Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism *Open Access*

Spring & Summer (2024) 17 (1):112-126

Doi.org/10.30473/prl.2025.68544.2078

ORIGINAL ARTICLE

The rhetorical Function of "Tatabo-e-Ezāfāt" in the Poetic Imagery of Three Contemporary Poets (Akhavan Sales, Sepehri, and Shamlou)

Nafiseh Irani[2], Mehdi Ahmadi khah[3]

1.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
2.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.

Correspondence:
Nafiseh Irani
Email: n.iranii@cfu.ac.ir

Received:2023/07/14
Accepted:2024/05/09

How to cite:
Shadigu, sh.; Irani, N.; Ahmadi khah, M. (2024). A Study of the Function of "Tatabo-e-Ezāfāt" in the Poetic Imagery of Three Contemporary Poets , Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism , 17 (1),112-126 (Doi.org/10.30473/prl.2025.68544.2078)

The additional figure of speech is one of the tools and verbal signs of language that causes some descriptors to be added as dependent on the nucleus of noun groups. In rhetoric, its sequence and repetition in a phrase leads to the creation of a musical and literary industry, called "succession of additions" and sometimes "composition of adjectives." Rhetoricians have only given this verbal tool of language, dignity and function within the scope of the aforementioned industries, and have not paid attention to the formal function of this figure of speech in the nature and quality of the structure of poets' literary images, as well as its role in characterizing the style of poets' poetry. Therefore, the present study will examine the poetry of three poets with contemporary Iranian styles (Akhavan, Sepehri, and Shamloo) to examine the effect of the additional figure of speech in shaping their poetic images and whether the poetic images resulting from the sequence and repetition of this linguistic sign have led to the separation and characterization of the voices (styles) of poets from each other. Accordingly, after examining the poems of the aforementioned poets, the present article has extracted the images produced based on this repetition from their poetry collections and examined them from two structural perspectives (1. The role of the sequence of additional motifs in highlighting poetic images (both dynamic images and static images); 2. The role of the sequence of additional motifs in deepening poetic images). The data collection method is library and in terms of data collection method, it is qualitative and of the type of content analysis. The findings show that the sequence of additional motifs, in addition to its musical and form-forming role, contributes to the formation of imagery and the differentiation of poetic style by highlighting the meaning and structure of the poem.

KEYWORDS

Contemporary poetry, ezafe marker, Mehdi Akhavan Sales, Sepheri, Ahmad Shamlou.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۳ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال نهم، شماره اول، پیاپی ۱۷، بهار و تابستان ۱۴۰۳ (۱۲۶-۱۱۲)

(Doi.org/10.30473/prl.2025.68544.2078)

«مقاله پژوهشی»

بررسی کارکرد بلاغی «تتابع اضافات» در تصویرسازی شعر سه سرایندهٔ معاصر (اخوان ثالث، سپهری و شاملو)

نفیسه ایرانی[۲]، مهدی احمدی خواه[۳]

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، ایران، تهران.

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، ایران، تهران.

نویسنده مسئول:
نفیسه ایرانی
رایانامه: n.iranii@cfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۰

استناد به این مقاله:
ایرانی، نفیسه؛ احمدی‌خواه، مهدی (۱۴۰۳). بررسی کارکرد «تتابع اضافات» در تصویرسازی شعر سه سرایندهٔ معاصر (اخوان ثالث، سپهری و شاملو)، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۷ (۱)، ۱۲۶-۱۱۲
(Doi.org/10.30473/prl.2025.68544.2078)

چکیده

نقش‌نمای اضافه یکی از ابزارها و نشانه‌های لفظی زبان است که موجب می‌شود بعضی از توصیف‌کننده‌ها به عنوان وابسته به هستهٔ گروهای اسمی افزوده شود. در بلاغت نیز توالی و تکرار آن در یک عبارت منجر به ایجاد صنعتی موسیقایی و ادبی، موسوم به «تتابع اضافات» و گاه «تنسیق‌الصفات» می‌شود. اهل بلاغت تنها در حدّ صنایع مذکور برای این ابزار لفظی زبان، شأن و کارکرد قائل بوده‌اند و به کارکرد فرمی این نقش‌نما در چگونگی و کیفیت ساختار تصاویر ادبی شاعران و همچنین به نقش آن در تشخص سبکی شعر شاعران توجهی نداشته‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر با بررسی شعر سه تن از شاعران صاحب سبک معاصر ایران (اخوان، سپهری و شاملو) به تأثیر نقش‌نمای اضافی در شکل‌دهی تصاویر شعری آن‌ها خواهد پرداخت و اینکه آیا تصاویر شعری حاصل شده از توالی و تکرار این نشانهٔ زبانی منجر به تفکیک و تشخص صدایِ (سبک) شاعران از هم شده‌است یا خیر. براین اساس مقالهٔ حاضر پس از بررسی اشعار شاعران مذکور، تصاویر تولید شده بر پایهٔ این تکرار را از مجموعه‌های شعری آنان استخراج کرده، و از دو منظر ساختاری (۱. نقش توالی نقش‌نمای اضافی در برجسته‌سازی تصاویرشعری (اعم از تصاویر پویا و تصاویر راکد)؛ ۲. نقش توالی نقش‌نمای اضافی در تعمیق تصاویرشعری) بررسی کرده‌است. روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و از نظر شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها، کیفی و از نوع تحلیل محتواست. یافته‌ها نشان می‌دهد که تتابع نقش‌نماهای اضافی علاوه بر نقش موسیقیایی و فرم‌ساز، با برجسته‌سازی معنا و ساختار شعر، به شکل‌گیری تصویرسازی و تمایز سبک شاعرانه کمک می‌کند.

واژه‌های کلیدی
شعر معاصر، تتابع اضافات، نقش‌نمای اضافه، اخوان ثالث، سپهری، شاملو.

© 2024, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https//prl.journals.pnu.ac.ir/

۱. مقدمه و بیان مسئله

زبان‌شناسان با توجه به وظیفهٔ اصلی خود –بررسی ساختار زبان– نقش‌نمای اضافه یا کسرهٔ اضافه را به بیان‌های مختلفی معرفی کرده‌اند. برای نمونه ماهوتیان (۱۳۸۴: ۷۵) آورده‌است: «اضافهٔ یک مصوت بی‌تکیه یعنی (e) است که پس از مصوت‌ها به صورت (ye) در می‌آید و بین هستهٔ گروه و توصیف‌کننده‌های پس از آن قرار می‌گیرد». همچنین از آن به عنوان «جزء اضافه» و یک «توصیف‌کننده» (همان، ۱۶) یاد می‌کند: «توصیف‌کننده‌ها با جزء اضافه به هسته می‌چسبند». در *دستور زبان پنج استاد* (قریب و دیگران ۱۳۷۳: ۴۰) نیز آمده‌است: «علامت اضافه، کسره‌ای است که به آخر مضاف و پیش از مضاف‌الیه می‌آید». مشکوةالدینی(۱۳۷۴: ۱۹۷) توضیحی بر تعریف ماهوتیان افزوده‌است، مبنی بر این که «نشانهٔ اضافه (کسرهٔ اضافه) به دنبال صامت به صورت« ِ » (e) و به دنبال مصوت به شکل (ye) «یِ» و (ve) «وِ» (جوِ سیاه) به کار می‌رود». خیام‌پور (۱۳۹۲: ۵۰) نشانهٔ اضافه را ابزاری برای مقید ساختنِ اسم می‌داند: «برای مقید ساختن اسم، ترکیب مخصوصی است به نام ترکیبِ تقیدی (که آن را معمولاً «ترکیب اضافی» می‌نامند) ...». علاوه بر آنچه که گفته شد، تفاوت نظر خسرو فرشیدورد (۱۳۸۸؛ ۱۶۶) با دیگر دستورنویسان قابل توجه است. بدین معنا که نقش‌نمای اضافی را در ترکیب‌های وصفی «کسرهٔ وصفی» می‌نامد نه کسرهٔ اضافه.

از نظر زبانشناسی برخی از واحدهای زبانی وجود دارند که هم بعضی خصوصیات واژه و هم بعضی خصوصیات تک‌واژهای وابسته را دارا هستند، اما به لحاظ صرفی یک واژه به حساب نمی‌آیند. این واحدهای بینابینی را واژه‌بست می‌نامند (صراحی و علی‌نژاد، ۱۳۹۲: ۱۰۵). همچنین واژه‌بست، تکواژ دستوری وابسته‌ای تعریف شده که ضمن ایفای نقش دستوری، در ساخت‌های بزرگ‌تر از واژه شرکت می‌کند (صراحی و دیگران، ۱۳۹۷: ۴۶). در دستور زبان فارسی نیز نقش‌نما ساختاری نیمه‌مستقل دارد که با تعاریف زبانشناسی از واژه‌بست هم‌خوانی دارد؛ چرا که این واحد زبانی از یک منظر تک‌واژ مستقل دستوری به شمار می‌آید و از سویی وابسته به واژگان پیش از خود یعنی «مضاف» و «موصوف» است و نقش آن‌ها را در جمله تعیین می‌کند.

در عبارات فوق هرآنچه که آورده شد مرتبط بود با دیدگاه‌های دستورنویسان سنتی و نو. اما آنچه که مورد توجه این پژوهش است، دیدگاه ادبا و اهل بلاغت است.

