پژوهشنامه علوم انسانی: شماره (۴۶ ـ ۴۵)، بهار و تابستان ۱۳۸۴ «۷۲ ـ۵۳»
Human Sciences: No. 45- 46, Spring & Summer 2005 «189 -208»

بهبود زبان فارسی از منظر ادبی

* کاظم دزفولیان
دانشگاه شهید بهشتی

** علی عباسی
دانشگاه شهید بهشتی

چکیده

بدیهی است که زبان ادبی و اصولاً ادبیات هر کشور به نوبه خود باعث بهبود آن زبان از جمله از منظر زیبایی‌شناسی است. منظور ما از کلمه بهبود آن نیست که زبان به بن‌بست رسیده و آسیب پذیرفته است؛ بلکه مراد آن است که ادبیات هر کشور باعث بهتر شدن و زیباتر شدن و غنای زبان آن کشور می‌شود. علت پرداختن به این مسأله این موضوع است: با علم بر این‌که آگاهیم که کارایی واژگان و گسترهٔ معنایی آن‌ها محدود است و گفته پرداز غالباً نمی‌تواند افکار خود یا تجربه‌های خود را به کمک واژگان بیان کند، زیرا وسعت معنایی واژگان کم است، به این فکر افتادیم تا راه حلی برای آن بیابیم. با تقسیم زبان به دو زبان خودکار (محاوره) و زبان هنجار گریز یا ادبی، نگارندگان مقاله سعی دارند بیشتر روی قسمت دوم آن بحث کنند و راهکارهایی را برای بهبود زبان خودکار ارائه دهند.

کلیدواژه‌ها: زبان خودکار، زبان هنجار گریز، برجسته‌سازی، قاعده افزایی، تشبیه، استعاره، مجاز، نماد، پارادوکس، فشردگی معنایی، پوشیدگی معنایی.

Improving Persian Language: A Literary Perspective

Kazem Dezfoolian, Ph.D.
Professor, Department of Persian Language and Literature
Shahid Beheshti University

Ali Abassi, Ph.D.
Assistant Professor, Department of French Language and Literature
Shahid Beheshti University

Abstract

It is obvious that the literary language and, principally, the literature of each country can bring about the improvement of that language especially from an aesthetic point of view. By the word 'improvement', we do not mean that Persian language has reached a dead-end or it is afflicted, but we intend to say that the literature of each country draws on the improvement, beautification and richness of the language. Here is the reason why we intend to consider this matter: Knowing that the efficiency of the words and also their semantic scope are limited, the speaker cannot often find the best words to express his thoughts or even his experiences, therefore we have come up with the idea of finding a solution for this problem. By dividing the language into two parts of Colloquial Language (Self-acting Language) and Literary Language (Method-escaping Language), we are trying to concentrate on the second part of this division to represent their own techniques for the amelioration of colloquial language.

KeyWords: Colloquial Language (Self –acting Language), Literary Language (Method –Escaping Language), Accentuation, Rule-adding, Simile, Metaphor, Metonymy, Symbol, Paradox, Semantic Compactness, Semantic Concealment.

---

* دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

** دکترای زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه لیموژ فرانسه، استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

با آرای ف. پترارک (F. Petrarca)، مطالعهٔ زبان بر پایهٔ بررسی «بلاغت» قرار گرفت که به فن سخنوری سیسرون و دیدگاه انسان‌گرایی زبانی وی باز می‌گشت. به اعتقاد وی، نباید تنها به دنبال بهبود زندگی و آداب آن بود، بلکه باید به تصحیح عادات زبان نیز پرداخت که خود یاری‌بخش کلام فصیح و زیباست، زیرا عادت به استفاده از آن‌چه می‌گویند کوچکترین نشانی از ذهن ندارد و فصاحت برعکس، راهنمای زبان است.

مقدمه

بدیهی است که زبان ادبی و اصولاً ادبیات هر کشور به نوبه خود باعث بهبود آن زبان از جمله از منظر زیبایی‌شناسی می‌شود. منظور ما از کلمه بهبود آن نیست که زبان به بن‌بست رسیده و آسیب پذیرفته است بلکه مراد آن است که ادبیات هر کشور باعث بهتر شدن، زیباتر شدن و غنای زبان آن کشور می‌شود. علت پرداختن به این مسأله آن است که می‌دانیم کارایی واژگان و گسترهٔ معنایی آن‌ها محدود است و گفته‌پرداز غالباً نمی‌تواند افکار خود، یا تجربه‌های خود را به کمک واژگان بیان کند؛ زیرا وسعت معنایی واژگان کم است، به همین سبب، به این فکر افتادیم تا راه حلی برای آن بیابیم. با تقسیم زبان به دو زبان خودکار (محاوره) و زبان هنجار گریز یا ادبی، نگارندگان مقاله سعی دارند بیشتر روی قسمت دوم آن بحث کنند و راهکارهایی را برای بهبود زبان خودکار ارائه دهند. وانگهی، از نظر نگارندگان می‌توان بهبود را به صورت کمی و کیفی مورد بررسی قرار داد: بهبود از نظر کمی مانند واژه‌سازی و ایجاد ترکیبات جدید که در این مورد زبان فارسی بسیار غنی است. و بهبود از نظر کیفی مانند کمک گرفتن از صورخیال زیرا به این وسیله می‌توان هم از لحاظ کمی و هم از لحاظ کیفی زبان را از جنبهٔ معنایی غنی ساخت؛ از لحاظ کیفی به این دلیل که معنا را چند لایه می‌سازیم و به عبارتی دیگر تکثر معنا به‌وجود می‌آوریم.

شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌گوید:

عناصر اصلی شعر عبارتند از: ۱ـ زبان؛ شامل: الف ـ صرف

ب ـ نحو

۲ـ موسیقی

۳ـ تصویر (شفیعی کدکنی ۱۳۷۶: پنج)

بر اساس این طبقه‌بندی که می‌تواند همچون طرح کار ما برای رسیدن به هدف یعنی «بهبود زبان» باشد، در این مقاله می‌خواهیم تأثیر زبان ادبی را بر زبان خودکار با محوریت تخیل و انواع صورخیال آن هم در قالب شعر فارسی مورد بحث و بررسی قرار دهیم (طبقه‌بندی شمارهٔ ۳ که مربوط به موضوع تصویر است). برای این منظور، در قسمت اول سعی می‌کنیم به مبحث نظری آن بپردازیم و نشان دهیم که چه عناصری زبان عادی را از زبان روزمره جدا می‌سازد، چه چیز زبان شعر را می‌آفریند؛ آنگاه در بخش دوم به ذکر این نکته می‌پردازیم که آیا زیبایی و صورخیال یکی از عمده‌ترین موضوعاتی است که در غنی ساختن زبان تأثیر دارد، یا اصلاً زیبایی می‌تواند یکی از عوامل تأثیرگذار در بهبود زبان باشد؟ در این مرحله سعی خواهیم کرد مطالب را با مثال روشن سازیم.

بحث

صورتگرایان روس ادبیات را نوعی کاربرد ویژهٔ زبان می‌دانند که شاعر با انحراف از «زبان هنجار» سبب می‌شود که خوانندهٔ اثر به گونه‌ای دیگر دنیا را ببیند. صورتگرایان در پی آنند که شاعر سخن خود را «چگونه» بیان می‌کند؛ آن‌ها به این‌که شاعر در اثر خود «چه» گفته است و «چرا» این را گفته است اصلاً علاقه‌ای ندارند. در حقیقت، «این کاربرد متمایز زبان است که شعر را پدید می‌آورد و نه موضوع یا مضمون خاصی که در اثر تجسم یافته است. صورتگرایان بر این نکته پا می‌فشارند که واژگان، شعر را می‌سازند و نه موضوعات شاعرانه» (سجودی ۱۳۸۴: ۴۴).

با الهام گرفتن از نظریه‌های یاکوبسن، مجمع زبانشناسی پراگ نظریهٔ پیوند بین زبان عادی و زبان ادبی را ارائه کرد. با این عمل، نقش ارتباطی زبان از نقش ادبی آن جدا می‌شود. بر اساس این نظریه نقش ارتباطی زبان، نقشی است که زبان خودکار و روزمره آن را به عهده می‌گیرد. «در این نوع، زبان تنها متوجه مدلول است؛ اما نقش شعری زبان به سوی نشانه‌ها، دال و اهمیت خاص آن گرایش دارد و خود پیام، ارزش ندارد» (علوی مقدم ۱۳۷۷: ۱۱). در واقع، «صورتگرایان اساساً به ساختار ادبیات می‌پرداختند: به تشخیص، تفکیک و توصیف عینی ویژگی منحصر به فرد ادبیات و کاربرد ابزارهای "واجی" [phonemic] در اثر ادبی و نه محتوای "آوایی" [phonetic] آن، "پیام آن"، "خاستگاه"

آن، "تاریخچه‌اش" یا زمینه‌های اجتماعی، زندگی نامه‌ای یا روانشناختی‌اش. به اعتقاد آنان هنر مستقل است؛ پدیده‌ای همیشگی و خود پوست؛ نظامی است بسته و قائم به‌ذات» (سجودی ۱۳۸۴: ۴۴).

ادبیات با صورت‌های زبانی تجلی می‌یابد. به همین سبب منتقد صورتگرا تمام توجه خود را روی صورت‌های زبانی متمرکز می‌کند، و ما هم همچون صورتگرایان توجه خود را معطوف به صورت‌های زبان می‌کنیم، تا بتوانیم راهکاری برای بهبود زبان ارائه دهیم. چگونگی کارکرد زبان ادبی یا به عبارتی فنون و صناعات زبانی که در ادبیات به‌کار می‌رود و آن را از زبان روزمره متمایز می‌کند، در کانون توجه صورتگران قرار گرفت. صورتگرایان بر این باور هستند که واژگان شعر را درست می‌کنند و نه موضوعات شاعرانه.

باور به نقش ادبی زبان در دیدگاه‌های اشکولفسکی (Shklovsky) و تنی چند از صورتگرایان چک ریشه دارد. صورتگرایان دو فرایند زبانی را از یکدیگر جدا می‌سازند: ۱ـ فرایند خودکارشدگی ۲ـ فرایند برجسته‌سازی. فرایند خودکارشدگی زبان استفاده از عناصر زبان است به نوعی که برای بیان موضوعی به‌کار گرفته شود. در این فرایند شیوه و چگونگی بیان مد نظر نیست. فرایند برجسته‌سازی زمانی صورت می‌گیرد که زبان از حالت متعارف خود خارج می‌شود و در مقابل فرایند خودکارشدگی زبان قرار می‌گیرد. در این فرایند شیوهٔ بیان از اهمیت خاصی برخوردار است. موکارفسکی (Mukarovsky) بر این باور است که «زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان می‌داند [...]. موکارفسکی با گسترش دیدگاه هاورانک به این نتیجه می‌رسد که زبان ادب نه برای ایجاد ارتباط، بلکه برای ارجاع به خود به‌کار می‌رود و این همان دیدگاهی است که یاکوبسن نیز به‌دست می‌دهد و زبان را آن زمان دارای نقش ادبی می‌داند که توجه پیام به سوی خود پیام باشد» (صفوی ۱۳۸۳: ۳۴). پس برجسته‌سازی در به‌وجود آمدن زبان ادب نقش به‌سزایی دارد. اما پرسش این است که برجسته‌سازی چگونه صورت می‌گیرد؟ لیچ دو گونه از برجسته‌سازی را ممکن می‌داند: ۱ـ انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار ۲ـ قاعده افزایی (صفوی ۱۳۸۳: ۴۰). البته شفیعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم می‌کند. «وی گروه موسیقایی را مجموعهٔ عواملی می‌داند که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک آهنگ و توازن ممتاز می‌سازد و در این مورد عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی را به‌دست می‌دهد. [...] به اعتقاد او، گروه زبانی مجموعهٔ عواملی است که به اعتباز تمایز نفس

واژگان در نظام جملات می‌تواند موجب برجسته‌سازی شود. او در این مورد عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را بر می‌شمارد» (صفوی ۱۳۸۳: ۴۰).

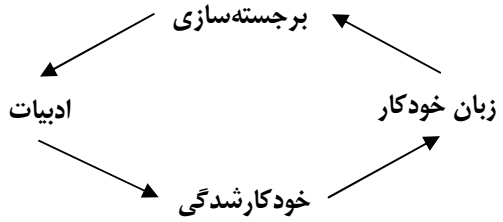
«اشکلوفسکی تصاویر شاعرانه، الگوهای آوایی، قافیه، وزن و دیگر ابزارهای ناب ادبی را در خدمت یک هدف می‌داند که همان «غریب نمایی» [ostranenie] یا به عبارتی آشنایی‌زدایی [defamiliarization] است. به اعتقاد اشکلوفسکی، نقش اصلی هنر شاعری، مقابله با فرایند خوگیری است که حاصل روزمرگی است. ما در واقع دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، دیگر نمی‌بینیم و نسبت به خصیصه‌های متمایز آن بی‌تفاوتیم. هدف شعر وارونه کردن این روند است؛ آشنایی‌زدایی از آن چیزی است که بسیار با آن آشناییم؛ تغییر شکل خلاقانهٔ امور عادی و در نتیجه خلق پنداری نو و دنیایی کودکانه و عاری از دلمردگی‌های ناشی از روزمرگی در ماست. شاعر می‌خواهد درک معمولاً ما از "واقعیت" را باز سازی کند تا ما بتوانیم دنیا را ببینیم نه آن‌که بهت‌زده وجودش را تصدیق کنیم. تا بتوانیم واقعیت "تازه‌ای" را جایگزین واقعیتی کنیم که به ارث برده‌ایم و به آن خو گرفته‌ایم.

اگر از این دیدگاه به شعر بنگریم، یعنی از دیدگاه آشنایی‌زدایی، آنگاه دیگر در شعر کلمات صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند، بلکه نهاده‌هایی عینی، مستقل قائم به‌ذات‌اند [...] حال اگر از واژگان سوسور استفاده کنیم، واژگان شعر دیگر "دال" نیستند، بلکه خود به "مدلول" بدل شده‌اند. [...] و این دگرگونی ساختاری حاصل ابزارهای شعری چون وزن، قافیه و غیره‌اند که در خدمت آشنایی‌زدایی قرار دارند. (می‌بینید که این‌جا هنوز از آن دسته از ابزارهای آشنایی‌زدایی که بر درونهٔ زبان عمل می‌کنند، یعنی آن‌چه سیلان نشانه‌ها نامیده شده است سخنی در میان نیست.) یاکوبسن در این زمینه می‌گوید:

خصیصهٔ ممیزهٔ شعر در این واقعیت نهفته است که واژه به منزلهٔ یک واژه درک می‌شود و نه نمایندهٔ چیزی که به آن ارجاع شده است یا فوران احساس. واژگان، آرایش آن‌ها، معنایشان و صورت بیرونی و درونی‌شان اهمیت و ارزش خاص خود را کسب می‌کند. [...]» (سجودی ۱۳۸۴: ۴۵ـ۴۶) و این موضوع درست به یکی از نقش‌های شش گانهٔ زبان اشاره دارد.

با این اشارهٔ کوتاه دربارهٔ اهمیتِ شکل و صورت در زبان، زمان آن رسیده است تا با کمک گرفتن از این نظریه‌های شکلی راهکار خود را برای بهبود زبان فارسی ارائه دهیم. روش کار به این صورت است که می‌خواهیم زبان خودکار را از لحاظ کمی و کیفی بهبود بخشیم. برای این کار ابتدا باید زبان خودکار را به کمک برجسته‌سازیِ زبان خارج سازیم. در این حالت،

زبان با این فرایند تبدیل به زبانِ ادب می‌شود. با استفاده و تکرار زیاد این زبان ادبی عمل عکس را در پیش می‌گیرد و آرام آرام وارد زبان خودکار می‌شود. در واقع، فرایند برجسته‌سازی با گذر از زبان خودکار به ادبیات امکان‌پذیر است و عکس این روند یعنی استفادهٔ مواردی از ادبیات در زبان خودکار تحت فرایند خودکار شدگی مطرح می‌شود. در شکل زیر مسیر حرکت از زبان خودکار شروع می‌شود و باز به خود زبان خودکار ختم می‌شود، جهت فلش این مسیر را نشان می‌دهد (صفوی ۱۳۸۳: ۴۵).



اما باید این موضوع را در نظر گرفت که عمل برجسته‌سازی دارای شرایط و امکاناتی است که باید آن‌ها را در نظر گرفت. «لیچ برای تمایز میان هر گونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی‌هایی که گونه‌ای از برجسته‌سازی به‌شمار می‌روند، سه امکان را در نظر می‌گیرد [...]

الف) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر نقش‌مند باشد.

ب) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به عبارت دیگر، جهت‌مند باشد.

پ) برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر غایت‌مند باشد» (صفوی ۱۳۸۳: ۴۴).

با در نظر گرفتن این شرایط می‌توان زبان را برجسته‌سازی کرد. برجسته‌سازی انواع گوناگونی دارد:

۱ ـ هنجارگریزی واژگانی

۲ ـ هنجارگریزی نحوی

۳ ـ هنجارگریزی آوایی

۴ ـ هنجارگریزی نوشتاری
۵ ـ هنجارگریزی گویشی
۶ ـ هنجارگریزی سبکی
۷ ـ هنجارگریزی زمانی
۸ ـ هنجارگریزی معنایی

از میان هنجارگریزی‌های بالا، نگارندگان مقاله به هنجارگریزی معنایی می‌پردازند، زیرا «حوزهٔ معنایی به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد» (صفوی ۱۳۸۳: ۴۸). صفوی (صفوی ۱۳۸۳: ۴۸) بر این باور است که صنایعی همچون مجاز، استعاره، تشبیه، پارادوکس و... به شکل سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند و غالباً در حوزهٔ هنجارگریزی معنایی قابل بررسی هستند. پس به‌این ترتیب، یکی از عواملی که زبان روزمره را از زبان ادبی جدا می‌سازد استفاده از استعاره، مجاز... است. در واقع، استعاره و مجاز و... نه فقط متن را از لحاظ معنایی چند لایه می‌سازند، بلکه آن را زیبا می‌کنند. حال می‌توان بر این اساس پرسش مطرح شده در مقدمه را بار دیگر مطرح کرد: آیا زیبایی ادبی می‌تواند یکی از عوامل تأثیرگذار در بهبود زبان باشد؟ در پاسخ می‌توان گفت: بله. عنصر اصلی استمرار زبان همان عنصر زیبایی است (فقط شاهنامهٔ فردوسی و اشعار حافظ یا سعدی نمونهٔ بسیار روشنی از این ادعا هستند). حافظ یا سعدی به خاطر اندرزهایشان نیست که همیشه در تاریخ ادبی ایران مطرح بوده‌اند. بلکه به علت قالب زیبایی که برای نشان دادن این پند انتخاب کرده‌اند یعنی ـ زیبایی در متن ـ مطرح هستند. این افراد به کمک قالب‌ها توانسته‌اند زبان را زیباتر و خلاق‌تر کنند. استفاده ار فنون ادبی به زبان جان تازهٔ می‌بخشد و از زبان، زایشی جدید و خلق نویی به‌وجود می‌آورد (این خلق را می‌توان از لحاظ کیفی و کمی در نظر گرفت). با این کار، ذهن خلق کننده و خواننده دائماً در تلاش هستند: نویسنده ترکیبات جدیدی می‌آفریند و معانی را صریح بیان نمی‌کند و خواننده تلاش می‌کند این معانی ضمنی را پیدا کند. شاعر برای آفرینش زیبایی باید ترکیب‌های جدیدی درست کند و همین ترکیب‌های جدید است که می‌تواند زبان را زنده نگه دارد. به بیانی دیگر نسل جدیدی از زبان‌ها را خلق کند. در واقع، در ادبیات زیبایی در کلام و زبان آفریده می‌شود. هنر شاعر و نویسنده در این است که از واژه‌های سرد و بی‌روح، ترکیبی زیبا بیافرینند که روح و جان را به ارتعاش در

آورد. حال اگر ترکیبات گوناگونی از زبان به کمک فنون درست کنیم می‌توانیم به بهبود زبان کمک کنیم.

«آفرینش زیبایی در ادبیات در فرایند پیچیده‌ای صورت می‌گیرد. نخستین پیش شرط آفرینش زیبایی وجود ذهن خلاق است. ذهن خلاق، ذهنی است که قدرت آفرینش ساختارهای هنری را دارد. چنین ذهنی از موادی ساده و در دسترس مثل چند واژه، شعری می‌سازد که عواطف را بر می‌انگیزاند. ذهن خلاق با عناصری که ماهیت زیبایی را در ادبیات می‌سازند، تلفیق می‌شود. این عناصر که از پیش تعریف شده هستند، نشان می‌دهند که در آفرینش زیبایی، تنها به کارگیری احساسات و عواطف کاری از پیش نمی‌برد، بلکه کنش منطقی ترکیب است که این احساسات را در قالب ساختارهای هنری سازمان می‌دهد. در ادبیات سه عنصر است که به کارگیری آن‌ها ماهیت زیبایی را می‌سازد. در حقیقت این سه عنصر در پیوند با هم و جزیی از تخیل به مفهوم عام هستند:

- زبان با کارکرد عاطفی
- تخیل هنری
- تصویرهای ذهنی خلاق

زبان ادبیات با زبان غیر ادبیات تفاوتهایی دارد. زبان زندگی روزمره، زبانی بدون آرایش و پیرایش، بدون ایهام و ابهام، صریح و روشن است. در حالی که زبان ادبیات زبانی آرایش شده، پر ایهام و ابهام است. گاهی این زبان چند لایه می‌شود که برای شناخت لایه‌های زیرین آن به تأویل و تفسیر نمادها نیاز است. کارکرد زبان روزمره به طور معمول برای آگاهی‌دهی است. اما کارکرد زبان ادبی تنها برای آگاهی‌دهی نیست، بلکه کارکرد مقدم آن برانگیختن عواطف است. همین کارکرد عاطفی زبان ادبی است که بافت زیبایی را در متن می‌سازد.

برای ساخت چنین زبانی، به کارگیری عنصر تخیل الزامی است. تخیل به زبان تازگی می‌بخشد و ذهن را وادار به واکنش عاطفی می‌کند. ویژگی اصلی تخیل این است که با جدا سازی و تفکیک و ترکیب ذهنی عناصر واقعیت، واقعیت جدیدی می‌سازد که برای مخاطبان دنیای هنر، تازه و بدیع است. تخیل در زبان ادبی، هم در شکل و هم در محتوای اثر تأثیر می‌گذارد. ساخت یک شکل نو در اثر ادبی همان قدر اهمیت دارد که محتوای نو. چون تخیل خاص فرد است و ویژگی‌های شخصی را که تخیل کرده است، در خود دارد، به زبان ادبی فردیت می‌بخشد. این عامل سبب پیدایش سبک و اسلوب ادبی است. بدون تخیل هنری

سبک و اسلوبی هم وجود نمی‌داشت» (محمدی ۱۳۷۸: ۳۶ـ۳۷). در نمونه‌های زیر می‌توان دید که چگونه ترکیب‌های جدید خلق جدیدی از زبان را به‌وجود می‌آورند و آن را بهبود می‌بخشند؛ چه از نظر معنایی (تکثر معنا) و چه از لحاظ شکلی. این ترکیبات جدید زبان را از حالت تکرار خارج می‌کنند. با این کار زبان برجسته می‌شود و انسان مجبور می‌گردد به این تولید جدید توجه نماید و به آن فکر کند. در واقع، زبان در دل خود دارای دو عنصر ابهام و ایهام است و این بیشتر از ذات عاطفی زبان است. البته این ابهام و ایهام به لطف شگردهای ادبی میسر است که به لطف ترکیبات جدید حاصل می‌شود.

الف) تشبیه

در بیت زیر، شاعر برای ادبی کردن زبان از شگرد تشبیه استفاده کرده است یکی از ویژگی‌های این شعر آن است که شاعر تشبیه خود را به صورت کلمه به کلمه آورده است.

مزرع سبزِ فلک دیدم و داسِ مه نو یادم از کشتهٔ خویش آمد هنگام درو

(حافظ، غزل: ۴۰۷)

شاعر در این بیت از ترکیب فلک و مزرعهٔ سبز تشبیهی ساخته که به کمک آن توانسته است صورت معنایی دیگری از آن پدید آورد. او فلک را به مزرعه‌ای سبز تشبیه کرده است و ماه نو را به داس که با دیدن آن به یاد کارهای خود در این دنیا و هنگام مرگ و برداشت اعمال خود در روز قیامت افتاده است. وانگهی، در این بیت بین مزرعه، سبز و آسمان، از یک طرف، و ماه نو، داس و کشت، از طرفی دیگر، نوعی مراعات نظیر برقرار کرده است.

در بیت بالا چینش واژگان (مزرع سبز فلک) ترکیب جدیدی را درست کرده است، این ترکیب جدید از دو منظر می‌تواند برای بهبود زبان مناسب باشد:

۱ـ تولید مثل و ایجاد ترکیب جدید

۲ـ به‌وجود آوردن چند معنا (تکثر معنا).

دو عنصر در فرایند به‌وجود آوردن یک متن ادبی مؤثر است. این فرایند در گسترهٔ معنای متن حاصل می‌شود. این دو عنصر فشردگی معنایی و پوشیدگی معنایی هستند (محمدی ۱۳۷۵: ۱۸ـ ۱۹) در ابیاتی که در ادامه خواهد آمد سعی می‌کنیم این موارد را نشان دهیم.

بر خلاف بیت بالا، در بیت زیر تشبیه به صورت مصراع به مصراع صورت گرفته است:

دیدار یار غائب دانی چه ذوق دارد ابری که در بیابان بر تشنه ای ببارد
(کلیات سعدی: ۴۷۱)

شاعر در این بیت کل مضمون مصراع اول را به مصراع دوم تشبیه کرده است یعنی با استفاده از تشبیه مرکب، در این بیت، دیدار یار غایب را برای عاشقی که شدیداً مشتاق دیدن اوست به تشنه‌ای سرگردان در بیابان تشبیه کرده است که پس از مدت‌ها تشنگی، باران بر او ببارد. این ترکیب جدید یعنی تشبیه مصراع اول به مصرع دوم، ترکیب جدیدی است که باعث تکثر یا همان فشردگی معنایی شده است. «فشردگی معنایی، یعنی ارائه حداکثر بار معنایی که واژه‌ها می‌توانند در خود داشته باشند» (محمدی ۱۳۷۵: ۱۹). شاعر در بیت بالا با حجم تقریباً کوتاه سعی کرده است بار عظیم معنایی و همچنین حسی و عاطفی به‌وجود آورد.

شاعر در بیت زیر علاوه بر تصویری کردن زبان سعی دارد شگرد دیگری را هم به‌کار برد که با دو بیت ارائه شده در بالا کمی متفاوت است: تشبیه یک مصراع به چند مصراع دیگر.

وان عکس آفتاب نگه کن عَلم عَلم گویی به لاژورد می سرخ برچکید
یا بر بنفشه زار گل نار سایه کرد یا برگ لاله زار همی برچکد به خوید
یا آتش شعاع زمشرق فروختند یا پرنیان لعل کسی باز گسترید
(دزفولیان ۱۳۷۹: ۵۹)

تأثیر و معنایی که از این شعر برمی‌آید، نشان می‌دهد که شاعر با کمترین واژگان بیشترین معنا و احساس را بیرون کشیده است: در بیت اول، شاعر انعکاس نور آفتاب سحرگاهی را در آسمان کبود تشبیه کرده است به می سرخ که بر لاژورد ریخته شده باشد؛ در بیت دوم (مصراع اول) تصویر آفتاب سحرگاهی در آسمان کبود به گل ناری که بر بنفشه‌زار ریخته شده باشد و در مصراع دوم به برگ لاله که بر گندم‌زار سبز ریخته شده باشد تشبیه شده است؛ و در بیت سوم (مصراع اول) همان تصویر را به آتشی که در مشرق افروخته باشند و در مصراع دوم پرنیان را به لعل تشبیه کرده است.

در واقع، رابطه و ساخت زبان و واژه‌ها است که یک متن ادبی را از فشردگی معنایی برخوردار می‌سازد. هر واژه، در حقیقت، دارای یک معنا نیست، بلکه واژه یک وسعت معنایی یا شبکهٔ معنایی را در اختیار دارد.

در شعر زیر شاعر سعی کرده است تشبیه بیت به بیت را ارائه دهد:

برآمـــد زاغ رنـگ و ماغ پیکـــر یکـی میغ از ســـتیغ کوه قارن
چنان چون صد هزاران خرمن تر که عمداً در زنی آتش به خرمن

(منوچهری: ۶۳)

در این دو بیت، شاعر ابر سیاه و انبوهی را که بر بالای کوه قارن نمایان شده بود، تشبیه کرده است به صد هزار خرمن تر که آتش گرفته باشند و طبعاً دود انبوه زیادی از آن متصاعد می‌گردد.

در موارد بالا ابزار زبانی یعنی تشبیه به شاعران کمک کرد که با ترکیبات جدید فشردگی معنایی را تولید کنند و با این کار خلق جدیدی از معنا و شکل به‌وجود آورند. تشبیه به خواننده و شاعر کمک می‌کند تا به لایه‌های عمیق یک شعر وارد شود.

اما فراتر از تشبیه باید به سراغ استعاره رفت زیرا در این‌جاست که می‌توان عنصر پوشیدگی معنا را جستجو نمود. غالباً پوشیدگی معنا در استعاره بسیار قوی‌تر از تشبیه است، زیرا (۱) استعاره را تشبیه فشرده می‌نامند و (۲) در تشبیه همیشه «نشانه‌هایی وجود دارد که کشف رابطهٔ بین دو طرف تشبیه را آسان می‌کند» (محمدی ۱۳۷۵: ۲۱).

ب) استعاره

استعاره همان تشبیه است؛ اما تشبیهی که از لحاظ شکلی فشرده‌تر شده است و بالطبع در این حالت معنا هم در آن فشرده‌تر و پوشیده‌تر می‌شود. در تشبیه سعی می‌شود که دو چیز را شبیه یکدیگر نشان دهیم، اما در استعاره فرض این است که این دو چیز با یکدیگر یکسان هستند. «حذف یکی از طرفین تشبیه، نه تنها استعاره را فشرده‌تر از تشبیه می‌کند، بلکه آن را پوشیده هم می‌کند» (محمدی ۱۳۷۵: ۲۱). نظریه‌پردازان بر این باور هستند که فرایند پوشیدگی معنایی با استعاره خود را نشان می‌دهد و گسترهٔ این فرایند در نماد به اوج خود می‌رسد. برای نمونه در نثر زیر می‌توان این پوشیدگی و فشردگی معنایی را که از ترکیب واژگان جدید به‌وجود آمده است، مشاهده نمود.

«در جامع بعلبک وقتی کلمه‌ای گفتم به طریق وعظ با جماعتی افسرده، دل مرده، ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده، دیدم که نفسم در نمی‌گیرد و آتشم در هیزم تر اثر نمی‌کند. دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلت کوران. لیکن در معنی باز بود و سلسلهٔ سخن دراز...»

(گلستان، باب دوم، حکایت ۱۱)

در عبارت بالا «آتش» استعاره از زبان گرم و جذاب سعدی است و «هیزم تر» استعاره از افراد خام و ناآگاه.

فرنگیس بگرفت گیسو به دست به فندق گل ارغـوان را بخسـت

(شاهنامه فردوسی، جلد ۱: ۱۳۸)

ترکیب جدید «گل ارغوان» استعاره از چهره است. شاعر با این استعاره معنی دیگری به‌وجود آورده است و ارغوان را به معنی چهره نیز به‌کار برده است و با این کار به زبان غنا بخشیده است. در بیت زیر:

خیال نرگس مستت ببست خوابم را کمنـد طرهٔ شـــستت ببرد تابـم را

(ساوجی ۱۳۳۶: ۱۴)

«نرگس» استعاره از چشم خمار است شاعر با این کار نرگس را غیر از این‌که نام گلی است به معنی چشم خمار، افسرده و مست به‌کار برده است و به این وسیله هم باعث زیبایی زبان شده است و هم تکثر معنا.

یکی گنده پیر است شب زشت و زنگی که زاید همـی خوب رومـــی غلامـی

(ناصر خسرو: ۱۰۰)

«رومی غلام» استعاره از روز است.

این عقاب از کوه چون سر برزند از جهـــان یکسر برون پرّد غراب

(همان: ۴۰۹)

«عقاب» استعاره از خورشید و «غراب» استعاره از شب است.

آن عاشقان شَرزه که با شب نزیستند رفتند و شهر خفته ندانسـت کیسـتند

(شفیعی کدکنی «از بودن و سرودن»: ۳۸۸)

«شب» در مصرع اول استعاره است از استبداد و خفقان.

پ) رمز یا نماد

عالی‌ترین شگرد برای فشرده کردن و پوشیده کردن معنا نمادپردازی است. نماد «زبان رؤیاست. گاهی ریشه در خودآگاه و گاهی ریشه در ناخودآگاه انسان دارد. [...] نماد ریشه در

سنت‌ها و فرهنگ قومی و جهانی دارد و بر همین اساس دارای معنایی مبهم و چند پهلو است» (محمدی ۱۳۷۵: ۲۲ـ۲۳).

به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری جــواب داد که آزادگان تهـیدســتند
(کلیات سعدی ۱۳۶۷: ۴۹۳)

سرو، در ابیات فارسی نماد آزادگی و آزاد منشی است.

به فرّ دولت او هر که قصد سندان کرد به زیر دندان چون موم یافت سندان را
(ناصر خسرو: ۱۱۷)

سندان، رمز سختی و نفوذ ناپذیری است.

خونی که با هر قطره‌اش
صد صبح پیوند است (شفیعی کدکنی «شب خوانی»: ۱۲۵)

صبح، نماد رهایی و آزادگی است.

دژخیم مرگ زای زمستان جاودان
بر بوستان خاطره‌ها سایه‌گستر است (همان: ۹۴)

زمستان، نماد ظلمت و بیداد است.

ت) مجاز

به درستی می‌توان گفت در باز نمود اندیشهٔ شاعرانه، مجاز یکی دیگر از شگردها است. «مجاز [...] آن است که سخنور واژه را در معنایی به‌کار بگیرد که برای آن بَر نهاده نشده است. معنای نهادین و قاموسی واژه معنای راستین آن است؛ و معنایی که سخنور، در سرودهٔ خویش از آن خواسته است، معنای هنری آن» (کزازی ۱۳۸۱: ۱۴۰).

دل عالمــی بســوزد چـو عذار برفــروزی تو از این چه سود داری که نمی‌کنی مدارا
(حافظ غزل: ۶)

در این بیت «عالمی» مجازاً به معنی «مردم جهان» به‌کار رفته است.

من چه دانستم که عشق این رنگ داشت کز جهان با جــان من آهنگ داشــت
(خاقانی: ۷۰۹)

«جهان» مجازاً به معنای «مردم جهان» به‌کار رفته است.

همرنگ درخت
در هجوم دی
می‌پایم تا بهار می‌پایم (شفیعی کدکنی «درخت در شب باران»: ۳۳۲)

دی مجازاً به معنی فصل سرما به‌کار رفته است.

ث) کنایه

کزازی در *زیباشناسی سخن پارسی* کنایه را شگرد دیگر در قلمرو بیان به‌شمار می‌آورد. «کنایه، در واژه، فرو نهادن آشکارگی است در سخن. زیرا سخنور به جای آن‌که اندیشهٔ خویش را، آشکارا و یکباره، در سخن بگنجاند و به روشنی باز نماید، آن را در کنایه فرو می‌پیچد؛ و به شیوه‌ای پوشیده و وابسته در سخن می‌آورد.»

بی‌علم دین همی چه طمع داری در هـــاون آب خیره چرا ســـایی
(ناصر خسرو: ۳)

آب در هاون ساییدن یا کوبیدن، کنایه از کار بیهوده کردن است.

اکنون که نیامدت به کف مال و شدت عمر ای بی خرد این دست بر آن دست همی مال
(ناصر خسرو: ۱۱۹)

دست بر دست مالیدن، کنایه از افسوس خوردن است.

بسی مرغ دیدم به دیدار نیکو ندانند ایشـــان به جز ژاژخایی
همه جو فروشان گندم نمایند تو گندم فروشی و ارزن نمایی
(مسعود سعد: ۵۱۵)

جو فروش گندم نمای، کنایه از انسان متظاهر است. گندم فروش ارزن نما، کنایه از انسان پاک و درستکار است.

سر به سر روی زمین زیر نگین من (شفیعی کدکنی «شب خوانی»: ۱۱۰)

زیر نگین داشتن کنایه از در اختیار داشتن و چیره بودن است.

ج) تشخیص

شخصیت بخشیدن (حیات بخشیدن) به عناصر و اموری که حیات و جان ندارند، همچون تشبیه از مواردی است که می‌تواند معنا را فشرده سازد و به این وسیله معنی جدیدی به وسیله ترکیب جدید به‌وجود آورد.

چـــو بگذشت شب گرد کرده عنان　　برآورد خورشـــید رخشـــان سنان
نشســـت از بر تخت زر شـــهریار　　بشـــد پیـــش او فرخ اســـفندیار

(شاهنامه ۲۲۱۰/۶)

در مصرع اول بیت اول، شاعر به شب شخصیت بخشیده است و آن را به سواری تشبیه کرده است که عنان اسب خود را گرد کرده و تند و شتابان می‌تازد؛ و در مصراع دوم بیت اول خورشید را به جنگجویی تشبیه کرده است که نیزه‌های درخشان خود را برآورده، به جنگ شب رفته است و می‌خواهد آن را از بین ببرد.

سلام کن ز من ای باد مر خراسان را　　مر اهل فضل و خرد را، نه عام نادان را

(ناصر خسرو: ۵۲)

در این بیت، به باد شخصیت داده است و آن را چونان پیکی بیان کرده است که پیام شاعر را باید به خراسان و خراسانیان برساند.

زنده خیـال دوست همی داردم چنین　　کاید برم در این شب تار از دویست میل
گه بگذرد زآب دو چشـــمم کلیم وار　　گه در شود از آتش دل راست چون خلیل
نه سوخته در آتش و نه غرقه اندر آب　　گـویی که هسـت بـر تن او پَر جرییل

(مسعود سعد: ۳۲۰)

در این شعر شاعر به خیال دوست شخصیت بخشیده و او را به موجودی جاندار تشبیه کرده است که شب‌های تار از فاصلهٔ دویست میلی به سراغ او می‌آید. خیال دوست گاهی از دریای اشک‌های او مانند موسی کلیم الله عبور می‌کند و نزد او می‌آید و زمانی در آتش غم‌ها و غصه‌های او وارد می‌شود و مانند ابراهیم خلیل از این آتش سالم بیرون می‌آید و به نزد او می‌آید. خیال دوست نه در آتش غم‌ها و غصه‌ها می‌سوزد و نه در آب اشک‌های شاعر غرق می‌شود، به طوری که گویی پری از جبرئیل به همراه دارد.

شاد باش ای عشق خوش سودای ما　　ای طـــبیب جملـــه علتهای مـــا

(مولوی ۱۳۷۸: ۲)

در این بیت نیز شاعر به عشق شخصیت داده است و او را طبیب دردهای روحی و جسمی خود دانسته است.

چ) متناقض‌نمایی (پارادوکس)

سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد اما می‌توان آن را از طریق تفسیر و یا تأویل به سخنی دارای معنی با ارزش تبدیل کرد (چناری ۱۳۷۶: ۱۴). کارکرد متناقض نمایی در ادبیات به این‌گونه است که توجه خواننده به سوی سخن متناقض‌نما جلب می‌شود و شگفتی او را بر می‌انگیزد زیرا در نظر اول مطلبی برخلاف عقل و بی‌معنی مشاهده می‌کند؛ در نتیجه خواننده در آن سخن تأمل بیشتری می‌کند، این تأمل انگیزی سبب احساس زیبایی‌شناختی و لذت خواننده خواهد شد (همان: ۲۲) به عنوان مثال:

برگ بی برگی نداری لاف درویشی مــزن رخ چو عیاران میارا جان چون نامردان مکن
(سنایی ۱۳۵۴: ۵۳)

ترکیب برگ بی‌برگی متناقض‌نما است و شاعر آن را به معنی فقر و بی‌نیازی به‌کار برده است. به این صورت معنای زیبا و جدید ساخته است. و یا در بیت زیر

گر ز تو باخبران بی‌خبرند نه تو از بی‌خبران با خبــری
(کلیات شمس: ۶/ ۲۹۲۹)

و نیز در بیت زیر

بعد از این اگر باشم در نبود خواهم بود مثل تاب بی تابی مثل رنگ بی رنگی
(منزوی ۱۳۷۷: ۱۹۲)

در این بیت ترکیبات: بودن در نبودن، تاب بی‌تابی، رنگ بی‌رنگی، متناقض‌نما هستند.

ح) حس‌آمیزی

یکی از وجوهی که باعث توسعهٔ معنا می‌شود، عنصر حس‌آمیزی (synaesthesia) است. «حس‌آمیزی عبارت است از توسعاتی که در زبان از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر، ایجاد می‌شود، استعاره یا مجاز، شکل عام این توسعات است و شاخه معینی از این توسعات که بر اساس آمیختن دو حس به‌وجود می‌آید، حس‌آمیزی خوانده می‌شود» (دزفولیان ۱۳۷۸: ۱۷).

ای خوش منادی‌های تو در باغ شادی‌های تو برجای نان شادی خورد جانی که شد مهمان تو
(مولوی غزل ۱۳۵۶: ۲۱۳۸)

چنان‌که ملاحظه می‌شود خوردن در مصراع دوم صفتی برای شادی به‌کار رفته است؛ در حالی که شادی خوردنی نیست و شاعر با این کار، بار معنایی «خوردن» را دو چندان کرده است.

کودکی را دیدم ماه را می‌بویید. (سپهری ۱۳۷۶«صدای پای آب»: ۲۷۷)

بدیهی است ماه بوییدنی نیست و «بوییدن» برای عطریات و چیزهای بوییدنی به‌کار می‌رود اما شاعر در این بیت آن را به معنی حس کردن، مشاهده کردن و... به‌کار برده است.

هر گوشه‌ای از این حصار پیر
صد بیژن آزادهٔ در بند است (شفیعی کدکنی «شب خوانی»: ۱۲۵)

پیری در مصراع اول صفتی برای حصار به‌کار رفته است در حالی که پیری صفت جانداران است و شاعر با این کار پیر را به معنی کهنه و قدیمی به‌کار برده است.

تنهایی برهنه و انبوه خویش را
یک نیمه شب
صریح
سرودی به گوش باد (شفیعی کدکنی «درخت در شب باران»: ۳۱۵)

برهنه صفتی برای تنهایی به‌کار رفته است در حالی که در عرف ادبیات فارسی برهنگی صفتی است برای امور مادی و حسی.

ای دوست ای صدای درخشانت آشـــفته خوابهای ســـیاهم را
(منزوی ۱۳۷۷: ۱۵۰)

در مصراع اول درخشان بر خلاف معمول به صورت صفتی برای «صدا» به‌کار رفته است.

نتیجه‌گیری

چنان‌که مشاهده می‌شود این مقاله به دور سه پرسش اصلی می‌چرخد (آیا زبان احتیاج به بهبود دارد؟ چرا؟ چگونه؟) که نگارندگان مقاله تلاش کردند به آن پاسخ گویند. بر اساس آن‌چه گفته شد، ابزارهای زبانی مورد استفاده (تشبیه، استعاره، مجاز، نماد،...) می‌توانند یکی از فرایندهای تغییر معنی در زبان خودکار باشند. یاکوبسن از جمله کسانی است که مجاز را،

برای مثال، از سطح یک فن ادبی به سطح بالاتر و همگانی‌تر ارجاع می‌دهد: او مجاز را به «"نیمهٔ دیگر" کل طرح، ساخت و سامان زبان ارتقاء می‌دهد: همهٔ جملات زبان بر محوری بین قطب‌های مجازی و استعاری قرار دارند» (سجودی ۱۳۸۴: ۵۲). در واقع، سخن در مجاز و استعاره به فشرده‌ترین شکل بیانی خود می‌رسد. ما با استفاده از این ابزارهای زبانی سعی کردیم راهکاری برای بهبود زبان ارائه دهیم. به همین خاطر تلاش شد تأثیر زبان ادبی بر زبان خودکار را با محوریت تخیل و انواع صورخیال، آن هم در قالب شعر فارسی، مورد بحث و بررسی قرار دهیم. پس در ابتدا سعی کردیم به مبحث نظری آن بپردازیم و نشان دهیم که چه عناصری زبان عادی را از زبان روزمره جدا می‌سازند، چه چیز زبان شعر را می‌آفریند؛ آنگاه در ادامه به ذکر این نکته اشاره کردیم که زیبایی و صورخیال یکی از عمده‌ترین موضوعاتی است که در غنی بخشیدن زبان تأثیر دارد و در همان زمان سعی شد این موضوع را با مثال نشان دهیم. در واقع، احتیاج به بهبود زبان از نظر نگارندگان از زمانی آغاز شد که

۱ ـ متوجه شدیم کارایی واژگان و گسترهٔ معنایی آن‌ها محدود است و گفته‌پرداز غالباً نمی‌تواند افکار یا تجربه‌های خود را به کمک واژگان بیان کند، زیرا وسعت معنایی واژگان محدود است.

۲ ـ زبان فارسی مورد هجوم واژگان بیگانه قرار گرفته است و به آسانی نمی‌توان معادل‌سازی برای این واژگان جدید نمود. لذا در طول مقاله سعی کردیم راهکاری را ارائه دهیم و آن این‌که واژگان نو برای نشان دادن اندیشه‌های خود درست کرد و آن‌ها را مورد استفاده قرار داد. به همین دلیل موارد زیر پیشنهاد می‌شود:

۱ ـ تولید واژگان نو. برای این کار باید چینش جدیدی از آن‌ها درست کرد به این طریق از مرگ واژه جلوگیری می‌شود و حیات دیگری پیدا می‌کند. (در واقع، «تشبیه زبان به موجودی زنده که روزی به دنیا می‌آید، رشد و تکامل پیدا می‌کند، می‌میرد یا این که تنها به شرط تحول، امکان بقاء می‌یابد تشبیه آشنایی است [...].» (اومبرتو اکو، مایکل ردی، جورج لیکاف،... ۱۳۸۳: ۱۲)

۲ ـ باید زبان خودکار را به طرف زبان ادبی سوق داد به این منظور مراحل زیر پیشنهاد می‌شود:

الف ـ خارج ساختن زبان خودکار از لحاظ کمی و کیفی.

ب ـ برجسته‌سازی زبان که شامل مراحل زیر است:

a ـ هنجارگریزی که می‌تواند به شکل‌های زیر صورت گیرد:

۱ ـ واژگانی

۲ ـ نحوی
۳ ـ آوایی
۴ ـ نوشتاری
۵ ـ معنایی
۶ ـ گویشی
۷ ـ سبکی
۸ ـ زمانی
۹ ـ ...
b ـ قاعده افزایی

علاوه بر راه حل‌های مذکور در بالا می‌توان به راه حل‌های دیگری نیز اشاره کرد که در مقاله‌ای دیگر به آن خواهیم پرداخت. اما در زیر به صورت فهرست‌وار می‌توان به تعدادی از این موارد اشاره نمود:

۱ ـ یکی از راه‌های خلق واژگان جدید و طبعاً رشد یک زبان وجود پیشوند است که در این مورد زبان فارسی بسیار غنی و کم‌نظیر است.

۲ ـ یکی دیگر از راه‌های رشد و پیشرفت و توسعه زبان وجود پسوند است که در این مورد نیز زبان فارسی خیلی غنی است.

۳ ـ اسم مصدر و حاصل مصدر، نیز برای خلق و ایجاد واژگان جدید بسیار مؤثر است.

منابع

اومبرتو اکو، مایکل ردی و جورج لیکاف. ۱۳۸۳. *استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*. به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سوره مهر.

چناری، عبدالامیر. ۱۳۷۶. *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*. تهران: انتشارات فرزان روز.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد. ۱۳۵۶. *دیوان اشعار*. تصحیح محمد قزوینی. تهران: انتشارات زوار.

دزفولیان، کاظم. ۱۳۷۸. *واج‌آفرینی در غزلیات شمس تبریزی*. پژوهشنامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی شماره ۲۵ بهار و تابستان.

دزفولیان، کاظم. ۱۳۷۹. *بوی جوی مولیان*. تهران: انتشارات طلایه.

ساوجی، سلمان. ۱۳۳۶. *دیوان اشعار*. به اهتمام منصور مشفق. تهران: صفی علی شاه.

سپهری، سهراب. ۱۳۷۶. *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

سجودی، فرزان. ۱۳۸۴. *نشانه‌شناسی و ادبیات (مجموعه مقالات)*. چاپ اول. تهران: فرهنگ کاوش.

سعدی. ۱۳۶۷. *کلیات سعدی*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.

سنایی غزنوی ابوالمجد مجدودین آدم. ۱۳۵۴. *دیوان سنایی*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: سنایی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۶. *از بودن و سرودن (آیینه‌ای برای صداها)*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ. *شب خوانی (آیینه‌ای برای صداها)*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ. *درخت در شب باران (آیینه‌ای برای صداها)*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ. *موسیقی شعر*. چاپ پنجم. تهران: نقش جهان.

صفوی، کورش. ۱۳۸۳. *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد اول نظم. چاپ اول. سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).

علوی مقدم، مهیار. ۱۳۷۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)*. تهران: سمت.

فردوسی، ابوالقاسم. ۱۹۶۸. *شاهنامه*. چاپ مسکو.

کزازی، میرجلال‌الدین. ۱۳۸۱. *زیباشناسی سخن پارسی (۱) بیان*. چاپ ششم. تهران: نشر مرکز.

محمدی، محمد. ۱۳۷۵. «*فرایند آفرینش ادبیات و معنای ادبیات کودکان*»: پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان: شماره ۷.

محمدی، محمد هادی. ۱۳۷۸. *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*. چاپ اول. انتشارات سروش.

مسعود سعد، سلمان. ۱۳۶۳. *دیوان اشعار. تصحیح رشید یاسمی*. تهران: امیرکبیر.

منزوی، حسین. ۱۳۷۳. *از شوکران و شکر*. تهران: آفرینش.

ـــــــــــــــــــ ۱۳۷۷. *از کهربا و کافور*. تهران: زمان.

منوچهری، دامغانی. ۱۳۵۶. *دیوان اشعار*. تصحیح محمد دبیر سیاقی. تهران: زوار.

مولوی، میرجلال‌الدین محمد. ۱۳۵۶. *کلیات شمس تبریزی*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــــــ ۱۳۷۸. *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد الین نیکلسن. تهران: طلایه.

ناصر خسرو. ۱۳۵۳. *دیوان اشعار*. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: دانشگاه تهران.