

نگاهی به هنجارگرایی در شعر نیما

(۱۲۴-۱۰۱ مجله علوم ادبی)

یدالله بهمنی مطلق^۱

مریم سیوندی^۲

چکیده

پیام‌های بسیاری در ادبیات، وجود دارد که قواعد صرفی و نحوی را در زبان مخدوش می‌سازد. شکستن یا گذر از این قواعد، مخاطب را متوجه پیام جدیدی می‌سازد. زبان ادبی معمولاً به طور آگاهانه و عمدی، از هر قاعده‌ای فراتر می‌رود و به این اعتبار، شاید بتوان ادبیات را به معنای گریز از اقتدار زبان و انقلاب مداوم زبان خواند و شعر را گذر از یک معنا به معنای بی‌شمار. از طریق هنجارگرایی درمی‌یابیم، شاعر با استفاده از این شگردها و فنون، چه اندازه در ایجاد حس و حال تازه، انسجام بیش‌تر بخشیدن به شعر، نظام‌مندسازی بهتر آن، تقویت بعد موسیقایی و تأثیرگذاری عمیق‌تر آن موفق بوده است.

فراهنجاری دستوری، هنجارگرایی، نحوستیزی، کژتابی، عدول از هنجار و برجسته‌سازی، اصطلاحاتی است که طی چند دهه اخیر به محافل ادبی و متون نقد ادبی راه یافته است. مقاله حاضر، نگاهی دارد به انواع هنجارگرایی در ۲۳ شعر نیما یوشیج و بر آن است که با تعریف این اصطلاحات و ارائه نمونه‌ها و مصداق‌های عینی از اشعار این شاعر صاحب سبک ایران، کارکردهای این پدیده را به شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی نشان دهد و میزان خلاقیت شاعر را در آفرینش‌های زبانی بررسی نماید.

واژگان کلیدی

نیما یوشیج، هنجارگرایی، صورت‌گرایی، قاعده‌افزایی.

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی و عضو هیأت علمی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی

مقدمه

یکی از مفاهیم مکتب صورت‌گرایی در بررسی متون ادبی و به صورت کلی زبان ادبی، عنصر برجسته‌سازی است که با عناوینی چون هنجارزدایی و هنجارآفرینی بحث می‌شود. «لیچ» انواع هنجارگریزی را به هشت مقوله واژگانی، نحوی، نوشتاری، آوایی، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی تقسیم کرده است. در این مختصر، سعی می‌گردد شعرهای نیمایوشیج از دیدگاه صورت‌گرایی و با دو مفهوم هنجارزدایی و هنجارآفرینی، کاویده شود. پیش‌فرض تحقیق این است که شعرهای معاصر به صورت عام و شعرهای نیما به طور خاص، ظرفیت هنجارگریزی بیش‌تری را نسبت به اشعار شاعران دیگر دارا هستند. فراهنجاری یا انحراف از زبان، اصطلاحی است که «جفری لیچ»، زبان‌شناس انگلیسی آن را برای ترفندهایی به کار برد که موجب برجستگی کلام شاعر می‌شوند و زبان شعر را از سطح زبان معیار فراتر می‌برند؛ همان چیزی که «موکارفسکی» آن را برجسته‌سازی می‌نامد. به اعتقاد وی، زبان معیار (زبان علم) از برجسته‌سازی اجتناب می‌کند؛ اما در شعر، زبان ارتباطی به پس‌زمینه رانده می‌شود تا زبان خود را به نمایش بگذارد، ولی به هر حال نمی‌توان تمام عناصر زبان را برجسته ساخت. (موکارفسکی، ۱۳۷۱: ۹۰)

در این مقاله، با توضیح انواع فراهنجاری‌های زبان ادبی، نمونه‌های عینی از این فراهنجاری‌ها از ۲۳ شعر منتخب نیما آورده شده و با ارائه دو نمودار، به بحث خاتمه داده شده است. ۲۳ شعر نیما شامل شعرهای مثنوی رنگ‌پریده، منت دونان، ای شب، یادگار، محبس، غزل، افسانه، کک‌کی، سیولیشه، هست شب، برفراز دشت، خانه‌ام ابری است، آی آدم‌ها، مرغ غم، وای بر من، ققنوس، تو را من چشم در راهم، بر سر قایقش، مهتاب، شب همه شب، داروگ، در کنار رودخانه و هاد است).

پیشینه تحقیق

فرمالیسم روسی، یکی از مکاتب نقد ادبی در ررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی است. انجمنی در سال ۱۹۱۶ در پترسبورگ (پتروگراد) تأسیس شد موسوم به "انجمن مطالعه" در زبان ادبی. اعضای معروف آن "بوریس آخن‌بام، شکلوفسکی و یاکوینیکی" بودند. گروه دیگری هم به ریاست "یاکوبسون" در سال ۱۹۱۵ انجمن زبان‌شناسان مسکو را تأسیس کرده بودند و فعالیت‌های آن‌ها بیش‌تر جنبه زبان‌شناسی داشت. آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و مخالف تقسیم متن به صورت و معنا بودند. (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴)

"یاکوبسون" و "رنه‌ولک" در این زمینه مطالبی دارند. "یوری تینیانوف" کتابی با عنوان *مسئله‌ی زبان ادبی* منتشر کرد. بعدها نویسندگان معاصر ما نیز به تحقیق و مطالعه در این موضوع پرداختند و بر پایه‌ی نظریه‌های زبان‌شناسان، کتب، مقالات و ترجمه‌هایی در این زمینه تدوین کردند؛ مانند: مبانی *معناشناسی نوین* از «شعیری»، *مسائل زبان‌شناسی نوین* از «باطنی»، *نقد ساختارگرایی تکوینی* از «گلدمن»، *نقد ادبی* از «شمیسا»، *از زبان‌شناسی به ادبیات* از «صفوی»، *مقالات ادبی و زبان‌شناختی* از «حق‌شناس»، *موسیقی شعر* از «شفیعی-کدکنی»، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات* از «رابرت اسکولز» ترجمه «فرزانه طاهری» و *پرسه در سایه خورشید* از «محمدرضا سنگری».