علمای بلاغت تتابع اضافات را پیاپی آمدن چند کسرهٔ اضافه در کلام دانسته‌اند (ابن اثیر ۱۳۷۹: ۱/ ۳۱۳؛ سبکی ۲۰۰۱: ۲/ ۲۰۶؛ همایی ۱۳۶۷: ۲۱؛ رضانژاد ۱۳۶۷: ۲۶)؛ خواه در اضافه باشد و خواه در وصف» (همایی: همانجا) و بیشتر در مبحث فصاحت کلام به آن پرداخته‌اند؛ چرا که در دانش معانی و فصاحت کلام عمدتاً به مطالبی پرداخته می‌شود که کاربست آن از رسایی و بلاغت می‌کاهد و درنتیجه بلاغیونی مانند تفتازانی (بی‌تا: ۱/ ۱۹–۲۶) هاشمی (۱۳۸۰: ۲۰–۲۱) و رجایی (۱۳۷۹: ۹–۱۵) آن را از عیوب شش‌گانهٔ سخن و از عوامل مخلّ فصاحت برشمرده‌اند. البته اغلب دانشمندان بلاغت آن را وقتی مخل فصاحت شمرده‌اند که ایجاد سنگینی و کراهت کند و طبع از شنیدن آن ملول و یا مشمئز شود (خطیب قزوینی ۱۹۸۹: ۷۸؛ سبکی ۲۰۰۱: ۲/ ۲۰۶؛ تفتازانی بی‌تا: ۱/ ۲۶؛ رجایی ۱۳۷۹: ۱۶). در این میان سبکی (همانجا) و رجایی (همانجا) آوردن اضافات را تا سه بار جایز دانسته‌اند و نه بیشتر. در بلاغت جدید در صورتی که تتابع اضافات در موارد لازم و مقتضی به کار رفته باشد آن را از محسنات کلام به شمار آورده‌اند (همایی ۱۳۶۷: ۲۱؛ رجایی ۱۳۷۹: ۱۶؛ عکاوی ۱۹۹۲: ۲۸۲). بنابر این شمیسا بر خلاف منابع دیگر در کتاب معانی (۱۳۷۳: ۴۹–۵۵) ذیل عیوب فصاحت، تتابع اضافات را اصلاً نیاورده؛ چون آن را عیب قلمداد نکرده‌است و تنها در کتاب بدیع یک جا به عنوان تتابع اضافات ذیل صنعت هم‌صدایی (شمیسا ۱۳۸۳: ۸۱) و جای دیگر، ذیل تنسیق‌الصفات (همانجا: ۱۶۸) از آن یاد کرده است؛ چرا که آن را از آرایه‌های لفظی سخن و موجب زیبایی کلام دانسته است.

علامه همایی (۱۳۷۴؛ ۵۹) از نخستین افرادی است که تتابع اضافات را جزو عیوب سخن ندانسته است و از اینکه بلاغیون فارسی به تقلید از زبان عربی آن را از عیوب فصاحت برشمرده‌اند اظهار تأسف کرده است: «متأسفانه بلاغت فارسی نه تنها نقشی برای مصوت‌ها در موسیقی کلام قائل نشده، بلکه به تبعیت از بلاغت عربی، تحت عنوان «تتابع اضافات» آن را عیب کلام شمرده‌است».

در نتیجه، بلاغیون نیز در مطالعات و بررسی‌های ادبی خود به این ابزار زبانی و فرم‌ساز آنچنان که شایسته‌است توجهی نکرده‌اند؛ بلکه کارکرد آن را در نهایت تنها ذیل دو اصطلاح ادبی موسیقیایی؛ «تتابع اضافات» و «تنسیق الصفات» بررسی کرده‌اند.

نیما (۱۳۸۵؛ ۴۹-۲۹) در تعریف فرم بر این عقیده است که فرم، تکنیک. تکنیک، طرز کار و طرز کار، چگونگی به کارگرفتن الفاظ، قوافی، وزن، مدل وصفی روایی و «دیدنِ» درست است. پس می‌توان گفت که توالی نقش‌نما (تتابع اضافات) نه تنها یک صنعت ادبی؛ بلکه یک شگرد فرمی است که چگونگی بهره‌گیری از آن منجر به شیوه، سبک و صدای مشخص شاعر می‌شود. دیگر اینکه تتابع اضافات ماهیت تأکیدی دارند و تأکید اگر هنری و به‌جا آورده‌شود، قادر به خلق فرم هنری، برجسته‌سازی و تعمیق تصاویر و آفرینش معانی و مفاهیم بدیع است. البته رابطهٔ میان فرایند نحوی تتابع اضافات و تصویرسازی شعری، رابطه‌ای غیرمستقیم اما واقعی است که با نحوهٔ چینش و تتابع عناصر نحوی می‌توانند نقش واسطه‌ای در تصویرسازی شعر را ایفا کنند. منتقدان فرمالیست نیز به‌علاوه به دنبال موسیقی‌ای هستند که شاعران از راه تکرار هریک از اصوات در شعرهایشان ایجاد می‌کنند و به دنبال پاسخ این سؤال هستند که این موسیقی ایجاد شده چه نقش معناسازانه‌ای دارد و آیا با سایر عناصر ساختاری شعر هماهنگ است یا خیر؟ (← پاینده ۱۴۰۲: ۴۵-۴۸).

در بیت زیر از مولانا تکرار واژهٔ «شکر» و حسن تأکید آن تأثیری شگرف بر خلق موسیقی و بر تعمیق و القای مفهوم «نهایت التذاذ عاشق از شیرینی حضور معشوق» دارد.

«هم نظری هم خبری هم قمران را قمری/ هم شکر اندر شکر اندر شکر اندر شکری» (دیوان شمس: غزل ۲۴۵۶)

با استناد بر نظر فوق که فرم را مجموعه‌ای از شگردها و هنجارگریزی‌ها می‌داند، شاعران گاهی از نقش‌نمای اضافی که یکی از ابزارهای زبانی است، جهت بیان و تجسم احوالات تصویر (برجسته‌نمایی تصویر، ابهام افکنی در تصویر، القای موسیقی تصویر به مخاطب و ...) بهره برده‌اند که بسامد این ابزارها، تأثیر بسزایی در بیان او داشته و منجر به تشخص سبکی‌اش شده است. بنابراین اگرچه تتابع اضافات فرایندی نحوی است، اما با توالی واژگان و برجسته‌سازی معنایی می‌تواند به شکل‌گیری تصویر شعری و تعمیق ذهنی مخاطب کمک کند.

پژوهش حاضر بر آن است تا با تحلیل و بررسی توالی نقش‌نماهای اضافه (تتابع اضافات) در آثار سه شاعر صاحب سبک معاصر؛ یعنی مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری و احمد شاملو مشخص کند که تکرار اضافات چه نقشی در ساختار تصاویر آن‌ها دارد؟ آیا این شگرد فرمی منجر به تمایز تصاویر شعری شاعران مذکور شده‌است؟ و آیا این شگرد هنری در برجستگی سبکی و تعیینِ صدای مشخص هر کدام از این شاعران نقشی ایفا کرده‌است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

چنانکه می‌دانیم پرداختن به تکرار و توالی نقش‌نماهای اضافی و اصطلاحات ادبی آن «تتابع اضافات» و «تنسیق‌الصفات» در متون بلاغی سابقه‌ای طولانی دارد و در کتب معانی و بدیع، پایان‌نامه‌ها و مقالات مربوط به بدیع و موسیقیِ شعر به صورت گذرا و در حدّ چند شاهد مثال جزئی به آن پرداخته‌اند؛ مانند *فنون بلاغت و صناعات ادبی* جلال الدین همایی (۱۳۶۷)، نگاهی تازه به بدیع سیروس شمیسا (۱۳۷۸) و منابع بلاغی دیگری که پیشتر به آن‌ها در مقدمه و بیان مسئله اشاره شد. آثاری نیز با نگاه نقادانه به مقوله‌های بدیع و معانی انجام شده مانند *نقد بدیع* از محمد فشارکی (۱۳۷۹)، «بازاندیشی چارچوب نظری فصاحت» از ناصرقلی سارلی (۱۳۹۰)، «نقد شعر فارسی (نظری انتقادی دربارهٔ فنون بلاغت فارسی و عربی)» از خسرو فرشیدورد که در آن‌ها به نقد و بررسی مباحثی از فصاحت کلام پرداخته شده و ضمن این مباحث اشاره‌ای کوتاه به اختلاف نظر بلاغیون در مورد تتابع اضافات کرده‌اند. مصطفی دشتی‌آهنگر (۱۳۸۸) نیز در مقالهٔ «موسیقی شعر سپید فارسی» به مقولهٔ تکرار و واج‌آرایی و تتابع اضافات اشاره کرده‌است.

علی‌محمد پشت‌دار و پروین آزادی‌مقدم در مقالهٔ «نقدی بر زیبایی‌شناسی عیوب کلام با ذکر شواهدی از اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج (۱۳۹۰: صص ۱-۲۰) و همچنین حسین روستایی و علی پیرانی شال (۱۳۹۲) در «فصاحت کلام از منظر بلاغت فارسی و عربی (نگاهی انتقادی به دو مقولهٔ «تنافر کلام» و «تتابع اضافات»)» ضمن نقد عیوب کلامی دیگر، کمی بیشتر از منابع فوق به نقش مستحسن تتابع اضافات اشاره کرده‌اند.

اما با بررسی‌ها و جستجوهایی که انجام شد پژوهشی که به صورت مستقل به تتابع اضافات و نقش‌های متفاوت آن در ایجاد صدامعنایی و فرم سبکی شعر شاعران پرداخته باشد، مشاهده نشد.

۳. روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کتابخانه‌ای و به شیوهٔ تحلیلی_توصیفی انجام شده‌است. نگارندگان با مراجعه به مجموعه آثار شعری مهدی اخوان‌ثالث، گزیدهٔ شعر احمد شاملو با عنوان *بن‌بست‌ها و ببرهای عاشق* و *هشت‌کتاب* سهراب سپهری موارد نقش‌نمای اضافه را در شعر این شاعران استخراج کرده؛ سپس با بررسی و مقایسهٔ اشعار شاعران مذکور، پاره‌های شعری‌ای را که در آن‌ها توالی نقش‌نماها به کار رفته را در دو بخش اصلی تقسیم و تحلیل کرده‌اند؛ این دو بخش عبارت است از: ۱- کاربرد توالی نقش‌نماها در برجسته‌نمایی تصاویر (اعم از تصاویر پویا و راکد) ۲- کاربرد توالی نقش‌نماها در تعمیق و ذهنی نمودن تصاویر (تصویر اعماق). در پایان با بررسی و مقایسهٔ این تکنیک هنری در شعر این سه شاعر به نقش آن به عنوان یک شگرد تصویرساز و فرمی پرداخته شده‌است.

۴. نقش‌نمای اضافی در شعر مهدی اخوان ثالث

این شگرد در ساختار تصاویر شعر مهدی اخوان ثالث در دو بخش برجسته‌نمایی و تعمیق تصاویر قابل واکاوی است:

۴- ۱. کارکرد نقش‌نمای اضافه در برجسته‌نمایی تصویر شعر اخوان ثالث

اخوان ثالث در برجسته‌نمایی تصاویر شعر خویش با کمک تکرار نقش‌نماهای اضافه، دستی نازک و مهارتی کم‌نظیر دارد. او با کمک این تکنیک گاه تصویری پویا و زنده و گاه تصویری کاملاً راکد و بی‌جنبش را چنان در پیش چشمان مخاطبانش برجسته می‌کند که مخاطب، آن تصویر را می‌تواند به‌خوبی در ذهن مجسم کند و فضای تصویر را به‌صورتی محسوس‌تر و ملموس‌تر دریابد. در این بخش، نقش توالی نقش‌نمای اضافه در برجسته-نمودن تصاویر را می‌توانیم در دو نوع از تصاویر به شکلی متفاوت مشاهده کنیم؛ یکی در تصاویر پویا و زنده و دیگری در تصاویر راکد و بی‌تحرک.

۴- ۱- ۱. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر پویا در شعر اخوان ثالث

برجستگی تصاویر به این معناست که شاعر با آوردن نقش‌نما و اضافه نمودنِ وابسته‌ها (تتابع اضافات) یک تصویر را آرام‌آرام در پیش چشمان مخاطبش تجسم می‌دهد. مقصود از پویایی، آن است که او با کمک این تکنیک، تصویری زنده را ترسیم می‌نماید. تصویری جنبنده که در کنار موسیقی حاصل از تکرار و تتابع اضافه‌ها، به نمایش گذاشته می‌شود. برای نمونه در شعرِ زیر (اخوان ثالث،۱۳۹۰: ۷۴) ما با لحن حماسی و شکوهمند شاعر روبه‌رو هستیم:

«ما،/ فاتحانِ قلعه‌هایِ فخرِتاریخیم/ شاهدانِ شوکتِ هر قرن/ ما، یادگارِ عصمتِ غمگینِ اعصاریم.»

به نظر می‌رسد که شاعر تلاش دارد تا تصویری برجسته و باشکوه را از پیشروی یک فاتح و فتحِ پرافتخار تاریخی‌اش «ما/ فاتحانِ قلعه‌هایِ فخرِتاریخیم» به نمایش بگذارد و صدای تبل پیروزی این فتح پرافتخار از طریق ضرباهنگی که از طریق تکرار نقش‌نما ایجاد شده در گوش مخاطب طنین‌انداز می‌شود و موجب ایجاد و تقویت لحن حماسی کلام شده‌است. همچنین برآن است تا نمایی از عصمت و پاکیِ «ما» را که در تمام اعصار نسبت به آن متعهد و معتقد بوده‌ایم و برای حفظ آن اشک و عرق توأمان ریخته‌ایم، تجسم بخشد. در این شعر هر کدام از نقش‌نماها و به تبع آن واژگان، برآنند تا «ما» را برای مخاطب باشکوه‌تر و برجسته‌تر کنند. شاعر با به خدمت درآوردن این تکنیک (توالی نقش‌نماها و اضافه‌ها) در شعر خود، حقیقت «ما» را با زیبایی منحصری به تصویر کشیده و برجسته کرده‌است {«ما»یی که بودیم و «ما»یی که هستیم}. این کارکرد توالی نقش‌نماهای اضافی به خدمت تصویر درآمده و علاوه بر برجسته‌نمایی، یک تصویر پویا و زنده با شوری حماسی را روایت می‌کند.

در شعر زیر (اخوان ثالث، ۱۳۹۴: ۴۴)، سخن از فرو ریختن یک سقف است، سقفی بلند. سقفی نه از جنس آهن و آجر و سیمان؛ بلکه از جنس آرزو و نه هر آرزویی، آرزوهای نجیب انسان پاک‌سرشت:

«و سقف‌هایی که فرو ریخت/ افسوس! آن سقفِ بلندِ آرزوهایِ نجیبِ ما».

در این شعر تتابع اضافات، تصویر «سقفی بلند» به بلندای آرزوهایی دور از دسترس پیش دیدگان خواننده‌اش به تصویر می‌کشاند که آرام‌آرام و خشت‌خشت فرو می‌ریزد. مخاطب این

صحنهٔ فرو ریخته شدن را هنگام خواندن شعر در اضافه‌های پی-درپی مشاهده می‌کند و صدای تخریبش را می‌شنود. تخریبی که در گذشته روی داده‌است، اما هنوز صدای ریزش دلخراش آن به گوش می‌رسد. بنابراین ما با تصویری برجسته و قابل مشاهده در زبان و معنا مواجه هستیم.

همچنین در بندهای زیر، تصویر تیرهای پرتاب شده در میدان جنگ و قرار دادن سیاهی در چندین لایه و پوشش دیدنی است:

«روز رفت و شب فرازآمد/ گوهرآجینِ کبودِ پیر بازآمد/.../ بشنو اما زآن دلیرِ شیرگیرِ پهنهٔ ناورد» (همان: ۳۶)؛ «سیاهی از درونِ کاهدودِ پشتِ دریاها/ برآمد با نگاهی حیله‌گر، با اشکی آویزان» (اخوان ثالث، ۱۳۸۶: ۵۳).

۴ -۱- ۲. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر راکد در شعر اخوان ثالث

در این بخش به تصاویر برجسته‌ای در شعر اخوان ثالث پرداخته می‌شودکه در نهایت رکود، گرفتگی و بی‌جنبشی‌اند و شاعر با کمک این شگرد هنری زبان، با زیبایی منحصری این رکود را در پیش‌روی مخاطبانش تجسم بخشیده و فضایی کاملاً راکد و ایستا، گرفته و خفقان‌یافته را برجسته‌کرده‌است؛ تصاویری قابل تصور و در عین حال ایستا و بی‌جنبش. برای نمونه در بیت (همان: ۱۰۸):

«و قندیلِ سپهرِ تنگ‌میدان/ مرده یا زنده/ به تابوتِ ستبرِ ظلمتِ نُه توی مرگ اندود، پنهان است»

نقش‌نماهای اضافی در این مصراع‌ها، علاوه بر طنینِ موسیقایی که ایجاد می‌کند، تصویری گرفته و راکد را پیش دیدگان مخاطبان تجسم کرده‌است تا جایی که هر واژه با اضافه شدن به واژهٔ قبل از خود، منجر به برجسته‌سازی تصویر و تشدید ایستایی آن می‌شود. شاعر با آوردن همین اضافه‌های پیوسته (تتابع اضافات) تصویر یک تابوت را به نمایش می‌گذارد. تابوتی محکم، استوار و بزرگ از جنس ظلمت و تاریکی، تابوتی نُه لایه که جهتِ بستن هر درزی که احتمال رود، تابوت اندود شده. اندوده با مرگ نه گِل و کاه‌گِل و جالب این که نقش‌نماهای اضافه در کنار حروف مکسور در این مصراع‌ها تشکیل نُه کسره داده‌اند که این ایستایی را تشدید کرده و به نظر می‌رسد شاعر به عمد عبارت معترضهٔ «مردِه یا زِنده» را با دو حرف مکسور، برای تکمیل و تقویت این تجسم و تصویر در کنار نقش‌نماها آورده-است. در نتیجه شکل عینیِ تکرار نقش‌نماها لایه‌لایه بودنِ تابوت را به تصویر کشیده و به عبارتی این تکرار را در خدمت فرم دیداری زبان آورده‌است.

در شعر زیر (اخوان ثالث ۱۳۹۴: ۱۰۰) شاعر، مخاطبان خویش را درختانِ عقیمی دیده که ریشه‌هایشان در خاک‌های هرزگی و بیهودگی نهفته‌است. درختانی نارویا و خشک که تار و پود برگ‌هایشان را چرک تنیده‌است، به شدت مورد عتاب قرار گرفته‌اند:

«ای درختانِ عقیمِ ریشه‌تان در خاک‌هایِ هرزگی، مستور!/ یک جوانهٔ ارجمند از هیچ‌جاتان رُست نتواند/ ای گروهی برگِ چرکین تارِ چرکین پود/ یادگارِ خشکسالی‌هایِ گردآلود!/ هیچ بارانی شما را شُست نتواند»

بنا براین اخوان ثالث تصویری کاملاً راکد و البته چندش‌آور را نمایش می‌دهد که در عین رکود تنفرانگیز است. تصویری که از سر و رویشان چرک می‌چکد و نمایانگر یک سقوط و تداوم در حضیض است. در نتیجه نقش‌نماهایِ اضافی یا تتابع اضافات در این شعر نیز کاملاً در خدمت تصویر و زبانِ تصویری گرفته شده‌اند. چرا که شکل آن‌ها شبیه ریشه‌های فرو رفتهٔ درختانی است که هیچ بارانی قادر به شستن آن‌ها نیست (تکرار کسره‌ها بارش باران را نیز نمایش می‌دهد).

همچنین در مصراع‌های زیر (اخوان ثالث، ۱۳۸۶: ۷۸):

«نه چراغِ چشمِ گرگِ پیر/ نه نفس‌هایِ غریبِ کاروانی خسته و گمراه/ مانده دشتِ بی‌کرانِ خلوتِ خاموش»

عبارات «چراغِ چشمِ گرگِ پیر» و « نفس‌هایِ غریبِ کاروانِ خسته و گمراه» بیانگر حداقل جنبش و حیاتی است که حتی در «دشتِ بی‌کرانِ خلوتِ خاموش» شاعر از آن اثری نیست. شاعر با بهره‌گیری از ظرفیت نقش‌نماهای اضافی و پیوستگی آن، تصویری از یک دشت وسیعِ خالی از حیات و پُرسکوت را به نمایش گذاشته است که به زیبایی و سهولت برای مخاطبانش قابل تجسم است. فضای تصویر، برجسته و در عین حال راکد و بی‌تحرک است. همانطور که دیده می‌شود شگردِ زبانی توالی نقش‌نماها در اینجا نیز در خدمت زبانِ تصویری و برجسته‌نمایی و رکود پر اغراق آن قرار گرفته است. در عبارت «چراغِ چشمِ گرگِ پیر»، کسره‌ها پرتوهای چراغی را به تصویر کشیده که به پت‌پت افتاده‌است.

از این قبیل، مواردی دیگر در شعر اخوان ثالث دیده می‌شود که به ذکر چند نمونه از آن‌ها بسنده می‌شود:

«منم من، سنگِ تیپا خوردهٔ رنجور/ منم، دشنامِ پستِ آفرینش نغمهٔ ناجور» (اخوان ثالث ۱۳۸۶: ۱۰۷)؛ «پهلوان هفت-خوان اکنون/ طعمهٔ دام و دهانِ خوانِ هشتم بود» (اخوان ثالث ۱۳۷۹: ۸۲)؛ «باغ بی‌برگی که می‌گوید که زیبا نیست؟/ داستان از میوه‌هایِ سر به گردون‌سایِ اینک خفته در تابوتِ پستِ خاک می‌گوید» (اخوان ثالث ۱۳۸۶: ۱۵۳)؛ «این گلیمِ تیره‌بختی‌هاست/ خیسِ خونِ داغِ سهراب و سیاوش‌هاست/ روکشِ تابوتِ تختی‌هاست» (اخوان ثالث ۱۳۶۸: ۷۴)؛ «زندگی، عنکبوتی پیر را ماند/ شکم پر زهر و پر احشا/ مانده مسکین، زیرِپایِ عابری گمنام و نابینا» (اخوان ثالث ۱۳۷۹: ۹۶)؛ پس از آن درهٔ ژرف/ جایِ خمیازهٔ جادوشدهٔ غارِسیاه (اخوان ثالث ۱۳۸۶: ۶۴).

۴ -۲. نقش‌نمای اضافی و تعمیق تصاویر (تصویر اعماق) در شعر اخوان ثالث

منظور از تعمیق تصویر آن است که شاعر با ذهنی کردن مفاهیم و تصاویر خویش، مخاطبش را به کنکاش‌های ذهنی وادارد و به جای آنکه تصویر را به وضوح نشان دهد، آن را مات و مبهوت و در هاله‌ای از ابهام به دنیای مفاهیم و ذهن بکشاند. در چنین تصاویری ذهن مخاطب بیشتر درگیر مفاهیم می‌شود. محمود فتوحی (۱۳۸۵: ۶۵) در این ارتباط، تعبیر «تصویر اعماق» را به کار می‌برد و معتقد است که سویهٔ پنهان این تصاویر با حواس پنج‌گانه قابل درک نیستند چرا که در جهان محسوسات مرجعی ندارند، بلکه ما را به دنیای تجربه‌های عمیق عارفانه و رازناک می‌برد. البته در آثار اخوان این نوع از تصاویر شعری به نسبت تصاویر برجسته کمتر به کار رفته است. برای نمونه در این قسمت از شعر اخوان (۱۳۹۰: ۷۱):

«هان کجاست؟/ پایتختِ این دژآیین قرنِ پرآشوب/ ..../کاندر آن با فضلهٔ موهومِ مرغِ دور پروازی...»

شاعر در «فضلهٔ موهومِ مرغِ دور پروازی» برآن است تا نمایی پیش دیدگان مخاطبش به تصویر بکشد، اما خود با آوردن واژهٔ موهوم، این تصویر را مبهم کرده و خواننده‌اش را به تأمل و فرو رفتن در تصویر وامی‌دارد. در شکل نقش‌نماها اگر از آغاز ترکیب به آن‌ها توجه کنیم، فضلهٔ مرغ پرانی را که در حال فروریختن بر زمین است، می‌توان مشاهده کرد و اگر از آخر مصراع به آغاز آن بنگریم، قادر خواهیم بود پرکشیدن مرغ در آسمان را مشاهده کنیم و این یعنی نقش‌نماها توانسته‌اند مفهوم را در ساختار زبانی نیز به تصویر بکشند.

در نتیجه، کاربرد نقش‌نماهای اضافی (تتابع اضافات) در شعر اخوان بیشتر منجر به برجسته‌نمایی تصاویر در معنا و زبان شده‌است. به این معنی که اخوان در تصویرسازی‌هایش بیشتر چشمان مخاطبش را درگیر تصویر می‌کند تا ذهن او را، درگیری-ای که در نهایت، ختم به «دیدن» بهتر و حسِ بهتر می‌شود و زبانِ تصویری را نمایش می‌دهد. گاهی این برجسته‌نمایی تصاویر، یک تصویر زنده، پویا و پُرجنبش را نشان می‌دهد که منجر به یک بیان و لحن حماسی می‌شود و گاه نیز، تصویری راکد و بی‌حرکت را به نمایش می‌گذارد که در چنین مواقعی شاعر، ما را با لحن و بیان تراژدی‌وار و شکست‌خوردهٔ خویش روبه‌رو می‌کند.

۵. نقش‌نمای اضافی در شعر سهراب سپهری

سهراب سپهری یکی از شاعران صاحب‌سبک معاصر است که در اشعار خود از شگردِ توالی نقش‌نماها (تتابع اضافات) به کثرت استفاده کرده و با کمک این تکنیک موفق به خلق تصاویری ماندگار و صدایی مشخص شده‌است. توالی نقش‌نماها در شعر سپهری نیز از دو جنبهٔ برجسته‌نمایی و تعمیق تصاویر قابل واکاوی است:

۵ -۱. نقش‌نمای اضافه و برجسته‌نمایی تصویر در شعر سپهری

در این بخش نیز نقش توالی نقش‌نمای اضافه در برجسته‌نمودن تصاویر را می‌توانیم در دو نوع از تصاویر به شکلی متفاوت مشاهده کنیم؛ یکی در تصاویر پویا و زنده و دیگری در تصاویر راکد و بی‌تحرک.

۵ -۱- ۱. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر پویا در شعر سپهری

سهراب سپهری نیز در به تصویر کشیدن تصاویر و برجسته‌نمایی و پویایی آن، موفق بوده‌است. برای نمونه در بیت زیر (سپهری ۱۳۸۸: ۷۲) خبرِ «حادثهٔ تلخِ شبِ پیشین» تصویری است که شاعر درصدد نشان دادن آن به مخاطبان خویش است:

«چشمِ ماهیگیران دید/ قایقی را به رهِ آب که داشت/ بر لب از حادثهٔ تلخِ شبِ پیش خبر»

توالی و تکرار بی‌وقفهٔ نقش‌نماها تصویرِ آمدنِ بی‌تعللِ پیکی که خبری با خود دارد را ترسیم می‌کند. همچنین شکل پارو زدن و پیوسته حرکت رو به جلو قایق‌سوار به تصویرکشیده شده‌است.

در شعر زیر (همان: ۹۸) شاعر با آوردن «درونِ شیشه‌هایِ رنگیِ پنجره‌ها» تلألو و درخشش رنگارنگ شیشه‌های با تنوع رنگی را به تصویر می‌کشاند که در حافظهٔ کودکی‌اش جاودانه مانده‌است:

«هنگام کودکی/ در انحنایِ سقفِ ایوان‌ها/ درونِ شیشه‌هایِ رنگیِ پنجره‌ها».

شاید قصد سپهری از آوردن واژهٔ «انحنا» آن است که ذهن مخاطب را به بازیگوشی کودکانه‌ای که کودک ساعت‌ها در طول روز مشغول بازی با تصویر منحنی خود در بعضی شیشه‌های نسبتاً محدب بود، ارجاع دهد. به عبارتی تصویر بیانگر خاطرات کودکی شاعر و با بازی‌های او با شیشه‌های رنگی‌است که در ذهن او نقش بسته است.

موارد دیگری از این قبیل کاربرد نقش‌نما در شعر سهراب سپهری به کار رفته است، برای نمونه:

«کجا می‌رود این فانوس،/ این فانوسِ دریاپرستِ پرعطشِ مست» (همان: ۸۶)؛ «این دیوار، رویِ درهایِ باغِ سبز فرو ریخت» (همان: ۱۴۵)؛ «رفتم نزدیکِ آب‌هایِ مصور/ پایِ درختِ شکوفه‌دارِ گلابی/ با تنه‌ای از حضور» (همان: ۴۲۱)؛ «در زمینِ هرز می‌روید گیاهِ تلخِ شعرِ من» (همان: ۷۹)؛ «و غم، تبسمِ پوشیدهٔ نگاهِ گیاه است» (همان: ۳۱۳)؛ «فانوس پرشتاب!/ تا کی می‌لغزی/ در پست و بلندِ جادهٔ کف بر لبِ پُرآهنگ؟» (همان: ۸۷)؛ «زیرِ چرخِ وحشیِ گردونهٔ خورشید/ بشکند گر پیکرِ بی‌تابِ آیینه» (همان: ۱۵۵).

۵ -۱ -۲. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر راکد در شعر سپهری

شعر سپهری در حقیقت یک شعر پویا و عمیق است اما آنجا که شاعر برای به تصویر کشیدن یک صحنهٔ راکد و بی‌جنبش اقدام می‌کند، به خوبی از عهدهٔ این مهم نیز برمی‌آید. برای نمونه در پارهٔ زیر (همان: ۶۱)، شاعر «بامِ بلندِ شبِ شکست» را در پیشِ دیدگانِ مخاطبانش به تصویر می‌کشد که «مرغِ سیاهِ» خسته‌ای آمده از راه دور و بر روی آن نشسته‌است.

«مرغِ سیاه آمده از راه‌هایِ دور/ بنشسته رویِ بامِ بلندِ شبِ شکست/ چون سنگِ بی‌تکان.»

تصویر اگرچه برجسته و به سهولت قابل تجسم و تصور است اما در عین حال راکد و بی‌جنبش است. و توالی نقش‌نماها آرام-آرام این رکود و بی‌تحرکی را به نمایش می‌کشد. همچنین نقش‌نماها از طرفی خستگی و نفس‌نفس زدن شخص خستهٔ از راهِ دور رسیده را تجسم بخشیده و از طرفی خرد شدن، شکسته شدن و فرو ریختن سقف را نشان می‌دهد.

در بیت زیر (همان: ۹۶) نیز «سیاهِ سردِ بی‌تپشِ گنگ»، بیانگر یک سکوت و مردگی و بی‌جنبشی محض است که شاعر آن را با تتابع اضافات به زیبایی به تصویر درآورده‌است:

«در هم شکن بی‌جنبشی‌ات را/ و از مرزِ هستیِ من بگذر/ سیاهِ سردِ بی‌تپشِ گنگ»

۵ -۲. نقش‌نمای اضافی و تعمیق تصویر (تصویر اعماق) در شعر سپهری

عمق‌بخشی به تصویر و درگیر کردن ذهن مخاطب با مفاهیم ذهنی، شگرد اصلی سپهری در تصاویر شعری اوست. او در بیان شعری خود بیشتر ذهن مخاطب را درگیر تصویر شعری‌اش می‌کند تا چشم او را. به بیان دیگر شاعر مخاطبش را بیشتر در تصویر و مفهوم آن فرو می‌برد تا اینکه مانند اخوان تصویر را برجسته کند و در مقابل دیدگان مخاطبش به نمایش بگذارد. محمود فتوحی در *بلاغت تصویر* (۱۳۸۵: ۳۸۹) در مورد شعر سهراب سپهری می‌گوید: «جرقه‌های محال که از وجود شاعر بر می‌خیزند، تحقق آن‌ها در عالم واقع محال است». این مهم و شاخصهٔ سبکی، یکی از شگردهایی است که به کمک شاعر آمده و او به خوبی توانسته است در مسیر سبکی خود از آن بهره ببرد، توالی نقش‌نماها (تتابع اضافات) است.

برای نمونه در بیت (همان: ۳۸۱):

«هر که در حافظهٔ چوب ببیند باغی/ صورتش در وزشِ بیشهٔ شورِ ابدی خواهد ماند.»

عبارت «وزشِ بیشهٔ شورِ ابدی» چیست؟ آیا در دسترس مستقیم مخاطب قرار دارد و تجربه‌ای قابل انتقال و درک است؟

این ابهامی هنری و رازناک است، چرا که اصلاً قابلیت انتقال و تجربه‌پذیری ندارد. شاعر در ابتدا برآن است تا وزشی را به تصویر بکشد، وزشی ملایم و نوازش‌بخش که از دل بیشه‌زاری در جریان است. به تبع این تصویر رازناک، سؤالاتی برای مخاطب ایجاد می‌شود از قبیل این که: این بیشه‌زار درکجاست؟ چگونه است و از چه طریقی باید به آنجا رسید؟ البته شاعر خود به سؤالات مقرر مخاطب پاسخ می‌دهد. بیشه‌زاری پر شور و حال که در ابدیت واقع است و نیل به آن تنها در گرو دیدنِ حقیقتِ باغ، در حافظهٔ یک چوب است.

پیداست که چنین تصویری از دسترس ذهن تجربه‌گرای مخاطب کاملاً خارج است؛ تصویری که نقش‌نماهای اضافی آن را آرام‌آرام به عمق کشانده و مبهم کرده‌اند. از لحاظ فرم زبانی، تصویر وزش این باد در شکل و ساختار نقش‌نماها کاملاً مشهود است.

همچنین در بیت زیر (همان: ۳۱۹) که شاعر، زندگی و تمام زیبایی‌های آن را حاصل همان اسطورهٔ «تبعیّتِ آنیِ حضرت آدم (ع) از غفلت ناگهانی حوا می‌داند، غفلتی که به زعم او زیبا و رنگین نیز بوده‌است:

«حیات، غفلتِ رنگینِ یک دقیقهٔ «حوا»ست»

در این شعر نیز ذهن مخاطب باید واکاوی کند که غفلتِ رنگین چیست؟ و این غفلت رنگین یک دقیقه‌ای چه بوده‌است که منجر به حیات شده‌است؟ یعنی اگر آن غفلت روی نمی‌داد ما همچنان در ممات و عدم بودیم؟ آیا در حقیقت زندگی بشر در روی زمین، تنها نتیجهٔ یک لحظه غفلت آنیِ «حوا»ست؟

تکرار پی در پیِ نقش‌نماهایِ اضافی ذهن مخاطب را آهسته و پیوسته در تصویر فرو می‌برند تا شاید به کشف و شهود تصویرِ نایافتنی نایل گردد. به‌علاوه زیر هم قرار گرفتن واژه‌ها به‌واسطهٔ نقش‌نمای اضافه هبوط تدریجی آدام و حوا را تجسم بیشتری بخشیده است.

یا در بیتِ (همان: ۳۲۴):

«و راه دور سفر، از میان آدم و آهن/ به سمتِ جوهرِ پنهانِ زندگی می‌رفت/ به غربتِ ترِ یک جویِ آب می‌پیوست»

«سمتِ جوهرِ پنهانِ زندگی» کجاست و چه سمتی است؟ شاعر در آغاز این ترکیب، اول جهتی مجهول را به مخاطبش نشان می‌دهد که انتظار می‌رود با آمدن اضافه‌ها، درک و شناختمان از مضاف بیشتر گردد. اما با اولین نقش‌نما، جهت گنگ می‌شود و با آمدنِ نقش‌نماهای دوم و سوم گنگ‌تر و گنگ‌تر می‌گردد. این گنگیِ پیوسته منجر به ابهام و تعمیق تصویر و کندوکاوِ ذهن، جهتِ درکِ تصویر می‌شود.

در عبارت دوم؛ یعنی «غربتِ ترِ یک جویِ آب» شاعر روایتگر غربتی است که خود به توضیح آن می‌پردازد. اما این توضیحات تصویر را مه‌آلودتر می‌کند. بنابراین نقش‌نمای اضافه در این تصویر نیز منجر به تعلیق ذهن مخاطب می‌گردد. در عبارت پایانی «غربتِ ترِ یک جویِ آب» جریان آب جوی را در توالی نقش‌نماها می‌توان دید.

در بیت زیر (همان: ۳۶۵) نیز «پای فواره» ترکیبی است کاملاً قابل درک و تجربه؛ اما فوارهٔ جاوید، اندکی ذهن را درگیر خویش می‌کند و مبهم است و در «فوارهٔ جاویدِ اساطیرِ زمین» ذهن در درک کاملاً مبهوت و متحیّر می‌شود:

«دو قدم مانده به گل/ پایِ فوارهٔ جاویدِ اساطیرِ زمین می‌مانی»

در بیت زیر (همان: ۳۶۷) شاعر در ابتدا تصویری کاملاً برجسته و آشکار از «نقش‌هایِ سمِ اسبانِ سوارانِ ظریفی» به نمایش می‌گذارد که کسره‌های اضافی نمایش‌گر ردِّ پا و سمِّ اسبان است، تا این بخش تصویر کاملاً عینی، برجسته و پویاست:

«روی شن‌ها هم، نقش‌هایِ سمِ اسبانِ سوارانِ ظریفی‌ست/ که صبح/ به سرِ تپهٔ معراجِ شقایق رفتند»

اما در ادامه باز ذهن مخاطب را درگیر شیوهٔ منحصر خویش می‌کند تا کشف کند که «سرِ تپهٔ معراجِ شقایق» کجاست؟ و معراج شقایق چیست؟

نمونه‌های دیگر از این نوع کاربرد نقش‌نمای اضافه در مصراع‌های زیر نیز دیده می‌شود:

«ای خدایِ دشتِ نیلوفر!/ کو کلیدِ نقرهٔ درهایِ بیداری؟» (همان: ۱۵۳)؛ «پله‌هایی که به قانونِ فسادِ گلِ سرخ/ و به ادراک ریاضی حیات ...» (همان: ۲۸۶)؛ «و رویِ میز، هیاهویِ چند میوهٔ نوبر/ به سمتِ مبهمِ ادراکِ مرگ جاری بود» (همان: ۳۱۰)؛ «و شاه‌راه هوا را/ شکوهِ شاهپرک‌هایِ انتشارِ حواس/ سپید خواهد کرد» (همان: ۳۲۸)؛ «در کجا هستی نهان ای مرغ!/ .../ می‌پری از رویِ چشمِ سبزِ یک مرداب/ یا که می‌شویی کنارِ چشمهٔ ادراک بال و پر؟» (همان: ۷۶)؛ «باغ ما در طرفِ سایهٔ دانایی بود»

(همان: ۲۸۱)؛ «باید امشب چمدانی را/ که به اندازهٔ پیراهنِ تنهاییِ من جا دارد، بردارم» (همان: ۳۹۸)؛ «صداش/ به شکلِ حزنِ پریشانِ واقعیتِ اندوه بود» (همان: ۴۰۵)؛ «و صدا، در جادهٔ بی‌طرحِ فضا می‌رفت» (همان: ۱۰۰)؛ «جیب‌هایِ ما، صدایِ جیک جیکِ صبح‌هایِ کودکی می‌داد» (همان: ۳۷۳)؛ «در ریه‌هایم وضوحِ بالِ تمامِ پرنده‌هایِ جهان بود» (همان: ۴۱۸).

در نتیجه، تتابع اضافات که حاصل تکرار پیوستهٔ نقش‌نماهای اضافی است در شعر سهراب سپهری بیشتر منجر به تعمیق تصاویر و ایجاد تعلیق ذهنی مخاطب شده‌است؛ به این معنی که سپهری، تصاویر حاصل از تتابع اضافات را به یک امر ذهنی و درونی ختم کرده تا ذهن مخاطب خود را به کندوکاو دریافت یک تصویر مرموز و رازناک وا دارد (تصویری که هیچ‌وقت بر مخاطب کشف نمی‌شود). در این شیوه، شاعر برآن است تا بیشتر ذهن مخاطب را درگیر تصویر شعری خود کند نه چشمانش را. چرا که تصاویر شعر سپهری اکثراً عمیق و رازناک هستند. البته گاهی تصاویر برجسته‌ای در شعر او (پویا و راکد) نیز دیده می‌شود که در حقیقت اگر با دقت نظر به آن‌ها توجه شود باز دیده می‌شود که همین تصاویر برجستهٔ پویا و راکد، خالی از ذهنی‌گرایی و تعمیق و تعلیق‌های شهودی نیست. سپهری نیز مثل اخوان، به خوبی توانسته‌است مفهوم شعری خود را در شکلِ توالی نقش‌نماها انعکاس و نمایش دهد.

۶. نقش‌نمای اضافه در شعر احمد شاملو

از دید نگارندگان (شاید) بعد از نیما هیچ‌کس به اندازهٔ احمد شاملو قادر به درک و فهم مانیفست شعر نو نشد و کسی به توانایی و تأثیرگذاری او بر شعر معاصر نایل نگردیده‌است. احمد شاملو اکثر تکنیک‌هایی را که نیما به عنوان طرز کار و اساس مرام‌نامهٔ شعر نو از آن‌ها یاد کرده، در خدمت شعر خویش درآورده‌است. او همچنین به راز ظرفیت هنری نقش‌نماها (تتابع اضافات) پی برده‌است که با بسامد بسیار بالایی آن را در خدمت تصویر، تصویر را درخدمت زبان شعری و در نهایت هر دو را به خدمت ابهام شعرش آورده‌است. در ادامهٔ گفتار حاضر به بررسی تأثیر نقش‌نمای اضافه در تصاویر شعری شاملو از دو جنبهٔ برجسته‌نمایی و تعمیق تصویر می‌پردازیم:

۶ -۱. نقش‌نمای اضافه و برجسته‌نمایی تصویر در شعر شاملو

در این بخش نیز، نقش توالی نقش‌نمای اضافه در برجسته‌نمودن تصاویر را می‌توانیم در دو نوع از تصاویر به شکلی متفاوت مشاهده کنیم؛ یکی در تصاویر پویا و زنده و دیگری در تصاویر راکد و بی‌تحرک.

۶- ۱-۱. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر پویا در شعر شاملو

شاملو در شعر زیر (۱۳۷۷: ۳۵۷)، تصویری از غوغا و هیاهوی پُر جنبشی را نشان می‌دهد که از برخورد سنگین پولادها (قطار و ریل) و غلتیدن آن‌ها روی هم ایجاد شده‌است:

«نامی به کوتاهیِ آهی/ که در غوغایِ آهنگینِ غلتیدنِ سنگینِ پولاد بر پولاد/ به لب‌جُنبه‌ای بدل می‌شود»

او این برجسته‌نمایی تصویر را که در حقیقت حاصل توالی نقش‌نماهاست، برای فضاسازی شعر خود به خدمت می‌گیرد تا جایی که صدای مهیب برخوردهای سنگین پولادها، حرف اصلی او را که بیان آن نام ظریف وکوتاه است (به ظرافت و کوتاهی آهی) تنها به یک لب‌جُنبه تبدیل کرده‌است. تکرار نقش‌نماها و تصویرِ افتادن و غلتیدن واژگان بر روی هم، همچنین هیاهوی غلتیدن قطار بر ریل کاملاً در ساختار زبانی شعر مشاهده می‌شود. به بیانی دیگر شاعر توانسته‌است این غلتیدن و صدای مهیب برخورد پولادها بر هم را در فرم زبانی عبارت خویش نمود دهد. ابهامی که در این شعر اتفاق افتاده‌است، همان نامِ کوتاهِ به کوتاهی آه است که در میان آن همه سر و صدا به لب‌جنبه‌ای تبدیل شده‌است. اما همین لب‌جنبه ذهن مخاطب راکنجکاو می‌کند تا بفهمد این نام کوتاه، نام کیست که در میان آن همه سر و صدا نامفهوم است؟ بعد از کمی تأمل، مخاطب در می‌یابد، آن نام، کسی نیست جز «لئوناردو آلیشان»، شاعر، مترجم و داستان‌نویس ارمنیِ ایرانی‌تبار که سخنران و تحلیل‌گر اشعار شاملو و فروغ فرخزاد برای دانشجویان در آمریکا بود. شخصی که شاملو در لحظهٔ وداع بر سکوی ایستگاهِ قطار او را (آلی...شان) فریاد می‌زند و شعر مذکور را به او تقدیم می‌نماید. یا شاید آن نام کوچک آیدا باشد که شاملو پیوسته او را در شعرهایش فریاد می‌زند. اما این بار در ایستگاه وداع و مرگ که در آخرین نفس و آهِ زندگی، آن را بر لب می‌آورد. فضای شعر پر سر وصداست، فضایی که شاعر با بهترین شکل آن را مجسم کرده‌است.

در شعر زیر نیز (همان: ۴۹)، شاعر در «هذیانِ تبِ رؤیایِ خود» تصویری پویا، برجسته و پُر جنبش را به نمایش می‌گذارد تا فضایی برای گفتگویی بی‌پرده و بی‌ریا با یارش ایجاد کند و آن حرف پایانی خود را (تلاشِ برای تقاضای بوسهٔ خونینِ یار) که تنها درمان تب و هذیان اوست، بر زبان آورد:

«من به هذیانِ تبِ رؤیایِ خود دارم/ گفتگو با یار دیگرسان/ کاین عطش جز با تلاشِ بوسهٔ خونینِ او درمان نمی‌گیرد»

در این تصاویر، پیداست که تتابع اضافات و برجسته‌سازی تصاویر در راستای فضاسازی فرم شعر به‌کار رفته‌است. سطر اول هذیان را در خود به زیبایی انعکاس داده‌است، چرا که شاعر حرف می‌زند اما به وضوح فهمیده نمی‌شود و سطر پایانی هم از آنجا که باید بی‌وقفه خوانده شود، نَفَس مخاطب را بند می‌آورد و عرق تب بر چهرهٔ او می‌نشاند و چون پیوسته است به هذیانی بدل می‌گردد که از روی اختلال ذهنی و زبان‌پریشی بر زبان می‌آید. دیگر اینکه در سطر آخر، توالی نقش‌نما و بوسه‌های پی در پی جایی برای تفهیم حرف نمی‌گذارد. پس هر آنچه که رد و بدل می‌شود، شبیه هذیان است.

در حقیقت باید گفت تمام آنچه که شاعر با تصویر و معنا در صدد گفتن آن است در ساختار و زنجیرهٔ عبارات شعری‌اش با ابهامی زیبا نمودیافته‌است، ابهامی که حقیقتِ رازِ شعرِ شاملو است و با تلاش و تأمل بیشتر قابل کشف، تجربه و انتقال است.

موارد دیگر از این نوع کاربرد نقش‌نمای اضافه در مصراع-های زیر نیز دیده می‌شود:

«افکند آشیانهٔ متروکِ زاغ را/ از شاخهٔ برهنهٔ انجیرِ پیرِ باغ» (شاملو ۱۳۷۷: ۸۵)؛ «نوبرگ‌هایِ خورشید/ بر پیچکِ کنارِ درِ باغِ کهنه رُست» (همان: ۸۶)؛ «دوست داشتنِ شتابِ بشکه‌هایِ خالیِ تندر/ بر شیبِ سنگفرشِ آسمان/ دوست داشتنِ بویِ شورِ آسمانِ بندر» (همان: ۳۱)؛ «شما/ که در تلاشِ شکستنِ دیوارهایِ دخمهٔ اکنونِ خویشید» (همان: ۲۳)؛ «در نشیبِ پرتگاهِ مظلمِ خیزاب‌هایِ هایلِ دریا/ .../ تارکِ زیبایِ صبحِ روشنِ فردایِ خود را تا بدان گوهر بیاراییم» (همان: ۵۲)؛ «آنگاه، بانویِ پرغرورِ عشقِ خود را دیدم» (همان: ۱۰۲)؛ «عطر شکوفه‌هایِ چترِ بی‌ادعایِ لیمویِ ترش/ یورتِ همسایگان را به ناز/ با هم پیوسته‌است» (همان: ۳۶۶)؛ «تداومِ بی‌علاجِ دلشورهٔ سمج/ یا طنینِ سرگردانِ لطمهٔ صدایی تنها؟» (همان: ۳۴۳).

۶- ۱- ۲. نقش‌نمای اضافی و برجسته‌نمایی تصاویر راکد در شعر شاملو

در شعر زیر (همان: ۱۹۱) شاعر تصویری را در پیش دیدگان مخاطبان خویش قرار می‌دهد که بیانگر یک تلاش بیهوده و یأس‌آور است آن هم «بر پهنهٔ خاموشِ دریایِ پوسیده»:

«در تلاشی نومیدانه/ پارو می‌کشیدیم/ بر پهنهٔ خاموشِ دریایِ پوسیده»

نقش‌نماها در تصویرحاضر کاملاً در خدمت فضا و تصویری تراژدی‌وار و یأس‌آلود به‌کار رفته‌اند. اما با وجود این باز متوجه می‌شویم که تصویر کارکرد زبانی نیز دارد، بدین معنا که ما با دیدن نقش‌نماها شکل پارو زدنی آرام را مشاهده می‌کنیم.

همچنین با کمی درنگ مشخص می‌شود، ابهام هنری شعر در واژهٔ پایانی «پوسیده» است که در پایان سطر آورده‌شده‌است. پوسیدگی‌ای که آن همه تلاش را منجر به غرق شدن و نابودی ناگهانی می‌کند. نابودی‌ای که شاملو از آن با تعبیرِ «هوای گندیدهٔ طاعونی» یاد می‌کند.

دیگر اینکه در اینجا هر اضافه، با افزودن لایه‌های توصیفی و تأکیدی، به برجسته‌سازی و پویایی تصویر کمک می‌کند و مخاطب را درگیر فضای ذهنی و عاطفی شعر می‌سازد. در عبارت شعری «بر پهنهٔ خاموشِ دریایِ پوسیده» هر نقش‌نما، حس تلاش بی‌ثمر و یأس‌آلودی را که شاعر قصد نمایش آن دارد، تقویت می‌کند و تراکم معنایی تصویر را افزایش می‌دهد.

در عبارت زیر (همان: ۲۱۴) نیز تکرار نقش‌نماها جهت راکد نمودن و بی‌تحرک ساختن تصویر به کار گرفته‌شده‌اند:

«صف سربازان بود با آرایشِ خاموشِ پیادگانِ سردِ شطرنج»

آنچه که در این تصویر قابل تأمل است، فضاسازی یک فضای سرد و خاموش است که شاعر به زیبایی توانسته است آن را به مخاطب خویش القا کند. تصویری که البته برجسته و قابل مشاهده است؛ چرا که مخاطب با دیدن نقش‌نماها قدم‌های سربازان و چکمه‌های ردیف شده‌شان را می‌بیند که یک زمان در «رژه» بوده‌اند. اما اینک سرد و خاموش و با آرایش به صف ایستاده‌اند، حسرت شاعر نیز تنها بر خاطره‌ای است که خود در جریان ساختار عبارات شعری‌اش به نمایش گذاشته‌است.

نمونه‌های دیگر از این نوع کاربرد در مصراع‌های زیر دیده می‌شود:

«آنگاه/ من/ که بودم؟/ جغدِ سکوتِ لانهٔ تاریکِ دردِ خویش» (شاملو، ۱۳۷۷: ۸۴)؛ «چنینم من/ زندانیِ دیوارهایِ خوش‌آهنگِ الفاظِ بی‌زبان» (همان: ۲۲)؛ «امیرزاده‌ای تنها/ با تکرارِ چشم‌هایِ بادامِ تلخش/ در هزار آیینهٔ شش‌گوشِ کاشی» (همان: ۲۷۹)؛ «عاشقان/ سرشکسته گذشتند/ شرمسارِ ترانه‌هایِ بی‌هنگامِ خویش» (همان: ۲۹۲).

۶ -۲. نقشِ نقش‌نمای اضافی و تعمیق تصاویر (تصویر اعماق) در شعر شاملو

در شعر شاملو نقش‌نماهایی که تصویر را عمیق می‌نماید و مخاطب را به تعمق وامی‌دارد، نیز وجود دارد. برای نمونه در مصراعِ (شاملو، ۱۳۷۷: ۴۸):

«و عبوسِ ظلمتِ خیسِ شبِ مغموم»

توالی نقش‌نماها هر چه بیشتر و بیشتر می‌شوند، نه تنها گره‌ای از «عبوسی ظلمت» نمی‌گشاید؛ بلکه گرهی دیگر بر گرفتگی‌های تصویر می‌افزاید. چرا که شعر، ذهنی است و ذهنی نیز امتداد می‌یابد؛ ذهنی بودنی که موجب شده ذهن مخاطب را درگیر کَندوکاو اعماق تصویر کند. تصویر با اینکه واضح نیست؛ در زبان و ساختار لفظی جمله به خوبی نمود یافته‌است. نقش‌نماها شبیه قطراتی هستند که بر اثر تقطیر رطوبت شب یا خشم و عصبانیت ظلمت خیس در حال چکیدن بر زمین هستند.

در پاره‌های زیر (شاملو ۱۳۷۷: ۳۴) نیز شاعر با کمک تتابع اضافات، تصویری پویا از «سم‌ضربهٔ پرغرورِ اسبِ وحشیِ خشم» ترسیم کرده‌است و فرم و شکل نقش‌نماها جای سم‌ضربه‌های اسب غرور و حرکت و چک‌چک عرق تن اسب را به نمایش گذاشته‌است:

«زیر سم‌ضربهٔ پرغرورِ اسبِ وحشیِ خشم/ برسنگ‌فرشِ کوچهٔ تقدیر»

در اینجا تتابع اضافات، فراتر از یک ساختار صرفاً نحوی، نقشی بنیادین در ایجاد و تعمیق تصاویر شعری دارد. هر اضافه، با افزودن لایه‌های توصیفی و تأکیدی، به برجسته‌سازی و پویایی تصویر کمک می‌کند و مخاطب را درگیر فضای ذهنی و عاطفی شعر می‌سازد. در عبارت «زیر سم‌ضربهٔ پرغرورِ اسبِ وحشیِ خشم/ برسنگ‌فرشِ کوچهٔ تقدیر»، تتابع اضافات حرکت و هیجان اسب، برخورد ضربه‌ها با سنگفرش و جریان عاطفی متن را به مخاطب منتقل می‌کند. این مثال‌ها نشان می‌دهد که ارتباط مستقیم و سازنده‌ای بین فرایند نحوی اضاف و تصویرسازی در شعر شاملو وجود دارد و نقش‌نماها ابزاری برای برجسته‌نمایی و تعمیق تصاویر، و ایجاد ابهام هنری قابل تجربه و انتقال هستند.

با بررسی توالی نقش‌نماها در شعر احمد شاملو این نتیجه حاصل شد که شاملو از طرفی همچون اخوان بیشترین استفاده از نقش‌نماهای اضافی را جهت برجسته‌نمایی تصاویر شعری خود دارد؛ با این تفاوت که اخوان، بیشتر تصاویر شعری زادهٔ این تکنیک هنری (توالی نقش‌نماها) را در تصویر و زبان دیداری می‌نماید اما شاملو، علاوه بر این‌که آن‌ها را در تصویر و زبان دیداری نشان می‌دهد، در خدمت فضاسازی شعر و ابهام هنری زبان خود نیز درآورده‌است. به عبارتی دیگر اخوان برآن است تا چشمان مخاطبانش را درگیر تصویر شعری‌اش کند، ولی شاملو در صدد است، به مخاطبش یک تصویر عینی در معنا و زبان ارائه دهد و پس از آن به فضایی پر ابهامِ هنری بکشاند. از طرفی دیگر در شعر شاملو برعکس شعر سپهری، تصاویر حاصل از توالی نقش‌نماها دست‌یافتنی هستند. چرا که شعر سپهری، رازناک و شهودی است ولی شعر شاملو پر ابهام و هنری است. بدین معنا که ابهام شعر شاملو، با تأمل، قابل درک، انتقال و تجربه است، اما رازناکی شعر سپهری، نه تجربه‌پذیر، نه قابل انتقال و نه محتمل به درک است.

شاید یکی از ابزارهای زبانی که منجر شده‌است، شعر اخوان بیشتر دارای لحن برجستهٔ حماسی و تراژدی، شعر سپهری اغلب با فضا و لحنی کاملاً شهودی و شعر شاملو اکثراً فرم و فضایی پرابهام داشته‌باشد، همین شیوهٔ به خدمت‌گیری نقش‌نماها و توالی آن در تصاویر شعری این شاعران باشد.

۷. نتیجه

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که نقش‌نماهای اضافی و تتابع اضافات، علاوه بر نقش موسیقیایی و ادبی، به عنوان ابزاری زبانی فرم‌ساز عمل می‌کنند که می‌تواند در برجسته‌سازی تصویر شعری و تشخص سبکی شاعر تأثیرگذار باشد. بررسی شعر سه شاعر معاصر و صاحب‌سبک (اخوان ثالث، سپهری و شاملو) نشان داد که هر یک از این سرایندگان با بهره‌گیری از توالی نقش‌نماها و تتابع اضافات، معانی و مفاهیم شعر خود را به مخاطب منتقل می‌کنند و در فرآیند تصویرسازی و ایجاد صدامعنایی نقش دارند.

در شعر اخوان ثالث، نقش‌نماها عمدتاً در برجسته‌نمایی تصاویر به کار رفته‌اند و غالباً چشم مخاطب را درگیر تصویر و زبان تصویری می‌کنند؛ در شعر سپهری، این ابزارها بیشتر به تعمیق و شهودی‌کردن تصویر کمک می‌کنند و ذهن مخاطب را درگیر فرآیند شناخت و درک تصویر می‌سازند؛ در شعر شاملو، نقش‌نماها علاوه بر برجسته‌نمایی، در خلق ابهام و فضاسازی هنری شعر مؤثرند. همچنین، تأثیرگذاری نقش‌نماها و چگونگی کاربردشان در تشخص سبکی شعر سه شاعر مذکور و تمایز صدای آنان از همدیگر به چشم می‌آید؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت شیوهٔ به خدمت‌گیری نقش‌نماها و توالی آن در تصاویر شعری یکی از عواملی است که منجر شده شعر اخوان بیشتر دارای لحن برجستهٔ حماسی و تراژدی باشد، شعر سپهری اغلب با فضا و لحنی شهودی شکل بگیرد و شعر شاملو فرم و فضایی پرابهام داشته باشد. کاربرد نقش‌نماهای اضافی در شعر اخوان بیشتر منجر به برجسته‌نمایی تصاویر در معنا و زبان شده‌است؛ به عبارتی اخوان در تصویرسازی‌هایش بیشتر چشمان مخاطبش را درگیر تصویر می‌کند تا ذهن او را و زبانِ تصویری را نمایش می‌دهد. گاهی این برجسته‌نمایی تصاویر، یک تصویر زنده، پویا و پُرجنبش را نشان می‌دهد که منجر به یک بیان و لحن حماسی می‌شود و گاه نیز، تصویری راکد و بی‌حرکت را به نمایش می‌گذارد که در چنین مواقعی شاعر، ما را با لحن و بیان تراژدی‌وار و شکست‌خوردهٔ خویش روبه‌رو می‌کند. تتابع اضافات در شعر سهراب سپهری بیشتر منجر به تعمیق تصاویر و ایجاد تعلیق ذهنی مخاطب شده‌است؛ به این معنی که سپهری، تصاویر حاصل از تتابع اضافات را به یک امر ذهنی و درونی ختم کرده تا ذهن مخاطب خود را به کندوکاو دریافت یک تصویر مرموز و رازناک وا دارد. در این شیوه، شاعر برآن است تا بیشتر ذهن مخاطب را درگیر تصویر شعری خود کند نه چشمانش را. چرا که تصاویر شعر سپهری اکثراً عمیق و رازناک هستند. البته گاهی تصاویر برجسته‌ای در شعر او (پویا و راکد) نیز دیده می‌شود که همین تصاویر برجستهٔ پویا و راکد نیز خالی از ذهنی‌گرایی و تعمیق و تعلیق‌های شهودی نیست. شاملو نیز از طرفی مانند اخوان بیشترین استفاده از نقش‌نماهای اضافی را جهت برجسته-نمایی تصاویر شعری خود دارد؛ با این تفاوت که اخوان، بیشتر تصاویر شعری زادهٔ توالی نقش‌نماها را در تصویر و زبان دیداری می‌نماید اما شاملو، علاوه بر این‌که آن‌ها را در تصویر و زبان دیداری نشان دهد، در خدمت فضاسازی شعر و ابهام هنری زبان خود نیز درآورده‌است. از طرفی دیگر در شعر شاملو برعکس شعر سپهری، تصاویر حاصل از توالی نقش‌نماها دست‌یافتنی هستند. چرا که شعر سپهری، رازناک و شهودی است ولی شعر شاملو پر ابهام و هنری است.

این یافته‌ها نشان می‌دهد که هر چند تتابع اضافات فرایندی نحوی و ساختاری است، اما توالی و کاربرد آن می‌تواند نقش واسطه‌ای و رابطه‌ای غیرمستقیم اما واقعی در تصویرسازی شعری و برجسته‌سازی معنای واژگانی ایفا کند و به ایجاد تشخص سبکی شاعرانه منجر شود. بنابراین، پژوهش حاضر ضمن تأیید اهمیت برجسته‌سازی و تعمیق معنایی، نشان می‌دهد که تعامل نحو و معنا در شعر معاصر، حوزه‌ای قابل توجه برای مطالعات آتی در معناشناسی شناختی و نحو است.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

References

Akhavan Sales, M. (2007). *Zemestan*. Tehran: Zemestan Publications.

Akhavan Sales, M. (2011). *Ākher-e Shāhnāmeh*. Tehran: Zemestan Publications.

Akhavan Sales, M. (2012). *Arghavan*. Tehran: Zemestan Publications.

Akhavan Sales, M. (2015). *Az In Avestā*. Tehran: Zemestan Publications.

Akkawi, E. F. (1992). *Al-Mu'jam al-Mufassal fi 'Olum al-Balāghah*. Beirut.

Dashti-Ahangar, M. (2009). "The Music of Blank Verse". Parsi Journal, (48 & 49), 127–149.

Farshidvard, K. (1973). "A Critique of Persian Poetry (A Critical View on the Rhetorical Arts of Persian and Arabic)". Armaghan Journal, (11 & 12), 781–793.

Farshidvard, K. (2009). *Dastur-e Mokhtasar-e Emruz; Barpayeh-e Zabanshenasi-ye Jadid (Today's Concise Grammar; Based on Modern Linguistics).* Tehran: Sokhan Publications.

Fesharki, M. (2000). *Naqd-e Badi'*. Tehran: Samt Publications.

Fotouhi, M. (2006). *Balāghat-e Tasvir (Rhetoric of Image)*. Tehran: Sokhan Publications.

Gharib, A., et al. (1994). *Dastur-e Zabān-e Panj Ostād (Grammar by Five Professors)*. Tehran: Jahan-e Danesh Publications.

Hashemi, A. (2001). *Javāher al-Balāghah*. Translated by A. A. Ebrahimi. Qom: Nashr-e Hoquq-e Eslami.

Homayee, J. (1988). *Fonoun-e Balāghat va Sanā'at-e Adabi (The Arts of Rhetoric and Literary Devices)*. Tehran: Homa Publications.

Homayee, J. (1995). *Ma'āni va Bayān (Ma'ani and Bayan)*. Tehran: Homa Publications.

Ibn al-Athir, Z. A. (1959). *al-Mathal al-Sā'ir fi Adab al-Kātib wa al-Shā'ir*. Edited by A. Hawfi & B. Tabbane. Cairo.

Akhavan Sales, M. (1989). *Dar Hayāt-e Kouchak-e Paeez dar Zendan* (4th ed.). Tehran: Bozorghmehr.

Khatib Qazvini, J. M. A. (1989). *Al-Izah.* Edited by M. A. Khafaji. Beirut.

Khayampur, A. (2013). *Dastur-e Zabān-e Fārsi* (Persian Grammar). Tabriz: Sotoudeh Publications.

Kiani, H. (1993). *Zabān va Tarkibāt-e Hafez (The Language and Compositions of Hafez)*. M.A. Thesis, Ferdowsi University of Mashhad. Supervisor: Abbas-Qoli Mohammadi.

Mahoutian, S. (2005). *Dastur-e Zabān-e Fārsi az Didgāh-e Radehshenasi (Persian Grammar from a Typological Perspective)*. Translated by M. Samaee. Tehran: Nashr-e Markaz.

Meshkatoddini, M. (1995). *Dastur-e Zabān-e Fārsi (Persian Grammar)*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad Press.

Nima Yooshij (A. Esfandiari). (2006). *Darbar-e Honar-e She'r va Shā'eri (On the Art of Poetry and Being a Poet).* Edited by S. Taherbaz. Tehran: Negah Publications. (Original work published 1385 SH).

Payandeh, H. (2023). *Nazariyeh va Naqd-e Adabi: Darsnamei Mian-reshtei (Theory and Literary Criticism: An Interdisciplinary Textbook)*. Tehran: Morvarid Publications.

Poshtdar, A. M., & Azadimoqaddam, P. (2011). "A Critique on the Aesthetics of Linguistic Flaws with Examples from Ahmad Shamlou and Nima Yooshij's Poetry". Contemporary Persian Literature Journal, 1(2).

Rajaee, M. K. (2000). *Ma'ālem al-Balāghah*. Shiraz: Shiraz University Press.

Reza-Nezhad (Noushin), G. (1988). *Ousoul-e Elm-e Balāghat dar Zabān-e Fārsi (Principles of Rhetoric in the Persian Language)*. Tehran: Fateme-al-zahra.

Rustaee, H., & Pirani-shal, A. (2013). "The Eloquence of Speech from the Perspective of Persian and Arabic Rhetoric (A Critical Look at Two Categories: "Tanafor-e Kalam" and "Tatabo-e Ezafat")". Lesān-e Mobin Journal, (13), 40–57.

Sabki, B. (2001). *Arus al-Afrāh fi Sharh Talkhis al-Miftah*. Edited by K. I. Khalil. Beirut.

Sarli, N. (2011). "A Reconsideration of the Theoretical Framework of Eloquence. Journal of Literary Criticism", 4(14), 31–50.

Sepehri, S. (2009). *Hasht Ketab* (Eight Books). Tehran: Tahouri Publications.

Shamisa, S. (1999). *Negāhi Tāzeh be Badi' (A Fresh Look at Badi')*. Tehran: Ferdows Publications.

Shamlou, A. (1998). *Bonbast-hā va Babr-hā-ye Ashegh (Dead Ends and Loving Tigers)*. Selected by A. Pashaei. Tehran: Sales Publishing.

Sorahi, M. A., & Alizadeh, B. (2013). "A Typological Study of Clitics in the Persian

Language". Journal of Linguistics and Khorasan Dialects, (1), 103–130.
Sorahi, M. A., et al. (2018). "A Study and Description of Clitics in the Maraghei Turkish Dialect". Studies on Languages and Dialects of West Iran, (20), 45–66.
Taftazani, S. M. O. (1990). *Sharh al-Mukhtasar*. Qom: Dar al-Fikr.