قاعده‌کاهیِ زمانی در کاربستِ نقش‌نماهای دستوری

در اشعار نیما، شاملو، اخوان، شفیعی‌کدکنی، فروغ، سپهری و حمیدمصدق

دکتر لیلا کردبچه

دکتری زبان و ادبیات فارسی-ادبیات معاصر دانشگاه اصفهان

دکتر حسین آقا حسینی دهاقانی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر سید مرتضی هاشمی باباحیدری

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

قاعده‌کاهی از زبان معیار، انحراف از قوانین حاکم بر همنشینیِ واژه‌ها، افزودنِ قاعده‌هایی به برونهٔ زبانِ معیار، به هم‌ریختنِ نحوِ جمله‌ها و ایجاد تغییراتی در درونهٔ زبانِ معیار، مجموعهٔ روشهایی است که اغلبِ شاعران برای رسیدن به زبان شعر از آن بهره می‌برند؛ روشهایی‌که به دو شکلِ قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی، زبان شعر را برجسته و متمایز می‌کند. دخل و تصرّفِ شاعرانِ معاصر در کاربستِ نقش‌نماهای دستوری ازآنجاکه اغلب، بازگشت به صورتهای زبانیِ کهن است، یکی از زیرمجموعه‌های قاعده‌کاهیِ زمانی به‌شمار می رود که با تنوّع کارکردیِ خود، زبانِ گروهی از شاعران معاصر را متمایز کرده است. در این پژوهش با رویکردِ فرمالیستی، توجهاتِ زبانیِ نیمایوشیج، احمدشاملو، مهدی‌اخوان‌ثالث، شفیعی‌کدکنی، فروغ‌فرخزاد، سهراب‌سپهری و حمیدمصدق به الگوهای ادبیِ کهن در کاربستِ نقش‌نماها مورد توجه قرار گرفته، و تأثیر این توجهات زبانی بر تمایز زبانِ برجسته و ممتازِ شعر از زبان معیار، بررسی و نشان داده شده است که توجه این‌گروه از شاعران معاصر به کاربست نقش‌نماها، اغلب رویکردی به دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم بوده است.

کلیدواژه‌ها: زبان شعر و دستورزبان، قاعده‌کاهی و شعر امروز، کهن‌گرایی و شعر معاصر، نقش‌نماها در شعر معاصر.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۸/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۶/۲۹

۱. مقدمه

ردّپای عمدهٔ مطالبی را که دربارهٔ قاعده‌کاهی و مباحث مرتبط با آن در غرب مطرح شده است، باید در دو مقالهٔ معروف صورتگرایان[۱] جستجو کرد. شکلوفسکی[۲] در مقاله‌اش «هنر، هم‌چون فرایند»، نظریهٔ «آشنایی‌زدایی»[۳] خود را که به بیانی، اساس فلسفهٔ زیبایی‌شناسی صورتگرایان است، مطرح کرد؛ نظریه‌ای‌که می‌توان آن را صورت اولیهٔ نظریهٔ «قاعده‌کاهی»[۴] به‌شمار آورد. موکاروفسکی[۵] نیز در مقالهٔ خود «زبان معیار و زبان شعر»، شکل دیگری از این‌نظریه را با عنوان «برجسته‌سازی»[۶] مطرح کرد. علاوه بر این، «زبانشناس انگلیسی، لیچ[۷] نیز به طبقه‌بندی انواع قاعده‌کاهی از دیدگاه زبانشناسی پرداخت و آن را در چند گونهٔ زمانی، آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵). قاعده‌کاهی، مجموعه‌ای از ابزارها را در بر می‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کند؛ یعنی درنهایت، معنایی پدید می‌آورد که به‌نوعی با معنی در زبان خودکار متفاوت است؛ درست برخلاف قاعده‌افزاییها که عناصری موسیقایی به برونهٔ زبان معیار وارد می‌کنند و در حوزهٔ معنایی آن، دخل و تصرّف چندانی روا نمی‌دارند.

کاربر عادی زبان، بدون اینکه قواعد دستورزبان و قوانین حاکم بر نحو کلام و قاعده‌های ثابت نوشتاری و واژگانی و حاکمیّت اشکال ثابت همنشینی واژگان را بداند، همواره تا حدّ زیادی آنها را رعایت می‌کند؛ دست‌کم تا آنجاکه سخنش، رسانگی و ایصال لازم را از دست ندهد. امّا شاعر، که کاربر حرفه‌ای زبان است به شناسایی قواعد و قوانین حاکم بر زبان می‌پردازد؛ چراکه می‌داند برای شکستن هر قانون، ابتدا باید آن قانون را بخوبی شناخت. از سویی، کاربر عادی زبان، تنها به تمرکز مخاطب بر فحوای کلام و پیامش نیاز دارد، امّا شاعر، درست در نقطهٔ مخالف آن، می‌خواهد تمرکز بیشتر مخاطب را از پیام و فحوای کلام به خود متن معطوف کند و پیام را در مرتبه‌ای ثانوی قرار دهد؛ به همین دلیل از مجموعهٔ ابزاری که در اختیار دارد برای برجسته‌کردن متن استفاده می‌کند. بخشی از این ابزارها به برونهٔ زبان معیار مربوط است و در گروه قاعده‌افزایی (موسیقایی) جای می‌گیرد و بخش دیگر، که بسیار وسیع است و با درونهٔ زبان معیار سروکار دارد، شامل قاعده‌کاهیهایی است که خود انواعی چون زمانی، سبکی، آوایی، نحوی، نوشتاری، واژگانی و ... دارد.

در شعر معاصر، در میان گونه‌های قاعده‌کاهی، قاعده‌کاهیِ زمانی که برمبنای انتخابِ عناصری از گذشتهٔ زبان، و ترکیبِ آن بر محور همنشینی، با عناصری از زبان امروز شکل می‌گیرد، حوزه‌ای بسیار وسیع و قابل‌تأمل را شامل می‌شود که درخورِ بررسی و شناخت بیشتر است و به نظر می‌رسد تاکنون، چنانکه شایستهٔ آن بوده، موردِ بررسی قرار نگرفته است.

در این پژوهش، توجهاتِ زبانیِ چند شاعر معاصر (نیمایوشیج، احمدشاملو، مهدی‌اخوان‌ثالث، محمدرضا شفیعی‌کدکنی، فروغ‌فرخزاد، سهراب‌سپهری و حمید مصدق) را در گروه قاعده‌کاهیِ زمانی، و به‌طور مشخص در نحوهٔ کاربستِ نقش‌نماها با نمونه‌برداری از اشعارِ ایشان بررسی کرده، و تأثیر توجه به الگوهای زبانیِ کهن را در برجسته‌سازیِ زبان شعرِ ایشان نشان داده‌ایم.

پیشینهٔ تحقیق

در کتاب دوجلدی *از زبان‌شناسی به ادبیات* تألیف کوروش صفوی(۱۳۷۳)، بحث مفصلی دربارهٔ قاعده‌کاهی و انواع آن شده و در کنار قاعده‌کاهیهای دیگر، قاعده‌کاهیِ زمانی نیز از دید انتخاب یا ترکیب بر محور جانشینی یا همنشینی مورد بررسی قرار گرفته است. کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران* تألیف کاووس حسن‌لی (۱۳۸۳) نیز به بحث دربارهٔ برخی نوآوریهای زبانی در شعر معاصر پرداخته و باستانگرایی را نیز در حوزهٔ واژگان بررسی کرده است. در کتاب *ساختار زبان شعر امروز* تألیف مصطفی علیپور(۱۳۸۷) نیز، برخی قاعده‌کاهی‌ها در دو حوزهٔ جدای نوآوری و کهن‌گرایی بررسی شده است. نیز باید به مقالات مستقلی دربارهٔ کهن‌گرایی در اشعارِ چند شاعر معاصر اشاره کرد؛ مانند مقاله‌های «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک» از فاطمه مدرّسی و محمد بامدادی (۱۳۸۸)، «باستانگرایی در شعر حمید مصدق» از امید یاسینی و فاطمه مدرّسی(۱۳۸٦)، «بازتاب باستانگرایی در اشعار نیمایی اخوان‌ثالث» از فاطمه مدرسی و غلامحسن احمدوند (۱۳۸٤)... امّا تاکنون اثرِ مستقلی که به‌طور مشخص به یکی از حوزه‌های قاعده‌کاهیِ زمانی در شعر معاصر پرداخته و شیوه‌های گوناگونِ دخل و تصرّفِ آن را در زبانِ معیار بررسی کرده باشد، نگارش نیافته است؛ به‌عنوان نمونه در این مقالات، به جلوه‌های گوناگون باستانگرایی در عناصری چون فعل، واژگان کهن، ساختهای نحوی، ساختهای آوایی و موسیقایی و

کاربست برخی حروف چون «اندر» و «زی» و... در شعر چند شاعر معاصر پرداخته شده و در هیچ‌یک از کتابها و مقالات، به بررسی یکی از جلوه‌های کهن‌گرایی جداگانه نپرداخته‌اند.

در پژوهشِ پیشِ رو، نخست از میان شیوه‌های آشنایی‌زدایی در زبان شعر، قاعده‌کاهی‌ها را، و از میانِ انواع قاعده‌کاهی، قاعده‌کاهیِ زمانی را معرفی کرده‌ایم و پس از آن، از میان عناصرِ دخیل در قاعده‌کاهیِ زمانی، «نقش‌نما»ها را به‌عنوان کوچکترین جزء زبانی، که اتفاقاً می‌تواند نقشی مهم در برجسته‌سازی زبانی داشته باشد و در اغلبِ پژوهشها مغفول مانده است، بررسی کرده‌ایم.

