کاوشی در هنجارگریزی نوشتاری علی باباچاهی

فاطمه یوسف پور سیفی [۱]

چکیده

زبان شعر، زبانی دیگرگونه است و شاعر برای آشنایی‌زدایی و گریز از عادت‌زدگی و خودکارشدگی(اتوماتیزه) زبان، همواره تمهیداتی را به کار می‌گیرد. این تمهیدات شامل دو مجموعهٔ بزرگ عدول از هنجارهای زبان و افزودن بر قواعد زبان می‌شود. جفری لیچ از زبان‌شناسان انگلیسی ضمن اینکه ادبیات را مسأله‌ای زبانی می‌داند، هشت نوع هنجارگریزی مشخّص کرده است که یکی از آن، هنجارگریزی نوشتاری است. در هنجارگریزی نوشتاری، شاعر در شکل نوشتار تغییر ایجاد کرده و تمهیداتی را به کار می‌گیرد تا از طریق شکل نوشتار غرابت ایجاد کرده و مایهٔ آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی شود. شاعران ضمن برجسته‌سازی و ایجاد غرابت در زبان شعر با این شیوه، مفاهیمی ثانوی را در قالب شکل نوشتار انتقال می‌دهند. در این حالت شعر به نقّاشی نزدیک می‌شود و خواننده از شعر لذّت بصری نیز می‌برد. هنجارگریزی نوشتاری گامی در جهت خلق هماهنگی و هارمونی بین فرم و محتوا و عامل زیبایی است. علی باباچاهی از شاعران معاصر فارسی نیز از این نوع هنجارگریزی در شعر خود استفاده کرده است. پژوهش حاضر این نوع هنجارگریزی را با روشی توصیفی-تحلیلی در شعر باباچاهی مورد بررسی و کاوش قرار داده است. نتیجهٔ پژوهش حاضر گویای این است که باباچاهی با شکستن مصراع‌ها، نوشتن پلّکانی، نوشتن زیر هم، جدانویسی واژگان و حروف و مقطّع‌نویسی، نمونه‌های زیبایی از هنجارگریزی نوشتاری را خلق کرده است و هنجارگریزی نوشتاری در شعر او ضمن هدف‌مند بودن و نقش‌مند بودن، عامل هماهنگی فرم و محتوا نیز شده و در زیبایی، بلاغت و رسایی شعر او مؤثّر بوده است.

کلید واژه ها: شعر معاصر، علی باباچاهی، هنجارگریزی، هنجارگریزی نوشتاری

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه ، ایران

۱-مقدمه

شعر اتّفاقی است که در زبان رخ می‌دهد و زبان شعر، زبانی دیگرگونه است. در شعر، برخلاف نثر، زبان ابزار ارتباطی صرف نیست بلکه زبان، خود هدف است و با زبان زیبایی‌آفرینی می‌شود. همچنانکه سارتر نیز گفته «شعر همچون موسیقی است که پیامی ورای خود ندارد. در شعر زبان غایتی بیرون از خویش ندارد. غایت شعر حرکت است نه رسیدن به مقصد و زبان برای آن هدف است نه وسیله»(حسینی مؤخر،۱۳۸۲: ۸۱). پل والری نیز رویکردی چون سارتر به شعر دارد و در مورد نثر و شعر و ماهیّت این دو می‌نویسد:« نثر مانند راه رفتن است و شعر مثل رقص. راه رفتن مقصد دارد ولی رقص، بی مقصد است.»(نقل از پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۵). او با این تعبیر هدف شعر را خود شعر می‌داند و زیبایی شعر را مد نظر قرار می‌دهد. سارتر در جای دیگر می‌نویسد:« شعر واژگان را همچون نثر به کار نمی‌گیرد؛ حتّی باید گفت آن‌ها را اساسا به کار نمی‌گیرد یعنی از واژگان استفاده نمی‌کند بلکه به آن‌ها استفاده می‌رساند»(سارتر، ۱۳٦۳: ۱۸) به این شکل، جایگاه زبان و واژگان و عناصر زبانی و فرمی در شعر هر چه بهتر درک می‌شود.

در قرون متأخّر، مکتب فرمالیسم روسی و چهره‌های برجستهٔ آن چون شکلوفسکی و توماشفسکی بر اهمیّت و نقش زبان در ادبیات، تأکید کرده‌اند. فرمالیست‌ها با طرح مبحث «آشنایی‌زدایی»(Defamiliarization)، آن را به زبان و ادبیات نیز تسرّی دادند. از دید فرمالیست‌ها، عادت‌ها مانع ادراک مطلوب‌اند و کار هنر آشنایی‌زدایی و بیگانه‌سازی و جلب توجّه از این رهگذر است. هنر «ادراک حسّی ما را دوباره سامان می‌دهد تا اشیاء و زندگی را مستقیما و بدون واسطه درک کنیم»(شکلوفسکی و دیگران، ۱۳۸۵: ۱۰۵). آنان با اعتقاد به اینکه شعر، دانشی زبانی است معتقد بودند که شعر با آشنایی‌زدایی از زبان، خلق می‌شود و زبان شعر، زبانی است آشنایی‌زدایی شده و شعر مسأله‌ای زبانی است. از دید فرمالیست‌ها «هدف هنر، انتقال حسّ چیزهاست آن‌سان که ادراک می‌شوند، نه آن‌سان که دانسته می‌شوند، هنر با ایجاد اشکال غریب و با افزودن بر دشواری و فرایند ادراک، از اشیاء

آشنایی‌زدایی می‌کند»(مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳). شاعران نیز در زبان شعر با تکنیک‌ها و شگردهایی خاصّ سبب غرابت و آشنایی‌زدایی و در نتیجه جلب توجّه و لذّت ادبی می‌شوند و با افزودن بر دشواری، ادراک را به تأخیر می‌اندازند و ادراک عمیق‌تری را ایجاد می‌کنند. هدف زبان ادبی نیز «به هم زدن عادات ادراکی و احساس، با استفاده از اشکال غریب است و از این رو شکل(فرم) را برجسته و آشکار می‌کند»(شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۷). در پسِ این عادت‌گریزی زبانی، عادت‌گریزی ادراکی قرار می‌گیرد و «آشنایی‌زدایی زبانی، خواننده را به سوی آشنایی‌زدایی ادراکی به سوی شیوه تازه نگاه کردن به جهان، هدایت می‌کند»(برتنز، ۱۳۸۲: ۵۰).

