ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹، ۱۵۵ - ۱۷۳

«آرگو» در گفتمان ادبی نیمایوشیج

علیرضا رعیّت حسن‌آبادی*

چکیده

«آرگو» یکی از کلمات کلیدی در گفتمان ادبی نیمایوشیج است. مفهومی که در آثار و تحلیل‌های شاعران و منتقدان پس از او به «زبان عامیانه و محلی» ترجمه و تعبیر شده است. در حالی که این کلمه در پژوهش‌های زبانشناسی براساس فرهنگ‌های لغت فرانسوی و انگلیسی به معنای «زبان مخفی» آمده است؛ زبانی مختص گروهی خاص که دیگرانِ خارج از آن گروه از فهم آن عاجز و ناتوان‌اند. این مقاله به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی در گام نخست نمونه‌هایی از نظرات نیما در باب «آرگو» و مصادیقی از شعرهای وی را آورده و سپس برداشت‌ها و دریافت‌های شاعران و منتقدان ادبی پس از وی را از این اصطلاح تحلیل کرده و نشان داده که این دریافت‌ها ناقص است. نتیجهٔ دیگر این مقاله این است که آنچه نیمایوشیج به عنوان «آرگو» یادکرده نه صرفاً زبان عامیانه بلکه توجه به زبان مخفی و تمام جنبه‌های فرهنگ عامیانه است که یکی از جلوه‌های اساسی آن در نمایش‌های عامیانه متجلی شده است.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، نیمایوشیج، آرگو، زبان مخفی، نمایش‌های عامیانه.

۱. مقدمه

«آرگو» یکی از گونه‌های اجتماعی زبان است که در زبان‌های مختلف معادل‌های گوناگونی دارد. معادل انگلیسی این کلمه Argo است که خود متأثر از واژهٔ Argot فرانسوی است که از کلمهٔ jargon گرفته شده است. jargon از ریشهٔ کلمه‌ای با معنای چهچهه‌زدن و وراجی‌کردن

* پژوهشگر پسادکتری دانشگاه تربیت مدرّس، ali_rayat2005@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱٤

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

است (ژان کالوه، ۱۳۸۸: ۱۰). در فرهنگ‌های لغت تعاریف متعددی برای این واژه ارائه شده است. برای مثال، در فرهنگ آکسفورد آمده است: «مجموعهٔ لغات و عباراتی که توسط گروهی خاص به‌کار برده می‌شود و فهم آن برای دیگران مشکل است.» (Matthews,2007) در این فرهنگ تنها به بعد واژگانی آرگو توجه شده است؛ در حالی‌که فرهنگ لانگ‌من، برای آن تعریف «زبان» قائل می‌شود. در این فرهنگ آمده است: «زبانی که فقط طبقه‌ای خاص، به‌خصوص دزدان به آن تکلم می‌کنند و آن را می‌فهمند.» (Briggs,2001:76) در فرهنگ‌های دیگر نیز تعاریف مشابهی آورده شده است که فصل مشترک تمامی آن‌ها، اختصاص داشتن زبان مخفی به طبقهٔ اجتماعی خاص است. بنابراین می‌توان دو ویژگی اصلی را برای زبان مخفی بر شمرد: مخفی بودن و طبقه‌بندی اجتماعی زبانی. درکل آرگو، متعلق به گروه یا طبقه‌ای خاص از اجتماع است که واژگان و اصطلاحات و حتّی قواعد نحوی خاص دارد و فهم آن توسط دیگران و افراد غریبه، دشوار است[۱].

۲. پیشینهٔ پژوهش

از آنجا که در این مقاله، نویسنده به هیچ روی قصد بررسی بازتاب اصطلاحات عامیانه در شعر نیما و پس از وی را ندارد (هدف این مقاله نشان دادن تلقی و دریافت‌های نیما و افراد پس از وی از کلمهٔ «آرگو» است)، لذا هیچ کدام از پژوهش‌های متنوّع و متکثّر و فراوانی که در این زمینه‌ها چاپ و منتشر شده است، پیشینهٔ پژوهش حاضر به حساب نمی‌آیند. تنها یک پژوهش را می‌توان تا حدی مربوط به پیشینهٔ پژوهش حاضر دانست. امن‌خانی و علی‌مددی در مقاله‌ای با عنوان *واژگان عامه در شعر معاصر، (نگاهی به چگونگی تبدیل واژه‌های عامه و محلی به شاخص‌های سبک‌شناختی در شعر معاصر)* به تحلیل علت استفاده از واژگان عامه در شعر معاصر پرداخته‌اند و تغییر نگاه سلسله مراتبی در شعر و ادبیات را از دلایل اصلی این اتفاق دانسته‌اند. این پژوهش از آنجا که به بررسی ادبیات عامه در گفتمان شعر معاصر می‌پردازد می‌تواند پیشینهٔ پژوهش حاضر باشد.

۳. بیان مسأله

اصطلاح آرگو از کلمات کلیدی گفتمان ادبی و شعری نیمایوشیج است که همچون بسیاری از اصطلاحات ادبی دیگر، پس از وی در گفتمان ادبی شعرمدرن و پست‌مدرن ایران وارد و

تثبیت شد. وی به سبب آشنایی با زبان فرانسوی، تحصیل در مدرسهٔ فرانسوی سن‌لوئی و مطالعهٔ آثار ادبی فرانسوی، در نامه‌ها و مکتوبات خود کلمات و اصطلاحات فرانسوی را به کرّات استفاده کرده است. یکی از این کلمات «آرگو» است. این اصطلاح توسط غالب و جمهور شاعران و منتقدان و پژوهشگران پس‌از وی به «زبان عامیانه» و «زبان کوچه و بازار» تلقی شده است، در حالی که به نظر، این دریافت و تلق ، ناقص و محدود است. در این مقاله پس از ارائهٔ نظر نیمایوشیج درباره آرگو و دریافت منتقدان و شاعران پس از وی درباره این مفهوم، این تفاوت‌ها بررسی و تحلیل شده است[۲].

۱.۳ آرگو؛ زبان مخفی: تلقی زبانشناسان

اصطلاح آرگو را پژوهشگران زبان‌شناسی کشور به زبان مخفی و زبان ساختگی ترجمه کرده‌اند. در این مفهوم، این زبان آگاهانه توسط گروهی ساخته می‌شود. در این تلقی، کارکرد اصلی این زبان پنهان‌کاری و مخفی‌کاری است.« این‌گونه زبان احتمالاً همیشه در کنار زبان‌معیار بسیاری از جوامع، جهت مخفی کردن اسرار و پوشاندن افکار وجود داشته‌است» (سمائی، ۱۳۸۲: ٦) و نیز ر. ک به (عبدالرشیدی، ۱۳۹۲: ۲۲)،(محجوبه آل‌صاحب‌فصول، ۱۳۹۱: ۱)

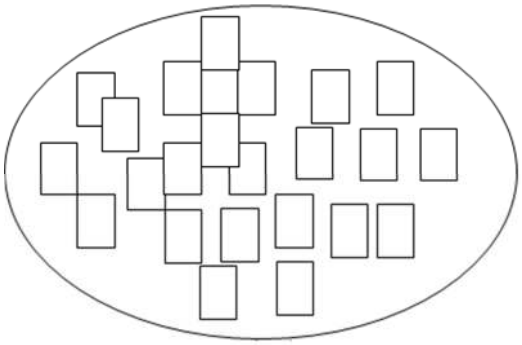
در این تلقی در روند ساخت و تولید زبان مخفی، وجود سه پیش‌فرض اصلی و اساسی لازم و ضروری است: الف) گروهی اجتماعی یا طبقه‌ای خاص که نیاز به استفاده از زبان مخفی داشته باشند. اساس زبان مخفی بر پایهٔ نیاز است. گاه نیازی کودکانه مثل بازی ساخت زبان مخفی را ایجاب می‌کند و گاه نیاز در سطحی بالاتر به دلایل اجتماعی شکل می‌گیرد. ب) وجود افرادی از گروه اجتماعی یاد شده در قسمت الف، که توان ساخت زبان مخفی را داشته باشند. در هر طبقهٔ اجتماعی که زبان مخفی مربوط به خود را دارد، بار ساخت این زبان به عهدهٔ افرادی خاص گذاشته می‌شود. این افراد که از خلاقیت زبانی ویژه‌ای برخوردارند، آگاهانه با استفاده از تمهیدات زبانی خاص به اختراع و ساخت زبان مخفی دست می‌زنند. از سوی دیگر افراد استفاده کننده از زبان مخفی دو گروهند. یا سازندهٔ زبان مخفی‌اند (مولّد) و یا پیرو ساخته‌های دیگران (مصرف‌کننده). بدون وجود گروه مولّد، زبان مخفی پا نمی‌گیرد. ج) وجود عوامل اجتماعی بسیار قوی که در گسترش این زبان مؤثر باشد. در زبان مخفی، نقش اجتماع کاملاً پر رنگ است و اصلاً آیا زبانی وجود دارد که نقش اجتماع در آن پر رنگ نباشد؟ اما منظور از اجتماع، رفتار اجتماعی

مردمان اهل آن زبان است. گاه سال‌ها طول می‌کشد و زبانی مخفی رایج نمی‌شود و گاه در اثر عوامل اجتماعی، زبانی نوپا که توسط قشری خاص استفاده می‌شود، همه‌گیر می‌شود. واکنش اجتماع نیز نسبت به زبان مخفی، حائز اهمیت است. از این منظر، زبان مخفی جزئی از «زبان‌شناسی اجتماعی» است. «زبان‌شناسی اجتماعی رشته‌ای از زبان‌شناسی است که با زبان به عنوان پدیده‌ای فرهنگی و اجتماعی سروکار دارد.« (ترادگیل، ۱۳۷٦: ٤۲).

۲.۳ زبان مخفی؛ زبان پویا

زبان مخفی، پویا و دینامیک است. بنا بر اصل اساسیِ زبان مخفی (سرّی بودن و دور از دسترس دیگران بودن)، به محض شیوع و گسترش زبانِ مخفی، دگرگونی واژگانی در آن رخ می‌دهد. به این معنا که اهالی هر زبان مخفی، بلافاصله پس از اطلاع دیگران، دست به تغییر و تحول زبانی زده، روند ساخت را از نو ایجاد می‌کنند. در واقع، واژگان و اصطلاحات زبان مخفی، تا زمان مخفی بودن، جزو زبان مخفی هستند و پس از رواج، عملاً به پیکرهٔ زبان اصلی وارد و از زبان مخفی جدا می‌شوند و واژگان مخفی جدید جایگزین آن‌ها می‌شوند[۳].

رفتار نحوی زبان مخفی نیز مشابه رفتار واژگانی آن است. در واقع، از این منظر هر زبان مخفی، زیرمجموعهٔ زبان اصلی به حساب می‌آید. برای مثال، عبارت «برای یکدیگر لاو ترکاندن» که به معنای «شیفته و بی‌قرار هم بودن» است. در این عبارت، واژهٔ انگلیسی «لاو» به معنای «عشق» بر سر فعل ترکاندن استفاده شده است و ساخت نحوی جدیدی به‌وجود آورده است. نکتهٔ دیگر این‌که هر زبان می‌تواند بی‌نهایت زبان مخفی داشته باشد (شکل شمارهٔ ۱). در واقع، به تعداد طبقات اجتماعی می‌توان زبان مخفی داشت. مثلاً زبان مخفی زنان، زبان مخفی دختران، زبان مخفی نویسندگان، زبان مخفی دزدان، زبان مخفی کارگران معدن، زبان مخفی قوای نظامی و انتظامی و... . زبان مخفی از بُعد موضوع نیز هم‌پای زبان اصلی پیش می‌رود. به این معنا که همان‌گونه که هر موضوعی را می‌توان در زبان اصلی به کار برد و تجلّی آن را در زبان دید، در زبان مخفی نیز هر موضوعی قابل استفاده است؛ امّا در کل، موضوعاتی مورد استفاده‌اند که نیاز به سرّی بودن و پنهان شدن دارند.



شکل شمارهٔ ۱

در شکل شمارهٔ ۱، مستطیل‌ها نمایندهٔ زبان‌های مخفی مربوط به طبقه‌های مختلف هستند (می‌توانند بی‌نهایت باشند) و بیضی نمایندهٔ زبان اصلی است (مثلاً بیضی: زبان فارسی و مستطیل‌ها: زبان مخفی دزدها، زندانیان، پلیس‌ها و...). نکتهٔ قابل توجه این است که زبان‌های مخفی می‌توانند با هم وجوه مشترک داشته باشند. مثلاً ممکن است واژه‌ای خاص در چند زبان مخفی استفاده شود. کاربرد آن نیز می‌تواند مشابه باشد و یا تفاوت داشته باشد. شکل شمارهٔ ۱ زبان‌های مخفی را زیرمجموعه و زبان اصلی را اَبَرمجموعه نشان می‌دهد.

٤. آرگو در گفتمان شعری نیما

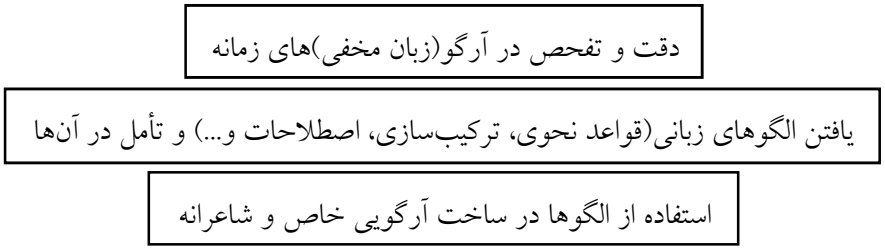
در گفتمان شعری نیما، آرگو تحت عنوان زبان آرگو و غالباً در کنار زبان آرکائیک به کار رفته‌است. وی در کتاب حرف‌های همسایه که حاوی تئوری‌ها و نظریه‌های شعری اوست، بارها از این اصطلاح استفاده کرده است. در نامه ٤٨ تفحص در آرگو و آرکائیک را به عنوان توصیه‌ای همیشگی و دائمی به مخاطب خود ارائه کرده است: «این حرف را قبول بکنید. فقط باید این مصالح را از زبان آرگو گرفت، چه بسیار کلمات که در آن پیدا می‌کنید اما به کار سبک فاخر، که مال کار عالی شاعر است و سبک متوسط، که کار عادی اوست، نمی‌خورد؛ بلکه مصالحی‌ست که فقط در سبکی نازل برای تهیهٔ اشعار به فهم پایین‌دست‌ها به کار می‌رود (تئاتر به خصوص و در نثر بیشتر)» (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۱۵۹) در ادامه می‌گوید «در آرگو و آرکائیک مشغول تفحص باشید. هر قدر این تفحص باشد کم است وقت و بی‌وقت نصیحت مرا فراموش نکنید»(همان: ١٦٠).

> از کلمات عوام، آرگو، پرسیدید؟ پیش از این گویا نوشته‌ام. این کار، جا دارد عزیز من. من خلاصه می‌کنم: اگر وقایع داستان شما در صحنهٔ زندگانی طبقهٔ متوسط می‌گذرد، حتماً باید محاورات عوام در کار باشد؛ اما در شعر، هنگامی که موضوع شعر شما به حد نازل پایین آمده و برای عوام نوشته‌اید، می‌شود... زیرا شعر هم به حسب موضوع، پست یا بلند، سبک کلماتش عوض می‌شود. اگر در موضوع‌های بسیار جدّی و خواص‌پسند، عامیانه بنویسید، بسیار لوس است. با کلمات عوام، شما خودتان را در این موقع جزو عوام قرار داده‌اید، زیرا از درک این نکته غافل بوده‌اید. بیش از این نمی‌دانم و در خصوص شعر خودم من کمتر به این کار محتاج شده‌ام.(همان: ۱۶۲ و ۱۶۳)

> اما زبان شعر، خودش آرگوی خاصی است. کسی که می‌گوید نه، و اکتفا می‌کند به آنچه قدیم بوده است کسی است که فکر او از عالم خود تجاوز نکرده است. کسی که به زبان اراذل و اوباش می‌چسبد و با اصرار تمام فقط سعی دارد که ساده و عوام‌پسند کلمات را مرتب کند مثل اینکه افسون فریبی او را سراندرپا انداخته است، به عالم فکر عوام نزول کرده است. (همان:۱۶۱)

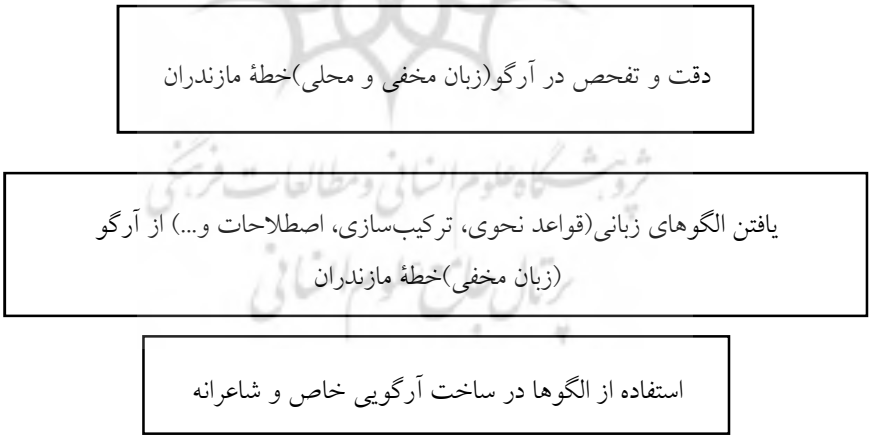
اما آیا منظور نیما از آرگو تنها زبان محلی و عامیانه بوده است؟ پاسخ این است: خیر. آنچه نیما در ذهن داشته است چیزی فراتر و گسترده‌تر از اصطلاحات عامیانه و زبان کوچه و بازار است. دقّت در جملات و عبارات نیما، نکات بسیار مهمی را بر خواننده روشن می‌کند. اول اینکه نیما از آرگویی خاص برای زبان شعر سخن گفته است و در ادامه با توضیحات خود نشان داده است که این آرگوی خاص چیزی متفاوت از زبان اراذل و اوباش و کلمات ساده و عوام‌پسند است. وقتی نیما خوانندهٔ متن‌هایش را به تفحص در آرگو فرا می‌خواند و یکی از وظایف اصلی مخاطب متن‌ها را جستجو در آرکائیک و آرگو می‌داند، بی‌شک منظور وی از این تفحص و جستجو، جستجوی لغات عامیانه نیست. بلکه منظور وی تفحص در ساختارهای زبانی، هنجارگریزی‌های نحوی، چگونگی ساخت ترکیب‌های کلمات و دیگر پارامترهای زبانی است به نحوی که این تفحص به کشف فرمول‌ها و قواعدی بیانجامد که زبان شعر را نیز مانند دیگر آرگوها، به آرگویی خاص تبدیل کند. این معنا متضمن مخفی‌بودن آرگو است و تفحص در آرگو به معنی تفحص در زبان‌های مخفی عصر است. یعنی مخاطب نامه‌های نیما، نخست قواعد زبانی مورد استفاده در آن آرگو را کشف کند و همان‌ها را به نحوی شاعرانه در شعر به‌کار گیرد و با عملی شاعرانه زبان شعر را هم به زبانی مخفی و تازه (آرگویی خاص) تبدیل کند.

فرمول پیشنهادی نیما را می‌توان به صورت خلاصه به شکل زیر نشان داد:



پشکل شمارهٔ ۲

کاری که خود در شعرش به تمامی آن را به سرانجام رساند. آرگوی شعر نیما از تفحص در زبان و گویش طبری حاصل شده است. آرگویی که در نگاه اول، زبانی متفاوت از زبان معیار رایج است و اصطلاحات و کلمات عوام را در فرمول‌ها و قواعدی پنهان از دید دیگران به کار گرفته است. این موضوع نه در سطح واژگان و اصطلاحات، بلکه در سطح نحو زبانی و ساختارهای زبان طبری ادامه یافته است. تا آنجا که بخشی از هنجارگریزی‌های زبانی و ساختارشکنی‌های زبانی وی، شالوده‌اش بر ساختار نحوی ناشناختهٔ زبان طبری استوار است. به طور خلاصه می‌توان الگوی زبانی شعر نیما را به براساس شکل شمارهٔ ۲ به شکل زیر ارائه کرد:



شکل شمارهٔ ۳

نمونهٔ موفق این مورد را می‌توان در شعر فروغ فرخزاد هم دید. آرگوی شعری فروغ یعنی زبان ویژهٔ شعری او برگرفته از زبان مخفی زنانه است و اصطلاحاتی را دربرمی‌گیرد

که تا پیش از او در شعر مردانه و مردزدهٔ فارسی، مخفی و پنهان بوده است. فروغ با تأمل در زبان و اصطلاحات زنانه و بهره‌گیری از عواطف زنانهٔ خویش، آرگویی در شعر خود ایجاد کرده است که وجه اصلی آن مخفی بودن و پنهان بودن تا پیش از وی است[٤]. اشعار وی چه در سطح فکری و اندیشه و چه در سطح زبانی، از نظام اندیشگانی زنانه‌ای نشأت و الهام گرفته است که تا پیش از وی در ادبیات فارسی به دلایل متعدّد پنهان مانده بود. الگوی زبانی شعر فروغ را می‌توان براساس شکل شمارهٔ ۱ به شکل زیر ارائه کرد:

دقت و تفحص در آرگو(زبان مخفی) زنان ایران

یافتن الگوهای زبانی(قواعد نحوی، ترکیب‌سازی، اصطلاحات و...) از آرگو(زبان مخفی) زنان ایران

استفاده از الگوها در ساخت آرگویی خاص و شاعرانه

شکل شمارهٔ ۴

شاملو نیز در اشعارش نشان داده است که تا چه حد به توصیهٔ نیما- تفحص در آرکائیک و آرگو- جامهٔ عمل پوشانده است. وی در کنار بهره‌گیری از زبان مطنطن متن‌هایی چون تاریخ بیهقی، زبان مخفی اهالی پایتخت را به خوبی در شعر و بویژه ترانه‌هایش به‌کار بسته است. کاری که حاصل سال‌ها تأمل در گویش مردم این ناحیه بوده‌است که حاصلش نیز در کتاب گران‌سنگ کوچه به جامعهٔ ادبی ارائه شد. نمونه‌هایی دیگر را می‌توان در اشعار یداله رویایی و رضا براهنی دید که با تأمل در ویژگی‌های زبانی گویش‌های خاص توانسته‌اند آرگویی جدید در شعر خود ایجاد کرده و دری تازه به روی شعر فارسی بگشایند.

از سوی دیگر در زبان فرانسوی و ادبیات فرانسه -که یکی از منابع اصلی مطالعاتی نیما بود- نیز آرگو معادل زبان مخفی است و نه صرفاً ادبیات عوام و کلمات و اصطلاحات عامیانه. لویی فردینان سلین که با نوشتن رمان سفر به انتهای شب، رسماً زبان فرانسهٔ عامیانه را وارد ادبیات فرانسه کرد (زندی،۱۳۹۳: ۳۲) در مصاحبه‌ای در پاسخ به منتقدانش می‌گوید «آرگو بازتاب نفرت است، این نفرت است که آرگو را می‌سازد. آرگو ساخته شده تا حس واقعی فلاکت و بدبختی را نشان دهد. آرگو ساخته شده تا یک کارگر به رئیسش بگوید که از او متنفّر است» (سلین، ۱۹۵۷: ۳۹ به نقل از زندی، ۱۳۹۳: ۳۸). در این جملات، آرگو

دقیقاً متناظر زبان مخفی است و نه صرفاً زبان عامیانه و اصطلاحات عامیانه. نیما نیز این اصطلاح را از زبان فرانسوی گرفته است و حتماً چنین معنایی مدنظرش بوده است.

در جایی دیگر نیما در نامه‌هایش از کلمهٔ آرگو استفاده می‌کند:

> پس ما باید در طرز کار خود که با فرم و شیوه‌ای خاص شروع می‌شود، برای هر چیز نکاتی را در نظر بگیریم. هنر این است که چگونه زیبا و خوش‌آیند به کار ببریم، نه اینکه تنها به کار ببریم...در تئاتر، در نوول، در شعر، در هر کدام و هیچ کدام، کلمات بازاری نشست می‌کنند و زیبا و جاگیر می‌شوند و بعکس. عمده این است که برای کدام طبقه و با کدام زبان نوشته شده است. کلمات خیلی بازاری و آرگوئیک برای شیوهٔ بازاری و آرگوئیک است (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۱۶۳)

این عبارات نیز تأییدکنندهٔ گفتار قبلی ماست. اول اینکه تنها به صرف استفاده از کلمات عامیانه باور ندارد بلکه از استفاده از کلمات و اصطلاحات عامیانه ایجاد ساختاری زیبا و خوش‌آیند را انتظار دارد (ساخت آرگو). دیگر اینکه بین کلمات بازاری و آرگوئیک تمایز قایل می‌شود که نشان می‌دهد منظور او از آرگو چیزی متفاوت از زبان بازاری و محلی و عامیانه است.

لذا از آنچه گفته شد، نتیجه می‌گیریم که در گفتمان شعری نیمایوشیج اصطلاح آرگو، چیزی فراتر از اصطلاحات عامیانه است. چیزی که منتقدان و شاعران پس از نیما، بدان توجه نکرده و غالباً برداشت‌های آنان در همان سطح زبان محلی و عامیانه است و نه زبان مخفی. آنچه در ادامه آمده، در این باره است.

۵. آرگو در گفتمان شعر معاصر

آرگو را شاعران و منتقدان پس از نیما به زبان محلی و عامیانه تلقی و برداشت کرده‌اند. در این میان هیچ تفاوتی بین شاعران و منتقدان و پژوهشگران دانشگاهی(صاحب‌نظران در زمینهٔ شعر معاصر) دیده نمی‌شود. به عنوان مثال اخوان ثالث، خلف صادق نیما در کتاب «بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج» در ضمن تعریف خاطره‌ای دربارهٔ شهریار آورده است: «عقیلی ازین قطعه شهریار دلخور بود- بنظرم باید بر می‌زد- و می‌گفت: به‌ش بگو مرد حسابی، واجب بود اسم مرا قافیه سازی که دو سه بیت نگذشته «زخم و زیلیم» کنی؟ عقیلی شاعری استاد، فصیح و بپرهیز از زبان «آرگو» بود»(اخوان ثالث،۱۳۶۷: ۱۳). سپانلو،

دیگر شاعر معاصر، دربخشی از مصاحبه‌ای با عنوان «هرگز تسلیم سرخوردگی نشده‌ام» چنین گفته است: «موسیقی سمفونیک همان‌قدر برایم جذاب است که آهنگ‌های کوچه و بازار. همان‌قدر که زبان ادبی یا به قول نیما، آرکاییک برایم جذاب است زبان آرگو هم جذابیت دارد.» (سپانلو،۱۳۹۱) همچنین براهنی در متنی با عنوان «ساعدی، مدرن‌تر از بیضایی و رادی» دربارهٔ غلامحسین ساعدی و زبان ادبی‌اش از اصطلاح آرگو استفاده می‌کند «از این بابت ساعدی به زبان تئاتر نزدیک است، به بیرون ریختن درون آدم‌ها در تئاتر خیلی اهمیت می‌دهد و بعد در عین حال برخلاف هر دوی آن نمایشنامه‌نویسان خیلی‌خیلی مهم یعنی بیضایی و رادی، از زبانی استفاده می‌کند که زبان آرگو است، زبان سادهٔ غیرادبی، زبان کار کردن آدم‌ها با همدیگر روی صحنه است، و کار کردن آدم‌ها با هم در زندگی. در نتیجه، زبان زندگی است که تبدیل می‌شود به زبان تئاتر».(براهنی، ۱۳۸۹) وی همچنین در موخرهٔ کتاب«خطاب به پروانه ها» نیز با تکرار نظریات نیما در باب آرگو، همان تلقی رایج را از آرگو ارائه می‌کند(براهنی، ۱۳۷٤: ۱۳۱و ۱۳۲).

یداله رویایی، زبان شعری نیما را زبانی ناشناس خوانده است:

> در ذخیره‌های ذهنی و گذشتهٔ نیما لغاتی یافت می‌شود که جای پایی در فرهنگ‌های کوچک و بزرگ لغات ندارد ولی عاری از جوهر یک لغت هم نیستند. این لغات که منبع فناناپذیری در حافظهٔ شاعر دارند، غالباً حاشیه‌نشین ذهن اویند و به موقع در شعرش سبز می‌شوند و تعلیق به زادگاه شاعر و دیار کودکی او دارند و ریشه‌های آن از فرهنگ طبری آب می‌خورد. (رویایی، ۱۳۵۷: ۲۳)

اینکه رویایی زبان شعر نیما را زبانی ناشناخته معرفی می‌کند، نشان می‌دهد که نیما تا چه اندازه در ساخت آرگوی شعری‌اش موفق بوده است. حافظ موسوی از دیگر شاعران معاصر دراین باره آورده است:

> نیما می‌گفت شاعر باید با همان زبانی که حرف می‌زند، یعنی با زبان مردم روزگار خودش، شعر بنویسد. در عین حال می‌گفت زبان شعر باید ترکیبی از زبان آرکائیک و آرگو باشد. تی.اس. الیوت هم همین را گفته است. او معتقد بود زبان شعر باید زبان زندهٔ روز باشد، اما نه عیناً همان و نه چندان دور از آن. (موسوی،۱۳۹٦: ۸)

عباس معروفی رمان‌نویس معاصر در متنی که دربارهٔ زبان شاملو نوشته، آورده است: «شاملو معمار شعر مدرن فارسی است. جراح واژه‌ها، کسی که سواد و زبان کهن را با زبان

کوچه بی‌مرز می‌کند. به عنوان پیامبر کوچه و کائنات از آغاز، راهش را جوری برگزیده است که در زبان آرکائیک و آرگو لمبر بخورد و زبان دیگری به دست دهد: «قصد من فریب خودم نیست، دلپذیر!»(معروفی، ۲۰۰۰) در پژوهش‌های دانشگاهی- چه مقاله و چه پایان نامه‌های ارشد و دکتری- نیز دریافت از آرگو همان است که در بندهای پیشین آمد. برداشتی که گرچه بخشی از منظور نیما از آرگو را نشان‌گر است، اما همهٔ آنچه نیما اراده کرده بود، نیست.

٦. نظام طبقاتی زبان و مخفی ماندن زبان مردم

در این میان نکته‌ای وجود دارد که نشان می‌دهد معنی آرگو در گفتمان نیما، همان زبان مخفی(تلقی امروزین زبان‌شناسان) است. تا پیش از نیما، واژگان در شعر طبقه‌بندی خاصی داشتند و شاعران مجاز به استفاده از بسیاری از واژگان نبودند. بویژه واژگان محلی و عامی به علت تعلّق به طبقه‌ای خاص به شعر و ادبیات راهی نداشتند و استفاده از آن‌ها نوعی نقص در شعر حساب می‌شد. منطق استفادهٔ شاعران از کلمات، با فضای جامعه و شکل حکومت هم‌خوانی داشت. در این منطق، استفاده از زبان بازاری، زبان مردم فرودست، زبان رعیت و اصطلاحات عامیانه، استفاده از مدل‌های نحوی زبان مردم کاری ناشایست و نادرست تلقی می‌شد.

اما با ظهور نیما و طرح ایده‌های ادبی او این دیدگاه تغییر کرد.

> اصلی‌ترین دلیل تغییر نگاه به واژه‌های عامه و محلی را باید در استقرار گفتمان مدرن جست وجو کرد، در گفتمان پیشامدرن که پیش فرض آن نابرابری و نگاه سلسله مراتبی به جهان است زبان نیز ناگزیر خصلتی طبقاتی و نابرابر (ادبی و غیر ادبی) پیدا می‌کرد و تنها واژگانی شایسته شعر شناخته می‌شدند که در راس هرم (ادبی و نه عامه) باشند. براین اساس، دیگر در شعر جایی برای واژگان عامه و... وجود نداشت، حال آنکه با استقرار گفتمان مدرن و پیش‌فرض آن، برابری، نه تنها تمایز و نظام طبقاتی واژه‌ها از بین رفت، بلکه تمام واژگان چه عامه و چه غیر آن، ارزشی برابر پیدا کردند و شاعرانی چون نیما، فروغ و... این واژگان را به شعر خود وارد ساختند. (امن خانی و علی مددی، ١٣٩٤: ١٣٧)

محمد مختاری در کتاب «انسان در شعر معاصر» این مسأله را تحت عنوان نظام «شبان –رمگی» نام‌گذاری و بررسی کرده است (مختاری، ۱۳۷۸، ۹۲و۹۳) و در هر گوشه‌ای از

ادبیات فارسی رنگ و نشانی از این هستی استبداد زده و رابطهٔ شبان-رمگی می‌بیند(همان:۱۰۵) نظامی فکری که در انتخاب کلمات در شعر و ادبیات نیز نمود داشته است.

در شعر نیما، شکستن نظام سلسله مراتبی قدرت و نظام شبان-رمگی نه تنها در استفاده از آرگوی زبان‌های محلی و عامیانه و زبان مخفی تجلی پیدا کرده است بلکه نظام نمادپردازی وی نیز از این ایده حمایت می‌کند و مدل نمادپردازی وی همان چیزی است که وی در استفاده از آرگو دنبال آن است. فتوحی رودمعجنی و علی‌نژاد در مقاله‌ای با عنوان ***نوآوری نیما در فرم درونی*** شکل نمادپردازی نیما در اشعارش را «نماد ساختمند» (ارگانیک) می‌نامند(فتوحی و علی‌نژاد، ۱۳۸٦) در این مقاله تحول در ساختارهای حکومتی و اجتماعی در ایران را یکی از عوامل مؤثر در شکل‌گیری چنین نمادی در شعر نیما برمی‌شمرد که تا پیش از مشروطه در ایران سابقه نداشت. یعنی شکلی از تغییر ساختار قدرت و تغییر نظام سلسله مراتبی در نمادپردازی نیما نیز دیده می‌شود که نشان می‌دهد تأکید نیما بر تفحص همیشگی بر آرگو، هدفی متعالی و اجتماعی نیز داشته است.

از سوی دیگر نوشته‌های دوستان و نزدیکان نیما و خود وی بر این نکته صحه می‌گذارد که وی از مردم فرودست جامعه بوده است و شعر وی تلاشی برای نمایش زندگی این مردم داشته است (خامه‌ای، ۱۳۸۷: ۱۵)، (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۹۹) و(همان:۱۲٦).

۷. نیما و نمایش‌های عامیانه

نمایش‌های عامیانه یکی از جلوه‌های آرگو در شعر نیمایوشیج است. بنابرآنچه گفته شد، نیما از آرگو، جنبه‌های پنهان فرهنگ و زبان را اراده کرده است و شاعر حرفه‌ای را به تأمل و تفحص در این جنبه‌های پنهان، فرمان داده است. نمایش‌های عامیانه، یکی از بسترهای فرهنگی و هنری است که نیما از آن در ساخت آرگوی شعری خویش بهره برده است.

در تاریخ ادبیات ایران، برخورد با نمایش‌های عامیانه همان برخوردی است که در شعر با واژگان محلی و در کل با زبان آرگو می‌شد.

> این نمایش نیز مانند دیگر انواع نمایش‌های ایرانی، متأسفانه مهجور مانده و معدود تاریخ نمایش‌نویسان کشور هم که خود را پیشگامان در امر شناخت نمایش ایرانی و متقدّمان در نوشتن تاریخ نمایش می‌دانند، در آثارشان اشاره‌ای به این نوع نمایش ایرانی

نکرده‌اند. تو گویی که چنین نمایش‌نامه‌هایی اصلاً وجود خارجی نداشته و ندارند و یا اینکه ارزش سخن گفتن نداشته‌اند (عاشورپور، ۱۳۹۰: ۱۵)

لذا از حیث عدم توجه و مخفی بودن ویژگی‌های این نمایشنامه‌ها و آیین‌ها، این دسته نیز جزو آرگو به‌حساب می‌آیند. مطالعهٔ نظرات و تئوری‌های نیمایوشیج از یک سو، تحلیل محتوای اشعار وی از سوی دیگر و مرور برخی خاطرات از زندگی او نشان می‌دهد که نیما توجهی عمیق به نمایش به‌طور عام و آیین‌های نمایشی عامیانه و محلی به‌طور خاص داشته است. وی «در نامه‌ای به سعید نفیسی در ۲۰ دی ماه ۱۳۰۷ می‌نویسد که «تاریخ ادبیات ولایتی را شروع کرده‌ام و این معبری جدیدی است که من آن را در مقابل ادبیات جنوب باز می‌کنم. البته غیر از آنچه دیگران نوشته‌اند. یک مکتب ادبی متمایز که تفاوت اقلیم و معیشت اهالی آن را به این شعرای گمنام داده است»(عظیمی،۱۳۸۱: ٦٥) «و در نامه‌ای به تاریخ ۲۲ دی ماه ۱۳۰۷ به پرویز ناتل خانلری می‌گوید که در جستجوی مقام‌های موسیقی مازندران و آیین‌های جشن و سرور است(همان:٦٦) یعنی وی علاوه‌بر توجه به اصطلاحات عامیانه و آرگو، توجه به ساختارهای نحوی و زبانی زبان مخفی اطراف خود، به آیین‌های نمایشی مخفی و پنهان و مغفول مانده نیز توجهی تام و تمام داشته و در شعر خود از آن‌ها بهره برده است.

در مقدمهٔ معروف شعر افسانه –که مانیفست شعری نیما نیز معرفی شده است– با عباراتی شورانگیز ساختار نمایش را کامل‌ترین ساختار برای ادای مقصود شاعران مدرن می‌داند و از مخاطب نوشته خود می‌خواهد که ساختار شعر افسانه را بفهمد و تفاوت آن را با ساختارهای کهن دیگر دریابد.

به اعتقاد من از این حیث که این ساختمان می‌تواند به نمایش‌ها اختصاص داشته باشد بهترین ساختمان‌هاست برای رسا ساختن نمایش‌ها. برای همین اختصاص، همان طور که سایر اقسام شعر هر کدام اسمی دارند. من هم می‌توانم ساختمان افسانهٔ خود را نمایش اسم گذاشته و جز این هم بدانم که شایستهٔ اسم دیگری نبود. زیرا که به‌طور اساسی این ساختمانی است که با آن به خوبی می‌توان تئاتر ساخت. می‌توان اشخاص یک داستان را آزادانه به صحبت درآورد.(نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ٤٨).

در ادامهٔ مقدمه و در باب مثال‌هایی از نمایش‌هایی که وی بر آنها تأکید کرده است، به تعزیه و مضحکه اشاره می‌کند که هر دو از نمایش‌های عامیانه و آیینی زمان وی بوده‌اند. در نامه‌های دیگر کتاب همسایه نیز بارها از نقالی، نقالی کردن و مسائل مربوط به نقالی به

نیکی یاد کرده و رسماً به تمجید و تحسین نقالی پرداخته است (همان: ۱۱٤) این یک نشانهٔ روشن است از این‌که نیما هم به مدل‌های مختلف نمایش‌های عامیانه(مضحکه، تعزیه، نقالی و...) دسترسی داشته و هم براساس مطالعهٔ آن‌ها شعر خود را متحول کرده است. مفتون امینی در خاطرات خود از نیمایوشیج به دقت نیما در آیین‌ها و مراسم مذهبی و نمایشی چون تعزیه و نوحه‌خوانی اشاره کرده است. این‌که وی وزن شعر افسانه را از یکی از همین نوحه‌ها و تعزیه‌ها پیدا کرده است.(امیری اسفندقه، ۱۳۹۵) ایرج جنتی عطایی در کتاب معروف خود «بنیاد نمایش در ایران» در معرفی نمونه‌های رقص‌های محلی خطهٔ شمال کشور نقل قولی طولانی از نیمایوشیج می‌آورد که نشان از آگاهی تمام و کمال نیما نسبت به آیین‌های نمایشی منطقه خود دارد. (جنتی عطایی، ۱۳۳۳: ۲۵) نیز خاطرات کسانی چون جلال آل احمد از استعداد و علاقهٔ ویژهٔ نیما در بازیگری و نمایش نشان دارد(آل احمد، ۱۳۸۷: ٤۹).

همهٔ این‌ها، نشان می‌دهد که نیما، دقت در جلوه‌های مختلف نمایش عامیانه را به عنوان بخشی از تفحص در آرگو، پیگیری می‌کرد. در شعر وی نیز نمودهای فراوانی از آیین‌های نمایشی و نمایش‌های عامیانه دیده می‌شود که حاصل تأمل او در این نمایش‌هاست. در ذیل نمونه‌هایی از آن آورده شده است:

۱.۷ داروگ

داروگ، قورباغه‌ای درختی است که در باور ساکنان شمال کشور، خواندن این نوع قورباغه نشان از بارش باران دارد که نوعی از آیین‌های باران خواهی است.

> درمیان بومی‌سرودها اشعاری آیینی به نام باران‌خواهی است که با حرکات نمایشی همراه است. باران خواهی از آداب و رسوم کهن ایرانی است که ریشه در اعتقادات و باورهای دینی و اسطوره‌ای دارد و یادآور پرستش آناهیتا، الههٔ بارندگی و آبیاری است. این آیین در سطح وسیعی از ایران و خاورمیانه رواج دارد و با آیین‌های اجرایی متنوّع همراه است. روش‌های طلب باران یا فردی است یا گروهی که با عروسک، انسان، دعا، شی و حیوان انجام می‌شود. (ذوالفقاری، ۱۳۹۵: ۸۱)

داروگ را نیما دو بار در مجموعهٔ اشعارش استفاده کرده است. یکبار در شعر معروف داروگ و یکبار به صورت ترکیب وصفی مقلوب «وگ دار»(نیمایوشیج،۱۳۸۹: ۷٤۰).

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

در کتاب کوچه نوشته احمد شاملو مواردی را برای محتوای ترانه‌های باران خواهی آورده که دو مورد نخست آن به شرح زیر است «الف: باز گفتن رنج مزارع، حیوانات، انسان و زمین از کمی باران؛ ب: ذکر نام اجراکنندگان مراسم، واسطه‌ها، ابزارها و خدایان و بانوخداها و خداماندان باران‌ساز در ترانه‌ها» (شاملو، ۱۳۷۷: ۲٦۰) ساختار شعر داروگ نیما، مورد الف و ب را دارد. هم از مشکلات زمین و مزرعه گفته است(خشک آمد کشتگاه من) و هم از عنصر باران‌ساز (داروگ) نام برده است. در کنار این دو، وی با ساختارشکنی به جای دعا برای بارش باران که از اجزای دیگر مراسم باران‌خواهی است، طلب را به صورت پرسشی مطرح کرده است.

طشت زدن و شب پایی و تبری خوانی از دیگر آیین‌های نمایشی عامیانه است که در شعر نیمایوشیج نمود دارد. نیز در برخی اشعار نیمایوشیج بهره‌گیری از حکایات و باورهای عامیانه دیده می‌شود که شعرهای «بز ملاحسن»، «زن انگاسی»، «مرغ آمین»، «شب است»،« از این دست‌اند (همان: ۷۳ تا ۷٦) نیز اشعار بسیاری از وی به جا مانده است که خاصیت نمایشی دارند. از آن جمله می‌توان به شعر «افسانه» (نیمایوشیج، ۱۳٤٦: ۳۹) و «هیئت در پشت پرده»(همان: ۱۸۱) اشاره کرد.

۸. نتیجه‌گیری

الف: آرگو در باور و گفتمان نیمایوشیج، نه صرفاً بهره‌گیری از زبان محلی و عامیانه که استفاده از ساختارهای زبانی، واژگان، مدل‌های ترکیب‌سازی و جنبه‌های نمایشی و آیینی زبان‌های مخفی است. این استفاده لاجرم منجر به ساختار و آرگویی خاص در شعر می‌شود. شاعر مدرن و پیشرو از دید نیما کسی است که با تفحص در آرگو، بتواند ساختارهایی پنهان کشف کند و آن‌ها را در شعر به آرگویی تازه و شاعرانه بدل کند. آرگویی که از دید انسان‌های آموخته و معتاد به دید کلاسیک و سنّتی پنهان می‌ماند.

ب: زبان‌های محلی و واژگان عامه در دوره و عصر نیما جزو زبان مخفی به‌حساب می‌آمدند. چرا که براساس نظام سلسله مراتبی و نظام شبان–رمگی زبان تا پیش از نیما، این اصطلاحات جایی در ادبیات و شعر کلاسیک فارسی نداشتند. یکی از نوآوری‌های نیما، وارد کردن زبان آرگو به شعر فارسی بود که پس از وی توسط شاعرانی چون فروغ، شاملو و... یکی از ویژگی‌های سبکی شعر معاصر شد.

ج: تلقّی و برداشت شاعران معاصر و پس از نیما از آرگو تلقی‌ای محدود و ناقص است. در حالی که با توجه به منابع فرانسوی و متن‌های ادبیات فرانسه، آرگو معنی زبان مخفی می‌دهد، بسیاری از شاعران و منتقدان شعر معاصر آرگو را به زبان عامیانه و محلی برداشت کرده‌اند.

د: نمایش‌های عامیانه نیز به علّت عدم توجه پژوهشگران و نیز اهالی نمایش به شکلی قابل توجه مورد غفلت واقع شده است. از این حیث، شباهت به زبان‌های محلی دارد و در زمان نیما نیز وضع به همین شکل بود. در حالی که نیمایوشیج توجه و تأملی عمیق بر آیین‌های نمایشی و نمایش‌های عامیانه داشت و در متن‌های تئوریک و اشعار خود (در کنار استفاده از سایر مشخصه‌های آرگو) از این آیین‌ها و نمایش‌ها بهره برده و به نیکی یاد کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «نخستین مدارکی که از این‌گونه زبان به‌دست آمده، مربوط به سارقان و راهزن‌ها بوده و از زندان رواج یافته است. این جماعت که خلاف قانون رفتار می‌کرده‌اند، برای ارتباط با یکدیگر، به زبانی نیاز داشتند که اسرارشان را پوشیده نگه دارد. الفاظی نظیر beaumont, barbane, borsueil, beavoir که از متون فرانسوی قرن چهاردهم میلادی به جا مانده است، در زبان فرانسوی رایج آن زمان وجود نداشته، ولی توسط این افراد با معنای مورد نظرشان استفاده می‌گردید.» (سمائی، ۱۳۸۲: ٦).

۲. یادآوری می‌کنم که در این مقاله ادّعا این نیست که منظور نیما از آرگو، زبان‌های مخفی مرسوم مانند زبان حمامی‌ها،زندانیان و... است. ادّعای این مقاله این است که نیما با اصطلاح و ترم «آرگو» ، مخاطبان نوشته‌هایش را به سمت عناصر مؤثری می‌برد که به دلایل مختلف در ادبیات و به طور خاص در شعر فارسی مخفی نگاه داشته شده‌اند. اصل در این مقاله این است که «در نظر نیما یوشیج، منظور از آرگو، علاوه بر معنای مرسوم (زبان عامیانه و محلی)، عناصر فرهنگی و زبانی‌ای است که نهادهای قدرت زبانی و ادبی آن‌ها را طرد کرده و اجازهٔ ورود آن‌ها را به گفتمان ادبی نداده‌اند.» به همین دلیل از اصطلاح گفتمان استفاده کرده‌ام تا ذهن خوانندگان این

سطور را به سمت نظریه‌های تحلیل گفتمان ببرم و هم تلاش نیما را از این نظر بـه عنـوان مثـالی بارز در گفتمان‌سازی ادبی نشان دهم. از معنای زبانشناسی آرگـو اسـتفاده کـرده‌ام تـا نشـان دهـم سرچشمه‌های معنایی این کلمه که مخفی بودن را تأکید می‌کنند با نظریـات نیمـا کـه نشـانه‌هـای فرهنگی مخفی و پنهان را نشانه گرفته است، هم‌خوانی دارد.

۳. برای مثال، در زبان مخفی نوجوانان تهرانی می‌توان به واژه‌هـای «خفـن» بـه معنـای «عـالی و بـی نقص»، «تابلو» به معنای «شخص یا چیزی که ظاهر آن سخت متفاوت با دیگر اشـخاص یـا اشـیا باشد» اشاره کرد. این دو واژه را در ابتدای رواج زبـان مخفـی، نوجوانـان تهرانـی بسـیار اسـتفاده می‌کردند، امّا کم‌کم در اثر استعمال زیاد از حالت مخفی بودن خارج و امروزه بـه واژگـانی رایـج در گویش ساکنان تهران تبدیل شده‌اند؛ به نحوی که حتّی در فیلم‌ها و سریال‌های سال‌هـای اخیـر به صورت گسترده استفاده می‌شوند و از آن طریق به مناطق دیگر نیز راه یافته‌اند.

٤. دربارهٔ سبک و تفکّر زنانهٔ شعر فروغ فرخزاد پژوهش‌های متعدّدی تاکنون انجـام شـده اسـت کـه خوانندهٔ این مقاله می‌تواند با جستجویی اندک، به منـابع اصـیل در ایـن بـاره برسـد و مثـال‌هـای بی‌شمار دراین باره را در مجموعه‌های شعری وی ملاحظه کنـد. از ایـن جملـه مقالـهٔ نمودهـای تفکّر زنانه در شعر فروغ فرخزاد که در تابستان ۱۳۹۲ در نشریهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی چـاپ شده است.

۵. رویایی و براهنی معنای ناقص از آرگو (دقّت در زبان‌های محلی) را در زبان شعری‌شان به خـوبی اجرا کرده‌اند. به عنوان مثـال حـروف اضـافه در شـعرهای یدالـه رویـایی کارکردهـای خـارج از هنجاری دارد که در گویش مردم زادگاه وی(دامغان) بـه همـان شـکل خـارج از هنجـار اسـتفاده می‌شود. خود نیز بارها بر تأمل بر کارکردهای زبانی تأکید کرده است. براهنی نیز بخش اعظمـی از نظریهٔ شعری و زبان شعرش را از آرگوی زبان ترکی الهام و ایده گرفته است و در مـؤخرهٔ کتـاب خطاب به پروانه‌ها، این موضوع را تشریح کرده است.

کتاب‌نامه

آل احمد، جلال (۱۳۸۷). ***ارزیابی شتابزده***. تهران: انتشارات مجید.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳٦۹). ***بدایع و بدعت ها و عطا و لقای نیما یوشیج***.چاپ دوم. تهران: بزرگمهر.

اعتضادی، شیدا و علمدار ، فاطمه سادات (۱۳۸۷). ***تحلیل جامعه شناختی زبان مخفی در بین دختـران***. مطالعات راهبردی زنان (کتاب زنان). پاییز ۱۳۸۷. شمارهٔ ۱۱. صص ۹٦-٦۵.

اکرامی، محمود (۱۳۸٤). ***مردم‌شناسی اصطلاحات خودمانی***. مشهد: نشر ایوان.

امن خانی، عیسی و علی مددی، منا (۱۳۹٤). ***واژگان عامه در شعر معاصر(نگاهی به چگونگی تبدیل واژه های عامه و محلی به شاخصه ای سبک شناختی در شعر معاصر)***. فرهنگ و ادبیات عامه. سال سوم. پاییز و زمستان ۱۳۹٤. شماره ٦. صص ۱۵۳-۱۳۷.

امیری اسفندقه،مرتضی (۱۳۹٤). ***دومین جلسه کارگاه شعر «خلوت نیمایی»***. برگزار شده در موسسه شهرستان ادب. ۲۸ آذر ۱۳۹٤.

امینی، ابوالقاسم (۱۳۸٦). ***فرهنگ واژگان زبان مخفی دانش‌آموزان پسر دبیرستان‌های بجنورد و تحلیل زبان‌شناختی آن***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه فردوسی مشهد.

براهنی، رضا (۱۳۸۹).**ساعدی مدرن تر از بیضایی و رادی**. برگرفته از آدرس زیر:

http://www.naakojaa.com/article/10303

براهنی، رضا (۱۳۷٤). ***خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم***. چاپ سوم.۱۳۸۸. تهران: مرکز.

ترادگیل، پیتر (۱۳۷٦). ***زبان شناسی اجتماعی، درآمدی بر زبان و جامعه***. ترجمهٔ محمد طباطبایی. تهران: نشر آگه.

جنتی عطایی، ایرج (۱۳۳۳). ***بنیاد نمایش در ایران***. تهران: ابن سینا.

چراغی، رحیم (۱۳۷۸). ***شبی با شب پا***. مجموعه مقالات بزرگداشت یکصدمین سالگرد تولد نیمایوشیج.جلد اول. تهران: مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران.صص ۱۰۱-۹۵

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۵). ***بررسی و تحلیل نمایشهای بارانخواهی و بارانخوانی در ادبیات عامهٔ ایران (باتکیه بر نمایشهای کوسه گردی و عروس باران)***. فصلنامهٔ کهن نامهٔ ادب پارسی. دوره ۷، شماره ٤ ، شماره پیاپی ۲۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۱۰۹-۸۱

رویایی، یدالله (۱۳۵۷). ***هلاک عقل به وقت اندیشیدن***. مجموعه مقالات. گردآوری غلامرضا همراز.تهران: مروارید.

زندی، معصومه (۱۳۹۰) ***بررسی واژگان فرانسهٔ گفتاری در رمان « سفر به انتهای شب»***. فصل نامهٔ ادب و عرفان. تابستان ۱۳۹۰. صص ٤۰ - ۳۱

ژان کالوه، لویی (۱۳۸۸). ***زبان مخفی چیست؟*** مترجم: شهروز پزشکی. ویراستار:سیدمهدی سمائی.تهران: پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۹۱). ***هرگز تسلیم اندوه و سرخوردگی نشده‌ام***. برگرفته ازآدرس زیر:

http://www.sharghdaily.ir/News/48267/هرگز-تسلیم-اندوه--و-سرخوردگی-نشده‌ام

سمائی، مهدی (۱۳۸۲). ***فرهنگ لغات زبان مخفی با مقدمه‌ای دربارهٔ جامعه‌شناسی زبان***. تهران: نشر مرکز.

شاملو، احمد (۱۳۷۷). ***کتاب کوچه.حرف ب. دفتر اول***. تهران: مازیار.

عاشورپور، صادق (۱۳۹۰). ***نمایش های عامیانه***. تهران: سوره مهر.

عبدالرشیدی، علی اکبر (۱۳۹۲). ***زبان های ساختگی***.تهران: انتشارات مسافر.

عظیمی، محمد (۱۳۸۱) ***وطن نیما، مازندران***. مجموعه مقالات نخستین همایش نیماشناسی. صص ۸۶-۵۶

فتوحی رودمعجنی، محمود.علی نژاد، مریم (۱۳۸۶). ***نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی***. پژوهشهای ادبی زمستان ۱۳۸۶ شماره ۱۸.

محجوبه آل صاحب فصول، صدیقه (۱۳۹۱). ***تأثیر زبان مخفی دختران و پسران ۱۵ تا ۲۵ سال بر گفتار والدین در خانواده‌های ساکن شهر تهران با توجه به متغیر تحصیلات***. پایان نامه کارشناسی ارشد.رشتهٔ زبانشناسی همگانی. دانشگاه الزهرا(س).

مختاری، محمد (۱۳۷۸). ***انسان در شعر معاصر***. چاپ دوم. تهران: توس.

معروفی، عباس (۲۰۰۰). ***شاملو، آینه‌ای در ابدیت***. برگفته از سایت زیر:

http://maroufi.malakut.ws

موسوی، حافظ (۱۳۹۶). ***هنوز نیازمند نظریه‌های شعری نیما هستیم***. روزنامه آرمان امروز. تاریخ ۱۳۹۶/۳/۲۲.

یوشیج، نیما (۱۳٦٤). ***درباره هنر و شعر و شاعری***. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: موسسه انتشارات نگاه.

.....***(۱۳۸۹) مجموعه آثار.دفتر اول.شعر***.چاپ دهم. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: موسسه انتشارات نگاه.

Asa Briggs(2001). The Longman Encyclopedia.

P. H. Matthews(۲۰۰۷).The Concise Oxford Dictionary of Linguistics (۲ed.) .Oxford University Press. (https://www.oxfordreference.com)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی