برجسته‌سازی در شعر اخوان ثالث

حمید صمصام

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زاهدان

(تاریخ دریافت: / / ۹۵ تاریخ پذیرش: / / ۹۵)

چکیده

بی‌تردید مهدی اخوان ثالث یکی از مهم‌ترین شاعران نسل پسانیمایی است که اشعارش به تعبیر اکثر پژوهش‌گران ادبیّات معاصر ایران، ترکیبی است شاعرانه و هنرمندانه از سنت شعر کلاسیک فارسی و شعر نو نیمایی. اخوان ثالث نماینده‌ی نسلی از شاعران است که هم به اجتماع و تحولات آن متعهد است و هم به لحاظ ادبی، شعرش از غنایی خاص برخوردار است. در واقع او شاعری است که هم به فرم ادبی اهمیت می‌دهد و هم به محتوای شعرش توجه بسیاری می‌کند. از این‌رو، با فهم چنین خصیصه‌هایی در شعر او، بسیاری تلاش کرده‌اند تا با خوانش‌های جدید، ابعاد ادبیات اخوان ثالث را کشف و بررسی کنند. نقد ادبی که شاخه‌ی مهمی در ادبیّات مدرن به‌شمار می‌رود، از شاخه‌های متعددی برخوردار است. یکی از این شاخه‌ها، برجسته‌سازی به مثابه‌ی یکی از فرم‌های خوانش در متون ادبی است. برجسته‌سازی به معنای به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که شیوه‌ی بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل خودکاری زبانی، غیر خودکار باشد. این تعریف، کلیت این شیوه از نقد ادبی را توصیف می‌کند. برجسته‌سازی به تعبیر محققان، به دو شیوه تحقق می‌یابد: هنجارگریزی و هنجارافزایی. شعر اخوان مشحون از هنجارگریزی و هنجارافزایی است. هنجارگریزی معمولاً به اجزائی مانند هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی و معنایی تقسیم می‌گردد. هنجارافزایی نیز معمولاً در حوزه‌ی بدیع لفظی بحث می‌شود. در این نوع از برجسته‌سازی، به زبان متعارف، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم.خواننده‌ی این مقاله به برخی از دلایل عظمت اخوان و رمز و راز اثربخشی شعرش آشنا می‌شود.

واژه‌های کلیدی: برجسته‌سازی، هنجارگریزی، هنجارافزایی، نقد ادبی، اخوان ثالث.

۱.

مقدمه

برجسته‌سازی (Foregrounding) در لغت به معنای پیش‌زمینه، جای برجسته و آشکار به‌کار رفته و در اصطلاح به عدول و انحراف هنری از هنجار متعارف زبان گفته می‌شود. در واقع برجسته‌سازی، «به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که شیوه بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل خودکاری زبانی، غیر خودکار باشد.» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

به عبارت دیگر، برجسته‌سازی، استفاده از روش‌هایی است که متن را به چشم مخاطب بیگانه بنماید. در واقع هنگامی‌که شاعر با شکستن معیارهای زبان روزمره و با کمک وزن، پنداشته‌ها، برگزیدن ترکیب‌ها و واژه‌های فراخور و گاه حتی جابجایی برخی ارکان جمله، زبان را از هنجار کلام روزمره دور کند، به این کار او برجسته‌سازی گفته می‌شود. برجسته‌سازی می‌تواند آن‌قدر در زبان شاعرانه تأثیر بگذارد که حتی «عمل پیام‌رسانی و ارتباط معنایی را در پس زمینه و فرع قرار دهد و سبب خلاقیت ادبی گردد و از مهم‌ترین انواع عدول از زبان عادی است و کلام را از کلیشه‌ای بودن دور می‌سازد و توجه مخاطب را از «چه» گفتن به «چگونه» گفتن جلب می‌کند.» (صمصام و همایونفر ۱۳۸۸: ۱۷۶)

در صورتی‌که برجسته‌سازی حالت تقلید و تکرار به خود بگیرد یا مانع ارتباط گوینده و خواننده شود، نقش اساسی خود یعنی خلاقیت ادبی را از دست می‌دهد. بنابراین در برجسته‌سازی باید شاعر دو اصل مهم جمال‌شناسی و رسانگی زبان را که دو اصل اساسی در هر کاربرد زبانی است، در نظر داشته باشد.(شفیعی کدکنی،۱۳۹۰:۱۴-۱۲)

گروهی از تحلیل‌گران مانند «کریستال»، «دیوی» و «اسو»، گفتگوی غیررسمی را همان زبان هنجار می‌دانند. از سوی دیگر «کوهن» زبان بیان موضوعات علمی را زبان هنجار می‌داند. «موکارفسکی»، از نظریه‌پردازان مکتب پراگ، «برجسته‌سازی را به عنوان انحراف هنری از مؤلفه‌های دستوری زبان هنجار معرفی می‌کند.» (صفوی، ۱۳۷۰: ۱۳۵-۱۲۰) موکارفسکی می‌گوید: «برجسته‌سازی در زبان شاعرانه تا آن اندازه به درجه‌ی اعلای خود می‌رسد که عمل ارتباط را در پس‌زمینه قرار می‌دهد.» (قادری، ۱۳۷۳: ۳۲۹) «لیچ»، زبان‌شناس انگلیسی معتقد است برجسته‌سازی به دو شکل تحقق می‌پذیرد: «نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر

زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب برجسته‌سازی از دو طریق هنجارگریزی و هنجارافزایی تجلی خواهد یافت.»

اخوان ثالث به‌واسطه آشنایی با ادب کلاسیک و مطالعه و غور در شعرای برجسته فارسی گذشته و هم عصر خویش، با شیوه‌های اثر گذاری در مخاطب آشنا بوده است و سعی نموده از آن در شعر خویش بهره گیرد اما میزان و نوع استفاده از ترفندهای هنری که موجب برجستگی شعرش نسبت به سایرین گشته مشخص نمی‌باشد و درین مقاله سعی شده به این وجوه توجه ویژه شود.

سایر محققان هر کدام به‌طور پراکنده در مقالات و کتب به ویژگی‌های برجسته شعر اخوان پرداخته‌اند. خود اخوان نیز در مجموعه مصاحبه‌هایی که توسط مرتضی کاخی در سال ۱۳۷۱ در کتاب "صدای حیرت بیدار" گرد آمده؛ به عنصر وزن در شعرش به‌عنوان یکی از وجوه تمایز نسبت به سایرین اشاره می‌نماید.(کاخی،۱۳۷۱: ۴۷۲) دکتر حسین شیرخانی در مجموعه مقالات " در زلال آبی روشن" در بحث زیبایی شناسی شعر اخوان؛ به تقدیم و تاخیر به‌عنوان یکی از روش‌های علم بیان که باعث برجستگی شعر اخوان شده اشاره نموده‌اند ولی با سایر روش‌ها نپرداخته‌اند.(پویان،۱۳۹۴:۱۴۵)

در کتاب‌های نقد ادبی که به معرفی برجسته‌سازی یا آشنایی‌زدایی یا نقد فرمالیسم پرداخته‌اند، مطلقا به شعر اخوان ثالث توجهی نشده است و لزوم تحقیقی که به‌طور ویژه به معرفی شیوه‌های برجسته‌سازی شعر اخوان اختصاص یافته باشد، احساس می‌شود.

فرمالیسم

فرمالیسم مهم‌ترین جنبش ادبی سده‌ی بیستم در زمینه‌ی نقد ادبی است. «فرمالیسم روسی یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزه بررسی ادبیّات از دیدگاه «زبان‌شناسی» است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اوّل در روسیه به‌وجود آمد و در سال ۱۹۲۰ شکفت. فرمالیسم نامی بود که مخالفان جهت تغییر به این مکتب نهاده بودند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷) بوریس آخن بام در واکنش نوشت: «ما را فرمالیست می‌خوانند، ولی درست‌تر بود اگر به جای فرمالیسم از ریخت‌شناسی استفاده می‌کردند.» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۲)

نخستین چهره‌های برجسته‌ی فرمالیست‌ها رومن یاکوبسن و پطر بوگاتیرف بودند. از سوی دیگر «ویکتور شکلوفسکی، یوری تینیانوف و بوریس ایخنباوم از چهره‌های برجسته اپویاز بودند.» (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۶) در واقع منشأ نظریات اعضای این حلقه‌ها در آثار پژوهشگران روسی مانند پوتبنیا (اوحدی، ۱۳۸۷: ۳۰۱) و وزلوفسکی و در نظریاتی راجع به زبان، ادبیّات و فرهنگ نهفته بود. **(پین، ۱۳۸۲: ۴۱۸)** این دو حلقه به جهت مخالفت با واقع‌گرایی و تأکید بر واژه‌ی خودکفا با جنبش شعر فوتوریستی پیوند داشتند. نخستین نمود فرمالیسم در رساله‌ی رستاخیز واژه از ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۴م شکوفا شد و تا سال ۱۹۲۹م به طول انجامید و سرانجام با اجبار استالینیسم از بین رفت.

فعالیت این جنبش در روسیه ۱۴ سال بیشتر به طول نینجامید. در سال ۱۹۲۴ با چاپ مقاله‌ی لئون تروتسکی «ادبیات و انقلاب» حمله‌ی رهبران حزب کمونیست به فرمالیست‌ها فزونی گرفت و سرانجام در سال ۱۹۲۸ از فعالیت آن‌ها ممانعت به عمل آمد. رومن یاکوبسن با خروج از روسیه ، مطالعات فرمالیستی را در پراگ و سپس در ایالات متحده آمریکا ادامه داد. با این وجود تنها در سال ۱۹۵۵ پس از حدود نیم سده، دو اثر فرمالیستی توسط تزوتان تودوروف به فرانسوی برگردانده شد. «جستارهایی در زبان‌شناسی عمومی» اولین اثر از یاکوبسن بود که در ۱۹۶۳ در فرانسه منتشر گردید. «بنابراین، در حدود ۱۹۶۰ قاره‌ای نابود شده بار دیگر سر بر می‌آورد که تاثیر آن به دلیل همین تأخیر شایان‌تر بوده است.» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۸)

نظریه‌ی فرمالیسم با این دیدگاه قوّت گرفت که فرم به آنچه می‌بینیم چارچوب و معنا می‌دهد. اساس این شیوه بر استقلال اثر و متن است. فرمالیست‌ها در پی کشف جوهر ادبی در متون بودند و با خواندن دقیق می‌خواستند به این مهم دست یابند. آن‌ها به این روش دلبستگی بسیاری داشتند و در پی دست‌یابی به مبنایی علمی برای ادبیات بودند. به گفته‌ی آیخن باوم «روش فرمالیسم حاصل تلاش‌هایی است که برای خلق یک علم مستقل و انضمامی صورت گرفته است.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۳۱)

آشنایی‌زدایی

«امروزه یکی از صناعات ادبی مهم عبارت است از آشنایی‌زدایی.» (سلدن، ۱۳۸۴: ۵۰) آشنایی‌زدایی (de-familization) از مهم‌ترین نظریاتی است که فرمالیست‌های روسی مطرح کرده‌اند. آنان در پاسخ به این پرسش که وظیفه‌ی ادبیّات چیست، نظریهٔ آشنایی‌زدایی را مطرح کرده‌اند. (علوی‌مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷)

نخستین دست‌آورد پذیرش شعر به‌عنوان «حادثه‌ای در زبان» ایجاد تمایز میان زبان شعری و زبان روزمره است، که شاعر به کمک گریز از هنجارهای زبانی به‌دست می‌دهد.
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳)

«عادت، نابینایی ذهنی را برای ما به همراه می‌آورد و این هنر ادبیّات است که گَرد عادت را از دیدگان ما می‌زداید، تا ما به گونه‌ای دیگر ببینیم.»(علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۵)

آشنایی‌زدایی مجموعه‌ی ترفندها و شگردهایی است که سبب بیگانه شدن زبان شعر برای مخاطب می‌گردد. هراندازه به کارگیری این شگردها در کلام زیباتر و پررنگ‌تر باشد، هنجارگریزی پویاتر خواهد بود.

آشنایی‌زدایی که از ارکان اصلی مکتب فرمالیسم روس است، دلالت بر ناآشنا ساختن واقعیت مألوف و شناخته شده دارد تا به جای شناسایی صرف، به درک واقعی امور نایل آییم. آشنایی‌زدایی شامل تمهیدات و شگردهایی است که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطبان مخالفت می‌کند، این نوع تمهیدات در همه آثار ادبی موجب تغییر شکل و دگرگونی می شود و زبان معمول را ناآشنا می‌کند.
(علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۷)

برجسته‌سازی

برجسته‌سازی (foregrounding) به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخّص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صِرفِ عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی نمی‌شود و به شعر یا متن ادبی تشخّص نمی‌دهد. بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و مبتنی بر اصول «زیباشناسی» باشد. موکارفسکی انسجام عناصر برجسته را از ویژگی‌های برجسته‌سازی می‌داند. (روحانی و عنایتی فادیکلایی، ۱۳۸۸: ۶۵)

هم‌چنین، انحراف از زبان معیار باید از دیدگاه‌های بلاغی به‌خصوص علم بیان قابل توجیه باشد. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۳۶) صورت‌گرایان برجسته‌سازی را امری آگاهانه می‌دانستند. در صورتی‌که با تحقیق در آثار بزرگان شعر فارسی – به‌ویژه در حوزه‌ی عرفان – مشخص می‌شود که دست‌کم در ادبیّات فارسی، این حکم صادق نیست و غالب برجستگی‌های زبانی آنان به طور ناخودآگاه صورت می‌پذیرد.

