دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی

فصلنامهٔ تخصصی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

سال اول، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی
مدیر مسئول: دکتر محمدامیر جلالی
سردبیر: دکتر عباسعلی وفایی
دبیر تخصصی: دکتر مژده کمالی‌فرد

هیئت تحریریه:

الکساندر ایوانوویچ پولیشوک استاد زبان‌های شرقی دانشگاه دولتی زبان‌شناسی مسکو
محمود بشیری دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
محمد بهنام‌فر استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
اسماعیل تاج‌بخش استاد زبان وادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
چن تونگ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مطالعات بین‌المللی شانگهای
علیرضا شعبانلو دانشیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رضامراد صحرائی استاد زبانشناسی دانشگاه علامه طباطبائی
سهیلا صلاحی‌مقدم دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
مهین‌ناز میردهقان دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
عباسعلی وفایی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

ویراستار فارسی: دکتر مژده کمالی‌فرد **ویراستار انگلیسی:** دکتر مصطفی امیری
صفحه‌آرا: محبوبه گرایی

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پل مدیریت، خیابان علامه طباطبائی جنوبی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی
کُدپستی: ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفکس:** ۸۸۶۸۳۷۰۵
سامانهٔ الکترونیکی: jrll.atu.ac.ir
شاپای چاپی: ۲۸۲۱ -۰۹۳X **شاپای الکترونیکی:** ۲۸۲۱-۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

فصلنامهٔ ***پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*** در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)	www.srlst.com
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)	www.sid.ir
پایگاه اطلاعات نشریات کشور	www.magiran.com
پرتال جامع علوم انسانی	www.ensani.ir
پایگاه سیویلیکا	www.civilica.com
پایگاه مجلات تخصصی نور	www.noormags.ir
سامانهٔ نشریات دانشگاه علامه طباطبائی	Journals.atu.ac.ir
گوگل اسکالر	www.google.scholar.com

پس از پذیرش، حق چاپ مقاله برای **پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی** محفوظ است و نویسنده نمی‌تواند آن را به نشریه‌ای دیگر ارائه دهد.

مشاوران علمی این شماره:

د. سمیه آقابابایی؛ د. غفار برجساز؛ د. محمدامیر جلالی؛ د. شهلا خلیل‌الهی؛ د. سیدمهدی دادرس؛ د. زهره الهدادی دستجردی؛ د. ساره زیرک؛ د. سیدمهدی طباطبائی؛ د. نسرین فقیه ملک مرزبان؛ د. نوید فیروزی؛ د. سهیلا صلاحی‌مقدم؛ د. فرشته میلادی؛ د. علیرضا نبی‌لو؛ د. بتول واعظ.

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی تهران

شمارگان: ۲۵ نسخهٔ چاپی

شیوه‌نامهٔ نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با زبان ادبی باشد.
- هیئت تحریریه در پذیرش، رد، و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
- تقدّم و تأخّر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظر هیئت تحریریه مشخص می‌شود.
- مسئولیت درستی مطالب مندرج در مقاله به عهدهٔ نویسنده است.
- مقالات باید از طریق سامانهٔ یکپارچهٔ نشریات علمی (**jrll.atu.ac.ir**) ارسال شود.
- در هر مقاله فاصلهٔ بین خطوط ۱سانتی‌متر، حاشیه از دو طرف ۴/۵، و حاشیه با پایین و بالای صفحه ۵ سانتی‌متر باشد. هر مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 (با قلم بی‌زر ۱۳) و بر پایهٔ دستور خط مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (www.persianacademy.ir) نگاشته شود.
- نرم افزار مورد استفاده حتماً Microsoft Word 10 یا بالاتر باشد.
- فاصله‌گذاری صفحات به صورت Multiple 0.9 باشد.
- اولین پاراگراف بعد از هر تیتر بدون تورفتگی باشد.
- پاراگراف‌های بعدی ۰/۵ سانتیمتر تورفتگی داشته باشند.
- پاورقی‌ها مطابق با قواعد APA باشند (نام خانوادگی، حرف اول نام.).
- اعداد درون متن با رسم‌الخط فارسی باشد.
- از علامت ممیز (/) برای اعشار استفاده شود.
- همهٔ تیترها pt۱۲ از متن قبل و ۰ pt متن بعد فاصله داشته باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف تنظیم شود بدون آنکه عناوین مجزایی داشته باشد. لازم است در آن زمینه مسئله (یک یا دو جمله)، هدف (یک جمله)، روش (در دو تا سه جمله و شامل طرح پژوهش، جامعه آماری، تعداد نمونه، روش نمونه‌گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه‌گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. افعال به زمان گذشته باشند. به قلم بی‌زر ۱۱ حروف‌چینی شود.
- در صفحهٔ عنوان به‌ترتیب این موارد ذکر می‌شود: عنوان مقاله (قلم بی‌زر ۱۵ تیره)، نام نویسنده/ نویسندگان (قلم بی کامپست ۱۲ تیره)، رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا سازمان وابسته (قلم بی کامپست ۱۰)، چکیده (۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه به قلم بی‌زر ۱۱)، کلیدواژه‌ها (۷-۴ واژه با ویرگول از یکدیگر جدا شوند به قلم بی‌لوتوس ۱۲).

*اسم نویسندهٔ مسئول ستاره‌دار شود و در پاورقی ایمیل نویسنده مسئول قید شود. اسامی به این شیوه تنظیم گردند:

- اعضای هیئت علمی: رتبهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، دانشگاه، شهر، کشور.
- دانشجویان: دانشجوی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشتهٔ تحصیلی، دانشگاه، شهر، کشور.
- افراد و محققان آزاد: مقطع تحصیلی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشتهٔ تحصیلی، سازمان محل خدمت، شهر، کشور.
- طلاب: سطح (۲،۳،۴)، رشتهٔ تحصیلی، حوزهٔ علمیه/ مدرسهٔ علمیه، شهر، کشور.
- افراد و محققان عضو سازمان/ پژوهشکده: رتبهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، مؤسسه، شهر، کشور.

مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری / پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته ..... دانشگاه ..... است / مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان«.....» با حمایت دانشگاه / موسسه ..... است. با قلم بی‌زر ۱۰ تنظیم شود.

ـ متن اصلی مقاله بین ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ واژه باشد (تعداد واژه‌های چکیده جداگانه در نظر گرفته می‌شود).

- متن اصلی مقاله شامل: مقدمه، پیشینهٔ پژوهش، روش، یافته‌ها، بحث و نتیجه‌گیری، تعارض منافع، سپاسگزاری، کد ارکید(ORCID)، منابع فارسی و لاتین (References) است.
- تیترهای داخل متن به قلم بی‌لوتوس ۱۴ تیره؛ متن فارسی مقاله به قلم بی‌زر ۱۳؛ منابع فارسی به قلم بی‌زر ۱۲؛ منابع لاتین به قلم Tims New Roman 11؛ و ترجمه لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع به قلم Tims New Roman 11.
- عنوان تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم بی‌لوتوس ۱۱؛ و متن تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم بی‌لوتوس ۱۰ باشد.

- تعداد جدول‌های یک مقاله بیش‌تر از ۵ جدول نباشد. جدول‌ها متناسب با فرمت APA و اندازه ۱۰ تنظیم شوند.
- ارجاعات درون‌متن به صورت مستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ به صورت غیرمستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ و در صورت تکرار منبع (همان: شماره صفحه).
- تمامی اسامی خارجی (به‌جز عربی) در متن اصلی به فارسی آوانگاری شده، و در پاورقی به صورت : نام و نام خانوادگی (حرف اول بزرگ) درج شود.
- معادل اصطلاحات تخصصی در پاورقی بدین ترتیب بیاید: اولین حرف کلمه بزرگ و باقی حروف کوچک.
- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر حروف الف، ب، و... یا a، b، و ... پس از سال انتشار از هم متمایز شوند.
- به منابع غیرفارسی با همان زبان ارجاع شود.
- اگر کتاب بیش از سه نویسنده داشته باشد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «و همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، نام کتاب سرشناسه قرار گیرد. اثری که توسط مؤسسه یا سازمان فراهم آمده باشد، به نام مؤسسه یا سازمان ارجاع شود.
- قبل از فهرست ORCID (Tims New Roman 11) ارائه شود.
- منابع فارسی با قلم بی‌زر ۱۲، منابع انگلیسی با قلم Tims New Roman 11، و منابع عربی به قلم بی‌بدر ۱۲ با ۱ سانتی‌متر هنینگ (Haning).
- فهرست منابع و مآخذ در پایان مقاله به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر تنظیم شود:

منابع و مآخذ فارسی به قلم بی‌لوتوس ۱۴ تیره

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). *نام کتاب*. نام و نام‌خانوادگی افراد دخیل (مصحّح، مترجم، ویراستار و ...).شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. کتابی که نام مؤلّف ندارد: *نام کتاب*. (سال نشر). محل نشر: نام ناشر. کتابی که توسط مؤسسه فراهم آمده است: نام مؤسسهٔ مؤلف. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: ناشر (به قلم بی‌زر ۱۲).
* **مقاله:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام نشریه*، دوره/ سال (شمارهٔ نشریه): شمارهٔ صفحات مقاله از راست به چپ کم به زیاد. درج doi (به قلم بی‌زر ۱۲).
* **پایان‌نامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، نام. (سال نشر). *عنوان پایان‌نامه*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری، نام دانشگاه.
* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله»، *نام مجموعه مقالات*، محل نشر: نام ناشر . (به قلم بی‌زر ۱۲).
* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، نام نویسنده. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و نشانی سایت اینترنتی (به قلم بی‌زر ۱۲).

References (Tims New Roman 13 Bold)

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.، نام‌خانوادگی، حرف اول نام و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: ناشر. کتابی که نام مؤلف ندارد: *نام کتاب*. (سال نشر). شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. کتابی که تألیف یک مؤسسه است: نام مؤسّسهٔ مؤلف. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. (Tims New Roman 11)
* **مقاله:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.، نام‌خانوادگی، حرف اول نام. و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام نشریه*. دوره/ سال (شماره نشریه). شمارهٔ صفحات مقاله از چپ به راست از کم به زیاد (Tims New Roman 11).
* **پایان‌نامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). *عنوان پایان‌نامه*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری. نام دانشگاه. (Tims New Roman 11)
* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.؛ نام‌خانوادگی، حرف اول نام. و نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام مجموعه مقالات*. محل نشر: نام ناشر. (Tims New Roman 11)
* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، حرف اول نام. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و نشانی سایت اینترنتی. (Tims New Roman 11)

- ترجمه لاتین منابع فارسی طبق فرمت منابع لاتین در انتهای منابع آورده شود و در ادامهٔ منبع [In Persian] افزوده شود.

فهرست مطالب

سخن سردبیر ۷

ساختارهای روایی مثنوی‌های عطار ۹
حبیب‌الله عباسی و اکرم برازنده

ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در متون نثر قرن پنجم هجری ۳۱
ارسلان گلفام و محمدجواد برقعی

بنیاد فرهنگی استعاره‌های عشق در آثار مولوی ۵۷
علی‌رضا شعبانلو

دگردیسی‌های واژگانی در غزلیات بیدل ۸۵
سیدمهدی طباطبائی

شیوه‌های کاربرد سازهٔ دستوریِ «واژه‌عطف» در متون ادبی.....۱۱۱
هوشنگ مرادی، مطصفی گرجی و علی امینی

ساختار صنعت استخدام و تشخیص آن بر پایهٔ حذف ۱۳۹
مژده کمالی‌فرد

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۷-۸
jrll.atu.ac.ir

سخن سردبیر
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

به نام خداوند جان‌آفرین حکیم سخن در زبان آفرین

هرگاه زبان به‌عنوان مهم‌ترین ابزار ارتباطی انسان، با عناصر هنری در هم آمیزد و نقشی فراتر پذیرد زبان ادبی شکل می‌گیرد و نیز آن‌گاه که تخیّل، احساس و عاطفه در ساختار زبان نمود یابند، ویژگی هنری به زبان می‌بخشند و آن را زیباتر و تأثیرگذارتر می‌کنند. هرچه زبان در جایگاه بیان، هنری‌تر و زیباتر جلوه یابد، سخن تأثیر عاطفی بیشتری در خواننده خواهد داشت. به کلامی دیگر هرچه ادبیّت زبان هماهنگی و تناسب بیشتری با جان‌مایهٔ سخن داشته باشد، میزان تأثیرگذاری و التذاذ آن بیشتر خواهد بود. کشف و تبیین سنجه‌هایی که ملاکی برای تعیین ادبیّت زبان باشند، از ضروریات پژوهش در حوزهٔ زیبایی‌شناسی زبان است. بررسی این سنجه‌ها در متون ادبی در گشایش راز زیبایی آن‌ها نقشی بس مهم دارد.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی به‌منظور پاسخ‌گویی به ضرورت‌های پژوهشی در حوزهٔ زبان ادبی و رفع خلأ تحقیقاتی موجود در این زمینه منتشر می‌شود و پذیرای مقالات پژوهشی محققان ارجمند در محورهای زیر است:

۱. چیستی، اصول، و مبانی زبان ادبی؛
۲. نقد و نظریه‌های زبان ادبی؛
۳. زبان ادبی و مباحث زبان‌شناختی (معناشناسی، کاربردشناسی، نشانه‌شناسی، کنش کلامی، انسجام متن، و ...)؛

۴. زبان ادبی و مباحث دستوری (ساخت واژه، مقوله‌های واژگانی، گسترش واژگانی، تخصیص واژگانی، نحو، و ...)؛
۵. زبان ادبی و دیگر گونه‌های زبان (اشتراک‌ها و تفاوت‌ها با زبان معیار، زبان علمی، و ...)؛
۶. بررسی تطورات تاریخی زبان ادبی؛
۷. زبان ادبی و دیگر دانش‌های ادبی مانند انواع ادبی، سبک‌شناسی، ادبیات تطبیقی، اسطوره‌شناسی، روایت‌شناسی، هرمنوتیک، تحلیل گفتمان، مطالعات زیبایی‌شناختی، و ...؛
۸. مطالعات زبانی و ادبی در زبان و ادبیات عامه؛
۹. بررسی زبان ادبی در متون تاریخی؛
۱۰. زبان ادبی و ترجمه؛
۱۱. و دیگر موضوعات مرتبط با زبان ادبی.

عباسعلی وفایی

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 9-30
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.55299.1001

ATU PRESS

Original research
Received: 14/09/2020, Review: 13/04/2022, Accepted: 10/05/2022
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Narrative structures of ʿAttar's *Mathnavīs*

Habib-ol-lah Abbasi *
Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran

Akram Barazandeh
Graduated of Persian Language and Literature Ph. D., Expert of The Ministry of Education, Tehran, Iran

Abstract

Scholars of mystical poetry believe that a great number of Persian mystical *Mathnavīs*, especially the three wonderful works of Persian literature, namely Sanai's *Ḥadīqah al-Ḥaqīqah*, ʿAttar's *Manṭiq al-Ṭayr* and Mowlana's *Mathnavī Maʿnavī*, have a common narrative structure based on their main plot and design. However, the *Ilāhī Nāmah*, *Manṭiq al-Ṭayr* and *Muṣībat Nāmah* of ʿAttar, which are considered as spiritual travelogues, in addition to having a main plot, benefit from different micro-narrative structures. In the present research, adopting a descriptive-analytical method and narratological approach, the goal of which is to discover a comprehensive model of narration, attempt has been made to decipher the anecdotes-allegories and their main function by exploring the narrative structures of the three *Mathnavīs* mentioned above. We came to the conclusion that ʿAttar, in addition to the unity-plurality structure based on the main design of these *Mathnavīs*, has also deployed the narrative structure of travelogues, the *Arabian Nights* and the Holy Scriptures. The main secret of his anecdotes-allegories is that he measures the history of his time with the narrative pattern of the history of prophets and does not refer to the historical events of his time.

Keywords: Narrative structure, ʿAttar, *Ilāhī Nāmah*, *Manṭiq ol-Ṭayr*, *Muṣībat Nāmah*, Anecdotes-allegories, Mystical poetry.

*Corresponding Author: habibabbasi45@yahoo.com
How to Cite: Abbâsi, H., Barâzandeh, A. (2023). Narrative structures of ʿAttar's *Mathnavīs*. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 9-30. doi: 10.22054/JRLL.2022.55299.1001

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۶/۲۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۰

ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۹-۳۰

jrll.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/JRLL.2022.55299.1001

ساختارهای روایی مثنوی‌های عطار

حبیب‌الله عباسی * استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

اکرم برازنده دکترای زبان و ادبیات فارسی، کارشناس وزارت آموزش و پرورش، تهران، ایران

ما أقْسَى الحَياة؛ إذا لَمْ تَحتضنْها المُخيّله (أدونيس)

چکیده

محققان حوزهٔ شعر عرفانی ساختار روایی بیشتر مثنوی‌های عرفانی فارسی به‌ویژه مثنوی‌های شگرف سه‌گانهٔ آن یعنی *حدیقـــة الحقیقه* سنایی، *منطق الطیر* عطار، و *مثنوی معنوی* مولوی را دارای ساختاری مشترک، و مبتنی بر پیرنگ کلان و طرح سـراسـری می‌دانند. مثنوی‌های *الهی‌نامه* و *منطق‌الطیر* و *مصـیبت‌نامهٔ* عطار که سفرنامهٔ روحانی به شمار می‌آیند، افزون بر داشتن پیرنگ کلان از ساختار روایی خُرد متفاوتی نیز بهره‌مند هستند. در جستار حاضر با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد روایت‌شناسی که هدف نهـــایی آن کشـــف الگوی جامع روایت است، کوشیدیم از رهگذر تبیین ساختارهای روایی مثنوی‌های سه‌گانه به راز حکایت-تمثیل‌ها و کارکرد اصلی آن‌ها پی ببریم. در نهایت به این نتیجه رسیدیم که عطار ضـمن سـاختار وحدتی-کثرتی مبتنی بر طرح سـراسـری این مثنوی‌ها، از سـاختارهای روایی سـفرنامه‌ای، هزارویک‌شـبی، و کتاب مقدسی نیز بهره جسته است و راز اصلی حکایت-تمثیل‌های وی این است که تاریخ روزگار خویش را بر اساس الگوی روایت تاریخ انبیا می‌سنجد و به حوادث تاریخی روزگار خود ارجاع نمی‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ساختار روایی، عطار، الهی‌نامه، منطق‌الطیر، مصیبت‌نامه، حکایت-تمثیل.

* نویسنده مسئول: habibabbasi45@yahoo.com

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسئله

بی‌تردید، بیشتر مثنوی‌های عرفانی فارسی به‌ویژه مثنوی‌های شگرف سه‌گانه یعنی *حدیقة‌الحقیقه* سنایی، *منطق‌الطیر* عطار، و *مثنوی معنوی* مولوی تا حدودی از ساختار روایی هندی یا به تعبیر زرین‌کوب «بلاغت منبری که جمع بین تمثیل و برهان را در عین حفظ تعادل در سطح متوسط بیان اقتضا داشته» (۱۳۶۴: ۱۲۴) پیروی می‌کند. در سه مثنوی *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامهٔ* عطار، داستان اصلیِ واحدی حکم چارچوب و قالب بنیادی آن مثنوی را دارد و شاعر متناسب با موضوع هر داستان، حکایت-تمثیل‌های خُردتری نقل می‌کند و داستان اصلی یا حکایت مادر که عمدتاً تخیّلی و رؤیایی است، بستر مناسبی برای بازگویی و بازنمایی اندیشه‌های دینی و عرفانی می‌شود. این ساختار روایی یعنی نقل حکایت‌های خردتر درون داستان اصلی، در ادب فارسی تحت تأثیر ترجمه از سانسکریت معمول شد و کتاب‌هایی مانند ترجمهٔ *کلیله‌ودمنه* و آثاری که به تأسی از آن در حوزهٔ نثر فارسی پدید آمد مثل *سندبادنامه*، *مرزبان‌نامه*، *بختیارنامه* و به‌ویژه *هزارویک شب* از نمونه‌های سرآمد این نوع ساختار روایی به شمار می‌روند.

با آنکه عطار نیشابوری به تعبیری دارای جریزهٔ زبانی، و بیان مستقلی است اما هر سه مثنوی او که مضامین مشترک دینی و عرفانی دارند از همین ساختار روایی معمول در سپهرِ فرهنگی‌عرفانی ایران بهره می‌برند. به کلامی دیگر هر مثنوی یک داستان اصلی یا حکایت مادر دارد و هر کدام از این داستان‌های مادر با حکایت‌ها، داستان‌ها، و تمثیل‌های خُرد بسط می‌یابند؛ اما ساختار روایت هر مثنوی چنان منسجم و استوار است که مو لای درز آن نمی‌رود و این قصه‌های خُرد و تمثیلات آسیبی به پیرنگ اصلی وارد نمی‌کنند. تفاوت اصلی مثنوی‌های منسوب به عطار با مثنوی‌های چهارگانهٔ اصلی وی را علاوه بر زبان و بیان، باید در همین ساختار روایی منسجم یافت.

در جستار حاضر در صدد هستیم این دقیقه را تبیین کنیم که در حکایت-تمثیل‌هایی که بخش اعظم مثنوی‌های عطار را تشکیل می‌دهند، چه رازی نهفته است؟ کارکرد اصلی این حکایت‌های کوچک و بلند در بطن روایت‌های کلان سه مثنوی *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامه* چیست؟ و از کدام ساختار روایی تبعیت می‌کنند؟

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق و قلمرو آن

تاکنون مقالات، کتاب‌ها و رساله‌های متعددی دربارهٔ عطار و داستان پیامبران در اشعار عرفانی او نوشته شده که فقط دو کتاب به موضوع جستار حاضر نزدیک‌اند: ۱) *تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری*، رضا اشرف‌زاده. تهران: اساطیر، ۱۳۷۳؛ که به تصریح نویسنده در مقدمهٔ کتاب فقط به اسطوره‌ها یا روایت‌های (اعم از تاریخی، دینی و عرفانی) مورد استفادهٔ عطار اشاره شده است؛ ۲) *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر*، اکبر اخلاقی. اصفهان: فردا، ۱۳۷۷؛ که نویسنده ساختار روایت *منطق‌الطیر* را با توجه به سه عنصر طرح، شخصیت‌پردازی، راوی و دیدگاه بررسی کرده است. پژوهش مستقل دیگری (کتاب، مقاله یا رساله) که از منظر جستار حاضر ساختار روایی کلان و گونه‌های مختلفش را در مثنوی‌های سه‌گانهٔ *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامه* کاویده باشند، به چشم نیامد.

۱. ۳. روش تحقیق

در این جستار با روش توصیفی-تحلیلی و رویکرد روایت‌شناسی که هدف آن کشف الگوی جامع روایت به گونه‌ای است که همهٔ روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در بر گیرد (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۷) ساختار روایی مثنوی‌های سه‌گانه بررسی شد، و راز حکایت-تمثیل‌ها در طرح کلی هر مثنوی، و نیز نقش هر یک از آن‌ها را در گسترش روایت اصلی تبیین گردید. همچنین نشان دادیم عطار چگونه از اسلوب روایت بهره می‌جوید تا تجربه‌های خود را درون رشته‌رخدادهایی سامان دهد که از نظر زمانی پرمعنا و بااهمیت‌اند و برای مخاطبان خویش این امکان را فراهم می‌سازد تا در قالب روایت هم جهان را درک کنند و هم دربارهٔ جهان سخن بگویند.

۱. ۴. مفاهیم نظری

شاعران مثنوی‌های عرفانی به‌ویژه عطار از حکایت به مثابهٔ تمثیل برای اقناع و تأثیر بر مخاطب بهره می‌جویند. این ویژگی بارز ادبیات تعلیمی فارسی است که از سنت قصه‌گویی که حکایت در آن کارکرد تمثیلی دارد، مدد می‌جوید و سعی دارد که از رهگذر حکایت-تمثیل و روایت‌های خرد فهم متون فلسفی، عرفانی، و دینی را راحت‌تر سازد. مباحث عرفانی و فلسفی انتزاعی، پیچیده، و دشواریاب‌اند به‌ویژه برای مخاطبانی از

جنس تودهٔ مردم. قصه‌ها و حکایت‌های کوچک که عمدتاً مشبّهٌبه موضوعات و مفاهیم مطرح شده‌اند، مطلب را برای مخاطب محسوس و آشنا می‌کنند و باعث جلب توجه او می‌شوند. از همین رو قصه در متون دینی و وحیانی کارکردی مهم دارد. بی‌تردید عطار و دیگر شاعران عارف از این تمهید ادبی موجود در قرآن بسیار بهره جسته‌اند.

۱. ۴. ۱. حکایت-تمثیل

تمثیل یا به تعبیری تصویر، تجربه‌های عقلانی حوزهٔ معنایی گسترده‌ای را شامل می‌شود از تشبیه مرکب، استعارهٔ مرکب، استدلال، ضرب‌المثل، و اسلوب معادله گرفته تا حکایات اخلاقی، قصه‌های حیوانات، و قصه‌های رمزی (فتوحی، ۱۳۸۶: ۲۴۸). حکایت انسانی یا تمثیل پارابل، حکایت کوتاهی است حاوی نکته‌ای اخلاقی که نمونه‌ای عالی از اخلاق انسانی را به منزلهٔ الگویی برای اخلاق عمومی مطرح می‌کند. به همین دلیل در ادبیات دینی به‌ویژه مسیحی این نوع تمثیل بیش از هر فرم داستانی حضور دارد (همان: ۲۴۹).

۱. ۴. ۲. روایت

برخی محققان تبار اصلی واژهٔ روایت را کلمهٔ «گنا»[1] از ریشهٔ سانسکریت به معنای دانستن می‌دانند که از طریق زبان لاتین وارد انگلیسی شده و دو معنی دانستن و گفتن را یافته، و ابزاری جهان‌شمول برای دانستن، گفتن، معرفت‌اندوزی، بیان معرفت، و نیز تفکر فعال شده است (آبوت، ۱۳۸۷: ۴۴)؛ شاید از همین رو لیوتار روایت را «گونهٔ شگرف دانش» متعارف می‌داند (همان: ۳۵).

روایت شکل‌های متعدد وگونه‌های شگفت‌انگیزی دارد چندان‌که می‌توان همهٔ امور جهان را ظرفی برای بیان داستان‌های بشر دانست. روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود، و ازاین‌رو در قالب‌های مختلف داستانی از اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، و قصه گرفته تا داستان کوتاه، نمایشنامه، فیلم، و رمان حضور دارد.

برخی محققان روایت را مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی می‌دانند که به دو دستهٔ کلی: ۱) نشانه‌های روایت کردن، و ۲) نشانه‌های رویدادهای روایت‌شده دسته‌بندی شده‌اند که هر کدام به دسته‌های خردتر تقسیم می‌شوند. نشانه‌های روایت کردن که در برگیرندهٔ

1. gna

کنش، منشـــأ و هدف روایت‌اند، مختص روای‌اند؛ نشـــانه‌هایی نیز به شـــنوندهٔ روایت مرتبط‌اند؛ و برخی نیز به نوع کنش روایت‌گری راوی مربوط می‌شـوند. دسـتهٔ دوم یعنی نشانه‌های رویدادهای روایت‌شده، برخی به شخصیت‌ها مربوط‌اند، برخی به زمان کنش شخصیت‌ها، و برخی به مکان رخ دادن کنش‌ها (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۵).

در نهایت با توجه به حکایت-تمثیل‌های عطار «روایت بازگویی اموری سـت که به لحاظ زمانی و مکانی از ما فاصله دارند، گوینده حاضر و ظاهراً به مخاطب قصه نزدیک است اما رخدادها غایب و دورند» (تولان، ۱۳۸۲: ۱۶). روایت در مثنوی‌های عطار شکلی از ارتباط است که راوی و روایت‌شنو از مؤلفه‌های اصلی آن به شمار می‌آیند. حکایت-تمثیل‌های موجود در این مثنوی‌ها عمدتاً از بسیط‌ترین شکل روایت به شمار می‌آیند و از نوع روایت متعاقب گذشته‌نگر هستند، زیرا زمان افعال آن‌ها بیشتر ماضی است؛ همان ماضی ساده که برخی نظریه‌پردازان روایت آن را «سنگ بنای داستان» می‌دانند (آدام، ۱۳۸۹: ۶۹). روایی حکایت‌ها و دلبستگی شدید مخاطبان عطار به آن‌ها از این‌روست که ذهن و ضمیرشان را با امور عقلی و انتزاعی درگیر نمی‌کند بلکه آن‌ها را متوجه نمونه‌های آشنا و محسوس می‌نماید و به درک و شناخت بیشتر آنان مدد می‌رساند.

۲. بحث

۲. ۱. عطار و مثنوی‌های وی

فریدالدین عطار نیشابوری عارف‌شاعری است که اگرچه به سلسله و خانقاهی منسوب نبود یا به شیوهٔ مشایخ عصر خویش از طریق ایجاد خانقاه و سلسله برای ارشاد علاقه‌مندان سعی نکرد، اما «به سبب رواج و انتشار فوق‌العادهٔ منظومه‌های تعلیمی خویش در نشر و ترویج تصوف و حتی در تربیت مستقیم مشایخ سلسله‌ها نقش قابل‌ملاحظه‌ای» داشت (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۳۷). تصوف وی مانند غزالی مبتنی بر نوعی سلوک فردی و خالی از ریا است که از عشق ناشی می‌شود و عشق از درد آغاز می‌گردد، در درد تداوم می‌یابد، و از درد به کمال می‌رسد (همو، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

عطار در مثنوی‌های چهارگانهٔ خویش از قالب حکایت یا قصه‌های کوتاه در بطن داستان اصلی یا مادر که مبتنی بر گفت‌وگو است، بهره می‌جوید. البته در *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* گفتگوها فقط جزئی از داستان اصلی و مادر است در حالی‌که داستان

الهی‌نامه خودِ گفتگو است. *مصیبت‌نامه* از لحاظ شکلی به *الهی‌نامه* نزدیک‌تر است زیرا گفتگو اساسِ داستان این دو مثنوی است در حالی‌که در *منطق‌الطیر* داستان اصلی غنی‌تر و مقدم‌تر است. ویژگی مشترک این سه مثنوی آن است که داستان اصلی وزن و اعتبار زیادی دارد. اصل در آثار عطار داستان اصلی است که هم مقصد و مقصود شاعر است و هم دارای «ساختار، معماری روشن، بنا و ظاهر سنجیده‌ای است که ویژگی‌های داستان‌های فرعی خود را نیز تعیین می‌کند. هیچ‌کس در به‌کارگیری این هنر به استادی عطار نیست، او با تخیل سرشار و اندیشه‌های فراوان ناگهانی خود که بر سر و مغز خواننده فرومی‌بارد، همواره شگفتی و اعجاب برمی‌انگیزد» (ریتر، ۱۳۷۴: ۳-۴).

یادآور می‌گردد که ساختار روایی مثنوی‌های *منطق‌الطیر*، *مصیبت‌نامه* و *الهی‌نامه* با ساختار روایی *اسرارنامه* متفاوت است. عطار در این مثنوی‌ها تحت‌تأثیر سنّت روایت معهود در سپهر جهان اسلام، پیرنگی کلان برای هر یک از این سه مثنوی می‌ریزد و طی آن به تناسب ابواب و فصول حکایت‌های کوتاه و بلندی بیان می‌کند. او از رهگذر همین حکایت‌ها و تمثیلات تکمیل‌کننده، تکثیرگر، و حاشیه‌ای که فضای بسیاری را اشغال می‌کنند و با نتیجه‌گیری خاص خود از هر حکایت، روند داستان اصلی را به سرانجام می‌رساند؛ اما در *اسرارنامه* پیرنگ کلانی وجود ندارد. این کتاب مانند دیگر مثنوی‌های عرفانی-اخلاقی قبل از عطار نظیر *حدیقةالحقیقه* سنایی و *مخزن‌الاسرار* نظامی طبق ابواب و فصول خاص تدوین شده و هر فصل حکایاتی را در خلال خود به همراه دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۶۲). در این مثنوی از داستان اصلی که موجب پیوند استوار آن با سه مثنوی دیگر بشود خبری نیست، فصل‌های کتاب بدون نظم مشهود و نمایانی پشت سر هم قرار می‌گیرند و از این نظر شبیه *مثنوی مولوی* است (ریتر، ۱۳۷۴: ۴۱).

۲. ۲. ساختار روایی مثنوی‌های عطار

عطار به این نکته آگاه است که واژه‌ها با افکار و اندیشه‌های او به‌راحتی جفت‌وجور نمی‌شود. او با بیان فکری و تصویری جدید، به دنیای امور بیان‌شدنی شبیخون می‌زند و با همان ابزارهای کهنه متون ادبی معنامحور عظیمی خلق می‌کند. وی مانند معماران و متفکران بزرگ پیرنگ و اندیشهٔ کلان را با بهره‌گیری از اسلوب و فرم خاص در این سه مثنوی پایه‌ریزی می‌کند و اندیشه‌های پراکنده نشئت گرفته از ذهن، ضمیر و تجربه‌های

دیگران را به این منظومه‌های وارد می‌نماید. از این رهگذر میراث تصوف خراسان و شعر پیش از خویش را در آثار فکری و ادبی خود ذوب می‌کند و آن‌ها را در چند مثنوی و دیوان شعر جاودانه می‌سازد. از همین‌رو می‌توان این سه مثنوی را «نمایشگاه ذوق و هنر قوم ایرانی دانست که در خلال آن‌ها نبوغ و نگاه شگرف صدها هنرمند قبل از عطار نیز حضور دارد. هر داستان کوچکی از این منظومه‌ها حاصل ذوق روایت‌کنندگان این حکایت‌هاست که در طول قرون و اعصار بدان پرداخته‌اند و هر ذوقی با شیوهٔ روایت خویش، آن حکایت کوتاه و ساده را ژرفی و جلای بیشتری بخشیده است تا آن‌گاه که به دست هنرمند بزرگی چون عطار رسیده و در ترکیب نهایی به صورت یکی از شاهکارهای ادبیات جهان درآمده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

عطار با زبان و بیان خاص خود در حکایت‌های کوتاه و بلند که تاروپودهای مثنوی‌هایش تبلور می‌یابد، به همهٔ عناصر دنیای پرحیرت دورانی که در آن زندگی می‌کند، معنی می‌بخشد و برخلاف مردم آن عهد جامعه را به آرامش در روزگار پرآشوب مغول فرامی‌خواند. عطار از واژگان و نمادهای مردم آن دوران برای تصویرسازی مردم و جامعهٔ پیرامون خویش بهره می‌جوید و در قالب حکایت تجربه‌اش را برای اجتماع تفسیر و تعبیر می‌کند. البته معنای نمادها و حکایت‌هاست که عطار را زنده نگه می‌دارد و خالق معانی جدید می‌کند. شاید از این رهگذر بهتر بتوان دنیای حیرت‌زده و آشفته‌حال عطار را درک کرد.

ساختار روایت[1] شیوه‌ای است که داستان‌ها اعم از حکایت، قصه، رمان و ... از طریق آن نقل می‌شود. عطار معمولاً از راهبردهای متکثری برای نقل حکایت یا داستان خویش بهره می‌جوید. مشخصهٔ اصلی چگونگی روایت بر ساختار زیربنایی متمرکز است که شکل‌گیری آن را میسر می‌سازد. کشف الگوی جامع روایت که همهٔ روش‌های روایت را در برگیرد بسیار حایز اهمیت است، زیرا همین روش‌ها هستند که فرایند تولید معنا را میسر می‌سازد.

---

۱. برای گونه‌ها مختلف روایت مراجعه کنید : عباسی، علی. «گونه‌های روایتی»، *شناخت*، ش ۳۳ (بهار ۱۳۸۱): ۵۱ – ۷۴.

ژرار ژنت[1] مقوله‌های جدیدی از روابط پیچیده و گستردهٔ روایت را در کتاب *گفتمان روایی* مطرح ساخت. نخستین مقولهٔ مورد توجه وی ترتیب زمانی رخدادها و کنش‌ها در یک داستان عینی است. از همین‌رو بیان می‌دارد که داستان می‌تواند بدون مکان اتفاق بیفتد اما بدون زمان غیرممکن است؛ از این‌رو با توجه به ارتباط زمانی وثیق میان روایت و داستان چهار نوع روایت را برمی‌شمارد: ۱) روایت متعاقب یا پسینی؛ ۲) روایت مقدم یا آینده‌نگر؛ ۳) روایت هم‌زمان؛ و ۴) روایت دخیل (Genette, 1980: 215 – 226 به نقل از بامشکی، ۱۳۹۱: ۳۳). «کانونی‌سازی» از آخرین دستاوردهای ژنت است که برای تشریح پیچیدگی رابطه میان راوی و جهانی که روایت می‌شود، به کار می‌رود. این نظریه ژنت را قادر ساخت تا تفاوت‌های گسترده میان گونه‌های روایت را مطرح سازد. از این رهگذر می‌توانیم دقیقاً بگوییم چگونه داستان‌ها و حکایت‌ها در دل داستان‌ها یا حکایت‌های دیگر جای می‌گیرد و گسترش می‌یابد و کانون چگونه در روند یک داستان جابه‌جا می‌شود و به تأویل متون پیچیده بهتر یاری می‌رساند (برتنس، ۱۳۸۴: ۸۶ – ۹۲).

«تداعی» اسلوب مهمی در روایتگری عطار، و عامل مهمی در شکل‌گیری داستان‌های این مثنوی‌ها است که راوی از یک داستان به داستان دیگر منتقل می‌شود. این تداعی یا بر اساس تشابه و همانندی است، یا بر اساس مجاورت و تناسب، یا بر اساس تضاد و تباین (بامشکی، ۱۳۹۱: ۱۱۱). تداعی بر اساس تشابه و همانندی فرایند پربسامدی در مثنوی‌های عطار است. حکایت-تمثیل‌ها در این مهم بسیار مؤثرند زیرا در تمثیل همانندی و تشابه یک موضوع با یک داستان مطرح می‌شود و ساختار داستان با فکر و اندیشه قابل‌انطباق است به گونه‌ای که برای یک فکر در نتیجهٔ تشابه داستانی تداعی می‌شود. البته تشابه انواعی دارد از جمله: شخصیت، کنش، گفتار، صفت، رویداد اصلی، و درون‌مایهٔ داستان. تشابه درون‌مایه، کنش، و شخصیت از گونه‌های پربسامد است.

با توجه به آنچه دربارهٔ روایت و حکایت-تمثیل‌های مثنوی‌های عطار بیان شد و با تمرکز بر روایت متن‌گرای این سه مثنوی که روای (عطار) کنش‌گری در دنیای داستان نیست، مرکز جهت‌گیری نگاه خواننده بر راوی واقع می‌شود نه بر یکی از کنشگران؛ و خواننده به وسیلهٔ راوی در جهان داستان هدایت می‌شود. دست عطارِ راوی در این روایت‌ها باز است. او خدای‌گونه بر همهٔ وقایع تسلط دارد و می‌تواند تمام اعمال و

1. Gérard Genette

واکنش‌های شخصیت‌های داستان را ببیند و از درون و برون شخصیت‌های داستان آگاه باشد. در این گونه داستان‌ها (تمثیلی و رمزی) مقصود خود داستان نیست بلکه معنای نهفته در پس آن یا همان مدلول و ممثول است. هدف مصنّف فقط داستان‌سرایی نیست که تجسم اندیشه است، اندیشه‌های عرفانی، فلسفی، اخلاقی، و گاه اجتماعی و سیاسی. این گونه دلالت ثانوی و باواسطه در داستان‌های تمثیلی و رمزی مانند شیوهٔ دلالت در استعاره است که عبدالقاهر جرجانی از آن به «معنی معنی»[1] تعبیر کرده است (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۲۰).

ساختار روایتی در این سه مثنوی مبتنی بر الگوی جامع روایت با روش‌ها و راهبردهای روایی متکثری است، وحدت در عین کثرت. در این جستار به سه گونه ساختار روایی مهم موجود در آن‌ها، به اختصار اشاره می‌کنیم.

۲. ۲. ۱. ساختار روایی سفرنامه‌ای[2]

ساختار و غایت هر سه مثنوی تقریباً یکی است: نوعی سفر درونی برای رسیدن به مقصد با هدف آگاه کردن انسان از این حقیقت که هرچه هست تو هستی و هرچه هست در جان و روان تو نهفته است. سفر مرغان در *منطق‌الطیر*، و سلوک پرسش‌گرانهٔ سالکِ فکرت در *مصیبت‌نامه* به همین می‌انجامد که درمی‌یابد فقط با سفر در خود می‌توان به کُنه خود رسید. شاهزادگان *الهی‌نامه* ضمن طرح آرزوهای خود بر پدر و پاسخ او به آن‌ها، به اسلوبی دیگر سفر روحانی خود را در پیش می‌گیرند و در نهایت به انسان می‌آموزند که حقیقت هر یک از آرزوها را در درون خویش باید جست (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۹). هریک از شاهزادگان در این سفر درونی به جستجوی مفاهیم و مطلوباتی مانند نفس، شیطان، عقل، علم، فقر، و توحید برمی‌خیزند که در مصادیقی مانند جادوی آموختن، خواستاری جام جم، طلب آب زندگانی، خواهانی انگشتری سلیمان، و

---

۱. «و مقصود از معنی معنی این است که از لفظ معنایی را می‌فهمیم و سپس آن معنی ما را به معنای دیگری سوق می‌دهد». جرجانی، عبدالقاهر. *دلائل الاعجاز فی القرآن*. ترجمه سیدمحمد رادمنش. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸: ۳۳۲.

۲. برای آگاهی بیشتر از ساختار روایی سفرنامه مراجعه شود: خدادادی، فضل‌الله و محمدی فشارکی، محسن. «بررسی ساختار و گونه روایی در متن سفرنامه ناصرخسرو براساس نظریه ژپ لینت ولت». *متن‌شناسی ادب فارسی*. س ۵، ش ۳ (پاییز ۱۳۹۲) : ۵۳ – ۶۸.

خواستاری کیمیا تبلور می‌یابد. این ساختار عام و کلی *الهی‌نامه* با پیام روحانی عطار در دو منظومهٔ *مصیبت‌نامه* و *منطق‌الطیر* «ما را به نوعی سفر در درون خویش فرامی‌خواند و انسان را مرکز همهٔ کاینات توصیف می‌کند. راستی که چنین است زیرا همهٔ بزرگان اندیشهٔ بشری یک حرف کلان بیشتر ندارند از افلاطون تا بزرگان قرن نوزدهم و بیستم جهان هنر و فلسفه» (همان: ۳۴).

ساختار کثرتی-وحدتی *منطق‌الطیر* که کمتر اثر منظوم فارسی چنین ساختار کاملی را دارد، بر پیرنگ کلانی استوار است که این رباعی محمدافضل سرخوش (م ۱۱۲۶ق) در کمترین حجم ممکن آن را به نظم درآورده است:

سی مرغ ز شوق بال و پر گشودند　　در جستن سیمرغ هوا پیمودند
کردند شمار خویش چون آخر کار　　دیدند که سیمرغ هم اینها بودند

چنین پیرنگ استواری در دو مثنوی هم‌سنخ *منطق‌الطیر* که یکی مقدم و دیگری مؤخر بر آن بوده یعنی *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامه* دیده نمی‌شود با آنکه «به لحاظ نوع اندیشه‌ها و طرح دقایق جهان عرفان و ظرایف سخنان اولیا و مشایخ هیچ کم از آن ندارند و شاید در بعضی جاهای آن دو منظومه، تجربه‌های روحانی بلندی بتوان یافت که در *منطق‌الطیر* نیامده باشد، اما آن دو منظومه در تمامیت و ساختار کلی‌شان هرگز به پای *منطق‌الطیر* نمی‌رسند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۹).

عطار در پیرنگ سفرنامهٔ روحانی *منطق‌الطیر* که گزارش سفر مرغان به سوی سیمرغ است و رمزی از سلوک عارفان و سیر معنوی آنان در طریق معرفت، به آثاری مانند رساله‌الطیر احمد غزالی و احتمالاً رساله‌الطیر ابن‌سینا نظر داشته است. او توانسته با تخیل شگفت‌آور خویش از ذرات پراکنده و قطرات ناچیز حکایت-تمثیل‌ها شاهکار عظیمی بیافریند که هیچ‌گاه جامعهٔ بشری و فرهنگ انسانی از آن بی‌نیاز نخواهد بود (همان: ۱۰۸).

مصیبت‌نامه سومین سفرنامه شاعر سفرهای روحانی اهل نیشابوری است که خلاصه و افشردهٔ کل ایران کهن است. این سفر روحانی اگرچه در قلمرو و مسیری غیر از *الهی‌نامه* و *منطق‌الطیر* انجام می‌گیرد، اما به سوی همان مقصدی است که پایان دو سفرنامهٔ دیگر نیز هست.

طرح کلی و نقشهٔ این سفر روحانی بدین‌گونه است که سالکِ فکرت یعنی قهرمان اصلی این منظومه برای حلّ مشکل معرفتی خویش به تمام کاینات از جماد و نبات و حیوان تا عناصر اربعه، تا بهشت و دوزخ، تا فرشتگان مقرّب و عرش و کرسی، تا انبیای اولوالعزم، به همه رجوع می‌کند و از همه در حل مشکل خویش یاری می‌طلبد و همگی اظهار عجز می‌کنند. هر بار که سالک فکرت به یکی از این مخاطبان مراجعه می‌کند و نومید می‌شود نزد پیر خود بازمی‌گردد و درماندگی خود را بیان می‌دارد. پیر در چند جمله وضعیت و جایگاه آن کسی که سالک فکرت تهی‌دست و نومید از نزد او بازگشته برای سالک توضیح می‌دهد. در پایان این سفرنامهٔ روحانی وقتی سالک فکرت در نقطهٔ نهایی این سلوک و سرانجام پرسش‌ها قرار می‌گیرد درمی‌یابد که همهٔ جستجوهای او بیهوده بوده است و آنچه او در طلب آن عمر و نیروی خویش را به هدر داده جز در درون و ذات او نبوده است. وقتی درمی‌یابد که همه چیز را باید از خود و در ذات خود طلب کند، از جان خویش می‌پرسد که وقتی تو اصل همه چیز هستی چرا مرا این همه در رنج طلب افکندی و در سراسر کائنات به سیر و سفر و جستجو واداشتی؟ و جان در پاسخ

گفت: تا قدرم بدانی اندکی　　زآنکه چون گنجی به دست آرد یکی
گر دهد آن گنج دستش رایگان　　ذرّه‌ای هرگز نداند قدر آن

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۵-۳۶)

حکایت-تمثیل‌ها در این سفرنامه‌های روحانی کارکرد ویژه‌ای دارند. بیشتر آن‌ها بستر مناسبی برای طرح مسائل بسیار مهم سفر روحانی هستند و پاسخ آن مسائل نیز در همان حکایت‌ها ادا می‌شود. اغلب قصه‌ها از لحاظ تکنیک مسیر منحصر به فردی طی می‌کنند. اینکه برخی منتقدان بر کمبود عاطفهٔ انسانی او خرده می‌گیرند اهمیت چندانی ندارد، زیرا عطار برای عوام دست‌نیافتنی است. خوانش آثار او خوانندهٔ حرفه‌ای می‌طلبد.

در طرح کلی که هر سه مثنوی با ساختار روایت مشترک از آن پیروی می‌کنند، همهٔ حکایت‌ها بر طلب و تفحص از ذات قطعی و غایب استوار است. در این مثنوی‌ها از یک طرف با غیاب حقیقت مطلق و آن یگانهٔ بی همال روبه‌رو هستم و این غیاب تعیّن‌بخش هر چیز دیگر است؛ از سوی دیگر با یک حضور یعنی طلب آن غایب یا جستجوی امر غایب مواجهیم. او تمام نیروی خود را برای طلب غایب و به دست آوردن ذاتِ پنهانِ

حاضر صرف می‌کند. حضور و غیبتِ غایبِ حاضر در این مثنوی‌ها سرچشمهٔ اصلی و دلیل وجودی این متون است و علت‌العلل جهان با غیاب خود متن را پدیدار می‌کند.

تقریباً همهٔ حکایت‌های موجود در این سه مثنوی هر کدام نسخه‌بدل متفاوتی از این غیبت و حضور آن ذاتِ اکمل‌اند. تقریباً همهٔ مثنوی‌ها از طرح واحدی پیروی می‌کنند و حکایت‌ها نیز هم. این حکَایت‌ها بیشتر متوجه گذشته‌اند تا آینده. راز اساسی و اصلی این حکایات جستجوی سیمرغ یا طلب معرفت حق است و رشته‌ای که همهٔ این قصه‌های مستقل را به هم پیوند می‌دهد رازی نهانی است که این حضورِ غایب آموزهٔ اصلی آن به شمار می‌آید. عطار از خلال چیزی چیز دیگری را می‌بیند و چیزهایی را نیز سر راه خود تصاحب می‌کند. علاوه بر محور جستجوی سیمرغ یا خدا یا همان ذات مطلق، محور تعلیم نیز در این مثنوی‌ها حائز اهمیت است. حرکت حکایت در مثنوی‌ها از برآیند هر دو محور تبعیت می‌کند. برخی رخدادها در راستای محور اول، و برخی دیگر در خدمت محور دوم هستند و برخی هم در خدمت هر دو با هم؛ این همه موجب می‌شود تا سبک بیان شاعر عارف تا حدی مبهم و پیچیده شود.

در مثنوی‌های عطار گذر از حکایتی به حکایت دیگر به لطف وجود یک رمز ممکن می‌شود و این رمز چیزی نیست که ابداع عطار باشد بلکه در تمام آثار متشکل از روایت‌های تودرتو مشترک است و آن عبارت است از پیوند یک موضوع به موضوع دیگر و یک بازنمایی به بازنمایی دیگر. این‌ها چیزی نیست جز جستجوی خدا و سعی انسان نیک‌نفس در جهت شناخت البته در لفافهٔ حکایت-تمثیل‌ها. اصل حکایت طلب چیزی است که مسافران و سالکان به جستجویَش برمی‌خیزند و از ماهیت آن بی‌خبرند.

با توجه به آنچه ذکر شد می‌توان گفت ساختار روایی این سه سفرنامهٔ روحانی با ساختار سفرنامهٔ ناصرخسرو از چند جهت شباهت دارد: نخستین، این مثنوی‌ها بر روایتی مبتنی هستند که تحول اساسی از وضعیت آغازین قهرمان تا وضعیت پایانی روی می‌دهد. همچنان‌که ناصرخسرو از وضعیت آغازین که شخصیتی شراب‌خوار است به ناصرخسرویی در وضعیت پایانی تبدیل می‌شود که نائب امام و حجت جزیرهٔ خراسان است (خدادادی، ۱۳۹۲: ۶۵). دودیگر، گزارش جزئیات مسیر طولانی سفر در قالب حکایت‌ها و دقت و توجه بسیار راویان به این مهم است. سه دیگر، بن‌مایهٔ سفر بن‌مایه‌ای کلیدی در هر دو نوع

سفرنامهٔ آفاقی و انفسی است به این معنا کـه در هـر دو حکایـت سفر مهم‌ترین راه برای آزمون و وصول قهرمانان به هدف آرمانی است.

۲. ۲. ۲. ساختار روایی هزارویک‌شبی

هزار و یک شب[۱] از تأثیرگذارترین متون داستانی جهان است. نویسندگان بزرگی به‌ویژه از امریکای لاتین مانند بورخس[۲] و مارکز[۳] از عظمت این کتاب شـگرف در میان آثار ادبی جهان و تأثیر شگفت آن بر سبک نوشتار خود نوشته و گفته‌اند.[۴] دربارهٔ مالکیت این متن سـترگ جهانی هنوز میان ملت‌ها اختلاف اسـت. به باور ما این کتاب جمع میان دو اسلوب داستان‌پردازی هند و مصر باستان است، جایی میان دو رود دجله و فرات؛ و در شهری تدوین یافت که بعدها به اسم شهر هزار و یک شب شهرهٔ آفاق شد: بغداد. در این کتاب سـنت‌های داسـتانی کناره‌های دو رود مقدس نیل و سـند که بعدها به هم نزدیک می‌شوند و نام جدید دجله و فرات را پیدا می‌کنند، تبلور می‌یابد.

شـهرزاد در *هزار و یک شـب* روایت می‌کند تا زندگی کند، از تحلیل شـخصیت‌ها و توصـیف حالات روانی خبری نیسـت، حکایت‌های آن از روابط علّی و معلولی تبعیت نمی‌کنند یعنی می‌توان تک‌تک حکایت‌ها را به گزارهٔ سـاده‌ای تبدیل کرد که با گزاره‌های پیش و پس خود رابطهٔ توالی و نتیجه دارند ولی با علیّت باواسـطه میانه‌ای نـدارنـد و بـه حوزهٔ عقـل جمعی مربوط می‌شـونـد (تودوروف، ۱۳۸۸: ۴۴). عطـار در مثنوی‌های خویش چنین رفتار می‌کند، از الگوی انسـان-حکایت تبعیت می‌کند که عمیقاً بر کل سـاختار روایی‌اش تأثیر می‌نهد به گونه‌ای که حکایت جایگزین شـخصـیتِ بالقوه می‌شود و با ظاهر شدن شخصیتی جدید یا حکایتی تازه حکایت قبلی تمام می‌شود.

---

۱. برای آگاهی بیشتر از روایت هزارویک‌شب مراجعه کنید: حسینی سروری، نجمه و صرفی، محمدرضا. «بررسی وجوه روایتی در روایت‌های هزار و یک شب». *نثرپژوهی ادب فارسی*. ش ۲۴ (۱۳۸۹): ۸۷ - ۱۱۴؛ ابراهیم، ع. *موسوعـةالسرد العربی*. بیروت: المؤسسة العربیه للدراسات والنشر، ۲۰۰۵: ۱۵۲-۱۷۳.

2. Jorge Luis Borges

3. Gabriel José García Márquez

۴. برای شهرت جهانی و تأثیر آن بر ادبیات جهان به‌ویژه امریکای لاتین مراجعه کنید: اروین، رابرت. *تحلیلی از هزار و یک شب*. ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: فرزان‌روز، ۱۳۸۹؛ بورخس، خورخه لوئیس. *نه مقاله درباره دانته و دو سخنرانی درباره کمدی الهی و هزار و یکشب*. ترجمه کاوه سیدحسینی و محمدرضا رادنژاد. تهران: آگه، ۱۳۷۶: ۱۳۹-۱۵۷.

عطار در روایت خویش از شگرد غالب در *هزار و یک شب* یعنی گنجاندن داستان دوم در بطن داستان نخست که در زبان‌شناسی مدرن به درج[1] موسوم است (همان: ۴۹) بهره می‌جوید. کارکرد اصلی این شگرد حکایت‌های تودرتو که ویژگی مشترک فولکلور است، در مثنوی‌های عطار برای آن است که حکایت دوم مکمل حکایت قبل شود و وسیله‌ای برای متقاعد کردن مخاطب. به نظر می‌رسد بسیاری از این حکایت-تمثیل‌ها در فرایندِ تکاملِ اثر ابداع شده‌اند چنانکه بورخس ابداع و آفرینش حکایت‌های شهرزاد را نسبتِ به عنوان کتاب متأخر می‌داند و معتقد است آن‌ها را خلق کرده‌اند تا بر عنوان صحه بگذارند (همان: ۶۰).

ویژگی‌های مشترک حکایت-تمثیل‌های مثنوی‌های عطار و *هزار و یک شب* چنین است: ۱) تأکید بر کنش است و هر کنشی به‌خودی‌خود مهم است نه برای بیان ویژگی‌های این یا آن شخصیت؛ ۲) شخصیت‌ها تکامل نمی‌یابند و صرفاً ابزاری هستند که با کنش خود طرح را پیش برند، به همین دلیل در این گونه داستان‌ها تأکید بیش از هر چیز بر کنش است. ۳) رابطهٔ علّی در آن‌ها از نوع رابطهٔ علّی بی‌واسطه است یعنی فاصلهٔ میان یک ویژگی و کنش متأثر از آن بسیار کم است و هر علتی فقط به یک امکان (معلول) منجر می‌شود. ۴) زمان و مکان در این داستان‌ها فرضی است. ۵) اساس جهان‌بینی این روایت‌ها بر مطلق‌گرایی استوار است و محتوای قصه‌ها از برخورد خوبی و بدی به وجود می‌آید، در واقع خیر و شر همه جا حاضرهستند و تفاوت میان آن‌ها به‌وضوح ترسیم می‌شود. ۶) مثنوی‌های عطار مانند هزار و یک شب از ادبیات خبری حکایت دارد. در این نوع ادبیات همیشه بر خبر یک گزاره تکیه می‌شود نه مبتدا و فاعل آن (همان: ۴۳ - ۴۵).

۲. ۲. ۳. ساختار روایی کتاب مقدسی

بی‌تردید کتاب‌های مقدس جهان به‌ویژه قرآن کریم و اسلاف آن یعنی تورات و انجیل تأثیر شگرفی بر آثار ادبی جهان گذاشته‌اند[2] که هیچ‌کس نمی‌تواند منکر آن شود. این گفتهٔ ویلیام بلیک[3] که «عهد عتیق و عهد جدید رمز کل هنر است» (فرای، ۱۳۷۹: ۹) مؤیّد

---

1. embedding

۲. برای آگاهی بیشتر درباره روایت در قرآن کریم مراجعه شود: خضر، م. *بلاغةالسرد القصصی فی القرآن الکریم*. بیروت: العلم والإیمان للنشر، ۲۰۱۳؛ خلف‌الله، م. *الفن القصصی فی القرآن الکریم*. بیروت: الانتشار العربی، ۱۹۹۹.

3. William Blake

همین مهم است. تأثیر ابرمتنی مانند قرآن کریم که جامع کتاب‌های آسمانی پیش از خود است بر متون ادبی جهان اسلام، بی‌شک بیشتر از دیگر کتاب‌های مقدس بر ادبیات لاتین و دیگر زبان‌های اروپایی است. این تأثیر چنان گسترده و شگرف است که می‌توان قرآن را متن پنهان بسیاری از آثار ادبی به شمارآورد به‌ویژه متون عرفانی. قرآن به تعبیر أدونیس افق‌های نوشتاری زیادی در پیش روی نویسندگان جهان اسلام نهاده است.[۱] این امر را به‌خوبی می‌توان در مثنوی‌های عطار مشاهده کرد. یکی از عوامل مهم در فرایند تکامل ادبیات به‌ویژه شعرِ سمبلیک و عرفانیِ شاعرانی مانند سنایی، عطار، مولوی، و ابن‌عربی در جهان اسلام و شاعرانی مانند دانته، و میلتون در جهان غرب «یگانگی، مناسبت، و مشابهت ساختار داستان لاهوتی و ناسوتی» است (همان: ۵۶)

از آنجاکه شاعرانِ عارف چندان التفاتی به حوادث تاریخی پیرامون خویش ندارند، همان روایت تاریخ انبیا را که در کتاب‌های مقدس متبلور است، روایتی اصیل و بنیادی می‌دانند و تاریخ روزگار خویش را بر اساس همین الگوی روایت تاریخ انبیا می‌سنجند. از همین رو تاریخ انبیا در آثار اینان حضور چشمگیری دارد و ارجاع به حوادث تاریخی روزگارشان بسیار اندک است. عطار و شاعران عارف در مثنوی‌های خویش شریعت را تمثیلی می‌سازند و گسترهٔ تمثیلی کردن شریعت اسلام که در بطن خود دیگر شرایع آسمانی را هم دارد، در بازسازی حکایت-تمثیل‌های پیامبران تبلور می‌یابد. این شاعران عارف بر این باورند که «شریعت حتی شریعت استعلایافته را نباید منسوخ یا باطل تلقی کرد». در انجیل متی(۵/۱۸) تصریح شده: «گمان مبرید که آمده‌ام تا تو را یا صحف انبیاء را باطل سازم. نیامده‌ام تا باطل نمایم، بلکه تا تمام کنم» (همان: ۱۰۸)، اینان نیز آمده‌اند تا به‌جای آنکه شریعت به‌ویژه قرآن را به نشان بیرق اعتقاد و کردار به اهتزاز درآورند و فقیهان و دانشمندان دین را ملزم به پیروی از آن کنند؛ باب گفتگو را باز نمایند. از همین‌رو شاعران عارف‌مسلک مانند میلتون دریافته بودند که ایجاد تغییر در استعاره بسی مهم‌تر از ایجاد تغییر در آموزه‌هاست و چنین کاری مستلزم آن است که به کلیسا به چشم مادر نگاه نکرد، بلکه باید به چشم نوعروسی نگریست که می‌خواهند وظایفش را به او بیاموزند (همان: ۱۰۹).

---

۱. ر.ک. أدونیس. *متن قرآنی و آفاق نگارش*. ترجمه حبیب‌الله عباسی. تهران: سخن، ۱۳۸۸.

بهره‌گیری از داستان پیامبران در مثنوی‌های عطار بسیار گسترده و متنوع است و تا حدودی منحصر به فرد. این ناشی از معرفت عمیق عطار از معارف اسلامی اعم از قرآن کریم، تفاسیر، و تاریخ اسلام است. به نظر می‌رسد این کار او که نشئت گرفته از دیدگاهش به تاریخ باشد که تاریخ حقیقی را تاریخ انبیاء می‌داند و غیر از آن چندان برای او اهمیت ندارد، وگرنه نشانه‌های تاریخ عصر پرآشوب وی باید تا حدودی در آثارش منعکس می‌بود. او تاریخ انبیا را نمونهٔ برتر می‌داند و تاریخ‌های بعدی را انعکاسی از همان تاریخ پیامبران که به تعبیری روایت‌های خردی از همان روایت کلان تاریخ هستی است که از آدم آغاز می‌شود و به خاتم می‌انجامد.

بسیاری از قصه‌ها و تمثیلات کوچک و بزرگی که درون داستان‌های اصلی مثنوی‌های عطار نقل شده‌اند، برگرفته از زندگی پیامبران است. اغلب پیامبران الهی در مثنوی‌های عطار حضوری چشمگیر دارند. جدول بسامدی زیر تا حدودی گویای این مهم است:

جدول ۱. بسامد حضور نام پیامبران در مثنوی‌های عطار

نام پیامبر	اسرارنامه	الهی‌نامه	منطق‌الطیر	مصیبت‌نامه
آدم	۱۵	۲۵	۱۰	۲۱
ابراهیم	۲	۶	۷	۱۵
اسماعیل	۱	۱+اسحاق	۲	۱
داود	۳	۴	۵	۷
سلیمان	۶	۱۳	۹	–
عیسی	۹	۱۸	۱۱	۳۱
محمد	۱۰	۱۹	۳	۳۸
موسی	۵	۱۷	۱۶	۲۷
یوسف	۴	۱۷	۳۵	۱۷
ایوب	–	۳	۱	۱
یونس	–	–	۲	۲
نوح	–	–	۲	۹
یعقوب	–	۶	۴	–
یحیی	–	–	۱	–

از حضـرات آدم و ختمی مرتبت که بگذریم حضـرات یوسـف، موسـی، و عیسـی از پیامبران پر بسـامدی هسـتند که حضـور چشـمگیری در این مثنوی‌ها دارند. این حضـور با سـپهر فرهنگی تصـوف و عرفان اشـراقی خراسـان که بیشـتر بر پایهٔ تسـامح و تسـاهل می‌چرخید و وجود عارفان شـطاحی مانند بایزد بسطامی و ابوسعید ابی‌الخیر مؤید این امر است، همخوانی و تناسب بیشتری دارد. البته آنچه در مثنوی‌های عطار از احوال و اسرار انبیا به بیان می‌آید، تصویری از عطار و نشانه‌ای از تجارب روحانی خود او است.

داسـتان پیامبران همه‌جا در خدمت بیان اندیشـه‌ها و مفاهیم بلند طریقت و احوال و عواطف این شـاعر عارف اسـت که جوهر اصـلی آن‌ها عشـق حقیقی اسـت. این تنوع چشـمگیر داستان پیامبران به دلیل آشنایی وی با تفاسیر و داستان‌های قرآن کریم است؛ این همه موجب شـده تا نه‌تنها به دقایق و ظرایف حکایت‌های پیامبران و شـخصـیت‌های برجستهٔ آن‌ها توجه کند، بلکه به اشاره‌های ناآشنا و ویژه هم اشارتی نماید و تا حدودی به همهٔ جزئیات داستان هر پیامبر نیز اشاره داشته باشد.

۳. نتیجه‌گیری

از آنچه گذشت این نتایج حاصل شد:

۱. حکایت-تمثیل‌های مثنوی‌های عطار بسـیط‌ترین شـکل روایت، و مهم‌ترین شـکل و قالب ارتباط است که راوی و روایت‌شنو مؤلفه‌های اصلی آن به شمار می‌آیند و از نوع روایت متعاقب گذشته‌نگر هستند، چه زمان افعال آن‌ها بیشتر ماضی است.

۲. سـاختار روایی مثنوی‌های سـه‌گانهٔ عطار یعنی *منطق‌الطیر*، *مصـیبت‌نامه*، و *الهی‌نامه* با ساختار روایی *اسرارنامه* متفاوت است، زیرا ساختار کلی این سه مثنوی مبتنی بر پیرنگ کلان و طرح سراسری است که به‌تناسب ابواب و فصول حکایت‌های کوتاه و بلندی نقل می‌شودف اما *اسرارنامه* چنین پیرنگ کلانی ندارد.

۳. عطار در این سه مثنوی حاصل ذوق و هنر قوم ایرانی، و نبوغ شگرف صدها هنرمند را با زبان و بیان خاص خود در تاروپودهای حکایت-تمثیل‌های کوتاه و بلند متبلور می‌سازد.

۴. فرایند تداعی نیز اسـلوب بسـیار مهمی در روایتگری عطار، و عامل مهمی در شـکل‌گیری داسـتان‌های این مثنوی‌ها اسـت که راوی از داسـتانی به داسـتان دیگر منتقل می‌شود. این تداعی بیشتر بر پایهٔ تشابه و همانندی، تجاور، و تناسب است.

۵. پیام روحانی عطار در هر سه منظومه این است که مخاطب را به نوعی سفر درونی فرابخواند و انسان را مرکز همهٔ کاینات توصیف کند، البته همهٔ بزرگان اندیشهٔ بشری یک «حرف کلان» بیشتر ندارند.

۶. ساختار اصلی این سه مثنوی بر پیرنگ کلانی استوار است که می‌توان آن را ساختار وحدتی-کثرتی خواند، چه در مطاوی آن از ساختارهای روایی دیگر مثل سفرنامه‌ای، هزارویک‌شبی، و کتاب مقدسی (یا به تعبیری از راهبردهای مختلف روایت) بهره جسته شده است.

۷. بن‌مایهٔ اصلی اغلب حکایت-تمثیل‌های این سه مثنوی غیبت و حضورِ ذاتِ اکمل است. جستجوی سیمرغ یا طلب معرفت حق رشته‌ای است که همهٔ این قصه‌های مستقل را به هم پیوند می‌دهد، و این حضورِ غایب رازی نهانی است که آموزهٔ اصلی حکایت‌ها به شمار می‌آید.

۸. راز بسیاری از حکایت-تمثیل‌های این سه مثنوی را باید در رعایت ساختار روایی کتاب مقدس توسط شاعرِ عارف جست؛ چه عطار ظاهراً توجه چندانی به حوادث پیرامون خویش ندارد و به حوادث تاریخی روزگار خود ارجاع نمی‌دهد و تاریخ روزگار خویش را بر اساس الگوی روایت تاریخ انبیا می‌سنجد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Akram Barazandeh https://orcid.org/0000-0002-2944-0590

منابع

آبوت، پورتر. (۱۳۸۷). «بنیان‌های روایت». ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. *فصلنامهٔ هنر*، ش ۷۸ (زمستان): ۳۴ – ۶۲.

آدام، ژان-میشل و رواز، فرانسواز. (۱۳۸۹). تحلیل *انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: قطره.

اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار*. اصفهان: نشر فردا.

بامشکی، سمیرا. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی داستانهای مثنوی*. تهران: هرمس.
برتنس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.
تولان، مایکل. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو درباره حکایت*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
خدادادی، فضل‌الله و محمدی فشارکی، محسن، (۱۳۹۲). «بررسی ساختار و گونه روایی در متن سفرنامه ناصرخسرو براساس نظریه ژپ لینت ولت»، *متن‌شناسی ادب فارسی*. س ۵ (۳): ۵۳ - ۶۸ .
ریتر، هلموت. (۱۳۷۴). *دریای جان: سیری در آراء و احوال شیخ فریدالدین عطار نیشابوری*. ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بای‌بردی. تهران: هدی.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). *جستجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
ـــــ (۱۳۶۴). *سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*. تهران: علمی، ۲ج.
ـــــ (۱۳۷۸). *صدای بال سیمرغ: درباره زندگی و اندیشه عطار*. تهران: سخن.
عطار، محمدبن ابراهیم. (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
ـــــ (۱۳۷۵). *مختارنامه عطار*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
ـــــ (۱۳۸۶). *مصیبت‌نامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
ـــــ (۱۳۸۳). *منطق‌الطیر*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

Refrences

Abbott, Porter. (2008) "Foundations of Narration" translated by Abolfazl Horri. *Art Quarterly*. No. 78, pp. 34-62. [In Persian]
Adam, Jean- Michel and Revaz, Françoise. (2001). *L'analyse des recits*. Translated by Azin Hosseinzâdeh and Katayoun Shahparrâd. Tehran: Qatre. [In Persian]

Akhlaqi, Akbar. (1998). *Structural analysis of Attar's logic*. Isfahan: Farda. [In Persian]

Attâr, Mohammad-ibn Ibrahim. (2008). *Elahi-Nameh*. Introduction, correction and comments by Mohammadreza Shafie'i Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

————. (1996). *Mukhtar-Nameh Attar*. Introduction, correction and comments by Mohammadreza Shafie'i Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

————.(2007). *Mosibat-Name*. Introduction, correction, and comments by Mohammadreza Shafie'i Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

————. (2004*). Manteq- ol- Tair [The Conference of The Bird*]. Introduction, correction and comments Mohammadreza Shafie'i Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Bamshki, Samira. (2012). *Narrative of Masnavi stories*. Tehran: Hermes. [In Persian]

Bertens, Johannes Willem. (2005). *Fundamentals of Literary Theory*. Translated by Mohammadreza Abolghasemi. Tehran: Mahi. [In Persian]

Fotuhi, Rudma'jani, Mahmoud. (2010). *Image rhetoric*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Frye, Northrop. (2000). *The great code: the Bible and literature*. Translated by Saleh Hoseyni. Tehran: Niloufar. [In Persian]

Khodadadi, Fazlollah and Mohammadi Fesharaki, Mohsen. (2013). "Study of the structure and type of narrative in the text of Nasser Khosrow's travelogue based on Jep Lint Voltg's theory", *Textbook of Persian literature*, fifth year, number 2, pp: 53-68. [In Persian]

Prince, Gerald. (2012). *Narratology: The form and function of narration*. Translated by Mohammad Shahba. Tehran: Minõye Kherad. [In Persian]

Ritter, Helmut. (1995). *Darya Jan: A Look at the Opinions of Sheikh Farid al-Din Attar Neyshabouri*. Translated by Abbas Zaryâb Khoei and Mehr Afagh Baibardi. Tehran: Hoda. [In Persian]

Todorov, Tzvetan. (2009). *The Poetics of Prose: New Research on Narrative*. Translated by Anoushirvân Ganjipour. Tehran: Ney. [In Persian]

Tolan, Michael. (2007). *Narratology: A Linguistic-Critical Introduction*. Translated by Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati. Tehran: Samt. [In Persian]

Zarrinkoob, Abd-ol-Hoseyn. (1984). *Search in Iranian Sufism*. Tehrana: Amir Kabir. [In Persian]

————. (1985). *Serr Ney: Critique and analytical and comparative description of Masnavi*. Tehran: Elmi. [In Persian]

————. (1999). *The Voice of Simorgh Wings: About Attar's life and thoughts*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

استناد به این مقاله: عباسی، حبیب‌الله و برازنده، اکرم. (۱۴۰۲). ساختارهای روایی مثنوی‌های عطار. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۹-۳۰. doi: 10.22054/JRLL.2022.55299.1001

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 31 -56
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66381.1011

ATU PRESS

Original research

Received: 02/02/2022, Review: 26/04/2022, Accepted: 16/05/2022

ISSN: 2821-093X

EISSN: 2821-0948

Word Order and Information Structure in the Fifth Century AH Prose Texts

Arsalan Golfam* Asossiate Professor of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Mohammadjavad Borghe'i Ph.D. Student in Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Abstract

Persian texts of the earlier period, can be selected as a good case study in the field of linguistics. It is possible to look at the texts of this period through the window of functionalist frameworks and to describe its linguistic features in such a way as to become a stylistic research tool for further ado. Investigating the order of the elements in a sentence and information structure, and then communicating these two categories together allows the linguist to better understand the meaning (function) relationship with the linguistic form, and can also be a tool for identifying the stylistic features of each period. The present study attempts to consider information structure in the fifth century within the framework of Holliday's systematic functional grammar, and also to statistically describe the order of the elements in a sentence and the syntactic structure throughout this period. The body of work contains 1,200 sentences from works such as *Kashf-ul-Mahjub*, *Bayhaqi's History*, the *Qeshiriiyya treatise*, *al-Tafhim*, the *Qâboosnameh* and the *Ala'i encyclopedia*, and then after, the patterns of ordering the main structures were identified in these texts. It was also determined whether the following sentences matched each of the patterns of information structure. This research showed that in the fifth century, the basic or unmarked form of the main elements of action statements, regarding their order, obeys the SOV pattern, and in the whole body of sentences, it corresponds to the head-final structures. The number of marked sentences was only ten percent of the whole body, which can be inferred as the flexibility of the texts in this period, in terms of the word order of the sentence. Investigating the state of information structure in this period also demonstrated that only 5% of sentences were under the marked patterns of information structure.

Keywords: Functional Linguistics, Systemic Functional Grammar, Information Structure, Word order, 5th century AH.

* Corresponding Author: golfamar@modares.ac.ir

How to Cite: Golfam, A., Borghe'i, M. J. (2023). Word Order and Information Structure in the Fifth Century AH Prose Texts. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 31-56. doi: 10.22054/JRLL.2022.66381.1011

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۳۱-۵۶
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66381.1011

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در متون نثر قرن پنجم هجری

ارسلان گلفام * دانشیار زبانشناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

محمدجواد برقعی دانشجوی دکتری زبانشناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

چکیده

متون منثور برجای‌مانده از قرن ۵ ق که از زبان عربی و متون فارسی دورهٔ پیشین تأثیر پذیرفته‌اند، موردِ پژوهشیِ مناسبی در قلمرو زبان‌شناسی هستند. می‌توان از رهگذر چارچوب‌های نقش‌گرایانه به متون این دوره نظر انداخت و ویژگی‌های زبانی‌شان را به‌گونه‌ای تشریح کرد که دستمایهٔ تحقیقات سبک‌شناسانه واقع شود. بررسی ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع، و ارتباط این دو مقوله با یکدیگر به زبان‌پژوه امکان آن را می‌دهد که رابطهٔ معنی (کاربرد) با صورت زبانی را بهتر فهم کند، به‌علاوه می‌تواند ابزاری برای شناخت ویژگی‌های سبکی هر دوره باشد. در این پژوهش تلاش شده تا در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند، وضعیت ساخت اطلاع در قرن پنجم بررسی شود و با نگاهی آماری، وضعیت ترتیب ارکان جمله و ساختمان نحوی در این دوره توصیف گردد. پیکره‌ای شامل ۱۲۰۰ جمله از کتاب‌های *کشف‌المحجوب*، *تاریخ بیهقی*، *رسالهٔ قشیریه*، *التفهیم*، *قابوس‌نامه* و *دانش‌نامهٔ علایی* گردآوری، و الگوهای ترتیب سازه‌های اصلی در این متون مشخص گردید. معین شد که هر جمله با کدام‌یک از الگوهای ساخت اطلاع مطابقت می‌کند. این تحقیق نشان داد که در قرن ۵ ترتیب بنیادین یا صورت بی‌نشان ارکان اصلی جمله در جملات گذرا، مطابق با الگوی فاعل-مفعول-فعل و در کل جملات مطابق با الگوی هسته‌پایانی است. تعداد جملات با ترتیب‌های نشان‌دار فقط ۱۰ درصد کل پیکره را تشکیل می‌داد که به معنای انعطاف کمِ متون این دوره به لحاظِ ترتیب ارکان جمله است. بررسی وضعیت ساخت اطلاع در این دوره نیز نشان داد که فقط ۵ درصد از جملاتِ منطبق با الگوهای نشان‌دار ساخت اطلاع بودند.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی نقش‌گرا، دستور نقش‌گرای نظام‌مند، ساخت اطلاع، ترتیب ارکان جمله، متون نثر قرن پنجم.

* نویسنده مسئول: golfamar@modares.ac.ir

مقدمه

برای آنکه بتوان تحلیل درستی از سیر تحول و تطور زبان فارسی در ادوار مختلف تاریخ به دست داد، لازم است پیش از آن شماری از زبان‌پژوهان با رویکردهایی پیکره‌بنیاد ساخت زبان فارسی را توصیف کرده باشند. چنین مرحله‌ای مسلماً مقدم بر تبیین‌هایی است که در آن به چرایی عملکرد و رفتارهای دستگاه‌های زبان پاسخ داده می‌شود. یکی از اهداف این پژوهش، ارائهٔ اطلاعات توصیفی از ساخت زبان فارسی در ابتدای دوران تدوین آن است.

یکی از موضوعات شایان توجه در قلمرو نحو زبان فارسی موضوع «ترتیب ارکان جمله»[1] است. زبان فارسی مانند بسیاری از خویشاوندان خود در زبان‌های دیگرِ هندواروپایی که در مسیر تحلیلی‌شدن پیش رفته‌اند، از مؤلفهٔ «ترتیب ارکان جمله» برای تعیین نقش‌های نحوی استفاده می‌کند. نویسندگان فارسی‌زبان از هنگام تولد آثار منثور فارسی دری همواره به انحای مختلف از این مؤلفه بهره گرفته‌اند و به فراخور شرایط مختلف و در بافت‌های متفاوت، ارکان جمله را کنار هم چیده‌اند. با مطالعهٔ آثار قدما می‌توان حدی از انعطاف‌پذیری را در تغییر ترتیب ارکان جمله مشاهده کرد؛ اما سؤالی پیش می‌آید: به‌راستی در سده‌های آغازین فارسی نوین کدام نوع از ترتیب‌های سازگانی حضور پررنگ‌تری دارند و وضعیت ذهنی نویسندگان و تمایل آن‌ها به تأکید یا برجسته‌کردن یک موضوع چگونه در صورت زبان منعکس می‌شود؟ مشخصاً پاسخ به چنین پرسش‌هایی می‌تواند راه را برای تحلیل‌های دیگر باز کند. از این رهگذر می‌توان توضیح داد که چه زمانی در جملات فارسی نوعی هنجارگریزی نحوی رخ می‌دهد و این هنجارگریزی چگونه دستمایهٔ شاعران و نویسندگان قرار می‌گیرد.

یکی از عواملی که نحوهٔ چیدمان ارکان جمله را تعیین می‌کند ساخت اطلاع[2] است. در رویکردهای صورت‌گرایانهٔ نحوبنیاد، تلاش بر آن است تا با توجیهات نحوی مسئلهٔ حرکت و جابه‌جایی ارکان جمله بررسی شود، اما در دیدگاه‌های کارکردگرایانه تبیین علل و چگونگی استفادهٔ گویشوران از آرایش‌های متنوع زبانی، جز با توجه به بافت و عوامل گفتمانی صورت نمی‌پذیرد. از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرا، دستورزبان به‌واقع

1. word order
2. Information structure

توصیف چگونگی تطابق معنی با صورت‌بندی زبانی است. از این منظر می‌توان برای هر صورت زبانی یک تبیین کاربردی ارائه داد. شاید استعارهٔ کوه یخ برای توصیف صورت‌های زبانی مناسب باشد؛ از آن جهت که دریافت‌کنندگان پیام صرفاً با برآیند شنیداری یا کتبی پیام مواجه می‌شوند و عموماً به سازوکارهای پیچیده و پرشماری که در پسِ تولید صورت‌های زبانی نهفته است، توجهی ندارند.

مطالعهٔ ترتیب ارکان جمله و علل جابه‌جایی سازه‌ها می‌تواند تا حدی ما را به سمت کشف چگونگی کارکرد ذهن در صورت‌بندی مفاهیم راهبر شود. چنین مطالعاتی دربارهٔ فارسی امروز تا اندازه‌ای صورت پذیرفته، اما شمار پژوهش‌هایی از این دست که بر متون ادوار پیشین زبان فارسی متکی باشد، چندان قابل‌توجه نبوده است. اطلاعاتی که تا کنون از ساختمان نحوی متون منثور در سده‌های آغازین فارسی نوین به دست آمده، عمدتاً محصول مطالعات سبک‌شناسان سنتی است. با مروری بر مطالعات پیشین درمی‌یابیم که پژوهش‌های پیکره‌بنیاد اندکی مبتنی بر نظریات نحوی از ساخت زبان فارسی در دوران سامانی و غزنوی انجام شده است. لذا شایسته است تا ضمن ارج نهادن بر آرای محققان علوم بلاغت و سبک‌شناسان سنتی، مختصات زبانی و نحوی دورهٔ موردبحث را با تکیه بر چارچوب‌های نظری بازنگری کنیم.

مطالعهٔ زبان‌شناختی متون قرن پنجم از بابت موقعیت تاریخی ویژهٔ این قرن حائز اهمیت است؛ موقعیتی که باعث شد زبان فارسی در معرض تأثیرات درونی و بیرونی بسیار قرار گیرد. شمار فراوان ترجمه‌هایی که از متون عربی و متون تفسیری قرآن صورت گرفت تاحدودی بر نثر قرن چهارم و پنجم اثر گذاشت، و شواهد آن را می‌توان در رفتارهای نحوی زبان فارسی در این دوره ملاحظه کرد. در همین باره بهار (۱۳۳۰: ۳۷) به مواردی از تأثیرپذیری نحو فارسی از عربی اشاره می‌کند، برای مثال موارد فراوان تقدیم فعل بر نهاد در متون این دوره را متأثر از جمله‌های فعلیهٔ زبان عربی می‌داند. صرف‌نظر از تأثیر زبان عربی، می‌توان مجموعه‌ای از ویژگی‌های فارسی دورهٔ میانه و پهلوی را نیز در متون قرن پنجم مشاهده کرد. چنین مباحثی انگیزهٔ اصلی مؤلف مقالهٔ حاضر برای تحلیل و بررسی این دوره بوده است. امید است نتایج این پژوهش خود سنگ بنایی شود برای تحلیل‌های دیگر و مورد استفادهٔ محققان حوزهٔ زبان‌شناسی تاریخی، نحو زبان فارسی، و سبک‌شناسان متون نثر قرار بگیرد.

در پژوهش حاضر با بررسی آماری داده‌های پیکرهٔ زبانی، ابتدا ترتیب بنیادین ارکان جمله در قرن پنجم مشخص می‌شود، سپس در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند[1] هلیدی[2]، توصیفی کمّی از الگوهای نشان‌دار ساخت اطلاع در این دوره ارائه می‌گردد. در نهایت تشریح خواهد شد که جابه‌جایی‌های سازه‌ای در متون موردبررسی تا چه اندازه با انگیزه‌های اطلاعی صورت گرفته است. امید است که این پژوهش گامی مثبت در مطالعات سبک‌شناختی تاریخی بردارد.

در این پژوهش سه سؤال اصلی مطرح است:

۱. ترتیب بنیادین ارکان جمله در متون نثر قرن پنجم کدام است؟

۲. به ترتیب کدام‌یک از الگوهای نشان‌دار ساخت اطلاع بیشترین بسامد را در متون نثر قرن پنجم دارند؟

۳. در میان جملاتی از متون نثر قرن پنجم که به لحاظ ساخت اطلاع نشان‌دار هستند، تا چه اندازه جابه‌جایی ارکان جمله ملاحظه می‌شود؟

پیشینهٔ پژوهش

تا کنون پژوهش‌های متعددی برای بررسی ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در زبان فارسی صورت گرفته است اما تمرکز آن‌ها عمدتاً بر فارسی امروزی بوده است. غالب داده‌های پژوهش‌های حوزهٔ ساخت اطلاع، از میان مکالمات زنده و روزمرّه اخذ شده است. در چنین وضعیتی به‌خاطر حضور مشخصه‌های نوایی[3] با اطمینان بیشتری از کهنگی یا نو بودن عناصر متن سخن گفته می‌شود اما قضاوت دربارهٔ ساخت اطلاع در متون قدما با دشواری بیشتری همراه است؛ زیرا باید دقایق و ظرایف معنایی متون با تکیه بر بافت زبانی فهم شود. در این بخش به برخی پژوهش‌های مرتبط با مقالهٔ حاضر اشاره می‌شود.

مجیدی (۱۳۹۰) در پژوهش خود پیکره‌ای متضمن ۴۰۰ متن علمی، آموزشی، داستانی و روزنامه‌ای را بر پایهٔ دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی بررسی و تحلیل می‌کند. هر کدام از جملات پیکره در این پژوهش ابتدا به دو بخش آغازگر و پایان‌بخش تقسیم می‌شوند، سپس کهنگی و نوبودن هر سازه تعیین می‌گردد. از دریچهٔ نتایجی که مجیدی

1. Systemic Functional Grammar
2. Michael Halliday
3. prosodic features

ارائه می‌کند، می‌توان ارتباط ترتیب ارکان جمله با ساخت اطلاع را دریافت. طبق یافته‌های پژوهش موردنظر در قلمرو آغاز/پایان‌بخش یا ساخت اطلاعی کهنه/نو آرایش سازگانی «فاعل —فعل» و «فاعل-مفعول-فعل» بیش از دیگر چینش‌ها مشاهده می‌شود که البته طبیعی و مطابق انتظار می‌نماید؛ اما نکتهٔ قابل‌تأمل آن است که در قلمروهای اطلاعی دیگر نیز حضور چنین ترتیب‌هایی چشمگیر بوده است و این امر نشان می‌دهد که یافتن ارتباط میان ساخت آغازگری و ساخت اطلاع با ترتیب ارکان جمله در زبان فارسی با دشواری مواجه است.

کشاورز دیزجین (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود به تأثیر قلب نحوی[1] بر ساخت اطلاعی جمله در دو متن *کلیله‌ودمنه* و *تاریخ بیهقی* پرداخته است و در چارچوب ساخت اطلاع نگاهی تطبیقی و مقایسه‌ای به این دو متن دارد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که فراوانی قلب‌های نحوی رخ‌داده در *تاریخ بیهقی* بیشتر از *کلیله‌ودمنه* است، اما از نظر ساخت اطلاع وضعیت در دو متن مشابه است و قلب‌های نحوی رخ‌داده بر تأکید اطلاعی جملات تأثیر گذاشته‌اند و نگارنده تقریباً هیچ‌گونه تأکید تقابلی[2] در دو متن مشاهده نکرده است. درنهایت از مجموع یافته‌ها چنان برمی‌آید که قلب نحوی به انگیزهٔ تغییر برجستگی[3] سازه‌ها در جمله‌های مستخرج منجر به ایجاد ساخت‌های نشان‌دار شده و بر وضعیت ساخت اطلاع اثر گذاشته است.

طباطبایی (۱۳۹۴) با بررسی پیکره‌ای شامل ۵۲۰.۰۰۰ واژهٔ برگرفته از متون علمی، ادبی، داستانی، و گزارش‌های خبر روزنامه‌ها تلاش می‌کند تا بسامد ترتیب‌های مختلف ارکان جمله در فارسی معاصر را نشان دهد. مؤلف این رساله مشخصاً توجه خود را بر ساخت‌های بی‌نشان معطوف می‌دارد که در پیکرهٔ یادشده، ۷۰۸۵ واژه برآورد شده است. مؤلف بیان می‌کند که در زبان فارسی امکان پسایندسازی عناصر فاعل و مفعول صریح وجود دارد. همچنین پیشایندسازی مفعول صریح به انگیزهٔ برجسته‌سازی و ایجاد تقابل فراوان رخ می‌دهد اما این امکان در مورد مفعول غیرصریح تعریف نمی‌شود. طبق تحلیل

1. scrambling
2. contrastive focus
3. prominence

نگارنده، علت گفتمانی پسایندسازی مفعول صریح احتمالاً قراردادن آن در جایگاه کانونی ویژه و مؤکّد ساختن سازه باشد.

نگینی (۱۳۹۹) با گردآوری پیکره‌ای مشتمل بر ۷۸۷ جمله (۱۳۶۳۴ بند) و برچسب‌گذاری آن در چارچوب دستور نقش و ارجاع می‌کوشد توصیفی از الگوهای ترتیب ارکان جمله در متون منثور قرن هفتم هجری ارائه دهد و از این رهگذر به ارزیابی آرای سبک‌شناسان سنتی درباب ویژگی‌های نحوی دورهٔ مزبور بپردازد. او درنهایت ساخت بی‌نشان ترتیب ارکان جمله در این دوره را به صورت موضوع ۰- موضوع ۱- محمول یا به عبارتی SOV یا OV نشان می‌دهد.

مفاهیم نظری

در این بخش می‌کوشیم توصیفی از مفاهیم نظری در حوزهٔ ساخت اطلاع، ساخت آغازگری و ترتیب ارکان جمله ارائه دهیم و سپس ارتباط میان این حوزه‌ها را با تکیه بر آرای نقش‌گرایان تشریح کنیم. پیش از هر چیز لازم است نگاهی به خاستگاه نظری بحث در دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی داشته باشیم.

دستور نقش‌گرای نظام‌مند

در دههٔ هشتاد میلادی مایکل هلیدی با استفاده از دستاوردهای نظری حلقهٔ پراگ، توصیف خود از نظام زبان را در قالبی تحت عنوان «دستور نقش‌گرای نظام‌مند» طرح‌ریزی کرد. در میان رویکردهای نقش‌گرایان به زبان بی‌تردید متن‌محورترین آن‌ها دستور نقش‌گرای نظام‌مند است، این گرایش به متن در آثار متن‌محور مالینوفسکی[1] پیرامون محیط فرهنگش سابقه دارد و همین‌طور در اصرار فرث[2] به تجدد ارتباط میان ساخت‌های نظری با داده‌های متنی قابل‌مشاهده است (Butler, 2003: 47). اعتقاد هلیدی در این نظریه بر این بود که دستور زبان به‌واقع توصیف چگونگی تطابق معنی است با صورت‌بندی زبانی. به باور او برای هر صورت زبانی می‌توان یک تبیین کاربردی ارائه داد و چنان نیست که دستور مستقلانه بدون ارتباط با بافت غیرزبانی مسیر خویش را در پیش گیرد. از منظر هلیدی عنصر

1. Bronisław Malinowski
2. John Rupert Firth

اصلی در دستور زبان معنا و کارکرد است. او به سه نوع معنا و در تناظر با آن به سه نوع فرانقش اشاره می‌کند که به‌واقع وظیفهٔ سازماندهی معنی در بند را بر عهده دارند و عبارت‌اند از: فرانقش اندیشگانی،[1] فرانقش بینافردی،[2] و فرانقش متنی[3].

فرانقش‌های زبان

نخستین فرانقش در چارچوب نظری هلیدی فرانقش اندیشگانی است و به مفهوم دربارگی[4] اشاره دارد، به آن معنی که هر قسمت از زبان دربارهٔ چیزی ایراد می‌شود. این فرانقش به چگونگی صورت‌بندی درک و شناخت زبانور از جهان و طبقه‌بندی عناصر محیطی و اجتماعی انسان ناظر است و به معنی شناختی و مفهوم گزاره دلالت دارد. فرانقش اندیشگانی در فرایندها، کنش‌ها، رویدادها، فرایندهای خودآگاه و روابط قابل‌مشاهده است. تحلیل بند در این فرانقش با استفاده از عناصری معنایی صورت می‌گیرد (Halliday & Hasan, 1976: 26; Halliday,1985: 53).

هلیدی فرانقش دیگری را تحت عنوان فرانقش بینافردی معرفی می‌کند که به استفاده از زبان در کنش‌های ارتباطی اشاره دارد. از طریق این فرانقش است که زبانور احساسات، نگرش‌ها و قضاوت‌های خود را ابراز می‌کند و نقشی در تعاملات بینافردی بر عهده می‌گیرد. این فرانقش مبیّن کنش‌های ما در مواجهه با دیگران در محیط است و به صورت‌های کنش، اظهار، پیشنهاد، سؤال و درخواست طرح‌ریزی می‌شود (Halliday,1985: xiii).

سومین مورد، فرانقش متنی نام دارد. این فرانقش اطلاعاتی را که به وسیلهٔ فرانقش‌های بینامتنی و اندیشگانی به اشتراک گذاشته می‌شود، می‌سازد و دربردارندهٔ نقش سازماندهی زبان در متن است (Bloor & Bloor, 2004: 11).

زمانی که ما از این چشم‌انداز به زبان نگاه می‌کنیم به‌واقع در تلاشیم تا دریابیم که گویشوران چگونه پیام خود را ساخت‌مند می‌کنند. مفهوم ساخت‌مندی با شکل ارائهٔ پیام ارتباط می‌یابد؛ اینکه چگونه صورت‌بندی یک متن می‌تواند به شکل‌گیری یک معنی

1. ideational metafunction
2. interpersonal metafunction
3. textual metafunction
4. aboutness

منسجم و دارای وحدت ساختاری بینجامد. درنتیجه می‌توان گفت که مبحث انسجام[1] در فرانقش مزبور طرح می‌گردد. برای حصول انسجام متنی ابزارهایی وجود دارد نظیر: تکرار[2]، پیوستگی[3] و آغازه‌سازی[4]. زمانی که یک واژه را در گفتار تکرار می‌کنیم یا برای اشاره به واژهٔ قبل از یک واژهٔ هم‌معنا استفاده می‌کنیم، به‌واقع در حال به‌کارگیری راهکار تکرار برای انسجام بخشیدن به متن هستیم. همچنین به‌کارگیری قیود و حروف ربط می‌تواند پیوستگی متن را توجیه کند. در کنار این‌ها می‌توان برای انسجام بخشیدن به متن از پیشایندسازی عنصری در جایگاه آغازگر استفاده کرد که به آن آغازه‌سازی گویند. این اتفاق مشخصاً بند را به لحاظ ترتیب ارکان نشان‌دار می‌سازد. تحلیل بند در این فرانقش با استفاده از جایگاه‌های آغازگر و پایان‌بخش انجام می‌شود. این دو بخش در کنار هم تشکیل ساخت آغازگری می‌دهند (Thompson, 2014: 146-145).

در بخش فرانقش متنی دو نظام موازی و مرتبط با هم در تحلیل ساخت بند وجود دارد یکی ساخت اطلاع است که با اطلاع نو و کهنه سروکار دارد و دیگری ساخت آغازگری (معنایی) است که همراه اصطلاحات آغازگر و پایان‌بخش شناخته می‌شود (Bloor & Bloor, 2004: 65).

ساخت آغازگری

نظامی که برای تحلیل سازماندهی متن و تفکیک ارکان آن به آغازگر و پایان‌بخش به کار گرفته می‌شود، ساخت آغازگری نام دارد. زبان‌شناسان مکتب پراگ نخستین کسانی بودند که به این جنبه از زبان پرداختند. پس از آن‌ها هلیدی نیز همچنین ساخت آغازگری را بر اساس دستور نقشی تحلیل کرد و آن را در سطح بند (و نه سطح فراتر یا فروتر) به کار گرفت. به‌طور مشخص رهاورد تحلیل‌های مبتنی بر این نظام به درک بهتر دقایق معنایی زیرین نوشتار یا کلام، و فهم مقصد گوینده کمک شایانی کرد و ابزاری برای سنجش انسجام و طبیعی بودن متن شد. به‌طور کلی باید عنوان کرد ساخت آغازگری سبب می‌شود

1. cohesion
2. repetition
3. conjunction
4. thematization

تا متن قابل‌پذیرش و طبیعی جلوه کند و از این جهت مطالعهٔ آن اهمیت می‌یابد (Baker, 2018: 140).

بند در ساخت آغازگری به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول آن آغازگر نام دارد. این بخش درواقع همان سازهٔ ابتدایی بند است و به‌جز آن، هر آنچه دربند باقی می‌ماند، به قلمرو پایان‌بخش تعلق می‌یابد (Thompson, 2014: 147). از نگاه هلیدی آغازگر نقطهٔ عزیمت پیام و قلهٔ متن است و در بند به‌عنوان پیام کارکرد دارد؛ همان پیامی که گوینده یا نویسنده در مورد آن سخن می‌راند. به تعبیری، آغازگر یادآور بند است (Halliday,1985: 36). در هر بند از پسِ آغازگر، پایان‌بخش می‌آید که به آن نتیجهٔ پیام گفته می‌شود. اگرچه به‌صورت بالقوه فاعل، مفعول، متمم، افزوده و هرکدام از این عناصر می‌تواند در جایگاه آغازگر بند قرار گیرد اما عناصری وجود دارند که ذاتاً آغازگر هستند مثل افزوده‌های عطفی، کیفی، شرطی و حروف ربط وابستگی و همپایگی و آنچه پس از این عناصر می‌آید در قسمت پایان‌بخش جای می‌گیرد (Halliday,1985: 50 - 51).

ساخت اطلاع

دومین نظام تحلیل در بخش فرانقش متنی، ساخت اطلاع است که به سازماندهی متن از لحاظ نقش‌های نو و کهنه اشاره دارد. در این نظام آنچه قابل‌پیش‌بینی و جزئی از اطلاع مفروض گوینده و شنونده باشد، اطلاع کهنه نام می‌گیرد و می‌تواند جایگاه ابتدایی یا انتهایی را در جمله اشغال کند. در کنار عناصر کهنه عناصری در جمله وجود دارند که لزوماً باید در جمله حضور داشته باشند؛ زیرا بار اصلی پیام را بر دوش می‌کشند و تشکیل‌دهندهٔ اطلاع نو در بند هستند. پیش از آنکه قسمت نوی اطلاع توسط گوینده یا نویسنده بیان شود، مخاطب نسبت به آن آگاهی ندارد و بخش دیگر یعنی اطلاع کهنه پیش‌تر توسط دریافت‌کنندهٔ جمله بر اساس موقعیت یا بافت متنی شناخته شده است (Halliday & Hasan, 1976: 326).

نخستین جزء که حاکی از پیش‌زمینهٔ مشترک میان گوینده و شنونده است، اطلاعاتی را ارائه می‌کند که گوینده شناخته‌شدن آن توسط شنونده را مفروض می‌داند و بدان ارجاعی می‌دهد تا از آن رهگذر به سمت جزء دوم یعنی اطلاع نو رهنمون شود (Baker,

159 :2018). این واحدهای اطلاعی در بسیاری موارد و نه ضرورتاً در تطابق با بند قرار می‌گیرند (Haliday, 1985: 38)؛ بدان معنا انحصاراً حوزهٔ اطلاع نو و کهنه به بند محدود نمی‌شود؛ به این ترتیب، طبق نظر هلیدی و حسن واحد ساخت اطلاع یک پیام بند نیست، بلکه گروه نواختی است.

همان‌طورکه بیکر (2018) اشاره می‌کند در ساخت اطلاع کهنگی برخی عناصر به‌محض مشاهده‌شدن قابل‌تشخیص است؛ ازآن‌رو که به بخشی پیشینِ کلام ارجاع می‌دهند. اساساً کهنگی آن ویژگی است که گوینده از طریق آن به چیزی که در بخش‌های دیگر بافت زبانی است، اشاره می‌کند. به‌صورت کلی می‌توان به دو گروه کهنگی اشاره کرد: گروه نخست شامل ابزارهای دستوری مثل ضمایر شخصی، مشخص‌گرها و حروف تعریف است؛ و گروه دوم عبارت‌های ارجاعی را در برمی‌گیرد. صرف‌نظر از چنین عناصری که بالذات به قلمرو کهنه تعلق دارند، در مورد دیگر اجزای بند نمی‌توان فارغ از بافت دست به قضاوت زد. شایان دقت است که هویت اطلاع نو و کهنه متأثر از موقعیت بند می‌تواند تغییر بپذیرد. برای مثال، در یک متن نوشتاری ممکن است که در سطر اول یک واژه متعلق به اطلاع نو باشد و در سطر بعد بدل به اطلاعی کهنه شود؛ ازاین‌رو، در مورد اطلاع نو صفت غیرقابل‌بازیابی[1] به کار می‌رود.

روشن کردن تمایز میان ساخت آغازگری با ساخت اطلاع

هلیدی از نخستین زبان‌شناسانی بود که ساخت آغازگری را که میراث مکتب پراگ بود از ساخت اطلاع بازشناخت. چیزی که در مورد ساخت آغازگری باید بدان توجه داشت، نسبت آن با گوینده و شنونده است. این اصطلاح برخلاف ساخت اطلاع کاملاً گوینده‌محور است یعنی این گوینده است که تصمیم می‌گیرد که کدام سازه در جایگاه آغازگر و کدام سازه در جایگاه پایان‌بخش قرار گیرد. ساخت آغازگری مستقیماً با ترتیب ارکان جمله ارتباط می‌یابد. غالب زبان‌شناسان مکتب پراگ ساخت آغازگری را با ساخت اطلاع به‌عنوان سازوکاری که جایگاه آغازگر را توصیف می‌کند یکی دانسته‌اند، درحالی‌که هلیدی آن‌ها را دو ساخت مجزا می‌داند که در مواردی در تحلیل گفتمان

1. unrecoverable

تلاقی[1] دارند (Baker, 2018: 136). پس از متیسیوس[2]، زبان‌شناسان رویهٔ متفاوتی را در مورد اطلاع کهنه و آغازگر پیش گرفتند. عده‌ای این دو اصطلاح را یکی پنداشتند و گروهی این دو را از هم تمیز دادند (Halliday, 2009: 219). این دو گروه توسط فرایز[3] (1997)، تلفیق‌کنندگان[4] و جداکنندگان[5] نام گرفتند. بر این اساس، می‌توان هلیدی را جزء دستهٔ دوم دانست. کنون برای روشن شدن تمایز میان این دو نظام لازم است تا نخست تعریف دقیق و درستی از عناصر و مؤلفه‌های هرکدام داشته باشیم.

باید توجه داشت که ساخت اطلاع فقط با ترتیب و آرایش ارکان بند ارتباط می‌یابد و نه معنی. در این نگاه فقط پایگاه این ارکان اهمیت می‌یابد. بخش دیگری که در مورد ارکان متنی اهمیت می‌یابد، انسجام است که به ساخت اطلاع متن نزدیک می‌شود. انسجام نفوذ و تأثیری درون واحدهای اطلاعی ندارد و در پیونددهی و برقرارسازی ارتباط میان جملات چنانچه بر اساس بافت قابل‌توجه باشد، نقش ایفا می‌کند. این در حالی است که ساخت اطلاع وظیفهٔ ارتباط میان عناصر درون واحد اطلاع را بر عهده می‌گیرد (Halliday & Hasan, 1976: 27 -28). برخی دستورنویسان واژهٔ مبتدا[6] و پیام[7] را به‌جای آغازگر و پایان‌بخش استفاده کرده‌اند اما هلیدی اعلام می‌دارد که این اصطلاح دلالت متفاوتی دارد زیرا مبتدا فقط به یک نوع آغازگر اشاره دارد (Halliday,1985: 39).

مؤلفه‌هایی که اطلاع کهنه را از آغازگر جدا می‌کنند:

- ساختار آغازگر-پایان‌بخش بر اساس ترتیب ارکان جمله فهمیده می‌شود، اما اطلاع نو و کهنه این‌گونه نیست و در سطح بند محدود نمی‌ماند.
- اطلاع نو و کهنه بر اساس نواخت فهمیده می‌شوند و عناصر نو دارای برجستگی نواختی هستند (Halliday, 2009: 222).

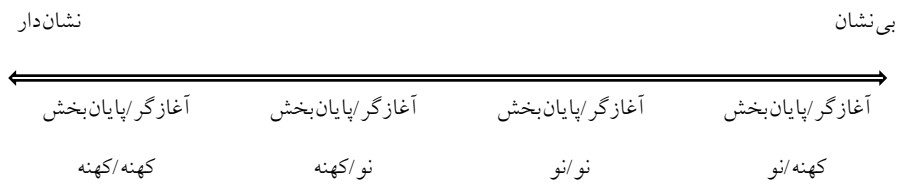
1. overlap
2. Vilém Mathesius
3. Fries
4. combiners
5. separators
6. topic
7. comment

- آغازگر، گوینده‌محور و اطلاع کهنه شنونده‌محور است، البته این گوینده است که هردوی آن‌ها را تعیین می‌کند. به عبارتی، آغازگر چیزی است که گوینده دربارهٔ آن صحبت می‌کند،اما اطلاع کهنه چیزی است که گوینده قصد دارد به مخاطب منتقل کند.

نشان‌داری در ساخت اطلاع

ازآنجاکه گویشوران غالباً تمایل دارند تا پیش از ارائهٔ پیام اصلی خود با عناصری ذهن مخاطب را متوجه عناصر پیشین گفتمان سازند، صورت بی‌نشان یا پایه‌ای توالی اجزای ساخت اطلاع به‌صورت کهنه/نو در نظر گرفته می‌شود. به‌عبارت دیگر، در یک توالی اطلاع، عناصر کهنه پیش از عناصر نو ذکر می‌شوند و جایگاه بی‌نشان عناصر نو در قسمت پایانی واحد اطلاعی است (Halliday,1985: 39). لیکن باید توجه داشت که اجزای ساخت اطلاع مفاهیمی مدرّج هستند؛ به آن معنی که برای مثال اطلاع عنصری می‌تواند نسبت به عنصر دیگر کهنه‌تر یا نوتر باشد و بر این اساس می‌توان درجهٔ پویایی اطلاعی عناصر بند را بر روی پیوستار تحلیل کرد. به‌علاوه، طبق نظر هلیدی می‌توان پس از ساخت بی‌نشان کهنه/نو ساخت‌های نشان‌دار دیگر را به لحاظ درجهٔ نشان‌داری بر پیوستاری نمایش داد.

نمودار ۱. الگوهای نشان‌داری ساخت اطلاع (مجیدی، ۱۳۹۰: ۱۹۸)



همان‌طورکه در پیوستار فوق ملاحظه می‌شود، در یک سر پیوستار ساخت بی‌نشان کهنه/نو وجود دارد که انتظار می‌رود در یک متن از فراوانی بالاتری نسبت به ساخت‌های دیگر برخوردار باشد و در سمت دیگر، بی‌نشان‌ترین ساختِ ممکن یعنی کهنه/کهنه قرار دارد که عموماً در متون کمتر تکرار می‌شود. در میانهٔ پیوستار نیز به‌ترتیب ساخت‌های نو/کهنه و نو/نو از درجهٔ نشان‌داری بیشتری برخوردارند.

ترتیب ارکان جمله

تقریباً یک قرن است که مبحث ترتیب ارکان جمله یا چینش خطی سازه‌های جمله، موضوع بسیاری از تحقیقات زبان‌شناختی بوده است. این مؤلفه از آن جهت اهمیت دارد که می‌تواند نقشی در سازماندهی پیام در سطح متن ایفا کند (Baker, 2018: 135). هنگامی که سازه‌ای از جایگاه متعارف خود جابه‌جا می‌شود، احتمال می‌رود پای عوامل اطلاعی و کاربردشناختی درمیان باشد. هنگام سخن گفتن از ترتیب ارکان جمله و سازوکارهایی که به جابه‌جایی‌های سازه‌ای می‌انجامد، باید به ویژگی‌های نحوی و رده‌شناختی هر زبان توجه داشت، زیرا تمام زبان‌ها محدودیت‌های یکسانی را بر نحوهٔ آرایش سازگانی جملات اعمال نمی‌کنند، برای مثال نحو زبان فارسی در قیاس با نحو زبان انگلیسی انعطاف بیشتری از حیث جابه‌جایی سازه‌ای دارد و گویشوران این زبان با آزادی بیشتری می‌توانند کلام خود را مبتنی بر الگوهای نامتعارف و نشاندار صورت‌بندی کنند.

ترتیب بنیادین یا ترتیب غالب[1]؟

برخی زبان‌شناسان میان ترتیب بنیادین با ترتیب غالب تمایز می‌گذارند. به عبارتی ترتیب غالب را ترتیبی می‌دانند که به لحاظ فراوانی و آماری کثرت بیشتری داشته باشد؛ اما در مقابل ترتیب بنیادین فقط در جملات گذرا و کنشی قابل‌طرح است (Siewierska, 1998: 8). مسلماً اگر بخواهیم به توصیفی از ترتیب بنیادین سازه‌ها در یک دوره دست پیدا کنیم باید جملاتی واجد مفعول صریح را برگزینیم و تحلیل دیگر ساخت‌ها را کنار بگذاریم، زیرا در ساخت‌هایی نظیر ساخت اسنادی، مفعول صریح وجود ندارد و نمی‌توان آن‌ها در پیکرهٔ زبانی با مشخصه‌های S، O و V برچسب‌گذاری کرد. بنابراین، برای تحلیل کل جملات یک پیکرهٔ زبانی (چه گذرا و چه ناگذر) ناگزیر باید به سراغ نظریاتی رفت که بر موقعیت هسته (فعل) نسبت به وابسته‌های اسمی متکی هستند.

پولینسکی از پژوهشگرانی است که تلاش کرد بر اساس موقعیت هسته، چگونگی ارتباط و تمایز میان بندهای پایه و پیرو و پیش‌اضافه‌ها و پس اضافه‌ها را روشن سازد، و همچنین مشخص کند که هسته‌های ساختاری (سازه‌های تعیین‌کنندهٔ مقولهٔ عبارت‌ها) نسبت به وابسته‌های خود در چه جایگاهی قرار می‌گیرند. او بنا بر مفروضات دستور

1. dominant order

وابستگی ایدهٔ خود را طرح کرد و در سطوح مختلف تقدّم هسته بر وابسته یا برعکس را بررسی نمود. وی بر مبنای موقعیت هسته زبان‌ها را در دو دستهٔ زیر جای داد:

الف) زبان‌های هسته‌پایانی: نخستین دسته از زبان‌ها در تقسیم‌بندی پولیسنکی زبان‌های هسته‌پایانی نام می‌گیرد که خود به دو گروه زبان‌های «هسته‌پایانی نامنعطف» و زبان‌های «هسته‌پایانی منعطف» تقسیم می‌شود.

ب) زبان‌های هسته‌آغازی: دستهٔ دوم از زبان‌ها در تقسیم‌بندی پولینسکی، زبان‌های هسته‌آغازی نام دارند که بر مبنای میزان انعطاف‌پذیری و گرایش هسته به قرار گرفتن در جایگاه آغازی به سه شاخهٔ «کاملاً هسته‌آغازی»، «هسته آغازی» و «متفرقه» تقسیم می‌شوند (Polinsky, 2012: 348 - 359).

ارتباط میان ساخت اطلاع با ترتیب ارکان جمله

ممکن است علت جابه‌جایی یا عدم‌جابه‌جایی سازه‌ای با عوامل کاربردشناختی در ارتباط باشد، بدان معنا که ردپای عناصر اطلاعی در نوع چیدمان سازه‌های جمله مشاهده گردد. در زبان فارسی یکی از شواهدی که پیوند ساخت اطلاع با ترتیب ارکان جمله را نشان می‌دهد، رفتار سازه در جایگاه تأکید[1] است. در مطالعات ساخت اطلاع به دو نوع تأکید در جمله اشاره می‌شود: نخست، تأکید اطلاعی که تأکید بی‌نشان جمله است و دیگر، تأکید تقابلی که با ویژگی برجستگی همراه می‌شود (درزی و صادقی، ۱۳۹۱: ۹۳). راسخ‌مهند تصریح می‌کند که سازه‌هایی با تأکید تقابلی و واجد ویژگی برجستگی می‌توانند تحت فرایند قلب نحوی جابه‌جا شوند، اما فرایند قلب نحوی نمی‌تواند سازه‌ای را از جایگاه تأکید اطلاعی جابه‌جا کند (۱۳۸۳: ۶ – ۸). به این مثال توجه کنید:

الف) ماشین را کجا پارک کردی؟

ب) ماشین را در پارکینگ پارک کردم.

ج) در پارکینگ ماشین را پارک کردم.

نظر بر آنکه تأکید اصلی در زبان فارسی بر سازهٔ نزدیک به فعل است، در مثال دوم سازهٔ «در پارکینگ» در جایگاه تأکید اطلاعی جمله قرار گرفته و از همین‌رو چینش سازگانی جملهٔ دوم به‌لحاظ اطلاعی طبیعی به‌نظر می‌رسد؛ اما با نگاهی به مثال «ج»

1. focus

درمی‌یابیم که پیشایندشدن سازهٔ مزبور به جایگاه آغازین ساخت اطلاعی جمله را برهم‌زده است. دربارهٔ آرایش سازگانی جملات فارسی به‌طور کلی انتظار می‌رود عناصری از کلام که اطلاع نو را صورت‌بندی می‌کنند، بیشتر مقلوب شوند و درمقابل، جابه‌جایی‌های سازه‌ای در عناصر کهنه کمتر مشاهده شود (قیاسوند و راسخ‌مهند، ۱۳۹۳). به این ترتیب فرض ما در پژوهش حاضر آن است که میان الگوهای نشان‌دار ترتیب سازه با الگوی اطلاعی نشان‌دار کهنه/کهنه انطباق کم‌تری برقرار شود و در قلمرو اطلاعی الگوهای نو/نو و نو/کهنه بسامد سازه‌های مقلوب بالاتر باشد.

روش پژوهش

این پژوهش توصیفی-تحلیلی به روش کتابخانه‌ای انجام شده است. در این پژوهش شش اثر منثور از قرن پنجم هجری شامل *کشف المحجوب*، *تاریخ بیهقی*، *رسالهٔ قشیریه*، *التفهیم*، *قابوس‌نامه* و *دانش‌نامهٔ علایی* به‌منظور تحلیل و بررسی به لحاظ ساخت اطلاع و ترتیب ارکان جمله انتخاب شدند. از هرکدام ۲۰۰ جملهٔ ساده و مجموعاً ۱۲۰۰ جملهٔ ساده به صورت تصادفی اخذ و بررسی شد. باتوجه به تأثیر سبک‌های مختلف نوشتار بر چیدمان ارکان جمله، تلاش بر آن بود که متونی از سه سبک متفاوت (علمی، دبیرانه، و صوفیانه) انتخاب شوند. تمام جملات مأخوذ از متون یادشده، وارد نرم‌افزار اکسل شدند و در چند مرحله ابتدا با اسامی نقش‌های نحوی سازه‌های اصلی جمله، و سپس با عناوین اجزای ساخت آغازگری و ساخت اطلاع برچسب‌گذاری شدند. لازم به ذکر است که انتخاب عناوین نقش‌های نحوی بر مبنای متون دستور سنتی فارسی انجام گرفت و قضاوت دربارهٔ نوبودن و کهنگی عناصر متن، بر اساس بافت متنی و شمّ زبانی صورت پذیرفت. در بخش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، فراوانی الگوهای مختلف ساخت اطلاع و ترتیب ارکان جمله در هر کتاب و در کل پیکره محاسبه شد و درنهایت عنوان شد که در میان جملاتی با الگوهای اطلاعی نشان‌دار، تا چه اندازه جابه‌جایی ارکان جمله ملاحظه شده است.

بررسی داده‌ها به لحاظ ترتیب ارکان جمله

به‌منظور معرفی ترتیب بنیادین ارکان جمله در متون منثور قرن پنجم، ابتدا به بررسی الگوهای ترتیب سازه در جملات گذرا می‌پردازیم و سپس توصیفی از جایگاه هسته در تمام جملات

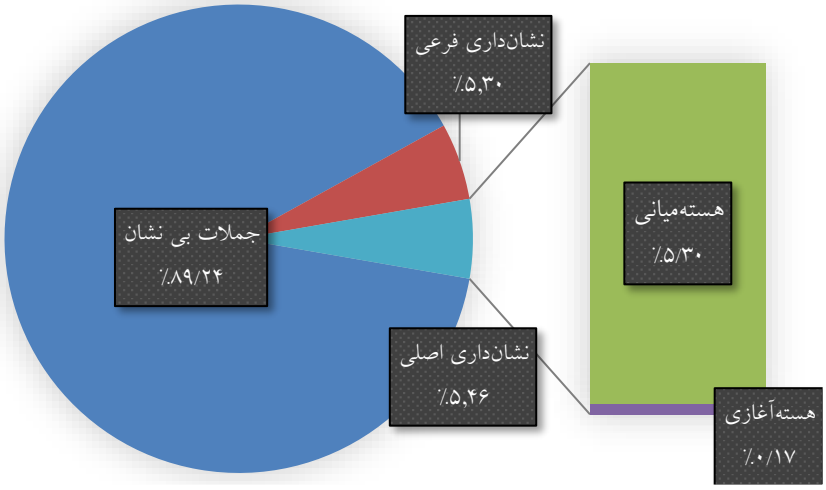
پیکره به دست خواهیم داد. از مجموع ۱۲۰۰ جملهٔ سادهٔ مأخوذ ۲۹۰ جمله گذرا و دارای مفعول صریح بودند. طبق جدول ۱ از مجموع ۲۹۰ جملهٔ دارای فعل گذرا، ۲۷۸ جمله الگوی ترتیب سازگانی فاعل-مفعول-فعل (SOV) را نشان می‌دهند و فقط ۱۳ جمله (۵ درصد) با الگوهای سازگانی دیگر به چشم می‌خورد. پس از الگوی SOV، به ترتیب الگوهای SVO با شش مورد (۵۰ صدم درصد)، OSV با پنج مورد (۴۱ صدم درصد) و OVS با دو مورد (۱۷ صدم درصد) بیشترین میزان فراوانی را داشته‌اند که در مقایسه با ترتیب بنیادین دوره یعنی SOV ناچیز می‌نمایند. الگوهای VOS و VSO حتی یک بار هم دیده نشدند و نکتهٔ جالب توجه قرار گرفتن فعل در جایگاه آغازین آن‌ها است. بر این اساس چنین نتیجه می‌گیریم که الگوی ترتیب سازگانی بی‌نشان در متون نثر قرن پنجم فاعل-مفعول-فعل (SOV) است و الگوهای دیگر نشان‌دار تلقی می‌شوند. بر طبق یافته‌های آماری می‌توان گفت که نسبت درصد جملات گذرای بی‌نشان به نشان‌دار، ۹۵ به ۵ است.

جدول ۱. درصد فراوانی شش الگوی ترتیب سازه در جملات گذرای مأخوذ از متون منثور قرن پنجم

الگوهای ترتیب سازه	درصد
فاعل-مفعول-فعل	۹۵
فاعل-فعل-مفعول	۲
مفعول-فاعل-فعل	۲
مفعول-فعل-فاعل	۱
فعل-فاعل-مفعول	۰
فعل-مفعول-فاعل	۰

نمودار زیر درصد فراوانی الگوهای مختلف ترتیب ارکان اصلی جمله را نشان می‌دهد:

نمودار ۲. نسبت جملات بی‌نشان به نشان‌دار به‌لحاظ موقعیت هسته



اگر نگاه خود را به جملات دارای مفعول صریح محدود نکنیم و بخواهیم تمام جملات پیکره را به لحاظ ترتیب ارکان جمله ارزیابی نماییم، باید بنیان تحلیل خود را بر مؤلفهٔ موقعیت هسته استوار کنیم. ازآنجاکه در تعداد بسیاری از جملات این پیکره مفعول صریح وجود ندارد، نمی‌توان عنوان SOV را همچنان برای توصیف جملات غیرگذرا به کار برد. بنابراین تلاش می‌شود تا بر مبنای جایگاه فعل (هسته) در جمله تقسیم‌بندی دیگری ارائه کرد. در این نوع نگاه نقش‌های اصلی نحوی به غیر از فعل در ساخت‌های متفاوت می‌توانند به‌عنوان وابسته‌های هسته تلقی شوند. بر این اساس، سازه‌های حاوی فاعل، مفعول صریح، مفعول غیرصریح، مسندالیه و مسند وابسته‌های فعل محسوب می‌شوند و آن هنگام ساخت را بی‌نشان می‌سازند که بر فعل تأخیر یابند یا به تعبیری پسایند شوند. بررسی ۱۲۰۰ جمله در پیکرهٔ زبانی این پژوهش نشان می‌دهد که فقط در ۶۶ جمله فعل در جایگاه پایانی قرار نگرفته است. البته مشخصاً در این مورد نقش‌های غیراصلی و افزوده‌ها به حساب نیامده‌اند، در این صورت تعداد جملات نشان‌دار به ۱۳۰ افزایش پیدا می‌کرد. با نگاهی به این ارقام درمی‌یابیم بسامد وقوع فعل در جایگاه آغازی در متون نثر قرن پنجم بسیار اندک است؛ البته به نظر می‌رسد که این آمار در مورد دو قرن بعدی یعنی قرن ششم و هفتم متفاوت باشد و افعال آزادی بیشتری برای حرکت به جایگاه آغازی داشته باشند. نکتهٔ قابل‌توجه

دیگری نیز دربارهٔ پی‌بست‌های[1] مفعولی وجود دارد. برای مثال می‌توان به افعال «یافتندش» و «نکنندش» اشاره کرد که در جایگاه میانی جمله و مابین فاعل (محذوف) و مفعول قرار گرفته‌اند و مفعول‌های صریح به‌صورت پی‌بست به آن‌ها افزوده شده است. ازآنجاکه در فارسی صورت پیش‌بستی[2] وجود ندارد، می‌توان عنوان کرد که قضاوت در این موارد کمی پیچیده است، زیرا اگر نویسنده یا گوینده بخواهد از مفعول در هیئت واژه‌بست[3] بهره بگیرد، اساساً به پسایندکردن آن مجبور است.

جدول ۲ نسبت جملات بی‌نشان به نشان‌دار را به لحاظ موقعیت هسته نشان می‌دهد. همان‌طورکه ملاحظه می‌شود تعداد جملات بی‌نشانِ کل پیکره ۱۰۷۳ معادل ۸۹ درصد بوده است و تعداد جملات نشان‌دار ۱۳۰ معادل ۱۱ درصد. لازم به ذکر است که مراد از «نشان‌داری فرعی» پسایندشدن سازه‌های غیراصلی (افزوده‌ها) بر هستهٔ جمله (فعل) است. برای مثال به این جمله دقت کنید: «زنی فرستاده است او را از سمرقند». در این جمله سازهٔ غیراصلی «از سمرقند» که به لحاظ نحوی قید مکان یا افزودهٔ مکان به حساب می‌آید بر فعل جمله یعنی «فرستاده است» تأخیر یافته است.

بررسی داده‌ها به لحاظ ساخت اطلاع

همان‌طور که پیش‌تر عنوان شد الگوهای ساخت اطلاع درنهایت از بی‌نشان‌ترین حالت تا نشان‌دارترین به چهار دستهٔ زیر تقسیم می‌شوند: ۱) کهنه/ نو؛ ۲) نو/ نو؛ ۳) نو/ کهنه؛ ۴) کهنه/ کهنه.

در این الگوها دو جایگاه دیده می‌شود که با آغازگر و پایان‌بخش در ساخت آغازگری منطبق می‌شود. پس، زمانی‌که از الگوی کهنه/نو صحبت می‌کنیم، مشخصاً مقصودمان آن است که عناصری که در جایگاه آغازگر قرار گرفته‌اند، از دانش مشترک میان نویسنده و خواننده حکایت می‌کنند و همچنین عناصر موجود در جایگاه پایان‌بخش حاوی اطلاع نو و پیام اصلی متن هستند.

اجزای ساخت آغازگری و الگوی ترتیب ارکان جمله را غالباً می‌توان فارغ از بافت متن و با بررسی جملات به‌صورت مجزا مشخص ساخت اما ازآنجاکه نحوهٔ توزیع اطلاع

1. enclicit
2. proclicit
3. clitic

در متن را راوی و موقعیت بافت تعیین می‌کند، تشخیص اطلاع نو و کهنهٔ متن وابسته به بافت است؛ به عبارتی، هویت اطلاع نو و کهنه متأثر از موقعیت بند می‌تواند تغییر بپذیرد (Baker, 2018: 159). برای مثال در یک متن نوشتاری ممکن است در سطر اول یک واژه متعلق به اطلاع نو باشد و در سطر بعد بدل به اطلاعی کهنه شود. بررسی جملات پیکرهٔ این پژوهش نشان داد که از میان ۱۲۰۰ جمله، در ۱۰۶۱ مورد الگوی ساخت اطلاع، گونهٔ بی‌نشان یعنی کهنه/ نو بوده است و در ۱۴۲ مورد الگوهای دیگر ساخت اطلاع مشاهده شده است:

جدول ۲. درصد فراوانی هر یک از الگوهای نشان‌دار ساخت اطلاع در میان جملات پیکرهٔ زبانی

الگوهای ساخت اطلاع	درصد
کهنه/نو	۸۸
نو/نو	۹
نو/کهنه	۳
کهنه/کهنه	۰.۳۳

رابطهٔ نشان‌داری سازگانی با نشان‌داری ساخت اطلاع

بررسی‌های انجام‌شده بر روی جملات پیکرهٔ متون نثر قرن پنجم نشان می‌دهد که در ۲۷ درصد موارد میان نشان‌داری سازگانی و نشان‌داری ساخت اطلاع مطابقت برقرار بوده است؛ به این معنا که در میان بندهایی که به لحاظ اطلاعی نشان‌دار بودند در ۲۷ درصد موارد جابه‌جایی ارکان جمله مشاهده شده است. حال این پرسش پیش می‌آید که از بین مواردی که میان نشان‌داری سازگانی و نشان‌داری اطلاعی مطابقت صورت گرفته، چند درصد جملات دارای الگوهای اطلاعی نو/ نو و چند درصد دارای الگوی اطلاعی کهنه/کهنه و نو/کهنه بوده‌اند. طبق بررسی‌ها ۷۹ درصدِ جملاتِ با الگوی نو/ نو به‌لحاظ سازگانی نشان‌دار بوده‌اند، و در جملاتِ با الگوی نو/کهنه این مقدار به ۱۶ درصد تقلیل می‌یابد. در جملاتِ با الگوی کهنه/کهنه در پنج درصد موارد جابه‌جایی ارکان رخ داده است. این آمار بر این فرض صحه می‌گذارد که سازه‌های حاوی اطلاع نو بیشتر امکان جابه‌جایی می‌یابند.

پاسخ به پرسش‌های پژوهش و تحلیل یافته‌ها

پرسش نخست پژوهش به ترتیب بنیادین ارکان جمله اختصاص داشت و چنین مطرح شد:

۱. ترتیب بنیادین ارکان جمله در متون نثر قرن پنجم کدام است؟

چنانچه پیشتر اشاره شد از بین ۲۹۰ جملهٔ گذرای پیکره ۹۵ درصد جملات ساخت فاعل-مفعول-فعل (SOV) را نشان می‌دادند. پس، باید این الگوی سازگانی را به‌عنوان ترتیب بنیادین ارکان جمله در متون نثر قرن پنجم معرفی کرد. پس از آن به‌ترتیب الگوهای SVO، OSV، OVS، VOS و VSO قرار می‌گیرند. شایان توجه است که دو الگوی پایانی حتی یک بار هم در جملات پیکرهٔ زبانی ملاحظه نشده است.

بنابه ملاحظات نظری ارائه شده ترتیب ارکان را از منظر جایگاه هسته نیز می‌تواند بررسی نمود و کلیهٔ جملات پیکرهٔ زبانی را تحلیل کرد. یافته‌های پژوهش نشان داد که در ۸۹ درصد از موارد هسته در جایگاه پایانی جمله آمده است و در حدوداً ۱۱ درصد موارد نشان‌داری سازگانی به لحاظ موقعیت هسته ملاحظه می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت الگوی جملات متون نثر قرن پنجم در حالت بی‌نشان هسته‌پایانی است.

اگرچه در ابتدای پژوهش قصد بررسی جابه‌جایی ارکان غیراصلی نبود، اما حین مشاهدهٔ داده‌ها آشکار شد که میزان پسایندی افزوده‌ها قابل‌توجه است. بررسی‌ها نشان داد که میزان پسایندی افزوده در متون قرن پنجم با میزان قرارگیری هسته در موقعیت ابتدایی و میانی جمله برابری می‌کند و حدوداً پنج درصد پیکره را تشکیل می‌دهد.

پرسش دوم به تعداد ساخت‌های اطلاعی نشان‌دار مربوط بود:

۲. به ترتیب کدام‌یک از الگوهای نشان‌دار ساخت اطلاع بیشترین بسامد را در متون نثر قرن پنجم دارند؟

به گواه آمار در پژوهش حاضر ۸۸ درصد جملات بررسی‌شده دارای الگوی ساخت اطلاع کهنه/نو بوده‌اند، و بدین ترتیب همان‌طورکه انتظار می‌رفت این الگو، بی‌نشان‌ترین الگوی ساخت اطلاع در جملات پیکرهٔ زبانی پژوهش است. پس از آن در پیوستار نشان‌داری ساخت اطلاع، به‌ترتیب الگوهای نو/نو، نو/کهنه و کهنه/کهنه قرار گرفتند.

پرسش سوم به مطابقت نشان‌داری ترتیب ارکان جمله با نشان‌داری ساخت اطلاع اشاره داشت:

۳. در جملاتی از متون نثر قرن پنجم که به لحاظ ساخت اطلاع نشان‌دارند تا چه اندازه جابه‌جایی ارکان جمله ملاحظه می‌شود؟

طبق بررسی‌ها مشخص شد که فقط در ۲۷ درصد از موارد این مطابقت شکل گرفته است. در ۷۳ درصد موارد جملاتی که از نظر ساخت اطلاع نشان‌دار بوده‌اند با همان ترتیب‌های غالب فاعل-فعل، فاعل-مفعول-فعل و مسند الیه-مسند-فعل بدون تغییر در چینش سازه‌ها مشاهده شده‌اند. به‌بیانی دیگر جابه‌جایی‌های سازه‌ای در موارد اندکی با انگیزهٔ اطلاعی صورت گرفته است و برای یافتن علل تقدیم و تأخیر سازه‌ها می‌توان نقش عوامل سبکی را پررنگ‌تر دانست.

در کنار نتایج اصلی پژوهش، نکتهٔ دیگرآرایش سازگانی نسبتاً ثابت متونی نظیر *تاریخ بیهقی* و *قابوس‌نامه* بود. با توجه به آرای بسیاری از سبک‌شناسان سنتی گمان می‌رفت که در متون دبیرانه به دلیل وجود جنبهٔ بلاغی و زیبایی‌شناختی، جابه‌جایی سازه‌های اصلی جمله به دفعات دیده شود، ولی طبق بررسی‌ها در میان ۲۰۰ جملهٔ مأخوذ از *تاریخ بیهقی* فقط ۱۵ جملهٔ نشان‌دار به لحاظ موقعیت هسته دیده شده است. بر خلاف انتظار پژوهش این آمار حتی در قیاس با آمار نشان‌داری ترتیب سازه در متون علمی هم پایین‌تر است. البته جملات متون صوفیانه بیش از جملات دیگر متون بر الگوهای نشاندار ترتیب سازه انطباق داشتند. شاید بتوان یکی از علل این موضوع را نزدیکی زبان متون صوفیانه به گفتار عنوان کرد، اما در قلمرو ساخت اطلاع باید بیان نمود که بسته به موضوع نگارش، شیوهٔ روایی، سبک شخصی و دوره‌ای میزان نشان‌داری ساخت اطلاع می‌تواند تغییر کند و همچنین استفاده از ابزارهایی نظیر حذف به قرینهٔ لفظی ممکن است که منجر به خلق جملاتی با الگوی نشان‌داری نو/کهنه شود.

نتیجه‌گیری

قضاوت دربارهٔ وضعیت سبکی و ساخت نحوی زبان در قرن پنجم نیازمند پیکره‌ای بسیار بزرگ‌تر از پژوهش حاضر است و باید مطالعات آماری دقیق‌تری برای صدور حکم پیرامون رفتار جملات در این دوره انجام گیرد. این پژوهش مشخصاً داعیهٔ تبیین و توضیح ساخت نحوی زبان در این دوره را ندارد و در پی آن نیست که با اتکا به یافته‌های آماری خود دربارهٔ ردهٔ نحوی این دوره حکمی صادر کند؛ بلکه می‌کوشد توصیفی مختصر از

میزان جابه‌جایی سازه‌های اصلی و نشان‌داری ساخت اطلاع ارائه دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که به‌سادگی نمی‌توان دربارهٔ میزان انعطاف‌پذیری جملات در این دوره سخن راند و بر خلاف آرای بسیاری از سبک‌شناسان سنتی تعداد جملات نشان‌دار به لحاظ موقعیت هسته فراوان نیست. همچنین بر خلاف نظر بسیاری از دستورنویسان که اعتقاد به تأثیر ساخت جملهٔ فعلیّه بر ساخت متون قرن پنجم داشتند، موارد پیشایندشدن فعل به‌ندرت مشاهده شد و غالباً در ساخت‌های نشان‌دار فعل در جایگاه میانی قرار گرفته بود یا افزوده‌ای بر آن تأخیر یافته بود. به نظر می‌رسد نمی‌توان به صِرفِ حضور عناصر زیبایی‌شناختی و آزادی عمل بیش‌تر نگارندگان متون منشیانه و دبیرانه، متن‌هایی نظیر *تاریخ بیهقی* و *قابوس‌نامه* را سرشار از جملاتی با الگوهای سازگانی نشان‌دار توصیف کرد. اگرچه نویسندگانی چون ابوالفضل بیهقی و عنصرالمعالی بر خلاف مترجمان قرن چهارم و مؤلفان متون مکانیکی و نامنعطف قرن پنجم از مؤلفه‌های سبک شخصی و عناصر بلاغی در متن خود بهره برده‌اند، اما به نظر می‌رسد همچنان از الگوهایی استاندارد در نگارش منشیانه که به صورت آموزه‌های شفاهی نزد دبیران دربارهای غزنوی و سلجوقی وجود داشت، پیروی می‌کردند. چنین الگوهایی مسلماً در آثار نویسندگان کتب صوفیانه حضور کمرنگ‌تری داشت و احتمالاً نزدیکی متون صوفیانه به گونهٔ گفتاری زبان فارسی در میزان استفاده از سازه‌های نشان‌دار اثرگذار بوده است.

تعارض منابع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Arsalan Golfam https://orcid.org/0000-0002-9402-9079
Mohammadjavad Borghe'i https://orcid.org/0000-2000-8886-7690

منابع

ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله. (۱۳۸۳). *الهیات دانشنامه علائی* . مقدمه، تصحیح و حواشی محمد معین. همدان: دانشگاه بوعلی سینا؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

بهار، محمدتقی. (۱۳۳۰). *سبک‌شناسی، یا، تاریخ تطور نثر فارسی*. تهران: امیرکبیر، کتابهای پرستو.

بیهقی، محمدبن حسین. (۱۳۷۰). *تاریخ بیهقی*. به اهتمام فیاض و غنی. تهران: خواجو.

درزی، علی و صادقی، وحید (۱۳۹۱). *تعیین همبستگی‌های نحوی و آوایی در ساخت ارتقایی و مبتداسازی در زبان فارسی*. ویراستار فرشاد رضوان. تهران: دانشگاه تهران.

طباطبایی، نازنین. (۱۳۹۴). *ترتیب سازه‌های زبان فارسی از دیدگاه کلامی-کاربردشناختی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه علامه طباطبائی.

عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن اسکندر. (۱۳۴۷). *قابوس‌نامه*. با مقدمه و حواشی سعید نفیسی. تهران: فروغی.

کشاورز دیزجین، فاطمه. (۱۳۹۳). *تأثیر قلب نحوی بر ساخت اطلاعی جمله در دو متن کلیله‌ودمنه و تاریخ بیهقی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی.

مجیدی، ستاره. (۱۳۹۰). «ساخت اطلاع در زبان فارسی در چارچوب دستور نقشگرای نظام‌مند و دستور نقش و ارجاع» . *دستور: ویژه‌نامه نامهٔ فرهنگستان*، س ۷ (۷): ۱۸۳-۲۰۸.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۳). «رفتار کلامی قلب نحوی در فارسی»، *پژوهش‌های زبانشناسی ایرانی ۲: جشن‌نامهٔ دکتر یدالله ثمره*، به کوشش امید طبیب‌زاده و محمد راسخ‌مهند. همدان: دانشگاه بوعلی سینا: ۶۵-۱۱۶.

ـــــــــ و قیاسوند، مریم. (۱۳۹۳). «بررسی پیکره بنیاد تأثیر عوامل نقشی در قلب نحوی کوتاه فارسی». *نامه فرهنگستان*، س ۱۴ (۲): ۱۶۳-۱۹۸.

نگینی، حسام. (۱۳۹۹). *ترتیب اجزای کلام و ساخت اطلاع در متون نثر قرن هفتم*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشگاه علامه طباطبائی.

References

Bahar, M. (1951). *Stylistics, or, The Evolution of Farsi Pose*. Tehran: Ketabha-ye- parastoo. [In Persian]

Baker, M. (2018*). In Other Words: A Coursebook on Translation* . London and New York: Routledge.

Beyhaghi, M. (1991). *Beyhaghi history*. Edited by Ghani and Fayyaz. Tehran: Khajoo. [In Persian]

Bloor, T., & Bloor, M. (2004). *The functional analysis of English: A Hallidayan approach*. 2nd edition. London: Arnold.

Butler, C. S. (2003). *Structure and Function A Guide to Three Major Structural-Functional Theories: Part 2: From clause to discourse and beyond* (Vol. 64). John Benjamins Publishing.

Darzi, M. and Sadeghi, V. (2012). *The Syntactic and Phonetic Correlates of Topicaliztaion and Raising Construction in Persian*. Edited by Farshâd Rezvan. Tehran: Tehran University. [In Persian]

Fries, P. H. (1997). "Themes, Methods of Development, and Texts". In R. Hasan, & P. H. Fries (Eds.), *On Subject and Theme* (pp. 317-359). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

Halliday, M. A. (2009). *Studies in English Language*. (J. J. Webster, Ed.) London, New York: Continuum.

Halliday, M., & Hasan, R. (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.

Halliday, M.A.K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. Edward Arnold.

Ibn-Sina, H. (2004). *Daneshnameh-ye- Alâei*. Edited by Mohammad Mo'in. Hamedan: Bu-Ali Sina University; Tehran: Anjoman-e- âsâr va mafâkher-e- farhangi. [In Persian]

Keshavarz Dizjin, F. (2014). *The effect of scrambling on Informative Structure of Sentences in Tarikh-e Beyhaghi and Kelile va Demne*. M.A. Thesis. Islamic Azad University, Tehran. [In Persian]

Lambrecht, K. (1994). *Information Structure and sentence Form*. Cambridge: Cambridge.

Majidi, S. (2011). "Information Structure in Persian: A Comparison of Systemic Functional Grammar & Role and Reference Grammar". *Grammar*, Vol 7(7): 183-208. [In Persian]

Negini, H. (2020). *Investigating word order in Persian 14th century verses*. M.A. Thesis. Allameh Tabataba'i University, Tehran. [In Persian]

Onsor ol-ma`âli, K. (1968). *QâboosNâmeh*. Edited by Saeed Nafisi. Tehran: Foroughi. [In Persian]

Polinsky M. (2012). Headedness, again. In: Theories of Everything. In Honor of Ed Keenan. Los Angeles: UCLA Department of Linguistics. pp. 348-359.

Rasekhmahand, M. (2004). "Verbal behavior of scrambling in Persian". *Iranian Linguistic Research*, No. 2: 65-116. [In Persian]

---------- and Ghiasvand, M. (2014). "A corpus-based analysis of functional factors affecting short syntactic scrambling in Persian". *quarterly journal of the Academy of Persian Language and Literature, 14(2)*: 163-198. [In Persian]

Siewierska, A. (1998). *Word Order Rules*. New york: Routledge.

Tabatabaei, N. (2015). *Persian Word Order: A Discourse-Pragmatic Perspective*. M.A. Thesis. Allameh Tabataba'i University, Tehran. [In Persian]

Thompson, G. (2014*). Introducing Functional Grammar*. 3rd editon. New York: Routledge.

استناد به این مقاله: گلفام، ارسلان، برقعی، محمدجواد. (۱۴۰۲). ترتیب ارکان جمله و ساخت اطلاع در متون نثر قرن پنجم هجری. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۳۱- ۵۶. doi: 10.22054/JRLL.2022.66381.1011

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 57-84
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66666.1014

ATU PRESS

Original research

EISSN: 2821-948 ISSN: 2821-093X Received: 17/02/2022, Review: 13/04/2022, Accepted: 12/05/2022

Cultural Foundation of Metaphors of Love in Rumi's Works

Alireza Sha'banlu *

Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies. Tehran, Iran

Abstract

Culture and its components play a very important role in creating mental structures and patterns of thought, speech, behavior, and actions of individuals in society as they form the collective identity and social personality of individuals in society. In particular, the beliefs and rituals of creation and resurrection are the foundation of most human beliefs, thoughts, speeches, and actions. Poets are the inheritors and carriers of culture and thought. Great and popular poets, such as Ferdowsi, Rumi, Sa'di, and Hafez, are the main mediators of the transmission of culture and the greatest architects of thought, speech, and action of not only Iranians but also many neighboring and even distant nations. We have no choice but to study ancient cultures, beliefs, and rituals to recognize our identity and the foundations of our thought. With the approach of cultural linguistics, this study examines the role of culture in the processing of love metaphors in Rumi's works to identify and introduce the function of love in the theory of Islamic mysticism and its cultural foundations and basic epistemological format. According to the analysis of metaphors of love, the main functions of love according to Rumi are life-giving, beauty (goodness), cultivation (liberation, shelter, and promotion), and agency in knowledge and connection to the truth. These functions are taken from Islamic culture, ancient Iranian culture, and Greek culture and are reflected in the metaphors of love.

Keywords: Metaphor, Love, Culture, Rumi.

---

* Corresponding Author: a.shabanlu@ihcs.ac.ir

- This paper is extracted from research project of the Institute for Humanities and Cultural Studies

How to Cite: Sha`bânlu, A. (2023). Cultural Foundation of Metaphors of Love in Rumi's Works. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 57-84. doi: 10.22054/JRLL.2022.66666.1014

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۵۷-۸۴
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66666.1014

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۲
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

بنیاد فرهنگی استعاره‌های عشق در آثار مولوی

علی‌رضا شعبانلو * دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

چکیده

فرهنگ و مؤلفه‌هایش از آن رو که سازندهٔ هویت جمعی و شخصیت اجتماعی افراد جامعه است، نقشی مهم در ایجاد ساختارهای ذهنی، الگوهای اندیشگانی، گفتار، رفتار و کردار افراد جامعه دارد. به‌ویژه باورها و آیین‌های مربوط به آفرینش و رستاخیز بنیاد اکثر باورها، اندیشه‌ها، گفتارها و اعمال انسان‌ها است. شاعران وارثان و ناقلان فرهنگ و اندیشه هستند و شاعران بزرگ و محبوب مانند فردوسی، مولوی، سعدی، و حافظ، نه تنها اصلی‌ترین واسطه‌های انتقال فرهنگی و بزرگ‌ترین معماران پندار، گفتار و کردار ایرانیان، که بسیاری از ملل مجاور و حتی دورند. برای شناخت هویت خود و بنیان‌های اندیشگانی خود ناگزیر از مطالعهٔ فرهنگ، باورها و آیین‌های کهن هستیم. در این مقاله با رویکرد زبان‌شناسیِ فرهنگی نقش فرهنگ در پردازش استعاره‌های عشق در آثار مولوی بررسی شده است تا کارکرد عشق در نظریهٔ عرفان اسلامی و مبانی فرهنگی و قالب معرفتی بنیادین آن شناسایی و معرفی گردد. از تحلیل استعاره‌های عشق دانسته می‌شود که کارکردهای عمدهٔ عشق از نظر مولوی عبارت‌اند از: حیات‌بخشی، زیبایی (خیر)، تزکیه‌کنندگی (رهانندگی، پناه‌دهندگی و ارتقادهندگی)، و عاملیت در معرفت و وصل به حقیقت. این کارکردها از فرهنگ اسلامی، فرهنگ ایران باستان، و فرهنگ یونانی اخذ شده و در استعاره‌های عشق بازتاب یافته‌اند.

کلیدواژه‌ها: استعاره، عشق، فرهنگ، مولوی.

- این مقاله از طرح پژوهشی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی استخراج شده است.

* نویسنده مسئول: a.shabanlu@ihcs.ac.ir

۱. مقدمه

واژهٔ «فرهنگ» در زبان فارسی معانی متعددی دارد، اما در این مقاله منظور مفهومی است که از واژهٔ کالچر[1] برداشت می‌شود یعنی «کلیت درهم بافته‌ای است شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیات و هرگونه توانایی و عادتی که آدمی همچون عضوی از جامعه به دست می‌آورد» (آشوری، ۱۳۵۷: ۷۱). فرهنگ از آن رو که سازندهٔ هویت جمعی انسان‌ها است، شخصیت اجتماعی آن‌ها را شکل می‌دهد، افراد انسانی در درون آن زاده و پرورده می‌شوند و اندیشه و شخصیتشان بر اثر آن مؤلفه‌های آن ساختار و سامان می‌یابد، بسیار مورد توجه افراد جامعه است. شاعران و نویسندگان از مهم‌ترین نگاهبانان و ناقلان فرهنگ و اندیشه هر ملت محسوب می‌شوند زیرا «شاعر درون سنتی کار می‌کند که تنها وارث آن سنت نیست بلکه این سنت را با تلاش فراوان به دست آورده است» (سعید، ۱۳۸۲: ۴۰). این کوشش در آموختن سنت (که در اینجا معادل فرهنگ است) و پاسداری از آن، موجب می‌شود که شاعران و نویسندگان بنیان اندیشه‌های خود را بر این سنت‌ها (یعنی فرهنگ: سنت‌ها و باورها) بنهند و آن‌ها را الگوی مناسبی برای مواجهه با مشکلات و برطرف کردن موانع در زندگی قرار دهند. برخی عناصر فرهنگی یا سنت‌ها اهمیت بیشتری دارند و سرچشمهٔ دیگر باورها هستند.

با بررسی و ریشه‌یابی تاریخی اندیشه‌های بشری می‌توان گفت که اندیشهٔ بنیادی همهٔ انسان‌ها در هر زمانی مربوط به بنیادی‌ترین امور زندگی است یعنی اندیشه‌های مربوط به هستی و آفرینش. این اندیشهٔ بنیادی مبنای تفکرات و اعتقادات بشر در دیگر امور مانند عشق، مرگ، عدل، خیر، زیبایی و نظایر این‌ها است. اگر نیک بنگریم می‌بینیم که بنیاد اندیشه‌های افلاطون و پیروانش همان نظریهٔ مُثُل است که با استفاده از آن همهٔ امور و مفاهیم را توجیه می‌کنند و شرح می‌دهند، یا بنیاد اندیشهٔ ایرانیان اعتقاد به نورالانوار به‌عنوان اصل همه چیز است که به سایر حوزه‌های فکری و الگوهای شناختی نیز سرایت کرده است.

با توجه به محدودیت‌هایی که بعد از ظهور اسلام در رشد برخی هنرها مانند نقاشی، پیکرتراشی و هنرهای نمایشی برای بیان مفاهیم به‌ویژه مفاهیم اسلامی پیدا شد؛ روابط

---

1. Culture

عاطفی انسانی، عشق‌ها و جنگ‌ها فقط در هنرهای زبانی مانند شعر و داستان‌نویسی نمود یافتند و آثار زبانی و نوشتاری محمل مناسبی برای انتقال عناصر فرهنگی و گنجینهٔ اساطیر و اندیشه‌ها شدند. یکی از گونه‌های ادبی که بنیادش بیش از دیگر گونه‌ها بر اندیشه و تفکر است، ادبیات عرفانی است. این نوع ادبی از بدو پیدایش تا کنون در میان ایرانیان و فارسی‌زبانان اقبال ویژه‌ای یافته، و اغلب آثار نویسندگان و شعرای بزرگ فارسی در زمرهٔ آثار عرفانی قرار می‌گیرند. در آثار عرفانی مفاهیم خدا، عشق، مرگ و شناخت محور اصلی مباحث هستند که از کهن‌ترین مفاهیم جاری در ساحت زندگی انسانی و سپهر اندیشگانی وی محسوب می‌شوند. در ادبیات عرفانی مهم‌ترین موضوع و مقصدِ عرفان، شناخت خدا دانسته شده که به یاری عشق و از رهگذر مرگ میسر است. ازاین‌رو، برای شناخت دقیق نظریهٔ عرفان گزیری جز شناخت ماهیت عشق و کارکردهای آن نیست.

مولوی مشهورترین شاعر و اندیشه‌ورز در جغرافیای ایران فرهنگی است که کوشیده تا موقعیت انسان را در جهان هستی بازنماید، مبدأ و معاد او را مشخص کند، و او را به شناخت دقیق خود نائل گرداند. وی در آثارش به‌ویژه *مثنوی* دو عنصر اساسی را در امر شناخت حق و اتصال به وی مؤثر دانسته است: یکی مرگ که راه رسیدن به خداست؛ و دیگری عشق که وسیلهٔ رسیدن عاشق به معشوق است. پیش از این در دو مقالهٔ «منشأ قرآنی استعاره‌های مرگ در مثنوی مولوی» و «بنیاد اسطوره‌ای استعارهٔ مفهومی مرگ در مثنوی معنوی» مفهوم مرگ در آثار مولوی را کاویده‌ایم؛ اکنون در این مقاله با بررسی استعاره‌های عشق ضمن شناخت مفهوم عشق از منظر مولوی، نقش فرهنگ را در بازنمایی استعاری این مفهوم تبیین می‌کنیم.

۱. ۱. چارچوب نظری و روش پژوهش

چارچوب نظری در این مقاله مبتنی بر نظریهٔ شناختی استعاره است. از دید زبان‌شناسان شناختی «استعاره، سازوکاری شناختی است که از طریق آن یک قلمروی تجربی به‌طور تقریبی بر قلمروی تجربی دیگر نگاشت می‌شود به طوری که قلمروی دوم از طریق قلمروی اول درک می‌شود» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰). لیکاف و جانسون معتقدند که بخش عمده‌ای از نظام مفهومی ما به شکل استعاری ساختار یافته است (لاکوف، ۱۳۹۵: ۱۷۳) یعنی فهم ما استعاری است یا استعاره در فرایند فهم شکل می‌گیرد، به همین دلیل «آن را استعارهٔ

مفهومی در تقابل با استعارهٔ زبانی نامیدند» (راسخ مهند، ۱۳۹۳: ۵۶). استعاره‌های مفهومی از یک حوزهٔ مبدأ و یک حوزهٔ مقصد تشکیل شده‌اند که انطباق‌هایی میان آن‌ها وجود دارد. حوزه‌های مبدأ نوعاً عینی‌تر و مادّی‌تر، و در مقابل حوزه‌های مقصد نسبتاً انتزاعی‌ترند و توصیفشان دشوارتر است (کوچش، ۳۴:۱۳۹۳).

۱. ۲. پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و پژوهش‌های مبتنی بر آن در ایران و جهان چنان گسترده و شایع است که فهرست کردن همهٔ کتاب‌ها و مقالات در این موضوع خود کتابی جداگانه می‌شود. دربارهٔ عشق نیز مقالات و کتاب‌های ارزشمند بسیار است، اما در آثار اندکی حوزهٔ مفهومی عشق در متون عرفانی به‌ویژه آثار مولوی با رویکرد شناختی بررسی شده است که از آن جمله‌اند:

زرقانی و آیاد در «تطور استعارهٔ عشق از سنایی تا مولانا»، طرز تلقی سنائی، عطار و مولانا را از مفهوم کلیدی عشق بررسی کردهف و کوشیده‌اند مشخص کنند که مفهوم عشق به‌عنوان کلیدی‌ترین اصطلاح عرفان در طول تاریخ چه تغییراتی را از سر گذرانده است (۱۳۹۳: ۴۳ - ۸۰).

اسلامی و همکاران (۱۳۹۸) در «تحلیل تطبیقی تصاویر بلاغی عشق، غم و مرگ در اشعار سهراب سپهری و مولوی» مشابهت دیدگاه سپهری به اندیشهٔ مولوی را در سه موضوع عشق، غم و مرگ نشان داده‌اند.

اسپرهم و تصدیقی استعارهٔ شناختی عشق را در *مثنوی معنوی* مولانا با هدف دست‌یابی به استعاره‌های کانونی عشق در *مثنوی*، و کشف دیدگاه مولوی دربارهٔ عشق بررسی کرده‌اند (۱۳۹۷: ۸۷ — ۱۱۴).

با آنکه عنوان این مقاله بسیار نزدیک به مقالهٔ حاضر است، اما در روش تحقیق، اهداف و نتایج کاملاً تفاوت دارند. اسپرهم و تصدیقی در پژوهش خود صرفاً در پی یافتن پرکاربردترین استعارهٔ عشق بوده‌اند که به استعارهٔ «عشق آتش است» رسیده‌اند؛ در حالی که نگارنده مقالهٔ حاضر می‌خواهد بنیادی‌ترین منبع تفکر مولوی دربارهٔ پرداخت استعاری

عشق را کشف و بیان کند. از سوی دیگر، نام‌نگاشت[1] «عشق آتش است» خود نه تنها کلان استعارهٔ عشق نیست بلکه بیان‌کنندهٔ یکی از منابع حسی برای پردازش اوصاف ناملموس معشوق، شاه و خداست، و از این جهت خود زیرنگاشت[2] یا خُرداستعاره از کلیدهای مفهومی «عشق معشوق است»، «عشق شاه است» و «عشق خداست» خواهد بود، چنانکه در مقالهٔ حاضر خواهیم دید.

از دیگر آثار مرتبط با عشق به‌ویژه عشق عرفانی مقالات زیرند:
فرامرز قراملکی (۱۳۹۰) «چالش رازی و مولوی در عشق و دوستی» *پژوهش‌نامه عرفان*، س ۳ ش ۵: ۱۱۵ -۱۳۵؛ رشیدآبادی و غلامحسین‌زاده (۱۳۹۲) «بازتاب وجوه عشق در مثنوی با رویکردی به درمانگری آن»، *عرفان اسلامی*، س ۱۱، ش ۴۴: ۱۶۷ – ۱۷۹؛ محبی و همکاران (۱۳۹۲) «تاثیر عشق بر معرفت از دیدگاه مولانا»، *پژوهش‌های معرفت‌شناختی (آفاق حکمت)*، س ۲، ش ۵: ۱۲۵ - ۱۵۲؛ خادمی کولایی و بزرگی قلعه‌سری (۱۳۹۴) «بررسی تطبیقی مفهوم عشق نزد فلوطین و مولانا»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، س ۳، ش ۱: ۱۴۳ - ۱۶۴؛ کاظم شیرودی و همکاران (۱۳۹۶) «جاودانگی عشق الهی با تکیه بر آیات قرآن در سروده‌های ابن‌فارض و مولوی» *پژوهش دینی*، ش ۳۵: ۸۶ – ۱۰۵.

۲. نقش فرهنگ در بازنمایی عشق در زبان مولوی

مولوی در خانواده‌ای مسلمان زاده، و در محیط چندفرهنگی آسیای صغیر بزرگ شد؛ جایی که فرهنگ‌های ایرانی و یونانی و اسلامی با هم درآمیخته شده و بر هم اثر می‌نهادند و با هم رویش و پویش می‌یافتند. به همین دلیل دیدگاه‌های عرفانی مولوی صرفاً متأثر از آموزه‌های اسلامی نیست، وی به اقتضای محیط زندگی و آموزش‌های مکتبی با اندیشه‌های رایج در آسیای غربی آشنا بوده است. به نظر می‌رسد یکی از منابع مولوی برای آشنایی با مفهوم عشق آثار ابوعلی سینا است. اندیشه‌های مولوی دربارهٔ روح و عشق، ساری و جاری بودن عشق در تمام موجودات، تأثیر عشق در گریز از نقصان و شرور و رسیدن به کمال و خیر، و عامل معرفت بودن عشق همان دیدگاه‌های ابوعلی سیناست. ابن‌سینا در رسالهٔ عشق، عشق را قوهٔ ساری در تمام موجودات می‌داند و اشتیاق ذاتی و ذوق فطری و جبلی

1. Name of the mapping
2. Submapping.

موجودات را که سبب بقاء وجود آن‌هاست عشق می‌نامد (۱۳۸۸: ۴۰۶). وی از این نظر اخوان الصفا که «عشق اصل اساسی موجودات اعم از جاندار و بی‌جان است» پیروی می‌کند، و این نظر اخوان الصفا خود ریشه در مکتب نوافلاطونی دارد (آبراهاموف، ۱۳۸۸: ۳۴). مشابه این نظر که منشأ عشق الهی و وجود آن را جبری است، در ایران باستان نیز بوده است و پس از اسلام نیز ادامه می‌یابد (مدی، ۱۳۷۱: ۳۴).

۲. ۱. کارکردهای عشق در آثار مولوی

مولوی متناسب با بافتی که در آن دربارهٔ عشق سخن می‌گوید برای عشق کارکردها و اوصاف بسیاری برمی‌شمارد که از این قرارند: آموزنده و آموختنی، رهبر و یاریگر، روشنایی‌بخش، ارتقادهنده و تبدیل‌کننده، پناه‌دهنده و رهاننده، پاک، پالاینده، نابودگر، ازلی و ابدی، اصل همه چیز، حیات‌بخش، مقدس، روییدنی، چیره و سرکش، زیبایی، بخشنده، بزرگ و فراوان، پرنعمت و ثروت، جذاب، صید، گران‌بها، لذیذ، حامل، شجاع. همهٔ این کارکردها و اوصافِ خُرد قابل تجمیع در چهار کارکرد و ویژگی زیر است:

۲. ۱. ۱. عشق حیات‌بخش است

کارکردهایی چون ازلی و ابدی بودن، اصلِ همه چیز بودن، حیات‌بخشی، تقدس، قابل‌روییدن، چیره و سرکش بودن را می‌توان از کارکردهایی دانست که لازمهٔ حیات‌بخشی است.

۲. ۱. ۲. عشق زیبا است

افلاطون زیبایی و خیر را یکی می‌دانست. از نظر وی «اشیایی وجود دارند که خیراند و به سبب همین تحسین انسان‌ها را برمی‌انگیزند و زیبا دانسته می‌شوند» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲: ۱۳۳). فلوطین نیز زیبایی حقیقی را با خیر یکسان می‌دانست (آبراهاموف، ۱۳۸۸: ۱۵)، اما از منظر توماس آکویناس «زیبایی جزئی از خیر و لفظی مشکّک است» (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۸: ۲۲).

ما در اینجا بر اساس دیدگاه آکویناس زیبایی را جزئی از خیر محسوب کردیم و برخی اوصاف عشق مانند پرنعمت و ثروت، بزرگ و فراوان، جذاب، حامل، شجاع، گران‌بها، صید، لذیذ و بخشنده را ذیل زیبایی گنجاندیم.

۲. ۱. ۳. عشق عامل تزکیه است

اوصافی چون رهانندگی، پناه‌دهندگی و ارتقادهندگی، پاکی و پالایندگی و نابودگری ذیل مقولهٔ تزکیه‌کنندگی گنجانده می‌شود.

۲. ۱. ۴. عشق عامل معرفت است

کارکردهایی چون آموزنده و آموختنی، رهبری و یاریگری، و روشنایی‌بخشی را از مقولهٔ معرفت بخشی دیده‌ایم.

۲. ۲. حوزه‌های مبدأ برای وصف عشق

مولوی برای بیان کارکردهای فوق از حوزه‌های مبدأ زیر بهره برده است: آتش (و متعلقاتش)، آفتاب (و متعلقاتش)، آب (و مترادفاتش) آموزگار، اژدها، اسب، استاد، اسرافیل، اکسیر، امام، امیر و ساربان، انار، ایمان، باب‌زن، باد، باز، باغ، بال و پر، براق، بهار، بهشت، بیماری بی‌درمان، پدر و مادر و برادر و خال و عم و دایه، پرنده، پلنگ، پهلوان، پیر، پیغامبر، تتق، تیغ (شمشیر)، جان، جلاد، جهان، جوشن‌گر، چراغ، چوگان‌باز، حصار، خدا، خُرمشاه، خرمن، خضر، خُم، خورش، خون، داس، دام، داوود، درخت، درس، دروگر، دزد، دلاله، دمشق، دین، دیوانه، روز، زرگر، زمرد، زندان، زُهره، ساقی، سامری، سپاهی، ستاره، سدرةالمنتهی، سرا، سقا، سلیمان، سیل، شاه، شتر، شحنه، شراب، شَکَر، شمع، شهر، شیر، صبح صادق، صحرا، صیاد، صیقل، طاووس، طبیب، عزرائیل، عسل، عصار، عصای موسی، عقاب، علی (ع)، عنقا، عیسی، فرمانده، فلک، قاضی، قبله، قصاب، قلزم، قمارباز، قمار، قیصر روم، کان (معدن)، کِرم، کشتی، کشور، کلیدساز، کنب، کوثر، کی‌قباد، گرمابه، گنج، لانه همای، لذت بی‌کرانه، ماه، مدرسه، مصر، مطرب، مغناطیس، موسی، میکده، نجار، نردبان، نهنگ، نور، نویسنده، هدیه، همای، یوسف.

از تحلیل و طبقه‌بندی داده‌های فوق به این نتیجه می‌رسیم که از نظر مولوی عشق دارای ویژگی‌های معشوق و شاه است یعنی به دو نام‌نگاشت «عشق معشوق است» و «عشق شاه است» می‌رسیم. از تحلیل اوصاف شاه و معشوق و تجمیع این دو نام‌نگاشت، به نام‌نگاشت «عشق خداست» می‌رسیم که کلان‌استعارهٔ عشق در اندیشهٔ مولوی است. خدا بودنِ عشق سابقهٔ کهنی در اندیشه‌های بشری دارد. افلاطون در *رسالهٔ فدروس* عشق را زیباترین، فرخنده‌ترین، بهترین، جوان‌ترین و لطیف‌ترین خدایان می‌داند که در دل‌ها و جان‌های لطیف منزل می‌کند (۱۳۹۳: ۲۰۳ – ۲۵۲).

۳. منابع فرهنگی مولوی

منابع فرهنگی مولوی در پردازش مفهوم عشق و معرفی عشق با کارکردها و تصاویر فوق عبارت‌اند از: الف) دانش دینی (قرآن و حدیث و ...) عرفانی؛ ب) اندیشه‌های اساطیری ایرانی و یونانی؛ ج) ساختارهای اجتماعی. در ادامه تأثیر این منابع فرهنگی را بر پردازش تصویری کارکردهای عشق در آثار مولوی بررسی می‌کنیم. نمونه‌هایی از استعارهٔ عشق که در ذیل چهار نقش و کارکرد عشق آورده شده، نمونه‌هایی است که تأثیر منابع فرهنگی بر تصویرپردازی عشق در آثار مولوی را روشن‌تر و آشکارتر نشان می‌دهند.

۳. ۱. دانش دینی و عرفانی

یکی از مهم‌ترین منابع اندیشگانی مولوی دانش دینی اوست. وی در آغاز *مثنوی* کتابش را اصول اصول اصول الدین خوانده که دربارهٔ کشف رمز و راز رسیدن به حق و یقین است (۱۳۸۲: ۳). به همین دلیل در *مثنوی* به تأثر از قرآن کریم بسنده نکرده و اثر خود را تفسیری از قرآن کریم و راه مبین اسلام معرفی کرده است. برخی بزرگان در تأیید گفتار وی، *مثنوی* را قرآنی به زبان فارسی دانسته‌اند که سخن منسوب به شیخ بهایی از مشهورترین سخنان دربارهٔ مثنوی است:

مثنوی معنوی مولوی هست قرآنی به لفظ پهلوی

افزون بر قرآن کریم، احادیث نبوی، حکایات و داستان‌های پیامبران نیز تأثیر زیادی در *مثنوی* و حکایاتش دارد و کتاب‌ها و مقالات بسیاری دربارهٔ تأثیر قرآن کریم و احادیث و تلمیحات دینی بر مثنوی نوشته شده‌اند.

۳. ۱. ۱. عشق حیات‌بخش است

پیش‌تر بیان شد که اندیشه‌ها و انگاره‌های مربوط به آفرینش اصلی‌ترین انگاره‌های بشر است که ابزار و الگوی اصلی وی برای شناخت هستی به شمار می‌رود. مولوی چون بسیاری از عرفا با استناد به حدیث «کُنْتُ کَنزاً مَخفیاً فَاحْبَبْتُ اَنْ اعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخلق لِکَی اُعرَف» عشق را علت اصلی آفرینش و خلقت می‌داند:

گنج مخفی بد ز پری چاک کرد　　خاک را تابانتر از افلاک کرد
(۱۳۸۲: ۱۲۳)

و برای توصیف وجهِ حیات‌بخشیِ عشق از حوزه‌هایی چون آب حیات، خالق، آب، باران، کوثر، خون، خورشید، توتیا و صبح‌دم استفاده می‌کند. مولوی همگیِ این اوصاف را برای وصف حیات‌بخشی معشوق نیز به کار برده است. در این میان، آب بارزترین حوزهٔ بیان‌کنندهٔ صفت حیات‌بخشی است. انتخاب آب هم منشأ تجربی دارد و هم منشأ ایدئولوژیک؛ اما به نظر می‌رسد منشأ ایدئولوژیک تأثیر بیشتری بر ذهن مولوی داشته است. بنابراین، باید دانش دینیِ وی را در انتخاب آب و عناصر مرتبط با آن مانند باران و کوثر، دخیل دانست. در قرآن کریم بارها گفته شده که خداوند با ارسال آب (باران) زمین مرده را زنده می‌کند. از آن جمله است: الحجر: ۲۲، البقره: ۲۲و ۱۶۴، الانعام: ۹۹، العنکبوت: ۶۳، و ... .

در گفتار دیگر عارفان ایرانی نیز از نقش حیات‌بخشی عشق سخن رفته است. میبدی می‌نویسد: داود پیغامبر در مناجات خویش گفت: الهی... این خلق چرا آفریدی؟ و در وجود ایشان حکمت چیست؟ جواب آمد که یا داود: کُنْتُ کَنزاً مَخفیاً فَاحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَفَ... اَحْبَبْتُ اَنْ اُعْرَفَ اشارت است که بناء معرفت بر محبت است (میبدی، ۱۳۵۷: ۴۷۷/۶).

روزبهان بقلی عشق را ازلی و ابدی دانسته و آن را آب حیات نامیده است (۱۳۶۶: ۹۸). سنایی نیز عشق را عمربخش می‌داند (۱۳۲۹: ۷۲۱).

۳. ۱. ۲. عشق زیبا است

مولوی چهرهٔ عشق را زیبا، لذت‌بخش و جذاب ترسیم کرده است که عاشقان را به سوی خود می‌کشد.

ای عشق چه زیبایی چه راوق و گیرایی　　گر رفت زر و کیسه در کان زریم آخر
(۱۳۷۶: ۴۰۸)

از نظر مولوی، عشق معشوق است و معشوق زیباست و کان زیبایی است. زیبایی معشوق (خدا) از اصول عقاید عارفان است که هم منشأ دینی دارد که بر اساس روایات و احادیثی چون «إِنَّ اللهَ جَمِیلٌ یُحِبُّ الْجَمَال» و «کُنْتُ کَنزاً مَخفیاً فَاحْبَبْتُ اَنْ اعْرَفَ» پیدا شده است، و هم می‌تواند منشأ تاریخی و اسطوره‌ای داشته باشد که مولوی در کتب خوانده است.
میبدی در تفسیر کُنْتُ کَنزاً خفیاً فَاحْبَبْتُ اَنْ اعْرَفَ می‌نویسد: «ذات و صفات منزّه داشتم عارف می‌بایست، جلال و جمال بی‌نهایت داشتم محبّ می‌بایست» (۱۳۵۷: ۳۸۷/۸).
۳. ۱. ۳. عشق عامل تزکیه است: نقش بزرگ عشق در سرایش مثنوی به‌ویژه اهمیت آن در پالایش آلایش‌های روح انسانی که از نیستان خویش جدا افتاده، در همان آغاز مثنوی آشکار است:

آتشِ عشق است کاندر نی فتاد　　جوشش عشق است کاندر میفتاد
هر که را جامه ز عشقی چاک شد　　او ز حرص و عیب کلّی پاک شد
(۱۳۸۲: ۵ – ۶)

وی در نمونه‌های دیگر نیز به طرق مختلف به عاملیت عشق در تزکیهٔ روح، پالودگی نفس از زنگار مادی و دلبستگی‌ها به ماسِوَی‌الله سخن رانده و عشق را ارتقادهندهٔ عاشق، و عامل اتحاد عاشق و معشوق معرفی می‌کند. آتش مهم‌ترین عنصری است که مولوی برای بیان نقش عشق در تزکیه و تطهیر روح برگزیده است:

دوزخ اوصـــاف او عشـــق اســـت و او　　ســـوخت مر اوصـــاف خود را مو به مو
(۱۳۸۲: ۳۹۴)

ترکیب «آتش عشق با ۱۲۰ بار تکرار پر بسامدترین کاربرد آتش در سخن مولاناست» (امامی، عبدی مکوند، ۱۳۸۹: ۱ – ۱۴). البته مولوی در همهٔ این ۱۲۰ مورد صفت پالایندگی را از آتش اخذ نکرده بلکه از دیگر اوصاف و کارکردهای آتش چون راهنمایی، روشنگری و حیات‌بخشی نیز برای بیان دیگر وجوه عشق بهره جسته است. اسپرهم و تصدیقی نیز دریافته‌اند که عشق ۲۶ بار به آتش مانند شده و پر بسامدترین استعارهٔ عشق است و «در *مثنوی* مولانا آنجا که از عشق به آتش تعبیر شده جنبهٔ سوزانندگی، تطهیر و پختن انسان خام و تبدیل او به انسانی کامل مدّ نظر است» (۱۳۹۷: ۸۷ – ۱۱۴).

استفاده از این استعاره در سخنان عارفان پیش از مولوی نیز نمونه‌هایی دارد که از آن جمله است سخنان عین‌القضات همدانی: «چون عنایت ازلی خواهد که مرد سالک را به معراج قلب در کار آرد، شعاعی از آتش عشق «نارُالله الْمُوقَدَةُ الَّتی تَطَّلِعُ عَلَی الْأَفْئِدَةِ » شعله‌ای بزند، شعاعی بر مرد سالک آید مرد را از پوست بشریت و عالم آدمیت به درآرد» (۱۳۹۲: ۵۱).

احمد غزالی نیز عشق را مردم‌خوار می‌نامد و معتقد است عاشق قوت معشوق است (۱۳۵۹: ۲۹، ۳۲). روزبهان بقلی نیز در *عبهرالعاشقین* از این ویژگی عشق سخن می‌راند: «و در آن عشق از جیحون توحید بی قنطرهٔ عشق تو ما را گذر نیست» (۱۳۶۶: ۱۱).

۳. ۱. ۴. عشق عامل معرفت است

معرفت علت غایی عشق است و کارکردهای پیشین عشق حیات‌بخشی، زیبایی و تزکیه برای رسیدن به معرفت حق است. مولوی متأثر از آیات قرآنی «فَتَلَقَّی آدَمُ مِنْ رَبِّهِ کَلِمَاتٍ » (بقره/۲) و «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ کُلَّهَا» (بقره/۳۱) عشق را درس، و خداوند را معلم درس عشق می‌داند و بدین گونه عشق را عامل معرفت معرفی می‌کند:

علت عـاشـــق ز علت‌هـا جـداســـت　　عشـــق اصـــطرلاب اســـرار خداســـت
(۱۳۸۲: ۱۰)

بنابر تعبیر قرآنی «یُحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَهُ» خداوند عاشق است و عشق از او آغاز می‌شود و در حدیث قدسی «کُنْتُ کَنزا مَخفیا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف» خدا خود را در مقام معشوق به عاشقان عرضه می‌کند، یعنی می‌شناساند. اصلی‌ترین نقش عشق در اغلب اندیشه‌های دینی، عرفانی و فلسفی نقش معرفت‌بخشی آن در خودشناسی و خداشناسی است و دیگر نقش‌ها و وجوه عشق همگی در ذیل این مقوله می‌گنجند. در نزد مولوی نیز نقش معرفت‌بخشیِ عشق اصلی‌ترین نقش آن است. اگر مولوی عشق را درس می‌داند از این جهت است که به نظر وی «آدمی دفتری عظیم است در آن همه چیز مکتوب است» و «در سرشت آدمی همهٔ علم‌ها در اصل سرشته‌اند (۱۳۹۳: ۲۸)؛ آموزگار اصلی خداست اما برای اینکه این علم به ظهور آید باید حجب و ظلمات که «این مشغولی‌های گوناگون است و تدبیرهای گوناگون دنیا و آرزوهای گوناگون» کنار رود و آدمی «آن علم را در خود بخواند» (همان: ۴۲).

عارفان پیش از مولوی نیز بدین جنبهٔ عشق توجه کرده‌اند. عین القضات می‌گوید: «خدای تعالی بی واسطه به قلم خود حقیقت این کار بر دل او ظاهر کرد، «کَتبَ فی قلوبهمُ الایمان» عبارت از این بود و «عَلّم بالقلم» همین معنی بود» (۱۳۷۸: ۱۰۶).

عارفان مسلمان آموزندگی عشق را از آیاتی چون «وَ عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْماءَ کُلَّها» (بقره/ ۳۱) ، «یُحِبُّهُمْ وَ یُحِبُّونَهُ» (مائده / ۵۴)، «کَتَبَ فی قُلُوبِهِمُ الْإِیمانَ» (مجادله / ۲۲) «الرَّحمنُ عَلَّمَ القُرآن» (الرحمن/۱و۲)، «الَّذی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الْإِنْسانَ ما لَمْ یَعْلَمْ (علق/ ۴و۵) »«بَل هُوَ قُرْآنٌ مجیدٌ فی لَوْحٍ مَحْفوظ» (بروج / ۲۱و۲۲) و حدیث قدسی «کُنْتُ کَنزاً مَخفّیاً فَاَحبَبْتُ اَن اُعْرَفَ» گرفته‌اند. نیز بر اساس آیاتی چون اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ (نور/ ۳۵)، وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا (زمر/۶۹) عشق را به آفتاب مانند کرده‌اند تا روشنگری و معرفت‌بخشی آن را از وجهی دیگر نیز بنگرند.

۳. ۲. اندیشه‌های اساطیری و فلسفهٔ کهن ایرانی و یونانی

۳. ۲. ۱. عشق حیات‌بخش است

این ویژگی عشق، ناظر بر خدا بودن عشق است. اسطوره‌های آفرینش در اساطیر همهٔ ملل از جمله ایران، آسیای غربی و یونان مبتنی بر ازدواج میان خدایان است. بر اساس

اندیشه‌های ایران باستان دربارهٔ آغاز آفرینش، «اهورامزدا با همه آگاهی و بهی در بالاترین پایه در روشنی بی کرانه بود» (دادگی، ۱۳۸۰: ۳۴). اهورامزدا اصل بنیادین است که آفرینش از آن پیدا شد؛ «آفرینشی که از بنابن سرشار شد یعنی از همان اصل اصیل صادر گشت و آفرینش عبارت است از یک نوع با هم بود و با هم ستیز روح و ماده؛ بنابن روشنایی با بنابن تاریکی» (پانوسی، ۱۳۸۱: ۵۴).

گفتیم که مولوی از عنصر آب و مشتقات و متعلقات آن مانند باران و کوثر برای بیان کارکردِ حیات‌بخشیِ عشق بیش از سایر عناصر و حوزه‌ها استفاده کرده است. نقش حیات‌بخشی آب و باران و چیزهای مرتبط با این‌ها در اساطیر جهان به‌ویژه اساطیر منطقهٔ بین‌النهرین و آسیای غربی نیز آشکارا دیده می‌شود، حیات‌بخشی آب و باران به واسطهٔ ارتباط آن‌ها با آسمان است. در اندیشه‌های اساطیری اغلب ملل به‌جز مصریان، آسمان خدایی مذکر است و نقش پدر موالید سه‌گانه (جماد، گیاه، حیوان) را ایفا می‌کند و زمین مؤنث است و نقش مادری دارد. پدر نامیدنِ آسمان از سوی قدما به دلیل بارش باران و نزول آب از آسمان و باروری زمین بود. لذا استعاره‌هایی که در آن‌ها عشق به آب حیات، باران، سیل و دریا تشبیه شده است، نشان از تذکیر عشق دارد. ازآن‌روی که عشق در اندیشهٔ مولوی آب حیات و شراب دانسته شده، شراب هم طبق اندیشه‌های اساطیری همان افشرهٔ هوم یا آب حیات است که در اوستا «از نوشابهٔ هوم با صفت دوردارندهٔ مرگ یاد می‌شود و به نوشتهٔ بندهشن هوم سرور گیاهان است و در فرشکرد، بی‌مرگی را از او می‌آرایند» (*اوستا*، ۱۳۸۴: ۱۰۸۶) می‌توان گفت که شراب نیز نماد تذکیر است. در اوستا نیز شراب به پدر جمشید منسوب است: «نام و صفات جمشید و پیکره‌ها و نقش‌هایی که بدو منسوب است، همگی شباهت او را با ایزد مهر تداعی می‌کند. در اوستا، جمشید پاداشی است که به پدرش ویونگهان (ویوسونت ودایی) در ازای افشردن هوم اعطا شده است و ویوسونت خود در هند علاوه بر اینکه نامش محتملاً با درخشیدن در پیوند است، مقامی شبه‌خدایی دارد و نمایندهٔ خورشیدِ برخاسته در آسمان است. جمشید در هند پادشاه سرزمین مردگان است و در ایران ساکن ورجمکرد که سرزمینی بی‌مرگ است» (حق‌پرست، ۱۳۹۴: ۱۵۹ – ۱۷۷).

با عنایت به توضیحات فوق، احتمالاً برخاک ریختن شراب نه برای شادی ارواح مردگان و بهره بردن آنان، که تکرار عمل آفرینش یا باروری زمین با باران و آب آسمانی است.

۳. ۲. ۲. عشق زیبا است

افلاطون در رسالهٔ *مهمانی* از زبان آگاتون عشق را زیباترین، فرخنده‌ترین، بهترین، جوان‌ترین و لطیف‌ترین خدایان می‌داند که در دل‌ها و جان‌های لطیف منزل می‌کند. بزرگ‌ترین فضیلت عشق این است که به کسی از خدایان و آدمیان بد نمی‌کند و از کسی هم بدی را بر نمی‌تابد. عشق دادگستر، دلاور و خردمند است. عشق فنون پزشکی، تیراندازی و نویسندگی را به آپولون آموخت؛ و او نیز هنرمندی، آهنگری، بافندگی و حکومت را به خدایان آموخت. عشق زیباترین و بهترین خدایان و آفرینندهٔ همه زیبایی‌ها و نکویی‌ها است (۱۳۹۳: ۲۰۳ – ۲۵۲).

۳. ۲. ۳. عشق عامل تزکیه است

در نظر ایرانیان باستان «نفس که شورِ نور بی‌پایان را دارد با فروگذاردن اندیشه و گفتار و کردار بد، در پی وصال اهورامزداست اما راه وصال از وهومنه (بهمن) می‌گذرد که البته اردیبهشت هم میانجی بهمن است» (جلیلی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۴۱ – ۶۸). لذا عشق انسانی در اندیشهٔ هرمزدی ریشه در گرایش و شوق نفس به سوی نور و روشنایی بی‌پایان را دارد و در نهایت با دوری از اندیشه، گفتار و کردار بد، تزکیه می‌شود و موجب وصال حق و معرفت به نور مطلق می‌گردد.

این اندیشهٔ ایرانی به یونان رفته و افلاطون از آن بهره جسته و در رسالهٔ *فدروس* ضمن اثبات جاودانگی نفْس بیان می‌دارد که هنگام هبوط نفوس بر کالبدها، آن نفْسی که از حقیقت جلوهٔ بیشتری دیده است به صورت فیلسوف و هنرمند زاده می‌شود و بقیهٔ نفوس نیز به ترتیب نزدیکی به حقیقت در کالبد دیگر انسان‌ها فرو می‌روند. ذهن مرد حکیم چون امور زندگی روزانه را خوار می‌شمارد، به اسرار کامل راه می‌جوید و کمال می‌یابد. کسی که اسرار نهان را می‌داند از دیدن چهرهٔ زیبایی که به خدا شبیه است، یاد زیبایی حقیقی در دلش زنده می‌شود و الهاماتی به دلش می‌رسد که او را عاشق می‌کند و در صورت

معشوق، جلوهٔ خدا را می‌بیند. گرمایی غیرعادی بدنش را فرامی‌گیرد، بال‌ها شروع به روییدن می‌کنند و به بالا می‌روند و عاشق را از فیض آسمانی بهره‌مند می‌کنند (۱۳۹۲: ۷۵ – ۱۱۳).

۳. ۲. ۴. عشق عامل معرفت است

پیوند میان عشق و معرفت در کهن‌ترین اندیشه‌های بشری دیده می‌شود. در اندیشهٔ مزدایی نیز اهورامزدا «نور محض است و هر چیزی که به او نزدیک‌تر باشد فروغ بیشتری دارد و هر چه که از آن دورتر باشد به همان نسبت تیره‌تر خواهد بود. نفس ناطقه هم که در تن قرار دارد از جنس نور است. معرفت نیز از جنس نور است. نفس که شورِ نور بی‌پایان را دارد با فروگذاردن اندیشه و گفتار و کردار بد در پی وصال اهورامزداست، اما راه وصال از وهومنه می‌گذرد که البته اردیبهشت هم میانجی بهمن است» (جلیلی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۴۱– ۶۸). همان‌طورکه می‌بینیم بنا بر حکمت خسروانی اهورامزدا که اصلِ همه چیز است، نوری بسیط است و «همهٔ هستی‌های گوناگون نتیجهٔ فیضان آن چشمهٔ جوشان وجود بی‌منتهایی است که وراء مرز ادراک بشر است و همهٔ آثار نیک از اوست» (بیانی، ۱۳۷۰: ۱۸۱). ظلمت و تاریکی جنبهٔ عدمی دارد، موجودی برابر با نور و همسان با او نیست، بلکه عدم نور است. پس، عشق انسانی در اندیشهٔ هرمزدی ریشه در گرایش و شوق نفس به سوی نور و روشنایی بی‌پایان دارد و در نهایت موجب وصال حق و معرفت به نور مطلق می‌شود.

شیخ اشراق که متأثر از اندیشه‌های مزدایی است، عشق را معلول معرفت می‌داند: «عشق خاص‌تر از محبت است ... و محبت خاص‌تر از معرفت است ... به عالم عشق که بالای همه است نتوان رسیدن تا از معرفت و محبت دو پایهٔ نردبان نسازد» (۱۳۷۳: ۲۸۷).

ابن‌عربی زیبایی را سبب عشق معرفی می‌کند و مانند شیخ اشراق عشق را مبتنی بر شناخت می‌داند و می‌گوید: «اگر نبود شریعتی که اخبار الهی را بیاورد، هیچ‌کس خدا را نمی‌شناخت و هیچ مخلوقی او را دوست نمی‌داشت» (خراسانی، ۱۳۷۰: ۱۵۰۷/۴). مولوی مخالف با شیخ اشراق و ابن‌عربی، و موافق با افلاطون عشق را مقدم بر شناخت می‌داند و شناخت را مبتنی بر عشق قرار می‌دهد.

در آثار افلاطون عشق به عاشق موهبت درک معرفت واحد اعطا می‌کند (۱۳۹۳: ۲۰۳ – ۲۵۲)؛ عشق به روحِ گرفتار در کالبد انسانی بال و پر می‌دهد تا دگر بار به سوی حقیقت

بازگردد. نجات روح از زندان جسم و بازگشتش به موطن آسمانی خود «زمینهٔ مشترکی است که هم در دیدگاه افلاطون و هم در آیین‌های سری باستان وجود دارد» (آبراهاموف، ۱۳۸۸: ۱۳).

از دیگر اوصاف لازمهٔ معرفت‌بخشی عشق و متناسب با وصف آموزگاریِ آن، صفت چیرگی است که از اوصاف مهم عشق از نظر مولوی است. اگر عشق چنین وصفی نداشته باشد نمی‌تواند آموزگار و راهنما باشد، زیرا کارکردهای عشق بدون اینکه قهار و چیره و مسلط باشد، غیرممکن می‌گردد.

۳. ۳. ساختارهای اجتماعی (به‌ویژه نظام خانقاه، مدرسه یا مراد و مریدی)

ارسطو عشق را با نظام‌های سیاسی و نظام خانواده پیوند می‌دهد و معتقد است اَشکال مشابه نظام‌های سیاسی را در خانواده نیز می‌توان یافت. ارتباط پدر با پسران به شکل حکومت پادشاهی شبیه است زیرا تأمین زندگی فرزندان وظیفهٔ پدر است. ارتباط شوهر و زن به نظام آریستوکراسی[1] شبیه است، مرد به سبب ارزش خاص خود بر زن فرمان می‌راند و حکومتش فقط در اموری است که صلاحیت آن‌ها را دارد و اموری که در حوزهٔ صلاحیت زن است به او واگذار می‌کند. ارتباط برادران با یکدیگر شبیه نظام تیموکراتی[2] است، میان آن‌ها برابری برقرار است به استثنای فرقی که از لحاظ سن با یکدیگر دارند. در هر یک از نظام‌های سیاسی نوعی دوستی وجود دارد که اندازه‌اش برابر با اندازهٔ عدالت در آن نظام است. اندازهٔ دوستی شاه و زیردستانش بسته به مقدار توجه شاه به رفاه زیردستان است. دوستی پدر با فرزندان نیز از همین نوع است و فقط از جهت نیکی‌هایی که به فرزندان می‌کند با دوستی شاه و زیردستان فرق دارد زیرا پدر علت وجود فرزندان است (ارسطو، ۱۳۷۸: ۳۱۶ – ۳۱۹).

در میان جامعهٔ شبانی و روستایی آریاها و ایرانیان، نظام سیاسی مبتنی بر سه‌گانهٔ طبقاتی: کاهنان، جنگجویان و شبانان بود، نظام خانواده نیز بر پدرسالاری استوار بود (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۸). این نوع حکومت در دورهٔ هخامنشیان و پس از آن تا دورهٔ معاصر نیز وجود

1. Aristocracy
2. Timocracy

داشت. «حکومت پادشاهی بر حسب ماهیتش پدرسالاری است ولی در نزد ایرانیان به‌عکس قدرت پدر شبیه قدرت استبدادی است و پسران در حکم بندگانند» (ارسطو، ۱۳۷۸: ۳۱۷). همان‌طورکه می‌بینیم ساختار سیاسی در اکثر امور زندگی انسان‌ها اثر گذاشته و موجب همسان‌سازی ساختارهای اجتماعی با ساختار حکومت شده است. حکومت متناظری در سطحی پایین‌تر به نام خانواده دارد که در آن پدر در مقام حاکم و بقیهٔ افراد نیز در جایگاه دیگر افراد ساختار قدرت هستند. همین ساختار سیاسی و خانواده در ایجاد ساختار مدیریت هستی یعنی تعیین موقعیت خدا نیز نقش دارد. مولوی بر اساس آگاهی‌هایی که از ساختارهای فوق داشت، عشق را مصور ساخته است.

در دنیای باستان، ساختار مفاهیم ذهنی و دینی دربارهٔ نظام هستی و قدرت میان موجودات و عناصر هستی متناظر با ساختار قدرت سیاسی بود، مثلاً همان‌گونه که شاه در ساختار سیاسی میان مردمان قدرتمندترین است، در ساختار قدرت میان حیوانات نیز شیر قرار دارد، در علم هیئت نیز خورشید از دیگر ستارگان بزرگ‌تر است و قوی‌تر. لذا شاه نقش خورشید و شیر را در میان انسان‌ها دارد و خورشید، شاه و شیر آسمان است و شیر نیز شاه جنگل. شاه در قلهٔ هرم قدرت بود و اشراف و دیگر رعایا در مراتب پایین‌تر با نظم و ترتیب دقیقی قرار داشتند. این نظم به همهٔ امور هستی سرایت کرده بود، لذا هر چیزی از مظاهر هستی برای خود ساختاری شبیه ساختار قدرت داشت که در جدول زیر به ساختار برخی از این امور مهم که در تکوین ذهنیت مولوی و پردازش استعاره‌های عشق معتبر است اشاره می‌شود. در جدول (۱) مشاغل مهم سیاسی و برخی تناظرهای آن‌ها آمده است.

دستگاه قدرت و حکمرانی افزون بر آنچه یاد شد به سازمان‌های دیگری چون قضا، مالیه، و نظایر این‌ها نیاز داشت، و ملزوماتی چون پایتخت، کاخ، آبدارچی، ساقی، اسب، مَرکب، تیر و کمان شکار، شمشیر و جزاین‌ها را داشت که در این میان راندن مرکب سلطنت، بی کشتن، تهدید، استبداد، و گیرودار ممکن نبود.

جدول (۱) مشاغل مهم سیاسی و برخی تناظرهای آن‌ها

دیگر مخلوقات	عزرائیل	پیامبران	فرشتگان	خدا	آفرینش
رعیت (دیگر اقشار مردم مانند پیله‌وران و صنعتگران و صاحبان حِرَف که نقش تولیدی دارند)	لشکر	رسول	وزیر	شاه	کشورداری
فرزندان	پسران	مادر		پدر	خانواده
دیگر سیارات	مریخ / کیوان	مشتری		خورشید	فلکیات
دیگر حیوانات	حیوانات شکاری	گاو (در کلیله و دمنه)		شیر (در کلیله و دمنه)	حیوانات
جسم انسان	دست و بازو	سینه و دل		سر	بدن
درویشان، سالکان	خدمه	خدمه خانقاه		پیر	خانقاه
دانش‌آموزان	خلیفه معلم	معلم		رئیس مدرسه	مدرسه

۳. ۳. ۱. عشق حیات‌بخش است

از استعاره‌های مأخوذ از ساختارهای سیاسی و خانواده است.

عشق از او آبستن است و این چهار از عشق او　　این جهان زین چار زاد و این چهار از عشق زاد
(۱۳۷۶: ۳۱۰)

ای عشق که هستی به یقین معشوقم　　تو خالق مطلقی و من مخلوقم
(همان: ۱۴۱۸)

زاده است مرا مادر عشق از اول　　صد رحمت و آفرین بر آن مادر باد
(همان: ۱۳۸۰)

حیات‌بخش می‌تواند جان‌ستان نیز باشد. این ویژگی در نظام عالم مختص خداوند است که در قرآن کریم خود را زنده‌کننده و میراننده معرفی کرده است. مولوی برای بیان وصف حیات‌بخشیِ عشق از ساختارهای دینی، سیاسی، اجتماعی و سازمان‌های اداری زمان خود

متأثر بوده و عشق را از این منظر به خدا، خورشید، پدر، مادر و دایه تشبیه کرده است: خدا را از نظام دینی، شاه را از نظام سیاسی، خورشید را از نظام افلاک، و پدر و مادر و دایه را از نظام خانواده برگزیده است. در فرهنگ سیاسی ایرانیان و اغلب ملل آسیای غربی، تحت تأثیر اندیشه‌های اسطوره‌ای، شاه نقش خدایی دارد و از دیدگاه دینی نیز شاه سایهٔ خدا و به نوعی خلیفـهٔ‌الله است. خورشید نیز در اساطیر خدا و شاهِ ستارگان است. این هر سه در سنت و فرهنگ، مفهوم واحدی دارند و اغلب به جای هم به کار می‌روند و یا استعاره از یکدیگرند. پدر نیز در نظام خانواده نقشی مشابه خدا و شاه ایفا می‌کند. او موجد و روزی‌رسان فرزندان است. البته مولوی برای بیان نقش حیات‌بخشیِ عشق آن را به مادر نیز تشبیه کرده تا خالقیت را به مادر و روزی‌رسانی را به پدر نسبت دهد و میان آن دو تقسیم کند.

۳. ۳. ۲. عشق زیبا است

یکی دیگر از استعاره‌هایی که از ساختار سیاسی اخذ شده بخشندگی عشق است:

بارگه عطا شود از کف عشق هر کفی　　کارگه وفا شود از تو جهانِ بی‌وفا

(همان: ۶۷)

در این استعاره، عشق پادشاهی است که دینار، درم و صله به اطرافیانش نثار می‌کند. در باور مردمان، شاهان مظهر زیبایی نیز بودند لذا مولوی می‌گوید:

برنشست آن شاه عشق و دام ظلمت بردرید　　همچو ماه هفت و هشت و آفتاب روز عید

(همان: ۳۰۹)

۳. ۳. ۳. عشق عامل تزکیه است

مادر عشق طفل عاشق را　　پیش سلطان بی امان نبرد

(همان: ۳۹۴)

مادر دلسوزِ فرزندش است و او را هیچ‌گاه به دست ناملایمات نمی‌سپارد و او را از خطرات و مهالکَ می‌رهاند. عشق نیز سالک را از مهالک می‌رهاند همان‌گونه که مادر فرزند را نزد سلطان کودک‌کُش نمی‌برد.

۳. ۳. ۴. عشق عامل معرفت است

مولوی برای بیان نقش معرفت‌بخشی مستقیم به سراغ اصطلاحات مدرسه و خانقاه (سازمان‌های علم زمان خود) رفته است. او عشق را در قامت استاد، پیر و مدرسه دیده و معرفی کرده:

چون که کرخی کرخ او را شد حرس　　شد خلیفهٔ عشق و ربانی نفس
(۱۳۸۲: ۲۰۶)

افزون بر این در بیت زیر از ساختار سیاسی و باورهای مردمی دربارهٔ شاه و خورشید نیز بهره گرفته و عشق را چون شاهی زیبا و آفتاب‌رخ معرفی کرده است که چون آفتاب روز عید و ماه کامل بر تاریکی و ظلمت جهل تاخته و تاریکی و نادانی را برانداخته است.

برنشست آن شاه عشق و دام ظلمت بردرید　　همچو ماه هفت و هشت و آفتاب روز عید
(همان: ۳۰۹)

در بیت زیر از ساختار دینی بهره جسته و عشق را چون خدایی دیده که در نیم‌شبان ظلم و جهل پیامبرش را فرستاده تا چون مهتاب روشنی‌بخش و هادی شود:

این نیم‌شبان کیست چو مهتاب رسیده　　پیغامبر عشق است ز محراب رسیده
(همان: ۸۷۱)

در بیت زیر نیز عشق خدایی وحی‌کننده است:

قرب خلق و رزق بر جمله است عام　　قرب وحی عشق دارند این کرام
(۱۳۸۲: ۳۴۵)

۴. نتیجه

مولوی متناسب با بافتی که در آن دربارهٔ عشق سخن می‌گوید برای عشق کارکردهای بسیاری برمی‌شمارد که از این قرارند: آموختنی، ارتقادهنده، ازلی و ابدی، اصلِ همه‌چیز، بخشنده، بزرگ و فراوان، پاک، پالاینده، پرنعمت و ثروت، رهاننده، جذاب، چیره، حامل، حیات‌بخش، روشنایی‌بخش، روییدنی، رهبر و یاریگر، زیبا، سرکش، شجاع، شورمند، گران‌بها، لذیذ، مقدس، نابودگر، و والا. همهٔ این کارکردهای خُرد قابل تجمیع در چهار کارکرد زیر است:

۱) عشق حیات‌بخش است.

۲) عشق زیبا است.

۳) عشق عامل تزکیه است.

۴) عشق عامل معرفت است.

اهمّ «مشبه‌به» یا «مستعارمنه»هایی که مولوی برای وصف کارکردهای فوق برگزیده عبارت‌اند از: آتش (و متعلقاتش)، آفتاب (و متعلقاتش)، آب (و مترادفاتش) آموزگار، رهبر، پدر و مادر، پیامبر، حصار، خدا، درخت، درس، روز، زرگر، شاه، شراب، شمع، شیر، طاووس، طبیب، عسل، عنقا، عیسی، کلیدساز، کوثر، گرمابه، گنج، لانهٔ همای، لذت بی‌کرانه، ماه، مدرسه، مغناطیس، نردبان، نور، هدیه، همای، یوسف.

داده‌های مربوط به حوزه‌های مبدأ را می‌توان در ذیل سه نام‌نگاشت تدوین کرد: «عشق معشوق است»، «عشق شاه است» و «عشق خداست». این حوزه‌ها برای وصف مفاهیم معشوق و شاه و خدا نیز به کاررفته‌اند، بنابراین سه نام‌نگاشت «عشق معشوق است»، «عشق شاه است» و «عشق خداست» سه کلان‌استعارهٔ عشق در اندیشهٔ مولوی را نشان می‌دهند. این سه استعاره در ادبیات عرفانی و حتی غیرعرفانی معنای واحدی یافته و به جای هم استفاده شده‌اند و مترادف تلقی می‌شوند. مولوی این حوزه‌ها را از تجربه زیستهٔ خود و از گنجینهٔ فرهنگ رایج در محیط زندگی و دانش و آموخته‌هایش برگرفته است. این منابع را می‌توان در سه دسته گنجاند: ۱) دانش دینی و آموزه‌های عرفانی؛ ۲) اندیشه‌های اساطیری ایرانی و یونانی؛ ۳) ساختارهای اجتماعی و نظام‌های اعتقادی و دینی.

نخستین و مهم‌ترین منبع اندیشگانی مولوی در پردازش استعاره‌های عشق، دانش دینی و عرفانی اوست. وی بر اساس آیات قرآن کریم مایهٔ حیات را آب می‌داند و از ذخیرهٔ عرفانی خود نیز به حدیث «کُنْتُ کَنزاً مَخفیاً فَاحْبَبْتُ اَنْ اعْرَفَ فَخَلَقْتُ الخلق لکَی اُعرَف» متوسل می‌شود و از همین حدیث، و حدیث «إِنَّ اللهَ جَمِیلٌ یُحِبُّ الْجَمَال» برای وصف زیبایی عشق بهره می‌برد. مولوی نقش عشق در تزکیهٔ روح به وسیلهٔ نابود کردن اوصاف بشری را با تشبیه آن به آتش بیان کرده که متأثر از سخنان عرفاست و عرفا نیز این وصف را از «نارُالله الْمُوقَدَةُ الَّتی تَطَّلِعُ عَلَی الْأَفْئدَة» گرفته‌اند.

مولوی متأثر از آیات قرآنی «فَتَلَقَّی آدَمُ مِنْ رَبِّه کَلِمَات» (بقره/۲) و «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ کُلَّهَا» (بقره/۳۱) عشق را درس، و خداوند را معلم درس عشق می‌داند و بدین گونه عشق را عامل معرفت معرفی می‌کند.

دومین منبع اندیشگانی مولوی، اساطیر و فلسفهٔ کهن ایرانی و یونانی است که نشان از آشنایی مولوی با تفکرات ایرانیان و یونانیان باستان دارد. در اساطیر یونان عشق خداست و پدر برخی خدایان دیگر است. افلاطون عشق را بهترین و زیباترین خدایان و آفرینندهٔ همهٔ زیبایی‌ها می‌داند. در نظر ایرانیان باستان عشق ریشه در گرایش نفس به سوی روشنایی بی‌پایان دارد و در نهایت با دوری از پندار، گفتار و کردار بد، موجب تزکیه انسان و ارتقای وی به سوی حقیقت و نیل به معرفت می‌شود. افلاطون نیز متأثر از این اندیشهٔ ایرانی معتقد است: عشق موجب ارتقای روح و بازگشت آن به سوی حقیقت مطلق می‌گردد.

سومین منبع اندیشگانی مولوی، ساختارهای سیاسی و اجتماعی مانند نظام حکمرانی، نظام خانواده، و نظام خانقاهی و مدرسه‌ای، یا مراد و مریدی است. دین ایرانیان تک‌خدایی، حکومتشان پادشاهی، و نظام خانواده‌شان نیز پدرسالاری بود. مولوی از این ساختارها برای ترسیم چهرهٔ عشق بهره برده و کارکردهای حیات‌بخشی و زیبایی عشق را با تشبیه آن به خدا، شاه و پدر بیان کرده است. کارکردهای رهانندگی و تزکیه‌کنندگی را با تشبیه عشق به مادر، و نقش معرفت‌بخشی را با استفاده از اصطلاحات مدرسه و خانقاه و تشبیه آن به استاد و پیر نشان داده است.

در پایان باید گفت که استعاره‌های مفهومی عشق از فرهنگ اسلامی، فرهنگ ایران باستان و فرهنگ یونانی اخذ شده‌اند و روایت‌های آفرینشِ مزدایی، یونانی و اسلامی

اصلی‌ترین الگوها در پردازش سیمای عشق هستند. در نتیجه عشق علت فاعلی آفرینش و آفرینش برای معرفتِ حقیقت است؛ یعنی معرفت علت غایی یا هدف آفرینش است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

سپاسگزاری

نخست سپاس از جهاندار هر دو جهان، سپس از پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ORCID

Alirezâ Sha'bânlu https://orcid.org/0000-0002-2049-8005

منابع

آبراهاموف، بنیامین. (۱۳۸۸). *عشق الهی در عرفان اسلامی: تعالیم غزالی و دباغ*. ترجمهٔ حمیرا ارسنجانی. تهران: نگاه معاصر.

آشوری، داریوش. (۱۳۵۷). *تعریفها و مفهوم فرهنگ*. تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.

ابن‌سینا، حسین‌بن عبدالله. (۱۳۸۸). «رسالهٔ عشق» در *الفوائد الدریه: ترجمه سر القدر و الحکمه العرشیه ...* . ترجمهٔ سیدضیاءالدین درّی، گردآورنده سیدمحمود طاهری. قم: آیت اشراق.

ارسطو. (۱۳۷۸). *اخلاق نیکوماخس*. مترجم محمدحسن لطفی. تهران: طرح نو.

اسپرهم، داوود و تصدیقی، سمیه. (۱۳۹۷). «استعاره شناختی عشق در مثنوی مولانا». *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۲ (۷۶): ۸۷ - ۱۱۴.

اسلامی، آزاده، قافله‌باشی، سیداسماعیل و فیاض، مهدی. (۱۳۹۸). «تحلیل تطبیقی تصاویر بلاغی عشق، غم و مرگ در اشعار سهراب سپهری و مولوی». *ادبیات پارسی معاصر*، س ۹ ش ۲ (پاییز و زمستان): ۳۱ – ۵۱.

افلاطون. (۱۳۹۲). *چهار رساله: منون، فدروس، ته تتوس، هیپیاس بزرگ*. ترجمهٔ محمود صناعی. تهران: هرمس.

ـــــــ . (۱۳۹۳). *پنج رساله: شجاعت، دوستی، ایون، پروتاغوراس و مهمانی*. ترجمهٔ محمود صناعی. تهران: هرمس.

امامی، نصرالله و عبدی مکوند، اسماعیل. (۱۳۸۹). «آتش عشق از دیدگاه مولانا». *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی (پژوهشنامه ادبیات تعلیمی)*، س ۲ (۵): ۱ – ۱۴.

اوستا: کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی. (۱۳۸۴). گزارش و پژوهش از جلیل دوستخواه. تهران: مروارید.

بارسلونا، آنتونیو. (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکرد شناختی*. مترجم فرزان سجودی و همکاران. تهران: نقش جهان.

بیانی، علیقلی. (۱۳۷۰). *منطق عشق عرفانی*. تهران: شرکت سهامی انتشار.

بیردزلی، مانرو سی و هاسپرس، جان. (۱۳۹۸). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

بندهشن. (۱۳۸۰). گردآورنده فرنبغ دادگی، گزارنده مهرداد بهار. تهران: توس.

پانوسی، استفان. (۱۳۸۱). *تأثیر فرهنگ و جهان‌بینی ایرانی بر افلاطون*. تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران.

تاتارکیویچ، ولادیسلاف. (۱۳۹۲). *تاریخ زیباشناسی*. مترجم سیدجواد میرفندرسکی. تهران: علم.

جلیلی مقدم، مجتبی. (۱۳۹۱). « تأثیرپذیری شیخ اشراق از حکمت خسروانی». *آیین حکمت*، س ۳ (۱۱): ۴۱ – ۶۸.

حق‌پرست، لیلا. (۱۳۹۴). «اسطوره‌شناسی ساختاری، طرحی کارآمد برای تبیین اسطوره‌های هند و ایرانی. تحلیل نمونه: داستان جمشید». *پژوهشنامه ادب حماسی*. س ۱۱ ش ۱۹(بهار و تابستان): ۱۵۹ – ۱۷۷.

خراسانی، شرف‌الدین. (۱۳۷۰). «ابن‌عربی». *دایره‌المعارف بزرگ اسلامی*. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۳). *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*. تهران: سمت.

روزبهان بقلی، روزبهان‌بن ابی‌نصر. (۱۳۶۶). ... *عبهر العاشقین*. به اهتمام هنری کربین و محمد معین. تهران: منوچهری.

زرقانی، سیدمهدی و آیاد، مریم. (۱۳۹۳). «تطور استعارهٔ عشق از سنایی تا مولانا». *ادبیات عرفانی*، ش ۱۱: ۴۳ – ۸۰.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). *تاریخ مردم ایران: جلد اول ایران قبل از اسلام*. تهران: امیرکبیر.

ستاری، جلال. (۱۳۸۲). *عشق صوفیانه*. تهران: نشرمرکز.

سعید، ادوارد. (۱۳۸۲). *فرهنگ و امپریالیسم: بررسی فرهنگی سیاست امپراطوری*. ترجمهٔ اکبر افسری. تهران: توس.

سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۲۹). *حدیقهٔالحقیقهٔ و شریعهٔالطریقه*. جمع و تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی. تهران: چاپخانهٔ سپهر.

ـــــــ . (۱۳۸۸). *دیوان حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم سنائی غزنوی*. به سعی و اهتمامِ محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: سنایی.

سهروردی، یحیی‌بن حبش. (۱۳۷۳). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. مقدمه و تصحیح هنری کربن و سیدحسین نصر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عطار، محمدبن ابراهیم. (۱۳۸۶). *اسرارنامه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

عین‌القضات، عبدالله‌بن محمد. (۱۳۹۲). *تمهیدات*. تصحیح، تحشیه و تعلیق عفیف عسیران. تهران: منوچهری.

غزالی، احمد. (۱۳۵۹). *سوانح*. بر اساس تصحیح هلموت ریتر، به اهتمام نصرالله پورجوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

لاکوف، جورج و جانسون، مارک. (۱۳۹۵). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. برگردان هاجر آقاابراهیمی، تهران: علم.

کوچش، زولتان. (۱۳۹۳). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*. مترجم شیرین پورابراهیم. تهران: سمت

مدی، ارژنگ. (۱۳۷۱). *عشق در ادب فارسی: از آغاز تا قرن ششم*. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۸۲). *مثنوی معنوی (از روی نسخه ۶۷۷ ق.)*. به اهتمام توفیق سبحانی. تهران: روزنه.

ـــــــ . (۱۳۹۳). *فیه ما فیه*. مقدمه، تصحیح و تعلیقات بهمن نزهت. تهران: سخن.

میبدی، احمدبن محمد. (۱۳۵۷). *کشف‌الاسرار و عدهٔ‌الابرار: معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری*. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.

Reference

Abramov, B. (2009). *Divine Love in Islamic Mysticism: The Teachings of al-Ghazali and al-Dabbagh*. Translator Homeira Arsanjani. Tehran, Negah-e mo'aser. [In Persian]

Aristotles. (1999). *Nicomachean Ethics*. Translator MohammadHassan Lotfi. Tehran: Tarh-e- now. [In Persian]

Ashuri, D. (1978*). Definitions and Concept of Culture*. Tehran: Asia Cultural Documentation Center. [In Persian]

Attâr, M. (2007). *Asrarnameh*. Edited by MohammadReza Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Avestâ. (2005). By Jalil Dostkhâh. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Beardsley, Monroe C. (2019). *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*. Translator MohammadSaeed Hanâei Kashani. Tehran: Hermes. [In Persian]

Baqli Shirazi, Roozbehân. (1987). *Abhar Al-Asheghin*. By Henry Corbin and Mohammad Mo'in. Tehran: Manouchehri. [In Persian]

Barcelona, Antonio. (2011). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Translator Farzân Sojudi et al., Tehran: Naqsh-e-jahân. [In Persian]

Bayani, Aliqoli. (1991). *The Logic of Mystical Love* (3rd ed.). Tehran: Enteshar Co. [In Persian]

Bondaheshn. (2001). Compiler Dadagi, By Mehrdad Bahar. Tehran: Tus. [In Persian]

Eslami, A. et al. (2019). "Comparative analysis of rhetorical images of love, sorrow and death in the poems of Sohrab Sepehri and Rumi". *Contemporary Persian literature*, 9 (2), 31-51. [In Persian]

Emami, N. Abdi Makvand, I. (2010). "The fire of love from Rumi's point of view". *Persian Language and Literature*, No. 5, pp. 1-14. [In Persian]

Ibn-Sina, H. (2009). *Essay on Love*. Translated by Seyyed Zia'-ud-Din Dorri. in *Collection of Essays of Sheikh Al-Ra'is Ibn Sina*. Compiled by Seyyed Mahmoud Taheri. Qom: Ayat-e- Ishraq. [In Persian]

Jalili Moghaddam, M. (2012). "Sheikh Ishraq's Influence on Khosravani's Wisdom", *Aein Hekmât*, 3(11), 41-68. [In Persian]

Haghparast, L. (2015). "Structural mythology, an efficient plan to explain Indo-Iranian myths. Sample Analysis: The Story of Jamshid", *Epic Literature*, 19,159-177. [In Persian]

Khorasani, Sh. (1370). "Ibn-e Arabi". *The great Islamic encyclopaedia*.Tehran: The great Islamic Encyclopaedia . [In Persian]

Mowlavi, J. (2003). *Masnavi Manavi*. By Towwfiq Sobhâni. Tehran: Rozaneh. [In Persian]

----------. (2014). *Fih-e- mâ fih*. Edited by Bahman Nozhat. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Plato. (2013). *Four treatises: Menon, Fedrus, Te Tetus, Hippias the Great*. Translator Mahmoud Sanaei. Tehran: Hermes. [In Persian]

------. (2014). *Five treatises: Courage, Friendship, Aeon, Protagoras and the Party*. Translator Mahmoud Sanaei. Tehran: Hermes. [In Persian]

Panusi, Stephan. (2002). *The Impact of Iranian Culture and Worldview on Plato*. Tehran: Iranian Institute of Philosophy. [In Persian]

Rasekh Mahnad, M. (2014). *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Tehran: Samt. [In Persian]

Sparham, D. and Tasdighi, T. (2018). "Cognitive metaphor of love in Rumi's Masnavi".*Lliterary textual research*, Vol 22 (76): 87-114. [In Persian]

Tatarkevicz, W. (2013). *History of Aesthetics*. Volume 1. Translator Javad Mirfenderski. Tehran: Elm. [In Persian]

Zarghani, S.M. and Ayâd, M. (2014). "The Metaphor of Love from Sana'ei to Rumi", *Mystical Literature*, Vol. 11: 43-80. [In Persian]

Zarrinkoob, A. (1998). *History of the Iranian people (1) Iran before Islam*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

استناد به این مقاله: شعبانلو، علی‌رضا. (۱۴۰۲). بنیاد فرهنگی استعاره‌های عشق در آثار مولوی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۵۷-۸۴ doi: 10.22054/JRLL.2022.66666.1014

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 85-110
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

ATU PRESS

Original research
Received: 04/03/2022, Review: 05/05/2022, Accepted: 11/05/2022
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Lexical Metamorphoses in Bidel's Lyric Poems

Seyyedmahdi Tabatabaei *

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran

Abstract

Linguistic research is more complex than research in other literary fields, and it will be much more complicated if the research is done on a great poet like Mīrzā Abd al-Qādir Bidel, who rewrote his earlier poems and made corrections to them during his poetic maturity. This study seeks to show his poetic trajectory through the investigation of lexical metamorphoses in his poetry by considering the Ganj Bakhsh's manuscript as a source in which Bidel's lyric poems have been included up to the time he was 53 years old. The text of the poems in this manuscript were compared with the readings of the same poems in later-dated manuscripts. Attempt has been made to use descriptive-analytical method to highlight various types of linguistic metamorphoses in Bidel's *ghazals* in four general categories: metamorphosis through elimination of words, metamorphosis through change of words, metamorphosis through addition of words, and metamorphosis through complete change in a hemistich (*mesraʿ*). The necessity of studying the linguistic issues in Persian literature and the prominent position of Mīrzā Abd al-Qādir Bidel in the Indian style of poetry point to the necessity and importance of this research. Findings show that most of the metamorphoses in Bidel's lyric poems has been through change of words, and the elimination or addition of words have not been very frequent. It was also found in this study that Bidel, by changing his attitude towards poetry, words and poetic images, was able to free himself from the shadow of the great poets of the Indian style poetry and secure a special place in Persian literature.

Keywords: Lexical metamorphoses; Mīrzā Abd al-qādir Bidel; Bidel's lyric poems (ghazal).

* Corresponding Author: M_tabatabaei@sbu.ac.ir
How to Cite: Tabâtabâei, S. M. (2023). Lexical Metamorphoses in Bidel's Lyric Poems. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 85-110. doi: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۸۵-۱۱۰
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۱
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

دگردیسی‌های واژگانی در غزلیات بیدل

سیدمهدی طباطبائی* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

چکیده

انجام پژوهش‌های زبانی دشوارتر از سایر حوزه‌های ادبی است، و اگر پژوهش دربارهٔ شاعری با عظمت میرزا عبدالقادر بیدل باشد کار دشوارتر خواهد بود. او از شاعرانی است که در دوران بلوغ شعری خویش، به شعرهای کهن خود دست برده و اصلاحاتی در آن‌ها انجام داده است. این پژوهش در پی آن است که با در نظر گرفتن نسخهٔ گنج‌بخش به عنوان منبعی که غزلیات بیدل تا ۵۳ سالگی در آن درج شده است، و مقایسهٔ آن با کتابت همان اشعار در نسخه‌های خطّی متأخر، سیر شاعرانگی او را از طریق دگردیسی واژگان نشان دهد. کوشش بر این بوده است تا با روش توصیفی-تحلیلی انواع دگردیسی‌های زبانی انجام‌شده در غزلیات بیدل در چهار قالب کلیِ «دگردیسی از طریق حذف واژگان»، «دگردیسی از طریق تغییر واژگان»، «دگردیسی از طریق افزایش واژگان» و «دگردیسی از طریق تغییر کامل یک مصرع» برجسته شود. بایستگی مطالعه دربارهٔ مسائل زبانی ادبیات فارسی و جایگاه شامخ میرزا عبدالقادر بیدل در سبک هندی، ضرورت و اهمیت این پژوهش را روشن می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بیشترین دگردیسی در غزلیات بیدل از طریق تغییر واژگان بوده است و حذف یا افزایش واژگان بسامد چندان زیادی نداشته‌اند. همچنین در این پژوهش مشخص شد که بیدل با تغییر نگرش نسبت به شعر، واژگان، و تصویرهای شعری توانست خود را از زیر سایهٔ شاعران بزرگ سبک هندی درآورد و جایگاهی ویژه در ادب فارسی داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: دگردیسی‌های واژگانی؛ عبدالقادر بیدل دهلوی؛ غزلیات بیدل.

* نویسنده مسئول: M_tabatabaei@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

پیش از ورود به بحث اصلی بهتر است ضمن بیانِ مسئلهٔ تحقیق درخصوص پیشینه، ضرورت، و اهمیت آن توضیحاتی ارائه شود.

۱. ۱. بیان مسئله

زبان دستگاهی است که از یک‌سو ارتباط انسان‌ها با یکدیگر را به‌وجود می‌آورد و از سویی دیگر تکیه‌گاه اندیشه است و فعالیت فکری بشر در قالب آن انجام می‌گیرد. نقش عاطفی زبان در تعدیل احساسات و عواطف، و نقشِ زیبایی‌آفرینی‌اش در شکل‌گیریِ آثار ادبی نمایان می‌شود (صفوی، ۱۳۶۰: ۱۲ – ۱۳). بر همین اساس، در هر دوره‌ای زبانِ آثار ادبی (به‌ویژه شعر) با زبان رایج در جامعه تفاوت‌هایی دارد، زیرا زبان شعر از عناصر درونیِ بیشتری بهره می‌گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷ :۹۱) و برای خود، مسیر جداگانه‌ای در پیش می‌گیرد که با زبان رایجِ جامعه هم‌سویی ندارد.

«در هنر شاعری کلمات همان وظیفه را دارند که اصوات در موسیقی، خط و رنگ در نقاشی، و جسم در پیکره‌سازی و معماری. اینجا نیز مانند موسیقی مادهٔ هنر صوت است، اما سلسله اصواتی که نشانهٔ معانی معیّنی نیز هستند و بنابراین هنرمند آزاد نیست که اصوات ملفوظ را به دلخواه خود ترکیب و تألیف کند، بلکه آزادی او محدود و منحصر است به تألیف مجموعه‌هایی از اصوات ملفوظ که برحسب عُرف یا وضع در یک جامعهٔ هم‌زبان بر معانی معینی دلالت می‌کنند، و تغییر این رابطه یعنی رابطهٔ لفظ با معنی، در اختیار هنرمند نیست» (کنگرهٔ شعر در ایران، ۱۳۴۹: ۱ – ۲).

برخی پژوهشگران زبان را شکل‌گرفته از سه دستگاه آوایی، واژگانی، و دستوری می‌دانند (پورنامداریان، ۱۳۹۸: ۳۵) که در این پژوهش به بررسی شکل دوم زبان یعنی واژگان، در غزلیات میرزا عبدالقادر بیدل پرداخته خواهد شد.

۱. ۲. واژگان شعری

اهمیت واژگان در شعر تا جایی است که رنه ولک[1] می‌گوید: «انواع فنون ادبی نظیر وزن شعر، تکرار اصوات یا صداها و کلمات، و طرز ترکیب اصوات برای این ابداع شده‌اند تا

1. Rene Wellek

توجه را به سوی واژه‌ها جلب کنند» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۴). در تعبیری دیگر «لفظ موجدِ صورت و هیئت اثر ادبی است و بدون آن تحقّق اثر ادبی محال خواهد بود. درحقیقت نه فقط از لحاظ ارتباطی که لفظ با معنی دارد، بلکه حتی از جهت وزن و آهنگی که در آن هست، باید لفظ را جزء اصلی هر اثر ادبی خاصه شعر شمرد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۸۰).

کارکرد دیگرِ واژگان آسان‌کردنِ اندیشه است، بدین‌مفهوم که «هر اندازه ذهن ما از کثرت کلمات پربار شده باشد، به همان اندازه نیز اندیشیدن برای ما آسان‌تر، و مایه‌دادن به مادهٔ خام اندیشه‌ای که ذهن از آن بار برداشته ممکن‌تر، و بیان آنچه در ذهن گسترش یافته سهل‌تر خواهد بود، چراکه اندیشیدن با کلمات صورت می‌گیرد» (شاملو، ۱۳۵۰: ظ).

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

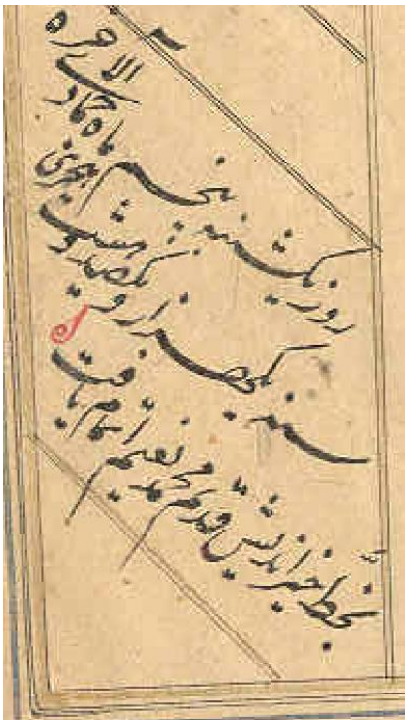
با وجود جست‌وجوی فراوان پیشینهٔ مکتوبی در موضوع این پژوهش به دست نیامد و اغلب مقاله‌هایی که در حوزهٔ بیدل‌پژوهی نوشته شده‌اند، مسائل زبانی غزلیات او را در بر نمی‌گیرند.

۱. ۴. ضرورت و اهمیت تحقیق

بایستگی مطالعه دربارهٔ مسائل زبانی ادبیات فارسی، همچنین اندک‌شمار بودن پژوهش‌های زبانی در حوزهٔ سبک هندی، ضرورتِ تحقیق پیش روست. جایگاه شامخ میرزا عبدالقادر بیدل در سبک هندی نیز اهمیت پرداختن به این تحقیق را روشن می‌کند.

۱. ۵. سخنی دربارهٔ اصالت و اعتبار نسخه‌های خطی غزلیات بیدل

این پژوهش پس از تصحیح انتقادی غزلیات میرزا عبدالقادر بیدل انجام گرفت که در آن از چهار نسخهٔ خطی استفاده شد که پس از انجام دوره‌ای تقریباً طولانی در نسخه‌پژوهی، از میان بیش از پنجاه نسخهٔ دست‌نویس گزینش شدند. مبنای بررسی دگردیسی‌های واژگانی غزلیات بیدل، دست‌نویس شمارهٔ ۱۷۱۰۷ مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان (کتابخانه گنج‌بخش) به خط محمد نعیم است:



این دست‌نویس که در ۱۱۰۸ق (تقریباً ۲۵ سال پیش از فوت بیدل) کتابت شده است، از منظر نسخه‌پژوهی اهمیت فراوانی دارد زیرا با بررسی آن می‌توان به دگردیسی ذهن و زبان بیدل پی برد. از حیث سندیت و اعتبار نسخه، باید گفت که این نسخه یا در اختیار شخص بیدل بوده، یا به رؤیت او رسیده است چون در حاشیهٔ صفحهٔ ۳ غزلی به خط بیدل و با عنوان «لراقمه» دیده می‌شود.

دو نسخهٔ اصلی این تصحیح را دست‌نویس کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگر و دست‌نویس ۱۱۳۱ کتابخانهٔ رضا-رامپور هند تشکیل می‌دهند که در زمان زندگانی بیدل کتابت شده‌اند. میزان اعتبار این دو نسخه تا حدّی است که غزل‌های تازه سرودهٔ بیدل به قلم خود او در حاشیهٔ آن‌ها افزوده شده است. نسخهٔ چهارم در کار تصحیح، دست‌نویس شمارهٔ ۳۸۱ کتابخانهٔ خدابخش پتناست که کتابت آن یک سال پس از درگذشت بیدل (۱۱۳۴ق) آغاز شد و در ۱۱۳۶ق به پایان رسید. نسخه‌پژوهی این چهار دست‌نویس مشخص می‌کند که غزل‌های نسخهٔ گنج‌بخش در متن اصلی نسخهٔ علیگر آمده است و غزل‌هایی که در حاشیهٔ علیگر افزوده شده، در صفحات اصلی نسخهٔ رامپورذکر گردیده است؛ از طرف دیگر

غزل‌هایی که در حاشیهٔ نسخهٔ رامپور بود، در صفحات اصلی نسخهٔ پتنا ذکر شده است که تاریخ کتابت هرکدام نیز این ترتیب زمانی و تکمیل غزلیات را تأیید می‌کند.

۲. بحث و بررسی

کافی است تا به بخشی از اظهار نظرهای پژوهشگران دربارهٔ مسائل زبانی سبک هندی توجه داشته باشیم تا به این نکته پی ببریم که اغلب آن‌ها بر این عقیده بوده‌اند که این دسته از شاعران به مسائل زبانی احاطهٔ کامل نداشته‌اند:

- وجود لغزش‌هایی در گفتار (صفا، ۱۳۶۲: ۵۳۴)؛
- غلط‌های صرفی و نحوی (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۲۳۴)؛
- مسامحه‌های لفظی (دشتی، ۱۳۵۵ :۶۵)؛
- به دلیل حذف اجزاء کلام به قرائن و مناسبات ضعیف (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۲)؛
- سرودن شعر فارسی به نوعی خاص و با زبانی ویژهٔ خود و تعبیرهای سازگار آن (صفا، ۱۳۶۲: ۵۲۴)؛
- نکته‌یابی و اصرار در ایراد مضمون‌های باریک که لفظ گنجایی آن را ندارد (همان: ۵۲۴)؛
- ایجاز به‌حدّی که گاهی صورت ایجاز مخلّ گیرد (دریاگشت، ۱۳۵۴: ۲۲۲)؛ و دیگر نظرات مشابه.

نقطه‌مقابل این گروه پژوهشگرانی هستند که معتقدند شاعران سبک هندی «تصرّف زبانی» انجام داده‌اند؛ نه اینکه مرتکب «غلط زبانی» شوند (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۶۶).

بررسی سبک‌شناسانه و سیر نسخه‌پژوهی آثار شاعران سبک هندی نشان می‌دهد که آن‌ها به مسائل زبانی توجه ویژه‌ای داشته‌اند که شاخص‌ترین این افراد در سبک هندی میرزا عبدالقادر بیدل است. به نظر می‌رسد که او نیز به‌مانند حافظ از جمله خوانندگان شعر خویش بوده است، زیرا دوباره با فهم شاعرانه به اصلاح اشعارش پرداخته است.

خوشبختانه، نسخه‌ای خطی از اشعار بیدل در دسترس است که اشعار ۲۵ سال پایانی عمر او را دربرمی‌گیرد. اصل دست‌نویس به شمارهٔ ۱۷۱۰۷ در مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان (کتابخانهٔ گنج‌بخش) محفوظ است. می‌توان حدس زد که این نسخه در اختیار خود بیدل بوده است زیرا در حاشیهٔ صفحهٔ ۳، غزل «نرسیدی به فهم خود، در عزمی دگر گشا» به

خط وی نگاشته شده است. در ترقیمهٔ این نسخه بعد از اتمام غزل‌ها و رباعی‌ها (ص ۶۷۶) آمده است: «روز یکشنبه پنجم ماه جمادی‌الآخره سنهٔ یکهزار و یکصد و هشت هجری به خط خیراندیش قدیم محمد نعیم اتمام یافت»؛ بنابراین این نسخه تقریبا ۲۵ سال پیش از فوت بیدل کتابت شده است.

این ۲۵ سال جزو دورانی است که بیدل بدون تشویش معاش در دهلی گذران عمر می‌کرده است: «از آن‌جا به تکلیف میر کامگار به هندوستان رسیده، چندی به بلدهٔ اکبرآباد اقامت ورزید و باز به دارالخلافهٔ شاه‌جهان‌آباد رسیده، کنج عزلت گزید. نوّاب شاکرخان و نوّاب شکرالله‌خان بیرون دهلی دروازهٔ شهر پناه در محلّهٔ کهیکریان بر کنار گذر گهات لطف‌علی حویلی‌ای مبلغ پنج‌هزار روپیه خرید کرده، نذر نمودند و دو روپیه یومیه مقرّر کردند که تا روز مرگ ایشان می‌رسید، بقیهٔ عمر در آن مکان به فراغ سی‌وشش سال اوقات عزیز به سر برد و به‌حسب ظاهر رشد تمام پیدا کرد و تأهل گزید» (خوشگو، ۱۹۵۹: ۱۰۹).

مقایسهٔ کتابت نسخهٔ گنج‌بخش با دیگر نسخه‌های متأخّر از دیوان بیدل نشان می‌دهد که بیدل تغییراتی را در برخی اشعار کهن خویش انجام داده است که براساس آن می‌توان به برخی دگردیسی‌های ذهنی او پی برد. در این پژوهش، به دگردیسی‌های واژگانی که بیدل در غزلیات خود انجام داده است پرداخته خواهد شد.

۲. ۱. انواع دگردیسی‌های واژگانی

به‌طور کلّی، دگردیسی های واژگانی بیدل را می‌توان در چند قالب حذف، تغییر، و افزایش واژگان بررسی کرد. همچنین او گاه تغییرات عمده‌ای در کل مصرع دوم ایجاد کرده است.

۲. ۱. ۱. دگردیسی از طریق حذف واژگان

پاره‌ای از دگردیسی‌ها از طریق حذف برخی واژگان انجام می‌شود. عمده‌ترین نوع این شیوه که بیدل در بازنگری غزل‌های پیش‌سرودهٔ خود انجام می‌دهد «حذف حرف اضافهٔ «ز» یا «از» و ساختنِ ترکیب اضافی» است که نوعی ایجاز محسوب می‌شود:

برون ز لفظ محال است جلوهٔ معنی
همان ز کسوت اسما طلب مسمّا را[1]

۱. بیت‌هایی که در این پژوهش ارائه می‌شود براساس نسخهٔ گنج‌بخش است.

«برون لفظ» (بیدل، ۱۴۰۰: ۱۶۸)
از دلم برداشت «بیدل» ناله مُهر خامشی
اضطرابِ ریشه آب از خلوت این دانه ریخت
«آب خلوت» (همان: ۳۵۴)

و:

سر به رسوایی کشد ناچار چون نقش از نگین
گر همه مجنون من باشد گریبانش ز سنگ
«نقش نگین» (همان: ۱۱۹۲)

و:

می‌گشایم سربه‌مُهر اشک طومارِ نگاه
نیست بیرون از گره یک رشته موج گوهرم
«بیرونِ گره» (همان: ۱۳۱۴)

نکته‌ای که نباید فراموش کرد این است که بیدل با این حذف‌ها به تتابع کسرهٔ اضافات در بیت می‌افزاید که در شعر او به‌عنوان یکی از صناعات حوزهٔ موسیقایی کاربرد می‌یابد (ر.ک: حبیب، ۲۰۱۰: ۱۴۹). بسامد این تغییرات در شعر بیدل به‌اندازه‌ای است که نشان می‌دهد او این شیوه را به طور کامل در ذهن خویش پذیرفته است.[۱]

۲ . ۱. ۲. دگردیسی از طریق تغییر واژگان

شیوهٔ دیگری که در نسخه‌های متأخر از غزلیات بیدل دیده می‌شود، تغییر دادن برخی واژگان است که بیدل آن‌ها را به دلایل زیر انجام داده است:

۱. همین‌گونه است: «بیرون ز چاک سینه» (بیدل، ۱۴۰۰: ۵۵۸)، «سرشک از من» (همان: ۲۸۱).

۲. ۱. ۲. ۱. پرهیز از تکرار

مطابق نظر پژوهشگران تکرار در نثر مذموم و ناپسندیده است: «و سخن مکرّر نکند، مگر بدان حاجت افتد» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۷۳: ۲۳۱)؛ اما آن را یکی از عناصر ساختار شعر خوانده‌اند که برای توضیح بیشتر، تقویت موسیقی معنایی، و تأکید بر یک مسئله یا مضمون به‌کار می‌رود.

بررسی نسخهٔ گنج‌بخش نشان می‌دهد که در غزل‌های اولیهٔ بیدل واژگانی تکرار می‌شود که به تقویت شعر نینجامیده، و بیدل دوباره در آن‌ها بازنگری کرده است. به بیت زیر توجه کنید:

بیا و از شرارم یک نگه فرصت غنیمت دان
که شمع انتظارم برقِ فرصت برنمی‌دارد

بیدل در نسخه‌های متأخّر ترکیب «برق فرصت» را به «برق مهلت» (بیدل، ۱۴۰۰: ۶۹۸) تبدیل کرده است تا تکرار بیت را از بین ببرد. یا در بیت زیر:

شبستان عدم یارب نخندد بر شرار من

بیدل با تغییر ترکیبِ «یک چشمک شرر» به «یک چشمک سحر» (همان: ۱۳۲۱)، افزون بر برطرف کردن تکرارِ واژگان، به تناسب واژگان (شبستان و سحر) و همچنین ژرفایی مفهوم بیت هم کمک کرده است.[۱]

۲. ۱. ۲. ۲. هنجارگریزی

برخی مقوله‌ها در شعر شاعران به‌عنوان هنجارهایی پذیرفته‌شده تبلور پیدا می‌کنند که از طریق بررسی کلّی این مقوله‌ها می‌توان ویژگی‌های سبک فردی آن‌ها را به دست آورد.

در دوران نخست شاعرانگی بیدل «بیان ابیات به شکل خبری» یکی از هنجارهای پذیرفته‌شده و منطقی است، اما او در روند تکاملی شاعرانگی‌اش به شیوه‌ای از برجسته‌سازی روی می‌آورد تا بتواند مفهوم برخی ابیات خود را ژرف‌تر کند و تأثیر بیشتری بر مخاطب

---

۱. او با این تغییر، تکرارِ قافیه را هم از بین برده است.

بگذارد. این شیوه در قالب «تبدیل جملهٔ خبری به جملهٔ سؤالی» شکل می‌گیرد که نمونه‌هایی از آن بیان می‌شود:

در کوچهٔ الفت دلِ صاف آینه‌دار است
غیر از نفس خویش نگیرد عسس اینجا
مصرع دوم در نسخه‌های متأخّر بدین شکل است:
«غیر از نفس خویش نگیرد عسس اینجا؟»

(همان: ۱۵۴)

اگر بگوییم «عسس، غیر از نفس خود چیزی را نمی‌گیرد» برای او اختیاری قائل شده‌ایم؛ اما اگر بگوییم «عسس غیر از نفس خود چه چیزی را می‌تواند بگیرد» ناگزیری‌اش را بیان کرده‌ایم.

در تحلیل‌های سبکی نباید از نقش فرکانس یا بسامد غافل بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۰) و بسامدِ تکرارِ این شیوه از برجسته‌نمایی در شعر بیدل بدان میزان است که می‌توان آن را هم از نگرش‌های جدید او به شعر برشمرد:

عروجِ وهم از این بیشتر نمی‌باشد؟
که مرده‌ایم و سحر غرّهٔ سحَرلقبی‌ست
«چه می‌باشد» (بیدل، ۱۴۰۰: ۴۸۵)

و:
دلیل اختراع شوق از این خوش‌تر نمی‌باشد؟
که از تمکین مجنون، ناله در زنجیر می‌آید
«چه می‌باشد» (همان: ۹۸۹)

۲. ۱. ۲. ۳. رعایت محور عمودی غزل

گاه تغییراتی که بیدل در واژگان شعری انجام داده به دلیل انسجام محور عمودی است؛ برای مثال در ابیات زیر، بیت نخست و پایانی به‌صورت اول شخص مفرد آمده است. طبیعی است

که در بیت دوم نیز «پیکر ما» که در گنج‌بخش آمده است، در نسخه‌های متأخر به «پیکر من» تغییر کند:

تا قیامت جوهر و آیینه می‌جوشد به هم
از غبارم پاک نتوان کرد دامان شما
پیکر من از گدازِ یأس شد آب و هنوز
موج می‌بالد زبان شکر احسان شما
کی بود یارب که در بزم تبسّم‌های ناز
چشمِ زخمم سرمه گیرد از نمکدان شما؟

(همان: ۲۴۶)

یا تبدیل «نموده‌اند» نسخهٔ گنج‌بخش به «نموده‌ایم» در نسخه‌های متأخّر:

خواهی نفس خیال کن و خواه گردِ وهم
چیزی نموده‌ایم در آیینهٔ حباب
محویم و باعثی ز تحیّر پدید نیست
ای فطرت! آب گرد و ز ما رفع کن حجاب

(همان: ۳۲۶)

جالب اینکه با توجه به «پاشان بودن ابیات» در غزل سبک هندی، رعایت این اسلوب برای بیدل در دو بیتی که پس‌پشت هم می‌آید مهم است. بر همین اساس در ابیات زیر مشاهده می‌شود که دو بیت نخست به صورت اول شخص مفرد است و دو بیت بعد به صورت اول شخص جمع. بیدل برای انسجام محور عمودی در نسخه‌های متأخر «دمانده‌ام» را به «دمانده‌ایم» تغییر داده است:

عیش وصال و ذوق کنار آرزوی کیست؟
ماییم و حرفِ بوسی از آن آستان به لب
صبح تبسّمی به تأمّل دمانده‌ایم

راهی به درد بی‌اثری قطع کرده‌ام
همچون سپندم آبله دارد فغان به لب
از بس که امتحانکدهٔ وهم هستی‌ام
آید نفس چو آینه‌ام هر زمان به لب

(همان: ۳۳۸)

۲. ۱. ۲. ۴. تغییر رویکرد نسبت به برخی واژگان

از راه مقایسهٔ نسخهٔ گنج‌بخش با نسخه‌های متأخر متوجه می‌شویم که برخی واژگان در اندیشهٔ بیدل جایگاه خاصی برای خود می‌یابند و بیدل آن‌ها را جایگزین برخی واژه‌های دیگر می‌کند. «خیال» و «ساز» نمونه‌هایی از این واژگان‌اند:

الف. خیال

آنجا که اوست نقش نبندد وجود ما
خواندیم خطّ سایه ز عنوان آفتاب
«نبندد خیال ما»

(همان: ۳۲۰)

و:

عبارت مختصر، تا کی سؤال وصل و پیغامش؟
مباد ای دشمن تحقیق! از من بشنوی نامش
«تا کی خیال وصل»

(همان: ۱۱۲۳)

ب. ساز:

نالهٔ دردی به گَرد خامشی گم‌گشته‌ام
شوق غمّاز است، می‌ترسم مرا پیدا کند
«به سازِ خامشی»

(همان: ۸۸۸)

و:

سراغ صبح مهّیای گرد گم‌شدن است
نموده‌اند مرا در شکستِ رنگ اثر
«مهّیای سازِ گم‌شدن»

(همان: ۱۰۲۶)

و:

ز بال‌افشانی برق شرر آواز می‌آید
که اینجا گر همه سنگ است، دامن بر میان دارد
«بال‌افشانی سازِ شرر»

(همان: ۶۷۵ و ۹۹۰)[1]

طرف دیگر این مسئله را هم نباید فراموش کرد و آن پالایش ابیات از واژگان و تعبیرات مبتذل[2] و تکراری است؛ واژگانی که در شعر پیشینیان به کار رفته و دست‌فرسود آن‌ها بوده است. بیدل آرام‌آرام به این نتیجه می‌رسد که بخشی از آن نوع واژگان و تعبیرات را از اشعار خود دور کند و از واژگانی جدیدتر استفاده کند. چند نمونه از این نوع تغییرات بیدل ذکر می‌شود:

ـ تبدیل «تماشا کن» به «به سامان کن»

تماشا کن
که تخم از خاکساری غیرِ خرمن برنمی‌آید
«به‌سامان کن»

(همان: ۹۹۰)

---

۱. این رویّه حتی در شکل نگارشی برخی واژگان هم رعایت می‌شود که نگارش واژه «سپید» به صورت «سفید» از این موارد است (ر.ک: بیدل، ۱۴۰۰: ۱۴۹، بیت یک و شش) و (همان: ۱۰۱۸، بیت سوم).

۲. مبتذل در سبک هندی یعنی «تکرار شده».

ـ تبدیل «چشم خشمناک» به «چشم خوابناک»

زهر است الفت از نگه چشم خشمناک
بادام تلخ را ندهد اعتبار مغز
«چشم خوابناک»

(همان: ۱۰۶۶)

ـ تبدیل «می‌کشم محمل» به «می‌کنم جولان»

می‌کشم محمل
در این دشت از ضعیفی کاهِ بادآورد را مانم
«می‌کنم جولان»

(همان:۱۳۸۷)

ـ تبدیل «شکرپردازی» به «گهرپردازی»

صدف در بحر هنگامِ شکرپردازی لعلت
فراهم کرده موج خجلت و گوهر برآورده
«گهرپردازی»

(همان: ۱۶۰۹)

ـ تبدیل «وا کردن نقاب» به «برزدن نقاب»

گیرم لبت نگردد بی‌پرده در تکلّم
از شوخیِ تبسّم واکن نقاب نیمی
«بر زن نقاب»

(همان: ۱۶۹۹)

با بررسی نسخه‌های خطی مشخص می‌شود که ذهنیت بیدل نسبت به برخی واژگان تغییر کرده و از بسامد کاربرد آن‌ها در شعر خویش کاسته است. از جملهٔ این واژگان، کلمهٔ «اظهار» است. به نظر می‌رسد که بیدل این واژه را کهن یا دست‌فرسود شاعران پیشین می‌داند و بر همین اساس، بارها آن را در نسخه‌های متأخر تغییر می‌دهد. برای نمونه، ترکیب «شوخی اظهار» در بیت:

نقش تصویرِ خیالی ز اثر نومیدم
دعوی‌ام شوخیِ اظهار و ندارم سندی
در نسخه‌های جدید به «شوخیِ هستی» تغییر کرده است

(همان: ۱۶۴۲)

شاهد دیگر برای این ادّعا، تبدیل «احرام اظهار بستن» به «احرام آواز بستن» است. در شعر بیدل «احرام کاری بستن» در مفهوم کنایی «آمادهٔ انجام آن کار شدن یا آن کار را انجام دادن» است. با این ذهنیت او تعبیرِ «احرام اظهاری بستن» را در غزلیات خویش به کار می‌برد:

ناله‌ها رفت از دل و احرام اظهاری نبست
پرتو خود را در اوّل، شمع این کاشانه سوخت

اما دوباره به این نتیجه می‌رسد که «احرام اظهار بستن» برای ناله، تعبیر روشن و آشکاری است؛ بر همین اساس «احرام آواز بستن» را به ادب فارسی رونمایی می‌کند که شاعرانه‌تر و ژرف‌تر است:

ناله‌ها رفت از دل و احرام آوازی نبست
پرتو خود را در اوّل، شمع این کاشانه سوخت

(همان: ۳۴۸)

این تعبیر، در شعر بیدل برای «دل» هم به کار رفته است:
دل از کم‌ظرفی طاقت نبست احرام آوازی

(همان: ۱۳۵)[1]

نمونهٔ دیگر، تبدیل «بی‌کس» به «ناکس» است. بیدل در دوران نخستین سرودن، «خس» را نمادی برای «بی‌کسی» می‌داند:

---

۱. در بیتی دیگر هم «اظهار» به «انداز» تغییر یافته است: «گفتم چو مه نو کنم اظهار تمامی/ از خجلتِ نقصان سپر انداخت کمالم» (ر.ک: بیدل،۱۴۰۰: ۱۳۷۵)

بود ترحّم عشقت به حال بی‌کسی من
چو مشت خس که کند شعله امتحانش و لرزد

و:

نازش ما بی‌کسان بر نیستی‌ست
خار و خس از شعله بالا می‌کشد

ظاهراً بعدها در اندیشهٔ او دگردیسی‌هایی رخ می‌دهد و «خس و خار و خاشاک» نمادی برای «ناکسی» می‌شود؛[1] بر این اساس، او ضمن تغییر دادن «بی‌کسان» به «ناکسان» (همان: ۷۳۹) و «بی‌کسی» به «ناکسی» (همان: ۷۹۷) در استنساخ‌های جدید ابیاتی از این دست را می‌سراید:

پُر ناکس از این مزرعهٔ یأس دمیدیم
بر چشم توقّع بگذارید خس از ما

(همان: ۲۴۴)

مشت خاشاکی ز دشت ناکسی گل کرده‌ایم
حسرتِ برق آبیار طبعِ غم‌پرورد ماست

(همان: ۳۷۳)

نازش ما ناکسان بر نیستی‌ست
خار و خس از شعله بالا می‌کشد

(همان: ۷۹۷)

این نگرش دربارهٔ برخی فعل‌ها هم دیده می‌شود که تبدیل «نتوان بود» به «نتوان زیست» از آن جمله است. اگرچه «بودن» را در معنای «زیستن» هم می‌توان در نظر گرفت، همراهی

۱. باید توجه داشت که «ناکس» در این ابیات، بارِ دشنام ندارد و در مفهوم «هیچ‌کس و فانی» است.

آن با مصدر «نتوان» نوعی ابهام معنایی به وجود می‌آورد و شاید از همین روست که بیدل در دوران بلوغ شعری خود «نتوان بود» را به «نتوان زیست» (همان: ۱۴۱ و ۱۱۳۰) تغییر می‌دهد:

زندانی اندوه تعلق نتوان بود
بیدل دلت از هرچه شود تنگ برون‌آ

و:

به هوس پایمال نتوان بود
مخمل ما مباد خواب‌فروش

گاه این تغییر رویکرد با تحوّل معنایی واژگان همراه است؛ واژگانی که ما آن‌ها را اغلب در معنای نخست می‌شناسیم، اما بیدل به معنای دوم آن‌ها توجه بیشتری دارد. از جملهٔ این واژگان «وحشت» است که در سبک هندی اغلب به معنی «رمندگی و فرار؛ فناپذیری و فرسایش» (حبیب، ۱۳۹۳: ۳۱۴) به کار رفته است:

غیرِ وحشت باغِ امکان را نمی‌باشد گلی
چرخ هم اینجا ز جیب صبح دامن چیده است

(همان: ۴۷۶)

با این دگردیسی معنایی بیدل ساختارِ برخی ابیات پیش‌سرودهٔ خود را تغییر می‌دهد؛ مثلاً در بیت:

پیری سراغِ خجلت عمرِ گذشته بود
مزدور رفت و دوشِ هوس زیر بار ماند

ترکیبِ «خجلت عمر» جای خود را به «وحشت عمر» می‌دهد و مفهوم بیت را عمیق‌تر می‌کند (همان: ۸۲۹) ترکیبی که ۱۰ بار در غزلیات بیدل به کار گرفته شده است و از علاقهٔ او به این ترکیب حکایت دارد.

به بیت دیگری که با این اندیشهٔ بیدل تغییر کرده است توجه کنید:

نبالید از نیستانِ تعلّق‌ها نیِ تیری

ترکیب «مرد همّت» در نسخه‌های متأخّر به‌صورت «مرد وحشت» (همان: ۱۶۶۳) آمده است؛ مردی که دل به دنیا نبندد و از آن بگریزد.

«حیرت‌سواد» هم از شمار همین ترکیب‌هاست که گاه جای خود را به «وحشت‌سواد» داده است. بیدل از این هر دو ترکیب در غزل‌های خویش بهره گرفته است:

کردیم سیرِ وادی وحشت‌سوادِ عشق
تا نقش پا همان رمِ چشم غزال داشت

(همان: ۵۶۷)

و:

دو عالم نسخهٔ حیرت‌سواد است
به هر صورت نگاهی می‌نویسم

(همان: ۱۳۵۳)

در اندیشهٔ او این دو ترکیب تمایز باریکی دارند، بدین‌ترتیب که وقتی تکیه بر «نوشتن» است «حیرت‌سواد» را به کار می‌گیرد و وقتی بر «رمیدن» یا «آهو» اشاره دارد، «وحشت‌سواد» را؛ شاید از همین روست که در بیت زیر هم «وحشت‌سواد» را به «حیرت‌سواد» تبدیل کرده است:

نسخهٔ حیرت‌سواد چشم آهو خوانده‌ایم
گر سیه گردد سراپا، نیست باطل فرد ما

(همان: ۲۳۷)

۲. ۱. ۲. ۵. رعایت تناسب

گاه تغییر واژه به دلیل رساندن مفهوم بهتر و حفظ تناسب آن با سایر واژگان بیت یا مصرع است. بیدل در دوران نخست شاعری در بیتی اشک را «حیرت‌بیان» توصیف کرده، اما در نسخه‌های متأخر آن را به «حیرت‌خرام» (همان: ۳۲۵) تغییر داده است:

مقصد حیرت‌بیانِ اشک بی‌تابم مپرس

این مسئله نشان‌دهندهٔ توجه بیدل به حرکتی است که اشک انجام می‌دهد. در عین حال، «حیرت‌خرام» با واژهٔ «مقصد» در مصرع نخست تناسب بیشتری دارد.[۱]

نمونه دیگر، ترکیبِ «بالین‌هوسان» در بیتِ:

عافیت می‌طلبی، منتظر آفت باش
سرِ بالین‌هوسان تحفهٔ دار است اینجا

در نسخه‌های متأخر به «بالین‌طلبان» تبدیل می‌شود تا ارتباط بیشتری با فعل «می‌طلبی» در مصرع نخست داشته باشد (همان:۱۵۰).[۲]

۲. ۱. ۳. دگردیسی از طریق افزایش واژگان

برخی دگردیسی‌های بیدل در واژگان از طریق افزایش حرفی در میان دو واژه اتفاق می‌افتد. برای نمونه، بررسی سبکی اشعار بیدل نشان می‌دهد که او رفته‌رفته از نوعی «ی» در اشعارش استفاده می‌کند که در نگاه نخست زائد به نظر می‌رسد:

---

۱. او در بیتی دیگر «ناله» را نیز حیرت‌خرام نامیده است: در نفس آیینهٔ گردِ سراغ ما گم است/ نالهٔ حیرت‌خرامِ ناتوانانیم ما (بیدل، ۱۴۰۰: ۲۵۸).

۲. «بالین‌طلبان» در شعر صائب به کار رفته است: بالین‌طلبان در خَمِ دارند چو منصور/ ورنه سرِ عاشق خبر از دوش ندارد (صائب، ۱۳۸۳: ۱۲۷۰) و به نظر می‌رسد که بیدل در سرودن بیت خویش به بیت صائب نظر داشته است.

نَم راحت از این دریا مجو، کز درد بی‌آبی لبِ افسوس تبخالِ حباب آورد ساحل را
- «نمی راحت»

(همان: ۱۹۳)

و:

آرزوهای دو عالم دستگاه از کف خاکم غباری بیش نیست
- «کفی خاکم»

(همان، ۵۴۱)

این «ی»ها اغلب با مفهوم «تحقیر و تحبیب» همراه‌اند و از حیث معنایی می‌توانند برجستگی پیدا کنند. بنابراین می‌توان این نوع از «ی» را از ویژگی‌های سبکی و زبانی بیدل برشمرد که در دوران کمال شعری بیدل، بسامد بسیار زیادی در شعر او پیدا می‌کند.

او گاه با افزودن حرفی در میان دو واژه، مفهوم بیت را به اوج می رساند. مثلاً مصرع دوم بیت زیر:

شهید حسرتِ آن گلعذارم
ز زخمم خندهٔ گل می‌توان کرد
در بازنگری بیدل بدین شکل اصلاح می‌شود:
ز زخمم خنده بر گل می‌توان کرد

(بیدل، ۱۴۰۰: ۷۲۲)

«خندهٔ گل کردن» یعنی «به اندازهٔ خندیدن گل خندیدن»، اما «خنده بر گل کردن» یعنی «خندیدن گل را به سخره گرفتن». مشخص است که با این تغییر جزئی مفهوم بیت تا چه

اندازه تغییر می‌کند: «زخم من به قدری از هم شکافته است که می‌توان با در نظر گرفتن آن خندهٔ گل را به سخره گرفت».[۱]

۲. ۱. ۴. دگردیسی از طریق تغییر کامل در یک مصرع

گاه بیدل اغلب واژگان یک مصرع را تغییر می‌دهد. در این موارد مفهوم مصرع تفاوت فاحشی پیدا می‌کند و قابل‌مقایسه با صورت پیشین آن نیست؛ مثلاً مصرع نخست این بیت:

مباش ای گهر افسرده‌دل در این جیحون
نظر بلند کن و همّت حباب طلب

در نسخه‌های متأخر بدین شکل آمده است:

مباش همچو گهر مرده‌ریگ این دریا

(همان: ۳۳۷)

در این حالت، بیت ارتقای ادبی و معنایی یافته، تناسب بیشتری هم در آن دیده می‌شود. از طرف دیگر برخی واژگان و تعبیرهای مبتذل از آن حذف شده است.

یا این بیت:

پیداست ز پرواز غباری چه گشاید
ای‌کاش همان سجده شود دست دعایم

که مصرع دوم آن بدین شکل تغییر یافته است:

ای‌کاش خَمِ سجده خورد دست دعایم

(همان: ۱۴۲۳)

تصویری که مصرع دوم بیت ارائه می‌کند تصویر بسیار ظریفی است: «خمِ سجده خوردنِ دستِ دعا»، و همین ظرافت‌هاست که شعر بیدل را رفته‌رفته به نقطهٔ اوج سبک هندی می‌رساند.

---

۱. شکفتگی گل آن را به دهانی از هم‌گشوده و خندان مانند می‌کند. در عین حال چون درون گل سرخ‌رنگ است و فروررفتگی دارد، شبیه زخم است. بیدل با در نظر گرفتن این دو حالت سروده است: گلِ این باغ گریبان‌چاک است/ خنده از زخم، که باور دارد؟ (بیدل، ۱۴۰۰: ۶۶۵).

در ادامه، چند مصرع تغییریافتهٔ بیدل ذکر می‌شود:

گلش کردند و آدم آفریدند

(همان: ۸۷۷)

- به خون گِل کرده، آدم آفریدند

و:

نوحه کن بر خویش اگر مغلوبِ جسم افتاد دل
آفتاب آنجا فروشُد دایماً شام است و بس

(همان: ۱۰۷۷)

- آفتاب آنجا که زیر خاک شد، شام است و بس

و:

با کمالِ سرکشی «بیدل» تواضع‌طینتیم
زلف معشوقیم، می‌نازد به ما افتادگی

(همان: ۱۶۸۵)

- همچو زلف یار می‌نازد به ما افتادگی

نتیجه‌گیری

تسلط یا کم‌اطلاعی شاعران سبک هندی از مقوله‌های زبانی، از مهم‌ترین مسائلی است که پژوهشگران این حوزه بدان پرداخته و نظرهای مختلفی دربارهٔ آن اظهار کرده‌اند. گروهی با برشمردن برخی کاستی‌های زبانی، شاعران سبک هندی را در این زمینه کم‌توان انگاشته‌اند و کار را تا جایی پیش می‌برند که وجود لغزش‌های زبانی را از ویژگی‌های سبک هندی می‌دانند. گروهی هم تصرّف در ساختار صرفی و نحوی زبان را نشانهٔ تسلّط این شاعران بر زبان می‌دانند که در پی کشف افق‌هایی جدید هستند.

در این پژوهش روشن شد که میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی به‌عنوان یکی از قلّه‌های سبک هندی، به زبان و مسائل زبانی در اشعار خویش التفات ویژه داشته است، دگردیسی‌های واژگانی انجام‌گرفته در غزلیات این نکته را به‌خوبی روشن می‌کند. او این دگردیسی‌ها را از طریق حذف، تغییر، و افزایش واژگان انجام می‌دهد که «دگردیسی از طریق تغییر واژگان» بسامد بیشتری نسبت به دو شیوهٔ دیگر دارد.

او گاه ساختار یک مصرع را به‌طور کامل برهم‌می‌ریزد و هر سه شیوهٔ مذکور را در یک مصرع به کار می‌گیرد. در اغلب مصرع‌هایی که بیدل در آن‌ها دگردیسی به وجود آورده است؛ اعتلای مفهوم، تناسب بیشتر واژگان، نو شدن واژگان، و تازگی صوَر خیال را شاهد هستیم.

نتیجهٔ کلی پژوهش آن است که اگر بیدل در دوران نخست شاعری خویش باقی می‌ماند، سایه‌ای کمرنگ از صائب و دیگر شاعران برجستهٔ سبک هندی بود و نمی‌توانست جایگاهی ویژه در میان این شاعران داشته باشد، اما او با تغییر نگرش نسبت به شعر، واژگان، و تصویرهای شعری توانست به یکی از قلّه‌های سبک هندی تبدیل شود. او نه‌تنها با زبان و اندیشه‌ای نو به سرودن شعر پرداخت، که اشعار پیش‌سرودهٔ خود را نیز اصلاح کرد و گنجینه‌ای عظیم در زبان و ادب فارسی به وجود آورد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Seyyedmahdi Tabâtabâei http://orcid.org/0000-0002-7415-7516

منابع

بیدل دهلوی، عبدالقادربن عبدالخالق. (۱۴۰۰). *دیوان غزلیات*. تصحیح و تحقیق سیدمهدی طباطبائی، علیرضا قزوه. تهران: شهرستان ادب.

ـــــــ. (۱۱۰۸). *دیوان غزلیات* [نسخهٔ خطی]. کاتب محمد نعیم. پاکستان: کتابخانهٔ گنج‌بخش، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، شمارهٔ نسخه ۱۷۱۰۷.

ـــ. (۱۱۲۶ – ۱۱۳۰). *دیوان غزلیات* [نسخهٔ خطی] .کاتب: محمد وارث صدیقی. علیگر: دانشگاه اسلامی علیگر، کتابخانهٔ مولانا آزاد علیگر، شمارهٔ نسخه ۲۵.

ـــــ . (۱۱۳۱). *دیوان غزلیات* [نسخهٔ خطی]. کاتب: محمد وارث صدیقی. هندوستان: مرکز کتابخانهٔ رضا - رامپور، شمارهٔ نسخه ۱۱۳۱.

ـــ . (۱۱۳۴ - ۱۱۳۶). *دیوان غزلیات* [نسخهٔ خطی]. کاتب: محمد وارث صدیقی. هندوستان: مرکز کتابخانهٔ خدابخش پتنا، شمارهٔ نسخه ۳۸۱.

پورنامداریان، محمدتقی. (۱۳۹۸). *خانه‌ام ابری است: شعر نیما از سنّت تا تجدّد*. تهران: مروارید.

حبیب، اسدالله. (۱۳۹۳). *واژه‌نامهٔ شعر بیدل*. به‌اهتمام سیدمهدی طباطبائی. تهران: سوره مهر.

ـــــــــــ . (۲۰۱۰). *دری به خانهٔ خورشید*. بلغاریه: مرکز نشر اینفورماپرنت.

خوشگو، بندربن داس. (۱۹۵۹م). *سفینه خوشگو*. به کوشش محمدعطا الرحمن کاکوی. پتنه: ادارهٔ تحقیقات عربی و فارسی.

دریاگشت، محمدرسول. (۱۳۵۴). *صائب و سبک هندی: مجموعه سخنرانیهای ایرادشده در مجمع بحث در افکار و اشعار صائب*. تهران: کتابخانهٔ مرکزی و مرکز اسناد.

دشتی، علی. (۱۳۵۵). *نگاهی به صائب*. تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). *نقد ادبی: جستجو در اصول و روشها و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان*. تهران: امیرکبیر.

شاملو، احمد. (۱۳۵۰). *برگزیدهٔ شعرهای احمد شاملو با حرف‌هایی در شعر و شاعری*. تهران: بامداد.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

ـــــــــــ . (۱۳۸۷). *شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل*. تهران: آگه.

صائب تبریزی، محمدعلی‌بن عبدالرحیم. (۱۳۸۳). *دیوان اشعار صائب تبریزی مشتمل بر غزلیات فارسی و ترکی و قصاید و...* . تهران: علم.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۲). *تاریخ ادبیات در ایران*. ویرایش دوم. تهران: شرکت مولّفان و مترجمان ایران.

صفوی، کورش. (۱۳۶۰). *درآمدی بر زبانشناسی*. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی*. تهران: سمت.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۷). *سبک‌شناسی شعر فارسی: از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.

کنگره شعر در ایران. (۱۳۴۹). *سخنرانی‌های نخستین کنگرهٔ شعر در ایران*. دفتر نخست. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد. (۱۳۷۳). *اخلاق ناصری*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. ویراست دوم. تهران: خوارزمی.

References

Alawi Muqaddam, M. (1998). *Nazariyahay_e Naghde Adabi_e Mo`âser*. Tehran: Samt. [In Persian]

Bidel Dehlavi, A. (2021). *Divan Ghazaliât*. Correction and research of Tabatabaei, S.m, Ghazveh, A. Tehran: Adab city. [In Persian]

———. (1697). *Divan Ghazaliât* [manuscript]. Writer Mohammad Naeem. Pakistan: Ganjbakhsh Library, Persian Research Center of Iran and Pakistan, No. 17107. [In Persian]

———. (1712 - 1718). *Diwan Ghazaliyât* [manuscript]. Writer Mohammad Waresh Seddiqi. Aligar: Aligarh Islamic University, Maulana Azad Aligar Library, No. 25. [In Persian]

———. (1719). *Divan Ghazaliât* [manuscript]. Writer Mohammad Waresh Siddiqui. India: Reza- Rampur Library Center, No. 1131. [In Persian]

———. (1722 - 1724). *Divan Ghazaliât* [manuscript]. Writer Mohammad Wares Siddiqui. India: Patna Theological Library Center, No. 381. [In Persian]

Daryagasht, M (1975). *Sae'b va Sabk_e Hendi: A collection of lectures given in the forum on Saeb's thoughts and poems*. Tehran: Central Library and Documentation Center.

Dashti, A. (1976). *Negahi be Saeb*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Gholamrezaei. M. (2008). *Sabkshenasi_e She'r_e Farsi az Rudaki ta Shamloo*. Tehran: Jami. [In Persian]

Fotouhi. M. (2006). *Naghd_e Adabi dar Sabk_e Hendi*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Habib, A. (2014). *Vaxe nameh -e Sher_e Bidel*. By Tabatabaei, S.m. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

——— (2010). *Dari be Khaneh_e Khorshid*. Bulgaria: Informaprent Publishing Center. [In Persian]

Khoshgoo, B. (1959). *Safineh_e Khoshgoo*. By Kakoi.M. Patna: Department of Arabic and Persian Research. [In Persian]

Kongereh_e Sher dar Iran. (1970). *Speeches of the First Poetry Congress in Iran*. First book. Tehran: Ministry of Culture and Arts. [In Persian]

Nasir al-Din al-Tusi, M. (1994). *Akhlagh_e Naseri*. By Minavi and Heidari. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Pournamdarian, M. (2019). *Khâne-am Abrist: Nima's poetry from tradition to modernity*.

Tehran: Morvarid. [In Persian]

Saeb Tabrizi, M. (2004). Divan_e Ash`aâr Tehran: Elm. [In Persian]

Safa. Z. (1983). *Tarikh_e Adabiyar dar Iran*. Tehran: Iranian Authors and Translators Company. [In Persian]

Safavid, C. (1981). *Daramadi bar Zabanshenasi*. Tehran: Book Translation and Publishing Company. [In Persian]

Shamloo, A. (1971). *Bargozideh_e Sh'erhah_e Ahmad Shamloo*. Tehran: Bamdad. [In Persian]

Shafiee Kadkani, M. (2008). *Advar_e Sher_e Farsi*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

———————. (2008). *Sh'er_e Ayeneha*. Tehran: Agah. [In Persian]

Zarrinkoub. A. (1982). *Naghd_e Adabi: A search for the principles, methods, and topics of criticism by examining the history of criticism and critics*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

استناد به این مقاله: طباطبائی، سیدمهدی. (۱۴۰۲). دگردیسی‌های واژگانی در غزلیات بیدل. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۸۵ - ۱۱۰. doi: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 111-137
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.67237.1016

ATU PRESS

Original research

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 29/03/2022, Review: 19/04/2022, Accepted: 13/05/2022

Functions and Applications of Dvandva in Persian Literary Texts

Houshang Moradi* Assistant Professor, Persian Language and Literature, Dept. Payame Noor University, Tehran, Iran.

Mostafa Gorji Professor, Persian Language and Literature, Dept., Payame Noor University, Tehran, Iran.

Ali Amini Assistant Professor, Persian Language and Literature, Dept., Shiraz University, Shiraz, Iran.

Abstract

In Persian, compound words that are produced by the structural pattern of "word + and + word = word" are called *vāzhahʿaṭf*, and naming the word as such emphasizes the compound nature of this type of construction in contrast to combination and coordinate syntactic group. In view of the linguistic and grammatical studies that form the background of the present study, which have investigated the structural and semantic features of this compound structure and explained the relationships between its coordinate constituents from various aspects, *vāzhahʿaṭf* often has a compound meaning and creates a clear mental image, and it is used for the purposes of neologism and categorization in Persian. The present research, while paying attention to these features, describes and qualitatively analyzes the applications of this grammatical construction in a corpus consisting of several literary texts. Findings show that the constituents of this compound construction, due to its syntactic construction, have lexical collocation and performative independence. These features has led to the widespread practice of displacing, separating and changing such constituents and their order in the narrative literary texts. Nizami has frequently used the conjunction type in his *Khamsah*, Mowlana has distinctly made use of the *itbāʿī* compound and phonetic conjunctions in his poetry, and the phonetic conjunctions are frequently employed in Nīmā'ī and contemporary lyric poetry. In addition, the similarity of the structure of *vāzhahʿaṭf* and coordinate syntactic constructions in literary texts in such works as Saʿdi's poetry and Hafez's *ghazals*, and the syntactic arrangement and distribution of words in order to create proportion is such that the distinction between conjunctions and coordinate syntactic group is blurred.

Keywords: Grammatical structure, Compound structure, Syntactic group, Coordination.

* Corresponding Author: hooshangmoshkan@pnu.ac.ir
How to Cite: Moradi, H., Gorji, M., Amini, A. (2023). Functions and Applications of Dvandva in Persian Literary Texts. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 111-137. doi: 10.22054/JRLL.2022.67237.1016

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۳

ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------

دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۱۱۱-۱۳۷

jrll.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/JRLL.2022.67237.1016

شیوه‌های کاربرد سازهٔ دستوریِ «واژه‌عطف» در متون ادبی

هوشنگ مرادی * استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

مصطفی گرجی استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

علی امینی استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

چکیده

در زبان فارسی کلمه‌های مرکبی که با الگوی ساختاری «واژه + و + واژه = واژه» ساخته می‌شوند، واژه‌عطف می‌خوانند. این نامگذاری بر کلمه و مرکب بودن این نوع سازه‌ها در تقابل با ترکیب و گروه نحویِ همپایه تأکید می‌کند. با توجه به مطالعات زبانی و دستوری که پیشینهٔ پژوهش حاضر بوده و از جنبه‌های گوناگون به ویژگی‌های ساختاری و معنایی این سازهٔ مرکب و تبیین روابط میان پایه‌های آن پرداخته‌اند، واژه‌عطف متناسب با ساختار غالباً معنای ترکیبی و تصویر روشنی دارد که در راستای اهداف نوواژگانی و مقوله‌سازی در زبان فارسی کاربرد می‌یابد. مقالهٔ حاضر ضمن توجه به این ویژگی‌ها، به توصیف و تحلیل کیفیِ کاربردهای این ساخت دستوری در پیکره‌ای متشکل از چند متن ادبی پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که اجزای این سازهٔ مرکب با توجه به ساخت نحویِ آن هم‌آییِ واژگانی، و استقلال نمایشی دارند و با این ویژگی‌ها جابه‌جایی، تفکیک، و تغییرِ ترتیب آن‌ها در متون ادبی روایی و رواج یافته است. ازاین‌رو، *خمسهٔ نظامی* عرصهٔ کاربردهای بی‌پروای گونهٔ مرکب عطفی است، کاربرد مرکب اتباعی و اصوات مرکب عطفی در شعر مولانا تشخص دارد، و اصوات مرکب عطفی در شعر نیمایی و غزل معاصر دارای بسامد است. نوعی یکسان‌انگاری میان سازهٔ واژه‌عطف با ساخت نحوی همپایه در متون ادبی محسوس است تا آنجا که در متون معتدلی همچون شعر سعدی و غزل حافظ، چیدمان و توزیع نحوی کلام به گونه‌ای است که تشخیص مرکب عطفی از گروه نحویِ همپایه با دشواری بیشتری همراه است.

کلیدواژه‌ها: ساخت دستوری، سازهٔ مرکب، گروه نحوی، همپایگی.

* نویسنده مسئول: hooshangmoshkan@pnu.ac.ir

مقدمه

فارسی نمونه‌ای از یک «زبان طبیعی» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۸) با گونه‌های[1] پرشمارِ زمانی، مکانی، اجتماعی و مانند این‌ها است. این زبانِ ترکیبی در گذرِ زمان و به فراخورِ نیاز و خواست گویشوران، در فرایندِ ارتباطْ نقش‌های چندگانهٔ ارجاعی، عاطفی، ادبی و ... را با گرایشِ بیشتر به این ویژگی ایفا کرده و با پذیرش سوخت‌وساز[2] واژه‌ها در چینش‌های نحوی گوناگون، سازه‌های صرفی و ساخت‌های نحویِ رنگارنگی را در دو شکل گفتاری و نوشتاری به نمایش گذاشته است. از جملهٔ این ساخت‌های دستوری، ساخت همپایگی حرف ربط «و» است که در واکنش به نیازهای واژگانی، با استقبال از فرایندهای واژه‌سازی و با حفظ نشان نحوی در هیئتی مرکب و بالاپوشی از جنس کلمه در دستگاه صرف زبان ظاهر می‌گردد. این ساخت چه به شکل یک گروه نحوی و چه در قالب یک سازهٔ صرفی، همچون هر ساخت دستوری دیگر ویژگی و «ظرفیت خاصی برای بیان ایده» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۳۲۰) دارد و از جنبه‌های مختلفی در زبان فارسی قابل‌مطالعه است. در پژوهش حاضر با رویکرد به متون ادبی، کارکردها و کاربردهای صوری و محتوایی سازهٔ صرفی این ساخت از منظر معنی و زیبایی‌شناسیِ مبتنی بر ساختار همپایگی بررسی شده است.

مسئلهٔ عمدهٔ پژوهش بازنمایی ظرفیت ساختاری و ویژگی‌های معنایی واژه‌عطف در چیدمان نحوی متن ادبی در راستای معنی‌پراکنیهای مبتنی بر زیبایی‌شناسی است.

سؤال اصلی: کاربرد واژه‌عطف در متون ادبی با توجه به ساخت ترکیبی و ویژگی‌های معنایی و واژگانی آن چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

پیشینهٔ بحث دربارهٔ کلمات حاصل از این ساختِ ترکیبی با ساختار کلّیِ «واژه + و + واژه = کلمهٔ مرکب» در زبان فارسی به «اتباع» می‌رسد که به گفتهٔ طباطبایی (۱۳۹۵ب: ۹) قدمت چندانی ندارد. پژوهش‌های صورت‌گرفته در چند دههٔ اخیر هم با نوسان کاربرد اصطلاحات در توصیف آن همراه است. جعفر شعار (۱۳۴۲) کوشیده است تا با طرح چند قاعده «اتباع» را از «ترکیب عطفی» جدا کند. در کتاب *اتباع و مهملات* ذاکری (۱۳۸۱: ۴۰ و ۴۶) با وجود آگاهی از پژوهش شعار، به دلایلی «ترکیب عطفی» از اتباع شمرده شده

1. token
2. metabole

است. در کتاب *موسیقی شعر*[1] ضمن یادکرد اتباع و «ترکیب‌های تابعی» با تأکید بر گرایش انسان به «موازی‌ها» و اهمیت آوا در ساخت‌واژهٔ این کلمات، از آن‌ها با تعبیر «ترکیب‌های آوایی» یاد شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰۱ و ۲۸۴-۲۸۶). کورش صفوی با بررسی ساختمان هجایی و واژگانی کلمات مرکب عطفیِ دو عنصری، سه ملاک معنایی، واژگانی و آوایی را در شکل‌گیری مرکب عطفی به دست می‌دهد و نمایان می‌سازد که سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ این کلمات معنایی مرتبط با هم دارند، از یک مقولهٔ دستوری‌اند و عضوی که هجای کمتری دارد جایگاه نخست را به خود اختصاص می‌دهد. وی با اشاره به «اتباع مطلق» در سنت زبان فارسی از کلمات مرکب عطفی با عنوان «ترکیب‌های عطفی» یاد می‌کند (۱۳۹۰: ۱/ ۲۵۵-۲۶۴). در مقاله‌ای با هدف تبیین ترتیب اجزای کلمه‌های مرکب عطفی به تحلیل آوایی، ساختواژی، نحوی، معنایی، و کاربردشناسیِ یک پیکرهٔ زبانی از این گونه کلمه‌ها زیرِ عنوان «ترکیب‌های عطفی» پرداخته شده است (جم، ۱۳۹۱). در مقاله‌ای دیگر بدون توجه به پیشینهٔ مذکور نه از اتباع یاد شده، و نه میان آن و کلمهٔ مرکب عطفی فرقی نهاده شده است (محمودی بختیاری و کلانتری، ۱۳۹۸).

دستورنویسان در مبحث کلمات مرکب هریک به نوعی به ساختار صوری و ویژگی‌های معناییِ واژه‌های مرکب عطفی توجه داشته‌اند. خانلری (۱۳۶۵) با انتخاب شواهدی از متون تاریخی، به مادهٔ فعلی و غیرفعلی اجزاء و مفهوم «تأکیدی و عام» حاصل از ساخت ترکیبی آن‌ها توجه داشته است. خطیب رهبر (۱۳۸۱) چنین واژه‌هایی را با شواهدی از متون ادبی ذیل مبحث «اجزای اسم مرکب» و «صفات ترکیبی» آورده است. صادقی (۱۳۵۸) در بررسی ساختمان کلمات مرکب، به تقابل الگوی ساختِ «ترکیبات نحوی» و «ترکیبات صرفی» توجه داشته و به تفکیک‌پذیری (حتی مکثِ آوایی میانِ) اجزای کلمه‌های مرکب نوع اول نسبت به تفکیک‌ناپذیری نوع دوم اشاره کرده است. فرشیدورد با دیدگاهی نسبتاً متفاوت به «تخفیف ضمهٔ عطف» در ساختار کلمات مرکب عطفی باور داشته و ساختمان خاصی جز اسم برای پایه‌های این کلمات که «فعل‌ها و جمله‌ها و صفت‌های اسم‌شده‌اند» در نظر نگرفته است (۱۳۹۴: ۱۳۱).

افزون بر پیشینهٔ بالا که بیشتر از منظر مباحث نظری و واژه‌شناسی مورد توجه بوده، در دو مقالهٔ دیگر به حضور و تأثیر اتباع به‌ویژه اتباع مهمل در زبان فارسی معاصر پرداخته

---

۱. چاپ اول این کتاب سال ۱۳۵۸ است.

شده است. موضوع پژوهش حاجی آقابزرگی و دیگران (۱۴۰۰) اتباعی شدنِ سبک زبان فارسی از قرن سیزدهم است. پیش از آن کریمی قهی (۱۳۹۷) با نگاهی تاریخی مدعیِ تأثیرپذیری زبان فارسی از عربی در کثرت استعمال اتباع از دورهٔ مشروطه به بعد شده است.

اهمیت این ساخت در شکل‌گیری متون ادبی مورد توجه پژوهشگران نیز بوده است. عمرانپور در بررسی ساخت همپایه و نقش زیباشناختی آن در *کلیله و دمنه* مدعی شده است که ساختار زبان ابوالمعالی بر پایهٔ ساخت‌های همپایه بنا شده است (۱۳۸۴: ۱۲۵). اصغری و دهرامی (۱۳۹۹) به بررسی «جایگاه ترادفات معطوف در غزلیات حافظ» پرداخته‌اند؛ اما در صورت توجه به ساختمان دستوری کلمه‌های مرکب عطفی مانند: «گفت‌وگو»، نتیجهٔ دیگری از این مطالعه حاصل می‌شد و چنین کلمه‌هایی در دستهٔ آنچه آنان «مترادف معطوف» خوانده‌اند، وارد نمی‌شد.

مرادی و همکاران (۱۴۰۱) نیز ضمن توجه به غالب موارد فوق‌الذکر، پژوهشی در باب کیفیت ساختواژی و کمیّت الگوهای ساختاری سازهٔ «واژه‌عطف» در پیکره‌ای از متون نظم و نثر ادب فارسی ارائه کرده‌اند و اینک با رویکرد به همان پیکره، یافته‌های دیگری را با هدف بازنمود کیفی پاره‌ای از کارکردها و کاربردهای معنایی و زیبایی‌شناختی کلمات برآمده از ساخت همپایگی حرف ربط «و» ارائه می‌کنند.

روش

مقالهٔ حاضر یافته‌هایی از ویژگی‌ها و کاربردهای متنوع و برجستهٔ «واژه‌عطف» در متونی از نظم و نثر گذشته و معاصر فارسی است و خود بخشی از یک پژوهش گسترده است. در آن پژوهش متونی برای دستیابی به تنوع ساختاریِ ساخت‌واژهٔ مرکبی که از ساخت نحوی همپایگیِ «و» به‌دست می‌آید، کاویده شده است. با توجه به پیشینهٔ پژوهش، نثر فارسیِ معاصر مشمول جامعهٔ پژوهش نیست. در پیِ این جست‌وجو دست‌کم بیش از ۱۰.۰۰۰ صفحه از متونی که نام برده می‌شود ورق خورده، از تازه‌های ساختاری و برجستگی‌های معنایی و کاربردی آن‌ها یادداشت برداشته شده و به گونه‌ای دسته‌بندی و ارائه شده است که خواننده را به دیدگاهی کلی از تحول معنایی و تطوّر کاربردی این کلمه‌ها در گذر زبان فارسی از گذشته تا امروز در متن‌هایی با سبک‌های نسبتاً متفاوت رهنمون باشد.

پیکرهٔ متنی پژوهش عمدتاً از کتب برجستهٔ زیر است:

ـ متون نثر: *گلستان* سعدی، *نفثة المصدور*، بخشی از *تاریخ بیهقی* و *کلیله و دمنه*.
ـ متون نظم: غزلیات سعدی و حافظ، بوستان سعدی، دفتر سوم *مثنوی*، بخش‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی، و گزیده‌هایی از سنائی، بیدل دهلوی و ... .
ـ شعر معاصر: آثار کاملِ اخوان، شاملو، امین‌پور، ابتهاج، سپهری، منزوی، بهمنی، محمد سلمانی و گزیده‌هایی از نیستانی، بهبهانی، فرخزاد، و ...، و دو دفتر از گزیده‌های غزل دههٔ هشتاد.

ضرورت‌هایی از جمله اهمیت این ساخت نحوی در دستگاه صرف زبان، و تمایل به دیده شدن اصوات مرکب در میان این کلمات ایجاب می‌کرد که در توصیف مرکب عطفی، مرکب اتباعی، و اصوات مرکب از نام‌واژهٔ «واژه‌عطف» که به‌دلیل محدودیت آوایی بر صورت‌کلمهٔ «عطفواژه» ترجیح داشت، استفاده شود. ساختمان واژه‌عطف از نظر روش تولید و تعداد تکواژهای سازندهٔ آن به سه ساخت عمدهٔ مرکب، مشتق ـ مرکب، و مرکبِ مکرر محدود می‌شود و ساخت ساده و مشتق ندارد (وفایی، ۱۳۹۲: ۱۳۱)؛ اما بر اساس نظر «ادراکی»[1] واژه‌عطف ساختمان مشتق و حتی ساده (بسیط) هم دارد؛ زیرا از این دیدگاه «پَخت» در کلمهٔ «رخت‌وپخت»، یک «مقوله‌ساز» و کلّ کلمه مشتق از «رخت» است؛ و کلماتی مانند «هپل‌وهپو» و «خرت‌وپرت» که هیچ‌یک از اجزای آن‌ها «پایهٔ» درک دیگری نیست، بسیط به شمار می‌آیند (صفوی،۱۳۹۱: ۱۷۲ و ۱۷۹). ارزش این نظرِ ادراکی در عقیم بودن اجزای اکثر کلمات مرکب اتباعی در تفکیک‌پذیری و تغییرِ ترتیب نمایان می‌شود.

در تشخیص و دریافت چنین سازه‌هایی (به‌ویژه گونهٔ مرکب عطفی) از گروه نحوی، علاوه بر معیارهای مندرج در پیشینهٔ مطالعات به چهار ویژگی عامِ «مرکب» یعنی استقلال صرفی، استقلال نحوی، تلفیق آوایی، و اتفاق معنایی که وفایی بدان اشاره می‌کند (۱۳۹۱: ۱۶۳) توجه شده است. در مواجهه با متون ادبی، معیار «استقلال نحوی» نیز کارآمدتر توصیف می‌شود؛ زیرا چه بسا واژه‌هایی که تلفیق آوایی در آن‌ها صورت نگرفته، یا اتفاق معناییِ چندان روشنی از آن‌ها درک نمی‌شود، اما در دستگاه نحو درحکم یک کلمهٔ بسیط کاربرد دارند.

با این نگاه سه گونهٔ واژه‌عطف در زبان فارسی عبارت‌اند از:

1. conceptual

الف) نام‌آوا یا اسم صوت مرکب که در زبان فارسی عموماً از دو جزء تشکیل می‌شود «و جزء دوم یا عیناً تکرار جزء اول است و یا با تغییراتی همراه است. میان دو جزء سازنده گاهی «و» قرار می‌گیرد» (طباطبایی، ۱۳۹۵ب: ۵۱۴). اغلبِ نام‌آواها «در جایگاه گروه اسمی نقش‌های مختلف آن را در جمله به‌عهده دارند و نیز در نقش قید و جزء نخست فعل مرکب به‌کار گرفته می‌شوند» (وفایی، ۱۳۹۲: ۵۸).

ب) مرکب اتباعی که برای تمایز از دیگر ساخت‌های دستوری باید «دارای یکی از دو شرط زیر باشد: ۱. دست‌کم یکی از اجزای آن بی‌معنی باشد، مانند «ساخت‌وپاخت» و «آت‌وآشغال»؛ ۲. دست‌کم یکی از اجزای آن در معنایی غیر از معنای اصلی خود به کار رود، مانند «سنگین و رنگین» و «خرد و خاکشیر» (طباطبایی، ۱۳۹۵ب: ۹).

ج) مرکب عطفی که صرفی خواندنِ سازه‌های آن را مشروط به داشتن یکی از این دو مورد دانسته‌اند: «۱) دست‌کم یکی از اجزای سازندهٔ آن‌ها از نظر معنی یا کاربرد با معنی و کاربردشان به صورت مستقل تفاوت داشته باشد؛ [مانند: جست‌وخیز] ۲) دو واژه در مجموع معنایی را برسانند که سرجمع معانی آن‌ها نباشد [مانند: آب‌وهوا]» (طباطبایی، ۱۳۹۵الف: ۲۲۲).

یافته‌ها

همان‌گونه که پیش از این تأکید شد، چارچوب نظری این پژوهش بر جداسازی ترکیب از مرکب یا همان گروه نحوی از سازهٔ صرفی استوار است و به تبع آن بر شناخت واژه‌-عطف که برآمده از ساخت دستوری همپایگی است، اصرار می‌ورزد. جستجو در متون ادبی و دقت در شیوه‌های کاربرد این سازه با توجه به ویژگی‌های صوری و معنایی ساخت همپایگی در «زبان ادبی و به‌ویژه شعر [که] مجال گسترده‌ای برای واژه‌سازی فراهم می‌-کند» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۵۶) و جولانگاه تخطی‌ها و هنجارگریزی‌های گوناگون در رسیدن به اهداف ادبی و بلاغی است، یافته‌هایی را در پی داشته و حاوی نکته‌هایی بوده؛ که به فراخور مجال در ۱۰ گروه زیر دسته‌بندی و با اندکی فشردگی ارائه شده است.

۱. رعایت هم‌مقولگی پایه‌ها

طباطبایی واژه‌عطف را از دستهٔ واژه‌های مرکب متوازن به شمار آورده و به گفتهٔ او: «در واژهٔ متوازن همهٔ واژه‌های سازنده به یک مقولهٔ نحوی تعلق دارند و کل واژهٔ مرکب نیز با

آن‌ها هم‌مقوله است» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۱۰۸). در سنجش مقولهٔ اجزاء با مقولهٔ کل واژهٔ مرکب، تغییر مقوله و خالی شدن اجزاء از کارکرد اصلی نیز قابل توجه است مثلاً «اسم‌شدگیِ» اجزای «کرد و کار» به تعبیر فرشیدورد (۱۳۹۴: ۱۳۱) در نمونهٔ زیر:

«پشیمان از کرد و کار خویش»

(شاملو، ۱۳۹۲: ۸۹۱/۱).

به‌طور کلی، هم‌مقولگی از ویژگی‌های ذاتی ساخت همپایه است و اجزای آن به طرق مختلف به خدمت این ساخت درمی‌آیند و به ندرت در متون فارسی ساختی همپایه یافت می‌شود که اجزای آن از یک مقولهٔ دستوری نباشند. نبوغ شاعر در واژه‌سازی را هم نباید از نظر دور داشت، همچنان‌که در بیت زیر صورت کاهش‌یافتهٔ «ندید» با «بی‌مثل» همپایه شده و در تقابل با «بی‌مثل و مانند» برجستگی یافته است:

«زآدمی که بود بی‌مثل و ندید دیدهٔ ابلیس جز طینی ندید»

(مولانا، ۱۳۷۶: ۳/ ۲۷۹۵).

باوجوداین، شاعری که در سرایش «عالمانه» و «آگاهانهٔ» آثارش تردیدی نیست (گرجی، ۱۳۹۴: ۳۲۴) در نمونهٔ زیر دو مقولهٔ متفاوت را به گونه‌ای همپایه ساخته که توجیه دستوری آن دشوار می‌نماید:

«مَردی خمیده‌پشت و شتابان
سر را به ترکبند دوچرخه
سوی مزار کودک خود می‌بُرد»

(امین‌پور، ۱۳۹۷: ۳۸۷).

۲. تمایل به حفظ «و» در میان اجزای واژه‌عطف

عنصر نحوی «و» با آوای [o] در نقش یک «پیونده»[1] در میان اجزای واژه‌عطف نه خود تکیه می‌گیرد و نه مانع تلفیق آوایی و تک‌تکیه‌ای شدن این ساخت ترکیبی می‌شود. گاه

1. linker

حتی نشانهٔ نوشتاریش نیز نمایان نمی‌شود، مانند «گفتگو» و «جستجو»، که برخی (فرشیدورد، ۱۳۹۴: ۱۳۱) قائل به «تخفیفِ» آن بوده‌اند. همچنین این نشانهٔ زبانی به‌عنوان یک عنصر «ربط» در نحو زبان حضوری «اختیاری» دارد (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۰۴) و در همپایهٔ اسمی هم هرجا که محدودیت‌های آوایی و معنایی اقتضا کند، مانند «بگومگو» بیرون از ساخت ترکیبی قرار می‌گیرد. البته با وجود انعطاف‌پذیری آوایی، نحوی، و نوشتاریِ «و» در زبان فارسی، در متون ادبی با هدف قرینه‌سازی و تأثیر تصاویر شعری و مواردی مانند این‌ها تمایل به حفظ «و» در این ساخت دستوری بیشتر دیده می‌شود:

«کدام تا بنمایند روی ماهش را مدام آینه و آب را بگو و مگوست»

(منزوی، ۱۳۹۵: ۱۷۷).

۳. بهره‌وری متون ادبی از جابه‌جایی و تفکیک‌پذیری عناصر واژه‌عطف

ساخت ترکیبی واژه‌عطف نسبت به واژهٔ مرکب قابلیت برگشت‌پذیری بیشتری دارد و ترتیب اجزای آن که بیشتر تابع ملاک‌های آوایی است، در متون ادبی ثابت نیست. این جابه‌جایی در ساختارهای «غیر فعلی» آزادانه‌تر صورت می‌پذیرد که گاه از منظر آوایی با «شمّ زبانی»[1] گویشور فارسی سازگار نیست (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۵۷). گذشته از سازش آوایی با شمّ زبانی، جابه‌جایی اجزاء گاه با تغییر معنی همراه است که در متون ادبی معمولاً این موضوع رعایت می‌شود. برای نمونه در غزل ۱۳۶ حافظ قزوینی «بی‌سروپا» در پیوند با فلک، و «بی‌پاوسر» شدن در غزل ۴۸۷ «در راه ذوالجلال» به‌کار رفته و در غزل ۳۰۶ از *کلیات سعدی* چاپ فروغی نیز «بی‌سروپایی» بار منفی دارد. باوجوداین، گاه شاید به‌ضرورتی این ترتیب رعایت نشود:

«تو چه دانی که چه افسونگر و بی‌پاوسرم؟»

(اخوان، ۱۳۸۴ب: ۱۲۱)

علاوه بر تغییرِ ترتیب، گاه اجزای واژه‌عطف در چیدمان نحوی متون ادبی با اهدافی از یکدیگر جدا می‌شوند. واژه‌های گوناگونی با مقوله‌های متفاوتِ دستوری به درون این

1. intuition

ساخت وارد می‌شوند و سبب جدایی عناصر آن می‌گردند که به‌نظر می‌رسد سهم تکواژهای مقولهٔ «حرف» از دیگر لغات بیشتر باشد. «از»، «به»، «چون»، «ای»، «بی»، «با»، «را»، «هر»، «یک»، «نه»، «این»، «آن»، «من»، «تو»، «است» و جز این‌ها از جملهٔ چنین کلمه‌هایی هستند که با قرار گرفتن قبل از هر دو جزء، ساخت ترکیبی را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این فرایند با ملاحظهٔ این واقعیت که «واژهٔ نو در بافت شعر پذیرفتنی‌تر از نثر است» (فتوحی، ۱۳۹۲: ۲۵۷) در متن ادبی در کنار آشنایی‌زدایی هنری، گاه نوواژه‌سازی را نیز به همراه دارد. این تفکیک‌پذیری بیشتر در ساختار اسمیِ گونهٔ مرکب عطفی رخ می‌نماید. باوجوداین، نظامی در نمونهٔ زیر با تفکیک و خارج کردن «دادوستد» از ساخت ترکیبی، در ساختار «فعلی» نیز هنر نوواژگانی را آزموده است:

«گر نه هفت ار چهارصد باشد زیر یک داد و یک ستد باشد»

(نظامی، ۱۳۸۰: ۳۵۸).

البته نظام زبان چندان اجازهٔ ترکتازی در ساختار همپایگی نمی‌دهد و الگویی مانند نمونهٔ زیر از علیرضا آذر، شاعر دههٔ هشتاد، را ناموجه جلوه می‌دهد:

«ای ننگ بر و مرگ بر آغوش شما»

(حسینی؛ آذر، ۱۳۹۵: ۶۲/۲).

در گونهٔ مرکب اتباعی که «سنت زبان آن‌ها را غیرقابل‌تفکیک می‌داند»، جداسازی اجزای این ساخت کمتر صورت می‌گیرد و مولانا که شعرش در استفاده از مرکب اتباعی «نسبت به دیگر بزرگان تشخّص و امتیاز دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰ و ۲۸۶)، از تفکیک عناصر آن نیز برکنار نبوده است:

«چون کشتی بی‌لنگر کژ می‌شد و مژ می‌شد»

(به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰).

این ویژگی (تفکیک‌ناپذیری) اتباعِ «مستعمل» را که هردو جزء آن معنادار به‌نظر می‌رسد نیز در برمی‌گیرد. جداسازی، گذشته از تعلل در انتقال پیام که ذاتی متن ادبی است، حتی در دلالت روشن این نشانه‌های زبانی هم ایجاد اختلال می‌کند؛ چنان‌که جداییِ

«کس‌وکار» در نمونهٔ زیر سبب شده است که «تابع» از منظر معنایی هم از «متبوع» دور بماند و معنی همیشگی خود (کاره = خویش و پیوند) را به «بیکار» وانهد:

«ای همه تو دوست منه، بی‌کس و بی‌کار مرو»

(اخوان، ۱۳۷۶: ۴۱۸).

۴. استفاده از استقلال نمایشی اجزای واژه‌عطف در صنعت تقسیم

در تعریفِ ذاکری از «اتباع» به ویژگی وابستگی اجزاء «در عین استقلال» اشاره شده است (۱۳۸۱: ۴۰). شایان ذکر است که در یک سازهٔ صرفیِ مرکب، اجزاء آوا و معنی خود را از دست می‌دهند و «استقلال» آن‌ها ظاهری است. در متون ادبی از این ویژگی نمایشی در زیرگروه ترتیب کلام و صنعتِ تقسیم (شمیسا، ۱۳۸۳) به روش‌های گوناگون بهره‌های بلاغی برده می‌شود:

«از چهار سوی گفت و گوی و های و هوی ایشان می‌شنید»

(نسوی، ۱۳۸۹: ۲۴).

یا لفّ و نشرِ زیر که بر پایهٔ «آب و جارو» سامان یافته است:

«وا می‌نهم به اشک و به مژگان تدارکش چون وقت آب و جاروی این راه می‌رسد»

(منزوی، ۱۳۹۵: ۱۸۹).

۵. بی‌پروایی در افزایش و کاهش وندها، همکردها و دیگر لغاتِ مرکب‌ساز

گونه‌های مختلف واژه‌عطف در پیوند با مرکب‌سازهایی از قبیل همکرد، صورت‌های کوتاه‌شدهٔ صفت‌های فاعلی و مفعولی، وندهای شبه‌اشتقاقی، وندواره‌ها، و نظایر این‌ها صورت یک واحدِ مرکب گرفته‌اند، و در بسیاری موارد خارج از این ساخت‌ها کارکرد یک واحد واژگانیِ مرکب را ندارند. «دست و پا زدن»، «دست و پا گیر»، «بی سر و پا»، «بی مثل و مانندی»، «خوش قد و قامت» از نمونه‌های پرشمار این گونه کلمات در زبان فارسی هستند که کاربردهای گونه‌گونی از آن‌ها در متون ادبی به‌ویژه در شعر سعدی یافت می‌شود، مانند: «دین و دنیا باز» و «مال و جاه اندوز» در غزل ۱۲ *کلیات* فروغی. یکی از این تک‌واژهای مرکب‌ساز که سعدی با گشاده‌دستی در «کاهش» نحوی به کار می‌برد

مانند: «بی ره و آیین و پا و سر» و «بی دل و آرام و خواب و خور» در غزل ۱۳۴، دستی گشاده دارد، در *تاریخ بیهقی* هم دیده می‌شود:

«اسکندر مردی بوده است با طول و عرض و بانگ و برق و صاعقه»
(بیهقی، ۱۳۸۰: ۱۵۱/۱).

نمونهٔ بدیعِ نظامی گنجوی در افزودن پسوند اشتقاقی «ن» به «تک و تاخت» نیز قابل‌توجه است:

«سراب از سر آب نشناختن کَشد تشنه را در تک و تاختن»
(نظامی، ۱۳۸۳: ۳۱).

۶. عادت‌زدایی از هم‌آییِ اجزای واژه‌عطف

«مراد از هم‌آیی[1] این است که این یا آن واحد واژگانی با برخی واحدهای واژگانیْ بیشتر به‌کار می‌رود و با برخی واحدهای واژگانی دیگر کمتر» (طباطبایی، ۱۳۹۵ب: ۵۸۸). این اصطلاح دستوری با «باهم‌آیی معنایی» که صفوی (۱۳۹۰: ۲۶۱) در مقابل مراعات نظیر به کار می‌بَرد و در پیکرهٔ زبانی پژوهش او نسبت به هم‌معنایی و تقابل معنایی نقش بیشتری در روابط معنایی مرکب عطفی دارد، یکسان نیست. برای مثال عناصر «زدوخورد» که با هم تقابل معنایی دارند نیز «همایند» به‌شمار می‌روند. روی‌هم‌رفته، هم‌آیی و باهم‌آییِ واژگانی نقش مهمی در رعایت تناسب و انسجام متون ادبی دارند و در زبان آنچنان رواج یافته‌اند که ذهن در رویارویی با عادت‌زداییِ حاصل از صورت‌های جدا افتادهٔ آن‌ها در متون ادبی احساس لذت می‌کند:

«تن زال را مرغ پدرود کرد از او تار و از خویشتن پود کرد»
(فردوسی،۱۳۹۳: ۵/ ۱۳۱۴).

1. collocation

۷. کاربرد واژه‌عطف با معانیِ فراترکیبی و برون‌مرکز

واژه‌عطف از گروه کلمه‌های مرکَب متوازن است که «نزدیک‌ترین نوع واژهٔ مرکب به گروه‌های نحوی‌اند. این واژه‌ها معنایی کاملاً قاعده‌مند و پیش‌بینی‌پذیر دارند که ... مانند گروه‌های نحوی، ترکیبی است» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۱۱۴). البته معنی کلمات مرکب همیشه ترکیب‌پذیر نیست «یعنی با در نظر گرفتن معنای تک‌تک سازه‌های کلمهٔ مرکب نمی‌توان به معنای آن پی‌برد» (شقاقی، ۱۳۹۳: ۹۵). نمونهٔ معروف دلالت‌های غیرترکیبی در متون ادبی کلماتی مانند «نام و ننگ» و «سود و زیان» است «ـ که از دو مفهوم متضاد به‌وجود آمده‌اند ـ [و] بار معنایی یکی از آن دو مفهوم را دارند با تأکید و تکیهٔ بیشتر. نام و ننگ به‌معنی نام است و سود و زیان به‌معنی سود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۳۹). هم‌چنین به‌دلیل ویژگی‌های صوریِ این ساخت‌های ترکیبی، انتظار یکی از این دو نوع معنی نیز کفایت نمی‌کند؛ «خفت و خیز» در نمونهٔ زیر در معنایی تقریباً فراترکیبی بر «همخوابگی» دلالت می‌کند:

بگفتا سر اینک به شمشیر تیز بینداز و با من مکن خفت و خیز

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۲۸).

در بیت زیر معنایی ترکیبی معادل «خوابیدن و برخاستن» و بی‌قراری دارد:

ز فریاد و نالیدن و خفت و خیز گرفتند ازو خلق راه گریز

(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۹۳).

و در نمونهٔ زیر نوسانِ دلالت بر هر دو معنی احساس می‌شود. هرچند که با یادکرد حدیث «شِرارُکم عُزابُکم» در تعلیقات یوسفی صفحه ۳۸۲ ممکن است به معنای همخوابگی نامشروع نزدیک‌تر باشد:

عزب را نکوهش کند خرده‌بین که می‌لرزد از خفت و خیزش زمین

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۴۸).

«افتان و خیزان» نیز در بیت زیر هر دو معنای ترکیبی و غیرترکیبی را، پایاپای در مفهوم «پایین و بالا شدن» و «بیماری» با خود دارد:

بر اندیش از افتان و خیزان تب که رنجور داند درازی شب

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۵۵).

۸. نگاهی به تحولات معنایی و تطورات کاربردی چند واژه‌عطف

همان‌طور که گذشت برخی واژه‌های مرکب معنایی غیرترکیبی دارند. در متون ادبی از دلالت ناروشن این کلمه‌ها نیز بهره می‌برند. مثلاً «زیر و بم» که شقاقی از غیرترکیبی بودن معنای آن یاد می‌کند (۱۳۹۳: ۹۵) بیشتر با کلمات مرتبط با موسیقی همنشین است؛ اما در نمونهٔ زیر ناهمواری‌های راه زندگی از آن دریافت می‌شود:

«گاه زخمی که به پا داشته‌ام
زیر و بم‌های زمین را به من آموخته است»

(سپهری، ۱۳۸۴: ۲۹۶).

یا «گیرودار» که در متون معاصر هم در ترکیب‌هایی از قبیل «گیرودار حادثه»، «گیرودار جنگ» و ... به‌کار رفته، تا حدودی معنی و کاربرد خود را حفظ کرده است. در نمونهٔ زیر در بافتی غنایی توصیفِ «گرفت‌ودادِ» بوسه را متبادر می‌کند:

«خانه‌ها با روشنایی‌های رؤیائی
یک به یک در گیرودار بوسهٔ بدرود»

(فرخزاد، ۱۳۸۸: ۱۱۳).

بار معنایی واژه‌عطف‌ها نیز در گذر زمان و متناسب با زمانه در متون ادبی تغییر می‌کند. از آن همه معانیِ جدلی و همراه با بگومگو و اختلاف و سرزنش و «حرف مردم» و ... که از کاربرد «گفت‌وگو» در *واژه‌نامهٔ شاهنامه* بخش یکم (خالقی مطلق، ۱۳۹۳: ۹/ ۹۰۳) دریافت شده، و در متون عرفانی همراه با «خشم» و «ماجرا» آمده، در زبان فارسی معاصر

جز مکالمه و مذاکرهٔ عادی باقی نمانده و در شعر معاصر هم کمتر می‌توان انتظار نمونهٔ جدلی زیر را داشت:

«واندر آن شب نیز گویی گفت‌وگویی بودشان با هم»

(اخوان، ۱۳۸۲: ۳۴).

زیرا «گفت‌وگوها» بیشتر در سکوت است و با نگاه و ابرو. گاه مانند نمونهٔ زیر مستی‌بخش هم منعکس شده است:

«او با همه مست گفت‌وگو بود نه من»

(زبردست، ۱۳۹۶: ۴۸).

«گفت‌وشنید» هم متناسب با ساختارش جدلی و دوسویه است. در صفحهٔ ۶۶ *هفت‌پیکر* نظامی بهرام این «هنر» را پیش از «هنرآموزی سلاح» فرا می‌گیرد. در غزل شمارهٔ ۴۵ مولانا با «ماجرای» صوفیانه همراه است. سعدی در غزلِ ۲۷۳ *کلیات* با آن به معشوق «آفرین» می‌گوید و از او «دشنام» می‌شنود. حافظ در غزل۷۳ هر سحر با آن به مؤاخذهٔ صبا می‌پردازد؛ ولی در متون معاصر چندان کاربرد نیافته و «گفت‌وشنود» را هم در کنار دارد که مانند نمونهٔ زیر که چندان اثری از مؤاخذه و بحث و دشنام در آن دیده نمی‌شود:

«ناز نشسته با طرب، چهره به چهره روبه‌رو گوشهٔ چشم مست تو گفت‌وشنود می‌کند»

(ابتهاج، ۱۳۹۳: ۱۲۰).

کاربرد نامتعارف «گفت‌وشنید» در بیتی از غزل بیدل دهلوی هم دیدنی است:

آه! کجا برَد کسی خجلت تهمت عدم؟ نامِ خموشی و کری گفت‌وشنید کرده‌ایم

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۴۹).

کاربرد نام‌آوای مرکب مانند «خست‌وخست»، «گمب‌وگمب» و ... در شعر معاصر پربسامد است اما کاربرد زیبایی‌شناسی برجسته‌ای مانند نمونهٔ زیر نیافته است:

«از همه کار جهان پرداخته کو و کو می‌گو به جان چون فاخته»
(مولانا، ۱۳۷۶: ۲۳۰۳/۳)

«قیل‌وقال» و «قال‌ومقال» هم بیشتر در راستای همین اصوات به‌کار می‌رود و التزام چندانی چنانکه حافظ در یادکرد اصل لغوی آن مانند «قیل و قال علم» و «قال و مقال عالَم» داشته، دیده نمی‌شود:

«لانهٔ پیر کلاغی است که با قال‌ومقال
قاروقار از ته دل می‌خوانَد»

(امین‌پور، ۱۳۹۷: ۱۴۱)

«های‌وهوی» اما نسبت به گذشته از اصوات فاصله گرفته و در معنای کرّ و فرّ نمادین هم کاربرد یافته است؛ با این توضیح که در شعر محمدعلی بهمنی «ها» دارای بسامد است:

«اقرار می‌کنم که من این های‌وهوی گنگ ها داشتم همیشه ولی هو نداشتم»
(بهمنی، ۱۳۹۵: ۶۴۵).

«گرگ و میش»، «راه و چاه»، «پیچ و مهره»، «زیر و رو»، «نقل و انتقال»، «عرضه و تقاضا»، «زوج و فرد»، «چاپ و نشر» و ... از واژه‌عطف‌هایی هستند که نسبت به گذشته حضور بیشتری در شعر معاصر یافته‌اند. در نمونهٔ زیر نوواژه‌سازیِ مبتنی بر تصویر زبانی از ساخت‌واژهٔ «گرگ و میش» قابل توجه است:

«فرمانروا نه عدل، نه بیداد، گرگ و میش»

(اخوان، ۱۳۸۴الف: ۴۱).

و در نمونهٔ بعد «گرگ‌ومیش» روساختی نحوی از ساخت‌واژهٔ ذهنی شاعر از (لحظهٔ) گرگ‌ومیش است که در بافتی غنایی ایماژهایی لایه‌لایه از عدالت اجتماعیِ موعودیْ ایدئولوژیک را در تابلویی از هنر زبان به نمایش گذاشته است:

«روز و شب در چشم تو تصویر موعود من است
گرگ و میش از چشمهٔ چشم تو می‌نوشند آب»

(امین‌پور، ۱۳۹۷: ۱۷۲).

۹. استفاده از تصویر زبانی واژه‌عطف در خلق تصاویر شعری

«با ادراک هر نشانه بلافاصله تصویر زبانی آن در ذهن حاضر می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۷: ۴۹). واژه‌عطف از این منظر نیز متناسب با پایه‌های سازنده، همانند معنی‌اش، اغلب تصویری ترکیبی و روشن دارد و متأثر از این تصویر ترکیبی بیشتر به خدمت شعر تصویرگرا درآمده است. در این زمینه می‌توان به کلمه‌های «پیچ و تاب» و «پیچ و خم» در ترکیب‌هایی نظیر: پیچ و تابِ (مو؛ آتش؛ دود؛ ماهی، رقصِ نیلوفر؛ ریشخند؛ آرزو؛ وسوسه؛ جذبه و ...) و پیچ و خمِ (باد؛ موج؛ تنِ پر از موج؛ اداری؛ وحشت؛ تعلق و ...) اشاره کرد که در پیکرهٔ متنی پژوهش حاضر از بیدل دهلوی به این سو را شامل است؛ و در ترکیب‌سازی‌های مبتنی بر تصویرگرایی شیوه‌ای کاملاً متفاوت را نسبت به متون پیش از خود نشان می‌دهد. در این بیت که نظامی با «پیچ و تاب» به توصیف زلزلهٔ آذربایجان پرداخته:

«در آن رخنه منگر که از پیچ و تاب شد ـــ از مملکت دور ـــ اکنون خراب»

(نظامی، ۱۳۸۳: ۳۳).

با شیوهٔ تصویرپردازی و توصیف نحویِ «پیچ وخم» از «طره» و «بند و زنجیر» در بیت زیر سنجیدنی است:

«زآن طرّهٔ پر پیچ‌وخم سهلست اگر بینم ستم از بند و زنجیرش چه غم هرکس که عیاری کند»

(حافظ قزوینی، ۱۳۷۴: غ ۱۹۱).

پاره‌ای از واژه‌عطف‌ها حتی آن‌ها که ظاهراً دو پایهٔ معنادار دارند، مانند «سروکار»، «سروسامان»، «کاروبار»، «سروسودا» و ... ، از نگاه هم‌زمانی تصویر و دلالت چندان روشنی ندارند. در متون ادبی گاه میان «تابعِ» این کلمه‌ها با الفاظِ مشابه تناسباتی برقرار شده است:

کار را بگذار مَی را بار کن بر اسب جام تا زکیوان بگذرد این کار و بارت ساقیا
(مولوی، ۱۳۷۵: غ ۱۴۹).

به جز غلامی دلدار خویش سعدی را ز کار و بار جهان گر شهی است عار آید
(سعدی، ۱۳۸۵: غ ۲۸۲).

در غزل ۶۶ حافظ ترکیبِ «کاروبار دلداری» دیده می‌شود. هم‌چنین نمونهٔ زیر:

هر آنکس را که در خاطر ز عشق دلبری باری‌ست سپندی گو بر آتش نه که داری کار و باری خوش
(حافظ قزوینی، ۱۳۷۴: غ ۲۸۸).

مراعات نظیرِ تابعِ «سر» از «سروسامان»:

حکیم را که دل از دست رفت و پای از جای سر صلاح توقع مدار و سامانش
(سعدی، غ ۳۲۹).

نمونهٔ زیر نیز به این شیوه‌ها نزدیک است:

«وطن چه سرها به خاک فتاد تا کار تو ز سر به سامان رسید، ز نو به بنیاد شد»
(بهبهانی، ۱۳۸۰: ۳۳۱).

۱۰. یکسان‌انگاری ساخت نحوی همپایه با سازهٔ صرفی واژه‌عطف

رفت و آمدِ آزاد واژه‌عطف در دستگاه صرف و نحو زبان، و مرز ناروشن ساخت نحوی و سازهٔ صرفیِ همپایه به دلیل شباهت‌های ساختاری سبب شده است که در توازن‌های واژگانی و نحوی، و رعایت تناسب‌ها در تداعی‌انگیزی و ایهام، و کاربردهای لفّ‌ونشرگونه و ... نوعی همانندسازی و یکسان‌انگاری میان این دو نوع ساخت دیده شود. البته کاربردهای نامتعارفی مانند این بیتِ بیدل دهلوی خارج از بحث حاضر است:

«صد بست‌وگشاد با هم آمیخته‌اند تا رنگ بنای این جهان ریخته‌اند»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۱۲).

۱۰. ۱. لفّ و نشر

«بی‌گشاد و بست لبخندی و اشکی تن رها کرده‌ست»
(اخوان، ۱۳۸۴الف: ۴۱).

و هرچه تنازع دو دستگاه صرف و نحو در این ساخت آشکارتر باشد، کاربرد هنری‌تر جلوه‌گر می‌شود. مانند «بیم و امید» در نمونهٔ زیر که صرفی بودنش را هم در *کلیله و دمنهٔ* مینوی صفحهٔ ۹۳ با ترکیبِ «قاعدهٔ بیم و امید» ثابت کرده است:

«گرنه امید و بیم راحت و رنج پای درویش بر فلک بودی»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۷).

۱۰. ۲. تداعیگری و ایهام

گاه چیدمان نحوی متن به گونه‌ای است که یک واژه‌عطف را به ذهن متبادر می‌کند و چندان هم اتفاقی به‌نظر نمی‌رسد. نمونهٔ زیر «سر و کار» را به یاد می‌آورد:
«هرکسی را هوسی در سر و کاری در پیش»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۴۰).

و نمونهٔ زیر که شباهت لفظی ساخت همپایه یک کلمه با ساختار مرکب اتباعی مهمل را تداعی می‌کند:

«در حلقهٔ گل و مل خوش خوانده دوش بلبل»
(حافظ قزوینی، ۱۳۷۴: غ ۵).

گاه یک صورت‌کلمه ایهام‌گونه دو کلمه را با دو الگوی ساختاری متفاوت متبادر می‌کند. در نمونهٔ زیر «خانمان» و «خان و مان» در تقابل با «ایلخان»:

«زهره جفت ایلخان شد، نازنین خان و مان شد»

(بهبهانی، ۱۳۸۰: ۴۳۰).

و دو نمونه از کاربرد ایهامیِ «کم‌وبیش»؛ یکی از بیدل دهلوی:

«یک نخود کله و ده من دستار این کم و بیش چه معنی دارد»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۵۸).

و دیگری از حافظ که ظرافت کاربردْ از آنِ حافظ است:

«عیب درویش و توانگر به کم و بیش بد است کار بد مصلحت آنست که مطلق نکنیم»

(حافظ قزوینی، ۱۳۷۴ : غ ۳۷۸).

۱۰. ۳. رعایت تناسب ساخت

آنچه در سخن سعدی و به‌ویژه در غزل حافظ با رویکردی اعتدالی نسبت به دیگر متن‌های پیکرهٔ تحقیق چشمگیر است، استفادهٔ ساختاری از ساخت همپایه (چه نحوی و چه صرفی) در رعایت تناسب و قرینه‌سازی در زنجیرهٔ نحوی کلام است:

«ای گل تو نیز شوخی بلبل معاف دار کآنجا که رنگ و بوی بود گفت و گو بود»

(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۰۵).

این روش با اصراری التزام‌گونه در غزل حافظ از جمله: «خُلق و لطف – بند و دام»، «آب و هوا – نشو و نما»، «یار و دیار– ره و رسم»، «سیر و سلوک – بربط و پیمانه»، «پیچ و خم – بند و زنجیر»، «رنگ و بوی – بهمن و دی» و ... به ترتیب در غزلهای ۴، ۳۷۷، ۳۳۳، ۳۶۰، ۱۹۱، ۱۳۰ و نمونهٔ زیر تکرار می‌شود:

«مطرب چه پرده ساخت که در پردهٔ سماع بر اهل وجد و حال در های و هو ببست»

(حافظ قزوینی، ۱۳۷۴: غ ۳۰).

نتیجه‌گیری

واژه‌عطف سازه‌ای مرکب و برآمده از ساخت دستوریِ «واژه + و + واژه = واژه» است که سه گونهٔ مرکب عطفی، مرکب اتباعی، و اصوات مرکبِ عطفی را با ساختارهای متنوع در زبان فارسی و متون ادبی در بر می‌گیرد. این سازه چه برآیند روش ترکیب باشد و چه برآمده از شیوهٔ تکرار کامل یا ناقصِ اجزاء، به‌طور طبیعی از ویژگی ساخت نحوی همپایه پیروی می‌کند و عناصر آن از یک مقولهٔ دستوری است. متأثر از همین ساخت، معنی و تصویر زبانی آنْ ترکیبی، تقابلی، تعاملی، تأکیدی، و دنباله‌دار است که یکی از اجزاء به‌تنهایی یا صورت بسیط معادل، همیشه از عهدهٔ نقش رسانگیِ ویژهٔ آن برنمی‌آید. نرمش نحوی و آواییِ پیوندهٔ «و» در میانهٔ واژه‌عطف در عین تلفیق آوایی و متفق‌سازی معنا و هم‌آیندنماییِ پایه‌ها، استقلال ظاهری آن‌ها را هم فراهم می‌کند. گونهٔ مرکب عطفی با بیشترین بهره از این ویژگی‌ها میدان فراخ‌تری برای تاخت‌وتازهای ترکیبی، تفکیکی و تغییراتِ ترتیبیْ در دستیابی به نوواژگانی، انسجام، و آرایش هنری کلام در گونهٔ ادبیِ رسمی زبان فارسی یافته است.

واژه‌عطف همچنین به‌طور طبیعی در گذر زمان با تحولات معنایی همراه بوده و متناسب با سبک شخصی و حتی سبک دوره تطوراتی در کاربرد آن در متون ادبی دیده می‌شود. خمسهٔ نظامی عرصهٔ کاربردهای نسبتاً بی‌پروای گونهٔ مرکب عطفی در تغییر ترتیب و جابه‌جایی عناصر است. شعر مولانا علاوه بر داشتن گونهٔ مرکب عطفی، در کاربرد و تفکیک پایه‌های گونه‌های اتباعی و اصوات مرکب نیز تشخص یافته است. با ورود بیشتر عناصر طبیعی به شعر نیمایی حضور اصوات مرکب در این متون چشمگیر است. علاوه بر گرایش بیشتر به مرکب اتباعی در شعر معاصر، کاربرد واژه‌عطف در تصویرگراییِ متأثر از سبک هندی به‌ویژه در غزل معاصر، همراه با تغییراتی محسوس در نحو زبان دیده می‌شود.

روی‌هم‌رفته در پیکرهٔ متنی پژوهش حاضر، از منظر بلاغی نوعی یکسان‌نگری به واژه‌عطف و ساخت نحوی همپایه دریافت می‌شود که در متن‌های متعالیْ این نگاهِ متوازن نمایان‌تر می‌گردد. در شعر سعدی و به‌ویژه غزل حافظ همسان با ساخت نحوی همپایه، رعایت تناسبات لفظی، تصویری و معناییِ واژه‌عطف، کلمات بیت را زنجیروار به هم دوخته است.

جدول ۱. تشخّص کاربردی واژه‌عطف در چند متن ادبی

متن ادبی	تشخص کاربردی واژه‌عطف
خمسهٔ نظامی	بی پروایی در تفکیک و تغییر ترتیب اجزای واژه‌عطف به‌ویژه گونهٔ مرکب عطفی
شعر مولانا	بی‌پروایی در تفکیک گونهٔ مرکب اتباعی و بهره‌وری بلاغی از اصوات مرکب عطفی
شعر سعدی	قلّت کاربرد و رعایت اعتدال در همسانی ساخت همپایگی و سازهٔ واژه‌عطف
غزلیات حافظ	اعتدال در کاربرد، برجستگی در تداعی و اصرار در رعایت تناسبات لفظی و معنایی
شعر نیمایی	کاربرد هرسه گونهٔ واژه‌عطف و بسامد حضور اصوات مرکب عطفی
غزل معاصر	گرایش بیشتر به مرکب اتباعی و بهره‌مندی از گونه‌های واژه‌عطف در تصویرسازی

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

سپاسگزاری

با سپاس از استاد ارجمندم دکتر عباسعلی وفایی که انجام این پژوهش وامدار زحمت‌ها و محبت‌های بی‌دریغ اوست.

ORCID

Houshang Moradi https://orcid.org/0000-0001-8935-7986
Mostafa Gorji http://orcid.org/0000-0002-0313-8932
Ali Amini http://orcid.org/0000-0002-6195-8680

منابع

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۵). سیاه مشق. تهران: کارنامه.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۴الف). *آخر شاهنامه*، تهران: زمستان و مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۸۲). *از این اوستا*. تهران: مروارید و زمستان.

ـــــــــــ (۱۳۷۶). *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم: مجموعه شعر*. تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۸۴ب). *زمستان*. تهران: مروارید.

اصغری بایقوت، یوسف. و دهرامی، مهدی. (۱۳۹۹). «جایگاه ترادفات معطوف در غزلیات حافظ». *شعرپژوهی*، س ۱۲ (۴۶): ۴ – ۲۷.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۷). مجموعه *کامل اشعار*. تهران: مروارید.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۰). *از سالهای آب و سراب*. تهران: سخن.

بهمنی، محمد علی. (۱۳۹۵). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
بیهقی، محمدبن حسین. (۱۳۸۰). *تاریخ بیهقی*. به کوشش منوچهر دانش‌پژوه. تهران: هیرمند.
جم، بشیر. (۱۳۹۱). «چگونگی تشکیل ترکیب‌های عطفی و تمایز آن از گروه نحوی»، *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، س ۴ (۲): ۳۳ - ۵۰.
حاجی‌آقابزرگی، فاطمه، وفایی، عباسعلی و فهیمی، رضا. (۱۴۰۰). «اتباع سبک زبانی خاص در ادب معاصر». *سبک‌شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی*، س ۱۴ (۶۱): ۸۳ – ۱۰۱.
حافظ، شمس‌الدین محمد.(۱۳۷۴). *دیوان ... حافظ شیرازی از روی نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمد قزوینی*. تهران: پیام محراب.
حسینی، سیداحمد. (۱۳۹۵). *غزل روزگار ما*. تهران: نیماژ.
خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۹۳). *یادداشتهای شاهنامه*، بخش یکم. تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
خطیب رهبر، خلیل. (۱۳۸۱). *دستور زبان فارسی*. تهران: مهتاب.
ذاکری، مصطفی. (۱۳۸۱). *اتباع و مهملات در زبان فارسی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
زبردست، ایرج. (۱۳۹۶). *گزینه رباعی*. تهران: مروارید.
سپهری، سهراب. (۱۳۸۴). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*. به تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: زوار.
شاملو، احمد. (۱۳۹۲). *مجموعه آثار*، ج ۱. تهران: نگاه.
شعار، جعفر. (۱۳۴۲). «بحثی دربارهٔ اتباع»، *یغما*، س ۱۶ (۱۸۲): ۲۸۲– ۲۷۸.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *تازیانه‌های سلوک*. تهران: آگه.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). *شاعر آینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل*. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــ (۱۳۷۶). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
شقاقی، ویدا. (۱۳۹۳). *مبانی صرف*. تهران: سمت.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. ویرایش سوم. تهران: میترا.
صادقی، علی‌اشرف و ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۵۸). *دستور چهارم متوسطه*. تهران: آموزش و پرورش.
صفوی، کورش. (۱۳۹۱). *آشنایی با زبانشناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سورهٔ مهر.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۴). *معنی‌شناسی کاربردی*. تهران: همشهری.
طباطبائی، علاءالدین. (۱۳۸۲). *اسم و صفت مرکب در زبان فارسی*، ویراستهٔ امید طبیب‌زاده. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۵الف). *ترکیب در زبان فارسی*. تهران: کتاب بهار.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۵ب). *فرهنگ توصیفی دستور زبان فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.

عمرانپور، محمدرضا. (۱۳۸۴). «ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله و دمنه». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دوره جدید ش ۵: ۱۲۱-۱۴۶.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۷). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.

فرخزاد، فروغ . (۱۳۸۸). *دیوان*. تهران: نیک‌فرجام.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۹۴). *دستور مختصر امروز*. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۳). *شاهنامه*. به تصحیح خالقی مطلق. (تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

کریمی قهی، منصوره. (۱۳۹۷). «اتباع در زبان و ادب فارسی». *زبان و ادبیات فارسی*، س ۲۶ (۸۵): ۱۱۵ – ۱۳۴.

گرجی، مصطفی. (۱۳۹۴). *قاف حرف آخر عشق*. تهران: اساطیر.

محمودی بختیاری، بهروز و کلانتری درونکلا، راحله. (۱۳۹۸). «ترکیبات عطفی و ملاک تقسیم‌بندی آن‌ها در زبان فارسی». *دستور: ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان*، ش ۱۵: ۳-۳۷..

مرادی، هوشنگ، گرجی، مصطفی، وفایی، عباسعلی و کوپا، فاطمه. (۱۴۰۱). «ساختمان واژه‌عطف و تشخیص آن از گروه نحوی همپایه با تکیه بر چند متن ادبی». *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۶ (۹۲): ۸۷ – ۱۰۹.

منزوی، حسین. (۱۳۹۵). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶). *مثنوی معنوی بر اساس نسخه تصحیح‌شدهٔ رینولد نیکلسون*. تهران: ققنوس.

ـــــــــــ (۱۳۷۵). *دیوان شمس*. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.

نظامی، الیاس. (۱۳۸۳). *اقبالنامه*. به تصحیح وحید دستگردی، ویرایش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــ (۱۳۸۰). *هفت پیکر*. به تصحیح وحید دستگردی، ویرایش سعید حمیدیان . تهران: قطره.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۵). *دستور تاریخی زبان* فارسی. تهران: نشر نو.

نسوی، محمدبن احمد. (۱۳۸۹). *نفثةالمصدور*. به تصحیح امیرحسین یزدگردی. تهران: توس.

نصرالله منشی، نصرالله‌بن محمد. (۱۳۷۹). *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. به تصحیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: دانشگاه تهران، امیرکبیر.

وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۱). *دستور تطبیقی(فارسی عربی)*. تهران: سخن.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). *دستور توصیفی بر اساس واحدهای زبان*. تهران: سخن.

References

Akhavan Sales, M. (2005A). *End of Shahnameh*. Tehran: Zemestan. [In Persian]

_____. (2003). *From this Avesta*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

_____. (1997). *I love you Ancient Country*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

_____. (2005B). *Winter*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Asqari bayqoot, Y., Dehrami, M. (2021). The Cradophiles in Hafez's sonnets. *Poetry Studies (boostan Adab)*, 12(4): 2746. [In Persian]

Aminpour, Q. (2018). *Complete Collection of Poems*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Bahmani, M. A. (2016). *Collection of Poems*. Tehran: Negah. [In Persian]

Behbahani, S. (2001). *From the years of water and mirage*. Tehran, Sokhan. [In Persian]

Beyhaqi, M. (2001). *History of Bayhaqi*. Fayyaz, A. & Daneshpajooh, M. (Corrector). V.1. (2ended). Tehran: Hirmand. [In Persian]

Ebtehaj, H. (2016). *Black Exercise*. Tehran: Karnameh. [In Persian]

Farrokhzad, F. (2009). *Poetical Works*. Tehran: Nikfarjam. [In Persian]

Farshidvard, k. (2015). *Summarized Grammar of Today*. (2nded). Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ferdowsi, A. (2014). *Shahnameh*. Jalal Khaleqi Motlaq (Corrector). Tehran: Islamic Encyclopedia Center. [In Persian]

Fotoohi, M. (2018*). Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

_____. (2013). *Stylistics*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Gorji, M. (2015). *Qaf the Last grapheme of Love*. Tehran: Asatir. [In Persian]

Hâfze Shirazi, Sh. (1995). *Divan e Hafz e Shirazi*, based on Qazvini's version. Tehran: Payame Mehrab. [In Persian]

Haji Aqabozorgi, F., Vafai, A., Fahimi, R. (2021). "Citizens of a Particular Linguistic Style in Contemporary Literature". *Stylistics of Persian Poetry and Prose*, 14(61): 83101. [In Persian]

Hoseyni, A. (2016). *The Lyric of Our Time 2*. Tehran: Nimaj. [In Persian]

Jam, B. (2012). The formation and distinction of dvandva compounds from syntactic phrases in Persian. *Researches in Linguistics*, 4(7): 3350. [In Persian]

Karimie Qahi, M. (2019). Reduplication in Persian Language and Literature. *Persian Language and Literature*, 26(85): 115134. [In Persian]

Khaleqi Motlaq, J. *Notes on the Shahnameh*. Tehran: Islamic Encyclopedia Center. [In Persian]

Khatib Rahbar, K. (2002). *Persian Grammar*. Tehran: Mahtab. [In Persian]

Mahmudi Bakhtiari, B. & Kalantari Darunkola, R. (2020). "Binominals in Standard Persian" *Grammar*: *The Academy of Persian Language and Literature*. (15): 335. [In Persian]

Monzavi, H. (2016). *Collection*. Tehran: Negah. [In Persian]

Moradi, H., Gorji, M. Vafâie, A. and Koupaâ, F. (under press). "The Structure of the Vâžeatf (=Dvandva) and its Distinction from the Syntactic Phrase Based on Several Persian Literary Texts". *Literary textual research*, Vol 26(92): 87109. [In Persian]

Mowlavi, J. (1997). *Masnavi Manavi*, based on Reynold Nicholson's version. Tehran: Phoenix. [In Persian]

_____. (1996). *Divane Shamse Tabrizi*. Foruzanfar, B. (corrector). Tehran: Negah. [In Persian]

Nasavi, M. (2010). *Nafsat AlMasdoor*. Yazgerdi, A. (corrector). Tehran: Toos. [In Persian]

Nasrollah Monshi, N. (2000). *Translation of Kalileh and Demneh*. Minovi. M. (editor). Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Natel Khânlari, P. (1985). *Historical grammar of Persian language*. Tehran, new publication. [In Persian]

Nezami, E. (2004). *Eqbalnameh*. Vahid Dastgerdi, H. (Corrector). Hamidian, S. (Editor). (5th ed). Tehran, Qatreh. [In Persian]

_____. (1966). *Haft Peykar*. Vahid Dastgerdi, H. (Corrector). Hamidian, S. (Editor). (4th ed). Tehran, Qatreh. [In Persian]

Omrânpoor, M. (2005). "Coordinate Structures and Their Aesthetic Function in Kalila oDemna". *Research in Persian Language & Literature*, 3(5), 121146 [In Persian].

Saadi, M. (2006). *Saadi's Predicables*. Foroughi, A. (corrector). (3rd ed). Tehran, Zavar. [In Persian]

Sadeghi, A. A. and Arjang, G. (1980). *Grammar for fourth year of high school*, Tehran, Ministry of Education. [In Persian]

Safavi, K. (2015). *Applied Semantics*. Tehran: Hamshahri. [In Persian]

_____. (2012). Familiarity with Linguistics in Literary Studies. Tehran: Elmi. . [In Persian]

_____. (2011). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Sura Mehr. [In Persian]

Sepehri, S. (2005). Eight Books. Tehran: Tahuri. [In Persian]

Shafei Kadkani, M. (2012). Beatings of Conduct. Tehran: Agah. [In Persian]

_____. (1997). *Music of poem*. Tehran: Agah. [In Persian]

_____. (2010). *Poet of Mirrors (About Bidel Dehlavi)*. Tehran: Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (2004). *A Fresh Look at Rhetoric*. 3th ed. Tehran: Mitra. [In Persian]
Shamloo, A. (2013). *Collection*; *First Volume*. Tehran: Negah. [In Persian]
Shaqaqi, V. (2014). *Etymology*. Tehran: Samt. [In Persian]
Shear, J. (1963). "A Discussion about Reduplications". *Yaqma*. 16(182): 278282. [In Persian]
Tabatabaei, A. (2003). *Compound Nouns and Adjectives in Persian*. Tehran: University press. [In Persian]
_____. (2016A). *Compounding in Persian Language*. Tehran: ketabe Bahar. [In Persian]
_____. (2016B). *Descriptive Dictionary of Persian language*. Tehran: Farhang Moaser. [In Persian]
Vafaei, A. (2013). *Descriptive Grammar*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
_____. (2012). *Comparative Grammar*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Zakeri, M. (2002). *Reduplication and Jingling Words in Persian*. Tehran: University press. [In Persian]
Zebardast, I. (2017). *Selected Quatrains*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

استناد به این مقاله: مرادی، هوشنگ، گرجی، مصطفی، امینی، علی. (۱۴۰۲). شیوه‌های کاربرد سازهٔ دستوری «واژه‌عطف» در متون ادبی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۱۱۱- ۱۳۷. doi: 10.22054/JRLL.2022.67237.1016

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

-- Literary Language Research Journal---------
Spring 2023, 1(1), 139-161
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66647.1013

ATU PRESS

Original research

Received: 17/02/2022, Review: 18/04/2022, Accepted: 14/05/2022

ISSN: 2821-093X

EISSN: 2821-0948

The Structure of the Figure of Speech *Istikhdām* and its Identification on the Basis of Ellipsis

Mozhdeh Kamalifard *

Graduate in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Istikhdām is a rhetorical figure of speech based on double entendre or polysemy. The ambiguity that exists in defining this figure of speech in Persian rhetorical books has led to inaccurate or wrong understanding of this figure and its examples. In this article, the author intends to offer a comprehensive definition of this figure of speech by investigating the existing definitions, and classifying and summarizing them in such a way as to prevent misunderstandings and inaccuracies. In this fundamental research using library research tools, the main elements in the use of *istikhdām*, such as the deep structure of the phrase, semantic relationships between the words and some related grammatical features were investigated in order to define an exact method for the identification and understanding of this figure. For a better understanding, several examples given in Persian rhetorical books were analyzed to determine their components. The types of *istikhdām* defined in rhetorical books were also reviewed and an attempt was made to provide a coherent classification. It was found that identifying "ellipsis" in the surface erstructure of the phrase is an exact way to identify and understand *istikhdām*. Moreover, the relationships between some rhetorical devices and *istikhdām* were investigated, and it was found that they either reinforce or overlap each other.

Keywords: Rhetoric, Double entendre, Istikhdām, Ambiguity, Ellipsis.

* Corresponding Author: mzhdhkamali@gmail.com

How to Cite: Kamalifard, M. (2023). The structure of the figure of speech *istikhdām* and its identification on the basis of ellipsis. *Literary Language Research Journal*, 1(1), 137-159. doi: 10.22054/JRLL.2022.66647.1013

-- پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی---------
دوره ۱، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲، ۱۳۹-۱۶۱
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.66647.1013

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۲۴
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

ساختار صنعت استخدام و تشخیص آن بر پایهٔ حذف

مژده کمالی‌فرد * دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

«استخدام» از صنایع معنوی بدیع بر پایهٔ دو یا چندمعنایی است. ابهامی که در تعریف این صنعت در کتاب‌های بدیع فارسی وجود دارد، موجب برداشت اشتباه یا غیردقیق از این صنعت و مصداق‌های آن شده است. نگارنده در این جستار با بررسی تعاریف، دسته‌بندی و جمع‌بندی آن‌ها در صدد ارائهٔ تعریفی جامع از این صنعت است به‌گونه‌ای که مانع برداشت اشتباه یا غیردقیق شود. در این تحقیق بنیادی که با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای صورت گرفت، عناصر تأثیرگذار در شکل‌گیری استخدام مانند ژرف‌ساخت عبارات، روابط معنایی میان کلمات، و برخی ویژگی‌های دستوری مرتبط بررسی گردید تا روشی دقیق برای تشخیص، دریافت و درک این صنعت تعیین گردد. برای درک بهتر، شواهد و مثال‌هایی که در کتاب‌های بدیع فارسی آمده، تحلیل شدند و مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ صنعت در آن‌ها تبیین گردید. انواع استخدامی که در کتاب‌های بدیع مطرح شده بود، بازبینی شد و تلاش گردید دسته‌بندی منسجمی ارائه شود. آشکار شد تشخیص «حذف به قرینهٔ لفظی» در روساخت عبارت، روشی برای تشخیص و دریافت استخدام است. هم‌چنین روابطی که میان برخی ترفندهای بدیعی و بیانی با استخدام وجود دارد، بررسی شد. آشکار شد که میان برخی از آن‌ها رابطهٔ تقویت‌کننده و میان برخی دیگر رابطهٔ هم‌پوشانی وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: بدیع، صنایع دومعنایی، صنعت استخدام، صنعت ایهام، حذف به قرینهٔ لفظی.

* نویسنده مسئول: mzhdhkamali@gmail.com

۱. درآمد

۱. ۱. بیان مسئله

در شـــکل‌گیری ادبیات که هنر کلامی اســـت، تخیل و احســـاس نقش مهمی دارند. خیال‌انگیزی از اصـــلی‌ترین مؤلفه‌های یک اثر ادبی اســـت. بلاغت ســـنتی در پی یافتن زیبایی‌های یک متن ادبی و بررســـی علل آن، شـکل گرفت و بدیع که یکی از دانش‌های سه‌گانهٔ بلاغت سنتی را تشکیل می‌دهد با دسته‌بندی، نام‌گذاری، و بررسی کارکرد صنایع و ترفندهای ادبی، ســـعی در انتظام و قاعده‌مندی شـــگردهای زیبایی‌بخش کلام ادبی، و کشف دلیل آن زیبایی‌ها دارد.

صـنایع معنوی بدیع بر پایهٔ کارکرد ذهن در کشـف معنا بنا نهاده شـده‌اند، به‌ویژه آن‌هایی که بر پایهٔ دو یا چندمعنایی شکل گرفته‌اند مانند ایهام، استخدام، محتمل‌الضدین، و ابهام. برای رمزگشـایی یک متن ادبی و پی بردن به لایه‌های معنایی پنهان در آن، ذهن به تلاش و فعالیت می‌پردازد و این، لذت خواندن را دوچندان می‌کند. تأثیر درازمدت این صـــنایع به کارکرد ذهن مرتبط اســت. لذت وخوشـایندی آن‌ها از نوع لذت کشـف معما و یافتن راه حل مسئله است. کشف آرایه‌هایی که با مفاهیم پنهانی متن گره خورده‌اند، تأثیرگذار و لذت‌بخش اســت. افزون بر این، مشـارکت دادن خواننده در خلق اثر هنری که از دیگر کارکردهای این گونه ترفندهاســت، بر قدرت کلام ادبی و زیبایی آن می‌افزایند (محبتی، ۱۳۸۰: ۹۹). از سـوی دیگر تشـخیص و درک دقیق این گونه صـنایع راهی اسـت برای پی بردن به مفهوم دقیق‌تر کلام ادبی.

ساختار و بافت کلام ادبی در شکل‌گیری صنایع بدیعی، لذت‌بخشی آن‌ها، و هم‌چنین درک و دریافت آن‌ها تأثیر دارد. برخی آرایه‌ها شـباهت زیادی به هم دارند؛ زیرا عناصـر و وجوهی که در روند شکل‌گیری و دریافت آن‌ها نقش دارند، مشترک هستند. از این‌رو گاه تشـخیص دقیق و پی بردن به نحوهٔ تأثیرگذاری آن‌ها دشوار می‌نماید و گاه این وجوه مشترک به‌قدری قوی و بارزند که به‌سختی می‌توان به تفاوت صنایع پی برد و آن‌ها را از هم تشخیص داد.

نگارنده در این جستار بر آن است که با مرور تعاریف ارائه‌شده از صنعت استخدام در کتاب‌های بدیع فارســـی، این صـــنعت را بررســـی نماید و تعریفی جامع از آن ارائه دهد. هم‌چنین ضـمن تحلیل و نقد شـاهدمثال‌های این کتاب‌ها، ایرادات و کژتابی‌های زبانی که

موجب نقص در تعریف و برداشت چندگانه از این صنعت می‌شود، مطرح نماید. بدین منظور نحوهٔ شکل‌گیری استخدام، و ارتباط آن با ساختار عبارت نیز بررسی می‌شود. پیوند و ارتباط استخدام با دیگر صنایع بدیعی، و سایر علوم ادبی و زبانی مانند معانی و بیان و دستور زبان نیز بیان می‌گردد تا دریافتی دقیق‌تر به دست آید.

۱. ۲. سؤالات پژوهش

۱. استخدام چیست؟
۲. نحو زبان و ساختار آن چگونه در شکل‌گیری آرایهٔ استخدام و تشخیص آن تأثیرگذار است؟
۳. ویژگی چندمعنایی چگونه سبب اشتباه در دریافت صنایع ایهام و استخدام می‌شود؟
۴. رابطهٔ استخدام با دیگر صنایع و ترفندهای بلاغی چیست؟

۱. ۳. فرضیه‌های پژوهش

۱. تعریف جامع و دقیقی از استخدام در کتاب‌های بدیع فارسی نیامده است.
۲. ژرف‌ساخت کلام، ویژگی‌های نحوی‌ای که در شکل‌گیری و تشخیص صنعت استخدام مؤثرند را آشکار می‌سازد.
۳. شباهت‌های ایهام و استخدام گاه تشخیص و درک این دو صنعت را دشوارمی‌نمایاند.
۴. میان استخدام و چند صنعت دیگر بدیعی رابطهٔ هم‌پوشانی، اعم و اخص، یا هم‌گروهی وجود دارد.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. استخدام در کتاب‌های بدیع فارسی

استخدام از خیال‌انگیزترین صنایع معنوی بدیع است. تعاریفی که از این صنعت در کتاب‌های بلاغت فارسی ارائه شده، یکسان نیست. تفاوت‌هایی که در آن‌ها دیده می‌شود سبب برداشت غیردقیق از این آرایه می‌گردد. برای تبیین دقیق‌تر این صنعت، ضمن اشاره‌ای کوتاه بر پیشینهٔ حضور آن در کتاب‌های بدیع فارسی، تعاریف ارائه شده در آن‌ها مرور و دسته‌بندی می‌شوند و مؤلفه‌های اصلی تعاریف استخراج می‌گردند.

۲. ۱. ۱. پیشینهٔ حضور استخدام در کتاب‌های بدیع فارسی

ابن‌منقذ (۵۸۴ ق) را معرّف صنعت استخدام دانسته‌اند. او استخدم را چنین می‌داند: کلمه‌ای دارای دو معنا باشد و به هر دو معنای آن نیاز است؛ اما یک بار ذکر می‌شود، در حالی که هر دو معنا را به خدمت می‌گیرد (میمندی، ۱۳۹۲: ۱۲۹). این تعریف به کتاب‌های بدیع فارسی راه یافت، هرچند در قدیم‌ترین کتاب‌های بر جای ماندهٔ بلاغت فارسی، یعنی *ترجمان‌البلاغه*، *حدائق السحر*، *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، *دقایق‌الشعر*، *حقایق الحدائق*، و *بدایع الصنایع* نامی از این صنعت نیامده است.

در *رسالهٔ بیان بدیع* (قرن ۱۱ق) تعریفی از استخدام ارائه می‌شود که بر پایهٔ «وجود ضمیر» در شکل‌گیری صنعت است و در واقع همان تعریف ارائه‌شده در *مختصر المعانی* و *تلخیص المفتاح* (قرن ۷ ق) است: «الاستخدام و هو ان یراد بلفظ له معنیان احدهما ثم یراد بضمیره معناه الاخر او یراد باحد ضمیریه احدهما» (تفتازانی، ۱۳۷۰: ۲۷۲) که چنین ترجمه شده است: «و استخدام آن است که از لفظی که آن را دو معنی باشد، از آن لفظ یکی از آن دو معنی مقصود باشد و از ضمیری که بعد از آن مذکور شود و راجع به آن لفظ باشد، معنی دیگر مقصود باشد» (فندرسکی، ۱۳۸۱: ۹۰).

در *ابدع البدایع* با تفصیل بیشتری در تعریف مواجه هستیم: «آن است که از لفظ دارای معانی متعدد ارادهٔ معنایی نمایند و از ضمیر آن معنی دیگری بخواهند؛ یا از یک ضمیر یکی از آن معانی خواهند و از دیگر معنی دیگر اراده کنند خواه آن معانی حقیقی باشد یا مجازی یا مختلف ... و بعضی گفته‌اند استخدام ایراد لفظ مشترک است با آوردن قراین مناسب با معانی متعددهٔ آن (شمس‌العلما گرکانی، ۱۳۷۷: ۴۸). بلاغیون معاصر با بهره‌گیری از این تعاریف و برداشت‌های خود، تعاریفی ارائه داده‌اند که در ادامه بررسی می‌شود.

۲. ۱. ۲. تعاریف و دسته‌بندی آن‌ها

تعاریف به‌طور یکسان بر مؤلفه‌ها تأکید ندارند: برخی بر پایهٔ لفظ شکل گرفته‌اند و برخی بر جمله؛ برخی فعل را عامل اصلی شکل‌گیری استخدام دانسته‌اند؛ و گروهی دیگر بر هر دو مؤلفه تأکید داشته‌اند.

استخدام را چند نوع هم دانسته‌اند: در خود لفظ؛ در ضمیری که راجع به لفظ است؛ در دو ضمیر که راجع به یک لفظ‌اند؛ بر پایهٔ تشبیه؛ و بدون تشبیه. ابتدا به تعاریف پرداخته می‌شود تا برمبنای مؤلفه‌ها تعریفی جامع به دست آید، سپس انواع آن بررسی می‌شود. به‌منظور جلوگیری از اطالهٔ کلام از تعاریف تکراری چشم‌پوشی شد.

۲. ۱. ۲. ۱. بر پایهٔ جمله

«آن است که لفظی دارای چند معنی باشد و آن را طوری در نظم یا نثر بیاورند که با یک جمله یک معنی و با جملهٔ دیگر معنی دیگر ببخشد» (همایی، ۱۳۶۷: ۲۷۵-۲۷۶). عناصر اصلی این تعریف از این قرارند:

۱) لفظی: یک لغت یا ترکیب حاوی بار چندمعنایی، و حامل صنعت است. تکیهٔ اصلی صنعت روی یک لفظ است.

۲) چندمعنایی: لفظ مستخدم بیش از یک معنی (حقیقی یا مجازی) دارد حتی خارج از عبارت مورد نظر.

۳) بیش از یک جمله: متن بیش از یک جمله است.

۴) معنایابی متفاوت لفظ: لفظ مستخدم در بیش از یک جمله چندمعنایِ خود را افاده کند.

این تعریف را تعریف مانعی نمی‌توان دانست، چون بر مصادیق آرایهٔ ایهام هم منطبق است، به‌ویژه ایهام تناسب. برای مثال در این بیت حافظ:

امشب صدای تیشه از بیستون نیامد گویا به خواب شیرین فرهاد رفته باشد

لفظ شیرین که دارای دو معناست با مصراع اول یک معنا را می‌دهد: معشوق فرهاد؛ و با «به خواب رفتن» معنایی دیگر می‌دهد: خوش؛ آرایه این بیت ایهام تناسب است نه استخدام. یا در بیتی از سعدی:

برفت رونق بازار آفتاب و قمر ز بس که ره به دکان تو مشتری آموخت

اگر مصراع و جملهٔ اول نباشد، دومعنایی کلمهٔ «مشتری» به کار گرفته نمی‌شود. مشتری با جملهٔ اول و کلمات آفتاب و قمر معنای «سیارهٔ برجیس» را متبادر می‌کند، و با جملهٔ دوم و کلمهٔ دکان معنی «خریدار» را، ولی استخدام ندارد.

۲. ۱. ۲. ۲. بر پایهٔ لفظ

«در لغت به معنی به خدمت گرفتن و در اصـــطلاح به دو مورد اطلاق گردد: اول لفظی دارای دو معنی اســـت که با همراهی یک لفظ یک معنی و با همراهی لفظ دیگر معنی دیگر داشته باشد. دوم لفظی دارای دو معنی است که از آن یک معنی و از ضمیری که به آن لفظ برمی‌گردد معنی دیگر اراده شـود، یا دو ضـمیر به آن برگردد که از یک ضـمیر یک معنی و از ضمیر دیگر معنی دیگر اراده شود» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۱۴۶). مؤلفه‌های این تعریف را می‌توان چنین تعیین کرد:

۱) لفظ: مفهوم تعریف قبل را به ذهن متبادر می‌کند.

۲) دومعنایی: مفهوم تعریف قبلی را در بردارد با این تفاوت که به صـــراحت بر دو معنا تأکید دارد نه چند معنا.

۳) معنایابی متفاوت لفظ: لفظ مســـتخدم با لفظی دیگر معنای متفاوت خود را آشـــکار می‌کند نه جملهٔ دیگر.

تفاوت این تعریف با تعریف قبلی در دو مطلب اسـت: نخسـت آنکه در این تعاریف بیان نشـــده متن بیش از یک جمله اســـت، و دوم اینکه آنچه موجب دو یا چندمعنایی لفظ مستخدم می‌شود لفظی دیگر است نه جمله‌ای دیگر. ایرادی که بر این تعریف وارد است، مشابه ایراد تعریف قبلی است.

۲. ۱. ۲. ۳. تعریف بر مبنای فعل

«... به کارگیری کلمات به‌گونه‌ای اســـت که با افعال مختلف معانی متفاوت بیابد، چون زبان فارســـی حالتی ترکیبی دارد (به‌ویژه در فعل‌های مرکب)، صـــنعت اســـتخدام موارد کاربردش بسیار زیاد است و این زبان از این جهت جزو پربارترین زبان‌های هستی است چه خاصیت ترکیبی‌اش بسیار قوی است» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۹۹).

در این تعریف، آنچه موجب معنایابی متفاوت لفظ مستخدم می‌شود، فعل است. انحصار بخشیدن به فعل را می‌توان ایراد اصلی این تعریف دانست که مانعیت و جامعیت تعریف را مخدوش می‌کند. در این بیت سعدی:

بازآی که در فراق تو چشم امیدوار　　چون گوش روزه‌دار بر الله‌اکبر است

لفظ مستخدم «الله‌اکبر» است که با گوش یک معنا و با چشم معنایی دیگر می‌دهد. گوش و چشم هر دو اسم هستند، و فقط یک فعل «است» در عبارت حاوی آرایه به کار رفته است.

۲. ۱. ۲. ۴. تعریف بر پایهٔ لفظ و جمله (هر دو)

در استخدام «واژه یا عبارتی دو یا چندمعنایی به کار گرفته می‌شود که در پیوند با واژه یا عبارت‌های دیگر کلام هر دو معنای آن مورد نظر قرار گیرد. به سخن دیگر محور استخدام یک بار، ولی در دو پیوند به کار می‌رود و از مصادیق زیبای ایجاز است» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

«... در اصطلاح بدیع، به خدمت آوردن یک واژه به دو معنی، و آن بدین گونه است که واژه‌ای که دو معنی دارد در کلام بیاورند آن گونه که نسبت به لفظ یا بخشی از کلام معنایی، و نسبت به لفظ یا بخش دیگر معنای دیگری از آن دریافت گردد» (صادقیان، ۱۳۷۸: ۱۱۸). بر این تعریف هم ایرادهای قبلی وارد است.

در تعاریف دیگر از استخدام عناصر دیگری از الزامات و شرایط آن دانسته شده است. این شرایط مرتبط با نحو و بافت متن است.

۲. ۱. ۲. ۵. تعریف بر پایهٔ حذف

«چند پیوندی: یعنی اینکه یکی از سازه‌ها (اجزا)ی سخن با دو پاره از همان سخن در پیوند باشد و در پیوند با هر یک از آن‌ها معنی دیگری داشته باشد؛ به دیگر سخن چندپیوندی یعنی اینکه واژه یا ترکیبی دومعنایی در پیوند با دو چیز به جای دو بار یک بار چنان به کار رود که در پیوند با هر یک از دو چیز معنایی دیگر بپذیرد. چند پیوندی که گونهٔ ویژه‌ای از چندمعنایی است، همان است که بدیعیان به آن استخدام می‌گویند» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۷۲). مؤلفه‌هایی که در این تعریف بر آن‌ها تأکید شده، از این قرارند:

۱) سازه‌ها یا اجزای سخن: کلی‌تر از واژه یا ترکیب یا عبارت است.

۲) چندمعنایی و دومعنایی: از هر دو استفاده شده است.

۳) پیوند با دو بخش از سخن: پیوند با بخش‌های سخن (نه عبارت یا جمله یا فعل) یکی از دلایل معنایابی متفاوت دانسته شده است.

۴) حذف: لفظ مستخدم به جای دو بار با دو معنی متفاوت، یک بار به کار رفته است.

در تعریفی دیگر آمده است: «استخدام عنوان یکی از صنایع معنوی در علم بدیع در لغت به معنی به خدمت گماردن، در اصطلاح بدیع آن است که از یک لفظ دو معنی مختلف آن را در سخن به کار گیرند به گونه‌ای که اگر هر یک از آن دو معنی را در سخن اعتبار نکنند، در معنی آن خللی پدید آید ... لفظی را که دارای دو معنی است بیاورند و هر یک از آن دو معنی را از دو کلمه (ممکن است دو ضمیر باشد) یا از دو عبارت جداگانه اراده کنند (ذاکرالحسینی، ۱۳۸۴: ۳۶۲). در این تعریف هم بر حذف تأکید شده است. در حقیقت در ژرف‌ساخت کلام، واژه یا ترکیبی که حامل صنعت استخدام است، یک بار دیگر با معنای دوم ذکر شده بوده و حذف آن سبب ایجاد آرایهٔ استخدام شده است.

در این میان شمیسا به گونه‌ای دیگر این صنعت را معرفی می‌کند، ابتدا آن را به سه گونه تقسیم کرده و سپس برای هر کدام تعریف و مثال جداگانه‌ای ارائه می‌دهد: استخدام تشبیهی، غیرتشبیهی، و ضمیر. در استخدام تشبیهی هم با دو گونه مواجه می‌شویم: ۱) فعل جمله ایهام دارد، که در این صورت استخدام را نوعی ایهام دانسته است. در ادامهٔ جستار، آنجا که به ارتباط استخدام با دیگر صنایع می‌پردازیم، این نظر را بررسی می‌کنیم؛ ۲) اسمی در رابطه با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبهٌ‌به معنی دیگر بدهد. استخدام غیرتشبیهی هم با آرایهٔ استثنای منقطع هم‌پوشانی دارد که در جای خود بررسی می‌شود (۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۳۹). شمیسا تعریف جامعی که همهٔ انواع استخدام را دربرگیرد، ارائه نداده است.

دادبه استخدام را از انواع ایهام می‌داند و از آن با عنوان «ایهام استخدام» یاد می‌کند و آن را دو نوع می‌داند: ۱) صورت قدیم (همان استخدام ضمیر است)؛ ۲) صورت جدید که یک فعل ایهام‌آمیز در کلام با دو اسم همراه شود و دو معنی به بار آورد، یا یک اسم ایهام‌آمیز با دو فعل در کلام ترکیب شود و دو معنی به دست دهد (۱۳۷۴: ۷۷۹ - ۷۸۰). بر نظر دادبه این ایراد وارد است که استخدام را صنعت مستقلی به شمار نمی‌آورد و زیرمجموعهٔ ایهام قرار می‌گیرد، در حالی که از نظر ساختار جمله و ژرف‌ساخت عبارت بین ایهام و استخدام تفاوت وجود دارد.

۲. ۱. ۲. ۶. جمع‌بندی تعاریف

از جمع‌بندی تعاریف قبلی می‌توان چنین تعریفی ارائه داد: «هرگاه واژه‌ای، ترکیبی یا عبارتی دو یا چندمعنایی به گونه‌ای در کلام به کار رود که در پیوند با لفظی (هم‌چنین فعل یا ترکیب) در یک جمله (یا جمله‌واره)، یک معنا را بدهد و در پیوند با لفظی (یا فعل، ترکیب، و عبارتی) دیگر در جمله‌ای (یا جمله‌واره‌ای) دیگر معنای دیگری بدهد به گونه‌ای که اگر هر یک از دو معنا را اختیار نکنند معنی کامل ودقیق به دست نیاید، صنعت استخدام به کار رفته است. به کلامی دیگر در ژرف‌ساخت کلام، لفظ مستخدم دو بار به کار گرفته شده؛ ولی در روساخت یک بارِ آن حذف شده است.» به منظور تبیین مطالب، شواهدی که در کتاب‌های بدیع فارسی ذکر شده، بررسی می‌گردد. سعدی:

بازآ که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه‌دار بر الله‌اکبر است

ژرف‌ساخت این جمله ظاهراً چنین بوده است: بازآ که در فراق تو چشم امیدوار بر الله‌اکبر است همچنان‌که گوش روزه‌دار بر الله‌اکبر است. الله اکبر در پیوند با چشم، نام تنگه‌ای است در شیراز که دروازهٔ اصلی ورود به شهر در آن قرار دارد و در پیوند با گوش، آغاز اذان مغرب در رمضان است که اجازهٔ گشودن روزه را می‌دهد. عناصر استخدام به این ترتیب در بیت حضور دارند: ۱) لفظ مستخدم (الله‌اکبر) بیش از یک معنی دارد، ۲) آن بخش از بیت که حاوی صنعت است، بیش از یک جمله دارد، ۳) لفظ مستخدم با هر جمله و کلمه‌ای در آن، معنایی متفاوت می‌یابد: یک بار با گوش و باری دیگر با چشم، ۴) در ژرف ساخت سخن لفظ مستخدم دو بار حضور داشته که در روساخت یک بارِ آن حذف شده است.

مثالی دیگر از سعدی:

شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت چو چنگ اندر آن بزم خلقی نواخت

می‌توان ژرف ساخت جمله را چنین در نظر گرفت: شنیدم که جشنی ملوکانه ساخت، هم‌چنان‌که چنگ را می‌نوازند اندر آن بزم خلقی را نواخت. لفظ مستخدم «نواخت» است که با لفظ چنگ در یک جمله حاوی معنایی است و با خلق در جمله‌ای دیگر معنایی دیگر (عنایت و توجه کردن) می‌یابد. تمام ویژگی‌هایی که در مثال قبلی ذکر شد، در این مثال هم مصداق می‌یابد با این تفاوت که لفظ مستخدم در این بیت فعل است. حافظ:

چون اشک بیندازیش از دیدهٔ مردم آن را که دمی از نظر خویش برانی

ژرف ساخت: آن کسی را که دمی از نظر خویش برانی، هم‌چنان‌که اشک را می‌اندازند، از دیدهٔ مردم بیندازی.

لفظ مستخدم: بیندازی از دیدهٔ مردم؛ دومعنایی: در جملهٔ اول و در پیوند با اشک معنای گریستن می‌دهد، و در جملهٔ دوم در پیوند با دیدهٔ مردم معنای کنایی «بی‌ارزش کردن» را به ذهن می‌رساند. حافظ:

در راه تو حافظ چو قلم کرد ز سر پای چون نامه چرا یک دمش از لطف نخوانی؟

ژرف ساخت: حافظ در راه رسیدن به تو هم‌چون قلم از سر پا ساخت (با سر به خدمت تو می‌آید)، چرا هم‌چنان‌که نامه را می‌خوانی، او را نمی‌خوانی؟

لفظ مستخدم: نخوانی؛ دومعنایی: «نخوانی» در پیوند با نامه مفهوم «مطالعه کردن» می‌دهد و در پیوند با حافظ که با ضمیر به آن ارجاع داده شده معنای «دعوت کردن».

حافظ:

چون باده باز بر سر خم رفت کف‌زنان حافظ که دوش از لب ساقی شنید راز

ژرف‌ساخت: همان‌طورکه باده کف‌زنان بر سر خم می‌رود، حافظ هم که دوش از لب ساقی راز را شنید، کف‌زنان بر سر خم رفت.

لفظ مستخدم: کف‌زنان، و سرِ خُم رفتن؛ دومعنایی: در جملهٔ نخست و در پیوند با باده، کف‌زنان به معنای کف‌کرده است که باده کف‌کرده از ته خم به بالای خم می‌رود و در پیوند با حافظ و در جملهٔ دوم به معنای دست‌زنان و شادی‌کنان به سراغ خم رفتن است.

عراقی:

[معشوق] آن توبهٔ نادرست ما را همچون سر زلف خویش بشکست

ژرف‌ساخت: معشوق توبهٔ نادرست ما را شکست، هم‌چنان‌که سر زلف خویش را شکست.

لفظ مستخدم: شکست؛ دومعنایی: در جملهٔ اول و پیوند با توبه، به معنای عدم‌پایبندی است و در جملهٔ دوم و پیوند با زلف به معنای مجعد کردن زلف است. سعدی:

دیدار می‌نمایی و پرهیز می‌کنی بازار خویش و آتش ما تیز می‌کنی

ژرف‌ساخت: ... بازار خویش را تیز می‌کنی و آتش ما را تیز می‌کنی.

لفظ مستخدم: تیز می‌کنی؛ دومعنایی: با جملهٔ نخست و در پیوند با بازار مفهوم «رونق بخشیدن» را متبادر می‌کند، در پیوند با آتش و جملهٔ دوم مفهوم «شعله‌ور کردن» را می‌رساند.

۲. ۲. انواع استخدام

قدیم‌ترین و مشهورترین دسته‌بندی استخدام، تقسیم آن به دو نوع است: ۱) لفظ مستخدم یک بار در عبارت به کار رود و هر دو معنا از آن استخراج شود، ۲) لفظ مستخدم یک بار با یک معنا به کار رود، ضمیری در عبارت وجود داشته باشد که راجع به لفظ مستخدم باشد و معنای دوم را در بر داشته باشد (همایی، ۱۳۶۷: ۲۷۵-۲۷۶؛ صادقیان، ۱۳۷۸: ۱۱۸). آزاد بلگرامی بر این دو نوع نام مُظهر و مُضمر نهاده است (آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۴۳). در دسته‌بندی دیگری نوع دوم را خود شامل دو نوع دانسته‌اند: ۱) یک لفظ مستخدم و یک ضمیر راجع به آن در عبارت باشد، ۲) دو ضمیر در عبارت باشد که هر کدام به یکی از معانی لفظ مستخدم راجع باشد (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۱۴۶؛ میرفندرسکی، ۱۳۸۱: ۹۰).

برخی استادان معاصر با دیدی دیگر به این صنعت نگریسته و دسته‌بندی جدیدی ارائه داده‌اند. شمیسا به سه گونه قائل است: ۱) تشبیهی که خود به دو شکل اسم و فعل تقسیم می‌شود، بنا بر اینکه لفظ مستخدم چه نوعِ دستوری داشته باشد، ۲) غیرتشبیهی، ۳) ضمیر. به نظر می‌رسد استخدام تشبیهی برگرفته از اصطلاح «تشبیه‌الاستخدام» آزاد بلگرامی است (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۳۹). دادبه بر دو گونه قدیم و جدید قائل است. گونهٔ قدیم همان استخدام ضمیر است، و گونهٔ جدید: «اولاً یک فعل ایهام‌آمیز در کلام با دو اسم همراه شود و دو معنی به بار آورد ...؛ ثانیاً یک اسم ایهام‌آمیز با دو فعل در کلام ترکیب شود و دو معنی به دست دهد. ... صورت جدید استخدام را می‌توان در شمار انواع غیرمشهور نیز قرار داد» (دادبه، ۱۳۷۴: ۷۲۹-۷۳۰).

در مجموع سه گونه دسته‌بندی در صنعت استخدام دیده می‌شود: ۱) برمبنای نوعِ دستوری لفظ مستخدم که اسم است یا فعل یا ضمیر، ۲) بر مبنای میزان حضور لفظ مستخدم که فقط یک بار آمده باشد یا بار دوم در ضمیری بروز یافته باشد، ۳) برمبنای کارکرد تشبیهی لفظ مستخدم.

نگارنده بر این باور است که نوع دستوری لفظ مستخدم اگر فعل یا اسم باشد تغییری در دریافت صنعت ایجاد نمی‌کند، اما نوع ضمیر چون ردّ پایی از حذف دارد، در دریافت

و درک معنا و کیفیت هنری صنعت تأثیرگذار است، دسته‌بندی و نام‌گذاری مناسبی است. دسته‌بندی بر مبنای کارکرد تشبیهی لفظ مستخدم، به دریافت صنعت و کارکرد ذهن در آن یاری می‌بخشد و شیوه‌ای راهگشا در آن دیده می‌شود؛ اما دسته‌بندی صورت قدیم و جدید روش علمی و منطقی ندارد، چون ملاکی برای قدیم و جدید بودن صنعت مطرح نشده است و هر دو شکل در دوره‌های زمانی گوناگون در متون ادبی کاربرد داشته‌اند. مشخص نیست قدیم کدام دورهٔ زمانی را دربرمی‌گیرد و جدید کدام.
بنابراین، به نظر می‌رسد دسته‌بندی‌ای که شمیسا ارائه داده است بیش از دیگران دقت علمی دارد و در درک صنعت راهگشاست.

۲. ۳. ویژگی‌های نحوی استخدام

۲. ۳. ۱. حذف

بیان شد که صنعت استخدام در متن شکل می‌گیرد و با بیش از یک جمله در پیوند است. ویژگی‌های نحوی هر متن، ساختار دستوری آن را بیان می‌کند. هم‌چنین ذکر شد که حذف یکی از شرایط اصلی در شکل‌گیری استخدام است، حال به بررسی مقولهٔ حذف در استخدام می‌پردازیم.

حذف در صنعت استخدام به دو شکل می‌آید: ۱) بدون برجای ماندن هیچ ردّ یا نشانهٔ لفظی؛ ۲) ضمن باقی گذاشتن نشانه‌ای لفظی. دربارهٔ حالت نخست پیش از این توضیح داده شد که چگونه در ژرف‌ساخت عبارت، لفظ مستخدمِ محذوف بروز می‌یابد. عنصر حذف در استخدام، زیبایی ایجاز را نیز به آن می‌افزاید.

دربارهٔ حالت دوم در کتاب‌های بدیع سخن گفته شده است: «از خود لفظ یک معنی و از ضمیری که به همان لفظ برمی‌گردد، معنی دیگری اراده کنند» (همایی، ۱۳۶۷: ۲۷۶)؛ «یا از کلمه‌ای یک معنی و از ضمیر مربوط بدان معنایی دیگر به ذهن برسد» (صادقیان، ۱۳۷۸: ۱۱۸)؛ «از آن لفظ یکی از دو معنی مقصود باشد و از ضمیری که بعد از آن مذکور شود و راجع به آن لفظ باشد، معنی دیگر مقصود باشد» (میرفندرسکی، ۱۳۸۱: ۹۰)؛ «از آن لفظ یک معنی و از ضمیری که به آن لفظ برمی‌گردد معنی دیگر اراده شود» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۱۴۶)؛ «از واژه‌ای چندمعنایی، یکی از معانی آن خواسته شود و از ضمیر یا شناسه‌ای بدان پیوند دارد، معنی دیگر آن» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۷۲)؛

«یک واژه یا عبارت چندمعنایی در بیت هست که یکی از معانی آن مورد نظر است؛ ولی از ضمیری که بدان بازمی‌گردد، معنای دیگرش خواسته می‌شود» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

در ادامه با ذکر شواهدی این مطلب تبیین می‌گردد. سعدی:

امید است که روی ملال درنکشد　　از این سخن، که گلستان نه جای دلتنگی است
علی‌الخصوص که دیباچهٔ همایونش　　به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی است

ژرف‌ساخت: ... که گلستان نه جای دلتنگی است، علی‌الخصوص که دیباچهٔ همایون گلستان به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی است. گلستان در جملهٔ نخست و در پیوند با «محل دلتنگی نبودن» معنای گلزار را به ذهن متبادر می‌کند، اما در جملهٔ دوم و در پیوند با دیباچهٔ همایون، معنای کتاب *گلستان* را می‌دهد.

شمس‌الدین فقیر:

تا به بزم خویش ما را داده است آن سرو بار　　از نهال قامتش آن را شدیم امیدوار

ژرف‌ساخت: از زمانی که آن سرو به بزم خویش ما را بار داده است، بار را از نهال قامتش امیدوار شدیم. در جمله نخست سرو استعاره از ممدوح شاعر است و «بار» به معنای اجازهٔ حضور در مجلس ممدوح، اما در جملهٔ دوم منظور از «بار» میوه است که در پیوند با نهال مفهوم می‌یابد.

هر چند در تحقیق حاضر استخدام در بدیع فارسی بررسی می‌شود، اما ذکر این شاهد از قرآن به روشن شدن مطلب کمک می‌کند: «مَن شَهِدَ مِنکُمُ الشَهرَ فَلیَصُمهُ» (بقره: ۱۸۵). ترجمه: هر کدام از شما که شهر(ماه) را دید، پس روزه بگیرد آن را.

۲. ۴. استخدام و بیان

تشبیه از ترفندهای علم بیان است که در شکل‌گیری استخدام نقشی اساسی دارد و این کار به دو شکل انجام می‌شود: ۱) در هر کدام از دو جمله یا جمله‌واره‌ای که در شکل‌گیری استخدام نقش دارند، یکی از دو رکن اصلی تشبیه یعنی مشبه و مشبهٌ‌به قرار می‌گیرند. برای مثال در این بیت سعدی دو فعل «بزن» و «بنواز» استخدام دارند:

همچو چنگم سر تسلیم و ارادت در پیش　　تو به هر ضرب که خواهی بزن و بنوازم

ژرف‌ساخت: من مانند چنگ هستم و سر تسلیم و ارادت در پیش دارم، تو به هر ضرب که چنگ را می‌زنی و می‌نوازی، مرا هم بزن و بنواز.

مشبه: شاعر، مشبه‌به: چنگ، دومعنایی: بزن و بنواز با مشبه (شاعر) معنای نوازش و توجه را می‌دهد و با مشبهٌ‌به (چنگ) نواختن ساز موسیقی را.

در *مرزبان‌نامه* آمده است: «روباه گفت از نبات‌های هندوستان نباتی به من آورده‌اند که آن را مرگ بطان خوانند، اگر بدو دهی مقصود تو برآید. بط منّت‌دار شد و عشوهٔ آن نبات چون شکر بخورد.» خوردن (لفظ مستخدم) در پیوند با عشوه (مشبه) معنای «فریب خوردن» می‌دهد و در پیوند با شکر (مشبه‌به) معنای «تناول کردن».

۲) استخدام به گونه‌ای دیگر هم با تشبیه مرتبط است، آن هم در صورتی است که وجه‌شبه (چه ذکر شود و چه نشود) دو معنا داشته باشد که با هر یک از دو طرف تشبیه یک مفهوم متفاوت را به ذهن متبادر کند مانند این بیت مسعود سعد:

[فلک] چو زادسرو مرا راست دید در همه کار　　چو زادسروم از آن هر زمان بپراید

در این بیت راست وجه‌شبه بین شاعر و درخت سرو است که دوگانه است و استخدام دارد: با سرو معنای صاف بودن قامت را می‌دهد و با شاعر معنای درست و صادق بودن، «همه کار» تأکیدی است بر این معنی. ممکن است در نگاه اول شکل‌گیری استخدام در واژهٔ «راست» در یک جمله صورت گرفته باشد، اما با تأویل بیت به این شکل، شاید این ابهام برطرف گردد: فلک هم‌چنان‌که زادسرو را راست می‌بیند، مرا هم در همه کار راست می‌بیند. هم‌چنین در این بیت:

دوشم شبی گذشت چه گویم چگونه بود؟　　همچو نیاز تیره و همچو امل طویل

در این بیت تیره در پیوند با شب از امور حسی است و در پیوند با نیاز امری غیرحسی، و هم‌چنین طویل.

شمیسا به گونه‌ای دیگر از تأثیر تشبیه بر استخدام در *نگاهی تازه به بدیع* یاد می‌کند: «استخدام تشبیهی: الف) فعل جمله ایهام دارد و در ارتباط با مشبه یکی معنی و در ارتباط با مشبه‌به معنی دیگری دارد ... در این نوع استخدام وجه تشبیه دوگانه است یعنی در یک معنی حسی و در یک معنی عقلی است. ب) اسمی در ارتباط با مشبه یک معنی و در ارتباط با مشبه‌به معنی دیگری دارد» (۱۳۹۵: ۱۳۷-۱۳۸). پیش از این اشاره شد که لفظ مستخدم می‌تواند هم اسم باشد، هم فعل، و هم ترکیب؛ از این‌رو کلام شمیسا نکتهٔ جدیدی ارائه نمی‌دهد به‌جز اینکه به استخدام و ایهام در شکلی خاص هم‌پوشانی می‌دهد.

ارتباط دیگر میان استخدام و تشبیه در تشبیه‌هایی است که وجه شبه دوپهلو دارند. در کلامی دیگر می توان گفت وجه شبه استخدام دارد. اگر تشبیه مفصل (ذکر وجه شبه) باشد، استخدام بارز است و اگر تشبیه مجمل (ذکر نشدن وجه شبه) استخدام پنهان است. مسعود سعد:

دوشم شبی گذشت چه گویم چگونه بود؟ همچو نیاز تیره و همچو امل طویل

ژرف‌ساخت: دیشب، شبی بر من گذشت که تیره بود به تیرگی نیاز و طولانی بود به طویلی امل. تیرگی و طویلی که وجه شبه هستند، دو جنبه دارند: حسی و غیرحسی، وجه حسی با شب در پیوند است و وجه غیرحسی با نیاز و امل. درواقع وجه شبه متضمن دو معناست که با هر کدام از طرفین تشبیه یک معنای آن به کار می‌رود. در این بیت وجه شبه ذکر شده است. صادقیان در بیان تفاوت میان ایهام و استخدام به این ارتباط اشاره می کند : «در استخدام نوعی دوگانگی در وجه شبه موجود است که در ایهام نیست» (۱۳۷۸ : ۱۲۰). یادآور می گردد که همیشه استخدام با تشبیه همراه نیست، گاه با آرایه‌های دیگر مانند استثنای منقطع همراه است که به آن اشاره خواهد شد.

استعاره یکی دیگر از ترفندهای بیانی است. استعاره در شکل گیری استخدام نقش اساسی و پایه‌ای ندارد؛ ولی بررسی مصداق‌های این صنعت نشان می‌دهد که گاه استعاره در ساخت واژه یا ترکیب دومعنایی نقش دارد، به کلامی دیگر یکی از شیوه‌هایی که واژه یا ترکیب را دومعنا می‌سازد، استعاره است. آنچه سبب شد در اینجا یادی از استعاره شود این است که در موارد قبلی، بافت زبانی متن در شکل گیری استخدام نقش داشت مانند حذف یا تشبیه، اما استعاره از طریق بافت موقعیتی در شکل گیری استخدام نقش بازی می کند. مانند این بیت:

سعدی دل روشنت صدف‌وار هر قطره که خورد گوهر آورد

ژرف‌ساخت: سعدی، دل روشنت مانند صدف که هر قطره‌ای که می‌خورد گوهر(مروارید) به بار می آورد، با خوردن هر قطره گوهر (کلام ارزشمند) به بار می‌آورد. گوهر استعاره از کلام ارزشمند است که معنای آن از طریق بافت موقعیتی دریافته می‌شود.

۲. ۵. استخدام و صنایع بدیعی دیگر

۲. ۵. ۱. استخدام و ایهام

استخدام و ایهام هر دو از آرایه‌های دو یا چندمعنایی هستند، در هر دوی آن‌ها لفظی (یا ترکیبی) در متن دو یا چند معنا را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند، هرچند روساخت ایهام گاه و اغلب چنان است که در خوانشِ نخستین یک معنا به ذهن برسد. این وجه تشابه به‌قدری قوی است که سبب اشتباه گرفتن آن‌ها می‌شود چنانکه کزازی معتقد است که استخدام گونه‌ای از ایهام است (کزازی، ۱۳۷۴: ۱۴۲) و راستگو نیز در جایی آن را ایهام استخدامی می‌نامد (راستگو، ۱۳۷۹: ۵۰)، هر چند در جایی دیگر آن را صنعتی مستقل می‌داند با نام چندپیوندی (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۷۲-۲۷۳). دادبه هم استخدام را آرایه‌ای جداگانه نمی‌داند و آن را گونه‌ای از ایهام می‌نامد و حتی آن را در شمار انواع غیرمشهور ایهام ذکر می‌کند (دادبه، ۱۳۷۴: ۷۲۹-۷۳۰)، اما وحیدیان کامیار می‌گوید: «استخدام مثل ایهام دومعنایی نیست بلکه فقط یکی از واژه‌ها دو معنا دارد و به این صورت است که معنی آن واژه در جمله اول با معنای آن در جمله دیگر متفاوت است ... استخدام ترفندی زیبا و خوش است؛ ولی کم اتفاق می‌افتد؛ زیرا شاعر دوچیز را می‌خواهد توصیف کند و نیاز به دو لفظ دارد؛ اما باید به جای آن دو واژه از یک واژه دومعنایی استفاده کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۳۹-۱۴۰).

تعاریف ناقص و گاه دوپهلویی که از استخدام در کتاب‌های بدیع ارائه شده است، این امر را تشدید می‌کند. اینکه لفظی در کلام با یک بخش از جمله یک معنا را بدهد و با بخشی دیگر معنایی دیگر، قابل انطباق بر ایهام و ایهام تناسب نیز هست؛ اما برای تمایز قائل شدن بین آن‌ها باید به چند نکته توجه داشت: ۱) در ایهام با یک معنای واژهٔ مورد نظر، کلام معنا و مفهوم می‌یابد در حالی که در استخدام هر دو معنای لفظ باید در نظر گرفته شود و بدون یک معنی، معنای عبارت ساقط می‌شود. ۲) عنصر حذف در شکل‌گیری استخدام نقش زیادی دارد، در ژرف‌ساخت عبارت لفظ محذوف بروز می‌یابد؛ اما در ایهام حذفی صورت نگرفته است. ۳) استخدام حتماً بر پایهٔ دو جمله یا بیشتر شکل می‌گیرد در حالی که در ایهام الزامی بر بیش از یک جمله نیست.

یکی از مثال‌هایی که در کتاب‌های بدیع برای استخدام ذکر شده؛ اما به نظر نگارنده ایهام تناسب دارد، این بیت است:

نبات عارضش نرخ شکر بشکست پنداری مگر بر آب حیوان رُسته این ریحان جان‌پرور

نبات دو معنا دارد: گیاه، شیرینی معروف در کنار قند و شکر. در وهلهٔ نخست حضور شکر و نرخ شکستن در بیت سبب می‌شود که معنای شیرینی به ذهن متبادر شود، اما در ادامهٔ بیت آب حیوان، رسته، و ریحان معنی دیگر که همان گیاه است را به ذهن می‌رساند. هر کدام از این دو معنا با کلماتی در بیت تناسب دارد، اما حذفی در نبات صورت نگرفته است و در ژرف‌ساخت کلام تکرار این واژه را نمی‌بینیم: نبات عارضش نرخ شکر را بشکست، گویا این ریحان جان‌پرور بر آب حیوان رسته است. اگر یکی از معانی نبات را از کلام برداریم، معنای بیت ساقط نمی‌شود.

شمیسا نیز به اختلاف بین ایهام و استخدام قائل است: «فرق استخدام با ایهام این است که در ایهام اگر فقط یک معنی واژه را در نظر بگیریم، جمله معنی دارد؛ اما در استخدام باید هر دو معنی را در نظر بگیریم. علاوه بر این استخدام در سطح جمله است (دو جمله می‌سازد)» (۱۳۹۵: ۱۴۰).

۲. ۵. ۲. استخدام و استثنای منقطع

استثناء یا استثنای منقطع آرایه‌ای است که «حکمی را مورد استثناء قرار دهند که مابین آن و مستثنی‌منه ارتباط معقولی نباشد» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۵۵)؛ «حکم یا موردی را از حکم یا موردی مستثنی کنند بدون اینکه بین آن‌ها سنخیت و هم‌جنسی و مناسبتی که لازمهٔ استثناست وجود داشته باشد و بدین ترتیب آن استثناء عقلاً و عرفاً صحیح نباشد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۴۰-۱۴۱)، « ... و بدین ترتیب بر لطف سخن پیشین بیفزایند یا بر آن تأکید نهند» (شریفی، ۱۳۹۶: ۱۸۰). مثالی از سعدی:

نبود از ندیمان گردن فراز به جز نرگس آنجا کسی دیده باز

ژرف‌ساخت این بیت چنین است: آنجا از ندیمان گردن فراز کسی دیده‌اش باز نبود به جز نرگس که دیده‌اش باز بود. در این بیت دیده باز بودن حاوی دو معنا است: ۱) باز بودن چشم ندیمان، ۲) شکفته بودن گل نرگس. حذف هم در بیت دیده می‌شود. مثالی دیگر از سعدی:

کس از فتنه در فارس دیگر نشان نجوید مگر قامت مهوشان

ژرف‌ساخت: کس در فارس دیگر نشانی از فتنه نجوید مگر اینکه نشان فتنه را در قامت مهوشان بجوید. واژهٔ فتنه یک بار آمده؛ ولی دارای دو معنا است: ۱) آشوب، ۲) عشق.
فشارکی بر این باور است که «تمام استثناهای منقطع به گونه‌ای از صنعت استخدام برخوردارند» (فشارکی، ۱۳۷۹: ۱۰۳). به نظر می‌رسد که این نظر با استخدام غیرتشبیهی که شمیسا به آن قائل است هم‌پوشانی دارد: «استخدام غیرتشبیهی: همان وضع قبلی را دارد (یعنی اسمی در دو معنی با فعلی ترکیب می‌شود یا فعلی در دو معنی با اسمی ترکیب می‌شود)؛ اما ساختار آن تشبیهی نیست» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱۳۸-۱۳۹). مثالی هم که ذکر می‌کند دقیقاً دارای صنعت استثنای منقطع است:

خمیازه کشیدیم به جای قدح ویران شود آن شهر که میخانه ندارد

«قدح کشیدن» حکم اصلی است که مقدور نیست، «خمیازه کشیدن» مستثنا شده و مقدور شده است؛ اما این کشیدن کجا و آن کشیدن کجا. به این ترتیب می‌توان گفت بین صنعت استخدام و استثناء رابطهٔ هم‌پوشانی جزء و کل وجود دارد، یعنی همهٔ استثناها استخدام غیرتشبیهی دارند، ولی همهٔ استخدام‌ها استثناء یا تشبیه ندارند.

۲. ۵. ۳. استخدام و اتّساع

اتّساع در بدیع «سخنی است که قابل‌تفسیر و تأویل به چند معنی باشد» (شریفی، ۱۳۹۶: ۹۴). راستگو آن را چندمعنایی نام نهاده است و بر این باور است که امروزه از انواع ایهام باید به شمار رود: «چندمعنایی یعنی سخنی به شیوه‌ای و در حال و هوایی پرداخته شده باشد که پذیرای دو یا چند معنی باشد به گونه‌ای که با هر یک از آن معانی سخنی بسنده و بسامان و رسا و روا نماید» و آن را با ایهام توازی یا تساوی یکی دانسته است و «کم‌وبیش برابر است با آنچه پاره‌ای بدیعیان اتساع نامیده‌اند» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۶۳). تعاریف بیان شده از اتّساع بسیار کلی است و موارد متعددی را در بر می‌گیرد، اما مثال‌هایی که برای تبیین صنعت ذکر شده آن را به ایهام و استخدام نزدیک می‌کند. حافظ:

دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر گفتا غلطی خواجه در این عهد وفا نیست

در این بیت عهد به گونه‌ای به کار رفته که دو معنی را برمی‌تابد: ۱) پیمان، ۲) دوران و روزگار. یا در بیتی دیگر از حافظ:

صوفی که بی تو توبه ز می کرده بود دوش　　بشکست عهد چون در میخانه دید باز

«باز» حاوی دو معناست که هر دو قابل برداشت است: ۱) دوباره، ۲) گشاده.

قرابت اتّساع با ایهام بیشتر از استخدام است، چون حذفی در روساخت عبارت دیده نمی‌شود. آنچه به عبارتی قابلیت اتّساع را می‌دهد و آن را محمل این صنعت می‌کند، حضور دو سری کلمات و ترکیبات است که هر کدام یک شبکهٔ معنایی می‌سازند و واژهٔ دومعنایی با هر کدام از این شبکه‌ها معنایی دیگر می‌یابد. به این ترتیب، اتساع با استخدام رابطهٔ هم‌پوشانی ندارد بلکه این دو را می‌توان هم‌گروه در «گروه صنایع دو یا چندمعنایی» دانست، هم‌چنان‌که اسلوب‌الحکیم هم در این گروه قرار می‌گیرد.

۴. نتیجه‌گیری

استخدام که از صنایع دو یا چندمعنایی است، به دلیل شباهت زیادی که با ایهام دارد و هم‌چنین غیردقیق و مبهم بودن تعاریف ارائه شده در کتاب‌های بدیع، گاه با ایهام اشتباه گرفته می‌شود. با استخراج عناصر اصلی تعاریف و جمع‌بندی آن‌ها، تلاش شد تعریفی جامع‌تر که ابهام کمتری داشته باشد ارائه گردد. بررسی بافت زبانی و ساختار استخدام کمک کرد تا وجوه افتراق این دو آرایه تبیین گردد و تشخیص استخدام ساده‌تر شود. استخدام در بیش از یک جمله شکل می‌گیرد و بر حذف بنا نهاده شده است، اما ایهام چنین نیست.

برای تشخیص استخدام می‌توان ژرف‌ساخت کلام را در نظر گرفت؛ اگر لفظ مستخدم دو بار و هر بار با یکی از معانی خود در عبارت حضور داشت، استخدام به کار رفته است. تشبیه هم در اغلب موارد با استخدام هم‌پوشانی دارد و در مواردی که تشبیه با استخدام همراه نباشد، صنعت استثناء یا استثنای منقطع با آن همراه است. صنایعی چون اتساع و اسلوب‌الحکیم که در گروه صنایع دو یا چندمعنایی قرار دارند، با استخدام صرفاً هم‌گروه‌اند و رابطهٔ هم‌پوشانی میان آن‌ها وجود ندارد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Mozhdeh Kamalifard https://www.orcid.org/0000-0002-0623-6191

منابع

آزاد بلگرامی، میرغلامعلی. (۱۳۸۲). *غزالان[غزلان] الهند: مطالعه تطبیقی بلاغت هندی و فارسی به انضمام فصلی در وزن‌شناسی*. به تصحیح سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

اسفندیارپور، هوشمند. (۱۳۸۸). *عروسان سخن: نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع*. ویرایش۲. تهران: فردوس.

تفتازانی، مسعودبن عمر. (۱۳۷۰). *مختصر المعانی*. قم : دارالفکر.

دادبه، اصغر. (۱۳۷۴). « ایهام» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

ذاکرالحسینی، محسن. (۱۳۸۴). «استخدام» در *دانشنامه زبان و ادب فارسی*. به سرپرستی اسماعیل سعادت. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

راستگو، محمد. (۱۳۸۲). *هنر سخن‌آرایی: فن بدیع*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.

شریفی، محمد. (۱۳۹۶). *فرهنگ ادبیات فارسی*. ویرایش ۲. تهران: نشر نو، آسیم.

شمس‌العلما گرکانی، محمدحسین. (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۵). *نگاهی تازه به بدیع*. ویرایش ۳. تهران: میترا.

صادقیان، محمدعلی. (۱۳۷۸). *زیور سخن در بدیع فارسی*. یزد: دانشگاه یزد.

عقدایی، تورج. (۱۳۸۰). *بدیع در شعر فارسی*. زنجان: نیکان کتاب.

فشارکی، محمد. (۱۳۷۹). *نقد بدیع*. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

فندرسکی، ابوطالب. (۱۳۸۱). *رساله بیان بدیع*. تصحیح و تحشیهٔ مریم روضاتیان. اصفهان: دفتر تبلیغات اسلامی.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی۳: بدیع*. تهران: کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

محبتی، مهدی. (۱۳۸۰). *بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن*. تهران: سخن.

میمندی، وصال. (۱۳۹۲). «بازنگری تعاریف استخدام بدیعی و کشف نمونه‌ای ناشناخته از آن در قرآن کریم»، *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، س ۹ ش ۲۶: ۱۲۵-۱۴۹.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). *بدیع*. ویراستار رضا انزابی‌نژاد. تهران: دوستان.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.

References

Aghdae'i, Touraj. (2001). *Badie* [Good Writing Art] *in Persian Poetry*. Zanjan: Nikan Ketāb. [In Persian]

Azad Bilgrami, Mir Ghulam Ali. (2003).*Ghazālān [Ghazlān] - Ol - hend: A Comparative Study of Indian and Persian Rhetoric*. ed. Sirus Shamisa. Tehran: Sedāye Mo′aser. [In Persian]

Dadbeh, Asghar. (1995). "Ambiguity" in *the Great Islamic Encyclopedia*. Under the supervision of Kazem Mousavi Bojnourd. Tehran: The Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Esfandiarpour, Houshmand. (2009). *Arosan-e Sokhan: A Critique of Literary Terms in Badie.* Edition 2. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Fenderski, Abu Taleb. (2002). *Resāleye Bayān Badi'e [The rhetorical treatise]*. Introduction and Edition by Maryam Rowzatiyan. Isfahan: Islamic Advertising Office. [In Persian]

Fishāraki, Mohammad. (2000). *Badie* [Good Writing Art] *Criticism*. Tehran: Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samt). [In Persian]

Homae'i, Jalal el-din. (1988). *Rhetoric and Literary Badie*. Tehran: Homa. [In Persian]

Kazazi, Mir Jalal-el-din. (1994). *Aesthetics of Persian Speech 3: Badie*. Tehran: Mad Book (affiliated with Markaz Publishing). [In Persian]

Meymandi, Vesal. (2013)."Reviewing the definitions of *Badie* employment and discovering unknown examples of it in the Holy Quran", *Journal of the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, 9 (26): 125-149. [In Persian]

Rāstgou, Mohammad. (2003). *The Art of Rhetoric: Badie* [Good Writing Art]. Tehran: Organization for the Study and Compilation of University Humanities Books (Samt). [In Persian]

———. (2000). *Ambiguity in Persian Poetry*. Tehran: Soroush. [In Persian]

Mohabbati, Mehdi. (2001). *New Badie: The Art of Making and Arranging Speech.* Tehran: Sokhan. [In Persian]

Sharifi, Mohammad. (2017). *Dictionary of Persian Literature*. Edition 2. Tehran: Now Publishing, Asim. [In Persian]

Shams Ol-Ulmā Garakāni, Mohammad Hussein. (1998) *Abda' Ol-Badāie*'. By Hossein Jafari. Tabriz: Ahrar. [In Persian]

Shamisa, Sirous. (2016). *A Fresh Look at Badie* [Good Writing Art]. Edition 3. Tehran: Mitra. [In Persian]

Sadeghian, Mohammad Ali. (1999). *Figures of Speech in the Persian Badie* [Good Writing Art]. Yazd: Yazd University. [In Persian]

Vahidian Kamyar, Taqi. (2000). *Badie*. Edited by Reza Anzabi Nejad. Tehran: Dustān. [In Persian]

Taftāzāni, Masud ibn Umar. (1991). *Mokhtasar Ol-Ma'anī.* Qom: Dar Ol-Fikr. [In Persian]

Zakir Ol-Husseini, Mohsen. (2005). "Istikhdām" in *the Encyclopedia of Persian Language and Literature.* Under the supervision of Ismail Sa'adat. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]

استناد به این مقاله: کمالی‌فرد، مژده. (۱۴۰۲). ساختار صنعت استخدام و تشخیص آن بر پایهٔ حذف. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۱)، ۱۳۹- ۱۶۱. doi: 10.22054/JRLL.2022.66647.1013

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Contents

Narrative structures of Attar's *Mathnavīs*……...……..…..…...…..9
Habib-ol-lah Abbasi and Akram Barazandeh

Word Order and Information Structure in the Fifth Century AH Prose Texts…….……....31
Arsalan Golfam and Mohammadjavad Borghe'i

Cultural Foundation of Metaphors of Love in Rumi's Works……..……57
Alireza Sha'banlu

Lexical Metamorphoses in Bidel's Lyric Poems…..…….....85
Seyyedmahdi Tabatabaei

Functions and Applications of Dvandva in Persian Literary Texts ….111
Houshang Moradi, Mostafa Gorji and Ali Amini

The structure of the figure of speech istikhdām and its identification on the basis of ellipsis……139
Mozhdeh Kamalifard

*** Book:**
Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). *Book title*. Name and Surname of the People Involved (proofreader, translator, Editor, etc.). Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (B Zar 12)
*** Article:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). Title. *Journal Name*. Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. Insert doi (B Zar 12)
*** Thesis/Dissertation:** Thesis/Dissertation: Surname, First Name. (Year of Publication).
Thesis title. Master Thesis/Doctoral Dissertation, University Name.
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article title. *Collection title*. Place of Publication: Publisher's Name.
(B Zar 12)
*** Websites:** Surname, First Name. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's title, Website's Name and Address. (B Zar 12)
References (Times New Roman 13 Bold)
*** Book:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of Publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (Times New Roman 11)
*** Article:** Surname, First Name's Initial, Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Year of publication). Title. *Journal Name.* Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. (Times New Roman 11)
* Thesis/Dissertation: Surname, First Name's Initial. (Year of publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation. University Name. (Times New Roman 11)
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article Title. *Collection Title*. Place of Publication: Publisher's Name. (Times New Roman 11)
* Websites: Surname, First Name's Initial. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's Title, Website's Name and Address. (Times New Roman 11)
The Latin translation of Persian sources should be given at the end of the References, and follow the standard format of Latin sources; [In Persian] should be added at the end of the source.

Free people and researchers: Degree (Bachelor, Master, or Doctorate) of Field of Study, Affiliated Organization, City, Country.

Hawza students: Level (2, 3, 4), Field of Study, Ḥawzah ʿIlmīyah (seminary)/Madreseh Elmiyeh (Religious School), City, Country.

Individuals and researchers who are members of an organization/ research institute: (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.

The current article has been taken from the doctoral dissertation/master's thesis in the field of ..... from..... university/ The current article has been taken from the research project entitled "....." with the support of .... university/institute (B zar 10).

- The main text of the article should not include more than 6000 words (the number of abstract words is considered separately).
- The main text of the article includes: Introduction, Review of Literature, Method, Findings, Discussion and Conclusion, Conflict of Interest, Acknowledgement, ORCID, Persian and Latin sources (References).
- In-text headings (B Lotus 14 Bold)/ the Persian text of the article (B Zar 13)/Persian sources (B Zar 12) /Latin sources (Times New Roman 11), and the Latin translation of Persian sources accompanied with [In Persian] at the end of the source (Times New Roman 11)
- The title of images, tables and charts (B Lotus 11) and the text of images, tables and charts (B Lotus 10).
- The number of tables in an article should not exceed 5. Tables should be organized in APA format and with size 10.
- References to quotations (direct): First name and surname of the author/authors (Year of Publication), (indirect): First name and surname of the author/authors, year of publication) and its repetition (same: page number).
- All foreign names of the original text (except Arabic) should be translated into Persian and inserted in a footnote as (surname (the initial letter in uppercase), first name's initial).
- The equivalent of the words should be written in the footnotes, the initial letter in uppercase and the rest of the letters in lowercase.
- If more than one work has been published by an author in a year, these works should be distinguished by mentioning the letters الف, ب,… or a, b,… after the year of publication.
- Refer to non-Persian sources in the same language.
- If the book has more than three authors, after the name of the first author, the phrase "et al." should be written; A work that does not have the author's name should be referred to the name of the book; A work provided by an institution or organization should be referred to the name of the institution or organization.
- ORCID should be presented before the list (Times New Roman 11).
- Persian sources should be written with B zar 12, English sources with Times New Roman 11, and Arabic sources with B badr 12 and Hanging 1cm)
- The list of sources and references should be arranged alphabetically at the end of the article as follows:

Persian (B Lotus 14 Bold)

Articles' Publication Manual and Submission Method

- The article should be the result of scientific research in one of the topics related to Literary Language.
- The Editorial board is free to accept, reject and Edit articles.
- The order of publishing articles is determined by the Editorial board's opinion and review.
- The author is responsible for the accuracy of the content of the article.
- Articles should be submitted through the integrated system of scientific journals (jrll.atu.ac.ir).
- In each article, line spacing should be 1 cm, the margin should be 4.5 cm on both sides and 5 cm from below and above; and each article should be at most twenty A4 pages (with Zar font 13) written based on *Dastur-e Xatt-e Fârsi* (*Persian Script Orthography*) approved by the Academy of Persian Language and Literature (www .persianacademy.ir).
- The software used should be Microsoft Word 10 or higher.
- Page spacing should be Multiple 0.9.
- The first paragraph that comes after each heading, should not be indented.
- Subsequent paragraphs should be 0.5 cm indented.
- Footnotes should be in APA style (Surname, First Name's Initial).
- In-text numbers should be written in Persian.
- A *momayyez* or decimal separator (/) should be used for decimals.
- All headings should be at 12pt distance from the previous text, and 0 pt distance from the following text
- The abstract should be prepared and written in one paragraph and include the following sections (without giving them separate headings):
  - Introduction to the problem (one or two sentences),
  - Purpose (one sentence),
  - Method (two to three sentences including the research plan, statistical community, number of samples, sampling method, intervention, tool {the full name of the tool, the manufacturer name and the year of manufacture},
  - Method of data analysis {without mentioning software name},
  - Results (two to three sentences, including main findings without mentioning numbers), and
  - Conclusion (two sentences).

  Please note that abstracts are narrative texts. So, dividing their sections and giving them separate headings are not allowed.
  The number of abstract words should be 150 to 250 (Abstract verbs should be written in past tense).
- On the title page, the followings should be respectively presented: The title of the article (B Zar 15 Bold), the name of the author/authors (B Compset 12 Bold), the academic rank and the name of the university or affiliated organization (B Compset 10), the abstract (150 words/B Zar 11), keywords (4-7 words, separated by commas/Lotus B 12).

* The name of the corresponding author should be starred and mentioned in the footnote of the corresponding author's email.
Faculty members: Academic Rank (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.
Students: Student (Bachelor, Master, Doctorate) of Field of Study, University, City, Country.

This Issue's Scientific Advisors:

Dr. S. Aghababaei; Dr. Gh. Borjsaz; Dr. M. Jalali; Dr. Sh. Khalil-ol-lahi; Dr. M. Dadras; Dr. Z. Alaidadi Dastjerdi; Dr. S. Zirak. Dr. M. Tabatabaei; Dr. N. Faghih Malek Marzban; Dr. N. Firoozi; Dr. S. SalahiMoghaddam; Dr. F. Miladi; Dr. A. Nabilu; Dr. B.Vaez.

Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Literary Language Research Journal

Vol. 1, No. 1, Spring 2023

Publisher: Allameh Tabataba'i University
Director-in-Charge: MohammadAmir Jalali, Ph.D
Editor-in-Chief: Abbasali Vafaei, Ph.D
Associate Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D

Editorial Panel

Alexander Ivanovich Polishchuk: *Prof. (Moscow State Linguistic University)*
Mahmud Bashiri: *Asossiate Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Mohammad Behnamfar: *Prof. (Birjand University)*
Ismae'il Tajbaksh: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Chen Tong: *Prof. (Shanghai International Studies University)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahra'i: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
MahinNaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Esmaeil Tajbakhsh: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Abbasali Vafaei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*

Persian Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D **English Editor:** Mostafa Amiri, Ph.D

Layout and Graphic Desiner: Mahboobeh Geraee

Address: Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, South Allameh Tabataba'i St., Moderiat Bridge, Chamran Highway, Tehran, Iran.

P.O. Box: 1997967556 **TeleFax:** (+98 21) 88683705

Journal Website: jrll.atu.ac.ir

ISSN: 2821-093X eISSN: 2821-0948