تقریباً تمام کسانی که درباره شعر نیما تحقیق و اظهار نظر کرده‌اند، زبان شعرهای آزاد او را پدیده‌ای بغرنج، نارسانا و ناهموار، خارج از هنجار سخن و بالاخره زبانی مبهم و

به دور از سلامت و فصاحت خوانده‌اند. صرف نظر از مقالات متعددی که درباره نیما و کار او نوشته شده، مهدی اخوان ثالث و تقی پورنامداریان اختصاصاً در عطا و لقای نیمایوشیج و خانه‌ام ابریست به تحلیل و توجیه زبان شعر نیما پرداخته‌اند. اخوان، شگردها و ترفندهای زبانی نیما را در دو اثر با عنوان *عطا و لقای نیما*، و *بدعت‌ها و بدایع در شعر نیما* بررسی کرده و ضمن استشهاد به نمونه‌هایی از کاربرد این ترفندها در شعر سنتی پیش از نیما، در صدد توجیه کاربردهای نادر و به نظر بی‌سابقه وی برآمده است. هنر نویسندگان این کتاب، نشان دادن سابقه برخی هنجارگریزی‌های نیما در شعر فارسی و تبرئه وی از بدعت‌آفرینی در زبان است. (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۱۳۵-۱۳۶)

فرم و ساختار در شعر نیمایوشیج

نوآوری نیما، تنها به شکستن وزن و درهم ریختن تساوی طولی مصراع‌های شعر و حذف قافیه از پایان آن محدود نمی‌شود. افزون بر زبان و بیان و نحوه نگرش بر جهان و ایجاد فضایی نو و متنوع در شعر، نیما نیز مثل هر شاعر مبدع و مبتکری، در پی طرح‌افکندن ساختاری نو در شعر فارسی است. به همین دلیل، وی ضمن درهم ریختن فرم قالب شعر کهن فارسی، در فکر ارائه فرم جدیدی در شعر نیز هست. بدین جهت شعر نو ابداعی نیما، به هیچ وجه از فرم و ساختار خالی نیست و شعرهای خوب و موفق وی دارای فرم و ساختاری زیبا و محکم نیز هستند. با توجه به نقش فرم و ساختار، شعرهای نیما را می‌توان به سه گروه متمایز قسمت کرد:

الف) شعرهای دارای فرم ساده

ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین فرم شعر را باید در بین این شعرها جست‌جو کرد. شاعر در این شعرها تنها با تکرار واژه، عبارت، یا گزاره‌ای در ابتدای هر بند و گاه نیز اتفاقی، در جایی که لازم به نظر می‌آید، به گونه ظاهری به شعرش، فرم می‌بخشد که همیشه هم موجب انسجام استحکام شعر نمی‌شود. به همین جهت، این شعرها تنها دارای نوعی فرم هستند بی‌آن‌که ساختار محکم و مناسبی داشته باشند، مثل شعر «آی آدم‌ها».

ب) شعرهای دارای فرم دایره‌ای

در این شعرها، شاعر با تکرار عین مصراع اول شعر، در پایان و در آخرین مصراع شعر، نوعی حرکت دورانی در شعر پدید می‌آورد که هدف از آن ایجاد فرم و انسجام در شعر و نیز پدید آوردن فضایی است برای دعوت از مخاطب برای بازخوانی شعر. این فرم، در بین شعرهای سنتی فارسی سابقه‌ای طولانی دارد. به احتمال زیاد نیمایوشیج، این گونه تکرار در شعر را از غزل فارسی گرفته اما روح تازه‌ای در آن دمیده و در القای اندیشه به بهترین وجه از آن بهره برده است.

ج) شعرهای دارای فرم کامل

نیما در این شعرها، با استفاده از دو فرم ساده و دایره‌ای بالا، به گونه‌ای از فرم در شعر می‌رسد که در حقیقت حد کمال فرم در شعر است. این شعرهای نیما را باید بهترین نمونه‌های شعر فرمالیستی به شمار آورد که شاعر در آن، با ایجاد ارتباط نزدیک بین اجزا و عناصر شعر، تصویرها و فضای گوناگون آن، آن‌ها را چنان به هم گره می‌زند که شعرش در نهایت به وحدتی کامل و یکپارچه از نظر شکل بیرونی و درونی می‌رسد این را باید فرم کامل نامید؛ فرمی که سرانجام به ساختار شعر می‌انجامد و از این شعرهای نیما، شعرهایی خوش ساخت و فرم می‌سازد. بهترین شعرهای نیما را باید در بین همین شعرها یافت. شعرهایی مثل "خانه‌ام ابری است، در شب سرد زمستانی، در کنار رودخانه، هست شب، تو را من چشم در راهم و بر فراز دشت". (نک. ترابی، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۶).

مسئله‌ی زبان در شعر نیما

زبان، در شعر نیما و در مجموعه آثار او، مسئله‌ی مبهمی است که خواننده را غالباً متعجب می‌کند. این مسئله تعجب‌آور از دوگانگی زبان در آثار او ناشی می‌شود. از یک طرف، در شعرهایی که او در قالب‌های سنتی و نیز تا حدودی نیمه‌سنتی سروده است، زبانی نسبتاً بی‌عیب و ایراد، هم در حوزه صرف و هم در حوزه نحو می‌بینیم. از طرف دیگر، در شعرهای آزاد او زبانی ملاحظه می‌شود که غیرفصیح و ناهموار است و عیب و ایرادهای آن

هم در حوزه کاربرد کلمات و ترکیبات و عبارات و هم در تألیف و ترکیب نحوی کلام در مقایسه با زبان ادبی ما چندان زیاد است که شاید بتوان گفت هیچ شاعری را چه از گذشتگان و چه از معاصران نمی‌توان با او مقایسه کرد. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۳۳)

با توجه به آنچه گفتیم، شاید منطقی‌تر بنماید که زبان شعرهای نیمه‌را نه بر حسب تاریخ سرودن آنها، بلکه با توجه به قالب و صورت آنها تقسیم‌بندی کنیم:

الف) شعرهای سنتی

این شعرها در قالب‌های مشهور سنتی مثنوی، قطعه، رباعی، قصیده و غزل سروده شده است. نخستین آنها که نخستین شعر نیمه هم هست در سال ۱۲۹۹ سروده شده که مثنوی بلند "قصه رنگ پریده" است و آخرین آنها، "حکایت جاهل و فلسفی" در سال ۱۳۳۰.

ب) شعرهای نیمه‌سنتی

این شعرها، انواع قالب‌ها و صورت‌های جدید و ناآشنا تر را در برمی‌گیرد اما اصول و ضوابط سنت، یعنی تساوی وزنی مصراع‌ها و نظم مبتنی بر تکرار قافیه، در آنها رعایت می‌شود. زبان این شعرها نسبت به شعرهای سنتی از نظر نحوی و بافت کلام ناهموارتر می‌شود، اما از نظر صرفی و مفردات و ترکیبات، به زبان مثنوی‌ها و حکایات گروه اول نزدیک است. در میان این شعرها، منظومه بلند/فسانه که از نظر معنایی، مبهم‌تر و مضامین آن نوتر و از نظر قالب و صورت نیز از قالب‌های سنتی دورتر است، عیب و ایرادهای زبانی آن نیز، هم در حوزه صرف و هم در حوزه نحو، نسبت به شعرهای این گروه بیشتر است.