قاعده‌کاهی زمانی در کاربست نقش‌نماها و نیز قاعده‌کاهی زمانی در کاربرد دیگر عناصر زبانی چون افعال، واژگان مفرد، ترکیبات، ساختهای نحوی، ساختهای آوایی و موسیقایی و... از ویژگیهای سبکیِ شاعرانِ کهن‌گرای معاصر است که توجهی ویژه به دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم دارند و در دیگر گونه‌های شعر معاصر چون موج‌نو، شعر ناب، شعر گفتار و ... که در برخی، تلاشی برای ساده‌فهمتر کردن شعر به چشم می‌خورد، کاربرد چندانی ندارد. بنابراین شیوه‌های گوناگونِ قاعده‌کاهی زمانی را نمی‌توان به کلّ شاعران معاصر یا همهٔ گونه‌ها و جریانهای شعریِ تعمیم داد. هم از این رو، پژوهشِ پیشِ رو به بررسی شعر چند تن از شاعران معاصر اختصاص دارد که ویژگیِ موردِ نظر در شعرشان هست.

تاکنون اثرِ مستقلی که به‌طور مشخص به یکی از حوزه‌های قاعده‌کاهیِ زمانی در شعر معاصر پرداخته، و شیوه‌های گوناگونِ دخل و تصرّفِ آن را در زبان معیار بررسی کرده باشد، نگارش نیافته است.

پرسشها

در این پژوهش، پرسشهایی چند مطرح است:

- در میان واحدهای زبانیِ دخیل در قاعده‌کاهی‌های زمانی، نقش‌نماها به‌عنوان یکی از کوچکترین واحدهای زبانی تا چه اندازه می‌توانند در برجسته‌سازیِ زبانِ شعر مؤثر باشند؟
- قاعده‌کاهیِ زمانی در حوزهٔ نقش‌نماها در شعر معاصر به چند شیوه صورت می‌گیرد؟

ـ قاعده‌کاهیِ زمانی در حوزهٔ نقش‌نماها در مقایسه با دیگر روشها و امکاناتِ زبانی که به برجسته‌سازیِ زبان شعر منجر می‌شود، چه مزیّتی دارد و چه آسیبی مَتوجهِ آن است؟

۲. چهارچوب نظری

۱-۲ زبان معیار و زبان شعر

انسانها برای انتقال تجربیاتشان، ابزاری ساده‌تر و کارامدتر از زبان در اختیار ندارند؛ بنابراین نخستین و اساسیترین نقش یا وظیفهٔ زبان، ایجاد ارتباط است (نجفی، ۱۳۸۲: ۳۵). فرمالیست‌ها که با دیدی زبانشناسانه به ادبیات می‌نگرند، زبانِ ادبی را وجهِ خاصی از زبان دانسته‌اند و میانِ کاربردِ ادبی و کاربردِ معمولِ زبان، قائلَ به تفاوتِ بنیادی هستند. از نظرِ آنان، «نقشِ مَحوریِ زبان عادی[۸]، انتقالِ پیام به مخاطب از طَریق ارجاع به موضوعی در بیرونِ زبان است حال‌اینکه زبانِ ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعاتِ بیرونی است» (داد، ۱۳۹۰: ۳۳۵). رومن یاکوبسن[۹] در دسته‌بندیِ ششگانهٔ خود از نقشهایَ زبان برای ایجاد فرایندِ ارتباط، قائل به شش جزو «گوینده»، «مخاطب»، «مجرای ارتباطی»، «رمز»، «پیام» و «موضوع» بوده و معتقد است که هرگاه پیام، متوجه هریک از این اجزای ارتباطی شود، زبان به‌ترتیب، دارای یکی از نقشهای عاطفی[۱۰]، ترغیبی[۱۱]، همدلی[۱۲]، فرازبانی[۱۳]، ادبی[۱۴] و ارجاعی[۱۵] خواهد بود (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲ و ۳۳). از ویژگیهای زبان معیار، علاوه بر ارجاعی‌بودن، دستورمداریِ آن است؛ یعنی پیروی، هم از قوانینِ صرفی و نحویِ مکتوب و هم از تمامیِ قواعد زبان که ملکهٔ ذهنِ اهل زبانِ خاص در مکالمات روزمره‌شان است و اساساً از وظایف اساسیِ دستورزبان، که «ارائهٔ آسانترین و درست‌ترین قواعد به‌منظورِ برقراریِ ارتباط گفتاری یا نوشتاری است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱: ۲)، نهایت بهره را می‌بَرد. امّا زبانِ ادبی، زبانی است که به‌دلیل کارکردهای زبانی، توجهِ مخاطبَ را از پیام بر متن معطوف می‌کند و این کارکردهای زبانی، عواملی است که زبانِ عادی و متعارف را به‌دلیل قاعده‌کاهی‌ها و قاعده‌افزاییها به مرتبه‌ای برتر ارتقا می‌دهد.

۲ـ ۲ قاعده‌کاهی

قاعده‌کاهی به هرنوع استفادهٔ زبانی، که مناسباتِ عادی و متعارفِ زبان معیار در آن رعایت

نشود، اشاره دارد (داد، ۱۳۹۰: ٥٤) و شعر درواقع، زبانی است که جوهرِ آن بر شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان استوار است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ٢٤). این شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان، زمانی به وقوع می‌پیوندد که تغییراتی بر زبان یا در زبان اعمال شود.

> کسی‌که عاملِ وزن و قافیه را روشی برای شکستنِ هنجارِ عادیِ زبان معرفی می‌کند، قائل به ایجادِ تغییر بر زبان است و کسی‌که عدول از قواعدِ صرفی و نحویِ زبان را عاملِ تمایزِ زبانِ شعر از زبانِ عادی می‌داند بر اعمالِ تغییر در زبان توجه می‌کند» (محسنی و صراحتی‌جویباری، ۱۳۹۰: ۱۸۳).

یاکوبسن، ادبیات را «درهم‌ریختنِ سازمان‌یافتهٔ گفتار متداول» می‌داند (ایگلتون، ۱۳۸۳: ٤). به اعتقادِ موکاروفسکی «مهمترینِ کارکردِ زبانِ شاعرانه این است که زبانِ معیار را ویران می‌کند»؛ چراکه بدونِ سرپیچی از قاعده‌هایِ زبانی، شعر وجود نخواهد داشت (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲٦). این سرپیچی از قاعده‌های زبانی، چنانکه علاوه بر داشتنِ اصلِ زیبایی‌شناسی، اصلِ رسانگیِ کلام را نیز رعایت کرده باشد و به گنگی و ابهام منجر نشود، می‌تواند زبان را به مرتبه‌ای بالاتر برکشد و برای آن، هویّتی هنری ایجاد کند.

قاعده‌کاهی، سرپیچی از هنجارهای زبان معیار است و شاملِ دخل و تصرّفهایی می‌شود که بر درونهٔ زبانِ معیار عمل می‌کند و آن را برجسته می‌سازد. قاعده‌کاهی شامل انواعی چون زمانی، سبکی، آوایی، واژگانی، نحوی و نوشتاری است که هریک به‌گونه‌ای، زبان معیار را از درون متحوّل می‌کند.

۳. قاعده‌کاهی زمانی

کاربرِ عادیِ زبان، همواره از عناصری زبانی استفاده می‌کند که متعلق به حوزهٔ قابلِ درکِ و دریافتِ کاربرانِ زبان معیار باشد و در انتقالِ معنی، اختلالی ایجاد نکند؛ چراکه هدفِ او، انتقالِ پیام است و به این دلیل از متعارفترین و قابلِ درکترین عناصر برای پیام‌رسانی استفاده می‌کند. امّا شاعر، دقیقاً در نقطه‌ای مقابلِ کاربرِ عادیِ زبان ایستاده است و اتفاقاً سعی در استفاده از عناصری دارد که به‌شرطِ رعایتِ دو اصلِ رسانگی و ایصال با بافتِ طبیعیِ کلام، متفاوت باشد و بتواند توجهِ مخاطب را از پیام بر خودِ متن معطوف کند و در این میان، یکی از ابزارهای زبانیِ نامتعارف، عناصری مربوط به گذشتهٔ زبان و ترکیبِ آن با واحدهای زبانِ امروز است. به اعتقادِ لیچ، شاعر می‌تواند واژه‌ها یا ساختهایی در شعر خود به‌کار ببرد که در زمانِ سرودنِ شعر در زبان خودکار

متداول نیست و واحدهایی به‌شمار می‌رود که در گذشته متداول بوده، و سپس مرده‌است (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۱). واژه‌ها یا ساختهایی از این دست در نظامِ زبانِ خودکارِ فارسیِ معاصر، جایی ندارد؛ بنابراین کاربردشان عملکردی نشاندار خواهد داشت؛ زیرا بر نظامِ زبان خودکار تأثیر گذاشته است و نشان می‌دهد که این زبان، به گونهٔ زبانیِ دیگری تمایلاتی دارد که در گذشته کاربرد داشته است. در قاعده‌کاهی زمانی (آرکائیسم، کهن‌گرایی، باستانگرایی)، شاعر، واحدی را از روی محور جانشینی انتخاب می‌کند که پیش از این مرده است و ورود این واحد به ساختِ زبان، تغییری در نظام زبان پدید می‌آورد که بر شبکهٔ نشانه‌ها تأثیر می‌گذارد (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۷) و بر محتوای زبان عمل می‌کند. به همین دلیل است که این واحد می‌تواند نقشی در فرایند برجسته‌سازی داشته باشد. واژه‌های کهن در شعر، علاوه بر برجسته‌سازی کلام به توانگری و توانمندیِ زبان هم می‌افزاید؛ زیرا شاعر اگر بتواند در محور همنشینیِ زبان، بین واژهٔ کهن و واژه‌های امروزی، سازگاریِ استوار برقرار کند، نشان می‌دهد که آن واژهٔ کهن، ارزش زنده‌شدن را دارد و پذیرشِ مردم، که مخاطبان واقعیِ شعر هستند نیز مهر تأییدی است بر تداومِ حیاتِ آن واژه. توجه به عناصر زبان و فرهنگِ گذشته در شعر، امکانات بالقوه‌ای در اختیارِ شاعر قرار می‌دهد تا بتواند از آنها در راهِ تعالیِ زبان شعرِ خود بهره ببرد و زبان شعرش را برجسته کند. علاوه بر این در کهن‌گرایی غیر از توسّع و برجستگی زبان، مسئلهٔ هویّت و فرهنگ نیز مطرح است. آثارِ ادبیِ گذشته، شناسنامهٔ هویّتِ ملی و فرهنگیِ ماست. وقتی واژه‌های قدیمی، کاربرد نداشته باشد و به فراموشی گرایَد، متونِ دربرگیرندهٔ آنها نیز برای مردم، غیرقابل فهم می‌شود و بتدریج مغفول می‌ماند.

