

برجسته‌سازی در زبان و نقش آن در شعر معاصر فارسی

آزیتا طالقانی^۱

مدرس زبان و ادبیات فارسی و زبان‌شناسی، دانشگاه تورنتو

مقدمه

جامع‌ترین تعریف شعر این است که شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل در زبانی آهنگین است.^۲ اگرچه مهم‌ترین عنصر شعر عاطفه است، ولی عاطفه و تخیل به شکلی آهنگین در زبان تجلی می‌یابند. پس زبان یکی از عناصر بسیار مهم در شعر است. زبان شعر فرازبان است، بدین معنا که به وسیلهٔ زبان چیزی گفته می‌شود، ولی از آن طریق چیزی دیگر خواسته می‌شود. سارتر زبان شعر را خود مقصود و هدف می‌داند، نه وسیله‌ای برای بیان مقصود.^۳ سارتر معتقد است که شعر با شکستن ساختار منطقی زبان پدید می‌آید. این همان دیدگاهی است که نخستین بار صورت‌گرایان (formalists) روس و چک مطرح کردند.

آزیتا حجت‌الله طالقانی دانش‌آموختهٔ دکتری زبان‌شناسی دانشگاه آریزونا و استاد زبان و ادبیات فارسی و زبان‌شناسی دانشگاه تورنتو است. حوزهٔ اصلی پژوهش‌های او صرف و نحو زبان‌های هنداروپایی به‌ویژه زبان‌های هندایرانی، جنبه‌های زبان‌شناسی در ادبیات و آموزش زبان دوم به‌ویژه آموزش زبان از طریق رایانه و شبکه‌های اینترنتی است. علاوه بر انتشار وجه، نمود و نفی در زبان فارسی و مقالات متعدد در مجلات علمی، صرف و نحو افعال سادهٔ زبان فارسی برای زبان‌آموزان زبان فارسی را در دست چاپ دارد. ایشان همچنین مدیر آموزشی زبان‌های آلمانی، اسپانیایی، چینی، سانسکریت، فارسی، عربی، لاتین و هندی/اردو در گروه مطالعات زبانی دانشگاه تورنتو در می‌سی‌ساگا است. [Azita Taleghani <azita.taleghani@utoronto.ca>](mailto:azita.taleghani@utoronto.ca)

^۱ محمدرضا شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت (تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۷)، ۸۶.
^۲ ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی (تهران: انتشارات زمان، ۱۳۷۰)، ۱۶.

^۳ ویراست اول این مقاله در سلسله سخنرانی‌های انجمن مطالعات ایران دانشگاه تورنتو در زمستان ۲۰۱۳ ارائه شد. از دکتر محمد توکلی طرقي و کوروش حدیثی برای نظرات و سؤالات مفیدشان در آن جلسه که موجب پربار شدن این مقاله شد سپاس گزارم.

در شعر مدرن، زبان در خدمت معنی است. در پس معنی حقیقی کلمات، معانی مجازی و استعاره‌ی آنها برجسته می‌شود و شاعر از آنها برای تصویرسازی و رساندن پیام خود بهره می‌جوید. به عبارت دیگر، در شعر مدرن عنصر تخیل نقش بسزایی در ایجاد احساس و عاطفه در شعر دارد. در این گونه شعر، نحو جمله‌ها چندان دستخوش تغییر و دگرگونی نمی‌شود و شعرها ارجاع‌پذیرند. در حالی که در اشعار پسامدرن، عنصر تخیل (مجاز و استعاره) جایی ندارد و اساس و شالوده‌ی این گونه شعر گریز از هنجارهای زبانی (آوایی، واژگانی و دستوری) است.

این مقاله با دیدگاهی زبان‌شناسانه به بررسی برخی از برجسته‌سازی‌های مهم زبانی در اشعار مدرن فارسی می‌پردازد. ابتدا نگاهی اجمالی به آرای صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان (structuralists) درباره‌ی زبان و نقش ادبی زبان می‌اندازیم. سپس، انواع برجسته‌سازی در زبان و نقش هر یک در شعر را توضیح می‌دهیم. بخش سوم مقاله به تحلیل برخی اشعار شاعران معاصر بر اساس الگوهای ساخت‌گرایانه اختصاص دارد. در پایان نیز جمع‌بندی بحث خواهد آمد.

۱. دیدگاه صورت‌گرایان و ساخت‌گرایان در خصوص زبان شعر

اولین بررسی‌های جدی و علمی در خصوص نقش ادبی زبان در دیدگاه‌های اشکلوفسکی، (Victor Shklovsky, 1893-1984) صورت‌گرای روس، و صورت‌گرایان چک، به‌ویژه موکارفسکی و هاورانک، دیده می‌شود.^۴ صورت‌گرایان فرایندهای زبانی را به دو فرایند خودکار (automatization) و برجسته‌سازی (foregrounding) تقسیم می‌کنند. هاورانک فرایند خودکار زبان را به‌کارگیری عناصر زبان برای بیان موضوعی بدون توجه به شیوه بیان می‌داند. او معتقد است که در فرایند برجسته‌سازی، به‌کارگیری عناصر زبان با توجه به شیوه بیان موضوع است. به عبارت دیگر، فرایند برجسته‌سازی به‌کارگیری غیرمتعارف و غیرخودکار عناصر زبان و فرایندی است که زبان خودکار را به زبان ادبی تبدیل می‌کند.

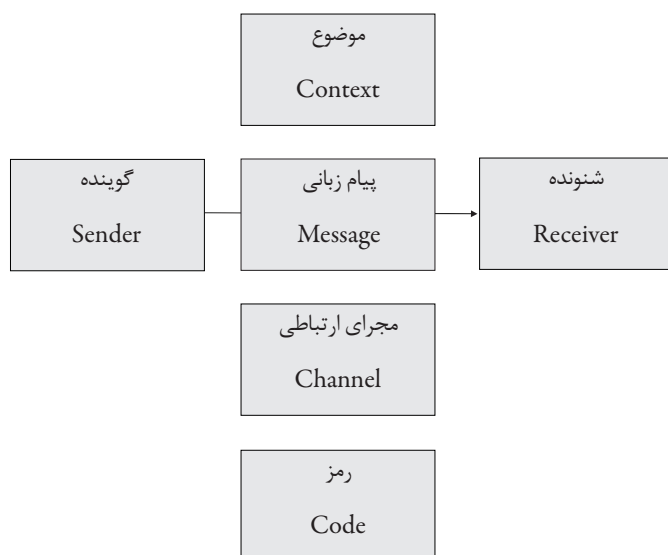
موکارفسکی نیز معتقد است شعر نهایت برجسته‌سازی در زبان است. او برجسته‌سازی را انحراف از هنجارهای زبان می‌داند. به اعتقاد او، زبان ادبی نه برای ایجاد ارتباط،

differentiation of standard language,” in *Prague School Reader in Aesthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Garvin (Georgetown: University of Georgetown Press, 1932).

⁴Jan Mukarovsky, “Standard language and poetic language,” in *Prague School Reader in Aesthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Garvin (Georgetown: University of Georgetown Press, 1932); Bohuslav Havranek, “The Functional

بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود. این نظر او هم‌رأی دیدگاه‌های رومن یاکوبسن، زبان‌شناس امریکایی روس‌تبار، دربارهٔ نقش ادبی زبان است.^۵

یاکوبسن در نموداری که از روند ایجاد ارتباط ارائه می‌دهد، به نقش‌های گوناگون زبانی اشاره می‌کند. به اعتقاد او، در هر ارتباط زبانی گوینده پیام زبانی را برای شنونده می‌فرستد. هنگامی این پیام زبانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد. گوینده این معنا را از طریق رمزگذاری از طریق نوعی مجرای فیزیکی ارتباطی به شنونده منتقل می‌کند. شنونده از طریق رمزگشایی از پیام زبانی به مفهوم و مقصودی که گوینده فرستاده است دست می‌یابد. این فرایند در نمودار زیر نشان داده شده است.



