Journal of Comparative Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
https://clq.jiroft.iau.ir/

Volume 16, Issue 64
January 2023
pp. 175-200

Research Article

A Comparative Study of How to Use Syntactic and Grammatical Rules with a Formalistic Approach in the Poems of Akhwan Tahalit and Adonis

Azam Elsadat Hashemian Shahri[1], Mohammad Shah Badiazadeh[2*], Reza Ashrafzadeh[3]

Abstract

In order to create his poetry, every poet inevitably deviates from some grammar principles and rules, and he always tries to express the meaning in a clear way; Because otherwise, he has taken a step in the insignificance of poetry and poets. One of the ways to know the poetry of any poet is to pay attention to the syntactic and grammatical rules used in that poem, to examine how the relationships between the parts and elements of a sentence are considered, considering the rules that are considered within the structure of a sentence with a specific language. It determines the syntactic and grammatical structure of each poem.
In this research, an attempt has been made to investigate the use of syntactic and grammatical rules with a formalist approach in the poems of the Third Brotherhood and Adonis with a comparative and analytical method. In this regard, the shifting of sentence elements, deletion, use of verbs, etc. in the poems of the two poets in question were investigated. The results of the research show that Adonis is more advanced in the components of departure from syntactic rules, moving sentence elements, introducing and delaying, and deleting sentence elements compared to Akhwan, and Akhwan has been able to avoid more syntactic norms in the field of using old Persian and archaic words. Get from Adonis.

Keywords: Syntactic Rules, Formalism, Norm Avoidance, Third Brotherhood, Adonis

1. Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
3. Professor of the Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Correspondence Author: Mohammad Shah Badiazadeh **Email:** shahbadizadeh.mohammad@gmail.com

DOI: 10.30495/CLQ.2023.1974251.2490

Receive Date: 05.12.2022 **Accept Date:** 19.01.2023

فصلنامه علمی
ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

دوره ۱۶، شماره ٦٤
زمستان ۱٤۰۱
صص: ۲۰۰-۱۷۵

مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی چگونگی استفاده از قواعد نحوی و دستوری با رویکرد فرمالیستی در اشعار اخوان ثالث و ادونیس

اعظم السادات هاشمیان شهری[۱]، محمد شاه بدیع زاده[۲]*، رضا اشرف زاده[۳]

چکیده

هر شاعری برای آفرینش شعر خود به ناگزیر از برخی اصول و قواعد دستوری عدول می‌کند و همواره سعی‌اش بر این است تا معنی را به صورتی شفاف بیان کند؛ چرا که در غیر این صورت، گامی در بی‌مقداری شعر و شاعر برداشته است. یکی از راه‌های شناخت شعر هر شاعری توجه به قواعد نحوی و دستوری بکار رفته در آن شعر است، بررسی چگونگی روابط بین اجزا و عنصرهای یک جمله آن هم با در نظر گرفتن قواعدی که در درون ساختمان یک جمله با زبانی خاص مورد توجه قرار می‌گیرد، ساختار نحوی و دستوری هر شعری را مشخص می‌کند.

در این پژوهش تلاش شده است با روش تطبیقی و تحلیلی به بررسی چگونگی استفاده از قواعد نحوی و دستوری با رویکرد فرمالیستی در اشعار اخوان ثالث و ادونیس پرداخته شود؛ در این راستا جابجـایی عناصر جمله، حـذف، کابرد أفعال و .. در اشعار دو شاعر موردنظر بررسی شد. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که ادونیس در مولفه‌های خروج از قواعد نحوی، جابه‌جایی عناصر جمله، تقدیم و تاخیر و حذف عناصر جمله در مقایسه با اخوان، پیشتازتر است و اخوان در زمینهٔ کاربرد لغات و واژگان کهن فارسی و لغات آرکائیک توانسته است به هنجارگریزی نحوی بیشتری از ادونیس دست یابد.

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
نویسنده مسئول: محمد شاه بدیع زاده ایمیل: shahbadizadeh.mohammad@gmail.com

DOI: 10.30495/CLQ.2023.1974251.2490

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۹

واژگان کلیدی: قواعد نحوی، فرمالیسم، هنجارگریزی، اخوان ثالث، ادونیس

۱. مقدمه

بر هر زبانی از لحاظ صرفی و نحوی قواعدی خاص حکم‌فرماست که عدول از آن به شرطی که اصل جمال‌شناسیک و اصل رسانگی و ایصال در آن رعایت شده باشد، باعث برجسته‌سازی می‌شود. «ایجاد تغییر در نحو و قاعدهٔ زبان و انحراف از شکل‌های مورد انتظار اجتماعی و خودکار و عادی به برجسته‌سازی کلام می‌انجامد. لذا منتقدان با اصرار می‌گویند: «اگر انحراف از فرم و دگرگونی در ساختار نحوی جمله‌ها ـ که هنجارگریزی دستوری است ـ منجر به زیبایی‌آفرینی شود، جزء ویژگی‌های سیستماتیک برجسته‌سازی ادبی به شمار می‌رود».(خلیلی جهان‌تیغ،۱۳۸۰: ۲۰۹)

شعر امروز حاصل ادراکات و تأثرات شاعر از جهان بیرون است که از صافی ذهن و حس شاعرانه عبور می‌کند و در حقیقت تجلی گره‌خوردگی دنیای بیرونی و درونی شاعر است. « نحو، بررسی چگونگی روابط بین اجزا و عنصرهای یک جمله است، آن هم با در نظر گرفتن قواعدی که در درون ساختمان یک جمله با زبانی خاص مورد توجه قرار گیرد و می‌توان گفت که تمام متغیّرهای نحوی یک کلام از طریق دیدگاه نویسنده است که مورد استفاده و پژوهش قرار خواهد گرفت.(فتوحی، ۱۳۹۱ : ۲۶۹)

زبانشناسان نحو را مجموعهٔ قواعدی می‌دانند که در هر زبان وجود دارد، و نشانه‌های زبانی بر طبق آن قواعد خاص با یکدیگر در ارتباط قرار می‌گیرند. هرگاه گویشوری قاعده یا قواعدی از نحو زبان خود را نادیده انگارد، و به عبارتی، پاره گفتار خود را به نوعی نشاندار سازد از هنجارگریزی نحوی استفاده کرده‌است؛ براساس هنجارگریزی نحوی، شاعر (یا نویسنده) برای برجسته کردن زبان خود و متمایز گرداندن آن از زبان خودکار، از قواعد نحوی زبان عدول میکند. گریز از این قواعد غالباً با جابجایی، حذف، افزایش، کاربرد و تطابق نابجای عناصر سازندهٔ جمله تحقق می‌یابد. اگر چه منظور از آن هرگونه انحراف غیر قابل پذیرش از قواعد زبان هنجار نیست، و هنجارگریزی نحوی تا آن جاست که منجر به ساخت غیر دستوری نشود. تغییر آرایش عناصر جمله اگربنا به ضرورت وزنی باشد و درنگ و توجه را به خود جلب نکند و باعث مکث و تأمل نشود، چندان ارزش زیباشناختی ندارد، که در این صورت می‌توان آن را هنجارگریزی نحوی خنثی یا بی نشان نامید. اما اگر این هنجارگریزی نامتعارف، غافلگیرکننده و برجسته باشد، به طوری که درنگ و مکث خواننده را باعث شود، هنجارگریزی نحوی پویا یا نشان دار می‌باشد، که در شعر آفرینی بسیار کاربرد دارد. لیچ هنجارگریزی نحوی را نادیده گرفتن قواعد نحوی حاکم بر زبان خودکار می‌داند.»(صفوی، ۱۳۹۰: ۴۶) اما علاوه بر هنجارگریزی مطرح شده توسط صفوی، مواردی نظیر حذف، جایگزینی مقوله ها و تغییرکاربرد فعل نیز در زمرهٔ انحراف از قواعد نحوی حاکم بر زبان خودکار به شمار می‌آیند. در این مقاله که به روش تطبیقی و کتابخانه‌ای انجام شده است، چگونگی استفاده از قواعد نحوی و دستوری با رویکرد فرمالیستی در اشعار اخوان ثالث و ادونیس مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۱.۱. اهداف تحقیق

هدف اصلی این پژوهش بررسی تطبیقی قواعد نحوی و دستوری با رویکرد فرمالیستی در اشعار اخوان و ادونیس است.

۲.۱. روش تحقیق

این پژوهش به شیوهٔ کیفی و کمی مطالعهٔ منابع کتابخانه‌ای و به روش تحلیل محتوا و بررسی ساختار و مقایسه‌ای صورت گرفته است.

۲. پیشینه پژوهش

با جستجو در منابع اطلاعاتی مشخص گردید که تاکنون تحقیقی که به صورت تطبیقی قواعد نحوی اشعار اخوان و ادونیس را بررسی کرده باشد، منتشر نشده است، البته پژوهش‌هایی در مورد قواعد نحوی اشعار اخوان انجام شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: قلی‌ساری و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث» بر مبنای رابطهٔ دستور زبان و بلاغت، اشعار اخوان ثالث را با هدف نشان دادن سهم ساخت‌های نشان‌دار دستوری در القای معنی و پیام مورد نظر بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که اخوان در اشعار نیمایی خویش ساخت‌های نحوی را به‌طور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار می‌دهد. صمصام و شیخ‌زاده (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ « برجسته‌سازی در شعر اخوان ثالث» و فیروزی و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ « بررسی أنواع آشنایی‌زدایی در آثار مهدی اخوان ثالث» أنواع هنجارگریزی و من جمله هنجارگریزی نحوی را در اشعار اخوان بررسی کرده‌اند.

۳. خروج از قواعد نحوی: جابه‌جایی عناصر جمله

هر زبانی قواعد نحوی خاص خود را دارد که اهل آن زبان ملزم به رعایت آن قواعد هستند، اما گاهی قواعد نحوی حتی در زبان معیار رعایت نمی‌شود و این ناهنجاری در زبان ادبی وارد می‌شود و شاعر می‌تواند بنا به ضرورت از آن استفاده کند. هنجارگریزی نحوی بر ساختمان جمله تأثیر گذاشته و با جابه‌جایی عناصر نحوی و گاه با به هم زدن ترتیب اجزای جمله و نیز کاربردهای غیرمعمول، باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. به عنوان مثال، در بیت زیر اخوان‌ثالث ضمیر مفعولی را بعد از فعل آورده است و به جای آنکه بگوید: «... تو را سیاه کند»، ضمیر را در کنار فعل آورده تا شعرش را برجسته نماید: « باد سرد خزان، سیه کندت / چه جنونی، چه فکر بیجایی(اخوان، ۱۳۹۴: ۳۸)

در نمونهٔ دیگر با آوردن ضمیر بین موصوف و صفت به نوآوری دست زده است که نوعی تأکید صفت را نیز در پی داشته است: « با چکاچک مهیبِ تیغ‌هامان تیز/ غرش زهره‌دران کو سهامان، سهم/ پرش خارا شکاف تیرهامان تند (اخوان، ۱۳۹۰: ۸۲) در نظر منتقدان «این پاره از قطعهٔ "آخر شاهنامه " از جاندارترین و محکم‌ترین قطعات اخوان است. از نظر زبانی تأکیدی که در صفت‌های پایانی (تیز، سهم، تند) نهفته است، حیرت‌انگیز است.»(مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۲۲۲)

در مثال زیر نیز بجای آوردن واژۀ «راه‌مان» ضمیر را در کنار حرف ربط قرار داده و باعث برجستگی شده است:« ای پرتو محبوس! تاریکی غلیظ است،/ مه نیست آن مشعل که‌مان روشن کند راه/ من تشنۀ صبحم که دنیایی شود غرق / در روشنی‌های زلالِ مشربش؛ آه»(اخوان، ۱۳۹۴: ۴۲)

یکی از شیوه‌هایی که اخوان‌ثالث در اشعارش آشنایی‌زدایی کرده است، جمع بستن دو کلمه در یک ترکیب است. مانند:« دوان بر پرده‌های برف‌ها، باد / روان بر بال‌های باد، باران(اخوان، ۱۳۹۴: ۷۴) شاعر در ترکیب «پرده‌های برف‌ها» هنجارگریزی کرده است؛ زیرا در زبان فارسی این انعطاف‌پذیری وجود دارد که اگر دو کلمه در یک ترکیب قراربگیرند، یکی از آن‌ها جمع بسته شود و جمع بستن هر دو نامتعارف است.

