Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

# A Comparative Study of Deviation in Two Contemporary Persian Poetic Movements: The Volumist and Romantic Schools (Bijan Elahi and Hamid Mosaddegh)

**Hojat Alah Orak** [1], **Masoud Pakdel** [*2], **Mansoureh Tadayoni** [3], **Sima Mansoori** [4]

[1] Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran, hojatorak1358@gmail.com
[*2] (Corresponding author) Department of Persian Language and Literature, Gachsaran Branch, Islamic Azad University, Gachsaran, Iran, masoudpakdel1400@yahoo.com
[3] Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran, msh_tadayoni@yahoo.com
[4] Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran, simamansoori91@yahoo.com

## Article Info

**Research Article**
**Issue 55**
**Volume 21**
**Page 137 to 158**

Submission Date: 2021/10/03
Review Date: 2021/12/13
Acceptance Date: 2022/02/01
Publication Date: 2024/09/22

## Keywords

Deviation,
Volumist Poet,
Bijan Elahi,
Romantic Poet,
Hamid Mosaddegh.

## Cite this article

Orak, H. A. , Pakdel, M. , Tadayoni, M. and Mansoori, S. (2024). A Comparative Study of Abnormality in Two Contemporary Volume-Oriented and Romantic Persian Poetry and Its Artistic Explanation (Bijan Elahi and Hamid Mossadegh). *Islamic Art Studies*, *21*(55), 137-158.

dorl.net/dor/20.1001.1.*******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2022.308737.1751

## ABSTRACT

Poets frequently employ literary deviation, diverging from standard norms to enrich their works. This research, conducted through a descriptive-analytical approach using library and documentary methods, investigates the poems of two notable poets—Bijan Elahi and Hamid Mosaddegh—focusing on the elements of deviation as identified by Leech. The study begins by introducing the eight elements of foregrounding and deviation: syntactic, temporal, semantic, lexical, stylistic, orthographic, dialectal, and phonological. It then analyzes these elements within the selected poets' works. The criteria for selection were based on the frequency and prominence of these components in their poetry. Both Bijan Elahi and Hamid Mosaddegh exhibit a deliberate and skillful use of one or more of Leech's eight elements of deviation, which are distinctly evident in their writing. Specifically, semantic, syntactic, and temporal deviations are more prevalent in their poetry compared to other types. Each of these components is examined individually in the poems of the two poets, with their integration serving to enhance the aesthetic quality of their work and adding an artistic layer to their poetry.

**Research Objectives:**

1. To investigate the components of deviation in the poetry of Bijan Elahi and Hamid Mosaddegh and to clarify their artistic significance.
2. To present the eight elements of foregrounding and deviation and analyze their manifestation in the works of these poets.

**Research Questions:**

1. What motivates poets to employ literary deviation?
2. How do the components of deviation manifest in the poems of Bijan Elahi and Hamid Mosaddegh, and what significance do they hold artistically?

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

**Introduction**

Literature is an event that occurs within language. In essence, the function of language in literature is distinct and unique, setting literary texts apart from non-literary ones. In other words, the difference between a literary text and a non-literary text lies in the way language is used. One of the techniques for transforming a text into literature is foregrounding and defamiliarization, achieved by deviating from the norms governing language. Foregrounding refers to the use of linguistic elements in a way that draws attention to the manner of expression, making it unconventional. Foregrounding involves a deviation from standard language, where a linguistic element is used unusually to capture the audience's attention. Mukarovský views foregrounding as a conscious process, and the more consciously it is applied, the less automatic it becomes. In the process of foregrounding, factors such as coherence, systematicity, expressiveness, motivation, and aesthetics must be considered, with expressiveness and aesthetics being the most important (Safavi, 2004: 36-40).

Foregrounding can take the form of rule addition, such as adding metrical patterns to language, or rule violation, which involves moving away from the norm and creating innovative forms (Mozafari, 2013: 52). The ultimate goal of foregrounding is to create literary constructs along the paradigmatic and syntagmatic axes of words. The creation of literary beauty is a complex and extensive process that relies on a creative mind, which is responsible for producing foregrounding. Literature is the art of refining and adorning language in a way that enhances its beauty and the impact of its message. The speaker deliberately and consciously uses specific linguistic forms, transforming everyday language into something extraordinary, thereby engaging in the process of linguistic foregrounding and ultimately entering the realm of literature and poetic language.

The concept of foregrounding was first introduced by the Formalists and Structuralists, with various theories proposed by figures such as Shklovsky and Mukarovský (of the Prague School) and later by Leech, an English linguist. Leech, in his linguistic approach to English poetry, considers deviation a tool for poetic creation. He identifies two primary channels for linguistic foregrounding: deviation from norms and rule addition. In other words, Leech suggests two types of foregrounding: 1) deviation from the rules of automatic language, and 2) rule addition. Shafiei Kadkani, however, categorizes foregrounding into two groups: musical and linguistic (Dezfoulian, 2005: 56).

Deviation (or rule violation) involves departing from the norms of standard language and creating a lack of alignment between meanings and automatic language. However, not all deviations from linguistic norms qualify as deviation, as some result in structures

that are not aesthetically pleasing and cannot be considered beautiful literary innovations. Deviation comes in various forms, including phonological, archaistic, stylistic, dialectal, semantic, grammatical, orthographic, and lexical (Safavi, 2004: 42-55).

When deviation occurs consciously, beautifully, and in a norm-governed manner, it not only enriches poetry but also contributes to the vitality and growth of language (Rouhani, 2009: 67). Safavi's classification of deviation types is based on Leech's theories, which categorize deviation into eight types: 1) lexical deviation, 2) syntactic deviation, 3) phonological deviation, 4) temporal deviation, 5) stylistic deviation, 6) dialectal deviation, 7) orthographic deviation, and 8) semantic deviation. It is important to distinguish deviation from rule addition; while deviation is essential for poetry, rule addition focuses on creating balance and order in language. Deviation creates poetry, whereas rule addition establishes harmony and structure in language.

A review of previous research indicates that no independent study has been conducted on this topic. This research examines deviation in two contemporary Persian poetic movements, focusing on the works of a Volumist poet (Bijan Elahi) and a Romantic poet (Hamid Mosaddegh). The similarities and differences in their poetic styles are analyzed and artistically interpreted, taking into account their respective schools of thought and philosophical orientations.

**Conclusion**

The concept of deviation cannot be overlooked, as the beauty of the texture and structure of a literary work often hinges on its skillful application. The use of this technique also reflects the artistry and skill of the poet. The poems of Hamid Mosaddegh and Bijan Elahi, woven with their poetic, philosophical, mystical, and imagistic insights, exemplify this claim. The analysis of their works reveals that both poets extensively employ lexical and stylistic deviations in their poetry. Lexical deviation, in particular, is highly frequent and prominent in the works of both poets. However, in Bijan Elahi's poetry, this lexical innovation, combined with the creative use of imagery, paradox, oxymoron, symbols, similes, metaphors, and more, results in a more visually striking and conceptually rich aesthetic.

In Hamid Mosaddegh's poetry, lexical and dialectal deviations can be categorized into seven groups:

1. Colloquial vocabulary,
2. Common and conversational terms,
3. Idioms and proverbs,

4. Colloquial pronunciations,
5. Allusions to folk tales,
6. Folk beliefs and customs,
7. Local vocabulary.

Among other types of deviation, phonological and stylistic deviations, achieved through the use of local and colloquial words, as well as temporal deviation, marked by the frequent use of nouns, adverbs, verbs, and particles, are more prevalent in Mosaddegh's poetry. However, syntactic deviation is less prominent in the works of these poets.

It must be acknowledged that the deviations employed in the poetry of these two poets do not hinder the clarity of their expression. On the contrary, in most cases, these deviations enhance the beauty and prominence of their poetry, making it a testament to their artistic mastery.

**References**

Abolghasemi, M. (1997). *A History of Persian Language*. Tehran: Samt Publishing. [In Persian]

Afrasiabi, A. (2009). *The Structure of the Persian Language* (4th ed.). Tehran: Samt Publishing. [In Persian]

Ahmadi, A. (1992). *All Those Years*. Tehran: Markaz Publishing. [In Persian]

Ahmadi, A. (2004). (September and October). Interview with: *Asr-e Panjshanbe Magazine*, 79-80. [In Persian]

Akhavan Sales, M. (2005). *Selected Poems of Mehdi Akhavan Sales* (8th ed.). Tehran: Morvarid Publishing. [In Persian]

Anvari, H. (2000). *Persian Grammar*. Tehran: Fatemi Publishing. [In Persian]

Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (1998). *Persian Grammar 2* (2nd ed., 16th printing). Tehran: Fatemi Publishing. [In Persian]

Baghaei, M. (2006). *Introduction to Linguistics* (9th ed.). Tehran: Qatre Publishing. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (2001). *Charand-o-Parand*. Tehran: Attar Publishing. [In Persian]

Derakhshan, A. A., & Khandan (Mahabadi), R. (2006). *Dictionary of Myths and Narratives in Persian Literature* (Vol. 7, 2nd ed.). Tehran: Ketab va Farhang Publishing. [In Persian]

Dzefolian, K., & Abbasi, A. (2005). Improving the Persian language from a literary perspective. *Research Journal of Humanities*, 26, 53-72. [In Persian]

Ebrahimi, A. (2001). *The Life and Poetry of Hamid Mosaddegh: The Noise and Clamor of the Wind*. Tehran: Sales Publishing. [In Persian]

Elahi, B. (2014). *Familiar Excuses*. Tehran: Bidgol Publishing. [In Persian]

Elahi, B. (2014). *Youths*. Tehran: Bidgol Publishing. [In Persian]

Elahi, B. (2014). *Seeing*. Tehran: Bidgol Publishing. [In Persian]

Enzabi Nejad, R., & Servat, M. (1987). *Contemporary Culture*. Tehran: Amir Kabir Publishing. [In Persian]

Gharib, A., et al. (1994). *Persian Grammar (Five Masters)*. Compiled by Amir Ashraf Al-Ketabi. Tehran: Ashrafi Publishing. [In Persian]

Gharib, A., et al. (1994). *Complete Text of Two Volumes in One Volume: Persian Grammar (Five Masters)* (11th ed.). Tehran: Jahan-e Danesh Publishing. [In Persian]

Hassanli, K. (2004). *Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry*. Tehran: Sales Publishing. [In Persian]

Hassanli, K. (2007). *Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry* (2nd ed.). Tehran: Sales Publishing. [In Persian]

Khayyampour, A. (2010). *Persian Grammar* (15th ed.). Tabriz: Sotoudeh Publishing. [In Persian]

Koliver Rice, C. (1987). *Iranian Women and Their Way of Life*. Translated by Asadollah Azad. Mashhad: Astan Quds Razavi Cultural Deputy. [In Persian]

Makaryk, I. R. (2011). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi (4th ed.). Tehran: Agah Publishing. [In Persian]

Mosaddegh, H. (1964). *Blue, Gray, Black: Selected Poems*. Tehran: Ketabiyar Publishing. [In Persian]

Mosaddegh, H. (1979). *From Separations*. Tehran: Kanoon Publishing. [In Persian]

Mosaddegh, H. (1990). *Until Liberation: Poems and Verses* (12th ed.). Tehran: Zaryab Publishing. [In Persian]

Mosaddegh, H. (2003). *Red Lion: A Collection of Poems*. Tehran: Zaryab Publishing. [In Persian]

Mostafavi, N. S., Nasr Esfahani, M. R., & Naghli, M. (2015). Language and popular culture in the poetry of Hamid Mosaddegh. *Journal of Literary Techniques*, 7(2), 126-129. [In Persian]

Mozafari, S. (2013). Analyzing norm-breaking in the grammar of love. *Educational Growth Magazine*, 48-55. [In Persian]

Najafi, A. (1999). *Persian Popular Culture* (Vol. 1). Tehran: Niloufar Publishing. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2002). *Journey in the Mist: Reflections on the Poetry of Ahmad Shamlou*. Tehran: Negah Publishing. [In Persian]

Rouhani, M., & Enayati Ghadi Kelayi, M. (2010). The function of phonetics and repetition in the musicality of Ahmad Shamlou's poetry. *Literary Research Quarterly*, 28, 41-60. [In Persian]

Shamlou, A. (1993). *On Art and Literature: A Conversation with Ahmad Shamlou*. Compiled by Nasser Hariri (3rd ed.). Babol: Avishan Publishing and Goharzad Publishing. [In Persian]

Shamlou, A. (1997). *Like an Endless Alley* (4th ed.). Tehran: Negah Publishing. [In Persian]

Shamisa, S. (1997). *Expression* (6th ed.). Tehran: Ferdows Publishing. [In Persian]

Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature* (Vol. 2, 2nd ed.). Tehran: Soureh Mehr Publishing. [In Persian]

Vahidian Kamyar, T. (1996). *Persian Onomastic Dictionary*. Mashhad: Ferdowsi University Press. [In Persian]

Wellek, R. (1994). *A History of Modern Criticism*. Translated by Saeed Arbab Shirazi. Tehran: Niloufar Publishing. [In Persian]

Yushij, N. (1984). *Neighbor's Words* (5th ed.). Tehran: Donya Publishing. [In Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

# بررسی تطبیقی هنجارگریزی در دو جریان شعری حجم‌گرا و رمانتیک معاصر فارسی و تبیین هنری آن (بیژن الهی و حمید مصدق)

حجت‌اله اورک [۱]، مسعود پاکدل [۲*]، منصوره تدینی [۳]، سیما منصوری [۴]

[۱] دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران، hojatorak۱۳۵۸@gmail. com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گچساران، دانشگاه آزاد اسلامی، گچساران، ایران، masoudpak@yahoo.com
[۳] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران، msh_tadayoni@yahoo.com
[۴] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران، @yahoo.com۹۱simamansoori

## چکیده

شاعران برای برجسته‌کردن اثر خود با خروج از هنجارهای معیار، دست به هنجارگریزی ادبی می‌زنند. این پژوهش به صورت توصیفی - تحلیلی و با روش کتابخانه‌ای و اسنادی، سروده‌های دو شاعر، براساس مؤلفه‌های هنجارگریزی از نظر (لیچ)، معرفی و بررسی گردید. بر این مبنا، بعد از معرفی شش عنصر برجسته‌سازی و هنجارگریزی (نحوی، زمانی، معنایی، واژگانی، سبکی، نوشتاری، گویشی، آوایی) به تحلیل مؤلفه‌های هنجارگریزی در اشعار شاعران مذکور پرداخته شد که ملاک این انتخاب، میزان برخورداری از این مؤلفه‌ها، تکرار و بسامد پرکاربرد و برجسته آن‌ها بود. شاعرانی که این مؤلفه‌های هنجارگریزی در سروده‌های آن‌ها مورد تحلیل و پژوهش قرارگرفته‌اند، عبارت‌اند از: بیژن الهی و حمید مصدق. این شاعران در بهره‌گیری از یک یا چند مؤلفه از عناصر هشت‌گانه ازنظر (لیچ)، تعمد و یا تبحر داشته‌اند که در سروده‌هایشان نمود و جلوه یافته است. بر این اساس، هنجارگریزی‌های معنایی، نحوی و زمانی بیش از هنجارگریزی‌های دیگر در سروده‌های این شاعران کاربرد داشته است که این مؤلفه‌ها به تفکیک در اشعار شاعران مذکور بررسی گردید. کاربرد این هنجارگریزی با تکیه بر زیبایی‌بخشی در ماهیت بر جنبهٔ هنری این اشعار افزوده است.

**اهداف پژوهش:**

۱. بررسی مؤلفه‌های هنجارگریزی در سروده‌های بیژن الهی و حمید مصدق و تبیین هنری آن.

۲. معرفی شش عنصر برجسته‌سازی و هنجارگریزی به تحلیل مؤلفه‌های هنجارگریزی در اشعار شاعران مذکور.

**سؤالات پژوهش:**

۱. شاعران به چه دلیل، دست به هنجارگریزی ادبی می‌زنند؟

۲. مؤلفه‌های هنجارگریزی در سروده‌های بیژن الهی و حمید مصدق و تبیین هنری آن چگونه بوده است؟

## اطلاعات مقاله

**مقاله پژوهشی**
**شماره ۵۵**
**دوره ۲۱**
**صفحه ۱۳۷ الی ۱۵۸**

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۱۱
تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۰۹/۲۲
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱

## کلمات کلیدی

هنجارگریزی،
شاعر حجم‌گرا،
بیژن الهی،
شاعر رمانتیک،
حمید مصدق.

## ارجاع به این مقاله

اورک، حجت اله ، پاکدل، مسعود ، تدینی، منصوره و منصوری، سیما . (۱۴۰۳). بررسی تطبیقی هنجارگریزی در دو جریان شعری حجم گرا و رمانتیک معاصر فارسی و تبیین هنری آن (بیژن الهی و حمید مصدق). مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۵)، ۱۳۷-۱۵۸.

dorl.net/dor/20.1001.1.*
******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS
.۲۰۲۲.۳۰۸۷۳۷.۱۷۵۱

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

**مقدمه**

ادبیات، اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد. در حقیقت، کارکرد زبان در ادبیات، متفاوت و دیگرگونه است و همین باعث می‌شود که متن ادبی با متن غیرادبی متفاوت باشد. به عبارت دیگر، تفاوت، یک متن ادبی با یک متن غیرادبی، در نحوۀ کاربرد زبان است. یکی از شگردها و شیوه‌های ادبی‌کردن متن، برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی است که با عدول از هنجارهای حاکم بر زبان است. برجسته‌سازی عبارت است از به‌کارگیری عناصر زبان به‌گونه‌ای که شیوۀ بیان جلب‌نظر کند؛ و غیرمتعارف باشد. برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است، هنگامی که یک عنصر زبانی برخلاف معمول به‌کار می‌رود و توجه مخاطبان را به خود جلب نماید. موکارفسکی برجسته‌سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند و در اندازه فرایندی، آگاهانه‌تر به‌کار گرفته شود، از خودکاری کم‌تری برخوردار است. در فرایند برجسته‌سازی باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیباشناسی موردتوجه قرار گیرد که البته از بین این عوامل دو اصل «رسانگی و زیباشناسی» اهمیت بیشتری دارند (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۰-۳۶).

برجسته‌سازی یا به شکل قاعده‌افزایی یعنی افزودن چیزی بر برونه زبان مانند وزن‌های عروضی، یا به شکل هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی یعنی حرکت از حالت هنجار و معمول زبان و آفریدن صورت‌های بدیع، شکل می‌گیرد (مظفری، ۱۳۹۲: ۵۲). هدف غایی برجسته‌سازی آفرینش سازه‌های ادبی در محورهای جانشینی و همنشینی کلمات است، آفرینش زیبایی ادبی، خود فرایندی گسترده و پیچیده است که در گرو ذهن خلاق است، این ذهن خلاق است که دست به خلق برجسته‌سازی می زند. ادبیات، هنر آرایش و پیرایش کلام است؛ به‌نحوی که صورت آن زیباتر و پیام آن تأثیرگذارتر گردد. گوینده به‌طور ارادی و آگاهانه از صورت‌های ویژه زبانی استفاده می‌کند و زبان روزمرّه و دهیار را دگرگون می‌سازد و اصطلاحاً با این روش دست به عمل برجسته‌سازی صورت‌های زبانی می‌زند و در نهایت به وادی ادبیات و کلام موزون وارد می‌گردد. نخستین‌بار صورت‌گرایان و فرمالیست‌ها بحث «برجسته‌سازی» را مطرح نمودند و نظریات گوناگونی در این مورد ارائه دادند. ازجمله این افراد می‌توان اشکلوفسکی و موکارفسکی – نظریه‌پرداز مکتب پراگ - و بعدها لیچ - زبانشناس انگلیسی- را نام برد. لیچ در رویکردی زبان‌شناسی به بررسی شعر انگلیسی، هنجارگریزی را از ابزار شعر آفرینی می‌داند. وی هنجارگریزی و قاعده افزایی را دو مجرای اساسی و کلّی برای برجسته‌سازی کلامی می‌خواند. به بیانی دیگر «لیچ دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱- انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲- قاعده‌افزایی، البته شفیعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقیایی و زبان تقسیم می‌کند» (دزفولیان، ۱۳۸۴: ۵۶). فراهنجاری (سامان‌گریزی، قاعده‌کاهی، هنجارگریزی) گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم‌مطابقت و هماهنگی معانی با زبان خودکار است. اگرچه منظور از فراهنجاری نمی‌تواند هر گونه گریز از قواعد زبان هنجار باشد، زیرا بعضی از هنجارگریزی‌ها به ساخت‌های نازیبایی منجر می‌شود که نمی‌توان آن‌ها را ابداع ادبی ناآشنای زیبا به حساب آورد. فراهنجاری انواع گوناگونی دارد. چون: آوایی، باستان‌گرایی سبکی، گویشی، معنایی، دستوری، نوشتاری و واژگان (صفوی، ۱۳۸۳: ۵۵-۴۲).

گریز از هنجارها اگر عالمانه، زیبا و هنجارمند اتفاق بیفتد، گذشته، از شکوفایی، بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند (روحانی، ۱۳۸۸: ۶۷). آنچه صفوی به‌عنوان انواع هنجارگریزی برمی‌شمرد، درواقع، برگرفته از نظریات، لیچ است، وی این نوع برجسته‌سازی را در هشت دسته معرفی نمود: ۱-هنجارگریزی واژگانی؛ ۲- هنجارگریزی نحوی؛ ۳- هنجارگریزی آوایی؛ ۴- هنجارگریزی زمانی؛ ۵- هنجارگریزی سبکی؛ ۶- هنجارگریزی گویشی؛ ۷- هنجارگریزی نوشتاری؛ ۸- هنجارگریزی معنایی. نباید هنجارگریزی را با قاعده‌افزایی یکسان دانست؛ هنجارگریزی‌ها از لوازم شعر به حساب می‌آیند و از لحاظ ماهوی از قاعده‌افزایی جدا و متمایز هستند. هنجارگریزی دست به آفرینش شعر می‌زند، درحالی‌که قاعده‌افزایی خلق توازن و نظم حاضر در زبان را برعهده دارد. بررسی پیشینهٔ پژوهش حاکی از این است که تاکنون اثر مستقلی با این عنوان به رشتهٔ تحریر درنیامده است. در این پژوهش، به بررسی هنجارگریزی در دو جریان شعر فارسی با تکیه بر اشعار شاعران حجم‌گرا (بیژن الهی) و رمانتیک (حمید مصدق) پرداخته می‌شود و تفاوت‌ها و تشابه‌های سبک شعری آن دو باتوجه‌به مکتب و مشرب فکری آن‌ها تحلیل و بررسی و تبیین هنری آن انجام می‌شود.

## ۱. هنجارگریزی در شعر حمید مصدق و تبیین هنری آن

حمید مصدق شاعر معاصر، در دهم بهمن ماه سال ۱۳۱۸ در شهرضا، از شهرستان‌های تابع استان اصفهان، به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در شهرضا و اصفهان به پایان رساند. با اتمام دوران دبیرستان در سال ۱۳۳۸ به تحصیل در رشتهٔ حقوق دانشگاه تهران مشغول شد و پس از گذراندن دورهٔ کارشناسی ارشد، در دانشگاه کرمان و مدارس عالی تهران به تدریس پرداخت. پس از آن به عضویت هیأت علمی دانشگاه علامه طباطبایی درآمد و تا پایان عمر ـ ۱۳۷۷ ـ در این سمت باقی ماند. از مصدق شش دفتر شعر به یادگار مانده است که به ترتیب سال نشر عبارت است از: «درفش کاویان» (۱۳۴۱)، «آبی، خاکستری، سیاه» (۱۳۴۳)، «در رهگذار باد» (۱۳۴۷)، «از جدایی‌ها» (۱۳۵۸)، «سال‌های صبوری» (۱۳۶۹) و «شیر سرخ» (۱۳۸۲). وی در سال ۱۳۶۹ پنج دفتر شعر نخست خود را در یک جلد با عنوان «تا رهایی» به چاپ رسانید. ششمین و آخرین دفتر وی ـ «شیر سرخ» ـ نیز پس از فوت وی در سال ۱۳۸۲ به چاپ رسید (ابومحبوب، ۱۳۸۰: ۱۹ ـ ۹۲). حمید مصدق به پیروی از نیما و استادان شعر نو تنها به کاربرد واژگان و عناصر رسمی در شعر اکتفا نمی‌کند. وی در کنار بهره‌گیری از میراث زبان و ادب کهن، عناصر مختلف زبان عامیانه و محاوره را به شعر فراخوانده و به آن‌ها بار حسی لازم بخشیده است. به همین سبب شعرش ساده، صمیمی و نزدیک به ذهن و زبان مردم است. به‌طور کلی هنجارگریزی واژگانی و گویشی در اشعار حمید مصدق بیشترین کاربرد را دارد که می‌توان آن را در هفت گروه تقسیم کرد: ۱- واژگان عامیانه؛ ۲- واژگان رایج و محاوره‌ای؛ ۳- کنایه و مثل؛ ۴- تلفظ‌های عامیانه؛ ۵- تلمیح به قصه‌های عامیانه؛ ۶- باورها و رسوم عامیانه؛ ۷- واژگان محلی.

### ۱.۱. واژگان عامیانه

منظور از «واژگان عامیانه» واژگانی است که در تداول عامیانه کاربرد دارد و در فارسی معیار معادلی دیگر دارد؛ مانند: دمِ دست، درهم، کیپ، شنگیدن. ازآنجاکه میان لغات عامیانه و معیار در ادب فارسی مرز دقیقی وجود ندارد تا براساس آن بتوان مصداق‌های هر یک را به‌طور دقیق بازشناخت (انزابی‌نژاد، ۱۳۶۶: ۶). در این مقاله «فرهنگ فارسی عامیانه» تألیف ابوالحسن نجفی به‌عنوان محک تشخیص واژگان عامیانه قرار گرفت. در این پژوهش واژگان عامیانه در دو گروه اسم و فعل بررسی شد.

**فعل**: افعال عامیانه با فراوانی بسیار زیاد در اشعار مصدق نمود یافته است، به‌گونه‌ای که مخاطب پیوسته با این عنصر زبان عامیانه در اشعار وی روبه‌رو می‌شود.

«مگر دست سپید تو/تن سبز چناران بلند باغ حیدر را نوازش کرد/که **می‌شنگند** و/می‌رقصند و/می‌خندند» (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۵۵) «با این دل شکسته/آرام نانشسته دمی/**سرکرده‌ام** به صبوری/خو کرده‌ام به حسرت دوری» (همان:۳۷۶) «این رسم تازه را که چنین **باب می‌کنند**/نودختران غمزده را با شقاوتی/از پنج تا به آنسوی پنجاه/پرتاب می‌کنند» (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۲۶) همچنین: گپ زدن (همان:۹۸)، پرسه زدن (همان:۷۴ و ۹۰)، سرکشیدن (همان:۱۵)، قدکشیدن (مصدق، ۱۳۸۵:۴۷۹)، لمیدن (همان:۵۱۳)، سردادن ـ آواز ـ (همان:۳۶۵).

پاره‌ای از افعال به‌کار رفته در اشعار مصدق در نگاه نخستین، عنصری رایج در زبان رسمی قلمداد می‌شود اما در بررسی دقیقتر درمی‌یابیم که دارای معانی متعددی است که برخی از معانی آن مربوط به حوزهٔ زبان عامیانه است. برای مثال، فعل «زدن» و «گرفتن» هر یک به تنهایی در تداول عامه با حدود پنجاه معنای مختلف کاربرد دارد (نجفی، ۱۳۷۸: ذیل زدن و گرفتن).

موارد ذیل ازجمله افعالی است که در اشعار مصدق چنین معانیی را بیان می‌کند: «در سینه‌ام نهان غمش را نهاند عشق/باری **گرفت شاخ** غم و خوب هم **گرفت**» (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۳۲). در مثال مذکور، «گرفتن» در معنی عامیانهٔ «ریشه کردن» به‌کار رفته است. در اشعار مصدق «گرفتن» در معانی عامیانهٔ دیگری چون «فرض‌کردن و تلقی‌کردن» نیز به‌کار رفته است (همان: ۱۱۵؛ مصدق، ۱۳۸۲: ۷۶).

«به دشت باید رفت/به کوه **باید زد**/دگر به شهر کسی نمی‌گرید» (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۸۰) زدن در معنی «به سرعت رفتن و شتافتن» از زبان مردم اخذ شده است. این فعل در اشعار ذیل به معانی عامیانهٔ دیگری چون «مورد اصابت سلاح آتشی قرار دادن» و «باریدن» نیز به کار رفته است: «اگر تو بازنگردی/کبوتران محبت را/شهاب ثاقبِ دستان مرگ **خواهد زد**/شکوفه‌های درختان باغ حیران را/تگرگ **خواهد زد**» (همان:۲۷۳). از دیگر افعال معیاری که در زبان مردم با معانی خاصی به‌کار می‌رود، «گذشتن» و «گذاشتن» است (نجفی، ۱۳۷۸: ذیل گذشتن و گذاشتن). «گذاشتن» در شعر مصدق با معانی عامیانه‌ای چون «صبر کردن» (مصدق، ۱۳۸۵: ۲۰۸) و گذشتن در معانی

«چشم‌پوشی کردن» و «عفو کردن» (همان) نمود دارد: «خواهر حکایت من را/شبهای بی‌ستاره تلاوت کن/**بگذار** باغ/بی‌خبر از من/در بستر حریری رویای سبزرنگ/بیارامد» (همان:۱۰۲) «سهرابمرده‌ای و/غمت سنگین/**بگذر** ز نوشداروی نامردان» (همان:۷۵). **اسم:** اسامی عامیانه در همهٔ اشعار مصدق نمود دارد، اما در دفاتر پایانی وی ـ «سال‌های صبوری» و «شیر سرخ» ـ با فراوانی بیشتری قابل مشاهده است: «تو ناز مثل قناری/تو پاک مثل پرستو/تو مثل **بَدبَده** خوبی/برای من تو همیشه/همیشه محبوبی» (مصدق، ۱۳۸۵: ۲۷۶) ـ «بدبده» در زبان عامیانه: بلدرچین (نجفی، ۱۳۷۸: ذیل بدبده).

«من مست قدح‌نوشم/از چشم تو مدهوشم/**سلانه به سلانه**/می‌افتم و می‌خیزم» (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۳۱) قید «سلانه به سلانه» در زبان کوچه در معنای «آرام و باوقار راه رفتن» به کار می‌رود (نجفی، ۱۳۸۲: ذیل سلانه).

«از کارخانه کارگران/می‌آیند/با چرخهایشان همه دلمرده و **پکر**» (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۸۴). «پیوسته **درز** پنجره‌ها **کیپ** بسته است» (همان، ۱۳۸۲: ۹۴). از دیگر نمونه‌های اسم‌های عامیانه در اشعار مصدق می‌توان به این موارد اشاره کرد: دندان‌زده (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۰)، درندشت (همان:۳۹۲)، همهمه (همان:۳۰۷)، ولوله (همان:۴۹۴)، خودسر (مصدق، ۱۳۸۲: ۹۴).

نکتهٔ قابل‌توجه در بررسی اسم‌های عامیانه این است که گاه به واژگانی برمی‌خوریم که ظاهراً مربوط به زبان رسمی است اما عامه مردم آن عنصر را با معانی مجازی خاصی استعمال می‌کنند، این دسته از واژگان را صرفاً با همان معانی مجازی متداول در زبان مردم، می‌توان با عنوان «مجازهای عامیانه» در ذیل عامیانه‌گرایی‌های یک شاعر بررسی کرد. برای مثال، «دل» در فرهنگ با معنای مجازی «شجاعت و جرأت» کاربرد دارد. هرگاه این واژه با این معنای مجازی به‌کار رود، می‌توان گفت وارد حوزه زبان عامیانه شده است: «بیا بیا و بیاموز/به ما شجاعت مردن/**دلِ** شهید شدن/از این پلشت و پلیدی/رهیدن و دیدن. . . » (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۰۵) (در مثال فوق، عناصر عامیانهٔ پلشت و دل در کنار عنصر باستانی رهیدن قرار گرفته که همجواری این کلمات با یکدیگر موجب تشخص زبان شعر است).

«با **پای** خویش زآتش عشق تو بگذرم/خویش‌آزمای خویشم و روح سیاوشم» (همان:۴۲۰) ـ پا مجاز از اراده ـ

«اما/تو در درون آینه می‌بینی/نقش خطوط خسته پیشانی/پیری، **شکستگی**، پریشانی» (همان:۱۲۹).

واژهٔ شکستگی در معنای عامیانه «پیری و چروک شدن صورت» (نجفی، ۱۳۷۸: ذیل شکستگی) به‌کار رفته است. مصدق گاه در اشعارش از کلماتی مثل «از پی»، «پای»، «لای» بهره برده است. این کلمات در تداول عامه بسیار پرکاربرد است، ولی نظرات مختلفی دربارهٔ ماهیت این کلمات ارائه شده است. برخی این کلمات را اسم و برخی حرف اضافه دانسته‌اند. خیامپور برای حروف اضافه فهرست بسته‌ای به، از، تا، در، در، اندر، با، چون، زی، بی، جز ـ ارائه کرده و معتقد است که واژگانی مثل: زیرِ، رویِ، عقبِ، بالایِ و... چون می‌توانند نقشهای مختلف اسم را پذیرا باشند، درحقیقت حرف اضافه نیستند و در دستور زبان فارسی به اشتباه و به پیروی از دستور زبان اروپایی جزء حروف اضافه محسوب

شده است (خیامپور، ۱۳۸۹: ۱۰۷ ـ ۱۰۸). این درحالی است که وحیدیان کامیار و برخی دیگر از دستورنویسان این واژگان را حرف اضافه دانسته‌اند و تنها اختلاف آنان در ساده یا مرکب دانستن این کلمات است. این افراد معتقدند یکی از ویژگی‌های حروف، عدم گسترش‌پذیری است، به این معنی که برخلاف اسم برای حرف نمی‌توان وابستهٔ پسین یا پیشین آورد، چنانچه کلمات فوق گسترش‌پذیر باشند و بتوان برای آن مثلاً صفت آورد این کلمات اسم هستند و نه حرف اضافه (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۱۰۹) و (انوری، ۱۳۷۹: ۲۵۵-۲۵۶) و (قریب، ۱۳۷۳: ۲۰۴). لازم به ذکر است که نجفی نیز در کتاب فرهنگ عامه واژگان مذکور را به‌عنوان «حرف اضافه مرکب عامیانه» ضبط کرده و در مقدمهٔ کتاب مذکور نیز به حرف اضافه بودن این حروف اختصاصاً اشاره کرده است (نجفی، ۱۳۷۸: سیزده).

مصدق با به‌کارگیری این‌گونه کلمات ـ اسم یا حرف اضافه ـ زبانش را با زبان مخاطبان پیوند می‌دهد: «در **پایِ** چوب دار/هنگام احتضار/از صد گره، گرهی نیز وانشد. . . » (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۴۶). «پنهان شدم چو شب‌پره **لایِ** کتاب‌ها/در متن قابها» (همان:۹۵). «و در آن **تنگِ** غروب/یاد می‌کردم از آن تلخی گفتارش در صادق صبح» (همان:۶۳). «باغبان **ازپیِ** من تند دوید» (همان:۳۹) «هر روز **پایِ** پنجره غمگین نشسته بود» (همان:۳۶۸).

مصدق در بیشتر موارد از حروف اضافه همانند دیگر عناصر زبان عامیانه به شکلی هنری و بدیع، نه به‌گونه‌ای غیرشاعرانه و خبری بهره برده است و همین عامل سبب شده که زبان شعری او علی‌رغم دارابودن عناصر زبان عامیانهٔ فراوان به ابتذال کشیده نشود: «بگذرد تا زندگانی بر مراد/زندگان هرکس پی کاری فتاد/خاک شد گل، گل چو خشت خام شد/خشت روی خشت پی تا بام شد» (همان:۵۱۹).

«پی» و «ازپی» به سبب کسره‌ای که در پایان آن می‌آید و همچنین به سبب گسترش‌ناپذیری جزء حروف اضافه به شمار می‌آید (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۴: ۱۰۹). این حرف اضافه که در زبان اهل عام متداول است در ابیات فوق با «پی» به معنای «پایه» جناس تام ساخته است و به آراستگی و زیبایی شعر افزوده است.

**واژگان محاوره‌ای و رایج**: زبان روزمره یا «زبان محاورهٔ رایج»، زبان مردم فرهیخته و نیمه‌فرهیخته و حتی زبان نوشتاری کم و بیش آزادی است که کاربرد آن بر روابط دوستانه یا همپایه میان گوینده و شنونده دلالت می‌کند؛ زبانی است که افراد خانواده در گفت‌وگو با یکدیگر به کار می‌برند و در ارتباط با مردم ناآشنا معمولاً از استعمال آن پرهیز می‌شود؛ اما «زبان عامیانه» نه بر مفهومی اجتماعی، سیاسی بلکه بر مفهومی اجتماعی ـ فرهنگی دلالت می‌کند و عبارت است از کلمات و ترکیبات زبان محاورهٔ مردم نیمه‌فرهیخته که بی‌قید و بند سخن می‌گویند و الفاظی بر زبان می‌آورند که مردم فرهیخته از ادای آن، خاصه در محافل رسمی به شدت احتراز می‌کنند (نجفی، ۱۳۷۸: هفت). به سبب عدم مرزبندی مشخص میان زبانهای مذکور، نجفی با اذعان به تفاوت میان زبان عامیانه و زبان محاوره، در ذیل زبان عامیانه عناصر زبان محاوره را نیز مورد بررسی قرار داده است که البته این امر در بررسی‌های زبانی امری متداول است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳۱۷ ـ ۳۲۰). همین امر در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» از حسن‌لی نیز مشاهده می‌شود. وی با این مطلب که بسیاری از واژگان شعر معاصر از واژه‌های محاوره است، واژگان و اصطلاحات

عامیانه‌ای مثل چائیدن، قاتی، پاشویه، درک، کپر، بوق سگ، وول خوردن و... را در میان واژگان محاوره‌ای مثل سماور، قوری، چراغ، ساندویچ، سینما و... قرار می‌دهد (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۲۴) و این درحالی است که میان این دو دسته از واژگان تمایز آشکاری وجود دارد. [۲]

برخی از فرهنگ‌نویسان به عدم وجود مرز و معیار خاص مجزاکننده میان زبان محاوره و عامیانه اشاره کرده‌اند و همچنین در بسیاری از پژوهش‌های انجام شده همانند آنچه در فوق ذکر شد تفکیکی میان واژگان محاوره و عامیانه صورت نگرفته است، به همین سبب در این پژوهش واژگان عناصر محاوره و رایج در ذیل عناصر عامیانه البته با تفکیک از واژگان عامیانه و در مبحثی جداگانه مورد بررسی قرار گرفت تا تفاوت، اختلاط و ظرافت مرز این دو گونه زبان گفتار محاوره و عامیانه مورد توجه خوانندگان قرار گیرد (مصطفوی و همکاران، ۱۳۹۴). در بررسی دقیق‌تر واژگان محاوره‌ای و رایج می‌توان واژگان بیگانهٔ متداول را نیز جزو این گروه واژگان قرار داد. واژگان بیگانهٔ متداول، واژگانی است که به فراخور نیاز زبان از زبان‌های دیگر به قلمرو زبان‌فارسی راه یافت و در زبان‌فارسی جذب شد. واژگانی مانند: تلویزیون، سیگار، تلفن. این دسته از واژگان بیگانه نیز مانند دیگر واژگان محاوره‌ای رایج در زبان محاوره و زبان معیار متداول است، اما دسته‌ای دیگر از واژگان بیگانه جز برای روشنفکران و اهل قلم آشنا نیست و در زبان معیار فارسی نیز برای این دسته از واژگان معادل روشن و رسایی وجود دارد (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳۲۰). در زبان شعر حمید مصدق واژگان بیگانه با بسامد بسیار معدود و از نوع متداول به‌کار رفته است و به‌طور مطلق از واژگان بیگانهٔ دسته دوم نشانی نیست، لذا واژگان بیگانه مصدق در ضمن واژگان محاوره‌ای و رایج بررسی شد و برای آن، چنانکه در بررسی‌های زبانی امروز رسم است، عنوان جداگانه‌ای درنظر گرفته نشد. واژگان محاوره‌ای رایج اغلب بدون هیچ تکلف و تصنع به شعرهای حمید مصدق وارد شده و به سبب فراوانی قابل‌توجه آن در دو حوزهٔ اسم و فعل قابل تقسیم‌بندی است. «سنگ هر کودک بر پهنهٔ رود/لک‌لکی بود که **لی‌لی می‌کرد**/دامن پیرهن هر کودک/پر لک و پیس ز رنگ شاتوت... » (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۲۰-۱۲۱).

در نمونهٔ مذکور زبان شعر با بهره‌گیری از واژگان «لک‌لک و لی‌لی کردن، لک وپیس، شاتوت» به زبان محاوره و روایت نزدیک شده است. البته شاعر برای اینکه شعر به یک روایت یا خاطره‌گویی صرف تبدیل نشود، زبانش را با شگردهای هنری چون وزن و قافیه، تشخیص (لی‌لی کردن لک‌لک)، تشبیه و. . . برجسته کرده است. مصدق با این عدول‌ها و گریزها و کاربرد عناصر رایج محاوره‌ای از زبان شعر به زبان گفتار و از زبان گفتار به جانب زبان شعر، زبان صمیمی و مردمی در اشعار خویش نمایان ساخته است: «**وای** باران/باران/**شیشه پنجره** را باران شست/از دل من اما/چه کسی نقش تو را خواهد شست» (مصدق، ۱۳۸۵: ۴۳).

عناصر رایج محاوره‌ای را کم و بیش در همه اشعار مصدق می‌توان یافت، اما درخشش هنری این عناصر، بیشتر در اشعار تغزلی و عاشقانهٔ وی است. مصدق با بهره‌گیری از این عناصر، در اشعار تغزلی خود، مفاهیم عشقی را برای مخاطب ملموس و قابل درک می‌سازد: «به یاد مانده از آن روزها مرا، که هنوز/فراز **پله دانشکده**، نگاهی گرم/از آن دو چشم

گدازنده/جان من آشفت/خلد به سینه‌ام آن رازناک جادویی/به مهربانی آن **عطر مسکوا**/که هنوز/چو برف ساحل **سیبری**/سیاه سرد یخستان/نشسته سرتاسر/به هر کجا که هنوز (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۸-۱۹).

در قطعهٔ فوق «خلد» و «فراز» به عنوان دو واژهٔ باستانی، در مجاورت عناصر رایج و محاوره‌ای، به کار رفته است، همچنین شاعر با نوآوری و کاربرد تخیل قوی خویش، از عشق به «رازناک جادویی» تعبیر می‌کند و واژه‌ای چون «یخستان» را می‌آفریند و اینچنین عناصر زبان عامیانه، باستانگرا و نوآوری و ابداع در عرصهٔ شعر مصدق آشکار می‌شود.

ازجمله نمونه‌های دیگر واژگان محاوره‌ای در شعر مصدق به این موارد می‌توان اشاره کرد: سنگفرش کوچه (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۲) مترسک (همان: ۱۳۰) دود سیگار (همان: ۲۹۱)، چکمه، ماشه (همان: ۳۱۸)، سیمان، علف هرز (همان: ۴۵۸)، پتک (همان: ۳۶۲)، قاجار، تزار (همان: ۴۸۶)، ویزا، سانسور، سفارت، باجه، چاپ، (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۱)، بخاری دیواری (همان: ۱۲۵). استفاده از زبان رایج و محاوره‌ای در اشعار مصدق به کاربرد اسم محدود نمی‌شود. وی به افعال رایج امروزی که از زبان محاوره اقتباس شده است نیز توجه خاص دارد. افعال رایج امروزی در زبان گذشته یا اصلاً کاربرد نداشته است ـ چون از ساخته‌ها و زایش های زبان امروزی محسوب می‌شود و اغلب محصول پیشرفت تمدن و صنعت جهان امروز است ـ و یا اگر هم ساختهٔ جدید زبان نباشد به حکم غیرشاعرانه بودن، به ندرت در ادب کهن به کار رفته است. افعالی مثل: قاب گرفتن، تلفن زدن، نشت کردن، شماره گرفتن، سفت کردن و. . . (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۳۲۳ ـ ۳۳۳).

«خورشید خاوران/**هاشور می‌زند** از دور دشت‌ها را/ترصیع تپه‌ها. . . » (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۰۳) «هر چند قطع فاصله/با سیم‌های رابطه آسان بود/اما چه بود مانع من که حصار را/با سیم ارتباط نبریدم. . ./آن گاه گوشی تلفن را/بی‌آنکه/**یک شماره بگیرم گذاشتم**» (همان: ۱۶۵-۱۶۶). «شماره گرفتن» رایج و محاوره‌ای است، البته در مثال فوق، استفاده افراطی و غیرهنری از عناصر زبان محاوره‌ای و رایج، شعر را به یک روایت معمولی بدل کرده است. ـ این دسته افعال در مجموعه «شیر سرخ» با بسامد بیشتری نسبت به دفترهای دیگر مصدق به‌کار رفته است.

کاربرد واژه‌های عامیانه در نوع خود با انعکاس فضای صمیمی و قابل‌لمس و تصویرسازی، وجوه هنری را در در شعر وی افزایش داده است. در هنر ایرانی- اسلامی نیز بخش مهمی از فضای آثار هنری را فضای عامیانه، واقع‌گرایی و زندگی روزمره مردم تشکیل داده است.

**کنایه و مثل**: از دیگر عناصر زبان عامیانه اشعار مصدق «کنایه» است و آن ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، و قرینه صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد (شمیسا، ۱۳۷۹: ۹۳).

علاوه‌بر کنایه، «مثل» نیز در اشعار مصدق نمود قابل‌توجهی دارد. کاربرد مثل در زبان عوام، امری بدیع و دور از نظر است و بسیاری از شاعران گذشته نیز از امثال- تحت عنوان صنعت ارسال المثل- در اشعارشان بهره برده‌اند. کنایات و

امثال جاری در زبان مردم، در مجاورت دیگر عناصر عامیانه به فرازبان (شعر)مصدق وارد شده است: «چنین می‌اندیشم/که جلوه‌های سحر را **به خواب خواهم دید**/و **آرزوی** صفا را **به خاک خواهم برد**» (مصدق، ۱۳۸۵: ۲۶۵، ۲۶۴) - کنایه از آرزوهای دست نیافتنی و امیدهای بیهوده ـ «هر چند که با تو **پابه‌پا می‌رفتم**/ای کاش دلت با دل من می‌آمد» (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۸۵) ـ کنایه از همراهی کردن ـ «اینجا/**تا چشم کار می‌کند**، آواز بی‌بریست» (مصدق، ۱۳۸۵: ۲۲۰) ـ کنایه از تا هر چه دورتر ـ «چون تو جنباندی به سوی ما لبی» (همان: ۵۲۰) ـ کنایه از صحبت کردن ـ «از آنچه رفت به ما هیچ جای گفتن نیست/چرا که **در پس دیوار، گوش‌ها تیز است**» (همان: ۳۳۷) ـ مثل ـ «در قفس طوطی مرد/**و زبان سرخش/سرسبزش را بر باد سپرد**» (همان، ۵۲۸) ـ مثل ـ «**گیرم که آب رفته به جوی آید**/با آبروی رفته چه باید کرد» (همان: ۱۱۵).

### ۱.۲. تلفظ عامیانه

ازجمله تفاوت‌های زبان نوشتار با زبان گفتار تلفظ واژگان است. برخی از واژگان در زبان مردم، با فرآیندهای واجی حذف، ابدال، ادغام و. . . دگرگون می‌شود و شکلی متفاوت از زبان معیار یا نوشتار می‌یابد (افراشی، ۱۳۸۸: ۵۳-۶۱). کاربرد واژه با تلفظ گفتاری، یکی دیگر از راه‌های مردمی‌کردن زبان شعر است که در زبان مصدق نمونه‌هایی از آن دیده می‌شود. تلفظ پیشوند «باز» در زبان گفتار به شکل «وا» بسیار رایج است (ناتل‌خانلری، ۱۳۷۴: ۷۴)؛ مصدق در موارد متعددی، فعل‌های پیشوندی ساخته شده با این عنصر را با تلفظ عامیانه (وا) به‌کار برده است: «زان لحظه که دیده بر رخت **واکردم**/دل دادم و شعر عشق انشا کردم» (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۴۵) «از کجا که من و تو/مشت رسوایان را **وانکنیم**» (همان:۶۶) همچنین: واشدن (مصدق، ۱۳۸۵: ۱۴، ۲۴، ۴۴۶)؛ واگذاردن (همان: ۴۰۴) واماندن (همان: ۵۰۲ و مصدق، ۱۳۸۲: ۱۰۵).

نمونه‌های دیگر حضور واژه با تلفظ گفتاری در شعر مصدق بیشتر ناظر به حذف‌هایی است که اصطلاحاً به آن «حذف‌های همزمانی» می‌گویند و به تبعیت از قانون کم کوشی در زبان گفتار روی می‌دهد (باقری، ۱۳۸۹: ۱۲۱). «هنوز بر **دهن** جام/نام جم جاری است» (مصدق، ۱۳۸۲: ۷) «هی گمان می‌کردم/دوستی همچون سروی سرسبز/**چار** فصلش همه آراستگی است» (مصدق، ۱۳۸۵: ۵۳) همچنین: در و دشت (دره و دشت) (همان:۵۱)، به یاد تو می‌آرم (:می‌آورم) (همان:۱۶۵)، چارراه (مصدق، ۱۳۸۲: ۲۳، ۷۳).

### ۱.۳. تلمیح به قصه‌های عامیانه

قصه‌های عامیانه از بخش‌های مهم ادب عوام محسوب می‌شود و ازجمله عناصری است که مصدق برای مردمی‌شدن شعرش به آن توجه دارد: «**سنگ صبور**» طاقت اندوه من نداشت/درهم شکست از غم دل، سنگ خاره‌ای» (مصدق، ۱۳۸۵:۱۶). قصهٔ «سنگ صبور» از قصه‌های عامیانهٔ معروف است. از این داستان روایات مختلفی ذکر شده ولی اصل داستان درد و دل قهرمان داستان با سنگ صبور ـ در همهٔ این روایات مشترک است و اختلاف تنها در جزئیات داستان

مشاهده می‌شود. در یکی از این روایتها قهرمان داستان دختر وزیری است که به‌صورت اتفاقی به دنیایی دیگر می‌رود و در آنجا جنازهٔ پسری را مشاهده می‌کند. دختر برای بازگرداندن حیات به جسد پسر چهل شبانه‌روز بر سر وی دعا می‌خواند ولی در موعد زنده شدن پسر دختری کولی به حیله، دعا را بر زبان می‌آورد، پسر زنده می‌شود و با دختر کولی ازدواج می‌کند، دختر وزیر نیز کنیز آن دو می‌شود. پسر برای زیارت قصد کربلا می‌کند و طبق خواست دختر کنیز برای وی سنگ صبور به ارمغان می‌آورد. دختر با سنگ صبور درد و دل می‌کند و مکر دختر کولی را برای سنگ صبور فاش می‌سازد سپس در پایان از سنگ می‌خواهد که یا او بشکند یا اینکه دختر شکسته خواهد شد. در این هنگام پسر که در نهان، داستان دختر را شنیده است به سنگ ندا می‌دهد که آن بشکند، سنگ می‌شکند و پسر پس از مجازات دختر کولی با دختر وزیر ازدواج می‌کند (درویشان، ۱۳۸۵: ذیل سنگ صبور). در اشعار مصدق از این نوع داستانهای عامیانه نمونه‌های دیگری نیز یافت می‌شود: «شب که می‌شد با شوق/گوش ما منتظر قصه خاتون می‌ماند/قصه زردپری، سرخ‌پری/قصه **دختر شاه پریان/سندباد بحری** ما را می‌برد/سوی چین و ماچین/تا فراسوی زمین. . . » (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۲۲).

«دختر شاه پریان» و «سند بادبحری»[۳] ازجمله قصه‌های عامیانه‌ای است که مصدق در اشعار فوق مدنظر خود قرار داده است. البته مصدق گاه بدون اینکه به قصهٔ عامیانه‌ای خاصی اشاره داشته باشد، عناصر آن را در اشعار خویش به کار برده است. عناصر آشنایی که از کودکی با قصه‌های شیرین پدر بزرگها و مادربزرگها در ذهن و خاطر همگان جا گرفته است: «ما ذهن پاک کودک معصوم را/با قصه‌های **جن و پری**/و **قصرهای نور**/آلوده می‌کنیم» (مصدق، ۱۳۸۵: ۱۵۸). «آیا هنوز هم/دلبسته **کالسکه زرینی**؟» (همان: ۱۵۹) «دلاله محبت/**عفریته** پلید به پیری نشسته می‌دانست/در من توان نماند و شکیبایی/می‌برد **دیو** را/تا حجله‌گاه پاک اهورا. . . » (همان:۱۳۱).[۴]همین جنبه از شعر مصدق از نمودهای زیبای هنری است، زیرا پرداختن به داستان‌ها و قصه‌های عامیانه بخش مهمی از هنر نگارگری اسلامی را تشکیل می‌دهد؛ که از آن میان می‌توان به قصه‌های هزار و یک شب اشاره کرد.

### ۱.۴. باور عامیانه

در اشعار مورد بررسی حمید مصدق تنها دو مورد باور عامیانه مشاهده شد: «رنجوری تو را/باور نمی‌کنم/ای **پیش‌مرگ** تو همه رخشنده اختران» (مصدق، ۱۳۸۵: ۱۹۹).

**پیش مرگ‌شدن:** در کتاب کوچه احمد شاملو درباره این باور عامیانه چنین آمده است: «یک عقیده عمومی بر آن است که مرگِ مقدر امکان دارد به کسی جز آنکه هدف تقدیر است، اصابت کند. در این صورت قضا و بلا می‌گذرد و تقدیر به بردن آن که اشتباهاً به چنگال مرگ افتاده، اکتفا می‌کند. مثلاً اگر در خانه‌ای که بیمار مشرف به موتی هست، شخص سالم و تندرستی تصادفاً درگذرد و حتی گربه یا سگ یا پرنده‌یی به جهتی بمیرد یا کشته شود، می‌گویند پیش‌مرگ بیمار شده است و دیگر بیمار از خطر مرگ جسته است. قربانی‌کردن حیوانی که پیش از سربریدن به خانه می‌آورند به همین منظور است و این که مادران به فرزند دلبند خود می‌گویند: الهی پیش‌مرگت بشم از همین اعتقاد

آب می‌خورد، هرچند که ممکن است آن را به جا و در مفهوم "داغت را نبینم" نیز به کار برند» (شاملو، ۱۳۷۸: ذیل پیشمرگ).

«با من ایمن از نگاه **چشم شور** و شوخ دشمن باش» (مصدق، ۱۳۸۵: ۳۶۵).

**چشم شور:** یکی از قوی‌ترین باورهای مردم ایران، اعتقاد به نیروی چشم شور (چشم بد) بوده است. برحسب این اعتقاد، کسی که نیروی چشم شور را داشته باشد هرگاه در چیزی یا کسی نظر کند و ماشاءالله نگوید به آن چیز یا آن کس صدمه‌ای می‌زند (کولیوررایس، ۱۳۶۶: ۱۹۵).

### ۱.۵. واژگان محلی

«جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هر کدام نعمتی است، نترسید از استعمال آنها» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۹). این توصیه نیما به آوردن واژگان محلی در شعر، مورد استقبال بعضی از شاعران معاصر قرار گرفت. آن‌ها از کلمات محلی زبان و لهجه خود در کنار لغات رایج و عامیانه بهره برده‌اند. از سوی دیگر این نکته را نیز باید مدنظر قرار داد که استفاده از ساختها یا واژگانی که از گویشی غیر از زبان هنجار (گونه‌های جغرافیایی زبان گفتار مثل مازندرانی، خراسانی و...) وارد زبان می‌شود، در تقسیم‌بندی لیچ «هنجارگریزی گویشی» است (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰).

استفادهٔ مصدق از واژگان بومی و محلی به مواردی بسیار اندک محدود می‌شود و قطعاً نمی‌توان مصدق را جزء آن دسته از شاگردان نیما که واژگان محلی را در شعر خود به صورت بارز وارد کرده‌اند، محسوب کرد، ولی همین استفادهٔ اندک، گذشته از ایجاد هنجارگریزی گویشی در اشعار وی، نشان از توجه او به این عناصر در زبان رسمی و شعر است.

«بر اوج موج‌های جهان اوج موج‌ها/**پرهیب** کیست از سرشان/ سایه‌سان گذشت» (مصدق، ۱۳۸۲: ۸۶). «پرهیب»: «شبح وکالبد ـ این لفظ از فارسی ولایتی خراسان است». این واژه را پیش از مصدق، اخوان ثالث به کار برده است که با توجه به خراسانی نبودن مصدق و همچنین انسی که مصدق با اخوان و شعرهایش دارد، به نظر می‌رسد مصدق با این واژه در شعر اخوان ثالث آشنا شده باشد: «در لب آن چاه/سایه‌ای ـ پرهیب محو سایه‌ای ـ را دید/او شغاد، آن نابرادر بود» (اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۲۷۴). واژهٔ محلی دیگر مصدق «ترنابازی» است. «ترنا» نام یک بازی محلی است که در آن یکی شاه و یکی دزد می‌شود و برای اجرای حکم شاه با ترنا (طناب دولا) به تن دزد می‌زنند (نجفی، ۱۳۸۷: ذیل ترنابازی). «گاه **ترنابازی**/گر چه چوب و فلکی بود اما/دیو کین در دل کسی را نداشت. . . » (مصدق، ۱۳۸۲: ۱۲۱).

بومی‌گرایی در نوع خود از مهم‌ترین وجوه هنری سبک مصدق است. بررسی‌ها نشان می‌دهد بومی‌گرایی علاوه‌بر ادبیات در آثار هنری نیز سبب آفرینش‌های زیبایی می‌شود.

مصدق گاه با گزینش یک عنصر زبان عامیانه، ایجاد یا افزایش موسیقی حاصل از تکرار یک واج را به مخاطب عرضه می‌کند و با کمک عناصر زبان عامیانه واج‌آفرینی‌های قابل توجهی را می‌آفریند: «من نمی‌گویم که با من باش/و ایمن

باش/با من ایمن از نگاهِ چشمِ شور و شوخِ دشمن باش» (همان، ۱۳۸۵: ۳۶۵) در این نمونه واج‌آرایی صامت «ش» همراه با عنصر عامیانهٔ «چشم شور» علاوه بر واج‌آرایی، معنای شوری را نیز برای خواننده تداعی می‌کند.

«بی‌تو سرگردان‌تر/از نسیم سحرم/از نسیم سحر سرگردان/بی‌سر و سامانم/بی‌تو اشکم/دردم/آهم» (همان: ۵۹). در مثال مذکور نیز تکرار واج «س» علاوه‌بر ایجاد موسیقی، صدای وزش نسیم را نیز در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که نوعی «صدامعنایی» است (شمیسا، ۱۳۷۱: ۹۵) و نقش اصطلاح عامیانهٔ «بی‌سر و سامان» در این واج‌آرایی و تداعی غیرقابل انکار است.

مصدق در کنار استفاده از قدرت تکرار واج‌ها برای تداعی معنا، گاه برای تأکید بر معنای موردنظر خویش، از گنجینهٔ واژگان عامیانه، لغاتی را برمی‌گزیند که از نظر صورت آوایی، در القای مفهوم و معنای موردنظر مؤثر باشد: «پیوسته درز پنجره‌ها کیپ بسته است/و پرده ضخیم/پوشانده است پنجره‌های اطاق را» (مصدق، ۱۳۸۵: ۹۴). واژهٔ «کیپ» به لحاظ اختتام آن به واج لبی «پ»، هنگام تلفظ نیز با چسبیدن لب‌ها به یکدیگر به نوعی تداعی‌کنندهٔ معنای «بستن» است و یا در شعر «مگر دست سپید تو/تن سبز چناران بلند باغ حیدر را نوازش کرد/که می‌شنگند و/می‌رقصند و/می‌خندند» (همان: ۳۵۵). واژهٔ عامیانهٔ «شنگیدن» حسی از شادی و شعف پنهان را به خواننده منتقل می‌کند که چه‌بسا معادل آن واژه در زبان معیار از انتقال چنین حسی عاری است. کاربرد عناصر زبان عامیانه در اشعار مصدق، در حوزهٔ علوم بلاغی نیز قابل بررسی است. «دل من در دل شب/خواب پروانه شدن می‌بیند/مهر در صبحدمان/خرمن خواب مرا می‌چیند» (همان: ۴۵) «دل» در ترکیب «دل شب» در زبان عامیانه در معنی «وسط و میانه» است. مصدق با این معنای مجازی دل در کنار معنای قاموسی آن جناس تام آفریده است.

همچنین در «هنگام/هنگامهٔ سفر/من لول لول بودم/آری ملول بودم» (همان: ۱۳۷). واژهٔ «ملول» در مجاورت «لول» در معنی مست، جناس زاید ساخته است. کنایه ازجمله مباحث علم بیان است که در زبان عامیانه کاربرد وافری دارد. کنایه و مثل در اشعار مصدق جایگاه ویژه‌ای دارد که پیشتر نیز مورد بررسی قرار گرفت. آنچه شایان ذکر است آن است که مصدق در مواردی در کاربرد کنایه‌های مرده و تکراری رستاخیزی زبانی ایجاد کرده است و به این نوع کنایه‌ها پویایی و تحرک بخشیده است: «بیا که دیدهٔ من/به جستجوی تو گر از دری شده نومید/گمان مدار که هرگز/دری دگر زده است/سپیده گر نزده سر، بیا بیا بلندانداز/که از سیاهی چشمم/سپیده سرزده است» (همان: ۲۴۹). «سپید شدن چشم» تعبیری کنایی در معنی «نهایت انتظار و چشم به راه بودن» است، مصدق این کنایه را با اندکی تغییر با زیبایی و هنرمندی قابل‌توجهی به کاربرده و گویا به این کنایه حیاتی تازه بخشیده است.

تلمیح به قصه‌های عامیانه از دیگر عناصر عامیانهٔ به‌کاررفته در اشعار مصدق است. کلام وی با بهره‌گیری از قصه‌های عامیانه، به‌عنوان یک پشتوانه فرهنگی ـ ملی عمیق و موجز شده است، چراکه شاعر با چشمزد به قصه‌های عامیانه و عناصر آن، دریایی از اندیشه و معنا را با واژگانی معدود و محدود در شعر خود قرار داده است و علاوه‌بر آن تصویرهای خیال‌انگیز شعر خویش را نیز تقویت کرده است. «مرا سنگ صبوری نیست/گلی‌جان با توأم/سنگ صبورم باش/شبم را

روشنایی بخش/گلی دریای نورم باش» (همان: ۳۴۹). مصدق گاه از عناصر آشنای داستان‌های عامیانه برای ساخت نماد یا سمبل‌های سیاسی ـ اجتماعی استفاده کرده و زبان خویش را برجسته ساخته است: «آخرین تیر من از چله گذشت/ترکش من دگر از تیر تهی است/دیو می‌آید دیو/دگر ای بخت سیاهم/به تو امیدی نیست» (همان: ۴۴۲).

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر در بهره‌گیری مصدق از عناصر قصه‌های عامیانه، تغییراتی است که وی گاه در ساختار قصه‌های عامیانه ایجاد کرده است، برای مثال، «دیو» که همیشه در پایان داستان‌های عامیانه مقهور نیکی می‌شود، در شعر مصدق صورتی دیگر می‌یابد: «دلاله محبت/عفریته پلید به پیری نشسته می‌دانست/در من توان نماند و شکیبایی/می‌برد دیو را تا حجله‌گاه پاک اهورا. . ./دیدم که دیو بود و فرشته/کز حجلهٔ شکستهٔ قانون برون شدند/اینک نه جلوه‌ای ز اهورا/اهریمنند هر دو» (همان: ۱۳۵). تضاد، تناسب و ایهام از دیگر آرایه‌هایی است که با عناصر عامیانه در اشعار مصدق نیز نمود یافته است: «بگشای لب بگو حدیثی ز شور عشق/سر تا به پای گفته تو گوش شد حمید» (همان:۴۰۴) ـ تناسب میان لب، سر، پا و گوش: البته سازندهٔ این تناسب عبارت عامیانهٔ «سر تا پا گوش شدن» است. «من با که بگویم این غم بسیار کو مرا گرفت/در خیل کشتگان غمش، دست کم گرفت» (همان:۴۳۳) ـ «کم» در عبارت عامیانهٔ «دست کم گرفتن» با «بسیار» تضاد ایجاد می‌کند. «در دل سنگ سرد تو نگرفت/آتش این سخنسرایی‌ها» (همان:۴۳۴) ـ ایهام در فعل گرفتن: ۱) اثر نکردن ۲) روشن‌نشدن آتش: در این معنی گرفتن با آتش مصراع دوم تناسب دارد.

## ۲. هنجارگریزی در شعر بیژن الهی و تبیین هنری آن

در نظرگاه هنجارگریزی شعر پیش از هر چیزی «بازی با زبان» است. غرابت و شگفتی زبان شاعرانه، هر شعر را به «موجودی یکه» بدل می‌کند و در این راه شگردهای زبانی‌ای چون نظم و همنشینی واژگان شعری، که بنیان آن آهنگ و موسیقی واجهاست؛ مجازهای بیانی‌ای چون استعاره، مجاز، کنایه، تشبیه؛ ایجاز و خلاصه‌گویی؛ کاربرد لغات کهن؛ به‌کار بستن ساختار نحوی کهن؛ به‌کار بردن صفت به‌جای موصوف؛ ترکیب معنایی جدید؛ بیان استوار بر ناسازه‌های منطقی؛ نوآوری واژگانی و. . . به‌کار بسته می‌شود (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۰۵۹/۱). در دستگاه اندیشگانی الهی نیز، زبان شعر محملی برای تجربیات بازی گونهٔ فرم شعری است. این تجربیات منجر به عمق بخشی مفاهیم از رونق افتاده، شده‌اند. در این سطح از هنجارگریزی به تمهیداتی پرداخته می‌شود که شاعر در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها، یا فرم نوشتاری و دیداری مصرع‌ها و زبان شعری‌اش به‌کار گرفته است. هنجارگریزی زبانی به شکل ایجاد نوعی مانع بر سر راه زبان عمل می‌کند، مثل «انباشت صداهای دشوار و نیز کاربرد وزن در شعر» و...

در شعر الهی نمود این سطح از هنجارگریزی در موارد زیر است:

**۲.۱. نوآوری واژگانی:** الهی در اشعارش و پس از آن در ترجمه‌هایش به واژه‌سازی‌های بسیاری دست می‌زند، که بعضاً به ضرورت مفهوم ساخته و استفاده می‌شوند. این واژه‌سازی‌ها به دو صورت قابل مشاهده هستند: ۱. **استفاده از واژگان/دارای پشتوانه معنایی در متون کهن، در معنایی فراتر از معنای معمول.** با وجودی که شاعر در روند

شعر از کلمات و ترکیبات قدیمی استفاده می‌کند با بیانی شخصی از آن‌ها آشنایی زدایی می‌کند. برای مثال، در مصرع: «با تو سپید، راه دراز/ سپند مادرا ای. . ./آشوا» از شعر

«مرغزار/ گوران»، با به‌کار بردن واژۀ آشو و خطاب قرار دادن این صفت/کم کاربرد،

سطحی از هنجارگریزی را مطرح می‌کند:

«گردونه، بی سمند، میان خار و سپند...

ستون چپ، خم راست. نگاه! خرّمشاه.

نفسی بنه دراز کشیم، میان دو راه سیاه گور، باتو، سپید راه/دراز! سپند مادرا ای. . .

آشوا» (الهی، ۱۳۹۳: ۷۵).

«آشو» صفت/زردشت و به معنای پاک و مقدس، بهشتی که در مقابل دوزخی باشد و آتش شعله‌ناک است (دهخدا، ۱۳۷۲: ۲/ ۲۲۸۶) و یا شعر/ «همیشه، همیشه، همیشه» با کلماتی ساده فضایی قابل‌تصور را ترسیم می‌کند؛ درحالی‌که در آن میان می‌توان کلمۀ ناآشنای «اداک» به معنای «جزیره و خشکی میان دریا» (دهخدا، ۱۳۷۲: ۱۳۱۱/۱) را ملاحظه کرد: «همیشه از آواز خیش پس ماندم این راز من است راز گمشدنم.

به دریاچه که بودم، آوازم

به آداکی نشست.

برگ‌های نخل، در باد خنک لرزید.

دختری به آداک

آواز مرا شنیده بود» (الهی، ۱۳۹۴: ۱۰۲).

استفاده از این واژۀ کم‌کاربرد در متن که احتمالاً در ابتدا معنای آن دریافت نمی‌شود، با ایجاد فضای خالی ذهنی برای خواننده، منجر به هنجارگریزی زبانی شده است. نوآوری در دوره‌های مختلف تاریخی سبب زیبایی آثار ادبی و هنری بوده است؛ بنابراین این شاخصه نقش مهمی در زیبایی‌بخشی هنری به اشعار بیژن الهی داشته است.

**۲.۲. نوع دیگری از نوآوری واژگانی در اشعار الهی ترکیب‌سازی در ساخت صفت‌ها و قیدها است؛** برای مثال، در سه سطر آخر شعر «شبانه»، شاید به‌منظور تأکید بر ارادۀ شاعر، از واژۀ «شب»، صفت تفصیلی/«شب‌تر» می‌سازد که معمول زبان‌فارسی نیست:

«به سکونی فصیح که می‌گیرد

نبض/بغضی کوچک

که هیچ ستاره نمی‌ترکاند

در تو، صورت ببر،

چو صورتی فلکی زیباست. چون شبی و،

اگر اراده کنم،

شب‌ترا!» (الهی، ۱۳۹۳: ۷۱)

یا در شعر «شعر دیگر» قید ناآشنای «یکّه یکّه» را به کار می‌برد:

«صبوری تا سپیده و

حال

رگی لذیذ می‌ترکانی در سبّابه.

دندانه‌های خفّتنی

می‌رسد یکّه یکّه به بوی شناور ــ از تبسمی بلند؛

می‌خیزد او بلند/ بلند

از میانهٔ خاکهٔ قند. . . » (الهی، ۱۳۹۳: ۵۹)

استفاده از این ترکیبات ناآشنا و غریب که معمول زبان‌فارسی نیستند، نوعی هنجارگریزی زبانی ایجاد کرده است.

**نحو:** هنجارگریزی که الهی در نحو شعرهای خود بهکار می‌بندد، نمودهای متفاوتی دارد که از آن جمله‌اند: ساخت صفت تفضیلی از قید: «چشم در آسمان دوخته یی همیشه‌تر» (الهی، ۱۳۹۴: ۱۹۵) و از هم پاشیدن ساختار نحوی معمول جملات: «اما دراز/ رو به درگاه/تو می‌کشم» (الهی، ۱۳۹۳: ۸۵)

### ۲.۳. علائـم نگارشـــی

یکی از شگردهای پرکاربرد الهی در اشعار و پس از آن در ترجمه‌هایش، به‌کار بستن علایم نگارشی و اراده‌کردن معنای خاص از آن‌هاست. علاوه‌بر کاربرد مؤثر علایم نگارشی در اشعارش، بعدها در ترجمه‌هایش نیز همین روند را پی می‌گیرد. در ابتدای کتاب «بهانه‌های مأنوس» چگونگی خوانش واو عطف را معطوف به نشانه‌گذاری آن می‌داند؛ یعنی اگر قبل از واو یکی از علائم نشانه‌گذاری بیاید با فتحه و در غیرآن صورت با ضمه خوانده می‌شود و بعضی قوانین دیگر که همگی نشان از اهمیت و کاربردی بودن علائم نگارشی برای او دارند. الهی در شعر «شب /بو» در عنوان شعر با علامت «/» در میان عنوان شعر فاصله‌ای ساختگی ایجاد می‌کند که در روند شعر اهمیت می‌یابد، علاوه‌بر آن از علائمی چون

پرانتز، خط تیره، علامت تعجب، سه نقطه، نقطه و ویرگول نیز استفاده کرده است. الهی در این شعر از علائم نگارشی به‌عنوان عاملی برای پیشبرد معنا بهره می‌جوید:

«اما خنده می‌زند

خنده (مشامّ پر قهر روزها) به روزها

که بوی شب دارد. شب! (شب نهفته‌ی بو. . . ) و آفتاب تابستان

هفت تیغ می‌کشد، بی سو. » (الهی، ۱۳۹۳: ۷۲)

### ۲.۴. ضرباهنگ

یکی از ارکان هنجارگریزی زبانی ضرباهنگ کلام است در بعضی اشعار الهی از ضرباهنگ کلام به‌عنوان عاملی مؤثر و تاثیرگذار در فرم بهره جسته است. برای مثال، شعر «زخمهٔ مصری» با کوتاه‌کردن مصرع‌ها و کسره و یای اضافی، ضرباهنگی کّند، فضای کشدار و سنگینی می‌سازد:

«خنگ/زرکوب//له بر سکّه

/له، /له، له و در کاسه‌ی زانو

یک جرعه‌ی زانو زده‌ی فضاست.

گوش نهاده‌ی بر سنگفرش بر

که داشته شود،

گوشوار/ مس صدایی می‌کند ضعیف

اما مجاب‌کننده. » (الهی، ۱۳۹۳: ۶۵)

تأکید بر بعضی جدانویسی‌ها و سرهم نویسی‌ها و علاوه‌بر آن فاصله‌گذاری سطرها نیز به هنجارگریزی در ریتم و ضرباهنگ/شعر مدد می‌رساند. او بعدها با مدوّن کردن این ذهنیت در مقدمهٔ کتب ترجمه شده‌اش، همچون کتاب بهانه‌های مأنوس، هلدرلین و. . . بر این اصل ذهنی‌اش تأکید می‌نماید.

### ۲.۵. هنجارگریزی مفهومی در شعر الهی

این سطح از هنجارگریزی به دلیل ارتباط با حوزهٔ «معنا»، اهمیت و کاربرد ویژه‌ای در متن ادبی دارد. آشنایی‌زدایی مفهومی «قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته شده و نمایش آنها از چشم اندازی متفاوت است» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۳). معمولاً استفاده از عناصر خیال، شکل استعمال آن‌ها، به‌کارگیری پارادوکس، متناقض‌نما، نماد، تشبیه، استعاره و. . . موراد دیگری از این قبیل را شامل می‌شود اما در آثار الهی در موارد زیر نمود یافته است:

**برجسته‌سازی: تشبیه، استعاره و مجاز:** هنجارگریزی یا برجسته‌سازی، یکی از اشکال تحول یافته آشنایی‌زدایی است که توسط موکاروفسکی مطرح شد و به معنای تخطی شاعر از قواعد و قراردادهاست؛ یعنی شاعر از سطح منابع ارتباطی معمول زبانی فراتر می‌رود و خواننده را از قید کلیشه‌های زبانی می‌رهاند. «استعاره» نوع اعلا و مهم هنجارگریزی است (ولک، ۱۳۸۸: ۴۶۶/۷). این شگرد «نشانگر کاربرد/ نامتعارف یک رسانه و خودنمایی آن در مقابل پس‌زمینه‌ای از پاسخ‌های «خودکار» است» و «مبتنی است بر تخطی شاعر از قواعد و قراردادها؛ او به‌واسطهٔ این کار از سطح منابع ارتباطی به هنجار زبان فراتر می‌رود و با رهاندن خواننده از قید بیان کلیشه‌ای او را متوجه چشم‌اندازهایی دیگر می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۶۱). برجسته‌سازی در اشعار الهی تنها در سطح مفهومی اتفاق نمی‌افتد، بلکه گاه زبانی است. او با تمهیدات مختلفی که به‌کار می‌گیرد به برجسته سازی و تخطی از قوانین معیار دست می زند. برای مثال، در شعر«apres DoyleDouleurD»:

«گاهی اتفاق می‌افتد غروب‌ها چیزی انگار گمت شده باشد، بعد می‌بینی که نبود نور بوده وقتی آن رفیق/قدیمی کلید/ چراغ را می‌زند سلامّ استاد، چرا در تاریکی نشسته‌ای؟» (الهی، ۱۳۹۳: ۱۱۴).

با تمهیداتی چون بهم ریختن ساختار نحو معمول جملات در مصرع/«گمت شده باشد» که در نگارش معمول به صورت: «چیزی را گم کرده باشی» و. . . ضبط می‌شود؛ یا ایتالیک‌کردن واژهٔ «استاد» که در نگارش شعری معمول نیست و احتمالاً به قرینهٔ عنوان شعر، اشارهٔ پنهانی به «شرلوک هلمز» قهرمان داستان‌های «کانن دوئل» دارد، با تأکیدهای خاص خود سعی در برجسته‌سازی قسمتی از شعر می‌کند. برجسته‌سازی در اشعار الهی به طرق مختلفی قابل بررسی است. مثال دیگر: خط‌کشیدن زیر بعضی کلمات در میان شعر است که منجر به برجسته‌سازی قسمتی از شعر شده است:

«تا برخون خیش

خونریزی را

خالکوبی کنند

اندوه پری‌های ساحل سالامین، آتشفشان می‌شود؛ و این خدای اقلیمیاست

که در پلک‌های بنفش قابیل

توت می‌تکاند. . . » (الهی، ۱۳۹۴: ۱۳۱)

این حجم از کاربست استعاره، تشبیه و مجاز در نوع خود فضای هنری زیبایی را برای خواننده تصویرسازی می‌کند که نمودی از وجوه هنری در سبک وی است.

**افشاگری:** یکی از تمهیدات معمول اشعار الهی افشاگری است. افشاگری شگردی است که بر فرایند عملی توصیف تاکید دارد، از دیدگاه فرمالیسم اولیه (اشکلوفسکی) ادبی‌ترین کار ممکن، افشاکردن تمهیدات و دست‌یافتن به اصولی است که زبان شاعرانه را از زبان روزمره جدا می‌کند. الهی برای دستیابی به این منظور از ترفندهایی چون: استفاده از لغات بیگانه و غریب در میانه شعر، استفاده از ترکیبات فرنگی و یا بومی و یا استفاده از ترکیبات خودساخته و ناآشنا و نشانه‌گذاری سراسر شعر و. . . بهره جسته است. او از تعبیر «صحو/ محو» استفاده کرده که شاید بتوان آن را در ازای افشاگری به‌کار برد. این اصطلاح را برای آثاری به‌کار برده که میزان واژه‌سازی‌ها و اصطلاحاتشان چشمگیر است، یعنی سبک شخصی شاعر در آن به نمایش گذاشته شده است. «صحو/ محو» از جهت نوآوری در زبان و افشای تمهیدات مؤلف می‌تواند یادآور/ مفهوم افشاگری در متن باشد. او آثار جویس و فلوبر را مصادیقی برای «صحو محو» قرار می‌دهد و این اصطلاح را تعبیری در مقابل تعبیر «نحو محو» برمی‌شمارد. به‌عنوان مثال، می‌توان به شعر «هاروت» (الهی، ۱۳۹۴: ۱۳۲) اشاره کرد که در آن از ترفندهایی بسیاری بهره جسته است. مثلاً کلماتی بیگانه، ناآشنا و مغلق چون: «آرسنیک»، «ایکاری»، «ماژرک و مینورک»، «هیپودرم» و. . . و اسامی‌ای چون: «ابن‌مقفع»، «ذوالفقار» و «هاروت» را در کنار هم به‌کار برده و قطعه‌ای الحاقی را که یادآور تجدید مطلع در شعر کلاسیک است به انتهای شعر اضافه کرده است که معمول شعر نو نیست. تقطیع غریب و علامت‌گذاری‌های چون کروشه و خط کشیدن زیر کلمات که فرایند درک و خوانش را کندتر می‌کند، نشان دیگری از به نمایش گذاشتن تکنیک در شعر است. علاوه‌بر این‌ها در این شعر، الهی روایات مختلف را به‌هم آمیخته است و به باورهای قدیمی‌ای چون وجود زمین بر شاخ گاو، روایات اسطوره‌ای چون داستان هاروت، و لغاتی با بار معنایی مذهبی چون: «ذوالفقار» و «دلدل» و تعابیر/ امروزی چون:

«اما برق اسلحه با چشمانت در کشو، تحلیل رفته بود» (الهی، ۱۳۹۴: ۱۳۹) و یا اصطلاحات و اسامی‌ای مربوط به تاریخ ادبیات: «بیستون» و «ابن مقفع» اشاره کرده است؛ که همگی نشانگر نمایش تمهیدات و نوعی از افشاگری در متن است که به تعریف خود شاعر «صحو محو» خوانده می‌شود.

**معماسازی:** یکی از تمهیدات پرکاربرد در اشعار الهی استفاده از فن معماسازی در شعر است. در این تکنیک شاعر با استفاده از برانگیختن کنجکاوی خواننده و ایجاد نقاط کور و... . سعی در گسترش معنا دارد. برای مثال، تقریباً عناوین تمام اشعار مجموعه «نحو محو» از دفتر دیدن از نام حیواناتی چون «بلبل»، «فیل»، «میمون»، شبتاب»، «گوزن»، «مار»، «حلزون»، «دمجنبانک»، «چلچله، «عقاب» و. . . برآمده است، درحالی‌که اشعار در نگاه اول و بدون درنظر گرفتن عنوان، ارتباط مستقیمی با حیوان مورد اشاره ندارند. گویی عنوان شعر جواب معمای مطرح شده در شعر است. در شعر «شبتاب» می‌خوانیم:

«پدرم کجاست؟ کو مادرمن؟ خوابم نمی برّد بس که تّرم.

چرا نمی‌سوزم ازین روشنی که بافته‌ام؟ اما یک شب

مادران مرا میان/علف می‌یابند

که شفا یافته‌ام. » (الهی، ۱۳۹۳: ۱۳۴)

در این شعر اشاره به روشنایی، شب بیدار بودن و در میان علف‌ها زیستن نشانه‌های مشترکی است که شب تاب نیز می‌تواند دارای آن‌ها باشد، اما خوانش شعر بی درنظر گرفتن عنوان آن، چیزی گم و پنهان خواهد بود.

**جان‌بخشی به پدیده‌ها:** در نظام فکری/شعر الهی، پدیده‌ها اهمیت و کارکرد بسیاری دارند و همچون جهانی هستند که قسمتی از معنابخشی را برعهده می‌گیرند. پنهان‌شدن در پس اشیا یا اساطیر از تمهیدات مورد استفاده الهی است. او با به‌کارگیری پدیده‌ها در جایگاه ویژه در روند شعر به هنجارگریزی از آن‌ها دست می‌یابد. یکی از شگردهای او استفاده از پدیده‌ها در بافتی ناآشنا و بیگانه، جان‌بخشی به اشیا و پدیده‌ها و موردخطاب قراردادن آن‌هاست. در میانه شعر «گلخنتاب» با خطاب قراردادن گیاهی روند شعر را پی گرفته است:

«ای ته/ریشه!

که سنگ می‌ترکانی! ای نورا!

که دوش گرمابه‌ی سنگ می‌شوی!» (الهی، ۱۳۹۳: ۹۲)

و یا در شعر «دمجنبانک» از زبان حیوان سخن می‌گوید:

«چه پرها زدم، خدا! چه ذوقها کردم، بّه! گم کنم ه/ی، گم، که دم بجنبانم، دم!؛

. . . » (الهی، ۱۳۹۳: ۱۳۸)

علاوه‌بر جان‌بخشی به اشیا و حیوانات و پدیده‌ها او گاه از زبان اساطیر سخن می‌گوید و با استفاده از اشیا و جهان پنداری از آنها بار اضافی معنایی‌ای برای آن‌ها ایجاد می‌کند که منجر به استفاده در جایگاهی غیرمعمول از آنها و در نهایت هنجارگریزی از آن‌ها شده است. برای مثال، در شعر «و آمون می‌میرد»، از زبان آمون، از ایزدان/مصر باستان و ایزد شهر تب (Thebes) سخن می‌گوید:

«پس، من، آمون،

من، خداینام، از تیره‌ی شاهان،

درین گورابه

خواهم ماند.» (الهی، ۱۳۹۳: ۸۸)

**هنجارگریزی در زاویه دید:** از تمهیدات الهی در آشنایی‌زدایی، تغییر زاویه دید در شعر است، برای مثال در شعر «مرزریس» بی آنکه شعر به حالت گفت‌وگو در بیاید با تغییر شخص و زمان فعل‌ها زاویه دید را تغییر داده است:

«هیچ نجنبید هیچ و آن گاه

سروی از باد به چرخ آمد، چرخ رشته باد

رشته‌ها:

سیم‌ها هست ولی ناپیدا.

که شکوفه‌ها همه خارها. . .

بی رخا و بی جوشنا و بی سپرا از شکوفه‌ها نمی‌ترسی، می‌گذری؟

تو که می‌خواهی پشت بهار فرودایی رو به آن سو که دشت می‌تابد،

و مرا و مرا دگر توان گریستن نمانده بود، توان مرا دشت گرفت که برق برق

می‌زند» (الهی، ۱۳۹۳: ۳۶). او در ابتدا از فعل‌هایی چون «نجنبید» و «آمد» که نشانگر زاویه دید سوم شخص هستند استفاده می‌کند و در میانه شعر از افعالی چون «می‌خواهی» و «فرود آیی» که دوم شخص و خطابی هستند استفاده کرده است اما در انتهای شعر باز با چرخشی در زاویه دید مجدداً از افعال سوم شخص چون «گرفت» و «نمانده بود» بهره جسته است.

**نتیجه‌گیری**

از موضوع هنجارگریزی نمی‌توان به سادگی گذشت، زیرا گاهی زیبایی بافت و ساختار یک اثر ادبی فقط در گرو به‌کارگیری این هنر است. به‌کارگیری این ترفند نیز بیانگر هنر و توانمندی شاعر است. اشعاری که حمید مصدق و بیژن الهی با بینش شاعرانه، فلسفی، عرفانی و تصویرگرایانه خود درهم تنیده‌اند مصداق همین ادعاست. تحلیل به عمل آمده از اشعار حمید مصدق و بیژن الهی حاکی از آن است که این دو شاعر از هنجارگریزی واژگانی و سبکی بیشترین بهره را در سروده‌های خود برده‌اند. هنجارگریزی واژگانی به‌خصوص در دفتر شعر هر دو شاعر از بسامد و نمود بسیار بالایی برخوردار است اما در اشعار بیژن الهی این نوآوری واژگانی و ترکیب ساخت‌ها و صفت‌ها توأم با آشناسازی مفهومی با استفاده از عناصر خیال، شکل استعمال آن‌ها، به‌کارگیری پارادوکس، متناقض‌نما، نماد، تشبیه، استعاره و . . . زیبایی چشم‌نوازتری دارد. به‌طور کلی می‌توان هنجارگریزی واژگانی و گویشی در اشعار حمید مصدق را در هفت گروه؛ ۱- واژگان عامیانه؛ ۲- واژگان رایج و محاوره‌ای؛ ۳- کنایه و مثل؛ ۴- تلفظ‌های عامیانه؛ ۵- تلمیح به قصه‌های عامیانه؛ ۶- باورها و رسوم عامیانه؛ ۷- واژگان محلی؛ تقسیم کرد. همچنین از سایر انواع هنجارگریزی‌ها، هنجارگریزی آوایی و هنجارگریزی سبکی با به‌کارگیری واژه‌های محلی و عامیانه و هنجارگریزی زمانی با بهره‌گیری فراوان از اسم و قید و فعل و حرف در اشعار حمید مصدق بیشتر به‌کار گرفته شده است. ولی هنجارگریزی نحوی در اشعار این شاعران نمود چندانی ندارد. لذا باید اذعان کرد که هنجارگریزی‌های استعمال شده در سروده‌های این دو شاعر، نه‌تنها باعث نارسایی کلام نشده بلکه در اغلب موارد، زیبایی و برجستگی شعر ایشان رهاورد آن‌هاست.

**منابع و مآخذ:**

ابومحبوب، احمد. (۱۳۸۰). زندگی و شعر حمید مصدق. درهای و هوی باد، تهران: نشر ثالث.

احمدی، احمدرضا. (۱۳۷۱). همهٔ آن سال‌ها. تهران: نشر مرکز.

----------. (۱۳۸۳). (شهریور و مهر). گفت‌وگو با: مجلهٔ عصر پنجشنبه، شمارهٔ ۷۹/۸۰

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۴). گزینه اشعار مهدی اخوان ثالث. چ۸، تهران: مروارید.

افراشی، آزیتا. (۱۳۸۸). ساخت زبان فارسی. چ۴، تهران: سمت.

الهی، بیژن. (۱۳۹۳). بهانه‌های مانوس. تهران: انتشارات بیدگل.

--------. (۱۳۹۳). جوانی‌ها. تهران: انتشارات بیدگل.

--------. (۱۳۹۳). دیدن. تهران: انتشارات بیدگل.

انزابی‌نژاد، رضا و منصور، ثروت. (۱۳۶۶). فرهنگ معاصر. تهران: امیرکبیر.

انوری، حسن. (۱۳۷۹). دستور زبان فارسی. تهران، فاطمی.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۷۷). دستور زبان فارسی ۲. ویرایش دوم. چ ۱۶. تهران: فاطمی.

باقری، مهری. (۱۳۸۵). مقدمات زبان‌شناسی. چ ۹، تهران: قطره.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر درمه (تأملی در شعر احمد شاملو). تهران: نگاه، چاپ جدید.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: نشر ثالث.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۶). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. چ۲، تهران: ثالث.

خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۸۹). دستور زبان فارسی، چ۱۵، تبریز: ستوده.

درویشان، علی‌اشرف و خندان (مهابادی)، رضا. (۱۳۸۵). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. ج۷، چ۲، تهران: کتاب و فرهنگ.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). چرند و پرند. تهران: انتشارات عطار.

شاملو، احمد. (۱۳۷۲). در بارهٔ هنر و ادبیات، گفت و شنودی با احمد شاملو. به کوشش ناصر حریری. چاپ سوم. بابل: نشر آویشن و نشر گوهرزاد.

شاملو، احمد. (۱۳۷۶). همچون کوچه‌ای بی‌انتها. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). بیان. چ ۶، تهران: فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۲، چ ۲، تهران: سوره‌ی مهر.

قریب، عبدالعظیم و دیگران. (۱۳۷۳). دستور زبان فارسی (پنج استاد). به کوشش امیر اشرف الکتابی، تهران: سازمان انتشارات اشرفی(واژه).

قریب، عبدالعظیم و دیگران. (۱۳۷۳). متن کامل دو جلد در یک جلد دستور زبان فارسی (پنج استاد). چ۱۱، تهران: جهان دانش.

کولیوررایس، کلارا. (۱۳۶۶). زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان. ترجمه: اسدالله آزاد، بی‌جا: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

مصدق، حمید. (۱۳۴۳). آبی، خاکستری، سیاه، گزیده اشعار. تهران: کتابیار.

----------. (۱۳۵۸). از جدایی‌ها. تهران: نشر کانون.

----------. (۱۳۶۹). تا رهایی (منظومه‌ها و شعرها). چ۱۲، تهران: زریاب.

----------. (۱۳۸۲). شیر سرخ (مجموعه شعر)، تهران: زریاب.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ چهارم، تهران: آگه.

نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). فرهنگ عامیانه فارسی. ج ۱، تهران: نیلوفر.

وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۷۵). فرهنگ نام‌آوایی فارسی. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

ولک، نه. (۱۳۷۳). تاریخ نقد جدید. مترجم: سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.

یوشیج، نیما (۱۳۶۳). حرف‌های همسایه. چاپ پنجم: تهران: دنیا.

**مقالات**

دزفولیان، کاظم؛ عباسی، علی. (۱۳۸۴). «بهبود زبان فارسی از منظر ادبی». پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۲۶، ۷۲-۵۳.

روحانی، مسعود؛ عنایتی قادیکلایی، محمد. (۱۳۸۹). «کارکرد واج آرایی و تکرار در موسیقی شعر احمد شاملو». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۸، ۶۰-۴۱.

مصطفوی، نداسادات؛ نصراصفهانی، محمدرضا؛ ناقلی، مریم. (۱۳۹۴). «زبان و فرهنگ عامیانه در اشعار حمید مصدق». مجله فنون ادبی، دوره ۷، شماره ۲، ۱۲۹-۱۲۶.

مظفری، سولماز. (۱۳۹۲). «واکاوی هنجارگریزی در دستور زبان عشق». مجله آموزشی رشد، ۵۵-۴۸.