Rhetoric and grammar studies
Vol. 10, Issue 18, Autumn & Winter 2020-2021 (pp.349-369)
doi:10.22091/jls.2021.6431.1303

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹ (صص: ۳۶۹-۳۴۹)

تشخص‌های زبانی در سبک فرخ تمیمی

یدالله نصراللهی[1]

دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه شهید مدنی، تبریز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۱ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۹

چکیده

در بررسی پروندهٔ شعر نو و شاعران آن در جریان تاریخ ادبی فارسی، می‌توان نقطه‌ای مشترک یافت و آن نقطه این است که قریب به اتفاق این شاعران برای خود سبک خاص یا زبان خاص داشته‌اند، یا در پی آن بودند که به آن دست یابند. فرخ تمیمی از شاعران کمتر شناخته شدهٔ شعر نیمایی یا آزاد است که پنج دفتر شعری از او به چاپ رسیده‌است. جستجو و یافتن سبک جدید و خاص برای شاعران نوپرداز، اصلی بوده که افراد به روش‌های مختلف در پی نیل به آن بوده‌اند و مقرون به صرفه‌ترین و حصولی‌ترین کار در این مسیر، شکستن اصول وزن و قافیهٔ سنّتی و نیز تأثیرپذیری این شاعران از حال و هوا، تجربه و تصاویر شعر فرنگی بوده‌است. امر مهم دیگری که این شاعران و تمیمی به آن دست زدند، این است که قواعد و معیارهای زبان معیار و فرهیخته را به عمد درهم ریخته و به هم زدند و غایت کارشان این شد که تا توانستند شعر خود را به زبان محاوره و عامیانه نزدیک کردند؛ به تعبیر بهتر، سبک و شیوهٔ «شعر نویسی» آنها نزدیک کردن بیش از حد شعر خود به زبان عامیانه و درهم زدن اصول و قواعد زبان هنجار بوده‌است؛ این نوشتار با ذکر مصداق و شاهد مثال به نوسازی‌های تمیمی در حوزه‌های مختلف اسم، فعل، صفت و غیره می‌پردازد و برجستگی‌های زبانی و سبکی در شعر وی را تبیین می‌کند. روش تحقیق این مقاله، توصیفی و مقایسه‌ای است که مواد خود را به شیوهٔ فیش‌نویسی و اسنادی جمع آورده است.

واژه‌های کلیدی: فرخ تمیمی، شعر نو، سبک، تشخص زبانی، زبان محاوره.

[1] **Email**: y.nasrollahy@gmail.com

ISSN: 2476-4183

Rhetoric and grammar studies
Vol. 10, Issue 18, Autumn & Winter 2020-2021 (pp.349-369)
doi10.22091/jls.2021.6431.1303

سال ۱۰، شمارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۹ (صص: ۳۶۹-۳۴۹)

Linguistic Features in the Style of Farrokh Tamimi

Yadollah Nasrollahi [1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Shahid Madani, Tabriz, Iran

Received: 31/12/2020 | Accepted: 19/03/2021

Abstract

Examining *She'r-e* Noo (new poetry) and its poets in the course of history of Persian Literature, one can found the vast majority of these poets had developed a particular style or language, or sought to do it. The most simple and productive task in this direction is breaking from the traditional rhythm and rhyme, as well as being influenced by the atmosphere, experience and images of Western poetry. These poets have also deliberately disrupted the standards of normative language and as a result, the goal of these poets was to bring their poetry as close as possible to colloquial language. Farrokh Tamimi is one of the lesser-known poets of *Nimayi* or *Azad* (free) poetry, from whom five books of poetry have been published. This article deals with Tamimi's creativity in different fields of nouns, verbs, adjectives, etc., citing examples and explaining the linguistic and stylistic novelty in his poetry. Collecting notes and documents, the researcher has used descriptive and comparative method.

Keywords: Farrokh Tamimi, *She'r-e* Noo (New Poetry), Style, Linguistic Features, Colloquial Language

[1]. **Email**: y.nasrollahy@gmail.com

ISSN: 2476-4183

۱. مقدمه

گرچه از ظهور شعر نو، یک سده نگذشته است، اما رنگ و غبار تبلیغات پُر از حب و بغض از سیمای آن زدوده شده‌است؛ شاید وقت آن رسیده‌باشد که به روشی علمی، این شعر و تولیدات انبوه آن را در محک نقد بگذاریم و بدانیم که این نوع شعر در تاریخ ادبیّات فارسی، چه منزلت و پایگاهی دارد و اکنون که ما از نظر زمانی با شاعران نوپرداز فاصله گرفته‌ایم، با گذاشتن میراث شعری آن شاعران، در کفهٔ تاریخ درخشان ادب‌فارسی، راز توفیق یا نبود آن را در شعر آنها بجوییم و بررسی کنیم. غالب آن شاعران اصالت تغییر و دگرگونی را رسالت شاعر می‌دانستند (نیما: ۱۲۸؛ به نقل از آرین پور، ۱۳۸۲: ۶۰۸). حقیقتی که باید بدان اذعان کرد، این است که عالی‌ترین شعرهای نیمایی یا آزاد، معمولاً شعرهایی هستند مرکب از شعرهای کوتاه. در جرگهٔ شاعران نوپرداز و در شعر بلند و روایی سرایی، چند استاد مسلم گوی توفیق از دیگران ربوده‌اند؛ شاعرانی چون: اخوان ثالث، احمد شاملو و چند شاعر دیگر چون: مشیری، سایه و شفیعی کدکنی. شعرهای ممتاز دیگران، اغلب شعرهای کوتاهند. مسألهٔ دیگر در توصیف و تحلیل شعر نو، این است که موضوع و مضمون اغلب شعر نو، سیاسی و اجتماعی یا فریاد و خروش سیاست و اجتماع است و به همین دلیل، معمولا و غالباً، غنائیات و عاشقانه‌ها و یا اخلاق و تعلیم، چنانکه باید و شاید، جایگاهی در این شعر ندارند و شاید به همین علت باشد که منیب الرحمان «تعداد زیادی از این اشعار را فاقد ارزش هنری » می‌داند (آژند، ۱۳۶۳: ۱۷۳).

