

## قاعده‌گاهی زمانی در کاربرست نقش‌نماهای دستوری

در اشعار نیما، شاملو، اخوان، شفیعی کدکنی، فروغ، سپهری و حمیدمصداق

دکتر لیلا کردیچه

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

قاعده‌گاهی از زبان معیار، انحراف از قوانین حاکم بر همنشینی واژه‌ها، افزودن قاعده‌هایی به برونه زبان معیار، به هم‌ریختن نحو جمله‌ها و ایجاد تغییراتی در درونۀ زبان معیار، مجموعه روشهایی است که اغلب شاعران برای رسیدن به زبان شعر از آن بهره می‌برند؛ روشهایی که به دو شکل قاعده‌گاهی و قاعده‌افزایی، زبان شعر را برجسته و متمایز می‌کند. دخیل و تصرف شاعران معاصر در کاربرست نقش‌نماهای دستوری از آنجاکه اغلب، بازگشت به صورتهای زبانی کهن است، یکی از زیرمجموعه‌های قاعده‌گاهی زمانی به‌شمار می‌رود که با تنوع کارکردی خود، زبان گروهی از شاعران معاصر را متمایز کرده است. در این پژوهش با رویکرد فرمالیستی، توجهات زبانی نیمایوشیج، احمدشاملو، مهدی اخوان ثالث، شفیعی کدکنی، فروغ فرخزاد، سهراب سپهری و حمیدمصداق به الگوهای ادبی کهن در کاربرست نقش‌نماها مورد توجه قرار گرفته، و تأثیر این توجهات زبانی بر تمایز زبان برجسته و ممتاز شعر از زبان معیار، بررسی و نشان داده شده است که توجه این گروه از شاعران معاصر به کاربرست نقش‌نماها، اغلب رویکردی به دستاوردهای زبانی ادبیات قدیم بوده است.

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

## ۱. مقدمه

ردپای عمده مطالبی را که درباره قاعده‌گاهی و مباحث مرتبط با آن در غرب مطرح شده است، باید در دو مقاله معروف صورت‌نگرایان<sup>۱</sup> جستجو کرد. شکلوفسکی<sup>۲</sup> در مقاله‌اش «هنر، هم‌چون فرایند»، نظریه<sup>۳</sup> «آشنایی‌زدایی»<sup>۳</sup> خود را که به بیانی، اساس فلسفه زیبایی‌شناسی صورت‌نگرایان است، مطرح کرد؛ نظریه‌ای که می‌توان آن را صورت اولیه نظریه «قاعده‌گاهی»<sup>۴</sup> به‌شمار آورد. موکاروفسکی<sup>۵</sup> نیز در مقاله خود «زبان معیار و زبان شعر»، شکل دیگری از این نظریه را با عنوان «برجسته‌سازی»<sup>۶</sup> مطرح کرد. علاوه بر این، «زبان‌شناس انگلیسی، لیچ<sup>۷</sup> نیز به طبقه‌بندی انواع قاعده‌گاهی از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخت و آن را در چند گونه زمانی، آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی و... مورد تجزیه و تحلیل قرار داد» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۵). قاعده‌گاهی، 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 برونه زبان معیار وارد می‌کنند و در حوزه معنایی آن، دخل و تصرف چندانی روا نمی‌دارند.

کاربر عادی زبان، بدون اینکه قواعد دستور زبان و قوانین حاکم بر نحو کلام و قاعده‌های ثابت نوشتاری و واژگانی و حاکمیت اشکال ثابت همنشینی واژگان را بداند، همواره تا حد زیادی آنها را رعایت می‌کند؛ دست‌کم تا آنجا که سخنش، رسانگی و ایصال لازم را از دست ندهد. اما 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، اما شاعر، درست در نقطه 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 مجموعه ابزاری که در اختیار دارد برای برجسته‌کردن متن استفاده می‌کند. بخشی از این ابزارها به برونه زبان معیار مربوط است و در گروه قاعده‌افزایی (موسیقایی) جای می‌گیرد و بخش دیگر، که بسیار وسیع است و با درونه زبان معیار سروکار دارد، شامل قاعده‌گاهیهای است که خود انواعی چون زمانی، سبکی، آوایی، نحوی، نوشتاری، واژگانی و... دارد.

در شعر معاصر، در میان گونه‌های قاعده‌کاهی، قاعده‌کاهی 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 درخور بررسی و شناخت بیشتر است و به نظر می‌رسد تاکنون، چنانکه شایستهٔ آن بوده، مورد بررسی قرار نگرفته است.

در این پژوهش، توجهاتِ زبانی چند شاعر معاصر (نیمایوشیچ، احمدشاملو، مهدی‌اخوان‌ثالث، محمدرضا شفیع‌کدکنی، فروغ‌فرخزاد، سهراب‌سپهری و حمید مصدق) را در گروه قاعده‌کاهی زمانی، و به‌طور مشخص در نحوهٔ کاربرستِ نقش‌نماها با نمونه‌برداری از اشعارِ ایشان بررسی کرده، و تأثیر توجه به الگوهای زبانی 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، قاعده‌کاهی زمانی نیز از دید انتخاب یا ترکیب بر محور جانیشینی 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 اشعار چند شاعر معاصر اشاره کرد؛ مانند مقاله‌های «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک» از فاطمه مدرسی و محمد بامدادی (۱۳۸۸)، «باستانگرایی در شعر حمید مصدق» از امید یاسینی و فاطمه مدرسی (۱۳۸۶)، «بازتاب باستانگرایی در اشعار نیمایی اخوان‌ثالث» از فاطمه مدرسی و غلامحسین احمدوند (۱۳۸۴)... اما تاکنون اثر مستقلی که به‌طور مشخص به یکی از حوزه‌های قاعده‌کاهی زمانی در شعر معاصر پرداخته و شیوه‌های گوناگون دخل و تصرف آن را در زبان 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 پژوهش پیش‌رو، نخست از میان شیوه‌های آشنایی‌زدایی در زبان شعر، قاعده‌کاهی‌ها را، و از میان انواع قاعده‌کاهی، قاعده‌کاهی زمانی را معرفی کرده‌ایم و پس از آن، از میان عناصر دخیل در قاعده‌کاهی زمانی، «نقش‌نما»ها را به‌عنوان کوچکترین جزء زبانی، که اتفاقاً می‌تواند نقشی مهم در برجسته‌سازی زبانی داشته باشد و در اغلب پژوهش‌ها مغفول مانده است، بررسی کرده‌ایم.

قاعده‌کاهی زمانی در کاربری نقش‌نماها و نیز قاعده‌کاهی زمانی در کاربرد دیگر عناصر زبانی چون افعال، واژگان مفرد، ترکیبات، ساختهای نحوی، ساختهای آوایی و موسیقایی و... از ویژگیهای سبکی شاعران 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 گوناگون قاعده‌کاهی زمانی را نمی‌توان به کل شاعران معاصر یا همه گونه‌ها و جریانهای شعری تعمیم داد. هم از این رو، پژوهش پیش‌رو به بررسی شعر چند تن از شاعران معاصر اختصاص دارد که ویژگی مورد نظر در شعرشان هست.

تاکنون اثر مستقلی که به‌طور مشخص به یکی از حوزه‌های قاعده‌کاهی زمانی در شعر معاصر پرداخته، و شیوه‌های گوناگون دخیل و تصرف آن را در زبان معیار بررسی کرده باشد، نگارش نیافته است.