اخوان در نمونۀ دیگر «اما» را برخلاف ساختار دستوری به کار می‌بندد و می‌گوید: منشین امّا با من، منشین / تکیه بر من مکن، ای پرده طناز حریر! / که شراری شده‌ام.(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۲۲) در اصطلاح دستور زبان «امّا برای «استدراک» است. به این معنی که از توهمی که ممکن است از قسمت پیشین سخن گوینده یا نویسنده به وجود آمده باشد، رفع ابهام می‌کند.»(انوری و گیوی،۱۳۷۵: ۲۴۸) مخاطب در خواندن این سطرهای شعری با رسیدن به لفظ «اما» انتظار دارد که شاعر به جای «منشینِ» دوم لفظ دیگری به کار گیرد. مانند آنکه بگوید: «منشین اما با من همراه شو» یا «منشین اما با من سخن بگو» که دوباره با لفظ منشین روبرو می‌شود و باعث شگفتی‌اش می‌گردد.

ادونیس نیز با ایجاد تغییر در نحو زبان به خرق عادت می‌پردازد؛ با این باور که این شگرد اگر متناسب با اقتضای حال و مقام باشد، موسیقی کلامش را قوی‌تر می‌نماید. در نمونۀ زیر ادونیس با لفظ مذکر «أیّها» کلامش را آغاز می‌کند و در ادامه با اینکه واژۀ «الجنّه » لفظ مؤنث است، اما اصرار دارد تا این واژه را به صورت مذکر مورد خطاب قرار دهد: « ایُّها العالَمُ الذی یتَطاولُ فی خُطواتی/ هوّه و حریقه/ ایُّها الجنّه العریقهُ/ ایُّها العالَمُ الذی خنتُه و اخوانُه(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۳۲)

در شعر «مِن أینَ لَک هذا السوسَنُ، أیّها الطبل؟»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۲) آوردن ندا در پایان سخن باعث گریز از هنجارهای نحوی زبان عربی شده‌است. ندای «أیّها الطبل» باید در آغاز سطر آورده می‌شد اما شاعر با شگرد گریز از قواعد نحو سعی در رعایت موسیقی سخن خویش داشته است؛ زیرا این واژه را در ارتباط با دو کلمۀ «عقل» و «لیل» به‌کار برده است تا بافت موسیقایی شعر منسجم‌تر گردد.

اسماءخمسه هرگاه مضاف واقع شوند، اعراب فرعی دارند و در حالت نصب به جای فتحۀ ظاهری، الف می‌گیرند(ابن‌عقیل،۱۴۲۹: ۳/ ۵۲) اما ادونیس در مثال زیر، برخلاف قواعد نحوی، واژۀ «أب» را با علامت اصلی می‌آورد که خود خروج از نحو و یک نوع آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود، شاهد مثال عبارت «أب‌العالم» است که به جای «أباالعالم» آورده شده‌است : «ووَشوَشنی آدم/ بغضبٍ من الاه/ بالصّمتِ بالانّه/لستُ ابَ العالَم/ لم الَمح الجنّه/خُذنی الی الله(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۹۴)

در عبارت «فی المنفی تولدُ النبواتُ» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۱) جار و مجرور « فی المنفی» براساس قوانین متداول نحوی باید بعد از فعل و نائب فاعل ذکر شود، اما مقدم شده تا این موضوع را که نبوت تنها در تبعیدگاه بوجود می‌آید با تأکید بیان کند.

در اشعار ادونیس،شاهد تکرار بسیار ساختارهای نحوی یکسان در اشعار هستیم، به عنوان مثال کاربرد مکرر سازۀ نحویِ «فعل مضارع «ترتطم» + فاعل مثنی+ ضمیر «یاء» متکلم (مضافالیه) + حرف جر + مجرور» در دو جملۀ «ترتطمّ عینایّ بالطلاسم» و «ترتطم قدمای فی نار»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۶) بیانگر شدت درگیری شاعر و ضعف وی در رهایی از زشتی‌های زمین است؛ نه چشمانش توانایی دیدن مسیر تغییر و تسلط و نه پاهایش قدرت لازم را برای حرکت در این مسیر را دارد.

همچنین در جای دیگری با تکرار سازۀ نحوی «حرف جرّ لـ + کلّ+ مضافإلیه + فعل مضارع + مفعول» در دو عبارت «لکلِّ بیتٍ تبتکِرُ راعیاً نبویّاً» و «لکلِّ حقلٍ تؤسّسُ قطیعاً من المعدن» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۷) سعی دارد شمولیت و فراگیری ناامنی را بیان کند.

در اشعار «لا النهایۀ َستبدأ»، «لا البدایۀ ستنتهی»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۴) ساختار نحوی «لا + مبتدا + نشانۀ مستقبل + فعل مضارع» تکرار شده تا انسجام موسیقی شعرحفظ شود و تأکیدی بر بی‌پایانی و بی‌آغازی باشد. و در اشعار: «واحدٍ یبدا برأسٍ» و «واحدٍ ینتهی بطرف»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۴) ساختار «اسم مجرور واحدٍ + فعل مضارع + جار و مجرور» تکرار شده است .

همچنین در دو عبارت «ما ذلک السلاح الذی یلبِس المستقبَل؟» «و ما ذلک اللّون الذی یرسم هالۀ الجنین الکونی؟» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۹) شاهد تکرار ساختار نحوی «ما استفهام + اسم اشاره ذلک + مبتدا + موصول+ فعل مضارع + مفعول» هستیم. شاعر با تکرار سازه‌های نحوی و همچنین برخی واژه‌ها و نیز تکرار سبک استفهام تقریری، نگرانی خود را نسبت به آیندۀ زمین و هستی به صورت مؤکد بیان می‌کند.

همچنین در عبارات «لاأعرفُ أن أقرأ الخوذ المـنَزلۀ»، «لاأعرفُ أن أردَدَ/سَکَنَ یونآن هانئاً» و «لاأعرفُ أن أغنی:/َخَرَج الرب راکباً أتاناً»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۰) سازۀ نحوی «حرف نفی لا + فعل مضارع أعرف + فعل مضارع منصوب متعدی + مفعول» سه مرتبه به کار رفته است و بر شدت درماندگی شاعر در اموری مانند خواندن کلاه خود، تکرار کردن جملۀ «ساکن شدن ذوالنون در شکم نهنگ» و خواندن آواز «رب خارج شد درحالیکه بر درازگوشی سوار بود» دلالت دارد.

در دو عبارت «غنیتُ بِفِم الحجر» و « سَکَنتُ فی جناح العصفور» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۱) نیز ساختار نحویِ «فعل ماضی متکلم + حرف جرّ + مجرور (مضاف) + مضافالیه» تکرار شده است تا هم انسجام نحوی شعر حفظ شود و هم دشواری شرایط را، که شاعر در آن به سر می‌برد، شدیدتر بیان کند.

٤. تقدیم و تاخیر اجزای جمله

در هر زبان برای ترتیب قرار گرفتن واژگان در جمله، اصلی وجود دارد که هرگاه واژگان طبق این اصل قرار گیرند نحویان می‌گویند طبق اصل آمده و سبکشناسان به آن زبان معیار یا عادی گویند.(فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۷۰) گاهی این ترتیب جابجا می‌شود که در این صورت تقدیم و تأخیر صورت می‌گیرد.

اخوان‌ثالث در نمونه‌هایی از شیوهٔ تقدیم و تأخیر برای برجسته‌سازی سروده‌اش بهره می‌گیرد. نمونهٔ آن جایی است که می‌سراید:« با نوازشهای لحن مرغکی بیداردل/ بامدادن دور شد از چشم من جادوی خواب / چون گشودم چشم، دیدم از میان ابرها برف زرین بارد از گیسوی گلگون، آفتاب(اخوان، ۱۳۹۴: ۲۷) شاعر اجزای جمله را برخلاف معمول بر نهاد مقدم می‌کند و به جای گفتن «آفتاب از گیسوی گلگون برف زرین بارد»، نهاد را در پایان جمله می‌آورد و به موسیقی زیباتری دست می‌یابد.

در نمونهٔ دیگر شاعر می‌سراید:« بپوشد هر درختی میوهاش را در پناه من، / ز خورشیدی که دایم می‌مکد خون و طراوت را. / نبینم ... وای! ... این شاخک چه بیجان است و پژمرده... / سیاهی با چنین افسون مسلّط گشت بر صحرا(اخوان، ۱۳۹۴: ۴۵) شاعر در دو سطر فعل «بپوشد» و «می‌مکد» را مقدم آورده است که توجه مخاطب را جلب می‌نماید. در سطر اول فعل «بپوشد» بر اجزای جمله و فعل «می‌مکد» در سطر دوم بر مفعول جمله مقدم شده است. ضمن آنکه باید به این نکته توجه نمود که اگر شاعر این تقدیم را به کار نمی‌گرفت، زیبایی سرودهاش به حدی که آن را مقدم کرده است، نبود.

این نوع از برجستگی زبانی در شعر ادونیس بیش از هر هنجار نحوی بازتاب داشته است. به عنوان مثال در شعر زیر، حرف جرّ (فی) به همراه مجرور خود بر فعل مقدّم می‌کند: مَعَ ذلک، فی احشائی حُمّی تَسهرُ عَلیکم / معَ ذلک انتظرکم/ فی صَدفِ اللیلِ علی البَحرِ/ فی تَهادُرِ اللجهِ/ فی الثقُوبِ التی تَملاء جُبّهَ الفلک/ انتظرکم(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۴۵) سطرها با مجرور به حرف جر (فی) آغاز می‌شود که بر مبتدا و فعل مقدّم شده است و حال آنکه جایگاه جارومجرور تأخیر می‌باشد. ازهمین‌رو شاعر برای برجسته‌سازی زبان شعری خود هفت‌بار حرف جرّ (فی) را به شکل متناوب آورده است و اگر شاعر فعل را مقدم می‌داشت، چه بسا نمی‌توانست به زیبایی کنونیِ شعر و مقصودش دست یابد. وی در بافت کلام خود از تقدیم و تأخیر استفاده می‌کند با این ذهنیت که این شگرد، موسیقی کلامش را قویتر می‌نماید.

در نمونه دیگر نیز بین فعل ناقصهٔ «کان» و اسم آن «صوت» به واسطهٔ ظرف و مضافٌ‌الیه فاصله افتاده که در نحو چنین چیزی معمول نیست:« و کان حولَ القبرِ / صوتُک، مثل رجهٍ، ینام(ادونیس، ۱۹۹۶: ۴۳۳) ادونیس در مثال دیگری، ظرف زمان «الیوم» را ـ که متعلّق به مبتدا و فعل «سنقتل» می‌باشد ـ مقدم کرده است که تأکید شاعر بر زمان حاضر را می‌رساند و اشاره به لحظهٔ سرنوشت‌ساز کنونی دارد: اصواتٌ/ تتعانقُ فی الساحات/ جمعنا / علمَ الافاقِ، دلیل الجمر: / الیومَ، و وجهُ الار هلالٌ/ الیومَ، سنقتُلُ هذا العصر...(ادونیس، ۱۹۹۶: ۵۳۲)

براساس آن چه در نحو عرف است باید بعداز فعل، فاعل، مفعول و جار و مجرور ذکر شود. اما ادونیس در شعر «فی کلّ قصیدهٍ سأری بیتاً لی»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۷) جار و مجرور « فی کلّ قصیدهٍ » را مقدم کرده است تا با اسلوب حصر بیان کند قصیده و شعر تنها جایی است که آوارگی مرا پایان می‌دهد و می‌توانم در آنجا سکونت داشته باشم.

نمونهٔ دیگر از این دست آنجایی است که با جارومجرور، بین فعل و مفعول فاصله ایجاد شده است: « یَجهلُ ان یصنعَ للحبیبهِ الاسیره فی قَفَصِ الموتَی/ سَریرَ حُبّ یحنُّ او زندین او ضفیره(ادونیس، ۱۹۹۶: ۴۳۵) شیوهٔ معمول کلام فوق آن است که گفته شود: « سریرَ حبٍّ للحبیبهِ الاسیره فی قَفَصِ الموتی» اما شاعر متن خود را برخلاف چینش معمول آورده تا نقش محبوب را در کلام مهم‌تر جلوه

دهد. نتیجهٔ دیگری که در پی آن به دست می‌آید این است که توجه مخاطب به این متن برانگیخته می‌شود.

در نمونهٔ دیگر ادونیس به جای آنکه طبق قواعد نحوی منادا را در ابتدای کلام قرار دهد، آن را وسط کلام می‌آورد و از این طریق به شکستن عادت اقدام می‌نماید: قیثارُک الحزینُ، اورفئوس/ یعجزُ ان یغیّر الخمیره(ادونیس، ۱۹۹۶: ۴۳۵)

۵. حذف اجزای جمله

حذف به عنوان یکی از شیوه‌های تسریع در انتقال پیام امکانات، موقعیّت‌های فوق العادهای را برای کاربرد و کارکردهای هنریِ عناصر کلام در اختیار شاعر قرار می‌دهد. حساسیت شاعران در انتقال سریعتر پیام، آنان را وامی‌دارد تا مفاهیم را در کلمات کمتری بگنجانند و به عبارت دیگر، مفاهیم را در ظرف کلمات کمتری فشرده کنند و چون نوع و تعداد کلمات در انتقال و فهم پیام تأثیر شگرفی دارد، با گرایش به اقتصاد زبانی از اطناب و درازگویی پرهیز می‌نمایند و با حذف اجزای کلام، زبان را با ایجاز آراسته می‌سازند.« حذف، سخن را نامأنوس می‌کند و در جریان خودکار خواندن وقفه ایجاد می‌کند، در نتیجه یکنواختی کلام از بین می‌رود و سبب تازه‌سازی ادراک و برجستگی سخن می‌شود. گفتنی است هرچه بازیابی محذوف دشوارتر باشد، هیجان کشف آن بیشتر است و احساس بهتری به خواننده می‌دهد. در واقع لذت پاداش گرفتن پس از تلاش برای بازیابی سخن است.(فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۸۱)

زبان همواره گرایش به سمت سادگی و کوتاهی دارد (اختصار زبان) و بهترین سخنان آن است که با استفاده از کمترین واژه‌ها، هم بیشترین معنی را در خود جای دهد و هم اصل رسانگی را رعایت کند. توجه شاعران به ایجاز در کلام، در زبان شعر معاصر باعث ایجاد تنوع شده است و به شیوه‌های گوناگون، زبان شعر را برجسته و متمایز نموده است.

اخوان ثالث نمونه‌هایی از حذف را در شعر خود اینگونه به کار می‌گیرد، در مثال زیر، اخوان در سطر دوم فعل «برده است» را بنا به ضرورت حذف نموده است: «آه‌ها در سینه‌ها گم کرده راه / مرغکان سرشان به زیر بالها./ در سکوت جاودان مدفون شده‌ست / هرچه غوغا بود و قیل و قال‌ها .(اخوان، ۱۳۹۰: ۲۲)

همچنین اخوان در سطر دوم مثال زیر، فعل «باد» به معنای باشد و سطر سوم فعل «دور باد» را بنابر قرینهٔ لفظی حذف کرده است:« دور باد از حشمتِ معصومشان افسون صیادان. / خستگی از بالهاشان دور، / وز دلکهاشان غمان تا جاودان مهجور.»(اخوان،۱۳۹۰: ۶۴) «وقتی فضای شعر ابهام‌انگیز است و دریافت فعل محذوف دشوار، این تأمل سبب می‌شود که خواننده شعر را بارها و بارها بخواند و در نتیجه حال و هوای شعر و فضای ذهن شاعر را تصور کند».(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۳۸۴)

ادونیس نیز در سرودهٔ «اول التاریخ» برخی اجزای جمله را بنابر عدم اطالهٔ کلام حذف نموده است. همانند فعل «لیضیئوا» که مفعول‌به آن حذف شده و از سیاق جمله می‌توان بدان دست یافت: الذین أتوا لیضیئوا، یَموتُونَ/ و الشمسُ تسطعُ فی قُمقمٍ او تِکیهٍ/ باسمِ صحرائِنا العربیّه(ادونیس، ۱۹۹۶: ۵۲۹)

در مثالی دیگر از سرودهٔ « اول الحیاه» از ابتدای قصیده عبارات بدون انتها هستند. شاعر در مصراع نخست جارومجروری را می‌آورد که به عنوان خبر مقدّم می‌باشد و مبتدای مؤخر آن حذف شده است و در مصراع سوم عبارت « کان یاتی» اسم کان (هو) به قرینهٔ ماقبل و در سطر پایانی مفعول فعل «یقول» حذف گردیده است تا ذهن مخاطب را فعال نماید و او را برای انتخاب آنچه حذف شده آزاد بگذارد: فی نسیجِ الاباده/ من سَماء بلا مَطَرٍ/ کان یاتی/ فی دماءٍ تَتوّجهُ کانَ یمشِی / و یقولُ المدَی و یقولُ الولاده(ادونیس، ۱۹۹۶: ۵۳۳)

در سطرهای شعری زیر شاعر بوسیله (کیف / أ) چندین سؤال می‌پرسد، بدون اینکه پاسخی به آن سؤال‌ها داده شود:« کیف لا یَغمُر الماء هذی الُفَر؟ / مَطرٌ عاشقٌ-لو سَالنا:/ کیفَ لا یغسِلَ الماءُ هذا الثَمَر- / اتَراهُ یجیبُ الشّجر؟/ رُبَّما، رُبَّما.../ و اکونُ النزیفَ و امضی/ راسماً شَرَیانی سُوالاً عَلَی دَفترِ المَطَر(ادونیس، ۱۹۹۶: ۵۲۵) ادونیس با آوردن واژهٔ (رُبَّما، رُبَّما) و سه نقطه (...) نشان می‌دهد که جمله‌ای حذف شده است که می‌تواند در تقدیر بدین‌گونه باشد: رُبّما المطر یُجیبُ الشجر و یغسلُ الثمر.

٦. کاربرد أفعال

از آنجا که فعل یکی از مهمترین اجزای جمله در زبان فارسی است، توجه به فعل و کاربرد باستان‌گرایانهٔ آن اهمیت ویژه‌ای دارد. یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی که در اشعار نیمایی اخوان از بسامد بالایی برخوردار است، باستان‌گرایی، یعنی« ادامهٔ حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» است.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۴) این شگرد زبانی نوعی هنجارگریزی محسوب می‌شود، زیرا شاعر با روی آوردن به آن از زبان معیار فاصله می‌گیرد؛ البته این نوع هنجارگریزی را هنجارگریزی زمانی نیز گفته‌اند که « شاعر می‌تواند از گونهٔ زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار ببرد که پیشتر در زبان متداول بوده‌اند و امروز دیگر واژگان یا ساخت‌های نحوی کهنه‌اند.»(صفوی، ۱۳۹۰: ۵۴) شاخص‌ترین ویژگی شعر اخوان، هنجارگریزی زمانی(کهن‌گرایی زبانی) است.« زیرا بسامد وقوع این هنجارگریزی در شعر او بالاتر از منحنی هنجار است.»(انوشه، ۱۳۷۵: ۱۴۴۵) که در دو شکل باستان‌گرایی واژگانی و باستان‌گرایی نحوی نمود پیدا می‌کند و بخش اعظم باستان‌گرایی واژگانی در اشعار اخوان بر دوش أفعال نهاده شده‌است.

فعل رکن اصلی جمله است و ارکان دیگر به فراخور ارتباطی که با آن دارند، از آن تاثیر می‌پذیرند . «اخوان در به کارگیری افعال کهن بیشتر به زبان خراسان قدیم توجه دارد و در مواردی دقیقاً الگوهای زبانی خراسان قدیم را مورد استفاده قرار می‌دهد. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۵۰) افعال کهن موجود در اشعار اخوان را از نظر نحوی می‌توان به دو دستهٔ ساده و مرکب تقسیم کرد، در افعال کهن ساده، اخوان از افعالی استفاده می‌کند که بُن فعل و ساخت آن مربوط به دوره‌های گذشته است و امروز در زبان معیار به کار گرفته نمی‌شود.مانند: تو چه آسوده و بیباک خرامی به بَرَم (اخوان ثالث ، ۱۳۷۱ : ۱۰۹) هر قدم از خویش نقش تازه ای هِشتن (اخوان ثالث ، ۱۳۸۱ : ۱۰۷) بارانی آمده است و به راه اوفتاده سیل (همان : ۱۲۰) فعل‌های کهن مرکّب نیز افعال مُرده‌ای هستند که امروز از حیطهٔ زبان

معیار خارج شده‌اند و برخی دیگر فعل‌هایی هستند که دارای ساختی کهنه و باستان‌گرایانه‌اند. برای مثال: فعل « خیال پختن» از افعالی است که امروزه در زبان معیار به کار گرفته نمی‌شود.

چه داند تنگدل مرغک به / عقابی پیرشاید و در خاطر/ خیال دیگری می‌پخت (اخوان ثالث،۱۳۷۱: ۱۳۶)

همچنین از منظر دیگر می‌توان افعال کهن در اشعار اخوان را به دو دستهٔ افعال با غرابت معنایی و افعال کهن تقسیم کرد، افعال با غرابت معنایی، شامل آن دسته از افعالی است که در گذر زمان از رواج افتاده و به فراموشی سپرده شده‌اند و در زبان معیار ما چهره‌ای غریب و دور از ذهن دارند، اما از آنجا که زبان باستان‌گرایی معاصر تحت تاثیر متون نثر و نظم کهن است، از کابرد چنین فعل‌هایی به دور نمانده است، مانند فعل«خوشیدن» به معنای خشک شدن در شعر: درخشان چشمه پیش من خوشید(از این اوستا: ۲۶) یا فعل« هلیدن» در معنای گذاشتن و رها کردن، در شعر: بهل کاین آسمان پاک/ چراگاه کسانی چون مسیح و دیگران باشد.(زمستان: ۱۵۶)

افعال کهن نیز که طیف وسیعی از افعال زمان باستان‌گرای معاصر را تشکیل می‌دهند شامل آن دسته از افعالی است که در گذر زمان تغییر شکل داده و شکل نویی یافته‌اند، اما زیاد غریب، دور از ذهن و ناآشنا نیستند.مانند فعل«آماسیدن» در معنای ورم کردن: شب‌های دگر دم کرده و غمگین/ برآماسیده و ماسیده بر هر چیز(سه کتاب: ۶۲) یا فعل« فراهم آمدن» در معنای جمع شدن در شعر: گرت دستی دهد با خویش در دنجی فراهم باش(زمستان: ۱۵۱)

از میان ساخت‌های مختلف فعلی زبان فارسی، أفعال پیشوندی در آرکائیک نمودن شعر از قدرت و نیروی بیشتری برخوردارند زیرا این دسته از أفعال، در زبان معیار امروز تقریباً فراموش شده‌اند و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. «در میان گونه‌های متنوع فعل‌های زبان فارسی، فعل‌های پیشوندی جایگاه آرکائیسمی خاصی دارند و چهرهٔ باستانی آنها درخشان‌تر و دیدنی‌تر است. یکی از ویژگی‌های شعر باستان‌گرای امروز، درک این فعل‌ها و دادن برد شعری به آنهاست.»(علیپور، ۱۳۷۸: ۳۱۲) فعل‌های پیشوندی آن دسته از أفعال هستند که به بن فعل آنها یک وند افزوده شده است«گاهی این وند در معنای فعل ساده تاثیر می‌گذارد و فعلی با معنای جدید می‌سازد، مثل افتادن-برافتاد و گاهی هیچ معنای تازه‌ای به فعل ساده نمی‌افزاید، مثل شمردن-برشمردن. این وندها اگرچه از نظر تاریخی بار معنایی جدیدی به فعل می‌افزایند ، امروز تاثیری در معنی فعل ندارند، یعنی فعل ساده و پیشوندی آنها یک معنا می‌دهد.»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹)

اخوان ثالث از این نوع از افعال برای بازتاب فضاهای باستان‌گرائی و فضاهای حماسی در آثارش بهره برده‌است و در این کار به دلیل کاربرد استادانه و تبحر خاصّش اثری از نارسایی و ناهمگونی معنایی و واژه گانی در آثارش دیده نمی‌شود. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۵۱) مثلا نمونه ای از آن در شعر « زمستان » اش: نامه‌ها سیه گردد / خامه‌ها فرو خشکد / شمع‌ها فرو میرد / تا خیال رنگینی / رنگ شعر بپذیرد... (اخوان ثالث، ۱۳۷۱ :۴۳) و یا در قطعهٔ « سترون » از مجموعهٔ زمستان، شاعر با به کارگیری در خور افعال پیشوندی چون: « برآمد و بگستردند » در بند اوّل شعرش فضای حماسی پر

