

بررسی چند شگرد نحوی در غزلیات بیدل دهلوی

عباسعلی وفایی*

سیده کوثر رهبان**

چکیده

بیدل دهلوی از شاعرانی است که شگرد سبکی و زبانی خاص خود را دارد. وی در مواردی با شکستن معیارهای مرسوم و با دور شدن از اصول حاکم شعر، زبانی متفاوت عرضه می‌دارد. هنجارگریزی‌های صرفی و نحوی او در غزلیاتش جالب توجه، بررسی هر یک آنها بیانگر خلاقیت زبانی و ادبی او است و این شگردها در کنار دیگر تصاویر شاعرانه شعر او را تخیلی‌تر نهاده است. در این مقاله سعی شده است به ساختارهای جدید نحوی در اشعار بیدل اشاره شود؛ ساختارهایی که زبان‌پژوهان، کمتر به آنها توجه کرده‌اند و علی‌رغم نظر برخی که هنجارگریزی را در محتوا بی‌تأثیر می‌دانند، با ارائه نمونه‌هایی، تأثیر این نوع هنجارگریزی در ادبی‌کردن زبان اثبات و میزان دخالت آن نشان داده شود.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، بیدل، هنجارگریزی نحوی، ضمیر متصل، قید اسمی.

مقدمه

سبک هندی یا اصفهانی، از جنبه‌های گوناگونی ارزشمند و شایان توجه است. در این سبک ادبی، بسیاری از اصول شعری و صناعات و مضامین دگرگون شد یا کارکرد نو یافت. با دگرگون شدن فضای غالب اجتماعی و فرهنگی، حال و هوای تازه‌ای وارد شعر فارسی شد و جلوه دیگر بخشید. اگرچه شماری از شاعران سبک هندی، از آنجا که زبان مادریشان فارسی نبود گهگاه در سرودن شعر دچار لغزش‌های دستوری و نادرستی‌های زبانی شدند،

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی a_a_vafaie@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی kowsar_r@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۹/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۰/۱/۳۰

در کنار این فرودها به فرازهایی نیز دست یافتند که در بررسی دوره‌های ادب فارسی هرگز نمی‌توان از آنها چشم پوشید.

در این سبک نسبت به دوره پیشین - یعنی سبک عراقی - هم مضمون‌ها تغییر یافت، هم نگاه سرایندگان به زندگی دگرگون شد، هم صنایع ادبی با کارکردهای جدید به‌کاررفت و هم گرایش فراوان به بدیع جای خود را به گرایش فراوان به بیان داد و بر عنصر تخیل که در نزد عموم ادیبان و نظریه‌پردازان از زمان یونانیان تاکنون مقوم ذاتی و اصلی شعر دانسته شده است، بسیار تأکید شد. با این همه، نمی‌توان گفت که شعر دوره هندی از برخی کاستی‌ها برکنار مانده است؛ و از این‌جا است که ارزش‌های خاص شعر بیدل و وجوه امتیاز آن درمیان دیگر سرایندگان سبک هندی نمایان می‌شود. سروده‌های وی هم، بسیاری از بدایع هنری سبک هندی را به شکلی غنی و پررنگ در خود دارد و هم از کاستی‌هایی چون پریشانی محور عمودی سخن و نبود، انسجام فکری کم و بیش در امان مانده است.

هرچند که در بررسی شگردهای ادبی یک شاعر در آفرینش اثر هنری نمی‌توان مباحث محتوایی و فرمی را از هم جدا کرد و در پژوهشی جامع باید به هر دو جنبه آنها توجه کرد، به خاطر تصور غلط‌گویی یا غلط‌سرایي در زبان و دستور، در بیشتر مطالعات صورت گرفته در باب شعر بیدل، درباره جنبه‌های معنایی و مفهومی آثار او پرداخته شده است. مطالعات انجام‌شده بر روی ابعاد گوناگون زبان شعر او، آمیزه‌ای بی‌روش از مسائل فرمی و محتوایی است که هیچ پشتوانه نظری مشخص و معتبری نداشته و بررسی آنها به‌صورت روشمند و پژوهشی تاحدودی نادیده گرفته شده است. توجه به وجوه و خصایص زبانی اشعار بیدل، نقطه ثقل پژوهش است.

زبان‌شناسان با اذعان بر این اصل که «زبان پدیده‌ای است قاعده‌مند و وقوف ناخودآگاه آدمی بر قواعد آن، به او امکان می‌دهد تا بی‌نهایت جمله خلق کند» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۵)، زبان را در سه سطح واج‌شناسی، دستور زبان و روابط معنایی بررسی قرار می‌کنند. در این راستا، طباطبایی از زبان نوآم چامسکی چنین بیان می‌کند: «فردی که زبانی را می‌داند، در حقیقت نظامی از قواعد را فراگرفته است؛ نظامی که لفظ و معنا را به‌طریق خاصی به هم پیوند می‌دهند.» (همان). بدین ترتیب، «دستور زبان در کلی‌ترین مفهوم، شناخت و توصیف و تبیین همین قواعد است» (همان)؛ که صرف و نحو، دو شاخه اصلی آن محسوب می‌شوند. «حوزه نحو، یکی از بخش‌های عمده پژوهش زبان‌شناختی است که تنها در سه یا چهار دهه اخیر از سوی زبان‌شناسان مورد توجه قرار گرفته است». (غلامعلی‌زاده، ۱۳۷۴: ۳)

درواقع، دانشی است «مربوط به قوانین پیوند کلمات در داخل ترکیب‌ها، قوانین پیوند کلمات در داخل جملات ساده و قوانین پیوند جملات ساده به منظور تشکیل واحدی بزرگ‌تر، یعنی جملات مرکب» (شفائی، ۱۳۶۳: ۷). تغییرات نحوی، به شکل تغییر در ترتیب و افزوده یا کم شدن تعداد اجزای جمله و کلام پدیدار می‌شود. (سارلی، ۱۳۸۷: ۲۱) قویمی معتقد است که نحو در شعر نقش مهمی ایفا می‌کند و برای آن نقشی اساسی و مقیدکننده قائل است؛ «زیرا که به کارگیری قواعد یا بی‌اعتنایی نسبت به آنها، برای خلق یک شعر پرمعنا، برداشت شاعر را از زبان ادبی مشخص می‌کند.» (قویمی، ۱۳۶۷: ۷۷) شفیع‌ی نیز دشوارترین نوع آشنایی‌زدایی را در حوزه نحو زبان (syntax) می‌داند. به اعتقاد او، امکانات نحوی هر زبان و حوزه اختیار و انتخاب نحوی هر زبان از سویی، محدودترین امکانات و از سوی دیگر، بیشترین حوزه تنوع‌جویی در زبان است. به گفته وی:

بعضی از بزرگان فلاسفه در فرهنگ اسلامی تمام توجه خود را بدان معطوف داشته‌اند و عبدالقاهر جرجانی - که بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام است - بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی النحو می‌خواند. (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰)

شفیع‌ی منظور جرجانی از علم معانی نحو را آگاهی شاعر و ادیب از کاربردهای نحوی زبان و اینکه هر ساختاری در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد، تلقی می‌کند. (همان) با توجه به اظهارات فوق، در بررسی اشعار بیدل، به ساختارهای نحوی جدیدی برخوردیم که شاعر آنها را در آفرینش اثر هنری خود به کار برده است؛ ساختارهایی که کمتر با رویکردی علمی و زبان‌شناختی مورد توجه پژوهشگران پیشین قرار گرفته است. در ضرورت نگارش این مقاله نیز می‌توان گفت که برخلاف اظهارات صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* که معتقد است هنجارگریزی نحوی، هیچ تغییری در محتوای زبان پدید نمی‌آورد، زیرا کاربرد آنها نشاندار نیست و زبان را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰) در این مقاله سعی شده است تأثیر این نوع هنجارگریزی در ادبی کردن زبان و پیدایش یک اثر هنری بی‌نظیر اثبات آن نشان داده شود. در این راستا، چند شگرد نحوی ابهام‌انگیز زبان بیدل شامل مبحث ضمیر، صفت، قید و فعل به شکلی روش‌مند و بر اساس موازین علمی بررسی شده است.

پیشینه تحقیق

از اولین پژوهش‌هایی که در آن، سبک و زبان بیدل بررسی شده، کتاب *شاعر آیین‌ها*

به‌نگارش شفيعی کدکنی (۱۳۶۶) است که نویسنده از آن، به ۸ مورد از عوامل و شگردهای ابهام‌زا در زبان بیدل اشاره کرده است. این عوامل، مباحث بدیعی و بیانی و برخی نکات صرفی را دربرمی‌گیرند. حبیب (۱۳۷۴) در مقاله «واژه‌سازی و عادت‌ستیزی‌های صرفی و نحوی» به چند نمونه از پیچیدگی‌های نحوی شامل جایگزینی گزاره جمله در نهاد و حذف‌هایی چون «ادات تشبیه» و «عبارات لازم» است و «ضرور است» در بافت محور همنشینی کلام اشاره می‌کند. حسینی در مقاله «اضافه و ترکیب اضافی» خود، یکی از عوامل پیچیدگی شعر بیدل را فراوانی ترکیب‌های اضافی در آن می‌داند. (حسینی، ۱۳۸۰: ۲۵) این درحالی است که وی همانند پیشینیان در اشاره به اضافات بیدلی از طریق معنا و فلسفه خاص شاعر به توضیح آنها برآمده و از مقوله محتوایی به این واژگان توجه کرده است. در مقاله «سبک بیدل در غزلسرایي» به نگارش پژمان (۱۳۸۷)، درکنار چند مورد ابهام‌زای صرفی در سروده‌های بیدل، به مواردی از پیچیدگی‌های نحوی اشاره کرده است، از جمله: حذف یک جز از فعل مرکب، حذف عبارت پسینه‌ای یا مفعولی، حذف یک فقره از جمله. کاظمی در کتاب کلید در باز (۱۳۸۷)، اشعار بیدل را از لحاظ دشواری و ابهام به چهار دسته تقسیم کرده و بعضی از نکات صرفی و نحوی را توضیح داده است. کاظمی در بخش هنرمندی‌های زبانی به عباراتی اشاره کرده و معتقد است بیدل آنها را جانشین یک کلمه می‌سازد که در قسمت بسط و گسترش صفتی مقاله حاضر، به شکلی مدون، گسترده‌تر و با توجیه و توضیحات علمی و دستوری در این باره بحث شده است. از موارد دیگری که نویسنده به آنها اشاره کرده، عبارت اند از: جداساختن بخش‌های (فعل شامل جداکردن بخش‌های فعل مرکب یا فعل منفی از یکدیگر است)؛ چند شکل از حذف در اشعار بیدل و از همه مهم‌تر نارسایی زبانی که کاظمی آن را خصیصه‌ای مربوط به حوزه نحو می‌داند. شامل جابه‌جایی اجزای جمله یا مبهم‌ماندن آنها، حذف یا قطع ناخواسته بخشی از جمله که به اعتقاد وی بر اثر تنگنای وزن و قافیه رخ داده است نه یک ضرورت هنری و روشن‌نبودن نقش ضمیرها یا حروف‌اضافه و ربط. در تحقیق‌های انجام شده دیگر، عرفان و مسائل محتوایی و جهان‌نگری این شاعر کانون توجه قرار گرفته است.

۱. ضمایر تشبیهی

با توجه به آموزه‌ها و مبانی دستوری، کلماتی همانند ما، من، تو، ... و واج‌هایی مثل م، ت، ش، ... ضمایر منفصل و متصلی هستند که هنگام پیوند و اتصال به اسم، ضمیر ملکی خوانده

می‌شوند و حق مالکیت آن اسم را برای شخص ضمیر قائل‌اند؛ مانند «کتاب من» و یا «کتابم» به معنی «کتابی که مال من» است که نوعی اعاده مالکیت به حساب می‌آید. چنین ساختی کاملاً مطابق با هنجار و نرم مألوف زبان است؛ اما هنگامی که با موردی برخورد کنیم که بتوان دریافتی متفاوت از دریافت‌های پذیرفته‌شده زبانی و دستوری از آن کرد، به یقین، می‌توان گفت که با گونه‌ای از هنجارگریزی نحوی^۱ در زبان مواجه هستیم. در این راستا، در بررسی اشعار بیدل، به مواردی برخوردیم که به‌ظاهر بر روی محور همشینی^۲ زبان با ساختی از پیوند اسم با ضمیر ملکی مواجهیم ولی با دقتی بیشتر می‌توان دریافت که نوعی هنجارگریزی در این محور صورت گرفته‌است، به گونه‌ای که این ترکیب‌ها دیگر معنای مالکیت چیزی را نمی‌رسانند و درواقع بین دو جزء رابطه تشبیهی ترکیب وجود دارد. در چنین مواردی، وقتی بیدل می‌گوید «غبار من»، منظور او «غباری که مال من است» نیست بلکه می‌خواهد بگوید «منی که غبار هستم»، یعنی بیان شباهت بین «من» و «غبار» به گفته رجایی:

شاعر با یک جاکردن ضمیری متکلم به اسمی، خویشان را به مسما و مدلول آن اسم تشبیه می‌کند، به بیانی دیگر، او با آوردن ضمیر متکلم به دنبال مشبّه‌به، خویشان خویش را «مشبه» آن «مشبه‌به» می‌شناساند. (رجایی، ۱۳۸۶)

وی چنین ضماری را **ضمایر خاص تشبیهی** نامیده‌است.

این خصیصه که در غزل‌های بیدل به‌وفور مشاهده می‌شود، به یقین، جزو یکی از ویژگی‌های سبکی این شاعر در حوزه نحوی محسوب می‌شود. هر چند که از جنبه‌ای دیگر، هنجارگریزی معنایی^۳ نیز در آن صورت گرفته‌است. با بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که این هنجارگریزی در ضمایر مخاطب و متکلم صورت پذیرفته‌است و به‌کارگیری ضمایر متکلم شامل «م»، «من» و «ما» به‌ترتیب بیشترین تعداد و ضمایر مخاطب «ت» و «تو» کم‌ترین بسامد را دارند. در تمامی آنها، اتصال ضمیر با اسم ذات است. همچنین، بیش از نیمی از این ترکیبات در نقش فاعل یا از وابسته‌های گروه فاعلی در زنجیره جمله نمود یافته‌اند. لازم به ذکر است که بیشترین مشبّه‌به به‌کار برده‌شده در این ترکیب‌ها کلمه **غبار** است و بعد از آن **گرد** در بالاترین مرتبه قرار دارد.

ضمیر منفصل «من»

خاک گردیدن حصول صد گهر جمعیت است کاش موج من ز ساحل برنگرداند عنان

موج: مشبّه‌به، من: مشبه، یعنی: منی که مانند موج هستم. (بیدل، ۱۳۸۶: ۱۹۹۶)

به آستان تو عهد غبار من این است که گر سپهر شوم جز به خاک نشینم
(همان: ۱۶۳۳)

غبار: مشبه‌به، من: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.
نمی‌دانم چه آتش بر جگر دارد شرار من که هر جا می‌شود چشمم دوچار خویش می‌سوزم
(همان: ۱۸۶۲)

شرار: مشبه‌به، من: مشبه، یعنی: منی که مانند شرار هستم.
به تدبیر دگر زان جلوه نتوان کام دل بردن غبار من مگر از پیش بردارد نقابش را
(همان: ۲۹۹)

غبار: مشبه‌به، من: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.

ضمیمه منفصل «ما»

افتاده زندگی به کمین هلاک ما چندان که واری به سرماست خاک ما
(همان: ۱۰۱)

خاک: مشبه‌به، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند خاک هستیم.

آن به که شبنم ما زین باغ پر فشانند چون اشک پر غریبیم در کشور تبسم
(همان: ۱۶۳۰)

شبنم: مشبه‌به، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند شبنم هستیم.
در این دریا که عریانی است یکسر ساز امواجش حباب ما به پیراهن رسید از چشم پوشیدن
(همان: ۲۰۹۶)

حباب: مشبه‌به، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند حباب هستیم.
به هیچ صورت ز دور گردون نصیب ما نیست سربلندی ز بعد مردن مگر نسیمی غبار ما را برد به بالا
غبار: مشبه‌به، ما: مشبه، یعنی: مایی که مانند غبار هستیم.
(همان: ۱۰۲)

ضمیمه منفصل «تو»

تا آب تو نم دارد و گردی است ز خاکت در معبد عرفان نه تیمم نه وضویی
(همان: ۲۲۱۶)

آب: مشبه‌به، تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند آب هستی.

دراین چمن مخور از رنگ و بو فریب نشاط نشاط به جز غبار تو چیزی نمی‌دمد ز زمین
(همان: ۲۰۶۳)

غبار: مشبه‌به، تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.

خلق ز سعی نارسا سوخت جبین به نقش پا پا بر همه داغ سایه بست، سرکشی نهال تو
(همان: ۲۱۱۳)

نهال: مشبه‌به، تو: مشبه، یعنی: تویی که مانند نهال هستی.

ضمیر متصل «م»

بعد مردن از غبارم کیست تا یابد نشان؟ نقش پای موج هم با موج می‌باشد روان
(همان: ۱۹۹۶)

غبار: مشبه‌به، م: مشبه، یعنی: منی که مانند غبار هستم.

زین چمن رشکی است بر اقبال وضع غنچه‌ام کز شکست دل دهد آرایش طرف کلاه
(همان: ۲۱۵۸)

غنچه: مشبه‌به، م: مشبه، یعنی: منی که مانند غنچه هستم.

روزگار سوختن‌ها خوش که در دشت جنون هر گجا برق است نذر مشت خارم کرده‌اند
(همان: ۸۱۷)

خار: مشبه‌به، م: مشبه، یعنی: منی که مانند خار هستم.

ضمیر متصل «ت»

ز خود نگذشته‌ای از محمل لیلی چه می‌پرسی غبارت باقی است آرایش دامن صحرا کن
غبار: مشبه‌به، ت: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.

(همان: ۱۹۷۶)

دستگاه مشت خاک ناتوان پیداست چیست ای غبارت رفته بر باد آسمان‌جاهی گزین
(همان: ۲۰۳۱)

غبار: مشبهه، - ت: مشبه، یعنی: تویی که مانند غبار هستی.

(همان: ۲۰۳۱)

۲. بسط و گسترش صفتی

همان‌طور که می‌دانیم، اسم به‌عنوان هسته یک گروه، هم می‌تواند وابسته‌های پسین بگیرد و هم وابسته‌های پیشین. صفت یکی از انواع وابسته‌های اسم است که هم قبل و هم بعد از هسته امکان ظهور دارد. همچنین هر وابسته‌ای خود نیز می‌تواند وابسته‌های دیگری داشته باشد که همگی علاوه بر پیوستگی با یکدیگر، با حرف اضافه [- کسره]، به‌طور مستقیم به هسته نیز مرتبط می‌شوند.

آوردن صفات پی‌درپی برای موصوف (هسته)، صفت‌هایی که به جای «واو» با کسره به یکدیگر مرتبط شده، علی‌رغم استقلال، یک بافت وصفی واحد را به وجود می‌آورند و باعث نوعی تشخیص زبانی می‌شوند. (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰۹)

در این راستا، در بررسی اشعار بیدل، با گروه‌های اسمی‌ای مواجه شدیم که برخلاف گروه‌های اسمی معمول در زبان که از یک هسته و وابسته‌های پذیرفته شده در زبان تشکیل می‌شوند، گروه‌هایی هستند که بر روی محور همنشینی زبان در جایگاه صفت برای یک اسم، یا صفتی جانشین موصوف قرار می‌گیرند. البته خود این موصوف، نقش‌های مختلفی در جمله دارد که نقش زبانی آن به این گروه صفتی انتقال می‌یابد. نکته قابل توجه و تأمل برانگیز در این فرایند، این است که این گروه با وابسته‌هایی ناهمگون بسط یافته است که همگی گاهی به‌صورت مرتب و گاهی در ساختاری مشوش با یکدیگر ترکیب شده‌اند، به عبارتی ساده‌تر، مجموعه‌ای از عناصر به‌هم‌پیوسته در جایگاه یک واحد برای هسته‌ای ظاهر یا محذوف عمل می‌کنند. به گفته لازار:

برخی از گروه‌های واژگانی که در ارتباط نحوی با یکدیگرند، اگر تنها یک واحد معنایی بسازند، باید آنها را به عنوان واژه‌هایی یگانه تلقی کرد؛ بدین ترتیب، نوع خاصی از کلمات مرکب ساخته می‌شود که بهتر است آن را «هم‌پیوند» بنامیم (لازار، ۱۳۸۴: ۲۸۶).

این نوع همنشینی بر روی محور زبان و ترکیب آنها برای تشکیل یک واحد زبانی، براساس هنجارهای زبان صورت نمی‌گیرد؛ بلکه در این فرایند، نوعی هنجارگریزی و خروج از نرْم صورت گرفته است که به حوزه نحوی زبان مربوط می‌شود. در اشعار بیدل، این نوع هنجارگریزی که عاملی برای نزدیکی هرچه بیشتر زبان این شاعر به زبان ادبی شده

بی تو دل در سینه‌ام دارد جنون افسانه‌ای ناله‌ام جغدی [قیامت کرده در ویرانه‌ای]
(همان: ۲۲۰۹)

ناله، جغدی قیامت کرده در ویرانه است
 $\frac{2}{1}$

نقابولی رواج معنی ماست هرزه‌گویان [دم‌مزن صله] ایم
(همان: ۱۶۶۳)

هرزه‌گوی دم‌مزن صله بودن
 $\frac{2}{1}$

بسط سه‌عنصری

چو من به دامگه عبرت او افتاده کمی قفس شکسته [بی‌بال دانه در عدمی]
(همان: ۲۲۲۳)

قفس شکسته‌ای که بی‌بال دانه در عدمی است.
 $\frac{2}{3 \quad 1}$

دامن به چین شکست ز نومی‌دی رسا دستی [در آستین به هر سو دراز] من
دستی که در آستین به هر سو دراز من هست.
(همان: ۲۰۲۲)
 $\frac{2}{3 \quad 1}$

آغوش‌ها به حسرت دیدار باز کرد زخم دل [به تیغ تغافل دو نیم] ما
(همان: ۹۸)

زخم دل ما که به تیغ تغافل دو نیم است.
 $\frac{1}{3 \quad 2}$

گر [رنگ گل پرست] یم یا [جام می به دست] یم اینها جنون عشق است ما با که آشناییم؟
ما که رنگ گل پرست یا جام می به دست هستیم.
(همان: ۱۶۴۶)
 $\frac{1}{3 \quad 2} \quad \frac{1}{3 \quad 2}$

به هر مژگان زدن سر می‌دهد در عالم آبم خمستان در بغل، اشک [قدح کج کرده مینایی]
(همان: ۲۲۰۴)

اشکی که قدح کج کرده مینایی است.
 $\frac{3}{1 \quad 2}$

بسط چهارعنصری

به هر افسردگی بیدل مباش از ناله‌ام غافل که من برق [به جان عالمی آتش فکن] دارم
(همان: ۱۶۶۷)

برقی که به جان عالمی آتش فکن است.

$$\begin{array}{cccc} & ۳ & ۴ & ۲ \\ ۱ & & & \end{array}$$

هوای گلشن فردوس در قفس بنشانند خیال [در پس زانوی دل نشسته] ما را
خیال ما که در پس زانوی دل نشسته است.
(همان: ۲۹۷)

$$\begin{array}{cccc} & ۲ & ۳ & ۴ \\ ۱ & & & \end{array}$$

بیدل ز پهلوی چه کمال است دعویت [مضمونکی به خاطر عنقا رسیده] ای
دعوی ای که مضمونکی به خاطر عنقا رسیده است.
(همان: ۲۱۸۷)

$$\begin{array}{cccc} & ۱ & ۳ & ۴ \\ ۲ & & & \end{array}$$

بسط پنج‌عنصری

در حیرتم به راحت منزل چسان رسد [راهی به چشم آبله پا ندیده‌ای]
کسی که راهی به چشم آبله پا ندیده است.
(همان: ۲۲۴۸)

$$\begin{array}{cccc} & ۲ & ۳ & ۴ \\ ۱ & ۵ & & \end{array}$$

ازاین آب و هوا بیدل به رنگ غنچه مختل شد مزاج [بوی گل پرورده ناموس دماغ] من
مزاجی که بوی گل پرورده ناموس دماغ است.
(همان: ۲۰۰۳)

$$\begin{array}{cccc} & ۴ & ۵ & ۱ \\ ۲ & ۳ & & \end{array}$$

خلل تعمیر سیلاب حوادث نیستم بیدل [بنای حسرتی در عالم امید معمور] م
منی که بنای حسرتی در عالم امید معمور هستم.
(همان: ۱۸۳۰)

$$\begin{array}{cccc} & ۲ & ۳ & ۴ \\ ۱ & ۵ & & \end{array}$$

۳. قید اسمی

مشکوة‌الدینی به‌نقل از باطنی در مقوله قید می‌نویسد:

واژه قید واژه اصلی یا گروه قیدی را تشکیل می‌دهد. در میان واژه‌های قید، برخی با نقش واژه صفت نیز به کار می‌روند؛ به بیان دیگر، برخی واژه‌ها برحسب کاربرد، ممکن است **قید** یا **صفت** باشند، و برخی واژه‌های دیگر، همواره واژه قید هستند. (مشکوةالدینی، ۱۳۸۶: ۲۰۸)

به بیان همین نویسنده:

گروه اسمی و گروه حرف اضافه‌ای نیز ممکن است با رابطه دستوری قید به کار روند. در این حالت، گروه اسمی و گروه حرف اضافه‌ای با اشاره به یکی از **مفاهیم قیدی** به جمله یا گروه فعلی مربوط هستند (همان: ۲۰۹).

او معتقد است که هر قیدی، رساننده یکی از این مفاهیم است: زمان و مکان، آغاز یا مبدأ زمانی و مکانی، پایان یا مقصد زمانی و مکانی، ترتیب، دقت و ترتیب، تکرار، علت، شرط، وضعیت (در تاریکی، در ظلم)، حالت یا چگونگی، مقدار و اندازه، استثنا، حصر، تردید و احتمال، عوض و مبادله، تشبیه، سوگند، آرزو، دعا، تقابل و تباین، نتیجه و حاصل، ایجاب و تأکید، نفی و انکار، پرسش و اعتراض (همان). بدین ترتیب:

مفهوم قید، بیشترین غربت را با مفهوم اسم دارد؛ چرا که قید ذاتاً توصیفگر سازه‌های غیراسمی است و از جنبه‌های مختلف، تفاوت‌های زیادی با طبقه اسم دارد. اسم بر اشخاص و چیزهای عینی (concrete) و ذهنی (abstract) دلالت دارد. ثبات انواع اسم از قید بیشتر است؛ چرا که قید، توصیفگر فعل، نقطه مقابل اسم است ... ویژگی‌های صرفی اسم و قید بسیار متفاوت است. به لحاظ نحوی [نیز] اسم بنابر مقتضیات جمله می‌تواند جایگاه‌های متفاوتی را اشغال کند و نقش‌های دستوری متفاوتی را بپذیرد؛ مانند: فاعل، مفعول، مسند، ... (عظیمی، ۱۳۸۴: ۱۴۶-۱۴۷).

البته شایان به ذکر است که در میان انواع قید، تنها **قید حالت** در زبان فارسی است که می‌تواند توصیفگر فاعل یا مفعول (طبقه اسم) قرار گیرد. بنا بر گفته‌های باطنی در بالا، می‌توان دو طبقه کلی برای قید در نظر گرفت: ۱. قیدهای مشترک که با برخی مقوله‌های دستوری اشتراک دارند؛ ۲. قیدهای خاص که تنها نقش قیدی دارند، مانند: هرگز، ناگهان، زود به زود، ... به‌طور معمول، بیشترین اشتراک قید با طبقه صفت است. در حیطه گروه اسمی نیز، بیشتر آنهایی می‌توانند نقش قید را در جمله ایفا کنند که **از نظر معنایی بر زمان و مکان** دلالت دارند. به اعتقاد عظیمی:

دستورهای سستی، با استناد به متون قدیم، ادعا می‌کنند که این اسم‌ها، در واقع، گروه‌های حرف اضافه‌ای هستند که حرف اضافه آنها حذف شده است، مانند: (در) خانه که بودم، صدایشان را شنیدم. یا (در) غالب اوقات کار می‌کردم، حال آن‌که از دیدگاه همزمانی،

این گونه گروه‌های اسمی درواقع به صورت مستقیم می‌توانند نقش قیدی را ایفا کنند و دلیلی ندارد که ما در این زمینه قائل به حرف اضافه حذف شده‌ای باشیم. (همان: ۸۸)

با توجه به این مطالب، در نگاهی کلی به نوع قیدهایی که بیدل در اشعار خود به کار برده است، می‌توان گفت که بیشتر قیدهایی به کار رفته، از نوع قیدهایی مشترک و از مقوله اسم هستند؛ اما نکته قابل تأمل این است که در بررسی این قیود، با اسم‌ها و گروه‌های اسمی برخورد می‌کنیم که هرچند از نظر نحوی بر روی محور همنشینی زبان، در جایگاه قید جمله قرار دارند، از نظر معنایی برآمده از هیچ‌یک از مفاهیم قیدی مألوف در زبان نیستند. زیرا گروه‌های اسمی اغلب در معنای زمانی و مکانی قید می‌شوند، به عبارت دیگر، این قیده‌ها، اسم و گروه‌های اسمی با مشخصه‌های نوعی و صرفی اسمی هستند که درواقع بر روی محور جانشینی^۴ زبان به جای صفت انتخاب^۵ شده‌اند و بر روی محور همنشینی زبان در جایگاه قید با دیگر اجزای سازنده جمله ترکیب^۶ شده‌اند.

نغمه ما بر شکست ساز محمل می‌کشد سرمه رفتیم آنقدر از خود که آواز آمدیم
(همان: ۲۰۳۱)

«سرمه رفتن و آواز آمدن»

شاید بتوان گفت این دو اسم را شاعر به جای صفت‌های خاموش، آرام و بی صدا (برای سرمه) و پر صدا و ناآرام (برای آواز) به کار برده است. بدین ترتیب، همان طور که ملاحظه می‌شود، این نوع آشنایی زدایی^۷ و هنجارگریزی^۸ که شاعر در حوزه نحو زبان به کار برده است، در کنار عوامل دیگری که سبب آفرینش یک اثر ادبی می‌شود، هرچه بیشتر زبان شاعر را به حوزه زبان ادب نزدیک و از زبان معیار دور می‌کند. این ویژگی که شاید بتوان گفت از خصایص منحصر به فرد گفتار بیدل است، به عنوان یکی از عوامل سبک ساز وی محسوب می‌شود.

اسم

با نشئه حلاوت درد آشنا نه‌ای چون نی به ناله پیچ و سراپا شکر برآ

(همان: ۳۲۶)

«شکر» برآمدن: شیرین و شکرگون برآمدن.

عالمی در نفس سوخته خون می‌گرد تا تو یک ناله پرواز اثر می‌آیی

(همان: ۲۲۸۶)

«اثر» آمدن: مآثر و تأثیرگذار آمدن.

آب رخ گلزار وفا وقف‌گذاری است خونی به جگر جمع کن و رنگ برون آ
(همان: ۸۸)

«رنگ» برون آمدن: رنگین بیرون آمدن.

عشق هوایی زد به صد مستی، جنون باز آمدیم باده شور انگیخت، بیرون خم راز آمدیم
(همان: ۱۸۷۷)

«جنون» باز آمدن: معجون باز آمدن.

گروه اسمی

مباش بیدل از این ورطه ناامید رهایی تک درست اگر نیست پای لنگ برون آ
(همان: ۸۸)

«پای لنگ» برون آمدن: لنگان برون آمدن.

خط جوش خضر دارد بر چشمه خیالش یا خفته خاکساری، سر بر در تبسم
(همان: ۱۶۳۰)

«سر بر در تبسم» بودن: متبسم بودن.

درد فرصت ز هجوم املت باز نداشت سنگ‌ها بسته به دامان شرر می‌آیی
(همان: ۲۲۸۶)

«سنگ‌ها بسته به دامان شرر» آمدن: سریع و جهنده و استوار آمدن.

رفتن و آمدنت آمد و رفتی دگر است موج گل می‌روی و آب بقا می‌آیی
(همان: ۲۲۰۲)

موج گل رفتن و «آب بقا» آمدن: سریع و ناپایدار رفتن و آهسته و سخت آمدن.

آمد ز گلشن راز آن جوهر تبسم دل در کف تغافل، گل بر سر تبسم
(همان: ۱۶۳۰)

«دل در کف تغافل»، «گل بر سر تبسم» آمدن: غافل و سرخوش و خندان آمدن.

۴. حذف فعل بدون قرینه معلوم

همان‌طور که می‌دانیم، براساس الگوی مألوف زبان در ساخت جمله، هر جمله‌ای در زبان از دو بخش نهاد و گزاره تشکیل شده است و فعل و گروه فعلی نیز در بخش گزاره جمله قرار دارند که هر کدام از این اجزا با وجود قراینی قابل حذف هستند. به گفته فرشیدورد، فعل گاهی با قرینه و گاهی بدون قرینه حذف می‌شود و حذف فعل با قرینه زمانی صورت می‌گیرد که فعل در جمله تکرار شود. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۴۳۹) در چنین حالتی، امکان حذف وجود دارد. اما «مراد از جمله یا جمله‌واره بی‌فعل، جمله یا جمله‌واره‌ای است که فعل آن بدون قرینه لفظی حذف شده باشد.» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۱۴۵) در بعضی از دستورها و به‌طور عامیانه، چنین حذفی را گاه حذف با قرینه معنوی نامیده‌اند. شایان ذکر است که در این زمینه، فرشیدورد در مقاله «جمله بی‌فعل و تحول آن در زبان فارسی» خود به‌طور مفصل درباره انواع حذف و عوامل آنها بحث کرده است. با مطالعه و کاوش در منابع موجود، می‌توان چند ویژگی کلی برای افعال حذف‌شده با قراین معنوی در نظر گرفت: ابتدا اینکه تقریباً همگی این حذف‌ها در افعال ربطی (است، بود، شد، ...) صورت می‌گیرد. دوم اینکه نهاد در چنین جملاتی موجود است (به‌صورت اسم ظاهر یا ضمیر)؛ به عبارت دیگر شخص فعل را می‌توان حدس زد. به بیان فرشیدورد، «فعل محذوف جمله‌واره‌ها و جمله‌های بی‌فعل بیشتر سوم شخص مفرد است.» (همان: ۱۵۶) تمامی مباحث مطرح‌شده براساس قوانینی است پذیرفته‌شده و مطابق هنجارهای ساخت جمله بر روی محور همنشینی زبان که در آنها قرینه فعل حذف شده یا موجود است یا قابل حدس زدن و تشخیص. چنین آرایش واژگانی‌ای در فارسی، ساختی بی‌نشان تلقی می‌شود؛ اما اگر خلاف آن و یا بهم‌خوردگی در ترتیب آن را مشاهده کنیم، ساخت جمله یا عبارت نشاندار خواهد شد.

نکته قابل توجه این است که در تجزیه بافت جملات ابیات بیدل، به مواردی برخوردیم که حذف براساس هیچ‌یک از قراین نام‌برده صورت نگرفته و در هیچ یک از دستورها و منابع دستوری به آن اشاره نشده است. در چنین مواردی، براساس نظریه‌های زبان‌شناسی، نوعی هنجارگریزی در محور همنشینی زبان صورت گرفته است که در حوزه هنجارگریزی نحوی قرار می‌گیرد. در این موارد، با جملاتی روبه‌رو هستیم که فعل آنها حذف شده است و چندین حدس برای فعل محذوف وجود دارد؛ همچنین شخص این افعال نیز مشخص نیست. در این جملات، تنها عنصر موجود مفعول یا مسند جمله است.

این تحول در ساختار را که درواقع نوعی فاصله‌گیری از اصول زبان معیار و نزدیک شدن به زبان ادبی می‌باشد می‌توان جزو هنرهای زبانی یک خالق اثر محسوب کرد. در این راستا، به‌قطع،

باید گفت بیدل از معدود شاعران است که این تحول را در زبان ایجاد کرده است تا هرچه بیشتر زبان خویش را به زبان ادبی نزدیک و از زبان معیار دور کند. برای نمونه، بیدل می گوید:

سر سودای پر آوارگی تا کی کند یا رب؟ گرفتم آتشی دیگر ندارم، [کنج زانویی]

(همان: ۲۲۰۳)

در این بیت، نقش تمامی اجزای کلام قبل از ویرگول مشخص و جملات کامل است، اما وقتی به کلمه «کنج زانویی» می‌رسیم این، ناخودآگاه وقفه‌ای در کلام و ذهن ایجاد می‌شود. این تأمل، به‌نظر می‌رسد ناشی از عدم تشخیص فعل محذوف و تعیین نقش تنها عنصر باقی مانده از جمله باشد. در اینجا است که می‌توان گفت شاعر وارد حیطه ادبی زبان شده و این وقفه ابهام و پیچیدگی را در کلام او ایجاد کرده است و خواننده را به مکثی ادبی در شعر شاعر وادار می‌کند. بدین ترتیب، ما با انتخابی این‌چنینی از فعل محذوف مواجه هستیم که هرکدام از آنها می‌توان به‌عنوان پیش فرض در جایگاه فعل این جمله قرار داد.

در بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که فعل معمولاً بعد از اسم معنا حذف شده است و تنها در موارد معدودی این حذف بعد از اسم ذات صورت گرفته است:

دماغ گلشت گر نیست [سیر نرگستانی] زگل قطع نظر بیمار چندی را عیادت کن

(همان: ۲۰۷۸)

«هست، داری، بکن، بخواه»

ما حسرت انتخاب صابیم از محیط [کنج دلی و یک نفس آرمیده‌ای]

(همان: ۲۲۴۸)

«داریم، می‌خواهیم، بده»

در مرکز تسلیم است اقبال بلندی‌ها سر بر فلکم اما، از آبله [دستاری]

(همان: ۲۱۱۵)

«می‌خواهم، دارم، بده»

چون سپند ای دادرس [صبری] که خاکستر شویم سر مه خواهد گفت آخر تا چه فریادیم ما

(همان: ۳۲۴)

«بده، داریم، می‌خواهیم، بکن»

عباسعلی وفایی و سیده کوثر رهبان ۱۲۹

به یاد چشمی از خود می‌روم ای فرصت [امدادی] که از گردش رسد رنگی به آن پیمانه‌نازم
(همان: ۱۸۳۵)

«بکن، می‌خواهم، بده»

وقف طراوت من بیدل [تبسمی] پر تشنه کام لعل شکربارت آمدم
(همان: ۱۶۶۵)

«بکن، می‌خواهم، داری»

ای طرب [وجدی] که باز آغوش گل وا می‌کنم بعد سالی چون بهار این رنگ پیدا می‌کنم
(همان: ۱۶۵۰)

«بکن، داری، دارم، می‌خواهم»

ای مطرب جنون‌کده دهر [همتی] تا ناله گل‌کند نفس ناتوان ما
(همان: ۹۷)

«بکن، دارم، می‌خواهم، بده»

در مورد ویژگی‌های نحوی زبان بیدل، این اشاره کافی است که نگارنده، به قطع، معترف است که بازی‌ها و نوآوری‌های نحوی بیدل ناگرا‌نمندتر از آن است که در این مختصر جای گیرد. امید است این موجز بتواند در شرح‌های بهتر و علمی‌تری از بیدل راهگشا باشد.

نتیجه‌گیری

با نگاهی گذرا به اشعار سبک هندی، به وضوح می‌توان گرایش فزاینده سرایندگان آنها را در به‌کارگیری شگردها و فنون شاعری نسبت به پیشینیان دریافت؛ فنون و ابزاری که در جنبه‌های مختلف (شکلی و محتوایی)، سبب فاصله‌گیری گفتار سراینده، بر روی زنجیره زبان، از هنجار و زبان معیار و نزدیکی آن به زبان ادب و شعر می‌شود. این درحالی است که پژوهشگران به دلیل تهمت‌های غلط‌گویی و غلط‌سرایي در ساختارها و الگوهای زبانی و دستوری، کمتر به این وجه از خلاقیت‌های زبانی بیدل که گویی تندبسی تمام‌عیار از این سبک محسوب می‌شود، در آفرینش اثری ادبی توجه کرده‌اند. از آنجا که دشواری و پیچیده‌گویی و وادار کردن ذهن به تأمل و مکث هنری برای دریافت معنا، از خصایص بارز این سبک به‌شمار می‌آید، بیدل نیز در مبحث ضمائر این ویژگی را در قالب ایجازی

شگفت‌انگیز به‌نمود گذاشته است، به‌گونه‌ای که در اتصال ضمیر به اسم، خواننده در روستا، با عبارتی ملکی ولی ژرف‌ساختی تشبیهی روبه‌رو است، ساختاری که در آن تشبیهی ساده در قالبی غیرمألوف و ابهام‌انگیز برجستگی خاصی یافته است. این در حالی است که در مبحث صفات، شاعر سعی کرده است با بسط این پیچیدگی، کاوش ذهنی را برای خواننده اثر ایجاد و در نتیجه بسیار هنرمندانه گفتار خویش را نشاندار کند. همچنین در مبحث قید - همان‌طور که نشان داده شد - سراینده نوع جدیدی از قید را خلق کرده که همچون موارد پیشین برخلاف الگوهای پذیرفته‌شده زبان است و به تبع آن سبب نشاننداری گفتار و برجستگی آن شده است. در بخش فعل‌های نامعلوم نیز شاعر به خلق شگرد جدیدی از حذف فعل بر روی محور همنشینی زبان در زنجیره گفتار دست زده که با بررسی و تحلیل این افعال، ویژگی‌ها و شرایط خاصی برای این نوع از حذف بیان شده است. تمامی این موارد که علاوه بر هنجارگریز و نشاندار بودن یا بیان‌کننده معنایی خلاف معنای ظاهری عبارت و یا القاکننده مفاهیمی مبهم و چندگانه برای خواننده است، به ذهن خلاق و پویای آفریننده اثر دلالت دارد که بررسی مدون و روشمند آنها قطعاً سبب دریافت درست‌تری از مفهوم عبارات و در نتیجه شرح‌های بهتری از بیدل خواهد بود.

پی‌نوشت

۱. هرگاه شاعر در شعر خود عناصر سازنده جمله (سازه‌ها) را جابه‌جا کند و به عبارت دیگر، «با نادیده گرفتن قواعد نحوی زبان خودکار به شعرآفرینی بپردازد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۸۰) هنجارگریزی نحوی‌ای در زبان صورت می‌گیرد. شاعر بدین طریق زبان اثر خود را از زبان خودکار متمایز ساخته و ساختی نشاندار به وجود آورده و به نوعی برجسته‌سازی دست زده است.
۲. این محور که برگرفته از آرای سوسور است، به محور افقی زبان مربوط می‌شود. در این محور فرضی، کلمات در کنار هم قرار گرفته‌اند و در «توالی خطی» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۰) قرار دارند. هر واحد زبانی با واحدهای پس و پیش از خود در زنجیره گفتار در ارتباط است. روابط کلمات در این محور بالفعل وجود دارد و بین آنها تناسبات دستوری و معنایی برقرار است.
۳. «در زبان خودکار، هر واحد معنی‌دار زبان برحسب مؤلفه‌های معنایی خود و با توجه به قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، به‌هنگام همنشینی با واحدهای دیگر، تابع محدودیت‌هایی در کاربرد است» (همان: ۸۴)؛ که هرگاه شاعر در سرودن شعر خود از این اصول عدول کند و قواعد ترکیب‌پذیری معنایی چنین همنشینی‌ای را رعایت نکند، نوعی هنجارگریزی معنایی رخ داده است.
۴. این محور که به فرض یک محور عمودی در زبان مربوط است، نشان‌دهنده رابطه موجود میان

واحدهایی است که به جای هم در زنجیره گفتار انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند. البته سوسور در هیچ جای کتاب معروف خود (دوره زبان‌شناسی عمومی) از این اصطلاح استفاده نکرده، بلکه به اصطلاح «متداعی» اشاره کرده است که با رابطه جانشینی‌ای که امروز به کار می‌رود تفاوت محسوسی دارد.

۵. Selection، فرآیندی است که در آن شاعر از میان موارد متعدد و مشابه از اجزای کلام که به محور همنشینی زبان مربوط می‌شود، دست به انتخاب و گزینش می‌زند.
۶. Combination، فرایند پیوستگی و برقراری ارتباط میان واژگان و واحدهای زنجیره گفتار که بر روی محور همنشینی زبان صورت می‌گیرد، «ترکیب» نامیده می‌شود.
۷. یکی از مهم‌ترین مفاهیمی است که فرمالیست‌ها درباره شکل و ساخت بیان‌های ادبی مطرح کردند. در این شیوه خالق اثر هنری به کمک ابزارها و شگردهای گوناگون، غبار عادت را از چهره مفاهیم آشنا می‌زداید و در دریافت اتوماتیک خواننده از متن وقفه ایجاد می‌کند و با نامتعارف کردن روش بیان سبب ادبی شدن زبان می‌شود؛ و این بن‌مایه کار ادبیات است.
۸. هنجارگرایی، یکی از مهم‌ترین و بنیانی‌ترین نظریات زبان‌شناسان فرمالیست به‌شمار می‌آید که گونه‌ای از برجسته‌سازی محسوب می‌شود. این مفهوم، اولین بار از سوی فرمالیست‌های روسی و سپس در مکتب پراگ مطرح شد، به انحراف و عدول از قواعد حاکم بر زبان معیار اطلاق می‌شود و از ابزارها و شگردهای آفرینش شعر است که انواع مختلفی برای آن قائل هستند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، چ ۹، تهران: مرکز.
- بیدل دهلوی، ابوالعالی میرزا عبدالقادر (۱۳۸۶). *دیوان غزلیات بیدل*، ج ۱، ۲، ۳، تهران: علم.
- پژمان، عارف (۱۳۸۷). «سبک بیدل در غزلسرای»، *بیدل دهلوی*، www.bideldahlavi.com
- حبیب، اسدالله (اسفند ۱۳۷۴). «واژه‌سازی و عادت ستیزی صرفی و نحوی در سروده‌های بیدل»، برگردان شمس‌الحق رهنما، *آشنا*، شماره ۲۷.
- حسینی، سید حسن (زمستان ۱۳۸۰). «اضافه و ترکیب در شعر بیدل»، *شعر*، سال نهم، شماره ۲۹.
- رجایی، محمد مسعود (۱۳۸۶). «ضمایر خاص تشبیهی»، *www.rahenejatdaily.com*
- سارلی، ناصرقلی (۱۳۸۷). *زبان فارسی معیار*، تهران: هرمس.
- شفائی، احمد (۱۳۶۳). *مبانی علمی دستور زبان فارسی*، تهران: نوین.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، چ ۸، تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *شاعر آینه‌ها*، تهران: چ ۷، تهران: آگه.
- صفوی، کورش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج دوم: شعر، چ ۲، تهران: سوره مهر.
- طباطبایی، علاءالدین (۱۳۸۲). *اسم و صفت مرکب در زبان فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- عظیمی، محمد اسماعیل (بهمن ۱۳۸۴). «مقوله قید در زبان فارسی»، کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی، راهنما: ویدا شقاقی، علامه طباطبائی.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر/امروز*، تهران: فردوس.
- غلامعلی‌زاده، خسرو (۱۳۷۴). *ساخت زبان فارسی*، تهران: احیای کتاب.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵). *جمله و تحول آن در زبان فارسی*، تهران: امیرکبیر.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*، تهران: سخن.
- قویمی، مهوش (بهار و تابستان ۱۳۶۷). «زبان‌شناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری»، *زبان‌شناسی*، سال پنجم، شماره اول.
- کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۷). *کلید در باز (رهیافت‌هایی در شعر بیدل)*، تهران: سوره مهر.
- لازار، ژیلبر (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی معاصر*، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: هرمس.
- مشکوة‌الدینی، مهدی (۱۳۸۶). *دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری*، چ ۱۰، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.