#### پرسشها

در این پژوهش، پرسشهایی چند مطرح است:

- در میان واحدهای زبانی دخیل در قاعده‌کاهی‌های زمانی، نقش‌نماها به‌عنوان یکی از کوچکترین واحدهای زبانی تا چه اندازه می‌توانند در برجسته‌سازی زبان شعر مؤثر باشند؟

- قاعده‌کاهی زمانی در حوزه نقش‌نماها در شعر معاصر به چند شیوه صورت می‌گیرد؟

– قاعده‌کاهی زمانی در حوزه نقش‌نماها در مقایسه با دیگر روشها و امکانات زبانی که به برجسته‌سازی زبان شعر منجر می‌شود، چه مزیتی دارد و چه آسیبی متوجه آن است؟

## ۲. چهارچوب نظری

### ۲-۱ زبان معیار و زبان شعر

انسانها برای انتقال تجربیاتشان، ابزاری ساده‌تر و کارآمدتر از زبان در اختیار ندارند؛ بنابراین نخستین و اساسی‌ترین نقش یا وظیفه زبان، ایجاد ارتباط است (نجفی، ۱۳۸۲: ۳۵). فرمالیست‌ها که با دیدی زبان‌شناسانه به ادبیات می‌نگرند، زبان ادبی را وجه خاصی از زبان دانسته‌اند و میان کاربرد ادبی و کاربرد معمول زبان، قائل به تفاوت بنیادی هستند. از نظر آنان، «نقش محوری زبان عادی»<sup>۱</sup>، انتقال پیام به مخاطب از طریق ارجاع به موضوعی در بیرون زبان است حال‌اینکه زبان ادبی، زبانی غیروابسته به ارجاعات بیرونی است» (داد، ۱۳۹۰: ۳۳۵). رومن یاکوبسن<sup>۲</sup> در دسته‌بندی ششگانه خود از نقشهای زبان برای ایجاد فرایند 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 به ترتیب، دارای یکی از نقشهای عاطفی<sup>۳</sup>، ترغیبی<sup>۴</sup>، همدلی<sup>۵</sup>، فرازبانی<sup>۶</sup>، ادبی<sup>۷</sup> و ارجاعی<sup>۸</sup> خواهد بود (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۲ و ۳۳). از ویژگیهای زبان معیار، علاوه بر ارجاعی بودن، دستورمداری آن است؛ یعنی پیروی، هم از قوانین صرفی و نحوی مکتوب و هم از تمامی قواعد زبان که ملکه ذهن اهل زبان خاص در مکالمات روزمره‌شان است و اساساً از وظایف اساسی دستورزبان، که «ارائه آسانترین و درست‌ترین قواعد به‌منظور برقراری ارتباط گفتاری یا نوشتاری است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۱: ۲)، نهایت بهره را می‌برد. اما زبان ادبی، زبانی است که به دلیل کارکردهای زبانی، توجه مخاطب را از پیام بر متن معطوف می‌کند و این کارکردهای زبانی، عواملی است که زبان عادی و متعارف را به دلیل قاعده‌کاهیها و قاعده‌افزاییها به مرتبه‌ای برتر ارتقا می‌دهد.

### ۲-۲ قاعده‌کاهی

قاعده‌کاهی به هر نوع استفاده زبانی، که مناسبات عادی و متعارف زبان معیار در آن رعایت

نشود، اشاره دارد (داد، ۱۳۹۰: ۵۴) و شعر در واقع، زبانی است که جوهر آن بر شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان استوار است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۴). این شکستنِ هنجارِ منطقیِ زبان، زمانی به وقوع می‌پیوندد که تغییراتی بر زبان یا در زبان اعمال شود.

کسی که عامل وزن و قافیه را روشی برای شکستنِ هنجارِ عادیِ زبان معرفی می‌کند، قائل به ایجاد تغییر بر زبان است و کسی که عدول از قواعد صرفی و نحویِ زبان را عامل تمایز زبان شعر از زبان عادی می‌داند بر اعمال تغییر در زبان توجه می‌کند» (محسنی و صراحتی‌جویباری، ۱۳۹۰: ۱۸۳).

یاکوبسن، ادبیات را «درهم‌ریختنِ سازمان‌یافته‌ی گفتار متداول» می‌داند (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴). به اعتقاد موکاروفسکی «مهمترین کارکرد زبان شاعرانه این است که زبان معیار را ویران می‌کند»؛ چراکه بدون سرپیچی از قاعده‌های زبانی، شعر وجود نخواهد داشت (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۶). این سرپیچی از قاعده‌های زبانی، چنانکه علاوه بر داشتن اصل زیبایی‌شناسی، اصل رسانگی کلام را نیز رعایت کرده باشد و به گنگی و ابهام منجر نشود، می‌تواند زبان را به مرتبه‌ای بالاتر برکشد و برای آن، هویتی هنری ایجاد کند.

قاعده‌گاهی، سرپیچی از هنجارهای زبان معیار است و شامل دخل و تصرفهایی می‌شود که بر درونه زبان معیار عمل می‌کند و آن را برجسته می‌سازد. قاعده‌گاهی شامل انواعی چون زمانی، سبکی، آوایی، واژگانی، نحوی و نوشتاری است که هر یک به‌گونه‌ای، زبان معیار را از درون متحول می‌کند.

### ۳. قاعده‌گاهی زمانی

کاربر عادی زبان، همواره از عناصری زبانی استفاده می‌کند که متعلق به حوزه قابل درک و دریافت کاربران زبان معیار باشد و در انتقال معنی، اختلالی ایجاد نکند؛ چراکه هدف او، انتقال پیام است و به این دلیل از متعارفترین و قابل درکترین عناصر برای پیام‌رسانی استفاده می‌کند. اما شاعر، دقیقاً در نقطه‌ای مقابل کاربر عادی زبان ایستاده است و اتفاقاً سعی در استفاده از عناصری دارد که به شرط رعایت دو اصل رسانگی و ایصال با بفت طبیعی کلام، متفاوت باشد و بتواند توجه مخاطب را از پیام بر خود متن معطوف کند و در این میان، یکی از ابزارهای زبانی نامتعارف، عناصری مربوط به گذشته زبان و ترکیب آن با واحدهای زبان امروز است. به اعتقاد لیچ، شاعر می‌تواند واژه‌ها یا ساختارهایی در شعر خود به کار ببرد که در زمان سرودن 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 نظام زبان خودکار فارسی معاصر، جایی ندارد؛ بنابراین کاربردشان عملکردی نشاندار خواهد داشت؛ زیرا بر نظام زبان خودکار تأثیر گذاشته است و نشان می‌دهد که این زبان، به گونه‌ی زبانی دیگری تمایلاتی دارد که در گذشته کاربرد داشته است. در قاعده‌کاهی زمانی (آرکائیسیم، کهن‌گرایی، باستان‌گرایی)، شاعر، واحدی را از روی محور جانشینی انتخاب می‌کند که پیش از این مرده است و ورود این واحد به ساخت زبان، تغییری در نظام زبان پدید می‌آورد که بر شبکه‌ی 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 توانمندی زبان هم می‌افزاید؛ زیرا شاعر اگر بتواند در محور همنشینی زبان، بین واژه کهن و واژه‌های امروزی، سازگاری استوار برقرار کند، نشان می‌دهد که آن واژه کهن، ارزش زنده‌شدن را دارد و پذیرش مردم، که مخاطبان واقعی شعر هستند نیز مهر تأییدی است بر تداوم حیات آن واژه. توجه به عناصر زبان و فرهنگ گذشته در شعر، امکانات بالقوه‌ای در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا بتواند از آنها در راه تعالی زبان شعر خود بهره‌بردار و زبان شعرش را برجسته کند. علاوه بر این در کهن‌گرایی غیر از توسعه و برجستگی زبان، مسئله‌ی هویت و فرهنگ نیز مطرح است. آثار ادبی گذشته، شناسنامه‌ی هویت ملی و فرهنگی ماست. وقتی واژه‌های قدیمی، کاربرد نداشته باشد و به فراموشی گراید، متون دربرگیرنده‌ی آنها نیز برای مردم، غیرقابل فهم می‌شود و بتدریج مغفول می‌ماند.

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

برای اینکه آثار گذشتگان، که حاوی تحریکات ملیه‌اند و مثل سنگ‌های غیرقابل تسخیری در اطراف ملیتها قرار دارند، از بین نرود و احساسات وطنیه در مراجعه به آن آثار، همواره تازه بماند، باید ادبای امروز ما در حفظ و صیانت لغاتی که آثار

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

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

قاعده‌کاهی زمانی شامل سه حوزه معنایی، ساختهای نحوی و واژگان است. در حوزه معنایی، تلمیحات و مضامین کهن در شعر امروز استفاده می‌شود. در حوزه نحوی، ساختمانهای نحوی قدیم که امروزه در زبان معیار، مورد استفاده قرار نمی‌گیرد در زبان شعر به کار گرفته می‌شود و قاعده‌کاهی زمانی در حوزه واژگان، استفاده از مفرداتی (اسم، فعل، نقش‌نما) است که به دوره‌های زمانی پیشین متعلق بوده است و در زبان معیار، کاربرد ندارد و شاعران با بیرون کشیدن آنها از میان بافتهای مرده زبان، و ترکیب آنها در محور همنشینی با عناصری از زبان امروز از سویی به پیشینه فرهنگی آن واژه‌ها توجه می‌کنند و از سویی دیگر، موجب برجسته‌سازی در زبان می‌شوند.

استفاده از عناصر کهن، چه در حوزه معنا و چه در حوزه ساختهای نحوی و واژگان برای کاربر عادی زبان امروز، جایز نیست؛ چراکه بر درک و دریافت بخش وسیعی از مخاطبان تأثیر منفی می‌گذارد و در وظیفه پیام‌رسانی، اختلال ایجاد می‌کند. اما از آنجاکه شاعر، به‌عنوان کاربر خاص زبان، صرفاً در پی پیام‌رسانی نیست و سعی دارد تمرکز مخاطب را از پیام بر زبان معطوف کند، چنین عناصری، امکاناتی در اختیار او قرار می‌دهد تا در زبان، هنرنمایی کند و زبان عادی معیار را در حد زبانی هنری برکشد.

در شعر معاصر، یکی از شیوه‌های پرکاربرد رسیدن به برجستگی زبانی، استفاده از واژگان کهن در سه حوزه افعال، نامها و نقش‌نماهاست و در این میان، کهن‌گرایی در حوزه نقش‌نماها از آنجاکه خود، شیوه‌های کاربستی گوناگونی دارد، بخشی بسیار مهم است و تحلیل و بررسی آن، تأمل و دقت شاعران معاصر را در سازوکارهای زبانی کهن نشان می‌دهد.

#### ۴. نقش‌نماها

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



نمایه نقش اجزای جمله می‌گردد؛ به عبارت دیگر، نقش‌نماها بی‌اینکه نقش بپذیرند، نقش می‌سازند و عدم نقش‌پذیری آنها به نداشتن معنا و مفهوم فردیشان ارتباط می‌یابد<sup>۱۷</sup>؛ چراکه همه عناصر زبان در ساختمان فردی خود، دارای مفهومند و هنگامی که در یک مجموعه به هم پیوسته کارکردی قرار می‌گیرند، متناسب با معنایشان، موقعیت و جایگاهی را می‌پذیرند. نقش‌نماها، چنانکه گفته خواهد شد، به‌رغم ساختمان کوچکشان از اهمیت بسزایی برخوردارند که واکاوی 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 مابعد خود را متمم کلمه دیگر قرار دهد؛ چنانکه معنی کلمه نخستین، بدون ذکر کلمه دوم ناتمام باشد (قریب و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۳۴)؛

یعنی «کلماتی است که معنی مستقلی ندارد، اما کلمه یا عبارتی به یکی از اجزای جمله می‌پیوندد و عبارت یا کلمه‌ای که اسم یا ضمیر است، متمم 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 کلمه همگون یا دو عبارت یا دو جمله را به هم می‌پیوندد و آنها را همپایه و هم‌نقش می‌سازد و یا جمله‌ای را به جمله دیگر می‌پیوندد و دومی را وابسته اولی قرار می‌دهد (۲۳۶: ۲۴).

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، ۱۳۴۸: ۴۴۷).

حروف اضافه و حروف ربط در اصطلاح آندره مارتینه<sup>۱۸</sup>، زبانشناس فرانسوی، (نقش‌نما *indicateur de fonction* یا *fonctionnel*) خوانده می‌شود. نقش‌نما در نظر مارتینه، یعنی هر تک‌واژ یا کلمه یا گروهی که برای نشان‌دادن نقش و رابطه جزئی از جمله با خود جمله یا هسته مرکزی آن یعنی محمول یا مسند و یا با هر جزء دیگری به‌کار می‌رود (صادقی، ۱۳۴۹: ۴۴۱).

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از وابسته‌های معنایی در ساختمان جمله، نقشی بسیار مهم و تعیین‌کننده در نقشمندی دیگر ارکان ایفا می‌کند و عدم شناخت درست آنها و کاربرد غلطشان، بی‌تردید زبان را فاقد هرگونه معماری صحیح و قابلیت رسانگی دقیق می‌سازد

و بالعکس، شناخت دقیق کارایی و توانمندی نقش‌نماها و استفاده بجا و هنرمندانه از آنها، می‌تواند سخن را تعالی بخشد؛ چنان‌که در بیت زیر از سعدی، می‌بینیم که شناخت شاعر از ظرفیتهای معنایی نقش‌نماها و رفتار تیزهوشانه در جابه‌جایی آنها، سخن را تعالی بخشیده است:

فرق است میان آن‌که یارش در بر / با آنکه دو چشم انتظارش بر در

(سعدی، ۱۳۷۳: ۶۵)

توجه و اقبال شاعران معاصر به نقش‌نماها و کاربردهای آنها، اغلب در گروه کهن‌گرایی‌ها قرار می‌گیرد. بررسیها نشان می‌دهد که شاعران معاصر در استفاده از نقش‌نماها، همواره الگوهای مقتدر ادبیات قدیم را پیش روی داشته‌اند. کهن‌گرایی در کاربردهای نقش‌نماها را در شعر معاصر می‌توان در سه بخش بررسی کرد: نخست استفاده از برخی نقش‌نماها که تنها در ادبیات قدیم سابقه کاربردی داشته است و در زبان معیار امروز، جایی ندارد. دیگر استفاده از نقش‌نماهای مضاعف که به صورت دو حرف 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.

#### ۱-۴ اهمیت حروف

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

۱- «نقش‌نما» هستند و تعیین‌کننده وظیفه دستوری کلمات؛ یعنی نماینده نقش 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 علت).

۲- «معنی‌نما» هستند، به عبارتی بیانگر معنی غیرمستقل نیز هستند و مراد از عدم استقلال معنی این است که «معنی را از خود کلمه به تنهایی نمی‌توان فهمید، بلکه مدخول کلمه را نیز باید بر وی افزود؛ چنانکه مثلاً حروف اضافه، به تنهایی چیزی را افاده نمی‌کند و وقتی معنی فهمیده می‌شود که مفعول غیرصریح آنها آورده شود» (خیامپور، ۱۳۸۲: ۱۰۳).

در موارد بسیاری می‌بینیم که کشف مفهوم غایی جمله، به معنانشناسی حرف منوط است؛ برای نمونه امکان درک این بیت از ملک‌الشعرای بهار به آسانی 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، ج ۱: ۵۰)

۳- «نمایندۀ معنی» هستند؛ یعنی گاه با اعجاز و زیبایی هرچه تمامتر، جایگزین یک عبارت 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 قافله حجاز به شهری درآمد (که) از حج می‌آیم و قصیده‌ای پیش ملک برد (که) من گفته‌ام...» (سعدی، ۱۳۷۳: ۶۲). که در آن، عبارتی نظیر «با تظاهر به اینکه، یعنی که و...» به قرینه از جمله حذف گردیده است و نیز در این سطر: «دزد بی‌توفیق، ابریق رفیق برداشت (که) به طهارت می‌روم و به غارت می‌رفت» (سعدی، ۱۳۷۳: ۷۰).

ضرورت کاربردهای این‌چنینی حروف و به خدمت‌گرفتن آنها در حوزه معنا برای موجز شدن و در نتیجه فصاحت کلام در میان شاعران و نویسندگان قدیم، و آن‌گروه از شاعران معاصر، که توجهاتی به دستاوردهای زبانی نظم و نثر قدیم داشته‌اند، اهمیت بسیاری دارد؛ چراکه یکی از عوامل تأثیرگذار بر شیوایی زبان فارسی، گستردگی مفاهیمی است که به گونه اختصار در دل حروف ربط و اضافه پنهان است؛ عناصری که نمی‌توان منکر اهمیت و نقش بسزای آنها بود؛ چه در مواردی که بیانگر وظیفه و نقش دستوری است و چه در مواردی که بر رسایی و وضوح مفاهیم متن، اثر می‌گذارد.

تنوع کاربرست نقش‌نماها در حوزه معنا در کنار توجه به صورتهای کهن برخی نقش‌نماها (ساده و مضاعف) در شعر معاصر - که در هر شکل، رویکردی به سازه‌های زبانی کهن است - در این مختصر، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## ۲-۴ نقش‌نماهای کهن

بخشی از رویکرد شاعران معاصر به کارکرد قدیم نقش‌نماها، متوجه استفاده از نقش‌نماهایی است که صرفاً در ادبیات قدیم کاربرد داشته است و از مختصات سبکی

دوره‌های ادبی قدیم به‌شمار می‌رود. استفاده از این‌گونه نقش‌نماها را در زبان امروز نمی‌بینیم مگر در کار شاعران کهن‌گرا و آنان که تمایلی به صورتهای زبانی قدیم داشته‌اند. «اندر» و «زی» پرکاربردترین این نقش‌نماهاست:

#### – اندر

«اندر» از مشخص‌ترین نقش‌نماهای کهن است که هر جا در هر متنی دیده شود، نشانه‌ای مبنی بر کهن‌گرایی متن به‌شمار می‌رود. بهار درباره‌ی 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 نسخه‌هایی که کمتر دست خورده، همه‌جا «اندر» آمده و برای تمیز دادن نثرهای کهنه از نثر تازه‌تر، یکی وجود 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 متقدمان باشد (بهار، ۱۳۸۲، ج ۱: ۴۰۱).

البته در کاربرد «در» به‌جای «اندر» و برعکس، باید به گونه‌ای از اجبار وزن عروضی نیز توجه کرد، چراکه در تمامی دوره‌ها، شاعران برای پرکردن ظرفهای وزنی بزرگتر، همواره «اندر» را به «در» ترجیح داده و در صورت کوچکتر بودن ظرف وزن از «در» استفاده کرده‌اند. در شعر معاصر نیز استفاده از «اندر» را باید نتیجه‌ی دو عامل دانست: یکی توجه به صورتهای زبانی کهن و دیگر، اجبار وزن عروضی و یا گونه‌ای از موسیقی سطر که در هر دو صورت، نشاندهنده‌ی تمایل گروهی از شاعران به الگوهای زبانی کهن است:

همچنان کاندرا غباراندوده اندیشه‌های من، ملال‌انگیز/ طرح تصویری در آن هرچیز/ داستان حاصل دردی (نیمایوشیچ، ۱۳۷۱: ۴۵۳).

قرن خون‌آشام/ قرن وحشتناکتر پیغام/ کاندرا آن با فضلۀ موهوم مرغ دور پروازی/ چاررکن هفت اقلیم خدا را در زمانی برمی‌آشوبند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۸۱).

اندر آن سرمای تاریکی/ که چراغ مرد قایقچی به پشت پنجره افسرده می‌ماند/ واندر این هنگام/ روی گامهای گند و سنگینش... (شاملو، ۱۳۳۶: ۱۲۷).

بی‌تو احساس من از زندگی بی‌بنیاد/ واندر این دوره بیدادگریها هر دم/ کاستن، کاهیدن (مصدق، ۱۳۷۶: ۶۰).

## زی -

در میان نقش‌نمایی که استفاده از آنها مختص ادبیات قدیم بوده و در شعر معاصر نیز بازتاب یافته است، می‌توان به نقش‌نمای «زی» اشاره کرد که پیشینه کاربست آن به ادبیات پهلوی می‌رسد. در کتیبه‌های ساسانی و سکه‌های قدیم فارس، «زی» به جای حرف اضافه و گاهی مانند «ابن» به کار رفته است؛ چنانکه در سکه «بغداد»، «بغ داد زی بغ کرت» به معنی «بغداد پسر بگردد» است و یا در کتیبه شاپور سکانشاه، مکرر این کلمه به جای علامت اضافه و یا در معنی «ابن» آمده است (بهار، ۱۳۸۲، ج ۱: ۴۲۲). اما «زی» در مفهوم «سوی و نزد» در زبان پهلوی نبوده و این حوزه معنایی، ویژه زبان دری است و کاربرد آن را در آثار قرنهای چهارم و پنجم و ششم بسیار می‌بینیم:

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

(رودکی، ۱۳۷۸: ۲۶)

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

می‌نماید مهر با من در شبی این‌گونه طوفانی / می‌رسد زی من به مهمانی (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۲۴۷).

در شب جاوید / زی شبستان غریب من / - نقیبی از زندان به کشتنگاه / برگ زردی هم نیارد باد ولگردی / از خزان جاودان بیشه خورشید (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۲۴).

زی من به اعتماد دستی دراز کن / ای همسایه دود (شاملو، ۱۳۸۴: 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، ۱۳۷۶: ۳۱۰).

## ۳-۴ استفاده از نقش‌نماهای مضاعف

بخش دیگری از کهن‌گرایی در حوزه نقش‌نماها در شعر معاصر به استفاده از نقش‌نماهای مضاعفی مربوط است که در مواردی کنار هم، و در موارد 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 به میان می‌آورد و معتقد است: این حروف در فارسی میانه، هم به صورت پیشواژه و هم پسواژه به کار می‌رود (ابوالقاسمی، ۱۳۷۳: ۱۸۲). استفاده از

نقش‌نماهای مضاعف را باید از یادگارهای زبانی 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 وجود آنها در هر شعری، دالّ بر توجه به صورتهای زبانی کهن است و کاربرست آنها در شعر معاصر، بی هیچ تفاوتی با ادبیات قدیم به چشم می‌خورد:

– به ... اندر

کاربرد «به» پیش از اسم و «اندر» پس از اسم از بارزترین جلوه‌های استفاده از نقش‌نماهای مضاعف در شعر معاصر است که یادآور مختصات ادبی زبان قدیم است:

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

(رودکی، ۱۳۷۸: ۴۹)

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

نوشته بر سر هریک به سنگ اندر / حدیثی که ش نمی‌خوانی بر آن دیگر (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳:

۶۶).

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

به کاخ اندر / که گردآلود آن را برج و بارو... (مصدق، ۱۳۷۶: ۱۰).

– به ... بر

باهم آبی دو نقش‌نمای «به» و «بر» از مختصات ادبیات قدیم بوده و با گونه‌ای تأکید همراه است:

صلصل به سرو بن بر با نغمه کهن      بلبل به شاخ گل بر با لحنک غریب

(رودکی، ۱۳۷۸: ۲۱)

این شیوه، گرچه در شعر معاصر، بازتاب چندانی نداشته است، وجود نمونه‌های کم نیز، همچنان نشاندهنده توانش زبانی این نقش‌نمای مضاعف است و توانایی آن را برای به‌کارگیری و انتقال معنی ابراز می‌کند:

تو را چه سود / فخر به فلک بر / فروختن / هنگامی که / هر غبار راه نقرین شده، نقرینت

می‌کند (شاملو، ۱۳۷۸: ۲۲).

تأیید حضورت / کس را به شانه بر // باری نمی‌نهاد (شاملو، ۱۳۷۶: ۵).

- بر ... بر

استفادهٔ مکرر از نقش‌نمای «بر»، تأکیدی است بر وابستگی اسم به این نقش‌نما و نشانه‌ای است مبنی بر توجه شاعران معاصر به سازه‌های زبانی کهن. استفاده از این نقش‌نما در شعر معاصر، بسامد چندانی ندارد و شاعران در کاربرستِ نقش‌نماهای مضاعف، اغلب استفاده از دو حرف متفاوت را بر استفاده از یک حرف مکرر ترجیح داده‌اند:

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

- بر ... به

با هم‌آیی دو نقش‌نمای «بر» و «به» نیز از کارکردهای خاص ادبیات قدیم است. در این شیوه، این دو نقش‌نما در کنار هم، و هردو پیش از اسم می‌آیند:

شنیدم که جمشید فرخ سرشت به سرچشمه‌ای بر بسنگی نوشت

(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۲)

اما در شعر معاصر، باهم‌آیی این دو نقش‌نما، چندان مورد استقبال قرار نگرفته است و نمونه‌های چندانی ندارد و به نظر می‌رسد فاصلهٔ زیاد کاربرست این نقش‌نما از زبان معیار، دلیل کم‌توجهی شاعران به آن بوده است:

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

در این شیوه، گمان می‌رود نقش‌نمای «ب» پیش از اینکه نقش بلاغی خاصی در ساختار جمله داشته باشد، پیشوند آهنگ یا زینت است؛ به این معنا که این پیشوند در ترکیب با «بر»، گزینه‌ای انباشته و اشباع از موسیقی می‌سازد. اگر بخواهیم برای این پیشوند، وظیفهٔ نقش‌آفرینی نیز تصور کنیم، باید آن را تابع پیشوند «بر» بدانیم (علیپور، ۱۳۸۷: ۱۹۱)؛ چراکه از میان این دو حرف، حرف «بر» غیرقابل حذف است درحالی‌که حرف «ب» تابع آن است و حذف آن، خللی در حوزهٔ معنایی ایجاد نمی‌کند.

۴-۴ تعدد معانی نقش‌نماها

بخش عمدهٔ توجهات زبانی در عرصهٔ قاعده‌کاهی زمانی در کاربرستِ نقش‌نماها به حوزهٔ معانی گوناگون نقش‌نماها بازمی‌گردد که از برجسته‌ترین مختصات زبانی ادبیات

قدیم است و در آثار شاعرانی دیده می‌شود که زبان و زبان‌آوری، دغدغهٔ ایشان بوده است. ضرورت کاربردهای این‌چنینی حروف و به خدمت گرفتن آنها در معانی متعدد به‌منظور موجز شدن 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 ادب قدیم، همواره با تعدد معنایی نقش‌نماها روبه‌رو هستیم؛ حال اینکه می‌دانیم زبان معیار برای هرواژه، تنها قائل به یک معنی است. توجهات زبانی شاعران معاصر و تلاش آنان برای خروج از هنجارهای زبان معیار در حوزهٔ نقش‌نماها بیش از اقبال و توجه ایشان به تعدد معنایی نقش‌نماها در ادبیات قدیم انجامیده است؛ اما از میان معنایی متعدد نقش‌نماها در ادبیات قدیم، تنها به آن حوزه‌های معنایی توجه کرده‌اند که از قدرت رسانگی بیشتری برخوردارند؛ به‌عنوان نمونه حرف «و» در ادبیات قدیم، حوزهٔ معنایی گسترده‌ای دارد که در شعر امروز مغفول مانده است؛ مانند «و» استدراک در معنای «ولی»: «گفتارش رحمه‌الله علیه این بود که گفתי مرا دعای نشابوریان بسازد و نساخت» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۲۲۶).

در معنای «تقریباً»: «هفت و هشت‌هزار از ایشان بکشتند» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۶۵۵).  
در معنای «درحالی‌که»:

بیامد بر آن کرسی‌زر نشست      پراز خشم و بویا ترنجی به‌دست

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۶: ۱۶۶۶)

«و» فوریت در معنای «بلافاصله»: «گفت تا کورشوید، دهان گشودن بود و از بالا درگشتن» (کلیده‌ودمنه، ۱۳۷۹: ۴۶۶)

«و» تقابل در معنای «در برابر»:

عمر برف است و آفتاب تموز      اندکی ماند و خواجه غره هنوز

(سعدی، ۱۳۷۳: ۴۴)

و بسیار حوزه‌های معنایی دیگر. اما از میان تمامی حوزه‌های معنایی حرف «و»، تنها معنای عطف و پیوند است که به‌طور گسترده به شعر معاصر راه‌یافته؛ معنایی که از ساده‌ترین کاربردهای این حرف در شعر قدیم بوده و در شعر معاصر نیز بی‌هیچ تغییر و تحوکی در شیوهٔ کاربست، استفاده شده است:



من و این ترکش و این تیر و کمان / من و این بازوی خرد / من و این دیوگران (مصدق، ۱۳۷۶: ۴۴۱)

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 شبِ حرف می‌زنم / من از نهایتِ تاریکی / و از نهایتِ شبِ حرف می‌زنم  
(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۶۳).

در این سطرها، با توجه به تکرارِ سطر اول در سطر آخر، و تکرارِ مستقلِ «نهایتِ شب» در هیأتِ واژه «تاریکی»، می‌توان آن را به «واو» تأکید تعبیر کرد و سطر را در معنای «باور کنید که از نهایتِ شبِ 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 بشوید به می / که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود  
(حافظ، ۱۳۶۰: ۱۳۶)

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 نفس باغچه را می‌شنوم / و صدای ظلمت را، وقتی از برگ می‌ریزد / و صدای  
سرفه روشنی از پشتِ درخت... / و صدای صافِ باز و بسته شدنِ پنجره تنهایی، / و صدای پاکِ  
پوست انداختنِ مبهمِ عشق (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۵۵)

متأسفانه در شعر روزگار ما، نه تنها جنبه‌های متعدد معنایی حرف «و» مغفول مانده در موارد بسیار به پوشالی برای پرکردنِ خلأهای وزنی نیز تبدیل شده است و بویژه شاعران جوان، هرگاه ذهن و ذوقشان در جریان سرودن در برابر وزن مستأصل می‌شود، به «واو» عاطفه پناه برده، و آن را در آستانهٔ مصراع گذاشته‌اند تا با آن، کاستی وزن را برطرف کنند. گذشته از حرف ربط «و»، که به آن پرداختیم، نقش‌نماهایی چند را که در شعر معاصر در معانی مختلف و به‌شیوهٔ کاربرستِ آن در ادبیاتِ کهن به‌کار رفته است، مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

– «را» در معنای «برای»

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

بپذیره شدن را بیاراستند می و رود و رامشگران خواستند

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۳: ۴۶۶)

که در شعر شاعران مورد بحث نیز به همان میزان، مورد توجه قرار گرفته است.

پادشاه فتح بر تختش لمیده است / لحظه‌ای چند استراحت را (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۴۲۴)

مانده میراث از نیاکانم مرا این روزگار آلود (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۳۲)

ابلیس پیروز مست / سور عزای ما را بر سفره نشسته است (شاملو، ۱۳۷۸: ۳۶)

این نوع کاربرد با فاصله‌گیری از حوزه درک و دریافت زبان معیار به‌رغم تداوم کاربرد در شعر معاصر، می‌تواند از گونه‌های رو به انقراض تلقی شود:

– «را» در معنای «در»

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

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

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

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

(اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲۷)

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

قلب من و تو را / پیوند جاودانه مهری ست در نهران (مصدق، ۱۳۷۶: ۳۵۹).

– «را» در معنای «به»

کاربرد نقش‌نمای «را» در معنای «به» در ادبیات قدیم، نمونه‌های بسیار دارد و در کنار فعلهای گوناگون به کار می‌رفته است:

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

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

(مسعود سعد، ۱۳۶۴: ۵۶۶)

اما در شعر معاصر با اینکه این کاربرد معنایی بسیار مورد توجه قرار گرفته، اغلب همراه با افعال «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، ۱۳۸۴: ۳۳۹).

### – رای فکّ اضافه

استفاده از نقش‌نمای «را» در معنای کسره اضافه که به فاصله افتادن میان مضاف و مضاف‌الیه منجر می‌شود از پرکاربردترین کاربست‌های معنایی 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: ۴۴۴)

به‌ترتیب با دو معنای «سر این پیر» و «پنجه کردن پیر» روبه‌رو هستیم. این نوع کاربست معنایی نقش‌نمای «را» موسوم به «رای فکّ اضافه» در شعر معاصر نیز بسامد زیادی دارد و بدون کمترین تغییر و تحولی در سازوکار آن در ادبیات قدیم، وارد شعر معاصر شده است:

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

۸۷  
◆ فصلنامه پژوهش‌های ادبی سال ۱۲، شماره ۴۷، بهار ۱۳۹۴  
دخل و تصرف شاعران معاصر در حوزه کاربست کهن این نقش‌نما این است که در موارد بسیاری که جمله به «رای مفعولی» نیز نیاز داشته باشد با آوردن «رای فکّ اضافه» عملاً «رای مفعولی» را حذف کرده‌اند:

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

می‌گشاید خوابگاه کفتران را در (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۶۲) در خوابگاه کفتران [را]

### – رای قسم

استفاده از حرف «را» برای قسم خوردن و در معنای «برای خاطر» در ادبیات قدیم، کاربرد وسیعی دارد:

دل می‌رود ز دستم، صاحب‌بدلان خدا را / دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

(حافظ، ۱۳۶۰: ۶)

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

خامش منشین / خدا را / پیش از آنکه در اشک غرقه شوم، / از عشق / چیزی بگو (شاملو، ۱۳۷۸: ۴۹).

سفرت به خیر! اما، تو و دوستی، خدا را / چو از این کویر وحشت به سلامتی گذشتی / به شکوفه‌ها، به باران، برسان سلام ما را (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۶: ۱۴).

– «به» در معنای «در»

کاربرد نقش‌نمای «به» در معنای «در»، که از مختصات زبانی ادبیات قدیم است، گاهی گونه‌ای قید برای بیان موقعیت زمانی به‌شمار می‌رود و در واقع، مخفف «به‌هنگام» و در معنای «در زمان» است؛ مانند دو بیت زیر:

دهقان به سحرگاهان کز خانه برآید / نه هیچ بیارامد و نه هیچ  
 (منوچهری، ۱۳۷۴: ۱۵۹)

گرم ترانه جنگ صبوح نیست چه باک / نوای من به سحر آه عذرخواه من  
 (حافظ، ۱۳۶۰: ۳۶)

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

یک کف پست تو به صحرای عشق / برگ چهل‌روزه تماشای عشق

(نظامی، ۱۳۸۴: ۲۱۶)

در شعر معاصر، کاربرد این نقش‌نما را اغلب در حوزه معنایی مکانی می‌بینیم:

و به ره، نی‌زن که دایم می‌نوازد نی، از این دنیای ابراندود... (نیماوشیج، ۱۳۷۱: ۵۰۵).

آنگاه خورشید سرد شد / و برکت از زمین‌ها رفت؛ / و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند / و ماهیان به دریاها خشکیدند (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۹۸).

– «به» در معنای «به‌وسیله»

نقش‌نمای «به» در این کاربرد معنایی در واقع مخفف «به‌وسیله» است که در ادبیات قدیم کاربرد بسیار داشته است:

چون شیر به خود سپه‌شکن باش / فرزند خصال خویشان باش

(نظامی، ۱۳۸۸: ۴۶)

دایره بنمای به انگشت دست / تا به تو بخشیده شود هرچه هست

(نظامی، ۱۳۸۴: ۲۰۵)

به بینندگان آفریننده را / نبینی، مرنجان دو بیننده را

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۱۴)

در شعر معاصر نیز به‌همین شیوه به کار رفته است:  
پردگیانِ باغ/ از پسِ معجز/ عابرِ خسته را/ به آستینِ سبز/ بوسه‌ای می‌فرستند (شاملو، ۱۳۵۶: ۸).

من به دستانِ پراز تاول/ این طرف را می‌کنم خاموش (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۳: ۷۸).  
رهگذر شاخه نوری که به لب داشت به تاریکی‌ش‌ها بخشید/ و به انگشت نشان داد  
سپیداری و گفت... (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۵۹).

این نوع کاربست معنایی نقش‌نمای «به» از آنجاکه براحتی معنای «به‌وسیله» را به ذهن می‌رساند، خللی در درک و دریافت مخاطب ایجاد نمی‌کند و از توانش زبانی زیادی برخوردار است که امکان ابقای آن را در زبان امروز، فراهم می‌کند.  
- «از» در معنای «کسره اضافه»

استفاده از نقش‌نمای «از» در معنای «کسره اضافه» از کاربردهای معنایی این نقش‌نما در ادبیات قدیم بوده است؛ مانند این بیت از ناصر خسرو:

آن را که چون چراغِ بدی پیشِ آفتاب / از کافران شجاعت، پیش شجاعتش  
(ناصر خسرو، ۱۳۸۴: ۲۶۰)

که در آن، «از کافران شجاعت» در معنای «شجاعت کافران» است و نیز این بیت از «منطق الطیر» که در آن «از سیمرغ، دیوانه» در معنای «دیوانه سیمرغ» است:  
هرکه را در آشیان، سی‌دانه نیست / شاید از سیمرغ اگر دیوانه نیست  
(عطار، ۱۳۷۹: ۶۰)

این نوع کاربست معنایی نقش‌نمای «از» را در زبان عامه و در برخی لهجه‌ها نیز می‌بینیم؛ چنانکه مثلاً به جای «این کتاب من است» می‌گویند «این کتاب از من است»، اما این نوع کاربست معنایی در شعر معاصر، به‌ندرت دیده می‌شود و می‌توان آن را از گونه‌های کاربردی رو به انقراض به‌شمار آورد:  
بال از او خیسیده/ پای از او پیچیده/ شده پرچینش دامی و منش دام‌گشا (نیمایوشیچ، ۱۳۷۱: ۴۴۵).

- «با» در معنای «به»

کاربرد نقش‌نمای «با» در معنای «به» را در ادبیات قدیم، بسیار می‌بینیم:  
«هیچ نبشته نیست که آن به یک‌بار خواندن نیرزد و پس از این عصر، مردمان دیگر  
عصر، با آن رجوع کنند» (بیهقی، ۱۳۸۱: ۱۶۱)

«روزش به شبِ افلاس رسید و کارش از ملبسِ حریر و اطلس با فرش پلاس و فراش کرباس افتاد» (مرزبان‌نامه، ۱۳۸۳: ۱۶۵)

همان‌گه خبیر با فریدون رسید که لشکر بدین سوی جیحون رسید

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۱: ۱۰۳)

این نوع کاربست معنایی از آن‌جاکه از حوزه درک و دریافت کاربران زبان معیار فاصله 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: ۳۶۶).

بر خرابی که بر آن تپه‌ها بجاست/ جغد هم با من می‌پیوندد (نیمایوشیج، ۱۳۷۱: ۴۴۰).

شما را با خدا/ پان شما سوگند/ بگویند ای شماییان تخته و درهای خوش جور آمده با هم (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۹: ۴۸).

اسبانی/ ناگاهان به تک/ از گردنه‌های گردناک صعب/ با جلگه فرود آمدند (شاملو، ۱۳۷۲: ۶۱).

در موارد بسیار در شعر معاصر، کاربست حرف «با» در معنای «به» را همراه با فعل «مانستن» می‌بینیم:

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

لبهایشان چو هسته شفتالو/ وحشی و پرتک بود/ ساقهایشان/ با مرمز معابد هندو می‌مانست (شاملو، ۱۳۳۶: ۲۲).

خورشید جستجو/ در چشمهایشان متأللی بود/ فکشان عبوس/ با صخره‌های پرخره می‌مانست (شاملو، ۱۳۳۶: ۵۶).

و در مواردی دیگر، شاهد این کاربست معنایی در کنار فعل «گفتن» هستیم که از تقابل گفتاری دوسویه خبر می‌دهد:

گاهی سؤال می‌کنم/ که یک کلاغ،/ با آن خروش و خشم چه دارد بگوید،/ با کوه‌های پیر؟ (شاملو، ۱۳۵۶: ۴۴).

- «اگر» در معنای «با»

استفاده از نقش‌نمای «اگر» در معنای «با» از مختصات سبک خراسانی است و بیشترین نمونه‌های آن را می‌توان در شاهنامه فردوسی دید:

خردمند گر مردم بدگمان نداند کسی چاره آسمان

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج ۳: ۱۴۹)

کاربست نقش‌نمای «اگر» در معنای را جایگاهی در زبان امروز ندارد و برای کاربران زبان معیار، غیرقابل فهم خواهد بود. به همین دلیل است که این کاربست معنایی در شعر معاصر چندان مورد استقبال قرار نگرفته است و بازتاب آن را در شعر معاصر، تنها در آثار بزرگترین وامدار سنت‌های سبک خراسانی و فرزند خلف فردوسی بزرگ، مهدی اخوان ثالث می‌بینیم:

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

(اخوان ثالث، ۱۳۷۶: ۸۷)

### نتیجه

قاعده‌کاهی زمانی، انتخاب واحدهایی از گذشته زبان، و ترکیب آن بر محور همنشینی با واحدهای زبان امروز است و شاعران در کنار استفاده از انواع شیوه‌ها برای برجسته‌کردن زبان شعر، همواره با رویکردی به سازه‌های زبانی قدیم نیز سعی در تمایز زبان خود دارند. قاعده‌کاهی زمانی، خود به سه شیوه کاربرد واژگان، کاربرد ساختهای نحوی و توجه به مضامین کهن در شعر امروز شکل می‌گیرد. در بخش واژگان یا مفردات با استفاده از واحدهای زبانی کهن در حوزه‌هایی چون نامها، افعال و نقش‌نماها روبه‌رو هستیم.

در میان شاعران معاصر، گروهی که دلبسته ساختهای زبانی کهن هستند و با اتکا به میراث‌های غنی ادبیات قدیم به زبانی فخیم و برجسته دست یافته‌اند (مانند مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، محمدرضا شفیعی کدکنی) و گروهی دیگر که اغلب به دستاوردهای زبانی شاعران کهن‌گرا نظر دارند از اغلب امکانات ادبیات کهن بهره برده، و در این میان به حوزه نقش‌نماها نیز بی‌توجه نمانده‌اند و با بهره‌گیری از ظرفیتهای گوناگون کارکردهای نقش‌نماها، توانسته‌اند تا حد زیادی زبان خود را برجسته و متمایز کنند.

نقش‌نماها به‌عنوان یکی از کوچکترین واحدهای زبانی، همپای واحدهای زبانی دیگر، سهمی مهم در برجسته‌سازی زبانی دارند. از آن‌جاکه این واحدهای زبانی کوچک، گذشته از معنی‌دار یا بی‌معنی بودن، در واقع نمایه نقش‌پذیری دیگر ارکان جمله هستند، پیوندی استوار نیز با تحولات ساختهای نحوی برقرار می‌کنند و دخل و تصرفی

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

قاعده‌گاهی زمانی در حوزه نقش‌نماها در شعر معاصر به سه شیوه استفاده از نقش‌نماهای کهن، استفاده از نقش‌نماهای مضاعف و توجه به تعدد 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 کار بست آنها داشته‌اند و در کنار دیگر شیوه‌ها از این‌گونه نقش‌نما برای برجسته‌سازی زبان خود بهره برده‌اند.

قاعده‌گاهی زمانی در حوزه نقش‌نماها در مقایسه با دیگر روشها و امکانات زبانی که به برجسته‌سازی زبان شعر منجر می‌شود، از سه مزیت عمده برخوردار است: نخست اینکه نقش‌نماها به‌رغم اینکه واحدهای زبانی کوچکی هستند، تحوّل بزرگ در سازوکار زبانی ایجاد می‌کنند و نقشی مهم در برجسته‌سازی زبان شعر دارند. دیگر اینکه دخل و تصرف در کار بست آنها، وارد حوزه نحو کلام نشده است و با اینکه نقش‌نماها، نماینده نقشهای دستوری است، تغییر کار بست آنها، کمترین آسیب را به دستور زبان می‌زند و در نهایت اینکه قاعده‌گاهی زمانی در این حوزه (و عملاً در هر حوزه‌ای) به زنده‌نگهداشتن نشانه‌هایی از فرهنگ زبانی قدیم منجر می‌شود. اما در کنار مزیت‌هایی که قاعده‌گاهی زمانی در حوزه کار بست نقش‌نماهای دستوری دارد، باید به آسیبی که ممکن است از رهگذر آن، متوجه حوزه درک و دریافت مخاطبان می‌شود نیز بود؛ چراکه کار بست عناصری از گذشته زبان به‌رروی 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، تعدد معنایی نقش‌نماها) استقبال کرده‌اند؛ گرچه خود، چیزی به توانمندیهای شناخته‌شده حروف کهن نیفزوده‌اند و مضاف بر آن از تمام امکانات و ظرفیتهای این نقش‌نماها نیز به یک اندازه استفاده نکرده و به برخی از کارکردهای حروف، توجه چندانی نشان نداده‌اند؛ چنانکه در میان انبوه نقش‌نماهای فعال 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.



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 دستور زبان محمدجواد شریعت، صفحه 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؛ *کلیده و دمنه*؛ به کوشش مجتبی مینوی؛ چ ۱۷، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۹.
- احمدی، بابک؛ *ساختار و تأویل متن*؛ چ ۶، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
- اخوان‌ثالث، مهدی؛ *آخر شاهنامه*؛ چ ۱۳، تهران: مروارید، ۱۳۷۵.
- \_\_\_\_\_؛ *زمستان*؛ چ ۲۰، تهران: زمستان، ۱۳۸۳.
- \_\_\_\_\_؛ *در حیات کوچک پایین در زندان*؛ چ ۱۱، تهران: زمستان، ۱۳۷۹.
- \_\_\_\_\_؛ *دوزخ اما سرد*؛ چ ۱۰، تهران: زمستان، ۱۳۸۰.
- \_\_\_\_\_؛ *از این اوستا*؛ چ ۱۰، تهران: مروارید، ۱۳۷۷.
- ایگلتون، تری، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۳.
- بهار، محمدتقی؛ *سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی*؛ به‌اهتمام کیومرث کیوان؛ تهران: مجید، ۱۳۷۷.
- \_\_\_\_\_؛ *سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی*؛ چ ۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۲.

- \_\_\_\_\_؛ *دیوان اشعار*؛ به اهتمام چهارزاد بهار؛ ج ۲، تهران: توس، ۱۳۸۰.
- بیهقی، ابوالفضل محمدبن حسین؛ *تاریخ بیهقی*؛ به کوشش خلیل خطیب‌رهبر؛ ج ۸، تهران: مهتاب، ۱۳۸۱.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد؛ *دیوان حافظ*؛ ج ۳، تهران: اقبال، ۱۳۶۰.
- 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 اکتونیان*؛ تهران: رز، ۱۳۵۰.
- خیامپور، عبدالرسول؛ *دستور زبان فارسی*؛ تبریز: ستوده، ۱۳۸۲.
- داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ ج ۵، تهران: مروارید، ۱۳۹۰.
- دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی؛ ج ۴، تهران: علمی، ۱۳۷۷.
- رودکی؛ *رودکی* (گزینه سخن پارسی)؛ به کوشش خلیل خطیب‌رهبر؛ ج ۱۷، تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۷۸.
- سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*؛ ج ۴۲، تهران: طهوری، ۱۳۸۴.
- سعدالدین وراوینی؛ *مرزبان‌نامه*؛ به کوشش خلیل خطیب‌رهبر؛ ج ۷، تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۸۰.
- سعدی؛ *گلستان*؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ ج ۳، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۳.
- \_\_\_\_\_؛ *بوستان*؛ تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی؛ ج ۷، تهران: خوارزمی، ۱۳۸۱.
- \_\_\_\_\_؛ *کلیات سعدی*؛ به اهتمام محمدعلی فروغی؛ تهران: زوآر، ۱۳۸۲.
- شاملو، احمد؛ *هوای تازه*؛ تهران: نیل، ۱۳۳۶.
- \_\_\_\_\_؛ *ابراهیم در آتش*؛ ج ۱۰، تهران: نگاه، ۱۳۷۵.
- \_\_\_\_\_؛ *ترانه‌های کوچک غربت*؛ تهران: انتشارات زمانه، ۱۳۷۸.
- \_\_\_\_\_؛ *دشنه در دیس*؛ تهران: مروارید، ۱۳۵۶.
- \_\_\_\_\_؛ *مدایح بی‌صله*؛ ج ۴، تهران: نگاه، ۱۳۸۴.
- \_\_\_\_\_؛ *شکفتن در مه*؛ ج ۲، تهران: کتاب زمان، ۱۳۵۲.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *در کوچه باغ‌های نشابور*؛ ج ۶، تهران: توس، ۱۳۵۶.

- \_\_\_\_\_؛ *از بودن و سرودن*؛ چ ۲، تهران: توس، ۱۳۶۰.
- \_\_\_\_\_؛ *از زبان برگ*؛ چ ۳، تهران: توس، ۱۳۵۷.
- \_\_\_\_\_؛ *بوی جوی مولیان*؛ چ ۳، تهران: توس، ۱۳۵۸.
- \_\_\_\_\_؛ *موسیقی شعر*؛ چ ۷، تهران: آگه، ۱۳۸۱.
- \_\_\_\_\_؛ *شبهخوانی*؛ چ ۲، تهران: توس، ۱۳۶۷.
- صادقی، علی‌اشرف؛ «حروف اضافه در فارسی معاصر»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز؛ ش ۹۵ و ۹۶ (۱۳۴۹)، ص ۴۴۱ تا ۴۷۰.
- صفوی، کوروش؛ *از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ ج اول، تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
- \_\_\_\_\_؛ *از زبان‌شناسی به ادبیات*؛ ج دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۳.
- علیپور، مصطفی؛ *ساختار زبان شعر امروز*؛ چ ۳، تهران: فردوس، ۱۳۸۷.
- فرخزاد، فروغ؛ *مجموعه اشعار*؛ به کوشش الهه غیوری؛ تهران: راستین، ۱۳۸۲.
- فردوسی، ابوالقاسم؛ *شاهنامه*؛ ج ۸، چ ۴، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی، ۱۳۶۹.
- فرشیدورد، خسرو؛ *دستور امروز*؛ تهران: صفی‌علیشاه، ۱۳۴۸.
- 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 ۲۰۶.
- مسعود سعد سلمان؛ *دیوان*؛ به تصحیح مهدی نوریان؛ اصفهان: کمال، ۱۳۶۴.
- مدرسی، فاطمه؛ بامدادی، محمد؛ «رویکرد کهن‌گرایانه به اشعار م. سرشک»؛ فصلنامه ادب فارسی، ش ۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۸، ص ۴۳ تا ۶۰.
- مدرسی، فاطمه؛ غلامحسین، احمدوند؛ «بازتاب باستانگرایی در اشعار نیمایی اخوان ثالث»؛ *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان*، ش ۴۱، تابستان ۱۳۸۴، ص ۴۵ تا ۷۲.
- مصدق، حمید؛ *تا رهایی*؛ چ ۵، تهران: نشر سیمرغ، ۱۳۷۶.
- منوچهری دامغانی؛ *گزیده اشعار منوچهری دامغانی*؛ چ ۶، تهران: چاپ و نشر بنیاد، ۱۳۷۴.
- مولوی، جلال‌الدین محمد؛ *گزیده غزلیات شمس*؛ به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی؛ چ ۱۹، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۵.
- ناصرخسرو قبادیانی؛ *دیوان*؛ با نظارت جهانگیر منصور؛ چ ۴، تهران: نگاه و ژرف، ۱۳۸۴.

- نجفی، ابوالحسن؛ *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.
- نظامی گنجه‌ای؛ *مخزن الاسرار*؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ چ ۸، تهران: قطره، ۱۳۸۴.
- \_\_\_\_\_؛ *لیلی و مجنون*؛ به کوشش سعید حمیدیان؛ چ ۹، تهران: قطره، ۱۳۸۸.
- نیما یوشیج؛ *مجموعه اشعار*؛ تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراکیم یوشیج؛ تهران: نگاه، ۱۳۷۱.
- وحیدیان کامیار، تقی؛ *دستور زبان فارسی ۱*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
- یاسینی، امید؛ مدرس، فاطمه؛ «باستانگرایی در شعر حمید مصدق»؛ کاوش‌نامه؛ دوره ۸، ش ۱۴، بهار و تابستان ۱۳۸۶، ص ۱۱ تا ۴۲.