اما زبان، امری خودکار و روان است و توجه انسان را به چیزی جلب نمی‌کند و انسان را به درنگ کردن بر جزیی وا نمی‌دارد. اما لغات، واژه‌ها و عبارت‌های غیر منتظره و برجسته‌سازی در زبان عادی و خودکار وقفه ایجاد می‌کند و خواننده را به تأمل وا می‌دارد و توجه او را از موضوع به سوی تکنیک‌های زبانی و بیانی جلب می‌کند به گونه‌ای که می‌توان گفت مهمترین کارکرد زبان شاعرانه ویران کردن زبان معیار و در هم ریختگی آن است. (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۲۱) بنابراین برجسته سازی، فرآیندی آگاهانه است و شاعر کلمات را با دقت در صورتی تازه در کنار هم می‌چیند. او بیش از این که به محتوا توجه داشته باشد، به گزینش و ترکیب کلمات توجه می‌کند و سعی دارد تا با اسلوب بیانی خاص خود به عوامل برجسته‌ساز دست یابد.

پس باید به این نکته هم توجه کرد که برجسته‌سازی‌ها اگر حالت تقلید و تکرار به خود بگیرد یا مانع ارتباط گوینده و خواننده شود، نقش اساسی خود یعنی خلاقیت ادبی را از دست می‌دهد. بنابراین در برجسته‌سازی باید شاعر دو اصل مهم جمال‌شناسی و رسانگی زبان را که دو اصل اساسی در هر کاربرد زبانی است در نظر داشته باشد.

(شفیعی کدکنی،۱۳۹۲: ۱۴-۱۲)

انواع برجسته‌سازی

به باور لیچ، برجسته‌سازی به دو طریق شکل می‌گیرد:

هنجارگریزی (deviation): هنجارگریزی را معمولاً به اجزایی مانند هنجارگریزی آوایی، لغوی، نحوی و معنایی تقسیم‌بندی کرده‌اند. به نظر لیچ، هنجارگریزی غالباً در حوزه بدیع معنوی است و شعر را می‌سازد.

هنجارگریزی انحراف یا خروج ازهنجارهای پذیرفته شده در محور زبان است که درصورت کاربرد مناسب می‌تواند هنری باشد که به برجسته‌سازی در زبان بینجامد و به هنجارهای خودکار شده‌ی زبان که دیگر قادر به انتقال زیبایی نیستند، خاتمه دهد. (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۰)

اما یکی از عوامل آشنایی‌زدایی و برجسته کردن زبان و تشخص بخشیدن به آن، هنجارگریزی معنایی است. حوزه‌ی معنی انعطاف‌پذیرترین سطح زبان است و به همین دلیل بیش از دیگر سطوح زبان [سطح واج‌شناسی و دستور زبان] دچار تحول و دگرگونی می‌شود. انحراف از قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار (هنجارگریزی معنایی) نهایت ندارد و شاعران در این حوزه بیش از هر حوزه‌ی دیگر هنجارگریزی به‌دست می‌دهند. (صفوی، ۱۳۷۰: ۱۲) در واقع در هنجارگریزی معنایی، واژگان در محور جانشینی و محور هم‌نشینی مطابق عرف و هنجار عادی زبان نیستند. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۸۵) به اصطلاح علمای علم معانی برخلاف مقتضای ظاهر و به قول سبک‌شناسان، معدوله و ناهمخوان (منحرف) هستند. (همان: ۳۲)

هنجارافزایی (Extra regularity): از هنجارافزایی که نظم را می‌سازد، معمولاً در حوزه‌ی بدیع لفظی بحث می‌شود. در این نوع از برجسته سازی، به زبان متعارف، هنجارهایی را تحمیل می‌کنیم. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۶۳)

هنجارگریزی یا انحراف و یا عدول از هنجار یکی از انواع برجسته‌سازی در تقسیم‌بندی لیچ است و این امر، از طریق خارج شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج، شامل تمامی انحرافات نمی‌شود، بلکه شامل انحرافاتی است که ضمن توأم بودن با خلاقیت هنری، بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزایند.

در واقع هنجارافزایی یا قاعده افزایی افزودن قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است و ماهیت اثر را از نثر به نظم تغییر می‌دهد و نشانگر توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی است. هنجارافزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید. افزودن وزن عروضی و قافیه، تکرار واج‌ها و واژه‌ها و جمله در چارچوب آن قرار می‌گیرد. (روحانی و عنایتی فادیکلایی، ۱۳۸۰: ۶۷)

باید توجه داشت که قاعده‌افزایی بیش از آن که باعث برجسته‌سازی شود باعث پیوسته‌سازی می‌گردد، چرا که قاعده افزایی در نهایت باعث تبدیل نثر به نظم می‌شود و نظم کلامی است موزون و پیوسته.

برجسته‌سازی آوایی

خواننده با خواندن شعر به دنبال تلفظ متعارف واژگان نیست بلکه او در پی لذت است، لذتی که از هماهنگی موسیقیایی واژگان حاصل می آید. از این‌رو، شاعر باید بتواند با عبور از هنجارهای زبان معیار به قانونمندی و هنجار های فراتر دست یابد، بدین وسیله طنین و دوام سخن افزون‌تر شود و در جان مخاطب اثر بخشد. هنجار گریزی آوایی عبارت است از گریز از قواعد آوایی زبان هنجار و به‌کارگیری صورتی‌که از نظر آوایی در زبان هنجار متداول نیست. (صفوی، ۱۳۹۰: ۷۹) تحولاتی نظیر تشدید، تسکین، ادغام، اشباع و ... در این بخش قرار می‌گیرند به شرط آنکه تمامی آن‌ها در جهت حفظ جلوه‌های موسیقیایی شعر به ویژه وزن و قافیه به‌کار گرفته شوند. (محسنی، صراحتی جویباری، ۱۳۸۹: ۷)

