رویکردی صورت‌گرایانه به شعر نیما از منظر هنجارگریزی

دکتر داوود مدنی *
دکتر محمد خسروی شکیب **

چکیده

اگرچه نقش عوامل فراادبی و فرازبانی نظیر عوامل اقتصادی، سیاسی، اجتماعی در تحلیل و تفسیر درست و منطقی شعر نیمایوشیج، به عنوان یک رسانه عمومی و بیدارکننده انکارناپذیر است؛ نقش و جایگاه خود متن شعری را از دیدگاه صورت‌گرایی و عینی نمی‌توان نادیده گرفت. نیما از آنجا که نماینده یک سبک مستقل ادبی در حوزه شعر است، بنا بر پیشینه‌های نظری خود به یقین در فرم و زبان شعر نوآوری کرده است؛ چراکه سبک شعری او از سبک‌های قبل برجسته و متمایز است. بررسی صورت‌گرایانه متون ادبی با روش‌شناسی منطقی با پیدایش مکتب صورت‌گرایی و مکاتب دیگر حوزه زبان‌شناسی آغاز شد. صورت‌گرایان روسی بر این باور بودند که نقد متون از دیدگاه زبان‌شناسی باید زبان را از جنبه عینی و ملموس و با دیدی علمی و عملی مورد بررسی قرار دهد. یکی از مفاهیم مکتب صورت‌گرایی در بررسی متون ادبی و به صورت کلی زبان ادبی عنصر برجسته‌سازی است که تحت عناوینی چون هنجارزدایی و هنجارآفرینی بحث می‌شود. لیچ، انواع هنجارگریزی را در هشت مقوله واژگانی، نحوی، نوشتاری، آوایی، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی، تقسیم کرده است. صفوی نیز هنجارآفرینی را در سه سطح توازن آوایی، واژگانی و نحوی بحث کرده است. در این مقاله سعی شده است که 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 سبک خاص ظرفیت هنجارگریزی بیشتری را دارا می‌باشند.

واژه‌های کلیدی

شعر نیما، صورت‌گرایی، هنجارگریزی، هنجارآفرینی

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد خمین.

** عضو هیأت علمی رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

بررسی و تحلیل متون ادبی در حوزه شعر، بر اساس دو نگرش کلی و روش‌شناسیک بنا شده است:

الف) نقد سنتی متون که معمولاً به کندوکاو در ویژگی بیرونی متن نظیر بحث‌های فلسفی، روش‌شناختی، اجتماعی و سیاسی می‌پردازد. بررسی برونی متون از جمله زندگی‌نامه شاعر، روابط بینامتنی آثار به نوبه خود جالب و ارزشمند است؛ ولی به نظر می‌رسد، مقداری از هدف اصلی نقد منتقدانه آثار که همانا فهم درست و داوری منطقی آنهاست، فاصله دارد.

ب) تحلیل و نقد زبان‌شناختی یا سبک‌شناسانه زبان که عمدتاً به ویژگی‌های درونی متن نظیر ساختار، بافت زبانی، نظام افعال، تکرار، محورهای همنشینی و جانشینی و هم‌چنین فرآیندهای همنشینی و جانشینی واژگان، بر مبنای یک یا چند نظریه زبان‌شناختی می‌پردازد. این فرضیه از صورت‌گرایی روسی تا ساختارگرایی و نقد نو تقویت و صورت کامل خود را می‌یابد.

مطالعه در تاریخ نقد نشانگر این حقیقت است که در قرون اولیه، نقد بیشتر به جنبه‌های فنی و لغوی شعر در حد ابتدایی اختصاص داشته است؛ چرا که بحث از معنی و مضمون شعر در نزد ملل نخستین امری الهامی و قدسی بوده و از این‌رو هرگز هدف نقد و بحث قرار نمی‌گرفته است. بعد از آنکه شعر جنبه قدسی و الهامی خود را از دست داد نقد مضمون و معنی نیز رواج یافت و در کنار نقد لغوی قرار گرفت. زرین‌کوب می‌گوید: آنچه امروز نقد ادبی در حوزه فرم و صورت است با آنچه در قدیم نقد لفظ و قاموسی نامیده می‌شد، تفاوت ماهوی ندارد؛ بلکه فقط صورت توسعه‌یافته و تکاملی آن می‌باشد.[1]

پیشینه تحقیق

نقد لفظ و صورت در سطح ابتدایی از همان قرون اولیه در میان منتقدان اسلامی و ایرانی وجود داشته است؛ ولی بحث از لفظ و ویژگی‌های آن به صورت علمی و فراگیر از مکتب فرمالیسم روسی شروع و با مکاتب دیگر حوزه زبان‌شناسی مانند مکتب پراک و ساختارگرایی

1ـ عبدالحسین زرین‌کوب. **آشنایی با نقد ادبی**. تهران: نشر سخن، چاپ ششم، ۱۳۸۰، ص ۴۸ـ۴۷.

Archive of SID

www.SID.ir

تکمیل می‌شود.[۱]

در دو دهه اخیر وسوسه‌ای در میان اساتید و دانشجویان برای دست‌یابی به یک سلسله معیارهای عینی و ملموس برای سنجش سخن ادبی پیدا شده است. در نتیجه این تقاضاها، کاوش در مکاتب غربی و کشف و ضبط آرا و افکار آنها و تطبیق آن نظریات با متون ادبی فارسی رونق گرفت. در حیطه زبان‌شناسی و نقد از منظر صورت‌گرایی و فرم، مکاتب چندگانه‌ای با ظهور فرمالیسم و تداوم آن در عناوینی چون صورت‌گرایان متأخر، مکتب پراگ، نئوفرمالیسم، فوتوریسم و ساخت‌گرایی مشاهده می‌شود. از گذر آشنایی و ترجمه آثار این مکاتب، تحقیقات زبان‌شناسانه ارزشمندی توسط اساتید دانشگاه‌های ایران از جمله صفوی(۱۳۷۲)، حق‌شناس (۱۳۷۰)، مهاجر و نبوی(۱۳۷٦)، پورنامداریان(۱۳۷۷)، شفیعی کدکنی(۱۳۷۳) و دیگران انجام گرفته است که به رغم غنای نقدهای سنتی بر ماهیت زبان ادبی به ویژه از دیدگاه زبان‌شناسی و صورت‌گرایی تأکید و تکیه داشته‌اند.

