DOI: 10.22067/jls.v50i2.70082

بررسی سیر تطور و جلوه‌های زبان محلی در شعر معاصر

دکتر علیرضا مظفری[۱]
دکتر عبدالله طلوعی آذر[۲]
فاطمه ذوالفقارزاده[۳]

جستارهای نوین ادبی، مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۷، تابستان ۱۳۹۶

چکیده

در شعر معاصر با ظهور نیما و توانایی وی در آمیختن زبان مادری با زبان معیار، زبان محلی توانست از حاشیه‌نشینی به درون ادبیات راه یابد و به عنوان یک عنصر زبانی، علاوه بر تشخص و برجسته‌سازی، باعث ایجاد وحدت ملی در حوزهٔ زبانی گردد. نیما در کنار شعر فارسی به زبان محلی خود شعر سرود، علاوه بر آن واژگان بومی منطقهٔ خود را در شعرش وارد کرد. بعد از وی، شاعران دیگر راهش را ادامه دادند و امروزه ادبیات بومی علاوه بر این که ادبیاتی مجزا است، عناصر آن در شعر فارسی حضور فعال دارد. در این مقاله سیر تطور زبان محلی از مشروطه تا انقلاب اسلامی بررسی شده و بیانگر این نتیجه است که شعر مشروطه به دلیل گسست زبانی از شعر کلاسیک، آغازی برای ورود زبان محلی به شعر است؛ اگرچه همچنان در این دوره سبک شعر کلاسیک به صورت تفننی استفاده می‌شد، اما در دورهٔ بعد در شعر نیمایی رشد کرد و جزو سنت ادبی گردید، جلوه‌های زبان محلی به دو صورت نظام زبانی مستقل و عناصر محلی به صورت هنجارگریزی گویشی با زبان فارسی آمیخته شد که این آمیختگی بار فرهنگی آن منطقه را نمود داد و با هدف مشترکی که شاعران داشتند همبستگی ملی را رقم زد.

کلیدواژه‌ها: زبان محلی، شعر معاصر، مشروطه، نیما، تطور.

۱- استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه (نویسندهٔ مسئول) a.mozaffari38@yahoo.com
۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه a.toloeiazar@urmia.ac.ir
۳- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه nafasee91@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۴/۱۷

۱- مقدمه

بررسی دوره‌های مختلف ادب فارسی نشان می‌دهد که زبان محلی از همان آغاز یک عنصر پایا بوده است؛ چنان که نمونه‌های مختلفی از وجود آن در ادبیات می‌توان مثال زد، مثلاً به زبان طبری (مازندرانی) تا قرن پنجم شعر می‌گفتند و کتاب می‌نوشتند (دبیرمقدم، ۱۳۸۷: ۹۵)؛ نمونهٔ آن کتاب مرزبان‌نامه است که وراوینی آن را از طبری به فارسی ترجمه کرده است یا شاعرانی به زبان محلی شعر سرودند، از جمله باباطاهر به گویش لری، سعدی و حافظ به لهجهٔ شیرازی، خاقانی و مولوی به زبان ترکی شعر دارند. شاید بشود با وجود این اشعار، نوعی جریان‌شناسی از ادبیات بومی ارائه داد و این مسأله را بنا به همان امر اجتماعی بودن زبان که یک امر طبیعی است، بیان کرد. از آنجا که موقعیت و اجتماع زندگی حافظ و سعدی، شیراز بود، بی‌شک زبان رایج آنجا بر شعرشان تأثیرگذار بوده است. همین طور در شعر مولوی و شاعران دیگر، اما قراردادها و ملزوماتی که شعر فارسی داشت، هرگز اجازه نمی‌داد به راحتی از این زبان استفاده کنند، به همین دلیل ادبیات بومی در شعر کلاسیک نتوانست در بدنهٔ ادب فارسی حضور فعال یابد و با آن بیامیزد. یا در حاشیه بوده و یا به عنوان ادب مستقل نگریسته شده که البته توانی نداشته است. به طور کلی زبان محلی در ادبیات کلاسیک ما رسمیت نداشت و در شاخصه‌های سبکی دوره‌های ادبی جدی گرفته نمی‌شد، از آنجا که زبان فارسی دری، مقام زبان ادبی و رسمی کشور را یافته بود، مردم شهرستان‌های دیگر اگرچه به لهجه‌های دیگر ایرانی تکلم می‌کردند، همه فارسی می‌آموختند و آن را وسیلهٔ بیان اندیشه‌های خود قرار می‌دادند (ناتل خانلری، ۱۳۴۳: ۱٤٥-۱٤٦). در زبان فارسی نیز آنچنان که از نقد ادبی شعر کلاسیک برمی‌آید، گرایش شاعران به زبانی دور از سطح جامعه و مردمی بوده است، در کتاب‌ها از آن با عنوان زبان فاخر و ادبی یاد شده است و زبان مردمی را زبان عامیانه نامیده‌اند.

در ادبیات معاصر، همزمان با انقلاب مشروطه، قراردادهای شعر کلاسیک به کناری رفت و در ساختار صوری و معنایی زبان چندین تحول رخ داد. در این تحول، جواز ورود واژه‌های غیر شاعرانه و تغییر زبانی صادر شد و همین مسأله زمینه‌ساز حضور زبان محلی در شعر گشت. هر چند در شعر این دوره، همانند شعر کلاسیک، زبان محلی را در حد شعر جوششی در دیوان چندین شاعر می‌بینیم، زمینه‌سازی در این دوره باعث شد در دورهٔ پهلوی نیما به زبان محلی شعر مجزا بگوید و در کنار آن، عناصر زبان محلی را با زبان معیار بیامیزد و بدین صورت حضور زبان محلی باعث نوعی

هنجارگریزی و برجسته‌سازی گشت. بنابراین دو نوع رویکرد به زبان محلی در شعر معاصر ایجاد شد: در رویکرد اول، به زبان محلی به عنوان نظام زبانی مستقل از زبان فارسی توجه شد و در رویکرد دوم زبان محلی به عنوان یکی از عناصر زبانی دخیل در زبان فارسی مورد استفاده قرار گرفت. این کاربرد علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه، به عقیدهٔ ما باعث حضور قومیت‌ها در شعر معاصر شد که مهم‌ترین ارمغان آن وحدت ملی است. این موفقیت حاصل تلاش نیما بود. هنگامی که با غنای زبانی نیما و امثال او مواجه می‌شویم به این نکته پی می‌بریم. این تلاش ناموران در حفظ سنت و هویت بومی و تازگی زبان و تعالی اندیشه است که از جوشش و کوشش شاعری آن‌ها نشئت گرفته است و «اگر جوشش و کوشش برابر باشد، شاعری کامل خواهیم داشت» (موسوی گرمارودی، ۱۳۹۳: ٦٧). آیا شهریار نمی‌توانست «حیدربابا» را به زبان فارسی بسراید و تمام مفاهیم و اندیشهٔ شعری که در آن بیان نموده، به فارسی بگوید، یا منوچهر آتشی آیا نمی‌توانست اندیشه‌های شعری‌اش را با همان زبان معیارِ گویش تهرانی بیان کند و آیا ضروری بود که عناصر جنوب را به شعرش وارد کند؟ و نیما چرا در کنار اشعار فارسی، مجموعه اشعاری به زبان طبری دارد؟

بر مبنای این پرسش‌ها و برای دست یافتن به شناختی روشن از زبان محلی در ادب معاصر، در این مقاله سیر تطور و چگونگی گستردگی زبان محلی در اشعار شاعران بررسی شده است. مطالعهٔ موردی ما بر اشعار شاعران برجستهٔ بومی‌گرا صورت گرفته است؛ این بررسی به روش کتابخانه‌ای و نگارش آن به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی است و هدف اصلی از پژوهش، لزوم توجه به زبان محلی و اهمیت آن در ادبیات است.

