

تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه بر نفثه‌المصدر)

امید ذاکری کیش^{۱*}، اسحاق طغیانی^۲، سید مهدی نوریان^۳

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۱/۱۲/۲۲

پذیرش: ۹۲/۴/۲

چکیده

نفثه‌المصدر، اثر شهاب‌الدین محمد زیدری نسوی از شاهکارهای نثر فنی و مصنوع و مزین فارسی است. با بررسی ساختار متن از منظر زبان، این‌گونه به نظر می‌رسد که کارکرد ادبی و عاطفی متن بسیار بیشتر از اطلاعات تاریخی آن نمود دارد. از منظر زبانی، اغلب، جهت‌گیری پیام یا به سوی گوینده است یا به سوی خود پیام، بنابراین مخاطب معمولاً با متنی ادبی مواجه است که زبان آن اغلب کارکردی عاطفی دارد؛ از همین رو است که مخاطب همواره حدیث نفس گوینده را می‌شنود. از سوی دیگر، نویسنده با قاعده‌افزایی‌های متعدد در متن خود، توازن‌های گوناگون موسیقایی ایجاد می‌کند و موسیقی درونی متن را که لازمه یک متن غنایی است، تقویت می‌کند. اوج زبان غنایی در متن **نفثه‌المصدر**، زمانی است که نویسنده، همزمان به متن خود کارکرد شعری و عاطفی می‌دهد و از توازن‌های گوناگون استفاده می‌کند. در این مواقع که نویسنده غلیان احساسات خود را در متنی شاعرانه و آهنگین بیان می‌کند، نثر کتاب بسیار ساده و روان است. هدف این پژوهش، تحلیل ویژگی‌های زبان غنایی با تکیه بر ساختار متن **نفثه‌المصدر** است.

واژگان کلیدی: نفثه‌المصدر، زبان غنایی، کارکرد شعری، کارکرد عاطفی، قاعده‌افزایی.

۱. مقدمه

ساختارگرایی^۱ روش جدید بررسی متون است که در اوایل قرن بیستم برای مدتی نظریه مسلط بود. این شیوه که در ادامه فعالیت صورنگرایان^۲ روس، در فرانسه بسط یافته بود، به طور دقیق با نظریه‌های فردینان دو سوسور^۳، زبان‌شناس سوئیسی، آغاز شد. بررسی ساختاری ادبیات از منظر زبان‌شناسی با آرای رومن یاکوبسن^۴ انسجام دقیق‌تری یافت. بررسی ساختار متون فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی به طور کلی و از دیدگاه نظریات یاکوبسن، به یقین نتایج ارزشمندی خواهد داشت. از این طریق می‌توان از کلی‌گویی درباره متون پرهیز کرد و کارکرد مسلط یک متن ادبی را به طور علمی ثابت کرد.

در این پژوهش که به شیوه سندکاوی نوشته شده است، این سؤال مطرح است که زبان غنایی چه ویژگی‌هایی دارد؟ و چگونه می‌توان از طریق تحلیل ساختار زبان یک متن، کارکرد غالب آن متن را تعیین کرد؟

برای پاسخ به این سؤال‌ها، نخست ویژگی‌های زبان غنایی را با توجه به نظریات زبان‌شناسی فرمالیستی، ذکر نموده و سپس کاربرت این نظریه را در زبان متن *نثته‌المصدر* تحلیل می‌کنیم؛ براین مبنا، از یک سو این فرضیه مطرح است که جهت‌گیری پیام در این متن، نخست به سوی خود پیام است؛ بنابراین با متنی شاعرانه روبه‌رو هستیم. از سوی دیگر، نویسنده، با جهت دادن پیام به سمت خود، کارکردی عاطفی و غنایی به متن می‌دهد. *نثته‌المصدر* اثر شهاب‌الدین محمد زیدری نسوی، یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و از نمونه‌های عالی نثر مصنوع و مزین و منشیانه نیمه اول قرن هفتم هجری قمری است.^۵ مؤلف این کتاب را در قالب نامه‌ای همراه با گله و شکایت به زبانی شاعرانه و انشایی مصنوع و فنی بیان کرده است. وی در حین تک‌گویی‌های درونی، گاهی جسته و گریخته و بدون مقدمه مسائل تاریخی را ذکر می‌کند؛ چنانکه استاد مینوی، علامه قزوینی و دیگران برای اینکه سیر خطی روایت تاریخی را در *نثته‌المصدر* بازگو کنند از کتاب *سیرت جلال‌الدین* و سایر تواریخ کمک گرفته‌اند.^۶

۲. پیشینه تحقیق

تحلیل متون فارسی با توجه به نظریات فرمالیستی، به‌طور جدی، نخستین بار در *موسیقی شعر* شفیع کدکنی انجام شد. وی شعر را پیرو عقاید اشکوفسکی^۷ *رستاخیز کلمات*^۸ می‌داند و وجه تمایز زبان شعر و زبان معیار را به دو گروه موسیقایی و زبان‌شناسیک تقسیم کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷). وی همچنین در کتاب *رستاخیز کلمات* به‌طور دقیق‌تری به این مباحث پرداخت. در این کتاب، وی شعر را «معماری موسیقایی زبان» تعریف می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۲۹). ابومحبوب در کتاب *کالبدشناسی نثر*، متون نثر فارسی را (به معنای عام) مورد بررسی قرار می‌دهد و در بخش‌هایی از کتاب، تحلیلی فرمالیستی از متون نثر ادبی ارائه می‌دهد (بولتون، ۱۳۷۴: ۴۴ و ۹۵). تحقیق مستقلی درباره زبان *نقشه‌المصدر* از دیدگاه نظریات زبان‌شناسی انجام نشده است. عباسی از این دیدگاه *جهانگشای جویی* را بررسی کرده و نتیجه گرفته است که گاهی جنبه ادبی^۹ این کتاب بر جنبه تاریخی آن غالب است و گاهی اوقات برعکس (عباسی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). اما اغلب محققان درباره موضوع *نقشه‌المصدر* بحث کرده‌اند. بهار، رساله *نقشه‌المصدر* را یک مراسله دوستانه می‌نامد و یادآور می‌شود که این رساله خلاصه‌ای از وقایع ناچیز شدن سلطان جلال‌الدین را دربر دارد و مرثیه‌ای سوزناک در آن رساله بر فوات سلطان و دولت او نگاشته شده است (بهار، ۱۳۷۰: ۷-۸)؛ بنابراین بهار علاوه بر اینکه این کتاب را تاریخی می‌داند به جنبه‌های ادبی آن نیز توجه داشته است.

یان ریپکا^{۱۰} این کتاب را ذیل متون تاریخی (تاریخ‌نگاری) ذکر کرده است (ریپکا، ۱۳۶۴: ۱۴۵). صفا درباره این کتاب می‌نویسد: «از امهات کتب تاریخ و ادب فارسی است» و در ادامه اشاره می‌کند که زیدری «گاه قطعات نثر خود را تا آستانه شعر لطیف می‌رساند» (صفا، ۱۳۶۳: ۳/ ۱۱۸۱). زرین‌کوب این کتاب را بیشتر ادبی می‌داند. از نظر وی موضوع *نقشه‌المصدر* «گزارش آلام و احوال نویسنده در گیرودار فاجعه تاتار» است (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۲۸). رزمجو این کتاب را از متون نثر تاریخی می‌داند (رزمجو، ۱۳۸۲: ۲۵۰). شمیسا نیز این کتاب را تاریخی-ادبی می‌داند که علاوه بر جنبه‌های تاریخی، به‌لحاظ بیان عواطف و احساسات هم مقامی دارد (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۴۱-۱۴۲). در این مقاله نخستین بار است که ویژگی‌های زبان غنایی به صورت منسجم، به‌عنوان یک نظریه مطرح می‌شود و براساس آن متن *نقشه‌المصدر* تحلیل می‌شود.

۳. زمینه بحث

در تحلیل متون نثر فارسی همواره این سؤال مطرح است که چگونه می‌توان نثرنویسی فارسی را از دیدگاه نظریه‌های شعری مورد بررسی قرار داد؟ برای پاسخ دادن به این سؤال ناچاریم به چند سؤال دیگر نیز پاسخ دهیم؛ اول اینکه آیا قرار دادن متون مختلفی مانند ترجمه تفسیر طبری، التفهیم، تاریخ بیهقی، نخیله خوارزمشاهی، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه، نغمة‌المصدر و گلستان، همه در ذیل عنوان کلی متون نثر فارسی درست است؟ دوم اینکه آیا با توجه به متون یادشده می‌توان تعریف واحدی از زبان ارائه داد؟ سوم اینکه یک متن منثور باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد تا بتوان یک نظریه شعری را درباره آن اجرا کرد؟ و درنهایت، اینکه آیا با توجه به کارکردهای زبانی یک متن، می‌توان درباره نوع ادبی آن نظر داد؟

۳-۱. زبان و ادبیات

حقوق‌شناس، بین زبان و ادبیات تفاوت قائل می‌شود. از نظر او «زبان، نظامی^{۱۱} است ساخته‌شده از نشانه‌های آوایی دلخواهی برای انتقال پیامی که در آن خبری هست» (حقوق‌شناس، ۱۳۷۳: ۱۰۵). در مقابل، ادبیات را نظامی نشانه‌شناختی^{۱۲} می‌داند که از نشانه‌های معنایی نه آوایی، انگیخته (نه دلخواهی) ساخته شده است و نه برای ارتباط و انتقال، بلکه برای خلق موقعیت‌هایی که خواننده یا شنونده چون در آن موقعیت‌ها قرار بگیرد، خود به خلق پیامی نظیر پیام آفرینشگر بپردازد، ساخته شده است (همان: ۱۰۶). زبان‌شناسانی که ادبیات را از دیدگاه زبان‌شناسی بررسی کرده‌اند، چند بحث را درباره زبان ادبیات به کار گرفته‌اند:

۳-۱-۱. فرآیندهای زبان

زبان‌شناسان به‌طور کلی، دو فرایند^{۱۳} برای زبان به کار برده‌اند: فرایند «خودکاری^{۱۴}» و «برجسته‌سازی^{۱۵}». در فرایند خودکاری، عناصر زبان به قصد بیان موضوعی به کار می‌رود، بدون آنکه شیوه بیان جلب نظر کند؛ بنابراین در این فرایند مهم‌ترین وظیفه زبان ایجاد ارتباط است. اما در فرایند برجسته‌سازی، عناصر زبان به گونه‌ای به کار می‌رود که شیوه بیان جلب نظر کند و غیر متعارف باشد. در فرایند برجسته‌سازی، جنبه ارتباطی در درجه اول اهمیت نیست. این

فرایند به دو صورت انجام می‌شود: یا قواعدی را به زبان هنجار می‌افزاید که به آن «قاعده‌افزایی»^{۱۶} می‌گویند و یا از قواعد زبان هنجار (خودکار) منحرف می‌شود که به آن «هنجارگریزی»^{۱۷} می‌گویند (صفوی، ۱۳۸۰: ۵۷).

با توجه به این بحث، سه گونه ادب را می‌توان از هم متمایز دانست: نظم، نثر و شعر. اگر متن براساس قاعده‌افزایی برجسته‌سازی شده باشد، یعنی برونه زبان یا صورت زبان تقویت شده باشد، نظم آفریده می‌شود. عناصر مهم این نوع برجسته‌سازی، وزن، قافیه، جناس، ترجیع و... است. اگر متن براساس هنجارگریزی برجسته شود، درونۀ زبان و مایۀ معنایی آن تقویت می‌شود؛ بنابراین شعر آفریده می‌شود. نثر معیار (هنجار/ خودکار) نه به بازی‌های برونه‌ای زبان توجه دارد و نه به بازی‌های درونۀ آن (حقوق‌شناس، ۱۳۷۳: ۱۰۹-۱۱۰). حال اگر فرایند برجسته‌سازی در نثر به کار گرفته شود، نثر از حالت معیار در می‌آید و به شعر نزدیک می‌شود. در این حالت زبان نثر دیگر تنها جنبۀ اطلاع‌رسانی ندارد و به «نثر ادبی» تبدیل می‌شود. پس نثر ادبی، نثری است که در آن علاوه بر ساختار یا نظام زبانی، ساختار و نظام ادبی نیز شکل گرفته باشد» (همو، ۱۳۸۳: ۶۵). نثر برای آنکه به نثر ادبی تبدیل شود، دست‌کم به هنجارگریزی سبکی نیاز دارد. نثری که تحت تأثیر فرایند قاعده‌افزایی قرار گیرد و از توازن برخوردار شود، «نثر منظوم» یا در سنت، «نثر مسجع» نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۸۰: ۴؛ حقوق‌شناس، ۱۳۷۳: ۱۱۱-۱۱۲). گسترش تم^{۱۸} در شعر غنایی رابطه مستقیمی با زبان نظم دارد. چون نظم، گفتاری است که در آن شکل‌گردانی^{۱۹} ایجاد شده است. شاعر برای القای مضامین شعرش، ناگزیر به زبان نظم متوسل می‌شود؛ زیرا زبان نظم مجموعه پیچیده‌ای از صداهاست که ارزش جمال‌شناسیک نیز دارد و باعث می‌شود خواننده یا شنونده جلب شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۲۴-۲۲۵). از این رو، توازن‌های گوناگون در زبان شعر غنایی حایز اهمیت است. شاعر یا نویسنده غنایی، از طریق این توازن‌ها، مضامین عاطفی و ذهنی خود را به خواننده القاء می‌کند.

از سوی دیگر نثری که تحت تأثیر فرایند هنجارگریزی قرار گیرد، نثر «شاعرانه» نامیده می‌شود. براساس میزان این تأثیرپذیری ممکن است تا «شعر منثور» هم پیش رود. میزان قواعد شعرآفرینی از نثر شاعرانه آغاز می‌شود و در شعر منثور به اوج می‌رسد (صفوی، ۱۳۸۰: ۴).

۲-۱-۳. کارکردهای زبان

یاکوبسن در بررسی ادبیات از دیدگاه زبان، شش کارکرد^{۲۰} را برای زبان تبیین می‌کند. وی برای تحلیل کارکردهای زبان، اجزای تشکیل‌دهنده ارتباط کلامی^{۲۱} را بدین‌گونه بیان می‌کند:

گوینده^{۲۲} پیامی^{۲۳} را به مخاطب^{۲۴} می‌فرستد. این پیام برای مؤثر واقع شدن باید به زمینه‌ای^{۲۵} دلالت داشته باشد. همچنین به رمزی^{۲۶} نیاز است که هم گوینده و هم مخاطب آن را به‌طور کامل یا به‌طور جزئی بشناسند؛ سرانجام به تماس^{۲۷} نیاز است. در این ارتباط کلامی، اگر جهت‌گیری پیام به سمت گوینده باشد، زبان، کارکردی عاطفی^{۲۸} می‌یابد و اگر به سوی خود پیام باشد، زبان کارکردی شعری^{۲۹} (ادبی) پیدا می‌کند. همچنین جهت‌گیری پیام می‌تواند به سوی مخاطب باشد و یا به سمت زمینه / رمز / مجرای ارتباطی (تماس) باشد که به ترتیب زبان، کارکردی ترغیبی^{۳۰}، ارجاعی^{۳۱}، فرازبانی^{۳۲} و همدلی^{۳۳} می‌یابد^{۳۴}.

ذکر چند نمونه از متون منثور فارسی، می‌تواند در تبیین مطالب ذکرشده راهگشا باشد:

۱. هر آن دو کوکب که خانه‌های ایشان به مقابله یکدیگرند چون میان ایشان اتصال بود، او را فتح باب خوانند، ای گشادن در؛ پس اتصال قمر یا آفتاب به زحل، فتح باب خوانند دلیل باران و برف آرمیده بود (بیرونی، ۱۳۶۷: ۴۹۸).
 ۲. سلطان آن شب در آن خرمن بماند، و تاریکی شب میان او و دشمن ستره‌ای شد و در وقت سپیده‌دم هجوم صبح و دشمن بر وی در یک حال بود... چون تاتاران او را در آن دیه (اطراف میافارقین) کبس کردند... پانزده سوار او را در پی کردند... (زیدری، ۱۳۴۴: ۲۷۷-۲۷۹).
 ۳. «جمعی به صماتة ساطعة ناوک و سكاتة قاطعة بیلک و بلالک، از ادعای هستی خاموش گشتند» (استرآبادی، ۱۳۶۶: ۲۸۲).
 ۴. «فراش باد صبا را گفته تا فرش زمردین بگسترد و دایة ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین بپرورد» (سعدی، ۱۳۷۴: ۴۹).
 ۵. چون سپیده سپیدکار چادر قیری از روی جهان در کشید، اسنة شعاع، کرتة نیلوفری ظلام بردرید... زاهد پگاهخیز صبح بر قستیس سیاه‌گیم شب استیلا یافت... گرداگرد خرگاه جهانگیر، إحاطة دائره به نقطه‌المركز، چنان فرو گرفته بودند که نظر با همه حدت از آن سوی حلقه گذر نیافتی (زیدری، ۱۳۸۱: ۴۱-۴۲).
- در نمونه شماره «۱» و «۲»، هدف گوینده در وهله اول ایجاد ارتباط است. در نمونه «۱»، گوینده

قصد دارد فتح باب را برای مخاطب تبیین کند و در نمونه «۲»، گوینده قصد دارد خبر عاقبت کار سلطان جلال‌الدین را برای مخاطب ذکر کند. بنابراین این دو متن، نمونه نثر معیار (خودکار/هنجار) روزگار خود هستند که هدف آن‌ها تفهیم مطلب است. در نمونه «۳»، متن براساس قاعده‌افزایی، (با استفاده از جناس و هماهنگی‌های آوایی)، برجسته‌سازی شده است. بنابراین، متنی است که براساس قواعد نظم‌آفرینی ایجاد شده است. در نمونه «۴» هم قاعده‌افزایی وجود دارد و هم هنجارگریزی. گوینده با استفاده از استعاره‌ها و تشبیه‌های متعدد از یکسو و جناس و سجع از سوی دیگر برجسته‌سازی کرده است. بنابراین، این نثر، یک نثر ادبی است که در آن خود پیام و شکل آن برای گوینده اهمیت داشته است. در نمونه «۵»، که باز در ذکر عاقبت کار سلطان جلال‌الدین است، گوینده برای بیان اینکه صبح آمده است، مخاطب را از طریق تصویرآفرینی‌های متعدد و ایجاد قاعده‌افزایی‌های متنوع از طریق توازن‌های موسیقایی، در موقعیت‌های گوناگون کلامی قرار داده است؛ بدین‌گونه سمت و سوی پیام را آشکارا به سوی خود پیام سوق داده است و به زبان «کارکرد شعری» بخشیده است. غلبه این نوع کارکرد بر زبان متن *نقشه‌المصدر*، باعث شده است که در این مقاله، زبان این متن را از دیدگاه نوع ادبی غنایی بررسی کنیم.

۴. مبانی نظری

یکی از انواع ادبی^{۳۵} ارسطویی، نوع غنایی است. نوع غنایی^{۳۶} در مفهوم اولیه خود در یونان قدیم، شعری است که برای همراهی با نوعی از آلت موسیقی به نام لیر^{۳۷} سروده می‌شده است. این مفهوم در دوره رمانتیسیسم، دگرگون شد و بیان‌غلیان احساسات و عواطف، معیار اصلی نوع ادبی غنایی گردید. تحول دیگری که در اصول نوع ادبی غنایی در این دوره ایجاد شد، توجه به زبان بود. رمانتیک‌ها عقیده داشتند که ترکیبات واژه‌ها بازنمود فرایندهای ذهنی هستند. به عقیده شلی^{۳۸}، تأثیرات درونی و بیرونی انسان، در زبان، نظم خود را می‌یابد (اسکولز^{۳۹}، ۱۳۸۳: ۲۴۲). هرچند توجه به زبان در تحلیل متون، به‌طور جدی در دوره ساختارگرایی انجام شد، اما اسکولز نشان می‌دهد که دیدگاه‌های رمانتیک و ساختارگرا درباره زبان، پیوندهای مهمی با هم دارند (همان: ۲۳۹-۲۴۱). رمانتیست‌ها از دو نظر به زبان توجه کردند: یکی از نظر ایجاد موسیقی از طریق زبان و دیگر نزدیک کردن شعر به زبان عادی مردم جامعه به واسطه زبان. هردر^{۴۰} معتقد

است شعر غنایی را باید با صدای بلند خواند. وی بر اهمیت صدا و وزن، به‌طور دایم پافشاری می‌کند (ولک^{۴۱}، ۱۳۷۳: ۲۴۵-۲۴۶). وردزورث^{۴۲} هم در مقدمهٔ *ترانه‌های غنایی*^{۴۳}، بر موسیقی زبان آهنگین و موزون تأکید می‌کند (پاینده، ۱۳۷۳: ۵۲). شلگل^{۴۴}، شعر غنایی را «بیان موسیقایی هیجان در زبان» خوانده است. نظر او این است که شعر غنایی باید موسیقایی باشد و هیجان راستین را بیان کند... (ولک، ۱۳۷۴: ۷۰-۷۱). وردزورث معتقد است که شاعر باید به زبان واقعی مردم شعر بسراید (پاینده، ۱۳۷۳: ۴۸).

بسیاری از ساختارگرایان، با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات، به اهمیت زبان در نوع ادبی تأکید کرده‌اند. تودورف^{۴۵} دربارهٔ *نظریهٔ انواع* بحث کرده است (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۸۷). کالر^{۴۶} نیز بحثی دربارهٔ شعر غنایی دارد (کالر، ۱۳۷۸: ۹۶-۹۹). مارتینه^{۴۷} معتقد است که «انسان اغلب زبان را برای بیان درون خود به کار می‌برد؛ یعنی فراکاوای عواطف خویش بدون آنکه بیش از حد نگران واکنش شنوندگان احتمالی باشد» (مارتینه، ۱۳۸۰: ۱۱). از نظر ایخن باوم^{۴۸} «وجه غالب^{۴۹} در شعر غنایی، جانب موسیقایی زبان شعر است که تمام جوانب دیگر را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و شکل‌گردانی می‌کند، از جمله نحو زبان و نیز ترتیب واژه‌ها و بخش‌بندی نظم را» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۳۷). از بین نظریه‌پردازان ساختارگرا، یاکوبسن به‌طور دقیق‌تری دربارهٔ نقش زبان در نوع ادبی بحث کرده است. وی نخست بر پایهٔ نظریات سوسور، دو قطب برای زبان قائل است: قطب استعاری^{۵۰} و قطب مجازی^{۵۱}. یاکوبسن استعاره را فرایندی می‌داند که نشانه‌ای از محور متداعی (جاننشینی)^{۵۲} را به جای نشانهٔ دیگری قرار می‌دهد و مجاز برعکس، فرایندی است که روی محور همنشینی^{۵۳} عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشانند. وی عملکرد بر محور متداعی را مبتنی بر «تشابه» می‌داند؛ از سوی دیگر، عملکرد بر محور همنشینی بر «مجاورت» متکی است (صفوی، ۱۳۹۰: ۲/۹۸). متنی که براساس قطب استعاری زبان ایجاد شده است، خیال‌انگیز می‌شود و زمینهٔ ظهور انواع ادبی در زبان این متن، به وجود می‌آید. با توجه به پیشرفت‌های اخیر علم زبان‌شناسی در زمینهٔ استعاره^{۴۴}، این نکته ثابت شده است که رابطهٔ بین قلمرو مبدأ استعاره و قلمرو مقصد آن، تنها رابطهٔ شباهت نیست؛ بلکه خواننده از طریق استعارهٔ به‌کاررفته در متن، می‌تواند به شیوهٔ تفکر، ارزش‌ها، هنجارها و احساسات گویندهٔ آن پی ببرد. در نوع غنایی، استعاره‌ها ناشی از قلمرو احساس‌اند. یعنی فاصلهٔ قلمرو مبدأ و مقصد استعاره در نوع

غنایی، تجربه احساسی شاعر و گوینده است. بنابراین، در این نوع متون همواره با کنش‌های گفتاری بیان احساس^{۵۵} مواجه هستیم.

همچنین یاکوبسن در بررسی کارکردهای زبان به انواع ادبی، توجه دارد. وی معتقد است شعر غنایی که به اول شخص گرایش دارد، پیوند تنگاتنگی با کارکرد عاطفی زبان دارد. شعر حماسی که بر سوم شخص تمرکز دارد با کارکرد ارجاعی زبان پیوند می‌یابد (یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۷۷).

با توجه به این مباحث، ساختار زبان، یک متن غنایی به‌طور کلی دارای ویژگی‌های زیر است:
- قطب استعاری زبان بر قطب مجازی آن غلبه داشته باشد؛ یعنی منشاء استعاره‌ها اغلب، تجربه عاطفی شاعر است؛

- کارکرد شعری در زبان متن، کارکرد مسلط باشد؛ یعنی گرایش پیام به سوی خود پیام باشد؛

- کارکرد عاطفی زبان تقویت شود؛ یعنی سمت و سوی پیام به سوی گوینده باشد؛

- زبان آثار ادبی در نوع غنایی، باید ساده و به زبان مردم جامعه نزدیک باشد؛

- اگر متن روایی باشد، نویسنده باید از زاویه دید درون‌گرایانه استفاده کند؛

- عوامل موسیقایی در زبان متن وجود داشته باشد.

۵. بحث اصلی

برای تحلیل ساختار زبان یک متن و تطبیق آن با نوع ادبی به‌کاررفته در آن متن، نخست باید ثابت شود که کارکرد اصلی زبان متن، کارکرد شعری (ادبی) است. برخی محققان-چنانکه ذکر شد- *نقشه‌المصدر* را از متون منثور تاریخی دانسته‌اند؛ اما بررسی دقیق متن این کتاب از دیدگاه زبان‌شناسی، این نکته را تأیید نمی‌کند. برای پاسخ به این سؤال که اطلاعات تاریخی در *نقشه‌المصدر* چگونه آغاز می‌شود، باید گفت که نویسنده، طی حدیث نفس خود، می‌خواهد ماجرای «از آن روز باز، که به عراق، وداع نجم‌الدین احمد سرهنگ» کرده است را بنویسد؛ اما هدفش این است که بدانند «آسیای دوران، جان سنگین را چند به جان گردانیده است و نکبای نکبت تن مسکین را چند بار کشته و هنوز زنده است» (زیدری، ۱۳۸۱: ۹). اطلاعات تاریخی این‌گونه آغاز می‌شود: «چون از الموت، چنانکه همانا استماع فرموده است، با قزوین اتفاق معاودت افتاد...»

بلافاصله او با تداعی عاطفی دربارهٔ دوست مجهول الحال خود می‌گوید: «یا لیت بدانستی که حال او به چه رسید» (همان: ۱۰). در ادامه می‌نویسد: «اما احوال من بنده بعد از مفارقت او» (همان: ۱۱). با توجه به جملهٔ «چنانکه همانا استماع فرموده است» آشکار است که مخاطب نامهٔ *نفته‌المصدر*، از ماجرا تاحدودی اطلاع داشته است. از سوی دیگر نویسنده، جهت‌گیری پیام را به سوی خود قرار می‌دهد و قصد دارد دربارهٔ خاطرات و مشکلات خود سخن بگوید. نکتهٔ جالب توجه این است که نویسنده در مطاوی حدیث نفس خود هیچ‌گاه از زمان و تاریخ دقیق - چنانکه به‌طور مثال در تاریخ *بیهقی* و حتی متن تاریخی - ادبی *جهانگشا* می‌بینیم - سخنی به میان نمی‌آورد. از سوی دیگر طبق مطالب پیش‌گفته، در متن تاریخی، زبان در خدمت ایجاد ارتباط و پیام‌رسانی قرار می‌گیرد و کلمات موجود در متن، رسانندهٔ همان معانی واژگانی و زبانی خودشان هستند. با مرور کوتاه متن *نفته‌المصدر*، درمی‌یابیم که در این اثر، نویسنده به اینکه «چگونه بگوید» بیشتر توجه داشته تا «چه بگوید»؛ بنابراین پیام خود را کانون توجه قرار داده و با هنجارگریزی‌های متعدد به متن خود زبان شاعرانه‌ای بخشیده است؛ از این‌رو، ویژگی‌های گوناگون شعری را در *نفته‌المصدر* می‌توان دید.

۵-۱. هنجارگریزی معنایی

برجسته‌سازی از طریق هنجارگریزی معنایی در *نفته‌المصدر*، به‌طور عمده از طریق توجه به بدیع معنوی و صور خیال انجام می‌شود. کاربرد «صور خیال» در *نفته‌المصدر* از مهم‌ترین عوامل نزدیکی این متن به شعر است. در هر صفحه‌ای از این کتاب نمونه‌های گوناگونی از صور خیال می‌توان یافت.^{۹۶}

کاربرد صور خیال در این اثر به دو صورت است: اول اینکه نویسنده، خود به ابداع تصویر می‌پردازد و دیگر اینکه با کمک اشعار شاعران، به‌ویژه نظامی، در نثر خود تصویر ایجاد می‌کند. در مواردی که خود به ابداع و ایجاد و ابداع صور خیال می‌پردازد، باز یک کارکرد دو سویه ایجاد می‌شود. گاهی تصویر را در لفافه‌ای از الفاظ مغلط می‌پیچد:

«در اول بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند، عیار راه‌نشین برف با سر کوه رود... و سائس ابر به شمشیر برق، قاطع طریق برف را ماده قطع کند» (زیدری، ۱۳۸۱: ۹۹). نقطهٔ ضعف

نفته‌المصدر از دیدگاه نوع ادبی غنایی در همین جاست. نویسنده با تمرکز بر ارتباط دادن بین واژه‌ها و کلمات و جنبه‌های جزئی هنر خود، به طرح کلی اثر آسیب می‌رساند و باعث گسستگی تک‌گویی‌های خود می‌شود و در نتیجه، از تأثیر عاطفی کلام او کاسته می‌شود. گاهی هم تصویر را به گونه‌ای ارائه می‌دهد که به بهترین نحو احساس درون خود را منتقل می‌کند و خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ در این موارد زبان اغلب ساده است؛ مانند: می‌پنداشتم که خوی همانست که بگذاشته‌ام و آذربایجان که دوستی آن با جان آمیخته بود، همچنانست که دیده‌ام تا بدیدم مروجی که غزال آفتاب‌چهره در آن وطن داشتی، غراب تاریک‌روی در او نشسته؛ مراتع آهوان به یکبار، مریض گرگان شد... (همان: ۹۴).

نویسنده همچنین تصاویر زیبایی از شاعران دیگر گرفته و در متن به آن استشهد کرده است مانند تصویر طلوع آفتاب از نظامی (نک. همان: ۱۰۳) و بیشتر اوقات همان تأثیر عاطفی شعر را به متن خود نیز می‌دهد. (نک. همان: ۴۶-۴۹). علاوه بر صور خیال، ویژگی‌هایی مانند پارادوکس، تلمیح و... کارکرد شعری نفته‌المصدر را آشکار می‌کند (نک. همان: ۳).

۲-۵. غلبه قطب استعاری زبان بر قطب مجازی آن

در نمونه‌های بالا، با انتخاب‌هایی که نویسنده در محور جانشینی زبان انجام داده است، مانند غزال آفتاب‌چهره، غراب تاریک‌روی، آهوان، گرگان، تصویرپردازی کرده و به زبان خود «کارکرد شعری» و ادبی داده و «قطب استعاری» زبان را تقویت کرده است. علاوه بر این، با توجه به نظریات شناختی^{۵۷} زبان (ر.ک. هاشمی، ۱۳۹۲)، می‌توان به این نکته پی برد که استعاره‌های به کاررفته در متن، ساختار ذهن گوینده را آشکار می‌کند و به خوبی، دیدگاه عاطفی وی را نسبت به وطن و حضور بیگانه در آن، می‌توان دید. چنین متنی را هیچ‌گاه نمی‌توان به زبان خودکار بازگو کرد و هرکس بخواهد از آن لذت ببرد باید آن را دوباره بخواند. یاکوبسن معتقد است در مکاتب رمانتیسیسم و سمبولیسم، برخلاف مکتب رئالیسم، قطب استعاری زبان (فرایند استفاده از محور جانشینی) بر قطب مجازی (فرایند استفاده از محور همنشینی) غلبه دارد (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۸۱ الف: ۴۱؛ صفوی، ۱۳۸۰: ۵ و ۲۸۰). به همین دلیل ویژگی‌های رمانتیسیسم را در نفته‌المصدر می‌توان دید.^{۵۸}

۵-۳. ویژگی‌های زبان غنایی در متن *نثته المصدور*

ویژگی‌های گوناگون غنایی در زبان این کتاب آشکار است:

۵-۳-۱. روایت درون‌گرایانه

از دورهٔ رمانتیسیسم به بعد نوع ادبی غنایی در متون نثر هم نمود یافت. نمود بارز این ویژگی، گونهٔ ادبی «اعترافات» و رمان‌های جریان سیال ذهن^۹ است که در آن‌ها افکار و احساسات درونی شخصیت‌ها به صورت تک‌گویی درونی^{۱۰} منعکس می‌شود. در این گونه رمان‌ها ساختار داستان به شعر نزدیک می‌شود. این نوع رمان‌ها را «رمان غنایی» دانسته‌اند (نک. میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۴۲؛ جعفری، ۱۳۷۸: ۳۵۷؛ بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۴). از ویژگی‌های مهم غنایی زبان *نثته المصدور* نیز روایت درون‌گرایانهٔ آن است. در این کتاب که خواننده اغلب حدیث نفس گوینده را می‌شنود، به هیچ وجه با روایت خطی و منظم مواجه نیستیم؛ بلکه همواره تداعی‌های عاطفی راوی (گوینده)، سیر خطی روایت را به هم می‌ریزد و بدین‌گونه زبان معیار و هنجار که لازمهٔ یک گزارش تاریخی است - چنانکه به‌طور مثال در تاریخ بیهقی دیده می‌شود - در این کتاب وجود ندارد. نویسنده در پی آن است که مشکلات و بدبختی‌های خودش را در هنگام زوال حکومت خوارزمشاهی بیان کند، در ضمن این روایت، روایت فرعی دیگری نیز پیش می‌آید که خواننده را در حالت تعلیق نسبت به اینکه سرنوشت جلال‌الدین خوارزمشاه چه می‌شود، قرار می‌دهد. چنانکه پیداست، متن *نثته المصدور*، برخلاف سایر متون نثر کهن، به یکباره آغاز می‌شود و به یکباره به انتها می‌رسد. گویی آنچه که در این متن می‌آید، برشی از ذهن مؤلف در فاصلهٔ زمانی معین است؛ از آنجا که راوی در پی این است که از سرگذشت‌های خود که کوه پای *مقاسات آن ندارد*، شمه‌ای در قلم آورد، با متنی ذهنی همراه هستیم. راوی با تک‌گویی‌های متعدد، خواننده را با فضای ذهنی خود آشنا می‌کند:

به کدام مشتاق، شدايد فراق می‌نویسی؟! و به کدام مشفق قصهٔ اشتیاق می‌گویی؟! اگرچه خون چون غصه به حلق آمده است، دم فرو خور و لب مگشای، چه، مهربانی نیست که دل‌پردازی را شاید...» (زیدری، ۱۳۸۱: ۵). «در تعجبیم تا این دل ضعیف چندین سال این همه غصه چگونه خورد! عجب دلیست، با این همه درد که در او بود، نشکافت!... (همان: ۶).

یکی از مهم‌ترین عواملی که در *نثته المصدور* زبان غنایی را تقویت می‌کند، همین تک‌گویی‌های

درونی و نمایشی است که نویسنده، گاهی از آن استفاده می‌کند. در این تک‌گویی‌ها بسامد واژگان عاطفی بسیار زیاد است.

۲-۳-۵. کارکرد عاطفی زبان

با بررسی زبان متن *نفته‌المصدر* از دیدگاه کارکردهای شش‌گانه یاکوبسن، علاوه بر کارکرد شعری که همواره در متن دیده می‌شود، کارکرد غالب زبان متن، کارکرد عاطفی است. جهت‌گیری پیام همواره به سمت گوینده است.

«خواست‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان که هرگز کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربت ناخوش مذاق در پی نداد... فصلی چند بنویسم» (همان: ۴).

اطلاعات تاریخی اغلب از طریق حدیث نفس گوینده امکان بروز می‌یابد (نک. همان: ۱۲-۱۷). نویسنده همواره در حین روایت خاطرات تاریخی، با جهت‌دهی کلام به سوی خود، سویه عاطفی پیام را برجسته می‌کند:

و چون نصیحت، فضیحت بار می‌آورد و ملامت به ندامت می‌کشید، به دیده اعتبار به سرآمد کار می‌نگریستم و در باطن به زاری زار بر زوال ملک و جهان‌داری می‌گریستم و می‌گفت: «کو آن پادشاه که از سربازی به گوی‌بازی نپرداختی؟!...» (همان: ۱۸).

در *نفته‌المصدر* اغلب کارکرد عاطفی زبان و کارکرد شعری یکدیگر را تقویت می‌کنند:

سحرگهان که نفس سربه‌مهر صبح سردمهری آغازید، سپیده‌دم سرد به‌تدریج دهن باز کرد، خویشتن به خرابه‌ای انداخته بودم، پیش هر آفریده که حاضر شدم، چون سعادت‌م از پیش فرا براند؛ به در هر خانه که رفتم چون کار من فرو بسته بود... (همان: ۹۲).

عامل مهم دیگری که کارکرد عاطفی متن *نفته‌المصدر* را تقویت می‌کند، استفاده فراوان نویسنده از جملات ندایی، تعجبی و سؤالی است. یاکوبسن معتقد است، لایه عاطفی زبان، در حروف ندا یا عبارات تعجبی^{۶۱} تظاهر می‌یابد (یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۷۴؛ همو، ۱۳۸۰: ۲۶۳):

«ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته! و در گذر سیلاب مجلس شراب ساخته! در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده!... (ع) فردات کند خمار، کامشب مستی» (زیدری، ۱۳۸۱: ۴۱). «ای مرگ پیکار فروگذار؛ چون همه تیر انداختی و ای روزگار بیکار باش چون جعبه بپرداختی» (همان: ۵۰). «سنگین دلا کوه! که این خبر سهمگین بشنید و سر ننهاده و سردمهر روز!

که این نعی جانسوز بدو رسید و فرو نایستاد» (همان: ۴۸). «به کدام خوشی که داری، بیش این عمر بی‌فایده می‌خواهی؟! و به چه خرمی که یافته‌ای، امتداد این زندگانی بی‌حاصل می‌جویی؟!» (همان: ۱۰۷).

۳-۳-۵. عوامل موسیقایی

طبق مطالب پیش‌گفته، قاعده/افزایی، اعمال قواعد اضافی بر قواعد هنجار زبان است. مهم‌ترین کارکرد قاعده‌افزایی، ایجاد موسیقی در متن است. شفیعی کدکنی به جای این اصطلاح از اصطلاح «گروه موسیقایی» استفاده می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷). عالی‌ترین قطعه‌های موسیقی از فرایند تکرار بهره می‌گیرند. فارابی معتقد بود که صداها و لحن‌هایی که در ترکیب آن‌ها تناسب رعایت شده باشد، مورد پسند شنونده است (همان: ۳۲۹). در متون ادبی برای ایجاد موسیقی از تکرار کلامی استفاده می‌کنند. یاکوبسن معتقد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن^{۳۳} در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۱/۱۶۴)، ولک و وارن می‌نویسند:

در بعضی از آثار ادبی (به‌ویژه شعر غنایی)، بخش صوتی شعر ممکن است عنصر مهمی در ساختمان کلی آن باشد. به طریقه‌های مختلفی مانند وزن، الگوی توالی صامت‌ها و مصوت‌ها، تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، قافیه و غیره می‌توان توجه را بدان معطوف داشت. این امر، نارسایی را در ترجمهٔ بسیاری از اشعار غنایی توضیح می‌دهد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۶۰).

استفاده از تکرار کلامی در صورتی موسیقایی است که توازن ایجاد کند. عوامل موسیقایی، از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان *نثته/المصدر* است. مؤلف این کتاب از طریق توازن‌های مختلف، همواره هیجان و احساسات خود را در زبان متن آشکار می‌کند.

۳-۳-۱. توازن آوایی

توازن آوایی، تکرار چند واج درون یک هجا و یا تکرار کل هجا و توالی چند هجا است. بنابراین، توازن آوایی به دو شکل توازن واجی و هجایی قابل بررسی است. *توازن* واجی به بررسی تکرار واج در هجا می‌پردازد. مهم‌ترین محصول موسیقایی توازن واجی، واج‌آرایی است. در توازن واجی، شاعر و نویسنده علاوه بر اینکه موسیقی را بر متن خود حاکم می‌کند، می‌تواند با تکرار واج یک

خاص، معنای خاصی را به مخاطب منتقل کند. در نمونه زیر نویسنده با نغمه حروف «س» و «ش» سکوت سوزناک صبح شکست را به طور ملموس در موسیقی زبان خود به نمایش گذاشته است:

چون سپیده سپیدکار چادر قیری از روی جهان درکشید، آسۀ شعاع کزۀ نیلوفری ظلام بر درید، دم سپیده دم با همه سردی در جهان گرفت، خنده صبح با همه سپیدی بر جای نشست، خورشید چون کلاهگوشۀ نوشیروان از کوه شهوار طلوع کرد... زاهد پگاهخیز صبح بر قسیس سیاهگلیم شب استیلا یافت... گرداگرد خرگاه جهانگیر... چنان فرو گرفته بودند که نظر با همه حدت از آن سوی حلقه گذر نیافتی (زیدری، ۱۳۸۱: ۴۱-۴۲).

مورد مهم دیگری از توازن واجی که در *نفته المصنوع* به کار رفته، نام آواها^{۳۳} است. نام آوا واژه‌ای است که میان لفظ و معنای آن نوعی رابطه طبیعی یا ذاتی باشد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۰). اهمیت نام آواها از آن رو است که این واژه‌ها به طور مستقیم با طبیعت رابطه دارند، ملموس و محسوس هستند و انسان با هر چه طبیعی است، احساس انس و صمیمیت می‌کند (همان: ۳۸). نویسنده و شاعر می‌تواند از طریق نام آواها حس خود را به طور ملموس برای مردم همه زمان‌ها به یادگار بگذارد. نویسنده *نفته المصنوع* در نمونه زیر به خوبی وضعیت دو طرف جنگ را در روزهای پایانی زندگی جلال‌الدین، از طریق نام آواها و دلالت‌های ذاتی الفاظ به تصویر کشیده است:

«عقاب عقاب در شتاب و مجلس اعلی در شراب، نهنگ جان‌شکر در آهنگ و ایشان در نوا و آهنگ، ارقم آفت در قصد جان بی‌درنگ و ایشان در زخمه و ترنگ...» (زیدری، ۱۳۸۱: ۴۰).

نوع دیگر توازن آوایی، *توازن هجایی* است. توازن هجایی تکرارهای آوایی است که از هم‌نشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابد. مهم‌ترین محصول موسیقایی توازن هجایی، وزن است. توازن هجایی در *نفته المصنوع* به دو صورت ایجاد می‌شود:

۱. نویسنده به کمک اشعار شاعران دیگر، توازن هجایی ایجاد می‌کند؛ در این مورد یا به طور مستقل، از ابیات یک شعر استفاده می‌کند (نک. همان: ۲۱) و یا در مطاوی کلام از مصراع‌های موزون استفاده می‌کند که در متن کتاب با نشانه (ع) مشخص شده است. با توجه به اینکه در نسخه‌های قدیمی‌تر، هرگاه می‌خواستند مصرع معروفی را در نثر تضمین کنند، بدون آنکه قبل از آن، لفظ مصرع یا (ع) ذکر کنند، مانند سطری از نثر تضمین می‌کرده‌اند (نک. بهار، ۱۳۷۰: ۸۹)، از این رو، این شیوه توازن هجایی متن را بسیار برجسته می‌ساخته است: «هیئات (ع) فی قصتی طول و انت ملول (ع) به دریایی در افتادم که پیدا نیست پایانش؛ طول و عرض بادیه این قصه از

آن بیش است که به اَشبار عبارت مساحت آن توان کرد» (زیدری، ۱۳۸۱: ۱۰۸).

۲. نویسنده خود در متن، توازن هجایی ایجاد می‌کند:

«چون خدنگ مرگ هرآینه، بر جان خوردنیست، آن به که خود را نشانهٔ عار و ننگ نگردانی، چه، می‌دانی که در این رباط خراب- اگر بسیار بمانی- نمایی...» (همان: ۸۷)؛ چنانکه می‌بینیم توازن هجایی «فاعلاتن» و «مفاعیلن» آشکارا در متن رعایت شده است.

۲-۳-۵. توازن واژگانی

توازن واژگانی، تکرار کلامی در سطح واژه است. بنابراین، تکرار چند هجا درون یک واژه، تکرار کل یک واژه، یک گروه و حتی مجموعهٔ واژه‌های درون یک جمله، توازن واژگانی به شمار می‌آید (صفوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۲۱۷). مؤلف *نفته‌المصدر* پیوسته به توازن واژگانی در متن توجه می‌کند. آرایه‌هایی مانند انواع گوناگون سجع، جناس و صنایعی چون موازنه، ترصیع و تضمین مزدوج، توازن واژگانی به شمار می‌آیند که در این کتاب نمونه‌های فراوانی دارد:

عظام را عظام لگدکوب شده، یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده، خناجر با حناجر إلف بسته» (زیدری، ۱۳۸۱: ۲). «مانند سحاب که لواقع لواقع، آن را به سوابق در رساند یا سیلاب که تواتر آمداد صواعق آن را از شواهد سوی هامون راند (همان: ۳۲).

۳-۳-۵. توازن نحوی

توازن نحوی، تکرار در ساخت‌های نحوی و آرایش عناصر دستوری سازندهٔ جمله در مرتبهٔ واژگان است (صفوی، ۱۳۹۰: ۱/ ۲۳۷-۲۳۸). این ویژگی موسیقایی که در *نفته‌المصدر* جلوهٔ خاصی دارد، اغلب از طریق تکرار ساخت‌های نحوی ایجاد می‌شود. توازن نحوی در این کتاب به‌طور عمده، به دو صورت کاربرد دارد؛ یکی زمانی است که نویسنده برای تقویت جنبه‌های شعری متن خود، از ساخت‌های تکراری استفاده می‌کند. مؤلف با آوردن استعاره‌های گوناگون در محور جانشینی کلام، جملات هم‌معنی، اما با الفاظ متفاوت ایجاد می‌کند. بدین‌گونه قطب استعاری زبان را تقویت می‌کند و کلام او مخیل می‌شود. برای نمونه، در زمان گرفتار شدن جلال‌الدین میان مغولان، نویسنده با توصیف این حالت، متن خیال‌انگیز زیر را خلق می‌کند:

گفتی سکندر در میان ظلمات، گرفتار و آب حیات تیره؛ مردمک چشم اسلام در محجر ظلام و دیدهٔ

نجات، خیره؛ خرمهره گرد در یتیم سلطنت حمایل گشته، گوش‌ماهی پیرامون گوهر شب‌افروز شاهی قلاده شده؛ ضباب، حجاب آفتاب گشته و او نهفته؛ کلاب، حوالی غاب احاطت گرفته و شیر خفته (زیدری، ۱۳۸۱: ۴۲).

دومین کاربرد تکرار ساخت‌های نحوی، زمانی است که نویسنده موقعیت عاطفی خود را طی حدیث نفس گزارش می‌کند. بدین طریق با تکرار ساخت علاوه بر اینکه جنبه‌های عاطفی متن خود را آشکار می‌کند، گویی به خودش نیز تسکین می‌دهد:

به لعل و عسی، خویشتن را خوشابی می‌دادم و به سوف و ربما خوش می‌کرد؛ غافل از آنکه شمع مجلس سلطنت را پروانه نشانده است و ثهلان بیخ‌آور رجا را رخا از پای در آورده، بلارک هندی به برگ هندبا منتم گشته، بنای سنممار به لگدکوب بوتیمار منهدم شده، تیهوی نحیف سنقر را شکار کرده، آهوی ضعیف غضنفر را افگار گردانیده، خورتق شاهی بنیاد را خدرتق واهی‌نهاد خراب کرده... (همان: ۷۳-۷۴).

۴-۳-۵. استفاده همزمان از قاعده‌افزایی و هنجارگریزی و ایجاد زبان غنایی

اوج زبان غنایی *نفته‌المصدر*، مواقعی است که نویسنده گونه‌های مختلف برجسته‌سازی را در کنار هم به کار می‌برد. از یک‌سو، با استعاره‌ها، کنایه‌ها و تشبیه‌های گوناگون به هنجارگریزی مبادرت می‌ورزد و از سوی دیگر، با به کار بردن توازن‌های متعدد به‌طور همزمان، جنبه‌های موسیقایی کلام خود را بسیار برجسته جلوه می‌دهد؛ در این مواقع نویسنده ضمن حدیث نفس، پیام خود را کانون توجه قرار می‌دهد و به زبان متن به‌طور همزمان کارکرد شعری و عاطفی می‌بخشد؛ برای نمونه متن زیر را که مرثیه مؤلف در مرگ جلال‌الدین است، تحلیل می‌کنیم:

آفتاب بود که جهان تاریک را روشن کرد، پس به غروب محجوب شد. نی، سحاب بود که خشکسال فتنه زمین را سیراب گردانید، پس بساط در نوردید. شمع مجلس سلطنت بود، برافروخت پس بسوخت. گل بستان شاهی بود، باز خندید پس بپژمرد. بخت خفته اهل اسلام بود، بیدار گشت پس بخت. چرخ آشفته بود، بیارامید، پس برآشفته. مسیح بود، جهان مرده را زنده گردانید، پس به افلاک رفت. کیخسرو بود، از چینیان انتقام کشید و در مغاک رفت. چه می‌گوییم؟! و از این تعسف چه می‌جویم؟! نور دیده سلطنت بود، چراغ‌وار آخر کار شعله‌ای برآورد، پس بمرد (همان: ۴۷).

اولین نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که متن حدیث نفس گوینده است که در روایت امکان ظهور یافته است. از این رو، جهت‌گیری پیام در وهله اول به سوی گوینده است. این مطلب با توجه به

جملهٔ «چه می‌گوییم؟ و از این تعسّف چه می‌جویم» آشکار می‌شود. از سوی دیگر گوینده در ضمن حدیث نفس همواره در محور جانشینی کلام پیش می‌رود. براین مبنا، نهاد جمله‌ها: «آفتاب»، «سحاب»، «شمع مجلس سلطنت»، «گل بستان شاهی»، «بخت خفتهٔ اهل اسلام»، «چرخ آشفته»، «مسیح»، «کیخسرو» و «نور دیدهٔ سلطنت»، همه استعاره از جلال‌الدین است. گوینده بین اندیشه‌های خود دربارهٔ جهان بیرون (طلوع و غروب آفتاب، باریدن و بساط در نوردیدن ابر و...) و افکار و احساسات خود دربارهٔ پادشاه ارتباط برقرار می‌کند و آن را از طریق استعاره تجسم می‌بخشد. از سوی دیگر، خندیدن نسبت به گل، آرامیدن نسبت به چرخ، خفتن نسبت به بخت و دیدهٔ سلطنت تشخیص دارند. همچنین تاریک/روشن، خشکسال/سیراب، برافروخت/بسوخت، بازخندید (در معنی شکفت) / بیژمرید، بیدار گشت/بخفت، بیارامید/برآشفته، مرده/زنده، مسیح/جهان مرده، کیخسرو/چینیان و شعله برآورد/بمرد (در معنی خاموش شد)، تضاد دارند. نویسنده با توجه به این تقابل‌های دوگانه عمق احساسات و عواطف خود را نسبت به زندگی و مرگ ممدوح نشان داده است و رابطهٔ ساختاری بین، زندگی و مرگ جلال‌الدین را با رابطهٔ ساختاری بین این تقابل‌های دوگانه تطبیق داده است؛ بدین ترتیب، تجربهٔ عاطفی خود را با روابط انشایی جهان بیرون نشان داده است؛ از این رو با کنش‌های گفتاری بیان احساسات مواجهیم که نمود احساساتی از قبیل علاقه و غم گوینده است. وی همچنین با تلمیح به داستان مسیح و کیخسرو، از ناخودآگاه جمعی در انتقال عواطف خود به‌خوبی بهره برده است. بدین ترتیب، با توجه به هنجارگریزی‌های متعدد معنایی، نویسنده، یک نثر شاعرانه خلق کرده است.

از سوی دیگر، نویسنده، با قاعده‌افزایی از طریق توازن‌های گوناگون، جنبهٔ موسیقایی متن خود را تقویت کرده و با موضوع متن هماهنگ جلوه داده است: از منظر توازن‌های آوایی، نویسنده، با استفادهٔ فراوان از مصوت‌های بلند، به‌ویژه مصوت بلند «ا»، احساس خود را مبنی بر متانت و وقار ممدوح از یکسو و سنگینی شکست و عمق اندوه از سوی دیگر، نشان داده است. جمله‌ها اغلب با دو بست‌واج «د» و «ت» پایان می‌یابند؛ این امر می‌تواند بیانگر اتمام ناگهانی و همیشگی دولت ممدوح باشد. همچنین با استفادهٔ فراوان از دو واج سایشی «س» و «ش»، موسیقی سوزناکی را بر متن خود پاشیده است؛ دو صدایی که به هنگام گریه و زاری همواره شنیده می‌شود. دو نوع توازن هجایی نیز دیده می‌شود: از یکسو، نغمهٔ «فاعلاتن»، در عبارت‌های «آفتاب بود»، «پس بساط در نوردید»، «شمع مجلس»، «پس بسوخت»، «بازخندید»، «بخت خفتهٔ اهل اسلام بود و بیدار گشت، پس بخفت»، «چرخ آشفته بود و بیارامید، پس برآشفته» با اندکی سخته تکرار می‌شود. از سوی دیگر، تکرار «مفاعیلن»

نیز در متن وجود دارد: «گل بستان شاهی بود»، «چه می‌گویم؟... چه می‌جویم؟». نوع دیگر توازن، یعنی توازن واژگانی را نیز در متن نمونه می‌توان دید: «آفتاب/سحاب»، «آشفته/آشفت»، «مرده/زنده»، «افلاک/مغاک»، «رفت/رفت»، «می‌گویم/می‌جویم». در این متن نمونه، سجع‌ها اغلب بر پایهٔ افعال است. به نظر می‌رسد نویسنده هرگاه قصد دارد جنبه‌های شاعرانگی و عاطفی متن خود را تقویت کند، از این‌گونه سجع‌ها استفاده می‌کند. از سوی دیگر، فعل «بود» که نه بار در متن تکرار شده است، هم یادآور ردیف در شعر است و هم بیانگر خاطرات عاطفی نویسنده است که به گذشته تعلق دارد.

از نظر توازن نحوی نیز، چنانکه دیدیم، نویسنده از ساخت‌های نحوی مکرر استفاده کرده است. از یک‌سو، با توجه کردن به قطب استعاری زبان (حرکت در محور جانشینی زبان)، متنی شاعرانه با ساخت‌های تکراری فراهم آورده است؛ از سوی دیگر، این ساخت‌ها برای نویسنده، گزاره‌های تسلی‌بخش و عاطفی هستند که با تکرار آن گویی به خود تسکین می‌دهد. اما نکتهٔ جالب توجه این است که نویسنده با توجه به برجسته‌سازی‌هایی که در این متن نمونه اجرا کرده است، درنهایت، متنی با زبان بسیار ساده و روان فراهم کرده است؛ بنابراین، نویسنده وقتی قصد دارد غلیان عواطف و احساسات خود را به خواننده منتقل کند، به زبان ساده و روان متمایل می‌شود و این اوج زبان غنایی است.

۶. نتیجه‌گیری

در این مقاله، هدف این بود که مبانی زبان غنایی تبیین و تحلیل شود. از این‌رو، با توجه به نظریهٔ زبان‌شناسی فرمالیستی، به‌ویژه نظریات یاکوبسن، ویژگی‌های زبان غنایی را مطرح کردیم و از طریق این مبانی، زبان متن *نقشه‌المصدر* را مورد تجزیه و تحلیل قرار دادیم و به این نتیجه دست یافتیم که نویسنده با جهت‌دهی پیام خود به سوی خود پیام و ایجاد هنجارگریزی‌های معنایی، زمینهٔ ادبی متن را تقویت کرده است و این ویژگی، بر زمینهٔ موضوعی (تاریخ) کاملاً غلبه دارد. در چنین متنی که کارکرد شعری (ادبی)، کارکرد غالب زبان متن است، ویژگی‌های گوناگون زبان غنایی را نیز می‌توان دید؛ بدین معنی که:

۱. مخاطب با روایت درون‌گرایانه و حدیث نفس گوینده مواجه می‌شود؛
۲. جهت‌دهی پیام اغلب به سوی گوینده است؛ از این‌رو، در کنار کارکرد شعری، کارکرد غالب

زبان متن، کارکرد عاطفی است. گوینده، قصد دارد دربارهٔ مشکلات و بدبختی‌هایی که در سال‌های پایانی حکومت خوارزمشاهیان متحمل شده، مطالبی بیان کند.

۲. همچنین نویسنده با انواع گوناگون قاعده‌افزایی، جنبهٔ موسیقایی کلام خود را تقویت کرده است. استفادهٔ فراوان از توازن‌های واجی، هجایی، واژگانی و نحوی، نمود موسیقی در زبان این کتاب است. نویسنده اغلب با استفادهٔ مناسب از این توازن‌ها، لحن بیان خود را با احساس مورد نظر خود وفق داده است. اوج کاربرد زبان غنایی آنجاست که نویسنده در متن کارکرد شعری و عاطفی را در کنار توازن‌های گوناگون، به‌طور همزمان در متن ایجاد می‌کند. در چنین مواقعی که غلیان احساسات نویسنده است، متن معمولاً به زبانی ساده و روان نوشته می‌شود.

۴. علاوه بر این موارد، در این مقاله از دیدگاه شناختی زبان، این نتیجه حاصل شد که با توجه به استعاره‌های به‌کاررفته در متن، می‌توان به ژرف‌ساخت احساسات و عواطف ذهن نویسنده پی برد. وی اغلب از طریق استعاره، ساختار عاطفی ذهن خود را آشکار می‌کند.

با توجه به این تحقیق، پژوهشگر می‌تواند با اعمال ویژگی‌های زبان غنایی در متون نظم و نثر فارسی، در تعیین دقیق و علمی متون نوع ادبی غنایی اظهار نظر نماید.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. structuralism
2. formalism
3. Ferdinand De Saussure
4. Roman Jakobson
۵. روند نثر فارسی به گونه‌ای بود که در قرن ششم و هفتم نثر فنی بسیار به شعر نزدیک شد. در نثر فنی اغراض و معانی شعری نیز مانند الفاظ و اسالیب آن راه یافت. انواع مختلف معانی شعری از قبیل: وصف، مدح، رثا، تشبیب، تغزل، لغز و غیره به نثر راه یافت و با همان صورت و کیفیت به کار برده شد (ر. ک: خطیبی، ۱۳۶۶: ۲۵۱-۲۵۲؛ زیدری، ۱۳۸۱: دو مقدمهٔ مصحح و نیز نک. بهار، ۱۳۷۰: ۲/ ۲۴۸ و همان: ۳/ ۶-۷).
۶. برای سیر خطی روایت تاریخی نفته‌المصدر ر. ک: زیدری، ۱۳۴۴ (مقدمهٔ مینوی)؛ همو، ۱۳۸۱: مقالهٔ علامه محمد قزوینی (چهل و پنج به بعد)؛ راستگو، ۱۳۶۸: ۲۱۶-۲۱۷.
7. Victor Shklovsky
8. the resurrection of word
9. literariness

10. Jan Rypka
11. system
12. semiotic
13. process
14. automatisisation
15. foregrounding
16. exera regularity
17. deviation
18. theme
19. deformation
20. function
21. verbal communication
22. addressor
23. message
24. addressee
25. context
26. code
27. communicative channel
28. emotive function
29. poetic function
30. conative
31. referential
32. metalinguistic
33. phatic

۳۴. ر. ک: یاکوبسن، ۱۳۸۱ ب: ۷۲-۷۸؛ صفوی، ۱۳۸۰: ۵۴-۵۷.

۳۵. برای اطلاعات بیشتر درباره انواع ادبی ر. ک: دوبرو، هدر (۱۳۸۹). ژانر. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز؛ دارم، محمود (۱۳۸۱). «انواع ادبی». *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*. ش ۳۳: طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۹) «وجه در برابر گونه: بحثی در قلمرو نظریه انواع ادبی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۳. ش ۱.

و برای اطلاع بیشتر از سیر تطور مفهوم نوع ادبی غنایی ر. ک:

-Brewster, S. (2009). *Lyric*. London & New York: Routledge.

مارتینی، ف. و ا. هوگی (۱۳۸۹). *شعر غنایی در زبان‌شناسی و ادبیات*. ترجمه کورش صفوی. چ ۳. تهران: هرمس.

36. lyric
37. lyr
38. Percy Bysshe Shelley
39. Robert Scholes
40. Johann Gottfried Herder



41. Rene Wellek
42. William Wordsworth
43. lyrical ballads
44. August Wilhelm Schlegel
45. Tzevetan Todorov
46. Jonathan Culler
47. Andre Martinet
48. Boris Eijxenbaum
49. dominant
50. metaphoric pole
51. metonymic pole
52. paradigmatic axis
53. syntagmatic axis

۵۴. برای نمونه ر. ک: نیمایر، سوزان (۱۳۹۰). «از ته قلب: بررسی‌های مجازی و استعاری». ترجمهٔ تینا امراللهی. در *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*. گردآوری آنتونیو بارسولونا. تهران: نقش جهان. فریمن، مارگارت (۱۳۹۰). «شعر و حوزهٔ استعاره: به سوی نظریهٔ شناختی در ادبیات». ترجمهٔ لیلا صادقی در همان.

55. expressive speech act

۵۶. ر. ک: افقهی، عبدالله (۱۳۷۴). *گزیده‌هایی از صور خیال در نثر فارسی*. تهران: هیرمند.

57. cognitive

۵۸. ر. ک: بتلاب اکبرآبادی، محسن و محمدعلی خزانهدار لو (۱۳۹۰). «نمودهای رمانتیسم در نثفه‌المصدور». *متن‌شناسی ادب فارسی*. س ۳. ش ۳. صص ۴۷-۶۰.

59. stream of consciousness

60. interior monologue

۶۱. برای ویژگی‌های جملات تعجبی زبان فارسی، ر. ک: تاج‌آبادی، فرزانه و همکاران (۱۳۹۲). «ساخت‌های تعجبی در زبان فارسی». *فصلنامهٔ جستارهای زبانی*. د. ۴. ش ۳ (پیاپی ۱۵). پاییز ۱۳۹۲. صص ۱-۲۱.

62. parallelism

63. onomatopoeia

۸. منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- استرآبادی، میرزا مهدی‌خان (۱۳۶۶). *درهٔ نادره*. به اهتمام سید جعفر شهیدی. چ ۲. تهران: علمی و فرهنگی.

- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۲. تهران: آگاه.
- بولتون، مارگری (۱۳۷۴). *کالبدشناسی نثر*. ترجمه و تألیف احمد ابومحسوب. چ ۱. تهران: زیتون.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۰). *سبک‌شناسی (ج ۳)*. چ ۶. تهران: امیرکبیر.
- بیات، حسین (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: علمی و فرهنگی.
- بیرونی خوارزمی، ابوریحان محمد بن احمد. (۱۳۶۷). *التفهیم لأوائل صناعة التنجیم*. به تصحیح استاد علامه جلال‌الدین همایی. چ ۴. تهران: نشر هما.
- پاینده، حسین (۱۳۷۳). «ترجمه بخش‌هایی از مقدمه ویلیام وردزورث بر ترانه‌های غنایی». *ارغنون*. س ۱. ش ۲. صص ۴۷-۵۳.
- جعفری، مسعود (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسیم در اروپا*. تهران: مرکز.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۳). «نظم، نثر و شعر؛ سه گونه ادب». در *مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی*، به کوشش علی میرعمادی. تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
- _____ (۱۳۸۳). «سه چهره یک هنر: نظم، نثر و شعر در ادبیات». *نشریه مطالعات و تحقیقات ادبی*. دانشگاه تربیت معلم. س ۱. ش ۱ و ۲. صص ۴۷-۶۹.
- خطیبی، حسین (۱۳۶۶). *فن نثر*. تهران: زوار.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۶۸). «مروری بر کتاب نفثة المصدور»، *معارف*. د ۷. ش ۱۶ و ۱۷. صص ۲۱۵-۲۳۰.
- رزمجو، حسین (۱۳۸۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ریپکا، یان (۱۳۶۴). *ادبیات ایران در زمان سلجوقیان و مغولان*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: گستره.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵). *از گذشته ادبی ایران*. تهران: الهدی.
- زیدری نسوی، شهاب‌الدین (۱۳۴۴). *سیرت جلال‌الدین منکبرنی*. به تصحیح و با مقدمه و تعلیقات مجتبی مینوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- _____ (۱۳۸۱). *نفثة المصدور*. چ ۲. به تصحیح و توضیح دکتر امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.

- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۴). *گلستان*. به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۴. تهران: خوارزمی.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی». *خرد و کوشش*. د ۴. صص ۹۶-۱۱۹.
- _____ (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*. چ ۶. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷). *سبک‌شناسی نثر*. چ ۱۲. تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳). *تاریخ ادبیات در ایران*. (ج ۳). چ ۳. تهران: فردوسی.
- صفوی، کورش (۱۳۸۰). *گفتارهایی در زبان‌شناسی*. تهران: هرمس.
- _____ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. (ج ۱). چ ۳. تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. (ج ۲). چ ۳. تهران: سوره مهر.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۰). «ادبیت جهانگشای جوینی». *نشریه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم*. ش ۳۲. صص ۱۳۱-۱۴۶.
- کالر، جاناتان (۱۳۷۸). «مقدمه‌ای بر بوطیقای شعر غنایی». ترجمه ابوالفضل حرّی. *فصلنامه شعر*. ش ۲۶. صص ۹۶-۹۹.
- مارتینه، آندر (۱۳۸۰). *مبانی زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه هرمز میلانیان. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ولک، رنه (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. (ج ۱). ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۷۴). *تاریخ نقد جدید*. (ج ۲). ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- هاشمی، بی‌بی زهره (۱۳۹۲). «بررسی مفهوم ناکجاآباد در دو رساله سهروردی براساس نظریه استعاره شناختی». *فصلنامه جستارهای زبانی*. د ۴. ش ۳ (پیاپی ۱۵). صص ۲۳۷-۲۶۰.

- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱ الف). «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی». در کتاب *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه مریم خوزان. چ ۲. تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۸۱ ب). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». در کتاب *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمه حسین پاینده. چ ۲. تهران: نشر نی.
- _____ (۱۳۸۰). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». در کتاب *گفتارهایی در زبان‌شناسی*. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.

Reference:

- Abbasi, H. (2000). "The Literariness of Jahangoshaie Joveini". *Journal of the Faculty of Persian Language and Literature. Teacher Training University*. No. 32. Pp. 131-146 [In Persian].
- Ahmadi, B. (1991). *Structure and Interpretation of the Text*. Tehran: Markaz [In Persian].
- Astarabadi M.M.Kh. (1986). *Dorreye Nadereh*. Corrected by: S.J. Shahidi. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Bahar, M.T. (1991). *Stylistics*. Vol. 3. 6th Edition. Tehran: Amir Kabir [In Persian]
- Bayat, H. (2008). *Stream of Consciousness in Fiction*. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Biruni, A.R. (1988). *Al-Tafhim Li-Awail Sina'at al-Tanjim (Instruction in the Elements of the Art of Astrology)*. Corrected by: J. Homaei. 4th Edition. Tehran: Homa Publication [In Persian].
- Boulton, M. (1995). *The Anatomy of Prose*. Translated and Written by: A. Abumahboob. Tehran: Zeytoon [In Persian].
- Culler, J. (1999). "An Introduction to the Poetics of Lyric Poetry". *She'r Quarterly* Translated by: A. Horri. No. 26. Pp. 96-99 [In Persian].
- Haqshenas, A.M. (2004). " The Three Manifestations of an Art: Verse, prose and



Poetry in Literature ". *Journal of Literary Studies*. University of Teacher Training. Vol. 1 No. 1 & 2. Pp 47-69 [In Persian].

- Haqshenas, A.M. (1994). "Verse, Prose and Poetry, Three Types of Literature". In *Proceeding of the Second Conference on Linguistics*. Corrected by: A. Mir-Emadi. Tehran. Allameh Tabatabai University Press [In Persian].
- Hashemi, Z. (2013). "The Study of "No – Where" (Nakoja Abad) Concept in Two Persian Treatises of Sohrawardi based on Cognitive Metaphor Theory". *Journal of Language Related Research*. Vol. 4. No. 3 (Tome 15). Pp. 237-260
- Ja'fari, M. (1999). *The Evolution of Romanticism in Europe*. Tehran: Nashre Markaz [In Persian].
- Jakobson, R. (2001). " Linguistics and Poetics". In: *Speeches on Linguistics*. Translated by: K. Safavi. Tehran: Hermes [In Persian].
- Jakobson, R. (2002b). " Linguistics and Poetics". In: *Linguistics and Literary Criticism*. Translated by H. Payandeh. Tehran: Ney Publications [In Persian].
- Jakobson, R. (2002a). "Metaphoric and Metonymic Poles in Aphasia". In *Linguistics and Literary Criticism*. Translated by: M. Khouzani. Tehran: Ney Publications [In Persian].
- Khatibi, H. (1987). *The Art of Prose*. Tehran: Zavvar [In Persian].
- Martinet, A. (2001). *General Linguistic Elements*. Translated by: H. Milanian. Tehran: Hermes [In Persian].
- Mirsadeghi, J. & M. Mirsadeghi (1997). *The Fiction Dictionary*. Tehran: Ketabe- Mahnaz [In Persian].
- Payandeh, H. (1994). "The translation of Extracts from Preface of William "Wordsworth" to Lyrical Ballads. " *Arghanoon*. No. 2. Pp. 47-53[In Persian].
- Rastgu, S.M. (1989). "Review of Nafthat al-Masdoor ". *Mo'aref*. Vol. 7. No. 16 & 17. Pp. 215-230 [In Persian].
- Razmju, H. (2003). *The Influence of Literary Genre in Persian Language*. Mashhad: Ferdowsi University Press [In Persian].

- Rypka, J. (1885). *Iranian Literature of the Late Saljuq and Mongol Periods*. Translated by Y. Azhand. Tehran: Gostareh [In Persian].
- Sa'adi, M. (1994). *Gulistan. Correction and Explanation* by: Gh.H. Yousefi. Tehran: Khwarizmi [In Persian].
- Safa, Z. (1994). *Literary History of Persia*. Vol. 3. Tehran: Ferdowsi [In Persian].
- Safavi, K. (2011). *From Linguistics to Literature*. Vol. 1. Tehran: Soorehe-Mehr [In Persian].
- ----- (2011). *From Linguistics to Literature*. Vol. 2. Tehran: Soorehe-Mehr. [In Persian].
- ----- (2001). *Speeches on Linguistics*. Tehran: Hermes [In Persian].
- Scholes, R. (2004). *Structuralism in Literature: An Introduction*. Translated by: F. Taheri. Tehran: Agah [In Persian].
- Shafie kadmeh, M.R. (2000). *The Music of Poetry*. 6th Edition. Tehran: Agah [In Persian].
- ----- (2012). *The Resurrection of Words*. Tehran: Sokhan [In Persian].
- ----- (1973). "Literary Genre and Persian Poetry". *Kherad va Kushesh*. Vol. 4. Pp. 96-119 [In Persian].
- Shamisa, C. (2009). *Stylistics of Prose*. 12th Edition. Tehran: Mitra [In Persian].
- Vahidian Kamyar, T. (1996). *A Dictionary of Onomatopoeia in Persian Language*. Mashhad: Ferdowsi University Press [In Persian].
- Wellek, R. & A. Warren (1994). *Theory of Literature*. Translated by Z. Movahhed & P. Mohajer. Tehran: Elmi va Farhangi [In Persian].
- Wellek, R. (1994). *A History of Modern Criticism*. Vol. 1. Translated by: S. Arbab Shirani. Tehran: Niloofar [In Persian].
- ----- (1995). *A History of Modern Criticism*. Vol. 2. Translated by: S. Arbab Shirani. Tehran: Niloofar [In Persian].



- Zarrinkoub, A.H. (1996). *About Past Iranian Literature*. Tehran: Al-Hoda [In Persian].
- Zidari Nasavi, Sh. (2002). *Nafsat Al-Masdoor*. Corrected by: A. Yazd-gerdi. Tehran: Toos [In Persian]
- ----- (1965). *Jalaluddin Minkbirny Character*. Correction, Introduction and Explanation by: M. Minovi. Tehran: Book Translating and Publishing Corporation [In Persian].