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

Literary Language Research Journal

Vol. 3, No. 11, Fall 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:

Ph.D. Zeinab Akbari, Ph.D. Ghaffar Borjsaz, Ph.D. Mohammadamir Jalali, Ph.D. Mohammadreza Hajibabaei, Ph.D. Ibrahim Khodayar, Ph.D. Seyyed Mahdi Dadras, Ph.D. Sare Zirak, Ph.D. Alireza Sha'banluo, Ph.D. Rahele Gandomkar, Ph.D. Gholamreza Mast'ali Parsa, Ph.D. Alireza Mozaffari, Ph.D. Batul Vae'z.

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

Manifestations of Body Language in the Communication Between Lover and Beloved in Khaqani's Ghazals.....9-50
Reyhaneh Davoudi, Mohammad Behnamfar

Techniques of Mirza Abdolqader Bidel for the Abstract Application of Alphabet Letters and Vocabulary in Poetry.....51- 81
Seyyed Mehdi Tabatabaei

A Stylistic Analysis of the Reduction of Ezafe Constructions and Its Role in Creating Syntactic Balance in Ohadi Maraghei's *Mantiq al-'Ushshaq*.....83-115
Mehdi Gharavi, Abbasali Vafaei

The Collapse of Meaning in Poetic Language: A Deconstructive Reading of Ahmad Shamlu's *The Death of Naseri* Based on Jacques Derrida's Theory.....117- 151
Reza Ghanbari Abdolmaleki

The Language of Tajalli and the Tajalli of Language: Representing Conceptual and Metaphorical Combinations of Tajalli in the Language of Ruzbehan Shirazi.....153 - 184
Hossein Taheri

Examining the Historical Evolution of Form in Persian Poetry up to Nima's Era Based on Tatarkiewicz's Theory..... 185- 213
Alireza Asadi

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 9-50
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87886.1192

ATU PRESS

Original research
Accept: 11/12/2025
Revise: 23/11/2025
Submit: 30/8/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Manifestations of Body Language in the Communication Between Lover and Beloved in Khaqani's Ghazals

Reyhaneh Davoudi *

PhD. Student in Persian Language and Literature (Lyrical Literature Branch), University of Birjand, Birjand, Iran.

Mohammad Behnamfar

Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Birjand, Birjand, Iran.

Abstract

Communication encompasses both verbal and nonverbal modalities. Within nonverbal communication, which possesses a broad scope and significantly greater influence than verbal communication, various manifestations of body language are evident. The present study, conducted through library research and employing a descriptive-analytical method, aimed to identify and extract specific elements of nonverbal communication in Khaqani's *ghazaliyat*. Furthermore, it sought to decipher the hidden messages and meanings the poet intended to convey through body language and to ascertain the nature of the relationship between the two principal characters of the *ghazaliyat*: the lover and the beloved. The research findings indicate extensive and diverse use of body language in Khaqani's *ghazaliyat*. Among the various aspects of body language, the poet paid particular attention to eye expressions (emphasizing crying), nonverbal gestures (emphasizing sighing), and lip expressions (emphasizing laughing and kissing). Approximately 65% of the nonverbal communication between the lover and the beloved in the *ghazaliyat* is dedicated to these three areas. Additionally, the use

*Corresponding Author: reyhaneh.davoudi@birjand.ac.ir

How to Cite: Davoudi, R., Behnamfar, M. (2025). Manifestations of Body Language in the Communication Between Lover and Beloved in Khaqani's Ghazals. *Literary Language Research Journal, 3(11),* 9-50. doi: 10.22054/jrll.2025.87886.1192

of combined movements and their impressive diversity (22 modes conveying 45 meanings), alongside various facial expressions and particular attention to facial color, are notable in Khaqani's *ghazaliyat*. The results reveal that the use of body language in Khaqani's *ghazaliyat* often signifies the lover's distance from the beloved or the beloved's refusal to engage in verbal communication with the lover.

1. Introduction

Body language, a fundamental component of human communication, conveys extensive information about emotions, feelings, and relationships alongside speech. In lyric poetry, particularly the Persian *ghazal*, this nonverbal layer assumes particular importance because the amorous experience often unfolds in a context where direct dialogue between the lover and beloved is either impossible or intentionally delayed. Under such circumstances, gaze, gesture, facial expression, and voice become meaningful and function as substitutes for speech. This study aims to analyze the functions and manifestations of body language and nonverbal communication in the *ghazals* of Khaqani.

The central research problem involves identifying the semiotic system of nonverbal messages exchanged between the lover and beloved in Khaqani’s poetry, as well as elucidating the role of these messages in shaping themes and emotional relations within the poems. Given that human communication is constructed not only through spoken language but also through bodily and vocal signs, the working hypothesis posits that a significant portion of the amorous discourse in Khaqani’s *ghazal* is conveyed not through explicit statements but through movements, bodily states, and nonverbal cues. This domain, therefore, may contribute to a more precise reading of the poems and reveal modes of emotional interaction between the amorous figures.

2. Method

This research employs a descriptive-analytical method based on a comprehensive reading of Khaqani’s *ghazals* and the identification of all instances where bodily action or physical state serves as a vehicle of meaning. Only examples were selected where a human agent

performed an act interpretable within the realm of nonverbal communication. The data were categorized according to body part, type of movement or posture, and implied meaning. The frequency of each category was examined to determine dominant patterns, semiotic relations, and the role of each group in constructing the emotional atmosphere of the poems. The final analysis was conducted contextually: the meaning and implication of each bodily movement or posture were interpreted in relation to the poem's amorous situation and its vertical structure, rather than as isolated units. This method was adopted to recognize the general pattern of body language in Khaqani and to demonstrate its contribution to the transmission of feeling and the dynamics of amorous interaction within his *ghazals*.

3. Theoretical Framework

The theoretical foundation of this research is based on Barbara Korte's perspective on body language as a semiotic system. In this approach, facial expressions, limb movements, and nonverbal vocalizations are considered meaningful carriers through which one may infer the emotional state and type of interaction between participants. This perspective is particularly compatible with the structure of the Persian *ghazal*, given that the beloved frequently occupies a position from which direct speech is withheld. The body thus enters the field as a substitute for verbal language. Within this framework, bodily behavior in poetry is regarded as a form of speech; every movement or posture is therefore read as a sign that produces meaning within the context of the *ghazal* and contributes to the construction and transmission of emotional experience.

4. Discussion and Analysis

The findings indicate that body language functions as a crucial element of meaning in Khaqani's *ghazals*. The most frequent occurrences involve the eyes, which is unsurprising, as the eye is traditionally conceived as the mirror of emotion. Crying appears as one of the most significant emotional signs, though its meaning is far from uniform: at times it expresses grief, at others longing or joy. Vocal nonverbal expressions rank second in importance. Sighing, lamentation, shouting, or wailing have primarily served as instruments

for expressing sorrow while simultaneously bridging the gap between amorous relation and direct speech. Voice elevates emotion from a muted state to a performative level, animating the *ghazal's* space.

The lips and mouth also play a vivid role. Laughter and kissing may signify kindness and union, seduction, joy, mockery, or devotion. This polysemy enables the representation of the complex and shifting relationship between the lover and beloved. Beyond these, there is considerable variety in composite gestures—movements produced by the simultaneous action of multiple body parts—such as biting the lip, placing the head on the feet, holding a finger between the teeth, or grasping a lock of hair. These gestures are theatrical, engaging the reader by prompting mental visualization of the scene.

From a thematic perspective, body language is especially employed to express separation from the beloved and the sorrow and anguish resulting from distance. In many poems, the beloved, instead of speaking, communicates only through body language: refusing to look, veiling the face, or turning away. These behaviors create emotional distancing, which mirrors the essence of the Persian *ghazal*—an amorous dynamic in which union is not guaranteed, and desire and separation continuously structure the relationship.

5. Conclusion

The study of body language in Khaqani's *ghazals* demonstrates that the poet extensively utilized the body's capacity as an artistic expression. Eyes, nonverbal vocalizations, lips, facial expression, and combined movements are all organized to convey meaning without explicit verbal expression. The diversity of gestures and the plurality of meanings attest to Khaqani's skill as an image-maker who constructs a theatrical structure in his poetry and invites the audience into active participation. His *ghazal* is a space where the body speaks.

Body language functions both as a medium for expressing feeling and as a device for marking emotional distance. This research shows that attention to bodily signs and nonverbal elements deepens our understanding of the lover–beloved relationship and clarifies Khaqani's visual and imaginative capacities in the *ghazal*. Such an approach may also prove productive for the study of other poets, since

the beloved's bodily behavior in Khaqani and the distancing mode of amorous interaction he represents have been widely institutionalized within the broader tradition of the Persian *ghazal*.

Keywords: Nonverbal Communication, Khaqani Shervani, Body Language, Lover and Beloved, Khaqani's Ghazaliyat.

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۶/۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۹/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۲۰
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۹-۵۰
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87886.1192

جلوه‌های زبان بدن در ارتباط عاشق و معشوق در غزلیات خاقانی

ریحانه داوودی * دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات غنایی)، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

محمد بهنام‌فر استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

چکیده

ارتباط از دو طریق کلامی و غیرکلامی حاصل می‌شود. در ارتباط غیرکلامی که دامنه‌ای گسترده دارد و تأثیرگذاری آن به‌مراتب بیش از کلام است، با جلوه‌های گوناگونی از کاربرد زبان بدن مواجهیم. پژوهش حاضر که به روشی توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است، بر آن بوده تا به‌صورت موردی به شناسایی و استخراج عناصر مختلف ارتباط غیرکلامی در غزل خاقانی بپردازد و پیام‌ها و مفاهیم نهفته‌ای را رمزگشایی کند که شاعر با استفاده از زبان بدن قصد انتقالشان را داشته است و از ورای آن‌ها به کشف نوع رابطهٔ بین دو شخصیت اصلی غزل (عاشق و معشوق) نائل شود. براساس یافته‌های تحقیق، دامنهٔ کاربرد زبان بدن در غزل‌های خاقانی بسیار گسترده و متنوع بوده است و توجه ویژهٔ شاعر از میان جلوه‌های گوناگون زبان بدن، به‌ترتیب به حالات چشم (با تأکید بر گریستن)، آواگری غیرکلامی (با تأکید بر آه کشیدن)، و حالات لب (با تأکید بر خندیدن و بوسیدن) معطوف بوده است و حدود ۶۵ درصد از ارتباطات غیرکلامی میان عاشق و معشوق در غزلیات، به این سه حوزه اختصاص داشتند. البته کاربرد حرکات ترکیبی و تنوع خیره‌کنندهٔ آن‌ها (۲۲ حالت برای انتقال ۴۵ معنی) و نیز حالات مختلف چهره و توجه خاص به رنگ رخسار نیز در غزل خاقانی تأمل‌برانگیز بوده است. باتوجه‌به بررسی‌های انجام‌شده، کاربرد زبان بدن در غزلیات خاقانی در بسیاری از موارد نشان‌دهندهٔ دوری عاشق از معشوق یا امتناع معشوق از برقراری ارتباط کلامی با عاشق بود.

کلیدواژه‌ها: ارتباط غیرکلامی، خاقانی شروانی، زبان بدن، عاشق و معشوق، غزلیات خاقانی.

* نویسندهٔ مسئول: reyhaneh.davoudi@birjand.ac.ir

۱. مقدمه

ویژگی اجتماعی بودن انسان‌ها سبب شده است که آن‌ها همواره در پیِ برقراری ارتباط با دیگران باشند. بخشی از این ارتباط شامل سخن گفتن به کمک اعضای بدن است. «حرکات بدن بدون تکیه بر واژگان به انتقال احساسات، امیال و هیجان‌ها می‌پردازد» (کونکه، ۱۳۹۲: ۱۸). زبان بدن گویاتر از هر واژه‌ای است که بر زبان می‌آوریم و ارتباط غیرکلامی نقشی اساسی در رفتار اجتماعی انسان ایفا می‌کند. باربارا کورت[1] در این باره می‌نویسد: «رفتار غیرکلامی مهم‌ترین نقش را در زندگی اجتماعی دارد. در هر شکلی از تعامل انسانی بخش بزرگی از سیگنال‌هایی که افراد آگاهانه یا ناخودآگاه ارسال یا دریافت می‌کنند، غیرکلامی هستند» (Korte, 1997: 26). درواقع، زبان بدن بازتاب بیرونی وضعیت احساسی فرد است. هر اشاره یا حرکتی می‌تواند نشانه‌ای ارزشمند برای درک احساس گوینده یا مخاطب باشد (پیز، ۱۳۹۵: ۳۴).

ارتباط غیرکلامی یا پیام‌رسانی بدن که در عرفان از آن با عنوان "زبان اشارت" یاد می‌شود، هنگامی روی می‌دهد که شخص به‌وسیلهٔ حالات چهره، لحن صدا، حالات چشم‌ها، ژست‌ها و حرکات بدنی، تماس‌های بدنی، آواگری غیرکلامی، حالت بدن (طرز ایستادن، نشستن و ...) فرد دیگری را تحت‌تأثیر قرار دهد (آرژیل، ۱۳۷۸: ۱۰ـ۱۲). کومار زبان بدن را کانال ارتباطی غیرکلامی و منحصربه‌فردی تعریف می‌کند که به یاری آن اطلاعاتی را منتقل می‌کنیم یا درونیات خود را با اشارات، حالات چهره یا حرکات بدن به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بیان می‌نماییم (۱۳۸۷: ۹)؛ به‌طور نمونه، سرخ شدن گونه‌ها از شرم غیرارادی است، اما بالا بردن ابروان به‌نشانهٔ پاسخ منفی عملی ارادی و آگاهانه است. بنابراین پیام‌ها و نمادهایی که ازطریق غیرِزبان ابلاغ می‌شوند زبان بدن هستند.

از میان انواع متون ادبی، شعر غنایی و به‌طور مشخص غزل براساس محتوای عاطفی و احساسی‌اش و برای بهتر به نمایش گذاشتن حالات روحی و هیجانات و درونیات شخصیت‌ها،

1. Barbara Korte

از نشانه‌های مختلفی کمک می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها توجه به پیام‌رسانی بدن و ارتباطات غیرکلامی میان عاشق و معشوق است و با تأمل در این زبانِ اشارات می‌توان به نوع تعامل بین عاشق و معشوق پی برد و جایگاه و احساس معشوق نسبت‌به عاشق را کشف کرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

باتوجه‌به جست‌وجوهای انجام‌شده، دربارهٔ زبان بدن و بازتاب آن در شعر شاعران چند پایان‌نامه در سال‌های اخیر نگاشته شده است که از آن جمله می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد:

ندرلو (۱۳۹۳) «زبان بدن در شاهنامهٔ فردوسی از جنگ نوشین‌روان با خاقان چین تا پایان شاهنامه» را بررسی کرده است. حسینی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «جایگاه زبان بدن در دلالت‌پردازی‌های غزل سعدی» به مطالعهٔ پیام‌رسانی‌های بدن در غزل سعدی در دو حوزهٔ نشانه‌های بصری و میزان فاصله پرداخته است. شکوری مستان‌آباد (۱۳۹۸) از منظر دانش نشانه‌شناسی به کاربرد زبان بدن نگریسته و «نشانه‌شناسی زبان بدن در هفت پیکر نظامی» را بررسیده است. «تحلیل و رمزگشایی زبان بدن در منظومهٔ خسرو و شیرین» به قلم فلاحتی (۱۳۹۹) نوشته شده است. «بررسی و تحلیل ارتباطات غیرکلامی در اشعار سنایی غزنوی و عطار نیشابوری» عنوان رسالهٔ دکتری نوروزی گنج‌آباد (۱۴۰۰) است که در آن شاخص‌های ارتباط غیرکلامی در شعر سنایی و عطار بررسی و با یکدیگر مقایسه شده‌اند.

در این حوزهٔ چند مقاله نیز به رشتهٔ تحریر درآمده است که غیر از مقالهٔ بهنام و دیگران (۱۳۹۳)، «گفتار بی‌صدا تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس»، سایر مقالات به‌صورت کلی و بدون ذکر آمار خاصی به بررسی زبان بدن پرداخته‌اند و از آن جمله‌اند: نیکدار اصل و احمدیانی پی (۱۳۹۵) «تحلیل ارتباطات غیرکلامی در بوستان سعدی»؛ محمودی و عبدی (۱۳۹۵) «ارتباطات غیرکلامی در گلستان سعدی»؛ افراخته و مدرسی (۱۳۹۹) «روابط غیرکلامی در غزلیات شمس»؛ اولادی قادیکلایی و پارسایی (۱۳۹۹)

«تحلیل ارتباطات غیرکلامی در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی» و نیز (۱۴۰۰) «تحلیل ارتباطات غیرکلامی در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی».

با وجود پژوهش‌هایی که در حوزهٔ زبان بدن و ارتباطات غیرکلامی در ادبیات صورت گرفته است، تاکنون جلوه‌های گوناگون بازتاب زبان بدن در غزل خاقانی که به گفتهٔ حمیدیان «یکی از حلقه‌های زنجیرهٔ تکامل غزل» فارسی به شمار می‌آید (۱۳۸۳: ۵۱) و ازنظر شمیسا در غزل‌سرایی فراتر از استادش، سنایی، رفته و به طرز تازه‌ای دست یافته است (۱۳۸۶: ۹۷) بررسی نشده است. ما در این پژوهش درپِی شناسایی و کشف انواع پیام‌رسانی بدن در غزلیات خاقانی هستیم.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

براساس دیدگاه باربارا کورت دربارهٔ زبان بدن (که مبنای نظری پژوهش حاضر است)، زبان بدن در متن ادبی به اَشکال مختلف ظاهر می‌شود و هریک بر نشانه‌های گوناگونی دلالت دارد. وضعیت بدنی، حالات چهره، ژست‌ها، رفتار چشمی، چه آگاهانه و چه ناخودآگاه، سرنخ‌هایی از ویژگی‌های شخصیتی، حالات ذهنی و روابط بین‌فردی در متن ادبی را در اختیار خواننده می‌گذارد. شخصیت متن ادبی می‌تواند از زبان بدن برای انتقال پیام استفاده کند یا کاربرد آن غیرعمدی باشد، در داخل یا خارج از یک تعامل اتفاق بیفتد و همراه با گفتار باشد یا جدا از آن (Korte, 1997: 6 & 35).

شاعران و ادیبان همواره متوجه تأثیر ارتباطات غیرکلامی بوده‌اند و بر این امر آگاهی داشته‌اند که زبان بدن نقشی انکارنشدنی در انتقال احساسات و مفاهیم، عمق بخشیدن به شخصیت‌ها و واقعی کردن آن‌ها دارد و به همین سبب در اشعار خود به این زبان دلالی عنایت ویژه‌ای داشته‌اند. کورت معتقد است زبان بدن باید به‌عنوان یک نظام دلالت مهم در متن ادبی شناخته شود و مهارت در استفاده از آن، جنبهٔ اساسی هنر نویسنده / شاعر را تشکیل می‌دهد و به تأثیر بالقوهٔ متن و گسترش مضمون کمک می‌کند (Korte, 1997: 4).

باتوجه‌به آنچه ذکر شد، در تعریف زبان بدن باید چنین گفت: حرکات و حالاتی از بدن که منتقل‌کنندهٔ پیامی هستند، زبان بدن خوانده می‌شود. در این پژوهش، به زبان بدن چنین نگریسته شده است.

روش پژوهش به این صورت بوده است: به شیوهٔ کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، ابتدا تمام غزلیات خاقانی مطالعه شد و قسمت‌هایی که عاشق یا معشوق عملی را با یک یا چند عضو بدن انجام داده بودند و آن عمل معنایی خاص داشت و برای انتقال پیام یا احساسی بود، استخراج و بسامد هرکدام محاسبه گردید. سپس براساس بسامد و انواع کاربرد زبان بدن در هر یک از بخش‌ها، نتایج تحقیق به دست آمد.

نکاتی که ذکر آن‌ها در این بخش ضروری است:

الف) بررسی‌های این پژوهش براساس تعریف پیش‌گفتهٔ "زبان بدن" انجام شد و فقط به بخش‌هایی پرداخته شد که در آن‌ها عملی انسانی به‌وسیلهٔ فاعلی انسانی و با یک یا چند عضو بدن صورت گرفته بود؛ به‌این‌ترتیب، از ابیات یا ترکیب‌هایی که در آن‌ها براساس ماهیت ادبی و بلاغی‌شان، فعلی انسانی به فاعلی مجازی نسبت داده شده بود، چشم‌پوشی شد. نویسندگان مقالهٔ حاضر بر این باور بوده‌اند که می‌توان این دسته از ترکیب‌ها و تصاویر را در پژوهش مفصل دیگری مطالعه کرد؛

ب) ازآنجاکه غزل خاقانی غالباً در محور عمودی و ارتباط ابیات با یکدیگر ساختاری قوی و مستحکم دارد، برای کشف نشانه‌ها به فحوای کلی هر غزل و ارتباط بیت مدنظر با ابیات قبل و بعدش توجه شد و معنا و مفهوم نهفته در پسِ هر یک از حالات و حرکات بدن براساس بافت کلام استخراج گردید؛

پ) چیدمان عناوین مربوط به اندام‌ها باتوجه‌به تأثیر روان‌شناختی هر عضو در انتقال عواطف و احساسات انجام شد؛

ت) ذیل حالت‌ها و حرکت‌های هر عضو بدن و در مقابلِ مفاهیم و معانی برخاسته از آن حالت یا حرکت، اعدادی ذکر شده است که بیان‌کنندهٔ میزان کاربرد آن در غزلیات خاقانی است.

۴. یافته‌ها

۴. ۱. غزل خاقانی و زبان بدن

اهمیت زبان بدن در انتقال معانی و مفاهیم ادبی به مخاطب انکارناشدنی است و ادبیات فارسی با زبان بدن آمیخته است. غزلیات خاقانی نمایشی شورانگیز از جلوه‌های عاطفی است؛ دنیایی سرشار از وجد و ذوق و عشق و مستی که به‌سان آیینهٔ دل اوست (معدن‌کن، ۱۳۸۲: ۳۰). شعر خاقانی سخنگوی راستین قدرت بیان و زبان اوست و به گفتهٔ ماهیار «جایگاه او را باید نزد مولانا و حافظ جست‌وجو کرد و در لابه‌لای مضامین آن دو شاعر پیدا کرد. [...]. خاقانی در ابداع صورت‌های خیال‌انگیز [...] کم‌نظیر است» (۱۳۸۸: ۷). گرچه غالباً توجه خاقانی‌پژوهان به زبان و بیان باشکوه و استوار قصاید او معطوف بوده است، باید اذعان کرد غزل خاقانی نیز در عین روانی و شیوایی، ازنظر زبانی و بلاغی در سطحی بالا قرار دارد و غزل‌سرایان بعد مانند مولوی و حافظ تحت‌تأثیر او بوده‌اند (ر.ک سجادی، ۱۳۷۴: ۲۰-۲۱). دشتی معتقد است شیوهٔ بیان و زبان او در غزلیات نرم و عاشقانه است «و ازحیث کیفیت، آینه‌ای بی‌غش‌تر برای منعکس کردن انفعالات او می‌گردد و مضمون‌های دقیق و تعبیرات ساده در آن‌ها زیاد است» (۱۳۵۷: ۲۴۷). ازنظر محتوا، بیشتر غزلیات او عاشقانه و در وصف زیبایی و فریبایی معشوق، غم و سوز و گداز هجران، شکوه و شکایت، آرزوی وصال و ... هستند (معدن‌کن، ۱۳۸۴: ۲۰).

شاید بتوان ادعا کرد که گستردگی و تنوع کاربرد زبان بدن در غزل خاقانی و معانی و احساسات منتقل‌شده از رهگذر آن، تا زمان شاعر بی‌سابقه بوده است. ماهیار معتقد است خاقانی درپِی تکرار مضامین پیشینیان در قالب لباسی نو نبوده است، بلکه قصد بیان یک مفهوم با تعابیر و تصاویر متنوع را داشته و این کار را بدون تکلف انجام داده است (۱۳۸۸: ۳۳). این موضوع در غزل او به‌خوبی آشکار است و شاید یکی از دلایل تنوع و تعدد ابیاتی که در آن‌ها با جلوه‌ای از زبان بدن مواجه هستیم همین باشد. «کارایی تصاویر خاقانی و توان آن‌ها در ایجاد ادراکات موردنظر شاعر» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۶۳) را در کاربرد گستردهٔ زبان بدن می‌توان مشاهده کرد. استفاده از ظرفیت‌های بسیارِ زبان بدن به شاعر کمک کرده است تا

بتواند با مخاطب ارتباطی عمیق‌تر برقرار کند و تأثیرگذاری کلام خود را بیشتر نماید. درواقع، کاربرد زبان بدن در شعر به‌نوعی سبب مشارکت خواننده می‌شود و در وی حسی تعاملی ایجاد می‌کند و او را به مجسم ساختن آن حالات بدنی پیش چشم خود ترغیب می‌کند. خاقانی در این مسیر بسیار موفق عمل کرده است و با بهره‌گیری از ظرفیت‌های ارتباطات غیرکلامی و حرکات و حالت‌های مختلف اعضای بدن، مفاهیم و احساسات مدنظرش را به‌شیوایی منتقل کرده است. در ادامه، به‌صورت موردی جلوه‌های گوناگون بازتاب زبان بدن در غزل خاقانی را برمی‌رسیم.

۴. ۲. حالات کلی چهره

احساسات هر فردی ابتدا در چهرهٔ او نمایان می‌شود. به گفتهٔ آرژیل، چهره مهم‌ترین و گویاترین کانال ابراز عواطف و احساسات است. برون‌فکنی‌های چهره را می‌توان در چنین انواعی طبقه‌بندی کرد: شادی، غم، شگفتی، خشم، تنفر / بی‌اعتنایی، ترس، اشتیاق، شرم، بی‌قراری، درد، ابهام، تردید (۱۳۷۸: ۱۳۸ و ۲۲۷). برای آنکه بتوان به‌صورت جزئی به جلوه‌های گوناگون زبان بدن در این مهم‌ترین و گسترده‌ترین کانال غیرکلامی انتقال عواطف پرداخت، به اجزای آن (لب‌ها، چشم‌ها و ابروان) به‌طور جداگانه پرداخته شده است. بنابراین، در این قسمت روی حالات کلی چهره (۴۰ مورد) در غزل خاقانی که شامل رنگ چهره، عرق بر چهره نشستن، چهره پوشاندن، چهره نمایان کردن، پُرچین شدن چهره، خاکین شدن چهره، گره در چهره افکندن، روی برگرداندن و روی بر خاک نهادن است، تمرکز شده و در نمایی کلی بسامد کاربرد هریک در جدول ۱ آمده است:

جدول ۱. بسامد کاربرد حالات چهره در غزلیات خاقانی

حالات چهره	بسامد	حالات چهره	بسامد
رنگ چهره	۱۶	خاکین شدن چهره	۲
عرق بر چهره نشستن	۴	گره در چهره افکندن	۱
چهره نمایان کردن	۷	روی برگرداندن	۲
چهره پوشاندن	۳	روی بر خاک نهادن	۲
پرچین شدن چهره	۳		

۴. ۲. ۱. رنگ چهره

۴. ۲. ۱. ۱. زردرویی

به‌نشانهٔ اندوه: ۳

رخ و سرشک من نگر که کرده‌ای چو سیم و زر تبارک الله ای پسر قوی‌ست کیمیای تو (۶۵۷)[۱]

به‌نشانهٔ ضعف و رنجوری: ۱۲

زرین رخم ز عشقت بی‌آب و سنگ مانده بر سنگ تو ندانم آب عیار من چه (۶۶۲)

۴. ۲. ۱. ۲. سرخی چهره

به‌نشانهٔ شادی: ۱

شکارم کرد زلف او چو آتش سرخ‌رخ زانم که در گردن کمند زلف دودآسای او دارم (۶۳۷)

۴. ۲. ۲. عرق بر چهره نشستن

به‌نشانهٔ شرم: ۴

خرمن عمر ای دریغ رفت به باد محال در خوی خجلت ز عمر از مژه پُرنم‌تریم (۶۲۶)

۴. ۲. ۳. رخ نمودن

به‌نشانهٔ لطف معشوق: ۵

گر نه شبستی رخش کی شودی بی‌نقاب ور نه می استی سرش کی شودی بی‌شغب (۵۵۳)

به‌نشانهٔ نمایان کردن زیبایی: ۲

چون روی تو بی‌نقاب گردد آفاق جمال برنتابد (۶۰۳)

۴. ۲. ۴. رخ پوشاندن

به‌نشانهٔ جفا کردن: ۳ رخ به زلف سیاه می‌پوشد (۶۰۷)

---

۱. به‌منظور پرهیز از تکرار مشخصات منبع و تقلیل کلمات، در پایان هر بیت صرفاً شمارهٔ صفحهٔ دیوان خاقانی به تصحیح سیدضیاءالدین سجادی (۱۳۸۲) ذکر شده است.

۴. ۲. ۵. پُرچین شدن چهره

به‌نشانهٔ ناامیدی و اندوه: ۳

روی چـــون آب کـــرده‌ام پُـــرچین　　کـــز تـــو رویـــم بـــه آب می‌نرســـد (۶۱۳)

۴. ۲. ۶. خاکین رخ بودن

به‌نشانهٔ غم و اندوه: ۲

خونین دلی به صبر سراندوده وز سرشک　　خاکین رخی چو کاه گل‌اندود می‌بریم (۶۲۸)

۴. ۲. ۷.گره در چهره افکندن

به‌نشانهٔ اخم کردن و خشمگین شدن: ۱

اگـــر بـــا غمـــت گـــرم در کـــار نـــایم　　ز دم‌هـــای ســـردم گـــره در بـــر افکـــن (۶۴۹)

۴. ۲. ۸. روی گرداندن (رخ پیچان شدن)

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و کم‌توجهی: ۱　　من سر نهم به پایش او روی تابد از من (۶۸۱)

به‌نشانهٔ شرم: ۱

گـــر بپـــیچم در کمنـــد زلـــف تـــو　　چـــون کمنـــد از شـــرم، رخ پیچـــان مشـــو (۶۵۷)

۴. ۲. ۹. روی بر خاک نهادن

به‌نشانهٔ خاکساری: ۲　　بر خاک نیم‌روی نهم پیش تو چو سگ (۵۷۳)

۴. ۳. حالات چشم، مژه و ابرو

کونکه دربارهٔ اهمیت چشم در ارتباط غیرکلامی می‌نویسد: «از بین همهٔ نشانه‌های زبـان بـدن، چشم‌ها به بهترین شکل ممکن افکار و احساسات ما را آشکار می‌کننـد و علـت آن اسـت کـه چشم‌ها در قدرتمندترین موقعیـت چهـره واقـع شـده‌اند» (۱۳۹۲: ۸۱). پیـز هـم معتقـد اسـت چشم‌ها می‌توانند بارزترین و دقیق‌ترین علامت آشـکارکنندهٔ ارتبـاط انسـان باشـند؛ زیـرا عضـو حساس بدن هستند و مردمک‌ها به‌طور غیرارادی عمـل می‌کننـد (۱۳۹۵: ۲۲۶). بـه‌بیان‌دیگـر،

«چشم‌ها آیینهٔ روح هستند [...] و دقیق‌ترین علائم را در ارتباطات انسانی مخابره می‌کنند» (کومار، ۱۳۸۷: ۶۱). آن‌ها می‌توانند معانی عمیق‌تری را ـ نسبت‌به رابطهٔ کلامی ـ به مخاطب منتقل کنند. مهم‌ترین عضو در صورت یک فرد، چشم‌های او هستند و این عضو بدن مخصوصاً میان عاشقان می‌تواند گویاتر از هر زبانی باشد و به قول هـ. الف. سایه، «زبانِ عاشقان، چشم است و چشم از دل نشان دارد» (ابتهاج، ۱۳۹۶). با نگاه می‌توان ابراز عشق کرد یا کسی را از خود طرد کرد، یا بستن چشم‌ها می‌تواند به‌نشانهٔ عدم‌علاقه به گفت‌وگو با طرف مقابل یا خود را از او برتر دیدن باشد (بیدارمغز، ۱۳۹۲: ۵۰). خاقانی به زبان چشم‌ها توجهی ویژه داشته و در موارد متعدد و متنوعی (۱۴۵ بار) از آن استفاده کرده است که پرتکرارترین آن‌ها "گریستن" به دلایل مختلف بوده است. فراوانی کاربرد هر یک از حالات چشم در جدول ۲ آمده است:

جدول ۲. بسامد کاربرد حالات چشم در غزلیات خاقانی

حالات چشم	بسامد	حالات چشم	بسامد
گریستن	۱۱۲	غمزه	۱۵
چشم دزدیدن	۶	چشمِ نژند	۱
چشم از دیدار نگسستن	۱	اشارات چشم	۱
چشمِ شوخ	۸	نگاه کردن به آیینه	۱

۴. ۳. ۱. گریستن

به‌نشانهٔ اندوه و درد: ۹۹

در اشک گرم غرقم و بنگاه سوخته (۵۵۴) چون شمع ریزم از مژه زرد آب آتشین (۵۶۴)

به‌نشانهٔ حسرت: ۲

ز هر اشکی که از رشکت فروبارم به هر باری کنارم کم ز دریایی نمی‌بینم، نمی‌بینم (۶۴۶)

به‌نشانهٔ افسوس و شرم: ۱

خرمن عمر ای دریغ رفت به باد محال در خوی خجلت ز عمر از مژه پُرنم‌تریم (۶۲۶)

به‌نشانهٔ شادی: ۱۰

سرشک من به رقص افتاد بر نطع زر از شادی چو جانم در سماع آمد که یارب وصل یار است این (۶۵۴)

۴. ۳. ۲. چشم دزدیدن / چشم از چیزی دوختن

به‌نشانهٔ نادیده گرفتن و صرف‌نظر کردن: ۲

از سر غیرتِ هوا چشم ز خلق دوختم پردهٔ روی تو شدم پردهٔ من چرا دری؟ (۶۸۷)

به‌نشانهٔ نامهربانی: ۱ زان پس به چشم رحمت بر ما نظر نداشت (۵۵۸)

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و کم‌توجهی: ۲

رحم کن رحم، نظر باز مگیر لطف کن لطف، خبر باز مگیر (۶۱۹)

به‌نشانهٔ ترس از آشکار شدن عشق: ۱

چشم از تو می‌بدزدم پیش رقیب گویی چشم بدم که ماندم از تو نظربریده (۶۶۰)

۴. ۳. ۳. چشم از دیدار نگسستن

به‌نشانهٔ شیفتگی و علاقه: ۱

تن چو جان از دیده نادیدار ماند دیده ز آن دیدار نگسستی هنوز (۶۲۱)

۴. ۳. ۴. چشم شوخ

به‌نشانهٔ فتنه‌انگیزی و افسونگری: ۸ .....دیدهٔ شوخ تو را کشتن خلق آیین شد (۵۶۲)

۴. ۳. ۵. غمزه

به‌نشانهٔ افسونگری، فریبندگی و فریبکاری: ۱۵ در غمزهٔ جادوی او نیرنگ رنگارنگ بین (۶۲۱)

۴. ۳. ۶. چشم نژند

به‌نشانهٔ اندوه و افسردگی: ۱ نامزد خرّمی چشم نژند تو باد (۵۸۷)

۴. ۳. ۷. اشارات چشم

به‌نشانهٔ سخن گفتن پنهانی و با چشم: ۱

من مخمور اگر مستم ز چشم یار می‌دانم مرا از من جدا کرده اشارت‌های پنهانش (۶۲۴)

۴. ۳. ۸. نگاه کردن به آیینه

به‌نشانهٔ تنهایی: ۱

چون هم‌جنسی کنم تمنا بر آینه چشم برگمارم (۶۲۶)

۴. ۴. حالات لب، دهان و دندان

لب و دهان علاوه‌بر نقش اساسی‌ای که در برقراری ارتباط کلامی دارند، در ارتباطات غیرکلامی هم بسیار مهم‌اند. لب‌ها و حالات آن‌ها می‌توانند گویای احساسات و حرف‌های مهمی باشد. انسان‌ها در روابط بین‌فردی خود از لب‌ها برای بیان عواطف مختلفی کمک می‌گیرند؛ به‌طور مثال، برای بیان عشق و علاقه از بوسه یا برای ابراز احساسات گوناگون از خنده استفاده می‌کنند. لوئیس دربارهٔ تغییر دلایل و نشانه‌های خنده در طول حیات یک فرد می‌نویسد: نوزادان از خنده برای نشان‌دادن علاقه و ذوق و هیجان خود استفاده می‌کنند، اما هرچه بزرگ‌تر می‌شوند، تعبیر خنده‌هایشان پیچیده‌تر می‌شود. بزرگسالان از خنده برای بیان انواع و اقسام احساسات، از قبیل شادی، اضطراب، تردید، ناراحتی و حتی خشم پنهان استفاده می‌کنند (۱۳۸۱: ۱۲۹). خاقانی در غزلیات برای انتقال بسیاری از مفاهیم و عواطف از حالات مختلف لب‌ها استفاده کرده (۷۱ مورد) و به بیان معانی و احساساتی مانند عشق و علاقه، ارادت، ترس، تعجب، شادی، اندوه، ناامیدی و ... پرداخته است. بسامد کاربرد هر یک از حالات لب در جدول ۳ آمده است:

جدول ۳. بسامد کاربرد حالات لب در غزلیات خاقانی

حالات لب	بسامد	حالات لب	بسامد
خندیدن	۲۲	لب گشودن	۹
باز ماندن دهان	۱	لب بستن	۱۱
بوسیدن	۲۶	کبود بودن لب	۲

۴. ۴. ۱. خندیدن

به‌نشانهٔ شادی: ۲ خوش بخندم چو زلف او بینم (۵۷۳)

به‌نشانهٔ دلربایی: ۱۳

آن لعل شکرخنده گر از هم بگشایی حقا که به یک خنده دو عالم بگشایی (۶۷۰)

به‌نشانهٔ روی گشاده و شاد در عین اندوه و سختی: ۱

غصهٔ تلخ از درون خندهٔ شیرین زنیم روی ترش چون کنیم نز گل تر کمتریم (۶۲۶)

به‌نشانهٔ شرم: ۱

چون لعل تو بیند اشک خاقانی از شرم چو گل به پوست درخندد (۵۸۴)

به‌نشانهٔ درد و اندوه: ۱

عاشق همه زهر خندد از عشقت گر عشق این است ازین بتر خندد (همان‌جا)

به‌نشانهٔ تمسخر و خود را برتر دیدن: ۴

لعلت به شکرخنده بر کار کسی خندد کو وقت نثار تو بر تو شکر افشاند (۵۷۷)

۴. ۴. ۲. دهانِ باز

به‌نشانهٔ تعجب و شگفتی: ۱

خاقانی‌ای که بستهٔ بادام چشم توست چون پسته بین گشاده‌دهان در برابرت (۵۶۵)

۴. ۴. ۳. بوسیدن

به‌نشانهٔ وصل: ۵ به بوسهٔ مهر نوش او شکستم (۵۵۲)

به‌نشانهٔ لطف معشوق: ۱۴ درد دل ما به بوسه بردی (۶۷۰)

۴. ۴. ۳. ۱. تلاش برای بوسیدن

به‌نشانهٔ علاقه و عشق: ۲

قصد لب تو کردم زلف تو گفت هی هی از هجر غافلی که دمار از جهان برآرد (۶۱۰)

۴. ۴. ۳. ۲. خاک‌بوسی (آستان‌بوسی)

به‌نشانهٔ ارادت و خاکساری: ۴

تـا لـب مـن خـاک‌بوس کـوی توسـت هـر دم از لـب بـوی جـان می‌آیـدم (۶۳۴)

۴. ۴. ۳. ۳. دوری کردن لب از بوسه

به‌نشانهٔ ترس: ۱

لبش زنهار می‌کرد از لبم گفتم: معاذالله قصاص خون همی‌خواهم چه جای زینهار است این (۶۵۵)

۴. ۴. ۴. لب گشودن (زبان گشودن)

به‌نشانهٔ حرف زدن: ۱

دل گم شد از من بی‌سبب برکن چراغ و دل طلب چون یافتی بگشای لب کاینک دل غمناک تو (۶۵۶)

به‌نشانهٔ شادی و شوق: ۱

چه عذر آرم که نگشایم زبان بسته چون بلبل که آن گلبرگ بی‌خارم چنان آمد که من خواهم (۶۳۶)

به‌نشانهٔ لطف معشوق: ۷ بگشا صدف یعنی دهن بفشان گهر یعنی سخن (۶۶۶)

۴. ۴. ۵. لب بستن و سکوت

به‌نشانهٔ تلاش برای آزارندادن معشوق: ۱

خاقانی ایـن بگفـت و بسـت از سـخن زبـان را تا ناگهی نباید کـز تـو فغـان بـرآرد (۶۱۰)

به‌نشانهٔ ترس: ۱

قفلی کـه از وفـای تـو بـر سـینه داشـتم اکنـون ز بـیم خصـم تـوام بـر دهـان فتـاد (۶۱۴)

به‌نشانهٔ غم و اندوه: ۳

از بـــرونم زبـــان فروبنـــدد از درونـــم فغـــان برانگیـــزد (۶۱۵)

به‌نشانهٔ ناامیدی: ۱

زین خواندن بی‌حاصل لب بستم و بـس کـردم هم کم شنوی دانم گر بیشـترت خـوانم (۶۳۷)

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و کم‌محلی: ۲

خاموشـــی لعـــل او چـــه می‌بینـــی جمّاشـــی چشـــم پُـــرعتیبش بـــین (۶۵۴)

به‌نشانهٔ حیرت و شگفتی: ۱ ای عاقلان را بارها بر لب زده مسمارها (۶۶۱)

به‌نشانهٔ ناچاری: ۱

خود پرده‌ام دراندم و خود گویدم کـه هـان خاقانیا خموش که جای نفیـر نیسـت (۵۶۱)

به‌نشانهٔ قانع و راضی بودن: ۱

گلهٔ فراق گفتیم نـه نیـک رفـت باللـه به کرشمه مُهر برنِـه پـس از ایـن زبـان مـا را (۵۵۰)

۴. ۴. ۶. بنفشه‌رنگ (کبود) بودن لب

به‌نشانهٔ تب داشتن: ۲ لب‌ها بنفشه‌رنگ‌تر ز تب‌های بی‌قرار (۶۱۷)

۴. ۵. حرکات دست

در زبان بدن، دست‌ها ازنظر اهمیت پس از چهره و اجـزای آن قـرار دارنـد. «بعـد از صـورت، دست‌ها بسیار گویا هستند. ما از دست‌ها بـرای تقویـت کـلام و گـاه بـه‌جـای کـلام اسـتفاده می‌کنیم» (کومار، ۱۳۸۷: ۱۷). در کتاب‌های زبان بـدن، حـالات گونـاگون و بسـیاری بـرای دست‌ها برشمرده شده است کـه البتـه بیشـتر آن‌هـا به‌صـورت حرکـات ترکیبـی هسـتند؛ یعنـی حرکاتی که از ترکیب و همراهی دست با سایر اعضای بدن حاصل می‌شوند؛ مانند دسـت زیـر چانه گذاشتن، انگشت در گوش گذاشتن و ... . ازآنجاکه در غزل‌های خاقانی بیشتر حرکاتی که برای دست مطرح شده است به‌شکل ترکیبی هستند، ما به ایـن حرکـات ترکیبـی در بخشـی جداگانه خـواهیم پرداخـت. البتـه نمونـه‌هایی از حرکـات دسـت به‌صـورت مسـتقل نیـز دیـده می‌شوند (۱۲ مورد) که از این قرارند:

جدول ٤. بسامد کاربرد حرکات دست در غزلیات خاقانی

حرکات دست	بسامد	حرکات دست	بسامد
دست به آسمان بلند کردن	۱	شانه بالا انداختن	۱
دست گرفتن	۲	بشکن زدن	۱
دست در دامن زدن	۲	نام کسی بر بازو نگاشتن	۱
دستِ سنگ‌انداز	۳	انگشت نهادن	۱

۴. ۵. ۱. دست به آسمان بلند کردن

به‌نشانهٔ مناجات و استغاثه: ۱

گر مرا روزی ز وصلش بر زمین پای آمدی　　کی همه شب دست از او بر آسمانستی مرا (۵۵۱)

۴. ۵. ۲. دست گرفتن

به‌نشانهٔ یاری کردن: ۱　　دست گیریدم تا دست به زلفش بزنم (۶۴۳)

به‌نشانهٔ جفا کردن: ۱

دست و ساعد گرفته دونان را　　بگذری بازوی وفا شکنی (۶۶۷)

۴. ۵. ۳. دست در دامن زدن

به‌نشانهٔ متوسل شدن و یاری خواستن: ۲

کارم از دست شد ز دست فراق　　دست در دامنت زدم دریاب (۵۵۳)

۴. ۵. ۴. دستِ سنگ‌انداز

به‌نشانهٔ طرد کردن و آزار رساندن: ۳

گفتی که از سگان که‌ای؟ از سگان تو　　کآسیب دست سنگ‌فشان تو می‌خورم (۶۲۷)

۴. ۵. ۵. شانه بالا انداختن

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و مهم نبودن: ۱　　گویمت کامروز جانم رفت دوشی بر زنی (۶۹۲)

۴. ۵. ۶. انگشت‌زنان (در حال انگشت زدن، در حال بشکن زدن)

به‌نشانهٔ شادی: ۱

از دست غم هجر به زنهار وصالش　　انگشت‌زنان رفتم و زنهار نپذرفت (۵۶۳)

۴. ۵. ۷. نام کسی بر بازو نگاشتن

به‌نشانهٔ اظهار علاقه: ۱

نـی نـی بـه زرق مهـرهٔ مـارم دگـر مبنـد بـر بـازویی کـه نـام خسـانش نگاشـتی (۶۸۰)

۴. ۵. ۸. انگشت نهادن

به‌نشانهٔ نوازش کردن و لطف معشوق: ۱

چـون زخـم رسـد بـه طشـت بخروشـد انگشـت بـر او نهـی بیاسـاید (۵۸۰)

۴. ۶. حرکات و حالات سر و گوش

به گفتهٔ لوئیس، حرکات سر «می‌توانند خواسته‌های شما را آشکار ساخته، پیام پنهان در واژه‌ها را تشدید کـرده و اظهارنظرهـا را موردحمایـت یـا نقـد قـرار دهنـد» (۱۳۸۱: ۵۳). خاقـانی در غزلیات خود از حرکات سر در ۱۷ مورد برای بیان مفاهیمی ماننـد بی‌اعتنـایی، ارادت، افتخـار، تعظیم، شرمساری و ... بهره برده است. در نمایی کلی، فراوانی کاربرد این حالات و حرکـات چنین است:

جدول ۵. بسامد کاربرد حالات سر در غزلیات خاقانی

حالات سر	بسامد	حالات سر	بسامد
سر فرود آوردن	۵	سر بر زمین نهادن	۳
سر بلند نکردن	۱	سر برگرداندن	۱
سر بلند کردن	۱	حلقه به گوش بودن	۵
سر داخل نکردن	۱		

۴. ۶. ۱. سر فرود آوردن (سر افکندن)

به‌نشانهٔ تعظیم و اطاعت: ۲

چند آوری چو شـمس فلـک هـر شـبانگهی سر بر زمین بـه خـدمت یـاران بی‌وفـا (۵۵۱)

به‌نشانهٔ شرمساری: ۳

جان تحفهٔ او کردم هم نیست سـزای او زین‌روی سر از خجلت افکنده همـی‌دارم (۶۴۶)

۴. ۶. ۲. سر بلند نکردن

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و بی‌توجهی: ۱ گر بوسه زنم پایت سر بر نکنی دانم (۶۳۵)

۴. ۶. ۳. سر بلند کردن

به‌نشانهٔ افتخار و بزرگی: ۱

از پـای پاسـبانت بوسـی کـنم گـدایی و آن‌گـاه سـر بـرآرم کاینسـت پادشـایی (۶۷۴)

۴. ۶. ۴. سر داخل نکردن

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و مهم نبودن: ۱

گه‌گه زنی از شوخی حلقـهٔ در خاقـانی خانه همه خون بینی، سـر در نکنـی دانـم (۶۳۶)

۴. ۶. ۵. سر بر زمین نهادن

به‌نشانهٔ ارادت و خاکساری: ۳

خاقـــانی‌وار بـــر ســـر کویـــت ســـــر بـــــنهم و هـــــیچ درنیندیشـــــم (۶۴۵)

۴. ۶. ۶. سر برگرداندن

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و بی‌توجهی: ۱

مگـــردان ســـر ز مـــن تـــا خـــون چشـــمم ســـــوی دل بـــــازگردانم ز دیـــــده (۶۶۴)

۴. ۶. ۷. حلقه به گوش بودن

به‌نشانهٔ بندگی و اطاعت: ۵ بر درش حلقه به گوشم چو درش (۵۷۱)

۴. ۷. حالات مو

مو یکی از قسمت‌هایی است که در حوزهٔ زبان بدن، ذیل زیبایی و آرایش به آن توجه می‌شـود. در ادبیات، گیسو و موی معشوق از عناصر مهم محسـوب می‌شـود کـه غالبـاً جنبـهٔ دلفریبـی و زیبایی آن موردتوجه شاعران و نویسندگان بوده است. از منظر پیام‌رسانی بدنی، خاقـانی ۲۲ بـار به حالات زلف اشاره کرده و در اکثر موارد قصد بیان دلربایی و فریبندگی آن را داشته است.

جدول ۶. بسامد کاربرد حالات مو در غزلیات خاقانی

حالات مو	بسامد	حالات مو	بسامد
تاب دادن زلف	۱۲	زلف برافشاندن	۱
زلف بر قبا انداختن	۱	لرزیدن زلف	۴
زلف از زیر کلاه بیرون آمدن	۱	زلف پوشاندن	۱
زلف به دامان ریختن	۲		

۴. ۷. ۱. تاب دادن و خم کردن زلف

به‌نشانهٔ فریبندگی و دلربایی: ۱۲

چون مار کنی زلفین، وز پرده برون آیی ناگه بزنی زخمی چون کژدم و بگریزی (۶۸۸)

۴. ۷. ۲. زلف بر قبا انداختن

به‌نشانهٔ دلربایی: ۱

زره زلف بر قبا شکنی (۶۶۷)

۴. ۷. ۳. زلف از زیر کلاه بیرون آمدن

به‌نشانهٔ دلربایی: ۱

پرّان شود ز زیر کله زاغ زلف تو تا برپرد ز بر دل من چون کبوتری (۶۸۲)

۴. ۷. ۴. گیسو به دامان ریختن

به‌نشانهٔ دلربایی: ۲

بند قبا باز آمده گیسو به دامان تا کجا (۵۴۹)

۴. ۷. ۵. زلف برافشاندن

به‌نشانهٔ دلربایی: ۱

دل‌ها به خروش آید چون زلف برافشاند جان‌ها به سجود آید چون پرده براندازد (۵۷۸)

۴. ۷. ۶. لرزیدن زلف

به‌نشانهٔ دلربایی و افسونگری: ۴

سنبلش لرزد و گل خوی ریزد آن خوی و لرزهٔ بی‌تب چه خوش است (۵۷۱)

۴. ۷. ۷. زلف پوشاندن

به‌نشانهٔ جفا کردن: ۱ طرّه زیر کلاه می‌پوشد (۶۰۷)

۴. ۸. حالات و حرکات پا

حالت قرار گرفتن پاها می‌تواند گویای انواعی از احساسات و پیام‌ها باشد؛ مثل فریبکاری و عدم آرامش در شرایطی که فرد پاهای خود را به‌طور مداوم روی هم می‌اندازد و آزاد می‌کند (کونکه، ۱۳۹۲: ۲۴۷). البته در غزل خاقانی غالباً موارد مربوط به حالات پا ــ مانند حالات دست ـ در حوزهٔ حرکات ترکیبی قرار می‌گیرند و شاعر به این جنبه از زبان بدن فقط دو بار به‌صورت مجزا اشاره کرده است:

جدول ۷. بسامد کاربرد حالات پا در غزلیات خاقانی

حالات پا	بسامد	حالات پا	بسامد
هم‌زانوی کسی نشستن	۱	پای خاکین کردن	۱

۴. ۸. ۱. هم‌زانوی کسی نشستن

به‌نشانهٔ همنشینی و همراهی: ۱ تا ز دستم رفت و هم‌زانوی نااهلان نشست [...] (۶۵۰)

۴. ۸. ۲. پای خاکین کردن

به‌نشانهٔ قدم رنجه کردن و لطف معشوق: ۱

پای خاکین کن درآ کز چشم خونین هر نفس گوهر اندر خاک پایت رایگان خواهم فشاند (۵۹۷)

۴. ۹. حرکات ترکیبی

معمولاً پیام‌ها و معانی‌ای که ازطریق اعضای بدن منتقل می‌شوند، به یک عضو منحصر نمی‌شوند و در بسیاری از مواقع، دو یا چند عضو بدن به‌صورت ترکیبی برای انتقال احساس یا پیامی مورداستفاده قرار می‌گیرند. خاقانی به حرکات ترکیبی توجهی ویژه داشته و وسیع‌ترین و متنوع‌ترین گسترهٔ کاربرد زبان بدن در غزل او متعلق به این بخش است (۴۵ مورد در ۲۲ حالت):

جدول ۸. بسامد کاربرد حرکات ترکیبی در غزلیات خاقانی

حرکات ترکیبی	بسامد	حرکات ترکیبی	بسامد
انگشت به دندان ماندن	۲	گاز گرفتن بازو	۱
بر سر زدن	۱	پشت دست خاییدن	۴
انگشت در گوش گذاشتن	۱	مژه بر ابرو زدن	۲
بوسیدن پا	۵	زلف در دست گرفتن	۴
بوسه زدن بر یال و پا	۱	به انگشت اشک از مژگان برگرفتن	۱
بوسیدن دست	۲	پنهان کردن گوش زیر زلف	۱
سر بر زانو نهادن	۱	خاک بر سر بیختن	۱
سر بر پا نهادن	۳	شانه کردن زلف	۱
دست بر زانو نشستن	۱	طرّه بریدن	۲
رخ به ناخن کندن	۱	دست را به خنجر بریدن	۱
لب به دندان گزیدن	۸	آیینه جلوی چهره گرفتن	۱

۴. ۹. ۱. انگشت به دندان ماندن (انگشت گزیدن)

به‌نشانهٔ شگفتی و حیرت: ۱

هرکه یک دم آب دندان تو دید　　تا ابد انگشت بر دندان بماند (۶۲۰)

به‌نشانهٔ حسرت: ۱

انگشت‌گزم کرد چه سود تو که دارم　　دندان‌گز تشریف‌رسان سگ کویت (۵۷۵)

۴. ۹. ۲. بر سر زدن

به‌نشانهٔ بی‌قراری و درماندگی: ۱

پیش من از عشق بر سر می‌زند　　پس هم اندر پی، پی من می‌کند (۶۰۸)

۴. ۹. ۳. انگشت در گوش گذاشتن

به‌نشانهٔ نشنیدن: ۱

از نالهٔ من رقیب در گوش　　انگشت خدای خوان نهاده است (۵۵۵)

۴. ۹. ۴. بوسیدن پا

به‌نشانهٔ ارادت: ۴　　چون پای او ببوسم جانم برِ لب آید (۶۱۵)

به‌نشانهٔ خاکساری و اطاعت: ۱

نـیم‌رو خـاکین چـو بوسـم پـای تـو　　بـر سـر از تـو تـاج تمکـین آورم (۶۴۴)

۴. ۹. ۵. بوسه بر پا و یال زدن

به‌نشانهٔ ارادت و علاقه: ۱

ناقـه‌ای کـو پـای بـر یـالش نهـد　　بوسـه‌گه هـم پـای و هـم یـالش کـنم (۶۳۸)

۴. ۹. ۶. دست بوسیدن

به‌نشانهٔ احترام و ارادت: ۱

اگر به خدمت دست تو دررسد لب مـن　　ز دست‌بوس تو یا رب چه دستگاه نهـم؟ (۶۳۱)

به‌نشانهٔ خواهش کردن: ۱

دست مقامر ببوس، نقـش حریفـان بخـواه　　بزم صبوحی بسـاز، نـزل دگرگـون بیـار (۶۱۹)

۴. ۹. ۷. سر بر زانو نهادن

به‌نشانهٔ اندوه و عزلت‌گزینی: ۱　　من چون بنفشه بر سر زانو نهاده سر (۶۱۷)

۴. ۹. ۸. سر بر پا نهادن

به‌نشانهٔ خاکساری و ارادت: ۳　　من سر نهم به پایش او روی تابد از من (۶۸۱)

۴. ۹. ۹. دست بر زانو نشستن (چمباتمه زدن)

به‌نشانهٔ غم و حسرت: ۱

تا ز دستم رفت و هم‌زانوی نااهلان نشست　　شد کبود از شانهٔ دست آینهٔ زانوی مـن (۶۵۰)

۴. ۹. ۱۰. رخ به ناخن کندن

به‌نشانهٔ شگفتی و حیرت: ۱

بکنند رخ به ناخن بگزند لب به دندان　　همه ساحران بابل ز دو چشم شوخ شنگش (۶۲۳)

۴. ۹. ۱۱. لب به دندان گزیدن (لب خاییدن)

به‌نشانهٔ شگفتی و حیرت: ۱

بکنند رخ به ناخن بگزند لب به دندان همه ساحران بابل ز دو چشم شوخ شنگش (همان)

به‌نشانهٔ اشتیاق زیاد و از خود بی‌خود شدن: ۴

ز بس کز زخم دندانم برآمد آبله‌اش بر لب رقیبش گفت پندارم لب تبخاله‌دار است این (۶۵۴)

به‌نشانهٔ اظهار تأسف کردن: ۱

لب به دندان فروگزد یعنی رطب از استخوان به کس نرسد (۵۹۱)

به‌نشانهٔ حسرت: ۱

بنده تا دید سیم دندانت لب همه ز آرزوی زر خاید (۵۸۹)

به‌نشانهٔ اضطراب و نگرانی: ۱

برفتم دست و لب خایان که یا رب چه تب بود اینکه در جانان اثر کرد (۵۷۸)

۴. ۹. ۱۲. گاز گرفتن بازو

به‌نشانهٔ شیفتگی و از خود بی‌خود شدن: ۱

بندهٔ دندان خویشم کو به گاز نقش یاسین کرد بر بازوی تو (۶۵۸)

۴. ۹. ۱۳. پشت دست خاییدن

به‌نشانهٔ افسوس و حسرت: ۲

من بخایم پشت دست از غم که او از روی شرم پشت پای خویش بیند تا نبیند روی من (۶۵۰)

به‌نشانهٔ ترس و نگرانی: ۲

هرکه او پای‌بست روی تو شد پشت دست از نهیب سر خاید (۵۸۹)

۴. ۹. ۱۴. مژه بر ابرو زدن

به‌نشانهٔ نه گفتن و جواب منفی: ۲

رقیب آمد که بیرونش کنم مژگان بر ابرو زد که این مایه ندانی تو که ما را یار غار است این (۶۵۵)

۴. ۹. ۱۵. زلف در دست گرفتن (به زلف دست زدن)

به‌نشانهٔ عشق و علاقه: ۴ چون زلف یار گیرم دستم به یا رب آید (۶۱۵)

۴. ۹. ۱۶. به انگشت اشک برگرفتن از مژگان

به‌نشانهٔ اشک باارزش: ۱

شد ناخن من سفته ز بس کز سر مژگان انگشت مرا پیشه شد الماس‌ربایی (۶۶۹)

۴. ۹. ۱۷. پنهان کردن گوش زیر زلف و زیور

به‌نشانهٔ بی‌اعتنایی و نشنیدن: ۱

گوش زیر زلف و زیور زان نهان داری که آه نشنوی پیدا ز من باری نهان چون نشنوی (۶۹۲)

۴. ۹. ۱۸. خاک بر سر بیختن

به‌نشانهٔ سوگواری و اندوه: ۱

مژگان تو خونم را چون آب همی‌ریزد تو بر سر من محنت چون خاک همی‌بیزی (۶۸۸)

۴. ۹. ۱۹. شانه کردن زلف

به‌نشانهٔ مرتب کردن: ۱ گر شانه در زلف آردی از شانه دل‌ها باردی (۶۷۲)

۴. ۹. ۲۰. طرّه بریدن

به‌نشانهٔ سوگواری: ۲

مرا کشتی به تیر غمزه و آن‌گه طرّه ببریدی مکن، طرّه مبر کاین قدر ماتم برنمی‌تابد (۶۹۲)

۴. ۹. ۲۱. دست را به خنجر بریدن

به‌نشانهٔ از خود بی‌خود شدن و شگفتی: ۱

در جمال روی او نظارگی دست را حالی به خنجر می‌برد (۵۸۲)

۴. ۹. ۲۲. آیینه جلوی چهره گرفتن

به‌نشانهٔ پنهان کردن چهره از غیر و جفاکاری: ۱

گـر نـه بهانـه سـازی تـا روی تـو نبیننـد آیینـه بـا رخ تـو چنـدان چـه کـار دارد (۵۸۷)

۴. ۱۰. حالات کلی بدن

بعضی از حالات و حرکاتی که در حوزهٔ زبان بدن مطرح می‌شوند، به کلیت بـدن مربوطانـد و مختص به یک عضو نیستند. درواقع، می‌توان گفت از حالت یا حرکتی که در کل بـدن اتفـاق می‌افتد، پیام یا احساسی منتقل می‌شود. این دسته از حالات و حرکـات در غزلیـات خاقـانی بـا ۱۷ بار کاربرد شامل موارد ذیل می‌شود:

جدول ۹. بسامد کاربرد حالات کلی بدن در غزلیات خاقانی

حالات کلی بدن	بسامد	حالات کلی بدن	بسامد
لرزیدن	۳	نفس در کام شکستن	۱
پشت نمودن	۱	حلّه از دوش افکندن	۱
کمربند بستن	۱	در آغوش گرفتن	۷
در پای افتادن	۱	خم شدن کمر	۲

۴. ۱۰. ۱. لرزیدن

به‌نشانهٔ تب داشتن: ۲

تـــب نهانی‌ســـت از غـــم تـــو مـــرا لـــــرزه از اســـــتخوان برانگیـــــزد (۶۱۵)

به‌نشانهٔ ترس: ۱

بر دست تو چو تیر تو لـرزم ز چشـم بـد هرگه که زخم تیر و کمـان تـو می‌خـورم (۶۲۷)

۴. ۱۰. ۲. پشت نمودن

به‌نشانهٔ ترک کردن و بی‌وفایی: ۱ پشت بنمودی و خون‌ها راندی از مژگان مرا (۶۶۸)

۴. ۱۰. ۳. کمربند بستن

به‌نشانهٔ دلربایی: ۱

ای تو به دلبری سمر، شیفتهٔ رخت قمر بسته به کوه بر کمر، موی‌میان کیستی (۶۹۷)

۴. ۱۰. ۴. در پای افتادن

به‌نشانهٔ ارادت و خاکساری: ۱

چو من در پایش افتادم چو خلخال زرش گفتا که چون خلخال ما هم زرد و هم نالان زار است این (۶۵۴)

۴. ۱۰. ۵. نفس در کام شکستن

به‌نشانهٔ ترس و بیم: ۱

زان بیم که هم‌نفس بمیرد در کام نفس شکسته دارم (۶۲۶)

۴. ۱۰. ۶. حلّه از دوش افکندن

به‌نشانهٔ دعوت به وصل: ۱

حلی چون آفتاب و حلّه چون صبح از بر افکنده گرفتم در برش گفتم که ماهم در کنار است این (۶۵۵)

۴. ۱۰. ۷. در آغوش گرفتن (از بازو و ران کنار ساختن)

به‌نشانهٔ وصال: ۶ گه از بازو و ران سازم کنارت (۶۶۴)

به‌نشانهٔ حسرت و اندوهِ دوری از یار: ۱ چون به یاد ما رسی دستی به گرد خود برآر (۵۶۲)

۴. ۱۰. ۸. خم شدن کمر

به‌نشانهٔ تعظیم و اطاعت: ۱

تاج آن دارد که پیش تخت تو چون دایره جمله تن کمر گردد (۵۸۱)

به‌نشانهٔ بسیار خسته و شکسته شدن: ۱

زان زلف عنبرینت ز خم چنبری شود تا پشت من خمیده شود همچو چنبری (۶۸۲)

۴. ۱۱. آواگری غیرکلامی (صداها و آواها)

زبان بدن محدود به جلوه‌های دیداری نمی‌شود، بلکه می‌توان از ورای صداهایی که یک فرد تولید می‌کند نیز به معانی گوناگونی دست یافت و پیام‌ها و احساسات نهفته‌ای را کشف کرد؛ به‌طور مثال، فریاد کشیدن یا آه کشیدن و ناله کردن هرکدام می‌توانند بیانگر معانی متعدد و گاه متضادی باشند. این جلوه از ارتباط غیرکلامی توجه خاص خاقانی را به خود معطوف کرده است و مواردی که شاعر با استفاده از این جنبهٔ زبان بدن به انتقال عواطف و معانی پرداخته است بسیارند (۷۸ مورد):

جدول ۱۰. بسامد کاربرد آواگری غیرکلامی در غزلیات خاقانی

آواگری غیرکلامی	بسامد	آواگری غیرکلامی	بسامد
آه کشیدن	۳۵	فغان کردن	۸
فریاد کشیدن	۱۱	شیون کردن	۳
نالیدن	۲۱		

۴. ۱۱. ۱. آه کشیدن

به‌نشانهٔ اندوه: ۲۵ گفتم آه آتشین بس کن، نه من خاک توام (۶۳۴)

چو آهی برکشم از دل مگو ای دوست دشمن خور چه جای دشمن است ای دوست خود را می‌خورم باری (۶۹۳)

به‌نشانهٔ حسرت و افسوس: ۴

از روی همچو حورت صحرا چو خلد گشته وز آه عاشقانت دریا بخار کرده (۶۶۴)

به‌نشانهٔ ناامیدی: ۳

هست دیگ هوست خام هنوز خامی آن ز دم سرد من است (۵۶۴)

به‌نشانهٔ مناجات و استغاثه: ۲

به دعای سحری خواستمت کارم افتاد به آه سحری (۶۹۰)

به‌نشانهٔ شکوه و شکایت: ۱

هر آه کز تو دارم آلودهٔ شکایت از سینه گر برآید هم با روان برآید (۵۷۹)

۴. ۱۱. ۲. فریاد کشیدن (نعره زدن/ بانگ برآوردن)

به‌نشانهٔ اندوه: ۶ چون پلپلم بر آتش نعره‌زنان و سوزان (۶۸۱)

به‌نشانهٔ شادی: ۲ او چو درآمد ز در بانگ برآمد ز من (۵۵۳)

به‌نشانهٔ مستی و از خود بی‌خود شدن: ۲

هـر نیم‌شـب ز کـوی خرابـات بـر در او نعره‌زنـان بـرآیم یعنـی کـه مسـت اویـم (۶۳۳)

به‌نشانهٔ بیدار و آگاه کردن: ۱

کـــس در ده نیســـت جملـــه مســـت‌اند بـــانگی بـــه ده خـــراب در ده (۶۶۲)

۴. ۱۱. ۳. نالیدن

به‌نشانهٔ اندوه: ۱۶

نالم چو ز آب آتش و جوشم چو ز آتش آب تا دل در آب و آتش آن نازنین گریخت (۵۶۸)

به‌نشانهٔ شکوه و شکایت: ۵

خاقانی از تو هم به تو نالد ز بهـر آنـک از تو گزیر نیسـت کـه خصـمی و داوری (۶۸۳)

۴. ۱۱. ۴. فغان کردن

به‌نشانهٔ اندوه: ۲ از خام‌کاری خوی او افغان کنم در کوی او (۶۱۲)

به‌نشانهٔ شکوه و شکایت: ۵

ز بس که از تو فغان می‌کنم به هر محراب ز سوز سینه چو آتشکده است محـرابم (۶۲۵)

به‌نشانهٔ التماس و خواهش: ۱

بس لابه کـه بنمـودم و دلـدار نپـذرفت صد بار فغـان کـردم و یـک بـار نپـذرفت (۵۶۲)

۴. ۱۱. ۵. شیون کردن

به‌نشانهٔ اندوه: ۲

فلک موافقت مـن کبـود درپوشـید چو دید کز تو به هر لحظـه شـیونی اسـت مـرا (۵۵۰)

به‌نشانهٔ اشک و نالهٔ دروغین و فریبکاری: ۱

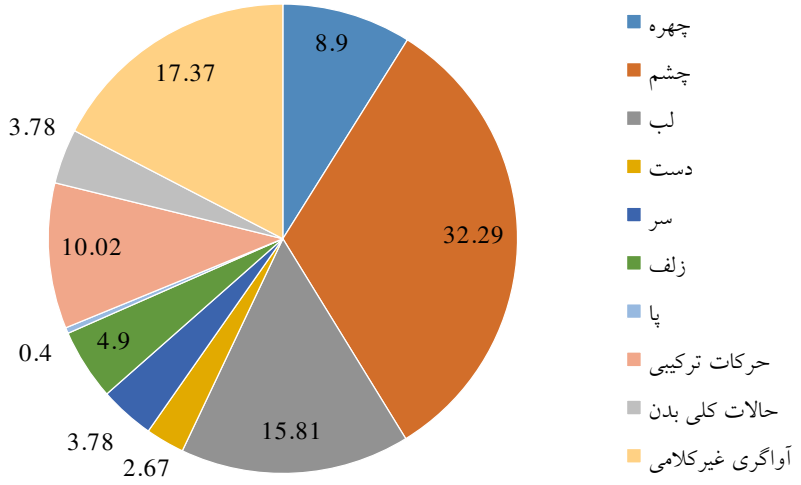
می‌بـرد بـا گـرگ در صـحرا گلـه بـا شـبان در خانـه شـیون می‌کنـد (۶۰۸)

۵. نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های پژوهش، زبان بدن در غزلیات خاقانی به شکلی گسترده و متنوع و در وجوه معنایی متفاوت به کار رفته است (۴۴۹ مورد در ۳۲۸ غزل). ازآنجاکه چشم‌ها بیش از هر عضو دیگر توانایی انتقال احساسات فرد را دارند و به‌سان آیینه‌ای برای روح هستند، خاقانی پیش و بیش از همه به حالات چشم نظر داشته است (۳۲/۲۹ درصد از مجموع کاربرد زبان بدن در غزلیات) و از آن میان، "گریستن" را به معانی و نشانه‌های مختلف و گاه متضاد، به میزانی چشمگیر به کار برده است (۷۷/۲۴ درصد). آواگری غیرکلامی با کاربرد ۱۷/۳۷ درصد در جایگاه بعدی قرار دارد و توجه سخنگوی شروان بیشتر به "آه کشیدن" و "ناله کردن" (۷۱/۷۹ درصد) معطوف بوده است. حالات لب و دهان ۱۵/۸۱ درصد از مجموع بسامد زبان بدن را شامل شده‌اند و از این میان، "خندیدن" و "بوسیدن" دو حالتی هستند که شاعر در ۵۷/۷۴ درصد از موارد به آن‌ها توجه کرده است. خاقانی حدود ۱۰ درصد از ارتباطات غیرکلامی در غزل‌هایش را به حرکات ترکیبی اختصاص داده و حرکت "لب به دندان گزیدن" بیشتر موردتوجه او قرار گرفته است (۱۷/۷۷ درصد). در غزلیات او ۴۰ درصد از حالات گوناگون چهره در حوزهٔ "رنگ رخسار" بوده و شاعر از این جلوهٔ زبان بدن برای بیان اندوه، ضعف و شادی استفاده نموده است. حالات مختلف زلف (۴/۹۵ درصد)، سر و حالات کلی بدن (هرکدام ۳/۷۸ درصد)، حرکات دست (۲/۶۷ درصد) و پا (۰/۴ درصد) نیز مورداستفادهٔ این شاعر مضمون‌آفرین قرار گرفته‌اند.

جدول ۱۱. پرکاربردترین جلوه‌های زبان بدن در غزلیات خاقانی

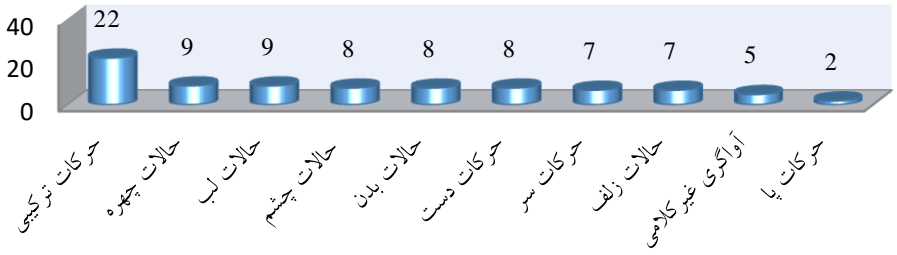
رفتار زبان بدن	بسامد و درصد
گریستن	۱۱۲ مورد (۲۴/۹۴ درصد)
آه کشیدن	۳۵ مورد (۷/۷۵ درصد)
بوسیدن	۲۶ مورد (۵/۷۹ درصد)
خندیدن	۲۲ مورد (۴/۸۹ درصد)
نالیدن	۲۱ مورد (۴/۶۷ درصد)
رنگ رخسار	۱۶ مورد (۳/۵۶ درصد)



نمودار ۱. بسامد کاربرد زبان بدن در غزلیات خاقانی

از زاویه‌ای دیگر، باید به تنوع حالات و حرکات بدن و نشانه‌هایی که در پس هریک نهفته است اشاره کنیم. از بین ده جنبهٔ گوناگون زبان بدن که خاقانی در غزلیاتش به آن‌ها توجه کرده است، بخش حرکات ترکیبی با ۲۲ نوع حرکت مختلف برای بیان ۴۵ معنی، به‌طرزی چشمگیر در خدمت گسترش مضمون موردنظر شاعر بوده است. او از سایر حالات بدنی در هر بخش تقریباً به یک‌اندازه بهره گرفته است: نُه حالت مختلف برای چهره و همین تعداد برای لب‌ها؛ هشت گونهٔ متفاوتِ حرکات و حالات برای چشم‌ها، دست‌ها و نیز کل بدن؛ هفت حرکت گوناگون برای استفاده از پیام‌رسانی سر و نیز گیسوان؛ پنج حالت در کاربرد آواگری غیرکلامی و دو حرکت مختص به پاها.

این تنوع تصویری و مضمونی در کاربردِ زبان بدن سبب شده است که این حوزه به یکی از اصلی‌ترین عوامل آفرینش مضامین و تصاویر نو در غزل خاقانی تبدیل شود که درخششی خاص به شعرش در سطح بلاغی داده است.



نمودار ۲. فراوانی گونه‌های حالات و حرکات بدن در غزلیات خاقانی

از دیگر منظر، یکی از مضامین اصلی غزل خاقانی، همچون سنت غـزل فارسـی، غـم و انـدوهِ فراق، سوز و گداز و شکوه و شکایت عاشق است و این معنی در کـاربرد پیام‌رسـانی بـدن نیـز آشکارا دیده می‌شود. به‌طور کلـی، معـانی و نشـانه‌هایی از زبـان بـدن کـه بـه انـدوه و مفـاهیم نزدیک به آن چون: سوگواری، درد و رنجوری، حسرت، ناامیـدی، افسـوس، شِـکوه، تنهـایی، اضطراب، نگرانی و ناچاری اشاره داشته، در غزلیات خاقـانی ۲۱۶ بـار بـه کـار رفته‌انـد؛ یعنـی ۴۸/۱۰ درصد از مجموع کاربرد زبان بدن. همین امر مؤید موضـوع فـوق اسـت؛ ضـمن اینکـه ۹۹ بار اشاره به اشک و گریستن به‌نشانهٔ اندوه و درد، مهر تأییدی دیگر است بر آنچه ذکر شد.

از منظر زبان بدن، تنها می‌توان ۲۲ مورد (۴/۹۰ درصد) را در غزل‌های او یافت که حاکی از وصال است. در ۲۸ مورد هم لطف معشوق شامل حال عاشق شده اسـت و بـا او سـخنی بـه مهر گفته یا چهره‌ای نمایان کرده و لبخندی زده اسـت. مخاطـب از ورای پیام‌رسـانی بـدن در ۱۸ مـــورد می‌توانـــد شـــادی یکـــی از طـــرفین را احســـاس کنـــد. معشـــوق خاقـــانی ۶۱ بار (۱۳/۵۸ درصد) با حالات مختلف بدنی سعی در دلربایی و فتنـه‌انگیزی داشـته اسـت و شاعر در ۵/۳۴ درصد از موارد نیز زبان بدن را در راستای انتقال بی‌اعتنایی، نامهربانی و جفـای او به کار برده است. حرکات و حالات بـدنی عاشـق هـم در ۲۹ مـورد (۶/۴۶ درصـد) بیـانگر خاکساری و ارادت او نسبت‌به معشوق است.

شیوهٔ تعامل دوری‌جویانهٔ معشوق از عاشق را، که در کاربرد زبان بدن در غزلیات خاقانی قابل‌توجه است، می‌توان به‌شکلی تعمیم‌یافته در کلیت غزل فارسی نیز مشاهده کرد. به‌بیان‌دیگر، می‌توان رفتار بدنی معشوق در غزل خاقانی را نمونه‌ای از رفتارهای غیرکلامی معشوق در سنت غزل فارسی دانست. همان‌طور که به گفتهٔ پورنامداریان، معشوق در غزل غالباً نسبت‌به عاشق بی‌اعتنا و جفاکار است و افسونگری و فریبایی جزو ویژگی‌های اصلی‌اش محسوب می‌شود و وصال او نیز کمتر به دست می‌آید (۱۳۹۹: ۷۵)، شاعر بزرگ شروان هم در غزلیاتش، زبان بدن معشوق را معمولاً در راستای القای چنین معانی و مفاهیمی به کار برده است. ازسوی دیگر، ازآنجاکه غزل او از حلقه‌های نخستین تکامل غزل فارسی به حساب می‌آید و قالب غزل نیز در سدهٔ ششم، آغاز دوران رشد و گسترش خود را به‌عنوان قالبی مستقل تجربه می‌کند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۵۱)، شاید بتوان ارتباطات غیرکلامی معشوق در غزل خاقانی و نوع تعامل او با عاشق را جزو سرمشق‌های رفتاری معشوق در غزلِ قرون بعد دانست. البته باید به این نکته نیز توجه داشت که خاقانی، خود، متأثر از شیوهٔ غزل‌سرایی سنایی بوده، اما بر بسیاری از شاعران بزرگ پس از خویش، مانند مولوی و حافظ، اثر گذاشته است.

درنهایت، این پژوهش به معرفی، طبقه‌بندی و رمزگشایی انواع ارتباطات غیرکلامی میان عاشق و معشوق در غزل خاقانی پرداخت تا نشان دهد که چگونه زبان بدن می‌تواند بیانگر نوع روابط و تعاملات عاشق و معشوق در غزل باشد و نیز استفاده از ظرفیت‌های پیام‌رسانی بدن چطور به گسترش مضمون و تأثیر کلام خاقانی در غزلیاتش افزوده است. براساس نتایج تحقیق، از میان جلوه‌های متنوع زبان بدن، حالات چشم (با تأکید بر گریستن)، آواگری غیرکلامی (با تأکید بر آه کشیدن) و حالات لب (با تأکید بر خندیدن و بوسیدن) بیشترین کاربرد را در ارتباط عاشق و معشوق در غزلیات خاقانی داشته‌اند. کاربرد زبان بدن در غزلیات خاقانی در بسیاری از موارد نشان‌دهندهٔ دوری عاشق از معشوق یا امتناع معشوق از برقراری ارتباط کلامی با عاشق است. ازسوی دیگر، باتوجه‌به تنوع و تعدد حالات و حرکاتی که خاقانی برای هر یک از اعضای بدن ذکر کرده است، باید زبان بدن را یکی از جنبه‌های اساسی آفرینش مضامین و گسترش تصاویر نو و رنگارنگ در غزل او دانست.

ازآنجاکه غزل خاقانی ظرفیت‌های زیادی در حوزهٔ بلاغی و تصویرسازی دارد و توصیف جزئیات پیکر معشوق در خلق صورت‌های خیال‌انگیز بسیار موردتوجه او بوده است، برای پژوهش‌های آینده پیشنهاد می‌شود به غزلیات او از زاویهٔ صور خیال مبتنی‌بر پیکر معشوق و نقش آن‌ها در تصویرسازی‌های این شاعر نگریسته شود.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID
Zeinab Akbari https://orcid.org/0009-0001-0859-0119
Nasrin Faghih Malek Marzban https://orcid.org/0000-0002-0498-7995

منابع

آرژیل، مایکل. (۱۳۷۸). روان‌شناسی ارتباطات و حرکات بدن. ترجمهٔ مرجان فرجی. تهران: مهتاب.

ابتهاج، هوشنگ. (۱۳۹۶). «نگاهت می کنم خاموش و خاموشی زبان دارد» [فایل ویدئویی]، اخذشده از https://www.aparat.com/v/3WuqD.

افراخته، الهیار و فاطمه مدرسی. (۱۳۹۹). «روابط غیرکلامی در غزلیات شمس». کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی، س ۱ ش ۱: ۱-۲۰.

انوری، حسن. (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن. تهران: سخن.

بهنام، مینا و دیگران. (۱۳۹۳). «گفتار بی‌صدا تأملی بر زبان بدن در غزلیات شمس». فنون ادبی دانشگاه اصفهان، س ۶ ش ۲: ۳۳-۴۸. DOR: 20.1001.1.20088027.1393.6.2.5.7

بیدارمغز، علی‌محمد. (۱۳۹۲). ارتباطات غیرکلامی. تهران: کارگزار روابط عمومی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۹). در سایهٔ آفتاب. تهران: سخن.

پیز، آلن و باربارا. (۱۳۹۵). کتاب جامع اسرار زبان بدن. ترجمهٔ سعید گل‌محمدی و گیتی عزت‌الملوک شهیدی. تهران: نسل نواندیش.

حسینی، سید شمس‌الدین. (۱۳۹۵). جایگاه زبان بدن در دلالت‌پردازی‌های غزل سعدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه کردستان.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). سعدی در غزل. تهران: قطره.

خاقانی شروانی، بدیل‌بن‌علی. (۱۳۷۵). دیوان. تصحیح میرجلال‌الدین کزّازی. تهران: مرکز.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۲). دیوان. تصحیح سید ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.

دشتی، علی. (۱۳۵۷). خاقانی شاعر دیرآشنا. تهران: امیرکبیر.

سجادی، سید ضیاءالدین. (۱۳۷۴). شاعر صبح. تهران: سخن.

شکوری مستان‌آباد، ساناز. (۱۳۹۸). نشانه‌شناسی زبان بدن در هفت پیکر نظامی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه سمنان.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی. ویرایش دوم. تهران: علم.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۷). فرهنگ اشارات ادبیات فارسی. تهران: میترا.

فلاحتی، محبوبه. (۱۳۹۹). تحلیل و رمزگشایی زبان بدن در منظومهٔ خسرو و شیرین. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور قائنات.

کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۵). گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی. تهران: مرکز.

کومار، ویجایا. (۱۳۸۷). کتاب کوچک زبان بدن. ترجمهٔ زهره زاهدی. تهران: جیحون.

کونکه، الیزابت. (۱۳۹۲). زبان بدن برای آدمیزاد. ترجمهٔ رامین کریمی و رؤیا تنومند. تهران: دانژه.

لوئیس، دیوید. (۱۳۸۱). زبان بدن راز موفقیت. ترجمهٔ جالینوس کرمی. تهران: مهر جالینوس.

ماهیار، عباس. (۱۳۸۰). شرح مشکلات خاقانی. کرج: جام گل.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). مالک ملک سخن (شرح قصاید خاقانی). تهران: سخن.

معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۵). نگاهی به دنیای خاقانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۲). بزم دیرینه عروس. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـــــــــــــ. (۱۳۸۴). بساط قلندر. تبریز: آیدین.

ندرلو، منیژه. (۱۳۹۳). زبان بدن در شاهنامهٔ فردوسی از جنگ نوشین‌روان با خاقان چین تا پایان شاهنامه. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه زنجان.

نوروزی گنج‌آباد، رقیه. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل ارتباطات غیر کلامی در اشعار سنایی غزنوی و عطّار نیشابوری. رسالهٔ دکتری، دانشگاه ارومیه.

References

Afrakhteh, E., & Modarresi, F. (1399 SH/2020). Ravabet-e ghayr-e kalamı dar ghazaliyat-e Shams [Non-verbal relationships in Shams' ghazaliyat]. *Karname-ye Motun-e Adabı-ye Dore-ye Eraghi*, *1*(1), 1-20. [In Persian]

Anvari, H. (1383 SH/2004). *Farhang-e kenayat-e sokhan* [Dictionary of Figurative Speech]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Argyle, M. (1378 SH/1999). *Ravanshenasi-ye ertebatat va harakat-e badan* [The Psychology of Interpersonal Communication and Body Movements]. (M. Faraji, Trans.). Tehran: Mahtab. [In Persian]

Behnam, M., et al. (1393 SH/2014). Goftar-e biseda ta'ammoli bar zaban-e badan dar ghazaliyat-e Shams [Silent discourse: A reflection on body language in Shams' ghazaliyat]. *Fonun-e Adabı-ye Daneshgah-e Esfahan*, *6*(2), 33-48. https://doi.org/20.1001.1.20088027.1393.6.2.5.7 [In Persian]

Bidarmaghz, A. M. (1392 SH/2013). *Ertebatat-e ghayr-e kalamı* [Non-verbal Communication]. Tehran: Kargozar Ravabet-e Omumi. [In Persian]

Dashti, A. (1357 SH/1978). *Khaqani sha'er-e dirashna* [Khaqani, the Long-Familiar Poet]. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Ebtehaj, H. (1396 SH/2017). *Negahat mikonam khamoosh va khamooshi zaban darad* [I Look at You Silently and Silence Has a Language] [Video file]. Retrieved from https://www.aparat.com/v/3WuqD. [In Persian]

Falahati, M. (1399 SH/2020). *Tahlil va ramzgosha'i-ye zaban-e badan dar manzume-ye Khosrow va Shirin* [Analysis and Deciphering of Body Language in the Epic of Khosrow and Shirin]. (Unpublished master's thesis). Payame Noor University of Qaenat. [In Persian]

Hamidian, S. (1383 SH/2004). *Sa'di dar ghazal* [Sa'di in Ghazal]. Tehran: Qatreh. [In Persian]

Hosseini, S. S. (1395 SH/2016). *Jaygah-e zaban-e badan dar dalalat-pardazı-ha-ye ghazal-e Sa'di* [The Position of Body Language in the Semantics of Sa'di's Ghazal]. (Unpublished master's thesis). University of Kurdistan. [In Persian]

Kazzazi, M. (1385 SH/2006). *Gozaresh-e doshvarı-ha-ye Divan-e Khaqani* [Report on the Difficulties of Khaqani's Divan]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Khaqani Shervani, B. b. A. (1375 SH/1996). *Divan*. (M. Kazazi, Ed.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Khaqani Shervani, B. b. A. (1382 SH/2003). *Divan*. (S. Z. Sajjadi, Ed.). Tehran: Zavvar. [In Persian]

Korte, B. (1997). *Body language in literature*. University of Toronto Press.

Kuhnke, E. (1392 SH/2013). *Zaban-e badan baraye adamizad* [Body Language for Dummies]. (R. Karimi & R. Tanumand, Trans.). Tehran: Danzheh. [In Persian]

Kumar, V. (1387 SH/2008). *Ketab-e kuchak-e zaban-e badan* [The Little Book of Body Language]. (Z. Zahedi, Trans.). Tehran: Jeyhun. [In Persian]

Lewis, D. (1381 SH/2002). *Zaban-e badan raz-e movafaqiyat* [Body Language: The Secret to Success]. (J. Karami, Trans.). Tehran: Mehr-e Jalinus. [In Persian]

Madankan, M. (1375 SH/1996). *Negahi be donya-ye Khaqani* [A Look at Khaqani's World]. Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi. [In Persian]

Madankan, M. (1382 SH/2003). *Bazm-e dirine-ye arus* [Ancient Wedding Feast]. Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi. [In Persian]

Madankan, M. (1384 SH/2005). *Basat-e qalandar* [The Dervish's Mat]. Tabriz: Aydin. [In Persian]

Mahyar, A. (1380 SH/2001). *Sharh-e moshkelat-e Khaqani* [Explanation of Khaqani's Difficulties]. Karaj: Jam-e Gol. [In Persian]

Mahyar, A. (1388 SH/2009). *Malek-e molk-e sokhan (sharh-e qasa'ed-e Khaqani)* [King of the Realm of Speech (Commentary on Khaqani's Qasidas)]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Naderlou, M. (1393 SH/2014). *Zaban-e badan dar Shahname-ye Ferdowsi az jang-e Nushiravan ba Khaqan-e Chin ta payan-e Shahname* [Body Language in Ferdowsi's Shahnameh from Nushiravan's War with the Khagan of China to the End of the Shahnameh]. (Unpublished master's thesis). University of Zanjan. [In Persian]

Norouzi Ganjabad, R. (1400 SH/2021). *Barresi va tahlil-e ertebatat-e ghayr-e kalamı dar ash'ar-e Sana'i Ghaznavi va Attar Neyshaburi* [Investigation and Analysis of Non-verbal Communications in the Poetry of Sana'i Ghaznavi and Attar Neyshaburi]. (Unpublished doctoral dissertation). Urmia University. [In Persian]

Pease, A., & Pease, B. (1395 SH/2016). *Ketab-e jame'-e asrar-e zaban-e badan* [The Definitive Book of Body Language]. (S. Golmohammadi & G. Ezzat ol-Moluk Shahidi, Trans.). Tehran: Nasl-e Novandish. [In Persian]

Purnamdarian, T. (1399 SH/2020). *Dar saye-ye aftab* [In the Shadow of the Sun]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Sajjadi, S. Z. (1374 SH/1995). *Sha'er-e sobh* [Poet of Dawn]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shakuri Mastanabad, S. (1398 SH/2019). *Shenaseh-shenasi-ye zaban-e badan dar Haft Paykar-e Nezami* [Semiotics of Body Language in

Nezami's Haft Paykar]. (Unpublished master's thesis). University of Semnan. [In Persian]

Shamisa, S. (1386 SH/2007). *Seyr-e ghazal dar she'r-e Farsi* [The Evolution of Ghazal in Persian Poetry] (2nd ed.). Tehran: Elm. [In Persian]

Shamisa, S. (1387 SH/2008). *Farhang-e esharat-e adabiyat-e Farsi* [Dictionary of Literary Allusions in Persian Literature]. Tehran: Mitra. [In Persian]

استناد به این مقاله: داودی، ریحانه.، بهنام‌فر، محمد. (۱۴۰۴). جلوه‌های زبان بدن در ارتباط عاشق و معشوق در غزلیات خاقانی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، *۳(۱۱)*، ۹-۵۰. doi: 10.22054/jrll.2025.87886.1192

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

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 51- 81
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

ATU PRESS

Original research
Accept: 27/11/2025
Revise: 15/11/2025
Submit: 30/10/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Techniques of Mirza Abdolqader Bidel for the Abstract Application of Alphabet Letters and Vocabulary in Poetry

Seyyed Mehdi Tabatabaei *

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Abstract

observations to inform their imagery and thematic creations. Consequently, letters and words are employed in Persian literature not merely as linguistic components but as elements instrumental in forming images and creating themes. The quality and manner of abstractly using linguistic elements are directly related to the skill of individual poets and writers. Among these, Mirza Abdolqader Bidel, a prominent poet of the Indian Style, both adopted methods from his predecessors and introduced unique innovations in this domain. This research employs a descriptive-analytical method to explore these aspects. The findings indicate that Bidel utilized four methods for the abstract application of linguistic elements: visual-imagistic, phonetic, structural, and personification-based. This abstract application of letters, words, and their combinations in Bidel's poetry stems from his perception of language as a living and flexible medium. Through this approach, certain linguistic elements are transformed into visual categories. Furthermore, profound semantic shifts occur in some words through phonetic and structural alterations. Finally, by personifying letters and words, Bidel conveys intricate mystical concepts to the audience, using specific alphabet letters as multi-dimensional symbols.

* Corresponding Author: M_tabatabaei@sbu.ac.ir
How to Cite: Tabatabaei, S. M. (2025). Techniques of Mirza Abdolqader Bidel for the Abstract Application of Alphabet Letters and Vocabulary in Poetry. *Literary Language Research Journal, 3(11),* 51- 81. doi: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

1. Introduction

The letters of the alphabet are typically considered the fundamental units of words; however, their significance and role in literary language extend beyond this basic function. Persian poets have harnessed other capacities of these letters in their verse. While some of these capacities have been identified and analyzed within the framework of verbal literary devices, others remain underexplored, lacking organized research.

One notable capacity that poets have recognized is the visual form of letters, which they have employed to convey specific meanings. This application has, in turn, opened aesthetic horizons in poetry, facilitating the discovery of new connections and the formation of unique imagery that initially appears unconventional. In this context, letters acquire a dual function, becoming crucial tools in literary creation. Such poetic techniques are also regarded as a form of norm-breaking and defamiliarization.

This research aims to examine how alphabet letters and words are utilized in the *Divan* of *Ghazals* by Mirza Abdolqader Bidel. Beyond extracting and presenting patterns of this method's application, it seeks to help elucidate the conceptual complexities within several couplets.

2. Literature Review

Research on this topic has not extensively focused on the Indian Style (*Sabk-e Hendi*) of poetry; consequently, no specific studies have been conducted on the *ghazals* of Mirza Abdolqader Bidel in this context. Among the limited existing studies, two focused on the poetry of Khaqani and Sanai, and another article did not extend beyond the era of Hafez. Thus, no research addressing this topic is observed within the realm of Indian Style poets. Furthermore, the current research significantly differs from other studies on this subject regarding the diversity and classification of its materials.

3. Research Method

This academic research employs an analytical-descriptive method to investigate Abdolqader Bidel’s techniques in utilizing the visual form of letters and words for thematic development and imagery in his poems. The statistical population of the research encompasses the rich

tradition of Persian poetry and literature, with a specific focus on Bidel's *Divan* of *Ghazals*. Library resources were used for data collection.

4. Findings and Discussion

The abstract application of alphabet letters and their utilization for imagery and thematic creation in poetry constitutes one of the oldest poetic techniques. In the works of some accomplished poets, its scope extends to words and poetic compounds. This type of application refers to the use of letters, words, and compounds outside their conventional and abstract domain, transforming these categories from mere signs conveying fixed meanings into living, dynamic, and sentient elements. Depending on the context, these elements can assume new roles and meanings.

Through abstract application, these elements retain their stereotypical function while acquiring a new identity. This identity positions them as malleable materials for the poet to use in their imagery and thematic creation. The resulting image or theme possesses an additional meaning, albeit independent of the linguistic system.

Mirza Abdolqader Bidel, as a preeminent poet of the Indian Style, employed four general methods for the abstract application of letters and words:

1. Visual-Pictorial Techniques
2. Phonetic Techniques
3. Structural Techniques
4. Personification-Based Techniques

5. Conclusion

The abstract application of letters, words, and compounds in the poetry of Mirza Abdolqader Bidel stems from his engagement with language as a living and flexible substance. Based on this approach, three significant metamorphoses occur in his poetry:

A. **Transformation of linguistic elements into a visual category**: In these instances, poetry approaches painting, and the letters of the alphabet function more as schematics of a mental image than as linguistic units.

B. **Creation of profound semantic shifts through phonetic and structural changes**: This method sometimes focuses on the pronunciation of two words, leading to their reinterpretation or substitution; at other times, it uses the structure of two words as the foundation for thematic creation.

C. **Animation of letters and words and the symbolic use of certain letters**: By animating alphabet letters and words, the poet transforms language from a set of rigid rules into a vibrant artistic workshop where each word possesses unique dynamism and flexibility. His further innovation lies in transforming alphabet letters into multi-dimensional symbols capable of conveying profound mystical concepts to his audience.

Keywords: Mirza Abdolqader Bidel, Abstract Application, Imagery, Theme Creation, Alphabet.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۵۱– ۸۱
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۸/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

شگردهای میرزا عبدالقادر بیدل برای کاربستِ انتزاعی حروف الفبا و واژگان در شعر

سیدمهدی طباطبائی * دانشیار گروه زبان‌وادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

چکیده

تاریخ ادب فارسی گواه آن است که نویسندگان و شاعران در تصویرسازی و مضمون‌آفرینی‌های خویش، از اغلب چیزهایی که با آن‌ها سروکار داشتند بهره گرفته و آن‌ها را دست‌مایه‌ای برای نگاشتن و سرودن قرار داده‌اند. بر همین اساس، بهره‌گیری از حروف و واژگان، نه به‌عنوان عناصر زبانیِ صرف که به‌عنوان عناصری تصویرساز و مضمون‌آفرین در ادب فارسی مشاهده می‌شود. البته کیفیت و نوع بهره‌گیری از عناصر زبانی در قالب انتزاعی، ارتباط مستقیمی با قوّت و ضعف شاعران و نویسندگان دارد. در این میان میرزاعبدالقادر بیدل، به‌عنوان یکی از شاعران برجستهٔ سبک هندی، ضمن تکرار برخی از اسلوب‌های اسلاف خویش در این زمینه، نوآوری‌های ویژه‌ای نیز داشته که در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی بدان‌ها پرداخته شده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بیدل برای کاربستِ عناصر زبانی در قالب انتزاعی از چهار اسلوبِ تصویری ـ بصری، آوایی، ساختاری و تشخیص‌محور بهره برده است. کاربست انتزاعی حرف، واژه و ترکیب در شعر میرزا عبدالقادر بیدل حاصل مواجههٔ او با زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای زنده و انعطاف‌پذیر است که بر مبنای این رویکرد، پاره‌ای از عناصر زبانی به مقوله‌ای بصری تبدیل شده‌اند؛ هم‌چنین از طریق تغییرات آوایی و ساختاری، گذر معنایی ژرفی در برخی از واژگان به وجود آمده است و درنهایت، با جان‌بخشی به حروف و واژگان، مفاهیم عرفانی ژرف از طریقِ به‌دست‌دادن نمادهای چندبعدی از برخی حروف الفبا به مخاطب انتقال یافته است.

کلیدواژه‌ها: میرزا عبدالقادر بیدل، کاربست انتزاعی، تصویرسازی، مضمون‌آفرینی، حروف الفبا.

* نویسندهٔ مسئول: M_tabatabaei@sbu.ac.ir

۱. مقدمه

حروف الفبا واحدهای سازندهٔ واژگان محسوب می‌شوند؛ اما اهمیت و نقش آن‌ها در زبان ادبی فقط به این مسئله معطوف نمی‌شود؛ شاعران زبان فارسی از ظرفیت‌های دیگر حروف در سروده‌های خود استفاده کرده‌اند. برخی از این ظرفیت‌ها در قالب آرایه‌های لفظی معرفی و بررسی شده‌اند، اما در خصوص بخش دیگری از آن‌ها، پژوهش مدوّنی انجام نگرفته است و آن‌ها هنوز در سایهٔ گمنامی به سر می‌برند.

یکی از ظرفیت‌های مهم حروف که شاعران بدان توجه داشته‌اند، شکل ظاهری آن‌هاست که شاعران از آن‌ها برای القای مفهومی ویژه بهره می‌بردند. از طرف دیگر، همین کاربست موجب می‌شد تا افق‌هایی از زیبایی‌شناسی بر شعر گشوده شود و با کشف ارتباط‌های جدید، تصاویر بدیعی نیز در شعر شکل بگیرد که در نگاه نخست بسیار عجیب به نظر می‌رسد.

مقوله‌هایی مانند ایستادگی حرف "الف"، دندانه‌های حرف "سین"، خمیدگی حرف "ن" و ... از دیرباز موردِتوجه شاعران زبان فارسی بوده است تا جایی که بهره‌گیری از اَشکال ظاهری حروف الفبا برای تصویرپردازی و مضمون‌سازی را در شعر شاعران پیشگام نیز مشاهده می‌کنیم:

زلف تو را جیم که کرد؟ آن‌که او　　خال تو را نقطهٔ آن جیم کرد

(رودکی، ۱۳۷۳: ۷۷)

در این حالت حروف کارکرد دوگانه‌ای پیدا می‌کنند و به یکی از ابزارهای مهم در آفرینش ادبی تبدیل می‌شوند. این‌گونه شگردهای شاعرانه نوعی هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی نیز محسوب می‌شود.

شگردِ استفاده از شکل هندسی حرف برای خلق یک تصویر ذهنی در شعر فرّخی سیستانی بسامد بیشتری پیدا می‌کند:

به حلقه کرده همی جعد او حکایت جیم　　به پیچ کرده همی زلف او حکایت لام

(فرّخی، ۱۳۳۵: ۲۴۰)

و:

از همه ابجـد، بـر مـیم و الـف شـیفته‌ام　　که به بالا و دهان تـو الـف مانـد و مـیم

(همان: ۲۴۶)

شاعران نسل بعد ادب فارسی با برداشتنِ گامی دیگـر، حالـت قرارگـرفتن حـرف در واژه را نیـز دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی‌های خویش قـرار دادنـد کـه ایـن مسـئله در سـروده‌های کمال‌الـدین اسمعیل به اوج خود رسید:

جود دستت نگذارد که شود زر مجموع　　زان پراگنده بود حرف زر از یکـدیگر

(کمال اصفهانی، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

و:

هنر چو هاء هنر هر دو چشم بر تو نهـاد　　کرم چو میمِ کرم بـر درت ببسـت میـان

(همان: ۴۲۲)

از آن که سیم به صورت نوشته چون ستم اسـت　　شده‌ست طبع جـواد تـو سـیم را دشـمن

(همان: ۴۲۹)

اندک‌اندک کار به جایی رسید که در ادب فارسی بخشی از یک متن یا قسمتی از یک سـروده بر مبنای حروف الفبا نگاشته می‌شد؛ برای نمونه هلالی جغتایی در مثنوی شاه و درویش وقتـی به بخش «آزادشدن شهزاده از مکتب» می‌رسد، ملول‌شدن درویش از این مسـئله را بـا اسـتفاده از حروف الفبا بیان می‌کند:

...هسـت دور از تـو دفتـر و خامـه　　آن سـیه‌کار و ایـن سـیه‌نامه

قامتـت را الـف هواخـواه اسـت　　هـا ز شـوقت دو چشـم بـر راه اسـت

صـاد چشـمِ امیـد ببریـده　　همچـو کاغـذ سـفید گردیـده

دور از آن چشـم نیسـت نقطـهٔ صـاد　　کـه بـرون آمده‌سـت نقطـهٔ ضـاد

دال بی‌طـرهٔ تـو بـدحال اسـت　　این که خم شد، قدش بر آن دال است

سـین ز هجـران آن لـب خنـدان　　لـب حسـرت گرفتـه بـر دنـدان

همچو شین است بی‌تو سرکشِ کاف — که کند سینه را شکاف‌شکاف
جانب قاف گر شوم نگران — آیدم همچو کوهِ قاف گران
لام بی‌سنبل تو قلابی‌ست — کز غم او دل مرا تابی‌ست
بی جمال تو بر تن محزون — نعل و داغی‌ست نون و نقطهٔ نون ...

(هلالی، ۱۳۱۷: ۲۳۰ ـ ۲۳۹)

یا صاحبِ درّهٔ نادره بدین‌گونه حروف الفبا را در نوشته‌اش به کار می‌گیرد:

«به صنع صانعی که اشارهٔ کاف و نونش از عین قدرت، مبدع قاف تا قاف عالم است و به تأیید آلِ‌طه و یس که وجودشان علت انشاء نوَالْقَلَمِ، در هیجاء آن‌روز هر الف دال‌پَر که از خمِ نونِ قوسی گشاد می‌یافت، لام خصم را دال می‌ساخت، و هر همزهٔ خنجری که کلك بنان مبارزان می‌کشید، به درزهای لامی رئوس سرکش کاف، بلکه در قاف مانند کاف نسخ سراسر شکاف می‌انداخت. پیکان سهم لام به امتصاص خون مخالفان ضاد صاد می‌بود، و وسعت جروح، دل‌های خصمان را تنگ‌تر از حلقهٔ میم می‌نمود...». (استرآبادی، ۱۳٤۱: ۲۲٤)

این پژوهش در پی آن است تا به بررسی این نوع بهره‌گیری از حروف الفبا و واژگان در دیوان غزلیات میرزا عبدالقادر بیدل بپردازد و افزون بر استخراج و به‌دست‌دادنِ الگوهای کاربست این شیوه، به گشوده‌شدن گره مفهومی چند بیت کمک کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

صرف‌نظر از پژوهش‌های مرتبط با فرقهٔ حروفیه که با موضوع این پژوهش تفاوت ماهوی دارد، سایر پژوهش‌های انجام‌گرفته در این حوزه به قرار ذیل است:

- حاجیان‌نژاد (۱۳۸۰) در مقالهٔ «نوعی تشبیه در ادب فارسی؛ تشبیه حروفی» از سه نوع تشبیه حروفی یاد می‌کند: الف) تشبیه حروفی تجریدی که در آن بخشی از یک حرف الفبا یکی از طرفین تشبیه است؛ (مانند تشبیه زلف معشوق به جیم و خال او به نقطهٔ جیم)؛ ب) تشبیه حروفی که یکی از طرفین تشبیه، کاملاً شکل یکی از حروف الفباست (مانند تشبیه قامت معشوق به الف، دهان او به میم و خمیدگی زلف او به نون)؛ ج) تشبیه حروفی دستوری که

یکی از طرفین تشبیه یکی از حروف در اصطلاح دستوری (مثل لا) است (مانند تشبیه لا در لااله الاالله به اژدهای دهان‌گشوده یا مقراض). او تشبیه حروفی را ذیل تقسیم‌بندی کهن تشبیه حسّی قرار می‌دهد که در کتب قدما، مستقلاً مورد بحث قرار نگرفته است.

- ذوالفقاری و کمالی‌نهاد (۱۳۹۲) در مقالهٔ «کارکرد هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)» کارکردهای هنری حروف را براساس حواس شنیداری، دیداری و تصویری، معنایی و عددی بررسی کرده‌اند. در بخش شنیداری به واج‌آرایی و تناسب‌های آوایی پرداخته شده است. در بخش دیداری و تصویری هیئت نگارشی واژگان (مانند تشبیه الف در واژهٔ آه به حرف سوزن و هاء به حلقهٔ زنجیر) و هیئت نگارشی حروف (مثل تشبیه حرف سین به دندان) بررسی شده است. در بخش معنایی به جنبهٔ معنایی برخی حروف که به‌تنهایی معنای خاصی افاده می‌کنند پرداخته شده است (مانند بدون قاف شدن عنقا و تبدیل آن به عنا). در بخش عددی نیز پیوند واژگان با علم ابجد بیان شده است. در بخش دوم مقاله نیز ساخت آرایه‌های ادبی بر پایهٔ حروف مطرح شده است.

- حیدری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی فرایند نشانگی حروف الفبا در دیوان سنایی» بر مبنای آرای چارلز سندرس پیرس[1] نشانه‌های نگرش‌های الفبایی سنایی را در قالب سه‌گانهٔ شمایل، نمایه، و نماد بررسی کرده است. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد همین پژوهشگر تحت عنوان «تشبیهات حروفی در دیوان شاعران تا قرن هشتم هجری» در دانشگاه علامه طباطبائی انجام گرفته است.

دو پژوهش مرتبط با موضوع این مقاله با محوریت اشعار خاقانی و سنایی انجام گرفته است و مقالهٔ دیگر از زمان حافظ فراتر نیامده است؛ بنابراین در حوزهٔ شاعران سبک هندی پژوهشی با این موضوع مشاهده نمی‌شود. از طرف دیگر، پژوهش پیشِ رو از حیث تنوّع و تقسیم‌بندی مطالب با پژوهش‌های یادشده تفاوت فراوانی دارد.

1. Charles Sanders Peirce

۳. روش پژوهش

در این پژوهش علمی با شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی شگردهای عبدالقادر بیدل در بهره‌گیری از شکل ظاهری حروف و واژگان جهت مضمون‌پردازی و تصویرسازی در اشعار بررسی شده است. جامعهٔ آماری پژوهش گنجینهٔ شعر و ادب فارسی با محوریت دیوان غزلیات بیدل است و در جمع‌آوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای استفاده شد.

در این پژوهش، شگردهای بیدل برای کاربست انتزاعی حروف و واژگان، در چهار عنوان کلّی دسته‌بندی شد و هر یک از این عناوین نیز به زیرشاخه‌هایی تقسیم گردید تا طبقه‌بندی دقیقی از داده‌ها به دست آید.

۴. یافته‌ها

کاربستِ انتزاعیِ حروف الفبا و بهره‌گیری از آن‌ها برای تصویرسازی و مضمون‌آفرینی در شعر یکی از دیرین‌ترین شگردهای شاعرانه است که در شعر برخی شاعران توانمند دایرهٔ آن تا واژگان و ترکیبات شعری نیز گسترده می‌شود. منظور از این نوع کاربست استفاده از حروف، واژگان و ترکیبات در فضایی خارج از عالم انتزاعی و قراردادی آن‌هاست که موجب می‌شود این مقوله‌ها را از نشانه‌هایی صرف برای رساندن مفهومی ثابت، به عناصری زنده، پویا و صاحب احساس تبدیل می‌کند که بسته به بافت جمله، می‌توانند نقش و مفاهیم جدیدی داشته باشند.

البته نباید فراموش کرد که کاربست انتزاعی این عناصر ریشه در نظام زبانی دارد، تا جایی‌که بدون در نظر گرفتن پیشینهٔ زبانی پی‌بردن به نقش‌های فرازبانی‌شان نیز میسر نخواهد بود. با این توصیف، این عناصر در کاربستِ انتزاعی از کارکرد املایی و نوشتاری خویش بازنمی‌مانند؛ چراکه به‌هم‌پیوستن حروف موجب ایجاد واژگان می‌گردد، و در کنار هم آمدن واژگان ترکیب و عبارت و جمله را شکل می‌دهد و تمام این‌ها مادهٔ خام و ابزار اولیهٔ زبان محسوب می‌شوند.

این عناصر با کاربست انتزاعی ضمن ایفای نقش در قالب کلیشه‌ای خویش هویت تازه‌ای می‌یابند. هویتی که آن‌ها را به‌عنوان مصالحی در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا در تصویرسازی و مضمون‌آفرینی خود استفاده کند. نتیجهٔ حاصل‌شده، تصویر یا مضمونی است که معنای دیگری، البته مستقل از نظام زبانی دارد.

میرزا عبدالقادر بیدل، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران سبک هندی، از چهار اسلوبِ کلّی جهتِ کاربست انتزاعی حروف و واژگان استفاده کرده است که در ادامه بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

۴. ۱. شگردهای تصویری ـ بصری

این شگرد در سه اسلوب جداگانه مشاهده می‌شود؛ بدین ترتیب که گاه شاعر روی شکل هندسی حروف الفبا متمرکز می‌شود؛ گاه شکل ظاهری لب‌ها در حالت تلفظ حروف را در نظر دارد؛ و در پاره‌ای اوقات از حالت قرارگرفتن حرف یا حروف در واژه بهره می‌گیرد تا تصویری خاص را القا یا مضمونی ویژه را خلق کند.

در ادامه به توضیح هر سه اسلوب و ذکر شواهد مثالی از آن‌ها خواهیم پرداخت.

۴. ۱. ۱. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با شکل ظاهری حروف الفبا

بیدل در مضمون‌سازی به شکل ظاهری برخی حروف الفبا توجه دارد و به گونه‌های مختلف از آن‌ها در سروده‌هایش بهره می‌گیرد. او گاه به مقوله‌هایی اشاره می‌کند که در اشعار دیگر شاعران نیز آمده است. برای نمونه، حرف کاف به دلیل داشتن شکل کتابتی ویژه‌اش از مصداق‌های سرکشی در ادب فارسی به شمار می‌رود:

کافری دان نفسِ سرکش را که لازم یابی‌اش　　سرکشی چون سرکشِ کافی که اندر کافر است

(جامی، ۱۳۷۸: ۷۴)

و:

سرکشیِ کاف برون کن ز سر　　میم‌صفت بند گره بر کمر

(همان: ۵۳۶)

بیدل به این حالت کاف عمق بخشیده و آن را در قالب تعبیرِ "کاف بودن" به کار برده است که مفهوم کنایی "سرکش بودن" از آن دریافت می‌شود:

ز وضع‌شان مطَلب نیم‌نقطه هموار‌ی که یک‌قلم به خم‌وپیچِ سرکشی کاف‌اند

(بیدل، ۱۴۰۰: ۸۸۶)

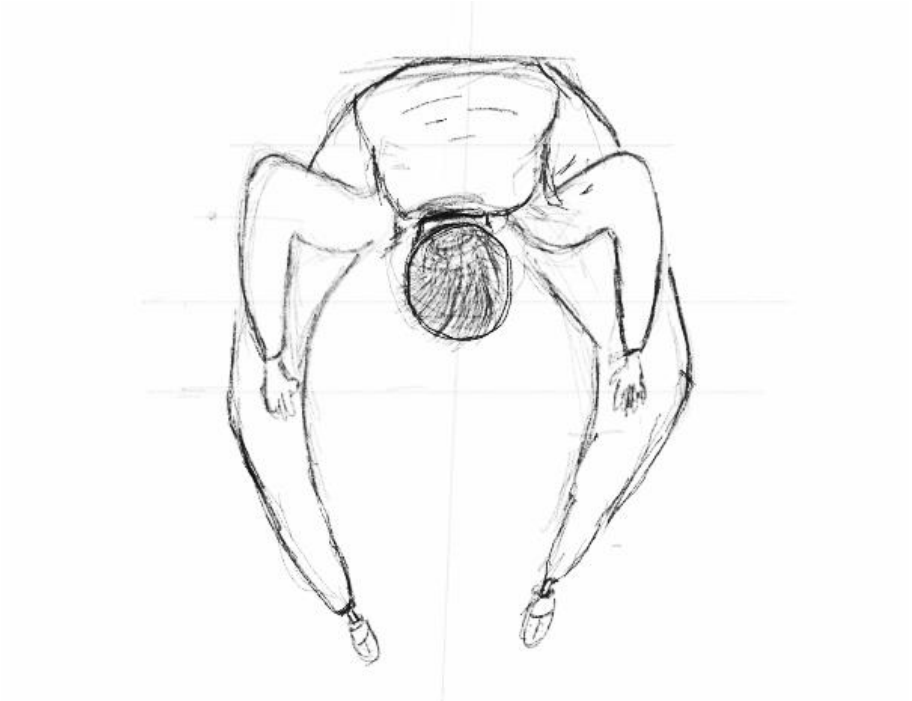
بیت در توصیف "ارباب جاه" است و بیدل در این بیت معتقد است که نمی‌توان از وجود آن‌ها به اندازهٔ نیم‌نقطه کسبِ هم‌واری و ملایمت کرد؛ چراکه مانند حرف کاف در خم‌وپیچ سرکشی فرورفته‌اند.

برخی از تصویرسازی‌های بیدل با شکل ظاهری حروف الفبا منحصربه‌فرد است؛ مثلاً او در بیتی با در نظر گرفتن شکل ظاهری حرف "ن" و حالت مراقبه‌گرفتن آدمی، سر در زانو بردن آدمی را به حرف نون تشبیه می‌کند؛ در این حالت، خمیدگی زانوان شکل قوسیِ نون را ایجاد می‌کند و سری که در آن فرورفته است، نقطهٔ آن را:

ماهی بحرِ حقیقت تشنهٔ قلّاب نیست هرزه بر زانو سرت را نقطهٔ نون می‌کنی

(همان: ۱۷۱۷)

شکل ۱. حالت مراقبه‌ای که مدّنظر بیدل است[1]



"حالت مراقبه‌گرفتن" عملی بود که صوفیان و اهل عرفان برای کسب حقیقت و دریافت معرفت انجام می‌دادند که بیدل در این بیت بدین مسئله نگاه انتقادی دارد. او معتقد است برای به‌دست‌آوردن ماهیِ دریای حقیقت، نیازی نیست تا آدمی حالت مراقبه به خود بگیرد و با این کارْ قلّابی فراهم آورد.

ذهن پویای بیدل با تأمّل در شکل واژه‌ها درمی‌یابد که با ایجاد تغییراتی می‌توان برخی از حروف الفبا را به شکل حروف دیگر درآورد. مثلاً اگر در تصوّری شاعرانه حرف "ن" را دو پاره کنیم و قسمت ابتدایی آن را به انتهای بخش دوم بیفزاییم، حرف "ج" به دست خواهد آمد:

---

۱. نقاشی از آقای سزر بیتر، دانشجوی اهل ترکیه و فارغ‌التحصل مقطع کارشناسی‌ارشد.

شکل ۲. تغییر "ن" به "ج"

مضمون‌تراشی او با این اندیشه را در بیت زیر می‌بینیم:

نفسِ ماهی دریایِ وفا قلّاب است جیم گل می‌کند از نون، چو نمایند دونیم

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۴۱۹)

تشبیه شکل ظاهری حرف جیم به قلّابی سرکج در بیتی از مولوی نیز آمده است؛ درعین‌حال، شکل نگارشی جیم یادآور حالت تسلیم و خاکساری است:

الِف مباش ز ابجد که سرکشی دارد مباش بیِ دوسَر تو چو جیم باش، چو جیم

(مولوی، ۱۳۶۶: ۶۵۸)

ایهام نون به ماهی و تناسب میان جیم و نون، و هم‌چنین میان ماهی، دریا، قلّاب و نون بر زیبایی‌های بیت افزوده است.

این نوع نگرش به حروف الفبا در شعر شاعران پس از بیدل نیز مشاهده می‌شود؛ مثلاً حرف "لام" را با عنوان "کاف بدون سرکش" معرفی می‌کنند:

ز سر این سرکشی بگذار، تا قَدرت فزون گردد که گردد لام، بردارد ز سر چون کاف، سرکش را

(واعظ قزوینی، ۱۳۵۹: ۱۵)

۴. ۱. ۲. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با شکل ظاهری لب‌ها در حالت تلفظ حروف

شکل ظاهری لب‌ها در حالِ بر زبان آوردنِ حروف الفبا یکسان نیست؛ بدین‌مفهوم که حالت لب‌ها در هنگام تلفظ برخی از حروف (مانند ب، پ)، شبیه به هم است و تلفظ برخی از حروف شکل‌های مستقلی را بر روی لب پدیدار می‌کند. بیدل به این حالت تلفظ حروف نیز

در سرودن توجه داشته است؛ مثلاً در حال تلفظ "میم" دو لب بر هم فرومی‌آید و در تلفظ حرف "نون" آن دو به‌طور کامل از هم گشوده می‌شوند:

از تصنّع گر همه ما و تو آرد بر زبان میم و نون دارد همان شکل گشادوبستِ لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۰۸)

برای رسیدن به مفهوم بیت، باید به حالت گشادوبستِ لب‌ها در تلفظ‌کردنِ حروف میم و نون توجه داشت. هر لب‌بستن و لب‌گشودن، میمی را به نون پیوند می‌زند و با این کار به‌طور خودخواسته واژهٔ "من" را بر دهان پدیدار می‌کند.

این بیت سوم از غزلی است که بیدل آن را در توصیف آدم، به‌عنوان خلیفةالله فی‌الارض سروده و دیدگاه خود را دربارهٔ او اعلام کرده است:

چیست آدم؟ مفرد کلک دبیرستان رب کاین‌همه اوضاع اسما راست ترکیبش سبب

زادهٔ علم موالیدش، جهانِ ماء و طین لَمْ یَلِد لَمْ یُولَدش، آیینهٔ اصلِ نسب

(همان: ۳۰۸)

به نظر می‌رسد که بیدل در بیت موردِبحث وجود آدمی را شکل‌گرفته از "من" می‌داند و بر زبان آوردن مقوله‌هایی چون ما و تو را حاصلِ تصنّعی می‌داند که او برای ظاهرسازی انجام می‌دهد.

او در بیتی دیگر نیز به شکل لب‌ها در تلفظ "میم" توجه داشته است:

ز نسبت دهنت بس‌که لذت‌اندود است به هم دو بوسه زند لب، دمِ تکلّم میم

(همان: ۱۴۱۸)

شباهت شکل ظاهری لب به حرف میم در ادب فارسی فراوان آمده است:

ای خم زلف تو چون حلقهٔ جیم دهن تنگ تو چون حلقهٔ میم

(ابن‌یمین، ۱۳۴۴: ۲۶۱)

و:

چو آن میم دهان گشتی سخن‌ساز چو میم از حیرتش ماندی دهان باز

(وحشی بافقی، ۱۳۶۱: ۲۶۱)

بیدل با در نظر گرفتن همین شباهت، به حالت تلفظ "میم" توجه دارد و آن را «بوسه‌زدن لب‌ها بر یکدیگر» خوانده است. حالت طبیعی لب‌ها در زمان تکلّم حرف میم، گشوده‌شدن و دوباره برهم‌آمدن آن‌هاست؛ گویی که بر یکدیگر بوسه می‌زنند. در حالت بوسه‌زدن نیز دو لب به هم می‌چسبد؛ بنابراین بیدل باید برای چسبیدن دو لب به هم دلیلی بتراشد.

او به این می‌اندیشد که چون حرف میم از نظر شکل ظاهری شبیه به دهان معشوق است، هرکس آن را بر زبان بیاورد، از آن لذت می‌برد و همین شیرینی موجب به‌هم‌چسبیدن دو لب او به هم می‌شود. به‌هم‌چسبیدن لب‌ها پس از خوردن شیرینی نیز فارغ از هر توصیفی است:

بس‌که می‌چسبد به هم کام و لب از شیرینی‌اش نقل نتوان کرد گفتار شکربار تو را

(صائب، ۱۳۸۳: ۶۲)

۴. ۱. ۳. تصویرسازی و مضمون‌آفرینی با حالت قرارگرفتن حروف الفبا در واژه (حرف‌نگاری)

گاه بیدل چند حرف الفبا را در کنار هم ذکر می‌کند که از به‌هم‌پیوستن آن‌ها اسمی ایجاد می‌شود و از مخاطب خویش می‌خواهد تا بر روی مادهٔ اولیه و فیزیکی زبان تمرکز کند. او با به‌کاربستنِ این اسلوب به دنبال آن است تا پوسته یا نامی از مقوله‌ای مطلوب یا مسمّایی ناپیدا در عالم را به دست دهد. برای مثال، او در بیان «نبودنِ وفاق واقعی در میان دوستان» سروده است:

با نام محض صلح کن از ربط دوستان واو است و صاد و لام در این روزگار وصل

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۲۰۲)

به اعتقاد او پیوند دوستان در روزگار او به‌قدری سست است که مفهوم "وصل" دست‌نیافتنی است و باید به شکل ظاهری آن دل‌خوش بود که بر اثر اتصال «واو و صاد و لام» به هم ایجاد شده است.

همچنین در بیتی دیگر به مخاطب خویش توصیه می‌کند که برای رسیدن به مفهومی از یک مسمّا به سنجیدنِ اسم آن بپردازد که شکل‌گرفته از حروف است. نمونهٔ عینی این مقوله

مسمّای عنقاست که صورت و ظاهر آن در قالب حروف «عین و نون و قاف» بـر همـه نمایـان شده است:

طالـب فهـمِ مسـمّایی؟ عیـار اسـم گیـر صورت عنقا همین جز عین و نون و قاف نیسـت

(همان: ۲۴۳)

نوع دیگر این اسلوب اشاره به شـکل ظـاهری قرارگـرفتن حرفـی در واژه اسـت تـا براسـاس آن مفهوم خاصی را ارائه کند. برای نمونه، او پس از جهانِ لاف نامیدن این عالم، آدمی را چونـان الفی می‌داند که در میان واژۀ لاف گرفتار آمده است:

رَستن چه ممکن است ز قید جهان لاف؟ وامانـده‌ایـم همچـو الـف در میـان لاف

(همان: ۱۱۷۰)

بیدل با شکل ظاهری واژۀ "لا" نیز به تصویرسازی پرداخته و در دو بیت قامت خمیده را به ایـن واژه تشبیه کرده است:

پیـر گشـتی، از فنـا غافـل مبـاش صـورتِ قـدّ دوتـا ترکیـبِ لاسـت

(همان: ۳۶۹)

و:

شخص پیری نفیِ هستی می کند، هشیار بـاش صـورت قـدّ دوتـا آیینـۀ ترکیـبِ لاسـت

(همان: ۳۷۹)

همچنین در بیتی دیگر "لا" را به منقار بلبل تشبیه کرده است:

به ساز نیستی بسته‌ست شورِ ما و من تـارش بهارت بلبلی دارد که شکلِ لاست منقارش

(همان: ۱۱۲۱)

او در این بیت شور ما و من آدمیِ را تاری می‌داند که بـر روی سـاز نیسـتی و عـدم تعبیـه شـده است و در عین این‌که هیاهوی فراوانی از آن برمی‌خیزد، درنهایت به فنا رهنمون خواهد شد. از این منظر هستی مانند بهاری است کـه بلبـلِ آن از منقـاری به‌شـکل لا بـرای آوازخوانـدن بهـره می‌برد و در هر ترنّم خویش از نابودی پدیده‌ها خبر می‌دهد.

۴. ۲. شگردهای آوایی

شاعر در این اسلوب به طور مستقیم بر روی واج‌ها (صداها) و ساختار آوایی کلمه یا ترکیب متمرکز است و بر روی مقوله‌هایی چون نحوهٔ تلفظ واژگان، شباهت تلفظ‌ها، مهمل‌کردن، و ابدال واژگان درنگ می‌کند و در پی آن است تا براساس نوع تلفظ واژگان به مضمون‌آفرینی بپردازد. در این شگرد، موسیقی درونی کلمات و قدرت تأثیرگذاری اصوات کاملاً نمایان می‌شود.

۴. ۲. ۱. مضمون‌آفرینی با نحوهٔ تلفظ واژگان

بیدل با چگونگی تلفظ برخی واژگان نیز مضمون‌آفرینی کرده است. طبیعی است که تلفظ برخی واژگان بسیار ساده‌تر از دیگر واژه‌هاست؛ مثلاً چگونگی تلفظ واژهٔ کوه و پنبه:

دلکوب‌فطرت است حدیث سبک‌سران　　چون پنبه نامِ کوه نیاید گران به لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۳۸)

اگرچه در عالم واقع پنبه بسیار سبک‌تر از کوه است، اما در تلفظ "کوه" آسان‌تر از "پنبه" بر زبان جاری می‌شود. برای تلفظ "پنبه" باید دوبار دهان گشوده شود و حجم هوای زیادی نیز از سینه خارج شود؛ درحالی‌که بر زبان‌آوردن کوه ساده‌تر از آن است.

بیدل با بهره‌گیری از همین حالت "پنبه" را نمادی برای سبک‌سری می‌داند و بر این باور است که سخن‌گفتن با سبکسران به‌طور فطری و ذاتی موجب آزار دیگران می‌شود، همان‌گونه که بر زبان‌آوردن واژهٔ "پنبه" به کوشش بیشتری نیاز دارد؛ در حالی‌که تلفظ واژهٔ "کوه" (با آن عظمت) بسیار ساده است.

نکتهٔ دیگر در تلفظ واژگان، به‌گونهٔ دیگر اداکردن آن‌هاست که بیدل آن را کج‌ادایی می‌خواند:

به کج‌ادایِ حسن تغافلت نازم　　که یاد او کُله ناز می‌کند گله را

(بیدل، ۱۴۰۰: ۲۲۳)

بیدل در این بیت به تغییر گاف به کاف در حالت تلفظ کج‌ادایانه نظر دارد و در پی آن است تا

با یک تغییر کوچک آوایی، گذار معنایی ژرفی خلق کند. این گذار معنایی در بیت موردِبحث به‌قدری عمیق است که برای درک مفهوم آن باید به دو نکتهٔ دیگر نیز توجه داشته باشیم:

الف. باور شاعران بر این است که تغافل‌زدن معشوق نیز دل‌پذیر است:

از تغافل‌پیشه‌ای کی شکوه می‌ورزد اسیر؟ هرچه می‌آید از آن خصم مروّت خوش‌نماست

(اسیر شهرستانی، ۱۳۸۴: ۱۱۱)

ب. بیدل حُسنِ تغافل معشوق را کج‌ادایانه در نظر می‌گیرد؛ با توجه به این‌که هر چیزی با کژی بیان شود، وارونه خواهد شد؛ تغافل معشوق نیز نوعی عنایت را با خود به همراه خواهد داشت. بر همین اساس کج‌ادایی معشوق در عاشق نیز تأثیر می‌گذارد و گلهٔ عاشق از تغافل‌زدنش را به گُلهی تبدیل می‌کند تا موجب غرور و نازش بیشتر شود.

بیدل از شباهت تلفظ ترکیبات و تعبیرات نیز برای مضمون‌آفرینی بهره برده است. مقصود ما در این مبحث، نوعی از جناس مرکب یا مرفّو نیست که در آن دو کلمهٔ مرکب با یکدیگر هم‌هجا هستند و تنها در تکیه اختلاف دارند. در این اسلوب دو کلمهٔ مرکب از حیث کتابت شبیه هم نیستند، اما در تلفظ این دوگانگی خیلی محسوس نیست. به بیت زیر دقت کنید:

از هرکه دیدی آزار، بر انتقام کم کوش در نامِ کینه‌خواهی حرفی‌ست کاین نخواهی

(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۷۲۵)

کتابت دو ترکیبِ "کینه‌خواهی" و "کاین نخواهی" آن‌ها را کاملاً متمایز از هم نشان می‌دهد؛ اما بیدل برای مضمون‌پردازی با چگونگی تلفظ آن‌ها کار دارد که تقریباً شبیه به هم است به‌ویژه زمانی که "کینه" را به تلفظ کهن آن یعنی به شکل «Kina» در نظر بگیریم:

Kinaxãhi و Kinnaxãhi

البته کمال‌الدین اسمعیل پیش از بیدل از این شگرد در سروده‌هایش استفاده کرده است. او در قطعه‌ای کوتاه، میان دو تعبیرِ «گر آنجا نیست» و «گران‌جانی‌ست» این تناسب را به وجود آورده است:

بزرگوارا! دانی که نه ز تقصیر است اگر دعاگو بر درگه تو پیدا نیست

ز روی ظاهر و صورت، رهی گر آنجا نیست رواست، زآن‌که به صورت رهی گران‌جانی‌ست
(کمال اصفهانی، ۱۳۹۶: ۵۰۴)

۴ ـ ۲ ـ ۲. مضمون‌آفرینی با مهمل کردن واژگان

کلمات را از منظر کلی به دو بخش مستعمل و مهمل تقسیم می‌کنند. مستعمل لفظی است که معنا دارد، و مهمل لفظی است که برای معنی معیّنی وضع نشده است. به بیان دیگر، صوتی که از دهان با اتکاء به مخارج خارج می‌شود اگر به ازاء معنایی وضع شده باشد، لفظ موضوع یا مستعمل یا مفید نامیده می‌شود، و در غیر این صورت لفظ مهمل است (ر. ک: خوانساری، ۱۳۷۶: ۲۲۱).

گاه بیدل با کاربرد این اصطلاح نگرش کلی خود دربارهٔ جهان و عقبی را بیان می‌کند:

کار دنیا بس که مُهمل گشت، عقبی ریختند فرصتِ امروز خون شد، رنگ فردا ریختند
(بیدل، ۱۴۰۰: ۸۶۲)

طبیعتاً چنین مقوله‌هایی در این پژوهش موردِنظر ما نیستند. نوع دیگری از مهمل‌کردن واژگان، تغییر دادن حرفی از یک لفظ و ساختن واژه‌ای جدید و هم‌وزن با آن است که عموماً مفهومی ندارد. مثلاً ساختن واژهٔ "دوب" براساس واژهٔ "چوب" که در لغت‌نامهٔ دهخدا به‌عنوان مثالی برای این نوع از مهمل‌کردن آمده است (ر.ک: لغت‌نامه دهخدا، ذیل «مهمل»).

بیدل با این نوع از مهمل‌کردن نیز به سرودن پرداخته است:

نفی در تکرارِ نفی، اثبات پیدا می‌کند لفظ هستی مستی‌ای دارد اگر مهمل کنید
(همان: ۱۰۱۲)

بیدل بر این باور است که لفظ "هستی" خود نیست و نابود است و مفهوم خاصی ندارد، اما اگر بخواهیم آن را مهمل کنیم تا بی‌معنی‌تر شود، به لفظ مستی تبدیل می‌شود که دارای مفهوم است.

مصرع نخست نیز ناظر به یک اسلوب ریاضی است که براساس آن منفی در منفی، مثبت خواهد بود:

کاری ز وجود ناقصم نگشاید گویی که ثبوتم انتفا می‌زاید

شـاید ز عـدم مـن بـه وجـودی برسـم زان‌رو کـــه ز نفـــیِ نفـــی، اثبـــات آیـــد
(شیخ بهایی، ۱۳۶۱: ۱۷۰)

۴. ۲. ۳. مضمون‌آفرینی از طریق ابدال

ابدال از مهم‌ترین تحولات آوایی در زبان فارسی است. در این فرایند با جایگزینی یا تغییر یک یا چند واج یک واحد زنجیری گفتار به واحد زنجیری دیگر تبدیل می‌شود.

بیدل به این اسلوب زبانی نیز نظر داشته است و یکی از بنیادی‌ترین اعتقادات خـویش در خصوص خداوند و غیر خداوند را با استفاده از آن بیان کرده است:

بیـــدل از تبـــدیلِ حـــرف دال و نـــون شـــد صـــمد بیگانـــهٔ لفـــظ صـــنم
(بیدل، ۱۴۰۰: ۱۲۳۳)

باید توجه داشت ابدال همیشه موجبِ تغییرِ معنای واژه نمی‌شود و نگاه بیدل به این کـارکرد آن است. او بر این باور است که "صنم" و "صمد" درحقیقت یک لفظ بیشتر نیستند؛ امـا بـه دلیـل ابدالی که در آن به‌وجود آمده و حرف میم در واژهٔ صمد جایگزینِ حرف دال شده است، همه تصوّر می‌کنند که این دو از هم متفاوت‌اند.

این اندیشهٔ بیدل را در بیتی دیگر نیز بخوانیم:

رمز تنزیهِ حرم فکـرِ بـرهمن نشـکافت صمد است آن‌که هیولای صنم می‌باشد
(همان: ۸۰۴)

۴ . ۳. شگردهای ساختاری

شاعر در این اسلوب بر ریخـت و سـاختار کلمـه یـا ترکیـب متمرکـز اسـت و بـا دسـتکاری در ساختار کلمه از طریق حذف‌کردن یا افزودن یک واج به مضمون‌پردازی می‌پردازد. سروده‌های بیدل حاکی از آن است که او به ساختار واژگان توجه فراوانی دارد؛ بر همین اساس، در برخـی ابیات خویش از طریق ایجاد تغییراتی ذوقی در ساختار واژگان در پی آن برمی‌آیـد تـا مفهـومی دیگر از آن به دست دهد و افق دیگری فراروی مخاطب خویش باز کند. در این گونه شگردها

او مانند معماری است که مهندسی واژگانی انجام می‌دهد. این تغییرات از دو منظر کلی قابلِ‌بررسی است:

۴. ۳. ۱. مضمون‌آفرینی از طریق افزودن حرفی به واژه

گاه بیدل با توجه به شکل ظاهری یک واژه حرفی بر آن می‌افزاید تا مفهومی دیگر از آن به دست دهد؛ مثلاً در بیت زیر:

انکارِ درد ظلم است از محرمان الفت　　تا آه عقدهٔ دل وا کرد واه‌واه است

(بیدل، ۱۴۰۰: ۴۴۹)

او در این بیت با توجه به شکل ظاهری دو واژهٔ "واه‌واه" و "آه"، «واه‌واه» را حاصلِ واکردنِ عقدهٔ دل "آه" می‌داند؛ بدین‌مفهوم که وقتی واژهٔ "آه" عقدهٔ دل خود را "وا" می‌کند، با اتصال "وا" به "آه" واژهٔ "واه" شکل می‌گیرد و تکرار این کار ترکیبِ "واه‌واه" را به وجود می‌آورد.

این مضمون‌تراشی، از نظر مفهومی نیز خوش نشسته است؛ چراکه "واه‌واه" کلمهٔ استلذاذ است که فرد را به لذت‌جویی تحریک می‌کند (فرهنگ آنندراج، ذیل «واه‌واه»). اصل آن نیز «وَه‌وَه» به معنی "خوب خوب" بوده است (انجمن‌آرای ناصری، ذیل «فافا»).

بیدل نیز اغلب این اصطلاح را در مقابل "آه‌آه" قرار می‌دهد تا التذاذ را برساند:

بی‌تماشا نیست حیرت خانهٔ ناز و نیاز　　عشق اینجا آه‌آهی دارد، آنجا واه واه

(همان: ۱۶۰۶)

مقصود بیدل آن است که اگر محرم الفت معشوق، از روی التذاذ و کامیابی "واه‌واه" هم بر زبان آورد، نشانه‌ای از درد را در آن می‌توان یافت؛ چراکه "واه‌واه" حالتِ گشودگی عقدهٔ دل آهی است که عموماً در حسرت و نومیدی از سینه بیرون می‌آید.

۴. ۳. ۲. مضمون‌آفرینی از طریق کاستن حرفی از واژه

در برخی ابیات بیدل عکس این کار را انجام می‌دهد؛ یعنی از واژهٔ موردِنظر حرفی را می‌کاهد تا مفهوم دیگری از آن به‌دست دهد. به بیت زیر توجه کنید:

خروش درد شنو، مدّعای عشق همین بس در اللّهاللّـه مـا جـای حـرف لام نباشـد
(همان: ۷۷۲)

او با کاستن حرف لام عبـارت «اللهاللـه» آن را بـه "اَهاَه" تبـدیل می‌کنـد؛ آوایـی کـه آن را خروش درد می‌نامد که مقصود و مدّعای عشق است. شاید در نگاه اول، این شـگرد بیـدل نوعی بازی زبانی به نظر بیاید؛ اما او در این بیت با آفرینش معنا از طریـق صـورت، دیـدگاه عرفانی خود را بیان می‌کند که می‌توان آن را در شـمار حروف‌گرایـی عرفـانی قـرار داد. از این منظر، هر خروش دردی که از بیدل برآید بـا ذکـر نـام خداونـد برابـری می‌کنـد. نبایـد فراموش کرد که یکی از معانی "لام" عُجب و تکبّر است و بیدل در این بیت گوشه‌چشـمی نیز بدین مفهوم دارد.

۴. ٤. شگردهای تشخیص‌محور

از وجوه تمایز شاعران برجسته، توانایی آنان در بیـانِ مفـاهیم انتزاعـی، پیچیـدگی‌های درونـی و عواطف‌شان از رهگذر اشیای بی‌جان و با استفاده از آرایهٔ تشخیص است. این اسـلوب یکـی از کاربردی‌ترین شیوه‌های تصویرسازی و نمادپردازی در شعر فارسی اسـت کـه میـرزا عبـدالقادر بیدل آن را درخصوص حروف الفبا و واژگان به کار بـرده اسـت. ایـن شـگرد نیـز در دو قالـب کلی بررسی می‌شود.

۴. ٤. ۱. جان‌بخشی به حروف و واژگان

بیـدل در برخـی ابیـات خـود بـه حـروف و واژگـان شـعری جـان و روحـی می‌دمـد تـا بتواننـد ویژگی‌های جانداران را داشته باشند و کنش‌های آن‌ها را در خود بپذیرند. ایـن شـگرد موجـب می‌شود تا چهرهٔ تکراری حروف و واژگان در پس نقش تازه‌ای نهفته شود کـه بـدان‌ها واگـذار شده است؛ همین مسئله، ارتباط عاطفی مخاطب با آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند.

بیدل در بیت زیر با تعبیر «سر از پـرده بـه در کـردن کـاف و نـون» ایـن دو حـرف را بـه عروسانی پرده‌نشین مانند کرده است که با جلوه‌کردن‌شان موجب ایجاد آشوب و بلوا در هستی شده‌اند:

دوش دو حرفِ کاف‌ونون کرد ز پرده سر برون سازِ هزار چندوچون گشت جنون‌نوا همه
(همان: ۱۶۱۴)

دربارهٔ واژگان نیز همین‌گونه است. او در بیت زیر صفت خندیدن را برای مصدر "ریختن" به کار برده است:

ما نفهمیدیم کاینجا نامِ هستی نیستی‌ست از بنای هر عمارت بود خندان ریختن
(همان: ۱۴۸۵)

او بر این باور است که نیستی نام دیگر هستی است؛ بنابراین، هرگاه در آفرینش عمارتی بنا شود، ویرانی و ریختن از این کار خشنود خواهد شد چراکه فرجام آن عمارت چیزی جز فروریختن نیست.

در بیتی دیگر او مصدر "برداشتن" را از حملِ بار دعاها شرمسار می‌بیند تا جایی که ادعا می‌کند دیگر پشت دست او برای دعاکردن به سمت بالا حرکت نمی‌کند:

پشتِ دستم بر زمین ناامیدی نقش بست بس که از بار دعاها شد خجل برداشتن
(همان: ۱۴۹۱)

یا در دو بیت زیر از یک غزل که دو صفتِ «به نشیب آمدن از فراز» و «در باز کردن» را به مصدر "شکستن" نسبت داده است:

بر زمین تاخت حادثاتِ فلک به نشیب آمد از فراز شکست...
ناامیدی کلید مطلب‌هاست ای بسا در که کرد باز شکست
(همان: ۵۱۶)

همین‌گونه است انتساب عملِ رفتن به مصدر "رفتن":

نقش پایی چند از عجزِ تلاش افسرده‌ایم نامِ واماندن به جا مانده‌ست و رفتن رفته است
(همان: ۴۶۰)

۴. ٤. ۲. کاربرد نمادین حروف الفبا

جان‌بخشی به حروف الفبا و کاربرد استعاری از آن‌ها موجب می‌شود که در برخی ابیات بیدل به‌صورت نماد به کار روند که همین مسئله درک مفهوم شعر را پیچیده‌تر می‌کند. در این مواقع، مخاطب باید به‌اندازه‌ای با سروده‌های او مأنوس باشد که بتواند ضمن پی‌بردن به کنشی که شاعر از یک حرف به دست می‌دهد، به مفهوم ژرف عرفانی یا فلسفی آن پی ببرد. حُسن این اسلوب در آن است که صحنهٔ شعر را به یک نمایش زنده و پویا تبدیل می‌کند تا از توصیف مستقیم و تکراری فراتر رود. به بیت زیر توجه کنید:

یکتایی آفرید لبِ خودستای عشق　　در نقطهٔ دهن، الفی داشت میم ما

(همان: ۲۵۸)

در تفسیر این ابیات، نباید از منطق شاعرانهٔ آن غافل بمانیم؛ وگرنه در درک مفهوم به بیراهه خواهیم رفت. شاعران پیش از بیدل نیز بر این باور بودند که عشق هماره به دنبال یکتایی است و دویی را بر نمی‌تابد. با این توصیف، عشق لبی خودستا دارد که تنها به خود می‌اندیشد و از خود دم برمی‌آورد.

دشواری مفهوم بیت به مصرع دوم بازمی‌گردد؛ جایی‌که بیدل با استفادهٔ نمادین از حروف الفبا، از تعبیرِ «در نقطهٔ دهن الف داشتن میم» سخن می‌گوید. برای رسیدن به مفهوم، باید سه نکته را در نظر بگیریم:

الف. نقطه در لغت‌نامه کنایه از دهان معشوق آمده است و دلیل آن نیز مشخص است؛ چراکه کوچک‌بودن دهان از نشانه‌های زیبایی بود و دهان معشوق را از فرط کوچکی به نقطهٔ موهوم مانند می‌کردند:

دهانش نقطهٔ موهوم را ماند کنون، آری　　مبادا چون برآرد خط، بود بر نقطه برهانش

(حسن غزنوی،۱۳۶۲: ۱۰۵)

و:

از آن مرا ز دهان تو هیچ قسمت نیست　　که نیست نقطهٔ موهوم قابل تقسیم

(خواجو،۱۳۸۰: ۳۲۵)

ب. "الف" در ادب فارسی نمادی برای یگانگی و یکتایی است:

کنون که با تو شدم راست چون الـف یکتـا　　ز بـار محنـت پشـتم دوتـا چـو نـون کـردی

(عراقی، ۱۳۳۸: ۲۷۳)

و:

الف با هرچه پیوندد، علَم باشد به تنهایی　　دوتا سررشتهٔ وحـدت ز یکتـایی نمی‌گـردد

(صائب، ۱۳۸۳: ۱۲۰۲)

از سوی دیگر، در حساب جمل نیز الف برابر با یک است:

به راستی دگران گو که آیدم چه عجب　　کالف بود یکی و یـا ده از حسـاب جمـل

(حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۰۵)

ج. "میم" نیز در ادبیات فارسی به "لبِ بسته" اشاره دارد:

از تصنّع گر همه مـا و تـو آرد بـر زبـان　　میم و نون دارد همان شکل گشادوبَست لب

(بیدل، ۱۴۰۰: ۳۰۸)

و:

لـبِ هـر دو به‌سـان مـیم بـر مـیم　　بـرِ هـر دو به‌سـان سـیم بـر سـیم

(اسعد گرگانی، ۱۳۱۴: ۲۸۲)

با این توضیحات «الف داشتن میم» کنایه از لب به یگانگی گشودن است. ظاهراً معنـای کلـی بیت این‌گونه خواهد بود: لب خودستای عشق نیز نشانه‌ای از یکتایی را با خود به همراه داشت؛ چراکه میم دهانِ او به قدری کوچک و بی‌نشان بود که نشانی از بی‌نشانِ عالم داشت.

شاه نعمت‌الله ولی بیتی شبیه به مضمون این بیت دارد:

حـرف موهـوم نقطـهٔ دهنـت　　بی‌نشـان می‌دهـد نشـان همـه

(شاه‌نعمت‌الله، ۱۳۸۰: ۵۰۸)

۵. نتیجه‌گیری

میرزا عبدالقادر بیدل از جمله شاعرانی است که بـه کاربسـت انتزاعـی حـروف الفبـا و واژگـان علاقه‌مند است. او با این کاربست، ضمن حفظ این عناصر زبانی در دنیای انتزاعی و قراردادی زبان به آن‌ها هویت، جان و معنایی تازه می‌بخشد تا به عناصری زنده، پویا و مملـو از احسـاس در جهان شعر تبدیل شوند.

بخشی از شگردهای تصویری و بصری و شگردهای آوایی به دلیل بسامد کاربرد در ادب فارسـی حالـت آشـنایی‌زدایـی کمتـری دارنـد؛ امـا برخـی از آن‌هـا مصـداق‌هایی عینـی بـرای آشنایی‌زدایی هستند چراکه بیدل آن‌ها را از بافت کلیشه‌ای خارج کرده و کارکردی هنرمندانه و جدید بخشیده است.

کاربست انتزاعی حرف، واژه و ترکیب در شعر میرزا عبدالقادر بیدل، حاصـل مواجهـهٔ او با زبان به‌مثابهٔ ماده‌ای زنده و انعطاف‌پذیر است که بر مبنای این رویکرد، سه دگردیسی مهم در اشعار او صورت گرفته است:

الف) **تبدیل‌کردن عناصر زبـانی بـه مقولـه‌ای بصـری:** در ایـن مـوارد شـعر بـه نقاشـی نزدیـک می‌شود، و حروف الفبا بیش از آن‌که واحدی زبانی محسوب شـوند، شـمایلی از یـک تصـویر ذهنی هستند. بر همین اساس، فاصلهٔ میان تصویر و زبان فرومی‌ریزد و مقوله‌ای زبانی با ماهیتی سمعی و بصریْ نقش تصویری پیدا می‌کند که ماهیتی عینی و بصری دارد.

ب) **ایجاد گذر معنایی ژرف با تغییرات آوایی و ساختاری:** این اسلوب گاه بـر روی چگـونگیِ تلفظ دو واژه متمرکز است و به مهمل‌کردن یـا ابـدال مـی‌پـردازد؛ گـاه نیـز سـاختار دو واژه را دست‌مایهٔ مضمون‌پنداری خود قرار می‌دهد. درهرحال، شـاعر بـازی هوشـمندانه‌ای بـا آواهـا و ساختار واژگان انجام می‌دهد تا بر اساس آن، معانی‌ای را به هم نزدیک کنـد کـه کـه در نگـاه اول ارتباطی با همدیگر ندارند. خلق معانی ژرف و چندلایه فرجام نهایی این اسلوب اسـت کـه از تسلط کامل شاعر بر زبان حکایت می‌کند. او در این مقـام در برابـر واژگـان حالـت منفعـل ندارد و در پی آن است تا از ظرفیت‌های نهفته در صرف زبـان بـرای آفـرینش معناهـای جدیـد بهره ببرد.

ج) **جان‌بخشی به حروف و واژگان و کاربرد نمادین از برخی حروف:** شاعر با جان‌بخشی به حروف الفبا و واژگان، زبان را از مجموعه‌ای از قوانین خشک و بی‌روح به یک کارگاه هنری زنده تبدیل می‌کند که هر واژه در آن پویایی و انعطاف‌پذیری ویژه‌ای دارد. گام دیگر او تبدیل‌کردن حروف الفبا به نمادهایی چندبُعدی است که می‌توانند مفاهیم عرفانی ژرفی را به مخاطب خویش انتقال دهند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Seyyed Mehdi Tabatabaei https://orcid.org/0000-0002-7415-7516

منابع

ابن‌یمین فریومدی، فخرالدین محمود. (۱۳۴۴). دیوان. تصحیح حسینعلی باستانی راد. تهران: سنایی.

استرآبادی، میرزا مهدی‌خان. (۱۳۴۱). درّه نادره. تصحیح سیدجعفر شهیدی. تهران: دانشگاه تهران.

اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۱۴). ویس و رامین. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: فخر رازی.

اسیر شهرستانی، میرزا جلال‌الدین. (۱۳۸۴). دیوان. تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی. تهران: میراث مکتوب.

بیدل، میرزا عبدالقادر. (۱۴۰۰). دیوان غزلیات. تصحیح سیدمهدی طباطبائی و علیرضا قزوه. تهران: شهرستان ادب.

جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۷۸). دیوان. تصحیح اعلاخان افصح‌زاد. تهران: مرکز مطالعات ایرانی.

ـــــــــــ . (۱۳۷۸). هفت‌اورنگ. تصحیح جابلقا داد علیشاه، اصغر جانفدا، ظاهر احراری و حسین احمد تربیت. تهران: میراث مکتوب.

حاجیان‌نژاد، علیرضا. (۱۳۸۰). «نوعی تشبیه در ادب فارسی؛ تشبیه حروفی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. س ۴۸ ش ۴: ۳۸۷-۴۰۲.

حسن غزنوی، اشرف‌الدین. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: اساطیر.

حیدری، مرتضی. (۱۳۹۳). «بررسی فرایند نشانگی حروف الفبا در دیوان سنایی». ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا. س ۶ ش ۱۱: ۷-۴۲.

خواجوی کرمانی، کمال‌الدین محمود. (۱۳۸۲). دیوان غزلیات. تصحیح حمید مظهری. تهران: خدمات فرهنگی کرمان.

خوانساری، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ اصطلاحات منطقی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۷). لغت‌نامه. تهران: دانشگاه تهران.

ذوالفقاری، محسن و کمالی‌نهاد، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «کارکرد هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)». مجلهٔ فنون ادبی دانشگاه اصفهان. س ۵ ش ۲: ۴۹-۶۶.

رودکی سمرقندی، ابوعبدالله جعفر. (۱۳۷۳). دیوان. تهران: نگاه.

شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۸۰). دیوان کامل. تصحیح عباس خیاط‌زاده. کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.

شیخ بهایی، بهاءالدین محمد. (۱۳۶۱). دیوان کامل. تهران: چکامه.

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۸۳). دیوان. تهران: علم.

عراقی، فخرالدین. (۱۳۷۵). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.

فرخی سیستانی، ابوالحسن علی. (۱۳۳۵). دیوان. تصحیح محمد دبیرسیاقی. تهران: اقبال.

کمال‌الدین اسمعیل اصفهانی. (۱۳۹۶). کلیات. تصحیح سیدمهدی طباطبائی. تهران: خاموش.

محمد پادشاه (شاد). (۱۳۳۵). فرهنگ آنندراج. به‌کوشش محمد دبیرسیاقی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.

مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۶). کلیات دیوان شمس تبریزی. تهران: امیرکبیر.

واعظ قزوینی، میرزا محمدرفیع. (۱۳۵۹). دیوان. تصحیح سیدحسن سادات‌ناصری. تهران: علمی.

وحشی بافقی، کمال‌الدین محمد. (۱۳۶۱). دیوان. تصحیح نعمت احمدی. تهران: گلشایی.

هدایت، رضاقلی‌خان. (۱۲۸۸). فرهنگ انجمن‌آرای ناصری. تهران: اسلامیه.

هلالی جغتایی، بدرالدین. (۱۳۳۷). دیوان. تصحیح سعید نفیسی. تهران: سنایی.

References

As'ad Gorgani, F. (1314 SH/1935). *Vis o ramin* [Vis and Ramin]. (M. Minovi, Ed.). Tehran: Fakhr-e Razi. [In Persian]

Asir Shahrestani, M. J. (1384 SH/2005). *Divan* [Collected Poems]. (G. Sharifi Valdani, Ed.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Astarabadi, M. M. (1341 SH/1962). *Dorrah-ye naderah* [Nader's Pearl]. (S. J. Shahidi, Ed.). Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Bidel, M. A. (1400 SH/2021). *Divan-e ghazaliyat* [Collected Ghazals]. (S. M. Tabatabaei & A. Qazveh, Ed.). Tehran: Shahrestan-e Adab. [In Persian]

Dehkhoda, A. A. (1337 SH/1958). *Loghatnameh* [Dictionary]. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Eraqi, F. (1375 SH/1996). *Divan* [Collected Poems]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Farrokhi Sistani, A. A. (1335 SH/1956). *Divan* [Collected Poems]. (M. Dabir Siaghi, Ed.). Tehran: Iqbal. [In Persian]

Hajiannezhad, A. (1380 SH/2001). Now'i tashbih dar adab-e Farsi; tashbih-e horufi [A Type of Simile in Persian Literature; Alphabetic Simile]. *Majaleh-ye Daneshkadeh-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Tehran*, *48*(4), 387-402. [In Persian]

Hasan Ghaznavi, A. (1362 SH/1983). *Divan* [Collected Poems]. (M. T. Modarres Razavi, Ed.). Tehran: Asatir. [In Persian]

Hedayat, R. K. (1288 SH/1909). *Farhang-e anjoman ara-ye Naseri* [Anjoman Ara-ye Naseri Dictionary]. Tehran: Eslamiyeh. [In Persian]

Helali Jaghataei, B. (1337 SH/1958). *Divan* [Collected Poems]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Heydari, M. (1393 SH/2014). Barrasi-ye farayand-e neshangi-ye horuf-e alefbai dar divan-e Sana'i [Investigating the Semiotic Process of Alphabet Letters in Sana'i's Divan]. *Adabiyat-e Erfani-ye Daneshgah-e Al-Zahra*, *6*(11), 7-42. [In Persian]

Ibn Yamin Faryumadi, F. M. (1344 SH/1965). *Divan* [Collected Poems]. (H. Bastani Rad, Ed.). Tehran: Sana'i. [In Persian]

Jami, N. A. (1378 SH/1999). *Divan* [Collected Poems]. (A. Afsahzad, Ed.). Tehran: Markaz-e Motale'at-e Irani. [In Persian]

Jami, N. A. (1378 SH/1999). *Haft owrang* [Seven Thrones]. (J. Dad Alishah, A. Janfada, Z. Ahrari, & H. Ahmad Tarbiyat, Ed.). Tehran: Miras-e Maktub. [In Persian]

Kamal al-Din Esma'il Esfahani. (1396 SH/2017). *Kolliyat* [Collected Works]. (S. M. Tabatabaei, Ed.). Tehran: Khamush. [In Persian]

Khajavi Kermani, K. M. (1382 SH/2003). *Divan-e ghazaliyat* [Collected Ghazals]. (H. Mazhari, Ed.). Tehran: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman. [In Persian]

Khansari, M. (1376 SH/1997). *Farhang-e estelahat-e manteqi* [Dictionary of Logical Terms]. Tehran: Pazhuheshgah-e Olum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi. [In Persian]

Mohammad Padshah (Shad). (1335 SH/1956). *Farhang-e anandraj* [Anand Raj Dictionary]. (M. Dabir Siaghi, Ed.). Tehran: Ketabforushi-ye Khayyam. [In Persian]

Mowlavi, J. M. (1366 SH/1987). *Kolliyat-e divan-e Shams-e Tabrizi* [Collected Works of the Divan of Shams-e Tabrizi]. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Rudaki Samarqandi, A. J. (1373 SH/1994). *Divan* [Collected Poems]. Tehran: Negah. [In Persian]

Sa'eb Tabrizi, M. M. (1383 SH/2004). *Divan* [Collected Poems]. Tehran: Elm. [In Persian]

Shah Ne'matollah Vali. (1380 SH/2001). *Divan-e kamel* [Complete Divan]. (A. Khayat Zadeh, Ed.). Kerman: Khadamat-e Farhangi-ye Kerman. [In Persian]

Sheikh Baha'i, B. M. (1361 SH/1982). *Divan-e kamel* [Complete Divan]. Tehran: Chakameh. [In Persian]

Va'ez Qazvini, M. R. (1359 SH/1980). *Divan* [Collected Poems]. (S. H. Sadat Naseri, Ed.). Tehran: Elmi. [In Persian]

Vahshi Bafqi, K. M. (1361 SH/1982). *Divan* [Collected Poems]. (N. Ahmadi, Ed.). Tehran: Golsha'i. [In Persian]

Zolfaghari, M., & Kamalinezhad, A. A. (1392 SH/2013). Karkard-e honari va tasviri-ye horuf dar she'r (ba ta'kid bar she'r-e Khaqani) [Artistic and Pictorial Function of Letters in Poetry (with Emphasis on Khaqani's Poetry)]. *Majaleh-ye Fonun-e Adabi-ye Daneshgah-e Esfahan*, *5*(2), 49-66. [In Persian]

استناد به این مقاله: طباطبائی، سیدمهدی. (۱۴۰۴). شگردهای میرزا عبدالقادر بیدل برای کاربستِ انتزاعی حروف الفبا و واژگان در شعر. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۱)*، ۵۱- ۸۱ doi: 10.22054/jrll.2025.89223.1209

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

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 83-115
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89273.1211

ATU PRESS

Original research
Accept: 11/12/2025
Revise: 14/11/2025
Submit: 1/11/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

A Stylistic Analysis of the Reduction of *Ezafe* Constructions and Its Role in Creating Syntactic Balance in Ohadi Maraghei's *Mantiq al-'Ushshaq*

Mehdi Gharavi *
M.A. Student in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abbasali Vafaei
Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract

Syntactic and musical structures are two of the most significant stylistic features of any literary text, as they form the foundation for its rhythm, linguistic melody, and semantic organization. Within this framework, *Mantiq al-'Ushshaq* by Ohadi Maraghei stands out as a prominent example where the arrangement of syntactic components and their relationship with the musicality of language are distinctly manifested. One of the most remarkable stylistic traits of this poem is the poet's avoidance of excessive use of *ezafe* constructions—an inclination reflected not only at the semantic and syntactic levels but also in the text's musical dimension. Adopting an integrative approach that combines structural and cognitive stylistics, and employing a descriptive-analytical method, this study examines the implications of this stylistic feature. From a structural perspective, the reduction of *ezafe* constructions simplifies syntactic-semantic relations, increases the frequency of balanced sentences, and contributes to a stable internal order within the text. From a cognitive perspective, this tendency directly aligns with the principle of linguistic economy and the reduction of the reader's processing load, thereby enhancing semantic transparency and conceptual accessibility. The findings

* Corresponding Author: mahdi.gharavi@atu.ac.ir
How to Cite: Gharavi, M., Vafaei, A. (2025). A Stylistic Analysis of the Reduction of Ezafe Constructions and Its Role in Creating Syntactic Balance in Ohadi Maraghei's *Mantiq al-'Ushshaq*. *Literary Language Research Journal, 3(11),* 83-115. doi: 10.22054/jrll.2025.89273.1211

reveal that Ohadi's avoidance of *ezafe* constructions not only enhances linguistic clarity and cohesion but also plays a crucial role in establishing a consistent rhythmic-musical pattern and increasing the likelihood of syntactic balance. Thus, the poet's style emerges as the outcome of a dynamic interaction among syntactic, cognitive, and phonological factors.

1. Introduction

The style of a literary work, as the artistic signature of its creator, emerges from multiple layers, among which syntactic structure and verbal musicality are fundamental and highly influential. These two layers not only form the backbone of the text's internal rhythm and cadence but also organize its semantic structure. Within the realm of classical Persian literature, the romantic epic *Mantiq al-'Ushshaq* by Ohadi Maraghei stands out as a prominent example in which the artful arrangement of syntactic elements and their interplay with the musicality of the verse create a distinctive aesthetic effect. One of the most salient stylistic features of this work is its tendency to avoid the extensive use of optional syntactic constructions. This stylistic preference, rooted in the poet's conscious or unconscious choices, manifests not only at the semantic and grammatical levels but also prominently in the musical and cognitive dimensions of the text.

The main research question of this study is: How does this reduction in the frequency of optional syntactic constructions affect three key aspects:

- The establishment of syntactic balance within sentence structures?
- The formation of musical cohesion and fluent rhythm in the verse?
- The reduction of cognitive load on the reader during text comprehension?

Accordingly, the primary aim of this article is to analyze the implications of this stylistic feature at both the structural and cognitive levels, addressing a clear research gap concerning the systematic relationship between linguistic form and cognitive processing in classical Persian texts. This study seeks to provide a novel framework

for the stylistic reading of classical works, grounded in insights from cognitive and structural linguistics.

2. Literature Review

Previous studies in corpus linguistics and cognitive linguistics have well established the role of indicators such as dependency distance in measuring language processing complexity. Foundational research (e.g., Ferrer-i-Cancho, 2015, 2022; Liu et al., 2017) has shown that minimizing dependency distance is a cognitive universal principle aligned with working memory constraints and language economy. Comparative studies (e.g., Hafez et al., 2024; Jin & Liu, 2022) have further confirmed this tendency even in languages with free word order. However, a clear research gap exists regarding the direct relationship between the reduction of optional syntactic constructions (as a factor that increases dependency distance) and its stylistic consequences in Persian literary texts. This study aims to fill this gap, focusing on a classical Persian text.

3. Methodology

This study was conducted using an integrative (structural-cognitive) approach and employing a descriptive-analytical method. Data were randomly collected from the epic *Mantiq al-'Ushshaq* and compared with samples from Nezami's *Khosrow and Shirin* and Wahshi Bafqi's *Shirin and Farhad* (matched in meter with the *hazaj-e mosaddas mahzuf*), as well as selected *ghazals* from Hafez and the *Divan* of Shams. The data analysis was carried out on two levels:

- **Structural level:** Examination of the frequency of optional syntactic constructions and assessment of syntactic balance based on the uniformity of constituents and their order across the two hemistiches.
- **Cognitive level:** Explanation of the stylistic implications with reference to the theoretical framework of Production-Distribution-Comprehension (PDC) and principles such as "Ease-First" and "Plan-Reuse."

4. Analysis and Discussion

Quantitative findings clearly demonstrated an inverse relationship between the frequency of optional/extra constructions and the degree of syntactic balance. In the selected samples of *Mantiq al-'Ushshaq*, the frequency of extra constructions (8 and 6 instances) was significantly lower than in *Khosrow and Shirin* (15 and 10 instances) and *Shirin and Farhad* (15 and 14 instances).

In contrast, the percentage of syntactic balance in *Mantiq al-'Ushshaq* (45% and 35%) was considerably higher than in the other two epics (22% and 15% for Nezami; 13% and 11% for Wahshi). This pattern was also repeated in a comparison of Hafez's *ghazals* and the *Divan* of Shams.

- **Structural effect:** Reducing extra constructions pushes the poet toward using simpler and more repetitive syntactic alternatives (such as subordinate clauses and complements), which in turn increases the likelihood of structural repetition and syntactic balance.
- **Cognitive effect:** From the perspective of the PDC framework, reducing extra constructions lowers processing load by minimizing syntactic dependency distance and reducing semantic ambiguity. This aligns with the cognitive principles of ease-first (using simpler, more accessible elements) and plan reuse (repeating familiar syntactic structures), ultimately facilitating fluency and comprehension.
- **Musical effect:** Replacing heavy extra constructions with broader but balanced structures produces a smoother, more fluid, and speech-like rhythm in poetry, thereby enhancing the internal musicality of the text.

5. Conclusion

The findings of this study indicate that the deliberate or unconscious reduction of extra constructions in Ohadi Maraghei's *Mantiq al-'Ushshaq* represents a key stylistic strategy that, in a dynamic interplay, contributes both to syntactic balance and musical cohesion, while significantly reducing the cognitive processing load for the reader. This tendency can be seen as a reflection of Ohadi's "mental style," in which the direct expression of emotion and the facilitation of

the reader's experience take precedence over the display of linguistic complexity. This study offers a novel framework for analyzing the relationship between linguistic form and cognitive processing in classical Persian texts and highlights the attenuated role of extra constructions as a factor enhancing both cognitive efficiency and stylistic aesthetics.

Keywords: Structural Stylistics; Cognitive Stylistics; *Mantiq al-'Ushshaq*; Ohadi Maraghei*; Ezafe* Construction; Syntactic Balance; Linguistic Musicality.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۸۳-۱۱۵
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.89273.1211

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۸/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۲۰ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

تحلیل سبک‌شناختی کاهش ترکیبات اضافی و نقش آن در ایجاد توازن نحوی در *منطق‌العشاق* اوحدی مراغه‌ای

مهدی غروی * دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

عباسعلی وفایی استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده

ساختار نحوی و موسیقایی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی هر متن ادبی به شمار می‌رود، زیرا این دو لایه بنیان اصلی شکل‌گیری ریتم و آهنگ زبانی و سازمان معنایی اثر را فراهم می‌سازند. در این چارچوب منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای نمونه‌ای شاخص است که در آن نحوهٔ چینش اجزای نحوی و پیوند آن با موسیقی کلام جلوه‌ای ویژه یافته است. یکی از ویژگی‌های برجسته در این اثر پرهیز شاعر از کارگرفتِ گستردهٔ ترکیبات اضافی است؛ گرایشی که نه‌تنها در سطح معنایی و نحوی، بلکه در سطح موسیقایی نیز انعکاس آشکاری دارد. این پژوهش با رویکردی تلفیقی از سبک‌شناسی ساختاری و شناختی که از روش توصیفی_ تحلیلی نیز بهره برده است، به بررسی و تحلیل پیامدهای این ویژگی می‌پردازد. از منظر ساختاری کاهش ترکیبات اضافی موجب ساده‌تر شدن روابط نحوی-معنایی، افزایش بسامد جملات متوازن، و ایجاد نوعی نظم پایدار در متن می‌شود. از دیدگاه شناختی نیز این امر با اصل اقتصاد زبانی و کاستن از بار پردازشی مخاطب ارتباط مستقیم دارد، به گونه‌ای که شفافیت معنا و سهولت دریافت مفاهیم تقویت می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که پرهیز اوحدی از ترکیبات اضافی علاوه بر ارتقای وضوح و انسجام زبانی، نقش مهمی در تثبیت آهنگی یکنواخت و موسیقایی، و افزایش احتمال ایجاد توازن نحوی ایفا کرده است. بدین ترتیب، سبک شاعر نتیجهٔ تعامل پویا میان عوامل نحوی، شناختی و آوایی تلقی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: " منطق‌العشاق، اوحدی مراغه‌ای، ترکیبات اضافی، سبک‌شناسی ساختاری، سبک‌شناسی شناختی، اقتصاد زبانی.

* نویسندهٔ مسئول: mahdi.gharavi@atu.ac.ir

۱. مقدمه

در طول تاریخ نقد ادبی جنبش‌های بسیاری را طی‌کرده است: رئالیسم، ساختارگرایی، فرمالیسم، نشانه‌شناسی، ساختارشکنی، هرمنوتیک، پدیدارشناسی، و سرانجام سبک‌شناسی. سبک‌شناسی در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم برای توصیف سبک نویسندگان پدیدار شد. سبک‌شناسی از نظر تاریخی با ظهور زبان‌شناسی مدرن آغاز شد و به ایده‌های فردیناند دو سوسور[1] سوئیسی (۱۸۵۷-۱۹۱۳) که زبان‌شناسی مدرن را پایه‌گذاری کرد، ربط داشت. ایده‌های سوسور راه را برای یکی از دانشجویانش به نام چارلز بالی[2] (۱۸٦٥-۱۹٤۷)، زبان‌شناس سوئیسی، هموار کرد. بر اساس گفتهٔ اولریش آمون[3] (۱۹۸۹: ۵۱۸) بالی در سال ۱۹۰۹ تأیید کرد که سبک‌شناسی شاخه‌ای مستقل از زبان‌شناسی سوسوری است. به‌عبارت‌دیگر، سبک‌شناسی در حوزهٔ زبان‌شناسی متولد شد، اما به‌مرور از این حوزه فراتر رفت و شامل ادبیات و سایر رشته‌ها شد.

سبک (بدون ارجاع خاص به زبان) اصطلاحی است که در گفتار و نوشتارِ روزمره فراوان به کار می‌رود و به همین دلیل چندان پیچیده به نظر نمی‌رسد. آن‌قدر زیاد و طبیعی بر زبان جاری می‌شود که غالباً آن را دربست می‌پذیریم و دیگر زحمت بررسی چند و چونش را به خود نمی‌دهیم (وردانک، ۱۳۸۹: ۱۷). به‌طور کلی می‌توان گفت سبک وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد؛ یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرر در آثار کسی است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۶). به عبارت دیگر «اصطلاح سبک در زبان‌شناسی و ادبیات بر شیوهٔ رفتارهای زبانی افراد اطلاق می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴).

از دیدگاه بلومفیلد[4] «سبک‌شناسی مطالعه یا تفسیر عناصر زبانی یا ویژگی‌های متمایز زبانی در یک نوشته، گروهی از نوشته‌ها، یا یک متن است (یعنی یک ساختار که قابلیت

1. Ferdinand de Saussure
2. Charles Bally
3. Ulrich Ammon
4. Morton W. Bloomfield

تفسیر از طریق یک رمز را دارد ازجمله ساختارهای هدفمند و معنادار مانند یک فرهنگ یا یک زبان کامل)» (۱۹۷۱: ۲۷۱).

متعلق این جستار سبک‌شناسی فردی است. سبک فردی یا شخصی‌سازی زبان که درواقع «ظرف تجلی ویژگی‌های خاص و منفرد شخص است» (همان: ۶۳) و مثل رنگ در تمام زوایای تار و پود اثر یا آثار یک هنرمند منتشر است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۹۴). باید توجه داشت که «سبکْ گزینشی انگیزه‌دار از میان مجموعه‌ای از سنت‌های زبانی یا گونه‌های زبانی یا دیگر پارامترهای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و بافتی است. هر سخن یا کلامی ساختار یا سبکی خاص دارد، حتی اگر این سبک نسبتاً بی‌نشان یا ساده باشد» (نورگارد، بوسه و مونتورو، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

با توجه به پژوهش ایران‌زاده (۱۳۹۰: ١٤-١٥) در مقاله‌ای تحت عنوان «نظریه سبک در ایران (روش‌های سبک‌شناسی)» موارد قابل‌اعتنا در مباحث سبک‌شناسی چنین است: از اندیشه، احساس و شخصیت پدیدآورنده آغاز شده و به عواملی مانند گزینش واژگان، شیوهٔ بیان، ویژگی‌های آوایی و دستوری، موضوع و پرداخت هنری، رابطهٔ شکل و محتوا، تناظر عناصر زبانی با محتوا، همچنین کاربرد صنایع ادبی مانند کنایه و استعاره، بافت لفظی، و سرانجام انحراف آگاهانه از هنجارهای منطقی زبان گسترش می‌یابد.

با وجود پژوهش‌های گسترده در حوزهٔ سبک‌شناسی ساختاری و شناختی متون کلاسیک فارسی، نقش ترکیبات اضافی در ایجاد توازن نحوی و سهولت پردازش شناختی تاکنون به‌طور مستقل و نظام‌مند بررسی نشده است. نویسندگان در این جستار کوشیده‌اند یکی از ویژگی‌ها و مختصات سبکی دخیل در ایجاد چند ویژگی زبانی و بلاغی در منظومهٔ منطق‌العشاق یا ده‌نامه اوحدی مراغه‌ای را بررسی و تحلیل نمایند. این پژوهش با تمرکز بر این منظومه در پی پاسخ به این پرسش است که کاهش بسامد ترکیبات اضافی چه تأثیری بر توازن نحوی، انسجام موسیقایی و کاهش بار پردازش ذهنی مخاطب دارد؟

بر این اساس، هدف این مقاله تحلیل پیامدهای سبکیِ کاهش ترکیبات اضافی در دو سطح ساختاری و شناختی است. برای تبیین این مسئله، از چارچوب تلفیقی سبک‌شناسی

ساختاری و شناختی و به‌ویژه نظریهٔ «تولید-توزیع-درک»[1] بهره گرفته شده است. این رویکرد، ضمن پرکردن خلأ آشکار در مطالعات سبک‌شناختی متون ادبی، الگویی نو برای تحلیل رابطهٔ میان صورت زبانی و پردازش شناختی در متون کهن فارسی ارائه می‌دهد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات نوین در زبان‌شناسی پیکره‌ای و شناختی، تحلیل کمّی الگوهای نحوی را به یکی از مسیرهای اصلی پژوهش در حوزهٔ ساختار جمله تبدیل کرده‌اند. در این میان، مفهوم "فاصلهٔ وابستگی نحوی"[2] به‌عنوان یکی از معتبرترین شاخص‌های سنجش پیچیدگی پردازش نحوی در زبان‌های طبیعی شناخته شده است. پژوهش‌های بنیادی در این حوزه ازجمله مطالعهٔ کلاسیک لیو[3] و همکاران (۲۰۱۷) این مفهوم را سنجه‌ای نظام‌مند برای تحلیل کارآمدی ساختارهای نحوی معرفی کرده‌اند و نشان داده‌اند که فاصلهٔ وابستگی نه‌تنها یک ویژگی ثانوی، بلکه یکی از ویژگی‌های جهانی زبان انسان است.

در زمینهٔ تبیینِ شناختی این پدیده پژوهش فِرِر ای کانچو[4] (۲۰۱۵) با بررسی پیکره‌های زبانی مختلف نشان داده است که گرایش به کمینه‌سازی فاصلهٔ وابستگی در زبان‌های طبیعی با محدودیت‌های حافظهٔ کاری و اصل اقتصاد زبانی هم‌سو است. یافته‌های این مطالعه بیانگر آن است که انسان در تولید و درک جمله، به شکل ناخودآگاه ساختارهایی را ترجیح می‌دهد که بار پردازشی کمتری تحمیل می‌کنند. این خط فکری در پژوهش بعدی و بسیار مهم فِرِر-ای-کانچو و همکارانش (۲۰۲۲) گسترش یافت. این مطالعه با تحلیل پیکره‌های بزرگ چندزبانه نشان می‌دهد که اصل کمینه‌سازی فاصلهٔ وابستگی نه‌تنها یک روند آماری، بلکه یک اصل بهینگی شناختی است که در زبان‌های طبیعی مشاهده می‌شود.

---

1. Production-Distribution-Comprehension (PDC)
2. Dependency Distance
3. Haitao Liu
4. Ferrer I Cancho

در سطح پیکره‌ای، مطالعهٔ نیو و لیو[1] (۲۰۲۲) نشان داد که توزیع فاصلهٔ وابستگی نحوی در انگلیسی از قوانین مقیاسی پیروی می‌کند، به‌طوری‌که فواصل کوتاه از مدل نَمایی[2] و فواصل طولانی از مدل توانی[3] تبعیت می‌کنند. به بیان دیگر، تفاوت‌های ترتیب کلمات (مانند ساختارهای سر-اولیه در مقابل سر-پایانی) بر پردازش زبان تأثیر می‌گذارد و الگوهای مشترکی را در وابستگی نحوی آشکار می‌سازد که ممکن است به ویژگی‌های جهانی زبان مربوط باشد.

پژوهش‌های وابسته به زبان‌های دارای ترتیب واژگانی آزاد نیز این الگو را تأیید می‌کنند. به‌ویژه مطالعهٔ گستردهٔ فوترل[4] و همکارانش (۲۰۱۵) که داده‌های ۳۷ زبان را بررسی کرده است، نشان می‌دهد حتی در زبان‌هایی با نظم واژگانی بسیار انعطاف‌پذیر هم گرایش به کاهش فاصلهٔ وابستگی همچنان حفظ می‌شود. این یافته‌ها جایگاه اصل "کمینه‌سازی فاصلهٔ وابستگی" را به‌عنوان یک اصل جهان‌شمول و مبتنی بر بهینگیِ شناختی تقویت می‌کنند.

در حوزهٔ سنجش خودکار پیچیدگی نحوی، پژوهش جدید اگمون[5] و همکاران (۲۰۲۴) نشان داده است که شاخص‌هایی مانند "میانگین فاصلهٔ وابستگی" می‌توانند ساختار نحوی گفتار طبیعی را با دقت بالا ارزیابی کنند. این مطالعه که بر داده‌های گفتاری و ابزارهای پردازش زبانی تکیه دارد، اعتبار و قابلیت اتکای معیارهای کمّی از جمله فاصلهٔ وابستگی را در تحلیل‌های زبان‌شناختی مدرن نشان می‌دهد.

با وجود این پیشینهٔ گسترده یک شکاف مهم پژوهشی باقی مانده است: هیچ‌یک از این مطالعات رابطهٔ میان کاهش یا حذف ترکیبات اضافی (به‌ویژه در زبان فارسی) و کمینه‌سازی فاصلهٔ وابستگی را بررسی نکرده‌اند. ساختار "اضافه" در فارسی غالباً الگوهای وابستگی چندلایه ایجاد می‌کند که فاصلهٔ میان هسته و وابسته را افزایش می‌دهد؛ بنابراین کاهش این ساختارها می‌تواند به صورت نظری به توازن نحوی بیشتر، کاهش بارِ شناختی و روانی پردازش

1. Ruochen Niu & Haitao Liu
2. exponential
3. power-law
4. Richard Futrell
5. Galit Agmon

منجر شود. تا کنون هیچ پژوهشی این رابطه را در متون ادبی بررسی نکرده است. متونی مانند منطق‌العشاق اوحدی به‌واسطهٔ سادگی نسبی ساختارها، می‌توانند بستری مناسب برای مطالعهٔ تعامل میان سبک ادبی و اصول شناختی وابستگی نحوی باشند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی تلفیقی (ساختاری-شناختی) و با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. در این رویکرد زبان به‌عنوان نظامی پویا و چندبُعدی در نظر گرفته می‌شود که ساختار آن را نمی‌توان جدا از فرایندهای ذهنی و بافت گفتمانی تحلیل کرد. بر این اساس، معنا نه صرفاً در سطح نحوی، بلکه در تعامل میان ساختار زبانی، پردازش شناختی و موقعیت ارتباطی شکل می‌گیرد. در نتیجه، تحلیل زبانی مؤثر باید هم‌زمان سه سطح ساختاری، شناختی و گفتمانی را دربرگیرد تا بتواند پویایی واقعی زبان را بازنمایی کند (Langacker, 2016).

داده‌های تحقیق از منظومهٔ منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای به روش تصادفی گردآوری شد تا ادعای کلی پژوهش مبنی بر رابطهٔ معکوس بین بسامد ترکیبات اضافی و توازن نحوی در این اثر مورد آزمون قرار گیرد. تحلیل داده‌ها در دو سطح به انجام رسید: در سطح ساختاری الگوهای نحوی و بسامد ترکیبات اضافی واکاوی شد، و در سطح شناختی با تکیه بر چارچوب نظریهٔ "تولید-توزیع-درک"[1] و اصولی چون "ابتدا آسانی"[2] و "بازاستفاده از طرح"[3] پیامدهای سبکی این ویژگی و تأثیر آن بر روان‌خوانی و درک متن تبیین گردید.

۳. ۲. ملاحظات نظری و رویکرد پژوهشی

انتخاب رویکردِ تلفیقی (ساختاری-شناختی) دو دلیل اصلی دارد: اول، رویکرد ساختاری امکان بررسی نظام‌ها و قوانین درونی زبان و عناصر سطحی متن از جمله نحو، واژه‌ها و

1. Production-Distribution-Comprehension (PDC)
2. easy first
3. plan reuse

ساختارهای نحوی را فراهم می‌کند. دوم، رویکرد شناختی به تحلیل چگونگی پردازش معنا و درک مفاهیم توسط ذهن خواننده و تعامل آن با زمینه‌های فرهنگی و تجربیات پیشین می‌پردازد. ترکیب این دو رویکرد، امکان تحلیل هم‌زمان ابعاد سطحی و ذهنی متن را فراهم می‌آورد و به پژوهشگر اجازه می‌دهد تا علاوه بر شناسایی ساختارهای زبانی، ارتباط بین ساختار و فرایندهای شناختی، الگوهای معنایی و مفهوم‌سازی‌های شناختی پنهان در متن را نیز مورد بررسی قرار دهد. به این ترتیب، رویکرد تلفیقی شناختی-ساختاری، چارچوبی جامع برای تحلیل متون ارائه می‌دهد که می‌تواند هم جنبه‌های فرمی و ساختاری، و هم جنبه‌های ذهنی و شناختی متن را به‌طور هم‌زمان پوشش دهد.

بنابراین، ابزارهای محاسباتی بهتر است به‌عنوان روش‌های اکتشافی در نظر گرفته شوند که می‌توانند روش‌های موجود را تقویت نمایند و به تأیید یا رد یک پرسش پژوهشی یا فرضیه کمک کنند. سبک‌شناس در ذات خود یک نقّاد است. ابزارهایی که از رشته‌ها و زیررشته‌های مختلف مانند سبک‌شناسی شناختی یا نشانه‌شناسی چندرسانه‌ای وام گرفته شده‌اند تمرکز کمتری بر خود متن دارند. هدف نهایی باید «استفاده از این ابزارها برای تکمیل روش‌های تحلیلی موجود باشد نه جایگزینی آن‌ها» (Simpson 2004: 39). «هرکجا که سبک‌شناس به بررسی می‌پردازد، متن باید نقطهٔ شروع و پایان، و تفسیرْ هدفِ نهایی باشد. بااین‌حال، طبیعتِ تلفیقی سبک‌شناسی به این معناست که روش‌ها یا مدل‌های جدید این ظرفیت هیجان‌انگیز را دارند که ساختارها و تفسیرهای ذهنی تازه‌ای را بیدار کنند و بازتاب‌های متون حتی آن‌هایی را آشکار سازند که مدت‌ها تصور می‌شد آشنا هستند، چه ادبی و چه غیرادبی» (Stockwell & Whiteley, 2014, p. 45).

این مقاله از نظر شناختی، مبتنی بر نظریهٔ "تولید-توزیع-درک" است که توسط مک‌دانلد[1] (2013) ارائه شد و بر نقش فرایندهای تولید زبان در شکل‌دهی ساختار زبان و درک آن تأکید دارد. بر اساس این نظریه، انتخاب‌های گویندگان تحت محدودیت‌های

1. Mac Donald

شناختی از جمله حافظهٔ کاری، بازیابی از حافظهٔ بلندمدت و برنامه‌ریزی حرکتی قرار دارد و برای کاهش این بار شناختی، گویندگان از سه سوگیری اصلی بهره می‌گیرند: ۱) "ابتدا آسانی" یا قرار دادن عناصر قابل دسترس‌تر در ابتدای جمله؛ ۲) "بازاستفاده از طرح" یا استفادهٔ مجدد از ساختارهای نحوی پیشین؛ و ۳) کاهش تداخل[1] یا مزاحمت بین عناصر مشابه در حافظه. انتخاب‌های تولیدی گویندگان در طول زمان و در سطح جمعیت به شکل‌گیری الگوهای آماری مشخص در زبان منجر می‌شود که درک‌کنندگان زبان این الگوها را یاد گرفته و برای پیش‌بینی و پردازش زبان به کار می‌گیرند. بنابراین، بسیاری از پدیده‌های درک زبان، مانند ترجیح تفسیرهای محلی در ابهامات نحوی، ناشی از تجربهٔ پیشین با این الگوها است. نظریهٔ "تولید-توزیع-درک" در مقابل دیدگاه‌های ذات‌گرایانه، مانند نظریهٔ چامسکی قرار می‌گیرد که بر وجود دستور جهانی و سازوکارهای فطری درک زبان تأکید دارند، و هم‌چنین در مقابل رویکردهایی که نقش تولید زبان را در شکل‌دهی به زبان نادیده می‌گیرند و صرفاً بر طراحی برای مخاطب یا فرایندهای یادگیری کودکان تمرکز دارند.

۳. ۲. ۱. سبک ذهنی

سبک ذهنی گرایش خاص اندیشمندان سبک‌شناسی است. فاولر[2] این اصطلاح را در سبک‌شناسی و رمان ابداع کرد. اثری که در آن فاولر اظهار می‌کند سبک ذهنی به تمام نمودهای زبانی متمایز ذهنی خاص اشاره دارد. آثار بعدی فاولر ارتباط خاص این مفهوم را با مفهوم رایج زاویهٔ دید تأیید می‌کند. فاولر در نقد زبان‌شناختی سه گونهٔ اصلی زاویهٔ دید را مشخص می‌کند: روان‌شناختی، ایدئولوژیک، و مکانی-زمانی. به‌طور خلاصه، زاویه دید مکانی-زمانی با چشم‌اندازهای مکانی و زمانی منطبق است که در متون نقش بسته‌اند. زاویهٔ دید ایدئولوژیک «نظام باورها، ارزش‌ها و مقوله‌هایی را دربرمی‌گیرد که یک شخص یا اجتماع با توجه بدان‌ها جهان را درک می‌کند» (نورگارد، بوسه و مونتورو، ۱۳۹۳: ۱۳۱_۱۳۰).

---

1. reduce interference
2. Roger Fowler

ایدئولوژی در سطوح مختلف سبک و کلام (نظام‌های آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی) نمـود می‌یابد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴۵).

زاویهٔ دید روان‌شناختی مربوط به میزان آگاهی، ادراک، احساس و درون‌نگری راوی یا شخصیت است. از نظر فاولر این نوع زاویهٔ دید نشان می‌دهد که متن تا چه اندازه به ذهن و تجربهٔ درونی شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و چه سطحی از شناخت یا محدودیت شناختی را برای خواننده فراهم می‌سازد. به بیان دیگر، زاویهٔ دید روان‌شناختی تعیین می‌کند که آیا روایت از درون‌آگاهی شخصیت شکل می‌گیرد یا از بیرون به او نگریسته می‌شود.

ویژگی‌های بلاغی یا زبانی که سبک فکری نویسنده یا شاعر را نشان می‌دهد «دربردارندهٔ بسیاری از مشخصاتی است که نه‌تنها مخفی هستند، بلکه امکان دارد برای سازندهٔ متن ناخوداگاه باشند. این امر لزوماً از توان آن‌ها نمی‌کاهد و حتی ممکن است آن را افزایش دهد، اما آن را از ویژگی‌های بلاغی که عموماً ارادی هستند، تمییز می‌دهد» (جفریز، ۱۴۰۲: ۲۷).

۳. ۲. ۲. سبک‌شناسی شناختی

«سبک‌شناسی شناختی رویکرد نوینی در گسترهٔ مطالعات سبک‌شناسی است که در دههٔ نخست قرن بیست‌ویکم رشد و نمو یافته و از مواجههٔ سه قلمرو زبان‌شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی پدیدار شده است و ازآنجاکه با رشته‌ها و قلمروهای مختلفی مرتبط است، رویکردی‌میان‌رشته‌ای به شمار می‌رود» (فتوحی، ۱۳۹۲ :۱۵۹-۱۶۰). زیباشناسی شناختی شیوهٔ جدیدی برای اندیشیدن دربارهٔ ادبیات است که در آن زبان‌شناسی شناختی و روان‌شناسی برای تحلیل متون ادبی به کار گرفته می‌شوند.

زیباشناسی شناختی بیشترین ارتباط را با سبک‌شناسی دارد (که گاهی "زبان‌شناسی ادبی" نیز نامیده می‌شود) و حتی ممکن است در برخی منابع با عنوان "سبک‌شناسی شناختی" نیز دیده شود. برداشت رایج از سبک‌شناسی این است که عمدتاً به ارائهٔ توصیف زبانی از ویژگی‌های یک متن می‌پردازد، آن هم به شیوه‌ای نسبتاً مکانیکی و غیرارزشیابانه. بااین‌حال،

اغلب سبک‌شناسان برجسته همواره به اهمیت زمینهٔ ادبیات در بررسی تأثیرات و ارزش‌های ادبی یک متن خاص واقف بوده‌اند (Stockwell, 2002, p. 6).

سبک‌شناسی شناختی که با عنوان بوطیقای شناختی[1] نیز شناخته می‌شود، یکی از شاخه‌های مهم پژوهش در حوزهٔ علوم شناختی به‌طور کلی و زبان‌شناسی شناختی به‌طور خاص به شمار می‌آید. بوطیقای شناختی حوزه‌ای میان‌رشته‌ای است که می‌کوشد نشان دهد خوانندگان چگونه متون ادبی را پردازش می‌کنند. به عبارت دیگر، هنگامی که فردی به خواندن یک متن ادبی مشغول می‌شود، چه فرایندهایی در ذهن او رخ می‌دهد (Verdonk, 2013: 127). بااین‌حال، اهداف سبک‌شناسی شناختی فقط به این جنبه محدود نمی‌گردد. از دیگر زمینه‌های مورد توجه در این حوزه می‌توان به شیوه‌های درک و تفسیر متن ادبی توسط خواننده نیز اشاره کرد. برای نمونه اینکه مخاطب چگونه جهان متن و شخصیت‌های آن را در ذهن خود بازسازی می‌کند، چگونه با تناقض‌ها و ابهام‌های متن روبه‌رو می‌شود، یا چگونه الگوهای صوتی موجود را دریافت و معنا می‌کند. این دست مسائل نیز در زمرهٔ موضوعاتی قرار دارند که سبک‌شناسی شناختی به آن‌ها می‌پردازد (Brône and Vandale, 2009: 55).

۳. ۲. ۳. سبک‌شناسی ساختاری

«ساخت شبکهٔ روابط همنشینی و جانشینی عناصر یک نظام در رابطهٔ متقابل با یکدیگر است که فقط محدود به زبان نیست و هر نظام دیگری را شامل می‌شود» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۰/۲). سبک‌شناسی ساختاری «روشی است که از همهٔ شیوه‌های دیگرِ پدیدآمده بر بنیادهای زبان‌شناسی، بر معیارهای این دانش بیشتر اتکا دارد. زیرا سبک‌شناسی توصیفی به محتوای عاطفی می‌پردازد. سبک‌شناسی تکوینی از پیوند سبک و روان آفرینشگر سخن به میان می‌آورد و سبک‌شناسی کارکردی از نظریهٔ ارتباط سود می‌جوید؛ اما سبک‌شناسی ساختاری تنها بر متن تکیه می‌کند نه عوامل بیرون از آن» (رهیاب، ۱۳۹۴: ۲۹۱). این رویکرد ابتدا از

1. cognitive poetics

سوی مکتب پراگ ارائه شد (غیاثی، ۱۳۶۸: ۵۴) و در آثار و نظرات رومن یاکوبسن و میشیل رفاتر[1] انعکاس یافته است که از این دو به عنوان مشهورترین نمایندگان آن یاد می‌شود.

سبک‌شناسی ساختاری امتداد مستقیم زبان‌شناسی ساختاری محسوب می‌شود و از یک رابطهٔ قوی و تنگاتنگ با آن برخوردار است. همان‌گونه که از اسم این رویکرد بر می‌آید، تمرکز کلی آن بر نقد و تحلیل سبک‌شناسی و ساختارگرایی است. پس می‌توان گفت سبک‌شناسی ساختاری از یک سو با سبک‌شناسی و از سوی دیگر با ساختارگرایی در ارتباط است.

۳. ۲. ۴. توازن نحوی

توازن نحوی به هماهنگی ساختاری میان اجزای یک جمله یا مجموعه جملات گفته می‌شود، به‌طوری که عناصر مشابه از نظر دستوری، طول، یا ریتم با یکدیگر هم‌راستا باشند. این توازن باعث وضوح، روانی و زیبایی بیان می‌شود و در ادبیات و خطابه برای تقویت اثرگذاری متن به کار می‌رود. به عبارت دیگر، وقتی اجزای جمله مانند فاعل، مفعول، یا عبارت وصفی به شکلی مشابه سازمان‌دهی شوند، خواننده یا شنونده راحت‌تر معنا و ساختار جمله را درک می‌کند.

همان‌طورکه صفوی در از زبان‌شناسی به ادبیات بیان می‌کند: «در زبان فارسی این امکان وجود دارد که عناصر سازندهٔ جمله، به شرط مشخص بودن نقش هر یک در جمله، آرایش‌های متعددی را به وجود آورند. برای مثال، از جمله‌ای ساده نظیر «او کتاب را برای من خرید» می‌توان با تغییر جایگاه عناصر سازندهٔ آن یعنی «او + کتاب + را + برای من + خرید» ۲۴ آرایش یا ساخت مختلف به دست آورد» (۱۳۹۰: ۲۳۸/۱).

بر اساس پژوهش فرازیر[2] و همکاران (1984) توازن نحوی صرفاً یک آرایهٔ ادبی نیست، بلکه یک سازوکار شناختی فعال در پردازش زبان است. این تحقیق نشان می‌دهد که وقتی

1. Michael Riffaterre
2. L, Frazier

ساختار نحوی بخش دوم یک جملهٔ مرکب با بخش اول آن همخوانی دارد، مغز با سریع‌تر و کارآمدترکردن فرایندِ پردازشْ به این شباهت ساختاری پاسخ می‌دهد. این پدیده که ناشی از کاهش بار حافظه و تسریع در تجزیهٔ نحوی است، به‌صورتی فراگیر در انواع ساختارهای دستوری (از ساختارهای سادهٔ فاعلی-مفعولی تا ساختارهای پیچیده‌تر) مشاهده شده که نشان می‌دهد که ذهن انسان به‌طور ذاتی برای پردازش الگوهای زبانی تکراری و پیش‌بینی‌پذیر بهینه‌سازی شده است. معیار سنجش توازن نحوی در این جستار، یکسانی ارکان جمله از نظر تعداد و ترتیب در دو مصراع هر بیت بوده است. به این ترتیب، اگر در یک بیت یکی از مصراع‌ها شامل دو جمله، و مصراع دیگر دارای یک جمله باشد آن بیت غیرِمتوازن محسوب می‌شود.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

٤. ١. تأثیر بسامد اجزای نحوی بر ویژگی‌های سبکی یک متن

بررسی بسامد اجزای نحوی یکی از مهم‌ترین شیوه‌های تحلیل سبک‌شناختی متون به شمار می‌رود، زیرا بسامدِ کارگرفتِ ساختارهای نحوی می‌تواند بازتاب‌دهندهٔ گرایش‌های سبکی نویسنده و مقتضیات گفتمانی متن باشد و ساخت نحوی یک متن بی‌تأثیر از ساخت معنایی آن نیست؛ چراکه «هر طرح ذهنی و ساخت معنایی نمی‌تواند در هر قالب و توالی نحوی ظاهر شود و صراحت و رسانگی لازم را داشته باشد» (طاهری، ۱۳۸۷: ۱). درواقع سبک هر متن تا حد زیادی محصول تکرار و برجستگی برخی الگوهای نحوی است که بر ایجاز، انسجام، موسیقی زبانی، و حتی بار پردازشی متن تأثیر می‌گذارند. نخستین بُعدی که تحت تأثیر بسامد اجزای نحوی قرار می‌گیرد، ایجاز و اطناب است. متونی که در آن‌ها جمله‌های ساده و کوتاه، ساختارهای نحوی کم‌وابسته، و ترکیبات اندک به‌کار می‌روند به سوی سبکی موجز، شفاف و سریع در انتقال معنا میل می‌کنند. در مقابل، افزایش بسامد جمله‌های مرکب، طولانی و دارای وابستگی‌های نحوی متعدد، متنی مفصل و فخیم پدید می‌آورد که ویژگی اصلی آن تمایل به اطناب و تفصیل است.

بُعد دیگر، آهنگ و موسیقی زبانی است. تکرار الگوهای نحوی مشابه، برای نمونه جمله‌های سه‌جزئی یا ساختارهای متوازن، موجب شکل‌گیری نوعی آهنگ یکنواخت و موسیقایی می‌شود و انسجام آوایی متن را تقویت می‌کند. از سوی دیگر، تنوع بسامدی در به‌کارگیری اجزای نحوی به متن پویایی و تنوع می‌بخشد و از یکنواختی می‌کاهد.

از حیث انسجام و پیوستگی متن نیز بسامد اجزای نحوی نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. کاربرد فراوان حروف ربط، متمم‌ها و قیدهای وابسته معمولاً موجب پیوند معنایی و انسجام صوری بیشتری در متن می‌شود، درحالی‌که بسامد پایین آن‌ها به ایجاز می‌انجامد و گاه متن را بریده‌بریده و موجز جلوه می‌دهد. این امر از منظر زبان‌شناسی شناختی نیز قابلِ‌تحلیل است؛ زیرا سطح پردازشی متن تحت تأثیر بسامد ساخت‌های نحوی قرار دارد. به‌کارگیری مکرر ساخت‌های ساده، بار پردازشی مخاطب را کاهش داده و فرایند درک را تسهیل می‌کند، درحالی‌که فراوانی ساخت‌های پیچیده ذهن خواننده را بیشتر درگیر کرده و متنی سنگین‌تر و تأمل‌برانگیزتر می‌آفریند.

درنهایت، بسامد اجزای نحوی می‌تواند به‌منزلهٔ شاخصی برای هویت سبکی نویسنده یا دورهٔ ادبی تلقی شود. هر نویسنده یا سنت ادبی معمولاً الگوهای بسامدی خاصی در گزینش و تکرار ساختارهای نحوی دارد که می‌تواند همچون نوعی "امضای سبکی" عمل کند؛ برای نمونه، سادگی نحوی در متون عرفانی در برابر فخامت و پیچیدگی نحوی در متون حماسی و تاریخی.

بدین‌سان، تحلیل بسامد اجزای نحوی نه‌تنها در تبیین ویژگی‌های سبکی یک متن سودمند است، بلکه می‌تواند ابزار دقیقی برای شناسایی گرایش‌های سبکی نویسندگان و جریان‌های ادبی مختلف فراهم آورد.

۴. ۲. نقش ترکیب اضافی در خوانایی متن

در جمله‌هایی که بیش از یک ترکیب اضافی دارند، بار پردازش شناختی افزایش می‌یابد، زیرا ذهن باید هم‌زمان چند رابطهٔ تودرتوی معنایی را در حافظهٔ فعال نگه دارد و میان آن‌ها تمایز و

پیوند برقرار کند. درحالی‌که جمله‌هایی با یک ترکیب اضافی شامل فقط یک رابطهٔ مفهومی‌اند و سریع‌تر پردازش می‌شوند. از دیدگاه دستورشناختی و مدل‌های روان‌زبان‌شناسی هر سطح افزوده از تودرتویی نحوی موجب افزایش فشار پردازشی و زمان تفسیر می‌شود، مگر آنکه ترکیب‌های متوالی در زبان تثبیت‌شده و طرح‌واره‌ای شده باشند. بنابراین جمله‌هایی با ترکیب‌های اضافی متعدد از نظر پردازش معنایی دشوارترند، هرچند ممکن است در بافت‌های آشنا به صورت واحدهای زبانی فشرده عمل کنند.

پیچیدگی نحوی در خوانایی متون فقط به شمارش واژه‌ها یا طول جملات محدود نمی‌شود، بلکه عواملی مانند روابط نحوی، عمق تفسیری و ابهام‌های ساختاری نیز نقش مهمی دارند. یکی از این موارد ترکیب‌های اضافی هستند که از نظر ساختاری ساده اما از نظر معنایی نسبت به واژگان بسیط و غیرمرکب پیچیده‌اند. ترکیب اضافی رابطه‌ای نحوی میان دو اسم برقرار می‌کند که می‌تواند وابسته به بافت و پیش‌زمینهٔ زبانی خواننده باشد. برای مثال، در عبارت "مشکل دانش‌آموز" مشخص نیست که این مشکل متعلق به دانش‌آموز است یا دربارهٔ اوست. این نوع ابهام می‌تواند بر میزان خوانایی متن تأثیر بگذارد. به همین دلیل است که کاهش بسامد ترکیبات اضافی باعث می‌شود که شعر روان‌تر و گفتاری‌تر به گوش برسد. در شعرهایی که در آن‌ها ترکیبات اضافی متعدد و متنوع به کار رفته است، گاه خواننده ناچار است برای درک ارتباط میان کلمات توقف کند، اما در شعری که این ترکیبات کمترند، ذهن خواننده بدون وقفه می‌تواند از یک واژه به واژهٔ دیگر حرکت کند. این امر به خصوص در شعرهایی که دارای لحن تغزلی یا موسیقایی‌اند، اهمیت بیشتری دارد. به‌ویژه اگر دیدگاه چارلز بالی، بنیان‌گذار سبک‌شناسی مدرن، را بپذیریم که می‌گفت: سبک »بیان واقعیت‌های احساسی از طریق زبان» است (Bally, 1902: 19). به مثال زیر توجه کنید:

اگر با عقل داری آشنایی جدایی جوی ازین یاران، جدایی
ز خلق آن ماه چون اندیشه می‌کرد شکیبایی و دوری پیشه می‌کرد

(اوحدی مراغی، ۱۳۷۵: ۴۶۰)

در این دو بیت نبودِ ترکیب اضافی که یک عنصر زبانی کاهش‌یافته به شمار می‌رود، یکی از دلایل اصلی خوانایی و درک آسان شعر است. با توجه به اینکه در زبان فارسی بیش از ۲۰ نوع ترکیب اضافی وجود دارد و پردازش معنایی هر یک از آن‌ها می‌تواند دشوار و زمان‌بر باشد، فقدان این ترکیبات اضافی باعث می‌شود متن ساده، روان و مستقیم باقی بماند و مخاطب بتواند بدون توقف یا تأمل طولانی، معنا و زیبایی شعر را دریافت کند.

از منظر فاصلهٔ وابستگی نحوی، ترکیبات اضافی دقیقاً همان وابستگی‌های خطی چندلایه‌ای را ایجاد می‌کنند که فاصلهٔ میان هسته[1] و وابسته‌ها[2] را افزایش می‌دهد. در جمله‌هایی با ترکیبات اضافی متعدد، ذهن خواننده باید هم‌زمان چندین وابستگی را در حافظه فعال نگه دارد و این وابستگی‌ها اغلب از نظر موقعیت خطی از هسته فاصله دارند، بنابراین میانگین فاصلهٔ وابستگی افزایش می‌یابد. این افزایش فاصلهٔ وابستگی باعث بار شناختی بالاتر، کندی پردازش، و نیاز به توقف‌های مکرر برای تفسیر می‌شود. در مقابل، نبود یا کاهش بسامد ترکیبات اضافی، وابستگی‌ها را نزدیک‌تر به هسته قرار می‌دهد و به‌طور مؤثری میانگین فاصلهٔ وابستگی را کاهش می‌دهد که نه‌تنها پردازش نحوی را تسهیل می‌کند، بلکه توازن نحوی و روانی متن را نیز بهبود می‌بخشد. بنابراین، همان‌طورکه در دو بیت نمونهٔ اوحدی مشاهده می‌شود، فقدان ترکیبات اضافی به کاهش فاصلهٔ وابستگی میان عناصر اصلی جمله منجر می‌شود و ذهن خواننده می‌تواند بدون وقفه معنای هر واژه و رابطهٔ آن با هسته را دریافت کند؛ این امر به‌ویژه در متون شعری و سبک تغزلی اهمیت دارد، زیرا علاوه بر خوانایی، جریان موسیقایی و لحن شعر نیز حفظ می‌شود. به بیان دیگر، پرهیز از کارگرفتِ ترکیبات اضافی در زبان فارسی، از منظر کمینه‌سازی فاصلهٔ وابستگی، یک راهبرد نحوی برای کاهش بار شناختی و افزایش روانی متن به شمار می‌رود، که با اصول نظری فرِر و کانچو (2015, 2022) و لیو و همکاران (2017) دربارهٔ بهینگی ساختار جمله و کاهش فشار پردازشی مطابقت دارد.

---

1. head
2. dependents

۴. ۳. ترکیب اضافی، موسیقی شعر و ساختار جملات

کاهش ترکیبات اضافی در شعر بر موسیقی زبان تأثیر مستقیمی دارد. این ترکیبات معمولاً از چندین اسم پشت‌سرهم تشکیل شده‌اند که می‌توانند وزن شعر را سنگین‌تر کنند. درصورتی‌که شاعر آن‌ها را کاهش دهد، ریتم شعر روان‌تر و هماهنگ‌تر می‌شود. برای مثال، اگر شاعر به جای "شکوهِ بی‌پایانِ شبِ اندوه‌زده" بگوید "شکوهِ شبِ غمگین" هم از نظر وزنی ساختار متعادل‌تری دارد و هم خواندن آن آسان‌تر است. علاوه بر این، کاهش ترکیبات اضافی باعث می‌شود که شعر سیّال‌تر و گفتاری‌تر به گوش برسد. در شعرهایی که ترکیبات اضافی سنگین دارند، گاه خواننده ناچار است برای درک ارتباط میان کلمات توقف کند، اما در شعری که این ترکیبات کمترند، ذهن خواننده بدون وقفه می‌تواند از یک واژه به واژهٔ دیگر حرکت کند. این امر به‌ویژه در شعرهایی که دارای لحن تغزلی یا عاشقانه‌اند، اهمیت بیشتری دارد.

این عمل یعنی کاهش استفاده از ترکیب اضافی در ساخت جملات، می‌تواند به افزایش تعداد متمم‌ها یا جملات وابسته و هم‌پایه در شعر منجر می‌شود؛ چراکه وزن شعر را باید یا با متمم و جملات وابسته و هم‌پایه پر کرد یا با ترکیباتِ اضافی. همین امر احتمال تکرار ساخت نحوی در جملات را افزایش می‌دهد؛ چراکه وقتی ترکیب‌های اضافی حذف می‌شوند یا کاهش می‌یابند، جایگزین‌های نحوی که معمولاً الگوهای ثابتی دارند، در متن تکرار می‌شوند. «حال اگر این آرایش یا ساخت تکرار شود، طبعاً می‌تواند نظم موسیقیایی بیشتری القا کند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۲۴۰). به‌عنوان مثال: ترکیب اضافی «کتابِ دوستِ من» ("دوستِ من" ترکیب اضافی است) جایگزین شود با متمم و جملهٔ وابسته: «کتابی که دوست من به من داد» ("که دوست من به من داد" یک جملهٔ وابسته است).

در این حالت کاهش ترکیب اضافی (کتابِ دوستِ من) به افزایش جملهٔ وابسته (که دوست من به من داد) منجر شده است. بنابراین، کاهش ترکیب‌های اضافی می‌تواند ساختار جمله را گسترده‌تر کند و استفاده از متمم‌ها و جملات وابسته و هم‌پایه را افزایش دهد. همین‌طور کاهش استفاده از ترکیب اضافی و گسترش عناصر پیرامونی در شعر را می‌توان با

تکرار یک ساخت نحوی جبران کرد و یا برعکس، توازن نحوی در شعر می‌تواند بسامد استفاده از ترکیبات اضافی را پایین بیاورد.

مک‌دانلد در مقاله‌ای[1] نشان می‌دهد که فرایند تولید زبان تحت تأثیر دو اصل مهم قرار دارد: "ابتدا آسان" و "بازاستفاده از طرح". اصل "ابتدا آسان" بیان می‌کند که افراد در هنگام تولید زبان، ابتدا عناصر زبانی ساده‌تر و در دسترس‌تر را به کار می‌برند، که این امر باعث کاهش پیچیدگی نحوی می‌شود. در کنار این، اصل "بازاستفاده" نشان می‌دهد که وقتی گوینده یا نویسنده از یک ساختار نحوی خاص استفاده می‌کند، احتمال استفادهٔ مجدد از همان ساختار در جملات بعدی افزایش می‌یابد. این پدیده به‌ویژه در شرایطی که پیچیدگی نحوی کاهش می‌یابد مثلاً با حذف ترکیب‌های اضافی بیشتر نمایان می‌شود، زیرا کاهش وابستگی‌های نحوی موجب محدود شدن گزینه‌های جایگزین و درنتیجه افزایش تکرار ساخت‌های اخیر می‌شود. این یافته‌ها به‌طور مستقیم این استدلال را تأیید می‌کنند که حذف ترکیب‌های اضافی احتمال تکرار ساخت نحوی را افزایش می‌دهد (2013).

نکتهٔ قابل توجه دیگر اینکه تکرار ساختار نحوی، درک مطلب را تسهیل می‌کند. جملاتی که ساختار نحوی آن‌ها تکرار ساختار نحوی جملات قبلی است، سریع‌تر خوانده می‌شوند، تغییرات کمتری در فعالیت مغزی ایجاد می‌کنند و از نظر دستوری قابل‌قبول‌تر از جملاتی که چنین تکراری را ندارند، ارزیابی می‌شوند (Pickering & Traxler, 2004; Traxler & Tully, 2008).

موارد فوق به‌خوبی یکی از مختصات مهم سبک‌شناسانه را نشان می‌دهد که خود می‌تواند عامل به‌وجودآمدن چند ویژگیِ زبانی دیگر در یک متن ادبی باشد و هم‌چنین یکی از علل ایجاد شگفتی در مخاطب. درواقع «شگفتی ما به این دلیل است که در متن مورد مطالعهٔ ما گسیختگی کمابیش مشخصی پدید آمده است: گسیختگی بین عناصری که در ما انتظار

1. "How Language Production Shapes Language Form and Comprehension"

فزاینده‌ای پدیدار می‌سازد، و عنصری متضاد با ضریب فوق‌العادهٔ عدم‌قابلیت پیش‌بینی» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۱۱۵).

۴. ۴. بررسی بسامد ترکیب اضافی و توازن نحوی در *منطق‌العشاق* و مقایسهٔ آن با دو منظومهٔ *خسرو و شیرین* و *فرهاد و شیرین*

برای بررسی نسبت میان بسامد ترکیبات اضافی و میزان توازن نحوی، ابتدا از هر یک از سه منظومهٔ هم‌وزن در بحر هزج مسدّس محذوف (منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای، خسرو و شیرین نظامی، شیرین و فرهاد وحشی بافقی) دو بخش پانزده‌بیتی به‌طور تصادفی انتخاب شد. در مجموع، سی بیت از منطق‌العشاق با سی بیت از خسرو و شیرین و سی بیت از شیرین و فرهاد مقایسه گردید. به‌منظور تقویت این مدعا که کاهش بسامد ترکیب اضافی احتمال افزایش توازن نحوی را بالا می‌برد، دو غزل هفت‌بیتی از حافظ نیز با چهارده بیت از دیوان شمس بررسی و تحلیل شد تا بدین وسیله بتوان نمونه‌ای بیرون از سنت منظومه‌سرایی نیز به مقایسه افزود.

نتایج حاصل از این مقایسه نشان داد که در منطق‌العشاق بسامد ترکیبات اضافی به مراتب کمتر از دو منظومهٔ هم‌وزن خود است؛ در دو بخش منتخب، اوحدی به ترتیب ۸ و ۶ ترکیب اضافی به کار برده، درحالی‌که نظامی در همان حجم ابیات ۱۵ و ۱۰ ترکیب اضافی را به‌کار گرفته است. همین نسبت در مقایسه با شیرین و فرهاد نیز تأیید شد: اوحدی با ۸ و ۶ ترکیب اضافی، در مقابل وحشی بافقی با ۱۵ و ۱۴ ترکیب، بسامد پایین‌تری از این ساخت را نشان داده است. این کاهش بسامد ترکیبات اضافی در منطق‌العشاق تأثیر مستقیم خود را در میزان توازن نحوی نشان داده است. در دو بخش منتخب از این منظومه، توازن نحوی به‌طور تقریبی به ترتیب ۴۵ درصد و ۳۵ درصد برآورد شد؛ درحالی‌که همین نسبت در خسرو و شیرین ۲۲ درصد و ۱۵ درصد؛ و در شیرین و فرهاد حتی پایین‌تر، یعنی ۱۳درصد و ۱۱درصد بوده است.

برای آزمون این الگو در غزل‌سرایی چهارده بیت از دیوان شمس و دو غزل هفت‌بیتی از حافظ نیز بررسی و تحلیل شد. یافته‌ها نشان داد که در دیوان شمس تعداد ترکیبات اضافی کمتر (۷ و ۱۰) و درنتیجه توازن نحوی بالاتر (۴۲ و ۶۵ درصد) بوده است، درحالی‌که در دو

غزل حافظ بسامد ترکیبات اضافی بسیار بیشتر (۱۵ و ۱۸) و به همان نسبت توازن نحوی پایین‌تر (۲۸ و ۳۴ درصد) به دست آمد.

نمودار ۱. بسامد ترکیب اضافی در منظومه‌های منطق‌العشاق، خسرو و شیرین، شیرین و فرهاد

این مجموعه از داده‌ها به‌روشنی نشان می‌دهد که میان کاهش بسامد ترکیبات اضافی و افزایش احتمال دستیابی به توازن نحوی رابطه‌ای معنادار وجود دارد. از نظر نویسندگان این پژوهش، این رابطه را می‌توان از دو منظر توضیح داد: نخست، علت ساختاری که همان محدودیت جایگزین‌های نحوی است؛ زیرا هرچه بسامد ترکیبات اضافی کاهش یابد شاعر ناگزیر به استفاده از الگوهای ساده‌تر و تکرارشونده‌تر می‌شود. دوم، علت شناختی که در پرتو اصل‌های "ابتدا آسان" و "بازاستفاده از طرح" مک‌دونالد قابلِ توضیح است؛ یعنی ذهن در روند تولید زبان همواره تمایل دارد از گزینه‌هایی استفاده کند که هم ساده باشند و هم ساختارهای آشنا و قابل‌تکرار را به‌راحتی به کار ببرد. بدین ترتیب، اوحدی مراغه‌ای با پرهیز از استفادهٔ زیاد از ترکیبات اضافی برای فخامت متن و تمایل به تکرار ساختارهای ساده و آشنا، متنی آفریده که از حیث توازن نحوی نظم و تعادل بیشتری دارد، درحالی‌که نظامی و وحشی بافقی با اتکای

فراوان به ترکیبات اضافی هرچند به غنای زبانی و شکوه ادبی رسیده‌اند، اما این شکوه در بسیاری از موارد به قیمت کاستن از تعادل و هماهنگی نحوی تمام شده است. نمونه:

دگـــر بـــوی بهـــار آورده‌ای، بـــاد — نســـیم زلـــف یـــار آورده‌ای، بـــاد
قیـــــد مفعـــــول فعـــــل فاعـــــل — مفعـــــول فعـــــل فاعـــــل
بـــه دام انـــدر کشـــیدی خســـته‌ای را — ز دام عشـــق بیـــرون جســـته‌ای را
نگـــارم را خبـــر ده، گـــر تـــوانی — کـــه: ای جـــان را بـــه جـــای زنـــدگانی
غمـــت هرلحظـــه در پـــروازم آورد — خیالـــت چـــون کبـــوتر بـــازم آورد
فاعـــــل قیـــــد فعـــــل — فاعـــــل متمم قیـــــدی فعـــــل
فراقـــت بـــس خطـــا اندیشـــه‌ای بـــود — رهـــا کـــردم، کـــه نـــاخوش پیشـــه‌ای بـــود

(اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۷۵: ۴۷۴)

در میان پنج بیت بررسی‌شده بیت‌های نخست و چهارم از توازن نحوی برخوردارند، زیرا هر دو مصراع آن‌ها دو جملهٔ مستقل با ساختار نحوی مشابه‌اند؛ در بیت اول هر دو مصراع از الگوی «نهاد + مفعول + فعل» پیروی می‌کنند، البته با صرف‌نظر از قید دگر در مصراع اول. در بیت چهارم نیز ساختار «نهاد + قید (متمم قیدی)+ فعل» به‌طور منظم تکرار شده است. در مقابل، بیت دوم از نظر معنایی و نحوی یک جملهٔ مرکب است و دو مصراع آن در مجموع یک واحد خبری را می‌سازند. در بیت سوم، مصراع دوم تابع مصراع نخست است و استقلال نحوی ندارد، و در بیت پنجم نیز تفاوت نوع جمله‌ها (اسنادی در مصراع اول و مرکب در مصراع دوم) موجب از میان رفتن توازن شده است. بر این اساس، فقط دو بیت از پنج بیت دارای توازن نحوی‌اند و نسبت توازن نحوی در این نمونه‌ها حدود چهل درصد است. در این ابیات ۳ ترکیب اضافی به کار رفته است.

بر اساس چارچوب نظریهٔ "تولید-توزیع-درک" کاهش بسامد ترکیب‌های اضافی در متن را می‌توان راهبردی برای کاهش بار پردازش معنایی تفسیر کرد. ازآنجاکه ترکیب اضافی با ابهام رابطه‌ای همراه است و مستلزم استنباط معنایی از سوی درک‌کننده می‌باشد، کنار گذاشتن آن

به نفع ساختارهای نحوی شفاف‌تر (مانند جمله‌های موصولی یا عبارات صریح) موجب سهولت درک و کاهش بار شناختی می‌شود. این انتخاب از سوی تولیدکننده، در چرخهٔ "تولید-توزیع-درک" به "بازاستفاده" از ساختارهای کم‌ابهام و ایجاد توازن نحویی منجر می‌گردد؛ چراکه الگوهای زبانی که روابط معنایی را آشکارتر می‌سازند، هم برای تولید آسان‌ترند و هم با تسهیل درک احتمال تکرار و تثبیت آن‌ها در زبان افزایش می‌یابد. بنابراین، کاهش ترکیب اضافی نه‌تنها راهکاری برای رفع ابهام، بلکه عاملی برای شکل‌دهی به توزیع‌های نحویی متوازن و کارآمد در زبان است.

چو برزد بامدادان خازن چین — به دُرج گوهرین بر قفل زرین
برون آمد ز دُرج آن نقش چینی — شدن را کرده با خود نقش بینی
بتان چین به خدمت سر نهادند — به‌سان سرو بر پای ایستادند
چو شیرین دید روی مهربانان — به چربی گفت با شیرین‌زبانان
که بسم‌الله به صحرا می‌خرامم — مگر بسمل شود مرغی به دامم

(نظامی، ۱۳۷۸: ۷۳)

در این ۵ بیت ۵ ترکیب اضافی به کار رفته است که هیچ‌یک از آن‌ها دارای توازن نحوی نیستند، زیرا هیچ دو مصراعی در هیچ بیت به‌طور هم‌زمان دو جملهٔ مستقل و هم‌ساخت و برابر را به لحاظ تعداد و جنس ارکان تشکیل نمی‌دهد. در بیت اول، مصراع دوم فاقد فعل مستقل، و وابسته به مصراع اول است. در بیت دوم، هر دو مصراع جملهٔ مستقل دارند اما ساخت‌های نحوی و ترتیب ارکان آن‌ها متفاوت است. در بیت سوم، هرچند مصراع‌ها مستقل‌اند، ولی ترتیب و نوع ارکانشان یکسان نیست. در بیت چهارم نیز مصراع‌ها از نظر نوع فعل و نقش ارکان متناظر با هم هم‌وزن نیستند. در بیت پنجم، مصراع اول ادامهٔ مصراع قبلی است و مصراع دوم بخشی از همان جملهٔ مرکب محسوب می‌شود، بنابراین مجموعاً یک جمله را تشکیل می‌دهند

و توازن نحوی ایجاد نمی‌شود. بر این اساس، در این مجموعهٔ پنج‌بیتی درصد توازن نحوی مساوی با صفر است.

نمونه‌ای دیگر:

ازیـــن گفـــتن، خـــدایا، شـــرم دارم　　و زان حضـــرت بـــه غایـــت شرمســـارم
ز فـــیض خـــود دلـــم پرنـــور گـــردان　　زبـــــانم را ز باطـــــل دور گـــــردان
ضـــمیرم را ز معنـــی بهـــره‌ور کـــن　　خیـــال فاســـد از طـــبعم بـــه در کـــن
مـــــرا توفیـــــق نیکوبنـــــدگی ده　　دلـــــم را زنـــــده دار و زنـــــدگی ده
ز خـــودرایی تبـــه شـــد کـــار مـــا را　　خداونـــدا، بـــه خـــود مگـــذار مـــا را

(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۵۷)

در این مجموعهٔ ابیات ۳ ترکیب اضافی به کار رفته و شاعر از ساخت نحوی منظم و هماهنگ بهره برده است، هرچند میزان توازن نحوی در بیت‌ها یکسان نیست. در بیت نخست «ازین گفتن، خدایا، شرم دارم / و زان حضرت به غایت شرمسارم» هر دو مصراع از نظر نحوی با اندکی تفاوت، متقارن‌اند و ساخت «متمم + فعل» را حفظ می‌کنند. بیت دوم «ز فیض خود دلم پر نور گردان / زبانم را ز باطل دور گردان» نیز همین الگو را با جابه‌جایی جزئی ارکان حفظ کرده و واجد توازن نسبی است. در بیت سوم «ضمیرم را ز معنی بهره‌ور کن / خیال فاسد از طبعم بدر کن» توازن نحوی به‌طور کامل برقرار است، زیرا هر دو مصراع از سه رکن هم‌تراز، مفعول، متمم و فعل مرکب، تشکیل شده‌اند. در بیت چهارم و بیت پایانی «ز خودرایی تبه شد کار ما را / خداوندا، به خود مگذار ما را» به دلیل تغییر ساخت نحوی و تبدیل جملهٔ دوم به دعایی مستقل، توازن نحوی از بین می‌رود. در مجموع، شعر واجد نظم و پیوستگی دستوری است، اما فقط یکی از ابیات، یعنی بیت سوم، از توازن نحوی کامل برخوردار است.

زبـــان‌دانِ رمـــوز کیمیـــا کیســـت　　کـــه گـــویم حـــل و عقـــد کیمیـــا چیســـت
نه بحث مـا در آن امـر محـال اسـت　　کـــه در اثبـــات و نفـــیَش قیـــل و قـــال اســـت

سخن در کیمیای جسم و جانست — که گر خود کیمیایی هست آنست
بیا زین کیمیا زر کن مِسَت را — غنی گردان وجود مفلست را
مراد از کیمیا تأثیر عشق است — که اکسیر وجود اکسیر عشق است

(وحشی بافقی، ۱۳۹۲: ۴۵۶)

در این پنج بیت ۱۰ ترکیب اضافی به کار رفته است و توازن نحوی در آن دیده نمی‌شود. در چهار بیت چهار جملهٔ مرکب را می‌توان دید و صرفاً بیت «بیا زین کیمیا زر کن مست را / غنی گردان وجود مفلست را» از این قاعده مستثناست. در مصراع نخست، چهار رکن نحوی دیده می‌شود: [فعل امری: بیا] + [متمم: زین کیمیا] + [فعل: زر کن] + [مفعول: مست را]؛ درحالی‌که مصراع دوم تنها سه رکن دارد: [فعل: غنی گردان] + [مفعول: وجود مفلست را] + (متمم محذوف). بنابراین، از نظر تعداد ارکان و ترتیب نحوی، میان دو مصراع هماهنگی وجود ندارد و نمی‌توان آن را واجد «توازن نحوی» دانست.

بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد که توازن نحوی کامل معمولاً در ابیاتی رخ می‌دهد که فاقد ترکیب اضافی‌اند؛ امری که فرضیهٔ رابطهٔ معکوس میان بسامد ترکیب اضافی و توازن نحوی را تأیید می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

بر اساس نظریهٔ "تولید-توزیع-درک" کاهش استفاده از ترکیب‌های اضافی موجب کاهش بار شناختی و تسهیل پردازش معنایی می‌شود. کنار گذاشتن این ترکیب‌ها به نفع ساختارهای نحوی شفاف‌تر، بازتولید الگوهای کم‌ابهام، و شکل‌دهی توازن نحوی است، که هم فرایند تولید و هم درک زبان را بهبود می‌بخشد.

در منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای پرهیز آگاهانه یا ناخودآگاه از کاربرد ترکیب‌های اضافی نه‌تنها به افزایش وضوح و شفافیت معنایی انجامیده، بلکه به‌طور چشمگیری بر موسیقی زبانی نیز اثر گذاشته است. این ویژگی سبکی از عوامل اصلی شکل‌گیری تکرار ساخت‌های

نحوی مشابه به‌شمارمی‌رود. درنتیجه، متن از حیث نحوی ساده‌تر و از نظر آوایی منظم‌تر شده و نوعی آهنگ و ریتم هماهنگ و پایدار در زبان شعر پدید آمده است. از منظر زبان‌شناسی شناختی، این امر موجب کاهش بار پردازشی خواننده و در نتیجه افزایش روانی و خوش‌خوانی متن می‌شود. با توجه به دیدگاه "سبک ذهنی" فاولر، می‌توان گفت اوحدی در منطق‌العشاق به زبانی گرایش دارد که احساسات را به شکلی مستقیم و شفاف منتقل می‌کند، موسیقی درونی کلام را تقویت می‌سازد و تجربهٔ خواننده را در دریافت معنا تسهیل می‌نماید. این سبک ذهنی بازتابی از نگرش شاعر به شعر عاشقانه به‌عنوان هنری برای بیان بی‌واسطهٔ عاطفه است، نه عرصه‌ای برای نمایش پیچیدگی‌های صوری و زبانی.

باید توجه داشت که کاهش کاربرد ترکیب‌های اضافی در این منظومه می‌تواند حاصل یکی از این سه عامل باشد: تمایل آگاهانه شاعر به ایجاد توازن نحوی، تأثیر موضوع و محتوای ابیات بر ساختار زبانی، یا فرایندهایی غیرآگاهانه. با وجود تفاوت در خاستگاه این گرایش، نتیجهٔ نهایی به شکل‌گیری ویژگی‌ها و مختصات سبکی خاصی در اثر منجر شده است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که افزایش بسامد توازن نحوی در اثر کاهش استفاده از ترکیب اضافی در متن را می‌توان ناشی از دو دسته علت دانست: نخست، محدودیت‌های ساختاری زبان و کم‌بودن جایگزین‌های نحوی ممکن برای انتقال معنای مورد نظر در یک ترکیب اضافی؛ و دوم، گرایش شناختی گویشوران به استفاده از ساختارهایی که به‌تازگی در ذهن فعال شده‌اند و بار پردازشی کمتری دارند. از این منظر، کاربرد جملاتی که در آنها ترکیب اضافی به عنوان یک عنصر کاهش‌یافته دیده نمی‌شود به سبب کاهش فاصله وابستگی، احتمال وقوع توازن نحوی در متن را افزایش می‌دهد. درنهایت، می‌توان گفت که پایین بودن بسامد استفاده از ترکیب اضافی از دو جهت به کاهش بار پردازش متن انجامیده است: نخست، به دلیل شفافیت و کم‌ابهام بودن جملاتی بدون ترکیب اضافی؛ و دوم، از رهگذر ایجاد توازن نحوی که خود به تسهیل در پردازش معنایی متن یاری می‌رساند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID
Mehdi Gharavi **https://orcid.org/0000-0002-7403-5543**
Abbasali Vafaei **https://orcid.org/0000-0002-0867-0418**

منابع

اوحدی مراغه‌ای، رکن‌الدین. (۱۳۴۰). کلیات اوحدی اصفهانی. تصحیح و مقابله سعید نفیسی. تهران: امیرکبیر.

ایران‌زاده، نعمت‌الله. (۱۳۹۰). «نظریهٔ سبک در ایران (روش‌های سبک‌شناسی)». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، ۴س ۴ ش ۲ (پیاپی ۱۲): ۱-۲۰.

جفریز، لسلی. (۱۴۰۲). سبک‌شناسی انتقادی. ترجمهٔ علیرضا نبی‌لو و فرشته دادخواه. تهران: امیرکبیر.

رهیاب، محمدناصر. (۱۳۹۴). سبک و سبک‌شناسی. تهران: احراری.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). کلیات سبک‌شناسی. ویراست دوم. تهران: میترا.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیات . تهران: سوره مهر.

طاهری، حمید. (۱۳۸۷). «جستاری در دستگاه مطابقه زبان فارسی». زبان و ادب فارسی، س ۵۱ ش ۲۰۷: ۱۰۳-۱۱۸.

غیاثی، محمد. (۱۳۶۸). درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: سخن.

نورگارد، ن، بوسه، ب، و روسیو مونتورو. (۱۳۹۳). فرهنگ سبک‌شناسی. ترجمه احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر. تهران: مروارید.

نظامی گنجه‌ای، الیاس. (۱۳۸۸). خسرو و شیرین. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

وردانک، پیتر. (۱۳۸۹). مبانی سبک‌شناسی. برگردان محمد غفاری. تهران: نی.

وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۹۳). دیوان وحشی بافقی. به‌کوشش سعید نفیسی. تهران: ثالث.

References

Agmon, O., Cohen, N., Lev Ari, T., & Amir, N. (2024). Automatic syntactic complexity assessment from speech using dependency distance measures. *PLOS ONE*, *19*(1), e0296803. https://doi.org/10.1371/journal.pone.0296803

Ammon, U. (Ed.). (1989). *Status and function of languages and language varieties*. De Gruyter.

Bally, C. (1902). *Traité de stylistique*. Klincksieck.

Bloomfield, M. W. (1976). Stylistics and the theory of literature. *Literary History*, *271–311*.

Brône, G., & Vandaele, J. (Eds.). (2009). *Cognitive poetics: Goals, gains and gaps* (Vol. 10). Walter de Gruyter.

Ferrer-i-Cancho, R. (2015). The placement of the head that minimizes online memory: A complex systems approach. *Language Dynamics and Change*, *5*(1), 114-137.

Ferrer-i-Cancho, R., Gómez-Rodríguez, C., Esteban, J. L., & Alemany-Puig, L. (2022). Optimality of syntactic dependency distances. *Physical Review E*, *105*(1-1), 014308.

Fotouhi, M. (1390 SH/2011). *Sabk shenasi: Nazariyeha, roykardha va ravashha* [Stylistics: Theories, approaches, and methods]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Fowler, R. (1986). *Linguistic criticism*. Oxford University Press.

Fowler, R., Hodge, B., Kress, G., & Trew, T. (1979). *Language and control*. Routledge & Kegan Paul.

Frazier, L., Taft, L., Roeper, T., Clifton, C., & Ehrlich, K. (1984). Parallel structure: A source of facilitation in sentence comprehension. *Memory & Cognition*, *12*(5), 421–430.

Futrell, R., Mahowald, K., & Gibson, E. (2015). Large-scale evidence of dependency length minimization in 37 languages. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, *112*(33), 10336–10341.

Ghiyasi, M. (1368 SH/1989). *Dar amadi bar sabk shenasi sakhtari* [An introduction to structural stylistics]. Tehran: Sholeh Andisheh. [In Persian]

Hafez, E., Jiang, J., & Liu, H. (2024). Dependency distance patterns in free word order languages: A cross-linguistic analysis. *Journal of Quantitative Linguistics*, *31*(2), 229–248.

Iranzadeh, N. (1390 SH/2011). Nazariyeh-ye sabk dar Iran (Ravashha-ye sabk-shenasi) [Theory of style in Iran (Stylistic methods)]. *Sabk Shenasi Nazm va Nasr Farsi (Bahar Adab)*, *4*(2, Serial No. 12), 1-20. [In Persian]

Jeffries, L. (1402 SH/2023). *Sabk shenasi enteqadi* [Critical stylistics]. (A. Nabilu & F. Dadkhah, Trans.). Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Jin, Y., & Liu, H. (2022). Scaling laws and dependency distance: A quantitative investigation across languages. *Journal of Quantitative Linguistics*, *29*(4), 363–383.

Langacker, R. W. (2016). Toward an integrated view of structure, processing, and discourse. In B. Dancygier, W. Lu, & A. Verhagen (Eds.), *Human cognitive processing* (Vol. 54, pp. 23–56). John Benjamins.

Liu, H., Xu, C., & Liang, X. (2017). Dependency distance: A new perspective on syntactic patterns in natural language. *Physics of Life Reviews*, *21*, 171–193.

MacDonald, M. C. (2013). How language production shapes language form and comprehension. *Frontiers in Psychology*, *4*, 226.

Nezami Ganje'i, E. (1388 SH/2009). *Khosrow va Shirin* [Khosrow and Shirin]. (S. Hamidian, Ed.). Tehran: Qatreh. [In Persian]

Niu, R., & Liu, H. (2022). Effects of syntactic distance and word order on language processing: An investigation based on a psycholinguistic treebank of English. *Journal of Psycholinguistic Research*, *51*, 1043–1062.

Nørgaard, N., Boussé, B., & Montoro, R (1393 SH/2014). *Farhang-e sabk-shenasi* [The Routledge handbook of stylistics]. (A. Rezaei Jamkarani & M. Farahmandfar, Trans.). Tehran: Morvarid. [In Persian]

Ohadi Maraghei, R. (1340 SH/1961). *Kulliyat Awhadi Isfahani* [The collected works of Ohadi Isfahani]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Pickering, M. J., & Traxler, M. J. (2004). Syntactic priming in comprehension. In *CUNY sentence processing conference*. College Park, MD.

Rahyab, M. N. (1394 SH/2015). *Sabk va sabk shenasi* [Style and stylistics]. Tehran: Ahrari. [In Persian]

Safavi, K. (1390 SH/2011). *Az zabanshenasi be adabiyat* [From linguistics to literature]. Tehran: Sureh Mehr. [In Persian]

Shamisa, S. (1393 SH/2014). *Kulliyat-e sabk shenasi* [The generalities of stylistics] (2nd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian]

Simpson, P. (2004). *Stylistics: A resource book for students*. Routledge.

Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. Routledge.

Stockwell, P., & Whiteley, S. (Eds.). (2014). *The Cambridge handbook of stylistics*. Cambridge University Press.

Taheri, H. (1387 SH/2008). Jostari dar dastgah-e motabagheh-ye zaban-e Farsi [An inquiry into the agreement system of the Persian language]. *Zaban va Adab Farsi*, *51*(207), 103-118. [In Persian]

Traxler, M. J., & Tooley, K. M. (2008). Priming in sentence comprehension: Strategic or syntactic? *Language and Cognitive Processes*, *23*, 609–645.

Vahshi Bafqi, K. (1393 SH/2014). *Divan-e Vahshi Bafqi* [The divan of Vahshi Bafqi]. (S. Nafisi, Ed.). Tehran: Sales. [In Persian]

Verdonk, P. (1389 SH/2010). *Mabani-ye sabk shenasi* [Stylistics]. (M. Ghaffari, Trans.). Tehran: Ney. [In Persian]

Verdonk, P. (2013). *The stylistics of poetry: Context, cognition, discourse, history*. London: Bloomsbury.

استناد به این مقاله: غروی، مهدی، و وفایی، عباسعلی. (۱۴۰۴). تحلیل سبک‌شناختی کاهش ترکیبات اضافی و نقش آن در ایجاد توازن نحوی در *منطق‌العشاق* اوحدی مراغه‌ای، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، *۳ (۱۱)*، ۸۳-۱۱۵. doi: 10.22054/jrll.2025.89273.1211

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

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 117- 151
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.85943.1160

ATU PRESS

Original research
Accept: 7/9/2025
Revise: 9/8/2025
Submit: 18/5/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

The Collapse of Meaning in Poetic Language: A Deconstructive Reading of Ahmad Shamlu's *The Death of Naseri* Based on Jacques Derrida's Theory

Reza Ghanbari Abdolmaleki *

Assistant Professor, Persian Language and Literature, Damghan University, Damghan, Iran.

Abstract

Drawing on Jacques Derrida's theory of deconstruction, this article offers a multi-layered analysis of "The Death of Naseri," a poem by Ahmad Shamlu. In this reading, poetic language is not regarded as a vehicle for fixing meaning but as a medium for the suspension, subversion, and slippage of signification. Relying on key concepts such as '*différance'*, 'the absence of a center', and the 'collapse of binary oppositions, the article demonstrates how meaning in the text is not stabilized but constantly deferred and reproduced. A discourse analysis of imperative grammatical structures such as "Hurry, Naseri!" and the interpretation of Naseri's silence as a form of resistance are among the focal points of this study. Through its use of opposing symbols ("crown of thorns," "red rope," "proud swan"), the voice of the spectators, the passive agency of Lazarus, and a polyphonic discursive structure, Shamlu's poem dismantles classical narrative and fixed dichotomies. In this context, the shifting of subject positions, the suspension of time, and the absence of speech lead to a renewed understanding of the relationship between language and power, meaning, and identity. This analysis shows that "The Death of Naseri" is not merely a reflection of individual suffering but a discursive field for the redefinition of meaning in confrontation with violence, judgment, and erasure—a text that employs deconstruction not only as theory but as the very linguistic method of the poem itself.

* Corresponding Author: abdolmaleki@du.ac.ir

How to Cite: Ghanbari Abdolmaleki, R. (2025). The Collapse of Meaning in Poetic Language: A Deconstructive Reading of Ahmad Shamlu's *The Death of Naseri* Based on Jacques Derrida's Theory. *Literary Language Research Journal, 3(11),* 117- 151. doi: 10.22054/jrll.2025.85943.1160

1. Introduction and Problem Statement

The poem "The Death of Naseri" by the celebrated Iranian poet Ahmad Shamlu is widely regarded as a significant work that explores themes of suffering, oppression, and injustice. However, this article argues that a traditional, fixed interpretation of the poem as a simple narrative of individual suffering is incomplete. This study proposes that Shamlu's poem is, in fact, a complex discursive field where meaning itself is destabilized, redefined, and perpetually deferred in the face of systemic violence and erasure. The central problem addressed is how to move beyond a conventional reading of the text to reveal its deeper, deconstructive layers, where poetic language operates not as a vessel for conveying a stable message but as a medium for the suspension and subversion of fixed meaning.

2. Brief Literature Review

This analysis draws primarily on the theoretical framework of Jacques Derrida's deconstruction, utilizing key concepts such as différance, the absence of a center, and the collapse of binary oppositions. This framework allows for a reading that moves beyond the search for an authorial intent or a single, stable interpretation. The article also incorporates elements from other critical traditions, including Foucauldian critical discourse analysis, narrative theory, and semiotics, to provide a multi-layered understanding of the poem's linguistic and symbolic complexities. By engaging with these diverse theories, the study positions itself in dialogue with previous scholarship while offering a novel approach to the text, emphasizing the poem's ability to dismantle authoritative structures and fixed dichotomies.

3. Research Methodology

The research employs a qualitative, analytical-interpretive methodology. The analysis is conducted through a close, stanza-by-stanza reading of the poem, meticulously examining its linguistic, semiotic, and discursive elements. The study scrutinizes grammatical structures, symbolic oppositions, and intertextual references to demonstrate how meaning becomes unstable and is constantly deferred and reproduced within the text. This approach focuses on uncovering the internal workings of the poem's language and how it actively resists a singular, authoritative reading, thereby supporting

the core hypothesis that the poem's polyphonic language and the decentering of meaning serve to dismantle structures of power, command, and salvation.

4. Main Findings, Results, and Discussion

The analysis yielded several key findings that support the central hypothesis. The first finding is that the poem's recurrent imperative structures, such as "Hurry, Naseri!" and "Whip him!", function as tools of a violent discourse, yet their constant repetition paradoxically erodes their meaning, turning them into empty, echoing phrases. A second finding is that Naseri's silence is not a lack of meaning but a complex, deconstructive act of resistance. His voice, though absent, acts as a "trace" of meaning that subverts the dominant discourse. A third key finding is that the poem's use of contradictory symbols—including the "crown of thorns," "proud swan," and "red rope"—resists fixed interpretation, constantly oscillating between opposing meanings. A fourth finding reveals that the spectators' discourse constructs Naseri's identity as a fragile, externally defined structure, thereby naturalizing the violence inflicted upon him. Finally, the analysis shows that the character of Lazarus, rather than symbolizing salvation, acts as an intertextual sign that subverts the very notion of a transcendent savior, underscoring the absence of a fixed, ultimate meaning.

The findings of this study collectively demonstrate that "The Death of Naseri" is not a straightforward narrative but a dynamic and open-ended text. The erosion of meaning through repeated commands, the profound signification of silence, and the constant slippage of symbols all serve to challenge the reader's expectation of a clear, stable message. This discursive instability is the poem's primary function, as it deconstructs the traditional relationship between language and power. The study shows how the spectators' judgments and the absence of a savior figure in Lazarus dismantle structures of authority and salvation, leaving the reader in a space of interpretive uncertainty. The poem's fragmented, polyphonic structure denies a single, central perspective, thereby aligning with Derrida's concept of the decentered text and ultimately revealing a new understanding of how language can operate as a force of liberation and resistance against oppressive systems.

5. Conclusion

In conclusion, this article confirms that through a deconstructive reading, “The Death of Naseri” transcends its apparent narrative of suffering to become a profound exploration of the fragility of meaning in poetic language. By dismantling classical narrative and fixed dichotomies through a polyphonic discursive structure, the poem reveals that meaning is not an inherent property of words but a constant, deferred process of construction and deconstruction. The shifting of subject positions, the suspension of time, and the refusal of speech lead to a renewed understanding of the intricate relationship between language and power, meaning, and identity. The study establishes that Shamlu’s masterpiece is not merely a work of protest poetry but a deconstructive text that critically examines the very mechanisms by which meaning and authority are produced and subverted.

Keywords: Deconstruction, Jacques Derrida, Discourse Analysis, Ahmad Shamlu, “The Death of Naseri”, Différance, Subject.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۱۱۷– ۱۵۱
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.85943.1160

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۲/۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۵/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۶/۱۶ X ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳ EISSN: ۲۸۲۱ - ۰۹۴۸

فروپاشی معنا در زبان شعر: خوانشی ساختارشکنانه از "مرگ ناصری" احمد شاملو بر پایهٔ نظریهٔ ژاک دریدا

رضا قنبری عبدالملکی * استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران.

چکیده

این مقاله با اتکا به نظریهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا، به تحلیلی چندسطحی از شعر مرگ ناصری سرودهٔ احمد شاملو می‌پردازد. در این خوانش، زبان شعر نه ابزار تثبیت معنا، بلکه بستر تعلیق، واژگونی و لغزش دلالت‌ها تلقی می‌شود. بر پایهٔ مفاهیم کلیدی همچون "دیفرنس"، "غیاب مرکز" و "فروپاشی تقابل‌های دوتایی" نشان داده می‌شود که چگونه معنا در متن به‌جای استقرار، همواره در حال تعویق و بازتولید است. تحلیل گفتمانیِ ساختارهای دستوری امری چون «شتاب کن ناصری!» و همچنین بررسی سکوت ناصری به‌مثابهٔ نوعی مقاومت، از جمله مواردی است که این مقاله به آن‌ها پرداخته است. شعر شاملو با بهره‌گیری از نمادهای متضاد ("تاج خار"، "ریسمان سرخ"، "قوی مغرور") صدای تماشاگران، کنش منفعل العازر و ساختار گفتمانی چندصدایی، روایت کلاسیک و تقابل‌های تثبیت‌شده را فرومی‌پاشد. در این میان، جابه‌جایی نقش سوژه‌ها، تعلیق زمان و غیاب گفتار، به فهمی تازه از نسبت زبان و قدرت، و معنا و هویت می‌انجامد. این تحلیل نشان می‌دهد که شعر مرگ ناصری نه‌فقط بازتابی از رنج فردی، بلکه میدان گفتمانی بازتعریف معنا در مواجهه با خشونت، قضاوت و حذف است؛ متنی که ساختارشکنی را نه‌فقط به‌مثابهٔ نظریه، بلکه به‌مثابهٔ روش زبانیِ خود شعر به‌کار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: ساختارشکنی، ژاک دریدا، تحلیل گفتمان، احمد شاملو، مرگ ناصری، دیفرنس، سوژه.

* نویسنده مسئول: abdolmaleki@du.ac.ir

۱. مقدمه

شعر معاصر فارسی، به‌ویژه در آثار احمد شاملو، بیش از آنکه بستری برای بیان احساسات شخصی باشد، به عرصه‌ای برای مواجهه با ساختارهای سلطه، معنا و هویت بدل شده است. در این میان، شعر "مرگ ناصری" از جمله آثاری است که با زبانی فشرده، نمادین و گسسته، زمینه‌ای پیچیده برای تأمل در باب قدرت، رنج، سکوت و قضاوت را فراهم می‌آورد. این شعر با فاصله‌گرفتن از روایت‌های خطی و نظام‌های معنایی تثبیت‌شده، در برابر ثبات دلالت مقاومت می‌کند و خواننده را در میانهٔ گسست‌های نشانه‌ای و گفتمانی رها می‌سازد.

تحلیل این شعر بر پایهٔ نظریهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا[1] انجام شده است؛ رویکردی که مفاهیم کلاسیک چون معنا، حضور، مرکز و ثبات دالّ را به چالش می‌کشد و زبان را نه ابزار شفاف ارتباط، بلکه میدان تنش، حذف، و تعلیق می‌داند. دریدا با مفهوم "دیفرنس"[2] نشان می‌دهد که معنا همواره در تأخیر و تفاوت شکل می‌گیرد و هیچ دلالت نهایی تثبیت نمی‌شود. از همین منظر، شعر شاملو نیز نظام مرسوم دلالت را واژگون می‌سازد و از طریق واژگان، سکوت‌ها، ساختارهای نحوی، نمادهای متضاد و روایت‌های گسسته معنایی سیّال، لغزان و چندصدایی را شکل می‌دهد.

تحلیل این مقاله با وجود تنوع در زاویهٔ نگاه ازجمله بررسی‌های زبانی، نشانه‌شناختی و گفتمان‌محور، در یک چارچوب نظری منسجم سامان یافته است. سه خط محوری تحلیل عبارت‌اند از:

- فروپاشی معنا و مرکز از طریق تعویق، غیاب و بی‌ثباتی دلالت؛
- چرخش گفتمان‌ها و جایگاه سوژه‌ها در ساختاری چندصدایی و اقتدارستیز؛
- لغزش نشانه‌ها و واژگونی نمادهایی چون "تاج خار"، "ریسمان سرخ"، "العازر" و "قوی مغرور".

---

1. Jacques Derrida
2. difference

بر این اساس، این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

- چگونه شعر "مرگ ناصری" با بهره‌گیری از ساختارهای زبانی، نمادین و گفتمانی ثبات معنایی را برهم می‌زند و معنا را در وضعیت تعلیق قرار می‌دهد؟
- چه نقش‌هایی برای سکوت، فرمان، تماشاگر و دیگر مؤلفه‌های گفتمانی در بازنمایی یا انهدام هویت در متن شعر قابل شناسایی است؟

فرضیهٔ بنیادین پژوهش آن است که شعر "مرگ ناصری" به‌واسطهٔ زبان چندصدایی، گفتمان‌های متقاطع، و حذف مرکز معنایی، نه‌تنها معنای نهایی را به تعویق می‌اندازد، بلکه از خلال همین فرایندهای ساختارشکنانه، ساختارهای اقتدار، فرمان و نجات را نیز فرومی‌پاشاند. بر مبنای نظریهٔ ساختارشکنی دریدا، این تعلیق نه نشانهٔ ضعف زبان، بلکه سازوکار اصلی آن در تولید دلالت‌های چندگانه و سیّال است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در بررسی پیشینه پژوهش‌های مرتبط با شعر "مرگ ناصری" چهار مطالعهٔ مستقل شناسایی شده‌اند که هر یک از منظری خاص به تحلیل ابعاد مختلف این شعر پرداخته‌اند. مرادی و همکاران (۱۳۹۵) با بهره‌گیری از نظریهٔ روان‌کاوانه ژاک لکان[1]، به واکاوی لایه‌های پنهان و معنایی این اثر پرداخته‌اند. این پژوهش نشان می‌دهد که شاملو با اتکا بر مفاهیمی چون "امر خیالی" و "امر نمادین" ساختار شعر را بازآفرینی کرده و شخصیت ناصری را به‌عنوان نمادی تأثیرگذار در شکل‌دهی به این ساختار به‌کار می‌برد.

فیروزی و همکاران (۱۳۹۷) با رویکردی اسطوره‌شناختی، اشعار "مرد مصلوب" و "مرگ ناصری" را با روایت‌های کتاب مقدس مقایسه کرده‌اند. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که شاملو با بهره‌گیری از اسطورهٔ مسیح، مفاهیم سیاسی و اجتماعی را بازتاب می‌دهد و

1. Jacques Lacan

از طریق بازآفرینی اسطوره‌ها، مضامین فلسفی و اگزیستانسیالیستی نوینی را در شعر خود برجسته می‌سازد.

کنعانی (۱۳۹۸) با تکیه بر نشانه‌شناسی فرهنگی-اجتماعی و با استفاده از مدل‌های اریک لاندوفسکی[1] به بررسی تقابل‌های نشانه‌ای میان "من" و "دیگری" در شعر "مرگ ناصری" پرداخته است. این پژوهش نقش نشانه‌ها را در شکل‌گیری معانی اجتماعی و فرهنگی بررسی می‌کند، اما تحلیل عمیقی از منظر ساختارشکنی به‌ویژه در سطح زبان‌شناسی و گسست‌های معنایی ارائه نمی‌دهد.

نجفی و همکاران (۱۴۰۱) نیز با رویکرد نشانه‌معناشناسی، دو شعر "مرثیه الحلاج" از ادونیس[2] و "مرگ ناصری" از شاملو را مقایسه کرده‌اند. این مطالعه به بررسی فرایندهای عاطفی و تنش‌های درون‌متنی پرداخته و نشان داده است که چگونه شاملو با استفاده از عناصری همچون ریتم و آهنگ به بازنمایی عواطف انسانی و تثبیت هویت نمادین ناصری می‌پردازد.

با وجود تنوع دیدگاه‌ها، آنچه در این مطالعات کمتر مورد توجه قرار گرفته، تحلیل ساختار زبان و نشانه در پرتو نظریهٔ ساختارشکنی دریدا است. در حالی که نشانه‌های شعری و تضادهای معنایی بارز در مرگ ناصری مستعد واکاوی در چارچوبی زبان‌محور و فلسفی‌اند، تاکنون کمتر تلاشی برای تلفیق تحلیل گفتمان، نشانه‌شناسی فلسفی، و خوانش پساساختارگرایانه از این شعر صورت گرفته است.

ضرورت پژوهش حاضر در آن است که از رهگذر نظریهٔ دریدا، به جای جست‌وجوی معناهای نهایی یا قطعی، به فرایندهای تولید معنا، بی‌ثباتی نشانه‌ها، و گفتمان‌های متضاد نهفته در زبان شعر توجه می‌کند. تحلیل حاضر، نه‌فقط به غنای مطالعات زبان‌شناسی ادبی کمک می‌کند، بلکه نشان می‌دهد چگونه زبان شعر می‌تواند به‌مثابهٔ فضایی برای تقابل، تفاوت و بازتعریف هویت عمل کند.

---

1. Eric Landowski
2. Adunis

۳. روش‌شناسی پژوهش و مبانی نظری

۳. ۱. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است و با رویکرد تحلیلی‌ـتفسیری به واکاوی یک متن ادبی از منظر فلسفهٔ زبان و نشانه‌شناسی ساختارشکنانه می‌پردازد. ابزار اصلی تحلیل در این مطالعه، مفاهیم کلیدی نظریهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا همچون "دیفرنس"، "غیاب مرکز"، "تقابل‌های دوتایی" و "خشونت نوشتار" است که با بهره‌گیری از روش خوانش انتقادی، به رمزگشایی از شبکه‌های معنایی، ساختارهای گفتمانی و وضعیت سوژه در متن شعر اختصاص یافته‌اند.

واحد تحلیل در این پژوهش شعر "مرگ ناصری" از احمد شاملو است. انتخاب این شعر به‌دلیل ظرفیت بالای آن برای تحلیل زبان‌شناختی و فلسفی، نمادپردازی متکثر، ساختار گفتمانی چندصدایی و تعلیق معنایی بوده است. تحلیل بر پایهٔ رویکرد میان‌رشته‌ای صورت گرفته و ضمن تکیه بر ساختارشکنی دریدا، از مفاهیم تحلیل گفتمان انتقادی (فوکو[1])، نظریهٔ روایت، و نشانه‌معناشناسی نیز بهره گرفته شده است.

فرایند تحلیل به‌صورت بند به بند انجام شده و در هر بخش، یکی از مؤلفه‌های زبانی، نشانه‌ای یا گفتمانی مورد بررسی قرار گرفته است؛ از جمله ساختارهای دستوری امری، سکوت و غیاب، نمادهای متضاد، جایگاه تماشاگران، روایت فروپاشیده، و پویایی نقش‌های روایی. این تحلیل‌ها در نهایت به تبیین شیوه‌ای انجامیده‌اند که از طریق آن، معنا در شعر شاملو از حالت ایستا و تثبیت‌شده خارج می‌شود و به وضعیت گسسته، تعلیق‌یافته و بازتولیدشونده سوق می‌یابد.

۳. ۲. چارچوب نظری: ساختارشکنی دریدا و مفاهیم بنیادین آن

تحلیل این مقاله بر پایهٔ نظریه ساختارشکنی ژاک دریدا استوار است؛ رویکردی فلسفی و زبان‌شناختی که مفاهیم کلاسیکی چون معنا، مرکز، حضور و دلالت را مورد تزلزل قرار

1. Michel Foucault

می‌دهد. در این چارچوب، زبان نه ابزاری برای انتقال شفاف معنا، بلکه نظامی ناپایدار، تعلیقی و ابهام‌آفرین است که دلالت‌ها را به‌طور دائم در حال تعویق نگه می‌دارد. مفاهیم کلیدی زیر بنیان نظری این خوانش را شکل می‌دهند:

۳. ۲. ۱. دیفرنس

مفهوم "دیفرنس" یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم دریدا و ستون اصلی نظریهٔ ساختارشکنی است. این واژه که هم‌زمان به دو معنا اشاره دارد (تفاوت و تأخیر) نشان می‌دهد که معنا در زبان نه از طریق حضور قطعی مدلول، بلکه در بستر تفاوت‌های دالّ‌ها و تعویق بی‌پایان دلالت شکل می‌گیرد (Derrida, 1982: 20). به‌عبارت دیگر، هیچ نشانه‌ای مستقلاً دلالت نمی‌کند؛ بلکه معنا فقط در ارجاع پیوسته به دیگر نشانه‌ها ممکن می‌شود (Derrida, 1976: 61–65). همان‌طور که کالر می‌نویسد، «معنا همیشه در آینده است؛ هیچ‌گاه کاملاً حاضر نمی‌شود» (Culler, 1982: 90).

۳. ۲. ۲. غیاب مرکز و بازی دلالت

در مقالهٔ معروف «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» دریدا ایدهٔ "مرکز" را در ساختارهای کلاسیک به چالش می‌کشد. به‌زعم او، ساختار دیگر حول مرکز حاضر و ثابت نمی‌گردد، بلکه در فضای "بازی نشانه‌ها" شکل می‌گیرد؛ بازی‌ای که در آن معنا همواره سیّال، تعلیقی و ناتمام است (Derrida, 1978: 278–280). این وضعیت، "برهم‌خوردگی مرکز" را رقم می‌زند؛ یعنی انکار مدلول نهایی و فروپاشی ثبات دلالت (Norris, 2002: 38–41).

۳. ۲. ۳. خشونت نوشتار[1]

دریدا در کتاب در باب گراماتولوژی بر تقدم تاریخی و فلسفی نوشتار نسبت به گفتار تأکید می‌کند. او معتقد است که نوشتار برخلاف تصور سنتی نه بازنمایی گفتار، بلکه نیرویی

1. Violence of Writing

گسست‌زا است که با تثبیت معنای واحد، دیگر دلالت‌های ممکن را حذف می‌کند. این سازوکار را دریدا "خشونت نوشتار" می‌نامد؛ نوعی سلطهٔ زبانی که از طریق نظم نوشتاری، معناهای ناهمخوان را طرد می‌کند (Derrida, 1976: 61–65). به تعبیر وولفریز «نوشتار در ساختارشکنی، محل بحران معناست، نه ابزار تثبیت آن» (Wolfreys, 1998: 46).

۳. ۲. ٤. دالّ تهی[1]

دالّ تهی مفهومی است که نزد لاکلائو[2] و موفه[3] توسعه یافت، اما بنیان آن را می‌توان در خوانش‌های دریدا یافت. این اصطلاح به نشانه‌هایی اطلاق می‌شود که در عین برجستگی و تکرار، فاقد مدلول قطعی‌اند. آن‌ها به‌جای آنکه به معنا ارجاع دهند، «نقطه‌ای از تعلیق» را بازنمایی می‌کنند که معناهای متضاد را جذب و معلق می‌سازند (Laclau & Mouffe, 2001: 112–114). از منظر دریدا، هر دالّ (حتی دالّ‌های مقدس) درنهایت تهی از مرجع ثابت است، زیرا در زنجیرهٔ ارجاعی بی‌پایان گرفتار است (Derrida, 1978: 289).

۳. ۲. ۵. تقابل‌های دوتایی و ساختارهای سلطه

یکی دیگر از محورهای ساختارشکنی، افشای ساختارهای تقابلی‌ای است که در سنت فلسفهٔ غرب، زبان، و گفتمان مسلط حضور دارند؛ تقابل‌هایی چون حضور/غیاب، مرکز/حاشیه، حقیقت/دروغ، مرد/زن. دریدا نشان می‌دهد که این تقابل‌ها مبتنی بر روابط سلسله‌مراتبی هستند که یکی را برتر و دیگری را فرودست می‌سازند (Derrida, 1981: 41). ساختارشکنی از طریق "وارون‌سازی و واژگونی" این سلسله‌مراتب را برهم می‌زند و معنا را به میدان تضاد، تفاوت و امکان‌های چندگانه می‌کشاند (Culler, 2007: 121–124).

در ادامه این مفاهیم نظری به‌مثابهٔ ابزارهایی تحلیلی برای رمزگشایی از ساختارهای زبانی، نشانه‌ای، و گفتمانی شعر "مرگ ناصری" شاملو به کار گرفته خواهند شد. هر کاربرد تحلیلی،

---

1. Empty Signifier
2. Ernesto Laclau
3. Mouffe

به جای بازتعریف این مفاهیم، به استفادهٔ دقیق و موضعی از آن‌ها خواهد پرداخت تا از تکرار و اطناب پرهیز شود و انسجام نظری تحلیل حفظ گردد.

۴. بحث و بررسی

در ادامه شعر "مرگ ناصری" در چند محور زبانی، نشانه‌شناختی و گفتمانی بررسی خواهد شد. تحلیل‌ها نشان خواهند داد که چگونه شاملو با بهره‌گیری از ظرفیت‌های چندلایهٔ زبان و با استفاده از ارجاعات بینامتنی، مفاهیم تثبیت‌شده‌ای چون رستگاری، فرمان، قدرت و هویت را دچار تزلزل می‌کند و با ساختارشکنی معنا، گفتمان مسلط را از درون برمی‌چیند. این خوانش چندوجهی، به‌دنبال آن است که سازوکارهای پنهان سلطه در شعر را آشکار سازد و نقش زبان را به‌مثابهٔ میدان مبارزهٔ گفتمانی برجسته کند. برای فراهم‌کردن درکی یکپارچه از کلیت شعر، پیش از ورود به تحلیل مقاله، متن کامل شعر در ادامه آورده می‌شود:

"مرگ ناصری" / احمد شاملو

بند ۱ با آوازی یک‌دست
یک‌دست
دنبالهٔ چوبینِ بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.

بند ۲ «تاجِ خاری بر سرش بگذارید!»
و آوازِ درازِ دنبالهٔ بار
در هذیانِ دردش
یک‌دست
رشته‌یی آتشین

می‌رشت.

بند ۳ «شتاب کن ناصری، شتاب کن!»
از رحمی که در جانِ خویش یافت
سبک شد
و چونان قویی مغرور
در زلالیِ خویشتن نگریست.

بند ۴ «تازیانه‌اش بزنید!»
رشتهٔ چرم‌باف
فرود آمد،
و ریسمانِ بی‌انتهای سُرخ
در طولِ خویش
از گرهی بزرگ
برگذشت.

بند ۵ «شتاب کن ناصری، شتاب کن!»
از صفِ غوغای تماشاییان
العازر
گام‌زنان راهِ خود گرفت،
دست‌ها در پسِ پُشت
به هم درافکنده،
و جانَش را
از آزارِ دگرانِ دِینیِ گزنده
آزاد یافت:
«مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»

بند ۶ آسمانِ کوتاه
به سنگینی
بر آوازِ رو
در خاموشیِ رحم
فرو افتاد.

بند ۷ سوگواران به خاک پُشته برشدند
و خورشید و ماه
به هم
بر آمد (شاملو، ۱۳۷۲: ۳۳- ۳۶).

٤. ١. مقدمهٔ تحلیلی و ورود به متن

شعر "مرگ ناصری" یکی از متأخرترین نمونه‌های زبان شعری شاملوست که در آن مؤلفه‌های گسست معنایی، بینامتنیت، و مقاومت در برابر تثبیت معنا به‌وضوح حضور دارند. این شعر با بهره‌گیری از زبانی فشرده، نمادین، و چندلایه بستری مناسب برای تحلیل از منظر ساختارشکنی فراهم می‌آورد؛ رویکردی که به‌جای جستجوی معنای نهایی، بر ناپایداری، تعویق و چندگانگی معنا تأکید دارد. در این متن تقابل‌های دوتایی کلاسیک همچون قربانی/قاتل، قدرت/ضعف، حقیقت/دروغ، و معنا/بی‌معنایی به چالش کشیده می‌شوند و جای خود را به ساختاری می‌دهند که در آن معنا پیوسته به تعویق می‌افتد و توسط زمینه‌های گفتمانی، تاریخی و زبانی بازتولید می‌شود.

۴. ۲. زبان فرمان و بازتولید سلطه: از ساختار دستوری تا خشونت گفتمانی

در این شعر تکرار جمله‌هایی چون «شتاب کن ناصری!» فراتر از یک کارکرد دستوری زبانی، نشانه‌ای از حضور زبانی سلطه‌گر است که از دل ساختارهای نحوی، نظم قدرت را بازتولید می‌کند. این جملات امری با ساختار قاطع و دستوری خود سوژه‌ای چون ناصری را در

موقعیتی مطیع، بی‌قدرت و فرمان‌پذیر قرار می‌دهند. از منظر تحلیل گفتمان به‌ویژه در رویکردهای انتقادی، زبانِ فرمان یکی از اصلی‌ترین ابزارهای تثبیت روابط نابرابر قدرت است؛ ابزاری که در آن گوینده نامرئی اما مقتدر، و شنونده کاملاً منقاد بازنمایی می‌شود.

این دستورها در ظاهر از موضع اقتدار صادر می‌شوند، اما در بطن خود حامل نوعی تزلزل و اضطراب‌اند. تکرار مداوم این افعال امری نه به تقویت معنا، بلکه به فرسایش، بی‌ثباتی و تعلیق دلالت منجر می‌شود. از منظر دریدا این تکرار نشانه‌ای از دیفرنس است؛ جایی‌که معنا نه تثبیت می‌شود و نه تحقق می‌یابد، بلکه در فاصله‌ای لغزان میان دالّ‌ها همواره به تعویق می‌افتد (Derrida, 1978: 279). در اینجا «شتاب کن» دیگر نه فرمانی مؤثر، بلکه پژواکی تهی و بی‌مخاطب است.

از سوی دیگر، این زبانِ فرمان واجد آن چیزی است که دریدا آن را "خشونت نوشتار" می‌نامد؛ یعنی حضور زبانی که با تثبیت یک معنا، سایر معانی را سرکوب و حذف می‌کند (Derrida, 1976: 61–65). در این شعر، زبانِ فرمان همچون تازیانه‌ای است که هم بدن ناصری را هدف می‌گیرد، و هم ساختار دلالتی شعر را به نظمِ سلطه پیوند می‌زند.

نمونه‌هایی چون «تاجِ خاری بر سرش بگذارید!»، «تازیانه‌اش بزنید!» و «شتاب کن ناصری!» نه صرفاً دستورات نحوی، بلکه تجلی‌هایی از زبان خشونت هستند. آن‌ها نه با ناصری سخن می‌گویند، بلکه دربارهٔ او حکم صادر می‌کنند؛ گویی سوژه در بازی این زبان نه مخاطب، بلکه مفعول حذف‌شونده است. اما نکتهٔ مهم آن است که این زبان در خلأ عمل نمی‌کند. صدای فرمان‌دهنده گویی از جانب فرد مشخصی صادر نمی‌شود، بلکه از دل یک گفتمان جمعی و ناشناس سر برمی‌آورد؛ گفتمانی که در بخش بعدی، از زاویه‌ای روان‌زبان‌شناختی‌تر، به‌مثابهٔ "دیگری"[1] جمعی تحلیل خواهد شد. بدین‌سان، زبان فرمان در شعر شاملو نه‌فقط بازتاب سلطه، بلکه نشانگان گفتمانی است که خود را در پوشش دستور، تکرار و

1. the Other

حذف سوژه بازمی‌نماید و از خلال شکاف‌ها و لغزش‌های معنایی‌اش شکست اقتدار را نیز پیشاپیش اعلام می‌کند.

٤. ٣. سکوت ناصری در برابر زبان فرمان: غیاب به‌مثابهٔ دلالت ساختارشکنانه

در حالی‌که در بخش پیشین، زبانِ امری به‌مثابهٔ ابزاری گفتمانی برای اعمال سلطه تحلیل شد، در اینجا تمرکز بر نقطهٔ مقابل آن است: سکوت ناصری. این سکوت در چارچوب نظریهٔ ساختارشکنی نه فقدان معنا، بلکه لحظه‌ای از دلالت پیچیده و واژگون است که با غیاب صدا، معنای جدیدی را برمی‌سازد.

در سراسر شعر ناصری هیچ‌گاه سخن نمی‌گوید. صدای او در میان انبوه فرمان‌ها، داوری‌ها و تکرارهای تماشاگران و راوی گم است؛ اما این غیاب صدا خود به یکی از پرمعناترین مؤلفه‌های شعر بدل می‌شود. دریدا تأکید می‌کند که معنا نه فقط از طریق حضور، بلکه از دل غیاب و تعلیق نشانه‌ها نیز شکل می‌گیرد؛ آنچه حذف‌شده همچون "ردّی" از دلالت در متن عمل می‌کند (Derrida, 1976: 158–159). از این منظر، سکوت ناصری را نمی‌توان تنها به‌عنوان انفعال تفسیر کرد، بلکه باید آن را به‌مثابهٔ یک نشانهٔ معناشناختی در نظر گرفت.

عبارت «خاموشی رحم» در متن لحظه‌ای را توصیف می‌کند که در آن صدا فرومی‌ریزد؛ اما معنا سربرمی‌آورد. در این تصویر ناصری به‌جای آنکه با زبان سلطه وارد گفت‌وگو شود، به سکوتی پناه می‌برد که گفتمان فرمان را از درون تهی می‌سازد. این سکوت می‌تواند شکل مقاومت منفعلانه‌ای باشد که حاضر به مشارکت در بازی زبان قدرت نیست. به بیان دیگر، ناصری با امتناع از گفتار از ایفای نقش در گفتمانی که او را به‌مثابهٔ قربانی بازنمایی می‌کند، سر باز می‌زند.

از منظر دریدا، سکوت همواره با دیفرنس همراه است؛ یعنی با هم‌زمانی تعویق و تفاوت در فرایند دلالت (Derrida, 1982,: 12). در این خوانش، غیاب صدای ناصری نه خلأ معنا، بلکه تعلیق آن است؛ تعلیقی که امکان تفسیرهای چندگانه، پنهان و تأمل‌برانگیز را فراهم

می‌کند. ناصری از زبان بیرون می‌ماند، اما دقیقاً از همین بیرون‌ماندگی است که معنای اعتراض، رنج و سوژگیِ بی‌صدا خود را بازمی‌نماید.

بدین‌سان، شعر شاملو سکوت را نه به‌مثابهٔ انفعال، بلکه به‌مثابهٔ ابزار فروپاشی ساختار اقتدار بازنمایی می‌کند. ناصری با سکوت خویش نظام دلالت را مختل می‌کند، زیرا در فضایی که زبانِ فرمان همه‌چیز را تصاحب کرده، امتناع از گفتار خود بدل به کنش می‌شود.

سکوت ناصری اگرچه خود لحظه‌ای از تعلیق معنا و انکار مشارکت در گفتمان سلطه است، اما این تنها نمود بی‌ثباتی در ساختار شعر نیست. در ادامه، تحلیل بر چگونگی عملکرد نشانه‌ها و نمادهای متضاد متمرکز می‌شود؛ عناصری که نه‌تنها معنا را تثبیت نمی‌کنند، بلکه آن را در چرخه‌ای از لغزش، تقابل و تعلیق گرفتار می‌سازند.

٤. ٤. لغزش نشانه‌ها و بی‌ثباتی معنا در شبکه‌ای از نمادهای متضاد

احمد شاملو با به‌کارگیری شبکه‌ای از نمادهای متضاد در این شعر زمینه‌ای برای آشکارسازی لغزش نشانه‌ها و برهم‌خوردگی مرکز معنا فراهم می‌آورد. نمادهایی همچون "تاج خار"، "قوی مغرور" و "ریسمان سرخ" در سطح نخست، واجد بار معنایی تثبیت‌شده‌ای هستند که به سنت‌های دینی، اسطوره‌ای و زیبایی‌شناختی ارجاع می‌دهند؛ اما در بستر شعر این دلالت‌ها در معرض تعلیق، واژگونی و بی‌ثباتی قرار می‌گیرند و به تعبیر دریدا معنا را نه در درون خود، بلکه در فرایند دیفرنس (یعنی تأخیر و تفاوت دائمی) برمی‌سازند (Derrida, 1978: 281–285).

نماد "تاج خار" در سنت مسیحی یادآور رنج، شهادت و فدیه است، اما شاملو با انتقال این نشانه به ناصری هم‌زمان دو قطب معنایی متضاد را برمی‌سازد: از یک‌سو یادآور قداست و رهایی است، و از سوی دیگر در بستری از خشونت و تحقیر، قداستِ آن زدوده شده و کارکردی توهین‌آمیز می‌یابد. اگر مخاطب با زمینه‌های دینی و نمادپردازی مسیحی آشنا باشد، این دوگانگیِ معنایی بیشتر خود را نشان می‌دهد؛ زیرا نشانه در چنین زمینه‌ای از ارجاع قطعی و مقدس گسسته می‌شود و در فضایی از تعلیق دلالت معلق می‌ماند.

به‌همین‌سان "ریسمان سرخ" نیز از زنجیره‌ای از دلالت‌ها عبور می‌کند. رنگ سرخِ آن از یک‌سو تداعی‌گر خشونت، رنج و خون است، و از سوی دیگر در بسیاری از نظام‌های نمادین به‌ویژه در فرهنگ‌های شرقی و عرفانی، با مفهوم "حیات"، "نیرو" یا "تحول درونی" پیوند دارد (Chevalier & Gheerbrant, 1996: 875). با این‌حال، در بافت این شعر ریسمان سرخ که از "چرم‌باف" آغاز می‌شود و به "گره بزرگ" می‌رسد و از آن "برمی‌گذرد" نه حامل معنای رهایی، بلکه نشانه‌ای از ورود به چرخه‌ای دیگر از خشونت و بی‌معنایی است. این دالّ متحرک در ساختار زبانی و نشانه‌شناختی شعر، پیوسته از معنایی به معنای دیگر لغزش می‌کند و هیچ‌گاه در مرکز معنایی ثابتی مستقر نمی‌شود.

"قوی مغرور" نیز که در سنت‌های اسطوره‌ای نمادی از زیبایی، استقلال و حتی مرگ باشکوه است، در بستر شعر شاملو وارد فضایی تراژیک می‌شود که در آن "زلالی خویشتن" با کناره‌گیری، شکست و فروپاشی پیوند می‌خورد. این تصویر پارادوکسیکال هم‌زمان واجدِ شکوه و زوال است و میان دو قطب غرور و انفعال، زیبایی و مرگ در نوسان است.

در مجموع، این نمادها نه به‌عنوان نشانه‌هایی با بار معنایی تثبیت‌شده، بلکه به‌مثابهٔ عناصر سیّالی ظاهر می‌شوند که در شبکه‌ای از تفاوت‌ها، تعویق‌ها و ارجاعات بینامتنی از ایفای نقش مرجع باثبات سر باز می‌زنند. این ویژگی دقیقاً منطبق با نظریهٔ ساختارشکنانهٔ دریداست که بر "برهم‌خوردگی مرکز"[1] و "نفی دالّ نهایی"[2] تأکید دارد؛ جایی‌که هر نشانه فقط در ارجاع به نشانه‌ای دیگر معنا می‌یابد و این زنجیره هرگز به ایستگاهی نهایی منتهی نمی‌شود (Derrida, 1978: 289). از این‌رو، شعر شاملو نه‌تنها بازی نشانه‌ها، بلکه بحران در ساختار معنابخشی را بازنمایی می‌کند؛ بحرانی که در آن، استعاره‌ها از سطح ایستا به سطح گسسته و لغزان ارتقا می‌یابند و معنا را در حرکت دایمی و بی‌قرار خود فرو می‌برند.

---

1. decentering
2. absence of transcendental signified

در کنار تضادهای نشانه‌ای و لغزش‌های درونی معنا، سازوکار گفتمان بیرونی نیز در شکل‌گیری معنا و هویت نقشی بنیادین دارد. ازاین‌رو در ادامه تحلیل تمرکز خود را از سطح نشانه‌ها به ساختار گفتمان تماشاگران معطوف می‌کند؛ جایی‌که "دیگری" به‌مثابهٔ آینهٔ انهدام، سوژه را از بیرون بازمی‌سازد و هویت ناصری را به‌جای آنکه تثبیت کند، در چرخه‌ای از طرد، قضاوت و انکار فرو می‌برد.

٤. ٥. گفتمان تماشاگران و برساخت هویت ناصری از خلال "دیگری"

در حالی‌که در بخش‌های پیشین، ساختارهای زبانی خشونت و نقش تماشاگران در تثبیت گفتمان سلطه بررسی شد، در این بخش تمرکز تحلیل بر چگونگی برساخت روان‌زبان‌شناختی هویت ناصری در بستر نگاه و داوری "دیگری" است. این رویکرد، با اتکا به مفاهیم روان‌کاوی لاکانی[1] و نظریهٔ برساخت‌گرایی دریدایی می‌کوشد نشان دهد که سوژه در این شعر چگونه در آینهٔ زبان و گفتمان، خود را بازمی‌سازد، یا از آن تهی می‌شود.

در شعر "مرگ ناصری" یکی از صداهای محوری که ساختار گفتمانی اثر را شکل می‌دهد، صدای جمعی تماشاگران است؛ صدایی که در قالب جمله‌هایی چون «شتاب کن ناصری»، «تازیانه‌اش بزنید» و به‌ویژه «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» بازتاب می‌یابد. قرائن درون‌متنی از جمله لحن قضاوت‌گر، ادبیات غیررسمی، و زبانی که مسئولیت را متوجه قربانی می‌سازد به‌روشنی نشان می‌دهد که این جملات از زبان مأموران اجرا صادر نمی‌شود، بلکه بیانگر داوری و نگاه جمعی حاضران در صحنه است؛ تماشاگرانی که نه‌تنها ناظر بلکه کنشگرانی فعال در حذف و انکار فردیت قربانی‌اند. برخلاف مأموران که فرمان‌بردار سازوکار قدرت‌اند، تماشاگران در این شعر نمایندگان گفتمان عام‌اند؛ آنان که با زبان جمعی خود خشونت را توجیه، و قربانی را مسئول سرنوشت خویش معرفی می‌کنند. از این منظر شعر شاملو بازنمایی عریان زبان جمعی در موقعیت حذف و خشونت است.

---

1. Jacques Lacan

از منظر روان‌کاوی لاکانی سوژه زمانی شکل می‌گیرد که خود را در آینهٔ "دیگری" بازمی‌شناسد؛ اما این بازشناسی همواره در بستری از بیگانگی و شکست صورت می‌گیرد (Lacan, 2006: 75). در این شعر، ناصری در نگاه "تماشاگران" نه خود واقعی‌اش، بلکه تصویری از انفعال، شکست و گناه را بازتاب می‌دهد. هویتی که در دل این آینه ساخته می‌شود تحقیرشده، خلع‌قدرت‌شده، و مبتنی بر انکار عاملیت است.

از سوی دیگر، در چارچوب برساخت‌گرایی هویتی نزد دریدا، هویت نه امری درونی و جوهری، بلکه محصولی گفتمانی و بیرون‌زاد است که از دل تفاوت‌ها، تعویق‌ها و جایگاه‌های گفتمان ساخته می‌شود (Derrida, 1982: 20). هویت ناصری نیز در دل زنجیره‌ای از نشانه‌ها و تفاوت‌های گفتمانی برساخته می‌شود که توسط صدای تماشاگران داوری می‌گردد و در هر مرحله از مرکزیت و انسجام تهی می‌شود.

جملهٔ «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست» نمونه‌ای برجسته از آن چیزی‌ست که در تحلیل گفتمان انتقادی به‌عنوان "گفتمان مسئول‌سازی قربانی"[1] شناخته می‌شود؛ ساختاری که با نسبت دادن اراده یا قصور به سوژهٔ رنج‌کشیده، خشونت ساختاری را نامرئی می‌سازد و قربانی را مقصر معرفی می‌کند (Fairclough, 1995: 112). در این شعر چنین گفتمانی نه تنها ناصری را از امکان اعتراض محروم می‌کند، بلکه خشونت اعمال‌شده بر او را با زبان تماشاگران، طبیعی و موجه جلوه می‌دهد.

در مجموع، از ترکیب این سه رویکرد (لاکانی، دریدایی، و گفتمان انتقادی) می‌توان گفت هویت ناصری نه امری اصیل و ثابت، بلکه ساختاری شکننده و متزلزل است که در آینهٔ نگاه "دیگری" شکل می‌گیرد و در گفتمان سلطه از عاملیت تهی می‌شود. این "دیگری" تماشاگر است، داور است و درعین‌حال، نماد ساختاری‌ست که همواره از خود سوژه فراتر می‌رود و او را در میدان دید، در موقعیتی متزلزل و بی‌پناه قرار می‌دهد.

---

1. Victim-blaming discourse

تا اینجا نمودهای زبانی، دستوری و گفتمانی سلطه در قالب فرمان‌ها، تکرارها، و حذف عاملیت بررسی شد. از این نقطه به بعد تحلیل از سطح ساختارهای اجتماعی-زبان‌شناختی، به لایه‌ای بینامتنی و اسطوره‌ای ورود می‌کند؛ جایی‌که نشانه‌هایی چون "العازر" به عنوان دالّ‌های تهی یا لغزان دلالت نهایی را به تعویق می‌اندازند.

٤. ٦. العازر به‌مثابهٔ نشانه‌ای بینامتنی و فروپاشی مفهوم رستگاری

شخصیت "العازر" در این شعر نه صرفاً نامی تاریخی یا دینی، بلکه نشانه‌ای بینامتنی و چندلایه است که در سنت مسیحی آن را به معجزهٔ رستاخیز توسط عیسی مسیح ارجاع می‌دهد. در آن سنت العازر نشانه‌ای از مرجع متعالی نجات است؛ نشانه‌ای که در نظام دلالتی تثبیت‌شده، مدلول‌هایی چون ایمان، رهایی و حیات دوباره را برمی‌سازد؛ اما شاملو با احضار این نشانه در متنی مشحون از رنج، تردید و خاموشی، آن را از مرکز معنایی‌اش تهی می‌سازد و به وضعیت تعلیق و انقطاع می‌کشاند.

در نسخهٔ شاملو العازر نه بازمی‌گردد و نه نجات‌بخش است، بلکه «راه خود می‌گیرد» و از مشارکت در رنج ناصری کناره می‌گیرد؛ کنشی که به‌جای استقرار معنا آن را دچار فروپاشی می‌سازد. این واژگونی عملکرد نشانه‌ای را می‌توان مصداقی از آنچه دریدا "فروپاشی نظم متافیزیک حضور"[1] می‌نامد، دانست. در این نظم دالّ‌ها همواره به‌سوی مرجع نهایی یا مدلول متعالی جهت‌گیری دارند؛ اما در ساختارشکنی هیچ مدلول یا حضور نهایی وجود ندارد و معنا همواره در وضعیت تعویق، تفاوت و لغزش باقی می‌ماند (Derrida, 1976: 61–65; Derrida, 1978b: 278–280).

از این منظر "العازر" در شعر شاملو دیگر دالِّ قطعیِ رستگاری نیست، بلکه دالّی سرگردان و خلع‌شده از مرجع نهایی است که به‌جای استقرار ایمان، بحران ایمان را بازمی‌تاباند. بدین‌سان، معنا از درون نشانهٔ العازر می‌گریزد و آنچه باقی می‌ماند، غیاب دالّ نهایی و تعلیق

1. the collapse of the metaphysics of presence

دلالت است. این غیاب نه نشانهٔ فقدان، بلکه سازوکار اصلی تولید معنا در گفتمان ساختارشکن است؛ معنا به‌واسطهٔ همین تفاوت‌ها، غیاب‌ها و فاصله‌ها تولید می‌شود.

در نتیجه، العازر در شعر مرگ ناصری نه نشانه‌ای از نجات، بلکه نمود گسست از سنت نجات است. او صدای فروخوردهٔ سوژه‌ای است که از بازی گفتمان الهی کناره می‌گیرد و در سکوت و بی‌اعتنایی‌اش، خود بدل به دالّ غایب مقاومت‌گری می‌شود. این خوانش، نشان می‌دهد که شعر شاملو چگونه با استفاده از یک نماد تثبیت‌شده ساختارهای معنابخش الهی و نجات‌بخش را از درون دگرگون می‌سازد و به بازی بی‌پایان دلالت وارد می‌کند.

۴. ۷. گفتمان جمعی و "دیگری" به‌مثابهٔ آینهٔ انهدام

در بخش ۴. ۲. زبانِ فرمان به‌مثابهٔ بازتابی از خشونت در سطح دلالت و بحران اقتدار در ساختارهای دستوری و نحوی تحلیل شد، در این بخش تمرکز بر خوانشی روان‌زبان‌شناختی از گفتمان جمعی است؛ جایی‌که "تماشاگران" نه صرفاً گیرندگان منفعلِ فرمان، بلکه عاملیت‌هایی فعال در بازتولید خشونت گفتمانی و انکار هویت سوژه‌اند. این تغییر زاویهٔ تحلیل، امکان بررسی نحوهٔ تثبیت نظم سلطه از طریق نگاه و داوری "دیگری" را فراهم می‌سازد؛ امری که از منظر لاکان، فوکو و دریدا با برساخت سوژه درون ساختارهای بیرونی و غیرهمدلانه پیوند دارد.

یکی از مؤلفه‌های بنیادین گفتمان در بطن شعر "صدای جمعی تماشاگران" است؛ آوایی که در قالب جمله‌های امری همچون «تاجِ خاری بر سرش بگذارید!»، «تازیانه‌اش بزنید!» و «شتاب کن ناصری، شتاب کن!» نمود می‌یابد. این زبانِ امری و تکرارشونده، برساخته‌ای از یک گفتمان سلطه است که در آن جمع، نه صرفاً ناظر بلکه کنشگر فرودست‌سازی و حذف سوژه است. از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، این زبان بازتاب ساختارهای قدرت ناپیداست که در پشت گفتارهای ساده پنهان می‌شوند. فوکو این نوع گفتار را حامل نظم گفتمانی می‌دانست که با تکرار، مشروعیت می‌یابد و سلطه را درونی می‌کند (Foucault, 1972:

219). دریدا نیز در همین راستا، به ابهام میان دالّ و مدلول در چنین ساختارهایی اشاره می‌کند؛ جایی‌که گفتمان جمعی به‌جای روشن‌سازی معنا، آن را معلق و گسسته می‌سازد (Derrida, 1976: 69–70).

حضور تماشاگران در شعر فقط به‌عنوان شخصیت‌های فرعی نیست، بلکه همان چیزی است که از آن به‌عنوان "دیگری" یاد می‌شود: آینه‌ای که در مواجهه با آن، سوژه خود را می‌بیند و از خود بیگانه می‌شود. ناصریِ شاملو زیر نگاه دیگران خود را می‌بازد؛ او دیگر فاعل نیست، بلکه مفعولِ دیده‌شدن است؛ هویتی که از بیرون شکل می‌گیرد، و از درون ترک برمی‌دارد.

در این بافت تماشاگریِ جمعی نه‌صرفاً یک رفتار، بلکه سازوکار گفتمانی حذف و سرکوب است. همان‌طور که در پایان شعر، این جمله سرد و بی‌رحم «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!» بر زبان تماشاگران جاری می‌شود، نقش "دیگری" از نظاره‌گر به قاضی تغییر می‌یابد و قربانی را مقصر مرگ خود جلوه می‌دهد. این مقصرسازی شکل رادیکال خشونت گفتمانی است.

بدین‌سان، "دیگری: در شعر نه یک مرجع اخلاقی یا همدل، بلکه عامل فروپاشی سوژه و انکار فردیت اوست. دریدا در تبیین این فرایند، از مفهوم "ساخت‌زدایی از سوژه"[1] یاد می‌کند: جایی‌که سوژه دیگر در مرکز نیست، بلکه در حاشیه‌های گفتمان بازنویسی می‌شود (Derrida, 1981: 117).

بدین‌سان، آنچه در ظاهر به‌عنوان صدایی جمعی، مقتدر و داور جلوه می‌کند، در واقع نه نشانه‌ای از استقرار معنا، بلکه بازتاب بحرانی ژرف‌تر در ساحت دلالت است. «دیگری» جمعی نیز همچون زبان فرمان، نه معنای نهایی را تثبیت می‌کند، نه ساختار گفتمان را مستقر می‌سازد؛ بلکه با تکثیر صداها، تکرار بی‌پایان داوری‌ها، و انکار عاملیت سوژه، خود بدل به ابزاری برای تعلیق معنا و لغزش دال‌ها می‌شود. از این‌رو، در بخش بعد، تمرکز تحلیل بر نحوهٔ

1. the deconstruction of the subject

شکل‌گیری این وضعیت بی‌قراری معنایی و تعویق دلالت خواهد بود؛ جایی که دیگر نه فرمانی کارگر است، نه ناظری داور، و نه معنایی پابرجا.

٤. ٨. تعویق معنا و حرکت بی‌قرار دالّ‌ها

مفهوم "دیفرنس" که دریدا آن را در هم‌زمانیِ "تفاوت" و "تأخیر در تولید معنا تعریف می‌کند، در متن مرگ ناصری حضوری پررنگ دارد. این شعر نه‌تنها بر یک معنا یا قرائت استوار نیست، بلکه هرگونه تلاش برای تثبیت معنای نهایی را به تعویق می‌اندازد. زبانی که در آغاز به‌ظاهر شفاف و معنادار جلوه می‌کند («شتاب کن ناصری!») در ادامه با گسترش تصاویر چندلایه و پرابهامی چون «رشته‌ای آتشین»، «قوی مغرور»، «ریسمان سرخ» و «آوازِ درازِ دنبالهٔ بار» وارد فضایی می‌شود که در آن دالّ‌ها از ارجاع به مدلولِ ثابت می‌گریزند و معنا را در فرایندی سیّال، تأخیری و تفاوت‌محور تولید می‌کنند. این ویژگی، نه نشانهٔ کژفهمی، بلکه بخشی از سازوکار ساختارشکنانهٔ متن است که مخاطب را در تعلیق دائمی معنا قرار می‌دهد (Derrida, 1976: 61–65).

در سطح زبانی، ساختار نحوی جمله‌ها اغلب گسسته و معلق است. به‌جای جمله‌های توضیحی و خبری با جملات امری، تصاویر ناتمام، و افعالی با دلالت‌های مبهم مواجه‌ایم. برای نمونه: «و ریسمانِ بی‌انتهای سُرخ / در طولِ خویش / از گرهی بزرگ / برگذشت». این عبارت نه ناظر به رخدادی مشخص، بلکه بازتاب حرکتی ذهنی و نمادین است؛ حرکتی که به‌جای حل گره آن را به سطح زبان می‌آورد. در اینجا گره به‌مثابهٔ استعاره‌ای از پیچیدگی معنا و تأخیر در دستیابی به آن عمل می‌کند.

از منظر دریدا دالّ‌ها هیچ‌گاه به مدلول نهایی نمی‌رسند؛ آنچه وجود دارد زنجیره‌ای از ارجاع‌های بی‌انتهاست (Derrida, 1976: 25–27). در این شعر هر نماد یا استعاره به نماد دیگری ارجاع می‌دهد: "تاج خار" به "قربانی"، "ریسمان سرخ" به "رنج"، "تماشاگران" به

"دیگری"، و "شتاب" به نوعی "فرار از خویشتن". این ارجاعات بدون رسیدن به معنایی پایدار، صرفاً معنا را به تعویق می‌اندازند.

در این چارچوب ناصری نه یک شخصیت ثابت، بلکه حامل یک "معنا در تعلیق" است؛ او در هر لحظه بازتعریف می‌شود، ولی هیچ‌گاه به وحدت نمی‌رسد. بدین‌سان، شعر "مرگ ناصری" نمونه‌ای درخشان از نوشتار ساختارشکن است؛ نوشتاری که مرکز ندارد، معنا را تعلیق می‌کند، و هر لحظه دالّ‌های جدیدی تولید می‌کند که مدلول را به تأخیر می‌اندازند.

تا اینجا تحلیل بر نحوهٔ تعلیق معنا، تعویق دلالت و لغزش نشانه‌ها متمرکز بود؛ امری که در زبان شعری شاملو به‌وضوح به چشم می‌خورد؛ اما این بی‌قراری دلالتی تنها بخشی از بحران معناست. در ادامه، مفهوم "نوشتار" نزد دریدا به‌مثابهٔ بستری برای گسست، عدم‌حضور، و ناتوانی در تثبیت مدلول نهایی بررسی می‌شود؛ جایی‌که ساختار دلالت نه‌فقط از طریق نشانه‌ها، بلکه از درون بافت نوشتار دچار انهدام می‌شود.

٤. ۹. نوشتار به‌مثابهٔ جایگاه گسست معنا

در نظریهٔ دریدا یکی از بنیان‌های ساختارشکنی، به چالش کشیدن اولویت تاریخی و فلسفی گفتار نسبت به نوشتار است. سنت متافیزیکی غرب گفتار را به‌عنوان حضور مستقیم معنا و نوشتار را چونان بازنمایی غیابی آن در نظر گرفته است (Derrida, 1976: 7–11). دریدا این تقدم را واژگون می‌سازد و نوشتار را محل بروز گسست، تعلیق و تفاوت‌های معنایی می‌داند.

"مرگ ناصری" نیز بر این مبنا نوشتاری ساختارشکن است؛ نه‌تنها از گفتار به‌معنای مستقیم و خطی فاصله می‌گیرد، بلکه بر ساختارهایی تکیه دارد که حضور را تعلیق و صدای مستقیم را تخریب می‌کنند. به‌عنوان نمونه در جملاتی مانند: «آسمانِ کوتاه / به سنگینی / بر آوازِ رو در خاموشیِ رحم / فرو افتاد».

در اینجا "آواز" که نمادی از گفتار است، با دو مؤلفهٔ متضاد یعنی "خاموشی" و "رحم" درهم می‌آمیزد. آنچه باقی می‌ماند نوشتاری است که نه صدا دارد و نه قطعیت معنایی، بلکه در

لایه‌ای از سکوت و سنگینی فرو می‌رود. صدای شاعر نه با صدای بیرونی، بلکه با نوشتارِ تأخیریافته و گسیخته جایگزین می‌شود.

هم‌چنین، حضور تکرارشوندهٔ فرم‌های امری چون «شتاب کن ناصری!» خود نوعی فرمانِ بی‌صداست. این فرمان‌ها به ظاهر حامل معنا و اقتدارند، اما از آنجا که در بافت شعر گویندهٔ ثابت و مشخصی ندارند و از دهان صداهای گوناگون و گاه متناقض شنیده می‌شوند، مرجعیت آن‌ها فرو می‌ریزد. بدین‌ترتیب، نوشتار نه معنایی قطعی را منتقل می‌کند، بلکه با جایگزینی پیاپی گوینده و جابه‌جایی موضع فرمان، دالّ‌ها را در وضعیتی معلق قرار می‌دهد و تحقق معنا را به تعویق می‌اندازد. این تعلیق که از جابه‌جایی و ناپایداری صداها ناشی می‌شود، خواننده را در فضایی از شک و چندگانگی دلالت نگاه می‌دارد.

دریدا می‌نویسد: «نوشتار ردّی از حضور است که همواره از آن می‌گریزد» (Derrida, 1976: 71). در شعر شاملو همین ردّ، همان "ریسمان سرخ"، "آواز دراز" و "تازیانه" است؛ نشانه‌هایی از رنج و هویت که به‌جای تثبیت معنا، آن را از حضور به غیاب می‌رانند.

پس از آنکه "نوشتار" بر اساس دیدگاه دریدا به‌عنوان جایگاه گسست معنا و "نفی حضورِ صوتی" تحلیل شد، می‌توان این گسست را با رویکردی علمی‌تر به سازوکار آن توضیح داد. در نظریهٔ ساختارشکنی، نوشتار همواره نسبت به گفتار در موقعیتی ثانوی و غیاب‌مند قرار دارد و همین امر باعث می‌شود دلالت‌های آن پیوسته در حال جابه‌جایی و لغزش باشند (Derrida, 1976: 61–65). در "مرگ ناصری" این وضعیت صرفاً به سطح دلالت واژگانی محدود نمی‌ماند، بلکه به بُعد زمانی شعر نیز سرایت می‌کند. با برهم‌زدن نظم خطی روایت (از طریق جابه‌جایی میان ارجاعات گذشته، حال و آینده و هم‌نشینی تصاویر متناقض) متن نشان می‌دهد که معنا نه‌تنها در مکان، بلکه در زمان نیز در حالت تعلیق و تعویق دائمی قرار دارد.

٤. ١٠. تعلیق زمان و فروپاشی خط زمانی در متن

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که شعر "مرگ ناصری" را به فضای ساختارشکنانه نزدیک می‌سازد، تعلیق و گسست در نظام زمانی متن است. در خوانش نخست، شعر دارای روایت خطی است: ناصری زیر بار رنج پیش می‌رود، تازیانه می‌خورد، و مرگ را تجربه می‌کند. با این‌حال، در سطوح عمیق‌تر مرزهای زمانِ گذشته، حال و آینده درهم‌می‌شکنند. حضور شخصیتی چون "العازر" که در متن انجیل از مرگ برخاسته، همان‌طور که به بازگشت و رستاخیز دلالت دارد، نشانی از آینده‌ای محتمل و درعین‌حال پیشاپیش‌رخ‌داده است. این گره‌خوردگیِ زمانی با تصویر نمادین «خورشید و ماه / به هم / برآمدند» به اوج می‌رسد؛ جایی‌که عناصر متضاد (روز و شب، مرگ و زندگی) در لحظه‌ای تعلیقی بر هم منطبق می‌شوند.

در چارچوب نظریهٔ دریدا این وضعیت را می‌توان با مفهوم دیفرنس تبیین کرد؛ مفهومی که به جای حضور آنی معنا بر تأخیر، تفاوت، و ناپایداری دلالت می‌کند. زمان در این شعر نه خطی و روبه‌پیش، بلکه شبکه‌ای از گسست‌ها، بازگشت‌ها، و معانی معوق‌شده است. ناصری نه‌تنها در مکان تعلیق شده‌ای میان زندگی و مرگ، بلکه در زمانی معلق میان اکنون و آینده به تصویر کشیده می‌شود؛ گویی معنا همان‌گونه که دریدا می‌گوید، هرگز در "اکنون" کامل نمی‌شود، بلکه همیشه به تعویق می‌افتد و در رابطه با دیگری ساخته می‌شود (Derrida, 1973: 142–145).

در کنار تعلیق‌های زمانی و گسست در نظم روایت، یکی از مهم‌ترین لایه‌های ساختارشکن شعر "مرگ ناصری" نحوهٔ بازآرایی رمزگان دینی و گفتمان سیاسی در متن است. از این نقطه، تحلیل وارد سطحی بینامتنی می‌شود که در آن دلالت‌های تاریخی و اسطوره‌ای در برخورد با ساختارهای معاصر قدرت واژگون می‌شوند و قرائتی پسااسطوره‌ای از مفهوم رنج و قربانی خلق می‌گردد.

٤. ١١. برهم‌نهی دلالت‌های دینی و سیاسی: از مسیح تاریخی تا ناصریِ معاصر

اگرچه در بخش‌های پیشین، از منظر زبان‌شناختی و ساختارهای گفتمانی به تحلیل مفاهیمی چون فرمان، خشونت، و حذف سوژه پرداخته شد، در این بخش تلاش می‌شود ریشه‌ها و

ارجاعات بینامتنی این مفاهیم در سنت‌های دینی و تاریخی بازخوانی گردد تا لایه‌های پنهان‌تر معنایی شعر آشکار شود.

شعر "مرگ ناصری" با بهره‌گیری از رمزگان دینی مسیحی و بازآفرینی عناصر آیینی، صحنه‌ای چندلایه از خشونت، انفعال و حذف سوژه می‌آفریند که در آن سنت مقدس مسیحیت درهم‌تنیده با ساختارهای گفتمان سیاسی و اجتماعی عصر شاعر بازنمایی می‌شود. نشانه‌هایی چون "تاج خار"، "العازر"، و نام "ناصری" ذهن مخاطب را به اسطورهٔ رنج مسیح هدایت می‌کنند؛ اما این بار در بافتی سکولار، غیررهایی‌بخش و حتی ضدنجات‌بخش.

در سنت دینی "تاج خار" نماد فدیه، اطاعت و رستگاری است؛ اما شاملو این نشانه را از بار الهی‌اش تهی می‌سازد و در بستر زبانی آکنده از فرمان، خشونت و تماشا آن را به ابزار تحقیر بدل می‌کند. به‌عبارت دیگر، معنای این نشانه نه تثبیت می‌شود و نه بازتولید می‌گردد، بلکه در بازی لغزان دلالت، از الوهیت به انقیاد سقوط می‌کند. این فرایند از منظر میرچا الیاده[1] نوعی اسطوره‌زدایی[2] است؛ تبدیل نماد مقدس به نشانهٔ بحران و خشونت در متن مدرن (Eliade, 1957: 17–20).

در همین راستا می‌توان کارکرد گفتمان تماشاگران را از منظر نظریهٔ "قربانی جایگزین"[3] نزد رنه ژیرار[4] نیز بررسی کرد. به‌زعم ژیرار جوامع برای تخلیه خشونت جمعی و بازتولید نظم اجتماعی، فردی را به‌عنوان قربانی برمی‌گزینند و از او هویت‌زدایی می‌کنند؛ قربانی‌ای که انتخاب می‌شود دقیقاً به این دلیل که توان مقاومت و بازدارندگی در برابر ارادهٔ جمعی را ندارد، در چنین فرایندی، حذف فیزیکی یا نمادین قربانی، نه‌تنها با مخالفتی روبه‌رو نمی‌شود بلکه به‌عنوان کنشی مشروع و حتی ضروری در گفتمان غالب توجیه می‌گردد (Girard, 1977: 82–85). در شعر شاملو نیز ناصری در مواجهه با دستورهای تکرارشونده، سکوت و نگاه سرد

1. Mircea Eliade
2. demythologization
3. the scapegoat
4. René Girard

تماشاگران بدل به چنین قربانی‌ای می‌شود؛ قربانی‌ای که هم به صلیبِ زبان آویخته شده، و هم با داوری جمع از عاملیت تهی می‌شود: «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!».

از منظر نظریهٔ گفتمان این تماشاگری منفعل اما داورانه، در پیوند با تحلیل‌های میشل فوکو از نظم‌های تنبیهی و قدرت نمایشی، معنای تازه‌ای می‌یابد. فوکو نشان می‌دهد که در گفتمان‌های مدرن، قدرت نه‌فقط از سوی نهادهای رسمی بلکه از دل زبان، تماشا و داوری عمومی اعمال می‌شود؛ قدرتی که در لایه‌های پنهان گفتمان سوژه را به مطیع و مقصر بدل می‌سازد (Foucault, 1977: 25–27). بنابراین، "مرگ ناصری" نه‌تنها روایتی از رنج است، بلکه بازنماییِ پویایی زبان، قدرت و خشونت در زمینه‌ای دینی / سیاسی نیز است.

در مجموع، شاملو با هم‌نشین ساختن رمزگان دینی و گفتمان قدرت سیاسی، منظری پسااسطوره‌ای بر ساختار قربانی می‌گشاید. مسیحِ این شعر دیگر نه نجات‌بخش که حذف‌شده‌ای‌ست در دل زبان. بدین‌سان، شعر نه بازتولید روایت مقدس بلکه واژگونیِ آن است؛ نشانه‌ای از ناتوانی زبان در تثبیت معنا، و قدرت در پنهان‌سازی خشونت.

در کنار رمزگان دینی و گفتمان‌های قدرت که ساختار معنایی شعر را شکل می‌دهند، یکی دیگر از مؤلفه‌های مهم در شکل‌گیری فضای ساختارشکنانه شعر مرگ ناصری، نحوهٔ سازماندهی روایت و جایگاه سوژه‌هاست. اینک، تحلیل از سطح بینامتنی و ایدئولوژیک، به سطح روایت‌شناختی و ساختاری انتقال می‌یابد تا نشان داده شود چگونه هویت‌ها، صداها و نقش‌ها در این متن، پیوسته در حال جابه‌جایی و فروپاشی‌اند.

٤. ١٢. جابه‌جایی سوژه‌ها و فروپاشی ساختار روایی در شعر

یکی از ویژگی‌های ساختاری این شعر جابه‌جایی مستمر جایگاه سوژه‌ها و گسست در روایت خطی است. این جابه‌جایی‌ها، نه‌تنها نشان‌دهندهٔ پویایی در سطح روایت، بلکه آشکارکنندهٔ غیاب مرکز معنایی و فروپاشی ثبات هویتی در گفتمان شعر هستند. دریدا در مقالهٔ بنیادین خود «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» تأکید می‌کند که ساختار دیگر بر اساس

مرکز ثابت شکل نمی‌گیرد، بلکه «در فضایی از بازی و تفاوت‌ها» ساخته می‌شود (Derrida, 1978: 278).

در این شعر، جایگاه سوژه‌ها مدام در حال تغییر است:

- "ناصری" از یک سوژهٔ مطیع در برابر فرمان‌ها، به تصویری نمادین از رنج خاموش، و سپس به هویت غایب و تعلیق‌شده بدل می‌شود.
- "تماشاگران" ابتدا نظاره‌گر هستند، سپس آمر، سپس قاضی، و نهایتاً مفسر خشونت.
- "العازر" از نشانه‌ای اسطوره‌ای در سنت نجات و ایمان، به سوژه‌ای کناره‌گیر، خاموش و بی‌اعتنا به رنج دیگران بدل می‌گردد.
- "راوی/گوینده" صدایی است ناپایدار که گاه به زبان خشونت نزدیک می‌شود و گاه به سکوت و توصیف شاعرانه عقب می‌نشیند.

این پویایی سوژه‌ها به‌ویژه در ساختاری که فاقد مرکز روایی روشن است، نمونه‌ای از آن چیزی است که دریدا آن را "چرخش نشانه‌ها در غیاب مرکز" می‌نامد. به‌جای یک روایت با آغاز، میانه و پایان مشخص با ساختاری مواجهیم که در آن لحظه‌ها، صداها و جایگاه‌ها درهم‌می‌پیچند و هیچ‌گاه به ثبات نمی‌رسند (Derrida, 1978: 280–281).

از نظر روایی این جابه‌جایی نقش‌ها نوعی ساختارشکنی روایت کلاسیک نیز هست؛ روایتی که معمولاً بر اساس ثبات هویت شخصیت‌ها، پیشروی علت‌مند و خط زمانی مشخص سامان می‌یابد. اما در مرگ ناصری حرکت دایره‌وار یا حتی گسسته-پریشان ساختار، نشان‌دهندهٔ نوعی آشفتگی وجودی و معرفتی است که با دیدگاه دریدایی کاملاً همسوست. به بیان کالر در ساختارشکنی «هیچ‌چیز در جای ثابتی قرار نمی‌گیرد؛ معنا و هویت در تکرار، تفاوت و حرکت شکل می‌گیرند، نه در سکون» (Culler, 2007: 124).

در مجموع، جابه‌جایی پویای سوژه‌ها در این شعر نه‌تنها نشان‌دهندهٔ فروپاشی مرکزیت معنایی، بلکه نشانی از چرخش گفتمان، شکست روایت اقتدار و شکل‌گیری هویت‌های سیّال و ناپایدار است؛ هویت‌هایی که در دل بازی بی‌پایان نشانه‌ها بازنویسی می‌شوند.

با نگاهی به مجموع تحلیل‌های دوازده‌گانه می‌توان دریافت که شعر "مرگ ناصری" از طریق فروپاشی نظام‌های تثبیت‌شدهٔ معنا، روایت، و هویت مخاطب را با متنی مواجه می‌سازد که در آن زبان، خود به میدان تنش، تردید و مقاومت بدل می‌شود. این مقاله نشان داد که شاملو با بهره‌گیری از لایه‌های گوناگون زبانی، گفتمانی، اسطوره‌ای و ساختاری، نه‌فقط به بازنمایی رنج یا خشونت می‌پردازد، بلکه در خود زبان معنا را به تعویق می‌اندازد، مرجع را به چالش می‌کشد، و سوژه را در میدان بازی دالّ‌ها رها می‌سازد. در اینجا دیگر نه نجاتی قطعی وجود دارد، نه راوی‌ای مقتدر، و نه معنایی تثبیت‌شده؛ بلکه شعری باقی می‌ماند که در بافتی از سکوت، تکرار و لغزش، به شکلی رادیکال با گفتمان‌های قدرت درگیر می‌شود و مقاومت را نه در فریاد، بلکه در ساختارشکنی خودِ زبان جست‌وجو می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

تحلیل شعر "مرگ ناصری" بر پایهٔ نظریهٔ ساختارشکنی ژاک دریدا نشان داد که زبان در این متن نه وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه ساختاری پیچیده، سیّال و پرتنش است که معنا را به تعویق می‌افکند، واژگون می‌سازد و از مرکزیت می‌رهاند. شاملو با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون زبانِ امری، سکوت، نمادهای متضاد، بینامتنیت، جابه‌جایی سوژه‌ها، و ساختار گفتمانی چندصدا، متنی خلق می‌کند که در آن هیچ نشانه‌ای در جای خود باقی نمی‌ماند و هیچ هویتی به‌طور قطعی تثبیت نمی‌شود.

نقش زبان در این شعر، به‌ویژه در قالب گفتارهای آمرانه و جملات تکرارشونده، بازتابی از مناسبات قدرت و سلطه است. بااین‌حال، سکوت ناصری در برابر این زبان سلطه‌گر، به یک کنش معنایی بدل می‌شود؛ سکوتی که نه انفعال، بلکه مقاومتی ساختارشکنانه در برابر نظم دلالتی خشونت‌آمیز است.

تحلیل نمادهایی چون "تاج خار"، "قوی مغرور"، "ریسمان سرخ" و شخصیت‌هایی همچون "العازر" نشان داد که معنا در متن شاملو همواره در وضعیت تعلیق قرار دارد؛ هیچ نشانه‌ای به

مدلولی نهایی ارجاع نمی‌دهد و هر دلالتی از خلال تفاوت، تأخیر و ارجاع‌های بینامتنی ساخته می‌شود. این ویژگی، نمود عینی مفاهیم "دیفرنس" و "غیاب مرکز" در نظریهٔ دریداست.

از سوی دیگر، گفتمان تماشاگران و فرایند داوری جمعی بر ناصری، نمونه‌ای از تولید "دیگریِ" گفتمانی است؛ ناصری تنها از خلال نگاه تماشاگران معنا می‌یابد، اما این معنا از درون شکسته و ناپایدار است. جایگاه سوژه‌ها در شعر (اعم از ناصری، راوی، تماشاگران و العازر) مدام در حال جابه‌جایی و واژگونی است. این پویایی، ساختار روایی شعر را از الگوی خطی و علّی فاصله می‌دهد و به ساختاری گسسته، چندکانونی و فاقد مرکز بدل می‌کند.

در نهایت، این مقاله نشان داد که شعر "مرگ ناصری" نه فقط تصویری از رنج و مرگ، بلکه بازنمایی زبانیِ فروپاشی معنا، هویت، و اقتدار در بستر گفتمان معاصر است. شاملو با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان، مفاهیم کلاسیکی چون نجات، داوری، قربانی و فرمان را از درون تهی کرده و به بازتعریف آن‌ها از منظر رنج، تعلیق، و حذف پرداخته است. به این ترتیب، تحلیل ساختارشکنانهٔ شعر، نه‌تنها ابعاد پنهان زبان را آشکار می‌سازد، بلکه راهی برای فهم پیچیدگی‌های هویتی و گفتمانی در متن‌های ادبی معاصر ارائه می‌دهد.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجودندارد.

ORCID
Reza Ghanbari Abdolmaleki **https://orcid.org/0000-0002-5308-0775**

منابع

شاملو، احمد. (۱۳۷۲). ققنوس در باران. تهران: زمانه،نگاه.

فیروزی، جواد، شاهسنی، علی‌محمد و علاقی، لاچن. (۱۳۹۷). «نقد اسطوره‌شناختی "مرد مصلوب" و "مرگ ناصری" از احمد شاملو». روایت‌شناسی، س۲ ش ٤: ١٤٧- ١٨٠.

DOR: 20.1001.1.25886495.1397.2.2.6.2

کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۸). «تحلیل شعر "مرگ ناصری" با الگوی برخورد من غالب با دیگری مغلوب از منظر لاندوفسکی». جستارهای زبانی، س ۱۰ ش ۵۱: ۱۴۳- ۱٦٨.

DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.3.11.7

مرادی، نرگس، تسلیمی، علی و خزانه دارلو، محمدعلی. (۱۳۹۵). «خوانش شعر "مرگ ناصری" از منظر آرای لکان». نقد و نظریه ادبی، س ۱ ش ۱: ۹۳- ۱۱۵.

DOR: 20.1001.1.74767387.1395.1.1.6.9

نجفی، عباس، بلاوی، رسول و جابری اردکانی، سیدناصر. (١٤٠١). «تحلیل فرایند نظام گفتمانی طرح‌واره‌های تنشی عاطفی در شعر ادونیس و شاملو با رویکرد نشانه-معناشناسی؛ مطالعه موردی شعر "مرثیه الحلاج" و "مرگ ناصری"». جستارهای زبانی، س ۱۳ ش ٦ (پیاپی ۷۲): ٦٩- ٩٧. DOI: 10.52547/LRR.13.6.3

References

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1996). *Dictionary of Symbols* (J. Buchanan-Brown, Trans.). Penguin Books.

Culler, J. (1982). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. Cornell University Press.

Culler, J. (2007). *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism* (Rev. ed.). Cornell University Press.

Derrida, J. (1973). *Speech and phenomena: And other essays on Husserl's theory of signs* (D. B. Allison, Trans.). Northwestern University Press.

Derrida, J. (1976). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Johns Hopkins University Press.

Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.

Derrida, J. (1981). *Positions* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.

Derrida, J. (1982). *Margins of philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press.

Eliade, M. (1957). *The sacred and the profane: The nature of religion* (W. R. Trask, Trans.). Harcourt Brace.

Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. Longman.

Firuzi, J., Shahseni, A. M., & Allaghi, L. (1397 SH/2018). Naqd-e Ostureh-shenakhti “Mard-e Maslub” va “Marg-e Naseri” az Ahmad Shamlu [Mythological Criticism of "The Crucified Man" and "The Death of Naseri" by Ahmad Shamlu]. *Revayat-shenasi*, *2*(4), 147-180. DOR: 20.1001.1.25886495.1397.2.2.6.2 [In Persian]

Foucault, M. (1972). *The archaeology of knowledge* (A. M. Sheridan Smith, Trans.). Pantheon Books.

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.

Girard, R. (1977). *Violence and the sacred* (P. Gregory, Trans.). Johns Hopkins University Press.

Kanani, E. (1398 SH/2019). Tahlil-e Sher-e “Marg-e Naseri” ba Olgu-ye Barhkord-e Man-e Ghaleb ba Digari-ye Maghlub az Manzar-e Landowski [Analysis of the Poem "The Death of Naseri" with the Model of the Dominant Self's Encounter with the Conquered Other from Landowski's Perspective]. *Jostarhay-e Zabani*, *10*(51), 143-168. DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.3.11.7 [In Persian]

Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, Trans.). W. W. Norton.

Laclau, E., & Mouffe, C. (2001). *Hegemony and socialist strategy: Towards a radical democratic politics* (2nd ed.). Verso.

Moradi, N., Taslimi, A., & Khazaneh Darlu, M. A. (1395 SH/2016). Khvanesh-e Sher-e “Marg-e Naseri” az Manzar-e Aray-e Lacan [A Lacanian Reading of the Poem "The Death of Naseri" from the Perspective of Lacan's Views]. *Naqd va Nazariyeh-ye Adabi*, *1*(1), 93-115. DOR: 20.1001.1.74767387.1395.1.1.6.9 [In Persian]

Najafi, A., Balavi, R., & Jaberi Ardakani, S. N. (1401 SH/2022). Tahlil-e Farayand-e Nezam-e Goftemani-ye Tarhvarehhay-e Tenshi-ye Atefi dar Sher-e Adonis va Shamlu ba Roykard-e Neshaneh-Seminashenasi; Motale'eh-ye Mowredi-ye Sher-e “Marsieh al-Hallaj” va “Marg-e Naseri” [An Analysis of the Process of the Discursive System of Emotional-Tensional Schemas in the Poetry of Adonis and Shamlu with a Semiotic-Semantic Approach; A Case Study of the Poems "Marathiyat al-Hallaj" and "The Death of Naseri"]. *Jostarhay-e Zabani*, *13*(6, Serial 72), 69-97. doi:10.52547/LRR.13.6.3 [In Persian]

Norris, C. (2002). *Deconstruction: Theory and practice* (3rd ed.). Routledge.

Shamlu, A. (1372 SH/1993). *Qoqnus dar Baran* [Phoenix in the Rain]. Tehran: Zamanah, Negah. [In Persian]
Spivak, G. C. (1976). Translator's preface to *of grammatology*. In J. Derrida, *Of grammatology* (pp. ix–lxxxvii). Johns Hopkins University Press.
Wolfreys, J. (1998). *Deconstruction: Derrida*. Macmillan.

استناد به این مقاله: قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۴۰۴). فروپاشی معنا در زبان شعر: خوانشی ساختارشکنانه از "مرگ ناصری" احمد شاملو بر پایهٔ نظریهٔ ژاک دریدا، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۱)*، ۱۱۷- ۱۵۱. doi: 10.22054/jrll.2025.85943.1160

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

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 153 - 184
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.88404.1199

ATU PRESS

Original research
Accept: 28/11/2025
Revise: 22/11/2025
Submit: 22/9/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

The Language of Tajalli and the Tajalli of Language: Representing Conceptual and Metaphorical Combinations of Tajalli in the Language of Ruzbehan Shirazi

Hossein Taheri *

PhD. Graduate in Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Abstract

The concept of *tajalli* (theophany) occupies a central position in Islamic mysticism, particularly in the writings of Ruzbehan Baqli Shirazi. This study explores the semantic and symbolic dimensions of *tajalli* by examining its compound forms across multiple domains of mystical discourse. Two primary types of combinations are identified: conceptual combinations, which link *tajalli* with specific mystical terms (e.g., *tajalli* of eternity, essence, or attributes); and metaphorical or simile-based combinations, wherein *tajalli* is associated with elements of nature, human figures, or aesthetic imagery. The research employs a multidisciplinary interpretive framework, drawing on Paul Ricoeur's hermeneutics, Henry Corbin's imaginal ontology, and Mircea Eliade's phenomenology of myth, to uncover both the structural coherence and symbolic depth of Ruzbehan's mystical language. The findings reveal that the recurring metaphorical patterns of *tajalli* function as hermeneutical keys, mediating between metaphysical doctrines and lived spiritual experience. In this way, Ruzbehan's discourse on *tajalli* not only reflects the metaphysical foundations of Islamic mysticism but also demonstrates the dynamic interplay among language, imagination, and mystical experience.

* Corresponding Author: hosseintaheri2013@gmail.com

How to Cite: Taheri, H. (2025). The Language of Tajalli and the Tajalli of Language: Representing Conceptual and Metaphorical Combinations of Tajalli in the Language of Ruzbehan Shirazi. *Literary Language Research Journal, 3(11),* 153 - 184. doi: 10.22054/jrll.2025.88404.1199

1.Introduction

The notion of *tajalli*—theophanic manifestation—constitutes one of the most intricate and generative concepts in Islamic mysticism, its imaginative potential nowhere more vividly realized than in the works of Ruzbehan Baqli Shirazi. His *Abhar al-ashiqin* and *Sharh-e Shat_hiyyat* display an exceptional density of compound expressions in which *tajalli* is conjoined either with metaphysical abstractions or with highly concrete, imagistic elements. While previous scholarship has explored Ruzbehan's symbolic language in broad terms, little attention has been given to the linguistic mechanisms through which *tajalli* is semantically amplified, dramatized, and rendered experientially intelligible. This study addresses that gap. It proposes that the diverse configurations of *tajalli*—ranging from "theophany of eternity" to "the bridal theophany," "the whirlwind of theophany," or "the sunlight of theophany"—constitute a coherent symbolic field. This field mediates between doctrinal metaphysics and the inner, lived phenomenology of mystical experience. To illuminate this field, the study mobilizes three complementary theoretical lenses: Paul Ricoeur's hermeneutics of metaphor and semantic innovation, Henry Corbin's ontology of the imaginal world (*alam al-mithal*), and Mircea Eliade's phenomenology of sacred manifestation. Through these perspectives, the research aims to demonstrate how Ruzbehan transforms *tajalli* from a doctrinal term into a dynamic linguistic event that reconfigures spiritual meaning.

2. Methodology

The research adopts a qualitative, interpretive strategy designed to bridge textual analysis with phenomenological and hermeneutical theory. First, all compound expressions containing the term *tajalli* were extracted from the two primary texts. These expressions were subsequently sorted into two main categories: (1) conceptual combinations, in which *tajalli* is conjoined with abstract theological notions (e.g., essence, eternity, divine attributes); and (2) metaphorical or imagistic combinations, where *tajalli* appears alongside natural phenomena, aesthetic forms, bodily or human figures, or cosmological motifs.

Each selected expression was then subjected to a three-step analytic procedure: 1. Hermeneutic analysis (Ricoeur): This step involves tracing how the juxtaposition of *tajalli* with a concept or

concrete image produces a semantic tension or deviation from ordinary usage, thereby activating what Ricoeur terms the "living metaphor." It examines how the compound displaces literal meaning and creates an expanded semantic horizon. 2. Phenomenological analysis (Eliade): This step interprets each expression as the representation of a sacred event that interrupts ordinary temporality or spatiality. Special attention is given to how Ruzbehan's compounds encode a rupture in the profane order and articulate the emergence of a sacred presence. 3. Ontological analysis (Corbin): This step situates each figurative expression within Corbin's notion of the imaginal realm, where visionary forms disclose spiritual realities inaccessible to discursive reasoning. It clarifies the symbolic consistency and ontological status of each compound.

3. Results and Discussion

The analysis demonstrates that Ruzbehan's combinations of *tajalli* are far from arbitrary. Instead, they follow identifiable symbolic trajectories that elucidate both the structure of his mystical worldview and the experiential logic of his language.

First, conceptual compounds highlight the metaphysical scaffolding of Ruzbehan's thought. Expressions such as "theophany of eternity" or "theophany of essential unity" perform a semantic condensation: they bind an abstract metaphysical principle to a dynamic act of manifestation. Ricoeur's model illustrates that these compounds produce shifts in meaning by forcing abstract nouns into a dramatic, event-like frame. In doing so, they express the paradoxical simultaneity of divine transcendence and immanent epiphany.

Second, metaphorical combinations—such as the "whirlwind of theophany," "the bride of theophany," or "the sunlight of theophany"—illuminate the imaginative architecture of Ruzbehan's mysticism. Here, Eliade's perspective reveals that each metaphor encodes a specific mode of the sacred's irruption: the whirlwind marks a violent rupture, the bride signifies a relational and initiatory encounter, and sunlight denotes a luminous unveiling. These metaphors thus map a spectrum of mystical experiences, ranging from ecstatic terror to intimate union.

Third, Corbin's imaginal ontology clarifies why Ruzbehan's imagery does not collapse into mere poetic ornamentation. Each compound functions as a symbolic body in the imaginal world,

mediating between sensory language and suprasensory reality. The metaphors acquire ontological density: the whirlwind becomes a mode of visionary perception; the bride is personified as a theophanic form; sunlight transforms into a luminous substance of the imaginal realm. In this sense, Ruzbehan's language does not merely describe mystical experience—it constitutes it.

4. Conclusion

This study demonstrates that the language of *tajalli* in Ruzbehan Shirazi's writings represents a deliberate and highly structured symbolic system. By analyzing the compound expressions through the integrated lenses of Ricoeur, Corbin, and Eliade, the research reveals that *tajalli* functions not only as a doctrinal concept but as a generative linguistic act that reshapes the boundaries of meaning, image, and spiritual perception. The conceptual combinations clarify the metaphysical foundations of his mysticism, while the metaphorical combinations disclose the experiential and imaginative modalities through which the sacred becomes manifest. Ultimately, the study underscores that Ruzbehan's discourse on *tajalli* represents a sophisticated interplay between thought and image—one that transforms language into an instrument of mystical insight.

Keywords: *Tajalli*, Ruzbehan Baqli Shirazi, Islamic Mysticism, Conceptual and Metaphorical Combinations, Mystical Hermeneutics, Imaginal Realm.

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۶/۳۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۹/۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۷ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۱۵۳ – ۱۸٤
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.88404.1199

زبان تجلی و تجلی زبان: بازنمایی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری تجلی در زبان روزبهان بقلی شیرازی

حسین طاهری * دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

چکیده

مفهوم "تجلی" در آثار روزبهان بقلی شیرازی یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم عرفانی است که در ساحت‌های متنوعی حضور می‌یابد. این پژوهش با رویکردی بینارشته‌ای و بهره‌گیری از مبانی هرمنوتیک فلسفی (پل ریکور)، پدیدارشناسی اسطوره (الیاده)، و تأویل‌گرایی حکمی (هانری کربن) به تحلیل کارکردهای تجلی در آثار روزبهان می‌پردازد. بررسی نمونه‌های متعدد نشان داد که ترکیبات مرتبط با تجلی در دو دستهٔ اصلی جای می‌گیرند: نخست، ترکیبات مفهومی که در پیوند با اصطلاحات و مقولات خاص عرفانی (مانند تجلی ذات، تجلی قدم، تجلی بقا، سبحات تجلی و غیره) شکل می‌گیرند؛ دوم، ترکیبات استعاری-تشبیهی که بیشتر در نسبت با عناصر طبیعی (خورشید، آب، دریا، پرندگان)، مکان‌ها و اشیاء (خانه، کاروانگاه، شمشیر، شمع) و نقش‌ها یا صورت‌های انسانی (دایه، صعلوک، خاقان چین، ترک، و عروس) پدیدار می‌شوند. در این میان فعل تجلی جایگاهی مستقل دارد که در آن تجلی نه صرفاً در سطح زبان و استعاره، بلکه به‌مثابهٔ رخداد و عمل قدسی بازشناخته می‌شود. تحلیل انواع تجلی با تکیه بر اندیشه‌های کربن نشان داد که روزبهان با تأکید بر عالم مثال و جهان میانی، تجلی را امری زنده و جاری می‌فهمد. هم‌چنین، به مدد دیدگاه‌های الیاده روشن شد که لحظات تجلی در متن روزبهان کارکردی مشابه لحظات ظهور قدسی دارند و بدین‌سان، هستی انسان سالک در مواجهه با این رخداد دگرگون می‌شود. از نظر ریکور هر استعاره مناسبتی دقیق با خاستگاه معنوی خود دارد. بدین ترتیب، پژوهش حاضر تصویری جامع از گونه‌های متنوع تجلی در متون روزبهان ارائه می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه زبان استعاری و مفهومی وی بستری برای پیوند میان تجربهٔ عرفانی، تأمل فلسفی و ساختار اسطوره‌ای فراهم می‌آورد.

کلیدواژه‌ها: تجلی، روزبهان بقلی شیرازی، ترکیب مفهومی، ترکیب استعاری، هرمنوتیک عرفانی، عالم مثال.

* نویسنده مسئول: hosseintaheri2013@gmail.com

۱. مقدمه

زبان روزبهان بقلی شیرازی را می‌توان به‌عنوان یک ابزار چندسطحی بازنمایی عرفانی تعریف کرد که در آن ساختار زبانی، معنا و تجربهٔ معنوی به‌طور همزمان عمل می‌کنند. ویژگی برجستهٔ این زبان پیوند محکم میان سطح مفهومی و سطح تجربی است؛ به این معنا که واژه‌ها و ترکیبات زبانی تنها حامل معنا نیستند، بلکه واسطه‌ای برای درک و تجربهٔ حضور متعالی نیز هستند. در این چهارچوب، زبان به‌عنوان محل ظهور حقیقت و نه‌صرفاً وسیلهٔ بیان عمل می‌کند و خواننده یا سالک را به مواجههٔ مستقیم با ساختارهای متافیزیکی و هستی‌شناختی دعوت می‌کند.

یکی دیگر از مشخصه‌های زبان روزبهان انعطاف ساختاری و توانایی ایجاد ترکیبات چندلایهٔ معنایی است. او از واژه‌ها و عبارات به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که هم معنای عرفانی انتزاعی را منتقل کنند و هم امکان پیوند با تجربهٔ حسی و ذهنی را فراهم سازند. بنابراین، سبک زبانی روزبهان ترکیبی است از دقت مفهومی، غنای استعاری و قدرت تجربه‌سازی. او زبان را به‌گونه‌ای به‌کار می‌گیرد که بتواند پیچیدگی‌های هستی‌شناسی و عرفانی را بازنمایی کند، همزمان مخاطب را درگیر ساختارهای معنایی و تجربی سازد و امکان دسترسی به سطوح عمیق‌تر معرفت و حضور عرفانی را فراهم آورد.

از ویژگی‌های زبانی سبک روزبهان تکرار و بسامد بالای برخی واژگان یا مفاهیم است، یکی از این واژگان که مفهوم خاص و تخصصی در عرفان دارد، تجلی است. کمتر بند یا صفحه‌ای از عبهرالعاشقین را می‌توان یافت که فاقد واژهٔ تجلی باشد؛ این واژه هم به‌طور منفرد و هم به صورت ترکیب بسامد بالایی دارد.

تجلی به معنای جلوه‌کردن و ظاهر شدن است (سجادی، ۱۳۸٦: ۲۲۳) و در زبان کافّهٔ عرفا به نمایش حق در اَشکال و صحنه‌های مختلف اشاره دارد که از پردهٔ ستر و استتار خارج می‌شود. به‌تعبیر روزبهان شیرازی «اشراق نور اقبال حق است بر دل مقبلان» (۱۳۸۵: ٤٤٥). تجلی طبقات و انواع دارد و ابتدای آن تجلی ظاهری و باطنی است که دو نوع عام و

خاص دارد و نوع خاص آن به دو شکل لطفی و قهری صادر می‌شود. تجلی قهری نیز دو نوع دارد که به آن‌ها بطشی و مکری گویند. اما تجلی اصلی دو نوع است: جلالی و جمالی که به چهار شکل ظاهر می‌شود؛ صوری، نوری، معنوی و ذوقی. تجلی صوری، تجلی آثاری است، تجلی نوری، تجلی افعالی است، تجلی معنوی، صفاتی است و تجلی ذوقی، ذاتی. بنابراین، تجلی و انواع آن در این تقسیم‌بندی به تجلیات اربعه مشهور است (طاهری، ۱۳۹۹: ۳٤۱-۳٤٤)، ولی در تقسیم‌بندی دیگری که براساس افعال، صفات و ذات حق است، تجلی فقط سه نوع دارد (کاشانی، ۱۳۸۵: ۹۲) و صاحب تجلی بر اساس ظرفیت وجودی و مقام خود آن را کسب می‌کند. پس، تجلی صوری متعلق است به مبتدیان، تجلی نوری و معنوی متعلق است به متوسطان، و تجلی ذوقی از آنِ منتهیان است.

نکتهٔ حائز اهمیت آن است که الزاماً تجلی همراه با نور نیست، بلکه حق در سایه نیز تجلی می‌کند (طاهری، ۱۳۹۹: ۳٤٤-۳٤٥)، اما «هرگاه که حق به افعال خود متجلی شود، افعال خلق در آن مستتر گردد و هرگاه که به صفات متجلی شود، صفات و افعال خلق در آن مستتر گردد و هرگاه به ذات متجلی گردد، ذات و صفات و افعال خلق در آن مستتر گردد» (کاشانی، ۱۳۸۵: ۹٤). روزبهان بقلی شیرازی مشهور به شطّاح فارس، در آثار خود به شرح مصطلحات صوفیه یا بیان انواع تجلی دست نزده‌است، زیرا هدف او در عبهرالعاشقین و شرح شطحیات آموزش مبانی عرفانی نیست، بلکه با زبانی شاعرانه و شطحی به شرح مافی‌الضمیر خود یا تشریح گفته‌های بزرگان تصوف پرداخته‌است.

۱. ۱. بیان مسئله

چنان‌که گذشت یکی از مفاهیم بنیادین در سنت عرفان اسلامی تجلی است؛ مفهومی که در آثار بسیاری از عارفان به‌ویژه روزبهان شیرازی نقشی محوری دارد. روزبهان، به‌عنوان یکی از چهره‌های شاخص عرفان شطحی و ذوقی، در نوشته‌های خود از تجلی در قالب‌های متنوع سخن می‌گوید و آن را گاه در صورت‌های انسانی و شخصیتی، گاه در هیئت‌های طبیعی و کیهانی و گاه در اَشکال نورانی و غیرمادی بازنمایی می‌کند. این تنوع زبانی و تصویری

نه‌صرفاً یک ویژگی ادبی یا بلاغی، بلکه بازتابی از ساختار پیچیدهٔ تجربهٔ عرفانی در دستگاه فکری او است. ازاین‌رو، پژوهش دربارهٔ تجلی در آثار روزبهان تنها به طبقه‌بندی تصاویر و استعاره‌ها محدود نمی‌شود، بلکه مبانی معرفت‌شناختی، پدیدارشناختی و هستی‌شناختی هرکدام را روشن می‌سازد.

مطالعهٔ تجلی از سه منظر می‌تواند ابعاد متکثر این مفهوم را آشکار سازد: در سطح هرمنوتیکی تجلی به‌مثابهٔ نماد و استعاره امکان تأویل‌های بی‌پایان را فراهم می‌آورد و لایه‌های متکثر معنا را در دل خود جای می‌دهد. در سطح پدیدارشناختی تجلی لحظه‌ای است که تجربهٔ امر قدسی در آگاهی پدیدار می‌شود و زبان عرفانی صحنهٔ حضور همین تجربه است. در سطح هستی‌شناختی تجلی نه‌صرفاً تصویری شاعرانه، بلکه ظهور غیابمند حقیقت در جهان میانی است؛ جهانی که هانری کربن[1] آن را ساحت تخیل فعال و مکان اصلی تحقق تجربهٔ عرفانی می‌نامد. از این منظر تحلیل تجلی‌های گوناگون در آثار روزبهان شیرازی می‌تواند چشم‌اندازی تازه برای فهم زبان نمادین و تجربهٔ عرفانی او فراهم کند.

این مقاله می‌کوشد تا با اتکاء به دستگاه نظری هرمنوتیک نماد، پدیدارشناسی عرفانی، و فلسفهٔ تخیل فعال به این پرسش پاسخ دهد که چگونه روزبهان از راه تنوع ترکیبات تجلی حقیقت عرفانی را در زبان به ظهور می‌رساند و تجربهٔ قدسی را در افق‌های چندساحتی معنا تحقق می‌بخشد؟ بنابراین، مسئلهٔ اصلی این مقاله این است که ترکیبات مفهومی و استعاری مرتبط با تجلی چگونه به فهم سازوکار ظهور امر قدسی در اندیشهٔ روزبهان بقلی شیرازی کمک می‌کند؟

۲.پیشینهٔ پژوهش

با اینکه پژوهش‌های بسیاری به بررسی آثار روزبهان بقلی از جهات و زوایای گوناگون پرداخته‌اند، اما موضوع بازنمایی تجلی و بررسی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری آن در

1. Henry Corbin (1903-1978)

زبان روزبهان شیرازی تاکنون به‌طور مستقل و جامع موضوع پژوهش قرار نگرفته‌است. با جست‌وجو در پایگاه‌های داده‌های علمی و ادبی موجود، پژوهش‌های مرتبط با تحلیل "تجلی" در قالب ترکیبات زبانی کمتر یافت شد.

- فتوحی و علی‌نژاد (۱۳۸۸) در مقالهٔ «بررسی رابطهٔ تجربهٔ عرفانی و زبان تصویری در عبهرالعاشقین» با اشاره به قطب استعاری زبان نزد یاکوبسون[1] در پی آن هستند که پربسامدترین تصاویر روزبهان را معرفی و بررسی کنند. آنان ضمن برشمردن شگردهای تصویرساز، به بحث التباس نزد روزبهان و بررسی نحو نوشتار مانند جملات فعلی، اسنادی، مضاف و مضافٌ‌الیه پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌اند که خانوادهٔ استعارهٔ دیداری بر استعارهٔ شنیداری غالب است.

- خوشحال دستجردی و حجتی‌زاده (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نقد و تحلیل پدیدارشناسی عرفان روزبهان با تأکید بر مبحث تجلیات التباسی در عبهرالعاشقین»به وجه التفاتی و فروکاست و ارتباط "عین" و "ذهن" پرداخته، و چنین یافته‌ند که تجلی التباسی از نظر روزبهان یعنی شهود حق در مرتبهٔ اسماء و صفات و به تعبیری، عرفان روزبهان را امکان دیدار حق در پس پدیدار تلقی کرده و چنین نتیجه گرفته‌اند که جمال و جلال توأم‌اند و باید قائل به پدیدارشناسی جمالیِ جلال و جلالیِ جمال بود.

- فتوحی و رحمانی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین» با این ادعا که از راه استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون به بازنمایی طریقهٔ جمال‌پرستی روزبهان می‌پردازند، بیشتر مقاله را به معرفی روزبهان، آثار او، شرحی بر احوال و توضیح عنوان کتاب او اختصاص داده‌اند و تنها در بخش کوتاهی به بحث التباس و استعاره‌های ترک و خال و عروس و نظیر این‌ها اشاره کرده و چنین نتیجه گرفته‌اند که مفهومِ «جهان لباسی است بر قامت عروس حقیقت» یک طرحوارهٔ مفهومی است و نظام استعاری روزبهان بر آن استوار است.

---

1. Roman Jakobson

- کاظمی‌فر (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل رابطهٔ مکاشفه و استعاره از منظر ساخت‌گرایی (مطالعهٔ موردی: ایماژ عروس در آثار روزبهان)» چنین یافته‌است که تصویر عروس که در آثار روزبهان بسامد بالایی دارد، یک کلان‌استعاره است و از منظر ساختگرایی این تصویر تحت تأثیر پیشینهٔ ذهنی عارف خلق می‌شود و دو عامل ذهن و تجربه در این امر دخیل است.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

پیش از ورود به بحث اصلی ضروری است که سازوکارهای مفهومی و الگوهای نظری که تفسیر پژوهش بر آن‌ها استوار است مشخص شود. به همین دلیل، در این بخش ابتدا مبانی نظری تبیین، و سپس روش پژوهش معرفی می‌شود.

۳. ۱. مبانی نظری

زبان عرفانی را نمی‌توان در چهارچوب مدل‌های سنتی زبان‌شناختی که مبتنی بر بازنمایی مستقیم معنا هستند، محدود ساخت؛ چراکه آنچه در این زبان رخ می‌دهد نه‌صرفاً انتقال محتوا، بلکه نوعی رویداد وجودی است که خود حقیقت در آن به میانجی نماد، استعاره و تصویر به‌صورت پدیداری ظهور می‌یابد. بدین معنا هرمنوتیک نمادین نخستین افق لازم برای فهم زبان عرفان است؛ زیرا نماد در اینجا نه‌نشانه‌ای دلالتی در معنای قراردادی، بلکه مازاد معنایی است که همیشه بیش از خود دلالت می‌کند و در همین افزونی خویش، حقیقت را از خلال پرده‌پوشی آشکار می‌سازد. در امتداد این نگاه، پدیدارشناسی زبان عرفانی ضرورت می‌یابد؛ زیرا متن عرفانی را نمی‌توان چونان گزارشی از تجربه‌ای پیشین در نظر گرفت، بلکه خودِ متن همان صورت‌بندی تجربه است. واژگان، استعاره‌ها و تصاویر صرفاً ارجاع به امری خارجی نمی‌دهند، بلکه خود جایگاه حضور تجربه هستند. زبان در این وضعیت کارکردی آفاقی دارد: افقی را می‌گشاید که در آن امر قدسی یا غیبی مجال تجلی می‌یابد. بدین‌ترتیب، زبان عرفانی حضور در کلام است، حضوری که هم در سطح عاطفه و احساس، هم در

سطح عقلانیت و اندیشه، و هم در سطح هستی‌شناختی (به‌مثابهٔ نحوه‌ای از بودن در جهـان) عمل می‌کند.

۳. ۱. ۱. پدیدارشناسی و هانری کربن

هانری کربن در دستگاه فکری خود نقطهٔ عزیمت را بر جهان میانی[1] می‌گذارد؛ جهـانی کـه نه در سطح محسوسات تجربی قرار دارد و نه در سطح انتزاعات عقلی صرف، بلکه سـاحتی میانه است که امر قدسی در آن به صور و تمثیل‌های خیالی متجلـی می‌شـود. بـه‌زعم او ایـن جهان واقعیتی هستی‌شناختی و مستقل دارد و هرگز نمی‌توان آن را به خیال وهمـی یـا ذهنـی فروکاست (کـربن، ۱۳۸٤: ۲۵۷). در ایـن میـان، تخیـل فعـال[2] نقـش محـوری ایفـا می‌کنـد (همان‌جا)؛ چراکه تنها از رهگذر این قوه است که آدمی قادر می‌شود با ساحت میانی ارتباط یابد و حقیقت را در قالب تصویر و نماد تجربه کند (همو، ۱۳۵۸: ۱۳۰).

این تلقی از تخیل پیامدهای بنیادینی برای فهم زبان عرفـانی دارد. نخسـت آنکـه زبـان عرفانی را باید به‌مثابهٔ بازتاب یا پژواک تجربه در جهان میانی دانسـت. واژگـان، اسـتعاره‌ها و تصاویر به این معنا در حکم نقشه‌های زبانی از قلمرو تخیل فعال‌اند (چنان‌که ریکور نمـاد را عصای نقشه‌بردار و راهنمای خودشدن در پدیدارشناسی دین می‌دانست (Ricoeur, 1972: 13)، زیرا «از مجرای همین عالم، رموزی که پیامبران و نیز همهٔ تجربه‌های شهودی بـه آنـان اشاره کرده‌اند، تحقق پیدا می‌کند» (کربن، ۱۳۷۳: ۲٤۸). دوم آن‌کـه نمادهـا و تمثیل‌هـای عرفانی را باید در نسبت با عالم مثال فهمید نه صرفاً در سطح کارکردهـای ادبـی یـا بلاغـی، زیرا «بدون این، عالم جز کنایه‌ای مجازی امکان‌پـذیر نخواهـدبود» (همان‌جـا). بدین‌سـان، استعاره‌های عرفانی تجلیات جهان مثالی‌اند که در زبان صورت مکتـوب می‌یابنـد. ایـن امـر سبب می‌شود که زبان عرفانی برخلاف زبان فلسفی یا علمی همواره واجد خصلتی بینابینی و تأویلی باشد؛ زبانی که نه بـه جهـان مـادی تقلیل‌پـذیر اسـت و نـه در مفـاهیم مجـرد مسـتقر

1. mundus imaginalis
2. imagination créatrice

می‌شود، بلکه در ساحتی میانی پیوسته به افق‌های تازه گشوده می‌شود. این دستگاه کربنی را می‌توان با پدیدارشناسی عرفانی تلفیق کرد.

پدیدارشناسی عرفانی در ساده‌ترین تعریف خود به معنای کاوش در شیوهٔ پدیداری تجربهٔ قدسی است؛ یعنی نه اینکه تجربه را به عوامل روان‌شناختی یا تاریخی فروبکاهد، بلکه چگونگی ظهور آن را در آگاهی بررسی کند. تجربهٔ عرفانی، در این چهارچوب، نوعی پدیدار ناب است که در افق آگاهی گشوده می‌شود و زبان عرفانی چیزی جز تبلور این ظهور نیست. بنابراین، متن عرفانی را باید به‌مثابهٔ صحنه‌ای دانست که در آن امر قدسی خود را در قالب کلمات و استعاره‌ها پدیدار می‌سازد.

۳. ۱. ۲. پل ریکور و هرمنوتیک

پل ریکور[1]، فیلسوف هرمنوتیک و زبان‌شناس معاصر، پروژه‌ای فلسفی بنیان نهاد که در آن مسئلهٔ تأویل، زبان، نماد و استعاره محورِ اصلی تفکر است. ریکور با تلفیق سنت پدیدارشناسی و هرمنوتیک بر آن بود که نشان دهد زبان نه‌صرفاً وسیله‌ای برای بیان، بلکه افقی برای ظهور معنا و گشودن حقیقت است. به زعم وی «طبق پدیدارشناسی دین نمادها حقیقتی در خود نهفته دارند» (۱۳۷۳: ٤). در این چهارچوب نظریات او دربارهٔ نماد، استعاره و روایت ابزارهای تحلیلی قدرتمندی برای فهم ساختارهای زبانی پیچیده فراهم می‌آورد. ریکور نماد را ساختاری زبانی که همواره بیش از معنای مستقیم خود دلالت می‌کند تعریف می‌کند (همو، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

از نظر ریکور نماد دارای دو سطح است: معنای نخستین (یا ظاهری) و معنای ثانوی (یا ژرف). این دو سطح درهم‌تنیده‌اند و امکان می‌دهند تا زبان فراتر از سطح مفهومی صرف، به حوزه‌ای از معنای وجودی و قدسی راه یابد. بنابراین «نماد دو کاربرد معکوس دارد: همزمان تابعی از غیاب و تابعی از حضور است» (Ricoeur,1972: 17). از این منظر

1. Paul Ricoeur (1913-2005)

کـار تـأویلگر کشـف لایـه‌های نهفتـه در نمـاد اسـت. ریکـور تأکیـد می‌کنـد کـه نمادهـا خودبسنده‌اند و هیچ‌گاه به معنای واحدی فروکاستنی نیستند؛ بلکه همواره افق‌های جدیـدی از معنـا را می‌گشـایند. ریکـور جملـهٔ مشـهوری دارد بـا ایـن ترجمـه: «نمـاد اندیشـه را برمی‌انگیزد»[1] و تأکید می‌کند که «نماد نقطهٔ آغاز تفکر است» (همان: ۳٤۷).

او استعاره را نیز غیرقابل‌ترجمه می‌داند که به شکل دیگری قابل گفتن نیست (ریکور، ۱۳۸۲: ۵۴). یکی از مهم‌ترین دستاوردهای نظری ریکور، مفهـوم اسـتعارهٔ زنـده[2] اسـت. او برخلاف دیدگاه سنتی که استعاره را صرفاً زینتی بلاغی می‌دید، بر این باور بود کـه اسـتعاره توانایی ایجاد معنای نـوین دارد (Ricoeur, 1978: 291). اسـتعارهٔ زنـده نـه‌تنها جـایگزینی برای یک واژه نیست، بلکه حرکتی است که افق معنایی تازه‌ای می‌سازد و مرزهای اندیشه را گسترش می‌دهد. در این حالت زبان اسـتعاری بـه محـل رویـارویی امـر آشـنا و ناآشـنا بـدل می‌شود و با شکستن منطق روزمره به حوزه‌ای از معنا دست‌رسی می‌دهد که زبـان مفهـومی قادر به بیان آن نیسـت (Ricoeur, 1978: 194؛ ریکـور، ۱۳۸۳: ۹)، بنـابراین اسـتعاره‌های تازه از نظر ریکور «یعنی استعاره‌هایی کـه بـه جایگـاه معمـولی در زبـان سـقوط نکرده‌انـد» (هنرمند، ۲۰۱۶: ۲۱).

افزون‌براین، در روش هرمنوتیکی ریکور همواره نوعی دیالکتیک میان توضیح[3] و فهم[4] برقرار است. توضیح به لایه‌های ساختاری متن توجه دارد، درحالی‌که فهم به افـق معنـایی و تجربهٔ وجودی خواننده گشوده‌است (ر.ک: Ricoeur, 1981: 134-151). این دیالکتیـک تضمین می‌کند که تأویل نه‌صرفاً به تحلیل زبانی فروکاسته و نه در سطح تجربهٔ ذهنی متوقف شود. بنابراین، هر متنی واجد چرخشی است که از ساختار به تجربـه و از تجربـه بـه سـاختار بازمی‌گردد.

---

1. The Symbol Gives Rise to Thought
2. la métaphore vive
3. explanation
4. understanding

در همین راستا ریکور میان هرمنوتیک شک[1] و هرمنوتیک ایمان[2] تمایز می‌گذارد. در هرمنوتیک شک متن یا نماد همواره زیر سؤال می‌رود و به‌عنوان پوششی بر حقیقت تلقی می‌شود (مانند قرائت مارکس یا فروید) (Ricoeur, 1970: 32)، اما در هرمنوتیک ایمان نماد و متن به‌مثابهٔ افقی برای ظهور حقیقت دیده می‌شوند (همان: 33). ریکور کوشید هر دو رویکرد را در یک حرکت دیالکتیکی جمع کند: یعنی تأویلگر باید هم از ظرفیت افشاگرانهٔ شک بهره ببرد و هم از ظرفیت گشایندهٔ ایمان، تا معناهای نهفته در متن به تمامی آشکار شود.

او در آثار خود به‌ویژه در زمان و روایت[3] نشان می‌دهد که روایت زبانی نه فقط بازتاب واقعیت، بلکه سازندهٔ افق معنایی جدید است. روایت با سامان دادن به زمان و رویدادها، امکان تجربهٔ هستی در قالبی قابل‌فهم را فراهم می‌کند و «زمان در صورتی زمان بشری می‌گردد که به شیوهٔ روایی بیان شود» (ریکور، ۱۳۸۳: ۱۷). بدین‌سان، استعاره و نماد درون روایت جایگاهی ویژه می‌یابند، چراکه بافتار زمانی و داستانی به آن‌ها انسجام می‌بخشد و امکان تأویل چندلایه را تقویت می‌کند.

درنهایت، ریکور زبان را نه یک نظام بسته، بلکه افقی برای گشودگی به حقیقت می‌داند.[4] زبان استعاری و نمادین می‌تواند بر محدودیت‌های زبان مفهومی غلبه کند و به قلمروهایی از تجربهٔ بشری دست یابد که در غیر این صورت دست‌رس‌ناپذیر می‌ماند. از این منظر هرمنوتیک ریکور تلاشی است برای فهم چگونگی برساخت معنا از خلال نمادها و استعاره‌ها، و در عین حال نشان دادن این‌که زبان در مقام میانجی، تجربهٔ وجودی و قدسی را به سطح آگاهی می‌آورد.

---

1. hermeneutics of faith
2. hermeneutics of suspicion
3. *Temps Et Récit*

٤. این مفهوم در کتابی از ریکور با نام نظریهٔ تفسیر: گفتمان و مازاد معنا: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* گسترده شده است.

۳. ۱. ۳. میرچا الیاده و امر قدسی

میرچا الیاده[1]، فیلسوف و تاریخ‌دان دین، در چهارچوب پدیدارشناسی بر تمایز بنیادین میان امر قدسی[2] و امر معمولی[3] (عرفی) تأکید می‌کند. به‌زعم او تجربهٔ دینی همواره تجربهٔ حضور مستقیم حقیقت قدسی است که در زمان و مکان معمولی ظهور می‌یابد، اما ماهیتی متمایز و متعالی دارد. این تمایز، اساس نظریهٔ او دربارهٔ تجلی قدسی[4] است (۱۳۸۸: ۵)؛ مفهومی که تجربهٔ امر قدسی را از راه ظهور در اشیاء، مکان‌ها، زمان‌ها و اعمال قابل مشاهده می‌کند (همان: ٦).

الیاده تجلی قدسی را رویدادی تعریف می‌کند که امر قدسی خود را آشکار می‌سازد و جهان را از سطح معمولی آن فراتر می‌برد. در این چهارچوب هر شیء، پدیده یا حتی کلمه می‌تواند میدان ظهور حقیقت باشد، مشروط بر آن‌که این ظهور ساختار معنایی خاص خود را داشته باشد. تجلی قدسی صرفاً نشان دادن یا بازنمایی نیست، بلکه خلق موقعیتی است که در آن حقیقت حضور دارد و تجربه‌کننده می‌تواند با آن مواجه شود.

الیاده به‌شدت بر اهمیت زمان و مکان در تجربهٔ دینی تأکید دارد. تجربهٔ امر قدسی برخلاف زمان و مکان معمولی به‌صورت زمان مقدس[5] و مکان مقدس[6] متجلی می‌شود (همو، ۱۳۸۸: ١٦ و ٦١-٦٢). این فضاها و زمان‌ها نه‌صرفاً زمینه، بلکه خود فعال و تعیین‌کنندهٔ امکان ظهور حقیقت‌اند. بدین ترتیب، هر پدیدار قدسی در متن زندگی روزمره، نوعی گسست از زمان و مکان معمولی ایجاد می‌کند و تجربه‌کننده را وارد افق جدیدی از معنا و حضور می‌کند.

---

1. Mircea Eliade (1907-1986)
2. sacred
3. profane
4. hierophany
5. sacred time
6. sacred space

بنابراین، او نگـاه پدیدارشناسـانه‌ای بـه تجلـی دارد: امـر قدسـی در تجربـهٔ دینـی پدیـدار می‌شود، و زبان تصویر یا عمل صرفاً وسیلهٔ بازنمایی آن نیست، بلکـه زمینـه‌ای اسـت کـه خـود پدیدار شدن حقیقت را ممکن می‌سازد (الیاده، ۱۳۸۸: ۱۲۰). در این دیدگاه، هر پدیـدار دینـی باید به‌عنوان رخدادِ حضور تحلیل شود، نه صرفاً به‌عنوان نشانه یا نماد. تجربهٔ دینی در این سطح به لحاظ آگاهی شناختی و هستی‌شناختی یک رخداد مستقیم است کـه سـاختار معنـایی ویـژه خود را دارد و فراتر از مفهوم و تحلیل عقلانی است.

الیاده معتقد است که تجربهٔ امر قدسی همواره از راه نمادها و اعمال متقن تجلی می‌یابد. نمادها، اعمال و تصاویر دینی فقط جنبهٔ تزئینی یا قراردادی ندارند، بلکه زبـان ظهـور هسـتند و امکان دسترسی به امر قدسی را فراهم می‌آورند (همان: ۱۲۸). ایـن نمادهـا هـم‌زمـان بـا ایجـاد گسست از جهان معمولی، تجربه‌کننـده را بـه مواجهـهٔ مسـتقیم بـا حقیقـت دعـوت می‌کننـد. به‌عبارت دیگر، نمادهای دینی نوعی واسطهٔ حضورند که ساختار تجربه را تعیـین می‌کننـد و بـه فرد امکان می‌دهند تا امر قدسی را نه فقط بشـنود یـا ببینـد، بلکـه آن را به‌مثابـه حضـور واقعـی تجربه کند.

یکی دیگر از نکات کلیدی در نظریهٔ الیاده این است که پدیـدار شـدن امـر قدسـی فهـم انسان را از واقعیت و وجود بازتعریف می‌کند. تجلی قدسـی تجربه‌کننـده را از سـطح معمـولی تجربه به سطحی متعالی هدایت می‌کند که در آن معنا، زمان و مکان به نحوی تـازه و چندلایـه آشکار می‌شوند. به بیان دیگر، هـر رویـداد قدسـی هـم معنـای خـود را آشـکار می‌سـازد، هـم تجربه‌کننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که کل ساختار ادراکی و مفهومی او نسـبت بـه جهـان بازنگری می‌شود (همو، ۱۳۹۳: ۲۹٤).

۳. ۲. روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی-تحلیلی است و هدف آن بررسی نظام‌مند ترکیباتِ "تجلـی" در متـون روزبهان بقلی شیرازی و تبیـین کارکردهـای معرفت‌شـناختی، پدیدارشـناختی و هستی‌شـناختی

آن‌ها است. قلمرو پژوهش دو اثر عبهرالعاشقین و شرح شطحیات روزبهان بقلی شیرازی است که ضرورتی‌ترین بسترهای "تجلی" را در خود دارند. معیار صریح برای انتخاب نمونه‌ها، حضور ریشهٔ "تجلی" به‌صورت ترکیبی است؛ یعنی هر ترکیبی که یک سوی آن "تجلی" باشد یا فعل "تجلی‌کردن/ تجلی‌یافتن" را بار معنایی مرکزی خود داشته‌باشد. بنابراین، با اتکاء به داده‌های استخراج‌شده ترکیبات "تجلی" در دو ردهٔ هم‌ساخت قرار می‌گیرند: الف) ترکیبات مفهومی: ترکیباتی که طرفِ مقابل "تجلی" مفاهیم و اصطلاحات انتزاعی عرفانی است. این رده واجد بار نظری و معرفتی است؛ ب) ترکیبات استعاری/تشبیهی: ترکیباتی که طرف مقابل "تجلی" عناصری از عالم محسوس، نقش‌ها یا تصاویر طبیعی و انسانی است. این رده واجد کارکردهای تصویری و تمثیلی است. تحلیل در سه محور نظری مکمل انجام گرفت؛ روش کار در پدیدارشناسی شرح ساختار تجربه و ثبت پدیداری لحظات ظهور بر اساس ملاحظات کربن دربارهٔ "عالم مثال" و ساختارهای وجودی آن است. روش کار با هرمنوتیک نماد ریکور، تحلیل متنی ـ ساختاری با تمرکز بر نقش استعاره‌ها/نمادها در "گشودگی معنا" است. روش کار برای تحلیل اسطوره‌ای الیاده بازخوانی عناصر نمادین مرتبط با مکان و زمان در چهارچوب مفاهیم "مقدس/نامقدس" و "زمان مقدس/اساطیری" است.

٤. یافته‌ها، بحث و بررسی

یکی از مهم‌ترین وجوه تجلی در آثار روزبهان شیرازی، تجلی به‌صورت فعل و رخداد عینی است که در آن حضور الهی صرفاً در سطح نماد یا زبان نیست، بلکه در هستی و جریان واقعیت ظاهر می‌شود. به بیان دیگر، خداوند نه‌تنها به‌صورت مفهومی یا استعاری، بلکه در قالب صفات و یا ذات خود بر سالک یا جهان خلقت تجلی می‌کند و این تجلی به‌صورت عملی و بالفعل تجربه می‌شود. نمونه‌های بسیار زیادی از این نوع تجلی در متون روزبهان دیده می‌شود، مانند تجلی صفات الهی بر ارواح اولیا، تجلی ذات الهی بر سالک در مراحل سلوک، یا ظهور نور الهی در عرصهٔ افعال و اشیاء. چنان‌که در نمونه‌های زیر

آمده‌است: «بی‌تحبل و بی‌کیفیت کنه هستی بر هست تجلی کرد و امر در صفات بسان آمد، نگارستان امر را بر نقوش مرقوم افعال گشت» (روزبهان، ۱۳۸۵: ۵۵)، هم‌چنین نمونه‌های دیگر (همان: ٨٤؛ ٨٥؛ ٩١؛ ١١٧؛٢٤١؛ ٣٠٦؛ ٤١٥؛ ٣٥٠؛ ١٦٤؛ ٢٧١) و (همو، ۱۳۸۳: ٤٦؛ ٤٨؛ ٧٩؛ ١١٥؛١٣٨). چنان‌که ریکور می‌گوید: «تجلی و معنا کاملاً متقابل و همزمان هستند» (Ricoeur,1972: 11)، لذا هر وقت حق تجلی کند زمینهٔ حضور معنا مهیا است و باید معنا را از عالم میانی دریافت کرد. چنان‌که کربن میان عالم مثال و عالم محسوس تمایز قائل می‌شود، تجلی الهی در فعل دقیقاً در این حوزهٔ میان‌ساحتی رخ می‌دهد.

یکی از ویژگی‌های سبکی روزبهان استفاده از ترکیبات اضافی یا وصفی و حتی تتابع اضافات است که گاهی فهم کلامش را سخت می‌کند؛ تجلی نیز به‌صورت ترکیب یا فعل در زبان او بسیار پر بسامد است، قلم روزبهان از یک‌سو پر از ترکیب‌های مفهومی ساخته‌شده با واژهٔ تجلی است و از دیگر سو ترکیبات وصفی_استعاری خلاقانه‌ای دارد. با این نگاه می‌توان تجلی‌ها را به چند دستهٔ تحلیلی تقسیم کرد که گاهی با یکدیگر همپوشانی دارند:

الف) تجلی طبیعی: در این نوع عناصر طبیعت به‌مثابهٔ واسطه‌ای برای ظهور حقیقت عمل می‌کنند.

ب) تجلی شخصیتی یا انسانی: این تجلی‌ها از راه افراد یا شخصیت‌های نمادین ظهور می‌یابند و به سالک امکان می‌دهند تا حقیقت را در ارتباط با وجود انسانی تجربه کند. زبان استعاری در این زمینه هم‌زمان با نقش پدیداری، افق‌های هرمنوتیکی متعددی می‌گشاید و لایه‌های متعدد معنا را نمایان می‌سازد.

ج) تجلی نورانی یا غیرمادی: این نوع تجلی بیشترین نزدیکی را به جهان میانی دارد و حضور حقیقت را در قالب صور غیرمادی و نورانی آشکار می‌کند. تخیل فعال در اینجا

به‌شدت ضروری است؛ زیرا تجربهٔ تجلی بدون واسطهٔ تخیل فعال نمی‌تواند در آگاهی انسان پدیدار شود.

در کلیت بحث می‌توان گفت ترکیباتی که روزبهان دربارهٔ تجلی به‌کار می‌برد دو گونه است: ترکیبات مفهومی، و ترکیبات تشبیهی- استعاری.

٤. ١. ترکیبات مفهومی

ترکیباتی که در آن‌ها یک سوی ترکیب مفاهیم خاص عرفانی و کلامی است و ماهیت نظری و انتزاعی دارند؛ مانند: **سبحات تجلی** (روزبهان، ۱۳۸۵: ۱۰۳، ۱۰٦، ۳٤۱)، **تجلی استواء** (همان: ۱۳۲، ۲۵۳)، **صفات تجلی** (همان: ۳۹۳)، **افراد تجلی** (همان: ۳۹۳)، **تجلی قدس** (همان: ٤٥)، **تجلی قدم** (همان: ٥٥، ۸٥، ۲۳۱)، **تجلی کنه و عین** (همان: ۸۳، ۸٥)، **تجلی بقاء** (همان: ۱۱۳، ۲٤۲)، **سرّ تجلی** (همان: ۱۷۷، ۱۱۰، ۱۸٦)، **جلال تجلی** (همان: ۲۰۲)، **خط تجلی** (همان: ۲٤٦)، **تجلی التباس** (همان: ۳۰٦)، **صرف تجلی** (همو، ۱۳۸۳: ۴)، **تجلی جلال** (همان: ۶۴ و ۶۷)، **نظر تجلی** (همان: ۵۸)، **تجلی ذات** (همو، ۱۳۸۸: ۲۰، ۳۴).

در رویکرد پدیدارشناسانه این اصطلاحات امکان تجربهٔ مستقیم حقیقت را فراهم می‌آورند، نه صرفاً از راه توصیف یا تصویر، بلکه به‌عنوان لحظه‌هایی از ادراک و حضور معنوی؛ مثلاً "تجلی جلال" و "تجلی سرّ" وجه آشکار و متعالی امر قدسی را در تجربهٔ عارف نشان می‌دهند و به‌هیچ روی استعاری نیستند، چون تجلی جلال و یا جلال تجلی به هیبت و بطش امر قدسی در لحظهٔ ظهور اشاره دارند و از قالب ترکیب ادبی خارج می‌شوند. بنابراین، ما در موارد فوق با مفاهیم خاص عرفانی مواجهیم که هدف آن‌ها ایجاد رابطهٔ جانشینی در ترکیب نیست. لذا، این ترکیبات مفهومی بیشتر به سطح انتزاعی و هستی‌شناختی تعلق دارند و ساختاری نمادین ارائه می‌کنند که با دلالت بر حقیقت قدسی امکان تأمل در غایات وجودی و فهم عمیق معرفت‌شناختی را فراهم می‌سازد. در مقابل،

ترکیبات تصویری مانند "آفتاب تجلی" تجربه‌ای حسی و استعاری را در مخاطب فعال می‌کنند. این ترکیبات با ایجاد تضادهای معنایی و برانگیختن استعارهٔ زنده فرایندی پویا برای درک حضور امر قدسی فراهم می‌آورند. بنابراین، در دستگاه هرمنوتیک ریکور ترکیبات مفهومی محل بحث نیستند.

٤. ۲. ترکیبات تشبیهی-استعاری

ترکیبات استعاری یا تشبیهی به‌جای مفاهیم مجرد، به عناصر طبیعت یا هیئت‌های انسانی ارجاع دارند و کارکردی تصویری و حسی پیدا می‌کنند و در دسته‌های مختلفی قرار می‌گیرند:

٤. ۲. ۱. تجلیات طبیعی (عناصر طبیعت): آفتاب، انجم، صبح، کوه، مرغ، بوقلمون، صرصر، برق، مشارب

در دستگاه هرمنوتیکی ریکور از منظر شکّاکانه تمام این تصاویر حاصل تخیل زبانی‌اند که از طبیعت محسوس وام گرفته شده‌اند تا امر نامحسوس را بیافرینند، اما از منظر ایمانی همین استعاره‌ها پرده از ظهور امر قدسی برمی‌دارند: خورشید، ستاره، کوه و غیره، همه زبان‌هایی‌اند که در آن حقیقت متعالی خود را نشان می‌دهد و زمان و مکان قدسی الیاده را در عالم واسط کربن مجسم می‌سازد.

الف)آفتاب/ستاره/صبح تجلی

ترکیب "آفتاب تجلی" (روزبهان، ۱۳۸۵: ۱۲۹) هم‌زمان لایه‌های متعددی از معنا را می‌گشاید: روشنایی معرفتی، اقتدار ملکوتی، و کانون وحدت. ترکیب "آفتاب" و "تجلی" پیوند دو حوزه (کیهان طبیعی و قلمرو ماورایی) را برقرار می‌سازد و دعوتی به تأویل چندساحتی می‌دهد؛ خوانش متن باید به این هم‌پوشانی معانی ظاهری و ژرف توجه کند. از منظر الیاده آفتاب به‌عنوان یک محور مقدس عمل می‌کند؛ هم محور عالم و هم تولیدکنندهٔ زمان مقدس است. گزاره‌هایی که از احتراق یا طلوع شموس تجلی سخن

می‌گویند (همان: ۱۳۲ و ٤٠٦)، لحظاتی از تبدیل مکان/زمان روزمره به مشرق مقدّس را نشان می‌دهند؛ این آفتاب در زبان کربن یک هیئت مثالی است که نه صرفاً نماد ذهنی است و نه جسمانی صرف. طلوع شمس به‌مثابهٔ واقعه‌ای مثالی رابط روح و حقیقت است؛ روح، معدن دل را می‌شکافد و آفتاب مثالی برمی‌آید؛ این ظهور محصول تخیل فعال است که تجربهٔ قدسی را صورت‌بندی می‌کند (همو: ٤٥).

ستاره/انجم نیز چنین رویکردی دارد؛ یعنی در نقش استعاره شبکه‌ای از دلالت‌های انتزاعی (نظم، قاعده، صفات) را فراهم می‌آورد؛ عبارت‌هایی که اقمار صفات یا انوار انجم تجلی می‌آورند (همو، ۱۳۸۵: ٤٠٦)، نشان می‌دهد که ستارگان به‌عنوان نمایندگان صفات الهی یا تجلّی‌های صغیر خوانده می‌شوند.

از منظر ریکور "صبح تجلی" (همو، ۱۳۸۳: ۷۸) به‌عنوان استعارهٔ زمانی نقطهٔ عطف روایت عرفانی است؛ زمانِ پیش/پس، میان روایت سکون و روایت روشنایی است. از منظر الیاده سپیده‌دم نمونهٔ بارز زمان مقدّس است که هر تکرار آن عنصر تجدید و نوآفرینی دارد؛ صبح تجلی لحظه‌ای است که عالم عرفی به‌لحظه‌ای مقدّس بدل می‌شود. از منظر کربن سپیده‌دم در عالم مثال آستانه‌ای است که صورت‌های نورانی وارد تجربهٔ انسانی می‌شوند؛ تخیل فعال آن را به‌عنوان دریچه‌ای می‌سازد که انسان می‌تواند از خلال آن با مرتبه‌ای بالاتر از وجود تماس گیرد.

میان کوه و آفتاب همواره ارتباط معنایی و طبیعی وجود داشته‌است (همان: ۲۷) و کوه در صورت نمادین و الاهیاتی‌اش همواره یاد "طور" را زنده می‌کند. از منظر ریکور "طور" به‌عنوان نمادی روایی عمل می‌کند؛ جایگاه وقوع حادثهٔ مرکزیِ معنایی است. در سطح استعاری "طورِ تجلی" (همو، ۱۳۸۵: ۱۳۲) ساختارِ روایت‌شناختی‌ای می‌آفریند که زمان رخداد معرفت را نشان می‌دهد. پیشینهٔ آن به مکالمهٔ موسی با خدا در هیئت نار مبارکه می‌رسد (قصص: ۲۹). بنابراین، کوه/طور نمونهٔ اساطیری مکانِ مقدّس است؛

مکانی که تجلی در آن متمرکز می‌شود و تجربه‌کننده را وارد زمان مقدس می‌کند. یعنی فقط موقعیت جغرافیایی نیست، بلکه موقعیت معنایی است (روزبهان، ۱۳۸۵: ۵۸).

می‌توان ترکیب‌های دیگر روزبهان را مانند انوار/نور تجلی (همو، ۱۳۸۳: ۹۰، ۳۵؛ ۱۳۸۵: ۲۷۲، ٥٤)، اشراق تجلی (همان: ۱۳۳)، عرش تجلی (همان: ۱۲۱)، نظر تجلی (همو، ۱۳۸۳: ۵۸) به‌عنوان تجلیات غیرمادی و نورانی ذیل همین طبقه قرار داد؛ زیرا با آفتاب، ستاره و صبح تناسب بیشتری دارد.

ب) برق/ صرصر/ مشارب تجلی

روزبهان در ترکیب مشارب تجلی به سرچشمه اشاره دارد (۱۳۸۵: ۳۷٤). "مشارب" به‌عنوان تصویرِ پراکندگی انوار، استعاره‌ای از کانال‌های توزیع نور است؛ یعنی معنا در شبکه‌ای از مظاهر منتشر می‌شود. این ترکیب مانند آفتاب و طور مصداقی برای اصل و سرمنشأ است. "برقِ تجلی" (همان: ٤۰۲) استعاره‌ای از لحظهٔ انفجارِ معنایی است: جهشی که مرزِ مفهوم قبلی را می‌شکند و معنایی نو می‌آفریند. واژگانی چون "لوامع" در نقل‌ها نشانگر این‌اند که نورِ ناگهانی ساختار معنا را به‌سرعت دگرگون می‌کند (همان: ۲٤٦). این صاعقه یکی از صورت‌های تند و ناگهانی تجلی الیاده است: ظهور قدسی می‌تواند به‌صورت یک لحظهٔ برق‌آسا ظاهر شود که به‌خاطر شدتِ نومینوز بودن[1] تجربه‌کننده را متأثر یا مبهوت می‌سازد: «زه! ای برق تجلی، و زه! ای کیمیای تدلی» (روزبهان، ۱۳۸۵: ۱۰۵).

ترکیب "صرصر تجلی" (همان: ۱۷٦) یک تنش معنایی ایجاد می‌کند که ریکور آن را شرط پیدایش استعارهٔ زنده می‌داند. در ساختار این ترکیب "تجلی" حامل بار قدسی و نورانی است، درحالی‌که "صرصر" دلالت بر تخریب و هجوم دارد. قرار گرفتن این دو قطب متضاد در کنار هم یک توافق معنایی نامتعارف تولید می‌کند. به‌این‌ترتیب، "صرصرِ

---

۱. واژهٔ نومینوز که در تجربیات عرفانی به‌کار می‌رود از رودولف اوتو گرفته شده و به تجربهٔ مرموز، حیرتناک، خشوع‌آور و حتی مخوف عرفا در مواجهه با حق اطلاق می‌شود.

تجلی" یک استعارهٔ زنده است که معنا را نـه در سـطح توصـیف، بلکـه در سـطح آفـرینش معنایی پدید می‌آورد. در دستگاه هستی‌شناسی کربن نیـز "صرصـر" صـورت مثـالیِ نیـرو و قهر قدسی و پدیداری است که در "عالم واسط" رخ می‌دهد؛ پـس از جـنس مـاده نیسـت، ولی از ماده استعاره می‌گیرد؛ نه محسوس است و نه مجرد، بلکه "صورت خیالی-حقیقـی" است و کارکردش انتقال شدت تجربهٔ قدسی است.

درنتیجه، بادِ کوبنده صـورت مثـالی قهاریـت نـور اسـت. در منظومـهٔ فکـری الیـاده صرصر نمونه‌ای از هیروفانیِ ناگهانی اسـت؛ یعنـی رخـدادی طبیعـی کـه بـا شکسـتن نظـم عادی زمان و مکان حضور امر مقدس را آشکار می‌کند. صرصر به‌واسطهٔ شدت، هجـوم و وقفه‌ای که در آگاهی ایجاد می‌کند از سطح یک باد طبیعی فراتر می‌رود و به "نشـانه‌ای از ظهور" بدل می‌شود؛ نشانه‌ای که در آن قدرت متعالی خود را اعلام می‌کند و تجربه‌کننـده را از وضعیت روزمره به عرصهٔ قدسی منتقل می‌سازد. در این معنـا، صرصـر نـه‌تنهـا حامـل رمزگان اسطوره‌ایِ قدرت، پاک‌سازی یا قهر الهی اسـت، بلکـه مکـان و لحظـه‌ای را پدیـد می‌آورد کـه در آن امـر قدسـی خـود را می‌نمایانـد و آگـاهی سـالک را بـه افـق تجربـه‌ای متفاوت می‌کشاند.

ج) مرغ/بوقلمون تجلی

مرغ تجلی (روزبهان بقلی، ۱۳۸۵: ٤٥٩) ساختاری استعاری می‌سـازد کـه آغاز/بیـداری را نمادین می‌کند؛ مرغان بـه‌عنوان نشـانهٔ آگـاهی نـو و گشـایش روز معنـا می‌یابنـد. اسـتعارهٔ "پرندهٔ بامدادی" نقش تولید معنا و اعـلام ورود زمـان تـازه را بـر عهـده دارد. لـذا، صـبح و صدای پرندگان از مصادیق خلـق دوبـاره و ورود بـه زمـان مقـدس هسـتند؛ صـدای مرغـان می‌تواند علامتی برای بازآفرینی جهانِ انسـان و ورود نـور مقـدس باشـد. "بوقلمـونِ تجلـی" (همان: ۱۷۷) (به‌عنوان جانوری متلوّن) به‌طور نمادین نمایانگر جلوه‌گری، نمایش شـور یـا تجمیع اشتیاق جمعـی اسـت. اسـتعاره به‌واسـطهٔ انطبـاق خصوصـیات حیـوانی بـا وضـعیت

انسانی معنایی نوین می‌سازد. بنابراین، تجلی به اَشکال و انواع گوناگون ظاهر می‌شود و هر بار لونی و طیفی دارد.

٤. ۲. ۲. تجلی مکان‌ها و اشیاء: خانه، کاروانگه، شمشیر، شمع

طبق نظریهٔ ریکور "خانهٔ تجلی" صرفاً تصویر مکانی نیست، بلکه ساختار سکنی‌گزیدن در حضور است؛ لحظه‌ای که تجربهٔ قدسی همچون مأوا امکان آرامش موقت جان را فراهم می‌آورد (روزبهان، ۱۳۸۵: ۱٤۹). اما همین اقامت با استعارهٔ "کاروانگاه تجلی" به وضعیتی گذرا و بینابینی بدل می‌شود: مکانی که در آن "اقامت" همواره در معرض کوچ و غارت است (همان: ۱۰۳). این گذار از خانه به کاروانگاه، از ثبات به حرکت، استعارهٔ زنده‌ای است که در زبان روزبهان تجربهٔ عرفانی را به شکل روایتی دراماتیک و پویا سامان می‌دهد. با ورود "شمشیر تجلی" این روایت به نقطهٔ اوج یا گسست می‌رسد (همان: ۱۳۳). استعارهٔ شمشیر زبان تجربه‌ای است که در آن امر قدسی نه‌تنها روشنایی‌بخش، بلکه ویرانگر و قاطع است. اینجا استعاره به تعبیر ریکور در مقام "گسست و پیوند" عمل می‌کند: گسست از زبان عادی و پیوند با حقیقتی که تنها در قالب تجربهٔ انقطاع و زخم فهم‌پذیر می‌شود. بدین‌سان، زبان عرفانی روزبهان نه فقط توصیفگر، بلکه خالق صحنه‌ای است که در آن جان سالک در معرض مرگ نمادین قرار می‌گیرد. اما این درام عرفانی به‌ناگاه در استعارهٔ "شمع تجلی" صورت دیگری می‌یابد (همان: ۱۳۳). شمع، هم نور است و هم فنا؛ هم روشنایی می‌بخشد و هم با سوختن خود نابودی را به نمایش می‌گذارد. در اینجا، استعاره دوباره نقش دوگانه‌ای ایفا می‌کند: هم زبانِ امید و مکاشفه است (نور)، هم زبان فنا و نیستی (سوختن). ریکور این وضعیت را "چندمعنایی سازنده" می‌خواند؛ حالتی که معنا در یک دوگانگی پویای هم‌زیستی و تنش شکل می‌گیرد (Evink, 2012: 265). بدین ترتیب، زبان روزبهان را می‌توان به‌منزلهٔ "روایت استعاری" فهمید.

٤. ۲. ۳. تجلی هیئت و زیبایی: جمال، شاهد، عروس، ترک

"عروس تجلی" (روزبهان بقلی، ۱۳۸۳: ٦٥ و ۱۰۲؛ ۱۳۸٥: ۳۷٤) بـه لحظـهٔ ظهـور حقیقـت مکتوم اشاره دارد و اگر سالک این حقایق پنهان را بـدون التبـاس ببینـد، بـه مرتبـه‌ای ورای اصول عرفانی دست‌می‌یابد (همان: ۲۳۰)، بنابراین، "عروس تجلی" (همـان: ۱۱٦) سـطحی دیگر از تجربهٔ عرفانی را نمایان می‌سازد: جذابیت، فراخوانی و آشکارسازی اسرار. ترکیـب "عروس" و "تجلی" در متن روزبهان استعاره‌ای اسـت کـه در آن زیبـایی محسـوس و اسـرار متعالی هم‌زمان در یک قاب ظاهر می‌شوند. "عروس تجلـی" از منظـر الیـاده بـار اسـاطیری دارد؛ عروس به‌مثابهٔ پیوند میان امر قدسی و تجربهٔ انسانی ورود به عرصهٔ مقـدس را ممکـن می‌سازد و همانند بسـیاری از هیروفانی‌هـای اسـطوره‌ای، رونـدی انتقـالی و میان‌سـاحتی را نشان می‌دهد که در آن تجربهٔ انسانی با حضور متعـالی پیونـد می‌خـورد و معنـا و حکمـت الهی در قالبی محسوس و دلربا نمایان می‌شود.

واژهٔ "ترک" و تعبیر نوآورانهٔ "ترک تجلی" که نزد روزبهان پـر تکـرار و محبـوب اسـت (روزبهان بقلی، ۱۳۸۳: ۸۲) تصویر دیگری است از عـروس، امـا قـدرت و تـأثیر تجلـی در عرصهٔ خلق و نفوذ عشق را نشان می‌دهد (همان: ۷۳). از دید ریکور، ایـن اسـتعاره نـه‌تنهـا زیبایی، بلکه قدرت فعال را نمایان می‌سازد؛ لذا "ترکـان تجلـی" عـاملی در حرکـت و نفـوذ نـور حقیقت‌انـد (همـان: ۷٤). خـوانش شـکّاکانهٔ آن اسـتعاره‌ای از اثرگـذاری فرهنگـی و اجتماعی است، اما خوانش ایمانی آن حضور نیروهای قدسی را در جهان محسوس آشـکار می‌کند. تعبیر "شاهد تجلی" نیز جلوهٔ دیگری از عروس و ترک اسـت (همـو، ۱۳۸٥: ٤٥۱) و هر سه از مظاهر "جمال تجلی" هستند (همان: ۱٤۰ و ۱٦۷۰).

٤. ۲. ٤. تجلی نقش‌ها: دایه، مباشرت، صعلوک، خاقان چین

در زبان روزبهان نقش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی و عملی از راه "تجلی" به قلمروی تجربـهٔ عرفانی و تولید معنا وارد می‌شـود. در ایـن چهـارچوب دایـه، مباشـرت، صـعلوک و خاقـان

چین هر یک نقش‌های انسانی و اجتماعی را به نمادهایی زنده از حضور امر قدسی تبدیل می‌کنند. "دایهٔ تجلی" (روزبهان بقلی، ۱۳۸۵: ۲۳۵) نشانگر آن است که مراقبت و پرورش صرفاً فعالیت عملی نیست، بلکه لحظه‌ای از آشکارسازی و انتقال نیروهای معنوی است. "مباشرت" (همو، ۱۳۸۳: ۱۱۶) نیز کاربردی مانند دایگی دارد و نمونه‌ای از تعامل و پرورش انسانی است که در قالب استعارهٔ زنده به ظهور حقیقت بدل می‌شود. خوانش شکّاکانهٔ آن فعالیت‌های تربیتی و مراقبتی کودکانه را می‌نمایاند؛ اما خوانش ایمانی آن لحظه‌ای است که حضور قدسی در زندگی و رشد جان آشکار می‌شود.

"صعلوک تجلی" (همو، ۱۳۸۵: ۱۸٦) و "خاقان چین تجلی" (همان: ٤٢٦) نمونه‌هایی از قدرت اجتماعی و تحرک‌اند که در متن روزبهان از سطح محسوس به سطح عرفانی ارتقا می‌یابند. صعلوک موجودی حاشیه‌ای و مراقب است، اما با افزودن "تجلی" حضورش به کارکردی هستی‌شناختی و نمادین بدل می‌شود. "خاقان چین" به‌مثابه قدرت مرکزی و نظارتی نه صرفاً کنشگر اجتماعی، بلکه عامل آشکارسازی و هدایت جریان‌های نور و حقیقت است. ریکور این کارکرد استعاره را "تنش معنایی"[1] می‌نامد (Ricoeur, 1994: 122)؛ یعنی چیزی که هم‌زمان ملموس، تاریخی و اجتماعی است و هم متعالی و وجودی.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش مفهوم تجلی در زبان روزبهان شیرازی تحلیل و بررسی شد و با به‌کارگیری چندین دیدگاه نظریْ ابعاد مفهومی، استعاری و هستی‌شناختی آن روشن گردید. یافته‌ها نشان می‌دهند که "تجلی" در آثار روزبهان در چهارچوبی دوگانه عمل می‌کند: از یک سو به‌صورت ترکیبات مفهومی، واقعیت‌های عرفانی انتزاعی (مانند ذات، صفات، بقاء و عالم مثال) را بیان می‌کند و ساختاری منسجم و دقیق برای درک ابعاد هستی‌شناختی و

1. sematic shock

متافیزیکی حضور الهی فراهم می‌آورد؛ از سوی دیگر، به‌صورت ترکیبات استعاری و تشبیهی، پل میان متعالی و محسوس ایجاد می‌کند و تجربهٔ عرفانی را در پدیده‌های طبیعی، هیئت‌های انسانی، جلوه‌های زیبایی‌شناختی و اشیاء نمادین تجلی می‌بخشد. با تکیه بر هرمنوتیک پل ریکور روشن شد که هر نمونهٔ استعاری یا نمادین تجلی دارای زمینهٔ ارتباطی دقیق و خاستگاه معنوی خاص خود است و به‌عنوان کلید تفسیر متن و تجربهٔ عرفانی عمل می‌کند. نظریه‌های کربن امکان فهم تجلی را فراتر از بازنمایی زبانی یا مفهومی فراهم می‌آورد و آن را به‌عنوان واقعیتی زنده و وجودی می‌فهمد که حضور الهی در عرصهٔ میان عالم جسمانی و متعالی تجربه و درک می‌شود. هم‌چنین، استفاده از پدیدارشناسی اسطوره‌ای الیاده نشان داد که الگوهای نمادین و آیینی مکرر تجلی، لحظات زمانی مقدس ایجاد می‌کنند و تجربهٔ سالک را در چرخهٔ مستمر تجلی متافیزیکی جای می‌دهند. یافته‌ها نشان می‌دهند که استفادهٔ روزبهان از تجلی نمونه‌ای از تعامل پیچیدهٔ میان نظریه، تخیل و تجربه است. هم‌چنین، تجلی فعل همان‌گونه که در اعمال الهی یا انسانی بازتاب می‌یابد، اهمیت هستی‌شناختی و تحول‌بخش تجربهٔ عرفانی را برجسته می‌کند و پل میان تفکر و عمل را می‌سازد.

در مجموع، پژوهش حاضر نتیجه می‌گیرد که "تجلی" در زبان روزبهان یک پدیدهٔ چندبعدی است که سطوح نظری، نمادین و تجربی را یکپارچه می‌سازد. ساختار دوگانهٔ آن (مفهومی و استعاری) نشان‌دهندهٔ جدایی‌ناپذیری شناخت عرفانی و تجربهٔ زیستهٔ معنوی است و هم عمق نظری و هم اثرگذاری عملی عرفان اسلامی را آشکار می‌سازد. این پژوهش به‌کمک ترکیب دیدگاه‌های هرمنوتیکی، هستی‌شناختی و پدیدارشناختی نشان می‌دهد که چگونه زبان در آثار روزبهان واسطه‌ای میان حقایق متافیزیکی انتزاعی و ظهور ملموس آن‌ها در آگاهی انسانی و جهان است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Hossein Taheri https://orcid.org/0000-0002-5412-3407

منابع

الیاده، میرچا. (۱۳۸۸). مقدس و نامقدس. ترجمه بهزاد سالکی. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــ . (۱۳۹۳). نمادپردازی، امرقدسی و هنرها. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

خوشحال دستجردی، طاهره و حجتی‌زاده، راضیه. (۱۳۹۰). «نقد و تحلیل پدیدارشناسی عرفان روزبهان با تأکید بر مبحث تجلیات التباسی در عبهرالعاشقین». ادبیات عرفانی، س ۳ ش۵: ۱ - ۲۶. DOI: https://doi.org/10.22051/jml.2013.91

روزبهان‌بقلی، روزبهان‌بن ابی‌نصر. (۱۳۸۳). عبهرالعاشقین. تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن، محمد معین. تهران: منوچهری.

ـــــــــــ . (۱۳۸۵). شرح شطحیات. تصحیح و مقدمهٔ هانری کربن. ترجمهٔ محمدعلی امیرمعزی. تهران: طهوری.

ریکور، پل. (۱۳۷۳). «هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم». ترجمه هاله لاجوردی. ارغنون، ش ۳: ۱ - ۱۰ .

ـــــــــــ . (۱۳۸۲). پل ریکور؛ زندگی در دنیای متن: شش گفت‌وگو، یک بحث. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: مرکز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۳). زمان و حکایت. جلد اول. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: گام نو.

ـــــــــــ . (۱۳۸۷). وجود و هرمنوتیک؛ بخش دوم از کتاب گزینه جستارهای هرمنوتیک مدرن. ترجمهٔ بابک احمدی و دیگران. تهران: مرکز.

سجادی، سیدجعفر. (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.

طاهری، حسین. (۱۳۹۹). شرح و تبیین اندیشه‌های فلسفی، کلامی و عرفانی شیخ علاءالدوله سمنانی. سمنان: حبله‌رود.

فتوحی رودمعجنی، محمود و علی‌نژاد، مریم. (۱۳۸۸). «بررسی رابطهٔ تجربهٔ عرفانی و زبان تصویری در عبهرالعاشقین». ادب‌پژوهی س ۳ ش ۱۰: ۷ - ۲۵.

DOR: 20.1001.1.17358027.1388.3.10.1.0

فتوحی رودمعجنی، محمود و رحمانی، هما. (۱۳۹۷). «کارکرد استعاره در بیان تجارب عرفانی روزبهان بقلی در عبهرالعاشقین». پژوهشنامهٔ عرفان س ۹ ش ۱۸: ۱۳۷ - ۱۶۴.

کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۸۵). مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه. مقدمه، تصحیح و توضیح عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی. تهران: زوار.

کاظمی‌فر، معین. (۱۴۰۱). «تحلیل رابطهٔ مکاشفه و استعاره از منظر ساخت‌گرایی (مطالعهٔ موردی: ایماژ عروس در آثار روزبهان)». نثرپژوهی ادب فارسی، س ۲۵ ش ۵۱: ۱۱۳ - ۱۳۱.

DOI: 10.22103/jll.2022.18799.2968

کربن، هانری. (۱۳۵۸). ارض ملکوت و کالبد انسان در روز رستاخیر از ایران مزدایی تا ایران شیعی. ترجمه سیدضیاءالدین دهشیری. تهران: مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگ‌ها.

کربن، هانری. (۱۳۷۳). تاریخ فلسفهٔ اسلامی. ترجمهٔ جواد طباطبایی. تهران: کویر.

ـــــــــــ . (۱۳۸٤). مجموعه مقالات. گردآوری و تدوین محمدامین شاهجویی. تهران: حقیقت.

هنرمند، سعید. (۲۰۱٦). اندیشه‌های پل ریکور دربارهٔ استعاره، خود، سیاست و گفتمان. کانادا: جوان.

References

Corbin, H. (1358 SH/1979). *Arz-e malakut va kalbod-e ensan dar ruz-e rastakhiz az Iran-e Mazdayi ta Iran-e Shi'i* [The Realm of the Kingdom and the Human Body on the Day of Resurrection: From Zoroastrian Iran to Shiʿite Iran.]. (S. Z. Dehshiri, Trans.). Tehran: Markaz-e Irani Motale'eh-ye Farhangha. [In Persian]

Corbin, H. (1373 SH/1994). *Tarikh-e falsafeh-ye Eslami* [History of Islamic Philosophy]. (J. Tabatabai, Trans.). Tehran: Kavir. [In Persian]

Corbin, H. (1384 SH/2005). *Majmu'eh-ye maqalat* [Collected Articles]. (M. A. Shahjooie, Comp. & Ed.). Tehran: Haghighat. [In Persian]

Eliade, M. (1388 SH/2009). *Moqaddas va namoqaddas* [The Sacred and the Profane]. (B. Saleki, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Eliade, M. (1393 SH/2014). *Namadpardazi, amr-e qodsi va honarha* [Symbolism, the Sacred, and the Arts]. (M. Salehi Allameh, Trans.). Tehran: Nilufar. [In Persian]

Evink, E. (2012). Polysemy and dissemination. *Journal of the British Society for Phenomenology*, *43*(3), 264-284.

Fotouhi Rudmajani, M., & Alinejad, M. (1388 SH/2009). Barrasi-ye rabeteh-ye tajrobeh-ye erfani va zaban-e tasviri dar Abhar al-Ashiqin [An Investigation of the Relationship Between Mystical Experience and Pictorial Language in Abhar al-Ashiqin]. *Adab Pazhuhi*, *3*(10), 7-25. DOR: 20.1001.1.17358027.1388.3.10.1.0 [In Persian]

Fotouhi Rudmajani, M., & Rahmani, H. (1397 SH/2018). Karkard-e este'areh dar bayan-e tajareb-e erfani-ye Ruzbehan Baqli dar Abhar al-Ashiqin [The Function of Metaphor in Expressing the Mystical Experiences of Ruzbehan Baqli in Abhar al-Ashiqin]. *Pazhuheshnameh-ye Erfan*, *9*(18), 137-164. [In Persian]

Honarmand, S. (2016). *Andishehhay-e Pol Rikur darbareh-ye este'areh, khod, siasat va gofteman* [Paul Ricoeur's Thoughts on Metaphor, Self, Politics, and Discourse]. Canada: Javan. [In Persian]

Kashani, E. M. (1385 SH/2206). *Mesbah al-hedayah va meftah al-kefayah* [The Lamp of Guidance and the Key to Sufficiency]. (E. Karbasi & M. R. Barzegar Khaleghi, Intro., Eds., & Comm.). Tehran: Zavvar. [In Persian]

Kazemifar, M. (1401 SH/2022). Tahlil-e rabeteh-ye mokashefeh va este'areh az manzar-e sakht-garayi (Motale'eh-ye mowredi: eemazh-e arus dar asar-e Ruzbehan) [Analysis of the Relationship Between Revelation and Metaphor from a Structuralist Perspective (Case Study: The Image of the Bride in Ruzbehan's Works)]. *Nathr Pazhuhi-ye Adab-e Farsi*, *25*(51), 113-131. doi:10.22103/jll.2022.18799.2968 [In Persian]

Khoshhal Dastjerdi, T., & Hojjatizadeh, R. (1390 SH/2011). Naqd va tahlil-e padideh-shenasi-ye erfani-e Ruzbehan ba ta'kid bar mabhas-e tajalliyat-e eltabasi dar Abhar al-Ashiqin [Critique and Analysis of Ruzbehan's Mysticism from a Phenomenological Perspective with Emphasis on the Section of Ambiguous

Theophanies in Abhar al-Ashiqin]. *Adabiyat-e Erfani*, *3*(5), 1-26. https://doi.org/10.22051/jml.2013.91 [In Persian]

Ricoeur, P. (1970). *Freud and philosophy: An essay on interpretation*. (D. Savage, Trans.). New Haven & London: Yale University Press.

Ricoeur, P. (1972). *The symbolism of evil*. (E. Buchanan, Trans.). Boston: Beacon Press.

Ricoeur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.

Ricoeur, P. (1978). *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. (R. Czerny et al., Trans.). London: Routledge and Kegan Paul.

Ricoeur, P. (1981). What is a text? explanation and interpretation. In J. B. Thompson (Ed. & Trans.), *Hermeneutics and the human sciences: Essays on language, action and interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ricoeur, P. (1994). Imagination in discourse and in action. In G. Robinson & J. Rundell (Eds. & Trans.), *Rethinking imagination: Culture and creativity*. London: Routledge.

Ricoeur, P. (1373 SH/1994). Hermenutik: ehyay-e ma'na ya kahesh-e tavahhom [Hermeneutics: The Revival of Meaning or the Reduction of Illusion]. *Arghavan*, (3), 1-10. [In Persian]

Ricoeur, P. (1382 SH/2003). *Pol Rikur; zendegi dar donya-ye matn: shesh goftogu, yek bahs* [Paul Ricoeur; Living in the World of the Text: Six Dialogues, One Discussion]. (B. Ahmadi, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Ricoeur, P. (1383 SH/2004). *Zaman va hekayat*. Vol. 1. [Time and Narrative]. (M. Nonahali, Trans.). Tehran: Gam-e Now. [In Persian]

Ricoeur, P. (1387 SH/2008). *Vojud va hermenutik; bakhsh-e dovvom az ketab-e gozineh-ye jostarhaye hermenutik-e modern* [Existence and Hermeneutics; Part Two of the Book Selected Essays on Modern Hermeneutics]. (B. Ahmadi et al., Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Ruzbehan Baqli, R. ibn Abi Nasr. (1383 SH/2004). *Abhar al-ashiqin* [The Jasmine of the Lovers]. (H. Corbin & M. Moin, Eds. & Intro.). Tehran: Manuchehri. [In Persian]

Ruzbehan Baqli, R. ibn Abi Nasr. (1385 SH/2006). *Sharh-e shat_hiyyat* [Commentary on Ecstatic Utterances]. (H. Corbin, Ed. & Intro.; M. A. Amirmoezzi, Trans.). Tehran: Tahuri. [In Persian]

Sajjadi, S. J. (1385 SH/2006). *Farhang-e estelahat va ta'birat-e erfani* [Dictionary of Mystical Terms and Expressions]. Tehran: Tahuri. [In Persian]

Taheri, H. (1399 SH/2020). *Sharh va tabyin-e andishehhay-e falsafi, kalmi va erfani-ye Sheykh Ala al-Dowleh Semnani* [Explanation and Elucidation of the Philosophical, Theological, and Mystical Thoughts of Sheikh Ala al-Dowleh Semnani]. Semnan: Hablerud. [In Persian]

استناد به این مقاله: طاهری، حسین. (۱۴۰۴). زبان تجلی و تجلی زبان: بازنمایی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری تجلی در زبان روزبهان بقلی شیرازی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۱)*، ۱۵۳ - ۱۸۴. doi: 10.22054/jrll.2025.88404.1199

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

Literary Language Research Journal
Fall 2025, 3(11), 185- 213
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

ATU PRESS

Original research
Accept: 24/12/2025
Revise: 1/12/2025
Submit: 5/10/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Examining the Historical Evolution of Form in Persian Poetry up to Nima's Era Based on Tatarkiewicz's Theory

Alireza Asadi *

Associate Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.

Abstract

Many contemporary literary scholars concur that literature is fundamentally defined by its form; it is this formal quality that distinguishes literary works from non-literary ones. Accordingly, literary criticism, the history of literary evolution, and aesthetic analysis are deeply rooted in the study of form. However, in traditional Persian poetry scholarship, despite numerous efforts to analyze individual formal elements or artistic structures, the concept of "form" as a foundational aspect of poetry has often been overlooked. This oversight has led to critical gaps in literary studies in Iran and hindered the scientific development of Persian poetic discourse. This study, grounded in the theoretical framework of Polish aesthetician Wladyslaw Tatarkiewicz, aims to trace the evolution of poetic form in Persian literature up to the modernist shift introduced by Nima Yushij. By applying Tatarkiewicz's classification of artistic forms to the history of Persian poetry, this research reveals that the formal transformations in Persian verse align remarkably well with his stages of form development. The findings suggest that a formalist perspective can offer new insights into the aesthetic trajectory of Persian poetry. This article explores the evolution of poetic form in Persian literature from classical periods to the modern era of Nima Yushij, drawing on the aesthetic and formalist theories of the Polish philosopher Wladyslaw Tatarkiewicz. The study is grounded in the

* Corresponding Author: a.asadi@hum.ikiu.ac.ir
How to Cite: Asadi, A. (2025). Examining the Historical Evolution of Form in Persian Poetry up to Nima's Era Based on Tatarkiewicz's Theory. *Literary Language Research Journal, 3(11)*, 185- 213. doi: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

premise—widely accepted among literary critics and theorists today—that literature is essentially form, and that the distinction between literary and non-literary texts lies in their formal qualities. Accordingly, understanding literature, its history, and its criticism is inseparable from understanding the evolution of literary form.

1. Introduction

Despite the meticulous attention paid to poetic devices such as meter, rhyme, and imagery in traditional Persian literary studies, the concept of "form" as a fundamental and autonomous component of poetry has often been neglected. This oversight has led to foundational shortcomings in Persian literary criticism and limited its influence on the evolution of Persian poetry. The present study seeks to address this gap by applying Tatarkiewicz's comprehensive typology of artistic form to Persian poetry, aiming to demonstrate that the historical development of Persian poetry can be meaningfully analyzed through the lens of formal transformation.

2. Literature Review

The article reviews both classical and modern Persian literary criticism. While early theorists such as Abd al-Qahir al-Jurjani touched upon aspects of form in their theories of "nazm" (order), and modern scholars like Shafi'i Kadkani and Reza Baraheni have analyzed poetic elements in historical or critical contexts, a systematic theory of form as an independent and dynamic concept remains underdeveloped. Notably, this article is the first to offer a comparative application of Tatarkiewicz's theory to Persian literary history.

3. Methodology

The research adopts a descriptive-analytical method with a theoretical orientation. It begins by outlining Tatarkiewicz's definitions and classifications of form, then applies this framework to selected examples from classical Persian poetry through to the modernist innovations of Nima Yushij. The goal is to assess the compatibility of Persian poetic forms with Tatarkiewicz's historical model of artistic form. The analysis focuses on aesthetic and structural features to trace a systematic evolution of poetic form in Persian literature.

Tatarkiewicz's Theory of Form

In his seminal work *History of Six Ideas*, Tatarkiewicz identifies five primary and several secondary meanings of "form" in the history of Western aesthetics:

- **Form A:** The arrangement of parts into a unified whole—e.g., architectural symmetry or musical harmony.
- **Form B:** The sensory appearance of an object, especially in literature, where sound and rhythm are distinguished from meaning.
- **Form C:** The boundary or outline of an object, relevant to visual arts.
- **Form D:** The essence or defining nature of a thing, as in Aristotelian metaphysics.
- **Form E:** The mental framework imposed by the human mind to perceive external reality, rooted in Kantian philosophy.

Additional forms include:

- **Form G:** Conventional structural templates (e.g., poetic meters and genres).
- **Form H:** Styles or types within a given art form.
- **Form K:** Artist-created forms that are neither natural nor necessary but intentionally constructed.
- **Form L:** Forms associated with creativity, spontaneity, and psychological perception, especially in modern art.

Tatarkiewicz's model suggests a historical shift from external, metaphysical conceptions of form (pre-Kantian) to internal, cognitive ones (post-Kantian), marking a philosophical turning point in the understanding of art and beauty.

4. Application to Persian Poetry

The article demonstrates that Persian poetry, particularly in its classical phase, aligns closely with Form A, where meter, rhyme, and rhetorical balance reflect mathematical harmony. Over time, especially in the Indian style (*sabk-e Hendi*), poetic form becomes increasingly ornate and artificial, approaching what Tatarkiewicz calls "pure form."

Elements of Form D (essence) and Form B (sensory form) are evident in mystical and philosophical poetry, where the beauty of language is

tied to spiritual meaning. With the advent of Nima Yushij's modernist poetry, traditional symmetrical meters give way to freer, more organic structures. This shift corresponds to Form E, where the poet's subjective perception and mental constructs shape the poem's form.
Nima's poetry marks a departure from classical metrics and introduces a new geometry of poetic structure, emphasizing individual experience and natural rhythm. This transformation reflects a broader modernist tendency to redefine form as a product of creative consciousness rather than inherited convention.

5. Conclusion

The study concludes that the evolution of Persian poetry can be effectively interpreted through Tatarkiewicz's typology of form. Each major phase of Persian poetic history corresponds to one or more of his defined forms, illustrating a parallel between the development of Persian literary aesthetics and broader philosophical shifts in the understanding of form. This alignment not only validates Tatarkiewicz's framework but also offers a fresh lens for re-evaluating Persian literary history through a formalist perspective.

Keywords: poetic form; aesthetics; Tatarkiewicz; Persian literature; literary evolution.

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۷/۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۹/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۳ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۱، پاییز ۱٤۰٤، ۱۸۵– ۲۱۳
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

بررسی تاریخ تحول فرم در شعر فارسی تا عصر نیما براساس نظریهٔ تاتارکیویچ

علیرضا اسدی * دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران.

چکیده

امروزه طیف گسترده‌ای از منتقدان و پژوهشگران ادبی بر سر این تعریف از ادبیات توافق دارند که ادبیات چیزی جز فرم نیست و تنها فرم است که می‌تواند آثار ادبی را از آثار غیرادبی جدا کند. بنابراین شناخت ادبیات، تاریخ تحولات ادبی، و مطالعات نقد ادبی بیش از هر چیز به شناخت فرم ادبی و آگاهی از تحولات فرم‌های ادبی وابسته است. پژوهش‌های سنتی در شعر فارسی، به رغم دقت گسترده و جزئی در مطالعهٔ عناصر فرم‌ساز یا هنرسازه‌ها، به مفهوم فرم به‌عنوان عنصر اساسی شعر بی‌توجه بوده‌اند. مطالعات ادبی در ایران همواره دچار ضعف‌های علمی بنیادینی بوده و کمک چندانی نیز به تحول شعر فارسی نکرده است. به همین سبب در این مقاله تلاش می‌شود با بهره‌گیری از نظریات فرم‌شناس بزرگ لهستانی، ووادیسواف تاتارکیویچ، که از بهترین پژوهش‌ها در مقولهٔ فرم است، تا حدی مفهوم فرم ادبی و سیر تحول فرم‌های ادبی در شعر فارسی تا نیما را نشان داده شود. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان تاریخ تحول شعر فارسی را از منظر فرم به‌خوبی بررسی کرد و فرم‌های شعر فارسی نیز تقریباً با تقسیم‌بندی تاتارکیویچ از تاریخ فرم هنری همخوانی دارد.

کلیدواژه‌ها: فرم، زیبایی‌شناسی، تاتارکیویچ، تاریخ ادبیات، شعر فارسی.

* نویسنده مسئول: a.asadi@hum.ikiu.ac.ir

۱. مقدمه

پرسش دیرین «ادبیات چیست؟» که پس از آمدشد مکاتب مختلف فکری و ادبی نتوانسته بود پاسخ جامع و مانعی بیابد (نک: فتوحی، ۱۳۸۰) با پیدایی فرمالیست‌ها در اوایل قرن بیستم به جوابی نسبتاً قانع‌کننده رسید و امروزه در میان متخصصان و منتقدان ادبی، طرفداران این تعریف که «ادبیات چیزی جز فرم نیست»، اکثریت قاطعی را تشکیل می‌دهند. البته یونانیان قدیم و عالمان قرون وسطی و رنسانس پیش از فرمالیست‌ها به مفهوم فرم به‌عنوان عنصر اساسی زیبایی یا هنر (چون این دو مقوله در گذشته یکی دانسته می‌شد) توجه داشته‌اند، با این تفاوت که در گذشته تحت نفوذ متافیزیک و الهیات، مقوله‌های خلق، ابداع، مهارت و تکنیک هنرمند بیشتر در کانون توجه بود و هنر با تکنیک هنرمند تعریف می‌شد. بنابراین، پرسش معمول در هنر این بود که هنرمند کیست؟ یا شاعر کیست؟

در عصر فرمالیست‌ها تمرکز مطالعات روی خود اثر هنری و جستجوی مفهوم هنر در متن اثر بود که مفهوم فرم را در تاریخ هنر به نحو بسیار پرقدرتی زنده می‌کند. فرمالیست‌ها هنر را با اثر هنری تعریف می‌کنند و آن را از هر مقولهٔ دیگری غیر از فرم مانند الهام، احساس، تاریخ و ... جدا می‌کنند.

به عقیدهٔ فرمالیست‌ها هر اثر هنری حاصل دادن فرمی تازه و ناآشنا (غریب) به یک‌سری مواد و مصالح معمولی‌ست که بدون آن فرم، از فرط عادت توجهی را جلب نمی‌کنند. این ماده می‌تواند یک تکه سنگ، چوب، یک لباس، یک ساختمان و هر چیز دیگری باشد. وقتی فرمی که به آن شیء داده می‌شود، آن را از کارکرد اتوماتیک و خنثایش خارج کند و توجه بیننده را به خود آن جلب کند، ما با هنر روبه‌رو هستیم. مثلاً ادبیات فرمی در زبان است که به سبب تفاوتش با زبان روزمره توجه ما را به خود جلب می‌کند و باعث می‌شود که ما بیشتر از آن که به معنی عبارات توجه کنیم (کاری که در مواجه با زبان عادی انجام می‌دهیم) درگیر خود زبان و درواقع فرم تازهٔ کاربرد آن شویم. این فرم دیگرگون و یا به تعبیر لیچ[1] "برجسته" به

1. Geoffrey Neil Leech (1936-2014)

اعتقاد همو بر اثر خروج از هنجارهای زبان به وجود می‌آید. جامعیت اصطلاح "فرم" در تصحیح ذهنیت مغشوش نسبت‌به مفهوم هنر و ادبیات در طول تاریخ، نقشی کلیدی به آن در همهٔ مطالعات و پژوهش‌های هنری و ادبی داده است، به نحوی که شاید امروزه بتوان با نگاهی اثبات‌گرایانه علم مطالعهٔ ماهیت هنر و ادبیات یعنی بوطیقا و نقد هنری را معادل فرم‌شناسی در نظر گرفت. به قول کارل آسنبرنر[1]، زیبایی‌شناس امریکایی، «تنها فرم است که می تواند به درستی تحلیل شود» (Tatarkiewicz, 1980: 227). بنابراین، از نظر فرمالیست‌ها مطالعهٔ تاریخ هنر و ادبیات چیزی نیست جز مطالعهٔ سیر تحول فرم‌های هنری و ادبی؛ چنانکه زیبایی‌شناس برجستهٔ لهستانی ووادیسواف (ولادیسلاو) تاتارکیویچ[2] در مقالهٔ فرم در کتاب تاریخ زیبایی‌شناسی و هم‌چنین کتاب تاریخ شش ایده کل تاریخ هنر غرب (از دوران یونان قدیم تا عصر حاضر) را در قالب تحولاتی که در مفهوم فرم در این اعصار به وجود آمده، بررسی کرده است. اگرچه تقسیم‌بندی تاتارکیویچ در کلیات و بیشتر در جزئیات جای گفتگو دارد، اما به‌نسبت جامع و قانع‌کننده به نظر می‌رسد.

بیان مسئله

به‌رغم تحولات عمده در نظریات هنری غرب، مطالعات ادبی ما هنوز به نحو خسته‌کننده‌ای درگیر مفاهیم جزئی یا کلی‌گویی‌های ناکارآمد است. به همین سبب این مقاله می‌کوشد به تأثر از آراء تاتارکیویچ و با محور قرار دادن مفهوم فرم به‌عنوان ذات اساسی هنر و ادبیات، تاریخی گذرا از سیر تحول مهم‌ترین فرم‌ها در شعر فارسی تا شعر معاصر ارائه کند. بنابراین، سؤال اصلی این پژوهش این است که تاریخ تحولات فرم در شعر فارسی تا چه میزان با نظریات تاتارکیویچ قابل انطباق است؟ و فرضیهٔ پژوهش این که مطابق با آراء تاتارکیویچ می‌توان تاریخ تحولات شعر فارسی را بر اساس تحولات فرم (عینی و ذهنی) در طول تاریخ شعر فارسی توضیح داد؛ فرم‌های بنیادینی که متمایزکنندهٔ ادوار شعر فارسی از گذشته تا عصر حاضر است.

.1 Karl Aschenbrenner

2. Władysław Tatarkiewicz

۲. پیشینهٔ پژوهش

متأسفانه با وجود کتاب‌های فراوانی که در طول تاریخ شعر فارسی به شکلی دقیق و جزئی به تعریف و تشریح عناصر فرم‌ساز پرداخته‌اند از لفظ و معنی (دلالت) گرفته تا موسیقی و تصویر و انواع هنرسازه‌های ادبی، اما نظریه‌پردازی در باب فرم به‌مثابهٔ مفهومی مشخص، جامع و پویا در تاریخ شعر بسیار کم‌رنگ است، و اگر به فرم به صورت مقوله‌ای مستقل هم پرداخته شده باشد، فقط در معنی سیر قالب‌های شعری است. شاید تنها بارقه‌های این نوع نگاه مفهومی در کتب کهن را در نظریهٔ نظم جرجانی (نک: ابودیب، ۱۳۹۴) بتوان یافت.

در دوران معاصر در برخی کتاب‌های پژوهشی مانند صور خیال در شعر فارسی شفیعی کدکنی برخی عناصر فرم‌ساز به صورت جداگانه در سیری تاریخی بررسی شده‌اند (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵). مقالات معدودی نیز دربارهٔ فرم شعر برخی شاعران مانند نیما یوشیج به‌صورت علی‌حده نگاشته شده است. تقی پورنامداریان در خانه‌ام ابری است (۱۳۸۹) با رویکردی نزدیک به ساختگرایان البته نه تحت عنوان فرم، بلکه با اصطلاحات عینیت و ذهنیت[1] سیر تاریخی مجمل اما تقریبا روشنی از تحول نظام درونی شعر فارسی نشان داده که به مفهوم فرم نزدیک است. رضا براهنی نیز در نقدهای خود به‌ویژه در کتاب طلا در مس (۱۳۷۱) در نقد شاعران معاصر به مسئلهٔ فرم (باز هم نه با نگاه درزمانی) توجه دارد. بحث و بررسی فرم چیست؟

ازآنجاکه واژهٔ "فرم" در مباحث مختلفی به کار می‌رود، در فرهنگ‌های لغت تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است (ازجمله فرهنگ لغت آکسفورد، ذیل «Form»)، اما در مبحث خاص هنر نیز به سبب تعدد انواع مقولات و رویکردهای هنری- فلسفی یا تخصصی و آموزشی، ما با تعاریف متمایزی از فرم روبه‌رو هستیم.

---

۱. عینیت به معنی تصاویر شعری و ذهنیت به معنی اندیشهٔ شاعر.

با وجود ترجمهٔ کتاب‌های مهم تاتارکیویچ یعنی تاریخ زیبایی‌شناسی[۱] و تاریخ شش ایده[۲] و چند مقاله[۳] از او، هیچ پژوهشی به بررسی تطبیقی نظریات او با هنر ایرانی نپرداخته، و این اثر نخستین مقاله در این باره است.

۳. مبانی نظری و روش تحقیق

در این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته، و با رویکردی نظری به بررسی مفهوم "فرم ادبی" در شعر فارسی پرداخته شده است. گردآوری داده‌ها به شیوهٔ کتابخانه‌ای، و منابع اصلی تحقیق شامل آثار نظریه‌پردازان فرم‌شناسی به‌ویژه نوشته‌های ووادیسواف تاتارکیویچ بوده است. در مرحلهٔ نخست، با تحلیل مفهومی نظریه‌های این منتقد برجسته، چارچوبی نظری برای درک تحول فرم در هنر و ادبیات فراهم شد، سپس با تطبیق این چارچوب با نمونه‌هایی از شعر فارسی کلاسیک مسیر تحول فرم‌های شعری تا دورهٔ نیما بازخوانی گردید. هدف از این تطبیق، نشان‌دادن هم‌خوانی یا ناسازگاری ساختارهای فرمی شعر فارسی با تقسیم‌بندی تاریخی تاتارکیویچ از فرم هنری است. داده‌ها با تمرکز بر مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری شعر تحلیل گردید و تلاش شد تا تحولی نظام‌مند در فرم‌های شعری فارسی شناسایی شود.

٤. یافته‌ها، بحث و بررسی

٤. ١. دسته‌بندی فرم‌ها و تعارف آن‌ها بنا بر نظریهٔ تاتارکیویچ

تاتارکیویچ در فصل فرم (تاریخ یک اصطلاح و پنج مفهوم) از کتاب تاریخ شش ایده، سیر تاریخی مفهوم فرم را دنبال می‌کند و معتقد است که در تاریخ فلسفه و زیبایی‌شناسی غرب فرم

---

۱. در سال‌های اخیر دو ترجمه از این کتاب صورت گرفته است: ۱) تاریخ زیبایی‌شناسی: جلد ۱ زیبایی‌شناسی قدیم. ترجمه محسن کرمی. تهران: کرگدن، ۱۴۰۴؛ ۲) تاریخ زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ سیدجواد فندرسکی. تهران: علم، ۱۳۹۲.

۲. تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی. ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق. تهران: گیل‌گمش، ۱۴۰۰.

۳. از جمله مقالات: «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی» ترجمه کیوان دوستخواه. هنر، ش ۵۲ (تابستان ۱۳۸۱): ۴۶-۶۱؛ «تاریخ زیبایی‌شناسی؛ زیبایی‌شناسی توماس آکوینی» ترجمه مینا نبئی. زیباشناخت، ش ۱۹ (تابستان ۱۳۸۷): ۴۹ - ۶۴؛ «زیبایی‌شناسی ارسطو» مترجم سیدجواد فندرسکی وشادی حدادپور. اطلاعات حکمت و معرفت، س ۵ ش ۹ (آذر ۱۳۸۹) : ۴۵ - ۴۹ و س ۵ ش ۱۲ (اسفند ۱۳۸۹): ۶۲ - ۶۶.

در پنج معنی اصلی و چند معنی فرعی به کار رفته است و هر کدام از این مفاهیم را با توجه به زمینه‌های فکری-فلسفی پیدایش آن‌ها به تفصیل شرح می‌دهد. خلاصهٔ تعاریف تاتارکیویچ به شرح زیر است:

الف) فرم A در معنی چینش یا آرایش اجزاء[1] است که متضاد آنْ عناصر، مؤلفه‌ها یا بخش‌ها می‌شود. فرم A در قالب یک کل به آن‌ها وحدت می‌دهد مثل فرم یک ایوان که از چینش ستون‌ها به وجود می‌آید، یا فرم یک ملودی که حاصل چینش صداهاست. به عقیدهٔ تاتارکیویچ فرم A فرمول زیبایی در یونان قدیم است که در هنرهای مختلف با تعابیر گوناگون از آن یاد می‌شود در معماری و مجسمه‌سازی با اصطلاح "تناسب‌پذیری[2]، و در موسیقی با "هم‌صدایی"[3]. ریشهٔ این نظریهٔ زیبایی‌شناسی در آراء فیثاغورسیان (احتمالاً قرن ۵ ق.م) است که تعریف سادهٔ زیبایی را قرینه‌سازی سادهٔ اجزاء و رعایت نسبت‌های عددی ساده می‌دانستند؛ مثل نسبت یکْدوم یا دوسوم در بسامد نت‌های موسیقی، یا اندازهٔ یکْهشتمِ سر نسبت به بدن در مجسمه‌سازی. پس در این فرمول چنانکه فیثاغورس[4] می‌گوید: «زیبایی برابر است با نظم و تناسب» و همهٔ هنرها از اعداد ناشی می‌شوند.

ب) فرم B: در قرن سوم میلادی تعریف مقبول یونانیان از زیبایی با این اِشکال فلوطین[5] مواجه شد که زیبایی موجود در چینش متناسب اجزاء تنها مربوط به پدیده‌های مرکب است درحالی‌که پدیده‌های بسیطی مثل نور و طلا داریم که بسیط‌اند اما زیبا هستند؛ بنابراین گاه نفس ظهور[6] یک امر زیباست. بنابراین، به فرم دیگری در هنر توجه شد که مربوط به چیزهای بسیط بود. تاتارکیویچ اینجا تعریفی از فرم B به دست می‌دهد که بعداً موجب تناقضاتی در آراء خود او و اختلاط فرم A و B می‌شود. او این فرم را آنچه مستقیماً توسط حواس دریافت می‌شود می‌داند که متضاد آن محتوا و معنی است؛ مثل صدای واژه‌ها در قطعه شعری که

1. Arrangment of parts
2. commensurability
3. consonance
4. Pythagoras
5. Plotinus
6. appearance

محتوای آن معنی شعر خواهد بود. ازآنجاکه محتوا و معنا را متضاد این فرم می‌داند، آن را مختص به ادبیات می‌داند که در آن جنبه‌های لفظی از معنا جدا می‌شود. پس، آنچه در تاریخ بوطیقا و نظریه‌پردازی ادبی در مقابل محتوا قرار می‌دهند را فرم B به حساب می‌آورد . این در حالی است که نظریهٔ فلوطین دربارهٔ ذات زیبایی است که آن را نه در ماده، بلکه در روح می‌داند و تقارن‌ها[1] را جلوه‌ای از زیبایی روح و ایدهٔ اصلی اشیاء بر می‌شمارد که از جای دیگر به مواد محسوس بخشیده می‌شود و در خود اشیاء نیست. بنابراین، اختصاص فرم B به ادبیات صرفاً به‌عنوان صورت صوتی یا لفظی کلمات با نظریهٔ فلوطین سازگار نیست؛ زیرا چنانکه گفتیم او زیبایی لفظ را حاصل زیبایی معنا و روح کلام می‌داند. درواقع زیبایی موردنظر فلوطین، امر یُدرک و یوصفی است که می توان معادل آن را در هنر سنتی همان "آن" و لطیفهٔ نهانی و از این قبیل دانست که تناسبات محسوس تنها لباس و پوشش آن است. پس فرم B از منظر نظریهٔ فلوطین امری ذهنی یا به تعبیر او روحی است که از عالمی برتر که منشاء زیبایی است به شیء بخشیده می‌شود و آن را زیبا می‌کند.

ج) فرم C در معنای مرز، حدود یا محیط دور یک شیء است که مترادف آن شکل و متضادش ماده یا جسم می‌شود و طبیعتاً در هنرهای تصویری مصداق دارد.

د) فرم D که واضع آن ارسطو است، به معنی ذات و ماهیت چیزی است. درواقع حد یا تعریف آن چیز است که مشخص می‌کند یک شیء چیست. متضاد این معنیِ فرم "ویژگی‌های عَرَضی" است.

هـ) فرم E که ریشه در آراء کانت[2] دارد و آن سهم و مشارکت ذهن در درک یک شیء است، یعنی فرمی که ذهن ما به شیء بیرونی که نمی‌دانیم واقعاً چیست، می‌بخشد تا بتواند آن را درک کند، مثل فرم زمان یا علیت. بنابراین، فرم E فرم پیش‌بینی و منتبع در ذهن است. متضاد این فرم آن چیز یا مادهٔ خامی است که از طریق تجربه به ذهن داده می‌شود.

---

1. symmetry
2. Immanuel Kant

تاتارکیویچ پس از شرح و بیان تاریخچهٔ این فرم‌های اصلی به ذکر چند معنی کم‌اهمیت‌تر از فرم می‌پردازد:

و) فرم F به معنی قالب فیزیکی‌ای که ابزار کار مجسمه‌سازان و کوزه‌گران و ... است.

ز) فرم G به معنی فرم‌های ساختاری قراردادی و پذیرفته‌شده که از پیش آماده‌اند و هنرمند از آن‌ها استفاده می‌کند؛ مثل قالب‌های مختلف شعری برای شاعران. در هنر باستان هر هنری تحت تسلط این فرم‌های قراردادی به وجود می‌آمد. هنر مدرن به‌ویژه هنر آوانگارد خود را به‌طور کامل از انقیاد این فرم‌ها رها کرد.

ح) فرم H در معنی انواع یا سبک‌های مختلف یک چیز، مثل فرم‌های نقاشی یا فرم‌های کشورداری.

ط) فرم J به معنی آنچه در آثار متافیزیکی، روحانی و زیبایی‌شناسانه متحدکنندهٔ اجزای روحانی و غیرمادی یک اثر است؛ مثل شنلی نامرئی که روی موضوعی کشیده می‌شود. وی سپس به چند مفهوم جدید فرم می‌پردازد که به اعتقاد وی هنوز تاریخی ندارند و طبیعتاً در هنر مدرن با آن‌ها روبه‌رو می‌شویم:

ی) فرم K به عنوان قرادادی که خود هنرمند آگاهانه آن را به وجود می‌آورد تا شکل مشخصی را بیان کند. بنابراین طبیعی (مثل فرمB) و ضروری (مثل فرم A) نیست، بلکه مشروط و مصنوع بشری است. این تفسیر از فرم به لحاظ تاریخی گرایش قابل ملاحظه‌ای به فرمالیسم و تئوری رجحان فرم دارد.

ک) فرم L در معنای آزادی، زندگی و خلاقیت، و مخالف قانون و ضرورت و عمومیت که در فرم‌های A و C با آن‌ها روبه‌رو بودیم. این فرم در قرن بیستم تحت تأثیر تفاسیر روان‌شناختی و معرفت‌شناختی و نقدهای آن‌ها بر فرم‌های قانون‌مدارِ پیش به وجود آمد؛ برای مثال روان‌شناسان گشتالتی اثبات کردند که خلافِ تصور گذشته که ابتدا اجزاء و سپس کل را درک می‌کنیم، اولین چیزی که دریافت می‌شود کل یا گشتالت هر چیز است. بنابراین، تزِ این فرم این است که عناصر فرم انتزاعی هستند و فقط کل‌ها و ترکیب‌بندی‌ها فرم‌های واقعی هستند.

در اوایل قرن ۱۹ گروهی از نظریه‌پردازان هنر به رهبری مجسمه‌سازی به نام هیلدبراند[1]، فرم‌های وجود را از فرم‌های نمود[2] جدا کردند؛ بدان معنا که چیزها خودشان را نـه در فرمـی کـه در آن وجود دارند، بلکه تحت تأثیر تغییراتی که به دلیـل عوامـل مختلـف مثـل محـیط، نـور و ... در آن‌ها به وجود آمده، نشان می‌دهند. ما فرم‌های حقیقـی وجـود را کـه مفـاهیمی ذهنـی هسـتند درک نمی‌کنیم ما تنهـا فرم‌هـای نمـودی اشـیاء را درمی‌یـابیم. برخـی نویسـندگان دیگـر ماننـد کاسیرر[3] این قضیه را پیش کشیدند که هیچ فرم آماده‌ای وجود ندارد که ما بتوانیم به‌سادگی آن را درک کنیم و بفهمیم؛ ما باید در تمایز و حتی کشف پیچیـدگی آن مشـارکت کنـیم. ارتبـاط بیننده با فرم یک ارتباط فعال است (Tatarkiewicz,1980: 220-243).

نکتـه‌ای کـه از مطالعـهٔ پـژوهش تاتـارکیویچ در تـاریخ فـرم برمی‌آیـد ایـن اسـت کـه جداکردن مفاهیم تاریخ اندیشه به دوران پیش و پس از کانت (۱۷۲۴ -۱۸۰۴) در مورد فرم نیز صادق است. در باب معانی فرم نیز می‌توان به تفکیک کلی از فرم به دوره‌های پـیش و پس از کانت قائل شد. در جهان پیش از کانت یعنی عصر کلاسیک فـرم بیـرون از انسـان در عالم متافیزیک یا طبیعت یا ذات اشیاء وجود دارد و انسان آن را به یاری عقـل و شـهود درک می‌کند، اما در عصر پس از کانت یعنی در جهان مدرن، فرم در بیـرون نیسـت بلکـه ویژگی‌ای است مربوط به ذهن انسان؛ بنابراین کلی، ضروری و غیرقابل تغییـر نیسـت. تنهـا بدان سبب که ذهن ما بر اساس قـوانین خاصـی ادراک می‌کنـد و لـذت می‌بـرد، فرم‌هـای خاصی برای ما معنـی‌دار، درسـت و زیبـا هسـتند و از همین‌جـا اسـت کـه فـرم بـا معنـی و حقیقت و زیبایی پیوند می‌خورد. به همین سبب دگرگونی‌ای که کانـت در مفهـوم فـرم بـه وجود آورد، نقطهٔ عطفی در تاریخ اندیشه اسـت. ایـن دگرگـونی اصـولاً منجـر بـه پیـدایش بینشی تازه نسبت به جهان پیرامون ما می‌شود. البته این بدان معنا نیسـت کـه اندیشـه و هنـر در جهان مدرن تماماً مبتنی بر ایـن تغییـر الگـو (پـارادایم) اسـت، مـثلاً خبـری از فرم‌هـای

1. Hildebrand
2. effect
3. Cassirer

مقبول دورهٔ کلاسیک در این عصر نیست، بلکه مسئلهٔ فرم به آگاهی هنرمند وابسته است و می‌توان در قرن بیست‌ویکم هم با آگاهی کلاسیک زیست.

با مروری گذرا بر تاریخ هنر می‌توان دریافت که از میان فرم‌های یادشده باسابقه‌ترین فرم هنری که معیار زیبایی کلاسیک به شمار می‌رود، فرم A (یعنی فرم به معنی چینش و آرایش اجزاء) است که طبق باور گذشتگان مبتنی بر قوانین ثابت و عمومی است؛ قوانین ریاضی‌ای که جهان و خلقت بر مبنای آن‌ها استوار است. در جهان‌بینی کلاسیک، زیبایی و هنر واقعیتی بیرونی هستند که مانند همهٔ مظاهر وجود ازجمله طبیعت، انسان، علم و اخلاق از یک منشاء پدید آمده‌اند، با یکدیگر وحدت دارند و از قوانین ثابتی پیروی می‌کنند؛ به همین سبب میان حقیقت، خیر، نیکویی و زیبایی در ذات تفاوتی نیست و به قول جان کیتس: «حقیقت زیبایی است و زیبایی حقیقت است» (موحد، ۱۳۸۰: ١٤). زیبایی از منظری دیگر همان علم است. بنابراین اصول ریاضی بر هنر نیز حاکم است. فرم A مظهر رعایت تناسبات ریاضی است که به صورت‌های تقارن، توازن تکرار، تشابه، تضاد و ... تجلی می‌یابد. در شعر فارسی نیز وزن شعر (دوایر عروضی)، قافیه و انواع توازن‌های آوایی و واژگانی مظهر این تناسب‌هاست. مروری بر تاریخ فرم A در هنر نشان می‌دهد که همواره این تناسبات از اَشکال ساده آغاز می‌شوند و به سوی اشکال پیچیده و گاه انتزاعی پیش می‌روند، اگر شکل ساده رعایت این تناسبات را اَشکال طبیعی بدانیم، سوی افراطی آن تزئینات متصنع و متکلف خواهد بود. برای مثال یک عرقچین نزدیک به شکل طبیعی کاسهٔ سر است، اما تاج شکل تزینی و متصنع آن است؛ زیرا تناسبات به افراط در آن رعایت شده است. تاتارکیویچ از این فرم متصنع با نام ۱A یاد می‌کند که در دوره‌هایی فرم هنر را از فرم‌های نزدیک به طبیعت جدا می‌کند و می‌توان گفت به فرم صرف نزدیک می‌شوند.

٤. ۲. انطباق دسته‌بندی فرم‌های تاتارکیویچ با فرم‌های شعر فارسی

در شعر فارسی پس از اسلام که مورد مطالعهٔ ماست نیز وزن و آرایه‌های لفظی و معنوی در آغاز شکلی ساده و طبیعی دارند، اما در ادوار بعد رفته‌رفته پیچیده‌تر می‌شوند تا جایی که در سبک هندی شعر از شدت کاربرد صنایع لفظی و معنوی به تصنع و تکلف می‌گراید و به فرم صرف نزدیک می‌شود. شعر فارسی در طول تاریخ به لحاظ فرم G و H یعنی قالب‌ها و سبک‌های شعری نیز متنوع‌تر شده است. خوشبختانه بررسی جزئی و دقیق انواع تناسبات و تقارن‌های لفظی و معنوی در علوم وزن شعر یا عروض و بدیع وجود دارد و به همین سبب اشارهٔ برخی منتقدان معاصر که مطالعات ادبی قدیم در شعر فارسی را تا حد زیادی نزدیک به بررسی فرمالیست‌ها می‌دانند (نک: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱) بی‌راه نیست. درواقع ادبای ما با منتقدان فرمالیسم هم‌رای بودند که مطالعهٔ ادبیات یعنی مطالعهٔ فرم؛ و این تنها فرم است که ادبیات را از سایر مقولات زبان جدا می‌کند.

تسلط فرم A به معنی چینش منظم اجزاء در ادبیات فارسی، در قرن ۱۴ شمسی با رواج شعر آزاد نیمایی پایان می‌یابد. اگرچه در اشعار نیما و شاگردانش وزن غیرمتقارن حفظ می‌شود و هنوز ملاک تشخیص ادبیات از زبان عمدتاً وزن و تا حدی قافیه است، اما در شعر نیما فرم عروضی متقارن و دوتایی شعر به کلی تغییر می‌کند و هندسه‌ای جدید بر شعر حاکم می‌شود. درواقع نیما به گفتهٔ خود عروض را از قوانین متصنع و ساختارهای صرفاً قالبی رها می‌کند و آن را به طبیعت زبان نزدیک‌تر می‌سازد: «من به این‌گونه موزیک [عروضی] مخالفم و من می‌خواهم شعر دکلمه شود. موزیک آن نه موزیک عروضی، بلکه با پیوستگی به عروض، موزیک طبیعی داشته باشد» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۸۰). نزدیکی فرم اثر ادبی به طبیعت یکی از اصول اساسی هنر رمانتیک بود که نیما پیشرو آن در شعر فارسی به شمار می‌رود: «می‌توان گفت اثر خلاقهٔ ادبی خصلت گیاه را دارد و به‌طور خودجوش از ریشه‌های حیات‌بخش نبوغ سر درمی‌آورد، ساخته نمی‌شود، بلکه می‌روید و رشد می‌کند، اما آثار تقلیدی اغلب نوعی محصول ساخته شده‌اند که از طریق فن و مهارت و کوشش و تقلا به وجود می‌آیند و از مواد و مصالح و

امکانات از پیش فراهم‌آمده‌ای بهره می‌برند که از آنِ خودشان نیست» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

در کتاب‌های هنرهای تجسمی از سه نوع فرم بصری هندسی، طبیعی، و اتفاقی یاد می‌شود (نک: لبرگ، ۱۳۸۹: ۳۲). اگر فرم‌های پیش از نیما را فرم‌های هندسی یا ریاضی بدانیم که براساس واقعیت‌های ذهنی هندسی و ریاضی به وجود آمده‌اند و در عالم بیرون به این شکل دقیق وجود ندارند، به نظر می‌رسد فرم شعر نیمایی فرمی طبیعی است که بر اساس سازواره‌های زنده پدید آمده است و فرم اتفاقی نیز که حاصل فرایند ناخوداگاه است در شعرهای سوررئالیستی پس از نیما به وجود آمد.

فرم نیمایی از منظری دیگر با فرم‌های ریاضی اما غیرمتقارن در هنرهای تجسمی نیز قابل‌مقایسه است. در هنرهای تجسمی با ساختارهایی روبه‌رو هستیم که دوبه‌دو نیستند، بلکه از تکرار منظم واحدهای پدیدآورنده به دور یک مرکز مشترک تشکیل شده‌اند، مثل ساختارهای مارپیچی (شکل الف) یا ساختارهای تغییر تدریجی[1] (شکل ب) که در آن‌ها واحدهای ساختار، با نسبتی مشابه در اندازه، فرم (یا هر دو) تغییر می‌کند (همان: ۲۷-۲۸) و می توان در مقابل فرم‌های متقارن (1A) آن‌ها را فرم مطلق (A) خواند.

به‌هرحال سال‌ها کوشش و ممارست نیمای نوگرا در خلوت، سرانجام به پدید آمدن فرمی انجامید که از سوی مخاطبانی که پا به ساحت جهانی جدید نهاده‌اند، پذیرفته می‌شود. بی‌شک تناسب بیشتر فرم منتخب نیمایی با طبیعت و ذوق، حس و جهان‌بینی تازهٔ مخاطبان است که شعر نیما را در دل آن‌ها جایگزینِ فرمی هزارساله می‌کند. با این حال فرم A تا همین امروز نیز در شعر فارسی با قدرت به حیات خود ادامه می‌دهد. اما در باب فرم B که برآمده از نظریهٔ زیبایی‌شناسی فلوطین است، باید گفت که فلوطین در کتاب اِنئاد در پاسخ به این پرسش که «آن چیست که ما را بر آن می‌دارد که برخی اجسام را زیبا بدانیم؟» تناسب یا تقارنات را به‌عنوان دلیل اصلی زیبایی رد می‌کند و چنان‌که یاد

1. grandation

شد معتقد است این تعریف ناقص است، زیرا در این تعریف چیزی مثل خورشید که مرکب نیست، جزء چیزهای زیبا محسوب نخواهد شد. همچنین برخی چیزهای متناسب [مثل برخی حشرات] زیبا نیستند. برخی جملات نیز متناسبند اما درست نیستند [مثل: النفوس کالنصوص]، پس تناسب نمی‌تواند منشاء زیبایی باشد، بلکه زیبایی در آن‌ها متجلی می‌شود. درواقع زیبایی است که تقارن را درخشان می‌کند (1990: Tatarkiewicz,1/319 به نقل از قوامی، ۱۳۹۱: ۲۰).

فلوطین از دو نوع زیبایی سخن می‌گوید: زیبایی محسوس و زیبایی غیرمحسوس؛ علت زیبایی اشیاء محسوس را بهره‌ای می‌داند که از ایده و صورت [فرم] یافته‌اند: «هر چیز بی‌شکل با اینکه بر حسب طبیعتش قابلیت شکل و صورت [فرم] دارد، مادام که از ایده و صورت [فرم] بهره نیافته زشت است و دور از ایده خدایی، ... چون ایده به چیزی که قرار است از ترکیب اجزای متعدد پدید آید نزدیک می‌شود، به آن نظم می‌بخشد و با سازگار کردن اجزایش آن را به صورت واحدی کامل در می‌آورد و ازآن‌رو چنین می‌کند که گویی خود او واحد است و آن چیزی که به آن صورت [فرم] بخشیده می‌شود باید تا آنجا که برای چیزی مرکب از اجزا امکان‌پذیر است، واحد باشد» (فلوطین، ۱۳۶۶: اثیّاد اول، رساله ۶، قطعه ۲ به نقل از قوامی، ۱۳۹۱: ۲۰). چنین به نظر می‌رسد که وحدت، سازگاری اجزاء (تناسبات و هارمونی) و نظم، از عوامل زیباشدن یک چیز است، اما این عوامل فقط با بهره‌گیری از ایده به ظهور می‌رسند؛ زیرا باید نوع دوم زیبایی (آن نوعی که به چشم نمی‌آید) را دریافت کنند. اینجاست که فلوطین ثابت می‌کند که عوامل ایجاد زیبایی یعنی اندازه، شکل، تناسب و تقارن بدون ارتباط و بدون حضور ایدهٔ زیبای نخستین وجود ندارند (همان: ۲۱).

بنابراین، مشخص است که فلوطین فرم را امری ذهنی می‌داند و این رای او بی‌شک ریشه در نظریات افلاطون و مفهوم ایده دارد؛ زیرا ایده یا ایدوس که در اصل به معنی دیدن است، در فلسفهٔ افلاطون به معنای فرم یا صورت روحانی اشیاء است که در عالم مُثُل وجود دارند و اشیای عالم ماده از روی آن الگو ساخته می‌شوند؛ چنانکه در رسالهٔ

تیمائوس[1] می‌نویسد: «این صور و ایده‌ها موجوداتی هستند ازلی و ابدی و قائم‌به‌ذات که دمیوژ (صانع) به آن‌ها همچون الگویی می‌نگرد» (قوامی، ۱۳۹۱). از آنجاکه نفس انسان پیش از تعلق به بدن در عالم دیگری بوده که بی‌واسطه نسبت به این ایده‌ها علم و آگاهی داشته است، بنابراین انسان یا هنرمند در آینهٔ خیال خویش می‌تواند به این ایده‌ها یا فرم‌ها دسترسی داشته باشد و همان‌هاست که به محسوسات زیبایی می‌بخشد. این نظریهٔ زیبایی‌شناختی که فرمِ زیبا را در ایدهٔ متافیزیکی اشیاء جستجو می‌کرد و هنرمند واقعی را کسی می‌دانست که بتواند با این ایده ها دست یابد، نظریهٔ اصلی در آثار معنوی، عرفانی و گاه دینی در طول تاریخ هنر تا به امروز بوده است. با این توضیحات مشخص می‌شود که آن صفات والایی و شکوهی که به فرم B نسبت داده می‌شود در همین جنبهٔ معنوی و نزدیکی آن به ایدهٔ اصلی اشیاء در عالم مُثُل یا به تعبیر قرون وسطایی در لوح محفوظ الهی است.

شعر عرفانی فارسی نیز که از قرن ششم در ایران می‌بالد، کلامی است بر مبنای این نگاه به فرم و هنر و هنرمند. به همین سبب است که در شعر عرفانی صناعت، تکنیک و اشراف بر هنر سازه‌ها نزد شاعر اهمیتی ندارد و چیزی بر اعتبار شعر نمی‌افزاید. ریشهٔ زیبایی امری معنوی و ملکوتی دانسته می‌شود که از سوی خداوند به هنرمندی که شایستگی واسطهٔ فیض بودن را می‌یابد، اعطا می‌شود. اما این ایده یا فرم ذهنیِ پیشین اشیاء که در فلسفهٔ افلاطون و شاگرد معنوی او فلوطین در عالم واقعی دیگری، خارج از ذهن انسان وجود دارد، در فلسفهٔ ارسطو متعلق به ذهن دانسته می‌شود؛ فرم کلی است که از مجموعه‌ای از اجزاء که ذات مشترکی دارند انتزاع می‌شود. این همان فرمی است که تاتارکیویچ از آن با عنوان فرم D یا فرم ذاتی[2] یاد می‌کند.

فرم ذاتی ارسطویی در فلسفهٔ اسلامی به "صورت" ترجمه شده است. در فلسفهٔ ارسطو جوهر اشیاء یعنی مؤلفه‌های ضروری و غیرعارضی آن‌ها؛ همان چیزی که به واسطهٔ

1. Timaeus
2. substantial form

آن می‌توان یک شیء را تعریف کرد (حد شیء). این مفهوم جایگاهی اساسی در متافیزیک ارسطو دارد و غایت و مقصود هر چیزی به حساب می‌آید، اما ارسطو و پیروانش هرگز در زیبایی‌شناسی از آن استفاده نکردند و این فیلسوفان مدرسی قرون وسطی بودند که فرم جوهری را به عنوان فرمی ذهنی وارد آراء زیبایی شناختی کردند و آن را در کنار فرم A (یعنی فرم عینی) شرط زیبایی اثر هنری دانستند: « زیبایی حاصل ظهور جوهر فیزیکی اشیاء به شکلی متناسب است» (Tatarkiewicz,1980: 235). بوناونتورا[1] می‌گفت زیبایی شامل فرم ذاتی است و چون هر موجودی چنین فرمی دارد، پس زیباست (همان‌جا).

به عقیدهٔ ارسطو طبیعتِ برون در غایت خویش است به همین سبب الگوی بزرگ هنر است. انه راین[2] در قرن هفدهم می‌گفت: «بوطیقای ارسطو صرفاً در طبیعت است فروکاسته به روش، عقل سلیم است فروکاسته به قاعده» (برلین، ۱۳۸۵: ۵۷). پس تقلید از طبیعت بیرون یا خود انسان مطلوب‌ترین فرم هنر است. اگر بخواهیم تجلی این فرم را در شعر جستجو کنیم، بهترین مصداق آن فرم شعر کلاسیک و نئوکلاسیک است که فرم ذهنی آن تقلید از صورت ذاتی طبیعت و فرم عینی آن مشتمل بر تناسبات لفظی است. این بوطیقایی بود که در شعر کلاسیک فارسی، به‌ویژه در سبک خراسانی و سبک‌های پیرو آن نیز معیار زیبایی در شعر بود. ازآنجاکه الگوی اصلی این فرم در طبیعت است و طبیعت در عین تناسب از ساده‌ترین اشکال بصری ایجاد شده است، فرم درونی و بیرونی شعر کلاسیک نیز می‌کوشد مانند طبیعت ساده و متناسب (دارای سیمتریا) باشد. چنین بوطیقایی بارها در شعر کلاسیک ما ستایش می‌شود؛ چنان‌که رودکی در ستایش قصیدهٔ خویش، (مادر می) می‌گوید: «اینک مدحی چنان‌که طاقت من بود/ لفظ همه خوب و هم به معنی آسان» (رودکی، ۱۳۷۰: ۳۷). "آسان" را بدان سبب گوید که آسانی یعنی

1. Bonaventura
2. Anne Ryan

تناسب و چنان‌که گفتیم متناسب‌ترین اَشکال هندسی آسان‌ترین آن‌ها به لحاظ درک هستند (نک: آرنهایم، ۱۳۹۶).

از آنجا که "فرم ذات" ارسطویی نیز فرمی کلی است که به ویژگی‌های ذاتی اشیاء توجه دارد و هنرمند در تصویر طبیعت نه به خود درخت واقعی که به فرم ذهنی کلی آن رجوع می‌کرد، در شعر کلاسیک همهٔ مظاهر طبیعت به شکلی ثابت و تکراری و مطابق با ماهیتِ کلّیِ خود به تصویر کشیده می‌شوند. برای مثال چندان تفاوتی میان عناصر طبیعت در شعر رودکی، فرخی و مسعود سعد وجود ندارد. از سوی دیگر چون شاعر همواره در جستجوی صورت غایی و کامل اشیاء است، بنابراین این اشعار همواره با اغراق‌های شاعرانه و تشبیه اشیاء به چیزی زیباتر از خود همراهند و صنایع تشبیه، استعاره، و مبالغه از صنایع اصلی این اشعار به شمار می‌آیند؛ همین عامل باعث ساخت‌گرایی[1] شعر کلاسیک ما شده است. گویی در این اشعار شاعر آنچه را که می‌داند وصف می‌کند نه آنچه می‌بیند؛ این نگاهی است که بعداً نیما هوشمندانه بر آن انگشت گذارد و آن را نقد کرد. او با جایگزینی فردیّت به جای کلیّت در تصویر ذهنی، سر آغاز تازه‌ای را برای فرم ذهنی در شعر فارسی تمهید نمود.

اندیشه‌های ارسطو در عصر رنسانس بار دیگر در محور تفکرات فلسفی و زیبایی‌شناسی قرار گرفت که می‌توان آن‌ها را مبنای اندیشه‌های عقل‌گرایان در قرون بعدی دانست. با تحولات عمدهٔ فکری در این عصر و تغییر مفهوم ایده [فرم] به صورت ذهنی اشیاء، می‌بینیم که در هنر رنسانس توجه به طبیعت و واقعیت بیرون مجدداً محور آثار هنری قرار می‌گیرد. نظریهٔ غالب زیبایی‌شناسی در این دوره تا قرن ۱۸ این است که انسان باید آیینه‌ای در برابر طبیعت بگذارد. مراد ایشان از طبیعتْ زندگی بود و مراد از زندگی آن چیزی نیست که انسان می‌بیند، بلکه چیزی است که زندگی در جهت رسیدن به آن می‌کوشد؛ یعنی شکل آمانی‌ای که تمامی زندگی به سوی آن کشیده می‌شود. «بی‌تردید

1. subjectivity

زئوکسیس[1]، نقاش آتنی که خوشه‌های انگور را چنان نقاشی کرده بود که پرندگان می‌آمدند و به آن نوک می‌زدند، ... و رافائل[2] که سکه های طلا را چنان دقیق کشید که مهمان‌خانه‌دار آن‌ها را به جای سکه‌های واقعی گرفت، نبوغ فراوانی داشتند، اما این‌ها بالاترین اوج پرواز نبوغ هنری انسان نبود. بالاترین نبوغ هنری در این بود که به آن آرمان درونیِ عینی که طبیعت و آدمی به سویش می‌گرایند، تجسم بخشد و آن را به گونه‌ای در هنر اصیل جای دهد. این بدان معناست که نوعی الگوی اصیلِ تمام وجود دارد و نقاش می‌تواند آن را در تصویر بگنجاند (برلین، ۱۳۸۵: ٥٦). ملاک زیبایی در عصر رنسانس مانند الگوی آن‌ها یعنی هنر یونان باستان، نسبت‌های جهان‌شمولِ ریاضی است. فونتنل[3] می‌گوید هر اثر سیاسی، اخلاقی، انتقادی و حتی شاید هنری چیز بهتری بود اگر با توجه به همهٔ جوانب به دست هندسه‌دانی آفریده می‌شد (همان: ۵۷). اعتبار فرم جوهری ارسطویی مانند دیگر اجزای نظام فلسفی او تا قرن ۱۶ به قوّت خود باقی بود و پس از آن به صورت پراکنده در آراء برخی زیبایی‌شناسان تا قرن ۲۰ نیز دیده می‌شد.

با ظهور اندیشه‌های کانت در فلسفه، مفهوم ایده یا فرم ذهنی به‌کلی دگرگون شد؛ تا پیش از کانت واقعیت بیرونی امری مسلم و ثابت پنداشته می‌شد که ذهن همچون آینه‌ای آن را در خود منعکس می‌کرد و از این طریق به آن آگاهی می‌یافت، اما تأملات کانت نشان داد که میان واقعیت بیرون از ذهن و آنچه ذهن درک می‌کند، تفاوت وجود دارد؛ ذهن برخلاف باور همگانی همچون آینه نیست، بلکه نظام و دستگاه پیچیده‌ای است که تحت قوانین و فرایندهای خاص خود واقعیت بیرون را ادراک می‌کند. درواقع در فرایند شناخت این ذهن ما نیست که خود را با جهان خارج تطبیق می‌دهد بلکه جهان خارج است که با ذهن ما تطبیق می‌یابد و هر شناخت و معرفتی نسبت به جهان خارج رنگ و بوی شناسنده را با خود دارد (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۳۲). ذهن ما قادر به شناخت ذات

1. Ζεῦξις
2. Raphael
3. Fontenelle

حقیقی جهان بیرون نیست بلکه فقط نمودهای آن را از طریق برخی مقولات و چهارچوب‌های ناشی از ذهن ادراک می‌کند (همان‌جا).

درواقع ذهن فرم‌هایی دارد مانند فرم زمان و مکان و علیّت که ادراکات حسی را در قالب آن‌ها می‌ریزد: بنابراین فرم‌های اشیاء نه در بیرون که در ذهن ما هستند. آنچه تاتارکیویچ فرم E می‌خواند اشاره به همین فرم‌های زمینهٔ ادراک و آگاهی در اندیشهٔ کانت است. نظریات کانت با محدودکردن قلمرو بی‌پایان خردِ عصر روشنگری، عرصه‌های متعددی را در اختیار احساس و تخیل قرار می‌دهد؛ وی معتقد است که تخیل می‌تواند از قیود فرم‌های پیشین ذهن رها شود و به تجربه‌هایی دست یابد که خارج از چهارچوب فاهمه است و ازآنجاکه تخیل برخلاف قواعد عقل و ذهن که کلی و ثابت‌اند، فردی و متغیر است، هنر و زیبایی امری مستقل، ذهنی و فردی است. این نکته که کانت زیبایی را امری اَنفسی و ذهنی به شمار می‌آورد که هرکس باید به گونه‌ای فردی آن را درک کند، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های گذار این عصر به وضعیت تازه‌ای است که در آن نه معیارها و ملاک‌های عقلیِ عام برای ارزیابی هنر وجود دارد، و نه هنر آکادمیک با اصول و قواعد ثابت؛ و به جای آن‌ها ارزش‌های درونی، فردی و ذوقی ملاک بررسی هنر و جهان می‌شود و این یعنی تولد رمانتیسم (همان: ۱۳۴).

ادراک ناتوانی عقل از دست‌یابی به ذات و حقیقت اشیاء، و اهمیت یافتن نحوهٔ ادراک ذهن و حواس که پس از این توسط تجربه‌گرایانی مانند کانت و هیوم[1] نیز بر آن تاکید بیشتری می‌شد، به‌کلی مفهوم فرم‌های فلسفی کلی و تغییرناپذیر پیشین را متزلزل کرد. چنانکه یاد شد دست هنرمندان را برای خلق فرم‌هایی که حاصل تخیل‌اند (نه عقل) باز گذاشت. پس از کانت هنر رفته‌رفته از فرم‌های بازنمایی‌کنندهٔ طبیعت یا ماوراء طبیعت که تجلی لوگوس دانسته می‌شدند، دور شد و به سوی فرم‌های حاصل تخیل آزاد و رها از قیود ذهن پیش رفت؛ زیرا این باور به وجود آمد که تنها به مدد خیالِ آزاد می‌توان به راز

1. Hume

جهانِ ورای پردهٔ مصنوع ذهن نزدیک شد «رمانتیک‌ها عقیده داشتند که تنها نمایش شخصی تجربهٔ تخیلی می‌تواند راز طبیعت را بیان کند» (kremode, 1957: 10 به نقل از فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

به همین سبب انواع فرم‌های جدید پس از کانت که در تقسیم‌بندی تاتارکیویچ به آن‌ها اشاره شد، در مقابل ضرورت و قاعده‌مداری حاکم بر فرم‌های سنتی میل به آزادی دارند و از این به بعد است که دیالکتیک ضرورت و آزادی در هنر حتی تا امروز نیز بحث داغ زیبایی‌شناسی‌هاست؛ برای مثال فرم رمانتیسم در مقابل نئوکلاسیسم که به ضروریات کلی پای‌بند است، به آزادی تخیل و احساس هنرمند تأکید می‌کند و یا فرم امپرسیونیسم که فرم نمود (L) به حساب می‌آید براساس تجربهٔ حسی و آنی هنرمند از اشیاء است و بنا به تجربهٔ لحظه‌ای شاعر از مشاهدهٔ ابژه تغییر می‌کند. در مکتب‌های رئالیسم و ناتورالیسم هنر باز هم به نوعی محاکات و تنگ‌کردن عرصه بر تخیل آزاد بازمی‌گردد با این تفاوت که هنرمند تحت تأثیر فلسفه‌های تجربه‌گرا از هر نوع تصویر ذهنی ایده‌آل و بی‌نقص کلاسیک دوری می‌جوید و به گزارش مستقیم ادراکات حسی ولو زشت، آزاردهنده و بی‌معنی می‌پردازد؛ اما در سمبولیسم بار دیگر بوطیقای تخیل و تداعی آزاد زنده می‌شود. سمبولیست‌ها به تأثّر از فلسفهٔ ایده‌آلیستی که در شکل افراطیش واقعیت را تصورات ذهنی ما و همچون خواب و خیالی می‌دانست، ذهن خود را در وضعیتی انفعالی نسبت به هجوم بی‌امان تصورات ذهنی قرار می‌داد (سیدحسینی، ۱۳۵۷: ۲۳۱) تا به یافتن ارتباطی جدید در جنگل انبوه نشانه‌ها (به تعبیر بودلر) دست یازد.

با ظهور فروید بنیاد ذهن و تعقل از جهتی دیگر ویران می‌شود. فروید با تقسیم ذهن به خودآگاه و ناخودآگاه، چهرهٔ سرکوب‌گر خرد منطقی را آشکار می‌کند و به کشف ساحتی مهم در ذهن به نام ناخودآگاه می‌پردازد که مملو است از خاطرات و تصاویر سرکوب‌شده که اجازهٔ ورود به ساحت خودآگاهی را ندارند مگر به شیوه‌ای بسیار تحریف شده، از این منظر در سبک‌های دادائیسم و سوررئالیسم ایدهٔ زیبایی کامل و ایده‌آل‌های آن در ذهن که سازگار با خودآگاهی است به‌شدت مورد نفرت و تمسخر قرار

می‌گیرد و هدف هنر ابراز حقیقت نهفته در ذهن یعنی تصورات بدون سانسور و سرکوب خودآگاه می‌شود.

فرم‌های دیگری در هنر مدرن مانند اکسپرسیونیسم، کوبیسم و هنر آبستره یا انتزاعی، همگی به تأثیر از اندیشهٔ مدرن پساکانتی که واقعیت را امری ساختهٔ ذهن می‌داند، در فرم ذهنی به دنبال تجربهٔ جهان دیگری ورای تصورات متعارف اما به اعتقاد ایشان ساختگی ذهن‌اند و سعی دارند با برهم‌زدن قوانین ازپیش‌تعیین‌شدهٔ هنر و فرم هنری و آزاد گذاشتن ذهن هنرمند به واقعیتی دیگر نزدیک شوند. اما اگر فرم ذهنی شعر رمانتیک را سرآغاز پیدایش فرم‌های نو در شعر بدانیم، در شعر فارسی نخستین ظهور آن را در اشعار نیما یوشیج می‌توان یافت. به سببِ همین آگاهیِ نیما به تغییر فرم است که باید او را پدر شعر مدرن فارسی خواند. بینش نیما نسبت به تغییر فرم ذهنی در شعر غرب و آگاهی از کاری که باید برای رخداد این تحول در شعر فارسی انجام دهد در جای‌جای اندیشه‌ها و فرم شعری او آشکار است؛ برای مثال او دائماً دید سوبژکتیو (شاید بتوان گفت ایدیولوژیک) شاعران پیشین را نقد، و به خوب دیدن که حاصل اهمیت دادن به ادراکات حسی است تأکید می‌کند: «ملت ما دید خوب ندارد، عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت دورن خود بوده است. ... گوینده از خارج روگردان است و در عین بهره گرفتن وصف از خارج باز به درون خود می‌پردازد» (نیما یوشیج، ۱۳٦۸: ۷۷). این اصلی است که او به پیروان خویش نیز می‌آموزد، چنانکه برای مثال فروغ فرخزاد در گفت‌وشنود با م. آزاد این‌گونه می‌گوید: «بیشترین اثری که نیما در من گذاشت در جهت زبان و فرم‌های شعری‌اش بود، نیما چشم مرا باز کرد و گفت ببین، اما دیدن را خودم یاد گرفتم ولی پیش از نیما شاملو بود، شاملو خیلی مهم بود» (حسینی، ۱۳۵۷).

نیما هوشمندانه تحول عمدهٔ نگاه مدرن به طبیعت را درک می‌کند. نگاهی که برخلاف بینش گذشتگان که همه چیز را در آینهٔ ذهن و نظامات فلسفی و مقوله‌بندی‌های افلاطونی و ارسطویی ثابت می‌دید، می‌خواهد واقعیت حسی اشیاء را ببیند و آن‌ها را تجربه

کند و این آگاهی جدید را وارد ادبیات کند: «به شما گفته بودم که شعر قدیم سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالات باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونهٔ فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه آن چیزهایی باشد که در خارج وجود دارد» (نیمایوشیج، ۱۳٦۸: ۷۷). «آفرینشِ شعر گذشته به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است» (همان: ۸۱). با تغییر همین مواجههٔ انسان عصر جدید به طبیعت است که طبیعت به او نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود تا جایی که با آن همذات‌پنداری می‌کند و ارتباط حسی و عاطفی برقرار می‌سازد. تجربه‌ای که تقریباً در شعر گذشته مفقود است؛ زیرا در نگاه کلاسیک (=طبقه‌بندی‌شده) ذوات کلام از هم جدا و هر کدام در مقولهٔ خودشان جای گرفته‌اند و انسان تنها با عقل می‌تواند نسبت به موجودات شناخت حاصل کند، اما در شعر رمانتیک شاعر با تخیل به درون اشیاء نفوذ می‌کند با آن‌ها یکی می‌شود و حس آن‌ها را درمی‌یابد.

طبیعتی که در شعر کلاسیک به آن فقط به‌عنوان نظامی خردمندانه و متناسب، اما صامت نگریسته می‌شد در شعر رمانتیک به نهادی زنده تبدیل می‌شود که شاعر می‌تواند همچون انسان‌های اساطیری بدون اینکه ایدهٔ پیشینی در ذهن داشته باشد "او" را با حس خود کشف کند. البته در شعر نیما و برخی پیروان رمانتیک او گویی هنوز بازنمایی نفس جهانِ پدیداری کافی نیست و حتی در شعر سمبولیکْ شاعر حتماً باید در ورای طبیعت به ذهنیت و اندیشه‌ای استعلایی (یا ایدئولوژیک و از نوع عقل‌گرایانه‌اش) دست یازد و به همین سبب طبیعت وسیله‌ای می‌شود برای بردن شاعر به تداعی‌های انتزاعی که حول آرمان‌ها و دغدغه‌های اجتماعی و فلسفی شاعر می‌گردد. شاید این به سبب از سر نگذراندن تجربهٔ تاریخی و درونی‌نشدن نگاه مدرن و سیطرهٔ هنوز قدرتمند ذهنیت سنتی بر ماست که مکتب‌های ادبی مهم مانند رمانتیسم، رئالیسم و سمبولیسم هیچ‌گاه دقیقاً مانند آنچه در غرب اتفاق افتاد در ادبیات ما به وجود نیامد و هنوز هم سایهٔ سوبژکتیویته بر شعر فارسی سنگینی می‌کند، چنان‌که مثلاً فرم شعر سمبولیک یا سوررئالیست فارسی، گاه بیش از آنکه به فرم E (چنان‌که در غرب است) نزدیک باشد به فرم B و D نزدیک

است، یعنی هنوز گویی صورت‌های ذهنی شاعر به جهان واقع یا عالمی ورای جهان واقعی ارجاع می‌دهند. به‌هرحال، پس از نیما به‌ویژه از دههٔ ۳۰ شمسی، با افزایش آشنایی شاعران ایرانی با اندیشه‌های جدید، تحولات فرم در شعر فارسی افزون می‌شود و فرم‌های مبتنی بر تخیلات و تداعی‌های آزاد که کمتر به ایدهٔ ذهنی خاصی وفادارند مخاطبان خاص خود را می‌یابند، تا ظهور جنبش‌هایی در دههٔ ۴۰ و ۵۰ که تنها به فرم وفادارند.

تا عصر حاضر تحولات زیادی در فرم E کانتی نیز رخ داده است و فرم هنری مسیری را از فرم‌های تا حد زیادی بازنمایی‌کننده به سمت فرم صرف، یا هنر انتزاعی که ظاهراً بازنمایی در آن‌ها به هیچ می‌رسد طی کرده است. تجربه‌های فرمالیستی اخیر می‌کوشند که هنر را از هر امر بیرونی و ارجاعی که ارتباط اثر هنری با مخاطب را منوط به امری بیرون از اثر هنری می‌کند، فارغ سازند و آن‌گونه که کانت زیبایی را امری مستقل و بدون هیچ غرضی می‌خواست، هنری یا فرمی خالص بیافرینند. ازآنجاکه پرداختن به فرم‌های مدرن شعر فارسی پس از نیما، مجال مستوفایی می‌طلبد، به نوشتاری دیگر موکول می‌گردد.

۵. نتیجه‌گیری

اگر همانند بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان معاصر بپذیریم که ادبیات چیزی جز فرم نیست، یا آن را تنها از منظر فرم می‌توان شناخت و تعریف کرد تاریخ تحولات ادبی از جمله تاریخ تحول شعر فارسی، همان تاریخ تحول فرم‌ها خواهد بود. به همین منظور در این نوشته تلاش شد با بهره‌گیری از تقسیم‌بندی یکی از فرم‌شناسان برجسته اخیر یعنی ووادیسواف تاتارکیویچ (و البته اعمال تغییراتی در نظریهٔ او و مثل جداکردن فرم‌های عینی از ذهنی برای انطباق‌پذیری تعاریف فرم‌ها با آثار ادبی) فرم‌های غالب و مهم در شعر فارسی بررسی شود. بررسی تطبیقی نشان داد که فرم‌هایی که تاتارکیویچ به‌عنوان فرم‌های اصلی در تاریخ هنر غرب برمی‌شمارد تقریباً با همان بن‌مایه‌های فلسفی و بوطیقا در شعر فارسی نیز مصداق دارد و تفاوت تنها در تأخّر پدیدآمدن آن فرم‌ها در شعر فارسی است؛ به این

ترتیب که در شعر ما نیز دیرپاترین فرم عینی فرم A است کـه تـا زمـان ظهـور شـعر نیمـایی غالب است. در فرم‌های ذهنی نیز در شعر کلاسیک فرم D، و سپس در شـعر عرفـانی فـرم B، و در شعر مدرن فرم E غلبه می‌یابـد. فرم‌هـای جدیـد دیگـری نیـز کـه تاتـارکیویچ یـاد می‌کند، ذیل تحولات فرم E قرار می‌گیرند.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Alireza Asadi https://orcid.org/0000-0003-3184-7223

منابع

آرنهایم، رودولف. (۱۳۹۶). هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم. ترجمهٔ مجید اخگر. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

ابودیب، کمال. (۱۳۹۴). صور خیال در نظریهٔ جرجانی. ترجمهٔ فرزان سجودی و فرهـاد ساسـانی. تهران: علم.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. تهران: بزرگمهر.

برلین، آیزایا. (۱۳۸۸). ریشه‌های رومانتیسم. ترجمهٔ عبدالله کـوثری؛ ویراسـتاری هنـری هـاردی. تهران: ماهی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). خانه‌ام ابری است. تهران: سروش.

جعفری‌جزی، مسعود. (۱۳۷۸). سیر رمانتیسم در اروپا. تهران: مرکز.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۵۷). مکتب‌های ادبی. تهران: زمان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات. تهران: سخن.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۰). «تعریف ادبیات». مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، س ۹ ش ۳۲: ۱۷۱-۱۹۶.

ـــــــــــــــ. (۱۳۸۵). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

قوامی، فاطمه راهیل. (۱۳۹۱). «فرم و محتوا در دنیای فلوطین: با توجه به هنر و اثر هنری». کیمیای هنر ،س ۱ ش ۴: ۱۷-۳۴.

لبرگ، کریستیان. (۱۳۸۹). دستور زبان بصری. ترجمهٔ امیرمحمد نصیری. تهران: طیف‌نگار.

موحد، ضیاء. (۱۳۸۰). «جادوی شعر گذشتگان». کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ٤٤: ١٤ - ١٧.

نیما یوشیج. (۱۳۶۸). دربارهٔ هنر و شعر و شاعری. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

References

Abudib, K. (1394 SH/2015). *Suwar al-khayal fi nazariyyat al-Jurjani* [Imagery in Jurjani's Theory]. (F. Sojoudi & F. Sasani, Trans.). Tehran: Elm. [In Arabic]

Arnheim, R. (1396 SH/2017). *Honar va edrak-e basari: Ravanshenasi-ye cheshm* [Art and Visual Perception: The Psychology of the Eye]. (M. Akhgar, Trans.). Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt). [In Persian]

Baraheni, R. (1371 SH/1992). *Tala dar mes* [Gold in Copper]. Tehran: Bozorgmehr. [In Persian]

Berlin, I. (1388 SH/2009). *Risheha-ye romantism* [The Roots of Romanticism]. (A. Kowsari, Trans.; H. Hardy, Ed.). Tehran: Mahi. [In Persian]

Fotouhi, M. (1380 SH/2001). Ta'rif-e adabiyat [Definition of literature]. *Majalleh-ye Daneshkadeh-ye Adabiyat va Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Kharazmi*, *9*(32), 171–196. [In Persian]

Fotouhi, M. (1385 SH/2006). *Balaghat-e tasvir* [Rhetoric of Image]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ghavami, F. R. (1391 SH/2012). Form va mohtava dar donya-ye Flotin: Ba tavajjoh be honar va asar-e honari [Form and content in the world of Plotinus: With regard to art and artistic work]. *Kimya-ye Honar*, *1*(4), 17–34. [In Persian]

Jafari Jozi, M. (1378 SH/1999). *Seyr-e romantism dar Oropa* [The Evolution of Romanticism in Europe]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Leborg, C. (1389 SH/2010). *Dastur-e zaban-e basari* [Visual Grammar]. (A. Nasiri, Trans.). Tehran: Teifnegar. [In Persian]

Movahed, Z. (1380 SH/2001). Jadou-ye she'r-e gozashtegan [The magic of ancient poetry]. *Ketab-e Mah-e Adabiyat va Falsafeh*, (44), 14–17. [In Persian]

Oxford English Dictionary. (2018).

Pournamdarian, T. (1389 SH/2010). *Khaneh-am abri ast* [My House is Cloudy]. Tehran: Soroush. [In Persian]

Seyedhoseini, R. (1357 SH/1978). *Maktab-ha-ye adabi* [Literary Movements]. Tehran: Zaman. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1375 SH/1996). *Suwar-e khayal dar she'r-e Farsi* [Imagery in Persian Poetry]. Tehran: Agah. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1391 SH/2012). *Rastakhiz-e kalemat* [Resurrection of Words]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Tatarkiewicz, W. (1980). *A history of six ideas: An essay in aesthetics*. Melbourne International Philosophy Series, Australia.

Youshij, N. (1368 SH/1989). *Darbareh-ye honar va she'r va sha'eri* [On the Art of Poetry and Poetics]. (S. Tahbaz, Ed.). Tehran: Negah. [In Persian]

استناد به این مقاله: اسدی، علیرضا. (۱۴۰۴). بررسی تاریخ تحول فرم در شعر فارسی تا عصر نیما براساس نظریهٔ تاتارکیویچ. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ *(۱۱)*، ۱۸۵- ۲۱۳. doi: 10.22054/jrll.2025.87334.1183

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

فهرست مطالب

جلوه‌های زبان بدن در ارتباط عاشق و معشوق در غزلیات خاقانی.....۹-۵۰
ریحانه داودی، محمد بهنام‌فر

شگردهای میرزا عبدالقادر بیدل برای کاربستِ انتزاعی حروف الفبا و واژگان در شعر ۵۱-۸۱
سیدمهدی طباطبائی

تحلیل سبک‌شناختی کاهش ترکیبات اضافی و نقش آن در ایجاد توازن نحوی در منطق‌العشاق اوحدی مراغه‌ای ۸۳-۱۱۵
مهدی غروی، عباسعلی وفایی

فروپاشی معنا در زبان شعر: خوانشی ساختارشکنانه از "مرگ ناصری" احمد شاملو بر پایهٔ نظریهٔ ژاک دریدا ۱۱۷-۱۵۱
رضا قنبری عبدالملکی

زبان تجلی و تجلی زبان: بازنمایی انواع ترکیبات مفهومی و استعاری تجلی در زبان روزبهان بقلی شیرازی.....۱۵۳-۱۸۴
حسین طاهری

بررسی تاریخ تحول فرم در شعر فارسی تا عصر نیما براساس نظریهٔ تاتارکیویچ ۱۸۵-۲۱۳
علیرضا اسدی

* **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، پیشنیهٔ 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 قلمTims 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: (نام خانوادگی 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 ORCID (Tims New Roman 11) 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 نام خانوادگی 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 ۱سانتی‌متر، حاشیه از دو طرف ۴/۵، و حاشیه با پایین و بالای صفحه ۵ سانتی‌متر باشد. هر مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 (با قلم 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.
- فاصله‌گذاری صفحات به صورت Multiple 0.9 باشد.
- اولین پاراگراف بعد از هر تیتر بدون تورفتگی باشد.
- پاراگراف‌های بعدی ۰/۵ سانتیمتر تورفتگی داشته باشند.
- پاورقی‌ها مطابق با قواعد APA باشند (نام خانوادگی، حرف اول نام.).
- اعداد درون متن با رسم‌الخط فارسی باشد.
- از علامت ممیز (/) برای اعشار استفاده شود.
- همهٔ تیترها pt۱۲ از متن قبل و 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 نمونه‌گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه‌گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. افعال به زمان گذشته باشند. به قلم آی‌آر زر ۱۱ حروف‌چینی شود.
- در صفحهٔ عنوان به‌ترتیب این موارد ذکر می‌شود: عنوان مقاله (قلم آی‌آر زر ۱۵ تیره)، نام نویسنده / نویسندگان (قلم آی‌آرکامپست 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 (۲،۳،۴)، رشتهٔ تحصیلی، حوزهٔ علمیه / مدرسهٔ علمیه، شهر، کشور.
- افراد و محققان عضو سازمان / پژوهشکده: رتبهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، مؤسسه، شهر، کشور.

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. زینب اکبری؛ د. غفار برج‌ساز؛ د. محمدامیر جلالی؛ د. محمدرضا حاج‌بابایی؛ د. ابراهیم خدایار؛ د. سیدمهدی دادرس؛ د. ساره زیرک؛ د. علیرضا شعبانلو؛ د. راحله گندمکار؛ د. غلامرضا مستعلی پارسا؛ د. علیرضا مظفری؛ 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 ۱۱، پاییز ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی
مدیر مسئول: دکتر محمدامیر جلالی
سردبیر: دکتر عباسعلی وفایی
دبیرتخصصی اجرایی: 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