۲- پیشینهٔ پژوهش

غلامحسین یوسفی در *نامهٔ اهل خراسان*، براهنی در *طلا در مس*، شفیعی کدکنی در *ادوار شعر فارسی* و دیگر نویسندگان در کتاب‌هایی که در مورد شعر معاصر نوشته شده، به صورت ضمنی از وجود زبان محلی و ادب بومی در شعر معاصر سخن گفته‌اند، اما کتاب مشخص و مجزایی که به طور مبسوط در این زمینه باشد، چاپ نشده است. در مقالات بیشتر تحقیق‌ها در زمینهٔ ادبیات داستانی صورت گرفته است. در حوزهٔ شعر، روحانی و عنایتی قادیکلایی (۱۳۹٤) در مقالهٔ «هویت بومی در شعر منوچهر آتشی»، شعر آتشی را از این منظر بررسی کرده‌اند. امن‌خانی و علی‌مددی (۱۳۹٤) در

مقالهٔ «واژگان عامه در شعر معاصر (نگاهی به چگونگی تبدیل واژه‌های عامه و محلی به شاخصه‌ای سبک‌شناختی در شعر معاصر)» در پی بررسی علت حضور واژگان عامه در شعر معاصر برآمدند، البته به سیر تحول و تطور آن نپرداخته‌اند و هیچ اسمی نیز از واژگان محلی در طول مقاله نیست و تنها در عنوان آن آمده است. در مقاله‌های دیگر به‌ویژه مقالاتی که هنجارگریزی و برجسته‌سازی زبان شعری شاعران را بررسی کرده‌اند به واژگان محلی شعر آن‌ها اشاره شده است. در این مقاله در کنار تحقیقات انجام‌شده، سعی بر این است که آغاز و اوج این زبان، تنوع آن و تعداد شاعران و سیر تاریخی آن بررسی شود تا دستاوردی در شناسایی تطور و تحول زبان محلی شعر معاصر باشد.

۳- تحلیل

۳-۱- بررسی سیر تطور زبان محلی

از این منظر که دورهٔ مشروطه، زمینه‌ساز آغاز زبان محلی بود و دورهٔ پهلوی با ظهور نیما در شعر تثبیت شد، برای سیر تطور آن می‌توان دو دوره در نظر گرفت:

۳-۱-۱- دورهٔ آغازین

مهم‌ترین علت تحول زبانی و مضمونی شعر معاصر، حضور مدرنیته در شعر بود که با نام مشروطه و تحول همه‌جانبهٔ آن رسمیت یافت و به صورت خودآگاه و ناخودآگاه شاعران را به جدایی‌طلبی از شعر کلاسیک سوق داد. اولین تغییر در ساختار زبانی، ساده‌تر شدن زبان شعری بود که بر اساس آن، آن شاعرانگی که مانع ورود برخی واژگان به شعر می‌شد، فروریخت و هر واژه‌ای اجازهٔ حضور در شعر را یافت. تا دورهٔ مشروطه، در ساختار شعر، سلسله مراتب زبانی وجود داشت که بر اساس آن، شاعران خود را ملزم می‌دانستند که با واژگان و زبان شاعرانه شعر بگویند. در این سلسله مراتب، واژگان عامیانه و مردمی راه داده نمی‌شدند؛ اما در دورهٔ مشروطه چون اغلب شاعران از میان مردم برخاسته بودند، برخی سواد شعری نداشتند و برخی نیز در هیجان مشروطه، سخنوری را رها کرده بودند و به مشروطه‌خواهی می‌اندیشیدند؛ لذا زبان فاخر ادبی کلاسیک – جز در شعر چند شاعر– خود به خود کنار رفت. هرچند زبان شعر در اواخر دورهٔ بازگشت به طور طبیعی در حال تغییر بود، مشروطه به سرعت آن افزود. به طور کلی «مدرنیته با پیش‌فرض برابری‌اش، نظام سلسله‌مراتبی کلمات

را در هم کوبید و به مشروعیت آن پایان داد. تمایز و تفاوتی که میان کلمات ادبی و غیر ادبی در گذشته نزد ادبای آن زمان مرسوم بود، با آمدن مدرنیته از میان رفت. واژگانی که به دلیل حضور در فرهنگ و زبان گفتاری پایین‌ترین سطوح سلسله مراتب اجتماعی، مجال حضور در آثار ادبی را نیافته بودند، حالا می‌توانستند وارد شعر شوند. دیگر در گزینش واژه‌ها، پیش‌شرط ادبی بودن یا نبودن مطرح نبود، کلمات دیگر از ممیزی و سانسور عبور نمی‌کردند و همه یک ارزش و اعتبار داشتند» (امن‌خانی و علی‌مددی، ١٣٩٤: ١٤٩).

با این تحول تازه که به‌ویژه در میان شاعران تازه‌کار رایج گشت، چنددستگی در میان شاعران ایجاد شد. عده‌ای به همان سبک زبانی شعر کلاسیک سخن گفتند و به هیچ وجه حاضر نشدند به زبان تازه گرایش یابند؛ نمونهٔ آن ادیب پیشاوری است که با آگاهی و خودخواسته هیچ گاه به رسم زمانه تن نداد. یک داستان از زندگی او نقل است که نشان می‌دهد چگونه متعصبانه در کاربرد زبان سنتی اصرار دارد. گفته شده شاگرد او زمانی که وی قصیدهٔ «رویینه شاهین‌ها نگر با آهنین چنگال‌ها ...» را سرود، گفت در این زمانه این شعر را از هزاران نفر یک تن بیشتر نخواهد فهمید، ادیب در جواب او گفت من این شعر را برای همان یک نفر گفته‌ام» (پیشاوری، ١٣٦٢، مقدمه: ١٢). عده‌ای سعی کردند با حفظ اعتدال میان زبان کهن و تحول تازه، شعر بگویند؛ مثل محمدتقی بهار، اما عده‌ای خواستار تغییر زبانی شدند؛ مانند تقی رفعت که جریان تجددخواهان را راه‌اندازی کرد و در مقابل شاعران معتدل مشروطه‌گرا ایستاد. میان این دو گروه در تغییر شعر فارسی مجادله ایجاد شد. بهار و پیروانش معتقد به اصالت زبان کهن بودند، اما رفعت اعتقاد داشت که واژگان شاعران گذشته نمی‌تواند واقعیت‌های موجود زمان را بیان سازد. زمانه‌ای که بسیار متفاوت از زمانهٔ آن‌هاست، خواستار به‌کارگیری واژگانی است که به نیازش پاسخ دهد (شمس لنگرودی، ١٣٧٧). بنابراین تجددخواهان به شکستن موازین زبانی و عروضی پرداختند، ولی در ورود زبان محلی موفقیت خاصی کسب نکردند. خود رفعت اهل تبریز بود و به زبان محلی آذری شعر می‌گفت. گرچه توجه او به شعر آذری حاصل تفنن نبود، بلکه شیوه‌ای بود که وی در شاعری پیش گرفته بود، اما او نتوانست در اشعار فارسی، زبان محلی را وارد کند و شاعران دیگر بومی نیز به طرف زبان محلی نرفتند. واژه‌های بومی در اشعار تنی چند چون ایرج میرزا، بهار و دهخدا باقی ماند. این شاعران بعدها نیز که نیما زبان محلی را تثبیت کرد، در صدد رشد آن بر نیامدند؛ اما گسست زبانی از شعر کلاسیک را می‌توانیم اولین گام در ورود

واژگان و تثبیت زبان محلی در شعر معاصر بشماریم، زیرا با تحولاتی که صورت گرفت به ویژه با تلاش‌های تجددخواهانی چون تقی رفعت، میرزاده عشقی، لاهوتی و... که راه را برای شعر نو هموار کرده بودند، نیما دیگر تلاش دوباره‌ای برای شکستن این موازین نکرد.

۳-۱-۲- دورهٔ رشد و تثبیت

با مرگ تقی رفعت، جریان تجددخواهی به افول گرایید، حضور رفعت که اهل تبریز بود، می‌توانست زبان محلی را رشد بدهد، اما او با مرگ زودهنگامش خیلی زود از صحنهٔ ادبی کنار رفت. نیما در همین دوران سرگرم سرایش اشعار سنتی بود و مطالعه در تغییر شعر را آغاز کرده بود. او در ۱۳۱۶ با سرایش شعر «ققنوس» این تغییر را اجرایی کرد. تا این زمان خبری از حضور زبان محلی در شعر او نیست، ولی با گرایش به شعر نو، واژگان مازندرانی را در سطح گسترده‌ای وارد شعر کرد. وی در دهکدهٔ یوش از دهستان اوزرود، بخش نورِ شهرستان آمل استان مازندران متولد شده بود. هنگامی که نظریهٔ شعر نو را مطرح کرد بی‌شک صبغه‌های بومی بر اندیشهٔ او تأثیرگذار بود و از همان آغاز نیز دغدغهٔ احیای زبان مادری‌اش را داشت. در نظریه‌اش مطرح نمود که می‌شود از هر واژه‌ای در شعر استفاده کرد و نباید از استعمال آن‌ها ترسید و تنها به زبان رسمی اکتفا کرد. در این باره گفته است: «جستجو در کلمات دهاتی‌ها، اسم چیزها (درخت‌ها، گیاه‌ها، حیوان‌ها) هرکدام نعمتی است. نترسید از استعمال آن‌ها، خیال نکنید قواعد مسلم زبان در زبان رسمی پایتخت است. زور استعمال، این قواعد را به وجود آورده است» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۰۹). پیروانش نیز همچون او معتقد به حضور واژگان مختلف در شعر شدند؛ به طوری که فرخزاد در مورد کاربرد واژگان غیر ادبی گفت: «من به دنیای اطرافم، به اشیای اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم، آن را کشف کردم و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم دارم، کلمه‌های تازه که مربوط به همان دنیا می‌شود. اگر می‌ترسیدم، می‌مردم، اما نترسیدم، کلمه‌ها را وارد کردم، به من چه که این کلمه هنوز شاعرانه نشده است، جان که دارد شاعرانه‌اش می‌کنیم» (جلالی، ۱۳۷۵: ۱۸۸). شاعران بعد از نیما با پیروی از او با توجه به منطقهٔ بومی خود، زبان محلی را در اشکال متعددی وارد شعر کردند. به گونه‌ای که ما از شعر شاعران این دوره به‌سهولت می‌توانیم حدس بزنیم و دریابیم اصالتاً اهل کجا هستند. مثلاً از شعر فروغ فرخزاد یا احمد شاملو دانسته می‌شود آن‌ها شاعر تهرانی هستند ولی شعر نیما کاملاً گویای شمالی

بودن اوست. همزمان با شاعران شعر نو، شاعران سنت‌گرای معاصر نیز به زبان محلی اهمیت دادند و بدین گونه زبان محلی به صورت مستقل و همگام با زبان رسمی ادامه یافت و در دهۀ بیست و سی در شعر نیما درخشید. در دهۀ سی، محمدحسین شهریار «حیدربابا» را به زبان محلی تبریز به جامعۀ شعری عرضه کرد. اخوان ثالث در این دهه و دهۀ چهل، زبان محلی خراسانی را همراه زبان فاخر کلاسیک با زبان رسمی به کار برد. در دهۀ چهل، منوچهر آتشی ظهور کرد و توانست همانند نیما واژگان محلی جنوب را با زبان فارسی بیامیزد و بعد از نیما، دومین شاعر شاخص زبان محلی گردد. محمدرضا شفیعی‌کدکنی، هوشنگ ابتهاج، سپهری و خسرو گلسرخی و دیگران در این دهه از شاعران فعالی بودند که از زبان محلی استفاده کردند. برخی از شاعران بعد از انقلاب نیز در این زمینه فعال بودند و شاعران تازه‌کاری مثل قیصرامین‌پور نیز به آن‌ها پیوستند.

۳-۲- شاعران بومی‌گرای معاصر

در ادبیات معاصر، مرکزیت با شهر تهران است و زبان معیار با گویش تهرانی، برترین زبان شعری شاعران است؛ چنانچه اگر به دنبال نامگذاری مکان سبکی برای شعر معاصر باشیم باید آن را «سبک تهرانی» بنامیم و اگر قرار باشد زبان محلی برتری را نیز انتخاب کنیم، گویش تهرانی اولین است.

شاعران اغلب به دلیل تحصیل یا کار به تهران آمدند. بعد از ورود به تهران و زندگی در آنجا به رشد شعری رسیدند و شهرت خود را کسب کردند. برخی شاعران نیز شاعری را در شهر خود آغاز نمودند؛ اما حضور در تهران، تحول عمیقی در اندیشه‌های آن‌ها باعث شد. البته تعداد شاعرانی که در تهران متولد شده‌اند نسبت به شهرستانی‌ها بسامد بالایی دارد. به طورکلی تمامی شاعران از اصول ادبی متداول شهر تهران که زبان و نگارش معیار جامعه بود، استفاده کردند و شاعری که تماماً بومی‌گرا باشد، وجود ندارد. از میان برجسته‌ترین شاعران معاصر، حدود پانزده شاعر از زبان محلی استفاده کرده اند، که اسامی آن‌ها عبارت است از:

۱ـ سیداشرف‌الدین حسینی گیلانی معروف به نسیم شمال: تولد ۱۲۸۷ش قزوین، وفات، ۱۳۱۳تهران، ۲ـ ایرج میرزا ملقب به «جلال‌الممالک» و«فخرالشعرا»: تولد ۱۲۵۳ش تبریز، وفات ۱۳۰٤ش تهران، ۳ـ محمدتقی بهار، تولد: مشهد ۱۲٦۵ش، وفات۱۳۳۰ تهران، ٤ـ علی‌اکبر دهخدا، تولد ۱۲۷۵ تهران (البته پدرش اهل قزوین بود و پیش از تولد وی به تهران آمده و در این شهر ساکن

شده بود. از همین رو در بسیاری منابع او را زادهٔ قزوین معرفی کرده‌اند)، وفات ١٣٣٤تهران، ٥ــ تقی رفعت ١٢٦٨ش تبریز وفات ١٢٩٩ش، تبریز، ٦- محمدحسین شهریار: ١٢٨٥ش، تبریز، وفات ١٣٦٧تهران، ٧ـ محمدعلی بهمنی: تولد ١٣٢١دزفول، ٨ - حسین منزوی: تولد ١٣٢٥زنجان، وفات: ١٣٨٣تهران. ٩ـ امیر هوشنگ ابتهاج: تولد ١٣٠٨رشت، ١٠- نیما یوشیج: تولد ١٢٨٥ش، یوش مازندران، وفات ١٣٣٨ همانجا، ١١- مهدی اخوان ثالث: ١٣٠٧ مشهد، وفات ١٣٦٩تهران، ١٢- سهراب سپهری: تولد ١٣٠٧ کاشان، وفات ١٣٥٩ تهران، ١٣- منوچهر آتشی: تولد ١٣١٠ دشتستان بوشهر، وفات ١٣٨٤ تهران، ١٤- محمدرضا شفیعی کدکنی: تولد ١٣١٨ کدکن نیشابور، ١٥- خسرو گلسرخی: تولد ١٣٢٢ رشت، وفات ١٣٥٢ تهران.

بسامد کاربردی واژگان محلی در شعر این شاعران متغیر است و در گرایش به زبان محلی، به سه دسته قابل تقسیم هستند:

١ـ شاعرانی که با سکونت در تهران، زبان محلی خود را فراموش نکردند و آن را به کار بردند.

٢ـ شاعرانی که شعر محلی ندارند، در حالی که در منطقهٔ جغرافیایی غیر از تهران بزرگ شده‌اند.

٣ ـ شاعرانی که با سکونت در منطقه‌ای غیر از محل تولد خود، زبان محلی آنجا را استفاده کردند.

با توجه به گستردگی مناطق، می‌توان شش نوع زبان محلی در ادبیات معاصر معرفی کرد که عبارت‌اند از:

١ـ **گویش تهرانی**: شاعران تهرانی مانند فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی و شاعرانی که از گویش محلی خود استفاده نکردند؛ مانند: حمید مصدق، فریدون مشیری و... .

٢ـ **گویش‌های شمال کشور**: نیما یوشیج (مازندران)، نسیم شمال، هوشنگ ابتهاج، خسرو گلسرخی (گیلان).

٣ ـ **گویش جنوبی**: منوچهر آتشی، محمدعلی بهمنی.

٤ ـ **گویش خراسانی**: محمدتقی بهار، مهدی اخوان ثالث، محمدرضا شفیعی کدکنی.

٥ ـ **زبان ترکی**: تقی رفعت، ایرج میرزا، علی‌اکبر دهخدا، محمدحسین شهریار، حسین منزوی.

٦ـ **گویش کاشانی**: سهراب سپهری.

۳-۳- جلوه‌های زبان محلی

۳-۳-۱- کاربرد زبان محلی به صورت مستقل

در سطح زبانی مستقل، زبان ترکی، گویش طبری، گویش مشهدی و گویش جنوبی مطرح است. زبان ترکی با بیشترین شاعر و تعدد شعر در مقام اول است. تقی رفعت و علی‌اکبر دهخدا در دورهٔ مشروطه، محمدحسین شهریار و حسین منزوی در دورهٔ پهلوی بدان توجه کردند که از میان آن‌ها، شهریار با سرایش «حیدربابا» زبانزد و مشهور است. این شاعران در مناطق آذری‌نشین به دنیا آمدند، تنها دهخداست که در تهران به دنیا آمد و زبان آذری را گویا از کسی آموخت، با این حال زبان آذری، زبان بومی قزوین آن روزگار بود.

در میان اشعار ترکی، شهرتی که منظومهٔ «حیدربابا» کسب کرد، هیچ گویش و زبانی کسب نکرده است. شهریار این منظومه را در سال ۱۳۳۲ شمسی در تبریز سرود، چاپ آن با استقبالی که از سوی مخاطبان صورت گرفت، یک شاهکار هنری به زبان ترکی را در ادبیات معاصر رقم زد. در این میان محمدتقی بهار نیز چندین شعر به گویش نیشابوری دارد و نیما یوشیج نیز اشعاری به گویش طبری سروده که مجموعه اشعار طبری او با نام «روجا» چاپ شده است.

در گویش جنوبی شعری مستقل در دست نیست اما در حد چند جمله در دیوان شاعران جنوبی آمده است؛ نمونهٔ آن اشعار محمدعلی بهمنی است. وی زادهٔ شهر دزفول است و در شعرش از گویش محلی آنجا استفاده کرده است، اما با سکونت در هرمزگان چند نمونه شعر در گویش محلی هرمزگانی نیز سروده است. در شعری با عنوان «هوشت کُجان» چند جمله با لهجهٔ بندری هرمزگانی آورده است؛ حتی عنوان شعر نیز با لهجهٔ هرمزگانی است:

«یاروک آطرف ته بنین/ آه.../ از من مرا گرفت/ نه / از من تو را ربود/ راحت بنین مترس/ خیره شدم به ساحره‌ای از شکاف دود/ شکل ذغال پک‌زده/ هم سرخ هم کبود/ هوشت کجان/ هیچ نگفتم/ دوباره گفت/ در من همیشه تو را داشت می‌سرود» (بهمنی،۱۳۹۲: ۵۸۵-۵۸٦).

