مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۰ ـ شماره ۱۹ ـ بهار و تابستان ۹۸
صفحات ۲۳۳ ـ ۲۶۴

بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث

ناصرقلی سارلی* / بهادر باقری** / شیرین صادقی***

چکیده

رابطهٔ دستور زبان و بلاغت سخن، هنوز به قدر کفایت در زبان فارسی به طور عام و زبان شعری به طور خاص بررسی و تحلیل نشده است. هرچند قاعدتاً رابطهٔ ساخت‌های نحوی و بلاغت در زبان شعر، تابعی از همین رابطه در کاربرد عادی زبان است، خودآگاهی و معناداری کاربرد برخی ساخت‌های نحوی در شعر را نمی‌توان نادیده گرفت. هنر شاعران در پرداخت ساخت‌های نحوی متنوّع به گونه‌ای که با بافت و بلاغت سخن تناسب یابد، چنان آشکار است که توجّه منتقدان ادبی و عالمان نحو را برانگیخته است؛ امّا هنوز برای یافتن روش و چارچوبی جامع که این هنر نحوی و بلاغی را به‌درستی صورت‌بندی و تحلیل کند، راه درازی در پیش است.

هدف مقالهٔ حاضر آن است که نشان دهد اخوان ثالث چگونه ساخت‌های دستوری و نحوی نشان‌دار مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی در خدمت القای معنی و پیام مورد نظر خویش قرار می‌دهد. از این رو، برخی ساخت‌های نحوی نشان‌دار اشعار نیمایی اخوان ثالث را تحلیل می‌کند تا ضمن نشان دادن جزئیاتی از هنر شاعری او در حوزهٔ نحو و بلاغت، در یافتن روش و چارچوب یادشده نیز سهمی ایفا کند. در میان ساخت‌های نشان‌دار نحوی، بیشتر بر جابه‌جایی اجزای جمله و تغییرات آرایش نحوی تمرکز شده است. در تحلیل‌ها از برخی مفاهیم نظری چون نشان‌دار/ بی‌نشان (از دانش نحو)، اطّلاع نو/ کهنه (هلیدی)، مبتداسازی و تغییر آرایش واژگانی (زبان‌شناسی

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی (نویسندهٔ مسئول) sarli@khu.ac.ir
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۶/۱۹ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۹/۰۶

نقش‌گرا) و روش جرجانی در مقایسهٔ ساخت‌های خاص نحوی با ساخت‌های عادی بهره برده‌ایم. در این مقاله با روش پژوهش کیفی و با تحلیل شواهد شعری و نحوی نشان داده‌ایم که چگونه اخوان با خودآگاهی، برخی ساخت‌های نحوی را به‌طور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار می‌دهد و زبان فارسی چه ظرفیت بالقوّه بزرگی در این زمینه در اختیار کاربران خود می‌گذارد.

کلیدواژه: *اخوان ثالث، شعر نیمایی، ساخت نشان‌دار نحوی، بلاغت، نحو.*

مقدّمه

دانش بلاغت، بنا بر تعریف، به تحلیل ویژگی‌هایی در سخن، بافت و مخاطب می‌پردازد که به القای پیام و معنی سخنگو به مخاطب کمک می‌کند. تزئین سخن، چنان‌که در علم بدیع، موضوع بحث است، در القای معنی می‌تواند مؤثر باشد؛ امّا بلاغت واقعی، حاصل تناسب تمام تمهیدات و شگردهای زبانی با پیام، بافت و مخاطب است. عبدالقاهر جرجانی، در آغاز کتاب *اسرارالبلاغه* وقتی از تجنیس سخن می‌گوید، با آوردن شواهدی نشان می‌دهد که این صناعت لفظی تنها در صورتی زیبا و مستحسن است که با معنی در پیوند باشد و به القای آن یاری رساند (الجرجانی، بی‌تا: ۷-۸).

بحث پایانی کتاب ***دلائل‌الاعجاز*** هم دربارهٔ اصالت معنی در بحث فصاحت و بلاغت است؛ اینکه صورت‌های بیانی و دستوری مختلف که در ظاهر بر معنی واحدی دلالت دارند، در رساندن پیام مورد نظر گوینده و ادای حق آن معنی، با هم تفاوت دارند (همان، ۲۰۰۴: ۴۲۱-۴۷۶). هر ترکیب خاصی از الفاظ که برای دلالت بر معنی خاصی در بافت معیّنی و برای مخاطب مشخّصی ساخته و پرداخته می‌شود، معنی افزودهٔ ویژه و دلالتی خاص دارد (ر.ک: ساسانی، ۱۳۸۷: ۳۱۵-۳۲۴). اصولاً مفهوم نظم نزد جرجانی که آن را با برخی نظریه‌های پیشرو معاصر در زبان‌شناسی و نقد ادبی سنجیده‌اند (ابودیب، ۱۳۹۴؛ العشماوی، ۱۳۸۵)، دربارهٔ رابطهٔ میان لفظ و معنی است که به‌واسطهٔ روابط دستوری و نحوی و تمهیداتی چون تقدیم و تأخیر و مبتداسازی ایجاد می‌شود و این رابطه چنان است که نمی‌توان حتّی کلمه‌ای از یک متن را جابه‌جا

یا جایگزین ساخت. جرجانی خود در *دلائل‌الاعجاز*، ضمن بررسی ساخت‌های دستوری و نحوی گوناگون زبان عربی، فقرات متعدّدی از آیات *قرآن* و شعر عربی را در پرتو نظریهٔ نظم تحلیل کرد و جارالله زمخشری در تفسیر *الکشاف*، آیات را به‌نحوی دقیق و موشکافانه بر شیوهٔ او تحلیل و تفسیر نمود؛ چنان‌که در میان تفاسیر به‌عنوان تفسیری بلاغی شهرت یافت. هرچند بحث بلاغت ساخت‌های نحوی بعد از جرجانی و زمخشری، در زبان عربی هم تنها در کتب درسی بلاغت - بخش علم المعانی- دنبال شد و در آن‌ها به آوردن همان شواهد و امثال اکتفا گردید، کتب متقدّم بلاغت فارسی بحث‌های علم معانی را دربر ندارد (ر.ک: سارلی و سعادت درخشان، ۱۳۸۹: ۷-۳۳) و گذشته از رسالهٔ مهجور *عطیهٔ کبری و موهبت عظمی* که در دورهٔ سبک هندی نوشته شده است (آرزو، ۱۳۸۱) سابقهٔ ورود بحث‌های علم معانی به کتب فارسی به دورهٔ معاصر برمی‌گردد؛ نویسندگانی چون حسام‌الدین آق‌اولی در *دررالأدب* و سیدنصرالله تقوی در *هنجار گفتار* به علم معانی پرداختند و همان شواهد و امثال کتب عربی را آوردند و جز به شکل موردی و آن هم با احتیاط تمام از پرداختن به شواهد فارسی تن زدند. حتّی بدیع‌الزمان فروزانفر نیز در درس بلاغت به مباحث معانی نپرداخته است. در تقریرات درس معانی و بیان او که به دست یکی از شاگردانش انتشار یافته، فروزانفر در همان ابتدای تقریرات به‌درستی اشاره می‌کند که پرداختن به علم معانی نیازمند تتبّع در دستور زبان فارسی است و تا تحقیقات دستوری جامعی صورت نپذیرد، نمی‌توان از علم معانی در فارسی بحث کرد (دبیرسیاقی، ۱۳۷۶: ۱-۲)؛ از این رو، این تقریرات به بیان و بدیع اختصاص یافته است.

پیشینهٔ پژوهش

در دهه‌های اخیر، با ظهور شاخه‌های جدید در زبان‌شناسی، مانند معنی‌شناسی، کاربردشناسی و تحلیل گفتمان از یک سو و پیشرفت رویکردها و نظریه‌های جدید در حوزهٔ نحو و دستور زبان از سوی دیگر، در کنار توجّه برخی فیلسوفان به ماهیت و

کاربرد زبان، زمینهٔ گشودن بحث‌های جدید در باب ارتباط دستور و نحو زبان با بلاغت و احیای تحلیل‌هایی از آن نوع که ماهیتاً در ادامهٔ کار عبدالقاهر جرجانی است، فراهم آمده است. در دنیای عرب‌زبان، کتبی منتشر شده است که ضمن تلخیص و گردآوری میراث بلاغی، این مباحث را با نگاهی جدیدتر و زبانی امروزی‌تر گزارش می‌کند؛ از آن جمله است کتاب چهارجلدی *معانی‌النحو* (السامرائی، بی‌تا). نیز برخی پایان‌نامه‌های دانشگاهی با بهره‌گیری از دانش نوین زبان‌شناسی، این مباحث را کاویده‌اند؛ از آن جمله می‌توان به رسالهٔ *التقدیم و التأخیر بین النّحو و البلاغه* (الأحمر، ۲۰۰۱) اشاره کرد.

در زبان فارسی نیز اخیراً باب بحث‌های مشابهی گشوده شده و برخی آثار ادبی با طرح دیدگاه‌های جدید در باب ارتباط نحو و دستور با بلاغت، تحلیل شده است. از جمله موفّق‌ترین کارها می‌توان به «*کارکرد بلاغی آرایش واژگانی در تاریخ بیهقی*» اشاره کرد (سیدقاسم، ۱۳۹۲). با این حال، برای کشف روابط میان دستور و بلاغت و یافتن چارچوب تحلیلی جامع‌تر، به پژوهش‌های بیشتری در این زمینه نیاز است؛ به‌ویژه پژوهش در آثار شاعران و نویسندگان بزرگ که بر دستور و نحو زبان تسلّط بیشتری دارند، می‌تواند راه‌گشاتر باشد.

این مقاله، به تحلیل بلاغی ساخت‌های نشان‌دار نحوی و زبانی در اشعار نیمایی اخوان ثالث اختصاص یافته است. اخوان جز آنکه در کاربرد زبان فارسی تسلّطی کم‌نظیر دارد و چنان‌که میان منتقدان ادبی مشهور است، دست به نوآوری‌هایی در دستور زبان فارسی زده و در شناسایی نظری نوآوری‌های شعر معاصر نیز دستی توانا داشته است. کتاب *بدایع و بدعت‌های نیما یوشیج* (اخوان ثالث، ۱۳۶۹ همراه با *عطا و لقای نیما یوشیج*) نکته‌بینی و خودآگاهی او را در کاربرد ظرایف ادبی و ساخت‌های خاص دستوری نشان می‌دهد؛ از این رو، تحلیل اشعار او می‌تواند بر دانش ما دربارهٔ رابطهٔ دستور و بلاغت در زبان فارسی بیفزاید.

روش پژوهش

از آنجا که پژوهش حاضر برای پاسخ به این پرسش اصلی صورت گرفته است که اخوان ثالث چگونه ساخت‌های دستوری و نحوی نشان‌دار مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی در خدمت القای معنی و پیام مورد نظر خویش قرار می‌دهد، چند ملاحظه مختلف را باید در اتّخاذ روش تحلیل در نظر گرفت.

نخست آنکه ممکن است این گونه به نظر برسد که استخدام ساخت‌های نشان‌دار نحوی متنوّع و مختلف در هر پاره از شعر، الزامی است ناشی از تنگنای وزن و قافیه. اشعاری که در پژوهش حاضر مورد بررسی قرار گرفته، صرفاً از اشعار نیمایی اخوان هستند و پیداست که میدان عمل شاعر در این قالب شعری وسیع‌تر و امکانات اختیاری عدول از ساخت‌های بی‌نشان دستوری بیشتر است. در بررسی و تحلیل فقرات منتخب نیز اغلب امکان عرضهٔ ساخت‌های معمول زبانی وجود دارد؛ امّا از آن مهم‌تر اینکه ما با شاعری روبه‌روییم از تواناترینِ معاصران در زبان شعری و ادبی فارسی و این به‌ویژه در تسلّط او بر ساخت‌های دستوری پیداست. با این حال، هر جا شائبهٔ تحمیل ساخت‌های دستوری به‌واسطهٔ وزن و قافیه وجود داشت، شواهد را از روی احتیاط کنار نهاده‌ایم.

دیگر آنکه مطابق روش تحلیلی جرجانی در *دلائل‌الاعجاز* و سپس زمخشری در تفسیر *الکشاف*، همواره ساخت‌های دستوری نشان‌دار را با صورت بی‌نشان آن سنجیده‌ایم تا دلیل انتخاب ساخت نشان‌دار و ترجیح زیبایی‌شناختی و بلاغی آن بر ساخت بی‌نشان، امکان تبیین یابد. در این مقایسه، از برخی نظریه‌های زبان‌شناسی نقش‌گرا برای تبیین بهره گرفته‌ایم که در جای خود به آن‌ها اشاره خواهد شد.

ملاحظهٔ بعدی دربارهٔ روش تحقیق است. گاه در پژوهش‌های دستوری، روش‌های کمّی با ذکر آمار و ارقام و نمودار به کار می‌رود، به‌ویژه اگر پژوهش در زمینهٔ سبک‌شناسی باشد، این روش ممکن است ضروری باشد؛ امّا روش پژوهش حاضر، کیفی است و ما تنها به شناسایی و تحلیل مواردی که یافته‌ایم خواهیم پرداخت و

عامدانه از تعمیم نتایج حاصل به تمام اشعار نیمایی اخوان پرهیز می‌کنیم. این امر دست‌کم دو دلیل علمی دارد: نخست آنکه پژوهش حاضر در سرشت خود پژوهشی بلاغی است و لازم است در تحلیل بلاغی، وضعیت گوینده، بافت و حال و مقام و مخاطب به‌طور جداگانه در نظر گرفته شود؛ به تعبیر دیگر، هر فقره تحلیل‌شده، شأن بلاغی و زیبایی‌شناسی خاص خود را داراست و چنین ساختاری غالباً قابل تعمیم نیست. دیگر آنکه بنا بر فردیّت و یگانگی آثار ادبی، زیبایی نوآوری‌های شعری و ادبی هیچ‌گاه موکول تکرار و دوباره‌گویی نیست. درست است که تکرار یک مؤلفه زبانی یا ادبی، می‌تواند آن را به شاخصهٔ سبکی یک اثر یا شاعر آن تبدیل کند، بلاغت و قدرت القایی آن مؤلفه، فارغ از تکرار است؛ از این روست که روش پژوهش را کیفی برگزیده‌ایم.

در این پژوهش، ۴۰ قطعه نیمایی از پنج مجموعه شعر اخوان برای تحلیل، برگزیده شده است: *زمستان*، *آخر شاهنامه*، *از این اوستا*، *در حیاط کوچک پاییز در زندان* و *زندگی می‌گوید: امّا باز باید زیست*. به دلایلی که در بندهای پیش اشاره شد، غرض، مقایسهٔ این مجموعه‌ها با یکدیگر یا با آثار سایر شاعران نیست؛ هم از این رو، ممکن است از یک مجموعه تعداد شواهد بیشتری نسبت به سایر مجموعه‌ها در پژوهش تحلیل شود. غرض اصلی، نشان دادن وجوه و دلایل ترجیح ساخت‌های دستوری و نحوی نشان‌داری به کار رفته در این قطعات شعری بر صورت بی‌نشان همان ساخت‌هاست.

مفاهیم نظری پژوهش

پیش از پرداختن به تحلیل لازم است مفاهیم نظری پژوهش را تبیین کنیم و ضمن اشارت به رویکرد نظری منتخب، تعریف عملیاتی خود را از این مفاهیم روشن سازیم. در این پژوهش چند مفهوم نظری اصلی داریم: ساخت نشان‌دار/ بی‌نشان، مبتداسازی، پیش‌آیی (تقدیم) و پس‌آیی (تأخیر)، اطّلاع نو/ اطّلاع کهنه (ساخت اطّلاعاتی جمله).

ساخت‌های نشان‌دار، موضوع تحلیل این پژوهش است و سایر مفاهیم نظری نیز فرایندهایی زبانی و معنایی هستند که یا باعث نشان‌داری می‌شوند یا زمینه و دلیلی برای نشان‌داری فراهم می‌سازند.

- ساخت دستوری نشان‌دار/ بی‌نشان

تقابل دوگانی نشان‌دار/ بی‌نشان تقریباً از همان آغاز زبان‌شناسی نوین در حوزه‌های مختلف مطالعات زبانی به کار رفته است. این دوگانه‌های متقابل، پیوستاری را نمایش می‌دهند که در یک سر آن، «معمول»، «پربسامد» و «طبیعی» و در دیگرسوی آن، «نامعمول»، «کم‌بسامد» و «غیرطبیعی» حضور دارند.

گاهی هم «حضور/ عدم حضور» یک ویژگی معین حسب مورد می‌تواند نشان‌دار/ بی‌نشان را به نمایش گذارد (بلور و بلور[1]، به نقل از خان‌جان، ۱۳۷۹: ۲۶۵).

پیداست که نشان‌داری، مفهومی نسبی و مدرّج است و می‌تواند به هرکدام از دو سر پیوستار، دور یا نزدیک شود. پایهٔ شکل‌گیری دوگانهٔ نشان‌دار/ بی‌نشان نوعی تثبیت‌شدگی در زبان است. شکل بی‌نشان، تثبیت‌شدگی بیشتری دارد و شکل نشان‌دار نوعی عدول از هنجار تثبیت‌شدهٔ آشناست. «شاعر یا نویسنده ممکن است به دلایل مختلف از نحو معیار عدول کند و به هنجارگریزی و چیدمان نشان‌دار بپردازد. این جابه‌جایی با اهداف مختلفی از جمله تأکید، ارزش‌گذاری، ضرورت وزن و... انجام می‌پذیرد» (گل‌سرخی، ۱۳۹۷: ۱۷۴).

وقتی سخن از نشان‌داری در ساخت‌های نحوی به میان آید، منظور آرایش واژگانی نامعمول، کم‌بسامد و نامتعارف‌تر است. آرایش واژگانی پایهٔ زبان فارسی، «نهاد + مفعول + فعل» است. وقتی این آرایش به دلیلی تغییر کند، با ساخت نشان‌دار روبه‌روییم.

- پیش‌آیی و پس‌آیی (تقدیم و تأخیر)

1.Meriel Bloor & Thomas Bloor

دوگانهٔ تقدیم وتأخیر، از دیرباز شناختهٔ عالمان بلاغت بوده است؛ امّا نظام‌مندترین و کاربردی‌ترین بحث‌ها از آنِ عبدالقاهر جرجانی است. او تقدیم را در زبان عربی به دو دسته تقسیم می‌کند: تقدیم با نیّت تأخیر که صرفاً تغییر در آرایش واژگانی جمله است بدون اینکه نقش نحوی اجزای مقدّم و مؤخّر تغییر کند و تقدیم با نیّت تقدیم (در کلام جرجانی: تقدیم با غیر نیّت تأخیر) که در آن نقش دستوری اجزای مقدّم و مؤخر تغییر می‌کند (الجرجانی، ۲۰۰۴: ۱۰۶-۱۰۷).

آشکار است که این تقسیم بندی برای زبان عربی مناسب است و برای زبان فارسی که در دورهٔ فارسی نو، اغلب ویژگی‌های تصریفی خود را از دست داده، چندان کارایی ندارد؛ هرچند در فارسی نیز تغییر آرایش واژگانی، هم می‌تواند با تغییر نقش نحوی همراه باشد، هم نباشد. به نظر می‌رسد گاهی اصطلاح «قلب نحوی» در توصیف تقدیم و تأخیر در زبان فارسی کارایی بیشتری دارد. دبیرمقدم در تعریف قلب نحوی، آن را فرایندی معرّفی می‌کند که در نتیجهٔ عملکرد آن توالی سازه‌های تشکیل دهنده جمله با حفظ نشانه‌های دستوری آن سازه‌ها دگرگون می‌شود و به دلایل کاربردشناسی و کلامی در زبان محاوره و البته با گستردگی و انعطاف بیشتری در زبان ادبی و شعر صورت می‌گیرد (دبیرمقدم،۱۳۹۲: ۱۹۰). قلب نحوی در توصیف تقدیم و تأخیر نحوی در زبان‌هایی به کار رفته است که مانند فارسی، آرایش واژگانی آزاد دارند. این فرایند، سازه‌ها را همراه نقش‌های نحویشان جابه‌جا می‌کند؛ بدون اینکه در معنای تحلیلی جمله تغییری ایجاد کند (راسخ مهند، ۱۳۸۴: ۶).

می‌بینیم که تقدیم عناصری از جمله، به‌معنای تأخیر عناصری دیگر از آن است. پرسش این است که چه هنگام از این جابه‌جایی آرایش واژگانی به تقدیم یا پیش‌آیی تعبیر می‌شود و در چه حالی باید آن را تأخیر یا پس‌آیی نامید. پاسخ این پرسش را باید در محل کانونی اطّلاع جمله و در بخش مؤکّد آن جست. آن بخش از جمله که حامل اطّلاع نو است و جایگاه طبیعیش در ابتدای جمله است، اگر به دلیلی به جایگاه‌های

واپس‌تر منتقل شود، با تأخیر روبه‌روییم؛ مانند این شاهد از شعر سعدی که کل مصرع دوم با نقش نحوی نهاد با تأخیر آمده است:

«قیمت عشق نداند قدم صدق ندارد سست‌عهدی که تحمّل نکند بار جفا را»

درست است که گزارهٔ این جمله هم تقدیم شده است؛ امّا چون موضوع و تأکید سخن، نهاد آن است، جابه‌جایی آن، یعنی تأخیر نهاد است که ارزش بلاغی و زیبایی‌شناختی دارد؛ هرچند ممکن است در شواهدی دیگر، تقدیم گزاره‌ها هم هم‌زمان ارزش بلاغی داشته باشند.

عکس این حال را تقدیم باید خواند: «شبانی گلّه‌اش را گرگ‌ها خورده.» شبان از حیث منطقی و دستوری و در حالت بی‌نشان، مضافٌ‌الیه گلّه (مضافٌ‌الیه مفعول) است: گرگ‌ها گلّهٔ شبانی را خورده‌اند؛ امّا بخش مؤکّد جمله و اطّلاع نو آن در شبان است و به همین دلیل بلاغی، شاعر آن را مقدّم داشته است.

لازار[1] جابه‌جایی را یا به دلیل وزن می‌داند یا ناشی از تمایل به برجسته‌سازی یک واژه که به ماهیت لفظ بستگی دارد (لازار، ۱۳۹۳: ۲۴۱).

امّا جابه‌جایی نحوی چگونه صورت می‌گیرد؟ یکی از ویژگی‌های زبان بشر، وجود ساخت سازه‌ای (ساخت گروهی) در سطح نحو است و ساخت سازه‌ای بدان معنا است که برخی از عناصر واژگانی که در یک ساخت به کار می‌روند، نوعی انسجام و پیوند دارند و به طور کلّی ساختار جمله از سازه‌های متفاوتی به وجود می‌آید که در یک جمله به گونه‌ای سلسله‌مراتبی به هم مرتبط می‌شوند (گلفام، ۱۳۹۱: ۸۰).

در جابه‌جایی‌های نحوی اغلب زبان‌ها، این کلّ یک سازه است که تغییر مکان می‌دهد و اصلاً یکی از آزمون‌های تشخیص سازه این است که در تقدیم و تأخیر عناصر یک جمله، اجزایی که یک سازه (گروه) را تشکیل می‌دهند، با هم جابه‌جا می‌شوند که اصطلاحاً به آن آزمون جابه‌جایی می‌گویند.

1.Gilbert Lazard

با این حال، در زبان فارسی، سازه‌های گسسته هم وجود دارند؛ یعنی سازه‌هایی که در تغییر آرایش واژگانی جمله، بخشی از آن‌ها جابه‌جا شده، دو یا چند پاره می‌شوند. این نوع اخیر جابه‌جایی را در زبان فارسی می‌توان به دو نوع درون‌سازه‌ای (که در اصل نحوی نیست؛ امّا پیامدها و تأثیرات نحوی دارد) و برون سازه‌ای تفکیک کرد:

– درون‌سازه‌ای یا فرایند جابه‌جایی عناصر یک سازه نحوی درون همان سازه. گسست با جابه‌جایی عناصر سازهٔ فعلی یا اسمی (قلب) و تقدیم عنصری بر عنصر دیگر آن سازه در درون همان سازه واقع می‌شود؛ مانند این عبارت فعلی «نهاده سر به صحراها» که پیش‌آیی عنصر صرفی «نهاده» را بر عنصر غیرصرفی «سر به صحراها» می‌توان برای این جابه‌جایی شاهد آورد.

– برون‌سازه‌ای یا فرایند جابه‌جایی سازه به بیرون از یک سازهٔ نحوی (با حرکت در بین سایر سازه‌های نحوی). گسست عناصر سازه‌ای و تقدیم جزئی از آن بر سازه‌های دیگر جمله یا تأخیر سازه‌ای است که به‌نوعی با درآمیختگی عناصری از آن سازه با عناصر دیگر نحوی در جمله صورت می‌گیرد یا آن سازه در دو سوی عنصر نحوی دیگری قرار می‌گیرد؛ مانند این مصرع: «شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد». پیش‌آیی با گسستگی سازهٔ فعل مرکب «شکایت کردن» روی داده که عنصر غیرفعلی در ابتدای جمله و پیش از متمّم آمده است.

با توجّه به اینکه جابه‌جایی کلّ سازه با هم در زبان فارسی که آرایش واژگانی نسبتاً آزادی دارد، امری طبیعی و معمول است، تحلیل تقدیم و تأخیر را تنها به سازه‌های گسسته‌ای از هر دو نوع درون و برون‌سازه‌ای محدود کرده‌ایم که هم فرایند نحوی پیچیده و هم درجهٔ نشان‌داری بالاتری دارند.

– مبتداسازی

مبتداسازی، نوعی خاص و ممتاز از تقدیم (پیش‌آیی) است که در آن، یک سازه یا بخشی از آنکه جایگاه نحوی معمول و بی‌نشانش در ابتدای جمله نیست، به ابتدای جمله منتقل می‌شود؛ چه با تغییر نقش نحوی و چه بدون آن. مبتداسازی معمولاً برای

برجسته‌سازی و تأکید بر سازه‌ها به کار می‌رود (طباطبایی، ۱۳۹۵: ۴۶۷) و فرایندی حاصل تعامل حوزه‌های مختلف زبان است. مبتداسازی اساساً مفهوم و سازوکاری نحوی است؛ امّا در عین حال، کارکرد معنایی و ارتباطی نیز دارد. یکی از نقش‌های ارتباطی مبتداسازی، سامان‌دهی اطّلاعات در جمله است. در مبتداسازی غالباً معانی تحلیلی جمله تغییر نمی‌کند؛ امّا این فرایند، معنای ارتباطی و کاربردی جملات را تغییر می‌دهد. اگر مبتداسازی، معنای ارتباطی جملات را تغییر نمی‌داد، می‌توانستیم آن را کاملاً اختیاری فرض کنیم. درک کامل معنای جمله نه‌تنها به درک معنای تحلیلی آن بستگی دارد، بلکه مستلزم درک درست معنای اطّلاعی جمله نیز هست (میرعمادی و مجیدی، ۱۳۸۵: ۹).

هلیدی[1] با رویکرد تحلیل گفتمانی نشان داده است که مبتداسازی نه‌تنها ترتیب بی‌نشان مبتدا–خبری جمله را تغییر می‌دهد و باعث نشان‌داری ساخت نحوی می‌شود، بلکه سازه مبتداشده را به کانون اطّلاع نو در جمله بدل می‌سازد. دبیرمقدّم نیز استدلال کرده است که هرچند مبتداسازی، فرایندی صوری است که در نحو عمل می‌کند، عامل کنترل‌کنندهٔ آن در کلام (گفتمان) است (همان: ۱۰–۱۲).

اطّلاع نو/ اطّلاع کهنه (ساخت اطّلاعاتی جمله)

اگر در جملات ساده‌ای که می‌شنویم یا می‌خوانیم دقّت کنیم، می‌توانیم دو نوع متفاوت از اطّلاعاتی را که جمله به ما منتقل می‌کند از یکدیگر بازشناسیم. هدف اصلی از بیان یک جمله، انتقال اطّلاعاتی است که مخاطب از آن آگاه نبوده است. این دسته از اطّلاعات، «اطّلاع نو» است.

گوینده یا شنونده ممکن است مقدار معیّنی از اطّلاعاتی را که مخاطب پیش‌تر می‌دانسته است، به او انتقال دهد. هدف از بازگفتِ اطّلاعات از پیش موجود آن است که مخاطب بتواند اطّلاع نو را به‌راحتی به اطّلاعات موجود خود پیوند زند. این دسته از اطّلاعات، «اطّلاع کهنه» است.

1.Michael Halliday

هلیدی و حسن برآن‌اند که هر متن باید اطّلاعات نو داشته باشد وگرنه از ویژگی‌های متنی یا به تعبیر دیگر از متنیّت برخوردار نیست. آنان ساختار متنی را شامل دو گروه ساختاری و غیرساختاری می‌دانند که گروه ساختاری، خود دو ساخت متفاوت را در بر می‌گیرد: ساخت مبتدا- خبری و ساخت اطّلاعاتی (هلیدی و حسن، ۱۹۷۶: ۳۶ و ۳۲۵).

هلیدی در جایی دیگر ضمن اشاره به تفاوت این دو ساخت، تأکید می‌کند که از لحاظ معنایی بین این دو ساخت، ارتباط وجود دارد (هلیدی، ۱۹۸۵: ۲۷۸).

ساخت مبتدا - خبری، ساختی گوینده‌محور است و مشخّص می‌کند که از نظر گوینده، جمله دربارهٔ چیست. این ساخت چنان‌که از نامش پیداست، دو بخش دارد: مبتدا که موضوع اصلی پیام است و خبر که دربارهٔ مبتداست و همه اجزای جمله غیر از مبتدا را شامل می‌شود. ساخت اطّلاعاتی برخلاف ساخت پیشین، مخاطب‌محور است. کهنگی و نوی اطّلاعات، وقتی معنا دارد که از دید مخاطب به محتوای پیام بنگریم وگرنه از دید گوینده، هر اطّلاعی کهنه محسوب می‌شود.

اطّلاع نو شامل اطّلاعاتی است که مخاطب پیش از بیان جمله یا پیام، آن را نمی‌داند یا گوینده تصوّر می‌کند مخاطب از آن مطّلع نیست. در مقابل، اطّلاع کهنه شامل اطّلاعاتی است که مخاطب از پیش می‌داند یا گوینده فکر می‌کند مخاطب از آن مطّلع است. اطّلاع قبلی مخاطب می‌تواند به طرق مختلف حاصل شود. این اطّلاع ممکن است جزء دانش مشترک میان گوینده و مخاطب باشد. مخاطب، این اطّلاع را می‌تواند از بافت موقعیّتی یا بافت زبانی مقدّم بر جمله یا پیام کسب کند.

اطّلاع نو معمولاً در اواخر بند یا جمله می‌آید. آن بخشی از جمله یا بند که حامل اطّلاع نو است، با تأکید و تکیهٔ بیشتری ادا می‌شود. در مقابل، اطّلاع کهنه معمولاً در اوایل جمله واقع می‌شود. آن بخش از جمله که حامل اطّلاعات کهنه است، کمتر تأکید و تکیه می‌پذیرد.

تحلیل ساخت‌های نشان‌دار

در استخراج و تحلیل داده‌های پژوهش، مراحل زیر را پیموده‌ایم:

۱. خوانش دقیق اشعار اخوان؛

۲. توجه به آرایش واژگانی جملات با در نظرگرفتن شکل بی‌نشان و رایج آرایش واژگانی در زبان فارسی؛

۳. تقسیم جابه‌جایی عناصر دستوری در آرایش واژگانی به پیش‌آیی و پس‌آیی (تقدیم و تأخیر) و مبتداسازی برای تعیین و رسیدن به ساخت نشان‌دار؛

۴. تقسیم عناصر نحوی (با توجه به ساختار نحوی زبان فارسی) به سازه یا گروه‌های فعلی، اسمی و قیدی؛

۵. تقسیم گروه فعلی به فعل ساده، مرکّب و عبارت فعلی؛

۶. تقسیم گروه اسمی با توجّه به وابسته‌های عناصر نحوی موجود در گروه (اسم، ضمیر و صفت و وابسته‌های آن‌ها)؛

۷. تحلیل نوع جابه‌جایی عناصر نحوی درون‌سازه‌ای یا برون‌سازه‌ای (جابه‌جایی و حرکت سازه‌ای)؛

۸. یافتن دلایل بافتی و بلاغی نشان‌داری نحوی و عوامل زمینه‌ای آن؛

۹. قراردادن تمام موارد مرتبط در دل استدلال‌های دستوری- بلاغی جامع‌تر و بهره‌گیری از نظریه‌های زبان‌شناسی نقش‌گرا برای تبیین بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار.

ساخت‌های نشان‌دار مرتبط با گروه فعلی

منظور از تقدیم (پیش‌آیی) فعل در این پژوهش، پیش‌آیی قسمتی از سازه‌های فعل است؛ به‌گونه‌ای که بین اجزای آن سازه، چه فعل ساده، چه فعل مرکب یا عبارت فعلی، فاصله می‌افتد. این نوع جابه‌جایی نحوی یا به بیان دیگر، گسست در سازه‌های

فعلی با تقدیم عنصری از فعل (تأخیر عنصری دیگر از فعل)، روابط معنایی خاصی را در سخن ایجاد و اغراض بلاغی مشخّصی را دنبال می‌کند.

- تقدیم یا پیش‌آیی جزء غیرصرفی فعل مرکّب

گسست جزء غیرصرفی از جزء صرفی فعل و تقدیم یکی از آن‌ها بر سازه‌های دیگر جمله، حرکت یکی از عناصر سازه‌ای فعلی از جایگاه بی‌نشان خود (پایان جمله) به جایگاه پیش از فعل است؛ به گونه‌ای که بین عناصر گروه فعلی فاصله بیفتد و عنصر نحوی دیگری در جمله بین اجزای سازهٔ فعلی از هم گسسته قرار بگیرد. این جابه‌جایی از این جهت که موجب تغییر اطّلاع جمله گشته، به برجستگی عنصر نحوی دیگر و تأکید در آن منجر می‌شود، ساخت جمله را نشان‌دار و برجسته می‌کند.

از این کاربرد به این نمونه‌ها می‌توان اشاره کرد:

در شعر «هستن»، اخوان این‌گونه می‌سراید:

«نیز من پیمانه‌ای دارم،
با سبوی خویش کز آن می‌تراود خون
گفت‌وگو از دردناک افسانه‌ای دارم» (اخوان، ۱۳۹۱ ب: ۲۳۸).

در مصرع پایانی این بند از شعر، بین اجزای سازهٔ فعل مرکب «گفت‌وگو دارم»، گسستی ایجاد و جزء غیرصرفی با تقدیم بر متمّم از هستهٔ فعلی (جزء صرفی) خود جدا شده و در ابتدای جمله قرار گرفته است.

این جابه‌جایی اجزای فعل، موجب مبتداشدگی جزء غیرصرفی فعل «گفت‌وگو» در جمله گردیده و پیش‌آیی آن بر متمّم جمله (دردناک افسانه‌ای)، موجب توصیف متمّم شده است و آن را درون خود گرفته که این درونه‌گیری، برجسته‌شدن جایگاه متمّم را در پی دارد و نیز از نظر ساخت اطّلاعاتی جمله، این تغییر، ساخت جمله را نشان‌دار می‌کند؛ چون «اطّلاع نو» را که در پایان جمله قرار دارد، در جایگاه آغازین جمله می‌نهد و به برجستگی پیام جمله می‌انجامد. تغییر نقطهٔ کانونی اطّلاع جمله با درآمیختگی با سازهٔ متمّم، موجب تأکید و برجستگی متمّم شده، این آمیختگی

«گفت‌وگو» با «دردناک افسانه»، تمام توجّه مخاطب را به دردناک بودن افسانه جلب می‌کند.

یکی دیگر از بهترین نمونه‌های این نوع گسست را در شعر «قصّه شهر سنگستان» شاهدیم:

«سخن می‌گفت، سر در غار کرده، شهریار شهر سنگستان...
ستم‌های فرنگ و ترک تازی را
شکایت با شکسته بازوان میترا می‌کرد» (همان، ۱۳۹۱ الف: ۲۷).

شکایت کردن، فعل مرکّب است که وابسته متمّمی (گروه حرف اضافه‌ای) می‌گیرد و با این جابه‌جایی، متمّم جمله، در میان دو سازهٔ متعلّق به فعل مرکّب قرار گرفته است. از نظر نحوی، شاعر کاری کرده که متمّم به درون گروه فعلی منتقل شود و از آن قابل تفکیک و جدا شدن نباشد و از نظر بلاغی با این درآمیختگی، تأکید کلام را به سوی متمّم (شکسته بازوان) آورده که در این گروه متمّمی صفت نیز بر هسته مقدّم شده است تا صفت برجسته‌تر شود. علاوه بر این، نزدیکی واژهٔ «شکسته» با «شکایت»، هم زیبایی بصری دارد و هم بر ارزش موسیقیایی جمله افزوده است (تکرار «ش» در فاصلهٔ نزدیک که نوعی شکایت نجواگونه را تداعی می‌کند، جالب توجّه است).

از طرف دیگر با توجّه به معماری و موسیقی این شکل قرارگرفتن، به نظر می‌رسد فاصله افتادن بین اجزای فعل مرکّب، طول شکایت و دیرگاهی شکایت را بیان می‌کند.

در شعر «زمستان» می‌خوانیم:

«و گر دست محبّت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون» (همان،۱۳۹۴: ۱۰۸).

در این قطعه از شعر، شاهد دو گسست در این نوع سازهٔ نحوی هستیم؛ این گسست بین عناصر گروه فعلی و قرار گرفتن گروه متمّم قیدی بین اجزای فعل مرکّب «دست یازیدن» به گونه‌ای به مبتداشدگی عنصر غیرصرفی فعل (دست) منجر شده است که با

دربرگرفته شدن گروه متمّم قیدی بین دو عنصر از فعل مرکّب، به برجسته شدن نقطهٔ اطّلاع کهنه (جایگاه آغازین جمله) انجامیده است.

از نظر تأثیر معنایی نیز این مبتداشدگی اهمیت دارد؛ فاصله ایجادشده میان (دست) و (یازیدن) می‌تواند مفهوم درازی و تمنّای دست را در ابراز خواهش القا کند.

- تقدیم یا پیش‌آیی جزء صرفی فعل مرکّب

در سطر دوم، شاهد شعری پیشین، با پیش‌آیی جزء صرفی فعل مرکّب روبه‌روییم:

«به اکراه آورد دست از بغل بیرون»

فعل مرکب (بیرون آوردن)، با جدا شدن «آورد» از سازهٔ خود و قرارگرفتن آن در ابتدای سازهٔ مفعولی و متمّمی، این دو گروه را درون خود گرفته است (درونه‌گیری مفعول و متمّم):

۱. به اکراه دست از بغل بیرون آورد (ساخت بی‌نشان)؛

۲. به اکراه آورد دست از بغل بیرون (ساخت نشان‌دار شعری).

در ساخت بی‌نشان، تأکید بر سازهٔ مفعولی، یعنی «دست» است و در تعبیر نشان‌دار شاعر، فعل «آوردن» در کانون توجّه است. نکتهٔ قابل توجّه دیگر، درونه‌گیری سازهٔ مفعولی (دست) در میان عناصر سازهٔ گسستهٔ فعل است و می‌تواند از سویی معنی ضمنی تعلّل در بیرون آوردن دست را نشان دهد و از سوی دیگر، یادآور قفل باشد (گویی دستانش قفل دارند و باز نمی‌شوند).

در بندی از شعر «هستن»، اخوان می‌گوید:

«پست و ناپاکیم ما هستان
گر همه غمگین، اگر بی‌غم
پاک می‌دانی کیان بودند؟
آن کبوترها که زد در خونشان پرپر» (همان، ۱۳۹۱ ب: ۲۳۹).

در این قطعه، عناصر سازهٔ فعل مرکّب (پرپر زدن) با گسسته‌شدن و قرار گرفتن در دو سوی متمّم جمله (خونشان) و درآمیختگی با آن، سبب نشان‌داری ساخت جمله

شده‌اند؛ یعنی عنصر صرفی فعل از جایگاه خود حرکت کرده و بیرون از گروه فعلی و در ابتدای متمّم و ابتدای جمله (موصولی) قرار گرفته است. به این ترتیب، مانند نمونهٔ پیشین، علاوه بر برجسته‌کردن محتوای متمّم (در خونشان)، با جابه‌جایی ساخت اطّلاع نو با کهنه در این جایگاه، موجب نشان‌داری جمله شده است؛ زیرا القای معنای «در خون زدن» را نیز در خود دارد.

گونهٔ دیگر کاربرد این ویژگی نحوی اخوان در شعر شاهکار او «قصّه شهر سنگستان» نیز دیده می‌شود:

«و شاید عاشقی سرگشتهٔ کوه و بیابان‌ها
سپرده با خیالی دل،
نه‌اش از آسودگی آرامشی حاصل...» (همان، ۱۳۹۱ الف: ۱۸).

اخوان این شگرد نحوی خود را در اثر برجسته‌اش، «مرد و مرکب» نیز هنرمندانه به کار برده است:

«چندمان بایست کرد این جاده را هموار؟
ما بیابان مرگ راهی که بر آن پویند از شهری به دیگر شهر
بی‌غمانی سرخوش و آسوده از هر رنج
کرده از رنج قبیلهٔ ما، فراهم، شایگان صد گنج» (همان: ۳۵).

در مصرع اول، گسستگی عناصر فعلی با درونه‌گیری مفعول همراه شده و در مصرع پایانی این بند، فعل با جابه‌جایی عناصر خود، متمّم جمله را درونه‌گیری کرده و با آن آمیخته شده است.

در شعر «آواز چگور»:

«من خوب می‌دیدم که بی‌شک از چگور او
می‌آمد آن اشباح رنجور و سیه بیرون
وز زیر انگشتان چالاک و صبور او» (همان: ۵۷).

حرکت عناصر فعل مرکّب را درون همان سازه (درون‌سازه‌ای) در یکی از تأثیرگذارترین بندهای شعر «نماز» می‌بینیم:

«با تو دارد گفت‌وگو شوریدهٔ مستی
مستم و دانم که هستم من
ای همه هستی ز تو آیا تو هم هستی» (همان: ۸۴).

پیش‌آیی عنصر صرفی فعل «دارد» بر قسمت غیر صرفی «گفت‌وگو» حکایت از درآمیختن متمّم با «دارد» برای تأکید فعل داشتن بر متمّم جمله (تو) است. از نظر بلاغی، همراهی «دارد» در کنار «تو» به‌عنوان آغازگر جمله و ایجاد مکثی بعد از «دارد»، فضای جمله را انگار مرکّب از دو جمله پایه و پیرو کرده و این مبتداشدگی درون سازه که قلب شدن اجزای فعل مرکّب است، به توسیع مطلب کمک کرده و بار اهمیت معنایی ایجادشده در «تو» را عنصر صرفی فعل «دارد»، عهده‌دار شده است.

در شعر «مرد و مرکب»، این کاربرد بسیار خوش نشسته و در ساختاری با القای موسیقایی و ترکیب نحوی خاص، تأثیر کلامی اخوان را دوچندان کرده است:

«در فضای خیمه‌ای چون درون سینهٔ من تنگ
اندرو آویخته مثل دلم فانوس دوداندودی از دیرک
با فروغی چون دروغی کهش نخواهد کرد باور هیچ
قصّه باره ساده‌دل کودک» (همان: ۳۳).

تقدیم یا پیش‌آیی جزء غیرصرفی عبارت فعلی

این نوع جابه‌جایی با خروج از سازهٔ فعلی(عبارت فعلی) در شعر «آخر شاهنامه»:

«ای پریشان‌گوی مسکین! پرده دیگر کن
پور دستان جان ز چاه نابرادر در نخواهد برد» (همان، ۱۳۹۲: ۷۵).

گسسته‌شدن سازهٔ فعلی «جان (به) در بردن»، با حرکت عنصر غیرصرفی «جان» به ابتدای متمّم جمله و دربرگرفتن «متمّم» بین عناصر سازهٔ فعلی همراه است. درآمیختگی عنصر غیرصرفی «جان» با متمّم مصرع، متمّم را (چاه نابرادر) برجسته می‌کند و

جداشدن قسمتی از عنصر «اطّلاع نو» که گروه فعلی است (جایگاه خبر در پایان جمله)، به ابتدای جمله بعد از نهاد، شاهد دخالت شاعر در هنجار زبان است که این جابه‌جایی به توسعهٔ معنایی عبارت می‌انجامد. این گسست سازهٔ نحوی، از نظر تناسب آوایی نیز خوش نشسته است؛ درکنار هم قرار گرفتن واژه‌های «دستان» و «جان» و هم‌آوایی پایان این واژگان با هم و نشستن دو واژه «برادر» و «در» در ادامهٔ این جمله و نیز ارزش دیداری و چینش واژگان «در» و «برد» در انتها، به این مصرع از شعر اخوان، درخشش زیبایی در تلفیق هنرهای زبانی آوایی، نحوی و واژگانی بخشیده است.

از نظر جابه‌جایی عناصر گروه فعلی درون این گروه می‌توان به این شاهد مثال‌ها اشاره کرد. در شعر «مرد و مرکب»:

«گفت راوی: خلوت آرام خامش بود

می‌نجنبید آب از آب، آن‌سان که برگ از برگ، هیچ از هیچ» (همان، ۱۳۹۱ الف: ۲۹).

که تأثیر تأکید قسمت مبتداشده را در این جابه‌جایی درون گروه فعلی شاهدیم یا در شعر «قصه شهر سنگستان»: «ز سنگستان شومش برگرفته دل» (همان: ۲۲).

تقدیم یا پیش‌آیی جزء صرفیِ عبارت فعلی

اخوان در «قصه شهر سنگستان» می‌سراید:

«نشان آن که دیگر خاستش بخت جوان از خواب

تواند باز ببیند روزگار وصل» (همان: ۲۴).

در عبارت فعلی «از خواب خاستن»، عنصر صرفی فعلی با حرکت و جابه‌جایی از درون سازهٔ فعلی به ابتدای جمله (مبتداشدگی)، نهاد جمله را دربرگرفته و با درآمیختگی با نهاد، موجب برجستگی نهاد شده است. متمّم این سازهٔ فعلی با عنصر غیرصرفی فعل، دو سوی نهاد را در برگرفته و با این شگرد موجب تأکید و برجستگی پیام و جابه‌جایی نقطهٔ اطّلاع جمله گردیده است؛ یعنی اطّلاع نو در جمله به ابتدا

(جایگاه اطّلاع کهنه) منتقل و موجب تأثیر در القای این پیام شده است. اطّلاع کهنه در میان جمله بین دو جزء فعلی، یعنی نقطه اطّلاع نو قرار گرفته است.

ساخت‌های نشان‌دار مرتبط با گروه اسمی

در این بخش به جابه‌جایی عناصر گروه اسمی در قالب سازه‌های نهادی، مفعولی، متمّمی و مسندی، چه درون سازه و چه بیرون از سازه می‌پردازیم.

- تقدیم یا پیش‌آیی اسم در سازهٔ نهادی

منظور از پیش‌آیی اسم در سازهٔ نهادی، جابه‌جایی و حرکت عنصری (اسمی) از گروه نحوی نهاد است به قبل از جایگاه عادی و بی‌نشان خود، چه درون همان سازه و چه بیرون از سازهٔ نهادی؛ به گونه‌ای که نوعی گسست بین عناصر سازه شکل بگیرد. در «قصه شهر سنگستان»:

«به رخسارش عرق هر قطره‌ای از مرده دریایی» (همان: ۲۰).

تقدیم هستهٔ نهاد (عرق) را بر وابسته‌های پیشین گروه نهادی (ممیز و صفت مبهم) شاهدیم. در شکل بی‌نشان عبارت «هر قطره‌ای عرق» قرار دارد که با حرکت و جابه‌جایی هستهٔ گروه اسمی نهاد به ابتدای سازهٔ نهادی و گسستگی آن از وابسته‌های پیشین خود، یعنی «هر قطره»، در ساخت نشان‌دار نشسته است.

یا در بند دیگر همین شعر:

«تواند بود کو با ماست گوشش» (همان: ۲۰).

شکل بی‌نشان «گوش او با ماست» با پیش‌آیی مضافٌ‌الیه نهاد بر مضاف، یعنی هستهٔ کل نهاد نشان‌دار شده است که به این نوع جابه‌جایی مبتداسازی گویند:

۱. گوش او با ماست (بی‌نشان)
۲. او گوشش با ماست (نشان‌دار)

با مقایسهٔ این دو ساخت می‌توان به این شگرد اخوان در برجسته کردن عنصر مبتداشدهٔ (او) در جایگاه آغازین جمله پی برد. در شکل بی‌نشان، «گوش» نقطهٔ توجّه

شاعر است و در شکل نشان‌دار، خود شخص است که مورد توجّه شاعر واقع شده است.

- تقدیم یا پیش‌آیی اسم در سازهٔ مفعولی

در «قصه شهر سنگستان» یکی از برجسته‌ترین اشکال مبتداسازی را در جابه‌جایی عناصر سازهٔ مفعولی، می‌توان چنین دید:

«شبانی گله‌اش را گرگ‌ها خورده
وگرنه تاجری، کالاش را دریا فرو برده» (همان: ۱۷).

این دو مصرع، از بهترین نمونه‌های مبتداسازی است که طی آن، سازهٔ مفعولی که در قسمت گزاره جمله قرار دارد، در قسمت آغازین جمله قرار می‌گیرد و جایگاه نحوی نهاد را اشغال می‌کند:

۱. گرگ‌ها گلّه شبانی را خورده‌اند (جمله کاملاً بی‌نشان).
۲. گلّه شبانی را گرگ‌ها خورده‌اند.
۳. شبانی گلّه‌اش را گرگ‌ها خورده.

دو مرحله نشان‌داری را در ساخت نهایی این جمله می‌توان دید: ابتدا با تقدیم مفعول بر نهاد، جمله یک درجه نشان‌دار می‌شود. سپس شاعر از این هم نشان‌دارتر عمل کرده، با مبتداسازی مضافٌ‌الیه مفعول (شبانی گلّه‌اش را گرگ‌ها خورده)، شکل نهایی این ساخت را در شعرش می‌آفریند. با این مبتداسازی، درست است که فاعل و مفعول دستوری جمله تغییری نکرده، امّا مرکز ثقل و موضوع جمله تغییر کرده است. شعر دربارهٔ شبان است، نه گلّه‌اش و نه گرگ، در صورتی که در شکل بی‌نشان جمله، موضوع جمله، گرگ‌هاست.

و در بندی دیگر:

«من آن کالام را دریا فرو برده
گلّه‌ام را گرگ‌ها خورده» (همان: ۲۵).

۱. دریا کالای من را فروبرده است.

۲. کالای من را دریا فروبرده است.

۳. من آن کالام را دریا فروبرده.

که مانند مثال قبل با دو مرحله جابه‌جایی نحوی، ساختار جمله از صورت بی‌نشان یا اصلی خود (شماره ۱) به ساخت نشان‌دار (شماره ۳) رسیده که چندین بار در همین شعر که یکی از شاهکارهاست، تکرار شده است.

این کاربرد در مصرع بعدی همین پاره از شعر در یک مرحله نشان‌داری این‌گونه قرار دارد: گلّه‌ام را گرگ‌ها خورده (یک مرحله نشان‌دار شده و فقط پیش‌آیی کل سازهٔ مفعولی بر نهاد رخ داده است).

در شعر «طلوع»:

«اینک اینک مردِ خواب از سر پریدهٔ چشم و دل هشیار،

می‌گشاید خوابگاه کفتران را در» (همان، ۱۳۹۲: ۶۲).

پیش‌آیی مضافٌ‌الیه مفعول و جابه‌جایی آن، درون سازهٔ مفعولی صورت پذیرفته است (درِ خوابگاه کفتران را می‌گشاید).

تقدیم یا پیش‌آیی اسم در سازهٔ متمّمی

در شعر «قصه شهر سنگستان»:

«و آن دیگر

آن دیگر

انیران را فرو کوبند...

درفش کاویان را فره در سایه‌اش؛

غبار سالیان از چهره بزدایند» (همان، ۱۳۹۱ الف: ۱۹-۲۰).

در مصرع: «درفش کاویان را فره در سایه‌اش؛ غبار سالیان از چهره بزدایند»، اگر شکل اصلی شعر را در نظر بگیریم، متوجّه می‌شویم که با دو تقدیم یا پیش‌آیی در گروه متمّمی مواجهیم:

۱. (آن دیگران) غبار سالیان را در سایه فره درفش کاویان از چهره‌اش (درفش) بزدایند. (شکل بی‌نشان)

۲. (آن دیگران) در سایهٔ فره درفش کاویان، غبار سالیان از چهره‌اش (درفش) بزدایند. (مرحلهٔ اول نشان‌داری)

۳. (آن دیگران) درفش کاویان را در سایهٔ فره، غبار سالیان از چهره‌اش (درفش) بزدایند. (مرحلهٔ دوم نشان‌داری)

۴. (آن دیگران) درفش کاویان را فره در سایه، غبار سالیان از چهره‌اش (درفش) بزدایند. (مرحلهٔ سوم نشان‌داری)

۵. (آن دیگران) درفش کاویان را، فره در سایه‌اش، غبار سالیان از چهره (درفش) بزدایند. (مرحلهٔ چهارم نشان‌داری)

در مراحل نشان‌داری این پاره از شعر می‌توان چندین جابه‌جایی را در ژرف‌ساخت این جمله در نظر گرفت و در چهار مرحله نمایان ساخت؛ این پیش‌آیی در سازهٔ متمّمی رخ داده است که مضافٌ‌الیه‌های این گروه بر هستهٔ گروه (مضاف) مقدّم شده‌اند و «ش» ضمیرگذار نیز گرفته‌اند؛ یعنی ابتدا مبتداسازی را در پیش‌آیی مضافٌ‌الیه مضافٌ‌الیه متمّم (گشتار حرکتی) می‌بینیم که بر صفت خود مقدّم شده و با گرفتن علامت «را» جایگاه خود را نشان‌دار و مبتدای جمله کرده است و افزودن ضمیر «ش» را هم‌زمان با این جابه‌جایی در جایگاه مضافٌ‌الیه متمّم می‌بینیم. این نوع مبتداسازی را در زبان‌شناسی که با جانشینی ضمیری به‌جای مضافٌ‌الیهی که از گروه نحوی در جمله جدا شده و در آغاز جمله نشسته است، مبتداسازی ضمیرگذار گویند. مفعول جملهٔ اصلی (غبار سالیان) با پس‌آیی و از دست دادن نشانه (را) در ادامه جمله قرار گرفته است. در حرکت بعدی عناصر نحوی، شاهد پیش‌آیی مضافٌ‌الیه متمّم یعنی «فره» هستیم که این وابسته متمّمی از گروه خود خروج نکرده، بلکه با جابه‌جایی درون‌سازه‌ای (جابه‌جایی) بعد از وابسته‌های خود (مضافٌ‌الیه)، یعنی درفش کاویان

قرار گرفته است. گسست‌هایی که در این سازه موجب مبتداشدگی شده، از نظر ساخت اطّلاعاتی نیز «نقطه اطّلاع جمله» را برجسته کرده است.

- تقدیم یا پیش‌آیی در سازهٔ مسندی

در شعر «آخر شاهنامه» اخوان:

«ما فاتحان شهرهای رفته بر بادیم

با صدایی ناتوان‌تر زان که بیرون آید از سینه» (همان، ۷۶:۱۳۹۲).

«بر باد رفته» وابسته مسند است (صفتِ مضافٌ‌الیهِ مسند) که با جابه‌جایی درون سازهٔ صفتی و پیش‌آیی «رفته» در ابتدای این سازه، به‌نوعی موجب برجسته‌سازی و تکیه بر واژه «رفته»، شده است که بزرگ‌نمایی معنای نابودی را به ذهن خواننده القا می‌کند.

ساخت نشان دارترِ این نوع جابه‌جایی آن است که قسمتی از عناصر نحوی ساخت گزاره از آن جدا شده و در ابتدای جمله قرار می‌گیرد (مبتداسازی).

در «قصه شهر سنگستان»:

«رهایی را اگر راهی است» (همان: ۱۸).

مضافٌ‌الیه مسند با مبتداسازی در جایگاه آغازین جمله نشسته است تا شاعر اهمیت و بار معنایی جمله را بر دوش «رهایی» نهد. نشانهٔ «را» نیز علامت نشان‌داری این ساخت است.

- تقدیم یا پیش‌آیی ضمیر

پیش‌آیی ضمیر، یکی از ساخت‌های ابداعی نیما بوده که اخوان از نظر توان القایی، تأثیر بلاغی و شیوهٔ به کار بستن، آن را به برجسته‌ترین شکل به کمال رسانده و به کار گرفته است. در این ساخت، در ترکیب وصفی، ضمیر با پیش‌آیی بر صفت خود مقدّم می‌شود. این ویژگی در شعر «آخر شاهنامه» بدین‌گونه آمده است:

«هان کجاست

پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه؟

با قلاع سهمگین سخت و ستوارش،

با لئیمانه تبسّم کردن دروازه‌هایش، سرد و بیگانه» (همان: ۷۱).

در آغاز، این نمونهٔ ابداعی نیما با اعتراض و انتقاد بسیاری روبه‌رو شد، تا آن حد که غلط فاحش دستوری خوانده می‌شد؛ امّا بعدها در زمرهٔ آشناترین ویژگی‌های سبک شعر او در می‌آید. برای نمونه در شعر «به شب آویخته» نیما می‌بینیم:

«به چشمش هرچه می‌چرخد، چو او بر جای

زمین با جایگاهش تنگ»

و در اشعار دیگر نیما مانند: «مادری و پسری، اجاق سرد، مانلی، مرغ آمین و پادشاه فتح»، این ترکیبات را شاهدیم: «زیر انگشتش زرد و لاغر»، «اندیشه‌های من ملال‌انگیز»، «با کفم خالی از رزق»، «سودایشان تاریک»، «خانه همسایه‌ام مسکین» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۹۲ – ۹۳).

این ساخت بدیع، به بهترین شکل کاربردی آن مورد توجّه اخوان قرار گرفت و جزء ویژگی‌های شعری او شد. در بند پایانی شعر «آخر شاهنامه» به این کاربرد و ویژگی بر می‌خوریم که یکی از برجسته‌ترین قطعه‌های شعر نیمایی اخوان است:

«بر به کشتی‌های خشمِ بادبان از خون

ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم...

با چکاچاک مهیب تیغ‌هامان، تیز

غرّش زهره‌دران کوس‌هامان، سهم

پرّش خارا شکاف تیرهامان، تند» (اخوان، ۱۳۹۲: ۷۳).

در این بند، اخوان این هنجارگریزی نحوی و هنر ابداعی نیما را به اوج رسانده و با به‌کارگیری این شیوه و تکرار آن، این اهداف بلاغی را در جان این قطعه شعری نواخته است؛ مانند برجسته کردن صفت و تکیه و تأکید در آن. با مکثی که به علت تقدّم ضمیر به‌عنوان مضافٌالیه گروه اسمی ایجاد شده و تکیه‌ای که بر صفت اعمال گردیده، موسیقی کلام نیز ارتقا یافته است. این کوشش‌های خودآگاه اخوان در

کاربرد و ایجاد ساخت نحوی تازه، به ایجاد فضایی القایی برای ابلاغ پیام شعر منجر شده است.

- تقدیم و پیش‌آیی صفت در گروه اسمی

در این ساخت نشان‌دار نیز اخوان، تالی نیماست. «اگرچه این نوع جابه‌جایی در شعر گذشته فارسی بندرت کاربرد داشته است؛ امّا با ظهور نیما یوشیج به‌عنوان یک بدعت موفّق شاعرانه در شعر معاصر کشف و تثبیت شد» (علی پور، ۱۱۳:۱۳۷۸).

«این راست است، زنگی این‌سان پلید نیست
پایان این شب
چیزی به غیر روشنِ روز سفید نیست» (نیما، به نقل از همان).

این جابه‌جایی را در شعر اخوان در نقش‌های مختلف نحوی شاهدیم.

در گروه نهادی:

در شعر «هستن»:

«پاک می‌دانی کیان بودند؟
آن کبوترها که زد در خونشان پرپر
سربیِ سردِ سپیده‌دم» (اخوان، ۱۳۹۱ ب: ۲۳۹).

در جایگاه متمّم (قیدی یا فعلی):

در شعر «سه غزل» از دفتر «در حیاط کوچک پاییز، در زندان»:

«هم پوشیده آن شب جامه زیبای عرفانی
و آرمیده زیر نوری پنهانِ آرامش
هم بیدار مستان، خفته هوشیاران»

در بندی دیگر از همین شعر در نقش متمّمی:

«ببین، دستی بکش بر این بنفشِ زلفِ ابریشم
ولی آهسته و آرام» (همان: ۲۶-۲۹)

ترکیبات «سربیِ سردِ سپیده‌دم»، «پنهان آرامش» و«بنفش زلف» ترکیباتی هستند که به‌جای، سپیده‌دم سرد سربی، آرامش پنهان و زلف بنفش به کار رفته‌اند. در این جابه‌جایی که با حفظ کسرهٔ اضافه همراه است، ترکیب وصفی از شکل بی‌نشان خود درآمده است. این شیوه، یکی از هنرسازه‌های اخوان است؛ زیرا با این نوع جابه‌جایی، حکم دستوری واژگان تغییر می‌کند و اخوان با به‌کاربستن این شیوهٔ کم‌کاربرد در گذشته، خواسته است پلی از این شیوه بین گذشته و معاصر برقرار و شیوه‌ای نو را از قالب کهن عرضه کند.

ساخت‌های نشان‌دار مرتبط با گروه قیدی

چنان‌که پژوهشگرانی اشاره کرده‌اند، قیدهای جمله در زبان فارسی براحتی جابه‌جا می‌شوند؛ امّا برای جابه‌جایی قیدهای فعل، محدودیت وجود دارد. این دستهٔ اخیر، در ساخت بی‌نشان نزدیک گروه فعلی می‌آیند (راسخ مهند، ۱۳۸۲: ۹۵-۱۰۱). از این رو، تحلیل جابه‌جایی در گروه قیدی را تنها به قید فعل منحصر کرده‌ایم. نخست پیش‌آیی قید به آغاز جمله با فاصله از فعل. در شعر «کتیبه»:

«نگاهش را ربوده بود ناپیدای دوری، ما خروشیدیم
«بخوان !» او همچنان خاموش
«برای ما بخوان» او همچنان خاموش
«برای ما بخوان» خیره به ما ساکت نگا می‌کرد» (اخوان، ۱۳۹۱ الف: ۱۴).

قرارگرفتن قید «خیره» - که قید فعل است – در آغاز جمله، در فاصله‌ای با فعل، ساخت این جمله را نشان‌دار کرده و از نظر ساخت اطّلاعاتی جمله، نقطه پایانی اطّلاع کلام با انتقال به آغاز جمله، موجب بزرگ‌نمایی عمل خیره نگریستن شده است و حسّی از بهت‌زدگی را به مخاطب انتقال می‌دهد.

تأخیر یا پس‌آیی قید فعل نیز می‌تواند کارکرد القایی مؤثری در زمینهٔ هدف معنایی شاعر داشته باشد. یکی از هنری‌ترین شکل‌های کاربرد این نوع جابه‌جایی، در بند آغازین شعر «کتیبه» است:

«فتاده تخته‌سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی» (همان: ۱۱).

در این بند، قید فعلِ «آن سوی‌تر» پس از فعل و با فاصله از آن قرار گرفته است. این نوع قرار گرفتن، ساخت جمله را نشان‌دار کرده است. برای معنادار کردن این جایگاه با این گشتار حرکتی می‌توانیم آن را با شکل بی‌نشان این جایگاه در ساخت «این سو» که در مصرع بعد به کار رفته است، مقایسه کنیم.

۱. فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی‌تر؛

۲. و ما این‌سو نشسته.

در ساخت جملهٔ اول، دورافتادن قیدِ «آن سوی‌تر» از فعل «فتاده»، شگردی است که اخوان برای نشان دادن دوری فاصله به کار گرفته است و توانسته این معنا را به زیبایی در این ساخت شعری به خواننده منتقل کند؛ این فاصله گرفتن قید از فعل و در پایان جمله قرارگرفتن آن، برای نشان دادن بُعد فاصله تخته‌سنگ در نظر راوی شعر است که با این کارکرد هنری، این پیام به زیبایی به تصویر کشیده می‌شود. در مقابل این شکل نشان‌دار، در مصرع بعدی این شعر (شمارهٔ ۲) قید فعل «این سو» را نزدیک فعل و در جایگاه بی‌نشان خود می‌بینیم: «و ما این سو نشسته، خسته انبوهی». در این شکل نزدیکی قید «این سو» به فعل «نشسته» فاصله را کم می‌کند و نزدیک‌تر؛ یعنی «این سو» با فاصلهٔ کم نشسته‌ایم، در حالی که تخته‌سنگ بسیار دورتر از ما افتاده است.

این شیوهٔ جابه‌جایی نحوی، هنری است که اخوان برای تأثیر بیشتر در رساندن پیام خود به کار گرفته است. اخوان با تسلّطی که بر زبان دارد، به‌خوبی واقف است که چگونه تأثیر بلاغی لازم را با شگردهای مسلّط زبانی در خواننده ایجاد کند. دوری قید از فعل و (تأخیر) پس‌آیی آن و در پایان جمله گذاشتن (نشانِ بُعد فاصله)، یکی از

بهترین شیوه‌هایی است که می‌تواند هنر اخوان را در کاربست حرکت سازه‌های نحوی جمله برای اهداف بلاغی نشان دهد.

اخوان این ساخت را در بند دوم همین شعر تکرار می‌کند و می‌توان تکرار این ساخت نحوی را در تأکید شاعر بر این مفهوم و شکل روایی داستان بر ذهن خواننده مؤثّر دانست. شاعر در شعر کتیبه، همین ساخت جمله را با تکرار در بند سوم به شکل بی‌نشان و عادی خود گزارش می‌دهد که می‌توان تصوّر کرد شخصیت‌های داستان به تخته‌سنگ اسرار نزدیک‌تر شده، میزان فاصله اینجا کمتر است و این جایگاه قید را در انسجام بین بندها و تأثیر روایی این شعر بیشتر و مهم‌تر ارزیابی کرد. به این‌گونه:

«فتاده تخته‌سنگ آن‌سوی‌تر، انگار کوهی بود
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی
زن و مرد و جوان و پیر
همه با یکدگر پیوسته، لیک از پای
و با زنجیر...
ندانستیم
ندایی بود در رؤیای خوف و خستگی‌هامان
و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم
چنین می‌گفت
فتاده تخته‌سنگ آن سوی، وز پیشینیان پیری
بر او رازی نوشته است، هرکس طاق هر کس جفت
چنین می‌گفت
چندین بار...
و تخته‌سنگ آن سو اوفتاده بود» (همان: ۱۱-۱۳).

از نمونه‌های دیگر این شگرد زبانی اخوان در شعر «قاصدک»:

«راستی آیا خبری هست هنوز

مانده خاکستر گرمی، جایی؟

در اجاقی – طمع شعله نمی‌بندم – خردک شرری هست هنوز؟» (همان، ۱۳۹۲: ۱۳۷-۱۳۸).

جابه‌جایی قید فعل «هنوز» و «جایی» از جایگاه اصلی خود (قبل از فعل و نزدیک به آن) به پایان جمله و پس از فعل، بار معنایی تأکیدی جمله را بر دوش می‌کشد و معنای غافلگیری و دور از انتظار بودن را با بزرگ‌نمایی در جایگاه پایان جمله، در خود دارد. این حرکت قید، کارکرد بلاغی خود را که القای حسّ ناباوری است، هنرمندانه منتقل می‌کند.

نتیجه‌گیری

ساخت‌های نشان‌دار نحوی در اشعار نیمایی اخوان، چنان به کار رفته‌اند که جابه‌جایی یا جایگزینی حتّی یک کلمه به بلاغت و رسایی پیام شعر لطمه می‌زند و این غایتی است که عبدالقاهر جرجانی از مفهوم نظم متصوّر است؛ از این رو شعر اخوان را باید در زمرهٔ ساختمندترین آثار ادبی زبان فارسی جای داد. نکتهٔ مهم، خودآگاهی شاعر در پردازش ساخت‌های دستوری به‌گونه‌ای است که آن‌ها را در تناسب و در خدمت اغراض ارتباطی و بلاغی شعر قرار می‌دهد.

به‌ویژه در فقراتی از کاربرد ساخت‌های نشان‌دار نحوی، اخوان پیرو نیماست و برخی از ساخت‌های ابداعی یا احیاشدهٔ او را به کمال رسانده و به‌عنوان نوعی نوآوری دستوری در زبان فارسی تثبیت کرده است.

برخی مفاهیم چون دوری و نزدیکی در شعر اخوان با دوری و نزدیکی عناصر دستوری و جابه‌جایی آن‌ها کدگذاری شده و این، ارزش بلاغی شعر او را ارتقا داده است؛ بهره‌گیری از تمام امکانات دستور زبان برای القای معنی و خلق بلاغت.

منابع

- آرزو، سراج‌الدین علی‌خان (۱۳۸۱)، **عطیه کبری و موهبت عظمی**، مقدّمه و تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.

- ابودیب، کمال (۱۳۹۴)، **صور خیال در نظریهٔ جرجانی**، ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: نشر علم.

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، **بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج**، تهران: فجر اسلام.

- _____ (۱۳۷۱)، **صدای حیرت بیدار**، به کوشش مرتضی کاخی، تهران: انتشارت علمی و فرهنگی.

- _____ (۱۳۹۱ الف)، **از این اوستا**، تهران: زمستان.

- _____ (۱۳۹۱ ب)، **سه کتاب؛ در حیاط کوچک پاییز در زندان، زندگی می‌گوید امّا باز باید زیست، دوزخ امّا سرد**، تهران: زمستان.

- _____ (۱۳۹۲)، **آخر شاهنامه**، تهران: زمستان.

- _____ (۱۳۹۴)، **عطا و لقای نیمایوشیج**، تهران: زمستان.

- الجرجانی، عبدالقاهر (۲۰۰۴م)، **دلائل‌الإعجاز**، قرأه و علّق علیه محمود محمّد شاکر، الطبعه الخامسه، قاهره: مکتبه الخانجی.

- _____ (بی‌تا)، **أسرار البلاغه**. قرّأه و علّق علیه محمود محمّد شاکر، جدّه: دارالمدنی.

- خان‌جان، علی‌رضا (۱۳۷۹)، **دستور نقش‌گرای هلیدی و مفهوم «نشان‌داری» در ساخت متنی زبان**، مجموعه مقالات پنجمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به‌کوشش سیدمحمّد دبیرمقدّم و سیدابراهیم کاظمی، تهران: آرویج ایرانیان.

الأحمر، میّ الیان (۲۰۰۱م)، **التقدیم و التأخیر بین النّحو و البلاغه**، رساله الماجیستر فی کلیه الآداب و العلوم، بیروت: الجامعه الأمیرکیّه فی بیروت.

- دبیرسیاقی، سیدمحمّد (۱۳۷۶)، **معانی و بیان (تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر)**، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ضمیمهٔ شمارهٔ ۳ نامهٔ فرهنگستان.

- دبیرمقدّم، محمّد (۱۳۹۲)، **پژوهش‌های زبان‌شناسی فارسی (مجموعه مقالات)**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- راسخ مهند، محمّد (۱۳۸۲)، **قید جمله و قید فعل در فارسی**، زبان‌شناسی، مرکز نشر دانشگاهی، شمارهٔ ۳۵، صص ۹۵-۱۰۱.

- _____ (۱۳۸۴)، **بررسی انواع تأکید در زبان فارسی**، زبان و زبان‌شناسی، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۵-۲۰.

- سارلی، ناصرقلی و فاطمه سعادت درخشان (۱۳۸۹)، **دوره‌بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی**، نقد ادبی، سال ۳، شماره ۱۰، تابستان، صص ۷-۳۳.

- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۷)، **نگاهی به نظریهٔ ساخت و معناهای افرودهٔ عبدالقاهر جرجانی**، زیباشناخت، سال ۹، شمارهٔ ۱۹، صص ۳۱۵-۳۲۴.

- السامرائی، فاضل صالح (بی‌تا)، **معانی‌النحو**، چهار جلد، قاهره: شرکه العاتک لصناعه الکتاب.

- سیدقاسم، لیلا (۱۳۹۲)، **کارکرد بلاغی آرایش واژگانی در تاریخ بیهقی**، نقد ادبی، سال ۶، شماره ۲۴، زمستان، صص ۶۳-۹۴.

- طباطبایی، علاءالدین (۱۳۹۵)، **فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر.

- العشماوی، محمّدزکی (۱۳۸۵)، **نظریهٔ نظم امام عبدالقاهر جرجانی**، ترجمه و تحقیق محمّدهادی مرادی، مجلهٔ زبان و ادب، سال ۹، شمارهٔ ۲۹، پاییز، صص ۷۰-۹۵.

- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران: سروش.

-گل‌سرخی، فرشته و دیگران (۱۳۹۷)، **تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری قهستانی**، مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، پاییز و زمستان، صص ۱۶۵-۱۹۲.

- لازار، ژیلبر (۱۳۹۳)، **دستور زبان فارسی معاصر**، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: هرمس.

- میرعمادی، سیدعلی و ستاره مجیدی (۱۳۸۵)، **بررسی نقش اطّلاعی دو فرایند مبتداسازی و مجهول‌سازی در زبان فارسی از دیدگاه نقش‌گرایی**، زبان و ادب، شمارهٔ ۳۰، صص ۷-۳۰.

-Halliday, M. A. K. & Hassan, R. (1976), **Cohesion in English**, London: Longman.

-Halliday, M.A.K. (1985), **an Introduction to Functional Grammar,** London: Edward Arnold.