شگردها و تمهیدات مختلفی در شعر سبب آشنایی‌زدایی است. این تمهیدات سبب می‌شود تا شعر و زبان شعر از حالت خودکاری و اتوماتیزه شدن خارج شود و غبار عادت از آن برخیزد و به این شکل جالب توجّه و دیگرگونه و ناآشنا به نظر رسد. در واقع صورتگرایان روس و منتقدان مکتب پراگ برای زبان دو نظام خودکاری و برجسته‌سازی در نظر گرفته بودند و «نظام خودکار زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای که قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آن که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجّه اصلی قرار گیرد، ولی برجسته‌سازی به کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد»(صفوی،۱۳۸۰: ۳٤).

این آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبان ادبی به شیوه‌های مختلفی صورت می‌گیرد که در مجموع آن را به دو بخش انحراف از قواعد زبان هنجار و افزودن بر قواعد حاکم بر زبان خودکار تقسیم بندی کرده‌اند. این هنجارگریزی و قاعده‌افزایی سبب می‌شود تا زبان از حالت خودکار خارج شده و به حدّ زبان ادبی تعالی یابد. جفری لیچ زبان‌شناس ساخت‌گرای انگلیسی ضمن تأکید بر این نکته که ادبیات دانشی زبانی است به زبان ادبی از منظر زبان‌شناسی نگریسته و ادبیات را گونه‌ای زبان دانسته است که حاصل هنجارگریزی است. او هنجارگریزی را به انواع متفاوتی تقسیم‌بندی کرده است و از دید او هنجارگریزی‌ها عبارتند از: «۱-هنجارگریزی آوایی، ۲-هنجارگریزی نوشتاری ۳-هنجارگریزی نحوی ٤-هنجارگریزی معنایی ۵-هنجارگریزی واژگانی ٦-هنجارگریزی زمانی یا باستانی ۷-هنجارگریی بافتی ۸-هنجارگریزی گویشی»(Leech,۱۹٦۹ :٤۵).و هر کدام از این هنجارگریزی‌ها را عاملی در برجسته‌سازی

و آشنایی‌زدایی زبان ادبی دانسته است. یکی از انواع رایج هنجارگریزی، «هنجارگریزی نوشتاری» است؛ در این نوع هنجارگریزی« شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد، ولی مفهومی ثانوی را بر مفهوم اصلی واحد زبان می‌افزاید»(صفوی، ۱۳۸۰: ۸۱). هنجارگریزی نوشتاری در شعر فارسی به تأثیر از دیدگاه‌های زبان‌شناسان اروپایی و شاعران اروپایی و جریان‌هایی چون شعر کانکریت شکل گرفت و نخستین نمونه‌های این نوع هنجارگریزی را در ادبیات اروپا در شعر «گیوم آپولینر» فرانسوی می‌توان دید. منتقدان ادبی ضمن اشاره به اینکه هر خروج از هنجاری را نمی‌توان هنجارگریزی نامید، چهارچوب خاصّی را برای آن تعریف کرده‌اند که اصل رسانگی معنا و زیبایی از اصلی‌ترین این شروط‌اند و همان‌طور که شفیعی کدکنی از منتقدان ادبی معاصر نیز گفته: «هنجارگریزی باید دو شرط اصلی را داشته باشد:۱-رعایت اصل جمال‌شناسیک که منظور از آن رعایت زیبایی در کلام است ۲-اصل رسانگی و ایصال که مراد از ان توانایی درک احساسات گوینده توسط مخاطب می‌باشد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۳). این نوع هنجارگریزی در شعر معاصر فارسی به شیوه‌های مختلفی همچون جدانویسی واژگان و حروف، شکستن مصراع‌ها و چینش خاصّ مصراع‌ها، نوشتن پلّکانی، نوشتن زیر هم، کاربرد علائم نگارشی مثل سه نقطه و برخی علائم دیگر، مقطّع نویسی و برخی شیوه های دیگر تحقق می‌یابد.

در شعر غالب شاعران معاصر نیز هنجارگریزی نوشتاری به شیوه‌های مذکور صورت گرفته و این هنجارگریزی‌ها غالبا هدف‌مند، غایت‌مند و نقش‌مند بوده‌اند و کارکرد این نوع هنجارگریزی که شامل «درست رواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه، دیداری کردن شعر و نشان دادن فاصله‌های زمانی و مکانی، برجسته‌سازی تصاویر»(عنایتی قادیلاکی، ۱۳۸۸ :۸۵)و برخی کارکردهای دیگر بوده، مورد عنایت شاعران قرار گرفته است.

۱-۱-ضرورت پژوهش

نظر به اینکه تاکنون پژوهشی در کنکاش نمودهای هنری هنجارگریزی نوشتاری در شعر باباچاهی صورت نگرفته بود و با توجّه به حضور پررنگ این نوع هنجارگریزی در شعر این شاعر، بررسی جلوه‌های هنری این هنجارگریزی و نقش آن در زیبایی و تأثیر شعر شاعر، ضروری می‌نمود.