فرخ تمیمی در سال ۱۳۱۲ در نیشابور زاده شد و به قول خود، هرچند در تهران بزرگ می‌شود ولی اصالتاً اهل طالقان بوده است. او دوران کودکی و نوجوانی را تحت سرپرستی و تربیت مادر به سر می کند. وی دوره‌های ابتدایی و متوسطه را در مدرسه‌های «دارالفنون» و «تمدّن» به تحصیل می‌پردازد و سپس وارد دانشکدهٔ نفت می‌شود و تحصیل در آنجا را ناتمام رها می کند و بعد به امور حسابرسی می‌پردازد. در شاعری نخست به سرودن شعرهای اجتماعی و تغزلی روی می‌آورد و در حساس‌ترین روزگاران تاریخی و

سیاسی بعد از کودتا شعرهای سیاسی نیز می‌سراید. تمیمی آشنایی نسبتاً خوبی با زبان انگلیسی داشت و حتی شاید برخی آشنایی‌زدایی و هنجارشکنی‌ها در شعر او، نشئت گرفته از این آشنایی باشد. ۵ دفتر شعر از او نشر یافته است. تمیمی در سال ۱۳۸۱ چشم از جهان فروبست.

فرخ تمیمی از شاعران نوپرداز شعر نیمایی یا آزاد است که چنانکه باید و شاید به شعر او در محافل علمی و ادبی توجه نشده و مداقهٔ تحقیقی صورت نگرفته‌است. این درحالی است که شعر او هم از حیث ظاهر و فرم و هم در پایبندی به اصول و معیارهای شعر نو، خطا و لغزش چندانی ندارد و حتی در موضوع و مفهوم نیز شعر وی مضامین و موضوعات مفید فایده‌ای دارد؛ مثلاً او شعری در زمینهٔ تنبیه دانش‌آموزان و تقبیح آن یا آتش‌سوزی / بازی‌های چهارشنبه سوری دارد (تمیمی، ۱۳۶۹: ۲۶۴ و ۲۸۰). از این حیث، بالاخص شعرهای اولیهٔ او، هم از جهت شکل و قالب، تصویرپردازی و ترکیب‌آفرینی، بدایع درخور تأملی دارد؛ در چنین شعرهایی وحدت موضوع و تصویر و خلاقیت در ترکیب‌سازی تمیمی را شاعری مطرح در وادی شعر معرفی می‌کند. تمیمی به قول خود، از دو شاعر بیش از حد الگو و تأثیر پذیرفته است؛ یعنی توللی و شعر رهای او و احمد شاملو (همان، پیش‌گفتار: ۴۳ و ۴۵). شمس لنگرودی، تمیمی را از شاعران گروه پنجم، شاعران مدعی و صاحب شعرهای بی‌شکل می‌داند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج۴: ۳۰۷). شعرهای خوب و ارزندهٔ او هم، غالباً شعرهای کوتاه و موجز است و خود او نیز به دلبستگی خود به چنین شعرهایی اذعان و اشاره می‌کند (همان، پیشگفتار: ۵۸).

علت رویگردانی مخاطبان از شعر تمیمی را غلبهٔ مضمون و درونمایهٔ راز و نیازهای عاشقانه و بی‌پرده و کامجویانه و سطحی‌نگری در جهان‌بینی و ایدئولوژی دانسته‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۸، ج۲: ۳۴۴؛ زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۸۸ ـ ۳۸۷). شعر نو یا نیمایی، در حقیقت تجربه‌ای بوده برای نزدیک کردن ادبیّات و شعر به نثر، لذا شاید حق با خانلری باشد که دورهٔ ادبیّات نوین فارسی را «عصر نثر» می‌نامید (آژند، ۱۳۶۳: ۷۴) که تحت تأثیر فرهنگ فرنگ، شعرگفتن جای خود را به اصطلاح «شعر نوشتن» می‌دهد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۷۶) و چون در این

امر، هیچ قید و بندی در کار نبوده، هر روز متاعی از نو، به صورت نوشته و شعر ظهور می‌کرد که این فرهنگ غالب شکستن سنّت و قیدهای هنری، هر روز جاری و رایج بوده است که از این حدشکنی‌ها در کارهای اولیهٔ فرخ، خبری نیست ولی بعدها او نیز به‌عمد در جرگهٔ نوگرایان وارد می‌شود و خطا و لغزش‌هایی در حوزهٔ زبان و نحو آن وارد می‌کند که می‌توان آنها را «بدعت‌های شعری» او و یا به تعبیر بهتر، مختصات سبکی او دانست که در ادامه با ذکر مصداق، بدان‌ها اشاره می‌شود.

سوالات عمدهٔ این تحقیق، بدین قرار است:

- مختصات سبکی و عوامل سبک آفرین در شعر تمیمی کدام است؟
- ابداعات و آشنایی‌زدایی‌های زبانی در شعر فرخ چه بوده‌است؟
- علل نوآوری شعری تمیمی در قلمرو سبک آفرینی برگرفته از چه عواملی بوده است؟

و فرضیه‌هایی از این سنخ را می‌توان بر آن تصور کرد: دستبرد و دگرگونی در حوزهٔ صرف و نحو زبان فارسی، از مختصات سبکی شعر تمیمی است؛ غایت شعر تمیمی یا فلسفهٔ غایی شعر فرخ، در نزدیک گرداندن بیش از حد شعر به زبان عامیانه و محاوره بوده است؛ بریدن یا دهن‌کجی عمدی به فرهنگ، اصول و معیارهای سنّتی ادب و زبان فارسی، باعث شده شعر او رواج چندانی نیابد و مهجور بماند.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ پیشینهٔ این نوشتار باید گفت که دربارهٔ خود تمیمی، احوال و نقد و بررسی شعر او، مطلب چندانی باید و شاید وجود ندارد و حتی در منابع تاریخ شعر نو، مطلب خاص و مفیدی در این باره دیده نمی‌شود؛ برخی منابع فقط چند شعر شاخص او را نقل و در حد خود تحلیل کرده‌اند. جز آن که شمس لنگرودی در «تاریخ تحلیلی شعر نو»، چند موضوع دربارهٔ فرخ و شعر او بیان کرده‌است که زرقانی در چشم انداز شعر نو، آن مطالب شمس را با افزوده‌هایی آورده‌است؛ یاحقی در جویبار لحظه‌ها، فقط اسم او را در بخش عصر شعر نیمایی یا دورهٔ نوگرایی آورده که «جناح شعر مقاومت» را شکل می‌دادند