به طور کلی هدف از تحلیل زبان متون ادبی، بررسی و توصیف کاربردهای مختلف زبان در محور و بافت متن ادبی است. ویدوسون بر این باور است که «توصیف زبان‌شناسانه متون ادبی باید به عنوان ابزاری جهت فهم هر چه بیشتر پیام ادبی و پیچیدگی آن به کار گرفته شود؛ بدین معنی که ادبیات را باید نوعی گفتمان[۲] تلقی کرد، نه نوعی از متون[۳]».[٤]

زبان ادبی

زبان هنگامی که با قید ادبی همراه می‌گردد، از دو منظر قابل تأمل می‌شود. از یک سو که زبان است و زبان، شبکه پیچیده از آواها، هجاها، کلمات، جملات و نظام خاص خود است و از طرف دیگر قید ادبی هنجارهایی را بر زبان تحمیل می‌کند که فرایند کشف زبان را دشوارتر می‌کند. زبان ادبی با زبان به عنوان یک رسانه عام تفاوت‌های بنیادین دارد. حق‌شناس دوگانگی این دو نوع زبان را از رهگذر تفاوت برخورد آن دو با تصاویر و واقعیت‌های بیرون جهان هستی جستجو می‌کند و چنین استدلال می‌کند که برخورد زبان عادی با واقعیت پیرامون برون‌گرایانه

1ـ سیروس شمیسا. **نقد ادبی**. انتشارات فردوس، ۱۳۷۸، ص ۱٤۷ـ۱٤٥.

2 - discourse
3 - text
4 - Widdowson. H. G. ***Stylistics and the teaching of literature***, London, Longman, 1977, p 32.

Archive of SID

www.SID.ir

بوده و بر مبنای منطق و دستور استوار است و در نهایت با هنجارهای زبان هم‌خوانی دارد. به بیان دیگر ابزار برخورد زبان غیر ادبی حس، آزمون و اندیشه است. علاوه بر این، هدف این زبان غیر از هدف زبان ادبی است. این زبان عادی در برخورد زبانی خود، کشف و شناخت عناصر سازنده هستی و روابط آنها را هدف قرار می‌دهد و حاصل این برخورد دانش و آگاهی است. بر عکس، برخورد ادبی با هستی و واقعیت بیرونی نیست؛ بلکه با هستی درونی و ذهنیت شاعر است. از این روست که منطق‌گریز است و دستورمند نیست و از هنجارهای منطقی فاصله گرفته، هنجارشکن می‌شود. یعنی ابزار برخورد ادبی در درجه اول عنصر خیال و روند ابداع است.[۱] حاصل فرآیند برخورد زبان در هماهنگی با ذهن شاعر، نه منطق و دستور، بلکه شعر، هنر و آفرینش است.

حق‌شناس اضافه می‌کند که عوالم زبان عادی به واقعیت جهان هستی و پیرامونی شاعر برمی‌گردد، ولی عوالم زبان ادبی به جهان‌های خیالی تعلق دارد. بنابراین نظر، راز جاودانگی آثار ادبی در این نهفته است که با ابداع هر پیشینه تازه‌ای برای یک اثر ادبی، عالم مقال آن اثر به کلی عوض می‌شود و این به مثابه آن است که گویی خود آن اثر از نو آفریده شده باشد.[۲]

شفیعی کدکنی در تفکیک زبان ادبی و زبان عادی عقیده دارد که زبان ادبی چیزی نیست جز شکستن نرم زبان عادی و منطقی. او بر این عقیده پافشاری می‌کند که زبان ادبی(زبان شعر) دارای نظام است، یعنی چیزی فراتر از وزن، قافیه، تشبیه و استعاره. این نظام در آن سوی وزن و قافیه است، یا چیزی است مسلط بر مجموع وزن و قافیه و تشبیه. او می‌گوید: جوهر زبان ادبی و حقیقت آن، بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است که از «نظام» سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با «نظم» همراه است، مثل شعر حافظ و گاه این «نظام» از نظم جداست، چنانچه در شطحیات صوفیه دیده می‌شود که گاه «نظم» هست و «نظام» نیست.[۳]

در همین راستا، ویدوسون ضمن تأکید بر دوگانگی زبان عادی و زبان ادبی بر این باور است که «اثر ادبی باید به گونه‌ای طرح شود که خوداکتفا باشد و خلق الگوهای زبان ادبی باید به

1ـ علی‌محمد حق‌شناس. **مقالات ادبی و زبان‌شناختی**. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰، ص ۱٦.

2ـ همان، ص ۱٦.

3ـ محمدرضا شفیعی کدکنی. **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۳، ص ۲٤۱ـ۲٤۰.