این شاعران اولویت را به زبان فارسی دادند و هیچ گاه اندیشهٔ برتری زبان محلی بر زبان فارسی را نداشتند. برای نمونه شهریار گفته است: «زبان مادری هرکسی برای خودش بیش از سایر زبان‌ها شیرین است اما مهم این است که نباید تعصب داشت» (شهریار، ۱۳۷۹: ۱۹٦). در جواب این پرسش که اگر قرار باشد یکی از دو دیوان ترکی یا فارسی شما نابود شود، شما کدام یک را نجات خواهید

داد، گفته است: «اولاً چون بیشتر آثارم فارسی است، مسلماً آن را و در ثانی گفتم که زبان مطرح نیست، هدف مطرح است» (همان).

۳-۳-۲- کاربرد عناصر واژگانی زبان محلی در زبان فارسی

گفته شد انقلاب مشروطه مرحلهٔ تازه‌ای در تغییر واژگانی فارسی دری بود، تغییر ساختار اجتماعی سیاسی کشور، زبان را بنا به همان دلیل اجتماعی بودن متحول کرد؛ زیرا زبان یک امر اجتماعی است و دگرگونی و تحول آن، هماهنگ با تحولات جامعه‌ای است که از آن زبان به عنوان وسیلهٔ ارتباطی خود استفاده می‌کند (باقری، ۱۳۸۳: ۲۰). با تحولات زبانی، دیگر واژگان کلاسیک بی‌رمق بودند و پاسخگوی نیاز و ناز مخاطب شعری نشدند. شعر دورهٔ بازگشت از واژگان سبک خراسانی و عراقی تقلید کرده بود، علاوه بر این که موفقیت خاصی حاصل نشده بود، دیگر چیزی برای تقلید باقی نمانده بود. شعر جدید، واژهٔ جدید می‌طلبید؛ از همین رو واژگان اروپایی و انبوه واژگان سیاسی و اجتماعی غربی با تحولی که در ساختار سیاسی صورت گرفته بود، وارد شعر شدند، زبان شعری نیز از شاعرانگی دورهٔ قبل رها گشت. در این رهاشدگی، زبان به سستی گرایش یافت، این سستی از یک وجه که شعر را از فخامت و استواری گذشته دور می‌کرد، منفی بود ولی از یک وجه که راه را برای حضور و آزمایش زبان تازه باز کرد، مفید واقع شد. از طرفی مشروطه آغاز تحول بود و این طبیعی است که سستی لازمهٔ هر آغازی باشد، بنابراین زبان شعری غنی آنچنان که بعد از نیما دیده می‌شود، در شعر این دوره کم است، اما همین گسست زبانی از شعر کلاسیک است که راه را برای نیما باز کرد تا بتواند آنچه را که در ذهن داشت، در عمل نشان دهد. تلاش برای غنی کردن زبان، زمان می‌طلبد و این زمان از مشروطه تا ظهور نیما توسط شاعران آزموده شد و با حضور نیما به شکوفایی رسید. در دورهٔ نیما هیجان مشروطه‌خواهی فرو ریخته و یک ثبات سیاسی اجتماعی حاکم شده بود. نیما با فرصت کافی و دقت لازم نظریه‌پردازی کرد، مسلماً اگر نیما زبان محلی را وارد شعر نمی‌کرد، شاعران بعد از او شاید جرأت این کار را نمی‌یافتند چنان که قبل از نیما شاعری نتوانست آن را مشخصهٔ سبکی کند، اما بعد از وی حضور زبان محلی در کنار زبان معیار غیر ادبی جلوه نمی‌کرد. این تحول را در موارد زیر می‌توان بیان کرد:

۳-۳-۲-۱- برجسته‌سازی واژه‌های محلی و شاخصهٔ سبکی شدن آن

مهم‌ترین نمود زبان محلی که زبان شعر معاصر را غنی کرد، برجسته‌سازی است. برجسته‌سازی *Foregrounding* در اصطلاح به عدول از هنجار متعارف زبان گفته می‌شود. در واقع برجسته‌سازی، «به کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوهٔ بیان، جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل خودکاری زبانی، غیر خودکار باشد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۳٤). در فرآیند برجسته‌سازی، زبان محلی جزئی از هنجارگریزی گویشی قرار می‌گیرد، در فرآیند برجسته‌سازی واژهٔ تازه وقتی در کنار واژگان متداول قرار بگیرد، اگر میان آن‌ها هماهنگی باشد، بافت اثر و زبان را مستحکم‌تر می‌سازد. این عمل در شعر مشروطه وجود نداشت، شاعران در هیجان مشروطه و مشروطه‌خواهی توجه به اصول زبانی را فراموش کردند و یا فرصت نیافتند به نظام زبانی بیندیشند. بنابراین در کاربرد زبان محلی، برجسته‌سازی دیده نمی‌شود؛ به عنوان نمونه، واژگان ترکی در شعر ایرج میرزا دیده می‌شود که آن هم اندک است و بسامد سبکی ندارد، خود شاعر نیز با هدف تشخّص شعری آن‌ها را استفاده نکرده است و حضور این واژگان تفننی یا صرفاً حاصل تداخل زبانی است. اما نیما با کاربرد واژگان محلی کاری کرد که زبان محلی در کنار زبان معیار باعث تشخّص زبانی گردید و از شاخصهٔ سبک شخصی به شاخصهٔ سبک دوره‌ای رسید. نیما می‌گوید: «شاعری که فکر تازه دارد، تلفیقات تازه هم دارد» (یوشیج، ۱۳٦۸: ۱۰۹). شاعران بومی دیگری که پیرو او شدند، همچون نیما بسته به منطقهٔ بومی خود از زبان محلی‌شان به صورت هنجارگریزی گویشی استفاده کردند.

وارد شدن عناصر زبان محلی به زبان معیار و پیوند کلمات بومی و عناصر زبانی آن، شعر را از منطق زبانی دور نکرد، بلکه این هنجارگریزی باعث رشد زبانی آن‌ها شد. در شعر آن‌ها ما با نوعی نظام زبانی روبه‌رو می‌شویم که کلمات محلی در کنار کلمات دیگر ناهنجاری ایجاد نکرده بلکه ذهن مخاطب را به فراسوی ذهنیت شاعر برده است و تشخص زبانی آن‌ها در نظام زبانی آشکار گردیده است. «نظام‌دار بودن زبان نیز بدان معناست که هویت هر کلمه و پیوند کلمات با یکدیگر از منطق زبانی خاصی پیروی می‌کند که در نظر اهل زبان پذیرفته شده است» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۵).

اگر واژگان اروپایی شعر مشروطه را در ارتباط با زبان معیار بررسی کنیم، دیده می‌شود که واژگان اروپایی در شعر برخی شاعران از حد منطق زبانی فراتر رفته، در نظام زبانی آن‌ها نوعی خدشه ایجاد کرده، چنان که باعث انتقاد ادیبان شده است. اما در شعر نیما و دیگر شاعران برجسته، با کاربرد به‌جا،

به‌موقع و طبیعی زبان محلی آن هم به صورت برجسته‌سازی و هنجارگریزی کـه نـوعی زیباشـناختی شعر است، مواجه هستیم که بر غنای زبان شعری آن‌ها افزوده است. تعداد این واژگان نه آن قـدر زیـاد است که فهم شعر را برای مخاطب غیر بومی مشکل کند و نه آن قدر کم است که به چشم نیایـد. ایـن شاعران، مهارت و قدرت شاعرانگی را داشته‌اند که ضرورتاً و متناسب با فحـوای کلـام از ایـن واژگـان استفاده کنند. این امر علاوه بر تشخّص زبانی باعث حضور هویت بـومی در ادب معاصـر شـده اسـت؛ «استفادهٔ به‌جا از واژگان محلی گذشته از آن که آن‌ها را حفظ و احیا می‌کند و امکانـات و ظرفیـت‌هـای زبان را افزایش می‌دهد، خود یکی از عوامل یاری‌کنندهٔ شاعر در حفظ روانی جریان خلاقیـت و حفـظ تدوام حالت عاطفی شاعر است، بی‌آن که سـاختار کلـام در کشـمکش میـان وزن و معنـی از ریخـت بیفتد» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰).

واژگان محلی در چندین صورت از جمله نام مکان‌ها، عناصر طبیعت و عناصر فرهنگـی، حیوانـات محلی، اشخاص و ... دیده می‌شوند. برخی واژگان را باید با مراجعه به لغـت‌نامـه دریافـت؛ مثـل واژهٔ «سیولیشه» در شعر نیما که در گویش مازندرانی به معنای سوسک سیاه است و در زبـان معیـار متـداول نیست (یوشیج، ۱۳۹۱: ۷۷۹)، واژهٔ «سلخ» مترادف استَلخ که تلفـظ محلـی اسـتخر در کاشـان اسـت و سپهری آن را در شعر آورده است (سپهری، ۱۳۸۵: ۳۵٤)، واژهٔ «نـیم‌زاد» کـه تلفـظ محلـی «نـامزد» در گویش خراسانی است و در شعر شفیعی‌کدکنی دیده می‌شود (شفیعی‌کـدکنی، ۱۳۸۵: ۱۹۳)، و یـا واژهٔ چوخا (نوعی کفش محلی گیلان) و توسکا (نوعی جامهٔ پشمین که جنگل‌نشینان شمال می‌پوشـند) کـه خسرو گلسرخی از آن‌ها در شعرش استفاده کرده است (گلسـرخی، ۱۳۹۱: ١٦٨). امـا برخـی واژگـان نمود بومی‌گرایی هستند در حالی که خود واژه، یک واژهٔ عام و آشنای همگان است؛ مثل واژهٔ دریا کـه در شعر نیما و آتشی بسامد دارد؛ در حالی که مثلاً در شعر اخوان کم است، یـا مثلـاً در شـعر فرخـزاد، واژگان خیابان، چهارراه، بیمارستان، کارخانه و آنچه نشان‌دهندهٔ یک زندگی شهری است، نمود یافتـه و خبری از دریا نیست. اما دریا، کشتی و لوازم آن در شعر آتشی چنان نمود دارد که به‌سـهولت خواننـده حس می‌کند با شاعری روبه‌روست که در کنار دریا بزرگ شده است.

این واژگان با هماهنگی در محور همنشینی و جانشینی آمده‌انـد. در محـور جانشـینی بـه گونـه‌ای سنجیده انتخاب شده‌اند که در ترکیب بـا دیگـر اجـزای شـعر در محـور همنشـینی، بیشـترین تناسـب معنایی و لفظی را دارند. در نظام زبانی در فرآیند همنشینی، عوامل دخیل در داسـتان و وقـایع در کنـار

یکدیگر قرار می‌گیرند و امکان حذف یکی و جانشینی دیگری نیست و حضور همهٔ عوامل زبانی در کنار یکدیگر ضروری است (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۹). مسلماً واژگان محلی این شاعران خود به‌تنهایی ارزش شاعرانه ندارند، اما می‌بینیم در شعر نیما و دیگر شاعران برجسته، این واژگان در کنار عوامل فرازبانی در محور همنشینی خوش نشسته‌اند و ارزش شاعرانه یافته‌اند.

برای نمونه شعر «تو را من چشم در راهم» را بررسی می‌کنیم؛ در این شعر، نیما فقط واژهٔ محلی «تلاجن» را به کار برده و برای بیان اندیشه‌اش از عناصر بومی استفاده کرده است. تلاجن یک نوع درخت کوهی است که در نواحی شمالی می‌روید و در منطقهٔ زندگی نیما وجود دارد.

در فرآیند زبانی، این واژه با دیگر واژگان تناسب دارد. به لحاظ لفظی اگر نام درخت دیگری به جای آن بگذاریم، آن برجسته‌سازی کلام شاید ضعیف شود و یا نشود، اما به لحاظ معنایی، این واژه با بار معنایی بومی در ارتباط منسجم با کل شعر است. نیما برای توصیف‌هایش از عناصر طبیعت استفاده کرده؛ چشم در راه است در شبی که دره‌ها خفته‌اند، سرو کوهی دست نیلوفر را بسته است، او چشم در راهی‌اش را با عناصری بازگو کرده که در ناحیهٔ زندگی‌اش وجود دارد و در حالی که شاعری دیگر آن را با بافت دیگر و نمود دیگر بیان می‌کند.

«تو را من چشم در راهم شباهنگام / که می‌گیرند در شاخ تلاجن / سایه‌ها رنگ سیاهی/ وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم / تو را من چشم در راهم/ شباهنگام، در آن دم که بر جا دره‌ها چون مرده ماران خفتگان‌اند / در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام/ گرم یادآوری یا نه / من از یادت نمی‌کاهم/ تو را من چشم در راهم» (یوشیج، ۱۳۹۱: ٧٨٦).

اگر بومی‌گرایی نیما را با شاعران دیگر بررسی کنیم، کاملاً آشکار است که نیما هرگز نمی‌توانست به زبان محلی آن‌ها شعر بگوید و برعکس. به عنوان نمونه اگر به شعر شفیعی‌کدکنی نگاه کنیم، اصلاً واژهٔ «تلاجن» در آن نیست، اما او واژهٔ «گَوَن» را بسیار استفاده کرده است که در شعر نیما نیست. گَوَن درختچه‌ای است که اغلب در مناطق خشک و بیابانی می‌روید و در منطقهٔ زندگی شفیعی‌کدکنی فراوان دیده می‌شود. وی شعر مشهور «به کجا چنین شتابان» را با همین عناصر محلی سروده است.

۳-۳-۲-۲- زبان محلی و وحدت مضمونی

شاعران بومی بسیاری از اندیشه‌های مشترک را با زبان محلی بیان کردند. بدین صورت هم همگام و همراه دیگر شاعران شدند و هم اصالت بومی خود را حفظ کردند و از همه مهم‌تر حضور زبان محلی در شعر باعث ایجاد وحدتی شد که همبستگی ملی را به بار آورد. دیگر تمرکز بر گویش تهرانی نبود، همگان می‌دانستند شهریار یک شاعر ترک‌زبان است، نیما یک شاعر شمالی است، آتشی یک شاعر جنوبی است و... . این پذیرفته شده بود که برای کنار هم بودن، تنها مشترک بودن زبان ضروری نیست بلکه عقیدهٔ مشترک لازم است. شاعران بومی نیز از حد طبیعی فراتر نرفتند و با آمیختگی متعادل زبان بومی با زبان معیار، فاصلهٔ زبان محلی و معیار را حفظ کردند و در عین حال نیز نمود بومی بودنشان آشکار شد. نیما خودش در اهمیت زبان محلی گفت: «سعی کنید همان طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضحتر از شما بدهد» (یوشیج، ۱۳٦۸: ۸٦). شاعران بعد از او گرچه در آمیختگی زبان محلی و معیار به آن درجهٔ تعالی که وی رسید، نرسیدند، اما رنگ بومی بودن در شعرشان هویداست. به عنوان نمونه فرخزاد دربارهٔ شعر آتشی گفته است: «خصوصیات شعری او به‌کلی با ما فرق داشت، مال خودش و آب و خاک خودش بود» (جلالی، ۱۳۷٦: ۱۹۱).

توجه به زبان محلی، فرهنگ بومی را نیز به شعر وارد کرد. فرهنگ بومی با اندیشهٔ مشترکی که شاعران داشتند، همبستگی ملی را به بار آورد. در برههٔ تاریخی‌ای که نیما رشد کرد، کشور با آشفتگی‌های سیاسی – اجتماعی و مسألهٔ استعمار درگیر بود. این بومی‌گرایی و اتحادی که میان شاعران ایجاد شد، وحدت ملی را بالا برد. گفته‌اند «بومی‌گرایی واکنش روشنفکرانی بود که می‌خواستند مخاطبان خود را به اصالت‌ها و ریشه‌هایشان توجه دهند. بنابراین کشورهای فراوانی که در معرض استعمار قرار داشتند، به این موضوع توجه کردند و طبیعتاً جریان‌های گوناگون روشنفکری در ایران نیز به آن بی‌توجه نماندند» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۹۵).

در شعر معاصر، اندیشه‌های مشترکی را شاهد هستیم که با زبان محلی و فرهنگ بومی بازگو شده‌اند. نیما و آتشی دو شاعر متضاد بومی یکی در شمال کشور و یکی در جنوب کشور، شفیعی کدکنی در شمال شرق کشور، حسین منزوی در شمال غرب کشور و دیگران در هر منطقهٔ بومی که بودند همان عقیدهٔ مشترک را در مضامین اجتماعی و غنایی دارند، می‌توان گفت آن‌ها با زبان بومی

ولی ذهنیت ملی شعر سرودند. «بحث ذهنیت در شعر را می‌توان به درونمایهٔ آن اختصاص داد که به طور عمده در خدمت پیام و اندیشه است» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۵۱٦).

نمونه‌های فراوانی در این مورد قابل بیان هستند و برای نمونهٔ تصادفی آن می‌توان شعر «داروگ» را مثال زد. داروگ قورباغهٔ درختی شمال است که در اعتقاد محلی، هر وقت بخواند نویدگر آمدن باران است. شاعر در امید بهبودی اوضاع جامعه، از آن نماد ساخته است و خطاب به آن گفته است که کشتگاهش (نماد کشور) خشک شده است، کی باران خواهد بارید که کشورش از این خشکی نجات پیدا کند.

«خشک آمد کشتگاه من / در جوار کشت همسایه / گرچه می‌گویند: می‌گریند روی ساحل نزدیک / سوگواران در میان سوگواران / قاصد روزان ابری، داروگ، کی می‌رسد باران؟ / بر بساطی که بساطی نیست / در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست / و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش می‌ترکد – چون دل یاران که در هجران یاران – / قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران» (یوشیج، ۱۳۹۱: ۷٦۰).

منوچهر آتشی در شعر «ظهور» با مبنا قرار دادن زندگی عشایری جنوب، استبداد موجود در جامعه‌اش را نشان داده است. شعر روایت زندگی مردی به نام «عبدوی جط» است. عبدو شتربانی از نواحی دشتستان است که مردم او را به عنوان یک فرد شجاع می‌شناسند، اما سرانجام خان‌های محل با حیله و نیرنگ و دوستی‌نمایی او را می‌کشند. در نگاه شاعر، عبدو نماد مبارز راه آزادی است که در راه رسیدن به هدفش کشته می‌شود. شاعر در توصیف مرگ او گفته است:

«عبدوی جط دوباره می‌آید / با سینه‌اش هنوز مدال عقیق زخم / ز تپه‌های آن سوی گزدان خواهد آمد / از تپه‌های ماسه که آنجا ناگاه / ده تیر نارفیقان گل کرد / و ده شقایق سرخ / بر سینهٔ ستبر عبدو / گل داد / بُهت نگاه دیر باور عبدو / هنوز هم / در تپه‌های آن سوی گزدان/ احساس درد را به تأخیر می‌سپارد / خون را / هنوز عبدو از تنگچین شال / باور نمی‌کند / پس خواهرم ستاره چرا در رکابم عطسه نکرد؟ / آیا عقاب پیر خیانت / تازنده‌تر / از هوش تیز ابلق من بود؟» (آتشی، ۱۳۸٦: ۲۳٦).

شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» نیز چنین است. نمود بومی آن چنان آشکار است که شعر در میان مخاطبان به «اسب سفید وحشی» معروف شده است. آتشی الگوی شعر را از زندگی مردان سوارکار منطقه‌اش گرفته است و با عناصر محلی در قالب نمادهای سیاسی و اجتماعی، واقعهٔ

شکست آزادی‌خواهان را در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بازگو کرده است. او توصیفگر آزادی‌خواهانی است که شکست را پذیرفته‌اند و در مبارزه به بن‌بست رسیده‌اند. شاعر از صاحب اسب سفید و سرکشی سخن می‌گوید که در مبارزه با دشمن شکست را پذیرفته و افسرده در گوشه‌ای نشسته است. اسبش، او را به مبارزهٔ دیگری دعوت می‌کند اما صاحبش ناامید است، وقتی که اسب سُم خود را به خاک می‌زند و از راکب خود طلب مبارزه می‌کند، سوار به او می‌گوید:

«اسب سفید وحشی / من با چگونه عزمی پرخاشگر شوم/ من با کدام مرد درآیم میان گُرد / من بر کدام تیغ سپر سایبان کنم / من در کدام میدان جولان دهم تو را / اسب سفید وحشی شمشیر مرده است / خالی شده است سنگر زین‌های آهنین / هر دوست کو فشارد دست مرا به مهر / مار فریب دارد پنهان در آستین...» (همان: ۲۸-۲۹).

