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

Literary Language Research Journal

Vol. 4, No. 13, Spring 2026

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)*
Ali Temizel: *Prof. (Selcuk University, Konya)*
Chen Tong: *Prof. (Shanghai International Studies University)*
Ali Heydari: *Prof. (Lorestan University)*
Negar Davari Ardakani: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Ahmad Rezaei: *Prof. (University of Qom)*
Ahmad Razi: *Prof. (Guilan University)*
Syeda Faleeha Zahra Kazmi: *Prof. (LC Women University, Lahore)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahra'i: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
Hamid Taheri: *Prof. (Imam Khomeini International University)*
Eshagh Toghyani: *Prof. (Isfahan University)*
Zahra 'Abbasi: *Asossiate Prof. (Tarbiat Modares University)*
Mojahed Gholami: *Asossiate Prof. (Persian Gulf University)*
Kholmuminov Jafar Muhammadiyevich: *Prof. (Tashkent State University of Oriental Studies)*
Mahinnaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Abbas Ali 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. Somayeh Aghababaei, Ph.D. Mahmood Bashiri, Ph.D. Sareh Zirak, Ph.D. Yahya Ataei, Ph.D. Mozhdeh Kamalifard, Ph.D. Aliakbar Mohammadi, Ph.D. Ayyub Moradi, PhD. Hushang Moradi, PhD. Fereshte Miladi, PhD. Alireza Nabilou, PhD. Batul Va'ez.

Articles' Publication Manual and Submission Method

- The article should be the result of scientific research in one of the topics related to Literary Language.
- The Editorial board is free to accept, reject and Edit articles.
- The order of publishing articles is determined by the Editorial board's opinion and review.
- The author is responsible for the accuracy of the content of the article.
- Articles should be submitted through the integrated system of scientific journals (jrll.atu.ac.ir).
- In each article, line spacing should be 1 cm, the margin should be 4.5 cm on both sides and 5 cm from below and above; and each article should be at most twenty A4 pages (with Zar font 13) written based on *Dastur-e Xatt-e Fârsi* (*Persian Script Orthography*) approved by the Academy of Persian Language and Literature (www .persianacademy.ir).
- The software used should be Microsoft Word 10 or higher.
- Page spacing should be Multiple 0.9.
- The first paragraph that comes after each heading, should not be indented.
- Subsequent paragraphs should be 0.5 cm indented.
- Footnotes should be in APA style (Surname, First Name's Initial).
- In-text numbers should be written in Persian.
- A *momayyez* or decimal separator (/) should be used for decimals.
- All headings should be at 12pt distance from the previous text, and 0 pt distance from the following text
- The abstract should be prepared and written in one paragraph and include the following sections (without giving them separate headings):
  - Introduction to the problem (one or two sentences),
  - Purpose (one sentence),
  - Method (two to three sentences including the research plan, statistical community, number of samples, sampling method, intervention, tool {the full name of the tool, the manufacturer name and the year of manufacture},
  - Method of data analysis {without mentioning software name},
  - Results (two to three sentences, including main findings without mentioning numbers), and
  - Conclusion (two sentences).

  Please note that abstracts are narrative texts. So, dividing their sections and giving them separate headings are not allowed.
  The number of abstract words should be 150 to 250 (Abstract verbs should be written in past tense).
- On the title page, the followings should be respectively presented: The title of the article (B Zar 15 Bold), the name of the author/authors (B Compset 12 Bold), the academic rank and the name of the university or affiliated organization (B Compset 10), the abstract (150 words/B Zar 11), keywords (4-7 words, separated by commas/Lotus B 12).

* The name of the corresponding author should be starred and mentioned in the footnote of the corresponding author's email.
Faculty members: Academic Rank (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.
Students: Student (Bachelor, Master, Doctorate) of Field of Study, University, City, Country.

Free people and researchers: Degree (Bachelor, Master, or Doctorate) of Field of Study, Affiliated Organization, City, Country.
Hawza students: Level (2, 3, 4), Field of Study, Ḥawzah ʿIlmīyah (seminary)/Madreseh Elmiyeh (Religious School), City, Country.
Individuals and researchers who are members of an organization/ research institute: (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.

The current article has been taken from the doctoral dissertation/master's thesis in the field of ..... from..... university/ The current article has been taken from the research project entitled "....." with the support of .... university/institute (B zar 10).

- The main text of the article should not include more than 6000 words (the number of abstract words is considered separately).
- The main text of the article includes: Introduction, Review of Literature, Method, Findings, Discussion and Conclusion, Conflict of Interest, Acknowledgement, ORCID, Persian and Latin sources (References).
- In-text headings (B Lotus 14 Bold)/ the Persian text of the article (B Zar 13)/Persian sources (B Zar 12) /Latin sources (Times New Roman 11), and the Latin translation of Persian sources accompanied with [In Persian] at the end of the source (Times New Roman 11)
- The title of images, tables and charts (B Lotus 11) and the text of images, tables and charts (B Lotus 10).
- The number of tables in an article should not exceed 5. Tables should be organized in APA format and with size 10.
- References to quotations (direct): First name and surname of the author/authors (Year of Publication), (indirect): First name and surname of the author/authors, year of publication) and its repetition (same: page number).
- All foreign names of the original text (except Arabic) should be translated into Persian and inserted in a footnote as (surname (the initial letter in uppercase), first name's initial).
- The equivalent of the words should be written in the footnotes, the initial letter in uppercase and the rest of the letters in lowercase.
- If more than one work has been published by an author in a year, these works should be distinguished by mentioning the letters الف, ب,… or a, b,… after the year of publication.
- Refer to non-Persian sources in the same language.
- If the book has more than three authors, after the name of the first author, the phrase "et al." should be written; A work that does not have the author's name should be referred to the name of the book; A work provided by an institution or organization should be referred to the name of the institution or organization.
- ORCID should be presented before the list (Times New Roman 11).
- Persian sources should be written with B zar 12, English sources with Times New Roman 11, and Arabic sources with B badr 12 and Hanging 1cm)
- The list of sources and references should be arranged alphabetically at the end of the article as follows:

Persian (B Lotus 14 Bold)

*** Book:**
Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). *Book title*. Name and Surname of the People Involved (proofreader, translator, Editor, etc.). Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (B Zar 12)
*** Article:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). Title. *Journal Name*. Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. Insert doi (B Zar 12)
*** Thesis/Dissertation:** Thesis/Dissertation: Surname, First Name. (Year of Publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation, University Name.
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article title. *Collection title*. Place of Publication: Publisher's Name.
(B Zar 12)
*** Websites:** Surname, First Name. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's title, Website's Name and Address. (B Zar 12)
References (Times New Roman 13 Bold)
*** Book:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of Publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (Times New Roman 11)
*** Article:** Surname, First Name's Initial, Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Year of publication). Title. *Journal Name.* Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. (Times New Roman 11)
* Thesis/Dissertation: Surname, First Name's Initial. (Year of publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation. University Name. (Times New Roman 11)
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article Title. *Collection Title*. Place of Publication: Publisher's Name. (Times New Roman 11)
* Websites: Surname, First Name's Initial. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's Title, Website's Name and Address. (Times New Roman 11)
The Latin translation of Persian sources should be given at the end of the References, and follow the standard format of Latin sources; [In Persian] should be added at the end of the source.

Contents

The Application of Intertexrual Semiotics to the Reading of Ungrammaticalities in a Ghazal by Hafez.....9-44
Hossein Salimi, Mojahed Gholami, Ahmad Jomehpour

The Word-Formation Potential of Persian Common Pronouns ...45-78
Zahra Mohammadian, Abbasali Vafaie, Sayed Ewazali Kazimi

The Communicative Functions of Expressive Silence in the Works of Rumi 79-115
Maryam Kaykhai, Mostafa Salari, Behrooz Rumiani

The Application of Cognitive Grammar in the Textual Analysis of Persian Prose Literary Texts: A Case Study of an Anecdote from Saadi's Golestan 117-157
Reza Refaee Ghadimi Mashhad

A Stylistic Comparison of Fani Kashmiri's Maṣdar al-Athar and Nezami Ganjavi's Makhzan al-Asrar.....159-198
Sepideh Sadat NajmAldini, Alireza Salehi, Farideh Mohseni Hanjani

Investigating Verbal Modality in the Seven Valleys of Attar's Mantiq al-Tayr with Particular Reference to the Subjunctive Mood.....199-235
Afsaneh Tajik Ghaleh Khajeh, Masoome Khodadadi Mahabad, Alireza Ghojezade

Literary Language Research Journal

The Application of Intertexrual Semiotics to the Reading of Ungrammaticalities in a Ghazal by Hafez

Hossein Salimi * Corresponding author, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran. *hsalimi@pgu.ac.ir*

Mojahed Gholami Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran. *mojahed.gholami@pgu.ac.ir*

Ahmad Jomehpour Faculty of Literature and Humanities. Persian Gulf University. Bushehr. Iran.*ahmadspgc@yahoo.com*

Article Type
Research Article

Article History
Submit:
13/2/2026
Revise:
23/5/2026
Accept:
7/9/2026

Keywords
Hafez, Riffaterre, semiotics, ungrammaticality, intertextuality.

Abstract
In Hafez's poetry, meaning is never definitively fixed but continually expands and is regenerated through the act of reading. Certain linguistic elements—often unfamiliar or rarely used words and constructions—disrupt habitual reading and play a decisive role in activating meaning, thereby pushing the reader beyond the boundaries of a single text. Drawing on Michael Riffaterre's intertextual semiotics, particularly the concepts of "ungrammaticality" and the "interpretant," and incorporating reader-oriented perspectives, this study examines two prominent instances of variant readings in one of Hafez's most celebrated ghazals (opening with "Del mīravad zi dastam" ["My heart slips from my grasp"]): the variant readings of *talkhvash* ("bitter-like") and the two variants *kishty-noshastigān* ("those seated in the boat") and *kishty-shikastigān* ("those whose boat has been wrecked").

Cite this Article: Salimi, H., Gholami, M & Jomehpour, A. (2026). The Application of Intertexrual Semiotics to the Reading of Ungrammaticalities in a Ghazal by Hafez. *Literary Language Research Journal, 4(13)*, 9-44. https://doi.org/10.22054/jrll.2026.91549.1233

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.91549.1233

1. Introduction

Semantic fluidity is fundamental to Hafez's poetry. Unfamiliar linguistic elements create interpretive gaps that push readers beyond the text, making polysemy the outcome of a linguistic process that connects the text to a network of other texts. The central problem addressed in this study is how orthographic and lexical variants activate meaning-production mechanisms and shape intertextual, polyphonic readings. The hypothesis is that certain variants—especially those involving rare forms—stimulate rather than obstruct reading, shifting it from a linear to an intertextual mode and producing plural yet equivalent readings. The study distinguishes the "preferred reading" of textual criticism from the "generative reading" produced through interpretation, without denying the value of philological approaches; rather, it offers a complementary perspective.

2. Literature Review

Socio-semiotic theory has been introduced to Persian-speaking scholars primarily through the work Shairi. Riffaterre's intertextual semiotic theory has attracted growing scholarly attention over the past two decades, notably in studies applying his framework to modern Persian poetry (e.g., Barakat & Eftekhari on Forough Farrokhzad; Nabilou on Nima Yushij). A small number of studies have also applied Riffaterre's model to Hafez's poetry (Ghasemzadeh & Fakhrou; Moradi; Moradi, Nemati, & Ghasemi). However, no prior study has specifically focused on ungrammaticalities in Hafez's poetry as interpretive elements guiding readers toward intertextual meaning-discovery—a gap this study aims to fill.

3. Methodology

This research adopts a descriptive-analytical method based on close, qualitative textual reading. Data were drawn from variant readings across different manuscripts and printed editions of the *Dīvān* of Hafez and analyzed through a linguistic-semiotic approach, supported by intertextual evidence from literary and religious texts. The theoretical foundation combines linguistics and semiotics: a word deviating from morphosyntactic norms may be classified linguistically as an anomaly, while semiotically it functions as a trigger for

intertextual reading. The study draws on Riffaterre's distinction between mimetic/referential reading and semiotic/intertextual reading, his concept of "significance" (the shift from the mimetic to a higher signifying level), and his adaptation of Peirce's notion of the "interpretant."

4. Findings and Discussion

The analysis of "talkhvash" reveals that its apparent grammatical irregularity (the suffix "-vash," normally used for visual rather than gustatory similarity) generates a chain of intertextual inquiry: parallel usages in Rumi's *Dīvān-i Shams*, historical orthographic conventions of merging adjacent homorganic consonants (as evidenced in early manuscripts and the *Farhang-i Jahangyry*), and dialectal evidence. Rather than resolving into a single "correct" reading, this process yields multiple valid interpretations ("talkh-vash" as a simile versus "talkh-khosh" as an oxymoron), each activated by different intertextual pathways. Similarly, "kishty-nishastigān" functions as an ungrammaticality whose unfamiliarity is resolved through intertextual recourse to Quranic imagery (Yunus 10:22), a pre-Hafezian verse attributed to Bakhtiyar Kaki, and cultural knowledge of seafaring traditions—while "kishty-shikastigān" derives its own legitimacy from Hafez's broader imagery of despair and helplessness. Both cases demonstrate that variant readings serve as semiotic thresholds that enable the coexistence of polyphonic, equally valid interpretations.

5. Conclusion

Variant readings in the *Dīvān* of Hafez are not merely a matter of textual criticism but a productive linguistic-semiotic mechanism central to meaning-making. Unfamiliar or rare forms operate as Riffaterrean ungrammaticalities that disrupt habitual reading and compel readers to activate intertextual networks spanning manuscripts, classical literature, and scripture. This process transforms passive reception into active interpretive engagement, reinforcing the semantic openness of Hafez's poetry and confirming that its polysemy arises from the dialectical interaction of text, reader, and activated intertextual networks.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

کاربست نشانه‌شناسی بینامتنی در خوانش نادستورزبانی‌های غزلی از حافظ

حسین سلیمی * نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. *hsalimi@pgu.ac.ir*

مجاهد غلامی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. *mojahed.gholami@pgu.ac.ir*

احمد جمعه‌پور گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. *ahmadspgc@yahoo.com*

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۳/۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۶/۱۶

کلیدواژه‌ها
حافظ، ریفاتر، نشانه‌شناسی، نادستورزبانی، بینامتنیت.

چکیده

اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ از مهم‌ترین عواملی است که در شکل‌گیری چندمعنایی و پویایی معنایی شعر او نقش دارد. با وجود اهمیت این موضوع، اغلب بررسی‌ها در سطح نسخه‌شناسی محدود مانده‌اند و پیامدهای زبانی و نشانه‌شناختی این اختلاف‌ها در فرایند معناسازی کمتر محل توجه قرار گرفته است. مسئلهٔ پژوهش حاضر این است که اختلاف‌های رسم‌الخطی و واژگانی چگونه می‌توانند سازوکارهای تولید معنا را در غزلی از حافظ فعال کنند و تا چه اندازه در ایجاد شبکه‌های بینامتنی و خوانش‌های متکثر نقش دارند. این پژوهش با تکیه بر نشانه‌شناسی بینامتنی ریفاتر به‌ویژه مفاهیمی چون "نادستورزبانی" و "تفسیر بینامتنی"، با بهره‌گیری از دیدگاه‌های خواننده‌محور دو مورد شاخص از اختلاف قرائت در غزلی از حافظ، یعنی ضبط‌های متفاوت "تلخوش" و دوگانهٔ "کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان"، را به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی بررسی می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد که صورت‌های نامأنوس، کم‌کاربرد، یا مهجور در مقام عنصر نادستورزبانی عمل کرده و با ایجاد وقفه در خوانش خواننده را به سوی فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتن‌ها سوق می‌دهند؛ شبکه‌ای که از نسخه‌های خطی قرون هشتم تا دوازدهم، تا متون ادبی کهن و آیات قرآن را دربرمی‌گیرد. این بینامتن‌ها نقش نشانه‌های تفسیری را ایفا کرده و امکان بازسازی مسیرهای متفاوت تأویل را فراهم می‌سازند. بر این اساس، اختلاف قرائت‌ها نه صرفاً یک مسئلهٔ نسخه‌شناختی، بلکه سازوکار زبانی-نشانه‌ای پویا در فرایند معناآفرینی است که با گشودن مسیرهای متعدد خوانش، به شکل‌گیری قرائت‌های هم‌ارز و چندآوا می‌انجامد. به بیان دیگر، تنوع ضبط‌ها در دیوان حافظ زمینه را برای بازتولید مداوم معنا در افق‌های دریافت گوناگون فراهم می‌کند و نشان می‌دهد که چندمعنایی شعر حافظ حاصل تعامل متن، خواننده، و شبکه‌ای از بینامتن‌هاست.

استناد به این مقاله: سلیمی، حسین، غلامی، مجاهد و جمعه‌پور، احمد. (۱۴۰۵). کاربست نشانه‌شناسی بینامتنی در خوانش نادستورزبانی‌های غزلی از حافظ، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۴ (۱۳)*، ۹-۴۴.
https://doi.org/10.22054/jrll.2026.91549.1233

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X -۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸ -۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

شعر حافظ متنی است که معنا در آن هرگز به‌صورت قطعی تثبیت نمی‌شود و همواره در فرایند خوانش امکان گسترش و بازتولید می‌یابد، این سیالیّت معنایی از ویژگی‌های بنیادین شعر او به‌شمار می‌رود. در این میان، برخی عناصر زبانی با برهم‌زدن خوانش عادتمند، نقش تعیین‌کننده‌ای در فعال‌سازی معنا ایفا می‌کنند. این عناصر که غالباً در قالب واژگان یا ترکیبات نامأنوس یا کم‌کاربرد ظاهر می‌شوند، خواننده را با وقفه‌ای تفسیری روبه‌رو می‌سازند و او را به جست‌وجوی معنا در فراتر از متن واحد سوق می‌دهند. بدین‌ترتیب، چندمعنایی در شعر حافظ صرفاً حاصل ابهام نیست، بلکه پیامد کنشی زبانی است که متن را به شبکه‌ای از متون دیگر پیوند می‌زند.

نشانه‌شناسی بینامتنی با این رویکرد که هر ساخت نامتعارف، گسست، یا "نادستورزبانی" می‌تواند یک "محرّک تفسیر" محسوب می‌شود، امکان تازه‌ای برای تحلیل این‌گونه ساخت‌های زبانی فراهم آورده است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی چگونگی کارکرد این اختلاف‌ها در سطح نشانه‌ای و نقش آن‌ها در شکل‌گیری خوانش‌های بینامتنی و چندآوایی است. بر این اساس، پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱) صورت‌های نامأنوس یا کم‌کاربرد در شعر حافظ چگونه می‌توانند در حکم نشانه‌های زبانی معنازا عمل کرده و خواننده را به فراخواندن بینامتن‌ها هدایت می‌کنند؟

۲) این خوانش‌های بینامتنی چه نسبتی با چندمعنایی شعر حافظ دارند؟

فرضیهٔ پژوهش آن است که برخی اختلاف قرائت‌ها (به‌ویژه در مواردی که با صورت‌های نادر زبانی همراه‌اند) نه مانع فهم، بلکه محرک خوانش‌اند و خواننده را از خوانش خطی به خوانش بینامتنی سوق می‌دهند. این فرایند به شکل‌گیری قرائت‌های متکثر اما هم‌ارز می‌انجامد.

ذکر این نکته ضروری می‌نماید که شایسته است میان دو ساحت یا مقولهٔ متفاوت ضبط

ارجح از حیث تصحیح انتقادی اشعار حافظ که سنت مألوف مبتنی بر مباحث نسخه‌شناسانه است، با ضبط مولد حاصل از تفسیر که در مقالهٔ حاضر از نگرگاه نظریات نشانه‌شناسی و خواننده‌محور مورد کنکاش قرار گرفته، تفکیک قائل گردید و نتیجهٔ پژوهش پیش‌رو به منزلهٔ نفی امکان بررسی‌های نسخه‌شناختی نبوده، بلکه منظر و دیدگاه دیگری را در عرض سنت جاری مطرح می‌نماید.

۲. پیشینهٔ پژوهش

نظریات نشانه-معناشناسی و کاربرد آن در ادبیات بیشتر از طریق تألیفات حمیدرضا شعیری نظیر مقالهٔ «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) و نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی (۱۳۹۵) به فارسی‌زبانان معرفی شده است. نظریهٔ نشانه‌شناسی بینامتنی[1] مایکل ریفاتر[2] نیز در یکی دو دههٔ اخیر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته و کسانی چون برکت و افتخاری در «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۹) و نبی‌لو در «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما» (۱۳۹۰) به معرفی نظریه و کاربست آن در آثار ادبی فارسی پرداخته‌اند. در آثار معدودی نیز به خوانش شعر حافظ با تکیه بر این نظریه پرداخته شده که از آن جمله می‌توان به قاسم‌زاده و فخرو در «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر» (۱۳۹۳) و مرادی در مقالات «کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت پیر ما گفت... از حافظ» (۱۴۰۰) و «کاربست الگوی خوانش نشانه‌شناسانهٔ مایکل ریفاتر در تفسیر غزل اگر آن ترک شیرازی... با تمرکز بر معنای عبارت "می باقی"» (۱۴۰۲) اشاره نمود؛ اما در خصوص آن‌چه

1. intertextual semiotics
2. Michael Riffaterre

مدّنظر ما در این مقاله است، یعنی تأکید ویژه بر نادستورزبانی‌های موجود در شعر حافظ و بهره‌گیری از آن‌ها به عنوان عناصر تفسیرگر و هدایت‌گر مخاطب به خوانش بینامتنی برای کشف معنا، تاکنون پژوهش ویژه‌ای صورت نگرفته است.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. روش و هدف پژوهش

روش این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر خوانش کیفی متن است. داده‌ها از بررسی اختلاف قرائت‌ها در نسخه‌های مختلف دیوان حافظ به دست آمده و با رویکرد زبانی‌ـنشانه‌شناختی و با اتکا به شواهد بینامتنی در متون ادبی و دینی تحلیل شده‌اند. هدف پژوهش حاضر اخذ این نتیجه است که برخی از اختلاف قرائت‌های منجر به عباراتی نامألوف در شعر حافظ را می‌توان با رویکرد نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر و با پذیرش آن‌ها به عنوان نمونه‌هایی از نادستورزبانی، در یک خوانش بینامتنی بررسی نمود و از آن به‌عنوان محرکی برای گذر از سطح معنا به دلالت‌پردازی و تفسیر نشانه‌شناسانه بهره برد.

۳. ۲. مبانی نظری

نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی دو حوزهٔ مکمل در تحلیل متون و تولید معنا هستند. نشانه‌شناسی به‌عنوان یکی از رشته‌های بنیادین مطالعات زبان و متن، از نیمهٔ دوم قرن بیستم توجه گسترده‌ای به بررسی چگونگی تولید معنا از طریق نشانه‌ها داشته است. نخستین گام‌ها در این حوزه به نظریهٔ سوسور[1] دربارهٔ زبان به‌عنوان نظام نشانه‌ای، و سپس به نظریه‌های پیرس[2] در مورد نشانه‌ها و علامت‌ها برمی‌گردد. سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها و هر نشانه‌ای را متشکل از یک "دالّ" (تصویر آوایی یا معادل نوشتنی آن) و یک "مدلول" (مفهوم یا معنی) می‌دانست»

1. F. Saussure
2. C. S. Peirce

(ایگلتون، ۱۴۰۳: ۱۳۳). پیرس نیز بر انواع نشانه‌ها و کارکردهای آن‌ها و سه‌گانهٔ نشانه، شیء، و تفسیرگر تأکید داشت. این بنیان‌های نظری زمینهٔ شکل‌گیری نشانه‌شناسی مدرن را فراهم کردند و راه را برای تحلیل‌های پیچیده‌تر در حوزهٔ ادبیات و متون فرهنگی هموار ساختند. تحولاتی که از دههٔ هفتاد به بعد در حوزهٔ مطالعات نشانه‌شناسی، به‌ویژه در فرانسه رخ داد، سبب گردید تا نشانه‌شناسی بر فرایند تولید و دریافت معنا متمرکز باشد. نشانه-معناشناختی به‌عنوان علم از یک‌سو تأمین‌کنندهٔ نظریهٔ ادبی و از سوی دیگر آبشخور روش مطالعهٔ ادبی است (شعیری، ۱۳۹۸: ۴).

ترکیب دو نظریهٔ زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی امکان تحلیل متون را هم در سطح ساختار زبانی و هم در سطح معنایی فراهم می‌کند. برای مثال، واژه‌ای که از هنجارهای صرفی-نحوی فاصله دارد، می‌تواند در سطح زبان‌شناسی به‌عنوان ناهنجاری شناخته شود و در سطح نشانه‌شناسی به‌عنوان محرکی برای خلق معنا و فعال‌سازی خوانش بینامتنی عمل کند. با تلفیق نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی، فرایند خلق معنا یک فرایند زبانی و نشانه‌شناسانهٔ پیوسته خواهد بود.

در وهلهٔ بعد، باید از بینامتنیت[1] سخن گفت. بینامتنیت از کشفیات بزرگ قرن بیستم است که نگرش نوینی در زمینهٔ رابطهٔ عناصر کهکشان متن‌ها ارائه می‌دهد و به تعامل و جاذبهٔ میان‌متنی می‌پردازد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۱۲) و زمانی اتفاق می‌افتد که هر متنی با تغییر و نفوذ متنی دیگر در خود شکل گیرد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۲۵). ژولیا کریستوا[2] برای نخستین‌بار در سال ۱۹۶۶م. مفهوم بینامتنیت را معرفی کرد تا نشان دهد که هیچ متن ادبی به‌طور مستقل معنا تولید نمی‌کند و فهم متن وابسته به شبکه‌ای از ارجاعات به دیگر متن‌ها و دانش فرهنگی خواننده است. بینامتنیت مطالعهٔ این شبکه‌ها و تأثیر آن‌ها بر خوانش و تولید معنا را ممکن می‌سازد و به

1. intertextuality
2. J. Kristeva

ما کمک می‌کند رابطهٔ متن با فرهنگ، سنت ادبی و دانش جمعی را درک کنیم. نظریات کریستوا را وارث و تحت تأثیر اندیشه‌های زبان‌شناس روس، میخائیل باختین[1] و بحث گفتگومندی[2] و چندآوایی[3] او می‌دانند. باختین، بدون این‌که هیچ‌گاه از واژهٔ بینامتنیت استفاده کرده باشد، در نظریهٔ گفتگومندی خود متن را مجموعه‌ای از صداها و گفتمان‌های متعامل می‌بیند که در تعامل با دیگر متن‌ها و بافت‌های اجتماعی شکل می‌گیرد و معنای آن تنها از طریق این تعامل‌ها تحقق می‌یابد (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۶۹).

بینامنیت از همان آغاز دارای دو جریان و محور متمایز پژوهشی گردید؛ نخست جریانی که بیشتر به بینامتنیت تولید متمایل بود و دوم جریانی که بیشتر به بینامتنیت خوانش تمایل و گرایش داشت. جریان نخست را کریستوا و جریان دوم را بارت[4] نمایندگی می‌کردند (همان: ۲۳۴). یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای بارت، بیامتنیت خوانشی و دریافتی است که در شکل‌گیری و توسعهٔ برخی آرای وی همچون خوانش و مرگ مؤلف تأثیرگذار بود. مسیر و جریان نوینی که او گشود توسط دیگران از جمله نشانه‌شناس امریکایی-فرانسوی، مایکل ریفاتر، ادامه یافت. ریفاتر که نظریات خود را در آثار گوناگونی از جمله کتاب نشانه‌شناسی شعر (1978) و مقالات «نشانه‌شناسی بینامتنی: مفسر» (1979) و «توهم ارجاعی» (1982) مطرح کرده است، با تأکید بر شکل‌گیری معنا در فعل خواندن، توانست با استفاده از دو آبشخور نشانه‌شناسی اروپایی و آمریکایی موضوع بینامتنیت را از مباحث صرفاً نظری به حوزهٔ کاربردی و نقد گسترش دهد. رویکرد ریفاتر بیش از دیگر محققان برجستهٔ بینامتنیت بر بلاغت ادبی و به‌ویژه شعریّت بنا شده است. از دیدگاه او، فهمِ معنای شعر مستلزم تلاش خواننده برای رمزگشایی از شبکه‌ای درهم‌تنیده از نشانه‌هایی است که جایگزین مصداق‌ها و

1 . M. Bakhtin
2 . the dialogic principle
3 . polyphony
4. R. Barthes

مدلول‌های مورد نظر شاعر شده‌اند (پاینده، ۱۴۰۱: ۱۸). ریفاتر به خواننده به‌منزلهٔ عاملی بسیار مهم در فرایند خوانش نقادانهٔ متن توجه می‌کند و ازهمین‌روست که برخی بینامتنیتِ خوانشی او را به سبب قرابت بوطیقای آن به نظریه‌های دریافت و خواننده‌محور "**بینامتنیت دریافت**" نیز نامیده‌اند (Gignoux, 2005: 2).

ریفاتر با تفکیک دو نوع خوانش محاکاتی/ارجاعی و نشانه‌ای/بینامتنی، بر ضرورت استفاده از نوع دوم خوانش برای متون شعری تأکید ورزیده و انتقال یک نشانه از سطح محاکاتی کلام به سطح عالی‌تر دلالت را "نشانه‌پردازی" می‌نامد (پاینده، ۱۴۰۱: ۲۰). وی با وام‌گیری اصطلاح "تفسیرگر" از نظریات استاد خود، پیرس، و بسط‌دادن مفهوم آن تفسیرگر را نشانه‌ای می‌داند که رابطهٔ میان یک نشانه و نشانهٔ دیگر را توضیح داده و این‌گونه بر ارتباط بینانشانه‌ای و بینامتنی تأکید می‌ورزد (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۹). ریفاتر برای اختلال‌های نشانه‌ای که از هنجارهای زبانی یا انتظارات بافتی فاصله دارند و خواننده را برای تفسیر خود به‌ناچار از سطح خوانش محاکاتی به سطح بالاتر خوانش سوق می‌دهند، اصطلاح "نادستورزبانی" را به کار می‌برد. نادستورزبانی‌ها شامل واژگان یا ترکیب‌هایی هستند که از قواعد معمول زبان فاصله می‌گیرند و با ایجاد متنی گنگ، نامفهوم و در یک کلام غیرمحاکاتی، خواننده را به فعالیت شناختی و تفسیرگری هدایت می‌کنند. این اختلال‌ها به‌عنوان محرک‌ها و ابزارهای زبانی و نشانه‌شناسانه عمل می‌کنند و خواننده را با سوق‌دادن به خوانش نشانه‌ای، به جستجوی شبکه‌های بینامتنی و خلق نشانهٔ تفسیری وادار می‌سازند و با بازخوانی متن بر اساس ساختارهای نشانهٔ زیربنایی آن، تناقضشان برطرف می‌شود (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۶). برای مثال، یک واژه با صرف غیرمعمول ممکن است خواننده را مجبور کند به قواعد صرفی و نمونه‌های مشابه در متون دیگر رجوع کند تا معنا را بازسازی کند، که این همان فعال‌سازی خوانش بینامتنی است. رابطهٔ متن و بینامتن، و نیز دستورزبان و نادستورزبان نزد ریفاتر چنان درهم‌تنیده است که جدایی‌ناپذیر می‌نمایند. او برای شناخت یک نادستورزبانی به خوانش متن‌های دیگر (بینامتنی) روی می‌آورد. فقط در چنین خوانشی است که خواننده-منتقد درمی‌یابد که

عنصری که در سطح نخستین به صورت نادستورزبان تجلی یافته، در سطح دوم خوانش به صورت دستور زبان خودنمایی کرده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴: ۲۴۴ ـ ۲۴۵).

۴. یافته‌ها

شعر حافظ از منظر زبان‌شناختی متنی است که در لایه‌های مختلف واجی، صرفی، نحوی و واژگانی قابلیت بالایی برای تولید معنا دارد. بخشی از این چندمعنایی به ساختارهای بلاغی و نحوی شعر حافظ بازمی‌گردد؛ اما لایه‌ای دیگر از این قابلیت نه در ساخت زبان طبیعی، بلکه در بیرون از متنِ تثبیت‌شده و در تاریخ نظام نوشتاری متن و تحول رسم‌الخط فارسی شکل گرفته است. این تفاوت‌ها که خانلری بخشی از آن‌ها را ناشی از دگرگونی‌های رسم‌الخط و بخشی دیگر را معلول نامأنوس‌بودن برخی واژگان یا اصطلاحات برای کاتبان و جایگزینی واژه‌های مهجور با معادل‌های مألوف‌تر دانسته (حافظ، ۱۳۷۵: ۲/ ۱۱۲۲) در عمل بر مسیر خوانش تأثیر گذاشته و امکان قرائت‌های چندگانه را پدید آورده‌اند. این نقاط اختلاف را از منظر نشانه‌شناسی متن می‌توان در شمار سادگی‌های زبانیِ به‌ظاهر "نابهنجار" یا همان نادستورزبانی‌هایی دانست که جریان خوانش را متوقف کرده و خواننده را ناگزیر از فعال‌کردن سازوکار تأویل می‌کنند. از همین‌جاست که فاصلهٔ یک حرف، شکل یک واژه یا ضبطی که در نسخه‌ای کهن آمده و در دیگری حذف شده است، به نشانه‌ای محرک تبدیل می‌شود؛ نشانه‌ای که خواننده را وادار می‌کند برای پرکردن خلأ معنایی به شبکه‌ای گسترده‌تر از نشانه‌ها رجوع کند.

در اینجا نشانه‌شناسی بینامتنی و بینامتنیتِ خوانشی معنا پیدا می‌کند: مراجعه به دیگر نسخه‌های خطی، بررسی ضبط‌های متنی در سده‌های مختلف، و حتی رجوع به کاربردهای مشابه یک واژه در متون ادبی هم‌دوره یا پیش از حافظ که نه صرفاً روش نسخه‌شناختی، بلکه صورت عملی همان فرایند بینامتنی است که ریفاتر آن را بخشی از بازآفرینی معنا توسط خواننده می‌داند. خواننده با مقایسهٔ نسخه‌ها و شاهدگیری از متون موازی، ساخت معنایی واژهٔ مورد اختلاف را بازمی‌سازد؛ به بیان نشانه‌شناسانه معنا در شبکه‌ای از نشانه‌ها شکل می‌گیرد، نه

در یک ضبط منفرد. بدین‌ترتیب، اختلاف قرائت‌های موجود در دیوان حافظ را می‌توان به‌عنوان گلوگاه‌های تحلیل زبان‌شناختی در نظر گرفت؛ نقاطی که نشان می‌دهند چگونه یک تفاوت کوچک در سطح نوشتاری واژه، می‌تواند مسیرهای متفاوتی از تفسیر را فعال کند.

در ادامه با اتکا به این رویکرد، دو مورد از اختلاف‌های کتابتی- قرائتی مشهور در یکی از غزل‌های حافظ بررسی خواهد شد تا روشن شود چگونه دگرریخت‌های نوشتاری به‌منزلهٔ محرک‌های نشانه‌ای، سازوکار بینامتنی خوانش را فعال کرده و به چندمعنایی ساخت‌یافتهٔ شعر حافظ دامن می‌زنند. غزلی با مطلع:

دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را/ دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا/

در این غزل با دو واژهٔ غریب و نامألوف مواجهیم که همین نامأنوسی و غرابت تبدیل به محل به دوتا از مشهورترین اختلاف قرائت‌های دیوان حافظ شده است.

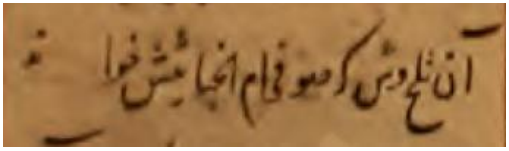
۴. ۱. آن تلخوش...

آن تلخوش که صوفی امّ‌الخبائثش خواند اَشهی لنا و اَحلی من قُبلة العذارا

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲)

به گواهی دفتر دگرسانی‌ها، این غزل را ۳۸ نسخه از ۵۰ نسخهٔ خطی قرن نهمی مورد استفاده نیساری روایت کرده‌اند که در سه نسخه به جای **آن تلخوش**، **بنت‌العنب** (در یک نسخه نیز "ماءالعنب" و در نسخه‌ای دیگر "آن تلخ‌می") ضبط شده است (نک. نیساری، ۱۳۸۵: ۱۰۰). علاوه بر نسخ مورد استفادهٔ نیساری، در نسخهٔ کتابت‌شده به ۸۰۱ ق. نیز متن مصراع با ضبط مشهور موافق است (حافظ، ۱۴۰۱: ۵).

تصویر ۱. ضبط "تلخوش" در نسخهٔ مورخ ۸۰۱ ق.



از میان مصصحان معاصر تنها خانلری (۱۳۷۵: ۲۶) و جلالی‌نایینی- نورانی‌وصال (۱۳۷۲: ۶۴) بیت را به صورت «بنت‌العنب که زاهد ام‌الخبائثش خواند ...» ضبط نموده‌اند. خانلری در توجیه ضبط انتخابی خود آورده است: «ترکیب "تلخ‌وش" غریب است، زیراکه پسوند "وش" برای همانندی دیدنی‌هاست نه چشیدنی‌ها، و من مورد مشابه این ترکیب را جای دیگر ندیده‌ام» (حافظ، ۱۳۷۵: ۱۱۶۰).

این اظهارنظر خانلری از همان نخستین سال انتشار دیوان مصحح وی در ۱۳۶۲ش، قاطبهٔ حافظ‌پژوهان را به موضع‌گیری نسبت به خود واداشت (ازجمله زریاب خویی، ۱۳۹۵: ۱۰۳؛ اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۷۴؛ هروی، ۱۳۶۳: ۲۰۰؛ زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۳۶۵). برخی نیز چون شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۷: ۳۵-۳۶) و راستگو (۱۳۹۵: ۲۰۱) اصل هر دو ضبط (بنت‌العنب و تلخ‌وش) را متعلق به حافظ دانسته و آن را مصداق یکی از دست‌کاری‌های هنری وی در اشعار خود دانسته‌اند.

ایراد و اشکال دکتر خانلری مورد توجه دیگر حافظ‌پژوهان نیز واقع گردیده است. نگارندهٔ حافظ‌نامه بدون اشاره‌ای به ضبط متفاوت خانلری، غرابت پسوند "وش" برای بیان طعم "تلخ" را از نظر دور نداشته است (خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۱۳۰). وی البته در جایی دیگر برای توجیه این غرابت به صنعت حس‌آمیزی متوسل شده و آن را بی‌اشکال دانسته است (همان: ۱۴۳۲).

نویسندهٔ شرح شوق نیز با آنکه خود ضبط خانلری را برگزیده، بیتی از مولانا (ای جان شیرین تلخ‌وش، بر عاشقان هجرکش / در فرقت آن شاه خوش، بی‌کبر با صد کبریا) را به‌عنوان شاهدی برای کاربرد این لفظ در متون دیگر مورد اشاره قرار داده است (حمیدیان، ۱۳۹۲: ۷۹۴-۷۹۵).

شفیعی‌کدکنی نیز با ذکر شواهدی میدانی از کاربرد پسوند وش برای توصیف طعم در لهجهٔ زادگاه خود، کدکن، در ردّ اشکال خانلری کوشیده است (۱۳۹۷: ۳۶).

هروی پس از ایراد زیبایی‌شناسی که از ضبط خانلری گرفته، در پاسخ به سخن او دربارهٔ غریب‌بودن پسوند "وش" برای تلخ، این توجیه غریب‌تر را آورده است: «لفظی که در این ترکیب از مرزِ معنی خود تجاوز کرده پسوند "وش" نیست، بلکه صفت تلخ است که چشیدنی است و معنای دیدنی افاده کرده و در این معنی با "وش" ترکیب شده است؛ و چه بسیار چشیدنی‌های دیگر هم شاید به مناسبت حالت انعکاسی که در چهره ایجاد می‌کنند، معنای دیدنی می‌گیرند، چنان‌که گفته می‌شود: فلانی چهرهٔ تلخی دارد یا ترش‌رو است» (۱۳۶۳: ۲۰۰).

توجیه دیگری بر استفاده غریب‌گونهٔ حافظ از این پسوند را زرین‌کوب نوشته است که آن را تصویری بدیع و متضمّن تصور رنگ تلخ در ذهن شاعر دانسته است (۱۳۷۴: ۳۶۵).

توجیهاتی که علی‌رغم کوشش بسیار هنوز نتوانسته‌اند برای اِشکال خانلری پاسخی که قاطع دعوا باشد، ارائه دهند. اشکالی که حتی در یادداشت‌های علامه دهخدا نیز می‌توان ردّی از آن یافت (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۳۱۸۹/۱۵).

همایون‌فرخ در دیوان حافظی که مدعی است بر اساس نسخهٔ خطی مورخ ۸۰۵ ق تدوین نموده، عبارت آغازین بیت مورد بحث را به گونه‌ای کاملاً متفاوت با تمامی دیوان‌های دیگر و حتی متفاوت با تمامی پنجاه نسخهٔ اساس نیساری در دفتر دگرسانی‌ها به شکلی دیگر ثبت کرده است: «آن تلخ خوش که صوفی ام‌الخبائثش خواند...» (همایون‌فرخ، ۱۳۷۱: ۱۱) و در مقدمهٔ دیوان شاعر ساحر چنین اظهار نظر نموده است:

«اما دربارهٔ ترکیب تلخ‌وش که استاد دکتر خانلری آن را صحیح ندانسته‌اند، به استحضار می‌رساند که "تلخ‌وش" ترکیب صحیحی است زیرا "وش" تنها پساوند نیست، بلکه به صورت واژهٔ مستقل و مجرد به معنی خوب و خوش و سره و بی‌غش هم کاربرد دارد. سنایی غزنوی هم آن را به معنی خوش به کار برده است:

باد گرچه خوش آمد و دلکش / بر حدث بگذرد نباشد وش.

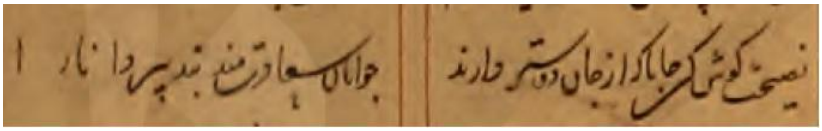
بنابراین تلخ‌وش به معنی آن تلخ سره و پاک و بی‌غش و خَش (خوش) جای ایراد و اشکال ندارد و اما اصولاً در شعر حافظ تلخ‌وش نیست و این ترکیب تحریف تلخِ‌خوش است و حافظ در بیت دیگرش نیز شراب را تلخ خوش به کار برده است: بادهٔ گلرنگ تیز تلخ خوش‌خوار سبک» (همان: هشتاد و چهار).

این قرائت شاذ توسط سیدمحمد راستگو مورد توجه جدی قرار گرفته است:

«تلخ‌وش ترکیبی تشبیهی و فراهم‌آمده از "تلخ" و پسوند "وش" نیست تا به چنین نگر و نظرهایی نیاز باشد؛ بل‌که دور نیست دگرگون‌شدهٔ "تلخِ خوش" یا "تلخ‌خوش" باشد که به شیوهٔ پیشینیان، پیوسته و سرِهم نوشته شده و با ننوشتن یکی از دو "خ" به گونهٔ "تلخوش" درآمده است. و این شیوهٔ نوشتار یعنی دو واژهٔ پیاپیِ هم‌پاغاز را که حرف پایانی واژهٔ نخست با حرف آغازین واژهٔ دوم یگانه یا هم‌آوا (قریب‌المخرج) است، پیوسته نوشتن، و دو حرف پایانی و آغازی یگانه را چون حروف مشدّد انگاشتن و تنها یکی از آن‌ها را نوشتن، میان نسخه‌نویسان گذشته به گونهٔ شیوه‌ای رسم‌الخط و نگارش روایی داشته» (۱۳۹۵: ۲۷۰-۲۷۱).

برای تقویتِ این حدسِ رسم‌الخطی برای مثال در نسخهٔ خطی مورخ ۸۰۱ق. نیز مشاهده می‌کنیم که عبارت "دوست‌تر" در مصراع «نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند» به همین سیاق حذف یکی از حروف مشترک واژه‌های هم‌پاغاز، به صورت «نصیحت گوش کن جانا که از جان دوستر دارند» کتابت شده است (نک. حافظ، ۱۴۰۱: ۵).

تصویر ۲. ضبط "دوستر" به‌جای دوست‌تر در نسخهٔ مورخ ۸۰۱ ق.



ردپای چنین قاعده‌ای در رسم‌الخط فارسی را در فرهنگ جهانگیری (متعلق به اوایل سدهٔ یازدهم هجری) نیز می‌توان جستجو کرد: «هرگاه دو کلمه را با هم ارتباط دهند و حرف آخر

کلمهٔ اول و حرف اول کلمهٔ آخر از یک جنس باشد، یا آن حروف را با هم قرب مخرج باشد، حرف آخر کلمهٔ اول را حذف کنند یا ادغام نمایند. علامت حذف آن است که آن کلمه مخفف باشد، و ادغام آن‌که مشدّد بود» (انجو شیرازی، ۱۳۵۱: ۵۳).

شاید یکی از معروف‌ترین و متداول‌ترین واژه‌های مستعمل امروزی که به همین سیاق ساخته شده، **قندان** است که علی‌القاعده باید محصول حذف یکی از دال‌های پیاپی در **قنددان** باشد. هم‌چنین اصطلاح ریاضی "یکان" که از حذف یکی از دو واج قریب‌المخرج ک/گ در "یک‌گان" (به سیاق دوگان، سه‌گان و...) ساخته شده‌است. اگر با قیاس مثال‌های یادشده به سراغ عبارت محل بحث خود برویم، شاید نیازی نباشد که همچون راستگو این گمانه را مطرح نماییم که کاتبان نخستین این عبارت را "تلخوش" نوشته ولی "تلخِ خوش" یا "تلخ‌خوش" می‌خوانده‌اند؛ چراکه به گواه نویسندهٔ فرهنگ جهانگیری می‌توان این‌گونه نیز فرض نمود که در این عبارت یکی از حروف مشترک "خ" (هم در نوشتار و هم در خوانش) طبق قاعده حذف شده و عبارت حاصله به همان صورت نوشتاری خود "تَلخوش" خوانده می‌شده و از آن استفادهٔ معنی "تلخ‌خوش" می‌گردیده است. هم‌چنان‌که به‌عنوان مثال امروزه از تلفظ **قَندان** افادهٔ معنی **قنددان** می‌کنیم. حتی می‌توان گامی نیز فراتر نهاد و با توجه به شکل متفاوت قرائت واژهٔ "خوش" در ازمنهٔ قدیم‌تر (خوَش/ خَش) قرائت صحیح آن را "**تَلخوَش**" فرض نمود. مراد سخن آن‌که شاید برخلاف تصور و حدس راستگو که تلخ‌خوش «نخست به همان شیوهٔ کتابت، به تلخُوش (با ضم خ) تغییر چهره داده، و بعدها با منسوخ‌شدن آن شیوهٔ کتابت به غلط تلخوش (با فتح واو) تلفظ شده و همین تلفظ غلط رواج پیدا کرده»، از همان آغاز ادغام توأمان کتابت و قرائت به صورت "**تلخوَش**" خوانده می‌شده و شاید به همین دلیل نیز هم‌زمان استفادهٔ دو معنای تلخ‌خوش و تلخوش می‌کرده است.

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت که در قرائت نخست و مشهور "تلخوش" تصویرسازی

مبتنی بر تشبیه است: شراب "تلخ‌مانند" است، یعنی طعمی شبیه تلخی دارد. بار معنایی بیشتر بر وجه "تلخیِ ظاهری" تأکید می‌کند و از حیث زبان رنگی از غرابت دارد که می‌تواند در ذهن خواننده اثرگذار باشد؛ اما در قرائت دیگر "تلخ‌خوش" یک ترکیب متناقض‌نماست؛ جمع تلخی و خوشی در یک واحد زبانی، هم‌زمانی لذت و رنج را بازمی‌تاباند. این تعبیر بار معنایی غنی‌تری دارد و به سنت دیرینهٔ زبان فارسی در کنارهم‌آوردن اضداد نزدیک‌تر است. هم‌چنین با مضمون بیت که شراب را علی‌رغم نکوهش صوفیان، شیرین‌تر از بوسهٔ دخترکان جوان معرفی می‌کند، هماهنگ‌تر است.

٤. ٢. کشتی‌نشستگانیم ...

کشتی‌نشستگانیم، ای باد شرطه برخیز باشد که باز بینیم دیدار آشنا را

(حافظ، ۱۳۹۶: ۲)

علی‌رغم شهرت این اختلاف، اجماعی نسبی میان مصححان و تدوین‌گران دیوان حافظ بر سر آن به دست آمده و عملاً به‌جز قدسی (۱۳۸۷: ۷۰)، خرمشاهی-جاوید (۱۳۹۶: ۲)، شاملو (۱۳۹۲: ۲)، معین (۱۳۹۹: ۲۹) و البته سودی (۱۳۶۶: ۴۱)، همگی قرائت "کشتی‌شکستگانیم" را ترجیح داده‌اند. سودی به‌عنوان یکی از پیشگامان در برگزیدن قرائت "کشتی‌نشستگان" آن را «طایفه‌ای که کشتی‌شان در دریا نشسته، یعنی حرکت نمی‌کند» معنا کرده است (همان‌جا).

به لحاظ بررسی نسخه‌شناسی در میان نسخ خطی قرن نهمی از اشعار حافظ، تنها یکی از نسخه‌های متعلق به کتابخانهٔ ملی پاریس (کتابت‌شده در ۸۸۹ق) قرائت "کشتی‌نشستگانیم" را ثبت کرده است و اکثر نسخه‌های خطی حاوی این قرائت، از قرن دهم به بعد کتابت گردیده‌اند، از جمله نسخه‌ای متعلق به نیمه دوم سدهٔ دهم که محل رجوع مسعود فرزاد در جامع نسخ حافظ بوده است (نک. فرزاد، ۱۳۴۷: ۴). همچنین در نسخه‌ای خطی مکتوب به تاریخ ۹۲۶ق (۸۹۹ش) محفوظ در دانشگاه پرینتسون امریکا "کشتی‌نشستهاییم" ضبط شده

است. البته تدوین‌گر دیوان شاعر ساحر نیز در نسخه‌ای که مدعی است به ۸۰۵ق تعلق دارد، "کشتی‌نشسته‌هائیم" خوانده (همایون‌فرخ، ۱۳۷۱: ۱۱) ولی ظاهراً اصالت تاریخ کتابت این نسخه به تأیید اهل فن نرسیده است (نک. راستگو، ۱۳۹۵: ۲۹۱).

تصویر ۳. ضبط کشتی‌نشستهاییم در نسخهٔ مورخ ۹۲۶ق



یکی از سرشناس‌ترین حامیان قرائت "کشتی‌نشستگان" هاشم جاوید است که ضمن اشاره به اینکه «دریانوردان و کشتی‌نشینان همیشه وزش باد موافق دائمی را از بخت بلند می‌دانسته و آن را به دعا آرزو می‌کرده‌اند تا به سلامت به ساحل مقصود برسند» (۱۳۹۸: ۱۵۱)، و نیز اینکه «در کشتیِ شکسته که دکل‌ها افتاده و بادبان‌ها گسسته، باد رهاننده نیست، کُشنده هم هست» (همان: ۱۵۲) بیت را با اشاره به آیه ۲۲ سورهٔ یونس (هوالذی یسیرکم فی البر والبحر حتی إذا کنتم فی الفلک و جرین بهم بریح طیبه و فرحوا بها ... اوست که شما را در خشکی و دریا می‌گرداند تا آن‌گاه که در کشتی باشید و بادی خوش کشتی را براند و شادمان شوید) و بیان «ساختن ترکیب "کشتی‌نشستگان" از جمله «اذا کنتم فی الفلک» و آوردن "باد شرطه" یعنی باد موافق، به جای "ریح طیبه" که باد خوش است و گرداندن "جرین" به برخیز» از مصادیق

تأثیرپذیری خواجهٔ رندان از قرآن دانسته است (همان: ۱۵۳).

از دیگر قائلین این قرائت الهی قمشه‌ای است که ضمن ردّ توجیهات هواداران قرائت دیگر، بیت شعری را نیز به‌عنوان شاهد مدعای خود فراخوانده است: «شاعری به نام خواجه بختیار کاکی (به نقل از حواشی نسخهٔ فریدون میرزا) پیش از حافظ گفته است: (کشتی‌نشسته‌ایم، نه بر تخته‌پاره‌ایم / ای باد شرطه بهر چه استاده‌ای؟ بیا!) و این بیت تردید نمی‌گذارد که باد شرطه برای کشتی شکسته و آن‌کس که بر تخته‌پاره‌ای نشسته است، سود ندارد؛ اما می‌تواند کشتی‌نشستگان را به دیدار یار آشنا برساند» (۱۳۹۶: ۱۱).

خرمشاهی که در تصحیح مشترک دیوان حافظ با هاشم جاوید (۱۳۸۷) و تحت تأثیر دیدگاه وی قرائت "کشتی‌نشستگانیم" را (آن هم برخلاف تمامی مراجع کتاب و با زیرپانهادن اصول قرائت‌گزینی خویش) برگزیده است، خود پیش از این هم در ذهن و زبان حافظ (۱۳۶۱) و هم در حافظ‌نامه (۱۳۶۷) از قرائت دیگر پشتیبانی کرده و ایراد قرائت "نشستگان" را در بی‌تصویری و بی‌تحرکی آن دانسته بود که «با این روایت شعر از "شعریت" می‌افتد» (خرمشاهی، ۱۳۹۹: ۱۴۶-۱۴۷).

مسعود فرزاد نیز که اصولاً عبارت "کشتی‌نشستگان" را از لحاظ ادبی نافصیح و از نظر دستور زبان فارسی مغلوط می‌داند، پس از مقایسهٔ ساختار بیت با مصراع نخست بیت مطلع که از دو نیمهٔ بیان **گرفتاری** (دل می‌رود ز دستم) و **استمدادطلبی** (صاحب‌دلان خدا را) تشکیل شده، این اِشکال را مطرح می‌کند که قرائت **کشتی‌نشستگان** «حاکی از هیچ‌گونه گرفتاری و احتیاج به کمک نیست» (فرزاد، ۱۳۴۹: ۹).

نویسندهٔ مهر حافظ نیز با ذکر مثال‌هایی از حافظ و دیگر متون فارسی که در آن‌ها واژهٔ "شکسته" به معنای "پیر و افسرده و فرسوده" به کار رفته، نتیجه گرفته است که صفت مرکّب "**کشتی‌شکسته**" به‌معنای سرنشین کشتی کهنه و فرسوده است ومعنایی است کاملاً متناسب با سایر ارکان و اجزای جمله‌های دو مصراع (خجندی‌مقدم، ۱۴۰۱: ۵۲-۵۳). آخرین دیدگاهی

که نقل خواهیم نمود، نگاه حمیدیان در شرح شوق است که هر دو قرائت را برخوردار درجاتی از صحت دانسته است:

«کشتی‌شکستگان- کشتی‌نشستگان: هر دو، هریک به اعتباری موجه است، و تفاوت در تصویر است: اوّلی نشان‌دهندهٔ آن است که طالبان دیدار، رهسپار دریا (ی عشق) شده‌اند و در میان راه شاید از آن روی که تمهیدات سفر را به درستی صورت نداده و لاجرم گرفتار طوفان خوف و خطرهای طریق شده‌اند، کشتی‌شان درهم شکسته و مذبوحانه به تخته‌پاره‌های آن چنگ زده‌اند. دومی عده‌ای را در آغاز راه تصویر می‌کند که در کشتی نشسته و منتظر وزش باد موافق برای حرکت‌اند. ضبط اول طبعاً تأکید و مبالغه‌ای در درماندگی دارد، اما هر دو در یک چیز مشترکند و آن مدد و جذبه و کششی است از جانب یار یا عوالم مغیباتِ مربوط به او، که نماد "باد شرطه" بیانگر آن است. فرق در این است که آیا پس از گرفتاری به آن عامل مددکار متوسل شده باشند یا از همان آغاز طریق و سلوک آن را لحاظ کرده باشند (۱۳۹۲: ۷۸۵).

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت در قرائت "**کشتی‌شکستگانیم**" عاشقان یا سالکان در مقام کشتی‌شکستگانی تصویر شده‌اند که پس از طوفان و شکستگی کشتی بر تخته‌پاره‌های امید خود مانده و تمام چشم‌شان به "باد شرطه" است تا شاید از مرگ و غرقاب نجات یابند. این خوانش از بار استعاری و عاطفی شدیدی برخوردار است؛ حالت استیصال، عجز و ناتوانی، و در عین حال امید به نیروی غیبی در یک قاب فشرده جمع شده است. حافظ بارها وضعیت عاشق را به درماندگی و اضطرار تشبیه کرده است و این تصویر همسو با سایر مضامین دیوان است. استفاده از اغراق، کنایه و تصویرسازی دراماتیک باعث می‌شود بیت به‌یادماندنی و پرطنین باشد. "**کشتی‌شکستگی**" استعاره‌ای قدرتمند از فناپذیری انسان در برابر طوفان عشق و سرنوشت است.

در قرائت "**کشتی‌نشستگانیم**" عاشقان در کشتی‌ای سالم اما متوقف تصویر می‌شوند که

حرکت‌شان تنها با وزیدن باد شرطه آغاز خواهد شد. این تصویرکه بیشتر بر انتظار، تعلیق و چشم‌داشتِ یاری از بیرون دلالت دارد تا بر درماندگی مطلق، تصویری واقع‌گراتر و آرام‌تر است، با زندگی دریانوردان و سنت بادهای موسمی تناسب دارد، و پیوند آشکاری نیز با آیات قرآنی دارد (یونس/۲۲: «جرین بهم بریح طیبه»). هم‌چنین با تجربهٔ تاریخی ایرانیان از سفرهای دریایی قابل‌فهم است؛ عنصر "انتظار" در این قرائت پررنگ است، نوعی تعلیق معنایی ایجاد می‌کند که جذابیت خاصی دارد هرچند از شدت درام و فاجعه‌آمیزی قرائت دیگر بی‌بهره است. به عبارت دیگر، قرائت "**شکستگان**" بار حسی و عاطفی بیشتر، شدت، و اضطراب را منتقل می‌کند و در مقابل قرائت "**نشستگان**" نیز بُعد تاریخی، قرآنی و واقع‌گرایانه دارد و بر تعلیق و امید تأکید می‌کند.

۴. ۳. تحلیل نشانه‌شناسانه-بینامتنی نادستورزبانی تلخوش

پدیدهٔ اختلاف قرائت در واژه‌هایی مانند **تلخوش** (با صورت‌های متنوعی همچون تلخ‌خوش، تلـخ‌وش، یا ضبط‌های فشرده و گسستهٔ دیگر) از نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد کوچک‌ترین تفاوت در سطح نوشتاری چگونه می‌تواند سازوکاری پیچیده از تولید معنا را در شعر حافظ فعال کند. این دگرخوانی‌ها تنها تفاوتی نسخه‌شناختی یا محصول شیوه‌های مختلف کتابت نیستند؛ بلکه در سطحی عمیق‌تر نوعی گسست نشانه‌ای ایجاد می‌کنند که از منظر نظریهٔ ریفاتر مصداق روشن "نادستورزبانی" است. نادستورزبانی لحظه‌ای است که متن با فاصله‌گرفتن از هنجارهای تثبیت‌شدهٔ زبانی، خواننده را در برابر نشانه‌ای قرار می‌دهد که معنایش نه از فوریت واژگانی، بلکه از فرایندهای تفسیری برون‌متنی حاصل می‌شود. "**تلخوش**" دقیقاً چنین کارکردی دارد: واژه‌ای غریب و نامأنوس به لحاظ کاربرد ظاهراً نابه‌جای یک نشانه (پسوند شباهت **وش** برای **تلخ**) که خواننده را ناگزیر می‌سازد نظامی از ارجاعات و متون دیگر را برای پر کردن خلأ معنایی فراخوانی کند.

از منظر نشانه‌شناسی ادبی این نقطه از متن را می‌توان حوزهٔ آغازین کارکرد بینامتنی نشانه دانست، جایی که واژه به دلیل ابهام ساختی یا ناآشنایی برآمده از تاریخ نگارش، خود را به‌عنوان "نادستورزبانی" عرضه می‌کند و معنای خود را از شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌گیرد. به تعبیر ریفاتر «این بازی کلمات در یک گفتمان شعری... بیش از هرچیز همچون نادستورزبان دریافت می‌شود تا هنگامی که خواننده دریابد که یک متن دیگری وجود دارد که در آن کلمه دستورزبانی است» (Riffaterre, 1978: 108). واژه‌ای که در نگاه نخست فقط یک صفت است برای شراب، ناگهان به گره‌گاهی زبانی بدل می‌شود؛ گره‌گاهی که نه‌تنها در سطح معنای قاموسی، بلکه در سطح ساخت‌واژی، رسم‌الخطی، نحوی، و حتی موسیقی زبان پیام‌هایی متعارض یا معلق تولید می‌کند.

غرابتِ "**تلخوش**" نخست از ساخت آن آغاز می‌شود. پیوستن پسوند "وش" به "تلخ" با هنجارهای معمول واژه‌سازی فارسی سازگار نیست یا دست‌کم کم‌سابقه است. این بی‌هنجاری واکنش طبیعی خواننده را از دریافتِ بی‌میانجیِ معنا به پرسش از ساخت زبان منتقل می‌کند. همین پرسش‌انگیزی خود آغاز نادستورزبانی است: واحد زبانی‌ای که معنا نمی‌دهد، بلکه معنا را به تعلیق می‌برد. اما کار در همین‌جا تمام نمی‌شود؛ زیرا خواننده برای رفع این تعلیق ناخواسته وارد مسیرهایی می‌شود که تماماً بینامتنی هستند. مسیرهایی چون مراجعه به دیوان شمس که نمونهٔ مستقلی از "تلخوش" در آن وجود دارد و نشان می‌دهد این ترکیب در سنت صوفیانه بی‌سابقه نیست؛ یا رجوع به فرهنگ‌ها و قواعد کتابت کهن که توضیح می‌دهد چگونه "**تلخ‌خوش**" می‌توانسته در اثر حذف یکی از دو "خ" به صورت "**تلخوش**" درآید. مراجعه به نسخه‌های خطی متعدد، بررسی ضبط‌های مختلف در متون ادوار گوناگون، و حتی سنجش حضور یا غیاب این شکل‌های واژگانی در زبان فارسی متقدم در این چارچوب صرفاً فعالیتی ذیل نسخه‌پژوهی نیست، بلکه بخشی از منطق درونی خوانش است. خواننده به‌محض مواجهه با نشانه‌ای که معنا را تعلیق می‌کند، بلافاصله ناگزیر می‌شود از افق دانشی خود کمک بگیرد و

متن را در زمینه‌ای گسترده‌تر بازخوانی کند. این همان فرایندی است که دیدگاه‌های خواننده‌محور آن را **پرکردن خلأها** یا **جاهای خالی متن** می‌نامند: معنا تنها زمانی ساخته می‌شود که خواننده با بهره‌گیری از منابع بیرونی جایگزینی برای معنای تعلیق‌شده ایجاد کند. **تلخوش** در حکم چنین خلأیی عمل می‌کند، خلأیی که نه ضعف متن، بلکه موتور محرک چندمعنایی آن است.

با فعال‌شدن این شبکه بینامتن‌ها، ضبط‌های متفاوت **تلخوش** هر یک مسیر معنابخشی مستقلی را پیش می‌نهند؛ اما مهم‌تر از اختلافِ معنایی حاصل از این مسیرها نحوهٔ عمل‌کردن آنها به‌عنوان نشانه است. هر شکل از ضبط، خواننده را به‌سوی متنی متفاوت سوق می‌دهد، و خواننده در این فرایند ناخودآگاه در حال بازتعریف ارتباط میان نشانه و دالّ‌های پیرامونی آن است. این سازوکار دقیقاً همان چیزی است که در نشانه‌شناسی ادبی از آن با عنوان "جابه‌جایی مدلولی" یاد می‌شود: انتقال معنا از سطح مستقیم واژه به سطحی که از طریق ارجاعات بیرونی حاصل می‌شود. واژه‌ای چون "تلخوش" به‌جای آنکه تنها یک مدلول داشته باشد، در شبکه‌ای از مدلول‌های ممکن معلق می‌ماند و همین تعلیق به تولید معنای ادبی می‌انجامد. از این منظر "تلخوش" خود یک نشانهٔ سیّال است: نشانه‌ای که مخاطب برای تفسیرش مجبور است بین متون مختلف جابه‌جا شود، و هر متن بخشی از معنای آن را روشن می‌کند، اما هیچ‌کدام معنای نهایی را تثبیت نمی‌کنند.

این وضعیت دقیقاً همان لحظه‌ای است که سه‌گانهٔ نشانه‌شناختی فعال می‌شود: صورت نوشتاری یا آوایی واژه (نشانه) ناپایدار است؛ ارجاع آن به شیء (شراب) بسته به صورتِ انتخابی تغییر می‌کند؛ و تفسیر آن در ذهن خواننده پیوسته از این صورت به آن صورت می‌رود و دوباره به متن بازمی‌گردد. در این نقطه، نظریهٔ بینامتنیتِ دریافت نیز فعال می‌شود. خواننده نه‌تنها آزاد است، بلکه ناچار است که با متن وارد تعامل شود و خلأ زبانی را با دانش بینامتنی خود پر کند. هر خواننده بر اساس نوع مواجهه‌اش (توجه به قاعدهٔ ادغام واجی، مراجعه به

نمونهٔ مولوی، تأکید بر حس‌امیزی یا توجه به صنعت تضاد در کنار "أحلی") یک خوانش معتبر می‌سازد. در چنین بستری نتیجهٔ تحلیل نه یافتن یک ضبط صحیح و نهایی، بلکه دریافت این نکته است که هر قرائت بخشی از پویایی معنایی متن را آشکار می‌کند. طبق منطق چندآوایی باختین هیچ‌یک از این قرائت‌ها بر دیگری تقدم ماهوی ندارد؛ بلکه هر کدام حامل بخشی از ظرفیت معنایی متن‌اند. بافت شعر حافظ به‌گونه‌ای است که این چندآوایی را نه‌تنها برمی‌تابد، بلکه فعالانه تولید می‌کند. اختلاف ضبط‌ها در این‌جا نه یک اِشکال، بلکه شواهدی‌اند از سازوکار زبانی و بینامتنی‌ای که شعر حافظ را همواره زنده، سیّال و خوانش‌پذیر نگاه داشته است.

به این ترتیب، می‌توان احتمال داد که صورتِ "تلخوش" نه ترکیبی تشبیهی با پسوند "وش" بلکه محصول یک فرایند کاملاً معمولِ نسخه‌نویسی در سده‌های هشتم و نهم است؛ همان قاعدهٔ حذف یا ادغام حروف هم‌مخرج یا متوالی. این امکان خواه صورتِ اصلی **تلخِ خوش** بوده باشد یا **تلخ‌خوش**، در هر دو حال، نشان می‌دهد که غرابتِ ظاهری ضبط **تلخوش** بیش از آنکه ناشی از آفرینش لفظی شاعر باشد حاصل تاریخ تحریر متن است؛ تاریخی که در آن قواعد رسم‌الخطیِ امروزه فراموش‌شده، بر چهرهٔ کلمات اثر گذاشته‌اند.

در این نقطه است که رویکرد نشانه‌شناسی بینامتنی کارآمدی خود را نشان می‌دهد: **تلخوش** در سطح نخستین نادستورزبانی می‌نماید و خواننده را متوقف می‌کند، اما با فعال‌شدن خوانش بینامتنی اعم از مقایسهٔ نسخه‌ها، رجوع به شواهد لهجه‌ای، و بررسی قواعد قدیم رسم‌الخط این نادستورزبانی به‌تدریج به یک صورت زبان‌مند و قابل‌فهم تبدیل می‌شود. خواننده درمی‌یابد که **تلخوش** الزاماً یک واژهٔ مستقل و غریب نیست، بلکه نقطهٔ گذر میان نوشتار و گفتار، و میان تلفظ کهن و ثبت نوشتاری است.

درنتیجه، نادستورزبانی این واژه نه‌تنها مانع دریافت نیست، بلکه دقیقاً همان عاملی است

که خواننده را به مشارکت فعال در بازسازی معنا فرا می‌خواند. **تلخوش** به‌عنوان یک نشانهٔ مسئله‌برانگیز خواننده را وادار می‌کند تا شبکه‌ای از ارجاعات زبانی، نسخه‌شناختی و تاریخی را فعال سازد؛ و همین فرایند است که معنای نهایی را تولید می‌کند. بدین‌سان، اختلاف ظاهراً کوچک در ضبط یک واژه نمونه‌ای روشن از سازوکار ریفاتریِ «تعلیق معنا/ فعال‌سازی بینامتن / بازسازی معنایی» به دست می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه جزئیات ظاهراً کم‌اهمیت نسخه‌شناختی می‌تواند به کانون معنازایی در خوانش شعر حافظ بدل شود.

به این ترتیب، می‌توان گفت پدیدهٔ **تلخوش** در تمامی شکل‌های نوشتاری و نسخه‌ای آن، نمونه‌ای استثنایی از جایی است که زبان، تاریخ نسخه‌نویسی، نشانه‌شناسی و دیدگاه‌های خواننده‌محور هم‌زمان وارد صحنه می‌شوند. این واژه مانند یک "گره معنایی" عمل می‌کند: گرهی که بافته‌های دلالتی متن را به هم می‌پیوندد و درعین‌حال درز کوچکی ایجاد می‌کند که از آن صداهای دیگرِ متن و تاریخ وارد می‌شوند. حاصل این فرایند نه یک "معنای درست"، بلکه طیفی از خوانش‌های معتبر است که هر یک بر پایه شبکه‌ای از ارجاعات بینامتنی شکل گرفته‌اند.

بنابراین **تلخوش** را باید نه یک مشکل متنی، بلکه یک نقطهٔ تکوین معنا دانست؛ نقطه‌ای که در آن شعر حافظ امکان می‌یابد از سطح واحد دلالت عبور کرده و در فضای چندمعنایی و چندآوایی مستقر شود. این واژه در مقام یک نشانهٔ ادبی نشان می‌دهد که چگونه کوچک‌ترین عنصر نوشتاری می‌تواند به فعال‌سازی سازوکارهای پیچیدهٔ معنایی بینجامد و خواننده را از موقعیت دریافت‌کننده منفعل به کنشگر فعال معنا تبدیل کند. چنین است که اختلاف قرائت‌ها در ساختار تحلیلی این پژوهش نه حاشیه‌ای پیرامون متن، بلکه بخشی بنیادین از فرایند تولید معنا در شعر حافظ به شمار می‌آیند.

٤. ٤. تحلیل نشانه‌شناسانه-بینامتنی نادستورزبانی کشتی‌نشستگان

اختلاف "کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان" نمونه‌ای برجسته از لحظه‌ای است که متن

حافظ با ایجاد گسستی در الگوی زیباشناختی و هنجارهای زبانی خواننده را به سوی فرایندی فعال از معناآفرینی سوق می‌دهد. صورت **کشتی‌نشستگان** در سنت زبان فارسی نه ترکیبی تثبیت‌شده است و نه از نظر هم‌نشینی نحوی-واژگانی ساختی آشنا دارد؛ رخدادی که آن را در مقام یک ترکیب نامأنوس و نابهنجار ظاهر می‌سازد و موجب می‌شود در نگاه نخست در جایگاه همان چیزی قرار گیرد که ریفاتر "نادستورزبانی" می‌نامد: نقطه‌ای که متن از کارکرد خودبسند درونی‌اش فاصله می‌گیرد، معنا متوقف می‌شود و خواننده ناچار به عبور از سطح نخست خوانش است (Riffaterre, 1978: 15-16). همین ناهنجاری نخستین توضیح می‌دهد که چرا در نسخه‌های کهن‌تر کاتبان و حافظ‌خوانان قرون نهم و دهم گاه به سمت جایگزینی آن با ترکیب هنجاری‌تر **کشتی‌شکستگان** گرایش یافته‌اند؛ زیرا زبان در سطح دریافت کاتب کوشیده است این واژه را با قواعد آشنای خود سازگار کند، اما همین شکاف نخستین همان نقطه‌ای است که ظرفیت تأویلی بیت را می‌گشاید.

در گذر از سطح اول خوانش و ورود به سطح دوم، خواننده برای معناپذیرکردن این ترکیب ناچار به فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتنیت‌ها می‌شود؛ شبکه‌ای که خود متن آن‌ها را به‌گونه‌ای بالقوه احضار می‌کند. نخستین حلقهٔ این شبکه، بینامتن قرآنی است: آیهٔ «جرین بهم بریح طیبه» در سورهٔ یونس که حرکت کشتی‌ها را وابسته به وزش باد موافق معرفی می‌کند. این آیه به‌طور طبیعی صورت **کشتی‌نشستگان** را در چارچوب تصویری قابل‌فهم قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که ایستایی و انتظار باد شرطه برای آغاز حرکت، در سنت تصویری و زبانی متن مقدس نیز سابقه دارد. حضور این بینامتن، شکاف نادستورزبانی "نشستگان" را تا حدی ترمیم می‌کند و به آن جایگاه تفسیری می‌بخشد.

در کنار این ارجاع دینی بینامتن ادبی پیشاحافظی (بیت منسوب به بختیار کاکی) نیز کارکردی تأییدی دارد. وجود این ترکیب پیش از حافظ هرچند نه گسترده، نشان می‌دهد که زبان فارسی امکان چنین ساختی را در حاشیه‌های کاربردی خود تجربه کرده است. همین

شواهد، ولو اندک، سبب می‌شود **کشتی‌نشستگان** از حد یک صورت نامأنوس مطلق خارج شده و در سطح دوم خوانش به‌عنوان نشانه‌ای با پشتوانهٔ زبانی امکان معناپذیری بیابد. افزون بر این، دانش فرهنگی مرتبط با دریانوردی و بادهای موسمی نیز همچون بخشی از حافظهٔ زبانی مشترک، معنای صورت «نشستگان منتظر باد شرطه» را تقویت می‌کند و آن را در چشم خوانندهٔ آشنا با این سنت‌ها، ترکیبی واقع‌نگر و قابل‌قبول جلوه می‌دهد. فرایندی که در آن متن اصلی نه به‌منزلهٔ یک واحد بسته، بلکه به‌مثابهٔ شبکه‌ای از ارجاعات بالفعل و بالقوه فهمیده می‌شود. این بینامتن‌ها خود نشانه‌های تفسیری‌اند که در منظومهٔ نظری ریفاتر خواننده در مسیر حلّ نادستورزبانی به آن‌ها فراخوانده می‌شود. بنابراین شکل‌های مختلف «نشستگان/شکستگان» را باید در تعامل با این شواهد، و نه در انزوا معنا کرد.

به این ترتیب، **کشتی‌نشستگان** در مقام نشانه‌ای "مسئله‌دار" محرک اصلی گذار از خوانش خطی به خوانش بینامتنی می‌شود. متن با ایجاد یک وقفهٔ نشانه‌ای، خواننده را ناگزیر به جست‌وجوی معنا در خارج از مرزهای خود می‌کند و بدین‌ترتیب، بینامتنیت به سازوکار اصلی تولید معنا بدل می‌شود. تفاوت میان رواج اندک این قرائت در نسخه‌های قرن نهم و افزایش آن در نسخه‌های متأخر نیز نشان‌دهندهٔ همین تحول در افق انتظار مخاطبان است: خوانندگان متأخر توانسته‌اند با اتکای بیشتر به منابع قرآنی، ادبی و فرهنگی این ترکیب را "دستورمند" کنند و با آن همساز شوند. در نتیجه، صورت نامأنوسی که در دوره‌های نخستین بیشتر به چشم "اشتباه زبانی" می‌آمد، در بستر دریافت‌های بعدی به یک امکان معنایی معتبر تبدیل شد. این تحول، به‌ویژه وقتی می‌بینیم که سودی در آغاز قرن یازدهم قرائت **کشتی‌نشستگان** را بدون هیچ اشاره‌ای به اختلاف ضبط می‌کند، حکایت از آن دارد که این صورت تازه در افق خوانش زمانهٔ او "بدیهی" شده و دیگر زمینهٔ مناقشه‌انگیز بودن خود را از دست داده است.

حافظ با خلق یک نادستورزبانی ظریف، فضایی برای چندمعنایی سامان‌مند گشوده است؛ فضایی که در آن **کشتی‌نشستگان** نه یک خطا، بلکه آستانهٔ ورود به سطح دوم خوانش و

سرچشمهٔ تکثر تأویلی بیت است.

به این ترتیب، اختلاف قرائت این بیت مشهور نمونه‌ای برجسته از نحوهٔ کارکرد نشانه‌ها در یک متن چندلایه است. متن حافظ با ایجاد نادستورزبانی خواننده را به سمت فعال‌سازی شبکه‌ای از بینامتن‌ها سوق می‌دهد و درنهایت، با انعطاف ساختاری و پذیرش دگرگونیِ افق انتظار در طول قرون مختلف قابلیت بازتولید معنایی خود را حفظ می‌کند.

در مواجهه با اختلاف قرائت «کشتی‌نشستگان/کشتی‌شکستگان» آنچه اهمیت نظری می‌یابد نه صرفاً برتری یک صورت بر دیگری، بلکه چگونگی تولید معنا در بستر شبکه‌ای از نشانه‌ها، بینامتن‌ها و افق‌های خوانش است.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی دو نمونهٔ **تلخوش** و **کشتی‌نشستگان** نشان داد که اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ نه‌صرفاً پدیده‌ای نسخه‌شناختی، بلکه یکی از سازوکارهای تولید معنا و محرک ورود خواننده به خوانش بینامتنی است. در هر دو مورد صورت‌های نامأنوس یا کم‌کاربرد، در حکم "نادستورزبانی"های ریفاتری عمل می‌کنند؛ نقاطی که جریان طبیعی خوانش را مختل می‌سازند و خواننده را ناگزیر به فراخواندن شبکه‌ای از نشانه‌های بیرون‌متنی می‌کنند تا معنای بیت بازسازی شود.

در مورد **تلخوش**، غرابت واژه و چندگانگی ضبط‌های آن خواننده را به سوی شواهد زبان قدیم، تحولات رسم‌الخط، مقایسهٔ نسخه‌های سده هشتم و نهم، و الگوهای واژه‌سازی در فارسی کهن هدایت می‌کند. این مداخلات بینامتنی واژه‌ای که در ابتدا مسئله‌دار می‌نماید را در افق دیگری از زبان قابل‌تفسیر می‌کند و نشان می‌دهد که متن حافظ عمداً در سطح نخست لایه‌ای از ابهام مولد ایجاد می‌کند.

در اختلاف «کشتی‌نشستگان / کشتی‌شکستگان» نیز ناآشنایی کاربردی **نشستگان** برای

کاتبان موجب شکل‌گیری قرائت جایگزین شده، اما همین غرابت برای خوانندهٔ امروز مسیری برای فعال‌سازی بینامتن‌هاست که همگی در مقام نشانه‌های بینامتنی و متن‌های راهنما عمل می‌کنند و نشستگان را به سطح زبان طبیعی بازمی‌گردانند. از سوی دیگر، شکستگان نیز در همان شبکه مشروعیت بلاغی و استعاری می‌یابد.

درمجموع، یافته‌ها نشان می‌دهد که اختلاف قرائت‌ها در دیوان حافظ کانون‌های معنایی و محرک‌های اصلی در شکل‌گیری بینامتنیتِ دریافت‌اند که خواننده را از دریافتِ منفعل به کنش تفسیری فعال سوق می‌دهند. این اختلاف‌ها ظرفیت ایهامی زبان حافظ را تقویت کرده و با واداشتن خواننده به عبور از سطح متن و مراجعه به نشانه‌های بیرونی و بینامتنی شعر را به ساختاری گشوده، چندصدا و قابلیت‌مند برای بازتولید معنا در افق‌های دریافت متفاوت بدل می‌کنند. ساختاری که در آن هر خوانش معتبر نه حاصل قطعیت متن، بلکه محصول دیالکتیک میان متن و شبکهٔ بینامتنی فعال‌شده توسط خواننده است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Hossein Salimi https://orcid.org/0000-0002-2117-5905

Mojahed Gholami https://orcid.org/0000-0001-8482-0089

Ahmad Jomehpour https://orcid.org/0009-0004-7783-3315

منابع

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷٤). ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ. تهران: یزدان.

الهی‌قمشه‌ای، حسین. (۱۳۹٦). سیصد و شصت و پنج روز در صحبت حافظ. تهران: سخن.

انجوشیرازی، میرجمال‌الدین. (۱۳۵۱). فرهنگ جهانگیری. ویراستهٔ رحیم عفیفی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ایگلتون، تری. (۱٤۰۳). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برکت، بهزاد و افتخاری، طیبه. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر برای شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد». پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، س۱ ش٤: ۱۰۹-۱۳۰.

پاینده، حسین. (۱۴۰۱). نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای. تهران: سمت.

جاوید، هاشم. (۱۳۹۸). حافظ جاوید: شرح دشواری‌های ابیات و غزلیات دیوان حافظ. تهران: فرزان روز.

حافظ، شمس‌الدّین‌محمّد. (۱۳۲۰). دیوان حافظ. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. به خط حسن زرین‌خط. تهران: کتابخانهٔ زوار.

_____. (۱۳۵۹). دیوان حافظ شیرازی. به خط و تصحیح محمد قدسی. تهران: اشراقی.

_____. (۱۳٦۸). دیوان حافظ. مصحح محمد قزوینی و قاسم غنی. به کوشش عبدالرحیم جربزه‌دار. تهران: اساطیر.

_____. (۱۳۷۲). دیوان حافظ. مصحح محمدرضا جلالی نایینی و نورانی وصال. تهران: نقره.

_____. (۱۳۷۵). دیوان حافظ. مصحح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

_____. (۱۳۹٦). دیوان حافظ: قرائت گزینی انتقادی. به کوشش بهاءالدین خرمشاهی و هاشم جاوید. تهران: فروزان‌روز.

ـــــــــــــــــــ. (۱٤۰۱). دیوان حافظ: کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل. مقدمه بهروز ایمانی. تهران. میراث مکتوب.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۲). شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ. تهران: قطره.

خجندی مقدم، محمدرضا. (۱٤۰۱). مهر حافظ: مقالات تفسیری- انتقادی دربارهٔ ابیاتی از دیوان حافظ. تهران: شب‌خیز.

خرّمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۳). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۹). ذهن و زبان حافظ. تهران: ناهید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامهٔ دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.

راستگو، سیدمحمّد. (۱۳۹۵). در پی آن آشنا: مهندسی سخن در سروده‌های حافظ. تهران: نی.

زریاب خویی، عباس. (۱۳۹۵). آیینهٔ جام: شرح مشکلات دیوان حافظ. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷٤). نقشِ بر آب. تهران: سخن.

سودی، محمد. (۱۳٦٦). شرح سودی بر حافظ. ترجمهٔ عصمت ستارزاده. تهران: نگاه، زرین.

شاملو، احمد. (۱۳۹۲). حافظ شیراز به روایت احمد شاملو. تهران: مروارید.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). این کیمیای هستی. به‌کوشش ولی‌ا... درودیان. تبریز: آیدین.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی». نقد ادبی، س ۲ ش ۸: ۳۳-۵۱.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۱). نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۸). نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

فرزاد، مسعود. (۱۳٤۷). جامع نسخ حافظ. تهران: دانشگاه پهلوی.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳٤۹). حافظ: صحت کلمات، اصالت غزل‌ها. تهران: دانشگاه پهلوی.

قاسم‌زاده، سیدعلی و فخرو، علی‌اکبر. (۱۳۹۳). «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۳۲: ۸۹-۱۱۷.

مرادی، ایوب. (۱٤۰۰). «کاربست الگوی خوانش شعر مایکل ریفاتر در حل مشکل بیت پیر ما گفت خطا... از حافظ». ادبیات عرفانی، س ۱۳ ش ۲۷: ۱۵۳-۱۸۳.

DOI: 10.22051/jml.2022.38827.2291

ـــــــــــ ، نعمتی، فاروق و قاسمی، مرتضی. (۱٤۰۲). «کاربست الگوی خوانش نشانه‌شناسانهٔ مایکل ریفاتر در تفسیر غزل اگر آن ترک شیرازی... با تمرکز بر معنای عبارت "می باقی"». شعرپژوهی (بوستان ادب)، س ۱۵ ش ۲ (پیاپی ٥٦): ۵۱ - ۸۰.

DOI: 10.22099/jba.2023.46968.4369

معین، محمد. (۱۳۹۹). گنجینهٔ عرفان: شرح غزل‌های حافظ. تهران: صدای معاصر.

نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹٤). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. ویراست ۲. تهران: سخن.

نبی‌لو، علیرضا. (۱٤۰۲). «کاربرد نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما». پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی. س۱ ش ۲: ۸۱-۹٤.

نیساری، سلیم. (۱۳۸۵). دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هروی، حسین‌علی. (۱۳٦۳). نقد و نظر دربارهٔ حافظ. به‌اهتمام عنایت‌الله مجیدی. تهران: امیرکبیر.

همایون‌فرخ، رکن‌الدین. (۱۳۷۱). دیوان شاعر ساحر: نسخهٔ مورخ هشتصد و پنج هجری قمری. تهران.

References

Allen, G. (1380 SH/2001). *Baynamatniyat* [Intertextuality] (P. Yazdanju, Trans.). Markaz. [In Persian]

Anjoshirazi, M. J. (1351 SH/1972). *Farhang-i Jahangiri* [The Jahangiri Dictionary] (R. Afifi, Ed.). University of Mashhad. [In Persian]

Barakat, B., & Eftekhari, T. (1389 SH/2010). Nishaneh-shenasi-yi shiʿr: Karbast-i nazariyyih-yi Michael Riffaterre bar shiʿr-i “Ey marz-i pur-guhar” az Forugh Farrokhzad [The semiotics of poetry: Applying Michael Riffaterre’s theory to Forugh Farrokhzad’s poem “O land of precious gems”]. *Pazhuhishha-yi Zaban va Adabiyat-i Tatbiqi* [Studies in Comparative Language and Literature], *1*(4), 109–130. [In Persian]

Dehkhoda, A.-A. (1377 SH/1998). *Lughatnama-yi Dehkhoda* [The Dehkhoda Dictionary]. University of Tehran. [In Persian]

Eagleton, T. (1403 SH/2024). *Pish-daramadi bar nazariyyih-yi adabi* [An Introduction to Literary Theory] (A. Mokhber, Trans.). Markaz. [In Persian]

Elahi Ghomshei, H. (1396 SH/2017). *Sisad-u shast-u panj ruz dar sohbat-i Hafez* [365 Days in the Company of Hafez]. Sokhan. [In Persian]

Eslami Nodoushan, M.-A. (1374 SH/1995). *Majara-yi payan-napazir-i Hafez* [The Endless Story of Hafez]. Yazdan. [In Persian]

Farzad, M. (1347 SH/1968). *Jamiʿ-i nusakh-i Hafez* [A Comprehensive Collection of Hafez Manuscripts]. Pahlavi University. [In Persian]

Farzad, M. (1349 SH/1970). *Hafez: Sihhat-i kalimat, asalat-i ghazalha* [Hafez: The Authenticity of Words and the Originality of the Ghazals]. Pahlavi University. [In Persian]

Ghasemzadeh, S. A., & Fakhrou, A.-A. (1393 SH/2014). Khwanish-i hermeneutiki-baynamatni az Divan-i Hafez bar mabna-yi nazariyyih-yi baynamatni-yi Michael Riffaterre [A hermeneutic-intertextual reading of Hafez's Divan based on Michael Riffaterre's theory of intertextuality]. *Pazhuhish-i Zaban va Adabiyat-i Farsi*, (32), 89–117. [In Persian]

Gignoux, A. C. (2005). *Initiation à l'intertextualité*. Paris: Ellipses.

Hafez, S. M. (1320 SH/1941). *Divan-i Hafez* [The Divan of Hafez] (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.; H. Zarrinkhat, Callig.). Ketabkhaneh-yi Zovvar. [In Persian]

Hafez, S. M. (1359 SH/1980). *Divan-i Hafez-i Shirazi* [The Divan of Hafez of Shiraz] (M. Qodsi, Callig. & Ed.). Eshraqi. [In Persian]

Hafez, S. M. (1368 SH/1989). *Divan-i Hafez* [The Divan of Hafez] (M. Qazvini & Q. Ghani, Eds.; A. Jarbezadar, Ed.). Asatir. [In Persian]

Hafez, S. M. (1372 SH/1993). *Divan-i Hafez* [The Divan of Hafez] (M.-R. Jalali Naeini & N. Vesal, Eds.). Noqreh. [In Persian]

Hafez, S. M. (1375 SH/1996). *Divan-i Hafez* [The Divan of Hafez] (P. N. Khanlari, Ed.). Khwarazmi. [In Persian]

Hafez, S. M. (1396 SH/2017). *Divan-i Hafez: Qiraʾat-guzini-yi intiqadi* [The Divan of Hafez: A Critical Selection of Readings] (B. Khorramshahi & H. Javid, Eds.). Foruzan-Ruz. [In Persian]

Hafez, S. M. (1401 SH/2022). *Divan-i Hafez: Kuhantarin nuskheh-yi shinakhteh-shodeh-yi kamil* [The Divan of Hafez: The Oldest Known

Complete Manuscript] (B. Imani, Intro.). Mirath-i Maktub. [In Persian]

Hamidian, S. (1392 SH/2013). *Sharh-i Shawq: Sharh va tahlil-i ashʿar-i Hafez* [Sharh-e Showq: Commentary and Analysis of Hafez's Poetry]. Qatreh. [In Persian]

Homayounfarrokh, R. (1371 SH/1992). *Divan-i shaʿir-i sahir: Nuskheh-yi muʾarrakh-i hashtsad-u panj Hijri Qamari* [The Divan of the Enchanting Poet: The Manuscript Dated 805 AH]. [In Persian]

Javid, H. (1398 SH/2019). *Hafez-i Javid: Sharh-i doshvariha-yi abyat va ghazaliyyat-i Divan-i Hafez* [The Everlasting Hafez: A Commentary on Difficult Verses and Ghazals in Hafez's Divan]. Farzan-i Ruz. [In Persian]

Khajandi Moghaddam, M.-R. (1401 SH/2022). *Mihr-i Hafez: Maqalat-i tafsiri-intiqadi darbarih-yi abyati az Divan-i Hafez* [The Affection of Hafez: Interpretive-Critical Essays on Verses from Hafez's Divan]. Shabkhiz. [In Persian]

Khorramshahi, B. (1383 SH/2004). *Hafez-namah* [The Book of Hafez]. Elmi va Farhangi. [In Persian]

Khorramshahi, B. (1399 SH/2020). *Zehn va zaban-i Hafez* [The Mind and Language of Hafez]. Nahid. [In Persian]

Ma'in, M. (1399 SH/2020). *Ganjineh-yi ʿirfan: Sharh-i ghazalha-yi Hafez* [A Treasury of Mysticism: A Commentary on Hafez's Ghazals]. Sedaye Moaser. [In Persian]

Moradi, A. (1400 SH/2021). Karbast-i olgu-yi khwanish-i shiʿr-i Michael Riffaterre dar hall-i mushkil-i bayt-i "Pir-i ma goft khata..." az Hafez [Applying Michael Riffaterre's model of poetry reading to resolving the interpretive difficulty in Hafez's verse "Our master said, 'It was a mistake...'"]. *Adabiyat-i ʿIrfani* [Mystical Literature], *13*(27), 153–183. https://doi.org/10.22051/jml.2022.38827.2291 [In Persian]

Moradi, A., Nemati, F., & Ghasemi, M. (1402 SH/2023). Karbast-i olgu-yi khwanish-i nishaneh-shenakhti-yi Michael Riffaterre dar tafsir-i ghazal-i "Agar an Turk-i Shirazi..." ba tamarkuz bar maʿna-yi ʿibarat-i "may-i baqi" [Applying Michael Riffaterre's semiotic reading model to the interpretation of the ghazal "If that Shirazi Turk..." with a focus on the meaning of the expression "remaining wine"]. *Shir-pazhuhī (Bustan-i Adab)* [Poetry Studies (Bustan-e Adab)], *15*(2), 51–80. https://doi.org/10.22099/jba.2023.46968.4369 [In Persian]

Nabilou, A. (1402 SH/2023). Karburd-i nazariyyih-yi nishaneh-shenasi-yi Michael Riffaterre dar tahlil-i shiʿr-i “Qoqnus” az Nima [Applying Michael Riffaterre’s semiotic theory to the analysis of Nima’s poem “The Phoenix”]. *Pazhuhishha-yi Zaban-shenakhti dar Zabanha-yi Khareji* [Linguistic Research in Foreign Languages], *2*, 81–94. [In Persian]

Namvar Motlagh, B. (1394 SH/2015). *Daramadi bar baynamatniyat: Nazariyyiha va karbordha* [An Introduction to Intertextuality: Theories and Applications] (2nd ed.). Sokhan. [In Persian]

Nesari, S. (1385 SH/2006). *Daftar-i digarsaniha dar ghazalha-yi Hafez* [A Record of Variants in Hafez’s Ghazals]. Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]

Payandeh, H. (1401 SH/2022). *Nazariyyih va naqd-i adabi: Darsnamih-yi miyanrishteʾi* [Literary Theory and Criticism: An Interdisciplinary Textbook]. SAMT. [In Persian]

Rastgoo, S.-M. (1395 SH/2016). *Dar pay-i an ashinā: Muhandisi-yi sukhan dar surudaha-yi Hafez* [In Search of That Familiar Presence: The Art of Discourse in Hafez’s Poetry]. Ney. [In Persian]

Riffaterre, M. (1978). *Semiotique de la poesie* (J.-J. Thomas, Trans.). Paris: Seuil.

Shafiei-Kadkani, M.-R. (1397 SH/2018). *In kimiya-yi hasti* [This Elixir of Existence] (V. Doroudian, Ed.). Aydin. [In Persian]

Shairi, H.-R. (1388 SH/2009). Az nishaneh-shenasi-yi sakhtgara ta nishaneh-maʿna-shenasi-yi goftimani [From Structuralist Semiotics to Discourse-Oriented Semiotics]. *Naqd-i Adabi* [Literary Criticism], *2*(8), 33–51. [In Persian]

Shairi, H.-R. (1391 SH/2012). *Nishaneh-maʿna-shenasi-yi didari: Nazariyyih va tahlil-i goftiman-i hunari* [Visual Semio-Semantics: Theory and Analysis of Artistic Discourse]. Sokhan. [In Persian]

Shairi, H.-R. (1398 SH/2019). *Nishaneh-maʿna-shenasi-yi adabiyat: Nazariyyih va ravish-i tahlil-i goftiman-i adabi* [The Semio-Semantics of Literature: Theory and Methods of Literary Discourse Analysis]. Tarbiat Modares University. [In Persian]

Shamloo, A. (1392 SH/2013). *Hafez-i Shiraz bi revayat-i Ahmad Shamloo* [Hafez of Shiraz as Presented by Ahmad Shamloo]. Morvarid. [In Persian]

Sudi, M. (1366 SH/1987). *Sharh-i Sudi bar Hafez* [Sudi's Commentary on Hafez] (E. Sattarzadeh, Trans.). Negah and Zarrin. [In Persian]

Zarrinkoub, A.-H. (1374 SH/1995). *Naqsh bar ab* [An Image on Water]. Sokhan. [In Persian]

Zaryab Khoei, A. (1395 SH/2016). *Ayineh-yi jam: Sharh-i mushkilat-i Divan-i Hafez* [The Mirror of the Cup: A Commentary on the Difficulties of Hafez's Divan]. Elmi. [In Persian]

Literary Language Research Journal

The Word-Formation Potential of Persian Common Pronouns

Zahra Mohammadian * Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. *zahramohammadian@cfu.ac.ir*

Abbasali Vafaie Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. *a.vafaie@atu.ac.ir*

Sayed Ewazali Kazimi Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. *alikazimi461@gmail.com*

Article Type
Research Article

Article History
Submit:
29/6/2026
Revise:
7/8/2026
Accept:
24/10/2026

Keywords
Common Pronouns, Word-Formation Capacity, Noun, Adverb, Adjective, Verb.

Abstract
The word-formation capacity of any language is of considerable significance, as it is directly correlated with the stability and expansion of that language. The present study investigates the word-formation capacity of common pronouns in Persian as one of the grammatical categories, with the aim of demonstrating their combinatory and derivational potential in the formation of Persian lexical items. To this end, compound and derivational words formed from common pronouns were extracted from Persian texts and selected dictionaries, and were subsequently organized and analyzed in accordance with the morphological rules of Persian. The findings indicate that although common pronouns belong to the closed lexical class, they make a noteworthy contribution to the generation of new words in nominal, adjectival, adverbial, and verbal constructions, with *khod* (self) exhibiting the highest frequency in nominalization. Furthermore, grammatical categories such as adjectives, compound verbs, and adverbs have also been formed with this pronoun. The pronoun *khīsh* (own/self) ranks second after *khod*, while word formations involving the pronoun *khīshtan* (oneself) are comparatively scarce.

Cite this Article: Mohammadian, Z., Vafaie, A & Kazimi, S. E. (2026). The Word-Formation Potential of Persian Common Pronouns. *Literary Language Research Journal, 4(13),* 45-78.
https://doi.org/10.22054/jrll.2026.93118.1254

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.93118.1254

1. Introduction

Every language possesses capacities and methods for forming the vocabulary it requires. Persian employs four methods of word formation: simple, compound, derivational, and compound-derivational. Compounding encompasses all grammatical categories and is more pervasive than the others. The derivational capacity ranks second after compounding, producing the vocabulary needed by the language to form nouns, adjectives, and adverbs. Following derivation, the compound-derivational capacity, which includes nouns, adjectives, and adverbs, is also highly active, and numerous words are formed through this means. Word formation through the simple structural capacity mostly pertains to the earliest period of Persian, and today Persian is almost sterile in producing simple words. The aforementioned capacities have given Persian a considerable ability to meet its synchronic needs for new words. The issue of word formation and its methods is one of the most important tasks of morphological knowledge. This knowledge examines the constituents involved in compound and derivational constructions of vocabulary, and their morphological capabilities in Persian. Lexicology has a vast scope, and countless structural descriptions of vocabulary have remained neglected, requiring comprehensive research in this domain. One of the unexplored areas of investigation is the compounding capacity of mutual pronouns with other grammatical categories or derivational affixes in word production. These pronouns, which have limited types and function differently from other Persian pronouns in the syntactic and morphological domains, are involved in the formation of new words.

2. Research Method

This study, conducted through a descriptive-analytical method using library sources, aims to analyze mutual pronouns in the formation of compound and derivational words in vocabulary construction, so as to demonstrate the unexplored potential of these pronouns in Persian word formation and to systematically analyze the types of grammatical categories formed with these pronouns in Persian.

3. Analysis and Discussion

According to the theories of linguists and grammarians, Persian has four methods of word formation, and one of its capacities—the simple word formation method—has become almost sterile; however, the three capacities of derivation, compounding, and compound-derivation are active, and numerous words are formed through these methods to meet the needs of Persian. It is important to determine which base words combine with one another in the compounding and derivational methods, or which derivational affixes are employed for word formation.

When compounding and derivation are discussed, base words of nouns, adjectives, and verbs as the principal categories always come to mind, while the category of pronoun and particle is neglected, whereas an examination of compound words in the language reveals that most impersonal pronouns are involved in the compounding and derivational capacity in forming new words. Persian mutual pronouns belong to a group of lexical items that, although they themselves are placed in a closed circle and are summarized in three types—*khod* (self), *khīsh* (own/self), and *khīshtan* (oneself)—and no new word is added to them, they nevertheless combine with most categories of Persian through compounding and derivation and form new grammatical categories with new words. In this article, by referring to numerous textual and lexicographic sources, compound and derivational words resulting from mutual pronouns have been extracted and placed in specific structural patterns through morphological analysis. This classification showed that mutual pronouns have been involved in word formation far more than other pronouns.

In terms of the samples obtained from texts, the patterns involving this type of pronoun in the formation of compound grammatical categories can be summarized as follows: the pronoun *khod* ranks first, the mutual pronoun *khīsh* second, and the mutual pronoun *khīshtan* third in terms of participation in the formation of grammatical categories of Persian.

3. Conclusion

An examination of the research findings showed that the mutual pronoun *khod* is involved, through combination with past stem,

present stem, noun, adjective, and the derivational affix *-ī*, five patterns for the formation of compound and derived-compound nouns. It also forms adjectives in six patterns involving the present stem, noun, adjective, and the derivational affixes *bī*-and *-ī*. Furthermore, through combination with present stem and the derivational affixes *-aneh* and *bī-*, and through combination with the two prepositions *bā* (with) and *bi* (to), and solely through combination with the word *sar* in the word *khodsar*, it contributes to the formation of adverbs in six patterns. Moreover, *khod* is used in 4 formats in the formation of compound verbs through combination with the light verb of a compound verb, noun, and the derivational affix *bī-*. The total number of compound forms of *khod* in the formation of nouns, adjectives, adverbs, and verbs is twenty one patterns, and it has been involved twice as often as *khīsh* and *khīshtan* in the formation of compound grammatical categories. The mutual pronoun *khīsh* is involved through combination with the derivational affixes *bī-* and *-ī* with verb stem and noun in six patterns involving a limited covabulary in noun formation; through combination with verb stem and the derivational affix *-ī* in adjective formation; and through combination with simple and compound light verbs in two patterns involving a limited vocabulary in verb formation. The total number of patterns involving this pronoun in the formation of nouns, adjectives, and verbs is eleven, and no adverb has been formed with this pronoun. The mutual pronoun *khīhtan* has participated through combination with present stem and the derivational affixes *bī-* and *-ī* in two patterns of noun formation; and through combination with the derivational affix *bī-* and verb stem, noun, and derived adjective in six patterns of adjective formation; and through combination with the prepositions *az* (from) and *bi* (to) together with a simple light verb in two patterns of verb formation. The total number of patterns involving this type of pronoun in the formation of compound grammatical categories is nine. Therefore, the pronoun *khod* with twenty one patterns, the mutual pronoun khish with eleven patterns, and the mutual pronoun *khīhtan* with nine patterns have collectively participated in fourty one patterns of formation of grammatical categories in Persian.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

ظرفیت واژه‌سازی ضمایر مشترک زبان فارسی

زهرا محمدیان * نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
zahramohammadian@cfu.ac.ir

عباسعلی وفایی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
a.vafaie@atu.ac.ir

سیدعوض‌علی کاظمی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.
alikazimi461@gmail.com

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۵/۴/۸
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۵/۱۶
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۸/۲

کلیدواژه‌ها
ضمایر مشترک، ظرفیت واژه‌سازی، اسم، قید، صفت، فعل.

چکیده

ظرفیت واژه‌سازی در هر زبانی از اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا این مهم با پایداری و گسترش زبان ارتباط مستقیمی دارد. در این مقاله ظرفیت واژه‌سازی ضمیر مشترک زبان فارسی به‌عنوان یکی از مقوله‌های دستوری مورد پژوهش قرار گرفت تا میزان توانایی ترکیبی واشتقاقی آن در ساخت واژگان فارسی نموده شود. به این منظور واژه‌های ترکیبی و اشتقاقی ساخته شده از ضمایر مشترک از متون فارسی و برخی از فرهنگ‌ها استخراج و بر اساس قواعد صرفی زبان فارسی تنظیم و تحلیل شدند. یافته‌های پژوهش نشان داد که ضمایر مشترک اگرچه در دایرهٔ بسته واژگانی قرار دارند، اما در تولید واژه‌های جدید در ساخت‌های اسمی، صفتی، قیدی، و فعلی سهم قابل‌توجهی دارند و بیشترین سهم ازآنِ "خود" در اسم‌سازی است. هم‌چنین با این ضمیر مقوله‌های دستوری صفت، فعل مرکب و قید نیز ساخته شده است. ضمیر "خویش" در مرتبهٔ بعد از "خود" قرار دارد و ساخت واژگان با ضمیر "خویشتن" اندک‌شمار است.

استناد به این مقاله: محمدیان، زهرا، وفایی، عباسعلی و کاظمی، سیدعوض‌علی. (۱۴۰۵). ظرفیت واژه‌سازی ضمایر مشترک زبان فارسی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۴ *(۱۳)*، ۴۵-۷۸.
https://doi.org/10.22054/jrll.2026.93118.1254

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X -۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸- ۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

هر زبانی ظرفیت‌ها و روش‌هایی برای ساخت واژگان مورد نیاز خود دارد. زبان فارسی در ساخت واژه از چهار روشِ ساده، مرکب، اشتقاقی، مرکب-اشتقاقی بهره می‌برد. ساخت ترکیبی همهٔ مقوله‌های دستوری را شامل می‌شود و فراگیرتر از مابقی است. ظرفیت اشتقاقی پس از ترکیبی در مرتبهٔ دوم قرار دارد و در ساخت اسم، صفت و قید به تولید واژگان مورد نیاز زبان می‌پردازد. پس از اشتقاقی، ظرفیت اشتقاقی-ترکیبی نیز که شامل اسم، صفت، و قید می‌شود نیز بسیار فعال است و واژه‌های فراوانی از این طریق ساخته می‌شود. ساخت واژه از طریق طرفیت ساختمانی ساده اغلب به دورهٔ نخستین زبان فارسی مربوط است و امروزه زبان فارسی در تولید واژهٔ ساده تقریباً عقیم است. ظرفیت‌های مذکور توانایی زیادی به زبان فارسی داده است تا نیازهای هم‌زمانی خود به واژه‌های جدید را مرتفع کند. مسئله واژه‌سازی و روش‌های ساخت آن از مهم‌ترین وظایف دانش صرف است. این دانش سازه‌های دخیل در ساخت‌های ترکیبی و اشتقاقی واژگان، و توانایی ساختواژی آن‌ها را در زبان فارسی بررسی می‌کند. واژه‌شناسی گسترهٔ وسیعی دارد و هنوز درصد بی‌شماری از توصیف‌های ساختمانی واژگان مغفول مانده و به تحقیقی جامع در این حوزه نیاز است. یکی از بررسی‌های جامانده، ظرفیت ترکیبی ضمایر مشترک با سایر مقوله‌های دستوری و یا وندهای اشتقاقی در تولید واژگان است. این ضمایر که اقسام محدودی دارند و متفاوت از سایر ضمایر فارسی در حوزهٔ نحوی و صرفی عمل می‌کنند در ساخت واژه‌های جدید دخیل‌اند.

اغلب ضمایر در دایرهٔ بستهٔ واژگانی قرار می‌گیرند و تولید و گسترش آن‌ها ممکن نیست. به همین جهت از آغاز زبان فارسی در ضمایر شخصی فاعلی نوع منفصلِ «من، تو، او، ما، شما، ایشان» تغییری به وجود نیامده است. ضمایر شخصی متصل همواره «م، ی، د، یم، ید، ند» بوده‌اند و به این تعداد هیچ ضمیر دیگری افزوده نشده است. اغلب ضمایر چنین وضعیتی

دارند. ضمیرهای مشترک نیز از آن دسته‌اند که در سه نوعِ «خود، خویش، خویشتن» محدود شده‌اند و ساخت جدیدی نیافته‌اند. افزون بر ضمایر برخی از مقوله‌های دستوری همانند قید مختص و حرف نیز چنین ماهیتی دارند و زایش معناداری در آن‌ها دیده نمی‌شود. مطالعهٔ دستورهای زبان فارسی و بررسی پژوهش‌های زبانی در آثار کتابی و مقاله‌ای نشان می‌دهد که در این باره به‌طور ویژه تحقیق نشده است و صرفاً به تعریف و توصیف مختصر بسنده کرده‌اند. دربارهٔ مشارکت ضمیرهای مشترک در ساخت اقسام کلمه، پژوهشی درخور و جامع یافت نمی‌شود. برای تحقق این منظور ابتدا موضوع تحقیق در برخی دستورهای معتبر فارسی بررسی می‌شود و سپس به موضوع اصلی مقاله پرداخته خواهد شد.

این پژوهش با هدف توصیف و تحلیل مشارکت ضمایر مشترک در ساخت واژه‌های ترکیبی و اشتقاقی در ساخت واژگان انجام شده است تا ظرفیت‌های نامکشوف این ضمایر در ساخت واژهای فارسی نشان داده شود و نوع مقوله‌های دستوری ساخته‌شده با این ضمایر در زبان فارسی به‌صورت قاعده‌مند تحلیل گردد. پرسش‌های پژوهش از قرار زیرند:

الف) دستورهای زبان فارسی ظرفیت ترکیبی ضمایر مشترک در تولید مقوله‌های زبانی را چگونه توصیف کرده‌اند؟

ب) کدام‌یک از ضمایر مشترک نقش برجسته‌تری در تولید واژه دارند؟

ج) ضمایر مشترک چه اقسامی از کلمات فارسی را تولید می‌کنند؟

این پرسش‌ها با توجه به فرضیه‌های زیر شکل گرفتند:

۱) دستورهای زبان فارسی به‌صورت دقیق و جزئی به ظرفیت ترکیبی ضمایر مشترک در ساخت واژه‌های فارسی نپرداخته‌اند.

۲) به نظر می‌رسد که ظرفیت ترکیبی ضمیر مشترک "خود" در ساخت واژه‌های مرکب در زبان فارسی بیش از "خویش و خویشتن" باشد.

ج) ضمایر مشترک فارسی در ترکیب با سایر اقسام کلمه، مقوله‌های دستوری اسم،صفت، فعل،

قید را می‌سازند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در موضوع واژه‌سازی با ضمایر مشترک در زبان فارسی پژوهش مستقلی صورت نگرفته است؛ اما در خصوص ترکیب و اشتقاق و ظرفیت‌های واژه‌سازی در زبان فارسی منابع زیر قابل‌مطالعه است:

۲. ۱. آثار کتابی

- مقربی، مصطفی (۱۳۷۲). ترکیب در زبان فارسی. تهران: توس؛
- طباطبایی، علاالدین (۱۳۸۹). ترکیب در زبان فارسی. تهران: کتاب بهار؛
- کلباسی، ایران (۱۳۹۱). اشتقاق در زبان فارسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی؛
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۹). ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی. تهران: زوار؛
- خلیلی، کامیاب (۱۳۸۵). فرهنگ واژه‌سازی در زبان فارسی. تهران: قصیده‌سرا.

۲. ۲. آثار مقاله‌ای

- وفایی، عباسعلی و زهرا روغنی (۱٤۰۵). «ظرفیت ترکیبی واژه‌سازی "هم" در زبان فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغت، سال ۱٦ شمارهٔ ۲۹: ۲۰۱ ـ ۲۱٦؛
- علاالدین، طباطبایی (۱۳۸۹). «فرایندهای واژه‌سازی زبان فارسی و استقلال صرف و نحو». پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال ۲ شمارهٔ ۳: ۸۷ ـ ۹۹؛
- ابوالحسنی چیمه، زهرا و آتنا پوشنه (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی فرایندهای واژه‌سازی در دو دهه ۱۳٤۰ و ۱۳۷۰ در ژانر سیاسی مطبوعات»، زبان‌پژوهی، سال ۲ شمارهٔ ٤: ۱ ـ ۳۱؛
- رضوی، مرضیه‌السادات و فریبا قطره (۱۳۹۳). «فرایندهای واژه‌آفرینی در گونهٔ

گفتاری زبان فارسی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۲ شمارهٔ ۳٤: ۱ - ۱۰؛
- قندی، سعید؛ بهرامی‌خورشید، سحر؛ عاصی، مصطفی و حیات عامری (۱٤۰۳). «نگرشی نو به شماره واژه‌های مرکب در زبان فارسی: رویکرد صرف ساخت». جستارهای زبانی، سال ۱۵ شمارهٔ ٦ (پیاپی ۸٤): ۳۳۷-۳۷۱؛
- صفوی، کوروش (۱۳۷٤). «واژه‌های قرضی در زبان فارسی». نامهٔ فرهنگ، سال ۵ شمارهٔ ۳ (پیاپی ۱۹): ۹٦ - ۱۱۱.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳٦۹). «واژه‌سازی و وضع و ترجمه اصطلاحات علمی و فنی». مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۲۸، شمارهٔ ۱-۲ (پیاپی ۱۱۳-۱۱٤): ۱٦٤ - ۱۹۵.
- محمدی، عباسقلی؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت؛ استاجی، اعظم و غلام‌عباس سعیدی (۱۳۹۰). «توان بالقوه وبالفعل زبان فارسی در واژه‌سازی»، نثرپژوهی ادب فارسی، شمارهٔ ۳۰: ۲۸۱ - ۳۰۰.

۳. مبانی نظری و روش تحقیق

در پژوهش حاضر که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای انجام شد، تلاش گردید با در نظر گرفتن قاعده‌های ساختمانی و دستوری در زبان فارسی برای واژه‌سازی، ظرفیت واژه‌سازی ضمایر مشترک بررسی شود. در گام نخست کتاب‌های دستور زبان مرور گردید، سپس با نمونه‌های متنی از آثار ادبی فارسی و شواهد نظریْ ظرفیت‌های ضمیر مشترک برای واژه‌سازی در زبان فارسی تبیین شد.

٤. بحث و بررسی

٤. ۱. ضمایر مشترک در دستورهای فارسی

خانلری در تعریف ضمایر مشترک می‌نویسد: «نوعی دیگری از ضمیر هست که همیشه یک

صورت دارد و در عبارات و جمله‌های گوناگون به جای هر شش صیغهٔ ضمیر شخصی ممکن است به کار برود: خود گفتم، خود گفتی، خود گفت، خود گفتیم، خود گفتید، خود گفتند.

چنانکه می‌بینیم کلمهٔ خود همیشه یکسان است، اما در جمله‌های مختلف معنی شش صیغهٔ ضمیر یعنی من، تو، او، ما، شما، ایشان از آن برمی‌آید. این کلمه را که در شش صیغه مشترک است "ضمیر مشترک" می خوانیم» (۱۳۵۲: ۲۰۲). وی در ادامهٔ بحث از ضمیر مشترک به نقش‌های مختلف نحوی "خود" می‌پردازد.

وحیدیان کامیار در بارهٔ خود توضیح می‌دهد: «تکواژهٔ "خود" ضمیر مشترک است که به جای شش شخص به کار می‌رود. "خویش" و "خویشتن" در برخی نقش‌ها می‌توانند به جای خود بیایند. در فارسی امروز بعد از خود معمولاً ضمیر پیوسته می‌آید: خودم، خودت، خودش، خودمان، خودتان، خودشان» (۱۳۸۹: ۱۰۵). کامیار در ادامهٔ بحث به نقش‌های نحوی ضمایر مشترک می‌پردازد و نقش‌های تأکیدی، متقابل و سایر نقش‌های نحوی اسم را همراه با نمونه‌هایی بیان می‌دارد، اما همچنان به ظرفیت ساختی هیچ‌یک اشاره‌ای نمی‌کند.

فرشیدورد در تعریف ضمیر مشترک می‌نویسد : «ضمیر مشترک آن است که برای شش صیغهٔ آن‌ها یک لفظ مشترک دارند و آن خود و خویش و خویشتن است، مانند: من خود رفتم، تو خود رفتی، او خود رفت و غیره» (۱۳۸۲: ۲۴۷). او یادآور می‌شود: «در زبان محاوره برای تأکید و تقویت خود ضمیرهای غیرفاعلی به آن می‌چسبند: خودم، خودت، خودش، خودمان، خودشان. صورت اخیر را نمی‌توان ضمیر مشترک نامید؛ زیرا در این حال لفظ مشترکی در کار نیست و برای هر صیغه کلمه جداگانه‌ای داریم» (همان‌جا). سپس در این مباحث همانند برخی دستورهای دیگر به نقش نحوی ضمایر مشترک می‌پردازد و با مثال‌هایی نقش اصلی و فرعی آن‌ها را توصیف می‌کند: «ضمیرهای مشترک با کلمات دیگر ترکیب می‌شوند و کلمه مرکب می‌سازند، مانند: بی‌خود، از خود راضی، خودستا، خودنویس » (همان: ۲۴۸).

انوری و گیوی در موضوع ضمایر مشترک چنین نظری دارند: «ضمیرهای مشترک سه کلمهٔ خود، خویش و خویشتن هستند که هر سه به جای همه ساختارهای شش‌گانهٔ ضمیرهای شخصی به کار می‌روند. به عبارت دیگر، همهٔ ضمیرهای شش‌گانه در آن‌ها مشترکند، از این رو آن‌ها را ضمیر مشترک نامیده‌اند» (۱۳۹۰: ۱۹۵). سپس در ادامه به کاربرد هر یک و نقش-های آن در سطح جمله می‌پردازند و کاربرد "خود" را بیش از دو نوع دیگر می‌دانند. مؤلفان اثر به دو ترکیب وصفی حاصل از ضمیر مشترک اشاره می کنند: «صفت مفعولی مرکب از ضمیر مشترک و صفت، مانند: خودفروخته، خودباخته؛ و صفت مرکب از ضمیر مشترک و صفت، مانند: خودآگاه، خودساخته» (همان: ۱۵۳ - ۱۵٤).

مشکوةالدینی در بحث ضمیر مشترک معتقد است: «نام‌گذاری ضمیر مشترک با این عنوان تنها به لحاظ دو صورت مشترک و ثابت خود و خویشتن برای همهٔ اشخاص دستوری بوده است. ازآنجاکه ضمیر مشترک با دو گونه نقش یا رابطهٔ دستوری متفاوت در جمله به کار می‌رود، با دو عنوان متفاوت نامیده می‌شود: ضمیر انعکاسی و ضمیر تأکیدی. به‌طورکلی، مرجع ضمیر مشترک درون همان جمله‌ای است که در آن به کار می‌رود» (۱۳۸٤: ۲۰٤). سپس وی با توضیح ضمیر مشترک انعکاسی و ضمیر مشترک تأکیدی صرفاً به نقش‌های هریک از این دو می‌پردازد. مشکوةالدینی ضمایر انعکاسی را ضمیر مشترک با رابطهٔ دستوری مفعول صریح، مفعول باواسطه، بهره‌ور، وابستهٔ اسمی، و مسندِ هم‌مرجع با گروه اسمیْ نهاد می‌خواند و به ضمیر مشترکی که با یکی از روابط دستوری بدل اسم و یا ضمیر پنهان وابستهٔ اسمی (ملکی، مضاف‌الیه)، مفعول صریح، مفعول باواسطه، و قید همراهی غیرمرجع با نهاد داشته باشد ضمیر تأکیدی می‌داند و نمونه‌هایی را برای هر یک بیان می‌کند(همان‌جا).

غلامعلی‌زاده متفاوت از سایر دستورها به ضمیر متقابل اشاره دارد و "خود، خویش، و خویشتن" را به همراه "یکدیگر، همدیگر، و هم" به این نام می‌خواند و ضمایر خودم، خودت،

خودش، خودمان، خودتان، خودشان را ضمیر متقابل می‌داند (۱۳۷۴: ۴۱).

از میان تحقیقات دستوری چند اثر به‌اختصار به ساخت ترکیبی مقوله‌های دستوری با ضمایر مشترک پرداخته‌اند که اثر علاءالدین طباطبایی یکی از آن‌هاست (۱۳۹٤). وی در بیان اقسام ترکیبات در ردیف ٦ و١٤ و ١٧ به دو ساخت ترکیبی حاصل از ضمیر مشترک می‌پردازد و می‌نویسد:

«ضمیر مشترک + صفت فاعلی.

شمار این ترکیب‌ها که همگی صفت هستند از ده تجاوز نمی‌کند، مع‌الوصف روابط متنوعی میان دو جزء آن‌ها وجود دارد:

- ضمیر مشترک متمم صفت مفعولی است. مانند: خودشیفته: شیفتهٔ خود؛ خودفریفته: فریفتهٔ خود؛
- ضمیر مشترک مفعول جملهٔ زیرساختی است مانند: خودباخته: کسی که خود را باخته است؛ خودفروخته: کسی که خود را فروخته است» (۱۳۹٤: ۳٤).

چنانکه از نمونه‌های فوق برداشت می‌شود طباطبایی در بیان این شواهد به روابط معنایی و نحوی موجود پرداخته است. وی در شمارهٔ ١٤ ترکیبات فارسی به نمونهٔ «ضمیر مشترک + ستاک حال = صفت فاعلی» اشاره می‌کند و برحسب روابط نحوی - معنایی در ترکیب ضمیر مشترک و ستاک حال، آن‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کند. «در گروه اول ضمیر مشترک همانند اسم عمل می‌کند و مفعول مستقیم جزء فعلی محسوب می‌شود، مانند: خودآزار و خودپسند، یعنی آنکه خود را می‌پسندد. در گروه دوم ضمیر مشترک دلالت بر تأکید می‌کند، مانند: خودرو ... که خودش می‌روید. خودآموز.....که خودش می‌آموزد» (همان: ۵۷ - ۵۸).

او می‌گوید: «شمار بسیار بزرگی از واژه‌های پیچیدهٔ فارسی واژهٔ مرکب محسوب می‌شوند، هسته را در واژه‌های مرکب از دو دیدگاه می‌توان تعیین کرد: نحوی و معنایی. هستهٔ

نحوی همان واژه‌ای است که از طریق تراوشْ کل واژهٔ مرکب را با خود هم مقوله می‌سازد». وی در ادامه هفت ساختمان مرکب را بیان می‌دارد و در شمارهٔ ۷ به قالب زیر می‌رسد:

«ضمیر مشترک + اسم = صفت: خودرای، خودباور، خودالقاء، خودکام، خودسانسور. چنانکه می‌بینیم با قواعد ۷ واژه‌هایی حاصل می‌آید که نه می‌توان هستهٔ نحوی آن‌ها را مشخص کرد، نه هستهٔ معنایی آن‌ها؛ بنابراین بی‌هسته محسوب می‌شوند» (همان: ۲۴۳).

شمار واژه‌های دارای این ساخت (ضمیر مشترک + ستاک گذشته) انگشت‌شمار است، اما همین شمار اندک را می‌توان از نظر مقولهٔ دستوری به دو گروه تقسیم کرد: صفت مرکب و اسم مرکب. طباطبایی به وجود ترکیب (ضمیر مشترک + ستاک گذشته) در ساختِ صفت مرکب اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در صفت‌های مرکب دارای این ساختارْ ستاک گذشته از نظر معنی صفتِ مفعولی است، و ضمیر مشترک نقش کنشگر را ایفا می‌کند، مانند خودنوشت: نوشته‌شده به قلم خود؛ خودرُست: ... که خودش رُسته است».

در بخش دیگری به اسم‌های مرکب حاصل از ترکیب ضمیر مشترک پرداخته وآن‌ها را به دو گروه تقسیم می‌کند: «گروه اول اسم‌های مرکبی که در اصل صفتِ متعلق به گذشته بوده‌اند، اما به‌عنوان اسم به کار می‌روند مانند خودپرداخت: میزان خسارتی که به عهدهٔ بیمه‌گذار است و بیمه‌گر نسبت بدان تعهد ندارد. خودشکفت: جزء سازندهٔ کانیایی یک سنگ دگرگون‌شده. گروه دوم اسم‌های مرکبی که در آن‌ها ستاک گذشته معنی مصدری می‌دهد و کل واژه نیز اسم مصدر محسوب می‌شود، مانند: خودکافت: خودپروتون کافت» (همان: ٦٤).

طباطبایی در منبعی دیگر در مبحث ساخت اسم‌های مرکب غیرفعلی به نوعی از ساخت "ضمیر مشترک + اسم" اشاره می‌کند و می‌گوید: «غالب واژه‌های حاصل از این ترکیب صفت فاعلی هستند، مانند: خودفرمان، خودتنظیم، خودسانسور» وی اضافه می‌کند که «با این ساختار تعداد اندکی اسم ساخته می‌شود، مانند: خودزندگینامه، خودانگاره» (۱۳۹۵:

(۵۵۹).

پژوهشگر دیگری که به ترکیبات اسمی و جز آن در زبان فارسی پرداخته است، مقربی است. وی دراثر خود صرفاً به یک ساخت مرکب اسمی از ضمایر مشترک اشاره کرده و به "ضمیر مشترک + اسم" پرداخته است و مثال‌هایی ذکر می‌کند: «خودسر، خودرای، خودکام، خودکامه، خودکار، خودآگاه، خودمختار، خویشکار» (۱۳۷۲: ۳۹).

به نظر می‌رسد دو مثال خودآگاه و خودمختار نمونهٔ نادرستی بر این اقسام باشد، زیرا آگاه و مختار در زبان فارسی کارکرد صفتی دارند، نه اسمی. وی به سایر ساخت‌های ترکیبی ضمیر مشترک در زبان فارسی نپرداخته و به این دو نمونه بسنده کرده است.

کلباسی متفاوت از سایر دستورزبان‌ها به ظرفیت ترکیبی ضمایر مشترک پرداخته است در بحث اضافهٔ مقلوب "خویشتن" را برای اضافهٔ مقلوب حاصلِ از ضمیرْ مثال آورده است. وی در مبحث "ساخت صفت از راه ترکیبِ با ضمیر" مثال‌های خودخور، خودبین، خودنما، خودخواه را می‌آورد و در ژرف‌ساخت معنایی حاصلِ از ضمایر و فعل ترکیب خودآموز را برای نمونه ذکر می‌کند: آنکه خود می‌آموزد (۱۳۹۱: ٦٤).

یمین در ساخت‌های آمیخته یا مرکب به نوعی ساخت از ضمیر مشترک با اسم و صفت و ریشهٔ حال می‌پردازد، «مثلاً: خودکار، خودرنگ، خودمختار، خودنویس، خود خواه، خودبین» (۱۳۹۳: ۹۱).

بررسی‌های فوق نشان می‌دهد الگوهای ساخت واژه در آثار موردمطالعه بسیار محدود توصیف شده و بایسته به موضوع سهم ضمایر مشترک در واژه‌سازی پرداخته نشده است. چنانکه خواهیم دید موضوع بسیار گسترده‌تر از آن است که محققان تا کنون بدان اشاره کرده‌اند.

٤. ۲. ضرورت توجه به نام‌گذاری ضمیر مشترک

قبل از تحلیل داده‌ها مناسب است درخصوص وجه تسمیهٔ ضمایر مشترک پیشنهادی مطرح

شود. نام‌گذاری ضمایر مشترک ناقص می‌نماید و لازم است بازاندیشی شود، چنانکه برخی دستورها بدون بیان ضعف این نام‌گذاری ضمایر مشترک را در کنار ضمایر شخصی بررسی کرده‌اند و نگاه متفاوتی در این خصوص داشته‌اند.

واقعیت این است که به استثنای ضمایر شخصی، دیگر ضمایر فارسی اعم از اشاره، مبهم، و عدد کارکردهای چندگانه دارند. به این معنی که هرگاه به‌تنهایی و بدون مرجع به کار روند می‌توان آن‌ها را اسم خواند، هرگاه در جمله مرجعی داشته باشند می‌توان آن‌ها را ضمیر دانست، و هرگاه همراه اسم به کار روند نوعی توصیف‌گر اسم‌اند و صفت خوانده می‌شوند.

برای مثال:

- این را می‌پسندم (اسم اشاره)؛
- کتاب را بردار و آن را در قفسه بگذار (ضمیر اشاره)؛
- این کتاب را بیشتر از کتاب قبل دوست دارم (صفت اشاره).

یا

- همه را در ضیافت شام ملاقات می‌کنم (اسم مبهم)؛
- غذا را بردار و همه را نوش جان کن (ضمیر مبهم)؛
- همهٔ غذا را بردار و نوش جان کن (صفت مبهم).

این توصیف و توضیح در ضمیر مشترک متفاوت است، زیرا نقشِ صفتی، و حتی در مواردی ضمیر در آن‌ها وجود ندارد و به تسامح ضمیر خوانده می‌شود؛ زیرا در جمله مرجع مشخصی همانند سایر ضمایر ندارند و صرفاً مانند ضمایر شخصی در نقش‌های اصلی و فرعی اسم به کار می‌روند. به عبارتی دیگر به شخص دلالت دارند نه غیرشخص. چنانکه می‌دانیم ضمایر اشاره، مبهم، و عدد به غیراشخاص هم دلالت می‌کنند. بنابراین، پیشنهاد می‌شود که این ضمایر "**شخصی مشترک**" خوانده شوند تا از سایر ضمایر متمایز شوند. می‌توان ضمایر شخصی را به اقسام زیر تقسیم کرد:

۱) **ضمیر شخصی خاص:**"من، تو ، او ، ما ، شما ، ایشان"؛ و هم‌چنین "م، ی، د، یم، ید، ند"؛
۲) **ضمیر شخصی مشترک:**"خود، خویش، خویشتن".

٤. ۳. تحلیل داده‌ها

چنانکه اشاره شد زبان فارسی چهار روش در واژه‌سازی دارد و یک ظرفیتِ آن که روش ساخت واژگان ساده است تقریباً عقیم افتاده است؛ لیکن سه ظرفیت اشتقاق، ترکیب، و ترکیب-اشتقاق فعال است و واژه‌های فراوانی با این روش‌ها ساخته می‌شود تا نیازهای زبان فارسی مرتفع گردد. اینکه در روش ترکیب و اشتقاق چه پایه‌واژه‌هایی با یکدیگر ترکیب می‌شوند، یا کدام وندهای اشتقاقی برای ساخت واژگان به کار گرفته می‌شوند، اهمیت دارد.

وقتی سخن از ترکیب و اشتقاق به میان می‌آید همواره پایه‌واژه‌های اسم، صفت و فعل به‌عنوان مقوله‌های اصلی به ذهن خطور می‌کنند و مقولهٔ ضمیر و حرف مغفول می‌افتد، درحالی‌که با بررسی واژه‌های مرکب زبانی دریافت می‌شود که اغلب ضمایر غیرشخصی در ظرفیت ترکیبی و اشتقاقی در ساخت واژگان جدید دخیل‌اند. ضمایر مشترک فارسی از آن گروهِ واژگانی‌اند که اگرچه خود در دایرهٔ بسته قرار دارند و به سه نوع **خود**، **خویش**، و **خویشتن** خلاصه می‌شوند و هیچ واژهٔ جدیدی به آن‌ها افزوده نمی‌شود، لیکن با اغلب مقوله‌های زبان فارسی از راه ترکیب و اشتقاق آمیخته می‌شوند و مقوله‌های دستوری جدید با واژگان جدید می‌سازند. در این مقاله با مراجعه به منابع فراوان متنی و فرهنگ‌نامه‌ای، واژه‌های مرکب و اشتقاقی حاصل از ضمایر مشترک استخراج شده و با تحلیل صرفی در قالب‌های خاص قواعد سازه‌ای قرار گرفته است. این دسته‌بندی نشان داد که ضمایر مشترک بسیار بیشتر از سایر ضمایر در ساخت واژگان دخیل بوده‌اند.

اینک با آوردن نمونهٔ واژه‌های ساخته‌شده از راه ترکیب و اشتقاق با ضمایر مشترک، به توصیف قواعد ساختی و نوعِ واژهٔ حاصل از این ترکیب پرداخته می‌شود. ضمایر موردمطالعه

کاربرد فراوانی در متون ادبی اعم از نظم و نثر دارد، به‌منظور جلوگیری از اطناب به نمونه‌های محدود متنی اشاره می‌شود. نخست ضمیر مشترک "خود" بررسی می‌گردد.

٤. ٣. ١. ضمیر مشترک خود

الف) اسم‌سازی/ ساخت اسم

١) خود + بن فعل مضارع + وند اشتقاقی "ی" = اسم مشتق- مرکب

خودآرایی، خودآزمایی، خودآموزی، خودباختگی، خودپرستی، خودجوشی، خودخواهی، خودخوری، خودرویی، خودسازی، خودستایی، خودسوزی، خودآزاری، خودشناسی، خودفروشی، خودکشی، خودگرانی، خودنمایی، خودخوری.

مرا با وجود تو هستی نماند — به یاد توام خودپرستی نماند

(سعدی، ١٣٥٩: ٨٥)

کس از دست جور زبان‌ها نرَست — اگر خودنمای است و گر خودپرست

(همان: ١٦٤)

هرکه نصیحت خودرای می‌کند — او خود به نصیحت‌گری محتاج است

(سعدی، ١٣٧٦: ٥٣٥)

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست — کفر است در این مذهب خودبینی و خودرایی

(حافظ، ١٣٨٣: ٦٧٥)

بشارتی به خودت خواندن و خدا دیدن — که این بشر همه خودبینی است و خودخواهی

(شهریار، ١٣٩٧: ٤٣٠)

رفته بیرون تو ز پندار و غرور — نیستی از خودستایی بی‌حضور

(عطار، ١٣٤٥: ٢١٤)

٢) خود + صفت مفعولی + وند اشتقاقی "ی" = اسم

خودباختگی، خود برانگیختگی، خودساختگی، خودشیفتگی، خودفریفتگی.

خودشیفتگی او را از جمع هم‌سن‌وسال‌هایش جدا کرده بود (فرهنگ بزرگ سخن: ذیل «خوشیفتگی»).

۳) خود + اسم + "ی" اشتقاقی = اسم مشتق‌مرکب

خوداتکایی، خوداشتغالی، خودالقایی، خودباوری، خودرأیی، خودسانسوری، خودسری، خودکامی، خودکفایی، خودکنترلی، خودلقاحی، خودمحوری، خودمصرفی، خودیاری، خوددرمانی، خوددوستی، خود حسابی.

مر مرا گفتی چرا بر روی من عاشق شدی　　عاشقی جانانه خودکامی و خودرایی بود

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۷۲)

شوند عاقبت از خودسری بیابان مرگ　　کسان که دست ارادت به رهنما ندهند

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ۱۹۰٤)

۴) خود + صفت مطلق + «ی» اشتقاقی = اسم مشتق‌مرکب

خودشیرینی، خودمختاری، خودآگاهی.

پدر بزرگم از خودشیرینی برخی خوشش نمی‌آید.

خودمختاری ولایتی را به پسرش سپرد تا آن منطقه را شایسته بالا کشد.

خودآگاهی در روان‌شناسی اهمیت زیادی دارد و در دین اسلام هم بدان تأکید شده است.

۵) خود + بن فعل مضارع = اسم مرکب

خودنویس، خودپرداز، خودتراش، خودرو.

خودنویس‌های قدیمی اَشکال جذابی داشتند ومدادها هم مانند امروز متنوع نبودند.

اغلب اسم‌های ساخته شده از این ترکیبْ اسم ابزارند.

ب) صفت‌سازی

۱) خود + بنِ مضارع = صفت مرکب

خـودآرا، خودآمـوز، خودپرسـت، خودپسـند، خودجـوش، خـودآزار، خودخـواه، خودسـتا، خودسوز، خودشناس، خودفروش، خودخور.

از خـودآرا طمـع سـیرت شایسـته خطاسـت کـــه برون‌ســـاز درون‌ســـاز نگـــردد هرگـــز

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ۲۳۰۸)

عـــارض بـــه‌مثَـــل چـــو بـــرگ نســـرین بـــالا بـــه صـــفت چـــو ســـرو خـــودروی

(سعدی، ۱۳٤۲: ٥۱۸)

چـــو انعـــام کـــردی مشـــو خودپرســـت کـــه مـــن ســـرورَم دیگـــران زیردســـت

(سعدی، ۱۳۷۱: ۲٥٦)

۲) خود + صفت = صفت مرکب

خودآگاه ، خودپایا، خودشیرین، خودشیفته، خودکرده، خودمختار.

۳) خود + اسم = صفت مرکب

خودالقـا، خودبـاور، خـودرأی، خودسـر، خودسانسـور، خودکفـا، خوددوسـت، خودمحـور، خودکام ، خودیار، خوداشتغال.

گـل نـزد آبـی بـر آتـش بابـا خودکـام را نیســـت غیـــر از ناامیـــدی حاصـــلی ابـــرام را

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ٥۹)

۴) وندِ اشتقاقی "بی" + خود + "ی" اشتقاقی = صفت مشتق / قید مشتق

بی‌خودی.

تـــا نگـــردد نیکـــویِ مـــا بـــدی اینکـــه گفـــتم هـــم نبـــد جـــز بـــی‌خَـــودی

(مولوی، ۱۳۳٦: ۳٤۰)

۵) وندِ اشتقاقی "بی" + خود = صفت مشتق / قید مشتق

بی‌خود.

گشت بی‌خود مریم و در بی‌خودی　　گفت بجهم در پناه ایزدی

(مولوی، ۱۳۳٦: ٥٦٦)

من بی‌خود تو بی‌خود، ما را که برد خانه؟　　من چند تو را گفتم کم خور دو سه پیمانه

(مولوی، ۱۳۷٤: ۸٦٤)

۶) حرفِ اضافه «از، با، به» + خود + صفتِ مفعولی = صفت مرکب مضاعف

ازخودگذشته، ازخودشده، ازخودراضی(شده)، باخودآمده، برخودگرفته، درخود شده، به خود بسته، به‌خودپرداخته، ازخودشده.

تا که از خود نگذری از دیگران نتوان گذشت.

کجاست سالک ازخودگذشته؟ ای صائب　　که دامنی به میان در ره عدم شکند

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ۱۹۰۲)

کار من از دست و من ازخودشده　　صد ز یکی دیده یکی صد شده

(نظامی، ۱۳۷٦: ٥۰)

ج) قیدسازی

۱) خود + بنِ فعل یا اسم + وند اشتقاقی "انه"= قید مشتق‌مرکب /صفت مشتق‌مرکب

خودپسندانه، خودپرستانه، خودبینانه، خودخواهانه، خودجوشانه، خودرأیانه، خودخوران.

این ساخت به صفت فاعلی تعلق دارد و اساساً صفت است، ولی از سویی کلمات مشتق با وند "انه" بر حالت هم دلالت دارند و در نقش قید حالت نیز به کار گرفته می‌شوند. واژهٔ مشتق اگر وابسته به اسم باشد، صفت خواهد بود و چنانچه حالت فعل را بیان کند، قید حالت به شمار می‌آید.

۲) وندِ اشتقاقی "بی" + خود + "ی" اشتقاقی = قید مشتق /صفت مشتق

حسن بی‌خودی خود را آزار می‌دهد (بی‌خودی= قید)؛

رفتار بی‌خودی هماره آزاردهنده است (بی‌خودی = صفت) (بی‌خودی در معنیِ ناشایست و غیرارادی به کار رفته است).

۳) وندِ اشتقاقی «بی» + خود = قید مشتق

بـه دل چـون یـادم از بـوم و بـر آیـو سرشـکم بـی‌خـود از چشـم تـر آیـو

(باباطاهر، ۱۳۱۱: ۵۵)

حسن بی‌خود ناراحت می‌شود و دیگران را می‌آزارد.

۴) حرفِ اضافه «به، با» + خود = قیدمرکب

من بـه‌خود نامـدم اینجـا کـه بـه‌خود بـازروم آنکـه آورد مـرا بـازبرد در وطنـم

(منسوب به مولوی)

۵) خود + به + خود = قید مرکب

خودبه‌خود جور شد، خودبه‌خود آتش گرفت، خودبه‌خود خنده‌اش گرفت.

۶) سر + خود = قیدمرکب

سرخود کاری کردن.

د) ساخت فعل

۱) حرفِ اضافه + خود + فعل ساده (همکرد، مرکب) = فعلِ مرکبِ آمیخته

ازخودرَفت، ازخودشد، باخودآمد، ازخودگذشت، به‌خودبست، به‌خودآمـد، ازخـود بـرون شـد، ازخود به در شد، به خود فروشد، به خود راه داد، به خود کشید، به خود گرفت، در خـود بـود، به خود پرداخت، خود کسی بود، به خود بالید.

از غبار خط مشکین حسن می‌بالد به خود　　گرد لشکر توتیای چشم باشد شاه را

(صائب تبریزی، ۱۳٦٤: ۹۹)

منزل آسایش من محو در خود گشتن است　　گردبادی می تواند راهبر باشد مرا

(همان: ۷۱)

۲) خود + فعلِ ساده = فعلِ مرکب

خود دوخت، خود برید، خود گرفت، خود نشان‌داد (جلوه‌کردن)، خود را کشید (زودتر آماده‌شدن) (خود را بکِش یعنی آماده شو).

در این کار خود دوخت و خود برید و دیگران را به مشاوره نگرفت.

خود می‌گرفت و خود برتر می‌نهاد همچون آدم‌های ازدماغ‌فیل‌افتاده.

۳) وند اشتقاقی "بی" + خود + همکرد = فعلِ مرکبِ آمیخته

بی‌خود شد، بی‌خود گردانید، بی‌خود کرد.

در آن آیینه دید از خود نشانی　　چو خود را یافت بی‌خود شد زمانی

(نظامی، ۱۳۷۸: ٦۳)

۴) خود + را + قید/اسم + همکرد فعل = فعلِ مرکبِ آمیخته

خود را کنار کشید، خود را به چیزی زد، خود را به آب زد، خود را به آتش زد، خود را به میدان انداخت.

از یافته‌های فوق دریافت می‌شود که ضمیر مشترک "خود" با پنج مقولهٔ اسم، فعل، صفت، حرف، وند اشتقاقی درمی‌آمیزد و در دایرهٔ گستردهٔ قواعدی با ۲۱ قالبْ اسم، صفت، فعل،و قید می‌سازد. تقریباً نیمی از قالب‌های ساختی واژگان با ضمایر مشترک به ضمیر مشترک "خود" اختصاص دارد.

۳. ۳. ۲. ضمیر مشترک خویش

الف) اسم‌سازی

۱) حرف اضافهٔ "بی" + خویش + وندِ اشتقاقی "ی" = اسمِ مشتق‌مرکب

بی‌خویشی؛

امروز بدانست او کان صدر مسلمانی چون گفت ز خویشی سبحانی و سبحانی

(سنایی، ۱۳۸۸: ۶۶۸)

۲) خویش + وندِ اشتقاقیِ مرده"اوند" = اسم مشتق

خویشاوند؛

رد میراث سخت‌تر بودی وارثان را ز مرگ خویشاوند

(سعدی، ۱۳۷٦: ۲۷۸)

۳) خویش + اسم = اسم مرکب (ضمیر مشترک)

خویشتن؛

چو یقینت نیست آن باد حسن تو چرا بر باد دادی خویشتن

(مولوی، ۱۳۳٦: ۱۱۰۹)

۴) خویش + وند اشتقاقی "ی" = اسم مشتق

خویشی؛

همزبانی خویشی و پیوندی است مرد با نامحرمان چون بندی است

(همان: ۵۹)

۵) خویش + بنِ مضارع + وند اشتقاقی "ی" = اسم مشتق‌مرکب

خویش‌پرستی، خویش‌بینی، خویش‌آمیزی.

بنـدگی خـود مکـن کـه خـویش‌پرسـتی کـــرده بســـی پاکـــدل فریشـــته شـــیطان

(اعتصامی، ١٣٦٦: ٦٤)

ز رحمـــت باشـــی الحـــق بـــی‌کرانـــه چـــو کـــردی خـــویش‌بینـــی در میانـــه

(عطار، ١٣١٥: ١٩٩)

۶) خویش + و + اسم = اسم مرکب

خویش و تبار ، خویش و پیوند.

همـــه خـــویش و پیونـــد افراســـیاب همـــه دل پـــر از کـــین و ســـر پـــر شـــتاب

(کزازی، ١٣٩٠: ١٢٥)

ب) ساخت صفت

۱) حرفِ اضافه "بی" + خویش = صفت مرکب

بی‌خویش؛ بی‌خویشی.

خراب و مست شوم در کمال بی‌خویشی نـه بـدروم نـه بکـارم چـه خـوش بـود بـه‌خـدا

(مولوی، ١٣٧٤: ١٣١)

۲) خویش + بنِ مضارع = صفت مرکب

خویش‌بین، خویش‌پرست.

بـــر خـــویش‌پرســـت همچـــو خـــاریم بـــر دوســـت‌پرســـت همچـــو حریـــریم

(همان: ٥٩٨)

زاهـــد خـــام خـــویش‌بـــین هرگـــز نشـــود پختـــه گـــر نهـــی درداش

(عطار، ١٣٧٦ :٣٩١)

ج) فعل‌سازی

۱) خویش + فعل همکرد = فعل مرکب

خویش گم کرد، خویش بودن، خویش کشیدن؛

با عدوی خود مرا خویشی نبود　　دعوت تو جز بداندیشی نبود

(اعتصامی، ۱۳۸۱: ۲۸۸)

۲) اسم + خویش + فعل = فعل آمیخته

سرخویش گرفت، ناخویش کرد، کار خویش کرد، فراخویش رسید.

۳) حرفِ اضافه + اسم + خویش + همکرد = فعل آمیخته

از خویش کاستن، به کار خویش پرداختن، جای خویش دانستن، از خویش رفتن، از جای خویش رفتن، بر جای خویش بودن، به تن خویش رفتن.

ز خویش بی‌سبب ای تیره‌دل چه می‌کاهی　　کمال جوی و سعادت چه خواهی از نقصان

(اعتصامی، ۱۳۸۱: ۱٦٥)

به کار خویش نپرداختیم نوبت کار　　تمام عمر نشستیم و گفتگو کردیم

(همان: ۱٦۰)

آشنایی نه غریب است که دلسوز من است　　چون من از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت

(حافظ، ۱۳۸۳: ۲٦)

ای نوش کرده نیش را بی‌خویش کن با خویش را　　با خویش کن بی‌خویش را چیزی بده درویش را

(مولوی، ۱۳۷٤: ٥٤)

ضمیر مشترک "خویش" با ترکیب اسم، صفت، همکرد فعل مرکب، و وند اشتقاقی صرفاً در ساخت اسم، صفت و فعل مشارکت دارد و با ٦ قالب در اسم‌سازی، با ۲ قالب در صفت‌سازی، و ۳ قالب در فعل‌سازی دخیل بوده است و با این ترکیب قید ساخته نمی‌شود.

٤. ٣. ٣. ضمیر مشترک خویشتن

الف) اسم‌سازی

۱) خویشتن + بن مضارع + وند اشتقاقی "ی" = اسم مشتق‌مرکب

خویشتن‌بینی، خویشتن‌پسندی، خویشتن‌پرستی، خویشتن‌داری، خویشتن‌سوزی، خویشتن‌ستایی، خویشتن‌آرایی، خویشتن‌خواهی.

و آن کنیزک ز ناز و عیاری　　در ثنا کرد خویشتن‌داری

(نظامی، ۱۳۸۹: ۱٦۸)

می‌رود و ز خویشتن‌بینی که هست　　در نمی‌آید به چشمش دیگری

(سعدی، ۱۳٤۲: ٤٥٤)

از سر صدق شد خداپرست　　داشت از خویشتن‌پرستی دست

(نظامی، ۱۳۸۹: ۳٦۰)

۲) حرف اضافهٔ "بی" + خویشتن + وند اشتقاقی "ی" = اسم مشتق‌مرکب

بی‌خویشتنی.

هر چند خاطر برگماشتم هیچ معلوم نمی‌گردد که باعث و داعی او در این بی‌خویشتنی چه بوده است ؟ (لغت‌نامهٔ دهخدا: ذیل «خویشتن»).

ب) صفت‌سازی

۱) خویشتن + بن فعل = صفت مرکب

خویشتن‌دار، خویشتن‌شناس، خویشتن‌پرست، خویشتن‌ستا، خویشتن‌بین، خویشتن‌خواه.

عارف که نگشت خویشتن‌بین　　معصوم خدای‌بین شمارش

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱۹٦)

بزرگـــان نکردنـــد در خـــود نگـــاه　　خـــدابینی از خویشـــتن‌بـــین مخـــواه

(سعدی، ۱۳۷۱: ٤٣٩)

مـــی‌ریخـــت سرشـــک دیـــده تـــا روز　　ماننـــدهٔ شـــمع خویشـــتن‌ســـوز

(نظامی، ۱۳۷٦: ۱۳۱)

۲) حرف اضافه + خویشتن + صفت = صفت مرکب

از خویشتن پُر، از خویشتن بی‌خبر، از خویشتن بیزار.

۳) حرف اضافهٔ "بی" + خویشتن = صفت مرکب

بی‌خویشتن.

خلـق خـود را بعـد از آن بـی‌خویشـتن　　مـی‌فکندنـد انـدر آتـش مـرد و زن

(مولوی، ۱۳۳٦: ٤٠)

همچـو حـافظ روز و شـب بـی‌خویشـتن　　گشـته‌ام گریـان و سـوزان، الغیـاث

(حافظ، ۱۳۸۳: ۱۳۳)

۴) خویشتن + اسم = صفت مرکب

خویشتن‌کام؛

۵) وند اشتقاقی "نا" + خویشتن + بن مضارع = صفت مشتق‌مرکب

ناخویشتن‌بین.

ج) فعل‌سازی

۱) حرف اضافه + خویشتن + همکرد فعل = فعل مرکب آمیخته

به خویشتن رفت، از خویشتن ستاند، از خویشتن نوشت، به خویشتن گذاشت، به خویشتن راه نداد؛

۲) خویشتن + همکرد = فعل مرکب

خویشتن نگاه‌داشت، خویشتن آراست، خویشتن‌دار بود.

ضمیر مشترک خویشتن که ساخت مرکب دارد و از خویش و تن ساخته شده است، ترکیب و اشتقاق محدودی دارد. با اسم، صفت، و همکرد فعل و صرفاً با وند اشتقاقی "بی" در ساخت اسم، صفت و فعل دخیل است.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی یافته‌های تحقیق نشان داد که ضمیر مشترک "خود" با ترکیب بن ماضی، بن مضارع، اسم، صفت، و وند اشتقاقی "ی" در ۵ قالب در ساخت اسم مرکب و اسم مشتق‌مرکب دخیل است. هم‌چنین با ترکیب بن مضارع، اسم، صفت، و وندهای اشتقاقی "بی" و "ی" در ۶ قالب صفت می‌سازد. و نیز با ترکیب بن مضارع و وندهای اشتقاقی "انه" و "بی" و با ترکیب دو حرف اضافه "با، به" و صرفاً با ترکیب واژهٔ "سر" در واژهٔ خودسر در ۶ قالب سهمی در ساخت قید داشته دارد. هم‌چنین "خود" با ترکیب همکرد فعل مرکب، اسم، و وند اشتقاقی "بی" در ۴ قالب در ساخت فعل مرکب به‌کار رفته است. مجموع اَشکال ترکیبی "خود" در ساخت اسم، صفت، قید، و فعل ۲۱ قالب است و دو برابر خویش و خویشتن در ساخت مقوله‌های مرکب دستوری دخیل بوده است. ضمیر مشترک خویش با ترکیب وند اشتقاقی "بی" و "ی" با بن فعل و اسم در ۶ قالب با واژگان محدود در اسم‌سازی؛ و با ترکیب بن فعل و وند اشتقاقی "ی" در صفت‌سازی، و با ترکیب همکرد ساده و مرکب در ۲ قالب در واژگان محدود در ساخت فعل دخیل بوده است. جمع قالب‌های ساخته‌شدهٔ اسم، صفت و فعل از این ضمیر ۱۱ است و با این ضمیر قید ساخته نشده‌است. ضمیر مشترک "خویشتن" با ترکیب بن مضارع و وند اشتقاقی

"بی" و "ی" در ۲ قالب در ساخت اسم و با ترکیب وند اشتقاقی"بی" و بن فعل، اسم و صفت مشتق در ۶ قالب در ساخت صفت؛ و با ترکیب حروف اضافهٔ "از" و "به" به همراه همکرد ساده در ۲ قالب در ساخت فعل مشارکت داشته است. مجموع قالب‌های این نوع ضمیر در ساخت مقوله‌های دستوری مرکب ۹ قالب است. بنابراین ضمیر "خود" با ۲۱ قالب، ضمیر مشترک "خویش" با ۱۱ قالب، و ضمیر مشترک "خویشتن" با ۹ قالب جمعاً در ۴۱ قالب در ساخت مقوله‌های دستوری زبان فارسی مشارکت داشته‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Zahra Mohammadian **https://orcid.org/0009-0004-5771-7384**

Abbasali Vafaie **https://orcid.org/0000-0002-3983-9028**

Sayed Ewazali Kazimi **https://orcid.org/0000-0003-3692-6967**

منابع

اعتصامی، پروین. (۱۳٦٦). دیوان. به کوشش حسن احمدی گیوی. تهران: قطره.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۱). دیوان. به کوشش محمدتقی بابایی. تهران: حافظ.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۵). دستور زبان فارسی ۲. ویرایش چهارم. تهران: فاطمی.

انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن. تهران: سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۳). دیوان اشعار. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

خانلری، پرویز. (۱۳۵۲). دستور زبان فارسی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۱). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران.

رواقی، علی. (۱۳۹۰). فرهنگ شاهنامه. تهران: متین.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳۷۱). بوستان. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۷٦) گلستان. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

ـــــــــــــ . (۱۳٤۲). غزلیات. به کوشش محمدعلی فروغی. تهران: اقبال.

ـــــــــــــ . (۱۳۵۹). بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: انجمن استادان زبان و ادبیات فارسی.

سنایی غزنوی، مجدودبن آدم. (۱۳۸۸). دیوان حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم سنائی غزنوی. به سعی و اهتمام مدرس رضوی. تهران: سنایی.

شهریار، محمدحسین. (۱۳۹۷). دیوان شهریار. تهران: نگاه.

صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳٦٤). دیوان صائب تبریزی. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

طباطبایی، علاءالدین. (۱۳۹۳). ترکیب در زبان فارسی: بررسی ساختاری واژه‌های مرکب. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). واژه‌سازی و دستور(مجموعه مقالات). تهران: کتاب بهار.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۹۵). فرهنگ دستور توصیفی زبان فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۱۵) ارشاد بیان. (منسوب به عطار). تهران: دقت.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۷٦) دیوان. تهران: نخستین.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳٤٥). مظهرالعجایب و مظهر الاسرار. با تصحیح و مقدمه احمد خوشنویس. تهران: سنایی.

غلامعلی‌زاده، خسرو. (۱۳۷٤). ساخت زبان فارسی. تهران: احیاء کتاب.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.

کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۹۰). نامۀ باستان: ویرایش و گزارش شاهنامۀ فردوسی. تهران: سمت.

کلباسی، ایران. (۱۳۹۱). ساخت اشتقاقی واژه در زبان فارسی امروز. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

گلچین معانی، احمد. (۱۳۷۳). فرهنگ اشعار صائب. تهران: امیرکبیر.

مشکوةالدینی، مهدی. (۱۳۸٤). دستور زبان فارسی (واژگانی و پیوندهای ساختی). تهران: سمت.

مولوی، جلاالدین محمد. (۱۳۷٤). کلیات دیوان شمس. به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: راد.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۳٦). مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد الین نیکلسون. تهران: علمی.

نظامی گنجوی، الیاس. (۱۳۷٦). لیلی و مجنون. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۷۸) مخزن الاسرار. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ـــــــــــــــــــ . (۱۳۸۹) هفت پیکر. تصحیح بهروز ثروتیان. تهران: امیرکبیر.

همدانی، باباطاهر. (۱۳۱۱). دیوان. تهران: مجله ارمغان.

وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا. (۱۳۸۹). دستور زبان فارسی ۱. تهران: سمت.

وفایی، عباسعلی. (۱۳۹۲). دستور توصیفی براساس واحدهای زبان فارسی. تهران: سخن.

یمین، محمدحسین. (۱۳۹۳). دستور معاصر زبان پارسی دری. کابل: میوند.

References

Etesami, P. (1366 SH/1987). *Divan* [Collected poems] (H. Ahmadi Givi, Ed.). Qatreh. [In Persian]

Etesami, P. (1381 SH/2002). *Divan* [Collected poems] (M. T. Babaei, Ed.). Hafez. [In Persian]

Anvari, H. (1381 SH/2002). *Farhang-i buzurg-i Sokhan* [The comprehensive Sokhan dictionary]. Sokhan. [In Persian]
Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (1385 SH/2006). *Dastur-i zaban-i Farsi 2* [Persian grammar 2] (4th ed.). Fatemi. [In Persian]
Attar Nishapuri, F. M. (1315 SH/1936). *Irshad-i bayan* [Guidance and exposition] (attributed to Attar). Deghat. [In Persian]
Attar Nishapuri, F. M. (1345 SH/1966). *Mazhar al-ajaʿib va Mazhar al-asrar* [The manifestation of wonders and the manifestation of secrets] (A. Khoshnevis, Ed.). Sanai. [In Persian]
Attar Nishapuri, F. M. (1376 SH/1997). *Divan* [Collected poems]. Nakhustin. [In Persian]
Dehkhoda, A. (1371 SH/1992). *Lughat-nama-yi Dihkhuda* [Dehkhoda's dictionary]. University of Tehran. [In Persian]
Farshidvard, K. (1382 SH/2003). *Dastur-i mufassal-i emruz* [A comprehensive grammar of contemporary Persian]. Sokhan. [In Persian]
Gholamali-Zadeh, K. (1374 SH/1995). *Sakht-i zaban-i Farsi* [The structure of the Persian language]. Ehya-ye Ketab. [In Persian]
Golchin Ma'ani, A. (1373 SH/1994). *Farhang-i ashʿar-i Saʿeb* [A dictionary of Sa'eb's poetry]. Amirkabir. [In Persian]
Hafez Shirazi, S. M. (1383 SH/2004). *Divan-i ashʿar* [Collected poems] (K. Khatib-Rahbar, Ed.). Safi-Ali Shah. [In Persian]
Hamadani, B. T. (1311 SH/1932). *Divan* [Collected poems]. Armaghan Magazine. [In Persian]
Kazzazi, M. J. (1390 SH/2011). *Nama-yi bastan: Virayish va gozarish-i Shahname-yi Firdawsi* [The ancient text: An edited version and commentary on Ferdowsi's Shahnameh]. SAMT. [In Persian]
Khanlari, P. (1352 SH/1973). *Dastur-i zaban-i Farsi* [Persian grammar]. Bunyad-e Farhang-e Iran. [In Persian]
Kolbasi, I. (1391 SH/2012). *Sakht-i ishtiqaqi-yi vazha dar zaban-i Farsi-yi emruz* [The derivational structure of words in contemporary Persian]. Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]
Meshkat al-Dini, M. (1384 SH/2005). *Dastur-i zaban-i Farsi (vazhagani va payvandha-yi sakhti)* [Persian grammar: Lexical and structural relations]. SAMT. [In Persian]
Molavi, J. M. (1374 SH/1995). *Kulliyat-i Divan-i Shams* [The collected works of the Divan of Shams] (B. Z. Foruzanfar, Ed.). Rad. [In Persian]

Molavi, J. M. (1336 SH/1957). *Mathnavi-yi maʿnavi* [The spiritual couplets] (R. A. Nicholson, Ed.). Elmi. [In Persian]
Nezami Ganjavi, E. (1376 SH/1997). *Layli va Majnun* [Layla and Majnun] (S. Hamidian, Ed.). Qatreh. [In Persian]
Nezami Ganjavi, E. (1378 SH/1999). *Makhzan al-asrar* [The treasury of mysteries] (S. Hamidian, Ed.). Qatreh. [In Persian]
Nezami Ganjavi, E. (1389 SH/2010). *Haft paykar* [The seven beauties] (B. Servatian, Ed.). Amirkabir. [In Persian]
Ravaqi, A. (1390 SH/2011). *Farhang-i Shahname* [The Shahnameh dictionary]. Matin. [In Persian]
Sa'eb Tabrizi, M. A. (1364 SH/1985). *Divan-i Saʿeb Tabrizi* [The collected poems of Sa'eb Tabrizi] (M. Ghahreman, Ed.). Elmi va Farhangi. [In Persian]
Sa'di, M. ibn A. (1342 SH/1963). *Ghazaliyyat* [Odes] (M. A. Forughi, Ed.). Eqbal. [In Persian]
Sa'di, M. ibn A. (1359 SH/1980). *Bustan* [The orchard] (G. Yousefi, Ed.). Anjoman-e Ostadān-e Zaban va Adabiyat-e Farsi. [In Persian]
Sa'di, M. ibn A. (1371 SH/1992). *Bustan* [The orchard] (K. Khatib-Rahbar, Ed.). Safi-Ali Shah. [In Persian]
Sa'di, M. ibn A. (1376 SH/1997). *Golistan* [The rose garden] (K. Khatib-Rahbar, Ed.). Safi-Ali Shah. [In Persian]
Sanai Ghaznavi, M. (1388 SH/2009). *Divan-i Hakim Abu al-Majd Majdud ibn Adam Sanai Ghaznavi* [The collected poems of the sage Abu al-Majd Majdud ibn Adam Sanai Ghaznavi] (M. R. Modarres, Ed.). Sanai. [In Persian]
Shahriar, M. H. (1397 SH/2018). *Divan-i Shahriyar* [The collected poems of Shahriar]. Negah. [In Persian]
Tabatabaei, A. (1393 SH/2014). *Tarkib dar zaban-i Farsi: Barrasi-yi sakhtari-yi vazhahha-yi murakkab* [Compounding in Persian: A structural study of compound words]. Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]
Tabatabaei, A. (1394 SH/2015). *Vazha-sazi va dastur (majmuʿa-yi maqalat)* [Word formation and grammar: A collection of articles]. Ketab-e Bahar. [In Persian]
Tabatabaei, A. (1395 SH/2016). *Farhang-i dastur-i tawsifi-yi zaban-i Farsi* [A dictionary of descriptive Persian grammar]. Farhang-e Moaser. [In Persian]

Vafaei, A. (1392 SH/2013). *Dastur-i tawsifi bar asas-i vahidha-yi zaban-i Farsi* [Descriptive grammar based on the units of the Persian language]. Sokhan. [In Persian]

Vahidiyan Kamyar, T., & Omrani, G. (1389 SH/2010). *Dastur-i zaban-i Farsi 1* [Persian grammar 1]. SAMT. [In Persian]

Yamin, M. H. (1393 SH/2014). *Dastur-i moʿaser-i zaban-i Parsi-yi Dari* [Contemporary grammar of Dari Persian]. Maiwand. [In Persian]

Literary Language Research Journal

The Communicative Functions of Expressive Silence in the Works of Rumi

Maryam Kaykhai Department of Persian Language and Literature, Zah.C., Islamic Azad University, Zahedan, Iran. *maryam.keikhaee@iau.ac.ir*

Mostafa Salari* Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Zah.C., Islamic Azad University, Zahedan Iran. *Mostafa_salari@iau.ac.ir*

Behrooz Rumiani Department of Persian Language and Literature, Zah.C., Islamic Azad University, Zahedan, Iran. *behroz1395@iau.ac.ir*

Article Type
Research Article

Article History
Submit:
8/7/2025
Revise:
13/8/2025
Accept:
6/9/2025

Keywords
Expressive silence, Rumi, Masnavi-i Ma'navi, Divan-i Shams, communicative functions, Jakobson, Ephratt.

Abstract
Expressive silence, as a meaningful tool in linguistic communication, occupies an important place in mystical literature. This study investigates the communicative roles of xxpressive silence in *Masnavi-i Ma'navi* and *Divan-i Shams*, drawing on the theories of Jakobson (1960) and Ephratt (2008). The research adopts a descriptive-analytical method with a quantitative approach. The corpus comprises verses from the *Masnavi* and the *Divan* that either ecplicitly contain vocabulary related to silence or alluded to the concept or semantic structure of silence. These verses were collected, categorized, and analyzed according to the communicative roles of silence. The findings identify six communicative functions, including emotional, persuasive, referential, poetic, empathetic, and metalinguistic roles, each with its own subtypes. The emotional role was most frequent in *Divan-i Shams*, while the persuasive role predominated in the Masnavi. This study demonstrates that the frequency and relative prominence of these roles differ significantly between pattern of these roles' application differs significantly between the two works, reflecting their distinct structural and semantic objectives.

Cite this Article: Kaykhai, M., Salari, M & Rumiani, B. (2026). The Communicative Functions of Expressive Silence in the Works of Rumi. *Literary Language Research Journal, 4(13),* 79-115. https://doi.org/10.22054/jrll.2025.86606.1172

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.86606.1172

1. Introduction

Silence is a significant element of human communication, that has been explored across many cultures and mystical traditions. In mystical literature, it is not merely the absence of speech but a tool for conveying profound spiritual, emotional, and philosophical truths. Among Persian mystics, Rumi (13th century) makes extensive use of silence in his *Masnavi-i Ma'navi* and *Divan-i Shams* as an active medium of meaning. This study examines the communicative roles of expressive silence in Rumi's works, using Jakobson's six-function model—emotive, conative, referential, poetic, phatic, and metalingual—as extended by Efrat (2008) to include silence as a form of purposeful communication. It asks how Rumi employs silence and how its roles differ between the *Masnavi* and *Divan-i Shams*. Persian masters such as Saadi, Attar, and Khwaja Nasir al-Din Tusi equated silence with wisdom, ethical refinement, and spiritual perfection. Mystical texts distinguish external from internal (mental) silence, the latter of which guides seekers toward inner awareness. Rumi treats silence as an active presence capable of guiding, moving, and transforming the listener. Despite previous studies, systematic linguistic analysis of expressive silence in Rumi's poetry remains limited; this research addresses that gap.

2. Background of the Research

In Persian mystical texts, especially Rumi's works, silence represents a stage of spiritual practice, annihilation *(fanā),* or expression of divine truth. While previous research has explored its mystical, ethical, psychological, and linguistic aspects, the communicative and linguistic roles of silence remain underexamined. This study applies Jakobson's six-function communication model, extended to silence, to provide a systematic framework for analyzing its communicative roles in Rumi's poetry and to address gaps in earlier research.

3. Methodology

The study employed a descriptive–analytical and quantitative approach, and analyze verses from Rumi's *Divan-i Shams* and *Masnavi-i Ma'navi* that explicitly or implicitly refer to silence. Verses were categorized according to Jakobson's six communicative

functions, as extended by Ephratt, and comparative charts were used to identify patterns and functional differences between the two works.

4. Discussion and Analysis

This study, based on Jakobson's six communicative functions, shows that silence in Rumi's *Masnavi-i Ma'navi* and *Divan-i Shams* performs referential, emotive, conative, poetic, and metalingual roles. It guides readers to hidden mystical truths, conveys deep emotional and spiritual states such as solitude, wonder, fana, reverence, zeal, and mystical joy, and serves as a persuasive tool influencing and teaching audiences through various forms of silence. At times, silence assumes a poetic function, enhancing meaning through rhetorical beauty, or a metalingual function, expressing truths beyond the capacity of language and highlighting intuition over speech.

5. Conclusion

This study explores the communicative roles of expressive silence in Rumi's *Masnavi-i Ma'navi* and *Divan-i Shams*, using Jakobson's (1960) six-function communication model, extended by Ephratt (2008). Employing a descriptive–analytical and quantitative approach, it examines verses explicitly or implicitly referring to silence, categorizing them into emotive, conative, referential, poetic, phatic, and metalingual functions. The analysis shows that in the *Divan-i Shams* silence primarily serves emotive and persuasive roles, reflecting its passionate tone, while in the *Masnavi*, persuasive and referential functions dominate, aligning with its instructive nature. Across both works, silence acts as an active communicative tool, conveying mystical, emotional, ethical, and philosophical meanings beyond the limits of speech. These patterns reveal how silence adapts to each work's structural and semantic purposes, demonstrating its central place in Persian mystical literature as a purposeful and meaning-generating presence.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در آثار مولوی

مریم کیخایی
گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
maryam.keikhaee@iau.ac.ir

مصطفی سالاری *
نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
mostafa_salari@iau.ac.ir

بهروز رومیانی
گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
behroz1395@iau.ac.ir

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۴/۱۷
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۵/۲۲
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۶/۱۵

کلیدواژه‌ها
سکوت گویا، مولوی، مثنوی معنوی، دیوان شمس، نقش‌های ارتباطی، یاکوبسن، افرات.

چکیده

سکوت گویا به‌عنوان ابزاری معنادار در ارتباطات زبانی، در ادبیات عرفانی جایگاه ویژه‌ای دارد. این پژوهش به بررسی نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در دو اثر مولوی، یعنی مثنوی معنوی و دیوان شمس، با تکیه بر نظریه‌های یاکوبسن (۱۹۶۰) و افرات (۲۰۰۸) می‌پردازد. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد کمّی انجام شده است. جامعهٔ آماری شامل ابیاتی از مثنوی معنوی و دیوان شمس بود که یا مستقیماً واژگانی مرتبط با سکوت داشتند یا به مضمون یا ساختار معنایی سکوت اشاره داشتند؛ این ابیات پس از گردآوری بر اساس نقش‌های ارتباطی سکوت دسته‌بندی و تحلیل شدند. یافته‌ها نشان‌دهندهٔ شش نقش ارتباطی شامل عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، شعری، همدلی و فرازبانی است که هر یک زیرگونه‌های خاص خود را دارند. نقش عاطفی در غزلیات شمس و نقش ترغیبی در مثنوی معنوی بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند. این پژوهش نشان داد که الگوی کاربرد این نقش‌ها در دو اثر از نظر میزان و اولویت، تفاوت معناداری دارد که بازتاب‌دهندهٔ ساختار و اهداف معنایی متفاوت هر یک از این دو اثر است.

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

استناد به این مقاله:
کیخایی، مریم.، سالاری، مصطفی و رومیانی، بهروز. (۱۴۰۵). نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در آثار مولوی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۴ (۱۳)، ۷۹-۱۱۵.
https://doi.org/10.22054/jrll.2025.86606.1172

©۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X -۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸ -۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

سکوت به‌عنوان یکی از عناصر مهم ارتباط، در فرهنگ‌ها و متون مختلف از جمله ادبیات عرفانی مورد توجه بوده است. سکوت در ادبیات عرفانی، فراتر از غیاب کلام، ابزاری برای انتقال معانی عمیق عرفانی، عاطفی و فلسفی است. مولوی، عارف و شاعر قرن هفتم هجری در آثار خود به‌ویژه مثنوی معنوی و دیوان شمس از سکوت گویا به‌عنوان ابزار ارتباطی و روشی برای انتقال مفاهیم بهره برده است. این پژوهش با هدف شناسایی و تبیین نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در آثار مولوی، بر اساس الگوی شش‌گانهٔ یاکوبسن[1] (گوینده، مخاطب، پیام، تماس، کد، زمینه) و تعمیم آن به سکوت توسط افرات[2] (۲۰۰۸) انجام شده است.

در نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن، فرایند ارتباط شامل شش عنصر کلیدی است که هر یک در انتقال پیام نقش دارند. میشل افرات این مدل را بسط داده و مفهوم "سکوت گویا" را به‌عنوان یکی از اَشکال ارتباط مطرح کرده است. در ادبیات عرفانی به‌ویژه در آثار مولوی استفاده از سکوت (به‌عنوان یک ابزار ارتباطی) پررنگ است و می‌توان با بررسی دقیق‌تر به نقش‌های مختلف آن پی برد. این پژوهش به دنبال آن است که مشخص کند چگونه مولوی از سکوت برای انتقال پیام‌های خود استفاده کرده و چه تفاوت‌هایی در نقش‌های ارتباطی سکوت در مثنوی و دیوان شمس مشاهده می‌شود. پرسش اصلی پژوهش این است که نقش‌های شش‌گانهٔ سکوت گویا در آثار مولوی چیست و چگونه به ارتباط مؤثر با مخاطب کمک می‌کند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحقیقات داخلی و خارجی متعددی به بررسی مفهوم سکوت پرداخته‌اند. تانن[3] (۱۹۸۵) و پویاتوس[4] (۲۰۰۲) از پژوهشگرانی هستند که کم‌توجهی به مطالعات سکوت را مورد نقد قرار

1. Roman Jakobson
2. Michal Ephratt
3. Deborah Tannen
4. Fernando Poyatos

داده‌اند. در مقابل، در حوزهٔ زبان و ادبیات فارسی توجه بیشتری به نقش سکوت در متون عرفانی شده است. نراقی در کتاب آینهٔ جان (۱۳۹۱) سکوت را در زندگی و اندیشهٔ مولانا به‌عنوان مرحله‌ای از سلوک و فنای عارف تحلیل می‌کند و آن را به دو گونهٔ "سکوت سالکانه" و "سکوت عارفانه" تقسیم می‌نماید. محمدی آسیابادی در کتاب مولوی و اسرار خاموشی(۱۳۸۹) سکوت را با رویکردی بینارشته‌ای و در پیوند با روان‌شناسی، کلام، و نقد ادبی بررسی می‌کند. پورنامداریان در در سایهٔ آفتاب (۱۳۷۹) سکوت را برخاسته از مقام فنا دانسته و آن را نوعی "گویایی خاموش" می‌نامد که از اعماق وجود عارف سرچشمه می‌گیرد. همچنین، یلمه‌ها در پژوهش خود با عنوان «صمت و خاموشی از دیدگاه عرفا» (۱۳۹۱) با ارجاع به آثاری چون غزالی، هجویری و ابن‌عربی، خاموشی را از ارکان اساسی سیر و سلوک عرفانی معرفی می‌کند. مقالهٔ کاکایی و بحرانی با عنوان «کارکردهای الهیاتی سکوت در آثار مولانا» (۱۳۸۸) نشان می‌دهد که مولانا برای بیان حقیقت الهی به سکوت به‌عنوان شکلی از معرفت‌ورزی سلبی روی می‌آورد و آن را به دو گونهٔ "سکوت معرفتی" و "سکوت اخلاقی" تقسیم می‌کند. یوسفی در مقالهٔ «خاموشی در مثنوی و دلایل آن» (۱۳۸۸)، سکوت را از منظرهای فردی، اجتماعی و عرفانی بررسی کرده و آن را ابزار کتمان سرّ، حیرت، مراقبه و جذب رحمت می‌داند. ابوالقاسمی نیز در مقالهٔ خود با عنوان «تحلیل و بررسی فلسفه خاموشی از دیدگاه مولانا» (۱۳۷۹) سکوت را نه‌تنها نشانهٔ رازپوشی بلکه عاملی در نوآوری زبانی و خلق معنا معرفی می‌کند.

با این حال، نقش ارتباطی سکوت در آثار مولوی، به‌ویژه در چارچوب زبان‌شناسی شناختی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. اگرچه برخی پژوهش‌ها به پیوند میان سکوت و معرفت اشاره کرده‌اند، اما بررسی جامع سکوت به‌عنوان ابزار تعامل و انتقال معنا در آثار مولوی، هنوز جای پژوهش دارد.

از سوی دیگر مطالعات متعددی به بررسی آثار مولوی پرداخته‌اند، اما تمرکز بر سکوت

گویا محدود بوده است. شیمل (۱۹۷۸) در شکوه شمس به نقش عناصر غیرکلامی در دیوان شمس اشاره دارد و سکوت را بخشی از تجربهٔ عرفانی می‌داند. زرین‌کوب (۱۳۶۹) در سرّ نی به نقش سکوت در ایجاد فضای تأملی در مثنوی اشاره کرده است. در حوزهٔ زبان‌شناسی یاکوبسن (۱۹۶۰) الگوی شش‌گانهٔ ارتباط را ارائه کرد که افرات (۲۰۰۸) آن را به سکوت تعمیم داد. صادقی (۱۳۸۹) نقش‌های ارتباطی سکوت را در ادبیات معاصر بررسی کرده، اما در ادبیات کلاسیک فارسی کمتر به این موضوع پرداخته شده است. ایرانی و همکاران (۱۳۹۸) در تحلیل غزلیات شمس، به نقش ترغیبی تخلص "خاموش" اشاره کرده‌اند. حیدری و رحیمی (۱۳۹۴) نیز به بررسی سکوت ارتباطی در غزلیات شمس پرداخته‌اند، اما تحلیل آن‌ها محدود به نقش‌های خاص بوده است. این پژوهش با تحلیل نظام‌مند نقش‌های شش‌گانه سکوت در آثار مولوی، به این شکاف پژوهشی پاسخ می‌دهد و چارچوبی جامع برای تحلیل ارتباطات غیرکلامی در ادبیات عرفانی ارائه می‌کند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. چارچوب نظری

۳. ۱. ۱. خاموشی و سکوت در ادب فارسی

سخن گفتن توانایی برجستهٔ انسان برای انتقال دانش و احساسات است؛ درواقع، بدون این توانایی انسان از برقراری ارتباط و انتقال تجربه‌ها و مفاهیم عاجز خواهد بود. شاعران و سخنوران بزرگ نیز به کرّات بر این امر تأکید کرده‌اند. بااین‌حال، آن‌ها اهمیت ویژه‌ای برای خاموشی نیز قائل‌اند؛ مولانا خود را "خموش" می‌نامد و سعدی معتقد است خاموشی برای نادان و دانا سودمند است (۱٤۰۰: ۲۰۱). عطار نیز خاموشی را وسیله‌ای برای حفظ کمال و معرفت دانسته است (۱۳۹۹: ۱٦۳). در کلیله و دمنه نیز برای شناخت عقل، هشت خصلت معرفی شده است که یکی از آن‌ها توانایی در کنترل زبان و سخن گفتن به اندازه و لزوم است.

خواجه نصیرالدین طوسی نیز خاموشی را از آداب ضروری اخلاق‌ورزی معرفی کرده است (۱۳٦٤: ۳٤۸).

سکوت در عرفان نیز جایگاهی ویژه دارد و از اصول سیر و سلوک عرفانی محسوب می‌شود. سکوت به سالک کمک می‌کند تا از گفتار بی‌ثمر دوری کند و به معرفت و اتحاد معنوی با خدا برسد. مولانا و دیگر عرفا سکوت را مقدمه‌ای برای رسیدن به حقیقت می‌دانند. عرفا خاموشی را به دو بخش ظاهری (سکوت زبان) و باطنی (سکوت دل) تقسیم کرده‌اند. سکوت ذهنی، مرحله‌ای عمیق است که به سالک اجازه می‌دهد تا از دنیای خارجی فاصله گرفته و به دنیای درونی خود وارد شود. در نهایت، خاموشی به مقامی می‌رسد که ارتباط سالک با جهان خارج از طریق زبان و کلام محقق نمی‌شود. عارف در این حالت به سکوتی فرازبانی دست می‌یابد که در آن قادر است بدون کلام و صوت به ارتباط معنوی با خداوند بپردازد. مولانا در این زمینه می‌گوید:

هر دل ار سامع بُدی وحی نهان　　حرف و صوتی کی بُدی اندر جهان

(۱۳۹۳: ۲/۸۷۳)

این ارتباط فرازبانی عارف با دیگران سبب انتقال حکمت و القاء معرفت است؛ زیرا معرفتی بیان‌ناپذیر و غیرقابل‌گنجایش در زبان است، فقط در صورت مستعد بودن مخاطب القاء می‌شود.

ای بسا هندو و ترک همزبان　　ای بسا دو ترک چون بیگانگان

پس زبان محرمی خود دیگرست　　همدلی از همزبانی بهتر است

غیرنطق و غیر ایما و سجل　　صد هزاران ترجمان خیزد ز دل

(همان: ۱/۱۰٦)

دیدگاه مولانا در خصوص ارتباط غیرکلامی و تأکید وی بر فهم مشترک یا دلالت معنا در

خاموشی مطلق و سکوت محضِ گوینده و نیز گفتگوی ضمایر که نتیجهٔ کلام نفسی مشترك و همدلی است، قابل‌تأمل است.

این نگرش نشان می‌دهد که سکوت نیز همچون سخن می‌تواند نقش‌های ارتباطی گوناگونی داشته باشد و معانی عمیق حتی فراتر از زبان را منتقل کند. همان نکته‌ای که در نظریهٔ فرایند ارتباطی رومن یاکوبسن (۱۹۶۰) و در تعمیم این نظریه به سکوت ارتباطی توسط میشل افرات (۲۰۰۸) نیز بازتاب یافته است.

۳. ۱. ۲. سکوت گویا

نظام زبان بخشی از مفاهیم خود را از طریق سخن و بخشی دیگر را از راه سکوت منتقل می‌کند؛ ازاین‌رو، سکوت نیز جزئی از زبان محسوب می‌شود و می‌تواند همانند گفتار در فرایند انتقال معنا نقش‌آفرین باشد. میشل افرات (۲۰۰۸) سکوت بلیغ را شکلی از ارتباط زبانی و متمایز از انواعی چون "سکون"، "مکث" و "ساکت‌کردن" معرفی می‌کند. به نظر او سکوت گویا، سکوتی هدفمند و معنادار است که به‌صورت آگاهانه جایگزین گفتار می‌شود و در فرایند ارتباط نقش فعالی ایفا می‌کند درحالی‌که سکون صرفاً غیاب صدا و خارج از تعامل ارتباطی است. افرات بر این باور است که سکوت توانایی دارد تمامی شش نقش ارتباطی‌ای که برای زبان در نظر گرفته شده، برعهده بگیرد (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۹۱). این شش نقش را نخست رومن یاکوبسن (۱۹۶۰) با معرفی شش عنصر ارتباطی (گوینده، مخاطب، پیام، تماس، کد، زمینه) و شش نقش متناظر آن‌ها (عاطفی، ترغیبی، ارجاعی ، شعری، همدلی، فرازبانی) معرفی کرد. افرات این چارچوب را به سکوت تعمیم داده و معتقد است سکوت نیز مانند کلام می‌تواند این نقش‌ها را ایفا کند.

۳. ۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی و کمّی انجام شد و داده‌ها از طریق بررسی

کتابخانه‌ای کلیات شمس و مثنوی معنوی مولوی گردآوری شدند. ابیات مرتبط با سکوت تحلیل شدند. نقش‌های ارتباطی سکوت بر اساس نظریهٔ یاکوبسن (۱۹۶۰) و افرات (۲۰۰۸) شامل عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، شعری، همدلی و فرازبانی دسته‌بندی شدند.

در فرایند انتخاب داده‌ها، دو گروه از ابیات شناسایی شدند: ۱. ابیاتی که واژگان مرتبط با سکوت، مانند "خاموش"، "خموش"، "خمش" یا "سکوت" به‌طور مستقیم در آن‌ها به کار رفته و بنابراین با موضوع پژوهش ارتباط داشتند؛ ۲. ابیاتی که فاقد این واژگان بودند، اما مضمون و ساختار معنایی‌شان به نحوی دلالت بر سکوت مولانا، بیان سکوت یا توضیح دلایل آن داشت. پس از گردآوری، هر بیت بر اساس نقش‌های شش‌گانهٔ ارتباطی سکوت دسته‌بندی و تحلیل شد. در مرحلهٔ پایانی نمودارهای مقایسه‌ای بر اساس فراوانی نقش‌ها ترسیم گردید تا الگوی کلی و تفاوت‌های کارکرد سکوت در دو اثر آشکار شود.

٤. یافته‌ها و بحث و بررسی

تحلیل اشعار مولانا نشان داد که بسیاری از اشعار مولوی به‌ویژه در غزلیات شمس کارکردهای متنوع و درهم‌تنیده‌ای دارند؛ به‌گونه‌ای که تشخیص نقش غالب در آن‌ها آسان نیست. برای مثال، از بیت زیر می‌توان به‌طور هم‌زمان کارکردهای ارجاعی، ترغیبی، فرازبانی، عاطفی و تعاملی را در شعر دریافت کرد:

چند صفت میکنی‌اش؟ چون که نگنجد به صفت　　بس کن تا من بروم بر سر شور و شر خود

(۱۳۷۸: ۱۳/۲)

یافته‌های این پژوهش نشان‌دهندهٔ تنوع و غنای نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در آثار مولوی است. در ادامه کارکردهای مختلف سکوت و خاموشی در شعر مولانا بررسی و تحلیل می‌شود.

٤. ١. نقش ارجاعی سکوت در شعر مولانا

زمانی که هدف انتقال مفاهیم مشخصی به مخاطب باشد با نقش ارجاعی زبان روبه‌رو هستیم؛ یعنی همهٔ اجزای جمله در خدمت توضیح و تبیین موضوعی خاص قرار می‌گیرند تا ذهن مخاطب را به آن معطوف کنند. «این نقش از چیرگی عنصر موضوع بر سایر اجزای ارتباطی ناشی می‌شود و دو هدف را دنبال می‌کند: آموزش و ترغیب مخاطب به کنشی مشخص» (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۹۹). این نقش همان‌گونه که در گفتار وجود دارد، در سکوت نیز نمود می‌یابد. دقیقاً در لحظاتی که مولانا اندیشه‌های عرفانی خود را «در بستر پیام و با یاری گرفتن از خاموشی‌ای پرمعنا و بلاغی به مخاطب منتقل می‌کند، موضوع پیام برجسته‌تر از دیگر مؤلفه‌های ارتباطی جلوه می‌نماید و اسرار نهفته در ذهن مولانا برای خواننده آشکار می‌شود» (ایرانی و همکاران، ۱۳۹۸: ٢٤٥):

من خمشم خسته‌گلو، عارف گوینده بگو زان که تو داوود دمی، من چو کهم رفته ز جا

(۱۳۷۸: ۳۱/۱)

نقش ارجاعی سکوت در مثنوی در ابیات مختلف دیده می‌شود. در مثنوی سکوت به‌جای اینکه مستقیماً مفهومی را بیان کند، فضایی را می‌سازد که مخاطب باید از درون آن معنا را استخراج کند. این سکوت معمولاً در کنار بیانات آشکار مولانا قرار می‌گیرد و هدف آن هدایت مخاطب به سوی درک بالاتر و عمیق‌تر از مفاهیم عرفانی است. به این ترتیب، سکوت در مثنوی نه‌تنها در خدمت کتمان سرّ و پرده‌پوشی است، بلکه به‌طور ارجاعی به معنای فراتر از کلمات اشاره دارد و نشان‌دهندهٔ عمیق‌ترین جنبه‌های حقیقت و معرفت است.

دو دهان داریم گویا هم‌چو نی یک دهان پنهان‌ست در لب‌های وی

یک دهان نالان شده سوی شما های هویی در فکنده در هوا

لیک داند هر که او را منظرست که فغان این سری هم زان سرست

آن یکیی زان سوی وصف‌ست و حال جز دوی ناید به میدان مقال
یا چو احول این دوی را نوش کن یا دهان بردوز و خوش خاموش کن
(۱۳۹۳: ۳/ ۱۲٤۱ -۱۲٤۳)

مولانا از این نقش ارتباطی در کنار نقش ترغیبی بسیار استفاده کرده است. در اینجا لازم به ذکر است که سکوت و خاموشی در اغلب جاها حامل مجموعه‌ای از نقش‌های ارتباطی است و نمی‌توان آن را به یک نقش خاص محدود کرد. در بسیاری از موقعیت‌ها سکوت هم‌زمان واجد چندین نقش ارتباطی است؛ گاهی این نقش‌ها به یک‌اندازه برجسته‌اند و هم‌زمان عمل می‌کنند، و گاهی یکی از آن‌ها به‌صورت غالب حضور دارد و دیگر نقش‌ها در حاشیه یا به‌عنوان نقش‌های فرعی هستند. به‌عنوان مثال در ابیات زیر نقش ارجاعی در کنار نقش عاطفی به خوبی دیده می‌شود. نقش ارجاعی زبان به‌وضوح در بخش‌هایی که مولوی از «لوح محفوظ‌بودن پیشانی یار» که «راز کونینش نماید آشکار» سخن می‌گوید، مشاهده می‌شود. او تجربهٔ ارتباطی عمیق و شهودی را به تصویر می‌کشد؛ جایی‌که زبان دیگر ابزاری برای انتقال معنا نیست، بلکه خود ممکن است مانعی در برابر درک حقیقت شود. بنابراین توصیه می‌کند که «گرد منگیزان ز راه بحث و گفت».

در مقابل، نقش عاطفی سکوت در جملاتی چون «چشم را با روی او می‌دار جفت» و «چشم بهتر از زبان با عثار» به‌روشنی نمایان است. این بخش‌ها بر ارتباط غیرکلامی همچون نگاه، حضور و سکوت تأکید دارند. مولوی بیان می‌کند وقتی مخاطب همدل و همراه است زبان گشوده می‌شود؛ اما نه لزوماً با الفاظ و کلمات، بلکه گاه با زبان دل، نگاه، حضور و اشارات خاموش:

یار را با یار چون بنشسته شد صد هزاران لوح سرّ دانسته شد
لوح محفوظ است پیشانی یار راز کونینش نماید آشکار...

چشـــم را بـــا روی او مـــی‌دار جفـــت　　گـــرد منگیـــزان ز راه بحـــث و گفـــت
زانـــک گـــردد نجـــم پنهـــان زان غبـــار　　چشـــم بهتـــر از زبـــان بـــا عثـــار
(همان: ۳/ ۱۲۷۲)

٤. ۲. نقش عاطفی سکوت در شعر مولانا

در آثار مولانا سکوت فقط یک عنصر زبانی نیست، بلکه ابزاری معنوی و بیانی با بار عاطفی عمیق به‌شمار می‌آید. «در کارکرد عاطفی، جهت‌گیری پیام به‌سوی گوینده معطوف است، به‌گونه‌ای که گوینده در کانون این نقش قرار می‌گیرد و از این مسیر، عواطف خود را به مخاطب منتقل می‌نماید» (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۱). از این دیدگاه، دقت در سروده‌های مولانا نشان می‌دهد که «در میان آثار شاخص ادبیات اسلامی و حتی شاید ادب جهان، به‌ندرت می‌توان شاعری را یافت که همانند مولانا از نظر عمق و گستردگی عواطف، آشوب‌های درونی و شور و هیجان روحی، حرکت و پویایی و بی‌قراری داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۹).

زمانی که مولانا بر ضمیر اول شخص "من" تأکید می‌کند و سکوت را در پیوند با جایگاه محوری خود در گفتمان مطرح می‌سازد، درواقع به نقش عاطفی زبان توجه دارد. مولانا با تکیه بر سکوت، می‌کوشد تجربه‌های عرفانی و معنوی‌ای را منتقل کند که بیان زبانی از انتقال کامل آن‌ها ناتوان است. سکوت در بسیاری از ابیات، حال درونی شاعر را نشان می‌دهد: حیرت، مستی، خشوع، یا حتی ناتوانی از بیان:

پـــس خموشـــی بـــه دهـــد او را ثبـــوت　　پـــس جـــواب احمقـــان آمـــد ســـکوت
ایـــن همـــی‌دانم ولـــی مســـتی تـــن　　می‌گشـــاید بی‌مـــراد مـــن دهـــن
آن‌چنـــان کـــه از عطســـه و از خامیـــاز　　ایـــن دهـــان گـــردد بنـــاخواه تـــو بـــاز
(همان: ۲/ ۸۸۹)

در ابیات پایانی می‌بینیم که مولانا می‌خواهد خاموش باشد، اما "مستیِ تن" (حالت عاطفی و احساسی شدید) باعث می‌شود که دهانش ناخواسته باز شود. این نشان می‌دهد که سکوت او عاطفی است و تحت تأثیر حالت درونی خودش سکوت می‌کند. می‌توان نقش عاطفی سکوت را در موارد گوناگون مورد تحلیل قرار داد:

٤. ٢. ١. سکوت ناشی از بی‌همدمی

گاه مولانا در مواجهه با نامحرمان و افرادی که از تجارب عرفانی و درک عمیق عشق الهی بیگانه‌اند، سکوت را به‌عنوان یک ابزار ارتباطی برمی‌گزیند:

با لب دمساز خود گر جفتمی همچو نی من گفتنی‌ها گفتمی

(همان: ۵/۱)

سکوت در نظر مولانا نه از سر بی‌حسی، بلکه برخاسته از نبودِ شنونده‌ای محرم و همدل است. ازاین‌رو، خموشی‌اش در برابر نامحرم است و شوق سخن‌گفتنش تنها نزد یار محرم شکوفا می‌شود:

ور در آید محرمی دور از گزند برگشایند آن ستیران روی‌بند

هرچه را خوب و خوش و زیبا کنند از برای دیدهٔ بینا کنند

کی بود آواز چنگ و زیر و بم از برای گوش بی‌حس اصم

(همان: ۱۷۵/۱)

٤. ٢. ٢. سکوت در حالت حیرت و فنا

در شرایطی زبان از کار می‌افتد و سکوت یگانه راهِ بیان تجربهٔ باطنی می‌شود. این شکل از سکوت زمانی رخ می‌دهد که فرد سالک چنان در برابر عظمت و جلال الهی محو و مدهوش می‌شود که قدرت سخن‌گفتن از او سلب می‌گردد. در این حالت، نطق و گفتار به‌طور کامل

از بین می‌رود و سکوت به تنها ابزار بیان بدل می‌گردد. «در این مرتبه عارف بر اثر بهت و شگفتی حاصل از دیدار با حقیقت الهی به سکوتی ژرف فرومی‌رود و گفتار از او رخت برمی‌بندد. به بیان فلوطین این دیدار راه را بر زبان می‌بندد» (استیس ۱۳۶۷، ۲۸۹) و همان‌گونه که مولانا می‌گوید: «چون برآمد آفتابت، محو شد گفتارها». در این حالت سالک در احاطهٔ حیرت و سرگشتگی قرار می‌گیرد؛ ازاین‌رو، "سکوتِ حیرت" بر زبان و گفتار غلبه می‌یابد و از آن رساتر و گویاتر می‌شود:

خامش کن و خامش کن زیرا که ز امر کُن آن سکته حیرانی بر گفت مزید آمد

(۱۳۷۸: ۵٦/۲)

٤. ۲. ۳. سکوت شأنی

یکی از مهم‌ترین نقش‌های ارتباطی سکوت، سکوت از روی شأن، وقار، و احترام به مخاطب است. چنین سکوتی به‌ویژه در فرهنگ‌های شرقی و سنت عرفانی اسلامی جایگاهی والا دارد؛ جایی‌که حضور در برابر بزرگ‌تر، استاد، یا انسان کامل خاموشی را اقتضا می‌کند. مولانا این مفهوم را در این بیت به زیبایی بیان کرده است:

پیش بینا شد خموشی نفع تو بهر این آمد خطاب أنصتوا

(۱۳۹۳: ۸۲۷/۲)

سکوت شأنی را می‌توان نوعی پرهیز از سخن در برابر دانایی برتر، حقیقت مطلق، یا مقام والای عرفانی دانست که هدف آن درک عمیق‌تر و دریافت فیض از منبعی برتر است.

٤. ۲. ٤. سکوت غیرتی

مولانا در برخی اشعار خود سکوت را به‌عنوان یک واکنش غیرتی مطرح می‌کند، جایی‌که او از افشای راز معشوق یا بیان اسرار الهی پرهیز دارد:

خمش کردم که غیرت بر دهانم　　لگامست و لگامست و لگامست

(۱۳۷۸: ۲۱۲/۱)

تن زدم از غیرت و خامش شدم　　مطرب عشاق بگو تن مزن

(همان: ۲۹۳/٤)

٤. ۲. ۵. سکوتِ لذت از لحظهٔ ارتباط

این سکوت ناشی از لذت و تعمق در لحظه‌ای خاص است که مولانا در آن لحظه از سخن گفتن خودداری می‌کند تا از لذت درونی‌اش در ارتباط با معشوق یا معانی الهی بهره‌برداری کند. او ترجیح می‌دهد به جای سخن گفتن، در این لحظه غرق شود.

خمُش باشم، ترُش باشم به قاصد تا بگوید او　　خمُش چونی؟ ترش چونی؟ تو را چون من صنم باشم

(همان: ۲۰۳/۳)

بس سخن است در دلم بسته‌ام و نمی‌هلم　　گوش گشاده‌ام که تا نوش کنم مقال تو

(همان: ۲۳/۵)

٤. ۳. نقش ترغیبی سکوت در شعر مولانا

در نقش ترغیبی پیام به‌طور مستقیم به سوی مخاطب هدایت می‌شود. در فرایند ارتباطی کلام از لحاظ دستوری به ضمیر دوم شخص "تو" وابسته است (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۹۶). این نقش عمدتاً در ساخت‌های امری و ندایی ظهور می‌یابد و اغلب ساخت‌های امری به‌عنوان نمونه‌های برجستهٔ آن محسوب می‌شوند. سکوت ترغیبی با توجه به زمینه‌ها و دلایل مختلف سکوت به چند دسته تقسیم می‌شود و کارکرد آن به شیوه‌های گوناگون است.

٤. ٣. ١. سکوت ترغیبی مفهومی

در این شیوه ابتدا کلام به صورت ارجاعی عمل می‌کند، یعنی به مخاطب اشاره دارد و به منظور برانگیختن او به کار می‌رود؛ دوم آن‌که این‌گونه از سکوت زمانی رخ می‌دهد که یک واژه جایگزین واژه‌ای دیگر می‌شود. در حقیقت، جای دادن ضمیر یا نشانه‌ای به جای اسم اصلی را می‌توان شکلی از سکوت تلقی کرد (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۰). برای نمونه وقتی در آغاز یک نامه عبارت «به نام او» نوشته می‌شود، به جای آن‌که از واژه‌هایی مانند "خدا" یا "الله" استفاده شود، نوعی سکوت مفهومی با کارکرد ترغیبی به‌کار رفته است (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۹۷). در شعرهای مولوی نیز می‌توان چنین نمونه‌هایی را یافت:

خاموش که تا بگوید بی‌حرف و بی‌زبان او خود چیست این زبان‌ها گر آن زبان، زبان است

(۱۳۷۸: ٤٦/١)

خاموش که گر بگویم من نکته‌های او را از خویشتن برآیی، نی دَر بود نه بامت

(همان: ۲۵۳/۱)

خاموش که سرمستم، بر بست کسی دستم اندیشه پریشان شد تا باد چنین بادا

(همان: ۲۱/۱)

این گونه سکوت را می‌توان نوعی انتقال غیرصریح معنا تلقی کرد. برای نمونه، مولانا در ابیات زیر از طریق زبانی غیرمستقیم تمنای «مستی از نرگس خمار معشوق» را ابراز می‌نماید:

درنگر در حال خاموشی به رویم نیک نیک تا ببینی بر رخ من صد هزار آثار خود

این غزل کوتاه کردم باقی این در دل است گویم ار مستم کنی از نرگس خمار خود

(همان: ۱۱۹/۲)

٤. ٣. ٢. سکوت ناشی از کم‌ظرفیتی مخاطب

چنان‌که دانش و فهم بالای معشوق که مخاطب شاعر به شمار می‌رود، سبب می‌شود شاعر به احترام جایگاه بلند او خاموش بماند، در مقابل افرادی که از دانش و تجربهٔ عرفانی کمی برخوردارند، شاعر ناچار است سکوت پیشه کند و سخنی نگوید:

خمش کردم که آن هوشی که دریابد نداری تو مجنبان گوش و مفریان که چشمی هوش‌بین دارم

(همان: ۵۸۳/۲)

٤. ٣. ٣. سکوت تعلیمی

این نوع سکوت بیشتر جنبهٔ آموزشی و تربیتی دارد؛ بنابراین، نقش آن در مراحل ابتدایی مسیر سلوک و در ارتباط با مریدان و مردم ظاهر می‌شود و معمولاً از منظر تأدیبی اهمیت می‌یابد. در ابیات زیر در مثنوی این نقش را می‌بینیم:

چون وفایت نیست باری دم مزن که سخن دعویست اغلب ما و من

این سخن در سینه دخل مغزهاست در خموشی مغز جان را صد نماست

چون بیامد در زبان شد خرج مغز خرج کم کن تا بماند مغز نغز

(۱۳۹۳: ۳/ ۹۸۸ -۹۸۹)

٤. ٣. ٤. سکوت رازداری

وقتی سالک به اسرار آگاهی پیدا کرد، به‌دنبال آن خاموشی پیشه می‌کند. در ابیات زیر مولوی از ممنوعیت سخن‌گفتن دربارهٔ اسرار غیبی سخن می‌گوید. سکوت در اینجا در وهلهٔ نخست رازداری است: گوینده می‌داند که به دلیل آگاهی‌اش از اسرار غیبی («چو واقف گشته‌ایم از چون و چند») دیگر حق ندارد لب بگشاید. رازهای غیب اگر فاش شوند، می‌توانند عیش دنیا را منهدم کنند و آرامش انسان‌ها را نابود سازند؛ بنابراین سکوت نوعی تحذیر از افشای آن

چیزی است که برای همگان مناسب نیست. این شکل از سکوت از روی ترس یا ناتوانی نیست، بلکه نوعی مسئولیت اخلاقی و تعلیمی در برابر کم‌ظرفیتی انسان‌هاست. در بیت پایانی این مفهوم با عبارت «ما همه نطقیم لیکن لب خموش» به اوج خود می‌رسد:

لیک پاسخ دادنم فرمان نبود　　بی‌اشارت لب نیارستم گشود
ما چو واقف گشته‌ایم از چون و چند　　مهر با لب‌های ما بنهاده‌اند
تا نگردد رازهای غیب فاش　　تا نگردد منهدم عیش و معاش
ما همه گوشیم، کر شد نقش گوش　　ما همه نطقیم، لیکن لب خموش

(همان: ۱۳۱۳/۳)

٤. ۳. ۵. سکوت کارگفت

سکوت گاه می‌تواند همانند گفتار به‌عنوان کارگفت مستقیم عمل کند و گاهی هم به‌صورت غیرمستقیم برای ایجاد یک کنش منظوری به کار گرفته می‌شود. برای مثال، سکوت در بیت زیر نقش کارگفت مستقیم را دارد:

خمش کن خمش کن که در خامشی است　　هزاران زبان و هزاران بیان

(۱۳۷۸: ۲۸۲/٤)

و در بیت زیر، به‌عنوان کارگفت غیرمستقیم یا طلب به کار رفته است:

بسته کنم من این دو لب تا که چراغ روز و شب　　هم به زبانهٔ زبان گوید قصه با شما

(همان: ۳۵/۱)

کاربرد غیرمستقیم به معنای انجام کنشی هدفمند است که به‌صورت غیرمستقیم و از طریق قالبی دیگر ابراز می‌شود؛ به این معنا که حتی اگر جمله‌ای به شکل خبری بیان شود اما در اصل منظور پرسش باشد، از کارگفت غیرمستقیم استفاده شده است. به عبارتی دیگر، سکوت به جای انجام کنش مستقیم، معنای متفاوتی را منتقل می‌کند (افرات، ۲۰۰۸: ۱۹۲۲).

در اینجا گوینده از طریق سکوت تهدید می‌کند که هرگونه ارتباط، به‌ویژه ارتباط کلامی قطع خواهد شد. «عدم سخن گفتن به معنای نبود گفت‌وگوی زبانی است که به‌طور مستقیم بیان می‌شود» (همان: ۱۹۲۰) و این می‌تواند بار معنایی تهدیدآمیز داشته باشد.

از سوی دیگر، سکوت ممکن است نشانه‌ای از رضایت باشد؛ درحقیقت، رضایت می‌تواند به شکل یک کارگفت مستقیم استفاده شود که به گوینده اعلام می‌شود (همان: ۱۹۲۱):

دیگر نخواهم زد نفس این بیت را می‌گوی و بس بگداخت جانم زین هوس ارفق بنا یا ربّنا

(همان: ۷/۱)

مولانا از سکوت به‌عنوان دالّ برای رسیدن به هدف‌های عرفانی و تربیتی خود استفاده می‌کند. در این معنا سکوت هدفمند است و از طریق پرسش یا دستور به مخاطب ترغیب می‌شود که به سکوت وارد شود:

خاموش که تا بگوید بی‌حرف و بی‌زبان او خود چیست این زبان‌ها گر آن زبان، زبان است

(همان: ٤٦/١)

هدف مولانا از مطرح کردن پرسش در مصرع دوم، صرفاً پرسش واقعی نیست، بلکه با پرسیدن «زبان چیست» مخاطب را به سمت سکوت دعوت می‌کند. ساختار و سبک لفظی مولانا وقتی از کلماتی مانند "خاموش" یا "خمش" در پایان غزلیات بهره می‌برد، شباهتی به تخلص ندارد و به نظر می‌رسد که اصلاً به‌عنوان تخلص به کار نرفته باشد؛ بلکه در واقع این واژه‌ها نوعی دعوت به گفتمان سکوت هستند که به صورت خطاب به خود یا شنونده، در قالب "امر" یا "ندا" بیان می‌شوند (ایرانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲٤۳):

خاموش کن آخر دمی، دستور بودی گفتمی سری که نفکندست کس در گوش اخوان صفا

(همان: ۱۰/۱)

خامش که این گفتار ما می‌پرد از اسرار ما تا گوید او که گفت او هرگز بننماید قفا

(همان: ۱۷/۱)

همان‌گونه که پیداست، به‌کارگیری واژگان "خاموش" و "خمش" چه به‌صورت امری و چه همراه با سایر عبارات امری، همگی نشان‌دهندهٔ دعوت و ترغیب مخاطب به سکوت هستند.

٤. ٤. نقش شعری سکوت در شعر مولانا

در این نقش جهت‌گیری پیام به خود پیام معطوف است. سکوتی که در کلام وجود دارد نیز می‌تواند از نوع ادبی (مانند مجاز و استعاره) باشد؛ همان‌طورکه کلام می‌تواند این نقش را ایفا کند، سکوت نیز می‌تواند به معانی ادبی اشاره داشته باشد. یاکوبسن بر اهمیت ویژهٔ این نقش در برجسته‌سازی تأکید می‌کند؛ به این معنا که گوینده از عناصر زبان به گونه‌ای استفاده می‌کند که شیوهٔ بیان او توجه مخاطب را جلب کند. هدف این نقش، ایجاد زیبایی و لذت برای مخاطب، انتقال مؤثر پیام، یا ترکیبی از هر دو است. یاکوبسن می‌گوید: «کارکرد شعری با برجسته‌کردن جنبهٔ محسوس نشانه‌ها، عمق بیشتری به دوگانگی اساسی میان نشانه‌ها و اشیاء می‌افزاید» (۱۳۸۶: ۴۱). نقش شعری سکوت در هر دو اثر به‌ویژه دیوان شمس از طریق صنایع ادبی مانند تشبیه و استعاره تقویت شده است.

در مثنوی، مولانا با بهره‌گیری از ظرفیت تمثیل‌ها، تصاویر بلاغی و صناعات شعری، سکوت را به ابزار اقناعی و تأثیرگذار در ساختار شعر خود بدل می‌کند و آن را به یکی از شیوه‌های انتقال مفاهیم والای عرفانی و عاشقانه مبدل می‌سازد. در این ابیات مولانا به شکلی تمثیلی به موضوع ادعا می‌پردازد و در این زمینه بار دیگر سکوت را به‌عنوان یک موضع اخلاقی و معرفتی برتر می‌نشاند.

پوست دنبه یافت شخصی مستهان هر صباحی چرب کردی سبلتان

در میـــان منعمـــان رفتـــی کـــه مـــن لـــوت چربـــی خـــورده‌ام در انجمـــن
اشـــکمش گفتـــی جـــواب بـــی‌طنین کـــه ابـــاد اللـــه کیـــد الکـــاذبین...
گـــر نبـــودی لاف زشـــتت ای گـــدا یـــک کریمـــی رحـــم افکنـــدی بـــه مـــا
ور نُمـــودی عیـــب و کـــژ کـــم بـــاختی یـــک طبیبـــی داروی او ســـاختی
ور نگـــویی عیـــب خـــود بـــاری خمُـــش از نمـــایش وز دغـــل خـــود را مکـــش

(۱۳۹۳: ۵۱۹/۲)

مولانا می‌گوید اگر توان یا جرأت اعتراف به عیب خود را نداری، لااقل ساکت باش و از "نمایش" و "دغل" بپرهیز؛ او با لحنی تند اما درون‌مایه‌ای مشفقانه شخص مدعی را نکوهش می‌کند. واژه‌هایی چون "مستهان"، "گدا"، "دغل"، و "نمایش" حس بیزاری از دروغ و خودفریبی را القا می‌کنند. او بر این باور است که ادعای باطل، آدمی را از دریافت رحمت و کرم محروم می‌سازد. اگر انسان لاف نزند، شاید رحمتی شامل حالش شود. بنابراین ساکت باش، تا مردم به ذات تو بنگرند، نه به فریب‌کاری‌ات. در اینجا سکوت نشانهٔ تواضع و آمادگی برای دریافت فیض است.

تمثیل «پوست دنبه»، «چرب‌کردن سبلت»، «لوت خوردن» و نهایتاً «پاسخی از سوی شکم» که بدون صدا سخن می‌گوید، استعاره‌های بدیع، طنز و انتقاد را در قالب تصویرهای ملموس و گاه خنده‌دار بیان می‌کنند. سکوت در این فضای بلاغی، به‌مثابهٔ داوری است که حتی جسم (شکم) هم در آن سخن می‌گوید و فریب را افشا می‌کند.

مولانا به خواننده هشدار می‌دهد که اگر توان گفتن حقیقت را ندارد، لااقل دروغ نگوید؛ بلکه در سکوتی صادقانه و بی‌ادعا بماند، شاید نجات یابد. در اینجا نقش ادبی با طنز تلخ و نقد اجتماعی، رنگ و عمق بیشتری به مضمون می‌دهند.

مولانا در تمثیلی دل سالک یا نفس آدمی را همچون کوه می‌داند که اگر آواز حقیقی در

آن طنین اندازد، هزاران چشمهٔ زلال از آن می‌جوشد. در این‌جا، سکوت و گوش سپردن بـه آن "بانگ حقیقی" مایهٔ رهایی، زایش، و طراوت روح است:

ایـن صـدا در کـوه دل‌هـا بانـگ کیسـت گـه پُرسـت از بانـگ ایـن کُـه، گـه تهی‌سـت
هـر کجـا هسـت او حکیمسـت اوسـتاد بانـگ او زیـن کـوه دل خـالی مبـاد
هسـت کُـه کـآوا مثنـا می‌کنـد هسـت کُـه کـآواز صـدتا می‌کنـد
مـی‌زهانـد کـوه از آن آواز و قـال صـد هـزاران چشـمهٔ آب زلال

(۱۳۹۳: ۱/ ۳۳٦)

مولانا در ابیات پایانی غزلیات شمس برای برقراری ارتباط با مخاطب از زبان ادبی بهره می‌برد و از شیوه‌هایی مانند تمثیل، تشبیه، استعاره و دیگر صنایع ادبی استفاده می‌کند. او از این ظرفیت‌های زبانی بهره می‌گیرد تا تأثیری عمیق بر شنونده بگذارد و مفاهیم عاشقانه و عرفانی خود را به شکلی پایدار و ژرف منتقل نماید. به‌کارگیری این صنایع در قالب سکوت بلاغی که بـه تخلـص مولانـا شـناخته می‌شـود، زیبـایی و گیرایـی کـلام او را در ابیـات پایـانی بـه‌طور قابل‌توجهی افزایش می‌دهد (ایرانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۵۱):

خموشـید خموشـید کـه تـا فـاش نگردیـد کـه اغیـار گرفته‌سـت چـپ و راسـت خـدایا

(۱۳۷۸: ٦۲/۱)

٤. ۵. نقش همدلی سکوت در شعر مولانا

در این نقش محور پیام به سمت کانال ارتباطی یا تماس متمرکز است. تمـاس بـه معنـای پیونـد روانی و جسمی میان گوینده و شنونده است کـه بـه هـر دو اجـازه می‌دهـد ارتبـاط کلامـی را برقرار و حفظ کنند (فالر و همکاران، ۱۳۸۱: ۷۷). بنابراین، پیام‌هایی که هدفشان جلـب توجـه مخاطب است و گوینده قصد دارد از برقراری ارتباط خود بـا مخاطـب اطمینـان حاصـل کنـد، نقش همدلی دارند. «این پیام‌ها باعث ایجاد، ادامه یا قطع ارتباط می‌شوند تا بررسـی کننـد کـه

مجرای ارتباطی به درستی کار می‌کند یا نه» (همان‌جا). همدلی میان گوینده و مخاطب برای برقراری تماس مؤثر ضروری است؛ در غیر این صورت، پیام به درستی منتقل نخواهد شد و گوینده سکوت خواهد کرد. به همین دلیل مولوی "همدلی" را از "هم‌زبانی" مهم‌تر می‌شناسد و بر آن تأکید می‌ورزد:

پس زبان محرمی خود دیگرست　　همدلی از همزبانی بهتر است

غیرنطق و غیر ایما و سجل　　صد هزاران ترجمان خیزد ز دل

(۱۰۶/۱ :۱۳۹۳)

مولانا در بسیاری از ابیات بر ارتباطی محکم و دوسویه میان گوینده و شنونده تأکید دارد. او با آوردن تشبیه در بیت زیر بیان می‌کند که همان‌طور که شیر با مکیدن نوزاد روان می‌گردد، سخن نیز شیره و عصارهٔ جان است که بدون خواهان و مخاطب مشتاق نباید روان شود و بر زبان آید:

این سخن شیرست در پستان جان　　بی‌کشنده خوش نمی‌گردد روان

(همان: ۱۷۵/۱)

مولانا در این بیت، شنونده را به سکوت دعوت می‌کند و در این سکوت، نقشی همدلانه با او برقرار می‌سازد.

چو گفتی بس بود، خاموش کردیم　　اگر چه بلبل گلزار و وردیم

(۲۵۲/۱ :۱۳۷۸)

ریچارد جونز[1] از پژوهشگران حوزهٔ زبان عرفانی، دربارهٔ محدودیت زبان در بیان تجارب

1. Richard Foster Jones

عرفانی و تمایل عرفا به سکوت و خاموشی بیان می‌کند: «نبود درک و تجربه‌ای روشن برای انتقال مفاهیم عرفانی، درنهایت عارف را به سکوت وامی‌دارد؛ زیرا موضوع وجود شناختی عرفانی با دستور زبان به فهم درنمی‌آید» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۹: ۵۱) این موضوع باعث می‌شود که گوینده و شنونده به نوعی همدلی برسند؛ همدلی در سکوت:

بیار ناطق کلی بگو تو باقی را ز گفتنم بِرَهان من خموش بُرهانم

(همان: ۱/۱۷٤)

مخاطب و همدلی او با شاعر در اشعار مولانا همواره به‌طور مداوم و پیوسته وجود داشته است. مولوی در جای‌جای مثنوی و غزلیات از مخاطب خود همراهی و همدلی را طلب می‌کند:

تو مگر مردم نمی‌یابی که خامش کرده‌ای؟ هیچ کس را می‌نبینی محرم اسرار خود؟

(همان: ۲/۱۲۰)

با کی گویم به جهان محرم کو چه خبر گویم با بی‌خبران

(همان: ٤/۲٤۲)

٤. ٦. نقش فرازبانی سکوت در شعر مولانا

زمانی‌که پیام به سمت رمز و کدهای زبانی معطوف شود، نقش فرازبانی پدیدار می‌گردد. اساس این نقش، نظام رمزگذاری زبان است که مورد تأکید و توجه قرار می‌گیرد. «وقتی که دالّ به واسطهٔ غیاب خود معنای مشخصی را القا کند، سکوت در سطح ساختاری نمود پیدا می‌کند که ممکن است به شکل حذف یا ارجاع پس‌رو ظاهر شود» (سجودی، ۱۳۸۹: ۷۳). هنگامی‌که زبان شعری مولانا قادر به بیان مفاهیم عرفانی نیست یا اندیشهٔ او به گونه‌ای است که سخن قادر به بیان آن نمی‌شود، جهت‌گیری پیام به سوی رمز یا کد می‌رود (ایرانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۵۲). در اینجا دو مفهوم متفاوت برای خاموشی و سکوت مدّنظر است:

«خاموشی‌ای که برای تجربهٔ عرفانی ضروری است و خاموشی‌ای که صرفاً غیاب صدا نیست بلکه از خود صدا نیز کارآمدتر است» (محمدی آسیابادی، ۱۳۸۹: ۵۱۲). گاه خود شاعر رمزگشایی می‌کند و با استفاده از تشبیه‌های مختلف، رمزی را که در نظر دارد برای خوانندگان توضیح می‌دهد. تعبیر فرازبانیِ این نقش به این دلیل است که مخاطب در این حالت خاص و محدود است؛ درحالی‌که در استفادهٔ معمولی از زبان، مخاطب عموم اهل زبان است، در نقش فرازبانی مخاطب خاص و مشخصی وجود دارد (آهی و فیضی، ۱۳۹۲: ۲۰۹).

این نوع سکوت در مثنوی بسیار به‌کار رفته و اغلب نشان‌دهندهٔ نارسایی زبان و برتری اندیشه بر بیان است. مولانا از زبان خود شکایت می‌کند، از زیان و آتش آن می‌نالد و سرانجام به خاموشی پناه می‌برد:

ای زبان تو بس زیانی مر مرا　　چون توی گویا، چه گویم من ترا؟
ای زبان هم آتش و هم خرمنی　　چند این آتش درین خرمن زنی
در نهان جان از تو افغان می‌کند　　گرچه هر چه گوییَش آن می‌کند
ای زبان هم گنج بی‌پایان توی　　ای زبان هم رنج بی‌درمان توی

(۱۳۹۳: ۱/۱۳۵)

در این ابیات زبان وسیله‌ای برای بیان حقیقت مطرح شده است، اما در عین حال، ممکن است به‌عنوان آفت و مانع درک حقیقت عمل کند. عبارت «ای زبان هم آتش و هم خرمنی» نشان می‌دهد که زبان هم می‌تواند سازنده باشد و هم مخرب، همان‌طور که آتش می‌تواند هم برای سوختن و هم برای پختن مفید باشد. سکوت می‌تواند هم پیام‌آور باشد و هم مانعی برای بیان اسرار عرفانی.

این اشعار به طرق مختلف بر ناتمامی زبان اشارت دارند؛ گویی زبان به اقتضای طبیعتش نمی‌تواند حقیقت غائی را فراچنگ آورد. زبان پیکرهٔ منسجمی نیست، دالّها از هم گسیخته‌اند

و معنایی افاده نمی‌کنند. زبان هرچه می‌کوشد حقیقت را بیان کند، پرده‌ای دیگر بر آن می‌بندد. سخن‌گفتن یعنی خون به‌خون‌شستن. این دیدگاه یادآور این سخن لاکان است که «هر فهمی نوعی بدفهمی است» (Lacan, 2006: 394).

در ابیات زیر زبان و گفتار نه‌تنها ناکافی بلکه در برابر حقیقت، بی‌اعتبار شمرده می‌شوند. شاعر به‌صراحت زبان را رد می‌کند و آن را مانعی در راه افهام اسرار می‌داند. در اینجا زبان به‌عنوان رمز و کُد زیر سؤال می‌رود و نارسایی آن در برابر اندیشه یا شهود عارفانه نمایان می‌شود. سکوت در این مقام، نشانه‌ای است از برتری شهود بر لفظ، معنا بر واژه، و اندیشهٔ والای عرفانی بر قالب‌های زبانی. اینجا سکوت نه‌تنها ابزار بیان، بلکه خودِ بیان است:

قافیه اندیشم و دلدار من — گویدم مندیش جز دیدار من
خوش نشین ای قافیه‌اندیش من — قافیهٔ دولت توی در پیش من
حرف چه‌بُوَد تا تو اندیشی از آن؟ — حرف چه‌بُوَد؟ خار دیوار رَزان
حرف و صوت و گفت را بر هم زنم — تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(۱۳۹۳: ۱/۱۳۷)

مولانا سخن را به بوتهٔ خاردار یا داربست تشبیه می‌کند زیرا معنی را محدود و مقید می‌سازد و مانع رسیدن به حقیقت می‌شود. سخن هر قدر هم فصیح و بلیغ باشد اما نسبت به ظهور آن در مرتبهٔ دل و جان ناقص است (فروزانفر، ۱۳۹٤: ۲/ ٦٧٨ - ٦٨٨).

سکوت در ابیات زیر هم حامل نقش فرازبانی است. سخن‌نگفتن نه‌تنها به‌دلیل رازداری است، بلکه نشانه‌ای است از این‌که نظام زبانی (کدها و واژگان) توان بیان آن اسرار را ندارد. اشاره به اینکه «ما همه گوشیم، کر شد نقش گوش» و «ما همه نطقیم، لیکن لب خموش»، ناظر بر نوعی برتری شهود بر گفتار است؛ زبان دیگر حامل آن معنا نیست. در این نقش سکوت نه خلأ بلکه نوعی فزونی معنا بر ابزارهای بیانی است و نشان می‌دهد که رمز هستی فقط در خاموشی آگاهانه قابل دریافت است:

ما چو واقف گشته‌ایم از چون و چند | مهر با لب‌های ما بنهاده‌اند
تا نگردد رازهای غیب فاش | تا نگردد منهدم عیش و معاش
ما همه گوشیم کر شد نقش گوش | ما همه نطقیم لیکن لب خموش

(۱۳۹۳: ۱۳۱۳/۳)

در ابیات زیر، زبان و گفتار همچون لایه‌ای نازک (پوست) نشان داده می‌شوند که در مقابل مغز (اندیشهٔ اصیل) ضعیف هستند. وقتی گفته می‌شود «چون بیامد در زبان شد خرج مغز» اشاره به این دارد که هر بار چیزی بر زبان جاری شود، ذره‌ای از عمق درونی کاسته می‌شود. اینجا سکوت به مثابهٔ فضایی برای بروز معنای فراتر از کلمات عمل می‌کند؛ از آن‌رو، این سکوت فرازبانی است؛ چراکه زبانِ گفتاری ناکافی و ناتوان است از حمل تمام آنچه در مغز نهفته، و تنها با سکوت می‌توان «مغز نغز» را حفظ کرد و برجسته نمود.

این سخن در سینه دخل مغزهاست | در خموشی مغز جان را صد نماست
چون بیامد در زبان شد خرج مغز | خرج کم کن تا بماند مغز نغز
مرد کم گوینده را فکرست زفت | قشر گفتن چون فزون شد مغز رفت
پوست افزون بود لاغر بود مغز | پوست لاغر شد چو کامل گشت و نغز

(همان: ۹۸۹/۳)

مولوی در این ابیات، بار دیگر ضعف و نارسایی زبان در انتقال حقیقت را گوشزد می‌کند:

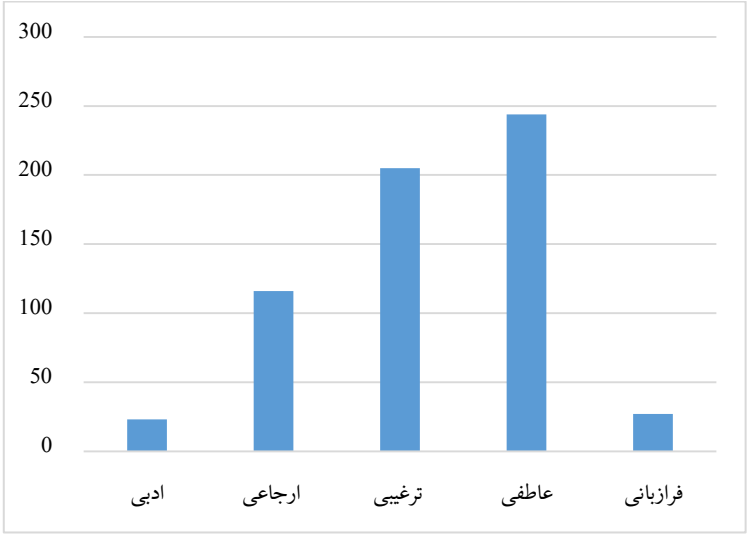
چون جهانی شبهت و اشکال‌جوست | حرف می‌رانیم ما بیرون پوست...
چند گاهی بی‌لب و بی‌گوش شو | وانگهان چون لب حریف نوش شو
چند گفتی نظم و نثر و راز فاش | خواجه یک روز امتحان کن گنگ باش

(همان: ۱۰۳۷/۳)

او به‌وضوح تاکید دارد که سخن گفتن در جهانی که مملو از توهم و شبهه است، ما را از مغز حقیقت دور نگه می‌دارد و خاموشی زبان را گامی به‌سوی شنیدن حقیقت و درک آن از راه باطن می‌داند: «چندگاهی بی‌لب و بی‌گوش شو». این سکوت از نوع فرازبانی است زیرا از عجز زبان در بیان معنا حکایت دارد.

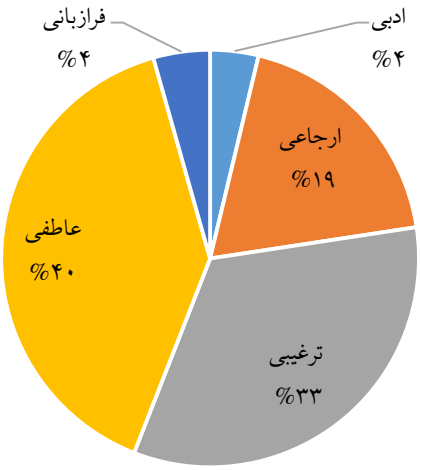
٤. ٧. تحلیل مقایسه‌ای نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس و مثنوی معنوی

در نمودار ۱ نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس ارائه می‌شود که به‌وضوح میزان هر نقش را در این مجموعه نمایان می‌سازد.



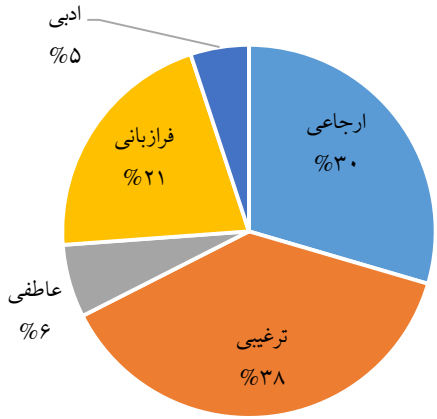
نمودار ۱. نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس

درصد هر یک از نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس در نمودار ۲ نمایش داده شده تا سهم هر نقش به نسبت کل نقش‌ها روشن‌تر گردد.



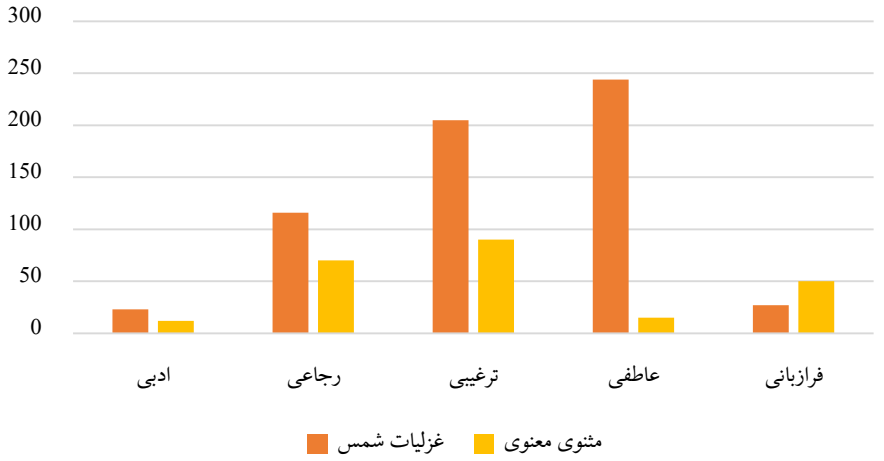
نمودار ۲. درصد نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس

نمودار ۳ نشان‌دهندهٔ نقش‌های ارتباطی سکوت در مثنوی معنوی است که به صورت تحلیل و درصد آن‌ها ارائه شده تا امکان مقایسه دقیق‌تری فراهم گردد.



نمودار ۳. درصد نقش‌های ارتباطی سکوت در مثنوی

نمودار ٤ مقایسه‌ای از هر دو اثر به نمایش گذاشته که تفاوت‌ها و شباهت‌های نقش‌های ارتباطی سکوت را بین غزلیات شمس و مثنوی به تصویر می‌کشد.



نمودار ٤. نمودار مقایسه‌ای نقش‌های ارتباطی سکوت در غزلیات شمس و مثنوی

با تحلیل مقایسه‌ای آمار از طریق نمودارها می‌توان دریافت که در هر یک از این دو اثر "سکوت" به چه صورت و با چه نقش‌های ارتباطی به کار گرفته شده است.

بررسی آماری نقش‌های ارتباطی سکوت در دو اثر مورد مطالعه، تفاوت‌های معناداری را نشان می‌دهد. در غزلیات شمس نقش عاطفی با حدود ۴۰ درصد بیشترین سهم را دارد و پس از آن نقش ترغیبی با حدود ۳۳ درصد در جایگاه دوم قرار گرفته است. سایر نقش‌ها شامل ارجاعی، ادبی و فرازبانی سهم بسیار کمتری دارند. این توزیع بیانگر آن است که مولوی در غزلیات شمس بیش از هر چیز از سکوت برای انتقال احساسات و حالات درونی بهره گرفته است و در مرتبهٔ بعد، سکوت را به‌عنوان ابزاری برای دعوت، تشویق یا برانگیختن مخاطب به تأمل و حرکت معنوی به کار برده است.

در مقابل، نتایج تحلیل مثنوی معنوی نشان می‌دهد که نقش ترغیبی با حدود ٪۳۹ (۹۰

مورد) بیشترین سهم را دارد و نقش ارجاعی با ٪۳۰ (۷۰ مورد) در جایگاه دوم قرار گرفته است. نقش فرازبانی (٪۲۲) جایگاه سوم را دارد، در حالی‌که نقش عاطفی (٪۶) و ادبی (٪۵) کمترین فراوانی را نشان می‌دهند. این امر نشان می‌دهد که مولوی در مثنوی از سکوت بیشتر به‌عنوان ابزاری برای هدایت، آموزش و ترغیب مخاطب به سوی مسائل اخلاقی و عرفانی استفاده کرده و نقش احساسی آن بسیار کم‌رنگ‌تر از غزلیات شمس است.

این مقایسه آشکار می‌سازد که سکوت در غزلیات شمس کارکردی عمدتاً احساسی و ترغیبی دارد، اما در مثنوی معنوی بیشتر در خدمت اهداف تعلیمی و ارجاعی قرار گرفته است.

۵. نتیجه‌گیری

این پژوهش نشان داد که سکوت گویا در آثار مولوی ابزاری فعال و معنادار برای انتقال مفاهیم عرفانی، عاطفی و اخلاقی است. یافته‌ها تأیید کردند که سکوت گویا در مثنوی معنوی و دیوان شمس دارای شش نقش ارتباطی (عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، شعری، همدلی، فرازبانی) است که هر یک زیرگونه‌های خاص خود را دارند، اما الگوی کاربرد این نقش‌ها در هر دو اثر از لحاظ میزان و اولویت تفاوت معناداری را نشان می‌دهد که بازتاب‌دهندهٔ تفاوت‌های ساختاری و هدف‌های معنایی هر یک از این دو اثر است. در غزلیات شمس نقش عاطفی با سهمی حدود ۴۰ درصد، بیشترین فراوانی را دارد و پس از آن نقش ترغیبی با حدود ۳۳ درصد در جایگاه دوم قرار می‌گیرد. این الگو نشان می‌دهد که سکوت در این اثر بیش از هر چیز در خدمت بیان احساسات، عواطف و حالات درونی شاعر قرار دارد و در مرتبهٔ بعد، برای دعوت و برانگیختن مخاطب به تأمل و سلوک معنوی به کار رفته است. درمقابل، در مثنوی معنوی نقش ترغیبی با حدود ۳۹ درصد در صدر قرار دارد و نقش ارجاعی با حدود ۳۰ درصد در رتبهٔ دوم است. نقش فرازبانی با ۲۲ درصد جایگاه سوم را دارد، درحالی‌که نقش عاطفی فقط ۶ درصد از کل موارد را شامل می‌شود که نسبت به غزلیات شمس کاهش چشمگیری دارد. این

الگو بیانگر آن است که سکوت در مثنوی بیش از هر چیز کارکردی تعلیمی، ارشادی و هدایت‌گرانه یافته و کمتر بر جنبه‌های احساسی یا صرفاً زیبایی‌شناسانه متمرکز است. سهم نسبتاً اندک و متوازن نقش‌های ادبی و دیگر کارکردها نیز این گرایش را تأیید می‌کند. به‌طور کلی، مقایسهٔ دو اثر نشان داد که تفاوت در نقش‌های ارتباطی سکوت، بازتاب‌دهندهٔ تفاوت ذاتی در ماهیت و کارکرد کلی این دو مجموعه است؛ غزلیات شمس فضایی شورمندانه، عاشقانه و احساسی دارد، درحالی‌که مثنوی معنوی با ساختاری روایی و تعلیمی سکوت را بیشتر به‌عنوان ابزاری برای انتقال پیام‌های اخلاقی و عرفانی به خدمت می‌گیرد.

تعارض منافع

تعارض منافع وجود ندارد.

ORCID

Maryam Kaykhai **https://orcid.org/0009-0002-5733-2076**

Mostafa Salari **https://orcid.org/0000-0001-5998-5658**

Behrooz Rumiani **https://orcid.org/0000-0002-9772-4544**

منابع

آهی، محمد، و فیضی، مریم. (۱۳۹۲). «نقش‌های شش‌گانه زبانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی». پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، س ۵ ش ۲۰: ۱۸۷-۲۱۹.

ابوالقاسمی، سیده‌مریم. (۱۳۷۹). «تحلیل و بررسی فلسفه خاموشی از دیدگاه مولانا». پژوهش‌نامه ادبیات و علوم انسانی، ش ۲۸: ۱۱۱-۱۲۳.

استیس، والتر. (۱۳۸۸). عرفان و فلسفه. ترجمهٔ بهاءالدین خرمشاهی. تهران: سروش.

ایرانی، زهرا، فرخزاد، ملک‌محمد و حیدری نوری، رضا. (۱۳۹۸). «بررسی معناشناسی گفتمان خاموشی در تخلص مولانا بر اساس غزلیات شمس»، مطالعات ادبیات تطبیقی، س ۱۳ ش ۵۰: ۲۲۹-۲۵۹.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۹). در سایه آفتاب؛ شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی. تهران: سخن.

حیدری، حسن و رحیمی، یدالله. (۱۳۹۴). «سکوت ارتباطی در غزلیات شمس». مطالعات فرهنگ - ارتباطات، س ۱۶ ش ۲۹: ۵۱-۷۱. DOR: 20.1001.1.20088760.1394.16.29.3.8

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). سرّ نی؛ نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی. تهران: علمی.

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله. (۱۴۰۰). گلستان. به شرح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۹۵) شکوه شمس: سیری در آثار و افکار مولانا جلال‌الدین رومی، ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی .

صادقی، لیلا. (۱۳۸۹). «نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، س ۸ ش ۱۹: ۱۸۷-۲۱۱.

ـــــــــــ . (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت در ادبیات معاصر. تهران: نقش جهان.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیّات. ج ۱ (نظم). تهران: سوره مهر (وابسته به حوزه هنری).

عطار، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۹۹) مختارنامه. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

فالر، راجر؛ و دیگران. (۱۳۹۰). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.

کاکایی، قاسم و بحرانی، اشکان. (۱۳۸۸). «کارکردهای الهیاتی سکوت در آثار مولانا». فلسفه و کلام اسلامی، س ۴۲ ش ۱: ۱۲۹ - ۱۵۰.

محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۷). هرمنوتیک و نمادپردازی در غزلیات شمس. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۸۹) مولوی و اسرار خاموشی: فلسفه، عرفان و بوطیقای خاموشی. تهران: سخن.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد. (۱۳۹۳). مثنوی معنوی: بر اساس نسخه نیکلسون. تهران: میراث مکتوب.

ـــــــــــــــــــــ . (۱۳۷۸). کلیات شمس یا دیوان کبیر. به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.

نراقی، احمد. (۱۳۹۱). آینه جان؛ مقالاتی درباره احوال و اندیشه‌های مولانا جلال‌الدین بلخی. تهران: نگاه معاصر.

نصیرالدین طوسی، محمدبن‌محمد. (۱۳۶۴) اخلاق ناصری. تهران: خوارزمی.

یلمه‌ها، احمدرضا. (۱۳۹۱). «صمت و خاموشی از دیدگاه عرفا». عرفان اسلامی، س۸ ش ۳۲: ۴۳ - ۶۲.

یوسفی، هادی. (۱۳۸۸). «خاموشی در مثنوی و دلایل آن». ادب و زبان فارسی (نثرپژوهی ادب فارسی)، ش ۲۳: ۳۴۹ - ۳۷۸.

References

Abulqasemi, S. M. (1379 SH/2000). Tahlil va Barrasi-yi Falsafih-yi Khamushi az Didgah-i Mawlana [An analysis and examination of the philosophy of silence from Mawlana's perspective]. *Pazhuhishnamah-yi Adab va Ulum-i Insani* [Journal of Literature and Humanities Research], (28), 111–123. [In Persian]

Ahi, M., & Faizi, M. (1392 SH/2013). Naqshha-yi Shishganih-yi Zabani dar Adabiyat-i Talimi ba Takiyih bar Yaki az Qasayid-i Sanaʾi [The six functions of language in didactic literature, with reference to one of Sanaʾi's odes]. *Pazhuhishnamah-yi Adabiyat-i Talimi*, *5*(20), 187–219. [In Persian]

Attar, F. al-D. M. (1400 SH/2021). *Mukhtar-namah* [The Book of Selections] (M.-R. Shafiei-Kadkani, Intro., Ed., & Annot.). Sokhan. [In Persian]

Ephratt, M. (2008). The functions of silence. *Journal of Pragmatics, 40*, 1990–1938.

Fowler, R., et al. (1390 SH/2011). *Zaban-shinasi va Naqd-i Adabi* [Linguistics and Literary Criticism] (M. Khouzan & H. Payandeh, Trans.). Ney. [In Persian]

Heydari, H., & Rahimi, Y. (1394 SH/2015). Sukut-i Irtibati dar Ghazaliyat-i Shams [Communicative silence in the Ghazals of Shams]. *Mutaliat-i Farhang va Irtibat*, *16*(29), 51–71. https://doi.org/10.1001.1.20088760.1394.16.29.3.8 [In Persian]

Irani, Z., Farrokhzad, M., & Heydari Nouri, R. (1398 SH/2019). Barrasi-yi Maʿna-shinasi-yi Guftiman-i Khamushi dar Takhallus-i Mawlana bar Asas-i Ghazaliyat-i Shams [A semantic examination of the discourse of silence in Mawlana's pen name, based on the Ghazals of Shams]. *Mutaliat-i Adabiyat-i Tatbiqi*, *13*(50), 229–259. [In Persian]

Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Kakaei, Q., & Bahrani, A. (1388 SH/2009). Karkardha-yi Ilahiyati-yi Sukut dar Athar-i Mawlana [The theological functions of silence in Mawlana's works]. *Falsafih va Kalam-i Islami*, *42*(1), 129–150. [In Persian]

Lacan, J. (2006). *Écrits, the First Complete Edition in English*, trans. Bruce Fink. New York/London: W. W. Norton & Company, Inc.

Mohammadi Asiabadi, A. (1387 SH/2008). *Hermeneutik va Namad-pardazi dar Ghazaliyat-i Shams* [Hermeneutics and Symbolism in the Ghazals of Shams]. Sokhan. [In Persian]

Mohammadi Asiabadi, A. (1389 SH/2010). *Mawlana va Asrar-i Khamushi: Falsafih, Irfan va Butiqa-yi Khamushi* [Rumi and the Secrets of Silence: Philosophy, Mysticism, and the Poetics of Silence]. Sokhan. [In Persian]

Molavi, J. al-D. M. (1378 SH/1999). *Kulliyat-i Shams ya Divan-i Kabir* [The Complete Works of Shams, or the Great Divan] (B. al-Z. Foruzanfar, Ed.). Amir Kabir. [In Persian]

Molavi, J. al-D. M. (1393 SH/2014). *Masnavi-yi Maʿnavi* [The Spiritual Masnavi] (Based on the Nicholson edition). Mirath-i Maktub. [In Persian]

Naraqi, A. (1391 SH/2012). *Ayinih-yi Jan: Maqalat-i Darbar-ih-yi Ahval va Andishihha-yi Mawlana Jalal al-Din Balkhi* [Mirror of the Soul: Essays on the Life and Thought of Mawlana Jalal al-Din Balkhi]. Negah Moaser. [In Persian]

Nasir al-Din Tusi, M. ibn M. (1364 SH/1985). *Akhlaq-i Nasiri* [Nasirean Ethics]. Kharazmi. [In Persian]

Poyatos, F. (2002). *Nonverbal Communication across Disciplines*. Volume 1: Culture, Sensory Interaction, Speech, Conversation. Volume 2: Paralanguage, Kinesics, Silence, Personal and Environmental

Interaction. Volume 3: Narrative Literature, Theater, Cinema, Translation. Amsterdam: John Benjamins.

Purnamdarian, T. (1379 SH/2000). *Dar Sayih-yi Aftab: Shiʿr-i Farsi va Sakht-shikani dar Shiʿr-i Mawlavi* [In the Shadow of the Sun: Persian Poetry and Deconstruction in Rumi's Poetry]. Sokhan. [In Persian]

Saadi, M. ibn ʿAbd Allah. (1400 SH/2021). *Gulistan* [The Rose Garden] (G. Yousefi, Ed.). Kharazmi. [In Persian]

Sadeghi, L. (1389 SH/2010). Naqshha-yi Sukut-i Irtibati dar Khvanish-i Mutun-i Adabiyat-i Dastani [The functions of communicative silence in reading works of narrative literature]. *Pazhuhish-i Zaban va Adabiyat-i Farsi*, *8*(19), 187–211. [In Persian]

Sadeghi, L. (1392 SH/2013). *Karkard-i Guftimani-yi Sukut dar Adabiyat-i Muasir* [The Discourse Function of Silence in Contemporary Literature]. Naqsh-i Jahan. [In Persian]

Safavi, K. (1390 SH/2011). *Az Zaban-shinasi bih Adabiyat* [From Linguistics to Literature] (Vol. 1: *Nazm* [Verse]). Surih-yi Mihr. [In Persian]

Schimmel, A. (1395 SH/2016). *Shukuh-i Shams: Sayri dar Athar va Afkar-i Mawlana Jalal al-Din Rumi* [The Splendor of the Sun: A Survey of the Works and Thoughts of Mawlana Jalal al-Din Rumi] (H. Lahuti, Trans.; 7th ed.). Sherkat-i Intisharat-i Ilmi va Farhangi. [In Persian]

Stace, W. T. (1388 SH/2009). *Irfan va Falsafih* [Mysticism and Philosophy] (B. Khorramshahi, Trans.). Soroush. [In Persian]

Yalmehha, A. R. (1391 SH/2012). Samt va Khamushi az Didgah-i ʿUrafa [Silence and quietude from the perspective of mystics]. *Irfan-i Islami*, *8*(32), 43–62. [In Persian]

Yousefi, H. (1388 SH/2009). Khamushi dar Masnavi va Dalayil-i An [Silence in the Masnavi and its reasons]. *Adab va Zaban-i Farsi (Nathr-pazhuyi-yi Adab-i Farsi)*, (23), 349–378. [In Persian]

Zarrinkoub, A.-H. (1369 SH/1990). *Sirr-i Nay: Naqd va Sharh-i Tahlili va Tatbiqi-yi Masnavi* [The Mystery of the Reed: An Analytical and Comparative Critique and Commentary on the Masnavi]. Elmi. [In Persian]

Literary Language Research Journal

The Application of Cognitive Grammar in the Textual Analysis of Persian Prose Literary Texts: A Case Study of an Anecdote from Saadi's *Golestan*

Reza Refaee Ghadimi Mashhad *

Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, University of Bojnurd, Bojnurd, Iran.
reza.refaee@ub.ac.ir

Article Type
Research Article

Article History
Submit:
24/12/2025
Revise:
17/2/2026
Accept:
13/6/2026

Keywords
Cognitive Stylistics, Cognitive Grammar, Textual Analyze, Persian Proses Texts, Saadi's *Golistan*.

Abstract
Cognitive grammar is one of the most important text analysis tools in cognitive stylistics, which relies on the process of construal and provides a distinctive approach to analyzing different dimension of literary texts. This research aims to evaluate the applicability and effectiveness of Cognitive Grammar as an analytical framework for examining Persian prose literary texts. For this purpose, drawing on the four dimensions involved in the construction of construal in Cognitive Grammar, we have analyzed an anecdote from the sixth chapter of Saadi's *Golistan* as a case study. The selection of this text ensures the adequacy of the analytical sample because, structurally, *Golistan*, like other examples of technical Persian prose (*nasr-e fannī*), combines prose and verse and represents one of the most complex forms of literary expression for this type of analysis. In this category of texts, the basis of the text is prose, and the verse parts generally have an overt or hidden syntactic and grammatical connection with the prose part. Therefore, the analysis of such texts should actually include the analysis of the prose part as the main body and the verse part included in it (including: syntactic-grammatical relationship with the prose text and analysis of the verse text on the basis of grammar). The results of this research show that Persian prose texts can be analyzed well, based on all dimensions of specificity, focusing, prominence and perspective.

Cite this Article: Refaee Ghadimi Mashhad, R. (2026). The Application of Cognitive Grammar in the Textual Analysis of Persian Prose Literary Texts: A Case Study of an Anecdote from Saadi's Golestan. *Literary Language Research Journal, 4(13)*, 117-157.
https://doi.org/ 10.22054/jrll.2026.90497.1227

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.90497.1227

1. Introduction

Cognitive linguistics has emerged as one of the most influential approaches in contemporary language studies, offering a comprehensive framework for understanding language as a reflection of human cognitive processes. Within this paradigm, Cognitive Grammar, developed by Ronald Langacker, provides a powerful theoretical model for analyzing how meaning is constructed through linguistic structures. Unlike traditional formalist approaches, Cognitive Grammar views language not as an autonomous system but as an integral part of human cognition, deeply rooted in perception, embodiment, and conceptualization.

In recent decades, this approach has significantly contributed to the development of cognitive stylistics, in which literary texts are examined through the lens of cognitive processes involved in meaning-making. One of the central concepts in Cognitive Grammar is construal, defined as the ability to conceptualize and represent the same situation in multiple ways. Construal plays a crucial role in literary language, as it explains how authors creatively manipulate linguistic structures to produce aesthetic and interpretive effects.

Despite the growing body of research in cognitive poetics, the application of Cognitive Grammar to Persian prose literature remains largely underexplored. This study seeks to address this gap by investigating the applicability and effectiveness of Cognitive Grammar in analyzing classical Persian prose texts. Specifically, it examines a narrative from the sixth chapter of *Golistan* by Saadi Shirazi as a case study.

The primary objective of this research is to explore how literary meaning is constructed in Persian prose through the four dimensions of construal proposed in Cognitive Grammar: specificity, focusing, prominence, and perspective. Accordingly, the study addresses the following research questions: (1) How can Cognitive Grammar be used to analyze the construction of literary language in Persian prose? (2) What dimensions are involved in such an analysis? and (3) To what extent does this approach provide new insights into Persian literary texts?

2. Methodology

This study adopts a qualitative, descriptive-analytical methodology grounded in cognitive stylistics and Cognitive Grammar. The research is based on close textual analysis, focusing on a selected anecdote from *Golistan*. This text is particularly suitable for analysis due to its hybrid structure, combining prose and verse, which makes it one of the most complex forms of Persian literary expression.

The analytical framework is derived from Langacker's theory of construal, which includes four interrelated dimensions: specificity (the level of detail in conceptualization), focusing (selection of elements within a scene), prominence (figure-ground alignment and salience), and perspective (viewpoint and vantage point). These dimensions serve as the primary tools for examining how meaning is constructed and communicated in the text.

The analysis proceeds in several stages. First, the narrative structure of the text is examined to identify key participants and their roles within the discourse. Second, linguistic elements such as lexical choices, syntactic structures, and figurative expressions are analyzed in relation to the four dimensions of construal. Third, the interaction between prose and poetic segments is explored, particularly in terms of their syntactic and semantic integration.

To ensure analytical rigor, interpretations are consistently supported by textual evidence and aligned with theoretical principles. The study also considers the broader cognitive and cultural context in which the text was produced, allowing for a more comprehensive understanding of its meaning-making processes.

3. Analysis and Discussion

The analysis demonstrates that the selected narrative from *Golistan* effectively employs all four dimensions of construal to construct a rich and dynamic literary discourse.

In terms of focusing and prominence, the narrative is primarily character-centered, revolving around two main figures: the narrator (Saadi) and the dying old man. These characters function as the primary figures (foreground), while other participants, such as the group of scholars, the young man, and the audience, remain in the background. Shifts in syntactic subjects throughout the narrative

reflect changes in focalization and indicate how the reader's attention is dynamically directed toward different elements of the scene.

A key finding is that gestalt units in the narrative do not necessarily correspond to traditional syntactic sentences. Instead, they are determined by shifts in figure-ground alignment, suggesting that cognitive structuring plays a more significant role than formal grammatical boundaries. This highlights the importance of cognitive principles in understanding textual organization.

In the dimension of specificity, the text exhibits a deliberate contrast between generalization and elaboration. At the beginning of the narrative, the language is concise and generalized, facilitating rapid progression and reader engagement. As the narrative unfolds, the level of detail increases through descriptive expressions and poetic insertions, particularly in the speech of the dying man. This gradual increase in specificity enhances the emotional and aesthetic impact of the text.

Lexical choices also play a crucial role in specificity. For instance, the use of indefinite markers for minor characters reduces their prominence, while detailed descriptions and poetic language elevate the status of the main characters. This demonstrates how linguistic economy and elaboration are strategically employed to structure narrative focus.

The dimension of perspective reveals that the narrative is predominantly controlled by the narrator, who maintains the optimal vantage point throughout the text. Although there are brief shifts in viewpoint, particularly in dialogues, the narrator quickly reasserts control, resulting in a largely unified narrative voice. This dominant perspective reinforces the authority of the narrator and shapes the reader’s interpretation.

From a temporal perspective, the narrative is highly dynamic, characterized by frequent use of action verbs and dialogue. The repetition of speech verbs, such as “said,” emphasizes interaction and contributes to the sequential scanning of events. This dynamic structure allows the reader to mentally simulate the narrative as a series of unfolding scenes, akin to cinematic sequences.

Furthermore, the integration of poetic elements within the prose enhances both prominence and specificity. These poetic segments serve as focal points of meaning, often conveying philosophical and moral insights. Their syntactic embedding within the prose demonstrates a sophisticated interplay between different linguistic modes, reinforcing the complexity of the text.

4. Conclusion

This study demonstrates that Cognitive Grammar provides an effective and insightful framework for analyzing Persian prose literature. By applying the four dimensions of construal—specificity, focusing, prominence, and perspective—it is possible to uncover the cognitive mechanisms underlying the construction of literary meaning.

The findings indicate that classical Persian prose texts, exemplified by *Golistan*, possess a high degree of compatibility with cognitive analysis. The interplay between prose and poetry, the dynamic structuring of narrative elements, and the strategic use of linguistic resources all contribute to a rich process of meaning-making that can be systematically analyzed through Cognitive Grammar.

Moreover, the study highlights the importance of moving beyond traditional grammatical analysis toward a more cognitively informed approach. Such an approach not only enhances our understanding of literary texts but also bridges the gap between linguistics and literary studies.

In conclusion, this research opens new avenues for the application of cognitive linguistic theories in Persian literary studies. Future research may extend this approach to other genres and texts, or explore additional cognitive frameworks, thereby contributing to the further development of cognitive stylistics in non-Western literary traditions.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

کاربست دستورِ شناختی در متن‌پژوهی متون ادبی منثور فارسی (مطالعهٔ موردی: حکایتی از *گلستان*)

رضا رفائی قدیمی مشهد *
نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران.
reza.refaee@ub.ac.ir

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۱۰/۳
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۱۱/۲۸
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۵/۲۳

کلیدواژه‌ها
سبک‌شناسی شناختی، دستورِ شناختی، تحلیل متن، متون منثور فارسی، *گلستان*.

چکیده

دستورِ شناختی یکی از مهم‌ترین ابزارهای تحلیل متن در سبک‌شناسی شناختی است که با تکیه بر فرایند تعبیر و با شیوه‌ای ویژه به واکاوی نحوهٔ خلق زبان ادبی می‌پردازد. این پژوهش بر آن است که نحوه و کیفیت کاربست رویکرد تحلیلی دستور زبانِ شناختی را در تحلیل متون ادبی منثور فارسی بسنجد. به این منظور، حکایتی از باب ششم گلستان سعدی به مثابهٔ نمونهٔ موردی بر مبنای ابعاد چهارگانهٔ مطرح در ایجاد تعبیر در دستور شناختی تحلیل شده است. مطالعهٔ این متن برای ما شرط کفایت را تضمین می‌کند؛ چراکه از لحاظ ساختاری کتاب گلستان و سایر کتب نثر مسجع و فنی ممزوجی از نثر و نظم هستند و پیچیده‌ترین متون برای چنین تحلیل‌هایی به شمار می‌آیند. در این دسته از متون، اساس متن نثر است و بخش‌های منظوم عموماً ارتباط نحوی و دستوری آشکار یا پنهان با بخش منثور دارند. بنابراین، تحلیل چنین متونی شامل تحلیل بخش منثور به‌مثابهٔ بدنهٔ اصلی و بخش منظوم منضّم در آن (شامل: ارتباط نحوی- دستوری با متن منثور و تحلیل متن منظوم بر پایهٔ دستور شناختی) باشد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که متون منثور فارسی قابلیت تحلیل بر مبنای هر چهار بُعد: تخصیص، کانونی‌سازی، برجسته‌سازی، و چشم‌انداز را دارا هستند.

استناد به این مقاله:
رفائی قدیمی مشهد، رضا. (۱۴۰۵). کاربست دستورِ شناختی در متن‌پژوهی متون ادبی منثور فارسی (مطالعهٔ موردی: حکایتی از گلستان)، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۴ *(۱۳)*، ۱۱۷-۱۵۷. https://doi.org/ 10.22054/jrll.2026.90497.1227

©۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X- ۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸- ۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

دستور زبانِ شناختی[1] آخرین مکتب علمی است که تاکنون برای مطالعهٔ علمی زبان نظریه‌پردازی شده است. این شاخه از دستور زبان در سال ۱۹۸۷ توسط رولاند لانگاکر[2] در قالب کتابی با عنوان دستور شناختی متولد شد که در سالیان متمادی آن را بازنگری کرد. شالودهٔ نظری دستور شناختی، چنانکه از نام آن برمی‌آید، بر علوم شناختی[3] استوار است. علوم شناختی به مطالعهٔ ذهن می‌پردازند و طبیعتاً دستور شناختی نیز زبان را بخشی از قوای ذهن انسان تلقی می‌کند. وانگهی، اندیشه‌های مکتب گشتالت- که هر هیئت بصری را یک کل منسجم در نظرمی‌گیرد و از اجزای کوچک‌تری تشکیل شده است- در این نظریهٔ زبانی بسیار تأثیرگذار بوده است. تأکید لانگاکر در نظریهٔ دستور شناختی اساساً بر مطالعهٔ اصول شناختی مؤثر در ایجاد سازماندهی نظام زبان است. او در تبیین نظریهٔ دستور شناختی تلاش کرده است قواعدی را برای ایجاد دستور زبان مبتنی بر جنبه های مشترک شناخت انسان، تبیین و ترسیم نماید.

دستور شناختی به دلیل نگاه جزئی‌نگرانه به زبان، ابزار مناسبی برای تحلیل‌های متنی است. دستور شناختی در آنچه ذیل بوطیقای شناختی یا سبک‌شناسی شناختی مطرح است، یکی از شاخه‌های مهم به شمار می‌آید. آن بخش از دستور شناختی که به تحلیل متون مرتبط است؛ بخشی است که به فرایند تعبیر[4] می‌پردازد. فرایند تعبیر در دستور شناختی شامل ٤ اصل کلی است که هر کدام در تحلیل ابعاد ویژه‌ای از متن مفید واقع می‌شوند و در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

1. cognitive grammar
2. Roland Langacker
3. cognitive sciences
4. construe

۲. بیان مسئله و سؤالات پژوهش

مسئلهٔ این پژوهش واکاوی چگونگی تحلیل متن بر مبنای نظریهٔ دستور شناختی است. با توجه به اینکه در حال حاضر رویکرد شناختی جدیدترین رویکرد دستور/زبان‌شناسانهٔ جهان است، تحلیل متون ادبی منثور فارسی بر پایهٔ دستور شناختی و تعیین چگونگی و کیفیت آن بی‌تردید یکی از بایسته‌های پژوهش‌های نوین ادبی است و این پژوهش فتح بابی بر آن خواهد بود. به بیان جزئی‌تر، این مقاله در پی پاسخ به سه مسئله محوری است: ۱) ابعادی که تحلیل متون ادبی منثور بر مبنای نظریهٔ دستور شناختی دربرمی‌گیرد؛ ۲) چگونگی روش پژوهش و مدل تحقیق مبتنی بر دستور شناختی در متون منثور فارسی؛ ۳) میزان فایده‌بخشی این نظریه در تحلیل متون منثور ادبی فارسی. به این منظور تلاش می‌شود به سه پرسش اصلی پاسخ داده شود:

- چگونه می‌توان نحوهٔ خلق زبان ادبی متون منثور ادبی فارسی را بر مبنای نظریهٔ دستور شناختی کشف و تحلیل کرد؟
- تحلیل متون منثور فارسی بر مبنای رویکرد دستور شناختی، چه ابعادی را شامل می‌شود؟ نظریهٔ دستور شناختی و مدل تحقیق حاصل از آن چه پرتوهای تازه‌ای را بر تحلیل متون منثور ادبی فارسی می‌افکند؟

۳. مبانی نظری و پیشینهٔ پژوهش

۳. ۱. مبانی کاربردی دستور شناختی در تحلیل متون ادبی

۳. ۱. ۱. فرایند تعبیر: زبان به مثابهٔ صحنهٔ دیداری ذهنی

فرایند "تعبیر" را می‌توان یکی از مهم‌ترین مبانی بررسی مفاهیم با تکیه بر مباحث دستوری شناختی دانست که لانگاکر در فصل سوم کتاب دستور شناختی (فصلی با همین عنوان) ابعاد آن را مفصل شرح داده است. مبحث تعبیر در واقع شالودهٔ تحلیل متون ادبی بر پایهٔ دستور

شناختی است.

مطالعهٔ تعبیر در دستور زبان شناختی ناظر است بر اصل بدیهی توانایی انسان در بیان یک موقعیت به شیوه‌های مختلف. لانگاکر مراد خود از مفهوم تعبیر را چنین تبیین می‌کند: «توانایی ما در استنباط و تجسم و توصیف حالات امور یکسان به شیوه‌های مختلف» (Langacker, 2008: 43). بر این مبنا هرگاه یک گوینده یا نویسنده یک بیان زبانی را ادا می‌کند، درواقع تعبیر ویژه‌ای از محتوای مفهومی را به زبان تحمیل می‌کند. اصل بنیادین در تعبیر به مثابهٔ فرایندی شناختی، توجه به جنبه‌های دیداری ذهنی است. از این منظر، عبارات زبانی ابزاری برای کدگذاری تصاویر ذهنی گوینده هستند و کیفیت آن تصویر را نمایان می‌سازند. بنابراین، هر تصویر ذهنی می‌تواند به اَشکالی گوناگون در قالب عبارات صحنه‌پردازی شود که این مسئله تعابیر مختلف را پدید می‌آورد. در مطالعات شناختی تعبیر با یک واژهٔ کلیدی دیگر یعنی "صحنه"[1] به‌کار می‌رود: «[تعبیر صحنه] چگونگی توصیف صحنه‌ها از طریق مفاهیم و مجموعه‌ای از فرایندهای شناختی [است]» (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۹۲). بنابراین باید نخست به این پرسش‌ها پاسخ داد که صحنه چیست؟ ارتباط آن با مفهوم‌سازی چیست؟ و درنهایت اینکه "تعبیر صحنه" به چه معناست؟

دیدگاه شناختی در مواجهه با پرسش‌های بالا مجدداً بر بدن‌محوری ذهن تأکید می‌کند. بر این اساس:

«مردم بر اساس تجارب بدنی دربارهٔ جهان خارج دانش کسب می‌کنند و مفاهیم را می‌سازند. بازنمایی‌های ذهنی منتج از این تجارب بدن‌محور در فعالیت‌های اجتماعی ما تعمیق و درونی‌سازی می‌شوند و به این ترتیب، این امکان را برای ما فراهم می‌آورند که جنبه‌های مختلف جهان را [آن‌گونه که می‌فهمیم] با دیگران به اشتراک بگذاریم. آنچه در جریان اشتراک‌گذاری جهان با دیگران [اشتراک‌گذاری بازنمایی‌های ذهنی] رخ می‌دهد را می‌توان

1. scene

این‌گونه توصیف کرد که «یک نفر، توجه فرد دیگر را به چیزی جلب می‌کند». این "حوزهٔ توجه مشترک"[1] توجه فرد مقابل را به یک صحنهٔ دیگر جلب می‌کند: صحنهٔ ارجاعی[2] [مراد صحنهٔ تصورشدهٔ ذهنی توسط گوینده است که تلاش می‌کند به کمک عبارات زبانی، ذهن شنونده را به آن صحنه ارجاع دهد]. این دو فرد یک موقعیت بیناذهنی[3] تشکیل می‌دهند که جهان گفتمان نام دارد. در این فضای گفتمانی مفهوم‌ساز۱ [گوینده] توجه مفهوم‌ساز۲ [شنونده] را به‌واسطهٔ استفاده از عبارات زبانی به یک صحنهٔ ارجاعی جلب می‌کند» (Kovescec, 2015 : x,ix).

برای تدقیق مسئله می‌توان وضعیت دیداری ذهنی "لیوان حاوی آب" را در نظر گرفت. برای ایجاد یک بیان زبانی در باب این محتوای مفهومی، ما درواقع دریافتی خاص و جنبه‌ای خاص را برآن حالت امور تحمیل می‌کنیم و به آن ارجاع می‌دهیم. این مسئله در مقایسهٔ مثال‌های ذیل با یکدیگر به وضوح مشخص است:

الف) لیوان حاوی آب؛

ب) آب درون لیوان؛

ج) لیوان نیمه‌پر؛

د) لیوان نیمه‌خالی.

تفاوت‌های میان این سازه‌های زبانی در تصاویر ذیل با خطوط برجسته نشان داده شده است. تعبیر الف یک عبارت اسمی است که ظرف را مشخص می‌کند. تعبیر ب عبارت اسمی دیگری است که بر مایع درون ظرف تأکید می‌کند. تعبیر ج جمله‌ای است که بر رابطهٔ میان مایع و حجم بالقوهٔ شیشه تأکید می‌کند و تعبیر د خلأ و حجم بالقوهٔ شیشه را مورد تأکید قرار

1. sphere of shared attention
2. referential scene
3. intersubjective situation

می‌دهد:



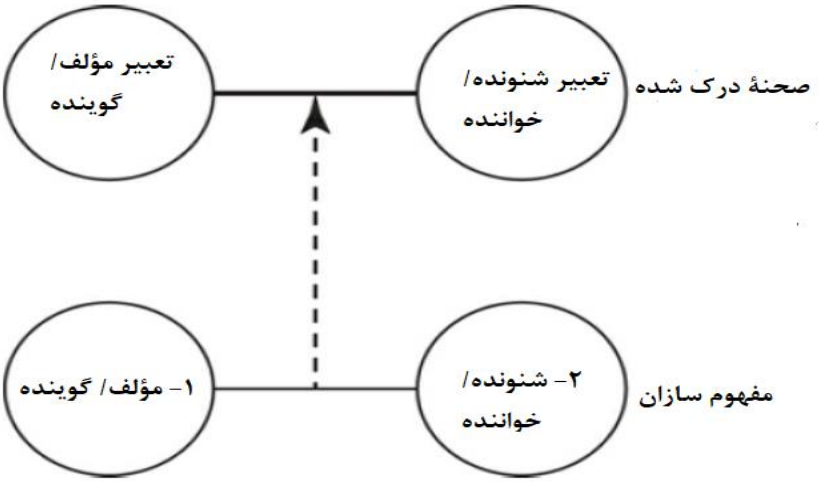
شکل ۱. تعابیر مختلف لیوان حاوی مایع در دستور شناختی

بنابراین، بنا بر انگارهٔ دستور شناختی فرایند "تعبیر" از سویی نمایان‌گر فعالیت ذهنی گوینده است، و از دیگرسو بر چگونگی مفهوم‌سازی مخاطب اثر می‌گذارد. از منظر دستور شناختی هر تعبیر شامل چهار بُعد شناختی مختلف به شرح ذیل است که البته با یک‌دیگر مرتبط‌اند:

- تخصیص[۱]
- کانونی‌سازی[۲]
- برجستگی[۳]
- چشم‌انداز[۴]

ارتباط این ابعاد و شیوهٔ مطالعه و پژوهش در آن‌ها در شکل ۲ نشان داده شده است:

1. specificity
2. focusing
3. prominence
4. perspective



شکل۲. ارتباط‌های موجود در فرایند تعبیر (نقل از Giovanelli& Harisson, 2013: 45)

تخصیص: میزان دقتی که یک صحنه یا بخشی از یک صحنه را مشاهده می‌کنیم.

کانونی‌سازی و برجستگی: آنچه در صحنه انتخاب می‌کنیم تا به آن بنگریم و توجه کنیم.

چشم‌انداز: موقعیتی که به واسطهٔ آن صحنه‌ای را مشاهده می‌کنیم (Giovanell, Harisson, 2013: 46).

مطالعهٔ تخصیص و کانونی‌سازی/ برجستگی به شیوهٔ ارائه صحنهٔ درک‌شونده مرتبط است (خط افقی پررنگ در تصویر بالا)، درحالی‌که در مطالعهٔ چشم‌انداز نحوهٔ قرارگیری مفهوم‌سازان در رابطه با صحنهٔ درک‌شونده بررسی می‌شود (پیکان عمودی در تصویر بالا).

۳. ۱. ۲. تخصیص

تخصیص نخستین بُعد از ابعاد فرایند تعبیر است که بر درجات بزرگ‌نمایی یا عدم بزرگ‌نمایی در یک صحنهٔ گشتالتی تأکید می‌کند. برای مثال، ممکن است در فروشگاهی انواع میوه را در غرفه‌ای ببینیم. می‌توانیم آنچه را در غرفه می‌بینیم به طرق مختلف با استفاده از قابلیت بزرگ‌نمایی تعبیر کنیم. مثلاً ممکن است از اصطلاح "میوه" (اصطلاحی کاملاً عمومی و

حاوی اطلاعاتی که می‌توان طیف گسترده‌ای از اشیاء ویژه را درک کرد) استفاده کنیم. در این صورت تمایزی میان میوه‌های مختلف موجود در غرفه قائل نشده‌ایم. از دیگر سو می‌توانیم مانند یک دوربین با بزرگ‌نمایی دربارهٔ "سیب"، "موز"، "پرتقال" و . . . سخن بگوییم. در این صورت، از درجهٔ تخصیص بالاتری استفاده کرده‌ایم. در دستور شناختی از مقیاس بزرگ‌نمایی[1] برای توصیف چگونگی در اختیار گذاری اطلاعات بیشتر و جزئی‌نگرانه‌تر[2] در واژگان خاص‌تر و اطلاعات کم‌تر و کلی‌تر در واژگان عمومی‌تر استفاده می‌شود (Giovanell & Harisson, 2013: 47).

واضح است که می‌توان با تعبیر تخصیصی‌ترِ صحنه میزان جزئی‌نگری را افزایش داد. مثلاً اگر در مثال قبلی به جای "سیب" از "سیب قرمز" و "سیب قرمز شیرین" استفاده کنیم، به ترتیب درجات بیش‌تری از جزئی‌نگری را در فرایند تعبیر وارد ساخته‌ایم. این مسئله از دیدگاه شناختی این‌گونه توجیه می‌شود که در مقیاس بصری افزایش وضوح[3] این امکان را فراهم می‌سازد تا جزئیات دقیق‌تر[4] برجسته‌سازی شوند و موارد کلی‌تر در پس‌زمینه باقی بمانند. به‌این ترتیب، اطلاعات جزئی‌تر توجه بیش‌تری را نیز به خود معطوف‌می‌سازند.

۳. ۱. ۳. کانونی‌سازی

دومین مقوله‌ای که لانگاکر دربارهٔ ابعاد فرایند تعبیر مطرح می‌سازد، مقولهٔ کانونی‌سازی است. پیش‌فرض لانگاکر از تبیین مسئلهٔ کانونی‌سازی، مسئلهٔ "انتخاب و سازمان‌دهی صحنه" است (Langacker, 2013: 57). مقولهٔ کانونی‌سازی این مسئله را پیش‌فرض می‌گیرد که ما در تعبیر یک صحنه آگاهانه انتخاب می‌کنیم که جنبه‌های خاصی مورد توجه خاص قرارگیرند و تمرکز بر آن‌ها واقع شود. بُعد کانونی‌سازی تلاش می‌کند که با ارائهٔ مفاهیمی همچون نما/

1. zooming analogy
2. granularity
3. resolution
4. finer details

زمینه و نمایه‌سازی این مسئله را توضیح دهد که چگونه توجه ما بر جنبه‌های خاصی از یک صحنهٔ گشتالتی (ساخت نهایی عبارات زبانی) متمرکز می‌شود. بنا بر مدعای دستور شناختی هنگامی که توجه ما بر بخشی از متن متمرکز می‌شود، آن بخش کانونی‌سازی[1] می‌گردد و سایر بخش‌ها از حیث بصری به پس‌زمینه[2] منتقل می‌شوند.

مبنای شناختی بدن‌محور این مسئله چنین است که چشمان ما صرفاً می‌توانند یک قاب‌سازی محدود از یک ناحیهٔ بصری را به ما ارائه دهند و به این ترتیب، ما می‌توانیم به شکلی محدود بر بخش/بخش‌های خاصی از یک صحنهٔ دیداری تمرکز کنیم. این مسئله از دو جهت قابل بررسی است: ۱) محدودیت اندامی چشم و اینکه چشمان ما رو به جلو هستند. بنابراین، ما می‌توانیم صرفاً مقابل خود و زاویه‌های کناری را به شکلی محدود مشاهده کنیم (در تقابل با دید ۳۶۰ درجه)؛ ۲) ذهن ما قوای بصری‌مان را به‌طور طبیعی برای دیدن یک کل واحد[3] سازمان‌دهی می‌کند و به این ترتیب ما قادریم که بر بخش‌های خاصی که از بقیه متمایزند، تمرکز کنیم. این مسئله نکتهٔ بسیار مهم شناختی است که در دستور شناختی تحت عنوان روابط نما/ زمینه[4] مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد.

۳. ۱. ۳. ۱. فعال شدن حوزه‌های شناختی[5]

انتخاب‌های واژگانی دسترسی ذهنی به مجموعه‌ای از حوزه‌های شناختی را فراهم می‌سازند. این حوزه‌ها در بیانی استعاری، بسته‌های حامل انواع مختلف دانش‌اند که گویندگان/نویسندگان و شنوندگان/خوانندگان حامل آن هستند. چنان‌که پیش‌تر ذکر شد باید به این مسئله نیز توجه داشت که کلمات و عبارات ذاتاً نوعی مرزبندی را در مفهوم‌سازی ایجاد

1. foreground
2. background
3. ordered whole
4. figure / ground
5. cognitive domains

می‌کنند. لانگاکر این مسئله را ذیل دو اصل شناختی تحلیل می‌کند:

۱. حوزه‌های مرکزی و پیرامونی؛

۲. ماتریس (مجموعهٔ دامنه‌های شناختی که امکان فعال شدن توسط یک عنصر واژگانی را دارا هستند).

به عقیدهٔ لانگاکر هر عنصر واژگانی به‌مثابهٔ بخشی از ارزش ذاتی‌اش[1] (=معناهای ممکن‌اش) دسترسی مستقیم به مجموعه‌ای از حوزه‌های شناختی‌اش را جهت قرارگیری در مرکز و فعال‌شدن فراهم می‌سازد. حوزه‌های مرکزی در مقایسه با حوزه‌های پیرامونی قابلیت دسترسی بیش‌تری دارند و به این ترتیب پیش‌زمینه محسوب می‌شوند. هم‌چنین باید به این نکته توجه کرد که از بین تمام دامنه‌های موجود (ماتریس) در هر بافت موقعیتی، صرفاً تعداد محدودی می‌توانند فعال شوند.

۳. ۱. ٤. برجستگی

برجستگی سومین بُعد از ابعاد مقولهٔ تعبیر است. لانگاکر آن را نشئت گرفته از عدم‌تقارن[2] گشتالتی برمی‌شمارد (Langacker, 2013:66).

دستور شناختی در این باب چنین ادعا می‌کند که: شیوهٔ تعبیر و کاربستِ اصطلاحات زبانی توجه را به جنبه‌های خاصی از محتوای مفهومی معطوف می‌کند. این مسئله ناشی از ارتباط نما/زمینه است. لانگاکر از مثال صحنه برای توصیف برجستگی استفاده می‌کند: اگر تصور کنیم در تئاتری به تماشای صحنهٔ نمایشی نشسته‌ایم و تلاش کنیم آنچه را می‌بینیم و به آن توجه می‌کنیم تحلیل کنیم، حداکثر دامنهٔ دید ما آن چیزی است که در موقعیت خود می‌بینیم -که ممکن است شامل سایر حضار، معماری تئاتر و هم‌چنین خود صحنه و بازیگران باشد-؛ در عین حال، طبیعتاً در طول اجرای نمایش توجه ما بیش از هرچیز به خود صحنه یعنی

1. conventional value
2. asymmetries

"جایگاه نمایش" معطوف می‌شود. دستور شناختی این وضعیت را میزان بدیهی و آنیِ درک و توجه ما تلقی می‌کند. افزون بر این، ذهن ما به کانون‌های خاصی از صحنه مانند بازیگری که در حال صحبت یا حرکت است نیز بیشتر توجه خواهد کرد. از منظر دستور شناختی این کانون‌های بصری خاص که بیش‌تر برجسته هستند، درواقع نما هستند که بخشی از زمینه (تمام صحنه) را دربرمی‌گیرند و به این ترتیب به‌واسطهٔ جلب توجه بیش‌تر در ساختمان بصری زمینه برجسته می‌شوند.

لانگاکر مثال فوق را با این هدف مطرح می‌کند که آن را به عبارات زبانی تعمیم دهد. در این حالت، عبارات زبانی را نیز می‌توان صحنه‌ای درنظرگرفت که یک کارگردان (نویسنده) در راستای هدفش (فرایند جلب توجه و کیفیت آن) از عناصر مختلف و بازیگران (عناصر زبانی) به شکلی خاص (نماسازی) استفاده می‌کند تا توجه مخاطب را -با ایجاد فرایندهای مبتنی بر نما و زمینه‌سازی- به متن جلب کند.

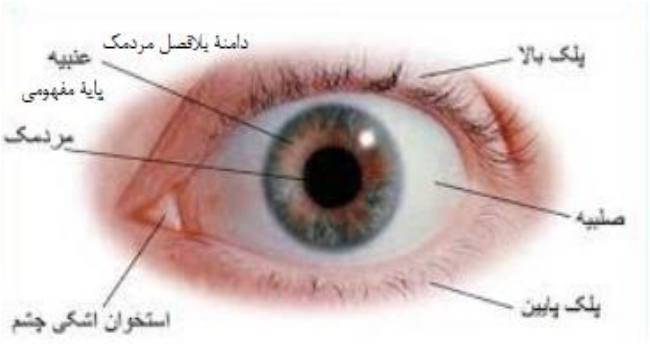
۳. ۱. ٤. ۱. نمایه‌سازی

مبحث نمایه‌سازی یکی از مباحث مهم در باب برجستگی است: از منظر دستور شناختی هر بیان زبانی مجموعهٔ مشخص و محدودی از محتواهای مفهومی را فرامی‌خواند. این مجموعهٔ محتواهای مفهومی پایهٔ مفهومی[1] نامیده می‌شوند. پایهٔ مفهومی در یک عبارت زبانی، درواقع دامنهٔ حداکثری است که تمام دامنه‌های معنایی را که در یک موقعیت و بافت خاص قابل دسترسی هستند[2] دربرمی‌گیرد. برای مثال، درک ما از مفهوم "آرنج" به واسطهٔ درک ما از دامنهٔ وسیع‌تر آن یعنی "بازو" و در مرحلهٔ بعد "تمام دست" صورت می‌پذیرد. اگر مفهوم دست به‌مثابهٔ دامنهٔ حداکثری آرنج در پیش‌زمینهٔ مفهومی ما موجود نبود، درک مفهوم آرنج نیز برای

1. conceptual base

۲. لانگاکر پایهٔ مفهومی را ماتریس می‌نامد. بنابراین در تعریف دستور شناختی، ماتریس= پایهٔ مفهومی.

ما ممکن نمی‌شد. در این مثال، مفهوم دست یک پایهٔ مفهومی به‌حساب می‌آید. لانگاکر با تبیین این مسئله که لزوماً نمی‌توان میان دامنهٔ بلافصل و دامنهٔ حداکثری تمایز قائل شد[1] (ibid: 66) پایهٔ مفهومی را در هر بیان زبانی دامنهٔ بلافصل آن عبارت درنظرمی‌گیرد، یعنی بخشی که روی صحنه[2] قرار گرفته و بخش کانونی توجه دیداری در صحنه ثبت شده است. حال، در این بخشِ "روی صحنه" توجه به قسمتی خاص معطوف می‌شود که این قسمت خاص در دستور شناختی نمایه[3] نام دارد. بنابراین «نمایهٔ یک عبارت بخشی از آن است که به‌عنوان کانون توجه ویژه در دامنهٔ بلافصل آن برجسته می‌شود» (ibid). برای تدقیق سخن می‌توان از مثال چشم استفاده کرد. چشم دامنه‌های متعددی دارد که در تصویر ذیل مشخص است. حال بخشِ "در صحنه" یا پایهٔ مفهومی درواقع "عنبیه" است که خود دارای یک ذیل یعنی "مردمک" است که بخشی از پایهٔ مفهومی به شمارمی‌آید و به واسطهٔ مرکزی بودن و رنگ تیره‌تر، توجه دیداری را به خود جلب می‌کند. بنابراین، در واژهٔ چشم "مردمک" در دامنهٔ بلافصل خود یعنی "عنبیه" برجسته شده و نمایه به شمار می‌آید:



شکل۳. تفسیر نمایه در واژهٔ چشم

۱. چنان‌که مثلاً "دست" هم دامنهٔ بلافصل و هم دامنهٔ حداکثری برای "بازو" است.

2. on stage
3. profile

در سطح جمله عبارات زبانی روابط را نمایه‌سازی می‌کنند. هنگامی که روابط نمایه می‌شوند نوع دیگری از برجستگی صورت می‌پذیرد: تنظیم رابطهٔ عنصر متحرک[۱] / عنصر نقطهٔ ارجاع[۲]. این ارتباط درواقع جلوهٔ دیگری از ارتباط نما/ زمینه است. عنصر متغیر برجسته‌ترین موجود یا شیء در این مدل رابطه است و نقطهٔ ارجاع در جایگاه ثانویه یا پس‌زمینه قرار می‌گیرد. جملات زیر را در نظر بگیرید:

الف) کتاب روی میز است.

ب) میز زیر کتاب است.

الف و ب هر دو رابطه و پایهٔ مفهومی یکسان دارند، اما جایگاه متغیرها به‌شکل متفاوت تنظیم شده است؛ چنان‌که در مثال نخست گوینده کتاب را در کانون توجه قرار داده و در مثال دوم میز را. این مسئله در دستور شناختی این‌گونه توجیه می‌شود: در الف کتاب متغیر است و در ب میز.

۳. ۱. ۵. چشم‌انداز

بُعد چشم‌انداز ناظر است بر وضعیت بصری/ ذهنی و نحوهٔ مشاهدهٔ صحنه‌ها و رویدادها

---

۱. Trajector: متغیر عنصری است که جایگاهش نسبت به یک عنصر دیگر (نقطهٔ ارجاع/ ثابت) سنجیده می‌شود.

۲. Landmark: نقطهٔ ارجاع/ ثابت عنصری است که موقعیت عنصر دیگر نسبت به آن سنجیده می‌شود. درواقع نقطهٔ ارجاع نقطه‌ای ثابت و بزرگ‌تر است که عنصر متغیر نسبت به آن مورد سنجش قرار می‌گیرد. هنگامی که می‌گوییم «شوفاژ زیر پنجره است» درواقع موقعیت شوفاژ را نسبت به پنجره سنجیده‌ایم و اگر بگوییم « پنجره بالای شوفاژ است» در این حالت، موقعیت پنجره را نسبت به شوفاژ سنجیده‌ایم. چنین جملاتی هر دو از نظر معنایی و شمّ اهل زبان صحیح به‌نظر می‌رسد، اما همیشه چنین مسئله‌ای صادق نیست. مثلاً عبارت « قابلمه روی گاز است» عبارتی خوش‌ساخت است، اما «گاز زیر قابلمه است» عبارتی است که اهل زبان آن را به‌کار نمی‌برند. بنابراین کاربران زبان همیشه دربارهٔ تغییر موقعیت متغیر و نقطهٔ ارجاع آزادی ندارند. این مسئله به پردازش‌های شناختی انسان مرتبط می‌شود که از کودکی درمی‌یابد، مثلاً در این مورد خاص گاز وزن بیش‌تر و حجم بزرگ‌تری نسبت به قابلمه دارد و بنابراین قابلمه بسیار راحت‌تر حرکت می‌کند و به همین دلیل است که قابلمه همواره عنصر متغیر و گاز نقطهٔ ارجاع است (عبدالکریمی، ۱۳۹۳: ۱۶۹ و ۱۷۰).

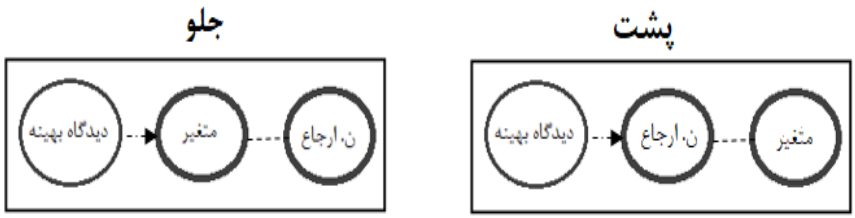
توسط گوینده و رمزگذاری آن‌ها در قالب عبارات زبانی. به بیان لانگاکر، اگر فرایند مفهوم‌سازی را به‌طور استعاری، مشاهدهٔ یک صحنه درنظربگیریم، بُعد چشم‌انداز، ناظر بر نحوهٔ تنظیم مشاهده[1] است (Langacker, 2013: 73). از منظر دستور شناختی، بارزترین جنبهٔ چشم‌انداز، فرایندی است که دیدگاه بهینه[2] نامیده می‌شود. از آنجا که تمام گزاره‌ها و بیان‌های زبانی همواره توسط یک مفهوم‌پرداز[3] (گوینده یا مؤلف) خاص در یک بافت مکانی - زمانی خاص تولید می‌شوند، یک "دیدگاه بهینه" را رمزنگاری می‌کنند که در آن راوی کلام زاویهٔ دید ویژه‌ای را در اختیار دارد که بقیهٔ مشارکان زبانی از آن بی‌بهره‌اند. به دیگر سخن، چنان‌که در ادامه خواهیم دید راوی هر گزارهٔ زبانی، حوادث و حتی نتیجهٔ کلام را در جایگاهی برتر نسبت به سایر مشارکان زبانی مشاهده می‌کند و ازهمین‌رو، قادر است تا برای گزاره حکم استنتاجی صادر کند. این نحوهٔ مشاهده در دستور شناختی به‌مثابهٔ موضع شناختی برتر و بهینه تلقی می‌شود. در ادامه مبانی نظری بُعد چشم‌انداز بررسی می‌شود.[4]

۳. ۱. ۵. ۱. تنظیم مشاهده

لانگاکر اصل تنظیم مشاهده را رابطهٔ کلی میان "بیننده" و "دیده‌شونده" درنظرمی‌گیرد. مراد از بیننده عناصر مفهوم‌ساز یعنی درک‌کنندگان معانی زبانی هستند: گوینده و شنونده.

1. viewing arrangement
2. vantage point
3. conceptualizer

٤. در آخرین ویراست دستور شناختی (۲۰۰۸) پویایی زبان نیز ذیل عنوان چشم‌انداز مورد بررسی قرار می‌گیرد. در اینجا مبحث پویایی ناظر بر «کشف چگونگی مفهوم‌سازی از طریق پردازش زمان» است.



اگر ما مثال درخت و خانه را درنظر بگیریم و فرض کنیم که هر سه عنصر درخت، خانه و دیدگاه بهینه در یک راستا قرار دارند، باتوجه به اینکه کدام یک از عناصر درخت یا خانه نخستین عنصر قرارگیرنده مقابل دیدگاه بهینه باشد، می‌توانیم دو ساختار متفاوت را برای یک صحنهٔ واحد متصور شویم و آن‌ها را در زبان رمزگذاری نماییم:

دیدگاه بهینهٔ ۱ ◄--------- خانه _____ درخت ----------►دیدگاه بهینهٔ ۲

۱. دیدگاه بهینهٔ ۱: خانه (متغیر) جلو درخت (ن. ارجاع) است. درخت (متغیر) پشت خانه (ن. ارجاع) است.

۲. دیدگاه بهینهٔ ۲: درخت (متغیر) پشت خانه (ن. ارجاع) است. خانه (متغیر) پشت درخت (ن. ارجاع) است.



شکل ٤. وضعیت دیدگاه بهینه در عبارات مرتبط با پشت خانه و جلو درخت

نکتهٔ مهم و قابل توجه در اینجا ظرفیت شناختی انسان است که بر اساس آن، دیدگاه بهینه لزوماً به موضع گوینده وابسته نیست. اگر در مثال بالا دیدگاه بهینهٔ ۱ را درنظر بگیریم، عبارات ذیل کاملاً قابل فهم خواهند بود:

[از دیدگاه بهینهٔ ۱]: اگر آنجا می‌ایستادید [دیدگاه بهینهٔ ۲] درخت در جلو خانه قرار می‌گرفت.

درواقع چنین ساختارهایی بر این اصل مبتنی هستند که دیدگاه بهینه لزوماً موضع مکانی و دیداری گوینده / نویسنده نیست، بلکه می‌تواند موضع مکانی و دیداری شنونده / خواننده را نیز رمزگذاری کند (Langacker, 2013 : 76).

۳. ۱. ۵. ۲. بعد زمانی[1]

اصل پویایی یکی دیگر از مباحث مهم مطرح در دستور شناختی است. در انگارهٔ دستور شناختی، مفهوم‌سازی اساساً ماهیتی پویا دارد و این ماهیت پویا نشئت گرفته از پردازش ذهنی ویژه یا فعالیت نورون‌های عصبی است. درنتیجه مفهوم‌سازی در بستر زمان رخ می‌دهد (Langacker, 2013 : 79). در اینجا سخن از این مسئله است که فرایند مفهوم‌سازی در ذهن در بُعد زمان "حتی در کوتاه‌ترین حالت در حد کم‌تر از ثانیه" رخ می‌دهد و بر این مبنا مفهوم‌سازی اساساً زمان‌مند است.

دستور شناختی اساساً به دو نوع زمان متمایز قائل است:

- زمان پردازش:[2] زمانی است که در جایگاه واسطهٔ مفهومی[3] قرار می‌گیرد. به بیان ساده‌تر، محمل این نوع زمان ذهن است که طی آن رویدادِ رخ‌داده در ذهن مفهوم‌سازی می‌شود. این نوع زمان می‌تواند دارای بُعد طولی کوتاه یا بلند باشد. به این ترتیب حتی فرایند زمانی بسیار

1. the temporal dimension
2. processing time
3. medium of conception

کوتاه چون فرورفتن سوزن در دست نیز دارای زمان پردازشی است. در دستور شناختی از نماد T به مثابهٔ نشانهٔ اختصاری این نوع زمان استفاده می‌شود.

- **زمان ادراکی**[1] **(مُدرَک)**: زمانی است که لانگاکر آن را موضوع مفهوم‌سازی درنظر می‌گیرد. به دیگر سخن، زمان ادراکی زمان واقعی است که یک فرایند یا کنش در بستر طولی و خطی به وقوع می‌پیوندد. در دستور شناختی از نشانهٔ t برای نمادگذاری این مفهوم استفاده می‌شود.

- **رویداد:**[2] بستر و محملی که ظرفِ وقوع زمان پردازشی و ادراکی است "رویداد" خوانده می‌شود. رویداد درواقع دارای همان معنای مصطلح خودش است و مراد از آن رخدادی است که زمان در آن جاری می‌شود. علامت وقوع رویداد E (حرف نخست Event) است.

مثال ذیل به‌خوبی تمایز زمان پردازشی و زمان ادراکی را تبیین می‌کند:

افراد حاضر در صف طولانی به آرامی وارد شهر شدند.

در اینجا ما با یک زمان پردازشی مواجهیم که ورود افرادی با صف طولانی (رویداد) در ذهن پردازش می‌شود و شاید کسری از ثانیه به طول بینجامد. نیز با زمانی ادراکی مواجهیم که افراد حاضر در صف به آرامی وارد شهر می‌شوند. این فرایند ممکن است ساعت‌ها به‌طول بینجامد.

ازآنجاکه زبان هم نمایان‌گر زمان است و هم در ساحت زمان مفهوم‌سازی می‌شود، تعابیر گوناگون بر شیوهٔ "اسکنِ ذهنی" یک موقعیت یا رویداد اثر می‌گذارند. لانگاکر با استفاده از اصطلاح پویایی پردازش زبان را به حرکتی بین محرک‌های متوالی تشبیه می‌کند. او با توضیح این مسئله که ما مفهوم زمان را در ساختار زبان، به واسطهٔ اسکن‌ها و عکس‌برداری‌های ذهنی از مفاهیم موجود در گزاره‌ها درک می‌کنیم، دو نوع اسکن یا عکس‌برداری را درنظر می‌گیرد:

1. conceived time
2. event

اسکن ترتیبی[1]: در این نوع اسکن فرایند/فرایندهای پویا که در ساختار زمان گسترش و تداوم می‌یابند، عکس‌برداری می‌شوند.

اسکن موجَز[2]: این نوع اسکن بر خلاف اسکن ترتیبی عمل می‌کند و بر بازنمایی انباشته[3] شناختی گزاره‌ها ناظر است.[4]

تفاوت میان اسکن ترتیبی و موجز را می‌توان در عبارات ذیل مشاهده نمود:

الف) علی زمان قرار ملاقاتش را به‌شکلی دقیق تنظیم کرد.

ب) تنظیم زمان دقیق علی برای قرار ملاقات.

جملهٔ **الف** فرایندی پویا را با استفاده از فعل معلوم "تنظیم کرد" برای نشان دادن یک عمل بیان می‌کند، درحالی‌که قید دقیق عمل تنظیم کردن را توصیف می‌کند. ازآنجاکه این جمله نوعی بازنمود ذهنی پویا را دربرمی‌گیرد که شامل فرایندی است که در بستر زمان اتفاق می‌افتد، جملهٔ **الف** درواقع نمونه‌ای از اسکن متوالی است. در جملهٔ **ب** واقعه از طریق نام‌گذاری به‌مثابهٔ یک حالت تعبیر شده است: فعل "تنظیم کرد" به اسم "تنظیم" تبدیل شده که خود با صفت "دقیق" توصیف شده است. این نمونه‌ای از اسکن موجَز است که صحنه و واقعه را

1. sequential scanning
2. summary scanning
3. cumulative representation

٤. صفوی اصطلاح **ضبط صحنه** را به‌جای اسکن و اصطلاح‌های **مختصر** و **مفصل** را به‌جای موجز و ترتیبی معادل‌یابی کرده است: «یکی دیگر از عواملی که لنگاکر در تعبیر صحنه مطرح ساخته، ضبط صحنه نام دارد که به نوع ساخت شرح صحنه بازمی‌گردد. وی دو نوع ضبط مفصل و ضبط مختصر را از یکدیگر متمایز می‌سازد. در ضبط مفصل گوینده به شرح رویداد می‌پردازد و به توالی وقوع آن رویداد می‌پردازد. به عبارت ساده‌تر، ضبط مفصل روش نگریستن به فرایندی است که از واحدهای مستقلی تشکیل شده است. ضبط مختصر، برعکس، روش نگریستن به همان فرایند است که به‌عنوان یک واحد درنظرگرفته شده است. نمونهٔ بارز ضبط مفصل را می‌توان شرح یک رویداد به کمک یک جمله دانست، درحالی‌که ضبط مختصر در مقابل، شرح همان رویداد به کمک یک گروه اسمی است» (صفوی، ۱۳۹۷: ۳۹۶).

به‌صورت فشرده نشان می‌دهد.

۳. ۱. ٦. مسئلهٔ زنجیرهٔ کنش[1]

در دستور شناختی مسئلهٔ زنجیرهٔ کنش به‌عنوان مسئله‌ای محوری مورد بحث است. زنجیرهٔ کنش یکی از مباحث مهم زبان‌شناسی شناختی است که بر اساس نظریهٔ قدرت-پویایی[2] تالمی[3] و انتقال انرژی[4] لانگاکر ساختار جمله را تبیین می‌کند. ساده‌ترین برهم‌کنش میان دو هستی چنین است که: یک هستی انرژی می‌گیرد و منبع انرژی است؛ به این معنا که انرژی را با تماس به هستی دوم منتقل می‌کند و هستی دوم صرفاً انرژی را مصرف می‌کند و آن را منتقل نمی‌کند. لانگاکر از چنین روابطی به زنجیرهٔ کنش یاد می‌کند که هستی نخست سرِ انرژی است و هستی انتهایی دُمِ آن. او برای توصیف بهتر این مسئله از مثال گوی بیلیارد استفاده می‌کند. گوی سفید سرِ انرژی است و توپ‌های بعدی به ترتیب دریافت‌کننده‌های انرژی هستند و نهایتاً انرژی توسط دیواره‌های میز جذب می‌شود.

جدول ۱ نقش‌های پیش‌نمونه‌ای در دستور زبان شناختی را بر اساس آرای لانگاکر نشان می‌دهد (Langacker, 2008: 356) .

جدول۱. نقش‌های پیش‌نمونه‌ای در دستور شناختی

نقش پیش‌نمونه‌ای	تعریف	مثال
کنش‌گر[5]	فردی که عملی را آغاز می‌کند و انجام می‌دهد. عمل عموماً فیزیکی است و سایر موجودات را تحت تأثیر قرار می‌دهد. می‌توان آن را "منبع تغذیهٔ انرژی" در یک زنجیرهٔ کنش در نظرگرفت.	علی چوب را با تبرش قطعه‌قطعه کرد. علی: کنش‌گر

1. action chains
2. theory of Force dynamics
3. leonard talmy
4. energy transfer
5. agent

نقش پیش‌نمونه‌ای	تعریف	مثال
کنش‌پذیر[1]	عنصری که تغییر می‌کند. این تغییر معمولاً به دلیل تأثیرپذیری از منابع خارجی است. می‌توان آن را به مثابهٔ "مخزن انرژی" در زنجیرهٔ کنش درنظر گرفت.	در مثال پیشین: چوب: کنش‌پذیر
ابزار[2]	چیزی که توسط کنش‌گر برای اثرگذاری بر کنش‌پذیر در زنجیرهٔ کنش مورد استفاده قرار می‌گیرد.	در مثال پیشین: تبر: ابزار
تجربه‌گر[3]	درک‌کننده، شخصیتی که با اعمال ذهنی و احساسی توصیف می‌شود.	علی سیب دوست دارد. علی: تجربه‌گر
حرکت‌کننده[4]	هر عنصری که حرکت کند (چه جان‌دار و چه بی‌جان).	نورها در روی صحنه می‌رقصند. نورها: حرکت‌کننده
صفر[5]	عناصری که دارای نقش خنثی هستند و فقط وجود دارند، مکانی را اشغال می‌کنند و ویژگی سکون را دارا هستند[6].	کتاب‌ها در قفسه هستند. کتاب‌ها: صفر

۳. ۱. ۷. مسئلهٔ روابط نما و زمینه

روابط نما و زمینه از مهم‌ترین شاکله‌های تعیین‌کنندهٔ ساختار نحوی در دستور شناختی است. رابطهٔ نما/زمینه از مهم‌ترین اصول مطرح در گشتالت است: ذهن ما در مواجهه با ساختارهای دیداری بخشی را برجسته‌تر می‌بیند. با تعمیم این مسئله به زبان، بخش برجسته در حکم نما و سایر اجزای گزاره در حکم زمینه خواهد بود. این مسئله به‌خوبی در دو مثال ذیل مشخص است:

الف) دوچرخه کنار خانه است.

1. patient
2. instrument
3. experiencer
4. mover
5. zero

۶. ازآنجاکه تمام شرکت‌کننده‌ها اساساً با هستی (وجود) و مظاهر (صفات) آغاز می‌گردند، همهٔ نقش‌ها به صورت پیش‌فرض صفر در نظر گرفته می‌شوند (stockwell, 2002: 64).

ب) خانه کنار دوچرخه است.

اصل نما و زمینه نشان می‌دهد که چرا ساختار الف یک ساختار مقبول و خوش‌ساخت، و ساخت ب یک ساخت ناآشنا و غیرمعمول است. دلیل این امر آن است که ساختار ب از اصل نما/زمینه عدول کرده است. همان‌گونه که ما در یک صفحهٔ سفید یک دایرهٔ سیاه کوچک را برجسته می‌بینیم، نما نیز همواره بخشی از گزاره است که کوچک‌تر از زمینه است (دوچرخه در برابر خانه).

در دستورهای سنتی هر بند متشکل از سه عنصر کلیدی است: فاعل، عنصر فعلی، و متمم (مفعول یا قید). دستور شناختی در تقابل با دستور سنتی پیشنهاد می‌دهد که اگر الگوی فاعل، متمم، و فعل بازتابی از اصل شناختی عام جدایی نما/ زمینه شناخته شود، یک تبیین واحد برای تنوع نحوی امکان‌پذیر می‌گردد. به بیان دیگر، در یک بند گذرای ساده فاعل با نما، و مفعول با زمینه متناظر است و فعل رابطهٔ بین نما و زمینه را بیان می‌کند (اونگرر و اشمیت، ۱۳۹۷: ۲۳٤ و ۲۳۵).

نکتهٔ مهم دیگر در این باب چگونگی اعطای جایگاه نما و زمینه در گزاره‌های مرکب است. لانگاکر به دو مسئلهٔ مهم قائل است: نخست، مشارک/مشارکان کانونی[1] در گزاره‌ها؛ و دوم، اصلی به نام حق انتخاب[2] گوینده (Langacker,2013: 115). بر مبنای این دو اصل در هر گزارهٔ مرکبِ شناختی این گویندهٔ کلام است که تصمیم می‌گیرد کدام عنصر در جایگاه کانونی قرار بگیرد (Ibid). برای مثال به گزاره‌های زیر توجه کنید:

الف) من و دوستم به مهمانی رفتیم.

ب) من با دوستم به مهمانی رفتم (رفتیم).

در جملهٔ نخست، حرف ربط "و" جایگاه مشارک کانونی کلام را میان "من" و "دوست"

1. focal participant
2. option of focusing

اشتراک‌گذاری می‌کند و هردو عنصر یادشده با درجهٔ کانونی‌سازی یکسان در جایگاه نما قرارگرفته‌اند. این نوع نماسازی اشتراکی، اقتضا می‌کند که فعل نیز به صورت جمع به‌کار رود؛ چنان‌که در اینجا نیز فعل "رفتیم" نشان می‌دهد که جایگاه نما میان "من" و "دوستم" به اشتراک گذاشته شده است. حال آنکه در گزارهٔ دوم واژهٔ "من" به‌عنوان عنصر کانونی اصلی‌تر در جایگاه نما قرارگرفته و حرف اضافهٔ "با" واژهٔ "دوستم" را در جایگاه فرعی نسبت به "من" نمایه‌سازی کرده است. بنابراین، در چنین ساختاری گوینده هم می‌تواند از فعل مفرد (رفتم) استفاده کند و هم از فعل جمع. این نکته نشان می‌دهد که از منظر شناختی، در زبان فارسی حروف ربط همپایه‌ساز همچون "و" و "با" ارزش و درجات مختلفی از کانونی‌سازی را به مشارکان اعطا می‌کنند.

۳. ۲. پیشینهٔ پژوهش

مهم‌ترین منبع دربارهٔ کاربست مبانی دستور شناختی در تحلیل متون ادبی کتاب درآمدی بر بوطیقای شناختی است. استاک‌ول در بخشی از این کتاب (stockwell, 2002: 59-73) نخستین کوشش‌ها دربارهٔ کاربست دستور شناختی در مطالعات ادبی را در شعر شاعران انگلیسی همچون شکسپیر و الیوت صورت داده است.

سال‌ها بعد گیبونز و وایتلی در کتاب سبک‌شناسی معاصر (Gibbons& whiteley, 2018: 189-200) با به‌روزرسانی و گسترش نظریات استاک‌ول، متون ادبی به زبان انگلیسی را بر مبنای ٤ رکن مطرح در مقولهٔ تعبیر تحلیل کردند. این اثر جدیدترین و متقن‌ترین منبع در باب کاربست مبانی دستور شناختی در تحلیل متون ادبی تا به امروز است.

ضمناً پیش از این پژوهش مستقلی دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر در ایران انجام نشده است.

٤. تحلیل متن بر مبنای نظریهٔ دستور شناختی

در ادامه بخش‌هایی از گلستان سعدی در قالب دستور شناختی تحلیل می‌شود. در این بخش هدف این است که نحوهٔ خلق زبان ادبی در حکایتی از گلستان را با بهره‌گیری از مقولهٔ تعبیر در چارچوب دستور شناختی، بررسی و تحلیل شود. حکایت نخست از باب ششم گلستان بر پایهٔ هر ٤ عنصر تأثیرگذار در فرایند تعبیر از منظر دستور شناختی تحلیل می‌شود تا ابعاد گوناگون خلق زبان ادبی در قالب تعبیرسازی و ادراک تعبیر تحلیل و تدقیق گردد.

«با طایفه دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی‌کردم که جوانی درآمد و گفت: در این میان کسی هست که زبان پارسی بداند؟ غالب اشارت به من کردند.

گفتمش: خیر است!

گفت: پیری صدوپنجاه‌ساله در حالت نزع است و به زبان عجم چیزی همی‌گوید و مفهوم ما نمی‌گردد. گر به کرم رنجه شوی مزد یابی، باشد که وصیتی همی‌کند.

چون به بالینش فراز شدم این می‌گفت:

دمی چند گفتم بر آرم به کام — دریغا که بگرفت راه نفس

دریغا که بر خوان الوان عمر — دَمی خورده بودیم و گفتند بس

معانی این سخن را به عربی با شامیان همی‌گفتم و تعجب همی‌کردند از عمر دراز و تأسف او همچنان بر حیات دنیا. گفتم: چگونه‌ای در این حالت؟ گفت: چه گویم؟

ندیده‌ای که چه سختی همی‌رسد به کسی — که از دهانش به در می‌کنند دندانی

قیاس کن که چه حالت بود در آن ساعت — که از وجود عزیزش به در رود جانی

گفتم: تصور مرگ از خیال خود به‌درکُن و وهم را بر طبیعت مستولی مگردان که فیلسوفان یونان گفته‌اند مزاج اَرچه مستقیم بوَد اعتماد بقا را نشاید، و مرض گرچه هایل دلالت کلی بر هلاک نکند. اگر فرمایی طبیبی را بخوانم تا معالجت کند.

دیده برکرد و بخندید و گفت:

دست بر هم زند طبیب ظریف — چون خرف بیند اوفتاده حریف
خواجه در بند نقش ایوان است — خـــانه از پای‌بند ویران است
پیرمردی ز نزع می‌نالـــــید — پیرزن صندلـــــش همی‌مالید
چون مخبط شد اعتدال مزاج — نه عــزیمت اثر کند نه علاج»

(سعدی، ۱۳٦۷: ۱٤۹ و ۱۵۰).

٤. ۱. کانونی‌سازی و برجستگی

روایت حاضر روایتی شخصیت‌محور است که حول دو شخصیت اصلی سعدی و پیرِ در حال مرگ، و سه شخصیت فرعیِ طایفهٔ دانشمندان، مرد جوان، و شامیان شکل گرفته است. از این حیث و با توجه به کنش‌گری شخصیت‌های پیش‌برنده، روایت حاضر از حیث نما و زمینه‌سازی نحوی قابل‌توجه است. در ابتدای روایت شخصیت "سعدی" فاعل و نمای نحوی گزاره‌هاست، سایر اجزای گزاره‌ها در حکم زمینه قرار گرفته‌اند. در ادامه شخصیت "جوان" وارد روایت می‌شود و به‌صورت کوتاه در جایگاه نمای نحوی و گشتالتی قرار می‌گیرد. در ادامه نیز جایگاه نما در روایت با گفتگو میان "سعدی" و "پیر در حال مرگ" و در یک گزاره نیز توسط "شامیان" اشغال می‌گردد.

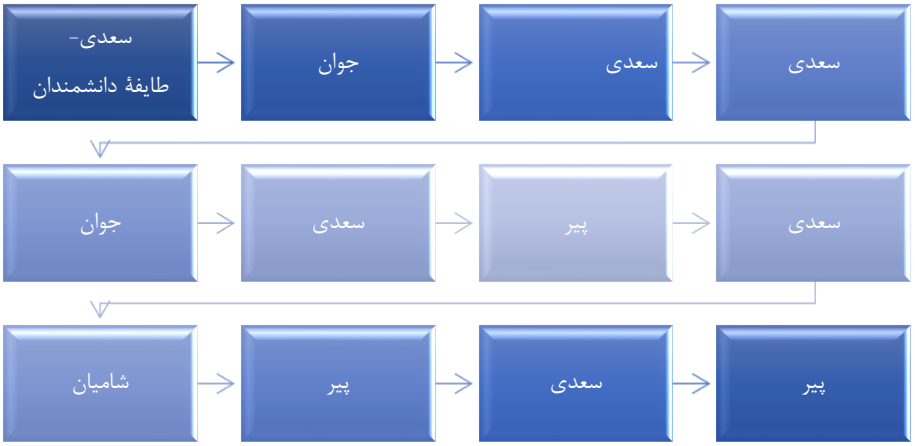
جدول ۲. وضعیت نما و زمینه در حکایت مورد بررسی

گزاره	نما	وضعیت نما	زمینه
با طایفه دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی‌کردم که جوانی در آمد	سعدی- طایفهٔ دانشمندان	کنش‌گر	بحث کردن- آمدن جوان
گفت: در این میان کسی هست که زبان پارسی بداند؟	جوان (به قرینهٔ لفظی [واو عطف])	کنش‌گر	سخن گفتن جوان- جملهٔ وابسته: که زبان پارسی بداند؟

گزاره	نما	وضعیت نما	زمینه
غالب اشارت به من کردند.	من (سعدی)	تجربه‌گر	غالب[افراد]- اشارت کردن
گفتمش: خیر است!	من (سعدی)	کنش‌گر	او (جوان: به قرینهٔ ضمیر "ش")، گفتن گزارهٔ خیر است.
گفت: پیری صدوپنجاه‌ساله در حالت نزع است و به زبان عجم چیزی همی‌گوید و مفهوم ما نمی‌گردد. گر به کرم رنجه شوی مزد یابی، باشد که وصیتی همی‌کند.	جوان	کنش‌گر	گفتن این عبارات: پیری صد و پنجاه ساله در حالت نزع است و به زبان عجم چیزی همی‌گوید و مفهوم ما نمی‌گردد. گر به کرم رنجه شوی مزد یابی، باشد که وصیتی همی‌کند.
چون به بالینش فراز شدم، این می‌گفت: دمی چند گفتم بر آرم به کام دریغا که بگرفت راه نفس دریغا که بر خوان الوان عمر دمی خورده بودیم و گفتند بس	در ابتدا سعدی، سپس پیر در حال مرگ	کنش‌گر	به بالین فراز شدن- گفتن اشعار موجود در متن توسط پیر
معانی این سخن را به عربی با شامیان همی‌گفتم	سعدی	کنش‌گر	معنای سخن را به عربی گفتن
و تعجب همی‌کردند از عمر دراز و تأسف او همچنان بر حیات دنیا.	شامیان	تجربه‌گر	تعجب کردن شامیان از عمر دراز و تأسف پیر همچنان بر حیات دنیا.
گفتم: چگونه‌ای در این حالت؟	سعدی	کنش‌گر	سخن گفتن از چگونگی حال
گفت: چه گویم؟ ندیده‌ای که چه سختی همی‌رسد به کسی که از دهـــانش به در مـی‌کنند دندانی قیاس کن که چه حالت بود در آن ساعت که از وجـــود عزیزش به در رود جانی	پیر	کنش‌گر/تجربه‌گر	سخن گفتن پیر و گفتن اشعار موجود در متن
گفتم: تصور مرگ از خیال خود به در کن و وهم را بر طبیعت مستولی مگردان که فیلسوفان یونان گفته‌اند مزاج ار چه مستقیم بود، اعتماد بقا را نشاید و مرض گرچه	سعدی	کنش‌گر	سخن گفتن سعدی خطاب به پیر که: تصور مرگ از خیال خود به در کن و وهم را بر طبیعت مستولی مگردان- نقل قول از فیلسوفان یونان: فیلسوفان یونان گفته‌اند مزاج

گزاره	نما	وضعیت نما	زمینه
هایل، دلالت کلی بر هلاک نکند. اگر فرمایی طبیبی را بخوانم تا معالجت کند.			ار چه مستقیم بود، اعتماد بقا را نشاید و مرض گرچه هایل، دلالت کلی بر هلاک نکند- نظرخواهی از پیر مبنی بر حضور طبیب بر بالین او.
دیده بر کرد و بخندید و گفت: دست بر هم زند طبیب ظریف چون خرف بیند اوفتاده حریف خواجه در بند نقش ایوان است خانه از پایبند ویران است پیرمردی ز نزع می نالید پیرزن صندلش همی مالید چون مخبط شد اعتدال مزاج نه عزیمت اثر کند نه علاج	پیر	کنش‌گر	دیده باز کردن و خندیدن و گفتن اشعار موجود در متن توسط پیر.

در ادامه سیر توالی و تحول نماهای گشتالتی موجود در روایت به‌صورت خطی مشخص شده است:



نمودار۱. سیر توالی و تحول نماهای گشتالتی در طول روایت

با تحلیل حکایت فوق، چند نکتهٔ حایز اهمیت در تشخیص نما/زمینه در متون ادبی فارسی قابل نتیجه‌گیری است:

- گزارهٔ گشتالتی با گزارهٔ نحوی لزوماً یکسان نیست. در تحلیل شناختی متن بر پایهٔ دستور شناختی، زمانی یک گزاره به پایان می‌رسد که نما/ زمینه تغییر کند. چنان‌که در عبارات بالا نیز مشاهده شد، برخی گزاره‌ها بسیار کوتاه و برخی دیگر بسیار طولانی و حتی حاوی چند بیت شعر بودند. بنابراین، معیار تغییر گزارهٔ گشتالتی در تحلیل متن، نما/ زمینه است و نه نهاد/ فعل.
- برخی افعال شناختی همچون "اشاره کردن" درصورتی‌که فاعل گزاره مبهم باشد، متمم را به جای فاعل در جایگاه نما قرار می‌دهند. چنان‌که در یکی از گزاره‌های بالا «غالب به من اشاره کردند» سعدی به‌خوبی توانسته است با استفاده از فعل شناختی "اشاره کردن" و استفاده از اسم مبهمِ "غالب" در جایگاه فاعل، واژهٔ "من" را -که به خود او ارجاع می‌دهد- در جایگاه نما و نقطهٔ کانونی گزاره قرار دهد. توجیه شناختی این مسئله به‌راحتی امکان‌پذیر است. اگر گزارهٔ فوق را در ذهن تصور کنیم، با جمعی از افراد مواجه خواهیم بود که برای ما ناشناس هستند و غالب آن‌ها به یک فرد اشاره می‌کنند. به این ترتیب، فرد مورد اشاره، در اینجا سعدی، در میان جمع برجسته می‌شود و جایگاه نما را به خود اختصاص می‌دهد.



برجسته‌سازی

فعل: اشاره کردن

فاعل نحوی: مبهم

- در گزاره‌های مرکب شناختی (گزاره‌های چندفاعلی) باید به معانی حروف ربط به‌منظور کشف معنا و نمایه‌سازی نما در کلام توجه کرد تا متوجه شویم، مؤلف کدام عنصر را کانونی‌سازی و برجسته کرده است. برای مثال، در زبان فارسی حرف "با" جایگاه نما را در گزارهٔ گشتالتی با درجهٔ ارزش‌گذارانه اشتراک‌سازی می‌کند. چنان‌که در این حکایت نیز به‌واسطهٔ وجود حرف "با" در گزارهٔ نخست، با دو نمای گشتالتی مواجهیم که یکی از دیگری برجسته‌تر است: «با طایفهٔ دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی‌کردم».

در این گزاره حرف ربط "با" جایگاه نما را میان "سعدی" و "طایفهٔ دانشمندان" اشتراک‌گذاری کرده است؛ اما استفاده از فعل مفرد "کردم" در انتهای گزاره عنصر نخست یعنی "سعدی" را در جایگاه کانونی‌تر نسبت به "طایفهٔ دانشمندان" قرار داده است.

درعین‌حال، در چند سطر بعد سعدی حرف "با" را به‌جای حرف "به" به‌کاربرده است: «معانی این سخن را به عربی با شامیان همی‌گفتم». با دقت در این گزاره مشخص است که سعدی در مقام مترجم، سخنان پیر در حال مرگ را به زبان عربی ترجمه و به شامیان گفته است. بنابراین، در اینجا صرفاً با یک نما یعنی شخصیت "سعدی" مواجهیم و "شامیان" صرفاً در جایگاه متمم جمله، و در ساختار شناختی در جایگاه زمینه قرار گرفته است.

٤. ٢. تخصیص

در ادامه نکات حائز اهمیت متن در بُعد تخصیص در دستور شناختی تحلیل می‌گردد:

- با وجود چند شخصیت متفاوت در روایت، تمرکز اصلی بر دو شخصیت "سعدی" و "پیر" است. از این منظر، قابلیت تخصیص و تعمیم واژگانی اهمیت شایانی در پرداخت تعمیمی و تخصیصی شخصیت‌ها و بسط روایت دارد. به بیان دقیق‌تر، سعدی برای برجسته‌کردن دو شخصیت فوق، سایر شخصیت‌ها را بدون بسط‌های توصیفی در روایت قرار داده است. برای مثال، شخصیت‌های سعدی و پیر با توصیفات متعدد واژگانی و اشعار متعدد که در جایگاه نقل قول قرار گرفته‌اند- و نقش مهمی را در فرایند تخصیص واژگانی ایفا می‌کنند-

در کانون روایت قرار گرفته‌اند؛ حال آنکه مؤلف با عدم‌استفادهٔ آگاهانه از قابلیت تخصیص واژگانی، سایر شخصیت‌ها را در پس‌زمینهٔ روایت قرار داده است.

مصداق واضح این عدم‌استفاده از قابلیت تخصیص واژگانی در "ی" نکره برای شخصیت جوان هویداست: «با طایفهٔ دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی‌کردم که جوانی درآمد». در همین عبارت کوتاه سه شخصیت مستقل روایت یعنی طایفهٔ دانشمندان، سعدی، و جوان حضور دارند که مؤلف دوتای آن‌ها را در طول روایت به پس‌زمینه منتقل می‌کند. این انتقال به پس‌زمینه برای "طایفهٔ دانشمندان" طبیعی است، چراکه ایشان و شامیان در ادامه عملاً مستمعان سعدی در روایت هستند؛ حال آنکه مؤلف به‌خوبی شخصیت "جوان" را - که با حضور ناگهانی‌اش در روایت در ابتدا شخصیتی محوری به نظر می‌رسد- با استفاده از صرفاً یک "ی" نکره به پس‌زمینهٔ روایت منتقل می‌کند و به مخاطب می‌فهماند که شخصیت "جوان" در این روایت نقش محوری ندارد. حال آنکه در ادامه برای معرفی شخصیت "پیر" از زبان همان جوان، از چند صفت همچون صدوپنجاه‌سالگی، در حال نزع بودن، و... استفاده می‌کند. در ادامه نیز حالات و جزئیات تخصیصی متعددی را به پیر اعطا می‌کند تا جایگاه محوری روایت را به او و شخصیت سعدی اختصاص دهد.

جدول۳. وضعیت تخصیص واژگانی در حکایت مورد تحلیل

مشارکان متنی	بهره‌مندی از تخصیص واژگانی		ملاحظات
	دارد	ندارد	
سعدی	✓		بهره‌گیری از اشعار و کنش‌های متعدد در طول روایت- قرارگیری در جایگاه شخصیت اصلی
طایفهٔ دانشمندان		✓	-
جوان		✓	استفاده از "ی" نکره
پیر	✓		بهره‌گیری از اشعار و کنش‌های متعدد در طول روایت
شامیان		✓	-

- روایت حاضر از حیث تخصیص و تعمیم نحوی یک‌دست نیست. اساساً در هر متنی مؤلف به فراخور بافت موقعیتی، ممکن است کلام را در حالت تعمیمی (موجَز) یا تخصیصی (دارای اطناب) بیان کند. در اینجا نیز چنان‌که اندکی بعد بیان خواهیم کرد، سعدی به‌خوبی از فرایند تعمیم و تخصیص استفاده کرده تا مخاطب را در ابتدا با گزاره‌های تعمیمی با خود همراه کند. هرچه روایت به پیش می‌رود، بیش از پیش با گزاره‌های تخصیصی یا به بیان ساده‌تر غلبهٔ وصف بر خبر مواجه می‌شویم. برای مشاهدهٔ وضعیت فوق، می‌توان عبارات ابتدا و انتهای کلام را با یکدیگر مقایسه کرد. مؤلف در ابتدای کلام از ساختارهای نحوی کاملاً تعمیمی با حداقل واژگان و حداکثر رسایی در کلام بهره برده است:

«با طایفهٔ دانشمندان در جامع دمشق بحثی همی‌کردم که جوانی درآمد و گفت: در این میان کسی هست که زبان پارسی بداند؟ غالب اشارت به من کردند. گفتمش: خیر است!»

در همین عبارات کوتاه با ۷ فعل مواجهیم. به دیگر سخن، دست کم ۷ جملهٔ پایه و پیرو در این بخش وجود دارد و هیچ‌گونه صفت و قیدی در نحو عبارات به‌کار نرفته است. هرچه جلوتر می‌رویم مؤلف جزئیات بیش‌تری را از طریق استفاده از صفات، قیدها و اشعار در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. می‌توان ادعا کرد که مؤلف در ابتدا سعی در همراه‌سازی مخاطب و ارائهٔ یک نمای کلی از صحنهٔ روایت را دارد و هرچه روایت به پیش می‌رود، جزئیات گشتالتی-بصری بیشتری را با استفاده از تخصیص در نحو کلام در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. حال اگر با این پیش‌فرض، عبارات و اشعار انتهای روایت را مشاهده کنیم به اهمیت تخصیص نحوی در انتهای روایت بیشتر پی خواهیم برد. سعدی از پیرمرد در حال مرگ می‌پرسد که اگر نیاز به طبیب هست، او را خبر کند. از اینجا به بعد، سعدی به‌طور عامدانه پاسخ پیرمرد و حتی حالات کنشی او را در تخصیصی‌ترین نحو

ممکن بیان می‌کند تا به هدف تعلیمی خود، یعنی استفاده از شعر برای بیان پند اخلاقی، دست‌یابد:

«دیده بر کرد و بخندید و گفت:

دست بر هم زند طبیب ظریف	چون خرف بیند اوفتاده حریف
خواجه در بند نقش ایوان است	خـــــانه از پای‌بند ویران است
پیرمردی ز نزع می‌نالـــــــید	پیرزن صندلـــــش همی‌مالید
چون مخبط شد اعتدال مزاج	نه عــزیمت اثر کند نه علاج»

پاسخ پیر در ابیات چهارگانه‌ای که از زبان او در متن آمده، تماماً در جایگاه مفعول نحوی فعل "گفت" قرار دارند و ظاهراً ربط مستقیمی به پرسش سعدی ندارد. چهار بیت طنزآلود که هر دو بیت آن به موضوعی مجزا می‌پردازد! درواقع، پیر می‌توانست پاسخ دهد که کار من از طبیب گذشته است! یا حضور طبیب برای من نفعی ندارد! یا پایم لب گور است و عباراتی از این دست. حال آنکه هنری‌ترین بخش این روایت و حسن ختام آن، همین ابیات طنزآمیز است که با قابلیت تخصیص نحوی در کلام جای گرفته‌اند و حتی بیت دوم در جایگاه ضرب‌المثل نیز بسیار به‌کارمی‌رود. این جنبه یعنی هنر سعدی در استفاده از تعمیم و تخصیص نحوی، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های استعداد خلّاق سعدی در آفرینشگری ادبی در گلستان است.

٤. ٣. چشم‌انداز

از بُعد چشم‌انداز متن بالا از چند جهت قابل تحلیل و بررسی سبک‌شناسانه است:

٤. ٣. ١. از حیث نحوهٔ تنظیم مشاهده و دیدگاه بهینه

متن بالا از حیث بافت موقعیتی و تصویر گشتالتی، روایتی است از زمان گذشته که توسط

یک راوی (سعدی)- که خود کنشگر اصلی روایت است- در زمان حال بازگو می‌شود. در این حالت، صدای نحوی غالب در کلام صدای فعال متعلق به راوی است. درحقیقت، صدای آشکار روایت صدای "من" راوی است که چنان‌که پیش‌تر مشاهده کردیم، مهم‌ترین کنشگر روایت نیز خود اوست. درنتیجه دیدگاه بهینه نیز با جزئیات فراوان متعلق به راوی است و اگر در طول روایت با چرخش چشم‌انداز مواجه می‌شویم، این چرخش بسیار کوتاه است و مجدداً راوی سریعاً چشم‌انداز روایت و صدای غالب را در اختیار می‌گیرد. به دیگر سخن، اگر متن بالا را یک گشتالت بصری در نظر بگیریم، می‌توان چهار چشم‌انداز بصری و بست گفتمانی متفاوت را در متن از یکدیگر متمایز کرد که در هریک مشارکان گفتمانی با مشارکان گفتمانی دیگر جابه‌جا می‌شوند و چشم‌انداز از یک شخصیت به شخصیت دیگر انتقال می‌یابد. نکتهٔ حائز اهمیت این است که سعدی در تمامی صحنه‌های دیداری، به‌عنوان یکی از مفهوم‌سازان حضور دارد و این حضور یا به‌صورت فعال در مقام کنشگر است یا در مقام شنونده و مخاطب. این در حالی‌ست که هیچ یک از شخصیت‌های دیگر روایت این قابلیت را ندارند و حضور هریک در روایت (به‌جز شخصیت پیر که ۲ حضور منفصل در چشم‌اندازهای ۲ و ٤ روایت دارد)، بلافاصله منقطع شده و به پس‌زمینه انتقال یافته است تا بدین‌ترتیب بتوانیم متن بالا را متنی تک‌صدا با محوریت راوی-مؤلف تلقی کنیم:



نمودار۲. نحوهٔ انتقال مشارک‌های گفتمانی در طول روایت

٤. ٣. ٢. از حیث بُعد زمانی و پویایی روایت

روایت حاضر اساساً روایتی پویا است؛ سرعت گذر زمان، شیوهٔ انتخاب افعال، و نحوهٔ کنش‌ها همه و همه به پویایی روایت کمک کرده‌اند. برای مثال، اگر به افعال کنشی موجود در روایت نظر بیفکنیم، می‌بینیم که فعل "گفتن" ۷ بار در روایت تکرار شده است. این فعل و بسامد بالای آن در روایت نسبتاً کوتاه بالا نشان می‌دهد که عنصر گفتگو در این روایت بسیار برجسته

است و همین مسئله مؤید پویایی روایت مورد بحث است. استفاده از افعال کنشی و پویا در این روایت سبب شده است که همهٔ اسکن‌های تصویری، ترتیبی باشند و به‌این ترتیب عبارات مانند سکانس‌های یک فیلم و با جزئیات زیاد، پشت سر یکدیگر قرار گرفته‌اند. این شیوهٔ کاربرد افعال و عبارات، این قابلیت را به خواننده می‌دهد که متن را به‌صورت یک نمایش در ذهن خود مجسم کند. وانگهی، با تحلیل پویایی روایت این نکته نیز اثبات می‌گردد که متن بالا قابلیت به نمایش درآمدن در حوزهٔ فیلم و سینما را نیز در حد اعلا داراست.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش شد چگونگی نحوهٔ خلق زبان ادبی در متون ادبی منثور فارسی بر مبنای رویکرد دستور شناختی واکاوی شود. یکی از مباحث مهم دستور شناختی بررسی چگونگی فرایند تعبیر است. باتوجه به اینکه زبان ادبی معلول تعبیرهای متفاوت نویسندگان مختلف از موضوعات یکسان است، مقولهٔ تعبیر در دستور شناختی می‌تواند خواننده را در کشف نحوهٔ خلق زبان ادبی یاری رساند. از این منظر، دستور شناختی به این مسئله تأکید می‌کند که هر تعبیر به‌مثابهٔ صحنه‌ای دیداری بر مبنای نحوهٔ استفادهٔ ویژه از چهار عنصر زبانی-ذهنی پدید می‌آید. این ابعاد چهارگانه تخصیص، کانونی‌سازی، برجسته‌سازی و چشم‌انداز هستند. به این ترتیب، پس از تبیین مفروضات نظری هر یک از این چهار بُعد، و نیز بحث دربارهٔ نکات مهمی همچون فرایند نما و زمینه‌سازی و زنجیرهٔ کنش، حکایتی از گلستان سعدی به‌عنوان نمونه‌ای از متون منثور فارسی مورد مطالعه قرار گرفت. دلیل انتخاب گلستان، اشتمال آن بر شعر و نثر بوده است. به این معنا که این اثر، اگرچه یکی از امّهات متون نثر به حساب می‌آید، اما بخش قابل‌توجهی از آن را اشعاری تشکیل می‌دهد که در جای‌جای متن قرار گرفته‌اند و متون سادهٔ منثور این ویژگی را ندارند. بنابراین، تحلیل متنی همچون گلستان را می‌توان جزئی‌نگرانه‌ترین نوع تحلیل متن در این باب تلقی کرد و تحلیل این متن متضمن روش تحلیل متقن برای تحلیل سایر متون نیز هست. تحلیل بخش منتخب از گلستان نشان داد که ابعاد

چهارگانهٔ فوق‌الذکر هریک به‌خوبی می‌توانند در کشف چگونگی فرایند تعبیر مفید واقع شوند. تبیین برخی نکات جزئی‌نگرانهٔ معناشناسانه، چرایی و چگونگی برجستگی بخش‌های ویژه‌ای از متن، چگونگی تخصیص‌های واژگانی و نحوی، چگونگی کانونی‌سازی ابعاد برجستهٔ متن، و نحوهٔ تنظیم چشم‌انداز را می‌توان مهم‌ترین کاربردهای نظریهٔ مذکور در تحلیل زبانی ادبی متن منتخب تلقی کرد.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID
Reza Refaee Ghadimi Mashhad https://orcid.org/0009-0005-4242-1545

منابع

اونگرر، فردریش؛ اشمیت، هانس یورگ. (۱۳۹۷). مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی شناختی. ترجمهٔ جهان‌شاه میرزابیگی. تهران: آگاه.

سعدی، مصلح‌بن عبدالله. (۱۳٦۸). گلستان. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۷). درآمدی بر معناشناسی. تهران: سوره مهر.

عبدالکریمی، سپیده. (۱۳۹۳). فرهنگ توصیفی زبان‌شناسی شناختی. تهران: علمی.

References

Abdolkarimi, S. (1393 SH/2014). *Farhang-e towsifi-ye zaban-shenasi-ye shenakhti* [A descriptive dictionary of cognitive linguistics]. ʿElmi. [In Persian]

Gibbons, A., & Whitely, S. (2018). *Contemporary Stylistics: Language, Cognition, Interpretation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Giovanelli, M & Harrison, CH. (2013). *Cognitive Grammar in Stylistics: A Practical Guide*. London: Bloomsbury Academic.

Kövecses, Z. (2015). *Where Metaphors Come From: Reconsidering Context in Metaphor*. New York: Oxford University Press.

Langacker, R. (2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. New York: Oxford University Press.

Langacker, R. (2013). *Essentials of Cognitive Grammar*. New York: Oxford University Press.

Saadi, M. b. ʿAbd Allāh. (1368 SH/1989). *Golistan* [The Rose Garden] (G. Yousefi, Ed.). Khwārazmī. [In Persian]

Safavi, K. (1397 SH/2018). *Daramadi bar maʿna-shenasi* [An introduction to semantics]. Sūreh-ye Mehr. [In Persian]

Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London: Routledge.

Ungerer, F., & Schmid, H.-J. (1397 SH/2018). *Moqaddameʾi bar zaban-shenasi-ye shenakhti* [An introduction to cognitive linguistics] (J. Mirzabeigi, Trans.). Āgāh. [In Persian]

Literary Language Research Journal

A Stylistic Comparison of Fani Kashmiri's *Maṣdar al-Athar* and Nezami Ganjavi's *Makhzan al-Asrar*

Sepideh Sadat NajmAldini
Department of Persian Language and Literature, ST.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. *0056507313@iau.ir*

Alireza Salehi *
Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, ST.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. *ali_salehi@azad.ac.ir*

Farideh Mohseni Hanjani
Department of Persian Language and Literature, ST.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran. *f_mohseni@azad.ac.ir*

Article Type
Research Article

Article History
Submit:
8/5/2026
Revise:
20/8/2026
Accept:
12/9/2026

Keywords
Stylistics, Comparative Stylistics, *Masdar al-Athar*, *Makhzan al-Asrar*, *Naẓīra-sarā'ī*.

Abstract
A comparative study of literary parallels is an effective method for understanding the continuity and transformation of stylistic traditions in the history of Persian literature. This research aimed to conduct a stylistic and comparative analysis of Fani Kashmiri's *Masdar al-Athar*(born 1023 AH) and Nezami Ganjavi's *Makhzan al-Asrar* (born 535 AH) across three levels: linguistic, literary, and intellectual. The present study, utilizing a qualitative content analysis approach based on comparative stylistics, examined both poems. Data were collected through a descriptive-analytical examination of textual evidence within the theoretical framework of layered stylistics. The findings indicated that while Fani Kashmiri adhered to the narrative structure and prosodic meter of *Makhzan al-Asrar*, he offered a distinct interpretation of Nezami's didactic tradition. This distinction was manifested in his focus on mystical-religious themes at the intellectual level, his employment of more explicit expression at the linguistic level, and his reduction of the frequency of complex imagery at the literary level; by contrast, Nezami's style was grounded in wisdom-based and ethical themes, artistic language, and multi-layered imagery.

Cite this Article: NajmAldini, S. S., Salehi, A., Mohseni Hanjani, F. (2026). A Stylistic Comparison of Fani Kashmiri's Maṣdar al-Athar and Nezami Ganjavi's Makhzan al-Asrar. *Literary Language Research Journal, 4(13),* 159-198. https://doi.org/10.22054/jrll.2026.92392.1243

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X Online ISSN: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.92392.1243

1. Introduction

Makhzan al-Asrar by Nezami Ganjavi is regarded as a foundational didactic and mystical *maṯnavī* in Persian literature, establishing a paradigm that inspired numerous imitations (*naẓīra-sarāʾī*) across various eras and geographical regions. Among the poets of the Indian subcontinent during the Safavid–Mughal period, Muḥsin Fani Kashmiri composed *Masdar al-Athar* in direct emulation of Nezami's masterpiece. While previous studies have largely focused on thematic adaptations, a systematic, multi-layered stylistic inquiry into how Fani transformed the linguistic, literary, and conceptual structures of the archetype has remained an open question. This research aims to identify stylistic convergences and divergences between the two works to elucidate how Fani recreated Nezami's classic framework to serve his distinct intellectual and pedagogical objectives.

2. Theoretical Framework and Methodology

This study employs a descriptive-analytical and comparative methodology grounded in Roman Jakobson's theory of communicative language functions (specifically contrasting the poetic function and the referential function). The statistical corpus comprises 2,260 couplets from *Makhzan al-Asrar* and 1,589 couplets from *Masdar al-Athar*. Stylistic features were categorized and analyzed across structural, linguistic, rhetorical (figures of speech such as metaphor, simile, and imagery), and thematic layers. The research tests the hypothesis that despite structural alignment, shifts in the poet's communicative intention and intellectual background resulted in a transition from a predominantly poetic function in Nezami to a referential-didactic function in Fani.

3. Findings and Discussion

The comparative analysis reveals both fundamental convergences and marked stylistic divergences:

Structural Level: Fani adhered closely to Nezami's structural architecture, adopting the identical meter (*sarīʿ-i maṭvī-i makshūf*), an introductory tripartite division (praises, mystical discourses, moral homilies), and didactic anecdotes following each theoretical discourse. However, while Nezami expanded his work into twenty

comprehensive discourses (*maqālāt*), Fani condensed his into eight focused sections (*āthār*), reflecting a tighter, more concentrated doctrinal focus.

Linguistic and Conceptual Level: Nezami employed a multi-layered, symbolic, and interpretive language balancing poetic and referential functions. In contrast, influenced by his affiliation with Sheikh Muhibbullah Ilahabadi and the intellectual atmosphere of the Mughal era, Fani utilized explicit, discursive, and standard terminology of theoretical Sufism *(ʻIrfān-i Naẓarī*), prioritizing message clarity and direct doctrinal instruction.

Rhetorical and Statistical Level: Quantitative findings indicate a significant disparity in rhetorical density. In *Makhzan al-Asrar*, metaphors occur at an average rate of one per 1.9 couplets and similes one per 3.4 couplets. In *Masdar al-Athar*, metaphors appear once every 3.1 couplets and similes once every 4.1 couplets. Furthermore, Nezami exhibited greater semantic antithesis, structural complexity, and innovative compound formation characteristic of the early Azerbaijani style, whereas Fani favored economy, clarity, and thematic accessibility.

4. Conclusion

The study concludes that *Masdar al-Athar* is not a mere passive replication of *Makhzan al-Asrar*, but an intentional stylistic transformation. While Fani retained the external formal model and compound-formation techniques of the original, he re-anchored the text's primary linguistic function from artistic self-expression (poetic function) to ideological and spiritual guidance (referential function). Consequently, the reduction in rhetorical complexity and figurative density in *Masdar al-Athar* reflects a conscious adaptation tailored to the socio-cultural demands and mystical pedagogy of seventeenth-century Mughal India.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

تطبیق سبک‌شناختیِ "مصدرالآثار" فانی کشمیری و "مخزن‌الاسرار" نظامی گنجوی

سپیده سادات نجم‌الدینی
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
0056507313@iau.ir

علیرضا صالحی *
نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. salehi@azad.ac.ir

فریده محسنی هنجنی
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران جنوب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
f_mohseni@azad.ac.ir

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۵/۲/۱۸
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۶/۸
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۶/۲۱

کلیدواژه‌ها
سبک‌شناسی، سبک‌شناسی تطبیقی، *مصدرالآثار*، *مخزن‌الاسرار*، نظیره‌سرایی.

چکیده

بررسی تطبیقی نظیره‌های ادبی روشی مؤثر برای شناخت تداوم و دگرگونی سنت‌های سبکی در تاریخ ادبیات فارسی است. این پژوهش با هدف تحلیل سبک‌شناسانه و تطبیقی مثنوی مصدرالآثار فانی کشمیری (زادهٔ ۱۰۲۳ق) در قیاس با مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی (زادهٔ ۵۳۵ق) در سه سطح زبانی، ادبی، و فکری انجام شد. پژوهش حاضر با رویکرد تحلیل محتوای کیفی و بر مبنای سبک‌شناسی تطبیقی، به واکاوی دو منظومهٔ مذکور پرداخت. داده‌ها از طریق تحلیل توصیفی-تحلیلی شواهد متنی بر اساس چارچوب نظری سبک‌شناسی لایه‌ای گردآوری شد. یافته‌ها نشان داد که فانی کشمیری با وجود پیروی از ساختار روایی و وزن عروضی مخزن‌الاسرار و با تمرکز بر مضامین عرفانی-دینی در سطح فکری و هم‌چنین بهره‌گیری از بیانی صریح‌تر در سطح زبانی، با کاهش بسامد پیچیدگی‌های خیال‌پردازانه در سطح ادبی خوانشی متمایز از سنت تعلیمی نظامی ارائه داده است؛ درحالی‌که سبک نظامی بر پایهٔ مضامین حکمی-اخلاقی، بر زبانی هنری و چندلایه استوار است.

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

استناد به این مقاله:
نجم‌الدینی، سپیده سادات، صالحی، علیرضا و محسنی هنجنی، فریده. (۱۴۰۵). تطبیق سبک‌شناختیِ "مصدرالآثار" فانی کشمیری و "مخزن‌الاسرار" نظامی گنجوی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۴ *(۱۳)*، ۱۵۹-۱۹۸.
https://doi.org/10.22054/jrll.2026.92392.1243

©۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X -۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸- ۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

هدف اصلی این پژوهش بررسی ویژگی‌های سبک‌شناختی مثنوی مصدرالآثار (نسخهٔ خطی) و مقابلهٔ آن با مخزن‌الاسرار از منظر زبانی، ادبی و فکری، با توجه به اهمیت و نقش اشعار شاعران فارسی‌سرا در احیای متون برجامانده از گذشتگان بوده است. ضرورت این تحقیق از آن‌جا ناشی می‌شود که آثار فانی کشمیری به‌ویژه مثنوی "مصدرالآثار" تاکنون مورد تحلیل و توجه پژوهشی قرار نگرفته و معرفی و واکاوی سبکی آن می‌تواند در شناخت دقیق‌تر این شاعر و جایگاه او در سنت ادبی فارسی مؤثر باشد.

بررسی سبکی یکی از راه‌های بنیادین برای شناخت جامع و نظام‌مند یک اثر ادبی به‌شمار می‌رود، ازاین‌رو پرداختن به این جنبه‌ها در معرفی مصدرالآثار ضرورت دارد. این مثنوی، همچون دیگر آثار عرفانی، دارای ویژگی‌ها و ظرفیت‌های متنوع سبکی است که تحلیل آن‌ها می‌تواند به روشن شدن ساختار زبانی و هنری اثر یاری رساند. سبک‌شناسی به‌عنوان دانشی تحلیلی که شیوه‌های نوشتاری و زبانی در آثار ادبی را بررسی می‌نماید، امکان دستیابی به درکی عمیق‌تر از متن و جهان فکری شاعر را فراهم می‌سازد. ازاین رو، ابزاری کارآمد برای تحلیل و فهم بهتر آثار ادبی به شمار می‌رود که می‌تواند به شناساندن خالق اثر، و درک تأثیر سبک‌های مختلف در گسترهٔ ادبیات فارسی یاری برساند.

پیش‌فرض پژوهش آن است که مصدرالآثار فانی کشمیری در لایه‌های سبکی، ساختار کلان روایی، اوزان عروضی و الگوی ترکیب‌سازی با مخزن‌الاسرار هم‌پوشانی دارد؛ اما عواملی سبب دگرگونی در لایه‌های بیانی (کاهش تراکم صنایع ادبی) و جابه‌جایی کارکرد زبانی متن (غلبهٔ کارکرد ارجاعی بر شعری) نسبت به الگوی نظامی شده است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه دربارهٔ نظامی گنجوی و نظیره‌پردازان او مطالعات متعددی انجام شده و برخی وجوه صوری و محتوایی مثنوی‌های متأثر از مخزن‌الاسرار مورد توجه قرار گرفته است، اما دربارهٔ

مصدرالآثار فانی کشمیری، به‌ویژه از منظر سبک‌شناسی تطبیقی، هنوز پژوهشی مستقل و نظام‌مند انجام نشده است. در ادامه به برخی پژوهش‌های مرتبط اشاره می‌شود.

زنجانی با اشاره به جایگاه مخزن‌الاسرار در سنت مثنوی‌سرایی تصریح می‌کند که «نظامی مثنوی مخزن‌الاسرار را در بحر سریع مطوی مکشوف سروده است و نخستین کسی است که مثنوی را در این وزن آورده است» (۱۳۸٤: ۲۲۹). نصیری جامی بیان می‌دارد که شمار زیادی از مثنوی‌های متأثر از مخزن‌الاسرار از جمله آثار امیرخسرو دهلوی، جامی، هاشمی کرمانی، غزالی مشهدی، یعقوب صرفی، و فانی کشمیری در آغاز اثر از همان شگردهای قالبی و ساختاری بهره گرفته‌اند؛ هرچند در برخی نمونه‌ها با نوآوری‌هایی در جای‌گذاری «بسم‌الله» یا ساختار آغازین روبه‌رو می‌شویم (۱۳۸۸: ۱۱، ۱٦).

از پژوهش‌های مربوط به فانی کشمیری، مهم‌ترین اقدام متن‌پژوهانه را پروفسور امیرحسن عابدی (۱۹۴۶م.) انجام داد که با استفاده از نسخ خطی لندن و رام‌پور مثنویات فانی کشمیری را در سرینگر[1] تصحیح و منتشر کرد. افزون بر این، در برخی نوشته‌های معرفی و توصیفی از جمله مقالات محمد ظفرخان در مجلهٔ الهلال (۱۳۵۰،۱۳۳۸) و نیز مقالهٔ «کشمیر و زبان فارسی» اثر وظیفه‌دان ملاشاهی (۱۳۹۳) به بستر فرهنگی و زبانی شاعران فارسی‌گوی کشمیر و جایگاه فانی در این سنت اشاره شده است.

در میان پژوهش‌های معاصر داخلی در مقالهٔ «معرفی فانی کشمیری و آثار او» تلاش شده تا زندگی، جایگاه ادبی و فهرست آثار منظوم و منثور او معرفی، و نشان داده شود که فانی از شاعران مهم فارسی‌گوی کشمیر و از پیروان آگاه سنت "خمسه‌سرایی" نظامی است (نجم‌الدینی و دیگران، ۱۴۰۴). در مقالهٔ «نوآوری‌های محسن فانی کشمیری در نظریهٔ اعتدال» بیان می‌شود که فانی در حوزهٔ اندیشهٔ اخلاقی دارای دیدگاهی مستقل و نوآورانه است و صرفاً شارح یا مقلد سنت‌های پیشین نیست (اترک، ۱۳۹۲). مقالهٔ «پژوهشی در سطح فکری

1. Srinagar

کتاب مصدرالآثار فانی کشمیری» نیز با تمرکز بر لایهٔ معنایی اثر مصدرالآثار را منظومه‌ای حکمی، اخلاقی، و عرفانی دانسته و سه محور اصلی آن را عرفان نظری و عملی، آموزه‌های دینی، و مناسک اسلامی دانسته است (نجم‌الدینی و دیگران، ۱۴۰۵).

با این همه، این آثار بیشتر جنبهٔ معرفی، نسخه‌شناسی یا تحلیل‌های محدود موضوعی دارند و کمتر به سنجش دقیق و تطبیقی مؤلفه‌های زبانی، ادبی و فکری مصدرالآثار در قیاس با مخزن‌الاسرار پرداخته‌اند. ازاین‌رو، خلأ اصلی پژوهش‌های پیشین در آن است که نسبت فانی کشمیری با نظامی گنجوی نه در سطح تأثیرپذیری کلی، بلکه در قالب یک تحلیل سبک‌شناسانهٔ لایه‌مند و مبتنی بر شاخص‌های مشخص بررسی نشده است. پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ را با تمرکز بر تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر در سه سطح زبانی، ادبی و فکری جبران کند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری

در متون ادبی کارکرد ادبی زبان جایگاهی ممتاز دارد و معمولاً بیش از دیگر نقش‌های زبان مورد توجه قرار می‌گیرد. در این تحلیل، داده‌های کمّی و کیفی در پرتو کارکردهای زبانی یاکوبسن[۲] خوانده می‌شوند تا نسبت میان صورت هنری، انتقال معنا، و غلبهٔ زبان ادبی در دو منظومه روشن‌تر شود.

هم‌چنین جهت تبیینِ گزاره‌های دینی و متافیزیکی، از دسته‌بندی جان هیک[۳] در باب "گزاره‌های تجربی و غیرتجربی" به‌عنوان مکمل نظری استفاده شد تا منطقِ حاکم بر زبانِ این دو شاعر در مواجهه با مفاهیمِ اخلاقی و عرفانی به‌شکل دقیق‌تری تبیین شود.

افزون بر این، برای تحلیل ساحت‌های سه‌گانهٔ دو منظومه (زبان دینی در ستایش‌ها، زبان

2. Roman Osipovich Jakobson
3. John Harwood Hick

عرفانی در مکاشفات، و زبان تعلیمی در حکایات) از مبانی "فلسفهٔ زبان" به‌ویژه آرای فیلسوفانی چون جان هیک بهره گرفته شد. بر مبنای این دیدگاه، گزاره‌های زبانی به دو دستهٔ تجربی و غیرتجربی (دینی، اخلاقی و متافیزیکی) تقسیم می‌شوند که هر یک منطق و کارکرد ویژهٔ خود را دارند. استفاده از این چارچوبِ نظری به پژوهشگر این امکان را می‌دهد تا نشان دهد چگونه هر سنخ از زبان (دینی، عرفانی یا اخلاقی) راهبرد واژگانی و بلاغیِ خاصی را به شاعر دیکته می‌کند و تفاوت نظامی و فانی در مدیریتِ این ساحت‌های غیرتجربی چگونه رقم خورده است. فلاسفه زبان، گزاره‌ها را به دو دسته تجربی و غیرتجربی تقسیم کرده‌اند: ۱) گزاره‌های تجربی که قابلیت صدق و کذب دارند؛ ۲) گزاره‌های غیرتجربی مانند گزاره‌های دینی، اخلاقی و متافیزیکی که ناظر بر احساسات و ارزش‌ها هستند و به معنای منطقی صدق‌پذیر یا کذب‌پذیر نیستند. بر این اساس، هر حوزهٔ کاربردیِ زبانْ منطقِ خاص خود را دارد و بسته به هدف، راهبرد مناسب را برمی‌گزینند (هیک، ۱۳۷۴: ۲۳۸).

۳. ۲. روش پژوهش

تحلیل سبکی در این پژوهش بر سه قلمرو بنیادین استوار است: زبانی، ادبی، و فکری. در قلمرو زبانی عناصر صوری زبان بررسی می‌شود، در قلمرو ادبی توجه اصلی به جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر معطوف است، و در قلمرو فکری محور تحلیل بر اندیشهٔ حاکم بر اثر است. بررسی تطبیقی نیز بر همین سه قلمرو استوار است. در این پژوهش، نگارنده با تحلیل دقیق دو مثنوی به ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری هر یک دست یافته است.

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر روش "نقد تطبیقی" سامان یافت که به‌منظور دستیابی به تحلیل دقیق، مراحل اجرایی زیر طی شد:

الف) **گردآوری داده‌ها:** ابتدا داده‌ها از نسخه‌های تصحیح‌شدهٔ مخزن‌الاسرار و مصدرالآثار استخراج و بر اساس محورهای ساختاری و موضوعی مطالعه گردید.

ب) **سطح‌بندی تحلیل:** پژوهش در سه قلمروِ زبانی، ادبی و فکری تنظیم شد تا وجوه تفاوت و شباهتِ دو منظومه به‌طور نظام‌مند ارزیابی شود.

ج) **چارچوب نظری و عملیاتی:** جهت تحلیل کارکردهای زبانی از الگوی شش‌گانهٔ رومن یاکوبسن بهره گرفته شد. برای سنجشِ تفاوت‌های سبکی، سه نقشِ ارجاعی، ترغیبی، و ادبی به‌عنوان ابزارهای سنجشِ اصلی برگزیده شدند.

د) **کدگذاری و تحلیل:** ابیاتِ منتخب از هر دو منظومه بر اساسِ محورهای فوق بررسی و کدگذاری شدند تا میزانِ غلبه یا تعادلِ نقش‌های زبانی در منظومهٔ فانی در مقایسه با الگوی معیار (نظامی) مشخص گردد.

٤. یافته‌ها، بررسی و تحلیل

نظامی گنجوی توجه ویژه‌ای به زبان و ارزش سخن داشته است. وی در گفتار مربوط به فضیلت سخن و برتری سخن منظوم بر منثور، اهمیت زبان را به‌خوبی نشان می‌دهد و می‌کوشد مخاطب را به تلاش برای یافتن زبان شایسته و هنرمندانه در شعر فراخواند:

از پی لعلی که برآرد ز کان — نسبت فرزندی ابیاتِ چست
هم‌نفسش راحت جان‌ها شود — رخنه کند بیضهٔ هفت آسمان
بر پدرِ طبع بدارد درست — هم‌سخنش مهر زبان‌ها شود

(طغیانی، نجفی، ۱۳۹۳: ۳۱٦)

منظومهٔ مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی با تکیه بر بدایع اسلوبی و نوآوری‌های فرمی، یکی از مهم‌ترین الگوهای جریان نظیره‌پردازی در تاریخ ادب فارسی شده است. نظامی نخستین شاعری است که مثنوی را در بحر "سریع مطوی مکشوف" سرود (زنجانی، ۱۳۸۴: ۲۲۹) و سنت قرار دادن عبارت «بسم الله الرحمن الرحیم» در صدر مصراع نخست را پایه‌گذاری کرد؛ سنتی که پژوهش‌ها نشان می‌دهد در بیش از ۱۵۰ نظیرهٔ پس از او از جمله مطلع‌الانوار

امیرخسرو، تحفةالابرار جامی و مصدرالآثار ملا محسن فانی کشمیری با دقت تکرار شده است (نصیری جامی، ۱۳۸۸: ۱۶).

فانی کشمیری در مصدرالآثار علاوه بر تبعیت از وزن و مَطلع، معماری کلان اثر خویش را نیز کاملاً بر الگوی نظامی استوار کرده و منظومه را در سه بخش مجزا سامان داده است: بخش نخست (مقدمات سنتی) که شامل تحمیدیه، مناجات، نعت پیامبر(ص)، و مدح ممدوح می‌شود؛ بخش دوم (بخش عرفانی) که به کیفیات خلوت، تزکیه، و بیان حالات شهودی شاعر اختصاص دارد؛ و بخش سوم (بخش اخلاقی و دینی) که بدنهٔ اصلی تعلیمات منظومه را شکل می‌دهد. با وجود الگوپذیری ساختاری، فانی در بخش سوم (بدنهٔ اصلی اثر) دست به نوعی تقلیل و انسجام‌بخشیِ موضوعی زده است. برخلاف مخزن‌الاسرار که در "بیست مقالت" و با تنوع موضوعی گسترده تدوین شده، مصدرالآثار تنها دربردارندهٔ "هشت اثر" است. این محدودیتِ کمّی به منظومهٔ فانی انسجام موضوعی و پیوستگی شرعی-مذهبی بیشتری بخشیده است. در این هشت بخش مباحث اخلاقی، استدلال‌های تمثیلی و مقامات صوفیانه (نظیر طلب، معرفت، استغنا، فقر و فنا) با ترتیبی متوالی و مرتبط به یکدیگر طرح شده‌اند. فانی کشمیری به‌عنوان شاعری خلوت‌گزین که سلوک درونی را تجربه کرده است، در پایان هر "اثر" به تأسی از اسلوب نظامی، حکایتی رمزگون و مرتبط با مضمون اصلی می‌آورد تا مفاهیم انتزاعی عرفانی و شرعی را در قالب روایتی ملموس و قابل‌درک برای مخاطب تثبیت کند.

از منظر سبک‌شناسی زبانی، بارزترین وجه اشتراک و تقلید فانی از زبان نظامی، گرایش افراطی و هنرمندانه به "ترکیب‌سازی" است. نظامی گنجوی در خلق ترکیبات نو در تنگنای وزن و قافیه، از چیره‌دستان بلامنازع است و فانی نیز کوشیده تا همین فشردگی زبانی و ترکیبات بدیع را در مصدرالآثار بازتولید کند. درک این الگوپذیری زبانی مستلزم توجه به زنجیرهٔ تاریخیِ نظیره‌سرایی است؛ نظامی خود مخزن‌الاسرار را در پاسخ به حدیقةالحقیقه سنایی سرود و با وجود اذعان به تقدم سنایی، نوآوری‌های فرمی و تراکم زبانی (سکهٔ زرّین کلام) خویش

را برتر از الگوی خود دانست و در ابیات آغازین مخزن به آن تصریح کرد:

آن زری از کـــان کهـــن ریختـــه　　گـــر کـــم از آن شـــد بُنـــه و بـــار مـــن
گرچه در آن سکه سخن چون زر است　　ویـــن دُری از بحـــر نـــو انگیختـــه
بهتـــر از آن اســـت خریـــدار مـــن　　ســـکهٔ زرّ مـــن از آن بهتـــر اســـت

(۱۳۷۶: ۳۶)

همین تفاخر به نوآوری زبانی در عین تقلید ساختاری، دقیقاً همان رویکردی است که فانی کشمیری در قبال نظامی اتخاذ کرده است؛ او مفاهیم کهن عرفانی را در ظرف زبانِ متراکم و ترکیب‌محوری ریخته است که پیش‌تر نظامی عیار آن را در ادب فارسی تعیین کرده بود.

٤. ١. مقدمه‌ای بر یافته‌ها

در این بخش، شواهد منتخب از مخزن‌الاسرار و مصدرالآثار در سه سطح زبانی، ادبی و فکری تحلیل می‌شود. تحلیل در سطح زبانی بر محورهای واژگانی، نحوی و موسیقی کلام متمرکز است. در سطح ادبی شش آرایهٔ تشبیه، استعاره، تضاد، مراعات‌النظیر، ترکیب‌سازی و تلمیح به دلیل بسامد بالا و نقش ساختاری‌شان در انتقال مفاهیم تعلیمی و عرفانی به‌عنوان معیارهای اصلی تحلیل برگزیده شده‌اند. در سطح فکری نیز نسبتِ خدا، جهان، انسان و کارکرد سخن در دو متن بررسی می‌شود. یافته‌ها نشان می‌دهد که نظامی مفاهیم را با ایجاز هنری و رمزپردازی عرضه می‌کند، حال آن‌که فانی به وضوح بیشتر و کارکرد تعلیمی صریح‌تر گرایش دارد. این تفاوت در شیوهٔ بیان را می‌توان در چارچوب نظری یاکوبسن، به شکل تقابل میان غلبهٔ "کارکرد ادبی" (در شعر نظامی) و گرایش به "کارکرد ارجاعی-تبلیغی" (در شعر فانی) تحلیل کرد.

٤. ٢. تحلیل تطبیقی زبان دینی در آغاز سخن

آغاز سخن در هر دو منظومه صرفاً مدخل لفظی اثر نیست، بلکه جایگاهی برای تعریف نسبتِ کلام با سنت، حکمت، و منشأ قدسی معناست. ازهمین‌رو، زبان در این بخش هنوز در مقام دینی و حکمی قرار دارد و شاعر می‌کوشد مشروعیت و مرتبت سخن خویش را در پیوند با منشأیی متعالی تثبیت کند. از منظر معرفت‌شناسی دینی و با تکیه بر آراء جان هیک گزاره‌های آغازین دو اثر در زمرهٔ گزاره‌های غیرتجربی و الهیاتی جای می‌گیرند که زبان در آن‌ها نقشی نمادین و ترغیبی به خود می‌گیرد تا ساحت قدسی کلام را برای مخاطب تصویر کند.

آغاز سخن در مخزن‌الاسرار: «بسم الله الرحمن الرحیم / هست کلید در گنج حکیم»

آغاز سخن در مصدرالآثار: «بسم الله الرحمن الرحیم / تازه نهالی‌ست ز باغ قدیم»

در سطح زبانی هر دو بیت از ساختی فشرده و هسته‌مند برخوردارند، اما نوع جهت‌گیری واژگان در آن‌ها متفاوت است. در بیت فانی واژگانِ تازه، نهال و باغ قدیم شبکه‌ای معنایی می‌سازند که بر نسبتِ نو و کهن استوار است. واژهٔ نهال دلالت بر رویش، استمرار و وابستگی به ریشه دارد. از نظر نحوی نیز گزاره به‌صورت ساده و روشن شکل گرفته است؛ بنابراین، دریافت معنا برای خواننده مستقیم‌تر است. در مقابل نظامی از واژگانی چون کلید، گنج و حکیم بهره می‌گیرد که از حیث معنایی رمزی‌تر و تأویلی‌ترند. ساخت نحوی بیت نیز اگرچه کوتاه است، اما به سبب تراکم معنایی واژگان تأمل بیشتری می‌طلبد. از نظر موسیقی درونی نیز تناسب آوایی واژه‌های کلید، گنج و حکیم بر وقار و استحکام بیان می‌افزاید.

در سطح ادبی بیت فانی بیش از هر چیز بر استعاره و ترکیب‌سازی تکیه دارد؛ نهال استعاره‌ای از اثر تازه یا سخن نو است و باغ قدیم به‌گونه‌ای تمثیلی بر سنت پیشین و ریشه‌های کهن دلالت می‌کند. در این بیت، نوعی تضاد ضمنی نیز میان تازه و قدیم وجود دارد که معنای پیوستگی نوآوری با سنت را برجسته می‌کند. در بیت نظامی، کلید و گنج صورتی

تمثیلی‌تر دارند و زبان از همان آغاز به سوی چندلایگی معنایی می‌رود. هم‌چنین، میان کلید و گنج نوعی مراعات‌النظیر برقرار است، زیرا هر دو در حوزهٔ معناییِ گشودن و دست‌یافتن قرار می‌گیرند. این آرایه‌ها در شعر نظامی بیشتر به فشرده‌سازی معنا کمک می‌کنند، درحالی‌که در شعر فانی نقش آن‌ها در جهت روشن‌سازی و تعلیم برجسته‌تر است.

در سطح فکری هر دو شاعر سخن را امری خودبنیاد نمی‌دانند، بلکه آن را متصل به سرچشمه‌ای فراتر از تجربهٔ فردی می‌بینند. با این‌همه، نظامی این پیوند را در زبانی رمزآلودتر و حکمی‌تر بیان می‌کند، اما فانی به‌گونه‌ای روشن‌تر نشان می‌دهد که اثر او امتداد سنتی کهن است. از این منظر، آغاز سخن در هر دو منظومه هنوز در قلمرو زبان دینی و حکمی قرار دارد، هرچند نظامی از همان ابتدا نشانه‌هایی از ایجاز هنری، و فانی نشانه‌هایی از صراحت تعلیمی را آشکار می‌سازد.

٤. ٣. تحلیل تطبیقی مناجات اول: استقرار زبان دینی

در مناجات اول زبان هر دو منظومه آشکارا در مقام نیایش، تضرع و اظهار وابستگی بنده به مبدأ هستی قرار می‌گیرد. در این بخش محور اصلی سخنْ خداوند به‌عنوان منشأ هستی و گشایندهٔ حاجات است؛ ازاین‌رو، زبان هنوز کارکرد غالباً دینی دارد و بیان عرفانی و ادبیِ پیچیده‌تر در مرتبهٔ بعدی پدیدار می‌شود. از منظر یاکوبسن در این بخش زبان با خروج از کارکرد صرفاً ارجاعی، به سمت کارکرد ترغیبی و عاطفی متمایل می‌شود تا ارتباطی مخاطب‌محور و رازونیازگونه میان بنده و معبود شکل دهد.

مناجات اول در مخزن‌الاسرار: «ای همه هستی ز تو پیدا شده / خاک ضعیف از تو توانا شده»

مناجات اول در مصدرالآثار: «ای تو سزاوار مناجات ما / قفل‌گشای در حاجات ما»

در سطح زبانی مناجات نظامی بر واژگانی استوار است که نسبت خدا و جهان را در قالبی فراگیر بیان می‌کنند: **هستی**، **پیدا**، **خاک ضعیف**، و **توانا**. این واژگان، شبکه‌ای معنایی از آفرینش، فیض و دگرگونی وجودی می‌سازند. ساخت نحوی بیت نخست خبری است، اما خطاب "ای" آغازین

لحن مناجات را حفظ می‌کند؛ ازاین‌رو، جمله هم‌زمان هم دعاست و هم گزاره‌ای حکمی. در مصراع دوم، تقابل خاک ضعیف و توانا حرکت معنا را از ضعف به قدرت نشان می‌دهد. در مقابل، فانی در مناجات نخست واژگان را به‌گونه‌ای برمی‌گزیند که زبان نیایش مستقیم‌تر و عملی‌تر جلوه کند: سزاوار مناجات، قفل‌گشای، و حاجات. این واژگان به‌جای تأکید بر تبیین هستی‌شناسانه، بیشتر بر رابطهٔ دعاکننده و اجابت‌کننده تمرکز دارند. از حیث نحوی نیز ساخت خطاب در فانی روشن‌تر و یکسره دعایی است.

در سطح ادبی نظامی از تضاد و استعاره بهره می‌گیرد. خاک ضعیف استعاره‌ای از انسان یا موجود فروبسته در ضعف است و تواناشدن نشان‌دهندهٔ تأثیر فیض الهی است. در اینجا تضاد «ضعیف/توانا» نقش مهمی در برجسته‌سازی قدرت خداوند دارد. همچنین «پیدا شدن هستی از تو» صورتی موجز از بیان آفرینش است. در بیت فانی، ترکیب "قفل‌گشای در حاجات" ساختی استعاری دارد؛ حاجت چون دری بسته تصویر می‌شود که فقط خداوند توان گشودن آن را دارد. در اینجا مراعات‌النظیر میان قفل، در و گشایش دیده می‌شود و زبانْ صورت تصویریِ روشن‌تری پیدا می‌کند. فانی از آرایه‌ها در جهت قابلیت انتقال سریع معنا استفاده می‌کند، حال‌آن‌که نظامی از همان آرایه‌ها برای فشرده‌سازی مفهومی بهره می‌برد.

در سطح فکری نظامی در مناجات اول، بیشتر بر مبدأ بودن خداوند برای هستی و توانایی تأکید می‌کند؛ ازاین‌رو، زبان او رنگی هستی‌شناختی‌تر دارد؛ اما فانی مناجات را در سطحی نزدیک‌تر به تجربهٔ دیندارانه و دعایی می‌آورد و خدا را سزاوار مناجات و قفل‌گشای حاجات می‌خواند؛ بنابراین، در کلام فانی رابطهٔ عاطفی و عبادی پررنگ‌تر است. در جمع‌بندی می‌توان گفت که در مناجات اول، هر دو متن در قلمرو زبان دینی‌اند، اما نظامی این زبان را با ایجاز و عمق حکمی می‌آراید و فانی آن را با صراحت و کارکرد تعلیمی روشن‌تر می‌سازد.

٤. ٤. تحلیل تطبیقی مناجات دوم: گذار از زبان دینی به وجه ادبی و عرفانی

مناجات دوم در هر دو منظومه مرحله‌ای مهم در تحول زبان است؛ زیرا سخن از مقام نیایش

صرف فراتر می‌رود و به‌تدریج لایه‌ای تأملی، عرفانی، و ادبی پیدا می‌کند. در این بخش زبان همچنان دینی است، اما از گزارش مستقیمِ اعتقادی فاصله می‌گیرد و به سوی تعابیر پیچیده‌تر، اشارت‌های عرفانی و زیبایی‌شناسی زبانی حرکت می‌کند. این گذار نشان‌دهندهٔ آن است که زبان با فاصله گرفتن از کارکرد ترغیبیِ محض به سمت کارکرد ادبی (برجسته‌شدن خود پیام) و کارکرد ارجاعیِ باواسطه (توصیف مفاهیم انتزاعی) حرکت می‌کند.

مناجات دوم در مخزن‌الاسرار: «ای به ازل بوده و نابوده ما / وی به ابد زنده و فرسوده ما»

مناجات دوم در مصدرالآثار: «ای شده غایب ز کمال حضور / وی شده مستور در عین ظهور»

در سطح زبانی هر دو بیت نسبت به مناجات اول از تراکم معنایی بیشتری برخوردارند. در بیت نظامی واژگانِ **ازل**، **ابد**، **بوده**، **نابوده**، **زنده**، و **فرسوده** شبکه‌ای از مفاهیم زمان، هستی، و زوال می‌سازند. ساخت نحوی بیت بر پایهٔ تقابل‌های درونی سامان یافته و همین امر به آن حالتی حکمی و فشرده می‌دهد. در بیت فانی نیز واژگان **غایب**، **حضور**، **مستور**، و **ظهور** در حوزهٔ اصطلاحات عرفانی‌اند و نشان می‌دهند که زبان از سطح دینیِ مستقیم به سطحی تأویلی‌تر رسیده است. از حیث موسیقی معنایی، هم‌نشینی این واژگان متقابلْ حرکت ذهن را از ظاهر به باطن سوق می‌دهد.

در سطح ادبی نظامی در این بیت بر تضاد تکیهٔ آشکار دارد: «ازل/ابد»، «بوده/نابوده»، «زنده/فرسوده». این تقابل‌ها هم موسیقی معنوی بیت را تقویت می‌کنند و هم عظمت قدرت الهی را در نسبت با ناپایداری انسان نشان می‌دهند. در بیت فانی نیز تضاد و تقابل در سطحی عمیق‌تر و عرفانی‌تر عمل می‌کند: «غایب/حضور» و «مستور/ظهور». این دوگانه‌ها علاوه بر تضاد واجد استعارهٔ عرفانی‌اند و زبان را از وصف دینی به سوی اشارت‌های معرفتی می‌برند.

در سطح فکری نظامی در این مناجات بیش از پیش به گسترهٔ زمان و هستی می‌پردازد، درحالی‌که فانی بر نسبتِ غیب و ظهور تأکید می‌کند. نتیجه آن است که زبان فانی در این

بخش هرچند همچنان دینی است، اما رنگ عرفانیِ روشن‌تری دارد؛ و نظامی با تعمیق هستی‌شناختیِ دعا آن را به سطحی فلسفی‌تر می‌برد.

٤. ٥. تحلیل تطبیقی زبان عرفانی: گذار به سلوک درونی

در این مرحله زبان منظومه‌ها از لایهٔ دینی و تعلیمیِ صرف فراتر رفته و به ساحت تجربهٔ باطنی و سلوک عرفانی وارد می‌شود. در این سطح، زبانِ "خلوت" و "صحبت" ابزاری برای بیانِ جانِ کلام است. نظامی در این بخش بر دو خلوت و دو ثمره تمرکز دارد، درحالی‌که فانی با سه صحبت رویکردی متمرکزتر بر سیرِ باطنیِ اجتماعی نشان می‌دهد. این چرخش زبانی درحقیقت انتقال از کارکرد ارجاعیِ مستقیم به کارکرد هم‌دلی در ساحت قدسی و نیز کارکرد ادبی محض است؛ جایی‌که زبان درصدد برقراری و تداوم ارتباط عمیق و درون‌فردی میان سالک و مبدأ وجود برمی‌آید.

زبان عرفانی در مخزن‌الاسرار: «رایض من چون ادب آغاز کرد / از گره نُه فلکم باز کرد»

زبان عرفانی در مصدرالآثار: «صبح که در آینه نه سپهر / کرد عیان سینه بی‌کینه مهر»

در سطح زبانی نظامی از واژگانِ رایض و ادب بهره می‌گیرد تا سلوک را به مثابهٔ "تربیت نفس" نشان دهد؛ ساختار نحوی این بیت بر کنشِ آغاز کردن و باز کردن استوار است که بر پویایی و سرعتِ سیر تأکید دارد. در مقابل، فانی با واژگان صبح، آینه، نُه سپهر، و سینهٔ بی‌کینه مهر شبکه‌ای از تصاویرِ نوری و عرفانی ایجاد می‌کند. تقابل نحوی در بیت فانی، تقابلِ آینه و مهر است که بر بازتابِ حقیقت در باطنِ سالک دلالت دارد.

در سطح ادبی نظامی از استعاره در واژهٔ رایض و گره نُه فلک استفاده کرده است. در بیت فانی آینه استعاره‌ای برای قلبِ بی‌کینه، و صبح استعاره‌ای برای تجلیِ معرفت است؛ هم‌چنین نه سپهر و مهر نوعی مراعات‌النظیر نجومی ایجاد کرده‌اند. تفاوت بنیادین در این است

که نظامی با رویکردِ خلوت‌محور، بر رهایی از قیود تأکید دارد، اما فانی با سه صحبت بر انعکاسِ حقیقت در آینهٔ وجود تمرکز می‌کند که نشان از رویکردِ عرفانیِ "معرفت‌محور" در فانی دارد.

در سطح فکری نظامی سلوک را به‌عنوان نوعی تربیت و گشودگی می‌بیند، اما فانی آن را در قالبِ روشن‌سازی درون و صفای باطن می‌نشاند. ازاین‌رو، در شعر فانی زبان عرفانی به‌جای آن‌که صرفاً بر سیر و ریاضت تکیه کند، بیشتر بر مکاشفه و تجلی حقیقت دلالت دارد.

٤. ٦. تحلیل تطبیقی زبان تمثیلی: کارکرد آموزشی و حکمی

در این سطح زبان به اوجِ کارکردِ آموزشیِ خود می‌رسد. تمثیل در اینجا نه برای تزیین، بلکه برای انتقالِ مفاهیمِ پیچیدهٔ فلسفی و شریعتی است. نظامی با ۲۰ مقالتِ گسترده قلمرویی وسیع از تمثیلِ هستی‌شناسانه می‌سازد، اما فانی با ۸ اثر بر شریعت و ایمان متمرکز می‌شود که بیانگرِ نگاهِ عملی‌تر و شریعت‌مدارانهٔ اوست. در این بخش کارکرد فرازبانی برای تبیین گزاره‌های دینی و مذهبی در کنار کارکرد ترغیبی/آموزشی نقشی کلیدی ایفا می‌کند تا مفاهیم انتزاعی از طریق تمثیل برای مخاطب ملموس و قابل‌فهم شوند.

زبان تمثیلی در مخزن‌الاسرار: «اوّل کاین عشق‌پرستی نبود / در عدم آوازهٔ هستی نبود
مُقبلی از کِتم عدم ساز کرد / سوی وجود آمد و در باز کرد»

زبان تمثیلی در مصدرالآثار: «ای زده از پیروی شرع دم / گشته به آیین شریعت عَلَم
شرع چو قصری بود از سروری / نیست درین قصر جز ایمان دری»

در سطح زبانی نظامی از واژگانِ انتزاعی و فلسفیِ عدم، هستی، وجود، و پری‌زادگان بهره می‌گیرد تا آغازِ خلقت را به تصویر بکشد. نحوِ بیت‌های نظامی روایی و کنش‌مند است. فانی اما در این بخش واژگانِ شرع، ایمان، قصر و در را برمی‌گزیند؛ این واژگان صلب‌تر، ملموس‌تر و دارای بارِ فقهی و کلامیِ مشخص‌اند. تفاوت زبانیِ بارز، گذار از "فلسفهٔ وجود" در اشعار

نظامی به "شریعتِ عملی" در ابیات فانی است.

در سطح ادبی نظامی از تضادهای بنیادین («عدم/وجود»، «اول/بازپسین») برای تبیینِ خلقت استفاده می‌کند و طفلِ پری‌زادگان نیز استعاره‌ای از انسانِ کامل یا نطفهٔ بشریت است. در بیت «شرع چو قصری بود...» فانی یک تشبیه صریح و کاربردی به کار می‌برد؛ شریعت را به قصری باشکوه تشبیه کرده که ایمان تنها درِ ورود به آن است. در اینجا مراعات‌النظیر میان قصر، سروری، ایمان، و در شبکه معنایی دین‌مدارانه‌ای را شکل می‌دهد.

در سطح فکری تفاوتِ اصلی در گسترهٔ نگاه است؛ نظامی از تمثیل برای بازنمایی کلِ خلقت و جایگاهِ انسان در عالم بهره می‌برد، حال‌آن‌که فانی با انتخابِ ۸ اثر، تمثیل را در خدمتِ تبیینِ شریعت و ایمانِ عملی قرار می‌دهد. فانی در جایگاهِ عارفِ متشرع تمثیل را نه برای انتزاعِ فلسفی، بلکه برای تحکیمِ پایه‌های ایمانی به کار می‌گیرد.

٤. ٧. تحلیل کارکردهای زبانی بر اساس الگوی رومن یاکوبسن

در کنار تحلیل سه‌سطحیِ زبانی، ادبی و فکری، شواهد منتخب این پژوهش بر اساس الگوی کارکردهای زبانی رومن یاکوبسن نیز قابل بررسی‌اند. در این الگو هر کنش زبانی می‌تواند بر یکی از عناصر ارتباط یعنی فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه، رمزگان، یا مجرای ارتباطی تأکید بیشتری داشته باشد و از این رهگذر یکی از کارکردهای عاطفی، ترغیبی، شعری، ارجاعی، فرازبانی، یا همدلی در زبان برجسته شود. در بررسی تطبیقی مخزن‌الاسرار نظامی و مصدرالآثار فانی کشمیری، یافته‌ها نشان می‌دهد که هر دو متن از چندین کارکرد زبانی بهره می‌برند، اما در مخزن‌الاسرار کارکرد شعری و عاطفی زبان برجستگی بیشتری دارد، در حالی‌که در مصدرالآثار کارکرد ارجاعی، ترغیبی و تعلیمی زبان غالب‌تر است. این تفاوت نشان می‌دهد که نظامی بیش از آن‌که صرفاً در پی انتقال پیام باشد، زبان را به عرصهٔ برجسته‌سازی هنری و موسیقایی می‌برد، اما فانی زبان را بیشتر در خدمت توضیح، هدایت و القای معنا به کار

می‌گیرد. بنابراین، در منظومهٔ نظامی خودِ صورتِ بیان بخشی از معناست، حال آن‌که در منظومهٔ فانی پیام و کارکرد آموزشیِ آن در اولویت قرار دارد. از این منظر، الگوی یاکوبسن به‌خوبی نشان می‌دهد که تفاوت دو متن نه‌تنها در محتوا، بلکه در نحوهٔ سازمان‌دهی زبان و غلبهٔ کارکردهای ارتباطی نیز آشکار است.

٤. ٨. جمع‌بندی یافته‌ها

بر پایهٔ شواهد استخراج‌شده، تفاوت سبک‌شناختیِ دو شاعر تنها در لایه‌های واژگانی یا آرایه‌های بدیعی محدود نمی‌شود، بلکه در نوعِ "کارکردِ غالبِ زبان" ریشه دارد. نظامی با بهره‌گیری از ساختارهای فشرده، چندلایه و تأویلی "کارکرد شعری" را بر سایر کارکردها رجحان می‌بخشد؛ به‌گونه‌ای که در مخزن‌الاسرار صورتِ بیان و فرمِ اثر، بخشی جدایی‌ناپذیر از معنایِ هستی‌شناسانهٔ آن است. در مقابل، فانی کشمیری با تکیه بر سنتِ بلاغیِ نظامی، زبان را به سوی "کارکرد ارجاعی" و تعلیمی سوق می‌دهد تا مفاهیمِ شرعی و عرفانی با وضوح و صراحتِ بیشتری منتقل شوند. از این رو، مطابق با الگوی یاکوبسن مخزن‌الاسرار متنی فرم‌محور و ادب‌گرا، و مصدرالآثار متنی پیام‌محور، تعلیمی و ارجاعی به شمار می‌آید.

بررسی تطبیقی این دو منظومه در سطح محتوایی نیز تفاوت‌های بنیادین در جهان‌بینیِ دو شاعر را نمایان می‌سازد. نظامی در مخزن‌الاسرار با ساختارِ بیست‌گانه، بستری گسترده برای اخلاق‌ورزی و فلسفهٔ وجودی فراهم می‌آورد؛ درحالی‌که فانی در مصدرالآثار با رویکردی متمرکز، سهم عمده‌ای از حکایاتِ هشت‌گانه را به تبیینِ شریعت و تجربهٔ عرفانی اختصاص داده است. این تقابل در بسامد و وزنِ موضوعی (جدول ۱) نشان‌دهندهٔ آن است که اهدافِ تعلیمی و زیربنای الهیاتیِ دو شاعر، به شکلی مستقیم بر چیدمانِ زبانی و ساختارِ حکایی آنان تأثیر گذاشته و هر یک را به سمتِ اتخاذِ راهبردی متفاوت برای تبیینِ امرِ قدسی هدایت کرده است.

جدول ۱. بررسی مباحث اخلاقی و عرفانی در آثار و مقالت‌های دو اثر

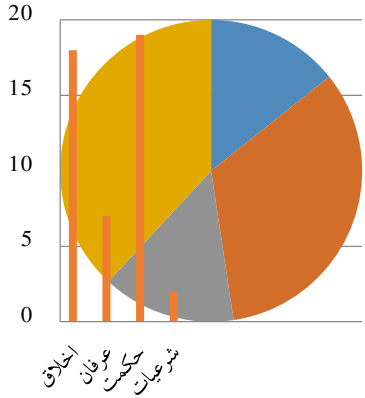
عنوان اثر	مباحث اخلاق	مباحث عرفانی
مصدرالآثار (در ۸ اثر)	۱ مورد	۷ مورد
مخزن الاسرار (در ۲۰ مقالت)	۱۸ مورد	۲ مورد

توزیع این بسامدها در نمودارهای ۱ و ۲ ترسیم شده است.



نمودار ۱. نمودار محتوایی در مصدرالآثار و مخزن‌الاسرار از لحاظ مباحث عرفانی

نمودار ۲. نمودار محتوایی دو اثر مصدرالآثار و مخزن‌الاسرار



٤. ٩. قلمرو ادبی دو اثر

صناعات ادبی مجموعه فنونی است که بر زیبایی، تأثیرگذاری و جنبهٔ هنری سخن می‌افزاید و زبان عادی را به زبان ادبی ارتقا می‌دهد. این شگردها مخاطب را نه‌تنها در سطح اندیشه، بلکه در سطح دل و احساس با متن درگیر می‌سازند و به تعبیر همایی غایتِ آن‌ها آفرینش پیامی «زیبا، برانگیزنده و مؤثر» برای خواننده است (همایی، ١٣٧٤: ١٦٥).

زیبایی‌شناسی سنتی سخن که شامل سه حوزهٔ اصلی بدیع، بیان، و معانی می‌شود از آرایه‌هایی سخن می‌گوید که زیورگونه به ظاهر و پیکر سخن جلوه می‌بخشند. این آرایه‌ها افزونه‌هایی بیرونی‌اند که سخنی استوار را می‌آرایند و بر گیرایی ظاهری آن می‌افزایند (کزازی، ١٣٧٦: ٢٦). "بیان" به شگردهای هنری برای تجسم‌بخشی اندیشهٔ شاعر در قالب زبان می‌پردازد؛ شگردهایی همچون تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه که نسبت به آرایه‌های بدیعی درونی‌تر و بنیادین‌ترند. این عناصر به‌منزلهٔ زیبایی‌های ذاتی متن‌اند، نه زیورهای آویخته بر آن. کزازی در تعریف این قلمرو می‌نویسد: «یکی از سه قلمرو زیباشناسی سخن بیان است. بیان دانشی است که در آن از چگونگی بازگفت و بازنمود اندیشه‌ای به شیوه‌های گونه‌گون سخن می‌رود. در این دانش شگردها و ترفندهایی شاعرانه را برمی‌رسیم که سخنور با آرمان زیباشناختی برای بازنمود اندیشه‌های خویش، به گونه‌ای زیبا و هنری به کار می‌گیرد» (١٣٧٦: ٣٠). او "معانی" را درونی‌ترین لایهٔ زیبایی‌شناسی سخن می‌داند؛ لایه‌ای که با جانِ سخن آمیخته است و در آن کاربردهای هنری در نگاه نخست آشکار نمی‌شوند: «معانی در میان شاخه‌های زیبایی‌شناسی سخن، به درونی‌ترین و سرشتی‌ترین کاربردهای هنری می‌پردازد؛ کاربردهایی که با تاروپود کلام درمی‌آمیزند و ازاین‌رو در نگاه نخست آشکار نمی‌شوند. در این مرتبه، زیبایی از سطح آرایه‌های بیرونی فراتر می‌رود و به "آنِ نهان" و کیفیت درونی و جان‌مایهٔ سخن بدل می‌شود؛ ازهمین‌رو دریافت آن نیازمند تأمل، ژرف‌کاوی و نگاه زیبایی‌شناختی است (١٣٧٣: ٢٨-٢٩).

شگردهای ادبی درحقیقت ابزار شکل‌گیری بافت هنری شعر به شمار می‌روند. از میان

مجموعه آرایه‌های به‌کاررفته در دو اثر مورد بررسی، برخی از پرکاربردترین آن‌ها از جمله تشبیه، استعاره، تلمیح، تضاد، مراعات‌النظیر و انواع ترکیب‌ها انتخاب و تحلیل شده‌اند. بسامد آن‌ها نیز با نمودارهایی نشان داده شده‌اند.

از منظر زبان‌شناسی ساختارگرا این سه قلمرو (بدیع، بیان و معانی) در حقیقت مجراهای اصلی تحققِ کارکردِ ادبی یا شعری زبان هستند. بنا بر دیدگاه رومن یاکوبسن، کارکرد ادبی هنگامی رخ می‌دهد که جهت‌گیری کنش ارتباطی به سوی خودِ پیام باشد؛ در این حالت، زبان از ابزاری صرف برای ارجاع فراتر می‌رود و خود به موضوع ارزش زیباشناختی بدل می‌شود (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۲). ازاین‌رو، بررسی میزان بسامد و شیوهٔ کاربستِ ابزارهای بدیعی و بیانی در مخزن‌الاسرار و مصدرالآثار نشان می‌دهد که چگونه محور انتخاب و همنشینی واژگان در این دو منظومه با هدف تقویتِ این کارکرد و ایجاد تشخصِ سبکی سامان یافته است.

٤. ۹. ۱. مقایسهٔ دو اثر از لحاظ آرایه‌ها و شگردهای ادبی

در مکتب آذربایجانی (اران و شروان) صورت‌های خیالی و شگردهای ادبی نقشی بنیادین در شکل‌دهی به دستگاه زبانی، فکری و بلاغی شعر دارند. این صور خیال تنوع، تازگی، پیچیدگی و گستردگی چشمگیری دارند و به‌صورت شبکه‌ای درهم‌تنیده، دقیق و خلاقانه به کار رفته‌اند. شاعران این سبک با بهره‌گیری از روش‌های ابداعی و ابزارهای گوناگون زبانی، تصویری پویا و فشرده می‌آفرینند؛ فشردگی‌ای که حاصل شگردهایی چون تصاویر تودرتو، ترکیبات متعدد، اضافات متراکم و نیز صناعاتی مانند تکرار و تناسب است. مجموع این عوامل سبب می‌شود که در بیانی کوتاه، حجم بسیار بالایی از تصویر و معنا ارائه گردد و به همین سبب دستگاه بلاغی شعر آذربایجانی دستگاهی گسترده، نوگرا و متنوع شناخته می‌شود (اسکویی، ۱۳۹۲: ۳۰ - ۳۹).

از دیدگاه یاکوبسن این چگالیِ بالایِ آرایه‌ها در شعر نظامی، با برتری‌یافتنِ مطلقِ

"کارکرد شعری" بر محور همنشینی زبان ارتباطی مستقیم دارد؛ به گونه‌ای که پیام کاملاً خودارجاع می‌گردد. در مقابل، فانی کشمیری در مصدرالآثار که در اواخر دورهٔ صفوی و در جغرافیای فرهنگی شبه‌قاره هند تصنیف شده، میان دو قطبِ بلاغی در نوسان است؛ او از یک‌سو به دلیل نظیره‌پردازی بر مخزن‌الاسرار موظف به پیروی از ساختارِ پیچیده و صورت‌پردازیِ مکتبِ آذربایجانیِ نظامی است، اما از سوی دیگر زیستِ فکری او در بسترِ مکتبِ هندی و گرایش‌های مذهبی-تعلیمی‌اش، او را به سمتِ وضوحِ معنایی و ساده‌سازیِ صور خیال سوق می‌دهد. ازاین‌رو، آن گستردگی، تنوع و نوآوریِ فراگیر و دیریابِ نظامی در اثر فانی بازتابی هم‌سطح نمی‌یابد.

محتوای تعلیمی-دینی مصدرالآثار و تأکیدِ فانی بر کارکردِ ارجاعی و تعلیمی زبان (به‌منظور تبیینِ گزاره‌های کلامی و اخلاقی) فضایِ خیال را در منظومهٔ او یک‌دست‌تر، محدودتر و کم‌تنوع‌تر ساخته است. درواقع، درحالی‌که نظامی از "تصویر" برای کشفِ لایه‌های پنهانِ هستی بهره می‌برد، فانی تصویر را بیشتر به عنوانِ ابزاری روشنگر در خدمتِ "تبیین پیام" به کار می‌گیرد.

در جدول‌ها و نمودارهای ذیل بسامد و نوعِ به‌کارگیریِ آرایه‌هایی چون تشبیه، استعاره، تلمیح، تضاد، مراعات‌النظیر و انواع ترکیب‌ها در دو منظومه مقایسه شده‌اند که تفاوت معنادارِ کاربستِ این ترفندهای هنری را در دو الگویِ زبانیِ "خودمحور/فرم‌گرا" (نظامی) و "پیام‌محور/معناگرا" (فانی) آشکار می‌سازد.

٤. ۹. ۲. بررسی جداول شگردهای ادبی در دو اثر

جداول و نمودارهای ذیل زمینه را برای سنجش کمّیِ تفاوت‌های بلاغی میان مخزن‌الاسرار و مصدرالآثار فراهم می‌سازند. داده‌های آماری، علاوه بر آن‌که میزان کاربرد هر یک از آرایه‌ها را نشان می‌دهند، از تفاوت در شیوهٔ صورت‌بندی خیال و نوع بهره‌گیری از زبان هنری نیز حکایت دارند.

بر اساس جدول‌ها، مخزن‌الاسرار در اغلب شگردهای ادبی به‌ویژه تشبیه، استعاره، مراعات‌النظیر و ترکیب، بسامدی بالاتر از مصدرالآثار دارد. این برتری آماری نشان می‌دهد که نظامی با تکیه بر شبکه‌ای فشرده از صور خیال و روابط بلاغی زبان را به سوی پیچیدگی هنری و چندلایگی معنایی سوق داده است؛ درحالی‌که فانی کشمیری به سبب گرایش تعلیمی و عرفانیِ اثر، از شگردهای ادبی بیشتر در جهت وضوح معنا و انتقال مستقیم‌تر مضمون بهره گرفته است.

بنابراین، داده‌های جدول‌ها صرفاً بیانگر تفاوت عددی نیستند، بلکه بازتاب‌دهندهٔ دو رویکرد متفاوت در آفرینش هنری‌اند: یکی مبتنی بر تراکم و تنوع بلاغی، و دیگری متکی بر شفافیت و کارکرد تعلیمی زبان.

جدول ۲. شگردهای ادبی در دو منظومه

ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
۱	**مخزن الاسرار:** ۵۵ بیت اول	۱۰	۵۶	۹	۱۸	۱۲	۵۴
	مصدرالآثار: ۵۹ بیت اول و حمد اول (۳۶ بیت)	۱۵	۲۰	۲۵	۲۰	۵۱	۳۶
۲	**مخزن الاسرار :** مناجات اول (۴۰ بیت)	۱۳	۲۱	۱۱	۴	۶	۴۰
	مصدرالآثار: مناجات اول (۴۸ بیت)	۱۳	۲۶	۵	۱۲	۴۰	۲۸
۳	**مخزن الاسرار :**مناجات دوم (۲۲ بیت)	۶	۷	۱	۳	۱۳	۱۵
	مصدر الآثار: مناجات دوم (۵۴ بیت)	۸	۲۳	۱۴	۱۹	۲۸	۱۱
۴	**مخزن الاسرار :** نعت رسول ۲۵(بیت)	۹	۷	۶	۵	۵	۲۵
	مصدرالآثار: نعت رسول در دو بخش (۹۲ بیت)	۱۹	۳۷	۱۹	۱۱	۴۵	۲۳
۵	**مخزن الاسرار:** در معراج (۶۸ بیت)	۷	۲۸	۷	۹	۲۶	۳۰

ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
	مصدرالآثار: در معراج (۹۵ بیت)	۲۱	۳۹	۷	۱۶	٤٦	۱۰
٦	**مخزن الاسرار:** نعت اول (۲۳ بیت)	۲	۸	٦	٤	۱۲	۳
	مصدرالآثار: درمنقبت ابوبکر (۸ بیت)	٥	۱	۳	۱	٥	۸
۷	**مخزن الاسرار:** نعت دوم (۳۳ بیت)	۱۰	۱۹	٤	۸	۳۰	۳٦
	مصدرالآثار: درمنقبت عمر (۹ بیت)	۷	٤	-	۲	۸	٤
۸	**مخزن الاسرار:** نعت سوم (۲۷ بیت)	۸	۷	٥	٥	۱٥	۱۱
	مصدرالآثار: در منقبت عثمان (۹ بیت)	٥	۷	۱	-	۸	٦
۹	**مخزن الاسرار** : نعت چهارم (۱۹ بیت)	۱۳	۱٤	۱۳	۷	۱۸	۲٥
	مصدرالآثار: در منقبت علی (۱۰ بیت)	۱۰	۲	۳	-	۷	٥
۱۰	**مخزن الاسرار** در مدح ملک بهرامشاه (۲۹ بیت)	۸	٤	۳	۲	۱۱	۱٦
	مصدرالآثار: درمدح شاه ابوالمظفر (٤۹ بیت)	۹	۱۰	-	٦	۳۱	۲٦
۱۱	**مخزن الاسرار:** در خطاب زمین بوس (۳٦ بیت)	۱۰	۱۲	۱۱	۱۰	۲۲	۱۹
	مصدرالآثار: تعریف سخن (۲٦ بیت)	۱۰	۸	٤	۱۳	۱٥	۷
۱۲	**مخزن الاسرار:** مقام نامه (٤۳ بیت)	۸	۱٤	۷	۸	۲۱	۳٤
	مصدرالآثار: سخنوران (۷ بیت)	۸	-	۳	-	٥	٦
۱۳	**مخزن الاسرار:** فضیلت سخن (۲۷ بیت)	۹	۱۹	۱	۸	۲۱	۳۲
	مصدرالآثار: امیر خسرو (۷ بیت)	۹	-	۲	۱	۷	۷
۱٤	**مخزن الاسرار:** برتری سخن منظوم (٦٦ بیت)	۱۸	۳۳	۱۲	۱۱	٤۰	٥۸

ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
	مصدر الآثار: جامی (۸ بیت)	٦	۱۰	۲	-	۷	۱۲
۱۵	**مخزن الاسرار:** در توصیف شب (۸٤ بیت)	۲۵	٤۳	۵	۳۰	٦۸	٦۲
	مصدرالآثار: یعقوب صرفی (۷ بیت)	۷	۳	۲	-	۹	۱۲
۱٦	**مخزن الاسرار:** خلوت اول (۷۵ بیت)	۱۹	۷۹	٤	۳۱	۷۳	۷۹
	مصدرالآثار: گوهر سخن (۵۱ بیت)	۱۱	۱۷	٤	۱۲	٤٦	۳٦
۱۷	**مخزن الاسرار:** ثمره اول (۳۰ بیت)	۲۳	۱۸	۱	٦	۲٦	٤۱
	مصدرالآثار: محب الله (۳٦ بیت)	۱٤	۷	۲	۹	۱۷	۲۲
۱۸	**مخزن الاسرار** :خلوت دوم (۵۵ بیت)	۱٦	۳۹	۱۲	۱٤	۵۳	۸۷
	مصدرالآثار: صحبت اول (۵۹ بیت)	۱۰	۲۳	۱	۱٤	٤۳	۳۲
۱۹	**مخزن الاسرار:** ثمره ۲(٤٦ بیت)	۱۵	۲٦	-	۱٦	۳۹	٤۰
	مصدرالآثار: صحبت دوم (٤۱ بیت)	۱۲	۱۱	٦	۷	۲۸	۱۵
۲۰	**مخزن الاسرار:** مقالت اول (۷۰ بیت)	۱۱	۲۷	۱٤	۲۰	٦۷	٤۹
	مصدرالآثار: صحبت سوم (۳۷ بیت)	۱۳	۷	۵	۱٦	۲۳	۱۰
۲۱	**مخزن الاسرار:** داستان اول (۲۳ بیت)	۸	۷	-	۷	۱۸	۱۸
	مصدرالآثار: اثر اول (۳٤ بیت)	۹	۹	۵	٤	۲۲	۱٦
۲۲	**مخزن الاسرار:** مقالت دوم (٤٤ بیت)	۱۵	۲٤	۵	۱۵	۲۸	۲۸
	مصدرالآثار: حکایت اول (۵۳ بیت)	۱۳	۱۵	۷	۱۳	۳٤	۱۷
۲۳	**مخزن الاسرار:** حکایت نوشیروان (٤۸ بیت)	۸	۱۳	۳	۱۱	٤۰	۲۳
	مصدرالآثار: اثر دوم (۵۸ بیت)	۱۲	۱٦	٦	۱۲	٤۳	۱۷

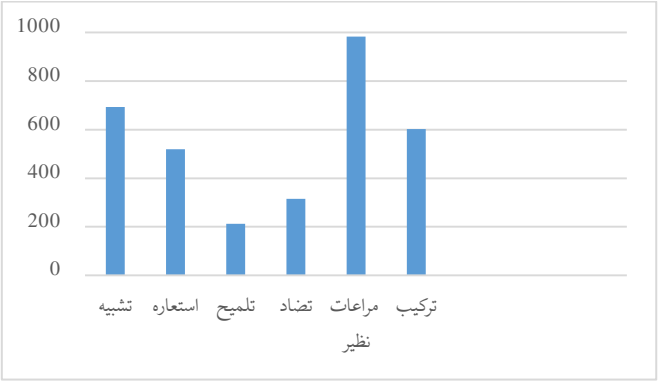
ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
۲۴	**مخزن الاسرار:** مقالت سوم (۴۷ بیت)	۱۱	۲۱	۷	۱۶	۴۲	۴۳
	مصدرالآثار: حکایت اثر دوم (۲۶ بیت)	۱۲	۱۶	۴	۶	۱۷	۸
۲۵	**مخزن الاسرار:** حکایت سلیمان (۲۶ بیت)	۱۰	۱۱	۵	۱۰	۱۹	۱۹
	مصدرالآثار: اثر سوم (۴۴ بیت)	۱۳	۱۸	۶	۱۰	۲۴	۲۱
۲۶	**مخزن الاسرار:** مقالت چهارم (۲۲ بیت)	۱۵	۱۴	۵	۳	۱۹	۲۴
	مصدرالآثار: حکایت اثر سوم (۴۹ بیت)	۹	۱۸	۲	۸	۲۹	۱۲
۲۷	**مخزن الاسرار:** داستان پیرزن و سنجر (۳۶ بیت)	۱۵	۱۲	۵	۷	۳۰	۲۷
	مصدرالآثار: اثر چهارم (۴۴ بیت)	۱۰	۲۳	۲۳	۱۴	۳۳	۹
۲۸	**مخزن الاسرار:** مقالت پنجم (۴۷ بیت)	۱۱	۳۴	۱۰	۳۲	۴۳	۲۵
	مصدرالآثار: حکایت اثر چهارم (۷۲ بیت)	۱۰	۱۹	۶	۱۴	۴۲	۳۵
۲۹	**مخزن الاسرار:** داستان پیرزن خشت‌زن (۱۹ بیت)	۴	۷	-	۷	۱۳	۷
	مصدرالآثار: اثر پنجم (۴۶ بیت)	۱۰	۱۲	۷	۷	۲۸	۱۳
۳۰	**مخزن الاسرار:** مقالت ششم (۳۸ بیت)	۱۷	۲۸	۷	۱۸	۳۴	۴۱
	مصدرالآثار: حکایت اثر پنجم (۲۵ بیت)	۸	۲	۳	۱۱	۱۲	۹
۳۱	**مخزن الاسرار:** داستان سگ و صیاد (۴۶ بیت)	۱۰	۱۶	۲	۱۶	۴۳	۲۶
	مصدرالآثار: اثر ششم (۷۵ بیت)	۱۵	۲۵	۸	۱۲	۳۸	۱۵
۳۲	**مخزن الاسرار:** مقالت هفتم (۴۱ بیت)	۱۶	۲۵	۷	۱۵	۳۸	۲۴

ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
	مصدرالآثار: حکایت ششم (۳۳ بیت)	۱۰	۵	٤	۷	۱٦	۹
۳۳	**مخزن الاسرار:** در فضیلت آدمی (۲۱ بیت)	٦	۱٤	۱	٦	۱۸	۲۰
	مصدرالآثار: اثر هفتم (۳۱ بیت)	۸	۱۹	٤	۳	۱٦	۱۵
۳٤	**مخزن الاسرار:** مقالت هشتم (۵۷ بیت)	۱۲	۲۵	۵	۲۱	۵۰	٤۱
	مصدرالآثار: حکایت اثر هفتم (٤۸ بیت)	۱٦	۱٦	٤	۱۱	۲۵	۱٦
۳۵	**مخزن الاسرار:** داستان میوه فروش (۸ بیت)	۱	۲	-	۲	٤	۱
	مصدرالآثار: اثر هشتم **(۳۵ بیت)**	۱۱	۱۹	۸	۸	۲۳	۲٦
۳٦	**مخزن الاسرار:** مقالت نهم (۵۱ بیت)	۱۷	۱٦	۲	۲۲	٤۸	۲۵
	مصدرالآثار: حکایت هشتم (۷۸ بیت)	۱۰	۱۵	٦	۱٦	۵٦	٤۳
۳۷	**مخزن الاسرار:** داستان زاهد ... (۱۷ بیت)	۹	۷	-	۵	۱۰	۱۲
	مصدرالآثار: انجام کتاب (۲٤ بیت)	۱۱	۱۲	۲	-	۲۰	۱۵
۳۸	**مخزن الاسرار:** مقالت دهم (۵۶ بیت)	۱۰	۲۵	۱۱	۱۲	٤۸	٤۷
۳۹	**مخزن الاسرار:** داستان عیسی (۱۸ بیت)	۱۳	٦	٦	٦	۱٤	۱۲
٤۰	**مخزن الاسرار:** مقالت یازدهم (۳۴ بیت)	۱۰	۱٦	۱	۸	۲۲	۲٦
٤۱	**مخزن الاسرار:** داستان موبد (۲۵ بیت)	٦	۱۰	۱	۷	۱۸	۱٦
٤۲	**مخزن الاسرار:** مقالت دوازدهم (۳۶ بیت)	۱۱	۹	۲	٦	۲۱	۲۲
٤۳	**مخزن الاسرار:** داستان دو حکیم (۳۲ بیت)	۷	۱۲	۳	-	۱۱	۲۰

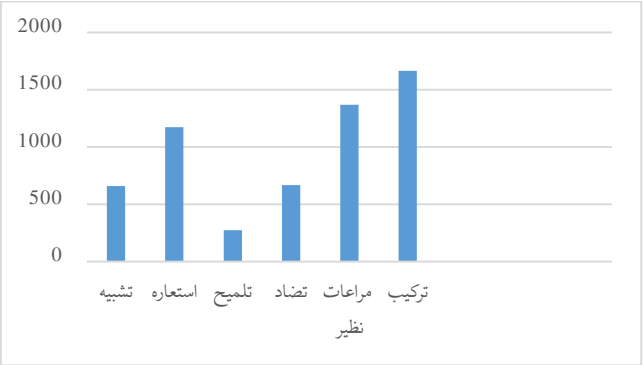
ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
٤٤	**مخزن الاسرار:** مقالت سیزدهم (۲۸ بیت)	۱۱	۱۵	۳	۲٤	۲۰	۱٦
٤٥	**مخزن الاسرار:** داستان حاجی (۴۴ بیت)	۱۱	۱۵	۲	٦	۳۸	۱۹
٤٦	**مخزن الاسرار:** مقالت چهاردهم (۴۴ بیت)	۱۵	۳۰	٤	۱۳	۳۵	۱٤
٤۷	**مخزن الاسرار:** داستان پادشاه (۲۷ بیت)	۹	۵	۳	۱۳	۱۸	۱۲
٤۸	**مخزن الاسرار:** مقالت پانزدهم (۴۱ بیت)	۸	۲٤	٦	۲۱	۳۵	۲۳
٤۹	**مخزن الاسرار:** داستان ملکزاد (۱۹ بیت)	٦	۱٦	-	۹	۱٤	۲۱
۵۰	**مخزن الاسرار:** مقالت شانزدهم (۴۹ بیت)	۱۵	۲۹	۳	۱۷	۳۸	٤۹
۵۱	**مخزن الاسرار:** داستان کودک مجروح (۱۲ بیت)	۲	۵	-	۳	۸	۹
۵۲	**مخزن الاسرار:** مقالت هفدهم (۵۰ بیت)	۱۳	۳۱	۱۱	۱۸	٤۱	۳۰
۵۳	**مخزن الاسرار:** داستان پیر و مراد (۱۶ بیت)	۷	۱۱	٤	٦	۱۲	۱۲
۵٤	**مخزن الاسرار:** مقالت هجدهم (۳۰ بیت)	۷	۱۳	۱	۱۳	۱۸	۱۹
۵۵	**مخزن الاسرار:** داستان جمشید (۴۹ بیت)	۱۳	۳۲	۲	۱٤	۳۸	۲٦
۵٦	**مخزن الاسرار:** مقالت نوزدهم (۵۵ بیت)	۱۵	۳۸	٤	۱٦	٤۱	۳٦
۵۷	**مخزن الاسرار:** داستان هارون الرشید (۲۶ بیت)	٤	۱۱	۱	۳	۱۸	۱۵

ردیف	نام اثر: تعداد ابیات	تشبیه	استعاره	تلمیح	تضاد	مراعات نظیر	ترکیب
۵۸	**مخزن الاسرار:** مقالت بیستم (۴۴ بیت)	۱۰	۲۶	٦	۱۲	۳۸	۳٤
۵۹	**مخزن الاسرار:** داستان بلبل با باز (۱۵ بیت)	٦	٦	۱	٤	۱۲	۱۲
٦۰	**مخزن الاسرار:** انجام کتاب (۲۴ بیت)	۳	۲۱	-	٤	۱۸	۱۲
	مجموع شگردهای مخزن‌الاسرار	٦۵۹	۱۱۷۳	۲۷۲	٦٦٦	۱۳٦۸	۱٦٦۵
	مجموع شگردهای مصدرالآثار	۳۸٤	۵۱۹	۲۱۳	۳۱۵	۹۸۳	٦۰۲

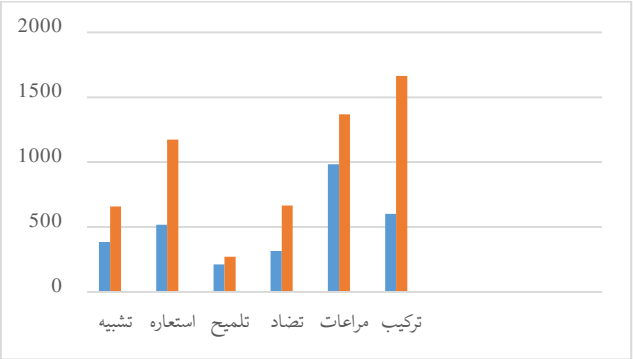
نمودارها بیانگر بسامد و تنوع شگردهای ادبی در دو منظومه است. این ترسیم بصری به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه نظامی با بهره‌گیری از تصویرسازی‌های چندلایه، آرایه‌های بدیعی و نوآوری‌های بیانی بر غنای هنری و استواری کلام افزوده است؛ درحالی‌که الگوی کاربرد این شگردها در مصدرالآثار به دلیل رویکرد متفاوت فانی در پردازشِ هنریِ کلام از پیچیدگی و تنوعِ کمتری برخوردار است. داده‌های این نمودارها شاخصی گویا برای ارزیابی تفاوت در مهارت‌های بلاغی و سبکِ شخصیِ دو شاعر به شمار می‌آید.



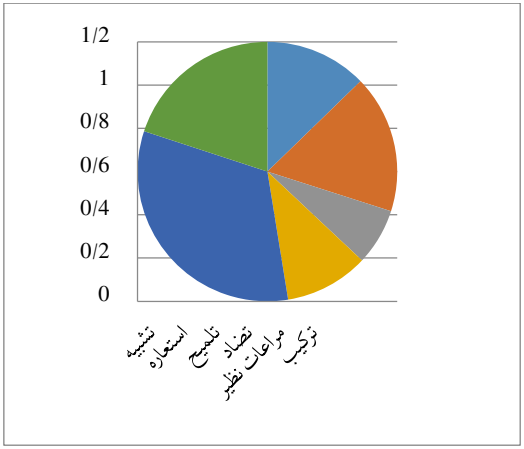
نمودار ۳. شگردهای ادبی در مصدرالآثار



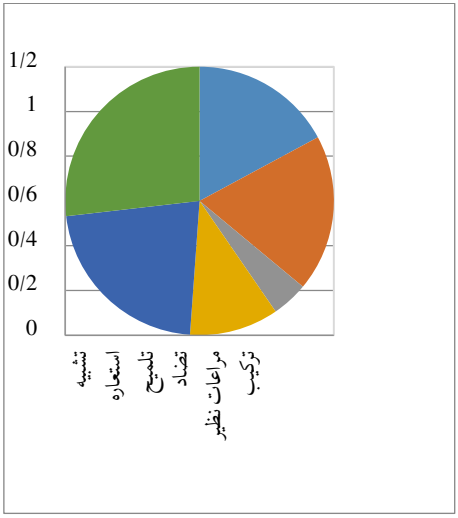
نمودار ٤. شگردهای ادبی در مخزن‌الاسرار



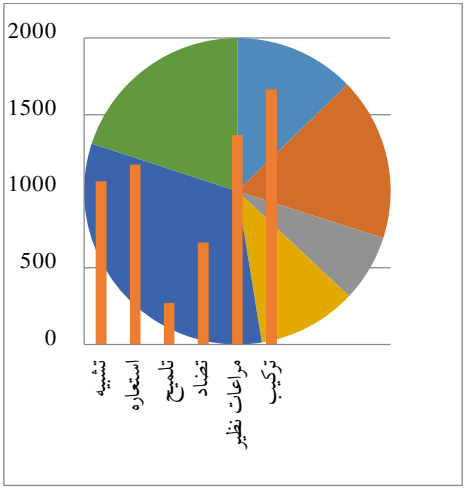
نمودار ٥. نمودار مقایسه‌ای ستونی دو مثنوی



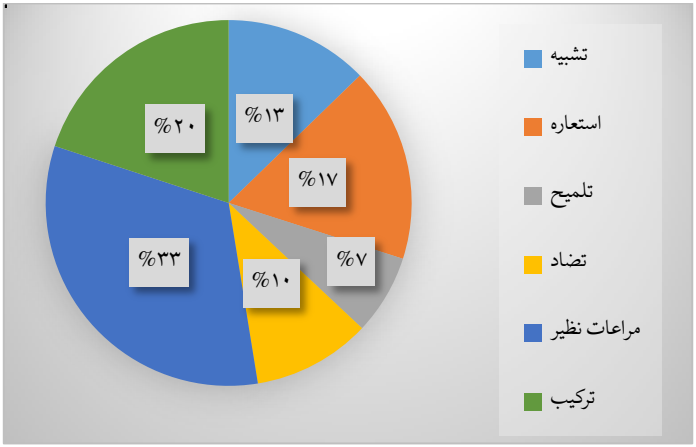
نمودار ٦. نمودار دایره‌ای شگردهای ادبی در مصدرالآثار



نمودار ۷. نمودار شگردهای ادبی در مخزن‌الاسرار



نمودار ۸. نمودار دایره‌ای شگردهای ادبی دو مثنوی



نمودار ۹. نمودار دایره‌ای شگردهای ادبی دو مثنوی

٤. ۱۰. تحلیل جامع شگردهای ادبی در *مخزن‌الاسرار* و *مصدرالآثار*

بررسیِ کمّیِ مؤلفه‌های بلاغی در دو منظومه با تکیه بر پیکرهٔ آماریِ ۲۲۶۰ بیت در مخزن‌الاسرار و ۱۵۸۹ بیت در مصدرالآثار، تفاوتی معنادار را در تراکم شگردهای ادبی آشکار می‌سازد. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که نظامی در مخزن‌الاسرار به‌طور میانگین در هر ۱/۹ بیت از یک استعاره و در هر ۳/۴ بیت از یک تشبیه بهره برده است؛ درحالی‌که در مصدرالآثار به دلیل گرایش فانی به وضوح معنا، نرخ وقوع استعاره به هر ۳/۱ بیت و تشبیه به هر ۴/۱ بیت کاهش یافته است. این اختلاف آماری بیانگر تفاوت بنیادین در سبک زیبایی‌شناختی دو شاعر است. نظامی با اتکا بر تراکم بالا، تنوع تصویری، و پیچیدگی در ساختار بلاغی در پیِ خلق جهانی چندلایه و تأویلی است؛ درمقابل، فانی کشمیری با رویکردی معناگرا و تعلیمی شگردهای ادبی را بیشتر در خدمت تبیین صریح مفاهیم عرفانی و اخلاقی به‌کارمی‌گیرد. از این منظر شگردهای ادبی در مخزن‌الاسرار بخشی از خودِ معماری معنا هستند، اما در مصدرالآثار بیشتر نقش ابزار توضیح و تثبیت پیام را بر عهده دارند. نمودار دایره‌ایِ ۹ نیز توزیع نسبی شگردهای ادبی را در دو منظومه

نشان می‌دهد و بر غلبهٔ مراعات‌النظیر، ترکیب، استعاره و تشبیه در هر دو اثر دلالت دارد؛ هرچند سهم و نحوهٔ به‌کارگیری این عناصر در مخزن‌الاسرار چشمگیرتر و در مصدرالآثار محدودتر و کارکردی‌تر است.

۵. نتیجه‌گیری

بررسی آماری و تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد که برتری مخزن‌الاسرار در شگردهای ادبی، بیانگر زبان پیچیده‌تر و خیال‌محورتر نظامی در برابر زبان روشن‌تر و مفهوم‌گراتر فانی است. در هر دو اثر استعاره پرکاربردترین آرایه است، اما گستردگی و پیچیدگی استعاره‌ها در مخزن‌الاسرار بیش از دو برابر است که نشان‌دهندهٔ دنیای معنایی چندلایهٔ نظامی است.

تضادهای معنایی در اشعار نظامی بیشتر و کاربرد ترکیب‌های زبانی گسترده‌تر است که انعکاسی از سبک آذربایجانی با گرایش به پیچیدگی و تأکید بر فرم است، در مقابل سبک هندی فانی بیشتر بر اختصار و وضوح معنی تأکید دارد. فانی کشمیری پس از تحول روحی و در مقام مرید شیخ محب‌الله اله‌آبادی، اثر خود را در مسیر تعلیمات دینی سروده است؛ ازاین‌رو غلبهٔ زبان دینی و عرفانی در بیان او طبیعی است، اما انگیزهٔ نظامی بیش از هر چیز طبع‌آزمایی شاعرانه و آفرینش اثری هنری بوده است. این تفاوت در انگیزه و هدف، تأثیری مستقیم بر کیفیت ادبی دو منظومه نهاده است.

بررسی سه قلمرو اصلی سبک‌شناسی یعنی قلمرو فکری، زبانی و ادبی نشان می‌دهد که هرچند مصدرالآثار نظیره‌ای است که مستقیم از مخزن‌الاسرار شکل گرفته است، اما در سطوح مختلف ساختاری و سبکی تفاوت‌های قابل‌توجهی میان این دو منظومه وجود دارد. این تفاوت‌ها علاوه بر رویکردهای فکری و سبک بیانی شاعران، تحت تأثیر شرایط تاریخی، فرهنگی و جریان‌های ادبی متفاوت دوران سرایش قرار گرفته‌اند.

در قلمرو فکری بررسی محتوایی دو اثر نشان می‌دهد که مخزن‌الاسرار نظامی بیشتر

بر موضوعات اخلاقی و حکمی متمرکز است، به‌گونه‌ای که مکرراً با تأکید بر تربیت فردی و سلوک انسانی، مخاطب را به اصلاح رفتار دعوت می‌کند. هم‌زمان مفاهیم عرفانی و دینی نیز در این زمینه مطرح شده‌اند، اما محوریت اصلی اثر متأثر از حکمت و اخلاق است. برعکس، مصدرالآثار فانی کشمیری گرایش آشکار و برجسته‌ای به موضوعات دینی و عرفانی دارد و بخش اعظم مطالب آن به مباحث اعتقادی، معنوی و سلوکی اختصاص یافته است. این امر نشان می‌دهد که فانی گرچه ساختار نظیره‌ای نظامی را حفظ کرده، اما جهت محتوایی اثر را به‌طور چشمگیری به سمت مباحث دینی و عرفانی سوق داده است.

از منظر ساختاری هر دو منظومه به شکل سه‌گانه تنظیم شده‌اند؛ شروع با موضوعات ستایش و دینی، بخش میانی با تأملات معنوی و عرفانی، و پایان با حکایات تعلیمی و اندرزگونه. با این حال، مخزن‌الاسرار تنوع موضوعی گسترده‌تری دارد، درحالی‌که مصدرالآثار به دلیل تمرکز موضوعی بر دین و عرفان، انسجام و همگونی بیشتری در فضای محتوایی خود دارد.

در قلمرو زبانی نیز تفاوت‌ها معنادار است. هر دو شاعر از ظرفیت‌های زبان شعر فارسی برای انتقال مفاهیم دینی، عرفانی و تعلیمی بهره برده‌اند، اما مصدرالآثار بر کارکرد ارجاعی زبان و انتقال مستقیم معنا تأکید بیشتری دارد و زبان فانی اغلب ساده و توضیحی است. در مقابل، نظامی در مخزن‌الاسرار تعادلی میان زبان ارجاعی و هنری برقرار می‌کند و حتی در بیان آموزه‌های اخلاقی و دینی از ظرفیت‌های تصویرسازی و استعاره برای غنا بخشیدن به لایه‌های معنایی بهره می‌برد. این تفاوت در زبان عرفانی نیز کاملاً مشهود است. فانی عمدتاً از اصطلاحات و نمادهای رایج عرفانی بهره می‌جوید که با سنت عرفان نظری هماهنگ است؛ درحالی‌که نظامی به جای استفادهٔ صریح از اصطلاحات عرفانی، از طریق تصاویر ادبی و تمثیل‌های هنری جلوه‌ای ادبی‌تر به مفاهیم عرفانی می‌بخشد.

در قلمرو ادبی و بلاغی، هر دو اثر استفادهٔ گسترده‌ای از آرایه‌های بلاغی دارند، اما بسامد و تنوع آرایه‌ها در مخزن‌الاسرار چشمگیرتر است. زبان نظامی از نظر تصویرپردازی، ساختار ترکیبی، و وسعت صنایع بلاغی پیچیدگی و غنای بیشتری دارد، حال آنکه زبان فانی در مصدرالآثار ساده‌تر، روان‌تر و متمرکز بر وضوح مفاهیم است. آمار شگردهای بلاغی نیز این تفاوت را تأیید می‌کند؛ نظامی در شمار آرایه‌هایی همچون استعاره، تشبیه، مراعات‌النظیر و ترکیب‌سازی به مراتب پیشتاز است که بازتابی از سبک آذربایجانی با گرایش به تصویرسازی گسترده و خیال‌انگیزی است، درحالی‌که فانی به سبک هندی نزدیک‌تر است که بر اختصار و روشنی تأکید دارد.

درنهایت، مطالعهٔ تطبیقی مصدرالآثار و مخزن‌الاسرار نشان می‌دهد که علی‌رغم پیوند ساختاری و تأثیرپذیری آشکار فانی از نظامی این دو منظومه نمایانگر گرایش‌های فکری، زبانی و سبکی متفاوتی هستند. آنچه ساختار کلی را در دوران‌های مختلف فرهنگی و فکری بازآفرینی کرده و چهره‌ای نو به آن بخشیده است، تفاوت در جهان‌بینی، کاربرد زبان، و اولویت‌های هنری دو شاعر است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Sepideh Sadat NajmAldini — **https://orcid.org/0009-0006-1432-1202**

Alireza Salehi — **https://orcid.org/0000-0002-1966-7628**

Farideh Mohseni Hanjani — **https://orcid.org/0000-0002-5450-8040**

منابع

اترک، حسین. (۱۳۹۲). «نوآوری‌های محسن فانی کشمیری در نظریهٔ اعتدال». معرفت اخلاقی، س ٤ ش ۲ (پیاپی ١٤): ٦ - ۲۳.

اسکویی، نرگس. (۱۳۹۲). «جادوخیالی‌های شاعران سبک آذربایجانی». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ٦ ش ۱ (پیاپی ۱۹): ۲۵ - ٤۲.
https://bahareadab.com/article_id/408

پترسون، مایکل و دیگران. (۱۳۷۸). عقل و اعتقاد دینی. ترجمه احمد نراقی و ابراهیم سلطانی. تهران: طرح نو.

جاوید، ملک‌سلیم. (۱۳۸۵). «حدیث کشمیر در شعر فانی کشمیری». قند پارسی. ش ۲۱: ۲۲۴-۲۳۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). آشنایی با نقد ادبی. ویراست ۲. تهران: سخن.

زنجانی، برات. (۱۳۸۴). احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی. تهران: دانشگاه تهران.

شیرین‌کام، لیلا. (۱۳۹۲). تحمیدیه. تهران: نظری.

طغیانی، احسان و نجفی، زهره. (۱۳۹۳). «کارکردهای زبانی در مخزن‌الاسرار نظامی». نثرپژوهی ادب فارسی، س ۱۷ ش ۳٦: ۳۰۷ - ۳۳۲.

کاشفی، حسین. (۱۳۵۰). فتوت‌نامهٔ سلطانی. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). زیباشناسی سخن پارسی: معانی. تهران: مرکز.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷٦). زیباشناسی سخن پارسی: بدیع. تهران: مرکز.

گیرو، پیر. (۱۳۸۰). نشانه‌شناسی. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

نجم‌الدینی، سپیده‌سادات، صالحی، علیرضا و محسنی هنجنی، فریده. (١٤٠٥). «پژوهشی در سطح فکری کتاب "مصدرالآثار" فانی کشمیری». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). س ۱۹ ش ۳ (پیاپی ۱۲۱): ۲۰۱ - ۲۱۳.

DOI: 10.irandoi.2002/bahareadab.2025.19.8167

ـــــــــــــــــــ . (۱٤۰٤). «معرفی فانی کشمیری و آثار او». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). س ۱۸ ش ٤ (پیاپی ۱۱۰): ۲٤۱ - ۲٦۲.

DOI: 10.22034/bahareadab.2025.18.7781

نصیری جامی، حسن. (۱۳۸۸). «بسم الله الرحمن الرحیم: تأملی بر تأثیر اسلوب بیت آغازین مخزن‌الاسرار نظامی بر مقلدان». ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد مشهد)، ش ۲۲: ۷ - ۱۹.

نظامی گنجوی، الیاس. (۱۳۷۶). مخزن‌الاسرار. تصحیح وحید دستگردی، توضیح سعید حمیدیان. تهران: قطره.

وظیفه‌دان ملاشاهی، فاطمه. (۱۳۹۳). «کشمیر و زبان فارسی». مطالعات شبه‌قاره، س ٦ ش ۱۸: ۱۳۹ - ۱٦۰.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما.

هیک، جان. (۱۳۷۴). فلسفه دین. ترجمه بهرام راد. تهران: الهدی.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). روندهای بنیادین در دانش زبان. برگردان کوروش صفوی. تهران: هرمس.

References

Atrak, H. (1392 SH/2013). Noʾavari-ha-yi Mohsen Fani Kashmiri dar nazariya-yi iʿtidal [Mohsen Fani Kashmiri's innovations in the theory of moderation]. *Maʿrifat-i Akhlāqī*, 4(2), 6–23. [In Persian]

Guiraud, P. (1380 SH/2001). *Nishana-shinasi* [Semiology] (M. Nabavi, Trans.). Agah. [In Persian]

Hick, J. (1374 SH/1995). *Falsafa-yi din* [Philosophy of religion] (B. Rad, Trans.). Al-Hoda. [In Persian]

Homaei, J. (1374 SH/1995). *Funun-i balaghat va sanaʿat-i adabi* [The arts of rhetoric and literary devices]. Homa. [In Persian]

Jakobson, R. (1380 SH/2001). *Ravandha-yi bunyadin dar danish-i zaban* [Fundamental trends in the science of language] (K. Safavi, Trans.). Hermes. [In Persian]

Javid, M.-S. (1385 SH/2006). *Hadith-i Kashmir dar shiʿr-i Fani Kashmiri* [The narrative of Kashmir in Fani Kashmiri's poetry]. Qand-i Pārsi, (21), 224–238. [In Persian]

Kashefi, H. (1350 SH/1971). *Futuvvat-nama-yi Sultani* [The Royal Book of Chivalry] (M.-J. Mahjoub, Ed.). Bunyad-i Farhang-i Iran. [In Persian]

Kazzazi, M. J. (1373 SH/1994). *Ziba-shinasi-yi sukhan-i Parsi: Maʿani* [The aesthetics of Persian discourse: Semantics]. Markaz. [In Persian]

Kazzazi, M. J. (1376 SH/1997). *Ziba-shinasi-yi sukhan-i Parsi: Badiʿ* [The aesthetics of Persian discourse: Rhetorical figures]. Markaz. [In Persian]

Najm al-Dini, S.-S., Salehi, A., & Mohseni Hanjani, F. (1404 SH/2025). *Muʿarrifi-yi Fani Kashmiri va athar-i u* [An introduction to Fani Kashmiri and his works]. *Sabk-shinasi-yi Nazm va Nathr-i Farsi (Bahar-i Adab)*, 18(4), 241–262. https://doi.org/10.22034/bahareadab.2025.18.7781 [In Persian]

Najm al-Dini, S.-S., Salehi, A., & Mohseni Hanjani, F. (1405 SH/2026). *Pazhuhishi dar sat h-i fikri-yi kitab-i Masdar al-Athar* [A study of the intellectual dimension of Fani Kashmiri's Masdar al-Athar]. *Sabk-shinasi-yi Nazm va Nathr-i Farsi (Bahar-i Adab)*, 19(3), 201–213. [In Persian]

Nasiri Jami, H. (1388 SH/2009). *Bism Allah al-Rahman al-Rahim: Taʾammuli bar taʾthir-i uslub-i bayt-i aghazin-i Makhzan al-Asrar-i Nizami bar muqallidan* [In the name of God, the Most Compassionate, the Most Merciful: Reflections on the influence of the opening verse of Nezami's Makhzan al-Asrar on its imitators]. *Adabiyat-i Farsi (Danishgah-i Azad-i Mashhad)*, (22), 7–19. [In Persian]

Nezami Ganjavi, E. (1376 SH/1997). *Makhzan al-Asrar* [The Treasury of Mysteries] (V. Dastgerdi, Ed.; S. Hamidian, Comment.). Ghatreh. [In Persian]

Oskouei, N. (1392 SH/2013). *Jadu-khayali-ha-yi shaʿiran-i sabk-i Adharbayjani* [Magical fantasies of poets of the Azerbaijani style]. *Sabk-shinasi-yi Nazm va Nathr-i Farsi (Bahar-i Adab)*, 6(1), 25–42. https://bahareadab.com/article_id/408 [In Persian]

Peterson, M., Hasker, W., Reichenbach, B., & Basinger, D. (1378 SH/1999). *ʿAql va iʿtiqad-i dini* [Reason and religious belief] (A. Naraghi & E. Soltani, Trans.). Tarh-e No. [In Persian]

Shirinkam, L. (1392 SH/2013). *Tahmidiya* [A work of praise]. Nazari. [In Persian]

Toghyani, E., & Najafi, Z. (1393 SH/2014). *Karkardha-yi zabani dar Makhzan al-Asrar-i Nizami* [Linguistic functions in Nezami's Makhzan al-Asrar]. *Nathr-pazhuhī-yi Adab-i Farsi*, 17(36), 307–332. [In Persian]

Vazifehdan Mollashahi, F. (1393 SH/2014). Kashmir va zaban-i Farsi [Kashmir and the Persian language]. *Mutaliʿat-i Shibh-i Qarah*, 6(18), 139–160. [In Persian]

Zanjani, B. (1384 SH/2005). *Ahval va athar va sharh-i Makhzan al-Asrar-i Nezami Ganjavi* [The life, works, and commentary on Nezami Ganjavi's Makhzan al-Asrar]. University of Tehran. [In Persian]

Zarrinkoub, A. (1380 SH/2001). *Ashnaʾi bi naqd-i adabi* [An introduction to literary criticism] (2nd ed.). Sokhan. [In Persian]

Literary Language Research Journal

Investigating Verbal Modality in the Seven Valleys of Attar's Mantiq al-Tayr with Particular Reference to the Subjunctive Mood

Afsaneh Tajik Ghaleh Khajeh * Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, VaP.C., Islamic Azad University, Varamin, Iran. *af.tajikghalehkhajeh@iau.ir*

Masoome Khodadadi Mahabad Department of Persian Language and Literature, VaP.C., Islamic Azad University, Varamin, Iran. *Khodadadi@iau.ac.ir*

Alireza Ghojezade Department of Persian Language and Literature, VaP.C., Islamic Azad University, Varamin, Iran. *re.zaghojeh@iau.ac.ir*

Article Type
Research Article

Article History
Submit: 27/4/2026
Revise: 19/7/2026
Accept: 8/9/2026

Keywords
Modality, Subjunctive Mood, Mystical Literature, Seven Valleys, Mantiq al-Tayr, Attar of Nishapur.

Abstract
Verbal modality is a crucial category in Persian grammar, playing a prominent role in conveying the speaker's attitude toward a proposition. In mystical texts, particularly in expressing didactic and behavioral concepts, it acquires a dual function. Attar of Nishapur's Mantiq al-Tayr, as one of the most distinguished mystical works in Persian literature, provides an ideal context for examining modal functions, especially the subjunctive mood. This research aims to elucidate the semantic and rhetorical functions of the subjunctive mood and analyze its position in contrast to other grammatical moods across the Seven Valleys of this work. The methodology employed is descriptive-analytical. The statistical population encompasses all verses of the Seven Valleys of Mantiq al-Tayr, from which samples were selected via a census method. The data were analyzed using qualitative content analysis and grammatical coding. The findings indicate that the subjunctive mood exhibits a high frequency in this work and is utilized to express concepts such as mystical praxis (Suluk), desire, possibility, doubt, and semantic suspension. Furthermore, the analysis of the spatial distribution of moods reveals that the subjunctive mood undergoes a downward trajectory, shifting from a prescriptive and grammatical function toward a descriptive and potential function. This structural shift aligns precisely with the stages of *Suluk* and the seeker's transition from multiplicity to unity. Consequently, it can be concluded that by consciously leveraging the capacities of the subjunctive mood, Attar reinforces the semantic and pedagogical layers of his work, and verbal modality plays an essential role in conveying the mystical experience and embodying the path of *Fana* (annihilation) within this epic poem.

Cite this Article: Tajik Ghaleh Khajeh, A., Khodadadi Mahabad, A & Ghojezade, A. (2026). Investigating Verbal Modality in the Seven Valleys of Attar's Mantiq al-Tayr with Particular Reference to the Subjunctive Mood. *Literary Language Research Journal, 4(13),* 199-235. https://doi.org/10.22054/jrll.2026.92406.1245

© 2025 by Allameh Tabataba'i University Press
Print ISSN: 2821-093X **Online ISSN**: 2476-6186
Publisher: Allameh Tabataba'i University Press
Homepage: https:// jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.92406.1245

1. Introduction

Verbal modality expresses the speaker's attitude toward the degree of factuality or certainty of a proposition. In the Persian language, it manifests through forms such as indicative, imperative, and subjunctive moods. In classical Persian texts, the subjunctive mood exhibits greater frequency and functional diversity compared to contemporary standard Persian, playing a fundamental role in expressing prayers, wishes, conditions, possibilities, obligations, and semantic suspension. Given the didactic and behavioral nature of Mantiq al-Tayr, it is expected that the subjunctive mood plays a pivotal role in organizing its mystical discourse; for the mystical experience, rather than residing in the realm of certain facts, is shaped within the domains of "possibility," "becoming," and the "quest for realization." Since the subjunctive mood signifies possibility, condition, desire, obligation, and uncertainty, its study across the "Seven Valleys" can reveal how the mystical journey (Suluk) is reflected at the linguistic level. Accordingly, a systematic analysis of verbal modality, with a specific focus on the subjunctive mood, can demonstrate how grammatical structures influence the shaping of the semantic world and how Attar utilizes the syntactic capacities of the language to represent the process of *Suluk*. Such an approach, in addition to enriching literary and mystical studies, can also contribute to the understanding of the historical evolution and functional role of the subjunctive mood in Old Persian. This research elucidates the link between grammatical structures and mystical concepts such as *Talab* (quest), *Hayrat* (wonder/bewilderment), and *Fana* (annihilation). Therefore, the significance of this study lies in demonstrating that the subjunctive mood in *Mantiq al-Tayr* is not merely a grammatical category, but a semantic tool for expressing the seeker's gradual progression and the epistemic suspension inherent in the mystical path.

This research seeks to answer the following questions: In what syntactic and discursive contexts is the subjunctive mood employed, and what semantic functions does it perform? Furthermore, what is the relationship between the distribution and application of the subjunctive mood throughout the Seven Valleys and the existential

transformations and fundamental concepts of mystical *Suluk* in this work?

2. Literature Review

Numerous studies have been conducted regarding modality and verbal modality in the Persian language, particularly from a linguistic perspective, each occupying a significant position. However, research specifically addressing the "subjunctive mood" appears to be limited. Below, a few relevant studies are mentioned:

- Khodaei et al. (1402/2023), in their article *"Investigating Verbal Modality in Forugh Farrokhzad's Poetry with Reflection on Subjunctive Mood,"* explored various theories of verbal mood and analyzed a unique body of work, concluding that Forugh utilizes the "subjunctive mood" to express thoughts, nostalgic emotions, an escape to childhood, and expressions of regret, longing, and failures.
- Bakhtiari et al. (1402/2023), in their article *"Investigating Modality based on Palmer's Theory in Three Stories: 'The Reign of Fereydun', 'Rostam and Esfandiar', and 'The Reign of Yazdegerd',"* examined modal linguistic indicators and structures in the aforementioned stories based on Palmer's theory, taking context and meaning into account

3. Research Methodology

Regarding its objective, this research is fundamental, and in terms of method, it is descriptive-analytical. It employs a qualitative approach based on Discourse Analysis, focusing on the Seven Valleys of Attar's *Mantiq al-Tayr* with a specific emphasis on the subjunctive mood of verbs.

4. Discussion, and Analysis

As previously stated, the "subjunctive mood" denotes the speaker's perception regarding the certainty or uncertainty of an action's occurrence. However, in mystical texts, this concept acquires a specialized significance. Here, the subjunctive mood signifies the necessities and obligations inherent in *Suluk* (the mystical path) and the very existence of the seeker (*Salik*). This implies that in the pursuit of perfection, the seeker does not move merely based on ordinary choices, but is driven by a spiritual and sacred "ought"

(necessity). In other words, the seeker perceives this path as an existential imperative; the movement is not optional, but essential to their being.

The Seven Valleys of Attar's *Mantiq al-Tayr* serve as an allegorical representation of the seven stages of the mystical journey (*Sayr wa Suluk*). The language employed by Attar serves to validate and reinforce his intended meaning. From the poet's perspective, verbs—and specifically the verbal moods utilized within this epic composition—convey the degree of certainty regarding the occurrence of an action. The frequency and application of the subjunctive mood are alignable with the progression through the mystical valleys along the path of *Suluk*. This alignment can be observed sequentially across the Seven Valleys as follows.

5. Conclusion

The present study, which aimed to investigate the role and fluctuations of the "subjunctive mood" across the Seven Valleys of Attar's *Mantiq al-Tayr*, demonstrates that the employment of the subjunctive mood in this work is far from being a mere grammatical concern; rather, it serves as a pivotal instrument for organizing and shaping the semantic landscape of the mystical path. An analysis of the verses within each valley reveals that subjunctive structures—such as *bāyad* (must/ought), *be-bāyad* (should/must), *na-bāyad* (must not), and *mabādā* (lest/for fear that)—as well as conditional and finality markers such as *gar* (if), *chon* (since/as), and *tā* (until/so that), are systematically utilized to delineate the trajectory of the seeker's (*Salik*) journey.

Ultimately, this research establishes that in *Mantiq al-Tayr*, the subjunctive mood maintains a direct correlation with mystical ontology. While the initial "oughts" (*bāyads*) function primarily in a didactic and instructional capacity, as the journey progresses through the valleys, these imperatives are redefined through conditional and imperative modes that facilitate "annihilation" (*Fana*). This finding underscores that in Attar's works, the boundary between linguistic rules and existential philosophy is remarkably thin; thus, grammatical structures effectively serve as manifestations of ontological necessities.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

بررسی وجهیت فعل در هفت وادی *منطق‌الطیر* عطار با تأمل بر وجه التزامی

افسانه تاجیک قلعه خواجه * نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ورامین-پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران. *af.tajikghalehkhajeh@iau.ir*

معصومه خدادادی مهاباد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ورامین پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران. *Khodadadi@iau.ac.ir*

علیرضا قوجه زاده گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ورامین پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران. *re.zaghojeh@iau.ac.ir*

نوع مقاله
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله
تاریخ دریافت:
۱۴۰۵/۲/۷
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۵/۴/۲۸
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۵/۶/۱۷

کلیدواژه‌ها
وجهیت، وجه التزامی، ادبیات عرفانی، هفت وادی، منطق‌الطیر، عطار نیشابوری.

چکیده

وجهیت فعل یکی از مقوله‌های مهم در دستور زبان فارسی است که نقش برجسته‌ای در انتقال نگرش گوینده نسبت به گزاره دارد و در متون عرفانی، به‌ویژه در بیان مفاهیم تعلیمی و سلوکی، کارکردی مضاعف می‌یابد. منظومهٔ منطق‌الطیر سرودهٔ عطار نیشابوری به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین آثار عرفانی زبان فارسی، بستری مناسب برای بررسی کارکردهای وجهی به‌ویژه وجه التزامی فراهم کرده است. این پژوهش با هدف تبیین کارکردهای معنایی و بلاغی وجه التزامی و تحلیل جایگاه آن در تقابل با سایر وجوه دستوری در هفت وادی این اثر انجام شد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. جامعهٔ آماری تمامی ابیات هفت وادی منطق‌الطیر را دربرمی‌گیرد که از میان آن‌ها نمونه‌ها به روش سرشماری انتخاب شدند. داده‌ها با بهره‌گیری از تحلیل محتوای کیفی و کدگذاری دستوری بررسی گردیدند. نتایج نشان داد که وجه التزامی در این اثر بسامد بالایی داشته و در بیان مفاهیمی چون امر سلوکی، آرزو، امکان، تردید و تعلیق معنایی به‌کار رفته است. هم‌چنین تحلیل توزیع فراوانی وجوه نشان داد که وجه التزامی در یک سیر نزولی، از کارکرد تکلیفی و دستوری به سوی کارکرد توصیفی و امکانی حرکت می‌کند که این تغییر ساختاری، دقیقاً متناسب با مراحل سیر و سلوک و گذار سالک از کثرت به وحدت است. درنتیجه می‌توان گفت عطار با بهره‌گیری آگاهانه از ظرفیت‌های وجه التزامی، لایه‌های معنایی و تربیتی اثر خود را تقویت نموده، و وجهیت فعل نقشی اساسی در انتقال تجربهٔ عرفانی و تجسم مسیر فنا در این منظومه ایفا کرده است.

استناد به این مقاله: تاجیک قلعه خواجه، افسانه، خدادادی مهاباد، معصومه و قوجه زاده، علیرضا. (۱۴۰۵). بررسی وجهیت فعل در هفت وادی منطق‌الطیر عطار با تأمل بر وجه التزامی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۴ *(۱۳)*، ۱۹۹-۲۳۵.
https://doi.org/10.22054/jrll.2026.92406.1245

© ۱۴۰۴ دانشگاه علامه طباطبائی
ناشر: دانشگاه علامه طباطبائی
شاپا چاپی: ۰۹۳X -۲۸۲۱
شاپا الکترونیکی: ۰۹۴۸- ۲۸۲۱
نشانی وبگاه: https:// jrll.atu.ac.ir

۱. مقدمه

ادبیات عرفانی فارسی از مهم‌ترین عرصه‌های تلاقی زبان و اندیشه در فرهنگ ایرانی‌اسلامی است؛ عرصه‌ای که در آن ساخت‌های زبانی نه‌صرفاً ابزار انتقال معنا، بلکه سازنده و سامان‌دهندهٔ تجربهٔ عرفانی‌اند. در این میان آثار فریدالدین عطار نیشابوری جایگاهی ممتاز دارد؛ زیرا او با بهره‌گیری از روایت‌های تمثیلی و بیانی شاعرانه، مفاهیم پیچیدهٔ سلوک و معرفت شهودی را در قالبی هنری و نظام‌مند عرضه کرده است. اثر شاخص وی، منطق‌الطیر، از برجسته‌ترین متون عرفانی فارسی است که در آن سیر مرغان به سوی سیمرغ، بازنمایی رمزیِ حرکت انسان از کثرت به وحدت و از خودی به فناست.

با وجود گسترهٔ وسیع پژوهش‌ها دربارهٔ منطق‌الطیر بیشتر مطالعات بر ابعاد محتوایی، نمادشناختی، ساختار روایی و تحلیل منازل سلوک متمرکز بوده‌اند و لایه‌های نحوی‌معنایی متن، به‌ویژه در سطح تحلیل نظام فعل کمتر به‌طور مستقل و روشمند بررسی شده است. حال آن‌که در متون عرفانی صورت‌های فعلی نقشی تعیین‌کننده در القای مفاهیمی چون طلب، اشتیاق، امکان، تعلیق، الزام و تمنّا دارند. ازاین‌رو، بررسی مقولهٔ "وجهیت" می‌تواند افق تازه‌ای در تحلیل زبان عرفانی این اثر بگشاید.

وجهیت فعل بیانگر نگرش گوینده نسبت به درجهٔ تحقق‌پذیری یا قطعیت گزاره است و در زبان فارسی به صورت‌هایی چون اخباری، امری و التزامی نمود می‌یابد. وجه التزامی در متون کهن فارسی بسامد و تنوع کارکردی بیشتری نسبت به فارسی معیار امروز داشته، و در بیان دعا، آرزو، شرط، احتمال، الزام و تعلیقِ معنایی نقش بنیادین ایفا می‌کرده است. با توجه به ماهیت تعلیمی‌سلوکی منطق‌الطیر انتظار می‌رود که وجه التزامی در سازمان‌دهی گفتمان عرفانی اثر نقشی محوری داشته باشد؛ زیرا تجربهٔ عرفانی بیش از آن‌که در قلمرو اخبار قطعی جای گیرد، در حوزهٔ "اِمکان"، "شدن" و "طلب تحقق" شکل می‌گیرد. ازآنجاکه وجه التزامی بیانگر امکان، شرط، آرزو، الزام و عدم‌قطعیت است، مطالعهٔ آن در هفت وادی می‌تواند نشان دهد که

چگونه تجربهٔ سلوک عرفانی در سطح زبان بازتاب می‌یابد. بر این اساس، تحلیل نظام‌مند وجهیت فعل با تأمل ویژه بر وجه التزامی می‌تواند نشان دهد که چگونه ساخت‌های دستوری در شکل‌دهی به جهان معنایی اثر نقش دارند و چگونه عطار از ظرفیت‌های نحوی زبان برای بازنمایی فرایند سلوک بهره گرفته است. چنین رویکردی افزون بر غنای مطالعات ادبی و عرفانی، می‌تواند در فهم تحول تاریخی و کارکردشناختی وجه التزامی در فارسی کهن نیز مؤثر واقع شود.

این پژوهش از یک سو به غنای مطالعات زبان‌شناختی در متون کهن فارسی کمک می‌کند و از سوی دیگر، پیوند میان ساخت‌های دستوری و مفاهیم عرفانی مانند طلب، حیرت و فنا را روشن می‌سازد. بنابراین، اهمیت تحقیق در آن است که نشان می‌دهد وجه التزامی در منطق‌الطیر صرفاً یک مقولهٔ نحوی نیست، بلکه ابزاری معناپرداز در بیان حرکت تدریجی سالک و تعلیق معرفتی در مسیر عرفان است.

این پژوهش در پی یافتن پاسخ به این پرسش‌هاست: وجه التزامی در چه بافت‌های نحوی و گفتمانی به کار رفته و چه کارکردهای معنایی را بر عهده دارد؟ توزیع و کاربرد وجه التزامی در طول هفت وادی،چه نسبتی با تحولات وجودی و مفاهیم بنیادین سلوک عرفانی در این اثر دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص وجهیت و وجهیت فعل در زبان فارسی مطالعات متعددی به‌ویژه با رویکرد زبان‌شناسی انجام شده است که هر یک جایگاهی قابل‌توجه دارند، اما دربارهٔ "وجه فعل التزامی" مقالات زیادی دیده نشد. در ادامه به چند مقاله که در این باره منتشر شده‌اند، اشاره می‌شود.

- مظاهری و دیگران (۱۳۸۳) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل وجه التزامی در دستور زبان فارسی» ضمن تأیید نظرات پیشینیان دربارهٔ مفاهیم آرزو، الزام، میل، امید، شرط، تردید، دعا، احتمال و

نظایر آن‌ها در وجه التزامی فعل، نظرات دستورنویسان جدید را که عوامل التزام‌ساز را فقط در فعل نمی‌دانند و التزام در جمله را از طریق قید و افعال شبه‌معین نیز می‌توان دریافت، تأیید کرده‌اند و درنهایت نتیجه گرفته‌اند که "وجه التزامی" نظر گوینده را نسبت به اجرا یا عدم‌اجرای فعل به صورت احتمالی یا غیرقطعی بیان می‌کند و غالباً همراه با "کلمات وجهی" و به صورت جملات وابسته (پیرو) می‌آید.

- متولیان نائینی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بازنمایی نحوی افعال وجهی "بایستن" و "شدن" در زبان فارسی با استفاده از نشانه و الگوهای نحوی و معنایی» نتیجه می‌گیرد که افعال وجهی اصلی در زبان فارسی چه معرفتی باشند و چه غیرمعرفتی، چه مشارک درونی باشند چه مشارک برونی، همگی گزاره‌ای بوده و ساختار ارتقایی را تشکیل می‌دهند.

- رحیمیان و خرمائی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «راه‌های بیان التزام و کاربردهای صورت‌های التزامی در زبان فارسی» از منظر زبان‌شناسی صورت التزامی فعل را که نقش مهمی در بیان مفاهیم وجهی در زبان فارسی دارد بررسی کرده‌اند. براساس یافته‌های تحقیق دست‌کم شش شیوه برای بیان مفاهیم وجهی در فارسی وجود دارد که همگی در صورت‌های التزامی فعل ایفای نقش می‌کنند و در این صورت‌های التزامی نیز پانزده کاربرد قابل‌مشاهده است که "عدم‌قطعیت" وجه مشترک همهٔ آن‌هاست.

- خدائی و همکاران (۱۴۰۲) نیز در مقالهٔ «بررسی وجهیت فعل در شعر فروغ فرخزاد با تأمل بر وجه التزامی» ضمن تحلیل نظریه‌های گوناگون دربارهٔ وجه فعل، مجموعهٔ تولدی دیگر را واکاویده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که فروغ از "وجه التزامی" برای بیان افکار، احساسات نوستالژیک، گریز به کودکی، بیان حسرت‌ها و آرزوها و شکست‌ها بهره جسته است.

- بختیاری و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی وجهیت براساس نظریهٔ پالمر در سه داستان "پادشاهی فریدون"، "رستم و اسفندیار" و "پادشاهی یزدگرد"» نشانگرها و ساخت‌های زبانی

وجهی را با توجه به بافت و معنا در سه داستان مذکور بر پایهٔ نظریهٔ پالمر[1] بررسی کرده‌اند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی و چارچوب نظری

۳. ۱. ۱. وجهیت

استادان زبان فارسی در کتاب‌های متعدد دستور زبان به "وجه فعل" از منظر دستور سنتی پرداخته‌اند، از جمله: ناتل خانلری (۱۳۶۶، ۱۳۸۸)، قریب و همکاران (۱۳٦۳)، فیروزمنش و همکاران (۱۳٦٤)، انوری و احمدی‌گیوی (۱۳۹۰) ، فرشیدورد (۱۳۸۸)، شریعت (۱۳۸۴)، خیام‌پور (۱۳۷۲) و دیگران که وجه فعل را از منظر قواعد دستوری بررسی نموده‌اند. افزون بر آن‌ها، رحیمیان و جاوید (۱۴۰۱) نیز در کتاب وجهیت و افعال وجهی در زبان فارسی که در ۹ فصل نگاشته شده، بر مبنای نظریهٔ پالمر به بررسی و تحلیل وجه، وجهیت و افعال وجهی فارسی پرداخته‌اند. فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰) نیز در سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها بخشی کوتاه (صفحات ۲۸۴-۲۹۱) را به بررسی ویژهٔ مقولهٔ وجهیت اختصاص داده است.

برخی محققان وجهیت را متعلق به حوزهٔ زبان و زبان‌شناسی، و برخی دیگر آن را یک مقولهٔ معنایی و نحوی می‌دانند. در زبان‌شناسی نوین وجهیت به حوزه‌ای از معنا اطلاق می‌شود که به نگرش گوینده نسبت به درست بودن گزاره یا میزان تحقق آن مربوط است. پالمر وجهیت را «قضاوت گوینده دربارهٔ وضعیت امور» می‌داند و آن را به دو دستهٔ گزاره‌ای و رویدادی تقسیم می‌کند. این مقوله از سویی با معنی‌شناسی و بافت در ارتباط است زیرا اساس وجه مقوله‌ای معنایی است؛ و از سوی دیگر با صورت زبان ارتباط دارد، یعنی برای بازنمایی وجه در زبان، از ابزارها و عناصری مانند فعل‌های وجهی، قیود وجهی، اسامی و صفات

1. Palmer

وجهی، حروف شرط و حتی کنایات وجهی استفاده می‌شود. به عقیدهٔ پالمر وجهیت یکی از ویژگی‌های معنایی-دستوری است (رحیمیان و عموزاده، ۱۳۹۲: ٦٥) که با ابزارهای گوناگونی بیان می‌شود: صرف فعل (مانند وجه التزامی)، افعال وجهی (باید، شاید، توانستن و...)، و قیدهای وجهی (احتمالاً، حتماً، شاید). پالمر بیان می‌دارد: «ابزارهای وجهی نقش مهمی در گفتمان اشخاص و مشارکین دارند. افراد با گفتمان‌های مختلف از وجهیت برای بیان نگرش خود استفاده می‌کنند» (palmer, 2001: 58).

یارمحمدی عقیده دارد: «وجهیت یعنی نگرش نویسنده یا گوینده نسبت به توفیق انجام عمل». او وجهیت را تعامل بین زبان و نوع نگرش می‌داند (۱۳۷۲: ٢٦٦ - ٢٦٧). البته فتوحی کمی ویژه‌تر به این مسئله پرداخته است: «وجهیت عبارت است از میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره که به‌طور ضمنی به وسیلهٔ عناصر دستوری نشان داده می‌شود و بیان‌کنندهٔ منظور (کنش غیرزبانی)، یا قصد کلی یک گوینده، یا درجهٔ پای‌بندی او به واقعیت یک گزاره یا باورپذیری، اجبار و اشتیاق نسبت به آن است. وجهْ مقوله‌ای است نحوی‌معنایی که نظر گوینده را در جمله نسبت به موضوع سخنی که بیان می‌کند، نشان می‌دهد. وجه در ساختمان بند از آن جهت اهمیت دارد که حاکی از جهت‌گیری خاص نویسنده است نسبت به آنچه می‌گوید. در واقع وجهیت عموماً اشاره دارد به تلقی گوینده از چیزی، یا عقیدهٔ وی دربارهٔ میزان درستی مفهوم یک جمله» (۱۳۹۰: ۲۸۵).

رحیمیان از دیگر پژوهشگرانی است که به‌طور خاص مقولهٔ وجهیت را بررسی نموده و رویکردی متفاوت به این امر داشته است. او بین "وجه به‌مثابهٔ معنا" و "وجه به‌عنوان مقوله‌ای صوری" تمایز قائل شده و می‌گوید: «وجه از نظر معنا اصولاً به نگرش گوینده به وقوع یک واقعه اطلاق می‌شود، اما وجه از نظر صورت به دو دستهٔ کلی اخباری و غیراخباری تقسیم می‌شود. وجه اخباری دارای فقط یک عضو، و وجه غیراخباری دارای دو عضو التزامی و امری است» (۱۳۷۸: ۱۲۷). به تعبیر او "وجهیت فعل" در صورت غیراخباری بودن، با نوعی

قید و شرطِ انجام یا عدمِانجام فعل همراه است، سپس وجه معنایی پیدا می‌کند که آن‌ها را "وابستگی" می‌نامد. به گفته مشکوةالدینی با تکیه بر نظر دستورنویسان: «عنصر "وجه" به قطعی بودن، غیرقطعی بودن، یا امری‌بودن مفهوم جمله از نظر گوینده اشاره می‌کند» (۱۳٦٦: ٦١).

۳. ۱. ۲. وجه فعل و وجه التزامی در زبان فارسی

بنا به نظر خیام‌پور «جنبه یا وجه فعل عبارت است از دلالت آن بر وقوع یا لاوقوع عمل به شکل اخبار یا احتمال یا امر» (۱۳۷۲: ۸۵) «و از این جهت وجه فعل ارتباط مستقیم دارد با معنی فعل نه صرفاً ظاهر فعل» (میرزایی، ۱۳۷۴: ۲۵۶). از نظر فرشیدورد نیز «وجه فعل صورت یا جنبه‌هایی از آن است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنی، تأکید، امید و برخی امور دیگر دلالت می‌کند» (۱۳۸۸: ۳۸۰) و به نظر مهیار «به شیوه‌ای از استعمال فعل اطلاق می‌شود که به وسیلهٔ آن گوینده وضع خود را نسبت به جریان فعل بیان می‌کند. به عبارت دیگر، طریقه‌ای که جریان فعل از طرف گوینده نقل می‌شود بر حسب آنکه از وقوع فعلی خبر بدهد، یا قصد خود را به انجام‌دادن یا میل به انجام‌یافتن یا شرط انجام‌گرفتن یا امر به انجام‌دادن فعلی بیان کند» (۱۳۷۶: ۲۶۳-۲۶۴).

در یک بررسی اجمالی به نظر می‌رسد اکثر دستورنویسان در تقسیم‌بندی وجه فعل به سه دستهٔ اخباری، التزامی و امری اشتراک نظر دارند (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۹۰: ۷۷؛ ارژنگ، ۱۳۸۵: ۱۵۱-۱۵۲؛ شریعت، ۱۳۸٤: ۱۳۰-۱۳۱؛ مدرسی، ۱۳۸۷: ٤٤۳ و دیگران) و تقسیمات متفاوت دیگری که در برخی دستورها دیده می‌شود ناشی از هم‌پوشانی معنایی و گستردگی حوزهٔ معنایی وجهیت است. برای مثال ناتل‌خانلری برای فعل چهار وجه قائل است: اخباری، التزامی، امری و شرطی. «وجه اخباری برای خبردادن از کار یا حالتی آورده می‌شود و گوینده به روی‌دادن فعل یا وجود حالتی که از آن خبر می‌دهد، یقین دارد. هرگاه واقع‌شدن فعل مسلّم نباشد فعل از "وجه التزامی" آورده می‌شود. فعلی که به وجه التزامی است، همیشه به

دنبال فعل دیگر می‌آید» (۱۳۸۸: ۲۹-۳۰). «صیغه‌هایی که برای واداشتن کسی به کاری استعمال شود، "وجه امری" است. هرگاه انجام‌یافتن فعلی مشروط به وقوع فعل دیگر باشد، "وجه شرطی" به کار می‌رود» (همان: ۳۲). «وجه التزامی برای بیان عدم‌قطعیت وقوع فعل [به کار می‌رود] یعنی شیوه‌ای از بیان فعل که گوینده از طریق آن مفاهیمی چون اختیار، پیش بینی، فرض، تردید، قصد، شرط، منع، یا موافقت خود را بیان می‌دارد و ازآنجایی‌که این وجه همیشه همراه (ملازم) و وابسته به فعل دیگری است، التزامی نامیده می‌شود» (۱۳٦٦: ۱۹۹/۲).

شفائی در مقالهٔ «دستور زبان فارسی؛ وجه التزامی» موارد کاربرد "وجه التزامی" را چنین برمی‌شمارد: پیشنهاد، ابراز تمایل به صورت امر ملایم، بعد از انواع فعل از مصدر "خواستن" (افعال ارادی) و "توانستن" (افعال اقتداری) و "بایستن" و "شایستن" (افعال احتمالی) نظایر آن‌ها، لزوم انجام یا عدم‌انجام عملی در آینده، و هم‌چنین انواعی از جملات مرکب (۱۳۵۹: ۴۹۲ - ۴۹۴).

«وجه التزامی آن است که دلالت فعل را بر معنای آن با التزام (همراهی) به امری چون آرزو، امید، شرط، تردید، و امثال آن‌ها بیان کند. در وجه التزامی، گوینده درواقع تفسیر و تعبیری همراه فعل می‌آورد» (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۹۰: ۷۹).

وجه التزامی در فارسی غالباً با "ب" التزامی یا در پی افعال و حروف خاص (نظیر تا، که، اگر) ظاهر می‌شود و دلالت‌هایی چون آرزو، امکان، شرط، توصیه، دعا، الزام و هدف را منتقل می‌کند. در متون کلاسیک فارسی، وجه التزامی افزون بر کارکرد دستوری، بار بلاغی و عاطفی نیز دارد و در بیان تمنّا، تحریض، هشدار و دعوت به کار می‌رود.

بنا به نظر فتوحی: «این وجه روشن‌گر موضع و نظر نویسنده یا گوینده نسبت به انجام فعل است که انواع مختلفی را بسته به شدت و ضعف آن دارد. فعل‌های کمکیِ معمول در این وجه عبارت‌اند از: شایسته است، بهتر است، لازم است، باید، ممکن است، ممنوع است و

حرام است کـه درجـات سفارشـی، تأکیـد، اجـازه، امـر و نهـی و ماننـد آن را بیـان می‌کننـد» (۱۳۹۰: ۲۸۸).

از جمع‌بندی نظرات استادان دستور زبان فارسی می‌توان چنین نتیجه گرفت: وجهِ التزامیِ فعل بیان‌کنندهٔ دیدگاه گوینده یا نویسنده نسبت به وقـوع فعـل، و ملتـزم مفـاهیمی چـون آرزو، احتمال، امید، شرط، تردید و نظایر این‌هاست که از نظر ظاهری یا با "ب" التزام همراه اسـت یـا صیغه‌ای از مصدر "باشیدن".

۳. ۱. ۳. وجهیت و گفتمان عرفانی

گفتمان عرفانی بر تجربهٔ درونی، تحول وجودی، و حرکت از کثرت به وحـدت اسـتوار اسـت. وجهیت در زبان‌شناسی به نحوهٔ بیان امکان، ضـرورت و احتمـال اشـاره دارد و مـی‌توانـد تـأثیر عمیقی بر انتقال تجربیات عرفانی داشته باشـد. ایـن مفهـوم بـه مـا ایـن امکـان را مـی‌دهـد کـه احساسات، باورها و تجربیات خود را با شدت و ضعف مختلف بیـان کنـیم. در متـون عرفـانی وجهیت می‌تواند بـه توصـیف دقیـق‌تری از حـالات روحـی و تجربیـات معنـوی کمـک کنـد. بسیاری از تجربیات عرفانی به دلیل ماهیـت غیرقابـل پیش‌بینـی و غیرمـادی خـود نیـاز بـه بیـان احتمالی دارند. جملات با وجهیت بالا می‌توانند نشان‌دهندهٔ حالات مختلفی از تجربـه باشـند، مانند: ممکن است انسان به حقیقت برسد یا احتمال دارد که عشق الهی را درک کند. از سوی دیگر، در متون عرفانی ممکن است به ضرورتِ انجام اعمال خاص بـرای دسـتیابی بـه تجـارب معنوی اشاره شود. جملاتی مانند باید در سکوت مدیتیشن کنید یا ضروری است که خود را از دنیا جدا کنید نشان‌دهندهٔ الزامـات معنـوی هسـتند. بـا ایـن حـال، انتقـال تجربیـات عرفـانی بـا چالش‌هایی نیز همراه است. زبان ممکن است نتواند به‌طور کامـل تجربیـات عرفـانی را منتقـل کند؛ زیرا بسیاری از این تجربیات فراتر از کلمات هستند و وجهیت ممکن اسـت نتوانـد عمـق این تجربیات را به‌درستی منتقل کنـد. هـم‌چنـین، افـراد ممکـن اسـت تجربیـات عرفـانی را بـه

شیوه‌های مختلف تفسیر کنند و استفاده از وجهیت می‌تواند تأثیر زیادی بر نحوهٔ درک این تجربیات داشته باشد.

درنهایت، وجهیت ابزاری مهم در انتقال تجربیات عرفانی است. با توجه به اینکه این تجربیات اغلب پیچیده و چندبعدی هستند، استفاده از وجهیت مناسب می‌تواند به بیان بهتر این تجربیات کمک کند. اما باید توجه داشت که زبان همیشه قادر به انتقال کامل این تجربیات نیست و تفسیرهای فردی نیز می‌توانند تأثیر زیادی بر درک آن‌ها داشته باشند. پژوهش‌های بیشتری در زمینه تأثیر وجهیت بر زبان عرفانی و تجربیات معنوی می‌تواند به درک عمیق‌تری از این موضوع کمک کند.

۳. ۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدفْ بنیادی، و از نظر روش توصیفی ـ تحلیلی است که با رویکردی کیفی و مبتنی بر تحلیل گفتمان بر روی منطق‌الطیر عطار انجام یافته است.

٤. یافته‌ها، بحث و بررسی

همان‌طور که پیش از این بیان گردید، وجه التزامی به معنای بیان قطعیت یا عدم‌قطعیت وقوع یک عمل از دید گوینده است، اما در متون عرفانی این مفهوم معنای خاصی پیدا می‌کند. در اینجا، وجه التزامی نشان‌دهندهٔ نیاز و الزامات سلوک و وجود سالک است. یعنی سالک در مسیر رسیدن به کمال، نه‌فقط بر اساس انتخاب‌های معمولی، بلکه بر اساس یک باید معنوی و مقدس حرکت می‌کند. به عبارت دیگر، سالک احساس می‌کند که باید به این مسیر برود و این حرکت برای او ضروری است.

هفت وادی منطق‌الطیر عطار بیانی تمثیلی از مراحل هفت‌گانهٔ سیر و سلوک در عرفان است. زبانی که عطار به کار گرفته تأییدکنندهٔ منظور و مقصود اوست. افعال، به‌ویژه وجه فعلی

که در این منظومه به کار گرفته شده، از دیدگاه شاعر به میزان قطعیت وقوع کار و عمل حکایت دارد. میزان کاربرد وجه التزامی با سپری کردن وادی‌های عرفان در مسیر سلوک انطباق‌پذیر است. این امر را می‌توان به ترتیب در هفت وادی دید.

نخست؛ وادی طلب (تکلیف در آغاز مسیر)

نخستین مرحله طلب است. طلب مرحله‌ای است که با یک باید اساسی آغاز می‌شود: فرد باید از راحتی خود بگذرد و به دنبال جستجو برود. در این مرحله، تعهد بیشتر از بیرون و تحت تأثیر قدرت مرشد است. این الزام به نوعی با الزام تکلیفی مرتبط است؛ یعنی بایدی که جنبه‌ای از وظیفه دارد، اما این وظیفه فقط اخلاقی نیست بلکه شرط ورود به دنیای معنا و روحانیت است. بنابراین، این تعهد مرز بین "زندگی عادی" و "زندگی سلوکی" را مشخص می‌کند. این باید نشان‌دهندهٔ ضرورت سلوک است و فقط یک توصیهٔ اخلاقی ساده نیست. وجه تعهد نشان می‌دهد که بدون داشتن طلب واقعی، ورود به این مسیر ممکن نیست.

از نظر وجهیت ساخت‌های امری و التزامی در این وادی بیشترین بسامد را دارند زیرا مرحلهٔ آغازین، مرحلهٔ فرمان و انگیزش است. الزام در این مرحله بیرونی است؛ پیر و مرشد (هدهد) به سالکان خطاب می‌کند. بنابراین وجه التزامی بیشتر حالت ارشادی—دستوری دارد.

جدّ و جهد اینجات باید سال‌ها — زان که اینجا قلب گردد حال‌ها
مُلک اینجا بایدت انداختن — مِلک اینجا بایدت در باختن
در میان خونْت باید آمدن — و از همه بیرونْت باید آمدن

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۲۳۶-۳۲۳۹)

ابیات بالا از نظر زبانی بر محور وجه التزامی شکل گرفته‌اند و همین ساختار دستوری بار معنایی سلوکی آن‌ها را تقویت می‌کند. استفاده از وجه التزامی در این اشعار، به‌ویژه با افعالی چون «بایدت انداختن» و «باید آمدن» به‌خوبی حس ضرورت و حتمیّت را منتقل می‌کند.

این نوع بیان، نه‌تنها به بار معنایی سلوکی کمک می‌کند، بلکه مخاطب را به تأمل در مورد تعهداتش در مسیر عرفانی وادار می‌سازد. درواقع، شاعر با استفاده از این ساختار دستوری فراتر از توصیف صرف، دعوت به عمل و حرکت به سوی حقیقت را ارائه می‌دهد. این دعوت فراخوانی است که سالک را به رهایی از قید و بندهای دنیوی وادار می‌کند و او را به سمت زندگی‌ای عمیق‌تر و معناگرا سوق می‌دهد.

هم‌چنین کاربرد «بباید پاک کرد» دربارهٔ دل تأکید می‌کند که پاکسازی امری ضروری و پیش‌شرط تجلی "نور ذات" است. تا این الزام تحقق نیابد، نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. بنابراین، وجه التزامی در این ابیات نقش ساختاری مهمی دارد: هم بیانگر ضرورت رهایی از تعلقات است و هم نشان‌دهندهٔ آن است که سلوکْ مسیر اختیارِ مسئولانه و مجاهدت آگاهانه است، نه صرفاً تجربه‌ای منفعلانه.

درواقع وجه التزامی این ابیات در وادی طلب بیانگر آن است که برای رسیدن به حقیقت و نور الهی انسان باید خود را از هرگونه آلودگی و تعلقات دنیوی پاک کند و با تلاش مستمر دل خود را برای دریافت حقیقت و درک مقام‌های عالی آماده سازد.

این چنین باید طلب گر طالبی — تو نئی طالب به معنی غالبی
گر نمی‌یابی تو او را روز و شب — نیست او گم، هست نقصان در طلب

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۲۷۱-۳۲۷۳)

در این ابیات واژهٔ باید نشان می‌دهد که طلب واقعی به التزام نیاز دارد. التزام سالک به شیوه‌ای خاص است شامل جهد، ازخودگذشتگی، و پاکی دل (این چنین باید طلب گر طالبی). اگر سالک در التزام کوتاهی کند، نمی‌تواند به مطلوب برسد:

گر نمی‌یابی تو طالب را روز و شب / نیست طالب گم، هست نقصان در طلب.

به عبارت دیگر، عطار طلب را ضرورت وجودی و قانون می‌بیند. تلاش سالک برای رسیدن به

طلب باید شدید و خالص باشد. در این ابیات، عطار به طلب سه نقش می‌دهد: ۱) تعریف طلب؛ ۲) شرط‌گذاری برای اینکه کسی بتواند عنوان طالب را داشته باشد؛ و ۳) توضیح دلیل اینکه اگر طلب انجام نشود، کوتاهی در رعایت قانون در نظر گرفته می‌شود.

دوم؛ وادی عشق (الزام ناشی از اشتیاق)

در وادی عشق، مفهوم الزام عمیق‌تر تفسیر می‌شود و از قالب‌های عقلانی و منطقی خارج می‌گردد. در این مرحله، عشق به‌عنوان نیرویی بنیادین و وجودی خود را نشان می‌دهد که فراتر از قواعد و دستورات عقلانی است. "باید سوختن" به‌جای "باید دانستن" به‌عنوان اصل اساسی در این وادی مطرح می‌شود. این تغییر در وجه التزام نشان‌دهندهٔ آن است که عشق نه‌تنها انتخاب نیست، بلکه یک ضرورت وجودی است که سالک را به سمت خود می‌کشاند.

این الزام ذاتی عشق سالک را در موقعیتی قرار می‌دهد که چاره‌ای جز تسلیم ندارد. در این وادی عشق به‌عنوان واقعیتی سرنوشت‌ساز و الزامی مطرح می‌شود که بر زندگی فرد سایه می‌افکند و او را به سوی سلوک و معرفت عمیق‌تر هدایت می‌کند. این نوع عشق فراتر از احساسات سطحی است و به تجربه‌ای عمیق و متعالی تبدیل می‌شود که در آن فرد خود را در آتش عشق می‌سوزاند تا به حقیقت نزدیک‌تر شود.

بعد از این وادی عشق آید پدید — غرق آتش شد کسی کانجا رسید
کس در این وادی به جز آتش مباد — وان که آتش نیست عیشش خوش مباد
عاشق آن باشد که چون آتش بود — گرم‌رو سوزنده و سرکش بود

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۳۳۳-۳۳۳۵)

در ابیات بالا عطار عشق را با تصویر آتش و سوزندگی آن نشان می‌دهد و بر ویژگی‌های عشق حقیقی تأکید می‌کند: عشق نیرویی فعال و تحول‌آفرین است که انسان را می‌سوزاند و دگرگون می‌کند. از دیدگاه وجه التزامی، آتش در این وادیِ عشق ضروری و اجتناب‌ناپذیر

است؛ کسی نمی‌تواند وارد وادی عشق شود مگر آنکه در این آتش فرورود و سوختگی و تحول درونی را تجربه کند (کس در این وادی به‌جز آتش مباد).

بیت «عاشق آن باشد که چون آتش بود/ گرم‌رو سوزنده و سرکش بود» بیانگر این است که عاشق باید پرانرژی و تحول‌آفرین باشد. از نظر فلسفی، وجه التزامی در ابیات نشان می‌دهد که تجربهٔ این سوختگی و تغییر درونی لزوم ورود به عشق حقیقی است و بدون آن عشق واقعی محقق نمی‌شود.

مرد کارافتاده باید عشق را — مردم آزاده باید عشق را
تو نه کارافتاده‌ای نه عاشقی — مرده‌ای تو عشق را کی لایقی؟
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۳۵۲-۳۳۵۳)

در این ابیات از منطق‌الطیر شبه‌فعل باید در «مرد کار افتاده باید عشق را» و «مردم آزاده باید عشق را» وجه التزامی ضمنی (پنهان و غیرمستقیم) دارد و بیان‌کنندهٔ لزوم و وجوب عشق برای مردان کارافتاده و آزاد است. در پایان کلمهٔ **لایقی** نیز به صورت التزامی ضمنی آمده و حکم اخلاقی می‌دهد: اگر چنین صفاتی نداری، سزاوار عشق نیستی.

سوم؛ وادی معرفت (الزام در مسیر شناخت)

در این مرحله الزام به "دیدن باطن" و ترک ظواهر به‌وضوح احساس می‌شود. التزام ساختاری منطقی پیدا می‌کند، به طوری که رابطهٔ شرط و جزا نشان‌دهندهٔ این است که تحقق هر مرحله منوط به تحقق شرطی پیشین است. از نظر وجهیت، این مرحله نوعی الزام معرفتی را القا می‌کند: اگر شرط معرفتی تحقق نیابد، گزارهٔ نهایی ممکن نیست. ساخت «تا...» در اینجا وجه غایی—التزامی دارد؛ شرطی است که تحقق مرحلهٔ بعدی را مقیّد می‌کند و به نوعی نشان‌دهندهٔ مسیر سلوک است.

در وادی معرفت، وجه التزامی معمولاً در قالب رابطه‌ای شرطی و هدف‌دار بیان می شود.

سالک باید از این مرحله عبور کند تا لایق دیدن حقیقت شود. این "باید" جنبه‌ای از شناخت و فهم عمیق‌تر دارد.

صد هزاران مرد گم گردد مدام — تا یکی اسراربین گردد تمام
کاملی باید در او جانی شگرف — تا کند غوّاصیِ این بحر ژرف
گر ز اسرارت شود ذوقی پدید — هر زمانت نو شود شوقی پدید
گر بیازی دست تا عرش مجید — دم مزن یک ساعت از هل من مزید

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۴۹۳-۳۴۹۶)

ابیات بالا به‌طور خاص بر مفهوم "ندرت وصول" و "ضرورت کمال وجودی" تأکید دارند. به‌عبارتی، برای رسیدن به درک اسرار الهی سالک باید از مراحل متعددی عبور کند و این فرایند نیازمند گم‌گشتگی و جستجوهای مکرر است. بیت «صد هزاران مرد گم گردد مدام / تا یکی اسراربین گردد تمام» به‌خوبی این مفهوم را منتقل می‌کند. حرف "تا" در این بیت نشان‌دهندهٔ آن است که رسیدن به کمال و درک اسرار الهی مستلزم فداکاری و گم‌شدن در جستجوی حقیقت است.

بنابراین، درک این ابیات نه‌تنها نیازمند توجه به واژه‌ها و ساختار آن‌هاست، بلکه مستلزم تأمل در عمق معانی و تجربیات عرفانی است که سالک در مسیر خود با آن‌ها مواجه می‌شود. در مصراع «کاملی باید در او جانی شگرف» شبه‌فعل "باید" وجه التزامیِ شرطی را آشکار می‌کند: غواصی در بحر ژرفِ اسرار، متوقف بر داشتنِ دلی پاک و روشن است.

ساخت‌های شرطی «گر...» نیز پیوند امکان و ضرورت را نشان می‌دهند: اگر ذوقی از اسرار پدید آید، شوقی نو به‌ضرورت زاده می‌شود. در بیت پایانی، «دم مزن یک ساعت از هل من مزید» اوج وجه التزامی است؛ حتی اگر به "عرش مجید" برسی، باید از طلب بازنایستی. بدین‌سان، معرفت در منطق عطار فرایندی پویا و بی‌پایان است.

گـر نـه‌ای ای خفتـه اهـل تهنیـت / پـس چـرا خـود را نـداری تعزیـت
گـر نـداری شـادیی از وصـل یـار / خیـز بـاری مـاتم هجـران بـدار
گـر نمـی‌بینـی جمـال یـار تـو / خیـز منشـین مـی‌طلـب اسـرار تـو
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۴۹۹-۳۵۰۱)

این ابیات از وادی معرفت، وجه التزامی عرفانی را به صورت عملی و پویا نشان می‌دهند. شاعر با استفاده از شرط («گر نه‌ای...»)، امر (خیز، می‌طلب) و نهی (منشین) سالک را بـه اقـدام و واکنش الزام‌آور نسبت به وضعیت خود وادار می‌کند. اگر وصال هست، شـادی و تهنیـت لازم است؛ اگر وصال نیست، تعزیت و سوختن در هجران واجـب مـی‌شـود. اگـر جمـال یـار دیـده نمی‌شود، نشسـتن جـایز نیسـت و طلـب اسـرار الزامـی اسـت. وجـه التزامـی در اینجـا فراتـر از دستورهای اخلاقی معمول است: سالک نمی‌تواند در حالت بی‌خبری یا بی‌حالی باقی بمانـد و باید در یکی از دو حالت فعال باشد: شادی حضور یا سـوز هجـران، و هـر فقـدانی خـود منشـأ تکلیف جدیدی می‌شود. بدین ترتیب، وادی معرفت عرصه‌ای است که وجه التزامی سـالک را از سکون بیرون می‌کشد و حرکت و جستجو را لازمهٔ تجربهٔ عرفانی می‌سازد.

چهارم؛ وادی استغنا (اوج اراده و سلوک)

استغنا یعنی بی‌نیازی از غیر حق. در اینجا با الزام سلبی مواجهیم که معطوف بـه تـرک تعلقـات است. اگر در طلب و عشق "باید ایجابی" غالب بود، در استغنا "نباید"ها محورند. وجـه التزامـی در این وادی کارکرد پالایشی دارد؛ یعنی سالک بایـد از هـر آنچـه غیـر اسـت تهـی شـود. ایـن تهی‌سازی پیش‌شرط ورود به توحید است.

بعـد از ایـن وادی اسـتغنا بـود / نـه بـر او دعـوی و نـه معنـا بـود
مـی‌جهـد از بـی‌نیـازی صرصـری / می‌زنـد بـر هـم بـه یـک دم کشـوری
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۵۷۸-۳۵۷۹)

در وادی استغنا سالک به مرحله‌ای از آگاهی و رهایی می‌رسد که در آن هرگونه وابستگی و تعلّق به مفاهیم و ساختارهای قبلی رخت برمی‌بندد. این مقام به نوعی فراتر از عشق و توحید است، جایی که سالک دیگر نمی‌تواند خود را با معیارهای پیشین بسنجید. تعبیر «نه بر او دعوی و نه معنا بود» به وضوح نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که در این مرحله هرگونه مفهوم و معنایی که در مراحل قبلی برای سالک اهمیت داشت، دیگر اعتبار خود را از دست می‌دهد. این تغییر از وجه التزامی به ضرورت وجودی، نشان‌دهندهٔ تحولی بنیادین در تجربهٔ سالک است. او دیگر نمی‌تواند خود را با "باید"ها تعریف کند، بلکه به نوعی از آزادی و رهایی دست می‌یابد که در آن فاعلیت او به صورت طبیعی و ذاتی بروز می‌کند.

استعارهٔ صرصر که از بی‌نیازی می‌جهد، به‌عنوان نمادی از نیروی قاهر استغنا، نشان‌دهندهٔ قدرتی است که می‌تواند تمام ساختارها و نظام‌های اعتباری را به چالش بکشد و بر هم زند.

ترک کن کاری که آن کردی نخست — کردن و ناکردن این باشد درست
چون شناسی کار؟ چون نتوان شناخت — بو که بتوانی شناخت و کار ساخت
بی‌نیازی بین و استغنا نگر — خواه مطرب باش خواهی نوحه‌گر
برق استغنا چنان اینجا فروخت — کز تف او صد جهان اینجا بسوخت
جان برافشان در ره و دل کن نثار — (عطار، ۱۴۰۰: ۳۶۳۱-۳۶۳۴)
ورنه ز استغنا بگردانند کار
(همان: ۳۶۷۳)

ابیات مورد نظر نشان می‌دهد که چگونه سالک باید از نظام‌های پیشین که بر پایهٔ اراده و تکلیف بنا شده‌اند، عبور کند. در عبارت «ترک کن کاری که آن کردی نخست» دعوت به ترک عمل، درواقع دعوت به رهایی از الزامات و "باید"های پیشین است. این ترک نه‌تنها یک الزام ظاهری است، بلکه نوعی تناقض را در خود دارد؛ سالک باید از کارهایی که به‌عنوان

وظیفه یا تکلیف در نظر گرفته می‌شوند، فاصله بگیرد تا بتواند به حقیقتی عمیق‌تر دست یابد. این امر نشان می‌دهد که وجه التزامی به‌جای تثبیت و تحکیم الزامات پیشین، به تعلیق آن‌ها منجر می‌شود و سالک را به آزادی واقعی رهنمون می‌سازد.

در ابیات مربوط به شناخت، سوال «چون شناسی کار؟» به چالش کشیدن امکان شناخت کامل و مطلق از "کار" اشاره دارد. این تردید در شناخت، بنیان احکام الزامی مبتنی بر عقل حسابگر را سست کرده و سالک را از حالت تدبیرگری و محاسبه به تسلیم شهودی و تجربهٔ مستقیم می‌کشاند. همچنین در عبارت «خواه مطرب باش خواهی نوحه‌گر»، تمایزهای ارزشی ظاهری بی‌اعتبار می‌شود. در این حالت، عمل و صورت عمل دیگر اهمیتی ندارد، بلکه حال استغنا و حالت درونی سالک است که برجسته می‌شود.

تصویر برق استغنا به‌عنوان یک نماد عمیق، نشان‌دهندهٔ نیرویی است که می‌تواند تمامی تعیّنات و ساختارهای اعتباری را در هم بشکند و به نوعی به پاکسازی وجودی منجر شود. در ادامه، با ورود به عبارت «جان برافشان...»، زبان امر دوباره به عرصه می‌آید، اما این بار نه به‌عنوان یک الزام اخلاقی، بلکه به‌عنوان دعوتی به فنا و انقطاع کامل. این تغییر در زبان و نوع دعوت، نشان‌دهندهٔ انتقال از سطح هنجاری "باید و نباید" به یک سطح وجودی و عمیق‌تر است. در این مرحله، الزام دیگر تنها به معنای تکلیف اخلاقی نیست؛ بلکه به ضرورت عینی حقیقت تبدیل می‌شود که سالک را به تسلیم محض وادار می‌کند.

پنجم؛ وادی توحید (الزام در مسیر یگانگی)

در توحید، کثرت و تفاوت‌ها نفی می‌شود و سالک باید همه چیز را به عنوان یک واحد ببیند. "باید دیدن" در اینجا به معنای الزامی است که سالک در سطح درک خود دارد. او موظف است که جهان را از منظر وحدت ببیند، اما این الزام بیرونی نیست؛ بلکه نتیجه‌ای است که از پاکسازی درونی به دست آمده است. این الزام در این مرحله بیشتر به‌عنوان یک تحول دیده

می‌شود؛ یعنی نشان می‌دهد که اگر سالک به این مقام برسد به‌طور طبیعی و خودبه‌خود چنین نگاهی خواهد داشت. بنابراین، این التزام نتیجهٔ سلوک است و نه دستور اولیه.

بعد از این وادی توحید آیدت — منزل تفرید و تجرید آیدت
روی‌ها چون زین بیابان در کُنند — جمله سر از یک گریبان درکُنند
گر بسی بینی عدد گر اندکی — آن یکی باشد در این ره در یکی

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۶۹۴-۳۶۹۶)

در دنیای نمادین و عرفانیِ کتاب منطق‌الطیر وادی توحید مرحله‌ای است که در آن سالک از دیدنِ چیزهای متعدد (کثرت) دست می‌کشد و با شهود و درکِ وحدت همه چیز را یکپارچه می‌بیند. در این مرحله، رابطه میان آنچه "ممکن" است و آنچه "واجب" است، با نگاهی تازه درک می‌شود. درواقع سالک از توحیدِ نظری به سمت توحیدی می‌رود که در عمل و در واقعیت تحقق یافته است. عبارت «آیدت» در اینجا نشان می‌دهد که این مراحل به ترتیب و با ضرورت پشت سر هم می‌آیند: وقتی توحید در درون انسان محقق شود، به‌طور خودکار و الزامی مراحل تفرید و تجرید نیز به دنبال خواهد داشت. این ضرورت از دلِ خودِ مسیر سلوک برمی‌خیزد، نه از فشار یا دستور بیرونی.

در بیت «روی‌ها چون زین بیابان در کنند / جمله سر از یک گریبان در کنند» عطار نشان می‌دهد که تعددِ چهره‌ها و آدم‌ها در نهایت به یک منبع واحد بازمی‌گردد. بنابراین، سالک از حالتِ پراکندگی و احتمالِ دیدنِ چیزهای مختلف، به حالتِ رسیدن به مرکزی واحد و ضروری می‌رسد.

بیت دیگری که می‌گوید: «گر بسی بینی عدد گر اندکی / آن یکی باشد در این ره در یکی»، تقابل بین "عدد" و "یکی" را به‌عنوان تقابل میان امکان و ضرورت نشان می‌دهد. عدد نماد چیزهای متعددی است که می‌توان آن‌ها را شمرد، اما "یکی" وحدتی است که فراتر از عدد و شمارش است. اگر از نگاه وجه التزامی به این موضوع بنگریم، دیدنِ کثرت در این

مسیر لزوماً و به‌طور اجتناب‌ناپذیر به دیدنِ وحدت ختم می‌شود.

تا تویی برجاست در شرک است یافت　　چون تویی برخاست توحیدت بتافت
تو درو گم گرد، توحید این بود　　گم‌شدن گم کن تو تفرید این بود
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۷۶۰-۳۷۶۱)

در این ابیات عطار بر این نکته تأکید می‌کند که برای رسیدن به توحید، باید "من" یا خودِ مستقل را نفی کرد. وقتی می‌گوید «تا تویی برجاست در شرک است یافت» به این معناست که اگر وجود "من" باقی بماند، نمی‌توان به توحید واقعی دست یافت. این شرک نه‌فقط در کلام، بلکه در وجود ماست و به این دلیل است که من و حق دوگانگی ایجاد می‌کنند. در بیت «چون تویی برخاست توحیدت بتافت» نشان می‌دهد که برای تجلی توحید، باید از انانیت خود گذشت. بنابراین، اگر "تو" باقی بماند توحید ممکن نیست؛ و اگر "تو" محو شود، توحید ظهور پیدا می‌کند. در بیت «تو درو گم گرد، توحید این بود» عطار توحید را به معنای گم‌شدن در حق تعریف می‌کند؛ یعنی هرگونه احساس استقلال باید محو شود. سپس با «گم‌شدن گم کن تو تفرید این بود» به نقطه‌ای عمیق‌تر می‌رسد: حتی آگاهی از این گم‌شدن هم باید از بین برود تا به وحدت واقعی برسیم.

ششم؛ وادی حیرت (تعلیق الزام‌ها)

در وادی حیرت زبان از بیان بازمی‌ماند. "باید دانستن" جای خود را به "نتوان دانستن" می‌دهد. در ابیات عطار وادی حیرت مرحله‌ای از سیر و سلوک روحانی به تصویر کشیده شده است که در آن ساختارهای ادراکی پیشین فرومی‌ریزند و سالک به تجربه‌ای عمیق و بنیادین از وجود می‌رسد. افعال اخباری به کار رفته در ابیات درواقع دلالتی التزامی دارند که ضرورت عبور از عقل و پندار را به مخاطب القا می‌کنند. ریسمان عقل که نماد هدایت و تمییز است، گم شده

و خانهٔ پندار نیز ناپدید می‌شود؛ این امر به معنای تعلیق اقتدار چارچوب‌های عقلانی و تخیلی است.

در چنین منزل که شد دل ناپدید　　بلکه هم شد نیز منزل ناپدید
ریسمان عقل را سر گم شده است　　خانهٔ پندار را در گم شده است
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۹۰۴-۳۹۰۵)

این ابیات به‌خوبی نشان‌دهندهٔ تحول عمیق و بنیادینی است که سالک در وادی حیرت تجربه می‌کند. گم‌شدن عقل و پندار به‌عنوان تعلیق منطق متعارف، دعوت به رهایی از قید و بندهای فکری و ذهنی است.

درواقع، وادی حیرت به‌عنوان یک مرحلهٔ ضروری در سیر و سلوک روحانی، امکان تجربهٔ ناب و بی‌واسطه از وجود را فراهم می‌آورد. سالک در این فضا از تقابل‌های منطقی رها می‌شود و به افق‌های جدیدی از فهم و درک دست می‌یابد که در آن حقیقت خود را نمایان می‌کند.

هر که گوید چون کنم؟ گو: چون مکن　　تاکنون چون کرده‌ای، اکنون مکن
هر که او در وادی حیرت فتاد　　هر نفس در بی عدد حسرت فتاد
(عطار، ۱۴۰۰: ۳۹۱۶-۳۹۱۷)

این ابیات به‌خوبی گسست میان عقل و سلوک را به تصویر می‌کشند. پرسش «چون کنم؟» به‌عنوان نمادی از تلاش عقل برای تدبیر و جست‌وجوی راه، نشان‌دهندهٔ محدودیت‌های عقلانی است که در برابر تجربیات عمیق و شهودی سالک قرار دارد. پاسخ «چون مکن» دعوت به رهایی از قید و بندهای فکری و منطقی است که سالک را از ورود به ساحت‌های جدید بازمی‌دارد. تاکید بر «تاکنون چون کرده‌ای، اکنون مکن» نشان‌دهندهٔ گذار اساسی در مسیر سلوک است. این گسست زمانی نه‌تنها به معنای رهایی از گذشتهٔ عقلانی است، بلکه

الزام سلوکی برای ترک رویکردهای متعارف و عقلانی نیز تلقی می‌شود. حسرتی که در بیت دوم مطرح می‌شود، نشان‌دهندهٔ عمیق‌ترین تجارب سالک در مواجهه با عدم قطعیت‌ها و فروپاشی‌های پیشین است. در این حالت "فتاد" نشانه‌ای از اجبار و ضرورت در فرآیند سلوک است و بر این نکته تاکید می‌کند که این وضعیت نه انتخابی دلخواه، که نتیجه‌ای منطقی از سیر در وادی حیرت است.

هفتم؛ وادی فقر و فنا (محو شدن در نیستی)

آخرین مرحله فنا در حق است. در این مقام باید به اوج می‌رسد: سالک باید خود را به‌کلی نفی کند. این مرحله، مرحله‌ای است که سالک باید از عقل و تدبیر خود فاصله بگیرد تا به حقیقت برسد. عطار در این وادی نشان می‌دهد که وقتی سالک به حقیقت نزدیک می‌شود ممکن است حسرت‌هایی از گذشته داشته باشد. این حسرت‌ها به معنای این است که او در گذشته تلاش کرده، اما اکنون باید بپذیرد که باید از آن‌ها عبور کند. درواقع او باید بفهمد که برخی چیزها را نمی‌توان با عقل و منطق درک کرد. درنهایت، عطار ما را به این نتیجه می‌رساند که برای رسیدن به حقیقت باید خود را فراموش کرد و از قید و بندهای فکری رها شد.

آن زمان کز خود رهایی باشدم — بی‌خودی عین خدایی باشدم
هر که او رفت از میان اینک فنا — چون فنا گشت از فنایی اینک بقا

(عطار، ۱۴۰۰: ۳۹۷۱-۳۹۷۲)

عطار در منطق‌الطیر نگاهی عمیق به سلوک عرفانی و مراحل آن دارد و ابیات وادی فقر و فنا به‌خوبی این مسیر را ترسیم می‌کند. با توجه به وجه التزامی فعل‌ها می‌توان تحلیل دقیق‌تری از این مفهوم ارائه داد.

ساخت "باشدم" به‌عنوان یک فعل التزامی نشان‌دهندهٔ این است که رهایی از "خود" و رسیدن به "عین خدایی" فقط در شرایط خاصی ممکن است. این به معنای آن است که سالک

باید خود را از قید و بندهای انانیت رها کند تا بتواند به حقیقت برسد.

در بیت دوم، رابطهٔ منطقی بین فنا و بقا به‌وضوح تبیین شده است. فنا به معنای زوال انانیت و خودخواهی است که فقط با از بین رفتن "خود" حاصل می‌شود، اما این فنا به خودیِ‌خود کافی نیست؛ این ترتیب «چون... اینک...» نشان‌دهندهٔ آن است که بقا نتیجه‌ای ضروری از فناست و بدون فنا بقا امکان‌پذیر نیست. وجه التزامی در این ابیات فراتر از یک ابزار نحوی و بیان‌کنندهٔ هستی‌شناسی عطار است.

چون درونت جمع شد در بیخودی — تو برون آیی ز نیکی و بدی

چون نماندت نیک و بد عاشق شوی — پس فنای عشق را لایق شوی

(عطار، ۱۴۰۰: ۴۰۱۹-۴۰۲۰)

این ابیات از منطق‌الطیر در افق معناییِ وادی فقر و فنا قرار دارند؛ جایی‌که سالک باید از تعیّنات نفسانی و دوگانگی‌های ارزشی عبور کند تا به مقام **بی‌خودی** برسد. استفاده از ساخت‌های شرطی با "چون" و افعال التزامی مانند "آیی"، "شَوی" و "لایق شوی" نشان‌دهندهٔ این است که سلوک عرفانی یک فرآیند تدریجی و مشروط است. این ساخت‌ها به سالک یادآوری می‌کنند که تحقق هر مرحله نیازمند شرایط خاصی است و بدون گذر از مراحل قبلی نمی‌توان به مرحلهٔ بعدی رسید.

عبارت «چون درونت جمع شد در بی‌خودی» نشان‌دهندهٔ ضرورت رفع تفرقهٔ باطنی است. این جمع شدن، به معنای رهایی از کثرت امیال و داوری‌های خودمحورانه است که سالک را به سمت وحدت درونی هدایت می‌کند. در مصراع «تو برون آیی ز نیکی و بدی»، فعل "آیی" به‌وضوح نشان می‌دهد که خروج از دوگانگی نیک و بد یک سفر درونی است که نیاز به تلاش و اراده دارد. در بیت دوم، «چون نماندت نیک و بد عاشق شوی» تأکید بر این دارد که عشق نتیجه‌ای است که از زوال کامل دوگانگی‌ها حاصل می‌شود. عشق یک مقام است که باید به آن رسید، نه صرفاً حالتی که با اراده به دست آید. عبارت «پس فنای عشق را

لایق شوی» نقطهٔ اوج این تحلیل است. عبارت «لایق شوی» نشان‌دهندهٔ این است که شایستگی برای فنا تنها پس از طی مراحل قبلی ممکن می‌شود.

درنهایت، وجه التزامی در این ابیات نه تنها ساختاری دستوری، بلکه بازتابی از هستی‌شناسی عرفانی عطار است. سلوک عرفانی در این نظام فکری بر اساس امکان مشروط پیش می‌رود و زبان التزامی فاصلهٔ میان ادعا و تحقق را حفظ می‌کند.

نیست شو تا هستی‌ات از پی رسد　　تا تو هستی، هست در تو کی رسد؟
تا نگردی محو خواری فنا　　کی رسد اثباتت از عز بقا؟
(عطار، ۱۴۰۰: ۴۲۹۱-۴۲۹۲)

این ابیات از منطق‌الطیر عطار در وادی فقر و فنا، منطق متناقضِ سلوک را بیان می‌کنند: نیستی شرط هستی و "خواریِ فنا" مقدمهٔ "عزّ بقا"ست. وجهیت افعال (امر، التزامی و استفهام انکاری) ابزار اصلی بیان این ضرورت عرفانی است. عبارت «نیست شو» به‌عنوان یک فرمان وجودی، نه‌تنها دعوت به نفی انانیت بلکه به نوعی فراخوانی به ورود به مقام حقیقت است. در بیت دوم، عبارت «تا نگردی محو خواری فنا» با فعل التزامی به‌خوبی نشان‌دهندهٔ رابطه شرطی میان فنا و بقاست. بدون پذیرش خواری فنا، هیچ‌گاه نمی‌توان به مقام عزت و بقا دست یافت.

برای درک بهتر چگونگی پیوند میان ساختار زبان و مفاهیم عرفانی در این ابیات، فعل‌هایی که از نظر دستوری و معنایی نقش التزامی ایفا می‌کنند، در چهار دسته اصلی (شرطی، غایی، امری و ضرورت) طبقه‌بندی شده‌اند که نتایج آن در جدول ۱ ارائه می‌گردد.

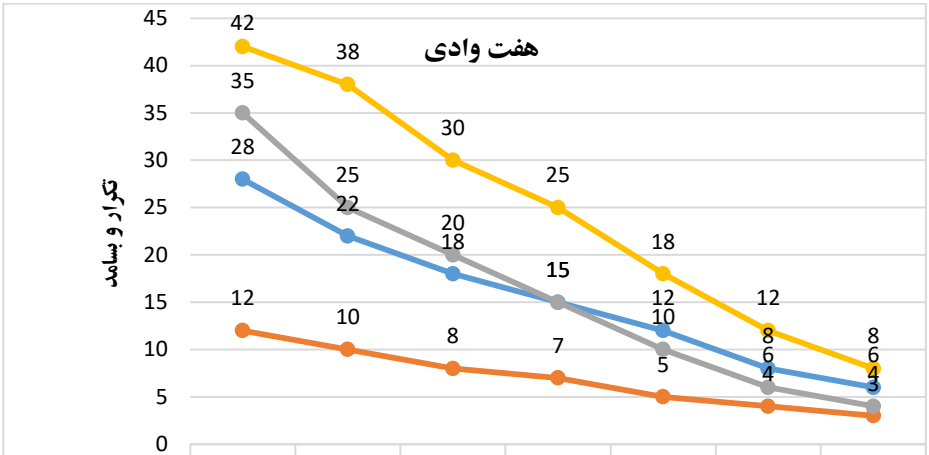
جدول 1 . طبقه بندی وجوه دستوری در هفت وادی بر اساس کارکرد معنایی و ساختاری

انواع وجهیت	نمونه های از ابیات	تحلیل کارکرد در سیر معنایی	بسامد و تکرار
وجه امری / ارادی	مهل ده ، چاره ای کن بکشمت	تجلی اراده حق تعالی	112
وجه التزامی / ضرورت	خواست ، باید آیدت	بیانگر قوانین ثابت هستی	173
وجه شرطی	گر بیندازند ، چون نبود گر نمی یابی	بیانگر تقابل میان امکان و ضرورت	109
وجه غایی / هدفمند	تا بر نگویی تا سر بینم	نشان دهنده جهت داری حرکت در مسیر توحید	49

بررسی آماری وجوه دستوری در هفت وادی عطار نشان می‌دهد که زبان دقیقاً هم‌سو با سیر معنوی سالک تغییر می‌کند. در وادی‌های ابتدایی به‌ویژه در وادی طلب، وجه التزامی و امری (زبان تکلیف و تکلف) حاکم است تا ارادهٔ سالک برای آغاز سفر تقویت شود. با پیشروی در مسیر، بسامد این وجوه روند نزولی می‌یابد، اما در وادی استغنا، وجه امری برای پاک‌سازی و جدایی قطعی از تعلقات، نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. با ورود به وادی‌های حیرت و فنا، زبان دچار یک دگرگونی ساختاری می‌شود؛ در این مقامات الزام‌های بیرونی و دستورات تکلیفی کاهش یافته و جای خود را به توصیفات شرطی و التزامی‌های امکانی می‌دهند، زیرا در مقام وحدت تضاد میان امر و مأمور رنگ می‌بازد و زبان از حالت "تکلیف" به حالت "شهود" تغییر می‌یابد. درنهایت، در وادی فقر و فنا وجه امری همچنان حضور دارد، اما با تضادی عمیق؛ این بار دستورات نه برای ساختن و رسیدن، بلکه برای تخریب و محو کردن هستی صادر می‌شوند (مانند: گم شو، درپوش، برفکن). بنابراین، سیر زبانی عطار از تکلیف به شهود و در نهایت به سوی فنا است.

با بررسی جدول ۱ مشخص می‌شود که عطار تنها از ابزار دستوری برای بیان یک داستان استفاده نکرده، بلکه از طریق به‌کارگیری وجه‌های مختلف (به‌ویژه وجه غایی و ضرورت) نشان می‌دهد که حرکت از کثرت به وحدت حرکتی هدفمند، و درنهایت امری ناگزیر و

ضروری است.



	وادی طلب	وادی عشق	وادی معرفت	وادی استغنا	وادی توحید	وادی حیرت	وادی فقر و فنا
وجه شرطی	28	22	18	15	12	8	6
وجه غایی	12	10	8	7	5	4	3
وجه امری	35	25	20	15	10	6	4
وجه التزامی	42	38	30	25	18	12	8

نمودار ۱ . توزیع فراوانی(تعداد) وجوه دستوری در هفت وادی

همان‌طور که در نمودار ۱ مشاهده می‌شود، سیر تحولی وجوه دستوری در طول هفت وادی الگویی نزولی و هدفمند را دنبال می‌کند. بیشترین بسامد تمامی وجوه، به‌ویژه وجه التزامی و امری، در وادی طلب است که نشان‌دهندهٔ فضای تکالیف، تلاش و ارادهٔ شدید در آغاز سلوک است. با پیشروی در مسیر، شیب نزولی این وجوه گویای گذار سالک از تکالیف ظاهری به سوی سادگی و تسلیم است. در این روند، هرچند تعداد وجوه در وادی استغنا کاهش یافته، اما نقش این وجه‌ها در پاک‌سازی و جدایی قطعی از تعلقات، نقطه عطفی در ارادهٔ سالک ایجاد می‌کند. هم‌چنین، حضور وجه شرطی در وادی‌های انتهایی نشان‌دهندهٔ

پیوند میان حقیقت و شروط وجودی در مقام نیستی است. درنهایت، نوسانات اندک و ثبات نسبی وجه غایی در تمامی وادی‌ها گویای این امر است که علی‌رغم کاهش تدریجی بسامد وجوه زبانی، "غایت و هدف" سالک در تمام طول مسیر ثابت مانده و جهت‌گیری کلی او به سوی حقیقت، یکپارچه و تغییرناپذیر است.

جدول۲. کارکرد وجه التزامی در هفت وادی منطق‌الطیر عطار

وادی	ویژگی معنوی وادی	نمونهٔ وجه التزامی (ساخت رایج)	تحلیل نحوی و معنایی	کارکرد گفتمانی عرفانی
طلب	آغاز سلوک؛ عدم قطعیت و امید	«اگر دل ز غیر برگیری راه یابی»	فعل‌های شرطی با «اگر، گر»؛ عدم قطعیت وقوع	نشان‌دهندهٔ ضرورت "شرط‌مندی" سلوک برای ورود به عرفان
عشق	شور و میل درونی؛ فداکاری	«کاش جان در راه دوست فدا شود»	فعل التزامی در جمله تمنایی	زبان میل، تحمیل اراده سالک بر مسیر سلوک
معرفت	تشویش دانستن؛ تردید شناخت	«شاید که پرده از راز برگرفته شود»	التزامی همراه با "شاید"؛ احتمال	تعلیق معرفتی و فاصله گرفتن از قطعیت عقل
استغنا	بی‌نیازی و ترک تعلقات	«باید که دل از غیر برگیری»	التزامی پس از "باید"؛ الزام	نشان‌دهنده تکلیف سلوکی و ضرورت گسستن از وابستگی
توحید	وحدت و نفی دوگانگی	«تا خود را نبینی، او را ببینی»	ساخت‌های شرطی و پارادوکسیکال	بازنمایی نفی خود و ظهور وحدت در زبان
حیرت	سرگشتگی معرفتی و عدم قطعیت	«ندانم که این راه به کجا انجامد»	التزامی همراه با نفی و تردید معرفتی	بازنمایی حیرت و تعلیق معنایی در مسیر عرفان
فقر و فنا	فنا و محو خود؛ وحدت نهایی	«تا از خود فانی شوی به او باقی مانی»	ترکیب شرط؛ پارادوکس و التزامی	بازنمایی پارادوکس فنا و بقا به‌صورت نحوی

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی نقش و تغییرات "وجه التزامی" در هفت وادی منطق‌الطیر عطار، نشان داد که استفاده از وجه التزامی در این اثر فقط موضوعی مربوط به دستور زبان نیست؛

بلکه ابزاری کلیدی برای سازماندهی و شکل دادن به معنای مسیر عرفانی است. در بررسی و تحلیل ابیات هفت وادی مشخص شد که در این ابیات فعل‌هایی که نقش التزامی ایفا می‌کنند در چهار دستهٔ اصلی شرطی، غایی، امری، و ضرورت ظهور یافته‌اند. بررسی ابیات در هر وادی مشخص کرد که ساخت‌های التزامی مثل باید، بباید، نباید، مبادا، و هم‌چنین عبارات شرطی و غایی مثل گر، چون و تا، به‌طور منظم برای ترسیم مسیر حرکت سالک به کار رفته‌اند.

اولین یافتهٔ مهم این تحقیق، تبیین سیر تحولی وجه التزامی در طول مسیر سلوک است. تحلیل آماری نشان می‌دهد که در وادی طلب وجه التزامی با ۱۵ مورد حضور فعال دارد و کلمهٔ باید جنبهٔ وظیفه و قانون‌گذاری دارد تا ارادهٔ سالک تقویت شود. با ورود به وادی عشق اگرچه تعداد موارد التزامی به ۷ مورد کاهش می‌یابد، اما ماهیت آن تغییر کرده و الزام از یک دستور بیرونی به یک نیاز درونی و ذاتی تبدیل می‌شود. در وادی معرفت وجه التزامی با ۳ مورد به حداقل خود می‌رسد و جایگاه اصلی را وجوه شرطی (۲۴ مورد) می‌گیرند که نشان می‌دهد رسیدن به شناخت دیگر نه با دستور، بلکه با "شرطِ تغییر در وجود" گره خورده است.

در وادی استغنا تغییر زبانی مهمی رخ می‌دهد؛ درحالی‌که وجه التزامی به ۲ مورد کاهش می‌یابد، وجه امری با ۳۲ مورد به اوج خود می‌رسد. این جهش آماری نشان می‌دهد که در این مرحله "نباید"های تربیتی جای خود را به "دستوراتِ قطعیِ پاک‌سازی" می‌دهند تا سالک به بی‌نیازی برسد. در وادی‌های توحید و حیرت وجه التزامی به‌طور کامل حذف می‌شود و به عدد صفر می‌رسد. این ریزش آماری، دقیقاً با وضعیت وجودی سالک در این مقامات هم‌سو است؛ زیرا در مقام وحدت و حیرت، تضاد میان "امر" و "مأمور" از بین می‌رود و زبان از حالت تکلیف به حالت شهود تغییر می‌یابد. درنهایت، در وادی فقر و فنا وجه التزامی همچنان در سطح صفر باقی می‌ماند، اما وجه امری با ۲۵ مورد بازمی‌گردد. این بازگشتِ آماری، نشان‌دهندهٔ دگرگونی در ماهیت دستورهاست؛ فرمان‌هایی که دیگر برای "ساختن" نیستند، بلکه دستور به "فنا و محو شدن" هستند.

دومین یافته این است که تغییر در توزیع آماری وجوه دستوری، دقیقاً با تغییر وضعیت وجودی سالک هماهنگ است. هرچه سالک از کثرت دورتر و به وحدت نزدیک‌تر می‌شود، الزام بیرونی (وجه التزامی) کاهش یافته و جای خود را به ضرورت‌های درونی و شرط‌های فنا می‌دهد. به این ترتیب، ساختارهای دستوری در متن نه‌تنها ابزاری برای بیان، بلکه خود نشان‌دهندهٔ مراحل طی‌شده در مسیر سلوک هستند.

درنهایت، این پژوهش به اثبات این نکته پرداخت که در منطق‌الطیر وجه التزامی با هستی‌شناسی عرفانی رابطهٔ مستقیم دارد. "باید"های ابتدایی جنبهٔ آموزشی داشتند، اما با پیشرفت در وادی‌ها این الزامات در قالب وجوه شرطی و امریِ "فنابخش" بازتعریف شدند. این موضوع نشان می‌دهد که در آثار عطار مرز میان قواعد زبان و فلسفهٔ وجودی بسیار کم است، به‌طوری‌که ساخت‌های دستوری زبان درواقع بیانگر ضرورت‌های هستی‌شناختی هستند.

در مجموع، می‌توان گفت که وجه التزامی در منطق‌الطیر نقشی حیاتی در نظم دادن به روایتِ مسیر سلوک دارد. این پژوهش با ارائه داده‌های آماری و تحلیلی راه را برای مطالعات آینده در زمینه‌های زبان‌شناسی عرفانی، تحلیل گفتمان در متون صوفیانه، و بررسی مقایسه‌ای وجهیت در دیگر آثار ادبی و عرفانی باز می‌کند. درمجموع، می‌توان گفت که وجه التزامی در منطق‌الطیر نقشی بسیار مهم در نظم دادن به روایتِ مسیر سلوک دارد و برای درک درست از منطقِ تغییرات در هفت وادی تحلیل این وجه ضروری است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Afsaneh Tajik — **https://orcid.org/0000-0003-0115-4397**

Ghaleh khajeh Masoome Khodadadi Mahabad — **https://orcid.org/0000-0002-0583-7403**

Alireza Ghojezade — **https://orcid.org/0000-0002-3574-3889**

منابع

ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۸۵). دستور زبان فارسی امروز. تهران: قطره.

انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن. (۱۳۹۰). دستور زبان فارسی ۲. ویراست چهارم. تهران: فاطمی.

بختیاری، مریم، نیک‌منش، مهدی و فقیه ملک‌مرزبان، نسرین. (۱۴۰۲). «بررسی وجهیت براساس نظریهٔ پالمر در سه داستان "پادشاهی فریدون"، "رستم و اسفندیار" و "پادشاهی یزدگرد"». متن‌شناسی ادب فارسی. س ۱۵ ش ۲ (پیاپی ۵۸): ۵۷ - ۸۰.
DOI: 10.22108/rpll.2023.134919.2139

خدائی، زری، تلخابی، مهری و همکاران. (۱۴۰۲). «بررسی وجهیت فعل در شعر فروغ فرخزاد با تأمل بر وجه التزامی». ادبیات و زبانها، س ۱۴ ش ۵۷: ۲۹-۵۹.

خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۷۲). دستور زبان فارسی. تبریز: کتاب‌فروشی تهران.

رحیمیان، جلال. (۱۳۷۸). «وجه فعل در فارسی امروز». علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، س ۱۴ ش ۲ (پیاپی۲۸): ۵۲-۴۱.

رحیمیان، جلال و عموزاده، محمد. (۱۳۹۱). «افعال وجهی در زبان فارسی و بیان وجهیت». پژوهش‌های زبانی، س ۴ ش ۱: ۲۱-۴۰.

رحیمیان جلال و خرامائی، علیرضا. (۱۳۹۸). «راه‌های بیان التزام و کاربردهای صورت‌های التزامی در زبان فارسی». پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، س ۹ ش ۱۷: ۴۷ - ۵۷).
DOI: 10.22084/RJHLL.2018.15070.1776

رحیمیان، جلال و جاوید، سحر. (۱۴۰۱). وجهیت و افعال وجهی در زبان فارسی. شیراز: دانشگاه شیراز.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۸۴). دستور زبان فارسی. تهران: اساطیر.

شفائی، احمد. (۱۳۶۳). مبانی علمی دستور زبان فارسی. تهران: نوین.

ـــــــــــ . (۱۳۵۱). «دستور زبان فارسی؛ وجه التزامی». کاوه. ش ۴۴، تابستان ۱۳۵۱: ۴۸۹ - ۴۹۵. (منتشر در مونیخ آلمان)

عطار، فریدالدین محمد. (۱۴۰۰). منطق‌الطیر. به اهتمام سیدصادق گوهرین. تهران: علمی و فرهنگی.

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

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۸). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.

متولیان نائینی، رضوان. (۱۳۹۵). «بازنمایی نحوی افعال وجهی بایستن و شدن در زبان فارسی». جستارهای زبانی، س ۷ ش۷ (پیاپی۳۵): ۱۲۵- ۱۵۰.

مدرسی، فاطمه. (۱۳۸۷). از واج تا جمله؛ فرهنگ زبانشناسی-دستوری. تهران: چاپار.

مشکوةالدینی، مهدی. (۱۳۶۶). دستور زبان بر پایه نظریه گشتاری. مشهد: دانشگاه فردوسی.

مظاهری، جمشید، هاشمی، سیدمرتضی و متولی، سیدمهدی. (۱۳۸۳). «بررسی و تحلیل وجه التزامی در دستور زبان فارسی». مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دورهٔ ۲ ش ۳۸: ۹۵ ـ ۱۰۸.

مهیار، محمد. (۱۳۷٦). فرهنگ دستوری. تهران: میترا.

میرزایی، نجفقلی. (۱۳۷٤). فرهنگ اصطلاحات دستور زبان فارسی. قم: مدین.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۶). تاریخ زبان فارسی. ویراست دوم. ٤ جلد. تهران: نشر نو.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). دستور زبان فارسی. ویرایش سوم. تهران: توس.

References:

Anvari, H., & Ahmadi Givi, H. (1390 SH/2011). *Dastur-i zaban-i Farsi* [Persian Grammar] (4th ed., Vol. 2). Fatemi. [In Persian]

Arzhang, G. (1385 SH/2006). *Dastur-i zaban-i Farsi-yi imruz* [A Grammar of Contemporary Persian]. Qatreh. [In Persian]

Attar, F. al-D. M. (1400 SH/2021). *Mantiq al-tayr* [The Conference of the Birds] (S. Sadeq Goharin, Ed.). Elmi va Farhangi. [In Persian]

Bakhtiari, M., Nikmanesh, M., & Faqih Malek-Marzban, N. (1402 SH/2023). Barrasi-yi vajhiyyat bar asas-i nazariyyih-yi Palmer dar sih dastan-i “Padshahi-yi Faridun,” “Rustam va Isfandiyar,” va “Padshahi-yi Yazdgird” [An examination of modality based on Palmer’s theory in three stories: “The Reign of Fereydun,” “Rostam and Esfandiyar,” and “The Reign of Yazdegerd”]. *Matn-shinasi-yi*

Adab-i Farsi [Textual Studies of Persian Literature], *15*(2), 57–80. https://doi.org/10.22108/rpll.2023.134919.2139 [In Persian]

Farshidvard, K. (1388 SH/2009). *Dastur-i mufassal-i imruz* [A Comprehensive Grammar of Contemporary Persian]. Sokhan. [In Persian]

Fotuhi, M. (1390 SH/2011). *Sabk-shinasi: Nazariyyiha, ruykardha va ravishha* [Stylistics: Theories, Approaches, and Methods]. Sokhan. [In Persian]

Khayyam-Pour, A. R. (1372 SH/1993). *Dastur-i zaban-i Farsi* [Persian Grammar]. Ketabfurushi-yi Tehran. [In Persian]

Khodaei, Z., Talkhabi, M., et al. (1402 SH/2023). Barrasi-yi vajhiyyat-i fiʿl dar shiʿr-i Forugh Farrokhzad ba taʾammul bar vajh-i iltizami [An examination of verbal modality in Forugh Farrokhzad's poetry, with particular attention to the subjunctive mood]. *Adabiyat va Zabanha* [Literature and Languages], *14*(57), 29–59. [In Persian][1]

Mahyar, M. (1376 SH/1997). *Farhang-i dasturi* [A Dictionary of Grammar]. Mitra. [In Persian]

Mazaheri, J., Hashemi, S. M., & Motavalli, S. M. (1383 SH/2004). Barrasi va tahlil-i vajh-i iltizami dar dastur-i zaban-i Farsi [An examination and analysis of the subjunctive mood in Persian grammar]. *Majallih-yi Danishkadih-yi Adabiyat va ʿUlum-i Insani-yi Danishgah-i Isfahan* [Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan], *2*(38), 95–108. [In Persian]

Meshkatod-Dini, M. (1366 SH/1987). *Dastur-i zaban bar payih-yi nazariyyih-yi gashtari* [Grammar Based on Transformational Theory]. Ferdowsi University of Mashhad. [In Persian]

Mirzaei, N. (1374 SH/1995). *Farhang-i istilahat-i dastur-i zaban-i Farsi* [A Dictionary of Persian Grammar Terminology]. Madin. [In Persian]

Modarresi, F. (1387 SH/2008). *Az vazh ta jumlih: Farhang-i zabanshinakhti-dasturi* [From Phoneme to Sentence: A Dictionary of Linguistics and Grammar]. Chapar. [In Persian]

Motavallian Naeini, R. (1395 SH/2016). Baznimayi-yi nahvi-yi afʿal-i vajhi-yi bayistan va shudan dar zaban-i Farsi [Syntactic representation of the modal verbs *bayistan* and *shudan* in Persian]. *Jostarha-yi Zabani* [Linguistic Essays], *7*(7), 125–150. [In Persian]

Natel Khanlari, P. (1366 SH/1987). *Tarikh-i zaban-i Farsi* [The History of the Persian Language] (2nd ed., 4 vols.). Nashr-i نو. [In Persian]

Natel Khanlari, P. (1388 SH/2009). *Dastur-i zaban-i Farsi* [Persian Grammar] (3rd ed.). Tus. [In Persian]

Palmer, F. R. (2001). *Mood and Modality* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Rahimian, J. (1378 SH/1999). Vajh-i fiʿl dar Farsi-yi imruz [Verbal mood in contemporary Persian]. *ʿUlum-i Ijtimaʿi va Insani-yi Danishgah-i Shiraz* [Social Sciences and Humanities of Shiraz University], *14*(2), 41–52. [In Persian]

Rahimian, J., & Amouzadeh, M. (1391 SH/2012). Afʿal-i vajhi dar zaban-i Farsi va bayan-i vajhiyyat [Modal verbs in Persian and the expression of modality]. *Pazhuhishha-yi Zabani* [Linguistic Research], *4*(1), 21–40. [In Persian]

Rahimian, J., & Javid, S. (1401 SH/2022). *Vajhiyyat va afʿal-i vajhi dar zaban-i Farsi* [Modality and Modal Verbs in Persian]. Shiraz University. [In Persian]

Rahimian, J., & Kharama'i, A. (1398 SH/2019). Rahha-yi bayan-i iltizam va karburdhha-yi surathha-yi iltizami dar zaban-i Farsi [Ways of expressing obligation and the uses of subjunctive forms in Persian]. *Pazhuhish-i Zabanshinasi-yi Tatbiqi* [Journal of Comparative Linguistic Research], *9*(17), 47–57. https://doi.org/10.22084/RJHLL.2018.15070.1776 [In Persian]

Shafa'i, A. (1351 SH/1972). Dastur-i zaban-i Farsi: Vajh-i iltizami [Persian grammar: The subjunctive mood]. *Kaveh*, (44), 489–495. [Published in Munich, Germany; in Persian]

Shafa'i, A. (1363 SH/1984). *Mabani-yi ʿilmi-yi dastur-i zaban-i Farsi* [The Scientific Foundations of Persian Grammar]. Novin. [In Persian]

Shariat, M. J. (1384 SH/2005). *Dastur-i zaban-i Farsi* [Persian Grammar]. Asatir. [In Persian]

فهرست مطالب

کاربست نشانه‌شناسی بینامتنی در خوانش نادستورزبانی‌های غزلی از حافظ ..... ۹ – ٤٤
حسین سلیمی، مجاهد غلامی، احمد جمعه‌پور

ظرفیت واژه‌سازی ضمایر مشترک زبان فارسی..... ٤٥ – ۷۸
زهرا محمدیان، عباسعلی وفایی، سیدعوض‌علی کاظمی

با نقش‌های ارتباطی سکوت گویا در آثار مولوی..... ۷۹ – ۱۱۵
مریم کیخایی، مصطفی سالاری، بهروز رومیانی

کاربست دستورِ شناختی در متنپژوهی متون ادبی منثور فارسی (مطالعهٔ موردی: حکایتی از گلستان)..... ۱۱۷ – ۱۵۷
رضا رفائی قدیمی مشهد

تطبیق سبک‌شناختیِ "مصدرالآثار" فانی کشمیری و "مخزن‌الاسرار" نظامی گنجوی ۱۵۹- ۱۹۸
سپیده سادات نجم‌الدینی، علیرضا صالحی، فریده محسنی هنجنی

بررسی وجهیت فعل در هفت وادی منطق‌الطیر عطار با تأمل بر وجه التزامی۱۹۹ – ۲۳۵
افسانه تاجیک قلعه خواجه، معصومه خدادادی مهاباد، علیرضا قوجه زاده

* **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 قلم Tims New Roman 11؛ و ترجمهٔ لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع به قلم Tims New Roman 11.

- عنوان تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس ۱۱؛ و متن تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس ۱۰ باشد.

- تعداد جدول‌های یک مقاله بیش‌تر از ۵ جدول نباشد. جدول‌ها متناسب با فرمت APA و اندازه ۱۰ تنظیم شوند.

- ارجاعات درون‌متن به صورت مستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ به صورت غیرمستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ و در صورت تکرار منبع (همان: شماره صفحه).

- تمامی اسامی خارجی (به‌جز عربی) در متن اصلی به فارسی آوانگاری شده، و در پاورقی به صورت : نام و نام خانوادگی (حرف اول بزرگ) درج شود.

- معادل اصطلاحات تخصصی در پاورقی با حروف کوچک بیاید.

- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر حروف الف، ب، و... یا a، b، و ... پس از سال انتشار از هم متمایز شوند.

- به منابع غیرفارسی با همان زبان ارجاع شود.

- اگر کتاب بیش از سه نویسنده داشته باشد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «و همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، نام کتاب سرشناسه قرار گیرد. اثری که توسط مؤسسه یا سازمان فراهم آمده باشد، به نام مؤسسه یا سازمان ارجاع شود.

- قبل از فهرست (Tims New Roman 11 ORCID) ارائه شود.

- منابع فارسی با قلم آی‌آر زر ۱۲، منابع انگلیسي با قلم Tims New Roman 11، و منابع عربی به قلم بی‌بدر ۱۲ با ۱ سانتی‌متر هنینگ (Haning).

- فهرست منابع و مآخذ در پایان مقاله به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر تنظیم شود:

منابع و مآخذ فارسی به قلم آی‌آر لوتوس ۱۴ تیره

*** کتاب:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). نام کتاب. نام و نام‌خانوادگی افراد دخیل (مصحّح، مترجم، ویراستار و ...).شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. کتابی که نام مؤلّف ندارد: نام کتاب. (سال نشر). محل نشر: نام ناشر. کتابی که توسط مؤسسه فراهم آمده است: نام مؤسسهٔ مؤلف. (سال نشر). نام کتاب. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: ناشر (به قلم آی‌آر زر ۱۲).

*** مقاله:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله». نام نشریه، دوره/ سال (شمارهٔ نشریه): شمارهٔ صفحات مقاله از راست به چپ کم به زیاد. درج doi (به قلم آی‌آر زر ۱۲).

شیوه‌نامهٔ نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با زبان ادبی باشد.
- هیئت تحریریه در پذیرش، رد، و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
- تقدّم و تأخّر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظر هیئت تحریریه مشخص می‌شود.
- مسئولیت درستی مطالب مندرج در مقاله به عهدهٔ نویسنده است.
- مقالات باید از طریق سامانهٔ یکپارچهٔ نشریات علمی (**jrll.atu.ac.ir**) ارسال شود.
- در هر مقاله فاصلهٔ بین خطوط 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 ۰ pt متن بعد فاصله داشته باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف تنظیم شود بدون آنکه عناوین مجزایی داشته باشد. لازم است در آن زمینه مسئله (یک یا دو جمله)، هدف (یک جمله)، روش (در دو تا سه جمله و شامل طرح پژوهش، جامعه آماری، تعداد نمونه، روش نمونه‌گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه‌گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. افعال به زمان گذشته باشند. به قلم 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 (٤-۷ 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. سمیه آقابابایی؛ د. محمود بشیری؛ د. ساره زیرک؛ د. یحیی عطایی؛ د. مژده کمالی‌فرد؛ د. علی‌اکبر محمدی؛ د. ایوب مرادی؛ د. هوشنگ مرادی؛ د. فرشته میلادی؛ د. علیرضا نبی‌لو؛ 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 چهارم، شمارهٔ ۱۳، بهار ۱۴۰۵

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر مسئول: دکتر محمدامیر جلالی

سردبیر: دکتر عباسعلی وفایی

دبیرتخصصی اجرایی: دکتر مژده کمالی‌فرد

هیئت تحریریه:

الکساندر ایوانویچ 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 و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

علی تمیزال: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه

چنگ 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

احمد رضایی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

احمد رضی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

سیده فلیحه زهرا کاظمی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الـسی بانوان لاهور

علیرضا شعبانلو: دانشیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رضامراد صحرایی: استاد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبائی

سهیلا صلاحی‌مقدم: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا

حمید طاهری: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی

اسحاق طغیانی: استاد زبان وادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

زهرا عباسی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

مجاهد غلامی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس

جعفر خالمؤمن‌اف محمدی‌یویچ: استاد گروه "منبع‌شناسی و هرمنوتیک تصوف" دانشگاه دولتی خاورشناسی تاشکند

مهین‌ناز میردهقان فراشاه: 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: ۰۹۳x- ۲۸۲۱ **شاپای الکترونیکی:** ۰۹۴۸-۲۸۲۱