Archive of SID

www.SID.ir

حقیقتی دلالت کند که با سیستم و کدهای زبان عادی قابل تفسیر نباشد.»[۱] مقدادی نیز می‌گوید: «کارکرد ادبی زبان، اصل معادل بودن واژگان را از محور جانشینی به محور همنشینی فرا می‌افکند.»[۲]

هنجارگریزی در زبان ادبی

فرآیند برجسته‌سازی، مهم‌ترین دستاورد مکتب صورت‌گرایی روسی است. این فرآیند به عنوان یک اصل مهم زیباشناختی ادبی، در اکثر تحلیل و بررسی‌های زبان‌شناسانه مورد بحث قرار گرفته است. برجسته‌سازی به معنای انحراف از هنجار و نرم زبان عادی است که آگاهانه برای هدفی خاص به کار گرفته می‌شود. این عنصر ادبی گذشته از اینکه تا چه حد در گونه‌های دیگر هنری قابلیت کاربرد دارد در بررسی زبان ادبی و حوزه شعر به خصوص شعر معاصر ایران اگر ضروری نباشد، قطعاً ارزشمند است. یکی از شیوه‌های برجسته‌سازی هنجارگریزی است که ابتدا توسط صورت‌گرایان روسی کشف و به کار گرفته شد و منظور از آن انحراف از الگوها و ساخت‌های معمول زبان است که منجر به آشنایی‌زدایی از ذهن خواننده می‌شود.

موکارفسکی عقیده دارد که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. او برجسته‌سازی را عدول از هنجار معمول تعریف می‌کند. او با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط؛ بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز بر آن پای می‌فشارد. او زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد.[۳] برجسته‌سازی ابزاری است در خدمت هنجارگریزی به منظور خلق یک اثر ادبی. پس هنجارگریزی خود نوعی هنجار است که خاص زبان ادبی است و این هنجارگریزی عاملی است که پویایی متن ادبی را به دنبال دارد. بارت در کتاب «درجه صفر نوشتار» می‌گوید: «هر شیوه نگارشی از دو حالت خارج نیست و نمی‌تواند

---

1 - Widdowson. H. G. ***Stylistics and the teaching of literature***, p 54.

2ـ بهرام مقدادی. **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸، ص ٦٢٥.

3ـ کوروش صفوی. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳، ص ٣٦.

Archive of SID

www.SID.ir

باشد، تمایل به شکستن و تخریب هنجارها و میل به قدرت رساندن هنجارها.»[۱] او عقیده دارد که اثر ادبی باید با خوش‌خیالی سراسیمه به سوی زبان رؤیایی(دور از هنجار) خود بشتابد؛ زبانی که به واسطه تازگی و روح‌بخشی آن، بتواند از دنیای انسان نو تصویری به دست دهد که در آن از بیگانگی زبان اثری نباشد. بارت، می‌افزاید که تنوع شیوه‌های نگارش، ادبیات تازه‌ای را خلق می‌کند که در آن زبان فقط برای تصویر کردن است و بدین گونه ادبیات باز هم اتوپیای زبان است.[۲]

بارت که از طرف‌داران مکتب ساختارگرایی بر مبنای زبان‌شناختی بود،[۳] می‌گوید: امروزه ادبیات فقط از لحاظ فرم، از حیث واژه و نحو زبانی آن ارزیابی می‌شود. باری به سادگی فقط زبان مهم است و زبان است که هویت اثر ادبی را در بر می‌گیرد و تحلیل می‌برد. بارت بعد در بحث از مکانیسم فرم خاطرنشان می‌کند، آنچه رمان‌های سارتر را حایز اهمیت و در زمره آثار ادبی قرار داده است نه محتوا، بلکه شیوه نگارش خاص آثار اوست.[٤]

شفیعی کدکنی هنگام بحث از برجسته‌سازی بسیار تأکید دارد که اصل برجسته‌سازی باید زیبایی‌بخش باشد و در ثانی از اصل رسانگی و ایصال پیروی کند.[٥] لیچ نیز هنگام بحث از هنجارگریزی می‌گوید: «هنجارگریزی تا جایی جایز است که ارتباط مختل نشود و هم‌چنین برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد.»[٦]

بابک احمدی می‌گوید: «آشنایی‌زدایی از یافته‌های محوری شکل‌گرایان روسی است. شکل‌گرایان روسی به رهبری یاکوبسن و شکلوفسکی و برای مقایسه با اندیشه‌های سمبولیستی، که معتقد بودند شعر با استفاده از تصاویر مجازی مفاهیم ناآشنا و غیر قابل دسترس را آسان و زودیاب می‌کند، اصطلاح آشنایی‌زدایی یا هنجارگریزی را عنوان کردند. به عقیده شکلوفسکی وظیفه ادبیات نه آشنا و قابل فهم ساختن مفاهیم دشوار، بلکه آشنایی‌زدایی از هنجارهای معمول

---

1 - Barthes, Roland, ***Writing Degree Zero***, Translated by annete and colin, Britain press, 1967, p 72-3

2 - Ibid, p 72-3.

3ـ لوسین گلدمن. **نقد تکوینی**. ترجمه تقی غیاثی. نشر بزرگمهر، ۱۳٦۹، ص ١٤.

4 - Ibid, p 70-71.

5ـ محمدرضا شفیعی کدکنی. پیشین، ص ۱۳.

6ـ کوروش صفوی. پیشین، ص ٤۳.

Archive of SID

www.SID.ir

است. آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی باعث به تأخیر افتادن و گسترش هدفمند معنا جهت بهره‌وری و لذت بیشتر مخاطب می‌شود.[1] حال با توجه به تقسیم‌بندی انواع هنجارگریزی از دیدگاه لیچ، به نقد شعر نیما یوشیج می‌پردازیم.

هنجارگریزی واژگانی[2]

این نوع هنجارگریزی انحراف از نرم و منطق ساخت واژگانی در شعر است که منجر به خلق کلمات با ساخت جدید می‌شود. 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.»[3] در جایی دیگر می‌گوید: شاعری که شخصیت فکری دارد توانایی خلق کلمات جدید را دارد.

ای خدا! یک زن، یک زن تنها / این فقارت‌ها! این حکایت‌ها

(خانواده سرباز، ص ۹۶)

کوه با آن همه نعایم وجود / با چنان مهمانی عام

(به یاد وطنم، ص ۱۰۹)

خاطر این گونه فراسوده مساز / بگذران سهل در آن دم که به ناچار تو را.

(مانلی، ص ۳۶۱)

به سنگستان / می‌رودشان زندگی یکسره بر باد!

(خانه سریویلی، ص ۲۵۹)

نیمایوشیج در این نمونه‌ها به جای «فقرها» و «نعمت‌ها» و «فرسوده» و «سنگلاخ» ساخت‌های واژگانی جدیدی به کار می‌برد که باعث درنگ خواننده و به تعویق افتادن ارتباط با زبان شعر می‌شود.

1ـ بابک احمدی. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰، ص ۴۷.

2 - Lexical deviations

3ـ نیمایوشیج. **درباره شعر و شاعری**. انتشارات دفترهای زمانه، ۱۳۷۵، ص ۱۰۹.

Archive of SID

www.SID.ir

شفیعی کدکنی آشنایی‌زدایی در حوزه قاموسی را یکی از عوامل رستاخیز واژه‌ها عنوان کرده است؛ چرا که یک واژه به گونه‌ای به کار می‌رود که خلاف انتظار خواننده است.[۱]

هنجارگریزی واژگانی در حوزه فعل نیز قابل بررسی است.

منجمد با تن او مانده شبان سنگین / و افق می‌شکند.

(سوی شهر خاموش، ص ٤٦٣)

می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شب‌تاب / نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک...

(مهتاب، ٤٤٤)

لب او می‌شکند / بوسه دورادور

(سوی شهر خاموش، ٤٦٣)

کاربرد هیچ فعلی از نمونه‌های بالا برای مسندالیه آن فعل، کاربرد آشنایی نیست. «تراویدن» برای مهتاب و «درخشیدن» برای شب‌تاب و «شکستن» برای افق، خواب و بوسه. چنان‌که پیداست گویی نیما از کاربرد این افعال بیشتر به دنبال یک توانگری و غنای معنوی و تصویری و هم‌چنین نفوذ و تأثیر بیشتر بر خواننده از طریق برجسته‌سازی زبان و کندسازی عمل خوانش شعر بوده است.

هنجارگریزی نحوی[۲]

دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی در حوزه نحو زبان است؛ چراکه امکانات نحوی هر زبان، و حوزه اختیار و انتخاب نحوی هر زبان، به یک حساب محدودترین امکانات است. از طرف دیگر بیشترین حوزه تنوع‌جویی در زبان همین حوزه نحو است. محور اصلی هنجارگریزی نیما در حوزه نحو زبان بوده است.

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

(وای بر من، ص ٢٣٤)

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

(وای بر من، ص ٢٣٤)

1ـ محمدرضا شفیعی کدکنی. پیشین، ص ۲۹.

2 - Grammatical deviations

Archive of SID

www.SID.ir

یک ستاره از فساد خاک وارسته / روشنایی کی دهد آیا / این شب تاریک دل را؟

(وای بر من، ص ۲۳۵)

هیچ شعری از نیما نیست که نتوان نمونه‌هایی چند از هنجارگریزی نحوی را در آن پیدا کرد. در زبان شعر نیما فرم خودکار زبان تحت تأثیر این نوع هنجارگریزی از بین رفته است تا جایی که فهم بعضی از مصرع‌ها را دشوار و غیر ممکن کرده است.

هنجارگریزی نوشتاری[1]

در این نوع آشنایی‌زدایی، حروف، کلمات یا مصراع‌ها طوری خلق می‌شوند که پیام مشخص یا تصویری خاص را بر روی کاغذ شکل دهند. شعری که از این نوع هنجارگریزی پیروی کند «شعر انگاره» نام دارد.[2]

دینگ دانگ:... یکسره
از میمنه
تا میسره
آن بافته گسیخت
و اهریمن پلید...
بر چیده گشت
آمد نگون
وز هم گسست...
منسوخ شد
منکوب شد
مردود شد.

(ناقوس، ۳٤۷ ـ ۳٤٦)

اگر یک شب زمستانی را دوازده ساعت فرض کنیم، هر بار تکرار «دینگ دانگ» در این شعر نشانگر سپری شدن یک ساعت از شب است و دوازده بار تکرار شدن این صدا حاکی از آن

1 - Graphological deviations

2ـ میمنت میرصادقی. **واژه‌نامه شاعری**. نشر کتاب ممتاز، چاپ دوم، ۱۳۷٦، ص ۳۲۳.

Archive of SID

www.SID.ir

است که نیما در آن شب زمستانی تا صبح بیدار مانده و مشغول خلق این شعر بوده است. از طرفی دیگر کوتاهی و مقطوع بودن و حالت تهاجمی زبان در این پاره از شعر درست مانند محتوای آن حاکی و القاکننده پیروزی حق بر باطل است.[۱]

نیما خود گفته است: «شکل حسی‌ترین وسیله برای جلوه و سر و صورت دادن به داستان یا قصه‌ای از شعر است. فرم ذوق مخصوص می‌خواهد و بدون تناسب آن با محتوا چه بسا زحمت‌ها به هدر برود.»[۲]

هنجارگریزی آوایی[۳]

در این نوع هنجارگریزی شاعر از هنجار آوایی زبان گریز می‌زند و صورتی را به کار می‌گیرد که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست.

من خوشم با زندگیّ کوهیان

(قصه رنگ پریده، ص ۲٦)

در سکوت شب چون می‌چرّند با هم

(خانه سریویلی، ص ۳۷۵)

ز انفجار خنده امّیدزایش

(پادشاه فتح، ٤۲٦)

می‌شکافد او بهار خنده امّید را ز امّید / و اندر او گل می‌دواند.

(دانیال، ص ٤۲۹)

این نوع هنجارگریزی نیز در شعر نیما فراوان است. در نمونه‌های فوق، مخفف به صورت مشدد به کار رفته است و این خلاف هنجار زبان است، اما گویی نیما برای تأکید بر کلمات محوری از این شگرد استفاده می‌کند. می‌توان دو هدف زیباشناختی را از هنجارگریزی آوایی انتظار داشت.

الف ـ تشدید موسیقیایی زبان شعر

ب ـ تأکید بر کلمه و یا واژه‌ای که می‌تواند هسته اصلی معنای ابیات و هم‌چنین ذهنیت

1ـ تقی پورنامداریان. **خانه‌ام ابری است**. تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۷، ص ۵۷.

2ـ نیمایوشیج. **دنیا خانه من است**. نشر کتاب زمان، ۱۳۵۰، ص ۱٤۳.

3 - Phonological deviation

Archive of SID

www.SID.ir

شاعر باشد.

هنجارگریزی معنایی[1]

سجودی می‌گوید: «عامل اصلی شعرآفرینی، هنجارگریزی معنایی است. این هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته‌شده در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.»[2]

آن نگاه‌ها که بمردند / در یاس حبس‌خانه تاریک چشم‌ها / خواهند زنده از دم او برخاست

(هاد، ص ٤٧٠)

(باد) گرم در میدان دویده، بر زمین افکنده پیکر / با دمش خشک و عبوس و مرگ بارآور

(بر فراز دشت، ص ٤٥٨)

بیم می‌گوید برخیز، اما / نطفه‌بند دوران / در نهانجاش نهان

(نطفه‌بند دوران، ص ٤٦٩)

صفوی معتقد است: که «صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنتی در چارچوب بدیع معنوی بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در قالب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی هستند.»[3] از دیدگاه نشانه‌شناسی، هنجارگزیری معنایی در دو شاخه قابل تحلیل و بررسی است:[4] تجسم‌گرایی؛ یعنی دادن مشخصه‌های ملموس و عینی به پدیده‌های مجرد و تجریدگرایی؛ یعنی دادن مشخصه معنایی مجرد، به پدیده‌های ملموس.

در نمونه بالا نگاه‌ها، موجوداتی جاندار هستند که به واسطه یأس در زندان چشم‌ها مرده‌اند. در این نمونه محور همنشینی مصاریع ناهنجار است و خواننده را به درنگ و تأمل وا می‌دارد و باعث به تعویق افتادن ارتباط خواننده با متن شعر می‌شود، ولی این تعویق معنایی در لذت بخشیدن به خواننده بی‌تأثیر نیست. در موارد بعدی محور همنشینی کلمات در جهت انتقال لذت

---

1 - Semantic deviation

2ـ فرزان سجودی. «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، مجله شعر، شماره ٢٦، ١٣٧٨، ص ٢٣.

3ـ کوروش صفوی. پیشین، ص ٥٢.

4ـ فرزان سجودی. پیشین، ص ٢٣.

Archive of SID

www.SID.ir

به خواننده هنجارزدایی شده است.

هنجارگریزی گویشی[1]

گریز و دور افتادن از گویش هنجار و مرسوم و استعمال لغات محلی به منظور ایجاد فضای بومی در این نوع هنجارگریزی قابل تحلیل و بررسی است.

نیما خود می‌گوید: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها، درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها، هر کدام نعمتی است، نترسید از استعمال آنها.»[2]

الف)

قاصد روزان ابری داروگ کی می‌رسد باران

(داروگ، ص ٥٠٤)

ب)

در درون کله دیری است که آتش مرده

(او به رویاش، ص ٤٤٦)

ج)

می‌چمد از پلمی خوک به لم

(کار شب‌پا، ص٤١٥)

چ)

کوچ کرده ز آشیان‌های نهانشان جمله توکاهای خوش‌آواز

(توکا، ص ٢٤٤)

در نمونه (الف) «داروگ» نام یک قورباغه درختی است که مبشر باران است. در شعر نیما به عنوان هسته مرکزی یک پنداشت، از بار و باور فرهنگی و اسطوره‌ای خاص برخوردار شده و تقدس و حرمت فرهنگی یافته است. در نمونه (ب) «کله» نام اجاق صحرایی اهالی مازندران است. در نمونه (ج) «پلم» و «لم» نام دو نوع گیاه هستند. «توکا» نام پرنده‌ای است که در فرهنگ طبری و مازندران نمادی است که انزواگزینی و جمعیت را حمل می‌کند.

---

1 - Dialectal deviation

2ـ نیمایوشیج؛ **حرف‌های همسایه**. انتشارات دنیا، ۱۳۵۱، ص ٥٦.

Archive of SID

www.SID.ir

نیما در کتاب «درباره شعر و شاعری» می‌گوید: «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر به شما بدهد. وقتی شما مثل قدما، بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد، می‌آفرینید، آفرینش شما به شکلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است.»[1]

هنجارگریزی سبکی[2]

در میان شعرهای نیما، نمونه‌های فراوانی از ساختار گفتار و سبک محاوره‌ای لغات دیده می‌شود که چندان با توفیق همراه نشده است. این گریز زدن از هنجارهای ادبی زبان و استفاده از هنجارهای عامیانه 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 می‌پلکد سنگ‌پشت پیر

(در کنار رودخانه، ص ۵۰۷)

آسمان یک‌ریز می‌بارد.

(روی بندرگاه، ص ۵۰۹)

یک تب سرکش، تنها پکرم ساخته و دانم این را که چرا

(خون‌ریزی، ص ۵۰۳)

پادشاه فتح بر تختش لمیده است

(پادشاه فتح، ص ٤٢٤)

قاپد هر آن صدای گزنده از دهن / او را صدا بزن

(او را صدا بزن، ص ٤٢٣)

در آخرین دم سوزش هر دم سماجتی است

(چراغ، ص ٤٨٦)

سنگ‌پشت پیر در دامان گرم آفتابش می‌لمد آسوده می‌خوابد

(در کنار رودخانه، ص ۵۰۷)

در نمونه‌های بالا کلمات محاوره‌ای «می‌پلکد، یک‌ریز، پکر، لمیده، قاپد، سماجت»

1ـ نیمایوشیج. **درباره شعر و شاعری**. پیشین، ص ۷۳.

2 - Deviation of register

Archive of SID

www.SID.ir

هنجارگریزی از ساختار متعارف زبان ادبی است. نیما شاعری مردمی است. او می‌خواهد با زبان مردم شعر بگوید تا فاصله بین خود و خوانندگانش را کم کند. بارت می‌گوید: «هر زبان ادبی که نخواهد رابطه تنگاتنگ خود را با گفتار اجتماعی جامعه حفظ نماید در معرض این خطر قرار دارد که به چیزی مجرد و انتزاعی تبدیل شود.»[1]

هنجارگریزی زمانی(باستان‌گرایی)[2]

شفیعی کدکنی بر این عقیده است که بعد از وزن و قافیه مؤثرترین شیوه برجسته‌سازی و تشخص دادن به زبان، به کاربردن زبان آرکائیک است؛ یعنی استعمال الفاظی که از زبان روزمره جا مانده‌اند. او فرآیند باستان‌گرایی را در حوزه واژگان و نحو بررسی می‌کند و می‌گوید باستان‌گرایی از برجسته‌ترین عوامل تشخص زبان شعر شاملو است که جای خالی وزن در معنای عروضی آن را پر کرده است.[3]

الف)

خیزیدمی از میانه خواب

(یادگار، ص ٦٧)

ب)

که همی گفت و بر سر همی کوفت

(افسانه، ص٤٦)

ج)

زین خوب‌تر ایچ قصه‌ای نیست

(ای شب، ص٣٤)

چ)

شب همه شب شکسته خواب به چشم / گوش بر زنگ کاروانستم

(شب همه شب، ص ٥١٧)

خ)

---

1 - Barthes, Roland, ***Writing Degree Zero***, p 62.

2 - Deviation of historical period

3ـ محمدرضا شفیعی کدکنی. پیشین، ص ٢٤ـ٢٣.

Archive of SID

www.SID.ir

با همه آن چه شنیدستم از مردم خاکی چه درشت

(خانه سریویلی، ص ۲۰۶)

در نمونه (الف) از «ی» استمراری به شیوه گذشتگان استفاده کرده است. در نمونه (ب) از «همی» استفاده کرده است که به جای «من» در سبک خراسانی فراوان به کار می‌رفت. در نمونه (ج) از صورت کهن «ایچ» به جای «هیچ» استفاده کرده است. در نمونه (چ و خ) از صورت کهن افعال نیشابوری «کاروانستم و شنیدستم» استفاده شده است. رد پای خودآگاهی و صداقت‌های غیرعاطفی و رویکرد به شعر گذشته در شعر نیما فراوان است. این رجعت به گذشته و وام‌گیری از عناصر سبکی باستانی و جای دادن آن در بطن روایت شعری، هنجارهای زبان ادبی نیما را از یک‌دستی و هنجارهای پذیرفته شده امروزی دور کرده است. البته رجعت نیما به گذشته تنها در بحث‌های زبانی خلاصه نمی‌شود، بلکه در مباحث معنایی نیز نگرش‌های اسطوره‌ای داشته است که خارج از بحث این مقاله است.

هنجارآفرینی[1]

تا اینجا برجسته‌سازی در پرتو هنجارگریزی، در شعر نیما از دیدگاه لیچ، بررسی و تحلیل شد. آنچه که لازم به ذکر است این است که هنجارگریزی هر چند در ادبیت زبان نقش دارد؛ اما تنها شرط کافی نیست، چرا که در متون غیرادبی نیز گاهی هنجارگریزی‌های متعدد و متفاوت را که قواعد و نرم زبان را نقض می‌کند، شاهد هستیم. شاید هم بتوان متن ادبی‌ای را پیدا کرد که هیچ یک از انواع هنجارگریزی مورد نظر لیچ در آن نباشد. بنابراین ارزش عناصر زبانی متن ادبی صرفا در گروی هنجارگریزی نیست.

«هنجارآفرینی بر خلاف هنجارگریزی تحمیل قواعد اضافی بر قاعده‌های هنجار زبان است که باید آگاهانه و هدفمند باشد. یاکوبسن نتیجه حاصل از فرآیند هنجارآفرینی را در یک اثر ادبی از طریق توازن در یک اثر ادبی امکان‌پذیر می‌داند و توازن را از طریق تکرار کلامی میسر می‌داند. او معتقد است که کوشش برای تعریف فنون و صناعاتی نظیر وزن و هم‌حروفی و غیره از

1 - Extra regularity

Archive of SID

www.SID.ir

چشم‌انداز آوایی صرف، ساده‌لوحانه است. آنچه مهم است تبیین اصل تعادل در توالی عناصر زبانی است که از اهمیت، گستردگی و عمق بیشتری برخوردار است.»[۱] صفوی گونه‌های توازن را در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی طبقه‌بندی می‌کند.[۲]

توازن آوایی[۳]

الف)

قامت باوقار قو پیداست

(قو، ص ۱۸۵)

ب)

می‌پرد پشّه و پشّه است که دسته بسته

(کار شب‌پا، ص ٤۱۳)

ج)

وای بر من / به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژنده خود را

(وای بر من، ص ۲۳۵)

در نمونه (الف)، صدای کشیده مصوت بلند «آ» یادآور بلندی قامت و شکوه قوست. تکرار صامت «ق» نیز در تقویت موسیقی مصرع مؤثر است. در نمونه (ب) تکرار مشدد «ش» و «س» یادآور انبوهی و صدای بال پشه‌هاست، که به صورت گروهی و با ازدحام حرکت می‌کنند.[٤] صامت‌های «ش» و «س» توازن سایشی و صفیری دارند که سر و صدای ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کنند.[٥] در نمونه (ج) کشیده تلفظ شدن ناخودآگاه مصوت بلند «آ» القاکننده اندوه و افسوس است. شمیسا این شگرد را صدامعنایی نام نهاده است؛ یعنی اینکه صداها و آواها در حمل معانی خاص نقش دارند.[٦]

1ـ کوروش صفوی. پیشین، ص ١٥٦.