هنجارگریزی آوایی

در این نوع هنجارگریزی شاعر از قواعد شناخته‌شده‌ی آوایی زبان هنجار گریز می‌زند و سعی می‌کند صورتی را به‌کار ببرد که در زبان هنجار و مرسوم نیست. هنجارگریزی آوایی نوعی هنجارشکنی عامدانه برای خلق فضاهای زیبا و هنرمندانه در ادبیات است. چنین انحرافی بیشتر به سبب حفظ وزن شعر صورت می‌گیرد.(صفوی، ۱۳۷۰: ۱۱) برای نمونه به قطعه‌ی زیر از خوان هشتم اخوان ثالث بنگرید:

اندکی استاد و خامش ماند
از تن خود–بس بتر از رخش–
که درون چه نگه می کرد و می خندید
کان کمند شصت خم خویش بگشاید
ور بپرسی راست گویم راست
و دمش چونان حدیث آشنایش گرم

همان‌گونه که مشاهده می‌کنیم، این موارد هنجارگریزی آوایی در جهت حفظ وزن صورت گرفته است و اگر بخواهیم صورت آوایی اصلی این کلمات را به‌کار ببریم، وزن شعر به هم می‌خورد.

اخوان در شعر «نوحه»، وزنی متناسب با درونمایه به کار می‌گیرد که با آهنگ نوحه خوانی و سینه زنی، تناسبی بجا و شایسته دارد: (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۹۷)

نعش این شهید عزیز
روی دست ما مانده است
روی دست ما، دل ما
چون نگاه ناباوری به جا مانده است.
این پیمبر، این سالار، این سپاه را سردار
با پیامهایش پاک
با نجابتش قدسی سرودها برای ما خوانده است . . .

در پایان این مرثیه، شاعر بالحنی طنز آمیز، دشمن را به استهزا و ریشخند می‌گیرد:

امروز
ما شکسته، ما خسته
ای شما به جای ما پیروز
این شکست و پیروزی، به کامتان خوش باد! (اخوان ثالث،۱۳۶۲: ۹۳ ـ۹۱)

برجسته‌سازی واژگانی

منظور از برجسته‌سازی واژگانی، گزینش واژه‌هایی در محور جانشینی زبان است که به گونه‌ای خارج از محدوده مورد کاربرد زبان در یک زمان خاص باشد. در واقع گزینش مستلزم امکانات زیاد است. اگر دایره امکانات لغوی شاعر محدود باشد طبعاً شعر او از چنین پدیده‌ای بی‌بهره است. امکانات واژگانی اخوان به گستردگی ادب فارسی از سده‌ی سوم تا زمان معاصر است. ممارست مداوم اخوان با متون ادب فارسی گنجینه‌ی بسیار گسترده‌ای از واژه برای او فراهم آورده بود به طوری‌که هنگام گزینش واژه نیازی به تأمل و جستجو نداشت. (صهبا، ۱۳۸۴: ۱۵۰)

می‌دانیم که هر نوع بیان جدیدی، به زبان جدیدی نیاز دارد. در واقع شاعر می‌کوشد تا در عین بهره‌گیری از مضامین و تصاویر شعری جدید، زبانی متناسب با آن اندیشه و تفکر بهره گیرد. شاعر در یک اثر ادبی به همان اندازه‌ای که به محتوا توجه نشان می‌دهد، به زبان اثر خویش نیز توجه می‌کند. به همین دلیل است که فرمالیست‌ها «شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانستند و می‌گفتند شعر گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود، سازمان یافته است.» (سلدن، ۱۳۸۴: ۴۹)

با چنین درکی از شعر، باید گفت که اخوان از جمله شاعرانی است که در ساخت واژگان و ترکیبات جدید به شیوه‌های گوناگون سرآمد شاعران مدرن ایران بوده است. آشنایی او با شعر کهن فارسی و توجه ویژه‌اش به زبان عامه‌ی مردم، باعث توانایی و قدرت او در عرصه‌ی ساخت ترکیبات و کلمات و تعابیر زیبا در شعر فارسی شده است. چنان که در بند زیر می‌گوید:

با آنکه شب شهر را دیرگاهی است
با ابرها و نفسدودهایش
تاریک و سرد و مه‌آلود کرده است. (اخوان ثالث،۱۳۶۲:۹۷)

در شعر بالا اخوان با استفاده از ظرفیت‌های زبان و با ترکیب دو واژه‌ی «نفس» و «دود» واژه‌ی مرکب و زیبای «نفسدود» را آفریده است. در این جا شاعر بر اساس گریز از قواعد ساخت واژه‌ای زبان عادی و هنجار، واژه جدید «نفسدود» را ساخته است. این واژه در زبان هنجار به‌کار نمی‌رود .(علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۹۴)

هنجارگریزی واژگانی

این گونه از هنجارگریزی که بر اساس ساخت واژگان جدید در زبان ادبی شکل می‌گیرد، در ادبیّات و به‌ویژه شعر معاصر بیشترین مصداق را می‌یابد. آنچه صفوی به نقل از لیچ در تعریف این نوع هنجارگریزی به دست می‌دهد، ساخت واژه‌ی جدید برحسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه ی زبان هنجار است. (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۷) برای نمونه به هنجارگریزی واژگانی در شعر از این اوستا نگاه کنید:

چون گذشت از شب دو کوته پاس

بانگ طبل پاسداران رفت تا هر سو
که شما خوابید ما بیدار
خرم و آسوده تان خفتار. (اخوان ثالث،۱۳۶۲:۲۶)

خفتار اسم مصدر از خفتن است که با قیاس با واژه‌هایی نظیر گفتار، نوشتار و رفتار ساخته شده است. البته بیشتر واژه‌های ساخته شده از نوع مرکب است تا از نوع اشتقاقی:

اگر تیر و اگر دی، هر کدام و کی
به فرّ سور و آذین ها بهاران در بهاران بود
کنون ننگ آشیانی نفرت آباد است، سوگش سور (اخوان ثالث،۱۳۶۲:۲۱)
پیچ و خمهاش از دو سو در دوردستان گم
گامخواره جادهٔ هموار
بر زمین خوابیده بود آرام و آسوده
چون نوار سالخوردی سوده و پوده (همان: ۲۹)

برجسته‌سازی نحوی

هر زبانی قواعد نحوی خاص خود را دارد که اهل آن زبان ملزم به رعایت آن قواعد می‌باشند، اما گاهی قواعد نحوی حتی در زبان معیار رعایت نمی شود و این ناهنجاری به طبع در زبان ادبی وارد می‌شود و شاعر می‌تواند بنا به ضرورت از آن استفاده کند. شاعر می‌تواند با جابه جا کردن عناصر سازنده‌ی جمله از قواعد نحوی زبان هنجار گریز بزند و زبان خود را متمایز کند. این نوع، دشوارترین نوع آشنائی زدایی است که در قلمرو زبان رخ می دهد، زیرا امکانات نحوی هر زبان و حوزه اختیارات نحوی هر زبان محدودترین امکانات است. (فرضی، ۱۳۸۹: ۱۲۶۵)