ج) شعرهای آزاد

این شعرها، با قنوس از سال ۱۳۱۶ آغاز می‌شود و تا سال ۱۳۳۷ ادامه می‌یابد. در این شعرها، زبان از نظر نحوی نسبت به دو گروه قبلی ناهموارتر و معیوب‌تر می‌گردد؛ از نظر مفردات و ترکیبات و عبارات نیز ایراد بیش‌تری پیدا می‌کند و یک‌دستی آن بیش‌تر آسیب می‌بیند؛ به طوری که گاهی کاربردهای مهجور و بسیار کهن را می‌توان در کنار متداول‌ترین کاربردهای زبان محاوره‌ای ملاحظه کرد. (همان: ۱۳۴-۱۳۵)

تصرفات زبانی

ناهمواری‌های فصاحت‌ستیز زبانی که در شعرهای سنتی نیما تقریباً وجود ندارد و در شعرهای نیمه‌سنتی گاه دیده می‌شود، در شعرهای آزاد که شاعر از قید و بندهای تساوی وزنی مصراع‌ها و رعایت نظم قافیه هم آزاد شده، مایه شگفتی است که چشم‌گیرتر می‌شود. به نظر می‌رسد در شعر نیما، میان آزادی از قید و بندهای سنتی در حوزه قالب و صورت، و خروج از قواعد پذیرفته زبان ادبی، نسبتی مستقیم برقرار است. گویی نیما با شکستن قواعد صورت شعر کلاسیک، زبان را هم از قید و چارچوبی که در آن محبوس شده و خود را در طول قرن‌ها به هیأت آن در آورده بود، می‌خواهد آزاد کند. بهتر است به نمونه‌هایی از این آزادی‌ها و تصرفات زبانی در آثار نیما اشاره کنیم. بخشی از این نوکردن زبان، به افزایش قواعدی برای زبان که مستلزم خروج از بعضی قواعد زبان نیز هست مربوط می‌شود می‌توان آنها را در شمار تصرفات در حوزه صرف به حساب آورد که به سبب تکرار، از جمله ویژگی‌های سبکی زبان شعرهای آزاد نیما محسوب می‌شود. (همان: ۱۴۰)

انواع هنجارگریزی در شعر نیما

۱. هنجارگریزی واژگانی

این نوع هنجارگریزی، انحراف از فرم و منطق ساخت واژگانی در شعر است که به خلق کلمات با ساخت جدید می‌انجامد؛ یعنی شاعر یا نویسنده، با استفاده از قواعد ساخت واژه زبان هنجار و از طریق قیاس با آنها، واژه جدید می‌آفریند. نیما از جمله شاعرانی است که چون فردوسی، نظامی، خاقانی و حافظ، در غنای واژگانی زبان فارسی سهیم است. نیما خود می‌گوید:

دگرگونی زبانی، برای شاعر توان‌گری بیش‌تری می‌آفریند. نمادگرایی اشعار، تقاضای کلمات جدید می‌کند. استعمال کلمات، به ثروت شما از حیث مصالح می‌افزاید، خیال نکنید، قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است؛ زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است.

نیز می گوید:

شاعری که شخصیت فکری دارد، توانایی خلق کلمات جدید را دارد.

(نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۱۰۹)

"ای خدا! یک زن، یک زن تنها را این فقارت‌ها! این حکایت‌ها" (نیما، ۱۳۸۹: ۱۱۹)

"کوه با آن همه نعایم وجود / با چنان مهمانی عام" (همان: ۱۵۰)

"خاطر این گونه فراسوده مساز / بگذران سهل در آن دم که به ناچار تو را" (همان:

۵۲۰)

"به سنگستان / می‌رودشان زندگی یک‌سره بر باد!" (همان: ۳۶۱)

نیما در این نمونه‌ها، به جای «فقرها»، «نعمت‌ها»، «فرسوده» و «سنگلاخ»، ساخت

واژگانی جدیدی به کار می‌برد که باعث درنگ خواننده و به تعویق افتادن ارتباط با زبان

شعر می‌شود.

هنجارگریزی واژگانی، یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن، زبان خود را

برجسته می‌سازد؛ بدین ترتیب که بر حسب قیاس و گریز از قواعد زبان هنجار، واژه‌ای

جدید می‌آفریند و به کار می‌بندد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶)

نیما دو شیوه «مخالفت با قیاس» و «غرابت استعمال» را با تعمدی که برای سنت‌شکنی

دارد و نیز با شیوه خلاف انتظار و عادت خود در زبان برای هنرآفرینی به کار می‌برد.

۱-۱- مخالفت با قیاس

این گونه مخالفت با ساخت قیاسی واژه را می‌توان در فعل، قید، صفت و... نشان داد:

۱-۱-۱- فعل و مشتقات فعلی

مانند کاربرد کاهیده، بافیده و دست‌یابیدن، به جای کاسته، بافته و دست‌یافتن:

"آن زمان که مست هستی از خیال دست‌یابیدن به دشمن..." (نیما، ۱۳۷۰: ۳۰۱)

"می‌برم آن رشته‌ها که بود بافیده، ز پهنای امید مانده روشن..." (همان: ۳۰۸)

۱-۱-۲- صفات مبهم

کاربرد صفات مبهم «هرکه» و «هرچه» به جای هرکس و هر چیز، از ویژگی‌های

سبکی شعر نیما به شمار می‌رود؛ مثلاً:

"سرگذشته‌های خود را هر که با آن محرم هوشیار می‌گوید... (همان: ۴۹۲)"

"هر چه در کار خود است... (همان: ۴۶۹)"

۳-۱-۱- قیده‌های «دم که» و «جا که»

ساختار این قیده‌های زمان و مکان، به تعبیر اخوان ثالث، دو توجیه می‌تواند داشته باشد:

اول، حذف «یا» از میان هر کدام، یعنی: دمی که، جایی که؛

دوم، حذف صفت اشاره «آن» از آغاز هر کدام، یعنی: آن دم که، آن جا که. (اخوان-

ثالث، ۱۳۷۶: ۲۹-۳۲)

نمونه‌هایی از این نوع قید:

"دم که فکرش شده سوی دیگر

گردن خود، تن خود خارد و در وحشت دل افکند او. (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۱۵)"

"جا که می‌سوزد دل مرده چراغ/ کار هر چیز تمام است، بریده است دوام" (همان:

۴۱۷)

از نمونه کم‌بسامدتر از شیوه‌های مخالفت با قیاس، عبارت است از:

الف) افزودن علامت صفت تفضیلی «تر» به عدد:

- "قد برآور، باز شو، از هم دو تا شو، با خیال من یکی تر زندگانی کن... (همان:

۵۰۰)

ب) افزودن «ها»ی نشان جمع به معدود:

- "به او هزار بارها / ز روی پند، گفته‌ام که... (همان: ۳۱۵)"

۲-۱- غرابت استعمال

در حقیقت، غرابت استعمال، یا کاربرد ناآشنا، نقطه‌ی مقابل مخالفت با قیاس است؛

اما موافقتی که کاربرد نداشته است. در زبان فارسی - که زبانی ترکیبی است - کاربرد این

شیوه، تنها در کلمات مرکب امکان‌پذیر است؛ آن هم به وسیله شاعران خلاق مسلط بر

زبان و استعدادهای آن. (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۹)

هنجار‌گریزی واژگانی نیما را به سه بخش کلمات مرکب، ترکیب‌ها و افعال، می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف) کلمات مرکب

بیش‌ترین نوآوری نیما در ساخت کلمات مرکب، در مرکب‌های پسوندی و صفت‌های فاعلی مرکب مرخم است. کلمات مرکب پسوندی مانند: لذت‌ناک، زنده‌دان، دل‌افسا، دودناک، آفت‌وار و... و صفت‌های فاعلی مرکب مرخم مانند: کام‌شکن، خلق-افزای، چندانگیز، دوزخ‌آریان، صداپرداز و... .

ب) ترکیب‌ها

این‌گونه ترکیب‌های نو، معمولاً به صورت ترکیب‌های دو یا سه‌جزئی به شیوه قلب و یا به یاری شیوه پیشین، در ساخت واژه مرکب، ساخته شده‌اند. مثلاً: تاریکی آور شب، نگاه چشم‌سوزان، بدانگیزانفجار، آرام‌سرای شهر، سردی آور شب زمستانی، دام دل‌افسا و... .

ج) فعل

نیما در عرصه کاربرد ناآشنای افعال (غرابت استعمال)، کاربرد آشنای فعلی را برای جمله‌ای خاص با کاربرد فعلی ناآشنا، تغییر می‌دهد و از این طریق زبان خود را برجسته می‌کند. پیداست که در این شیوه، سخن از ترکیب و ساخت واژه جدید نیست، بلکه سخن از کاربرد آشنای فعل، برای جمله است؛ این کار، نقش و تأثیر شگرفی در زبان سمبولیک شاعر دارد. نیما خود می‌گوید:

خیال نکنید قواعد مسلّم زبان، در زبان رسمی پایتخت است؛ زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است. مثلاً به جای "سرخورد"، "سرگرفت" و به جای "چیزی را از جا برداشت"، "چیزی را از جا گرفت"، را با کمال اطمینان، استعمال کنید. (طاهباز، ۱۳۶۸: ۱۰۹)

برای نمونه، به بند اول شعر آشنای «مهتاب» توجه کنید:

می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب / نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک / غم این خفته چند، خواب در چشم ترم می‌شکند... (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۴۴)

کاربرد هیچ فعلی از این بند شعر، برای مسندالیه آن کاربرد آشنایی نیست؛ «تراویدن برای مهتاب»، «درخشیدن برای شبتاب» و «شکستن خواب در چشم. این گونه هنجارگریزی یکی از شیوه‌هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می‌سازد.

۲. هنجارگریزی نحوی

شاعر می‌تواند در شعر خود، با جابه‌جا کردن عناصر سازنده جمله، از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از زبان هنجار، متمایز سازد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶)

در بررسی فرآیند جانشینی و هم‌نشینی باید گفت که در فرآیند اول، شاعر نوعی نظام «یا... یا» را به کار می‌گیرد. چنین نظامی را می‌توان به مجموعه‌ی عواملی تشبیه کرد که ارتباط بین آنها از نوع انفصالی است و قادرند در یک بافت به جای یکدیگر بنشینند. به همین دلیل، این نظام زبانی "نظام جانشینی" نام گرفته است. شاعر با ایجاد ارتباط نزدیک بین عوامل، به ایجاد نوعی "همگنی دنیایی" می‌پردازد که در آن هر عامل با عامل دیگر هم‌خوانی دارد. اما نظام «و... و» در فرآیند هم‌نشینی نظام حاکم بر زبان است؛ یعنی عوامل دخیل در داستان و وقایع در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و امکان حذف یکی و جانشینی دیگری نیست و حضور همه عوامل زبانی در کنار یکدیگر ضروری است. (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۸-۱۰۹)

به نظر شعیری، محتوا برای شکل‌گیری نیازمند دو نوع ساختار است: "نحوی" و "معنایی". این دو در ارتباط نزدیک با یکدیگر هستند. با وجود این، هر کجا پای ارتباط هم‌نشینی (رابطه «و... و») در میان باشد، با ساختار نحوی سروکار داریم. (همان: ۱۴۲)

دشواری‌ترین نوع آشنایی‌زدایی، در حوزه‌ی نحو زبان است؛ زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزه اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، بیشترین محدودیت را دارد. از طرف دیگر، بیش‌ترین حوزه تنوع‌جویی در زبان، همین حوزه نحو است. محور اصلی هنجارگریزی نیما نیز در حوزه نحو زبان بوده؛ چنان‌که در نمونه‌های ذیل ارکان جمله برهم خورده است:

- "وای بر من! می‌کند آماده بهر سینه من تیرهایی / که به زهر کینه آلوده است."

(نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۳۴۶)

- "وای بر من / در شبی تاریک از این سان / بر سر کله‌ها جنبان / چه کسی آیا ندانسته گذارد پا؟"

- "یک ستاره از فساد خاک وارسته / روشنایی کی دهد آیا / این شب تاریک دل را؟" (همان: ۳۴۷)

هیچ شعری از نیما نیست که نتوان نمونه‌هایی چند از هنجارگریزی نحوی را در آن پیدا نکرد. در زبان شعر نیما، فرم خودکار زبان تحت تأثیر این نوع هنجارگریزی از بین رفته تا جایی که فهم بسیاری از مصراع‌ها را دشوار و ناممکن کرده است. اصلی‌ترین روش هنجارگریزی نحوی، بر هم زدن ترتیب ارکان جمله است.

۲-۱- تقدم فعل:

- "گذشتند آن شتاب‌انگیز کاران کاروانان... " (یوشیج، ۱۳۷۰: ۴۱۸)

- "می‌شناسد آن نهان‌بین نهانان" (گوش پنهان جهان دردمند ما) (همان: ۴۹۱)

۲-۲- ضمایر رقصان: ضمایری متصل که در جایگاه نحوی آشنای خود واقع نشده‌اند:

- "نیست در کپه ما مشت برنج / بکنم با چه زبانی آرام؟" (همان: ۴۱۲)

۲-۳- حرف «ی» در ترکیب‌های وصفی:

در ترکیب‌های وصفی، با چند صفت معطوف، یای نکره، یای وحدت باید به آخرین صفت بچسبد. مثلاً: شب تاریک و چندش آوری بود. اما نیما می‌گوید: "چه شب مودی و گرمی و سمج... " (همان: ۴۱۵)

ضمیر متصل در ترکیب‌های وصفی، باید به دنبال صفت ذکر شود. ریخت هنجارگریخته آن را در شعر نیما مشاهده کنید:

- "با تنش گرم بیابان دراز... " (همان: ۵۱۱)

- "زمین با جایگاهش تنگ... " (همان: ۴۹۰)

و ضمیر منفصل مانند:

- "همچنان کاندرا غباراندوده‌ی اندیشه‌های من ملال‌انگیز... " (همان: ۴۵۳)

هم‌چنین این نکته گاه در ترکیبی اضافی، دیده می‌شود:

- "یک مرغ دل‌نهاده دریادوست / با نغمه‌هایش دریایی... " (همان: ۵۱۴)
ترکیب وصفی، با فاصل شدن ضمیر متصل، حکم جمله صله‌ای را پیدا می‌کند که فعل آن حذف شده است:
- "میهمان‌خانه میهمان‌کش روزش تاریک... " (یعنی: میهمان‌خانه میهمان‌کشی که روزش تاریک است.) (همان: ۵۱۲)

۳. هنجارگریزی نوشتاری

در این نوع آشنزادایی حروف، کلمات یا مصراع‌ها طوری خلق می‌شوند که پیام مشخص یا تصویری خاص را روی کاغذ شکل دهند. شعری که از این هنجارگریزی پیروی می‌کند، «شعر انگاره» نام دارد. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۲۳)
در این جا شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که معادل آوایی ندارد و تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید.
(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷)

"دینگ دنگ... یک سره

از میمنه تا میسره

آن بافته گسیخت... و اهریمن پلید، برچیده گشت... " (یوشیج، ۱۳۸۹: ۳۴۶)
اگر یک شب زمستانی را دوازده ساعت فرض کنیم، هر بار تکرار «دینگ دنگ» در این شعر، نشان‌دهنده سپری شدن یک ساعت از شب و دوازده بار تکرار شدن این صدا، حاکی از آن است که نیما در آن شب تا صبح بیدار مانده و مشغول خلق این شعر بوده است. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۵۷)

البته باید بپذیریم که نیما از اولین شاعرانی است که فرم نوشتاری شعر فارسی را برای بیان معانی ثانوی مورد نظر بر هم زدند. کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و خارج کردن شعر از شیوه‌ی نوشتاری مرسوم و معمول چندین ساله آن، اولین گام‌ها در راه عدول از هنجار نوشتاری شعر فارسی است و نیما از پیش‌گامان آن محسوب می‌شود.

۴. هنجارگریزی آوایی

فرآیندهای واجی از قبیل کاهش، افزایش، قلب و ابدال، بیش تر برای ایجاد انسجام در موسیقی شعر استفاده می شود و اغلب شاعران تا حدودی از آن بهره می برند و از این طریق، از قواعد هنجارگریزی می زنند، قواعد آوایی را تغییر می دهند و صورتی را به کار می برند که از نظر آوایی، در زبان هنجار متداول نیست. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷)

نیما از این شیوه به چند صورت بهره برده است:

۴-۱- ساکن کردن یک یا چند حرف متحرک:

... "این زمان بالمش در **خونش** فرو..." (یوشیج، ۱۳۷۰: ۳۰۱)

- "آمد پدرش، همه **جانش** شتاب" (همان: ۳۳۲)

- "**ترکیده** آفتاب سمج، روی سنگ هاش" (همان: ۲۲۲)

۴-۲- متحرک کردن حروف ساکن و ساکن کردن حروف متحرک:

- "بچه ها گرسنه هستند مرا / بروم بینمشان روی دمی..." (همان: ۴۱۶)

- "زیر شماله می گذرد ده، جدار راه / چیده شده است با تنهایی از زنان / تنهای

مردها، تنهای **پرهنه**..." (همان: ۴۲۳)

۴-۳- تشدید مخفف:

- "عقل او از سر **پیوریده**..." (همان: ۲۷۴)

- "آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید / که گرفتستید دست ناتوانی را / تا توانایی

بهرتر را پدید آرید..." (همان: ۳۰۱)

۴-۴- حذف کسره اضافه در کلمات مختوم به «ها»ی غیرملفوظ:

- "از درون پنجره همسایه من، یا ز ناپیدای دیوار شکسته خانه من... (همان: ۲۹۷)

- "زیر کله سرد شب در راه..." (همان: ۳۰۹)

۴-۵- حذف «یا»ی متحرک میان کلمات مختوم به مصوت بلند و ضمائر متصل:

- "مانند آن که همین آرزوش بود مرغ شکسته پر، که همه رنج و جوش بود..."

(همان: ۳۰۵)

"در معرض نگاه امید آشنانش نیست / جز پوستواره ای..." (همان: ۴۳۳)

۵. هنجارگرایی معنایی

آنچه نحو و معنا را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد، چیزی جز نوعی رابطه نیست (رابطه جهت‌دار رابطه‌ی بدون جهت). بنابراین نحو، نشان‌دهنده فرایند جهت‌داری است که دست‌یابی به معنا را میسر می‌سازد. پس در نظام معناشناختی کلامی، نحو و معنا در تضاد با یکدیگر نیستند بلکه با یکدیگر ترکیب می‌شوند تا معناشناسی شکل بگیرد. (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۴۳)

از دیدگاه معناشناسی، کلام مجموعه‌ای منسجم است و معناشناس کشف این انسجام و بررسی آن را در کلام بر عهده دارد. بی‌شک چنین کشفی ممکن نیست مگر این‌که معناشناس توجه خود را بر مطالعه فرآیندی متمرکز کند که در آن حیات یا موجودیت کلام رقم می‌خورد. این فرایند همان عمل گفتمان است. (همان: ۵-۶)

از حوزه معنا، به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی استفاده شود. هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت خاص خود است. بدین ترتیب صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیش‌تر در قالب هنجارگرایی معنایی قابل بررسی‌اند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۸)

هنجارگرایی معنایی، عامل اصلی شعرآفرینی است. این هنجارگرایی معنایی، که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته شده در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها، استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد. (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۳)

از آن‌جا که شعر نیما جزء اشعار سمبلیک زبان فارسی است و با توجه به این‌که استعاره و تشخیص در شعر او نمود چشم‌گیر دارد و خود او نیز از کسانی است که شعری را که جوهره شعری داشته باشد تبلیغ می‌کند، این نوع هنجارگرایی در اشعارش بیشترین کاربرد را دارد:

- "و بادی گرم در میدان دویده، بر زمین افکنده پیکر / با دمش خشک و عبوس و مرگ‌بار" (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۸۷)

- "لیک افسوس چون مارم این درد / می‌گذرد بند هر بند جان را..." (همان: ۶۸)

- "جز سرشکی به رخساره غم... (همان: ۵۰)"
- "لیک موجی که آشفته می‌رفت / بودش از تو به لب داستانی... (همان: ۵۱)"
- "بس شبان اندر او ماه غمگین... (همان: ۷۱)"
- "نفس‌های صبح طربناک (همان: ص ۷۰) / یک شب دم کرده" (همان: ۷۷۶) /
- "گردنه خرد و خراب و مست، باد می‌پیچد" (همان: ۷۶۱) / "جرشش را به جا ماند شیون" (همان: ۶۲) / "باد سردی دمید از بر کوه // گفت با من که‌ای طفل محزون" (همان: ۵۵) /
- "دل کلبه" (همان: ۶۰) / "سینه‌ی آسمان" (همان: ۶۱) / "ساحل خاموش" (همان: ۴۴۶) /
- "رخ سبزه" (همان: ۵۴) / "می‌کشد باد، محکم غریوی" (همان: ۶۸) / "دو چشم درشت شب" (همان: ۳۲۶) / "نفرتش از حق و حق آرنده بود" (همان: ۲۸) / "آنکه کم‌تر قدر تو داند درست // در میان خویش و نزدیکان توست" (همان: ۲۸) / "شادی و غم بگذرد" (همان: ۴۱) / "خواه آسان خواه سخت" (همان: ۴۱) / "هان ای شب شوم و وحشت‌انگیز" (همان: ۴۲) / "زدن با مژه بر مویی گره‌ها" / "به ناخن آهن تفته بریدن" (همان: ۴۶) / "پیر و برنا" (همان: ۱۰۴) / "چشمشان چو چشم خروس" (همان: ص ۱۰۴) /
- "دست من بسته، پای من بسته" (همان: ۱۰۸) / "همه شب در غم آنم که چه زاید روزم" (همان: ۸۷۰) / "همچو صبحم نه لب از خنده جدا لیک چو شب" (همان: ۸۷۰) / "فاش نیما مکن این نکته ز کار بد و نیک" (همان: ۸۷۰)

۶. هنجارگریزی گویشی

اگر شاعر ساخت‌هایی را از گویش خود که در زبان هنجار نیست وارد شعر سازد، به هنجارگریزی گویشی دست زده است. استفاده از واژگان محلی، مخاطب را با فضا و مکان شعر و شاعر آشنا تر می‌کند؛ این شیوه، صمیمیتی را می‌آفریند که شاید واژگان زبان هنجار توانایی آن را نداشته باشد. (سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰)

«سعی کنید، همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما، نشانی واضح‌تر از

شما بدهد. (یوشیچ، ۱۳۷۵: ۱۶۳)

اگرچه این شیوه در نگاه نخست عیبی برای زبان اثر به شمار می‌رود، نیما آگاهانه و هدف‌مند از آن استفاده می‌کند و هر کدام را نعمتی می‌خواند و تلاش می‌کند با آوردن چنین واژه‌هایی، زندگی و طبیعت روزگار خود را در شعرش معرفی کند. نام گیاهان و

درختان مانند: «اوزار»، «پلم»، «تلاجن»، «جیرز»، «چرده»، «دارمج»، «ریس»، «کراد»، «کرگویج»، «لم» و... نام کوه‌هایی چون: «ازاکوه»، «کپاچین»، «فراکش»، «نوبن»، «وازنا» و... و نام حیوانات، پرندگان، ماهی‌ها، حشرات و... مانند: «کک کی»، «توکا»، «چکاو»، «داروگ»، «زیک»، «زیکزا»، «سیولیشه» و... نمونه‌هایی از این هنجارگریزی در شعر نیما هستند:

- "که می گیرند در شاخ **تلاجن**، شاخه‌ها رنگ سیاهی... " (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۱۷)

- "نعره می کشد از بیشه‌ی خموش / **کک کی** که مانده گم... " (همان: ۵۱۵)

- "صبح پیدا شده از آن طرف کوه **ازاکوه**، اما / وازنا پیدا نیست... " (همان: ۵۱۲)

۷. هنجارگریزی سبکی

این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایه اصلی شعر که گونه نوشتاری معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتاری استفاده کند. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۹) در میان شعرهای نیما، نمونه‌های فراوان از ساختار گفتار و سبک محاوره‌ای لغات دیده می‌شود که چندان با توفیق همراه نشده است. این گریز زدن از هنجارهای ادبی و استفاده از هنجارهای عامیانه‌ی زبان، باعث آشفتگی و ناهمگونی زبان شعر نیما شده است. این هنجارگریزی را می‌توان در راستای اصل فاصله‌زدایی، تلقی کرد تا بدین وسیله خود را با مردم مألوف و مأنوس سازد.

- "در کنار رودخانه می پلکد سنگ پشت پیر." (نیما، ۱۳۸۹: ۷۶۷)

- "آسمان یک‌ریز می‌بارد." (همان: ۷۷۲)

- "یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا." (همان: ۷۵۸)

- "پادشاه فتح بر تختش لمیده است." (همان: ۶۳۱)

- "قاپد هر آن صدای گزند از دهن / او را صدا بزن." (همان: ۶۲۸)

- "در آخرین دم سوزش هر دم سماجتی است." (همان: ۷۳۱)

در نمونه‌های بالا، کلمات محاوره‌ای می‌پلکد، یک‌ریز، پکر، لمیده و قاپد و سماجت، هنجارگریزی از ساختار متعارف زبان ادبی به شمار می‌آید. نیما شاعری مردمی است. او می‌خواهد با زبان مردم شعر بگوید تا فاصله بین خود و خوانندگان را کم کند.

هر زبان ادبی که نخواهد نزدیک خود را با گفتار اجتماعی جامعه حفظ نماید، در معرض این خطر قرار دارد که به چیزی مجرد انتزاعی تبدیل شود. (بارت، ۱۹۶۴: ۶۲)

ارزش هنجارگریزی سبکی از چند نظر قابل بررسی است:

۱. تغییر موسیقی شعر؛

۲. تغییر فضا در شعر (مثلاً از جد به طنز)؛

۳. ایجاد صمیمیت در زبان شعر. (سنگری، ۱۳۸۶: ۲۵۸)

در شعر سنتی ما، روی آوردن به زبان عامه، بیش تر در اشعار طنزآمیز دوره مشروطه دیده می شود. شاید نیما به همین جهت سنت شکنی، کم تر اجازه حضور کلمات عامیانه را در شعرش داده است:

- "یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا..." (یوشیج، ۱۳۷۰:

۵۰۳)

- "در کنار رودخانه می پلکد سنگ پشت پیر..." (همان: ۵۰۷)

۸. هنجارگریزی زمانی (باستان گرایی)

شاید بعد از وزن و قافیه، معروف ترین و پرتأثیرترین راه های تشخیص دادن به زبان، کاربرد عناصر آرکائیک زبان باشد؛ یعنی کاربرد الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی روند. احیای واژه هایی که در دسترس عامه نیست، سبب تشخیص زبان می شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴)

شاعر می تواند از گونه زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت هایی را به کار ببرد که پیش تر در گذشته زبان متداول بوده اند و امروز دیگر واژگان یا ساخت های نحوی مرده اند.

(صفوی، ۱۳۸۳: ۵۰)

انواع باستان گرایی در شعر نیما:

۸-۱- باستان گرایی واژگانی (واژه ها و ترکیب ها)

منظور از باستان گرایی واژگانی، باستان گرایی در محور جانشینی است؛ یعنی انتخاب آگاهانه و هدفمند واژه ای کهنه در حالی که که امکان کاربرد شکل امروزی آن وجود داشته باشد. این باستان گرایی در اشعار نیما در مواردی از این قبیل مشاهده می شود:

«حروف و اصوات»، «اسم و صفت و قید»، «فعل» و «ترکیب‌های مقلوب و وصفی و اضافی».

– حروف و اصوات:

حرف اضافه «**اندر**»:

– "در این دنیای ابراندود، راه خود را دارد **اندر** پیش... " (همان: ۵۰۵)

حرف اضافه «**از بهر**»:

– "که در پهنه‌ور آب / به چه ره رفتم و **از بهر** چهام بود عذاب؟... " (همان: ۳۵۳)

حرف اضافه «**چنان چون**»:

– "شب است، / جهان با آن، **چنان چون** مرده‌ای در گور." (همان: ۴۹۰)

حرف ربط «**زیراک**»:

– "تا صبحدمان / افروخته‌ام چراغ، **زیراک** / می‌خواهم بر کشم بجاتر... " (همان:

۴۸۸)

حرف ربط «**لیک**»:

– "**لیک** این دم، اگرش سود و گر بود ضرر... " (همان: ۳۵۳)

صوت «اینت»:

– "اگرت از کف بیرون شده باشد، پارو / **اینت** ابزار، ای مرد... " (همان: ۳۷۳)

اسم، صفت و قید:

کاربرد اسامی کهن فارسی تبار، عربی یا ترکی، مانند «آهرمن»، «ستخوان»، «ناو»، «اسپیدار»، «وثاق»، «حکیم»، «جوع»، «مسمار»، «غزه»، «سلخ» و «حمقا» و صفاتی چون: «مانده خسته»، «فسانیده»، «بتر» و «بسترده» و قیدهایی مانند: «بس» و... از این نوع محسوب می‌شوند.

فعل:

کاربرد شکل کهنه فعل، مانند استفاده از فعل دعایی باد:

– "مرغ می‌گوید: / در دل او آرزوی او محالش باد... " (همان: ۴۹۳)

کاربرد فعل ماضی با «ب» یا به تعبیر دیگر آوردن «ب» بر سر فعل ماضی به پیروی از

سبک خراسانی مانند: «بگرفته قرار»، «تصویر بگرفته»، «بنشسته»، «بسترده» و... .

- "بنشسته آفت‌واری، در پیش / دست بر دستی با من غمناک... (همان: ۴۰۷)"

صرف مصدر «استن» مانند: «بشرستی»، «در کاستی»:

- "گوش بر زنگ کاروانستم." (همان: ۵۱۷)

استفاده از شکل کهنه ماضی نقلی (فعل نیشابوری) مانند: «رسیدستم»، «بودستم».

- "با همه، آن چه شنیدستم از مردم خاکی، چه درشت... (همان: ۲۶۰)"

حذف همزه آغازین فعل مانند: «فتاده» و «فکنید» و...:

- "گر به زخم تو فتادم، از پا / آیم از زخم دگر، نیز به جا... (همان: ۳۹۳)"

زنده کردن افعال منسوخ مانند: «جواب کردن»، «آواز دادن»، «آمدن» (در معنی

شدن)، «ایستادگی» (در معنی ماندن):

- "نگران با من استاد سحر... (همان: ۴۴۴)"

ترکیب‌های مقلوب وصفی و اضافی:

کاربرد ترکیب‌هایی از این دست در شعر نیما به تداعی فضایی باستان‌گرایانه و به دور

از هنجار امروزی کمک کرده است: «ورم کرده تن»، «تاریکی آورشب»، «پسین‌درمان»،

«پهنه‌ور دیوار» و... .

این ترکیب‌ها، گاه به صورت کلمات مرکبی درآمده‌اند: «مرده‌ماران»، «تاریکخانه» و

«زیباصنمان».

۸-۲- باستان‌گرایی نحوی

بر هم زدن ساختار نحوی جملات، از شگردهای نیما در عرصه هنجارگریزی است.

در بحث از باستان‌گرایی نیز با این شیوه می‌توان فضایی کهنه را در شعر تداعی کرد.

به نمونه‌هایی از آن در شعر نیما توجه کنید:

- «واو» در آغاز جمله:

ذکر «واو» در آغاز برخی سطرها - که یادآور سبک خراسانی و به ویژه شیوه

فردوسی در شاهنامه است، در شعر نیما از بسامد بالایی برخوردار است. نیما با این کاربرد،

علاوه بر نوعی هنجارگریزی، مجاللی به وجود آورده تا شعر، آزادانه و به همان شیوه

نزدیک به نثری سخن بگوید که بارها از آن یاد کرده‌است. به نمونه‌ای از این کاربرد، در

شعر «دل فولادم» می‌پردازیم:

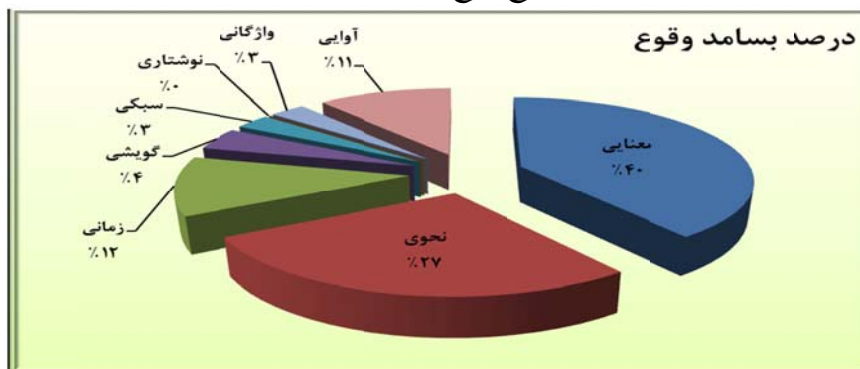
نگاهی به هنجارگریزی در شعر نیما /// ۱۲۱

- "می تواند گذرش باشد هر راهگذر / باشد او را دل فولاد اگر / و برد سهل نظر، در بد و خوب / و بگیرد مشکل ها آسان..." (یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۰۸)
- «را»ی فک اضافه:
- «را»ی فک اضافه در زبان معیار امروزی کاربردی ندارد اما نیما با استفاده از آرکائیک، از این نوع «را»، نحو جمله را - به شکلی نزدیک به شیوه کهن - بر هم می زند:
- "تو را من چشم در راهم" (چشم در راه توأم). (همان: ۵۱۷)
- "بادا باغشان را در شکسته تر..." (در باغشان، شکسته تر باد..). (همان: ۴۹۵)
- «را»ی حرف اضافه:
- "لحظه ای چند، استراحت را / مست بر جا آرمیده". (برای استراحت) (همان: ۴۲۴)
- منفی کردن فعل ربطی:
- گاهی نشان نفی افعال ربطی در شعر نیما، با اندکی فاصله از فعل ذکر شده است:
- "کار دنیا نه ز کاری که به سر دارد گشته است تمام..." (کار دنیا از کاری که به سر دارد، تمام نگشته است). (همان: ۳۵۶)
- تقلید از ریخت کهنه جمله:
- "دست خود با من ده." (همان: ۳۹۳)
- "چشم میدار به من." (همان: ۳۹۵)

نمودار ۱: بسامد وقوع انواع هنجارگریزی در اشعار انتخابی نیما



نمودار ۲: درصد وقوع انواع هنجارگریزی در اشعار انتخابی نیما



نتیجه

نیمایوشیخ به عنوان یک شاعر سبک‌ساز، به صورت و زبان ادبی شعر خود اهمیت می‌داده است؛ زیرا پیشینه تئوریک اشعارش نشان می‌دهد، شاعر به فرم زبان توجه خاص دارد. آفرینش سبک مستقل و خلق گونه‌ها، بستگی تام به هنجارگریزی از نرم پذیرفته شده دارد. نیما از جمله شاعرانی است که با به‌کارگیری هنجارگریزی و هنجارافزایی در حوزه معنا، زبان و فرم، به تشخیص سبکی راه یافته‌اند.

طبق پژوهش انجام شده، هنجارگریزی معنایی پربسامدترین و هنجارگریزی نوشتاری کم‌بسامدترین نوع هنجارگریزی در اشعار نیماست. بالا بودن بسامد وقوع هنجارگریزی معنایی، گویای وسعت دنیای شاعر و قدرت تخیل اوست؛ اما بالا بودن میزان هنجارگریزی نحوی در اشعار نیما، یک ویژگی خاص زبان شعری وی محسوب می‌شود. در واقع او با درهم شکستن قواعد نحوی و با ساخت‌شکنی‌های دستوری، برای تأثیر بیشتر بر مخاطب، زبان شعری خاص خود را می‌آفریند که او را از دیگر شاعران هم‌عصرش متمایز می‌سازد.

منابع و مأخذ

۱. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶)، **عطا و لقای نیمایوشیج**، چاپ سوم، تهران: انتشارات زمستان.
۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، **خانه ام ابری است**، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
۳. _____ (۱۳۸۱)، **خانه ام ابری است**، چاپ دوم، تهران: نشر فردوس.
۴. ترابی، ضیاءالدین (۱۳۷۷)، **نیمایی دیگر**، چاپ دوم، تهران، نشر آذین و نشر دنیای نو.
۵. _____ (۱۳۸۱)، **«فرم و ساختار در شعر نیما»** نشریه ادبی شوکران، تهران، اردیبهشت و خرداد ۸۱، ش ۱، ص ۱۵ و ۱۶.
۶. سجودی، فرزاد (۱۳۷۸)، **«درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»**، مجله شعر، ش ۲۶.
۷. سنگری، محمدرضا (۱۳۸۶)، **پرسه در سایه‌ی خورشید**، چاپ اول، تهران: نشر لوح زرین.
۸. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، **مبانی معناشناسی نوین**، چاپ سوم، تهران: انتشارات سمت.
۹. شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، **موسیقی شعر**، چاپ دهم، تهران: آگاه.
۱۰. صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱ نظم، چاپ سوم، تهران سوره مهر.
۱۱. مقدادی، بهرام، **«هنجارگریزی در هنر و ادبیات»**، نشریه کلک، ش ۱۴۸.
۱۲. موکارفسکی، یان (۱۳۷۱)، **زبان معیار و زبان شعر**، ترجمه‌ی احمد اخوت، ج ۲، اصفهان: کتاب شعر.
۱۳. میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، **واژه‌نامه هنر شاعری**، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
۱۴. یوشیج، نیما (۱۳۷۵)، **درباره شعر و شاعری**، تهران: انتشارات دفترهای زمانه.
۱۵. _____ (۱۳۷۰)، **مجموعه کامل اشعار** (تدوین سیروس طاهباز)، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
۱۶. _____ (۱۳۸۹)، **مجموعه کامل اشعار** (به کوشش سیروس طاهباز)، چاپ دهم، تهران: انتشارات نگاه.
۱۷. _____ (۱۳۶۸)، **درباره شعر و شاعری** (از مجموعه آثار نیمایوشیج)، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران، دفترهای زمانه.

A Glance at Deviations in Nima Yushij's Poems

Yadullah Bahmani Motlaq¹

Maryam Sivandi²

Abstract

There are innumerable messages in literature, which alter the grammatical and syntactic rules of language. Breaching or ignoring such rules will convey a new message to audience. The literary language usually transcends every syntactic rule on purpose. Accordingly, one may consider the literature as the evasion of the authority of a language and a constant revolution occurring in it. Similarly, the poetry may be defined as the transition from one single meaning to countless other meanings. Through deviation, we realize how successful the poet has been in creating a fresh feeling, giving more coherence to poem, its better systemizing, improving its musical dimension and making its influence deeper by using such methods and techniques.

Grammatical ultra-normativity, deviation, syntactic deviation, amphibology, deviation from norms, foregrounding, etc. are expressions which have entered into the literary circles and critic texts during the last decades. The present paper takes a glance at various kinds of deviation in 23 poems of Nima Yushij, an Iranian stylist poet. Using a descriptive-analytical method, it tries to demonstrate the functions of this phenomenon and examine the poet's creativity level in linguistic creations through defining such terms and providing several concrete examples and instances in his poems.

Key words: Nima Yushij, deviation, formalism, extra regularity.

1 . Associate Professor of Persian language and literature and a faculty member of Shahid Rajaii Teacher Training University

2 . MA student of Persian language and literature, Shahid Rajaii Teacher Training University