

طرز انوری در غزل‌ها و رباعی‌ها، با تکیه بر ویژگی‌های نحوی کلام

محمد رضا ترکی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

سمیه رجبی^۱

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

(از ص ۲۱ تا ۴۰)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۱/۱۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۹/۳۰

چکیده

بسیاری از صاحب‌نظران انوری را در غزل مبدع طریقه‌ای نو دانسته و او را پیشرو و آغازگر راهی خوانده‌اند که در عاشقانه‌های سعدی به اوج می‌رسد، اما پژوهندگان زبان در بحث از این ابداع به مسائل نحوی کلام کمتر پرداخته‌اند. هدف این مقاله دستیابی به درک و دریافتی سبک‌شناسانه از نحو غزلیات و رباعی‌های انوری است؛ چراکه اساساً با واکاوی ویژگی‌های نحوی زبان اوست که می‌توان دلایل سبک‌ساز بودن وی را توضیح داد؛ شاعری که بر نبوغی زبانی دست دارد و از رفتاری که با زبان در پیش گرفته، آگاه است. در این بررسی‌ها خواهیم دید که بسامد فراوان وجه فعلی «گفتن» و ترکیب‌های کنایی، به کارگیری بیش از دو فعل در یک بیت، پیوستگی معنایی دو مصراع، پنهان‌کردن عنصر تکرار با بازی‌های نحوی و بهره‌گیری از امکان تنوع ساخت در زبان، از عناصر مسلط و سبک‌ساز در غزلیات و رباعی‌های انوری است و نیز خواهیم دید که شاعر چگونه با نحوه استفاده از حروف اضافه در جهت شکل‌گیری فردیت مستقل سبکی گام برمی‌دارد و این نخستین گام، برای نخستین بار، همان بارقه‌ای است که این استفاده شگفت را در غزلیات نابغه‌ای چون سعدی شعله‌ور می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: انوری، نحو زبان، فعل، ترکیب کنایی، تکرار، حروف اضافه.

۱. مقدمه

درباره سبک‌ساز بودن انوری در غزل‌ها اشاره‌های بسیاری وجود دارد. شفيعی‌کدکنی درباره زبان شعر انوری معتقد است دیوان او اگرچه چندان مشتمل بر ترکیبات تازه نیست، به لحاظ مفردات و ساختارهای نحوی و توجه به امثال و کنایات رایج در کوچه و بازار، بسیار اهمیت دارد (۱۳۸۹: ۶۵). شهیدی شعر انوری را در میان شاعران و ادب‌دوستان معاصر وی و نیز پس از او، اثرگذار معرفی می‌کند (۱۳۷۶: کز). سیروس شمیسا درباره طرز زبان غزل‌های او، به ساده‌بودن زبان و نزدیک‌شدنش به زبان محاوره اشاره دارد و معتقد است که سعدی به این سادگی توجه داشته و بسیاری از غزلیات او را جواب گفته است (۱۳۷۵: ۲۱۴-۲۱۵). ذبیح‌الله صفا نیز انوری را در غزل پیشرو سعدی می‌داند و می‌گوید: «انوری... از کسانی است که در تغییر سبک سخن فارسی اثر بین و آشکاری دارد... بزرگ‌ترین وجه اهمیت او در... استفاده از زبان محاوره در شعر است و او بدین ترتیب، تمام رسوم پیشینیان را در شعر درنوشت و طریقه‌ای تازه در آن ابداع کرد» (۱۳۸۴: ۲۸۸-۲۸۹).

با این‌همه اشاره که بر زبان‌ها رفته است، در میان ابیات دیوان، اغلب قصاید و قطعات انوری مورد توجه و بررسی پژوهشگران بوده است. در این بررسی‌ها نیز عموماً با شرح قصاید و قطعات مواجه‌ایم؛ یعنی شارح، شعر را به نثر بدل کرده است، اما آنچه مسلم است، معنای شعر تنها در ساختار آن وجود دارد، ساختار و معنای شعر از هم تفکیک‌ناپذیرند و آنچه به شعر معنا می‌دهد، دقیقاً همانی است که وجود دارد؛ به عبارت دیگر:

«اثر شاعرانه دلالت معنایی یکه‌ای دارد و ساختارش اصیل است و ساده‌نشدن... نخستین منش دلالت معنایی شعر این است که هیچ‌گونه دگرگونی ممکن را در زبانی که بدان بیان می‌شود، نمی‌پذیرد... و تا بخواهیم که آن را از شکلی که به خود گرفته است جدا کنیم، از میان می‌رود.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۷۴-۷۵).

با این‌وصف، جای تحقیقی گسترده و متفاوت با شرح‌ها، بر غزلیات و رباعی‌های انوری خالی مانده است.

در نگاهی کلی به دیوان انوری، آنچه سبب شگفتی خواننده می‌شود، وجود تفاوتی اساسی است میان بخش اول دیوان (قصاید و قطعات) با بخش دوم آن (غزل‌ها و رباعی‌ها) که البته حجم بسیار کمتری دارد. شاعر قصاید و قطعات، در غزل‌ها و رباعی‌ها آن‌چنان شیوه متفاوتی در پیش می‌گیرد که خواننده با مرزی قطعی میان این دو بخش مواجه

می‌شود. شمیسا در واکاوی سیر غزل مهم‌ترین جنبه کار انوری را مربوط به تحوّل غزل می‌داند و می‌گوید:

«در فاصله سنایی تا سعدی، او از نظر زبان نزدیک‌ترین کس به سعدی است و البته مابین ایشان یک قرن فاصله است... به‌طور کلی او اوّل کسی است که تقریباً توانست غزل را از تغزل قصیده متمایز کند (بسیار مشخص‌تر از سنایی) به‌طوری‌که بین قصاید و غزلیات خود او فرق عمده‌ای است» (۱۳۷۶: ۷۸).

در بررسی این تفاوت اساسی خواهیم دید که او در عبور از قصاید به غزلیات، از زبانی رسمی، درشتناک و فاخر عبور می‌کند و به زبانی ساده، اهلی و صمیمی می‌رسد؛ تاجایی‌که انوری را در غزل پیشرو سعدی و صاحب سبک می‌دانند. عمده این تفاوت‌ها و ویژگی‌های سبکی را می‌توان با بررسی نحو زبان انوری در بخش دوم دیوان او توضیح داد. با این حال، تاکنون کسی به ویژگی‌های سبک‌ساز او در نحو نپرداخته است. ویژگی‌های بلاغی ابیات وی جایی در نحو زبانش پنهان شده و به قول شفیع‌ی‌کدکنی «دشووارترین نوع آشنایی‌زدایی، آن است که در قلمرو نحو زبان (syntax) اتفاق می‌افتد» (۱۳۷۰: ۳۰).

عبدالقاهر جرجانی، عالم مشهور قرن پنجم هجری، در کتاب *دلایل الاعجاز* مسائلی را مطرح کرد که به «نظریه نظم» مشهور شد. هرچند او در این مرحله بر دوش بزرگانی همچون خطّابی، رُمّانی، باقلانی و از همه مهم‌تر، عبدالجبار معتزلی پای نهاد. عبدالجبار تا حدّ زیادی به نظریه نظم جرجانی نزدیک شده بود. او معتقد بود لفظ مفرد به تنهایی ارزش ادبی ندارد و فصاحت به‌خودی‌خود، به‌واسطه اجزای کلام حاصل نمی‌شود. وی فصاحت را به انتظام و ترکیب خاصّ کلمات در عبارت مربوط می‌داند و همین مطالب است که با بیانی روشن‌تر و با استدلال‌هایی محکم‌تر به نام عبدالقاهر جرجانی در نظریه نظم گره می‌خورد. تا آنجا که شوقی ضیف، کتاب *دلایل الاعجاز* را حدیث مفصلی می‌داند از مجملی که عبدالجبار در فصلی کوتاه بیان کرده بود (ضیف، ۱۳۸۳: ۱۵۸)، اما از آنجا که جرجانی این مطالب را با مثال‌ها و استدلال‌هایی محکم تبیین و تفسیر کرد، این نظریه با نام او عجین شد. زرین‌کوب در تبیین نظریه نظم جرجانی می‌نویسد: «عبدالقاهر... مدعی شد که بلاغت نه به لفظ تنهاست و نه به معنی صرف، بلکه قائم بر حسن نظم و ترتیب اتّساق معانی و الفاظ است» (۱۳۸۲: ۱۶۷). شفیع‌ی‌کدکنی در موسیقی شعر در تفسیر این نظریه می‌گوید:

«عبدالقاهر جرجانی... بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی النحو می‌خواند. منظور او از علم معانی نحو آگاهی شاعر و ادیب است از کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری در چه حالتی چه نقشی می‌تواند داشته باشد» (۱۳۷۰: ۳۱).

در این دیدگاه جرجانی بلاغت را از ساحت اجزای منفرد کلام دور می‌داند و معتقد است بلاغت را باید در حسن تألیف جست. باین‌وصف، بافت اجزاء در کنار هم اهمیت فوق‌العاده‌ای می‌یابد؛ به‌طوری‌که اگر یک جزء کوچک جابه‌جا شود، این بافت به‌هم‌می‌ریزد؛ در نتیجه، در نظریه نظم جرجانی بحث از سنجیده‌بودن وضعیت قرارگیری کلمات در کنار هم است؛ یعنی قانون نحو کلام:

«بدان که معنی نظم کلام این است که اساس کلام را آن‌گونه که علم نحو اقتضا می‌کند، بگذاری و کلام را بر پایه قوانین و اصول این علم بنا کنی و روش‌هایی را که کلام بر آن اساس می‌آید، بشناسی و از آن راه‌ها منحرف نشوی و حدود و مرزهایی را که برای تو تعیین شده است، نگهداری» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۳۰).

اما همان‌طور که گفتیم مقصود او از نحو، صرفاً نحو از دیدگاه دستورنویسان دوران نیست، بلکه او به چیزی فراتر از مسائل نحویان و صحت کلام اشاره دارد و می‌توان گفت: «از همین زاویه است که او برای تک‌تک واژگان ارزش زیباشناختی خاصی قائل نیست. از دید جرجانی هیچ کلمه‌ای به‌خودی‌خود زشت یا زیبا نیست، بلکه شیوه قرارگرفتن کلمات در کنار یکدیگر، میزان زیبایی و خوش‌آهنگی لفظ را معلوم می‌کند» (مشرف، ۱۳۸۶: ۴۰۵).

نظریه نظم جرجانی از برخی جهات شباهت بسیاری با نظریات ساخت‌گرایان دارد. در بوطیقای ساختارگرا، تودوروف (T. Todorov) از دو نوع رابطه در متن سخن می‌گوید: یکی روابط مبتنی بر حضور و دیگری روابط مبتنی بر غیاب. او سپس توضیح می‌دهد که روابط مبتنی بر غیاب، روابطی معنایی و نمادین هستند که زبان‌شناسی از آنها با عنوان «روابط جانشینی کلام» یاد می‌کند؛ روابط مبتنی بر حضور نیز به آرایش و ساختمان اثر تعلق دارد و در زبان‌شناسی ذیل بحث «روابط هم‌نشینی کلام» مطرح می‌شوند. او می‌افزاید در بحث از روابط مبتنی بر حضور، صحبت از جنبه نحوی کلام است: «جنبه نحوی... تا زمانی که فرمالیست‌های روسی در دهه بیست سده حاضر آن را مورد بررسی قرار دهند، بیش از دیگر جنبه‌ها مطرود مانده بود. از آن پس، این جنبه در

کانون توجه پژوهشگران و به‌ویژه کسانی قرارگرفت که دارای گرایش‌های ساختاری هستند» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۳۴).

هرچند روابط متنی که تودوروف آنها را از هم تفکیک می‌کند تا حدّ زیادی در هر متن در هم تنیده‌اند و بر هم اثر می‌گذارند و همین اثر متقابل ساخت و معناست که راه‌های عبور متن ادبی را از مرزهای ترجمه مسدود می‌سازد، اما اساساً در بررسی‌ها ناچار از تفکیک این دو حوزه خواهیم بود.

حال برای توضیح آنچه انوری در القای ظرایف معنایی و بلاغی خود از آن بهره جسته است، ناگزیر از پرداختن به نحو کلام و آرایش و ساختار گفتار او هستیم و شاید بهتر است بگوییم، براساس نظریهٔ نظم جرجانی یا نظریات ساختارگرایان لازم است از مفردات کلام او عبور کنیم و به روابط بین این کلمات در محور هم‌نشینی کلام بپردازیم.

در این مختصر بر برجسته‌سازی نحو شخصی انوری در غزل‌ها و رباعی‌های او تأکید خواهیم داشت. به این دلیل غزل‌ها و رباعی‌ها در یک دسته‌بندی قرارگرفته‌اند که از حیث ویژگی‌های نحوی کلام، کاملاً هم‌سو و همانند هستند. در بررسی این بخش از دیوان خواهیم دید که اساساً هنر انوری بیشتر در محور هم‌نشینی کلام اوست تا محور جانشینی. این موضوع در مقایسهٔ اشعارش با شاعری همچون خاقانی نمود بیشتری خواهد یافت. آنچه در این مقاله بررسی شده است، نحوهٔ رفتار شاعر با افعال، ترکیب‌های کنایی، حروف و عنصر تکرار است و خواهیم دید که در ابیات بسیاری، ساخت جملات، دو بخشی‌بودن مصراع‌ها را به‌بازی می‌گیرد و معنا را تداوم می‌بخشد تا تداوم معنای عشق را در ابیات عاشقانه به ذهن متبادر کند؛ عاشقانه‌هایی که اساساً برای نخستین‌بار در غزل‌های او تشخیص ادبی می‌یابند و در قرن هفتم در غزلیات سعدی به اوج می‌رسند. اگرچه به نسبت حجم کلی ابیات او در دیوان، حجم ابیات غزل‌ها و رباعی‌ها اندک است، وقتی او را با شاعران هم‌دوره یا پیشین خود قیاس می‌کنیم، درمی‌یابیم که او به‌حق غزل‌سرایی پرکار است و البته تعداد غزل‌ها و رباعی‌های او کم نیست. خانلری از او در کنار عطار، خاقانی و جمال‌الدین عبدالرزاق نام می‌برد که بیشترین تعداد غزل را تا این دوره دارند (۱۳۲۷: ۱۴۹) و محبوب در بحث از غزل می‌گوید: انوری نخستین شاعری است که غزل‌سرایی در دیوان او رنگ و رونق می‌گیرد و غزل‌های او چنان شیوا و روان است که می‌تواند با غزل‌های سعدی پهلوی بزند. وی سرودن غزل‌های بسیار را از عوامل

مهمی می‌داند که باعث امتیاز انوری از دیگر قصیده‌سرایان سبک خراسانی شده و ترکیب دیوان او را به شاعران قرون بعد مانند کرده است؛ به عقیدهٔ محجوب این نکته نویددهندهٔ تحولی در شعر است. او می‌افزاید: «در دیوان/انوری در برابر ۲۰۷ قصیده ۳۲۲ غزل وجود دارد و در میان شاعران خراسانی، وی نخستین شاعری است که چنین نسبتی بین غزل‌ها و قصیده‌هایش وجود دارد» (محجوب، بی‌تا: ۵۸۲).

۲. بررسی نحو زبان انوری در غزل‌ها و رباعی‌ها

۲-۱. چگونگی به‌کارگیری فعل

برخورد انوری با این نقش دستوری از زبان، جای بحث و واکاوی دارد. تعداد زیاد افعال، استفاده از صورت‌های مختلف صرفی یک وجه فعلی در بیت، بسامد فراوان وجه فعلی «گفتن» و بهره‌گیری ویژه‌ای که انوری از افعال پیشوندی دارد و موارد دیگری که در بحث از «تکرار» به آنها خواهیم پرداخت، در دیوان او به ویژگی‌هایی بدل می‌شوند تا اشعار او را از دیگر شاعران متمایز کنند.

۲-۱-۱. به‌کارگیری بیش از دو فعل در یک بیت

در ابیات انوری به‌ندرت می‌توان بیتی یافت که تنها یک فعل در آن باشد. بیش از ۹۲ درصد ابیات دیوان وی، دو فعل یا بیش از دو فعل دارند؛ بنابراین، در هر بیت دو یا چند جملهٔ مستقل یا پیوسته وجود دارد. با زیاد شدن تعداد افعال، جمله‌ها کوتاه و ساده می‌شوند و این مطلب زبان شعر را از زبان رسمی دور و به زبان محاوره نزدیک می‌کند. در یک جامعهٔ آماری کوچک از غزل‌ها که تصادفی‌گزینش شده‌اند و از صفحهٔ ۸۶۰ تا ۹۱۰ دیوان را دربرمی‌گیرد، جمعاً ۶۱۵ بیت وجود دارد که ۲۰۳ بیت آنها سه فعل یا بیشتر از سه فعل دارند؛ یعنی در ۳۳ درصد ابیات بیش از سه فعل وجود دارد که این آمار برای تعداد افعال قابل‌توجه است. با کوتاه‌شدن جمله‌ها برقراری ارتباط با مفهوم بیت و درک و دریافت آن بسیار ساده می‌شود.

تا دل من برده‌ای قصد جفا کرده‌ای نی بر من بوده‌ای نی غم من خورده‌ای

(انوری، ۱۳۷۶: ۹۰۹)

چه می‌کنی به چه مشغولی و چه می‌طلبی چه گفتمت چه شنیدی چه در گمان آمد

(همان: ۸۲۵)

۲-۱-۲. بسامد زیاد فعل «گفتن»

با به‌کاربردن فراوان این فعل، انوری گفت‌وگوهای بی‌شماری را در میان ابیات ترتیب می‌دهد و اساساً گفت‌گو، زبان شعر او را به زبان محاوره سوق می‌دهد. در میان غزل‌ها و رباعی‌ها ۲۸۸ بیت وجود دارد که در آنها صورتهای صرفی متفاوت فعل گفتن به‌کاررفته است و در بسیاری از ابیات، این فعل چندبار تکرار شده است. اساساً عنصر گفت‌وگو در غزل‌ها و رباعی‌های انوری هویتی مستقل می‌یابد تاجایی که گویی شاعر را به سوی گفتاری نمایشی پیش می‌برد و تصاویری در ذهن خواننده حک می‌کند:

گفتم یارب چه عیش‌ها کنمی من گر ز وصال توام کسی خبر آرد
هجر تو را ز این حدیث خنده برافتاد گفت که آری چنین بود اگر آرد
(همان: ۷۹۹)

در این گفت‌وگو با جان‌بخشیدن به هجر و توصیف حالت او در زمان سخن‌گفتن (هجر تو را ز این حدیث خنده برافتاد) شاعر گفتاری پویا، سالم و طبیعی شکل می‌دهد.

چون مرا دید ساعتی از دور آن بت نیک‌خواه نیک‌اندیش
به اشارت نهان ز دشمن گفت که السلام علیک ای درویش
(همان: ۸۶۵)

همان‌طور که از شواهد برمی‌آید، در گفت‌وگوها اغلب، حالات و فضا نیز وصف می‌شود و این تصویری شدن گفتار، در کنار سادگی زبان، در خدمت طبیعی شدن و مملوس بودن آن است.

عقل با دل گفت کاندرباغ عشق گرچه بر شاخ وفا باری نماند
یادگاری هم نماند آخر از آن دل به بادی سرد گفت آری نماند
(همان: ۸۳۰)

علاوه بر فراوانی بسامد وجه فعلی گفتن، عنصر پرسش نیز در اشعار انوری به تقویت گفت‌وگو یاری می‌رساند. بابک احمدی آنجا که از منطق مکالمه باختین سخن به‌میان می‌آورد، می‌نویسد: «واژه پرسش و مترادف‌های آن در عنوان بیشتر آثار باختین به‌کاررفته است... پرسش یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (۱۳۸۸: ۹۳).

داری خبر که در غمت از خود خبر ندارم؟ وز تو به جز غم تو نصیبی دگر ندارم؟
(انوری، ۱۳۷۶: ۸۷۹)

پیتر وستلند (Peter Westland) در کتاب *شیوه‌های داستان‌نویسی*، گفت‌وگو را یکی از عناصر اساسی در ایجاد ارتباط بین اشخاص و پیشبرد وقایع می‌داند و معتقد است که به کمک این عنصر خواننده با اشخاص داستان احساس نزدیکی بیشتری می‌کند (۱۳۷۱: ۱۳۷۱).

۱۲۵). بابک احمدی دربارهٔ باختین می‌گوید: «آشکارا تمامی مباحث چهار دورهٔ فکری باختین را یک اندیشهٔ مرکزی به یکدیگر پیوند می‌زند: معنا را فقط در مناسبت میان افراد می‌توان ساخت و معنا در مکالمه ایجاد می‌شود» (۱۳۸۸: ۹۸). در شعرهای عاشقانهٔ انوری، عنصر گفت‌وگو یکی از دلایلی است که شاعر به یاری آن به فردیت مستقل سبکی دست می‌یابد؛ عنصری که پیش از او در غزل‌های عاشقانه تا این اندازه مشخص نیافته بود. وجود این عنصر به شعر جنبه‌ای روایی می‌بخشد و ارتباط مخاطب را با آن ساده‌تر می‌کند.

۲-۲. چگونگی به‌کارگیری ترکیب‌ها در دیوان

در دیوان انوری ترکیب‌ها و کنایات بسیاری وجود دارد، اما این ترکیب‌ها به‌صورت یکسانی توزیع نشده‌اند. حجم کل دیوان ۱۰۴۶ صفحه است که ۷۶۱ صفحه آن به قصیده‌ها و قطعه‌ها و ۲۸۱ صفحه آن به غزل‌ها و رباعی‌ها اختصاص دارد؛ بنابراین، ۷۳ درصد دیوان را قصیده و قطعه و ۲۷ درصد را غزل و رباعی تشکیل می‌دهد. باوجوداین، درصد ترکیب‌ها و کنایات در غزل‌ها و رباعی‌ها بسیار بیشتر است. چنین توزیعی اساساً قابل‌مطالعه و تأمل است. انوری در این بخش از دیوان بیشتر از کنایه‌ها بهره می‌گیرد تا از زبان رسمی. این مطلب زبان غزل‌های او را به زبان معیار نزدیک می‌کند و به آن تشخیص سبکی می‌بخشد؛ تاجایی که در تعداد زیادی از ابیات چندین ترکیب آمده است. شفیع کدکنی دیوان انوری را سرشار از کنایات و تعبیراتی می‌داند که در شعر کمتر شاعری از معاصران او نمونه‌اش را بدان وفور می‌توان یافت. وی در این باره می‌گوید: «انوری خود این زبان ساده و طبیعی را از تأمل در همین امثال و حکم عامیانه و رایج در زبان کوچه و بازار آموخته است... غنای زبان شعر او به‌لحاظ اشتمال بر لغات و ترکیبات و کنایات و تعبیرات زبان عصر رهین... دقت‌هاست» (۱۳۸۹: ۷۳).

این آب ز فرق برگزشته ست	واین کارد بر استخوان رسیده ست
گوید که دامن از تو و عهد تو درکشم	تا عشق من سزای تو در آستین کند
بسا خرمن که آتش در زدی، باش	هنوزت آب خوبی زیر گاه است
در جهان برنیاید آب به آب	عشقت ار آب بر جهان راند

(همان: ۷۷۷)
(همان: ۸۳۵)
(همان: ۷۸۶)
(همان: ۸۲۶)

دل پوستین به گازر غم داد و طرفه آنک
روز و شبم هنوز همی پوستین کند
(همان: ۸۳۵)

همان‌طور که می‌بینیم در این پنج بیت، ده ترکیب کنایی وجود دارد: آب از فرق برگزشتن، کارد بر استخوان رسیدن، دامن از چیزی یا کسی درکشیدن، سزای کسی را در آستین او کردن، خرمن کسی را آتش زدن، آب زیر گاه داشتن، آب به آب برنیامدن، آب بر چیزی راندن، پوستین به گازر دادن و پوستین کردن. در میان غزل‌ها و رباعی‌های دیوان/انوری بسیاری از این دست ابیات که شاعر در آنها به‌تمامی، از زبان کنایه‌ها بهره می‌گیرد تا مفهوم موردنظر خود را انتقال دهد؛ یعنی تمام پیکره بیت از ترکیب کنایی شکل گرفته است، بی آنکه مخاطب ذره‌ای حس کند ترکیب به زحمت در ساخت جمله نشسته است. شمیسا در کتاب بیان آنجا که سخن از کنایه و سبک‌شناسی است، می‌گوید: «توجه به کنایات در سبک‌شناسی مهم است؛ زیرا فقط کسانی که به زبان تسلط کافی دارند می‌توانند از این باب استفاده کنند» (۱۳۸۵: ۲۹۱).

۲-۳. پیوستگی دو مصراع

در ابیات انوری به‌هم‌پیوستگی دو مصراع به‌لحاظ معنایی، بسامد فراوانی دارد. ساخت نحوی زبان انوری از دولختی‌بودن مصراع‌ها عبور می‌کند و این مرز را به‌بازی می‌گیرد. جمله‌های شاعر طی یک بیت تداوم می‌یابند و این امتدادیافتن معنا که طی بیت‌های عاشقانه در خدمت تداوم مفهوم عشق است، نیز به‌سادگی و روانی کلام یاری می‌رساند و ساخت نحوی شعر را به نحو پایه و معیار نزدیک می‌کند. در یک جامعه آماری کوچک که ۵۰ صفحه از دیوان را شامل می‌شود، از میان ۶۱۵ بیت، در ۲۶۰ بیت تداوم معنایی وجود دارد؛ یعنی ۴۲ درصد از ابیات به‌لحاظ معنایی مصراع‌های به‌هم‌پیوسته دارند.

سر مگردان از من و ای جان مرا
در هوای خویش سرگردان مکن
(انوری، ۱۳۷۶: ۹۰۲)

دوست تویی، کج بدانستمی
کز تو به پیش که به افغان شوم
(همان: ۸۹۴)

۲-۴. چگونگی به‌کارگیری تکرار

در کتاب موسیقی شعر درباره تکرار چنین می‌خوانیم: «بنیاد جهان و حیات انسان، همواره بر تنوع و تکرار است؛ از تپش قلب و ضربان نبض تا شد آیند روز و شب و توالی فصول، و در نسبت خاصی از این تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خویش را

بازمی‌یابد؛ یعنی نظام افضل به تعبیر نویسندگان *رسائل اخوان الصفا...*» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۰).

همیشه در نخستین نگاه به هر متن، عوامل تکراری آن به نظر یکسان می‌رسند، اما خواننده تیزبین با نگاهی دقیق‌تر همواره درمی‌یابد آنجا که متن، اثر هنری است، مکررشدن واژه‌ها یا آواها غیر از تکرار زبان چیز دیگری را نیز تکرار می‌کنند؛ بر بار موسیقایی متن می‌افزایند و گاه بار معنایی دیگرگونه‌ای را خلق می‌کنند. در *دیوان انوری* تکرار دست‌کم شش گونه دارد که دو نوع آن در این متن سبک‌ساز بوده است. ما در اینجا به اختصار هر شش مورد را توضیح می‌دهیم.

۲-۴-۱. تکرار عینی واژه‌ها

نوعی از تکرار در ابیات انوری همان است که در اشعار شاعران دیگر هم فراوان است؛ واژه یا واژه‌هایی عیناً تکرار می‌شوند. وقتی با تکرار فعل مواجه‌ایم، اغلب شاهد مکررشدن فعل امر هستیم که اصولاً برای تأکید است و به لحاظ زیبایی‌شناسی ارزش هنری چندانی ندارد. این شیوه در میان شاعران بسیار معمول است. انوری نیز از این دست تکرارها به کار برده است:

مکن جان مکن جان مکن جان مکن	سخن بازگیری ز چاکر همی
(انوری، ۱۳۷۶: ۹۰۲)	
از چنین پرهیز پرهیز ای غلام	چند پرهیزی از این پرهیز چند
(همان: ۸۶۶)	
درآ درآ که ز تو کار ما به جان آمد	عجب عجب که تو را یاد دوستان آمد
(همان: ۸۲۵)	

۲-۴-۲. تکرار ساخت

در نوع دیگری از تکرار که تکراری هنری است، انوری با بازی‌های نحوی، تکرارها را از نظر خواننده پنهان می‌کند. شاعر با تغییر جایگاه واژه‌هایی ثابت در محور هم‌نشینی کلام، معنای جمله را تغییر می‌دهد و با ایجاد این تغییر در زنجیره گفتار، گویی تکرارها از چشم خواننده پوشیده می‌شود:

ترسم که جان من کم من گیرد از جهان	کز جمله جهان کم جان من گرفته‌ام
	(همان: ۸۶۸)
جز به غنیمت شمارم غمت	وز تو توان غم به غنیمت شمرد
	(همان: ۸۱۰)

خویشتن را بدین میار چو من	خویشتن را بدان نمی‌آرم
(همان: ۸۸۱)	
تُرک من! ای من سگ هندوی تو	دورم از روی تو دور از روی تو
(همان: ۹۰۵)	
چون دست ز عشق بر سر آوردم	از دست شدی و سر بر آوردی
(همان: ۹۱۷)	
مرا افتاد با بالای او کار	نه بر بالای من کاری بیفتاد
(همان: ۷۹۵)	

کوروش صفوی آنجا که سخن از تکرار به میان می‌آید، ذیل عنوان «تکرار ساخت» از قابلیت در زبان فارسی صحبت می‌کند که در آن عناصر سازنده جمله، به شرط مشخص بودن نقش هریک، می‌توانند آرایش‌های متفاوتی داشته باشند. او برای جمله «او کتاب را برای من خرید.»، ۲۴ آرایش یا ساخت مختلف ارائه می‌کند، اما وقتی صحبت از شعر است، می‌گوید عنصر وزن تنوع این ساخت‌ها را بسیار محدود می‌سازد: «بدین ترتیب، شاید بتوان گفت که آرایش عناصر سازنده جمله در نظم، اگر نگوییم کلاً، دست‌کم تا حد زیادی به حفظ وزن وابسته است» (۱۳۸۳: ۲۲۱). او در ادامه، تکرار یک ساخت مشخص را در بالابردن نظم موسیقایی مؤثر می‌داند: «حال اگر این آرایش یا ساخت تکرار شود، طبعاً می‌تواند نظم موسیقایی بیشتری القاء کند، حتی اگر آرایش انتخاب‌شده در زبان هنجار به کار نرود» (همان).

انوری در اشعار خود هم از تکرار ساخت بهره می‌گیرد و هم از تنوع ساخت. اساساً همین نوع از تکرار است که به غزلیات و رباعی‌های انوری جلوه‌ای خاص می‌بخشد و سبک گفتاری ویژه‌ای می‌آفریند که نوع کامل‌شده آن را می‌توان در غزلیات سعدی جست‌وجو کرد. بهره‌گیری از صنعت تکرار، با چنین شگردهایی در میان غزلیات و رباعی‌های انوری فراوان دیده می‌شود؛ تکرارهایی که بدین ترتیب بر بار موسیقایی متن بیش‌ازپیش می‌افزایند و ارزش هنری متن را ارتقا می‌دهند.

۲-۴-۳. تکرار صورت‌های صرفی متفاوت از یک بن فعلی در یک بیت

انوری برای پنهان کردن تکرارها از نگاه مخاطب، از امکانات مختلف زبان بهره می‌گیرد. یکی از نقش‌های دستوری که برای این منظور از آن استفاده می‌کند، فعل است. او تکرار فعل را به گونه‌های مختلف به ساختی هنری بدل می‌سازد و خواننده را از بار موسیقایی این تکرار برخوردار می‌کند. در یکی از این شیوه‌ها به جای تکرار عینی فعل، صورت‌های

صرفی مختلفی از یک بن فعلی در بیت تکرار می‌شود. به‌این ترتیب، تکرار فعل دیرباب می‌شود و این روش بر هنری بودن تکرار می‌افزاید. این شگرد در میان غزلیات و رباعی‌های دیوان/انوری بسیار پرسامد است:

دانی که اگر بی تو بمانم بمانم (انوری، ۱۳۷۶: ۸۸۷)	زاین بیش ممان در غم خویشم که از این پس
من چه می‌گویم که آری می‌کشم (همان: ۸۸۵)	تو مرا گویی کشیدی درد و غم
چه دارم جز غم هجران ندارم (همان: ۸۸۰)	مرا گویی ز پیوندم چه داری

۲-۴-۴. تکرار فعل با تغییر بخش پیشین آن

انوری در شیوه‌ای دیگر از تکرار فعل، با تغییر بخشی که پیش از فعل می‌آید، معنای آن را تغییر می‌دهد. در مطلب بعدی نیز خواهیم دید که شاعر با تغییر پیشوندها به همین هدف دست می‌یابد.

صد شاخ نشاطم چو درآمد به بر آمد (همان: ۸۲۲)	ز آن قد چو شاخ سمن و روی چو گلبرگ
کش از من نیاید که باور نیاید (همان: ۸۳۵)	به پیغامش از حال خود بازگویم
این صبح وصال تو برآید آخر (همان: ۹۹۴)	بر من شب هجر تو سرآید آخر

۲-۴-۵. تکرار فعل (با صورت صرفی واحد) با پیشوندهای مختلف

شاعر در برخوردی هنرمندانه با واژگان، صورت صرفی یکسانی از فعل را در بیت تکرار می‌کند، اما به کمک پیشوندهای مختلف بار معنایی آن را تغییر می‌دهد. با خوانش چنین متنی، آوایی مشابه به گوش می‌رسد و در عین حال، لذت تکرار گوش‌نواز آواها با درک و دریافت معنایی متفاوت صدچندان می‌شود. از افعال پرسامدی که به این روش در ابیات آمده‌اند، «آمدن» و «گرفتن» را می‌توان نام برد.

دل راه صلاح برنمی‌گیرد (همان: ۸۱۴)	کردم همه حيله درنمی‌گیرد
حسنش از رخ چو پرده برگیرد (همان)	ماه واخجلتاه درگیرد
یار ما را به هیچ برنگرفت (همان: ۷۹۴)	و آنچه گفتیم هیچ درنگرفت

رایت حسن تو از مه برگذشت	با من این جور تو از حد درگذشت (همان: ۷۹۳)
دل از خوبان دیگر برگرفتم	ز دل نو باز عشقی درگرفتم (همان: ۸۷۰)
زلفت چو به دلبری درآمد	بس کس که ز جان و دل برآمد (همان: ۸۲۳)
چو کاری ز یارم همی‌برنیاید	چو نوری به کارم همی‌درنیاید (همان: ۸۳۵)

۲-۴-۶. تکرار فعل (با صورت صرفی متفاوت) با پیشوندهای مختلف

گاهی شاعر در تکرار فعل هم صورت صرفی و هم پیشوندهای فعلی آن را تغییر می‌دهد:	
چه گویی غم تو بدان سر درآرد	که در سایه دولتش سر برآرم (همان: ۸۸۲)
تو داری سر آن که در کار خویشم	ز پای اندر آری و سر درنیاری (همان: ۹۲۳)
ز چه بیرون به نازی درگرفتم	برون ز اندازه نازی برگرفتم (همان: ۹۱۵)

۲-۵. چگونگی به کارگیری حروف

حروف آن دسته از واژه‌ها هستند که معنا و موجودیت آنها به جمله‌ای وابسته است که در آن به کار می‌روند. در تعریف حروف چنین گفته می‌شود: «معنی مستقلی ندارند و در سخن برای پیوند دادن کلمه‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر یا نسبت دادن کلمه‌ای به کلمه‌ای یا جمله‌ای و یا نشان دادن نقش کلمه‌ای در جمله به کار می‌روند» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۸: ۱۷۰). حال همین حروف بی‌معنا وقتی در ساخت جمله قرار می‌گیرند، می‌توانند ده‌ها معنی داشته باشند. بدیهی است که سخن‌گویان عادی هر زبان برای انتقال معنا از هنجارهای رایج زبانی بهره می‌گیرند، اما هنرمند مسلط بر زبان و کارکردهای آن، قطعاً گامی فراتر از این می‌نهد و با زبان و امکانات بی‌شمار آن رفتاری متفاوت درپیش می‌گیرد. هرچه نبوغ هنرمند در شناخت امکانات بالقوه زبان بیشتر باشد، برای آفرینش صورتی شگفت و شاعرانه در حوزه زبان تواناتر است. انوری با به کارگیری شگفت‌انگیز حروف و ایجاد بازی‌های زبانی که تا عصر او بی‌سابقه بوده است، نبوغ زبانی خود را به‌نمایش می‌گذارد.

۲-۵-۱. تکرار واژه‌ای واحد بعد از حروف متفاوت در یک بیت

در بحث از تکرار گفتیم که در اشعار انوری با تکراری هنری و شاعرانه مواجه هستیم؛ به‌گونه‌ای که شاعر واژه مکرر را گاه در ساختی متفاوت به‌کار می‌برد. یکی از شگردهایی که انوری در آن، تکرار را به ساحت هنر سوق می‌دهد، به‌کارگیری حروف متفاوت (عمدتاً حروف اضافه متفاوت) پیش از واژه‌هایی یکسان است. بدین ترتیب، هم به جایگاه قرارگیری حروف اضافه تشخص می‌بخشد و هم به تکرار واژه‌ها ارزش هنری ویژه‌ای می‌دهد. با بهره‌گیری از این امکان زبانی، شاعر به کمک حروف اضافه متفاوت بار معنایی تازه‌ای به واژه‌ها می‌دهد و تکرار واژه را به اتفاقی هنری بدل می‌کند:

شادی به <u>غم</u> توام ز <u>غم</u> افزون است (انوری، ۱۳۷۶: ۹۵۸)	با آنکه <u>دلم</u> در <u>غم</u> هجرت خون است
افسوس که بس <u>گران</u> به <u>دست</u> آمده بود (همان: ۹۸۷)	ارزانش ز <u>دست</u> من برون کرد فلک
که به <u>جز روی</u> تو <u>چون روی</u> تو نیست (همان: ۷۸۹)	ز آن ز <u>روی</u> تو نگراندانم روی
<u>چون</u> ز <u>جان</u> خوش‌تری به دندانم (همان: ۸۸۸)	کی به <u>جان</u> برکشم ز تو دندان
من <u>بر کنار</u> از <u>غم</u> و او در <u>کنار</u> بود (همان: ۸۴۲)	آن روزگار کو که مرا یار یار بود

تعدادی از واژگان که در چنین ساختی به‌کاررفته‌اند، در دیوان بسامد زیادی دارند:

- غم

شادی به <u>غم</u> توام ز <u>غم</u> افزون است (همان: ۹۵۸)	با آنکه <u>دلم</u> در <u>غم</u> هجرت خون است
<u>غم</u> طبع شد مرا <u>چو</u> به <u>غم</u> خوردنم تو شادی (همان: ۹۱۶)	شاد آن زمان شوی که مرا در <u>غمی</u> ببینی

- دست

تا به <u>دست</u> <u>بلا</u> ت نسپارد (همان: ۸۰۰)	دامن عافیت ز <u>دست</u> مده
افسوس که بس <u>گران</u> به <u>دست</u> آمده بود (همان: ۹۸۷)	ارزانش ز <u>دست</u> من برون کرد فلک

- سر

که <u>دلم</u> عشق او ز <u>سر</u> نگرفت (همان: ۷۹۴)	هیچ روزی مرا به <u>سر</u> نامد
---	--------------------------------

گرچه برخاستی تو از سر این من همه عمر بر سر آنم
(همان: ۸۸۸)

- کار

زارم اندر کار او وز کار او هر ساعتی کرد باید پیش خلق انکار و بیزاری مرا
(همان: ۷۶۷)

در کار تو ز دست زمانه غمی شدم ای چون زمانه بد، نظری کن به کار ما
(همان: ۷۶۸)

- جان

با این همه من ز جان به جان آمده‌ام جان در تن من چه کار دارد بی تو
(همان: ۱۰۲۴)

کی به جان برکشم ز تو دندان چون ز جان خوش‌تری به دندانم
(همان: ۸۸۸)

- کنار

آن روزگار کو که مرا یار یار بود من بر کنار از غم و او در کنار بود
(همان: ۸۴۲)

با چنگ بر کنار بُد اندر کنار من مخمور تا به صبح سفید از نماز شام
(همان: ۸۶۷)

- تو

دارم سخنی هم از تو با تو مقصود تویی سخن بهانه است
(همان: ۷۸۷)

نی ز تو بتوان برید تا بشکیم نی به تو بتوان رسید تا بشتابیم
(همان: ۸۶۹)

استفاده از این ساختار در میان غزلیات و رباعی‌های انوری شواهد فراوانی دارد. مواردی که ذکر شد، بیشترین بسامد را دارند. موارد متعددی نیز هست که تنها یک یا چند شاهد دارد:

- غوغا

صد هزاران دل به غوغا برده‌ای شهر پر شور است از غوغای تو
(همان: ۹۰۵)

- میان

عشقت اندر میان جان دارم جان ز بهر تو بر میان دارم
(همان: ۸۷۷)

- شمار

دایم شمار وصل همی برگرفت دل
این هجر بی شمار کجا در شمار بود
(همان: ۸۴۲)

- من

ز من مپرس که بی من زمانه چون گذرانی
از آن بپرس که بر من زمانه می گذراند
(همان: ۸۲۶)

و از این دست شواهد بسیارند.

۲-۵-۲. جابه‌جایی یا تغییر حروف اضافه

در این شیوه، شاعر به کمک تغییر جایگاه حرف اضافه‌ای ثابت، معنای یک ترکیب را تغییر می‌دهد:

به سراو که عشق او به سرم
یک بلا رایگان نمی‌آرد
(همان: ۸۰۰)

گاه این تغییر جایگاه، سبب تغییر نقش دستوری کلمات نیز می‌گردد و لذت هنری خواننده را دوچندان می‌کند:

دوش تا صبح یار در بر بود
غم هجران چو حلقه بر در بود
(همان: ۸۴۲)

چون دست ز عشق بر سر آوردم
از دست شدی و سر بر آوردی
(همان: ۹۱۷)

در این بازی شگفت حروف، گاهی شاعر واژه‌هایی ثابت را با حروفی متفاوت به‌کار می‌برد که جایگاه آنها را نیز تغییر داده است تا معنایی دیگرگونه خلق کند و درعین حال از موسیقی تکرار سود ببرد:

چه باشد که من در غم او سرآیم
چو بر من غم او همی سرنیاید
(همان: ۸۳۵)

چون چرخ ستیزه‌روی با من مستیز
من در تو گریختم تو از من مگریز
(همان: ۹۹۹)

۲-۵-۳. آوردن دو واژه متقابل با حروف اضافه متفاوت یا یکسان

انوری در بهره‌جستن از حروف اضافه، گاه تقابلی در میان دو مصراع ترتیب می‌دهد؛ بدین‌گونه که دو واژه متقابل را در دو مصراع از یک بیت در برابر هم می‌آورد و پیش از

آنها از حروف اضافه استفاده می‌کند. در این ساخت تقابل «میان» و «کنار» بیشترین بسامد را دارد:

ای جان و روشنایی به زاین همی‌باید	تو برکناری از ما، ما در میان کارت (همان: ۷۷۱)
هر وعده که بود در میان آمد	ماند آنکه تو باز در کنار آبی (همان: ۹۳۹)
عشق هر دم در میانم می‌کشد	گرچه خود را بر کناری می‌کشم (همان: ۸۸۵)
انوری در میان این احوال	هیچ‌کس بر کنار می‌نشود (همان: ۸۴۵)
تو را چه در میان غم انوری راست	تو بی‌معنی از این غم برکناری (همان: ۹۲۹)
ای دل منه از میان برون پای	هرچند که یار بر کنار است (همان: ۷۷۸)

و پس از آن تقابل «میان» و «کران» در ابیات تکرار می‌شود:

در میان دلی و خواهی بود	خویش را چند بر کران داری (همان: ۹۲۱)
ای در میان کار کشیده به یک رهم را	واجب چنان کند که چنین بر کران نباشی (همان: ۹۲۹)
اگر با من نی‌ای بی تو نی‌ام من	عجب هم در میان هم بر کرانی (همان: ۹۳۳)
من به کرانی شدم از دست هجر	پای ملامت به میان خوش‌تر است (همان: ۷۸۲)

۲-۵-۴. تکرار واژه‌ای واحد یک‌بار با حرف اضافه و یک‌بار بدون آن

در این شیوه شاعر واژه‌ای واحد را در بیت تکرار می‌کند و با آوردن حرف اضافه در ابتدای یکی از آنها، گاه معنا را دیگرگون می‌سازد و گاه بر بار موسیقایی تکرار می‌افزاید:

ای جان من به جان تو کز آرزوی تو	هست آب چشم من همه چون آب جوی تو (همان: ۹۰۶)
هر غمی کز تو باشدم حقا	ای دو دیده به دیده بردارم (همان: ۸۷۷)
بی‌عشق توام به سر نخواهد شد	با خووی تو خووی در نخواهد شد (همان: ۸۲۱)

ای رنج فراق روی و موی تو جان و دل من ز من جدا کرده
(همان: ۹۰۷)

گاهی نیز در این افزودن حرف بر سر کلمات، نقش دستوری آنها را تغییر می‌دهد و اغلب صفت می‌سازد:

ره فراکار خود نمی‌دانم غم من نیستت به غم زانم
(همان: ۸۸۸)

گفتم تا به بوسه فرمان است گفتمت تا به جان به فرمانم
(همان)

به رنجم از تو رنجم را شفا باش به دردم از تو دردم را دوا کن
(همان: ۹۰۱)

۳. نتیجه

در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت انوری برای القای هرچه بهتر ظرایف معنایی از امکانات موجود در زبان، هنرمندانه‌ترین بهره را می‌گیرد. هنر انوری بیشتر در محور هم‌نشینی کلام است که با بررسی نحو زبان او، می‌توان ویژگی‌های مهمی از سبک فردی وی را مشخص کرد. در بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که بیش از ۹۲ درصد از ابیات، دو فعل یا بیشتر دارند؛ یعنی در هر بیت، دو یا چند جمله مستقل یا وابسته وجود دارد. از طرفی بسامد زیاد وجه فعلی گفتن، به عنصر گفت‌وگو در میان ابیات برجستگی و تشخیص می‌بخشد، این موضوع با کمک عنصر پرسش تقویت می‌شود و به شعرهای عاشقانه انوری جنبه روایی می‌بخشد. جمله‌های کوتاه، گفتار نمایشی در میان گفت‌وگوها و شیوه روایی کلام، آن را به نظم پایه نزدیک می‌کند و به برقراری ارتباط مخاطب با متن یاری می‌رساند.

چگونگی به‌کارگیری ترکیب‌ها در دیوان نیز از برجستگی ویژه‌ای برخوردار است. تنها ۲۷ درصد از دیوان/انوری، از غزلیات و رباعی‌های او شکل گرفته است. باوجود این، تعداد ترکیب‌های کنایی به‌کاررفته در این بخش از دیوان، بیشتر از تعداد ترکیب‌هایی است که در ۷۳ درصد باقی‌مانده آمده است. همچنین انوری در بخش غزل‌ها و رباعی‌ها ابیات بسیاری را به‌تمامی با ترکیب‌های کنایی ساخته است. این کار علاوه بر اینکه تسلط او را بر زبان به رخ می‌کشد، به‌کارگیری هرچه بیشتر کنایات رایج در کوچه و بازار، زبان رسمی را از میان ابیات وی به حاشیه می‌راند. پیوستگی معنایی دو مصراع نیز در این

بخش از اشعار او بسامد زیادی دارد. این امتداد معنا، به روانی کلام کمک و تداوم معنای عشق را تداعی می‌کند.

از دیگر ویژگی‌های کلام انوری، عنصر تکرار است و شیوه‌ای که شاعر این عنصر را به کار می‌گیرد. انوری با بازی‌های نحوی، تکرار را دیرپاب می‌سازد. او گاه جایگاه واژه‌های ثابت را در ساخت جمله تغییر می‌دهد و از امکان تنوع ساخت در زبان بهره می‌گیرد و گاهی هم یک ساخت مشخص را با اندکی تغییر در واژه‌ها تکرار می‌کند، اما از برجسته‌ترین ویژگی‌های زبان انوری رفتار شگفتی است که او با حروف، به‌ویژه حروف اضافه دارد. جایگاه قرارگیری حروف در اشعار انوری به ویژگی سبکی بازی بدل می‌شود که خاص اوست و بعدها به تقلید از وی در شعر سعدی به کار گرفته می‌شود؛ البته بحث از معانی این حروف نیز خود مجال دیگری می‌طلبد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ یازدهم، تهران، مرکز.
- احمدی گیوی، حسن و حسن انوری (۱۳۸۸)، *دستور زبان فارسی ۱*، چاپ چهارم از ویرایش سوم، تهران، فاطمی.
- انوری، علی بن محمد (۱۳۷۶)، *دیوان انوری*، به تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲)، *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران، آگه.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸)، *دلایل الاعجاز فی القرآن*، ترجمه سیدمحمد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی.
- خانلری، پرویز (۱۳۲۷)، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل*، تهران، دانشگاه تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، *نقد ادبی*، چاپ هفتم، تهران، امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، *مفلس کیمیا فروش*، چاپ چهارم، تهران، سخن.
- (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران، آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، *سبک‌شناسی شعر*، چاپ دوم، تهران، فردوس.
- (۱۳۸۵)، *بیان*، چاپ اول از ویرایش سوم، تهران، میترا.
- (۱۳۷۶)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران، فردوسی.
- شهیدی، سیدجعفر (۱۳۷۶)، *شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی*، چاپ دوم، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴)، *تاریخ ادبیات ایران (خلاصه جلد اول و دوم)*، جلد ۱، چاپ بیست‌وسوم، تهران، ققنوس.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد ۱، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

ضیف، شوقی (۱۳۸۳)، *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، به ترجمه محمدرضا ترکی، چاپ اول، تهران، سمت.

محبوب، محمدجعفر (بی تا)، *سبک خراسانی در شعر فارسی؛ بررسی مختصات سبکی شعر فارسی از آغاز ظهور تا پایان قرن پنجم هجری*، چاپ اول، تهران، فردوس و جامی.

مشرف، مریم (۱۳۸۶)، «نظم و ساختار در نظریه بلاغت جرجانی»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، تابستان، ش ۵۶، ۴۰۳-۴۱۶.

وستلند، پیتر (۱۳۷۱)، *شیوه‌های داستان‌نویسی*، ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی، تهران، مینا.