(یاحقی، ۱۳۸۳: ۱۳۲). عابدی هم ضمن اشاره به سبک او، تمیمی را شاعر «پرگو» نمی‌داند و در واقع، کم و گزیده سروده دانسته است (عابدی، ۱۳۸۸: ۲۵۶). گزینهٔ اشعار فرخ تمیمی در سال ۱۳۶۹، شاید مهم‌ترین اثر در این زمینه باشد که فیش‌ها و یادداشت‌های اصلی این نوشته، متکی برآن بوده‌است. در حوزهٔ سبک و بررسی شعر، منابع سبک‌شناسی شمیسا و فتوحی اساس کار در این مقاله بوده‌است و در زمینهٔ زبان معیار و غلط‌های زبانی، غلط ننویسیم نجفی، دربارهٔ ویرایش و دربارهٔ زبان فارسی و دیگر منابع مرتبط با درست‌نویسی زبان فارسی بوده که در متن بدان‌ها استناد شده و در فهرست منابع نیز آمده‌است و نیز برخی مقالات و نوشته‌های فصلنامهٔ بهار ادب در حوزهٔ نقد زبان و شعر نو، توانسته رهنمون این نوشته گردد.

۲. بحث

سبک‌شناسی به منزلهٔ علم ادبیّات، بعد از ظهور زبانشناسی همگانی به اوج رسید و امروزه، انواع شاخه و نحله‌های آن در قلمرو بررسی ادبیّات، جایگاه والایی دارد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۴۳؛ فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۰۵). در گام اول، سبک‌شناسی عبارت است از بررسی کیفیت کاربرد و تجلی زبان در هر اثر ادبی؛ بدین معنا که با بحث در ورود و کیفیت زبان و مقولات زبانی در ادبیّات، عملاً به قلمرو سبک‌شناسی می‌توان راه یافت (Widowson,1991: 7). بدیهی است که میزان دستکاری و تصرف شاعران و هنرمندان گذشته در ساخت، بافت و نحو زبان، امری بسیار کُند بوده‌است و به همین علت، دستکاری زبان به صورت محسوس، آشکار نبوده‌است. این امر تصرف را هم شاعران و هنرمندان و هم محیط و جامعه، امری طبیعی و معمولی تلقی می‌کردند اما در قرن جدید و در پی اخذ و ورود بی‌حد و حساب محصولات، مفاهیم و اصطلاحات خارجی از طریق ترجمه، تغییر و دگرگونی زبانی در غالب عرصه‌ها و قلمروها، بسیار به چشم می‌زند و برخی از مستفرنگان، این تصرف و دستکاری در زبان و بالاخص خدشهٔ زبان معیار را برای خود پرستیژ می‌دانستند و به‌عمد قلمروهای مختلف زبان معیار را مخدوش می‌کردند. در

زمینهٔ هنر و ادبیّات، متأسفانه قریب به غالب شعرگویان و شعرنویسان نوپرداز، بدین کار دست یازیدند، طوری که می‌توان این دستبرد و تصرف در حوزهٔ زبان معیار را سبک شاخص فردی و جمعی و دوره‌ای آنها دانست؛ این موضوع در شعر فرخ تمیمی و یا به عبارت بهتر، در دفترهای شعر متأخر او بیشتر آشکار است و می‌توان اثبات کرد و او نیز در غالب موارد، عمداً پاره‌ای از دستکاری‌ها را در حوزهٔ قاموسی و نحوی زبان معیار وارد می‌کند که در ادامه با شاهد مثال‌های فراوان، به اثبات این مدعا خواهیم پرداخت.

در زمینهٔ جهان‌بینی، فکر و ایدهٔ تمیمی که در شعر او بازتاب یافته، چنین می‌توان گفت که در شعر او جهان‌بینی و حتی ایدئولوژی خاصی که نشان از تعلق او به جریانی یا حزبی باشد، دیده نمی‌شود؛ سادگی و طبیعی‌انگاری مفاهیم و موضوعات در جهان، بیشتر در شعر او به چشم می‌آید. در شعر ساده‌ای که بیشتر بیان وصف حال اوست، می‌توان به این سادگی، عامی گرایی و سطحی‌نگری او پی برد:

«عصرغم انگیزی‌ست/ یک عصر پاییزی‌ست/ من هستم و تقویم روی میز و نازی گربهٔ زردم...» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۹۸)

و یا در شعری دیگر، مثلاً نگاه فلسفی! خود را چنین بیان می‌کند:

«آری جوانی/ در باور طبیعت، زیبایی است/ و زیبایی در گفتهٔ حکیمان/ چیزی مناسب مقصود/ مقصود زندگی است/ و هر دو روی سکهٔ مقصود/ آزادی» (همان: ۲۰۲)

حتی در مواردی که تمیمی خواسته اطلاعات، آگاهی و فضل خود را بیشتر بنمایاند، فقط طوری جلوه‌گری می‌کند که می‌توان به ساده‌بینی و ساده‌اندیشی او از تصاویر و بیان شعری پی برد؛ مثلاً هفت وادی عشق عطار را در شعر خود، چنین نو گردانده و طی می‌کند:

«من از طلب گذشتم/ و در عشق پایی فشردم.../ استغنا دارم که برگردم.../ حیرت را افزودم/ کم‌کم اما مشکل، معرفتی/ ای لحظهٔ وصال/ ژرفا/ فنا» (همان: ۲۳۹)

و یا این اصطلاحات نجومی و کیهان‌شناختی که ظاهراً کارکرد و نقشی جز ابراز اطلاعات و آگاهی شاعر ندارد:

«مغاک تیرهٔ خاک/ سقوط اختر عمر من از مدار وجود/ میان سنبله زیک زیک زنگ گندمخوار/ چه تیز می‌پری از بناتالنعش/ که ماهرانه می‌زنی در چلهٔ خمیدهٔ قوس» (همان:۲۰۰)