شکوهی را به دست آورده است که بی شک، خلق این فضا بدون به کارگیری افعال پیشوندی توسط ذهنی خلّاق امکان‌پذیر نمی‌باشد.(مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۵۲)

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها — بَرآمد با نگاهی حیله‌گر ، با اشکی آویزان
به دنبالت سیاهی‌های دیگر آمدند از راه — بگستردند بر محراب عطشان قیرگون دامان

(اخوان ثالث، ۱۳۷۱ : ۴۵)

نکتهٔ دیگر که در باب فعل‌های پیشوندی در خور یادآوری است، این است که این شاعر توانا در مواردی، افعالی را که امروزه در زبان معیار به شکل پیشوندی رایج هستند، بدون پیشوند به کار می‌برد و بدین شیوهٔ غریب در مخاطب ایجاد آشنائی‌زدائی می‌کند . برای مثال: فعل پیشوندی « برخاستم » را که امروزه با پیشوند رایج است این‌گونه به کار می‌گیرد: خاستم از جا / سوی جو رفتم ، چه می‌آمد ، آب! (اخوان ثالث ، ۱۳۷۹ : ۷۷) نشان دیگر آن که دیگر خاستش بخت جوان (همان : ۲۳) دنبال این نشانه رهی درنوشته بود(زمستان: ۱۸۷) / پس از آن که دو دستش، غرقه در چین فراکند(از این اوستا: ۹۵)

در زبان باستان‌گرای شعر امروز، گاه فعل‌هایی کابرد می‌یابند که هویتی سبکی دارند، به عبارت دیگر به زمان و مکانی که در آن بالیده‌اند، پیوسته و شناسهٔ سبکی گرفته‌اند.(علیپور، ۱۳۷۸: ۳۲۳)از جملهٔ آن‌ها، فعل‌های نیشابوری است. فعل‌های نیشابوری، یکی از صورت‌های کاربردی فعل «ماضی نقلی» است که مربوط به خراسان قدیم بوده است. ملک الشعرای بهار در کتاب سبک‌شناسی ، دربارهٔ آن این‌گونه افعال می‌نویسد: « این نوع از افعال را که ما (افعال نیشابوری) می‌نامیم نوعی از افعال فعل ماضی نقلی هستند که به جای ضمایر « خبری» چون: (َ م – ای ، است – ایم – اید – اند) ضمایری را که کاربردی کهن‌تر و قدیمی دارد و با نگارش « استات» استعمال می‌شده‌است را به کار می‌برند که قابل به ذکر است که هر « ۲ دسته ضمیر» هم در زبان پهلوی جزو افعال معیّن و (کمکی) به کار می‌رفته‌اند امّا بعدها کم‌کم جایگزین ضمیر شده‌اند.(.بهار، ۱۳۷۳ : ۲۴۸)

از شاعران معاصر، اخوان به جهت تعلّق خاطر فراوان به زبان خراسانی، از این ساخت در مواردی بهر گرفته و به شیوه‌ای دلپذیر کلام خود را با آن آراسته است.مانند: آمدستم(زمستان: ۱۰۹) نهادستند (اخوان ثالث، ۱۳۷۱ :۵۷) شنیدستم (اخوان ثالث ، ۱۳۷۹ : ۳۲) ماندستی (اخوان ثالث ، ۱۳۸۱ : ۶۷)

فعل گروهی یا عبارت فعلی آن واحد زبانی است که معمولاً از یک پیشوند+اسم+ فعل ساده تشکیل شده است. عبارت فعلی، امروز نسبت به گذشته کاربرد کمتری دارد و به کارگیری آن در شعر باعث نوعی باستان‌گرایی می‌شود. « منظور از عبارت فعلی گروهی از کلمات هستند که مجموع آنها روی هم مفهوم معادل یک فعل ساده یا مرکب دارد مشروط بر آنکه یک حرف اضافه و یک فعل در این مجموعه وجود داشته باشد.»(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۳۸)

کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن دیدار یاران را (اخوان ثالث ، ۱۳۷۱ : ۹۷) به خویش آید (اخوان ثالث ، ۱۳۷۱ : ۴۱) به جوش آید (همان) باز پس می‌ماند (اخوان ثالث ، ۱۳۷۰ : ۳۹)

شاعر از طریق تکرار می‌تواند تداوم و استمرار امری را به مخاطب القا نماید. این تداوم با تکرار فعل بیشتر نمود پیدا میکند؛ زیرا در یک ساختار کلامی این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش دارد.(علیپور، ۱۳۷۸: ۸۹) مهمترین وجهۀ دستوری أفعال در اشعار ادونیس، تکرار فعل برای رساندن معنای مورد نظر شاعر است، به عنوان مثال ادونیس در قصیدۀ «المجوس» فعل «تلاقت» را سه‌بار پشت سرهم با فاعل‌های متعدد (یدانا/ خُطانا/ روانا) می‌آورد و این نوع از تکرار به شکل متناوب نظر خواننده را جلب می‌کند:« کانَ فی وَجهِک المُسافرُ ، فی وجهیَ/ نَجمٌ و کانَ لَیلٌ یَجوسُ / و تَلاقَت خُطانا/ و تلاقت رُوانا/ وَ هَبَطنا، راینا و غَبنا(ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۴۴)

در مثال دیگر شاعر فعل« یختبی» را در پایان چهار مصراع می‌آورد و این فعل را به صورت مضارع ذکر می‌کند که نشان از استمرار دارد:«بَینَ الصّدی و النداء یختبیُ/ تحت صقیعِ الحُروف یختبیُ/ فی لهفهِ التائهینَ یختبیُ/ فی الموج، بَینَ الاصدافِ یختبیُ(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۵۵)

در شعر:« جاء/قسماتُ التّاریخ جراحٌ/...جاء/مِن اینَ لخطواته هذا الصّبر/...جاء/ الطّیورُ نفسها جراحٌ فی الشّجر...(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۲-۲۳) فعل ماضی «جاء» سه مرتبه تکرار شده است تا بر ابهام متن افزوده شود؛ زیرا جدا از نقشی که در موسیقی متن و انسجام آن دارد، مخاطب به راحتی نمیتواند منظور شاعر را از این تکرار دریابد و فاعل این فعل را بیابد. در تحلیلی دیگر می‌توان اشاره داشت که مقصود شاعر از این تکرار ثبوت ناتوانی در تغییر اوضاع و تشدید این ناتوانی و فراگیری نابسامانی و خونریزی است.

در نمونۀ دیگر شاعر فعل « اقسمتُ» را چهار مرتبه در سروده می‌آورد که علاوه بر فعل، اسم را هم تکرار کرده است. همراهی ضمیر متکلم وحده با سیزیفِ اسطورهای نشان از انجام کار بی‌فایده و بی‌سرانجامی است که شاعر بر انجام آن با فعل قسم خوردن تأکید می‌نماید:« اقسمتُ ان اکتبَ فوقَ الماء / اقسمتُ ان احملَ معَ سیزیف/ اقسمتُ ان اظلّ مع سیزیف/ اقسمتُ ان اعیشَ مع سیزیف(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۳۶)

۷. کاربرد واژگان و ترکیب سازی

هنجارشکنی از رهگذر باستان‌گرایی، یکی از شگردهای هنری است که موجب نوآوری و کارکرد زیباشناختی می‌شود، زیرا شاعر با آوردن واژه‌های کهن و ناآشنا، اشعار خود را به چشم خواننده چنان جلوه می‌دهد که گویی هرگز از این پیشتر وجود نداشته است. «شاعران امروز با به کارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دورۀ معاصر اجازۀ ورود به ساحت شعر را نداشتند و نیز با استفاده از واژه‌های تازه‌ای که در زبان روزمرۀ امروز به کار می‌رود، در کنار واژه‌های گذشته، به گسترش و توسّع زبان شعر کمک می‌کنند» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۱۴). این شیوه اگرچه امکان درک دلالت‌های معنایی شعر را دشوار می‌سازد، اما هدف بیان زیبایی‌شناسی در این حالت، روشن کردن مستقیم معانی نیست، بلکه آفرینش

یا درک خاص و تازه‌ای است که خود معانی تازه‌ای را می‌آفریند و به این طریق منجر به آشنایی‌زدایی می‌شود زیرا یکی از سویه‌های مهم در آشنایی‌زدایی استفاده از واژگان کهن است. از نظرِ ناقدانِ ادبی، کهن‌گرایی به ادامهٔ حیات گذشته در خلالِ زبانِ کنونی اطلاق می‌شود.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۴) این شیوه اگر با مهارت و زیبایی در شعر امروز به کار گرفته شود، نوعی هنجارگریزی از نُرم متعارف و عادی زبان به شمار می‌آید. بدین سبب آن را هنجارگریزی زمانی نیز می‌گویند.(صفوی،۱۳۹۰: ۱۵)

یکی دیگر از موارد باستان‌گرائی در اشعار نیمایی اخوان، به کار گیری اسم‌هایی است که در دوره‌های گذشته رایج بوده و امروزه در زبان معیار مورد استفاده قرار نمی‌گیرند. که خود شامل دوگونه هستند: کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ قدیمی واژه‌ها :

اخوان ثالث از واژگان کهن با بسامد بالایی استفاده می‌کند تا ضمن توجه‌دهی مخاطب، او را با لغات قدیم آشنا نماید که البته گاهی اوقات به دشواری سخنش می‌انجامد. نمونه‌های زیر این موضوع را تأیید می‌کنند:« از شکوه جلوهاش حرفی نمی‌یارست گفت(اخوان، ۱۳۹۴: ۲۹)گوران نهادستند پی در مهد شیران.(اخوان، ۱۳۹۴: ۶۷) نامه‌ها سیه گردد / خامه‌ها فروخشکد (اخوان، ۱۳۹۴: ۵۱) اینک من، بهین فرزند دریاها (اخوان، ۱۳۹۴: ۵۴) خانه خالی بود و خوان بی آب و نان، / و آنچه بود آش دهنسوزی نبود. (اخوان، ۱۳۹۰: ۲۳) هر قدم از خویش نقش تازه‌ای هشتن، (اخوان، ۱۳۹۰: ۱۰۷)

اخوان به جای استفاده از مفاهیم آشنا ، واژگان کهن را به کار می‌گیرد تا از این طریق، جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه نماید. این اسامی بیشتر مربوط به حوزهٔ ادبی خراسان است و بدون تردید شاهنامهٔ حکیم ابوالقاسم فردوسی در این زمینه در میان آثار دیگر تاثیر بیشتری بر ذهن و زبان شاعر گذاشته است.(مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۵۷) اما نکتهٔ قابل توجه، دقت در انتخاب واژگان و کاربرد مناسب آنهاست، آنگونه که در بطن کلام بخوبی نشسته و زیبایی بیافریند.نیما به شاگردانش توصیه می‌کند: در میان هزاران کلمهٔ آرکائیک که کهنه شده‌اند، کلمات ملایم و مانوس را با سبک نحوی معمولی و گفتاری در ارائهٔ یک هیئت آرکائیکی اعتبار و اهمیت ویژه‌ای دارد.(علیپور، ۱۳۷۸: ۳۱۰) به همین دلیل در اشعار اخوان، واژگان کهن هماهنگ در کنار واژه‌های معمول امروز و حتی واژگان محاوره‌ای قرار گرفته و در حیاتی دوباره تازگی و طراوت می‌یابند.

بیغاره(از این اوستا: ۶۶۴)، پروزن(زمستان: ۳۹)، پرندوشین(سه کتاب: ۱۰۱)، درای(سه کتاب: ۱۵۹) شوخگین(از این اوستا: ۲۶) سترون(آخر شاهنامه: ۶۰) فرمند(زمستان: ۱۱۲)

رویکرد به زبان باستان، گاهی با کاربرد معانی کهن واژگان فراهم می‌آید، مانند: اگرچه گور، آهویش همان نتوانی و تقصیر(سه کتاب: ۶۰) و نمی‌شد .... این شغاد دون شغال پست / این دغل ، این بد برادر ندر / نطفه شاید نطفهٔ زال زر است امّا، / گشتگاه و رستنگاهش نیست رودابه / زاده او را یک نبهره شوم یک ناخوب مادرندر (اخوان ثالث ، ۱۳۷۰ : ۸۱)

۸. کاربرد تلفظ قدیمی واژه‌ها

از نظر شفیعی کدکنی، اِحیا و زنده کردن واژه‌های قدیمی و تاریخی تنها مفهوم باستان‌گرائی نیست و این که بتوان حتّی، به نوعی از کاربرد تلفظ قدیمی‌تر یک واژه در عبارتی رسید و دست یافت آن خود نوعی « باستان‌گرائی » لغوی است.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳ : ۲۵)

ذکر نمونه‌هایی از این مورد در آثار اخوان: « های! / شیربچه، مهترپولاد .. / چنگ آهنین ناخن! / رخش را زین کن ».

و یا واژگانی چون: سپارس.(همان:۱۴۲) آستان (اخوان ثالث،۱۳۸۱ : ۵۲) گوسپند (اخوان ثالث،۱۳۷۰: ۵۷)

به نظر می‌رسد اقبال اخوان به بهره‌گیری از واژگان و بافت و ساخت نحوی کهن، دلایل متعددی داشته باشد. وی با به کاربستن واژگان کهن توجه مخاطب را بیش از پیش جلب می‌کند. به نظر می‌رسد به کارگیری واژگان کهن نشان از علاقهٔ شاعر به زنده کردن گذشته و افتخار به زبان کهن دارد؛ چراکه فراوانی این واژگان در اشعار اخوان قابل توجه است. ضمن آنکه خواننده با موسیقی خاصی که این واژگان ایجاد می‌کنند لذت می‌برد؛ تا جایی که اگر معادل امروزی آنها آورده می‌شد مخاطب با امری معمولی روبرو بود.

اخوان با بهره‌گیری از واژه‌ها و ساختار نحوی کهن، زبان شعر را از هنجارهای طبیعی و منطقی خود خارج می‌سازد و به این شیوه از کاربردهای متعارف زبان، آشنایی‌زدایی می‌کند و کلام را به حوزهٔ هنری می‌برد. او به مدد امکانات نهفته در زبان فارسی ، میان واژه‌ها و ساخت‌های کهنهٔ زبان و واژه‌های نو چنان پیوندی برقرار می‌سازد که واژه‌ها و ساختارهای کهن تغییر ماهیت دهند و هنری شوند و واژه‌های امروزی به نظر رسند.

البته شرایط حال و مقام حاکم بر زمان سرودن شعر را در بهره‌گیری از باستان‌گرایی در اشعار اخوان نمی‌توان نادیده گرفت. بدون تردید نوسان‌ها و دگرگونی‌های سیاسی-اجتماعی زمان اخوان در روحیهٔ حساس و در زبان و مضامین شعری او تاثیر بسیار گذاشته است.به هرحال باید اذعان داشت که توغل و آشنایی ژرف او با آثار گذشتگان و شاعران سبک خراسانی خاصه فرزانهٔ طوس، این امکان را برای وی فراهم نمود که با استفاده از گنجینهٔ عظیم زبان گذشته، به هرچه بارور نمودن اندیشهٔ خود بپردازد و سبک خاصی را به وجود آورد که شاید بتوان از آن به نوعی «سبک خراسانی نوین» یاد کرد.(یاحقی، ۱۳۷۶: ۱۲۳)

گاه کاربرد یک واژه با بار معنایی کهن چنان در انتقال اندیشه مؤثر واقع می‌شود که واژهٔ معاصر از عهدهٔ بیان آن معنی بر نمی‌آید. مهم اصل گزینش و ترکیب است که شاعر بر اساس آن واژه‌ای را بر واژهٔ دیگر ترجیح می‌دهد. واژه‌هایی که معنی قدیم آنها در شعر اخوان حیات مجدّد یافته و در محدودهٔ کهن‌گرایی قرار می‌گیرد.

شاعران بزرگ نه تنها در حوزهٔ معناآفرینی و تصویرسازی خوش درخشیده‌اند که به نظر می‌رسد در غنی‌سازی حوزهٔ واژگانی زبان و گسترشِ قلمرو زبان بیشترین سهم را داشته‌اند. هنرمندی شاعر در

واژه‌سازی به اوج می‌رسد؛ چراکه خلق کردن واژه، کار بسیار نوآورانه‌ای به شمار می‌آید و این واژه مختص خود شاعر قرار می‌گیرد.گاه شاعر با گریز از شیوه‌های معمولی ساختن واژه دست به ساخت واژگان تازه در زبان هنجار می‌زند. این نوع هنجارگریزی بر شکوه، طنطنه، شگفتی و تأثیر شعر می‌افزاید و باعث غنای زبان می‌شود؛ چراکه بسیاری از این واژه‌ها آرام آرام جذب زبان می‌شوند و در نتیجه اعتبار ادبیِ آنها به نفع زبان از دست می‌رود.(صفوی،۱۳۹۰: ۴۹)

تصرف شعر در گزینش و ترکیب واژگانی است کـه ایجاد ارزش‌های هنری و عاطفی می‌کند؛ زیرا صرفاً تغییر واحدهای زبانی در این محورهاست که ساخت هنری را به وجود می‌آورد و سبب برجسته‌سازیِ واژگانی در ساختار شعر می‌شود.(امامی،۱۳۸۲: ۲۷)

اخوان در ساخت کلمات مورد نیازش از اکثر امکانات مختلف ساخت کلمات مرکّب در زبان فارسی بهره برده است و هیچ دستهٔ مهّم ترکیبی در زبان فارسی وجود ندارد که این شاعر از آن استفاده نکرده باشد. فروغ فرخزاد دربارهٔ هنر اخوان در کاربرد واژه‌ها می‌گوید: «... او به پاکی و اصالت کلمات توجه خاص دارد. او مفهوم واقعی کلمات را حس می‌کند و هریک را آنچنان بر جای خود می‌نشاند که با هیچ کلمهٔ دیگری نمی‌توان تعویضش کرد. او با تکیه بر سنت‌های گذشتهٔ زبان و آمیختن کلمات فراموش شده به زندگی امروز، زبان شعری تازه‌ای می‌آفریند.(نوری‌علاء،۱۳۴۸: ۲۰۴)

بیشترین انتخاب او [در زمینه کلمات مرکّب] از میان دسته‌های مِلکی و دارای جزء دوّم ماده مضارع است. در میان این کلمات، هیچ مورد غیر معمول و نامتعارفی در زبان فارسی یافت نشد. برخی از کلمات همچون: زهره‌داران ، عابرفریبنده، ربّناگویان و لفچ و لب‌خایان ، که در زبان فارسی تداوّل چندانی ندارد و بنابر ضرورت وزن انجام شده است و نشان‌دهندهٔ انگیزهٔ شاعر برای استفاده از همهٔ امکانات زبان در خدمت شعر است. در واقع تبّحر و تسلّط اخوان بر ساخت کلمات مرکّب در دوره‌های مختلف زبان فارسی نو، چندان است که دست به ایجاد ساخت‌هایی زده که در زبان فارسی امروز کاربرد بسیار اندکی دارد، ولی در زبان فارسی دری دارای کاربرد فراوان بوده‌اند.

تبدیل فعل مرکّب به صفت فاعلی، امروزه از طریق افزودن پسوند صفت فاعلی (نده) به مادهٔ مضارع عنصر فعلی (همکرد) صورت می‌گیرد و این در حالی است که در دوره‌های پیش زبان امکان این ساخت بدون پسوند و به صورت مادهٔ مضارع خام میسر بوده است.کلماتی مانند: «شتابکن» و «خرابکن» در شعر اخوان امروزه در زبان فارسی رواجی ندارند و به صورت: شتاب‌کننده و خراب‌کننده به کار می‌روند. مثلاً در میان کلمات مرکّبی که در جزء اوّل بیش از یک کلمه دارند، بیش از بقیه جلب نظر می‌کنند. جزء اوّل در « هی فلانی ، گوی ، های پاکان » گویی که یک جمله ندایی است که در بخش‌های پیشین شعر توسط شخصیت‌های داستان بیان شده است و یا مثلا در کلمات « ظَلَمنا خوی » و « ربّنا گوی » جزء اوّل برگرفته از آیه و قرآن است و یا در واژگانی چون : ۱- سحر گم کرده و ۲- آشیان بر هم زن و ۳- هستی از کف داده ، ۴- دم غنیمت دان، نیز نشان‌دهندهٔ تبّحر اخوان در ساخت ترکیب بر روی افعال مرکّب پیشوندی و عبارت‌ها فعلی‌اند.

آنچه می‌تواند شاهکار ترکیب‌سازی و شعر اصلی اخوان در این زمینه به حسّاب آید، کلمات مرکّب مزدوج و کلمات مرکّب نحوی هستند. به رغم بسامد نه چندان بالای این کلمات، هر یک از آن‌ها را می‌توان الگوئی جهت ساخت کلمات مرکّب به شمار آورد.

در ترکیبات مزدوج، شاعر با در کنار هم نهادن هنرمندانهٔ دو کلمهٔ مرتبط و متجانس و یا متضاد توانسته نمونه‌هایی از زیباترین کلمات مرکّب زبان فارسی را ایجاد کند.(چالشتری ، نشریّه‌ی زبان و ادب فارسی، بی تا : ۱۲ و ۱۳)

نمونه‌ای از « کلمات مرکّب مِلکی» در آثار اخوان

الف- صفت + اسم = (آخر شاهنامه) : زرین پولک ، طلایی بال ، تنگ جبین

(از این اوستا) : آهنین ناخن، تاریکخون، پر غژم و...

(سه کتاب) : خط نسل، شادآغاز ، تاریکخون و...

ب- اسم + اسم = (زمستان) : خصمکام ، مرگ مرکّب ، غم بنیاد و...

(آخر شاهنامه) : شکلک چهر

(سه کتاب) : ظلمنا خوی ، مخمل آوا ، ناز آیین و...

نمونه‌ای از «کلمات مرکّب وصفی» در آثار اخوان

الف- صفت + اسم = از این اوستا: پریشانبوم، هیچسو

ب – صفت + صفت = سه کتاب: بیکس مانده

نمونه‌ای از « کلمات مرکّب مزدوج» در آثار اخوان

الف – ۱) اسم + اسم (از این اوستا) : نفس دود

۲) (سه کتاب) : اخمناز ، گرگ روبه ، روبهگرگ و....

ب – صفت + صفت :

(سه کتاب) : بیدار مست ، خفته هشیار

نمونه‌ای از « کلمات مرکّب نحوی» در آثار اخوان

(زمستان) : دکه بدست ، دودمانش منقرض گشته ، سربه گردونسا

(آخر شاهنامه) :خواب از سر پریده ، لجن در ذات ، به خاکستری گراینده

(از این اوستا) : به خون خویش آغشته ، به هست آلوده

(سه کتاب) : سراپا نکبت ، تاشبگیر بارنده ، انگشت خاموشی نهان بر لب

(چالشتری ، نشریّه زبان و ادب فارسی، بی تا: ۹ و ۱۰ و ۱۱- ۱۲)

همچنین اخوان ثالث در آوردن واژگان عامیانه در شعرش دستی توانا دارد و آن را به گونه‌ای به کار می‌گیرد که برای مخاطب ملال‌آور نیست و او را از صحنهٔ شعر جدا نمی‌کند، بلکه وی را به شوق می‌آورد. به عنوان نمونه می‌سراید:« و ما بر بیکران سبز و مخملگونهٔ دریا / می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کل بادام(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۶۰) شاعر واژهٔ «کل بادام» را به کار برده که در لهجهٔ یزدی به

معنای پوست بادام است .در نمونهٔ دیگر شاعر از واژهٔ «مورئی» بهره می‌گیرد:« گویی بر پیرهن مورئی به عمد / دوخته کس حاشیه‌واری نخش سیاه (اخوان، ۱۳۹۴: ۶۳) این واژه در زبان متداول و عامیانه به معنای نازک به کار رفته است).اخوان از تعابیر عامیانه نیز بهره برده است. مانند: این تویی آیا ـ بدین شنگی و شنگولی، / سالک این راه پر هول و دراز آهنگ؟(اخوان، ۱۳۹۰: ۱۰۳) و مرا با خویشتن گویی / خوش خوشک آهنگ جنگی بود.(اخوان، ۱۳۹۰: ۱۲۰)

اخوان در مجموعه‌های شعری مورد بررسی از واژگان بیگانه استفاده کرده است. البته تمام این واژگان مربوط به زبان عربی است. نمونه‌ای از این اشعار در زیر آمده است:« حبرش اندر محبر پرلیقه چون سنگ سیه می‌بست.(اخوان، ۱۳۹۰: ۳۳) هزار مخلب و منقار دست شسته ز کار، ...(اخوان، ۱۳۹۰: ۵۴) گویی خیال بود، شبح بود، سایه بود. / یا آن ستاره بود که یک لمحه زاد و مرد.(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۲۶) بسان شعلهٔ آتش، / دواند در رگم خونِ نشیط زندهٔ بیدار(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۵۶)

اخوان ثالث با دست‌کاریِ واژگان، به نوآوری دست می‌زند و واژه‌های مخصوص به خود می‌آفریند. نمونهٔ آن بیت زیر است: «گاهگه شاید یک ماهی پیر / مانده و خسته در او بگریزد(اخوان، ۱۳۹۴: ۹۸) شاعر به جای گفتن گهگاه، واژه «گاهگه» را به کارمی‌بندد تا ضمن موسیقی که به شعرش می‌بخشد، مخاطبش را دچار شگفتی کند. همچنین با اضافه کردن کاف به پایان بعضی واژه‌ها واژهٔ جدید می‌سازد. همانند مثال‌های زیر:« پوپکم! آهوکم! / چه نشستی غافل(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۲۰) گویی اخوان با اضافه کردن کاف به اهدافی چون «تحبیب» می‌اندیشد و این کاف برای او مانند اسم مصغّر عربی کاربرد دارد. «آهوک» به معنای آهوی کوچک از نظر ظاهر نیست بلکه آهوی دوست‌داشتنی معنا می‌دهد یا در شعر: « وز دلکهاشان غمان تا جاودان مهجور(اخوان، ۱۳۹۰: ۶۴) معنای دلک که شاعر آن را برای پرندگان به کاربرده است می‌تواند به معنای دلهایی باشد که دوست‌داشتنی هستند و هم از نظر ظاهر بسیار کوچک. به هرروی، اخوان با این کاربرد نگاه مخاطبش را جلب می‌کند و به برجسته‌سازی می‌رسد.

ادونیس در کاربرد ترکیب‌ها هنر خاصی دارد. به طوریکه در ترکیب‌های وصفی و اضافی، تصاویر جذابی را پدید آورده است. ترکیب «المفاصلِ المُرهِفه المُرهقه » به معنی «مفصل‌های نازک و خسته» در سطرهای زیر ترکیب ابداعی شاعر است:« کم یَجهَلُ الشعُورَ فی المفاصِلِ المُرهِفه المُرهقه/ الّتی تری ما لایُری(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۱۸)

در ترکیب «جرار اللّیل» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۳) مخاطب در زبان معیار با هردو واژهٔ این ترکیب آشنایی دارد، اما هریک را متعلق به دو حوزهٔ متفاوت می‌داند که هیچ ارتباطی با هم ندارند. از اینرو وقتی با چنین ترکیبی روبه‌رو می‌شود، سرعت درک او از شعر کندتر شده و باید قدری بیندیشد تا به معنی دست یابد. می‌توان گفت: مقصود شاعر از این ترکیب‌آفرینی نشان دادن شدت تاریکی است.

ادونیس در سطرهای شعری زیر عبارت «فارس الکلمات الغربیه » (سوارکار واژگان ناآشنا) را به کار برده است. ترکیب اضافی جدید که شاعر برای عدول از کاربرد ترکیبهای معمول و عادی استفاده کرده است: « انّه لُغهٌ تَتَموّجُ بینَ الصواری/ انّه فارسُ الکلماتِ العربیه.»(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۵۴)

براساس آنچه در زبان معیار متداول است با شنیدن واژهٔ «قطیع» کلماتی مانند «النعاج»، «البقر» و... به ذهن خطور می‌کند، اما در ترکیب «قطیعاً من المعدن» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۷) ادونیس با

آشنایی‌زدایی از آنچه معمول است زبان شعر خود را تازگی بخشیده است. کاربرد این ترکیب با هدف بیان از بین رفتن پاکی‌ها و تیره شدن سراسر عالم معاصر در اثر صنعتی شدن آن است. همچنین ادونیس با کنار هم قرار دادن دو واژۀ نامرتبط در ترکیب اضافی «عروۀالموت»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۷) سعی داشته است قدرت و تسلط نیروی مرگ را در شهر بیان کند.

همچنین در دو ترکیب «قسمات التاریخ» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۲) و«أحشاء التاریخ»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۳)نیز ترکیب‌آفرینی به قصد جسمیت بخشیدن به تاریخ و واضح‌تر و محسوس‌تر نشان دادن زخم‌ها و نابسامانی‌ها در طول تاریخ بشر بر روی کرۀ خاکی/ انسان عربی است.

در شعر :« جاووا/ یحملون راس الأفق فی صحن احمر/دُعی السرابُ کذالک/ و کان یخیّم بعیداً فی صحراءَ لیست بعیده/ شفاهٌ تُقرَعُ کمثلِ الاجراس/ صیدلانیٌ یقطّرُ اکسیر الاخره/ (ادونیس، ۲۰۰۳: ۹) ادونیس در دو ترکیب «رأس الأفق» و « اکسیر الاخره» با کنار هم قرار دادن کلماتی که در زبان هنجار هیچ ارتباطی با هم ندارند، نوعی هنجارگریزی واژگانی ایجاد کرده است تا بهتر بتواند به وصف دنیایِ موردنظر خود بپردازد. همچنین در شعر:« رضاعٌ لثُدیّ الاهواءِ ..../ ماسهلَ ان تُوضَعَ قبعهٌ افّاکٍ / علی راس التاریخ(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۱) هنجارگریزی واژگانی در دو ترکیب اضافی «رأس التاریخ»، «ثدیّ الأهواء» قابل مشاهده است؛ اینها ترکیباتی ابداعی هستند که هریک از واژه‌ها در آن دیگر معنای گذشتۀ خود را ندارد بلکه با معانی کاملاً جدید و نو به کار رفته‌اند.

همچنین در ترکیب اضافی «صداقۀ النور» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۴) ادونیس استفاده از هنجارگریزی معنایی، ترکیبی جدیدی خلق کرده تا بر ادبیت اثر خویش بیفزاید و در ترکیب‌های «إزمیل التیه»، «أنسجۀ الّزمن» و «الانفجار الناعم» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۶-۲۷) مضافالیه و موصوف و صفت مربوط به حوزه‌های معنایی جداگانه‌ای هستند که شاعر با کنار هم قرار دادن آن‌ها ضمن تازگی بخشیدن به زبان شعر خود، مخاطب را نیز شگفت‌زده می‌کند.

در نمونۀ زیر نیز شاعر با آوردن ترکیب اضافی «قَشرهَ الحیاه » به معنی «پوستۀ زندگی» به نوآوری دست زده است و علاوه بر التفات که از صیغۀ غائب به مخاطب رهنمون می‌شود، تشویش خود را در به کارگیری واژگانی چون: الرعب، الفجیعه، یحرق و یضرب بیان می‌نماید: « یضرِبُنا مهیارُ/ یَحرقُ فینا قشرهَ الحیاهِ/ والصبرَ والمَلامِحَ الودیعهَ/ فاستَسلِمی لِلرُعبِ و الفجیعهِ(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۵۰)

ادونیس در قصیدۀ "الأطفال "از کودکانی که در رؤیا به سوی ستارگان پرواز می‌کنند، تابلویی ترسیم می‌کند که از کانال آواز مردمی کودکان سوریه و لبنان است و بیانگر گریز از وضع موجود است به سوی جهان رؤیایی کودکان که البته با خواری و اشک همراه است.(عرفات‌الضاوی،۱۳۸۴: ۲۳۰) به‌کارگیری واژگان «رو رو، لوین بتروح، جبلی، هون » به ترتیب به معنای «پرستوی سیاه، کجا میروی؟، برای من، اینجا» واژگان عامیانه‌ای هستند که در لهجۀ مردم سوریه کاربرد دارد:« رو رو این السنونه السوداء/ اجا الصبحُ سلّم علیَّ و طارَ / یا رو رو لوین بتروح / جبلی معک شققه من السماء / تطیرُ فیها هون(ادونیس، ۱۹۹۸: ۲۱۰)

ادونیس از واژگان بیگانه نیز بهره برده است. نمونه‌هایی از این واژه‌ها در ذیل آمده است:« یا الله....الدهرُ دولاب/ ضاعَ وجهُ المدینه(ادونیس، ۱۹۹۶: ۱۲۴) و فتحنا شبابیکه و انزوینا/ فی حَنایا

الجُذُوع/ و استغنا باجفاننا و سَکبنا/ دورقَ اللِم و الدُّمُوع(ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۲۶) خُلاصَهُ الزَّرنیخ بَعدَ مزاجها القویّ بالرّماد/ او عَرق التُرابِ و الحِجاره(ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۹۷)

۹. کابرد صفت، قید و ضمایر

صفات در اشعار اخوان از نظر ساختار بر سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- صفات سادهٔ قدیمی که معمولاً در زبان معیار کاربرد ندارند و گاهی با تغییر اندکی در زبان معیار رایج هستند.(مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۵۹) مانند: بیغاره (اخوان ثالث ، ۱۳۷۹ : ۱۷) سیه (اخوان ثالث ، ۱۳۷۱ : ۴۰) خموش (اخوان ثالث، ۱۳۷۹ : ۶۰)

۲- دستهٔ دوّم : صفات مرکّبی که معمولاً از دو واژه تشکیل شده که گاهی یکی از اجزای آن اسم یا فعل است و هنوز در زبان معیار رواج دارند و مورد استفاده واقع می‌شوند. مانند: کورسو، دژ آئین ، تیپا خورده،

۳- دستهٔ سوّم : صفات مشتقی و گاه مشتق مرکّبی هستند که معمولاً شیوهٔ ساخت آن‌ها، امروزی نیست و کاربرد باستان گرایانه دارند، مانند « شکوه » که از ترکیب وند پیشین « ب » و تکواژ « شکوه » ساخته شده است. «یادباد ایام سرشار برومندی/ و نشاط یکه پردازی / که چه بشکوه و چه شیرین بود !! (اخوان ثالث ، ۱۳۸۱ : ۱۰۵)

کاربرد واژه‌های کهن برای ساخت صفات ترکیبی نیز به شعر اخوان تشخّص سبکی بخشیده است: هر نفس سختی ز مهر من ، بسان قطره ای زرین / می چکد در کام این مرداب عمر او بار (اخوان ، ۱۳۷۰ : ۴۴)

این صورت کهن‌قیدها و صفات به گونه‌ای احسّاس دل تنگی او را برای خواننده موجب تجدید خاطرات می‌شود و با کمک عناصر قیدی و صفتی، گویی همراه گوینده با سنت و فرهنگ گذشته پیوند برقرار می‌کند.

اضافه کردن صفت به موصوف از زمان نیمایوشیج گسترش یافت اما بهره‌گیری از «کسره» در پیوند صفت و موصوف نوآوری جدیدی به حساب می‌آید. «یکی از ویژگی‌های زبانی شعر نو، ساختار صفت همراه با کسرهٔ اضافهٔ قبل از موصوف است. این ساختار در شعر نیما، اخوان‌ثالث و شفیعی‌کدکنی فراوان دیده می‌شود.»(پورنامداریان،۱۳۸۹: ۱۶۲) مانند این نمونه‌ها از اشعار اخوان: این کهنه گورستان غمگین دیدنی نیست(اخوان، ۱۳۹۴: ۶۸) دریم مسموم شهر شوم...(اخوان، ۱۳۹۴: ۱۴۷) چرکمُرده صخره‌ای در سینه دارد او(اخوان، ۱۳۹۰: ۱۲۹)

بی‌شک به کار گرفتن قیدهای کهن که در زبان ما کاربرد کمتری دارند، در شعر باعث نوعی رستاخیز واژه‌ها و در نهایت منجر به نوعی آشنائی‌زدایی می‌گردد. بنابراین جهت بررسی آن‌ها باید کل جمله را در نظر گرفت.

من پیادهٔ ناتوان، تو دور و دیگر وقت بیگاه است/ تو دور و دلگیر وقت بیگاه است (اخوان ثالث ، ۱۳۷۹ : ۸)

بر بُخار بی بُخاران ، روی شیشه‌ی دَر (اخوان ثالث ، ۱۳۷۰: ۸۷)

قاعده‌مند نبودن برخی صفات و قیدها در زبان فارسی به ویژه در شعر نه تنها ضعف محسّوب نمی‌شود، بلکه به مخاطب کمک می‌کند تا با خالق اثر سهیم شود و چه بسا فهمی فراتر از مقصود سراینده به دست آورد.(جعفری و دیگران ، نشریّه زبان فارسی ، ۴۱ : ۱۲۹) اخوان ثالث با بهره‌گیری از نوع ویژه‌ای از قیدها و صفات تصاویر تخیّلی را جانشین عالم پدیدارها می‌نماید و از این طریق ذهن مخاطب خود را درگیر می‌کند. در شعر زیر قید موکّد « هرگز » که بر نفی ابدّیت دلالت دارد با حرف اضافهٔ مرکّب (پس از) که آن نیز مفهوم قیدی دارد، مقیّد به زبان می‌شود و مفهوم ابدیّت خود را از دست می‌دهد.(جعفری و دیگران ، نشریّه ادب فارسی ، ۴۱ : ۱۲۲)

پس از هرگز خدا را شکر ، چندان بد نشد آخر ز شادی گرم شد حزن در عروق سرد بیماران

(اخوان ، ۱۳۹۴ : ۵۵)

و یا :

چه خندستانه می‌خنداندم ژرف ز بس ترساند و خواند وعیدم

(اخوان ، ۱۳۷۰ :۲۱۲)

قید « خندستانه » که در فرهنگ‌های لغات فارسی بیشتر به صورت « خندستان » در معنای مسخرگی و شوخی ضبط شده است، غیر منتظره است.

یکی دیگر از قاعده‌گریزهای ساختاری اشعار اخوان، آوردن صفت برتر به جای صفت برترین است که خود از ویژگی‌های آرکائیک زبان اخوان است: این دغل دونان دشمن را برانید از وطن / با قوی تر رزم‌ها و برترین تدبیرها (اخوان ، ۱۳۷۰ : ۲۶۴)

کاربرد عامیانهٔ قیدها در شعر اخوان ثالث، گونه‌هایی از آشنائی‌زدائی را ایجاد نموده است که به دلیل این‌گونه گریز زدن از مدارهای اصلی قواعد دستوری که می‌تواند جزو اصلی‌ترین قواعد حاکم در تعریف شعر باشد در واقع، یکی از هدف‌های مهّم شعری را که همان «توسّ» است را به انجام می‌رساند. (جعفری و دیگران، نشریّه ادب فارسی ، ۴۱، ۱۲۳) اخوان با انتخاب این‌گونه از واژه‌ها و ساختن قید و صفت از آن‌ها نوعی هنجارگریزی زمانی آفریده است، بنابراین شاعر می‌تواند از گونهٔ زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار برد که پیشتر در زبان متداوّل بوده‌اند. (صفوی ، ۱۳۹۰ :۵۸)

به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی، برخی از معاصران حوزهٔ ادب فارسی، ارزش و اهمیّت صفت‌ها را در خلق تصاویر زیبای ادبی ، بیشتر از صنایع بیانی چون: تشبیه ، مجاز و استعاره دانسته‌اند که شایسته‌ترین ابزار برای نشان دادن تصاویر ذهنی و خیالی است.(شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۳ : ۱۶) مانند شعر: وزید آن گاه و آب نور را با نور آب آمیخت / نسیمی آن چنان آرام / که مَخمل را هم از خواب حریرینش نمی انگیخت (اخوان ثالث ، ۱۳۶۹ : ۷۴)

صفت « حریرین » در فضای نرم و لطیف ضمن تناسب ظریفی که با مخمل دارد ، نوعی برجسته‌سازی در کلام ایجاد کرده است.

اخوان ثالث از قابلیت قیدها و صفات در اشعار روایی خود برای باز نمود شخصیت‌ها و به تصویر کشیدن صحنه‌ها و رویدادها به خوبی بهره برده‌است.این نوع کارکرد صفات و قیدها به گونه ای روایت‌گر، ذهنیات شاعرند و به مخاطب در درک هنرمندانه‌تر شعر و ارزش‌های زیبایی‌شناسی آن یاری می‌رسانند. شاید بتوان گفت درک ناقص مخاطب را از فضای شعر کامل می‌کنند و کاربردهای مکان و زمانی قیدها در شعر اخوان نوعی موفّقیت نمایی، برای مخاطب محسّوب می‌شود. اخوان ثالث گاهی برای نشان دادن خشم و تنفّر خود برای یک موصوف صفات متعددی را ذکر می‌کند، در این‌گونه ترادف صفات نیز رعایت هم‌آوایی و تناسب اجزای کلام دیده می‌شود. (جعفری و دیگران ، نشریّه زبان فارسی ، ۴۱ : ۱۲۸) مانند شعر: این دبیر گیج و گول و کوردل ، تاریخ! / تا مذّهب دفترش را گاهگه می‌خواست / با پریشان سرگذشتی از نیاکانم بیالاید / رعشه می‌افتادش اندر دست (اخوان ثالث ، ۱۳۷۰ : ۳۴)

اخوان از جهش ضمیر یا ضمیر پران بسیار استفاده کرده است، منظور از ضمیر پران، ضمیری است که در جایگاه خود واقع نشده و کنار سازه‌ای دیگر آمده است.« فراوان دیده شده که شاعران و نویسندگان از ضمیرهای پیوسته به صورت نابه‌جا استفاده می‌کنند که در ادبیات به رقص ضمیر معروف است.»(شیری، ۱۳۸۰: ۱۵) شمیسا این مورد را در دوبخش قابل بررسی می‌داند:

-ضمیر فعل متصل به اسم: گفت راوی:سایه‌شان اما چه پاسخ می‌توان داد؟(از این اوستا: ۳۹)

-ضمیر متصل به اسم دیگر: دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان برلب/ بر من آتش به جان ناظر (زمستان: ۸۵)

آوردن ضمیر در جایگاهی غیر از جایگاه اصلی نوعی آشنایی‌زدایی به شمار می‌رود. شاعر سعی دارد شعرش را بدین وسیله برجسته نماید و چون ضمیر برای مخاطب شناخته شده است، آوردن آن در غیر جایگاه خود به چشم مخاطب غیرمعمول جلوه می‌کند.

در زبان عربی مانند زبان فارسی، در ترکیب‌های وصفی اغلب موصوف بر صفت مقدم است؛ در این قبیل ترکیب‌ها واژهٔ نخست، موصوف و واژهٔ پس از آن، صفت به شمار می‌رود که مهمترین کارایی آن بیان یکی از ویژگی‌های موصوف است. چنین ترکیبهایی در زبان عربی مانند سایر زبان‌ها فراوان به کار می‌رود و کمتر سخنی را می‌توان سراغ گرفت که در آن ترکیب وصفی به کار نرفته باشد. گاه به دلایل زیباشناختی یا معنایی، جای موصوف و صفت در زبان عربی عوض می‌شود. صفت بر جای موصوف می‌نشیند و موصوف مؤخَّر می‌گردد.

ادونیس از ترکیب وصفی مقلوب استفاده کرده است: «تائه الوجه-أصلّی لغباری/ و اغَنّی روحیَ المغتربه/ والی معجزٍ لم تکتَمل»(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۳۰) واژهٔ « تائه» صفت به معنای سرگردان است که بر موصوف خود «الوجه» مقدم شده است و ترکیب« تائه الوجه» در اینجا به معنای متکبرانه و از روی غرور است.

یا در شعر: «ساریهٌ الاحزان مرفوعه/ یا لیتَ لو ترتاحُ، لو تَنحنی/ کالغُضنِ فی ریاحها المُضمره(ادونیس، ۱۹۹۶: ۳۴۹) در ترکیب « ساریهُ الاحزان» واژهٔ « ساریه» به معنای همراه شبانه و برای واژهٔ « الاحزان» صفت است که با جابجایی موصوف و صفت به ترکیب اضافی تبدیل شده است. جلوهٔ زبانی و موسیقی

کلام ادونیس در قلب موصوف و صفت، نکته‌ای است که بدون شک توجه مخاطب را به شعر دوچندان کرده و بر ادبیت متن می‌افزاید.

ادونیس در شعر: « سجّیل/ این وضَعتَ صراخَ الماضی؟/ ا فی خَوابٍ یسوسُها الغیبُ؟/ ا تحتَ طرقه قاضٍ سماوی،لا یعرف احدٌ اینَ وُلد و متی؟ .../(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۲-۱۴) با تکرار ضمیر متکلم و مخاطب علاوه بر این که توجه خود را به موسیقی شعر نشان می‌دهد، از پراکندگی و گسیختگی افکار جلوگیری کرده و شعر را در سمت و سوی موردنظر خود هدایت می‌کند. شاعر با کمک تکرار، ساختار کلی شعر را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت تکرار سامان می‌بخشد. به عبارت بهتر، تکرار گروهی از واژه‌ها در شعر از اندیشهٔ اصلی شاعر پرده برمی‌دارد و بر آن تأکید می‌کند. همانطور که از چرخه پیداست مخاطب اصلی شاعر «سجیل» است و تأکید او روی خوابی است که دیده و آن را برای مخاطب تعریف می‌کند. همچنین تکرار آزاد واژه‌های «أین»، «کأن»، «رأیت»، «کان» و «قالت» در ابتدای سطرها به صورت هم‌آغازی نقش مهمی در موسیقی درونی و انسجام واژگانی داشته است.

در شعر: « لستُ جلجامشَ و لایولیس/ و لا مِن الشّرق/ حیثُ الزّمنُ مَنجَمٌ مِن الغبار/ و لا مِن الغَربِ/ حیثُ الزّمنُ حدیدٌ صَدِیٌ/ لکن، اینَ امضی و ماذا سافعلُ...» (ادونیس، ۲۰۰۳: ۲۶-۲۷) پانزده مرتبه ضمیر متکلم وحده به‌صورت بارز و مستتر تکرار شده است که ۷مرتبهٔ آن مربوط به مونولوگ شاعر و ۸ مرتبهٔ آن مربوط به دیالوگهای شب، زمین و صاعقه با او است. کاربرد این ضمیر در ابتدا عمق ناتوانی صاحب متن را در ایجاد تغییر نشان می‌دهد و در ۸ مورد پایانی دال بر عمق و شدت نیاز دورنی وی به مسکن/ شعر و قصیده برای تسکین دردهایش است.

در اشعار ادونیس نیز جهش ضمیر دیده می‌شود، به عنوان مثال، ادونیس در شعر زیر بعد از «الّا» ضمیر متصل آورده است که به واژهٔ «بلاد» برمی‌گردد که بعد از آن ذکر شده و آشنایی‌زدایی محسوب می‌شود: « لَم یَبقَ لی الّاک یا بلادی القدیمه/ ایّتُها الاسرارُ(ادونیس، ۱۹۹۶: ۲۰۴)

۱۰. کاربرد «حروف»

باستان‌گرائی نحوی حروف در اشعار نیمائی اخوان به چند شکل به کار گرفته شده‌است که تعدادی از این ویژگی‌ها از جمله به کار گرفتن « ی» اشباع شدهٔ ساکن، اتصال ضمیر به حروف و ساکن کردن متحرک با بسامد بالای کاربردشان حتّی جزو ویژگی سبکی او نیز به شمار می‌آیند. امّا تعدادی از این ویژگی‌ها از جمله کاربرد متمم با دو حروف اضافه باستان‌گرائی در حروف، در مقایسه با موارد قبلی بسامد کمتری دارد. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۶۴)

کاربرد «ی» اشباع شده ساکن، یکی از راه‌های باستان‌گرایی در اشعار نیمایی اخوان است. این «ی» در گذشته به جای کسرهٔ اضافه به کار گرفته می‌شود و معمولاً به همراه کلمهٔ مختوم به صامت «ه» می‌آمد. این ویژگی از اختصاصات شعر و نثر خراسانی است و شاعران قرون چهارم و پنجم و ششم از آن بهره گرفته‌اند. بدون تردید می‌توان گفت انگیزه و تمایلات اخوان به این خصوصیّت، به خاطر علاقه و

دلبستگی او به زبان شعری خطّهٔ خراسان است که باعث ممیّزهٔ اشعار وی از دیگران گردیده است. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۶۴)

من پیادهٔ ناتوان، تو دور و دیگر وقت بیگاه است(از این اوستا: ۸) بر بخار بی‌بخاران، روی شیشهٔ در (در حیاط کوچک: ۷۸) ماخ سالار، آن گرامی مرد/ آن هریوهٔ خوب و پاک آیین/ روایت کرد(سه کتاب: ۷۷)

بیشترین بسامد کاربرد باستانگرایی حروف، متعلق به حرف « را» است که امروز به عنوان حرف نشانهٔ مفعول به کار می‌رود و در گذشته در مفاهیم گوناگونی از جمله : حرف اضافه « در ، به ، برای ، از » فک اضافه و اختصاص به کاربرده شده‌است و اخوان از این ویژگی به بهترین نحو استفاده کرده است. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۶۵) از آن جایی که فضای شعر او در اغلب اوقات فضای حماسی است. با به کارگرفتن این کارکرد کهن‌گرایانهٔ حروف در هر چه موثّرتر کردن شعر خود و القای این فضا در ذهن خواننده کوشیده است. مثلا: کاربرد « را» در مفهوم « به، برای، در، از»

را - در معنای « در» : گذشت امروز، فردا را چه باید کرد (اخوان ثالث ، ۱۳۷۱ : ۸۴)

را – در معنای « برای » : مانده میزان از نیاکانم مرا ، این روزگار آلود (اخوان ثالث ، ۱۳۸۱ : ۳۲)

را – به معنای « به » : خوابگرد قصّه‌های شوم و وحشتناک را مانم (همان : ۱۱۲)

بسامد کاربرد را در معنای فک اضافه در شعرهای نیمایی اخوان خیلی زیاد نیست و بی‌گمان تنها انگیزهٔ اخوان در به کارگیری آن توجه به زبان شعر خراسانی و [همان] ایجاد آشنائی‌زدائی در شعرش است. ذهن معتاد خواننده با دیدن این « را» به تلاش ذهنی دست می‌زند و طول مدت درک لذت از شعر به سبب آشنائی زدائی بیشتر می‌شود. (مدّرسی و احمدوند ، ۱۳۸۴: ۶۶)

مثال: اینک !! مرد خواب از سر پریده چشم و دل هشیار / می‌گشاید خوابگاه کفتران را در ...(اخوان ثالث ، ۱۳۸۱ : ۶۲) کان ره‌آورد بهاران است/ وین پاییز را آیین(آخر شاهنامه: ۴۴)

نوع دیگری از « را» در آثار اخوان کاربرد دارد که در جملاتی که فعل ربطی آنها در مفهوم (وجود داشتن می‌باشد) به کار رفته است. که شاید بتوان آن را « را» تبدیل جمله‌ی اسمیّه به فعلیّه نامید.مثال: «منزلی در دور دستی هست / بی شک هر مسافر را » (اخوان ثالث، ۱۳۷۹ :۷)

کاربرد نحوی حروف در شعر ادونیس بیشتر در شکل تکرار حروف نمود پیدا می‌کند، به عنوان مثال ادونیس در شعر:« و لم یسر فی التیه/ و لم یعش فی المنفی(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۰) با کاربرد این ساختار بویژه انتخاب حرف نفی «لم»، روی دادن افعال را در زمان گذشته به شدت نفی کرده است؛ زیرا این حرف علاوه بر اینکه بر نفی فعل در گذشته‌ای دور دلالت دارد (عباس،۲۰۰۱: ۸۷) تأکید کنندهٔ نفی هم هست چرا که «لم» در بین حروف جازمه شدیدترین حرف در دلالت بر نفی است (همان،۸۵)

یا تکرار حرف «أ» در ابتدای این اشعار با ایجاد هم‌آغازی موسیقی متن را افزایش داده‌است: «این وضَعتَ صراخَ الماضی؟/ ا فی خَوابٍ یسوسُها الغیبُ؟» و « ا تحتَ مِطرقه قاضٍ سماویّ، لا یعرف احدٌ اینَ وُلِد و متی؟»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۲)

همچنین تکرار «أن» ناصبه در دو سطر « ان تَضَعَ مکانَ سرّتک سرّه اخری» و « و ان تغیّر اعضاءک»(ادونیس، ۲۰۰۳: ۱۲) انسجام آوایی متن را به دنبال داشته است.

نتیجه گیری

اخوان ثالث و ادونیس در ادبیات فارسی و عربی به عنوان شاعران نوگرا شناخته شده‌اند و تاثیر آنها در جنبش نوگرایی ادبیات فارسی و عربی معاصر غیرقابل انکار است. در این مقاله، پس از بررسی قواعد نحوی مشترک در اشعار دو شاعر، نتایج زیر به دست آمد:

خروج از قواعد نحوی، جابه‌جایی عناصر جمله، تقدیم و تاخیر و حذف عناصر جمله از ویژگی‌های مهم نحوی در اشعار اخوان و ادونیس است. ادونیس نیز مانند اخوان، در ساخت جملات و جا به جایی اجزای جمله عرف را بر هم می‌زند. اخوان و ادونیس با خروج از قواعد نحوی و جابه‌جایی عناصر جمله به هنجارگریزی دست زده‌اند که در این مورد سهم ادونیس در مقایسه با اخوان، بیشتر است. همچنین هر دو شاعر از شیوهٔ تقدیم و تأخیر برای برجسته‌سازی سروده‌هایشان بهره می‌گیرند که بسامد زیادی در اشعار ادونیس دارد و بیشترین هنجارگریزی در اشعار وی مربوط به همین ویژگی است.

استفاده از افعال کهن، پیشوندی، نیشابوری و عبارت فعلی از جمله شگردهای اخوان در کاربرد نحوی افعال در اشعار خود محسوب می‌شود، اخوان با باستان‌گرایی، تکرار افعال، وارد کردن افعال عامیانه در شعر و به‌کار بردن عبارت‌های فعلی که بیشتر جنبهٔ کنایی دارند دست به ابداعات فعلی می‌زند. اما مهمترین وجههٔ دستوری أفعال در اشعار ادونیس، تکرار فعل برای رساندن معنای مورد نظر شاعر است.

اخوان و ادونیس با گریز از قواعد ساخت واژه‌های عادی و هنجار، واژه را در ساختی هنجارشکنانه به کار می‌گیرند که علاوه بر گریختن از هنجار، باعث ایجاد عنصر زیباشناختی در شعر آن‌ها نیز می‌شود. کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ قدیمی واژه‌ها دو شیوهٔ خاص در اشعار اخوان برای ایجاد هنجارگریزی واژگانی هستند، اخوان وادونیس در حوزهٔ واژگان، ترکیب‌ها و عبارات جدیدی را در شعر خود آورده‌اند که نشانگر ذهن خلاق و پویای آن‌هاست. تکرار واژه و جابه‌جایی آن در ساختار متن، یکی از عوامل است که موجب غرابت بخشیدن به زبان شعری یک شاعر می‌شود و از این جهت غرابت بسیاری بین اخوان و ادونیس می توان یافت.

در کاربرد حروف، صفات و قیدها نیز اخوان کهن‌گرایی را در انتخاب اجزای نحوی یاد شده در اولویت قرار می‌دهد، کاربرد نحوی حروف، صفات و قیود در شعر ادونیس بیشتر در شکل تکرار آن‌ها برای رساندن معنای مورد نظر نمود پیدا می‌کند،

اخوان ثالث بیش از پیش در زمینهٔ کاربرد لغات و واژگان کهن فارسی و لغات آرکائیک توانسته است به برجسته‌سازی و تشخّص سبکی آثار خود رنگ و بوی خاصی را ببخشد. ویژگی‌ای که در آثار اخوان، بیش از هر موضوع دیگری در ابعاد زبان شناسانهٔ آثار وی مورد بحث و پژوهش قرار گرفته است. شاید بتوان یکی از دلایل افزونی این نوع هنجارگریزی در سروده‌های اخوان ثالث را انعطاف‌پذیری زبان فارسی دانست؛ زیرا زبان فارسی نسبت به زبان عربی از انعطاف بیشتری برخوردار است.

منابع

اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۶۹) ، **ارغنون**، چاپ هفتم، تهران: مروارید.

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۶۹) ،**بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج**، چ ۲، تهران: بزرگمهر.

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۰) ، **ترا این کهن بوم و بردوست دارم**، چاپ سوم ، تهران.

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۰) ، **در حیاط کوچک پائیز در زندان** ، چاپ سوم ، تهران: بزرگمهر.

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۰) ، **زمستان** ، تهران: مروارید.

-اخوان ثالث ، مهدی ،(۱۳۷۱) ، **صدای حیرت بیدار**، زیر نظر مرتضی کافی ، تهران: زمستان .

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۹) ، **از این اوستا**، چاپ یازدهم ، تهران: مروارید.

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۹) ، **زندگی می‌گوید اما باید زیست**، چاپ نهم، تهران: زمستان .

-اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۹) ،**دوزخ اما سرد** ، چاپ نهم، تهران: مروارید.

-اخوان ثالث ، مهدی ، (۱۳۸۱) ، **آخر شاهنامه** ، چاپ شانزدهم ، تهران: زمستان .

-ادونیس، علی احمد سعید(۲۰۰۳) **دیوان تنبّا ایّها الاعمی**، بیروت: دارالساقی

-_____(۱۹۹۶) **الاعمال الشعریه**/اغانی مهیار الدمشقی؛ دمشق: دار المهدی للثقافه و النشر.

_____(۱۹۹۸) **فاتحه لنهایات القرن**، بیروت: دار النهار للنشر

-انوری، حسن و حسن احمدی گیوی(۱۳۷۵) **دستور زبان فارسی**، چاپ چهاردهم، تهران: فاطمی

-انوشه، حسن(۱۳۷۶) **فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

-بهار ، محمدتقی (۱۳۷۳) ، **سبک‌شناسی**، چاپ ششم ، امیرکبیر: تهران.

-پورنامداریان، تقی(۱۳۸۹) **خانه‌ام ابری است**(شعر نیما از سنت تا تجدد) تهران: مروارید

-_____(۱۳۸۱) **سفر در مه**(تاملی در شعر شاملو)، تهران: نگاه

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

-جعفری قریه‌علی، حمید، دهقان، مرضیه ،(۱۳۹۶) « **بازخوانی موقعیت‌های قیدی و صفتی در تشخیص سبکی شعر اخوان ثالث**»، نشریهٔ ادب و زبان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۴۱ ، سال ۲۰، صص: ۱۱۵-۱۳۷

-چالشتری ، محمدحسّن ،«**محکی بر کلمات مرکّب اخوان** » (بی‌تا) نشریه‌ی زبان و ادب فارسی،

-خلیلی جهان تیغ، مریم(۱۳۸۰) **سیب باغ جان**، تهران: سخن

-شفیعی کدکنی، محمدرضا ، (۱۳۷۳) ، **موسیقی شعر** ، چاپ چهارم، آگاه ، تهران.

-شمیسا، سیروس.(۱۳۸۴) **نگاهی به بدیع**. تهران: میترا.

-صفوی، کوروش.(۱۳۹۰) **از زبان‌شناسی به ادبیّات**. تهران: انتشارات سورهٔ مهر

-عباس، احسان(۲۰۰۱) **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**، الطبعه الثالثه، عمان: دارالشروق.

-علیپور، مصطفی(۱۳۷۸) **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: فردوس

- فتوحی ، محمود،(۱۳۹۱) ، **سبک‌شناسی ، نظریّه‌ها ، رویکردها و روش‌ها** ، تهران: سخن.

-_____(۱۳۸۵) **بلاغت تصویر**، تهران: سخن

-مدّرسی ، فاطمه ، احمدوند، غلامحسّن ،(۱۳۸۴) **« بازتاب باستان‌گرایی در اشعار نیمایی اخوان ثالث»** ، مجلۀ علمی – پژوهشی دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، شمارۀ چهل و یک ، دورۀ دوم ،صص: ۴۵-۷۲

-وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۹) **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، تهران: دوستان.

COPYRIGHTS

© 2022 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ارجاع: هاشمیان شهری اعظم السادات، شاه بدیع زاده محمد، اشرف زاده رضا، بررسی تطبیقی چگونگی استفاده از قواعد نحوی و دستوری با رویکرد فرمالیستی در اشعار اخوان ثالث و ادونیس، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۶، شماره ۶۴، زمستان ۱۴۰۱، صفحات ۲۰۰-۱۷۵.