

بررسی انواع هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی بر اساس آرای لیچ

هادی طی‌طه^x

وی‌دا دستمالچی**

چکیده

یکی از این تمهیدات و شگردهای شعری برای دستیابی به زبانی ادبی، عدول از زبان هنجار با به‌کارگیری انواع هنجارگریزی‌ها است. لیچ از زمره‌ی فرمالیست‌هایی است که نخستین بار به تقسیم‌بندی انواع هنجارگریزی‌ها و تبیین و توصیف آن‌ها پرداخته است. بسامد بالای هنجارگریزی‌ها در اشعار بیژن الهی نشان‌دهنده‌ی تأکید شاعر بر نوعی از زبان است که از آن به عنوان کارکرد ادبی زبان یاد می‌شود. المان‌های زبان آرکائیک و هنجارگریزی واژگانی در سطح ترکیب به سبب تأکید بر معنایی دیگر و متفاوت در مجموعه‌ی دیدن الهی جنبه‌ی پررنگ‌تری نسبت به سایر انواع هنجارگریزی به خود می‌گیرد. از این‌رو نگارندگان در این پژوهش بر اساس آرای لیچ به بررسی انواع هنجارگریزی‌ها و غریبه‌سازی‌های نحوی، نوشتاری، معنایی، زمانی یا آرکائیسیم، آوایی و واژگانی و شگردها و تمهیدات به‌کاربرده شده برای عدول از هنجار در مجموعه شعر دیدن بیژن الهی پرداخته‌اند و انواع گریز از هنجارها را بر اساس منابع موجود و بر اساس تقسیم‌بندی‌های لیچ، تعریف و توصیف، و نمونه‌های موجود در این مجموعه‌ی شعری را مشخص کرده‌اند. الهی به وسیله‌ی هنجارگریزی‌ها در سطح زبان تمایل داشته است تا معنایی متفاوت و دیگر را در اشعار خود به نمایش بگذارد.

واژه‌های کلیدی: انواع هنجارگریزی، بیژن الهی، دیدن، فرمالیسم، هنجارگریزی

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه (نویسنده مسئول) tite.hadi@gmail.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان dastmalchivida@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۴؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۳۱

بر اساس آرای فرمالیست‌ها برجسته‌سازی یکی از عوامل و مؤلفه‌های ادبیت بخشیدن به متن و گریز از زبان هنجار است. در شعر این عدول از زبان هنجار به کمک عواملی نظیر دست‌بردن در محور همنشینی و جانشینی، به کارگیری مجاز مرسل و عقلی، استعاره و اضافه‌های استعاری، اقترانی و تشبیهی و عواملی نظیر تشخیص و رخنه کردن به درون پدیده‌ها میسر می‌شود. بیژن الهی از جمله‌ی شاعران شعر دیگر است که مهم‌ترین عامل در شعر وی هنجارگریزی‌ها و انواع آن در شکل شعر او است. با توجه به آن که تأکید بر برجسته‌سازی‌ها منجر به ایجاد تأمل و درنگ می‌شود و «اگر ارتباط زبانی معطوف و مربوط به خود پیام و درنگ در باب آن باشد، در این حالت زبان نقشی زیباشناختی و ادبی پیدا خواهد کرد» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۶: ۶۳) و با توجه به آن که گریز از زبان هنجار و به کارگیری زبانی آرکائیک از مشخصه‌های اصلی شعر الهی است که لایه‌ی رتوریک شعر او را پربارتر از سایر جنبه‌ها و ویژگی‌های او در ساختار شعر کرده است، نوع نقش زبانی از انواع نقش‌های زبانی مورد نظر یاکوبسن که شامل زبان بیژن الهی در مجموعه‌ی دیدن می‌شود، زبانی است که دارای کارکرد ادبی است. آنچه دیدن را حائز اهمیت می‌کند، ترجیح فرم و زیبایی‌شناسی شعر بر سایر عناصر شعر است. نکته‌ی دیگر آن است که آشنایی با نوع زبان شاعران شعر دیگر این نکته را به دست می‌دهد که هیچ‌کدام از این برجسته‌سازی‌ها حالتی مصنوع و تصنعی به خود نمی‌گیرد، به عبارتی نهادینه‌ی خود متن شده است و به ساختار نهایی در فرم ذهنی شعر رسیده‌اند.

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

با توجه به داده‌های نورمگز، پورتال جامع علوم انسانی، سامانه‌ی جهاد دانشگاهی و سیلیویکا پژوهش‌هایی که در رابطه با آثار الهی صورت گرفته است؛ «تحلیل و تفسیر ساختار زبانی - ادبی تاریخ بیهقی و حلاج الاسرار بیژن الهی» (۱۳۹۹) توسط فرح نیاز کار و مرتضی جعفری است که حلاج/الاسرار ترجمه‌ی اشعار حلاج توسط بیژن الهی است و از آثار تألیف شده‌ی وی به شمار نمی‌رود. سارا هلاله و ساناز رجیبیان در پژوهشی با عنوان «آشنایی‌زدایی در اشعار بیژن الهی» (۱۳۹۷) دو مجموعه‌ی شعر بیژن الهی، دیدن و جوانی‌ها را مورد توجه قرار داده‌اند و نمونه‌های بسیاری را از آشنایی‌زدایی‌ها در پژوهش خود ذکر نکرده‌اند. هلاله به معماسازی، واژگانی، تغییر زاویه دید، ضرباهنگ، افشاسازی و نحو پرداخته است و برای هر کدام فقط یک یا دو نمونه ذکر کرده است. سارا هلاله و فرح نیاز کار در پژوهشی دیگر با عنوان «نظریه ترجمه در آثار بیژن الهی» (۱۳۹۷) به آرای بیژن الهی درباره‌ی انواع ترجمه و تعبیرات خاص او در باب زبان ترجمه با ذکر نمونه‌هایی

از ترجمه‌هایش پرداخته است. مریم رامین‌نیا نیز در «ملال و اطوار سوژه مدرن در شعر ایبوت و بیژن الهی» (۱۴۰۰) به اثبات این مسئله می‌پردازد که الهی و ایبوت به شیوه‌ی شخصی‌سازی و غیر شخصی‌سازی موقعیت انسان-سوژه‌ای را به تصویر می‌کشند و اثبات می‌کند که سیاهی و مرگ در سرزمین ویران ایبوت نمود بیشتری دارد، درحالی‌که در شعر الهی امید به روشنی بسامد بیشتری دارد. همچنین علی سبطوتی قلعه در «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک» (۱۳۹۷) به بررسی و تحلیل انتقادی شعر الهی، نسبت زیبایی‌شناسی شعر او با روزگار پهلوی دوم پرداخته است. همچنین سبطوتی قلعه دیگر مؤلفه‌های برجسته در شعر الهی نظیر آرکائیسیم، لوکس‌سازی: علامت‌گذاری، رسم‌الخط، تقطیع و تعقید را مورد بررسی و تحلیل قرار داده است.

۲.۱. ضرورت تحقیق

نشان دادن جنبه‌های برجسته‌ی شعر الهی از آن جهت که از شاعران فرم‌گرا محسوب می‌شود و حوزه‌ی زیبایی‌شناسی شعر معاصر را گسترش داده است، حائز اهمیت است. در واقع الهی با تأکید بر کارکرد ادبی زبان حوزه‌های نوشتاری، واژگانی، زمانی، نحوی و معنایی شعر را گسترش داده است. برای رسیدن به این نتیجه می‌بایست، تمامی نمونه‌های برجسته‌سازی را در شعر او مشخص کرده و مشخص شود، شاعر بر کدام‌یک از جنبه‌های زبان در شکل و محتوا تأکید بیشتری داشته است. از سویی دیگر الهی که از زمره‌ی شاعران شعر دیگر محسوب می‌شود؛ مهم‌ترین مؤلفه در شعر او «گفتن به شیوه‌ای دیگر و متفاوت» است. این «دیگر بودن» با تمهیداتی نظیر انواع برجسته‌سازی‌ها میسر و ممکن می‌شود، لذا نشان دادن هنجارگریزی‌ها و تنوع آن در مجموعه‌ی دیدن لازم و ضروری می‌نماید.

۳.۱. پرسش‌های تحقیق

(الف) بارزترین مؤلفه‌ی شعر دیگر در شعر بیژن الهی کدام است؟
(ب) کدام‌یک از انواع هنجارگریزی در شعر الهی بسامد بیشتری دارند؟

۲. هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی

«فرمالیست‌ها می‌گفتند زبان ادبی عدول از زبان معیار است. لذا سبک را بر حسب عدول و خروج از معیارها مطالعه می‌کردند و می‌گفتند این عدول قابل بررسی و سنجش است» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۷). در واقع شعر الهی، در سطح زبان (هنجارگریزی نحوی، آرکائیسیم، معنایی)، در سطح نوشتاری (هنجارگریزی نوشتاری)، در سطح واژگانی و ترکیبات

(هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی آوایی)، از زبان متداول و گفتار عادی منحرف می‌شود و با عدول از هنجار عامل ادبیت شعرهای خود را فراهم می‌کند.

«به عقیده لیچ زبان‌شناس انگلیسی برجسته‌سازی به دو طریق متحقق می‌شود: الف) هنجارگریزی یعنی همان deviation که فرمالیست‌های روسی مطرح کرده‌اند؛ اما هنجارگریزی به نظر لیچ انواع و اقسامی دارد. مثلاً هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی، معنایی و غیره. به نظر او هنجارگریزی غالباً در حوزه‌ی بدیع معنوی است و شعر می‌سازد. ب) هنجارافزایی Extra regularity که معمولاً در حوزه‌ی بدیع لفظی است و نظم می‌سازد؛ یعنی در واقع به زبان متعارف یا خودکار، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم (هنجارپذیری زبان)» (همان: ۱۶۳).

۱.۲. هنجارگریزی آوایی

«گاه شاعر قواعد آوایی واژگان را تغییر می‌دهد. حرکت‌های غیرمتعارف در آواها و قواعد آوایی زبان، هنجارگریزی آوایی است» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۲۴). این شیوه در چند شکل نمایان است: تسکین واژگان مانند تنت، طمّع و پنهانست. جابه‌جایی آواها مانند هگرز بجای هرگز. قلب مانند سلاح و سلیح، رکاب و رکیب. تبدیل مصوت‌های بلند به کوتاه و کوتاه به بلند مانند کُه و کوه، کاه و که. تبدیل مصوت‌ها به هم مانند سخن و سخن.

۱

چون مردگان که قادرند ولی نه جُز به لطافتی

حامیند اگر پا سَرشان نه جُز چو علف بگذاری (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۹).

در واژه سَرشان، تسکین اتفاق افتاده است که نوعی از هنجارگریزی آوایی محسوب می‌شود. نوعی دیگر از هنجارگریزی آوایی، در تکرار اسم‌های صوت به شیوه‌ی زیر نمود پیدا کرده است:

۲

هِلّ و هِلّ، کو تا بَرْد غُلّ و غُلّ باران؟

این همه گنجشک

چکّ چکّ می‌کنند از عشق، خواهر! خُلْخُلْکُبازی‌ست.

بنده هم گنجشگی هستم

آمدهم سودی کنم، سرمایه‌ام خیسی؛

می‌پرَم این‌جا،

هِلّ و هِلّ، آن‌جا:

سایه‌ام را نور می‌یابم

در حوض نقاشی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۱).

در نمونه‌ی زیر کاربرد صنعت تکرار، از شیوه‌ی گفت‌وگو بهره برده است و گویی با مخاطب سخن می‌گوید.

۳

ای بگو، بگو مگو!

تو مگو: پپر بگو!

نمی‌پریم می‌گویم

اگر پریم، پریم، پریم می‌گوید

اگر پریم، پریم نه، تو می‌گویی

ای اَقُو، لَقُو، مَقُو!

تو مَقُو: بَقَرُ بَقُو! مخواه

در آغوش من شوی، تنها

بستر سپید تو را سپیده بندازم،

یا همین جا پریم

سر کاشیه‌های کوکبی،

روی همین بام — مامها

بَقَرُ بَقُو، آمین،

بَقُو بَقُو اَمَا! (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۷).

۴

جعدک قطبی، ملول ملولی

روز طول می‌کشد، عجب طولی! (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۲).

تکرار در حرف «ل» و سجع مطرف در «طول و ملول» در حوزه‌ی موسیقی درونی شعر عامل برجسته‌سازی شده است.

۲.۲. هنجارگریزی واژگانی

«گاه شاعر دست به ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌ی معمولی ساختن واژه در زبان هنجاری می‌زند. این نوع هنجارگریزی بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود» (سنگری، ۱۳۸۱: ۵).

۲.۲.۱. در سطح ترکیب

۱

دیگر حشرات رحیم

بوی آفتاب دارند و

سال، خود، سایه‌ست

که می‌آید و اما که نمی‌پوشاند (اللهی، ۱۳۹۳: ۲۰).

صفت رحیم را که برای انسان به کار می‌رود به حشرات نسبت داده است و به ساخت ترکیب وصفی تازه‌ای دست برده است. این نوع کاربرد را در نمونه‌ی زیر نیز می‌بینیم.

۲

از همان سرزمینِ علفهای حسود

که گاهی نخودی می‌کشی و می‌پایی

پرگی روی خاک نیافتد (اللهی، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

در واقع صفت حسادت را به علف بی‌جان داده است و این ترکیب وصفی نیز به‌نوبه‌ی خود تازه و بدیع است.

۲.۲.۲. در ساخت واژگان

۳

بی مغز، در عوض تو در تو.

مغز، اما، چیست

جز روابطِ تویه‌ها؟ (اللهی، ۱۳۹۳: ۴۳).

با توجه به عنوان این شعر «تشریح پیاز»، واژه‌ی «تویه» یک واژه‌ی جدید است که شاعر برای رساندن زمینه‌ی معنایی مورد نظر خود آن را خلق کرده است. تویه ارتباط دارد با تو در تو بودن پیاز و می‌توان آن را به پیچیده و درهم تأویل کرد.

۴

پرواز- که چرتی‌ست مدید

سرِ مُرغانه‌ی باد-

با تابش زود که در زودینه

نه هنوز انتشار

که پرتابست (اللهی، ۱۳۹۳: ۹۵).

زودینه را باید صبح زود و قبل از تابش آفتاب تأویل کرد. عبارت معترضه اول را اگر نادیده بگیریم، پرواز با تابش زود که در صبح زود هنگامی که هنوز آفتاب طلوع نکرده است، بلکه به منزله‌ی پرتاب است. «که» در عبارت «که پرتابست» از نوع استدراک، در معنای بلکه به کار رفته است.

۵

از نَفَسِی

که حبس می‌کنم، نه که غیبت تو
بِدَرْخُشَد...

چنینه می‌میرم

از زندگی،

چنینه که بی آفتاب

روشنی،

فیروزه‌ی رضا! (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۶). در فعل «بِدَرْخُشَد» هنجارگریزی آوایی از نوع تسکین وجود دارد و با واژه‌ی «چنینه» واژه‌ای نو به عنوان قید به شعر خود افزوده است.

۳.۲.۲. صفت تفضیلی

۶

چون شبیّ و، اگر اراده کنم،

شبتر! (الهی، ۱۳۹۳: ۷۱).

«ترکیب اسم با پسوند «تر» تفضیلی از مهم‌ترین هنجارگریزی‌ها در حوزه‌ی صفت تفضیلی است که در شعر قدیم نیز کاربرد داشته، اما توسع دامنه‌ی آن را در شعر معاصر می‌بینیم» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۳۵).

۴.۲.۲. در ساخت فعل

۷

ماه در تو می‌طَرَبَد.

چه لطیفی ای روح (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

فعل «می‌طربد» اشتقاق یافته از اسم است.

«و از شناخته‌شده‌ترین شیوه‌های آشنایی‌زدایی در عرصه‌ی زبان شعر است که از دستاوردهای ادبیات قدیم است و جنبه‌ی هنجارشکنانه‌ی آن در تنوع اسم‌های به کار رفته

در این ساخت نهفته است» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۵۸). نمونه‌ی زیر نیز از همین قاعده پیروی می‌کند.

۸

گندمی باد می‌دهیم،

گاه می‌برید بادها و دورها

جرقه جرقه می‌شکوفانید (الهی، ۱۳۹۳: ۱۷۹).

۹

می‌دود

به دیدن آفاق شعله‌ور،

و گاه از آغوش خودش

لبّیر می‌زند. (الهی، ۱۳۹۳: ۶۲).

۳.۲. هنجارگریزی نوشتاری

«در مصراع‌بندی شعر نو کاربرد دارد؛ به گونه‌ای که شاعر برای برجسته‌سازی به صورت بصری زمینه‌سازی کند» (میرعلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۱). شعر زیر از شاملو نمونه‌ای از هنجارگریزی نوشتاری را نشان می‌دهد.

«مرا

تو

بی‌سببی

نیستی

خواننده می‌تواند حقارت و کوچکی عاشق را در برابر عظمت و بزرگی معشوق و سزاواری او را در این عشق در عین ناشایستگی‌اش در آینه‌ی نوشتار این شعر ببیند» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲: ۸۸).

در شعر زیر پر دادن به «با» و «کا» یعنی «بک» یا قورباغه، «بک bak [= وک] (ا) (قد). (جانوری) وزغ؛ قورباغه» (انوری، ۱۳۸۱: ۹۹۹) و از سویی با به کاربردن تضاد در ترکیب خورشید مغربی، سخن خود را به کرسی نشانده است. بادها خاموشی را می‌وزند تا به قورباغه بال بدهد و او را تا خورشید مغربی - که هرگز خورشید در آن‌جا نیست و گویا مراد از حقیقت باشد - خواهد برد. نوع جابجایی به‌نوبه‌ی خود در عبارت «باژها را، میوزند بادها» لایه‌ی بلاغی را نمایان‌تر می‌کند. ارزشمند بودن خبر «باژها را، میوزند» می‌تواند علتی بر مقدم بودن خبر باشد.

۱

باژها را، میوزند بادهها،
تا پر دهند با و کا را
تا خورشید مغربی (الهی، ۱۳۹۳: ۸۸).

۲

کُنجهای خالی
تنها آن جا
که نابیوسان

فرود

می آید.

حراستِ کُنجهای خالی
چرا که تنها
ترسی ناگاه

آرامبخش تواند بود (الهی، ۱۳۹۳: ۹۹).

در بند اول شعر، فرود آمدن ناگهانی (نابیوسان) را در شکل نوشتاری شعر به وضوح مشاهده می‌کنیم.

۲. ۴. هنجارگریزی نحوی

«گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان، جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل دهنده، برهم زدن آرایش قواعد زبان هنجار به منظور برجسته‌سازی زبان» (میرعلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۱). نمونه‌ای از هنجارگریزی نحوی:

«کلیدی هست آیا که ش طلسم بسته بگشاید؟ (اخوان ثالث، ۱۳۷۷: ۲۲) طلسم بسته‌اش را بگشاید» به نقل از (کردبچه، ۱۳۹۳: ۸۱). «استفاده از افعال کمکی «توانستن، دانستن، یارستن، بایستن» که برای دلالت بر داشتن توانایی بر انجام کاری به کار می‌روند (ابوالقاسمی، ۱۳۸۳: ۲۲۰). در شعر شاعران کهن‌گرا نیز به چشم می‌خورد. برای نمونه در شعر شاملو: بر آستانه‌ی تو بر خاک می‌افتد/ آن که در کمرگاهِ دریا/ دست حلقه توانست کرد (شاملو، ۱۳۸۴: ۳۰)» به نقل از (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۴۶).

در نمونه‌های زیر شاعر از آرکائیسیم در سطح فعلی بهره گرفته است.

۱

تنها سرِ انگشت توانم سود

بر ترکی ظریف که شیشه را نریزنده:
خط ممتد گالود،

نیل، نیل، نیل... (الهی، ۱۳۹۳: ۸۶).
توانم سود تاویل می شود به می توانم بسایم.
۲

خود را نه به عطر مجازات توانی کرد،
نه در باد - (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱).
۳

کف دست خود توانی بود
که بازگشایی
و تو را نسیم پیش می راند
وزیده از دماوند
که جو یابی و
که می خواهی آن جا باشی
پا برهنه
تنها با برف -

پیش می راند و ندانسته سروده می شوی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۴).

فعل «توانی بود»، برابر است با فعل «می توانی» به نوعی کهن گرایی شاعر را در کاربست افعال، به تصویر می کشد. در باب فعل مرکب «سروده می شوی» نخست باید گفت که چگونه سروده می شوی؟ باری دیگر، باید پرسید آیا فعل، در طول شعر، در معنای حقیقی «سروده شدن» به کار رفته است؟ آری در تشریح «ندانسته سروده می شوی» باید گفت؛ بدون آن که از خود اختیاری داشته باشی - زیرا آنقدر سبک هستی که تو را باد پیش می برد - همانگونه که باد سروده می شود، آنگاه که وزیدن بگیرد تو نیز سروده می شوی. پاسخ پرسش دوم پاسخی بر پرسش نخست است. در واقع سروده شدن، امری است که برای شعر اتفاق می افتد، نه برای انسان و شاعر مخاطب خود را به صورت نهانی (تشبیه مضمیر) به شعر تشبیه کرده است و عنصر سروده شدن را به وی نسبت داده است. این نوع کاربرد را باید کاربرد استعاره فعل دانست.

۴

و در آغوش می کشد تو را نه با دو دست،

بل با همه شکلها

که دو دست

پدید تواند کرد

در یک رقص (الهی، ۱۳۹۳: ۳۵).

عبارت مشخص شده، فعل مرکبی است که تأویل می‌شود به: می‌تواند پدید بیاورد.

۵

و خداوند - خا،

که تجسّدِ مار دارد شاید،

جز خواب عمیق

عار دارد باشد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۲۹).

«جابه‌جایی افعال مرکب، در زبان معیار منطقی نیست، اما در زبان ادب، شاعر به اقتضای حال از این امکان زبانی بهره می‌گیرد. در زبان گذشته بنا به دلایلی از جمله رعایت وزن و محدودیت‌های آن، این‌گونه جابه‌جایی‌ها انجام می‌شده و امروزه نیز گاهی شاعران از این شگرد ادبی استفاده می‌کنند، اما باید اذعان داشت که در اشعار نیمایی و سپید، تنها انگیزه - رعایت وزن نمی‌تواند عامل جابه‌جایی محسوب شود، بلکه این‌گونه‌ی جابه‌جایی در این‌گونه اشعار، انگیزه‌ی زیباشناختی دارد» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۵۲).

۶

خوابِ خوابی

زیر پلک من.

خوابی و نتوانم

به خواب تو آمد (الهی، ۱۳۹۳: ۹۲).

البته فعل «نتوانم» مضارع منفی است که تأویل می‌شود به «نمی‌توانم». این‌گونه‌ی کاربرد به کهن‌گرایی شاعر بر می‌گردد و عبارت مشخص شده تأویل می‌شود به: نمی‌توانم به خواب تو بیایم. در واقع کاربرد فعل ماضی در معنای فعل مضارع است.

۷

اما عزیز من سلمی

می‌خواستم کجا رسید (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۹).

«می‌خواستم به کجا برسم» تأویل شده‌ی عبارت مشخص شده می‌باشد. نمونه‌ای دیگر از این نوع کاربری افعال را می‌توان در کاربرد افعال پیشوندی جست.

۸

و تنها
اگر بدانی چقدر تاریک شده‌ست،
می‌باید
تا همه‌ی روشنای از دست رفته شوی
بی‌که چیزی از تاریکی
بر توانی داشت (الهی، ۱۳۹۳: ۱۷).

«در باب پیشاوند «بر» باید گفت «این پیشاوند، مخفف «آپر» پهلوی است و هزوارش آن «فَدَم» می‌باشد. در زبان پهلوی، این پیشاوند به ندرت بر سر افعال در می‌آمده و به جای «بر» در زبان دری، در پهلوی «او» به فتح اول معمول بوده است، ولی در زبان دری، به جای «و» پیشاوند «بر» و گاهی هم «ور» قرار گرفته که امروز هم متداول است. چون: «ور افتاد، ورشکست، ورکشید» (بهار، ۱۳۸۲، ج ۱: ۳۳۷) به نقل از (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۴۹).

این نمونه نیز کهن‌گرایی شاعر را در کاربست افعال نشان می‌دهد.

۹

سَرِ هر حُقّه‌ی آشنا که بگشایی
عطری غریبه می‌شنوی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۶).

«از گونه‌های آشنایی‌زدایی در حوزه‌ی افعال در شعر معاصر، کاربرد استعاری افعال است که تمایزی بزرگ از زبان معیار محسوب می‌شود. در این شیوه، فعل مورد نظر، وجه شبه عبارتی تشبیهی است که یکی از طرفین آن (مشبه یا مشبه‌به) حذف شده و وجهه‌ای استعاری به تصویر بخشیده است» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۶۵). در عبارت مشخص شده «عطری غریبه می‌شنوی» فعل شنیدن را برای امر بویایی آورده است که کاربردی آرکائیک دارد.

۲. ۴. ۱. حذف «آن» پیش از «که» موصولی

۱۰

دست به دیوار، همیشه دست به دیوار
پیش خواهد رفت؛
پرده‌یی هم شاید
پس کند بی‌که پرده بداند چیست (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹).

«حذف «آن» پیش از «که» موصولی را می‌توان از حذف‌های منتج از اجبار وزن عروضی دانست که نخست به شعر موزون و نیمایی معاصر و سپس، به شعر بی‌وزن راه یافت. با این‌که این نوع حذف در بدو امر، دلیل موسیقایی داشته و برای رسیدن به ایجاز شکل نگرفته، اما از آنجایی که به شعر بی‌وزن نیز راه یافته و کاربرد آن را در شعر بی‌وزن، نمی‌توان به اجبار وزن عروضی دانست، باید آن را گونه‌ای از حذف در راستای هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان به شمار آورد» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

نمونه‌های از هنجارگریزی در سطح نحوی، در ارتباط با حروف به گونه‌های زیر تکرار شده است:

۱۱

حَراکی اگر نبود، سکون را حالتی به تغییر بود: تلَوّنی که
حراک سکون بود و، بی که نافی ی او باشد، بی سکونی ی
او بود:

سرخِی میوه‌ها خُنک می‌شد. (الهی، ۱۳۹۳: ۳۷).

۱۲

آنچه کمیاب‌ترست
در میان آویزه‌های جار
می‌نشیند یا می‌گذرد،
بی که غبارِ نشسته‌ی سنگین
جایکی بدو دهد
یا تکانِ حتا
بردارد؛
و تنها

نرمه‌ی گوش
می‌خارد. (الهی، ۱۳۹۳: ۵۹).

۱۳

زبان دیگری بود آری
که بگوید
بی که گفته باشد و انگاری
که نام می‌دهد تنها

به دامنه‌های تپه‌ها (الهی، ۱۳۹۳: ۱۸۹).

۱۴

شادی‌ی ما شاید

که دور می‌رفت

بی‌که تنهامان بگذارد (الهی، ۱۳۹۳: ۱۹۳).

۲. ۴. ۲. حذف «ی» نکره پیش از «که» موصولی

«در شعر معاصر، حذف «ی» نکره پیش از که موصولی را پیش از آن که از نتایج الزام به وزن عروضی بدانیم، باید ناشی از توجهات زبانی به ادبیات قدیم بشماریم» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۳۱).

۱۵

و

واحه طبیعتاً

در صحراست،

چاکه راهها همه بیراهه‌ست (الهی، ۱۳۹۳: ۲۴).

«جا که» تأویل می‌شود به «جایی که».

۱۶

وقتی نازکانه خوبی و آرام -

و در متن

سپیده می‌زند -

رابطه‌ی نزدیک با نفس‌های تو می‌دارد

گلوبند

که فراموش کرده‌ای باز کنی (الهی، ۱۳۹۳: ۵۲).

فعل «می‌دارد» در «معنای دارد» به کاررفته است و گویی در شعر گلوبند خانم آ، گلوبند در شعر می‌درخشد و حتی کلاه حرف آ نیز خود می‌تواند؛ نشان دهنده‌ی گردنبند خانم آ باشد که خود یک نوع هنجارگریزی نحوی است. در بند پایانی شعر نیز با حذف یای نکره پیش از موصوف مواجه هستیم که از عوامل هنجارگریزی نحوی به شمار می‌رود به عبارتی، متن اینگونه بوده است: گلوبندی که فراموش کرده‌ای باز کنی.

۱۷

من غلام تو بودم. -

و میان سی گذشته و ده آینده،

یک نیمه‌ی من سایه شد؛

سایه که برگهای بو

ته درّه می گرایانند.

جا که نور گستاخ

از حریم تو زخم خورده، هفت مرهم آهسته، هفت مرهم سایه،

و دعای زیر لب که

من بودم و، آه، من خودم (الهی، ۱۳۹۳: ۸۵).

سایه که: سایه‌ای که، جاکه: جایی که.

یا «جابجایی» در عبارت زیر عامل هنجارگریزی در سطح نحوی است.

۱۸

بال تو می‌زند: دلم. - (الهی، ۱۳۹۳: ۲۴). خبر (بال تو می‌زند) به دلیل «شادی» بر

مسندالیه خود مقدم شده است.

یا جابجایی ضمیر متصل در شعر زیر:

۱۹

دورم از یاد نمی‌داری:

به هدر رفته جوانی‌ام -

پوستی شگرف - اما

چسبیده به تو، جوانی‌ی دیگر (الهی، ۱۳۹۳: ۲۹).

«گاه، جابه‌جایی این‌گونه ضمائر، نه به اجبار وزن عروضی، بلکه به خواست و تعمد شاعر

است و صرفاً اهداف زیباشناسانه را تعقیب می‌کند. همچنین این اتفاق ممکن است؛ در

نثری بیفتد که تلاش برای نزدیک شدن به شعر دارد. امکان جابه‌جایی ارکان جمله به

طور عام و ضمیر شخصی متصل به طور خاص، می‌تواند؛ به منزله‌ی یک هنر‌سازه

(device)، از عوامل آشنایی‌زدایی زبان شعر به کار رود» (کردیچه: ۱۳۹۳: ۷۲).

۲. ۴. ۳. منفی سازی فعل و اسم

۲۰

تو نمرده‌ای. تو چگونه مرده‌ای؟ تو همان آسمان پایین‌تری

که نه دریافتنی‌ست. - (الهی، ۱۳۹۳: ۴۸).

منفی سازی اسم

هم -

بین -

ماه و نامه

تمام و تمام! (الهی، ۱۳۹۳: ۹۱).

۲. ۴. کاربرد صفت به جای اسم

۲۱

بر دامنه‌ی تندِ دره‌ها سُران سُران دور می‌شویم،

پَر به پَر، فراز درختان زود- زودِ غبار،

شیان آشیان، زرین زرین، (و تو می‌خندی و می‌خندی و

می‌خندی) از آستانه‌ی دیگر

به آستانه‌ی دیگر... (الهی، ۱۳۹۳: ۴۸).

«استفاده از صفت به جای اسم اگر چه اولین بار به وسیله‌ی نیما شروع نشده است، اما به وسیله‌ی او کشف و تثبیت شده و به عنوان تأسیس مطبوع شاعرانه در شعر امروز جلوه‌گر افتاد» (رؤیایی، ۱۳۹۰: ۲۷). زود که صفت است در جایگاه اسم قرار گرفته و غبار مضاف آن شده است. رؤیایی در هلاک عقل به وقت اندیشیدن از آن با عنوان نحو تازه یاد می‌کند. این نوع ساخت شکنی در حوزه‌ی هنجارگریزی نحوی قرار می‌گیرد.

۲. ۴. ۵. صنعت استخدام

۲۲

و نور چشم

که پشت شیشه‌ها را روشن

نگاه می‌دارد، -

که تو نمی‌آید (الهی، ۱۳۹۳: ۵۳).

عبارت «نگاه می‌دارد» در پیوند با چشم به معنای نگریستن - یعنی چشم علت دیده‌شدن روشنی پشت شیشه است - و در پیوند با نور به معنای مواظبت کردن، حفظ کردن - حفظ کردن روشنی پشت شیشه - است.

۲. ۵. هنجارگریزی زمانی

«یکی از شیوه‌های هنجارگریزی، کاربرد واژه‌هایی با ساخت کهن در شعر است. این واژه‌ها در زبان معیار جایگاهی ندارند و چون متداول نیستند؛ معمولاً مرده محسوب می‌شوند؛ به این هنجارگریزی، باستان‌گرایی گویند» (ابراهیم تبار، ۱۳۹۶: ۶). ترکیب «مقام

داشتن» از همین قبیل است که در امروز کاربرد آن رایج نیست و بیشتر در متون کلاسیک گذشته به کار رفته است.

۱

گلی می‌بویدم

که زمانی میان چهره‌یی مقام داشت (الهی، ۱۳۹۳: ۱۲).

«مقام داشتن (مص ل) (قد.) اقامت کردن» (انوری، ۱۳۸۱: ۷۲۴۵).

۲

و مول مول می‌زند، سُسُک،

مَرکَبِ چوبینم (الهی، ۱۳۹۳: ۳۰).

«مول مول زدن (مص ل) (قد.) درنگ کردن؛ تأخیر کردن» (انوری، ۱۳۸۱: ۷۵۰۱).

«سک سک soksoک (ل) (قد.) حرکت ناهموار اسب» (انوری، ۱۳۸۱: ۴۲۱۱). مول مول

زدن و سکسک نیز واژه‌هایی مرده هستند که شاعر سعی در جان دادن دوباره به آنها داشته است.

۳

نفسی بِنِه دراز کشیم،

میان دو راه سیاه گور،

با تو، سپید راه دراز!

سپند مادر! ای...

اَشو! (الهی، ۱۳۹۳: ۷۵).

واژه‌ی اَشو ریشه‌ی پهلوی داشته و معنای آن «بلغت زند و پازند بهشتی در مقابل دوزخی.

پاک و مقدس. (ناظم الاطباء)» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۶۸۰) آمده است. در ترکیب «دو راه سیاه

گور» سیاه که صفت است؛ در جایگاه اسم قرار گرفته است-کاربرد صفت به جای اسم-

که خود هنجارگریزی نحوی بشمار می‌رود.

۲. ۵. ۱. کاربرد واو استدراک

۴

در شعر خوارزم، اینگونه می‌نویسد:

یافتنی؟ آری و

نه

در نقشه‌ی دیار (الهی، ۱۳۹۳: ۲۳).

عبارت تأویل می‌شود به: آری اما در نقشه‌ی دیار یافت نمی‌شود. این نوع کاربرد که در گذشته باب بوده است؛ هنجارگریزی زمانی محسوب می‌شود.

۵

و روزهاست،

روزهای بارانی،

که تو مرده‌ای و

نمی‌دانی (الهی، ۱۳۹۳: ۳۲).

تو مرده‌ای و نمی‌دانی: تو مرده‌ای ولی نمی‌دانی.

۲. ۵. ۲. کاربرد یای تمنا

۶

کاشکی ریگ بودمی، ریگِ مسیل؛

شعرای یمانی که نیستم! -

آن که باراند تا مرا

مسیر تو گم شد میان ابرهای طویل (الهی، ۱۳۹۳: ۸۶).

«ی» در فعل «بودمی» از نوع یای تمنا است آمدن واژه‌ی کاشکی در اول جمله دال بر

این موضوع است و می‌توان آن را از توجهات شاعر به زبان متون کهن دانست.

۲. ۵. ۳. کاربرد الف زینت

۷

هیچ نجبید

هیچ و آن‌گاه

سروی از باد به چرخ آمد، چرخ -

که رشته باد

رشته‌ها:

سیمها هست ولی ناپیدا.

که شکوفه‌ها همه خارها...

بی‌رخا و بی‌جوشنا و بی‌سپرا (الهی، ۱۳۹۳: ۳۷).

۲. ۵. ۴. کاربرد «با» ی قسم

۸

این چشم‌های تو

که آسمان دارد،

به عصر که چشم‌های تو

خُسران دارد- (الهی، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

۲. ۵. ۵. کاربرد «با» در معنی «به»

۹

اقاقیا، که برگه‌اش

در نیمروشنِ پگاه

گاه با گل‌هایش

می ماند (الهی، ۱۳۹۳: ۳۸).

«در موارد بسیار در شعر معاصر، حرف «با» در معنای «به»، همراه با فعل «مانستن» آمده است؛ یکی بنگر: درختان با پریزادان مست خفته می‌مانند (اخوان ثالث، ۱۳۷۹: ۱۹)» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۱۰۷). در این شعر نیز به همین کاربرد، استفاده شده است.

۲. ۵. ۶. کاربرد قید با ریشه‌ی پهلوی

۱۰

و شبان ایدر نمائی،

بامدادان لیک،

نیم مرغ ونیم آدم،

فرود آیی از خورشید —

زورق دوشین مینوی — ایدر

کت خوان زندگی باز گسترانده ایم

با خورابه و نوشابه ی نیک.

و ایدون باد

تا ابدالاباد. (الهی، ۱۳۹۳: ۸۸).

«بخشی از رویکرد شاعران معاصر به کارکرد قدیم نقش‌نماها، متوجه استفاده از نقش-نماهایی است که صرفاً در ادبیات قدیم کاربرد داشته است و از مختصات سبکی دوره‌های ادبی قدیم محسوب می‌شود. استفاده از این‌گونه نقش‌نماها را در زبان امروز نمی‌بینیم، مگر در کار شاعران کهن‌گرا و آنان که تمایلی به صورت‌های زبانی قدیم داشته‌اند» (کردبچه، ۱۳۹۳: ۹۱). «ایدرد idar (ا.!) (ق) در اینجا» (انوری، ۱۳۸۱: ۶۷۷). «ایدون idun (ص، ق) (قد.) این‌چنین» (انوری، ۱۳۸۱: ۶۷۷).

نتیجه گیری

بیژن الهی در مجموعه‌ی دیدن شاعری فرم‌گراست که انواع برجسته‌سازی‌ها را در شعر خود مورد توجه خود قرار داده است و برای عدول از زبان هنجار شگردها و تمهیداتی را به کار گرفته است: الف) هنجارگریزی واژگانی: ساخت واژگان و ترکیباتی که بر ساخته‌ی خود شاعر هستند و پیش از این به کار نرفته‌اند و در بسیاری از ترکیبات در حوزه‌ی معنایی شعر نیز برجسته‌سازی کرده است و سبب ایجاد معنایی «دیگر و متفاوت» شده است. ب) هنجارگریزی آوایی: به کارگیری شکل گذشته‌ی آوایی واژگان پ) هنجارگریزی نوشتاری: تطبیق معنا و شیوه‌ی تقطیع شعر به گونه‌ای که شیوه‌ی نگارش شعر، معنای آن را به ذهن تداعی کند. ت) هنجارگریزی نحوی: که در شعر الهی با تغییر در محور همنشینی و جانشینی کلمات میسر شده است. ج) هنجارگریزی زمانی یا آرکائیسیم: کاربرد تمهیداتی که در گذشته‌ی شعر کلاسیک رایج بوده است و الهی آن‌ها را دوباره مورد استفاده‌ی خود قرار داده است. همچنین در پاره‌ی بسیاری از ترکیبات و جملات خود به دل پدیده‌ها رخنه کرده است و از نگاه آن‌ها به بیرون می‌نگرد. در این میان هنجارگریزی نحوی و زمانی بیشترین بسامد را در مجموعه‌ی دیدن دارند. در مورد اول یعنی هنجارگریزی نحوی می‌توان گفت الهی بر جابجایی ارکان و انتخاب و گزینش واژگان تأکید بیشتری کرده است. در مورد دوم یعنی هنجارگریزی زمانی می‌توان به این نتیجه رسید که شاعر زبانی آرکائیک و باستان‌گرا دارد.

انواع هنجارگریزی در دیدن بیژن الهی	تعداد هنجارگریزی‌ها
هنجارگریزی آوایی	۴ مورد
هنجارگریزی واژگانی	۹ مورد
هنجارگریزی نوشتاری	۲ مورد
هنجارگریزی نحوی	۲۲ مورد
هنجارگریزی زمانی	۱۰ مورد

منابع و مأخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۷). **از این اوستا**. چ ۶. تهران: انتشارات مروارید.
۲. ابراهیم‌تبار، ابراهیم (۱۳۹۶). «بررسی انواع هنجارگریزی در اشعار سیمین بهبهانی». پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت. شماره ۲، صص ۱۹-۱.
۳. ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۳). **دستور تاریخی زبان فارسی**. چ ۴. تهران: سمت.

۴. انوری، حسن (۱۳۸۱). **فرهنگ بزرگ سخن**. ۸ ج. تهران: سخن.
۵. صالحی‌نیا، مریم (۱۳۸۲). «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز». *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. شماره ۱، صص ۹۴-۸۳.
۶. سنگری، محمد رضا (۱۳۸۳). «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر». *مجله رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۶۴، صص ۹-۴.
۷. شاملو، احمد (۱۳۸۴). **ابراهیم در آتش**. چ ۱۰. تهران: نگاه.
۸. صفوی، کوروش، (۱۳۹۴). **از زبان شناسی به ادبیات**. ج ۲. چ ۵. تهران: سوره مهر.
۹. حسن‌زاده‌میرعلی، عبدالله و رضایی، محمد و مقیمی، نرجس (۱۳۹۴). «بررسی انواع هنجارگریزی در جریان شعری شعراستان بر مبنای الگوی لیچ». *مطالعات زبانی بلاغی*. شماره ۱۲، صص ۷۶-۵۵.
۱۰. کردیچه، لایلا (۱۳۹۳). **ساختار نحوی زبان شعر امروز**. تهران: نشر فصل پنجم.
۱۱. سجودی، فرزانه (۱۳۷۷). «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری». *کیهان فرهنگی*. شماره ۱۴۲، صص ۲۳-۲۰.
۱۲. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). **لغت‌نامه علی اکبر دهخدا**. ج ۱۶. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۳. رؤیایی، یدالله (۱۳۹۱). **هلاک عقل به وقت اندیشیدن**. چ ۱. تهران: نگاه.
۱۴. شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). **نقد ادبی**. تهران: نشر میترا.
۱۵. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۶). **درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات**. اهواز: رسش.