و پاره‌ای اطلاعات و آگاهی‌های تاریخی، جغرافیایی که می‌توان از آنها به تلمیحات شعر او تعبیر کرد:

«و نعل‌های کاروان مارکو بود/ کوبلای قاآن قاآن تاتار» (همان: ۱۲۵)

در واقع می‌توان دامنهٔ لغات و تعبیرات فرخ را بیشتر، کلمات و تعبیرات عامیانه و محاوره دانست؛ به اضافهٔ چندین اشاره به فرهنگ و نام خاص:

«تا جذبه‌های رفعت کاتماندو/ تا سرزمین آیه و ایمان/ تا بیگزند معبد دالایی لامای پیر» (همان: ۱۶۲)

«در زیر پلک خواجو می‌غلتد/ باغ بهشت گمشدهٔ میلتن» (همان: ۱۸۵)

موضوع درخور ذکر دیگر در شعر تمیمی این است که شعر فرخ مثل غالب اشعار نوپرداز، پُر است از ترسیم و تصویر فضاها و موقعیت‌های تلخ، تیره و تار، منفی و شکست خورده:

«دریا نهیب می‌زند و موج می‌جهد/ کولاک وحشت است و امید گریز نیست/ باید گرفت دامن تقدیر و سرنوشت/ زیرا مجال ماندن و برگ ستیز نیست/ هم چون ستون مانده به چنگال زلزله/ ریزد دگل به سینهٔ مرداب تیرگی/ جز پرچمی سیاه که غلتد به کام موج/ چیزی نمانده از هوس تلخ زندگی» (همان: ۷۹)

تا جایی که در مواردی این بن بست و ناتوانی، او را به جبرگرایی مدرن و نوعی دترمینیسم می‌کشاند:

«ما دو دیواریم/ ما دو دیوار بلند کوچهٔ تنگیم/ ما کنار خویش و دور از خویش می‌میریم/ ما اسیر پنجهٔ معمار تقدیریم» (همان: ۹۳).

۲-۱. ترکیب‌آفرینی، سبک فردی تمیمی

هر شاعر تأثیرگذار در تاریخ ادبیّات، به ناگزیر برای خود صدا و شگردی خاص دارد

که از آن می‌توان به «سبک فردی» تعبیر کرد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۶۳؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۷۰). می‌توان سبک فردی و خاص تمیمی در دفترهای اول شعر او را ابداع «ترکیبات ناب و نو» دانست و حتی می‌توان مقام او را در ترکیب‌سازی، چونان مقام خاقانی دانست و حتی سبک برخی از شاعران سبک هندی را به خاطر می‌آورد؛ ترکیباتی چون: بی‌عشق آباد (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۹۸)، مردابزیان، سوگیانه (همان: ۱۷۶ ـ ۱۷۵)، خونجوش (همان: ۲۲۳) و کوهگرد (همان: ۲۱۵) از این موارد‌ند:

«من شیفتهٔ سرود بارانم/ این نغمهٔ جان‌فریب دریاراز» (همان: ۷۱)

«از تنگهٔ سموم پوچ آباد/ تا درهٔ مغاک روان است» (همان: ۲۳۴)

البته برخی از ترکیبات او اضافهٔ تشبیهی یا ترکیب وصفی‌اند که می‌توانند ارزش ادبی خاصی داشته باشند:

«وز نفس سرد کوهسار گرانخواب / ریشه دوانیده‌ام به دشت هوس‌ها» (همان: ۷۲)

«از سر دریا بخور ابر برنخیزد» (همان: ۷۳)

«بر من دلبسته در سکوت جنونم» (همان: ۷۳)

و این ترکیب زیبا که تشبیهی ناب است:

«تا آن جا که شن‌زار نگاهم با افق پیوند می‌بندد» (همان: ۸۵)

• ترکیب با پسوند ک

یکی از شگردهای ترکیب‌سازی فرخ در شعر، این است که او با بسامد بیشتر، پسوند «ک» را به کلمات می‌پیوندد و کلماتی همچون: تردک، آبشارک، پلک، چیزک، پیوندک، آنسوترک، نشانک و چنگک می‌سازد:

«اما/ به نامت/ تردک» (همان: ۲۶۴)

«رنگین‌کمان سینه ریز آبشارکی باید» (همان: ۲۷۸)

«آنسوترک بهار و شمال گل‌آفرین» (همان: ۲۳۲)

«ما را نشانکی نه از آن دوست» (همان: ۲۳۲)

• الحاق چه

تمیمی در نوآوری از این قسم، «کلاغچه» را ساخته است که به دلیل آزادی شاعرِ

شعر نو در وزن و قافیه، اجبار چندانی در کاربرد این مورد نبوده است؛ به بیان دیگر، شاعر می‌توانست «زاغچه» را به کار ببرد، ولی برای نشان دادن تشخص و تصرف در زبان، «کلاغچه» آورده است:

«همچون کلاغچه فریاد برمی‌کشد» (همان: ۱۱۵)

• الحاق ینه

فرخ تمیمی به جای «توری»، «تورینه» به کار برده که به نظر خوشایند می‌رسد:

«تورینه‌اش را می‌گشاید ژرف» (همان: ۲۶۶)

• پسوند تاش

شاعر به جای «همشهری»، تعبیر زیبای «شهرتاش» را ساخته است؛ البته پسوند «تاش» به منزلهٔ پسوند بیان اشتراک در متون قدیم همچون این بخش از تاریخ بیهقی فراوان به کار رفته است: «و خیلتاش مسرع که به خوارزم رفته بود، نزدیک خواجه احمد عبدالصمد جواب نامه بازآورد» (بیهقی، ۱۳۸۳: ۳۵۲).

«مرا تاب زشتی شهرتاشان تو نیست» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۵۷)

• ابداع در ترکیب وصفی و اضافی

فرخ تمیمی در مصرع: «موش یک وسواس در من می‌شود بیدار» (همان: ۱۰۲)، بین ترکیب اضافی یا وصفی، صفت شمارشی افزوده است و یا در مصرع: «تلخ یک تکرار» (همان: ۱۰۳)، نخست ترکیب وصفی را مقلوب می‌سازد و بعد بین آن دو، صفت شمارشی می‌آورد. همچنین این تعبیر عامیانه در شعر او: «از هیبت یک آن کوهستان» (همان: ۲۷۹).

• کاربرد صفت در معنی مصدر

تشخص دیگر تمیمی در حوزهٔ زبان، کاربرد صفت در معنی مصدر است که می‌توان در سنجش با قلمرو علم معانی در بلاغت، آن را نوعی مُخل فصاحت و حتی ضعف تألیف دانست؛ مانند:

«تفسیر آیه‌های گرسنه است» (همان: ۱۱۴) که گویا منظور،آیه‌های گرسنگی است؛

چون آیهٔ یاس، رحمت، عذاب و... وجود دارد که جزء دوم در همهٔ آن موارد مصدر است نه صفت؛ و یا در «از حشمت همیشهٔ بیداران» (همان: ۲۸۴)، همیشه را به جای همیشگی به کار برده است.

۲-۲. تصرف نوعی یا صرفی

• در حوزهٔ فعل

به سان زبان محاوره، فرخ از اسم صوت، مصدر جعلی و فعل ساخته است:

«گربهٔ آبستنی خوابیده بر دامان او/ آرام می‌خرد» (همان: ۱۸۸)

«آوازت می‌جرنگد» (همان: ۲۱۱)

«خیسید از مکیدن آن جای نبود» (همان: ۱۱۶)

• حرف اضافهٔ غیرمعمول با فعل

غالب شاعران نوپرداز از این قبیل دستکاری‌ها دارند؛ مثلاً تمیمی در شعر «از آفتاب هر شبه بیدار می‌شوم» (همان: ۱۹۱)، به جای «با»، «از» به کاربرده است که می‌توان «از» را به معنی سببی دانست. همچنین وی گاهی به جای «به»، «در» به کار می‌برد: «رویای عشق را دوباره در خواب می‌رود» (همان: ۱۷۸)، «در ما نگاه کن تا» (همان: ۲۱۵) و «شب کنار شعلهٔ سبز بخاری رفته‌ام در خویش» (همان: ۹۴) که احتمالاً مراد، در خود فرو رفتن و غرقه در افکار خود بودن است. برخی افراد، این هنجارگریزی را هنر می‌دانند و به تأویل آن می‌پردازند. همچنین در برخی از موارد مثل: «از اندرون خستهٔ من چیزی/... سر می‌کشد» (همان: ۱۱۲) و یا: «از باد سوی پنجره آید به گوش من/ بانگ قناریان همسایه» (همان: ۲۱۲)، تمیمی «از» را به معنی «در» به کار می‌برد که با عنایت و پشتوانهٔ شعر حافظ، آوردن همان «در» بهتر است، مگر آنکه آن «از» را از سببی بدانیم:

در اندرون من خسته دل ندانم که کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

(حافظ، ۱۳۸۵: ۶۲)

در برخی موارد نیز به نظر می‌رسد که حرف اضافه در جمله زاید است؛ مانند: «در کوچه‌های شهر چراغان است» (همان: ۲۵۲). «را» در معنی «برای» هرچند در ادبیّات سنّتی،

مسبوق به سابقه است ولی نه در شعر شاعری که تا می‌تواند به زبان عامیانه، نزدیک می‌شود و از زبان سنّتی فاصله می‌گیرد: «پرنده سایهٔ سی‌مرغ را سفر می‌کرد» (همان: ۲۴۲).

• را در فعل لازم

«شکیبد» در متون، بیشتر در معنی لازم است و فرخ تمیمی به معنی تحمل کردن متعدی استعمال کرده است:

«روزی که نیستی/ ناهید/ شاید/ تنهایی را/ نشکیبد دیگر» (همان: ۲۸۶). در این شعر «را» به معنی «برای» است که این کاربرد در متون قدیم نیز به کار رفته است. ظاهراً از این نوع کهنه گرایی، مواردی در شعر فرخ دیده می‌شود:

«و عاشق/ در خانهٔ فراق نمی‌خست» (همان: ۱۹۷)

• فعل‌ها و تعبیرات عامیانه

«بر پشته‌های کاه لمیده است» (همان: ۲۴۹)

«بویید و له‌له زد» (همان: ۲۷۹)

«پس با اشارهٔ سبابه/ پر وا گشود» (همان: ۲۶۰)

• کاربرد خاص فعل

در شعر: «آوند خواب دیدهٔ بهمن را/ تعبیری از طلا و مرجان پیغام می‌برد» (همان: ۱۹۰) تعبیر «پیغام بردن» را هرچند می‌توان تأویل کرد، ولی کاربرد خاصی است.

۲-۳. در قلمرو اسم

با استناد به اثر لنهام، از منظری می‌توان سبک‌ها را به دو نوع سبک اسمی و سبک فعلی تقسیم کرد (Lanham, 2003 :11). از این حیث، شعر غالب شاعران نوپرداز و بالاخص شعر تمیمی، بیشتر به سبک اسمی هستند؛ در شعرهایی ولو کوتاه از او، چندین مصرع، تصویر و توصیف وجود دارد، بی آن که فعلی داشته باشند. فرخ در نوسازی در این حوزه، در مواردی برخلاف هنجار، مضاف را هم جمع آورده است؛ مانند: «کز دودهای شمع‌های گچین یاس» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۱۸) و «رفته به دهلیزهای عمر سیاهم» (همان: ۷۳) که «دهلیزِ عمر» را «دهلیزهای عمر» ساخته است.

تمیمی در بیشتر موارد، سخت را جمع بسته و «سختان» ساخته است که ظاهراً از آن معنی سختی‌ها اراده می‌کند:

«بر این باورم که از سختان می‌توان گذشت» (همان: ۱۵۸)

«استاده استوار پل خواجو/ و استخوان سختانش» (همان: ۱۸۵)

«شکنج گیسوانت/ از سختان ناپیموده می‌گوید» (همان: ۱۹۲)

و در مورد زیر، پستی و بلندی‌ها را، پست و بلندان گفته است:

«بر همسفر که پست و بلندان را برهم گذشته‌اید» (همان: ۱۹۳)

حتی ظاهراً در مصرع: «در نیمه‌های شب» (همان: ۱۱۰)، دیگر این «ها» علامت جمع نیست.

و ساخت خاص جمع شام در موارد زیر به چشم می‌خورد:

«زان شام‌ها که قصهٔ تنهایی‌ام شنفت» (همان: ۷۵)

«این نغمهٔ شام‌های تنهایی» (همان: ۷۱)

تمیمی با شیفتگی فراوان به ساخت این نوع جمع، در مصرع: «باد/ پیک نشاط‌پرور دشتان» (همان: ۲۳)»، «دشت‌ها» را «دشتان» استعمال کرده است؛ هرچند می‌توان گفت شاعر نوپرداز بزرگ، اخوان ثالث به روش و سیاق خود، از این نوع جمع بستن کلمات در شعر نو، دفاع و توجیه کرده است (اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۶۲).

۲-٤. نوسازی‌های مرتبط با صفت

• تقدم صفت

فرخ تمیمی در چند مورد که صفت «بیگزند» را به کار برده، آن را پیش از اسم آورده و معنی و مفهوم را دچار ابهام و محمل تأویل‌های مختلف گردانده است؛ مانند:

«در بیگزند این شب آرام» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۱۸)

«تا بیگزند رخوت شبگیر می‌برد» (همان: ۱۴۴)

«تا بیگزند معبد دالایی لامای پیر» (همان: ۱۶۲)

و مثال‌های دیگر برای تقدم صفت:

«دیگر ملال زمزمهٔ شک» (همان: ۱۱۸)

«از تند شیب زود گذشتم» (همان: ۲۴۰)

«کبود تند آب» (همان: ۸۹)

- **حشو هر**

«با اولین شکوفهٔ هر سال» (همان:۹۰)

از این حشویات در شعر تمیمی، مواردی دیگر نیز هست:

«چشمان او به سبزی مرداب سبز بود» (همان: ۷۵)

«ای سپیدهٔ شبگیر» (همان:۱۵۰)

- **تزاحم تصویر**

در مجموعهٔ آخر، تمیمی شعری با عنوان «غمنامه» دارد که تصاویر و مضامین آن از شهر طاعون تا خسرو و شیرین را در بر می‌گیرد (همان: ۲۵۴). در شعر نیز، تزاحم کلمات پرسشی به چشم می‌زند:

«آیا چگونه آمد و کی بگذشت» (همان:۱۹۳)

شاید به نظر برسد که حافظ هم این نوع ساخت را در شعر خود آورده است (آیا و کجا)، ولی تفاوت ره از کجاست تا به کجا:

مخمور آن دوچشمم آیا کجاست جامی؟ بیمار آن دو لعلم آخر کم از جوابی

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۵۶)

فرخ شعری با عنوان «طرح» دارد که همه تصویر و تابلو است، بی آن که در آن فعلی به کار ببرد:

«صبح یکشنبه/ گرمی مرداد/ دودی از کومه/ عطری از جنگل/ بژ ساحل/ کبود تند آب/ خط اندام‌ها/ رها از خواب» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۸۸).

تمیمی نخستین شعر خود با عنوان «یار» را در ۱۳ مصرع می‌آورد و در هر مصرع، «چون» از ادات تشبیه را التزام می‌کند (همان: ۶۹).

۳. تأثیرپذیری تمیمی از شاعران دیگر

چنانکه گذشت، نهایت و غایت جهد تمیمی در شاعری آن است که شعر خود را از

منبع فرهنگ و زبان عامه بگیرد و یا بکوشد که شعر خود را بدان نزدیک کند؛ به همین علت، تأثیرپذیری چندانی از شاعران و فرهیختگان سنّتی یا معاصر در شعر او دیده نمی‌شود و حتی برای اثبات این موضوع می‌توان گفت وی در قالب سنّتی اصلاً شعر نسروده است؛ فقط در شعر طرح، شباهت گونه‌ای به غزل می‌توان دید (همان: ۱۷۷) و یا این تصویر «تیغِ صبح» در مصرع «شب را با تیغ صبح بریدم» (همان: ۱۳۲)، ایماژی سنّتی است که در شعر شاعران سنّتی نیز نمود داشته است:

چرخ گویی دکان قصابی ست کز سحر تیغ خونفشان برخاست

(خاقانی، ۱۳۷۴: ۶۱؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۴۴۲)

نمونه‌ای از قافیه و تقید به آن را می‌توان چنین دانست:

«در فرصت طلایی شبگیر/ نخچیر.../ تیر» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۲۶)

با وجود این، در شعر او رگه‌هایی از تأثیرپذیری او از شاعران معاصر دیده می‌شود؛ شعر «شیر یا خط»، در واقع تقلیدی است خوب از شعر کتیبهٔ اخوان ثالث، بالاخص در بخش پایانی که می‌گوید: «کاش برج لحظه‌ها در خویش بلعد سکه‌ات را مرد/ هردو روی سکه‌ها خط است/ کاشکی/ ای کاش» (همان: ۱۰۳)، که قابل مقایسه است با این بخش از شعر اخوان: «نوشته بود/ همان/ کسی راز مرا داند/ که از این رو به آن رویم بگرداند» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵ ب: ۱۳).

فرخ نیز مانند دیگر شاعران نوپرداز و تحت تأثیر شعر فرنگ، شعر خود را با حرف ربط آغاز می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۸۴): «اما/ در روزگار ما» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۷۲). البته غیر از فرخ، اخوان ثالث و ابتهاج نیز اشعار خود را با حرف ربط و معمولاً با «اما» آغاز می‌کنند: «اما نمی‌دانم چه شب‌هایی سحر کردم» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵ ب: ۴۰).

همچنین تمیمی به تأثیر از سایه، «کدامین صبح» را در مقابل «کدامین شب» او به کار برده است: «در کدامین صبح آیا بشکنی دیوار این خاموش» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۸۶ و ۸۸)؛ که اگر این شعر مقایسه شود با شعر ابتهاج، بدعت و قدرت شاعری سایه بیشتر نمایان است؛ چراکه بعد از حرف ندا، توانسته صفت و بعد موصوف بیاورد: «ای کدامین شب/ یک نفس بگشای/ جنگل مژگان سیاهت را» (ابتهاج، ۱۳۶۹: ۶۳).

و باز تأثیر اخوان را در این شعر نیز می‌توان دید: «تشنگان خفته خواب آب می‌بینند/ کاسه‌های آبی لبریز/ کوزه‌های از عرق تب‌ریز» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۲۵۶) که متأثر از این بخش از شعر اخوان است: «چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵ الف: ۳۱).

در خصوص تأثیرگذاری فرخ بر دیگر شاعران می‌توان چنین گفت که شفیعی‌کدکنی تعبیر «شبچراغ» برای شعر خود را از «در اتاق گرم سوزد شبچراغ سبز» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۹۶) وام گرفته است:

گر نبود این شبچراغ جاودان قرنها در ظلام این شبستان راه دیدارم نبود

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۹۵)

٤. شعر تمیمی در ترازوی نقد

با آن که گردآورندگان و تحلیل‌گران مجموعه‌های شعر نو، به شعر تمیمی روی خوش نشان نداده‌اند و آن را فرخ ندانستند، ولی چنانکه گذشت، لااقل برخی از اشعار او به‌خصوص اشعار دفترهای اولیه، در قیاس با شعرهای همقطاران او ارزنده است و ستودنی:

«آیینه دارم باش/ تا شکوه تو را بخوانم/ تو را بخوانم چندانکه با تو بمانم» (تمیمی، ۱۳۶۹: ۱۸۲).

و تصویر لکهٔ جوهر بر آسمان، که دیگر نوپردازان، استعمال کرده‌اند، در شعر او زیبا جلوه نموده است:

«خالی است آشیان کلاغان/ در لابلای شاخهٔ لخت چنار پیر/ بر آسمان دو لکهٔ جوهر چکیده است» (همان: ۱۸۷).

و یا لطافت این دو بیت، فارغ از معنی و مفهوم:

چون غنچهٔ زنبق بیابانی پر می‌شوم از هوای بارانی

گویی همه شبنم بهارانم شبگیر که شد شبانه گریانم

(همان: ۲۰۶)

در مقابل این شعرهای ارجمند، برخی اشعار نیز در گزینهٔ اشعار او آمده است که

بی‌تعارف می‌توان گفت که مستلزم ویراستاری زبانی است، فارغ از این که معنا و پیام آنها چه باشد؛ به عنوان مثال در شعر: «تا دور دست سبز زمان/ بودنی که خواهد بود/ و هستی‌یی که خواهد زیست/ رهایی آموخت» (همان: ۱۲۹)، به نظر می‌رسد منظور تمیمی، به هستی زیستن را و رهایی را خواهد آموخت، می‌باشد. و یا در شعری می‌گوید: «در استوای خون لوترکینگ/... او بکر وسیع قارهٔ آمریکاست» (همان: ۱۳۵) که منظور تمیمی شاید این است که او [لوترکینگ] را مثل قارهٔ آمریکا از نو باید کشف کرد.

هرچند شعر تمیمی در مقایسه با شعر دیگر شاعران نوگرای، ملموس و دارای معنی و مفاهیم محسوس است و از مفاهیم و موضوعات انتزاعی در آن اثری نیست، با این حال در برخی موارد، فهم معنی شعر او نیز دشوار و دیریاب است؛ مانند: «لب‌های گرم تو/ ترجیع‌بند ناب ریاضت را لب پر زد» (همان: ۲۴۴).

شعر فرخ از حیث خلاقیت در جابه‌جایی اجزای جمله، قلمرو نحو و معانی، وجه سبکی خاصی دارد که حتی می‌توان فرهنگ آن را جمع‌آوری کرد؛ ولی نقش، کارکرد و اقبال به این عناصر در حوزهٔ زبان، شعر و حتی تاریخ ادبیّات، غبار گمنامی و مهجوری را بر چهرهٔ شعر او نقش بسته است. شعرهای آغازین تمیمی هرچند زبان و بیان زیبا و دلنشین دارند و حتی گاهی گرایش به فراوانی بسامدِ حس‌آمیزی و تشخیص، سبک زبان او را به سبک هندی نزدیک می‌کند:

«پلک درها با خیال دست پنهان نوازشگر/ نرم می‌لرزد» (همان: ۹۳).

با این وجود، گذر زمان و جریان «شعر نویسی» مدرن، تغییر عمده‌ای در بافت و ساخت زبان معیار ایجاد می‌کند و شعر او را به وادی دیگری می‌کشاند و او که نخست قدرت شعرگویی خود را با ساخت و پرداخت ترکیبات نو عرضه کرده بود، در شعرهای آخر از آن فاصله می‌گیرد و تا می‌تواند در پی دستکاری و تصرف در صرف و نحو زبان دست می‌یازد. نکته‌ای که می‌توان با تمسک به شعر فرخ تمیمی بیان کرد، آن است که هر قدر او در تکنیک و شگردپردازی در شعر، به سمت و سیاق شعر سنّتی (در آغاز شعرگویی) حرکت کرده، شعرش حلاوت و طراوتی دیگر دارد. شاید افرادی باشند که بگویند دیگر

شاعران بزرگ سنّتی همچون: سعدی، مولانا و حافظ نیز به سان تمیمی به ساخت شکنی یا آشنایی زدایی در شعر پرداخته‌اند اما در پاسخ می‌توان چنین گفت که این امرِ دستکاری در زبان استادان مسلم برخلاف شاعران نوپرداز، بیشتر غیرعمدی و جوششی بوده است؛ در حالی‌که کوشش اینان و نوپردازان، همه آن است که قید و بند (قواعد و رسوم رایج) زبان را بشکنند و طرحی نو دراندازند و تشخصی سبکی ایجاد کنند و به دست‌آورند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

فرخ تمیمی از شاعران نوپردازی بود که آشنایی نسبتاً خوبی با زبان انگلیسی داشت. در دفترهای نخستین شعر او، خروج از معیارهای زبان هنجار دیده نمی‌شود ولی در دفترهای بعدی و برای رسیدن و یافتن سبک فردی، وی مانند دیگر شاعران، تا توانسته از این هنجارها فاصله می‌گیرد و شعر خود را به زبان عامیانه و محاوره نزدیک می‌کند تا از این طریق به «سبک فردی» خود نایل آید. مهم‌ترین سبک خاص تمیمی، لااقل در شعرهای نخست، ساخت ترکیبات بدیع و نو است و بعدها امر ساختِ ترکیبات را کنار می‌گذارد و تمام تلاش خود را مصروف دستبرد و دستکاری در حوزهٔ زبان و مفردات و قواعد آن می‌گرداند. برای این کار، فرخ قواعد مربوط به کاربرد اسم، فعل و حتی صفت را در هم می‌زند و حروف اضافهٔ خاص هر فعل را با حروف دیگر اضافه می‌کند؛ برای فعل لازم، «را» به کار می‌برد و در حوزهٔ اسم نیز نوآوری در جمع بستن کلمات و کاربرد صفت به جای مصدر را سرمشق شاعری خود قرار می‌دهد. با این وجود برخی حشویات نیز در شعر او هست و در حوزهٔ مضامین از شاعران دیگر تأثیرپذیرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

آرین‌پور، یحیی.(۱۳۸۲). **از نیما تا روزگار ما**. جلد سوم. چاپ چهارم. تهران: زوار.

آژند، یعقوب.(۱۳۶۳). **ادبیّات نوین ایران**. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.

ابتهاج، هوشنگ.(۱۳۶۹).**آینه درآینه**. به کوشش محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: چشمه.

اخوان ثالث، مهدی.(۱۳۷۶). **عطا و لقای نیمایوشیج**. چاپ سوم. تهران: زمستان.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۵ الف). **آخر شاهنامه**. چاپ سیزدهم. تهران: مروارید.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۵ ب). **از این اوستا**. چاپ دهم. تهران: مروارید.

بیهقی، ابوالفضل.(۱۳۸۳). **تاریخ بیهقی**. تصحیح علی‌اکبر فیاض. به اهتمام محمّدجعفر یاحقی. چاپ چهارم. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

تمیمی، فرخ.(۱۳۶۹). **گزینهٔ اشعار**. چاپ اول. تهران: مروارید.

حافظ، شمس‌الدین.(۱۳۸۵). **دیوان**. تدوین و تصحیح رشید عیوضی. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل.(۱۳۷۴). **دیوان**. به کوشش ضیاءالدین سجادی. چاپ پنجم. تهران: زوار.

زرقانی، مهدی.(۱۳۹۱). **چشم انداز شعر معاصر ایران**. چاپ اول. تهران: ثالث.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۵۸). **صورخیال در شعر فارسی**. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ .(۱۳۸۸). **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**. چاپ پنجم. تهران: سخن.

ـــــــــــــ .(۱۳۹۲). **با چراغ و آینه**. چاپ چهارم. تهران: سخن.

شمس لنگرودی، محمّدتقی.(۱۳۷۸). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. جلد۲. چاپ دوم. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). **کلیات سبک شناسی**. چاپ دوم. تهران: میترا.

عابدی،کامیار.(۱۳۸۸). **برگ‌هایی از تاریخ بی‌قراری ما**. چاپ اول. تهران: ثالث.

فتوحی، محمود.(۱۳۹۱). **سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چاپ اول. تهران: سخن.

نجفی، ابوالحسن.(۱۳۸۷). **غلط ننویسیم**. چاپ چهاردهم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

یاحقی، محمّدجعفر.(۱۳۸۳). **جویبار لحظه‌ها**. چاپ ششم.تهران: جامی.

Lanham, Richard.a (2003) Analyzing Prose. second Edition. New York.

Widdowson. H.G (1991) Stylistics And The Teaching of Literature. Longman.

Refrences

Abedi, K. (2009). Bargayi Az Tarikh-e Bigharari-ye Ma. Tehran: Sales.
Azhand, Y. (1984). Adabiyat-e Novin Iran. Tehran: Amir Kabir.
Akhavan Sales, M. (1996). Az In Avesta. 10th Edition Tehran: Morvarid.
_____.(1997A). Akhere Shahnameh. Tehran: Morvarid.
_____. (1997B). Ata Va Leghay-e Nima Yooshij. 3th Edition. Tehran: Zemestan.
Arianpoor,Y. (2003). Az Nima ta Roozegar Ma .Vol.3. 4th Edition. Tehran: Zavvar.
Beyhagi, A. (2004). Tarikh-e Beyhagi. Ali Akbar-e Fayyaz (Ed). Be Ehtemem-e Muhammad Jafar Yahaghghi. Mashhad: Daneshgah–e Mashhad.
Ebtehaj, H. (1990). Ayeneh Dar Ayeneh. Muhammad reza Shafie'i Kadkani (Ed.) Tehran: Cheshmeh.
Fotoohi , M. (2013). Sabkshenasi ,Nazariyehha, Rooykardha, va Raveshha. Tehran: Sokhan.
Hafez, Sh. (2006). Divan. Rashid Eyvazi (Ed.). 2th Edition. Tehran: Amir Kabir.
Khaghani Shervani. A.B. (1995). Divan. Ziyaoddin Sajjadi (Ed.). 5th Edition. Tehran: Zavvar.
Lanham, R.A. (2003). Analyzing Prose. second Edition. New York.
Najafi, A. (2008). Ghalat Nanevisim. 14th Edition. Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi.
Shafie'i Kadkani, M. (1979). Sovar-e khiyal Dar She're farsi. Tehran: Agah.
_____. (2013). Ba cheragh-o Ayeneh. Tehran: Sokhan.
_____. (2009). Hezareye Dovvome Ahoye Kohi. 5th Edition. Tehran: Sokhan.
Shamisa, S. (2007). Kolliyat-e Sabkshenasi. 2th Edition. Tehran: Mitra.
Shams Langaroodi. M (1999). Tarikh-e Tahlili-e She'r-e noo. Vol. 2. 2th Edition. Tehran: Nashr–e Markaz.
Tamimi, F. (1990). Gozine-y-e Asha'r. Tehran: Morvarid.
Widdowson. H.G. (1991). Stylistics And The Teaching of Literature. Longman.
Yahaghghi, M. (2004). Jooybar-e Lahzehha. 6th Edition. Tehran: Jami.
Zarghani, M. (2012). Cheshm Andaz-e She'r-e Moa'ser-e Iran. Tehran: Sales.

پرتال جامع علوم انسانی