۱-۲-پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در جستجوی نمودهای هنجارگریزی نوشتاری در شعر باباچاهی، در پی پاسخگویی به پرسش‌های ذیل بوده است:

الف)هنجارگریزی نوشتاری به چه اشکال و صُوری در شعر باباچاهی نمود یافته است؟

ب)نقش آن در هماهنگی، زیبایی و تأثیر شعر باباچاهی چه بوده است؟

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

در مورد هنجارگریزی در شعر شاعران معاصر پژوهش‌های فراوانی در قالب پایان‌نامه و کتاب و مقاله انجام گرفته است. این پژوهش‌ها بیشتر در مورد هنجارگریزی معنایی، زمانی، واژگانی و گویشی بوده است و هنجارگریزی نوشتاری از انواع هنجارگریزی است که پژوهش‌ها در مورد آن در مقایسه با دیگر انواع هنجارگریزی کم است. در مورد هنجارگریزی در شعر باباچاهی نیز تاکنون مقالاتی نگارش یافته است که از جملهٔ این مقالات می‌توان به مقالهٔ«هنجارگریزی و تجربه گرایی در شعر باباچاهی» (۱۳۹۰) از سریا داوودی حموله بیشتر هنجارگریزی آوایی را مورد پژوهش قرار داده است و هنجارگریزی نوشتاری در آن موضوع بحث نبوده است. مقالهٔ«بررسی و نقد و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر علی باباچاهی»(۱٤۰۱) از ذکیه محمدلو و همکاران ، مقالهٔ دیگری است که نویسندگان هنجارگریزی معنایی را در شعر باباچاهی مور مطالعه و بررسی قرار داده‌اند. در مقالهٔ «بررسی شگردهای هنجارگریزی نحوی پسانیمایی در شعر شاعران شاخص دههٔ هفتاد» (۱٤۰٤) از امیر سلاجقه و همکاران نیز بخشی از این مقاله به هنجارگریزی نحوی باباچاهی اختصاص یافته است. تاکنون پژوهشی که به بررسی و تحلیل

انتقادی هنجارگریزی نوشتاری باباچاهی پرداخته باشد، نگارش نیافته و پژوهش حاضر با هدف آشنا ساختن مخاطبان با این بعد از زیبایی‌شناسی هنر باباچاهی به این موضوع اختصاص یافته است.

۲-باباچاهی و هنجارگریزی نوشتاری

علی باباچاهی از شاعران معاصر ایران، نوزدهم آبان ماه ۱۳۲۱ه.ش در روستای کنگان بوشهر متولّد شد. او در سال ۱۳۳٤وارد دبیرستان شده و آنچنان که خود نوشته:« یکی از معلّم‌های من، منوچهر آتشی بود که در سال اول و دوم دبیرستان به تدریس ادبیات می‌پرداخت. یکی دیگر از معلّمان که ایشان هم شاعر بودند محمدرضا نعمتی‌زاده شاعر بوشهری بود»(باباچاهی، ۱۳۸٤ :۳۷)، منوچهر آتشی و نعمتی‌زاده از نخستین افرادی بودند که در شدّت بخشیدن به علاقهٔ شعری باباچاهی تأثیر داشته‌اند. بخصوص نعمتی‌زاده با در دسترس قرار دادن مجموعه‌های شعری شاعرانی چون شاملو، نیمایوشیج، محمد زهری و ...در گرایش او به شعر نیمایی اثرگذار بوده است. باباچاهی در سال ۱۳٤٥به استخدام رسمی آموزش و پرورش درآمده و در مدارس بوشهر تدریس کرده است.(ر.ک،لوطیج، ۱۳۸۷: ۱۷). باباچاهی پیش از انقلاب مجموعه اشعاری چون «کتاب در بی تکیه گاهی»(۱۳٤٦)، «جهان و روشنایی‌های غمناک»،« از نسل آفتاب» و چند مجموعهٔ دیگر را چاپ می کند.در دههٔ شصت مجموعه شعر با عنوان «از خاکمان آفتاب برمی آید»(۱۳٦۸) که حاوی مضامین سیاسی-اجتماعی است و «آوای دریامردان»(۱۳٦۸) را منتشر کرد. در دههٔ هفتاد هم مجموعه های «عقل عذابم می دهد»(۱۳۷۹) و «قیافه ام که خیلی مشکوک است»(۱۳۸۱) را چاپ کرد. مجموعه‌های دیگری از او نیز همچون «پیکاسو در آب‌های خلیج فارس»،«بیا گوش ماهی جمع کنیم»(۱۳۹۱)،«این کشتی پر اسرار»(۱۳۹۳) چاپ شده است. باباچاهی علاوه بر شعر، کتاب‌هایی نیز در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی نوشته که کتاب «گزاره‌های منفرد» از مهم‌ترین کتب در این مورد است. باباچاهی در سال ۱٤۰٤ه.ش در سن ۸۳ سالگی بر اثر ایست قلبی وفات یافت.

هنجارگریزی نوشتاری در شعر باباچاهی

باباچاهی از شاعران معاصر ایران از ظرفیّت هنجارگریزی نوشتاری در شعرش بهره برده است و شکل نوشتار در شعر باباچاهی در خدمت القاء و انتقال مفهوم و مضمون قرار گرفته است. او در قالب این نوع هنجارگریزی به آشنایی‌زدایی از زبان شعر، دست زده و کلام خود را برجسته، غریب و ناآشنا ساخته است. این هنجارگریزی در شعر او نه تنها اختلالی در معنا ایجاد نکرده، بلکه معنا و انتقال آن را قوّت بخشیده است و همانطور که لیچ در اصول و چهارچوب هنجارگریزی نوشته است که «هنجارگریزی می‌تواند تا به آن حد پیش رود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تغییر باشد»(نقل از صفوی، ۱۳۸۰: ٤٣) و طبق دیدگاه شفیعی کدکنی «هنجارگریز می‌باید در هنجارگریزی اصل رسانگی را مراعات کند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳) هنجارگریزی نوشتاری باباچاهی نه تنها عامل اختلال در رسانگی نبوده، بلکه معنا و انتقال آن را قوّت و قدرت بخشیده است. نمونهٔ زیر شاهدی بر این مدّعاست که در آن شاعر مفهوم گذشتن و شکل نوشتار را به هم پیوند داده و عبور و گذشتن را عینیّت و تجسّم بخشیده است:

وقتی تو می گذشتی

از کوچه

از خیابان

از رو به روی مدرسه

از رو به روی من(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۳٦)

همانطور که هماهنگی موسیقی و محتوا در شعر می‌تواند عامل زیبایی و تأثیربخشی باشد در شعر باباچاهی هماهنگی صورت نوشتاری و مفهوم در کنار زیبایی، رسایی را نیز با خود دارد و بسیاری از مفاهیم؛ مفاهیمی چون تنهایی، سقوط، درنگ و مکث، فرود آمدن و ... در شعر باباچاهی از طریق هنجارگریزی نوشتاری محقّق شده و شکل نوشتار در خدمت معنا بوده است.