یاکوبسن شش نقش اصلی زبان را بر اساس شش جزء فرایند ارتباطی بدین‌گونه طبقه‌بندی می‌کند. نقش عاطفی (emotive) که تأکید پیام بر گوینده است، نقش ترغیبی (conative) که تأکید پیام بر شنونده است، نقش ارجاعی (referential) که تأکید پیام بر موضوع پیام است، نقش فرازبانی (metalinguistics) که تأکید پیام بر رمز است، نقش همدلی (phatic) که تأکید پیام بر مجرای ارتباطی است و نقش ادبی که تأکید پیام بر خود پیام است.

(Cambridge: MIT Press, 1960), 77.

⁵⁵Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics," in *Style in Language*, ed. Thomas A. Sebeok

هدف ما در این مقاله بررسی نقش ادبی زبان و به‌ویژه نقش شعری آن است، اما چنان که یاکوبسن اظهار داشته است، پژوهش دربارهٔ نقش ادبی زبان بدون توجه به مسایل کلی زبان تلاشی بی‌ثمر خواهد بود.

۲. گونه‌های برجسته‌سازی زبان

به اعتقاد لیچ، دو گونه برجسته‌سازی در زبان امکان پذیر است: ۱. برجسته‌سازی از طریق انحراف از قواعد حاکم بر زبان که هنجارگریزی نام دارد و ۲. برجسته‌سازی از طریق افزایش قواعد حاکم بر زبان که قاعده‌افزایی نامیده می‌شود.^۶

شفیعی کدکنی برجسته‌سازی را به دو گونهٔ موسیقایی و زبانی تقسیم می‌کند.^۷ از نظر او، برجسته‌سازی موسیقایی شامل عواملی است که زبان خودکار را از طریق عواملی مانند قافیه، ردیف، وزن و هماهنگی‌های آوایی برجسته و ممتاز می‌سازد. برجسته‌سازی زبانی در تقسیم‌بندی شفیعی کدکنی شامل آن دسته عواملی است که موجب تمایز واژگانی در ساختار جملات زبانی می‌شوند. به اعتقاد او، این عوامل عبارت‌اند از تشبیه، استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن.

لیچ هرگونه انحراف از هنجارهای زبانی را خلاقیت هنری نمی‌داند. شفیعی کدکنی نیز هنجارگریزی‌هایی را که بر اثر کثرت استعمال به زبان هنجار راه یافته‌اند خالی از هرگونه خلاقیت هنری می‌داند و معتقد است که این‌گونه موارد از زبان ادبی از طریق فرایندی که آن را خودکارشدگی می‌نامد به زبان هنجار راه یافته‌اند.^۸ در ادامه، اشکال متفاوت هنجارگریزی را بنا به طبقه‌بندی لیچ آورده‌ایم.

۲.۱. هنجارگریزی آوایی

در این‌گونه هنجارگریزی، شاعر قواعد آوایی زبان را می‌شکند.

نه به خود گفت - ستبداد امروز

ز هراسیدن ما شد فیروز

چه هراسی است، چه کس در پی ماست

ما بمیریم که یک ابله شاست^۹

^۸ شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، ۱۴. نیمایوشیچ، "شهید گمنام" در مجموعهٔ کامل اشعار، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز (تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۱)، ۱۷۷.

^۶ Geoffrey N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry* (New York: Longman, 1969), 42-53.

^۷ محمدرضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر (تهران: نشر آگاه، ۱۳۶۸).

در این بند، نیما با برداشتن همزه /ه/ و واکه /e/ از آغاز واژه استبداد [استبداد] و حذف همخوان پایانی /h/ از واژه شاه و همزه /ه/ و واکه /a/ از آغاز واژه است [شاست] قواعد آوایی زبان را می‌شکنند. در بسیاری از اشعار سنتی و نیمه‌سنتی، مانند این شعر نیما، هنجارگریزی آوایی موجب حفظ وزن عروضی شعر می‌شود.

۲.۲. هنجارگریزی واژگانی

در این گونه هنجارگریزی، شاعر از قواعد رایج در ساخت واژه می‌گریزد و واژه یا ساخت واژگانی جدیدی می‌سازد.

نیست یک دم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفته چند
خواب در چشم ترم می‌شکند.^{۱۰}

در این شعر، نیما فعل مرکب خواب شکستن را بر اساس الگوهای واژگانی فعل مرکب زبان فارسی [اسم + فعل] ساخته است. لازم به ذکر است که بسیاری از واژگان جدید در زبان از طریق واژه‌سازی شاعران از زبان ادبیات به زبان خودکار راه یافته‌اند.

۲.۳. هنجارگریزی نحوی

شاعر در این گونه هنجارگریزی با جابه‌جا کردن عناصر جمله قواعد نحوی زبان را می‌شکند.

بهار سبز و زیبا، با نگارانش به تن رعنا^{۱۱}

در زبان فارسی، ضمیر ملکی به آخر گروه اسمی افزوده می‌شود که در اینجا صفت رعنا است [نگاران به تن رعنایش]، در حالی که در این شعر به آخر اسم افزوده شده است.

۲.۴. هنجارگریزی نوشتاری

در این گونه هنجارگریزی، شاعر به منظور انتقال مفهومی خاص تغییری در شیوه نوشتار زبان ایجاد می‌کند. این گونه هنجارگریزی در شعر مدرن فارسی به‌ویژه در آثار احمد شاملو و حمید مصدق دیده می‌شود. در واقع، شاعر در این گونه هنجارگریزی تحولی

^{۱۰} نیما یوشیج، "مهتاب"، در مجموعه کامل اشعار، ۶۶۳. اشعار، ۳۶۴.
^{۱۱} نیما یوشیج، "خانه سربوبلی"، در مجموعه کامل

هدفمند در شکل ظاهری شعر پدید می‌آورد.

با خویشتن، نشستن

در خویشتن

ش

ک

س

ت

ن^{۱۲}

در بند بالا، شاعر با شکستن واژه شکستن به حروف سازنده آن تصویر شکستن را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

۲.۵. هنجارگریزی معنایی

حوزه معنا نقش ویژه‌ای در برجسته‌سازی ادبی ایفا می‌کند. همنشینی واژه‌ها در جمله تابع قواعد خاص معنایی است که شکستن این قواعد موجب هنجارگریزی معنایی می‌شود. در این گونه هنجارگریزی، شاعر با ایجاد دلالت‌های مجازی به خلق معانی جدید در زبان می‌پردازد.

و قلب بی‌نهایت او اوج می‌گرفت

گویی که حس سبز درختان بود.^{۱۳}

در این شعر، فروغ فرخزاد با استفاده از دو گونه هنجارگریزی به برجسته‌سازی در زبان پرداخته است: ۱. با استفاده از صنعت تشبیه هنجارگریزی معنایی کرده و ۲. با ایجاد هنجارگریزی نحوی (اختصاص صفت سبز به حس که در واقع متعلق به درخت است) تصویرسازی کرده است.

۲.۶. هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی به کاربردن ساخت‌هایی در شعر از گویشی غیر از زبان هنجار است و نمونه‌های شاخصی از این هنجارگریزی در اشعار نیما و مهدی اخوان ثالث دیده می‌شود.

^{۱۲} حمید مصدق، "تا رهایی"، در گزیده اشعار (تهران): حمید مصدق، ۱۳۷۱، ۱۵۱. (تهران: ثالث، ۱۳۸۴)، ۷۰۷.

^{۱۳} فروغ فرخزاد، "دیدار در شب"، از تولدی دیگر، در

خاست از جا تا بپوشاند
روی آن فرزند را که خفته بود آنجا کنار در (می آمد باد).
دست این یک را لگد کرد:

[«آخ»]

آن سه دیگر از صدا بیدار شد، جنبید
«آب»

تشنه بود و جسته بود از خواب^{۱۴}

از خواب جستن به معنی از خواب پریدن فعل مرکبی است که در گویش هنجارین فارسی متداول نیست.

تی تیک تی تیک

در این کران ساحل و به نیمه شب

نک می زند

سیولیشه

روی شیشه.^{۱۵}

سیولیشه در گویش مازندرانی به معنای سوسک سیاه است و در زبان فارسی معیار متداول نیست.

۲.۷. هنجارگریزی سبکی

هنجارگریزی سبکی آمیزش دو یا چند سبک زبانی در یکدیگر است، مانند ترکیب زبان رسمی و محاوره.

مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین!

هوا بس ناجوانمردانه سردست . . . آی

دمت گرم و سرت خوش باد!^{۱۶}

دمت گرم در بند آخر ترکیبی محاوره‌ای است، در حالی که قسمت‌های دیگر این بند و بندهای قبل رسمی و نوشتاری‌اند.

^{۱۴} مهدی اخوان ثالث، "مرد و مرکب"، از از این اوستا، در محمد حقوقی، شعر زمان ما: مهدی اخوان ثالث (تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۶)، ۱۶۲.
^{۱۵} نیما یوشیج، "سیولیشه"، در مجموعه کامل اشعار، ۷۷۹.
^{۱۶} اخوان ثالث، "زمستان"، از زمستان، در حقوقی، شعر زمان ما، ۱۰۲.

۲.۸. هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)

این‌گونه هنجارگریزی عبارت است از به کار بردن واژه یا ساخت‌هایی واژگانی که در گذشته معمول بوده‌اند، ولی در زبان امروز متداول نیستند. به عبارت دیگر، باستان‌گرایی شیوه بیان کهن در شعر معاصر است.

می‌شد آواش فسانیده به فرسنگ از او^{۱۷}

فسانیده واژه‌ای کهن است که در زبان فارسی امروز متداول نیست.

۳. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی از طریق اعمال قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار موجب برجسته‌سازی در زبان می‌شود. نتیجه استفاده از این فرایند برجسته‌سازی توازن (parallelism) است. یاکوبسن معتقد است که توازن از طریق تکرار کلامی ایجاد می‌شود.^{۱۸} لازم به ذکر است که منظور از تکرار کلامی تکرار در همه سطوح زبانی است و صدا، هجا (syllable)، واژه، گروه‌واژه (phrase) و جمله را در بر می‌گیرد. پس می‌شود گفت که صنایع ادبی مانند قافیه، جناس، سجع، لف و نشر و غیره انواعی از توازن‌اند. در زیر مثال‌هایی از توازن در سطوح گوناگون زبانی آمده است.

۳.۱. توازن آوایی

۳.۱.۱. توازن در سطح صدا

تکرار صدای /ک/ در بند زیر:

کرم خاک و خاکش اما بویناک

بادبادک‌هاش در افلاک پاک^{۱۹}

۳.۱.۲. توازن در سطح هجا

تکرار هجای شان در بند زیر:

^{۱۷} نیما یوشیج، "مانلی"، در مجموعه کامل اشعار، ۵۳۱. ^{۱۸} Roman Jakobson, "Grammatical Parallelism and Its Russian Facet," *Language*, 42:2 (1960).

^{۱۹} فرخزاد، "مرداب"، از تولدی دیگر، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۶۹۵.

چه گوارا این آب!
چه زلال این رود!
مردم بالادست چه صفایی دارند!
چشمه‌هاشان جوشان، گاوهاشان شیرافشان باد!^{۲۰}

۳.۲. توازن واژگانی

۳.۲.۱. توازن در سطح واژه

تکرار واژهٔ **غم‌ناک** و **سخت** در بند زیر:

من مرگ را زیسته‌ام
با آوازی **غم‌ناک**

غم‌ناک

و به عمری **سخت** دراز و **سخت** فرساینده.^{۲۱}

۳.۲.۲. توازن در سطح گروه‌واژه

تکرار گروه اسمی **گل زرد** در دوبیتی زیر:

گل زرد و گل زرد و گل زرد

بیا با هم بنالیم از سر درد

عنان تا در کف نامردمان است

ستم با مرد خواهد کرد نامرد!^{۲۲}

همچنین، توازن در سطح صدایی (تکرار واکهٔ /a/ و دو همخوان پایانی /ر د/) در واژگان **زرد، درد، مرد و نامرد** نیز در این بند دیده می‌شود.

قبل از اینکه به توازن در سطح جمله بپردازیم، لازم به ذکر است که شفיעی کدکنی این‌گونه توازن‌های آوایی و واژگانی را در بحث موسیقی شعر مطرح می‌کند. او توازن‌های آوایی و واژگانی قافیه و ردیف را که در پایان مصراع، بیت یا بند دیده می‌شوند "موسیقی

^{۲۰} هوشنگ ابتهاج، "گل زرد"، در کامیار عابدی، در زلال شعر: زندگی و شعر امیر هوشنگ ابتهاج (تهران: ثالث، ۱۳۸۶)، ۳۶۳.

^{۲۱} سهراب سپهری، "آب"، از حجم سبز، در هشت کتاب (تهران: طهوری، ۱۳۸۷)، ۳۵۲.

^{۲۲} احمد شاملو، "شبانۀ ۹"، از آیدا: درخت و خنجر و خاطره، در مجموعهٔ آثار (تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۹)، ۵۳۴.

کناری“ می‌نامد و جناس را که در میان همخوان‌ها و واژه‌های واژگان متجلی می‌شود جزو “موسیقی داخلی” شعر در نظر می‌گیرد.^{۲۳}

۳.۳. توازن در سطح جمله

در این گونه توازن، تکرار در سطح جمله دیده می‌شود.

بی‌اعتماد زیستن

اینسان به آفتاب

بی‌اعتماد زیستن

اینسان به خاک و آب

بی‌اعتماد زیستن

اینسان به هر چه هست.^{۲۴}

از این فریاد

تا آن فریاد

سکوتی نشسته است.

لبسته در دره‌های سکوت

سرگردان‌ام.

من می‌دانم.

من می‌دانم.

من می‌دانم.^{۲۵}

۴. شیوه‌های برجسته‌سازی زبان در آثار پنج شاعر معاصر ایران

شاعران در شعر خود از شیوه‌های متفاوتی برای برجسته‌سازی زبان استفاده می‌کنند. این شیوه‌ها به ذوق و استعداد، مهارت زبانی و قدرت خیال‌پردازی شاعر بستگی دارند. در اینجا شیوه‌های برجسته‌سازی زبان، به‌ویژه هنجارگریزی، را در آثار پنج شاعر پیشرو معاصر نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری مقایسه می‌کنیم و از میان انواع هنجارگریزی بر هنجارگریزی‌های زمانی، سبکی، گویشی، نوشتاری، واژگانی/ نحوی و معنایی تأکید داریم.

http://www.jasjoo.com/books/new-poems/mohammadreza_shafie_kadkani/67/1685

^{۲۵} شاملو، “اصرار”، از باغ آینه، در مجموعه آثار، ۳۵۵.

^{۲۳} شفیعی کدکنی، موسیقی شعر.

^{۲۴} محمدرضا شفیعی کدکنی، “اعتراف”، از از بودن و

سرودن، دسترس‌پذیر در

۱.۴. هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)

هنجارگریزی زمانی یا باستان‌گرایی در بسیاری از آثار این پنج شاعر دیده می‌شود، هر چند که بسامد آن و شیوه‌های استفاده از این گونه هنجارگریزی در بین آنان متفاوت است. برخی از این شاعران در استفاده از باستان‌گرایی در آثار خود چندان موفق نبوده‌اند، ولی با استفاده اندک از این هنجارگریزی به غنای شعر خود افزوده‌اند. نیما یوشیج، احمد شاملو، و مهدی اخوان ثالث از شاعران موفق در زمینه استفاده از هنجارگریزی زمانی محسوب می‌شوند.

از آنجا که نیما و اخوان در شعر سنتی فارسی پرورش یافته بودند، تصور حضور واژگان و ساخت‌های کهن در آثار این دو شاعر اجتناب‌ناپذیر است. باستان‌گرایی نیما در سطوح واژگانی و ساخت‌های دستوری دیده می‌شود. در سطح واژگانی می‌شود واژه کهن دَواج در معنای لحاف را در شعر "یادگار" ذکر کرد.

من سر ز دَواج کرده بیرون
که توده شده چو پیکر کوه
دو دیده برابر روی صحرا
حلقه زده همچو موج دریا
از پیش رمه بلند می‌شد

از ساخت‌های دستوری کهنی که در آثار نیما دیده می‌شوند می‌توان به چند نمونه اشاره کرد، از جمله آوردن نشانه استمرار همی به جای می در آغاز فعل همی‌گفت و همی‌گفت در "افسانه".

دختری ناگه از در درآمد
که همی‌گفت و بر سر همی‌گفت:

- (ای دل من، دل من، دل من)

همچنین است آوردن دو حرف اضافه قبل و بعد از مفعول با واسطه یا متمم که نمونه‌ای از آن در شعر "ای شب" دیده می‌شود.

بگذار به خواب اندر آیم
کز شومی گردش زمانه،
یکدم کمتر به یاد آرم
و آزاد شوم ز هر فسانه.

در آثار مهدی اخوان ثالث نیز باستان‌گرایی از نوع واژگانی و ساخت واژه به فراوانی یافت می‌شود. در واقع، فراوانی این ساخت‌ها به قدری زیاد است که می‌توان گفت یکی از عناصر اصلی زبان شعر شاعر محسوب می‌شود.^{۲۶} اما آنچه باستان‌گرایی اخوان را از نیما متمایز می‌سازد شیوه‌های باستان‌گرایی اوست. اخوان نه فقط از واژگان کهن در شعر خود بهره می‌جوید، بلکه با به‌کارگیری الگوهای ساخت واژه‌ای نیمه‌زایا یا کاملاً نازا و بسط آن در آثار خود در برخی موارد موجب احیای این الگوهای زبانی شده است.

پنجره بازست،

و آسمان پیدا

فارغ از سوت و صفیر دوستدار خاکزاد خویش،

کفتران در اوج دوری مست پروازند.

باله‌اشان سرخ،

زیرا بر چکادِ دورتر کوهی که بتوان دید،

رُسته لختی پیش،

شعله‌ور خونبوتۀ مرجانی خورشید.^{۲۷}

در این بند، واژه‌های کهن چکاد به معنی بالای سر، رُسته به معنی روییده و سبز شده و واژه لخت در معنای کمی و اندکی به کار رفته‌اند.

شاید به جرأت بتوان گفت که موفق‌ترین شاعر معاصر در برجسته‌سازی زبان از طریق باستان‌گرایی در سطوح ساخت واژه (واژگان و الگوهای ساخت واژه) و دستوری احمد شاملو است. شاملو چنان به زیبایی و با مهارت واژگان و ساخت‌های کهن را در اشعار خود به کار می‌بندد که گویی این زبان آرکاییک زبان معیار شاعر است.

دریغا درۀ سرسبز و گردوی پیر

و سرود سرخوش رود

به هنگامی که ده

در دو جانب آب خنیاگر

به خواب شبانه فرو می‌شد.^{۲۸}

^{۲۶} برای آگاهی بیشتر درباره‌ی زبان شعر اخوان ثالث بنگرید به محمد حقوقی، شعر زمان ما: شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز (تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۶).
^{۲۷} اخوان ثالث، «طلوع» از آخر شاهنامه، در حقوقی، شعر
^{۲۸} شاملو، «شبانه ۳»، از آیدا: درخت و خنجر و خاطره، در مجموعه آثار، ۵۱۴.

در این بند، واژه آب در معنای کهن رودخانه آمده و فعل شدن در معنای رفتن در ساخت فعل مرکب فرو شدن به کار رفته است.

از جمله ساخت‌های دستوری کهنی که در اشعار شاملو دیده می‌شود استفاده از را به جای استفاده از حروف اضافه از، برای و کسره اضافه است. لازم به ذکر است که این کاربرد را در زبان فارسی میانه متداول بوده است.

پیداست

شن

که دشمن تو دشمن من است
و آن اجنبی که خوردن خون تو راست مست
از خون تیره پسران من
باری به میل خویش نشوید

دست^{۲۹}

دیگر پیامی از تو مرا نارد
این ابرهای تیره طوفان‌زا
زین پس به زخم کهنه نمک پاشد
مهتاب سرد و زمزمه دریا^{۳۰}

و این باخبری را

معنا

پذیرفتن است

که دانسته‌ایم و گردن نهاده‌ایم...^{۳۱}

الگوهای باستان‌گرایی در آثار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بیشتر به صورت استفاده از واژگان کهن به‌ویژه در دفترهای اول این شاعران دیده می‌شود. با نگاهی گذرا به دفترهای آخر این دو شاعر متوجه می‌شویم که بسامد استفاده از واژگان کهن بسیار پایین است. باید به یاد داشت که در مقایسه با کاربرد واژگان کهن در اشعار نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو، میزان واژگان و ساخت‌های کهن در اشعار فروغ

^{۲۹} شاملو، "سرود بزرگ"، از قطعه‌نامه، در مجموعه آثار، ماند، از آیدا، درخت و خنجر و خاطر، در مجموعه آثار، ۵۵۵.

^{۳۰} شاملو، "سرود بزرگ"، از قطعه‌نامه، در مجموعه آثار، ۷۸-۷۷.
^{۳۱} شاملو، "بازگشت"، از هوای تازه، در مجموعه آثار، ۹۰.

فرخزاد و سهراب سپهری به مراتب کمتر است. در زیر نمونه‌ای از باستان‌گرایی در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری را آورده‌ایم.

طفلی غنوده در بر من بیمار
با گونه‌های سرخ تب‌آلوده
با گیسوان در هم آشفته
تا نیمه‌شب ز درد نیاسوده^{۳۲}

حرف‌ها دارم
با تو ای مرغی که می‌خوانی نهران از چشم
و زمان را با صدایت می‌گشایی!

چه ترا دردی است
کز نهران خلوت خود می‌زنی آوا
و نشاط زندگی را از کف من می‌ربایی؟^{۳۳}

۲.۴. هنجارگریزی سبکی

نیما در مقام پیشگام استفاده از زبان عامیانه در شعر بر ایجاد تصویر به جای تصریح تأکید داشت و با استفاده از مکالمه در برخی آثارش، مانند افسانه، به زیبایی سبب هنجارگریزی سبکی می‌شد.

افسانه: من بر آن موج آشفته دیدم
یکه‌تازی سراسیمه
عاشق: اما

من سوی گل‌عداری رسیدم
در همش گیسوان چون معما،
همچنان گردبادی مشوش.^{۳۴}

مهدی اخوان ثالث با آوردن زبان عامیانه در کنار واژگان رسمی و کهن و همچنین با آمیختن زبان شاعر و راوی در برخی آثار نمایش‌گونه‌اش به زیبایی موجب برجسته‌سازی

^{۳۲} فرخزاد، "بیمار"، از اسیر، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۴۷۱.
^{۳۳} نیما یوشیج، افسانه، در مجموعه کامل اشعار، ۵۱.

^{۳۴} سپهری، "با مرغ پنهان"، از مرگ رنگ، در هشت کتاب.

زبان از طریق هنجارگریزی سبکی شده است.

منم من، سنگ تپیاخورده رنجور
منم، دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور.^{۳۵}

در این بند، صفت عامیانه تپیاخورده همراه دو واژه ادبی و رسمی دشنام و نغمه به کار رفته است.

همچو میخ استاده بر جا خشک
بی تکان، مرده به دست و پای،
بی که هیچ از لب برآید نعره‌شان

در دل:

«وای،

هی، سیاهی! تو که هستی؟

آی!»

گفت راوی: سایه‌شان اما چه پاسخ می‌تواند داد
«های».

[ها، ... ای داد].^{۳۶}

در این بند، اخوان با آمیختن زبان راوی و شاعر در شعر به زیبایی از هنجارگریزی سبکی استفاده کرده و تصویری زنده در ذهن خواننده آفریده است. هنجارگریزی سبکی در اشعار شاملو سه گونه است: ۱. آمیزش سبک عامیانه و رسمی، از جمله در این بند

با سم‌ضربه رقصان اسبش می‌گذرد
از کوچۀ سرپوشیده سواری
بر تسمه‌بند قرابینش
برق هر سکه ستاره‌ای
بالای خرمنی
در شب بی‌نسیم
در شب ایلاتی عشقی

^{۳۵} اخوان ثالث، «زمستان»، از زمستان، در حقوقی، شعر
^{۳۶} اخوان ثالث، «مرد و مرکب»، از این اوستا، در
حقوقی، شعر زمان ماه، ۱۶۴.

چار سوار از تنگ در اومد چار تفنگ بر دوش شون.^{۳۷}

۲. آمیزش زبان راوی و زبان شاعر که بیشتر در آثاری نمایشی مانند "مرگ ناصری" و "گفتی که باد مرده‌ست" دیده می‌شود. در مثال زیر راوی به شاعر پاسخ می‌دهد.

زندگی
خاموشی و نشخوار بود و
گورزاد ظلمت‌ها بودن
(اگر سر آن نداشتی
که به آتش قرابینه روشن شوی!)^{۳۸}

۳. آمیزش سه سبک عامیانه، رسمی و نمایشی. این گونه هنجارگریزی سبکی خاص شاملو بوده و به ندرت شاعر دیگری از این گونه هنجارگریزی سبکی استفاده کرده است. نمونه‌های آن را در این بند از شعر "با چشم‌ها" می‌بینیم که در آن، سطر اول با سبکی عامیانه در کنار سبک رسمی سطر دوم نشسته و در ادامه نیز شعر شکلی نمایشی یافته است.

هر گاوگند چاله دهانی
آتشفشان روشن خشمی شد:
- این گول بین که روشنی آفتاب را
از ما دلیل می‌طلبد!

طوفان خنده‌ها^{۳۹}

هنجارگریزی سبکی در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بیشتر به صورت آوردن زبان عامیانه در کنار زبان رسمی یا ادبی تجلی می‌یابد، ولی در شعر "مسافر" سپهری هم نمونه‌ای از هنجارگریزی سبکی از نوع آمیزش زبان راوی و شاعر دیده می‌شود.

نگاه مرد مسافر به روی افتاد:
- چه سیب های قشنگی!
حیات نشئه تنهایی است.

^{۳۷} شاملو، "سیمیرمی"، از دشنه در دیس، در مجموعه آثار، ۷۸۹.

^{۳۸} شاملو، "پدران و فرزندان"، از شکفتن در مه، در مجموعه آثار، ۷۰۷.

^{۳۹} شاملو، "با چشم‌ها"، از مرثیه‌های خاک، در مجموعه آثار، ۶۵۵.

و میزبان پرسید:
- قشنگ یعنی چه؟
- قشنگ یعنی تعبیر عاشقانه اشکال^{۴۰}

آمیختن واژگان ادبی و کهن با واژگان عامیانه در این بند از شعر فروغ فرخزاد نیز شیوهٔ هنجارگریزی سبکی او را نشان می‌دهد.

حق با شماست
من هیچ‌گاه پس از مرگم
جرات نکرده‌ام که در آینه بنگرم
و آنقدر مرده‌ام
که هیچ‌چیز مرگ مرا دیگر
ثابت نمی‌کند
آه
آیا صدای زجرهای را
که در پناه شب، به سوی ماه می‌گریخت
از انتهای باغ شنیدند؟^{۴۱}

۳.۴. هنجارگریزی نوشتاری

نیما با جایگزین کردن ساختار مبتنی بر مصراع و بیت شعر سنتی با ساختار بندی قطعه‌ای در واقع نوعی هنجارگریزی نوشتاری بنیادی در شعر فارسی معاصر پدید آورد.

شب همه شب شکسته خواب به چشمم
گوش بر زنگ کاروانستم
با صداهای نیم‌زنده ز دور
هم‌عنان گشته، هم‌زبان هستم.
جاده اما ز همه‌کس خالی‌ست
ریخته بر سر آوار آوار
این منم مانده به زندان شب تیره که باز

زندگی و شعر فروغ، ۷۰۷.

^{۴۰} سپهری، "مسافر"، در هشت کتاب، ۳۱۲.
^{۴۱} فرخزاد، "دیدار در شب"، از تولدی دیگر، در آزاد.

شب همه شب
گوش بر زنگ کاروانستم.^{۴۲}

مهدی اخوان ثالث نیز از هنجارگریزی نوشتاری برای برجسته‌سازی زبانی در اشعار خود، به‌ویژه اشعار نمایشی‌اش مانند "مرد و مرکب"، "کتیبه" و "آن‌گاه پس از تندر" استفاده کرده است.

ریخت و واریخته هر چیز،
حاکمی از «ای، من گرفتم هر چه در جایش
پتک آنجا و کلنگ آنجای، این هم بیل.
(هوم، که چی؟)

اینجا هم از اهرم.
بیلک اینجا و سرند اینجا.
(چه نتیجه، هه.)

بیا
(آخر که)

این هم جای

(خب، یعنی)

طناب خط و

(چه)

زنبیل

این همه آلات رنجست، آی پس اسباب راحت کو؟^{۴۳}

در میان پنج شاعر مورد بحث، احمد شاملو قوی‌ترین و مؤثرترین برجسته‌سازی زبانی را از طریق هنجارگریزی نوشتاری در شعر معاصر فراهم آورده است.

شب

با گلوی خونین

خوانده‌ست

دیرگاه.

^{۴۲} نیما یوشیج، "شب همه شب"، در مجموعه کامل مهدی اخوان ثالث، "مرد و مرکب"، از این اوستا، در اشعار، ۷۸۷.
^{۴۳} مهدی اخوان ثالث، "مرد و مرکب"، از این اوستا، در اشعار، ۷۸۷.
حقوقی، شعر زمان ما، ۱۶۰.

دریا

نشسته سرد.

یک شاخه

در سیاهی جنگل

به سوی نور

فریاد می‌کشد.^{۴۴}

فروغ فرخزاد و سهراب سپهری نیز از هنجارگریزی نوشتاری در اشعار خود، به‌ویژه در مجموعه‌های آخر، استفاده کردند.

کسی می‌آید

کسی دیگر

کسی بهتر

کسی که مثل هیچ‌کس نیست، مثل پدر نیست، مثل انسی

[نیست، مثل یحیی نیست، مثل مادر نیست

و مثل آن کسی ست که باید باشد].^{۴۵}

در باغ

یک سفرهٔ مأنوس

پهن

بود.

چیزی وسط سفره، شبیه

ادراک منور:

یک خوشهٔ انگور

روی همهٔ شایبه را پوشید.^{۴۶}

۴.۴. هنجارگریزی گویشی

در میان این پنج شاعر، دو نفر بیشتر از هنجارگریزی گویشی استفاده کرده‌اند: نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث و میزان این نوع هنجارگریزی در اشعار نیما به مراتب بیشتر از اخوان است.

^{۴۴} شاملو، "طرح"، از باغ آینه، در مجموعه آثار، ۳۴۶. ^{۴۵} فرخزاد، "کسی که مثل هیچ‌کس نیست"، از ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۷۵۹. ^{۴۶} سپهری، "وقت لطیف شن"، از ما هیچ، ما نگاه، در هشت کتاب، ۴۲۴.

خست حرفش را و با شک در جوابش گفت دیگر موش:

- ما هم از اینسان، ولی بگذار

شاید این باشد همان مردی که می‌گویند چون و چند،

وز پیش خیل خریداران شوکتمند . . .

خسته شد حرفش که ناگهان زمین شد شش

و آسمان شد هشت،

زانکه ز آنجا مرد و مرکب درگذر بودند.^{۴۷}

حضور بسامد بالای واژگان مازندرانی نشانه نقش مهم هنجارگریزی گویشی در آثار نیماست، به‌گونه‌ای که برخی آثار او حتی نامی مازندرانی دارند و از آن جمله‌اند "داروگ"،^{۴۸} "آقاتوکا" و "کک‌کی" یا کاربرد واژه‌هایی مازندرانی مانند: تلاجن،^{۴۹} شکوبه،^{۵۰} بینج^{۵۱} و آیش.^{۵۲}

ترا من چشم در راهم

شباهنگام

که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی^{۵۳}

ماه می‌تابد، رود است آرام،

بر سر شاخه اوجا تیرنگ

دم بیاویخته، در خواب فرورفته، ولی در آیش

کار شب‌پا نه هنوز است تمام.^{۵۴}

۴.۵. هنجارگریزی واژگانی (ساخت واژه) و نحوی

برجسته‌ترین نوع هنجارگریزی واژگانی خلق واژگان جدید است که خود یکی از مهم‌ترین پدیده‌های زبان‌شناسی محسوب می‌شود. هنجارگریزی واژگانی در اشعار نیما بیشتر در زمینه خلق واژه‌ها و افعال مرکب جدید بر اساس الگوهای ترکیب‌سازی زبان فارسی تجلی یافته است. ترکیب‌هایی مثل سردی‌آرا و نازک‌آرا از جمله ترکیب‌های جدید ساخت اوست:

^{۴۷} اخوان ثالث، "مرد و مرکب"، از این اوستا، در

حقوقی، شعر زمان ما، ۱۵۷-۱۵۸.

^{۴۸} فکورباغه درختی.

^{۴۹} نوعی درخت.

^{۵۰} شکاف.

^{۵۱} برنج.

^{۵۲} شالیزار.

^{۵۳} نیما یوشیج، "ترا من چشم در راهم"، در مجموعه

کامل اشعار، ۷۸۶.

^{۵۴} نیما یوشیج، "کار شب‌پا"، در مجموعه کامل اشعار، ۶۱۱.

لیک با طبع خموش اوست
چشم باش زندگانی‌ها
سردی آرای درون گرم او با بال‌هایش ناروان رمزی است^{۵۵}

نازک آرای تن ساق گلی
که به جانش کِشتم
و به جان دادمش آب
ای دریغا! به برم می‌شکند^{۵۶}

از جمله افعال مرکب جدیدی که نخستین بار نیما ساخت، **نظاره بستن** و **نظاره بردن** به جای **نظاره کردن** است.

خانه‌ام ابری‌ست اما
ابر بارانش گرفته‌ست.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم،
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا **نظاره**.^{۵۷}

اول بایستاد و **نظر بست** یک زمان
صبحی که نیست گویی از شب جدایی‌اش
با دُنبِ شب تنیده نه از آن رهایی‌اش
تا با هم آورد بیمارناک چند.^{۵۸}

نیز فعل **راه برداشتن** به معنای راه آغاز کردن:

در همهٔ این لحظات خودسر
بسته اندیشهٔ دیگر در کار.
گرم خوانای سرود بیدار
راه برداشته است
وز امید و ز سرود

^{۵۵} نیما یوشیج، "خواب زمستانی"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۴۳۷.
^{۵۶} نیما یوشیج، "مهتاب"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۶۶۳.
^{۵۷} نیما یوشیج، "خانه‌ام ابری است"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۷۶۱.
^{۵۸} نیما یوشیج، "سرباز فولادین"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۱۹۴.

از همه رخنهٔ این دوداندود
پای می‌گیرد
همچنان پنداری
نطفهٔ هشیاران.^{۵۹}

همچنین، داستان کردن به جای داستان گفتن:

افسانه: در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.^{۶۰}

از دیگر موارد هنجارگریزی که نخستین بار در اشعار نیما دیده شد و آمیخته‌ای از هنجارگریزی واژگانی (صرفی) و هنجارگریزی نحوی است، جدایی صفت از موصوف با ضمیر مفعولی یا ملکی و حذف کسرهٔ اضافه است. لازم به ذکر است که در اشعار سنتی، به‌ویژه در اشعار حماسی و از جمله در شاهنامه، جدایی صفت و موصوف با حذف کسرهٔ اضافه به فراوانی دیده می‌شود، ولی آوردن ضمائر مفعولی و ملکی بین صفت و موصوف از ابتکارهای نیماست.

سرشکسته‌وار در بالش کشیده،
نه هوایی یاری‌اش داده،
آفتابی نه دمی با بوسهٔ گرمش به سوی او دویده،
تیرپروازی به سنگین خواب روزانش زمستانی
خواب می‌بیند جهان زندگانی را،
در جهانی بین مرگ و زندگانی.^{۶۱}

برای این ابتکار نیما می‌باید از جدایی صفت و موصوف با نشانهٔ مفعولی را که نوعی هنجارگریزی نحوی است نام برد.

سنگ‌هایی را گران
این زمان بشکافتند از هم

^{۵۹} نیما یوشیج، "سوی شهر خاموش"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۶۹۳.
^{۶۰} نیما یوشیج، "افسانه"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۴۹.
^{۶۱} نیما یوشیج، "خواب زمستانی"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۴۳۶.

...

من به تن می‌لرزم از بس روی شمشیر دلیران پا نهادستم.^{۶۲}

از جمله هنجارگریزی‌های واژگانی که در کار نیما بسیار دیده می‌شود، دادن نشانهٔ صفت برتر، تر، یا پسوند **ناک** به اسم است.

پس بجنانم.

بر فراز کوه‌ها و دره‌های غم‌فزای زعفرانی چهرهٔ آن
زندگانی **دگرسان‌تر**.^{۶۳}

دیگرم بر کسی خواهد—آن چنان که **خنده‌ناک**—خندد
روی مانندان گلشن

من به زیر این درختِ خشک انجیر،
که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسته
می‌نشینم آن‌قدر روزان شکسته
که بخشکد بر تن من پوست.^{۶۴}

از برجسته‌ترین هنجارگریزی‌های نحوی نیما حذف —ی موصولی از آخر اسم در بند موصولی است.

راه ماندهٔ رگی در پوست،
تن بپوشیده و گریزان است.
جا که غمگین چراغ می‌سوزد،
پلک چشمی سرشک‌ریزان است.^{۶۵}

پشه‌اش می‌مکد از خون تن لخت و سیاه
تا دم صبح صدا می‌زند او.
دم که فکرش شده سوی دیگر
گردن خود، تن خود خارد و در وحشت دل افکند او.^{۶۶}

^{۶۲} نیما یوشیج، "تابناک من"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۴۵۷.

^{۶۳} نیما یوشیج، "ناروایی به راه"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۴۹۵.

^{۶۴} نیما یوشیج، "کار شب‌با"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۶۱۶.

^{۶۲} نیما یوشیج، "خانهٔ سریوبلی"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۳۸۵.

^{۶۳} نیما یوشیج، "خانهٔ سریوبلی"، در مجموعهٔ کامل اشعار، ۳۹۳.

مهدی اخوان ثالث مهارت بسیاری در ساخت افعال جدید بر اساس قواعد واژگانی داشت، ولی نکته قابل توجه در این گونه افعال آن است که بسیاری از این افعال از لحاظ شکلی ادبی و کهن به نظر می‌رسند، در صورتی که اخوان این گونه افعال را بر اساس قواعد واژگانی نیمه‌زایا یا نازای زبان فارسی در اشعارش ساخته است. مثلاً فعل جدید **خמושیدن** به معنی خاموش بودن/ شدن و **پرشیدن** به معنی پریشان کردن از این افعال جدیدند.

در طواف خویش دور حوض خالی، باز
می‌خמושیدیم و می‌گفتیم^{۶۷}

های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را تیغ!
های! نپرسی صفای زلفکم را، دست!
و آبرویم را نریزی، دل!^{۶۸}

احمد شاملو نیز در اشعار خود متبحرانه به خلق واژگان و ساخت‌های جدید پرداخته است. از جمله واژگان جدیدی که او با مهارت در اشعار خود ساخت واژگان مرکبی است که بر اساس قاعده واج‌واژگانی همتاسازی (reduplication) ساخته شده‌اند و از آن جمله‌اند **ژرفاژرف** و **لختالخت**. همچنین، بسیاری از توالی‌های اضافات که شاملو در اشعار خود به کار برده، جدیدند.

شب پاییز می‌لرزد به روی بسترِ خاکسترِ سیرابِ ابرِ سرد
سحر، با لحظه‌های دیرمانش، می‌کشاند انتظار صبح را در خویش^{۶۹}

و عبوسِ ظلمتِ خیسِ شبِ مغموم
ثقلِ ناهنجار خود را بر سکوتِ بندرِ خاموش می‌ریزد.^{۷۰}

آهنگِ پر صلابتِ تپشِ قلبِ خورشید را

من

روشن‌تر

پر خشم‌تر

^{۶۷} اخوان ثالث، "زندگی می‌گوید...". در حقوقی، شعر
زمان م. ۲۱۰.
^{۶۸} اخوان ثالث، "لحظه دیدار"، از زمستان، در حقوقی، شعر
زمان م. ۸۸.
^{۶۹} شاملو، "نمی‌رقصانم چون دودی آبی‌رنگ"، از هوای
تازه، در مجموعه آثار، ۱۳۵.
^{۷۰} شاملو، "مرغ باران"، از هوای تازه، در مجموعه آثار،
۱۶۶.

برضربه‌تر شنیده‌ام از پیش . . .

از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید!^{۷۱}

فروغ فرخزاد معتقد بود که شاعر باید خطر کند و واژگان جدیدی در شعر خود بیافریند. برای فروغ، واژه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود و اعتقاد داشت که هر واژه روح و احساس خاص خود را دارد. به همین سبب، او در اشعار خود واژگان ساده و ترکیب‌های واژگانی بسیار زیبا آفرید. یکی از ساخت‌های واژگانی خاص فروغ بسامد فراوان واژگان خاص کودکان است، از جمله بادکنک، بادبادک، توپ ماهوتی، عروسک. نمونه‌هایی از واژگان جدید در شعر فروغ عبارت‌اند از

ستاره‌های عزیز

ستاره‌های مقوایی عزیز

وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد

دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته پناه آورد؟^{۷۲}

انگار از خطوط سبز تخیل بودند

آن برگ‌های تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند^{۷۳}

تمام روز در آینه گریه می‌کردم

بهار پنجره‌ام را

به وهم سبز درختان سپرده بود

تنم به پیلۀ تنهایی‌ام نمی‌گنجید^{۷۴}

از جمله هنجارگریزی‌های واژگانی / نحوی رایج در آثار فروغ جدا کردن صفت از موصوف با صفت ملکی است.

من به یک خانه می‌اندیشم

با نفس‌های پیچک‌هایش رختناک

با چراغانش روشن چون نی نی چشم^{۷۵}

^{۷۱} شاملو، "بر سنگفرش"، از باغ آینه، در مجموعه آثار، ۳۳۰-۳۳۱.

^{۷۲} فرخزاد، "ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد"، از ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۷۶۸.

^{۷۳} فرخزاد، "وهم سبز"، از تولدی دیگر، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۷۱۴.

^{۷۴} فرخزاد، "در غروبی ابدی"، از تولدی دیگر، در آزاد، زندگی و شعر فروغ، ۶۹۰.

زبان سهراب سپهری در اشعارش برگرفته از افکار عرفانی و نگاه هنرمندانه او به دنیا و طبیعت است. زبان شعر او زبانی ساده و روان و آمیخته‌ای از واژگان عامیانه، ادبی و بیگانه است. سهراب نیز واژگان و ترکیبات واژگانی جدیدی در شعر خود آفرید، از جمله **شن رؤیاها، شط نور و هیجستان**.

و هنوز من
ریشه‌های تنم را در **شن رؤیاها** فرو نبرده بودم
که به راه افتادم.^{۷۶}

اندهی خم شد فراز **شط نور**:
چشم در آب می‌بیند مرا.
سایه ترسی به ره لغزید و رفت.
جویباری خواب می‌بیند مرا^{۷۷}

به سراغ من اگر می‌آیید،
پشت هیجستانم
پشت هیجستان جایی است.
پشت هیجستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است
که خبر می‌آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک.^{۷۸}

شمیسا بر این باور است که زبان سهراب در شعر زبانی تصویری است و نه بیانی، بدین معنا که سهراب به جای سخن گفتن نقاشی می‌کند و به جای ارجاع و اشاره مستقیم مجسم می‌کند.^{۷۹} از متداول‌ترین هنجارگریزی‌های نحوی در اشعار سهراب استفاده از نشانه نکره **یک** به جای **ی** است.

مردم شهر به **یک** چینه چنان می‌نگرند
که به **یک** شعله، به **یک** خواب لطیف.^{۸۰}

کسی از دیدن **یک** باغچه مجذوب نشد
هیچ کس زاغچه‌ای را سر **یک** مزرعه جدی نگرفت.

^{۷۶} سپهری، "سفر"، از زندگی خواب‌ها، در هشت کتاب، ۳۶۶-۳۶۷.
^{۷۷} سپهری، "روزنه‌ای به رنگ"، از آوار آفتاب، در هشت کتاب، ۱۶۳.
^{۷۸} سپهری، "واحه‌ای در لحظه"، از حجم سبز، در هشت کتاب، ۳۷۰.
^{۷۹} سپهری، "پشت دریاها"، از حجم سبز، در هشت کتاب، ۳۵۱.
^{۸۰} سپهری، "پشت دریاها"، از حجم سبز، در هشت کتاب، ۳۷۰.

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
دختر بالغ همسایه
پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند^{۸۱}

۴.۶. هنجارگریزی معنایی

چنان که اشاره شد، حوزه معنا نقش مهمی در برجسته‌سازی ادبی ایفا می‌کند. در این‌گونه هنجارگریزی، شاعر با ایجاد دلالت‌های مجازی به خلق معانی جدید در زبان می‌پردازد. این دلالت‌های مجازی غالباً همان استعاره، تشبیه، مجاز، نماد و مانند اینها هستند که همه شاعران از آنها برای برجسته‌سازی زبان استفاده می‌کنند، ولی هر شاعر مهارت خاصی در به‌کارگیری برخی از این صور خیال دارد.

از آنجا که نیما در اشعارش از تصویر به جای تصریح استفاده می‌کرد، هنجارگریزی معنایی در آثار نیما فراوان است. نماد از برجسته‌ترین ابزارهایی است که بیشتر سبب هنجارگریزی معنایی در شعر نیما می‌شود. نیما شاعری نمادگرا بود و به دو شیوه از نماد در اشعارش استفاده می‌کرد: ۱. به منزله ابزاری برای فضا سازی و ۲. همانند شبکه‌ای پیوسته برای بیان محتوا و پیام اصلی شعر. نمادهای نیما برگرفته از اساطیر کهن و تاریخی و تمثیل‌های عرفانی‌اند. از جمله نمادهای برجسته در آثار نیما مرغ است که در اشعار او غالباً نماد خود شاعر یا آزاده و مبارز وطن‌پرست است، مانند مرغ آمین، مرغ غم، غراب، مرغ شباویز، مرغ مجسمه و ققنوس.

ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.^{۸۲}

مرغ آمین را زبان با درد مردم می‌گشاید
بانگ بر می‌دارد:

^{۸۱} سپهری، "ندای آغاز"، از حجم سبز، در هشت کتاب، ^{۸۲} نیما یوشیج، "ققنوس"، در مجموعه کامل آثار، ۳۲۵-۳۹۸-۳۹۷.

آمین!^{۸۳}
 باد پایان رنج‌های خلق را با جانشان در کین
 و ز جا بگسیخته شالوده‌های خلق افسای
 و به نام رستگاری دست اندر کار
 و جهان سرگرم از حرفش در افسون فرییش.^{۸۴}
 خلق می‌گویند:
 آمین!^{۸۳}

مهدی اخوان ثالث از جمله شاعران معاصر است که در اشعارش علاوه بر نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای، با شگردی خاص از تشبیه برای برجسته‌سازی زبان استفاده می‌کند. اخوان از معدود شاعران معاصر است که در اشعارش مشبه را به همان مشبه تشبیه می‌کند.

چون پردهٔ حریر بلندی
 خوابیده مخمل شب تاریک مثل شب
 آینهٔ سیاهش چون آینهٔ قدیم^{۸۴}

با نگاهی به آثار احمد شاملو متوجه می‌شویم که او مانند همهٔ شاعران بزرگ از ابزارهای متعددی برای تصویرسازی استفاده کرده است. هنجارگریزی‌های معنایی در اشعار شاملو همهٔ صور خیال یعنی استعاره، تشبیه، مجاز، تمثیل، تلمیح، نماد و جز اینها را در بر می‌گیرد. به‌دشواری می‌توان گفت بسامد کدام یک در آثار او بیشتر است و مهارت او بیشتر در کدام یک از آنها دیده می‌شود.^{۸۵}

تشبیه سنگینی گذشتن خلوت به گذشتن پیر عصاکش از دهلیز سکوت

دهلیزی لاینقطع
 در میان دو دیوار
 و خلوتی
 که به سنگینی
 چون پیری عصاکش
 از دهلیز سکوت می‌گذرد^{۸۶}

^{۸۳} نیما یوشیج، "مرغ آمین"، در مجموعهٔ کامل آثار، ۷۴۳.
^{۸۴} اخوان ثالث، "غزل ۴"، از این اوستا، دسترس‌پذیر در <http://www.shereno.com/5/22/298.html>
^{۸۵} برای جزئیات بیشتر دربارهٔ انواع هنجارگریزی در اشعار احمد شاملو بنگرید به پروین سلاجقه، نقد شعر معاصر: امیرزادهٔ کاشی‌ها (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۷).
^{۸۶} شاملو، "کوچه"، از باغ آینه، در مجموعهٔ آثار، ۳۷۳.

این به‌شن‌افتاده استعاره از کشتی

مانده به امید و انتظار که روزی
این به‌شن‌افتاده را بر آب ببینم
شادی بینم به روی ساحل آباد
وین ز غم‌آباد را خراب ببینم^{۸۷}

درخت نماد پایداری و مقاومت و باد ناستوار نماد استبداد

خانه‌ها در معبر باد ناستوار
استوارند

درخت در گذرگاه باد شوخ وقار می‌فروشد^{۸۸}

برجسته‌ترین هنجارگریزی معنایی در آثار فروغ فرخزاد تشبیه و استعاره است. تشبیه در اشعار فروغ جایگاه خاصی دارد و بسیاری از تشبیهاتش ناب و خیال‌پردازانه است و به زیبایی در ذهن خواننده تصویرسازی می‌کند. معروف‌ترین تشبیهات فروغ تشبیهاتی‌اند که در آن تشبیه معقول به محسوس یا عکس آن دیده می‌شود.

شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ
مانند یک تصور مشکوک
پیوسته در تراکم و طغیان بود^{۸۹}

در اینجا شب مشبه محسوس، تصور مشکوک مشبه‌به عقلی و تراکم و طغیان وجه شبه (زیاد شدن و تیره‌تر شدن) است. جز تشبیه، فروغ از استعاره‌های زیبایی که خاص خود اوست برای تصویرسازی استفاده می‌کند.

زندگی شاید آن لحظهٔ مسدودی است

که نگاه من در نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد.^{۹۰}

ویران ساختن استعارهٔ تبعیه از نابود شدن و کاملاً غرق شدن در عشقی عمیق است. از هنجارگریزی‌های معنایی شاخص در اشعار سهراب سپهری هم می‌باید از تشبیه و استعاره نام برد.

^{۸۷} شاملو، "بیمار"، از هوای تازه، در مجموعهٔ آثار، ۹۶.
^{۸۸} شاملو، "تاشک"، از باغ آینه، در مجموعهٔ آثار، ۳۷۰.
^{۸۹} فرخزاد، "آیه‌های زمینی"، از آیه‌های زمینی، در آزاد،
و شعر فروغ، ۷۵۶.
^{۹۰} زندگی و شعر فروغ، ۶۹۹.
^{۹۱} فرخزاد، "تولد دیگر"، از تولدی دیگر، در آزاد، زندگی

و لعاب مهتاب، روی رفتار^{۹۱}

سهراب در اینجا **مهتاب** را به واسطهٔ رنگ‌پریدگی و لطافت به لعاب تشبیه کرده است و این تشبیه از نوع تشبیه محسوس به محسوس است. در اشعار او تشبیه معقول به محسوس نیز دیده می‌شود.

مادرم صبحی می‌گفت: موسم دلگیری است
من به او گفتم: **زندگانی سیبی** است، گاز باید زد
با پوست.^{۹۲}

زندگی مشبه عقلی و سیب مشبه به حسی و با پوست **گاز زدن سیب** کنایه از پذیرفتن زندگی، چنان که هست، با همهٔ خوبی‌ها و بدی‌هایش است.

شب **سلیس** بود و یکدست و باز^{۹۳}

در بند بالا، سلیس بودن یعنی روان بودن و جریان داشتن و در بند پایین، **کاشف معدن صبح** کنایه از خورشید است.

اگر **کاشف معدن صبح** آمد صدا کن مرا^{۹۴}

سخن پایانی

در این مقاله برخی آثار پنج شاعر پیشگام شعر معاصر زبان فارسی را بر اساس دیدگاه‌های زبان‌شناسی بررسی کردیم. ابتدا بحث مختصری از رایج‌ترین نظریهٔ زبان‌شناسی در ادبیات عرضه و چنین نتیجه‌گیری شد که شعر از طریق برجسته‌سازی در زبان آفریده می‌شود و برجسته‌سازی از طریق دو فرایند هنجارگریزی و قاعده‌افزایی شکل می‌گیرد. پس از بررسی دو فرایند هنجارگریزی و قاعده‌افزایی در شعر، انواع هنجارگریزی و شیوه‌های استفاده از این فرایند در اشعار نیما یوشیج، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و سهراب سپهری آمد. لازم به ذکر است که بررسی دقیق انواع هنجارگریزی و قاعده‌افزایی در آثار هر یک از این شاعران نیاز به پژوهش دقیق دیگری دارد.

^{۹۱} سپهری، "روی پلک شب"، از حجم سبزه، در هشت کتاب، ۳۴۰.
^{۹۲} سپهری، "ساده‌رنگ"، از حجم سبزه، در هشت کتاب، ۳۴۹.
^{۹۳} سپهری، "شب تنهایی خوب"، از حجم سبزه، در هشت کتاب، ۳۷۷.
^{۹۴} سپهری، "باغ همسفران"، از حجم سبزه، در هشت کتاب، ۴۰۲.