هنجارگریزی نحوی

هنجارگریزی نحوی در واقع آن است که شاعر از قواعد نحوی زبان هنجار بگذرد و با کابرد ویژه‌ای از قواعد نحوی، زبان خود را برجسته نماید. شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه جا کردن عناصر سازنده‌ی جمله از قواعد نحوی هنجار و متداول زبان تخطی کند و شعر خود را «از این طرق از زبان هنجار متمایز سازد.» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰) این نوع

هنجارگریزی از راه‌های بسیار مؤثر در برجسته‌سازی متن به شمار می‌آید. «چنین می‌نماید که هنجارگریزی نحوی بیشتر در آفرینش نظم سهیم باشد، اما ساختگرایان – به ویژه ساختگرایان انگلستان این گونه هنجارگریزی را اسبابی برای آفرینش شعر می‌شمارند.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵)

هنجارگریزی نحوی از عوامل مهم در آفرینش شعر است. چون از مصادیق «قاعده‌افزایی» است که از عوامل ایجاد نظم به‌شمار می‌آید. هنجارگریزی نحوی بر ساختمان جمله اثرگذار بوده و با جابه‌جایی‌های عناصر نحوی جمله و گاهی اوقات با به هم زدن ترتیب اجزای جمله و کاربرد صورت‌های غیر معمول و نامتعارف در عبارت، باعث ایجاد هنجارگریزی می‌شود. هنجارگریزی نحوی زمانی موفق است که شاعر درکی درست از ظرفیت‌های بالقوه ی زبان داشته باشد. هنجارگریزی نحوی به شکل‌های گوناگونی در اشعار اخوان ثالث بروز یافته است. در زیر نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی نحوی می‌آوریم:

۱- به‌کارگیری ضمیر بین موصوف و صفت

با چکاچاک مهیب تیغهامان تیز
غرش زهره دران کوسهامان، سهم
پرش خاراشکاف تیرهامان، تند (اخوان ثالث،۸۲:۱۳۷۵)
یا: به قولی «ماه سالار» آن گرامی مرد (اخوان ثالث،۸۴:۱۳۷۹)

به کارگیری ضمیر بین موصوف و صفت از ویژگی‌های منحصر به فرد شعر اخوان ثالث است. این شیوه، تأثیر موسیقیایی فراوانی به همراه دارد. در خصوص موسیقی به‌وجود آمده باید گفت که این پاره از قطعه آخر شاهنامه از جاندارترین و محکمترین قطعات اخوان ثالث است. «با چکاچاک مهیب تیغهامان تیز، غرش زهره‌دران کوسهامان، سهم، پرش خاراشکاف تیرهامان، تند»، از نظر زبان تأکید و تکیه‌ای که در صفت‌های پایان مصرع‌ها (تیز، سهم، تند) نهفته است حیرت‌انگیز است. موسیقی حاصل شده در این سطرها مدیون تأکید و طنین نهفته در این صفت‌هاست.» (مدرسی و احمدوند، ۱۳۸۴: ۲۲۲)

۲- کاربرد صفت به جای اسم

این فصل فصل‌های نگارینم
سرد سکوت خود را بسراییم
پاییزم ای قناری غمگینم (اخوان ثالث،۴۷:۱۳۷۵)

۳- کاربرد اسم به جای صفت:

بی‌جدال و جنگ
ای به خون آغشتگان کوچیده زین تنگ آشیان ننگ (اخوان ثالث،۷۲:۱۳۶۲)

۴- پرش ضمیر:

کاربرد نابه جای ضمیر در جمله باعث برهم خوردن نظم و ترتیب عادی کلام و در نتیجه باعث برجسته‌سازی در کلام می‌شود. این شیوه را پرش ضمیر می‌گویند.

با کدامین خلعتش آیا بدل سازم
کەم نه در سواضرر باشد
آی دختر جان!
همچنانش پاک و دور از رقعه آلودگان می‌دار. (اخوان ثالث،۳۷:۱۳۷۵)

۵- حذف:

شاعر در حذف بخش‌هایی از جمله باید اضافه بر دنبال کردن ایجاز در سروده‌ی خویش، به ایجاز تأثیر زیبایی‌شناسی نیز توجه ویژه داشته باشد. چنان که «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، فضای ذهن او را تصرف کند.»
(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۳۸۴)

هنگام رسیده بود می‌گفتند
هنگام رسیده است؛ اما شب [حذف در واژه‌ی هنگامی که]
(اخوان ثالث،۸۲:۱۳۶۲)

ساز او باران، سرودش باد
جامه‌اش شولای عریانی است [حذف فعل]
(اخوان ثالث،۱۵۲:۱۳۹۰)

هنجارافزایی (قاعده‌افزایی):

توازن آوایی کمی (وزن): گاه شاعر خود را چندان به هماهنگی وزن و محتوا پایبند نمی‌داند و به گفته‌ی مهدی اخوان ثالث «مثلا وزن زنگی و رقص آور مخزن الاسرار نظامی (مفتعلن، مفتعلن، فاعلن) که هیچ مناسبتی با مقام «پند و حکمت» ندارد به‌کار گرفته می‌شود.» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۱۴)

یکی از ویژگی‌های نحوی شعر اخوان ثالث، ایجاد فضای باستان‌گرایانه در شعرش آن هم با استفاده از عناصر نحوی شعر خراسانی است. «توسع و تنوع در حوزه نحو زبان از مهم‌ترین عوامل تشخیص زبان ادب است- چه در شعر و چه در نثر- و گاه تنها عامل برجستگی ساخت نحوی آن به تناسب موضوع است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۶) در زیر به مواردی از این نوع باستان‌گرایی نحوی اشاره می‌کنیم:

۱- کاربرد «ی» اشباع شده‌ی ساکن به جای کسره‌ی اضافه

این ویژگی از خصیصه‌های شعر و نثر سبک خراسانی است. اخوان نیز به پیروی از شاعران خراسانی از این ویژگی نحوی در زبان شعر خود، در موارد فراوانی به خوبی استفاده کرده است. بی‌تردید استفاده از این ویژگی در بسیاری موارد، موجب برجسته‌سازی در کلام او شده است. مانند:

من **پیاده** ناتوان، تو دور و دیگر وقت بی‌گاه است. (اخوان ثالث،۱۳۶۲:۸)

بر بخار بی‌بخاران روی **شیشه** در (اخوان ثالث،۱۳۷۹:۸۷)

۲- کابرد دو حرف اضافه در کنار هم برای یک متمم

این کابرد در ادبیات معاصر فارسی از کاربردهای خاصی است که تنها اخوان ثالث از آن بهره گرفته است و باعث برجستگی در کلام او شده است. مهم‌ترین کارکرد این ویژگی تأکید بر متممی است که با این حرف همراه شده است. مانند:

بر به کشتیهای خشم بادبان از خون. (اخوان ثالث،۱۳۷۵:۸۲)

۳- کابرد حرف اضافه با در مفهوم به

یکی بنگر درختان ***با*** پریزادان مست خفته می مانند. (اخوان ثالث،۱۳۷۹:۲۵)

۴- کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم

سه ره پیداست

نوشته بر سر هر یک به سنگ ***اندر*** (اخوان ثالث، ۱۳۹۰:۱۴۳)

برجسته‌سازی معنایی

در تعریف برجسته‌سازی معنایی باید گفت که کابرد متفاوت معنای واژگان و ترکیبات با استفاده از برجسته سازی را برجسته‌سازی معنایی می‌گویند. در واقع در برجسته‌سازی معنایی واژگان در محور جایگزینی و محور هم‌نشینی مطابق عرف و هنجار مرسوم نیستند. شاعر و ادیب برای اینکه بتواند به اثرش روح هنری بخشد، باید سعی کند با استفاده از شگردهایی خاص بر پیچیدگی و کثرت معنوی آن متن بیفزاید و معنا را برای همیشه به تعویق بیندازد. هنجارگریزی معنایی انحراف از قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار است. حوزه‌ی معنی به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیشتر از دیگر سطوح در برجسته سازی مورد استفاده قرار می‌گیرد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۸۴)

اما از مهم‌ترین عناصر این نوع آشنایی‌زدائی تشبیه، استعاره، تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی و ... هستند و اخوان در شعر خود فراوان از آن‌ها در جهت آشنائی زدایی بهره‌ی بسیار جسته است و توانسته با اتکا به همین هنجارگریزی معنایی و با کاربرد استعاری زبان به زیبایی و ایجاز در کلام دست یابد.

هنجارگریزی معنایی

۱- تشبیه

«تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این که آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعایی باشد نه حقیقی.» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۶) در واقع تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی در شعر محسوب می‌شود و شاعران به کمک آن می‌توانند به یک پدیده که حاصل همنشینی واژه‌هاست، بپردازند. تشبیه پس از استعاره، بیشترین نقش را در حوزه‌ی هنجارگریزی معنایی ایفا می‌کند.

در شعر اخوان، انواع تشبیه از قبیل بلیغ (بدون ذکر ادات تشبیه و وجه‌شبه)، غیربلیغ (با ذکر ادات تشبیه و وجه‌شبه یا یکی از آن دو) مقید، مرکب، استخدام، تشبیه به خود، تشبیه در تشبیه و اضافه‌ی تشبیهی به‌کار رفته است.

تشبیه غیر بلیغ:

چنین می‌گفت چندین بار
صدا و آنگاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی می‌خفت.
(اخوان ثالث،۱۳۶۲:۱۰)

او می پرد همچون دل پرسرود قناری
از شهربند حصارش فراتر
و می تپد چون پر بیمناک کبوتر
تن شنگی از رقص لبریز
سر چنگی از شوق سرشار (همان: ص۶۵)

تشبیه بلیغ:

من آوارهٔ این دشت بی فرسنگ
من آن شهر اسیرم، ساکنانش سنگ (همان: ص ۲۳)
و اینک (خیره در من مهربان) بینم
که دست سرد و خیسش را
چو بالشتی سیه زیر سرم بالین سوداها گذارد شب (همان: ص ۵۹)

علاوه بر تشبیه، شب به بالشت سیاه، سر را به صورت تشبیه بلیغ، به بالین سوداها تشبیه کرده است.

تشبیه مقید: تصویر و تصور مفردی است که مقید به قیدی باشد. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۶)

چو دود روشنی کز شعله شادی پیام آرد
سحر برخاست .(اخوان ثالث،۱۳۶۲:۷۳)

مشبه به نه هر دودی بلکه دودی است که پیام آور شعله‌ی شادی باشد.

۲- استعاره

به تعبیر دکتر شمیسا «استعاره بزرگ‌ترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه زبان هنری است. استعاره کارآمدترین ابزار تخییل و به اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۲) استعاره هنری ترین نوع صور خیال و شاعرانه ترین گونه‌ی بیان در هر زبانی است، در آن، ادعای همسانی و مشابهت جای خود را به باور همسانی می‌دهد مشبه و مشبه به یکی تبدیل می شود. البته تعریفی که از استعاره به‌دست داده شد، یکی از گونه های استعاره یعنی استعاره‌ی مصرحه را شامل می شود، حال آنکه در استعاره‌ی مکنیه مشبه با لوازم مشبه‌به به کار می رود و بهتر است برای تعمیم آن گفت: «تشبیهی است که از آن فقط یکی از طرفین به جا مانده باشد.» (همان: ۱۷۵)

میزان استعاره در شعر اخوان، بیش از تشبیه است و استعاره‌ی مصرحه در آن کمتر از استعاره‌ی مکنیه به کار رفته، اما به هر روی بدیع و تازه است:

بامدادان نازنین خاوری چون چهره می آراست
روشن آرایان شیرین کار، پنهانی
گفت راوی بر دروغ راویان بسیار خندیدند. (اخوان ثالث،۱۳۶۲:۳۹)

«نازنین خاوری» استعاره از خورشید و «روشن‌آرایان» استعاره از ستارگان است.

۳- حس‌آمیزی

آمیختن دو یا چند حس در کلام به گونه‌ای که با ایجاد موسیقی معنوی در کلام به تأثیر سخن بیفزاید و سبب زیبایی آن شود را حس‌آمیزی گویند. حس‌آمیزی معمولا باعث درنگ بر روی یک موضوع می‌شود و در ذات خود نوعی هنجارگریزی دارد. برای نمونه:

گویی شنیده‌ام از نفس گرم این پیام
عطر نوازشی که دل از یاد برده بود (اخوان ثالث،۱۳۹۰:۱۱۵)

در واقع شنیدن که به حس شنوایی مربوط است، با عطر که خاص حس بویایی است به هم آمیخته شده است.این آمیختگی دو حس ناهمگون، خود به خود نوعی هنجارگریزی را در وجود خود دارد که باعث برجستگی کلام او شده است.