به‌نقل از دیچز، بن‌جانسن[۱۶] (منتقد انگلیسی) معتقد است کلماتی‌که از اعصار کهن اقتباس می‌شود، نوعی شکوه و جلال به سبک می‌بخشد؛ زیرا از قدرت سالیان برخوردار است و بر اثر مدتی فترت، نوعی تازگیِ شکوهمند احراز می‌کند (دیچز، ۱۳۷۷: ۲۵۷). بهار نیز بر این نکته تأکید دارد که :

> برای اینکه آثار گذشتگان، که حاویِ تحریکات ملیّه‌اند و مثل سنگرهای غیرقابل تسخیری در اطراف ملیّتها قرار دارند، از بین نرود و احساسات وطنیّه در مراجعهٔ به آن آثار، همواره تازه بماند، باید ادبای امروزِ ما در حفظ و صیانتِ لغاتی‌که آثارِ

باعظمت قدما به آن لغات منظوم شده است، سعی نموده و پایهٔ آثار خود را بـر روی همان لغات و اصطلاحات قرار دهند (بهار، ۱۳۷۷: ۳۰۷).

بنابراین می‌بینیم که کهن‌گرایی، عملاً چیزی فراتر از فرایندِ برجسته‌سازیِ زبانی است و با فرهنگ ارتباطی تنگاتنگ دارد.

قاعده‌کاهی زمانی شامل سه حوزهٔ معنایی، ساختهای نحوی و واژگان است. در حوزهٔ معنایی، تلمیحات و مضامینِ کهن در شعر امروز استفاده می‌شود. در حوزهٔ نحوی، ساختمانهای نحوی قدیم که امروزه در زبان معیار، مورد استفاده قرار نمی‌گیرد در زبان شعر به‌کار گرفته می‌شود و قاعده‌کاهی زمانی در حوزهٔ واژگان، استفاده از مفرداتی (اسم، فعل، نقش‌نما) است که به دوره‌های زمانیِ پیشین متعلق بوده است و در زبان معیار، کاربردی ندارد و شاعران با بیرون کشیدنِ آنها از میان بافتهای مردهٔ زبان، و ترکیبِ آنها در محورِ همنشینی با عناصری از زبانِ امروز از سویی به پیشینهٔ فرهنگیِ آن واژه‌ها توجه می‌کنند و از سویی دیگر، موجب برجسته‌سازی در زبان می‌شوند.

استفاده از عناصرِ کهن، چه در حوزهٔ معنا و چه در حوزهٔ ساختهای نحوی و واژگان برای کاربرِ عادیِ زبانِ امروز، جایز نیست؛ چراکه بر درک و دریافتِ بخش وسیعی از مخاطبان تأثیرِ منفی می‌گذارد و در وظیفهٔ پیام‌رسانی، اختلال ایجاد می‌کند. امّا از آنجاکه شاعر، به‌عنوانِ کاربرِ خاصّ زبان، صرفاً در پیِ پیام‌رسانی نیست و سعی دارد تمرکزِ مخاطب را از پیام بر زبان معطوف کند، چنین عناصری، امکاناتی در اختیار او قرار می‌دهد تا در زبان، هنرنمایی کند و زبانِ عادیِ معیار را در حدّ زبانی هنری برکشد.

در شعرِ معاصر، یکی از شیوه‌های پرکاربردِ رسیدن به برجستگیِ زبانی، استفاده از واژگانِ کهن در سه حوزهٔ افعال، نامها و نقش‌نماهاست و در این میان، کهن‌گرایی در حوزهٔ نقش‌نماها از آنجاکه خود، شیوه‌های کاربستیِ گوناگونی دارد، بخشی بسیار مهم است و تحلیل و بررسیِ آن، تأمل و دقتِ شاعرانِ معاصر را در سازوکارهای زبانیِ کهن نشان می‌دهد.

٤. نقش‌نماها

نقش‌نما (اعم از حروف اضافه یا حروف وابستگی)، کلمه‌ای است که پیش از اسمی یا هرچه جانشین اسم باشد، می‌آید تا تعلّق و وابستگی اسم را به‌کلمهٔ دیگر نشان دهد و در ساختمان جمله، سبب برقراری وابستگیِ عناصر زبان می‌شود و در این پیوستگی،

نمایهٔ نقشِ اجزای جمله می‌گردد؛ به‌عبارتِ دیگر، نقش‌نماها بی‌اینکه نقش بپذیرند، نقش می‌سازند و عدمِ نقش‌پذیریِ آنها به نداشتنِ معنا و مفهومِ فردیشان ارتباط می‌یابد[۱۷]؛ چراکه همهٔ عناصرِ زبان در ساختمانِ فردیِ خود، دارای مفهومند و هنگامی‌که در یک مجموعهٔ به‌هم پیوستهٔ کارکردی قرار می‌گیرند، متناسب با معنایشان، موقعیّت و جایگاهی را می‌پذیرند. نقش‌نماها، چنانکه گفته خواهد شد، به‌رغم ساختمان کوچکشان از اهمیت بسزایی برخوردارند که واکاویِ نقش آنها را در ساختمان زبان شعر، اجتناب‌ناپذیر می‌کند.

نقش‌نماها، چنانچه حرف اضافه باشد، کلماتی است که نسبت میان دو کلمه را بیان کند و مابعدِ خود را متمم کلمهٔ دیگر قرار دهد؛ چنانکه معنی کلمهٔ نخستین، بدون ذکر کلمهٔ دوم ناتمام باشد (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳٤)؛

> یعنی «کلماتی است که معنی مستقلی ندارد، امّا کلمه یا عبارتی به یکی از اجزای جمله می‌پیوندد و عبارت یا کلمه‌ای که اسم یا ضمیر است، متممِ اسم یا صفت یا فعل قرار می‌دهد و بیشتر برای ساختن «متمم فعل» به کار می‌رود» (خانلری، ۱۳۸۰: ۷۵).

و چنانچه نقش‌نماها حرف ربط باشد، کلماتی است که دو کلمهٔ همگون یا دو عبارت یا دو جمله را به هم می پیوندد و آنها را همپایه و هم‌نقش می‌سازد و یا جمله‌ای را به جملهٔ دیگر می‌پیوندد و دومی را وابستهٔ اولی قرار می‌دهد (۲٤: ۲۳٦).

برخی از دستورنویسان تمام حروف را کلمات دستوری یا نقش‌نما می‌نامند و معتقدند شناختن برخی از آنها به‌عنوان حرف نشانه با نظر زبانشناسان قدیم و جدید است (فرشیدورد، ۱۳٤۸: ٤٤۷).

> حروف اضافه و حروف ربط در اصطلاح آندره مارتینه[۱۸]، زبانشناس فرانسوی، (نقش‌نما indicateur de fonction یا fonctionnel) خوانده می‌شود. نقش‌نما در نظر مارتینه، یعنی هر تک‌واژ یا کلمه یا گروهی‌که برای نشان‌دادن نقش و رابطهٔ جزئی از جمله با خودِ جمله یا هستهٔ مرکزیِ آن یعنی محمول یا مسند و یا با هر جزء دیگری به‌کار می‌رود (صادقی، ۱۳٤۹: ٤٤۱).

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از وابسته‌های معنایی در ساختمان جمله، نقشی بسیار مهم و تعیین‌کننده در نقشمندیِ دیگر ارکان ایفا می‌کند و عدم شناختِ درست آنها و کاربرد غلطشان، بی‌تردید زبان را فاقد هرگونه معماریِ صحیح و قابلیّتِ رسانگیِ دقیق می‌سازد

و بالعکس، شناختِ دقیقِ کارایی و توانمندیِ نقش‌نماها و استفادهٔ بجا و هنرمندانه از آنها، می‌تواند سخن را تعالی بخشد؛ چنان‌که در بیت زیر از سعدی، می‌بینیم که شناخت شاعر از ظرفیتهای معناییِ نقش‌نماها و رفتار تیزهوشانه در جابه‌جاییِ آنها، سخن را تعالی بخشیده است:

فرق است میانِ آن‌که یارش در بر *با آنکه دو چشمِ انتظارش بر در*

(سعدی، ۱۳۷۳: ٦٥)

توجه و اقبال شاعران معاصر به نقش‌نماها و کاربستهای آنها، اغلب در گروهِ کهن‌گرایی‌ها قرار می‌گیرد. بررسیها نشان می‌دهد که شاعرانِ معاصر در استفاده از نقش‌نماها، همواره الگوهای مقتدر ادبیات قدیم را پیشِ روی داشته‌اند. کهن‌گرایی در کاربست نقش‌نماها را در شعر معاصر می‌توان در سه بخش بررسی کرد: نخست استفاده از برخی نقش‌نماها که تنها در ادبیات قدیم سابقهٔ کاربردی داشته است و در زبانِ معیارِ امروز، جایی ندارد. دیگر استفاده از نقش‌نماهای مضاعف که به‌صورتِ دو حرفِ توأمان، یکی پیش و یکی پس از واژه‌ای که به آن وابسته است، و گاهی در کنار هم، می‌آید و از مختصات ادبیات قدیم است و دیگر استفاده از حروف در معناهایی متفاوت با آنچه امروزه در زبان معیار می‌بینیم.

