Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Literary Language Research Journal

Vol. 3, No. 9, Spring 2025

Publisher: Allameh Tabataba'i University
Director-in-Charge: Mohammad Amir 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)*
Zahra Abo-alhasani Chime: *Asossiate Prof. (Tehran 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)*
Ali Heydari: *Prof. (Lorestan University)*
Negar Davari Ardakani: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahraei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
Zahra 'Abbasi: *Asossiate Prof. (Tarbiat Modares University)*
Mahinnaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Abbasali Vafaei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*

Persian Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D
English Editor: Hajar Mohammadnia, Ph.D
Layout and Graphic Desiner: Fatemeh Piri

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

This Issue's Scientific Advisors:

PhD. Qaffar Borjsaz; PhD. Hamid Puladi; PhD. Mohammadamir Jalali; PhD. Ehsan Changizi; PhD. Aliakbar Samkhaniani; PhD. Alireza Sha'banlou; PhD. Soheyla Salahi Moghaddam; PhD. Yahya Talebian; PhD. Rahele Gandomkar ; PhD. Fereshte Miladi; PhD. Naser Nikubakht PhD. Batul Va'ez .

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.

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)

*** 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.

Contents

The Aesthetics of Metonymy in Khosrow and Shirin.....9
Ali Reza Shabanlu

The Role of Linguistic Structure in Shaping the Novel's Narrative: Analyzing Greimas's Actantial Model in Dialogue with Saussure's Theory.....41
Hamid Reza Akbari, Ahmad Reza Keykhay-e Farzaneh, Mostafa Salari

Aesthetic Linguistic Devices in Saadi's Ghazals 79
Kourosh Kamali Sarvestani, Farah Niyazkar

A Structural Analysis of Literary Traditions in the Imitative Works of Makhzan al-Asrar from the 7th to the 10th Century AH: Based on Metaphor, Simile, Allegory, and Allusion.....113
Tooran Saffarpour, Shahrzad Niazi, Atamohammad Radmanesh

Cohesive Functions of Conjunctions in Qaiser Aminpour's Poeme.....147
Maryam Bakhtiari

An Exploration of the Semantic Components of the Word 'مدارا' (Modārā) in the Bahramshahi Kalila wa Dimna: A Synchronic Analysis.....183
Ayyub Bādavām, Nosratullah Sadeqloo

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 9-39
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.83771.1135

ATU PRESS

The Aesthetics of Metonymy in *Khosrow and Shirin*

Ali Reza Sha'banlu *

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

Abstract

To differentiate his narrative approach from that of earlier epic poets like Ferdowsi and Fakhr al-Din As'ad Gorgani, Nezami Ganjavi developed a distinctive poetic style, characterized by the extensive use of allusion, to enrich his language. Recognizing the need for moderation to maintain reader engagement, this study analyzes the allusions within *Khosrow and Shirin* through the lens of Daniel Berlyne's empirical aesthetics. The analysis concludes that Nezami strategically employed extensive allusion to render the well-known narrative of *Khosrow and Shirin* captivating for his audience. By foregrounding psychophysical properties (e.g., repetition of allusive terms, puns, and harmonious allusions) and collative properties (e.g., introducing novel allusions, transforming allusions into metaphors, employing exaggeration, and creating contradiction), Nezami aimed to offset the inherent lack of ecological properties in the story—a consequence of its pre-existing familiarity and common themes. This approach effectively optimized the story's arousal potential, ensuring reader enjoyment and preventing monotony.

1. Introduction

In composing *Khosrow and Shirin*, Nezami Ganjavi employed a repertoire of literary techniques, the exhaustive identification and detailed exposition of which present a considerable challenge. Nevertheless, a salient characteristic of his poetic language, and a deliberate choice to elevate its aesthetic value, is the extensive

*Corresponding Author: a.shabanlu@ihcs.ac.ir
How to Cite: Sha'banlu, A. R. (2025). The Aesthetics of Metonymy in Khosrow and Shirin. *Literary Language Research Journal,* 3(9), 9-39. doi: 10.22054/jrll.2025.83771.1135

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 19/1/2025, Review: 26/4/2025, Accepted: 29/4/2025 Original research

deployment of metonymy. This article undertakes an analysis of the metonymic structures within *Khosrow and Shirin*, drawing upon Daniel Berlyne's empirical aesthetics approach. While Berlyne's model was originally conceived for analyzing responses to visual art stimuli, this study aims to adapt his "variables effective in arousal" to the domain of poetry analysis, thereby investigating the aesthetic functions of metonymy in Nezami's verse.

2. Research Method

Berlyne's theory posits that the arousal potential of a stimulus, in conjunction with its surrounding context, activates a network of arousal systems, leading to widespread cortical arousal. This neural activation, as it propagates, is modulated by pleasure centers, which possess a lower excitation threshold. As the arousal potential of a stimulus intensifies, its aesthetic appeal generally increases. However, upon approaching the maximum excitation capacity of the reward centers, areas associated with unpleasantness become progressively stimulated, causing the pleasantness of the stimulus to diminish. This decline continues until a neutral state is reached, ultimately leading to a sensation of complete unpleasantness.

In the context of poetic analysis, Berlyne's framework can be applied by considering the following properties:

1. **Psychophysical Properties:** In poetry, these properties encompass elements such as meter, phonetic features, puns, and rhymes.
2. **Ecological Properties:** These relate to the inherent value and significance of the poem's message and content.
3. **Collative Properties:** This category includes:
    - **3.1. Novelty:** This refers to formal and semantic innovations in structure and meter, as well as the introduction of new metaphors, similes, and metonymies.
    - **3.2. Complexity:** A stimulus characterized by a greater number of components and elements, with irony and proverbs serving as illustrative examples.
    - **3.3. Incongruity:** This involves either internal stimulus incongruity (e.g., paradox) or incongruity with the surrounding context (e.g., contrast).

3.4. Surprisingness: This denotes the inconsistency of stimulus features with audience expectations, exemplified by exaggeration.

3. Previous Research

Existing scholarship has explored various linguistic facets of Nezami's work. Pournamdarian and Mousavi (2021), for instance, examined and introduced key linguistic aspects of Nezami's poetic language in *Makhzan al-Asrar*. Moving to structural analysis, Zamani and Paymani (2022) investigated the structure of metaphors in Nezami's *Haft Peykar*. Furthermore, Naseri and Azimi (2010) identified and presented folk metaphors within Nezami's *Layla and Majnun*.

4. Discussion and Analysis

To underscore the "psychophysical properties of metonymy", Nezami employs various techniques, including the repetition of the core metonymic element, the presentation of consecutive metonymies sharing a common core, and the strategic use of rhyme correspondences. He further fortifies metonymy through proverbs and other figures of speech, establishing it as a distinctive feature of his poetic style. While Nezami occasionally extends beyond strict moderation in his application of psychophysical properties—such as meter, phonetic elements, and verbal devices intrinsically linked to the metonymic core—he adeptly avoids outright excess.

Concerning the "ecological properties" of his narrative, Nezami endeavors to link metonymies with spiritual literary devices pertaining to their core, thereby altering their domain of application and revitalizing meaning through the establishment of asymmetrical parallels. Given that Nezami's chosen narratives were widely known, precluding significant alterations to their plots, he meticulously cultivated his expressive style. This was achieved through the incorporation of exaggeration, the introduction of extraordinary events, and the deployment of both novel metonymies and familiar allegories. These literary devices, on one hand, frequently involve exaggeration, which naturally captures reader interest. On the other hand, the judicious use of proverbs and metonymies can render verses somewhat predictable, and this very predictability can serve as an

engaging factor in the creative process, ultimately contributing to the work's aesthetic appeal and reader enjoyment.

Within the framework of "collative properties", Nezami actively pursues novelty by recontextualizing established metonymies and introducing original ones into his poetry. To foster complexity, he frequently embeds multiple metonymies sharing a common core within a single verse, transmutes metonymies into similes by reconfiguring their application domains, and juxtaposes several metonymies within a single line. Furthermore, he skillfully employs contrast to engender incongruity and integrates metonymies with exaggeration to evoke surprise.

5. Conclusion

In summary, to ensure the renowned narrative of *Khosrow and Shirin* remained engaging for his audience, Nezami Ganjavi made extensive use of metonymy. By deliberately enhancing its psychophysical properties—through techniques such as the repetition of metonymic terms, puns, and harmonious metonymies—and its collative properties—manifested in the introduction of novel metonymies, the transformation of metonymies into similes, exaggeration, and contrast—Nezami effectively mitigated the limitations posed by the story's ecological properties. These limitations arose from the inherent familiarity and conventionality of the narrative's core meaning. Ultimately, this strategic employment of metonymy served to optimize the story's arousal potential, thereby captivating readers and preventing monotony.

Keywords: Aesthetics, Metonymy, Nezami Ganjavi, *Khosrow and Shirin*.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۹-۳۹
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.83771.1135

زیبایی‌شناسی کنایه در خسرو و شیرین

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

چکیده

نظامی برای آنکه داستان خسرو و شیرین را «دست‌بافی تازه درپوشد» و شعرش را از شعر داستان‌پردازان پیش از خود چون فردوسی و فخرالدین اسعد گرگانی متمایز سازد، در نظم داستان شگردهایی به کار برده که شناسایی دقیق و معرفی آن‌ها چه بسا ناممکن باشد؛ اما کاربرد گستردهٔ کنایه، طرزی است که برای بالا بردن ارزش زبان شعر برگزیده است. او می‌داند که در این راه نباید «از اعتدال افزون نهد گام» تا مبادا خوانندگان را نادلپسند افتد. نگارنده در این مقاله کنایات‌داستان خسرو و شیرین را به شیوهٔ دانیل برلین، از منظر زیبایی‌شناسی تجربی تحلیل کرد و بدین نتیجه دست یافت که نظامی برای اینکه داستان معروف خسرو و شیرین را برای خوانندگان لذت‌بخش گرداند از کنایه به‌طور گسترده بهره برده و توانسته است با بالا بردن خواص روان‌فیزیکی (چون تکرار واژگان کنایه، جناس‌ها و کنایات هم‌آهنگ) و خواص هم‌سنجی (چون ایراد کنایات تازه، تبدیل کنایه به استعاره، اغراق و تضاد) کوشیده تا کاستی خواص بوم‌شناختی داستان (به دلیل آشنا و معمولی بودن معنا و مفهوم داستان) را جبران کند و پتانسیل برانگیختگی آن را به حد متعادلی برساند تا خوانندگان ذوق یابند و ملول نگردند.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، کنایه، نظامی گنجوی، خسرو و شیرین.

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

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۲/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۲/۹
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

۱. مقدمه

۱ . ۱. بیان مسئله

کنایات در ساختار شعر نظامی گنجوی بسامدی بالا و نقشی اساسی در بیان داستان دارند. پژوهشگران بر این باورند که «زبان پر استعاره و کنایهٔ نظامی سبب آمده است که بسیاری از مفاهیم او از دسترس درک عوام به دور باشد و جز خواص از آن بهره نبرند؛ امّا عناصر عامیانه در شعر او زبان شعری او را به ذوق و پسند عوام نزدیک کرده و همین امر شهرت نظامی را در میان عوام نیز سبب آمده است» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۱۹). نظامی «برای ابداع ترکیبات جدید، گاه چنان با کلمات بازی کرده است که خوانندهٔ آثار او باید به زحمت و با اِشکال بعضی ابیات وی را که اتفاقاً عدهٔ آن‌ها کم نیست، درك کند» (صفا، ۱۳٦۹: ۸۰۸/۲).

تعداد فراوان شروحی که بر آثار نظامی نوشته‌شده، شاید مؤیّد دیدگاه فوق باشد اما پیروی گستردهٔ شعرا از مثنوی‌های وی و تعداد بی‌شمار نسخه‌های دستنویس آثارش، نشان از توجه عوام و خواص به آثار وی دارد. هم‌چنین این توجه و اقبال نشان می‌دهد که مردمان نه‌تنها اشعار او را می‌فهمیدند، بلکه از آن‌ها لذت نیز می‌بردند.

۱ . ۲. نظامی و کنایه

اهمیت کنایه در هنر شاعری نظامی تا حدی است که سعید حمیدیان «او را شاعر استعاره و کنایه» می‌نامد (حمیدیان، ۱۳۸۹) و پورنامداریان نیز معتقد است: «اگر بر ترکیبات و عبارات کنایی که در آثار نظامی به گستردگی به کار رفته است، مثل‌ها و ضرب المثل‌ها و عباراتی را چه فعلی و چه غیرفعلی که معنی مجموع کلمات در آن‌ها غیر از معنی حاصل از تک‌تک کلمات است، بیفزاییم بدون تردید گروهی دیگر از تصویرهای چشم‌گیر در شعر نظامی نیز همین انواع کنایات خواهد بود که وجههٔ ادبیت شعر او را با ابهامی که ایجاد می‌کند، افزایش می‌بخشد» (نظامی گنجوی، ۱٤۰۱: صدوچهل‌وهفت).

نظامی برای نوآوری و کسب اقتدار، کنایه را به‌عنوان مزیت زبانی شعر برگزیده است. او با کاربرد فراوان کنایات تازه، غرابت اشعارش را نسبت به اشعار پیشینیان از جمله فردوسی و

فخرالدین اسعد گرگانی نشان می‌دهد. پورنامداریان با اذعان به اینکه «زبان رسمی شعر و نثر در زمان او، زبانی است که روی به تصنع و تکلف دارد» (همان: صدوپانزده -صدوشانزده)، علت ابداع ترکیبات تازه و فراوانی آن در شعر نظامی را به دَری‌نبودن زبان مادری شاعر منسوب می‌کند و بر این باور است که گنجاندن این کنایات تازه در ساختار نحویِ گاه بسیار موجزْ سبب تعقید شعر و دشواری دریافت آن می‌گردد (همان: صدوشانزده).

۱ . ۳. زیبایی‌شناسی

اصطلاح زیبایی‌شناسی را باومگارتن[1] آلمانی در سدهٔ هفدهم میلادی وضع کرد که «نظریهٔ ادراک حسی، نظریهٔ زیبایی و نظریهٔ هنر را دربرمی‌گرفت. در این گونه از زیبایی‌شناسی وجه زیبایی‌شناختی تنها یک جنبه از نظریه‌ای عام در باب چگونگی ادراک، شناخت و کنش انسان‌ها در جهان است» (درانتی، ۱۳۹۳: ۱۵)؛ اما سابقهٔ پژوهش‌های مرتبط با زیبایی و آثار زیبا به روزگاران کهن می‌رسد. در آثار یونانیان باستان دربارهٔ زیبایی، معیارها و مصادیق، انواع و اهداف آن سخن رفته و تعاریف بسیاری از زیبایی و چیز زیبا ارائه شده که با وجود تفاوت‌ها و تنوعات بسیار، وجه اشتراک همگی در این است که زیبایی امری نیک و خوشایند است. «واژهٔ کالون[2] که یونانیان باستان برای زیبایی به کار می‌بردند به هر چیزی که لذت می‌بخشید، مجذوب می‌کرد و موجب ستایش و تقدیر بود دلالت داشت» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲: ۱/ ٦٤). از نظر افلاطون، دیوجانس[3] بابِلی و پانائتیوس[4] لذتی که در زیبایی وجود دارد مرتبط با فضیلتی است که خود را در زندگی با نظم و ترتیب، به‌شایستگی و به‌درستی ابراز می‌کند. از نظر افلوطین زیبایی بهره‌مندی از صورِ مثالی است؛ یعنی تجسم صور افلاطونی در شیء» (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۸: ١٦). در قرون وسطی، دیونوسیوس زیبایی را تناسب و درخشندگی تعریف می‌کرد (تاتارکیویچ، ۱۳۹٦: ۲/ ۵۵). اگوستین قدیس زیبایی را چیزی می‌دانست که در

1. Alexander Gottlieb Baumgarten
2. kalon
3. Diogenes
4. Panaetius

دیده‌شدن خوشایند است (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۹۸: ۲۱). در دورهٔ معاصر نیز افراد بسیاری زیبایی را موجب نوع خاصی از لذت می‌دانند (ر.ک. فاسترگیج، ۱٤۰۰: ۲۸۷).

گروهی معتقدند زیبایی و ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، نتیجهٔ پاسخ‌های ادراکی و عاطفی مخاطبان هنر است و نگرش فاعلِ شناسا را در تعریف زیبایی مؤثر می‌دانند. گروهی نیز زیبایی را ویژگی ذاتی اُبژه یا امر مورد شناسایی می‌دانند. گروهی نیز چون افلوطین[1] و متألهان زیبایی را امر متعالی و ثابت می‌دانند که در صوَر معقول یا عالم مثال وجود دارد.

درست است که هم تجربه‌ها و نگاه سوژه و هم ویژگی‌های ابژه هر دو در زیبا نامیدن چیزی مهم هستند؛ اما این دو مانعةالجمع نیستند؛ زیرا با وجود تنوع تجربه‌ها و زوایای دید سوژه‌ها «تحقیقات روان‌شناختی فراوانی حامی این ایده‌اند که معیارهای زیبایی قطع نظر از فرهنگ، تبار، سن، درآمد، یا جنسیت به طرزی چشمگیر با یکدیگر سازگارند» (نهاماس، ۱٤۰۰: ۱۰۷) یعنی شاخص‌ها و معیارهای زیبایی را صرفاً باید براساس شناخت جمعی انسان‌ها و در اُبژه جستجو کرد نه در سوژهٔ منفرد.

حال چه زیبایی را محصول دیدگاه بیننده بدانیم یا محصول ویژگی‌های ذاتی شیء زیبا یا برآمده از عالم مثال، در هر سه حالت زیبایی باید دارای اصول و ویژگی‌هایی باشد، چه این اصول و ویژگی‌ها در خود شیء باشد و چه مخاطب به شیء نسبت داده باشد. این اصول و ویژگی‌ها که در اغلب دیدگاه‌های یونانیان باستان مشترک است عبارت‌اند از: نسبت متناسب، نظم، و تقارن. این دیدگاه‌ها به نوعی در نظریه‌های جدید زیبایی نیز منظور شده‌اند. در این مقاله بر آنیم تا با استفاده از یکی از رویکردهای تجربی به زیبایی‌شناسی، یعنی رویکرد و روش دانیل برلین[2]، به بررسی جایگاه و نقش زیبایی‌شناختی کنایه در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی بپردازیم.

1. Plotinos
2. Daniel E Berlyne

۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ زیبایی‌شناسی تجربی به زبان انگلیسی مقالات بی‌شماری نوشته شده است که هیچ‌کدام بـه کاربسـت آن در شـعر نپرداخته‌انـد. در ایـران نیـز چنـد مقالـه در نقـد یـا معرفـی عصب‌زیبایی‌شناسی نگاشته شده‌اند که باز پیوندی با موضوع مقالهٔ حاضـر نـدارد؛ امـا دربـارهٔ نظامی و خمسهٔ وی مقالات و آثـار بسـیار نگـارش یافتـه کـه از آن میـان مقـالات زیـر از برخـی وجوه با مقاله حاضر مرتبط‌اند:

پورنامداریان و موسوی (۱٤۰۰) در مقالهٔ «زبان نظـامی گنجـوی» بـه بحـث دربـارهٔ زبـان شعری نظامی در مخزن‌الاسرار پرداخته‌انـد و برخـی وجـوه مهـم زبـانی وی را بررسـی و معرفـی کرده‌اند.

زمانی و پیامنی (۱٤۰۱) در مقالهٔ «ساختار زبانی کنایات نظامی گنجوی در منظومهٔ هفـت پیکر» کنایات را از لحاظ ساختاری بررسی کرده‌اند.

ناصری و عظیمی (۱۳۸۹) در مقالـهٔ «تنـوع کنایـات عامیانـه در لیلـی و مجنـون نظـامی» کنایات عامیانه لیلی و مجنون را معرفی کرده‌اند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری: نظریه‌های کهن شـعری کـه اغلـب فلسـفی‌اند، غایـت شـعر را تـأثیر در مخاطب می‌دانند. انفعال حاصل از هنر، چیزی است که از روزگار افلاطون تا کنـون از مقاصـد اصلی هنر بوده و به واسطهٔ عواملی حاصل می‌شـده اسـت کـه امـروزه زیبایی‌شناسـی تجربـی و زیبایی‌شناسی روان‌شناختی، با آزمایش‌های تجربی در پی یافتن آن عوامـل و محرک‌هـا و ترسـیم الگوی آن هستند. از آن جمله می‌توان به نظریهٔ شـعری خواجـه نصـیر اشـاره کـرد کـه بـر بنیـاد نظریهٔ ارسطو نهاده شده است. ارسطو، در تعریف تراژدی می‌نویسـد: «تـراژدی تقلیـد اسـت از کرداری ... به وسیلهٔ کلامی که شفقت و هراس را برانگیزد تـا سـبب تزکیـهٔ نفـس انسـان از ایـن عواطف و انفعالات گردد» (زرین‌کـوب، ۱۳۸۲: ۱۲۱). خواجـه نصـیر نیـز پیـرو سـخن ارسـطو می‌نویسد: «صناعت شعری ملکـه‌ای باشـد کـه بـا حصـول آن بـر ایقـاع تخیلاتـی کـه مُبـادی

انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد... و محققان متأخران گویند شعر کلامی است مخیّل؛ مؤلف از اقوالی موزون متساوی مقفی» (۱۳٦۱: ٥٨٦). سپس خواجه در تبیین قید "مخیّل" می‌نویسد: «مخیّل کلامی بود که اقتضاء انفعالی کند در نفس به بسط یا قبض یا غیر آن بی‌ارادت و رویّت» (۱۳٦۱: ٥٨٧).

از میان نظریه‌ها و رویکردهای بی‌شمار زیبایی‌شناسی، نظریه‌ای که بر اساس علوم عصب‌شناسی و روان‌شناسی رواج و مقبولیت زیادی پیدا کرده و به بررسی عوامل و فرایندهای انفعال هنری مخاطب می‌پردازد، زیبایی‌شناسی تجربی است. «زیبایی‌شناسی تجربی با انتشار درآمد زیبایی‌شناسی اثر گوستاو تئودور فخنر[1] در سال ۱۸۷٦ آغاز شد ... . در زیبایی‌شناسی تجربی هدف عبارت است از کاربرد معیارهای عینی به جای روش‌های قیاسی که با جمع‌آوری نمونه‌های فراوان از واکنش افراد عادی به تعداد زیادی از ابژه‌های زیبایی‌شناختی به دست می‌آید» (سیلی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۰).

دنیل الیس برلین، روانشناس بریتانیایی-کانادایی بر اساس دیدگاه‌های فخنر روش تازه‌ای برای پژوهش‌های زیبایی‌شناسی طراحی کرد و آن را "رویکرد روان زیست‌شناختی به زیبایی‌شناسی تجربی" (همان: ۱۲) نامید. برلین بر این باور است که «جانداران به حد متعادلی از تحریکات کلی قشر مغز واکنش مثبت نشان می‌دهند؛ یعنی میزان بسیار بالا یا بسیار پایین برانگیختگی خوشایند نیست. وی متغیرهای مؤثر در برانگیختگی را سه گونه می‌داند:

۱. خواص روان‌فیزیکی محرک (مانند شدت روشنایی یا ارتفاع صدا)؛

۲. خواص بوم‌شناختی (ارزش پیام یا معناداری)؛ و

۳. خواص هم‌سنجی محرک (مانند تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری و شگفت‌انگیزی).

بر اساس نظریهٔ برلین پتانسیل برانگیختگی محرک و پتانسیل برانگیختگی زمینهٔ پیرامونیِ آن با هم جمع می‌شوند تا سامانهٔ شبکه‌ای تحریکی را وادارند تا موجب برانگیختگی منتشر در سراسر قشر مغز شود. این تحریک عصبی در جریان انتشارش از مراکز مربوط به خوشایندی

1. Gustav Theodor Fechner

(لذت) که آستانهٔ برانگیختگی پایین‌تری دارند، تحریک می‌شوند و همچنان که پتانسیل برانگیختگی محرک افزایش می‌یابد، بر پسند زیبایی‌شناختی افزوده می‌شود، اما با نزدیک شدن به حد نهایی برانگیختگی مراکز پاداش، رفته‌رفته مراکز مربوط به ناخوشایندی برانگیخته می‌شوند و خوشایندی محرک رو به کاهش می‌گذارد تا آنکه به وضعیت خنثی می‌رسد و سرانجام به ناخوشانیدی کامل می‌انجامد. برلین بر آن بود که از میان خواص دخیل در پتانسیل برانگیختگی، خواص هم‌سنجی (مانند تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری و شگفت‌انگیزی) که از سنجش یک محرک با تجربیات پیشین یا از مقایسهٔ بخش‌های مختلف یک محرک با هم حاصل می‌شوند، بیشترین سهم را در ادراک زیبایی دارند» (طباطبایی، ۱٤۰۰: ۱۷).

۳. ۲. روش پژوهش: هرچند الگوی برلین و دیگر محققان زیبایی‌شناسی تجربی و عصب‌زیبایی‌شناسی از آزمایش‌های مبتنی بر آزمون محرک‌ها در هنرهای بصری بر آمده است، اما اصول این نظریه قابل انطباق بر سایر هنرها نیز هست؛ ازاین‌رو، نگارنده در نظر دارد تا "متغیرهای مؤثر در برانگیختگی" را برای "تحلیل شعر" منطبق سازد و از این الگو برای بررسی زیبایی‌شناختی کنایات در زبان شعری نظامی بهره گیرد و آن را برای بررسی شعر و ادبیات بیازماید و قابل انطباق کند. ایرادی که ممکن است بر این انطباق وارد گردد این است که محقق بدون آزمایش‌های تجربی و عینی چگونه می‌تواند تأثیر این خواص را بر مخاطب بسنجند؟ به همین دلیل نتایج این انطباق از حدّ ادعا فراتر نخواهد رفت. نگارنده دو پاسخ بدین ایراد دارد:

نخست؛ دست‌کم نگارنده تأثیر این خواص و معیارها را در خود می‌تواند احساس کند و به بیان و ابراز نظر شخصی بپردازد و مقاله حاصل تجربیات زیبایی‌شناختی وی باشد و با عنایت به اینکه «تحقیقات روانشناختی فراوانی حامی این ایده‌اند که معیارهای زیبایی قطع نظر از فرهنگ، تبار، سن، درآمد، یا جنسیت به طرزی چشم‌گیر با یکدیگر سازگارند» (نهاماس، ۱٤۰۰: ۱۰۷)؛ ازاین‌رو می‌توان این تجربهٔ شخصی را به دیگران هم تعمیم دارد.

دوم؛ مبنای تحلیل و تطبیق همان معیارهای مندرج در کتب علوم بلاغی خواهد بود که طی سده‌ها بر اساس تجربیات دانشمندان بلاغت در کاربرد زبان به دست آمده است. وقتی

افلاطون و ارسطو دربارهٔ تأثیر هنر به‌ویژه شعر سخن می‌گفتند و اصول و معیارهایی برای سخن مؤثر تدوین می‌کردند، بی‌گمان بر اساس آزمایش‌های بالینی مدوّن روان‌شناختی و تجربی نبوده، بلکه بر اساس دانش و تجربهٔ خود و دیگران بوده است. همین اصول و معیارها با گذشت قرن‌ها، تغییر فرهنگ‌ها، و تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، هنوز در میان همهٔ ملل و همهٔ انسان‌ها از زن و مرد و خرد و کلان هم‌چنان در سرودن شعر و گفتن سخنِ مؤثر، معتبر و کارآمد هستند.

از این روی، در بررسی شعر می‌توان بر مبنای ویژگی‌های زیر عمل کرد:

۱. خواص روان‌فیزیکی محرک: برلین خواصی مانند شدت روشنایی و نورپردازی در هنرهای تصویری یا ارتفاع صدا در هنرهایی چون خوانندگی یا فیلم و تئاتر را از این مقوله می‌شمارد. در شعر عناصری چون وزن، آواها، جناس‌ها و سجع‌ها را می‌توان دارای این خواص دانست؛

۲. خواص بوم‌شناختی: یعنی ارزش پیام و معنای شعر و سخن؛

۳. خواص هم‌سنجی شامل

۳ . ۱. تازگی: شامل نوآوری‌های صوری و معنایی در قالب و وزن و ترکیبات، استعارات، تشبیهات و کنایات نو، ...،

۳ . ۲. پیچیدگی: محرکی که دارای اجزا و مؤلفه‌های بیشتری باشد که کنایه و ضرب‌المثل نمونهٔ بارز چنین محرکی هستند،

۳ .۳ . ناسازگاری: شامل ناسازگاری درونی محرک یا ناسازگاری با محیط پیرامونش مانند پارادوکس،

۳ . ٤. شگفت‌انگیزی: ناسازگاری ویژگی‌های محرک با انتظارات مخاطب مانند اغراق.

٤. بحث و بررسی

٤. ۱. تعریف کنایه

تعاریف گونه‌گون و گاه متناقضی از کنایه ارائه شده که اغلب دامنهٔ اطلاق بسیار موسعی دارند. در تعاریف قدما کنایه اغلب شامل استعاره، مجاز مرسل و تمثیل نیز می‌شود و مفهومی

معادل معنای مجازی دارد. بَدوی الطبانه پنج تعریف از کنایه را نقل کرده است که وجه مشترک آن‌ها بیان غیرصریح است (۱۹۸۸: ۵۹۲-۵۹۵).

وحیدیان کامیار با رد تعاریف قدما که کنایه را ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم یا برعکس می‌دانند، بر این باور است که «در کنایه لازم و ملزومی در کار نیست. مثلاً می‌گوییم من از تو یک پیراهن بیشتر پاره کرده‌ام و غرض این است که تجربه‌ام از تو بیشتر است. یک پیراهن بیشتر پاره کردن نه لازم تجربه بیشتر داشتن است و نه ملزوم آنهٔ بلکه ملازم آن است. پس در کنایه به جای آوردن یک معنی، ملازم یا یکی از ملازم‌های آن را می‌آوریم. معمولاً هر معنی دارای چندین ملازم است، مثلاً "کریم‌بودن" دارای ملازم‌های متعددی است از جمله بازبودنِ درِ خانه، گسترده‌بودن سفره، زیادی خاکستر، ترسوبودن سگ، لاغربودن بچه‌شتر، مهربان‌بودن غلام. در کنایه برجسته‌ترین یا یکی از برجسته‌ترین ملازم‌ها انتخاب می‌شود» (۱۳۷۵: ٦۹-۵۵). وی در ادامه، ویژگی‌ها و زیبایی‌های کنایه را در عواملی چون دوبعدی‌بودن، نقاشی زبانی، عینیت بخشیدن به ذهنیت، ابهام، آوردن جزء و ارادهٔ کل، ایجاز، مبالغه، غرابت، آشنایی‌زدایی، و استدلال دانسته است. از میان این ویژگی‌ها شاید "نقاشی زبانی" ویژگی انحصاری کنایه باشد؛ زیرا دیگر اختصاصات در آرایه‌های دیگر نیز یافت می‌شود. به‌هرروی، این اوصاف نه تنها به‌خودی‌خود نمی‌توانند عامل زیبایی کنایه باشند، بلکه کنایه نیز به‌خودی‌خود نمی‌تواند زیبایی‌آفرین باشد مگر اینکه در متنی که به کار رفته با اهداف سخن، نیّات متکلم، و نیازهای مخاطب تناسب داشته باشد و به قول خواجه نصیر طوسی بتواند در مخاطب «انفعالاتی مخصوص بر وجه مطلوب» ایجاد کند (۱۳٦۱: ۵۸٦).

٤. ۲. تحلیل

خواجه نصیر که نظریهٔ شعری خود را بر رکن مهم مخیل بودن؛ یعنی قابلیت تصرف در نفوس مخاطبان قرار داده است، و غایت شعر را اثر در نفس مخاطب دانسته، به‌عنوان یکی از نخستین نظریه‌پردازان دربارهٔ نقش روان‌شناختی شعر و رابطهٔ زیبایی و لذت نفسانی می‌نویسد: «اموری که اقتضاء تخییل کند در قول چهار چیز بود:

الف) عدد زمان‌های قول بر وجهی ایقاعی یا نزدیك به آن و آن وزن بود؛
ب) آنچه مسموع بود از قول یعنی الفاظ؛
ج) آنچه مفهوم بود از او یعنی معانی؛
د) اموری که متعلق بود بهر دو بهم» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۱: ۵۸۸).

منظور خواجه نصیر از تخییل، همان انفعال نفسانی است، سپس توضیح می‌دهد «آنچه اقتضاء تخییل به حسب معنی کند، یا به غرابت معنی کند یا به حسب حیلتی» (همان‌جا).

خواجه نصیر همهٔ امور متعلق به شعر از قبیل وزن، قافیه، آرایه‌های لفظی و معنوی را ذیل آن چهار چیز گنجانده است؛ لذا برای بررسی نقش زیبایی کنایات از همین شیوهٔ مجمل خواجه نصیر بهره خواهیم برد و به ایراد برخی نمونه‌های شاخص عوامل لفظی و معنوی اکتفا خواهیم کرد.

٤. ۲. ۱. خواص روان‌فیزیکی کنایات

به‌طور کلی شامل موسیقی کلام و در اینجا موسیقی عبارات و ترکیبات کنایی است که نخست از رهگذر وزن شعر و سپس از طریق آرایه‌های لفظی چون جناس‌ها و سجع‌ها و هم‌آوایی‌ها نمودار می‌گردد. ترکیبات و عبارات کنایی چون در متن منظومه خسرو و شیرین به کار گرفته شده‌اند، خواص روان فیزیکی آن‌ها تابع وزن کلی منظومه است و باید درون وزن کلی شعر بررسی گردد. وزن خسرو و شیرین در بحر هزج مسدس محذوف می‌گنجد و این بحر از لحاظ روان و سبک بودن، در حد متوسط است؛ نه چون بحر سریع مطوی مکشوف (بحر مخزن الاسرار) رقصان و تند و شتابان است و نه چون بحر هزج مثمن سالم و رجز مثمن، ثقیل و کندرو. انتخاب بحر هزج مسدس باعث شده تا عبارات کنایی که درون این بحر قرار گرفته‌اند، از لحاظ سبکی و سنگینی در حالت اعتدال باشد.

از وزن کلی منظومه که بگذریم، نظامی هنگام کاربرد کنایات، برای برجسته‌کردن سخن، تناسبات لفظی و معنوی چشمگیری ایجاد می‌کند که عمدهٔ تناسبات لفظی شامل تکرار واج، هجا یا واژه‌های همگون است. تناسبات معنوی نیز عمدتاً شامل ایهام، مراعات نظیر

و تضاد می‌شود. گرایش نظامی به کاربرد گستردهٔ صنایع لفظی علاوه بر سلیقه و سبک شخصی وی، سبک دوره نیز هست. دورهٔ نظامی «عصر توجه هر چه بیشتر به عناصر روساختی شعر و دورهٔ بهره‌گیری از تمام امکان و توان زبان و ادب فارسی و کلیهٔ دستاوردهای علم و فکر و فرهنگ در راه خلق مضامین و شیوه‌های بیانی تازه و کشف روابط شاعرانه جدید در میان همهٔ پدیدارهای خلقت است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۳-۱٤). نمونه‌هایی از تناسبات لفظی مبتنی بر الفاظ کنایات عبارت‌اند از:

الف) تکرار هسته کنایه: یکی از شگردهای نظامی برای برجسته کردن خواص روان‌فیزیکی کنایات تکرار لفظ هستهٔ کنایه در بیت است که اغلب در معنا و مفهوم دیگری به کار رفته است؛ یعنی از مقولهٔ جناس تام است، اما گاه کنایات دیگری نیز بر اساس آن هسته ساخته است، مانند نمونه‌های زیر:

- بوی شیر از دندان آمدن (نشانهٔ کودک بودن):

هنوزم بوی شیر آید ز دندان مشو در خون من چون شیر خندان (نظامی، ۱۳۷۸: ٤٦)

لفظ "شیر" هستهٔ کنایه است که در مصرع دوم به طریق جناس تام تکرار شده و افزون بر افزایش سطح موسیقایی سخن، موجب پیچیدگی آن هم شده است.

- دست بر سر زدن (نشانهٔ اندوه و افسوس و حسرت):

مژه بر نرگسان مست می‌زد ز دست دل به سر بر دست می‌زد (همان: ۳۵۰)

- دست درآوردن (نشانهٔ در اختیار گرفتن، وصل)، به دست آوردن (نشانهٔ در اختیار گرفتن)، دست برآوردن (نشانهٔ شادی، سپاس‌گزاری):

دویدم تا به تو دستی در آرم به دست آرم تو را دستی برآرم (همان: ۱۵۲)

نظامی در این بیت سه کنایه با هستهٔ "دست" درکار کرده است بی آن که رابطهٔ هنری میان واژگان دست باشد.

- سر کشیدن (نشانهٔ نافرمانی)، سر در کشیدن (نشانهٔ گریختن):

گمان بردند که اسبش سر کشیده است ندانستند که او سر درکشیده است (همان: ٧٤)

"سرکشیدن" حالت مقابل "سردر کشیدن" است و نوعی رابطهٔ تقابل میان این دو واقع شده است.

ب) پی‌درپی آوردن کنایات دارای هستهٔ واحد در چند بیت: یکی از روش‌های رایج و مؤثر نظامی برای برجسته‌سازی شعر این است که کلیدواژه‌ای را که به مذاقش خوش آمده و امکان تمرکز بر آن و استفاده‌های متعدد از آن هست، مبنای تردستی شاعرانه قرار می‌دهد و هر چه در چنته دارد بر روی کار می‌آورد. در این سه بیت که پشت سر هم آمده، بر مبنای "دست" کنایاتی چون دست‌گیری، دست بستن، دست درآوردن، به دست آوردن، دست برآوردن، در دست آمدن، از دست رفتن، را ساخته است و هفت بار از دست بهره برده است. البته در کنار دست، از فعل "آرم" نیز سه بار بهره برده است: آرم، درآرم، برآرم. افزون بر این، میان دست‌گیری و دست بستن، در دست آمدن و از دست رفتن، تو و من رابطهٔ تضاد است:

صواب آید روا داری پسندی؟ — که وقت دست‌گیری دست بندی؟
دویدم تا به تو دستی درآرم — به دست آرم تو را، دستی برآرم
چو می‌بینم کنون زلفت مرا بست — تو در دست آمدی من رفتم از دست

(همان: ۱۵۲)

از این تکرارهای پی‌درپی اگر بگذریم تکرارهای ناپیوسته نیز بسیار زیاد است. نظامی برای اینکه سادگی و بی‌تکلف بودن مفهوم و معنا و سادگی برخی ابیات را جبران کند و تعادل نسبی در میان محرک‌ها برقرار سازد، در ابیات دیگر، به‌ویژه ابیاتی که کنایاتی دارند، از موسیقی درونی، یعنی تکرار و جناس بهرهٔ بسیار برده است.

ج) مراعات نظیر:

- خواب خرگوش دادن: آهو و شیر با خرگوش دارای مراعات نظیرند.

به چشم آهوان آن چشمهٔ نوش — دهد شیرافکنان را خواب خرگوش (همان: ۵۱)

- دست بر سر نهادن: میان دیده و سر و دست مراعات نظیر است.

از آن غم دست‌ها بر سر نهاده — ز دیده سیل طوفان بر گشاده (همان: ۷۵)

– سر پیچیدن: سر، گیسو، رخ و گردن از مقولهٔ مراعات نظیرند.

چو سر پیچید گیسو مجلس آراست چو رخ گرداند گردن عذر آن خواست (همان: ۱٤٥)

– سر کش: دل، گردن و سر آرایهٔ مراعات نظیر دارند.

کمند دل در آن سرکش چه پیچم رسن در گردن آتش چه پیچم (همان: ۲۰۵)

٤. ۲. ۲. خواص بوم‌شناختی

یعنی ارزش پیام و معنای شعر و سخن. داستان خسرو و شیرین داستانی معروف بوده و ظاهراً روایت نظامی با روایت رایج در میان ایرانیان در کلیت مغایرتی نداشته است؛ ازاین‌رو، این داستان برای مردمان اران و دیگر نقاط ایران آشنا بوده است و از لحاظ محتوای کلی غرابت و تازگی نداشته است؛ اما هر روایتی در جزئیات با روایت دیگر فرق دارد و همین تفاوت در شیوهٔ روایت و بیان داستان و سبک شاعر است که بلاغت وی را نشان می‌دهد و داستان را در میان مخاطبان نامکرر می‌کند و بدان تازگی می‌بخشد.

پیش‌تر، از خواجه نصیر نقل کردیم که غرابتِ معنی یکی از اموری است که سخن را مخیّل می‌سازد و آن را از حالت معمول و روزمره خارج می‌کند؛ و غرابتِ معنی غالباً به‌واسطهٔ حیلت‌های شاعرانه؛ یعنی صنایع معنوی چون استعاره، تشبیه، کنایه، ایهام، قلب مطلب، استتباع و ... ایجاد می‌شود.

معانی کنایاتی که نظامی در اشعار خود به کار برده اغلب آسان‌یاب هستند؛ آشنایی آن‌ها بیش از غرابتشان است. ازاین‌رو، نظامی برای آشنایی‌زدایی از کنایات، آن‌ها را در اغلب موارد با یک یا چند آرایهٔ معنوی همراه می‌کند و بدین گونه کنایه اغلب از حوزهٔ کاربردی خود خارج می‌شود و به حوزهٔ دیگری منتقل می‌گردد، مثلاً از حوزهٔ انسانی به حوزهٔ اجرام آسمانی منتقل می‌شود یا از حوزهٔ انسانی به حیوانی یا برعکس. کنایاتی که بدین گونه از حوزهٔ خود بیرون می‌روند همگی موجب پدید آمدن استعاره می‌شوند؛ استعارهٔ مکنیّه یا استعارهٔ مجازبنیاد (استعاره‌ای که بنای آن بر مجاز نهاده شده است). مانندِ:

– سر بلندیِ زمین:

ز تاجت آسمان را بهره‌مندی زمین را زیر تختت سربلندی (همان: ۱۱۷)

در این بیت، سربلندی که ویژهٔ حوزهٔ انسانی است به حوزهٔ جمادات منتقل و بـه زمـین منسـوب شده است و بدین گونه استعارهٔ کنایی پدیدآمده است.

– از پای افکندن:

درآمد زور دستش را شکوهی به هر زخمی ز پای افکند کوهی (همان: ۲۵٤)

این کنایه اصالتاً مربوط به حوزهٔ انسانی است؛ اما در حـوزهٔ حیوانـات هـم شـاید بتوانـد کـاربرد کنایی داشته باشد؛ اما وقتی که به حوزهٔ موجوداتی چون کوه که پای ندارنـد، منتقـل می‌گـردد از سطح کنایه به مرتبهٔ استعاره ارتقا می‌یابد. در ابیات فوق کنایه از مرز خود گذشته و به حـوزهٔ استعاره وارد شده است. یا اینکه کنایات با صنایع معنوی دیگر همراه می‌شوند، مانندِ:

– دل تنگ:

به زندان مانده چون آهن درین سنگ دل از شادی و دست از دوستان تنگ

(آرایهٔ استخدام) (همان: ۳٤۰)

– از دست رفتن:

منم خاکی چو باد از جای رفته نشاط از دست و زور از پای رفته (همان: ۲٤۷)

میان خاک و باد رابطهٔ تضاد است و "نشاط از دست رفتن" به قرینهٔ "زور از پای رفـتن" بـه معنـی ناتوان شدن دست و از میان رفـتن قـدرت و نیـروی بـدنی اسـت؛ امـا اگـر از دسـت رفـتن را در معنای کنایی تلقی کنیم، نشاط در معنی شور و شوق خواهد بود که در وجود فرهـاد نیسـت. در این بیت و برخی ابیات دیگر مانند بیت زیر:

همان رسم پدر بر جای می‌داشت دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ٤۰)

شگردی به کار رفته که از گونهٔ ایجاد توازی میـان دو جملـه نـامتوازی اسـت. ایـن امـر موجـب می‌شود تا مفهوم و معنای هر گزاره در پیوند با گزارهٔ دیگر متغیر گردد؛ یعنی با تغییر گـزارهٔ پایـه یا گزاره اصلی، گزارهٔ دیگر تابع آن گردد و معنای ایهامی به خود گیرد.

گزارهٔ اول: نشاط از دست رفته است. این گزاره می‌تواند دو ژرف‌ساخت متفاوت داشته باشد که با گشتارهایی به روساخت واحد رسیده‌اند: ۱) ژرف‌ساخت اول: نشاط (نیرو) از دست (به‌عنوان یکی از اعضای بدن) رفته است (دستش حرکت نمی‌کند)؛ ۲. ژرف‌ساخت دوم: نشاط از دست (در معنای کنایی) رفته است (شادی و شور و شوقی نیست).

گزارهٔ دوم: زور از پای رفته است. این گزاره تنها یک ژرف ساخت دارد: ۱) زور از پای (به‌عنوان یکی از اعضای بدن) رفته است (یعنی پایش توان ندارد)؛ اما چون با گزارهٔ «نشاط از دست رفته است» رابطهٔ توازی دارد به تبع ژرف‌ساخت دوم گزارهٔ اول، ژرف‌ساخت دومی را به ذهن متبادر می‌کند که کنایی باید باشد: زور از پای رفته = زور از دست رفته = زور و نیرویی نیست (نه اینکه پای بی‌زور باشد بلکه اساساً زوری نیست).

این شگردها از این جهت که معنی را تازگی می‌بخشند در اینجا اجمالاً معرفی شدند، اما در اصل از زمرهٔ خواص هم‌سنجی تلقی می‌شوند؛ لذا در بخش بعد به‌طور مشروح بدان پرداخته می‌شود.

٤. ۲. ۳. خواص هم‌سنجی

خواص هم‌سنجی کنایات (شامل تازگی، پیچیدگی، ناسازگاری، شگفت‌انگیزی)، به گونه‌ای درهم تنیده است که جدا کردن آن‌ها از یکدیگر بسیار دشوار است. طبعیتاً کنایات تازه و نو شگفت‌انگیز خواهند بود، کنایات پیچیده نیز ممکن است شگفت‌انگیز باشند یا ممکن است نوعی تازگی در کنایات پیچیده باشد. به‌هرروی، تفکیک حدود و ثغور این ویژگی‌ها شاید ناممکن باشد.

الف) تازگی

کاربرد نوآیین کنایه و کنایات نوآیین. نظامی عموماً ترکیب رایج کنایات را حفظ می‌کند و گاهی نیز ترکیب را به هم می‌ریزد و به روشی تازه آن کنایه را طرح می‌نماید، مانند بیت زیر:

ز بهر جان درازیش از جهان شاه ز هر دستی درازی کرد کوتاه (همان: ٤۲)

که قاعدتاً باید بدین گونه می‌بود: شاه، دست درازدستان را کوتاه کرده بود، یا شاه دراز دستی را از میان برداشته بود.

نظامی "سر بر سر زانو گذاشتن" را به سر نسبت داده و آن را به شکل استعارهٔ مکنیه گفته است. افزون بر این گذاشتن را به نشستن تغییر داده است: "سر بر سر زانو نشسته" و نوعی تشخیص هم دارد:

سری داریم و آن سر هم شکسته　　به حسرت بر سر زانو نشسته (همان: ٤٤٢)

کنایه "جان بر سر نهادن" را از روی "جان بر کف دست نهادن" ساخته و به همین معنی است:

چو مشعل سر در آوردم بدین در　　نهادم جان خود چون شمع بر سر (همان: ۳۷۱)

البته طبق بنیان فکری و تجربی‌ای که پایهٔ اندیشگانی صورت قبلی و رایج کنایه حامل آن است، جان را بر کف دست می‌گذارند نه بر سر، اما چون خود را به شمع تشبیه کرده، طریق مشاکله سپرده است.

در ابیات زیر کنایاتی به کار رفته است که در اشعار شاعران قبل از نظامی ندیدم؛ مانند «آب خفته: آب راکد»، «کم رَختی: بی سامانی، پریشانی»، «صحرا خرام: کنایه است از همراهان شیرین»، «دلپرداز: آرامش‌بخش، غم‌زدا»:

در آبی نرگسی دیدم شکفته　　چو آبی خفته وز او آب خفته (همان: ۸۶)

رخش سیمای کم رختی گرفته　　مزاج نازکش سختی گرفته (همان: ۷۶)

که رسمی بود کآن صحرا خرامان　　به صید آیند بر رسم غلامان (همان: ۷۴)

ازین اندیشه لختی باز می‌گفت　　حکایت‌های دل پرداز می‌گفت (همان: ۸۸)

در بیت زیر دو کنایه "بر دست داشتن چیزی" و "بر پای داشتن چیزی" با ساختار دستوری واحد به کار رفته‌اند که موجب شده تا "بر پای داشتن" به طریق مشاکله و ابهام، معنای دیگری را افاده کند. هرمز که پس از درگذشت کسری بر تخت پادشاهی نشسته بود، همانند پدر دهش در دستش بود (بخشندگی می‌کرد) و دین را بر پای می‌داشت (دینداری می‌کرد)، اما چون دهش به دست هرمز منسوب است و هرمز با دستش بخشندگی می‌کرد، در بادی امر

ممکن است خواننده به غلط تصور کند که هرمز دین را نیز با پایش نگه می‌داشت، درحالی‌که پای متعلق به دین است نه هرمز:

همان رسم پدر بر جای می‌داشت دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ٤٠)

پای در گل ماندن (پای در گل ماندن عموما به فاعل منسوب است و به مفعول گذر نمی‌کند اما در اینجا کسی را پای در گل داشتن آمده است که شاید نوآورانه باشد):

نبینی چشمه‌ای کز آتش دل ندارد تشنه‌ای را پای در گل (همان: ۸۳)

ب) پیچیدگی

یعنی محرکی که دارای اجزا و مؤلفه‌های بیشتری باشد. کنایه و ضرب‌المثل نمونهٔ بارز چنین محرک‌هایی هستند. بااین‌حال، نظامی این حد از پیچیدگی را بسنده نمی‌داند و گاه چندین کنایه را در یک بیت می‌گنجاند. در برخی موارد این کنایات دارای هستهٔ واحدی هستند، گاهی کنایات با هم تقابل دارند یا روابط و مناسبات معنایی دیگری دارند.

آوردن بیش از یک کنایه با هستهٔ واحد در بیت:

- مهر چیزی را شکستن/سردستی /بر سر دست آمدن:

چو من گنجی که مُهرم خاک نشکست به سردستی نیایم بر سر دست (همان: ۳۳۱)

- در دست آمدن / از دست رفتن:

چو می‌بینم کنون زلفت مرا بست تو در دست آمدی من رفتم از دست (همان: ۱۵۲)

- تقابل به دست آوردن و از دست دادن:

مرادی را که دل بر وی نهادی به دست آوردی و از دست دادی (همان: ۱۷۲)

تبدیل کنایه به استعاره با تغییر حوزهٔ کاربرد کنایه

- افیون خوردن / خوراندن:

همه افیون‌خور مهتاب گشته ز پای افتاده، مست خواب گشته (همان: ۳۵۱)

افیون خوردن (افیون خواب‌آور است): این عبارت به‌تنهایی هیچ تخییلی ندارد (البته اگر از استعاری بودن بنیاد زبان بگذریم)؛ اما وقتی با مهتاب می‌آید کلامی مخیّل می‌شود؛ زیرا مهتاب یا خود افیون است یا چون کسی است که افیون به دیگران می‌خوراند. حتی اگر به جای مهتاب نام شخص انسانی نیز می‌آمد باز می‌توانست نقش استعاری ایفا کند. مثلاً افیون‌خورِ شیرین شدن: یعنی شیرین به کسی افیون خورانده باشد. اگر واقعاً خورانده باشد که مخیل نیست؛ اما اگر کاری کرده باشد که نتیجه‌اش مانند افیون خوراندن گردد در این صورت استعاره است.

- سر خاریدن:

به تیشه چون سر صنعت بخارد زمین را مرغ بر ماهی نگارد (همان: ۲۱۶)

نظامی با تغییر حوزهٔ کاربرد سر خاریدن از حوزهٔ انسانی به حوزهٔ مفاهیم انتزاعی، یعنی صنعت (هنر، مهارت)، آن را یک‌باره از معنای رایج تهی کرده و معنایی نو در آن ریخته است و استعارهٔ مکنیه ساخته است.

- سر نهادن: که رفتاری انسانی است به فلک منسوب شده است.

خلافت را جهان بر در نهاده فلک بر خط حکمت سر نهاده (همان: ۱۹۶)

- پای داشتن کسی: پای داشتن در برابر چیزی یا کسی، به معنی استواری و استقامت است که رفتاری انسانی و با اغماض در مرتبهٔ دوم رفتاری حیوانی است؛ اما به یک مفهوم یا حالت (تن‌درستی) منتسب شده است:

همی تا پای دارد تن‌درستی ز سختی‌ها نگیرد طبع سستی (همان: ۱۷۸)

ج) تراکم کنایات و دیگر آرایه‌ها

- دست برآوردن، دست برد نمودن:

برآری دست از آن برد یمانی نمایی دست برد آن گه که دانی (همان: ۱۲)

در این بیت افزون بر تناسبات لفظی و تکرار و جناس، انواع تناسبات معنوی نیز به کار رفته است. میانِ آوردن (در دست برآوردن) و بُردن در (دست برد) تضاد است، بُرد در معنای نوعی

پارچه با بُرد (مصدر مرخم بُردن) جناس تام دارد. یمانی و نمایی، جناس قلب دارند. گـه و کـه، جناس خط دارند. یَمانی در کنار دستبرد، شمشیر یمانی را به ذهن متبادر می‌کند و در پـی ایـن، دست برآوردن نیز، شمشیر برکشیدن را به خاطر می‌رساند.

– علم فکندن، عنان درکشیدن، تنگ‌نای، لنگ‌پای:

علم بفکن که عالم تنگ‌نای ست عنان درکش که مرکب لنگ‌پای ست (همان: ٤٢٧)

– نفس برداشتن، گلوتنگ، گره گشودن، پای لنگ:

نفس بردار ازین نای گلوتنگ گره بگشای ازین پای کهن لنگ (همان: ٤٢٧)

٤. ٢. ٤. ناسازگاری

الف) تضاد

– کُله بر آسمان زدن (شادی بی‌نهایت) / سر بر زمین زدن (سجده): دو رفتـاری کـه در جهت مخالف هم هستند یکـی روی بـر آسـمان دارد و بـه سـوی بالاسـت، و دیگـری روی بر زمین دارد و به سوی پایین است:

نظر چون بر جمال نازنین زد کله بر آسمان، سر بر زمین زد (همان: ۳۵۲)

– دست‌گیری / دست بستن (این دو کنایه ضد هم هستند):

صواب آید؟ روا داری؟ پسندی؟ که وقت دست‌گیری دست بندی؟! (همان: ۱۵۲)

– دست‌گیری/ از پای افکندن:

سرم را تاج و تاجم را سریری هم از پای افکنی هم دست گیری (همان: ۳۲۷)

– سر کوبیدن (به نشانهٔ اندوه) / پای کوبیدن (به نشانهٔ شادی): دو کنایه به دو کار ضـد هم اشاره دارند.

چو شادی را و غم را جای روبند به جایی سر به جایی پای کوبند (همان: ١٦٤)

– بر دست داشتن چیزی، بر پای داشتن چیـزی: میـان دسـت و پـای تقابـل هسـت، امـا کنایات تقابل ندارند.

همان رسم پدر بر جای می‌داشت دهش بر دست و دین بر پای می‌داشت (همان: ٤٠)

– از سر گذشتن چیزی:

تو را خاکی است خاک از در گذشته مرا آبی است آب از سر گذشته (همان: ۲۱٤)

تکرار هسته (آب) موجب جناس تام و ابهام شده است. تکرار "آب" در "آب از سر آب گذشتن" موجب استعاری شدن کلام و پیچیدگی آن شده است. البته نوآوری و اغراق و شگفت‌انگیزی نیز دارد.

– افتادن، بر سر آمدن، سر کشیدن، از پا درآمدن: چهار کنایه با هم رابطهٔ تقابل دارند:

چو دانه گر بیفتی بر سر آیی چو خوشه سر مکش کز پا درایی (همان: ٤٤١)

– سر بلندی: میان آسمان و زمین و زیر تخت و سربلندی رابطهٔ تقابل است.

ز تاجت آسمان را بهره‌مندی زمین را زیر تختت سربلندی (همان: ۱۱۷)

– آتش در چیزی زدن: ناسازگاری درونی در این است که چگونه می‌توان با فرورفتن در آب، آتش در جهان زد. افزون بر این میان آب و آتش نیز رابطهٔ تضاد است.

پرندی آسمان گون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد (همان: ۷۷)

٤. ۲. ۵. شگفت‌انگیزی

الف) اغراق

– عنان را زیر زدن، دودستی شمشیر زدن با کسی: عنان را زیر زدن یعنی عنان اسب را رها کنی تا با سرعت تمام بدود. این امر در مورد انسان اسب‌سوار عادی و معمول است؛ اما برای بیان زودگذر بودن روز بسیار اغراق‌آمیز است. دودستی شمشیر زدن نیز برای انسان است و در حالت عادی خود تا حدودی اغراق دارد؛ ولی با توجه اینکه در تاریخ کسانی ذوالیمینین بوده‌اند، امکان‌پذیر است؛ اما اغراق واقعی در شمشیر زدن خورشید با فلک است؛ خورشیدی که چون سلطانی یک سوار پنداشته شده است و با فلک می‌جنگد؛ یعنی خورشید می‌کوشد تا فرونرود و غروب نکند؛ ولی سرانجام مغلوب شب می‌شود.

چو خورشید از حصار لاجوردی علم زد بر سر دیوار زردی (همان: ۴۳)

چو سلطان در هزیمت عـود می‌سـوخت علم را می‌درید و چتـر می‌دوخـت (همـان: ۴۳)
عنـــان یـــک رکـــابی زیـــر مـــی‌زد دو دستی بـا فلـک شمشـیر مـی‌زد (همـان: ۴۴)
چو عاجز گشت ازین خـاک جگرتـاب چـو نیلـوفر سـپر افکنـد بـر آب (همـان: ۴۴)

– سر کشیدن (سر بـر افـراختن بـه نشـانهٔ شـادی): سرکشـیدن انسـان بـه گـردون بسـیار اغراق‌آمیز است.

به اقبال تو خوابی خوب دیدم کز آن شادی به گردون سر کشیدم (همان: ۳۵۳)

– پای بر زمین داشتن/ ساکن بودن: ایـن کنایـه از زبـان فرهـاد اسـت کـه می‌گویـد در این دنیا هیچ سکونت و آرام و قراری ندارد.

سگان را در جهان جای و مرا نه گیا را بر زمین پای و مرا نه (همان: ٢٤٦)

– از پای افکندن: از پای افکندن کوه ممکن نیست.

به هر زخمی ز پای افکند کوهی کز آن آمد خلایق را شکوهی (همان: ۲۳۸)

– بر یکی دست خفـتن (آسـودگی): بـر یکـی دسـت خفـتن نشـانهٔ آرامـش و آسـودگی است، اما به درازنای قیامت بودن این آسودگی اغراق‌آمیز است.

شبی کز لعل می گونت شوم مست بخسبم تا قیامت بر یکی دست (همان: ٣٦٦)

۵. نتیجه‌گیری

از بررسی نوع کنایات و شیوهٔ کاربرد آن‌ها در داستان خسرو و شیرین چنین بر می‌آید که:
- نظـامی بـرای برجسـته کـردنِ "خـواص روان‌فیزیکـی کنایـات" از شـگردهایی چـون: الـف) تکرار هستهٔ کنایـه در بیـت، ب) ایـراد کنایـات پی‌درپـی بـا هسـتهٔ واحـد، و ج) مراعـات نظیـر بهـره می‌بـرد. در هـر سـخنی، گوینـده برخـی از مفـاهیم و عناصـر را بـه پس‌زمینـه می‌رانـد و برخـی را بـه پیش‌زمینـه فـرامی‌خوانـد و برجسـته می‌کنـد. نظـامی در اشـعارش از آرایـه‌ها و شگردهای متنوعی برای برجسته کردن مفاهیم و معـانی بهـره می‌بـرد؛ امـا از ایـن میـان کنایـه را بـه یـاری مَثَل‌هـا و آرایـه‌های دیگـر قوی‌دسـت کـرده اسـت تـا شاخصـهٔ شـعر وی باشـد. قـرار گرفتن کنایات در سـاختاری سرشـار از شـگردهای لفظـی و معنـایی مـرتبط بـا هسـتهٔ کنایـه یـا

گنجاندن این شگردها در عبارت‌های کنایی، جدالی بی‌پایان میان عناصر شعر برقرار می‌سازد و هرکدام از عناصر (مثلاً جناس، ایهام، تقابل، استعاره و ...) می‌کوشد تا با راندن دیگر عناصر به پس‌زمینه، قدرت و برجستگی خود را آشکار سازد و دیگری را بی‌جلوه نماید؛ اما این جدال پایان‌پذیر نیست؛ زیرا علی‌رغم افزونی کنایات و مثل‌های کنایی، برجستگی هر یک از عناصر و شگردها تقریباً متعادل است و زمینه را برای رخ‌نمایی همهٔ عناصر فراهم می‌کند. بنابر شواهدی که ذکر شد، نگارنده بر این باور است که نظامی در استفاده از خواص روان‌فیزیکی کنایات چون وزن و آوا و آرایه‌های لفظی مرتبط با هستهٔ کنایه، اندکی از حد اعتدال پا فراتر نهاده؛ امّا راه افراط نپیموده است.

- نظامی در بخش "خواص بوم‌شناختی" کوشیده است: الف) کنایات را با آرایه‌های معنوی مرتبط با هسته کنایه همراه سازد، ب) حوزهٔ کاربردی کنایات را تغییر دهد، ج) با ایجاد توازی‌های نامتقارن، معنی را تازه سازد.

خواص بوم‌شناختی داستان‌های نظامی معمولی است و این‌ها داستان‌هایی شناخته‌شده و معروف بودند. بنابراین، شاعر طبق شیوهٔ رایج و کهن داستان‌سرایی باید به منابع خود وفادار می‌بود و در طرح داستان و حوادث آن دست نمی‌برد، پس تنها راه چاره برای هنرنمایی شاعر، شیوهٔ بیان و بهره‌گیری از عناصر بیانی و زبانی است؛ به گفتهٔ خودش می‌کوشد تا برای بتی کعبه‌ای بسازد؛ یعنی داستان محبوب خسرو و شیرین را بسیار زیبا و هنرمندانه منظوم کند. در داستان‌های مردمی که همگان طرح داستان و نتیجهٔ آن را می‌دانند، اغراق و ایراد امور خارق‌العاده از عناصر اصلی و مهم است و برای اینکه بتوان از زبان مناسب این داستان‌ها بهره برد، بهتر است از کنایات و استعارات و تمثیل‌های رایج در زبان استفاده شود؛ زیرا از یک‌سو این آرایه‌های ادبی اغلب با عنصر اغراق و غلو همراه‌اند و مردم به محتوای اغراق‌آمیز آن‌ها علاقه‌مندند، از سوی دیگر مَثَل‌ها و کنایات موجب پیش‌بینی‌پذیری ابیات می‌شوند و پیش‌بینی‌پذیر بودن (ارصاد و تسهیم) یکی از عوامل مشارکت خواننده در فرایند آفرینش ادبی و موجب زیبایی و لذت‌بخشی آن است.

کنایات از هر نوع آن از توصیفات جزئی و بیان دقیق مفهومی فارغ‌اند. بنابراین، به قوهٔ تخیل خواننده مجال بیشتری برای تداعی و بازآفرینی تصاویر و معانی دلخواه می‌دهند. خواننده هنگام تفسیر اشعار، در مشارکت با متن و مؤلف، به آفرینش و اظهار معنا می‌پردازد و در مواردی که ترکیبات و عبارات از قواعد معمول زبان عدول می‌کنند، می‌کوشد تا با اعمال نظم و قواعد معنادار، آن ترکیبات و عبارات غیر معمول را معنادار و معمول سازد؛ هر چند به احتمال بسیار زیاد نتیجه یکی نخواهد بود و معنایی که مخاطب به دست می‌آورد لزوماً همان معنایی که شاعر ساخته است، نخواهد بود. اگر معنایی که مخاطب دریافته به معنایی که شاعر ساخته نزدیک باشد نشان از قرابت قواعد زیبایی‌شناختی، جهان‌بینی، دانش و بینش شاعر و مخاطب دارد. با توجه به اینکه فرهنگ و زبان ایرانیان از زمان نظامی تاکنون، علی‌رغم تحولات بزرگ تاریخی و سیاسی و اجتماعی، مبانی و اصول خود را حفظ کرده و در بنیادها بسیار ناچیز دچار تحول و دگرگونی شده است، می‌توان ادعا کرد که معیارهای زیبایی‌شناختی مردمان و شاعران و فارسی‌زبانان و فارسی‌خوانان، همان معیارهای پذیرفتهٔ زمان نظامی بوده است. نظامی الگوها و روش‌های تأثیرگذاری بر مخاطب را شناخته بوده و می‌دانسته که چگونه در روان مخاطبان قبض و بسط اقناعی و استدلالی ایجاد نماید و انفعالات مخصوص را بر وجه مطلوب برانگیزد.

- نظامی در بخش "خواص هم‌سنجی" برای ایجاد تازگی در کنایات می‌کوشد کنایات کهنه را به شکل تازه به کار برد و برخی کنایات تازه را در شعر بگمارد. برای ایجاد پیچیدگی، بیش از یک کنایه را با هستهٔ واحد در بیت می‌گنجاند، کنایات را با تغییر حوزهٔ کاربرد به استعاره تبدیل می‌کند، و از چندین کنایه در یک بیت بهره می‌جوید. برای ایجاد ناسازگاری از تضاد یاری می‌جوید و برای شگفت‌انگیزی شعرش کنایات را با اغراق همراه می‌کند.

- نظامی زیبایی اثر هنری را در اثرگذاری آن بر مخاطبان می‌بیند؛ لذا وفور کنایات در اشعار نظامی، به‌ویژه کنایاتی که در ضمن مثل‌ها و مثل‌واره‌ها آمده‌اند، گزاره‌ها را در نظر

مخاطب صادق می‌نمایند و مخاطب بدین گونه به قول خواجه نصیر، هم از گزاره‌های تخییلی لذت می‌برد هم از گزاره‌های تصدیقی، یعنی در برابر هر دو مطیع و منفعل می‌گردد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID
Ali Reza Shabanlu https://orcid.org/0000-0002-2094-8005

منابع

بدوی طبانه. (۱۹۸۸). معجم البلاغة العربیة. جدة: دارُ المنارة، الریاض: دارُ الرفاعی.

بیردزلی، مونروسی و هاسپرس، جان. (۱۳۹۸). تاریخ و مسائل زیباشناسی. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی و موسوی، مصطفی. (۱٤۰۰). «زبان نظامی گنجوی»، زبان و ادب فارسی، س ۷٤ ش ۲٤٤: ۱ - ۳۱. Doi: 10.22034/perlit.2022.47080.3117

تاتارکیویچ، ولادیسلاف. (۱۳۹۲). تاریخ زیبایی‌شناسی. ویرایش سی. برت، ترجمهٔ سیدجواد میرفندرسکی. تهران: علم.

ـــــــــــــــــ . (۱۳۹٦). تاریخ زیبایی‌شناسی. ویرایش سی. برت، ترجمهٔ هادی ربیعی. تهران: مینوی خرد.

حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). آرمانشهر زیبایی؛ گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی. تهران: قطره.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۹). «نظامی شاعر استعاره‌های گنگ و بی‌مقدمه است». قابل‌دسترس در سایت ایبنا به نشانی: https://www.ibna.ir/news/78932/

نصیرالدین طوسی، محمد. (۱۳٦۱). أساس الاقتباس. به تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

درانتی، ژان فیلیپ. (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیست. ترجمه هدی ندایی‌فر. تهران: ققنوس.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). ارسطو و فن شعر. تهران: امیرکبیر.

زمانی، مریم و پیامنی، بهناز. (۱٤۰۱). «ساختار زبانی کنایات نظامی گنجوی در منظومهٔ هفت پیکر»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ش ۹: ۱۹۱ - ۲۰٤.

Doi:10.22034/bahareadab.2022.15.654

سیلی، ویلیام و همکاران. (۱۳۹۹). زیبایی‌شناسی تجربی، عصب‌زیبایی‌شناسی، علم. ترجمه امیرعباس زارعی. تهران: فرهنگستان هنر.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳٦۹). تاریخ ادبیات در ایران. تهران: فردوس.

طباطبایی، صالح. (۱٤۰۰). مروری بر نظریه‌های زیبایی در زیبایی‌شناسی تجربی و علوم شناختی. تهران: نی.

غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: جامی.

فاسترگیج، مارک. (۱٤۰۰). نظریه‌های زیبایی‌شناسی. ترجمه احسان حنیف. تهران: فکر نو.

ناصری، ناصر و عظیمی، رسول. (۱۳۸۹). «تنوع کنایات عامیانه در لیلی مجنون نظامی»، زبان و ادب فارسی، ش ٤: ۱۵۳ - ۱٦٦.

نظامی گنجوی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۷۸). خسرو و شیرین. تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــ . (۱٤۰۱). مخزن الاسرار. تصحیح تقی پورنامداریان و مصطفی موسوی. تهران: سخن.

نهاماس، الکساندر. (۱٤۰۰). جایگاه زیبایی در عالم هنر. ترجمه سیدمسعود حسینی. تهران: ققنوس.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۵). «کنایه، نقاشی زبان». نامه فرهنگستان، ش ۸: ۵۵ - ٦۹.

References

Badvi Tabana. (1988). *Mu'jam al-Balagha al-'Arabiya* [Dictionary of Arabic Rhetoric]. Jeddah: Dar al-Manara; Riyadh: Dar al-Rifa'i. [In Arabic]

Beardsley, M., & Hospers, J. (1398/2019). *Tarikh va Masa'el-e Zibashanasi* [History and Problems of Aesthetics]. (M. S. Hanaei Kashani, Trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]

Durante, J. P. (1393/2014). *Zibaei-shenasi-ye Existensialist* [Existentialist Aesthetics]. (H. Nadaeifar, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Fostergage, M. (1400/2021). *Nazariye-haye Zibaei-shenasi* [Theories of Aesthetics]. (E. Hanif, Trans.). Tehran: Fekr-e No. [In Persian]

Gholamrezaei, M. (1377/1998). *Sabk-shenasi She'r-e Parsi az Roodaki ta Shamloo* [Stylistics of Persian Poetry from Roodaki to Shamloo]. Tehran: Jami. [In Persian]

Hamidian, S. (1372/1193). *Armanshahr-e Zibaei; Goftarhaei dar Shive-ye Bayan-e Nezami* [Utopia of Beauty; Discourses on Nezami's Style of Expression]. Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Hamidian, S. (1389/2010). "Nezami Sha'er-e Este'are-haye Gong va Bi-moghadame Ast" [Nezami is the poet of vague and unintroduced metaphors]. Ibna. Retrieved from https://www.ibna.ir/news/78932/ [In Persian]

Naseri, N., & Azimi, R. (1389/2010). Tanavo'-e Kenayat-e Amianeh dar Leyli Majnoon-e Nezami [Diversity of Colloquial Kenayats in Nezami's Leyli and Majnoon]. *Zaban va Adab-e Farsi*, *(4)*, 153–166. [In Persian]

Nasir al-Din Tusi, M. (1361/1982). *Asas al-Iqtibas* [The Foundation of Quotation]. (M. Razavi, Ed.). University of Tehran. [In Persian]

Nehamas, A. (1400/2021). *Jaye-gah-e Zibaei dar Alam-e Honar* [The Place of Beauty in the World of Art]. (S. M. Hosseini, Trans.). Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. B. Y. (1378/1999). *Khosrow va Shirin*. (V. Dastgerdi, Ed.; S. Hamidian, Collaborator). Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. B. Y. (1401/2022). *Makhzan al-Asrar*. (T. Pournamdarian & M. Mousavi, Eds.). Tehran: Sokhan. [In Persian]

Pournamdarian, T., & Mousavi, M. (1400/2022). "Zaban-e Nezami Ganjavi" [Nezami Ganjavi's Language]. *Zaban va Adab-e Farsi*, *74*(244), 1–31. [In Persian]
https://doi.org/10.22034/perlit.2022.47080.3117

Safa, Z. (1369/1990). *Tarikh-e Adabiyat dar Iran* [History of Literature in Iran]. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Seeley, W., et al. (1399/2020). *Zibaei-shenasi-ye Tajrobi, Asab-Zibaei-shenasi, Elm* [Empirical Aesthetics, Neuroaesthetics, Science]. (A. Zarei, Trans.). Tehran: Farhangestan-e Honar. [In Persian]

Tabatabaei, S. (1400/2021). *Morouri bar Nazariye-haye Zibaei dar Zibaei-shenasi-ye Tajrobi va Olum-e Shenakhti* [A Review of Theories of Beauty in Empirical Aesthetics and Cognitive Sciences]. Tehran: Ney. [In Persian]

Tatarkiewicz, W. (1392/2013). *Tarikh-e Zibaei-shenasi* [History of Aesthetics]. (C. Barrett, Ed.; S. J. Mirfandareski, Trans.). Tehran: Elm. [In Persian]

Tatarkiewicz, W. (1396/2017). *Tarikh-e Zibaei-shenasi* [History of Aesthetics]. (C. Barrett, Ed.; H. Rabiee, Trans.). Tehran: Minooye Kherad. [In Persian]

Vahidian Kamyar, T. (1375/1996). "Kenaye, Naghashi-ye Zaban" [Metaphor, Painting of Language]. *Nameh Farhangestan*, *(8)*, 55–69. [In Persian]

Zamani, M., & Payamani, B. (1401/2022). Sakhtar-e Zabani-ye Kenayat-e Nezami Ganjavi dar Manzoumeh-ye Haft Peykar [Linguistic Structure of Nezami Ganjavi's Kenayats in Haft Peykar Poem]. *Sabk-shenasi Nazm va Nasre Farsi (Bahare Adab)*, *(9)*, 191–204. [In Persian] https://doi.org/10.22034/bahareadab.2022.15.654

Zarrinkoub, A. H. (1382/2003). *Aristoo va Fan-e She'r* [Aristotle and the Art of Poetry]. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

استناد به این مقاله: شعبانلو، علیرضا. (۱۴۰۴). زیبایی‌شناسی کنایه در خسرو و شیرین، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۹-۳۹. doi: 10.22054/jrll.2025.83771.1135

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

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 41- 77
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86241.1166

ATU PRESS

The Role of Linguistic Structure in Shaping the Novel's Narrative: Analyzing Greimas's Actantial Model in Dialogue with Saussure's Theory

Hamid Reza Akbari — PhD student, Department of Persian Language and Literature, Zah.c., Islamic Azad University, Zahedan Iran

Ahmad Reza Keykhay-e Farzaneh * — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zah.c., Islamic Azad University, Zahedan Iran

Mostafa Salari — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zah.c., Islamic Azad University, Zahedan Iran

Abstract

From a structuralist perspective, character in narrative transcends its conventional role as a mere fictional element, emerging instead as an active agent in the intricate processes of meaning-making and narrative organization. Within this theoretical framework, the concept of character is intrinsically linked to narrative roles and functions, thus elevating it beyond a static or passive entity. As actants, characters play a decisive role in shaping both the progression of the plot and its internal coherence through their continuous interaction with other narrative components. Structuralist theorists, by concentrating on the relational dynamics among these actants, endeavor to render the internal mechanisms of narrative amenable to analysis, treating narrative language as a structured system intricately connected to events, actions, and role-based functions. This study, anchored in Ferdinand de Saussure's linguistic distinction between *langue* and *parole*, commences with a concise overview of Vladimir Propp's narratology before subsequently examining Algirdas Julien Greimas's actantial model as a structural-linguistic framework for

* Corresponding Author: a.keikha.farzaneh@iauzah.ac.ir

How to Cite: Akbari, H. R., Keykhay-e Farzaneh, A. R., Salari, M. (2025). The Role of Linguistic Structure in Shaping the Novel's Narrative: Analyzing Greimas's Actantial Model in Dialogue with Saussure's Theory. *Literary Language Research Journal*, 3(9), 39- 77. doi: 10.22054/jrll.2025.86241.1166

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 9/6/2025, Review: 15/8/2025 Accepted: 25/8/2025 Original research

comprehending narrative organization. The findings demonstrate that narrative discourse, akin to linguistic speech, exhibits a dual structure: a surface level comprising a sequence of observable narrative events, and a deep level that underpins the semantic and functional logic governing character actions. From Greimas's perspective, this deep structure is systematically organized along three binary axes: Sender/Receiver, Object/Subject, and Helper/Opponent. The systematic and dynamic interaction among these axes not only governs the functional dynamics of the narrative but also crucially determines its semantic trajectory and communicative orientation.

1. Introduction

The structuralist approach has emerged as a fundamental framework within literary criticism, proving particularly efficacious for analyzing prose fiction, especially novels. Algirdas Julien Greimas's actantial role theory, a cornerstone of this approach, provides a systematic model for elucidating narrative mechanisms. Significantly influenced by Vladimir Propp's morphology of the folktale and Ferdinand de Saussure's groundbreaking linguistics, Greimas redefined characters not merely as individuals but as *actants*—active agents fundamental to the story's unfolding. These actants are instrumental in generating both the surface structures (i.e., sequences of events) and the deep structures (i.e., underlying meaning) inherent in narrative discourse. Greimas's model systematically organizes these actantial roles along three fundamental axes: desire, communication, and power. Within this framework, helpers facilitate the protagonist's pursuit of a desired object, while opponents actively create obstacles, with both forces critically shaping the overall narrative structure.

Greimas, moreover, conceptually likens narrative to language, positing that it possesses its own internal grammar and a rule-governed system. Prominent structuralists such as Roland Barthes and Jonathan Culler further extend this perspective, treating narrative as a semiotic system characterized by analyzable rules. Consequently, narratives are understood as two-layered constructs: a discernible surface chronology of events and a profound deep semantic structure. A central question arising from this theoretical stance is precisely how characters transition from passive entities into dynamic, active agents, and how this transformation profoundly influences the structural analysis of any given narrative.

2. Statement of the Problem

In modern narratology, particularly within the structuralist tradition, narrative is conceptualized as a layered construct comprising a surface structure of observable events and a deep structure where meaning is generated. Greimas's actantial theory provides a robust framework that seamlessly integrates structuralist linguistics with semantic analysis, thereby elucidating the operational mechanisms of narrative elements. Within this model, characters are not construed as passive figures; rather, they function as active agents assuming specific actantial roles such as subject, object, helper, opponent, sender, or receiver. Crucially, these roles are dynamic and are continually shaped by the evolving narrative context.

A pivotal research question, therefore, concerns the process by which characters transition from passivity to agency, and the consequent impact of this transformation on the structural interpretation of a narrative. Comprehending this intricate process necessitates a thorough examination of both surface and deep narrative levels. Surface actions frequently convey profounder meanings, which are often revealed through the intricate interplay of actantial roles. Greimas's model effectively clarifies the functional and relational positions that characters occupy within the plot's architecture. These intricate, role-based relationships collectively establish the semantic frameworks that propel the narrative's dynamism. This study aims to apply Greimas's model to prose fiction, with the ultimate goal of developing a systematic methodology for analyzing narrative layers and uncovering the intricate links among meaning, structure, and action.

3. Background of the Research

The structuralist tradition in literary criticism has a long-standing history of scrutinizing narrative structures and character analysis. The foundational work in this area emerged in the early twentieth century with Ferdinand de Saussure's seminal distinction between *langue* (language as a system) and *parole* (language as actual speech), which provided the essential conceptual groundwork for differentiating deep and surface structures in narratology. Building upon this, Vladimir Propp's *Morphology of the Folktale* (1928) systematically identified recurring narrative functions and archetypal character roles, such as the hero, villain, and helper. Greimas significantly expanded upon

Propp's contributions by replacing these personal roles with the more abstract and functional concept of the *actant*. Consequently, his model defines characters not by their individual psychological traits but by their semantic and functional interactions within the narrative's overarching structure.

Within this structuralist paradigm, narratives are understood to emerge from actants interacting along three primary structural axes: desire, power, and communication. The inherent structural oppositions along these axes fundamentally drive narrative progression. While structuralist and semiotic scholars have developed these intricate theories extensively, their direct and systematic application to novel analysis remains remarkably underexplored. Specifically, the crucial link between deep narrative structures and the complex semantic relationships among characters has received notably limited scholarly attention.

4. Methodology

This study employs a descriptive-analytical approach firmly grounded in the principles of structuralism, with its theoretical framework meticulously shaped by Greimas's actantial role model. The requisite research data will be systematically gathered through extensive library research and a close textual reading (ultimately culminating in the analysis of a selected Sacred Defense novel). The subsequent analysis will be conducted by rigorously distinguishing between the two fundamental levels of narrative structure: the surface structure and the deep structure.

In the initial stage, the chronological sequence of events will be identified as the surface structure, while the latent underlying meanings will be recognized as the deep structure. Subsequently, both primary and secondary actants within the selected text will be identified in strict accordance with the six fundamental roles delineated in Greimas's model—Subject, Object, Sender, Receiver, Helper, and Opponent. Their respective positions and functions within the narrative's progression will then be precisely determined. The analysis will further proceed to examine the transformations and dynamic interplay of these roles throughout the story, investigating their complex interactions through the application of binary oppositions and intricate semantic relations. Crucially, this examination extends beyond human characters; symbolic elements,

abstract concepts, and even inanimate objects will also be considered as actants, falling under the broader category of "beyond character." Finally, the overarching actantial model of the narrative will be systematically mapped and elucidated based on the analytical findings, with the explicit aim of revealing the intricate relationships among actants, their objectives, the obstacles encountered, and the various aiding or opposing forces at play.

5. Discussion and Analysis

Algirdas Julien Greimas stands as a prominent post-Saussurean theorist who meticulously developed a structured and highly innovative semantic model. His seminal work, *Structural Semantics* (1966), not only articulates his theoretical contributions but also applies them to an analysis of the fictional world of Georges Bernanos. While the creation of a comprehensive comparative model for novel and narrative analysis remains inherently challenging, pioneering structuralists such as Propp and Greimas laid crucial groundwork through their initial efforts.

Semantics is recognized as a pivotal linguistic domain for systematically applying descriptive methods to literary language. Although semantic theory may not be exhaustive, it undeniably furnishes essential foundational principles for literary theory and criticism. Consequently, the development of a coherent model for both linguistics and literary criticism, particularly concerning novels, is heavily reliant upon semantic perspectives. Greimas specifically addresses the intricate analysis of sentence meaning and their sequential arrangement through mental structuring processes. He famously proposes a four-part semiotic square, which ingeniously links each term with its direct opposite and its contradiction (e.g., black, white, non-black, and non-white). This powerful framework facilitates a simple yet coherent representation of meaning within texts. Indeed, meaning is inherently relational, fundamentally dependent on oppositions and contradictions. The semiotic square's application varies according to different types of textual readings, encompassing both paradigmatic and syntagmatic approaches, and it serves as a foundational analytical tool for narrative recognition and interpretation. Following Saussure, Greimas convincingly demonstrates that the complexity of meaning fundamentally arises from these oppositional relationships. Every concept, he argues,

inherently presupposes its opposite, just as life is understood in relation to death, and movement in relation to stillness. Thus, Greimas's model offers a systematic and rigorous methodology for analyzing and interpreting narrative semantics.

6. Conclusion

The endeavor of understanding and analyzing the surface and deep structures of the novel from a structural narratological perspective, particularly through the lens of Greimas's actantial theory, constitutes a significant and highly pertinent area within contemporary literary studies. This sophisticated approach fundamentally redefines the concept of character, transforming it from a passive, static entity into an active and dynamic participant in the unfolding narrative events.

By conceptualizing events as the fundamental units of narrative structure—an analogy drawn from the relationship between speech and language—this perspective unveils a dual-layered system inherent in storytelling. This system comprises a surface structure, which meticulously traces the sequential progression of events, and a deep structure, which is constituted by the underlying patterns of actions and intricate interactions among characters. This dual structural understanding is directly analogous to Saussure's seminal linguistic concepts of *langue* and *parole*, where *langue* represents the underlying system of language and *parole* signifies its actualized use. Accordingly, a comprehensive narrative analysis necessitates a rigorous examination of both the readily apparent flow of events and the concealed, underlying patterns of character agency and interaction.

Ultimately, this structuralist framework furnishes a coherent and systematic grammar of narrative language, thereby enabling a precise, nuanced, and meaningful analysis of the intricate structure and dynamic forces at play within prose fiction.

Keywords: Narrative Structure, Greimasian Actant, Language and Meaning, Narrative Deep Structure, Actantial Interaction.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۴۱ – ۷۷
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86241.1166

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۳/۱۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۵/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۶/۳
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

نقش ساختار زبانی در شکل‌گیری روایت رمان؛ بررسی مدل کنشگرانه گرماس در تعامل با نظریه سوسور

حمیدرضا اکبری — دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان ، ایران.

احمدرضا کیخای فرزانه * — دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان ، ایران.

مصطفی سالاری — دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان ، ایران

چکیده

از منظر ساختارگرایی شخصیت در روایت نه صرفاً عنصری داستانی، بلکه کنشگری فعال در فرایند معناپردازی و سازمان‌دهی روایت است. در این چارچوب نظری، مفهوم شخصیت با نقش‌ها و کارکردهای روایی پیوندی ناگسستنی دارد و جایگاهی فراتر از موجودیتی ایستا و منفعل می‌یابد. شخصیت‌ها در مقام کنشگران، در تعامل مستمر با سایر عناصر روایت نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری حرکت داستان و انسجام درونی آن ایفا می‌کنند. نظریه‌پردازان ساختارگرا با تمرکز بر روابط میان کنشگران، تلاش می‌کنند سازوکارهای درونی روایت را تحلیل‌پذیر سازند و زبان روایت را به‌مثابه نظامی ساخت‌یافته که با رخدادها، کنش‌ها و کارکردهای نقشی در ارتباط است، بررسی نمایند. در پژوهش حاضر با تکیه بر تمایز زبان‌شناختی فردینان دو سوسور میان "زبان" و "گفتار"، در ابتدا مروری اجمالی بر روایت‌شناسی پراپ صورت گرفت و سپس به واکاوی مدل کنشگرای گرماس به‌منزلهٔ چارچوبی ساختاری-زبانی برای فهم نحوهٔ سازمان‌یافتگی روایت پرداخته شد. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که روایت داستانی همانند گفتار زبانی واجد ساختاری دوسویه است: نخست، روساختی که زنجیره‌ای از رخدادهای روایی را دربرمی‌گیرد، و دوم، ژرف‌ساختی که منطق معنایی و کارکردی کنش‌های شخصیت‌ها را بنیاد می‌نهد. از منظر گرماس این ژرف‌ساخت بر سه محور دوگانهٔ فرستنده/گیرنده، موضوع/فاعل، و یاریگر/بازدارنده استوار است؛ محورهایی که تعامل نظام‌مند و پویا میان آن‌ها نه‌تنها پویایی عملکردی روایت را سامان می‌دهد، بلکه مسیر معنایی و جهت‌گیری ارتباطی آن را نیز مشخص می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: ساختار روایت، کنشگر، گرماس، زبان و معنا، ژرف‌ساخت روایی، تعامل کنشگران.

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زاهدان است.

* نویسندهٔ مسئول: a.keikha.farzaneh@iauzah.ac.ir

۱. مقدمه

یکی از رویکردهای اصلی در نقد ادبی، تحلیل و ارزیابی متون منثور به‌ویژه رمان بر مبنای نظریه‌های ساختارگرایانه است. نظریهٔ آلژیرداس ژولین گرماس[1]، زبان‌شناس برجستهٔ فرانسوی و از چهره‌های شاخص ساختارگرایی، جایگاه خاصی در میان پژوهشگران و منتقدان ادبی یافته است؛ چراکه تمرکز اصلی او بر تبیین سازوکار روایت در بستر رمان استوار است.

نظریهٔ "نقش‌های کنشگر"[2] گرماس (۱۹۸۳: ۲۵٤-۲٦۳) با الهام از ساختار روایت در الگوی پراپ[3] (۱۹٦۸: ۱۹ - ٦۵) و بنیان‌های زبان‌شناختی سوسور[4] (۱۹۸۳: ٦۵ -۷۸، ۱۱۱) صورت‌بندی شده است. گرماس در چارچوب این نظریه می‌کوشد بازتعریفی نو از مقولهٔ شخصیت ارائه دهد؛ به این معنا که شخصیت به‌مثابه مؤلفه‌ای کلیدی در ساختار داستان، در مواجهه با حوادث و موقعیت‌های پیش‌برندهٔ روایت ناگزیر به کنشگری می‌شود. همین کنش‌ها هستند که جایگاه شخصیت را از یک عنصر منفعل به مشارکت‌کننده‌ای فعال، یا به تعبیر گرماس "کنشگر" ارتقاء می‌دهند.

گرماس بر این نکته تأکید دارد که کنشگران در بستر تحولات روایی قادرند سطوح روساختی و ژرف‌ساختی منسجمی را در زبان روایت پدید آورند. بر همین اساس او در پیِ آن است تا با واکاوی تقابل‌های معنایی و روایی موجود در مسیر داستان، الگویی نظام‌مند از نقش‌های کنشگری ارائه دهد که بر سه محور بنیادینِ میل[5]، انتقال[6] و قدرت[7] استوار است.

برای نمونه، رویدادی در روند روایت رخ می‌دهد که ممکن است ناظر بر تلاش برای دستیابی به هدف یا موضوعی خاص باشد. در این مسیر برخی کنشگران در جهت تحقق این هدف به یاری شخصیت محوری داستان برمی‌خیزند، حال آن‌که برخی دیگر به‌مثابهٔ بازدارنده

---

1. Algirdas Julien Greimas
2. actant roles
3. Vladimir Propp
4. Ferdinand de Saussure
5. desire
6. transference
7. power

یا مانع در برابر او قرار می‌گیرند. بدین‌سان، کنشگران در قالب نیروهای یاری‌گر یا بازدارنده به ایفای نقش‌هایی می‌پردازند که بن‌مایهٔ روایی داستان را شکل می‌دهد. این نظام روایی همان طرح و مدلی است که گرماس آن را صورت‌بندی می‌کند و بر پایهٔ آن معتقد است که رخدادها صرفاً نمایانگر سطح روساخت روایت‌اند؛ درحالی‌که نقش‌های کنشگری، نمایانگر ساختار ژرف آن به‌شمار می‌روند.

در پرتو این دیدگاه ساخت‌گرایانه گرماس بر آن است که می‌توان به گونه‌ای از دستور زبان روایت دست یافت همان‌گونه که فردینان دو سوسور زبان را نظامی ساختاری از نشانه‌ها تلقی می‌کرد و بر کشف قواعد زیرین حاکم بر ساختار زبانی تأکید داشت (۱۹۵۹: ۹، ۱۵). بر مبنای چنین نگرشی، روایت نیز همچون زبان واجد نظامی درونی و قاعده‌مند است که ساختار آن را ممکن می‌سازد. ساختارگرایانی چون رولان بارت[1] (۱۹۷۷: ۷۹) و جاناتان کالر[2] (۱۹۷۵: ۲۸، ۱۴۵) نیز این دیدگاه را به قلمرو روایت گسترش داده‌اند و از آن به‌عنوان نظامی معناشناختی با قواعد درونی یاد کرده‌اند که قابلیت تحلیل‌پذیری ساختار داستانی را فراهم می‌آورد. این قواعد همان نظام‌مندی درونی روایت‌اند که هم‌چون بنیانی روشمند امکان تحلیل، طبقه‌بندی و بازشناسی ساختارهای روایی را در متون گوناگون فراهم می‌سازند.

توماس اشمیتس[3] در تبیین ماهیت ساختارگرایی اظهار می‌دارد که این رویکرد، نه به نمودهای سطحی پدیده‌ها که افراد درون یک نظام از آن‌ها آگاه‌اند، بلکه به ساختارهای عمیق و بنیادینی می‌پردازد که بُن‌مایه و زایندهٔ همان پدیده‌ها هستند؛ ساختارهایی که معمولاً از سطح آگاهی کنشگران حاضر در آن نظام فراتر می‌روند و از دید آنان پنهان می‌مانند (۱۳۸۹: ۵۱). از این منظر ساختارگرایی با عبور از ظاهر امر، در پی کشف لایه‌های زیرین و نظم‌های ناپیدای حاکم بر پدیده‌هاست؛ نظم‌هایی که در قالب سازوکارهای ناآگاهانه رفتارها، متون و مناسبات را سامان می‌دهند؛ یعنی یافتن قواعدی در زبان داستان که بتوان به عنوان معیار و اساس

1. Roland Barthes
2. Jonathan Culler
3. Thomas Schmitz

شکل‌گیری روایت به آن تأکیدی قاعده‌مند داشت. دستور زبانی که سوسور (۱۹۵۹: ۹ - ۱۵) برای زبان طبیعی ترسیم می‌کند، یعنی کشف قواعد زیرین و روابط ساختاری بین نشانه‌ها، الهام‌بخش نظریه‌پردازانی چون تودوروف[1] (۱۹۷۷: ۱۰۸ - ۱۲۹) و کالر (۱۹۷۵: ۱۳٤ - ۱٤٥) بود تا از وجود "دستور زبان روایت"[2] سخن گویند؛ نظامی درونی و قاعده‌مند در ساختار داستان که امکان تحلیل نظام‌مند آن را فراهم می‌سازد.

در نظریه‌های نوین روایت‌شناسی به‌ویژه در سنت ساختارگرایی روایت نه فقط بازنماییِ رخدادها، بلکه سازه‌ای پیچیده با ساختاری دو لایه است؛ لایه‌ای آشکار به نام روساخت[3] که شامل توالی رویدادها و رویهٔ سطحی روایت است، و لایه‌ای پنهان‌تر به نام ژرف‌ساخت[4] که معنا در آن شکل می‌گیرد. در این میان، نظریهٔ کنشگرای آلژیرداس ژولین گرماس جایگاهی ممتاز دارد، چراکه با تلفیق زبان‌شناسی ساختارگرا و تحلیل معناشناختی روایت مدلی دقیق برای شناخت نحوهٔ عملکرد عناصر روایی به‌ویژه شخصیت‌ها ارائه می‌دهد.

در چارچوب این نظریه شخصیت دیگر عنصری منفعل و صرفاً تابع جریان داستان نیست، بلکه کنشگری فعال است که در مسیر روایت، در نقش‌های گوناگون چون فاعل یا مفعول، یاریگر یا بازدارنده، و فرستنده یا گیرنده ظاهر می‌شود. این نقش‌ها نه ایستا بلکه پویا و وابسته به موقعیت روایی‌اند. از همین‌رو، یکی از مسائل اصلی این پژوهش آن است که شخصیت چگونه در چارچوب مدل کنشگرای گرماس از عنصری منفعل به کنشگری فعال بدل می‌شود، و این دگرگونی چه تأثیری در تحلیل ساختار روایت برجای می‌گذارد؟

از دیگر سوی، فهم دقیق این فرایند نیازمند بررسی دوسویهٔ سطوح روایت است: چگونه می‌توان از طریق تفکیک میان روساخت و ژرف‌ساخت، نقش و جایگاه شخصیت‌ها را در پیشبرد سیر داستان تحلیل کرد؟ زیرا آنچه در روساخت به‌صورت کنش‌های ظاهری دیده

---

1. Tavian Todorov
2. narrative grammar
3. superstructure
4. deepstructure

می‌شود، در لایهٔ ژرف‌ساخت حامل معناهایی است که از طریق روابط میان نقش‌های کنشگرانه رمزگشایی می‌شود.

هم‌چنین این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که مدل معناشناختی گرماس چگونه به درک دقیق‌تر روابط میان شخصیت‌ها همچون فاعل و مفعول، یاریگر و بازدارنده، یا فرستنده و گیرنده، و درنهایت به فهم معنای نهایی روایت یاری می‌رساند. این روابط صرفاً ساختارهای داستانی نیستند، بلکه شاکله‌هایی معنایی‌اند که پویایی روایت را سامان می‌بخشند.

پژوهشِ پیش‌رو با چنین رویکردی به تحلیل ساختار روایی در متون داستانی منثور می‌پردازد و می‌کوشد با الگوگیری از نظریهٔ کنشگرای گرماس سازوکاری نظام‌مند برای خوانش لایه‌های روایی و نقش‌های کنشگرانهٔ شخصیت‌ها فراهم آورد؛ خوانشی که بتواند پیوند میان معنا، ساختار و کنش در روایت را به روشی علمی و قابل‌فهم آشکار سازد.

۲ . مرور پیشینه

مطالعه ساختارهای روایت و تحلیل شخصیت پیشینه‌ای غنی در سنت نقد ادبی ساختارگرا دارد. در نیمهٔ نخست قرن بیستم نظریه‌پردازانی چون فردینان دو سوسور، با معرفی تمایز میان زبان[1] و گفتار[2] بنیان‌های نظری تحلیل ساختار زبان را پی‌ریزی کردند. این تمایز در روایت‌شناسی نیز اهمیت یافت زیرا میان نظام کلی زبان و کاربرد آن در متن داستانی، تفاوتی ساختاری قائل شد که بعدها در تفکیک میان ژرف‌ساخت و روساخت نیز انعکاس یافت.

ولادیمیر پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه الگوی ثابتی از توالی کارکردهای روایی و نقش‌های شخصیت‌ها در قصه‌های فولکلور ارائه کرد. او شخصیت‌ها را بر اساس نقش‌هایی چون قهرمان، ضدقهرمان، یاریگر، فرستنده و غیره تحلیل کرد؛ الگویی که بعدها گرماس آن را توسعه داد و به جای نقش‌های شخصی از مفهومی عام‌تر به نام کنشگر بهره گرفت.

---

1. langue
2. parole

آلژیرداس ژولین گرماس با تأثیرپذیری از سوسور، پراپ، و هم‌چنین سنت معناشناسی ساختگرا، الگویی ارائه داد که در آن شخصیت‌ها نه بر اساس صفات فردی، بلکه در چارچوب تعاملات معنایی و کنشی تعریف می‌شوند. به باور گرماس روایت حاصل تعامل میان کنشگرانی است که در سه محور میل، قدرت، و انتقال قرار می‌گیرند و از رهگذر این تقابل‌های ساختاری، پیش‌رفت روایت شکل می‌گیرد.

در حوزهٔ زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی نیز نظریه‌پردازانی چون احمدی (۱۳۸۵: ۱۲۳-۱۳۲)، ایگلتون (۱۹۸۳: ٤٥-٦٠)، کالر (۱۹۷۵: ۲۸, ۱۳٤-۱٤٥) و شمیسا (۱۳۷۹: ۹۸-۱۰۵) در آثار خود به شرح و بسط نظریه‌های ساختارگرا در تحلیل متن پرداخته‌اند. به‌ویژه در آثار احمدی و شمیسا بر پیوند میان روایت و ساختار زبان در چارچوب نشانه‌شناسی تأکید شده است.

با این پیشینهٔ غنی آنچه کمتر مورد توجه قرار گرفته، تطبیق عملی الگوی کنشگرای گرماس بر رمان‌ها با تأکید بر مسئلهٔ شخصیت و کنش است؛ به‌ویژه از منظر پیوند میان ژرف‌ساخت روایی و تعاملات معنایی میان شخصیت‌ها. مقالهٔ حاضر در صدد است تا این خلأ را با تحلیل نظری و ساختاری روایت در پرتو الگوی کنشگرای گرماس و با تمرکز ویژه بر مسئلهٔ شخصیت‌پردازی تا حدی پر کند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ مبانی ساختارگرایی انجام شد و چارچوب نظری آن بر اساس مدل نقش‌های کنشگر گرماس شکل گرفت. داده‌های پژوهش از طریق مطالعهٔ کتابخانه‌ای و خوانش متن گردآوری گردید (درنهایت تحلیل یکی از رمان‌های دفاع مقدس). تحلیل‌ها بر پایهٔ تفکیک دو سطح روساخت و ژرف‌ساخت است. در گام نخست، توالی رویدادها به‌عنوان روساخت، و معناهای نهفته در پسِ آن‌ها به‌عنوان ژرف‌ساخت بازشناسی شدند. سپس، کنشگران اصلی و فرعی متن با توجه به شش نقش بنیادی مدل

گرماس یعنی فاعل، مفعول، فرستنده، گیرنده، یاریگر و بازدارنده، شناسایی و جایگاه آن‌ها در روند روایت مشخص گردید. در ادامه، تغییر و پویایی این نقش‌ها در طول داستان بررسی و تعامل میان آن‌ها با استفاده از تقابل‌های دوگانه و روابط معنایی تحلیل می‌گردد. در این تحلیل به شخصیت‌های انسانی بسنده نشد؛ عناصر نمادین، مفاهیم انتزاعی و حتی اشیاء نیز به‌عنوان کنشگر با عنوان فراتر از شخصیت نیز در نظر گرفته شدند. در پایان، مدل کنشگرانه روایت بر اساس یافته‌های تحلیلی ترسیم و تبیین گردید تا ارتباط میان کنشگران، اهداف، موانع و نیروهای یاریگر یا بازدارنده به‌طور نظام‌مند آشکار شود.

۳ . ۲ . مفاهیم و چارچوب نظری پژوهش

۳. ۲. ۱. ساختار

در اندیشه‌های ساختارگرایانه، مفهوم ساختار جایگاهی بنیادی دارد که از طریق آن، انسان و ذهن بشر قادر به درک و سازمان‌دهی جهان هستند. این دیدگاه از تفکرات دکارتی به‌ویژه در تفکیک بین سوژه و ابژه به وجود می‌آید، جایی که انسان به‌عنوان یک موجود فعال در فرایند شناخت، نه‌تنها درک بی‌واسطه‌ای از جهان ندارد، بلکه ادراکات او همواره تحت تأثیر ساختارهای ناآگاهانه‌ای است که در ذهن او شکل می‌گیرند (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۵). در این چارچوب، ساختار به‌عنوان یک واحد سازماندهی‌شده تعریف می‌شود که از اجزای مختلفی تشکیل‌شده است که در پیوند با یکدیگر و در راستای هدفی مشخص عمل می‌کنند. این وحدت درونی به معنای هم‌گرایی اجزای مختلف سیستم است که به آنها امکان می‌دهد تا در قالب یک ساختار یکپارچه عمل کنند و درک ما از جهان را تنظیم نمایند.

با نگرشی این‌چنین، زبان‌شناسی ساختارگرا به‌ویژه در دیدگاه فردینان دو سوسور پیوند نزدیکی با این مفهوم از ساختار پیدا می‌کند. سوسور زبان را نه مجموعه‌ای از واحدهای ثابت، بلکه یک نظام معنایی پویا و رابطه‌ای می‌بیند. در این نظام، معانی از طریق تفاوت‌ها و روابط متقابل میان عناصر زبان به وجود می‌آیند (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸۱). در این نگاه، هر نشانه

(ازجمله واژه‌ها و مفاهیم) به‌تنهایی معنا پیدا نمی‌کند، بلکه معنا از طریق تفاوت‌ها و تضادهای موجود در میان اجزای زبان و در پیوند آن‌ها با یکدیگر شکل می‌گیرد.

در همین راستا، نشانه‌شناسی به‌ویژه نشانه‌شناسی ادبی[1]، به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای کاوش در معنای عمیق‌تر متون به کار می‌رود و به نقش ساختار در تولید معنا در متون ادبی می‌پردازد (ایگلتون، ۱۳۶۹: ۲۱٤). درواقع، در نشانه‌شناسی ادبی هدف آن است که روابط و پیوندهای درونی میان اجزای مختلف یک متن به‌طور دقیق تحلیل و کشف شوند تا معنای نهفته در لایه‌های مختلف آن نمایان شود.

این نگرش ساختاری در تحلیل ادبیات نه‌تنها به شناخت ماهیت زبان و نشانه‌ها می‌پردازد، بلکه در تحلیل متون ادبی به‌عنوان ابزارهای بازنمایی جهان، به کشف قواعد و اصولی می‌پردازد که روایت‌ها را شکل می‌دهند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۳۲۱). ازاین‌رو، تحلیل ساختار در این چارچوب فراتر از توصیف ساده‌ای از متن است و به تحلیل عمیق سازوکارهای روایی و معنایی آن می‌پردازد.

مارتین والاس[2] بر این باور است که هر تحول در عرصهٔ بیرونی، بازتابی در دنیای درونی روایت‌ها می‌یابد و این تعامل متقابل میان واقعیت عینی و ذهنی باعث تولید روایت می‌شود (والاس، ۱۳۸۲: ٤۲). بنابراین، ساختار روایت، همچون ساختار زبان، نظامی است که در آن هر جزئی از روایت می‌تواند به‌طور هم‌زمان در حال تحول و تغییر باشد و پیوندهای درونی آن می‌تواند معنا و اهمیت روایت را شکل دهد.

ساختارگرایی به‌تدریج از حوزهٔ نخستین خود، یعنی بررسی مفاهیم ذهنی و زبان‌شناختی، فراتر می‌رود و به عرصه‌های گوناگون علوم انسانی و اجتماعی راه می‌یابد. یکی از این حوزه‌ها قلمرو رمان است؛ رویکردی که درنهایت به شکل‌گیری نظریه‌های روایت می‌انجامد. در این چارچوب، ساختار جملاتی نظیر «حسن (نهاد) + از کتابخانه برگشت (گزاره)» به‌عنوان نقطهٔ

1. literary semiotics
2. Martin Wallace

آغاز تحلیل می‌تواند با گسترش و پیوند عناصر معنایی، به تولید روایت منتهی می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۸٦).

بابک احمدی در چارچوب تحلیلی تطبیقی میان نشانه‌شناسی و ساختارهای ادبی، بر این نکته تأکید می‌ورزد که «هرگونه شکل روایت یا گزارش، از داستان‌های اخلاقی گرفته تا رمان‌ها و حتی لطیفه‌ها و آگهی‌های تجاری، بر پایه‌ی الگوهای روایی استوارند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۳۲). از این منظر، شناخت ساختار روایی داستان یکی از محورهای اساسی در مطالعات ادبی به شمار می‌آید که از دوره فرمالیست‌های روسی توجه ویژه‌ای به آن شده است. احمدی روایت‌شناسی را یکی از شاخه‌های نشانه‌شناسی می‌داند که هدف آن شناسایی و تبیین ساختارها و پیوندهای درونی میان نشانه‌های موجود در متن است.

ساختارگرایان با تحلیل نقش‌ها و کارکردهای روایت، روابط میان اجزایی چون شخصیت، مکان و زمان را شناسایی کرده و نقش آن‌ها را در پیشبرد داستان و تولید معنا بررسی می‌کنند. هدف این رویکرد، کشف قواعد و الگوهای پنهان در لایه‌های مختلف روایت است که به‌ویژه در رمان‌ها و متون ادبی امکان دستیابی به درکی عمیق‌تر از ابعاد اجتماعی، فرهنگی و ذهنی انسان را فراهم می‌آورد.

درنتیجه در این گونه تحلیل مفهوم شخصیت یکی از ارکان اساسی و محوری در ساختار روایت شناخته می‌شود. بی‌نیاز شخصیت را چنین تعریف می‌کند: «شخصیت، فردی داستانی است که بسته به نوع و گونه داستان، کوتاه یا بلند بودن آن و همچنین جایگاه اصلی یا فرعی خود، دارای ویژگی‌هایی است که او را از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌سازد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۱۱۰). این تمایز شخصیت‌ها از یکدیگر به‌ویژه در فرایند شکل‌گیری روایت نه‌تنها از طریق ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها، بلکه از طریق نقش‌های آن‌ها در ساختار کلی روایت و پیوند آن‌ها با دیگر اجزای داستان تحقق می‌یابد. براهنی در تعریفی دیگر بر این نکته تأکید دارد که شخصیت «عامل محوری در داستان است که کلیت روایت برمدار آن شکل می‌گیرد. سایر عناصر روایی، همچون زمان، مکان، فضا و دیگر مؤلفه‌ها، معنا و دلیل حضور خود را در پیوند باشخصیت به دست می‌آورند» (براهنی، ۱۳۷۲: ۱۳۰). این بیان اشاره به این دارد که

شخصیت‌ها نقشی اساسی در جهت‌دهی به سایر اجزای روایت دارند و این اجزا، مانند زمان، مکان و فضا، نمی‌توانند معنای خود را بدون ارتباط باشخصیت‌ها پیدا کنند.

از این منظر شخصیت‌ها واحدهای ایستا نیستند، بلکه به‌عنوان نقش‌ها و کارکردهای پویا در فرایند روایت در نظر گرفته می‌شوند. به‌عبارت‌دیگر، شخصیت‌ها در تعامل با ساختارهای روایی و بر اساس الگوهای تکراری، هویت و نقش خود را در متن پیدا می‌کنند. وستلند[1] به این نکته اشاره می‌کند که حوادث در شکل‌گیری شخصیت نقش تعیین‌کننده‌ای دارند و در طول روایت دچار تحول می‌شوند. وی می‌گوید: «شخصیت‌ها نباید در اول و آخر داستان یا رمان یک‌جور باشند. اگر هویت درونی شخصیت تغییر نکند، شخصیت ارزشی ندا رد که درباره‌اش بنویسیم. نویسنده از حوادث به‌گونه‌ای بهره می‌برد که در سیر روایت داستان بتوان نقش مؤثر شخصیت را به‌گونه‌ای ملموس حس کرد، به‌گونه‌ای که ساختار دچار اختلال نشود» (وستلند، ۱۳۷۱: ۸۵). این دیدگاه حاکی از آن است که تحول درونی شخصیت و تأثیر حوادث بر آن، از ارکان اساسی روایت است که به تولید و توسعهٔ معنای کلی داستان کمک می‌کند.

در این راستا جاناتان کالر بر تحلیل نقش‌ها و کارکردهای شخصیت‌ها در متن تأکید دارد. کالر در تحلیل ساختارگرایانه به این نکته اشاره می‌کند که در نظر ساختارگرایان، شخصیت‌ها باید به‌عنوان مشارکت‌کنندگان فعال در روایت مورد تحلیل قرار گیرند. او خاطرنشان می‌کند: «ساختارگرایان در مورد کاربرد الگوهای قراردادی در مورد شخصیت، به‌ویژه در رمان، کار مؤثری انجام نداده‌اند. آن‌ها بیشتر به دنبال آن بودند تا به نقش‌ها و کارکردها بپردازند و شخصیت را نه‌تنها به‌عنوان یک شیء، بلکه به‌عنوان یک مشارکت‌کننده تعریف کنند» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۱۷). این نگاه ساختارگرایانه شخصیت را عنصری فعال در فرایند روایت‌شناسی معرفی می‌کند، جایی که هر شخصیت با اعمال و رفتارهای خود، در پیوند با سایر اجزاء متن، بر روند روایت تأثیر می‌گذارد.

---

1. Peter Westland

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

۴. ۱. نظریهٔ گرماس

گرماس از نظریه‌پردازان برجستهٔ پساسوسوری به‌شمار می‌آید که در عرصهٔ معناشناسی حضوری فعال داشته و تلاش کرده است تا اندیشه‌های معناشناختی خود را در قالب الگویی ساخت‌مند و نوآورانه سامان دهد. نتیجهٔ این تلاش کتابی با عنوان معناشناسی ساختاری[1] است که در ۱۹۶۶ منتشر شد. وی در این اثر ضمن ارائه نظریات خود، به بررسی جهان تخیلی رمان‌نویس فرانسوی ژرژ برناس می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه معنای واژه‌ها نه‌تنها از ویژگی‌های خودشان، بلکه از روابطشان با سایر واژه‌ها برمی‌آید و در نهایت کتاب را با تحلیل این جهان داستانی به پایان می‌رساند (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۱۷). این درک از معنای زبان به‌ویژه در تحلیل متون ادبی اهمیت دارد، چراکه به ما کمک می‌کند تا متن را به‌عنوان مجموعه‌ای از روابط پیچیده میان اجزای مختلف آن در نظر بگیریم.

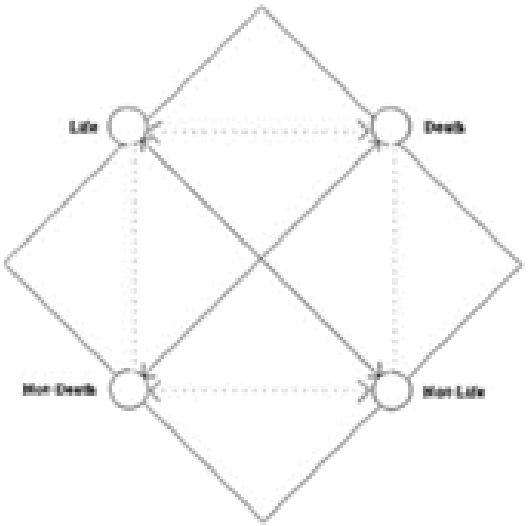
گرماس به‌طور خاص بر این نکته تأکید دارد که هر واژه در متن معنای خود را از طریق روابط تقابلی با دیگر واژه‌ها به دست می‌آورد. او ساختاری چهار عضوی معرفی می‌کند که بیانگر این است که هر واژه در تضاد با دیگری معنا پیدا می‌کند. برای مثال مفهوم "سیاه" فقط زمانی مفهوم پیدا می‌کند که در برابر "سفید" قرار بگیرد و مفهومی مثل "غیرسیاه" فقط در پیوند با "سیاه" یا "غیرسفید" معنا می‌یابد (گرماس، ۱۹۸۳: ۱۶۱). این ساختار چهارعضوی در حقیقت نمایانگر نوعی دایرهٔ معنایی است که در آن تمامی واژه‌ها و مفاهیم از طریق تضاد و تفاوت با یکدیگر شکل می‌گیرند و می‌توانند در یک متن واحد معنای خود را به‌طور پویا و مستمر تغییر دهند. این دیدگاه، نه‌تنها بر پیچیدگی معنای هر واژه بلکه بر تعامل میان اجزای مختلف متن تأکید دارد و نشان می‌دهد که چگونه هر عنصر از متن در ساختار کلی آن نقش ایفا می‌کند.

---

1. *Structural Semantics*

نظریات گرماس در زمینهٔ ساختارهای معنایی و روابط تقابلی[1] میان واژه‌ها در تحلیل رمان‌ها اهمیت دارد. او با استفاده از مدل‌های چهارعضوی که مبتنی بر روابط تضادی و تقابلی است، این امکان را می‌دهد که معنای نهفته در متن‌ها و روابط میان واژه‌ها را در قالب یک متن یکپارچه درک کنیم (کالر، ۱۳۸۸: ۳۳۱). این روش به ما کمک می‌کند تا علاوه بر معنای فردی هر واژه، نحوهٔ تعامل واژه‌ها در ساختار معنایی متن را بشناسیم.

تصویر ۱. الگوی معناشناسی اولیه



این دیدگاه با تقسیم‌بندی‌های منطق صوری در زمینهٔ روابط لفظی هم‌خوانی دارد. در منطق صوری رابطهٔ میان دو لفظ معمولاً یا مترادف[2] است یا متباین[3]، اما در معناشناسی این تقابل‌ها با دقت بیشتری بررسی و به شش نوع متمایز طبقه‌بندی می‌شود. این تمایز به‌ویژه در نظریات ساختارگرایانهٔ گرماس مشهود است؛ جایی که هر واژه فقط در پیوند و تعامل با دیگر واژه‌ها معنا می‌یابد. در منطق "متباین" به دو لفظی اطلاق می‌شود که دارای معانی متفاوت باشند. این تفاوت می‌تواند به صورت متقابل[4] (معانی متضاد ولی مکمل)، متخالف[5] (معانی کاملاً

1. oppositional relations
2. synonym
3. mutually exclusive
4. reciprocal

مخالف) یا متماثل[1] (معانی متفاوت اما هم‌خانواده) باشد (یثربی، ۱۳۷۵: ۴۵-۵۰). همچنین در آثار ابن‌سینا (۱۳۷۲: ۱۵۰-۱۶۵) و ملاصدرا (۱۳۷۹: ۲۳۰-۲۴۵)، این تفاوت‌ها در چهار دسته جای می‌گیرند:

۱. **متخالف:** واژه‌هایی با معنای متفاوت که می‌توانند در یک موضوع جمع شوند مانند شیرینی و سفیدی.

۲. **متماثل:** واژه‌هایی با معانی متفاوت اما دارای اشتراک در حقیقت‌اند، مانند نام‌های خاصی که در مسما با یکدیگر شریک‌اند نظیر حسن و محمد.

۳. **متقابل:** واژه‌هایی را شامل می‌شود که یکدیگر را نفی کرده و امکان جمع شدن آن‌ها در یک‌زمان و مکان وجود ندارد. این دستهٔ سوم خود به چهار زیرشاخه تقسیم می‌شود:

الف. تناقض[2]: دو چیزی که یکی وجودی و دیگری عدمی است و نه قابل جمع شدن هستند و نه قابل رفع شدن مانند "انسان" و "لاانسان".

ب. عدم و ملکه[3]: که یکی وجودی و دیگری عدمی است و قابل جمع شدن نیستند، ولی می‌توانند رفع شوند برای مثال بینایی ملکه و کوری عدم آن است.

ج. تضاد[4]: شامل دو امر وجودی که بر یک موضوع واحد وارد می‌شوند و به‌طور هم‌زمان قابل‌جمع نیستند مانند سیاهی و سفیدی.

د. تضایف[5]: دو امر وجودی متقابل و وابسته به هم را دربر می‌گیرد مانند "خالق بودن" و "مخلوق بودن" (مظفر، ۱۳۸۷: ۲۰ -۲۹).

معنی‌شناسان نیز دربارهٔ ماهیت و انواع تقابل معنایی میان واژه‌ها دیدگاه‌های متفاوتی ارائه کرده‌اند. به‌طورکلی، می‌توان چند نوع تقابل معنایی را از یکدیگر متمایز ساخت:

---

5. contrary
1. equivalent
2. contradiction
3. privation and possession
4. opposition
5. correlation

الف. تقابل مکمل[1]: در این نوع تقابل نفی یکی از واژه‌ها اثبات وجود دیگری است، مانند زنده/مرده.

ب. تقابل مدرج[2]: شامل صفاتی با قابلیت درجه‌بندی که در آن نفی یک واژه الزاماً به اثبات دیگری نمی‌انجامد مانند: سرد/گرم.

ج. تقابل دوسویه[3]: دو واژه به‌طور متقابل به هم وابسته‌اند مانند: خرید/فروش.

د. تقابل جهتی[4]: بر اساس یک نقطهٔ مرجع و مفاهیم نسبی سنجیده می‌شود، هم‌چون رفت/آمد، بالا/پایین.

هـ. تقابل صوری یا تقابل واژگانی[5]: از تکواژهای منفی‌ساز مانند "غیر"، "بی"، "نا" شکل می‌گیرد مانند: دانا/نادان.

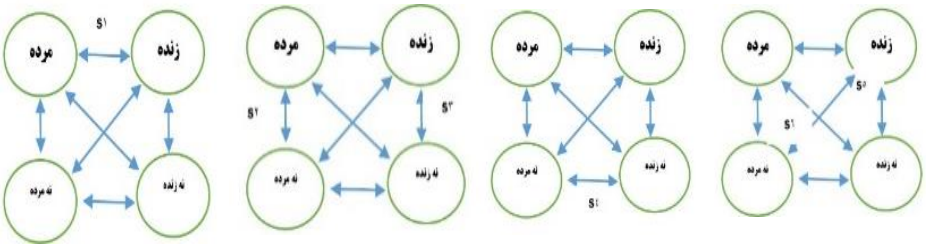
و. تقابل ضمنی[6]: در آن تضاد مستقیم وجود ندارد؛ اما یک مؤلفهٔ معنایی مشترک باعث شکل‌گیری تقابل غیرمستقیم می‌شود مانند فیل/فنجان بر اساس مؤلفه معنایی [+بزرگ] و [-بزرگ] (صفوی، ۱۳۹۱: ۷۲ - ۷٤).

این تقسیم‌بندی‌ها به ما امکان می‌دهد روابط پیچیده‌تر معنایی میان واژه‌ها را بشناسیم. برای نمونه ارتباط «مرده و زنده» رابطه‌ای مکمل است (s1)، اما ارتباط «مرده/نه‌مرده» و «زنده/نه‌زنده» در حوزهٔ تناقض قرار می‌گیرد (s2 و s3). درحالی‌که رابطهٔ «نه‌مرده» و «نه‌زنده» از نوع ضمنی است، زیرا تضاد میان آن‌ها ناشی از یک مؤلفهٔ معنایی مانند "هوشیاری" است: \[-هوشیاری] در «نه‌زنده» و \[+هوشیاری] در «نه‌مرده» (s4). افزون بر این، ارتباط میان «مرده/نه‌زنده» و «زنده/نه‌مرده» نوعی ترادف معنایی به شمار می‌رود (s5 و s6).

---

1. complementary opposition
2. gradable opposition
3. binary opposition
4. directional opposition
5. formal or lexical opposition
6. implicit opposition

تصویر ۲. الگوی تقابل‌ها



از منظر تحلیل متن ادبی، این تقابل‌ها نشان می‌دهد که ساخت بنیادین هر متن بر اساس جفت‌های طبقهٔ معنایی شکل می‌گیرد. این جفت‌ها در تقابل با یکدیگر قرار دارند و از طریق پیوند درونی با جفت‌های دیگر، شبکه‌ای از روابط معنایی و مضمونی را ایجاد می‌کنند (گرماس، ۱۹۸۳: ۱۱۶). گرماس بر این نکته تأکید می‌کند که طبقه‌بندی معنایی واژگان فقط زمانی معنا می‌یابد که به‌صورت جفتی و در تعامل با یکدیگر بررسی شود، نه به‌صورت فهرست‌های منفرد.

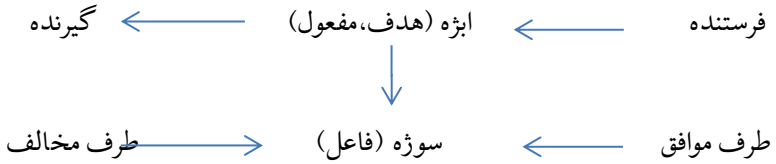
این نگاه را می‌توان با آراء سوسور دربارهٔ تمایز زبان و گفتار پیوند زد. سوسور زبان را مجموعهٔ توانایی‌ها و امکانات بالقوهٔ کاربران یک نظام زبانی می‌داند، درحالی‌که گفتار کاربرد بالفعل این امکانات در تولید متن و ارتباط است. بر این اساس، زبان را می‌توان از دو منظر روساخت و ژرف‌ساخت نگریست: روساخت همان سطح رویدادها و حوادث است و ژرف‌ساخت ساختار کنش‌ها و کنشگران را بازتاب می‌دهد.

در روایت‌شناسی این تمایز به دو محور تحلیل منجر می‌شود: محور نخست، تحلیل روساختی است که سیر حوادث را شناسایی می‌کند؛ و محور دوم، تحلیل ژرف‌ساختی است که الگوهای کنشگرگرایانهٔ گرماس را آشکار می‌سازد. از دید گرماس، شخصیت‌ها باید بر اساس کنش‌ها و نقش‌هایشان در روایت تعریف شوند، نه صرفاً ویژگی‌های ذاتی‌شان. این نقش‌ها در گروه‌های دوتایی فاعل/مفعول، اهداکننده/دریافت‌کننده و یاری‌رسان/رقیب سازمان می‌یابند و از رهگذر تعامل میان این جفت‌ها، معنا و ساختار داستان شکل می‌گیرد (گرین و لبیهان، ۱۳۷۳: ۱۱۱-۱۱۳).

گرماس همچنین ساختار پیرنگ را بر اساس مراحلی چون کشمکش اولیه، گره‌گشایی، مبارزه، آشتی، جدایی و وصال توضیح می‌دهد. کنشگران (شخصیت‌ها) در واکنش به برهم خوردن تعادل اولیه وارد عمل می‌شوند و با اقدامات خود روایت را به‌سوی تعادل ثانویه هدایت می‌کنند. در این میان، شخصیت اصلی بیشترین پیوند را با مضمون و هدف داستان دارد و ممکن است در طول روایت نقش‌های متفاوتی ایفا کند. این دیدگاه بازتعریفی از نقش‌های پراپ را نیز در برمی‌گیرد و الگویی نوین برای تحلیل روایت ارائه می‌دهد.

این دستور زبان روایت به وجود آورنده سه محور پیرنگ است که گرماس آن‌ها را در قالب شش کنشگر اساسی، در سه جفت متضاد طبقه‌بندی می‌کند: الف: محور میل : (۱) موضوع و (۲) شیء ارزشی؛ ب: محور قدرت : (۳) یاور و (۴) حریف ج: محور انتقال : (۵) فرستنده و (۶) گیرنده (هبرت، ۲۰۱۱: ۷۱ -۸۱).

بدین ترتیب کنشگرهای تشکیل‌شده که با یکدیگر رابطهٔ مضمونی دارند عبارت‌اند از:



این الگو بر محور هدف و مفعول تمرکز دارد؛ به‌گونه‌ای که کنشگر اصلی در پی دستیابی به مفعول است و مفعول در جایگاهی میان فرستنده و گیرنده قرار می‌گیرد. همچنین، کنشگر اصلی در میانهٔ دو قطب موافق و مخالف (یعنی یاری‌رسان و ضدقهرمان) قرار دارد و تعادل خود را برقرار می‌کند. فرستنده یا محرک، عاملی است که کنشگر را به سمت تحقق خواسته یا هدفی مشخص سوق می‌دهد. گیرنده، فرد یا نهادی است که از اقدام کنشگر منتفع می‌شود. کنشگر اصلی معمولاً مهم‌ترین شخصیت داستان است که عمل مرکزی را انجام داده و در مسیر دستیابی به شیء ارزشمند حرکت می‌کند؛ شیء ارزشمند همان هدفی است که کنشگر تلاش می‌کند به آن دست یابد و اقداماتش را متوجه آن می‌سازد. بازدارنده یا حریف، شخصیتی است که سد راه رسیدن کنشگر اصلی به شیء

ارزشمند می‌شود، و کنشگر یاری‌دهنده یا یاور نقشی حمایتی دارد و در این مسیر به کنشگر اصلی یاری می‌رساند. (همان: ۸۵)

۴ . ۲ . اصول، تعاریف و نگرش‌های کلی دربارهٔ الگوی تصویری گرماس

کنش[1]: رفتارها و عملکردهای شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی داستان که در شکل‌دهی و پیشبرد روند روایت نقش اساسی دارند.

کنشگر[2]: نقش‌ها و روابطی که در تعامل با کنشگر اصلی و اهداف داستان شکل می‌گیرند، از جمله فرستنده، گیرنده، حریف و یاور.

الگوی کنشگرانه[3]: تصویر کلی و نمای ساختاریافته‌ای که از ارتباط و تعامل میان عناصر و کنشگران در یک چارچوب جامع به دست می‌آید.

در نظریهٔ گرماس، هر کنش حقیقی یا موضوعی قابلیت توصیف توسط حداقل یک مدل کنشگرانه را داراست. با این حال، برای تحلیل و ترسیم نمود تصویری، معمولاً کنشی انتخاب می‌شود که بهترین بازنمایی از متن ارائه دهد یا در غیاب چنین کنشی، مهم‌ترین کنش‌های متن را به‌صورت خلاصه دربر گیرد. این کنش، به‌عنوان مؤثرترین عمل در روایت شناخته شده و به‌عنوان هدف کلی، سایر کنشگرها را در نسبت با کنشگر اصلی شکل می‌دهد. شایان ذکر است که کنشگر الزاماً با شخصیت به معنای کلاسیک آن همسان نیست؛ بلکه مفهوم کنشگر گسترده‌تر و تعمیم‌یافته‌تر از شخصیت[4] است.

ممکن است یک عنصر واحد در چندین یا تمام طبقات کنشگری وجود داشته باشد. هم‌زمانی مدل کنشگرانه هنگامی تحقق می‌یابد که یک بازیگر واحد (شخصیت سنتی) شامل چند کنشگر از طبقات مختلف باشد (مثلاً نقش کنشگر و کمک‌کننده هم‌زمان) یا چند کنشگر مشابه که در تحلیل عملکردهای متفاوتی دارند.

---

1. action
2. actant
3. actantial model
4. beyond character

اصول اصلی در ارتباط کنشگر اصلی با شیء ارزشی یا اهداف: اتصال/ انفصال؛ جانشینی/ هم‌نشینی؛ کامل/ ناقص؛ قاطعیت/ شک و تردید.

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، از میان کنش‌های متعدد موجود در روند روایت داستان آن کنش‌هایی که بیشترین تأثیر را در شکل‌گیری روایت دارند انتخاب می‌شوند. چنانچه رابطهٔ میان کنشگر اصلی و اهداف (یا همان کنش‌های مؤثر در پیشبرد روایت) از ابتدا تا پایان داستان همگرا و مکمل یکدیگر باشد، این رابطه را "متصل" می‌نامیم؛ و در صورتی که چنین هم‌راستایی و تکاملی وجود نداشته باشد، رابطه "منفصل" تلقی می‌شود.

اگر کنشگر اصلی در طول روایت فقط به دنبال تحقق شیء ارزشی یا هدف کلی باشد، این نوع رابطه را هم‌نشینی می‌گویند. اما اگر کنشگر اصلی به جای تمرکز بر هدف اصلی، به دنبال تحقق اهداف دیگری باشد و کنش‌های متعددی انجام دهد، این رابطه را جانشینی می‌نامند. اگر کنشگر اصلی بتواند کنش اصلی یا هدف کلی را به پایان برساند و تحقق قطعی حاصل شود، این رابطه را کامل می‌نامیم. در مقابل، اگر کنشگر در رسیدن به هدف ناکام بماند، رابطه ناقص است. در صورتی که کنشگر اصلی در تحقق اهداف دچار شک و تردید شود، نوع ارتباط را شک و تردید می‌گوییم؛ اما اگر کنشگر با قاطعیت و اراده مصمم به انجام اهداف باشد، نوع ارتباط را قاطعیت می‌نامیم.

زمان در روایت دارای گونه‌های مختلفی است که ازجمله آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: الف) زمان داستان: ترتیب زمانی وقوع رویدادها در دنیای داستان؛ ب) زمان روایت: ترتیبی که وقایع توسط راوی بیان می‌شوند؛ ج)زمان تاکتیکی: توالی خطی معناشناختی مانند انتقال معنایی از یک جمله به جملهٔ بعد.

۴. ۳. مراحل ایجاد یک مدل کنشگرانه

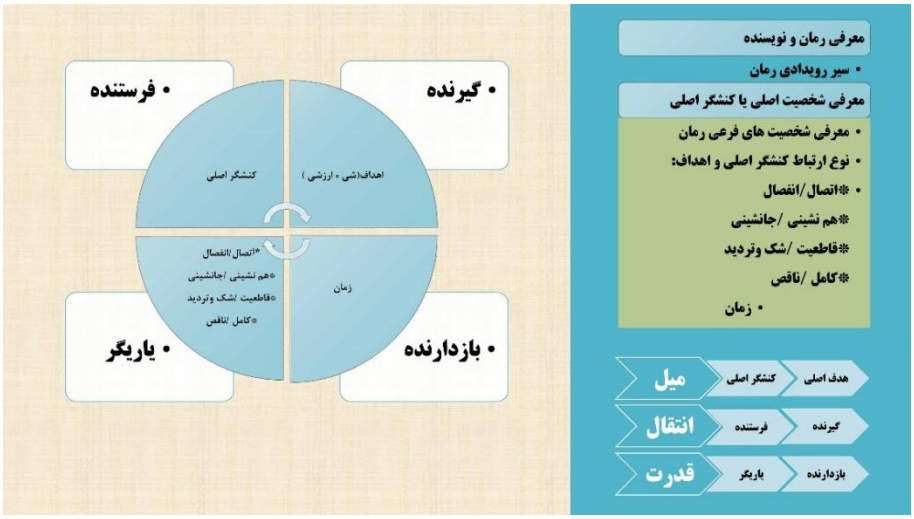
بر اساس نظر هبرت، مراحل تحلیل کنشگرانه به شرح زیر است:

۱) انتخاب شیء ارزشی یا هدف کلی در روایت؛

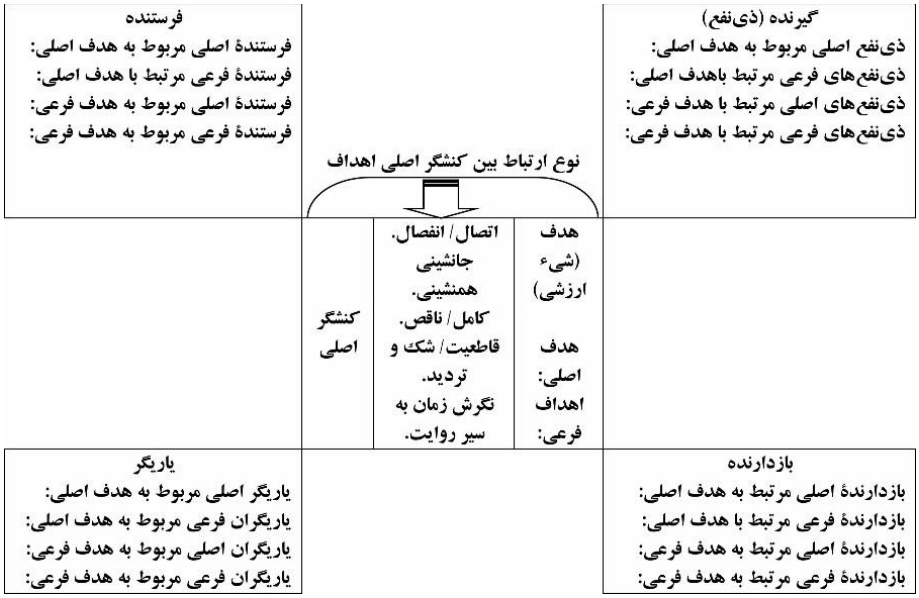
۲) انتخاب کنشگر اصلی و تبدیل عمل به مدل کنشگرانه: نوع اتصال میان کنشگر و هدف مشخص می‌شود (رابطه متصل یا منفصل) و تعیین می‌شود که اتصال چگونه و با کدام نوع نگرش زمانی (زمان داستان یا زمان روایت) صورت می‌گیرد. همچنین مشخص می‌شود که این اتصال کامل یا ناقص است و آیا با قاطعیت (اتصال واقعی) یا شک و تردید (اتصال ممکن) انجام می‌شود.

۳) انتخاب کنشگرهای دیگر: هر انتخاب باید توجیه‌پذیر باشد؛ یعنی بر اساس عنصرهای موجود در متن باشد و دلیل انتخاب آن کنشگر (یاور، حریف و ...) مشخص گردد.

تصویر۳. الگوی مدل کنشگرانه- نگرش کلی



تصویر ۴. الگوی مدل کنشگرانه-نگرش با بیان جزئیات



۴. ۴. نمونه از تحلیل روایت

۴. ۴. ۱. خلاصهٔ رمان

رمان چلچله‌ها در ۱۲ فصل و ۲۰۵ صفحه به قلم محمود گلاب‌دره‌ای روایت می‌شود. داستان حول محور "عزیزآقا"، شخصیت اصلی داستان شکل گرفته است. روایت با نوروز و دیدار خانوادگی در منزل "آقا بزرگ" یا همان "سیدرضا تجریشی"آغاز می‌شود؛ جایی که همهٔ اعضای خانواده برای دست‌بوسی و احوال‌پرسی جمع شده‌اند. آقابزرگ نوه‌اش (عزیزآقا) را که قصد دارد به جبهه جنگ برود، به دلیل غیبت شش‌ماههٔ برادر عزیز آقا از جبهه، او را از رفتن منع می‌کند و پیشنهاد می‌دهد که در موسسه‌ای در محلهٔ پشت باغ به جوانان مهارت کوهنوردی را که خود در طول ۱۴ سال آموخته، آموزش دهد.

عزیز آقا سپس به دیدار عمو دکتر جواد می‌رود؛ شخصیتی که دیدگاه‌های سیاسی او به حزب توده نزدیک است و نسبت به انقلاب اسلامی دیدگاه انتقادی دارد. دکتر جواد معتقد است که انقلاب هم مانند دیگر تحولات برای مردم فایده‌ای نداشته است، اما درنهایت مخالفت صریحی با رفتن عزیزآقا به جبهه ندارد. در خانهٔ عمو جواد آشنایی عزیز

آقا با دخترعمویش "پونه" رابطهٔ عاشقانه‌ای را رقم می‌زنند که در ادامه داستان اهمیت پیدا می‌کند.

عزیزآقا تدریس کوهنوردی را با حضور دختران و پسران محلهٔ تجریش در موسسه آغاز می‌کند. پس از شش ماه بسیجی محله به نام "علی قادری" وارد کلاس می‌شود و جوانان را به حضور در جبهه ترغیب می‌کند. عزیزآقا به همراه ۱۴ نفر دیگر عازم جبهه می‌شود. رابطهٔ عشقی او با پونه ادامه می‌یابد و ازدواج آن‌ها شکل می‌گیرد.

دریکی از عملیات‌های مهم برای فتح خرمشهر، عزیزآقا وارد خاک عراق می‌شود و شش ماه در حرم امام حسین(ع) به خدمت زائران مشغول می‌شود. در این مدت با پرویز، ایرانی مقیم عراق آشنا می‌شود که از او می‌خواهد با دخترش، "پونه" ازدواج کند. عزیز آقا در این ملاقات داستان زندگی‌اش، ازدواج با دخترعمویش و احتمال داشتن فرزندی از او را با پرویز و همسرش، پروین در میان می‌گذارد.

شش سال بعد، عزیز آقا همراه با پرویز، پروین و دخترشان، پونه به ایران بازمی‌گردند. با ورود به تجریش او با واقعیت تلخی روبه‌رو می‌شود: خانواده‌اش را در غیابش مرده می‌یابد، برای او و برادرش در امامزاده‌ها مراسم یادبود گرفته‌اند. املاک و دارایی‌ها میان اقوام پخش‌شده و او دیگر رغبتی به بازگشت به زندگی سابق ندارد. دخترش "نرگس" را که از او به‌جامانده بود، در یتیم‌خانه می‌بینند و متوجه می‌شود که پسرعموهایش، پیمان و پویا روزنامه‌هایی به راه انداخته‌اند و عمویش چاپخانه‌ای دارد.

با نداشتن انگیزه برای بازگشت به شهر، عزیزآقا تصمیم می‌گیرد در کوهستان و غاری دورافتاده زندگی کند؛ جایی که عشق و علاقه به کوهنوردی و طبیعت که در خون او جاری است، شکوفا می‌شود. در مسیر کوهستان با پیرمردی به نام "عبس آقا" که او نیز عاشق کوه است آشنا می‌شود و دوستی و گفتگوهایشان در دل کوه ادامه می‌یابد.

روزی، در برخورد با محافظان محیط زیست عبس آقا در نزاعی سقوط می‌کند. در فضای غمناک و مه‌آلود جنگل عزیز آقا پونه، دختر پرویز را در حال جمع‌کردن تمشک می‌بیند و این دیدار باعث می‌شود شعلهٔ زندگی و عشق دوباره در دل او زنده شود.

۴. ۴. ۲. شخصیت‌های داستان

شخصیت اصلی "عزیزآقا" است و شخصیت‌های فرعی رمان عبارت‌اند از: آقابزرگ (آقا سیدرضی تجریشی) پدربزرگ عزیز آقا؛ عزیز، مادربزرگ عزیزآقا؛ آقا و خانم‌آغا، پدر و مادر عزیزآقا؛ عمو دکتر جواد، عموی عزیزآقا؛ زری، همسر عمو جواد؛ بنی‌صدر، رئیس‌جمهور وقت ایران؛ پونه، دخترعموی عزیزآقا؛ علی قادری، رزمندهٔ هم‌محله‌ای عزیزآقا؛ نرگس، دختر عزیزآقا (از همسرش پونه در ایران)؛ عباس آقا، همراه عزیزآقا در کوهستان؛ پونه، دختری که در کربلا عاشق عزیزآقا می‌شود؛ پروین خانم، مادر پونه؛ پرویز، ایرانی مقیم عراق و پدر پونه؛ داریوش اصغر ریگی، علی بیگی، اکبر باطنی، علی زاغی، سید محمد قادری، کمال کله، کریم کره‌عسل‌خور، محبت، هاجر خانم و اصغر آژان سبیلو، هم‌محله‌های عزیز آقا؛ پیمان و پویا، پسرعموهای عزیز آقا.

۴. ۴. ۳. محور میل: موضوع (کنشگر اصلی)/شیء ارزشی (هدف)

کنشگر اصلی: "عزیز آقا" که در همهٔ صحنه‌ها و رویدادهای روایت حضور پررنگ دارد. حضور او درصحنهٔ نبرد و دفاع از خرمشهر، نفوذ در خاک عراق و اقامت در کربلا، ملاقات با خانوادهٔ پری در کربلا، و بازگشت به ایران، پناه بردن به کوهستان؛ همه با حضور مؤثر و فعال عزیزآقا است. ازاین‌رو کنشگر اصلی اوست.

شیء ارزشی (هدف): اهدافی که عزیزآقا در سیر روایت به دنبال دستیابی به آن است به شرح ذیل است: عزیز آقا در حملهٔ آزادسازی خرمشهر به‌عنوان نیروی اطلاعاتی و نفوذی به صفوف دشمن وارد می‌شود و متوجه می‌شود که وارد خاک عراق شده، ازاین‌رو تصمیم می‌گیرد که به کربلا برود. او در کربلا با خانواده‌ای ایرانی آشنا می‌شود. پری دختر خانواده به او علاقه‌مند شده است، چراکه هرروز او را در صحن حرم امام حسین(ع) می‌بیند. درنهایت عزیزآقا به‌اتفاق این خانواده به ایران می‌آید و در بازگشت به محلهٔ تجریش متوجه می‌شود همه‌چیز عوض‌شده است؛ ازاین‌رو به کوهستان پناه می‌برد. بنابراین هدف اصلی روایت «دفاع از خرمشهر و آزادسازی آن» و اهداف فرعی آن

عبارت‌انـد از: «ازدواج بـا پونـه (دخترعمـویش) در ایـران»؛ «نـامزدی بـا پونـه در کـربلا» و «بازگشت به ایران و پناه بردن به کوهستان».

اهداف (اشیاء ارزشـی): هـدف اصـلی دفـاع از وطـن و آزادسـازی خرمشـهر اسـت؛ و اهـداف فرعـی شـامل ازدواج بـا پونـه (دختـر عمـویش)، نـامزدی بـا پونـه (دختـر پرویـز در کـربلا)، و بازگشت به کوهستان و انزوا می‌شود.

۴. ۴. ۴. نوع رابطهٔ کنشگر و اهداف

اتصال/ انفصال: نوع ارتباط کنشگر اصـلی و اهـداف در ایـن روایـت از نـوع "انفصـال" اسـت. پیوند عزیزآقا، کنشـگر اصـلی، باهـدف اصـلی یعنـی «دفـاع از خرمشـهر» بـا «ازدواج بـا پونـه دخترعمـویش» و «حضـور در کـربلا و نـامزدی بـا پونـه» و «بازگشـت بـه ایـران» هم‌راسـتا نیست. اهداف فرعی ارتباط معناداری با هدف اصلی ندارد.

جانشینی/ هم‌نشینی: از آنجاکه بـین کنشـگر اصـلی و اهـداف رابطـهٔ انفصـال اسـت؛ بنـابراین رابطـهٔ جانشـینی بـین کنشـگر اصـلی و اهـداف وجـود دارد. یعنـی کنشـگر اهـداف فرعـی را جـایگزین هـدف اصـلی می‌کنـد، بـه‌ویژه پنـاه بـردن بـه کوهسـتان در انتهـای روایـت کـه جایگزین اهداف فرعی داستان می‌شود.

کامل/ناقص: کنشـگر اصـلی تنهـا در دسـتیابی بـه اهـداف «دفـاع از خرمشـهر و آزادسـازی آن» و «ازدواج بـا پونـه دخترعمـویش در ایـران» و «بازگشـت بـه کوهسـتان» به‌صـورت کامـل موافق است؛ اما در خصـوص هـدف فرعـی دوم کـه «ازدواج بـا پـری» در عـراق اسـت؛ کامـل محقق نمی‌شود (این موضـوع شـاید بـه ایـن دلیـل اسـت کـه بـا خـوانش مـتن روایـت نمی‌تـوان دریافت که امر ازدواج عزیز آقا با پونه اتفاق افتاده یا خیر).

قاطعیـت/ شـک و تردید: کنشـگر اصـلی در خصـوص اهـداف فقـط در هـدف فرعـی دوم دچار شک و تردید است. او بـه دلیـل اینکـه بـا پونـه دخترعمـویش ازدواج کـرده اسـت؛ دچـار شک و تردید شده و تمایلی به ازدواج با پونه (دختری که در عراق عاشق او شده) ندارد.

زمان: زمـان در سـیر روایـت متناسـب بـا رویـداد و اتفاقـاتی اسـت کـه روی می‌دهـد. ازایـن‌رو تحلیل زمان بر اساس رویدادهای روایت شـکل‌گرفته اسـت؛ ازایـن‌رو، مـا در ارتبـاط بـا هـدف و کنشگر اصلی دوره‌هـای زمـانی مشـخص و تفکیک‌شـده‌ای کـه نویسـنده بـه آن اشـاره‌کرده باشد، نداریم. کنش‌های مهم و تأثیرگذار بر اساس روند کلی روایت انتخاب‌شده است.

۴. ۴. ۵. محور انتقال: فرستنده / گیرنده

آنچـه عزیـز آقـا را بـرای دسـتیابی بـه هـدف اصـلی سـوق می‌دهـد؛ تعلق‌خـاطر او بـه وطـن و پاسخگویی به نیاز جامعـه بـرای حضـور او در جبهـه اسـت. فرسـتندهٔ اصـلی مـرتبط بـا هـدف اصـلی «تعلق‌خـاطر و وطن‌پرسـتی عزیزآقـا» اسـت. در مـورد اهـداف فرعـی نیـز «تعلـق و دل‌بستگی عاطفی عزیزآقا» به‌عنوان فرسـتنده عامـل اصـلی اسـت؛ امـا از کنش‌هـای تأثیرگـذار و مـؤثر عزیـز آقـا گیرنـده‌ها (ذی‌نفع‌هـا)ی مختلفـی بهـره می‌برنـد. اولـین کسـی کـه گیرنـدهٔ اصلی مرتبط با هدف اصلی مدّ نظـر اسـت «ملـت ایـران» و «مـردم خرمشـهر» هسـتند؛ عـلاوه بر آن، خود عزیزآقا که تمایل برای رفتن بـه جبهـه دارد، نیـز بـه‌عنوان ذی‌نفـع فرعـی مربـوط بـه هدف اصلی باید ذکر شود.

در مورد هدف فرعی اول «پونـه دخترعمـوی عزیـز آقـا» و «نـرگس فرزنـد آن‌هـا» ذی‌نفـع اصلی و «خـانوادهٔ عمـو جـواد» ذی‌نفع‌هـای فرعـی هسـتند. در مـورد هـدف «نـامزدی بـا پونـه در عراق» پونه ذی‌نفع اصـلی مربـوط بـه هـدف فرعـی دوم و «خـانوادهٔ او» ذی‌نفع‌هـای فرعـی باید در نظر گرفته شـوند. در خصـوص هـدف سـوم «پنـاه بـردن بـه کوهسـتان» هـم عزیزآقـا و هم عبس‌آقا ذی‌نفع‌های مشترک هستند.

۴. ۴. ۶. محور قدرت: یاریگران و بازدارندگان

آنچـه عزیزآقـا را در مسـیر دسـتیابی بـه اهـداف یـاری می‌رسـانداز ایـن قرارنـد: "هم‌رزمـان او درصحنهٔ نبرد" که یاریگران اصلی مرتبط با هـدف اصـلی هسـتند؛ عـلاوه بـر آن مـادر عزیزآقـا، پـدربزرگش، پـدر و مـادرش یـاریگران فرعـی مـرتبط بـا هـدف اصـلی هسـتند. "پونـه" (دخترعمـوی عزیـز) یـاریگر اصـلی او در هـدف فرعـی اول و خـانوادهٔ عمـو دکتـر جـواد

یاریگران فرعی مرتبط با هدف فرعی اول مد نظر هستند. در خصوص هدف فرعی دوم خانوادهٔ پرویز یاریگران فرعی و پونه یاریگر اصلی اوست. یاریگر اصلی عزیزآقا در هدف سوم "عبس‌آقا" است. در خصوص بازدارنده‌های کنشگر اصلی با اهداف می‌توان به این نکات توجه داشت: بازدارندهٔ اصلی عزیزآقا از هدف اصلی "عمو دکتر جواد" است و "بنی‌صدر رئیس‌جمهور وقت ایران" را می‌توان بازدارندهٔ فرعی در مورد هدف اول در نظر گرفت.

۴. ۴. ۷. تحلیل فراتر از شخصیت در رمان *چلچله‌ها*

همان‌گونه که ذکر شد در نظریهٔ کنشگرای گرماس، مفهوم "کنشگر" فراتر از مفهوم سنتی شخصیت مد نظر قرار می‌گیرد و در تحلیل‌های ساختاری روایت، این مفهوم به‌طور وسیع‌تر و گسترش‌یافته‌ای به کار می‌رود. در این راستا، کنشگر شامل موجودات انسان گونه، اشیاء، یا حتی مفاهیم انتزاعی می‌شود که همگی به‌طور فعال در پیشبرد داستان نقشی ایفا می‌کنند.

در این رمان عزیز آقا شخصیت اصلی است که با مجموعه‌ای از کنشگرهای انسانی و غیرانسانی در تعامل است. در چلچله‌ها علاوه بر شخصیت‌های انسانی مانند عزیزآقا، پونه و پرویز، عناصر غیرانسانی همچون کوهستان، خاک عراق، حرم امام حسین (ع) و مفاهیم انتزاعی مانند دفاع از وطن، آزادی و عشق نیز به‌عنوان کنشگرهایی فعال در پیشبرد روایت عمل می‌کنند.

در این روایت عزیزآقا در تلاش برای تحقق اهداف خود، با کنشگرهای مختلفی روبه‌رو می‌شود که هرکدام به نحوی در شکل‌گیری داستان تأثیر می‌گذارند. علاوه بر شخصیت‌های انسانی که در داستان حضور دارند، عناصر غیرانسانی و مفاهیم انتزاعی نیز به‌طور فعال در پیشبرد روایت نقش دارند. به‌عنوان مثال، در سفر به کربلا و دیدار با پرویز، پونه و پروین و در مواجهه با خاک عراق و صحنه‌های نبرد، "کوهستان" به‌عنوان یک عنصر طبیعی و جغرافیایی نقش مهمی ایفا می‌کند. این کوهستان نه‌تنها به‌عنوان مکانی

فیزیکی بلکه نمادی از آرامش و پناهگاه برای شخصیت اصلی است و نقش مهمی در شکل‌گیری هویت درونی عزیزآقا ایفا می‌کند. در این زمینه، مفاهیم انتزاعی مانند آزادی و دفاع از خرمشهر نیز در مسیر کنش‌های عزیزآقا نقشی کلیدی دارند. این مفاهیم نه‌تنها انگیزه‌های بیرونی داستان را شکل می‌دهند، بلکه بر شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها تأثیر می‌گذارند.

تصویر ۵. الگوی و مدل کنشگرانه با بیان جزئیات در رمان چلچله‌ها

۵. نتیجه‌گیری

درک و تحلیل روساخت و ژرف‌ساخت رمان از دیدگاه روایت‌شناسی ساختاری و با تأکید بر نظریهٔ کنشگرای گرماس، یکی از موضوعات مهم و قابل‌توجه در مطالعات ادبی

به شمار می‌رود. برای دستیابی به چنین تحلیلی، نخست به ارتباط میان ساختارشناسی، نشانه‌شناسی و ادبیات و همچنین الگوی زبان و گفتار سوسور پرداخته شد. سپس تعریفی نوین از "شخصیت" ارائه گردید، شخصیتی که صرفاً موجودی ایستا نیست، بلکه عنصری فعال و مشارکت‌کننده در جریان حوادث روایت است.

این دیدگاه ما را قادر ساخت تا نقش‌ها و کارکردهای شخصیت را در تعامل با سایر کنش‌ها و کنشگرهای رمان به دقت تحلیل و بررسی کنیم. آنچه از رهگذر این نگرش به دست آمد، ما را به استدلالی هدایت کرد

که "رویداد" معادل "گفتار" در زبان داستان است؛ به این معنا که رویدادها همانند گفتار، واحدهای بنیادین ساختار روایت‌اند که در تعامل با یکدیگر معنا و حرکت داستان را شکل می‌دهند. شخصیت به‌عنوان مشارکت‌کننده‌ای فعال در روند حوادث روایت معرفی شد تا نقش‌ها و کارکردهای او در تعامل با دیگر کنش‌ها و کنشگرهای رمان تحلیل و بررسی شود. بدین ترتیب دو مجموعه در تقابل با یکدیگر خواهیم داشت که از طریق تقابل‌های زبانی به یک زبان دوبخشی دست می‌یابیم که یک بخش آن ژرف‌ساخت و بخش دیگر روساخت است. با بررسی این نظریه دریافته می‌شود که روساخت داستان که در واقع همان پی‌گیری رویدادها و حوادث روایت است، به ژرف‌ساختی منتهی می‌شود که همان الگوی کنش و کنشگرایی است؛ الگویی که گرماس آن را مورد توجه ویژه قرار داده است.

این طرز تفکر برگرفته از نگاه سوسور به زبان است آنجاکه اعتقاد دارد علاوه بر زبان ما با مقولهٔ گفتار نیز مواجه‌ایم. زبان در واقع همه توانمندی‌ها و امکانات بالقوه‌ای است که در اختیار کاربران یک نظام زبانی قرار می‌گیرد تا به وسیلهٔ آن با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و گفتار کاربرد این امکانات در خلق گونه‌های مختلف از کلام و متن در زبان است. بنابراین در تحلیل روایت رمان باید یک محور دوگانه را ترسیم کنیم: یکی محورهای اصلی مبتنی بر روساخت که به شناسایی و تحلیل حوادث و رویدادها در جریان

داستان می‌پردازد؛ و محور دیگر بر پایهٔ ژرف‌ساخت استوار است که از همان روساخت شکل می‌گیرد.

این محور همان الگوی کنش و کنشگرایی است. ازاین‌رو، به دستوری منطقی و منسجم در زبان داستان دست می‌یابیم که ساختار روایت را به‌گونه‌ای دقیق و قابل تحلیل فراهم می‌سازد. بدین جهت به دستوری منطقی در زبان داستان دست می‌یابیم. همان تعریفی که سوسور نیز در دستور زبان جدید در مورد روساخت و ژرف‌ساخت زبان بیان کرده است.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Hamid Reza Akbari https://orcid.org/0000-0002-8341-9418
Ahmad Reza Keykhay-e Farzaneh https://orcid.org/0000-0003-4217-5485
Mostafa Salari https://orcid.org/0000-0001-5998-5658

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۵). مبانی نشانه‌شناسی و تحلیل متن. تهران: نی.

ابن‌سینا. (۱۳۷۲). الشفا، المنطق. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.

اشمیتس، توماس. (۱۳۷۹). درآمدی بر نظریهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک. ترجمه صبوری و علیون. تبریز: دانشگاه تبریز.

ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی. ترجمه ع. مخبر. تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۷۲). قصه‌نویسی. تهران: نگاه.

بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۷). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افروز.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). بوطیقای ساخت‌گرا. ترجمه کورش صفوی. تهران: مینوی خرد.

گرین، کیت، و لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). درسنامه نظریه ادبی. ترجمه بهرامی محمدی و دیگران. تهران: روزنگار.

مظفر، محمدرضا. (۱۳۸۷). المنطق. تهران: اسماعیلیان.

ملاصدرا. (۱۳۷۹). شرح اسفار اربعه (بخش منطق). تهران: دانشگاه تهران.

صفوی، کورش. (۱۳۹۱). آشنایی با معنی‌شناسی. تهران: پژواک کیوان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). نظریه‌های ادبی معاصر. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۷). نقد ادبی. تهران: میترا.

تایسن، لیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه حسین‌زاده و حسینی. تهران: نگاه امروز.

والاس، مارتین. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

وستلند، پیتر. (۱۳۷۱). شیوه‌های داستان‌نویسی. ترجمه عباسپور کمیجانی. تهران: مینا.

Reference

Ahmadi, B. (1380/2001). *Sakhtar va Ta'vil-e Matn* [Structure and Interpretation of Text]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ahmadi, B. (1385/2006). *Mabani-ye Neshaneshenasi va Tahlil-e Matn* [Foundations of Semiotics and Text Analysis]. Tehran: Ney. [In Persian]

Barahani, R. (1372/1993). *Qesse-nevisi* [Fiction Writing]. Tehran: Negah. [In Persian]

Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). Hill and Wang.

Biniaz, F. (1387/2008). *Dar-amadi bar Dastan-nevisi va Ravayat-shenasi* [An Introduction to Story Writing and Narratology]. Tehran: Afrouz. [In Persian]

Culler, J. (1388/2009). *Butiqa-ye Sakht-gara* [Structuralist Poetics]. (K. Safavi, Trans.). Tehran: Minooye Kherad. [In Persian]

Culler, J. (1975). *Structuralist poetics: Structuralism, linguistics, and the study of literature*. Routledge.

Eagleton, T. (1368/1989). *Pish-dar-amadi bar Nazariyeha-ye Adabi* [Literary Theory: An Introduction]. (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Eagleton, T. (1983). *Literary theory: An introduction*. University of Minnesota Press.

Green, K., & Le Bihain, J. (1383/2004). *Dars-name-ye Nazariye-ye Adabi* [Textbook of Literary Theory]. (B. Mohammadi et al., Trans.). Tehran: Rooznegar. [In Persian]

Greimas, A. J. (1983). *Structural semantics: An attempt at a method* (D. McDowell, R. Schleifer, & A. Velie, Trans.). University of Nebraska Press.

Greimas, A. J. (1989). On narrativity. *New Literary History, 20*(3), 551.

Hébert, L. (2011). *Tools for text and image analysis and introduction to applied semiotics* (J. Tabler, Trans.). Université du Québec à Rimouski.

Ibn Sina. (1372/1993). *Al-Shifa, Al-Mantiq* [The Cure, Logic]. Tehran: Organization for Researching and Composing University Humanities Books (SAMT). [In Persian]

Molla Sadra. (1379/2000). *Sharh-e Asfar-e Arba'a (Bakhsh-e Mantiq)* [Commentary on The Four Journeys (Logic Section)]. Tehran University Press. [In Persian]

Mozaffar, M. R. (1387/2008). *Al-Mantiq* [The Logic]. Tehran: Esma'iliyan. [In Persian]

Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press.

Safavi, K. (1391/2012). *Ashna'i ba Ma'nashenasi* [An Introduction to Semantics]. Pazhvak Keyvan. Tehran: [In Persian]

Saussure, F. de. (1959). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans.; C. Bally & A. Sechehaye, Eds.). Philosophical Library.

Schmitz, T. (1379/2000). *Dar-amadi bar Nazariye-ye Adabi-ye Jadid va Adabiyat-e Klasik* [An Introduction to New Literary Theory and Classical Literature]. (Sabouri & Aliyoun, Trans.). University of Tabriz. [In Persian]

Scholes, R. (1379/2000). *Dar-amadi bar Sakhtar-gara'i-ye Adabiyat* [An Introduction to Literary Structuralism]. (F. Taheri, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (1379/2000). *Nazariyeha-ye Adabi-ye Mo'aser* [Contemporary Literary Theories]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Shamisa, S. (1387/2008). *Naqd-e Adabi* [Literary Criticism]. Tehran: Mitra. [In Persian]

Todorov, T. (1977). The grammar of narrative. In *The poetics of prose* (pp. 108–129). Cornell University Press.

Tyson, L. (1387/2008). *Nazariyeha-ye Naqd-e Adabi-ye Mo'aser* [Critical Theory Today: A User's Guide]. (Hosseinzadeh & Hosseini, Trans.). Tehran: Negah-e Emrooz. [In Persian]

Wallace, M. (1382/2003). *Nazariyeha-ye Ravayat* [Theories of Narrative]. (M. Shahba, Trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]

Westland, P. (1371/1992). *Shiveha-ye Dastannevisi* [Methods of Story Writing]. (A. Abaspoor Komijani, Trans.). Tehran: Mina. [In Persian]

استناد به این مقاله: اکبری، حمیدرضا، فرزانه کیخای، احمدرضا، سالاری، مصطفی. (۱۴۰۴). نقش ساختار زبانی در شکل‌گیری روایت رمان؛ بررسی مدل کنشگرانه گرماس در تعامل با نظریه سوسور. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۳۹-۷۷. doi: 10.22054/jrll.2025.86241.1166

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

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 79-112
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87465.1186

ATU PRESS

Aesthetic Linguistic Devices in Saadi's Ghazals

Kourosh Kamali Sarvestani *
Faculty Member, Department of Persian Language and Literature, Hafez Institute of Higher Education, Shiraz, Iran.

Farah Niyazkar
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Marv. C. Islamic Azad University, Marvdasht, Iran.

Abstract

This study analyzes the aesthetic techniques and distinctive linguistic features present in Saadi's ghazals. Characterized as the language of love, Saadi's ghazals portray an intrinsic connection between the lover and the beloved, where words operate simultaneously on descriptive and symbolic levels, imbued with profound emotional resonance. Saadi's poetic language judiciously employs metaphor, allegory, ambiguity, and allusion, thereby facilitating the communication of complex abstract and emotional concepts to his audience. Utilizing a descriptive-analytical methodology rooted in semiotic theory, this research investigates Saadi's linguistic artistry through four primary analytical axes: figurative and allusive language, the language of sensation and the heart, ambiguity and polysemy, and ellipses in linguistic expression. The findings demonstrate that Saadi effectively renders intellectual and emotional concepts tangible through metaphor and allegory, concurrently utilizing rhetorical constriction and emphasis to underscore meaning. The inherent ambiguity and multiple connotations within his verse encourage diverse interpretations and actively engage the reader's intellect. Furthermore, "the language of sensation and the heart" encapsulates both external perceptions and internal human experiences, while linguistic omissions contribute significantly to the aesthetic and artistic depth of his poetry. This analysis concludes that Saadi, through a masterful synthesis of

* Corresponding Author: kkamali2001@yahoo.com
How to Cite: Kamali Sarvestani, K., Niyazkar, F. (2025). Aesthetic Linguistic Devices in Saadi's Ghazals. *Literary Language Research Journal,* 3(9), 79-112. doi: 10.22054/jrll.2025.87465.1186

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 9/8/2025 Review: 30/8/2025, Accepted: 7/9/2025 Original research

descriptive tradition and creative innovation, constructs an intricate network of signs and semantic relationships, demanding close attention to both linguistic nuances and cultural context. Consequently, Saadi's ghazals not only articulate universal human thoughts and feelings but also exemplify the poet's exceptional artistic and linguistic prowess in generating profound meaning and captivating his audience.

1. Introduction

A comprehensive understanding of the latent meanings embedded within Saadi's ghazals necessitates a thorough familiarity with what can be termed "Saadi's language." This distinctive language is characterized by its simultaneous simplicity and profound depth, encompassing layers of concealed meaning. It represents a masterful synthesis of established descriptive traditions and the poet's singular creative ingenuity. Consequently, discerning Saadi's unique linguistic features, markers, and stylistic devices, alongside the symbolic codes pervading his ghazals, is paramount for grasping the full semantic breadth of his oeuvre. In Saadi's poetry, language transcends its function as a mere vehicle for expression; it operates as an artistic and philosophical instrument, introducing the reader to intricate and multifaceted concepts. Therefore, to achieve a deeper comprehension of his ghazals, a detailed elucidation of his linguistic strategies is indispensable.

2. Literature Review

Existing scholarship on Saadi's linguistic artistry, while valuable, has primarily explored different avenues. For instance, studies such as Fotouhi's *The Magic of Syntax in Saadi's Ghazals*, Esmaeilzadeh's *Allegory: The Power of Saadi's Language and the Language of Power*, and Eshani's *A Stylistic Analysis of Verbs in Saadi's Didactic Ghazals* predominantly focus on comparative analyses of Saadi's language with that of other poets, or they examine his works outside the *ghazal* genre. Consequently, these prior investigations, despite their merits, do not specifically address the central focus of the present research: a dedicated analysis of the aesthetic and linguistic features of Saadi's ghazals themselves.

3. Research Methodology and Theoretical Framework

This study adopts a descriptive-analytical approach, meticulously examining both the traditional and innovative aspects inherent in Saadi's distinctive linguistic style. The analytical framework is predicated upon three core linguistic dimensions: "indicative and allegorical language," "the language of perception (*Hass*)," and "the language of the heart (*Del*)." Particular emphasis is placed on the estrangement techniques skillfully employed by Saadi. The overarching objective is to scrutinize how the poet strategically utilizes these linguistic devices to convey intricate concepts and achieve a profound artistic impact.

4. Discussion and Analysis

Saadi, through his exceptional linguistic and intellectual ingenuity, masterfully harnessed the expressive potential of poetic language to articulate abstract and intricate ideas. His verse, deceptively simple yet profoundly deep, strategically employs metaphors, allegories, allusions, and semiotic signs to render abstract concepts tangible and readily comprehensible.

4.1. Indicative and Allegorical Language

Saadi predominantly utilizes two primary modes of expression: direct and indirect. Direct expression conveys abstract concepts through precise, concrete vocabulary. Conversely, indirect expression, primarily achieved via allegories and allusions, skillfully guides the reader's intellect toward a broader comprehension of nuanced and non-literal concepts. This dual approach fosters audience engagement with tangible, multifaceted imagery, thereby facilitating diverse interpretations.

4.1.1. Techniques in Indicative Language

- **A. Utilization of Symbols, Allegories, and Paradoxes:** Saadi's strategic deployment of symbols, allegories, and paradoxes significantly enhances the coherence and thematic depth of his poetry. A prime example is the portrayal of a lover experiencing joy despite being in captivity, showcasing inherent tension.
- **B. Flexibility and Fluidity of Meaning:** Saadi deliberately cultivates flexibility and fluidity of meaning by transcending

conventional lexical boundaries and introducing ambiguity. This technique empowers the poet to imbue his verse with profound personal interpretations, vividly observed in his multifaceted depictions of archetypes such as the rogue, the ascetic, the pious, and the discerning observer.

4.2. Emphasis through Restriction (*Hesar* and *Qasr*)

Saadi effectively employs the rhetorical devices of restriction and limitation (*hesar* and *qasr*) to underscore pivotal statements and generate reader surprise. This strategic application significantly augments the emphasis and persuasive impact of his words.

4.3. Polysemy and Ellipsis

The deliberate integration of polysemous words, coupled with both verbal and semantic omissions, empowers readers to uncover novel meanings, thereby rendering the poetic experience uniquely personal and enriching.

4.4. The Language of Perception (*Hass*) and The Language of the Heart (*Del*)

"The language of perception (*Hass*)" is fundamentally anchored in rationality and the observable world, and it is largely shaped by conventional linguistic agreements. In contrast, "the language of the heart" or "language of states (*Zaban-e Hal*)" emanates from the poet's profound inner emotions. It conveys meaning through an array of natural, human, or even metaphysical elements, including reason, love, eyes, sorrow, breeze, water, wind, soil, fire, and others. This particular linguistic register is typically invoked when direct expression is deemed either unsuitable or insufficient to capture the desired emotional or conceptual depth.

5. Conclusion

In conclusion, Saadi's poetry is characterized by its sophisticated employment of diverse linguistic techniques—including syntactic ellipsis, metaphor, polysemous allusions, and rhetorical limitation—all meticulously orchestrated to convey profound meaning, amplify artistic impact, and achieve unparalleled lexical beauty. This strategic deployment firmly establishes his unique and preeminent position within Persian poetic tradition. His adept use of rhetorical restriction

and limitation significantly fortifies both emphasis and overall artistic effect, a practice that resonates powerfully from both an aesthetic standpoint and the perspectives of applied semantics and rhetoric. For tangible and material concepts, Saadi typically favors direct expression. However, when confronting abstract notions, he skillfully conveys meaning through perceptible and allegorical language, thereby fostering mental proximity and facilitating comprehension. This methodology enables readers to apprehend extensive, nuanced, and non-literal meanings through vivid, tangible images that frequently underscore causal relationships. Ultimately, these intricate techniques collectively contribute to the cohesion, fluidity, and profound ambiguity of his poetic discourse, thereby allowing for multiple layers of interpretation and immeasurably enriching the aesthetic and intellectual experience of his ghazals.

Keywords: Saadi, Ghazal, Aesthetics, Language of Sensation and Heart, Emphasis and Restriction.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۷۹-۱۱۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87465.1186

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۵/۱۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۶/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۶/۱۶ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

شگردهای زیبایی‌شناسانه زبان در غزل‌های سعدی

کوروش کمالی سروستانی * هیئت علمی گروه زبان وادبیات فارسی، مؤسسهٔ آموزش عالی حافظ شیراز، شیراز، ایران.

فرح نیازکار استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مرودشت، دانشگاه آزاد اسلامی، مرودشت، ایران.

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل شگردهای زیبایی‌شناسانه و ویژگی‌های زبانی غزل‌های سعدی انجام شده است. غزل سعدی به‌عنوان زبان عشق، بیانگر پیوندی ناگسستنی میان عاشق و معشوق است و کلمات در آن هم نقش توصیفی و هم نقش نمادین و عاطفی دارند. زبان سعدی با بهره‌گیری از ظرفیت‌های استعاری، تمثیلی، ایهام و اشاره، امکان انتقال مفاهیم انتزاعی و عاطفی به مخاطب را فراهم می‌کند. در پژوهش حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و تکیه بر نظریه‌های نشانه‌شناسی، تحلیل زبان سعدی را بر اساس چهار محور اصلی: زبان اشارت و تمثیلی، زبان حس و دل، زبان ایهام و دلالت‌های چندگانه، و گزاره‌های حذف زبانی بررسی شده است. نتایج نشان داد که سعدی با استفاده از تمثیل و استعاره، مفاهیم عقلانی و عاطفی را به زبان محسوس نزدیک می‌کند و با بهره‌گیری از حصر و قصر، تأکید و برجستگی در سخن ایجاد می‌نماید. ایهام و دلالت‌های چندگانه، هم امکان کشف معانی متنوع و هم تعامل فعال ذهن مخاطب با متن را فراهم می‌آورد. زبان حس و زبان دل، جلوه‌های محسوس و باطنی تجربهٔ انسانی را در غزل‌ها تجسم می‌بخشد و حذف لفظ و معنا نیز نقش زیبایی‌شناسانه و هنری دارد. این تحلیل نشان می‌دهد که سعدی با ترکیب سنت توصیفی و نوآوری خلاقانه، شبکه‌ای پیچیده از نشانه‌ها و روابط معنایی را به وجود می‌آورد که درک آن نیازمند توجه دقیق به زبان و بافت فرهنگی اثر است. به این ترتیب، غزل‌های سعدی نه‌تنها انعکاس احساس و تفکر انسانی‌اند، بلکه نمونه‌ای برجسته از توانمندی هنری و زبان‌شناسانهٔ شاعر در ایجاد معنا و تأثیرگذاری بر مخاطب هستند.

کلیدواژه‌ها: سعدی، غزل، زیبایی‌شناسی، زبان حس و زبان دل، حصر و قصر.

* نویسندهٔ مسئول: kkamali2001@yahoo.com

۱. مقدمه

غزل، زبان عشق است و سعدی شاعری عاشق؛ به همین دلیل عشق، عاشق و معشوق در زبان غزل سعدی توأمان، بی‌گسست و ماندگارند. کلمات در زبان سعدی یا براساس آن‌چه سنّت شعر فارسی است، قابلیت توصیفی پیدا می‌کنند، و یا براساس عواطف، نقش و رابطه‌ای که با انسان پیدا می‌کنند، تشخّص می‌یابند. این واژه‌ها، ابزار شاعر برای بیان افکار هستند و درواقع مرکز و هستهٔ بیانی برای انتقال پیام شعری می‌گردند و با توجه به محیطی که در آن قرار می‌گیرند، گسترهٔ چندمنظورهٔ معنایی می‌یابند. به بیان دیگر، غزل سعدی تبلور هنری کامل از احساسی است از نوع عاطفهٔ غنی انسانی؛ یعنی بیان احساس به جمال و کمال مطلق از هر نوعی که می‌تواند وجود داشته باشد.

برای دست‌یابی به مفاهیم نهفته در غزلیات سعدی، ناگزیر از درک "زبان سعدی" هستیم؛ زبانی که با همهٔ سهولت، دربردارندهٔ لایه‌های پنهانی است. زبانی که دربرگیرندهٔ نشانه‌ها و نظام‌هایی است که برخی بر سنت توصیفی و برساختهٔ گذشتگان استوار است و برخی نیز برساختهٔ ذهن خلّاق و هنرمندانهٔ اوست و از همین روست که چنین تأثیرگذار و غیرتکراری می‌شود.

از آنجاکه پدیده‌ها باید به گونهٔ مجموعه‌ای ساختمند بررسی شوند؛ هنر اصلیِ تحقیق، آشکار ساختن قوانین درونی نظام پدیده‌هاست؛ نظامی که از درون، ملزومات رشد و تکامل یک اثر را پدید آورده است (نک. یاکوبسن، ۱۳۷٦: ۱۱).

بی‌تردید در نخستین گام، پیش از دستیابی به محتوای متن و شناخت راهکارهای نظری و عملی شاعر یا نویسنده، زبان و بیان وی است که به موضوع و محتوای فکریِ شاعر گسترهٔ معنایی می‌بخشد. برای دستیابی به گسترهٔ معنایی غزلیات سعدی، ناگزیر از شناخت ویژگی‌های زبانی وی، شاخص‌ها و عملکرد آن‌ها، و نیز بهره‌مندی هنری سعدی از این گستره و شناخت نشانه‌هایی از آن هستیم که در زبان غزل‌های سعدی نمود یافته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقاتی پیش از این در این خصوص صورت گرفته که به برخی از آن‌ها اشره می‌شود. فتوحی در مقالهٔ «جادوی نحو در غزل سعدی» بر آن است از منظری به کلام سعدی بپردازد که بتواند به دریافتی سبک‌شناسانه از نحو سعدی در غزلیات دست یابد. اسماعیل‌زاده در مقالهٔ «تمثیل؛ قدرت زبان سعدی و زبان قدرت» بر آن است که هنر تمثیل را به‌طور اعم در آثار سعدی از جمله گلستان بررسی نماید. تمثیل افزون بر حوزهٔ زیبایی‌شناسی، متضمن ابزار کارآمدی است در باورپذیری اندیشه‌ها و عقاید مختلف که طی آن خالق اثر اقناع مخاطب را به مدد تمثیل محقق می‌سازد. «بررسی و تحلیل سبک‌شناختی فعل در غزل‌های تعلیمی سعدی با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»مقاله‌ای از ایشانی و نظیف است که مؤلفان با توجه به ارتباط تنگاتنگ ذهن و زبان؛ با استفاده از روش تحلیلی - آماری و استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی سبکی افعال به‌کاررفته در غزل های تعلیمیِ سعدی پرداخته‌اند.

پژوهش‌های دیگری نیز دربارهٔ آثار سعدی انجام شده است که یا به صورت مطالعات تطبیقی با دیگر شاعران بوده و یا دیگر آثار او را همچون قصاید، گلستان و بوستان بررسی کرده‌اند که در حوزه و دامنه پژوهش و تحقیق حاضر نیست.

۳. روش پژوهش و مبانی نظری

۳. ۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد توصیفی - تحلیلی و با تأکید بر مبانی نظری، سنّت توصیفی و خلاقانهٔ زبان سعدی را در غزل، بر اساس موزاین زبان اشارت و تمثیلی، زبان حس، زبان دل و نیز آشنایی‌زدایی زبان تحلیل می‌کند.

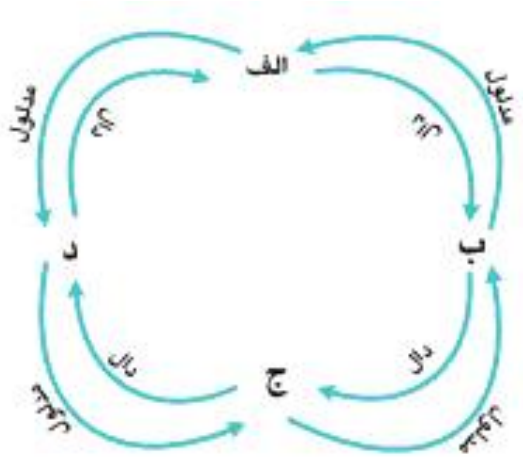
۳. ۲. مبانی نظری

۳. ۲. ۱. نشانه‌شناسی زبان

در تعریف واژگانی نشانه‌شناسی آمده «هر پدیده‌ای که بتواند به موضوعی غیر از خود اشاره

نماید، نشانه[1] به شمارمی‌آید (صفوی، ۱۳۸٦: ۱۵) و نشانه‌شناسی ادبی، یافتن مناسبت میان دالّ و مدلولی است که در کلام بدان استناد می‌شود و این خود در حقیقت کشف مناسبتی است از آنچه در اندیشهٔ نویسنده ارائه شده و آنچه در ذهن مخاطب شکل گرفته است. به بیانی دیگر، نشانه‌شناسی شناخت قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی امکان پروراندن "معنای دیگر" را ارائه می‌کند. این نشانه‌ها می‌توانند کاملاً اختیاری باشند. «اختیاری بودن نشانه یعنی اینکه هر نشانه‌ای می‌تواند نشانگر هر معنایی باشد» (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۲۷) و از آنجاکه «زبان دستگاهی از نشانه‌هاست و هر فرد نیز از پاره‌ای از توان‌های زبان بهره می‌جوید و به گونه‌ای "سخن یا سبک فردی" و یا "روش بیان ویژهٔ خود" را می‌آفریند» (همان‌جا)؛ این امر به‌منظور ایجاد ارتباط با تکیه بر قراردادهای آشنا و نیز انتقال مفاهیم ذهنی خود با تأکید بر معانی به دیگران صورت می‌گیرد، اما در مقولهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری، برخورداری از توان‌های بالقوهٔ زبان فراتر از بهره‌جستن از قراردادهای آشنای زبانی، فراگیر و همگانی است و مجموعه‌ای از قراردادهای نوین و نشانه‌های تازه‌ای می‌آفریند که در صورت دریافت این روابط نوین و رمزهای جدید، مخاطب قادر به درک کلام هنرمند خواهد شد و در غیر این صورت، در لایه‌های نخستین اثر و درک ظواهر کلام باقی می‌ماند. اگر بپذیریم که: «معنای یک واژه عبارت است از کاربرد آن در زبان» (هریس، ۱۳۸۱: ٤٥)، شناخت آن زبان و ویژگی لایه‌های دیگر آن حائز اهمیت خواهد شد. در زبان، هر دالّ، مدلولی تازه می‌یابد و هر مدلول دالّی می‌شود برای مدلولی دیگر.

1. sign



ذهن خلّاق سعدی قادر به خلق نشانه‌های جدید از مفاهیم مختلفی است که هر یک دربرگیرندهٔ دلالت معنایی خاص خود است و«معنای زبانی هر واژه نیز به شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط مبتنی است که آن را به سایر واژه‌ها مرتبط می‌سازد» (همان: ٤٥).

بر این اساس شاعر و یا نویسنده قادر است با بهره‌جویی از «توان‌های ترکیبی عناصر زبان» راهی به دلالت معنایی خاص بیابد و از این زاویهٔ جدید، کلام و اندیشهٔ ذهنی خویش را با مخاطب خود در میان نهد. «رابطهٔ بین انسان و زبان، رابطه‌ای فعال و دوجانبه است. به عبارت دیگر، به همان میزان که زبان بر انسان تأثیر می‌گذارد، انسان نیز بر زبان تأثیر می‌گذارد؛ چراکه زبان وسیله‌ای است که می‌توان با استفاده از آن به بیان مسائل مربوط به دنیای درون و بیرون پرداخت. تأثیرپذیری انسان از دنیا به هر میزان و گونه‌ای که باشد، در تولیدات زبانی او تجلی می‌یابد» (شعیری، ۱۳۵۰: ۱۸ - ۲۰).

برای درک مفاهیم متون کلاسیک و معاصر، و نیز آشنایی با محتوای کلام نویسنده یا شاعری چون سعدی که از آن به "نیت مؤلف" یاد کرده می‌شود؛ چنان‌که زبان‌شناسان و معنی‌شناسان پیشنهاد می‌نمایند، براساس دو محور "هم‌زمانی - توصیفی" و یا محور "در زمانی" ناگزیر به حرکتیم. در مطالعه "هم‌زمانی - توصیفی" تنها به بررسی واحدهای نظام زبان در یک مقطع زمانی می‌پردازیم و به تغییر معنی در طول زمان توجه نمی‌کنیم و با مطالعهٔ "درزمانی"

سیر تغییرات زمانی و دلالت‌های گوناگون معانی واحدهای نظام زبانی را می‌کاویم (نک. احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸). این امر ما را به درک صحیح از واژگان و معانی می‌رساند. بنابراین نشانه‌شناسی واژگان ما را به دلالت معنایی صحیح از نوع درون‌زبانی یا برون‌زبانی[1] راه می‌نماید و چنان‌که در مقالات شمس آمده: «ورقی فرض کن، یک روی در تو، یک روی در یار یا در هر که هست. آن روی که سوی تو بود، خواندی، آن روی که سوی یار است هم بباید خواندن» (شمس، ۱۳۶۹: ۱۲۸) و به گفته ناتالی ساروت[2]: « سویهٔ شاعرانهٔ یک اثر، آشکارکنندهٔ عنصر نادیدنی آن است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱).

اگر شاعر قادر به بر هم زدن قوانین حاکم بر ارتباط معمولی اندیشه‌ها و زبان معیار نگردد، نمی‌تواند به آفرینش معنا دست یازد. از این روست که شناخت کارکردهای متن ادبی راه را بر فهم معنا و کلام شاعرانه می‌گشاید. «حاصل آنکه در یک اثر ادبی ما با نشانه‌هایی سروکار داریم که در آن‌ها، نشانه‌های زبانی جای لفظ را در زبان گرفته‌اند و روی این نشانه‌های زبانی، اعم از دالّ، مدلول و دلالت زبانی، معنای تازه‌ای آمده و با آن نشانه رابطهٔ دلالتی تازه پیدا کرده است. پس، از نظر محتوای نشانه‌ای باید گفت که آثار زبانی و آثار ادبی به کلی از یکدیگر متمایزند» (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱٦۲).

هم‌چنین بستر فرهنگی خاصی که واژه و یا نشانه در آن رشد نموده، نیز بار معنایی خاص خویش را انتقال می‌دهد. «زبانِ آشنای همگانی چه گفتاری، چه نوشتاری و ادبی حاصل بارهای معنایی و ارزشی در بستر فرهنگی خاص است ... به عبارت دیگر معنای سر راستِ واژه یا رومعنای آن[3] براساس زندگی تاریخی هر زبان و فرهنگ وابسته به آن، زیرمعناهایی دارد که به آن "معنای عاطفی" نیز می‌گویند. چنین واژه‌ای حامل معناهای احساسیِ تودرتویی است که بازتابی است از تجربه‌های زیستیِ فردی و قومی» (آشوری، ۱۳۸۷: ٦٦).

---

۱ . دلالت "درون‌زبانی" توضیح به کمک واژه‌های زبان است و دلالت "برون‌زبانی" اشاره به چیزی در جهان خارج از زبان دارد.

2. Nathalie Sarraute
3. denotation

بدین ترتیب، دامنهٔ واژگانیِ هر شاعر یا نویسنده براساس برداشت‌ها، اندیشه‌ها و ابتکارات خلاقانه‌اش با گسترهٔ واژگانی شاعر یا نویسندهٔ دیگر متفاوت می‌گردد. این تفاوت مرز زبانی - اندیشگی هنرمندان را تعیین می‌نماید و اصولاً به پدیده‌ای تبدیل می‌گردد که به واسطه‌اش قادر خواهیم بود سطح توانمندی و هنرمندی شاعر یا نویسنده را بررسی کنیم. «هنگامی که به‌طور عملی درگیر متن اثری می‌شویم، هرگونه دریافت کلی ما از متن منوط به درک عبارات و واژه‌هاست، اما درک واژه‌ها نیز خود در گرو درک کلیت متن است. بدیهی است که در اینجا با چرخه‌های متعددی روبه‌رو می‌شویم: شناخت اثر نویسنده در سایهٔ شناخت زندگی او حاصل می‌شود و شناخت زندگی او منوط به شناخت آثار وی است. درک کلیت اثر در گرو درک عبارات و واژه‌هاست و درک عبارات و واژه‌ها نیز بدون درک کلیت اثر دانسته نمی‌شود؛ که این نیز چرخهٔ دیگری است» (امامی، ۱۳۸٦: ۲۵).

٤. بحث و بررسی

٤. ١. زبان سعدی در غزل

سعدی با رویکرد خاص به مقولهٔ زبان و پیوند آن با ظرافت‌های اندیشگی و حِکمی به نبوغی شاعرانه دست یافته؛ هنری که ریشه در نبوغ زبانی، هنری و فکری وی دارد و با بهره‌جویی از همین مقولات، امکانات زبان شعری را به خدمت گسترهٔ کلامی و معانی درمی‌آورد و تداعی‌های اندیشه‌اش را آشکار می‌نماید. زبان سهل و ممتنعی که از ظرافت‌های زبان استعاری، تمثیلی، تلویحی یا اشاراتی بهره‌مند است تا مفاهیم انتزاعی را به ذهن مخاطب نزدیک سازد؛ چنانکه مثلاً در یک مصرع واژهٔ "در" را در چند معنای متفاوت به کار می‌بَرد:

از در درآمدی و من از خود به در شدم گفتی از این جهان به جهان دگر شدم

(۱۳۸۹: ۵۴۹)

و یا در ابیات زیر، زبان استعاری در غزل‌ها مفاهیم مورد نظر در نگاه شاعر را چنین بیان می‌کند:

گر تو شکرخنده آستین نفشانی هر مگسی طوطیی شوند شکرخا

لعبت شیرین اگر ترش ننشیند　　مدّعیانش طمع کنند به حلوا

(همان:۴۱۲)

در این ابیات ضمن آنکه "آستین فشاندن" کنایه از روی گردانیدن و ترک کردن و در این‌جا به معنی به حرکت درآوردن آستین یا دست از روی بیزاری‌ست؛ "مگس" استعاره مصرحه‌ای است از افراد بی‌مقدار؛ برای آنکه شاعر بگوید: اگر تو محبوب شیرین‌تبسّم اظهار بیزاری و ناخشنودی نکنی و روی نگردانی، انسان‌های بی‌مقدار و بی‌ارزش خواهانِ تو که هم‌چون شکر شیرین و دوست‌داشتنی هستی، می‌شوند. در بیت بعد "لعبت" در معنای اعجوبه، استعارهٔ مصرحه از معشوق زیباروی است و "ترش‌نشستن" کنایه از اخم و تندخویی، و "شیرین و ترش" دارای ایهام تضاد (در معنای مزه) است تا درنهایت شاعر بگوید که معشوق زیباروی اگر تندخویی نکند، عاشقان مدعی به شیرینی وصال او طمع می‌کنند.

و نیز:

چشمان تُرك و ابروان جان را به ناوك　　یارب که داده‌ست این‌کمان آن تُرك

(همان: ۴۱۵)

که ناوک (تیر کوچک) استعارهٔ مصرحه از مژه است و کمان استعاره مصرحه از ابرو.

ساقی بده آن کوزهٔ یاقوت روان را　　یاقوت چه ارزد بده آن قوت روان را

(همان: ۴۱۷)

در این بیت "یاقوت روان" استعارهٔ مصرحه از شراب سرخ است. روان نخست به معنای "سیال" و روان دوم در معنای "روح" جناس تام دارند. و قوت روان نیز استعاره از شراب روح افزاست تا شاعر بگوید: ساقی! آن کوزهٔ شراب را که چون یاقوتِ گداخته است، برایم بیاور، اما یاقوت چه ارزشی دارد؟ برایم آن شراب روح‌افزا را بیاور.

٤. ۲. زبان اشارتی و تمثیلی

زبان در بیان مفاهیم انتزاعی دربرگیرندهٔ دو کلیت است: بیان مستقیم و بیان غیرمستقیم. در

بیان مستقیم مفاهیم انتزاعی در قالب واژگان و کلماتِ محسوس بیان می‌شوند. در این حالت شاعر با ظرف محدود (واژگان و کلمات) و گستردگی مظروف (مفاهیم) روبه‌روست. در صورت دوم یعنی بیان غیرمستقیم و بهره‌مندی از مفاهیم تمثیلی و محسوس برای توصیف مفاهیم انتزاعی، به دلیل نزدیک‌سازی ذهن، و قابل‌وصف و ادراک کردن پدیده یا حادثهٔ غیرمحسوس و انتزاعی، مخاطب قادر به درک مفهومی گسترده و غیرانتزاعی در قالب و تصویری ملموس و محسوس خواهد شد که میان آن‌ها رابطه علّی و معلولی وجود دارد.

طبیعی است که در این حالت ذهن مخاطب قادر به درک توصیف خواهد بود، اما نکتهٔ قابل‌تأمل آن است که با به‌کارگرفتن عناصر محسوس برای ادراک مفاهیم انتزاعی، در معرض تعابیر و تفاسیر مختلف از یک تصویر قرار می‌گیریم؛ مثلاً هر مخاطبی شراب، می و بادهٔ موجود در شعر شاعران را به گونه‌ای متفاوت تفسیر و تعبیر می‌نمایند.

من نه آن صورت‌پرستم کز تمنّای تو　　هوش من دانی که برده‌ست؟ آن که
(همان: ٤٧٢)

فکرت من در تو نیست، در قلم قدرتی　　کاو بتواند چنین صورتی انگیختن
(همان: ۵۸۱)

در این بیت اشاره به معرفت سیّال سالک شده که از مسبّب به سبب می‌رود و در یک حال باقی نمی‌ماند. در این حالت رابطهٔ میان تصویر و یا مصداق با مفهوم، رابطه‌ای از نوع مجاز است.

بنابراین خصیصهٔ زبان اشارتی در شعر شاعران و سعدی به گونه زیر قابل تقسیم‌بندی است:

الف. بهره گرفتن از نشانه‌ها، نمادها، زبان تمثیلی و رمزگون در شعر که منجر به کلیت بخشیدن به ویژگی‌های شعر می‌شود. وجود تناقض‌ها، پیوندهای صفات متضاد و رابطهٔ میان آن‌ها از این نوع است. این همان امری است که عاشق را در عین اسارت، شادمان و خوشحال می‌یابیم، گویی خواست عاشق بدان سوی میل می‌نماید که در اسارت معشوق خویش باشد:

سعدی آن نیست که هرگز ز کمندت که بدانست که در بند تو خوش‌تر ز

(همان: ٦٠٠)

در این ابیات توأمانیِ آزادی و اسارت به تصویر کشیده شده، مثل هستی و نیستی. عشق از یکسو عین اسارت و از سویی، در یک زمان و مکان واحد عین آزادی است.

ب. سیالیت بخشیدن به مفاهیم و شکستن حد و مرز لفظی واژگان و ایجاد ایهام و ابهام در کلام، از دیگر ویژگی‌های این گونه اشعار است. شاعر بر آن است تا به پدیده‌ها و مفاهیم، بر اساس ذوق و لذت خویش و نیز استنباط درونی‌اش از امور، معنا و هویّت بخشد. چنین است که مثلاً چهرهٔ رند، صوفی و پارسا، زاهد، رقیب و محتسب در اشعار شاعران هر یک، به نوعی تجلی می‌یابد.

جمیع پارسایان گو بدانند که سعدی توبه کرد از پارسایی

چنان از خَمر و زَمر و نای و ناقوس نمی‌ترسم که از زهد ریایی

(همان‌جا)

برو ای فقیه دانا به خدای بخش ما را تو و زهد و پارسایی، من و عاشقی و مستی

(همان: ٦٠٦)

مکتوم نگاه داشتن اسرار از نامحرمان از دیگر دلایل این امر است؛ یعنی ظاهر کلام مطلبی جز مقصود اصلی را می‌نمایاند، و باطن کلام مقصود اصلی را. این همان نکته‌ای است که در سوانح آمده: «اشارت عبارت و عبارت اشارت» (غزالی، ۱۳۵۹: ۵).

گاه شاعر در صدد دست‌یابی به تأثیر بیشتر و عمیق‌تر و لذت ادبی فراتر حاصل از بیان غیرمستقیم معنا و پیام و نیز تلاش و کوشش ذهنی مخاطب برای دست‌یابی و کشف حقیقت موجود در کلام و ماندگاری و مانایی آن در ذهن وی است. این نیز خود دلیلی دیگر مبنی بر بیان غیرمستقیم و توسل به تمثیل و تلویح در زبان شاعر می‌گردد.

سعدی به کارگرفتِ تمثیل و اشاره اهمیت می‌دهد، گاه در یک غزل به‌طور متوالی به تمثیل پرداخته و گاه در ابیات میانی غزل از آن بهره می‌گیرد:

حدیث عشق بـه طومـار در نمـی‌گنجـد　　بیان دوست به گفتـار درنمـی‌گنجـد
... میسّـرت نشـود عاشـقی و مسـتوری　　ورع بـه خانـهٔ خمّـار درنمـی‌گنجـد
... تو را چنان که تویی من صفت نـدانم　　که عرض جامه به بازار درنمی‌گنجد
... خبـر کـه مـی‌دهـد امشـب رقیـب　　که سگ به زاویهٔ غار درنمـی‌گنجـد
چو گـل بـه بـار بـوَد همنشـین خـار بـود　　چو در کنار بود خـار درنمـی‌گنجـد
... ز دوسـتان کـه تـو را هسـت جـای　　گـدا میـان خریـدار درنمـی‌گنجـد

(۱۳۸۹: ٤٦٩ - ٤٧٠)

«نکتهٔ دیگری که دربارهٔ کاربرد تمثیل در آثار سعدی جلب نظـر می‌کنـد، رابطـهٔ مسـتعارٌمنه بـا مستعارله یا ممثّل در استعارهٔ تمثیلی و مشبهٌ‌به با مشبه در تشبیه مرکب یـا تمثیلـی اسـت. هـر چـه جزئیات یا لوازم مستعارٌمنه و مشبهٌ‌به با مستعارله و مشبه، بیشتر بر همـدیگر منطبـق شـوند، پیونـد استوارتر و زیبایی سخن در نتیجهٔ رعایـت ایـن تناسـب بیشـتر خواهـد بـود» (صـیادکوه، ۱۳۸٦: ۲٤۹).

مقـدار یـار هـم نفـس چـون مـن ندانـد　　ماهی که بر خشک اوفتد قیمـت بدانـد

(همان: ٤١٤)

تمثیل، مفـاهیم عقلانـی انتزاعـی را بـه زبـان مـادی و ملمـوس بیـان می‌کنـد. ازاین‌روسـت کـه خصلت تلویحی و رابطهٔ علت و معلولی غیرمتعـارف و یـا متعـارف نمـادین بـه تصـویرآفرینی در غزل عرفانی می‌انجامد و خـود موجـب ابهـام در درک آن مفـاهیم می‌گـردد؛ چنانکـه در شـرح شطحیات آمده: «صدّیقان یا صادقان را سه زبان است: یکی زبان صـحو، بـدان علـوم معـارف گویند و یکی زبانِ تمکین و بدان علوم توحید گویند و یکی زبانِ سکر و بـدان رمـز و اشـارت و شطحیات گویند. امّا زبانِ معارف، مشکور نیست پیشِ اهل خصـوص از علمـا و زبـانِ توحیـد، مشکور نیست پیشِ خصوصِ اهـل علـم، لـیکن زبـانِ سـکر نـزد ایشـان راه نـدارد کـه از بـواطن مشـابهات مجهـول نماینـد و ایـن زبـان صـوفیانِ مسـت راسـت کـه در رؤیـت مشـکات غیـب افتاده‌اند. چو از آن اشـارت کننـد، علمـا بـدان قیامـت کننـد، نفیـر برآورنـد و بـدین طعن‌هـا و ضرب‌ها که گفتم بدیشان قصد کنند» (روزبهان بقلی، ۱۳۷٤: ٥٥-٥٦).

٤. ۳. زبان حصر و قصر

یکی از شگردهای سعدی برای برجسته‌سازی سخن و ایجاد، استفاده از "حصر و قصر" است. در این حالت شاعر متناسب با اهدافی که در نظر دارد برای تأثیرگذاری و نفوذ هرچه بیشتر در ذهن خواننده، گزارهٔ مهم سخن خود را برجسته می‌سازد و بدین ترتیب موجب غافل‌گیری خواننده یا مخاطب می‌شود. این رفتار زبانی، انحصار و اختصاص یک ویژگی به کسی یا چیزی و نیز انحصار فرد یا شیء را در یک ویژگی، را در اصطلاح علم معانی حصر یا قصر می‌نامند. این شگرد در حالات مختلفی روی می‌دهد و هریک تاثیرگذاری خویش را دارد. بهره‌مندی از واژه‌های حصرآفرین مانند "جز (به‌جز)"، "الاّ"، "بس (بس است)"، "مگر"، "غیر (به‌غیر)"، "ورای"، "خلاف"، "بیرون از" و ... آشکارترین نحوهٔ استفاده از این شگرد است که در اشعار سعدی بسامد بالایی دارد:

گویند تمنایی از دوست بکن سعدی جز دوست نخواهم کرد از دوست تمنّایی

(۱۳۸۹: ۶۰۱)

ندارد با تو بازاری، مگر شوریده اسراری که مِهرش در میان جان و مُهرش بر زبان باشد

(همان: ۴۸۱)

روز همه سر برکرد، از کوه و شب ما را سر برنکند خورشید، الاّ زِ گریبانت

(همان: ۴۶۴)

- گاهی اما در کلام او نفی حکم از دیگران و اثبات آن فقط برای یک فرد یا گروه معیّن و یا اثبات حکم برای دیگران و نفی آن از یک نفر، حصر می‌آفریند:

کام هر جوینده‌ای را آخری است عاشقان را منت‌های کام نیست

(همان: ۷۸۸)

یعنی از میان تمامی جویندگان و طالبان، تنها عاشقان را منتهای کام نیست!

زِ هرچه هست گزیرست و ناگزیر از دوست به قول هر که جهان مهر برمگیر از دوست

(همان: ۴۴۷)

- گاه گزینش از میان جمع و استثای فرد یا امری از کُل، موجب ایجاد حصری مؤکد در

زبان سعدی می‌گردد:

گر مخیّر بکنندم به قیامت که چه خواهی دوست ما را و همه نعمت فردوس شما را

(همان: ۴۱۳)

- گاه برای حصرآفرینی و برجسته‌سازی؛ گزینش از میان چند امر متفاوت صورت می‌گیرد :

حدیث روضه نگویم، گل بهشت نبویم جمال حور نجویم، دوان به سوی تو آیم

(همان: ۶۵۰)

یعنی به‌جز دیدار تو هیچ زیبایی دیگری درخور توجه نیست. تکرار فعل‌های منفی و برتری معشوق بر «روضه، گل بهشت، جمال حور» حصر را با تأکید بیشتری در ذهن مخاطب می‌نشاند.

- گاه سعدی با تضاد حصرآفرینی می‌کند:

باران اشکم می‌رود، از ابرم آتش می‌جهد با پختگان گوی این سخن، سوزش نباشد خام را

(همان: ۴۱۷)

یعنی فقط پختگانند که درک حال و مقام را می‌کنند.

- گاه با قیودی مانند "همه"، "هرچه" یا "جمله" علاوه بر تأکید بر شمول، هر حکم دیگر را نفی نموده، ایجاد حصر می‌کند:

ای آشنای کوی محبّت صبور باش بیداد نیکوان همه بر آشنا رود

(همان: ۵۰۶)

در این بیت شاعر بر آن است که نیکوان جز بر آشنایان بیداد نمی‌کنند.

۴. ۴. زبان ایهام و دلالت‌های چندگانه

سعدی گاه با استفاده از چندمعنایی واژگانی یا ایهام معنایی یک واژه، چندین ساختار نحوی و معنایی از بیت به دست می‌دهد که خواننده را با شگفتی و کشف معنای دیگر مواجه می‌کند:

جای خنده‌ست سخن گفتنِ شیرین پیشت کآبِ شیرین چو بخندی برود از شکرت

(همان: ۴۲۴)

ایهام معنایی واژه‌های "شیرین و شکر" و تلمیح به قصهٔ خسرو و شیرین، نخستین چیزی است که خواننده درمی‌یابد؛ اما با هر یک از معانی حاصل شده به صورت ضربدری، مفاهیم جدیدی به دست می‌آید؛ به دو صورت می‌توان "سخن گفتن شیرین" را از لحاظ نحوی تعبیر کرد و "خنده" را در دو معنای متفاوت فهمید: ۱. شیرین در معنای معشوقه خسرو: سخن گفتن شیرین (معشوقه) پیش تو خنده‌دار است؛ زیرا به سبب شکردهانی تو (یا به سبب آنکه سخن شیرین داری یا شبیه شکر اصفهانی هستی) زمانی که می‌خندی آبروی شیرین (یا آبروی سخن گفتن شیرین یا آب شیرین از دهانت) می‌رود؛ ۲. شیرین در معنای "ضدّتلخ": سخن شیرین گفتن پیش تو خنده‌آور است؛ زیرا زمانی که به سخنان من می‌خندی، از شکر لبان تو (که یادآور شکر اصفهانی است) آب شیرین (سخن شیرینی یا آبروی شیرین) می‌رود.

نیز ابیاتی از این دست:

پیش ما رسم شکستن نبوَد عهدِ وفا　　اللّه اللّه تو فراموش مکن صحبت ما

(همان: ۴۱۳)

"صحبت" ایهام دارد: سخن، هم‌نشینی.

وقتِ طرب خوش یافتم آن دلبر طناز را　　ساقی‌بیار آن جام می، مطرب بزن آن ساز را

(همان: ۴۱۵)

"خوش یافتم ..." ایهام دارد: ۱) آن دلبر را خوش و خرّم یافتم؛ ۲) آن دلبر را خوب به چنگ آوردم.

هر شبم با غم هجران تو سر بر بالین　　روزی ار با تو نشد دست در آغوش مرا

(همان: ۴۱۷)

"روزی" ایهام دارد: یك روز، قسمت و نصیب.

سرو بالای کمان ابرو اگر تیر زند　　عاشق آن است که بر دیده نهد پیکان را

(همان)

"بر دیده نهد" ایهام دارد: ۱) در چشم خود جای دهد؛ ۲) تیر نگاه را با منّت قبول کند و عزیز و گرامی دارد.

لبت بدیدم و لعلم بیوفتاد از چشم سخن بگفتی و قیمت برفت لؤلؤ را

(همان: ۴۱۸)

"لعل" ایهام به اشک و گوهر و نیز سنگ سرخ قیمتی دارد که در اینجا استعارهٔ مصرحه از اشک است.

۴. ۵. گزاره‌های حذف زبانی در لفظ و معنا

در اشعار سعدی گاه با حذف لفظ و گاه با حذف معنا روبه‌روییم که به‌منظور ایجاد زیبایی، رعایت مجاز و تاثیرگذاری کلام به کار رفته است. مهم‌ترین و رایج‌ترین خصیصهٔ سبکی سعدی در حذف، حذف فعل اسنادی بنا بر قرینهٔ لفظی است، چنانکه:

خستگی اندر طلبت راحت است درد کشیدن به امید دوا

(همان: ۴۱۲)

آن روز که روزِ حشر باشد دیوان حساب و عرض منشور

(همان: ۵۲۱)

گاه این حذف در قسمت‌های مختلف جمله صورت می‌گیرد؛

ما زنده به ذکر دوست باشیم دیگر حیوان به نفخهٔ صور

(همان)

که از انتهای مصرع دوم "زنده باشند" حذف شده است.

- هم‌چنین است حذف را مفعولی؛ سعدی هرگاه از مصدر نوشتن یا نبشتن بهره گرفته، را مفعولی را حذف نموده است:

فریاد که گر جور فراق تو نویسم فریاد برآید ز دلِ هر که بخواند

(همان: ۴۸۹)

بیم است چو شرح غم عشق تو نویسم کآتش به قلم در فتد از سوز درونم

(همان: ۵۶۷)

- هم‌چنین است حذف به قرینهٔ لفظی یا معنوی:

گویند: سعدیا مکن، از عشق توبه کن　　مشکل توانم و نتوانم که نشکنم
(همان: ۵۶۳)

نشکنم: توبه را نشکنم (توبه، حذف به قرینه لفظی).

٤. ٦. زبان حس و زبان دل

در زبان سعدی با دو زبان دیگر، یعنی زبان حس و زبان دل نیز روبه‌روییم.

٤. ٦. ١. زبان حس: صورتی از عقلانیتی است که اسیر عالم محسوسات است، صاحب این زبان با عالم محسوسات سروکار دارد و بر اساس قراردادی وضعی شکل می‌گیرد (نک. نیّری، ١٣٨٦: ٥١). نمونهٔ این ابیات از همان نوعی است که در تقسیم‌بندی محسوسات از آن یاد شد:

سعدیا عقد ثریا مگر امشب بگسیخت　　ورنه هر شب به گریبان افق بر می‌شد
(١٣٨٩: ٤٨٨)

تمام عناصر به کار رفته در این بیت از نوع محسوسات است؛ سعدی! بی‌گمان امشب رشته‌های ثریا از هم گسیخته که ستاره‌هایش در آسمان نمی‌درخشند و گرنه هر شب ستاره‌ها بر بالای افق می‌رفتند و می‌درخشیدند.

هم‌چنین است:

مرغان چمن نعره‌زنان دیدم و گویان　　زین غنچه که از طرف چمنزار برآمد
(همان‌جا)

طفلِ گیا شیر خورد، شاخ جوان گو ببال　　ابر بهاری گریست، طرف چمن گو بخند
(همان: ٤٨٩)

در این بیت "طفلِ گیاه" اضافهٔ تشبیهی دارد؛ یعنی گیاه کوچکِ نورسته از "شیر" که استعاره از باران است، خورد؛ "جوان" مجاز از تازه و نو؛ ابر و چمن نیز استعاره مکنیه دارند تا شاعر بگوید که به شاخه جوان بگو که هنگام روییدن اوست. ابر بهاری بر همه جا باریده بگذار که گوشه و کنار باغ بخندد و گل‌ها شکوفا شوند؛ اشاره به «و الارض تبسم عن بکاء سماء» (محفوظ، ١٣٧٧: ٢٠٧).

پنـدارم آهـوان تتارنـد مشـك‌ریز لیکن به زیر سایهٔ طوبی چریـده‌انـد
(سعدی، ۱۳۸۹ :٤۹۲)

شاعر در این بیت با زبان محسوسات در وصف معشوقان می‌گوید که پنداری که این زیبارویـان همانند آهوان تاتاری هستند کـه بـه هـر کجـا می‌رونـد بـوی خـوش آنـان چـون مشـك در فضـا می‌پیچد، اما به‌جای پرورش در سـرزمین تاتـار در زیـر درختـان بهشـتی و سـایهٔ طـوبی پـرورش یافته‌اند که بوی عطر آنان از مشك آهوان هم خوش‌تر است.

دود از آتش می‌رود خون از قتیل سعدی این دم هم ز جایی می‌زند
(همان: ٤۹٦)

باز هم شاعر در تشبیه مرکبیِ محسوس بر آن است که برخاسـتن دود نشـانهٔ وجـود آتـش اسـت و جاری شدن خون نشان از کشته شده‌ای دارد. نغمه‌سرایی و سـخنان نغـز سـعدی هـم نشـانهٔ دل سوختگی اوست.

٤. ٦. ۲. زبان دل: همان زبانی است کـه صـورت الهامـات درونـی و حـالات توبرتـوی بـاطنی است (نیّری، ۱۳۸٦: ۵۳). این زبـان از دل‌هـا می‌جوشـد و بـا دل‌هـا می‌پیونـدد و در جایگـاهی پدیدار می‌شود که شاعر از سـخن گفـتن بـه زبـان خـود خـاموش می‌شـود و بـا زبـان پدیـده یـا موجودی دیگر به سخن می‌پردازد. از این زبـان بـا عنـوان "زبـان حـال" نیـز یـاد کرده‌انـد و آن را بیانگر احوال درونی شخص می‌دانند. زبان دل و حال، اندیشه یـا خواسـت یـا حـالتی اسـت کـه انسان در دل دارد، ولی به لفظ و عبارت بیان نمی‌کنـد و چنـین اسـت کـه برخـی زبـان حـال را گویاتر از زبان قال می‌دانند: «لسان الحال أبین من لسان المقال» (میدانی، ۱۲٤۹: ۱۳۷).

هجویری نیز این مضمون را چنین آورده:

لسانُ الحالِ افصحُ مِن لسانیِ وَ صَمتی عن سؤالِک ترجمانی
(هجویری، ۱۳۸٤: ۵۲۳)

در این حالت، سخن شـاعر یـا نویسـنده از زبـان فاعل‌هـایی چـون عقـل، عشـق، حسـن، جـان، چشم، غم، عاشق، حیوان و نبـات، افـلاک و فرشـتگان، شـب و روز، نسـیم صـبا، آب و بـاد و خـاک و آتـش، علـم و عـدل و بخـت و ... بـه زبـان می‌آیـد و سـخن خـود را بـر زبـان جـاری

می‌کند:

جـــان در ره او بـــه عجـــز می‌گفـــت: کـــای مالـــک عرصـــهٔ کرامـــات
از خـــون پیـــاده‌ای چـــه خیـــزد ای بـــر رخ تـــو هـــزار شـــه مـــات
(سعدی، ۱۳۸۹: ٤۲۱)

پاره‌ای از موجوداتی که به زبان حال سخن می‌گویند، به نحوی با عشق و حالات عاشق و صفات اعضای معشوق بستگی دارند. "غم" یکی از حالات عاشق است که در غزلی به زبان حال سخن می‌گوید:

غم شربتی ز خون دلم نوش کرد و گفت: این شادی کسی که در این دور خرّم است
(همان: ٤۳۹)

عقل و خداوند عقل نیز پیوسته زمزمه‌های خود را به زبان حال در گوش جان عاشق می‌خوانند:

بســـی بگفت‌خداونـــد عقـــل و نشـــنیدم: کـه دل بـه غمـزهٔ خوبـان مـده کـه سـنگ و
(همان: ٤٤٥)

با همین زبان عشق پاسخ می‌دهد که:

مـــاجرای عقـــل پرســـیدم ز عشـــق گفـــت: معـزول اسـت و فرمـانیش نیسـت
(همان: ٤٥٥)

۴. ۷. عناصر زیبایی زبان سعدی در غزل

زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از علم فلسفه است که به زیبایی و انواع آن می‌پردازد و در یک کلیت آن را به دو شاخهٔ زیبایی طبیعی (آنچه در طبیعت به صورت زیبا وجود دارد و برساختهٔ انسان نیست) و زیبایی هنری (آن‌چه برساختهٔ انسان‌های هنرمند و حاصل تخیّل آن‌هاست) تقسیم می‌کند.

آناتول فرانس[1]، نویسنده و متفکر فرانسوی قرن بیستم معتقد است که ما هرگز به درستی

1. Anatole France

نخواهیم دانست که چرا یک شیء زیباست و بنابر قول ویل دورانت[1] همهٔ دل‌ها به نـدای زیبـایی گوش فرامی‌دهند، ولی کمتـر مغـزی از علـت آن می‌پرسـد و از ایـن روسـت کـه ارائـه تعریفـی منسجم و دقیق از زیبایی کـار سـاده‌ای نیسـت. ارسـطو نیـز معتقـد اسـت زیبـایی همـاهنگی و تناسب و نظم اجزا در کلِ به‌هم‌پیوسته است و در بخشی از نظریهٔ هنر یـا ماهیـت هنـر نیـز بـر آن است که هدف هنر غیر از نمایش ظاهر اشیاء، بیان معانی باطنی آن‌هاسـت (گـات و همکـاران، ۱۳۸۵: ۱۹).

در این مقوله کانت و شوپنهاور[2] به نکتهٔ ظریفی اشـاره می‌نماینـد؛ از دیـدگاه آنـان زیبـایی صفتی است که موجب می‌شود دارنـدهٔ آن قطـع نظـر از فوایـد و منـافعش خوشـایند گـردد و در انسان سیر شهودی غیرارادی و حالتی خوش، دور از نفع و سـود برانگیـزد: «زیبـا بـدون نیـاز بـه مفهومی خاص موجب التذاذ همگان می‌شود» (همان: ٤٢).

زیبایی در اشعار سعدی دربرگیرندهٔ دو بخش عمده است: ۱) ویژگی‌هـای صـوری، و ۲) ویژگی‌های غیرصوری. هر یک از این‌ها خود دربرگیرنـدهٔ تقسـیمات متعـددی می‌شـوند کـه در بررسی زبان غزلیات سعدی می‌توان نمودهای آن را به گونـهٔ رفیـع و عـالی بازیافـت. در ویژگـی صوری که با ظاهر کلام در ارتباطیم، شرط عقلانـی و محـک زیبـایی کـلام را می‌تـوان در سـه گزینهٔ تناسب، یکپارچگی و روشنی یا وضوح بازیافت.

در زیبایی غیرصوری با نوآوری و تنوع در اندیشه، و نمود و ظهور آن در زبان روبـه‌روییم. از ترکیب این زیبایی صوری و غیرصوری در زبان سعدی به هنـر زبـانی یـا نبـوغ زبـانی سـعدی دست می‌یابیم که خود از سه عنصر اصلی سهولت، صراحت و صداقت تشکیل شده‌اند.

سهولت همان مقولهٔ "سهل و ممتنعی" است که پیوسـته در زبـان سـعدی از آن یـاد شـده و درحقیقت به معنای ایجاد رابطهٔ مستقیم و بی‌تکلف میان اندیشهٔ شاعرانهٔ سعدی و بیان فصـیح و رسای زبانی او و در نهایت نیز انتقال آن به مخاطب است که خود دربرگیرندهٔ زیبایی فنی کـلام می‌شود و آن نیز شامل سه عنصر صور خیال، بلاغت زبانی و آهنـگ کـلام اسـت. صـور خیـال

1. Will Durant
2. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer

شامل انواع کنایه، مجاز، تشبیه و استعاره در کلام است که در غزلیات وی به‌وضوح دیده می‌شود:

از آن ساعت که دیدم گوشوارش ز چشمانم بیفتاده ست پروین

(سعدی، ۱۳۸۹: ۵۸۸)

برتری گوشوارهٔ معشوق بر خوشهٔ پروین، تشبیه تفضیلی است و "از چشم فتادن" کنایه از بی‌اعتباری و بی‌مقداری است.

از سرِ زلفِ عروسان چمن دست بدارد به سرِ زلف تو گر دست رسد باد صبا را

(همان: ٤١٣)

در این بیت نیز سرِ زلف مجاز جزء به کل، زلف عروسان چمن استعارهٔ مکنیه، عروسان چمن استعاره مصرحه از گل‌ها، و دست رسیدن باد صبا، استعارهٔ مکنیه است.

ما به تو یکباره مقیّد شدیم مرغ به دام آمد و ماهی به شست

(همان: ٤٢٥)

مصرع نخست مشبه و مصرع دوم مشبهٌ‌به و بیت دارای تشبیه مرکب تمثیلی است.

جمال در نظر و شوق هم‌چنان باقی گدا اگر همه عالم بدو دهند، گداست

(همان: ٤٢٧)

خود هنوزت پسته خندان عقیقین نقطه‌ای‌ست باش تا گردش قضا پرگار مینایی کشد

(همان: ٤٨٧)

پستهٔ خندان استعارهٔ مصرحه از دهان محبوب است؛ دهانی که خود به نقطه‌ای تشبیه شده و منسوب به صفت نسبی عقیقین گردیده و همراهی نقطه و گرد و پرگار و فعل کشیدن، موجب مراعات‌النظیر این همه گردیده است.

سعدی در سهل سخن گفتن از "تصویرسازی" بهره می‌گیرد، یعنی برای شفافیت بیشتر کلام و نزدیک‌سازی ذهنی آن با خلق تصویر، مفهوم انتزاعی را به‌آسانی در ذهن مخاطب نقش می‌اندازد؛ این هنرمندی غالباً در ابیات تمثیلی وی روی می‌دهد:

دیدار یار غایب دانی چه ذوق دارد؟ ابری که در بیابان بر تشنه‌ای ببارد

(همان: ٤٧١)

مصراع اول مشبه، مصراع دوم مشبهٌبه، و تشبیه مرکب است.

چه بر سر آید از این شوق غالبم، دانی؟ همانچه مورچه را بر سر آمد از پر خویش
(همان: ٥٣٦)

اشاره دارد به ضرب المثل: اذا أراد الله اهلاك النمله انبت لها جناحین. اگر خداوند بخواهد مورچه را به هلاکت برساند، برای او دو بال می‌رویاند (محفوظ، ۱۳۷۷: ۱۳۸).

ساعتی کز درم آن سرو روان باز آمد راست گویی به تن مرده روان باز آمد
(سعدی، ۱۳۸۹: ٤٨٨)

"سرو روان" استعارهٔ مصرّحه از معشوق خرامان است، روان (نخست: خرامان، دوم: جان) جناس تام دارد و "راست" قید در معنای درست و کامل است.

بلاغت زبانی شامل زیرشاخه‌هایی می‌شود چون دایرهٔ لغات و واژگان مورداستفادهٔ شاعر، ترکیبات، و تناسب اجزای جمله یا کلام را که همان بلاغت جمله است. استفادهٔ هنری سعدی از حذف به قرینهٔ لفظی یا معنوی، ایجاز در کلام، تکرار واژگان به منظور آهنگینی کلام و ایجاد زیبایی بیشتر، عطف مکرر کلمات برای ایجاد توازن و همنوایی میان واژگان، و نیز رعایت ترتیب اجزای جمله و تناسب میان آن‌ها تا بدان‌جا که شعرش را به نثر تبدیل می‌سازد، از ویژگی‌هایی بلاغت جمله در غزلیات سعدی است. در نمونه‌های زیر سعدی با به کار بردن عبارات کوتاه، چند جمله خلق نموده:

برآمیزی و بگریزی و بنمایی و بربایی فغان از قهر لطف‌اندود و زهر شکّرآمیزت
(همان: ٤٢٥)

بشدی و دل ببردی و به دست غم سپردی شب و روز در خیالی و ندانمت کجایی
(همان: ٥٩٩)

و یا تکرار عبارت در ابیات زیر:

چنانت دوست می‌دارم که گر روزی فراق تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو
(همان: ٥٦٤)

گر برود جان ما در طلب وصل دوست حیف نباشد که دوست دوست‌تر از جان ماست
(همان: ٤٢٨)

هم‌چنین است عطف مکرر کلمات در این ابیات:

سوزِ دلِ یعقوبِ ستمدیده ز من پرس کاندوهِ دلِ سوختگان، سوخته داند
(همان: ٤٨٩)

مگر نسیم سحر بویِ زلفِ یارِ من است که راحتِ دلِ رنجورِ بی‌قرارِ من است
(همان: ٤٤٢)

تناسب اجزای جمله در ابیات زیر نیز پهلو به نثر می‌زند:

گفتم ببینمش، مگرم درد اشتیاق ساکن شود، بدیدم و مشتاق‌تر شدم
(همان: ٥٤٩)

چشمت خوش است و بر اثر خواب خوش‌تر طعم دهانت از شکر ناب خوش‌تر است
(همان: ٤٣٧)

در بخش آهنگ کلام نیز با سه عنصر موسیقی بیرونی شعر(وزن عروضی)، موسیقی کناری (تناسب حروف پایانی مصراع‌ها و یا همان قافیه و ردیف مصراع‌ها)و موسیقی داخلی (مجموعه تناسب‌های میان صامت‌ها و مصوت‌ها هم‌چون تکرار حروف آ، او، ای و... در مصراع و بیت) روبه روییم. همانند تکرار دلنشین واج Ŝ (ش) در این بیت:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی غنیمت است چنین شب که دوستان بینی
(همان: ٦٤٥)

و یا تکرار مصوت بلند "آ" در بیت:

غم زمانه خورم یا فراق یار کشم به طاقتی که ندارم کدام بار کشم
(همان: ٥٦٠)

«موسیقی، عنصر جادویی شعر است. شعرهای ناب نخست با موسیقی خود به شنونده منتقل می‌شوند نه با معانی آن‌ها ... عشق سعدی به موسیقی را موسیقیِ زبان او آشکار می‌کند» (موحد، ۱۳۷۳: ۱۹۵).

چنین است تکرار صامت شین در بیت زیر:

یـک امشـبی کـه در آغـوش شـاهد شـکرم گـرم چـو عـود بـر آتـش نهنـد غـم نخـورم
(سعدی، ۱۳۸۹: ۵۵۳)

"حسن تعلیل" یا "علت‌آفرینی شاعرانه" در زبان سعدی حاصل تلفیق ظریـف ایـن اصـول اسـت. در سخن او چنان اجزای کلام به زیبایی و هنرمندانـه ترکیـب می‌شـوند کـه ارائـهٔ دلیـل منطقـی برای مسئله‌ای از سوی سعدی، از مقوله بـدیهیاتی محسـوب می‌شـود؛ گـویی خواننـده پـیش از بیان سعدی آن را می‌دانسته:

تـو را حکایـت مـا مختصـر بـه گـوش آیـد کـه حـال تشـنه نمی‌دانـی ای گـل سـیراب
(همان: ٤٢٠)

"تشنه" استعارهٔ مصرّحه از عاشق و "گل سیراب" استعارهٔ مصرّحه از معشوق زیبا و تداعی‌گر ایـن بیت است:

سـل المصـانع رکبـا تهـیم فـی الفلـوات تـو قـدر آب چـه دانـی کـه در کنـار فراتـی؟
(همان: ٦٠٥)

و سرانجام آنکـه در نظـام زیبایی‌شناسـی بـا حرکـت گویـایی روبـه‌روییم کـه منجـر بـه التـذاذ زیباشناسی از متن می‌گردد؛ یعنی مخاطب پس از رویـارویی بـا پدیـدهٔ زیبـا و بـا درک مفـاهیم زیبایی در آن پدیده که شامل مواردی چون هماهنگی، تجانس، تناسـب، شـفافیّت، همگـونی و ... است، ناخودآگاه زیبایی را جذب نموده و با آن یکی می‌شود. حاصل این اتحـاد نیـز لـذت زیباشناسی برای مخاطب خواهد بود. غیرمتعارف و متفاوت بـودن زاویـهٔ دیـد و زبـان شـاعر یـا نویسنده از عوامل موثر در این امر است.

در این حالت مخاطب فرصتی برای ابهام، ناسازگاری و عـدم‌تجانس در پدیـدهٔ رویـاروی خویش بازنمی‌یابد و تنها لذت زیباشناسی او را بـه گونـه‌ای ژرف فراخواهـد گرفـت، امـا مقولـهٔ لذت و انواع آن خود قابل بحث و بررسی است.[۱]

---

۱. «بیشتر فیلسوفان [همچون ملاصدرای شیرازی و حکیم قاینی] برآنند که لذّت دریافتی است ملایم بـا طبـع و آن خیـر و کمال طبع است و الم مقابل آن» (نیّری، ١٣٨٦: ٦٢) و بر همـین اسـاس آن را بـه گونـهٔ لـذت حسـی و عقلـی تقسـیم‌بندی نموده‌اند و برآنند که لذات حسی فراتر از امور مادی و حسی نمی‌رود، اما لذت عقلانی مربوط به لذّت قوهٔ عاقلـه یـا نفـس
ادامه ←

این روند زیبایی شناسی یعنی وجود پدیدهٔ زیبا، تلاقی و اتحاد مخاطب با آن و لذت زیبایی‌شناسی حاصل از آن با رعایت اصول هماهنگی، تجانس، تناسب و ... در غزلیات سعدی قابل‌مشاهده است. به‌طور کلی با دو رویکرد متفاوت می‌توان دربارهٔ ارزش هنری و زیبایی‌شناسی اثری به کنکاش پرداخت: ۱) از طریق ارجاع به ادراک حسی و یا رجوع به قراردادهای نشانه‌شناسانه و قابل‌فهم بدون درنظرگرفتن موقعیت تاریخی‌ای که این آثار در آن‌ها شکل گرفته است؛ به کلامی دیگر می‌توان فراتاریخی عمل نمود و با تکیه بر نیروی ادراک انسانی خویش با اثری رویارو شد که قضاوت به دست آمده از آن بر مبنای کارکرد ذهن ما، ذوق و سلیقه و نیز میزان اطلاعات علمی ما نسبت به مفاهیم موجود در اثر خواهد بود؛ ۲) با فرادراک حسی و با تکیه بر سنجش شرایط تاریخی پیدایی اثر به بررسی این آثار پرداخت که بی‌شک درک بهتر اثر را منوط به تعبیر و تفسیر می‌نماید (نک. احمدی، ۱۳۸٦: ۳۸۷). در هر دو حالت، براساس دانش و ذوق ادبی خود به نتایجی دست می‌یابیم که تاکنون دربارهٔ سعدی

ملکی در ادراک امور آسمانی و حقانی است و شباهتی با لذت‌های حسی ندارد. ملاصدرای شیرازی بر این نکته نظر دارد که عارف به مراتبی از لذت‌های مثالی و ناب معنوی دست می‌یابد که لذت دنیا و لذت‌های حسّی نزد او بی‌ارزش می‌شود (همان) . سعدی نیز در این مقوله بر همین باور است:

روی خوش و آواز خوش دارند هریك لذّتی بنگر که لذّت چون بود محبوب خوش آواز را

(سعدی، ۱۳۸۹: ٤۱۵)

که بیانگر کمال معشوق و لذت‌های عقلی است.

شربتی تلخ‌تر از زهر فراقت باید تا کند لذّت وصل تو فراموش مرا

(همان: ٤۱۷)

که به لذت‌های مثالی و عقلی اهل‌الله اشارت دارد که از بند نفس و هوای آن رسته‌اند و به دوست زنده شده‌اند و با او و برای او و به سوی او می‌زیند. این همان لذت "ترك لذت" است که از لذت‌های ویژه‌ای است که سعدی از آن سخن گفته است:

اگر لذت، ترکِ لذت بدانی دگر شهوتِ نفس لذت نخوانی

(سعدی، ۱۳۸۹: ۸۰٦)

و آثارش نگاشته شده است.

۵. نتیجه‌گیری

شگرد ادبی یا هنری ساختن زبان، یعنی نامتعارف و غیرمعمولی ساختن کلام، آشنازدایی و عادت‌زدایی کلام از ذهن خواننده؛ و ما در غزل سعدی با نبوغ زبانی و زبان‌آفرینی سعدی روبه‌روییم. آنچه در نبوغ هنری سعدی مهم است، هنری کردن پدیده‌هاست. سعدی با بهره‌جویی از زبان تشبیه‌ها، استعارات، مجازها و کنایه‌ها و غالباً استفاده از انواع ایهام این امر را در غزل ایجاد می‌کند. سعدی با بهره‌مندی از تکنیک‌ها و روش‌های گوناگونی چون حذف عناصر جمله (شاخصهٔ برجستهٔ سبک سعدی)، کنایه، ایهام‌های چندوجهی و مانند این‌ها به ابلاغ معنا، تأثیرگذاری بیشتر و زیبایی لفظی ایجاد کرده که سخن وی را در میان شاعران فارسی یگانه ساخته است. بهره‌گیری سعدی از حصر و قصر بلاغی در غزلیات یکی از عوامل ایجاد تأکید در کلام او به‌شمارمی‌آید که به‌منظور برجسته‌سازی و تأثیر بیشتر به‌کار گرفته شده که از نظر زیبایی‌شناسی هنر، علم بلاغت و معنی‌شناسی کاربردی مورد توجه هستند.

سعدی برای بیان مفاهیمی که مصداق مادی و ملموس دارند، معمولاً به گونهٔ مستقیم سخن می‌گوید و در هر کجا که با مفاهیم انتزاعی روبه‌روست برای درک بهتر مطلب، آن مفاهیم را در قالب واژگان و کلمات محسوس بیان می‌کند. زمانی‌که بر آن است تا غیرمستقیم مطالبی را بیان کند، از مفاهیم تمثیلی و محسوس بهره می‌برد تا آن مفاهیم انتزاعی به ذهن نزدیک شوند و قابلِ‌وصف و ادراک گردند. در این حالت مخاطب قادر به درک مفهومی گسترده و غیرانتزاعی در قالب و تصویری ملموس و محسوس خواهد شد که میان آن‌ها رابطهٔ علّی و معلولی وجود دارد. این امر خود، یا منجر به کلیّت‌بخشیدن به ویژگی‌های شعر می‌شود که وجود تناقض‌ها، پیوندهای صفات متضاد و رابطهٔ میان آن‌ها از این نوع است؛ و یا موجب سیالیت‌بخشیدن به مفاهیم و شکستن حد و مرز لفظی واژگان می‌شود که ایهام و ابهام در کلام را به دنبال می‌آورد. بهره‌مندی از زبان حس و دل نیز زمانی در شعر و غزل سعدی پدیدار می‌شود که شاعر از بیان گزاره‌های مستقیم محبت‌آمیز، تقاضا و یا تهدید روی‌گردان

است و می‌کوشد تا از طریقی دیگر سخن خود را به گوش معشوق برساند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID
Kourosh Kamali Sarvestani https://orcid.org/0009-0002-0192-4531
Farah Niyazkar https://orcid.org/0000-0002-1841-1516

منابع

آشوری، داریوش. (۱۳۸۷). زبانِ باز: پژوهشی درباره زبان و مدرنیت. تهران: مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۶). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر. تهران: مرکز.

امامی، نصرالله. (۱۳۸۶). درآمدی بر هرمنوتیک در ادبیات. تهران: رسش.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳٦۹). دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۲). زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته. تهران: آگه.

دینه‌سن، آنه‌ماری. (۱۳۸۰). درآمدی بر نشانه‌شناسی. ترجمه مظفر قهرمان. تهران: پرستش.

روزبهان‌بقلی، روزبهان‌بن ابی‌نصر. (۱۳۸۰). ع‌بهرالعاشقین. به کوشش جواد نوربخش. تهران: یلداقلم.

ـــــــــــ. (۱۳۷٤). شرح شطحیات؛ شامل گفتارهای شورانگیز و رمزی صوفیان. به تصحیح هنری کربن. تهران: طهوری.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳٦۱). غزلیات سعدی. به تصحیح حبیب یغمایی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــ . (۱۳۸۵). غزل های سعدی. به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۵۰). تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

شمس تبریزی، محمدبن علی. (۱۳٦۹). مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.

صفوی، کوروش. (۱۳۸٦). آشنایی با معنی‌شناسی. تهران: پژواک کیوان.

صیادکوه، اکبر. (۱۳۸٦). مقدمه‌ای بر زیبایی‌شناسی سعدی. تهران: روزگار.

غزالی، محمدبن محمد. (۱۳۸٦). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیو جم. تهران: علمی و فرهنگی.

غزالی، احمد. (۱۳۵۹). سوانح. بر اساس تصحیح هلموت ریتر و با تصحیحات جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی. تهران: وزارت فرهنگ و آموزش عالی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

گات، بریس، و مک‌آیور لوپس، دومینیک. (۱۳۸۵). دانشنامه زیبایی‌شناسی. تهران: فرهنگستان هنر.

موحد، ضیاء. (۱۳۷۳). سعدی. تهران: طرح نو.

میدانی، احمدبن محمد. (۱۲۹۰ق/۱۲٤۹ش). مجمع‌الامثال. تهران: بی‌نا.

نیّری، محمدیوسف. (۱۳۸٦). سودای ساقی؛ چهار گفتار درباره مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. شیراز: دریای نور.

هجویری، علی‌بن عثمان. (۱۳۸٤). کشف‌المحجوب. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی. تهران: سروش.

هریس، روی. (۱۳۸۱). زبان، سوسور و ویتگنشتاین، چگونه می‌توان با واژه‌ها بازی کرد. ترجمه اسماعیل فقیه. تهران: مرکز.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۶). روندهای بنیادین در دانش زبان. برگردان کوروش صفوی. تهران: هرمس.

References

Ahmadi, B. (1380/2001). *Sakhtar va Ta'vil-e Matn* [Structure and Interpretation of Text]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ahmadi, B. (1386/2007). *Haghighat va Zibaei: Dars-haye Falsafe-ye Honar* [Truth and Beauty: Lessons in Philosophy of Art]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ashouri, D. (1387/2008). *Zaban-e Baz: Pazhooheshi Darbare-ye Zaban va Moderniyat* [The Open Language: A Research on Language and Modernity]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Dinesen, A. (1380/2001). *Dar-amadi bar Neshaneshenasi* [An Introduction

to Semiotics]. (M. Ghahreman, Trans.). Tehran: Parastesh. [In Persian]

Emami, N. (1386/2007). *Dar-amadi bar Hermenutic dar Adabiyat* [An Introduction to Hermeneutics in Literature]. Tehran: Rashesh. [In Persian]

Gat, B., & McIver Lopes, D. (1385/2006). *Daneshnameh-ye Zibaeishenasi* [Encyclopedia of Aesthetics]. Tehran: Farhangestan-e Honar. [In Persian]

Ghazali, A. (1359/1980). *Savaneh* [Occurrences]. (H. Ritter, Ed.; N. Pourjavadi, New Corrections, Introduction & Explanations). Tehran: Ministry of Culture and Higher Education, Iran Culture Foundation Publications. [In Persian]

Ghazali, M. B. M. (1386/2007). *Kimiya-ye Sa'adat* [The Alchemy of Happiness]. (H. Khadiv Jam, Ed.). Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian]

Hafez Shirazi, S. M. (1369/1990). *Divan-e Khajeh Shams al-Din Mohammad Hafez Shirazi* [The Divan of Khajeh Shams al-Din Mohammad Hafez Shirazi]. (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.). Tehran: Zavvar. [In Persian]

Haqhshenas, A. M. (1382/2003). *Zaban va Adabiyat-e Farsi dar Gozargah-e Sonnat va Moderniteh* [Persian Language and Literature at the Crossroads of Tradition and Modernity]. Tehran: Agah. [In Persian]

Harris, R. (1381/2002). *Zaban, Saussure va Wittgenstein, Chegooneh Mitavan ba Vazhe-ha Bazi Kard* [Language, Saussure and Wittgenstein, How to Play with Words]. (E. Faghih, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Hojviri, A. B. O. (1384/2005). *Kashf al-Mahjoob* [The Unveiling of the Veiled]. (M. Abedi, Introduction, Ed. & Annotations). Tehran: Soroush. [In Persian]

Jakobson, R. (1376/1997). *Ravand-haye Bonyadin dar Danesh-e Zaban* [Fundamental Trends in the Science of Language]. (K. Safavi, Trans.). Tehran: Hermes. [In Persian]

Meydani, A. B. M. (1290 AH/1249 SH/1873). *Majma' al-Amthal* [Collection of Proverbs]. Tehran: noname. [In Persian]

Movahed, Z. (1373/1994). *Sa'di*. Tehran: Tarh-e No. [In Persian]

Nayyiri, M. Y. (1386/2007). *Soodaye Saghi; Chahar Goftar Darbare-ye Mawlana Jalal al-Din Mohammad Balkhi* [The Passion of the Cupbearer; Four Discourses on Mawlana Jalal al-Din Mohammad Balkhi]. Shiraz: Darya-ye Noor. [In Persian]

Roozbahan Baqli, R. B. A. (1374/1995). *Sharh-e Shathiyat; Shamele Goftar-haye Shoor-angiz va Ramzi-ye Sufiyan* [Commentary on Ecstatic Utterances; Including the Passionate and Mystical Sayings of Sufis].

(H. Corbin, Ed.). Tehran: Tahouri. [In Persian]
Roozbahan Baqli, R. B. A. (1380/2001). *Abhar al-Asheqin* [The Jasmine of Lovers]. (J. Nourbakhsh, Ed.). Tehran: Yaldagalam. [In Persian]
Sa'di, M. B. A. (1361/1982). *Ghazaliyat-e Sa'di* [Ghazals of Sa'di]. (H. Yaghmaei, Ed.). Tehran: Institute for Cultural Studies and Research. [In Persian]
Sa'di, M. B. A. (1385/2006). *Ghazal-haye Sa'di* [Ghazals of Sa'di]. (G. H. Yousefi, Ed. & Commentator). Tehran: Sokhan. [In Persian]
Sa'di, M. B. A. (1389/2010). *Kulliyat-e Sa'di* [Complete Works of Sa'di]. (M. A. Foroughi, Ed.). Tehran: Amirkabir. [In Persian]
Safavi, K. (1386/2007). *Ashnayi ba Ma'nashenasi* [Introduction to Semantics]. Tehran: Pezhvak Keyvan. [In Persian]
Sayadkouh, A. (1386/2007). *Moghadamei bar Zibaeishenasi-ye Sa'di* [An Introduction to Sa'di's Aesthetics]. Tehran: Roozegar. [In Persian]
Shams Tabrizi, M. B. A. (1369/1990). *Maqalat-e Shams Tabrizi* [Discourses of Shams Tabrizi]. (M. A. Movahed, Ed. & Annotator). Tehran: Kharazmi. [In Persian]
Sho'airi, H. R. (1350/1971). *Tajzieh va Tahlil-e Nashaneh-Ma'nashenakhti-ye Gofteman* [Semiotic-Semantic Analysis of Discourse]. Tehran: Organization for Research and Composing University Textbooks in the Humanities (SAMT). [In Persian]

استناد به این مقاله: کمالی سروستانی، کوروش، نیازکار، فرح. (۱۴۰۴). شگردهای زیبایی‌شناسانه زبان در غزل‌های سعدی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۷۹-۱۱۲. doi: 10.22054/jrll.2025.87465.1186

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

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 113- 146
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.85179.1152

ATU PRESS

Original research
EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 18/4/2025, Review: 14/7/2025, Accepted: 7/9/2025

A Structural Analysis of Literary Traditions in the Imitative Works of *Makhzan al-Asrar* from the 7th to the 10th Century AH: Based on Metaphor, Simile, Allegory, and Allusion

Tooran Safarpour — PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Na.C., Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

Shahrzad Niazi * — Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Na.C., Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

Atamohammad Radmanesh — Professor, Department of Persian Language and Literature, Na.C., Islamic Azad University, Najafabad, Iran.

Abstract

Nizami Ganjavi's *Makhzan-ul-Asrar* (The Treasury of Secrets) stands as a foundational work in educational literature, widely admired and frequently imitated by subsequent poets. An examination of the *naẓīreh* compositions (parallels) inspired by this *masnavi*, analyzed through structural and thematic perspectives, reveals the extent of Nizami's influence on these poets and highlights the distinctive stylistic characteristics of his original work. The present study investigates eight such *naẓīreh*s of *Makhzan-ul-Asrar*, composed between the 7th and 10th centuries AH. These include "Mutala-ul-Anwar," "Safana-mah," "Rawza-ul-Anwar," "Al-Mushahid," "Mazhar-ul-Athar," "Naqsh-ul-Badi'," "Mazhar-ul-Asrar," and "Tahfa-ul-Ahrar" by Abdur Rahman Jami.

The primary objective of this study is to scrutinize the literary

* Corresponding Author: shahrzadniazi@iau.ac.ir

How to Cite: Safarpour, T., Niazi, Sh., Radmanesh, A. (2025). A Structural Analysis of Literary Traditions in the Imitative Works of *Makhzan al-Asrar* from the 7th to the 10th Century AH: Based on Metaphor, Simile, Allegory, and Allusion. *Literary Language Research Journal,* 3(9), 113- 146. doi: 10.22054/jrll.2025.85179.1152

traditions evident in these parallel poems and to ascertain the degree of their structural and thematic (stylistic and rhetorical) influence by *Makhzan-ul-Asrar*. A secondary aim is to evaluate the extent to which the imitators employed literary traditions in their engagement with Nizami's *masnavi* and to identify any structural or thematic innovations they introduced. The findings demonstrate that the relationship between *Makhzan-ul-Asrar* and its imitators is fundamentally imitative. The later works function as a retelling and re-creation of previously articulated meanings, presented within a form and context that directly emulates *Makhzan-ul-Asrar*. This imitation often lacks distinctive individual characteristics from the imitator that would significantly differentiate their work from the original model. This imitative relationship encompasses aspects of imitation, association, integration, and dependence. Furthermore, none of the imitators achieved the thematic coherence and intellectual depth characteristic of Nizami's discourse and thought, often prioritizing the external appearance and superficial structure of *Makhzan-ul-Asrar*. Nizami masterfully employs all rhetorical devices to develop themes and to adorn language and form, portraying even the simplest meanings and topics with an artistry unparalleled by his imitators.

1. Introduction

This study undertakes an examination of eight *naẓīreh* compositions, or imitations, of Nizami's *Makhzan-ul-Asrar* ("The Treasure of Secrets"), which were created between the 7th and 10th centuries AH. These selected works include "Matla'-ol-Anwar," "Safanameh," "Rowzat-ol-Anwar," "Al-Mashahid," "Mazhar-ol-Asar," "Naqsh-e Badie'," "Mazhar-ol-Asrar," and "Tohfat-ol-Ahrar." The primary objective of this research is to investigate the literary traditions evident in these parallel poems and to ascertain the extent of their structural and thematic (stylistic and rhetorical) influence by Nizami's original work. A further aim is to assess the imitators' application of these literary traditions and to identify any structural or thematic innovations they may have introduced.

The analysis reveals that the relationship between *Makhzan-ul-Asrar* and its imitations is fundamentally one of imitation. The subsequent works predominantly function as a re-narration and re-creation of pre-existing meanings, adhering closely to a form and context that directly emulates Nizami's masterpiece. Consequently,

this imitation often lacks individual characteristics of the imitator that would significantly distinguish it from the model work. This intricate relationship encompasses aspects of direct imitation, association, synthesis of elements, and literary dependence. Moreover, the findings indicate that none of the imitators successfully matched the intellectual depth and thematic coherence present in Nizami's discourse and thought, often concentrating more on the external appearance and structural elements of *Makhzan-ul-Asrar*. Nizami, in contrast, skillfully employs all rhetorical devices primarily for thematic development and to enrich the linguistic form of his poetry, portraying even the most straightforward meanings with an artistry that remains unparalleled by his imitators.

2. Materials and Methods

This research was executed using a descriptive-analytical methodology, primarily drawing upon extensive library resources. Initially, the study defines and describes key concepts, including stylistics, rhetoric, overarching themes, and the nature of literary imitation (*naẓīreh*). Subsequently, it provides a concise introduction to the eight chosen imitations of *Makhzan-ul-Asrar*, composed between the 7th and 10th centuries AH. This introduction highlights the prominent stylistic, rhetorical, and thematic features of each individual work.

Following this introductory phase, a comprehensive comparative analysis of these works with Nizami's *Makhzan-ul-Asrar* is undertaken, noting their specific differences and similarities. By meticulously examining the application of style, rhetoric, and themes within the imitations, the distinctive strengths and weaknesses of each work are elucidated. Furthermore, through the comparative analysis of these *masnavi*s against Nizami's original, the stylistic, rhetorical, and thematic values inherent in the imitations are precisely determined. This study concurrently demonstrates the profound extent of Nizami's enduring influence on the literary output of subsequent poets.

3. Discussion and Analysis

Nizami primarily employs all rhetorical devices for thematic creation and to adorn the language and form of his poetry. His objective is to enhance the aesthetic quality of his words and to forge a novel, sophisticated poetic style. Nizami portrays even the most

straightforward meanings and subjects with such innovative artistry that no comparable achievement can be found among his imitators. In contrast, within the imitations, rhetorical techniques are predominantly utilized for the purpose of explaining and emphasizing pre-existing meaning. In these later works, literary devices primarily serve to clarify the ideas articulated by the poet and to present them in a slightly modified form.

Among the *naẓīreh* compositions, "Al-Mashahid" by Shah Da'i, alongside "Gowhar-e Fard" and "Mazhar-ol-Asrar" by Abdi Beyg Shirazi, exhibit notable structural and stylistic similarities. Specifically, in "Mazhar-ol-Asrar," there is a more discernible application of both verbal and spiritual figures of speech. The poet endeavors to maintain an equal balance between form and meaning. However, this balance risks disruption if the focus shifts excessively towards form, thereby diminishing the importance of the underlying meaning. In "Tohfat-ol-Ahrar," the deployment of these elements is less prominent; nevertheless, the presence of epic elements and terminology associated with the profession of secretaryship is particularly noteworthy.

4. Conclusion

The structural deployment of similes, metaphors, and allegories within these poems significantly influenced the respective poetic languages of their authors. The elevated frequency of these rhetorical devices in Nizami's work contributes to a poetic language that is both more elusive and more imaginative. Conversely, the language of his imitators tends to be simpler and clearer, attributable to a lower frequency of such sophisticated devices. This distinction underscores that Nizami, even when employing explicit and seemingly simple similes, consistently aimed to render his language more imaginative and, consequently, more elusive and complex. This artistic intention is notably absent in his imitators, whose poetic language is, by comparison, more readily understandable than Nizami's.

One contributing factor to the observed differences in the structure of similes and metaphors between *Makhzan-ul-Asrar* and its *naẓīreh* compositions is the fact that the imitators were direct followers of Nizami's established style. Concurrently, the broader stylistic differences among these poets must also be taken into account. Nizami, and the Azerbaijani style in general, exhibits a

pronounced inclination towards linguistic complexity and the inherent elusiveness of poetic imagery. However, while poets such as Amir Khosrow, Jami, and Khajoo engaged in imitation, their stylistic approaches did not achieve the same degree of complexity or elusiveness. Furthermore, disparities in the structure of similes, metaphors, and allegories among these poets are also linked to their distinct worldviews, their unique philosophical attitudes toward existence, and the varying geographical regions in which they resided.

Keywords: Naẓīreh Composition, Makhzan al-Asrar, Structure, Content, Imitators of Makhzan al-Asrar.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۱۱۳ – ۱۴۶
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.85179.1152

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱/۲۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۴/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۶/۱۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

بررسی ساختاری سنت‌های ادبی در نظیره‌های *مخزن‌الاسرار* از قرن هفتم تا دهم هجری «برپایهٔ استعاره، تشبیه، تمثیل و کنایه»

توران صفرپور — دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

شهرزاد نیازی * — استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

عطامحمد رادمنش — استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران.

چکیده

منظومهٔ مخزن‌الاسرارِ نظامی از آثار ارشمند در حوزهٔ ادبیات تعلیمی است که مورد اقبال و تقلید شعرای بسیاری قرار گرفته است. بررسی نظیره‌های این مثنوی از دیدگاه‌های ساختاری و محتوایی، تأثیرپذیری این شاعران از نظامی گنجوی و ویژگی‌های سبکی این اثر را آشکار می‌سازد. در پژوهش حاضر ۸ نظیرهٔ مخزن‌الاسرار از قرن هفتم تا دهم هجری شامل مطلع‌الانوار، صفانامه، روضة‌الانوار، المشاهد، مظهرالآثار، نقش بدیع، مظهرالاسرار و تحفه‌الاحرار مورد مطالعه قرار گرفته است. هدفِ پژوهش بررسی سنت‌های ادبی در اشعار نظیره‌گویان مخزن‌الاسرار و یافتن میزان تأثیرپذیری ساختاری و محتوایی (سبکی، بیانیِ) آن‌ها با این منظومه است. بیان میزان به‌کارگیری نظیره‌پردازان مخزن‌الاسرار از مهارت‌های کاربرد سنت‌های ادبی در نسبت با این مثنوی و یافتن نوآوری ساختاری و محتوایی آن‌ها از دیگر هدف‌های این پژوهش است. یافته‌ها نشان می‌دهند که ارتباط مخزن‌الاسرار و نظیره‌های آن، ماهیتی تقلیدی دارد به‌طوری‌که اثر پسین، بازسرایی و بازآفرینی معنایی از پیش‌گفته‌شده در شکل و بافتی تقلیدی از مخزن‌الاسرار است و این تقلید چیزی از ویژگی‌های فردیِ مقلّد را در

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد است.

* نویسنده مسئول: shahrzadniazi@iau.ac.ir

خود ندارد که سبب تفاوت آن‌ها از اثر الگو شود. این ارتباط زمینه‌های تقلید، تداعی، تلفیق و وابستگی را شامل می‌شود. علاوه‌براین هیچ یک از نظیره‌گویان نتوانستند به هم‌طرازی و عمق سخن و اندیشهٔ نظامی برسند و بیشتر به ظاهر و ساختار بیرونی مخزن‌الاسرار توجه داشته‌اند. نظامی تمام آرایه‌های بلاغی را بیشتر برای مضمون‌پردازی و آراستن لفظ و صورت به خدمت می‌گیرد و حتی ساده‌ترین معانی را چنان هنرمندانه به تصویر می‌کشد که نظیر آن را در هیچ یک از مقلّدان وی نمی‌توان یافت.

کلیدواژه‌ها: نظیره‌گویی، مخزن الاسرار، ساختار، محتوا، نظیره‌پردازان مخزن الاسرار.

۱. مقدمه

نظیره، به‌عنوان یکی از فنون شاعری و انواع ادبی، به معنای همانندسازی در محتوا و شکل اثری ادبی با متن از پیش‌تعیین‌شده است. در نظیره‌پردازی به همانندسازی متن الگو پرداخته می‌شود؛ بنابراین هیچ متنی مستقل از دیگر متون نیست و از این طریق هر اثر هنری با تأثیرپذیری از اثر دیگر به کمال می‌رسد. یکی از برجسته‌ترین و پرکاربردترین عناصر که در مضمون‌پردازی نظامی و مقلدان او جایگاه ویژه‌ای دارد سنت‌های ادبی است. البته این به این معنا نیست که شاعرانِ پیش از نظامی از این سنت‌ها در اشعار خویش بهره نبرده‌اند و این خصیصه فقط در اشعار نظامی به چشم می‌خورد؛ بدون شک با توجه به کاربرد ویژه‌ای که در آثار نظامی از این گونه سنت‌ها مشهود است باید گفت کمتر شاعری، به استثنای خاقانی و به‌طورکلی شاعران سبک آذربایجان، به این اندازه و با این همه تازگی در کاربرد این سنت‌های ادبی در مضمون‌پردازی از موضوعات مختلف سود برده‌اند. به‌کارگیری این سنت‌ها که تا پیش از نظامی دارای محتوایی ثابت بودند و رابطهٔ آشکاری دارند و غالباً در همان معنای اولیهٔ خویش به کار می‌رفته‌اند، در اشعار نظامی با توجه به موضوعات مختلف، خودآگاه و همراه با تغییر در محتوای همیشگی و رابطهٔ معمول آن‌ها صورت گرفته و از بسامد بسیار بالایی برخوردار است؛ به‌طوری‌که می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین شگردهای هنری نظامی در مضمون‌پردازی و تصویرسازی‌های شاعرانه او به حساب آورد. در ادبیات فارسی بر مبنای سنت‌های ادبی در اشعار برخی شاعران واژه‌هایی را می‌بینیم که بین آن‌ها نوعی ارتباط دوسویه هم از دید معنایی و هم از دید لفظی برقرار است. این ارتباط به قدری شناخته شده است که خوانندهٔ آشنا با ادبیات با خواندن بیتی که این دو واژه در آن آمده به راحتی به رابطهٔ آن‌ها پی می‌برد و معنای بیت را که اگر وابسته به این سنت ادبی باشد درمی‌یابد. نظیر ارتباط دو واژهٔ «گل و بلبل»، «گوهر و صدف»، «شمع و پروانه» و مانند این‌ها که جزو سنت‌های ادبی هستند و در اشعار شاعران دوره‌های مختلف کاربرد دارند؛ البته ارتباط میان این دو واژه مربوط به موضوعات مختلفی است. ارتباط آن‌ها گاه مبتنی بر باورهای عامیانهٔ طبی، نجومی و یا

داستانی اسطوره‌ای، تاریخی، دینی و یا افسانه‌ای است و گاه برخاسته از آداب و رسوم یـا امـری طبیعی است. این رابطه‌ها آنچنان شناخته‌شده و ثابت هستند کـه حتـی شـاعری کـه بـه وجـود چنین رابطه‌ای بین این دو واژه اعتقاد نداشته باشد، باز هـم بـر طبـق سـنت ادبـی آن را در شـعر خویش به‌کار می‌برد و آن را به صورت یـک اندیشـه و اصـل ادبـی در سـرایش شـعر مـی‌پـذیرد. مخاطب نیز در بسیاری از مواقع برای اینکه بتواند معنای درست ابیات و روابط پنهـان حـاکم بـر آن را درک کند و یا به‌طور کامل به زیبایی‌ها و ظرافـت‌پـردازی‌هـای هنرمندانـه شـاعر پـی ببـرد ناچار است تا با این سنت‌های ادبی و رابطهٔ میان آن‌ها آشنایی پیدا کند. این زیبایی‌ها در واقـع از یک سو مبیّن ارزش هنری کار شاعر و از سوی دیگـر سبب‌سـاز شـکل‌گیـری احسـاس لـذت و شگفتی در مخاطب است. پرسش اصلی این پژوهش این‌گونه بیـان مـی‌شـود: نظـامی و نظیـره‌گویان وی از قرن هفتم تا دهم چگونه از ایـن سـنت‌هـای ادبـی یـا محتـوای ثابـت در مضـمون‌پردازی‌های خویش بهره گرفته‌اند؟ این پژوهش در سطح گسترده‌تر مـی‌کوشـد تـا نتـایج تـازه‌ای در حوزهٔ نظامی‌پژوهی فراهم آورد. این پـژوهش نظیـره‌هـا را از نظـر بلاغـت شـعری و معیارهـای سبک‌شناسی و مضامین بررسی می‌کنـد تـا چگـونگی و چرایـی تأثیرپـذیری نظیـره‌هـا را بیابـد. پژوهش حاضر با بیان ویژگی‌های بارز ساختاری و محتوایی هر اثر و مقایسه با مخزن‌الاسـرار بـه تفاوت‌ها و تشابه‌های آن‌ها اشاره می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

به دلیل اهمیت و جایگاه آثار نظـامی در ادبیـات فارسـی، تحقیقـات بـی‌شـماری دربـارهٔ وجـوه مختلـف شـعر و اندیشـهٔ او براسـاس نظریـه‌های ادبـی قـدیم و جدیـد انجـام گرفتـه کـه در دو کتابشناسیِ فراهم‌آمده از نظامی و نیز فرهنگ نظامی‌پژوهی مـی‌تـوان آن‌هـا را دیـد؛ امـا در بـاب موضوع این پژوهش می‌توان به تحقیقات زیر اشاره کرد:

۱) نیازی و همکاران (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «خلاقیت و ابتکـار در ارتباطـات برون‌متنـی و درون‌متنی نظیره‌پردازان مخزن‌الاسرار نظامی» به این نکته اشاره می‌کننـد کـه بـین متـون نظیـرهٔ

مخزن‌الاسرار رابطهٔ مستقیم یا غیرمستقیم وجود دارد و نظیره‌نویسی با شبکه‌ای آشکار از روابط درون‌متنی و برون‌متنی مواجه است که در جهت اثبات توانایی شاعر به کار گرفته شده است.

۲) اسماعیل حاکمی (۱۳۵۸) در مقالهٔ «مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی و نظیره‌هایی که به تقلید از آن سروده‌اند» به شرح ۱۸ مورد از پیروان مخزن‌الاسرار با بیتی چند از هر یک از آن‌ها است، پرداخته است بدون آنکه بررسی و مقایسه‌ای در زمینهٔ ابیات انجام شود.

۳) واعظ‌زاده و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «ریخت‌شناسی حکایت‌های اخلاقی بر پایهٔ حکایت‌های مخزن‌الاسرار و نظیره‌های آن» به این نتیجه رسیده‌اند که حکایت‌های اخلاقی دارای دو الگوی روایی اصلی و دو الگوی روایی فرعی هستند که گاه با هم ترکیب می‌شوند.

٤) طغیانی و نجفی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «کارکردهای زبانی در مخزن‌الاسرار نظامی»، مخزن‌الاسرار را به سه بخش متمایز تقسیم کرده‌اند: ۱) در ستایش خداوند و مناجات و مدح پیامبر، ۲) در بیان خلوت‌نشینی‌های شبانه، و ۳) داستان‌های تمثیلی و اخلاقی و نتیجه گرفته‌اند که در هر بخش به سبب بیان مضامین گوناگون کاربرد زبان تغییر می‌یابد.

۵) حسینی گرده‌اش (۱۳۹۲) در مقالهٔ «مقایسه‌ای میان مخزن‌الاسرار و مطلع‌الانوار» بیان می‌کند که آثار این دو شاعر از نظر شکل ظاهری، مضامین و موضوعات مشابه هم هستند؛ اما تفاوت‌هایی در نحوهٔ به‌کارگیری شیوه‌های بلاغی در آن‌ها دیده می‌شود که نمونهٔ بارز آن ایجاز زبان نظامی است که در مقابل اطناب‌ها و تکرارهای امیرخسرو قرار می‌گیرد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. ابتدا به تبیین و توصیف سبک‌شناسی، بیان، مضمون و نظیره پرداخته می‌شود. در ادامه نظیره‌های مخزن‌الاسرار از قرن هفتم تا قرن دهم به‌اختصار معرفی می‌گردد با بیان ویژگی‌های بارز سبک، بیان و مضمون هریک از آثار و مقایسهٔ آن‌ها با مخزن‌الاسرار و اشاره به تفاوت‌ها و تشابه‌ها. با بررسی شیوهٔ به کارگیری سبک، بیان و مضمون نظیره‌ها، قوت و ضعف هر اثر آشکار

می‌شود. همچنین با تطبیق مثنوی‌های معرفی شده با مخزن‌الاسرار نظامی ارزش‌های سبکی، بیانی و مضمونی نظیره‌ها مشخص می‌شود و همچنین این پژوهش میزان نفوذ دیدگاه‌ها ی نظامی را در آثار شاعران پس از وی می‌نمایاند.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

۴. ۱. جایگاه نظیره و نظیره‌گویی در ادبیات فارسی

«در ادبیات فارسی "نظیره‌پردازی" یکی از شیوه‌های نویسندگان ایرانی برای آفرینش آثار هنری بوده است. در ادبیات کهن نظیره‌سرایی، اقتباس و الگوبرداری از نمونه‌های اعلا بخشی از لوازم خلاقیت را شکل می‌دهند» (فتوحی، ۱۳٦۸: ۸٤). شاید این شیوهٔ آفرینش هنری با "تقلید" یا "تتبع" اشتباه گرفته شود؛ درحالی‌که با آن‌ها متفاوت است. زرین‌کوب بیان می‌کند که نظیره‌گویی، تقلید یا تتبّع آن است که شاعر یا نویسنده‌ای، به پیروی از شاعر یا نویسندهٔ دیگر به خلق و نگارش اثری اقدام کند. نظیره‌گویی در انواع و قالب‌های ادبی رایج است و البته حدومرز آن تاکنون به روشنی تبیین نشده است. شرط اصلی نظیره‌گویی آن است که به حوزهٔ سرقات ادبی منتهی نشود. آنچه در نظیره‌گویی اهمیت می‌یابد تحقیق دربارهٔ کیفیت، میزان نفوذ و تأثیر آثار ادبی مشهور در معاصران یا گذشتگان است که خود از اهمّ مباحث نقد ادبی و ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود. تقلید را چنین تعریف می‌کند: «نویسنده و گوینده‌ای شیوهٔ گفتار گوینده و نویسندهٔ دیگری را پیش گیرد و بر طریقه و منوال او سخن گوید» (زرّین‌کوب، ۱۳۷٦: ۱٦٦).

۴ . ۲. نگاهی اجمالی به نظیره‌های *مخزن‌الاسرار*

باید میان اقتباس ادبی و تقلید و نظیره‌گویی نیز تفاوت قائل شد. «اقتباس الهام گرفتن از مضمون و محتوا و اندیشهٔ اثری است که با خلاقیت‌های شاعر توأم است. ای بسا آثار و شاهکارهای ماندگار که مقلدان زیادی یافته‌اند، خود برگرفته و مقتبس از نمونه‌ها و آثار قبلی بوده باشند، چنان که ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی در سال ٤٤٦ ق. اقتباس از داستان

پارتی یا اشکانی است؛ یا "عقاب"خانلری که با اقتباس از مضمون رمان دختر سروان (۱۸۳٦م) نوشتهٔ الکساندر پوشکین، سروده شده است. اقتباس را بر دو نوع آزاد و وفادار دانسته‌اند» (انوشه، ۱۳۸۰: ۱۱۵/۲) که در هر دو شکل ضمن تفاوت با نظیره‌گویی، شباهت‌هایی نیز دارد. در این پژوهش هشت نظیرهٔ مخزن‌الاسرار از قرن هفتم تا دهم هجری برگزیده شد که به‌طور خلاصه معرفی می‌شود:

جدول ۱. معرفی اجمالی نظیره‌های مخزن‌الاسرار

ردیف	عنوان / سراینده	معرفی اجمالی
۱	***مطلع‌الانوار* از امیرخسرو دهلوی**	«این منظومه در سه خلوت و بیست مقاله همراه با حکایات آورده شده و موضوع آن توحید و تحقیق و تهذیب و تربیت است» (صفا، ۱۳۸۲: ۷۳۸/۳).
۲	مثنوی صفانامه (مونس‌الابرار) از عماد فقیه کرمانی	منظومه‌ای عرفانی و اخلاقی به نام شاه شجاع» (همان: ۹۸۹) عماد فقیه آنچه در صفانامه می‌آورد سلسله ارادتش به شیخ زین‌الدین کاونی است.
۳	***روضة‌الانوار* از خواجوی کرمانی**	«این منظومه اندکی بیشتر از دو هزار بیت دارد و شاعر مباحثی از اخلاق و عرفان مطرح کرده است. (صفا، ۱۳۸۲: ۸۹۹-۹۰۰).
۴	***المشاهد* از شاه داعی شیرازی**	«مثنوی المشاهد دارای ۵۳۷ بیت که به سال ۸۳۶ ق. به انجام رسیده است» (شاه داعی، ۱۳۳۹: ید-لج).
۵	**مثنوی *مظهرالآثار* از هاشمی کرمانی**	سیدمحمدهاشم مظهرالآثار را در پنج نعت سه روضه و بیست موعظه سروده و در میان مواعظ و سایر قسمت‌ها حکایاتی نیز آورده است.
۶	مثنوی تحفةالاحرار از عبدالرحمن جامی	این مثنوی مرکب از دوازده مقاله و و بیش از هزاروپانصد بیت است.
۷	مثنوی جوهر فرد از عبدی بیگ شیرازی	این مثنوی با یک دیباچه مفصل آغاز می‌شود و شامل دو هزار و پانصد و نود و شش بیت است.
۸	**مثنوی *نقش بدیع* از غزالی مشهدی**	«غزالی مشهدی نقش بدیع را در ایران و به نام شاه طهماسب‌صفوی آغاز کرد و بعد از مهاجرت به هند و وارد شدن به دربار علی‌قلی خان شیبانی، خان زمان و حاکم جونپور، نقش بدیع را به پایان رسانید» (ستوده، ۱۳۷۱: ۴۳).[۱]

۱. نمونه‌های دیگر که در کتاب هفت آسمان به عنوان نظیرهٔ مخزن‌الاسرار از آن‌ها نام برده شده است: بدایع الافکار ملاحسین واعظ کاشفی، قران السعدین امیرخسرودهلوی، مثنوی جلال فراهانی روضه‌الانوار خواجوی کرمانی، مونس‌الابرار عماد فقیه کرمانی، گلشن ابرار مولانا کاتبی، ساقی‌نامه مسیحی، زبدةالاشعار قاسمی گنابادی، منظورالابصار قاضی سبحانی، فتوح‌الحرمین محی لاری، گوهر شهوار عبدی جنابندی، مشهد انوار غزالی مشهدی، نفایس‌المآثر غزالی مشهدی، مرآت‌الصفات غزالی مشهدی، نقش بدیع غزالي مشهدی، منظور انظار رهایی مروی، مثنوی نویدی شیرازی، ادامه ←

٤. ۳. بررسی ویژگی‌های زبان ادبی در *مخزن‌الاسرار* و نظیره‌های آن

مضامین و ساختار مخزن‌الاسرار، علاوه بر داشتن تخیلی سرشار و عاطفه و احساس تأثیرگذار که از لوازم و بایستگی‌های شعر و به‌طورکلی مقوله‌های هنری است دارای موضوعات جهان‌شمول و مأنوس برای انواع مخاطبان است؛ زیرا مضامین و موضوعات مطرح شده در هر اثر ادبی هر چقدر نزدیک به ناخودآگاه جمعی انسان‌ها باشد، تأثیرگذاری آن در مخاطب بیشتر خواهد بود؛ درحالی‌که حوزهٔ عملکرد مضامین و ساختار نظیره‌ها به‌ویژه تحفة‌الاحرار، مظهرالاسرار، المشاهد، نقش بدیع، مظهرالآثار و مونس‌الابرار دارای مخاطبی با دایره‌ای محدودتر است. از دیدگاه مضمون‌پردازی و شیوه‌ها و شگردهای مختلف آن، و ساختار نیز این منظومه‌ها با یکدیگر تشابه‌ها و تفاوت‌هایی دارند. در مخزن‌الاسرار مضمون‌پردازی با همان بیان هنرمندانهٔ موضوعی ساده با توجه به سبک شعری نظامی و به‌طورکلی شاعران سبک آذربایجانی در سدهٔ ششم است که با بهره‌گیری فراوان از عناصر علمی و اطلاعات گسترده از علوم مختلفی چون نجوم، طب، فلسفه، اساطیر، تاریخ، باورها و آداب و رسوم عامیانه، و نیز عناصر ادبی و شگردها و فنون ادبی و بلاغی صورت گرفته است که شاعر از آن جز پیچیده‌سازی و نامأنوس ساختن شعر خویش برای مخاطب از سویی، و نیز ارائهٔ طرزی تازه از سبک شعری، مضمون‌آفرینی، زیباسازی و آرایش کلام از سوی دیگر هدفی ندارد.

۴. ۳. ۱. سنت‌های ادبی *مخزن‌الاسرار*

صورخیال در اندیشهٔ نظامی همواره جایگاهی ویژه داشته و این شاعر مثنوی‌سرا با استفاده از عناصر طبیعت و خیال توانسته تصویرهای زنده‌ای را خلق کند. همچنین نظامی برای محو مرزهای میان انسان و طبیعت، اندیشه و شیء و محو مرز زبان و جهان واقعی به مانند

مثنوی قاسم کاهی، مظهرالاسرار ابوالفتح روایی، خلد برین وحشی کرمانی، مجمع‌الابکار عرفی شیرازی، زبدة‌الافکار نیکی اصفهانی.

رمانتیسم‌ها از استعاره با ظرفیت بالا استفاده کرده است. از این‌رو بسامد استعارهٔمکنیه، تشبیه و تشخیص در مخزن‌الاسرار بالا است؛ امری که نشان می‌دهد که مخزن‌الاسرار به مانند مکتب رمانتیسم تصویرگرا و درون‌نگر است. از میان عناصر ادبی و شگردهای ادبی و بلاغی در مخزن‌الاسرار، توصیف با بهره‌گیری از استعارات، تشبیهات و کنایات تازه و خیال‌انگیز از مهم‌ترین شیوه‌های مضمون‌پردازیِ نظامی است. همچنین استفاده از شیوهٔ تکرار و التزام واژگان و جفت‌های گردان و تمثیل به دو گونهٔ فشرده و گسترده، پس از توصیف بیشترین کاربرد را دارند. نظامی از جمله شاعران سبک آذربایجانی است که اگرچه ارتباط چندانی با دربار شاهان نداشت؛ اما نگرش‌ها و ذهنیت‌هایی که میراث شاعران پیش از او بود، باعث شد که خواه ناخواه تحت تأثیر گفتمان درباری و عناصر مرتبط با آن قرار بگیرد؛ به‌گونه‌ای که عناصر درباری و صورخیال مخصوص این نوع گفتمان، در شعر او بسامد قابل توجهی دارد.

٤. ٣. ١. ١. تشبیه و استعاره

نظامی از طریق کاربرد استعاره و تشبیه با طبیعت و ماورای آن ارتباط برقرار می‌کند و از راه محاکات آن‌ها را به خدمت می‌گیرد و ساختار ذهنی‌اش را با آن‌ها شکل می‌گیرد. «شکل ذهنی شعر حاکی از تمرکز کامل همهٔ نیروی خلاقّهٔ شاعر در لحظه آفرینش شعر است» (نک، براهنی، ۱۳۸۰: ۱/ ۷۵). تشبیه در ساخت صور خیال و اندیشهٔ نظامی نقش به‌سزایی دارد و هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانهٔ اوست.

"صدف و گهر" یکی از جفت‌های گردان در مخزن‌الاسرار هستند که بسامد قابل‌توجهی دارند. این جفت گاه در تشبیه سخن (دُر) و گوش (صدف) و بیان ارزشمندی آن‌ها به کار رفته، گاه در استعاره از دندان پیامبر(ص) و گاه نیز در تشبیه ملک و خاک آستانهٔ ممدوح:

نخل زبان را رطب نوش داد　　دُرّ سخن را صدف گوش داد　(نظامی، ۱۳۷۹: ۱٦۱)

خندهٔ خوش زان نزدی شکرّش　　تا نبرد آبِ صدف گوهرش　(همان: ۱۸۹)

دین فلک و دولت او اختر است　　ملک صدف خاک درش گوهر است　(همان: ۲۲۰)

۴. ۳. ۲. جفت‌های گردان در *مطلع‌الانوار* همراه با استعاره، تشبیه و تمثیل

در مطلع‌الانوار مضامین مقالت‌ها بیشتر اخلاقی - دینی است که شاعر با طرح آن قصدی جز برانگیختن نیروی تهذیب اخلاق فردی را در سر نمی‌پروراند. در این مقالت‌ها هم از مضامین صریح دینی چون تشریح ارکان خمسهٔ مسلمانان، نماز، روزه، حج، زکات و جهاد سخن به میان آمده و هم از مضامین اخلاقی چون ستایش قناعت، بخشش، غنیمت شمردن ایام جوانی و مانند این‌ها. امیرخسرو نیز همچون جامی یکی از مقالت‌های بیست‌گانه (مقالهٔ بیستم) را به مخاطبه با فرزند خویش اختصاص داده با این تفاوت که در این مقالت تهذیب اخلاق فردی و سیاست مدن و سیاست منزل در کنار هم مورد توجه بوده، موضوعی که در مخزن‌الاسرار نمود ندارد. (نک، یوسفی، ۱۳۸۵: ۱۲ - ۱۵)

٤. ۳. ۲. ۱. تمثیل

در مطلع‌الانوار مهم‌ترین شگرد ادبیِ موردتوجه شاعر تمثیل است؛ به‌ویژه تمثیلات گسترده که گاه تا ده بیت هم می‌رسد. پس از آن حرف‌گرایی و توصیف که بیشتر مبنی بر وصف‌های ساده و به دور از استعارات و تشبیهات هنری است. التزام و تناقض نیز بسیار کم کار بردند. جفت‌های گردان بیش از هر چیز در قالب تمثیل و بیان مفاهیم تعلیمی و اخلاقی نقش‌آفرینی می‌کنند که در این زمینه با مخزن‌الاسرار دارای تفاوت‌هایی در شیوهٔ کاربرد هستند. از جمله:

- **روغن و چراغ** در بیان آفرینش عقل و جایگاه او که در سر است:

از خرد افروخت چراغی بلند　　روغنی از کاسه سرها فکند (دهلوی، ۱۳٦۲: ١٤)

از گل چوب از چه که باشد چراغ　　کی ز بدار نیست ز روغن مراغ (همان: ٦١)

- **مهره و حُقّه** در بیان توانایی آدمی در شناخت ستارگان فلک:

نور نظر دادکه بینا شدیم　　مهره‌کش حقهٔ مینا شدیم (همان: ١٤)

- **مگس و شکر** در تمثیل برای این معنی که دوستی دنیا پایدار نیست:

از لب او نیم نمی سلسبیل　　بر شکر او مگسی جبرئیل (همان: ١٤)

پرورش ما در گردون مبین　　کافت جان مگس است نگین (همان: ۱۳۸)

ویرانه و گنج (همان: ۳۳)، **گوهر و کان** (همان: ۳۰)، **گوهر و بحر** (همان: ۴۰)، **دود و آتش** (همان: ۶۳) و (همان: ۷۶) و **درّ و صدف** (همان: ۵۱) نیز نمونه‌هایی از جفت‌های گردان هستند که در این منظومه کارکرد تمثیلی دارند.

۴. ۳. ۲. ۲. استعاره و تشبیه

ساختار تشبیهات در این دو اثر زبان شعری هر دو شاعر را تحت تأثیر قرار داده است و بسامد بیشتر تشبیهات نظامی، زبان شعری او را دیریاب‌تر و مخیّل‌تر نموده است. درحالی‌که زبان شعری مطلع‌الأنوار به دلیل بسامد کمترِ تشبیهات از سادگی و وضوح بیشتری برخوردار است. این مطلب نشان می‌دهد که نظامی با به‌کارگیری تشبیه بلیغ و مرسل به سوی خیال‌انگیزی کلام و درنتیجه دیریابی زبان شعر و پیچیدگی آن حرکت کرده است؛ درحالی‌که کلام امیرخسرو این گونه نیست و زبان شعر او قابل‌فهم است. یکی از دلایل وجود تفاوت در ساختار تشبیهات دو شاعر، مقلّد بودن امیرخسرو است و از سوی دیگر تفاوت سبکی این دو شاعر را باید در نظر داشت؛ زیرا نظامی و اصولاً سبک آذربایجانی به پیچیدگی زبانی و دیریابی صورخیال متمایل‌تر است؛ اما امیرخسرو در عین تقلید چندان به پیچیدگی و دیریابی دچار نشده است. از سوی دیگر، تفاوت ساختار تشبیهات دو شاعر به تفاوت جهان‌بینی و نگرش آن‌ها به هستی و همچنین به متفاوت بودن اقلیم زندگی آن‌ها برمی‌گردد. نظامی و امیرخسرو، چند تشبیه مشترک دارند که عبارت‌اند از: انسان به گوهر، انسان به مور، تن به دیگ، مو به زنجیر، طبع به گل، شاعر به ذره، دل به دریا، زبان به کلید، زبان به تیغ، سخن به جان، سخن به گنج، سخن، نظم به دُر، جان به رشته و امثال این موارد.

رشتهٔ جان بر جگرت بسته‌اند　　گوهر تن بر کمرت بسته‌اند (نظامی، ۱۳۷۹: ۵۱)

درّ خرد رشتهٔ جان را سپرد　　ملک سخن تیر زبان را سپرد (دهلوی، ۱۳۶۲: ۵)

یکی دیگر از کارکردهای جفت‌های گردان در مطلع‌الانوار، استعاره و به‌طور خاص استعارهٔ

مکنیه است؛ شیوه‌ای مشابه شیوهٔ نظامی در مخزن‌الاسرار:

– **گوهر و سنگ:** در شعر امیرخسرو استعاره‌ای است از تفاوت و تقابل میان دو چیز یا دو گروه از افراد با ویژگی‌های متفاوت. "گوهر" نماد افراد والامقام، بااستعداد و دارای ارزش ذاتی است که در شرایط دشوار نیز به کمال خود می‌رسند و جایگاه والایی پیدا می‌کنند. در مقابل "سنگ" نماد افراد بی‌ارزش و فاقد ارزش ذاتی است که در هر شرایطی به همان حالت باقی می‌مانند و هیچ‌گاه به جایگاه والایی دست نمی‌یابند.

سهل مبین سختی سنگ فقیر　　گوهر آن سنگ نگر بی‌نظیر (همان: ٦٩)

– **شمع و پروانه:**

مشعله عشق چو شد خانگی　　سوخته شد عقل به پروانگی (همان: ٧٦)

– **خار و خرما:**

نخل که خرماست همه بار او　　پرورش خسته کند خار او (همان: ۱۰۹)

۴. ۳. ۳. جفت‌های گردان در *مونس‌الابرار* یا *صفانامه* همراه با استعاره و تشبیه

در مونس‌الابرار یا صفانامه بنا به گفتهٔ سعید نفیسی در تاریخ نظم و نثر فارسی: «عماد فقیه سبک نظامی را دنبال می‌کند و در بسیاری از موارد از او روان‌تر است» (نفیسی، بی‌تا، ۱۱۲). بارزترین شگرد ادبی در صفانامه کاربرد استعاره و تشبیه است و پس از آن توصیف که بر اساس وصف‌های طبیعت است. از کنایات تلمیحی به‌ندرت استفاده شده و التزام و تناقض در این منظومه چشمگیر نیست. صفانامه حاوی مقالت‌هایی در بیان حِکَم، مواعظ و واقعاتی مملو از باورها و آداب صوفیانه است. مواعظ عماد فقیه در این مقاله‌ها جنبهٔ پند و اندرز دارد؛ وی ضمن پند و اندرزهای اخلاقی به دیگران بر تأثیرگذاری نصایح خویش تکیه می‌کند و گاه نفس خویش را مورد خطاب قرار می‌دهد. شاعر در رؤیاها و خلوت‌های خویش در واقعه به حدیث نفس می‌پردازد. در این مثنوی خواننده همراه با سراینده به عالم رویایی سفر می‌کند که همراه با صدق و صفا است. همهٔ این مضامین جنبهٔ تعلیمی دارد.

٤. ٣. ١. ١. تشبیه و استعاره

صفانامه منظومه‌ای عرفانی است. عماد فقیه به دلیل علاقه و توجه به اندیشه‌های اسلامی در اشعارش مضمون‌های اخلاقی را مدّ نظر داشته است و بی‌اعتباری دنیا را تجویز می‌کند. وی از طریق تشبیه و استعاره در قالبِ جفت‌های گردان در چند بیت به سرزنش دنیا می‌پردازد:

- **گل و نقاش:**

کای شده مشعوفِ گل بوستان　　خیز، که رفتند همه دوستان

بر در این دیرِ خراب کهن　　خامهٔ نقاش نوشت این سخن

کای شده مشغول به عزی و لات　　خیز که به گذشت به غفلت حیات

(عماد فقیه کرمانی، بی‌تا: ٤٤)

عماد دیدگاه وحدت وجودی خود را نسبت به نظام آفرینش از طریق استعاره و تشبیه بازگو می‌کند:

جیب گل و نافه معطر از اوست　　رایحهٔ سنبل و عنبر از اوست

طفل خرد ، زو ادب آموخته　　جان فرح و دل طرب اندوخته...

روز جهان را رخ پر نور از اوست　　جعد سیاه شب دیجور از اوست (همان: ۲۰)

از دیدگاه وی وجود پیر و مراد برای طی مراحل طریقت لازم است؛ از این جهت در واقعهٔ دوم حالات خویش را در «خواب‌دیدن خواجه کاموبه» بیان می‌کند و با بهره‌گیری از تشبیه به مضمون‌پردازی و وحدت موضوعی پرداخته است:

رفته به ره فوطه و طاسش به دست　　من شده چون خاک بر آن راه پست...

گشت روان خواجه کون و مکان　　آب و گل از سنبل مشگش چکان (همان: ۷۹)

آراستن کلام به شگردهای ادبی استعاره و تشبیه در ابتدای کتاب به‌ویژه "سبب نظم کتاب" از هنرهای شاعران صاحب ذوق است. عماد فقیه از جفت‌های گردان "درّ و گهر" در سبب نظم مثنوی صفانامه استفاده کرده است:

طوطی طبعم شکری می‌شکست　　نام زد هر گهری می‌شکست

چشمه حیوان سخن ملک من درّ ثمین ریخته از کلک من (همان: ٤٠)

- **یار غار و برادر:** در بیت زیر برای بیان افکار ملامتی که جنبهٔ اعتقادی دارد در قالب استعاره و تشبیه بیان شد:

هرکه برادر بودش یار غار زود به‌سامان شودش کار و بار (همان: ٧٦)

۴. ۳. ۴. سنت‌های ادبی در قالب استعاره، تشبیه، تمثیل و کنایه در *روضة‌الانوار*

از میان مقلدان نظامی ابتدا امیرخسرو دهلوی است که مطلع‌الانوار را سروده و پس از آن خواجوی کرمانی روضة‌الانوار را به رشته تحریر در آورده است. این دو مثنوی اخلاقی ـ عرفاني که به پیروی از مخزن‌الاسرار سروده شده‌اند، هر چند در ساختار و محتوا شباهت‌های قابل‌ملاحظه‌ای دارند؛ اما تمایزاتي نیز در بافت ادبی آن‌ها به چشم مي‌خورد. روضة‌الانوار منظومه‌ای عرفانی، اخلاقی و اجتماعی در بحر سریع مقطوع مکشوف یا موقوف، بروزن مخزن‌الاسرار نظامی و نظیره‌ای برای آن است در بیست مقاله، هر مقاله در موضوعی است که با حکایتی تأیید می‌شود. تدوین آن و موضوع و شیوه سخن شاعر، در آوردن اشعارات و کتابات رنگین بسیار به مخزن‌الاسرار نزدیک است. اندیشه‌های صوفیانه و حکایت مشایخ در این منظومه غلبه دارد و این شیوه، به خصوص عرضهٔ معانی با تعابیری متناقص‌نما شیوهٔ معمول در آثار سنایی را به یاد می‌آورد. خواجوی کرمانی در منظومهٔ روضة‌الانوار از طریق آمیختن مضامین اجتماعی و اخلاقی با مفاهیم و آموزه‌های عرفانی، رنگ‌وبویی "صوفیانه" به منظومهٔ خود بخشیده و شخصیت‌های وی در این حکایات که اغلب از صوفیان شناخته شده هستند به‌عنوان ابزاری برای ترغیب مخاطب و تأثیر این آموزه‌ها بر روح و جان وی به کار رفته‌اند. تشبیه در این منظومه در کنار سایر صورخیال ابزاری کارآمد در خدمت بیان اندیشه و مفاهیم تعلیمی ـ عرفانی است؛ البته نباید از جنبه‌های زیبایی‌شناختی این تصاویر نیز غافل بود.

در روضة‌الانوار از میان شگردهای ادبی، توصیف با بهره‌گیری از استعارات، تشبیهات و کنایات مختلف که تا حدودی نوآوری هم در آن‌ها به چشم می‌خورد، تناقض، تمثیل و

جفت‌های گردان بیشترین نقش را در مضمون‌آفرینی خواجو بر عهده دارند. حرف‌گرایی هم تا حدودی در این میان قابل توجه است؛ اما التزام و تکرار بسیار کم کاربردتر از دیگر شگردهای ادبی است. در روضة‌الانوار بهره‌گیری از اصطلاحات مربوط به باده و باده‌نوشی، موسیقی، دبیری و عناصر تلمیحی، حماسی و نجومی از دیگر عناصر علمی بیشتر است. از باورها، آداب و رسوم، و بازی و سرگرمی کمتر در مضمون‌پردازی استفاده شده است.

۴. ۳. ۴. ۱. تمثیل

هرچند در روضة‌الانوار مضامین اخلاقی نیز دیده می‌شوند؛ اما اغلب این مقالت‌های تعلیمی، رنگی عارفانه دارند که آشکارا نشانی از نوع شخصیت شاعر و نیز رواج اندیشه‌های عرفانی در دورهٔ حیات اوست. حتی خواجو برخی مقالت‌ها را به بیان احوال عارفانهٔ خویش اختصاص داده است. گاه حکایت‌هایِ پایان هر یک از مقالت‌های تعلیمی رنگ و بویی سخت دینی به خود می‌گیرند و مضامین به قدری نمود دینی دارند که خواننده و نیز سراینده گاه به کلی فراموش می‌کنند که با اثری ادبی روبه‌رو هستند؛ درحالی‌که در مخزن‌الاسرار هیچ اثری از این مضامین با این صراحت دیده نمی‌شود. اما همهٔ این مضامین چنانکه گفته شد با نوع تعلیمی پیوندی استوار دارند و در آن‌ها مخاطب یا خواننده مورد خطاب قرار می‌گیرد. ابزار اصلی خواجو در زمینهٔ بیان این مضامین "تمثیل" و "جفت‌های گردان" است:

- **خورشید و ذرّه:** یکی از تمثیل‌هایی است که در روضة‌الانوار و مخزن‌الاسرار کاربرد و کارکرد مشابهی دارد. در بیت زیر این تمثیل برای این معنی که «تا سختی نکشی به راحتی نرسی» به کار رفته است:

ذره که از جام هوا گشت مست ساغر خورشید کی آرد به دست (خواجو، ۱۳۷۸: ٦٤)

- **گنج و ویرانه:**

خون عقیق از جگر کان گشاد گنج روان در دل ویران نهاد (همان: ٤)

۴. ۳. ۴. ۲. تشبیه و استعاره

جفت‌های گردان از قبیل «صدف و گوهر»، «روضه و حور»، «آئینه و زنگ»، «صورت و معنی»، «بحر و گوهر» و امثال این موارد از طریق بیان تشبیهی و استعاری برای بیان مفاهیم تعلیمی از سوی خواجو در این منظومه به کار رفته‌اند؛ روشی که در مخزن‌الاسرار نیز کاربرد مشابهی دارد:

تیر نظر بر هدف گل نهاد جوهر جان در صدف دل نهاد (همان: ۵۵)

عشق بهشت است و روان حور او مهر چراغ است و روان نور او (همان: ٥٦)

صورت من بین شده معنی او من همه عکس ز تجلی او (همان: ۵۷)

آیینه چین تو در زنگ بود روز سپید تو سیه رنگ بود (همان: ٦٩)

۴. ۳. ۵. جفت‌های گردان در قالب تمثیل، استعاره و کنایه در *المشاهد*

شاه داعی شیرازی یکی از شاعرانِ عارف و مبلّغان اندیشهٔ وحدت وجودی ابن‌عربی است که آثار متعدّدی به نظم و نثر از وی باقی مانده است. از آثار منظوم وی ستّهٔ شاه داعی است. مثنوی مشاهد اوّلین اثر از مثنوی‌های شش‌گانهٔ وی است که شاعر متناسب با مشرب فکری خود، آن را در هفت مشهد: طلب، تجرید، ذوق، کشف، معرفت، حقیقت و توحید سروده است. سبک این مثنوی، تلفیقی از سبک‌های خراسانی و عراقی است؛ به‌گونه‌ای که برخی ویژگی‌های زبانی را از سبک خراسانی؛ لطافت‌ها، سوز وگداز را نیز از سبک عراقی گرفته‌است. جناس و صنعت تکرار در سطوح آوایی؛ استعارهٔ مکنیه، مراعات نظیر وتلمیح در سطوح بلاغی، از برجسته‌ترین آرایه‌های ادبی به کار رفته در این منظومه‌ها هستند

در المشاهد پرکاربردترین شگرد ادبی تکرار و التزام است. در این منظومه استعاره در خدمت مفاهیم تعلیمی است. شاعر تشبیه تمثیلی را همراه با مفاهیم عرفانی استفاده کرده است. توصیف حالت‌های عرفانی در مفاهیم دنیا گریزی و معاد را در استعارات و تشبیهات به کار برده و کاربرد تمثیل به‌ندرت است.

٤. ۳. ۵. ۱. تشبیه و استعاره

شاه داعی در المشاهد به هستی‌شناسی می‌پردازد و جفت‌های گردان «گل و بلبل»، «آئینه و صیقل»، «یوسف و چاه»، «نقطه و دایره»، «شمع و پروانه» و امثال این موارد را همراه با استعاره یا تشبیه برای بیان منظور خویش به کار می‌برد:

بلبل اگر ناله برآرد رواست / خاصه که از طرف گلستان جداست (شاه‌داعی، ۱۳۳۹: ۱)

ساده شو از نقش جهت‌های خاک آینه‌سان شو به صفت‌های پاک

صیقل دل آب روان ساز کن روزنهٔ جان به صفا باز کن (همان: ۲)

بید نه ای ، فارغ از این باد باش سرو شو و از همه آزاد باش (همان)

چون دف مطرب بتواجد درای چون کف ساقی بتواضع فزای (همان: ۱۱)

- **شمع و پروانه:**

یار که در پرده نشیند چه سود؟ شمع که پروانه نبیند چه سود؟

- **یوسف و چاه:**

ابر حجاب رخ مه تا به کی؟ یوسف ما در بن چه تا به کی؟ (همان: ١٦)

- **دام و دنیا:**

صورت اشیا همه دام است و بس معنی عنقا همه نام است و بس (همان‌جا)

- **نقطه و دایره:**

نقطه خود را حرکت داده‌ای دایرهٔ مغلطه بگشاده‌ای (همان‌جا)

۴. ۳. ۶. سنت‌های ادبی یا جفت‌های گردان بر پایهٔ صنایع معنوی در *تحفة‌الاحرار*

این منظومه دارای زبانی ساده اما لحنی هشداری، و بیانی عرفانی براساس مشرب فکری ابن‌عربی یعنی وحدت وجود، توحید، تنزیه و تشبیه است و در آن مسائل عرفان نظری (سهر، صمت و عزلت) نیز دیده می‌شود. موضوع بیشتر مقاله‌ها موضوعات دینی، اخلاقی و تا حدودی عرفانی است، اما مقاله‌هایی در قالب انتقادهای اجتماعی و سیاسی با به‌کارگیری زبان پند و هشدار بر اقشار جامعه نیز در میان آن‌ها وجود دارد. از منظر زبانی استفاده از موازنه،

التزام، تتابع اضافات و اشعار ملمع از برجستگی‌های شاخص این منظومه هستند.

در زمینهٔ صور خیال و مسائل ادبی در مقایسه با مخزن‌الاسرار می توان گفت تحفه‌الاحرار نسبت به دیگر منظومه‌های تقلیدی از جایگاه خاصی برخوردار است. از دید محتوا و مضامین مطرح شده در آن نیز باید گفت جامی نیز همانند نظامی در مخزن‌الاسرار شعر را در خدمت اندیشه‌های دینی و مذهبی می‌گیرد؛ البته جامی خود به توازن بین لفظ و معنا در تحفه‌الاحرار توجه داشته و لفظ‌گرایی مفرط را نکوهش می‌کند و آن را آسیب‌زننده به اثر می‌داند.

٤. ٣. ٦. ١. تمثیل

"تمثیل" در اندیشهٔ جامی برای بیان مفاهیم عرفانی و رمزی بسیار کارآمد بوده است و تمثیلِ حیوانی و انسانی در ادبیات تعلیمی وی جایگاه ویژه‌ای دارد. جامی در تحفة‌الاحرار بیش از ده حکایت از حیوانات آورده است و همچنین از تمثیل‌های نمادینِ حیوانی بهره گرفته و در آن‌ها حیوانات را با شخصیت‌بخشی و انسان‌انگاری به عرصهٔ آموزش اخلاقی و عرفانی وارد نموده است. وی همچنین از ریشهٔ اساطیری و توتمی آن‌ها نیز غافل نبوده و با استفاده از تجربهٔ پیشینیان به حیوانات و به‌ویژه پرندگان، حیاتی معنوی بخشیده است. تأکید بر علم‌اندوزی، توجّه به اصول و فروع دین، قناعت، مبارزه با هوس، بی‌اعتباری دنیا، یاد مرگ، نکوهش آزمندی، دوری از مصاحبت فرومایگان، توجه به عدل و انصاف، پیروی از پیر و امثال این موارد است که از دریچهٔ تمثیل به آن‌ها نگریسته است. در میان مبانی مختلف تمثیلی ـ تعلیمی، توجه به دین، پرهیز از مداهنت و یاد مرگ بسامد بالاتری دارند.

هفت اورنگ جامی به‌ویژه تحفة‌الاحرار سرشار از داستان‌های تمثیلی است. او که از شاگردان نقشبندی است در ورای داستان‌های تمثیلی خود برای ترویج فرقهٔ نقشبندیه بسیار تلاش کرده است؛ لذا اندیشه‌های صوفیانهٔ خود را با شگردهایی چون: تمثیل، استعاره و تشبیه بیان می‌دارد تا مفاهیم دشوار تصوف و مسائل اخلاقی و تربیتی را آسان‌تر به مخاطبان خود ارائه دهد. او اندیشه‌های تمثیلی اخلاقی خویش را گاه در قالب پند و نصیحت بیان کرده، در

بسیاری از موارد با بیان حادثه و واقعه‌ای، نتیجهٔ حاصل از آن را به خواننده واگذار نموده‌است. پند و اندرزهای تمثیلی جامی را از روی مخاطبین‌شان می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: ۱) اندرزهایی برای شاهان؛ ۲) نصیحت‌هایی به پسرش ضیاءالدین یوسف؛ ۳) پندهای عالی او. علاوه بر پند و اندرز، گاه جامی به بیان مبانی اعتقادی و عرفانی نیز پرداخته است (نک، شعاعی، ۱٤۰۲: ٦۱ -٦۳).

پهلوی هر سفله مشو جانشین　　از همه یکتا شو و تنها نشین
گرچه به خود نیست کج اندام "الف"　　بین که چه سان کج شده در لام "الف"
(جامی، ۱۳۷۸: ٥۹٤)

۴. ۳. ۶. ۲. تشبیه و استعاره

در تحفه‌الاحرار نیز پر کاربردترین شگرد هنری، توصیف بدون تازگی در استعارات و تشبیهات و پس از آن التزام و حرف‌گرایی است. جامی از تمثیل و تناقض بسیار کم در مضمون‌پردازی بهره برده است.

"گوهر" و متعلقات آن از جمله صدف، دُرج و مانند این‌ها بیشترین میزان بسامد را در میان جفت‌های گردان این منظومه دارند که از طریق تشبیه و استعاره مطرح شده‌اند. استعاره‌ای که در ادبیات فارسی و عرفان برای بیان مفاهیمی چون ظاهر و باطن، حقیقت و ظاهر دین، و همچنین ذات و صفات به کار می‌رود. در تمثیل زیر صدفْ ظاهر، پوست یا قشر بیرونی و گوهرْ باطن، حقیقت یا ذات درونی در نظر گرفته می‌شود.

بر زر هر سفله منه چشم آز　　همچو صدف با گهر خود باز (همان: ٢٥٦)
اختر برج شرف کاینات　　گوهر درج صدف کاینات (همان: ۳۱٦)

در ساختار سایر جفت‌ها نیز شاهد بیان ارتباط تضاد و تقابل‌های معنایی میان مفاهیم هستم مانند "ویرانه و گنج"، "مگس و شهد"، "خرمن و آتش" و مانند این‌ها:

چون طلبیدند از آن گنج پاک　بهره خود خانه خراسان خاک (همان: ۳۷۹)

گشته ملایک مگس خوان او راتبه‌خوار از شکرستان او (همان: ۳۸٤)

جسم من القصه چو سرو روان افتادشعله خرمن خشک‌شده‌ای افتاد (همان: ۳۲۰)

۴. ۳. ۷. جفت‌های گردان با استعاره و تشبیه در *نقش بدیع* از غزالی مشهدی

«مثنوی‌های غزالی همه، خاصه نقش بدیع، در زمرهٔ بهترین اثرهایی است که از دوران صفوی داریم و نحوهٔ بیانش در آن‌ها همان ویژگی عمومی شعر وی را به همراه دارد. روان و پخته و منتخب و صریح است و مضمون‌یابی‌های استادانه‌ای که در آن‌ها می‌بینیم ما را به یاد هنرنمایی‌های ساحرانه نظامی می‌افکند. او در این راه بیشتر به مخزن الاسرار آن استاد بزرگ نظر داشته و چنانکه خواهیم دید چند بار به جوابگویی آن برخاسته است» (صفا، ۱۳۶۹: ۷۰۴)

وی برخلاف شاعران معاصر خود سبک پیچیدهٔ هندی را شیوهٔ کار خود نساخته و از زبانی بسیار ساده و روان در شعر سود جسته که از این جهت نیز قابل‌اعتناست.

در نقش بدیع مقالت‌هایی به سبک مخزن‌الاسرار دیده نمی‌شود؛ بلکه حکایت‌هایی به صورت داستانک بیان شده که جنبهٔ اخلاقی دارد. مضمون این حکایات عرفانی است و سراینده از آن‌ها نتیجهٔ اخلاقی می‌گیرد. شروع حکایات با وصف موضوعی عرفانی است که در پایان حکایت سراینده خواننده را به نتیجه‌گیری اخلاقی می‌کشاند. این منظومه جنبهٔ عرفانی و اخلاقی دارد. غزالی در نقش بدیع ابیات و ترکیباتی را از مخزن‌الاسرار تقلید کرده که حاوی تکرار یا مضمون‌پردازی است. ساختار مباحث نقش بدیع تکرارِ مباحث مخزن‌الاسرار است. داشتن مقدمه‌ای به نثر در این منظومه و اعتراض بر منکران معراج از ابتکارات و نوآوری‌های شاعر است. در مثنوی مورد نظر بر خلاف مخزن‌الاسرار حکایات کوتاه بیان شده است.

٤. ۳. ۷. ۱. تشبیه و استعاره

غزالی مشهدی در استعارات از تجربهٔ حسی به سوی انتزاعات می‌رود و گاه شاعر از پیوند و

ارتباط میان واژگان یک بیت به اشارات ضمنی می‌پردازد:

در غم آنم که ازین مغز و پوست باز رهم تا بروم پیش دوست (همان: ٦٦)

در این مثنوی تأثیرپذیری از قران‌السعدین و مخزن‌الاسرار کاملاً آشکار است. غزالی از ترکیبات جدید استفاده نمود. به نمونه‌هایی از این ترکیبات اشاره می‌کنیم:

مشک فشان جز به ثنایش مباد سحر بیان جز به رضایش مباد (غزالی مشهدی، ۱۳۷۲: ۹)

قافیه‌سنجان به سخن درفشان این غزل انداخته اندر میان (همان: ۵۹)

آن مدنی منسب مکیّ نسب شاه عجم تخت نشین عرب (همان: ۱۲۰)

سنگ ازو شیشهٔ رخشان شده خاک ازو لعل بدخشان شده (همان: ٦١)

من سگ آن کس که برد نام دوست خاصه که با نامه و پیغام اوست (همان: ۱۱۸)

شاهد جان صورت و معنای او صورت او شاهد معنای او (همان: ۱)

- **کلیم و سخن:**

تا به سخن ریخت جواهر ز میم گشت خجل از کلماتش کلیم (همان:۳)

- **بحر و موج در آفرینش انسان:**

بحر یکی موج زند برکنار گردد از آن رشهٔ جهان لاله‌زار (همان:۱۳)

٤ . ۳. ۸. جفت‌های گردان با استعاره و تشبیه در *مظهرالآثار* از هاشمی کرمانی

مظهرالآثار یک مثنوی عرفانی - فلسفی است، محتوای عارفانه و صوفیانهٔ آن از ابتدا تا انتهای بخش‌های مختلف با انسجام پنهان و آشکار با هم پیوستگی دارند. هاشمی کرمانی به پیروی از شاعران عارف پیش از خود دریافت‌های باطنی، دانش و اندیشه‌های عارفانه را بن‌مایه‌های شورانگیز و ژرف عرفانی موضوعات مظهرالآثار قرار داد. وی مثنوی را با توحید و تحمید و تسبیح و اسرار عرفانی آنها شروع کرده سپس با نعت‌ها و مناجات‌ها به بخش اصلی منظومه یعنی مواعظ بیستگانه - پرداخته است و اصطلاحات اهل سلوک مانند تجرید، عزلت، عشق، جوانی، پیری، نور و توحید را بیان کرده است و اندیشه‌ها عرفانی - حکمی سراینده در

ویژگی‌های زبانی و ساختاری منظومه نمایان است.

هاشمی در سرودن این منظومه، خود را به پیروی از مخزن‌الاسرار نظامی و توجه به مطلع‌الانوار امیر خسرو و تحفه‌الاحرار جامی مفتخر می‌داند و از روح و نفس آن‌ها مدد می‌خواهد.

خواستم از روح نظامی مدد و ز نفس خسرو و جامی مدد

(هاشمی کرمانی، ۱۹۸٦: ۳۹)

استعارهٔ مفهومی که از یک امر واحد ذهنی ساخته می‌شود، ذهنیت و نگرش استعاری فرد دربارهٔ امور گوناگون را با جفت‌های گردان بیان می‌کند. هاشمی کرمانی این شگرد استعاری را در سخن با جفت‌های گردان "گوی و چوگان"، "باده و می و جام" به کار گرفته و به مضمون‌آفرینی پرداخته است:

آنکه قلم ابلق میدان اوست گوی سخن در خم چوگان اوست

شمع همه باده‌پرستان عشق گرمی هنگامهٔ مستان عشق

در ره معنی زدم بر جام از می باقی شده فانی تمام (همان: ۲۵)

استعاره در این مثنوی نقش به‌سزایی در مفهوم‌پردازی دارد. این جفت‌های گردان در مظهرالآثار چندین استعارهٔ همگون آفریده‌اند. جفت‌های گردان ناشی از استعاره‌های پربسامد در شعر هاشمی کرمانی بیشتر از تجربه‌های حسی نظیر علم، ادب و سخن یا تجربه‌های عرفانی نظیر مناجات یا تتبع از نظامی سرچشمه گرفته است. در طلب علم و ادب هر دو نوع استعارهٔ مفهومی و بلاغی به چشم می خورد.

- **علم و ادب:** نمونهٔ استعارهٔ بلاغی این جفت گردان برپایهٔ تشبیه بلیغ:

علم و ادب گنج سعادت بود مایهٔ اخلاص و ارادت بود

در طلب علم و ادب رنج‌کش رنج کشی از پی این گنج‌کش (همان: ۳۷)

"درج و گوهر"، "بحر و گهر" و "سخن و نکته" جفت‌های گردان در استعاره‌های زبانی هستند که گاه در مثنوی مظهرالآثار در یک یا چند بیت همه زبان را تحت سیطرهٔ خود دارند. استعارهٔ

بلاغی نیز به‌عنوان جزئی از آن در کنش با راهبردها و الگوهای استعارهٔ مفهومی شکل می‌گیرد. استعاره‌های خاص در زبان بلاغی کاربرد بیشتری دارد و برعکس با کاربرد تشبیه استعارهٔ عام ایجاد می‌شود.

درج دهان را گهر ناب داد تیغ زبان را به سخن آب داد
هست سخن گوهر دریای کُن نیست درین نکته کسی را سخن (همان: ۲۹)

"دست ارادت" جهان‌بینی استعاری عرفانی هاشمی است و چگونگی کاربرد این جهان‌بینی در تشبیه و استعاره‌های بلاغی او توأم با جفت گردان، ابزاری کارآمد برای اشعار عرفانی است.

گر ندهی دست ارادت به پیر پیر شوی کس نشود دستگیر
تا ز علایق نکنی پا فراز در حرم دل نشوی سرفراز (همان: ۳۵)

"حرم دل" و "دست ارادت" استعاره و مقوله‌ای فکری است؛ اندیشیدنی که به معنیِ شناختی منجر شد و وجود پیر و دستگیر را لازم و ضروری دانست. هاشمی در سنت‌های ادبی در مفهوم غیب و نور و ظلمت و ظاهر به استعارهٔ بلاغی متوسل می‌شود که بر پایهٔ تشبیه است و رابطهٔ نسبی نور و غیبت در برابر ظلمت و ظاهر قرار دارد.

ظلمت من شد متلاشی به نور گشت یکی نسبت نزدیک و دور (همان: ۳۷)

در مظهرالآثار شاعر به‌ندرت از عناصر طبیعت در ساختار محتوایی مثنوی بهره برده است.

۵. نتیجه‌گیری

بر مبنای یافته‌های پژوهش به نظر می‌رسد که مضامین و ساختار سنت‌های ادبی در مخزن‌الاسرار در مقایسه با دیگر آثار تقلیدی ادبی‌ترند. از دیدگاه مضمون‌پردازی و شیوه‌ها و شگردهای مختلف آن و ساختار نیز این منظومه‌ها با یکدیگر تشابهات و تفاوت‌هایی دارند. ساختار تشبیهات، استعارات و تمثیل‌ها در این منظومه‌ها، زبان شعریِ شاعران را تحت تأثیر قرار داده و بسامد بیشتر تشبیهات، استعارات و تمثیل‌های نظامی، زبان شعری او را دیریاب‌تر و مخیّل‌تر نموده است؛ درحالی‌که زبان شعری مقلدان وی به دلیل بسامد کمترِ تشبیهات و استعارات از

سادگی و وضوح بیشتری برخوردار است. این مطلب نشان می‌دهد که نظامی با به کارگیری تشبیه بلیغ و مرسل به سوی خیال انگیزی کلام و در نتیجه دیریابی زبان شعر و پیچیده بودن آن، حرکت کرده است؛ درحالی‌که در کلام مقلّدان وی این گونه نیست و زبان شعر آن‌ها نسبت به زبان شعری نظامی، قابل فهم‌تر است. یکی از دلایل وجود تفاوت در ساختار تشبیهات و استعارات، مخزن الاسرار و نظیره‌ها، مقلّدبودن نظیره‌سرایان است و از سوی دیگر تفاوت سبکی این شعرا را باید در نظر داشت؛ زیرا نظامی و اصولاً سبک آذربایجانی به پیچیدگی زبانی و دیریابی صورخیال متمایل‌تر است؛ اما سبک شعرایی مانند امیرخسرو، جامی و خواجو در عین تقلید، چندان به پیچیدگی و دیریابی دچار نشده است. از سوی دیگر، تفاوت ساختار تشبیهات، استعارات و تمثیل‌های این شعرا به تفاوت جهان‌بینی و نگرش آن‌ها به هستی و همچنین به متفاوت بودن اقلیم زندگی آن‌ها برمی‌گردد. نظامی تمام آرایه‌های بلاغی را بیشتر برای مضمون‌پردازی و آراستن لفظ و صورت به خدمت می‌گیرد و از آن برای هرچه زیباترکردن سخن و دستیابی به سبکی تازه و فاخر بهره می‌جوید. نظامی حتی ساده‌ترین معانی و موضوعات را چنان غریب و هنرمندانه به تصویر می‌کشد که نظیر آن را در هیچ یک از مقلّدان او نمی‌توان یافت. دربارهٔ نظیره‌ها باید گفت مضمون‌پردازی‌هایی که از شگردهای بلاغی در آن‌ها بهره برده شده، بیشتر برای توضیح و تأکید معنا بوده و درواقع این فنون ادبی در خدمت معنا و تبیین اندیشهٔ بیان‌شده از سوی شاعر بودند و نیز آراستن آن در لباسی نو. در میان نظیره‌ها المشاهد شاه داعی و جوهر فرد عبدی‌بیگ شیرازی از نظر ساختاری و سبک ادبی شبیه به هم هستند. در مظهرالآثار کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی بیشتر به چشم می‌خورد. شاعر به لفظ و معنا توأم توجه کرده و نوعی تعادل در این آثار وجود دارد که در جهت توجه بیشتر به لفظ و کم رنگ‌شدن اهمیت معنا به هم می‌خورد. در تحفةالاحرار کاربرد این عناصر چندان چشمگیر نیست و عنصر حماسی و اصطلاحات مربوط به پیشهٔ دبیری، قابل‌توجه است. در مطلع‌الانوار به مانند تحفةالاحرار و برخلاف مخزن‌الاسرار و روضةالانوار هیچ یک از عناصر و اصطلاحاتِ دانش‌ها و علوم در مضمون‌سازی شاعرانهٔ امیرخسرو کاربرد نیافته‌اند و فقط عناصر حماسی و تلمیحی تا حدودی

نقش دارند؛ این امر به دلیل سبک شعری امیرخسرو و جامی و نیز محتواگرایی آنان و به عبارتی برتری دادن معنا بر فرم و صورت است. ازاین‌رو، به‌ویژه در مطلع‌الانوار به‌سختی می‌توان مضمون‌پردازی هنرمندانهٔ تازه‌ای از یک موضوع خاص را یافت و اگر در برخی موضوعات شاعر دست به مضمون‌پردازی زده، بیشتر تکراری و تقلید صرف از نظامی یا شاعران دیگر است. در مونس‌الابرار عناصر حماسی و اصطلاحات مربوط به تاج و تخت چشمگیر است و عناصر طبیعت بیشترین نقش را در مضمون‌آفرینی دارند. در مظهرالآثار شاعر از اصطلاحات نجومی و فلکی نیز در مضمون‌پردازی استفاده کرده؛ اما در جوهر فرد بهره‌گیری از اصطلاحات نجومی، حماسی، موسیقی و عناصر تلمیحی بیشترین کاربرد را در مقایسه با سایر نظیره‌ها دارد و با کمک این عناصر مضمون‌آفرینی شده است. در نقش بدیع همانند سبک هندی از استعارات و تشبیهات و نازک‌خیالی استفاده شده و تمثیلات گسترده در دو بیت به صورت ساده بیان شده‌اند. التزام و تناقض به‌ندرت به کار رفته و در توصیف به تلمیحات تاریخی اشاره شده است.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Tooran Safarpour https://orcid.org/0009-0001-1623-769X
Shahrzad Niazi https://orcid.org/0000-0002-6685-6448
Atamohammad Radmanesh https://orcid.org/0000-0001-7271-4326

منابع

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. تهران: زریاب.

جامی، عبدالرحمن‌بن احمد. (۱۳۷۸). هفت اورنگ. تصحیح جابلقا دادعلیشاه و دیگران. تهران: میراث مکتوب.

حاکمی، اسماعیل. (۱۳۵۸). «مخزن‌الأسرار نظامی گنجوی و نظیره‌هایی که به تقلید از آن سروده‌اند». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲٤ ش ۳-٤ (پیاپی ۹۹): ۱۱۷ - ۱۲۷.

حسینی‌گرده‌اش، عیوض. (۱۳۹۲). «شخصیت در مخزن‌الاسرار نظامی و مقایسهٔ آن با مطلع‌الانوار امیرخسرو». مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ش ٤ (پیاپی ۱۰٦): ۱۰ - ۱۳.

خواجوی کرمانی، محمودبن علی. (۱۳۸۷) روضة‌الانوار. تصحیح محمود عابدی. تهران: میراث مکتوب.

داعی شیرازی، نظام‌الدین محمود. (۱۳۳۹). کلیات شاه‌داعی شیرازی؛ جلد اول، مشتمل بر ستّهٔ شاده داعی شیرازی. به تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: چاپخانهٔ کانون معرفت.

دهلوی، امیرخسرو. (۱۳۶۲). خمسه. مقدمه و تصحیح امیراحمد اشرفی. تهران: شقایق.

رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). کتاب‌شناسی نظامی گنجوی. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).

شعاعی، مالک. (۱۴۰۲). «بررسی آموزه‌های تمثیلی- تعلیمی در تحفة‌الاحرار جامی». تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، س۱۵ ش ۵۵: ۶۰ - ۸۳. DOI: 10.30495/jpll.2023.1972277.1284

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). «تلقی نظامی از شعر و شاعری». مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت نهصدمین سده تولد نظامی گنجوی. تبریز: دانشگاه تبریز.

شهابی، علی‌اکبر. (۱۳۳۴). نظامی شاعر داستان‌سرا. تهران: ابن‌سینا.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات ایران. تهران: فردوسی.

طغیانی، اسحاق و نجفی، زهره. (۱۳۹۳). «کارکردهای زبانی در مخزن‌الاسرار نظامی». نثرپژوهی ادب فارسی. س ۱۷ ش ۳۶: ۳۰۸ - ۳۳۲. DOI: 10.22103/jll.2015.904

عبدی‌بیگ شیرازی، زین‌العابدین. (۱۹۸۶). جوهر فرد. مقدمه و متن ابوالفضل هاشم رحیموف. مسکو: دانش.

غزالی مشهدی. (۱۳۷۲). نقش بدیع. تصحیح و تعلیق مهدی ستودیان. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

کرمانی، عماد فقیه. (بی‌تا). دیوان اشعار [نسخه خطی]. تهران: کتابخانه مجلس، به شمارهٔ IR-۱۰ ۱۹۴۳۷.

نظامی‌گنجوی، الیاس‌بن یوسف. (۱۳۷۹). مخزن‌الاسرار. تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نفیسی، سعید. (بی‌تا). دیوان قصاید و غزلیات نظامی گنجوی. تهران: کتابفروشی فروغی.

نیازی، شهرزاد و همکاران. (۱۴۰۲). «خلاقیت و ابتکار در ارتباطات برون‌متنی و درون‌متنی نظیره-پردازان مخزن‌الاسرار نظامی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۱۶ ش ۱۰ : ۲۰۹-۲۳۲. DOI: 10.22034/bahareadab.2023 .16 .7117

واعظ‌زاده، عباس، نوروزی، حامد و شجاع‌زاده مقدم، سیده فاطمه. (۱۳۹۷). «ریخت‌شناسی حکایت‌های اخلاقی بر پایهٔ حکایت‌های مخزن‌الاسرار و نظیره‌های آن». پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، س۱۰ ش ۳۸ : ۲ -۳۲.

هاشمی، شاه جهانگیر (۱۹۵۷). مظهر الآثار. به کوشش حسام راشدی. کراچی: سندی ادبی بورد.

یوسفی، حسینعلی. (۱۳۸۵). نقد تطبیقی مخزن الأسرار و مطلع الأنوار. تهران: الهدی.

References

Abdi Beyg Shirazi, Z. A. (1986). *Gowhar-e Fard* [The Unique Gem]. (A. H. Rahimof, Introduction & Text). Tehran: Danesh. [In Persian]

Baraheni, R. (1380/2001). *Tala dar Mes* [Gold in Copper]. Tehran: Zaryab. [In Persian]

Da'i Shirazi, N. (1339/1960). *Kulliyat-e Shah Da'i Shirazi; Jeld-e Avval, Moshtamel bar Sette-ye Shade Da'i Shirazi* [Complete Works of Shah Da'i Shirazi; Vol. 1, Including the Six Shades of Da'i Shirazi]. (M. Dabir-Siaghi, Ed.). Tehran: Chapkhane-ye Kanoun-e Ma'refat. [In Persian]

Dehlavi, A. (1362/1983). *Khamsa* [Quintet]. (A. Ashrafi, Introduction & Ed.). Tehran: Shaghayegh. [In Persian]

Fotouhi Roodmo'ajeni, M. (1385/2006). *Balaghat-e Tasvir* [The Rhetoric of Imagery]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ghazali Mashhadi. (1372/1993). *Naqsh-e Badi'* [The Wonderful Role]. (M. Sotoudiyan, Ed. & Annotations). Master's thesis, Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]

Hakemi, E. (1358/1979). Makhzan al-Asrar-e Nezami Ganjavi va Nazire-

haei ke be Taqlid az an Sorude-and [Nezami Ganjavi's Makhzan al-Asrar and its Imitations]. *Nashriye-ye Daneshkade-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Tehran*, *24*(3-4), 117-127. [In Persian]

Hashemi, S. J. (1957). *Mazhar al-Athar*. (H. Rashedi, Ed.). Karachi: Sindhi Adabi Board. [In Persian]

Hosseini Gardeh-ash, A. (1392/2013). Shakhsiyat dar Makhzan al-Asrar-e Nezami va Moqayese-ye an ba Matla' al-Anvar-e Amir Khosrow [Character in Nezami's Makhzan al-Asrar and its Comparison with Amir Khosrow's Matla' al-Anvar]. *Majale-ye Roshd-e Amoozesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, *(4)*, 10-13. [In Persian]

Jami, A. B. A. (1378/1999). *Haft Ourang* [Seven Thrones]. (J. Dadalishah et al., Eds.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Kermani, E. F. (n.d.). *Divan-e Ash'ar* [Collection of Poems] [Manuscript]. Tehran: Majles Library. (IR10-19437). [In Persian]

Khajouye Kermani, M. B. A. (1387/2008). *Rowzat al-Anvar* [The Garden of Lights]. (M. Abedi, Ed.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Nafisi, S. (n.d.). *Divan-e Qasa'id va Ghazaliyat-e Nezami Ganjavi* [Collection of Odes and Ghazals of Nezami Ganjavi]. Tehran: Foroughi Bookstore. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. B. Y. (1379/2000). *Makhzan al-Asrar* [Treasury of Mysteries]. (H. Vahid Dastgerdi, Ed. & Annotations; S. Hamidian, Collaborator). Tehran: Ghatreh. [In Persian]

Niazi, S., et al. (1402/2023). Khallaghiyat va Ebtekar dar Ertebatat-e Biroon-Matni va Daroun-Matni-ye Nazire-pardazan-e Makhzan al-Asrar-e Nezami [Creativity and Innovation in Intertextual and Intratextual Communications of the Emulators of Nezami's Makhzan al-Asrar]. *Sabk-shenasi Nazm va Nathr-e Farsi (Bahare Adab)*, *16*(10), 209-232. [In Persian]
https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.16.7117

Radfar, A. (1371/1992). *Ketabshenasi-ye Nezami Ganjavi* [Bibliography of Nezami Ganjavi]. Tehran: Institute for Cultural Studies and Research (Pazhooheshgah). [In Persian]

Safa, Z. (1369/1990). *Tarikh-e Adabiyat-e Iran* [History of Iranian Literature]. Tehran: Ferdowsi. [In Persian]

Shahabi, A. A. (1334/1955). *Nezami Sha'er-e Dastansara* [Nezami the Narrative Poet]. Tehran: Ibn Sina. [In Persian]

Shamisa, S. (1372/1993). Talaqqi-ye Nezami az She'r va Sha'eri [Nezami's Perception of Poetry and Poetics]. *Majmoo'e Maqalat-e Kongere-ye Bozorgdasht-e Nohsadmin Sadeh-ye Tavallod-e Nezami Ganjavi*. University of Tabriz. [In Persian]

Sho'aei, M. (1402/2023). "Barresi-ye Amooze-haye Tamsili-Ta'limi dar Tohfat al-Ahrar-e Jami" [Investigation of Allegorical-Didactic Teachings in Jami's Tohfat al-Ahrar]. *Tahqiqat-e Tamsili dar Zaban va Adab-e Farsi*, *15*(55), 60–83. [In Persian] https://doi.org/10.30495/jpll.2023.1972277.1284

Toghyani, E., & Najafi, Z. (1393/2014). Karkard-haye Zabani dar Makhzan al-Asrar-e Nezami [Linguistic Functions in Nezami's Makhzan al-Asrar]. *Nathrpazhoohee Adab-e Farsi*, *17*(36), 308-332. [In Persian] https://doi.org/10.22103/jll.2015.904

Vaezzadeh, A., Norouzi, H., & Shoja'zadeh Moghadam, S. F. (1397/2018). Rikht-shenasi-ye Hekayat-haye Akhlaghi bar Paye-ye Hekayat-haye Makhzan al-Asrar va Nazire-haye an [Morphology of Moral Tales Based on the Tales of Makhzan al-Asrar and its Imitations]. *Pazhooheshname-ye Adabiyat-e Ta'limi*, *10*(38), 2-32. [In Persian]

Yousefi, H. (1385/2006). *Naqd-e Tatbiqi-ye Makhzan al-Asrar va Matla' al-Anvar* [Comparative Critique of Makhzan al-Asrar and Matla' al-Anvar]. Tehran: Al-Hoda. [In Persian]

استناد به این مقاله: صفرپور، توران، نیازی، شهرزاد، رادمنش، عطامحمد. (۱۴۰۴). بررسی ساختاری سنت‌های ادبی در نظیره‌های *مخزن‌الاسرار* از قرن هفتم تا دهم هجری «برپایهٔ استعاره، تشبیه، تمثیل و کنایه»، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۱۱۳-۱۴۶. doi: 10.22054/jrll.2025.85179.1152

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

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 147 - 182
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86877.1177

ATU PRESS

Cohesive Functions of Conjunctions in Qaisar Aminpour's Poeme

Maryam Bakhtiari * PhD holder in Persian Language and Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.

Abstract

Michael Halliday's theory of cohesion identifies two primary types: lexical and grammatical. Among grammatical cohesive devices, conjunctions merit particular examination due to their pivotal role in connecting clauses and explicitly manifesting textual cohesion. Halliday categorizes conjunctions into four distinct types: additive, adversative, causal, and temporal. In contemporary Persian poetry—especially that composed in a stepped-line format—conjunctions occasionally occupy an entire line independently, thereby gaining significant prominence between stanzas. They can either generate an abrupt opening at a poem's commencement or be proliferated throughout the verse to defamiliarize and emphasize intended meanings. This study focuses on the role of conjunctions in Qiysar Aminpour's poetry, specifically examining their pervasive use across clauses and stanzas. The findings indicate that Aminpour, by skillfully employing his grammatical expertise, strategically deployed conjunctions to mark and accentuate his intended messages, thus achieving both grammatical-semantic and rhetorical significance. Furthermore, an analysis of the frequency distribution of conjunction types across his poetry collections reveals a discernible schematic pattern, reflecting the evolution of the poet's discourse over different periods. This strategic deployment of conjunctions contributes significantly to the innovative structure evident in Aminpour's poetic language and discourse.

* Corresponding Author: mbakhtiari329@yahoo.com
How to Cite: Bakhtiari, M. (2025). Cohesive Functions of Conjunctions in Qaisar Aminpour's Poeme. *Literary Language Research Journal*, 3(9), 147 - 182. doi: 10.22054/jrll.2025.86877.1177

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 19/7/2025, Review: 17/8/2025, Accepted: 8/9/2025 Original research

1. Introduction

The inherent complexity of social, political, and cultural phenomena often results in hidden and latent meanings, which are invariably reflected in language, particularly within discourse. Consequently, the study and analysis of discourse are considered highly significant within linguistics. One dimension of discourse analysis involves examining text formation and the interconnections between its components, which functional linguists refer to as "cohesion factors". This term was initially introduced by Michael Halliday, a prominent functionalist theorist, who posited its operation at both grammatical and lexical levels. Literary works, as complex linguistic constructs, integrate the poet's individual ideologies and their engagement with societal contexts; thus, language serves as a window into the poet's intellectual landscape. Research into cohesion factors, especially conjunctions, is therefore crucial for understanding the links between sentences and clauses and for accurately grasping intended meaning. Qiysar Aminpour's poetry stands as a notable body of work where conjunctions are extensively and purposefully employed.

2. Background of the Research

Numerous studies have explored the poetry of Qiysar Aminpour. For instance, Sattari and Haghighi (2016), in their article "Evaluation techniques of creating coherence in poems of Kaiser Aminpour relying on the theory of Halliday's linguistics", primarily provided poetic examples and evidence for each type of grammatical and lexical cohesion without offering substantial analysis. Specifically, the examples of conjunctions were merely cited as instances, lacking any detailed examination. Similarly, Salehi (1390/2011), in her book *Tahlil-i Guftmani-i Asar-i Qiysar Aminpour* [*Discourse Analysis of Qiysar Aminpour's Works]*, analyzed Aminpour's poems without specifically addressing the factors of cohesion. Abolghasemi and Aliehpour (1389/2010), in their article "Investigating the manifestations of thought in Qeysar Aminpour's poetry", focused on analyzing and exploring the manifestations of thought and contemplation in Aminpour's poems. Despite existing scholarship, a dedicated investigation into conjunctions as a cohesive factor and their influence on Aminpour's poetic discourse remains a lacuna in the current research landscape.

3. Methodology

This research employs a descriptive-analytical approach, drawing upon Michael Halliday's theory of textual cohesion. Data for this study were systematically gathered from four of Aminpour's poetry collections: *Tanaffus-i Ṣubh [The Breath of Dawn], Āyīnaha-yi Nāgahān [Ayinehā-ye Nāgahān], Gulhā hami Āftābgardānand [All the Flowers Are Sunflowers], Dastūr-i Zabān-i 'ishq [The Grammar of Love].* Upon completion of the study, the frequency of conjunctions—categorized into the four Hallidayan groups (additive, adversative, causal, and temporal)—has been analyzed within each poetry collection and subsequently depicted in pie charts for clear visualization.

4. Discussion

The research findings demonstrate that Qiysar Aminpour meticulously employed conjunctions, leveraging his grammatical expertise and scholarly acumen to underscore and amplify his intended messages, a phenomenon observable at both grammatical-semantic and rhetorical levels. Furthermore, the frequency of different conjunction types across his poetry collections demonstrates a defined pattern in the poet's discourse over various periods. This deliberate attention to the usage of conjunctions has consequently imparted a novel character to the poet's language and discourse. Beyond their cohesive functions in the grammatical domain, the rhetorical functions of conjunctions and their impact on tone are also noteworthy. The strategic rhetorical repetition of conjunctions within his verse generates a range of effects, including sequential progression, striking contrasts, inherent paradoxes, heightened emphasis, or sudden inaugurations, which collectively contribute to establishing diverse tonal registers such as protest, admiration, surprise, or assertive declaration. These sudden beginnings, facilitated by conjunctions, serve to accentuate the meanings and concepts the poet intends. Such openings can be considered a distinctive stylistic device in Qiysar Aminpour's discourse. Moreover, the frequency of various conjunction types differs across Aminpour's poetry collections, corresponding to distinct social periods. This observation suggests that conjunctions are a determinant component of discourse, effectively highlighting intended concepts.

5. Conclusion

This study has demonstrated that Qiysar Aminpour's poetry represents a compelling case for the deliberate and masterful application of conjunctions, transcending their basic grammatical function. Our analysis reveals that Aminpour, leveraging his profound grammatical understanding, strategically employed conjunctions to accentuate his intended meanings, thereby achieving significant grammatical-semantic and rhetorical effects. The investigation into the frequency distribution of various conjunction types further illuminated a discernible schematic pattern within his poetic discourse, evolving consistently across different periods and poetry collections.

Beyond their established role in textual cohesion, this research highlights the potent rhetorical functions of conjunctions in Aminpour's work. Their repetitive deployment creates diverse textual effects, including sequences, contrasts, paradoxes, and moments of abrupt inception, which collectively establish nuanced tones such as protest, admiration, and assertion. These abrupt openings orchestrated by conjunctions emerge as a distinctive stylistic hallmark of Aminpour's poetic discourse, effectively amplifying his conceptual messages. The observed variation in conjunction usage across different social periods also underscores their determinative role in shaping his discourse.

Keywords: Michael Halliday, Textual Cohesion, Qiysar Aminpour, Conjunctions, Abrupt opening.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۱۴۷ – ۱۸۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86877.1177

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۴/۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۵/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۶/۱۷ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

کارکردهای انسجامی حروف ربط در اشعار قیصر امین‌پور

مریم بختیاری *

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.

چکیده

مایکل هلیدی در نظریهٔ انسجام قائل به دو عامل انسجام واژگانی و دستوری است. عامل انسجامِ دستوری خود به زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شود. در میان عوامل انسجام دستوری، بررسی حروفِ ربط ازآنجاکه مفصل و پیونددهندهٔ جملات است، انسجام را به‌طور ویژه نشان می‌دهد. از منظر هلیدی این حروف به چهاردسته: افزایشی، تقابلی، علّی و زمانی تقسیم می‌شوند. در اشعار معاصر که صورت نوشتن به روش پلکانی است، گاه حروف ربط به‌تنهایی در یک پله قرار می‌گیرد و شکل برجسته‌ای در میان بندها می‌یابد؛ گاه یک آغاز ناگهانی را در شعر رقم می‌زند؛ و گاه چنان در گسترهٔ شعر تکرار می‌شود که سبب برجستگی معنا و مفهومِ مدنظر می‌گردد. در این پژوهش حروف ربط در اشعار قیصرامین‌پور به جهت کاربرد گسترده در بین پاره‌جمله‌ها و بندها بررسی شده است. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که قیصر امین‌پور با آگاهی از دستورزبان و به‌کارگیریِ عالمانه و متبحرانه حروف ربط توانسته است منظور خود را برجسته و نشان‌دار کند. این امر هم در مبحث دستوری-معنایی و هم در مبحث بلاغی مصداق دارد. همچنین بسامد انواع حروف ربط در هر یک از دفترهای شعر او نشان‌دهندهٔ شمای تعریف شده‌ای از گفتمان شاعر در دوره‌های مختلف است. این نوع توجه در خصوص به‌کارگیری حروف ربط، به کلام و گفتمان شاعر شکلی تازه بخشیده است.

کلیدواژه‌ها: مایکل هلیدی، انسجام متن، قیصر امین‌پور، حروف ربط، آغاز ناگهانی.

* نویسنده مسئول: mbakhtiari329@yahoo.com

۱. مقدمه

از دیدگاه زبان‌شناسان، زبان بزرگترین نهاد اجتماعی است؛ رسانه‌ای که تحولات و فضای یک اجتماع را به تصویر می‌کشد. وجود معناهای پنهان و نهفته در پس فعالیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و انعکاس آن در زبان و به‌طور خاص در کلام، موضوعی انکارناپذیر است. بررسی و تحلیل کلام از حوزه‌های بسیار مهم در زبان‌شناسی محسوب می‌شود. یکی از ابعاد تحلیل کلام، مطالعه و بررسی شکل‌گیری متن و چگونگی ارتباط میان اجزاست که زبان‌شناسان نقشگرا از آن با عنوان "عوامل انسجام"[1] نام می‌برند. این عنوان را نخستین بار مایکل هلیدی[2]، از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان نقشگرا، در دو سطح دستوری و واژگانی مطرح کرد که به‌طور گسترده مورد مطالعه قرار گرفت. انسجام دستوری به چگونگی ارتباط دستوری میان اجزای جمله و متن اشاره دارد و شامل بررسی عناصر دستوری می‌شود، در حالی‌که انسجام واژگانی به چگونگی ارتباط معنایی بین کلمات و عبارات در متن مرتبط است. در نظر هلیدی «زبان ابزاری برای تعامل اجتماعی و واحد تحلیل متن در بافت است. در این معنا نسبت واحدهای زبانی و روابط صوری با بافت است که معانی خاص را افاده می‌کند» (Haliday, 2004: 40).

ادبیات متشکل از زبان و ایدئولوژی‌هایِ فردی شاعر و تعامل او با جامعه است. زبان، جهان فکری شاعر را نشان می‌دهد و توجه به عوامل انسجام، صورت‌های زبانی و ساخت آن‌ها می‌تواند دریچه‌ای را برای روشن کردن نقش‌های معنایی باز کند. تحقیق بر روی عوامل انسجام به‌خصوص حروف ربط، برای شناخت پیوند بین جمله‌ها و پاره‌جمله‌ها و برای دریافت معنی و منظور، امری قابل‌تامل است. قیصر امین‌پور از شاعران معاصری است که می‌توان گفت حساس‌ترین دوره‌های سیاسی و اجتماعی را تجربه کرده، و شعرش پژواک زبان ایران معاصر و انعکاسی از جامعهٔ قبل و بعد از جنگ است. وی نگاه ویژه‌ای به زبان و عوامل انسجام به‌ویژه حروف ربط دارد. کاربرد گستردهٔ آن سبب شده به‌عنوان یک ترفند بلاغی به

1. cohesive devices
2. Michael Halliday

چشم آید که البته نیازمند بحث و بررسی است. در پژوهش حاضر بر آنیم تا تأثیر حروف ربط را به‌عنوان یک عامل انسجامی پربسامد و برجسته در اشعار قیصر امین‌پور بررسی و تحلیل کنیم. در این پژوهش با تحلیل ابیات و حروف ربط به این پرسش پاسخ خواهیم داد که امین‌پور چگونه از ظرفیت حروف ربط برای بیان منظور و افکار خود بهره برده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی روی اشعار قیصر امین‌پور انجام شده است. اقتصادی‌نیا (۱۳۸۶) در مقالهٔ «مروری بر کارنامه شعر قیصر امین‌پور» مروری بر سبک، درون‌مایه و زبان قیصر داشته است. ابوالقاسمی و علیه‌پور (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های اندیشه در شعر قیصر امین‌پور» جلوه‌هایی از اندیشه و تفکر را در اشعار امین‌پور بررسی و تحلیل کرده‌اند. فقیه ملک مرزبان و محبی‌تبار (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی نامگذاری مضامین دفاع مقدس بر مبنای نظریهٔ نظام‌مند نقشی هلیدی در اشعار قیصر امین‌پور» صرفاً نام اشعار را بر اساس شکل‌گیری فرانقش اندیشگانی هلیدی بررسی نموده‌اند.

ستاری و حقیقی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین‌پور با تکیه بر نظریهٔ زبان‌شناسی هالیدی» صرفاً مثال‌ها و شواهد شعری برای هر یک از اقسام انسجام در حوزه‌های دستوری و واژگانی آورده‌اند که مثال‌های حروف ربط فاقد هرگونه تحلیل و بررسی هستند و فقط برای نمونه ذکر شده‌اند. صالحی (۱۳۹۰) نیز در کتاب تحلیل گفتمانی آثار قیصر امین‌پور، اشعار قیصر را بدون پرداختن به عوامل انسجام تحلیل نموده است.

تاکنون پژوهشی دربارهٔ بررسی حروف ربط به‌عنوان یک عامل انسجام و تأثیر آن بر کلام شاعر تحقیقی صورت نگرفته است. با توجه به بسامد بالای این حروف در اشعار این شاعر و اهمیت کاربرد آن در حوزهٔ معنایی-دستوری و بلاغی، پرداختن به این مهم ضروری به نظر می‌رسد.

۳. روش پژوهش و مبانی نظری

۳. ۱. روش پژوهش

این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ انسجام متن مایکل هلیدی به صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده است. شواهد شعری از چهار دفتر تنفس صبح، آینه‌های ناگهان، گلها همه آفتابگردانند، و دستور زبان عشق انتخاب شده‌اند. در پایان کار، بسامد حروف ربط در چهار دستهٔ افزایشی، تقابلی، علّی، و زمانی همراه با تحلیل در هر یک از دفترهای شعری، به صورت نمودار دایره‌ای ترسیم شده است.

۳. ۲. انسجام و تحلیل کلام

مطالعهٔ کلام تحت تأثیر دستاوردهای جدید زبان‌شناسی از نیمهٔ دوم قرن بیستم رونق تازه‌ای یافت و تحت عنوان "تحلیل کلام"[1] شاخه‌ای مستقل را به خود اختصاص داد. یکی از ابعاد تحلیل کلام، مطالعه و بررسی کیفیت شکل‌گیری متن و چگونگی ایجاد ارتباط میان اجزای آن است که از آن با عنوان "انسجام" نام می‌برند. انسجام وقتی به وجود می‌آید که یک عنصر به عنصر دیگری در متن وابسته باشد. یکی از شیوه‌های افزایش درک متن، استفاده مناسب از نشانه‌های انسجام است. انسجام در نظام واژگانی و دستوری شکل می‌گیرد. بر این اساس دوگونه انسجام وجود دارد: واژگانی[2] و دستوری[3]. انسجام واژگانی شامل دو بخش بازآیی و باهم‌آیی است. بازآیی مانند تکرار و ترادف؛ و باهم‌آیی مانند تضاد، تباین، هم‌شمولی و جزءواژگی. انسجام دستوری به رابطه‌های دستوری جملات مربوط می‌شود که در دو بخش عمدهٔ انسجام دستوری غیرساختاری و انسجام دستوری ساختاری قابل‌بررسی است. انسجام دستوری غیرساختاری، مقوله‌های ارجاع، حذف و جایگزینی را شامل می‌شود (Halliday and Hassan, 1976: 48). انسجام دستوری ساختاری عبارت است از «چینش یک یا چند عنصر از یک لایهٔ زبانی (مثلاً پاره‌جمله) برای تشکیل عنصری متعلق به لایه‌های بالاتر (مثلاً

1. discourse analysis
2. lexical cohesion
3. grammatical cohesion

جمله). در این نوع انسجام، پاره‌جمله‌ها از طریق وابستگی و پیوند حروف‌ربط[1] منسجم می‌شوند» (ibid: 16 - 20).

۳. ۳. حروف ربط

حروف ربط از مقوله‌هایی است که به‌طور ویژه در هر کتاب دستوری به آن پرداخته شده است (انوری و احمدی گیوی، ۱۳۹۰: ۲۷۳)، (خیام‌پور، ۱۳۸۹: ۱۱)، (فرشیدورد، ۱۳٤۲ : ٥۲۷)، (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸٦: ۱۱۳). حروف ربط به حروفی گفته می‌شود که اجزای متن را به یکدیگر ارتباط می‌دهند و ممکن است دو پاره‌جمله یا دو جمله یا دو گروه را به یکدیگر پیوند بزنند. لازم است بدانیم مشهورترین عوامل ربط در زبان فارسی حروف ربط وابسته‌ساز و هم‌پایه‌ساز هستند اما از دیدگاه انسجام هلیدی عوامل دیگری مانند قیود و حروف اضافه نیز می‌توانند به‌عنوان عامل ربط سبب انسجام متن شوند. هلیدی در فصلی با عنوان "انسجام و گفتمان"[2] به مقولهٔ حروف ربط و ارتباط آن با تحلیل کلام می‌پردازد و آن را در مثال‌های متعددی بررسی می‌نماید. وی حروف ربط را از لحاظ معنا به چهار گروه تقسیم می‌کند:

۱) افزایشی[3] مانند: و، به‌علاوه، از سوی دیگر، برای مثال، حتی، و لو، هم ... هم، نه ... نه، گویی که، یعنی، به‌هرحال، به‌ویژه، خلاصه، درواقع، به این ترتیب؛

۲) تقابلی[4] مانند: اما، ولی، منتها، درغیراین‌صورت، درحالی‌که، نه، لیکن، در عوض، اگرچه، اگرنه، بااین‌حال؛

۳) علّی[5] مانند: پس، زیر»، درنتیجه، چون، تا، ازاین‌جهت، بدین منظور، به همین دلیل، در این‌صورت؛

۴) زمانی[6] مانند: سپس، سرانجام، تا، بلافاصله، بعداً، آن‌گاه، وقتی‌که، درهمان‌لحظه، اکنون،

---

1. conjunction
2. cohesion and discourse
3. additive
4. adversative
5. causal
6. tempora

هنوز، اول ... بعد (Halliday, 2004: 524 - 543).

۴. بحث و بررسی

جهان‌بینی‌ها، ایدئولوژی‌ها و روابط اجتماعی و فرهنگی، سیاسی و عقیدتی و دیدگاه‌های شخصی، همه در شکل‌بخشی یک متن مؤثر هستند. ادبیات بازتاب جامعه‌ای است که یک شاعر یا نویسنده متناسب با زمان و دوره‌ای که در آن زندگی می‌کند سعی در به تصویر کشیدن آن را دارد.

قیصر امین‌پور از شاعرانی است که حیات هنری او بین سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۸۶ قرار داشت و این سبب شد تا دوره‌های مختلف اجتماعی - سیاسی را به چشم خود ببیند. این برهه از سویی با تحولات جنگ و از سویی دیگر با رویدادهای اجتماعی بعد از جنگ مقارن بود. همین امر سبب شد تا شاعری که خود دوران انقلاب و جنگ را تجربه کرده و با رویدادهای بعد از جنگ مواجه شده بود، برای بیان آنچه در دل و اندیشه دارد زبان خاصی را پیش‌گیرد. او به دلیل داشتن سواد ادبی و تحصیلات دانشگاهی در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی سعی کرد تا با کمک ابزارها و صورت‌های خاص زبانی آنچه که مورد نظرش است به بهترین وجه به خواننده منتقل کند. یکی از این ابزارها، کاربرد ویژهٔ حروف ربط با بسامد بالا و چشمگیر است. وی با به‌کارگیری متبحرانهٔ این حروف بر آن است نکات مهمِ موردنظرش را برجسته و به بهترین شکل ممکن انتقال دهد. در ادامه اشعار با توجه به چهار گروه معرفی‌شدهٔ حروف ربط بررسی می‌شوند. به دلیل محدودیت فضا به جای نوشتن اشعار به صورت پلکانی از خط مورب برای تفکیک مصراع‌ها استفاده شد.

۱.۴. تنفس صبح

«شعری برای جنگ» از نمونه اشعار مهم و بلند در کتاب تنفس صبح است که شاعر با کمک حروف ربط سعی کرده بندهای مختلف این شعر بلند را به هم مربوط سازد. با توجه به بلند بودن شعر و حال و هوای روایی، به کارگرفتن پی‌درپی حروفِ ربطِ، انسجامِ شعر را از لحاظ صورت و معنا برجسته کرده است:

«می‌خواستم/شعری برای جنگ بگویم/دیدم نمی‌شود/دیگر قلم زبان دلم نیست/.../می‌خواستم شعری برای جنگ بگویم/شعری برای شهر خودم -دزفول- /دیدم **که** لفظ ناخوش موشک را/باید به کار برد/**اما**/موشک زیبایی کلام مرا می‌کاست/گفتم **که** بیت ناقص شعرم/از خانه‌های شهر **که** بهتر نیست/بگذار شعر من هم چون خانه‌های خاکی مردم/خرد و خراب باشد و خون آلود/اینجا وضعیت خطر گذرا نیست/آژیر قرمز است **که** می‌نالد/.../خفاش‌های وحشی دشمن/**حتی** از نور روزنه بیزارند/.../دیگر ستارگان را/**حتی**/هیچ اعتماد نیست/شبگردهای دشمن ما باشند/ اینجا/**حتی**/از انفجار ماه تعجب نمی‌کنند/اینجا/تنها ستارگان/از برج‌های فاصله می‌بینند/ **که** شب/چه قدر موقع منفوری است/**اما اگر** ستاره زبان می‌داشت/چه شعرها **که** از بد شب می‌گفت/گویاتر از زبان من گنگ **آری**/.../اینجا گاهی سربریده مردی را/ تنها/ باید ز بام دور بیاریم/**تا**/در میان گور بخوابانیم **یا** سنگ و خاک و آهن خونین را/**وقتی** به چنگ و ناخن خود می‌کنیم/در زیر خاک ِگل شده می‌بینیم/زن روی چرخ کوچک خیاطی/ خاموش مانده است/ .../ **اما**/من از درون سینه خبر دارم/از خانه‌های خونین/از قصه عروسک خون آلود/ .../من با دو چشم مات خود دیدم/ **که** کودکی ز ترس خطر تند می‌دوید/**اما** سری نداشت/لختی دیگر به روی زمین غلتید/**و** ساعتی دیگر/مردی خمیده پشت و شتابان/سر را به ترک بند دوچرخه/سوی مزار کودک خود می‌برد» (۱۳۸۸: ۳۷۹)

«هنگامی که بخواهند شمول امری را نه به‌طور عادی و قابل‌انتظار بلکه به صورت غیرعادی و غیرقابل‌انتظار بیان کنند از حرف "حتی" استفاده می‌کنند» (به نقل از پهلوان‌نژاد و اکبرپور، ۱۳۹۱: ۹۶). حرف ربطِ زمانی "حتی" برای بیان وضع موجود نشان می‌دهد که شاعر می‌خواهد هر مرتبه از یک وضع غیرعادی سخن بگوید و غایت چیزی را نشان دهد که شاید تصورش هم وحشتناک است. قرارگرفتن این حرف در یک پلکان شعریِ مجزا برجستگی لازم را هم از نظر صوری و هم معنایی دوچندان کرده است. شاعر با حرف ربط تقابلی "اما" حال درونی خود را در اوج بهت و حیرت نشان می‌دهد. حرف ربط افزایشی "که" و "یا" برای بیان توصیفات و گسترش جملات به کارگرفته شده‌اند.

«درون سینه‌ام چیزی کم بود/**اما**/این شانه‌های گردگرفته/چه ساده و صبور/وقت وقوع فاجعه می‌لرزند/اینان/**هرچند**/بشکسته زانوان و کمرهاشان/استاده‌اند فاتح و نستوه/بی‌هیچ خانمان/درگوششان کلام امام است/فتوای استقامت و ایثار/ بر دوششان درفش قیام است/**باری**/این حرف‌های داغ دلم را /دیوار هم توان شنیدن نداشته است /آیا تو را توان شنیدن هست؟/دیوار!/ دیوار سرد سنگی سیار!/آیا رواست مرده بمانی/در بند آنکه زنده بمانی؟/**نه**!/باید گلوی مادر خود را/از بانگ رود رود بسوزانیم/**تا** بانگ رود رود نخشکیده است/باید سلاح تیزتری برداشت/دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست» (۱۳۸۸: ۳۸۲).

در ادامه، تقابل بین سختی‌ها و فضای اندوهناک و ایستادگی مردم نشان داده می‌شود. تصاویر با ربط تقابلی "اما" و "هرچند" آغاز می‌شود. کاربرد ربط تقابلی مفهوم جمله پیرو را که حاکی از ثبات ارادهٔ مردم است در تقابل با اوضاع آشفته (استواری در عین خستگی) بهتر نشان می‌دهد. شاعر در ادامه با حرف ربط زمانی "تا" مخاطب خود را قبل از اینکه کار از کار بگذرد، به آگاهی و خیزش انقلابی فرامی‌خواند. این حرف ربط با نشان دادن زمان و بیان اخطار، به‌طور قابل توجهی در متن نشان‌دار شده است. اهمیت کاربرد ربط تقابلی "نه" در پلکان جدا برای شکستن افکار مخاطب مبنی بر بی‌تفاوتی برجسته است.

«از راه رسیده‌ایم/با قامتی به قصد شکستن/لات و منات را که شکستیم/عزّی دگر عزیز نمی‌ماند/ما/از جنس پینه کفش به پا داریم/ **هرچند**/این کفش‌های کهنه ما درد می‌کند/**اما**/با کفش‌های خستگی خود/از راه رسیده‌ایم/میراث باستانی ابراهیم/بر شانه‌های ماست/نمرودیان همیشه به کارند/**تا** هیمه‌ای به حیطه آتش بیاورند/**اما**/ما را از آزمایش آتش هراس نیست» (۱۳۸۸: ۳۷۳).

شاعر تقابل ابراهیم و نمرودیان را با موجودیت فضای جنگ نشان می‌دهد؛ نهراسیدن از آتش، سختی و استواری در عین خستگی. این عمل با آوردن حرف ربط تقابلی "هرچند" و به دنبال آن "اما" در دو پلکان مجزا برجسته شده است.

در شعر "تنفس صبح" چنین می‌خوانیم:

«**ناگه** رجز هجوم خواندند/برگرده گردباد راندند/شستند به خون شب زمین را/شمشیر

به آسمان رساندند/**تا** باغ جنون ثمردهد باز/در مزرعه بذرجان فشاندند/زان وادی بی نشانه آن شب/یک‌یک همه را به نام خواندند/ماندند به عهد خویش و رفتند/رفتند **ولی** همیشه ماندند» (۱۳۸۸: ۴۰۴).

شروع سروده با قید "ناگه" و قرارگرفتن آن در کنار "رجز هجوم"، "گردباد" و "راندن" نوعی خیزش ناگهانی در متن ایجاد کرده است. این خیزش‌ها با حال و هوای پُرتنش جامعهٔ آن دوران کاملاً مطابقت دارد. تکرار فعل "رفتند" و "ماندند" و کاربرد ربطِ تقابلی "ولی" بین این دو فعل، جاودانگی شهدا را در جمله هم‌پایه مؤکد کرده است.

«این سبز سرخ کیست؟/این سبز سرخ چیست **که** می کارید؟/این زن که بود/**که** بانگ "خوانگریو" محلی را/از یاد برده است/ با گردنی بلندتر از حادثه/بالاتر از تمام زنان ایستاده بود/**و** با دلی وسیع‌تر از حوصله/در ازدحام و همهمه "کِل" می‌زد؟/این/مادر که بود **که** می خندید؟/**وقتی که** لحظه، لحظه رفتن بود/.../ ره توشه شهید همین بس/یک جامه، یک کلام/ تصویری از امام/ او را چنان‌که خواست/ با آن لباس سبز بکارید/**تا** چون همیشه سبز بماند/**تا** چون همیشه سبز بخواند/او را/**وقتی که** کاشتند/**هم** سبز بود **هم** سرخ/**آنگاه**/آن یار بی‌قرار/آرام در حضور خدا آسود/**هرچند** سرخ سرخ به خاک افتاد/**اما**/این ابتدای سبزی او بود ...» (همان: ۳۹۱).

حرف ربط علّی "تا" دلیل جاودانگی شهید را نشان‌دار کرده است. "هم ... هم" از حروف ربط افزایشی برای گسترش بیان توصیف است. حرف زمانی و سرانجامی "آن‌گاه" مرحلهٔ آخر عروج شهید را بازگو می کند که بعد از طی مراحلی به این جایگاه رسیده است. حروف تقابلی "هرچند" و "اما" در پلکان‌های پایانی به خاک افتادنِ در عین رسیدن به سبزی و جاودانگی را برجسته کرده‌اند. جملات پرسشی در معنای تعجب، حیرت و تحسین به غنای بلاغی شعر افزوده‌اند و سبب شکوه و عظمت شخصیت‌های شعر (سرباز و زن محلی شده‌اند. تکرار "که" توجه به شخصیت‌های موجود را برجسته کرده است.

«افتاد/**آن‌سان که** برگ/آن اتفاق زرد/می‌افتد/افتاد/**آن‌سان که** مرگ/آن اتفاق سرد/می‌افتد/**اما**/او سبز بود و گرم **که**/افتاد» (همان: ۳۷۲)

استفاده از ربط افزایشی "آن‌سان‌که" به جهت عینی‌کردن صحنه به کارگرفته شده است. پارادوکس «افتادنِ در عین سبزی و گرمی» افتادن عزتمندانه و مرگی قهرمانانه را نشان می‌دهد. "اما" محور و نقطه عطف شعر و عامل ایجاد تضاد بلاغی عمیق است. وزن کلام در این نقطه تغییر می‌کند و انتظار مخاطب دگرگون می‌شود؛ تا قبل از "اما" ریتم شعر با تکرار "افتاد" یک موسیقی درونی محزون دارد درحالی‌که بعد از "اما" با وجود فعل "افتاد" این مرتبه در کنار واژگان "سبز" و "گرم" حالتی قهرمانانه به خود می‌گیرد.

۴. ۲. آینه‌های ناگهان

«این روزها **که** می‌گذرد، هر روز/احساس می‌کنم **که** کسی در باد/فریاد می‌زند/احساس می‌کنم **که** مرا/از عمق جاده‌های مه‌آلود/یک آشنای دور صدا می‌زند/آهنگ آشنای صدای او/**مثل** عبور نور/**مثل** عبور نوروز/**مثل** صدای آمدن روز است/.../ **آن روز** پرواز دست‌های صمیمی/در جستجوی دوست/آغاز می‌شود/**روزی‌که** روز تازه پرواز/**روزی‌که** نامه‌ها همه باز است/**روزی‌که** جای نامه و مهر و تمبر/بال کبوتری را/امضا کنیم/**و مثل** نامه‌ای بفرستیم/ صندوق‌های پستی/**آن‌روز** آشیان کبوترهاست/**روزی‌که** دست خواهش، کوتاه/**روزی‌که** التماس، گناه است/**و** فطرت خدا/در زیر پای رهگذران پیاده رو/بر روی روزنامه نخوابد/و خواب نان تازه نبیند/**روزی‌که** روی درها/با خط ساده‌ای بنویسند: /«تنها ورود گردن کج، ممنوع»/ **و** قصه‌های واقعی امروز/خواب و خیال باشند/**و مثل** قصه‌های قدیمی/پایان خوب داشته باشند/ .../**روزی‌که** روی قیمت احساس/مثل لباس/صحبت نمی‌کنند/پروانه‌های خشک شده، **آن روز**/از لای برگ‌های کتاب شعر/پرواز می‌کنند/**و** خواب در دهان مسلسل‌ها/خمیازه می‌کشد/**و** کفش‌های کهنه سربازی/در کنج موزه‌های قدیمی/با تار عنکبوت گره می‌خورند/**روزی‌که** توپ‌ها/در دست کودکان/ از باد پر شوند/**روزی‌که** سبز، زرد نباشد/.../**روزی‌که** باغ سبز الفبا/**روزی‌که** مشق آب، عمومی است/دریا و آفتاب/در انحصار چشم کسی نیست/**روزی‌که** آسمان/در حسرت ستاره نباشد/**روزی‌که** آرزوی چنین روزی/ محتاج استعاره نباشد» (۱۳۸۸: ۲۳۵).

در دفتر آینه‌های ناگهان اشعار بیشتر حال و هوای اجتماعی به خود می‌گیرند. تلاش‌های انقلابی شاعر به ثمر رسیده و اینک وقت پرداختن به زمان ازدست‌رفته‌ای است که شاعر پیش‌تر از آن غفلت کرده. لحن شاعر در پله‌های ابتدایی حزین و منتقدانه، و در ادامه امیدبخش و آرمانی است. هربند با "روزی‌که" آغاز می‌شود. این تکرار بلاغی ریتمی خاص به شعر می‌بخشد و بر قطعیت و حتمیت فرارسیدن آن روز تأکید می‌کند.

«**این‌سان‌که** چرخ می‌گذرد بر مدار شوم/بیم خسوف و تیرگی ماه می‌رود/ **گویی‌که** چرخ بوی خطر را شنیده است/.../امشب فروفتاده **مگر** ماه از آسمان؟/**یا** آفتاب روی زمین راه می‌رود؟/در کوچه‌های کوفه صدای عبور کیست؟/ **گویا** دلی به مقصد دلخواه می‌رود» (همان: ۳۴۵).

فضای غم‌بار و خوفناک بعد از ربط تمثیلی و افزایشی "این‌سان"، "گویی‌که" و گویا" و به دنبال آن مثال‌های به‌کاررفته، سنگینی و نحوست را در آغاز شعر ایجاد می‌کند و خواننده را برای یک خبر ناگوار آماده می‌سازد. افزایش دلهره در بخش پرسشی شعر با به‌کارگرفتن "مگر" و "یا" خواننده را در اوج ابهام و نگرانی نگه می‌دارد.

«**هنوز**/ دامنه دارد/ **هنوز** هم که هنوز است/ درد/ دامنه دارد/ شروع شاخه ادراک/ طنین نام نخستین/ تکان شانه خاک/ **و** طعم میوه ممنوع/ **که تا** تنفس سنگ/ ادامه خواهد داشت/ **و** درد/ **هنوز** ادامه دارد ...» (همان: ۲۸۶).

شروع شعر با ربط زمانی "هنوز" و تکرار آن به‌عنوان یک شگرد بلاغی در کنار حرف بیانِ غایت "تا" کشدار بودن دامنه درد را نشان‌دار کرده است. ربط افزایشی "و" در پلکان آخر و کاربرد سه نقطه در پایان شعر بر پایداری و دوامِ درد تأکید فراوان دارد.

«طوفانی از تبر/ **ناگه** به جان جنگل/ افتاد/ **و** هر چه را که کاشته بودیم/ طوفان به باد داد/.../جنگل **ولی هنوز**/ نفس می‌کشید/ جنگل **هنوز هم**/ جنگل بود/ **هرچند** در دلش/ جای هزار خاطره تاول بود/ جنگل بلند و سبز/ به‌پاخاست/ **و** با تمام قامت/ این قطعنامه را/ با نعره‌ای بلند و رسا خواند:/ جنگل هجوم طوفان را/ تکذیب می‌کند!/ جنگل **هنوز** جنگل/ جنگل **همیشه** جنگل/ خواهد ماند!» (همان: ۳۲۵).

در این شعر تکرار "هنوز" به‌عنوان یک عامل انسجامی در کنار قید "همیشه" و فعل آینده "خواهد ماند" از نظر معنایی استمرار در سرسبز بودن را برجسته کرده است. ربط تقابلی "هرچند" و "ولی" دو وضع متقابل و پارادوکسیکالِ «تبر خورده اما زنده و تاول‌زده اما سبز» را نشان‌دار کرده و سبب بلاغت در شعر شده است. «در چنین جملاتی خواننده منتظر رویدادی است که قرار است در تقابل با فرض اولیه بیان شود» (نغزگوی کهن، ۱۳۹۲: ۲۴۸). این انتظار سبب همراهی بیشتر مخاطب با شعر می‌شود.

«در سال صرفه‌جویی لبخند/پروانه‌های رنگ‌پریده/روی لبان ما/پرپر زدند/**و** زخم‌هایمان/**تا** استخوان رسید/**و** بوسه‌هایمان/پوسید/ما/لبخند استخوانی خود را/در لابه‌لای زخم نهان کردیم/صد سال آزگار/ماندیم/**و** زخم‌های خشک ترک‌خورده را/در متن لایه‌های نمک/خواباندیم/**اما**/در روزهای ریخت و پاشِ لبخند/قصابکان پروار/و کاسبان رسمی پروانه‌دار/لبخندهای یخ‌زده خویش را/بر پیشخان خود/به تماشا گذاشتند!» (همان: ۲۴۹).

تضاد آشکار میان «سال صرفه‌جویی لبخند» (دوره رنج و پنهان‌کاری) و «روزهای ریخت و پاش لبخند»(دوره فرصت‌طلبی و نمایش) موضوع اصلی شعر است. حرف "اما" با یک چرخش ناگهانی، تصویر ذهنی خواننده را از رنج درونی به ریاکاری بیرونی سوق می‌دهد. این حرف ربط تقابلی لحن و فضای شعر را از لحن اندوه ناشی از رنج‌های پنهان، به لحن انتقادی نسبت به ریاکاری و فرصت‌طلبی تغییر می‌دهد و به این ترتیب بار اصلی انسجام را در روایت دو گروه متضاد از نظر بلاغت و معنا و لحن به دوش می‌کشد. تکرار ربط افزایشی "و" برای بیان توالی‌های صحنه‌های سقوط و تباهی که هربار ناامیدتر ظاهر می‌شود در ساختار بلاغی و معنایی شعر قابل ملاحظه است.

«دیشب دوباره/**گویا** خودم را خواب دیدم/در آسمان پر می‌کشیدم/**و** لابه‌لای ابرها پرواز می‌کردم/**و** صبح **چون** از جا پریدم/در رختخوابم/یک مشت پر دیدم/.../**آن‌گاه** با خمیازه‌ای ناباورانه/بر شانه‌های خسته‌ام دستی کشیدم/بر شانه‌هایم/**انگار** جای خالی چیزی .../چیزی شبیه بال/احساس می‌کردم!» (همان: ۳۳۷).

در این شعر احساسات شاعر با واقعیت در تناقض است و شاعر از رویاهای ازدست‌رفته

صحبت می‌کند. ربط زمانی "آن‌گاه" نقطهٔ گذر از تخیل به واقعیت است. حرف ربط "چون" زمان برخاستن از خواب را مشخص می‌کند و در کنار ربط زمانی "آن‌گاه" چرخش زمانی از رؤیا به واقعیت را نشان می‌دهد. ربط افزایشی "انگار" برای محسوس کردن فضا به‌کار گرفته شده است.

«دردهای من/جامه نیستند/**تا** ز تن در آورم/چامه و چکامه نیستند/**تا** به رشته سخن درآورم/نعره نیستند/**تا** ز نای جان بر آورم/دردهای من نگفتنی/دردهای من/**گرچه** مثل دردهای مردم زمانه نیست/درد مردم زمانه است/مردمی **که** چین پوستینشان/ مردمی **که** رنگ روی آستینشان/مردمی **که** نام‌هایشان/جلد کهنه شناسنامه‌هایشان/درد می‌کند» (همان: ۲۴۳).

حرف ربط علّی "تا" عدم امکان رهایی از درد را نشان می‌دهد. تکرار بلاغی این حرف، ناتوانی شاعر در رهایی از درد را از طریق ابزارهای بیرونی یا بیانی برجسته می‌کند و بر حس انباشتگی و شدت درد تأکید می‌کند. ربط تقابلی "گرچه" یک عامل انسجام مهم برای ایجاد یک تضاد ظاهری و سپس ایجاد یک وحدت عمیق است. شاعر ابتدا تمایز درد خود را بیان می‌کند، اما بلافاصله با بیان اینکه این درد «درد مردم زمانه است» تمایز را از بین برده و همبستگی عمیق خود را با جامعه نشان می‌دهد. تکرار در ربط افزایشی "که" در وصف مردم نیز اوضاع جامعه را دقیق‌تر به تصویر می‌کشد.

«خارها خوار نیستند/شاخه‌های خشک/چوبه‌های دار نیستند/میوه‌های کال کرم‌خورده نیز/روی دوش شاخه بار نیستند/**پیش‌ازآنکه** برگ‌های زرد را/زیر پای خویش، سرزنش کنی/خش‌خشی به گوش می‌رسد: /برگ‌های بی‌گناه/با زبان ساده اعتراف می‌کنند/خشکی درخت/از کدام ریشه آب می‌خورد!» (همان: ۲۹۲).

این شعر از جمله شعرهای نمادین قیصرامین‌پور است. "درخت" نماد جامعهٔ انسانی و "ریشه" بیانگر فساد، بحران‌های اجتماعی و ارزش‌های غلط است. در حروف ربطی مانند "پیش‌ازآنکه" و "قبل‌ازآنکه" ابتدا رویداد دوم بیان می‌شود و سپس با عامل ربط به رویداد اول ارجاع داده می‌شود. این نوع شروع سبب می‌شود تا خواننده کنجکاو شود که بداند قبل از

سرزنش برگ‌های زیر پا چه چیزی به گوش می‌رسد؟ به این ترتیب ادامهٔ جمله به نوعی متبحرانه برجسته می‌شود.

۴. ۳. گل‌ها همه آفتابگردانند

«در خواب‌های کودکی‌ام/هر شب طنین سوت قطاری/از ایستگاه می‌گذرد/دنباله قطار/**انگار** هیچ گاه به پایان نمی‌رسد/ **انگار** /بیش از هزار پنجره دارد/**و** در تمام پنجره‌هایش/تنها تویی که دست تکان می‌دهی/**آنگاه** /در چارچوب پنجره‌ها/شب شعله می‌کشد/با دود گیسوان تو در باد/در امتداد راه مه‌آلود/در دود/دود/دود ... (۱۳۸۸: ۱۲۵). در این شعر «گل‌ها همه آفتابگردانند» تکرار "انگار" در دو جملهٔ متوالی، یک تأکید قوی بر ماهیت رؤیاگونه و فضای وهم‌آلود این تصاویر است و لحنی گمان‌آمیز و اندوهگین به شعر می‌بخشد. بیان واژگان و عباراتی مانند: قطار، دنباله، به پایان نرسیدن، هزار پنجره، گیسوان، امتداد، مه آلود، دود و تکرار آن و قرار دادن سه نقطه بعد از آن، امتداد و محو شدن را نشان‌دار کرده است. "آنگاه" حرف ربط زمانی است که با توالی صحنه‌ها بخش اول شعر را (دیدن) به بخش دوم شعر (محو شدن) پیوند می‌زند.

«می‌خواستم **که** ولوله برپا کنم، **ولی**.../با شور شعر محشر کبرا کنم **ولی**.../با نی به هفت بند غزل ناله سر دهم/ با مثنوی رهی به نوا وا کنم **ولی**.../**تا** باز روح قدسی حافظ مدد کند/ دم می‌زدم **که** کار مسیحا کنم **ولی**.../فریاد را بکوبم پا بر سر سکوت/ **یا** دست‌کم به زمزمه نجوا کنم **ولی...**/«باید» به جای «شاید» و «آیا» بیاورم/فکری به حال «گرچه» و «اما» کنم **ولی** ...» (همان: ۲۲۷).

بن مایهٔ اصلی این شعر بیان تنهایی، انزوا و شکست آرمان‌هاست. شاعر تمایل به بیان اعتراض دارد اما اجازهٔ صحبت ندارد. این تقابل در گسترهٔ شعر به چشم می‌خورد. شاعر می‌خواهد از "نشدن‌ها" بگوید پس جملهٔ دوم را حذف می‌کند و به جای آن سه نقطه قرارمی‌دهد. همین امر سبب می‌شود خواننده، فعل "نشد" را مدام تکرار، و با درد شاعر هم‌ذات‌پنداری کند. آوردن این حرفِ ربط تقابلی در جایگاه ردیف، بیان "ازدست‌رفتن‌ها" را

مؤکد کرده است.

«**وقتی**/من پشت میز خود بنشینم/**وقتی** تو/در هیئت الههٔ الهام/آرام بی‌صدا/مثل پری شناور در باد/**یا مثل** سایه پشت سرم راه می‌روی/**و** دفتر و مداد کتابم را/**که** در کف اتاق پراکنده‌اند/از روی فرش کوچک‌مان جمع می‌کنی/بی‌آنکه گرد هیچ صدایی/ بر لحظهٔ سرودن من سایه افکند/آرامش حضور تو عطر خیال را/بر خلسه‌وار خلوت من می‌پراکند/**و** خرقهٔ تبرک من دست‌های توست/**پس**/گاهی بیا و پشت سرم لحظه‌ای بمان/دستی به روی شانه من بگذار/**تا** از فراز شانهٔ من/این سطرهای مبهم خط‌خورده را/ در دفترم بخوانی/**تا** سطرهای تار/روشن شوند/**تا** من قلم به دست تو بسپارم/**تا** تو به دست من بنویسی/ **بعد** .../یک استکان چای/ (پس از خستگی)/این هم شراب خانگی ما/بی‌ترس محتسب/**آنگاه**/در خانقاه گرم نگاه تو/ما هر دو بال در بال/بر سطرهای آبی این دفتر سفید/پرواز می‌کنیم» (همان: ۱۰۸).

بیان ربط زمانی "وقتی" "بعد" و "آنگاه" اهمیت توالی زمانی لحظه‌های کسب شده را در این شعر برجسته می‌کند و خواننده را مرحله‌به‌مرحله خواننده را به جلو می‌برد. "وقتی" نشان‌دهندهٔ همزمانی دو عمل «نشستن من» و «حضور تو» است که شرط لازم برای وقوع اتفاق اصلی و پراکندن عطر خیال است. شروعی این‌چنین لحنی از آرامش دارد و فضایی شاعرانه به شعر می‌بخشد. تکرار بلاغی ربط علّی "تا" در شروع هر پله اهمیت دلیل حضور معشوق را نشان‌دار می‌کند. شاعر بعد از بیان حالات و احساسات و تشریح فضای خود با بیان حرف ربط افزایشی و انجامی "پس" در یک پلهٔ جدا، نتیجه‌گیری‌اش را از خواستهٔ خود و وجود معشوق بیان می‌کند. حروف ربط زمانی مانند «آنگاه"، "هم‌زمان" و "همان‌هنگام" دو رویداد زمانی را که به موازات هم یا به‌طور هم‌زمان انجام می‌شوند به هم متصل می‌کند» (علیجانی، ۱۳۷۲: ۹۱). در اینجا حرف ربط "آنگاه" نشان‌دهندهٔ شروع لحظهٔ پرواز به موازات لحظات کسب شده است که لحنی همراه با شور و وجد به شعر بخشیده است.

«تکیه داده‌ام/به باد/با عصای استوایی‌ام/روی ریسمان آسمان/ایستاده‌ام/بر لب دو پرتگاه **ناگهان**/ناگهانی از صدا/ناگهانی از سکوت/زیر پای من/دهان دره سقوط/بازمانده

است/ناگزیر/با صدایی از سکوت/**تا همیشه**/روی برزخ دو پرتگاه/راه می‌روم/سرنوشت من سرودن است» (۱۳۸۸: ۱۲۳)

«بندباز» نام این شعر است. تصاویری مانند «تکیه بر باد»، «ایستادن بر لب دو پرتگاه»، «دهان‌دره سقوط»، «برزخ دو پرتگاه» بر وحشت این شعر می‌افزایند. به کاربردن عبارت «پرتگاه ناگهان» این دلهره‌ها را برجسته‌تر می‌کند. شاعر با انتخاب حرف ربط زمانی غایت "تا" در کنار قید "همیشه" تصویری از سرنوشتِ "تا همیشگی" خود را به تصویر می‌کشد.

«گل‌های خانه تو را می‌شناسند/**و** با طنین خوش گام تو آشنایند/**وقتی** به سروقتشان می‌روی/**وقتی‌که** با ناز/دستی به روی سر و گوششان می‌کشی/**یا** آبشان می‌دهی/**هم** ساقه‌های بنفشه/با احترام و تواضع/سر در گریبان فرو می‌برند/**هم** حسن یوسف/ تمام جمال خودش را نشان می‌دهد/**هم** شمعدانی/با مهربانی/دستی برایت تکان می‌دهد/**حتی** گل کاغذی هم/با گام موسیقی خنده‌هایت/در دفتر شعر من می‌شکوفد» (همان: ۱۱۹).

حرف ربط زمانی "وقتی" زمان و نقطهٔ آغاز دوست‌داشتن و انس انسان با طبیعت است. صحنه‌های بعدی پس از زمانِ نشان‌دارشده شکل گرفته‌اند. تکرار ربط افزایشی "هم" تصاویر متعدد را به هم پیوند می‌زند و این تأثیر مثبت را فراگیر و همگانی می‌کند. شاعر با آوردن "حتی" در راستای شفاف‌سازی لحن شعر را به اوج شگفتی می‌رساند که در آن تأثیر معشوق آنقدر قوی است که حتی مرزهای واقعیت و تخیل را هم می‌تواند به هم گره بزند.

«**پس** کجاست؟/چندبار/خرت‌وپرت‌های کیف بادکرده را/زیرورو کنم/پوشه مدارک اداری و گزارش اضافه‌کار و کسرِکار/کارت‌های اعتباری/کارت‌های دعوت عروسی و عزا/قبض‌های آب و برق و غیره و کذا/.../برگه رسید قسط‌های وام/قسط‌های **تا** همیشه ناتمام/**پس** کجاست؟/چندبار/جیب‌های پاره و پوره را/پشت و رو کنم/.../صورت خرید خواروبار/صورت خرید جنس‌های خانگی/**پس** کجاست؟/یادداشت‌های درد جاودانگی؟» (همان: ۱۴۳)

در شعر «یادداشت‌های گم شده» جست‌وجوی معنا در مقابل پوچی‌های روزمره قرارگرفته است. تکرار بلاغی جمله پرسشی «پس کجاست؟» به همراه واژه‌های به‌کاررفته در

شعر مانند خرت‌وپرت، قبض آب و برق، قسط‌های وام و ... نوعی حالت سردرگمی و لحنی حسرت‌بار و شاکی را به شعر بخشیده است. ربط انجامی "پس" نقش اصلی انسجام را در ایجاد لحن، انتقال معنا و بسط بلاغی ایفا می‌کند. این حرف ربط با ایجاد ارتباط بین اجزای مختلف شعر (پله اول، میانه و پله پایانی) حس پیگیری، کلافگی و انتظار را عمیق‌تر بیان می‌کند. کاربرد ربط زمانی و غایی "تا" در کنار "همیشه" و "ناتمام" نشانگر دائمی بودن این اتفاقات و حالات است.

«**اگر** سنگ، سنگ /**اگر** آدمی، آدمی است /**اگر** هر کسی جز خودش نیست /**اگر** این همه آشکارا بدیهی است /چرا هر شب و روز، هربار /به‌ناچار /هزاران دلیل و سند لازم است /**که** ثابت کند: /تو تویی /هزاران دلیل و سند /**که** ثابت کند ...» (همان: ۱۴۰).

فضای کلی شعر فضایی از بدیهیاتِ انکارشده است که در آن شاعر تلاش می‌کند امری کاملاً واضح را اثبات کند. وجود ربط شرطی "اگر" در ساختار جمله پرسشی لحنی همراه با شکایت و استیصال ایجاد می‌کند.

«**اگر** داغ رسم قدیم شقایق نبود /**اگر** دفتر خاطرات طراوت /پر از رد پای دقایق نبود /**اگر** ذهن آیینه خالی نبود /**اگر** عادت عابران بی‌خیالی نبود /**اگر** گوش سنگین این کوچه‌ها /فقط یک نفس می‌توانست /طنین عبوری نسیمانه را به خاطر سپارد /**اگر** آسمان می‌توانست، یک‌ریز /شبی چشم‌های درشت تو را جای شبنم ببارد **اگر** رد پای نگاه تو را /باد و باران /از این کوچه‌ها آب و جارو نمی‌کرد /**اگر** قلک کودکی لحظه‌ها را پس انداز می‌کرد **اگر** آسمان سفره هفت رنگ دلش را /برای کسی باز می‌کرد /**و** می‌شد به رسم امانت /گلی را به دست زمین بسپریم /**و** از آسمان پس بگیریم /**اگر** خاک کافر نبود /**و** روی حقیقت نمی‌ریخت /**اگر** ساعت آسمان دور باطل نمی‌زد /**اگر** کوه‌ها کر نبودند /**اگر** آب‌ها تر نبودند /**اگر** باد می‌ایستاد /**اگر** حرف‌های دلم بی اگر بود /**اگر** فرصت چشم من بیشتر بود /**اگر** می‌توانستم از خاک /یک دسته لبخند پرپر بچینم تو را می‌توانستم /ای دور /از دور / یک‌بار دیگر ببینم!» (همان: ۱۳۰).

در شعر «اگر می‌توانستم» تکرار حرف شرط "اگر" در شروع هر پله نشان‌دهندهٔ افسوس

بی‌شمار شاعر است. برای تمام این وابسته‌ها فقط یک هسته وجود دارد و آن هم "دیدن دوست" است. این تکرارها زنجیره‌ای از مفروضات ایده‌آل را شکل می‌دهد که در تقابل با واقعیت تلخ و پر از فقدان شاعر قرار دارد و لحنی را می‌سازد که به‌طور هم‌زمان حسرت‌بار، رؤیایی، اعتراضی و درنهایت عاشقانه است.

۴.۴. دستور زبان عشق

«از رفتنت دهان همه باز.../ **انگارکه** گفته بودند: / پروازا/ پر وازا!» (۱۳۸۸: ۲۸).

در این بند از شعر «دستور زبان عشق» "انگارکه" علاوه بر حرف ربط، یک ابزار بلاغی قوی برای ایجاد تشبیه است. خواننده با رسیدن به حرف ربط "انگارکه" منتظر است بداند شاعر چه مثالی را برای عینی‌کردن گفتهٔ خود دارد. پس ناخودآگاه به ادامهٔ جمله حساس می‌شود. خواننده با خواندن "واز" و بازماندن دهان به واسطهٔ بیان این کلمه، حالت تعجب (تصویر ذهنی) را با باز بودن دهان (تصویر عینی) به گونه‌ای ملموس دریافت می‌کند.

«**از همان لحظه که** از چشم یقین افتادند/ چشم‌های نگران آینه تردیدند» (همان: ۷۰).

ربط زمانی "همان لحظه" دارد بر زمانِ مشخص و نقطهٔ عطفِ یک اتفاق تأکید می‌کند. این نقطهٔ عطف با قرارگرفتن در قسمت آغازین شعر بیشتر مؤکد می‌شود و لحنی سرنوشت‌ساز به شعر می‌بخشد. شاعر با مشخص‌کردن دقیقِ زمانِ افتادن «از چشم یقین» اهمیت این لحظه و پیامدهای آن را برجسته می‌کند.

«شهیدی **که** بر خاك می‌خفت/ سرانگشت در خون خود می‌زد **و** می‌نوشت/ دو سه حرف بر سنگ:/ به امید پیروزی واقعی/ نه در جنگ/ **که** بر جنگ!» (همان: ۱۸).

حرف ربط تقابلی "که" در پلهٔ پایانی تقابل جنگ و صلح را برجسته می‌کند. این تقابل، تقابلی است بین آرمان‌گرایی حماسی در دفتر اول شعری امین‌پور و واقع‌گرایی اجتماعی است که در دفتر آخر به چشم می‌خورد.

«قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود/ **و** من چقدر ساده‌ام/ **که** سال‌های

سال/ در انتظار تو/ کنار این قطارِ رفته ایستاده‌ام/ **و همچنان** به نرده‌های ایستگاه رفته/ تکیه داده‌ام!» (همان: ۷).

در شعر «سفر ایستگاه» اولین شعر از دفتر دستورزبان عشق، دنباله‌دار بودن قطار و راه‌آهن، طولانی بودن انتظار به تصویر کشیده‌شده‌است. تمام عوامل دست به دست هم داده‌اند تا انسجام متن به بهترین وجه شکل بگیرد. بار اصلی نشان دادن "درد" و "امتداد در انتظار" را می‌توان در تکرار "رفتن" و پیوند بین جمله‌های کوتاه با حروف ربط افزایشی دانست. شاعر خود را به واسطهٔ سال‌ها انتظار سرزنش می‌کند. این امر در به‌کارگرفتن حرف ربط علّی "که" نشان‌دار شده است. شاعر با تکرار ربط افزایشی "و" درصدد کامل‌کردن بیان شرح حال خود است. شاعر ادامه‌داربودن انتظار را با قید "همچنان" مؤکد می‌کند.

۴. ۵. آغازهای ناگهانی

از جمله شگردهای زبانی که در اشعار امین‌پور دیده می‌شود شروع شعر با حروف ربط است. این نوع شروع‌ها را می‌توان "آغاز ناگهانی"[۱] نامید. در آغازهای ناگهانی جملات قبل از حروف ربط به‌طور ضمنی در ذهن شاعر قرار دارند و در شعر ذکر نمی‌شوند. این گونه آغازها خود یک ظرافت دستوری و بلاغی محسوب می‌شود.

«**...اما**/ اعجاز ما همین است/ ما عشق را به مدرسه بردیم/ در امتداد راهرویی کوتاه/ در آن کتابخانه کوچک/ **تا** باز این کتاب قدیمی را که از کتابخانه امانت گرفته ایم/ -**یعنی** همین کتاب اشارات را-/ با هم یکی دولحظه بخوانیم/ ما بی‌صدا مطالعه می‌کردیم/ **اما** کتاب را که ورق میزدیم/ تنها/ **گاهی** به هم نگاهی.../ **ناگاه**/ انگشت‌های «هیس»/ مارا/ از هر طرف نشانه گرفتند/ **انگار**/ غوغای چشم‌های من و تو سکوت را/ در آن کتابخانه رعایت نکرده بود!» (۱۳۸۸: ۸).

---

۱ . در این پژوهش فقط به آغازهایی اشاره شد که با حروف ربط شکل گرفته‌اند؛ حال آنکه آغازهای ناگهانی در اشعار قیصرامین‌پور به صورت‌های دیگری نیز ظاهر شده‌اند که این امر خود تحقیقی مجزا می‌طلبد: **راستی** آیا/ کودکان کربلا/ تکلیفشان تنها/ دائماً تکرار مشق آب! آب!/ مشق بابا آب بود؟ (۱۳۸۸: ۲۰).

در این شعر (دستور زبان عشق) شروع ناگهانی با حرف ربط تقابلی "اما" صورت می‌گیرد. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد حرف ربط "اما" معنای ضمنی بسیاری در خود دارد. «با در نظرگرفتن اینکه محتوای استدلال بند اول و بند دوم روی استنباط تأثیر زیادی دارد به‌طورکلی نتیجه‌گیری بر اساس استدلال بند دوم انجام می‌گیرد» (زمانی و هادیان، ۱۳۹۵: ۸۱). شاعر با آوردن سه نقطه «...» قبل از "اما" بند دوم را به بند اولِ نگفتهٔ خود پیوند می‌زند. ذهن مخاطب با دیدن سه نقطه «...» به گزاره‌ای ضمنی مشغول می‌شود اما با معطوف‌شدن به حرف تقابلی "اما" سعی می‌کند حداقل گزارهٔ دوم را دریابد. درحقیقت این نوع شروع به جای پریشانی در شعر، نوعی برجسته‌سازی همراه با انسجام به متن هدیه می‌دهد. واژه‌هایی نظیر "کتابخانه"، "کتاب"، "مطالعه" و "هیس" تصویرسازی سکوت را القا می‌کنند.

«**اما** چرا/هی هرچه اتفاقی/قندان و استکان‌ها را در سینی می‌چینم/**یا** هرچه کفش‌هایم را .../جفت می‌شوند/در گوش من/دیگر صدای زنگ نمی‌آید؟» (همان: ۱۱۲)

در این بند از شعر «گل‌ها همه آفتابگردانند» نیز شروع ناگهانی با حرف "اما" تقابل گزارهٔ موجود در ذهن شاعر را با بند دوم پیوند می‌زند. حرف ربط افزایشی "یا" تلاش قیصر را برای این آمدن‌ها نشان می‌دهد. در ذهن شاعر جای سوال است که با وجود تمام خواستن‌هایش چرا کسی به مهمانی‌اش نمی‌آید و دمی را در کنارش به سر نمی‌برد.

«**اما**/ چرا/ آهنگ شعرهایت تیره/ **و** رنگشان/ تلخ است؟/ **وقتی که** بره‌ای/ آرام و سر به زیر/ با پای خود به مسلخ تقدیر ناگزیر/ نزدیک می‌شود/ زنگوله‌اش چه آهنگی دارد؟» (همان: ۲۲).

"اما" در ابتدای «دستور زبان عشق» به‌عنوان یک حرف ربط نشان می‌دهد که متن در تقابل با چیزی است که پیش از این در ذهن مخاطب یا ذهن شاعر یا حتی در فضای کلی جامعه وجود داشته است. لحن پرسشگر و متعجب در مواجهه با تناقضی است که شاعر به دنبال درک دلیل آن است. حرف ربط زمانیِ "وقتی که" تمرکز را بر یک لحظهٔ خاص و یک موقعیت مشخص (نزدیک شدن به مسلخ) قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که پرسش ابتدایی در همین بستر معنا پیدا می‌کند.

«**اما**/ با این همه/تقصیر من نبود که با این همه .../با این همه امید قبولی/در امتحان سادهٔ تو رد شدم/ اصلاً نه تو نه من/تقصیر هیچ کس نیست/از خوبی تو بود/ **که** من/بد شدم!» (همان: ۱۶۰).

شعر «با این همه» با شروع ناگهانی "اما" نیز نمونه‌ای دیگر از گفتمان خاص قیصر است. شاعر فضا و شرایط قبل از "اما" را در شعر خود حذف می‌کند. این ابهام اولیه کنجکاوی مخاطب را برمی‌انگیزد و او را وادار می‌کند تا برای یافتن پاسخ، ادامهٔ شعر را با دقت بیشتری بخواند. شروع شعر با "اما" می‌تواند لحنی اعتراضی یا حتی تدافعی داشته باشد. گویی شاعر در برابر اتهامی قرارگرفته است که می‌خواهد از خود دفاع کند و وضعیت را روشن نماید.

«**باری** من و تو بی‌گناهیم/او نیز تقصیری ندارد/**پس** بی‌گمان این کار/کار چهارم شخص مجهول است» (همان: ۱۵۵).

از دیگر حروف ربط افزایشی که برای نشان دادن سرانجام و آخرالامر فرایند به کار گرفته می‌شود "باری" و "پس" است. این حرف ربط برای جمع‌بندی فرایندهایی است که به وقوع پیوسته‌اند. شاعر جمع‌بندی نهایی خود را در شعر «گل‌ها همه آفتابگردانند» به پیش فرضی که در ذهن خود دارد و بیان نکرده است پیوند می‌زند. حرف ربط "پس" به‌جهت انسجام و پیوند بخش اول به بخش دوم قابل ملاحظه است. این حرف برای بیان نتیجه و به سرانجام رسیدن مقدماتی است که در بخش اول ذکر شده است.

«**باری**/ چه سنگین است/ با سایه‌های تار/ با سایه‌های پیش‌پاافتادهٔ بسیار/ با سایه‌های سادهٔ سطحی/ از عمق اقیانوس/ از ارتفاع آفتاب و آسمان/ گفتن» (همان: ۱۴۶).

گویا سنگینی و سختی‌های زندگی همان چیزی است که به صورت پیش فرض در ذهن همه ما وجود دارد و قبل از حرف «باری» از شعر حذف شده است و شاعر اکنون می‌خواهد نکته یا احساس اصلی خود را بیان کند.

«**نه!**/کاری به کار عشق ندارم/من هیچ چیز و هیچ کسی را/دیگر/در این زمانه دوست ندارم/**انگار**/این روزگار چشم/ندارد من و تو را/یک روز/خوشحال و بی‌ملال ببیند/**زیرا** هر چیز و هر کسی را/که دوستر بداری/**حتی اگر** یک نخ سیگار/**یا** زهر مار باشد/از تو

دریغ می کند.../**پس**/من با همه وجودم خود را زدم به مردن/**تا** روزگار، دیگر/کاری به من نداشته باشد/این شعر تازه را هم/ناگفته می گذارم .../**تا** روزگار بو نبرد .../گفتم **که** .../کاری به کار عشق ندارم!» (همان: ۱۳).

"نه" در ابتدای این شعر، یک واکنش مستقیم و قاطع به یک موقعیت، ایده، یا گفتگوی قبلی است که مانند نمونه‌های قبلی در ذهن شاعر است و بیان نشده است. این شروع ناگهانی شنونده را وادار می‌کند تا مکث کند و بپرسد: چرا نه؟ شاعر به چه چیزی می‌خواهد نه بگوید؟ به این ترتیب همراهی مخاطب در شعر برجسته می‌شود.

«**و** آسیاب نان/ آسوده/ **همچنان** می‌چرخد/ دندان گرد سنگ/ -سنگاسیاب نان-/ **چون** لقمه‌ای بزرگ/ جهان را/ آخر به کام خویش فرو/ خواهد برد/ **و** بوی حسرت نان/ ما را/ -تمام ما را-/ خواهد خورد/ ما ایستاده ایم/ **و** لحظه لحظه نوبت خود را/ خمیازه می‌کشیم/ **اما**/ این آسیاب کهنه به نوبت نیست/ شاید همیشه نوبت ما/ فرداست/ **و** آسیاب کهنه/ **همچنان**/ می‌چرخد» (همان: ۲۸۸).

شروع شعر «آینه‌های ناگهان» با "و" آغازین سبب برجستگی این حرف و بندآغازین شده است. ربط افزایشی "و" بین پلکان شعری پیوند برقرار کرده است. این تسلسل با موضوع و نام شعر "نوبت" همخوانی دارد. کاربرد ربط "همچنان" در ابتدا و انتهای شعر حرکت آسیاب و دنباله‌داربودن آن را نشان می‌دهد.

«**و** قاف/ حرف آخر عشق است/ **آنجا که** نام کوچک من/ آغاز می‌شود!» (همان: ۲۷۰).

شروع شعر با "و" حس ناگهانی‌بودن و گسستگی از یک زمینهٔ قبلی را القا می‌کند. این نوع شروع که می‌تواند نمایی از یک ایجاز بلاغی باشد خواننده را به تأمل وامی‌دارد که "قاف" به چه جمله‌ای ممکن است پیوند خورده باشد؟ حرف ربط "آنجاکه" موجب پیوند مسیر کلی عشق با مسیر جدید (آغاز هویت فردی شاعر) می‌شود. گویی عشق، پیش‌زمینه‌ای برای تولد و خودشکوفایی است.

۴. ۶. تحلیل گفتمانی حروف ربط

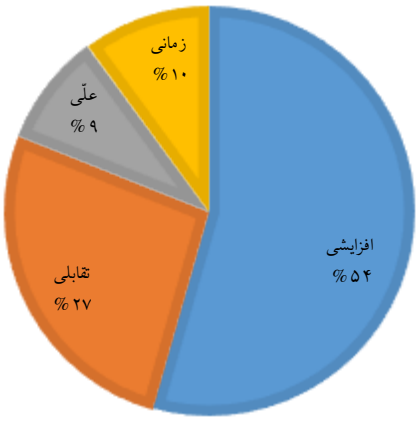
بررسی کارکردهای حروف ربط و نقش آن در شکل‌بخشی کلام شاعر یکی از جنبه‌های تحلیل گفتمان است. شاعر ممکن است با استفاده از حروف ربط، توجه خواننده را به مضامین کلیدی یا تغییر جهت‌های فکری جلب کند. تحلیل حروف ربط در کلام شاعر به ما کمک می‌کند نه‌تنها ساختار ظاهری شعر را درک کنیم، بلکه به لایه‌های عمیق‌تر معنایی و فکری شاعر در برهه‌های مختلف زمانی پی ببریم. فتوحی حیات شعری امین‌پور را به سه دوره تقسیم کرده و در هر دوره بنا بر شرایط اجتماعی، سبک و گفتمان خاصی برای آن در نظر گرفته است. این سه سبک شعری امین‌پور متعلق به سه دهه از زندگی اوست:

دورهٔ اول: ویژگی شاخص این سبک «عمل‌گرایی انقلابی و آرمانگرایی ایدئولوژیک» است که با انقلاب در سال ۱۳۵۷ آغاز و با شروع جنگ تحمیلی اوج می‌گیرد و تا ۱۳۶۷ ادامه می‌یابد.

دورهٔ دوم: انفعال و واخوردگی آرمانی که در مجموعهٔ آینه‌های ناگهان خود را نشان می‌دهد و حس دردآگاهی در شاعر به وجود آمده و حماسه‌سازی دورهٔ قبل جایش را به دردهای نگفتنی و نهفتنی می‌دهد. این سبک سال‌های ۱۳٦۷ تا ۱۳۷٦ را در برمی‌گیرد.

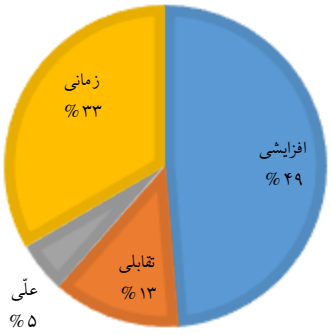
دورهٔ سوم: در این سبک که از سال ۱۳۷٦ تا پایان زندگی شاعر ادامه می‌یابد درون‌گرایی و شهودهای شخصی امین‌پور در مجموعه شعرهای «گل‌ها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» به بار می‌نشیند و شاعر به دنیای شخصی و عوالم درونی خویش می‌گریزد (۱۳۸۷: ۱۰-۲۱).

با نگاهی به این دسته‌بندی و تحلیل‌هایی که در پژوهش حاضر صورت گرفت می‌توان به نقش حروف ربط در شکل‌گیری گفتمان قیصر در دوره‌های مختلف پی‌برد.



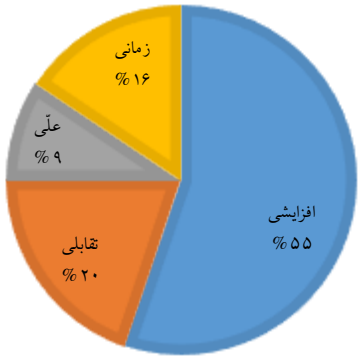
نمودار ۱. درصد حضور حروف ربط در مجموعهٔ تنفس صبح

در دفتر شعری تنفس صبح (۱۳۶۳) شاعر رویکرد ویژه‌ای به مبارزه و حفظ آرمان‌های اسلامی و انقلابی دارد. بیان حوادث مربوط به جنگ، روی آوردن به جانب تبیین و توصیف صحنه‌های انقلابی کاربرد ربط افزایشی را در شعر بالا می‌برد. همچنین نشان دادن اوضاعِ به‌سامان در تقابل با اوضاعِ نابه‌سامان، کاربرد استفاده از حروف ربط تقابلی را در مقایسه با حروف ربط علّی و زمانی بیشتر نشان می‌دهد.



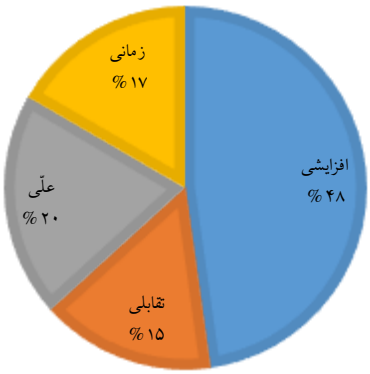
نمودار ۲. درصد حضور حروف ربط در مجموعهٔ آینه‌های ناگهان

شـاعر در تـنفس صـبح شخصـیتی انقلابـی و آرمـانگرا دارد ولـی در آینـه‌های ناگهـان (۱۳٦٤ - ۱۳۷۱) گویی نخستین تردیدها در نگرش شاعرانهٔ او جرقه می‌زند و او را به سـوی دنیـایی بیرونـی و واقع‌گرا پیش می‌برد. توجـه بـه اتفاقـات و رویـدادهای مـدّنظر و شخصـی شـاعر آن‌گونـه کـه هست یا آرزو دارد، کاربرد ربط زمانی را نسبت به ربط تقابلی و علّـی بـالا می‌بـرد. در ایـن دوره و در این دفتر، زمان‌های از دست‌رفته که به واسطهٔ فضای جنگ بـرای شـاعر بی‌اهمیـت بودنـد رنگی تازه به خود می‌گیرد.



نمودار ۳. درصد حضور حروف ربط در مجموعهٔ گلها همه آفتابگردانند

در سال ۱۳۷۷ شاعر دچار سانحهٔ رانـدگی می‌شـود و همـین امـر تـأثیر خـود را بـر روی زنـدگی شخصی و اجتماعی شاعر می‌گذارد. در مجموعـهٔ گلهـا همـه آفتابگردانند (۱۳۸۰) زبـان شـعر شاعر هم بیانگر لحظات تنهایی خود و هم بیانگر زبان جامعه است و درد اجتمـاعی را مـنعکس می‌کند. کاربرد حروف انسجام افزایشی و تقابلی در ایـن دفتـر درصـد قابـل تـوجهی را بـه خـود اختصاص می‌دهد که بیشتر برای شرح دردهای شخصی و اجتمـاعی و مقایسـه بـین دو دهـهٔ ۶۰ (هیجانات انقلاب و جنگ) و دههٔ ۷۰ (فروکش شدن هیجانات) است.



نمودار ٤. درصد حضور حروف ربط در مجموعهٔ دستور زبان عشق

در مجموعه دستور زبان عشق (۱۳۸۶) که آخرین مجموعه شعری شاعر است، امین‌پور جنگ و پس از جنگ را درک کرده است و اینک وقت آن رسیده که تمام اتفاقات و دغدغه‌های زندگی و اجتماعی-سیاسی را منعکس کند. گفتمان شاعر به سوی شرح و بیان علت وقایع و اتفاقات و گره‌های فردی و اجتماعی بیشتر می‌شود و به این ترتیب حروف علّی در این دفتر نسبت به دیگر دفترهای شعری رشد قابل‌توجهی پیدا می‌کند. این دفتر بیان لحظه‌های تراژیک شاعر است. حماسهٔ شصت جای خود را به تراژدی دههٔ هشتاد می‌سپارد و تقابل آن در به‌کارگرفتن حروف ربط تقابلی قابل‌ملاحظه است.

۵. نتیجه‌گیری

انسجام و پیوستگی از مهم‌ترین عوامل تشکیل‌دهندهٔ متن هستند که هلیدی در نظریهٔ انسجام به آن می‌پردازد. بر اساس این نظریه، ارتباط متن به دو صورت دستوری و واژگانی صورت می‌پذیرد. در پژوهش حاضر حروف ربط در اشعار قیصرامین‌پور که در گروه انسجام دستوری می‌گنجد بررسی شد و نتایج زیر به دست آمد:

۱. تحلیل اشعار قیصرامین‌پور با تکیه بر حروف ربط نشان می‌دهد که بخش قابل‌توجهی از

انسجام متن به‌وسیلهٔ حروف ربط صورت گرفته است. این حروف بین پاره‌جمله‌ها، جمله‌ها، بندها و آغاز شعر به کارگرفته شده‌اند.

۲. علاوه بر کارکردهای انسجامی حروف ربط در بخش دستوری، کارکردهای بلاغی و تأثیر آن‌ها در لحن نیز قابل توجه‌اند. تکرار بلاغی حروف ربط در گسترهٔ شعر، ایجاد توالی، تضاد، پارادوکس، تأکید و یا آغازهای ناگهانی با ایجاد لحنِ اعتراضی، تحسین، تعجب، تأکیدی و ... از این مواردند.

۳. آغازهای ناگهانی با حروف ربط سبب برجستگی معنا و مفاهیم مدنظر شاعر شده است. این گونه آغازها را می‌توان یک شگرد خاص در گفتمان قیصرامین‌پور محسوب کرد.

۴. تحلیل ابیات نشان می‌دهد که تعداد قابل‌توجهی از حروف ربط به‌تنهایی در یک پلهٔ شعری قرار گرفته‌اند. این نوع کاربرد علاوه بر برجستگی و انسجام صوری دارای انسجام معنایی نیز هست. به این صورت که حروف هم‌راستا با کاربرد، توضیح، تقابل، بیان علّت یا زمان، بار مفهومی خاصی در متن بر عهده دارند.

۵. بنابر دوره‌های اجتماعی بسامد کاربرد انواع حروف ربط در دفترهای شعری قیصر امین‌پور متفاوت است. این امر نشان می‌دهد که حروف ربط یکی از مؤلفه‌های تعیین‌کنندهٔ گفتمان است و می‌تواند مفاهیم مدنظر را نشان‌دار کند.

۶. در تمامی دفترهای شعری حروف ربط افزایشی نسبت به سایر حروف ربط بسامد بالایی دارد که به دلیل توضیح و توصیف موجود در متن است.

۷. حروف ربط تقابلی بیشتر برای نشان دادن تقابل دوره‌های اجتماعی به کارگرفته شده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Maryam Bakhtiari https://orcid.org/0000-0002-8245-932X

منابع

ابوالقاسمی، سیده‌مریم و علیه‌پور، شهلا. (۱۳۸۹). «بررسی جلوه‌های اندیشه در شعر قیصر امین‌پور». تاریخ ادبیات، دورهٔ ۲ ش ۳ (پیاپی ٦۳): ۵ ـ ۳۸.

اقتصادی‌نیا، سایه. (۱۳۸٦). «مروری بر کارنامه شعر قیصر امین‌پور». نامه فرهنگستان، س ۹ ش ٤ (پیاپی ۳٦): ۱۳۸ ـ ۱٤۹.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۸). مجموعه کامل اشعار. تهران: مروارید.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۹۷). دستور زبان فارسی ۱. تهران: فاطمی.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا و اکبرپور، حامد. (۱۳۹۱). «بررسی و توصیف معنای واژه "حتی" در زبان فارسی از دیدگاه معنی‌شناسی شناختی». پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی. س ۲ ش ٤: ۹۳ ـ ۱۲٤.

خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۸٦). دستور زبان فارسی. تبریز: ستوده.

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). ادبیات معاصر ایران (نظم). تهران: روزگار.

زمانی، بهناز و هادیان، بهرام. (۱۳۹۵). «بررسی تضمن حرف ربط "امّا" در زبان فارسی». پژوهش‌های زبان شناسی. س۸ ش ۲ (پیاپی ۱۵): ٦۹-۸۲.
DOI: 10.22108/jrl.2017.21690

ستاری، رضا و حقیقی، مرضیه. (۱۳۹۵). «بررسی شگردهای ایجاد انسجام در اشعار قیصر امین‌پور با تکیه بر نظریه زبان‌شناسی هالیدی». فنون ادبی. س ۸ ش ۱ (پیاپی ۱٤): ۱۰۱ ـ ۱۱۸. DOI: 10.22108/liar.2016.20557

صالحی، پریسا. (۱۳۹۰). تحلیل گفتمانی آثار قیصر امین‌پور. تهران: تک‌رنگ.

علیجانی، فریبا. (۱۳۷۲). عوامل ربط به‌عنوان ابزاری برای انسجام متن. پایان نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر قیصر امین‌پور». ادب‌پژوهی، س ۲ ش ۵: ۹-۳۰. DOR: 20.1001.1.17358027.1387.2.5.1.3

فرشیدورد، خسرو. (۱۴۰۲). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.

فقیه ملک مرزبان، نسرین و محبی‌تبار، پروانه. (۱۳۹۲). «بررسی نامگذاری مضامین دفاع مقدس بر مبنای نظریه نظام‌مند نقشی هلیدی در اشعار قیصر امین‌پور». زبان‌پژوهی. س ۵ ش ۹: ۲۰۱ - ۲۲۵. DOI: 10.22051/jlr.2014.1069

نغزگوی کهن، مهرداد. (۱۳۹۲). «بررسی کلمات ربط تقابلی فارسی و چگونگی تکوین آنها». جستارهای زبانی. س ٤ ش ٤ (پیاپی ١٦): ٢٤٥-٢٦٥.

وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا. (۱۳۸٦). دستور زبان فارسی۱. تهران: سمت.

References

Abolghasemi, S. M., & Aliyepour, S. (1389/2010). Barrasi-ye Jelveh-ha-ye Andisheh dar Shi'r-e Qeysar Aminpour [Investigating the manifestations of thought in Qeysar Aminpour's poetry]. *Tarikh-e Adabiyat*, *2*(3, serial 63), 5–38. [In Persian]

Alijani, F. (1372/1993). *Avamel-e Rabt be-Onvan-e Abzari baraye Ensijam-e Matn* [Cohesive Devices as a Tool for Textual Cohesion] (Unpublished master's thesis). Tehran University. [In Persian]

Aminpour, Q. (1388/2009). *Majmoo'eh-ye Kamel-e Ash'ar* [Complete Collection of Poems]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (1397/2018). *Dastoor-e Zaban-e Farsi 1* [Persian Grammar 1]. Tehran: Fatemi. [In Persian]

Eghtesadinia, S. (1386/2007). Morouri bar Kar-nameh-ye Shi'r-e Qeysar Aminpour [A Review of the Poetry of Qeysar Aminpur]. *Nameh-ye Farhangestan*, *9*(4, serial 36), 138–149. [In Persian]

Faghih Malek Marzban, N., & Mohebi Tabar, P. (1392/2013). Barrasi-ye Nam-gozari-ye Mazamin-e Defa'-e Moghaddas bar Mabna-ye

Nazariyeh-ye Nezam-mand-e Naghshi-ye Halidi dar Ash'ar-e Qeysar Aminpour [A Study of Naming the Holy Defense Themes in Qeysar Aminpour's Poetry: Halliday's Systemic-Functional Theory]. *Zabanpazhuhi (Journal of Language Research)*, *5*(9), 201–225. https://doi.org/10.22051/jlr.2014.1069 [In Persian]

Farshidvard, K. (1402/2023). *Dastoor-e Mofassal-e Emrooz* [Today's Detailed Grammar]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Fotoohi, M. (1387/2008). Se Seda, Se Rang, Se Sabk dar Shi'r-e Qeysar Aminpour [Three Voices, three colors and three Styles in Qeysar Aminpour poetry]. *Adab-pazhoohee (Literary Studies)*, *2*(5), 9–30. https://doi.org/20.1001.1.17358027.1387.2.5.1.3 [In Persian]

Khayampour, A. (1386/2007). *Dastoor-e Zaban-e Farsi* [Persian Grammar]. Tabriz: Sotoudeh. [In Persian]

Naghzgouy Kohan, M. (1392/2013). Barrasi-ye Kalimat-e Rabt-e Taghaboli-ye Farsi va Chigunegi-ye Takvin-e Anha [An Investigation of Adversative Conjunctions in Persian and Their Development]. *Jostar-haye Zabani (Language Related Research)*, *4*(4, serial 16), 245–265. [In Persian]

Pahlavannezhad, M., & Akbarpour, H. (1391/2012). Barrasi va Towsif-e Ma'na-ye Vazheh-ye 'Hatta' dar Zaban-e Farsi az Didgah-e Ma'na-shenasi-ye Shenakhti [Investigation and Description of the Meaning of the Word "Even" in Persian from a Cognitive Semantics Perspective]. *Pazhoohesh-haye Zaban-shenasi-ye Tatbighi (Iranian Journal of Comparative linguistic Research)*, *2*(4), 93–124. [In Persian]

Roozbeh, M. (1381/2002). *Adabiyat-e Mo'aser-e Iran (Nazm)* [Contemporary Iranian Literature (Poetry)]. Roozegar. [In Persian]

Salehi, P. (1390/2011). *Tahlil-e Goftemani-ye Asar-e Qiysar Aminpour* [Discourse Analysis of Qiysar Aminpour's Works]. Tak-Rang. [In Persian]

Sattari, R., & Haghighi, M. (1395/2016). Barrasi-ye Shagerd-haye Ijad-e Ensijam dar Ash'ar-e Qeysar Aminpour ba Takyeh bar Nazariyeh-ye Zaban-shenasi-ye Halidi [Evaluation Techniques of Creating Coherence in Poems of Kaiser Aminpour Relying on the Theory of Halliday's Linguistics]. *Fonoon-e Adabi (Literary Arts)*, *8*(1, serial 14), 101–118. [In Persian] https://doi.org/10.22108/liar.2016.20557

Vahidian Kamyar, T., & Omrani, G. (1386/2007). *Dastoor-e Zaban-e Farsi1* [Persian Grammar 1]. Tehran: Samt. [In Persian]

Zamani, B., & Hadian, B. (1395/2016). Barrasi-ye Tazammun-e Harf-e Rabt-e 'Amma' dar Zaban-e Farsi [Implications of æmma (‘but’) in Persian]. *Pazhoohesh-haye Zaban-shenasi (Journal of Researches in Linguistics)*, *8*(2, serial 15), 69–82. https://doi.org/10.22108/jrl.2017.21690 [In Persian]

استناد به این مقاله: بختیاری، مریم. (۱۴۰۴). کارکردهای انسجامی حروف ربط در اشعار قیصر امین‌پور. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۱۴۷ - ۱۸۲. doi: 10.22054/jrll.2025.86877.1177

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

Literary Language Research Journal
Spring 2025, 3(9), 183- 212
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.19203

ATU PRESS

Original research
Received: 12/7/2025, Review: 1/8/2025, Accepted: 4/8/2025
ISSN: 2821-093X EISSN: 2821-0948

An Exploration of the Semantic Components of the Word 'مدارا' (*Modārā*) in the *Bahramshahi Kalila wa Dimna*: A Synchronic Analysis

Ayyub Bādavām * Lecturer, Farhangian University, Shahid Beheshti Campus, Gonbad-e Kavus, Iran.

Nosratullah Sadeqloo Lecturer, Farhangian University, Shahid Beheshti Campus, Gonbad-e Kavus, Iran.

Abstract

Words within any specific historical period often possess nuanced semantic components that standard dictionaries frequently overlook. This research aims to identify and meticulously analyze these semantic components for the term 'Modārā' (مدارا) as it appears in Nasrullah Monshi's Bahramshahi translation of *Kalila wa Dimna*, employing the method of componential analysis. Initially, lexical definitions from reputable dictionaries were examined. Subsequently, the usage of 'Modārā' within various syntagmatic chains throughout the original text was meticulously analyzed to extract its constituent semantic components. The findings reveal that 'Modārā' in *Kalila wa Dimna* transcends mere tolerance or kindness; rather, it is depicted as a complex, purposeful, and multifaceted strategy for achieving objectives, managing interpersonal interactions, and ensuring survival across diverse circumstances. Specific semantic components, consistently recurring across the various textual applications of this word, include [+Apparent Behavior], [+Kind], [+Instrumental], [+Expedient], [+Cunning], [+Flexible], and [-Sincere]. This analysis underscores the critical necessity of considering the intricate semantic

* Corresponding Author: a.badavam@gmail.com

How to Cite: Bādavām, A., Sadeqloo, N. (2025). An Exploration of the Semantic Components of the Word 'مدارا' (Modārā) in the Bahramshahi Kalila wa Dimna: A Synchronic Analysis. *Literary Language Research Journal*, 3(9), 183- 212. doi: 10.22054/jrll.2025.19203

nuances of words in classical texts and highlights the inherent limitations of general dictionaries in fully representing such subtleties.

1. Introduction

Nasrullah Monshi's Bahramshahi translation of *Kalila wa Dimna* stands as a recognized masterpiece of Persian prose, celebrated for its rich repository of practical wisdom, ethical counsel, and intricate linguistic subtleties. A profound understanding of this layered work necessitates a precise analysis of its key vocabulary, as these terms often carry significant semantic and cultural weight. Among such terms, the word 'مدارا' (*Modārā)* is a frequently employed, multifaceted expression that plays a pivotal role across numerous contexts within the book. Given its inherent conceptual complexity and its historical-political significance, relying solely on the general definitions provided by standard dictionaries proves insufficient for grasping its precise meaning within the distinctive worldview presented in *Kalila wa Dimna*. Dictionaries, by their very nature, frequently fall short of fully representing the nuanced semantics of words, particularly as they function within classical texts. Consequently, this research employs rigorous linguistic approaches, specifically "synchronic semantics" and the method of "componential analysis," to meticulously explore the hidden dimensions and constituent semantic components of 'Modārā' within this ancient text. The primary objective is to identify the word's consistent and recurring semantic components and, based on its textual applications, to construct a comprehensive componential definition. This endeavor ultimately aims to highlight the disparity between the word's meaning in *Kalila wa Dimna* and its portrayal in conventional lexicographical definitions.

2. Literature Review

Componential analysis, a method deeply rooted in structural semantics, has been extensively applied in diverse linguistic studies. Notably, its utility has been demonstrated in the analysis of significant religious texts in Arabic, such as the Qur'an and *Nahj al-Balagha*. In

the realm of Persian linguistics, one relevant study has conducted a componential analysis of the word "Shādmānegī" (joy) within *Kalila wa Dimna*. Additionally, another scholarly work has explored the concept of "tolerance and forbearance" in the *Divan of Hafez*, albeit employing Fairclough's model of discourse analysis, which represents a distinct methodological approach from the present research. Despite these valuable contributions, a discernible and significant research gap persists within the field of Persian language studies. Specifically, there is a lack of comprehensive componential analysis dedicated to the word 'Modārā' within Nasrullah Monshi's Bahramshahi *Kalila wa Dimna*. This paper directly addresses this lacuna by focusing on the specific linguistic context of the aforementioned work and systematically applying componential analysis. The objective is to provide a more precise and scholarly understanding of this pivotal concept.

3. Methodology

This research employs a descriptive-analytical method, specifically utilizing "componential analysis" to investigate the synchronic semantic components of the word 'Modārā' as it functions within Nasrullah Monshi's Bahramshahi *Kalila wa Dimna*. Within this analytical framework, a word's meaning is systematically decomposed into its constituent semantic features. To achieve this, all eleven instances where the word 'Modārā' appears in the text were meticulously extracted. Subsequently, through a detailed examination of each instance within its specific syntagmatic chain and its semantic relationships with collocating words, the prominent semantic components inherent in each application were precisely identified. This analysis was not predicated solely on dictionary definitions; rather, the semantic components were derived by scrutinizing the syntagmatic chains within the original text. These findings were further cross-verified with other contemporary texts from a similar period to ensure contextual accuracy. Each identified component, representing a minimal unit of meaning, was then formally defined

using the binary markers '+' (indicating the presence of the feature) or '−' (indicating the absence of the feature).

4. Discussion and Findings

An examination of the term 'Modārā' in authoritative Persian and Arabic dictionaries reveals notable ambiguity and even outright contradiction in its lexical definitions. While esteemed sources such as Dehkhoda, Moin, and Anvari predominantly associate it with positive concepts like affability, forbearance, and gentleness, other lexicographers, including Nafisi, also list antithetical meanings such as "hypocrisy and deceit." This semantic duality is further echoed in the word's Arabic etymology, where a clear distinction is drawn between the hamzated form, *al-mudāra'ah* (implying repelling or warding off), and the non-hamzated form, *al-mudārāh* (implying gentleness towards people). This inherent semantic breadth explicitly exposes the limitations of relying solely on dictionaries and underscores the critical necessity of in-depth textual analysis.

The componential analysis of 'Modārā' within *Kalila wa Dimna* demonstrates that the word consistently signifies a complex, purposeful, and pragmatic strategy, rather than a simple ethical virtue.

1. **Modārā as a Military Strategy:** In direct contrast to "war and coercion" (*jang va mokābareh*), "gentleness and Modārā" (*rifq va Modārā*) are presented as more effective instruments for "vanquishing" an adversary. Its collocation with "intellect" (*kherad*) as opposed to "physical strength" (*mardi*) further emphasizes its cunning, instrumental, and insincere facets when employed to debilitate a foe.
2. **Modārā as a Defensive Tactic:** Within the narrative of the ape and the turtle, the ape strategically employs "gentleness and Modārā" as a precautionary and defensive maneuver. This is done to safeguard his life and to carefully assess the impending danger, particularly when he develops suspicion towards his companion. This behavior, while outwardly kind, is intrinsically motivated by suspicion and calculated self-interest.

3. **Modārā as a Philosophy of Life:** For the "wise man" (*āqel*), Modārā functions as a fundamental principle for ensuring survival and achieving success. This principle encompasses flexibility (metaphorically described as "turning the fur-coat towards the rain"), necessitating variable conduct with both allies and adversaries based on strategic "expediency" (*maslahat*) rather than genuine sincerity, and demanding astute, intelligent planning. This approach distinctly reflects the pragmatic worldview pervasive throughout the work.
4. **Modārā as a Tool of Deception:** In the renowned story of Borzuyeh, he skillfully utilizes "gentleness and Modārā" as a comprehensive strategy to advance his clandestine mission. By "feigning" a quest for knowledge, deliberately pretending ignorance, and cultivating instrumental relationships, he deploys Modārā for the purposes of expedient deception and intelligence gathering.
5. **Modārā in Power Dynamics:** Within the hierarchical structure of the royal court, Modārā is depicted as an indispensable requisite for attaining success. This involves enduring hardships, strategically suppressing anger with "forbearance" (*helm*), and adeptly managing "incidents" (*havādes*) with a combination of cunning and flexibility to ultimately achieve one's desired "goal" (*morād*).
6. **Modārā from a Position of Weakness:** When confronted by a powerful enemy, "humility" (*tavāzo'*) and "gentleness" (*talattof*) emerge as crucial tools for averting immediate danger. The comparison of this behavior to a "dry plant" that gracefully bends in a strong wind effectively highlights the component of flexible adaptation as a means of survival.

5. Conclusion

The comprehensive analysis of 'Modārā' as it is applied throughout *Kalila wa Dimna* unequivocally demonstrates that the word consistently embodies a distinct set of recurring semantic components. These identified components include: [+Behavior],

[+Kind (Apparent)], [+Instrumental], [+Expedient], [+Cunning], [+Flexible], [-Sincere], [+Purposeful (to gain benefit)], [+Based on Calculation (not emotion)], and [+Tactical/Strategic].

Building upon these findings, 'Modārā' in *Kalila wa Dimna* can be precisely defined as: an outwardly kind and gentle behavior that is inherently instrumental, expedient, cunning, and flexible, adopted strategically based on rational calculations to achieve a specific benefit (such as survival, averting danger, or acquiring power), and not necessarily accompanied by genuine inner sincerity.

Therefore, 'Modārā' in this significant work transcends the conventional understanding of mere forbearance or simple gentleness. Instead, it represents a complex and multifaceted strategy for effectively advancing objectives, skillfully managing interactions, and ensuring survival within a world characterized by challenges and intense competition. This detailed analysis not only reveals the inherent limitations of general dictionaries in fully capturing the semantic nuances of words within specific historical and literary contexts but also profoundly emphasizes the critical necessity of applying precise semantic methodologies to the scholarly investigation of classical texts. For future research, it is strongly suggested that a similar componential analysis of this word be undertaken in other classical Persian texts, and that a diachronic study of its semantic evolution across different periods be pursued.

Keywords: *Kalila wa Dimna*, Modārā, Semantic Components, Componential Analysis, Synchronic Semantics.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴، ۱۸۳ – ۲۱۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.19203

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۴/۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۵/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۵/۱۳ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

واکاوی مؤلفه‌های معنایی واژهٔ "مدارا" در *کلیله‌ودمنه بهرام‌شاهی*: یک تحلیل هم‌زمانی

ایوب بادوام *
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرّس دانشگاه فرهنگیان، واحد شهید بهشتی گنبدکاووس، ایران.

نصرت‌الله صادقلو
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرّس دانشگاه فرهنگیان، واحد شهید بهشتی گنبدکاووس، ایران.

چکیده

واژگان در هر مقطع زمانی معمولاً دارای چند مؤلفهٔ معنایی خاصی هستند که بدان در لغت‌نامه‌ها کمتر توجه شده است. این پژوهش با هدف شناسایی و تحلیل مؤلفه‌های معنایی واژهٔ "مدارا" در متن کهن کلیله‌ودمنهٔ بهرام‌شاهی (ترجمهٔ نصرالله منشی) و با بهره‌گیری از روش تحلیل مؤلفه‌ای انجام شده است. در این راستا، پس از بررسی معانی لغوی واژه در فرهنگ‌های معتبر، کاربرد "مدارا" در زنجیره‌های همنشینی مختلف درون متن اصلی به‌دقت تحلیل و مؤلفه‌های معنایی آن استخراج گردید. یافته‌ها نشان می‌دهد که "مدارا" در کلیله‌ودمنه فراتر از معنای سادهٔ بردباری یا مهربانی به‌عنوان یک راهبرد پیچیده، هدفمند و چندوجهی برای پیشبرد اهداف، مدیریت تعاملات و تضمین بقا در شرایط گوناگون به تصویر کشیده شده است. مؤلفه‌های معنایی مشخصی از جمله [+رفتار ظاهری]، [+مهربانانه]، [+ابزاری]، [+مصلحت‌آمیز]، [+زیرکانه]، [+انعطاف‌پذیر] و [-صادقانه]، در کاربردهای مختلف این واژه در این اثر تکرار می‌شوند. این تحلیل لزوم توجه به ظرایف معنایی واژگان در متون کلاسیک و محدودیت‌های فرهنگ‌های لغت در بازنمایی کامل این ظرایف را آشکار می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: کلیله‌ودمنه، مدارا، مؤلفه‌های معنایی، تحلیل مؤلفه‌ای، معنی‌شناسی هم‌زمانی.

* نویسنده مسئول: a.badavam@gmail.com

۱. مقدمه

کلیله‌ودمنه ترجمهٔ نصرالله منشی، به‌عنوان یکی از شاهکارهای نثر فارسی گنجینه‌ای غنی از حکمت عملی، اندرزهای اخلاقی و ظرایف زبانی است. درک عمیق پیام‌های چندلایه این اثر مستلزم تحلیل دقیق واژگان کلیدی آن است که بار معنایی و فرهنگی قابل‌توجهی را حمل می‌کنند. واژهٔ "مدارا" یکی از همین واژگان پرکاربرد و چندوجهی است که در بافت‌های گوناگون این کتاب، نقشی محوری ایفا می‌کند. «باتوجه‌به ابعاد اجتماعی، سیاسی و فلسفی و بروزهای متعدد آن در ساحت زبان، اندیشه و رفتار، تساهل و مدارا یک نوع گفتمان است.» (سام‌خانیانی و بخشایی‌زاده، ۱۴۰۳: ۳۱۷) ازاین‌رو، واکاوی این واژه در متنی چون کلیله‌ودمنه که خود گنجینه‌ای از حکمت عملی و اندرزهای سیاسی است، اهمیتی دوچندان می‌یابد. باتوجه‌به این پیچیدگی مفهومی و اهمیت تاریخی-سیاسی، برای درک دقیق معنای "مدارا" در جهان‌بینی حاکم بر کلیله‌ودمنه، نمی‌توان تنها به معانی عمومی در لغت‌نامه‌ها بسنده کرد؛ ازاین‌رو، بهره‌گیری از رویکردهای دقیق زبان‌شناختی برای آشکارساختن ابعاد پنهان آن ضروری می‌نماید.

معنی‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، به مطالعهٔ علمی معنا می‌پردازد (صفوی، ۱۳۷۹: ۳۱). "معنی‌شناسی هم‌زمانی" مطالعهٔ علمی و نظری معنی زبانی در یک مقطع از زمان، بدون مقایسهٔ آن با مقطع زمانی دیگر و توجه به تحول زبان است (ر.ک همو، ۱۳۸٤: ۹۹؛ مشکوةالدینی، ۱۳۸۱: ۷٦). در این حوزه ارزش هر واحد زبانی در رابطه‌اش با دیگر واحدها و در چارچوب نظام معنایی زبان تعریف می‌شود (ر.ک گیررتس، ۱۳۹۵: ۱۲۵؛ مشکوةالدینی ۱۳۸۱: ۸۱). واحدهای زبان در زنجیرهٔ همنشینی، تحت تأثیر یکدیگر قرار گرفته و ممکن است دچار افزایش یا کاهش معنایی شوند (صفوی، ۱۳۹۹: ۲۲٦). از این منظر، بررسی متون کلاسیک که در مقطع زمانی خاص و متأثر از فرهنگ آن دوره نگاشته شده‌اند، می‌تواند اطلاعات ارزشمند درون‌زبانی و برون‌زبانی را آشکار سازد. واژگان هر دوره بسته به بافتی که در آن به کار می‌روند، معانی ویژه‌ای می‌یابند. ازاین‌روی، توجه به مؤلفه‌های معنایی هم‌زمانی واژگان، به‌ویژه در آثاری چون کلیله‌ودمنه که به‌کرّات بازنویسی شده، اهمیتی دوچندان دارد.

یکی از روش‌های کارآمد برای استخراج دقیق مفهوم یک واژه در یک مقطع زمانی خاص، "تحلیل مؤلفه‌ای" است که به‌عنوان روشی علمی و صریح در تعبیر معنایی شناخته می‌شود (همان: ۳۱). در این روش، مفهوم واژه به مؤلفه‌های معنایی تشکیل‌دهندهٔ آن تجزیه می‌شود. هر مؤلفه، واحد تقابلی و کمینهٔ مفهوم است که با مشخصه‌های «+» (دارا بودن)، « - » (فاقد بودن) یا «±» (خنثی بودن) نسبت به واژه مشخص می‌شود (همو، ۱۳۸٤: ۱۱۲).

منظور از "پیام" مجموعه‌ای اطلاعات است که از سوی گوینده به مخاطب منتقل می‌شود (همو، ۱۳۹۱: ٤۱). هر ساخت زبانی از مجموعه‌ای اطلاعات برخوردار است (همان: ٤٤). این اطلاعات «به نوبهٔ خود در دو گروه درون‌زبانی و برون‌زبانی امکان طبقه‌بندی می‌یابند. بخشی از اطلاعات معنایی عناصر زبانی که در چهارچوب نظام زبان قابل بررسی‌اند، می‌توانند تحت عنوان اطلاعات معنایی درون‌زبانی مطرح شوند.» (همان: ٤٦) در این پژوهش صرفاً به اطلاعات معنایی درون‌زبانی پرداخته شده است.

همان‌گونه که ذکر شد، این اطلاعات در چهارچوب معنی واژه از طریق تحلیل مؤلفه‌ای قابل‌استخراج است. مبنای چنین تحلیلی به این دیدگاه بازمی‌گردد که مفهوم هر واژه شامل مجموعه‌ای از مؤلفه‌های معنایی خاصی است که همگانی بوده و از طریق آن معنی هر واژه قابل‌درک است (ر.ک لاینز، ۱۳۹۱: ۳۱۷). این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از روش تحلیل مؤلفه‌ای، به بررسی هم‌زمانی مؤلفه‌های معنایی واژهٔ "مدارا" در کلیله‌ودمنهٔ بهرام‌شاهی می‌پردازد. هدف اصلی، شناسایی مؤلفه‌های معنایی ثابت و تکرارشونده این واژه در کاربردهای مختلف آن در متن و ارائه تعریفی جامع و مؤلفه‌ای از "مدارا" بر اساس این تحلیل است.

سؤالات تحقیق:

۱. مؤلفه‌های معنایی ثابت و هم‌زمان واژهٔ "مدارا" در کلیله‌ودمنهٔ بهرام‌شاهی کدام‌اند؟

۲. تحلیل مؤلفه‌ای واژهٔ "مدارا" چه تفاوتی میان معنای واژه در این متن و تعاریف ارائه‌شده در لغت‌نامه‌های عمومی آشکار می‌کند؟

۳. تعریف مؤلفه‌ایِ حاصل از واژهٔ "مدارا" چه ابعادی از حکمت عملی و جهان‌بینی عمل‌گرایانه و مصلحت‌اندیش حاکم بر کلیله‌ودمنه را نمایان می‌سازد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحلیل مؤلفه‌ای یکی از روش‌های معناشناسی ساخت‌گراست که در مطالعات زبانی مختلف، به‌ویژه زبان عربی به کار گرفته شده است. پژوهش‌هایی مانند کار راستگو و فرضی‌شوب (۱۳۹٦) در بررسی واژگان هم‌معنا در قرآن، مسبوق و غلامی یلقون آقاج (۱۳۹۷) در نقد معادل‌یابی واژگانی در ترجمه‌های قرآن، و نظری (۱٤۰۰) در تحلیل واژگان حوزهٔ طبیعت در نهج‌البلاغه، نمونه‌هایی از کاربرد این روش در تحلیل متون دینی و کلاسیک عربی هستند. سام‌خانیانی و بادوام (۱٤۰۳) نیز به تحلیل مؤلفه‌ای واژهٔ "شادمانگی" در کلیله‌ودمنه پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها نشان داده‌اند که تحلیل مؤلفه‌ای می‌تواند به کشف ظرایف معنایی واژگان و تفاوت‌های میان واژگان به‌ظاهر مترادف کمک کند. هم‌چنین، سام‌خانیانی و بخشایی‌زاده (۱۴۰۳) در مقالهٔ «تحلیل ابعاد گفتمان تساهل و مدارا در دیوان حافظ شیرازی» با بهره‌گیری از روش تحلیل گفتمان سه‌بُعدی فرکلاف، به این مفهوم در شعر حافظ پرداخته‌اند. این پژوهش هرچند به مفهوم محوری "مدارا" می‌پردازد، اما از منظر روش‌شناختی و محدودهٔ پژوهش با نوشتهٔ حاضر، متفاوت است.

بااین‌حال، در حوزهٔ زبان فارسی به‌ویژه در زمینهٔ تحلیل مؤلفه‌ای واژگان متون کلاسیک، خلأ پژوهشی قابل‌توجهی مشاهده می‌شود. طبق بررسی‌های انجام‌شده، پژوهش مستقلی که به طور خاص به تحلیل مؤلفه‌ای واژهٔ "مدارا" در کلیله‌ودمنهٔ بهرام‌شاهی پرداخته باشد، یافت نشد. مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند با به‌کارگیری روش تحلیل مؤلفه‌ای و تمرکز بر بافت زبانی کلیله‌ودمنه، این خلأ پژوهشی را تا حدی پر کند و درکی دقیق‌تر و علمی‌تر از معنای واژهٔ "مدارا" در این اثر ارائه دهد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش از روش تحلیل مؤلفه‌ای برای بررسی معنای واژهٔ "مدارا" بهره می‌گیرد. در این

روش معنای یک واژه به مؤلفه‌های معنایی تشکیل‌دهندهٔ آن تجزیه می‌شود. برای این تحلیل نمونه‌هایی از متون کلیله‌ودمنه که در آن‌ها واژهٔ "مدارا" به کار رفته است، انتخاب شد و سپس مؤلفه‌های معنایی برجسته در هر نمونه استخراج و تحلیل گردید.

برای استخراج هر یک از مؤلفه‌های واحد زبانی "مدارا" که در متن اصلی به کار رفته است، به معنای فرهنگ‌ها اکتفا نشد. بعد از ریشه‌یابی واژه، زنجیره‌های آن بررسی و مؤلفه‌های معنایی استخراج و با متون غالباً نزدیک به عصر نویسندهٔ متن اصلی، راستی‌آزمایی گردید.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

۴. ۱. "مدارا" در لغت‌نامه‌ها

بررسی واژه "مدارا" در لغت‌نامه‌های معتبر فارسی در نگاه نخست، تصویری روشن و مثبت از این مفهوم را به دست می‌دهد. اغلب منابع، آن را با مجموعه‌ای از مترادف‌های اخلاقی تعریف کرده‌اند. دهخدا آن را رعایت کردن، صلح و آشتی نمودن، ملاطفت، نرمی، رفق، مماشات، بردباری و تحمل معنا کرده است. (ر.ک دهخدا، ذیل «مدارا») معین نیز آن را «همکاری، همراهی یا همزیستی با دیگران» (معین، ذیل «مدارا»)، و عمید «به‌نرمی و حسن خلق با کسی رفتار کردن» (عمید، ذیل «مدارا») تعریف کرده‌اند. انوری نیز به معانی مثبتی مانند به نرمی و مهربانی رفتار کردن، بردباری و تحمل اشاره می‌کند (انوری، ذیل «مدارا»). این تعاریف، "مدارا" را در سطح یک فضیلت اخلاقی ساده و قابل فهم معرفی می‌کنند. با این حال، با تأمل بیشتر در همین منابع، مشخص می‌شود که این تصویر ساده، تمام ابعاد واژه را پوشش نمی‌دهد و لغت‌نامه‌ها در تعیین دقیق معنای آن دچار ابهام و حتی تناقض هستند. برای مثال، نفیسی در کنار معانی مثبت ذکر شده، معانی «ریا و تزویر» را نیز برای "مدارا" برشمرده است (ر.ک نفیسی، ذیل «مدارا»). این تقابل معنایی این پرسش اساسی را مطرح می‌کند که "مدارا" ذاتاً یک کنش صادقانه است یا می‌تواند یک راهبرد غیرصادقانه باشد؟ لغت‌نامه‌ها پاسخی روشن به این پرسش نمی‌دهند.

این ابهام با ریشه‌یابی واژه در زبان عربی عمیق‌تر می‌شود. در لغت‌نامه‌های عربی، در

ریشهٔ این واژه اختلاف وجود دارد (ر.ک مصطفوی، ۱٤۳۰: ۲۲۸/۳). بر اساس آنچه در این کتب آمده به نظر می‌رسد که تمایزی میان دو صورت این واژه قائل شده‌اند: صورت مهموز «المُدارَأَة» (درأ) و صورت غیرمهموز «المُداراة» (دری). صورت مهموز را اغلب بر مفاهیمی چون «دفع کردن» و «پرهیز و پروا کردن» حمل کرده‌اند (ر.ک: ابن‌درید، ۱۹۸۸: ۱۰۹٦/۲؛ ابن‌منظور، ۱٤۱٦: ۷۱/۱؛ ازهری، ۱٤۲۱: ۱۱۱/۱٤؛ جوهری، ۱۳۷٦: ٤۹/۱؛ مرتضی زبیدی، ۱۳۸۵: ۱۵۱/۱). در مقابل، صورت غیرمهموز را بیشتر به معنای «نرمی با مردم، خوش‌صحبتی و تحمل آنان» دانسته‌اند (ر.ک ابن‌منظور، ۱٤۱٦: ۲۵۵/۱٤؛ ازهری، ۱٤۲۱: ۱۱۱/۱٤؛ جوهری، ۱۳۷٦: ۲۳۳۵/٦؛ مرتضی زبیدی، ۱۳۸۵: ۱۵۲/۱).

بنابراین، گستردگی و تداخل معنایی محدودیت لغت‌نامه‌ها را در ارائهٔ تعریفی دقیق و مؤلفه‌ای از واژه آشکار می‌سازد. ازاین‌رو، برای تعیین دقیق معنای "مدارا" و حل ابهامات موجود در تعاریف لغوی، فراتر رفتن از لغت‌نامه‌ها و تحلیل این واژه در متن کلیله‌ودمنه امری ضروری به نظر می‌رسد.

۴. ۲. مؤلفه‌های معنایی "مدارا" در *کلیله‌ودمنه*

به‌منظور درک و استخراج مؤلفه‌های معنایی هر واژه از جمله واژهٔ "مدارا" ضروری است که تحلیل دقیقی از کاربرد آن در متن و روابط معنایی‌اش با واژگان همنشین صورت پذیرد. در بررسی کلیله‌ودمنه مشخص شده است که واژهٔ "مدارا" در این اثر یازده مرتبه به کار رفته است. در آغاز لازم است با تأمل و درنگ در مفهوم واژهٔ "مدارا" و نحوهٔ به‌کارگیری آن در کلیله‌ودمنه، زمینه را برای تحلیل این واژهٔ فراهم کرد.

«دشمن را به رفق و مدارا نیکوتر و زودتر مستأصل توان گردانید که به جنگ و مکابره. و از اینجا گفته‌اند «خرد به که مردی» که یک کس اگرچه توانا و دلیر باشد و در روی مصافی رود ده تن را، یا غایت آن بیست را بیش نتواند زد. امّا مرد باغور دانا به یک فکرت ملکی پریشان گرداند و لشکری گران و ولایتی آبادان را در هم زند و زیر و زبر کند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۲۳۳).

در نمونهٔ بالا هستهٔ اصلی استدلال متن این است که "مدارا" و "رفق" (نرمی و ملایمت) ابزارهای کارآمدتری نسبت به "جنگ و مکابره" (جنگ و زورگویی) برای ازپای‌درآوردن دشمن هستند. به نظر می‌رسد "مدارا" در اینجا نه به معنای مهربانی صادقانه، بلکه به معنای یک راهبُرد زیرکانه و حساب‌شده برای تضعیف دشمن است. این "مدارا" می‌تواند شامل فریب دشمن، ایجاد تفرقه در صفوف او، تحلیل بردن روحیه و توانایی‌هایش به‌تدریج و با روش‌های غیرمستقیم باشد. "رفق" مکمل "مدارا" بوده و بر جنبهٔ ملایمت ظاهری و رفتار غیرتهاجمی تأکید دارد که خود می‌تواند بخشی از راهبُرد فریبکارانهٔ "مدارا" باشد. به‌عبارت‌دیگر، در نمونهٔ بالا «جنگ و مکابره» روش‌های مستقیم، آشکار و مبتنی بر زور و خشونت هستند. در متن این روش‌ها در مقایسه با "مدارا" کارایی کمتری داشته و زمان بیشتری برای رسیدن به نتیجه (مستأصل کردن دشمن) نیاز دارند. احتمالاً دلیل این امر این است که جنگ و زورگویی ممکن است دشمن را متحدتر و مقاوم‌تر کند، درحالی‌که "مدارا" می‌تواند به‌تدریج دشمن را از درون تضعیف نماید. متن در ادامه از یک ضرب‌المثل (خرد به که مردی - عقل بهتر از زور بازو است) برای تأیید و تقویت استدلال مؤلفهٔ اول استفاده می‌کند. "خرد" در این ضرب‌المثل به‌نوعی با "مدارا" هم‌راستا است. "خرد" نمادی از تدبیر، هوش، درایت و راهبُردی است که دقیقاً همان ویژگی‌های "مدارا" را به‌عنوان ابزاری زیرکانه و غیرمستقیم برای مقابله با دشمن نشان می‌دهد. "مدارا" در این چارچوب، تجلی "خرد" در عرصهٔ سیاست و جنگ است. از طرف دیگر، "مردی" در اینجا به معنای زور بازو، دلیری و قدرت فیزیکی است که با «جنگ و مکابره» در مؤلفهٔ اول همخوانی دارد. ضرب‌المثل تأکید می‌کند که "خرد" (و به تبع آن "مدارا") بر "مردی" (و به تبع آن "جنگ و مکابره") برتری دارد. متن در ادامه، با ارائهٔ یک مثال مقایسه‌ای، برتری عملی "خرد" (و "مدارا") را نسبت به زور بازو تشریح می‌کند. دو نوع توانایی در اینجا مقایسه شده‌اند: توانایی فیزیکی و توانایی فکری و راهبُردی. "مرد با غور دانا" که با "فکرت" (اندیشه) خود می‌تواند «ملکی پریشان گرداند و...» نمادی از قدرت "مدارا" و راهبُردهای زیرکانه است. این نوع قدرت نه مبتنی بر زور فیزیکی، بلکه بر هوشمندی، برنامه‌ریزی و استفاده از روش‌های غیرمستقیم و فریبنده برای رسیدن به اهداف بزرگ است.

ازاین‌رو، می‌توان "مدارا" را در این مثال به معنای تاکتیک نرم، نفوذ، تفرقه‌افکنی، جنگ روانی و استفاده از ضعف‌های دشمن برای ازپای‌درآوردن او دانست. از همین روست که متن بر آن است که بیان کند «یک کس توانا و دلیر» که در «روی مصافی» (میدان جنگ) نهایتاً می‌تواند «ده تن یا بیست تن» را شکست دهد، نمادی از محدودیت‌های قدرت فیزیکی و جنگ مستقیم (جنگ و مکابره) است. این نوع قدرت هرچند در میدان نبرد ممکن است مؤثر باشد، توانایی ایجاد تغییرات بزرگ و پایدار در مقیاس وسیع را ندارد.

نمونهٔ بالا با استفاده از استدلال مستقیم، ضرب‌المثل و مثال مقایسه‌ای به طور منسجم استدلال می‌کند که "مدارا" و "خرد" به‌عنوان ابزارهای راهبُردی، در مقابله با دشمن بسیار مؤثرتر و کارآمدتر از "جنگ و مکابره" و زور بازوی صرف هستند. "مدارا" در نمونهٔ بالا نه به معنای مهربانی ساده، بلکه به‌عنوان یک راهبُرد زیرکانه، فریبکارانه و غیرمستقیم برای تضعیف و مستأصل کردن دشمن معرفی می‌شود. این تحلیل نشان می‌دهد که متن در پی معرفی و ترویج "مدارا" به‌عنوان یک تاکتیک هوشمندانه و کارآمد در مواجهه با دشمن است. به‌عبارت‌دیگر، در این نمونه، "مدارا" در تقابل با «جنگ و مکابره» (زورگویی) و در کنار "رفق" (نرمی) قرار گرفته است. هدف از «رفق و مدارا»، «مستأصل گردانیدن» دشمن است. این نشان می‌دهد که "مدارا" در اینجا نه یک رفتار صادقانه، بلکه یک راهبرد زیرکانه ([+زیرکانه]) و ابزاری ([+ابزاری]) برای تضعیف دشمن از طریق روش‌های غیرمستقیم است. همنشینی با "رفق" بر جنبهٔ ظاهری [+ظاهری] و مهربانانهٔ [+مهربانانه] این راهبرد تأکید دارد. تقابل آن با «جنگ و مکابره» و همنشینی با "خرد" و "فکرت"، مؤلفه مبتنی بر محاسبه بودن ([+مبتنی بر محاسبه]) و استراتژیک بودن ([+تاکتیکی/استراتژیک]) آن را برجسته می‌کند. این "مدارا" برای رسیدن به یک هدف مشخص (شکست دشمن) و بر اساس مصلحت ([+مصلحت‌آمیز]، [+هدفمند]) اتخاذ می‌شود. مثال‌های دیگر این واژه نیز این دریافت را تأیید می‌کند:

«باخه پاره‌ای برفت، باز دیگربار بیستاد و همان فکرت اوّل تازه گردانید. بدگمانی بوزنه زیادت گشت و با خود گفت: چون در دل کسی از دوست او شبهتی افتاد باید که زود در پناه حزم گریزد و اطراف فراهم گیرد، و به رفق و مدارا خویشتن نگاه می‌دارد؛ اگر آن گمان یقین

گردد از بدسگالی و مکیدت او به سلامت ماند، و اگر ظنّ خطا کند از مراعات جانب احتیاط و تیقّظ عیبی نیاید و در آن مضرّتی و از آن منقصتی صورت نبندد. و دل را برای انقلاب او قلب نام کرده‌اند، و نتوان دانست که هر ساعت میل او به خیر و شرّ چگونه اتّفاق افتد. آنگه او را گفت که: موجب چیست که هر لحظت در میدان فکرت می‌تازی و در دریای حیرت غوطی می‌خوری؟ گفت: همچنین است. ناتوانی زن و پریشانی حال مرا متفکر می‌گرداند. بوزنه گفت: از وجه مخالصت مرا از این دل نگرانی اعلام دادی. اکنون بباید نگریست که کدام علّت است و طریق معالجت آن چیست، که وجه تداوی پیش رای تو متعذّر ننماید. باخه گفت: طبیبان به داروئی اشارت کرده‌اند که دست بدان نمی‌رسد. پرسید که: آخر کدام است؟ گفت: دل بوزنه. در میان آب دودی به سر او بر آمد و چشم‌هایش تاریک شد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۲٤۹).

نمونهٔ بالا به تردید و بدگمانی بوزینه نسبت به باخه و تدبیر او برای حفظ جان خود اشاره دارد. بوزینه «رفق و مدارا» را به‌عنوان یک روش احتیاطی و دفاعی برای حفظ خود در برابر دوستِ بدگمان (باخه) در نظر می‌گیرد. "رفق و مدارا" در اینجا به معنای رفتار محتاطانه، ملایم و غیرتهاجمی است تا از واکنش خصمانهٔ احتمالی باخه جلوگیری شود و فرصت برای ارزیابی دقیق‌تر وضعیت فراهم آید و بیشتر جنبهٔ پیشگیرانه و مبتنی بر احتیاط دارد. ازآنجاکه قلب انسان متغیر و غیرقابل‌پیش‌بینی است، "مدارا" (به معنای تاکتیک محتاطانه و غیرمستقیم) می‌تواند ابزار مناسبی برای مواجهه با این ابهام باشد؛ به‌عبارت‌دیگر، چون نمی‌توان به طور قطعی از نیّات دیگران آگاه شد، "مدارا" به‌عنوان راهبُردی برای کاهش خطرپذیری و حفظ موقعیت، عاقلانه به نظر می‌رسد. بوزینه تظاهر به همدلی و دوستی می‌کند و پیشنهاد کمک و یافتن راه حل می‌دهد. باخه با پاسخی مبهم و ناامیدکننده (اشاره به دارویی نایاب) درخواست کمک بوزینه را رد می‌کند. بوزینه به‌تدریج به سمت استفاده از "مدارا"ی فریبکارانه متمایل می‌شود. عبارت «از وجه مخالصت» نشان‌دهندهٔ تلاش برای ایجاد حس اعتماد و صمیمیت در باخه است. پیشنهاد کمک و یافتن راه حل نیز می‌تواند بخشی از این "مدارا" باشد، به‌منظور نزدیک‌تر شدن به باخه و کسب اطلاعات بیشتر یا زمینه‌سازی برای هدف بعدی. به‌طورکلی، متن به طور

مستقیم به کاربرد "مدارا" به معنای مهربانی فریبکارانه اشاره می‌کند. پاسخ نهایی باخه، بیانگر نیت شوم و واقعی اوست و نشان می‌دهد که تمام رفتارهای قبلی او (سکوت، تفکر، پاسخ‌های مبهم) مقدمه‌ای برای رسیدن به این مقصود نهایی بوده است. بوزینه نیز در این لحظه، متوجه فریبکاری باخه می‌شود که به‌وسیلهٔ "مدارا"، به‌عنوان یک راهبُرد دفاعی، مقدور شد. به زبان تحلیل مؤلفه‌ای، در این نمونه بوزینه در مواجهه با رفتار مشکوک باخه "رفق و مدارا" را به‌عنوان یک راهبرد دفاعی و احتیاطی در پیش می‌گیرد. هدف حفظ جان در برابر خطر احتمالی است ([+مصلحت‌آمیز]، [+هدفمند]). رفتار بوزینه ظاهراً مهربانانه و همراه با تظاهر به دوستی و کمک است ([+مهربانانه]، [+ظاهری])، اما در باطن این رفتار ناشی از بدگمانی و برای ارزیابی وضعیت و حفظ خود است ([+زیرکانه]، [-صادقانه]). اشاره به تغییرپذیری قلب انسان بر لزوم انعطاف‌پذیری ([+انعطاف‌پذیر]) در رفتار و استفاده از "مدارا" به‌عنوان یک ابزار تاکتیکی ([+تاکتیکی/استراتژیک]) برای مدیریت شرایط نامعلوم تأکید دارد.

در این نمونه نیز این اتفاق به‌نوعی تکرار می‌شود: «عاقل همچنین در کارها بر مزاج روزگار می‌رود و پوستین سوی باران می‌گرداند، و هر حادثه را فراخور حال و موافق وقت تدبیری می‌اندیشد و با دشمنان و دوستان در انقباض و انبساط و رضا و سخط و تجلّد و تواضع چنان‌که ملایم مصلحت تواند بود زندگانی می‌کند، و در همهٔ معانی جانب رفق و مدارا به رعایت می‌رساند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۲۷۹).

در نمونهٔ بالا «مزاج روزگار» و «پوستین سوی باران گرداندن» نمادی از انعطاف‌پذیری، سازگاری ظاهری و تغییر رفتار بر اساس مصلحت هستند. این ویژگی‌ها با مفهوم "مدارا" به‌عنوان ابزاری زیرکانه و غیرمستقیم برای پیشبرد اهداف همخوانی دارند. عاقل از دیدگاه موش کسی است که با "مدارا" با شرایط متغیر روزگار کنار می‌آید و خود را با آن هماهنگ می‌سازد تا آسیب نبیند و منفعت ببرد. این "مدارا" نه یک پذیرش منفعلانه، بلکه یک راهبُرد فعال برای بقا و موفقیت است. ضرب‌المثل «پوستین سوی باران می‌گرداند» به معنای سازگاری با شرایط و تغییر جهت مطابق و رنگ عوض کردن مطابق با مقتضیات زمانه است. در ادامه، متن بر ضرورت تدبیر و برنامه‌ریزی متناسب با هر واقعه و زمان تأکید دارد. "تدبیر" در این اینجا

جنبه‌ای از "مدارا" را آشکار می‌کند؛ "مدارا" نه‌تنها سازگاری منفعلانه نیست، بلکه تدبیر و برنامه‌ریزی هوشمندانه برای مواجهه با چالش‌ها و فرصت‌ها است. عبارت «تدبیری می‌اندیشد» نشان می‌دهد که عاقل با استفاده از "مدارا" منفعلانه تسلیم شرایط نمی‌شود، بلکه فعالانه برای مدیریت و بهره‌برداری از هر حادثه‌ای تدبیر می‌کند. متن در ادامه، بر لزوم رفتار متغیر و منعطف با دوستان و دشمنان بر اساس مصلحت تأکید دارد. "انقباض و انبساط" (گرفتگی و گشایش)، "رضا و سخط" (خشنودی و ناخشنودی)، و "تجلد و تواضع" (خودداری و فروتنی) همگی نشان‌دهندهٔ رفتارهای متضاد و متغیر هستند که عاقل باید بر اساس "مصلحت" و شرایط از آن‌ها استفاده کند. "مدارا" در این بخش به‌صورت کاملاً واضح به‌عنوان یک ابزار رفتاری راهبُردی مطرح می‌شود. رفتار متغیر و منعطف با دشمنان و دوستان، دقیقاً نمونه‌ای از "مدارا"ی فریبکارانه و ابزاری است. عاقل نه بر اساس احساسات واقعی خود، بلکه بر اساس "مصلحت" با دیگران رفتار می‌کند. ممکن است در ظاهر با دشمن مدارا کند (نرمی نشان دهد، لبخند بزند) تا او را فریب دهد یا از خطر او در امان بماند. همچنین ممکن است با دوست "مدارا" کند (تواضع و فروتنی نشان دهد) تا اعتماد او را جلب کرده و به اهداف خود دست یابد. "ملایم مصلحت" تأکید می‌کند که معیار اصلی در این رفتارها، "مصلحت" و منافع شخصی است، نه صداقت و احساسات واقعی.

جمع‌بندی و تأکید نهایی متن در نمونهٔ بالا بر اهمیت «رفق و مدارا» در تمام جنبه‌های زندگی است. "مدارا" به‌عنوان یک اصل اساسی و راهنمای کلی زندگی مطرح می‌شود. «رفق و مدارا» دیگر فقط یک تاکتیک موقت برای شرایط خاص نیست، بلکه یک فلسفهٔ زندگی و رویکرد دائمی برای فرد عاقل است. تکرار و تأکید بر "مدارا" در انتهای متن نشان می‌دهد که این مفهوم، کلید اصلی فهم رفتار و راهبُرد عاقل از دیدگاه موش است. "مدارا" در این معنا، به‌نوعی جهان‌بینی عمل‌گرایانه و مصلحت‌اندیشانه تبدیل می‌شود که در آن سازگاری ظاهری، انعطاف‌پذیری و زیرکی برای بقا و پیشرفت در دنیای پر از چالش و رقابت، اهمیت اساسی دارد. به زبان دیگر، "مدارا" در این مثال شامل سازگاری با شرایط متغیر، تدبیر هوشمندانه، رفتار منعطف و مصلحت‌اندیشانه با دوستان و دشمنان، و رعایت «رفق و مدارا» در تمام ابعاد زندگی

است. این متن به‌خوبی نشان می‌دهد که "مدارا" در اینجا نه یک رفتار صادقانه و مبتنی بر احساسات واقعی، بلکه ابزاری راهبُردی، فریبکارانه و مصلحت‌اندیشانه برای رسیدن به اهداف شخصی و بقا در دنیای رقابتی است. این نوع "مدارا" بر زیرکی، انعطاف‌پذیری و توانایی تطبیق خود با شرایط متغیر تأکید دارد و آن را به‌عنوان کلید موفقیت و "زندگانی" عاقلانه معرفی می‌کند.

به‌صورت خلاصه، در این نمونه "مدارا" به یک فلسفهٔ زندگی و رویکرد کلی برای فرد "عاقل" ارتقا می‌یابد. هماهنگی با «مزاج روزگار» و «پوستین سوی باران گرداندن» بر مؤلفه انعطاف‌پذیری ([+انعطاف‌پذیر]) و سازگاری ظاهری ([+ظاهری]) تأکید دارد. رفتار متغیر با دوستان و دشمنان بر اساس "مصلحت" ([+مصلحت‌آمیز]) و نه احساسات واقعی، جنبهٔ ابزاری ([+ابزاری])، محاسبه‌بنیان ([+مبتنی بر محاسبه]) و غیرصادقانه ([-صادقانه]) "مدارا" را آشکار می‌سازد. «تدبیر اندیشیدن» نیز بر مؤلفهٔ زیرکانه ([+زیرکانه]) و راهبردی بودن ([+تاکتیکی/استراتژیک]) آن دلالت دارد.

«برزویه با نشاط تمام روی بدین مهمّ آورد، و چون به مقصد پیوست گرد در گاه پادشاه و مجلس‌های علما و اَشراف و محافل سوقه و أوساط می‌گشت و از حال نزدیکان رای و مشاهیر شهر و فلاسفه می‌پرسید، و به هر موضع اختلافی می‌ساخت و به رفق و مدارا بر همه جوانب زندگانی می‌کرد و فرا می‌نمود که برای طلب علم هجرتی نموده ست. و بر سبیل شاگردی به هر جای می‌رفت و اگرچه از هر علم بهره داشت نادان‌وار در آن خوضی می‌پیوست، و از هر جنس فرصت می‌جست، و دوستان و رفیقان می‌گرفت، و هر یک را به أنواع آزمایش امتحان می‌کرد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۱).

نمونهٔ بالا، به ورود پرانرژی و هدفمند برزویه به صحنه مأموریت اشاره دارد. او پس از رسیدن به مقصد، به‌سرعت در مکان‌های مختلف و سطوح گوناگون اجتماعی به گشت‌وگذار می‌پردازد. حضور در دربار پادشاه، مجالس علما و اشراف، و محافل بازاریان و مردم عادی نشان‌دهندهٔ تنوع و گستردگی دامنهٔ فعالیت‌های او برای جمع‌آوری اطلاعات است. «نشاط تمام» برزویه می‌تواند بخشی از راهبُرد "مدارا"ی او باشد. ظاهر پرانرژی و مشتاق می‌تواند

چهره‌ای مثبت و قابل‌اعتماد از او به نمایش بگذارد و زمینه را برای تعاملات بعدی و جلب اعتماد افراد در سطوح مختلف جامعه فراهم کند. گشت‌وگذار در مکان‌های متنوع نیز نشان‌دهندهٔ انعطاف‌پذیری و آمادگی برزویه برای حضور در هر محیطی است که خود از مؤلفه‌های "مدارا" به شمار می‌رود. همچنین پرسیدن از نزدیکان پادشاه (افراد بانفوذ در تصمیم‌گیری)، مشاهیر شهر (چهره‌های شناخته‌شده و مطلع از اوضاع)، و فلاسفه (نخبگان فکری و آگاه به دیدگاه‌های مختلف) خود می‌تواند نوعی از مصادیق "مدارا" باشد، به‌ویژه اگر با لحنی محترمانه، متواضعانه و غیرتهدیدآمیز انجام شود. برزویه با پرسیدن از افراد مختلف، ظاهر یک جویندهٔ دانش را حفظ می‌کند و درعین‌حال اطلاعات ارزشمندی به دست می‌آورد. این پرسش‌ها می‌تواند پوششی برای مقاصد اصلی او باشد و به او اجازه دهد بدون برانگیختن سوءظن اطلاعات مورد نیازش را جمع کند. "رفت‌وآمد داشتن" به مکان‌های مختلف و تعامل با افراد گوناگون، روشی برای شناسایی محیط، جلب اعتماد، و کسب اطلاعات در راستای تاکتیک‌های "مدارا" است. همچنین فعل "فرانمودن" به معنای وانمودکردن است (ر.ک دهخدا، ذیل: فرانمودن) که به‌وضوح جنبهٔ فریبکارانهٔ "مدارا" را نشان می‌دهد. "طلب علم" به‌عنوان هدفی والا و بی‌خطر، پوشش بسیار مناسبی برای مقاصد پنهان برزویه است؛ او با وجود داشتن دانش فراوان عمداً خود را به شکل شاگردی نادان و جویای علم نشان می‌دهد. «خوضی می‌پیوست» به معنای وارد بحث‌شدن و پرس‌وجوکردن است، اما با لحنی «نادان‌وار». تظاهر به نادانی و شاگردی، تاکتیک دیگری در راستای "مدارا"ی فریبکارانه است. در پایان، متن بر فرصت‌طلبی، شبکه‌سازی و سنجش افراد توسط برزویه تأکید دارد. او از هر فرصتی برای پیشبرد اهدافش استفاده می‌کند، روابط دوستانه برقرار می‌کند و سپس به روش‌های مختلف، افراد را مورد آزمایش قرار می‌دهد. این مثال، جنبهٔ ابزاری و مصلحت‌اندیشانه "مدارا" را به‌خوبی نشان می‌دهد. دوستی و رفاقت در اینجا نه صرفاً بر اساس احساسات واقعی، بلکه بخشی از راهبُرد "مدارا" برای کسب منفعت و اطلاعات است. «امتحان‌کردن» دوستان نیز نشان‌دهنده نگاهی سنجشگرانه و ابزاری به روابط انسانی است که در راستای اهداف پنهان برزویه قرار دارد. این آزمایش‌ها می‌تواند برای شناسایی افراد

قابل‌اعتماد، کشف نقاط ضعف و قوت آنها، و ارزیابی میزان مفیدبودن آنها برای مأموریت برزویه انجام شود. این جنبه از "مدارا"، به مفهوم «مهربانی از روی نیرنگ و فریب» بسیار نزدیک است. به هر روی، متن به‌وضوح نشان می‌دهد که برزویه از "مدارا" به‌عنوان یک راهبُرد جامع و چندوجهی برای پیشبرد مأموریت خود استفاده می‌کند. "مدارا" در اینجا نه فقط یک رفتار سطحی، بلکه یک رویکرد عمیق و برنامه‌ریزی شده است که باتوجه‌به متن، در تمام ابعاد زندگی برزویه نمود دارد. او با استفاده از ظاهر آراسته، رفتار متواضعانه، ادعای طلب علم، تظاهر به نادانی، ایجاد روابط دوستانه و بهره‌گیری از فرصت‌ها، و همچنین با روش‌های زیرکانه برای کسب اطلاعات به شکلی ماهرانه از "مدارا" به‌عنوان ابزاری برای فریبکاری مصلحت‌آمیز و پیشبرد اهداف پنهان خود بهره می‌برد. به‌صورت خلاصه، در این نمونه، برزویه به طور کاملاً آگاهانه و برنامه‌ریزی‌شده از «رفق و مدارا» به‌عنوان یک راهبرد جامع برای پیشبرد مأموریت خود استفاده می‌کند. رفتارهای او شامل ظاهرسازی ([+ظاهری]، مانند «نشاط تمام» و «فرانمودن طلب علم»)، تظاهر به مهربانی و تواضع ([+مهربانانه]، مانند «نادان‌وار خوض پیوستن»)، انعطاف‌پذیری ([+انعطاف‌پذیر]، مانند گشتن در مکان‌های مختلف)، زیرکی ([+زیرکانه]، مانند امتحان‌کردن دوستان) و هدفمندی ([+هدفمند]، برای کسب اطلاعات) است. "مدارا" در اینجا به‌وضوح ابزاری مصلحت‌آمیز ([+مصلحت‌آمیز]) و غیرصادقانه ([- صادقانه]) برای فریب و رسیدن به هدف پنهان است ([+ابزاری]).

«هر که درگاه ملوک را ملازم گردد و، از تحمّل رنجهای صعب و تجرّع شربت‌های بدگوار تجنّب ننماید و، تیزی آتش خشم به صفای آب حلم بنشاند و، شیطان هوا را به افسون خرد در شیشه کند و، حرص فریبنده را بر عقل رهنمای استیلا ندهد و، بنای کارها بر کوتاه‌دستی و رای راست نهد و، حوادث را به رفق و مدارا تلقّی نماید مراد هر آینه در لباس هر چه نیکوتر او را استقبال کند» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ٦٥).

نمونهٔ بالا بر ضرورت ملازمت درگاه پادشاهان و پذیرش سختی‌ها و ناگواری‌های این راه تأکید دارد. ملازم دربار شدن مستلزم تحمل دشواری‌های فراوان و پذیرش تلخی‌هاست. به نظر می‌رسد "مدارا" به شکل ظرفیت درونی برای تحمل و بردباری نمایان می‌شود. برای موفقیت در

دربار صرفاً مهارت‌های ظاهری کافی نیست، بلکه توانایی تحمل رنج و ناخوشایندی‌ها نیز ضروری است. این تحمل می‌تواند نوعی "مدارا" باشد، به معنای کنترل نفس و تحمل سختی‌ها برای دستیابی به اهداف بلندتر در دربار. هم‌چنین، این آمادگی برای تحمل سختی‌ها خود می‌تواند بخشی از نمایش ظاهری "مدارا" برای جلب نظر مساعد پادشاه و درباریان باشد؛ فردی که حاضر به تحمل سختی‌هاست، ممکن است قابل‌اعتمادتر و خدمتگزارتر به نظر برسد. متن در ادامه، بر ضرورت فرونشاندن خشم و غضب با صبر و بردباری تأکید دارد. در محیط پرتنش دربار، کنترل خشم و حفظ آرامش اهمیت ویژه‌ای دارد.

"حلم" و "بردباری" در اینجا از مؤلفه‌های معنای "مدارا" هستند. نمایش حلم و فرونشاندن خشم، خود نوعی "مدارا" با دیگران است، به‌ویژه با افراد قدرتمند و متغیرالمزاج در دربار. این "مدارا" می‌تواند جنبهٔ فریبکارانه داشته باشد، به این معنا که فرد ممکن است خشم خود را در ظاهر پنهان کند و رفتاری آرام و بردبار از خود نشان دهد تا از عواقب ابراز خشم در دربار در امان بماند و یا موقعیت خود را بهبود بخشد. «صفای آب حلم» به آرامش و زلالی ظاهری اشاره دارد که بر آتش خشم درونی سرپوش می‌گذارد. همچنین «افسون خرد در شیشه کردن شیطان هوا» به کنترل درونی و تسلط بر نفس اشاره دارد که پیش‌زمینه مهمی برای "مدارا"ی موفقیت‌آمیز است. فردی که نتواند امیال خود را کنترل کند، به‌سختی می‌تواند "مدارا"ی زیرکانه و مصلحت‌آمیز را به‌درستی به کار بندد. "مدارا" در اینجا نیازمند خودآگاهی و تسلط بر نفسانیات است تا فرد بتواند رفتارهای خود را بر اساس عقل و مصلحت تنظیم کند، نه بر اساس هوس‌ها و امیال لحظه‌ای.

متن در ادامه بر لزوم عدم سلطهٔ حرص و طمع فریبنده بر عقل و خرد راهنما تأکید دارد. حرص و طمع نباید بر عقل و تدبیر غلبه کند و راهنمای اعمال فرد شود. "مدارا"ی مبتنی بر "حرص" به فریبکاری زودگذر و کوتاه‌بینانه منجر می‌شود، درحالی‌که "مدارا"ی واقعی و موفقیت‌آمیز باید بر "عقل رهنمای" استوار باشد و منافع درازمدت را در نظر بگیرد. عدم "استیلا"ی حرص، به فرد امکان می‌دهد "مدارا" را به شکلی زیرکانه‌تر و مؤثرتر به کار بندد، نه صرفاً برای منافع کوتاه‌مدت و شخصی، بلکه در راستای اهداف بزرگ‌تر؛ و در پایان نمایش

«کوتاه‌دستی و رای راست» می‌تواند بخشی از "مدارا"ی زیرکانه باشد. در دربار فاسد و پرتزویر، تظاهر به اعتدال و صداقت می‌تواند به فرد اعتبار ببخشد و موقعیت او را تقویت کند، حتی اگر در باطن فرد به‌طور کامل "کوتاه‌دست" و "راست‌رای" نباشد، نمایش این صفات می‌تواند ابزاری مؤثر برای پیشبرد اهداف در دربار باشد. "مدارا" در اینجا شامل مهارت در ارائهٔ خود به شکلی مثبت و مورد پسند درباریان می‌شود، حتی اگر این ارائه با واقعیت درونی فرد تفاوت‌هایی داشته باشد. در این مثال، به‌صراحت از «رفق و مدارا» به‌عنوان روش مواجهه با "حوادث" نام می‌برد. "مدارا" در اینجا به معنای استفاده از زیرکی، تدبیر و انعطاف‌پذیری برای عبور از بحران‌ها و مشکلات است. "رفق" به نرمی و ملایمت ظاهری اشاره دارد، درحالی‌که "مدارا" به عمق استراتژیک و فریبکارانه این رویکرد اشاره می‌کند. مواجهه با «حوادث با رفق و مدارا» می‌تواند به معنای فریب‌دادن دشمنان، جلب حمایت دوستان، یا حتی فریب‌دادن خود "حادثه" با تدبیر و زیرکی باشد. در اینجا، "مدارا" به طور کامل در راستای تعریف پیشین قرار می‌گیرد و به‌عنوان ابزاری برای مقابله با چالش‌ها با استفاده از مهربانی ظاهری و زیرکی باطنی مطرح می‌شود و در نتیجه، "مدارا" (و سایر صفات ذکر شده) در نهایت به موفقیت و کامیابی منجر می‌شود. «مراد در لباس هر چه نیکوتر استقبال کند» به پاداش‌های مادی و معنوی اشاره دارد که فرد به واسطه "مدارا" و صفات همراه آن در دربار به دست می‌آورد. این موفقیت می‌تواند شامل قدرت، ثروت، مقام و احترام باشد، همگی نتایجی که "مدارا" به‌عنوان یک استراتژی مصلحت‌آمیز به دنبال آن است.

به‌صورت خلاصه، این نمونه "مدارا" را در بافت دربار و روابط قدرت بررسی می‌کند. «رفق و مدارا» روشی برای مواجهه با "حوادث" و لازمهٔ موفقیت در دربار مطرح می‌شود ([+تاکتیکی/استراتژیک]). فرونشاندن خشم با "حلم" (بردباری) و نمایش «کوتاه‌دستی و رای راست» جنبه‌های رفتاری ([+رفتار]) و ظاهری ([+ظاهری]) "مدارا" را نشان می‌دهند که هدفشان جلب نظر مساعد و پیشبرد مصلحت ([+مصلحت‌آمیز]) در محیط پرتنش دربار است. این رفتارها لزوماً صادقانه نیستند ([-صادقانه]) و بر محاسبه ([+مبتنی بر محاسبه]) استوارند. هدف نهایی، رسیدن به «مراد» و موفقیت است ([+هدفمند]).

«خردمند در جنگ شتاب و مسابقت و پیش‌دستی و مبادرت روا ندارد، و مباشرت خطرهای بزرگ به‌اختیار صواب نبیند. و تا ممکن گردد اصحاب رای به مدارا و ملاطفت گرد خصم در آیند، و دفع مناقشات به مجاملت أولی‌تر شناسند. و دشمن ضعیف را خوار نشاید داشت که اگر از قوّت و زور درماند به حیلت و مکر فتنه انگیزد. و استیلا و اقتحام و تسلّط و إقدام شیر مقرّر است و از شرح و بسط مستغنی. و هر که دشمن را خوار دارد و از غایلت محاربت غافل باشد پشیمان گردد» (نصرالله منشی، ۱۳۸۷: ۱۰۹-۱۱۰).

در نمونهٔ بالا، پرهیز از «شتاب و مسابقت و پیش‌دستی و مبادرت» و «مباشرت خطرهای بزرگ» به‌نوعی هم‌راستا با رویکرد "مدارا" قرار می‌گیرد. "مدارا" به‌عنوان یک استراتژی زیرکانه، معمولاً از روش‌های مستقیم و پرخطر پرهیز می‌کند و بر صبر، تدبیر و استفاده از راه‌های غیرمستقیم تأکید دارد. در این بخش، احتیاط و دوراندیشی که از مؤلفه‌های ضمنی "مدارا" هستند، توصیه شده‌اند. خردمند به‌جای عجله و ورود بی‌محابا به جنگ به برنامه‌ریزی، سنجش شرایط و استفاده از روش‌های کم‌خطرتر می‌اندیشد که همگی با رویکرد کلی "مدارا" سازگارند. متن در ادامه، به‌صراحت از «مدارا و ملاطفت» به‌عنوان روش اصلی مواجهه با دشمن نام می‌برد. "مدارا" در اینجا دیگر فقط یک احتیاط اولیه نیست، بلکه استراتژی اصلی و ارجح برای «اصحاب رای» (صاحبان تدبیر و اندیشه) در نظر گرفته می‌شود. "ملاطفت" (نرمی و مهربانی) نیز مکمل "مدارا" است و بر جنبهٔ ظاهری مهربانانه و فریبنده آن تأکید دارد. «دفع مناقشات به مجاملت» نیز نشان‌دهندهٔ این است که "مدارا" به معنای استفاده از رفتارهای نیکو و خوشایند برای رفع اختلافات و جلوگیری از درگیری‌های جدی‌تر است. "مجاملت" در اینجا می‌تواند نقابی باشد برای پنهان‌کردن نیّات واقعی و پیشبرد اهداف از طریق روش‌های غیرمستقیم. متن در ادامه، در مورد محدودیت‌های "مدارا" و ضرورت هوشیاری در برابر فریبکاری‌های دشمن ضعیف را هشدار می‌دهد. درحالی‌که "مدارا" به‌عنوان یک استراتژی ارجح توصیه می‌شود، نباید از این نکته غافل بود که دشمن نیز ممکن است از همین ابزار (حیله و مکر) برای مقابله استفاده کند. در واقع، این بخش به‌نوعی جنبهٔ دو روی سکه‌ای "مدارا" را نشان می‌دهد: هم استراتژی خردمندانه برای مقابله، و هم ابزاری که ممکن است

توسط دشمن نیز به کـار گرفتـه شـود؛ بنـابراین، "مـدارا" نیازمنـد هوشـیاری و احتیـاط در برابـر "مدارا"ی دشمن نیز هست. روش شیر در جنگ، در تضاد کامل بـا رویکـرد "مـدارا" قـرار دارد. «استیلا و اقتحام و تسلّط و اِقدام شیر» نمادی از جنگ مستقیم، زورگـویی آشـکار و عـدم نیـاز به روش‌های فریبکارانه است. این بخـش، حـدود و مرزهـای "مـدارا" را نیـز مشـخص می‌کنـد: "مدارا" همیشه بهترین گزینه نیست و در برخی شرایط، ممکن است نیاز بـه روش‌هـای قـاطع‌تر و مستقیم‌تر (مانند روش شـیر) باشـد. بااین‌حـال، مـتن به‌وضـوح "مـدارا" را رویکـرد ارجـح بـرای "خردمنـد" معرفـی می‌کنـد. در پایـان، تأکیـدی مجـدد بـر ضـرورت احتیـاط و دوراندیشـی در مواجهه با دشمن است که با روحیهٔ "مدارا" سازگار اسـت. "مـدارا" بـه معنـای دسـت‌کم گـرفتن دشمن نیست، بلکه به معنای مواجهه هوشمندانه و محتاطانه با اوسـت. پرهیـز از «خـوار داشـتن دشمن» و «غافل بودن از غایلت محاربت»، نشان می‌دهد کـه "مـدارا" یـک اسـتراتژی جـدی و حساب‌شده است، نه یک روش ضعیف‌دلانه یا بی‌توجه به خطرات. "مدارا" به خردمنـد کمـک می‌کند تا با دشمن به‌گونه‌ای مواجه شـود کـه هـم از خطـرات جنـگ اجتنـاب کنـد، و هـم از غافلگیری و پشیمانی در آینده در امان بماند. خلاصـه، در اینجـا "مـدارا" بـه‌عنوان یـک راهبـرد جنگی و سیاسی در برابـر دشـمن مطـرح می‌شـود. "مـدارا و ملاطفـت" و "مجاملـت" (تعـارف و خوش‌رفتاری ظاهری) ابزارهایی بـرای فریـب دشـمن و "دفـع مناقشـات" بـه روشـی غیرمسـتقیم هستند ([+زیرکانه]، [+ابزاری]، [+ظاهری]، [+مهربانانه]). این رویکرد در تقابـل بـا "شـتاب" و جنـگ مسـتقیم قـرار می‌گیـرد و بـر محاسـبه و مصلحت‌اندیشـی ([+مبتنـی بـر محاسـبه]، [+مصلحت‌آمیز]) تأکید دارد. هشدار در مورد دست‌کم نگرفتن دشمن ضـعیف، نشـان می‌دهـد که "مدارا" نیازمند هوشیاری و تدبیر است.

«ما را با بوم طاقت مقاومت نباشد که دلیری ایشان در جنگ زیادتسـت و قـوّت و شـوکت بیش دارند. رای اینست کـه رسـول فرسـتیم و صـلح خـواهیم، اگـر اجابـت یـابیم کـاری باشـد شایگانی، و اِلّا در شهرها پراگنیم که جنگ جانب ایشان را موافق‌تر است و ما را صـلح لایـق‌تـر. و تواضع باید نمود که دشمن قوی‌حال چیره‌دست را جز به تلطّـف و تواضـع دفـع نتـوان کـرد. و نبینی که گیاه خشک به سلامت جهد از باد سخت به مدارا و گشتن با او به هر جانب کـه میـل

کند؟» (همان: ۲۱۲).

نمونهٔ بالا نیز "مدارا" را در شرایط ضعف و ناتوانی در برابر قدرت برتر بررسی می‌کند. "صلح‌خواهی" و نمایش "تواضع و تلطف" مظاهر رفتاری ([+رفتار]) و ظاهری ([+ظاهری]) "مدارا" هستند که هدفشان دفع خطر و تضمین بقا است ([+مصلحت‌آمیز]، [+هدفمند]). این رفتارها ابزاری ([+ابزاری]) و غیرصادقانه ([-صادقانه]) هستند و بر اساس محاسبه ([+مبتنی بر محاسبه]) صورت می‌گیرند. قیاس با گیاه خشک، مؤلفهٔ انعطاف‌پذیری ([+انعطاف‌پذیر]) و زیرکی ([+زیرکانه]) "مدارا" را برای بقا در شرایط سخت برجسته می‌کند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

تحلیل نمونه‌های مختلف از کلیله‌ودمنه و بررسی روابط همنشینی واژهٔ "مدارا" در بافت متن نشان می‌دهد که واژهٔ "مدارا" در این اثر دارای مجموعه‌ای از مؤلفه‌های معنایی هم‌زمان و تکرارشونده است که با تعریف «مهربانی از روی نیرنگ و فریب، ابزاری برای رسیدن به هدف» سازگاری دارد. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از: رفتار مهربانانهٔ ظاهری، ابزاری بودن، مصلحت‌آمیز بودن، زیرکانه بودن، انعطاف‌پذیربودن، غیرصادقانه بودن در باطن، هدفمند بودن برای رسیدن به منفعت، مبتنی بر محاسبه و نه احساسات بودن، و تاکتیکی یا راهبُردی بودن.

بنا بر آنچه گذشت می‌توان گفت واژهٔ "مدارا" از مؤلفه‌های معنایی زیر برخوردار است:

[+رفتار]: نمود بیرونی و عملی دارد.

[+مهربانانه (ظاهری)]: دارای ظاهری ملایم، دوستانه و خوشایند است.

[+ابزاری]: وسیله‌ای برای رسیدن به هدفی دیگر است.

[+مصلحت‌آمیز]: بر اساس سنجش منفعت و مصلحت صورت می‌گیرد.

[+زیرکانه]: نیازمند هوشمندی، تدبیر و استفاده از روش‌های غیرمستقیم است.

[+انعطاف‌پذیر]: قابلیت سازگاری با شرایط متغیر را دارد.

[-صادقانه]: لزوماً مبتنی بر احساسات واقعی نیست و می‌تواند با نیت پنهان همراه باشد.

[+هدفمند (رسیدن به منفعت)]: همواره برای دستیابی به هدفی مشخص (بقا، قدرت،

اطلاعات و...) به کار می‌رود.

[+مبتنی بر محاسبه (نه احساسات)]: بر اساس ارزیابی عقلانی شرایط و سنجش هزینه و فایده انجام می‌شود.

[+تاکتیکی/استراتژیک]: می‌تواند به‌عنوان راهکاری موقت یا رویکردی بلندمدت به کار رود.

باتوجه‌به این مؤلفه‌های معنایی، می‌توان واژهٔ "مدارا" را این‌گونه تعریف‌نگاری کرد: رفتاری ظاهراً مهربانانه و ملایم، اما ابزاری، مصلحت‌آمیز، زیرکانه و انعطاف‌پذیر که بر اساس محاسبات عقلانی و با هدف رسیدن به منفعتی خاص (مانند بقا، دفع خطر، کسب قدرت و...) اتخاذ می‌شود و لزوماً با صداقت درونی همراه نیست و می‌تواند به‌صورت تاکتیکی یا راهبردی به کار رود.

ازاین‌رو، می‌توان گفت در کلیله‌ودمنه "مدارا" صرفاً به معنای تحمل و بردباری یا نرمی و ملاطفت ساده نیست، بلکه راهبردی پیچیده و چندوجهی است که در موقعیت‌های مختلف، از دفاع شخصی و مدیریت خصومت تا پیشبرد اهداف پنهان و بقا در شرایط دشوار کاربرد دارد. این اثر کلاسیک ادبیات فارسی، "مدارا" را ابزاری قدرتمند و ضروری برای خردمندان در دنیایی پر از چالش، رقابت و ابهام به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که مهربانی ظاهری، در صورت استفادهٔ هوشمندانه و مصلحت‌آمیز می‌تواند نقشی کلیدی در موفقیت و بقا ایفا کند. در کلیله‌ودمنه با استفادهٔ ماهرانه از واژهٔ "مدارا" و تکرار مؤلفه‌های معنایی آن در قالب مثال‌ها و توصیه‌ها، تصویری جامع و متقاعدکننده از این مفهوم ارائه می‌شود و بر اهمیت آن در زندگی عملی و اجتماعی تأکید می‌گردد.

این تحلیل همچنین محدودیت فرهنگ‌های لغت عمومی را در بازنمایی کامل ظرایف معنایی واژگان در بافت‌های تاریخی و ادبی خاص آشکار می‌سازد و بر ضرورت به‌کارگیری روش‌های معناشناختی دقیق‌تر مانند تحلیل مؤلفه‌ای در مطالعات متون کهن تأکید می‌کند.

برای پژوهش‌های آتی پیشنهاد می‌شود تحلیل مؤلفه‌ای واژهٔ "مدارا" در دیگر متون کهن فارسی (مانند شاهنامه، سیاست‌نامه، قابوس‌نامه) انجام شود و نتایج با یافته‌های این پژوهش

مقایسه گردد. هم‌چنین، بررسی درزمانی تحول معنایی واژۀ "مدارا" در طول تـاریخ زبـان فارسـی می‌تواند موضوع پژوهش‌های دیگر باشد. همچنین پیشنهاد می‌شود در تدوین فرهنگ‌هـای لغـت علاوه بر ذکـر معـانی اصـلی واژگـان، بـه مؤلفـه‌های معنـایی ظریـف‌تر و کاربردهـای آن‌هـا در بافت‌های مختلف نیز توجه شود.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Ayyub Bādavām https://orcid.org/0009-0006-9915-7818

Nosratullah Sadeqloo https://orcid.org/0009-0007-4198-3663

منابع

ابن‌درید، محمدبن حسن. (۱۹۸۸). جمهرة اللغة. بیروت: دارالعلم للملایین.

ابن‌منظور، محمدبن مکرم. (١٤١٦). لسان‌العرب. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

ازهری، محمدبن احمد. (١٤٢١). تهذیب اللغة. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.

جوهری، اسماعیل‌بن حماد. (١٣٧٦). الصحاح. بیروت: دارالعلم للملایین.

دهخدا، علی‌اکبر. (١٣٤٢). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

راستگو، کبری، و فرضی‌شوب، فرشته. (١٣٩٦). «بررسی هم‌معنایی در گفتمـان قرآنـی بـر پایـه نظریـه تحلیل مولفه‌ای». پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، س١٦ ش٧: ١١-٣٤.
DOI: 10.22054/rctall.2017.7813

سام‌خانیانی، علی‌اکبر و بـادوام، ایـوب. (١٤٠٣). «تحلیـل مؤلفـه‌ای هم‌زمـانی واژۀ «شـادمانگی» در کلیله‌ودمنه و نقد بازگردانی آن در بازنویسی‌های معاصر». پژوهش‌نامۀ زبان ادبی. س۲ ش۱: ۹-۳۸.
DOI:10.22054/jrll.2024.81531.1096

سام‌خانیانی، علی‌اکبر و بخشایی‌زاده، محمد. (١٤٠٣). «تحلیل ابعاد گفتمان تساهل و مدارا در دیـوان حافظ شیرازی». مطالعات ایرانی. س٢٣، ش٤٦: ٣٠٩ - ٣٣٧.
DOI: 10.22103/jis.2024.22975.2583

صفوی، کورش. (۱۳۷۹). درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

ـــــــــــــ . (۱۳۸٤). فرهنگ توصیفی معنی شناسی. تهران: فرهنگ معاصر.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۹). نوشته‌های پراکنده؛ دفتر اول معنی‌شناسی. تهران: علمی.

عمید، حسن. (۱۳۸۸). فرهنگ عمید. تهران: فرهنگ اندیشمندان؛ آسیم.

گیررتس، دیرک. (۱۳۹۵). نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: علمی.

لاینز، جان. (۱۳۹۱). درآمدی بر معنی‌شناسی زبان. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: علمی.

مرتضی زبیدی، محمدبن محمد. (۱۳۸۵). تاج‌العروس من جواهر القاموس. بیروت: دارالهدایه.

مسبوق، سیدمهدی و غلامی‌یلقون‌آقاج، علی‌حسین. (۱۳۹۷). «نقد و بررسی شیوه‌های معادل‌یابی واژگانی در ترجمهٔ قرآن (با تکیه بر تحلیل مؤلفه‌های معنای واژگان)». پژوهشهای قرآنی. س۸٦ ش۲۳: ۱۰۲-۱۲۷. DOI: 10.22081/jqr.2017.47283.1516

مشکوة‌الدینی، مهدی. (۱۳۸۱). سیر زبانشناسی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

مصطفوی، حسن. (۱٤۳۰). التحقیق فی کلمات القرآن الکریم. بیروت: دار الکتب العلمیه.

معین، محمد. (۱۳۸۸). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.

نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۸۷). کلیله و دمنه. تصحیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: جامی.

نظری، راضیه. (۱٤۰۰). «تحلیل مولفه‌های معنایی واژگان حوزه طبیعت در نهج‌البلاغه با تکیه بر نظریه نشانداری». آموزش زبان، ادبیات و زبان شناسی. س ۸ ش ٤: ۲۰٤ - ۲۲۳. DOR: 20.1001.1.29809304.1400.4.2.10.9

نفیسی، علی‌اکبر. (۱۳۵۵). فرهنگ نفیسی. تهران: خیام.

References

Amid, H. (1388/2009). *Farhang-e Amid [Amid Dictionary].* Tehran: Asim. [In Persian]

Anvari, H. (1381/2002). *Farhang-e Bozorg-e Sokhan [The Great Sokhan Dictionary].* Tehran: Sokhan. [In Persian]

Azhari, M. b. A. (1421/2001). *Tahdhib al-Lughah [The Refinement of Language].* Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi. [In Arabic]

Dehkhoda, A. A. (1342/1963). *Lughat-nameh [Dehkhoda Dictionary].* University of Tehran. [In Persian]

Geeraerts, D. (1395/2016). *Nazariye-hā-ye Ma'ni-shenāsi-ye Vāzhegāni [Theories of Lexical Semantics]* (K. Safavi, Trans.). Tehran: Elmi. [In Persian]

Ibn Durayd, M. b. H. (1988). *Jamharat al-Lughah [The Multitude of Language]*. Beirut: Dar al-Ilm lil-Malayin. [In Arabic]

Ibn Manzur, M. b. M. (1416/1995). *Lisan al-Arab [The Tongue of the Arabs]*. Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi. [In Arabic]

Jawhari, I. b. H. (1376/1997). *Al-Sihah [The Authentic]*. Beirut: Dar al-Ilm lil-Malayin. [In Arabic]

Lyons, J. (1391/2012). *Darāmadi bar Ma'ni-shenāsi-ye Zabān [Introduction to Linguistic Semantics*] (K. Safavi, Trans.). Tehran: Elmi. [In Persian]

Masbuq, S. M., & Gholami Yalqun-Aghaj, A. H. (1397/2018). *Naqd va Barresi-ye Shive-hā-ye Mo'ādel-yābi-ye Vāzhegāni dar Tarjome-ye Qur'ān (Bā Takye bar Tahlil-e Molafheh-hā-ye Ma'nā-ye Vāzhegān) [Critique of Lexical Equivalence in Quran Translation (Based on Semantic Componential Analysis)]. Quranic Studies*, 23(86), 102–127. [In Persian] DOI: 10.22081/jqr.2017.47283.1516

Meshkat al-Dini, M. (1381/2002). *Sayr-e Zabānshenāsi [The Course of Linguistics*]. Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian]

Moein, M. (1388/2009). *Farhang-e Farsi [Persian Dictionary]*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Murtada al-Zabidi, M. b. M. (1385/2006). *Taj al-'Arus min Jawahir al-Qamus [The Crown of the Bride from the Jewels of the Qamus]*. Beirut: Dar al-Hidayah. [In Arabic]

Mustafawi, H. (1430/2009). *Al-Tahqiq fi Kalimat al-Qur'an al-Karim [Research on the Words of the Holy Quran]*. Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyyah. [In Arabic]

Nafisi, A. A. (1355/1976). *Farhang-e Nafisi [Nafisi Dictionary]*. Tehran: Khayyam. [In Persian]

Nasrollah Munshi, A. (1387/2008). *Kalila va Demna [Kalila and Demna]* (M. Minovi-Tehrani, Ed.). Tehran: Jami. [In Persian]

Nazari, R. (1400/2021). Tahlil-e Molafheh-hā-ye Ma'nāyi-ye Vāzhegān-e Hoze-ye Tabi'at dar Nahj al-Balagha bā Takye bar Nazariye-ye Neshandāri [Semantic Componential Analysis of Nature-Related Words in Nahj al-Balagha Based on Markedness Theory]. *Language, Literature, and Linguistics Education*, 8(4), 204–223. [In Persian] DOR: 20.1001.1.29809304.1400.4.2.10.9

Rastgoo, K., & Farzishoob, F. (1396/2017). Barresi-ye Ham-ma'nāyi dar Goftemān-e Qur'āni bar Pāye-ye Nazariye-ye Tahlil-e Molafheh'i [Synonymy in Quranic Discourse Based on Componential Analysis]. *Translation Studies in Arabic Language and Literature*, 7(16), 11–34.

[In Persian] DOI: 10.22054/rctall.2017.7813

Safavi, K. (1379/2000). *Darāmadi bar Ma'ni-shenāsi [An Introduction to Semantics]*. Tehran: Islamic Arts and Culture Research Center. [In Persian]

Safavi, K. (1384/2005). *Farhang-e Towsifi-ye Ma'ni-shenāsi [Descriptive Dictionary of Semantics]*. Tehran: Farhang-e Mo'aser. [In Persian]

Safavi, K. (1391/2012). *Neveshte-hā-ye Parākande: Daftar-e Sevvom, Zabān-shenāsi va Tarjome-shenāsi [Scattered Writings: Volume 3, Linguistics and Translation Studies]*. Tehran: Elmi. [In Persian]

Safavi, K. (1399/2020). *Neveshte-hā-ye Parākande: Daftar-e Avval, Ma'ni-shenāsi [Scattered Writings: Volume 1, Semantics]*. Tehran: Elmi. [In Persian]

Sam-Khaniyani, A. A., & Badavam, A. (1403/2024). Tahlil-e Molafheh'i-ye Ham-zamāni-ye Vāzhe-ye 'Shādmānegi' dar Kalila-va-Demna va Naqd-e Bāzgardāni-ye Ān dar Bāznevisi-hā-ye Mo'āser [Synchronic Componential Analysis of the Word "Joy" in Kalila and Demna and Critique of Its Rendition in Modern Adaptations]. *Pazhuheshname-ye Zaban-e Adabi*, 2(1), 9–38. [In Persian] DOI: 10.22103/jis.2024.22975.2583

Sam-Khaniyani, A. A., & Bakhshaizadeh, M. (2024). Tahlil-e Ab'ād-e Goftemān-e Tasāhol va Modārā dar Divān-e Hāfez-e Shirāzi [Analysis of the Dimensions of the Discourse of Tolerance and Forbearance in the Divan of Hafez Shirazi]. *Majale-ye Motāle'āt-e Irāni [Journal of Iranian Studies]*, 23(46), 309–337. [In Persian] DOI: 10.22103/jis.2024.22975.2583

استناد به این مقاله: بادوام، ایوب، صادقلو، نصرت‌الله. (۱۴۰۴). واکاوی مؤلفه‌های معنایی واژهٔ "مدارا" در *کلیله‌ودمنه بهرام‌شاهی*: یک تحلیل هم‌زمانی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۹)، ۱۸۳ - ۲۱۲. doi: 10.22054/jrll.2025.19203

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

فهرست مطالب

زیبایی‌شناسی کنایه در خسرو و شیرین ۹
علیرضا شعبانلو

نقش ساختار زبانی در شکل‌گیری روایت رمان؛ بررسی مدل کنشگرانه گرماس در تعامل با نظریه سوسور ۴۱
حمیدرضا اکبری، احمدرضا کیخای فرزانه، مصطفی سالاری

شگردهای زیبایی‌شناسانه زبان در غزل‌های سعدی ۷۹
کوروش کمالی سروستانی، فرح نیازکار

بررسی ساختاری سنت‌های ادبی در نظیره‌های *مخزن‌الاسرار* از قرن هفتم تا دهم هجری «برپایهٔ استعاره، تشبیه، تمثیل و کنایه» ۱۱۳
توران صفرپور، شهرزاد نیازی، عطامحمد رادمنش

کارکردهای انسجامی حروف ربط در اشعار قیصر امین‌پور ۱۴۷
مریم بختیاری

واکاوی مؤلفه‌های معنایی واژهٔ "مدارا" در *کلیله‌ودمنه* بهرام‌شاهی: یک تحلیل هم‌زمانی ۱۸۳
ایوب بادوام، نصرت‌الله صادقلو

* **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 آی‌آر زر 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 آی‌آر زر 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)

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

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

ـ متن اصلی مقاله بین ٦۰۰۰ تا ۸۰۰۰ واژه باشد(تعداد واژه‌های چکیده و منابع 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 آی‌آر لوتوس ١٤ تیره؛ متن فارسی مقاله به قلم آی‌آر زر ۱۳؛ منابع فارسی به قلم آی‌آر زر ۱۲؛ منابع لاتین به قلم Tims New Roman 11؛ و ترجمهٔ لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع به قلم Tims New Roman 11.

- عنوان تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس ۱۱؛ و متن تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس 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 با حروف کوچک بیاید.

- 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 (Tims New Roman 11 ORCID) ارائه شود.

- منابع فارسی با قلم آی‌آر زر 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 آی‌آر لوتوس 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 آی‌آر زر 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 آی‌آر زر ۱۲).

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 ۱ سانتی‌متر، 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 آی‌آر زر 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.
- فاصله گذاری 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 pt ۰ 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 نمونه گیری، 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 نتیجه گیری (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 آی‌آر زر ۱۱ حروف‌چینی شود.
- در صفحهٔ عنوان به‌ترتیب این موارد ذکر می‌شود: عنوان مقاله (قلم آی‌آر زر ۱۵ تیره)، نام نویسنده / نویسندگان (قلم آی‌آر کامپست ۱۲ تیره)، رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا سازمان وابسته (قلم آی‌آرکامپست ۱۰)، چکیده (۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه به قلم آی‌آر زر ۱۱)، کلیدواژه‌ها (۴-۷ واژه با ویرگول از یکدیگر جدا شوند به قلم آی‌آر لوتوس 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 (۴، ۳، ۲)، 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.

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. غفار برج‌ساز؛ د. حمید پولادی؛ د. محمدامیر جلالی؛ د. احسان چنگیزی؛ د. علی‌اکبر سام‌خانیانی؛ د. علی‌رضا شعبانلو؛ د. سهیلا صلاحی‌مقدم؛ د. یحیی طالبیان؛ د. راحله گندمکار؛ د. فرشته میلادی؛ د. ناصر نیکوبخت؛ د. بتول واعظ.

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

دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی

فصلنامهٔ علمی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

سال سوم، شمارهٔ ۹، بهار ۱۴۰۴

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
زهرا ابوالحسنی چیمه دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه تهران
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
علی حیدری استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
نگار داوری اردکانی دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
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
زهرا عباسی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
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 هاجر محمدنیا
صفحه‌آرا: فاطمه پیری

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