شفیعی‌کدکنی برای ستایش زنان جامعه، شعر «زن نیشابور» را سروده است. وی در این شعر زندگی بومی زن نیشابور را به تصویر کشیده، اما در تصویرهایش رنج، درد، قدرت و عشق زن ایرانی منظور است. این زن در اعصار تاریخ ایران پاینده است و در هر دوره‌ای توانایی همگامی با مسائل را دارد، اما شاعر برای بومی‌گری عنوان زن نیشابور بدان داده در حالی که مطلق زنان ایران منظورش است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۷۳-۷۵).

هوشنگ ابتهاج زمانی که می‌خواست از شعر غنایی به شعر اجتماعی روی آورد، در شعر «کاروان» رسماً اعلام می‌کند که شعر اجتماعی خواهد گفت. در این شعر، در خطاب به معشوق، او را با نام گیلکی «گالیا» خطاب کرده و گفته است دیگر زمانهٔ دلدادگی نیست و باید به فکر مردم جامعه‌اش باشد:

«دیر است **گالیا**/ در گوش من فسانهٔ دلدادگی مخوان ... این زمان / هنگامهٔ رهایی لب‌ها و دست‌هاست/ عصیان زندگی‌ست» (ابتهاج، ۱۳۸۵: ۹۹-۱۰۱).

بهمنی برای توصیف رقص معشوقش از اصطلاح «سرکنگی» استفاده کرده است. «سرکنگی همان شانه‌لرزانی در رقص مردم جنوب است» (بهمنی، ۱۳۹۲: ۵۹۱). در شعر زیر با مقابل هم قرار دادن زلزله و رقص سرکنگی معشوق، چنین بیان می‌کند که، هر دو زلزله است اما زلزلهٔ تو (رقصت) ماجرایی‌هایی دارد:

«زلزله یا لرزهٔ سرکنگی است / بین دو همزاد هماهنگی است/ های خطا فرق در این لرزه‌هاست/ لرزهٔ سرکنگی تو ماجراست/ زلزلهٔ سرکنگی آوارهاست/ حاصل دلتنگی دیوارهاست» (همان: ٦٠٢).

٤- نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر گوشه‌ای از تطور و تحول زبان محلی در شعر معاصر بررسی گردید و البته که هنوز جای بسی بررسی دارد. آنچه به عنوان نتیجهٔ پژوهش قابل بیان است، این است که زبان محلی در شعر معاصر با حضور نیما یوشیج در کنار زبان معیار تثبیت شد و جزو سنت شعری گردید. البته پیش‌زمینهٔ آن قبل از وی در دورهٔ مشروطه، با گسست زبانی از شعر کلاسیک، آغاز گشته بود و تلاش تجددخواهانی چون عشقی، لاهوتی، رفعت و دیگران برای این گسست زبانی، راه را برای نظریهٔ نیما هموار کرد؛ نیما نیز با آگاهی کامل از این که زبان مادری می‌تواند در بدنهٔ شعر فارسی موجب تشخّص و برجسته‌سازی زبانی گردد، آن را به کار برد و به پیروانش توصیه کرد از واژه‌ها نترسند و از آن‌ها استفاده کنند. بدین ترتیب بعد از نیما در دهه‌های بیست، سی، چهل و پنجاه حضور پرثمر زبان محلی را می‌بینیم که نمود آن به دو صورت است؛ در وجه اول به صورت زبانی مستقل است که در شعر کلاسیک نیز نمونه داشت و در وجه دوم آمیختگی زبان محلی با زبان معیار است که این مورد در شعر کلاسیک بسامد سبکی نداشت ولی در شعر معاصر به صورت هنجارگریزی واژگانی مطرح شد، به لحاظ انواع زبان محلی، گویش‌های مازندرانی، گیلگی، جنوبی، نیشابوری و زبان ترکی در شعر معاصر دیده می‌شود و حدود پانزده شاعر برجسته از این زبان در شعرشان استفاده کرده‌اند که برجسته‌ترین آن‌ها نیما یوشیج و منوچهر آتشی هستند.

کتابنامه

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۸۵). *تاسیان*. تهران: کارنامه.

امن‌خانی، عیسی؛ علی‌مددی، منا. (۱۳۹٤). «واژگان عامه در شعر معاصر». *فرهنگ و ادبیات عامه*. ش٦. صص۱۳۷-۱۵۳.

آتشی، منوچهر. (۱۳۸٦). *مجموعه اشعار*. جلد ۲. تهران: نگاه.

باقری، مهری. (۱۳۸۳). *تاریخ زبان فارسی*. تهران: قطره.

بهمنی، محمدعلی. (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

پیشاوری، ادیب. (۱۳٦۲). *دیوان قصائد و غزلیات فارسی و عربی*. تعلیقات علی عبدالرسولی. تهران: ما.

جلالی، بهروز. (۱۳۷۵). *جاودانه زیستن و جاودانه ماندن*. تهران: مروارید.

ـــــــــــ . (۱۳۷٦). *در غروبی ابدی*. تهران: مروارید.

دبیر مقدم، محمد. (۱۳۸۷). «زبان، گونه، گویش و لهجه: کاربردهای بومی و جهانی». *ادب‌پژوهی*. ش۵. صص ۹۱-۱۲۸.

زرقانی، مهدی. (۱۳۹۱). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۵). *هشت‌کتاب*. تهران: طهوری.

سلاجقه، پروین. (۱۳۸۵). *از این باغ شرقی*. چاپ نهم. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شعیری، حمید رضا. (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*. تهران: سخن.

شهریار، محمدحسین. (۱۳۷۹). *گفتگو با شهریار*. به اهتمام جمشید علیزاده. تهران: نگاه.

صدیقی، علیرضا. (۱۳۸۸). «بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۲۰-۱۳۵۷)». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. ش۱۵. صص ۹۵-۱۱٦.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سورهٔ مهر.

عباسی، حبیب الله. (۱۳۷۸). *سفرنامهٔ یاران*. تهران: روزگار.

لنگردوی، شمس. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ٤ جلد. تهران: مرکز

موسوی گرمارودی، سید علی. (۱۳۹۳). *جوشش و کوشش در شعر*. تهران: هرمس.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳٤۳). *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

یوشیج، نیما. (۱۳٦۸). *دربارهٔ شعر و شاعری*. تدوین سیروس طاهباز.تهران: دفترهای زمانه.

ـــــــــــ . (۱۳۹۱). *مجموعهٔ کامل اشعار*. تدوین سیروس طاهباز. تهران: نگاه.