۱-٤ اهمیّتِ حروف

حروف، اعم از ربط و اضافه با اینکه در شمار واحدهای زبانیِ کوچک است، از اهمیّتی ویژه در زبان برخوردار است، چراکه:

۱ـ «نقش‌نما» هستند و تعیین‌کنندهٔ وظیفهٔ دستوری کلمات؛ یعنی نمایندهٔ نقشِ نحوی مدخول خود هستند؛ چنانکه حروف اضافه، مفعول غیرصریح را نشان می‌دهد و همین‌طور حروف ربطی که مؤول به قید می‌شود؛ برای مثال: آمده بودم (که) تو را ببینم؛ یعنی برای دیدن تو (قید علّت).

۲ـ «معنی‌نما» هستند، به‌عبارتی بیانگر معنی غیرمستقل نیز هستند و مراد از عدم استقلالِ معنی این است که «معنی را از خودِ کلمه به‌تنهایی نمی‌توان فهمید، بلکه مدخولِ کلمه را نیز باید بر وی افزود؛ چنانکه مثلاً حروف اضافه، به‌تنهایی چیزی را افاده نمی‌کند و وقتی معنی فهمیده می‌شود که مفعول غیرصریحِ آنها آورده شود» (خیامپور، ۱۳۸۲: ۱۰۳).

در موارد بسیاری می‌بینیم که کشف مفهوم غاییِ جمله، به معناشناسی حرف منوط است؛ برای نمونه امکان درک این بیت از ملک‌الشعرای بهار به‌آسانی صورت نمی‌پذیرد مگر اینکه بدانیم حرف «از» مترادف «از نظر، از لحاظ» و برای توضیح به کار رفته است:

جمله با گردنکشی ناچیز بودند از گهر همچو خاکستر که خیزد از کنار پارگین

(بهار، ۱۳۸۰، ج۱: ۵۰)

۳ـ «نمایندهٔ معنی» هستند؛ یعنی گاه با اعجاز و زیباییِ هرچه تمامتر، جایگزین یک‌عبارت محذوف می‌شوند؛ امکان صرفه‌جویی و اقتصاد زبانی (خصوصاً در نظم) به وجود می‌آورند و در نهایت به ایجاز و تراش‌خوردگی زبان می‌انجامند؛ نظیر این سطرها از *گلستان* سعدی:

«شیادی گیسوان بافت یعنی علویم و با قافلهٔ حجاز به شهری درآمد (که) از حج می‌آیم و قصیده‌ای پیش مَلک برد (که) من گفته‌ام...» (سعدی، ۱۳۷۳: ٦۲). که در آن، عبارتی نظیر «با تظاهر به اینکه، یعنی‌که و...» به قرینه از جمله حذف گردیده است و نیز در این سطر: «دزد بی‌توفیق، ابریقِ رفیق برداشت (که) به طهارت می‌روم و به غارت می‌رفت» (سعدی، ۱۳۷۳: ۷۰).

ضرورت کاربردهای این‌چنینیِ حروف و به خدمت‌گرفتنِ آنها در حوزهٔ معنا برای موجزشدن و در نتیجه فصاحت کلام در میان شاعران و نویسندگان قدیم، و آن‌گروه از شاعران معاصر، که توجهاتی به دستاوردهای زبانیِ نظم و نثر قدیم داشته‌اند، اهمیّت بسیاری دارد؛ چراکه یکی از عوامل تأثیرگذار بر شیوایی زبان فارسی، گستردگی مفاهیمی است که به گونهٔ اختصار در دل حروف ربط و اضافه پنهان است؛ عناصری‌که نمی‌توان منکر اهمیّت و نقش بسزای آنها بود؛ چه در مواردی که بیانگر وظیفه و نقشِ دستوری است و چه در مواردی که بر رسایی و وضوح مفاهیمِ متن، اثر می‌گذارد.

تنوّع کاربست نقش‌نماها در حوزهٔ معنا در کنار توجه به صورتهای کهنِ برخی نقش‌نماها (ساده و مضاعف) در شعر معاصر ـ که در هرشکل، رویکردی به سازه‌های زبانیِ کهن است ـ در این مختصر، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲-٤ نقش‌نماهای کهن

بخشی از رویکرد شاعران معاصر به کارکردِ قدیمِ نقش‌نماها، متوجه استفاده از نقش‌نماهایی است که صرفاً در ادبیات قدیم کاربرد داشته است و از مختصاتِ سبکیِ

دوره‌های ادبیِ قدیم به‌شمار می رود. استفاده از این‌گونه نقش‌نماها را در زبان امروز نمی‌بینیم مگر در کارِ شاعرانِ کهن‌گرا و آنان که تمایلی به صورتهای زبانیِ قدیم داشته‌اند. «اندر» و «زی» پرکاربردترینِ این نقش‌نماهاست:

ـ اندر

«اندر» از مشخص‌ترین نقش‌نماهای کهن است که هرجا در هر متنی دیده شود، نشانه‌ای مبنی بر کهن‌گراییِ متن به‌شمار می‌رود. بهار دربارهٔ این نقش‌نما می‌نویسد:

> تا عصر سامانی و تا اواسط قرن پنجم، لفظ «در» در نثر دیده نمی‌شود؛ چراکه «در» مخفف «اندر» است و بعدها این لفظ، کوتاه شده است و در نسخه‌هایی‌که کمتر دست خورده، همه‌جا «اندر» آمده و برای تمیزدادن نثرهای کهنه از نثرِ تازه‌تر، یکی وجودِ همین لفظ است. این ادات بعد از اسمی که به باء ظرفیه مضاف باشد برای تأکید درمی‌آمده، ولی این شیوه بتدریج در نثر و نظم نقصان پذیرفته و از قرن هفتم به بعد، تقریباً در نثر از میان می‌رود و در شعر هم از قرن هفتم به بعد، تقریباً متروک می‌گردد، مگر کمتر و در اشعاری که تقلید از متقدّمان باشد (بهار، ۱۳۸۲، ج۱: ٤٠١).

البته در کاربردِ «در» به‌جای «اندر» و برعکس، باید به گونه‌ای از اجبارِ وزن عروضی نیز توجه کرد، چراکه در تمامیِ دوره‌ها، شاعران برای پرکردنِ ظرفهای وزنیِ بزرگتر، همواره «اندر» را به «در» ترجیح داده و در صورتِ کوچکتر بودن ظرفِ وزن از «در» استفاده کرده‌اند. در شعر معاصر نیز استفاده از «اندر» را باید نتیجهٔ دو عامل دانست: یکی توجه به صورتهای زبانیِ کهن و دیگر، اجبار وزنِ عروضی و یا گونه‌ای از موسیقیِ سطر که در هردو صورت، نشاندهندهٔ تمایل گروهی از شاعران به الگوهای زبانیِ کهن است:

همچنان *کاندر غباراندودهٔ اندیشه‌های من، ملال‌انگیز/ طرح تصویری در آن هرچیز/ داستانش حاصلِ دردی* (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٤٥٣).

قرنِ خون‌آشام/ قرنِ وحشتناکتر پیغام/ کاندر آن با فضلهٔ موهومِ مرغِ دورپروازی/ چاررکنِ هفت اقلیمِ خدا را در زمانی برمی‌آشوبند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۸۱).

اندر آن سرمای تاریکی/ که چراغِ مرد قایقچی به پشتِ پنجره افسرده می‌ماند/ واندر این هنگام/ روی گامهای کُند و سنگینش... (شاملو، ۱۳۳٦: ۱۲۷).

بی‌تو احساسِ من از زندگیِ بی‌بنیاد/ واندر این دورهٔ بیدادگریها هردم/ کاستن، کاهیدن (مصدق، ۱۳۷٦: ٦٠).

– زی

در میان نقش‌نماهایی‌که استفاده از آنها مختصّ ادبیات قدیم بوده و در شعر معاصر نیز بازتاب یافته است، می‌توان به نقش‌نمای «زی» اشاره کرد که پیشینهٔ کاربستِ آن به ادبیات پهلوی می‌رسد. در کتیبه‌های ساسانی و سکه‌های قدیم فارس، «زی» به‌جای حرف اضافه و گاهی مانند «ابن» به‌کار رفته است؛ چنانکه در سکهٔ «بغداد»، «بغ داد زی بغ کرت» به معنیِ «بغداذ پسرِ بغکرد» است و یا در کتیبهٔ شاپور سکانشاه، مکرّر این‌کلمه به‌جای علامت اضافه و یا در معنی «ابن» آمده است (بهار، ۱۳۸۲، ج۱: ٤۲۲). امّا «زی» در مفهومِ «سوی و نزد» در زبان پهلوی نبوده و این حوزهٔ معنایی، ویژهٔ زبانِ دری است و کاربردِ آن را در آثارِ قرنهای چهارم و پنجم و ششم بسیار می‌بینیم:

ای بخارا! شاد باش و دیر زی *شاه زی تو شادمان آید همی*

(رودکی، ۱۳۷۸: ۲٦)

استفاده از حرف «زی» در شعر معاصر، مختصّ آثار شاعران زبانگرا و کهن‌گراست و از برجسته‌ترین نشانه‌های کهن‌گرا بودنِ اشعار به‌شمار می‌رود؛ نشانه‌ای که بدون هیچ‌گونه تغییری در نوع کاربست، وارد شعرِ معاصر شده است:

می‌نماید مهر با من در شبی این‌گونه طوفانی/ می‌رسد زی من به مهمانی (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۲٤۷).

در شبِ جاوید/ زی شبستانِ غریبِ من/ ـ نقبی از زندان به کشتنگاه ـ/ برگ زردی هم نیارد بادِ ولگَردی/ از خزانِ جاودانِ بیشهٔ خورشید (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۲٤).

زی من به اعتماد دستیِ دراز کن/ ای همسایهٔ دود (شاملو، ۱۳۸٤: ۱۳۷).

و هر ستاره از آن اوجها صدا می‌زد/ مرا صدا می‌زد/ که من هلاک شدم/ و من/ نه زی ستاره/ نه زی مهر/ سوی خاک شدم (مصدق، ۱۳۷٦: ۳۱۰).