بسیاری از مفاهیم در شعر باباچاهی در قالب شکل نوشتاری شعر و هنجارگریزی نوشتاری محقّق شده است و او برای القاء و انتقال مفاهیم از شیوه و شکل نوشتار خاصّ بهره برده است. او با جدانویسی کلمات، نوشتار پلّکانی، زیر هم نویسی، علائم نگارشی، جدانویسی واج‌های یک کلمه و برخی شیوه‌های دیگر سعی در هنجارگریزی نوشتاری داشته است. این شکل‌های نوشتاری مختلف نیز هر کدام در خدمت القاء و انتقال مفاهیمی خاص و خلق زیبایی و برجسته سازی بوده است. شاعران از شیوهٔ نوشتار در جهت انتقال معانی و مفاهیم خاصّ استفاده می‌کنند و «گاهی شاعر همه مصراع های شعر را از سر سطر آغاز نمی‌کند و با آرایش خاصّی آن‌ها را می‌نویسد. در این هنگام، معمولا جمله را نیمه تمام رها کرده، شعر را از همان جا آغاز کرده و شعر حالتی پلّکانی پیدا می‌کند. این شیوهٔ تأکید، اغلب برای تأکید بر هر یک از واحدهای معنایی صورت می‌گیرد و هر یک از آن‌ها را در سطری جدا قرار می‌دهد»(صالحی نیا، ۱۳۸۲: ۸۸). شکل نوشتار در شعر باباچاهی نیز در مواردی در خدمت تداعی مفهوم و معنای خاصّی است. در شعر زیر، باباچاهی با جدانویسی واژگان و نگارش پلّکانی سعی کرده است مفهوم «تنهایی» را که مضمون غالب در شعر است، دیداری کند؛ او از شیوهٔ نوشتار پلّکانی استفاده کرده و با شکل نوشتار در تداعی معنی تلاش پیوسته و بر قوّت تأثیر شعر افزوده است. شکل نوشتار و مفهوم در هماهنگی با هم قرار گرفته و تأثیر و انتقال مطلب را قوّت بخشیده‌اند:

کجاست یار

کجاست ظلمت

بیغوله

کوچه

تنهایی

دلم هوای مردن کرده ست (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۵۲)

واژگان «بیغوله» ،«کوچه» و «تنهایی» که جدا از هم نگارش یافته‌اند با شکل نوشتار خود تنهایی را تداعی می‌کنند و تجسّمی از مفهوم «تنهایی» شده‌اند.

در شعر زیر نیز باباچاهی چنان نوشته که گویی حالت فرود آمدن قطرات پیوسته باران از آسمان به زمین را نقّاشی کرده است. شکل نوشتار زیبایی مضاعفی به شعر داده و شعر را به هنر نقّاشی نزدیک کرده است؛ چرا که شاعر در کنار اینکه می‌نویسد گویا نقّاشی نیز می‌کند و این شکل نوشتار، عامل زیبایی و آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی شعر می‌شود. فعل چکیدن در پایان، فرو ریختن و خاموش شدن را متبادر می‌کند. خواننده لذّت بصری نیز از متن کسب می‌کند و زیبایی که «عبارت است از تناسب و هماهنگی»(شیله،۱۳۵۷: ۱٦۲) است در قاب هماهنگی و تناسب بین شکل نوشتار و مفهوم، نمایان می‌شود:

قطره

قطره

قطره

چکیدیم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۹٦)

مفهوم «چکیدن» قطره قطره با جدانویسی واژه قطره به خوبی تداعی شده است.

در شعر زیر نیز شاعر با شیوهٔ نوشتار، سبب برجسته‌سازی کلام شده است و مفاهیم چندی را در قالب شیوهٔ نوشتار انتقال داده است؛ «شکل مخروطی قلب» با نوشتار جداگانه «قلب تو» در زیر عبارات طولانی‌تر «قلب تو قلب نیست»،«قلب تو سنگ نیست» و مفهوم «خردی و کوچکی» پروانه و تجسّم بخشیدن به این کوچکی و خردی با نوشتن جداگانه واژهٔ «کوچک» که در کنار عبارات بلند، تجسّم و نمایشی از خردی و کوچکی است. شکل نوشتار حالت فرودآمدن چشمه‌سار از بلندی و جریان پلّکانی بر روی تخته سنگ‌های کوهسار را به تصویر کشیده است و مخاطب با دیدن شعر، جریان چشمه را با شکل نوشتار به عینه مشاهده می‌کند. هدف شاعر از این گونه نوشتار علاوه بر برجسته‌سازی و هنجارگریزی و عادت‌زدایی از این رهگذر، افزودن بر زیبایی و تأثیر کلام و بهره بردن از تمام ظرفیّت‌های نوشتار برای القاء و انتقال مفهوم است:

قلب تو قلب نیست

قلب تو سنگ نیست

قلب تو؟

-پروانه‌ای است کوچک

کوچک

بر چشمه‌سارهای خروشان

رقصان

لغزان (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۰۲)

باباچاهی وقتی از باران می‌نویسد، شکل ریزش قطرات باران را نیز در قالب جدانویسی واژه‌ها به تصویر می‌کشد و همانطور که در مورد شعر دیداری و شکل نوشتار گفته‌اند:«طرز نوشتن کلمات و مصراع‌ها و ابیات در القای معنای ثانویّه و نشان دادن تصاویر مورد نظر شاعر بسیار حائز اهمیّت است»(عباس زاده و یوسفلو، ۱۳۹٤: ۲۲۳) ، از شیوهٔ نوشتار در جهت القاء هرچه بهتر مفهوم استفاده کرده و عامل آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کلامی نیز می‌شود. همچنین در این شعر، باباچاهی در قالب علائم نگارشی و «سه نقطه» بعد از باران، استمرار و درنگ را رسانده است و مفهومی ثانوی را از این علامت نگارشی به شعر حمل کرده است:

باران...

باران....

باران.....

باران ببار (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۱٦)

در شعر زیر نیز چینش سطور به گونه‌ای است که مفهومی خاصّ را تداعی می‌کند؛ مفهوم فرو افتادن و هبوط و سقوط از نگارش پی در پی واژه «اگر» به نمایش گذاشته شده است. همچنین تکرار «اگر» با

توجّه به این که تکرار نقشی در برجسته‌سازی دارد، عامل برجسته‌سازی متن شده است. شکل نوشتار علاوه بر افزودن بر زیبایی متن در القاء و انتقال مفهوم نیز موثّر بوده است:

اگر؟

اگر؟

اگر؟

بهشت مال تو نیست (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۳۵)

نوشتار پلّکانی در شعر معاصر و در قالب هنجارگریزی نوشتاری و شعر کانکریت، در خدمت القاء مفهومی خاصّ می‌گیرد. در شعر زیر نیز باباچاهی با شیوهٔ نوشتار، مفهوم عبور و گذشتن و رفتن را بصری کرده و به مخاطب خود لذّت بصری نیز بخشیده است. در واقع شکل نوشتار علاوه بر برجسته‌سازی عامل هارمونی و هماهنگی و زیبایی نیز بوده است که مهم‌ترین مختصهٔ هنر است. این تناسب و هماهنگی است که عامل زیبایی است؛ چرا که محتوا و موضوع هیچکدام به تنهایی صفت زیبایی را ندارند و «زیبایی و استتیک فقط در هماهنگی و وحدت آن دو است»(شیله، ۱۳۵۷: ٦۱) و شاعر با این شکل نوشتار بین مفهوم و شکل نوشتار هماهنگی برقرار کرده و این هماهنگی خصلت زیبایی‌شناسی را برای شعر به ارمغان آورده است:

وقتی تو می گذشتی

از کوچه

از خیابان

از رو به روی مدرسه

از رو به روی من (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۳٦)

وقتی خواننده شکل نوشتار شعر را می‌بیند از هماهنگی ایجاد شده بین فرم و مفهوم که جلوه‌ای از زیبایی هنری است، لذّت می‌برد. در شعر زیر نیز باباچاهی برای مجسّم کردن حالت فرو ریختن قطرات با زیر هم نوشتن کلمات، در انتقال مفهوم از طریق نوشتار نیز کوشیده است. در واقع اگر مخاطب، شعر را فقط

بشنود و نبیند این زیبای بصری شعر را درک نخواهد کرد و این بُعد از زیبایی در شکل نوشتار است که محقّق شده است:

من از زمین سوزانی می جوشم
و طعم یأس گوارایی دارم
از لابه لای انگشتانم

تاریکی
تاریکی
چکّه
چکّه
فرو می چکد(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱٦۲)

جدانویسی واژگان «تاریکی» و «چکّه» خود نمود و تجسّمی از چکیدن است و هنجارگریزی نوشتاری ضمن برجسته‌سازی و گریز از عادت ادراکی، لذّت بصری نیز به مخاطب می‌بخشد. در شعر زیر نیز باباچاهی در نوشتار شعر چنان تغییر ایجاد کرده و چنان نوشته که شکل نوشتار، القاگر معنا و مضمون شعر نیز باشد. در این نوشتار حالت گردنه نیز با شیوهٔ نوشتار القاء شده است و شاعر با شکل نوشتار، «معماری بصری»(روزبه، ۱۳۸۱: ٤۹) به شعرش داده است و با واسطهٔ نوشتار، مفهوم را به مخاطب انتقال داده است:

اسب سیاه مغرورم را
در ابتدای گردنه

یارانم

با شلیک مشکوکی کشتند (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۷٤)

در این شعر فرم شعر و مضمون با هم به وحدت رسیده‌اند و این ویژگی مایهٔ قوام استتیک شعر بوده و عاملی در غرابت‌زایی و آشنایی‌زدایی از شعر نیز هست.

در شعر:

اینک چو پهلوانی مغلوب

با زخم های عمیق

از محاصرهٔ دشمن می‌آیم

اندوه

از ناخن

سرانگشتانم جاری است

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۷٤)

نیز باباچاهی از تکنیک هنجارگریزی نوشتاری در جهت القاء مفهوم بهره برده است؛ واژهٔ «اندوه» که جدا از سطور نوشته شده، درنگ ایجاد کرده و این درنگ و مکث، تداوم اندوه را القاء می‌کند. همچنین حالت «جاری بودن» با نوشتن پلّکانی واژگان در بخش آخر تداعی می‌شود و شاعر قصد دارد در کنار اینکه حسّ اندوه را بیان می‌کند دوام اندوه و جاری بودن آن و استمرار آن را نیز به تصویر بکشد.

در شعر زیر نیز شکل نوشتار که بخشی از فرم است و مضمون شعر در هماهنگی کامل با هم هستند. شاعر حالت «جرعه جرعه ریختن» را به واسطهٔ نوشتن کلمات در زیر هم و به شکل بریده بریده، به تصویر می کشد و شکل نوشتار تداعی‌گر مفهوم و مضمون شعر است:

و اضطراب زیستنم را

تو

جرعه

جرعه

تسلّی می‌دهی (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۸۱)

جدانویسی در این حالت نه صرفا برای هنجارگریزی صرف بلکه تداعی معنا و مفهوم است و استفاده از این نوع هنجارگریزی در کنار عادت‌گریزی از متن و ناآشنا ساختن آن، کارکردی دیگر نیز یافته است. شکل نوشتار در بند زیر نیز متناسب با مفهوم کلام است؛ شاعر با نوشتن پلّکانی واژهٔ «کوتاه»، تلاش کرده است تا حالت کوتاه شدن را نیز به این واسطه به تصویر بکشد و خلاف هنجار نوشتار عادی، از تصویرگری در جهت تداعی مفهوم ذهنی خود نیز سود جسته است:

وقتی که آسمان

کوتاه

کوتاه

کوتاه می‌شود (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۹۰)

در شعر زیر نیز نگارش پلّکانی و برش‌های درون مصراعی در خدمت آشنایی‌زدایی از کلام و خلق زیبایی بوده است.«برش های درون‌مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری «برش» یا «تقطیع پلّکانی» یا «عمودی» نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراع‌ها و ایجاد وقفه‌های زیبایی‌شناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش و نوشتن آن پاره‌ها به صورت عمودی و پلّکانی است. شاعر با این تمهید، اجزا و واحدهای یک تصویر شاعرانه را در دو محور افقی و عمودی به گونه‌ای همنشین می‌کند که بر روی صفحه کاغذی مانند یک تصویر عینی نمایان شود»(صهبا، ۱۳۸٦: ۸۳).

باباچاهی نیز از این تقطیع و نگارش پلّکانی در جهت القاء مفهوم سقوط و فروافتادن و پایین آمدن استفاده کرده است:

زیباترین کبوترها

از اوج

از ارتفاع آبی پرواز

بر خاک

چکّه

چکّه

می چکیدند (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۹۶)

همانطور که منتقدان ادبی در مورد انواع هنجارگریزی گفته‌اند و آن را عدول از معیارهای نوشتاری و ایجاد غرابت برای تعمیق ادراک دانسته‌اند در شعر زیر باباچاهی نیز از این تکنیک هم در جهت برجسته‌سازی و زیبایی شعرش استفاده کرده است و هم تلاش کرده است تا هنر شعر را به نقاشی نزدیک سازد. او تلاش کرده است شکل نوشتار را با مفهوم شعر، قرابت دهد. در شعر، سخن از دستی است که از میانهٔ امواج دریا برآمده است و شکل نوشتار نیز همین مفهوم را ترسیم کرده است:

یک دست از میانهٔ امواج

با قامت رشید خشونت

از انتهای دریا

پیداست؟

یک دست

تا ارتفاع موج و مصیبت

تنهاست (همان: ۲۱۶)

در شعر زیر نیز شاعر تلاش کرده با شیوهٔ نوشتار شکل «گاو آهن» و تیغه‌های آن را نقّاشی کرده و به مخاطب لذّت بصری نیز ببخشد. هنجارگریزی نه تنها خللی به رسانگی مفهوم وارد نکرده بلکه مفهوم را زیباتر و رساتر کرده است. این شیوه نوشتار باباچاهی و برخورداری از آن، تلاش شاعر برای بهره جستن از همه امکانات زبان و نوشتار در جهت تداعی مطلوب معنا و خلق زیبایی است و همانطور که در مورد شعر کانکریت نوشته‌اند که « شعر جدید به پیکرتراشی شباهت دارد نه به موسیقی، جاذبه‌اش برای چشم است نه گوش. شعر باید تجسّمی باشد و هر واژه باید تصویری مشهود باشد نه یک مهره بی‌ارزش»(ولک، ۱۳۸۳: ج۵/ ۱۵۷). باباچاهی نیز از طریق شیوهٔ نوشتار در خلق جاذبه برای چشم کوشیده

است و شکل نوشتار واژگان در جهت خلق تصویر مشهود بوده است و در پس آن هدفی زیبایی‌شناختی و مفهومی نهفته است:

خنجر شکست و

تیغه گاو آهن

بر دشت باد

بذری به قاطعیّت

خاکستر می‌گذرد (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۲۳)

در هنجارگریزی نوشتاری چون انواع هنجارگریزی دیگر شاعر ترفندهایی را به کار می‌گیرد که «جهان متن به چشم مخاطب بیگانه نماید»(احمدی، ۱۳۸۵: ٤٨). در کنار غریب‌سازی و بیگانه‌نمایی از رهگذر هنجارگریزی نوشتاری، شاعر از ظرفیّت نوشتار در انتقال مفهوم و تداعی و القاء معانی، لذّت بصری و زیبایی سخن نیز استفاده می‌کند. باباچاهی در اشعار زیر به بهترین وجهی از شیوهٔ نوشتار در غریب‌سازی، القاء مفهوم و افزودن بر خصلت استتیک شعر از رهگذر نوشتار کوشیده است. در این اشعار سخن از فرو رفتن است و شاعر با چینش و نوشتار به شکلی بخصوص و در هیأتی خاصّ، توانسته است این مفهوم را علاوه بر اینکه با واژگان بیان می‌کند، در قالب نوشتار و شکل نوشتار نیز ترسیم کرده و شیوهٔ نوشتار برای مخاطب، فرو رفتن را تداعی کند. خصلت زیبایی‌شناسی شعر به این سبب است که شیوهٔ نوشتار و مفهوم در هماهنگی با هم قرار می‌گیرند و اثر هر چه بیشتر به هنر که به تمامی نمون «هماهنگی و تناسب» است نزدیک می‌شود:

فرو شدن

همه در خود

فرو شدن (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۲۹)

و بال و پر زدن از اوج

از عروج و

عزیمت

تا فرو شدن و

گم شدن

تا حباب و آب

تا کویر

و سراب (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۳٤)

در شعر زیر نیز شیوهٔ نوشتار در خدمت القاء مفهوم شکستن و خرد شدن بوده است. باباچاهی در این مورد از «تجزیهٔ واژه» استفاده کرده است و واژهٔ «شکست» را شکسته و هر واج آن را به شکلی جداگانه نگاشته و در متن توزیع کرده است. زیر هم نویسی و نوشتار پلّکانی واج‌های این کلمه، شکستن و خرد شدن و فروافتادن را به تصویر می‌کشد و شاعر همان‌طور که کلمه «شکست» را شکسته، مفهوم شکستن را نیز به تصویر کشیده است:

پرنده ای که گذشت

آئینه از بلند افتاد

دلم شکست

ش

ک

س

ت

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲٤۸)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در شعر زیر نیز باباچاهی تلاش کرده است تا رفتن و دور شدن پرنده را دیداری کند؛ با جدانویسی واج‌های کلمهٔ «رفت» و بعد از آن علامت سه نقطه«...»، دور شدن و کوچک شدن و ناپیدا شدن پرنده را تجسّم بخشیده است و شیوهٔ نوشتار در جهت القاء و انتقال مفهومی خاص بوده است:

پرنده نقطه شد و

پرنده عمر تو بود و

پرنده

ر

ف

ت.....(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۹۱)

همچنین جدانویسی واج های کلمهٔ «رفت» در خدمت القاء و انتقال مفهوم کوچ شدن و تمام شدن نیز می‌باشد.

در شعر زیر نیز باباچاهی با موّرب نویسی تلاش داشته است تا شکل خمیدهٔ«کمان» را نقاشی کند و شیوهٔ نوشتار در خدمت تصویرگری «کمان» بوده است که در عبارات پایان از آن سخن به میان می آید. کمانی که کشیده شده و به سمت هدف نشانه رفته است:

اما این کیست

کاینچنین

با گرزی آتشین

بر جمع ما

دیوانه وار

می‌تازد

دیگر بار

هشدار

پیش از آنکه نشانه روی (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲٦۷)

هدف از این شیوهٔ نوشتار، لذّت بصری برای مخاطب است. همانطور که گوش از شنیدن آهنگ و موسیقی شعر بهره می‌برد شاعر برای التذاذ بصری نیز از شیوهٔ نوشتار متفاوت استفاده می‌کند که این شیوهٔ نوشتار در عین اینکه عامل هنجارگریزی و برجسته‌سازی است مفهومی خاص از شعر را نیز تصویرگری می‌کند. در بند زیر نیز باباچاهی با نوشتن پلّکانی و کوتاهی و بلندی عبارات در سطور مختلف، کوشیده است تا مفهوم «تنهایی» و «رفتن» را که مفهوم اصلی شعر است با شیوهٔ نوشتار نیز به تصویر کشد؛ کارخانه‌داری که تنها می‌شود و کارخانه را ترک کرده و می‌رود. شکل نوشتار نیز این مفهوم و مضمون را تداعی می‌کند:

غلاف ماری است
که نمی ترساندت
و سگی است تیپا خورده
که به ناچار
کارخانه را ترک می گوید (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۷۰)

زیر هم نویسی عبارات در شعر زیر نیز اوج و بلندی «دکل» را تداعی می‌کند و تصویر گر شکل دکل است:

از گاف و
گرگور
از دکل و
دریا
حرفی بزن (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۲۷)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امواج دریا و برآمدن و فرو رفتن امواج نیز در بند زیر به زیبایی با چینش خاصّ عبارات تداعی شده است و شاعر شکل امواج دریا را نیز به کمک واژگان، به تصویر کشیده است. شیوهٔ نوشتاری طوری است که فرو رفتن و برآمدن امواج در قالب چینش کلمات نمایان می‌شود:

زایر

زایر

با نیزهٔ شراع و

دکل

حالیا

نهنگ دوزخی دریا را

که ما را

آب

از سر گذشت

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳٤۰)

در شعر زیر نیز شاعر تلاش کرده است حالت درّه و کسی را که بر فراز ایستاده و به درّه می‌نگرد، به تصویر کشد و مضمون کلام را در قالب عبارت نیز تجسّم بخشد. شکل نوشتار برخلاف نگارش عادی و هنجار عبارات، در خدمت معنا بوده و شاعر به واسطه هنجارگریزی نوشتاری زیبایی خلق کرده و از امکانات تصویری نوشتار نیز سود جسته است:

فراز درّه سر سبز

آشکارا

عمیق و ژرف می‌نگرد

پلنگ عاشق

ماه تمام را(همان: ٣٦٤)

هنجارگریزی نوشتاری نیز چون دیگر انواع هنجارگریزی، گامی به سوی آشنایی‌زدایی است و «خواننده را به سوی آشنایی‌زدایی ادراکی، به سوی شیوهٔ تازهٔ نگاه کردن به جهان هدایت می‌کند»(برتنز، ۱۳۸۲: ۵۰). باباچاهی نیز با شیوهٔ نوشتار در شعر زیر هنجارگریزی کرده و با بهره بردن از ظرفیّت نوشتاری، شکل «پلّه» را ترسیم کرده است. در واقع با این شیوهٔ نوشتار متفاوت خواننده به سمت ادارکی متفاوت‌تر سوق می‌یابد و با دقّت در متن و کشف تصویر «پلّه» که شاعر هنرمندانه در هیأت نوشتار آن را ترسیم کرده، لذّت مضاعف برده و با وجهی دیگر از زیبایی شعر آشنا می‌شود:

تاریک و لال

بر پلّکان صبح و ستاره

بر سکوی مه

و ملالی بزرگ ایستاده ام (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤٠٨)

در هنجارگریزی نوشتاری «شاعر در نوشتن شعر، شیوه‌ای را به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد اما این شکل نوشتن مفهومی ثانوی به مفهوم واژه می‌افزاید»(انوشه، ١٣٧٦: ١٤٤٥)

در شعر زیر شاعر تلاش کرده است با شکل نوشتار شلوغی و درهم ریختگی شهر را به تصویر بکشد:

دلتنگ چهره ها که به ابر

زلف ها که به برف

حرف ها که به باد و

اشک ها که به نقره ساکن

ابر

باد

برف

زمستان

آژیر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آمبولانس

کوچه

خیابان (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۵۲۰)

در شعر زیر نیز با شیوهٔ نوشتار شکل راه به تصویر کشیده شده است:

رفتن از این راه تازه

خش خش این برگ تشنه

شر شر آن شیر آب نیست؟(همان: ٥٤٤)

باباچاهی در شعر زیر نیز شکل «نردبان» را با شیوهٔ نوشتار ترسیم کرده است و همانطور که در شعر دیداری«هیئت فیزیکی و صوری واژه ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن هاست و شاعر به جای آن که معنا را بنویسد، تصویری از آن را ترسیم می کند»(حسن لی، ۱۳۹۱: ۲۳۳). باباچاهی نیز با شیوهٔ نوشتار شکل «نردبان» را تجسم بخشیده است و از ظرفیت نوشتار در زیبایی آفرینی شعر استفاده کرده است:

با ماه تازه

با دل نو

از نردبان

به کاشی ایوان

به صحن خانه

به کنج اتاق که می‌پیچی؟ (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٥٤٧)

نتیجه‌گیری

مطالعه و پژوهشی در شعر باباچاهی نشان از این دارد که او از جمیع انواع هنجارگریزی در جهت آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کلام خود بهره برده است. از این میان یکی از انواع هنجارگریزی که در شعر او کاربردی قابل توجّه دارد، هنجارگریزی نوشتاری است؛او از این نوع هنجارگریزی در جهت

غرابت و آشنایی‌زدایی زبان شعرش استفاده کرده است. همچنین این نوع هنجارگریزی نقشی در زیبایی شعر او دارد و او با شیوهٔ نوشتار سعی در خلق هماهنگی بین فرم و صورت داشته است و به این شیوه، لذّت بصری نیز به خواننده بخشیده است. این نوع هنجارگریزی در شعر باباچاهی چون دیگر شاعران با شیوه‌هایی چون شکستن مصراع‌ها، نوشتن پلّکانی، نوشتن زیر هم، جدانویسی واژگان و حروف، مقطّع‌نویسی، کاربرد علائم نگارشی محقّق شده است. هنجارگریزی نوشتاری در شعر او هدف‌مند، غایت‌مند و نقش‌مند است و ضمن اینکه در رسایی و زیبایی شعر خللی وارد نکرده بلکه زیبایی مضاعفی به آن بخشیده و در بلاغت و رسایی کلام او نیز مؤثّر بوده است. او در بسیاری موارد مفاهیم متفاوت را در قالب این شکل نوشتار به خواننده انتقال می‌دهد و از ظرفیّت نوشتار در جهت القاء و تداعی و انتقال مفاهیم خاصّ استفاده می‌کند. در پایان می توان گفت که باباچاهی از این نوع هنجارگریزی منظوری داشته و غایت و هدفی خاصی را پیگیری کرده است و این نوع هنجارگریزی هدف صرف لذّت بصری نداشته است بلکه در انتقال مفاهیم دستیار و کمک‌کار شاعر بوده است و بسیاری از مفاهیم از این طریق در شعر او تجسّم یافته است.

منابع و مراجع

۱. احمدی، بابک،(۱۳۸۵)، **ساختار و تاویل متن**، تهران: مرکز.

۲. انوشه، حسن،(۱۳۷٦)، **فرهنگ نامه ادب فارسی(۲)**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳. باباچاهی، علی،(۱۳۸٤)، **تاریخ شفاهی ادبیات معاصر(گفتگو)**، عبدالله سادات مدنی، زیر نظر محمد هاشم اکبریانی، تهران: روزنگار.

٤. .....،.....،(۱۳۹۲)، **مجموعه اشعار**، تهران: نگاه.

۵. برتنز، ویلم،(۱۳۸۲)، **نظریه ادبی**، ترجمه فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر.

٦. پورنامداریان، تقی(۱۳۷٤)، **سفر در مه**، چاپ اول،تهران: زمستان.

۷. حسن لی، کاووس،(۱۳۹۱)، **گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.

۸. حسینی مؤخر، سید محسن،(۱۳۸۲)، «**ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا(از افلاطون تا دریدا)**»، فصلنامه پژوهش های ادبی، دوره ۱، ش ۲، صص ۹۰-۷۳.

۹. روزبه، محمدرضا،(۱۳۸۱)، **ادبیات معاصر ایران(شعر)**، تهران: روزگار.

۱۰. ریما مکاریک، ایرنا،(۱۳۸٤) **دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و و محمد نبوی ، تهران : آگه.

۱۱. سارتر، ژان پل،(۱۳٦۳)، **ادبیات چیست**، ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا،(۱۳۷۳)، **موسیقی شعر**، چاپ۳، تهران: انتشارات آگاه.

۱۳. .....،..... ،(۱۳۸۵)، **موسیقی شعر**، تهران: آگاه.

۱٤. شکلوفسکی و دیگران،(۱۳۸۵)، **نظریه ادبیات**، متن هایی از فرمالیست های روس، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

۱۵. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱ش). **نقد ادبی**. تهران: نشر میترا.

۱٦. صالحی نیا، مریم،(۱۳۸۲)، «**هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز**»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، ش۱،صص ۹٤-۸۳.

۱۷. صفوی، کوروش،(۱۳۸۰)، **از زبان شناسی به ادبیات**، ج۲، شعر، تهرن: حوزه هنری.

۱۸. صهبا، فروغ و عمران پور، محمدرضا،(۱۳۸٦)، «**برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر**»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ٤، ش ۱۵، صص ۸۱-۱۱۱.

۱۹. عباس زاده، خداویردی و یوسفلو، زهرا،(۱۳۹٤)، «**هنجارگریزی نوشتاری در شعر نادر نادرپور و هوشنگ ابتهاج**»، بهارستان سخن، سال ۱۲، ش ۳۰، صص۲۲۱-۲۳۸.

۲۰. عنایتی قادیلاکی، محمد،(۱۳۸۸) ،«**بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی**»، پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)، ش۱۱، صص ٦۳-۹۰.

۲۱. فیلیس، شیله،(۱۳۵۷)، **شناخت زیبایی**، ترجمه علی اکبر بامداد، چاپ چهارم، تهران: کتابخانه طهوری.

۲۲. لوطیج، محمد،(۱۳۸۲)، «**گزارشی دربارهٔ سه کتاب باباچاهی**»، مجلّهٔ عصر پنج شنبه، شمارهٔ ٦٣-٦٤،صص ۲۷-۲٦.

۲۳. ولک، رنه،(۱۳۸۳)، **تاریخ نقد جدید**، ج۵، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

24. Leech,G.N (1969). **A Linguistic Guide to Englishpoetry**, Newyork:Longman

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی