A Redefinition the Literary Typology of Prose-to-Poetry: A Quantitative-Qualitative Model Besed on Theory of Linguistic Deviation (Case Study: Selected Works by Bijan najdi and Seyyed Ali Salehi)

Amirmahdi Safaei*[1]: M.A. in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Somayyeh Aghababaei: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
Batool Va'ez: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract

The distinction between literary Typology, especially in the new literary forms, has always been a major challenge for researchers. In this context, interdisciplinary approaches based on Leech's Theory of Deviation have been proposed to explain to literary typology. Despite the significance of these efforts, particularly the models proposed by Safavi and Hagh-Shenas, the practical application of these theories encounters difficulties, which become especially apparent in delineating the boundary between 'Poetic Prose' and 'Prose Poetry'. The present study aims to provide a practical solution for the analysis of literary texts and to complement previous theories, by employing a quantitative-qualitative approach to the comparative examination of two texts: the poems of Seyyed Ali Salehi and the stories of Bijan Najdi. In a critique of prior models that focused Deviation, this research establishes its framework on the basis of incorporating the elements of frequency, quality, and the hierarchy of Parallelism. The results indicate that along the prose-to-poetry continuum, texts are positioned according to their degree of Foregrounding. Najdi's stories, characterized by a high frequency of Deviation and a low frequency of Parallelism, tend toward the prose prototype at the continuum's and are identified as Poetic Narrative Prose. Conversely, Salehi's poems exhibit a notable increase in the frequency and variety of Parallelism, creating a musical texture and clearly moving towards poetic characteristics. Ultimately, this research demonstrates that the increased frequency and quality of Parallelism, alongside Deviation, serves as a more precise criterion for explaining literary typology and the text's movement along the prose-to-poetry continuum.

1. Corresponding Author: amirmahdisafaee@gmail.com

1. Introduction

Distinguishing between "Poetic Narrative Prose" and "Prose Poetry" remains a fundamental challenge in literary linguistics. The emergence of modern hybrid forms, such as "Poetic Prose" and "Prose Poetry," has blurred traditional typological boundaries. This study seeks a linguistic answer to why Bijan Najdi's works remain within prose boundaries despite their poeticism, while Seyyed Ali Salehi's poems move toward the poetry prototype along the typological continuum, and aims to critique previous models and provide a practical framework for determining the precise position of any given text along the "prose-to-poetry" continuum.

2. Theoretical Framework

The theoretical foundation of this study is built upon Geoffrey Leech's theory of **Foregrounding**, which comprises two main processes: **Deviation** (the violation of linguistic norms) and **Parallelism** (the introduction of extra regularities). In the Iranian context, scholars such as Ali-Mohammad Haghshenas and Koorosh Safavi have adapted this theory to categorize literary typology. This research introduces an innovation by incorporating the variables of "frequency," "quality," and the "hierarchy of parallelism" to distinguish more accurately between poetic prose and prose poetry.

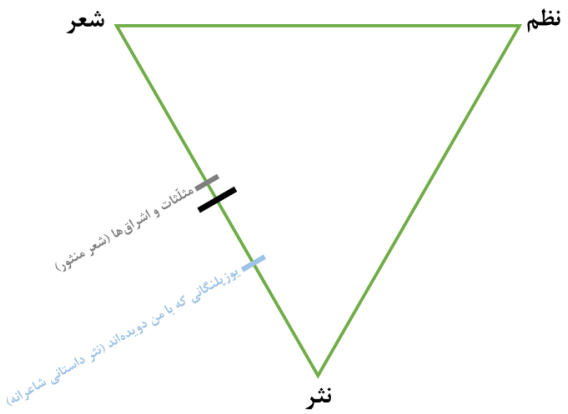
3. Methodology

This study employs a **mixed-methods (quantitative-qualitative)** approach through a comparative case study. The corpus includes Bijan Najdi's short story collection, *Yoozpalanghani ke bā man davidehand (The Cheetahs Who Have Run with Me)*, and Seyyed Ali Salehi's poetry collection, *Mosallasat va Eshragha (Trigonometry and Intuitions)*. To ensure generalizability, approximately one-third of each work was randomly sampled. The unit of analysis for prose was defined as "sentence/paragraph," while for poetry, it was "line/stanza." Data were qualitatively extracted and subsequently quantified into statistical tables. Approximately one-third of each work was randomly sampled.

4. Findings and Discussion

A) Najdi's Work: Analysis reveals that Najdi's text is foregrounded through high semantic and functional deviation (narration/description). In these works, Deviation governs Parallelism, and due to the narrative nature and negligible frequency of musical symmetries, the text is classified as "Poetic Narrative Prose." Here, poeticism serves to enhance the narrative quality.
B) Salehi's Work: In Salehi's poems, while deviation remains active, there is a significant increase in the frequency of Parallelism compared to Najdi's work. This heightened frequency in musical and syntactic layers is the primary driver for the text's transition toward "Prose Poetry."

Diagram. Position of the studied texts on the prose-to-poetry typological continuum



5. Conclusion

The findings indicate that the boundary between prose and poetry is a continuum based on frequency shifts. In Poetic Narrative Prose, deviation dominates to enrich the narrative. In Prose Poetry, although parallelism does not necessarily surpass deviation in absolute terms, its increased frequency relative to prose texts makes it a decisive factor, pushing the work toward the "Poetry Prototype." Thus, the distinction lies in the "shift in frequency proportions" between deviation and parallelism.

Keywords: Literary Typology, Poetic Prose, Prose Poetry, Parallelism, Deviation, Seyyed Ali Salehi, Bijan Najdi.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

بازتعریف گونه‌شناسی ادبی نثر به شعر: الگویی کمّی-کیفی مبتنی بر نظریهٔ هنجارگریزی (مطالعه موردی آثاری از بیژن نجدی و سیدعلی صالحی)

امیرمهدی صفایی*[1]: کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

سمیه آقابابایی: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

بتول واعظ: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده

تمایز میان گونه‌های ادبی، به‌ویژه با پدید آمدن صورت‌های نوین ادبی، همواره یکی از چالش‌های اصلی پژوهشگران بوده است. در این زمینه، رویکردهای بینارشته‌ای بر پایهٔ نظریهٔ هنجارگریزی (برجسته‌سازی) جفری لیچ برای تبیین بلاغت و پیوند آن با گونه‌های ادبی مطرح شده‌اند. با وجود اهمیت این تلاش‌ها، به‌ویژه طرح‌های ارائه شده توسط صفوی و حق‌شناس، اجرای عملی این نظریه‌ها با مشکلاتی روبه‌رو است که در تبیین مرز "نثر شاعرانه" و "شعر منثور" آشکارتر می‌شود. پژوهش حاضر با هدف ارائهٔ راهکاری عملی برای بررسی متون ادبی و تکمیل نظریه‌های پیشین، با رویکرد کمّی-کیفی به بررسی مقایسه‌ای دو متن (اشعار سیدعلی صالحی و داستان‌های بیژن نجدی) می‌پردازد. این پژوهش در نقد طرح‌های قبلی که تنها بر عنصر قاعده‌کاهی تمرکز داشتند، چارچوب خود را بر پایهٔ افزودن عناصر بسامد، کیفیت و سلسله‌مراتب قاعده‌افزایی (توازن) بنا نهاده است. براساس داده‌های این پژوهش آشکار می‌شود که که در پیوستار نثر به شعر، متن‌ها براساس میزان برجسته‌سازی جای می‌گیرند و داستان‌های نجدی با بسامد بالای قاعده‌کاهی (غلبهٔ روایت و توصیف) و بسامد پایین قاعده‌افزایی در مرز پیوستار به پیش‌نمون نثر گرایش دارد و تحت عنوان نثر داستانی شاعرانه بازشناخته می‌شود. اشعار صالحی نیز با افزایش قابل‌توجه بسامد و تنوع قاعده‌افزایی (توازن‌های آوایی و نحوی) فضایی موسیقایی ایجاد کرده و به‌طور واضح به سمت شعر متمایل است. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که افزایش بسامد و کیفیت قاعده‌افزایی (توازن) در کنار قاعده‌کاهی، معیار دقیق‌تری برای تبیین گونهٔ ادبی و حرکت یک متن در پیوستار نثر به شعر است.

کلیدواژه‌ها: گونه‌های ادبی، نثر شاعرانه، شعر منثور، قاعده‌افزایی، هنجارگریزی، بیژن نجدی، سیدعلی صالحی.

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی است.

۱. نویسندهٔ مسئول: amirmahdisafaee@gmail.com

ویراستی انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۱. مقدمه

تمایز میان نثر، نظم و شعر به‌عنوان سه گونهٔ اصلی زبان ادبی همواره یکی از چالش‌های بنیادین مطالعات ادبی بوده‌است. پژوهشگران، به‌ویژه از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی، این تمایز را بر اساس رویکردهای زبان‌شناختی تحلیل کرده‌اند؛ برای مثال، صورت‌گرایان روس و چک دو فرایند خودکارشدگی[1] و برجسته‌سازی[2] را دارای نقش کلیدی در تحلیل ادبیّت زبان دانسته‌اند. برجسته‌سازی که به کاربرد غیرمتعارف عناصر زبان اشاره دارد، از طریق هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) و قاعده‌افزایی نمودار می‌شود.

در زبان فارسی پژوهشگرانی چون علی‌محمد حق‌شناس و کورش صفوی بر مبنای نظریهٔ برجسته‌سازی لیچ[3] تلاش کرده‌اند تا ساختاری منسجم برای گونه‌شناسی متون ادبی ارائه دهند. یافته‌های این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که یک متن ادبی با تغییر بسامد نسبی قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌تواند به‌تدریج به نثر ادبی یا شعر نزدیک شود. باوجوداین، ابهام قابل‌توجهی در مرز باریک تمایز میان نثر شاعرانه و شعر منثور همچنان باقی است. پژوهش‌های پیشین، علی‌رغم تعیین چارچوب‌های نظری، ابزارهای کمی-کیفی کافی برای بررسی و تحلیل انضمامی متون فراهم نکرده‌اند تا بتوان بر اساس آن، گونهٔ ادبی یک متن را با نتایج قابل استناد تعیین نمود.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش تبیین مرز دقیق و شاخص‌های افتراق‌دهندهٔ نثر شاعرانه از شعر منثور بر اساس ابزارهای تحلیلی ادبی-زبان‌شناختی است. هدف ما بررسی عمیق بسامدهای برجسته‌سازی (قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی) در متون منتخب و ارائهٔ یک روش تحلیلی کمّی-کیفی است که بتواند به‌طور عینی معیارهای ادبیّت متن و گونهٔ ادبی آن را در این پیوستار تعیین کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پژوهش‌های مرتبط با گونه‌شناسی ادبی نشان می‌دهد که با وجود قدمت این مباحث پژوهشی مستقل که وجوه تمایز "نثر شاعرانه" و "شعر منثور" را بر مبنای عناصر برجسته‌ساز واکاوی کند، یافت نشد. پژوهش‌های متعددی بر اساس نظریهٔ هنجارگریزی در متون مورد مطالعه انجام شده، اما هیچ‌یک از آن‌ها استخراج داده‌ها را با هدف دستیابی به "گونه‌شناسی دقیق متن" پیوند نداده‌اند. به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

---

1. automatization
2. foregrounding
3. Leech

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

– عشریه (۱۴۰۱) در کتاب شاعرانگی در داستان کوتاه بنیاد شاعرانگی را در داستان کوتاه بررسی کرده، اما به تمایز گونه‌های زبان ادبی با یکدیگر نپرداخته، هرچند اشاره‌هایی گذرا به گونه‌های ادبی هم در آن شده است.

– بیگلری (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «شاخص‌های نثر شاعرانه در مجموعه داستان‌های منتخب بیژن نجدی» عناصر شاعرانه را در دو مجموعه داستان‌کوتاه بیژن نجدی بررسی کرده است. او بر اساس بلاغت سنتی عناصر شاعرانهٔ داستان‌های بیژن نجدی را تحلیل، و صنایع بدیعی و بیانی داستان‌ها را استخراج نموده و البته تمایزی میان صنایع مختلف در آفرینش شعر نگذاشته است و صرفاً تمام صنایع بلاغی داستان‌های نجدی را به عنوان عناصر شاعرانه در نظر گرفته است، بدون آن‌که در باب میزان شاعرانگی عناصر مختلف بحث کند.

– سمیعی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «هنجارگریزی در آثار داستانی بیژن نجدی» هنجارگریزی‌های ادبی در داستان‌های نجدی را بدون توجه به قاعده‌افزایی‌ها بررسی کرده است. او در تحلیل نمونه‌ها به انعکاس فضای بومی و محلی در آثار نجدی، و تأثیر آن‌ها در زبان شاعرانه اشاره کرده است، اما دربارهٔ تفاوت هنجارگریزی‌ها در میزان شاعرانگی و تفاوت گونه‌های ادبی بایکدیگر بحثی به میان نیامده است.

– عبدالهیان (۱۳۸۵) در مقالهٔ «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» بر اساس عناصر داستانی و روش سنتی فقط به بررسی عنصر موسیقی در داستان‌های نجدی پرداخته است.

– سلطانی و میرهاشمی (۱۳۹۴) در«هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی» صرفاً نمونه‌های هنجارگریزی معنایی را در آثار نجدی بررسی کرده‌اند. پژوهش آن‌ها از نوع گونه‌شناسی متن ادبی نیست.

– مهربان و زینعلی (۱۳۹۱) در «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی» نمونه‌های زبان هنری شاعرانه را از تمام آثار داستانی نجدی استخراج کرده‌اند، اما پژوهش فوق از نوع بررسی گونه‌های زبان ادب نیست و بنیاد نظری پژوهش آن با بنیاد نظری پژوهش ما متفاوت است.

– انصاری و خلیلی جهانتیغ (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تجربیات شاعرانهٔ سیدعلی صالحی در سه دفتر شعر او» به کشف و استخراج تجربیات عاطفی، نگاه و احساسات صالحی به‌عنوان عناصر شاعرانه پرداخته‌اند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری

برای گونه‌شناسی متون ادبی و غیرادبی تاکنون نظریه‌های متنوعی با رویکردهای مختلف ارائه شده است. مبنای نظری این پژوهش بررسی و طبقه‌بندی گونه‌های زبان ادب بر اساس مباحثی

است که در ایران نخستین بار حق‌شناس در مقالهٔ «شعر، نظم، نثر، سه گونهٔ ادبی» (۱۳۹۱: ۱۳-۲٤) با توجه به نظریهٔ صورت‌گرایان[1] روس و نظریهٔ برجسته‌سازی ادبی لیچ ارائه کرد. پس از حق‌شناس نیز صفوی در از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول: نظم برپایهٔ نظریات حق‌شناس ساختار منسجمی برای بررسی و مطالعهٔ گونه‌شناسی متن ادبی مطرح کرد و با تکمیل نظریهٔ حق‌شناس روشی زبان‌شناختی برای بررسی گونه‌های ادبی زبان ارائه نمود.

زبان‌شناسان دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ نقش‌های زبان مطرح کرده‌اند که از میان آن‌ها شاید یاکوبسن[2] منسجم‌ترین طبقه‌بندی را از نقش‌های زبان به دست داده باشد (فالر، ۱۳٦۹: ۷۷). پس از او در بررسی دیدگاه صورت‌گرایان روس به‌ویژه اشکلوفسکی[3] و صورت‌گرایان چک به‌ویژه موکاروفسکی[4] و هاوارنک[5] نقش ادبی زبان یا آنچه یاکوبسن آن را نقش شعری[6] می‌نامد، موردتوجه و بازکاوی قرار گرفت. در تحلیل‌های آن‌ها دو فرایند خودکارشدگی (خودکاری[7]) و برجسته‌سازی[8] را می‌توان از یکدیگر تشخیص داد. صورت‌گرایان از میان این دو عامل که به نوعی در تقابل با هم قرار می‌گیرند، برجسته‌سازی را عامل ادبیّت متن می‌دانند (صفوی، ۱۳۹٤: ۳۸ و ۳۹).

لیچ پس از طرح فرایند برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد (۱۹٦۹: ٥٦ - ٦۹). به نظر لیچ برجسته‌سازی از طریق دو فرایند در زبان خودکار صورت می‌گیرد: نخست آن‌که نسبت به قواعد حاکم بر زبانِ خودکار انحرافی شکل بگیرد که این فرایند با عنوان "هنجارگریزی" بازشناخته می‌شود. دوم، قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود که از آن با عنوان قاعده‌افزایی تعبیر شده است. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تحقق می‌یابد (صفوی، ۱۳۹٤: ٤٦). لیچ هنگام بحث دربارهٔ این دو فرایند، محدودیتی برای آن‌ها قائل می‌شود؛ از نظر او هنجارگریزی تا آنجا می‌تواند پیش برود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (صفوی، ۱۳۹٤: ٤۷). بنابراین، لیچ هرگونه انحراف از زبان خودکار را هنجارگریزی تلقی نمی‌کند، زیرا بخشی از انحرافات زبانی تنها منجر به ساختی غیردستوری از زبان می‌شوند و خلاقیّت هنری به حساب نمی‌آیند. لیچ برای آن دسته از هنجارگریزی‌ها که در شمار برجسته‌سازی قرار می‌گیرند سه ویژگی را معرفی می‌کند:

---

1. Formalists
2. R. Jakobson
3. V. Shklovsky
4. J. Mukarovsky
5. B. Havranek
6. poetic
7. automatisation
8. foregrounding

۱. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به زبان دیگر، نقش‌مند باشد.

۲. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به زبان دیگر جهت‌مند باشد.

۳. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به زبان دیگر غایت‌مند باشد (۱۹٦۹: ۵۹).

وی هنجارگریزی را شامل حوزه‌های: آوایی، واژگانی، نحوی، گویشی، زمانی، سبکی، نوشتاری، و معنایی می‌داند (همان: ٤۲ -۵۳).

صفوی در از زبان شناسی به ادبیات: شعر با توضیح این مسئله که افزودن قواعدی بر زبان خودکار (قاعده‌افزایی) نیز نوعی هنجارگریزی است، اصطلاح "قاعده‌کاهی" را وضع می‌کند که هم عکس اصطلاح قاعده‌افزایی را به ذهن متبادر می‌کند و هم سبب می‌شود که "هنجارگریزی" شامل هر دوگونهٔ "قاعده‌افزایی" و "قاعده‌کاهی" گردد (۱۳۹٤: ۳۵/۲). در این پژوهش نیز از این سه اصطلاح استفاده می‌شود.

قاعده‌افزایی برخلاف قاعده‌کاهی اِعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبانِ هنجار است که بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد یا حداقل دخالت مستقیم ندارد. بر همین مبنا، نتیجهٔ استفاده از قاعده‌افزایی، شکلی موسیقایی از زبان خودکار است که مصادیق آن را تحت عنوان "نمونه‌های توازن" می‌توان از یکدیگر بازشناخت. قاعده‌افزایی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه افزودن قواعدی بر زبان هنجار است. صفوی با بسط آن انواع مصادیق قاعده‌افزایی را براساس گسترهٔ ساختی زبانی آن‌ها تقسیم‌بندی می‌کند: توازن آوایی (واجی و هجایی)، توازن واژگانی (واژه، گروه و جمله)، توازن نحوی (تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی) (همان: ۱۸۱ - ۲٤٦). این تقسیم‌بندی شامل تمام صنایع بدیع لفظی و موسیقایی چون وزن، قافیه و ردیف هم می‌شود که مبنای این پژوهش نیز است.

نخستین مطالعهٔ زبان‌شناختی پیرامون گونه‌های ادب فارسی را می‌توان از آنِ علی‌محمد حق‌شناس دانست. وی معتقد است شعر بر درونهٔ زبان استوار است. از نظر او اساس جوهر شعر، گریز از هنجارهای زبان خودکار است که در پیوند با محتوای[1] زبان قرار دارد، درحالی‌که جوهر نظم وابسته به صورت[2] زبان است. بر این اساس، صفوی اشاره می‌کند که شعر همان شکل نوشتاری زبان خودکار است و اگر توازن‌های نظم را از آن بگیریم، به نثر تبدیل خواهد شد. به همین صورت اگر زمینه، همان نثر باقی بماند و ابزارهای نظم‌آفرین یا شعرآفرین در آن اعمال شوند، این نثر به نثر ادبی تبدیل خواهد شد (همان: ۳۸). حق‌شناس با

1. content
2. expression

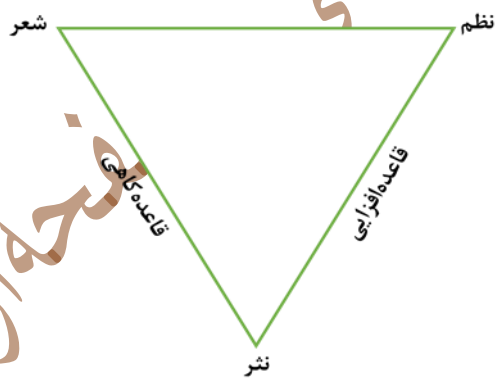
ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

استدلالی تمثیلی بر این نکته تأکید می‌کند که در نثر ادبی گونه‌های زبان در اختلاط با یکدیگرند (۱۳۷۰: ۱۳-۲٤).

حق‌شناس هنگام مرزبندی گونه‌های زبان ادبی، نموداری را به دست می‌دهد و بر اساس این نمودار و تمایزی که مشخص می‌کند نثر معیار (صرف‌نظر از این‌که اصلاً گونه‌ای به نام گونهٔ معیار در زبان وجود دارد) را مبدأ حرکت و آفرینش نظم و شعر می‌داند. در این نظر تبیین می‌شود که با اعمال قاعده‌افزایی و مصادیق آن (که بر برونهٔ زبان استوار است) بر نثر معیار (خودکار) نظم شکل می‌گیرد. درمقابل، شعر با اعمال قاعده‌کاهی بر زبان خودکار پدید می‌آید. همین تقسیم‌بندی در پژوهش‌های صفوی نیز مدّنظر است.

آنچه حق‌شناس در مقالهٔ خود به دست می‌دهد، می‌تواند در کل به ارائهٔ سه پیش‌نمون نظری؛ یعنی شعر مطلق، نظم مطلق و نثر مطلق بینجامد. از ترکیب این سه پیش‌نمون، گونه‌های ادبی آمیخته یعنی نثر منظوم، نثر شاعرانه، شعر منثور و غیره به دست خواهد آمد. بر این اساس گونه‌های ادبی زبان در شکل زیر قابل‌تبیین هستند (صفوی، ۱۳۹٤: ٦٤).

شکل ۱. گونه‌های ادبی زبان



بنا به نظر صفوی اگر پایه یا زمینهٔ زبان ادبی همان شکل نوشتاری زبان خودکار باشد، "شعر" نثری است که با اعمال قاعده‌کاهی در زبان پدید می‌آید و "نظم" نثری است که با اعمال قاعده‌افزایی (توازن) در صورت زبان شکل می‌گیرد و بسامد هر کدام از این‌ها گونه‌های آمیخته‌ای چون نثر منظوم، نثر شاعرانه و شعر منثور را پدید می‌آورد (۱۳۹٤: ۳۹).

اختلاط و درهم‌آمیزی گونه‌های زبان برای شکل‌گیری نثرهای ادبی این گونه تبیین می‌شود که نثر ادبی با درهم‌آمیختن یا حرکت به سمت شعر و نظم به وجود می‌آید. حق‌شناس به صورت غیرمستقیم و صفوی با آوردن نمونه‌های متعدد امکانات درهم‌آمیزی این سه گونهٔ ادبی را مطرح می‌کنند و معتقدند که با آمیزهٔ سه گونهٔ مذکور امکان دستیابی به گونه‌های آمیخته‌ای به وجود می‌آید که می‌تواند جایگاه هر اثر ادبی را نسبت به سه پیش‌نمون نثر، نظم و شعر

مشخص کند. بدین‌ترتیب، براساس بسامد قاعده‌افزایی یا قاعده‌کاهی، جایگاه حدودی متن ادبی نسبت به متن دیگر مشخص می‌شود. برای نمونه، با اِعمال قاعده‌افزایی بر نثر در ابتدا با نثر منظوم (نثر مسجّع) روبه‌رو می‌شویم مانند مناجات‌نامهٔ خواجه‌عبدالله انصاری یا بخش‌هایی از گلستان سعدی. با افزایش بسامد قاعده‌افزایی با نظم روبه‌رو می‌شویم مثل بخش‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی. به همین ترتیب با اِعمال قاعده‌کاهی بر نثر معیار، نثر شاعرانه مانند بخش‌هایی از گلستان، نوبت سوم کشف‌الاسرار، داستان‌هایی از ابوتراب خسروی و بیژن نجدی شکل می‌گیرد. با افزایش بسامد قاعده‌کاهی، مصداق‌های شعر منثور مانند شعر حجم، موج نو، شعر سپید، دو کتاب متأخّر فروغ فرخزاد به وجود می‌آید. هرچه بسامد قاعده‌کاهی بالاتر رود اثر به پیش‌نمون شعر مانند غزلیات حافظ، مولوی، بیدل دهلوی، برخی از اشعار اخوان ثالث نزدیک‌تر می‌شود. در تقسیم‌بندی کلی نثر شاعرانه مرزی میان آثار داستانی و غیرداستانی نیز قابل دریافت و بررسی است.

بدین ترتیب، منبع اصلی و مبنای نظری این تحقیق آرای صفوی (۱۳۹۴) در خصوص مرز میان نثر، نظم و شعر است که خود مبتنی بر دیدگاه‌های حق‌شناس (۱۳۷۱) تدوین شده است. صفوی با استناد به نظریهٔ هنجارگریزی لیچ، قاعده‌کاهی را ابزار آفرینش شعر و قاعده‌افزایی را ابزار تولید نظم معرفی می‌کند، اما در تبیین پیوستار نثر به شعر به بسامد و تأثیر قاعده‌افزایی نپرداخته است. لذا با معیارهای موجود تفکیک دقیق گونه‌های آمیخته نظیر داستان‌های شاعرانه مدرن و شعر منثور با چالش مواجه است.

۳. ۲. روش پژوهش

پژوهش با رویکردی آمیخته (کمّی-کیفی) و به شیوهٔ مطالعهٔ موردی-تطبیقی با هدف استخراج و تبیین معیارهای ممیّزه در گونه‌شناسی متن ادبی انجام شده است. بدین منظور با تکیه بر نظریهٔ هنجارگریزی لیچ، و نقد و تکمیل آرای صفوی و حق‌شناس، مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند اثر بیژن نجدی و دفتر شعر مثلثات و اشراق‌ها اثر سیدعلی صالحی به‌عنوان نمونه‌های نثر شاعرانه و شعر منثور برگزیده شدند. جهت افزایش دقت علمی و قابلیت تعمیم‌دهی نتایج، حدود یک‌سوم از حجم هر اثر (شامل ۳ داستان و ۷ قطعه شعر) به صورت تصادفی انتخاب و واکاوی شد. در فرایند استخراج داده‌ها، واحد تحلیل در متن منثور "جمله و بند" و در متن منظوم "سطر و بند" در نظر گرفته شد و هر صنعت ادبی به ازای هر بار حضور، یک مرتبه شمارش گردید. درنهایت، عناصر برجسته‌ساز در دو محور قاعده‌افزایی (توازن) و قاعده‌کاهی پس از استخراج کیفی در قالب جداول آماری کمّی‌سازی شدند تا از

طریق محاسبهٔ میانگین هنجارگریزی در هر متن و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها، تحلیل دقیق‌تری از جایگاه گونه‌شناختی متون موردمطالعه ارائه شود.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

۴. ۱. *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*

بیژن نجدی (۱۳۲۰ - ۱۳۷۶) با انتشار مجموعه‌داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند در ۱۳۷۳ سبکی جدید در ادبیات داستانی ایران بنیان نهاد. وی با تلفیق عناصر شاعرانه در ساختار داستان کوتاه، مرز میان نثر و شعر را به چالش کشید. باقی‌نژاد نثر نجدی را به دلیل رویکرد آشنایی‌زدایانه و هنجارگریز واجد ظرفیت‌های شعری دانسته و او را نویسنده‌ای بدعت‌گذار و آزمایش‌گر با سبکی نامتعارف توصیف می‌کند (۱۳۹۶: ۱۴). انتخاب این مجموعه در پژوهش حاضر، مبتنی بر بسامد بالای برجسته‌سازی‌های ادبی و تمایل آگاهانهٔ متن به سمت "نثر شاعرانه" است؛ ویژگی مهمی که از طریق بهره‌گیری از هنرسازه‌های زبانی و ایجاد پیوستار میان نثر و شعر محقق شده و بستری مناسب برای تحلیل الگوهای گونه‌شناختی فراهم آورده است.

"شب سهراب‌کشان"

از مجموعهٔ ده داستان، سه داستان به‌صورت تصادفی و برای اجتناب از اطناب "شب سهراب‌کشان" برای تحلیل توصیفی عمیق‌تر انتخاب شد.[۱] این داستان کوتاه به دلیل ساختار روایی خاص و استفاده از بینامتنیت با شاهنامهٔ فردوسی (داستان رستم و سهراب) حائز اهمیت است. داستان در فضایی وهم‌آلود و نمادین مفاهیمی چون مرگ، تنهایی، و تقدیر را بررسی می‌کند. شخصیت اصلی، مرتضیِ کر و لال، تلاش می‌کند تا روایت تصویری پرده‌خوانیِ نقال از داستان سهراب و رابطهٔ او با پدرش را درک کند. ناتوانی مرتضی در درک روایی که برای مردم روستا آشناست، به دلیل فقدان حس شنوایی است. تلاش جانکاه مرتضی برای درک این صحنهٔ کمیاب و پناه بردن او به پدرش که بی‌توجه است، و نیز ناتوانی مادر در شرح ماجرا نقشی استعاری می‌یابد. مرتضی از اجرای افسانهٔ پسرکشی شاهنامه بر خودش آگاه نیست؛ درحالی‌که پدر توجهی نمی‌کند و مادر نیز از نظر عاطفی زبانش بسته است. این تقابل‌ها ناتوانی در درک متقابل و بسته شدن پل‌های ارتباطی را بازنمایی می‌کند.

۴. ۱. ۱. قاعده‌کاهی

---

۱. به دلیل محدودیت حجم مقاله و ذکر نمونه‌های فرایندهای برجسته‌سازی، هم‌چنین به‌دست‌دادن جدول داده‌های آماری این فرایندها، در بخش توصیفی مهم‌ترین نمونه‌های هر فرایند ذکر می‌شود تا روش تحلیل هر متن مشخص گردد.

قاعده‌کاهی گونه‌ای

صفوی در آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی به جای قاعده‌کاهی گویشی، قاعده‌کاهی زمانی، و قاعده‌کاهی سبکی هر سه را ذیل عنوانِ تازه‌تر "قاعده‌کاهی گونه‌ای" معرفی می‌کند که براساس ترکیب گونه‌های مختلف زبان همچون گونه‌های زمانی، جغرافیایی و ...، و ترکیب این گونه‌ها با هم قابل‌توضیح است (۱۳۹۰: ۴۷۰ و ۴۷۱). به‌طور کلی قاعده‌کاهی گونه‌ای شامل سه فرایند قاعده‌کاهی زمانی[1] (باستان‌گرایی)، قاعده‌کاهی گویشی و قاعده‌کاهی سبکی[2] می‌شود.

۱. سید گفت: مگر می‌گذارم مفتکی ورش داری؟ (نجدی، ۱۳۹۸: ۴۵)

۲. دور بوی داغ شدهٔ کاشی‌ها و صدای سقف گالی‌پوش[3] ایستادند (همان‌جا).

۳. با تُنُکه[4] بین دیگران راه می‌رفت (همان: ۳۷).

قاعده‌کاهی کاربردی (جهان ممکن)

صفوی نوعی قاعده‌کاهی معرفی می‌کند که در طبقه‌بندی‌های پیشین (لیچ) مطرح نشده است. این فرایند "قاعده‌کاهی کاربردی" نامیده می‌شود و مستقیماً وابسته به مفهوم جهان ممکن و در واقع خلق این جهان است. خلق جهان ممکن به دو شیوه صورت می‌گیرد:

- شیوهٔ ادبی: استفاده از شگردهایی چون واژگان خاص، ایجاد توازن، بازی نشانه‌ها یا انواع دیگر قاعده‌کاهی‌ها که خواننده را به طور ضمنی وارد جهان ممکن می‌کند.

- توضیحات مستقیم: خالق متن با ارائهٔ اطلاعات ضروری جهانِ ممکنِ موردنظرش را به خواننده معرفی می‌کند (۱۳۹۱: ۴۷۳).

قاعده‌کاهی کاربردی در متون ادبی داستانی نقشی ویژه دارد و نمودهای آن از طریق دو عنصر کلیدی توصیف و روایت بررسی می‌شوند:

توصیف: به نویسنده اجازه می‌دهد تا بر جزئیات پرمعنی تأکید کند (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۹۴).

---

1. dialectal deviation
2. deviation of historical period

۳. گالی واژهٔ گیلکی است در معنای ساقهٔ خشک گیاه برنج، در معماری گیلان قدیم سقف شیروانی خانه‌ها را با گالی پوشش می‌دادند تا به دلیل ساختار ساقه‌ایش باران را به لبهٔ سقف هدایت کند.

٤. تُنُکه، گیلکیِ شلوارک است.

روایت: شرح واقعه با حفظ تداوم زمانی و نظم وقوع آن است (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۲۵).

بنابراین، توصیف و روایت با ارائهٔ جزئیات (از طریق شخصیت، فضا، زبان و...) در خلق متن داستانی و طرح جهان ممکن تأثیر می‌گذارند. به همین دلیل متون داستانی باید از نثر غیرداستانی بازشناخته شوند.

تعیین معیار برای بسامد توصیف در متون داستانی دشوار است، زیرا "توصیف" عنصری درهم‌تنیده است. به‌عنوان راه حل واحد بررسی توصیف در این پژوهش "بند" در نظر گرفته شد؛ زیرا توصیف و روایت در هر بند معمولاً در پی ارائهٔ جزئیات پیرامون یک پدیدهٔ واحد است و وحدت موضوع دارد.

اکنون به ذکر نمونه‌هایی از توصیف در داستان "شب سهراب‌کشان" می‌پردازیم:

۱. پرده آن‌قدر بزرگ بود که سید توانست آن را روی تپهٔ بیرون از میدان دهکده بین دو سپیدار آویزان کند. نخ‌های دو گوشهٔ بالای پرده را به شاخه‌ها گره زد و روی گوشه‌های پایین دو قلوه‌سنگ گذاشت. باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت، نیمرخ نخ‌نماشدهٔ اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد. در همان حاشیهٔ پرده که به درخت چسبیده بود، دست رستم و دشنه به اندازهٔ ساقهٔ علف بالاتر از دندهٔ سهراب بود (نجدی، ۱۳۹۸: ۳۵) [در توصیف پردهٔ نقالی].

۲. پارگی پرده روی خطوط شکسته‌ای دوخته شده بود که از صورت تهمینه می‌گذشت و همان‌جایی تمام می‌شد که تهمینه در خوابگاه، موهایش را روی سینهٔ لخت و مهتابی رستم ریخته بود (همان: ۳۵) [در توصیف یکی از تصویرهای پرده و پارگی آن].

۳. تاریکی خاکستری اول شب با آن‌ها به طرف خانه‌ها می‌رفت. چراغ‌های روی ایوان یکی یکی روشن می‌شد. مادرش کنار چاه ایستاد. پدرش با سطل آب برداشت. مادرش وضو گرفت. پدر گِل مزرعه را از روی پاشنه و لای انگشتانش شست (همان: ۳۹). [در توصیف وضع اهالی خانه در برگشت به حیاط خانه در تاریکی هوا].

قاعده‌کاهی معنایی

- انتخاب

از میان مصادیق گستردهٔ قاعده‌کاهی معنایی، یکی از پربسامدترین انواع آن در داستان‌های بیژن نجدی، مصادیق مختلف استعارهٔ مکنیه یعنی شخصیت‌بخشی با روش‌های گوناگون مثل انسان‌پنداری[1]، گیاه‌پنداری و سیّال‌پنداری است.

۱. باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت (همان: ۳۵).

۲. به خاطر فردوسی که آن طرف استخر طوس ایستاده بود و به پردهٔ بین درخت‌های این طرف آرارات نگاه می‌کرد (همان: ۳۶) [منظور مجسمهٔ فردوسی در محوطهٔ آرامگاهش].

۳. سید توانست سهراب را تا سالی که دندان دربیاورد بزرگ کند. همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید سال‌های نوجوانی سهراب در پرتاب نیزه به طرف برگ‌هایی که می‌افتاد و پاره‌کردن آب چشمه‌ها با شمشیر گذشت (همان: ۳۸) [منظور سهراب روی پردهٔ نقالی است؛ از مصداق‌های جالب توجه زنده‌کردن یک قصه در داستان دیگر].

۴. تاریکی خاکستری اول شب با آن‌ها به طرف خانه‌ها می‌رفت (همان: ۳۹).

۵. یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مالرو بین دو مزرعه افتاد، یک پنجره خودش را باز کرد (همان: ۴۰). در این نمونه نوعی کارکرد بهره‌گیری از اشیاء و پدیده‌ها در مقام فاعل جمله و شخصیت‌بخشی به آن‌ها از نظر ساختارشناسی جملات دیده می‌شود که براساس مشاهدهٔ آن در دیگر داستان‌ها گویی یکی از ویژگی‌های سبکی نجدی است.

نجدی از گونه‌های مختلف تشبیه نیز در داستان استفاده کرده است:

۱. بعد هر دو دستش را به اندازهٔ یک قنداق باز کرد و مثل گهواره در هوا تکان داد. (همان: ۳۶).

۲. مرتضی با حنجرهٔ چوبی‌اش آنقدر زوزه کشید (همان: ۱۴).

۳. دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش (همان: ۳۸).

- ترکیب

نمونه‌هایی از حس‌آمیزی و پارادوکس:

۱. پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید (همان: ۳۵) [حس‌آمیزی].

۲. یک شب به تاریکی‌هایی که روی چاه ریخته می‌شد، اشاره کرد (همان: ۳۷) [حس‌آمیزی و استعارهٔ مکنیه].

---

1. animism

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۳. (...) روی لبهٔ ایوان بنشیند و به سکوت پارس کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش کند (همان: ۳۸) [پارادوکس].

۴. یک تکه از صدای تاریکی آن طرف چاه ریخت ته دلش (همان: ۴۰) [حس‌آمیزی و استعارهٔ مکنیه].

۶. دست‌هایش را روی گوشهایش گذاشت تا سکوت سیاه‌شدهٔ باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت (همان: ۴۰) [پارادوکس، حس‌آمیزی، استعارهٔ مکنیه].

۷. (...) با آن همه دلشوره بدود و بتواند بی‌هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد[۱] (همان: ۴۳).

از تصویرهای متناقضی که حالتی عجیب و ناممکن دارد. این تصاویر متناقض در مبحث خروج از هنجار و نزدیکی شعر به نقاشی‌های آوانگارد[۲] نقش مهمی دارد.

- تلمیح

۱. وسط پرده رستم با ابعاد بزرگ‌تری روی اسب نشسته بود، با دست راستش به آفتاب روی پرده اشاره می‌کرد. بر نیم‌دایرهٔ بالای شاخ‌های کلاهش با سر نخ نوشته شده بود: «تا فردا خواهیم دید کدام‌یک از اسب‌های ما بدون سوار باز می‌گردد» (همان: ۳۵) اشارهٔ مستقیمی دارد به این دو بیت در داستان رستم و اسفندیار:

«ببینیم تا اسپ اسفندیار — سوی آخور آید همی بی سوار
و یا بارهٔ رستم جنگجوی — به ایوان نهد بی خداوند روی»

(فردوسی، ۱۳۹۶: ۱۰۴۷و۱۰۴۸)

- براعت استهلال

در بخشی از داستان که پیش از روایت مرد نقال از کشته‌شدن سهراب است، مرتضی که نتیجهٔ نبرد را نمی‌داند منتظر است ببیند چه اتفاقی می‌افتد؛ اما ادامهٔ ماجرا توسط مرد نقال به روز دیگری موکول می‌شود، نجدی با براعت استهلال به نوعی از نتیجهٔ داستان خبر می‌دهد:

---

۱. تقریباً هم مضمون با بیت مشهور بیدل دهلوی: «گوش مروتی کو کز ما نظر نپوشد؟ / دستِ غریق یعنی؛ فریادِ بی‌صداییم». در داستانِ نجدی این عبارت برای بیان فریادهای درونی یک کودک لال آمده است و در شعر بیدل فریاد شخصی است که در حال غرق شدن است اما فریادش در آب شنیده نمی‌شود.

2. concrete & tograph

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۱. مرتضی دید که پدرش سیگاری را روی لب‌هایش گذاشته است و با انگشتانی که می‌لرزد کبریت می‌کشد. (...) مردان دهکده صورتی داشتند که باید یک خبر بد از روی آن بگذرد. مادر مرتضی چانه‌اش را به مشت‌هایش تکیه داده بود و پیری صورتش پوست خسته‌ای داشت (همان: ۳۸).

۴. ۱. ۲. قاعده‌افزایی

- توازن واجی

توازن واجی که در متون بلاغی فارسی با عنوان واج‌آرایی[1] شناخته می‌شود، گونه‌ای از تکرار واج‌ها در سطح واژه، گروه، جمله و یا جملات به‌هم‌متصل است. شمیسا هنگام طرح این گونه از توازن به دو نوع هم‌حروفی[2] و هم‌صدایی[3] اشاره می‌کند. هم‌حروفی تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است و هم‌صدایی تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است (۱۳۹۵: ۷۳ و ۷۴).

۱. باد آرامی که در دهکده و لای درختها راه می‌رفت نیم‌رخ نخ‌نما شدهٔ اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۵).

۲. مرتضی لای بوته‌های تمشک، با آن‌همه دلشوره بدود و بتواند بی هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد (همان: ۴۳).

- توازن واژگانی

صفوی معتقد است "توازن" میان دو یا چند واژه بر حسب دو نوع فرایند تکرار یعنی تکرار کامل و تکرار ناقص امکان تحقق می‌یابد؛ یعنی وقتی دو واژه با یکدیگر تشابه آوایی دارند که یا کاملاً مانند یکدیگر باشند یا بخشی از آن دو واژه به یکدیگر مانند باشد (۱۳۹۱: ۴۴۷). بنابراین توازن واژگانی را می‌توان معادل بخش گسترده‌ای دانست که شامل صنایع بدیع لفظی در کتب بلاغت مانند تکرار، ردیف، جناس‌ها، قافیه و انواع سجع می‌شود.

- تکرار ناقص

۱. همین‌که آن یلان به هم درآمیختند، اسب‌هاشان به مهر گردن به هم مالیدند و یال به آشنایی برهم ریختند (نجدی، ۱۳۹۸: ۳۸).

---

۱. شفیعی کدکنی آن را در خانوادهٔ جناس‌ها (۱۳۹۳: ۳۰۱) و با نام "نغمهٔ کلمات" (۱۳۹۱: ۴۴۸) معرفی می‌کند. همایی نیز با عنوان "اعنات" همین صنعت را معرفی می‌کند ولی کاربرد آن را محدود به قافیه می‌داند (۱۳۹۴: ۸۷).

2. alliteration
3. assonance

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

۲. امشب رستم به راز می‌نشیند و نیاز در مهتاب، و سهراب در حریر آواز و در باران شراب (همان: ۳۹).

- تکرار کامل

۱. نخ‌های دو گوشهٔ بالای پرده را به آرامی به شاخه‌ها گره زد و روی گوشهٔ پایین دو قلوه سنگ گذاشت (همان: ۳۵).

۲. هنوز فردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های درازِ کشیده‌اش، دراز بکشد (همان: ۴۳): [جناس تام][1].

۳. روی نیمکت پت و پهنی بیرون از قهوه‌خانه، قالیچه پهن کرده بودند (همان: ۴۳): [جناس تام].

- گروه، واژه و جمله[2]

۱. قهوه‌چی زودتر از دیگران گفت: «الهم صلی علی محمد و آل‌محمد» بچه‌ها تا سیاه‌شدن رگ‌های گردنشان داد کشیدند «الهم ....» (همان: ۳۶).

۲. پدر داد زد: خیلی خوب، خیلی خوب، دارد قد می‌کشد (همان: ۳۷).

۳. مرتضی هر چه نگاه کرد پرده را آن‌طرف‌ها ندید، هرچه نگاه کرد، نتوانست از حرکت لب‌های سید بفهمد ... (همان: ۴۳).

- توازن نحوی

۱. تا رودخانه، تا پل، تا پرچین مسجد، تا بوی تن اسب‌هایی که بسته شده بودند (همان: ۳۷).

یکی از جلوه‌های توازن نحوی در آثار داستانی و نمایشی گفت‌وگوهای بین شخصت‌های داستان است که البته ایجاد موسیقی محسوسی در این آثار ندارد و بیشتر در جهت پیش‌برد روایت است:

---

۱. در جناس تام که واژه‌ها متشابه‌اند ولی در معنا متفاوت؛ اگرچه به ظاهر باید از مصادیق تکرار کامل واژه باشد، ولی به دلیل اینکه در لفظ الگوی تشابه دارند و در معنا الگوی تباین، تأثیر آن در ایجاد توازن بیش از تکرار کامل دو واژه در معنای یکسان است. به همین دلیل در هنگام بسامدگیری، مصادیق جناس ناقص از زمرهٔ توازن‌های اختیاری ناقص و هم‌ارز آن‌ها به حساب می‌آید.

۲. توازن‌های گروه، واژه و جمله هم به شکل کامل و هم ناقص پیش از این هم‌ارز قرار گرفتند، به همین دلیل نمونه‌های آن‌ها کنار هم می‌آید.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

پدر گفت: بگو اینقدر حرف نزنند.

مادر گفت: شامت را بخور مرتضی. (...)

مادرش گفت: بس کن مرتضی، من چه می‌دانم؟

مرتضی گفت: ...؟

پدر گفت: چه میگه؟ (همان: ۴۰)

- قاعده‌افزایی / کاهی دیداری

گریز از قواعدی که بر نوشتار زبان خودکار حاکم‌اند، قاعده‌کاهی نوشتاری[1] نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۹۴: ۸۳/۲). شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به‌وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید (همان: ۵۴/۱ و ۵۵). به عبارت ساده‌تر، این نوع قاعده‌کاهی به ما نشان می‌دهد که می‌توان شکل‌بندی‌های متفاوتی را از شکل‌بندی گونهٔ نوشتاری زبانِ خودکار در نظر گفت. طبیعتاً نثرهای داستانی از قواعد چینش سطربه‌سطر پیروی می‌کنند، اما گاه در این‌گونه متن‌ها از روش‌های نگارشی ویژه‌ای استفاده می‌شود تا تأثیر آن در انتقال معنا یا جمله‌ای محسوس باشد. پیش از این اشاره کردیم که "مرتضی" شخصیت اصلی داستان، کر و لال است. نجدی در جای‌جای داستان برای اینکه گفتار مرتضی را به نوشتار تبدیل کند در گفت‌وگو با شخصیت‌های دیگر از «...» استفاده می‌کند تا به وسیلهٔ این نشانهٔ نوشتاری نوع آوای مرتضی مشخص شود. این کاربرد نشانه‌ها در زبان می‌تواند یکی از مصادیق قاعده‌کاهی/افزایی دیداری باشد:

۱. مادرش گفت: بس کن مرتضی، من چه می‌دانم؟

مرتضی گفت: ....؟ (نجدی، ۱۳۹۸: ۴۰).

۲. در تالار مادر حسن از او پرسید: حالت خوش نیست؟

مرتضی گفت: ....

مادر حسن گفت: حال مادرت خوش نیست؟ مرتضی گفت: ... (همان: ۴۱).

۳. مرتضی کمی لبخند زد: سرش را تکان داد و گفت: ... (همان: ۴۳).

بر اساس مبانی نظری پژوهش (ر.ک: صفوی، ۱۳۹۴: ۳۱۸-۱/۱۶۱ و ۹۴-۲/۷۳)، برای گونه‌های مختلف فرایندهای هنجارگریزی (سطوح مختلف آن/ صناعات ادبی) جدولی طراحی شد تا عناصر برجسته‌ساز متن ادبی براساس گسترهٔ عملکردی و طبقه‌بندی‌شان در دو

1. graphological deviation

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

دستهٔ کلّی (قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی) استخراج شوند و معادل کمّی بیابند. برای هر متن دو جدول طراحی گردید، یکی برای قاعده‌کاهی‌ها و دیگری برای قاعده‌افزایی‌ها. براساس هر متن (هر داستان) فرایندهای برجسته‌سازی آن استخراج و شمارش شد تا درنهایت در هر واحدِ متن، جمع قاعده‌کاهی‌ها و جمع قاعده‌افزایی‌ها قابل استخراج باشد.

براساس فرایندهای هنجارگریزی هر سه داستانِ موردبررسی، میانگین گرفته شد و میانگین کل فرایندهای قاعده‌کاهی و سپس قاعده‌افزایی استخراج گردید تا بتوان بسامد آن‌ها را در تمام متن بررسی و مقایسه کرد. داستان‌های بررسی‌شده به صورت تصادفی از ابتدا، میان و انتهای کتاب انتخاب شده‌اند و حجم کلّی آن‌ها با متن بعدی برابر است (۳۰ صفحه) تا نتایج قابل‌مقایسه با متن دیگر و تعمیم‌دهی به کل متن باشد.

در جدول ۱ نتیجهٔ استخراج و تحلیل قاعده‌افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌ها ارائه شده است:

جدول ۱. توزیع فراوانی برجسته‌سازی کتاب یوزپلنگانی که با من دویده‌اند

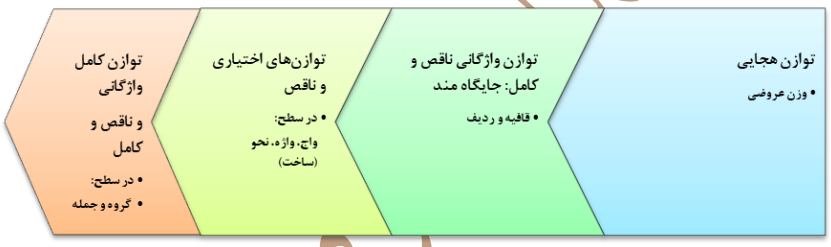
در جدول ۱ تلاش شد سلسه‌مراتبی برای داده‌های آماری براساس گسترهٔ عملکردی عناصر برجسته‌ساز در نظر گرفته شود و برای فرایندهای قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، سلسله مراتب (براساس پیش‌فرض‌های موجود) و ضریب عملکردی به شکل نسبی قرار داده شود. این امر بر پایهٔ نظرات صفوی بود که اگرچه نقدهایی به آن وارد است، اما براساس داده‌های موجود به

قاعده‌افزایی (توازن)												
عنوان		توازن هجایی	قافیه و ردیف	توازن‌های اختیاری			توازن‌های کامل			دیداری/ نوشتاری	جمع توازن‌ها	درصد به کل
				واج	واژه	ساخت	واژه	گروه	جمله			
یوزپلنگانی که با من دویده‌اند	شبِ سهراب‌کشان	۰	۰	۶	۷	۳	۱۱	۱	۲	۴	۵۴	۲۳٪
	روز اسبریزی	۰	۰	۴	۱	۳	۰	۱	۰	۰	۱۷	۱۲٪
	سه‌شنبهٔ خیس	۰	۰	۲	۳	۰	۱۲	۳	۱	۰	۲۶	۱۸٪
میانگین		۰.۰۰	۰.۰۰	۴.۰۰	۳.۶۷	۲.۰۰	۷.۶۷	۱.۶۷	۱.۰۰	۱.۳۳	۳۲	۱۹٪

قاعده‌کاهی												
عنوان		نوشتاری / دیداری	واژگانی	نحوی	گونه ای			کاربردی (جهان ممکن)	معنایی		جمع قاعده‌کاهی	درصد به کل	جمع
					سبکی	زمانی	گویشی/زبانی	متون داستانی	انتخاب	ترکیب			
یوزپلنگانی که با من دویده‌اند	شبِ سهراب‌کشان	۴	۰	۰	۱	۰	۱	۶۱	۳۰	۲۶	۱۷۹	۷۷٪	۲۳۳
	روز اسبریزی	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۳۳	۹	۳۸	۱۲۷	۸۸٪	۱۴۴
	سه‌شنبهٔ خیس	۰	۰	۱	۲	۰	۰	۲۲	۳۵	۱۱	۱۱۷	۸۲٪	۱۴۳
میانگین		۱.۳۳	۰.۰۰	۰.۳۳	۱.۰۰	۰.۰۰	۰.۳۳	۳۸.۶۷	۲۴.۶۷	۲۵.۰۰	۱۴۱.۰۰	۸۱٪	۱۷۳.۳۳

افزایش دقت علمی می‌انجامد.[1] برای نمونه توازن هجایی بیشترین سطح موسیقی‌آفرینی را دارد. پس از آن قافیه و ردیف به عنوان توازن‌های واژگانی جایگاه‌مند که تحت تسلط وزن هستند، قرار می‌گیرند و پس از آن صناعات ادبی با سه معیارِ مبتنی بودن بر تشابه و تباین، اختیاری و اجباری بودن، و کمرنگ‌تر بودن نقش جایگاه نسبت به قافیه و ردیف قرار می‌گیرند. این صناعات به طور کلی شامل واج‌آرایی، جناس و سجع می‌شوند. کمترین سطح برجسته‌سازی نیز متعلق به تکرارهای کامل غیرجایگاه‌مند است. هم‌چنین در میان قاعده‌کاهی‌ها نیز بیشترین برجسته‌سازی متعلق به قاعده‌کاهی معنایی در نظر گرفته شد. براساس این روش برای این عناصر ضریب عددی در نسبت هم اعمال شد (از کمترین ضریب ۱ تا بیشترین ۴) که می‌توان آن را در نمودار ۱ نشان داد:

نمودار ۱. سلسله‌مراتب موسیقی آفرینی



با نگاهی کلی به نمونه‌های برجسته‌سازی مطرح‌شده در سه داستان کوتاه کتاب یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، درک این امر تقریباً مشخص است که غلبهٔ هنجارگریزی‌ها با قاعده‌کاهی، به‌ویژه قاعده‌کاهی معنایی است. در نمونه‌های مطرح‌شده برخی کاربردهای قاعده‌کاهی که در پیوند با عناصر داستان‌نویسی قرار می‌گیرند، در متن این کتاب از بسامد وقوع بالاتری برخوردارند، مانند قاعده‌کاهی کاربردی با دو شیوهٔ روایت و توصیف که خاص متون داستانی است و محور عمودی متن را استحکام می‌بخشد. اگرچه تنوع قاعده‌کاهی‌ها بالا نیست، اما قاعده‌کاهی معنایی به‌عنوان گسترده‌ترین نوع قاعده‌کاهی میانگین بالایی در متن دارد. بسامد بالای قاعده‌کاهی (۸۱درصد) نشان‌دهندهٔ شاعرانگی در درونهٔ زبان است، بدون بهره‌گیری از موسیقی. بسامد قاعده‌افزایی نیز اگرچه نسبت به قاعده‌کاهی در متن فوق بسیار کمتر است، بسامد (۱۹درصدی) قاعده‌افزایی نشان‌دهندهٔ استفاده از عناصر موسیقی‌آفرین در متن است، ولی بسیار کمتر از قاعده‌کاهی. از میان انواع توازن، توازن هجایی و قافیه و ردیف

---

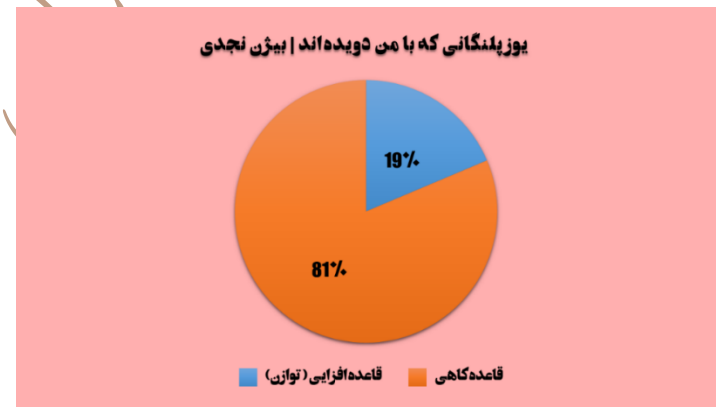
۱. برای درک بهتر ر.ک به: صفوی، کوروش. (۱۳۹۴). از زبان شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)، فصل دهم: سلسله مراتب نظم‌آفرینی صفحات ۲۴۷ - ۲۷۴.

ویرایش اثر در صفحه‌آرایی نشده

که گسترده‌ترین سطوح موسیقی‌آفرینی را ایجاد می‌کنند، در هیچ‌کدام از متن‌ها حتی به صورت یک جملهٔ موزون نیز مشاهده نشد که منطق نثر بودن متن این موضوع را ایجاب می‌کند. از میان قاعده‌افزایی‌ها تعدادی که قابل دریافت از متن‌های مورد بررسی بودند، بیشتر توازن‌های واژگانی ناقص و کامل، واج، گروه و جمله بودند که از تأثیر برجسته‌سازی کمتری نسبت به توازن‌های دیگر برخوردارند. از میان داستان‌ها "شب سهراب‌کشان" از بیشترین بسامد موسیقی (۲۳ درصد) و "روز اسبریزی" از کمترین بسامد موسیقی (۱۲ درصد) برخوردار بود. بسامد بالاتر توازن در "شب سهراب‌کشان" از جهاتی می‌تواند به دلیل بینامتنیت با شاهنامه نیز باشد.

درنهایت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که با این‌که اعمال شاعرانگی از طریق قاعده‌کاهی در این متن منثور ملموس است، اما بسامد قاعده‌افزایی نیز در آن قابل‌توجه است و این‌گونه نیست که اعمال شاعرانگی فقط از طریق قاعده‌کاهی رخ داده باشد، بلکه در کنار آن از عناصر موسیقی‌آفرین نیز با نسبت تقریبی ۱ به ۵ به‌طور میانگین در تمام متن استفاده شده است. از میان توازن‌ها آن دسته‌ای که منطق کلی نثر (وزن، قافیه و ردیف) آن‌ها را نمی‌پذیرفته، مشاهده نشد. در کنار قاعده‌کاهی معنایی (مهم‌ترین حوزهٔ قاعده‌کاهی) قاعده‌کاهی کاربردی که ویژهٔ داستان است نیز بسامد چشمگیری دارد. بر اساس نمونه‌های برجسته‌سازی در متن نسبت میان قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی بر اساس جمعِ میانگین داده‌ها را می‌توان در نمودار ۲ مشاهده کرد:

نمودار ۲. نسبت عناصر برجسته ساز یوزپلنگانی که با من دویده‌اند



۴. ۲. *مثلّثات و اشراق‌ها*

سیدعلی صالحی (زادهٔ ۱۳۳۴) از چهره‌های جریان‌ساز شعر معاصر، پایه‌گذار "موج ناب"، و بنیان‌گذار نظری "شعر گفتار" و "شعر فراگفتار" است. وی با ارائهٔ مبانی تئوریک شعر گفتار، تحولی در جریان شعر سپید پدید آورد که ریشه در ظرفیت‌های زبانی متون کهن و نوسروده دارد (موسوی، ۱۳۹۴: ۱۴). ویژگی شاخص آثار صالحی و جریان‌های نوگرای همسو[1] کاهش بسامد قاعده‌افزایی‌های سنتی (نظیر وزن و قافیه) در مقابل بهره‌گیری گسترده از نوآوری در قاعده‌کاهی‌های معنایی است. دفتر شعر مثلثات و اشراق‌ها (سروده ۱۳۶۵ - ۱۳۶۷) به‌عنوان نمونه‌ای از سال‌های آغازین تبیین شعر گفتار انتخاب، و هفت قطعه از این مجموعه به‌صورت تصادفی برگزیده شد. فرایندهای برجسته‌سازی در واحد "بند" واکاوی شدند. در این مسیر توازن‌های آشکار در آمار نهایی لحاظ شد. برای تبیین دقیق الگوی تحلیل یکی از اشعار به شیوهٔ توصیفی تشریح گردید تا امکان تعمیم نتایج به کل پیکرهٔ پژوهش فراهم گردد.

" آرامش"

ای کاش از آن همه سایه و سکوت،
تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم
همسوی باور چراغی، بر ایوان شب زلال،
یا زائری خسته در خنکای فروردین،
با خیزاب و خلنگزار خاموشش
که از خواب شبنم و شهود آمده بود.

ای کاش از آن همه نوروز، تنها سبزینهٔ کوچکی بودم،
تشنه‌تر از تبسمی گلگون
که از تفأل هر ترانه بویی داشت.

ای کاش از آن همه آسمان، تنها کبوتری بودم،
خانه‌زاد خاطره‌ای پنهان
که از هجرانی جفت خویش می‌گریست.

ای کاش از آن همه رفتن‌ها، تنها نوپاقدمی در امتداد تکلم بودم
با خواستنش از ندانستن، و دانستنش، که بین‌الیقین گریه و لبخند.

---

۱. ر.ک: رویایی، یدالله. (۱۴۰۱). هلاک عقل به وقت اندیشیدن. تهران: نگاه.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

ای کاش از آن همه شکفتن، تنها پروانهٔ پریشانی بودم
که با رنگین‌کمان پروازش، در باغ بوسه و باران
و ای کاش از این همه مردن، تنها هلال آینه‌ای بودم
در قوس شبی شولا دریده از دریا
که ماه را به میهمانی خسوف می‌طلبید (صالحی، ۱۳۹۴: ۱۵۰ - ۱۵۱).

- توازن نحوی یا تکرار ساخت (قاعده‌افزایی)

شعر فوق از شش بند و هجده سطر تشکیل شده است. بند آخر چون معطوف شده و به لحاظ معنایی مستقل است، دو بند در نظر گرفته شد. تکرار آرایش دستوری سازندهٔ تمام بندها است و به تبع آن جملات قابل‌درک و دریافت است. تمام بندها با عبارت «ای کاش» آغاز می‌شوند و به پیروی از این عبارت وجه دستوری تمام فعل‌ها التزامی است که در زبان دلالت بر تمنّی، آرزو، حسرت، خواهش و مفاهیمی نزدیک به آن دارد. توازن نحوی جملات شعر با کنار هم گذاشتن سطرهای شعر آشکارتر می‌شود:

بند یک: ای کاش از آن همه سایه و سکوت، / تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم [...] که [...]

بند دو: ای کاش از آن همه نوروز، / تنها سبزینهٔ کوچکی بودم، که [...]

بند سه: ای کاش از آن همه آسمان، / تنها کبوتری بودم که [...]

بند چهار: ای کاش از آن همه رفتن‌ها، / تنها نوپا قدمی در امتداد تکلم بودم که [...]

بند پنج: ای کاش از آن همه شکفتن، / تنها پروانهٔ پریشانی بودم که [...]

بند شش: ای کاش از این همه مردن، / تنها هلال آینه‌ای بودم که [...]

صفوی توازن نحوی را یکی از ابزارهای آفرینش نظم معرفی می‌کند (۱۳۹۴). او تأثیرگذاری قاعده‌افزایی در محور نثر به نظم را نیز تبیین می‌کند و اشارهٔ گذرایی دارد به این‌که قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی در کنار یکدیگر عمل می‌کنند و همواره امکان استفاده از آن‌ها در کنار هم وجود دارد، اما همواره بنیاد نظریاتش بر این اساس استوار است که با قاعده‌افزایی به نظم و با قاعده‌کاهی به شعر می‌رسیم (۱۳۹۱: ۴۳۰). تکرار ساخت دستوری زبان به‌عنوان یکی از مصادیق توازن "قاعده‌افزایی" در تمام سطرهای دیگر شعر نیز به همین ترتیب قابل‌بررسی

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

است. یعنی صالحی از توازن نحوی به‌عنوان یک هنرسازه در تمام سطرهای شعر "آرامش" بهره برده است.

- توازن واجی (قاعده‌افزایی در سطح آوا)

در دیدگاه یاکوبسن و دیگر صورتگرایان پدید آمدن هر توازن وابسته به گونه‌ای از فرایند تکرار کلامی است؛ به گونه‌ای که در هر الگوی توازن، ضریبی از تشابه و ضریبی از اختلاف می‌تواند وجود داشته باشد (۱۹۶۰: ۴۲). توازن واجی آن دسته از تکرارهای آوایی است که آشکارا سبب ایجاد موسیقی در کلام می‌شود و در بلاغت سنّتی فارسی با عنوان "واج‌آرایی" یا "هم‌حروفی" شناخته می‌شود.

توازن واجی با بسامدی نزدیک به توازن نحوی در تمام بندهای شعر آرامش وجود دارد.

بند یک: توازن واجی واج‌های "س"، "ز"، "خ"، "ش" در واژه‌های: سایه/ سکوت، زمزمه/ لبریز، زلال، زائر، خیزاب، خلنگزار/ خسته، خنکا، خیزاب، خاموش، خواب/ شبنم و شهود.

بند دو: توازن واجی واج‌های "ز" و "ت" در واژه‌های: از (سه مرتبه)، نوروز، سبزینه/ تشنه‌تر، تبسم، تفأل، ترانه و داشت.

بند سه: توازن واجی واج‌های "ا" و "خ" در واژه‌های: کاش، آن، آسمان، تنها، خانه‌زاد، خاطره، پنهان، هجرانی/ خانه‌زاد، خاطره و خویش.

بند چهار: توازن واجی واج‌های "ت" و "ی" در واژه‌های: رفتن، تنها، امتداد، تکلّم، خواستن، ندانستن، دانستن/ ای، بین‌الیقین و گریه. صالحی در این بند از توازن واژگانی میان واژه‌های خواستن، ندانستن و دانستن نیز بهره برده است.

بند پنج: توازن واجی واج‌های "ن"، "پ" و "ب" در واژه‌های: آن، شکفتن، تنها، پروانه، پریشانی، رنگین کمان، باران/ پروانه، پریشانی پرواز/ با، باغ، باران و بوسه. همچنین توازن هجای "با" در واژه‌های: با، باغ، باران نیز بر موسیقی شعر افزوده است.

بند شش: توازن واجی واج‌های "ش" و "م" در واژه‌های: شب، شولادریده/ مردن، بودم، ماه، میهمانی و می‌طلبید. همچنین توازن هجای "در" در واژه‌های: در، شولادریده و دریا نیز بر موسیقی شعر افزوده است.

- قاعده‌کاهی معنایی

پیش از این اشاره شد که قاعده‌کاهی معنایی گسترده‌ترین حوزهٔ قاعده‌کاهی است و تأثیر آن مستقیم بر درونهٔ زبان است. صفوی تأثیر قاعده‌کاهی را ناظر بر معنی می‌داند و آن را ابزار

آفرینش شعر معرفی می‌کند (۱۳۹۴: ۳۹). تمام صنایعی که در بدیع معنوی و علم بیان مطرح می‌شوند، بر درون و معنی زبان تأثیر می‌گذارند و از نمونه‌های قاعده‌کاهی معنایی به شمار می‌روند.

در شعر "آرامش" چند نمونه قاعده‌کاهی معنایی با بسامد قابل‌توجه باعث برجسته شدن متن ادبی شده است. نخست صنعتی است که در بلاغت سنّتی با عنوان "استثنای منقطع" مطرح شده است: «حکم یا موردی را از حکم یا موردی مستثنی کنند، بدون آن‌که بین آن‌ها سنخیت و هم‌جنسی و مناسبتی که لازمهٔ استثنا است وجود داشته باشد و بدین ترتیب آن استثناء عقلاً و عُرفاً صحیح نباشد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۴۰). این ساختار سبب خلق گزاره‌های معناگریز یا گزاره‌های ضدمعنا می‌شوند.

با توجه به قاعده‌افزایی نحوی باید به پیوند این سطح از توازن در شعر صالحی با دیگر عناصر برجسته‌ساز نیز اشاره کرد. تمام عناصر برجسته‌ساز شعر تا این مورد در پیوند با ساخت دستوری تکرار شوندهٔ شعر قرار دارند. نمونه‌های استثنای منقطع هم در شعر "آرامش" به دلیل ساخت دستوری تکرارشونده و ارتباطی که این هنرسازه با نحو جمله دارد، در تمام بندهای شعر تکرار شده‌اند.

بند یک: ای کاش از آن همه سایه و سکوت / تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم.

شاعر زمزمهٔ لبریز چشمه را از جنس سایه و سکوت توهّم کرده است.

بند دو: ای کاش از آن همه نوروز، تنها سبزینهٔ کوچکی بودم.

سبزینهٔ کوچک از جنس نوروز نیست و شاعر این مفهوم را انتزاع کرده است.

بند سه: ای کاش از آن همه آسمان، تنها کبوتری بودم.

شاعر کبوتر را از جنس آسمان تصور کرده است.

بند چهار: ای کاش از آن همه رفتن‌ها، تنها نوپاقدمی در امتداد تکلّم بودم.

کودک (نوپاقدم) را رفتن تصور کرده است.

بند پنج: ای کاش از آن همه شکفتن، تنها پروانهٔ پریشانی بودم.

پروانهٔ پریشان از جنس شکفتن نیست، اگرچه یکی از نمونه‌های شکفتگی است. گمان نگارنده بر این است که در مواردی که حکم مورد استثنا مصداقی تمثیلی از حکمی در جهان حقیقت (و نه جهان انتزاعی) است، تأثیر آن در برجسته‌سازی نسبت به نمونه‌های دیگر کمتر خواهد بود.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

بند شش: ای کاش از این همه مردن، تنها هلال آینه‌ای بودم.

شاعر هلال آینه را از جنس مردن توهّم کرده است. در این بند واژهٔ مردن که با هلال آینه مورد استثنا قرار گرفته، با اسم اشارهٔ "این" ذکر شده است، درحالی‌که در تمام بندهای پیشین واژهٔ موردنظر با اسم اشارهٔ "آن" ذکر شده است. تضاد واژه به‌تنهایی در برجسته‌سازی کلام ادبی تأثیر آشکاری نمی‌گذارد. در این مورد "این" پیش از "مردن" قرار گرفته است، درحالی‌که در بندهای پیشین "آن" پیش از واژه‌های آسمان، نوروز، شکفتن، رفتن، سایه و سکوت قرار گرفته بود. "مردن" از نظر حوزهٔ معنی‌شناختی زبان واژه‌ای نیستی‌گرا، و واژه‌های دستهٔ دوم هستی‌گرا هستند. از این می‌توان فهمید که شاعر احتمالاً پویایی‌های ابتدای شعر را دور، و مرگ را نزدیک تصویر کرده است.

- تجرید

قاعده‌کاهی معنایی دیگری که در متن قابل‌بررسی است، در دو حوزهٔ قاعده‌کاهی واژگانی و قاعده‌کاهی معنایی قابل تعریف است. شفیعی کدکنی از آن با عنوان "تجرید"[1] نام می‌برد: «تجرید انتزاع یک یا چند خصوصیت است از یک شیء، و آن امر منتزع را مورد حکم و تداعی قرار دادن» (۱۳۹۶: ۶۱). از دیدگاه او اساس شعر تجرید است و ساده‌ترین نوع آن را در استعاره‌هایی مانند «چشم روزگار» می‌توان دید و پیچیده‌ترین انواع آن نیز همه در همین مقولهٔ تجرید قرار می‌گیرند (همان). بر پایهٔ این تعریف درمی‌یابیم که تجرید همان چیزی است که اساس استعاره، کنایه، حس‌آمیزی و تشخیص است.

تجرید در این اثر و در کل آثار سیدعلی صالحی بسامدی دارد که به‌عنوان یک عنصر ویژگی سبکی و عاملی تأثیرگذار در ادبیّت شعر قابل تشخیص است. یکی از دلایل پیچیدگی شعر او نیز تا حدی به همین مقوله ارتباط دارد. در عبارت «خواب شبنم و شهود» صالحی علاوه بر این‌که شبنم و شهود را جاندار مستقل فرض کرده، برای آن‌ها فعل خوابیدن را نیز تصوّر و برای آن حکمی صادر نموده است. عبارات زیر که به ترتیب در شعر می‌آیند، نمودهایی از همین تجرید یا انتزاع است:

زمزمهٔ لبریز چشمه / باورِ چراغی بر ایوانِ شبِ زلال / خوابِ شبنم و شهود / تشنه‌تر از تبسمی گلگون / خانه‌زادِ خاطره‌ای پنهان / پروانه پریشان با رنگین پروازش / هلال آینه‌ای / در قوسِ شبی شولادریده / میهمانی خسوف.

---

1. abstraction

جاندار فرض کردن چشمه و زمزمهٔ لبریز آن و همچنین حس‌آمیزی‌ای که میان زمزمه و لبریز قرار دارد، یا جاندار تلقی کردن تبسم و حکم کردن تشنگی برای آن، یا شب را خانه‌ای با ایوان تصور کردن، همه گزاره‌هایی درونی هستند که هم سبب ابهام شعر می‌شوند و هم به‌عنوان قاعده‌کاهیِ معنایی بر درونهٔ زبان استوار هستند.

"تجرید" یک قاعده‌کاهی معنایی است و دلیل این‌که آن را در زمرهٔ قاعده‌کاهی واژگانی نیز دانستیم، ساختار تجرید است که در بیشتر موارد با شخصیت‌بخشی و کنار هم قراردادن واژگان در محور هم‌نشینی، ترکیبات خاص می‌سازد.

در انتهای بند اول با گزارهٔ «خواب شبنم و شهودم و مجدداً با عطف دو گزارهٔ معنایی "شبنم" و "شهود" در خواننده مکث و توقفی ایجاد می‌شود. "شبنم" از مفاهیم حسی و "شهود" یک مفهوم ذهنی و عمیقاً انتزاعی است. در این ترکیب، این دو واژه در دو سوی حوزهٔ مفاهیم طبیعی و انتزاعی قرار دارند. درحقیقت این نظام تقابل در شعر صالحی گسترش پیدا می‌کند و گزاره‌های معناگریز تازه‌ای در پیوند با دیگر گزاره‌ها خلق می‌شوند.

- ایهام

در بند شش واژهٔ "خسوف" (از ریشهٔ خ‌س‌ف) به معنای «به زمین رفتن و کنایه از مردن و دفن شدن» است. در دیوان خاقانی در مرثیه‌ای که برای فخرالدّین منوچهر شروانشاه سروده است، این معنای قاموسی از خسوف را می‌بینیم:

«از مه چهار هفته گذشت آن دو هفته ماه زیر خسوف خاکِ نهان چون گذاشتی؟»
(۱۳۹۳: ۵۷۳)

خسوف در اصطلاح نجومی برای پدیدهٔ ماه‌گرفتگی نیز به کار می‌رود که احتمالاً در ابتدا معنای مجازی خسوف بوده و در گذر زمان به سبب کثرت کاربرد از معنای قاموسی آن رایج‌تر شده است. واژهٔ خسوف در این بند در هر دو معنا قابل برداشت است (ایهام). براساس ساختار ایهام تناسب، واژهٔ خسوف در معنای مرگ، معنای پنهانی واژه است و در معنای یک پدیدهٔ نجومی با واژگان قوس، ماه، شب و هلال ایهام تناسب برقرار می‌کند. ترکیب قوسِ شب نیز در این شبکهٔ معنایی، شکل هلال ماه و کمان را به ذهن متبادر می‌کند. ترکیب و باهم‌آیی این عناصر برجسته‌ساز سبب پیچیدگی شعر و ساخت شبکه‌ای تودرتو از عناصر شعرآفرین می‌شود.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

براساس همین روش و جدول طراحی شده براساس طرح هنجارگریزی‌ها که پیش از این شرح داده شد، هفت شعر از دفتر مثلّثات و اشراق‌ها تحلیل شد. شعرها به صورت تصادفی از آغاز، میان و پایان متن انتخاب شدند و همهٔ عناصر ادبی آن‌ها در جدول با معادل کمّی بر اساس حضور در متن قرار گرفته است. در جدول ۲ نتیجهٔ استخراج و تحلیل قاعده‌افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌های متن حاضر ارائه شده است:

جدول ۲. توزیع فراوانی برجسته سازی دفتر مثلّثات و اشراق‌ها

	قاعده‌افزایی (توازن)												
	عنوان	توازن هجایی	قافیه و ردیف	توازن‌های اختیاری			توازن‌های کامل			دیداری/ نوشتاری	جمع توازن‌ها	درصد به کل
				واج	واژه	ساخت	واژه	گروه	جمله			
مثلثات و اشراق ها	بین‌الطلوعین	۰	۰	۸	۰	۱	۱	۰	۰	۱	۲۱	۲۷٪
	ملائک موعود	۲	۲	۵	۱	۰	۰	۰	۲	۲	۳۲	۵۳٪
	قرینه‌ی یال‌ها	۰	۰	۵	۰	۲	۰	۰	۲	۱	۱۸	۳۶٪
	آرامش	۰	۰	۱۵	۰	۱۰	۰	۰	۰	۵	۶۰	۴۳٪
	از همه‌سو	۰	۰	۷	۰	۰	۱	۰	۰	۱	۱۷	۲۲٪
	این کشته را	۰	۱	۶	۵	۰	۲	۲	۳	۱	۳۴	۶۴٪
	صدای زخم	۰	۰	۴	۰	۰	۲	۱	۱	۲	۱۶	۳۲٪
	میانگین مثلثات و اشراق ها	**۰.۲۹**	**۰.۴۳**	**۷.۱۴**	**۰.۸۶**	**۱.۸۶**	**۰.۸۶**	**۰.۴۳**	**۱.۱۴**	**۱.۸۶**	**۲۸.۲۹**	**۳۹٪**

	قاعده‌کاهی												
	عنوان	نوشتاری/ دیداری	واژگانی	نحوی	گونه ای			کاربردی (جهان ممکن)	معنایی		جمع قاعده‌کاهی	درصد به کل	جمع
					سبکی	زمانی	گویشی/زبانی	متون داستانی	انتخاب	ترکیب			
مثلثات و اشراق ها	بین الطلوعین	۱	۱	۲	۰	۰	۰	۰	۲۳	۳	۵۶	۷۳٪	۷۷
	ملائک موعود	۲	۱	۲	۰	۱	۰	۰	۸	۳	۲۸	۴۷٪	۶۰
	قرینه‌ی یال‌ها	۱	۰	۱	۰	۰	۰	۰	۷	۸	۳۲	۶۴٪	۵۰
	آرامش	۵	۱	۰	۰	۰	۰	۰	۱۶	۲۳	۸۴	۵۸٪	۱۴۴
	از همه سو	۱	۲	۳	۱	۰	۰	۰	۲۱	۵	۵۹	۷۸٪	۷۶
	این کشته را	۱	۱	۱	۰	۰	۰	۰	۵	۳	۱۹	۳۶٪	۵۳
	صدای زخم	۲	۰	۱	۰	۱	۰	۰	۱۰	۵	۳۴	۶۸٪	۵۰
	میانگین مثلثات و اشراق ها	**۱.۸۶**	**۰.۸۶**	**۱.۴۳**	**۰.۱۴**	**۰.۲۹**	**۰.۰۰**	**۰.۰۰**	**۱۲.۸۶**	**۷.۱۴**	**۴۴.۵۷**	**۶۱٪**	**۷۲.۸۵۷۱۴۲۸۶**

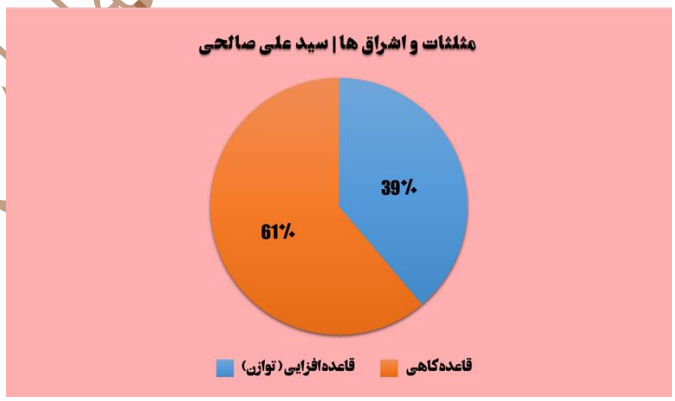
یافته‌های پژوهش در اشعار صالحی مبیّن غلبهٔ میانگین ۶۱درصدی قاعده‌کاهی بر قاعده‌افزایی است. در تمام نمونه‌ها "قاعده‌کاهی نوشتاری" با بسامد بالایی مشاهده می‌شود. اگرچه این فرایند ذاتاً در زمرهٔ قاعده‌کاهی‌هاست، اما عملکرد آن به دلیل ایجاد مکث، درنگ و موسیقیِ در خوانش بر برونهٔ زبان اثر گذاشته و ماهیتی دوجانبه میان قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی دارد. شمس لنگرودی (۱۳۹۷: ۲۸۲/۱) نیز در تاریخ تحلیلی شعر نو ذیل بررسی شعر منوچهر شیبانی چینش هنجارگریز سطر در شعر را یکی از عوامل در تغییر لحن و ایجاد

موسیقی می‌داند. ازاین‌رو، تأثیر این فرایند در ایجاد توازن و موسیقی، محسوس‌تر از جنبهٔ قاعده‌کاهی آن است. برخلاف متون داستانی پیشین، در تمام اشعار موردبررسی تخطی از چینش معیار سطر مشهود است که نشان‌دهندهٔ ابتنای این هنجارگریزی بر منطق شعر همراه با افزایش موسیقی کلام است.

از منظر "توازن" تنوع گسترده‌ای در تمام سطوح مشاهده می‌شود. حضور محدود قافیه و توازن هجایی در این بخش، فضای موسیقایی متن را به‌صورت کمّی و کیفی ارتقا داده است. پس از این موارد، توازن‌های واجی و نحوی بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. در محور قاعده‌کاهی نیز مشابه نمونه‌های پیشین، غلبه با نوع معنایی است که شاعرانگی در درونهٔ زبان را تثبیت می‌کند. نکتهٔ قابل توجه فقدان قاعده‌کاهی کاربردی در این اشعار برخلاف متون داستانی است که نشان از دوری متن از عناصر روایی دارد. درنهایت، نتایج آماری نشان‌دهندهٔ افزایش بسامد قاعده‌افزایی و کاهش نسبت قاعده‌کاهی در مقایسه با نمونه‌های پیشین است؛ یافته‌ای که با فرض پیشینِ نظریه‌پردازان مبنی بر لزوم افزایش قاعده‌کاهی در حرکت از نثر به سمت شعر، در تناقض است.

اگر بخواهیم نسبت فرایندهای برجسته‌سازی در مثلثات و اشراق‌ها را بهتر تبیین کنیم، براساس داده‌های هفت متن بررسی شده از آغاز، میان و پایان کتاب، این نسبت را با نمودار ۳ می‌توان تبیین نمود.

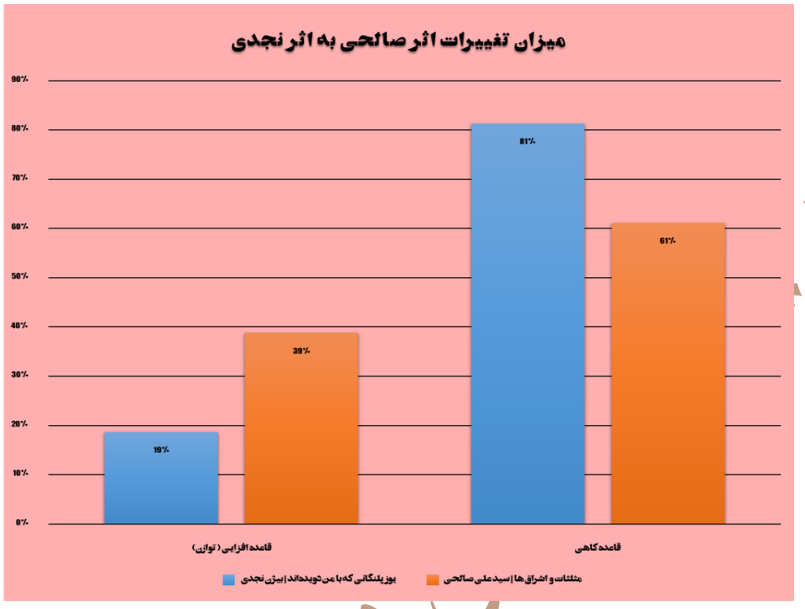
نمودار ۳. نسبت عناصر برجسته‌ساز مثلّثات و اشراق‌ها



۵. نتیجه‌گیری

برای درک بهتر تفاوت بسامد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و مقایسهٔ این دو فرایند به نمودار ۴ دقت شود.

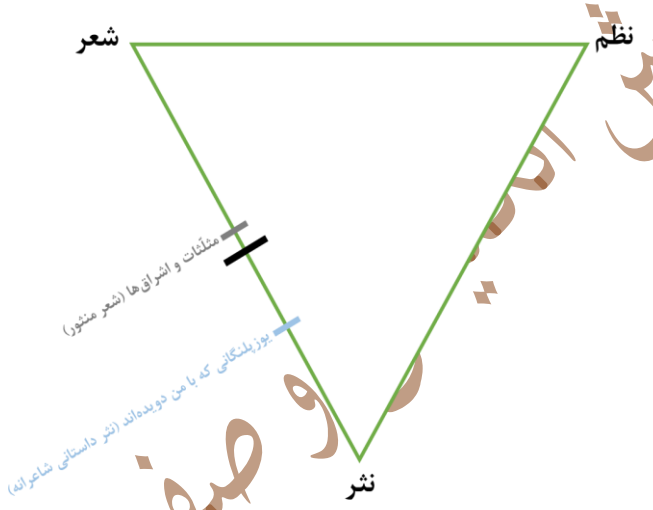
نمودار ۴. مقایسهٔ برجسته‌سازی مثلّثات و اشراق‌ها نسبت به یوزپلنگانی که با من دویده‌اند



با مقایسهٔ مختصر دو متن مورد بررسی و مطالعهٔ نمونه‌های قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌توان نتیجه گرفت که در هر دو متن قاعده‌کاهی با بسامد وقوع بالایی وجود دارد و نمی‌توان از بسامد قاعده‌کاهی به‌عنوان عنصری کارآمد در مشخص کردن یک متن نسبت به متن دیگر در پیوستار نثر به شعر استفاده کرد؛ اما بسامد قاعده‌افزایی و نمونه‌های توازن در دو متن مورد بررسی آشکارا تفاوت دارد. نخست این‌که در هیچ‌کدام از دو متن، بسامد قاعده‌افزایی صفر نیست و دیگر این‌که بسامد قاعده‌افزایی و نمونه‌های توازن در سطوح مختلف در شعر صالحی بیشتر از داستان نجدی است. تفاوت بسامد قاعده‌افزایی و عدم تفاوت آشکار بسامد قاعده‌کاهی (افزایش آن) این نکته را در ذهن روشن می‌کند که احتمالاً در محور نثر به شعر پیوستار گونه‌های زبان ادب، قاعده‌کاهی با بسامد بالا در متون ادبی واقع در این پیوستار قابل ردیابی است و نمی‌توان تفاوتی آشکار میان دو متن مختلف، دست کم دو متن مورد مطالعه در بسامد قاعده‌کاهی در نظر گرفت. از سوی دیگر براساس این مطالعهٔ موردی می‌توان فهمید که قاعده‌افزایی همان هنرسازه‌ای است که جایگاه دو متن موردبررسی را نسبت به یکدیگر مشخص می‌کند.

قاعده‌افزایی در داستان‌های نجدی کمتر از اثر صالحی است و این اثر در پیوستار نثر به شعر پیش از ورود به حوزهٔ شعر گرایش به سمت نثر دارد. گرایش به سمت نثر با بهره‌گیری از دو عنصر روایت و توصیف که از مصادیق قاعده‌کاهی کاربردی (جهان ممکن) است (که ویژهٔ متون داستانی است) تأکید می‌شود. در نقطهٔ مقابل، شعر صالحی در مرز میان نثر شاعرانه و شعر منثور به دلیل بسامد بیشتر قاعده‌افزایی در پیوستار نثر به شعر گرایش به سمت شعر دارد. نمودار طیفیِ این دو متن در پیوستار نثر می‌تواند این‌گونه باشد:

شکل ۲. جایگاه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند و مثلّثات و اشراق‌ها در محور نثر به شعر



داستان‌های نجدی با بسامد کمتری از قاعده‌افزایی و بسامد بالای قاعده‌کاهی در پیوستار نثر به شعر در مرز این پیوستار، گرایش به پیش‌نمون نثر دارد. البته این فرضیه نیز برای ما مطرح است که با مقایسهٔ نمونه‌های نثر شاعرانه می‌توان تفاوت دقیق‌تری را میان انواع نمونه‌های نثر شاعرانه بررسی کرد و نثر بیژن نجدی را در جایگاه نثر داستانی شاعرانه در کنار نثر شاعرانه تقسیم‌بندی نمود. شعر صالحی با بسامد بالاتر قاعده‌افزایی و بسامد بالای قاعده‌کاهی در مرز این پیوستار گرایش به پیش‌نمون شعر دارد.

در این تحلیل، ابتدا به توازن‌های آوایی و نحوی در اثر سیدعلی صالحی توجه شد. در آثار او استفاده از توازن‌های واجی و ساخت نحوی، فضایی موسیقایی را ایجاد کرده‌است که به‌وضوح به سمت ویژگی‌های شعری متمایل است. درمقابل، داستان‌های نجدی با بسامد بالای قاعده‌کاهی و بسامد کمتر قاعده‌افزایی بیشتر در محور نثر قرار دارد. هر دو متن از بسامد بالای قاعده‌کاهی برخوردارند، اما قاعده‌افزایی در شعر صالحی به‌طور قابل‌توجهی بیشتر از

داستان نجدی است. توازن‌های واجی و نحوی در شعر صالحی به ایجاد موسیقی و غنای هنری کمک کرده و آن را به سمت ویژگی‌های شعری متمایل می‌کند. در مقابل، داستان‌های نجدی با بسامد کمتری از قاعده‌افزایی و بسامد بالا در قاعده‌کاهی، بیشتر در سمت نثر قرار دارد.

این تفاوت در بسامد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی جایگاه هر متن را در پیوستار نثر به شعر مشخص می‌کند و نشان‌دهندهٔ تمایل شعر صالحی به ویژگی‌های هنری و نمودهای توازن دارد. درواقع، قاعده‌افزایی و نمودهای آن هنجارگریزی‌هایی هستند که به تفکیک و شناسایی جایگاه هر اثر در گونه‌شناسی متن ادبی کمک می‌کنند و نقش کلیدی در درک مرزهای نثر شاعرانه و شعر منثور دارند. از طرف دیگر، قاعده‌کاهی عنصر ذاتی در محور نثر به شعر است و حضور و بسامد قطعی آن عامل ادبیّت متن است، اما بسامد آن در گونه‌شناسی متن ادبی عملکرد معناداری ندارد.

بنابراین، در راستای تبیین دقیق مرز نثر شاعرانه و شعر منثور در پیوستار نثر به شعر، یافته‌های این پژوهش طرحی مبتنی بر روش کمّی-کیفی و نظریهٔ هنجارگریزی، در اصلاح و تکمیل چارچوب‌های گونه‌شناختی پیشین (حق‌شناس و صفوی) ارائه می‌دهد. در تحلیل مقایسه‌ای آثار منتخب (داستان‌های نجدی و اشعار صالحی) مشخص گردید که هر دو متن با بسامد قابل ملاحظه‌ای از قاعده‌کاهی برخوردارند (نجدی: ۸۱ درصد و صالحی: ۶۱ درصد). این امر نشان می‌دهد که قاعده‌کاهی (که جوهر آفرینش شعر و عامل ادبیّت متن تلقی می‌شد) عنصری ذاتی در متون ادبیِ واقع در این پیوستار است و نمی‌تواند به‌عنوان عامل اصلی و یگانهٔ افتراق‌دهندهٔ دو گونهٔ مورد بحث عمل کند.

نقطهٔ تمایز و معیار اصلی برای بازتعریف گونهٔ ادبی در این پیوستار در بسامد، تنوع و کیفیت قاعده‌افزایی (توازن) نهفته است. داستان‌های نجدی با میانگین پایین‌تر قاعده‌افزایی (۱۹ درصد) و اتکای بالا به قاعده‌کاهی کاربردی (توصیف و روایت) که مختص متون داستانی است، در بخش ابتدایی‌تر این پیوستار (در مقایسه با متن دیگر) و با گرایش به پیش‌نمون نثر (نثر داستانی شاعرانه) قرار می‌گیرند. درمقابل، اشعار صالحی افزایش چشمگیر و متنوعی در قاعده‌افزایی (۳۹ درصد) را نشان می‌دهند که به‌ویژه شامل توازن‌های متنوع‌تر و حتی موسیقایی‌تر مانند تکرار ساخت نحوی و توازن‌های واجی و در چند مورد قافیه و توازن هجایی است؛ این افزایش عامدانهٔ موسیقی و توازن، فضایی موسیقایی ایجاد کرده و گونهٔ ادبی وی را

به‌وضوح به سمت پیش‌نمون شعر (شعر منثور) در مقایسه با متن پیشین متمایل می‌سازد. این مقایسه تأکید می‌کند که معیار دقیق‌تر برای تعیین جایگاه یک متن در پیوستار نثر به شعر سنجش میزان قاعده‌افزایی در کنار قاعده‌کاهی است، نه صرفاً تمرکز بر بسامد قاعده‌کاهی. این دستاورد، زمینه‌ساز ارائهٔ یک الگوی تحلیلی علمی و عینی برای گونه‌شناسی متون ادبی در مطالعات آتی خواهد بود.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

منابع

انصاری، صدیقه و خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۳۹۲). «تجربیات شاعرانهٔ سیدعلی صالحی در سه دفتر شعر او». پژوهشنامه ادب غنایی سیستان و بلوچستان، س ۱۱ ش ۲۱: ۹-۲۸.

Doi: 10.2211/JLLR2013.1020

باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۹۶). «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان». زبان و ادب فارسی، س ۷۰ ش ۲۳۵: ۱ - ۱۶ Dor: 20.1001.1.22517979.1396.70.235.1.3.

بیگلری، لیلی. (۱۳۹۰). شاخص‌های نثر شاعرانه در داستان‌های منتخب بیژن نجدی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه رازی، کرمانشاه.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). مقالات ادبی، زبان شناختی. تهران: نیلوفر.

———— . (۱۳۷۱). «شعر، نظم، نثر، سه گونه ادبی». در مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش علی میرعمادی. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی: ۱۰۱ - ۱۱٤.

خاقانی شروانی، بدیل‌بن علی. (۱۳۹۳). دیوان اشعار. به تصحیح سیدضیاالدین سجادی. تهران: زوار.

سلطانی، فاطمه و میرهاشمی، طاهره. (۱۳۹٤). «هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی، س ۵ ش ۷: ۱۲۵-۱٤٦.

Doi: 10.22091/jls.2015.477

سمیعی، وحید. (۱۳۹۱). هنجارگریزی در آثار داستانی بیژن نجدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبائی، تهران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس. تهران: سخن.

———— . (۱۳۹۳). موسیقی شعر. تهران: آگه.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

ـــــــــــــ . (۱۳۹٦). شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل. تهران: آگه.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. تهران: مرکز.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). انواع ادبی. تهران: میترا.
ـــــــــــــ . (۱۳۹۳ الف). سبک‌شناسی نثر. ویراست ۲. تهران: میترا.
ـــــــــــــ . (۱۳۹۳ ب). کلّیات سبک‌شناسی. ویراست ۲. تهران: میترا.
ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). سبک‌شناسی شعر. ویراست ۲. تهران: میترا.
ـــــــــــــ . (۱۳۹٥). نگاهی تازه به بدیع. ویراست ۳. تهران: میترا.
صالحی، سیدعلی. (۱۳۹٤). مجموعه اشعار: دفتر یکم: شعرها. تهران: نگاه.
صفوی، کوروش. (۱۳۹۱). آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی. تهران: علمی.
ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). از زبان شناسی به ادبیات (۲ج: نظم و شعر). تهران: سوره مهر.
عبداللهیان، حمید. (۱٤۰۱). عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی. تهران: مروارید.
عشریه، محمدمهران. (۱٤۰۱). شاعرانگی در داستان کوتاه. تهران: مروارید.
فالر، راجر، و دیگران. (۱٤۰۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹٦)، شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
موسوی، پژمان. (۱۳۹٤). بیانیه برای باران: شعر و زندگی سیدعلی صالحی. تهران: علم.
مهربان، صدیقه و زینعلی، محمدجواد. (۱۳۹۱). «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی». ادبیات پارسی معاصر، س ۲ ش ۱ : ۱۳۹-۱۵۵.
نجدی، بیژن. (۱۳۹۸). یوزپلنگانی که با من دویده‌اند. تهران: مرکز.
همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۹۴). فنونِ بلاغت و صناعات ادبی. تهران: سخن؛ هما.

References

Abdollāhiyān, H. (1401). Avāmel-e shā'erānegi dar dāstānhā-ye bijan najdi. Morvārid.
Ansāri, S., & Khalili Jahantigh, M. (1392). Tajrobiyāt-e shā'eräneh-ye seyed ali salehi dar seh daftar-e she'r-e ou. Pazhouheshnāmeh-ye Adab-e Ghenā'i-ye Sistān va Balouchestān.
Ashriyeh, M. M. (1401). Shā'erānegi dar dāstān-e koutāh. Morvārid.
Bāghi Nezhad, A. (1396). Bijan najdi va bed'at dar zabān-e dāstān. Zabān va Adab-e Fārsi (Nashriyeh-ye sābeq-e dāneshkadeh-ye adabiyāt-e dāneshgāh-e tabriz). https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22517979.1396.70.235.1.3
Beyglari, L. (1390). Shākheshhā-ye naṣr-e shā'eräneh dar dāstānhā-ye montakhab-e bijan najdi. [Master's Thesis/Dissertation]. Dāneshgāh-e Rāzi.
Ferdowsi, A. (1396). Shāhname; be kooshesh-e Jalāl-e khāleghi motlagh. Markaz-e dā'erat-olma'āref-e eslāmi.

ویرایش انگلیسی و صفحه‌آرایی نشده

Fowler, R., et al. (1401). Zabān shenāsi va naqd-e adabi. (M. Khoozān & H. Pāyandeh, Metarjem). Nashr-e Ney.
Haghshenās, A. M. (1370). Maqālāt-e adabi, zabān shenākhti. Niloufar.
Haghshenās, A. M. (1371). She'r, nazm, naṯr, seh gooneh-ye adabi. Dar S. A. Mir Emādi (Gardāvarandeh), Dovvomin konferāns-e zabān shenāsi-ye nazari va kārbordi. Dāneshgāh-e Allāmeh Tabātabā'i.
Homāei, j. (1394). Fonoon-e belaghat va sanā'āt-e adabi, sokhan.
Jokobson, R. (1960). "Linguistics and Poetics", in Scbeok, T. A. (ed) Style in Language, Camb, MIT Press.
Khāghāni, Sharvāni. (1393). Divān-e ash'ār. (Z. Sajjādi, Mosahheh). Zavvār.
Leech, G.(1969). A Linguistic Guide to Englis Poetry. Longman
Mehrabān, S., & Zeyn'ali, M. J. (1391). Zabān-e honari-ye dāstān-she'r dar āṯār-e bijan najdi. Adabiyāt-e Pārsi-ye Mo'āser, 2(1).
Mousavi, P. (1394). Bayāniyyeh barā-ye bārān: She'r va zendegi-ye seyed ali sālehi. Elm.
Najdi, B. (1398). Yoozpalanghāni ke bā man davidehand. Markaz.
Safavi, K. (1391). Āshenāyi bā zabān shenāsi dar motāle'āt-e adab-e fārsi. Elmi.
Safavi, K. (1394). Az zabān shenāsi be adabiyāt (Jeld-e avval: Nazm). Soureh Mehr.
Safavi, K. (1394). Az zabān shenāsi be adabiyāt (Jeld-e dovvom: She'r). Soureh Mehr.
Sālehi, S. A. (1394). Majmou'eh-ye ash'ār: Daftar-e yekom: She'rhā. Mo'asseseh-ye Enteshārāt-e Negāh.
Sami'i, V. (1391). Hanjārgarizi dar āṯār-e dāstāni-ye bijan najdi. [Master's Thesis/Dissertation]. Dāneshgāh-e Allāmeh Tabātabā'i.
Shafi'i Kadkani, M. R. (1373). Anvā'-e adabi. Mitrā.
_____. (1391). Rastākhiz-e kalemāt (Darsgoftārhāyi dar bāreh-ye nazariyeh-ye adabi-ye sooratgarāyān-e rooss). Sokhan.
_____. (1396). Barresi-ye sabk-e hendi va she'r-e bidel: Shā'er-e āyinehhā. Āgah.
Shams-e Langeroodi, Mohammad. (1397), Taeikh-e tahlili-e she'r-e now, markaz.
Shamisā, siroos. (1393). Kollīyāt-e sabk shenāsi (Virāst-e dovvom). Mitrā.
_____. (1393). Mousighi-ye she'r. Āgah.
_____. (1393). Sabk shenāsi-ye naṯr (Virāst-e dovvom). Mitrā.
_____. (1394). Sabk shenāsi-ye she'r (Virāst-e dovvom). Mitrā.
_____. (1395). Negāhi tāzeh be badi' (Virāst-e sevvom). Mitrā.
Soltāni, F., & Mir Hāshemi, T. (1394). Hanjārgarizi-ye ma'nāyi dar dāstānhā-ye bijan najdi. Pazhooheshhāy-e dastoori-va belāghi, (7).
https://doi.org/10.22091/jls.2015.477