یا: من غنج دلش را می‌شنیدم خوب. (اخوان ثالث،۱۳۷۹:۱۱۰)

نمی‌خواهند بوی بدختی شنیدن.(اخوان ثالث،۱۳۷۹:۲۸۷)

۴- پارادوکس (Paradox)

دو معنی متضاد در کلام را آوردن آن هم به گونه‌ای که کابرد آن در کلام باعث ایجاد هنجارگریزی شود را پارادوکس گویند. زیبایی تناقض در این است که ترکیب سخن به گونه‌ای باشد که نقض منطقی آن نتواند از قدرت اقناع ذهنی و زیبایی آن بکاهد. بیان نقیضی «معمولاً دو سو دارد و این دو سو از دیدگاه منطقی و معنایی با هم در ستیز هستند و یکدیگر را نقض می‌کنند.» (محمدی، ۱۳۷۳: ۳۰)

از تهی سرشار

جویبار لحظه‌ها جاریست (اخوان ثالث،۱۳۵۷:۳۰)

در عالم واقع از «تهی سرشار بودن» غیر ممکن است اما در جهان شاعرانه‌ی شاعر این تناقض پذیرفتنی است و در واقع زیبایی آن از همین تناقض و موسیقی معنوی آن می‌آید. «شاید معدودی از ما این نظر را می‌پذیریم که زبان شعر زبان تناقض است و شاید تناقض سلاح مجازی است که شاعر می‌تواند آن را گاه به گاه به‌کار برد و آن زبان متناسب و اجتناب ناپذیر از برای شعر اوست. این عالم است که حقایق مورد نظر او، محتاج زبانی مناسب و پیراسته از هر گونه نشانه تناقض است.» (دیچز، ۱۳۷۰: ۲۵۱) اخوان در اشعار خود به این شیوه، ترکیبات بدیع و زیبایی آفریده است:

در مزارآباد شهر بی تپش

وای مرغی هم نمی‌آید به گوش. (اخوان ثالث،۱۳۵۷:۲۳)

۵- تشخیص: (Personification)

تشخیص «بخشیدن صفات انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات و به ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۵۱) تشخیص نوعی استعاره است. چرا که تشخیص به معنی نسبت دادن صفات و خصوصیات انسان است به غیر انسان. از این تعریف می توان چنین برداشت کرد که در تشخیص چیزی را به انسان تشبیه کرده‌ایم ولی انسان را نیاورده‌ایم بلکه خصوصیت یا صفت انسان را آورده‌ایم که مشخص است این خود

نوعی استعاره است یعنی ذکر مشبه و نیاوردن مشبه به. بنابراین می‌توان گفت که هر تشخیصی خود گونه‌ای استعاره است.

برای نشان دادن آن در اشعار اخوان، به نمونه‌ی زیر توجه کنید:

طعمه دام و دهان خوان هشتم بود/

قصه می‌گوید که بی‌شک می‌توانست او اگر می‌خواست (اخوان ثالث،۱۳۷۹:۸۶)

نتیجه

اخوان از معدود شاعرانی است که با مهارت تمام میان زبان نوشتار و زبان گفتار روزمره پل زده است. گرایش وی به گذشته‌ی فرهنگی و تاریخی ایران سبب شده است تا از ساختارهای نحوی و واژگان رایج در زبان امروزین به الگوهای ساختاری زبان و ادبیات کهن روی آورد. گریز از هنجارهای زبان فقط محدود به بهره‌گیری از آرکائیسم در شعر نیست. این شاعر با درهم ریختن آگاهانه‌ی ساختارهای نحوی برای دست یافتن به یک روش مؤثرتر برای القای معانی و مفاهیم شاعرانه کوشید. تسلط اخوان به زبان، آگاهی از امکانات قدما، دست یافتن به نگاهی نو برای دیدن اشیا و مفاهیم، تجاوز از اسلوب هنجار زبان و شکستن حصار قراردادها سبب شده است تا تلاش او برای دست یافتن به یک زبان مشخص و ویژه، با توفیق بسیاری همراه باشد.

بی‌تردید اخوان شاخص‌ترین چهره‌ی شعر معاصر است که شکست‌های سیاسی و اجتماعی عمیق‌ترین تأثیر را در اندیشه و شعر او برجای نهاده است.در یک نگاه کلی به شعر او می‌توان گفت که شکست مضمون و حالت واحدی به بسیاری از سروده‌هایش بخشیده است، حالتی که از یک خشم و خروش نومیدانه به سوی یک نوحه سرایی می‌رود و در لابه لای آن حسرت‌ها، دریغ‌ها، نومیدی‌ها و آرزوهای خود را با طنینی گریه آلود بر زبان می‌آورد.

شعر اخوان مانند بسیاری دیگر از شاعران معاصر، حرکت و صیرورت ویژه‌ی خود را داشته است، حرکتی که از ارغنون آغاز می‌شود و به تدریج در زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا به اوج خود می‌رسد. او در بطن این سه مجموعه‌ی شعر اخیر است که به هویتی مشخص و ممتاز در شعر نیمایی می رسد؛ هویتی که در متن آن انسان، اجتماع و سرنوشت

او قرار دارد. تسلط اخوان بر ظرفیت‌های زبان فارسی، خشم و خروش توأم با شیون، لحن خطابی اشعار داستانی – اساطیری، استفاده از مواریث فرهنگی و همچنین واژگان عامیانه – به ویژه در شاهکارهایش – آنچنان شکوهمند جلوه می‌کند، که از او شاعری می سازد که شعرش به آسانی در سروده‌های شاعران پس از وی به‌عنوان الگو و نمونه رخنه می‌کند و جریانی نسبتاً مشخص را رقم می‌زند که به‌ویژه در شعر شاعران خراسانی پس از او جلوه‌ای خاص می‌یابد.

بسیاری از نوآوران راستین شعر معاصر هر یک به فراخور شرایط روحی و جهان‌بینی خویش، زبانی را برای بازگفت ماجراها، حوادث و مسایل دامن گیر جامعه برگزیده‌اند و در این گزینش سبک و اسلوب بیان و همچنین تناسب و تلازم ظرف و مظروف را از یاد نبرده‌اند. اخوان ثالث از سرآمدان شعر معاصر فارسی است که توانسته است در زبان شعر، جایگاهی ممتاز و برگزیده به‌دست آورد. زبان او در شعرهای نیمایی‌اش، پلی بین شعر دیروز خراسان و شعر مدرن امروز است و این از آگاهی او نسبت به گذشته‌ی زبان فارسی و مواریث کهن آن مایه می‌گیرد، که توانسته امکانات و فضاهایی در شعر او پدید آورد و لحنی به شعرش ببخشد که سخن و کلام خود را «با حماسه شروع کند و با سوگ تمام کند» .

در واقع اخوان ثالث در موارد فراوانی در اشعار خود از هنجارگریزی بهره گرفته و از این رهگذر توانسته است زبان شعری خویش را غنا و عمق بخشد.این هنجارگریزی نه تنها موجب برجسته سازی هر چه بیشتر کلام اخوان گشته، بلکه در بیشتر موارد این برجسته‌سازی‌ها به آشنایی‌زدایی در کلام شعری وی نیز منجر شده است. بی‌گمان یکی از عوامل جذابیت شعر او در گذر زمان، همین هنجارگریزی‌هایی است که باعث ایجاد سبک شعری خاص او شده است. البته باید تأکید کرد که اخوان از همه‌ی این هنجارگریزی‌ها به یک میزان در شعر خود بهره نگرفته است. بلکه بسامد به‌کارگیری آن‌ها در شعرهای وی متفاوت است. بیشترین بسامد کاربرد این هنجارگرزی‌ها در اشعار اخوان به هنجارگریزی زمانی (آرکائیسم) تعلق دارد، که همین امر هم سبب شده است که او را به‌عنوان پیشروترین شاعر آرکائیست امروز بشناسند.

فهرست منابع

۱- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**، *چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.*

۲- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۲)، **از این اوستا**. *چاپ دهم. تهران: مروارید.*

۳- ---------- (۱۳۷۵)، **آخر شاهنامه**، *چاپ سیزدهم، تهران: مروارید.*

۴- ---------- (۱۳۷۶)، **ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم**، *چاپ چهارم، تهران: مروارید.*

۵- ---------- (۱۳۷۶)، **بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج**، چاپ سوم، تهران: زمستان.

۶- ---------- (۱۳۷۹)، **ارغنون**، چاپ یازدهم، تهران: مروارید.

۷- ---------- (۱۳۷۹)، **در حیاط کوچک پاییز در زندان**، چاپ یازدهم، تهران: زمستان.

۸- ---------- (۱۳۷۹)، **دوزخ، اما سرد**، چاپ نهم، تهران: زمستان.

۹- ---------- (۱۳۸۴)، **سر کوهِ بلند (برگزیده اشعار)، به انتخاب مرتضی کاخی**، *چاپ چهارم، تهران: انتشارات زمستان.*

۱۰- ---------- (۱۳۹۰)، **زمستان**، چاپ بیست و هشتم، تهران: زمستان.

۱۱- انوشه، حسن (۱۳۷۶)، **فرهنگ‌نامه ادب فارسی**، *چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.*

۱۲- اوحدی، مسعود (۱۳۸۷)، **فرمالیسم و نقد فیلم**، «*فصلنامه‌ی هنر*»، *شماره ۷۵.*

۱۳- ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸)، **نقد ادبی در قرن بیستم**، *ترجمه، مهشید نونهالی، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.*

۱۴- پاینده، حسین (۱۳۸۵)، **نقد ادبی و دموکراسی**، *چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.*

۱۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، **سفر در مه**، *تهران: انتشارات نگاه.*

۱۶- پین، مایکل (۱۳۸۳)، **فرهنگ اندیشه‌ی انتقادی**، *ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.*

۱۷- دیچز، دیوید (۱۳۷۷)، **شیوه‌های نقد ادبی**، *ترجمه، غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.*

۱۸- روحانی، مسعود و عنایتی فادیکلایی، محمد (۱۳۸۸)، «**بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی**»، *گوهر گویا، ۶۳-۹۰، شماره ۳.*

۱۹- سلاجقه، پروین (۱۳۸۴)، **نقد شعر معاصر، امیرزاده کاشی ها (شاملو)**، *چاپ اول*، تهران: نشر مروارید.

۲۰- سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴)، **راهنمای نظریه ادبی معاصر**، *چاپ سوم، تهران: طرح نو.*

۲۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، موسیقی شعر، چاپ هشتم، تهران: آگه.

۲۲- ---------- (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، *چاپ اول، تهران: سخن.*

۲۳ – ---------- (۱۳۹۲)، **صور خیال در شعر فارسی**، *چاپ شانزدهم، تهران: آگه.*

۲۴– شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، **کلیات سبک‌شناسی**، *چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.*

25– ---------- (۱۳۸۳)، **نقد ادبی**، *چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.*

26– ---------- (۱۳۸۶)، **سبک‌شناسی شعر**، چاپ اول،تهران: انتشارات فردوس.

۲۷– صفوی، کوروش (۱۳۷۰)، **گونه‌های هنجارگریزی در شعر**، *ماهنامه خاوران، سازمان چاپ مشهد، شماره هفتم و هشتم، خرداد و تیر ۱۳۷۰.*

۲۸– ---------- (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات (۱و۲)**، *چاپ سوم، تهران: سوره مهر.*

۲۹– صهبا، فروغ (۱۳۸۴)، **برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان**، *پژوهشنامه علوم انسانی، شماره (۴۶-۴۵)، بهار و تابستان ۱۳۸۴، ۱۶۷-۱۴۲.*

۳۰– صمصام، حمید و نجار همایونفر، فرشید (۱۳۸۸)، **درآمدی بر نقد شعر فارسی**، *چاپ اول، تهران: دستان.*

۳۱– علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، *چاپ اول، تهران: سمت.*

۳۲– فرضی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، «**هنجارگریزی واژه‌هایی، نحوی در شعر نیما**»، *مجموعه مقاله‌های دومین همایش ملّی نیماشناسی، ۱۳۵۵-۱۳۷۵، شماره ۳.*

۳۳- قادری، بهزاد (1373)، **زبان ادبی به عنوان نظام نشانه‌ها**، مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی. به کوشش سید علی میرعمادی. *چاپ اول .تهران :دانشگاه علامه.*

۳۴– کاخی،مرتضی (۱۳۷۱)، **صدای حیرت بیدار** ، تهران، زمستان.

۳۵– مدرسی، فاطمه و احمدوند، حسن (۱۳۸۴)، **آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث**، *نشریه فلسفه و کلام علامه، تابستان ۱۳۸۴، شماره ۶، از ۱۹۹ تا ۲۲۸.*

36– محسنی، مرتضی و صراحتی جویباری، مهدی (۱۳۸۹)، «**بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو**»، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، بهار ادب، ۱-۲۴، شماره ۸.*

37– محمدی، حسنعلی (۱۳۷۳)، **شعر معاصر ایران: از بهار تا شهریار**، *چاپ اول، تهران: ارغنون.*