۳-٤ استفاده از نقش‌نماهای مضاعف

بخش دیگری از کهن‌گرایی در حوزهٔ نقش‌نماها در شعر معاصر به استفاده از نقش‌نماهای مضاعفی مربوط است که در مواردی کنارِ هم، و در مواردِ دیگر، یکی پیش و یکی پس از واژه‌ای می‌آید که به آنها وابسته است. ابوالقاسمی در *تاریخ زبان فارسی* ضمن برشمردن ویژگیهای دستوری زبانهای ایرانی از قرارگرفتن حرف اضافه پیش و پس از معمول خود سخن به‌میان می‌آورد و معتقد است: این‌حروف در فارسی میانه، هم به‌صورت پیشواژه و هم پسواژه به‌کار می‌رود (ابوالقاسمی، ۱۳۷۳: ۱۸۲). استفاده از

نقش‌نماهای مضاعف را باید از یادگارهای زبانیِ ارزشمند ایران قدیم دانست که چون گوهری پربها به شعر معاصر نیز رسیده است. نقش‌نماهای مضاعف، کاربرد و بسامد زیادی در شعر معاصر دارد و وجودِ آنها در هر شعری، دالّ بر توجه به صورتهای زبانیِ کهن است و کاربست آنها در شعرِ معاصر، بی هیچ تفاوتی با ادبیات قدیم به چشم می‌خورد:

ـ به ... اندر

کاربردِ «به» پیش از اسم و «اندر» پس از اسم از بارزترین جلوه‌های استفاده از نقش‌نماهای مضاعف در شعر معاصر است که یادآورِ مختصات ادبیِ زبان قدیم است:

آفرین و مدح سود آید همی گر بَه گنج اندر زیان آید همی

(رودکی، ۱۳۷۸: ٤٩)

کاربستِ این نقش‌نمای مضاعف در شعر معاصر، گرچه هیچ تفاوتی با چگونگی کاربستِ آنَ در ادبیات قدیم ندارد به شعر شاعران زبانگرا و کهن‌گرای معاصر، وجهه‌ای متمایز از زبان معیار بخشیده است:

نوشته بر سرِ هریک به سنگ اندر/ حدیثی که‌ش نمی‌خوانی بر آن دیگر (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ٦٦).

دشنه‌ای مگر/ به آستین اندر/ نهان کرده باشی (شاملو، ۱۳۷۵: ۵۸).

به کاخ اندر/ که گردآلود آن را برج و بارو... (مصدق، ۱۳۷٦: ۱۰).

ـ به ... بر

باهم‌آییِ دو نقش‌نمای «به» و «بر» از مختصّات ادبیات قدیم بوده و با گونه‌ای تأکید همراه است:

صلصل به سرو بن بر با نغمهٔ کهن بلبل به شاخِ گل بر با لحنک غریب

(رودکی، ۱۳۷۸: ۲۱)

این‌شیوه، گرچه در شعر معاصر، بازتاب چندانی نداشته است، وجود نمونه‌های کم نیز، همچنان نشاندهندهٔ توانشِ زبانیِ این نقش‌نمای مضاعف است و توانایی آن را برای به‌کارگیری و انتقال معنی ابراز می‌کند:

تو را چه سود/ فخر به فلک بر/ فروختن/ هنگامی‌که/ هر غبارِ راهِ نفرین‌شده، نفرینت می‌کند (شاملو، ۱۳۷۸: ۲۲).

تأییدِ حضورت/ کس را به شانه بر// باری نمی‌نهاد (شاملو، ۱۳۷٦: ۵).

– بر ... بر

استفادهٔ مکرّر از نقش‌نمای «بر»، تأکیدی است بر وابستگیِ اسم به این نقش‌نما و نشانه‌ای است مبنی بر توجه شاعران معاصر به سازه‌های زبانیِ کهن. استفاده از این نقش‌نما در شعر معاصر، بسامدِ چندانی ندارد و شاعران در کاربستِ نقش‌نماهای مضاعف، اغلب استفاده از دوِ حرفِ متفاوت را بر استفاده از یکِ حرفِ مکرّر ترجیح‌داده‌اند:

با کمان و تیر/ بر درختی که به زیرش ایستاده بود،/ و بر آن بر تکیه داده بود... (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۷۵).

– بر ... به

با هم‌آییِ دو نقش‌نمای «بر» و «به» نیز از کارکردهای خاصّ ادبیات قدیم است. در این‌شیوه، این دو نقش‌نما در کنارِ هم، و هردو پیش از اسم می‌آیند:

شنیدم که جمشیدِ فرّخ سرشت به سرچشمه‌ای بر بسنگی نوشت

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۲)

امّا در شعر معاصر، باهم‌آییِ این دو نقش‌نما، چندان مورد استقبال قرار نگرفته است و نمونه‌های چندانی ندارد و به نظر می‌رسد فاصلهٔ زیاد کاربستِ این نقش‌نما از زبان معیار، دلیلِ کم‌توجهیِ شاعران به آن بوده است:

آه، دیگر ما/ فاتحانِ گوژپشت و پیر را مانیم/ بر به‌کشتی‌های خشمِ بادبان از خون/ ما، برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۸۲).

در این شیوه، گمان می‌رود نقش‌نمای «بـ» بیش از اینکه نقش بلاغیِ خاصّی در ساختارِ جمله داشته باشد، پیشوندِ آهنگ یا زینت است؛ به این‌معنا که اینِ پیشوند در ترکیبِ با «بر»، گزینه‌ای انباشته وِ اشباع از موسیقی می‌سازد. اگر بخواهیم برای این پیشوند، وظیفهٔ نقش‌آفرینی نیز تصوّر کنیم، باید آن را تابع پیشوند «بر» بدانیم (علیپور، ۱۳۸۷: ۱۹۱)؛ چراکه از میان این دو حرف، حرف «بر» غیرقابل حذف است درحالی‌که حرف «بـ» تابع آن است و حذفِ آن، خللی در حوزهٔ معنایی ایجاد نمی‌کند.

٤-٤ تعدّد معانیِ نقش‌نماها

بخشِ عمدهٔ توجهاتِ زبانی در عرصهٔ قاعده‌کاهیِ زمانی در کاربستِ نقش‌نماها به حوزهٔ معانیِ گوناگونِ نقش‌نماها بازمی‌گردد که از برجسته‌ترین مختصاتِ زبانی ادبیات

قدیم است و در آثارِ شاعرانی دیده می‌شود که زبان و زبان‌آوری، دغدغهٔ ایشان بوده است. ضرورت کاربردهای این‌چنینیِ حروف و به خدمت گرفتن آنها در معانی متعدد به‌منظور موجزشدن و در نتیجه فصاحت کلام در میان شاعران و نویسندگان قدیم، اهمیت بسیاری داشته؛ چراکه یکی از عوامل تأثیرگذار بر شیوایی زبان فارسی، گستردگی مفاهیمی است که به گونهٔ اختصار در دل حروف ربط و اضافه پنهان است. از این رو در زبان ادبِ قدیم، همواره با تعدّد معناییِ نقش‌نماها روبه‌رو هستیم؛ حال اینکه می‌دانیم زبانِ معیار برای هرواژه، تنها قائل به یک معنی است. توجهاتِ زبانیِ شاعرانِ معاصر و تلاشِ آنان برای خروج از هنجارهای زبان معیار در حوزهٔ نقش‌نماها بیش از اقبال و توجه ایشان به تعدّد معانی نقش‌نماها در ادبیات قدیم انجامیده است؛ امّا از میان معانیِ متعدّدِ نقش‌نماها در ادبیات قدیم، تنها به آن حوزه‌های معنایی توجه کرده‌اند که از قدرت رسانگیِ بیشتری برخوردارند؛ به‌عنوان نمونه حرف «و» در ادبیات قدیم، حوزهٔ معناییِ گسترده‌ای دارد که در شعر امروز مغفول مانده است؛ مانند «و» استدراک در معنای «ولی»: «گفتارش رحمه‌الله علیه این بود که گفتی مرا دعای نشابوریان بسازد و نساخت» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۲۲۶).

در معنای «تقریباً»: «هفت و هشت‌هزار از ایشان بکشتند» (بیهقی، ۱۳۸۱: ٦٥٥).

درمعنای «درحالی‌که»:

بیامد برآن کرسی‌زر نشست پر از خشم و بویا ترنجی به‌دست

(فردوسی، ۱۳٦۹، ج٦: ۱٦٦٦)

«و» فوریّت در معنای «بلافاصله»: «گفت تا کورشوید، دهان گشودن بود و از بالا درگشتن» (کلیله‌ودمنه، ۱۳۷۹: ٤٦٦)

«و» تقابل در معنای «در برابر»:

عمر برف است و آفتابِ تموز اندکی ماند و خواجه غرّه هنوز

(سعدی، ۱۳۷۳: ٤٤)

و بسیار حوزه‌های معناییِ دیگر. امّا از میان تمامیِ حوزه‌های معناییِ حرف «و»، تنها معنای عطف و پیوند است که به‌طور گسترده به شعر معاصر راه‌یافته؛ معنایی‌که از ساده‌ترین کاربردهای این حرف در شعر قدیم بوده و در شعر معاصر نیز بی هیچ تغییر و تحوّلی در شیوهٔ کاربست، استفاده شده است:

من و این ترکش و این تیر و کمان/ من و این بازوی خرد/ من و این دیو گران (مصدق، ۱۳۷٦: ٤٤١)

البته نوعی «و» در شعر معاصر هست که آن را «واو تأکید» نامیده‌اند و در معنای «باور کنید که...» دانسته‌اند (حقوقی، ۱۳۷۲: ۵۲):

من از نهایتِ شب حرف می‌زنم/ من از نهایت تاریکی/ و از نهایت شب حرف می‌زنم
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲٦۳).