2ـ همان، ص ١٦٠.

3 - Phonological parallelism

4ـ سعید حمیدیان. **داستان دگردیسی**. انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۳، ص ۳۳٤.

5ـ علی‌محمد حق‌شناس. پیشین، ص ۸۷.

6ـ سیروس شمیسا. **نگاهی تازه به بدیع**. نشر فردوس، ١٣٦٨، ص ٥٧.

Archive of SID

www.SID.ir

توازن واژگانی[1]

توازن میان یک یا چند واژه در زنجیره زبانی می‌تواند به دو صورت کامل و ناقص باشد. منظور از همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از واژه است. همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر واژگانی واحد است.

الف)

پس ز رخ پس برد رشته مو را

(خانواده سرباز، ص۹٤)

ب)

ای بسا شرّا که باشد در بشر

(قصه رنگ پریده، خون سرد، ص ٤٥)

ج)

بلغزد جهان و زمین و زمن

(شیر، ص٦٢)

در نمونه (الف)، توازن کامل "pas" در معنای «بعد» با "pas" در معنای «عقب» مشاهده می‌شود که هر دو از منظر عنصر واژگانی CVC هستند. در نمونه (ب) توازن ناقص Sarra با Basar به صورت CVC – CV و CV – CVC باعث برجستگی موسیقیایی مصرع شده است. در نمونه (ج) توازن ناقص است و Zamin و Zaman و به صورت CV – CVC و CV – CVC در تقویت موسیقی مصرع مؤثر هستند. نوع دیگر توازن واژگانی، توازن در سطح جمله است.[2] در بسیاری از شعرهای نیما تکرار جمله یا مصرع در فواصل متعدد آگاهانه جهت برجسته‌سازی فرم در قالب قاعده‌افزایی است. برجسته‌ترین عنصر قاعده‌افزایی در شعرهای نیما بعد از سال ۱۳۱٦ تکرار مصرع است. این مصرع مکرر در فواصل گوناگون برای اهداف خاص فرمالیستی همچون اسکلت‌بندی ساختار، تشکیل کانون شعری، عنصر مسلط در ساختار، ترمیم افت موسیقیایی ناشی از جابه‌جایی قافیه کلاسیک، نگه داشتن شعر از روانی بیش از حد، تنوع و تعدد بخشیدن به مدخلیت شعر، تکرار می‌شود.

---

1 - Lexical parallelism

2ـ کوروش صفوی. پیشین، ص ۲۲.

Archive of SID

www.SID.ir

توازن نحوی[1]

کار اصلی نحو برقراری رابطه میان اجزای تشکیل‌دهنده جمله است؛ به طوری که آن جمله برای اهل زبان پذیرفتنی و قابل فهم باشد. امّا نحو، به خصوص در متون ادبی، علاوه بر نقش دستوری، نقش سبکی نیز دارد و معنی و تأثیر و تأکید خاصی را انتقال می‌دهد. به عبارت دیگر «چگونه» گفتن از «چه» گفتن به یک اندازه اهمیت دارد. یکی از مواردی که نویسنده به گونه‌ای خاص و برای بیان معنی و تأثیری خاص، نحو را به کار می‌برد، نوشتن جملات متوازن است. توازن به عنوان یکی از صناعات ادبی مبتنی بر این اصل است که اجزای جمله یا جملات متوالی که دارای ارزش برابرند با صورت‌های نحوی مشابه بیان می‌شوند. صورت‌های نحوی مشابه که به نوعی نظم و ریتم در متن ایجاد می‌کنند به خواننده لذت می‌دهند و اندیشه نویسنده به نحو مؤثرتری به خواننده انتقال می‌یابد. هم‌چنین عبارات متوازن وضوح اندیشه را افزایش می‌دهد و باعث می‌شود خواننده این عبارت را بهتر درک کند و به خاطر بسپارد. صورت‌های نحوی مشابه تنوع بیشتری دارند. در اجزای متوازن ممکن است دو یا چند کلمه دارای نقش دستوری مشابه، یا دو یا چند گروه، بند یا جمله دارای ساخت نحوی یکسان باشند. برخی صورت‌های متوازن به سادگی قابل تشخیص‌اند، برخی به سادگی از نظر می‌گریزند، برخی بسیار پیچیده و ظریف‌اند، برخی بسیار ساده و ابتدایی هستند. خلاصه این که در تحلیل یک متن ادبی، شناخت اجزای متوازن اهمیت دارد.

الف)

شهر بیدار شده‌ست / شهر هوشیار شده‌ست

(سوی شهر خاموش، ص ٤٦٢)

ب)

کی ساخته است / کی برده است

(در ره نهفت و فرازده، ص ٤٧٣)

ج)

منسوخ شد / منکوب ماند / مردود رفت

---

1 - Syntatic Parallelism

Archive of SID

www.SID.ir

(ناقوس، ص ۳٤۷)

در این نمونه‌ها، وجود ساخت‌های مشترک، ساخت واژی و نحوی منجر به توازن شده است. در نمونه (الف) الگوی «مسندالیه + مسند + رابطه» تکرار شده است. در نمونه (ب) الگوی «نهاد + گزاره» تکرار شده است. در نمونه (ج) الگوی «مسند + رابطه» تکرار شده است.

این توازن نحوی حاکی از انسجام درونی شعر است که در نهایت به موسیقیایی بودن و غنای آهنگ و هارمونی زبان شعر کمک می‌کند. «مشخص است که در جانشین‌سازی و توازن نحوی، تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد مانند نمونه (الف). ولی از آنجا که تکرار چنین واژگانی محصور در تسلط نحوی یکسان است، تحلیل توازن‌هایی از این دست در سطح نحوی ممکن است.»[1]

نتیجه

در این مقاله، شعر نیمایوشیج به عنوان یک متن با زبان ادبی خاص، از دیدگاه هنجارگریزی و هنجارافزایی مورد نقد و تحلیل قرار گرفت. ماحصل کار از این قرار است.

الف ـ نیمایوشیج به عنوان یک شاعر سبک‌ساز به صورت و زبان ادبی شعر خود اهمیت داده است؛ چرا که پیشینه تئوریک اشعارش نشانگر حساسیت و دقت او بر جنبه‌های فرمالیستی است.

ب ـ برجسته‌سازی معمولاً دو جنبه دارد: هنجارگریزی و هنجارآفرینی. در هنجارگریزی از هنجارهای زبانی عدول می‌شود، ولی در هنجارآفرینی قواعد زبانی جدیدی بر زبان نرم تحمیل می‌گردد و هر دو فرآیند منجر به آشنازدایی از ذهن خواننده می‌شود که در شعر نیما فراوان دیده می‌شود.

پ ـ شعر معاصر بیشتر از شعر کلاسیک ظرفیت هنجارگریزی را در حوزه معنا و زبان داراست.

ت ـ آفرینش سبک مستقل و خلق نوع‌ها، بستگی تام به هنجارگریزی از نرم پذیرفته شده دارد. نیما، سپهری و شاملو از جمله شاعرانی هستند که با به کارگیری هنجارگریزی و

1ـ همان، ص ۲۳٤.

Archive of SID

www.SID.ir

هنجارآفرینی در حوزه معنا، زبان و فرم به تشخص سبکی راه یافته‌اند.

ج ـ در تفسیر و نقد شعر معاصر در دانشگاه‌ها باید به انواع فرآیند برجسته‌سازی هدفمند دقت شود، چرا که ادبیت آثار شعری در حوزه زبان، تا حدودی بر دوش این فرآیندهاست.

چ ـ بسیاری از صاحب‌نظران بر این باورند که فرآیند هنجارگریزی و قاعده‌افزایی مهم‌ترین عاملی است که باعث تمایز و تفکیک زبان ادبی از نرم‌های عادی زبان است.

نگارندگان معتقدند که آشنایی و تسلط خوانندگان آثار ادبی معاصر عموماً و دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی به صورت خاص، با فرآیندهای ادبی راه‌گشای فهم درست و منطقی آثار ادبی خواهد بود، چرا که به کارگیری فرآیند هنجارزدایی و هنجارافزایی باعث ابهام و تعویق دستیابی خواننده به معنای منطقی زبان خواهد شد.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰. ##

۲ـ پورنامداریان، تقی. **خانه‌ام ابری است**. تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۷.##

۳ـ حق‌شناس، علی‌محمد. **مقالات ادبی و زبان‌شناختی**. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.##

۴ـ حمیدیان، سعید. **داستان دگردیسی**. انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۳.##

۵ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. **آشنایی با نقد ادبی**. تهران: نشر سخن، چاپ ششم، ۱۳۸۰.##

۶ـ سجودی، فرزان. «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، مجله شعر، شماره ۲۶، ۱۳۷۸.##

۷ـ سلدن، رامان. **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر، نشر طرح نو، ۱۳۷۲.##

۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: نشر آگاه، چاپ چهارم، ۱۳۷۳.##

۹ـ شمیسا، سیروس. **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: نشر فردوس، ۱۳۶۸.##

۱۰ـ شمیسا، سیروس. **نقد ادبی**. انتشارات فردوس، ۱۳۷۸. ##

۱۱ـ صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. نشر چشمه، ۱۳۷۳.##

۱۲ـ صفوی، کوروش. **درآمدی بر زبان‌شناسی**. بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۶۰. ##

۱۳ـ گلدمن، لوسین. **نقد تکوینی**. ترجمه تقی غیاثی. نشر بزرگمهر، ۱۳۶۹.##

۱۴ـ مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلات نقد ادبی**. انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

۱۵ـ مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد. **به سوی زبان‌شناسی شعر، ره‌یافتی نقش‌گرا**. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶. ##

۱۶ـ میر صادقی، میمنت. **واژه‌نامه شاعری**. نشر کتاب ممتاز، چاپ دوم، ۱۳۷۶.##

۱۷ـ یوشیج، نیما. **درباره شعر و شاعری**. انتشارات دفترهای زمانه؛ ۱۳۷۵.##

۱۸ـ یوشیج، نیما. **حرف‌های همسایه**. انتشارات دنیا، ۱۳۵۱.##

Archive of SID

www.SID.ir

۱۹ـ یوشیج، نیما. **دنیا خانه من است**. نشر کتاب زمان، ۱۳۵۰.##

۲۰ـ یوشیج، نیما. **مجموعه کامل اشعار**. به کوشش سیروس طاهباز. انتشارات آگاه، ۱۳۷۱.##

21- Barthes, Roland, ***Writing Degree Zero***, Translated by annete and colin, Britain press, 1967. ##

22- Leech. G. N**.** ***Linguistic Guide to English poetry***, New York.Longman. 1969. ##

23- Widdowson. H. G. ***Stylistics and the teaching of literature***, London, Longman, 1977. ##

Archive of SID

www.SID.ir