# آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی زبانی در غزلیات مولانا شمس‌الدین محمد وحشی بافقی

صدیقه سادات مقداری[1]

تاریخ دریافت:۱۳۹۲/۲/۲۲
تاریخ پذیرش:۱۳۹۲/۳/۱۹

**چکیده**

مولانا شمس‌الدین / کمال‌الدین محمد وحشی بافقی یکی از شاعران نامی ایران در قرن دهم است که در سال ۹۳۹ هجری قمری در شهر بافق چشم به جهان گشود. ارزش شعر او بیشتر در تأثیری است که در تغییرات سبکی شعر فارسی در سدهٔ دهم بر جای گذاشته است و منجر به پیدایش و رشد سبک جدیدی شده‌است که به سبک بازگشت یا «مکتب وقوع» موسوم می‌باشد. برجسته‌سازی از مسایل مطرح در نقد فرمالیستی است که در بررسی‌ها و نقدهای مرتبط به ادبیّت متن مورد توجه قرار می‌گیرد. منظور از آشنایی‌زدایی در شعر، مجموعه راه‌کارهایی است که شاعر به واسطهٔ آن‌ها سعی می‌کند متن را در برابر دیدگان مخاطب، غریبه جلوه دهد، در اثر این امر دریافت معنای متن توسط مخاطب به تأخیرافتاده و متن ادبی آشنازدا می‌گردد. از تجزیه و تحلیل ترکیبات آشنازدای شعر وحشی می‌توان به نتایج زیر رسید: شاعر بیشتر با به کارگیری گروه‌های اسمی و گاه با ترکیبات اسمی‌ای که در جملات پیرو قابل تأویل به صفت هستند و نقش وصفی می‌پذیرند، سعی در آشنایی‌زدایی داشته است. از طرفی گره خوردگی این ترکیبات با ایماژهای شعری از دیگر عوامل برجسته ساز غزلیات وحشی بافقی می‌باشد. از دیگر راه‌کارهای زبانی وحشی، جهت برجسته کردن کلامش، مختصرسازی و فشرده‌سازی هنرمندانهٔ مفاهیم، کاربرد شاعرانهٔ کلمات گویشی و مثل‌ها در شعر در سطح واژگان و نحو، جا به جایی‌ها و تکرارهای برجسته و سایر ویژگی‌هایی که به غزل وحشی هویت خاص بخشیده است.

**کلیدواژه‌ها**: برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی، غزل، وحشی بافقی، نقد فرمالیستی.

[1] استادیار دانشگاه پیام نور
S_Meghdari@pnu.ac.ir

# Language Defamiliyarization in Molana Shamsedin Mohammad Vahshi-ye Bafghi's lyric poems

**Sedighe Sadat Meghdari** [2]

**Abstract**

Molana Shamsodin/ Kamaloddoin Mohammad vahshiBafghi is one of the most well-known Iranian poets who were born in Bafegh in 939 AH. He was one of the most influential poets on the 10th century Persian poem that lead to a new literary school, namely Voghu School. Defamiliarization is one of the current trends in formalist text criticism. This article aims to investigate defamiliarization of words and phrases in Vahshi's lyric poems to show his mastership in language and literature. Vahsi makes the text foregrounding and defamiliar through nominalization of verbs and adjectives, topicalization of different parts of speech, finalization of different parts of speech, abstraction of sentences and phrases through deletion or combination of different parts, dialectical usages like dialectical words or proverbs in the poems, noticeable repetitions and so many other literal and lingual methods which grants Vahshi's poem a unique identification.

**Keywords**:VahshiBafghi,defamiliarization,formalist criticism, lyric poems.

[2] Assistant Professor of Payam noor University

**مقدمه**

مولانا شمس‌الدین / کمال‌الدین محمد وحشی یکی از شاعران نامی ایران در قرن دهم است که در سال ۹۳۹ هجری قمری در شهر بافق چشم به جهان گشود. ارزش شعر او بیشتر در تأثیری است که در تغییرات سبکی شعر فارسی در سدهٔ دهم بر جای گذاشته است و منجر به پیدایش و رشد سبک جدیدی شد که به «مکتب وقوع» موسوم می‌باشد. مکتب وقوع که حد فاصل و دورهٔ بینابین دو سبک عمدهٔ عراقی و هندی است، نقش عمده‌ای در تاریخ ادبیات فارسی ایفا کرده است. اساس این مکتب، نگاه واقع‌گرایانه به زندگی است. این نوع نگاه باعث دگرگونی‌های بسیاری در شعر فارسی شد و غزل بیش‌ترین تأثیر را از این دگرگونی‌ها گرفت. شاعران بسیاری این شیوه را در پیش گرفتند. وحشی از جمله کسانی است که اندیشه‌های این مکتب را دریافت و در این شیوه از سرآمدان روزگار خود شد. نادره‌گویی یا توجه به نوآوری (بدیع) در سخن از جنبه‌های مؤثر در آهنگین و اثربخش نمودن سخن ادبی به ویژه کلام منظوم است. در واقع آن حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد و حاصل آن آشنازدایی از زبان معمول و برجسته‌سازی می‌باشد که از عوامل مهم در تأثیرگذاری و ماندگاری کلام در ذهن مخاطب می‌باشد. اما این حادثه زمانی می‌تواند زبان را به حد تعالی برساند که هنرمندانه صورت گیرد. به عبارتی یک شاعر باید بتواند با ناآشنا کردن زبان و معنی هر دو برجسته شود. این ناآشنا کردن همان چیزی است که فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی می‌دانند. آشنایی‌زدایی و برجسته-سازی کلام از جمله مفاهیمی است که زبان‌شناسان در بررسی-های ادبی زبان در سطوح آوایی، واژگانی و نحوی به آن پرداخته‌اند. از آن‌جا که محور تمام تحولات شعر «زبان وروابط اجزای زبان» است...«زبان« چیزی جز «ذهن« نیست و «ذهن» چیزی جز «زبان» نیست«(شفیعی،۱۳۸۰: ۲۷)، بر این اساس زبان در ادبیات دگرگون می‌شود، قوّت می‌گیرد و به صورت کاملاً نظام‌یافته از زبان روزمره، منحرف می‌شود (ایگلتون،۱۳۸۰:٤). لذا «زبان هر آن چیزی را که شنیدنی است به ما می‌شنواند. زبان، نور گوش‌های ماست و با پرتو افکندن بر هر آن‌چه دیدنی است و نادیدنی، حس و فهم و عقل را بینا و دانا می‌کند و تأثیر بینایی‌بخش زبان در صورتی بیشتر جلوه می‌کند که زبان با درهم شکستن قراردادهای معهود و روزمره با خلق روابط جدید هنجارهای خوگرفته شده را در هم بریزد»(آشوری،۱۳۷۷)، چرا که زبان بستری است جهت بیان صورتخیل در قالب شعر و شعر به تعریف براهنی۱۳۷۱: ۵۸/۱) نیز جاودانگی استنباط انسان است از یک لحظه اززمان‌گذرا، در جامه‌ی واژه‌ها.

برجسته‌سازی از مسایل مطرح در نقد فرمالیستی است که در بررسی‌ها و نقدهای مرتبط به ادبیّت متن مورد توجه قرار می‌گیرد. از میان چهره‌های شاخصی که به این‌گونه مباحث پرداخته‌اند، به شکلوفسکی وموکارفسکی و هاروانک می‌توان اشاره کرد که به ناآشنا کردن امور و دیریاب کردن آن‌ها معتقدند. «شکلوفسکی بر آن است که وقتی ادراک ما از روی عادت باشد خودکار می‌شود، اما آشنایی‌زدایی کاربرد نشان‌داری است از آن‌چه در زبان معمولی به کار نمی‌رود یا به صورت بی‌نشان از آن استفاده می‌شود. یعنی ادراک و توصیف اشیاء آن گونه که هستند و نه آن گونه که شناخته شده‌اند. هدف هنر ناآشنا کردن صورت‌های آشناست تا با افزایش مشکل سازی زمان ادراک آن‌ها طولانی‌تر گردد، چرا که فرایند ادراک به خودی خود غایتی زیبا شناسانه می‌باشد» (به نقل از برونز، ۲۰۰۳ : ۲).

بنابراین هر چند نوآوری، دشوارسازی و ناآشنا کردن قالب-های معهود و معتاد زبانی باعث می‌شود که زمان ادراک حسی آن‌ها افزایش یابد و ذهن برای کشف روابط شبکه‌های جدید دچار چالش با تعامل‌های جدید و واقعیت‌های کمیاب و گاه نایاب ذهنی شاعر گردد، اما واضح است که این بدعت‌ها در زبان نباید سر از ناکجاآبادی درآورد که به ویران کردن شالوده-های اساسی بنای زبان منتهی شود. لیچ برای این کار سه شرط قائل شده‌است. وی معتقد است که آشنایی‌زدایی باید: ۱) بیان-گر مفهوم یا نقشمند باشد ۲) بیان‌گر نظر گوینده یا جهتمند باشد ۳) به قضاوت مخاطب بیان‌گر مفهوم یا غایتمند باشد (به نقل از صفوی، ۱۳۸۰: ٤٤). در آشنایی‌زدایی هرچه مدلول

زبانی به مصداق بیرونی نزدیک‌تر باشد نقش ارجاعی آن بیشتر می‌شود و هرچه مدلول از مصداق دورتر شود نقش ادبی آن برجسته‌تر می‌شود واین امر در قالب قاعده افزایی و قاعده کاهی در سیستم کلی زبانی تبلور پیدا می‌کند و ابزار شعر آفرینی محسوب می‌شود. قاعده کاهی یا هنجار گریزی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار به شمار می‌رود. شکل نوشتاری زبان خودکار همان نوشتاری نثری است که از طریق قاعده کاهی گاهی به شعر تبدیل و شعر با قاعده افزایی به نظم تبدیل می‌شود و اگر زمینه همان نثر باقی بماند و ابزارهای شعر یا نظم آفرینی در آن اعمال شوند این نثر به نثر ادبی تبدیل خواهد شد (صفوی،۱۳۸۰ :۳۹-۳۷). فرمالیست‌ها آشنایی‌زدایی را معمولاً در سه سطح مورد بررسی قرار می‌دادند: «در سطح زبان، در سطح مفهوم، و در سطح اشکال ادبی. در سطح زبان، آشنایی‌زدایی زبان را دشوار می‌سازد و عامدانه آن را به صورت یک مانع در می‌آورد؛ ... در سطح مفهوم، آشنایی‌زدایی با قلب مفاهیم و ایده‌های پذیرفته و با نمایش دادن آن‌ها از چشم اندازی متفاوت، آن‌ها را به چالش می‌کشاند.... در سطح اشکال ادبی، آشنایی‌زدایی از قراردادهای ادبی از طریق شکستن معیارهای مسلط هنری و ارائه‌ی معیارهای نو، ونیز از طریق ارتقاء ژانرهای ادبی ... می‌گیرد»(قاسم پور،۱۳۸٦: ٤۹).

**نوآوری و برجسته‌سازی در سطح واژگانی**

وحشی بافقی لغات معمول زبان را با ایجاد تغییراتی برجسته ساخته و این کار را کاملاً استادانه و ماهرانه انجام می‌دهد و در حقیقت واژگان را همانند مومی متناسب با نیاز شعری و وزنی کلامش شکل و شمایل خاصی می‌بخشد. در سطح واژگان موارد بدیع و برجسته در غزل وی بسیار فراوان و چشمگیر است. در این بخش برخی از برجسته‌ترین موارد که فاصله‌ی بیشتری از کلام معهود و معمول زبان یافته‌اند به عنوان قطراتی از یک دریا ذکر می‌گردد.

الف) کاربرد واژه‌ی «موجه‌اش»به جای «موج آن» در بیت

سود دریای محبت بس همین که از **موجه اش**

بشکند کشتی و ســـــرگردان بماند جان در او

(وحشی، غزل ۳۵۹: ۱۲۷)

ب) کاربرد واژه‌ی «تنگی» به معنی «سختی» در ترکیب «به تنگیم از جدایی»به معنی» در روزگار سخت جدایی«در مصرع» به **تنگیم** از جدایی کاشکی می‌شد یکی پیدا« (همان، غزل ۳۹۲: ۱۳۷).

پ) کاربرد فعل «دماند» به قیاس « فشاند » در مصرع « ناز **دماند** از زمین، فتنه فشاند از هوا » (همان، غزل ۲۵۲: ۹۲)

ت) کاربرد فعل « شایم» از فعل «شایستن» که به قیاس با «شاید» ساخته شده‌است و از ابداعات زبانی وحشی می‌باشد. در نحو «باید» و «شاید» برای شخص صرف نمی‌شوند. دکتر باطنی (۱۳٦٤: ۱۲۳) معتقد است که افعال ناقص دو ریز طبقه دارند، ریز طبقه‌ی اول که برای شخص و عدد صرف نمی‌شوند شامل افعال «باید»، «می‌توان» و «می‌شود» می‌باشد. ایشان در پاورقی همین صفحه اذعان می‌دارند که «در بعضی دستورها » باید» و «شاید» را در یک طبقه قرار می‌دهند و هر دو را فعل می‌شناسند. ولی «شاید» در فارسی امروز به کلی کاربرد فعلی خود را از دست داده و قید شده‌است...». و ریز طبقه‌ی دوم که برای شخص و عدد صرف می‌شود و دارای صیغه‌های ماضی و حال هردو می‌باشد فقط شامل فعل «داشتن» می‌باشد (همان: ۱۲٤). از جمله دستورهایی که این دو فعل را به عنوان فعل ناقص در یک گروه قرار می‌دهند می‌توان به «دستور زبان فارسی ۱ (۱۳٦۸) از دکتر حسن انوری نام برد. اما وحشی به صورت «شایم، شایی، شاید، نشاییم، شایید و شایند» آن را فعلی قابل صرف دانسته است. لذا این کاربرد آزادانهٔ زبان و شکستن یک قرارداد معهود زبانی ایجاد آشنایی‌زدایی و لذا برجسته‌سازی می‌نماید. اگرچه صرف «باید» به صورت فوق امکان‌پذیر نیست چرا که شروط لیچ که در مقدمه به آن اشاره شد را نقض می‌نماید. لذا وحشی نیز استادانه حد قالب شکنی را می‌داند تا مفهوم فدای صورت نشود. در بیت زیر کاربرد واژه‌ی « صید بند«به جای « صیاد» نیز کاملاً برجسته است.

شکاری نیســـتم که آرایـــش فتـــــــراک را **شایم**

به صید من چه سعی است این که دارد **صید بند** من

(وحشی، غزل ۳۲۳: ۱۱۵)

ث) ساخت صفت «رستگی» از فعل «رستن» برای « کمان» نیز در مصرع «نه کمان **رستگی** دارم و نه امید خلاص» بدیع و برجسته می‌باشد.

ج) واژه‌ی «خیری» که در بیت زیر احتمالاً به معنی «مقداری، یا پَری از زعفران» باید باشد نیز کاربردی برجسته دارد. نگارنده در مورد معنی این واژه اطمینان ندارد و شاید واژه‌ی گویشی باشد. اما بهر حال کاربرد زعفران برای خنداندن گل سوری که اشاره به خاصیت دارویی زعفران در ایجاد نشاط و خنده دارد نیز زیبا و برجسته می‌باشد چرا که معمولاً عطر یا رنگ یا گران‌قیمتی آن در اشعار مورد توجه قرار می‌گیرد.

تا گل ســـــوری بخندد ساقی بزم بهار
ریخت در جام زمرد فام **خیری** زعفران

(همان، غزل ۳۳۸: ۱۲۰)

چ) یکی از کاربردهای بسیار خلاقانه و بدیع در شعر وحشی که کاملاً برجسته می‌باشد و در چندین غزل تکرار شده‌است، کاربرد اسم «گنجا» از فعل «گنجیدن» و به معنی «جا» یا « مکان» می‌باشد.

در همه روی زمینش نبود **گنجا**یی (همان، غزل ۳۹۱: ۱۳٦)
گرچه می‌دانم که در بزم تو **گنجا**یم نیست

(همان، غزل ۹۵: ٤۰)

ح) کاربرد واژه‌ی «ناوردگه» که مشابه «آوردگه» به معنی «میدان نبرد» است در مصرع «**ناوردگه** ما سر میدان خیال است» نیز برجسته می‌باشد.

خ) صفت «بد» نیز بسیار در ترکیبات اسمی کاربرد برجسته‌ای دارد که ممکن است گویشی باشد اما با توجه به بسامد آن در شعر وحشی می‌تواند یک ویژگی سبکی محسوب شود.

فریاد ز **بد بازی** دروری که برافشاند ...

(همان، غزل ۱۰:۳)

من **بد روز** را آن بخت بیدار از کجا باشد

(همان، غزل ۲۸۵: ۱۰۳)

می‌کشد صد بار هر ساعت من **بد روز** را

(همان، غزل ٦۸:۱۷٦)

تغییر طالع چون کنم این اختر **بدروز** را

(همان، غزل ۱۰:۱۲)

د) کاربرد واژهٔ «پُر» به معنی «زیاد» و «زیاده» به معنی «بیش یا بیشتر» در مصرع‌های زیر برجسته است.

**پر** به ما منمای زاهد خرقه‌ی پشمینه را (همان، غزل ۲۰: ۱۵)
گرچه گستاخی است می‌گوییم **پر** خوبی نکرد

(همان، غزل ۱۹٤: ۷۳)

مجنون هزار نامه ز لیلی **زیاده** داشت

(همان، غزل ۵۱: ۳۵)

ذ) کاربرد فعل «ساغر کشیدن» نیز در مصرع «مجلسی داری و **ساغر می‌کشی** تا نیم شب»

(همان، غزل ۲۸: ۱۸)

نیز بسیار شاعرانه و برجسته می‌باشد.

ر) کاربرد بسیار خلاقانه و استادانه‌ی واژه‌ی «پَر» همراه با «نگاه» در بیت زیر که برای درک روابط معنایی آن ذهن به چالش کشیده می‌شود اما از درک تصویر بدیع حاصله بسیار لذت می‌برد.

**پر نگاهی** کو که چون بر دل گشاید تیر ناز
از پی هـــم صد نگه تازد که پیکانم کشد

(همان، غزل ۷۷:۲٦٤)

ز) کاربرد تکواژ «نیم» در بسیاری از ترکیبات هم شاعرانه است و هم بسیار بدیع و برجسته مخصوصاً وقتی در کلیت بیت مورد نظر قرار گیرد. بسامد این نوع ترکیبات با «نیم» نیز نسبتاً بالا می‌باشد.

آن که خدنگ **نیم کش** می‌خورم از تغافلش
کـــاش **تمام کش** کند **نیم کش** عتاب را

(همان، غزل ٤:۱۰)

مجلسی داری و ساغر می‌کشی تا **نیم شب**
روز پنداری نمی‌بینم چشم **نیم خواب** را

(همان، غزل ۲۸: ۱۸)

باز این عتاب و شیوه‌ی عاشق گداز چیست
بر ابرو ایـــــن همـــه گره **نیم باز** چیست

(همان، غزل ۷٦: ۳۳)

همچو وحشی **نیم بسمل** میان خاک و خون
می‌تپم و آن شوخ می‌پندارد که بازی می‌کنم
(همان، غزل ۱۱۱:۳۱۱)

... **نیمکشت** ناز خلقی در قفای خود نگر
(همان، غزل ۲۲٤: ۸۳)

**نوآوری و برجسته‌سازی گویشی در غزل وحشی**

خروج شعر از دربارها و یافتن مخاطبان جدید از توده‌های مردم و روی آوردن کسبه و مردم کوچه و بازار به سمت شعر، باعث ورود عناصر فرهنگ و زبان عامیانه در شعر شد. این تأثیرات هم در محدودهٔ فکری و هم در محدودهٔ واژگانی و دستوری انجام گرفت. بسامد بالای بعضی واژگان خاص علاوه بر تأکید بر نگاه وقوعی وحشی، گواه بر نفوذ فرهنگ عامه در شعر اوست؛ واژگانی از قبیل اضطراب، تغافل، تف، تفسیده، اختلاط، سر به هوا، گنده، جاسوس و بسیاری موارد دیگر گواه این مدعاست. در این بخشی به نمونه‌های از این تأثیر اشاره می‌شود.

الف)

این شیشه‌ی ظریف که صد ما شکسته ز پیش
این **اختـــــــلاط** چیست که با خاره می‌کند
(همان، غزل ١٦٤: ١٦٣)

و یا مصرع:...به اغیار این گرم اختلاطی‌ها که من دیدم.

ب) فعل «نامد» به جای «نیامد» در مصرع
« وقت **نامد** که از جنون این بند از هم بگسلی»
(همان، غزل ۱۳۱:۸۵)

« ... این گرمی طبع از **تف** پنهان که داری»
(وحشی، غزل ۳۹۷:۸۵)

و یا «چند به دل فروخورم این **تف** سینه تاب را» (وحشی، غزل ٤:۱۰) و نیز «گفتم مگر پاس **تف** سینه توان داشت» (وحشی، غزل ٥٤: ٢٦) و کاربرد صفت «تفسیده» از فعل «تافتن» که اسم آن به صورت «تف» استفاده می‌شود در مصرع «ریشهٔ **تفسیده** گیاهی ز لب کوثر رست» (همان، غزل ١٤١: ٥٥)

ت) کاربرد واژه‌ی « چنگل» به معنی «چنگال» یا «یک مشت پُر» که در گویش نگارنده یعنی قاینی نیز کاملاً متداول است و در واقع صورت غیررسمی و محاوره‌ای محسوب می‌شود. کاربرد چنین واژگانی به خوبی نشان‌دهنده‌ی وقوعی بودن شعر وحشی می‌باشد.

زمان قهقهه‌ی کبک، خوش درازکشید
مجال گریه‌ی خونین و **چنگل** باز است
(همان ٤٠: ٢١)

ث) فعل «زور آوردن» به معنی «تحت فشار قراردادن» که در شعر ولی بسامد بالایی دارد:

ناز چون **زور آورد** هم خود حریف خویش نیست. (همان، غزل ۸۳: ۳۵)

شرابی خورده‌ام از شوق **زور آورده** می‌ترسم ... (همان، غزل ۱۰۸: ٤٤)

صبر ما پنجه‌ی مومی است چو عشق **آرد زور** ... (همان، غزل ۱۱۵:٦٨)

ج) قید «من بعد» به معنی «بعد از این» که در گویش‌های خراسانی کاملاً متداول است در مصرع‌های «ما را در این زندان غم **من بعد** نتوان داشتن» (همان، غزل ۱۵۵: ٦٠) و «کس ندید که **من‌بعد** مهربان شده‌اند». (همان، غزل ۲۱۲: ۷۹) برجسته می‌باشد.

چ) کاربرد قیود « اصلاً، ابداً و قطعاً » به صورت «اصلا، ابدا، و قطعا» در مصرع‌های زیر از غزل ١٥٦: ٦١

... اظهار حال ما به تو اصلا نمی‌کنند.
... ذکر اسیر بادیه قطعا نمی‌کنند.

ح) واژه‌ی «خسک» به معنی «خار» که در فارسی معیار معمولاً به صورت هم‌نشین «خار و خس» به کار می‌رود.

**خسک** در زیر پا دارد مقیم کوی مشتاقی (همان، غزل ۱۹۵: ۷۳)

خ) تلفظ «خُورد» به صورت «خَورد» /xard/ که با کلماتی مانند «نبرد، سرد، زرد یا مرد» هم قافیه شود. از آن جا که این صورت تلفظی تکرار شده است نمی‌توان آن را فقط تنگنای قافیه‌ای محسوب کرد و لذا باید گویشی باشد.

رفتیم تا کجاست دگر آبخورد ما (همان، غزل ۲۵:۱۷)

کاش پرسد اول این معنی که خواب و خورد چیست (همان، غزل ۷٤:۲٦)

د) مثل «بر سر گشتن» یا «گرد سر گشتن» به معنی «مراقبت کردن« در موارد زیر:

بر سر نگشت در تب غم هیچ‌کس مرا (همان، غزل ١٦: ١٤)

گرد سر تو گردم و آن رخش راندنت (همان، غزل ١٠٦: ٤٢)

سر این غرور گردم که کمی دراو نیاید (همان، غزل ٢١٤: ٨٠)

ذ) کاربرد ضمیر متصل سوم شخص با ضمیر موصولی «که« مخصوصاً در ابتدای بند جمله‌های وصفی بسیار چشم‌گیر و برجسته است چرا که میزان هنجار گریزی آن از فارسی معیار بالا می‌باشد که کاملاً موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد. از آن‌جاکه بسامد « که‌اش« در غزلیات وحشی بالا می‌باشد و یک مورد هم « که‌شان« وجود دارد می‌توان این ویژگی را از خصوصیات سبکی شعر وحشی بافقی محسوب نمود. به عنوان نمونه چند مورد ذکر می‌گردد:

... خار و خسی که‌اش از سر آن کوی رفته خواست (همان، غزل ٤٤: ٢٣)

وحشی نمی‌رسد ز رهی آن سوار تند
کـــه‌اش از ره دگر زمقابل نمی رسم

(همان، غزل ۳۰۲: ۱۹۸)

... به یک پیمانه آن ساقی که‌اش این می در سبو باشد (همان، غزل ١٥٤: ٦٠)

آن نگه که‌اش تا به ما صد جای منزل می‌شود. (همان، غزل ١٦١: ٦١)

باشد که‌اش این خیال ز خاطر بدر کنید (همان، غزل ۲۱۳: ۷۹)

... جان‌اند بدین وجه که‌شان نیست وفایی (همان، غزل ۲۰۳: ۷٦)

**نوآوری و برجسته‌سازی در ترکیبات:**

ترکیبات وگروه‌های اسمی پیچیده با ساخت‌های بدیع نحوی و معنایی از ویژگی‌های برجسته غزلیات وحشی بافقی می‌باشد. وی از این نظر کاملاً استادانه و ماهرانه عمل می‌کند.

تأویل جملات به گروه‌های وصفی و اسمی یا به عبارتی اسمی‌سازی و وصفی‌سازی از فرایندهای زبانی است که وحشی استادانه آن‌ها را در غزلیاتش بکار می‌برد. در زمینهٔ ترکیب‌سازی در غزل وحشی سه رویکرد وجود دارد: الف)گاهی ترکیب‌سازی ابداعی دستوری در خدمت ایجاز است که در این بخش تحت عنوان فشرده گویی از طریق اسمی سازی و وصفی سازی افعال و توالی مشخص سازه‌های اسمی با تکرار اسم یا صفت از نظر نحوی و معنایی بررسی می‌گردد. ب)گاهی ترکیبات وصفی مقلوب استفاده می‌شود که ظاهراً برای طنین بخشیدن به موسیقی ابیات است وگرنه جنبهٔ ایجاز ندارند که این موارد در بخش مستقلی تحت عنوان جا به جایی اجزا جمله بررسی می‌شوند چرا که این جا به جایی‌ها از خصوصیات برجسته‌ی شعر وقوعی می‌باشد. ج)گاهی هم از رهگذر ترکیب، صفات مرکب و مشتق مرکب یا قیدهای مرکب و مشتق مرکب درست می‌کند که در کل شعر مکتب وقوع و سبک هندی پر از این ترکیبات است که در ادامه نمونه‌های شاخص و برجسته آن ذکر می‌گردد.

الف) اسمی سازی (اسامی مشتق از فعل)

در فشرده گویی در کمترین واحد کلامی بیش‌ترین و عمیق‌ترین مفاهیم عنوان می‌شود. یکی از فرایندهای فشرده گویی استفاده از راه‌کار اسمی سازی (nominalization) می‌باشد. در اسم سازیبه جای استفاده فعل زمان‌دار از ساخت اسمی آن استفاده می‌شود مثلاً وقتی جمله‌ی« از ویژگی‌های بارز او این است که خوب درس می‌دهد» به صورت «تدریس خوب او از ویژگی‌های با ارزشش می‌باشد» بکار رود.

– از نظر افتاده یاریم مدت‌ها شده‌است (همان، غزل ٥٦:٢٦)

– رخنه بند دیده‌ی امید خواهد شد مکن (همان، غزل ۱۶۱:۶۲)

– محروم کن گردنم از طوق اگر هاست (همان، غزل ۹۱:۳۸)

– ورنه شوقم جز به راه وصل، توسن‌تاز نیست (همان، غزل ۲۷،۸۸)

– عاقبت کاری کند صبرآزمایی‌های او (همان، غزل ۳۵۲:۱۲۵)

**وصفی سازی (صفات مشتق از فعل)**

نوعی راه‌کار دیگر کاربرد صفت‌های مشتق از فعل (وصفی سازی) در ترکیبات اسمی است که در غزلیات وحشی بافقی بسیار پر بسامد است و ارزش معنایی خاصی به کلام وی می‌بخشد چرا که پیچیده سازی ساخت ترکیبات برای ذهن نیازمند تلاش اضافی برای درک روابط جدید نحوی و معنایی است و این امر یعنی کشف روابط جدید علاوه بر حس زیبایی‌شناسی شعر برای خواننده لذت‌بخش می‌باشد. موارد زیر در این ارتباط قابل‌ذکر است:

هجران کسی کرد به یک سیلی غم کور
چشـــم دل از تیـــــغ نترسیده ما را
(همان، غزل ۳:۱۰)

خود ترکیب پیچیدهٔ «چشم دل از تیغ نترسیدهٔ ما» از ترکیبات بسیار بدیع می‌باشد چرا که علاوه بر وصفی سازی، تکرار مشخص‌سازی اسمی را در ترکیبات اضافی پیوسته دارا می‌باشد.

فریاد زبد بازی دوری که بر افشاند
ایـــن عرصه شطرنج فروچیده مارا
(همان، غزل ۳:۱۰)

و یا

زور بازوی غم مردآزمای خود نگر (همان، غزل ۲۲۴:۸۳)

در این ترکیب اسمی نیز علاوه بر صفت مشتق «مردآزما» پیچیدگی و تکرار مشخص‌سازهای اسمی در ترکیبات اضافی مکرر آن را کاملاً برجسته می‌سازد.

بی‌وفای حق وفا ناشناس ما (همان، غزل ۲۲: ۱۶)

نگار آشنا کش دلبر بیگانه سوز من (همان، غزل ۱۰۰:۴۱)

آستین مالیده جیب ما (همان، غزل ۶۶:۳۰)

و همچنین بسیاری موارد دیگر مانند «جان درد فرسود»(همان، غزل ۱۰۰:۴۱) ویا «نازنگه دزد» (همان، غزل ۹۱، ۴۱)، «ناز چشم کرده» (همان، غزل ۴۶:۵۷)، «جامه خون بسته ما» (همان، غزل ۱۹۴:۱۷۳).

**توالی مشخص سازه‌ای اسمی**

در این بخش نیز چندین مشخص ساز اسم هسته که اسم، صفت یا قید می‌باشند بدون هیچ حرف ربطی به یکدیگر اضافه می‌شوند و در واقع یک بستهٔ فشردهٔ معنایی را می‌سازند که در شعر وقتی همراه با صنایع بدیعی می‌گردند بسته‌ای آراسته و چشم‌نواز می‌شوند که تصویر حاصله از آن زیبا، دل انگیز و خاطر نواز است. مانند موارد زیر:

«طرح بنای محبت اساس ما» (همان، غزل ۲۲:۱۶)، «دل بی‌جرم زندانی» (همان، غزل ۲۳۱:۸۵)، خانه پر رخنه کوتاه دیواریم (همان، غزل ۹۳:۳۹)، «دل خود کام بلا دوست» (همان، غزل ۳۷:۲۰)، «آن خوی نازک زودرنج» (همان، غزل ۵۶:۲۶)، «تو زودرنج تغافل پرست» (همان، غزل ۲۱۶:۸۰)، «یار خوش قاعده دانی» (همان، غزل ۹۱:۳۸)، «سگ هرزه رو صید ندیده» (همان، غزل ۲۸۴:۱۰۳)، «چشم پر تغافل اندک گناه خود» (همان، غزل ۱۵۲:۵۹)، «ترک صید انداز وحشی در کمند» (همان، غزل ۳۷۶:۱۳۲).

**کاربرد ضمیر متصل به جای ضمیر منفصل**

یکی از فرایندهای مختصرسازی کاربرد ضمیر متصلبه جای ضمیر منفصل می‌باشد که در شعر وی همراه با جا به جایی بکار می‌رود و با حذف بخشی از جمله مثلاً «را» نیز همراه می‌شود که با آشنازدایی ساخت مربوطه را برجسته می‌سازد. در این بخش به برخی از این ساخت‌ها برجسته اشاره می‌شود.

که ببینم در کمینگاه نظرصد ناوک اندازت (همان، غزل ۳۳:۱۹) ضمیر منفصل «ت» به جای «تو را» همراه با مؤخرسازی به کار رفته است.

آرزو کردت به این حال آرزومندی هنوز (همان، غزل ۲۳:۸۵) «ت» به جای «تورا» همراه باجایجایی.

یک التفات ز فرماندهان نازم نیست (همان، غزل ۸٦:۳۵) «م» به جای «برای من» همراه با جا به جایی.

روزها شد تاکسم پیرامن این در ندید (همان، غزل ۲۱۵:۸۰) «م» به جای «مرا» همراه با جا به جایی.

در این مصرع فوق «تا» به جای «که» بکار رفته است و «پیرامن» که صورت ادبی «پیرامون» است نیز به شعر برجستگی نحوی داده است.

گرت باور نمی‌داری به دست امتحانم ده (همان، غزل ۳۹۲:۱۲۸) «ت» به جای «تو» «م» به جای «مرا».

ضمیر متصل در این مصرع همراه با شکل مختلف «گر»به جای «اگر» و نیز کاربرد ضمیر متصل با «اگر» از برجستگی سازی نحوی این مصرع محسوب می‌شود.

ز این پیش با منات گرهی برجبین نبود (همان، غزل ۱۵۱:۵۸) «ات»به جای «تو را».

کاربرد ضمیر متصل به اضافه ضمیر منفصل که از ویژگی-های سبکی وحشی می‌تواند محسوب شود چراکه بسامد آن در شعر وحشی کاملاً قابل‌توجه می‌باشد.

که مبادا حرم وصل تواش جا باشد. (همان، غزل ۱۹۱:۷۲).

در ترکیبات زیر نیز کاربرد ضمیر با «ناید» و «هرگز» مانند «گر» در مصرع فوق برجسته می‌باشد.

هرگزش میل آرمیدن نیست (همان، غزل ۸٤:۳٦) «ش» به جای «اورا» و جا به جایی.

ترسم که نادیدش به نظر .....(همان، غزل ۲۲:۱٦) «ش» به جای «به او» و جا به جایی.

کاربرد صفت متصل در ترکیبات اسمی پیچیده برای فشرده‌سازی و برجسته‌سازی ترکیب مانند موارد زیر:

خانه پر رخنه کوتاه دیداریم هست. (همان، غزل ۹۳: ۳۹) «م» به جای «مرا» همراه با مؤخر سازی.

موارد مشابه دیگر در همین غزل عبارت‌اند از:

دست آشنا یاری هست./

ایستاده بر در دل صد تقاضاییم هست.

گر چه میدانم که در بزم تو گنجاییم هست./

اندکی هم در مقام رشک فرماییم هست.

**ترکیبات معنایی بدیع و نوآورانه**

همان‌طور که استاد شفیعی کدکنی (۱۳٦۸: ۲۸) اذعان می-دارد از عوامل تشخّص دادن به زبان و به قول صورتگرایان روسی از عوامل خارج کردن زبان از حالت اعتیادی آن، یکی هم ساختن ترکیبات است. خواننده با اجزای یک ترکیب از قبل آشناست و به تعبیر صورتگرایان روس، معتاد با آن اجزاست، امّا ترکیب ممکن است به گونه‌ای باشد که در خواننده ایجاد شگفتی و «آشنایی‌زدایی» کند و حاصل این آشنایی‌زدایی در هنر این است که ما حقیقت اشیاءراکشف کنیم.

«تیغ بر کف برزده دامن »(همان، غزل ٤۸: ۲٤)، «شیوه عاشق گذار» (همان، غزل ٦۲:۱٦۱)، «آن بوالهوس گداز»(همان، غزل ۱۷۸: ٦۸) و نیز « یاقوت گداز» (همان، غزل ۳۹: ۲۱)

ونیز ترکیبات:

«مردآزما» (همان، غزل ۳٤۳:۱۲۱) و (همان، غزل ۲۲٤: ۸۳). «صبرآزما» (همان، غزل ۳۵۲: ۱۲۵) و«مجنون آزما» (همان، غزل ۳۵۲:۱۲۵).

«مریض طفل مزاج» (همان، غزل ٤۱: ۲۲)، «عشق محبت اساس» (همان، غزل ۲۲: ۱٦)، «دل خود کام» (همان، غزل ۳۷:

۲۰) «شطرنج غایبانه» (همان، غزل ٤۱: ۲۲)،«فرماندهان ناز» (همان، غزل ۸٦: ۳۵) و «خنده رسمی»(همان، غزل ۹۱: ۳۸)

این ترکیبات به لحاظ ایجاد کردن روابط معنایی جدید بین صفت و موصوف حس زیبایی و لذت در ذهن خواننده برمی-انگیزند. ایجاد روابط معنایی غیرمعمول از ویژگی‌های شعر چه منظوم و چه منثور برشمرده می‌شود ودرواقع همان حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد و قالب‌های معمول را درهم می-شکند. مثلاً در مصرع «دست یاری که آستین مالیده جیب ما گرفت» (همان، غزل ٦٦: ۳۰) ساخت نحوی آن از ساخت معمول «دست یاری که آستین مارا که به جیب ما مالیده شده بود را گرفت» و هم‌چنین «جیب به معنای پیشانی و در واقع تجسم دستی که از شرم به پیشانی مالیده می‌شد تا عرق را پاک کند، تصویر کاملاً برجسته‌ای است که به لحاظ ساختارشکنی-های نحوی و معنایی بسیار زیبا بوده و درک روابط جدید برای ذهن چالش‌انگیز است. از این نمونه‌ها در غزلیات وحشی بافقی موارد بسیار زیادی است که در بخش ترکیبات اسمی موادی از آن‌ها ذکر شد. موارد ذیل نیز از این نظر قابل تامل می‌باشند. «چشم برتغابل اندک گناه» (همان، غزل ۱۵۲: ۵۹). «جاسوس نگاه» (همان، غزل ۳۳۳: ۱۱۸)،«جستجوی گنده» (همان، غزل ۷۸: ۳٤)، «گنه بی‌گناه» (همان، غزل ۱۵۲: ۵۹)، «کسوت عریان تنی» (همان، غزل ۱۲۰:۳۳۹).

**ترکیبات نحوی و معنایی بدیع در مورد «صبر»**

یکی از مواردی که توجه به آن در غزلیات وحشی بافقی کاملاً چشم‌گیر می‌باشد توجه به مقوله صبر است که خود تحقیقی جداگانه را می‌طلبد، در این بخش این نمونه‌ها از غزلیات وی انتخاب شده‌است. همان‌طور که گفته شد وحشی بافقی از شاعران موفق مکتب وقوع می‌باشد. لذا همان‌گونه که انتظار می‌رود مفاهیم «فراق» ، «صبر»، «عشق نافرجام» و مانند این‌ها در شعر این شاعران دل سوخته نمود خاص می‌یابد.

کاربرد صفات بدیع برای «صبر»

نهاده کار صعبی پیش صبر بند فرسا را (همان، غزل ۲۰: ۹) (سختی شکیبایی و بی‌فایده بودن صبر).

زود سبک عنان کند صبر گران رکاب را (همان، غزل ٤: ۱۰) (سختی شکیبایی و بی‌فایده بودن صبر).

که اعتماد بر این صبر حیله سازم نیست (همان، غزل ۸٦: ۳٦) (سختی شکیبایی و بی‌فایده بودن صبر).

و در ترکیب اسمی زیر نیز «صبر» به صورت بسیار استادانه نوآورانه‌ای بکار می‌رود و در همه آن‌ها بزرگ بودن، سخت بودن، طولانی بودن و نهایت بی‌فایده بودن «صبر» در مقابل عشق معشوق وجود دارد.

متاع صبر (همان، غزل ۱۱:۱۵)، دارالشفای صبر (همان، غزل ۱٦۱:٦۲)، صف آرایی صبر (همان، غزل ۱٦۲: ٦۳)، جوشن فولادی صبوری (همان، غزل ۲۰۳: ۷٦)، پنجه صبر (همان، غزل ۲۲٤: ۱۸۳)، بازوی صبر (همان، غزل ٤۹: ۳٤)

تعبیر بسیار زیبای «بریده شدن پنجه مومی صبر در مقابل عشق» که بسیار ماهرانه و شاعرانه در بیت «صبر ما پنجه غوکی است چو عشق آرد زور / پنجه گر ساخته باشد زخارا ببرد» که خود تعبیر «پنجه صبر» مانند تعبیرات فوق بسیار زیبا، شاعرانه و بدیع است.

کاربرد صبر در گروه فعلی:

گرنه عاشق صبر می‌دارد به تنهایی ز دوست (همان، غزل ۸٦: ۳٦)

«صبر داشتن» به جای «صبر کردن» بکار رفته است و منفی سازی با قید منفی «نه» که در بخش بعد به عنوان یک ویژگی سبکی در شعر وحشی مورد بحث قرار می‌گیرد و سایر صنایع ادبی شعر که در این مقاله به آن‌ها اشاره‌ای نمی‌شود زیبایی تعبیرات وی را صد چندان می‌سازد، مانند موارد زیر:

– مادر مقام صبر فشردیم گام خویش (همان، غزل ۱۹۵: ۷۳)

– عجب نبود که پای صبر افشردن نمی‌داند (همان، غزل ۱۹۵:۷۲)

پا فشردن بر چیزی «یا صورت اسمی آن پا فشردن» خود به معنای صبر و مقاومت می‌باشد که در اینجا در ترکیب با «صبر» نوعی اغراق ادبی در مورد صبر صورت می‌گیرد که

بسیار چشم‌گیر و برجسته است و مانند سایر ترکیبات اسمی در مورد صبر «بزرگ بودن صبر» و «سختی» آن را بیان می‌کند.

تجسم و شخصیت بختی «صبر»

این مفهوم از چنان اهمیت بسزایی در ذهن شاعر برخوردار است که علاوه بر اغراق‌ها و بزرگ‌نمایی‌های آن و البته کوچک‌نمایی آن در مقابل عشق که بزرگ بی‌نهایت است به صورت جان‌دار در غزل وحشی مورد خطاب قرار می‌گیرد و مورد مشاوره و صلاح اندیشی قرار می‌گیرد.

– ای صبر پاسبان در بند خانه باش (همان، غزل ۲۳۷: ۸۷)

– مصلحت دیدو چنین صبر که سویش نروم (همان، غزل ۲۸۳: ۱۰۲)

و در پایان کاربرد نوآورانه «صبر» در «صبر آزمایی ها» در بیت زیر علاوه بر بزرگ‌نمایی معنایی آن، با جمع بستن این اسم مشتق بزرگ‌نمایی نحوی نیز صورت گرفته است. اغراق یا بزرگ‌نمایی که می‌تواند در سطوح نحوی، معنایی و کاربردی در زبان رخ دهد از راه‌کارهای زبانی برای تاکید می‌باشد. در بیت زیر تکرار و نیز برای تاکید می‌افزاید.

وحشی و امید اصل و امتحان خود نیز به صبر
عاقبـــــت کـــــار می‌کـــند صبرآزمایی‌های او
(همان، غزل ۳۵۳: ۱۲٤)

منفی سازی برجسته با قید منفی «نه»

همان‌طور که می‌دانیم در فارسی برای منفی سازی می‌تواند از قید منفی «نه» قبل از گروه اسمی یا گروه حرف‌اضافه‌ای استفاده کرد ویا از پسوند منفی ساز «ن» یا «م» در ابتدای فعل و یا هردوی آن‌ها. روش معمول منفی سازی در نحو همان منفی سازی از طریق پیشوند افزایی می‌باشد و دو روش دیگر نشان‌دار بوده و حاصل آن برجسته‌سازی یا مؤکدسازی مفهوم نفی می‌باشد. منفی سازی با قید منفی در شعر وحشی بافقی دارای بسامد بالایی است و می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی شعر وی محسوب کرد. موارد زیر از غزلیات وحشی انتخاب شده‌اند:

بودیم نه آخر به تو یک‌بار مصاحب (همان، غزل ۲۹: ۱۸)

کمان تو نه به بازوی صبر و طاقت ماست (همان، غزل ٤۹:۲٤)

گر نه عاشق صبر می‌دارد به تنهایی زدوست (همان، غزل ٦۷:۳۰)

به هر که خواه نشین گر چه این نه شیوه توست (همان، غزل ۸۷: ۳٦)

انگبین دام مگس کردن ز شیرین پیشه‌ای است
برگـــــــــــذر، نه دام مرغ آسمانی پرواز را
(همان، غزل ۹: ۱۲)

وه چه غوغا که نه در خانه من بود امروز (همان، غزل ۲۲۹: ۸۵)

و تکرار کاملاً برجستهٔ «نه» در بیت زیر که در کنار تکرار «و» و «چه» بسیار برجسته می‌باشد.

کدام صبر و چه لیاقت چه این و چه دل وحشی
از او نـــه صبر و نـــه طاقت و نـــه دین دارم
(همان، غزل ۲۹۹: ۱۰۸)

**جا به جایی برجسته و تکرار در غزلیات وحشی**

جا به جایی اجزای جمله در شعر برای قافیه سازی، برجسته‌سازی، خلق روابط جدید نحوی و معنایی و ایجاد حس زیبایی معمول می‌باشد و در کنار وزن و آهنگ از ویژگی‌های متمایزکننده نظم از نثر می‌باشد و در واقع همین مبتدا سازی‌ها و مؤخر سازی‌هاست که بخشی از کلام را مؤکد و برجسته می‌سازد. علاوه بر جا به جایی، تکرار نیز از فرایند-های زبانی برای مؤکد سازی و برجسته‌سازی می‌باشد که وحشی از هردو یا یکی، بسیار ماهرانه و با شگردهای مختلف در سطوح مختلف زبانی استفاده کرده است. انواع تکرار حرف، صفت، اسم، فعل در اشعار وی دیده می‌شود که در این بخش ارائه می‌شود و نیز جا به جایی‌های برجسته مخصوصاً مبتدا سازی یا مؤخر سازی فعل علی‌الخصوص فعل «امر» دارای چنان بسامدی است که می‌تواند از ویژگی‌های سبکی غزل

وحشی محسوب شود، چرا که به شعر او هویت خاصی بخشیده است.

### جابجا کردن اجزا ء در ترکیبات اسمی

جا به جایی صفت و موصوف که در شعر معمول می‌باشد در شعر وحشی همراه با نوآوری معنایی، بسیار زیبا و گوش‌نواز می‌باشد از جمله «نیم کش عتاب» (همان، غزل ٤: ۱۰)، «کهن پلاس» (همان، غزل ۲۲: ١٦)، «خوش پر فرح زمینی» (همان، غزل ٦٩: ۳۱)،«لاابالی مشربان»(همان، غزل ٣٦٥: ۱۲۸)،«گرم اختلاطی‌ها» (همان، غزل ٢٦: ۱۷).

اما در «مصیب لباس ما» (همان، غزل ۲۲: ١٦) جا به جایی اسم و مشخص ساز اسمی آن ترکیب را برجسته ساخته است. در مصرع «زهر سو دامنی پر سگ طفلی در کمین دارد» (همان، غزل ١٣٤: ١٥٣) نیز این برجستگی دیده می‌شود.

### نتیجه‌گیری

برای فرمالیست‌ها ادبیات مساوی با درهم ریختن زبان کاربردی بود و این درهم ریختگی، به جهت انحراف از نرم و عادت زبانی، خودبه‌خود باعث برجستگی و به تبع آن آشنایی‌زدایی می‌شد. شعرا با ساختن ترکیبات تازه، باعث غنی‌سازی دستگاه زبان می‌شوند، که در نمونه‌های بررسی‌شده بیش از همه صرف فعل ناقص « شاید» از «شایستن» به صورت « شایم» که در بخش نوآوری‌های واژگانی به آن اشاره شد می‌تواند مصداق این سخن باشد چرا که علاوه بر افزودن واژگان، می‌تواند تحولی نحوی نیز محسوب شود. هم‌چنین در سطح زبانی آن چه بیش از همه در غزل او جلب توجه می‌کند ترکیب سازی اوست. شایستگی و قابلیت زبانی وحشی از نظر ترکیب سازی آن قدر کارآمد است که در بیشتر غزلیات او این مختصه وجود دارد و بیشتر ترکیبات او نیز ابداعی خود اوست.

وجود ترکیب‌های فراوان در شعر وحشی، دلالت بر این می‌کند که وی برای آشنایی‌زدایی، به کاربرد ترکیب‌ها، علاقه‌ی زیادی دارد و یکی از ویژگی‌های برجسته شعرش که زبان او را جلوه می‌بخشد، همین ترکیبات است، هرچند این برجستگی به هیچ عنوان از اهمیت سایر ویژگی‌های ادبی شعر وی که بی‌شک از سرآمدان شاعران مکتب وقوع می‌باشد نمی‌کاهد.

### منابع


آشوری، داریوش (۱۳۷۷). *شعر و اندیشه*، ویرایش دوم، تهران.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، ویرایش دوم، تهران.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس* (در شعر و شاعری)، چاپ اول، جلد اول، تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲). *ادوار شعر فارسی* (از مشروطه تا سقوط سلطنت)، چاپ اول، تهران.

_____(۱۳٦۸). *موسیقی شعر*، چاپ دوم، تهران.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی و ادبیات*، ۲ جلد، سوره مهر، تهران.

قاسم‌پور، قدرت (۱۳۸٦). *درآمدی بر فرمالیسم در ادبیات*، چاپ اول، اهواز.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤). *دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران.

Geraled Bruns (2003), «*Modern poetry and the Idea of language*« available at http://www.centerforbookculture.org/contex/no7/.