در این سطرها، با توجه به تکرارِ سطر اول در سطر آخر، و تکرارِ مستقل «نهایت شب» در هیأتِ واژهٔ «تاریکی»، می‌توان آن را به «واو» تأکید تعبیر کرد و سطر را در معنای «باور کنید که از نهایتِ شب حرف می‌زنم» دانست که تأکیدی صریح و مستقیم است. گرچه محمد حقوقی این «واو» را از «واو»های اختصاصیِ فروغ فرخزاد دانسته (حقوقی، ۱۳۷۲: ۵۲)، شبیه به همین «واو» را در اشعار حافظ نیز می‌بینیم:

دفتر دانش ما جمله بشویید به می که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود
(حافظ، ۱۳٦۰: ۱۳٦)

یعنی براستی فلک را دیدم که در قصد دل دانا بود.

همین نوع کاربرد «و» در سطرهای زیر از سهراب سپهری نیز وجود دارد:

من صدای نفسِ باغچه را می‌شنوم/ و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد/ و صدای سرفهٔ روشنی از پشتِ درخت.../ و صدای صاف باز و بسته شدنِ پنجرهٔ تنهایی،/ و صدای پاکِ پوست انداختنِ مبهمِ عشق (سپهری، ۱۳۸٤: ۳۵۵)

متأسفانه در شعرِ روزگار ما، نه‌تنها جنبه‌های متعدّد معناییِ حرف «و» مغفول مانده در مواردِ بسیار به پوشالی برای پرکردنِ خلأهای وزنی نیز تبدیل شده است و بویژه شاعرانِ جوان، هرگاه ذهن و ذوقشان در جریانِ سرودن در برابر وزن مستأصل می‌شود، به «واو» عاطفه پناه برده، و آن را در آستانهٔ مصراع گذاشته‌اند تا با آن، کاستیِ وزن را برطرف کنند. گذشته از حرف ربط «و»، که به آن پرداختیم، نقش‌نماهایی چند را که در شعر معاصر در معانیِ مختلف و به‌شیوهٔ کاربستِ آن در ادبیاتِ کهن به‌کار رفته است، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

ـ «را» در معنای «برای»

کاربرد نقش‌نمای «را» در معنی «برای» از پرکاربردترین کاربستهای معناییِ این نقش‌نما در ادبیات قدیم است:

پذیره شدن را بیاراستند می و رود و رامشگران خواستند

(فردوسی، ۱۳٦۹، ج۳: ٤٦٦)

که در شعرِ شاعران مورد بحث نیز به‌همان میزان، مورد توجه قرار گرفته است.

پادشاه فتح بر تختش لمیده است/ لحظه‌ای چند استراحت را (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٤۲٤)

مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگارآلود (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۳۲)

ابلیسِ پیروز مست/ سورِ عزای ما را بر سفره نشسته است (شاملو، ۱۳۷۸: ۳٦)

این نوع کاربست با فاصله‌گیری از حوزهٔ درک و دریافتِ زبان معیار به‌رغمِ تداومِ کاربرد در شعر معاصر، می‌تواند از گونه‌های رو به انقراض تلقی شود:

ـ «را» در معنای «در»

استفاده از نقش‌نمای «را» در معنای «در»، از کاربستهای معناییِ مورد توجه در ادبیات قدیم بوده است:

«شب را در بوستان با یکی از دوستان، اتّفاقِ مَبیت افتاد» (سعدی، ۱۳۷۳: ۹).

امّا امروزه در زبان معیار، استفاده از این نَقش‌نما در معنای «در»، هیچ جایگاهی ندارد و باید پذیرفت که شاعران معاصر با کاربستِ معناییِ این نقش‌نما برای بخشی از مخاطبان، تعلیق معنایی ایجاد کرده‌اند و شاید به همین دلیل است که این کاربست معناییِ نقش‌نمای «را» در شعر معاصر نیز، نمونه‌های کمی دارد:

بمیر ای خشک‌لب در تشنه‌کامی که این ابرِ سترون را نمی نیست

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۸: ۲۷)

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟ (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۵۸).

قلبِ من و تو را/ پیوندِ جاودانهٔ مهری‌ست در نهان (مصدق، ۱۳۷٦: ۳۵۹).

ـ «را» در معنای «به»

کاربردِ نقش‌نمای «را» در معنای «به» در ادبیات قدیم، نمونه‌های بسیار دارد و در کنار فعلهایِ گوناگون به‌کار می‌رفته است:

«رای فرمود برهمن را...» (کلیله‌ودمنه، ۱۳۷۹: ۵۹)

مسعود سعد دشمن فضل است روزگار این روزگار شیفته را فضل کم نمای

(مسعود سعد، ۱۳٦٤: ٥٦٦)

امّا در شعر معاصر با اینکه این کاربستِ معنایی بسیار مورد توجه قرار گرفته، اغلب همراه با افعالِ «مانستن» و «گفتن» به کار رفته است:

خوابگرد قصه‌های شوم و وحشتناک را مانم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۱۲).
کور را خواهم گفت، چه تماشا دارد باغ (سپهری، ۱۳۸٤: ۳۳۹).

ـ رای فکّ اضافه

استفاده از نقش‌نمای «را» در معنای کسرهٔ اضافه که به فاصله افتادن میانِ مضاف و مضاف‌الیه منجر می‌شود از پرکاربردترین کاربستهای معناییِ این نقش‌نماست و در ادبیات قدیم، بسامد بسیار زیادی داشته است؛ به‌عنوان نمونه در بیت زیر:

با جوانی سر خوش است این پیر بی‌تدبیر را جهل باشد با جوانان پنجه کردن پیر را
(سعدی، ۱۳۸۲: ٤٤٤)

به‌ترتیب با دو معنای «سرِ این پیر» و «پنجه‌کردنِ پیر» روبه‌رو هستیم.

این نوع کاربستِ معناییِ نقش‌نمای «را» موسوم به «رای فکّ اضافه» در شعر معاصر نیز بسامد زیادی دارد و بدون کمترین تغییر و تحولی در سازوکارِ آن در ادبیات قدیم، وارد شعر معاصر شده است:

جلال می‌پرسد: «*این مرغ را گلو هرگز/ ز کارِ خواندن و خواندن نمی‌شود خسته* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۲)← گلوی این مرغ

دخل‌وتصرّف شاعران معاصر در حوزهٔ کاربستِ کهنِ این نقش‌نما این است که در موارد بسیاری که جمله به «رای مفعولی» نیز نیاز داشته باشد با آوردنِ «رای فکّ اضافه» عملاً «رای مفعولی» را حذف کرده‌اند:

در میانراه ایستاده، رفته و آینده را طومار می‌خوانم (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۰: ۱۳)← طومارِ رفته و آینده [را]

می‌گشاید خوابگاهِ کفتران را در (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ٦۲)← درِ خوابگاهِ کفتران [را]

ـ رای قسم

استفاده از حرف «را» برای قسم خوردن و در معنایِ «برای‌خاطرِ» در ادبیات قدیم، کاربردِ وسیعی دارد:

دل می‌رود ز دستم، صاحبدلان خدا را دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا
(حافظ، ۱۳٦۰: ٦)

می‌بینیم که این نوع کاربرد، بدونِ هیچ تغییری در سازوکارِ خود، به شعر معاصر نیز راه یافته است و از آن‌جاکه حتی برای مخاطبان عام، کاربستی بسیار آشناست از توان آشنایی‌زداییِ چندانی برخوردار نیست:

خامُش منشین/ خدا را/پیش از آنکه در اشک غرقه شوم،/ از عشق/ چیزی بگو (شاملو، ۱۳۷۸: ٤۹).

سفرت به‌خیر! امّا، تو و دوستی، خدا را/ چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی/ به شکوفه‌ها، به باران، برسان سلام ما را (شفیعی‌کدکنی، ۱۳٥٦: ١٤).

ـ «به» در معنای «در»

کاربرد نقش‌نمای «به» در معنای «در»، که از مختصّات زبانیِ ادبیات قدیم است، گاهی گونه‌ای قید برای بیان موقعیّت زمانی به‌شمار می‌رود و درواقع، مخفف «به‌هنگامِ» و در معنای «در زمان» است؛ مانند دو بیت زیر:

دهقـان به سحرگـاهان کز خـانه برآید — نـه هیـچ بیـارامد و نـه هیـچ

(منوچهری، ١٣٧٤: ١٥٩)

گرَم ترانهٔ چنگِ صبـوح نیست چه باک — نوای من به سحر آهِ عذرخـواهِ من

(حافظ، ١٣٦٠: ٣٦)

و گاهی، گونه‌ای از قید مکان و در معنای «در مکان» است؛ مانند بیت زیر:

یک کفِ پستِ تو به صحرای عشق — برگِ چهل‌روزه تماشایِ عشق

(نظامی، ١٣٨٤: ٢١٦)

در شعر معاصر، کاربرد این نقش‌نما را اغلب درحوزهٔ معناییِ مکانی می‌بینیم:

و به ره، نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، از این دنیای ابراندود... (نیمایوشیج، ١٣٧١: ٥٠٥).

آنگاه خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت؛/ و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند/ و ماهیان به دریاها خشکیدند (فرخزاد، ١٣٨٢: ٩٨).

ـ «به» در معنای «به‌وسیلهٔ»

نقش‌نمای «به» در این کاربستِ معنایی درواقع مخففِ «به‌وسیلهٔ» است که در ادبیات‌قدیم کاربردِ بسیار داشته است:

چون شیر به خود سپه‌شکن باش — فرزنـدِ خصـالِ خویشتـن بـاش

(نظامی، ١٣٨٨: ٤٦)

دایره بنمـای به انگـشتِ دست — تا به تو بخشیـده شود هرچه هست

(نظامی، ١٣٨٤: ٢٠٥)

بـه بینـدگـان آفـریننـده را — نبینی، مرنجان دو بیننده را

(فردوسی،١٣٦٩،ج١٤:١)

در شعر معاصر نیز به‌همین شیوه به کار رفته است:

پردگیانِ باغ/ از پسِ معجر/ عابرِ خسته را/ به آستینِ سبز/ بوسه‌ای می‌فرستند (شاملو، ۱۳۵٦: ۸).

من به دستان پر از تاول/ این‌طرف را می‌کنم خاموش (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ۷۸).

رهگذرِ شاخهٔ نوری که به لب داشت به تاریکیِ شن‌ها بخشید/ و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت... (سپهری، ۱۳۸٤: ۳۵۹).

این نوع کاربستِ معناییِ نقش‌نمای «به» از آنجاکه براحتی معنای «به‌وسیله» را به ذهن می‌رساند، خللی در درک و دریافت مخاطب ایجاد نمی‌کند و از توانشِ زبانیِ زیادی برخوردار است که امکانِ ابقای آن را در زبان امروز، فراهم می‌کند.

ـ «از» در معنای «کسرهٔ اضافه»

استفاده از نقش‌نمای «از» در معنای «کسرهٔ اضافه» از کاربستهای معناییِ این نقش‌نما در ادبیات قدیم بوده است؛ مانند این بیت از ناصرخسرو:

آن را که چون چراغ بُدی پیشِ آفتاب از کافران شجاعت، پیش شجاعتش

(ناصرخسرو، ۱۳۸٤: ۲٦۰)

که در آن، «از کافران شجاعت» در معنایِ «شجاعتِ کافران» است و نیز این بیت از «منطق‌الطیر» که در آن «از سیمرغ، دیوانه» در معنای «دیوانهٔ سیمرغ» است:

هرکه را در آشیان، سی‌دانه نیست شاید از سیمرغ اگر دیوانه نیست

(عطار، ۱۳۷۹: ٦۰)

این‌نوع کاربست معناییِ نقش‌نمای «از» را در زبان عامه و در برخی لهجه‌ها نیز می‌بینیم؛ چنانکه مثلاً به‌جایِ «این کتابِ من است» می‌گویند «این کتاب از من است»، امّا این‌نوع کاربستِ معنایی در شعر معاصر، به‌ندرت دیده می‌شود و می‌توان آن را از گونه‌های کاربردیِ رَو به‌انقراض به‌شمار آورد:

بال از او خیسیده/ پای از او پیچیده/ شده پرچینش دامیَ و منش دام‌گشا (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٤٤٥).

ـ «با» در معنای «به»

کاربردِ نقش‌نمای «با» در معنای «به» را در ادبیاتِ قدیم، بسیار می‌بینیم:

«هیچ نبشته نیست که آن به‌یک‌بار خواندن نیرزد و پس از این عصر، مردمانِ دیگر عصر، با آن رجوع کنند» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۱٦۱)

«روزش به شبِ افلاس رسید و کارش از ملبَسِ حریر و اطلس با فرش پلاس و فراش کرباس افتاد» (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۳: ۱٦٥)

همان‌گه خبر با فریدون رسید که لشکر بدین سوی جیحون رسید

(فردوسی، ۱۳٦۹، ج۱: ۱۰۳)

این نوع کاربست معنایی از آن‌جاکه از حوزهٔ درک و دریافتِ کاربرانِ زبان معیار فاصلهٔ چندانی نگرفته در شعر معاصر نیز بسیار مورد توجه قرار گرفته است و همچنان کاربرد دارد:

و قصه‌های جانشکر غم/ خواهد بدل شدن/ با قصه‌های خشم (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۳٦٦).

بر خرابی که بر آن تپه‌ها بجاست/ جغد هم با من می‌پیوندد (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ٤٤۰).

شما را با خدایان شما سوگند/ بگویید ای شمایان تخته و درهای خوش جور آمده با هم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ٤۸).

اسبانی/ ناگاهان به تک/ از گردنه‌های گردناکِ صعب/ با جلگه فرود آمدند (شاملو، ۱۳۷۲: ٦۱).

در مواردِ بسیار در شعر معاصر، کاربستِ حرف «با» در معنای «به» را همراه با فعلِ «مانستن» می‌بینیم:

یکی بنگر: درختان با پریزادان مست خفته می‌مانند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۱۹).

لبهایشان چو هستهٔ شفتالو/وحشیَ و پرترک بود/و ساقهایشان/ با مرمرِ معابدِ هندو می‌مانست (شاملو، ۱۳۳٦: ۲۲).

خورشیدِ جستجو/در چشمهایشان متلألی بود/و فکّشان عبوس/با صخره‌های پرخزه می‌مانست (شاملو، ۱۳۳٦: ٥٦).

و در مواردی دیگر، شاهدِ این کاربستِ معنایی در کنارِ فعل «گفتن» هستیم که از تقابلِ گفتاری دوسویه خبر می‌دهد:

گاهی سؤال می‌کنم/ که یک کلاغ/ با آن خروش و خشم چه دارد بگوید،/ با کوه‌های پیر؟ (شاملو، ۱۳٥٦: ٤٤).

ـ «اگر» در معنای «یا»

استفاده از نقش‌نمای «اگر» در معنای «یا» از مختصاتِ سبک خراسانی است و بیشترین نمونه‌های آن را می‌توان در شاهنامهٔ فردوسی دید:

خردمند گر مردمِ بدگمان نداند کسی چارهٔ آسمان

(فردوسی، ۱۳٦۹، ج۳: ۱٤۹)

کاربست نقش‌نمای «اگر» در معنای را جایگاهی در زبان امروز ندارد و برای کاربرانِ زبان معیار، غیرقابل‌فهم خواهد بود. به همین دلیل است که این کاربست معنایی در شعرِ معاصر چندان مورد استقبال قرار نگرفته است و بازتابِ آن را در شعر معاصر، تنها در آثار بزرگترین وامدارِ سنت‌های سبک خراسانی و فرزندِ خلفِ فردوسیِ بزرگ، مهدی اخوان‌ثالث می‌بینیم:

ز اجرام چرخ، روشن اگر تاریک تا چند و چندتاست که می‌ماند؟

(اخـوان‌ثـالث، ۱۳۷٦: ۸۷)

نتیجه

قاعده‌کاهیِ زمانی، انتخاب واحدهایی از گذشتهٔ زبان، و ترکیبِ آن بر محور همنشینی با واحدهایِ زبان امروز است و شاعران در کنار استفاده از انواع شیوه‌ها برای برجسته‌کردنِ زبان شعر، همواره با رویکردی به سازه‌های زبانیِ قدیم نیز سعی در تمایز زبان خود دارند. قاعده‌کاهیِ زمانی، خود به سه شیوهٔ کاربردِ واژگان، کاربردِ ساختهای نحوی و توجه به مضامینِ کهن در شعر امروز شکل می‌گیرد. در بخشِ واژگان یا مفردات با استفاده از واحدهای زبانیِ کهن در حوزه‌هایی چون نامها، افعال و نقش‌نماها روبه‌رو هستیم.

در میان شاعرانِ معاصر، گروهی که دلبستهٔ ساختهای زبانیِ کهن هستند و با اتکا به میراثهای غنی ادبیاتِ قدیم به زبانی فخیم و برجسته دست یافته‌اند (مانند مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، محمدرضا شفیعی‌کدکنی) و گروهی دیگر که اغلب به دستاوردهای زبانیِ شاعران کهن‌گرا نظر دارند از اغلب امکانات ادبیاتِ کهن بهره برده، و در این‌میان به حوزهٔ نقش‌نماها نیز بی‌توجه نمانده‌اند و با بهره‌گیری از ظرفیّتهای گوناگونِ کارکردهای نقش‌نماها، توانسته‌اند تا حدّ زیادی زبانِ خود را برجسته و متمایز کنند.

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از کوچکترین واحدهای زبانی، همپای واحدهای زبانیِ دیگر، سهمی مهم در برجسته‌سازیِ زبانی دارند. از آن‌جاکه این واحدهای زبانیِ کوچک، گذشته از معنی‌دار یا بی‌معنی‌بودن، درواقع نمایهٔ نقش‌پذیریِ دیگر ارکانِ جمله هستند، پیوندی استوار نیز با تحولات ساختهای نحوی برقرار می‌کنند و دخل و تصرّفی

در سازوکار آنها، می‌تواند ماهیّت زبان را تا حدّ زیادی از زبان معیار به زبان شعر نزدیک کند.

قاعده‌کاهی زمانی در حوزهٔ نقش‌نماها در شعر معاصر به سه شیوهٔ استفاده از نقش‌نماهای کهن، استفاده از نقش‌نماهای مضاعف و توجه به تعدّد معنایی نقش‌نماها شکل می‌گیرد و در هر سه شیوه، شاعران کهن‌گرا یا شاعرانی که به هر حال توجهات زبانی به دستاوردهای ادبیات کهن داشته، بیشترین تمایل را به کاربست آنها داشته‌اند و در کنار دیگر شیوه‌ها از این‌گونه نقش‌نما برای برجسته‌سازی زبان خود بهره برده‌اند.

قاعده‌کاهی زمانی در حوزهٔ نقش‌نماها در مقایسه با دیگر روشها و امکانات زبانی که به برجسته‌سازی زبان شعر منجر می‌شود، از سه مزیّت عمده برخوردار است: نخست اینکه نقش‌نماها به‌رغم اینکه واحدهای زبانی کوچکی هستند، تحوّلی بزرگ در سازوکار زبانی ایجاد می‌کنند و نقشی مهم در برجسته‌سازی زبان شعر دارند. دیگر اینکه دخل‌وتصرّف در کاربست آنها، وارد حوزهٔ نحو کلام نشده است و با اینکه نقش‌نماها، نمایندهٔ نقشهای دستوری است، تغییر کاربست آنها، کمترین آسیب را به دستورزبان می‌زند و درنهایت اینکه قاعده‌کاهی زمانی در این‌حوزه (و عملاً در هر حوزه‌ای) به زنده‌نگهداشتن نشانه‌هایی از فرهنگ زبانی قدیم منجر می‌شود. امّا در کنار مزیّتهایی که قاعده‌کاهی زمانی در حوزهٔ کاربست نقش‌نماهای دستوری دارد، باید به آسیبی که ممکن است از رهگذر آن، متوجه حوزهٔ درک و دریافت مخاطبان می‌شود نیز بود؛ چراکه کاربست عناصری از گذشتهٔ زبان به‌هرروی برای مخاطب امروز، که به زبان معیار خو گرفته، غرابت خواهد داشت و چه‌بسا در مواردی برای او تعلیق معنایی ایجاد کند و او را در درک و دریافت شعر ناتوان بگذارد.

بررسیها نشان می‌دهد که شاعران معاصر از اغلب امکانات هر سه شیوه (نقش‌نماهای کهن، نقش‌نماهای مضاعف، تعدّد معانی نقش‌نماها) استقبال کرده‌اند؛ گرچه خود، چیزی به توانمندیهای شناخته‌شدهٔ حروف کهن نیفزوده‌اند و مضاف بر آن از تمام امکانات و ظرفیّتهای این نقش‌نماها نیز به یک اندازه استفاده نکرده و به برخی از کارکردهای حروف، توجه چندانی نشان نداده‌اند؛ چنانکه در میان انبوه نقش‌نماهای فعّال در ادبیات قدیم، تعداد محدودی به شعر معاصر راه یافته است و در میان گونه‌های راه‌یافته به شعر معاصر نیز، شاهد نقش‌نماهای رو به انقراض هستیم.

پی‌نوشت

1. Formalists
2. V.Shklovsky
3. Defamiliarization
4. Deviation
5. J.Mukarovsky
6. Foregrounding
7. G.N.Leech
8. Ordinary language
9. R.Jakobson
10. Emotive function
11. Conative function
12. Phaticfunction
13. Metalinguistic function
14. Poetic function
15. Referential function
16. Ben Jonson

۱۷. در دستورزبان محمدجواد شریعت، صفحهٔ ۱۱۳، از قول زبانشناسان آمده است که حروف در زبانهای هندواروپایی در آغاز «پُر» بوده است و بتدریج از معنا «تهی» گشته‌اند و قطعاً نخستین کاربردهای آنان در زبان، متناسب با معنایشان بوده است.

18. Andre Martinet

منابع

ابوالقاسمی، محسن؛ ***تاریخ زبان فارسی***؛ تهران: سمت: ۱۳۷۳.

ابوالمعالی، نصرالله؛ ***کلیله‌ودمنه***؛ به کوشش مجتبی مینوی؛ چ۱۷، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چ٦، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.

اخوان‌ثالث، مهدی؛ ***آخر شاهنامه***؛ چ۱۳، تهران: مروارید، ۱۳۷۵.

ـــــــــــ؛ ***زمستان***؛ چ۲۰، تهران: زمستان، ۱۳۸۳.

ـــــــــــ؛ ***در حیاط کوچک پاییز در زندان***؛ چ۱۱، تهران: زمستان، ۱۳۷۹.

ـــــــــــ؛ ***دوزخ امّا سرد***؛ چ۱۰، تهران: زمستان، ۱۳۸۰.

ـــــــــــ؛ ***از این اوستا***؛ چ۱۰، تهران: مروارید، ۱۳۷۷.

ایگلتون، تری، ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۳.

بهار، محمدتقی؛ ***سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی***؛ به‌اهتمام کیومرث کیوان؛ تهران: مجید، ۱۳۷۷.

ـــــــــــ؛ ***سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی***؛ چ۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.

ـــــــــــــ؛ ***دیوان اشعار***؛ به‌اهتمام چهرزاد بهار؛ ۲ج، تهران: توس، ۱۳۸۰.
بیهقی، ابوالفضل محمدبن‌حسین؛ ***تاریخ بیهقی***؛ به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر؛ چ۸. تهران: مهتاب، ۱۳۸۱.
حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد؛ ***دیوان حافظ***؛ چ۳، تهران: اقبال، ۱۳٦۰.
حسن‌لی، کاووس؛ *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران؛ تهران : ثالث: شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی، دبیرخانه، ۱۳۸۳.*
خانلری، پرویز؛ ***دستور زبان فارسی***؛ تهران: توس، ۱۳۸۰.
خطیب‌رهبر، خلیل؛ ***دستور زبان فارسی***؛ تهران: مهتاب، ۱۳۸۱.
خویی، اسماعیل؛ ***فراتر از شب اکنونیان***؛ تهران: رز، ۱۳۵۰.
خیامپور، عبدالرسول؛ ***دستور زبان فارسی***؛ تبریز: ستوده، ۱۳۸۲.
داد، سیما؛ ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***؛ چ۵، تهران: مروارید، ۱۳۹۰.
دیچز، دیوید؛ ***شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ چ٤، تهران: علمی، ۱۳۷۷.
رودکی؛ ***رودکی*** (گزینهٔ سخن پارسی)؛ به کوشش خلیل خطیب‌رهبر؛ چ۱۷، تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۷۸.
سپهری، سهراب؛ ***هشت‌کتاب***؛ چ٤۲، تهران: طهوری، ۱۳۸٤.
سعدالدین وراوینی؛ ***مرزبان‌نامه***؛ به کوشش خلیل خطیب رهبر؛ چ۷، تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۸۰.
سعدی؛ ***گلستان***؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ چ۳، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۳.
ـــــــــــــ؛ ***بوستان***؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ چ۷، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۱.
ـــــــــــــ؛ ***کلیات سعدی***؛ به اهتمام محمّدعلی فروغی؛ تهران: زوّار، ۱۳۸۲.
شاملو، احمد؛ ***هوای تازه***؛ تهران: نیل، ۱۳۳٦.
ـــــــــــــ؛ ***ابراهیم در آتش***؛ چ۱۰، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
ـــــــــــــ؛ ***ترانه‌های کوچک غربت***؛ تهران: انتشارات زمانه، ۱۳۷۸.
ـــــــــــــ؛ ***دشنه در دیس***؛ تهران: مروارید، ۱۳۵٦.
ـــــــــــــ؛ ***مدایح بی‌صله***؛ چ٤، تهران: نگاه، ۱۳۸٤.
ـــــــــــــ؛ ***شکفتن در مه***؛ چ۲، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۲.
شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ ***در کوچه باغ‌های نشابور***؛ چ٦، تهران: توس،۱۳۵٦.

ـــــــــــ؛ ***از بودن و سرودن***؛ چ۲، تهران: توس، ۱۳٦۰.
ـــــــــــ؛ ***از زبان برگ***؛ چ۳، تهران: توس، ۱۳۵۷.
ـــــــــــ؛ ***بوی جوی مولیان***؛ چ۳، تهران: توس، ۱۳۵۸.
ـــــــــــ؛ ***موسیقی‌شعر***؛ چ۷، تهران: آگه، ۱۳۸۱.
ـــــــــــ؛ ***شبخوانی***؛ چ۲، تهران: توس، ۱۳٦۷.
صادقی، علی‌اشرف؛ «حروف اضافه در فارسی معاصر»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی تبریز؛ ش۹۵ و ۹٦ (۱۳٤۹)، ص ٤٤۱ تا٤۷۰.
صفوی، کوروش؛ ***از زبان‌شناسی به ادبیات***؛ ج اول، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
ـــــــــــ؛ ***از زبان‌شناسی به ادبیات***؛ ج دوم، تهران: سورهٔ مهر، ۱۳۸۳.
علیپور، مصطفی؛ ***ساختار زبان شعر امروز***؛ چ۳، تهران: فردوس، ۱۳۸۷.
فرخزاد، فروغ؛ ***مجموعهٔ اشعار***؛ به کوشش الهه غیوری؛ تهران: راستین، ۱۳۸۲.
فردوسی، ابوالقاسم؛ ***شاهنامه***؛ ۸ج، چ٤، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳٦۹.
فرشیدورد، خسرو؛ ***دستور امروز***؛ تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳٤۸.
قریب، عبدالعظیم و دیگران؛ ***دستور زبان فارسی پنج‌استاد؛*** به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: ناهید، ۱۳۷۳.
محسنی، صراحتی‌جویباری؛ مرتضی، مهدی؛ «گونه‌هایی از قاعده‌کاهی نحوی در شعر ناصرخسرو»، *بوستان ادب؛* دانشگاه شیراز، س سوم، ش اول (پیاپی ۷، ۱۳۹۰)، ص ۱۷۹ تا ۲۰٦.
مسعود سعد سلمان؛ ***دیوان***؛ به تصحیح مهدی نوریان؛ اصفهان: کمال، ۱۳٦٤.
مدرسی، فاطمه؛ بامدادی، محمد؛ «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک»؛ فصلنامه ادب فارسی، ش۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، ص ٤۳ تا ٦۰.
مدرسی، فاطمه؛ غلامحسن، احمدوند؛ «بازتاب باستانگرایی در اشعار نیمایی اخوان ثالث»؛ *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان*، ش ٤۱، تابستان۱۳۸٤، ص٤۵ تا ۷۲.
مصدق، حمید؛ ***تا رهایی***؛ چ۵، تهران: نشر سیمرغ، ۱۳۷٦.
منوچهری دامغانی؛ ***گزیدهٔ اشعار منوچهری دامغانی***؛ چ٦، تهران: چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۷٤.
مولوی، جلال‌الدین محمد؛ ***گزیدهٔ غزلیات شمس***؛ به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چ۱۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۵.
ناصرخسرو قبادیانی؛ ***دیوان***؛ با نظارت جهانگیر منصور؛ چ٤، تهران: نگاه و ژرف، ۱۳۸٤.

نجفی، ابوالحسن؛ ***مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.
نظامی گنجه‌ای؛ ***مخزن‌الاسرار***؛ به کوشش سعید حمیدیان،؛ چ۸، تهران: قطره، ۱۳۸٤.
ـــــــــــــ؛ ***لیلی و مجنون***؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ چ۹، تهران: قطره، ۱۳۸۸.
نیما یوشیج؛ ***مجموعه اشعار***؛ تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج؛ تهران: نگاه، ۱۳۷۱.
وحیدیان کامیار، تقی؛ ***دستور زبان فارسی۱***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
یاسینی، امید؛ مدرسی، فاطمه؛ «باستانگرایی در شعر حمید مصدق»؛ کاوش‌نامه؛ دوره ۸، ش ۱٤، بهار و تابسنان ۱۳۸٦، ص۱۱ تا ٤۲.