معانی

ویرایش دوم

دکتر سیروس شمیسا

معانی

دکتر سیروس شمیسا

نشر میترا

تهران ـ ۱۳۸۶

سرشناسه : شمیسا، سیروس، ۱۳۲۸
عنوان و پدیدآور : معانی، سیروس شمیسا.
وضعیت ویراست :ویراست ۲
مشخصات نشر : تهران: میترا، ۱۳۸۶
مشخصات ظاهری : ۲۴۲ ص.
شابک : 978 - 964 - 8417 - 37 - 1
وضعیت فهرست‌نویسی : فیپا
یادداشت : ص. ع به انگلیسی
Sirous Shamisa. Rhetorics based on persian Literature
یادداشت : کتابنامه: ص ۲۳۳ ـ ۲۳۴؛ همچنین به صورت زیرنویس.
یادداشت : نمایه
موضوع : معانی و بیان
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۶ ۵۶ م ۸ ش / PIR ۸۳۵۶
رده‌بندی دیویی : ۸ فا ۰/۴۲
شماره کتابشناسی ملی : ۱۰۹۵۸۱۳

معانی

دکتر سیروس شمیسا

چاپ نخست از ویرایش دوم: پاییز ۱۳۸۶ ـ چاپ: چاپخانهٔ تابش
حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی: میترا
شمار: ۵۰۰۰ نسخه

همهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.

نشر میترا: خیابان مجاهدین اسلام، شمارهٔ ۲۶۲
تلفن: ۳۳۱۳۳۵۰۵، نمابر: ۳۳۵۰۴۲۲۴
شابک ۱ ـ ۳۷ ـ ۸۴۱۷ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸ ISBN: 978 - 964 - 8417 - 37 - 1
فروش اینترنتی: www.iketab.com

فهرست مطالب

مقدمهٔ ویرایش دوّم . . . ۹
پیشگفتار چاپ اوّل . . ۱۱

فصل اول: کلیات و مقدمات . . ۱۵
دربارهٔ علم معانی . . ۱۵
ربط معانی با بیان . . ۱۷
زبان، گفتار ۱۹
گوینده یا شنونده؟ . . ۲۱
تاریخچهٔ علم معانی . . ۲۱
نقد بلاغی . . ۲۷
علم معانی . . . ۲۹
مقتضای حال . . . ۳۴
تعریف دیگر بلاغت . . ۴۰
تأثیر کلام . . ۴۲
تبلیغات ۴۸
حکم و لازم حکم . . ۴۸
نظریهٔ گرایس ۵۰
کاربردشناسی و تحلیل گفتمان . . ۵۲
عمل گفتار ۵۳
نظریهٔ ارتباط یاکوبسن . . ۵۷
فصاحت و بلاغت . . ۵۸
بلاغت بعد از فصاحت . . ۵۹

فصاحت و بلاغت در تعبیرات شاعران . . ۶۲
اصطلاحات مربوط به کلام بلیغ . . ۶۲
عیوب فصاحت. . . . ۶۵
تنافر حروف و کراهت در سمع . . ۶۵
مخالفت با قیاس . . ۶۶
غرابت استعمال . . ۶۸
ضعف تألیف . . ۶۹
تعقید لفظی . . ۷۰
تعقید معنوی . ۷۱
ضرورت مخل فصاحت . . ۷۴
مختصات سبکی . . ۷۴
اعتدال در لفظ . . ۷۶
تمرینات . . ۷۸

فصل دوم: جملات خبری . . ۷۹
اِسناد ۷۹
معانی ثانوی جملات خبری . . ۸۱
خبر و انشا . . ۸۵
صدق و کذب ۸۵
اخبار در سبک ادبی ۸۶
اقسام خبر بنا به حال مخاطب . . ۸۹
احوال مسندٌالیه ۹۱
ساخت بلاغی جمله . . ۹۲
حذف مسندٌالیه . . ۹۳
ذکر مسندٌالیه . . ۹۷
تنکیر مسندٌالیه ۹۸
مسندٌالیه با صفت اشاره ۹۹
اسم عام (تعریف مسندٌالیه) . . ۱۰۲
مسندٌالیه همراه با صفت‌های مبهم . . ۱۰۳
مسندٌالیه با موصول «که» . . ۱۰۴
مسندٌالیه به صورت جمع . . ۱۰۵

کنایه و تعریض . . ۱۰۶
مسندٌالیه ضمیر ۱۱۰
احکام دیگر ضمیر به طورکلی . . ۱۱۲
مسندٌالیه ظرف ۱۱۴
تقدیم و تأخیر مسندٌالیه . . ۱۱۴
مسندٌالیه مطلق و مقیّد . . ۱۱۴
احوال مسند . . ۱۱۶
ذکر و حذف مسند . ۱۱۷
حذف متمم فعل . . ۱۱۸
حذف سایر اجزای مسند . ۱۱۹
تقدیم و تأخیر مسند . . ۱۲۰
تکرار مسند . . ۱۲۱
مسند به صورت جمع . . ۱۲۲
فعل . . ۱۲۳
فعل جمع . . . ۱۲۳
فعل مجهول ۱۲۴
فعل ماضی به جای مضارع . . ۱۲۵
قصر و حصر . ۱۲۵
قصر صفت . . ۱۲۷
قصر موصوف . . ۱۲۷
قصر حقیقی و غیرحقیقی ۱۲۷
انواع قصر نسبت به اعتقاد مخاطب . . ۱۲۸
قصر اِفراد . . ۱۲۸
قصر قلب . . ۱۲۹
قصر تعیین . . ۱۲۹
مقاصد کاربرد قصر . . ۱۳۰
طرق قصر . . ۱۳۱
تمرینات . . ۱۳۳

فصل سوم: جملات پرسشی . . . ۱۳۵
برخی از مقاصد مجازی جملهٔ پرسشی . . ۱۳۵
جملات عاطفی . . ۱۴۴

تکرار مسندٌالیه . . ۱۴۴
سؤال بلاغی . . . ۱۴۵
تأثیر بیشتر کلام . . . ۱۴۵
سؤال از غیر انسان . . ۱۴۶
سؤال در ادبیات . . ۱۴۶
تمرینات . . . ۱۴۸

فصل چهارم: جملات امری . . ۱۴۹
اغراض مجازی جملات امری . . ۱۴۹
نهی ۱۵۳
اغراض مجازی نهی . . ۱۵۳
تمرینات . . . ۱۵۶

فصل پنجم: جملات عاطفی . . ۱۵۷
انشا ۱۵۹
ندا . . ۱۶۰
تمنی و ترجی . . ۱۶۱
دعا ۱۶۲
انشا در ادبیات . . ۱۶۲
تمرینات . . ۱۶۴

فصل ششم: ایجاز، اطناب، مساوات . . ۱۶۵
ایجاز . . . ۱۶۵
ایجاز قصر . . ۱۶۷
ایجاز حذف . . ۱۶۸
ایجاز مُخل . . ۱۷۰
اطناب ۱۷۱
اغراض اطناب . . ۱۷۳
بسط کلام . . . ۱۸۵
بسط مشبّهٌبه . . ۱۸۷
الفاظ زائد . . ۱۸۹

اطناب در ادبیات. . . . ۱۸۹
اطناب مقتضای حال و موضوع. . ۱۹۰
مساوات. . ۱۹۲
تمرینات. . ۱۹۳

فصل هفتم: چند بحث دیگر بلاغی . . ۱۹۵
وصل و فصل . . ۱۹۵
موارد فصل. . ۱۹۷
موارد وصل . . . ۱۹۹
وصل و فصل در ادبیات . ۲۰۲
خلاف مقتضای ظاهر . . ۲۰۳
تعمیم بحث . . ۲۰۴
قلب. ۲۰۶
وضع مظهر در موضع مضمر و برعکس . . ۲۰۸
التفات ۲۰۸
خروج از هنجار ۲۰۹
خلاف مقتضای ظاهر به‌مناسبت مقتضای حال . . ۲۱۲
زبان عاطفی . . ۲۱۲
کم گرفت. . ۲۱۶
حسن تعبیر. . . ۲۱۸
بافت موقعیتی. . ۲۱۹
نقد مانی. . ۲۲۱
تمرینات. . ۲۲۲

راهنمای جواب تمرینات. . ۲۲۴
لغتنامه ۲۲۹
فهرست برخی از مآخذ . . ۲۳۳
نامنامه . . ۲۳۵

مقدّمهٔ ویرایش دوّم

بعد از انتشار چاپ نخست این کتاب در سال ۱۳۷۲ و تجدیدچاپ هر سالهٔ آن، معانی در دانشگاه جانی تازه گرفت. دانشجویان با این علم (که قبلاً بر مبنای زبان عربی تدوین شده بود) آشنا شدند و با توجه به آن رساله‌های متعددی نوشته شد و حتی از دیدگاه معانی به سر وقت نقد و بررسی برخی از متون قدیم و جدید نظم و نثر و مثلاً داستان رفتند. یکی از دانشجویان دورهٔ دکتری پایان‌نامهٔ ارزشمندی نوشت و مباحث معانی را از دیدگاه زبان‌شناسی بررسی کرد. این اتفاقات خجسته به من این امکان را داد که در این ویرایش جدید بتوانم مطالب تازه‌یی به کتاب بیفزایم و مخصوصاً به برخی از مباحث کاربردشناسی و تجزیه و تحلیل گفتمان که در مقدّمهٔ چاپ نخست اشاره کرده بودم، بپردازم (مثلاً نظریهٔ استنباطی گرایس).

معانی علم گسترده‌یی است به برخی از مباحث انشاء و آیین نگارش و فن سخنوری و زبانشناسی و نقد ادبی و دستور زبان... مربوط می‌شود. هرچند عمدهٔ مباحث آن در حول و حوش سخن بلیغ یا مؤثر است، امّا با همهٔ جنبه‌های امکانات زبانی می‌تواند مربوط باشد و لذا مطالب متعدد دیگری را هم می‌توان در این علم مورد بحث قرار داد (که ما فعلاً به آن‌ها نپرداخته‌ایم) مثلاً بحث ابهام به نحوی به این علم مربوط است. ابهام در نوشتار و گفتار عادی از تأثیر کلام می‌کاهد امّا در زبان ادبی، گاهی سخن را بلیغ‌تر می‌کند. امیدوارم در ویرایش‌های آینده بتوانم به مطالب دیگری هم اشاره داشته باشم و مخصوصاً از زبانشناسی که هر روزه مطالب جدیدتری را در اختیار محقّقان ادبیات قرار می‌دهد استفاده بیشتری کنم.

سیروس شمیسا

تیرماه ۱۳۸۴

پیشگفتار چاپ اول

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است
چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد
حافظ

در زمینهٔ معانی و بیان که از مهم‌ترین علومی هستند که زبان و منطق ادبیات را بررسی می‌کنند، کتب ارجمندی هم به زبان فارسی و هم به زبان عربی در دست است. در این کتب، مبحث بیان (هرچند امثلهٔ آن‌ها غالباً عربی است) به‌صورت تقریباً کامل و قابل استفاده‌یی بیان شده است (زیرا مباحث بیان جهانی است و در همهٔ زبان‌ها صادق است) امّا قسمت معانی برای خوانندگان فارسی‌زبان چندان سودمند نیست، زیرا مباحث آن با توجه به زبان و ادبیات عرب مورد بررسی قرار گرفته و ذکر نکات بلاغی زبان فارسی کاملاً در محاق فراموشی مانده است (جز در کتب متأخر که گای نمونه‌هائی از شعر فارسی هم داده‌اند). از این‌رو معانی از دروسی است که معمولاً به علت فقدان یک متن درسی مناسب، جدی گرفته نمی‌شود و غالباً به‌جای آن بیان تدریس می‌کنند و آن مختصری هم که تدریس می‌شود معمولاً مفید فایده‌یی نیست.

چطور دانشجوئی که زبان عربی را در حد متوسط هم نمی‌داند می‌تواند از ظرایف و دقایق آن که در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرد لذت برد؟ وآنگهی آن مطالب چه ربط مستقیمی به زبان فارسی دارد که رشتهٔ دانشجوست؟ البته هرعلمی مفید است و در جای خود سودها دارد امّا معقول این است که دانشجوی رشته زبان و ادبیات فارسی نخست «معانی» زبان خود را بیاموزد.

برای کسی که می‌خواهد در باب علم معانی در زبان فارسی، کتابی بنویسد، جاده‌یی دور و دراز و بکر و ره نسپرده در پیش است. نگارنده در این جزوه کوشیده است که با

توجه به کلیات فصول و ابواب کتب معانی سنتی، نکات مهم بلاغی زبان فارسی را مدوّن کند و در این رهگذر، علاوه برتحقیق و تتبعات شخصی، بیشتر به کتب معانی که به وسیلهٔ متأخران نوشته شده نظر داشته است. زیرا در نیم قرن اخیر محققانی که در زمینهٔ بلاغت ـ برمبنای کتب عربی ـ به فارسی مطلب نوشته‌اند، کوشیده‌اند به مناسبت از شواهد ادب فارسی نیز استفاده کنند و همین خود برای نوشتن جزوه‌یی در این فن که مطلقاً بلاغت را در زبان فارسی بررسی کند می‌تواند فتح بابی باشد.

از آنجا که جزوهٔ حاضر جنبهٔ درسی دارد، نگارنده کوشیده است که بالکل از اسلوب قدما سرپیچی نکند و حتی‌المقدور برمبنای کلی همان بحث‌ها به طرح نکات و مطالب تازه‌یی که مطابق روح زبان فارسی است بپردازد. غرض از ذکر این اشارات این است که دانشجویان توجه داشته باشند که با زمینهٔ نسبةً بکری مواجه‌اند و بدین ترتیب می‌توانند با توجه به متونی که مطالعه می‌کنند شواهد یا قواعد بلاغی را استخراج و استنباط کنند و با اساتید عظام در میان گذارند و در صورت امکان به نحوی به اطلاع من هم برسانند تا اِن شاءَالله در آینده این علم مفید کهن که امروزه در سرتاسر جهان تجدید حیاتی کرده است، در زبان فارسی نیز صورتی کاملاً منسجم و کارآمد یابد.

حقیقت این است که امروزه علم معانی جدید به صورت یکی از ابزارهای مهم نقد ادبی درآمده است و از طرفی زبانشناسان و حتی فلاسفه هم به آن توجهی روزافزون یافته‌اند و هرآینه اگر بیم انقطاع کامل از مباحث سنتی این فن که معلمان و متعلمان به آن مأنوسند نبود، ترجیح می‌دادم که یکسره به طرح این مباحث جدید بپردازم. کتاب‌های متعددی در تجزیه و تحلیل کلام (Discourse Analysis)[1] و زبانشناسی کاربردی (Pragmatics)[2] در دست است که طرح یافته‌های آن‌ها در کتب معانی‌یی که در آینده نوشته خواهد شد ضروری است. البته من گاهی به مناسبت اشاره‌های کوتاهی به این‌گونه مباحث داشته‌ام (مثلاً نظریهٔ عمل زبانی Speech act). هم‌چنین به لحاظ نقد

---

۱. مثلاً:

An introduction to discourse analysis, Malcolm Coulthard, Longman, 1988.

۲. مثلاً:

The Principles of Pragmatics, Geoffrey Leech, Longman, 1988.

یک جنبهٔ پراگماتیک، رتوریک است. رتوریک مطالعهٔ کاربردهای مؤثر زبان در ارتباطات است. امّا رتوریک را به صورت سنتی، استعمال ماهرانهٔ زبان برای ترغیب یا بیان ادبی تعریف کرده‌اند، یعنی گوینده زبان را به کار می‌برد تا تأثیر خاصی در ذهن شنونده بگذارد.

ادبی کسانی از قبیل ریچاردز و یاکوبسون مسائلی را مطرح کرده‌اند که باید اندک اندک آن‌ها را در کتب معانی خود مطرح کنیم و من به این‌گونه آراء هم اشاره‌هایی ـ هرچند مختصر ـ داشته‌ام.

اصل این کتاب را در سال ۱۳۷۰ دانشگاه پیام نور منتشر کرد و با آن که دستیابی به آن به‌صورت آزاد چندان کار ساده‌یی نبود، معهذا، همکارانی چند آن را در اینجا و آنجا تدریس کردند و شاید به سبب فقدان کتب مناسب در این زمینه، به هرحال مورد استقبال واقع شد و این انگیزه‌یی بود تا آن را با دخل و تصرفاتی برای عموم منتشر کنم. از جملهٔ انتقاداتی که تنی چند مطرح می‌کردند (و علاوه براین کتاب به زعم آنان برکتاب بیان و بدیع هم وارد بود) این بود که چرا این کتب یکسره از شواهد عربی پیراسته است و آن را تضعیف بنیهٔ علمی دانشجویان قلمداد می‌کردند. جواب من این است که کسی جلوی عربی خواندن را نگرفته است و به اصطلاح باب علم مفتوح است و الی ماشاءالله در این زمینه‌ها کتب مملو از شواهد عربی داریم و هر که بخواهد می‌تواند رجوع کند و برعکس در این زمینه‌ها کتبی که برمبنای زبان و ادب فارسی باشد بسیار قلیل است، امّا این که دانشجویان باید این زمینه‌های بلاغی را برمبنای زبان عربی هم بدانند یا نه بحث دیگری است و اگر لازم است باید برنامه‌های درسی‌یی در این جهت هم منظور شود. امّا در این که اهل فضل باید از زمینه‌های بلاغی زبان خود کاملاً مطلع باشند هیچ بحث و شک و شبهه‌یی نیست و لذا کوشش من و امثال من در انطباق این علوم بر زبان فارسی علی‌الاصول باید مورد حمایت و تشویق قرار گیرد.

درس معانی و بیان در دانشگاه‌ها در چهار واحد عرضه می‌شود، همان‌طور که در مقدّمهٔ کتاب بیان پیشنهاد کردم باید معانی و بیان را دو درس مجزّا تلقی کرد و هرکدام را در دو واحد درسی تدریس کرد. بهتر است نخست بیان و سپس معانی تدریس شود نه آن‌طور که در قدیم مرسوم بود و نخست معانی را مطرح می‌کردند، زیرا بیان شیرین‌تر و جذاب‌تر و مفیدتر است وآنگهی بهتر است دانشجویان به هنگام خواندن معانی با مقدار معتنابهی از متون آشنایی داشته باشند. چون تدریس مطالب معانی کمتر از بیان وقت می‌گیرد، فرصت مناسبی است که همکاران ارجمند با بردن متون درجهٔ اول ادبی از قدیم و جدید به کلاس، دانشجویان را وادار کنند که مباحث علم معانی را در آثار بزرگان

ردیابی کنند. تجربه ثابت کرده است که این‌گونه کارهای گروهی در کلاس منجر به یافته‌های جدیدی در مباحث بلاغی خواهد شد و توان‌های متعدد و گستردهٔ زبان فارسی را در ادای معانی مختلف و بیان دقایق و ظرایف مقاصد، نشان خواهد داد.

در علم معانی از اصطلاحات دستور زبان هم استفاده می‌شود. این اصطلاحات بعضاً در قدیم به‌نحوی و امروزه به‌نحو دیگری است. در قدیم معمولاً از اصطلاحات نحو عربی استفاده می‌شد امّا امروزه اصطلاحات جدیدی رایج شده است. در این کتاب هم از آن اصطلاحات قدیمی (مثل مسندٌالیه، مسند، ضمیر مستتر...) و هم از اصطلاحات جدید (نهاد، گزاره، شناسه...) استفاده شده است. باید توجه داشت که این اصطلاحات بعضاً به همان معنای دقیق دستوری خود به‌کار نرفته‌اند، برخی از آن‌ها در علم معانی کاربردی تقریباً متفاوت دارند و از این‌رو نباید آن‌ها را به اعتبار معانی دستوری دریافت. معمولاً در علوم مختلف، اصطلاحات را عوض می‌کنند تا التباس و اشتباه پیش نیاید. مثلاً در منطق به مسند، محمول یا محکومٌ‌به گفته می‌شود، امّا در علم معانی، اصطلاحات دستوری (نحوی) را عوض نکرده‌اند، بلکه در معنای آن‌ها تغییراتی داده‌اند. عدم توجه به این نکته گاهی در فهم مطلب، اشکال ایجاد می‌کند.

برنامهٔ من در نگارش این کتاب طرح کلیّات علم معانی و ترسیم چهارچوب مطالب و ارائه اجمالی مباحث مهم آن بود و بدین ترتیب معمولاً وارد جزئیات نشدم و همهٔ مطالبی را که می‌توان مطرح کرد به تفصیل مورد بحث قرار ندادم و مثلاً در باب احوال مسند، حذف و ذکر و تقدیم و تأخیر آن را به طورکلی مطرح کردم و از بحث‌های تفصیلی در باب احوال یکایک مقولاتی (مثلاً انواع فعل، مفعول، قید...) که کلاً در علم معانی به آن‌ها مسند می‌گویند خودداری کردم، زیرا اولاً بیم آن می‌رفت که اگر بیش از حد لازم به بحث در جزئیات بپردازم، اصل مطلب مورد غفلت قرار گیرد و نهایةً خواننده نتواند آگاهی کلی و دید روشنی از اساس این علم تحصیل کند و ثانیاً بسیاری از جزئیات به‌نحوی که در کتب سنتی آمده است در زبان فارسی مفید فایده نمی‌نماید.

امیدوارم در آینده ـ چنان که شیوهٔ من است ـ بتوانم به‌کمک استادان و دانشجویان این درس، تحریرهای کامل‌تری از این علم ارائه کنم.

سیروس شمیسا

بهمن ماه ۱۳۷۲

فصل اول

کلّیات و مقدمات

دربارهٔ علم معانی

در علم معانی از جملاتی که بدون قرینهٔ لفظی در معنای خود به‌کار نمی‌روند بحث می‌شود و به‌این لحاظ به‌این علم، علم معانی می‌گویند زیرا از معانی ثانوی جملات بحث می‌کند. مثلاً به‌جای این که بگوئیم: «ای وای! چه‌قدر برف باریده است» می‌گوئیم: «برف را نگاه کنید!» یا «برف را ببین!»، یعنی جملهٔ امری را از معنای اولیهٔ آن خارج کرده و در معنای ثانویهٔ آن که اِخبار (همراه با شگفتی) باشد به‌کار برده‌ایم. خود به‌خود اولین سؤالی که پیش می‌آید این است که چرا جملات را در معانی ثانوی به‌کار می‌بریم؟ یک پاسخ این است که در سبک ادبی (و گاهی در سخن گفتن عادی) معمولاً واژگان و جملات را در معانی اولیه به‌کار نمی‌برند. باز می‌پرسیم: چرا؟ زیرا سخن ادبی، سخن مؤثر است (بعدها خواهیم گفت که تعریف بلاغت سخن مؤثر گفتن است) و برای این که سخن مؤثر باشد باید مطابق مقتضای حال مخاطب و موضوع و مقام باشد. لذا شاعران و نویسندگان باید به‌امکانات وسیع زبان تسلط داشته باشند و مثلاً توجه داشته باشند که گاهی اِخبار از امر مؤثرتر است، مثلاً خطاب به‌کودکی که درس نمی‌خواند می‌گوئیم: شنیدم پرویز (پسر همسایه) شاگرد اول شده است که معنای ثانوی آن با توجه به‌حال مخاطب و اوضاع و احوال این است که تو هم درس بخوان تا شاگرد اول بشوی.

پس در جواب این سؤال که چرا جملات را در معانی ثانوی به‌کار می‌بریم، می‌توان

گفت برای آن که می‌خواهیم سخن ما مؤثر (یعنی بلیغ) باشد. سخن کی مؤثر خواهد بود؟ وقتی که به مقتضای حال (مخاطب، خواننده) باشد. مثلاً اگر قرار است در دورهٔ دبستان دربارهٔ سعدی سخن بگوئیم، باید با توجه به این که مخاطب خالی‌الذهن است با اطناب سخن بگوئیم و مثلاً بگوئیم سعدی یکی از بزرگترین شاعران ایران و دنیاست، او دو کتاب به نام‌های بوستان و گلستان دارد، بوستان به شعر و گلستان به نثر است، حال این که این اطناب در کلاس درس دانشگاه، مملّ است و در آنجا باید با ایجاز به این‌گونه مطالب اشاره شود. بدین ترتیب علم معانی مباحثی از قبیل اطناب، ایجاز، مساوات و غیره دارد که بعداً به آن‌ها اشاره خواهم کرد.

تا اینجای بحث، به نحوی بود که فن سخنوری و خطابه را به یاد می‌آورد، در ادبیات که سخن نمی‌گوئیم بلکه می‌نویسیم، حال بر چه منوال است؟ از کجا بدانیم که مقتضای حال خواننده چیست؟

در برخی از انواع ادبیات، مثلاً داستان که با فضاسازی مواجهیم، قهرمانان به مقتضای حال خود و مخاطب سخن می‌گویند، مثلاً یک کودک لفظ قلم سخن نمی‌گوید یا با او از مطالب فلسفی سخن نمی‌گویند. در اکثر انواع ادبی به جای مخاطب، موضوع و ژانر مهم است و باید به مقتضای موضوع و ژانر سخن گفت تا از تأثیر کلام یعنی از بلاغت آن کاسته نشود، مثلاً در کتابی که موضوع آن علم معانی است، شایسته نیست که نویسنده به بهانه‌یی، شرح زندگی دانشمندی را که از او نقل قول کرده است (مثلاً ارسطو) با آب و تاب شرح دهد و از موضوع اصلی خارج شود.

میخائیل باختین در منطق گفتگو تصریح کرده است که هرگوینده به هرحال مخاطبی را در نظر دارد که با او گفتگو می‌کند و این نکتهٔ مهمی است که در بلاغت سنتی نادیده گرفته شده است.[1] شاید بتوان گفت که مخاطب اصطلاح کلّی است با کمی مسامحه که خواننده را هم در برمی‌گیرد. همان‌طور که حال شنونده را پیش‌بینی می‌کنیم حال خواننده را هم پیش‌بینی می‌کنیم و هرکس طبقه‌یی از خوانندگان را (سیاسی، مذهبی، روشنفکر...) در نظر دارد و به مقتضای حال او می‌نویسد.

---

۱. در نقد ادبی می‌گویند: Ideal reader یعنی خوانندهٔ آرمانی. خوانندهٔ آرمانی همهٔ پیام‌های نویسنده را درمی‌یابد، هر نویسنده‌یی چشم امید به او دارد.

امّا در مورد این که گفته‌ام گاه باید مقتضای حال خود را در نظر داشت، این مطلب دکتر زرین‌کوب جالب است: «شعر بی‌دروغ آن نیست که تهی از تخیّل و مبالغه باشد بلکه آن است که شنونده مطمئن شود گوینده آن را برخلاف احساس، خلاف پندار و خلاف وجدانش نگفته است. اگر هم در آن مبالغه هست و دروغ، آن همه ترجمان واقعی و طرز فکر اوست و برخورد او با واقعیت. این است آن چه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی می‌شمرم»[۱].

ربط معانی با بیان

معمولاً در کتب سنّتی اسم معانی با بیان همراه است و اسم این واحد درسی در دانشگاه هم معانی و بیان است، حال آن که معانی هم مانند بیان یکی از علوم ادبی است و ربط بین آن دو در مرحلهٔ اول فقط این است که هردو از ادبیات بحث می‌کنند. امّا اگر بخواهیم نزدیکی این دو علم را در میان علوم مختلف ادبی نسبت با هم بیان کنیم باید توجه داشته باشیم که در کلام ادبی معمولاً لغات و جملات در معانی اولیهٔ خود به‌کار نمی‌روند علم بیان اساساً از واژگانی که در معنای خود به‌کار نمی‌روند بحث می‌کند و علم معانی از جملاتی که در معنای خود به‌کار نمی‌روند بحث می‌کند. بدین ترتیب اولین بحث علم بیان مَجاز است که کاربرد لغات در معانی ثانوی است. در بحث مَجاز، به مَجاز مرکب، یعنی به استعمال جمله در معانی ثانوی هم اشاره می‌شود که بحث کامل آن موضوع علم معانی است (مُنتها در جملات مطرح در علم معانی قراین حالی است نه مقالی). یکی از انواع مهم مَجاز که می‌توان به آن مَجاز ادبی گفت مَجاز به علاقهٔ شباهت است که به آن استعاره می‌گویند و از مباحث مهم علم بیان است، به تبع استعاره از سمبل هم سخن گفته می‌شود. دیگر از مباحث علم بیان استعارهٔ مرکب است یعنی جلمه‌یی که به علاقهٔ شباهت در معنی خود به‌کار نمی‌رود، مثلاً می‌گوئیم گره به باد زدن به معنی عمل بیهوده کردن است یعنی مثل آن است. با این که استعاره مرکب در اساس جمله‌یی است که در معنای ثانوی به‌کار می‌رود از آن در علم بیان سخن می‌گویند نه در معانی، زیرا اساس علم بیان مطالعهٔ انحای سخنان مخیّل است، یعنی ربط بین معنی حاضر

---

۱. شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، ص ۲۵۲.

(کلامی که گفته می‌شود) و معنی غایب (مفهومی که باید دریابیم) با تخییل صورت می‌گیرد و جهت هدایت تخییل، معمولاً قرینهٔ لفظی در کلام موجود است. حال آن در معانی، سخن از جملاتی است که قرینهٔ لفظی ندارند تا شنونده را به معنای ثانوی هدایت کنند و هدایت از طریق تعقل یعنی توجه به اوضاع و احوال و قرائن حالی و مقامی صورت می‌گیرد.

به همین دلیل است که بحث از تشبیه هم که در اساس بحث از جمله است نه کلمه در علم بیان صورت می‌گیرد نه معانی، زیرا ربط بین دو معنای حاضر و غایب براساس تخیّل است، مثلاً به جای این که بگوییم، فلانی شجاع است می‌گوئیم مثل شیر است. امّا بحث از کنایه که آن هم جمله است و در علم بیان صورت می‌گیرد، به نظر می‌رسد که می‌باید در اساس مربوط به علم معانی باشد، زیرا در کنایه ـ که جملاتی است که در آن‌ها قرینهٔ لفظی نیست، بلکه قرائن معنویِ ضعیف است ـ ربط بین لازم و ملزوم مطرح است و مثل تشبیه و استعاره اساس آن شباهت نیست. مگر آن که بگوییم ربط بین لازم و ملزوم هم با تخیل صورت می‌گیرد. وقتی که ارسطو می‌گوید برای تأثیر کلام به جای اسم بردن از چیزی آن را شرح دهید فی‌الواقع مطلبی را مطرح می‌کند که ما در بیان به آن کنایه از موصوف می‌گوئیم.

بدین ترتیب می‌توان گفت که علم معانی هم مثل بیان بررسی نحوه‌های مختلف بیان است منتهی در جمله نه در کلمه و دیگر این که رابطهٔ بین معنای اولیه و ثانویه تصویری و مخیل نیست و به همین سبب است که علم معانی خاص ادبیات نیست و در سخن گفتن عادی (سخنوری) هم مورد استفاده است. رابرت فراست می‌گوید شعر آن است که چیزی بگویند و تو چیز دیگری بفهمی، فی‌الواقع ادبیات صحنهٔ این دگرگونه گفتن‌ها و دگرگونه فهمیدن‌هاست. شگرد این کار بخشی در علم بیان مطرح می‌شود و بخشی هم در علم معانی، از این‌رو معانی بالقوه یکی از علوم بسیار مفید ادبی است.

تکیه همهٔ بلاغیون قدیم غرب از جمله ارسطو بر اقناع و ترغیب (Persuasion) است که در خطابه مهم‌ترین نقش را دارد. تمام صنایع و فنون ادبی باید در جهت همین هدف اقناع و ترغیب عمل کنند. و به همین لحاظ است که ارسطو صنایع ادبی را در فن خطابه مطرح کرده است نه در فن شعر. ترهیب هم جزو ترغیب است و لذا حاج ملاهادی در

مورد شعر می‌گوید «**والغرضُ ترغیب او ترهیبُ**». اقناع در ادبیات معمولاً نباید پایهٔ علمی داشته باشد مثلاً اگر به یک شب‌زنده‌دار بگوئیم، بی‌خوابی برای سلامتی مضر است آن تأثیر را ندارد که اقناع خطابی: **گفتم که بخواب تا به‌خوابش بینی**. در بیان به جای اقناع و ترغیب، بیشتر بحث تخییل و محاکات مطرح است.

به طور خلاصه می‌توان گفت:

۱. در بیان تکیه بر ابزاری است که کلام را دراماتیک و مجسم و نقاشی و مخیّل می‌کنند حال آن که در معانی سخن از معانی ثانوی است نه کلام مخیّل.

۲. در بیان معمولاً قرائن لفظی در کار است (جز در مواردی چون سمبل، کنایه...)، چون گوینده با تخیّل خود کلمات را در معانی ثانوی به‌کار می‌برد و باید به خواننده سرنخی بدهد، امّا در معانی قرائن حالیه و عقلی است زیرا کاربردهای ثانویه در زبان سابقه دارد و لذا از روی عرف و عادت می‌توانیم متوجه شویم.

۳. علم معانی یک زبان را به همان زبان ترجمه می‌کند (معنی ضمنی یک جمله را توضیح می‌دهد) امّا در علم بیان یک زبان (زبان ادبی) به زبان دیگری (زبان عادی) ترجمه می‌شود.

۴. در علم معانی عمدةً بحث از جمله و شبه‌جمله است و در بیان عمدةً از کلمه و شبه کلمه.

در کتب سنّتی (مثلاً مطوّل) آمده است که علم بیان مؤخّر بر معانی است زیرا نخست باید مطابقه با مقتضای حال مراعات شود. به نظر من از آنجا که شعر معمولاً مبتنی برمجاز و استعاره و تشبیه است می‌توان گفت که به طورکلی مقتضای مستمع شعر زبان تصویری است هرچند که ممکن است که استعاره یا تشبیه خاصی (به‌لحاظ جزئی) مطابق با مقتضای حال نباشد. امّا صاحب مطوّل می‌گوید که مجاز و استعاره و تشبیه به‌لحاظ مقتضای حال بودن مورد بررسی نیستند.

زبان، گفتار

چنان که گفتیم برای آن که سخن ما مؤثر باشد باید بتوانیم در هرحال و مقامی، مقالی مناسب آن حال و مقام ایراد کنیم، از این‌رو باید هرچه بیشتر با امکانات بی‌حد و حصر

زبان آشنا شویم. باید توجه داشت که زبان در مفهوم کلی خود یک مفهوم فلسفی است، قوه‌یی است که در نوع انسان به‌ودیعه گذاشته شده است و در طول اعصار به‌صورت گفتارهای فردی تظاهر پیدا کرده و خواهد کرد.

فردینان دوسوسور پدر زبان‌شناسی جدید نخستین کسی بود که بین زبان (Langue) و گفتار (Parole) تمایز قایل شد. به‌نظر او زبان، استعداد زبانی مشترک بین همهٔ سخنگویان یک زبان است و می‌توان به آن زبان بالقوه گفت امّا گفتار، فقط قسمت محدودی از زبان است که به‌وسیلهٔ فردی بیان می‌شود و می‌توان به آن زبان بالفعل گفت. دیوان رودکی، یک «گفتار» از «زبان» فارسی است، همان‌طور که دیوان نیمایوشیج هم گفتار دیگری از همین زبان است. این گفتارها همه با هم مختلفند و با این همه گوشه‌یی کوچک از امکانات بی‌پایان زبانی محسوب می‌شوند. به قول نظامی:

بسی سخن آوازهٔ عالم نبود　　این همه گفتند و سخن کم نبود

هرچه قدرت فرد در گفتار یعنی انحای مختلف به‌کارگیری امکانات زبانی بیشتر باشد قدرت او از استفاده از زبان یا قوه نطق قوی‌تر است. در علوم معانی و بیان بحث این است که چگونه برای بیان یک مفهوم، می‌توان از گفتارهای متفاوتی (واژگان متفاوت، جملات متفاوت) استفاده کرد و چگونه برخی از این گفتارها از برخی دیگر مؤثرتر (بلیغ‌تر)ند.

پس Langue (زبان به طورکلی) در عمل به‌صورت Parole (گفتار فردی) متجلّی می‌شود. در علم بیان گفتار به‌لحاظ مخیّل بودن مطمح نظر است و در علم معانی به‌لحاظ مؤثر بودن.

راست است که بین تخییل و تأثیر ارتباط است امّا ما معمولاً تخییل را از کلام ادبی انتظار داریم حال آن که تأثیر را علاوه برکلام ادبی، در غیر ادبیات هم ناظریم. تأثیر کلام، به‌حال مخاطب بستگی دارد، کلامی که برای عامی مؤثر است ممکن است برای عالِم مؤثر نباشد. سخن مؤثر در ادبیات همان سخن مخیّل است، امّا این تأثیر در دوره‌های متفاوت، متفاوت است، کلیله و دمنه (مخصوصاً برای غیرآشنایان به‌ادب) دیگر آن تأثیر قدیم را ندارد.

علم بیان را «ادای معنای واحد به‌طرق مختلف» تعریف کرده‌اند، این ادای معنای

واحد به طرق مختلف اگر مبتنی برتخییل باشد موضوع علم بیان است و اگر مبتنی برتخییل نباشد در علم معانی مورد بحث قرار می‌گیرد. در جملاتی از قبیل او مرد، ما را تنها گذاشت، از این جهان خاکی رخت بربست، عالم خاکی را وداع کرد... یک واحد فکری (مرگ کسی) بیشتر نیست، امّا هرکدام از این جملات در حالات مختلف تأثیر خاصی دارند. شارل بالی پدر سبک‌شناسی جدید معتقد بود که این‌گونه جملات متحدالمضمون از نظر عواطف و شدت احساسات از هم متمایزند و معتقد بود که سبک همین برافزوده‌های احساسی به واحد فکری است.

گوینده یا شنونده؟

علم معانی سنّتی اهمیّت را به‌گوینده می‌دهد، اوست که باید به مقتضای حال مخاطب سخن بگوید. حال آن که در علم معانی جدید اهمیّت متوجه شنونده است، اوست که باید سخن را به مقتضای حال خود دریابد و اساساً اوست که متوجه معنای ثانوی یا ضمنی جمله می‌شود. «نظریه کنش کلامی» و بحث معنای تلویحی در نظریهٔ استنباطی گرایس که بعدها اشاره خواهیم کرد ناظر به همین بحث است. از آنجا که علوم بلاغی جهت تبیین قرآن مجید مورد استفاده بود بدیهی است که همه کوشش در جهت فهم منظور گوینده (خداوند) مصروف می‌شد و برای برداشت خواننده ارزشی قایل نبودند و بعدها همین نگرش در مورد ادبیات هم اعمال شد.

تاریخچهٔ علم معانی

علم معانی در اساس مربوط به آئین سخنرانی بود، زیرا سخنرانان یونان و روم باستان می‌کوشیدند تا به مقتضای حال مخاطب سخن گویند و آنان را تحت تأثیر قرار دهند. افلاطون در گرگیاس به‌نقل از سقراط می‌گوید که سخنور باید به روحیات و حالات شنونده توجه داشته باشد. چنان‌که قبلاً اشاره شد اگر مخاطب خالی‌الذهن باشد، شایسته است که مطالب با تفصیل (اطناب) ایراد شود و اگر مخاطب از موضوع بحث اطلاعات کافی دارد، مناسب این است که ایجاز رعایت شود و اگر منکر است می‌باید کلام را مؤکد بیان کرد.

ارسطو در کتاب معروف خویش رتوریک (Rhetoric)[1] این علم را مطرح کرد و ذهن او بیشتر متوجه فن سخنرانی بود که در یونان رواج داشت. به‌نظر او سخنور باید از همهٔ ابزار برای ترغیب مخاطب استفاده کند. پس می‌توان گفت که رتوریک در اصل هنر گفتن به‌نحو مؤثر است و بعدها علمی شد که در بررسی اصول و قوانین انشا یعنی نوشتن به‌نحو مؤثر هم مطمح نظر قرار گرفت.

یکی از مظاهر بارز دمکراسی یونان باستان وجود دادگاه‌های متعدد بود که عامهٔ مردم دعاوی خود را در آنجا مطرح می‌کردند و لذا به فن خطابه و مؤثر سخن گفتن توجه داشتند. سوفسطائیان مخصوصاً به ظرایف فن خطابه و مغالطه توجه بسیار داشتند. بعدها افلاطون در مورد خطابه بحث‌های دقیقی کرد و این نکته را مطرح کرد که خطابه باید با توجه به روحیات شنونده ایراد گردد و ارسطو گفت که سخنور باید مخاطب خود را بشناسد و با توجه به او سبک صحبتش را تنظیم کند. این‌ها همان مطلبی است که در عصر عباسی در علم معانی ما به صورت سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب مطرح شد. بعد از افلاطون، ارسطو کتاب مستقلی در این فن نوشت و از سبک‌های خطابه و صنایعی که در مؤثر کردن کلام به‌کار می‌روند سخن گفت. به طورکلی می‌توان گفت که اساس بلاغت چه در شرق و چه در غرب دو کتاب ارسطو یعنی بوطیقا و رطوریقاست.

رتوریک هنر ترغیب و تشویق کردن است و از اصول و شیوه‌های عرضهٔ افکار به طرزی روشن و مؤثر و برانگیزاننده در قالب عباراتی جذاب و دلنشین سخن می‌گوید. از آنجا که رتوریک اساساً مربوط به فن سخنرانی بود و از تأثیر خطابه سخن می‌گفت در نظر ارسطو کاملاً با علم ادبیات (Peotics)[2] فرق داشت. به قول او در ادبیات (شعر)،

---

۱. Rhetoric در یونانی به معنی صناعت سخنوری و نطاقی است از ریشهٔ Rhētōr به معنی سخنور که خود از ریشهٔ Eirein به معنی گفتن است. این کتاب در قدیم تحت عنوان «الخطابه» به عربی ترجمه شد:
الخطابه (الترجمة العربية القديمة)، ارسطوطاليس. حقّقه و علّق عليه، عبدالرحمن بدوی، القاهره، ۱۹۵۹
امّا ترجمهٔ فارسی‌یی از آن صورت نگرفت مگر در این اواخر:
ریطوریقا (فن خطابهٔ ارسطو)، ترجمهٔ دکتر پرخیدهٔ ملکی، اقبال، ۱۳۷۱.

۲. پوئتیکز یا ادبیات‌شناسی یا فن ادب در فارسی تحت عنوان «فن شعر» و نیز «هنر شاعری» ترجمه شده است، امّا ارسطو در این کتاب فقط از شعر سخن نمی‌گوید، بلکه در باب انواع مختلف آثار ادبی سخن گفته ←

عواطف و احساسات و به طورکلی مطالب مخیّل بیان می‌شوند، حال آن‌که در خطابه حقایق و واقعیات به نحو مؤثری عرضه می‌گردند.

ارسطو در کتاب بوطیقا از ادبیات به عنوان گونه‌یی از گرته‌برداری و تقلید (محاکات) سخن می‌راند، امّا در کتاب رطوریقا از خطابه به عنوان شیوه‌یی که از همهٔ ابزار و وسایل ترغیب ــ به مقتضای مورد ــ استفاده می‌کند، سخن می‌گوید. از این‌رو از صناعات مختلفی که سخنور از آن‌ها برای تأثیر نهادن برشنونده استفاده می‌کند ــ مثلاً ضرب‌المثل، تشبیه، استعاره، اغراق، جناس ــ تا او را به سوی اهداف و مقاصد خود تشویق و ترغیب کند، بحث می‌نماید.

از این‌روست که گاهی رتوریکال به عنوان صفتی که جنبهٔ منفی دارد به‌کار می‌رود و به سیاستمدارانی که می‌توانند به‌کمک این فن تمایلات خود را برشنوندگان تحمیل کنند Rhetorician یعنی نطاق و حرّاف می‌گویند.[1] بدین ترتیب از همان زمان‌های باستان تا اواخر قرن نوزدهم، رتوریک با مفهوم فریب و اقناع هم همراه بود. در دادگاه‌های آتن، به‌کمک رتوریک در باب محکومیت یا تبرئهٔ متهم بحث می‌کردند و در آثار افلاطون آمده است که با کمک رتوریک بیمار قانع شده است که به دستورهای پزشک عمل کند.

از همان زمان‌های باستان، کسانی می‌کوشیدند که تمایزی را که بین رتوریکز وپوئتیکز در نزد ارسطو وجود داشت نادیده بگیرند. مثلاً هوراس ادیب معروف رومی در اثر منظوم خود فن شعر بیان می‌کند که هدف شعر (ادبیات) نیز تعلیم و مشعوف کردن (لذت بخشیدن) خواننده است یا ایسوکراتیس[2] (Isocrates) پیش از ارسطو رتوریک را

← است. شعر در اینجا اصطلاحی کهن در مفهوم ادبیات است. فن شعر را ابوبشر متّی‌بن یونس (متوفی ۳۲۸) از سریانی به عربی ترجمه کرد (فی الشعر)، رتوریک را اسحاق بن حنین در قرن سوم ترجمه کرد (کتاب الخطابه).

۱. «هنر قانع کردن از راه گفتار [رتوریک]، علم قضات و رجال سیاسی بوده است» (← ادبیات در سدهٔ بیستم، ص ۳۲۰) خطبای یونان و روم عقیده داشتند که می‌توان سخن مؤثر و مقنع گفت امّا راست نگفت!

۲. با سقراط (Socrates) اشتباه نشود. علی‌اصغر حکمت در گلزار حکمت (ج ۱، مهرماه ۲۵۳۶ شاهنشاهی، تهران، چاپ بهمن، ص ۱۹۶) ذیل سقراط (Socrates) و ایسقراط (ISocrate) می‌نویسد: «این دو تن از مردان نام‌آور در تاریخ یونان قدیم‌اند. آن دو را نباید با یکدیگر اشتباه نمود... سقراط در سال ۴۰۰ قبل از میلاد جام زهری نوشیده جان داد. ایسقراط خطیبی است فصیح از اهل آتن که طرفدار عقد اتحاد بین ←

چنین تعریف کرده بود: «صناعتی که بدان معنی کلان را خرد نمایند و معنی خرد را کلان نشان دهند» حال آن که این تعریف بیشتر در مورد ادبیات صادق است، چنان‌که عین آن را نظامی عروضی ـ لابد از طریق منابع متأثر از فرهنگ یونان ـ در چهارمقاله، هدف شعر و شاعری ذکر می‌کند: «شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتّساق مقدمات مُوهمه کند و التئام قیاسات منتجه، برآن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد و نیکو را در خلعت زشت بازنماید و زشت را در صورت نیکو جلوه کند»[۱].

در اروپای قرون وسطی، رتوریک اهمیت بسیار داشت و آن را جزو سه علمی می‌دانستند که برای أخذ درجهٔ اجتهاد (دکتری) لازم بود: دستور زبان، منطق، خطابه. خطابه را به متابعت ارسطو مرکب از سه جزء ابداع، تبویب مطالب و سبک می‌دانستند.[۲] سبک انتخاب کلمات مناسب و استفاده از صنایع بدیعی و آهنگ و وزن بود تا مطلب هرچه بیشتر شیوا باشد و مؤثر افتد. و به سه گونه خطابه قایل بودند:

سیاسی: نوعی که در آن شنونده را به تأیید یا تکذیب مطلبی اجتماعی یا سیاسی ترغیب می‌کنند.

دادگاهی: یعنی خطابه یی که با آن اعمال و رفتار کسی را تأیید یا تکذیب می‌کنند.

تشریفاتی و نمایشی: خطابه یی که در آن شخص یا گروهی را ستایش یا ملامت می‌کنند.[۳]

حتی تا اوایل قرن نوزدهم هم هنوز رتوریک در مفهوم قدیمش که سخن گفتن مؤثر است مطرح بود، زیرا همگان عقیده داشتند که ادبیات مخصوصاً شعر، صناعتی است که از ابزارهای هنری سود می‌جوید تا برخواننده اثر نهد. در اوایل قرن نوزدهم، نظریه‌های بیانی یا بیانگرانه (Expressive) در ادبیات رایج شد. در این نظریه‌ها اثر ادبی را در وهلهٔ

← یونان و مقدونیه بود ولی این مقصود مانع از انقیاد شهر آتن در برابر مقدونیه نگردید و مقدونیه برآتن فاتح آمد. وی از فرط وطن‌پرستی تصمیم بر هلاک نمود. آن قدر طعام نخورد تا از گرسنگی هلاک شد. تولد او در ۴۰۶ق.م. و وفات او در ۳۳۸ق.م. بود».

۱. چهارمقاله، مصحّح دکتر محمد معین، ص ۴۲.

۲. به ترتیب Invention، Disposition، Style

۳. به ترتیب Deliberative (اقناعی و توصیه یی)، Forensic (دیوانی و دادگاهی یا حقوقی Legal)، Epideictic (نمایشی، زیرا در مراسم به کار می‌رفت).

اول به عنوان وسیله‌یی از برای بیان احساس، خلقیات و نیروهای ذهنی خود نویسنده می‌نگریستند. در قرن بیستم نظریه‌های متنی یا ذاتی و عینی (Objective) رواج یافت که می‌گوید باید به اثر ادبی فقط به عنوان یک اثر ادبی نگریست و فقط به ذات و عین آن توجه داشت ولاغیر و مثلاً ذهن نویسنده و عکس‌العمل‌های خواننده را در نظر نگرفت. این‌گونه مباحث سرانجام باعث شد تا از اهمیت رتوریک کاسته شود، یعنی بحث قدیمی علّت غائی در ادبیات که آن را تأثیر و نفوذ در دل‌ها می‌دانستند موقتاً فراموش گردد و از این‌رو تدریس رتوریک از برنامه‌های آموزشی برخی از کشورهای اروپائی حذف شد. امّا از ۱۹۵۰ به‌بعد بحث ارتباط بین نویسنده و خواننده، یعنی تأثیر اثر ادبی برخواننده، دوباره احیا شد و از این‌رو رتوریک به‌صورت نوینی تجدیدحیات کرد و روز به روز گسترش یافت و از مباحث مهم نقد ادبی به شمار آمد و نقد رتوریک یا بلاغی رواج یافت. در این‌گونه نقد علاوه برتوجه به ذات اثر ادبی، به تجزیه و تحلیل عناصری که باعث تأثیر و نفوذ اثر ادبی در خواننده می‌شوند می‌پردازند. پس مطالعهٔ ابزاری که نویسنده به‌وسیلهٔ آن‌ها نقطه‌نظرهای خود را به خواننده القا یا تحمیل می‌کند در این‌گونه نقد اهمیت دارد. در سالیان اخیر، ساختارگرائی هم به رتوریک توجه فراوانی نشان داد. در آثار فرمالیست‌های روسی هم توجه به رتوریک دیده می‌شود.

این تاریخچهٔ علم رتوریک در غرب بود، امّا آن‌طور که از مطالعه و مقایسهٔ کتاب الخطابهٔ ارسطو و کتب رتوریک نویسندگان جدید غربی[1] با کتب بلاغی ما برمی‌آید، علم معانی در جهان اسلام علم مستقلی است که هرچند ریشه در همان آراء کهن ارسطو دارد امّا هیچ شباهت ظاهری با رتوریک غربیان ندارد. آری شاید بتوان گفت که مبنای بحث کم و بیش یکی است امّا در بنا، اختلافات بسیار گسترده است. سخن مؤثر برای ترغیب شنونده یا اقناع او در نزد قدمای ما به‌صورت «به مقتضای حال سخن گفتن» تغییر و تکامل یافت. بحث‌های مربوط به آیین سخنوری از قبیل احتجاج و شوخی و طنز و مقدمه و مؤخره حذف شد و فقط به قوانین نوشتاری توجه کردند، آن هم نه در حدود انشا و مقاله بلکه در حد جمله و بیت. دقایق و ظرایف آیات قرآنی و بعدها کلام فصحا و

---

۱. مثلاً: Rhetoric. Peter Dixon. Methuen & Coltd. 1971

شعرای عرب با توجه به صَرف و نحو زبان عربی تبیین شد و قوانینی استخراج گردید تا سرمشق نویسندگان عرب زبان قرار گیرد و در مقدّمهٔ این علم بحث‌هائی در باب فصاحت و بلاغت افزودند که می‌توان منشاء آن را همان کتاب رتوریک ارسطو دانست. در همین حین علوم بیان و بدیع نیز برمبنای بحث‌های ارسطو در کتاب رتوریک شکل گرفت و سه علم معانی و بیان و بدیع (علوم بلاغی) جزو مهم‌ترین علوم ادبی محسوب شد.

معمولاً عبدالقاهر جرجانی (متوفی در ۴۷۱ یا ۴۷۲) را مؤسس علم معانی می‌دانند، امّا به طورکلی مباحثی از علم معانی به صورت پراکنده در آثار قدما (مثلاً الصناعتین ابوهلال عسکری که در اواسط قرن چهارم تألیف شده است) دیده می‌شود.

جاحظ از کتابی به نام «کاروَند»[1] نام می‌برد که از کتب بلاغی ایرانیان در پیش از اسلام بود. شاید در این کتاب که چیزی از آن نمانده، مباحثی از معانی مطرح بوده است.

ارسطو در کتاب ریطوریقا بحث می‌کند که چگونه باید سخن مؤثر گفت و شنونده را اقناع کرد. سپس به عنوان نمونه موضوعاتی از قبیل شجاعت و زیبائی را به شیوه‌یی که امروزه به آن انشانویسی می‌گوئیم شرح می‌دهد. فقط در بخش سوم کتاب که دربارهٔ سبک است اندک ارتباطی با علم معانی مرسوم در نزد ما دیده می‌شود. در کتاب رتوریک مطالب متنوعی مطرح شده است که فقط گوشه‌یی از آن را می‌توان به نحوی با معانی مربوط دانست چنانکه مطالب دیگر آن به علوم دیگر ادبی مثلاً بدیع و بیان هم مربوط می‌شود. مثلاً یکی از توصیه‌های او برای سخن مؤثر گفتن استفاده از استعاره است. یا برخی از مطالب او دربارهٔ سخنرانی را (مثلاً طرح مسأله یا اثبات مطلب) می‌توان در آیین نگارش هم به کار برد.

---

۱. در البیان و التبیین (ج ۱، ص ۲۲۲) می‌نویسد: و مَنْ اَحَبَّ اَنْ یَبْلُغَ فی صناعةِ البلاغةِ وَ یَعرفَ الغریبَ وَ یَتَبَحَّرَ فی اللُّغة فَلْیَقرأ کتابَ کاروَند. محمد هارونی مصحح کتاب توضیح می‌دهد که کار به معنی صناعة است و امروزه هم در مصر به همین معنی به کار می‌رود و وند به معنی مدیح و ثناست (که غلط است). عجیب است که عسکری در کتاب التفضیل بین البلاغتی العرب و العجم از این کتاب نام نمی‌برد.

امّا مطالعهٔ معانی یعنی قوانین مؤثر و زیبا سخن گفتن و استفاده از امکانات مختلف زبانی در این جهت، در زبان و ادب فارسی، در محاق فراموشی ماند و پدران بزرگوار ما که درباب این علم به زبان عربی کتاب‌ها نوشتند کوچک‌ترین اعتنائی به زبان مادری خود نکردند. در نیم قرن اخیر به سبب ایجاد مدارس و دانشگاه‌ها و لزوم نگارش کتب درسی، کسانی برمبنای همان کتب عربی، کتبی به فارسی در باب معانی نوشتند که فقط زبان آن‌ها فارسی بود وگرنه مطالب و مثال‌ها موبه مو همان مطالب و مثال‌های کتب عربی بود و اگر احیاناً ابیاتی هم از ادبیات فارسی به عنوان مثال افزودند به تقلید همان الگوهای مطرح شده در علم معانیِ مبتنی برزبان عربی بود نه فارسی[1]، حال آن‌که این نکته بدیهی است که قوانین نوشتاری و گفتاری و به‌طورکلی امکانات زبانی، در هرزبانی متفاوت است و محال است که علم معانی زبان عربی طابق‌النعل بالنعل در مورد زبان فارسی هم صادق باشد. البته ممکن است که برخی از اصول کلی علم معانی در زبان‌های مختلف به‌هم شبیه باشد، امّا مسلماً در بسیاری از جزئیات تفاوت‌های عمده‌یی است و قوانین حاکم برزبان عربی و فارسی نیز از این حکم مستثنی نیستند.

نقد بلاغی

یکی از انواع و شاخه‌های نقد ادبی، نقد کاربردی (Pragmatic criticism) است که موضوع آن بررسی تأثیر اثر ادبی برخواننده است. یعنی اثر ادبی را در درجهٔ اول، اثری می‌داند که برخواننده تأثیر می‌گذارد. این تأثر یا لذت بخشیدن است و جنبهٔ زیبائی‌شناسانه دارد، یا آموزش و تعلیم است یا تغییرجهت دادن‌های اخلاقی است و از این قبیل اثری موفّق است که در زمینهٔ خاصی که می‌خواهد اثر بگذارد، بیشترین تأثیر را داشته باشد، یعنی اثر به هدف خود برسد.

این‌گونه نقد از عصر رومیان تا قرن هجدهم رایج‌ترین نوع نقد بود و در دوران جدید هم تحت نام نقد بلاغی (Rhetorical criticism) تجدیدحیات کرد. لونگینوس از ادبای

---

۱. با این همه کوشش کسانی چون حسام‌العلما اق‌اولی صاحب دررالادب و رجائی صاحب معالم‌البلاغه و آهنی صاحب معانی و بیان و امثال ایشان از اساتید قرن اخیر، در توجه به‌ادب فارسی از طریق آوردن شواهد فارسی از هرحیث قابل ستایش و قدردانی است.

معروف روم می‌گوید که ارزش یک اثر ادبی در تأثیر آن برحالات خواننده یا شنونده است.[۱] به نظر او «اثر ادبی بزرگ آن است که نه یک بار بلکه به تکرار خواننده را به هیجان آورد و برانگیزد».[۲]

نقد بلاغی عناصری را که نویسنده به‌کار گرفته تا دیدگاه‌های خود را برخواننده تحمیل کند بررسی می‌کند. این ابزار ممکن است صریح و آشکار و یا غیرصریح باشد. به هرحال باید دقت کرد که تأثیر عمدهٔ با چه ابزاری القا شده است. یکی از این ابزارها صنایع بدیعی است. در برخی از صنایع معنی کلمات عوض می‌شود مثل استعاره و مجاز (که فرنگی‌ها به آن‌ها Trope می‌گویند). امّا صنایعی هم هست که در آن‌ها معنی کلمات عوض نمی‌شود، امّا کلمات کاربرد خاصی می‌یابند تا تأثیر خاصی را ایجاد کنند، مثل التفات، قلب، استخدام، سؤال بلاغی (سؤالی که جواب نمی‌خواهد) و از این قبیل که به آن‌ها صنایع خطابی (رتوریکال) می‌گویند.[۳] هم‌چنین می‌توان گفت که برخی از صنایع به موسیقی کلام می‌افزایند (صنایعی که در بدیع لفظی مطرح است) و برخی در کلام ابهام ادبی ایجاد می‌کنند که ممکن است در برخی از موارد به مقتضای حال مؤثر باشند مثل ایهام. برخی از صنایع برعکس در وضوح کلام دخیلند مثل تناسب و تضاد و لف و نشر. به هرحال صنایع فقط برای صرف تزئین نیستند، بلکه هرکدام تأثیر و کنش خاصی دارند.

هم‌چنین هرشاعر و نویسنده‌یی برای القاء مطالب خود راه و روش و به قول فرنگی‌ها استراتژی خاصی دارد، مثلاً حافظ معمولاً برای مؤثر کردن کلام خود در زمینه‌های خاصی از طنز استفاده می‌کند. این که شیخ ریائی یا صوفی ریائی موجود منفی‌یی است و اعمال او ناشایست، فقط یک موضوع و مطلب است، امّا این موضوع و مطلب را باید طوری مطرح کرد که نفوذ کلمه داشته باشد:

---

۱. شیوه‌های نقد ادبی، دیچز، ترجمهٔ دکتر یوسفی، ص ۹۳.

۲. همانجا، ص ۹۱.

۳. در ادبیات انگلیسی پوپ را استاد صنایع خطابی می‌دانند در مقابل شکسپیر که استاد صنایع استعاری است.

صوفی ار باده بـه انـدازه خـورد نـوشش بـاد
ورنـــه انـــدیشه ایـــن کـار فـرامـوشش بـاد
واعظان کاین جلوه در محراب و منبر مـی‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر مـی‌کنند

کسانی که با آثار نظامی آشنا هستند می‌دانند که شیوهٔ او برای القاء مطلب، استفاده از صور خیال مخصوصاً استعاره و تشبیه است.

سعدی در پایان گلستان، شیوهٔ خود را برای مؤثر کردن کلام چنین توضیح مـی‌دهد: «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیز است و طیبت‌آمیز و کوته‌نظران را بدین علت زبان طعن دراز گردد که مغز دماغ، بیهوده بردن و دود چراغ، بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست. ولیکن بررأی روشن صاحبدلان که روی سخن در ایشان است پـوشیده نـماند کـه دُرّ موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمیخته، تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند».

بدیهی است که یکی از ابزار تأثیر، کاربرد جملات به‌صورت غیرمستقیم در معانی ثانوی است که موضوع علم معانی مرسوم در کتب ماست. بـدین تـرتیب عـلم مـعانی به‌صورت مصطلح فقط گوشه‌یی از علم رتوریک در نزد یونانیان محسوب می‌شود.

علم معانی

چنان‌که بعداً اشاره خواهیم کرد، بلاغت (تأثیر و نفوذ) که صفت معنی است بعد از فصاحت (درستی و وضوح) که صفت لفـظ است تـحقق مـی‌یابد. یـعنی در حـالی کـه مواظبیم تا کلمات و جملات را درست و مطابق هنجار به‌کار بریم، می‌کوشیم تا کلام ما به مقتضای حال خواننده یا مخاطب باشد تا مؤثر و دلنشین افتد و چه بهتر که برای تأثیر بیشتر و دلنشین‌تر کردن کلام، سخن خود را زیبا و آراسته بیان کنیم. در جهت تحقق این هدف می‌توان از همهٔ ابزارها به مقتضای حال بهره جست چه صناعات بدیعی باشد و چه فنون دیگر بلاغی و ادبی. یکی از مقدمات این است که بیاموزیم در حالات مختلف و در موقعیت‌های گوناگون از چه امکاناتی از زبان می‌توان استفاده کرد. مثلاً برای این که کلام مؤکد شود چه می‌کنند و اصولاً در چه مواقعی باید کلام مؤکد ایراد کرد. یا در موقع

تجاهل چه‌گونه سخن می‌گویند. یا وقتی که می‌خواهند موضوعی را منحصراً به‌کسی یا چیزی نسبت دهند از چه شیوه‌یی بهره می‌برند. و سرانجام این که **لکلِّ مقامٍ مقالٌ**[1] و یا به قول حافظ:

با خرابات‌نشینان ز کرامات ملاف هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد

زیرا واضح است که لاف از کرامات و خوارق عادات زدن مقتضای حال رندان خرابات‌نشین نیست، چه این قوم شطح و طامات را به چیزی نمی‌گیرند.

برخی از ترفندها و قاعده‌های سخنوری در دستور زبان مطرح است (و احیاناً در سایر علوم ادبی نیز مطرح است) امّا در بلاغت یا علم معانی، سخن از مسائل و مواردی است که معمولاً در دستور زبان مسکوت است. مثلاً در علم معانی عمدهٔ کاربرد مجازی جملات و معانی ثانوی آن‌ها مطرح است و سخن از عدول از مقصد و هنجار عادی و اصلی جملات می‌رود. امّا در کتب سنتی معانی گاهی موارد استعمال دستوری را هم به تفصیل شرح داده‌اند و به هرحال دستور و بلاغت را با هم درآمیخته‌اند. آن هم بحث‌های صَرف و نحو زبان عرب (از قبیل موصول و صله و حرف تعریف) را که نه تنها ربطی به آیین نگارش و سخنوری در زبان فارسی ندارد بلکه گاهی با هنجار زبان فارسی نیز مغایر است. مثلاً تتابع اضافات را که در ادب فارسی مستحسن است (به دلیل وجود صدها نمونه در اشعار فصحای ما از قبیل سعدی و حافظ) با توجه به ساخت زبان عربی معایر فصاحت ذکر کرده‌اند.[2]

علم معانی هرچند با دستور و آیین نگارش پیوند دارد امّا نه این است و نه آن، زیرا ناظر برمسائل هنری است. دستور بیشتر بحث تشخیص و بایدهاست، امّا معانی بیشتر

---

۱. می‌گویند اوّل بار این عبارت را طَرَفَةبن العبد (صاحب مُعَلَّقه) در شعری به‌کار برد. این عبارت با سبک‌شناسی توصیفی (شارل بالی) هم مربوط می‌تواند بود. مثلاً «رحلت کردند» را در جایی می‌گویند و «مُرد» را در جایی دیگر و «رفت» را در جایی دیگر.

۲. توضیح این که تتابع اضافات در فارسی به سبب تکرار مصوت e موسیقیائی است و ایجاد هم‌صدائی (Assonance) می‌کند، حال آن که در زبان عربی در تتابع اضافات یک مصوت تکرار نمی‌شود، مثل: **حمامةَ جَرْعا حَوْمةِ الجَنْدَلِ اِسْجعی** (ای کبوتری که در ریگزار کوهستان هستی بخوان) که آخر حمامه a و آخر جرعا ā و آخر حومه و جندل e است. و البته این ممکن است زیبا نباشد امّا دلیل بر زشت بودن هم نیست، چنان که در قرآن مجید هم آمده است (چهلم، ۳۲): **مِثلَ دَأبِ قومِ نوحٍ** (مانند شیوهٔ قوم نوح) که صداهای آخر کلمات یکی نیست.

بحث کاربردهای هنری و مؤثرتر و شایدهاست (شایسته‌ترها). حتّی می‌توان گفت که دستور بیشتر جنبهٔ آموختنی دارد و از آن به صورت خودآگاه هم استفاده می‌کنیم (مثلاً دستور زبان‌های بیگانه را)، حال آن که بلاغت ملکه است یعنی باید رسوخ نفسانی داشته باشد و از این‌رو در فصاحت و بلاغت متکلم گفته‌اند که متکلم فصیح و بلیغ، ذاتاً و ناخودآگاه قادر به ادای کلام فصیح و بلیغ است.

هم‌چنین می‌توان گفت که در دستور قواعد ساخت و ترکیب به لحاظ لفظی مطرح است امّا در معانی، بحث ناظر بر معنا است و می‌توان به لحاظی معانی را بحث معنوی مسائل دستوری دانست چنان که عبدالقاهر جرجانی بلاغت را «علم معانی‌النحو» می‌خواند. باری معانی به اعتباری نحو نحو است زیرا به مقاصد ثانوی کارکردهای دستوری نظر دارد مثلاً کنش ثانوی «این» و «آن» یا موصول و نظایر این.

امّا در باب وجه تسمیه این علم به معانی: در بادی امر به نظر می‌رسد که چون بلاغت مربوط به معنی کلام است در مقابل فصاحت که مربوط به لفظ است، چنین نامی را برگزیده‌اند. امّا این توجیه صحیح نیست، چون بلاغت در گرو فصاحت یعنی مسائل لفظی است. وجه تسمیه آن چنان که قبلاً اشاره شد این است که در این علم از معانی ثانوی جملات سخن می‌رود[1]. یعنی مقصود از «معانی» معانی اولی یعنی معانی اصلی جملات نیست بلکه مراد معانی ثانوی یعنی مجازی آن‌هاست که به آن وسیله گوینده اغراض خود را ابلاغ و به اصطلاح بیان مافی‌الضمیر می‌کند. به عبارت دیگر هر جمله ممکن است دو یا چند معنی داشته باشد که یکی اصلی و بقیه فرعی است، امّا گوینده آن

---

۱. «کلامی که محل توجه و معتنی به اهل بلاغت باشد، همواره دو معنی در بردارد، یکی معنی لغوی یا عرفی که کلام از حیث لفظ و ترکیب به حسب وضع برآن دلالت دارد، این معنی را معنی اصلی یا معنی اول کلام گویند. دیگر معنائی که متکلم در نظر گرفته و کلام را به خاطر افادهٔ آن معنی، برلطائف و خصوصیاتی که مطابق با مقتضای حال باشد مشتمل می‌گرداند. این معنی را نظر به این که مدلول کلام در مرتبهٔ ثانی است، معنی دوم گویند... در علم معانی، معانی اول الفاظ و عبارات بالاصالة مورد نظر نیست بلکه منظور اصلی و مقصود بالذات در این علم، همان معانی دوم می‌باشد» (ـ معالم البلاغه، ص ۲۱).
می‌توان گفت: عِلْمٌ یَبْحَثُ عَنْ مَعانٍ ثانٍ. روزی دکتر خانلری به من گفت این دو اسم معانی و بیان را باید برعکس می‌گذاشتند زیرا معانی طرز گفتن است، بیان‌های مختلف است امّا علم بیان طرق فهمیدن معانی است. در مقدّمهٔ موهبت عُظمی (ص ۱۰۲) آمده است: چون پرهیز از خطا در ادای معنی مراد لابُدّی است، برای آن قواعد مضبوط کرده شده... وگاهی خلل در انتقال ذهن به معنی مراد واقع شود و برای دفع آن نیز کلیات مضبوط کرده، اوّل موسوم است به فن معانی و دوّم به فن بیان».

معنائی را در نظر دارد که مناسب مقصود اوست. گوینده معنا را مطابق غرض خود برمی‌گزیند و این غرض اوست که معنائی خاص یا کاربردی خاص را به میدان می‌کشد. (و البته چنان که قبلاً اشاره شد نباید نقش مخاطب را در عمل فهم فراموش کرد).

پس موضوع علم معانی عمدةً بررسی جملات از حیث معانی و کاربردهای ثانوی است که متکلم (به اعتقاد خود) به مقتضای حال مخاطب ایراد کرده است. در این علم به طورکلی از موارد استعمال مختلف انواع جملات و به عبارت دیگر از امکانات بالفعل زبان در زمینهٔ جمله بحث می‌شود. هر نوع جمله یک مورد استفاده اصلی و رایج دارد که در دستور زبان ذکر شده است. مثلاً جملهٔ خبری، خبر می‌دهد و با جملهٔ پرسشی پرسش می‌کنند. امّا در عرف، از این‌گونه جملات ـ به مقتضای حالات مختلف ـ برای مقاصد دیگری هم استفاده می‌شود که اطلاع از این کاربردها برای کسی که می‌خواهد مؤثر سخن بگوید ضروری است. مثلاً می‌توان با جملهٔ خبری اعجاب را هم بیان کرد، یعنی جملهٔ خبری را در مقام جملهٔ عاطفی به‌کار برد. یا می‌توان با جملهٔ پرسشی، پرسش نکرد بلکه تأکید را رساند. علم معانی این موارد استعمال ثانوی و فرعی و مجازی و به اصطلاح این ظرایف و دقایق و شگردها را مورد بحث قرار می‌دهد.

همان‌طور که در کتب دستور آمده است جمله بر چهار قسم است:[۱]

۱. خبری ۲. پرسشی ۳. امری ۴. عاطفی

عمدهٔ کار علم معانی بحث از موارد کاربرد مختلف این جملات است.[۲] مثلاً مطالعه می‌کنیم که جملات امری را در چه معانی مختلفی می‌توان به‌کار برد، تا بعداً به مقتضای حالات مختلف، یکی از آن انحا را به‌کار بریم. یا در جملهٔ خبری، برای چه مقصودی باید گزاره را برنهاد مقدم داشت تا در مواقع ضروری از این امکان بهره‌برداری کنیم. البته بسیاری از این کاربردها بدیهی است و اهل زبان به طور طبیعی از آن آگاه است. با وجود

---

۱. این تقسیم جنبهٔ معنائی دارد. یعنی جمله به لحاظ مفهوم یا خبر می‌دهد یا پرسش می‌کند، یا دستور می‌دهد و یا عواطف را بیان می‌کند. امّا جمله به لحاظ ساختار فعل انواع دیگری دارد که به کار ما مربوط نمی‌شود.

۲. زبان‌شناسان (امثال هالیدی، سرل) به معنی صریح و مستقیم جمله کنش گفتاری مستقیم و به معانی ثانوی جملات (مثلاً وقتی که جمله خبری به معنی امری به کار می‌رود) کنش گفتاری غیرمستقیم (Indirect speech act) می‌گویند.

این در علم معانی من‌باب تذکار و توجه و به اصطلاح خودآگاهی، مورد بحث و فحص قرار می‌گیرند.

نکته‌یی که در این جا باید بدان توجه داشت این است که در کتب سنّتی معانی، گاهی بحث‌ها به نحوی است که به نظر می‌رسد صرف کلمات مجرد مطرحند، مثلاً بحث از ضمایر یا ادات تمنی یا نداست، امّا باید توجه داشت که همهٔ این بحث‌ها در جهت توجه به معانی و سأختار جمله است و این واضح است زیرا بحث از نوشتار و گفتار است و واحد کلام، جمله است نه کلمه (هرچند کلمه هم در معانی مهم است).[۱]

امّا فایدهٔ علم معانی متعدد است. فایدهٔ اصلی آن، این است که ما را با امکانات فراوان زبان آشنا می‌سازد تا بتوانیم به مقتضای حالات مختلف از آن امکانات استفاده کنیم و سخن مؤثر بگوئیم. در مطالعهٔ آثار هنری متوجه لطایف و مقصود هنرمند شویم و دریابیم «که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است».[۲] پس فایدهٔ اصلی علم معانی آشنایی با روح زبان و ظرایف آن است. آگاهی یافتن از کاربردهای متعدد جملات و موقعیت و نقش اجزاء آن‌ها (پس و پیش کردن، حذف و ذکر، معرفه و نکره آوردن). گاهی مختصر تغییری در نظم و ترتیب واژه‌ها، معنی را از این رو به آن رو می‌کند. البته باید توجه داشت که ملکهٔ بلاغت عملاً با مطالعهٔ مستمر آثار ادبی و معاشرت با اهل زبان حاصل می‌شود. اگر زبان کشوری را بتوان در کشور دیگر آموخت، انحاء کاربردهای متعدد جملات آن و معانی ثانوی آن‌ها را فقط با زندگی در آن کشور می‌توان آموخت.

علم معانی در مفهوم وسیع آن، در نقد ادبی هم کاربرد دارد. می‌توان بررسی کرد که کدام یک از نویسندگان بیشتر بلاغت را رعایت کرده‌اند و مثلاً مطابق مقصود خود یا موضوع بحث، سخن رانده‌اند. در میان شکوائیه ناگاه به مدح نپرداخته‌اند و یا در بیان حماسی از واژه‌های غنائی استفاده نکرده‌اند. در حالات مختلف، به مناسبت ایجاز و

---

۱. جرجانی در دلائل الاعجاز برای لفظ به صورت مجرد اهمیتی قائل نیست و می‌گوید که لفظ در جمله و در ارتباط با کلمات پیش و پس است که واجد اهمیت می‌شود. به‌این نظریه، «نظریهٔ نظم» می‌گویند. به نظر او فصاحت و بلاغت وابسته به این کنار هم قرار گرفتن کلمات و لذا ساخت کلام است (← نقد ادبی، شمیسا، میترا، ص ۸۰ـ۷۹)

۲. چهارمقاله، ص ۴۷.

اطناب را در نظر داشته‌اند. برای مؤثر کردن و دلنشین ساختن کلام، از وجوه تحسین یعنی صنایع بدیعی درست استفاده کرده‌اند و کار را به افراط نکشانده‌اند. عبارات کدام نویسنده مؤثرتر و دلنشین‌تر است؟ چرا؟ تأثیر کلام او عمدهٔ مبتنی برچه عواملی است؟ در مرگ لیلی کلام نظامی سوزناک‌تر است یا مکتبی؟ آیا سخنان رستم به اسفندیار (در داستان رستم و اسفندیار) یا کاووس (در داستان رستم و سهراب) به مقتضای حال بوده است؟

علم معانی در سبک‌شناسی هم کاربرد دارد. در دوره‌های خاص سبکی، تعابیر خاصی رواج داشته است. برخی از نویسندگان و شاعران در ابلاغ عرض خود از ایجاز و برخی از اطناب استفاده کرده‌اند. برخی جملات را بیشتر در همان معنای اولیه به‌کار برده‌اند. برخی به‌بیان مفاهیم به‌صورت غیرمستقیم توجه بیشتری داشته‌اند. از صور مختلف عباراتی که برای ادای یک معنی در زبان وجود دارد، در دوره‌های خاصی، گزینش‌های خاصی بیشتر مورد توجه بوده است.

مقتضای حال

پس تعریف اصلی بلاغت (تأثیر کلام) به مقتضای حال مخاطب سخن گفتن است که می‌توان آن‌را بنا به مقتضای اوضاع و احوال سخن گفتن نیز تعبیر کرد. مثلاً بدیهی است که در موقع تسلیت باید از لغات و عبارات خاصی استفاده کرد و در مواقع تهنیت از امکانات دیگر زبانی بهره برد.

در جریان جنگ آمریکا و عراق غالباً «صدا و سیما» می‌گفت: «نیروهای چندملیتی به‌رهبری آمریکا» حال آن که به‌جای «رهبری»، سرکردگی مناسب بود. زیرا در رهبری بار مثبت و در سرکردگی بار منفی است و مثلاً می‌گویند: سرکردهٔ دزدان.

در قدیم گاهی پیش می‌آمده است که شاعری مجبور می‌شد تا پادشاهی تازه برتخت نشسته را هم به مناسبت مرگ پدر تسلیت گوید و هم به مناسبت جلوس خود او، تهنیت گوید و این امری خطیر بوده است و می‌بایست درگزینش لغات و نحوهٔ بیان با احتیاط و دقت عمل کنند. از این‌رو این‌گونه سخن گفتن را هنری شمرده و در بدیع صنعت افتنان خوانده‌اند. ابوالعباس رنجنی در مرثیهٔ نصربن احمد پادشاه سامانی و در تهنیت جلوس

فرزندش امیر نوح‌بن نصر سامانی قطعه‌یی پرداخته و رعایت بلاغت را کرده است:[۱]

پادشاهی گذشت پاک‌نژاد — پادشاهی نشست فرخ‌زاد
زان گذشته جهانیان غمگین — زین نشسته جهانیان دلشاد
بنگر اکنون به چشم عقل و بگر — هرچه بر ما ز ایزد آمد، داد
گر چراغی ز پیش ما برداشت — باز شمعی به جای او بنهاد
ور زحل نحس خویش پیدا کرد — مشتری نیز داد خویش بداد

در این قطعه شاعر رفته و آمده را با امتیازات مساوی وصف کرده است و در بیت سوم این آمدن و آن رفتن را به حکمت الهی که تماماً عدل است منسوب کرده که بسیار مؤثّر است. تنها عیبی که ممکن است خوانندهٔ امروزی برآن بگیرد این است که در بیت چهارم شاه رفته را چراغ و شاه آمده را شمع خوانده است که ظاهراً موهم این تصور است که شاه نو در مقابل شاه کهن، فروغی ندارد. امّا باید توجه داشت که در قدیم وضع درست برعکس این بود و شمع را از چراغ پرفروغ‌تر می‌دانستند زیرا چراغ فتیله‌یی بود که با چربی یا روغن می‌سوخت و نور چندانی نداشت. حافظ می‌گوید:

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد — چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا

و در این مصراع صائب هم تکیه برنور پرفروغ شمع است: «**که شمع طور را خاموش از تیغ زبان سازم**».

چنان‌که واضح است هر مطلبی ــ مثلاً خبر فوت کسی را به دیگران دادن ــ به انحاء مختلف قابل بیان است که هرنحوهٔ بیانی را باید به مقتضای حالی به‌کار برد: مرد، درگذشت، فوت کرد، به رحمت ایزدی پیوست، خرقه تهی کرد، مرغ روحش از قفس سینه پرید، رفت، جان به جان‌آفرین تسلیم کرد، کالبد تیره به مادر سپرد...

واضح است که برخی از این عبارات و تعبیرات مؤدبانه، برخی بی‌ادبانه، برخی صمیمانه، برخی رسمی، برخی عرفانی، برخی ادبی... است و به هرحال نسبت به هم دارای تفاوت‌های معنائی ظریفی هستند.

---

۱. به طوری که در تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی (ص ۷۰ـ۶۹) آمده است این نوع را ابن‌رشیق (العمده، ج ۲، ص ۱۲۴) مشکل‌ترین نوع مرثیه خوانده است. قدیمی‌ترین نمونه آن از عبدالله‌بن همّام السلّولی است که یزید را در فوت پدرش معاویه (متوفّی ۶۰ هـ.ق) رثا گفته است در فارسی گویا این قطعه رنجنی که در لباب‌الالباب آمده تنها نمونه است.

پس برکسی که می‌خواهد مؤثر سخن گوید واجب است که از طریق مطالعات مستمر در آثار بزرگان و دقت در روح زبان و کاربردهای مختلف لغات و جملات، نحوه‌های بیان را در موقعیت‌های خاص بیاموزد. این است که نظامی عروضی درچهارمقاله به شاعران و نویسندگان مطالعهٔ عمیق در آثار پیشینیان و معاصران را پیشنهاد می‌کند، زیرا اولاً باید آموخت که فصحای قوم در هرموردی چگونه سخن می‌گفته و می‌گویند و ثانیاً باید دقت داشت که نحوهٔ بیان گذشتگان در نزد معاصران دچار چه تغییراتی شده است:

«امّا شاعر بدین درجه نرسد الاّ که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی خواند»[۱].

به این ترتیب در مورد غالب کسانی که به زبان بیگانه‌یی می‌نویسند ممکن است بگوئیم که به درجهٔ فصاحت (درست و روشن نوشتن) رسیده‌اند امّا در بلیغ (مؤثر و شیوا نوشتن) بودن ایشان جای تأمل است. و بدین ترتیب نبوغ برخی از نویسندگان قدیم ایرانی که نوشته‌های ایشان در عربی مثال اعلای فصاحت و بلاغت محسوب می‌شود ـ مثل ابن‌مقفع مترجم کلیله و دمنه ـ آشکار می‌شود. زیرا چنین نویسنده‌یی باید مثلاً همهٔ موارد استعمال لغات و جملات را بداند و این غیر از بحث دانستن دستور و معنی لغات و جمله‌نویسی است. لغات و تعبیراتی است که در مواقع سخن گفتن محترمانه یا رسمی به‌کار نمی‌رود. در خطاب به پادشاهان و رجال دولتی و سفیران، برخی از عبارات و لغات ممنوع و برخی رایج است. برخی از تعابیر عامیانه و برخی ادبی است.

نامه‌نویسی و مقاله‌نویسی هرکدام لحن‌های مختلفی دارند. در هرسبک ادبی، لغات و نحوهٔ بیان خاصی مرسوم بوده است. طرز کلام‌های خاص (Register) چیست؟ یعنی در هرطبقه‌یی از مردم چه لغات و تعابیری رایج است. مثلاً در فارسی «داداش» لحن عامیانه و بازاری دارد. اخوی لحن فاضلانه و حوزی دارد. برادر خنثی است و در همهٔ موارد قابل استفاده است و به اصطلاح جزو زبان معیار است.

فردوسی در مورد اسفندیار لغات اسب و سوار و در مورد رستم لغات باره و خداوند را به‌کار برده است که رسمی و محترمانه‌تر و پرطمطراق‌تر است و علاقهٔ قلبی او را به رستم نشان می‌دهد:

---

۱. چهارمقاله، ص ۴۷.

ببینم تا اسب اسفندیار　　سوی آخر آید همی بی‌سوار؟
وگر بارهٔ رستم جنگجوی　　به ایوان نهد بی‌خداوند روی[۱]

در بیت زیر از صائب:

صائب از خاک پاک تبریز است　　هست سعدی گر از گِل شیراز

به‌نظر می‌رسد در لفظ خاک (مخصوصاً که برای آن صفت پاک هم آورده است) نسبت به «گِل» فخامتی باشد.

شمس قیس رازی در این مورد می‌نویسد:

«هرمعنی را در زیّ لفظی مطابق و لباس عبارتی موافق بیرون آورد. چه کسوت عبارات متعدد است و صور معانی مختلف. و هم‌چنان که زن صاحب جمال در بعضی ملابس خوبتر نماید و کنیزک بیش بها در بعضی معارض خریدار گیرتر آید، هرمعنی را الفاظی بود که در آن مقبول‌تر افتد و عبارتی باشد که بدین لطیف‌تر نماید. و در این باب نظم و نثر یکسان است و سخن موزون و ناموزون برابر»[۲].

یکی از مباحثی که در این زمینه قابل اعتناست، بحث ترادف است. برخی از زبان‌شناسان امروزی (مثلاً بلومفیلد و برررال) و نیز برخی از اصولیان ما (مثلاً شیخ هادی طهرانی) منکر وجود ترادفند. بدین ترتیب بین واژه‌ها و جملات به ظاهر مترادف، لااقل اختلافات معنائی ظریف و دقیقی است.[۳] توجه به این ظرایف، بی‌شک در بلاغت کلام مؤثر خواهد بود. در زبان فارسی که به طرز وسیعی با عربی آمیخته شده است، این نکته حائز کمال اهمیت است.

یکی از نکات مهم دیگر رعایت همخوانی (Consistency) لغات و عبارات متن با یکدیگر است. نباید طرز کلام‌های مختلف را با هم آمیخت و لغات ادبی و عامیانه و بازاری و حوزوی و غیره را در کنار هم نشاند. هرچند برخی از شاعران و نویسندگان بزرگ در این میدان هم آزمایشی کرده‌اند. هم‌چنین واضح است که سبک‌ها را نباید با هم

---

۱. و این سخنان قول اسفندیار است و پیداست که فردوسی ناخودآگاه این گزینش‌ها را انجام داده است و یا شاید غرض اسفندیار طنز است.　۲. المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۴۵۱.

۳. به همین لحاظ از قدیم کتبی تحت عنوان الفروق اللغویه داریم (مثلاً از عسکری و جزایری) و در غرب هم این گونه کتب فراوان است The Choice of words. به هرحال بین دو لغت به ظاهر هم‌معنی نُوانس یا Shade of meaning یعنی تفاوت‌های ظریف معنایی است: باک / باکیزه، نیک / نیکو.

مخلوط کرد. اگر برای روزنامه‌یی خبر می‌نویسیم باید از زبان معیار استفاده کنیم و جایز نیست که از تشبیه و استعاره و مجاز و صنایع ادبی استفاده کنیم. باید بگوئیم هنگامی که هواپیماها بلند شوند، شهر و روستا را ویران می‌کنند. امّا در سبک ادبی پسندیده است که همین موضوع را با زبان استعاری بیان کنیم:

چو پر بگسترد عقاب آهنین　　شکار اوست شهر و روستای او

ملک‌الشعراء بهار

تداخل سبک‌ها و یکدست نبودن سخن و به اصطلاح اضطراب سبک به شدت از تأثیر کلام می‌کاهد. شادروان فریدون توللی در شعر معروفی که به شیوهٔ نو سروده است می‌گوید:

بَلم آرام چون قوئی سبکبال　　به نرمی بر سر کارون همی‌رفت

و توجه نکرده است که واژهٔ «همی» که از مختصات سبک‌های کهن است با واژه‌های نوِ بَلم و قو همخوانی ندارد. این عیب در آثار میانه‌روها شایع بوده است. در بند آخر شعر «دور» در مجموعهٔ رها می‌گوید:

اندر آنجا در آن شکفته دیار　　در جهان فروغ و زیبایی

با خیال تو می‌زنم پر و بال　　از میان سکوت و تنهایی

همین اشکال را در شعرهای بسیاری از شاعران نوپرداز هم می‌توان دید که در وسط لغات و عبارات و تصاویر و تعابیر جدید، به سبک کهن برسر فعل ماضی «ب» می‌آورند و مثلاً به اصطلاح به ضرورت وزن می‌گویند بنشست یا برفت:[1]

---

۱. و این البته با بحث استعمال لغات کهن یا برخی از موارد نحوی کهن در اشعار امید و بامداد فرق می‌کند. استفاده از امکانات زبان کهن از مختصات شعری ایشان است و تلفیق نو و کهنه ـ در زمینهٔ زبان ـ در آثار ایشان استادانه و به مقتضای حال صورت گرفته است.

در عهد مشروطیت که زبان قدیم فارسی در حال تغییر به زبان جدید بود در کمتر نوشته‌یی (اعم از نثر و شعر) است که این اضطراب سبک را نبینیم. درآمیختگی ناشیانهٔ زبان جدید و قدیم بسیاری از این متون را مضحک کرده است. (حال آن که در شاعران استاد چون ایرج میرزا یا ملک‌الشعراء بهار این تلفیق، لطیف است).

عشقی در سه تابلو می‌گوید:

بسان آینه‌یی در مقابل خورشید　　نه هیچ عضو، مر او راست در خور تنقید

دامنهٔ زمانی این اضطراب سبک تا اوایل دوره پهلوی است و حتی افسانهٔ نیما هم از این آسیب برکنار نمانده است. و امّا در نثر کافی است به مقالات بزرگان این عهد نگاهی کنیم.

رگبار نوبهاری و خواب دریچه را　　از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی
دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است　　با برگ‌های مرده همآغوش می‌کنی
تو درّهٔ بنفش غروبی که روز را　　برسینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی
در سایه‌ها فروغ تو بنشست و رنگ باخت　　او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی

فروغ فرخزاد

جالب است که در بازار پررونق نقد ادبی هند در دو قرن و نیم پیش این بحث مطرح بوده است. سراج‌الدّین علی خان آرزو (متوفی ۱۱۶۹ق) رئیس این حوزهٔ ادبی در داد سخن (ص ۱۲) می‌نویسد:

«و دیگر فهم سخن است موافق مذاق شعرا و آن موقوف است برعلم بند و بست [Syntax= ، ترکیب] و ترکیب الفاظ چیدهٔ مناسب موافق روزمرّهٔ زبان خود با زبان شاعر و مراعات طریقی که صاحب سخن را منظور بود... و دریافت این مراعات خیلی مشکل است. مثلاً بعضی از متأخرین لفظ اندر به جای در و نبُود و ندْهد و جز آن به سکون دوّم در اشعار خود نیارند و مکروه دانند، با وصف آن که همه الفاظ صحیح است که اساتذه به کلام خود آورده‌اند و دیگران آن را جایز داشته‌اند». در بهار عجم ذیل چشمه این بیت صائب را نقل می‌کند:

از انتظار دیده چو یعقوب باختن　　یک چشمهٔ متاع بُد از کاردان ما

و سپس می‌نویسد: «لفظ بُد که مخفف بود است در کلام قدما بسیار است و در محاورهٔ متاخران مستعمل نیست، سیّما در اشعار میرزای مغفور که گویند قریب سه لک بیت دارد مگر در همین بیت و این غریب است».

از نکات مهم دیگر مربوط به همخوانی اجزاء یک اثر با هم، همخوانی مقدمه و تنهٔ مطلب و نتیجه و پایان است. در حکایات سعدی این انسجام دیده می‌شود. امّا مثلاً حکایات نظامی درمخزن‌الاسرار گاهی از این دیدگاه قوی نیست. هم‌چنین تناسب براعت استهلال با متن اثر مهم است و این دقیقه را فردوسی کاملاً رعایت کرده است و نمونهٔ آن براعت استهلال داستان رستم و سهراب است. به هرحال هرگونه ضعفی در همخوانی و انسجام، در نفوذ و تأثیر کلام، اثر منفی دارد.

از نمونه‌های عالی به مقتضای حال مخاطب و اوضاع و احوال سخن گفتن، سخنان

رستم به اسفندیار در داستان رستم و اسفندیار است. رستم معمولاً لحن مؤدبانه و ملایم و فروتنانه‌یی دارد تا اسفندیار را از قصدش منصرف کند. امّا لحن اسفندیار معمولاً تند و جسورانه است چون خود را در موضع قدرت می‌بیند. سرانجام رستم درمی‌یابد که لحن ملایم او در اسفندیار تأثیری ندارد لذا با لحنی تند بر او می‌تازد و از مفاخرات خود سخن می‌گوید.

تعریف دیگر بلاغت

امّا تعریف دیگر بلاغت ـ که هرچند از محتوای آثار گذشتگان برمی‌آید و لکن بدان تصریح نشده است ـ مطابقت کلام با موضوع اثر است. یعنی نوشتن به مقتضای موضوع. وقتی نویسنده می‌نویسد چگونه می‌تواند مقتضای حال مخاطب را رعایت کند؟ این کار را در دو مرحله می‌تواند انجام دهد:

۱. مقتضای حال خود را رعایت کند، یعنی صادقانه بنویسد. در این صورت همهٔ آن کسانی که همان حال و هوا را دارند نسبت به اثر او کششی خواهند داشت.

۲. مقتضای موضوع و نیز نوع ادبی را رعایت کند و از آن خارج نشود. فی‌المثل فردوسی در شاهنامه حال و هوای حماسه را دقیقاً در نظر داشته است.

بدیهی است که تمام اجزاء یک اثر از لغات و تعابیر گرفته تا تشبیهات و استعارات و غیره باید در خدمت موضوع باشند. تا یک تأثیر واحد و هماهنگ و یکدست (Single Effect) القاء شود. در رمان‌های امروزی معمولاً قهرمانان به زبان خود سخن می‌گویند، حال آن که در قصّه‌ها و حکایات کهن شاه و گدا یک گونه سخن می‌گفتند. نویسندهٔ استاد با فضاسازی و ایجاد قراین حالیه در دیالوگ‌ها معانی ثانوی جملات را منتقل می‌کند.

از این‌رو با توجه به متن، بلاغت لغت و استعاره و تشبیه... داریم.

استاد غزل سعدی در باب پنجم بوستان براثر تعریضی، ناچار شده است تا مانند فردوسی حماسه بسراید:

ندانند که ما را سر جنگ نیست　　وگرنه مجال سخن تنگ نیست

بیا تا درین شیوه چالش کنیم　　سر خصم را سنگ، بالش کنیم

امّا حماسهٔ خود را با چنین بیتی می‌آغازد:

مـرا در سـپاهان یکـی یـار بـود　　کـه جـنگ‌آور و شـوخ و عـیار بـود

و بر او نکته گرفته‌اند که واژه یار، واژه‌یی حماسی نیست و لذا از تأثیر حماسی اثر کاسته است.[1] او عنوان این باب از اثر خود را «در رضا» (راضی و خشنود بودن در برابر قضای الهی و تسلیم شدن به خواست و ارادهٔ او) گذاشته است و با توجه به فضای فرهنگی (تفکّر اشعری) و سیاسی عصر خود (غلبهٔ مغولان) از تسلیم بودن محض در برابر قضا و قدر سخن رانده است که مناسبتی با حماسه ندارد:

سـعادت بـه بـخشایش داور است　　نه در چـنگ و بـازوی زورآور است
چـو دولت نـبخشد سـپهر بـلند　　نـیاید بـه مـردانگـی در کـمند
چـو نـتوان بـرافـلاک دست آخـتن　　ضـروری است بـا گـردشش سـاختن

حال آن که در حماسه معمولاً سخن از ستیز انسان با سرنوشت (جنگ آدمی با خدایان) و زور و تحکم و گردنکشی و غلبه بر افلاک و انجم است، چنانکه رستم به اسفندیار می‌گوید:

کـه گـوید بـرو دست رسـتم بـبند؟　　نـبندد مـرا دست چـرخ بـلند
که گر چـرخ گـوید مـرا کـاین نـیوش　　بـه گـرز گـرانش بـمالم دو گـوش!

اتفاقاً باب پنجم از باب‌های بسیار عالی بوستان و مشتمل بر ابیات بلند مؤثری است، امّا چون خود استاد، ذهن خواننده را در آغاز متوجه به مقابلهٔ او با فردوسی در حماسه کرده است خود به خود چنین مقایسه‌یی پیش می‌آید.

اسدی طوسی در گرشاسبنامه که اثری حماسی است، میدان جنگ را چنین وصف می‌کند:

نـوان گشت بـوم و جـهان شـد سیاه　　بـلرزید مـهر و بـترسید مـاه
یکـی بـزمگه بـود گـفتی نـه رزم　　دلیـران در او بـاده‌خواران بـزم
غـو کـوسشان، زخـم بـر بـط سـرای　　دُم گـاو، دَم نـاله و آوای نـای

---

۱. البته یار در شاهنامه هم زیاد آمده است، چنان که اسفندیار به رستم می‌گوید:

تـو را گـر هـمی یـار بـاید بـیار　　مـرا یـار هـرگز نـیاید بـه کـار
مـرا یـار در جـنگ، یـزدان بـود　　سـروکار بـا بـخت خـندان بـود

امّا معنای آن‌ها فرق می‌کند. یار در عصر سعدی که دورهٔ سبک عراقی است باری غنائی یافته بود و معمولاً به معنی معشوق و دوست به کار می‌رفت.

روان خون، می و نعره‌شان بانگ زیر　　پیاله سر خنجر و نقل، تیر
بهر گوشه‌یی مستی افکنده خوار　　چه مستی که هرگز نشد هوشیار[1]

و توجه نداشته است که لغات مربوط به بزم و مجلس باده‌خواری و اصولاً تشبیه رزمگاه به بزمگاه، با موضوع اثر و نوع ادبی حماسه تناسب و همخوانی ندارد و لذا در مجموع از تأثیر کلام کاسته است.

حال آن که در شاهنامه امثال «**یکی لشکر آراسته چون عروس**» بسیار کم است و می‌توان گفت که تمام تشبیهات و استعارات و تعبیرات فردوسی حماسی است و حتی پیری خود را هم با لغات و جملات و لحن حماسی وصف کرده است:

چو آمد به نزدیک سر تیغ شست　　مده می که از سال شد مرد مست
همان دیده‌بان برسر کوهسار　　نبیند همی لشکر شهریار
گرایندهٔ تیزپای نوند　　همان شست بدخواه کردش به بند

عنصری در قصیدهٔ معروف:

چنین نماید شمشیر خسروان آثار　　چنین کنند بزرگان چو کرد باید کار

که در آن از جنگ‌ها و دلاوری‌های سلطان محمود با لحنی سخت حماسی سخن می‌راند، بحث را به اینجا می‌رساند که در سرزمین دشمن موانع و دشواری‌های بسیاری برسر راه بود که قهرمان حماسه برهمهٔ آن‌ها فائق می‌آید. یکی از موانعی که ذکر می‌کند وفور پشه در شب است و این مسأله از تأثیر حماسی شعر کاسته است:

ز تف به روز به جوش آید آب در جیحون　　به شب ز پشه درو بد توان گرفت قرار
به دولت ملک مشرق و سعادت او　　نه پشه بود و نه گرما، نه زین دو هیچ آثار

تأثیر کلام

پس در همهٔ احوال غرض از بلاغت سخن مؤثّر گفتن است یا سخن را به نحوی گفتن که مؤثّر باشد و وقتی در تعریف علم معانی می‌گوئیم: بحث از معانی ثانوی جملی که به مقتضای حال مخاطب ایراد شده باشند، مراد ما این است که در مخاطب مؤثر افتاده باشند (چنان که اشاره کردیم در معانی جدید؛ فهم خود مخاطب نقش اصلی را دارد).

---

۱. نقل از صور خیال در شعر فارسی، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ اول، ص ۱۵۳.

بدیهی است که از همهٔ امکانات برای تأثیر هرچه بیشتر کلام باید استفاده کرد، حتی اگر حرکات دست و صورت و لحن صدا باشد، منتهی چون بحث ما دربارهٔ ادبیات یعنی مکتوبات است این عوامل را لحاظ نمی‌کنیم. بدین ترتیب اگر حتی استفاده از صناعات بدیعی هم وقتی از تأثیر کلام بکاهد مُخلّ بلاغت است. چنان که وفور سجع و صنایع و لفاظی، از حیثیت بلاغی بسیاری از نثرهای فنی کاسته است. بدین ترتیب تأثیر کلام برتمام مباحث معانی نظارت دارد و فی‌الواقع متدولوژی معانی همین رعایت بلاغت یا تأثیر کلام است. چنان که بعدها خواهیم دید گاهی سخن برخلاف مقتضای ظاهر گفتن و هنجارگریزی،عین بلاغت است که در آثار بزرگان ادب نمونه‌های فراوان دارد. در مجلس بزرگداشت یکی از همکاران متوفی، همکاری هرچه حدیث و آیه و ضرب‌المثل عربی و شعر دورهٔ جاهلی که به یاد داشت می‌خواند و توجه نداشت که مخاطبان او اصلاً مفاد این نقل قول‌ها را درنمی‌یابند و لاجرم سخن او کوچکترین تأثیری در ایشان نخواهد داشت.[۱]

شاعران قصیده‌سرای کهن برای آن که توجهٔ ممدوح را به سخنان تکراری خود که توصیف بخشندگی و شجاعت و دیگر صفات آرمانی او بود جلب کنند، در آغاز شعر به توصیف عشق و عاشقی و باغ و بهار و مجلس بزم می‌پرداختند که به آن تغزل و تشبیب و نسیب گویند. و حتی گاهی شعر را راوی خوش‌صدائی می‌خواند و گاهی هم شاعر خود (یا مطربی) چنگی می‌نواخت و در این زمینه، تغزلات فرخی به‌لطافت معروف است. برعکس برخی از شاعران مثلاً عنصری، برای آن که قصیدهٔ مدحی آنان تأثیر حماسی بیشتری داشته باشد از همان آغاز به شرح جنگ‌ها و دلاوری‌های ممدوح می‌پرداختند. به چنین قصاید بدون تغزّل، قصیدهٔ مقتضب می‌گفتند. مانند قصیدهٔ معروف عنصری به مطلع:

---

۱. مهدی اخوان ثالث در این زمینه مطلب جالبی دارد (صدای حیرت بیدار، ص ۲۹۳):
«هیزم فروشی به شهر آمد. وقت عبور از جلوی مدرسهٔ شهر، طلبه‌یی که می‌خواست خیلی مُقیّز حرف بزند گفت: ای صاحب حمار اسوداللون، این حطب مرتّب را رطل شرعی به چند درهم فضّی تحت معاملهٔ بیع و شراء درمی‌آوری؟ مرد هیزم فروش هرچه فکر کرد که او چه می‌گوید، چیزی نفهمید، گفت: اگر می‌خواهی دعا بخوانی مسجد آنجاست، اگر هیزم می‌خواهی خرواری فلان قدر. بنابراین مخاطب را باید شناخت و در حد ذوقیات و دریافت او سخن گفت».

ایا شنیده هنرهای خسروان به‌خبر　　بیا ز خسرو مشرق عیان ببین تو هنر

که در آن همهٔ جنگ‌های سلطان محمود را با آب و تاب فراوان در حدود ۱۶۰ بیت شرح داده است.

در بحث‌های نقد ادبی از قدیم‌الایام تاکنون، علت غائی ادبیات را تأثیر و نفوذ در دل‌ها ذکر کرده‌اند. بدیهی است که برخی از موضوعات نوعاً از موضوعات دیگر مؤثرترند، مثل موضوعات و مطالب عاطفی و احساسی از قبیل مرگ و عشق و نگون‌بختی و پیری و نداری (نیستی)، امّا مسأله این است که ادبیات عمدهٔ عالم چگونه گفتن است نه چه گفتن و از این‌رو هرموضوعی را می‌توان با توسل به فنونی مؤثرتر کرد. مثلاً بدیهی است که کلام موجز و درست و ادبی از کلام مطنب و پریشان و نادرست اثر بیشتری خواهد داشت. استاد سخن سعدی در بوستان به مطالبی پرداخته است که نوعاً ادبی نیستند و بیشتر جنبه وعظ و حکمت دارند. امّا او همین مطالب خشک را چنان زیبا و مؤثر بیان کرده است که مافوق آن قابل تصور نیست.

معمولاً قطعاتی را که شاعران برای دل خود سروده‌اند از نفوذ کلام بیشتری برخوردار است مانند ابیاتی که فردوسی در پیری خود گفته است یا حبسیات مسعود سعد یا بوف‌کور صادق هدایت که آن را برای سایه‌اش نوشت و در نسخ معدودی فقط در اختیار دوستان خود قرار داد. خاقانی که معمولاً اشعار دشوار پیچیده‌یی دارد، وقتی برای مرگ پسرش «رشید» مرثیه می‌گوید، لحن سوزناک و مؤثری پیدا می‌کند. از همین قبیل است آن قطعه که ظاهراً در مرگ همسرش سروده است:

کاشکی جز تو کسی داشتمی　　یا به تو دسترسی داشتمی
یا در این غم که مرا هردم هست　　همدم خویش کسی داشتمی
کی غمم بودی اگر در غم تو　　نفسی همنفسی داشتمی[1]

بلاغت در این معنا فقط مخصوص ادبیات رسمی نیست، بلکه بسیاری از اشعار عامیانه را هم باید در اوج بلاغت دانست.

یکی از داستان‌های قدیمی در باب تأثیر کلام، حکایتی است که در چهارمقاله (ص ۴۲) آمده است:

---

۱. این قطعهٔ هشت بیتی در دیوان (ص ۶۷۵) تحت عنوان غزل و بدون عنوان آمده است. شنیده‌ام که مینورسکی دو بیت اول آن را برسنگ قبر همسر خود حک کرده بود.

«احمدبن عبدالله الخجستانی را پرسیدند که تو مردی خربنده بودی، به امیری خراسان چون افتادی؟ گفت به بادغیس در خجستان روزی دیوان حنظلهٔ بادغیسی همی‌خواندم. بدین دو بیت رسیدم:

مهتری گر به‌کام شیر دراست　　شو خطر کن ز کام شیر بجوی
یا بزرگی و عز و نعمت و جاه　　یا چو مردانت مرگ رویاروی

داعیه‌یی در باطن من پدید آمد که به هیچ‌وجه در آن حالت که اندر بودم راضی نتوانستم بود، خران را بفروختم و اسب خریدم و از وطن خویش رحلت کردم» و سپس زندگی او را تا رسیدن به امیری خراسان شرح می‌دهد و می‌نویسد «اصل و سبب، این دو بیت شعر بود».

امّا معروف‌ترین داستان در این زمینه، تأثیر شعر رودکی در نصربن احمد سامانی است که در چهارمقاله آمده است. شاه به هرات رفته بود «بهارگاه بود، شمال روان شد...، لشکر برآسود، و هوا خوش بود و باد سرد و نان فراخ و میوه‌ها بسیار» پائیز را هم همانجا ماند «و انگور در غایت شیرینی رسید... نرگس رسیدن گرفت، کشمش بیفکندند...» زمستان را هم همانجا ماند «و از جانب سجستان نارنج آوردن گرفتند و از جانب مازندران ترنج رسیدن گرفت. زمستانی گذاشتند در غایت خوشی» تابستان را هم دل از آن بهشت زمینی نکند و گفت «تابستان کجا رویم؟ که از این خوشتر مقامگاه نباشد، مهرگان برویم و چون مهرگان درآمد؛ گفت مهرگان هری بخوریم و برویم. و هم‌چنین فصلی به فصلی همی‌انداخت تا چهار سال برین برآمد» لشکریان که دلشان برای زن و بچه و خانمانشان تنگ شده بود به رودکی پناه بردند و گفتند «پنج هزار دینار تو را خدمت کنیم، اگر صنعتی بکنی که پادشاه ازین خاک حرکت کند که دل‌های ما آرزوی فرزند همی برد و جان ما از اشتیاق بخارا همی برآید» امّا بقیه داستان همچنان از نثر زیبای نظامی عروضی:

«رودکی قبول کرد... دانست که به نثر با او درنگیرد، روی به نظم آورد و قصیده‌یی بگفت و به وقتی که امیر صبوح کرده بود، درآمد و به جای خویش بنشست و چون مطربان فروداشتند، او چنگ برگرفت و در پردهٔ عشاق این قصیده آغاز کرد:

بوی جوی مولیان آید همی　　بوی یار مهربان آید همی

پس فروتر شود و گوید:

ریگ آمـــوی و درشـــتی راه او　　زیـــر پـایم پـرنیان آیـد هـمی
آب جـیحون از نشـاط روی دوست　　خـنگ مـا را تـا مـیان آیـد هـمی
ای بـخارا شـاد بـاش و دیـر زی　　مـیر زی تـو شـادمان آیـد همی
مـیر مـاه است و بـخارا آسـمان　　مـاه سـوی آسـمان آیـد هـمی
مـیر سـرو است و بـخارا بـوستان　　سـرو سـوی بـوستان آیـد هـمی

چون رودکی بدین بیت رسید امیر چنان منفعل گشت که از تخت فرود آمد و بی‌موزه پای در رکاب خنگ نوبتی آورد و روی به بخارا نهاد، چنان‌که رانین و موزه تا دو فرسنگ در پی امیر بردند به برونه و آنجا در پای کرد، و عنان تا بخارا هیچ بازنگرفت»[1].

چنان که ملاحظه شد استاد، به جهت تأثیر هرچه بیشتر کلام همهٔ جوانب را در نظر گرفت: ۱. به جای سخن گفتن عادی (نثر) از شعر استفاده کرد. ۲. وقتی شعر خود را خواند که امیر صبوح کرده بود. ۳. امیر قبلاً در حال گوش دادن به نغمهٔ مطربان بود. ۴. رودکی شعر خود را ملحون همراه با نغمهٔ چنگ خواند.

از این‌روست که برخی از ادبا تأثیر عمدهٔ این شعر را در شاه به سبب موسیقی همراه با آن دانسته‌اند.[2] و به سبب همین نفوذ کلمه است که افلاطون ورود شاعران را به مدینهٔ فاضلهٔ خود ممنوع ساخته بود زیرا به عقیدهٔ او شاعران با تأثیر کلام خود مردمان را گمراه می‌کنند.

یک نکتهٔ مهم که نباید آن را نادیده گرفت این است که کلام بلیغ در همهٔ افراد به یک اندازه مؤثر نیست، بلکه بستگی به حساسیت روح مخاطب و سنخیت او با مطلب مورد بحث دارد. به طوری که از مطالعهٔ آثار صوفیان برمی‌آید، گاهی مریدی در مجلس ایشان از شنیدن سخن عرفانی شورانگیزی نعره‌یی می‌زد و بی‌هوش می‌شده است. سعدی در

---

۱. چهارمقاله، صفحات ۵۳ـ۴۹.

۲. از جمله دولتشاه که در تذکرهٔ خود (ص ۲۸) می‌نویسد: «...چون اوستاد را در اوتار و موسیقی وقوفی تمام بوده... به آهنگ اغانی و ساز این شعر را عرض کرده و در محل قبول افتاده» و نیز استاد همائی می‌نویسد: «رودکی چنگ برگرفت و آن را در پردهٔ عشاق بنواخت وگرنه شعر مجرد را چندان اثر نبود که امیر سامانی را با آن عجله و شتاب از هوای دلکش هرات به راه درشتناک بخارا بکشاند» (← حواشی دیوان عثمان مختاری، ص ۴۶۹).

گلستان یکی از تجربیات خود را در این مورد در طی حکایتی شیرین نقل کرده است:

«در جامع بعلبک وقتی کلمه‌یی همی‌گفتم به طریق وعظ با جماعی افسرده، دل‌مرده، ره از عالم صورت به عالم معنی نبرده. دیدم که نفسم درنمی‌گیرد و آتشم در هیزم تر اثر نمی‌کند. دریغ آمدم تربیت ستوران و آینه‌داری در محلّت کوران! ولیکن در معنی باز بود و سلسلهٔ سخن دراز. در معانی این آیت که: **وَ نَحْنُ اَقْرَبُ اِلَیه من حَبْل الْوَرید** سخن به جایی رسانیده که گفتم:

دوست نزدیک‌تر از من بـه‌مـن است　　وینـت مشکـل کـه مـن از وی دورم
چـه کـنم بـا کـه تـوان گـفت کـه او　　در کـنار مـن و مـن مـهجورم

من از شراب این سخن مست و فُضالهٔ قدح در دست که رونده‌یی برکنار مجلس گذر کرد و دور آخر در او اثر کرد و نعره‌یی زد که دیگران به موافقت او در خروش آمدند و خامان مجلس به جوش.

گفتم ای سبحان‌الله! دوران با خبر در حضور و نزدیکان بی‌بصر دور.

فـهم سـخن چـون نکـند مستمع　　قـوت طـبع از مـتکلّم مـجوی
فسـحت مـیدان ارادت بـیار　　تـا بـزند مـرد سخنگوی، گـوی»

و از این روی یکی از وظایف منتقد ادبی است که مایه‌های فکری و هنری آثار ادبی را برای دیگران توضیح دهد تا به «موافقت او (یا نویسنده) در خروش آیند».

با توجه به مطلب فوق مسأله‌یی که پیش می‌آید این است که آیا بلاغت امری ثابت است و مثلاً سخن مؤثر در همهٔ زمان‌ها مؤثر است؟ آیا کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه امروزه هم همان تأثیر دوران قدیم را دارند؟

به نظر می‌رسد که بلاغت آثار هرچند در همهٔ زمان‌ها برای اهلش محفوظ است امّا با توجه به دگرگون شدن اوضاع و انقراض نسل‌ها دچار تغییر می‌شود. دانشجویان و معلمان ادبیات هنوز از قصاید خاقانی لذت می‌برند، امّا عموم مردم از خواندن اشعار شاعران معاصر ـ که آن را می‌فهمند ـ التذاذ بیشتری[۱] می‌یابند. این است که باید گفت برخی از شرایط فصاحت و بلاغت در هرعصری و هرسبکی چیز دیگری است. امروزه بوف کور هدایت و شعرهای سپهری و فروغ نمونهٔ بلاغتند. مردم آن‌ها را می‌خوانند و تحت تأثیر قرار می‌گیرند.

یک بحث مهم در سخن مؤثر این است که آیا گوینده فقط باید مقتضای حال مخاطب را رعایت کند (چنان که سیاستمداران می‌کنند)؟ گاهی ممکن است گوینده به مقتضای حال خود بگوید، یعنی صادقانه حال خود را بیان کند، در این صورت هم اگر مقتضای حال او و مخاطب یکی بود سخن او مؤثر خواهد بود و اگر بین آن دو مطابقت نباشد سخن او نه تنها تأثیر مثبت نخواهد داشت بلکه ممکن است اثر منفی هم به جا گذارد.

تبلیغات

در تبلیغات استفاده از علم معانی بسیار رایج است، زیرا در تبلیغات باید مقتضای حال رعایت شود و سخنان موجز و مؤثر باشد. مثلاً بر برچسب شامپوی بزرگ می‌نویسند: استفاده از اندازه‌های بزرگ مقرون به صرفه است، و این مقتضای حال خریدار است که می‌خواهد با پول کمتر جنس بهتر و بیشتر ببرد، پس این سخن در او مؤثر خواهد بود. این جملهٔ تبلیغی هرچند به ظاهر در معنای ثانوی به‌کار نرفته است امّا متضمن نکته و تذکاری به مقتضای حال است. در تبلیغات از جناس، ایهام، طنز، استخدام و دیگر صنایعی که کلام را مؤثر می‌کند استفاده می‌کنند.

حکم و لازم حکم

مقصود از سخن گفتن یا افاده و بیان حکم است یا لازمی از لوازم حکم. اگر به‌کسی بگوییم سعدی نویسنده هم هست مقصود خبر دادن این نکته است که سعدی علاوه بر شاعری، نویسنده هم بوده است. امّا گاهی مراد ما اطلاع‌رسانی مستقیم نیست یعنی مفاد خبر را اراده نمی‌کنیم بلکه به لازمی از لوازم آن نظر داریم، مثلاً به‌کسی که شاعر است می‌گوییم: تو شاعری و در این صورت مقصود این است که ما از شاعری تو اطلاع داریم. اکثر نویسندگان کتب معانی، لازم حکم را تا همین حد که اعلام از اطلاع باشد تعریف کرده‌اند و قریب به اتفاق مثال زده‌اند که به‌کسی که حافظ قرآن است می‌گوئیم: قد حفظتَ القرآنَ و مراد ما این است که ما از این امر مطلعیم. امّا می‌توان معنای «لازم حکم» را توسع داد و گفت اگر مقصود معنای اولیه جمله باشد بیان حکم و اگر مراد معانی ثانوی

باشد لازم حکم است.[۱] بدین ترتیب اگر در دستور زبان سخن از بیان حکم در جملات است در معانی سخن از لازم حکم است. و این همان معنی است که قبلاً گفتیم: علم معانی بحث از کارکردهای ثانوی جملات است که به مقتضای حال مخاطب ایراد شده‌اند، اگر قید مقتضای حال را ذکر نکنیم، معنای ثانوی جمله ملحوظ نخواهد بود، مثلاً به کودکی که در حال خراب کردن اثاثیه است می‌گوئیم: آفرین، بکن! بکن! و مراد ما این است که نکن. اگر مقتضای حال (بافت موقعیتی) در نظر گرفته نشود، فعل امر در همان معنای اولیه فهمیده خواهد شد نه در معنای ثانوی نهی، یعنی به جای لازم حکم، خود حکم فهمیده خواهد شد. ما در فصل‌های آینده پس از اشاره به بیان حکم یعنی معنای اولیه هریک از چهار نوع جملهٔ زبان فارسی، مفصلاً لازم حکم آن‌ها یعنی معانی ثانویی از آن‌ها را که به مقتضای حال فهمیده خواهد شد ذکر می‌کنیم و مثلاً خواهیم گفت که یکی از کارکردهای ثانوی فعل امر، نهی است (مثال بالا).

از آنجا که در کتب سنتی این بحث را فقط در مورد جملهٔ خبری مطرح کرده‌اند به افادهٔ حکم، فایدهٔ خبر و به لازم افادهٔ حکم، لازم فایدهٔ خبر گفته‌اند. امّا ما در معانی توسعی، این اصطلاحات را در مورد سایر انواع جملات هم به‌کار می‌بریم.[۲]

---

۱. از کتاب معانی و بیان استاد آهنی هم‌چنین مستفاد می‌شود. چنان‌که در ص ۱۱ دربارهٔ لازم حکم می‌نویسد: «...و مانند این شعر فرخی سیستانی که در رثاء محمود گفته است:

شهر غزنی نه همان است که من دیدم پار　　چه فتاده‌است که امسال دگرگون شده کار

و مراد افادهٔ لازم حکم است و آن اظهار تأسف و تضرع شاعر است از مرگ محمود»

نویسندگان کتب سنتی مضامین دیگر مستنبط از جملهٔ خبری را اغراض دیگر (أخری) نامیده‌اند. (← البلاغةُ الواضحةُ، تألیف علی الجازم و مصطفی امین، ص ۱۴۷).

لازم به توضیح نیست که اعلام اطلاع از طرف گوینده فقط یکی از لوازم خبر است و خبر می‌تواند لوازم (در معنای توسعی) و افاده‌های دیگری هم داشته باشد. و به هرحال وضع این دو اصطلاح در میدان تنگی مثل آن چه قدما گفته‌اند مفید فایده نیست. تفتازانی که ظاهراً متوجه این نکته شده بود می‌نویسد: اگر گوینده در اخبار و اعلام باشد یا باید بیان حکم کند یا لازم حکم وگرنه جملهٔ خبریه برای اغراض دیگری هم به جز افاده حکم و لازم حکم به کار می‌رود مثل تحسر و حزن در این قول زن عمران که گفت: رَبِّ إِنّی وَضَعتُها أُنثی (← مختصر، چاپ حروفی چاپخانه افست مصباحی، ص ۱۹). به نظر ما لازمهٔ این قول همسر عمران هم با توجه به اوضاع و احوال (مقتضای حال) همان تحسر و حزن است که تفتازانی آن را جزو اغراض دیگر گفته است.

۲. اساساً بحث افادهٔ حکم و لازم افادهٔ حکم در مورد جملات خبری صادق است امّا ما آن را مسامحةً به همهٔ انواع دیگر جملات تسری داده‌ایم زیرا چنان که تاکنون معلوم شد، لازم حکم را در معنای اغراض و معانی ثانوی گرفته‌ایم.

نظریهٔ گرایس

یکی از فیلسوفانی که به درک مخاطب از کلام و قوانین ارتباط‌های کلامی پرداخته است گرایس (Paul Grice) است. اهمیت او در این است که توانسته در مورد معنای تلویحی جملات نظریهٔ روشن و کارآمدی ارائه کند.[1] به نظریهٔ او نظریهٔ استنباطی گرایس می‌گویند (Inference theory). در این نظریه سؤالات اصلی این است که اولاً چگونه متوجه می‌شویم که غرض گوینده معنای اصلی جمله نیست بلکه یکی از معانی ثانوی یا تلویحی (Implicature) است و ثانیاً این معنای ثانوی را چگونه استنباط می‌کنیم؟

به نظر گرایس معنی ضمنی وقتی جلب توجه می‌کند که یک یا چند مورد از اصول چهارگانه زیر رعایت نشود:

۱. اصل صداقت (کیفیت): فرض این است که هردو طرف صادقانه سخن می‌گویند، (و لذا اگر یکی دروغ بگوید ذهن طرف دیگر متوجه معنی ضمنی می‌شود، مثلاً در تشبیهات و استعارات چنین است: سروی را در اطاق دیدم) و نیز مطلبی را که برای آن شواهد کافی نداریم یعنی مطمئن نیستیم نباید گفت، مثلاً **نومید هم مباش که مستان روزگار / ناگه ز یک ترانه به منزل رسیده‌اند.**

۲. اصل کفایت (کمیت): در هرمورد تا حد متعادل و متناسبی سخن می‌گوئیم و اطلاعات می‌دهیم (لذا در مورد اطناب موسی در جواب سؤال الهی که این چیست در دست تو؟ لابد غرضی در کار است مثلاً لذت بردن که یکی از کارکردهای ثانوی اطناب است).

۳. اصل ربط: سخن باید مربوط به موضوع باشد. سؤال و جواب به هم مرتبط است. (و لذا حاشیه رفتن و حشو شاید ناظر به قصد خاصی باشد).

۴. اصل رعایت عُرف و روش: سخن باید مختصر و منظم و روشن باشد (و لذا در موارد ایهام و چندپهلو سخن گفتن، ذهن مخاطب به طرف اغراض ثانویه می‌رود).

این اصول چهارگانه، کم و بیش همان است که قدما به آن مقتضای ظاهر می‌گفتند.

---

۱. رک مقالهٔ او تحت عنوان: Logic and conversation این مقاله در مجموعه‌های متعددی قابل دسترسی است از جمله:

Pragmatics, critical concepts, kasher, Asa (ed). Routledge, London, NewYork, 1998

این مقاله حاصل سخنرانی‌های او در سال ۱۹۶۰ در دانشگاه هاروارد است.

گرایس به طورکلی، رعایت اصل همکاری می‌گوید: دو طرف با رعایت این اصول به تفهیم و تفاهم ادامه می‌دهند.

شاید بتوان به این اصول، مطالب دیگری را هم افزود مثلاً به نظر من فرض این است که مطالب بدیهی را که همه می‌دانند یا مخاطب می‌داند مطرح نمی‌کنیم مگر آن که قصد خاصی داشته باشیم و لذا اگر به شاعری بگوئیم تو شاعری شاید مراد ما این باشد که احساساتی هستی یا زودرنجی یا به کسی می‌گوئیم این غذای شماست که بدیهی است و لذا معنای ضمنی، امری است یعنی آن را بخور. یا وقتی به او می‌گوئیم آیا غذایت را نمی‌خوری با توجه به این که بدیهی است که او غذایش را می‌خورد مراد ما امر است. خیام می‌گوید: **آن لاله که پژمرد نخواهد بشکفت**. این سخن بدیهی است، مگر آن که لاله را سمبلیک دریابیم.

امبرتو اکو در مقالهٔ «استعاره» می‌گوید که در استعاره هرچهار اصل نقض می‌شود: «کسی که استعاره را ادا می‌کند ظاهراً دروغ می‌گوید، پوشیده سخن می‌گوید و از این‌ها گذشته از چیز دیگری سخن می‌گوید و تمام مدّت تنها اطلاعات گنگ می‌دهد. و از این‌رو اگر کسی که سخن می‌گوید تمام این اصول را نقض کند و این کار را چنان انجام دهد که متهم به حماقت یا کج‌رفتاری نشود باید استنباطی در ذهن شنونده شکل گیرد، آشکار است که منظور گوینده چیز دیگری است»[1].

امّا چگونه از میان اغراض ثانویهٔ متعدد یک معنای تلویحی خاص را استنباط می‌کنیم؟ پاسخ گرایس چنین است:

۱. گاهی معنی ضمنی را با پیش‌فرض‌هایی که در خود کلام است استنباط می‌کنیم. مثلاً اگر کسی بگوید **روز هجران و شب فرقت یار آخر شد** (حافظ). پیداست که قبلاً هجران و فرقتی در کار بوده است و لذا معنی تلویحی اظهار آسودگی و شعف است.

۲. با توجه به اوضاع و احوال یعنی قراین حالیه (بافت موقعیتی Context of sitution) متوجه معنی ضمنی می‌شویم. مثلاً جملهٔ امری «آفرین! خراب کن» اگر خطاب به کودکی باشد که در حال بازی با تلویزیون است، به معنی نهی است. پس در اول معنی ضمنی از خود کلمات برمی‌آید امّا در حالت دوّم معنا ربطی به کلام ندارد.

---

۱. استعاره، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ص ۴۲.

البته باید توجه داشت که گاهی احتمال چند معنای تلویحی است، مثلاً اگر کسی که در حال نوشتن است بگوید جوهرم تمام شد ممکن است به معنای تحسّر باشد: آه چه بد شد! یا به معنای تقاضا باشد: جوهر دارید که به من بدهید؟ یا به معنای آسودگی باشد: راحت شدم! به این موضوع در بحث کنش کلامی اشاره خواهم کرد.

یک نکتهٔ مهم در اینجا این است که در ادبیات برخلاف گفتار قراین حالیه مشخّص نیست و نویسنده غایب است و از این‌رو استنباط معنای ضمنی به آسانی گفتگو که در آنجا گوینده حضور دارد صورت نمی‌گیرد.

کاربردشناسی و تحلیل گفتمان

کاربردشناسی و تحلیل گفتمان دو شاخهٔ جدید از زبان‌شناسی هستند که می‌توان از آن‌ها در جهت مطالعهٔ بهتر علم معانی سود جُست:

۱. پراگماتیکز (pragmatics) یا زبان‌شناسی کاربردی: در این علم کلام در ارتباط با مخاطبین مورد بحث قرار می‌گیرد. یعنی با بخشی از معنی سروکار دارد که شنونده از کلام برداشت می‌کند. از آنجا که شنونده می‌خواهد منظور گوینده را (که در بسیاری از موارد صریحاً بیان نمی‌شود) دریابد به آن منظورشناسی هم می‌گویند.

۲. تحلیل گفتمان (Discourse Analysis): به بررسی زبان در سطوح بالاتر از جمله می‌پردازد، یعنی به مسألهٔ زبان در ارتباط بین انسان‌ها توجه دارد. لذا در تحلیل گفتمان مهم‌ترین مسأله توجه به اوضاع و احوالی است که کلام در آن شرایط ادا شده است.

علم معانی سنّتی گوینده‌مدار است، حال آن که این دو شاخهٔ جدید از زبان‌شناسی ـ که می‌توان به آن‌ها علم معانی جدید گفت ـ خواننده‌مدار هم هستند. توضیح این که در معانی سنّتی غالباً نقش مخاطب فراموش شده است و فرض براین است که شنونده مقصود گوینده را همان طور که هست درمی‌یابد. حال آن که این فرض همیشه صحیح نیست و ممکن است مخاطب با توجه به اوضاع و احوال مطلب دیگری را استنباط کند. مثلاً کسی به شما می‌گوید: وسیله دارید؟ (و مقصود او این است که مرا برسانید) امّا شما چنین درمی‌یابید که او می‌خواهد شما را برساند و لذا می‌گوئید: بله، خیلی ممنونم.

یکی از مباحث پراگماتیکز نظریهٔ کنش گفتاری (speech act) است که آستین مطرح

کرده است. در این نظریه بافت موقعیتی و نوع استنباط شنونده مورد بحث قرار می‌گیرد. به طورکلی می‌توان گفت که این نظریه عملی را که با زبان صورت می‌گیرد بررسی می‌کند. برخی از سخن‌ها جنبهٔ کنشی (Performative) دارند و برخی غیرکنشی هستند. وقتی معلم به شاگردی می‌گوید شما را مبصر کلاس می‌کنم، با سخن او فعل تحقق می‌یابد. امّا کلام‌های غیرکنشی فقط بیانی هستند یعنی با آن‌ها توصیف می‌کنیم (آستین به آن Constative می‌گوید یعنی اخباری). دارد باران می‌آید! این گونه جملات قابل صدق و کذب هستند حال آن که در افعال کنشی به جای صدق و کذب، اقتضا (felicity) مطرح است. اگر کسی وسط تابستان بگوید کاش باران بیاید، جملهٔ او اقتضا ندارد، امّا آن گفته معلّم که شما را مبصر می‌کنم مقتضی است.

عمل گفتار یا کنش کلامی

شبیه به بحث افادهٔ خبر و لازم خبر بحثی است که در زبان‌شناسی تحت عنوان عمل گفتار یا (Speech act) مطرح است؛ در نظریهٔ عمل گفتار نقش گفتار با توجه به رفتار گوینده و شنونده در یک ارتباط شخصی بررسی می‌شود. درنتیجه به گفتار از دیدگاه یک فعالیت ارتباطی نگریسته می‌شود که بستگی به مقاصد گوینده و تأثیری که برشنونده می‌گذارد دارد. از دیدگاه آستین (Austin، ۶۰-۱۹۱۱) فیلسوفی که این نظریه مأخوذ از آراء اوست[1] به خود جمله‌یی که بیان می‌شود Locutionary act و به قصد گوینده Illocutionary force و به تأثیری که برشنونده می‌گذارد Perlocutionary effect می‌گویند. بدین ترتیب در یک گفتار سه جنبه مطرح است:

۱. کنش گزاره‌یی یا لفظی (Locutionary act) که همان ادای جمله‌یی است با معنایی روشن و محصل، به عبارت دیگر هرجمله یک معنای اولیه و عادی دارد: خراب کن!

۲. کنش منظوری (Illocutionary act) که قصد گوینده از ایراد جمله است، مثلاً مراد از «خراب کن» ممکن است دستور یا تقاضا یا اندرز باشد که خراب نکن.

۳. کنش تأثیری (Perlocutionary act) که همان تأثیر گفتار برشنونده است یعنی معنایی که شنونده از جمله درمی‌یابد و ممکن است با دو مورد قبلی فرق داشته باشد.

---

۱. اسم کتاب او جالب است: *How to do things with words* چگونه با کلمات کار انجام دهیم.

برای روشن شدن موضوع مثال دیگری می‌زنیم: من برای منظور خودم از جمله‌یی استفاده می‌کنم: آیا وسیله دارید؟ و منظورم این است که مرا برسانید، امّا جمله معنای عادی و طبیعی خود را هم دارد و مخاطب هم ممکن است برداشت خاص خود را داشته باشد، مثلاً فکر کند که من می‌خواهم او را برسانم.

در معانی سنتی معمولاً فقط از کنش منظوری بحث می‌شود: لازم حکم. حُکم که همان معنای عادی و اولیه است مربوط به دستور زبان است. لازم حکم همان اغراض ثانویه است. از مورد سوم که برداشت مخاطب است معمولاً سخن نمی‌گویند.

امروزه به‌جای این تمایز سه وجهی آستین، بیشتر تمایز دو وجهی مرسوم شده است، یعنی معتقدند که هر ادای مطلبی دو نوع کنش و نقش دارد:

۱. معنای گزاره‌یی (Locutionary) که همان معنای اولیه جمله است که از ظاهر الفاظ برمی‌آید.

۲. معنای استنتاجی یا ثانویه (Illocutionary) که معنای ثانوی جمله است و در حقیقت تأثیر گفتار یا نوشتار برخواننده است.

مثلاً در عبارت «من تشنه‌ام»، معنای گزاره‌یی یا ارائه شده بیان یکی از حالات جسمی گوینده است که تشنگی باشد. امّا معنای غیرگزاره‌یی آن ممکن است درخواست چیزی برای نوشیدن باشد. عمل گفتاری، جمله یا ادائی است که این هردو معنای گزاره‌یی و غیرگزاره‌یی را داشته باشد. Illocutionary که در اساس قصد گوینده است بستگی به‌وضع و شرایط شنونده هم دارد: «فردا دوباره خواهم آمد» با توجه به‌وضع شنونده ممکن است هم وعده باشد و هم وعید.

سیرل (J.R.Searle) یکی دیگر از فیلسوفانی است که در این نظریه، آرائی مطرح کرده است. به‌نظر سیرل بین گوینده و شنونده مفروضات ارتباطی (Communicative presumption) وجود دارد. وقتی به‌کسی می‌گوئیم آیا نمک دارید؟ معنای آن این است که به من نمک بدهید زیرا کسی نمک نگاه نمی‌دارد مگر منحصراً برای استفاده در غذا. لذا کسی که این سؤال را کرده است نمک را برای غذا می‌خواهد مخصوصاً اگر موقعیت، موقعیت خوردن باشد مثلاً سر سفرهٔ ناهار. امّا وقتی از کسی می‌پرسیم آیا پول دارید؟ لزوماً معنای آن، این نیست که به من بدهید.

سیرل عمل زبانی را به پنج طبقه تقسیم کرده است:

۱. تعهدی (Commissive): گفتاری که گوینده را به انجام کاری در آینده متعهد می‌کند، مثل قول و تهدید (وعد و وعید) و ضمانت: فردا برایت کتاب می‌خرم (قول و وعده). اگر کتاب را نخری پولم را پس می‌گیرم (تهدید).

۲. اعلامی (Declarative): عمل گفتاری که وضع یا امری را در جهان تغییر می‌دهد یا منجر به وضعیت نوینی می‌شود، مثل خواندن خطبهٔ عقد که دو نفر را نسبت به هم زن و شوهر اعلام می‌کند یا استعفا، یا از مذهبی به مذهب دیگر درآمدن.

۳. دستوری (Directive): گفتاری که مخاطب را به انجام کاری درگیر می‌کند یعنی گوینده می‌خواهد شنونده کاری انجام دهد: لطفاً در را باز کنید (درخواست)، بروید (امر)، بد نیست در را باز کنید (پیشنهاد).

۴. احساسی (Expressive): گفتاری که بدان وسیله گوینده احساسات و نقطه‌نظرهای خود را در باب امری بیان می‌کند مثل عذرخواهی، شکایت، تشکر، تبریک، خوش‌آمد، همدردی: غذای خوش‌مزه‌یی بود.

۵. توصیفی (Representative): گفتاری که حالتی یا حادثه‌یی را توصیف می‌کند یا گوینده عقیدهٔ خود را درباره صحت و سقم مطلبی اظهار می‌دارد مانند گزارش، فرضیه، اظهارنظرها، ادعاها: ایران کشور پهناوری است.

جملاتی که گوینده با آن قصد خود را می‌خواهد انجام دهد کنشی (Performative) نامیده می‌شود. شرایطی که باید وجود داشته باشند تا یک کنش گفتاری به صورت درست تحقق یابد Felicity Conditions یعنی مقدمات اقتضا نامیده می‌شوند. مثلاً اگر بگوئیم قول می‌دهم که فردا برف بیاید، قول درستی نداده‌ایم، زیرا آمدن برف از حیطهٔ قدرت ما خارج است. پس در مورد قول یکی از شرایط اقتضا آن است که انجام عمل در حیطهٔ قدرت ما باشد.

خلاصهٔ بحثی که در اینجا نقل شد این است که ما اولاً جمله‌یی با خبری مشخص داریم که ممکن است با توجه به اوضاع و احوال تأثیری خاص در مخاطب داشته باشد و ثانیاً قصد مؤلّف از جمله، امری خاص باشد. بدین ترتیب ممکن است گوینده در ظاهر چیزی بگوید و در باطن مقصودی دیگر داشته باشد. باید دید که همواره تأثیر جمله در خواننده (Mood) با قصد مؤلّف (tone) همسو است؟

در رباعی زیر از شاه تهماسب:

یک چند به یاقوت تر آلوده شدیم　　یک چند پی زمرّد سوده شدیم
آلودگی‌یی بود به هر شکل که بود　　شستیم به آب توبه آسوده شدیم

فحوای خبر جملات این است که از شراب (یاقوت تر) و حشیش (زمرد سوده) توبه کردیم و راحت شدیم امّا تأثیر کلام در خواننده به‌نحوی است که حس می‌کند قصد گوینده نه تنها اظهار آسودگی نیست بلکه ملال و ندامت است. اندوهی در شعر است وآنگهی برای شراب استعارهٔ یاقوت تر و برای سبزک استعارهٔ زمرد سوده آورده است که مبین نظر مثبت گوینده نسبت به آن‌هاست نه نظر منفی.

گاهی اوقات بین هرسه جنبهٔ فحوای ظاهری جلمه و قصد گوینده و معنائی که مخاطب استنباط می‌کند یعنی تأثیر کلام بر او فرق است. فرض کنید در جای دوری هستید و می‌خواهید به منزل کسی بروید و وسیله ندارید. خطاب به‌کسی که ماشین دارد می‌گوئید: آیا شما به منزل فلانی نمی‌آئید؟ فحوای ظاهری کلام کسب اطلاع است. قصد شما این است که مرا با ماشین به آنجا ببر. تأثیر کلام در شنونده این است که شما بر اثر علاقه و محبتی که به او دارید دوست دارید او هم بیاید یا او را به آنجا دعوت کرده‌اید.

اگر بخواهیم با توجه به بحث کنش کلامی به سراغ ادبیات برویم به این نتیجه‌می‌رسیم که هیچ تفسیری را نمی‌توان با اطمینان نظر آفریننده اثر دانست. وقتی بیتی از حافظ می‌خوانیم کنش لفظی آن را درمی‌یابیم و کنش تأثیری آن را احساس می‌کنیم امّا نمی‌توان با قاطعیت گفت که کنش منظوری آن همان است که ما دریافته‌ایم.

نظریهٔ ارتباط یاکوبسن

در فصول بعدی کتاب ملاحظه می‌کنید که ما در بحث از معانی ثانوی جملات حتی‌المقدور اوضاع و احوالی را که جمله به مناسبت آن ایراد می‌شود ذکر می‌کنیم. یک جمله ممکن است در اوضاع و احوال مختلف معانی مجازی مختلفی را افاده کند. به این مناسبت در اینجا اشاره‌یی به نظریه ارتباط یاکوبسون (Communicative Theory یا Information Theory) بی‌فایده نیست:

در هرارتباط زبانی شش عامل را می‌توان در نظر گرفت:

پیام (Message) از سوی **فرستنده** (گوینده) به **گیرنده** (خواننده، شنونده) فرستاده می‌شود. در هرارتباط موفق سه عامل دیگر هم نقش دارد: تماس، کُد (Code) و زمینه. مثلاً اگر این کتاب معانی را در نظر بگیریم: من که نویسندهٔ آن هستم فرستنده پیامم و شما که خواننده آن هستید گیرندهٔ پیامید. پیام، معنا و مضامین این کتاب است که می‌فهمید.

وسیلهٔ تماس در اینجا: مطالعهٔ این متن چاپی است که در دست شماست. کد (یعنی رمز و علائمی که پیام با آن منتقل می‌شود) در اینجا زبان فارسی است. زمینه (مقدمات و تمهیدات فهم پیام) آشنا بودن با زبان و ادب فارسی است.

البته باید توجه داشت که در هرپیامی معمولاً مطالب زائدی هم هست. مثلاً برای آن که خبر فوت دوستی را به دوستی بدهیم، مقداری مقدمه می‌چینیم: هیچکس تا ابد زنده نمی‌ماند. عرض کنم که... اگر جملات زائد بیش از اندازه باشد ممکن است حتی خبر را تحت‌الشعاع خود قرار دهد. امّا جملات زائد هم به‌هرحال نقشی دارند، گاهی عاطفی هستند، گاهی در جهت تشدید و تأکید پیامند و گاهی هم زمینه‌ساز هستند.

به عقیده یاکوبسون زبان شش نوع نقش دارد:

۱. عاطفی (Emotive): پیام در ارتباط با گوینده است و طرز تلقّی گوینده را بیان می‌کند: ای آسمان، ای زمین! (حرف ندا، جملات عاطفی).

۲. ترغیبی (Conative): پیام در ارتباط با مخاطب است: برو، بگو! (امر و گاهی ندا).

۳. ارجاعی (Refrential): پیام در ارتباط با موضوع است: این دیوان سعدی است (جملات اخباری).

۴. فرازبانی (Metalingustic): پیام در ارتباط با کُد است یعنی دربارهٔ خود زبان است: توجه دارید؟ به عبارت دیگر...

۵. همدلی (Phatic): پیام در ارتباط با وسیلهٔ انتقال پیام است: مثل «آلو» که در مکالمات تلفنی می‌گوئیم.

۶. ادبی یا هنری: پیام در ارتباط با خود پیام است: ناقوس کلیسای افسوس (نظامی) مسائل برجسته‌سازی که در زبان خودکار اتفاق می‌افتد مربوط به این بخش است.

در صفحات آینده خواهید دید که ما در بحث از معانی ثانویه جملات مدام تکرار می‌کنیم که در بشارت یا تحقیر یا تعظیم... به‌کار رفته است که در حقیقت همه مبنی برهمین نقش‌های زبانی یاکوبسون (مثلاً ترغیب) است.

فصاحت و بلاغت

در پیشانی کتاب‌های سنتی معانی و بیان، معمولاً بحث مبهمی از فصاحت و بلاغت مندرج است که روی هم رفته بحث مقنعی نیست. موضوع به‌صورت خلاصه این است که در تعریف علم معانی گفتیم که ایراد جملات در معنای ثانوی (یعنی به‌صورت غیرمستقیم) است به‌این قصد که مؤثرتر واقع شود. به‌این تأثیر بلاغت کلام می‌گویند، یعنی شیوایی و نیروی رسانندگی. بدیهی است که اگر کلامی درست و واضح نباشد نمی‌تواند بلیغ باشد. به درستی و وضوح کلام فصاحت می‌گویند. در کتب سنتی کوشیده‌اند که شرایط و مقدمات فصاحت و بلاغت را توضیح دهند. باید توجه داشت که فصاحت و بلاغت از برخی جهات در دوره‌های مختلف زبانی و سبکی دچار تغییر می‌شوند، از این‌رو ممکن است که برخی از مسائل کلی آن در همهٔ زمان‌ها و زبان‌ها صادق باشد، امّا جزئیات و مطالب فرعی این بحث بسیار مفصل و به مقتضای هردوره‌یی متغیر است و در همهٔ احوال در آثار بزرگان ادب می‌توان استثناهای متعددی سراغ گرفت، بااین همه چون در سطور قبلی مکرراً به‌این دو اصطلاح اشاره کرده‌ایم، با توجه به‌همان مطالب قدما آن را مطرح می‌کنیم.

به‌طور خلاصه منظور از فصاحت[1] این است که کلمات درست و مطابق مرسوم و کلام روشن و استوار باشد و این مقصود عمدةً برای اهل زبان (درگفتار) حاصل است و با تسلط بردستور زبان و آشنایی با آثار ادبی تقویت می‌شود. امّا مقصود از بلاغت[2] این است که کلام دلنشین و مؤثر و رسا و به‌اصطلاح وافی به مقصود باشد و بلیغ کسی است که بتواند مافی‌الضمیر خود را به‌نیکویی بیان کند و به‌اصطلاح مطلب خود را به راحتی برساند. بدیهی است که کلام وقتی در مخاطب مؤثّر خواهد بود و از نظر او رسا تلقی خواهد شد که به مقتضای حال او ایراد شود. علمی که انحای این‌گونه گفتارها را بررسی می‌کند علم معانی نام دارد. امّا این که چرا فصاحت را هم جزو مباحث علم معانی مطرح

---

۱. فصاحت به فتح اول در اصطلاح به معنی نیکو سخن گفتن است و آن مصدر ثلاثی مجرد است چنان که در المنجد آمده است: «فَصُحَ یَفْصُحُ فَصَاحةً: جادتْ لغته و حَسُنَ منطقه، فهو فصیح» امّا فصاحت در لغت به معنی آشکار شدن و روشن شدن است چنان که فَصَحَ الصبحُ یعنی صبح روشن شد.

۲. بلاغت نیز به فتح اول مصدر ثلاثی مجرد است: بَلُغَ یَبْلُغُ بلاغةً به معنی فصیح بودن و دارندهٔ آن صفت را بلیغ می‌گویند. امّا بَلَغَ یَبْلُغُ بلوغاً به معنی نضج گرفتن و رسیدن و اثر کردن و محکم شدن است.

کرده‌اند این است که کلام بلیغ بعد از کلام فصیح تحقق می‌یابد. لغات و جملات نادرست و مبهم علی‌الاصول نمی‌تواند رسا و مؤثر باشد. بدین ترتیب فصاحت مربوط به لفظ و بلاغت مربوط به معنی است امّا این هردو درهم کنش متقابل دارند. فکر پریشان و ناآشنا به مطلب، به لفظ درست هدایت نمی‌شود و ناآشنا به لفظ درست و استوار نمی‌تواند معنی رسا و مؤثر بیافریند.

مناسبت کلام با مقتضای حال مخاطب یا خواننده یعنی بلاغت، یکی از مختصات عمده بلکه اولیهٔ کلام ادبی است، زیرا کلام ادبی باید دلنشین و مؤثر باشد و حتّی موضوعات پیش پا افتاده و مبتذل را هم به صورت جذاب و قابل توجه ارائه دهد. باید توجه داشت که اگر کلام به مقتضای حال مخاطب نباشد، هرچند آراسته و پیراسته ادا گردد، دلنشین و مؤثر نخواهد بود. پس بلاغت را نمی‌توان به صورت مجرد به زیبا و آراسته گفتن و نوشتن معنی کرد. بلکه این اصطلاح در محدوده یک عمل ارتباطی (Communicative activity) معنی‌دار است یعنی باید دو طرف ارتباط، گوینده و شنونده و مسائل آنان از قبیل قصد و شرایط لحاظ شود چنان که در عمل گفتار (Speech act) به آن اشاره شد.

بلاغت بعد از فصاحت

اگر کلمه یا کلام درست و روشن و استوار نباشد یعنی فصیح نباشد به دلایل متعدد نمی‌تواند بلیغ باشد، یعنی لفظ بیمار معمولاً بستر معنای سالم نیست. اولاً کلمات نادرست و گوشخراش یا زشت و جملات مغلوط (چه از نظر املا و چه از نظر انشا) نه تنها مؤثر نیستند بلکه تأثیر منفی دارند، مخصوصاً اگر خواننده اهل ادب باشد. مرحوم علاّمه قزوینی به یکی از نویسندگان معاصر که کتابی برای مطالعهٔ او فرستاده بود نوشت که من نخست به سرعت صفحات آن را تورق کردم و بعد از این که اطمینان یافتم که از اغلاط املائی و انشائی مبرّاست، به مطالعهٔ جدّی آن مشغول شدم و توانستم از آن لذت ببرم.

بدیهی است که صرف و نحو یعنی وضع لغات و ترکیب (به هم پیوستن لغات) اگر درست نباشد کلام از عهدهٔ انتقال معنی به صورت صددرصد عاجز خواهد بود. در این

صورت خواننده باید برای فهمیدن مقصود به حدس و گمان متوسل شود و چه بسا مقصود را باژگونه دریابد. در کتب معانی معمولاً این بیت ناصرخسرو را مثال می‌زنند:

پسنده است با زهد عمار و بوذر کند مدح محمود مر عنصری را؟

مراد شاعر این است که آیا پسندیده است که عنصری با زهد عمار و بوذر از محمود مدح کند یا محمود را در حد بوذر و عمار مدح کند؟

و به هرحال عنصری فاعل و محمود مفعول است. امّا شاعر به مناسبت قافیه و ردیف و به اصطلاح به ضرورت، طوری کلمات را کنار هم چیده است که به نظر می‌رسد عنصری مفعول باشد، اولاً عنصری را بعد از محمود آورده است و ثانیاً برای آن نشانه‌های مفعولی (مر، را) آورده است. این بیت به اصطلاح علمای معانی عیب تعقید لفظی و ضعف تألیف دارد و به قول زبان‌شناسان دستورمند نیست.

در بوف کور آمده است: «به یک نگاه کافی بود، برای این که آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری، تا آن‌جائی که فهم بشر عاجز از ادراک آن است، تأثیر خودش را در من بگذارد»[1] که در نظر اول معنی به روشنی به ذهن متبادر نمی‌شود زیرا ترکیب و نحو عبارات استوار نیست، یعنی اجزاء کلام در جای درست خود قرار نگرفته‌اند و به عبارت دیگر توالی اجزاء کلام منطقی نیست.[2] مقصود نویسنده این است که: «با یک نگاه کافی بود تا آن فرشتهٔ آسمانی، آن دختر اثیری، تأثیر خود را ــ که فهم بشر از ادراک آن عاجز است ــ بر من بگذارد».

همین کنش متقابل فصاحت و بلاغت است که باعث شده است تا آن دو را معمولاً با هم به‌کار برند و از مجموع آن، سخن عالی درست زیبای مؤثر یا سخن ادبی را اراده کنند و گاهی نیز یکی را بگویند و مراد هردو باشد. چنان که مکرراً فصاحت را در معنای فصاحت و بلاغت به‌کار برده‌اند. نظامی عروضی در چهارمقاله در مورد فردوسی می‌نویسد:

---

۱. بوف کور، صادق هدایت، امیرکبیر، ۱۳۳۱، ص ۱۷.

۲. البته به لحاظ سبک‌شناسی این‌گونه ساخت‌های مبهم با موضوع اصلی اثر که موضوعی مبهم است تناسب دارد و از این‌رو سخن به مقتضای حال و هوای اثر و موضوع آن است. در اینجا مراد ما فقط ارائه نمونه از برای تعقید بوده است.

«سخن را به آسمان عِلّیّین برد و در عُذوبت به ماء مَعین رسانید و کدام طبع را قدرت آن باشد که سخن بدین درجه رساند که او رسانیده است»[۱] و سپس پس از نقل ابیاتی از او می‌نویسد: «من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم»[۲].

چنان که ملاحظه می‌شود مراد او از فصاحت علاوه براستواری کلام، همان تأثیر کلام است که بلاغت باشد، چنان که در باب حبسیات مسعودسعد سلمان که در سوزناک بودن مثال است می‌نویسد:

«این دو بیتی، «علی خاص» برِ سلطان برد، برو هیچ اثری نکرد. و ارباب خرد و اصحاب انصاف دانند که حبسیات مسعود در علو به چه درجه رسیده است و در فصاحت به چه پایه بود؟ وقت باشد که من از اشعار او همی‌خوانم، موی براندام من برپای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود. جملهٔ این اشعار برآن پادشاه خواندند و او بشنید که برهیچ موضعِ او گرم نشد، و از دنیا برفت و آن آزادمرد را در زندان بگذاشت»[۳].

و هم‌چنین فصاحت را به معنای فصاحت و بلاغت جزو محاسن و صنایع شعری ذکر کرده است، چنان که می‌نویسد:

«و که تواند گفتن بدین عذبی که او [رودکی] در مدح همی‌گوید درین قصیده:

آفرین و مدح سود آید همی گر به‌گنج اندر زیان آید همی

و اندرین بیت از محاسن هفت صنعت است: اول مطابق، دوم متضاد، سوم مردّف، چهارم بیان مساوات، پنجم عذوبت، ششم فصاحت و هفتم جزالت»[۴].

فصاحت و بلاغت در تعبیرات شاعران

فصاحت و بلاغت مجموعاً در آثار کهن فارسی به‌گشاده‌زبانی و سخندانی و زباناوری و چیره‌زبانی و نظایر آن تعبیر شده است:

---

۱. عبارت «که او رسانیده است» از نظر علم معانی حشو و زائد است مگر آن که بگوئیم به جهت تأکید است. رجوع شود به باب اطناب در این کتاب. ۲. چهارمقاله، مصحح دکتر محمد معین، ص ۷۶.

۳. همانجا، ص ۷۲.

۴. همانجا، ص ۵۴. مطابق [آفرین و مدح] و متضاد [سود و زیان] و مردّف [همی] مربوط به لفظ و مساوات و عذوبت و فصاحت و جزالت مربوط به معنی هستند.

جوانی بیامد گشاده‌زبان سخن گفتن خوب و طبع روان

فردوسی (در اشاره به دقیقی)

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس حد همین است سخندانی و زیبائی را

سعدی

معمولاً برداشت شاعران از فصاحت لفظ نیکو و از بلاغت روانی و روشنی گفتار بوده است:

اینک مدحی چنان که طاقت من بود لفظ همی خوب و هم به معنی آسان

رودکی

ظاهراً مراد او از لفظ خوب، فصاحت و از معنی آسان، بلاغت است، یعنی معنائی که پیچیدگی و ابهام و غموض ندارد و از این‌رو در اذهان رسوخ می‌یابد.

گاهی بلاغت را با توجه به معنای آن که روشنی و وضوح باشد به چراغ تشبیه کرده‌اند:

شبی زیت فکرت همی سوختم چراغ بلاغت بیفروختم

سعدی

سهراب سپهری نیز سخنان خود را به روشنی متّصف ساخته است:

حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود.

و گاهی آن را به لحاظ نفوذ و برش و رسوخ در جان‌ها به تیغ تشبیه کرده‌اند:

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی سپاس دار که جز فیض آسمانی نیست

سعدی

اصطلاحات مربوط به کلام بلیغ

از سخنان فصیح و بلیغ با صفات متعددی یاد کرده‌اند از جمله:

منسجم (انسجام): کلامی که دارای ضبط و ربط قوی باشد، اجزاء آن به هم مربوط باشند و ساختمان دقیق و حساب‌شده‌یی داشته باشد.

جزیل (جزالت): جزالت به معنی استحکام و استواری است و به سخنان استوار و موجز و پرنکته سخن جزیل گویند.

سلیس[۱] (سلاست): سخنان سلیس سخنان روان و راحت و یکدست است.[۲] استاد مرحوم، همائی می‌نویسد: «مابین اهل ادب معروف است که آفت جزالت، تعسّف و آفت سلاست، رکاکت است. یعنی چون در جزالت افراط کنند، ممکن است به حالت تکلف و شعر متکلفانه بینجامد. چنان که اگر در سلاست و روانی افراط کنند ممکن است به رکاکت و سستی و ابتذال منتهی شود»[۳].

عَذب (عُذوبت): عَذب در اصل به معنی آب خوشگوار است و در اصطلاح صفت کلام لطیف و شیرین است.

شاعران ایران مکرراً سخن خود را به «شیرینی» ستوده‌اند: **مسلم نیست طوطی را در ایّامت شکرخایی** (سعدی) **زحمتم می‌دهد از بس که سخن شیرین است** (سعدی). **هرچه خواهی سخنش شیرین است** (پروین).

دیگر از صفات کلام فصیح و بلیغ «روانی» است:

حافظ از مشرب قسمت، گله بی‌انصافی است
طبع چون آب و غزل‌های روان ما را بس

حافظ

شاعری طبع روان می‌خواهد — نه معانی نه بیان می‌خواهد

ایرج میرزا

کلام روان کلامی است که تقریباً از اطناب و ایجاز در سطح جمله خالی باشد، این‌گونه کلام به نحوی است که خواننده احساس می‌کند شاعر با او در حال محاورهٔ معمولی است. این گونه سخنان محاوره‌وار روان در غزلیات انوری فراوان است و سعدی به این مختصّهٔ شعر انوری توجه کرد و چنین ابیاتی سرود:

دیدی که وفا به‌جا نیاوردی — رفتی و خلاف دوستی کردی
خود کردن و جرم دوستان دیدن — رسمی است که در جهان تو آوردی

---

۱. سلیس در عربی نیست و به جای آن سَلِس گویند.

۲. سپهری می‌گوید:
گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند
شب سلیس است و یکدست و باز

۳. فنون بلاغت و صناعات ادبی، ص ۴۰۶.

و در دوران معاصر ایرج میرزا (سعدی زمان) در این شیوه درخشید:

وه چه خوب آمدی، صفا کردی　　چه عجب شد که یاد ما کردی
بی‌وفائی مگر چه عیبی داشت　　که پشیمان شدی وفا کردی

نزدیک به صفت روانی، صفت «سهل و ممتنع» است که قدما (مثلاً رشید وطواط در حدائق‌السحر)، در این زمینه فرخی سیستانی را مثال می‌زنند. سنایی در مدح مسعود سعد سلمان می‌گوید:

سخن عذب و سهل ممتنعت　　برهمه شعر خواندن آسان کرد

سعدی نیز در سخن سهل و ممتنع معروف است. به‌نظر دکتر شریعتی (← نقد وادب)، بهترین نمونه‌اش این بیت سعدی است:

میان ماه من تا ماه گردون　　تفاوت از زمین تا آسمان است

به‌نظر می‌رسد که فرق سخن روان با سهل و ممتنع این باشد که در این دوّمی صنایع ادبی هست امّا به‌صورت پنهان و غیرمحسوس.

همین طور برای سخنانی که فصیح و بلیغ نباشد نیز صفاتی به‌کار می‌برند:

رکیک (رکاکت): سخنانی است که از نظر لفظ و معنی زشت و پست باشد.

متکلف (تکلّف): سخنانی است که دارای تصنع و دشواری باشد و صفت مقابل آن «مطبوع» است.

مغلق (اغلاق): به سخنان پیچیده دشوار می‌گویند.

در مورد سخنانی که یکدست نباشد و در آن هم عبارات و معانی عالی و جزیل و هم عبارات و معانی حقیر و رکیک دیده شود می‌گویند غث و سمین دارد.

عیوب فصاحت

از موارد متعددی که ممکن است مخل فصاحت باشد و در نتیجه از تأثیر کلام بکاهد، چند مورد از نظر قدما مهم بوده است:

الف: در مورد کلمه

۱. تنافر حروف و کراهت در سمع[۱]

گاهی قرارگرفتن حروف در یک کلمه به نحوی است (تغییر ساخت هجاها) که تلفظ را دشوار و گوشخراش می‌کند:

ستودن نداند کس او را چو هست　　میان بندگی را بایدْت جست

فردوسی

تلفظ طبیعی ba-bā-ya-dat است که در اینجا ba-bā-yadt شده است و دو صامت قریب‌المخرج «د» و «ت» در هجای CVCC کنار هم قرار گرفته است.

البته این مورد در آثار کهن سبک خراسانی فراوان است و ظاهراً در آن دوره طبیعی بوده است:

چو داند بخوانَدْت نزدیک خویش　　دل مادرت گردد از درد ریش

رستم و سهراب

و حتی در آثار دورهٔ عراقی هم آمده است:

بایدْت عذر خطا خواستن　　پس از شیخ صالح دعا خواستن

بوستان

در بیت زیر از مولوی تلفظ طبیعی pus-te-šān به ضرورت pust-šān شده است[۲] که گوشنواز نیست:

بردران ای دل تو ایشان را مایست　　پوستشان برکن کِشان جز پوست نیست

این که چرا برخی از کلمات نه تنها گوشنواز نیستند بلکه کراهت در سمع دارند بحثی است که قاعدةً مربوط به آواشناسی و واج‌شناسی از شعبات علم زبان‌شناسی است،[۳] امّا در اینجا به طورکلی می‌توان گفت که تلفظ غیرطبیعی کلمات ایجاد غرابت می‌کند.

---

۱. برخی از ادبا چون خطیب قزوینی و تفتازانی کراهت در سمع و تنافر حروف را یکی گرفته‌اند و برخی چون ابن‌سنان حفاجی (صاحب سرّالفصاحه) دو مورد مختلف حساب کرده‌اند.

۲. و در تقطیع عروضی خوانده می‌شود pu-se-šān زیرا t از آخر هجای cvcc حذف می‌شود.

۳. مثلاً هرگاه «ش» و «چ» کنار هم قرار گیرند تلفظ دشوار می‌شود زیرا «چ» خود مرکب از «ش» و «ت» است، لذا تلفظ اسم روسی شچدرین برای فارسی زبان غرابت دارد.

۲. مخالفت با قیاس

یعنی به‌کار بردن کلماتی که از نظر دستوری درست نباشد. مثل استعمال کلمات فارسی با علائم نحوی زبان عربی از قبیل: گاهاً، جاناً، زباناً[۱] که کلمات فارسی را با تنوین عربی به‌کار برده‌اند، یا بازرسین و آزمایشات که کلمهٔ فارسی را به‌صورت عربی جمع بسته‌اند، یا حسب‌الفرمایش و حسب‌الفرموده که برسر کلمهٔ فارسی «ال» عربی آورده‌اند. یا افضل‌تر که صفت تفضیلی عربی را دوباره با علامت صفت تفضیلی فارسی ترکیب کرده‌اند.

قاآنی یک جا از «شیر» به سیاق عربی صفت تفضیلی ساخته است:

هرکه نگرید از آن خنده ز شیر اشیر است![۲]

این گونه مخالفت با قیاس‌ها مخصوصاً برای اهل فضل آزاردهنده است. هم‌چنین حتی‌المقدور نباید کلمات را به‌صورت غیرطبیعی مخفف کرد و مثلاً به جای بشنودی یا بشنیدی «بشندی» گفت:

گریزان به بالا چرا برشدی؟ چو آواز شیر ژیان بشندی

فردوسی (قول اسفندیار به رستم)

هرچند این مورد در آثار سبک خراسانی فراوان دیده می‌شود. نمونه‌های متعدد از تغییر مصوت‌های کوتاه به بلند (مهار ← ماهار) و بلند به‌کوتاه (خوابانید ← خوابنید) در بحث مختصات آوایی سبک خراسانی در کتب سبک‌شناسی آمده است.[۳]

شب گذشت و صبح آمد ای تَمَر چندگیری آفسانهٔ زر ز سر

دفتر اول، ب ۲۳۰۴

تشدید مخفف و تخفیف مشدد هم که از مختصات سبک خراسانی است در دوره‌های بعد نوعی مخالفت با قیاس است. مولانا چندبار صیّاد را به‌صورت مخفف به‌کار برده است:

---

۱. و از همه مضحک‌تر کلماتی از قبیل تلفناً و تلگرافاً که ترکیبی از فرنگی و عربی است که عوام فارسی زبان ساخته‌اند.

۲. و فریب کلام معروف الشعراء امراء الکلام و جائز لهم ما لایجوز لغیرهم را خورده و این خطا را برای خود جایز شمرده است: **قافیه گو جعل باش، جعل ز من درخور است!**

۳. رجوع شود به کلیات سبک‌شناسی، سیروس شمیسا، میترا، ۱۳۸۳.

از صیادی بشنود آواز طیر مرغ ابله می‌کند آن سوی سیر

هرچند بحث مخالفت با قیاس عمدةً ناظر به دستور زبان است، امّا در علم معانی گاهی غرض از قیاس، نُرم (Norm) یعنی هنجارهای معمول و متعارف در زبان است، مثلاً استعمال «من را» فصیح نیست (هرچند با قواعد دستوری منافات ندارد) چون شیوهٔ رایج و متعارف استعمال «مرا» است و از همین قبیل است تلفّظ «ما است» و «او است» با ابقای همزه.

تبصره: مخالفت با قیاس را در آثار بزرگان ادب باید با احتیاط بسیار بررسی کرد، زیرا شاعران و نویسندگان بزرگ گاهی خود وضع و ضرب لغت و به اصطلاح جعل (Coinage) می‌کنند و چه بسا که جعل ایشان با ظاهر قوانین دستوری مطابق نباشد امّا مطابق روح زبان باشد و مقبول ذوق‌های سلیم قرار گیرد، مثلاً علی‌الظاهر «بهاریات» درست نیست، امّا در این بیت مولوی بسیار خوش نشسته است:

این از آن لطف بهاریات بود؟ یا ز پائیزی پُرآفات بود[1]

مولوی

امّا ترکیب «بلندآوازیان» در این بیت دلنشین نیست زیرا خود ترکیب بلندآواز مفید معنی مقصود است:

ده منادی گر بلندآوازیان ترک و کرد و رومیان و تازیان

مولوی

و از همین قبیل است خارج کردن لغت از معنای اصلی که به‌وسیلهٔ شاعر یا نویسنده‌یی صورت می‌گیرد و مقبولیت عام می‌یابد: مانند استعمال روشنگر به معنی روشن کننده (با بار معنوی):

گرچه تفسیر زبان روشنگرست لیک عشق بی‌زبان روشنتر است

مولوی

حال آن که پسوند «گر» دلالت برشغل دارد و روشنگر در اصل به معنی جلاءدهنده بوده است و به‌کسانی که شمشیر و آینه‌های فلزی را جلا می‌داده‌اند اطلاق می‌شده است: **به روشنگر چه از آئینه جز زنگار می‌ماند؟** (صائب)

---

۱. سؤال عایشه است از پیغمبر اکرم در مورد باران.

۳. غرابت استعمال

یعنی استعمال کلمات غریب و دور از ذهن و غیرمعمول و مرده. این عیب معمولاً در نوشتهٔ کسانی که می‌خواهند به فارسی سره بنویسند یا از باب تفاضل به استعمال لغات عربی نامأنوس روی می‌آورند دیده می‌شود. از این قبیل است استعمال واژهٔ فارسی آزفنداک به جای قوس قزح یا استعمال «کیف ما اتفق» به جای اتفاقی، برحسب تصادف و به قول مردم «الله‌بختکی».

در شعر منوچهری کلمات ناآشنای عربی به وفور دیده می‌شود:

مقام غوانی گرفته نوایح بساط عنادل سپرده عناکب

غوانی جمع غانیه به معنی زن آوازه‌خوان و نوایح جمع نائحه به معنی زن نوحه‌گر است. عنادل جمع عندلیب و عناکب جمع عنکبوت است!

این عیب در نثرهای مصنوع و فنی از قبیل دُرّهٔ نادره و وصاف الحضره و مقامات حمیدی هم به‌وفور دیده می‌شود. برخی از اشعار شادروان استاد دهخدا ـ به سبب اُنسی که با لغات کهن داشت ـ دارای این عیب است.[1]

باید توجه داشت که لغات غریب از نظر زبان‌شناسی تیره opaque(در مقابل روشن و شفاف transparent) هستند، یعنی معنی خود را به راحتی منتقل نمی‌کنند و از این‌رو به‌کار کلام مؤثر یعنی کلام بلیغ نمی‌آیند.

بحث غرابت استعمال مربوط به سبک‌شناسی است. در هردوره‌یی زبان معیاری (نُرم) وجود داشته است. با توجه به زبان معیار قرن پنجم، باز بسیاری از لغات دیوان منوچهری غرابت استعمال دارند. برخی از لغات در دوره‌یی بسامد بیشتری

---

۱. فلفل و زردچوبه روی نمک برنسیج چَپار فضلهٔ کک
خفیش ذِکر و کشکسه سینش رفته از درب چین به سقسینش
بس که چالشگری به قصد ثواب درهم آمیخته خِل و زَفکاب

از شعر «ان شاه قله‌گریه است»

آقای دکتر دبیرسیاقی مصحح دیوان (ص ۲۰) این لغات را چنین توضیح داده است: چپار: بافتهٔ دورنگ. خفی: آهسته. کَشکَسه: افزودن سین به کاف مؤنث در هنگام وقف، مثلاً به جای بِکِ می‌گوئیم بِکِس. سقسین: ولایتی در ترکستان. چالشگری: تلاش. خِل: خلط بینی. زَفکاب: آب و چرک گوشهٔ چشم.
علاّمه قزوینی گویا به همین سبب دربارهٔ این شعر نوشته است: «بدون هیچ گفتگو شاهکاری است از شاهکارهای ادبی امروزه»!

داشته‌اند، از این‌رو اسم بسیاری از گل‌ها و پرده‌های موسیقی که در سبک خراسانی به‌وفور به‌کار رفته‌اند و امروزه برای ما غریب می‌نمایند، در دوره‌یی کاملاً طبیعی بوده‌اند. در همین دورهٔ ما برخی از لغات که فرهنگستان یا نهادهای دیگر وضع کرده‌اند (مثلاً رایانه به‌جای کامپیوتر) نخست غریب می‌نمایند، امّا بعد از انس مردم، غرابت خود را از دست می‌دهند. هم‌چنین فارسی تاجیکی و فارسی افغانی و فارسی ایرانی نسبت به‌هم به‌لحاظ کاربرد برخی از لغات تفاوت‌هائی دارند و برخی از لغات و تعابیر هر قوم، برای قوم دیگر غریب است. پس بحث غرابت استعمال در هر دوره‌یی فرق می‌کند.

امروزه مجموعاً زبان فارسی دارای واژگان زنده و مرده و نیمه‌مرده‌یی است که نویسندگان و شاعران باید با مطالعه و تحقیق با آن‌ها آشنا شوند. مثلاً زبان حافظ و سعدی ــ هرچند مربوط به دورهٔ ما نیستند ــ امروزه هم به راحتی مفهوم است و مردم بدون رجوع به فرهنگ‌های لغت از عهدهٔ فهم آن برمی‌آیند.

ب: در مورد کلام

۱. ضعف تألیف

ترکیب کلمات با هم و ساخت عبارات و جملات نباید مغشوش و سست باشد. مخصوصاً اجزاء کلام باید در جای خود قرار داشته باشند تا معنی به روشنی منتقل شود:

بـه دانش تـوان عـنصری شـد ولیک　　بـه دولت شـدن کـی تـوان عـنصری؟

خاقانی

که مقصود او این جمله بوده است: به دولت کی توان عنصری شدن؟

همی تا کـند پـیشه عـادت هـمی کـن　　جهان مـر جـفا را تـو مـر صـابری را

ناصرخسرو

یعنی: همی تا کند پیشه جهان مر جفا را، تو عادت همی کن مر صابری را.

عود ضمیر برمتأخر نیز مخل فصاحت است و باید مرجع ضمیر قبل از ضمیر ذکر شود:

از عدالت نبود دور گرش پرسد حـال　　پادشاهی که به هـمسایه گـدائـی دارد

حافظ

جالب است که در برخی از فرهنگ‌هایی که در هند نوشته شده (مثلاً آنندراج یا غیاث‌اللغات) تعریف ضعف تألیف چنین آمده است: «آن چه برخلاف محاوره باشد». و این نکته مهمی است و اساساً باید توجه داشت که سخن گفتن مردم همواره درست است و اشکال وقتی پیش می‌آید که می‌خواهند بنویسند. قدما هم به اصل سماع (از مردم شنیدن) اهمیت می‌دادند چنان که این قاعده معروف است که **لاقیاسَ فی‌اللغةِ**.

ضعف تألیف گاهی در عمل فهم اشکال چندانی ایجاد نمی‌کند مثلاً همین بیت فوق از حافظ که عود ضمیر برمتأخر دارد امّا معمولاً منجر به تعقید لفظی می‌شود.

طومار ندامت است طبع من　　حرفی است هرآتشی ز طومارم

مسعود سعد سلمان

یعنی هر حرفی از آن طومار من آتشی است.

بحث ضعف تألیف مربوط به آیین نگارش است و گاهی به سبک‌شناسی هم مربوط می‌شود، زیرا در اعصار کهن شیوه‌هایی از جمله‌نویسی و انشا مرسوم بود که امروزه کاربرد ندارند. از دید علم معانی در بحث خلاف مقتضای ظاهر (قلب) دوباره به این مطالب خواهیم پرداخت. نکتهٔ دیگر این که در آثار ادبی چندان نباید در مورد ضعف تألیف حسّاس بود.[۱]

۲. تعقید لفظی

در فهم کلام اشکال است و این اشکال ناشی از کاربرد مبهم کلمات است.

تعقید لفظی تقریباً همان ضعف تألیف است، منتهی در ضعف تألیف بیشتر نظر

---

۱. مثلاً استاد مرحوم مجتبی مینوی در مورد بیت زیر از حافظ:

عاشق شو ارنه روزی کار جهان سرآید　　ناخوانده درس مقصود از کارگاه هستی

می‌نویسد: «تلفیق جمله به این صورت چنان است که «ناخوانده» به لفظ جهان راجع می‌شود. می‌گوئیم فلان کس درس ناخوانده مدرسه را ترک کرد و نمی‌گوئیم درس بخوان والاّ مدرسه بسته می‌شود درس ناخوانده. برحسب معنی، لفظ درس ناخوانده در این شعر به ضمیر تو که در عاشق شو مستتر است راجع می‌شود. مراد از بیت این است که عاشق شو ورنه تو هنوز ناخوانده درس مقصود از کارگاه هستی، کار جهان سر خواهد آمد» (← مقالهٔ دستور زبان فارسی، یغما، سال دهم، ص ۴۴۳). همین حسّاسیت‌های بی‌مورد در باب آثار ادبی گاهی باعث می‌شد که بیتی را به قول خود اصلاح کنند. چنان‌که برخی این بیت حافظ را چنین اصلاح کرده‌اند. عاشق شو ارنه برتو کار جهان سرآید.

به حال اجزاء کلام داریم که در جای خود قرار نگرفته‌اند امّا در تعقید لفظی به معنای کلام توجه داریم که ابهام آن ناشی از مسائل لفظی از جمله ضعف تألیف است. کلامی که ضعف تألیف دارد معمولاً تعقید لفظی هم دارد اما بعید نیست کلامی ضعف تألیف داشته باشد امّا معقد نباشد، همین طور بعید نیست کلامی تعقید لفظی داشته باشد امّا ضعف تألیف نداشته باشد.

رنج خود و راحت یاران طلب　　سایه خورشید سواران طلب

نظامی

در این بیت ضعف تألیف نیست امّا مراد از خورشیدسواران به خوبی معلوم نیست.

در حلقهٔ کارزارم افکند　　آن نیزه که حلقه می‌ربودم

سعدی

یعنی آن نیزه که برای من حلقه می‌ربود مرا در حلقهٔ کارزار افکند. تعقید نتیجه ضعف تألیف است (وجود ضمیر مفعولی و تأخر مصراع دوم بر اول).

استعارات و کنایات مبهم هم باعث تعقید لفظی می‌شوند:

آفتاب مشتری حکم و سپهر قطب حلم　　زیردست آورده مصری‌مار و هندی اژدها

خاقانی

مراد از مصری مار، نی (قلم) و مراد از هندی اژدها، شمشیر است. مصراع اول کنایه از موصوف یعنی ممدوح است.

۳. تعقید معنوی

کلام براثر اغراق‌های گزاف و تخیلات دور و دراز و اشارات مبهم به دقایق علومی از قبیل نجوم و طب یا آداب و رسوم و از این قبیل مبهم و پیچیده شود. مثل برخی از ابیات خاقانی و نظامی و انوری و شاعران سبک هندی و نو. در تعقید معنوی پیچیدگی کلام بر اثر مسائل لفظی نیست بلکه ارتباط معنائی الفاظ و اجزاء کلام مبهم است.

در تعقید معنوی معمولاً با مطالب ساده‌یی مواجهیم که بی‌جهت دشوار بیان شده‌اند و از این‌رو تعقید معنوی صفتی منفی است در مقابل ابهام هنری که صفتی مثبت است. جرجانی در اسرارالبلاغه می‌نویسد که تعقید از این‌رو ناپسند است که کلام با یک ترتیب

نیکویی که ما را به معنی دلالت می‌کند مرتّب نشده است و خواننده با ترفند معنی را به دست می‌آورد وگرنه مشکل بودن یک اثر عیب نیست، عیب آنجاست که نویسنده خواننده را در درک معنی اثرش به خطا و اشتباه می‌اندازد و راه رسیدن به معنی را دشوار کند.[۱]

اشعار میرزا عبدالقادر بیدل دهلوی (۱۱۳۳-۱۰۵۴) در تعقید معنوی معروف است:

ای فضول وهم عقبی، آدم از جنّت چه دید

عبرت است آنجا که صاحب‌خانه مهمان می‌شود

چنان که ملاحظه می‌شود، در این شعر به لحاظ مسائل زبانی، نکتهٔ پیچیده‌یی نیست امّا معنای آن مبهم است. استاد بیتاب از ادبای افغانستان در شرح این بیت می‌نویسد: «مقصدش این است که آدم علیه‌السلام از جنت چه فایده دید که تو بینی. و در صورتی که به جنت داخل هم شوی آن قدر جای خوشی نیست به لحاظ این که در آغاز، آدم جایش جنت بوده و اولاد آدم نسبت به آن صاحب‌خانه گفته می‌شود و مهمان شدن صاحب‌خانه به خانهٔ خود چه مزیّت دارد که تو همیشه به فکر آن می‌باشی»[۲].

گر ثور چو عقرب نشدی ناقص و بی‌چشم در قبضهٔ شمشیر نشاندی دبران را

انوری

«فیروزشاه ممدوح انوری می‌توانست ستارهٔ دبران را که به جای چشم ثور [برج دوّم از دوازده برج] است برگیرد و برای زینت برقبضهٔ شمشیر خود نشاند، امّا اگر این کار را می‌کرد ثور هم مانند عقرب بی‌چشم می‌شد»[۳].

وجوه جود تو رایج فتاد، ورنه وجود به نیمه بازِ قضا می‌فروخت اجری را

انوری

«وجوه = جمع وجه = پول، اجری = مستمری، فروختن اجری یا به عبارت دیگر پیش‌فروش آن در روزگار گذشته بین حقوق‌بگیران تنگدست مرسوم بوده است. اگر بخشش تو نبود موجود زنده‌یی یافت نمی‌شد»[۴].

---

۱. اسرارالبلاغه، ترجمهٔ دکتر تجلیل، ص ۸۷-۸۲. ۲. علم معانی، چاپ دانشگاه کابل، ص ۲۲.
۳. شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی، دکتر سیدجعفر شهیدی، انتشارات انجمن آثار ملی، ۱۳۵۷.
۴. همانجا، ص ۹۰، با اختصار.

کـــیمیا داری کـــه تـــبدیلش کـــنی　　گرچـه جـوی خـون بـود نـیلش کـنی

مولوی

در اصل داستان، خداوند آب نیل را بـر فـرعونیان جـوی خـون مـی‌کند و مـولوی برعکس گفته است. خاقانی در باب این که چرا به شیشه شراب سر مـی‌گذارنـد چـنین معقّد سخن گفته است:

از برای دفع یأجوج هوا از آب خشک　　خاکیان سدّی به روی آتش تر بسته‌اند

آب خشک = شیشهٔ شراب، خاکیان = آدمیان، سدّ = سر شیشه، آتش تر = شراب

بردوششان روز خطر، مار دو اشکم، کش پسر

شد شاه توران را پدر، خاقان چین ز اخوال‌هـا

ادیب پیشاوری

روز خطر = روز جنگ، مار دو اشکم = تفنگ دولول، پسر = پسر تفنگ فشنگ است که مصحّف پشنگ است که پدر افراسیاب بود، خاقان چـین = چـون بـاروت در چـین اختراع شد پس دایی و قوم و خویش خاقان چین است. خاقان از اقوام فشنگ است.

تبصرهٔ ۱: گاهی تعقید را با رعایت نقطه‌گذاری می‌توان برطرف یا کم کرد:

تو خود حیات دگر بودی ای‌زمان‌وصال　　دلم امیدندانست و در وفای تـو بست[1]

که باید چنین نقطه‌گذاری شود: دلم امید ـ ندانست و ـ در وفای تو بست. یعنی دلم ندانست و امید در وفای تو بست.

تبصرهٔ ۲: چنان که اشاره شد تعقید با ابهام هنری فرق می‌کند، ابـهام هـنری، ذاتـی ادبیات است. آثار ادبی طـراز اول بـه سـبب اشـتمال بـرتشبیهات و اسـتعارات نـوین و به سبب نگرش‌های تازه به آفاق و انفس همواره با ابهام همراه است.

ضرورت مخل فصاحت

آن چـه بـه «ضـرورت شـعری» مـعروف است مـعمولاً مـخل فـصاحت است و حتی‌المقدور نباید به ضرورت تن درداد.

---

۱. این ضبط نسخهٔ خانلری است. در نسخهٔ قزوینی چنین است:

تو خود وصال دگر بودی ای نسیم وصـال　　خطا نگر کـه دل امـید در وفـای تـو بست

او ز تـو رو درکشـد ای پـر ستیز　　بـنـدها را بگسـلد وز تـو گـریز

مولوی

مولانا به ضرورت قافیه به جای «گریزد» گریز گفته است. از آنجا که حضرت مولانا مثنوی را بربدیهه به یاران املاء می‌کرده است گاهی به این گونه ضرورت‌ها تن درداده است:

حـال مـا ایـن است در فـقر و غـنا　　هـیچ مـهمانی مَـبا مـغرور مـا

دفتر اول

که مراد از «مبا» مباد است.

گـر شکـال آرد کسـی در گـفت مـا　　از بـرای انـبیا و اولیـا

دفتر دوم

که مراد از شکال «اشکال» است.

چنان بزی که اگر خاک ره شوی کس را　　غبار خـاطری از رهگـذار مـا نـرسد

حافظ

به ضرورت قافیه به جای «تو» ما آورده است.

در مورد ضرورت باید توجه داشت که برخی از آن‌ها در سبک‌های قدیم جزو مختصات و قواعد بوده‌اند، مثلاً مرسوم بود که برخی از کلمات دو هجائی عربی را یک هجائی تلفظ می‌کردند و مثلاً به جای طَمَع، طَمْع و به جای جَمَل، جَمْل می‌گفتند:

الا کـجاست جَـمْل بـادپای مـن　　بسـان سـاق‌های عـرش، پـای او

منوچهری

مختصات سبکی

در هرسبکی استعمال لغات و جمله‌نویسی، وضع خاصی داشته است که عالم علم معانی باید با آن‌ها آشنا باشد تا دربارهٔ آثار هردوره برمبنای دستور و بلاغت همان دوره قضاوت کند. مثلاً در سبک خراسانی کهن لغات فارسی نزدیک به تلفظ و ساخت پهلوی دیده می‌شود که در ادوار بعد منسوخ شده‌اند یا در آن دوره اسامی جمع عربی را دوباره به فارسی جمع می‌بسته‌اند: ملوکان، منازل‌ها. یا گاهی بین صفت و موصوف یا مسنَدٌالیه و مسند مطابقه را رعایت می‌کردند:

سواران ترکان تنی هفت هشت　　برآن دشت نخجیرگه برگذشت

فردوسی

یا در دورهٔ سبک خراسانی و عراقی قدیم، جایز بوده است که صفت مضاف را به مضافٌ‌الیه نسبت دهند:

پسران وزیر ناقص عقل　　به گدائی به روستا رفتند

سعدی

که مراد پسران ناقص عقل وزیر است.

با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی　　آه آتشناک و سوز سینهٔ شبگیر ما

حافظ

که مراد سوز شبگیر سینه است.[۱]

یا در زمان سعدی فصاحت و بلاغت، مسجع سخن گفتن بوده است که امروزه مرسوم نیست:

دین‌ورز و معرفت که سخندان سجع‌گوی　　بردر سلاح دارد و کس در حصارنیست

یا جایز بوده است که گاهی «نون» بعد از مصوّت بلند را برخلاف قواعد عروضی، در تقطیع محسوب دارند:

مفترق شد آفتاب جان‌ها　　در درون روزن ابدان‌ها

مولوی

یا اتصال «که» موصول به ضمایر (کم، کت، کش...) رواج داشته است:

گر خدا خواهد که‌مان یاری کند　　میلمان را جانب زاری کند

مولوی

که باید معنا کرد: گر خدا خواهد که یاریمان کند.

و مسائل متعدد دیگر که البته رواج برخی نسبت به بقیه بیشتر بوده است. پس واجب

---

۱. شبیه به این مختصه امروزه در شعر نو هم دیده می‌شود:

بهار پنجره‌ام را
به وهم سبز درختان سپرده بود

دروغ

که مراد وهم درختان سبز است

است که عالم علم معانی با زبان معیار و هنجارهای (Norm) کلامی هردوره آشنا باشد. بدین ترتیب فصاحت و بلاغت تا حدود زیادی مقول بالتشکیک است و معابیر آن در هردوره‌یی کم و بیش فرق می‌کند.

واضح است که بحث فصاحت و بلاغت به همین مختصر تمام نمی‌شود و می‌توان عیوب دیگری را هم که مخل فصاحت باشد برشمرد. (مثلاً روشن نبودن مرجع ضمیر و بسیاری از عیوب مربوط به آیین نگارش را). به طورکلی می‌توان گفت که فصاحت ملکه‌یی است که گوینده و نویسنده را به ایراد کلمات و جملات درست و روشن قادر می‌سازد و بلاغت ملکه‌یی است که گوینده را به ایراد جملات زیبا و رسا و مؤثر قادر می‌سازد. باید توجه داشت که در بلاغت معنای عالی چندان مطمح نظر نیست فی‌الواقع بلاغت مسألهٔ چگونه گفتن است نه چه گفتن. در آثار ادبی چه بسا موضوعات کم اهمیتی که به عالی‌ترین شکل ایراد شده‌اند.

اعتدال در لفظ

امّا در مورد لفظ چنان‌که از آثار قدما برمی‌آید، سعی در رعایت حال مخاطب متوسط‌الحال بوده است و به طورکلی رعایت اعتدال، نه الفاظ عامیانه و سبک باشد و نه فاضلانه و سنگین، نه فارسی سره را می‌پسندیده‌اند نه افراط در عربی‌گوئی را، نه اطناب صرف و نه ایجاز محض را و نمونه این نوع نثر معتدل بلیغ گلستان سعدی است.

اینک من‌باب نمونه آرای چند تن از ادبای قدیم را درباره روش نگارششان نقل می‌کنیم:

شاه در نامه‌یی که به نظامی در باب منظوم کردن داستان لیلی و مجنون می‌نویسد، خاطرنشان می‌کند که:

در لافگه شگفت کاری	بنمای فصاحتی که داری
در زیور پارسی و تازی	این تازه عروس را طرازی[1]
دانی که من آن سخن شناسم	کابیات نو از کهن شناسم
ترکی، صفت وفای ما نیست	ترکانه سخن سزای ما نیست

---

۱. یعنی آراسته کن (طرازیدن = آراستن)

آن کـــــز نسب بـــلند زایـــد او را ســـــخن بـــلند بـــاید

جرفادقانی در مقدمهٔ تاریخ یمینی (عُتبی) می‌نویسد: «صواب آن است که آن را به عبارتی که به افهام نزدیک باشد و ترک و تازیک را در آن ادراک افتد، به پارسی نقل کنی و از اسلوب کُتّاب فراتر نشوی و از تکلّف و تصلّف مُجانبت نمائی و به الفاظ بَشِع و لغات غریب تمسّک نسازی و بدانچه بداهت خاطر و سخاوت طبع دست دهد قناعت نمائی».

حمدالله مستوفی نیز در مقدمهٔ تاریخ گزیده چنین به اعتدال در لفظ اشاره می‌کند:[1]

«و به حکم آن که گفته‌اند: **خیرالکلام ما لم یکن عامیاً سوقیاً و لاغریباً وحشیاً**، در سخن‌آرائی به مستشهدات آیات و اخبار و امثال و اشعار، زیادت شروع نرفت تا سخن دراز نکشد و مقصود محجوب نشود و عموم خوانندگان را ار آن حظی باشد و به واجبی ادراک کنند»[2].

---

۱. مصحح دکتر جعفر شعار، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۴، ص ۸.

۲. مصحح دکتر عبدالحسین نوائی، چاپ امیرکبیر، ۱۳۶۲، ص ۷.

تمرینات

۱. در ابیات زیر که از شعری حماسی انتخاب شده است از نظر مطابقت اجزاء با موضوع چه عیبی می‌بینید؟

ز زرین کلاهان آهن قبا — شد آن رزمگه جام گیتی‌نما
تبرزین آهن، سپرهای زر — هلالی به دست، آفتابی به سر
نهان در زره، شاه فرخنده‌فر — چو در حلقهٔ دیده، نور بصر

قاسم‌گنابادی

۲. در ابیات زیر چه عیبی می‌بینید؟

سمنزار گشته دیار سَلاجِف — چو سمزار گشته وجار ثعالب

مو چهری

چو مار و نعایم خورم خاک و آتش — به مَیْر و نعیمش ندارم طماعی
نه نان است پس چیست نارالجحیمی — نه آب است پس چیست سؤر الضباعی

خاقانی

۳. آیا می‌توان گفت که بیت زیر بلیغ است؟

دل آسوده‌یی داری چه می‌پرسی ز آرامم — نگین را در فلاخن می‌نهد بی‌تابی نامم

صائب

۴. در ابیات زیر به لحاظ فصاحت و بلاغت چه ایراداتی وارد است؟

غرابا مزن بیشتر زین نعیقا — که مهجور کردی مرا از عشیقا

مو چهری

آهوی آتشین روی چون در بره درآید — کافور خشک گردد با مشک تر برابر

منو ببه خاقانی

۵. در این ابیات چه ایرادی است؟

ای شاه می‌ستان به نشاط و طرب که طبع — هرخارستان که هست همی گلستان کند

مسعو دسعد سلمان

دو دهان داریم گویا همچو نی — یک دهان پنهان است در لب‌های وی

مولوی

گردد از جان مرد موسیقی شناس — لحن موسیقی خلقت را سپاس

منطق الطیر

به خورشید و روشن روان زریر — به جان پدرم آن گرانمایه شیر

فردوسی

۶. با نظریهٔ استنباطی گرایس این قصیدهٔ رودکی را بررسی کنید:

مرا بسود و فرو ریخت هرچه دندان بود — نبود دندان بل لا چراغ تابان بود

فصل دوم

جملات خبری

اِسناد

جملهٔ خبری، جمله‌یی است که به‌وسیلهٔ آن عمل اطلاع‌رسانی صورت می‌گیرد، یا به عبارت ساده، به‌وسیلهٔ جملهٔ خبری، خبر می‌دهیم.

جملهٔ خبری دارای دو بخش نهاد و گزاره است. نهاد آن قسمت از جمله است که دربارهٔ آن می‌خواهیم خبر بدهیم و گزاره خبری است که در مورد نهاد می‌دهیم. در جملهٔ «علم معانی یکی از علوم ادبی است» علم معانی نهاد و «یکی از علوم ادبی است» گزاره است. ربط بین نهاد (مسندٌالیه) و گزاره (مسند) را اِسناد می‌گویند.[۱]

در علم معانی اِسناد هم به‌وسیله فعل ربطی (بودن، شدن، گردیدن...) و هم به‌وسیلهٔ فعل غیرربطی صورت می‌گیرد. مثلاً در جملهٔ حسن کتاب را خواند، خواندن کتاب را به حسن اسناد می‌دهیم، بدین ترتیب اسناد جزو مفهوم مسند است.[۲]

---

۱. چه این ربط در لفظ ظاهر شود و چه نشود. توضیح این که مفهوم «استن» در برخی از زبان‌ها مثلاً عربی در لفظ مستقلی ظاهر نمی‌شود. مثلاً در عربی می‌گویند: علیٌ قائمٌ یعنی علی ایستاده است، حال آن که برای «است» لفظی نیاورده‌اند. مترجمان قدیم متون فلسفی یونانی ناچار شده بودند در مقابل مفهوم استن (است فارسی و is انگلیسی و est فرانسوی و es لاتین... که همه یک کلمه است) واژهٔ «ایس» را (به قیاس لیس به معنی نیست) وضع کنند. (ایس = وجود، لیس = عدم).

۲. فعل را به مصدر تبدیل می‌کنیم و سپس آن را به مسندٌالیه در معنای عامش (نهاد) اسناد می‌دهیم. در دستور زبان «مسند» به کلمه‌یی گفته می‌شود که با فعل ربطی به نهاد نسبت داده شود، در حالی که در علم معانی مجموع آن کلمه (مسند دستوری) و فعل (چه ربطی باشد و چه نباشد) مسند خوانده می‌شود.

اِسناد یا حقیقی (حقیقت عقلی) است یا مجازی (مجاز عقلی). اسناد حقیقی نسبت دادن فعل به فاعل حقیقی[۱] است و به آن حقیقت عقلی هم می‌گویند. اسناد مجازی نسبت دادن فعل به فاعل غیرحقیقی است که به آن مجاز عقلی هم می‌گویند، مثل گریستن ابر که گریستن (مسند) را به ابر (مسندٌالیه) اسناد داده‌ایم و عقلاً و عرفاً به چنین اسنادی باور نداریم.[۲]

اِسناد حقیقی مخصوص زبان عادی و علمی است، مثلاً در زبان عادی می‌گوئیم فلانی رفت که مطابق با اعتقاد ماست یا در علم می‌گوئیم: آهن در حرارت منبسط می‌شود که مطابق با واقع و اعتقاد ماست. امّا اسناد مجازی مخصوص زبان ادبی است و در حقیقت ادبیات، عرصهٔ تاخت و تازهای اسناد مجازی است و یکی از دلایل مخیل بودن سبک ادبی هم همین اسنادهای مجازی است:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

که در آن حکایت کردن (یا مُحاکات) را به نی که فاعل حقیقی نیست مجازاً اسناد داده‌ایم.

بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد صبا حکایت زلف تو در میان انداخت

حافظ

در مصراع اول گره زدن زلف را به بنفشه اسناد داده‌ایم و در مصراع دوم از زلف معشوق حکایت کردن (یا محاکات) را به باد صبا، حال آن که این‌گونه افعال از عهدهٔ چنین فاعل‌هائی خارج است.

در بیان به این موارد، استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه می‌گویند. یعنی مثلاً نی را جانداری می‌انگاریم که حکایت می‌کند یا بنفشه را در ضمیر خود به زنی تشبیه می‌کنیم که زلف را می‌بافد.

---

۱. در کتب سنتی به فاعل حقیقی اصطلاحاً مَنْ هو له و به فاعل غیرحقیقی غیرمن هو له می‌گویند.

۲. در کتب سنتی گفته‌اند که در اسناد حقیقی اعتقاد متکلم شرط است خواه مطابق واقع باشد یا نباشد، مثلاً می‌گوئیم پرویز آمد و آن اسناد حقیقی است هرچند در حقیقت نیامده باشد.

معانی ثانوی جملات خبری

قصد اولیه و اصلی از ایراد جملات خبری، چنان که در دستور زبان گفته‌اند اخبار است یعنی منتقل کردن پیامی به مخاطب. امّا از جملات خبری برای اغراض دیگری هم استفاده می‌شود که در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرد، یعنی گاهی مقاصد دیگری، وظیفهٔ اصلی یعنی اخبار را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

چنان که در فصل اول بیان کردیم ما اصطلاح فایدهٔ خبر یا حکم را در مورد معنای اولی و لازم فایدهٔ خبر یا حکم را در مورد معانی ثانوی به‌کار می‌بریم. به این معنی که معنای ثانوی جملهٔ خبری یکی از لوازم آن است، مثلاً اگر به‌کسی بگوییم من پیر شدم ممکن است مقصود ما یکی از لوازم این خبر مثلاً اظهار تأسف و اندوه باشد نه خود نفس خبر و این البته بستگی به مقتضای حال و مقام دارد. پس در هرحالی، کلام یا خبر (Text) با توجه به اوضاع و احوال (Context) فهمیده می‌شود.[۱]

هم‌چنین، در فصل اول در اشاره به نظریهٔ عمل زبانی از قول آستین شرح دادیم که در هرگفتاری سه جنبه لحاظ می‌شود: یکی نفس خود جمله یعنی ظاهر آن یا ادای آن، دوم قصد گوینده از آن و سوم تأثیری که برشنونده می‌کند. در اینجا اضافه می‌کنیم که اولاً ممکن است ظاهر جمله برای قصد گوینده رسا نباشد، ثانیاً قصد گوینده به شنونده منتقل نشود یعنی قصد و تأثیر دو چیز مختلف باشد. در همهٔ این موارد، مقتضای حال و به طورکلی اوضاع و احوال تأثیر بسزا دارد.

و اینک مواردی از اغراض ثانوی جملهٔ خبری:

۱. مقصود گوینده اظهار تأثر و اندوه است نه اخبار از مضمون جمله:

امروز هم گذشت! حسن مرد! (خطاب به‌کسی که قبلاً خبر را شنیده است)

نزیبد مرا با جوانان چمید　　که برعارضم صبح پیری دمید[۲]

سعدی

---

۱. فرث (Firth.JR) که از معدود زبانشناسانی است که کار اصلی زبانشناسی را مطالعه معنا می‌داند، می‌گوید معنا را وقتی می‌توان مطالعه کرد که موقعیت و بافت را بدانیم.

۲. از آنجا که علم معانی هم مربوط به سخن گفتن عادی می‌شود (در اصل مربوط به سخنرانی بود) و هم مربوط به ادبیات، کوشش شده است در غالب موارد هم از زبان عادی مثالی زده شود و هم از ادبیات.

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود　　نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود

رودکی

که در هردو شعر از گذشت جوانی و رسیدن پیری اظهار تأسف شده است یعنی قصد گوینده (Illocutionary act) و تأثیری که برخواننده می‌گذارد (Perlocutionary act) اندوه است حال آن که مضمون جمله (Locutionary act) پیر شدن است. بدین ترتیب به شرحی که بعداً خواهیم گفت جملهٔ خبری تبدیل به جملهٔ انشائی شده است یعنی دیگر قابل صدق و کذب نیست.

۲. مقصود توبیخ و ملامت است:

مثلاً به کودکی که نمرهٔ خوبی نگرفته است از احوال دوست او خبر می‌دهیم: پرویز بیست گرفت!

در اینجا خود خبر قابل اثبات و نفی است، امّا مراد گوینده به مقتضای حال مخاطب، خبر نیست بلکه انشاء است یعنی لازمی از لوازم خبر را در نظر دارد که ملامت و توبیخ باشد.

(داروی تربیت از پیر طریقت بستان)[1]　　آدمی را بتر از علت نادانی نیست

سعدی

که مراد ملامت فردی است که نابخرد است. چنان‌که مکرراً قبلاً بیان شد بلاغت یعنی رسا بودن کلام و مؤثر بودن آن بستگی به مقتضای حال دارد، مثلاً همین شعر را می‌توان در مقام تشویق هم خواند. لذا مثال‌هائی که زده می‌شود به مقتضای اوضاع و احوال ممکن است متضمن اغراض ثانوی متعدد باشد.

۳. مقصود بشارت و اظهار انبساط است:

برق آمد! زمستان تمام شد!

(بیا که) رایت منصور پادشاه رسید　　(نوید فتح و بشارت به مهر و ماه‌رسید)

حافظ

چنان که در این مثال (و مثال‌های دیگر) دیده می‌شود، گاهی لغت یا عباراتی یا جمله‌یی در معنای اولیه در پس و پیش جملهٔ اصلی جهت تأثیر بیشتر و وضوح و تأکید می‌آیند، چنان که در اینجا از بشارت یاد کرده است.

---

۱. پرانتز نسانهٔ آن است که مطالب درون آن جزو شاهد مثال نیست.

از همین قبیل است: **(مژده ای دل که) مسیحا نفسی می‌آید (حافظ)**

۴. مقصود تشویق کردن و امید دادن است:

کسان بسیاری از پشت همین نیمکت‌ها وزیر و وکیل شده‌اند!

(نومید هم مباش که) مستان روزگار ناگه ز یک ترانه به منزل رسیده‌اند

؟

در اینجا هم من‌باب تأکید و وضوح و تقویت معنی جمله «نومید هم مباش» را اضافه کرده است. در عالم مکتوبات که مقتضای حال نسبت به عالم مکالمه، مفقود است معمولاً با چنین عبارات تقویتی مواجهیم.

۵. مقصود هشدار است:

مثلاً به‌کسی که تا دیروقت در خواب است می‌گوئیم: ظهر شد! (و ممکن است من‌باب تأکید و تقویت مقصود خود لغات یا عبارات یا جملاتی دال برمقصود اضافه کنیم و مثلاً بگوئیم: بلند شو، دیر شد، ظهر شد! در این صورت هم معانی اولیه مطرح است و هم معنی ثانوی.)

(غره مشو که) مرکب مردان مرد را در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند!

؟

۶ برای اظهار آسودگی و بیان اختتام کار:

قرض را هم دادیم. درسم را خواندم. سیم اطو درست شد.

(شکر ایزد که) میان من و او صلح افتاد (حافظ)

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد (حافظ)

۷. برای مفاخره:

مثل قول پیغمبر که فرمود: من از قریشم! **(انا من قریش)** یا: در زمان پادشاهی عادل زاده شدم **(أنا وَلدتُ زمنِ ملک العادل)**.

(تن پاک فرزند آزادگانم نگفتم که) شاپوربن اردشیرم

ناصرخسرو

از نظم من برند به هر خطه یادگار از نثر من زنند به هر بقعه داستان
هم کاتب بلیغم و هم شاعر فصیح هم صاحب بیانم و هم حاکم بنان

رشید وطواط

مبالغه و لاف و گزاف به قرینهٔ عقلی معنای اولیه ندارد و همواره معنی ثانویه آن مطرح است: **نبندد مرا دست چرخ بلند** (قول رستم به اسفندیار)

۸. برای تحقیر دیگران:

من یک سرلشگرم (نه ستوان!)، من مهندسم (نه بنّا!)

۹. برای استرحام:

بیچاره‌ام (کمک کنید!)

بیش احتمال سنگ جفا خوردنم نماند (سعدی)

چنان که در آراء گرایس خواندیم از دو طریق متوجه معنای تلویحی می‌شویم، قرائن حالیه و پیشفرض‌هایی (Presupposition) که در خود جمله موجود است. وقتی می‌گوئیم برق آمد یا زمستان تمام شد، پیداست که قبلاً برق رفته بود یا زمستان سردی بود و لذا پیداست که از این خبر باید خوشحال شویم. یا وقتی می‌گوئیم که میان من و او صلح افتاد، پیداست که قبلاً جنگ بوده و لذا معنای تلویحی اظهار آسودگی است چنان که شاعر هم شکر ایزد کرده است. برعکس این موارد در مثال **مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود**، پیشفرض مبین امری خوشایند است که از بین رفته است و لذا معنای تلویحی با توجه به آن اظهار اندوه است. در حقیقت در این گونه جملات افعالی آمده است که به تغییر حالت دلالت می‌کند (Change of state verbvs). در این گونه موارد از معنی کلمات و قرائن زبانی (co-text) متوجه معنی ضمنی می‌شویم و لذا به این گونه معانی، معانی ضمنی مرسوم و متعارف (conventional implicature) می‌گویند. حال آن که گاهی معنی ضمنی را از کلمات نمی‌فهمیم بلکه از بافت موقعیتی متوجه می‌شویم که به آن معنی ضمنی گفتاری (Conversational implicature) می‌گویند. مثلاً می‌گوئیم وسیله دارید؟ و معنای ضمنی با توجه به قرائن حالیه ممکن است این موارد باشد:

۱. مرا برسانید

۲. خوشا به حال شما

۳. پس خودتان بیائید

۴. چند نفر را ببرید

۵. و غیره

خبر و انشا

خبر جمله‌یی است که بالقوه یا ذاتاً محتمل صدق و کذب باشد، بتوان آن را اثبات یا رد کرد (Refutable). چنان که بسیاری از قوانین علمی که وقتی با براهین متعدد اثبات شده‌اند، زمانی نیز با براهین مختلف مردود شناخته شده‌اند. امّا انشا جمله‌هایی است که محتمل صدق و کذب نیست زیرا به عالم واقع مربوط نمی‌شوند، مضمون آن‌ها اموری از قبیل امر و نهی و درخواست و آرزو... است. مثلاً اگر کسی بگوید: دوست دارم باران بیاید، نمی‌توان برای این جمله احتمال صدق و کذب داد و چنان که قبلاً اشاره کرده‌ایم در این موارد «اقتضا» مطرح است.

صدق و کذب

در مورد این که صدق و کذب چیست سه نظریه در بین قدما رواج داشته است:

۱. عقیدهٔ مشهور: صدق مطابقت کلام با واقع است و کذب مخالفت آن با واقع است. مثلاً می‌گوئیم فلان درخت میوه دارد، اگر واقعاً میوه داشت قول ما صادق است.

مثالی که ما زدیم مثال ساده‌یی است امّا همواره تشخیص واقع یا حقیقت به این آسانی نیست. یا همه در مورد آن متّفق‌الرأی نیستند.

۲. عقیده نظّام معتزلی (از متکلمان): صدق مطابقت کلام با اعتقاد متکلم و کذب مخالفت آن با اعتقاد متکلّم است، و در این قضیه مطابقت با واقع امر نقشی ندارد، مثلاً قول قدما که معتقد به هفت سیاره و نه فلک بوده‌اند صدق است هرچند با واقع امر مطابق نیست.

۳. عقیدهٔ جاحظ (از ادبای قرن سوم): جاحظ هردو قول فوق‌الذکر را لحاظ کرده و گفته است صدق و کذب هم مربوط به واقع و هم اعتقاد متکلم است.

فرق نظر جاحظ با دو نظر دیگر این است که طبق آن دو نظر خبر یا صدق است یا کذب امّا نتیجه‌یی که از نظر جاحظ عاید می‌شود این است که اگر خبر هم مطابق با واقع و هم مطابق با اعتقاد متکلم باشد صدق و اگر هم مخالف با واقع و هم مخالف با اعتقاد متکلم باشد کذب است و سایر انحا (مثلاً مطابق با واقع امّا مخالف با اعتقاد متکلم) نه صدق است و نه کذب. مثلاً قول شاعر یا کسی که دچار توهم شده است نه صدق

است و نه کذب، زیرا هرچند با اعتقاد گوینده مطابقت دارد امّا مطابق با واقع امر نیست.

امروزه در بحث «رئالیسم» از مکاتب ادبی قرن ۱۹ این مناقشه مطرح می‌شود که «رئال» یا حقیقت چیست؟ به صورت خلاصه به دو نظریه اشاره می‌کنیم:

۱. نظریه مطابقت[۱] (Correspondence): حقیقت تطابق گزاره‌ها با واقعیت عینی و بیرونی است. (همان عقیده مشهور که در سطور فوق بدان اشاره شد).

۲. نظریهٔ انسجام (Coherence): حقیقت انسجام و پیوند بین اجزای قضایای درون متن است. در این نظریه برخلاف نظریهٔ اول جهان با ادراکات اشراقی قابل شناخت است. لذا به قول ریچاردز صدق و کذب اثر ادبی با توجه به خود یک متن مخصوص است (به اصطلاح درون متنی است)، بدین ترتیب متون رئالیسم جادویی می‌توانند صادق باشد.

این عقیده شبیه به عقیدهٔ نظام معتزلی است که ملاک آن مطابقت کلام با اعتقاد متکلّم بود.

بحث صدق و کذب در نزد پوزیتیویست‌های منطقی هم مطرح بود. به نظر آنان جملات مهمل جملاتی هستند که قابل اثبات و تأیید یعنی Verification نیستند، مثل بسیاری از جملات متافیزیکی یا ادبی.

اِخبار در سبک ادبی

صرف اخبار و استفاده از معنی اصلی جمله خبری، بیشتر (به لحاظ بسامد) مربوط به گفتار عادی و سبک‌های تاریخی و علمی است. در ادبیات، از خبر بیشتر برای ترغیب و اغراء (تشویق) و ترهیب و تحذیر (نهی) استفاده می‌کنند. چنان که حاج ملاهادی سبزواری در منظومه، در بیان مقصود شعر گوید:

والغرضُ: ترغیب او ترهیب ولو بکاذبٍ، به تعجیب

یعنی غرض از شعر و ادبیات، برانگیختن یا بازداشتن است. خبر ادبی می‌تواند کاذب باشد امّا باید اعجاب‌انگیز باشد.

پس خبر ادبی نوعاً با اعجاب همراه است (و این می‌رساند که خبر از نوع خبرهای

---

۱. Correspondence theory of truth

عادی نیست). به قول مارتینه زبان‌شناس معاصر نقش‌گرا، شعر کلامی است که خبر آن، کلان باشد.[۱] خبرهائی که در ادبیات داده می‌شود نوعاً قابل صدق و کذب نیستند (انشا)، زیرا نسبت خارجیه (یعنی ما به ازاء خارجی که صحت و سقم خبر را با آن مطابقه کنیم) ندارند و می‌توان گفت که اصولاً مربوط به عالم واقع نیستند و از این‌رو جملهٔ خبری حکم جملهٔ انشائی را پیدا می‌کند یعنی تبدیل به جملهٔ امری و پرسشی و عاطفی می‌شود. مثلاً در مقام هشدار و تنبه می‌گوئیم:

(غرّه مشو) که مرکب مردان مرد را در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند

که نمی‌توان گفت خیر چنین نیست، زیرا گوینده خبر نمی‌دهد بلکه هشدار می‌دهد.[۲]

ویتگنشتاین فیلسوف زبان‌شناس می‌گوید «از یاد نبریم که شعر حتی اگر به زبان خبری هم نوشته شده باشد در بازی زبانی دادن اخبار به‌کار نمی‌آید»[۳].

گاهی قابل صدق و کذب نبودن جملات خبری در ادبیات به این سبب است که از جهان و نظام دیگری ـ غیر از جهان و نظام متعارف ـ خبر می‌دهند و از این‌رو معیار مطابقت با نسبت‌های خارجی یا مابازاءهای خارجی و واقعی درهم شکسته می‌شود:

دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

حافظ

به قول فلاسفه پوزیتیویسم منطقی ما نمی‌دانیم که چگونه صحت و سقم این‌گونه جملات را تحقیق کنیم و چه نوع مشاهدات و تجربیاتی لازم است تا بگوئیم چنین گزاره‌هائی راستند یا دروغ و به عبارت دیگر این‌گونه خبرها اثبات‌پذیر و قابل تأیید (Verifiability) نیستند.[۴]

گاهی مسندالیه یا مسند استعاره است یا با اسناد مجازی سروکار داریم و از این‌رو

---

۱. امّا اگر مقدار خبر یا عجیب بودن آن از حد معینی درگذرد، عکس‌العمل منفی ایجاد می‌کند: جیغ بنفش می‌دود!

۲. گاهی ملاحظه می‌شود که افراد کندذهن یا ناآشنایان به زبان، جملهٔ خبری را که در مقاصد غیرخبری در مقام انشا به کار رفته است، اخباری پنداشته تکذیب می‌کنند. مثلاً به کسی که تا دیروقت خوابیده است در مقام هشدار و تنبّه بگویید: ظهر شد! و او در جواب بگوید: خیر هنوز ساعت ۱۰ است و ظهر نشده است!

۳. ساختار و تأویل متن، بابک احمدی، نشر مرکز، ۱۳۷۰، ص ۳۳۱.

۴. Philosophy made Simple, Popkin / Stroll, P.114

خواننده از پیش می‌داند که با اغراق مواجه است و اصلاً به صحت و سقم نمی‌اندیشد:

شب چو دربستم و مست از می نابش کردم ماه اگر حلقه به در کوفت جوابش کردم

فرخی یزدی

زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ **سهراب سپهری**

و به هرحال معمولاً زبان خبر ادبی، تصویری است، یعنی در آن استعاره و تشبیه به‌کار رفته است که اغراق‌آفرینند و این خود باعث تفارق عمده بین خبر ادبی و غیرادبی است و همین زبان استعاری است که اعجاب می‌آفریند:

بیش احتمال سنگ جفا خوردنم نماند کز رقّت اندرون ضعیفم چو جام شد

سعدی

اگر احیاناً شاعر جملهٔ خبری متعارفی بیاورد فوراً با جملات بعدی آن خبر را تبدیل به انشاء می‌کند و با اعجاب‌انگیزی آن‌ها، متعارف بودن جملهٔ خبری نخستین را مخدوش می‌سازد.

سهراب سپهری در منظومهٔ صدای پای آب می‌گوید: «**اهل کاشانم**» که جمله‌یی خبری است، امّا فوراً با عبارات و جملات بعدی خبری بودن آن را مخدوش می‌کند:

اهل کاشانم، اما

شهر من کاشان نیست

شهر من گم شده است

یا در همین منظومه خبر می‌دهد که: «**من مسلمانم**» امّا فوراً بعد از آن می‌گوید:

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مُهرم نور

دشت سجاده من

من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم.

و بدین ترتیب خبری بودن جملهٔ اول فراموش می‌شود. خبر جملات به ظاهر اخباری زیر، کلاً از مقولهٔ ادعا هستند و نمی‌توان آن‌ها را به لحاظ تصدیق یا تکذیب مورد بررسی قرار داد:

مثل بال حشره وزن سحر را می‌دانم

مثل یک گلدان، می‌دهم گوش به موسیقی روئیدن
مثل زنبیل پر از میوه، تب تند رسیدن دارم
مثل یک میکده در مرز کسالت هستم
مثل یک ساختمان لب دریا، نگرانم به‌کشش‌های بلند ابدی

سهراب سپهری

این خبرها در سبک عادی جمیعاً کذبند، امّا در ادبیات حقیقت دارند. حقیقت ادبی و جهان ادبیات یا جهان متن با حقایق عادی و جهان متعارف، متفاوت است. می‌توان گفت که حقایق ادبی تأویلی هستند و باید بیان هنرمند را از واقع امر تفسیر و تأویل کرد.

آی.ا. ریچاردز (I.A.Richards) منتقد ادبی معروف دوران معاصر، این‌گونه جملات را شبه جمله Pseudo-Statement (جملات دروغین، جمله‌نما، شبه‌جمله)[1] می‌نامد. به‌نظر او بین حقیقت علمی و ادبی تفاوت است. جمله، حاوی خبر علمی است که قابل تحقیق و تأیید است (Verifiable)، امّا شبه جمله (جمله‌یی که فقط ظاهرش به جملهٔ خبری می‌برد) که در ادبیات یافت می‌شود لزوماً قابل تحقیق و تأیید و حتی گاهی منطقی هم نیست. نقش شبه جملات تغییر دادن نقطه‌نظرها و احساسات شنوندگان و خوانندگان است. ادبیات گاهی حقیقت را هم بیان می‌کند امّا معمولاً بیانگر حقایق خاصی است که فقط در ادبیات حقیقت محسوب می‌شوند. به هرحال ادبیات حقیقت و واقع امر را به شیوهٔ خود، با جعل و تصرف مطرح می‌کند. پس همان‌طور که زبان عادی و علمی، حقیقت را انتقال می‌دهد، زبان عاطفی (زبان ادبی) نیز نوعی حقیقت را منتقل می‌کند که گاهی هیچ ابزار دیگری قادر به انتقال آن نیست.

اقسام خبر بنا به حال مخاطب

چنان که گفتیم بلاغت ایراد سخن فصیح به مقتضای حال مخاطب است. مخاطب با توجه به مضمون خبر یکی از چهار حالت زیر را دارد:

۱. مخاطب خود از مضمون جمله آگاه است. در این صورت قصد گوینده افادهٔ لازم خبر است نه خود خبر چنان که قبلاً توضیح دادیم.

---

۱. با اصطلاح شبه جمله در دستور زبان اشتباه نشود.

در سه حالت دیگر مخاطب خالی‌الذهن است امّا:

۲. نسبت به مضمون خبر حالت انکار ندارد. در این صورت احتیاج به تأکید نیست. مثلاً به‌کسی که تازه از سفر آمده می‌گوئیم: دیروز هوا اینجا گرم بود. به این نوع خبر، خبر ابتدائی می‌گویند.

امّا گاهی خلاف مقتضای ظاهر عمل می‌کنند و سخن را مؤکد می‌سازند که به آن خبر مؤکد می‌گویند:

گوش اگر گوش تو و ناله اگر نالهٔ من　　آنچه البته به‌جائی نرسد فریاد است

گاهی استفاده از ادات تأکید در مورد اخبار عادی و واضح به سبب آن است که می‌خواهند خبر را تازه کنند و مهم جلوه دهند، یا توجه مخاطب را بدان جلب کنند:

این‌سرائی است که البته خلل خواهد یافت　　خُنُک آن قوم که در بند سرای دگرند

سعدی

۳. نسبت به مضمون خبر حالت شک و تردید دارد و از این‌رو ممکن است از گوینده سؤال کند. به این گونه خبر، خبرطلبی گویند. در خبرطلبی می‌توان خبر را هم به صورت مؤکد بیان کرد و هم غیرمؤکد. مثلاً به‌کسی که در مورد آمدن استاد به دانشکده مردد است می‌گوئیم: استاد آمده است یا مسلماً استاد آمده است.

۴. نسبت به مضمون خبر منکر است و در این صورت خبر حتماً باید مؤکّد باشد. به این نوع خبر، خبر انکاری می‌گویند.

همانا که در فارس انشای من　　چو مشک است بی‌قیمت اندر ختن

سعدی

تبصره: می‌توان به جای ادات تأکید از قبیل: همانا، البته، مسلماً، هرآینه... از سوگند استفاده کرد:

به مردی که ملک سراسر زمین　　نیرزد که خونی چکد برزمین

سعدی

قسم به روی تو گفتم کز آن زمان که برفتی　　که هیچ روی ندیدم که روی در نکشیدم

سعدی

اگر جهان همه کام است و دشمن اندر پی　　به دوستی که جهان جای کامرانی نیست

سعدی

احوال مسندالیه

قبل از ورود به بحث لازم است اشاره‌یی به نهاد و گزاره شود. در این چهار جمله:

۱. حسن کتاب را خواند. ۲. حسین آمد. ۳. کتاب در تهران چاپ شده است. ۴. علی گرسنه است. حسن و حسین و کتاب و علی نهاد است و کتاب را خواند و آمد و در تهران چاپ شده است و گرسنه است گزاره هستند. در دستور زبان حسن و حسین فاعل هستند و کتاب نائب فاعل (مفعول) و علی مسندٌالیه. امّا در معانی به همهٔ انواع نهاد[۱]، مسندٌالیه می‌گویند.

در جملهٔ اول خواندن فعل متعدی است که دلالت برانجام کاری می‌کند و در جملهٔ دوم فعل لازم است که دلالت برانجام کاری می‌کند. در جملهٔ سوم پذیرفتن عملی مطرح است (فعل مجهول) و در جملهٔ چهارم داشتن صفتی (یا پذیرفتن صفتی: هوا سرد شد) مطرح است. در معانی همهٔ انواع گزاره را مسند می‌گویند و فعل را به صورت مصدری به مسندالیه نسبت می‌دهند، مثلاً خواندن کتاب را به حسن نسبت می‌دهند. پس مفعول و فعل جزو گزاره یا مسند هستند.

ساخت بلاغی جمله

هالیدی در تجزیه و تحلیل جمله (متن) به دو ساخت قائل است:

۱. ساخت ترتیبی یا مبتدا ـ خبری (thematic structure): هرچه نخست بیاید مبتدا و هرچه بعد بیاید خبر است. مبتدا موضوع اصلی بحث است و فرق نمی‌کند که فاعل یا مفعول یا فعل باشد. مثلاً وقتی می‌گوئیم بازآمد آن مغنی، «باز آمدن» مبتداست، حال اگر بگوئیم آن مغنی بازآمد آن مغنّی مبتداست. منتها در گزارش نخستین سخن اصلی از

---

۱. نهاد در حقیقت برشش نوع است:
۱. کننده کاری: حسین آمد.
۲. پذیرنده کاری: کتاب در تهران چاپ شده است.
۳. دارندهٔ صفت و حالتی: علی گرسنه است.
۴. پذیرندهٔ صفت و حالتی: هوا سرد شد.
۵. بونده یا باشنده (هستی و موقعیتی را به او نسبت می‌دهیم): حسن اینجاست.
۶. دارنده و مالک: او کتاب دارد.

بازآمدن است و در گزارش دوم از آن مغنّی. در این ساخت، اگر فاعل اوّل بیاید (تقدیم مسندٌالیه) جمله طبیعی و متعارف و به قول زبان‌شناسان بی‌نشان (unmarked) است. امّا اگر مفعول یا متمم یا فعل (تقدیم مسند) نخست بیاید جمله نشان‌دار (marked) است و لذا بحث بلاغی دارد.[۱]

۲. ساخت اطلاعاتی (Information structure): مبتدا اطلاع کهنه و خبر اطلاع جدید است. حسن شاگرد اول شده است. شاگرد اوّل شدن که اطلاع جدیدی است خبر است امّا حسن که او را می‌شناسیم (اطلاع کهنه) مبتداست. این که کدام مطلب اطلاع کهنه و کدام اطلاع نو است بستگی به دید و دانش خواننده دارد، لذا این ساخت خواننده‌مدار است منتها گوینده که به مقتضای حال مخاطب سخن می‌گوید دانش او را در نظر دارد و لذا با تکیه وضع مبتدا را مشخّص می‌کند. طبیعی است که تکیه روی اطلاع نو باشد (جملهٔ بی‌نشان یا خنثی)، امّا اگر تکیه روی اطلاع کهنه یعنی مبتدا باشد جمله نشان‌دار یا بلاغی است.

توجه به این مطالب در مباحث تقدیم و تأخیر مسندٌالیه و مسند، ذکر و حذف مسندٌالیه و مسند، مسندٌالیه ضمیر... بسیار مفید است.

از آنجا که به قول زبانشناسان مکتب پراگ نو یا کهن بدون اطلاع بستگی به دانش مخاطب دارد، گاهی گوینده اطلاعاتی اضافی به مسند یا مسندٌالیه می‌افزاید (مسندٌالیه یا مسند مقیّد) و گاهی اغراض ثانویه جمله را ـ مثلاً این که برای ستایش است یا برای نکوهش است ـ از همین اطلاعات اضافی که در جمله است درمی‌یابیم: مثلاً یکی از اغراض ثانویه در جملاتی که مسندٌالیه با موصول که می‌آید مفاخره است: منم که عشق می‌ورزم، منم که بد نمی‌بینم.

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

حافظ

شهره شهر بودن، دیده نیالودن توضیحات اضافی است تا نظر گوینده برای شنونده روشنتر شود.

---

۱. البته به هم خوردن اجزاء کلام و پس و پیش شدن مسندٌالیه یا مسند همیشه دلیل بلاغی ندارد و گاهی مربوط به مسائل وزن و قافیه و از این قبیل است.

حذف مسندالیه

الف: فعل مفرد

یعنی آشکار نکردن مسندٌالیه و اشاره به آن به صورت ضمیر مستتر در فعل سوم شخص مفرد ماضی (شناسه). این عمل وقتی جایز است که در کلام قرینهٔ لفظی باشد:

گداخت‌جان که شود کاردل تمام و نشد　　بسوختیم در این آرزوی خام و نشد

حافظ

که ضمیر مستتر در نشد راجع به کار دل (مسندالیه) و تمام (مسند) است یعنی کار دل تمام نشد.

امّا گاهی به قراین حالی (معنوی) هم اشاره به مسندٌالیه مفرد با شناسه (حذف مسندٌالیه) جایز بلکه مستحسن است، مثلاً:

۱. وقتی که فرصت، تنگ باشد:

مثلاً منتظر کسی هستیم که از جائی خارج شود و یکی می‌گوید: رفت! (رفت!)

۲. وقتی که مسندٌالیه شناخته شده باشد:

مثلاً دانش‌آموزان در کلاس منتظر معلمند و یکی می‌گوید: آمد! (آمد!)

چندان کزاین دودیدهٔ من رفت روز و شب　　هرگز نرفت خون شهیدان کربلا

مسعود سعد

مسندٌالیه اشک (خون) است که به دلیل وضوح (به قرینهٔ دیده و خون) حذف شده است.

می با جوانان خوردنم باری تمنا می‌کند　　تا کودکان در پی فتند این پیر دُردآشام را

سعدی

یعنی دل تمنا می‌کند.

این مورد در ادبیات خیلی مهم است و شاعران در مورد مسندٌالیه معلوم‌الحال این نکته را رعایت کرده‌اند، مثلاً در اشاره به خداوند، مسندٌالیه را ذکر نکرده‌اند:

آورد به اضطرابم اوّل به وجود　　جز حیرتم از حیات چیزی نفزود

خیام

می‌گفت که تو در چنگ منی　　من ساختمت چونت نزنم؟!

مولوی

بـانگ آمـد[1]: چـه مـی‌دوی؟ بـنگر در چـنین ظـاهر نـهان کـه مـنم

مولوی

قهرمان شناخته شده در غزل عاشقانه، معشوق است، پس می‌توان از او با شـناسه سخن گفت:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود تا کجا بـاز دل غـمزده‌یی سـوخته بـود

حافظ

بدین ترتیب هرجا در شعر مسندٌالیه ذکر نشده است می‌توان غالباً احتمال داد که مراد خداوند (شعر عارفانه) یا معشوق (شعر عاشقانه) یا ممدوح (شعر مدحی) است.

اضمار (نهان داشتن مسندٌالیه، اشاره به آن با ضمیر مستتر) در سبک ادبی کاملاً رایج است. باید توجه داشت که ابهام در ادبیات مستحسن است، امّا در غیر ادبـیات اظـهار (ذکر مسندٌالیه) و عدم ابهام مستحسن است.

سهراب سپهری در شعر «دوست» که برای فروغ سروده است هیچ جا از او نام نبرده و همه جا با ضمیر به او اشاره کرده است و این ابهام به بلاغت شعر افزوده است:

بزرگ بود

و از اهالی امروز بود...

و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود

و او به سبک درخت

میان عافیت نور منتشر می‌شد.

ب: فعل جمع

برخی از موارد حذف مسندٌالیه (چه یک نفر باشد و چه چند نفر) و اشاره به آن با ضمیر مستتر در سوم شخص فعل جمع ماضی یا مضارع (شناسه):

۱. وقتی که فرصت تنگ باشد:

منتظر کسانی هستیم که از جائی خارج شوند و یکی می‌گوید: آمدند!

۲. هرگاه مسندٌالیه بسیار آشکار باشد:

حسن را گرفتند و بردند زندان!، دنیا را این جور آفریدند که...

---

۱. بانگ آمد در حقیقت گزاره است: از او (از خدا) بانگ آمد، خدا بانگ کرد و ندا درداد.

در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند　　گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را

حافظ

به صفای دل رندان صبوحی زدگان　　بس دربسته به مفتاح دعا بگشایند

حافظ

که مسندٌالیه خداست.

کز تو این مکرمت بنپذیرند　　مرغکان گرچه دانه برگیرند

حدیقه

ضمیر مستتر در بنپذیرند راجع به خداست.

۳. اگر تکیه روی گزاره باشد نه نهاد:

آورده‌اند که...، می‌گویند که...، برایش دست زدند، او را استاد می‌دانند، که آن‌چه آورده‌اند یا می‌گویند مهم است نه آنان که می‌گویند، یعنی مسندٌالیه اهمیتی ندارد: تخم‌مرغ می‌دهند!

پیرمردی را گفتند: چرا زن نکنی؟

گلستان

۴. کراهت از ذکر مسندٌالیه و تحقیر آن:

ماشینش را دزدیدند. حسین(ع) را کشتند (حال آن که فاعل مشخّص است.)

۵. مصلحت پنهان کردن اسم مسندٌالیه باشد (مثلاً ترس یا احتیاط):

در میخانه ببستند خدایا مپسند　　که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

حافظ

که ظاهراً مراد امیر مبارزالدّین محمد است.

دهانت را می‌بویند

-مبادا که گفته باشی دوستت می‌دارم

دلت را می‌بویند

روزگار غریبی است نازنین

الف.بامداد

این وجه معمولاً در تعریض (کنایه) به‌کار می‌رود:

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند　　پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند

حافظ

که ظاهراً کنایه و تعریض به دستگاه امیر مبارزالدّین است.

تبصرهٔ ۱: اگر فاعل آشکار باشد، می‌توان از فعل مجهول استفاده کرد: انسان ضعیف آفریده شده است.

امّا استفاده از افعال مجهول چندان در زبان فارسی رایج نیست و به جای آن از سوم شخص فعل جمع استفاده می‌کنند: انسان را ضعیف آفریده‌اند (یا آفریدند).

با توجه به دو اصطلاح دستور زبانی و دستور منطقی باید توجه داشت که هرچند در دستور زبانی آفریده‌اند فعل معلوم و آفریده شده است فعل مجهول محسوب می‌شود، امّا در دستور منطقی یعنی در ذهن هردو وجه مجهول است[1] و لذا چه بگوئیم گفتند و چه بگوئیم گفته آمد (وقتی که اهمیت روی گزاره باشد نه نهاد): **گفته آمد که به دلجوئی ما می‌آئی.**

تبصرهٔ ۲: اخیراً تحت تأثیر زبان‌های خارجی مرسوم شده است که بگویند: من گفتم (I told)، او رفت (He went)، حال آن که در فارسی فصیح در این گونه موارد مسندٌالیه حذف می‌شود: گفتم، رفت. به این نکته در بحث «مسندٌالیه ضمیر» دوباره اشاره خواهد شد.

تبصرهٔ ۳: در کنایه از موصوف (که در بیان آمده است) به جای ذکر مسندٌالیه به صفات و مشخصات او اشاره می‌شود، مثلاً نظامی در مورد خداوند می‌گوید:

اول و آخر به وجود و صفات　　هست کن و نیست کن کائنات

در شعر «بی‌روزها عروسک» جز در همین عنوان، در متن شعر هیچ جا سپهری از عروسک اسم نبرده بلکه با کنایه از موصوف از آن سخن گفته است. سمبولیست‌های فرانسه نیز چنین بودند و با کنایه از موصوف (سمبل) سخن می‌گفتند. مالارمه می‌گفت

---

۱. در حقیقت اصطلاح فعل معلوم و مجهول یا جملهٔ معلوم و مجهول چندان صحیح نیست و اصطلاح دقیق همان است که در کتب سنتی صرف و نحو عربی آمده است. الفعل مبنیّاً للمجهول و الفعل مبنیّاً للمعلوم یعنی فعلی که برای فاعل معلوم یا مجهول ساخته شده است.

«بردن نام یک شیء، سه چهارم لذت شعری آن را از بین می‌برد»[1] آن عروسک، عروسک درون شاعر است و نمی‌توان به سادگی به آن «عروسک» گفت. امّا گاهی اسم نبردن، به سبب مجهول و مبهم بودن وجودی است چنان که زن اثیری بوف کور نام ندارد و گاهی دلالت به قدسیت و احترام دارد چنان که در شعر دوست سپهری از فروغ اسم نمی‌برد.

ذکر مسندالیه

بدیهی است که اصل بر ذکر مسندٌالیه است و آن‌چه تحت این عنوان در کتب سنتی نوشته‌اند (اغراض ذکر مسندٌالیه)، استوار نمی‌نماید. گاهی بنابه اغراضی (مثلاً التذاذ) ممکن است مسندٌالیه تکرار شود که یا به صورت عین کلمه در گزاره است: این بچه، بچهٔ درس‌خوانی است، یا به صورت بدل است: دوست ما، آقای فلانی فرموده است، یا اشاره‌های متعدد به آن با ضمایر است:

بخت بازآید از آن در که یکی چون تو درآید

روی میمون تو دیدن در دولت بگشاید

این لطافت که تو داری همه دل‌ها بفریبد

وین بشاشت که تو داری همه غم‌ها بزداید

سعدی

و از این قبیل که در جای خود در مباحث آینده به این موارد به مناسبت اشاره خواهد شد.

تنکیر مسندُالیه

در زبان فارسی همهٔ اسم‌ها معرفه هستند [← تعریف مسندٌالیه] مگر آن که با ادات تنکیر همراه شوند. آوردن مسندٌالیه نکره در زبان عادی برای آن است که به یکی یا فرد غیرمعینی دلالت کند.

---

۱. طلا در مس، دکتر براهنی، ج ۲، نیمای سمبولیست.

۲. شاملو در مصاحبه‌یی می‌گوید: «ما تقریباً هیچ علامت رایجی برای معرفه در زبان فارسی نداشتیم». به‌نظر

بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت
وندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت

حافظ

امّا در علم معانی برای مقاصد دیگری است، از جمله:

۱. اگر تکیه برمسند باشند نه مسندٌالیه، یعنی شناختن مسندٌالیه اهمیتی نداشته باشد.

یکی (مردی) می‌گفت: امشب برق می‌رود!

به همین علت آوردن مسندٌالیه نکره در حکایت‌پردازی معمول است:

یکی برسر شاخ و بن می‌برید خداوند بستان نظر کرد و دید

سعدی

پادشاهی پسری را به ادیبی داد.

گلستان

حکیمی پسران را پند همی داد.

گلستان

۲. اگر قصد پنهان کردن هویت مسندٌالیه باشد:

دانشجوئی به من گفت.

این حکم در مورد مسند هم صادق است.

۳. تعظیم و مبالغه، در این صورت در موقع خواندن، تکیه روی مسندٌالیه است:

صداقتی و کفایتی لازم است تا...

مگر بوئی از عشق مستت کند طلبکار عهد الستت کند

سعدی

۴. تقلیل و تحقیر:

شکایتی ندارم، حرفی ندارم، کسی نبود (در جواب که بود؟)

← او «ها»ی جمع از علائم معرفه هم هست «شما می‌گویید که امروز دو تا کتاب‌ها را خریدم، می‌توانستید بگویید دو تا کتاب خریدم... اگر شما در فارسی معدود را جمع بستید آن وقت معدودتان می‌شود معرفه... اگر به شما بگویند که دو تا عرب امروز به وطن خودشان برگشتند می‌پرسید کدام عرب‌ها؟ و اگر به شما بگویند امروز دو تا عرب‌ها به وطن خودشان برگشتند یعنی دو تا عربی که معروف شماست و شما آن را می‌شناسید. (احمد شاملو، شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها، ص ۷۸).

در توکل زنیش رهبر بود (حدیقه، داستان حاتم اصم)

در آتش ار خیال رخت دست می‌دهد ساقی بیا که نیست ز دوزخ شکایتی

حافظ

و این حکم در مورد مسند هم صادق است:

نیم نانی گر خورد مرد خدای بذل درویشان کند نیمی دگر

سعدی

پس یکی از نقش‌های یاء وحدت یا نکره، تحقیر است:

این پنج روزه مهلت ایام آدمی آزار مردمان نکند جز مغفّلی

سعدی

«عصارهٔ نالی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمائی به تربیتش نخل باسق گشته»

گلستان

۵. برای بیان نوع:

نادری پیدا نخواهد شد امید کاشکی اسکندری پیدا شود

م.امید

مسندالیه با صفت اشاره

در کلام ادبی گاهی مسندٌالیه یا مسند را با صفت‌های اشاره «آن» و «این» می‌آورند. در این صورت مسندٌالیه یا مسند معرفه می‌شود، مثلاً اگر در سبک عادی بگوئیم آن مرد گفت مخاطب می‌پرسد کدام مرد؟ حال آن که در ادبیات انتظار برآن است که مسندٌالیه یا مسندِ همراه با صفت اشاره را معرفه (شناخته شده) بپنداریم.

آن سفرکرده که صدقافله دل همره اوست هرکجا هست خدایا به‌سلامت دارش

حافظ

از این‌رو «این» و «آن» گاهی قبل از اسامی معرفه می‌آیند و حکم حرف تعریف را دارند:

چون شد آن حلاج بردار آن زمان جز اناالحق می‌نرفتش برزبان

منطق‌الطیر

می آزاده پدید آورد از بداصل فراوان هنر است اندر این نبید

رودکی

که «آن» و «این» در این دو مثال صفت اشاره نیست بلکه حکم حرف تعریف را دارد. ظاهراً نخست بار ملک‌الشعراء بهار متوجه این نکته شد. در سبک‌شناسی می‌نویسد: «یکی دیگر از مختصات بسیار بارز نثر و نظم قدیم، استعمال آن و این است که علاوه براشاره به دور و نزدیک، در مورد موصول و در موارد تعریف مانند تعریف عهد ذهنی و ذکری یا وصفی یا اشاره وصفی می‌آمده است... مثال دیگر از بلعمی: «یکی از وزیران ملک را گفت: این را به من ده تا من او را بکشم. او را دادش، پس این وزیر صورتی از وی بکرد». که لفظ «این» در اول جمله ضمیر اشاره و در آخر جمله در «این وزیر» حرف تعریف و تذکار وزیر معهود است»[1].

بار دگر آن دلبر عیار مرا یافت — سرمست همی گشت و به بازار مرا یافت
ای مژده که آن غمزهٔ غماز مرا جست — وی بخت! که آن طرهٔ طرار مرا یافت
من از کف پا خار همی کردم بیرون — آن سرو دوصد گلشن و گلزار مرا یافت
چون آهو از آن شیر رمیدم به بیابان — آن شیر، گه صید به‌کهسار مرا یافت
آن کس که به‌گردون رود و گیرد آهو — با صبر و تأنی و به هنجار مرا یافت
جامی که برد از دلم آزار، به من داد — آن لحظه که آن یار کم‌آزار مرا یافت
امروز نه هوش‌است و نه گوش‌است و نه گفتار — کان اصل هراندیشه و گفتار مرا یافت

مولوی

آوردن مسندٌالیه یا مسند مبهم در سبک عادی جایز نیست، مثلاً در شعر بالا، قاعدةً خواننده باید بپرسد کدام دلبر عیار؟ دلبر عیار کیست؟ حال آن که اسم بعد از «آن» و «این» در ادبیات معرفه است و حتی گاهی قرینه است که اسم بعد از آن استعاره است. مثلاً مراد از «آن شیر» چیست؟ شیر در سمبولیسم مولانا رمز خدا و مشایخ و شمس تبریزی است چنان که در مثنوی در اشاره به خدا گوید:

در کف شیر نر خونخواره‌یی — غیر تسلیم و رضا کو چاره‌یی
ای رفیقان راه‌ها را بست یار — آهوی لنگیم و او شیر شکار

مولوی

یا در بیت زیر «آن» قرینه است که «نقاش» استعاره (از خدا) است:

---

۱. سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۳۷۰.

خیز تا بر کلک آن نقاش جان‌افشان کنیم کین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

حافظ

صفت‌های اشاره «آن» و «این» همه جا چنین نقشی دارند (یعنی معرفه می‌کنند) و انتظار آن است که موصوف آن (به‌کمک معلومات قبلی از قبیل سنن ادبی، عرفان، روایات مذهبی و غیره) شناخته شده باشد. مثلاً در عبارت «آن تقصیرها» در بیت زیر:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها

زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

مولوی

انتظار آن است که تقصیرها را بدانیم.

پس «آن» و «این» در ادبیات معرفه‌ساز هستند و عهد ذهنی به‌وجود می‌آورند و خواننده باید اسم بعد از آن‌ها را به قرائن ادبی و عرفانی و فلسفی و مذهبی... دریابد:

سخنگوی پیشینه دانای طوس که آراست روی سخن چون عروس

در آن نامه کان گوهر سفته راند بسی گفتنی‌های ناگفته ماند

شرفنامه

اشاره به فردوسی و شاهنامه به جای تصریح به بلاغت کلام افزوده است.

هرشبنمی درین ره صد بحر آتشین است دردا که این معما شرح و بیان ندارد

حافظ

کدام راه؟ قبلاً در مورد راه سخن نگفته است، امّا به قرائن عرفانی می‌دانیم که مراد او «راه عشق» است. (شبنم ظاهراً اشک است).

هررسولی یک تنه کان در زده است برهمه آفاق تنها برزده است

مثنوی

کدام در؟ قبلاً از آن ذکر نکرده است. مراد در الهی است.

ساعد شه مسکن این باز باد تا ابد برخلق این در باز باد

دفتر دوم

این باز حُسام‌الدّین چلبی و این در در حقایق الهی و معارف مولاناست.

هم سجود هرملک برهان اوست [= حضرت آدم]

هـــم جـــحود آن عـــدو بـــرهان اوست

دفتر دوم

آن عدو، ابلیس است.

گاهی هم از «آن» در مقام تحقیر یا کراهت استفاده می‌شود: آن آدم، آن کس، آن آقا...

گـفت آن کس را بکش ای مـحتشم گـفت پس هـرروز مـردی را کشـم؟

مثنوی

که مراد از آن کس «فاسق» مادر است در داستان «ملامت کردن مردم شخصی را که مادرش را کشت به تهمت».

اسم عام (تعریف مسندالیه)

در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین علمی، مسندٌالیه اسم عام است. چون اسم عام معرفه است به این قانون بلاغی، تعریف مسندٌالیه[1] می‌گویند:

فلز در حرارت منبسط می‌شود. گربه دشمن موش است. انسان باید به دیگران کمک کند.

اسم عام مفید معنای نوعیت است چنان که از مثال‌های بالا برمی‌آید: نوع گربه دشمن نوع موش است.

آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست عالمی از نو بباید ساخت وز نو آدمی

حافظ

اسم عام چه مفرد باشد و چه جمع فرقی نمی‌کند، به این معنی در مسندٌالیه جمع دوباره اشاره خواهم کرد.

---

۱. تعریف مسندٌالیه در کتب سنتی که برمبنای زبان عربی است به چند وجه صورت می‌گیرد:
۱. تعریف مسندالیه به اضمار (مسندالیه را به صورت ضمیر بیاورند: من گفتم).
۲. تعریف مسندالیه به علمیت (مسندٌالیه اسم علم باشد: حضرت موسی گفت).
۳. تعریف مسندالیه به صورت موصول (مسندالیه به صورت موصول ذکر شود: آن که با ما بود گفت).
۴. تعریف مسندالیه به صورت اسم اشاره (مسندالیه اسم اشاره باشد: این همان کتاب است).
۵. تعریف مسندالیه با الف و لام عربی (که معادل آن در فارسی آن و این قبل از اسم است).
۶. تعریف مسندالیه به اضافه (مسندالیه مضاف و مضافٌالیه باشد: سر سروران).

مسندالیه همراه با صفت‌های مبهم

یکی از صفت‌های مبهم «هر» است که افادهٔ شمول می‌کند و در مواقع زیر به‌کار می‌رود:

۱. در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین علمی:

هرفلزی در حرارت منبسط می‌شود. هرکه بامش بیش برفش بیشتر.

۲. در مواقع اغراق و ادعا:

هرکه این حرف را زد، کافر است. **هرکه آمد به جهان نقش خرابی دارد** (حافظ)

۳. در مواقع پند و اندرز:

هر آن کس که اندیشهٔ بد کند　　به فرجام بد با تن خود کند

دیگر از صفت‌های مبهم «بعضی» یا «برخی» است که در مواقع زیر مورد استفاده قرار می‌گیرد:

۱. قصد معرفی نکردن مسندٌالیه باشد:

بعضی از افراد عقیده دارند که... (حال آن که مراد شخص معینی است)

۲. تکیه روی مسند باشد نه مسندٌالیه:

بعضی عقیده دارند که...

تبصره: جملاتی را که مسندٌالیه آن‌ها همراه با «هر» است در منطق موجبه کلیه و جملاتی را که مسندٌالیه آن‌ها همراه با بعضی است موجبه جزئیه می‌گویند. متکلم بلیغ گاهی این دو را به‌جای هم به‌کار می‌برد، مثلاً خطاب به دانشجویان خاصی در کلاس می‌گوئیم: هردانشجوئی که غیبت کند از امتحان محروم می‌شود. یا وقتی که مراد ما همهٔ دانشجویان است می‌گوئیم: برخی از دانشجویان نظم کلاس را رعایت نمی‌کنند (در علم اصول به این مورد «بعض بدل از عام» می‌گویند).

و از همین قبیل است استعمال «آن کس» در معنی «هرکس» (همهٔ کسان):

آن کس که به دست جام دارد　　سلطانی جم مدام دارد

حافظ

مسندالیه با موصول «که»[1]

۱. به جهت تأکید و تعظیم:

سعدی است که هفتصد سال پیش گفت...

سکندر که برعالمی حکم داشت　　در آن دم که می‌رفت عالم گذاشت

سعدی

آنان که محیط فضل و آداب شدند　　در بزم کمال شمع اصحاب شدند

ره زین شب تاریک نبردند برون　　گفتند فسانه‌یی و در خواب شدند

خیام

۲. به جهت تأکید و تحقیر:

توئی آن که گفتی که روئین‌تنم[2]　　بلند آسمان بر زمین افکنم!

قول رستم به اسفندیار

۳. به جهت تحقیر و تنبه:

این کهنه رباط را که عالم نام است　　آرامگه ابلق صبح و شام است

بزمی است که واماندهٔ صد جمشید است　　گوری است که تکیه‌گاه صد بهرام است

خیام

آنان که به صد زبان سخن می‌گفتند　　آیا چه شنیدند که خاموش شدند

خیام

۴. برای مفاخره:

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

حافظ

۵. در مقام تعریض:

دانش‌آموزانی که (آن که، آن کسی که، آن کسانی که) درس نمی‌خوانند بدانند که...

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند

حافظ

که برحسب معروف، مراد شاه نعمت‌الله ولی است.

---

۱. که به آن حرف ربط تأویلی نیز گویند.　　۲. یا: تو آنی که گفتی که روئین‌تنم.

۶. به جهت تأیید یا تکذیب:

تو که می‌گفتی این طور نیست حق با تو بود. تو که می‌گفتی این طور نیست اشتباه می‌کردی.

تو که گفته‌ای تأمل نکنم جمال خوبان　　بکنی اگر چو سعدی نظری بیازمائی

سعدی

بدین ترتیب به طورکلی می‌توان گفت که اولاً صفت یا حال مسندٌالیه را بعد از «که» موصولی می‌آورند:

دل‌که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت　　باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود

حافظ

و ثانیاً «که» موصولی اسم قبل از خود را با توجه به فحوای عبارات بعد از آن یعنی برافزوده‌های اطّلاعاتی تعظیم و تأیید یا تحقیر و تکذیب می‌کند. و نیز باید اضافه کرد که با استفاده از همین که موصولی می‌توان جملهٔ بی‌نشانی را نشان‌دار کرد یعنی مبتدا را که اطلاع کهنه است تبدیل به اطلاع نو کرد (و برعکس خبر را که اطلاع نو است اطلاع کهنه کرد) مثلاً وقتی می‌گوئیم این نیما یوشیج بود که شعر فارسی را متحول کرد تکیه را روی نیما برده‌ایم حال آن که در جمله طبیعی (بی‌نشان) نیما یوشیج شعر فارسی را متحوّل کرد تکیه برخبر است.

مسندٌالیه به صورت جمع

چنان که در بحث مسندٌالیه اسم عام (تعریف مسندٌالیه) اشاره شد، اسم عام چه به صورت مفرد و چه به صورت جمع در مواقع حکم کلی و ایراد قوانین و بیان نوع به‌کار می‌رود.

۱. ادعای شمول و استقراء تام:

فلزات در حرارت منبسط می‌شوند. ایرانیان چنینند. میوه‌ها خوب نبودند. پزشکان عقیده دارند که...

۲. بیان نوع (استغراق):

فلزات در حرارت منبسط می‌شوند (یعنی نوع فلز). سگ‌ها استخوان را دوست دارند. **کریمان جان فدای دوست کردند.**

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

حافظ

عاشقان را برسر خود حکم نیست هرچه فرمان تو باشد آن کنند

حافظ

و این را در معانی «استغراق» گویند.

گاهی غرض از مسندٌالیه به صورت جمع بیان تأکید و اغراق است: دانشجویان عقیده دارند که (حال آن که برخی از آنان عقیده دارند). زیرا جمع در اصل مفید معنی کثرت است:

این قصر سلطنت که تواش ماه منظری سرها برآستانهٔ او خاک در شود

حافظ

الا یا ایهاالساقی ادر کاساً و ناولها که عشق آسان‌نمود اول ولی‌افتاد مشکل‌ها

حافظ

کنایه و تعریض

چنان که تاکنون معلوم شد چه در مورد مسندالیه و چه در مورد مسند، گاهی جمع در حکم مفرد و گاهی مفرد در حکم جمع است: دانشجو باید درس بخواند یعنی نوع دانشجو، دانشجویان. من همیشه به مشتری می‌گویم یعنی به مشتریان. از این‌رو شاعران مکرراً در اشاره به خود به‌کنایه از لفظ جمع استفاده کرده‌اند (یکی از صفات خود را در مقام اسم، جمع بسته‌اند: بیچارگان، یاران، درویشان):

سری به صحبت بیچارگان فرود آور همین‌قدر که ببوسند خاک پایی را

سعدی

الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد مرا روزی مباد آن دم که بی‌یاد تو بنشینم

حافظ

نظرکردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

و از این‌رو در تعریض از این نکته استفاده می‌شود: دانشجویان باید بدانند که غیبت باعث محرومیت از امتحان می‌شود (و فرد خاصی مشارٌالیه باشد). به‌کسی که شما را می‌آزارد می‌گوئید: مردم را اذیت نکن (یعنی مرا) و به اصطلاح ذکر عام و ارادهٔ خاص می‌کنید.

مولانا در مناجات از خدا می‌خواهد:

جمع و شمع خویش را برهم مزن　　دشمنان را کور کن، شادان مکن

که بعید نیست مراد او از دشمنان، فرد خاصی باشد.

چون خزان برشاخ و برگ دل مزن　　خلق را مسکین و سرگردان مکن

شاید مراد از خلق خود مولوی باشد.

خاقانی در شکایت از شاه و درباریان که او را به زندان انداخته‌اند می‌گوید:

دل خُرد مرا غمان بزرگ　　از بزرگان خرده‌دان برخاست

خواری من ز کینه‌توزی بخت　　از عزیزان مهربان برخاست

که مراد از بزرگان خرده‌دان و عزیزان مهربان به استعارهٔ تهکمیه شاه و درباریان است. البته استفاده از جمع در اشاره به مفرد لزوماً بار منفی ندارد:

همسفرانش سپر انداختند　　بال شکستند و پر انداختند

مخزن‌الاسرار، در معراج پیامبر

که مراد از همسفران، جبرئیل است.

گنج قارون که فرو می‌رود از قهر هنوز　　خوانده‌باشی که‌هم از غیرت درویشان‌است

حافظ

مراد از درویشان به ذکر عام و ارادهٔ خاص موسیٰ است.

روزگاری‌است که مارا نگران می‌داری　　مخلصان را نه به‌وضع دگران می‌داری

حافظ

که مراد خود حافظ است.

باز ارچه گاهگاهی برسر نهد کلاهی　　مرغان قاف دانند آیین پادشاهی

حافظ

شاید مراد از مرغان قاف شاه شجاع باشد در مقابل باز که مثلاً شاه محمود است.

پشک بـا او چـو مشک شد بـویا　　زنـــده کـــردار مـــردگان گـویا

حدیقه، در اشاره به مسیح

مراد از مردگان، العازر است.

گاهی «دیگر» را در مقام اسم جمع می‌بندند و از آن ـ چه مسنَدٌالیه باشد و چه مسند ـ جهت تعریض استفاده می‌کنند: دیگران زدند و بردند.

نـه در خشت و کـوپال و گـرز گـران　　که ایـن شـیوه خـتم است بـردیگران[1]

بوستان

که ظاهراً مراد فردوسی است.

معمولاً مراد از دیگران شخص خاصی است، امّا جمع باعث می‌شود که کلام مبهم شود و در این صورت تعریض خطرناک نخواهد بود:

حافظا می‌خور و رندی‌کن و خوش‌باش ولی　　دام تـزویر مکـن چـون دگـران قـرآن را

حافظ

بی‌شک مراد از «دگران» شخص خاصی است. دکتر غنی احتمال می‌دهد که مراد شاه رکن‌الدّین حسن یزدی باشد که به تزویر تورانشاه را محبوس کرده بود.[2]

دیگران همیشه جنبهٔ منفی (تعریضی) ندارد:

لطف روح‌القدس ار باز مـدد فـرماید　　دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

حافظ

که ظاهراً مراد خود حافظ است.

آدمـی را او بـه‌خـویش اسـما نـمود　　دیگـران را ز آدم اسـما مـی‌گشود

داستان پیر چنگی

که مراد فرشتگان است.

هردو[3] گر بردند حق از حق‌وران (علی)　　منع واجب آمـدی بـردیگران (مـردم)

منطق‌الطیر

«دیگر» به‌صورت مفرد هم در کنایه به‌کار می‌رود، در این صورت موصوف آن جمع

---

۱. بردیگران از نظر دستوری متمم است که از نظر علم معانی جزو مسند قرار می‌گیرد.

۲. شرح‌احوال و آثار حافظ، ص ۲۷۷.　　۳. ابوبکر و عمر.

است، مثلاً جوینی به شاهان ایران که از مغول شکست خوردند «ملوک دیگر» گفته است:

«برخلاف آنچ از ملوک دیگر روایت است که برادر قصد برادر کند و پسر دفع پدر اندیشد تا لاجرم مقهور و مغلوب گشتند» (← جهانگشا، ج ۱، ص ۳۲).

جوینی در اشاره به رسم اطاعت زیردستان از بالادستان که در یاسای چنگیز آمده است می‌نویسد: «نه چون ملوک دیگر که مملوکی زرخریدهٔ ایشان که خویشتن را ده اسب بر طویله دید به اندیشه با او سخن توان گفت» (ص ۲۳).

که مراد ملوک ایران است.

در این موارد هم در حقیقت با مفهوم جمع یعنی «دیگران» مواجهیم، منتها صفت در فارسی جمع بسته نمی‌شود.

ارسطو برای تأثیر بیشتر کلام (Impressiveness) از جمله پیشنهادهائی که می‌کند یکی هم استفاده از جمع به جای مفرد است و مثال می‌زند: به سوی بندرگاه‌های آکائیان (گرچه منظور فقط یک بندرگاه است).[1]

استعمال جمع به جای مفرد منحصر به بحث مسند و مسندٌالیه نیست و در سایر اجزاء کلام هم رواج دارد. در دعای امیرالمؤمنین لعنت می‌کنیم برقتلهٔ امام حال آن که قاتل فقط ابن‌ملجم بوده است. و در قرآن مجید همه جا در مورد ناقهٔ صالح می‌فرماید **فَعَقَرُوا** یا **فَعَقَرُوها** یعنی پی کردند آن را، حال آن که یک نفر (قدارین سالف) شتر را کشت.

نکته: بدین ترتیب می‌توان گفت که کنایه دو بحث دارد یک بار در علم بیان و یک بار در علم معانی. بحث عمدهٔ آن در معانی این است که در اشاره به فرد خاصی از جمع استفاده می‌کنند تا کلام مبهم شود و از صراحت آن کاسته شود. این نوع کنایه نزدیک به تعریض است:

دریغ و درد که در جست‌وجوی گنج حضور بسی شدم به گدائی بر کرام و نشد

حافظ

که بی‌شک مراد از کرام شخص معینی (مثلاً شاه یا وزیر) است.

با توجه به بحث **الکنایةُ ابلغ من التصریح** (سخن غیرمستقیم مؤثرتر از سخن مستقیم

---

۱. ریطوریقا، ترجمهٔ دکتر پرخیدهٔ ملکی، ص ۲۱۱.

است) که از قواعد مهم بلاغی است می‌توان دریافت که چرا مثلاً لفظ «دیگران» به جای اسم بردن مستقیم به تأثیر کلام می‌افزاید، یک علّت آن شاید این باشد که منجر به ابهام هنری می‌شود که در نتیجه کلام را بیشتر مخیّل می‌کند:

آتشی زد شب به‌کشت دیگران　　باد آتش را به‌کشت او بران

دفتر دوم

یعنی ابلیس به‌کشت آدم آتش زد امّا باد الهی آن آتش را به‌کشت خود او برد.

مسندٌالیه ضمیر

۱. در مواقع احترام به جای ضمایر مفرد از ضمایر جمع استفاده می‌کنند و فعل را هم به صورت جمع می‌آورند:

ایشان گفتند (به جای او گفت). شما آنجا بودید (به جای تو آنجا بودی).

و این حکم در مورد مسند هم رواست: شما را دیدم (تو را دیدم).

مولانا به حُسام‌الدّین چلبی هم تو و هم شما گفته است:

قدر تو بگذشت از درک عقول　　عقل در شرح شما شد بوالفضول

مقدّمهٔ دفتر پنجم

یکی از قرائنی که در دیوان حافظ دال براین است که شعر خطاب به شاه سروده شده است لحن مؤدبانه و استفاده از ضمیر جمع و ضمیر مفرد با هم است:

عزم دیدار تو دارد جان برلب آمده　　بازگردد یا برآید چیست فرمان شما؟

کس به دور نرگست طرفی‌نبست ازعافیت　　به که نفروشند مستوری به مستان شما

با صبا همراه بفرست از رخت گلدسته‌یی　　بو که بوئی بشنویم از خاک بستان شما

که از ضمایر مفرد در مصراع‌های اول پیداست که مراد از شما در مصراع‌های دوم تو است.[۱]

فلک غلامی حافظ کنون به طوع کند　　که التجا به در دولت شما آورد[۲]

---

۱. تو مخاطب معشوق (شعر عاشقانه) و شما مخاطب ممدوح را (شعر مدحی) به ذهن متبادر می‌کند و در حافظ گاه معشوق و ممدوح و معبود (شعر عارفانه) با هم آمیخته می‌شوند.

۲. در غزل دیگر گوید:

در بحث‌های بلاغی همواره باید اوضاع و احوال و حال گوینده و حال شنونده را لحاظ کرد: خداوند در قرآن مجید مکرراً در اشاره به خود نحنُ (ما) گفته است تا عظمت و کلیت و تمامیت خود را نشان دهد. شاهان و وزیران هم به خود «ما» می‌گفتند. امّا وقتی عوام می‌گویند «آقا! ما گفتیم» درست برعکس است و قصد این است که خود را هیچ حساب کنند چنان که در کلام عرفا هم آمده است.

۲. آوردن ضمیر منفصل و متصل (شناسه) با هم فصیح نیست.

من به تو می‌گویم به جای به تو می‌گویم. چنان که قبلاً اشاره شد اخیراً تحت تأثیر زبان ترجمه این‌گونه ساختارها در زبان فارسی رایج شده است: من گفتم، او رفت. توضیح این که در زبان‌های اروپائی ضمیر و فعل از هم منفک نمی‌شود و مثلاً نمی‌توان گفت went (رفت) بلکه باید حتماً گفت He went، امّا در زبان‌هائی چون فارسی و عربی فصیح این است که گفته شود: رفت، ذَهَبَ.

با این همه گاهی در آثار ادبی مشاهده می‌شود که ضمیر فاعلی با فعل همراه است:

من ندانستم از اول که تو بی‌مهر و وفائی عهد نابستن از آن به که ببندی و نپائی

سعدی

و ظاهراً در این‌گونه موارد قصد تأکید و جلب توجه به مطلب بوده است:

من مسلمانم
قبله‌ام یک گل سرخ

سهراب سپهری

«برای این‌که او را بهتر ببینم من خم شدم، چون چشم‌هایش بسته شده بود. امّا هرچه به صورتش نگاه کردم مثل این بود که او از من به کلی دور است. ناگهان حس کردم که من به هیچ‌وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌یی بین ما وجود ندارد».

بوف کور

تو از هردر که بازآیی بدین خوبی و زیبایی
دری باشد که از رحمت به روی خلق بگشایی

سعدی

← رساند رایت منصور برفلک حافظ که التجا به جناب شهنشی آورد

احکام دیگر ضمیر به طورکلی

۱. ضمیر باید راجع به اسمی باشد که قبل از آن ذکر شده است نه بعد از آن و به اصطلاح «عود ضمیر برمتأخر» جایز نیست:

مثلاً من کتابش را به حسن دادم به معنی کتاب حسن را به حسن دادم صحیح نیست. با این همه عود ضمیر برمتأخر در آثار فصحا نمونه‌هائی دارد:

از عدالت نبود دور گرش پرسد حال　　پادشاهی که به همسایه گدائی دارد

حافظ

خوشش باد آن نسیم صبحگاهی　　که درد شب‌نشینان را دوا کرد

حافظ

به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش　　چنین که حافظ ما مست بادهٔ ازل است

حافظ

یک شب آمد به وثاق من و آموخت مرا　　«جان هرصبح و سحر»، همچو سحر خندیدن

مولوی

به هرحال این امر را اگر گاهی در ادبیات بتوان به حساب ابهام گذاشت در نثرهای عادی از عوامل تعقید لفظی محسوب می‌شود.

۲. مرجع ضمیر باید آشکار باشد و به اصطلاح ضمیر به دنبال مرجع خود نگردد. امّا در ادبیات که ابهام در آن طبیعی است ممکن است مرجع ضمیر روشن نباشد.

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها؟

زان سوی او چندان وفا، زین سوی تو چندین جفا

زان سوی او چندان کرم، زین سو خلاف و بیش و کم

زان سوی او چندان نِعَم، زین سوی تو چندین خطا

زین سوی تو چندین حسد، چندین خیال و ظن بد

زان سوی او چندان کشش، چندان چشش، چندان عطا

مولوی

تا آن که در بیتی سرانجام راهنمائی می‌کند که مرجع ضمیر، الله است:

از بد پشیمان می‌شوی، الله‌گویان می‌شوی　　آن دم تو را او می‌کشد تا وارهاند مر تو را

۳. پس هرگاه مرجع ضمیر ذکر نشود باید برای همگان آشکار باشد.
در این‌گونه موارد چنان که قبلاً اشاره شد مرجع ضمیر ـ بسته به نوع ادبی یا زمینهٔ بحث ـ معمولاً معبود (خدا) یا معشوق یا ممدوح است:

از دست و زبـــان کـــه بـرآیـد کـــز عـــهدهٔ شکـرش بـــه درآیـد

سعدی

خدا را ای رقیب امشب زمانی دیده برهم نـه
که من با لعل خاموشش نهانی صد سخن دارم

حافظ

دل از من برد و روی از من نهان کرد خدا را بـا کـه ایـن بـازی تـوان کـرد

حافظ

از وی همه مستی و غرور است و تکبّر وز ما همه بیچارگی و عجز و نـیازست

حافظ

در آثار مولانا (خصوصاً غزلیات) ذکر نکردن مرجع، یکی از مختصات سبکی است یعنی بسامد بالائی دارد:

بنشسته‌ام من بردرت تا بوک بـرجـوشد وفـا
باشد که بگشایی دری،گویی که برخیز انـدرآ

الی آخر

ای طـــالب دیـدار او بـنگر دریـن کـهسار او
ای‌که چه باده خورده‌ای؟ما مست‌گشتیم از صدا

غزلیات

نـــوح چـون شـمشیر درخـواهـید ازو مـوج طـوفان گشت ازو شـمشیر خـو

مثنوی

نکته: در نثر قدیم فارسی گاهی شناسه فعل دوم را به قرینهٔ شناسهٔ فعل اول حذف می‌کردند:

از هوای زنان اعراض کلی کردم و زبان را از دروغ و نمّامی... چون فحش و بهتان و غیبت و تهمت بسته گردانید. **کلیله و دمنه**

یعنی گردانیدم.

مسندُالیه ظرف

ظرف را چه در مقام مسندٌالیه و چه مسند فصحا معمولاً[1] بدون مضاف ذکر کرده‌اند و مثلاً به جای وقت یا زمان صبح، فقط صبح گفته‌اند:

صبح است ساقیا قدحی پرشراب کن　　دور فلک درنگ ندارد شتاب کن

حافظ

قید زمان را اگر نکره بیاورند مفهوم تقلیل و استبعاد را افاده می‌کند:

روزی اگر غمی رسدت تنگدل مباش　　رو شکر کن مباد که از بد بدتر شود

حافظ

یعنی اگر احیاناً روزی از روزها.

تقدیم و تأخیر مسندُالیه

در نثر عادی معمولاً نخست مسندٌالیه و سپس مسند را می‌آورند، امّا در شعر گاهی این ترتیب رعایت نمی‌شود و لذا به قول هالیدی نشان‌دار است یعنی بحث بلاغی دارد.

بازآمد آن مغنی با چنگ ساز کرده　　دروازهٔ بلا را برعشق باز کرده

شمشیر در نهاده سرهای سروران را　　وان گاهشان ز معنی بس سرفراز کرده

مولوی

غلام نرگس مست تو تاجدارانند　　خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند

حافظ

ظاهراً مقدم داشتن مسند برای تأکید و جلب توجه و اهمیت دادن به آن است. در بحث مسند دوباره به این مطلب اشاره خواهد شد.

مسندُالیه مطلق و مقیّد

در علم معانی، مسندٌالیه و مسندی را که یک کلمه و مجرد باشد، «مطلق» و مسندٌالیه و مسندی را که اضافاتی داشته باشد «مقیّد»[2] می‌خوانند. مقید انواعی دارد:

---

۱. حافظ هم سحر و هم وقت سحر گفته است.

۲. بیشتر بحث دستوری است تا بلاغی، با این همه جهت آشنایی با اصطلاحات معانی سنتی ذکر شد.

مسندٌالیهٔ مقید به قید تأکید: **عالم و عابد و صوفی همه طفلان رهند**

سعدی

مسندٌالیهٔ مقید به قید وصف: **من سرگشته هم از اهل سلامت بودم**

حافظ

صفت را گاهی به صورت جمله بعد از «که» موصولی می‌آورند:

دل که از ناوک مژگان تو درخون می‌گشت بـاز مشـتاق کـمانخانهٔ ابـروی تـو بـود

حافظ

مسندٌالیه مقید به قید حال: **دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود**[1]

حافظ

مسندٌالیه مقیّد به قید اضافه: **آتش رخسار گل، خرمن بلبل بسوخت**

حافظ

مسندٌالیه مقید به قید شرط:

گر این تـیر از تـرکش رسـتمی است نـه بـرمرده بـرزنده بـاید گـریست

فردوسی

به همین ترتیب انواع مسند مقید هم داریم: **گربه مسکین اگر پر داشتی**

سعدی

که مقید به قید شرط است.

مسندٌالیه مقید نسبت به مسند مقید رایج‌تر است.

هرگاه اسم (مسندٌالیه یا مسند) را به صورت مطلق بیاورند مراد اغراق و احترام است. مثلاً می‌گویند «مثنوی» (به جای مثنوی مولانا) یا الکتاب (در اشاره به قرآن یا صرف و نحو سیبویه). استاد گفت...

مولانا در دفتر اول می‌گوید «تـفسیر بیت حکیم» و مـراد او از حکـیم بـه صـورت علی‌الاطلاق، سنایی است.

در بحث از ساخت اطلاعاتی هالیدی ـ که در صفحات پیش گذشت ـ گفتیم که جمله مرکب از اطلاع نو و کهنه است. وقتی می‌گوئیم پرویز دانشجوی ادبیات است. فـرض

---

۱. ضمیر مستتر درمی‌آمد مسندٌالیه و «واو» واو حالیه است: حال آن که رخساره برافروخته بود.

براین است که پرویز را که می‌شناسیم (اطلاع کهنه) معرّفی کرده‌ایم. امّا ممکن است گوینده با توجه به حال مخاطب تشخیص دهد که پرویز شناخته شده نیست و لذا در مورد او اطلاعاتی اضافی بدهد و مثلاً بگوید پرویز که همسایه شماست و درنتیجه مسندٌالیه را مقید کند یا خبر را که دانشجوی ادبیات باشد توضیح دهد: دانشجوی ادبیات فلان دانشگاه. و معمولاً همین اضافه‌هاست که اغراض ثانویه از قبیل مدح و ذم و تعظیم و تحقیر و غیره را به ذهن متبادر می‌کند. پرویز که مرد درستکاری است... می‌گوئیم گاهی جملهٔ اخباری برای تعظیم است. پرویز که آدم نادرستی است... می‌گوئیم جملهٔ اخباری برای تحذیر به‌کار رفته است.

لذا در کتب معانی مثال‌های متعددی است که ربطی به ساخت جمله ندارد بلکه غرض ثانویه از فحوای کلمات برمی‌آید و لذا مکرراً دیده می‌شود که وجهی را (مثلاً اخباری یا پرسشی) هم برای تعظیم و هم برای تحقیر (و به طورکلی دو امر متضاد) مثال زده‌اند. در این صورت باید توجه داشت که هدف نشان دادن امکانات متعدد زبانی است که تقریباً می‌توان گفت قابل احصاء نیست (با توجه به افزوده‌های اطلاعاتی). مثلاً در مورد تنکیر مسندٌالیه هم مثال زده‌ایم که برای تعظیم و تحقیر قابل استفاده است و هم تقلیل و تحقیر و این عناوین را با توجه به معنی گفته‌ایم:

مگر بویی از عشق مستت کند (تعظیم)، **ساقی بیا که نیست ز دوزخ شکایتی** (تحقیر و تقلیل)

پس مراد این است که در زبان فارسی از تنکیر مسندٌالیه یا مسند می‌توان در چنین مواردی استفاده کرد.

احوال مسند

مراد از مسند در دستور صفت یا اسمی است که آن را با فعل ربطی به مسندٌالیه نسبت می‌دهیم: هوا روشن است (روشن مسند دستوری است) اما مراد از مسند در علم معانی گزاره است که به‌نهاد نسبت داده می‌شود و بدین ترتیب مفعول[1] و فعل و قید و مسند

---

۱. البته گاهی مفعول، نهاد است: انسان ضعیف آفریده شده است.

دستوری (بازبسته) و متمم‌ها را در برمی‌گیرد.[۱] به طورکلی مسند در علم معانی فعل یا حالت یا صفتی است که آن را به ایجاب یا به سلب به مسندٌالیه نسبت می‌دهند. به برخی از احکام بلاغی مسند در ضمن بحث از مسندٌالیه اشاره‌هائی شد و اینک به چند مورد دیگر اشاره می‌شود.

ذکر و حذف مسند (فعل):

مسند باید همواره ذکر شود وگرنه معنی کلام، تمام نیست. امّا حذف آن به شرط وجود قرینه جایز است:

۱. به قرینهٔ لفظی

دیدهٔ اهل طمع ز نعمت دنیا　　پر نشود همچنان که چاه ز شبنم

سعدی

فعل «پر نشود» به قرینهٔ لفظی از آخر مصراع دوم حذف شده است.

۲. به قرینهٔ معنوی

سرو بالادار در پهلوی مورد　　چون درازی در کنار کوتهی

منوچهری

افعال ربطی «بود» یا «است» یا «شد» معمولاً به قرینهٔ معنوی قابل حذف است.

در این ابیات سعدی حذف کلام را مخیّل و ادبی کرده است:

گوشم به راه تاکه خبر می‌دهد ز دوست؟　　صاحب خبر بیامد و من بی‌خبر شدم

(گوشم به راه بود)

ترا من دوست دارم خلاف هرکه در عالم

اگر طعنه است در عقلم، اگر رخنه است در دینم

(هرکه در عالم است)

رسید نالهٔ سعدی به هرکه در آفاق　　هم آتشی زده‌ای تا نفیر می‌آید

(هرکه در آفاق بود)

---

۱. جهت پرهیز از تفصیل، این اجزا را تک به تک مورد مطالعه قرار نمی‌دهیم.

هرکه سودای تو دارد چه غم از هرکه جهانش
نگـران تـو چـه انـدیشه ز بـیم دگـرانش[1]

(از هرکه در جهانش هست)

حذف متمم فعل

در زبان عادی اگر متعلق یا متمم فعل واضح باشد یعنی قرینهٔ لفظی یا عقلی آشکار داشته باشد جایز است که آن را حذف کنند مثلاً خطاب به‌کودکی می‌گوئیم: بنویس یا نکن! یعنی مشقت را بنویس یا شیطنت نکن. امّا در سبک ادبی، گاهی حذف جهت مزید تخییل و ابهام و ایجاز است یعنی با آن که قرینه حذف آشکار نیست، متمم را حـذف می‌کنند و این مخصوصاً شیوه سعدی در بوستان است.

مکن! بـرکف دست نـه هـرچـه هست که فردا بـه‌دنـدان گـزی پشت دست

بوستان

یعنی خسّت مکن یا دستت را مشت کن (به‌کنایه).

کسـی را کـه بـینی گـرفتار زن مکـن سـعدیا طـعنه بـر وی مـزن

بوستان

یعنی مسخره مکن و طعنه بر وی مزن.

مکـن، گـردن از شکـر مُـنعم مـپیچ که روز پسـین سـر بـرآری بـه‌هـیچ

بوستان

یعنی ناشکری مکن.

مـن بـا تـو نـه مـرد پـنجه بـودم افکـندم و مـردی آزمـودم

سعدی

یعنی پنجه افکندم.

ایـن طـناب خـیمه را بـرهم مـزن خیمهٔ توست، آخـر ای سـلطان مکُـن

مولوی

یعنی خراب مکن.[2]

---

۱. این ابیات سعدی منقول از مقالهٔ «زبان شعر» استاد خانلری است.

۲. ردیف شعر مَکُن است امّا مکُن در این بیت به تبادر مَکَن را هم به ذهن می‌آورد که با خیمه تناسب دارد

مادرش بر سر خاک است، به خون غرق و ز خلق
دم فـــرو بست، عــجب دارم اگــر بگشــائید

خاقانی

یعنی اگر شما دم بگشائید.

به نظر می‌رسد که حذف مسند از مختصات زبانی بوده است. فردوسی (شاهنامه چاپ مسکو، ج ۶، ص ۱۳۶) گوید:

چــو طــبعی نــباشد چــو آب روان مــبرســوی ایــن نــامهٔ خســروان

یعنی دست مبر. حال آن که می‌توانست بگوید: مبر دست زی نامهٔ خسروان

حذف متمم معمولاً در فعل امر و نهی است، امّا در وجوه دیگر هم دیده می‌شود که به قراین معنوی حذف صورت گرفته است:

پیام داد که خـواهـم نشست بـا رنـدان بشد به رندی و دردی کشیم نام و نشد
رواست در بـر اگـر مـی‌طپد کـبوتر دل که دید در ره خود تاب و پیچ دام و نشد
بـه‌کـوی عشـق مـنه بـی‌دلیل راه قـدم که من به خویش نمودم صداهتمام ونشد

حافظ

که نشد در معانی میسر نشد، رها نشد یا کامیاب نشد، درست نشد و امثال این‌ها به‌کار رفته است.

حذف سایر اجزای مسند

حذف جزای شرط مرسوم بوده است:

گــر دست دهــد کـه آستینش گیرم ورنــه بــروم بــر آســتانش مــیرم

گلستان

یعنی اگر دست بدهد که آستینش را بگیرم جای نهایت سپاس و شکر است.

سراج‌الدّین علی خان آرزو حذف جزای شرط را که از مصادیق حذف مسند است سبک قدما می‌داند و می‌گوید در میان معاصران مرسوم نیست. در باب این بیت حزین:

گران‌جان‌تر ز شبنم نیست جان ناتوان من اگر می‌بود با من روی گرمی آفتابش را

← (ایهام تبادر): خیمه را مکن.

می‌نویسد (تنبیه الغافلین، ص ۸): «ربط این شرط و جزا در ظاهر خوب نمی‌نماید مگر آن که گویند جزا [یعنی از میان می‌رفت] محذوف است و علت آن [روی گرمی آفتاب] به جای آن منصوب [شده است] چنان که سعدی گوید:

گر ندانی که در دل او چیست [رهایش کن] محتسب را درون خانه چه کار؟

لیکن این طور [یعنی سبک و شیوه] مخصوص قدماست و در متأخرین خالی از غرابت نیست».

حذف اجزای مسند، موارد دیگری هم دارد:

برگ درختان سبز در نظر هوشیار هر ورقش دفتری است معرفت کردگار

سعدی

یعنی معرفت کردگار را.

تقدیم و تأخیر مسند

مسند معمولاً مؤخر است و اگر آن را مقدم دارند برای اغراضی است مثلاً تأکید برمسند باشد:

عافیت می‌طلبد خاطرم ار بگذارد غمزهٔ شوخش و آن طرّهٔ طرّار دگر

حافظ

رفت آن که رفت و آمد آن که آمد بود آن که بود، خیره چه غم داری

رودکی

افعال «عافیت می‌طلبد» و «رفت» مقدم شده‌اند.

بی‌مزد بود و منّت هر خدمتی که کردم یا رب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت

حافظ

بی‌مزد بودن و بی‌منت بودن مسند دستوری (بازبسته) است که مقدم شده است.

تأکید بسته به معنی مسند مقدم گاهی مفید معنی بشارت و گاهی مفید معنی انزجار است:

خجسته روز کسی کز درش تو بازآئی که بامداد به روی تو فال میمون است

سعدی

خجسته مسند دستوری است.

بدبخت کسی که نفهمید.

بدبخت مسند دستوری است.

در بیت معروف زیر:

بیچاره آن کسی که گرفتار عقل شد　　خوشبخت آن که کرّه‌خر آمد الاغ رفت

ایرج میرزا

تقدیم مسند در مصراع اول تأکید منفی و در مصراع دوم تأکید مثبت است (و چون عرفاً عکس این تأکیدها صحیح است، طنز به‌وجود آمده است).

تبصرهٔ ۱: در جملات دعائی و در شعارها، معمولاً مسند مقدم است: زنده باد ایران! مرگ برجهانخواران! مرده باد دشمن!

هم‌چنین برخی از قیود، مثلاً قید زمان در فارسی معمولاً پیش از مسندٌالیه می‌آید:

یک امشبی که در آغوش شاهد شکرم (سعدی)

تبصرهٔ ۲: آستین (که به نظریهٔ کنش کلامی او قبلاً اشاره شد) در ذکر مختصه مشترک جملات کنشی (performative) ـ یعنی جملاتی که با ادای آن‌ها عملی صورت می‌گیرد ـ می‌گوید: معمولاً فعل کنشی به صورت اوّل شخص مفرد ـ به زمان حال ـ در آغاز جمله می‌آید:

قول می‌دهم که بیایم.

قسم می‌خورم که دیگر نگویم.

اعلام می‌کنم که من نمی‌آیم.

تکرار مسند

برای تأکید (اهمیت دادن، جلب توجه کردن) است:

خوش‌باش که این عمر عزیزست عزیز!　　می نوش که این قصه دراز است دراز!

خیام

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم　　که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق

حافظ

تنکیر مسند

به جز معنی اولیه نکره کردن در موارد زیر هم به‌کار می‌رود:

۱. «یاء» مقدار و نوع:

«آنگاه در آثار و نتایج علم طب تأملی کردم»

کلیله و دمنه

۲. معرفه قلمداد کردن مسند در جملهٔ پیرو:

حرفی که تو زدی، خوب بود. که معادل است با: آن حرفی که تو زدی و من آن را می‌دانم.

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت به قصد جان من زار و ناتوان انداخت

حافظ

و بدین ترتیب «ی» که از ادات تنکیر است نقشی ندارد، خمی معادل است با آن خم، همان خم.

مسند به‌صورت جمع

۱. برای تعظیم و اهمیت:

در این کار دقت‌ها کرد.

(فعل)

نگه‌کردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

(مسند دستوری)

۲. برای تأکید و کثرت:

این کتاب را چه روزها که خواندم.

(قید)

و در این صورت مسند معمولاً مقدم و در تلفظ مؤکد است: بارها این کتاب را خواندم.

گوشه‌گیری و سلامت هوسم بود ولی　　فتنه‌ها می‌کند آن نرگس فتان که مپرس

حافظ

(فعل)

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا　　سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت

حافظ

(مفعول)

گاهی ممکن است هم مسند و هم مسندالیه جهت تأکید و اغراق بیشتر جمع بسته شوند:

چه منصورها رفته بردارها! (علامه طباطبائی)

فعل

اصلی‌ترین قسمت گزاره فعل است و لذا به جهت اهمیت چند نکته مستقلاً در مورد آن گفته می‌شود:

فعل جمع

چنان که قبلاً اشاره شد در مواقع احترام، به جای فعل مفرد از فعل جمع استفاده می‌شود:

گفتند به معنی او گفت.

باشد که خود به رحمت یاد آورند ما را　　ورنه کدام قاصد پیغام ما گزارد

سعدی

که به احتمال قوی مراد یار غایب (یا ممدوح) است نه یاران غایب.

هم‌چنین قبلاً اشاره شد که اگر تکیه برنفس خبر (مسند) باشد نه فاعل، فعل جمع است و حالت مجهول دارد: تخم‌مرغ می‌دهند! در میخانه ببستند...

گاهی در یک جمله یا در یک بیت، فعل گاهی مفرد است و گاهی جمع که به شرط صحّت نسخه، باید در آن نکته‌یی باشد که کماهو حقّه برای من روشن نیست:

تا چو مجمر نفسی دامن جانان گیریم　　جان نهادیم برآتش ز پی خوش نفسی

حافظ (ضبط دکتر خانلری)

در برخی از نسخ: «گیرم» آمده است.

فعل مجهول

چنان که قبلاً اشاره شد در فارسی ادبی معمولاً به جای ساخت مجهول از ساخت‌های معلوم استفاده می‌شود، مثلاً به جای گفته شده است «می‌گویند» به‌کار می‌برند.

ز بس که برمن باران غم زنند مرا　　سرشک دیده صدف دُرّ ناب کنند

یک آفتم را هر روز صد طریق نهند　　یک اندهم را هرشب هزار باب کنند

الی آخر

مسعود سعد سلمان

گاهی «گفت» را به معنی گفته شده است به‌کار برده‌اند:

گفت چون اسکندر آن صاحب قبول　　خواستی جایی فرستادن رسول

منطق‌الطیر

گفت روزی شاه مسعود از قضا　　اوفتاده بود از لشکر جدا

منطق‌الطیر

که در هردو بیت گفت به معنی گفته‌اند یا می‌گویند است. برخی احتمال داده‌اند که «گفت» در ابیات زیر هم از این دست باشد:

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند　　جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

حافظ

آن شنیدستی که در اقصای غور　　بارسالاری بیفتاد از ستور

گفت چشم تنگ دنیادوست را　　یا قناعت پر کند یا خاک گور

گلستان

گاهی وقتی مسند، خبر ضعیفی باشد یا در آن شک و شبهه باشد از ساخت مجهول

استفاده می‌کنند. می‌گویند که چنین و چنان است (در عربی هم قیلَ همین نقش را دارد)

گرچه می‌گویند: **می‌گریند روی ساحل نزدیک [شوروی؟]سوگواران در میان سوگواران**

نیما، شعر «داروک»

فعل ماضی به جای مضارع

اگر مضارع محقق‌الوقوع باشد، می‌توان به جای آن از فعل ماضی استفاده کرد. مثلاً در جواب کسی که می‌گوید عجله کن دیر شد، می‌گوئید: آمدم! یا وقتی تصمیم به رفتن دارید، می‌گوئید: من رفتم!

چنین گفت رستم به رهام شیر　　که ترسم که رخشم شد از کار سیر

فردوسی

که شد به معنی شود است.[1]

گفتی که یارب از کف آزم خلاص ده　　آمین چه می‌کنی؟ که دعا مستجاب شد

خاقانی

یعنی حتماً مستجاب می‌شود.

گرم رهنمائی رسیدم به خیر　　وگر گم کنی بازمانم ز خیر

بوستان

یعنی می‌رسم.

برعکس در نقل رؤیا به جای فعل ماضی، فعل مضارع می‌آورند: دیدم از پله بالا می‌آیم.

قصر و حصر

یکی از بحث‌های مربوط به جملهٔ خبری[2] در کتب معانی بحث قصر یا حصر است.

---

۱. معمولاً در این مورد، این بیت حافظ را مثال می‌زنند.

فکر بلبل همه این است که گل شد یارش　　گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

اما در اینجا «شد» را می‌توان به همان وجه اصلی ماضی هم معنی کرد: باور بلبل این است که گل یار او شده است، حال این که چنین نیست و گل مدام در این اندیشه است که در کار بلبل عشوه کند.

۲. قصر گاهی در سایر انواع جملات هم دیده می‌شود:

قصر یا حصر، منحصر کردن مسندٌالیه است در حکمی. به کسی یا چیزی (مسندٌالیه) که قصر برآن صورت گرفته «مقصور» و به فعل یا اسم یا ظرف و به طورکلی حالتی (مسند) که بدان اختصاص یافته است (مقصورٌعلیه) می‌گویند.[1] در جملهٔ «تنها من آمدم» اصطلاحاً به «تنها» ادات قصر و به «من» مقصور و به «آمدن» مقص[2]ورٌعلیه می‌گویند.

ادات قصر عبارتند از: مگر، الا، فقط، بس، همانا، همان، تنها...

آوردن ادات اجباری نیست بلکه در متون عالی ادبی، مکرراً ادات را نیاورده‌اند و در این صورت تأکید و اغراق و تخییل بیشتر است:

سرم خوش‌است و به بانگ بلند می‌گویم که من نسیم حیات از پیاله می‌جویم

حافظ

یعنی من نسیم حیات را فقط از پیاله می‌جویم. پیاله مقصور و نسیم حیات مقصورٌعلیه است.

شاها اگر به عرش رسانم سریر فضل مملوک این جنابم و مسکین این درم

حافظ

عقل گوید: شش جهت حدّ است و بیرون راه‌نیست

عشق گوید: راه هست و رفته‌ام من بارها

مولوی

← ۱. جملهٔ امری: فقط تو برو! فقط کار! که به جملهٔ خبری تأویل می‌شود: فقط کار باید کرد.

جهان ای برادر نماند به کس دل اندر جهان‌آفرین بند و بس

سعدی

دل را فقط در جهان آفرین بستن.

۲. جملهٔ پرسشی:

جز تو فلک را خم چوگان که داد دیگ جسد را نمک جان که داد

نظامی

فقط تو بودی که فلک را خم چوگان دادی.

۳. جملهٔ عاطفی:

فقط عالی! (در جواب این سؤال که در مورد فلان امر چه می‌گوئی؟)

۱. این دو اصطلاح در کتب مختلف به اشکال مختلف آمده است. در معالم‌البلاغه صفت و حالت مختص را مقصور یا محصور و مسندٌالیه اختصاص یافته را مقصورٌعلیه یا محصورٌفیه گفته است: ماقامَ الازید: زید مقصورٌعلیه و قیام مقصور است. اصطلاح مختار ما مطابق کتاب معانی و بیان استاد همائی است.

۲. در برخی از کتب مقصورٌفیه و محصورٌبه هم گفته‌اند.

قصر بردو نوع است:

۱. قصر صفت

یعنی قصر کردن صفت برموصوفی و مراد از صفت یکی از حالات است: نویسنده فقط زید است. در این مثال صفت نویسندگی (مقصورٌعلیه) را برای زید (مقصور) قصر کرده‌ایم. معنی این جمله این است که جز زید کسی را به نویسندگی قبول نداریم. از این‌رو به این گونه قصر که مبتنی بر اغراق است **«قصر ادعائی»** می‌گویند.

نیست برلوح دلم جز الف قامت یار　　چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم

حافظ

خیال الف قامت یار داشتن صفتی (مقصورٌعلیه) است که آن را به اغراق برلوح دل (مقصور) قصر کرده‌ایم.

۲. قصر موصوف

مراد از موصوف، ذاتی است که آن را در صفتی یا حالتی مقصور می‌کنیم: زید فقط نویسنده است، یعنی مثلاً شاعر نیست. بین قصر صفت و موصوف از نظر تکیه و آهنگ کلام فرق است.

عبادت به‌جز خدمت خلق نیست　　به تسبیح و سجاده و دلق نیست

سعدی

یعنی عبادت (موصوف، مقصور) فقط خدمت خلق کردن (صفت، مقصورٌعلیه) است نه چیز دیگر از جمله تسبیح زدن و سجاده گستردن و دلق پوشیدن.

گاهی موصوف را با حرف تعریف می‌آورند: آن کتاب، خوب بود. یعنی فقط آن کتاب خوب بود و کتاب‌های دیگر خوب نیست. بیت زیر از حافظ را مبتنی براین اصل هم می‌توان معنی کرد:

آن سفرکرده که صد قافله دل همراه اوست　　هرکجا هست خدایا به‌سلامت دارش

در این صورت اغراق بیت بیشتر می‌شود.

قصر حقیقی و غیرحقیقی

قصر (صفت یا موصوف) حقیقی قصری است که مورد قبول همگان یا کثیری از مردم باشد یعنی حقیقت داشته باشد: فقط خداوند، قادر مطلق است.

بـه‌جـز بـندگی نـاید از هـیچکس خـداونـدی مـطلق او راست بس

نظامی

قصر غیرحقیقی قصری است که نزد همگان پذیرفته نیست: شاعر فقط شاملو است. به قصر غیرحقیقی، **اضافی** هم می‌گویند (اضافه: نسبت) زیرا نسبت بـه بـعضی درست است نه نسبت به همه. مثلاً چند شاعر هستند و بحث این است که کدام شاعرتر است و شما می‌گوئید: شاعر فقط فلانی است. که این ادعا نسبت به این چند نفر است نه نسبت به همهٔ شاعران.

مثال‌های قصر غالباً غیرحقیقی است مخصوصاً در ادبیات که تماماً مبتنی بر ادعـا و مبالغه است.

مثال‌های قصر حقیقی معمولاً در مورد خداوند است و آن هم برای موحد. در علوم هم شواهد دارد: فقط ازت این خاصیت را دارد، فقط خفّاش است که... امّا این گونه قصر که راست است جنبهٔ بلاغی ندارد، مثل این است که در اطاقی فقط میزی باشد و شما بگوئید در این اطاق چیزی نیست مگر یک میز که جنبه اغراق ندارد و حقیقتی را بیان کرده‌اید و لذا بحث بلاغی ندارد.

انواع قصر نسبت به اعتقاد مخاطب

اگر جملات مبتنی برقصر را بـه مـقتضای حـال مـخاطب یـعنی در حـالت مکـالمه (جواب) در نظر بگیریم سه حالت خواهد داشت. بـه عـبارت دیگـر مـتکلم بـه جـهت وضوح و تأکید یعنی روشن کردن ذهن مخاطب، یا بیان اعتقاد خود، قصر را برای یکی از منظورهای زیر به‌کار می‌برد (این بحث، قصر صفت برموصوف و موصوف بر صفت هر دو را در برمی‌گیرد):

۱. قصر اِفراد

یعنی یک موصوف یا یک صفت را قبول داشتن. اگر مخاطب اعتقاد داشته باشد که زید هم شاعر است و هم نویسنده و شما جهت وضوح و تأکید یا اغراق بگوئید: زید فقط شاعر است.

نـــبینی جـــز مـــرا نـــظمی مـــحقق نـــیابی جـــز مـــرا نـــثری مـــبرهن

خاقانی

۲. قصر قلب

قلب یعنی دگرگونی و وارونه کردن. اگر مخاطب اعتقاد داشته باشد که زید شاعر است نه نویسنده و شما در مقام اعتراض یا توضیح یا اغراق برخلاف عقیدهٔ او بگویید: زید فقط نویسنده است. در مکالمه معمولاً به‌جهت تأکید «نه یا خیر» در اول کلام می‌آورند: نه! زید فقط نویسنده است.

مرا بسود و فروریخت هرچه دندان بود　　نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود

رودکی

که با قول خود مخالفت کرده است (اضراب و استدراک) و جهت تأکید بیشتر «نه» هم آورده است.

در ادبیات قصر قلب آن است که شاعر سخنی بر خلاف قول متعارف و عرفیات زده باشد:

شاهد آن نیست که موئی و میانی دارد　　بندهٔ طلعت آن باش که آنی دارد

حافظ

عبادت به‌جز خدمت خلق نیست　　به تسبیح و سجاده و دلق نیست

سعدی

۳. قصر تعیین

هرگاه مخاطب مشکوک باشد که زید شاعر است یا نویسنده و شما بگوئید: زید فقط شاعر است.

نامم ز کارخانهٔ عشاق محو باد　　گر جز محبت تو بود شغل دیگرم[1]

حافظ

در دیوان حافظ نمونه‌های قصر تعیین فراوان است و او به ممدوح اطمینان می‌دهد که فقط مداح اوست نه خاندان‌های دیگر.

---

۱. برخی دیگر از ابیات شعر این است:

شاها اگر به عرش رسانم سریر فضل　　مملوک این جنابم و مسکین این درم
من جرعه نوش بزم تو بودم هزار سال　　کی ترک آبخورد کند طبع خوگرم
ور باورت نمی‌کند از بنده این حدیث　　از گفتهٔ کمال دلیلی بیاورم:
«گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر　　آن مهر برکه افکنم آن دل کجا برم»

این قصیده در مدح شاه منصور است.

تبصره: چنان‌که ملاحظه شد قصر افراد و تعیین و قلب با در نظر گرفتن اوضاع و احوال (context of situation) معنی‌دار است. و در نتیجه ممکن است مثالی (text) با توجه به شرایط مختلف (context) در هرسه مورد به‌کار رود.

مقاصد کاربرد قصر

در بحث‌های گذشته به برخی از اغراض قصر اشاره شد و اینک چند اشارهٔ دیگر:

۱. مبالغه

شاعر فقط فردوسی است. ماشین فقط بنز! آب، آب تهران!

مثال‌های فوق همه قصر صفت برموصوف است که به آن «قصر ادعائی» می‌گویند.

صاحبدلی نماند در این فصل نوبهار　　الا که عاشق گل و مجروح خار اوست

سعدی

صاحبدل مقصور و عاشق گل و مجروح خار بودن مقصورٌعلیه است.

کعبهٔ اقبال این حلقه‌ست و بس　　کعبهٔ امید را ویران مکن

مولوی

کاربرد قصر در ادبیات بیشتر برای بیان مبالغه است.

۲. ترغیب و تشویق

فقط درس! فقط کار! تنها راه راست!

قدح مگیر چو حافظ مگر به نالهٔ چنگ　　که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد

حافظ

در این مورد می‌توان جملات را به جملهٔ امری تأویل کرد: فقط با نالهٔ چنگ قدح بگیر!

۳. تحقیر غیرمقصور

دانشجو فقط فلانی است (در کلاس خطاب به جمع)، شعر فقط شعر حافظ! (خطاب به شاعری که برای شما شعر می‌خواند!)

۴. طنز و مسخره

اگر بین مقصور و مقصورٌعلیه عقلاً یا عرفاً منافات یا دوری باشد و غرض هم مبالغه نباشد:

ماشین فقط ژیان! خطاط فقط فلانی! (در اشاره به کسی که خطش خوب نیست.) در این صورت با توجه به آراء گرایس مرتکب طنز بلاغی شده‌ایم که اصل صداقت را نقض می‌کند و لذا مراد گوینده معنای ضمنی است (که درست عکس معنای گفته شده است).

۵. جلب توجه و تأکید و برجسته ساختن مقصورٌعلیه

آه...

در سر من چیزی نیست به جز چرخش ذرات غلیظ سرخ

فروغ

پرنده، آه، فقط یک پرنده بود

فروغ

طرق قصر

برای آن که قصر و حصر به وجود آید از راه‌های مختلفی استفاده می‌شود از جمله:

۱. به کار بردن ادات حصر و قصر از قبیل: فقط، تنها، بس، به جز...

ما همه فانی و بقا بس تراست ملک تعالی و تقدس تراست

نظامی

چنان‌که قبلاً اشاره شد گاهی ادات قصر را نمی‌آورند و در این صورت مبالغه و تأکید بیشتر است:

ترا سزد شکرآویز خواجگی گه جود که آستین به‌کریمان عالم افشانی

حافظ

یعنی فقط ترا سزد.

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است

یارب این تأثیر دولت از کدامین کوکب است

حافظ

یعنی شب قدر فقط امشب است. شب قدر مقصورٌعلیه و امشب مقصور. حذف ادات از روی معنی کلام فهمیده می‌شود:

بر در شاهم گدائی نکته‌یی در کار کرد گفت بر هر در که بنشستم خدا رزّاق بود

حافظ

یعنی فقط خدا.

۲. گاهی قصر با تکرار (tautology یا همان‌گوئی) ساخته می‌شود. مقصور و مقصورٌعلیه یکی است و ادات را نمی‌آورند: **فاطمه فاطمه است.**[۱] یعنی فاطمه فقط فاطمه است و هیچکس دیگر مثل او نیست.

۳. تقدیم ماحقّهُ التأخیر

در کتب سنتی نوشته‌اند: **تقدیم ماحقُّهُ التأخیر یُفیدُ الحصر**، یعنی اول آوردن آن جزء از جمله که باید آخر بیاید قصر ایجاد می‌کند و این آیه را مثال می‌زنند: **ایّاکَ نَعْبُدُ و ایّاکَ نستعِ** یعنی فقط تو را می‌پرستیم و فقط از تو یاری می‌خواهیم.

آن که نمرده است و نمیرد توی　　آن که تغیّر نپذیرد توی

نظامی

یعنی توی آن که نمرده است و نمیرد و در مثال مسند برمسندٌالیه مقدم شده است.

می‌توان گفت وقتی که مسند را برمسندٌالیه مقدم می‌کنیم با توجه به بحث ساخت جمله هالیدی جملهٔ بی‌نشانی را نشان‌دار کرده‌ایم:

امشب شب قدر است: این جمله‌یی عادی است امّا بیت زیر بلاغی (نشان‌دار) است:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت امشب است　　(حافظ)

۴. در جملاتی که من، تو، او، منم، توئی، اوست... و مراست، تراست، او راست... به‌کار رفته باشد می‌توان احتمال قصر و حصر داد. من این کار را کردم، یعنی غیر من نکرد.

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

حافظ

ما همه فانی و بقا بس تراست　　ملک تعالی و تقدس تراست

نظامی

---

۱. اسم کتابی از دکتر شریعتی.

تمرینات

۱. هریک از جملات خبری زیر، برای بیان چه احساس یا تأثیر خاصی به‌کار رفته‌اند:

۱. امروز در فراق تو دیگر به شام شد ای دیده پاس‌دار که خفتن حرام شد
سعدی

۲. دور جوانی بشد از دست من آه و دریغا ز من دلفروز!
سعدی

۳. بوی گل و بانگ مرغ برخاست هنگام نشاط و روز صحراست
سعدی

۲. در ابیات زیر چه حذفی اتفاق افتاده است:

۱. ما عیب کس به مستی و رندی نمی‌کنیم لعل بتان خوش است و می خوشگوار هم
حافظ

۲. وعده که گفتی شبی با تو به روز آورم شب بگذشت از حساب، روز برفت از شمار
سعدی

۳. در ابیات زیر مقصور و مقصورٌعلیه و ادات قصر را مشخص کنید:

یک دختر دوشیزه بدو رخ ننماید الاّ همه آبستن والاّ همه بیمار
منوچهری

چون شمع صبحگاهی و چون مرغ بیگهی الاّ سزای کشتن و گردن زدن نیند
خاقانی

هرکسی را سر چیزی و تمنای کسی است ما به غیر از تو نداریم تمنای دگر
سعدی

۴. در ابیات زیر، مسندٌالیه یا مسند، مقید به چه قیدی است:

۱. زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد از سر پیمان برفت با سر پیمانه شد
حافظ

۲. صبح خیزان کاستین برآسمان افشانده‌اند پای‌کوبان دست همّت برجهان افشانده‌اند
خاقانی

۳. طایر دولت اگر باز گذاری بکند یار بازآید و با وصل قراری بکند
حافظ

۵. جمع بودن مسندٌالیه در بیت زیر، مفید چه معنائی است:

مریدان به قوت ز طفلان کمند مشایخ چو دیوار مستحکمند
سعدی

۶. نکره بودن مسندٌالیه در بیت زیر، مفید چه معنائی است:

که بـــرخـــاطر پـــادشاهان غـــمی پـــــریشان کـــند خـــاطر عـــالمی

سعدی

۷. در بیت زیر چه نوع قصری (با توجه به اعتقاد مخاطب) است:

ز آرزوهـــــا کـــــه داشت خـــاقانی هـیچ هـمّی بـه جـز وصـال تـو نـیست

خاقانی

۸. در رباعی زیر نوع قصر (صفت برموصوف یا برعکس) را مشخص کنید.

در مســـلغ عشـــق جـز نکـو را نکشـند روبـــه صـــفتان زشت‌خـــو را نکشـــند

گـــر عـــاشق صـادقی ز کشـتن مگـریز مـــردار بـــود هـــرآن کـه او را نکشـند

۹. با توجّه به نظریهٔ هالیدی (ساخت مبتدا ـ خبری و اطلاعاتی) در ابیات زیر بحث کنید:

خـــدا کشـتی آنـجا کـه خـواهـد بـرد و گـــــر نـــاخدا جـــامه بـــرتن درد

بوستان

بـــرد کشـتی آنـجا کـه خـواهـد خـدای و گـــــر جـــامه بـــرتن درد نـــاخدای

برساخته به تأثیر دوستی

۱۰. در شعر «مهتاب» نیما با توجه به وضع مسند و مسندٌالیه چه نتیجه‌یی می‌گیرد:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یک دم شکند خواب به چشم کس ولیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

نگران با من استاده سحر
صبح می‌خواهد از من
کز مبارک دم او آورم این قوم به جان باخته را بلکه خبر
در جگر لیکن خاری
از ره این سفرم می‌شکند.

فصل سوّم

جملات پرسشی

غرض اصلی از پرسش، طلب اخبار است مانند: کدامیک از شما می‌دانید؟ چیست آن که...

امّا گاهی برای تأثیر بیشتر کلام، به جای سایر انواع جمله (مخصوصاً خبری) از جملهٔ پرسشی استفاده می‌کنند. لذا این‌گونه جملات پرسشی استفهام مجازی است که به آن استفهام تولیدی هم می‌گویند. با توجه به اصل صداقت، می‌توان گفت که پرسشگر وقتی سؤال می‌کند که انتظار جواب داشته باشد و جواب سؤال خود را نداند وگرنه بدیهی است که قصد خاصی دارد، به این معنی که با آن که جواب را می‌داند یا انتظار جواب ندارد باز سؤال کرده است. ذیلاً به برخی از مقاصد مجازی جملهٔ پرسشی اشاره می‌شود، به نظر سداک (Sadock) اغراض ثانویه در جملات پرسشی یا دادن خبر (چه مثبت و چه منفی) است یا امر (و نهی). امّا بر این دو مورد می‌توان بیان عاطفه و احساس را هم افزود یعنی تبدیل جمله پرسشی به عاطفی را. بدین ترتیب جمله پرسشی به سه نوع دیگر جمله تبدیل می‌شود.

۱. اخبار به طریق غیرمستقیم و مؤدبانه

آیا نمی‌شود این شعر را این طور هم معنی کرد؟ (یعنی می‌شود و به نظر من این طور درست است).

۲. امر به طریق غیرمستقیم و مؤدبانه

آیا بهتر نیست برویم؟ (یعنی برویم).

۳. تشویق

عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد ای خواجه درد نیست وگرنه طبیب هست

حافظ

در این صورت ادات پرسش گاهی با ادات تحذیر همراه است:

تا کی از خانه؟ هین ره صحرا تا کی از کعبه؟ هین در خمّار

سنایی

مفهوم تشویق و امر به طریق مؤدبانه به هم نزدیک است:

نباید درس بخوانی؟ درس نمی‌خوانی؟ (یعنی درس بخوان).

۴. نهی

چقدر غر می‌زنی؟! چقدر خواب؟!

تا کی آخر چو بنفشه سر غفلت در پیش حیف‌باشد که تو درخوابی و نرگس‌بیدار

سعدی

به مال غرّه چه باشی که در دو روزی چند همه نصیبهٔ میراث‌خوار خواهد بود

سعدی

مگر جز من گرفتاری نداری که جز آزار من کاری نداری

حریف جندقی

۵. توبیخ و ملامت

که گفته بود بروی؟ آیا تو این کار را کردی؟ دیدی (یا ندیدی) چه شد؟! چرا آمدی؟

که گفتت برو دست رستم ببند؟ نبندد مرا دست چرخ بلند

فردوسی

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم؟ در این سراب فنا، چشمهٔ حیات منم؟

مولوی

۶. استفهام انکاری

چطور چنین چیزی ممکن است؟ (یعنی حتماً ممکن نیست). مگر کوری؟ (یعنی حتماً نیستی)، که مفاد این جملات استبعاد و متعذر بودن است.

کی توان از خلق متواری شدن پس برملا

مشعله در دست و مشک اندر گریبان داشتن؟

سنایی

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

حافظ

بسامد استفهام انکاری درمناقب‌العارفین افلاکی بالاست و از مختصات سبکی آن کتاب محسوب می‌شود: «چون شیخ آن غزل را به فراغت تمام و امعان نظر مطالعه نمود، نعره بزد و بیخود شده چندانی شورها کرده جامه درید و فریادها کرد که در حساب آید؟»

۷. استفهام تقریری

در استفهام تقریری مخاطب به صحت قول گوینده اقرار می‌کند. به مطلب مورد اقرار مُقَرّبه می‌گویند. آیا پایان کار همه مرگ نیست؟ (یعنی حتماً هست). آیا نباید این کار را کرد؟ (یعنی باید کرد.)

ساقی سیم‌ساق من گر همه درد می‌دهد

کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند؟

حافظ

اهل شروان چون نگریند از دریغ او که مرغ

گر شنیدی بر فراز نارون بگریستی

خاقانی

مال شد، دین نشد، نه برسودم؟ رفت هُش، ماند جان، نه بر ظفرم؟

مسعود سعد سلمان

در استفهام تقریری ادات سؤال با فعل منفی همراه است امّا نمونه‌های نادری (به شرط صحّت نسخه) وجود دارد که فعل منفی نیست:

مادر که عروس را چنان دید آیا که قیامت آن زمان دید؟

لیلی و مجنون نظامی

که معادل است با: آیا نه قیامت آن زمان دید؟ یعنی آیا قیامت را ندید؟ (یعنی حتماً دید).

۸. اظهار مخالفت و بیان عجز

چه بگویم؟ چه طور بخوانم؟

ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد　　چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا؟

حافظ

از دست و زبان که برآید؟　　کز عهدهٔ شکرش به در آید

سعدی

در وصالت چرا بیاموزم؟　　در فراقت چه را بیاموزم

مولوی

چگونه می‌شود به آن کسی که می‌رود این‌سان

صبور

سنگین

سرگردان

فرمان ایست داد؟

چگونه می‌شود به مرد گفت که او زنده نیست، او هیچ وقت زنده نبوده است؟!

فروغ

۹. تمنّی و آرزو

کی می‌شود بهار بیاید؟

کی باشد کین قفس چمن گردد　　اندر خور کار و کام من گردد

مولوی

تمنّی ممکن است دور باشد (استبعاد):

بگرفت همچو لاله دلم در هوای سرو　　ای مرغ بخت کی شوی آخر تو رام ما

حافظ

یا ممکن است نزدیک باشد (رجا):

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست　　که در این بحر کرم غرق گناه آمده‌ایم

حافظ

آرزوئی را که از نظر گوینده محال و دشوار باشد تمنی و آرزوئی را که از نظر گوینده محال و دشوار نباشد ترجّی گویند.

۱۰. طنز و مسخره و تحقیر

آیا می‌توانند دیوان خاقانی را از رو بخوانند؟

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند　　آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟

حافظ

کجاست صوفی دجّال‌چشم ملحد شکل؟　　بگو بسوز که مهدی دین‌پناه آمد

حافظ

دیده آ بر دیگران نوحه‌گری؟　　مدتی بنشین و برخود می‌گری

مثنوی

توئی آن که گفتی که روئین‌تنم؟　　بلند آسمان بر زمین افکنم!

فردوسی

۱۱. تعظیم

این نقاشی را که کشیده است؟ این بارگاه کیست که چنین غرق در نورست؟

چه مستی است ندانم که رو به ما آورد　　که بود ساقی و این باده از کجا آورد

حافظ

۱۲. بیان تعجب و حیرت

که ممکن است همراه با تعظیم و تأیید باشد: این دیگر چیست؟

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش　　زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

حافظ

چیست این‌خیمه که گوئی پرگهر دریاستی　　یا هزاران شمع در پنگانی از میناستی

ناصرخسرو

یا همراه با تحقیر و مسخره و انکار باشد: چه طور نمی‌خواهد؟

او بیابد آن چنان پیغمبری　　میرآبی، زندگانی پروری

چون نمیرد پیش او؟ کز امر کن　　ای امیر آب ما را زنده کن

مثنوی

۱۳. بیان کثرت

که معمولاً بیان ملال یا خستگی حاصل از کثرت است: چقدر بگویم؟ چه‌قدر بروم؟

چند پوید به هوای تو ز هر سو حافظ یَسَّرَاللهُ طریقاً بک یا مُلْتَمَسی[1]

حافظ

۱۴. اثبات عقیدهٔ خود و بطلان عقیدهٔ مخاطب

دیدی که نیامد؟

نه تو گفتی که به‌جای‌آرم و گفتم که نیاری عهد و پیمان وفاداری و دلبندی و یاری؟

سعدی

۱۵. اظهار یأس

نگفتم که نمی‌آید؟

دیدی دلا که یار نیامد گرد آمد و سوار نیامد؟

م.امید

۱۶. اظهار امیدواری

آیا روزی دوباره راه خواهم افتاد؟

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

فروغ

۱۷. تقاضا و کسب اجازه

می‌توانم بردارم؟

۱۸. شمول حکم

کیست که طعم مرگ را نچشد؟

کدام باد بهاری وزید در عالم؟ که باز در عقبش نوبت خزانی نیست

سعدی

۱۹. اغراق

چه کسی است که موافق نباشد؟

---

۱. آسان سازد خدا راه رسیدن مرا به تو ای مطلوب من.

ساقی سیم‌ساق من، گر همه زهر (درد) می‌دهد
کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند؟

حافظ

۲۰. تنبّه و عبرت

آن همه مال و دارائی و ثروت چه شد؟ دیدی چه شدند؟

پرویز کنون گم شد زان گمشده کمتر گو　　زرین‌تره کو برخوان؟ رو کم‌تر کوا برخوان!

خاقانی

بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر　　دیدی که چه‌گونه گور بهرام گرفت؟

خیام

و از این قبیل است شعر زیبای منسوب به حضرت علی(ع):

اَین الملوکُ وابنآءُ المُلُوک و مَن　　قادَ الجُیُوش اَلا یا بِئسَ ماعملوا
ناداهُمْ صارخٌ مِن بَعدِ ما دُفِنوا　　اَینَ الاَسِرَّةُ و التیجانُ و الحُلَلُ
این الکُنوزُ التی اَرصَدْتَهُم عُدداً　　این الحدیدُ وَ این البیضُ و الاَسَلُ
این الرُماةُ اَلَمْ تَمْنَعْ بِاَسهُمِهِم　　لمّا اَتَتکَ سِهامُ الموتِ تَنْتَصِلُ

یعنی:

کجایند پادشاهان و شاهزادگان و کسانی که لشکرها را رهبری می‌کردند؟ هان که چه بد کردند!

آنان را بعد این که به‌گور اندر شدند، بانگ زننده‌ئی ندا درداد: تخت‌ها و تاج‌ها و جامه‌هاتان کو؟

کجاست آن گنج‌هائی که آن‌ها را آماده و نگهبانی می‌کردید؟ شمشیر و خود و نیزه‌ها چه شدند؟

تیراندازان کجایند؟ چرا با تیرهای خود مانع تیرهای مرگ که به سوی تو می‌آمدند نشدند؟

۲۱. برای تأکید و تقریر خبر و جلب توجه

در این صورت بعد از جملهٔ پرسشی، معمولاً جملهٔ خبری می‌آید، به این‌گونه جملات پرسشی، سؤال توضیحی یا تفسیری (expository) می‌گویند.

می‌دانید چنگیز که بود؟ چنگیز خونخواری بود که... یا مقاله‌یی چنین شروع می‌شود: حماسه چیست؟ حماسه یکی از انواع ادبی است که...

خبر داری از خسروان عجم؟ که کردند بر زیردستان ستم

سعدی

دانی که چیست دولت؟ دیدار یار دیدن در کوی او گدائی برخسروی گزیدن

حافظ

۲۲. تجاهل مفید اغراق

این چه مرغ است یا گردو؟

این حوری دست در خضاب است یا ماه دو هفته در نقاب است؟

سعدی

این گونه پرسش‌ها در بدیع معنوی، صنعت تجاهل‌العارف می‌گویند.

۲۳. تجاهل مفید همراه با آرزو

آیا خواب خواهم شد؟

آیا دوباره گیسوانم را

در باد شانه خواهم زد؟

آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟

و شمعدانی را

در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟

آیا دوباره روی ایوان‌ها خواهم رقصید؟

آیا دوباره زنگ در مرا به‌سوی انتظار صدا خواهد برد؟

فروغ

مورد یک نکتهٔ ظریف این است که در برخی (مثلاً فروغ) سؤالات سلبی (منفی) و در برخی (مثلاً مولانا) سؤالات ایجابی (مثبت) است.

۲۴. اظهار بی‌تابی

چرا نمی‌آید؟ (در صف اتوبوس)، پس کی می‌رود؟

به این نوجه در کتب سنتی معانی «استبطاء» می‌گویند به معنی کند گذشتن و دیرآمدن.

۲۵. بیان منافات و استبعاد

که یا بین دو طرف است: من به آنجا بروم؟ من و خواب؟!

صلاح کار کجا و من خراب کجا؟ ببین تفاوت ره از کجاست تا به‌کجا؟

حافظ

من و انکار شراب؟ این‌چه حکایت باشد؟ غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد

حافظ

و یا به طورکلی است: کو یک جو مروّت؟

ای برادر عاشقی را درد باید، درد کو؟ صابری و صادقی را مرد باید، مرد کو؟

چندازین ذکرفسرده؟! چندازاین فکر زَمِن؟ نعره‌های آتشین و چهره‌های زرد کو؟

مولوی

۲۶. اظهار ندامت

میان پنجره و دیدن

همیشه فاصله‌یی است.

چرا نگاه نکردم؟

مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر می‌کرد...

چرا نگاه نکردم؟

فروغ

۲۷. به جهت استیناس

یعنی انس گرفتن به مخاطب و سر صحبت را باز کردن که مخصوصاً در انگلستان رایج است و در صف اتوبوس کسی به شما می‌گوید:

It is a nice day. isn't it?

و با جواب شما سر صحبت باز می‌شود. استیناس با احوالپرسی (حال شما چطور است؟ خوش گذشت؟) فرق می‌کند.

یکی از شش نقش زبان که یاکوبسون معتقد است نقش همدلی (Phatic) است این نقش برای تماس بین دو طرف است.

۲۸. تهدید

بروم بگویم؟ (مثلاً خطاب به کسی که کار زشتی کرده است).

گاهی تهدید با تنبه و انصاف ستدن از مخاطب همراه است، مثلاً می‌گوئیم: آیا این درست است که دیگر به اینجا نیایم؟ و از این قبیل است ابیات زیر از قصیدهٔ ترسائیه خاقانی:

مرا اسلامیان چون داد ندهند — شوم برگردم از اسلام؟ حاشا!
پس از چندین چله در عهد سی سال — شوم پنجاهه گیرم آشکارا؟
چه فرمایی که از ظلم یهودی — گریزم در در دیر سُکوبا؟
چه گویی آستان کفر جویم؟ — نجویم ره دین صدر والا؟
بگردانم ز بیت‌الله قبله؟ — به بیت‌المقدس و محراب اقصا؟

جملات عاطفی

به طوری که بعداً اشاره خواهد شد «چه» و «چه‌قدر» گاهی ادات پرسش نیستند بلکه جملهٔ عاطفی می‌سازند:

چه هوای خوبی! چقدر سخت بود!

در این گونه موارد آهنگ کلام تغییر می‌کند.

تکرار مسندُالیه

گاهی به جهت مؤکد کردن کلام در مقام تعظیم یا تحقیر، مسندٌالیه را دو بار تکرار می‌کنند، نخست به صورت سؤالی و دوم به صورت اخباری یا سؤالی که در بحث سؤال توضیحی (expository) به‌آن اشاره شد.

در مقام تعظیم: او؟ او مردی بود که زمین و زمان او را می‌شناختند!

در مقام تحقیر: که را می‌گوئی؟ او؟ او در پستی نظیر نداشت.

چنان که اسفندیار در مقام تحقیر به رستم می‌گوید:

چرا پیل جنگی چو روباه گشت؟ — ز رزمت چنین دست کوتاه گشت؟

تو آنی که دیو از تو گریان شدی؟ دد از تفّ تیغ تو بریان شدی[1]؟

که چنین تأویل می‌شود: تو؟ تو دیو را گریان کردی؟ یا تو کیستی؟ تو کسی هستی که می‌گفتی دیو از تو گریان شد.

سؤال بلاغی

چنان که ملاحظه شد، همهٔ جملات پرسشی که در این فصل مورد بحث قرار گرفته‌اند جنبه سؤال غیرایجابی دارند، یعنی سؤالی که جواب نمی‌خواهد. وقتی که رستم به اسفندیار می‌گوید: **که گفتت برو دست رستم ببند؟** منتظر پاسخ نیست تا اسفندیار مثلاً بگوید: گشتاسپ گفت! بلکه قصد او توبیخ و تحقیر است. به این گونه سؤالات که در ادبیات بسیار رایج است سؤال بلاغی Rhetoric question می‌گویند[2]. سؤال بلاغی انتقال پیام به طرز غیرمستقیم و موثرتر است.

یاران گزیده داشتم روزی امروز چه شد؟ که نیست کس یارم

مسعود سعد سلمان

که بلیغ‌تر از این جملهٔ اخباری است: امروزه هیچ یاری ندارم.

تأثیر بیشتر کلام

غرض از به‌کار بردن جملهٔ پرسشی به جای اخباری و امری و عاطفی تأثیر بیشتر کلام است. جملات پرسشی را می‌توان به جملات اخباری و امری (و نهی) و عاطفی تأویل کرد:

کی باشد کین قفس چمن گردد (مولوی) یعنی ای کاش این قفس چمن می‌شد (جملهٔ عاطفی). **ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد** (حافظ) یعنی چیزی درنمی‌یابد (اخباری). آیا به آنجا نمی‌روی؟ یعنی برو (امری).

---

۱. به صورت غیرسوالی هم می‌توان خواند.

۲. بدین ترتیب تجاهل‌العارف، استفهام انکاری، استفهام تقریری... همه سؤال بلاغی هستند، یعنی جملاتی که به ظاهر سؤالی است امّا در حقیقت به قصد سؤال ادا نمی‌شود و لذا گاهی به آن Implied question (سؤال ضمنی) می‌گویند:

مرا در منزل جانان چه أمن عیش چون هردم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

حافظ

سؤال از غیرانسان

در ادبیات می‌توان غیرانسان را هم مخاطب قرار داد[۱] و مثلاً از کوه و باد هم سؤال کرد، و حتی جواب هم شنید، حال آن که در زبان عادی این‌گونه تخاطبات مرسوم نیست.

چون است حال بستان؟ ای‌باد نوبهاری کز بلبلان برآمد فریاد بیقراری

سعدی

در علم بیان سنتی، این مقوله را با استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه یا اسناد مجازی توضیح می‌دهند، باد به انسانی تشبیه شده که می‌تواند بشنود و سخن گوید. در علم بیان جدید می‌گویند که در ادبیات همه چیز جاندار است و فرقی بین جاندار و بی‌جان نیست.

سؤال در ادبیات

یکی از مختصات آثار خلاّق ادبی، ابهام است، زیرا در ادبیات دقایق و اعماق مسائل عاطفی و روحی و فلسفی مورد دقت و موشکافی قرار می‌گیرد. طرح این‌گونه مسائل معمولاً با جملات پرسشی صورت می‌گیرد، زیرا اولاً خود نویسنده نسبت به ماهیت اصلی موضوع و مسأله، علم و اطلاع کافی ندارد و ثانیاً جملات پرسشی توجّه خواننده را به ماهیت موضوع جلب می‌کند و او را از سوی گوینده به تفکر و تعمق دعوت می‌نماید. بدین ترتیب در طرح مسائل مبهم و قابل تأمّل، بیان موضوع با جملات پرسشی بلیغ‌تر (مؤثّرتر) از جملات خبری است و از این‌رو یکی از مختصات نگارشی ادبیات پیشرو معاصر، بسامد بالای جملات پرسشی است، چنان که در بوف کور هدایت و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد فروغ چنین است:

«آیا روزی به اسرار این اتفاقات ماوراء طبیعی، این انعکاس سایهٔ روح که در حالت اغما و برزخ بین خواب و بیداری جلوه می‌کند، کسی پی خواهد برد؟»

بوف کور

«آیا ممکن بود که این زن، این دختر، یا این فرشتهٔ عذاب (چون نمی‌دانستم چه اسمی رویش بگذارم) آیا ممکن بود که این زندگی دوگانه را داشته باشد؟ آن‌قدر آرام، آن‌قدر بی‌تکلّف.» بوف کور

---

۱. در ادبیات غرب صنعت خطاب Apostrophe است که مخاطب جان‌دار، بی‌جان، حاضر و غایب را در برمی‌گیرد.

این کیست، این کسی که روی جادهٔ ابدیت
به‌سوی لحظهٔ توحید می‌رود
و ساعت همیشگیش را
با منطق ریاضی تفریق‌ها و تفرقه‌ها کوک می‌کند؟
این کیست این کسی که بانگ خروسان را
آغاز قلب روز نمی‌داند
آغاز بوی ناشتایی می‌داند؟
این کیست این کسی که تاج عشق به‌سر دارد
و در میان جامه‌های عروسی پوسیده است؟

«ایمان بیاوریم...»

تمرینات

هریک از پرسش‌های زیر برای افادهٔ چه معنا و مقصودی به‌کار رفته‌اند؟

۱. چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را　　سماع وعظ کجا نغمهٔ رباب کجا

حافظ

۲. ندانم این شب قدر است یا ستارهٔ روز　　تو‌ئی برابر من یا خیال در نظرم

سعدی

۳. ترکیب پیاله‌یی که در هم پیوست　　بشکستن آن کجا روا دارد دست

خیام

۴. نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو　　بیا که قوت پرواز پرّ و پات منم

مولوی

۵. چه ساز بود که در پرده می‌زد آن مطرب　　که رفت عمر و دماغم هنوز پر ز هواست

حافظ

۶. چند پری چون مگسی بهر قوت　　در دهن این تنهٔ عنکبوت

نظامی

۷. کیست برگوی زمین، در خم چوگان فلک　　کش قد از گوی زنخدان تو چوگان نشود

محمد بن عثمان عتبی

۸. دیدی که خون ناحق پروانه شمع را　　چندان امان نداد که شب را سحر کند

حکیم شفائی اصفهانی

۹. چگونه گوئی کز کوکنار یابد خواب　　کسی که او را سودا دهد سهر به سحر

ابوالفرج رونی

۱۰. ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست　　سهی قدان سیه‌چشم ماه سیما را

حافظ

۱۱. کی دهد دست این‌غرض یارب که همدستان شوند

خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

حافظ

۱۲. چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس　　که در سراچهٔ ترکیب تخته بند تنم

حافظ

فصل چهارم

جملات امری

غرض اصلی از امر بنا به موقعیت گوینده نسبت به مخاطب (فرودست بودن یا بالادست بودن) تقاضا یا دستور (طلب به طریق استعلا) است[1]، امّا در اغراض مجازی هم به‌کار می‌رود (به جملات عاطفی و اخباری بدل می‌شود)، به‌نظر اسپربر / ویلسون (Sperber/Wilson) در جملات امری مفاهیم ممکن بودن و مطلوب بودن هست و لذا اگر جملهٔ امری غیرممکن باشد (برو بمیر!) یا امر نامطلوبی را بخواهد (بیا مرا بکش!) با معنای ضمنی سروکار داریم.[2]

۱. عبرت

سرانجام کار او را ببینید!

خاقانی در قصیدهٔ معروف «ایوان مدائن» به مطلع:

هان ای‌دل عبرت‌بین، از دیده عبرکن هان ایوان مدائن را آیینهٔ عبرت دان

مکرراً فعل امر را در این معنی به‌کار برده است:

یک ره ز لب دجله منزل به‌مدائن کن وز دیده، دوم دجله برخاک مدائن ران
بردجله گری نونو، وز دیده زکاتش ده گرچه لب دریا هست از دجله زکات استان
گه‌گه به‌زبان اشک آواز ده ایوان را تا بوکه به‌گوش دل پاسخ شنوی ز ایوان

---

۱. در کتب اصول گفته‌اند که معنی اصلی فعل امر طلب است، اگر طلب کننده (گوینده) مقامی برتر از مخاطب داشته باشد به این طلب، امر و اگر مقامی پست‌تر داشته باشد، دعا می‌گویند؛ و اگر مقام دو طرف مساوی باشد به طلب سؤال یا التماس می‌گویند.

۲. علم معانی از دیدگاه زبانشناسی، الیزابت سهراب، ص ۱۶۱.

پندار همان عهد است، از دیدهٔ فکرت بین — در سلسلهٔ درگه، در کوکبهٔ میدان
از اسب پیاده شو، برنطع زمین رخ نه — زیر پی پیلش بین شه مات شده نعمان
نی‌نی که چو نعمان بین پیل‌افکن شاهان را — پیلان شب و روزش کشته به پی دوران
پرویز کنون گم شد زان گمشده کمتر گوی — زرین‌تره‌کو برخوان؟ رو«کم‌ترکوا»برخوان
خاقانی! از این درگه دریوزهٔ عبرت کن — تا از در تو ز آن پس دریوزه کند خاقان

۲. دعا

خدایا مرا ببخش.

الهی سینه‌یی ده آتش‌افروز — در آن سینه دلی و آن دل همه سوز

وحشی بافقی

۳. تمنّی و تقاضا و آرزو

ببند یک نفس ای آسمان دریچهٔ صبح — برآفتاب که امشب خوش است با قمرم

سعدی

ز در درآ و شبستان ما منور کن — دماغ مجلس روحانیان معطر کن

حافظ

۴. ارشاد و ترغیب و تشویق

درس بخوان! سعی کن!

می‌باش طبیب عیسوی هُش — امّا نه طبیب آدمی‌کش

نظامی

تا توانی می‌تراش و می‌خراش — تا دم آخر دمی راحت مباش

مولوی

۵. تهدید و تحذیر

برو! (تا ببینی چه می‌کنم). بگو! (یعنی اگر جرأت داری بگو).

۶. تعجیز

بزن ببینیم! اگر راست می‌گوئی بگو! خداوند خطاب به‌کسانی که در مورد قرآن شک دارند می‌فرماید: **فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِن مِثْلِهِ** (البقره ۲، آیه ۲۳): یعنی (اگر راست می‌گویید) پس بیاورید سوره‌یی مثل آن.

نـــای را وارو نـــهاد و گـــفت زن: گـــر تـــو بـــهتر مـــی‌زنی بـستان بـزن

مولوی

گفت اگـر آسـان نـماید ایـن بـه تـو ایـــن‌چنین آســـان یکـی سـوره بگـو

مولوی

تعجیز با طنز و مسخره همراه است:

در کوی نیکنامی ما را گـذر نـدادنـد گر تـو نـمی‌پسندی تـغییر ده قـضا را

حافظ

۷. تعریض

خدایا مردم را هدایت کن (خطاب به شخص خاصی).

در این صورت مورد تعریض معمولاً جمع است: خدایا گمراهان را هـدایت کـن! و گاهی با «این» معرفه می‌شود:

ساقیا این معجبان آب و گل را مست‌کن تا بداند هریکی کو از چه دولت دوربود

مولوی

که مراد از این معجبان آب و گل، ولد شیخ سیف‌الدّین باخرزی است.[۱]

۸. تسویه و تخییر

می‌خواهی بمان می‌خواهی برو!

یـــا خـلوتی بـرآور یـا بـرقعی فـرو هـل ورنه به‌شکل شیرین، شور از جهان برآری

سعدی

گاهی مراد از تخییر، تشویق و تحریض یا تهدید است: یا درس بخوان یا ول کن! یعنی درس بخوان، یا برو یا کارت را انجام بده.

۹. اِذن و اجازه

بیا! بفرما! (مثلاً در جواب کسی که در می‌زند).

هـــیچ آدابـــی و تـــرتیبی مـــجو هـــرچـه مـی‌خواهـد دل تـنگت بگـو

مولوی

---

۱. در مورد شأن سرود این شعر به‌مناقب‌العارفین یا گزیدهٔ غزلیات مولوی رجوع شود.

۱۰. تعجّب

برف را ببین! آنجا را تماشا کن!

این وجه با افعالی که در آن معنی دیدن است بنا می‌شود.

گنجشک‌بین که صحبت شاهینش آرزوست　　بیچاره برهلاک تن خویشتن عجول

سعدی

طاووس بین که زاغ خورد و آن‌گه از گلو　　گاورس ریزه‌های منقّا برافکند[1]

خاقانی

که امر تبدیل به‌وجه عاطفی شده است: چه طاووس عجیبی که زاغ را می‌خورد...

۱۱. استهزا و تحقیر

برو دنبال کارت!

برو این دام برمرغ دگر نه　　که عنقا را بلندست آشیانه

حافظ

برو معالجهٔ خود کن ای نصیحتگو　　شراب و شاهد شیرین که را زیان دارد

حافظ

۱۲. استرحام

دست من‌گیر که بیچارگی از حد بگذشت　　سر من دار که در پای تو ریزم جان را

سعدی

۱۳. نهی

مراد ما از فعل امر (بکن) نهی (نکن) باشد. مثلاً به‌کودکی که با رادیو بازی می‌کند می‌گوئیم: بکن! خرابش کن! و از این قبیل است جملات زیر که به‌مقتضای حال گفته شود: پاره کن! مرا بکش! هرچه دلت می‌خواهد بگو! کمتر حرف بزن (یعنی اصلاً حرف نزن)، کم بگو (یعنی هیچ نگو). خداوند به‌کفّار می‌گوید: **اِعْملوا ماشِئْتُ** یعنی هرچه دلتان می‌خواهد بکنید امّا در حقیقت نهی است. معنی اصلی فعل امر، طلب است و در این گونه موارد هم کم و بیش این معنی ملحوظ شده است.

---

۱. طاووس استعاره از زغال گرفتهٔ سرخ و زاغ استعاره از زغال نگرفتهٔ سیاه و گاورس ریزه استعاره از جرقهٔ آتش است.

در بلاغت غربی rhetorical irony (طنز بلاغی) به سخنی گفته می‌شود که قصد گوینده درست عکس آن باشد. گوینده معمولاً لحن جدی دارد و پند و اندرز یا دستور می‌دهد امّا در حقیقت مقصود او تحذیر و تنبه است: **رو مسخرگی پیشه کن و مطربی‌آموز!** (عبید زاکانی) در طنز بلاغی عکس و وارونه مطلب را بیان کنیم (استعارهٔ تهکمیه).

به نظر گرایس، طنز بلاغی یکی از موارد نقض اصل همکاری (نقض اصل صداقت) است و لذا در این گونه موارد با معنی ضمنی مواجهیم.

تبصرهٔ ۱: برای رعایت ادب و احترام، به جای صیغه مفرد فعل امر از صیغهٔ جمع استفاده می‌کنند: بخوانید به جای بخوان!

تبصرهٔ ۲: گاهی مراد از فعل امر بیا در شعر کهن فارسی (مخصوصاً ساقی‌نامه‌ها) بیا و بیاور است:

بیا ساقی آن می که حال آورد　　کرامت فزاید کمال آورد

حافظ

تبصرهٔ ۳: گاهی کلماتی چون بیرون، خطر، احتیاط، توجه و امثال این ها را باید به جملهٔ امر تأویل کرد: برو بیرون، مواظب باشید، احتیاط کنید، توجه کنید...

نهی

نهی (فعل امر منفی) دُر اصل برای طلبِ «نکردن» و تحریم است، امّا گاهی غرض از آن مطالب دیگری است یا آمیخته با اغراض دیگری هم هست:

۱. تمنا و آرزو

(خواهش می‌کنم) نرو! (تو را به خدا) این کار را نکن!

مکن تغافل از این بیشتر که ترسم خلق　　گمان برند که این بنده بی‌خداوندست

سعدی

۲. دعا

در میخانه ببستند خدایا مپسند　　که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند

حافظ

ای خدا، این وصل را هجران مکن　　سرخوشان عشق را نالان مکن
باغ جان را تازه و سرسبز دار　　قصد این مستان و این بستان مکن
چون خزان برشاخ و برگ دل مزن　　خلق را مسکین و سرگردان مکن

مولوی

۳. ارشاد

عقلت را به دست این و آن مده!

میازار موری که دانه‌کش است　　که جان دارد و جان شیرین خوش است

فردوسی

مزن برسر ناتوان دست زور　　که روزی به پایش درافتی چو مور

سعدی

۴. توبیخ

نکن!

و اگر در جملهٔ پرسشی باشد مؤکّدتر است:

نگفتمت مرو آنجا که آشنات منم　　در این سراب فنا چشمهٔ حیات منم؟

مولوی

۵. تهدید و تحذیر

کاری نکن که پشیمان شوی! از این طرف‌ها رد نشو! (اگر جرأت داری) نکن!

کاری مکن که رو به در آسمان نهم　　هرتیر ناله‌یی که بود در کمان نهم

صائب

۶. تشویق

نترس!

و در این صورت برای تأکید بیشتر و تقویت معنی، امر و نهی را با هم به‌کار می‌برند:

برو کار می‌کن مگو چیست کار　　که سرمایهٔ جاودانی است کار

ملک‌الشعراء بهار

تو پای به راه درنه و هیچ مپرس　　خود راه بگویدت که چون باید رفت

عطار

۷. امر

همان‌طور که گاهی مراد از امر نهی بود، گاهی مراد از فعل نهی در ادبیات فعل امر است:

زلف بـرباد مـده تـا نـدهی بـربادم　　تـاز بـنیاد مکـن تـا نکـنی بـنیادم

حافظ

تبصرهٔ ۱: گاهی به‌کمک فعل امر یا نهی از مخاطب می‌خواهند تا خبری را سرّی و محرمانه قلمداد کند، استفاده از امر و نهی به جای جملهٔ اخباری، خبر را مهم و برجسته می‌کند، هرچند خبر ذاتاً مهم نباشد. (در این صورت با معنای تلویحی مواجهیم)

زنهار به‌کس مگو تو ایـن راز نـهفت　　آن لاله که پژمرد نـخواهـد بشکـفت[1]

خیام

نشان مرد خدا عاشقی است با خود دار　　که در مشایخ شهر این نشان نمی‌بینم[2]

حافظ

تبصرهٔ ۲: گاهی برای تأکید تقویت معنی، فعل را تکرار می‌کنند:

مکـن شـهریارا! جـوانـی مکـن　　چـنین بـربلا کـامرانـی مکـن

قول رستم به اسفندیار

---

۱. مراد از لاله، انسان است.

۲. صائب در این معنی می‌گوید: که داغ ماست به دل، داغ او به پیشانی!

در «با خود دار» ایهام است: ۱. مخفی نگاه دار و به کسی مگو، ۲. آن نشان عاشقی را با خود داشته باش.

تمرینات

الف: هریک از جملات امری زیر مفید چه مقصودی هستند؟

۱. سخنی بگوی با من که چنان اسیر عشقم — که به خویشتن ندارم ز وجودت اشتغالی

سعدی

۲. من آن چه شرط بلاغ است با تو می‌گویم — تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال

سعدی

۳. دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر — که کریم‌است و رحیم‌است و غفوراست و ودود

سعدی

۴. تو خواهی آستین‌افشان و خواهی روی

درهم‌کش‌مگس جائی نخواهد رفت جز دکان حلوائی

سعدی

۵. یارب این نودولتان را بر خر خودشان نشان — کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند

حافظ

۶. هردمش با من دلسوخته لطفی دگرست — این گدا بین که چه شایستهٔ انعام افتاد

حافظ

۷. غم زبردستان بخور، زینهار — بترس از زبردستی روزگار

سعدی

ب: موارد استعمال ثانوی افعال نهی را در اشعار زیر تعیین کنید:

۱. مشنو ای‌دوست که غیر از تو مرا یاری هست — یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست

سعدی

۲. غره مشو که مرکب مردان مرد را — در سنگلاخ بادیه پی‌ها بریده‌اند

نومید هم مباش که رندان جرعه نوش — ناگه ز یک ترانه به منزل رسیده‌اند

۳. مجو درستی عهد از جهان سست نهاد — که این عجوزه عروس هزار دامادست

حافظ

فصل پنجم

جملات عاطفی

قبلاً اشاره شد که جمله در دستور زبان فارسی برچهار نوع است: خبری، پرسشی، امری، عاطفی. امّا جملهٔ عاطفی با آن سه نوع دیگر فرقی دارد. به این معنی که سه نوع جملهٔ خبری، پرسشی و امری از نظر ساختار (ادات، فعل[1] و نحوهٔ ادا) وضع مشخصی دارند. در جمله پرسشی ادات پرسش می‌آید یا نحوهٔ ادا تغییر می‌کند. در جمله امری از فعل امر استفاده می‌شود. در جمله خبری (که مسندٌالیه و مسند دارد) در یکی از سه زمان خبری می‌دهیم. امّا جملهٔ عاطفی صورت مشخّصی ندارد بلکه برحسب معنا تشخیص داده می‌شود، به این معنی که هرجمله‌یی را که بیانگر عاطفه و احساس گوینده باشد و به قصد اخبار ادا نشده باشد جملهٔ عاطفی می‌خوانند. مراد از عاطفه و احساس، مفاهیمی از قبیل اندوه و شادی و نفرین و آرزو و شگفتی... است.

چنان‌که در فصول گذشته ملاحظه شد اکثر مقاصد مجازی جملات خبری و پرسشی و امری، بیان عواطف و احساسات است، یعنی بسیاری از جملاتی که تاکنون تحت عناوین جملات خبری و پرسشی و امری مطالعه کردیم به جمله عاطفی تبدیل شده بودند. مثلاً غرض از جملات زیر بیان تعجب (جملهٔ عاطفی) است:

آفتاب از مغرب درآمد! (در اصل خبری)

---

۱. جمله را باید از نظر فعل چهار نوع دانست:
الف) خبری: برسر او گل می‌ریزند.
ب) انشائی: شاید برسر او گل بریزند.
ج) امری (و نهی): برسر او گل بریز!
د) دعائی: برسر او گل بریزاد!

آفتاب از کجا درآمد؟ (در اصل پرسشی)

آفتاب را ببین! (در اصل امری)

پس جملات عاطفی در این معنی خود مستقلاً در علم معانی مطرح نیستند، زیرا بدیهی است که گوینده به مناسبت عاطفه و احساسی که قصد اظهار آن را دارد از یکی از معانی مجازی جملات خبری یا پرسشی یا امری استفاده می‌کند.

امّا در عرف اصحاب دستور جملات عاطفی معمولاً یکی از دو نوع زیر شمرده می‌شوند:

۱. جملاتی که با ادات به ظاهر پرسشی ساخته می‌شوند امّا سؤالی نیستند: چه بی‌باکند! چه‌ها گفت! چقدر زیباست! چه هوای فرحبخشی!

ای یار، ای یگانه‌ترین یار

چه ابرهای سیاهی در انتظار روز میهمانی خورشیدند.

فروغ

بدین ترتیب ادات پرسش «چه» و «چه‌قدر» در این مثال‌ها مفید سؤال نیستند. اگر بگوئیم: چرا دیر آمدی؟ جملهٔ سؤالی است، امّا اگر بگوئیم: چه دیر آمدی! جملهٔ عاطفی است. در جملات عاطفی گاهی با «چه»، «که» نیز می‌آورند: چه خون که در دلم افتاد!

گاهی «چه» با فعل منفی می‌آید و معنای مثبت می‌دهد: چه ستم‌ها که نکشیدم! یعنی ستم‌های زیادی کشیدم.

در نگارش در پایان جملات عاطفی ـ جهت تشخیص ـ علامت تعجب گذاشته می‌شود.

۲. جملاتی که با اصوات از قبیل: به‌به، زنهار، آفرین، آه، هان، افسوس، دریغا، خوشا، خدایا، عجبا، شگفتا، هیهات، وه، وای ساخته می‌شوند: دریغا که رفت! خوشا بهار!

گاهی اصوات خود به‌تنهائی حکم جملهٔ عاطفی را دارند: هیهات! زنهار!، دریغا!

جملات عاطفی معمولاً در همان معنای اصلی خود به‌کار می‌روند امّا گاهی از آن‌ها هم می‌توان استفاده‌های مجازی کرد. مثلاً می‌گوئیم کاش کمی آب بود، یعنی به من آب بدهید. یا آه چقدر گرم است یعنی پنجره را باز کنید یا چه خوب در معنای چه بد!

۱. در مقام جمله خبری:

وای چه هوایی! یعنی مثلاً برف می‌بارد.

۲. در مقام جملهٔ امری:

به‌به چه بچهٔ خوبی! در مقام تشویق، یعنی بچهٔ خوبی باش!

۳. در مقام جملهٔ پرسشی:

نابینایی در صف اتوبوس بگوید: چه انتظار خسته‌کننده‌یی! (به‌جای آیا اتوبوس نیامد؟) تا به او بگویند: دارد می‌آید.

هم‌چنین ممکن است مراد از بیان یک عاطفه و احساس بنا به مقتضای حال، عاطفه و احساس دیگری باشد که رایج‌ترین وجه آن کاربرد جملهٔ عاطفی در معنای معکوس آن است. مثلاً به‌به یا آفرین را که باید در معنای تحسین و تشویق به‌کار رود در معنای توبیخ و تنبیه به‌کار ببریم، مثلاً به‌به! (چه دسته گلی به آب دادی!) یا مراد ما از چه هوای خوبی، در مقام طنز هوای بد باشد.

انشا

در باب انشا[1] قبلاً مطالبی گفته شد: انشا، بیانی است که قابل صدق و کذب نباشد، زیرا در انشا از مسائل بیرونی خبر نمی‌دهیم بلکه احساسات و عواطف درونی را بیان می‌کنیم. انشا در مقابل خبر است که بیانی است محتمل صدق و کذب. از چهار نوع جمله‌یی که تاکنون مطالعه کردیم جمله خبری از مقوله خبر و سه نوع دیگر از مقوله انشا هستند. جملهٔ خبری هم‌چنان که ملاحظه شد در مقاصد مجازی خود جنبهٔ انشائی می‌یابد.

انشا بردوقسم است:

انشای طلبی: خواستن چیزی است به ایجاب یا سلب که به عقیدهٔ گوینده در وقت طلب حاصل نیست. مثل: ببخش، رحم کن، نرو. قُدما اقسام انشاطلبی را امر، نهی، استفهام، تمنی و ندا ذکر کرده‌اند.

---

۱. انشا به معنی ایجاد کردن است، در جملات انشائی گوینده با بیان خود مقصود خود را ایجاد می‌کند. مثلاً می‌گوید اشتریتُ (خریدم) و خریدن صورت می‌گیرد. یا زوّجتُ و ازدواج تحقق می‌یابد.

انشای غیرطلبی: که در آن چیزی خواسته نمی‌شود، مثل: چه خوب است! چه بد است.

قدما اقسام انشا غیرطلبی را تعجب، مدح، ذم، قسم، ترجی، دعا[1] و صیغهٔ عقود[2] ذکر کرده‌اند.

در کتب سنتی معانی گفته‌اند که مراد از بحث انشا در علم معانی انشاطلبی است، امّا این سخن صحیح نیست زیرا چنان که ملاحظه شد بسیاری از جملات خبری و پرسشی و امری در معانی مجازی خود تبدیل به انشا غیرطلبی (تعجب، مدح، ذم، ترجی، دعا) می‌شوند. از اقسام انشاطلبی قبلاً امر و نهی و استفهام را مطالعه کردیم و اینک اشاراتی به ندا و تمنا و دعا.

ندا

این که ندا را جزو انشاطلبی قرار داده‌اند جهت این است که با حرف ندا طلب توجهٔ مخاطب را به خود می‌کنیم. ندا در همهٔ جملات دیده می‌شود: ای حسن به تو می‌گویم که... (خبری) ای حسن ببین! (امری) ای حسن ندیدی که... (پرسشی). امّا معمولاً ندا در جملات پرسشی و امری است. ندا حکم مخصوصی ندارد و معانی مجازی هرسه نوع جمله را می‌توان در مورد جملاتی که مشتمل برحرف نداست ذکر کرد: **ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی** که حکم آن همان حکم جملهٔ امری «بکوش که صاحب خبر شوی» است (تشویق). اینک یکی دو نکتهٔ بلاغی در باب خود ندا:

۱. درجملات امری، ندا (ادات ندا و منادیٰ) علی‌القاعده مقدم است و اگر مؤخر شود (و به قول زبان‌شناسان نشان‌دار شود) به جهت تأکید و برجسته‌سازی است:

بروید ای حریفان بکشید یار ما را به‌من آورید یک دم صنم گریزپا را

مولوی

---

۱. مطابق کتاب استاد همائی معانی و بیان (ص ۱۰۰) و به نظر من دعا جزو انشاطلبی است چون با آن چیزی خواسته می‌شود.

۲. صیغهٔ عقود، صیغه‌یی است که در معاملات به‌کار می‌رود از قبیل: اشتریتُ (خریدم)، بعتُ (فروختم)، زوّجتُ (ازدواج کردم).

۲. در سبک ادبی همه چیز جاندار است و فرقی بین جاندار و غیرجاندار نیست. از این‌رو غیرجاندار نیز می‌تواند منادیٰ قرار گیرد و مخاطب شود:

ای ابر بهمنی! نه به‌چشم من انـدری　　تن زن زمانکی و بیاسای و کم گـری
این‌روز و شب گریستن زاروار چیست　　نه چون منی غریب و غم عشق برسری

فرخی سیستانی

۳. ممکن است ادات ندا را ذکر نکنند:

صبا به‌لطـف بگـو آن غـزال رعـنا را　　که سر به‌کوه و بیابان تو داده‌ای ما را

حافظ

۴. گاهی ادات ندا از قبیل «ای» یا «وی» مفید مـعنی کـثرت و تـعظیم و مـعادل چـه در جملات عاطفی است:

ای مژده! که آن غمزهٔ غماز مرا جست　　وی بخت! که آن طرّهٔ طرار مرا یـافت

مولوی

یعنی چه مژدهٔ بزرگی و چه بختی!

۵. چنان‌که قبلاً اشاره شد یاکوبسون برای زبان شش نقش قایل بود از جمله نقش عاطفی یا احساسی (emotive) که طرز تلقی گوینده را نشان می‌داد. این نقش گاهی با حرف ندا تحقق می‌یابد: ای دریغ! ای افسوس!

تمنی و ترجی

ادات تمنی و ترجی از قبیل «کاش»، «کاشکی»، «بُود آیا»، «آیا بُود»، «آیا شود»، «چه بودی»، و «مگر» و «تابو» است که همه جملهٔ عاطفی می‌سازند و بیانگر آرزوی تحقق امری مطابق میل گوینده هستند. پس بحث تمنی و ترجی هم در علم معانی فارسی بحث مستقلی ندارد.

امّا در معانی زبان عربی می‌گویند که بین تمنّی (آرزو) و ترجی (امـید) فـرق است، آرزوئی را که به عقیده گوینده محال باشد تمنی می‌گویند و معمولاً با لَیْتَ بیان می‌کنند. آرزوئی را که به عقیده گوینده ممکن باشد ترجی می‌گویند و بـا لَـعَلَّ بـیان مـی‌گویند و سپس مواردی را که این دو مجازاً به جای هم استعمال شده‌اند بررسی می‌کنند. مثلاً در

آیهٔ **یا هامانُ ابْنِ ْحاً لَعَ اَبْلُغُ الاَسْبابَ** (ای هامان بنا کن برای من کاخی بلند شاید به آسمان راه پیدا کنم)، فرعون آرزوی محال را ممکن‌الوصول پنداشته است.

دعا

دعا یک معنای عام دارد که واضح است، امّا معنای خاص آن جمله‌یی است که با افعال دعائی (معمولاً مضارع التزامی که ماقبل آخر آن الف باشد) بیاید، از قبیل: باد (مخفف بواد)، مبیناد، کناد. دعا ممکن است مثبت (آفرین) یا منفی (نفرین) باشد یعنی به ایجاب و سلب به‌کار رود و به هرحال در معانی حکم مخصوصی ندارد.

علاوه برمواردی که شرح داده شد سوگند نیز جمله را انشائی می‌کند. هم‌چنین ادات شک و تردید مثل شاید و مگر نیز جمله را انشائی می‌کنند:

اینان مگر ز رحمت محض آفریده‌اند　　کارام جان و انس دل و نور دیده‌اند

سعدی

انشاء در ادبیات

آثار ادبی از جملات انشایی به‌وجود می‌آید و چنان‌که قبلاً اشاره شد جملات اخباری هم معمولاً در اغراض ثانویهٔ انشایی به‌کار می‌روند. بدین ترتیب جملات ادبی اصولاً قابل صدق و کذب نیستند، چنان‌که قبلاً اشاره شد در این گونه موارد بحث اقتضا مطرح است، یعنی در مورد برخی از جملات انشایی می‌توان گفت که مقتضای تحقق دارند و برخی ندارند از باب نمونه به غزل اول دیوان حافظ توجه کنید که تمامی جملات آن انشایی است:

ندا، امر، خبری در اغراض ثانویه:

اَلا یـا ایـهاالسـاقی اَدِر کـاساً و نـاوِلها　　که‌عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

تمنّی، سؤالی، عاطفی:

به بوی نافه‌یی کاخر صبا زان طره بگشاید　　ز تاب‌جعد مشکینش،چه‌خون افتاد دردل‌ها

سؤالی، امری:

مرا درمنزل جانان چه أمن عیش چون‌هردم جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

امری، خبری در اغراض ثانویه:

به می سجّاده رنگین‌کن گرت پیرمغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

خبری در اغراض ثانویه، سؤالی:

شب‌تاریک و بیم‌موج و گردابی چنین‌هایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

اخباری در اغراض ثانویه، سؤالی:

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر نهان کی ماند آن‌رازی کزو سازند محفل‌ها

امری:

حضوری‌گرهمی‌خواهی از او غایب مشوحافظ متی ما تلق من تهوی دَع الدنیا و أهملها

تمرینات

الف: ابیات زیر را به لحاظ دعائی، ندائی و تمنائی بودن. . مشخص کنید:

۱. مبیناد چشم کس این روزگار — زمین باد بی‌تخم اسفندیار

فردوسی

۲. توانگرا دل درویش خود به دست آور — که کان گوهر و گنج درم نخواهد ماند

حافظ

۳. کاش آنان که عیب من کردند — رویت ای دلستان بدیدندی

سعدی

۴. دل می‌رود ز دستم صاحبدلان، خدارا — دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

حافظ

۵. بود آیا که در میکده‌ها بگشایند — گره از کار فروبستهٔ ما بگشایند

حافظ

ب: ابیات زیر را به لحاظ انشاءطلبی یا غیرطلبی بودن مشخص کنید:

۱. عجب است اگر توانم سفری کنم ز کویت — به‌کجا رود کبوتر که اسیر باز باشد

سعدی

۲. مشنوای‌دوست به غیر ازتومرایاری‌هست — یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست

سعدی

۳. مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی — که هرگز از تو نه گردم نه بشنوم پندی

شهید بلخی

۴. خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد — به آب دیده و خون جگر طهارت کرد

حافظ

۵. ای که پنجاه رفت و در خوابی — مگر این پنج روزه دریابی

سعدی

فصل ششم

ایجاز، اطناب، مساوات

یکی از مهم‌ترین نکاتی که کلام را مؤثر می‌کند و باعث می‌شود تا بگوئیم که سخن به مقتضای حال مخاطب و مناسب با اوضاع و احوال و درخورد موضوع بحث، ایراد شده است، توجه به این مسأله است که با مخاطبان مختلف در اوضاع و احوال گوناگون در باب موضوعات مختلف، تا چه اندازه سخن بگوئیم. در چه مواردی لازم است که سخن را بسط دهیم و غرض ما از بسط کلام چیست؟ کجا باید به اشاره‌یی یا به کلام مختصری اکتفا کرد و کجا باید مواظب بود تا سخن به اطناب و ایجاز نگراید.

ایجاز

ایجاز یعنی با حداقل الفاظ حداکثر معنی را بیان کردن و به قول شمس قیس رازی «لفظ اندک بود و معنی بسیار»[1] و شرط بلاغت آن این است که صرفه‌جوئی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند. در مورد آثار ادبی باید گفت که معمولاً صرفه‌جوئی در الفاظ نه تنها به ارائه معنی ضرر نمی‌رساند بلکه آن را رساتر و مؤثرتر می‌سازد. به عبارت دیگر در نمونه‌های عالی ایجاز، حداقل الفاظ، به خوبی حداکثر معنی را ارائه می‌دهد. این است که از قدیم سخن موجز گفتن را از هنرهای ادبی شمرده‌اند و گفته‌اند: **خُیُ الکلام ماقَلَّ و دَلَّ**[2]. حافظ که به حکم اشعارش با مسائل نظری و عملی علم معانی آشنائی کامل داشت در این معنی گوید:

---

۱. المعجم فی معاییر اشعار العجم، ص ۳۷۷.

۲. یکی از ادبای معاصر خراسان (مرحوم سرگرد نگارنده) که اولین جمله گلستان را نمونه ایجاز دانسته است می‌گوید:

سنت خدای را عزوجل خیرالکلام ما قل و دل

بـــیا و حـــال اهـــل درد بشـــنو　　بـه لفـظ انـدک و مـعنی بسـیار

در سخنرانی‌ها و کتابت عادی، ایجاز بستگی به حال مستمع دارد و مثلاً اگر مخاطب اهل اصطلاح و آشنا به موضوع و کلاً عاقل باشد یکفیه الاشاره. امّا در ادبیات که فرض بر این است که مخاطب اهل ادب است ایجاز در همهٔ احوال پسندیده است. به همین علت است که برخی از صنایع بدیعی جهت موجز کردن کلامند از جمله تلمیح که اشاره به داستان و واقعه و مطلبی است. شمس قیس می‌گوید «پس استعارات و تشبیهات جمله از باب ایجاز است»[1]. خود این صنایع هم نسبت به هم به لحاظ ایجاز مراتبی دارند و به نظر می‌رسد که استعاره اوج ایجاز هنری باشد. از میان شاعران قدیم فردوسی و نظامی استاد بی‌بدیل استعاره‌اند و لذا ابیات آن‌ها نمونهٔ ایجاز است. وقتی فردوسی می‌گوید:

به مشکین کمند اندر آویخت چنگ　　به فندق گلان را به خون داد رنگ

مطالب مفصّلی را به ایجاز در یک بیت به استعانت استعاره بیان کرده است[2]:

سودابه به‌گیسوان دراز و سیاه همچون کمند خود چنگ زد و با سرانگشتان یا ناخن چون فندق سرخ یا قهوه‌یی (حنا می‌بستند) صورت همچون گل سرخ خود را خراشید و مجروح کرد.

و از این‌قبیل است این بیت نظامی:

ز سنبل کرد برگل مشک بیزی　　ز نرگس برسمن سیماب ریزی

که مراد از سنبل زلف و مراد از گل صورت و مراد از مشک بیزی پریشان کردن موی برچهره و مراد از نرگس چشم و مراد از سمن صورت و مراد از سیماب ریزی اشک ریختن است. با توجه به مثال‌های فوق آشکار می‌شود که ایجاز استعاره به مراتب از تشبیه بیشتر است و از این‌رو در مباحث جدید بلاغی به استعاره Condensed Simile یعنی تشبیه فشرده شده می‌گویند.

---

۱. المعجم، ص ۳۷۸.

۲. استاد پک (Peeck) می‌نویسد استعاره به معنا و وقار شعر می‌افزاید و شعر از مطلب مورد بحث و گفته شده فراتر می‌رود. شاعر در ابیات کوتاهی با کمک استعاره احساسی فردی را تبدیل به تجربه یی بشری می‌کند و سپس حدیث نفس هملت را مثال می‌زند که در آن «منجنیق و تیر دوران جفاپیشه» و «دریای مصائب» معنا را وسیع‌تر کرده است. رجوع شود به Literary terms and criticism , Macmillan, 1993, P.152

به نظر می‌رسد که اقوام بدوی چون اعراب و مغولان بیشتر به ایجاز و اقوام پرسابقه متمدن بیشتر به آرایش کلام و اطناب متمایل بودند. از عامربن الضرب (که در قبل از اسلام می‌زیست) پرسیدند: **مَن أبْلَغ الناس؟** و او گفت: **مَن ح اع ازیز باللفظ الوج** یعنی کسی که معنی بسیار را به لفظ اندک بیاراید.

ایجاز را در علم معانی به دو نوع تقسیم کرده‌اند: ایجاز قصر و ایجاز حذف.

ایجاز قصر

و آن گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک است به نحوی که حذفی هم در عبارات صورت نگرفته باشد.[۱] بدین ترتیب متکلم باید مطلب مفصّل یا تقریباً مفصّلی را بدون تکلف در حداقل الفاظ ممکن بیان کند و از این‌رو ایجاز قصر را می‌توان شرح و بسط داد. چنان‌که درویش نیشابوری تمام ماجرای مغولان را در ایران چنین حکایت کرد: آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند!

نمونهٔ دیگر ایجاز قصر این بیت فردوسی است:

پی مصلحت مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

در ایجاز قصر، معمولاً بسامد فعل، بالاست. ایجاز قصر در آثار ادبی شواهد بسیار دارد مثلاً در گلستان سعدی:

یکی را گفتند عالم بی‌عمل به چه ماند؟ گفت به زنبور بی‌عسل!

دربارهٔ ایجاز در چهارمقالهٔ نظامی عروضی حکایات تاریخی شیرینی آمده است، مثلاً صاحب‌بن عباد وزیر معروف دیلمیان برآن شد که قاضی‌یی را در قم به سبب رشوت‌ستانی و بی‌دیانتی از کار برکنار کند «حالی قلم برگرفت و بنوشت:

بسم‌الله‌الرحمن الرحیم

أیُّها القاضی بِقُم قد عَزَلْناکَ فَقُم[۲]

---

۱. و این تعریف قدماست، امّا بهتر است که اضافه کنیم و اگر حذفی هم باشد روشن و کم باشد زیرا به هرحال حذف صورت می‌گیرد، چنان‌که در عبارت آمدند و کشتند و کندند... فی‌الواقع مسندالیه «مغولان» حذف شده است و هم‌چنین در آن بیت فردوسی که در متن شاهد آورده شده است: پی مصلحت... باز مسندالیه حذف شده است.

۲. ای قاضی‌یی که در قم هستی تو را معزول کردیم پس برخیز!

و فضلا دانند و بلغا شناسند که این کلمات در باب ایجاز و فصاحت چه مرتبه دارد، لاجرم از آن روز باز این کلمه را بلغا و فصحا بـردل‌ها هـمی‌نویسند و بـرجـان‌ها هـمی نگارند»[۱].

و هم‌چنین در باب اسکافی، دبیر امیر نوح‌بن منصور سامانی می‌نویسد که او خـبر عاقبت کار ماکان کاکوی را که عصیان کرده بود و در جنگ با سپاهیان امیر به فرماندهی تاش کشته شده بود طی نامه‌یی بس موجز به اطلاع امیر رساند:

«تاش بعد از آن که از گرفتن و بستن و کشتن فارغ شد، روی به اسکافی کرد و گفت: کبوتر بباید فرستاد برمقدّمه، تا از پی او مُسرع فرستاده شود. امّا جمله وقایع را به یک نکته باز باید آورد چنان‌که برهمگی احوال دلیل بود و کـبوتر بـتوانـد کشـید و مـقصود به حاصل آید.

پس اسکافی دو انگشت کاغذ برگرفت و بنوشت: امّا ماکان فصارَ کاسْمِهِ، والسلام. از این ما، مای نفی خواست و از کانَ فعل ماضی، تا پارسی چنان بود که: ماکان چون نام خویش شد، یعنی نیست شد.

چون این کبوتر به امیر نوح‌بن منصور رسید، از این فتح چندان تعجب نکرد که از این لفظ و اسباب ترفیه اسکافی تازه فرمود و گفت چنین کس فارغ دل باید تا به چنین نکته‌ها برسد»[۲].

این اسلوب ایجازگرائی در آئین دبیری دیری نپائید و از عصر غزنویان به بعد تا زمان مغولان روز به روز به سوی اطناب گرائید و به این معنی در اطناب اشاره خواهم کرد.

یکی از شیوه‌های بسیار رایج برای تحقق ایجاز قصر، استفاده از ضـرب‌المـثل‌ها و تـمثیلات (اسـتعارهٔ تـمثیلی و تـلمیحات و اشـارات) است. کـلمات قـصار نـیز مبتنی برایجازند.

ایجاز حذف

ایجاز حذف، ایجازی است که با حذف قسمتی از کلام تحقق پذیرفته باشد. در اینجا نیز شرط بلاغت این است که در فهم معنی خللی وارد نشود، یعنی مورد محذوف باید به قراین معنوی دریافته شود.

---

۱. چهارمقاله، ص ۲۹.
۲. همان، ص ۲۷.

ایجاز حذف هم در ادبیات نمونه‌های بسیار دارد، چنان‌که در معنی کردن ابیات، معمولاً عباراتی را به متن می‌افزائیم:

خویشتن را وداع کن (که در این صورت) **رستی**

(و در این صورت) **عقد با حور بی‌گمان بستی**

سنائی

نه راه شدن (داریم و) **نه روی بودن** (داریم)

معشوق ملول (است) **و ما گرفتار**(ایم)

سعدی

شهری متحدثان حسنت (هستند و اینان نیستند)

الا متحیران خاموش[1]

سعدی

نامم به عاشقی (درجهان) **شد و** (مردم) **گویند** (ای‌سعدی) **توبه‌کن**

تویت کنون چه فایده دارد که نام (از میان) **شد**[2]

سعدی

البته بدیهی است که هرایجاز حذفی زیبا و بلیغ نیست:

در هوایش طواف سازم تا چون فلک در هوا (بودن) **بیاموزم**

بند هستی فروگشادم تا همچو مه بی‌قبا (بودن) **بیاموزم**

مولوی

گزاره‌های ادبی معمولاً با ایجاز حذف همراهند و بیت یا هرواحد شعری به قول قدما مبتنی برقیاس ضمیر است یعنی قیاسی که با حذف همراه است مثلاً سعدی می‌گوید:

سعدی افتاده‌یی است آزاده کس نیاید به جنگ افتاده

در این قیاس ضمیر فقط صغرا و کبرا ذکر شده ولی نتیجه حذف شده است. زیرا چون سعدی افتاده است پس کسی به جنگ سعدی نمی‌آید.

---

۱. متحیر از زیبائی شگفت‌آور تو.

۲. شد به معنی رفت است، نامم به عاشقی در جهان رفت یعنی به عاشقی مشهور شد. نام از میان شد یعنی نامم از میان رفت، بدنام شدم.

ایجاز مُخل

چنان‌که در بحث ایجاز اشاره شد ایجاز نباید مخل باشد. ایجاز مخل، ایجازی است که حذف پاره‌های کلام بدون قرائن لفظی و معنوی صورت گیرد و به طورکلی در فهم معنی و اصل رسانگی اشکال ایجاد شود و یا حذف باعث تعقید و ابهام گردد.

روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش　　همه گویند که‌این ماهی‌وآن پروین‌است

سعدی

یعنی اگر روی باز کند (در حالی که) حلقهٔ سیمین درگوش دارد. همه می‌گویند که این (روی مثل) ماه و آن (حلقه مثل) پروین است.

امّا باید توجه داشت که در ادبیات، حال مخاطب اهل ادب ملاک است که با سنن ادبی و تلمیحات آشناست نه حال اوساط‌الناس که در خطابه و کتابت عادی ملاک هستند. از این‌رو این بیت حافظ که مبتنی برقیاس ضمیر است:

گفتمش سلسلهٔ‌زلف بتان از پی‌چیست؟　　گفت: حافظ گله‌یی از دل شیدا می‌کرد

ممکن است برای اوساط‌الناس یعنی مردم عادی دارای ایجاز مخل باشد، حال آن که برای آشنایان به سنن ادبی چنین نیست، زیرا می‌گوید پرسیدم که چرا موی دلبران زنجیروار است؟ در پاسخ گفت زیرا حافظ دیوانه است (و بدیهی است که دیوانه را باید به زنجیر کشید!). در سنن ادبی، موی معشوق مجعّد است و به سلسله (زنجیر) تشبیه می‌شود. عاشق، دیوانه و شیداست و دیوانه را به‌بند می‌کشند و یا آن که جای دل عاشق در زلف گرهگیر نگار است.

چنان که تاکنون معلوم شد فرق بین حذف و اقتصار آن است که در حذف عباراتی به‌کلام اضافه می‌کنیم امّا در اقتصار معنی کلام را بسط می‌دهیم.

امّا فرق بین اختصار و ایجاز این است که اختصار در مورد آثاری که قبلاً نوشته شده است صورت می‌گیرد و الفاظ زائد آن را حذف می‌کنیم، امّا ایجاز در موقع پدید آوردن کلام صورت می‌گیرد.[1]

---

۱. الفروق اللغویه، ابوهلال عسکری، ص ۲۸.

اطناب

اطناب پرگوئی و دراز کردن سخن است و در زبان عادی جایز نیست مگر آن که مستمع خالی‌الذهن باشد. در آن صورت لازم است که موضوع را برای او به تفصیل بیان کرد تا کاملاً در ذهن او جایگیر شود. با این همه اطناب حدّی دارد و اگر از اندازهٔ معینی (با توجه به مقتضای حال) درگذرد ملال‌آور می‌شود که در اصطلاح علم معانی به آن اطناب مُمِل می‌گویند. مانند مقالات برخی از مجلّه‌ها که نویسنده برای پر کردن صفحات بیشتر و دریافت حق‌الزحمهٔ کلان‌تر، مطلبی عادی و بدیهی را با تکرارهای بی‌مورد و گریز زدن به مطالب فرعی نامربوط، مفصّل می‌کند.[۱]

امّا باید توجه داشت که اطناب در ادبیات ناپسند نیست، زیرا مطالب ادبی که عمدهٔ بیان عواطف و احساسات از قبیل عشق و نفرت و مرگ و زندگی... است خود به‌خود شیرین و دلپسند و مؤثر است تا چه رسد به این که با زبانی ادبی و بیانی هنرمندانه ایراد گردد. از این‌روست که می‌توان قصّهٔ عشقی ده‌ها بار شنیده را مکرراً با آب و تاب در صدها ورق شرح داد و به قول صائب:

یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است

تمام داستان خسرو و شیرین این است که پادشاهی عاشق دختری ارمنی بود و پس از طیّ ماجراهائی از فراق، سرانجام به‌یکدیگر رسیدند. امّا نظامی و بعد از او شاعران دیگر، آن را با اطنابی از عسل شیرین‌تر برای کسانی که از همان آغاز همهٔ داستان را می‌دانستند دوباره روایت کردند و در هر روایت شوری دیگر برانگیختند.[۲]

دراینجا باید توجه داشت که اطناب دو اعتبار دارد. یکی مجموعهٔ اثر را لحاظ می‌کنیم و یکی واحد کلام را که جمله است. گاهی بحث این است که فلان اثر ادبی در صفحاتی کثیر فلان مطلب مختصر را ادا کرده است و گاهی بحث این است که در فلان

---

۱. یکی از مترجمان معروف که مدتی سردبیر یکی از مجلّات ادبی بود می‌گفت من چند صفحهٔ اوّل مقالاتی را که می‌رسد نمی‌خوانم چون معمولاً مشتمل برمقدّمه‌یی هستند زاید که ربط چندانی به موضوع مورد بحث ندارد!

۲. نیما در مقدمهٔ افسانه که منظومه‌یی است طولانی می‌نویسد: «شاید بگویی برای چه یک غزل [یعنی شعر لیریک] این قدر طولانی [است] و کلماتی که در آن به‌کار برده شده است نسبت به غزل قدما سبک؟ امّا یگانه مقصود من همین آزادی در زبان و طولانی ساختن مطلب بوده است».

جمله که می‌خواهد بهمان معنا را افاده کند اطناب دیده می‌شود. بدین ترتیب ممکن است کل یک اثر مبتنی براطناب باشد امّا جملات آن تک‌تک مبتنی برایجاز باشند (مثل بوستان).

به نظر می‌رسد که زشتی اطناب بیشتر مربوط به این دومی باشد. زیرا آثار ادبی مثلاً همین خسرو و شیرین ــ یا کثیری از رمان‌های معروف ــ هرچند در کل با اطناب همراه است امّا به‌لحاظ ابیات (یا جملات) از ایجاز برخوردارند. چنان‌که قبلاً گفتیم نظامی استاد استعاره است در این صورت چطور ممکن است در ابیات او اطناب باشد؟ از این‌روست که اطناب را هم اگر در جای خود استفاده شود از ابزار بلاغت شمرده‌اند. ارسطو در ریطوریقا اطناب و ایجاز هردو را از ابزار تأثیر کلام شمرده است: «پیشنهادهای زیر کمک می‌کند تا به زبان خود تأثیرگذاری و برانگیزندگی بخشیم: به جای نام بردن چیزی، آن را شرح دهید. نگوئید «دایره» بلکه بگوئید سطحی که تمام نقاط محیطش از مرکز به یک فاصله است. برای به دست آوردن ایجاز، معکوس آن را انجام دهید، نام را به عوض شرح دادن به‌کار برید».[۱]

در آثار ادبی، به تفصیل در باب طلوع و غروب خورشید، بهار و خزان، بزم و رزم و پیری و جوانی سخن رانده‌اند و هرچه بیشتر به اطناب گرائیده‌اند کام خواننده را شیرین‌تر ساخته‌اند. حتّی می‌توان گفت که نویسندگان نثرهای فنی از قبیل مقامات حمیدی دنبال بهانه می‌گشته‌اند تا جائی سخن را به طلوع خورشید یا ستارگان برسانند و از آن وصفی کنند. خاقانی گاهی در تشبیب قصاید خود در طی ابیات متعددی فقط این نکته را مطرح کرده است که صبح شد و خورشید طلوع کرد، امّا چون بیان و تصویرپردازی‌های او در اوج زیبائی است، اطناب او را باید در اوج بلاغت دانست، خاصه این که واحدهای کلام یعنی عبارات و جملات مبتنی براستعاره و تشبیه یعنی ابزارهای ایجاز است.[۲]

---

۱. ریطوریقا، ترجمهٔ دکتر پرخیدهٔ ملکی، ص ۲۱۱.

۲. tautology به معنی این همان‌گویی هم در علم مرسوم است و هم در ادبیات. وقتی در علم در تعاریف می‌گوئیم «به عبارت دیگر» در حقیقت از توتولوژی استفاده می‌کنیم. توتولوژی در ادبیات با نقاشی‌های مختلف از یک موضوع یا ادای معنای واحد به طرق مختلف صورت می‌گیرد. خاقانی در قصیده‌یی در بیان این که گاهی معلول از علّت بالاتر است چنان‌که شعر شکر او از صله ممدوح والاتر است گوید:

←

پس اطناب به دو لحاظ مطرح است: یکی در باب سخنانی که شأن آن‌ها اطناب نیست از قبیل سخنان پیش پا افتادهٔ روزمرهٔ بدیهی، و دیگر سخنان ادبی شیرین و مسائل عاطفی و احساسی که مقامی دیگر دارند و قال اهل البلاغة: **الاطناب اذا یکن منه بُدّ فهو اازز**[1]، یعنی اگر از اطناب چاره‌یی نباشد (چنان‌که در ادبیات مکرراً پیش می‌آید) اطناب همان حکم بلاغی ایجاز را دارد.

در مورد همان سخنان پیش پا افتاده هم گاهی به مقتضای حال اطناب بلیغ است چنان که گاهی می‌خواهیم کودک بغض کرده‌یی را به نشاط آوریم یا مطلبی را کاملاً تفهیم کنیم. این است که برخی از ادبا شرط را «فائده» ذکر کرده‌اند. ابوهلال عسکری می‌نویسد: فرق بین اسهاب و اطناب این است که اطناب بسط کلام برای زیادتی فایده است و اسهاب بسط کلام با قلت فایده است.[2] به هرحال چنان‌که در همهٔ مباحث علم معانی در نظر داشتیم، در اینجا هم مقتضای حال مخاطب و موضوع ملحوظ است.

اینک به مواردی که اطناب مفید فایده‌یی است یعنی از آن غرض خاصی منظور است اشاره می‌شود:

۱. ایضاح بعد از ابهام:

یعنی آوردن توضیح اضافی جهت روشن کردن مطلب مبهم:

فرش عمرت نوشته در شومی این دو فرّاشِ زنگی و رومی

سنائی

در مصراع اول مسندٌالیه مبهم است و از این‌رو در مصراع دوّم آن را توضیح داده است.

← هرچند کان عطای موفّا شگرف بود دانند کاین ثنای موفّر نکوتر است
گرچه نکوست بخشش و لطف هوا و ابر شکر زبانِ لالهٔ احمر نکوتر است
در شکر کردن از زر خورشید و سیم ماه آن زرّ و سیم برسر عبهر نکوتر است
گر ابر کرد مجمر زرّین ز زردگل احسنت مرغ از آن زر مجمر نکوتر است
ساق گیاست شبه زبانی به شکر ابر شکر گیا ز ابر مکدّر نکوتر است

و اساساً این شیوهٔ خاقانی است (مخصوصاً در مدح صبح و خورشید) که در ابیات متعددی این همانی می‌کند.

۱. الفروق اللغویه، ابوهلال عسکری، ص ۲۸.

۲. همانجا، همان صفحه.

کـــمانکشی است بـــتم بـا دوگـونه تـیر بـراو
وزان دوگونه همی‌دل خلد به صلح و به جـنگ
بـــه‌وقت صـــلح، دل مـن خـلد بـه‌تـیر مـژه
به‌وقت جـنگ، دل دشـمنان بـه‌تـیر خـدنگ

فرخی سیستانی

که مصراع اول مبهم است، در مصراع دوّم کمی آن را توضیح داده است ولی هنوز مطلب روشن نیست. بیت دوّم (که صنعت تقسیم دارد) به جهت ایضاح بیت اول است.

و از همین قبیل است آن چه در بدیع تفصیل‌المجمل نامیده می‌شود:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است بـــا دوســـتان مـروّت بـا دشـمنان مـدارا

حافظ

شیوهٔ رایج در این زمینه این است که نخست مطلبی را به‌صورت مـجمل و فشـرده بگویند تا توجهٔ خوانندهٔ کنجکاو را جلب کند و سپس آن را توضیح دهند:

از چار چیز مگذر، گر عـاقلی و زیـرک امن و شراب بیغش، معشوق و جای‌خالی

حافظ

در زبان عربی صنعت توشیح یا توشیع آن است که لفظ تـثنیه‌یی را تـوضیح دهـند: **یشیبُ ابن‌آدم و یشبّ فیه اصلتان: ارص و طول الامل** (آدمی پیر می‌شود و در او دو صفت جوان می‌شود: حرص و آرزو). و این ساخت در کلمات قصار مرسوم است: **الیومُ یومان، یومٌ لک و یومٌ علیک. العلمُ علن، علمُ الدین و علمُ الابدان.**

از آنجا که بیشتر مثال‌های ایضاح بعد از ابهام در زبان فارسی توضیح عدد است (دو گونه تیر، دو حرف، چار چیز) به این گونه اطناب عددی، توشیع یا اطناب توشیحی هم گفته‌اند.

۲. تکرار به جهت تأکید:

اسهاب غالباً حاصل تکرار است، از این‌رو تکرار پسندیده نیست، چنان‌که سعدی در گلستان گوید:

«سحبان وائل را در فصاحت بی‌نظیر نهاده‌اند به حکم آن‌که برسر جمع سالی سخن

گفتی و لفظی مکرر نکردی و گر همان اتفاق افتادی به عبارتی دیگر بگفتی. و از جملهٔ آداب ندماء ملوک یکی این است.

سخن گرچه دلبند و شیرین بود　　سزاوار تصدیق و تحسین بود
چو یک بار گفتی مگو بازپس　　که حلوا چو یک بار خوردند بس»

امّا تکرار گاهی مفید تأکید است و درنتیجه ضروری است:

دید پیمبر نه به چشمی دگر　　بلکه بدین چشم سر، این چشم سر

نظامی

و از همین قبیل است تکرار کلمات و جملات در بوف کور صادق هدایت تا تکرار زندگی بشر نوعی را در افراد مختلف (قصاب، نویسنده، نقاش، پیرمرد قوزی...) مورد تأکید قرار دهد و خواننده را متوجه این نکته کند که همهٔ قهرمانان داستان نهایةً یک نفر هستند.

تکرار مفید تأکید گاهی برای اغرا و تحذیر است (چنان‌که در عربی هم هست): درس! درس! (یعنی تا می‌توانید درس بخوانید). تنبلی! تنبلی (یعنی امان از تنبلی از آن بپرهیزید).

مسلمانان، مسلمانان، مسلمانی!مسلمانی!　　وز این آیین بی‌دینان، پشیمانی!پشیمانی

سنائی

تکرار در این بیت به جهت اغرا بود و همچنین است در بیت زیر:

تن چه بود؟ ریزش مشتی گل است　　هم دل و هم دل، که سخن با دل است

نظامی

گاهی اوقات به جای تکرار مُغْریٰبه یا مُحذِّرمنه، آن‌ها را با یک منادا که حکم مسندٌالیه را دارد می‌آورند:

الصبوح ای دل که جان خواهم فشاند　　دست مستی برجهان خواهم فشاند

خاقانی

یعنی ای دل صبوحی کن والصبوح حکم صبوحی! صبوحی! را دارد.

تکرار نقش‌های معنائی متعددی دارد که ما همه را به جهت سهولت «تأکید» نامیدیم:

ممکن است تکرار به جهت اهمیت دادن به موضوع و جلب توجه مخاطب به مسأله و یا اشاره به ابهام و غموض بحث باشد:

سکوت چیست چیست ای یگانه‌ترین یار
سکوت چیست به‌جز حرف‌های ناگفته

فروغ

در لحظه‌یی که باید، باید، باید
مردی به زیر چرخ‌های زمان له شود
مردی که از کنار درختان خیس می‌گذرد

فروغ

ممکن است برای تخییل بیشتر باشد:

«در این لحظه تمام سرگذشت دردناک زندگی خود را پشت چشم‌های درشت، چشم‌های بی‌اندازه درشت او دیدم، چشم‌های تر و برّاق، مثل گوی الماس سیاهی که در اشک انداخته باشند. در چشم‌هایش، در چشم‌های سیاهش، شب ابدی و تاریکی متراکمی را که جست‌وجو می‌کردم پیدا کردم».

بوف کور

گاهی تأنی و سستی حاصل از مستی و آرامش و تخدیر را به ذهن متبادر می‌کند:

ای هوس‌های دلم بیا بیا بیا بیا
ای مراد و حاصلم بیا بیا بیا بیا
مشکل و شوریده‌ام چون زلف تو چون زلف تو
ای گشاد و مشکلم بیا بیا بیا بیا
از ره و منزل مگو دیگر مگو دیگر مگو
ای تو راه و منزلم بیا بیا بیا بیا
درربودی از زمین یک مشت‌گل یک مشت‌گل
در میان آن گلم بیا بیا بیا بیا

مولوی

و گاهی اوقات تکرار مفید حالت اندوه و تأنی حاصل از ناامیدی و غم و خستگی است، چنان‌که شخص مصیبت‌زده مثلاً می‌گوید: ببینید، ببینید، ببینید! زن رفت، بچه رفت، خانه رفت!

وقتی که رستم (ناامید و خسته) می‌خواهد برای نبرد با اسفندیار آماده شود، به برادرش زواره می‌گوید:

بدو گفت: رو تیغ هندی بیار — یکی جوشن و مغفری نامدار
کمان آر و برگستوان آر و ببر — کمند آر و گرز گران آر و گبر

برای آن که به موقعیت گوینده آشنا شویم به اختصار توضیح می‌دهم که مدت‌ها رستم می‌کوشد تا با سخنان نرم و درشت اسفندیار را از جنگ منصرف کند امّا موفق نمی‌شود، سرانجام اسفندیار حرف آخر را می‌زند و رستم را برای جنگ فردا دعوت می‌کند. رستم گرفته و اندیشناک به خانهٔ خود برمی‌گردد. استاد سخن فردوسی که هربیت او در شاهنامه می‌تواند موضوع یک مقاله در علم معانی باشد چنین صحنه را مجسم می‌کند:

چو رستم بیامد به ایوان خویش — نگه کرد چندی به دیوان خویش
زواره بیامد به نزدیک اوی — ورا دید پژمرده و زردروی
بدو گفت: رو تیغ هندی بیار — یکی جوشن و مغفری نامدار
کمان آر و برگستوان آر و ببر — کمند آر و گرز گران آر و گبر
زواره بفرمود تا هرچه گفت — بیاورد گنجور او از نهفت
چو رستم سلیح نبردش بدید — سرافشاند و باد از جگر برکشید
چنین گفت کای جوشن کارزار — برآسودی از جنگ، یک روزگار
کنون کار پیش آمدت، سخت باش — به هرجای پیراهن بخت باش

در شعر زیر هم تکرار مفید حالت خستگی است، شاعر در پایان شعر وقتی که از فریاد زدن خسته شده است می‌گوید:

از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید
خون را به سنگفرش ببینید!
خون را به سنگفرش
ببینید!
خون را
به سنگفرش...

تکرارگاهی جهت ارتقای موسیقی کلام (شعر) است. ردیف و قافیه اصواتی را تکرار می‌کند، در ترجیع‌بند، مصراعی تکرار می‌شود و شعر را موسیقیایی‌تر می‌کند.

تکرارگاهی قرینهٔ سمبل و معنای سمبلیک است. رابرت فراست در پایان شعر معروف «شب برفی در کنار جنگل» می‌گوید:

جنگل دوست‌داشتنی، ظلمانی و عمیق است
امّا من تعهداتی دارم که باید انجام دهم
و فرسنگ‌ها راه را پیش از آن که به‌خواب فرو روم بپیمایم
و فرسنگ‌ها راه را پیش از آن که به‌خواب فرو روم بپیمایم[۱]

که آن را چنین تفسیر کرده‌اند که شاعر می‌گوید قبل از این که به‌خواب مرگ فرو روم و به‌جنگل خاموشان قدم گذارم هنوز کارهایی مانده که باید در زندگی انجام دهم.

این گونه تکرار را که قرینهٔ سمبل باشد در نیما بسیار می‌بینیم چنان‌که در شعر «در شب سرد زمستانی» آغاز شعر را در پایان تکرار کرده است:

در شب سرد زمستانی
کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد

که با این تکرار ذهن را متوجه دو سمبل کرده است: چراغ شعر شاعر و بینش اوست و شب سرد زمستانی جامعه.

یا در شعر «داروگ» این سطر را تکرار می‌کند:

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟

و ذهن را متوجه باران که سمبل اصلی شعر است می‌کند: باران عدالت.

تکرارگاهی در فضاسازی و زمینه‌پردازی شعر نقش اصلی را دارد و این مورد هم در نیما فراوان است. بند اول «اجاق سرد» در آخر شعر هم تکرار می‌شود:

مانده از شب‌های دورادور
برمسیر خامش جنگل
سنگ‌چینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی

---

۱. رک نگاهی به‌سپهری، صدای معاصر، ۱۳۸۲، ص ۲۳۴ .And miles to go before I sleep

یا در شعر «هنگام که گریه می‌دهد ساز» بند اول را در آخر تکرار می‌کند:

هنگام که گریه می‌دهد ساز
این دود سرشت ابر پُرپشت
هنگام که نیل چشم دریا
از خشم به روی می‌زند مشت

و بدین ترتیب فضای غمناک یک شب بارانی را که تجسّم حال و درون شاعر است در ذهن مؤکّد می‌کند.

۳. ذکر خاص بعد از عام:

و آن ذکر مصداق برای یک قانون کلی است. یعنی بعد از ذکر یک مفهوم کلی، مصداق یا مصادیق آن را جهت ایضاح مطلب و تقریر در ذهن، ذکر می‌کنیم. در این صورت قبل از مطلب اضافی توضیحی، اداتی چون: مانند و از قبیل... در تقدیر است (امروزه در این گونه موارد دو نقطه: می‌گذارند). باید دقت داشت تا مطلب اضافی جنبهٔ حشو قبیح نداشته باشد.

پرستار امرش همه چیز و کس بنی‌آدم و مرغ و مور و مگس

سعدی

«پسر گفت ای پدر، فواید سفر بسیار است از نزهت خاطر و جرّ منافع و دیدن عجایب و شنیدن غرایب و تفرّج بلدان و مجاورت خلاّن و تحصیل جاه و ادب و مزید مال و مُکْتَسب و معرفت یاران و تجربت روزگاران».

گلستان

فرق ذکر خاص بعد از عام با ایضاح بعد از ابهام این است که عام مبهم نیست حال آن‌که در ایضاح بعد از ابهام مطلب نخست مبهم است.

در شعر زیر از رودکی نخست به‌صورت عام از پیراهن نام برده و سپس مصادیق خاص آن را ذکر کرده است:

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و شادی
سه پیراهن سلب بوده است یوسف را به‌عمر اندر

یکی از کینه شد پرخون دوم از مکرشد پاره
سوم یعقوب را از بوش روشن‌گشت چشم‌تر
رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان ثانی
نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

۴. برای تأکید در مبالغه:

یعنی غرض از آوردن عبارات اضافی مؤکد کردن مبالغه باشد:

هرگز نباشد از تن و جانت عزیزتر چشمم‌که درسر است و روانم‌که درتن‌است
سعدی

«در سر است» و «در تن است» حشو است امّا برای پر کردن وزن نیامده است[1] بلکه غرض شاعر از آوردن آن‌ها تأکید در مبالغه بوده است.

در ابیات زیر از معزی، حشو جنبهٔ هنری یافته است، یعنی علاوه برتأکید در مبالغه، متضمّن صنعت لف و نشر هم است:

فکند رُمح تو در ساعتی از آن مردم ربود تیغ تو در ساعتی از آن لشکر
هزار جوشن و «تن در میانهٔ جوشن» هزار مغفر و «سر در میانهٔ مغفر»

ذکر هزار جوشن و هزار مغفر نیز جنبهٔ ایضاح بعد از ابهام دارد، زیرا در بیت اول مسند را ذکر نکرده بود.

۵. برای تکمیل و رفع شبهه:

جملهٔ دوّم رفع شبهه و توهّم از جملهٔ اول می‌کند و از این‌رو به آن «احتراس» هم می‌گویند. در حقیقت جمله دوم معنی جملهٔ اول را دقیق و روشن و کامل می‌کند.

می‌باش طبیب عیسوی هش امّا نه طبیب آدمی کش

---

۱. آن چه بدیع نویسان به آن حشو قبیح می‌گویند به هرحال در شعر (مخصوصاً شعر سبک خراسانی) رایج است:

مگر درخت شکوفه گناه آدم کرد که شد برهنه چو آدم ز جامه‌های ثیاب
فرخی سیستانی

مـــی‌باش فـــقیه طـــاعت انـــدوز امّـــا نـــه فـــقیه حـــیلت‌آموز

نظامی

یعنی طبیب باش امّا نه هرطبیبی و فقیه باش نه هرفقیهی.

۶. ایغال و التفات:

ایغال در لغت به معنی دور رفتن است و در بحث اطناب مراد این است که جملهٔ اضافی در تأیید (و وضوح و تأکید) مطلب اول باشد که معنی آن تمام است، بدین ترتیب اگر ذکر نشود خللی در معنی ایجاد نگردد. در مطلب اضافی بهتر است هنری باشد یا جنبهٔ ارسال‌المثل داشته باشد:

نـــباشد مـــار را بـــچه بـــه‌جز مـــار نـــیارد شـــاخ بـد جـز تـخم بـد بـار

فخرالدّین اسعد گرگانی

که مصراع دوم تأیید معنی مصراع اول است.

ساخت بسیاری از ابیات سبک هندی مبتنی براین نکته است. معنی در یکی از مصراع‌ها تمام است و معنی مصراع دوم در جهت تأیید و تقریر معنی اوّل است:

افـتادگی‌آموز اگـر طـالب فـیضی هرگز نخورد آب زمینی که بلند است

به این شیوه، التفات نیز می‌توان گفت. التفات علاوه برمعنای مشهور (تغییر سخن از غیبت به خطاب یا از خطاب به غیبت) معنای دیگر هم دارد که شبیه به ایغال است. سخنی تمام شود و بعد از آن سخن دیگری بگویند که در معنا مستقل باشد امّا به سخن قبل هم مربوط گردد:

ما را جگر به‌تیر فراق تو خسته شد ای صبر برفراق بتان، نیک جوشنی

منجیک ترمذی

به نظر می‌رسد که در ایغال ربط دو جمله واضح و آشکار است امّا در التفات ربط دو جمله چندان آشکار نیست:

به می سجاده رنگین‌کن گرت پیرمغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

حافظ

گاهی به ابیاتی برمی‌خوریم که مصراع دوم آن‌ها را هم می‌توان مربوط به مصراع اول دانست و هم مستقل پنداشت:

نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر هرآن‌چه ناصح مشفق بگویدت بپذیر

حافظ

پیران سخن به تجربه گویند گفتمت هان ای پسر که پیر شوی پند گوش کن

حافظ

استاد همائی در کتاب خود معانی و بیان (ص ۱۳۳) ایغال را به طرز جدیدی معنی کرده‌اند[1] «محض مزید فایده مطلبی را براصل مقصود بیفزایند یعنی نکته‌یی را داخل گفتار خود کنند. چنان‌که نویسنده و گوینده در اثناء تحقیق تاریخی نکتهٔ ادبی، یا در میان تحقیق ادبی نکتهٔ تاریخی بیان کند. امّا باید دانست که پرداختن به این‌گونه امور نباید موجب اطناب سخن و خارج شدن از موضوع بشود بلکه باید برلطف سخن و نوشته بیفزاید».

نویسندگانی چون خود استاد مرحوم همائی، باستانی پاریزی، مهدی اخوان ثالث از این شیوه سود گرفته‌اند و با طرح نکات و حکایات متعدد ادبی به مناسبت موضوع، به نوشتهٔ خود حلاوت خاصی بخشیده‌اند.

۷. در مقام حشو ملیح:[2]

حشو ملیح معمولاً یا بدل است یا جملهٔ دعائی:

الف: جملهٔ دعائی

پیرپیمانه‌کش من ـ که روانش خوش‌باد ـ گفت پرهیز کن از صحبت پیمان‌شکنان

حافظ

دی ـ که پایش شکسته باد ـ برفت گل ـ که عمرش دراز باد ـ آمد

شرف‌الدّین شفروه اصفهانی

چه خوش گفت فردوسی پاکزاد ـ که رحمت برآن تربت پاک باد ـ

سعدی

---

۱. فی‌الواقع معنای ایشان با توجه به بحث اطناب در کل اثر و معنی قدما و کتاب حاضر ناظر به بحث اطناب در واحد کلام یعنی جمله و توالی آن است. چنان‌که قبلاً اشاره شد اکثر مباحث معانی را از این دو دیدگاه (یعنی کل اثر و واحد گفتار) می‌توان لحاظ کرد.

۲. حشو که به آن اعتراض (جمله یا عبارت معترضه آوردن) نیز می‌گویند سه نوع است: حشو ملیح (یعنی نکتهٔ زیبا و نمکین) حشو متوسط و حشو قبیح.

بدیهی است که در عالم ادبیات دعاهائی که در آن‌ها نکته‌یی ادبی لحاظ شده باشد مؤثرتر است از قبیل جاندارانگاری چنان‌که در بیت شفروه هست و دی و گل را جاندار کرده است.

ب: بدل

علی، امیرالمؤمنین، فرموده است.

منیژه منم، دخت افراسیاب برهنه ندیده تنم آفتاب[1]

فردوسی

چنان‌که گفتیم حشو معمولاً دعا یا بدل است امّا ممکن است هیچکدام از این دو نباشد:

کسی ملامت وامق کند به نادانی عزیز من که ندیده است روی عذرا را

سعدی

نکته: در صفحات قبل از ارسطو نقل کردیم که برای تأثیر بیشتر کلام گاهی لازم است که فقط از چیزی نام ببریم (ایجاز) و گاهی لازم است به جای نام بردن، آن را شرح دهیم. در شعر نو ـ مثلاً اشعار فروغ و سهراب ـ گاهی هم از چیزی نام می‌برند و هم آن را شرحِ مخیّل می‌دهند:

و قلب ـ این کتیبهٔ مخدوش
که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند ـ

فروغ

و آن بهار، و آن وهم سبز رنگ

فروغ

و فکر می‌کردم به فردا، آه
فردا...
حجم سفید لیز

فروغ

---

۱. در بدل دخت افراسیاب هیچ نکتهٔ هنری نیست. امّا استاد با اغراق مصراع دوم که حاصل جاندارانگاری آفتاب است (دیدن) بیت را در مجموع مخیل و ادبی کرده است.

می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
با گیسوانم: ادامهٔ بوهای زیر خاک
با چشم‌هام: تجربه های غلیظ تاریکی

فروغ

آدمی‌زاد ـ این حجم غمناک ـ

سهراب

هرچند این موارد را هم می‌توان با اصطلاحاتی چون «تکمیل و رفع شبهه» یا «ایغال» و امثال آن‌ها توضیح داد امّا جهت وضوح و سهولت از اصطلاح بدل مخیّل یا بدل بلاغی استفاده می‌کنیم. در این‌گونه بدل‌آفرینی نکته در این است که از اسم تعریف بدیع مخیّلی ارائه می‌شود که تأثیر کلام بردوش آن است.

۸. مترادفات:

آوردن لغات مترادف کلاً جایز نیست مخصوصاً در سبک عادی، مگر آنجا که به قصد وضوح بیشتر لازم باشد. امّا در ادبیات علاوه برمسأله وضوح گاهی به جهت زیبائی و روانی است و گاهی نیز برای تأکید و اهمیت دادن به مطلب است. «درود و سلام و تحیت و صلواتِ ایزدی برذات معظم و روح مقدس مصطفی و اصحاب و اتباع و یاران و اشیاع او باد».

کلیله و دمنه

آوردن لغات مترادف عمدةً از وقتی رواج یافت که نفوذ لغات عربی در فارسی رو به‌تزاید گذاشت و نویسندگان کنار لغات عربی معادل فارسی آن‌ها را هم جهت وضوح آوردند چنان‌که در چهارمقالهٔ نظامی‌عروضی دیده می‌شود. امّا خردک خردک فلسفهٔ این کار فراموش شد و مترادف‌آوری در موارد دیگر هم شیوع یافت چنان‌که در نثرهای فنی دیده می‌شود. البته چنان‌که قبلاً اشاره شد مترادف حقیقی نداریم یا بسیار کم داریم و به هرحال بین لغات به ظاهر هم‌معنی همواره اختلافات جزئی معنائی[1] وجود دارد امّا به‌نظر نمی‌رسد که این نکته در نثر فنی لحاظ شده باشد.

---

۱. Nuance یا Shade of meaning

۹. التذاذ:

در کتب معانی موارد دیگری را هم برشمرده‌اند که چون معانی آن‌ها به هم نزدیک است و می‌توان اکثر آن‌ها را به تقریب یکی شمرد از ذکر آن‌ها صرف‌نظر شد.

مواردی را هم که ما برشمردیم کم و بیش به هم نزدیک است و به طورکلی می‌توان گفت که جملهٔ اضافی در جهت توضیح و تفسیر و تأکید است و فایدهٔ آن به مخاطب برمی‌گردد امّا اگر اطناب را به لحاظ حال گوینده در نظر بگیریم ممکن است من‌باب التذاذ باشد، چنان‌که پدری با فرزند خود به اطناب سخن می‌گوید زیرا لذت می‌برد. عرب‌ها می‌گویند **طول‌الکلام مع ابوب، بوبٌ**. اصحاب بلاغت در این مورد پاسخ طولانی موسی را به سؤال خداوند مثال زده‌اند: **وَ ماتِلْکَ بِیَمینِکَ یا موسی؟ ❁ قالَ هِیَ عَصایَ أَتَوَکَّؤُا عَلَیها و أَهُشُّ بِها عَلی غَنَمی وَلِیَ فیها مَآرِبُ أُخْریٰ** (سورهٔ طه، ۲۰، آیات ۱۷و۱۸): و چیست این در دست راست تو ای موسی؟ گفت عصای من است که بدان تکیه می‌کنم و با آن برای گوسفندانم برگ می‌ریزم و نیز برایم فواید دیگری دارد.

بسط کلام

در فن انشانویسی معمولاً از بسط کلام (Amplification) سخن می‌رود. مراد از بسط کلام، شرح و توضیح فکر به قصد وضوح بیشتر و نیز زیبائی و تأثیر کلام است. بسط کلام مبتنی براطناب است، امّا ضرورت دارد، زیرا گاهی اگر کلام مجمل بیان شود نکات ظریف و اهمیت آن آشکار نمی‌شود. مثلاً در وصف زیبائی‌ها نمی‌توان به جمله‌ئی قناعت کرد و مثلاً فقط گفت غروب زیبائی بود! و یا در توصیف حوادث مهم تاریخی فقط به لُب کلام قناعت کرد و مثلاً گفت که مغولان نیشابور را تصرف کردند. هم‌چنین در پند و اندرز معمولاً بسط کلام دیده می‌شود و استاد سخن سعدی از این شیوه سود برده است.

Amplification در ادب غربی یکی از صنایع بدیعی شمرده می‌شود و در تعریف آن گفته‌اند که بیان عاری و ساده ممکن است مورد توجه قرار نگیرد و حتی مورد سوءتفاهم واقع شود. در این‌گونه موارد باید آن را به استعانت عبارات دیگر و ذکر جزئیات مؤکد

کرد.[۱] خطر اصلی‌یی که این شیوه را تهدید می‌کند این است که نویسندگان اطناب‌گرا (مثلاً نثر فنی‌نویسان) بالکل از معنی اصلی دور شوند.

بسط کلام انواع و اقسامی دارد: گاهی تعریفی را بسط می‌دهند یعنی با عبارات مختلف از خصوصیت امر مورد بحث سخن می‌گویند و این نکته معمولاً در مورد موضوعات مهم یا مبهم لازم است. گاهی افعال و کردار را بسط می‌دهند، چنان‌که سعدی گوید:

«...فراشِ باد صبا را گفته تا فرش زمردی بگسترد و دایهٔ ابر بهاری را فرموده تا بنات نبات در مهد زمین پرورد. درختان را به خلعت نوروزی قبایِ سبزِ ورق در برگرفته و اطفال شاخ را به قدوم موسم ربیع کلاه شکوفه برسر نهاده. عصارهٔ نالی به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمائی به تربیتش نخل باسق گشته».

گلستان

هم‌چنین بسط کلام ممکن است با مقایسه و مقابلهٔ دو موضوع با یکدیگر صورت گیرد. این شیوه در مناظره هم دیده می‌شود.

اینک نمونه‌یی از بسط کلام در موعظه و اندرز از استاد سخن سعدی. موضوع بی‌اعتباری دنیاست و بیان این معنی که نباید به دنیا اعتماد داشت. از آنجا که شعر خطاب به امیر انکیانوست به مناسبت او را به عدل و داد تشویق کرده است:

دنیا نیرزد آن که پریشان کنی دلی — زنهار بد مکن که نکردست عاقلی
این پنج روزه مهلت ایام آدمی — آزار مردمان نکند جز مغفّلی
باری نظر به خاک عزیزان رفته کن — تا مجمل وجود ببینی مفصلی
آن‌پنجهٔ کمانکش و انگشت خوشنویس — هربندی اوفتاده به‌جائی و مفصلی
درویش و پادشه نشنیدم که کرده‌اند — بیرون از این دو لقمهٔ روزی تناولی
زان گنج‌های نعمت و خروارهای مال — با خویشتن به‌گور نبردند خردلی
ازمال‌وجاه‌ومنصب‌واقبال‌وتخت‌وبخت — بهتر ز نام نیک نکردند حاصلی

---

۱. چنان که نصرالله منشی (ـه کلیله و دمنه چاپ مینوی، ص ۲۵) می‌نویسد: «برخاطر گذشت که آن را ترجمه کرده آید و در بسط سخن و کشف اشارات آن اشباعی رود و آن را به آیات و اخبار و ابیات و امثال مؤکّد گردانیده شود».

بعد از هزار سال که نوشیروان گذشت　　گویند از او هنوز که بودست عادلی
ای آن که خانه در ره سیلاب می‌کنی　　برخاک رودخانه نباشد معوّلی
دل در جهان مبند که با کس وفا نکرد　　هرگز نبود دور زمان بی‌تبدّلی
مرگ‌ازتودورنیست‌وگر هست فی‌المثل　　هرروز باز می‌رویش پیش منزلی
بنیاد خاک برسر آب است از این سبب　　خالی نباشد از خللی یا تزلزلی
دنیا مثال بحر عمیق است پر نهنگ　　آسوده عارفان که گرفتند ساحلی

الی آخر

در این قصیده، استاد از همهٔ انواع بسط کلام از قبیل مقایسه و ذکر مثال و آوردن تشبیه و غیره استفاده کرده است.[۱]

بسط مشبهٌ‌به

یکی از شیوه‌های بسط مطلب که می‌توان آن را خاص شعر دانست به این ترتیب است که شاعر تشبیهی می‌کند و سپس مشبه را فراموش کرده در مورد مشبهٌ‌به سخن می‌گوید تا مطلب تمام شود. آنگاه دوباره با تشبیهی دیگر ممکن است این روش را تکرار کند. به این بسط مطلب هنری می‌توان «بسط مشبهٌ‌به» گفت:

ملک‌الشعراء بهار در قصیدهٔ جغد جنگ می‌گوید: «**فغان ز جغد جنگ و مُرغوای او**» آنگاه جنگ را فراموش کرده و در مورد جغد که مشبهٌ‌به است سخن می‌گوید:

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او　　که تا ابد بریده باد نای او
بریده باد نای او و تا ابد　　گسسته و شکسته پرّ و پای او

سروش در قصیده‌یی که به مناسبت تأسیس تلگرافخانه سروده است، تلگرافخانه را کارگاه وصل خوانده و به باد صبا تشبیه کرده است و سپس در مورد باد صبا سخن گفته است:

---

۱. در هربیت کلمه‌یی است کهٔ بیت بعد را تداعی می‌کند عاقل در بیت اوّل مغفّل بیت بعد را حاضر می‌کند و مغفل دنیای مردگان را و دنیای مردگان، زیبارویان و زورمندان ابیات بعدی را و بدین ترتیب ابیات به هم مربوط می‌شود و شعر ساختی منسجم می‌یابد.

عاشقان بی‌پیک و نامه در سؤال و در جواب

با نگارین در میان فرسنگ اگر سیصد هزار
کارگاه وصل خواهم کرد ازین پس نام او
جاودان از من بدو این نام بادا یادگار
بدگمان تا کی که قاصد راست گوید یا دروغ
رشک بردن تا به‌چند از وی که بیند روی یار

شاعران مخصوصاً در اضافهٔ تشبیهی، بدین نحو عمل می‌کنند:

مطرب عشق عجب ساز و نوائی دارد　　نقش هرنغمه که زد راه به‌جائی دارد

حافظ

گرچه گردآلود فقرم شرم باد از همّتم　　گر به آب چشمهٔ خورشید دامن تر کنم

حافظ

نوع دیگر بسط مشبهٌ‌به در تشبیهی است که فرنگیان به آن تشبیه حماسی (Epic Simile) می‌گویند و ما آن را تشبیه تفصیلی می‌خوانیم. در تشبیه تفصیلی می‌گویند آ مثل ب است و سپس مفصلاً به توصیف ب می‌پردازند و بعد ممکن است دوباره به آ برگردند و تشبیهی دیگر کنند. تشبیه تفصیلی برخلاف تشبیهات معمولی که موجز است، تشبیهی است گسترده. این نوع تشبیه یکی از مختصات شعر خراسانی است و نمونه‌های آن در دیوان منوچهری فراوان است:

شبی گیسو فروهشته به دامن　　پلاسین معجر و قیرینه گرزن

در این بیت شب را مضمراً به زنی تشبیه کرده است و در ابیات بعد همچنان در ادامهٔ مشبهٌ‌به در مورد این زن سخن می‌گوید:

به‌کردار زنی زنگی که هرشب　　بزاید کودکی بلغاری آن زن
کنون شویش بمرد و گشت فرتوت　　از آن فرزند زادن شد سترون

سپس دوباره به شب یعنی مشبه برمی‌گردد:

شبی چون چاه بیژن تنگ و تاریک　　چو بیژن در میان چاه او من

و آنگاه مشبهٌ‌به جدید یعنی چاه را تفصیل می‌دهد:

ثریا چون منیژه بر سر چاه　　دو چشم من بدو چون چشم بیژن

بدین ترتیب می‌توان گفت که در تشبیه تفصیلی مشبهٌ‌به طولانی است

الفاظ زائد

گاهی شاعران به ضرورت پر کردن وزن، کلماتی می‌آورند که از نظر بلاغی و معنوی نقشی در شعر ندارد. این‌گونه اطناب مخل بلاغت است:

مباد این که دین نیاکان خویش ـ گزیده جهاندار پاکان خویش ـ
گذارم به دین مسیحا شوم بگیرم به خوان باژ و ترسا شوم

فردوسی

اگر بتوان از عیب مصراع دوم چشم‌پوشی کرد، از عبارت زائد: «ترسا شوم» در مصراع چهارم نمی‌توان، زیرا قبلاً «مسیحا شوم» را در مصراع سوم گفته بود.

ز خون دلیران به دشت اندرون چو دریا زمین موج‌زن شد ز خون

فردوسی

«ز خون» در مصراع دوّم از جهت معنائی زائد است و تنها نقش آن این است که باعث صنعت ردالصدر الی العجز شده است.

با توجه به این نکته بود که نیما یوشیج پایه‌گذار اسلوب نو در شعر، پیشنهاد کرد که شاعر باید مصراع را به مناسبت معنا بنا کند: هرجا معنی تمام است مصراع تمام است، چه از دو رکن عروضی کمتر باشد و چه از چهار رکن عروضی درگذرد. بدین ترتیب عذری برای آوردن کلمات زاید (مثلاً همی در مصراع: **بوی جوی مولیان آید همی**) به جهت پر کردن وزن نخواهد بود.

اطناب در ادبیات

اطناب در ادبیات فراوان دیده می‌شود، رمان‌های بزرگانی از قبیل بالزاک و تولستوی پر از نمونه‌های اطناب است.[۱] امّا در آن اغراضی است و یکی از اغراض هم می‌تواند زیبائی و هرچه بیشتر مخیّل کردن کلام باشد. هنرمندان بزرگ نه تنها از اطناب بلکه از

---

۱. دربارهٔ زاید بودن برخی از صفحات آثار ادبی، سامرست موام در کتاب دربارهٔ رمان و داستان کوتاه (ترجمهٔ کاوه دهگان) بحثی دارد.

هرمسألهٔ دیگر ادبی در جهت غرضی خاص که نهایةً به ساختار کلی هنری اثر مربوط می‌شود استفاده می‌کنند. صادق هدایت در بوف‌کور با تکرار جملات و وقایع و اعمال از قبیل سرفه و خندهٔ پیرمرد خنزرپنزری، نقاشی روی قلمدان... دو بخش کتاب و قهرمانان آن را به هم مربوط ساخته است، قهرمانان را یکی کرده است و یک زندگی و یک ذهنیت را با هارمونی اسرارآمیزی به خواننده القاء می‌کند. تکرار در کتب مقدس و آسمانی نیز نقش مهمی دارد. در برخی از بخش‌های قرآن مجید، تکرار علاوه بر ارتقای موسیقیائی کلام، موسیقی معنوی را به اوج رسانده است و نمونهٔ آن سورهٔ الرحمن است که در آن آیهٔ **فَبِایِّ آلآءِ ربّکما تُکذِّبان** تکرار می‌شود.

اطناب در ادبیات گاهی به‌وسیلهٔ صور خیال صورت می‌گیرد. تشبیه (مخصوصاً تشبیه تفصیلی) و استعارهٔ مرکب و تمثیل گاهی در مقام اطناب به‌کار می‌روند، منتها اطناب مخیل هنری. به‌جای این که بگویند او سفید بود می‌گویند «و ماهتاب نور از بناگوش او بدزدیدی» (کلیله و دمنه). این عبارت هرچند نسبت به موضوع مطنب است امّا نسبت به‌حال خوانندهٔ ادب‌دوست مناسب است زیرا زیبا و مؤثر و خیال‌انگیز است و قبلاً مکرراً توضیح دادیم که هدف از بلاغت تأثیر کلام است. چه‌قدر فرق است بین این که بگوئیم شب تاریکی بود یا شب دیجوری بود با این که بگوئیم:

شبی چون شبه روی شسته به‌قیر　　نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

فردوسی

و بدین ترتیب اطناب در جای خود همان مقام ایجاز را در جای خود دارد. برخی از صنایع بدیعی هم از قبیل قلب و تقسیم مبتنی بر اطنابند.

اطناب مقتضای حال و موضوع

از بحث اطناب در ادبیات نباید این معنی به ذهن متبادر شود که اطناب در غیرادبیات همواره نارواست. زیرا اطناب بستگی به‌این دارد که نویسنده بین لفظ و معنی چه روابطی به‌وجود آورده است و اصولاً از اطناب چه مقصود مفیدی را اراده کرده است و حال مخاطب و مقتضای موضوع را چه تشخیص داده است.

چه بسا کسانی که با اطناب می‌نویسند و نوشتهٔ ایشان هنوز وافی به مقصود نیست و

همین‌طور چه بسا اشخاصی که موجز می‌نویسند و نوشتهٔ ایشان معنی را به تمامی منتقل می‌کند.

معروف است که خالدبن یحیی برمکی وزیر معروفِ دربار عباسیان به دو تن از کاتبان خود دستور داد تا به‌نگارش موضوع واحدی بپردازند. یکی از نویسندگان مطلب را با اطناب و دیگری با ایجاز نوشت. امّا خالد پس از قرائت، نتوانست هیچکدام را بردیگری ترجیح نهد. به‌نویسنده‌یی که به اطناب گرائیده بود گفت لزومی نمی‌بینم که چیزی از نوشته‌ات کاسته آید و به آن که به ایجاز گراییده بود گفت لزومی نمی‌بینم که چیزی به‌نوشته‌ات افزوده گردد.[۱]

مقایسه نوشته‌های متحدالمضمونی که به دو شیوهٔ ایجاز و اطناب نوشته شده‌اند در کلاس‌های درس سبک‌شناسی و معانی و بیان مفید نتایج علمی متعددی است.

چنان‌که قبلاً اشاره کردیم شیوهٔ پسندیدهٔ دبیری در عصر سامانیان و غزنویان ایجاز بود و از عصر سلجوقیان به‌بعد به طرف اطناب گرائید. امّا در عصر مغولان موقتاً دوباره ایجاز مرسوم شد زیرا مغولان قومی بدوی بودند و تشریفات و شاخ و برگ و طول و تفصیل (در هر امری از آشپزی گرفته تا لباس پوشیدن و مهمانی رفتن) بیشتر مربوط به اقوام قدیمی با سابقه است. صاحب جهانگشای جوینی در باب مغولان می‌نویسد:

«مخ و مقصود سخن نویسند و زواید القاب و عبارات را منکر باشند». در تاریخ الفی می‌نویسد که چنگیزخان به یکی از دبیران سابق خوارزمشاه گفت که نامه‌یی به‌والی موصل بنویس که اگر تسلیم شود با او و خانواده‌اش کاری ندارم «و اگر خلاف آن کند چون لشکرهای بزرگ به آنجا رسند خدای قدیم داند که ملک و مال موصل به‌کجا رود!» منشی به اسلوب دبیران ایران، نامه را با آب و تاب نوشت و از والی با القاب شایسته نام برد. وقتی نامه را به مغولی ترجمه کردند و برای چنگیز خواندند در خشم شد و به دبیر گفت آن‌چه من گفتم ننوشتی. دبیر گفت این اسلوب نامه‌نویسی است. چنگیز گفت تو مطالبی نوشتی که چون یاغی بخواند در یاغی‌گری استوارتر می‌شود و دستور داد تا دبیر را به یاسا رسانیدند.[۲]

---

۱. اصول علم بلاغت در زبان فارسی، ص ۴۴۷.　　۲. مأخوذ از سبک‌شناسی بهار، ج ۳، ص ۱۶۸.

مساوات

مساوات تساوی لفظ و معناست که در سبک عادی (چه گفتار و چه نوشتار) مستحسن است. امّا در ادبیات کمتر با مساوات سروکار داریم چون در آنجا که عالم ترغیب و ترهیب است باید با اغراق خوبی را بد یا بدی را خوب جلوه دهند و از این‌رو غالباً یا با ایجاز هنری مواجهیم و یا با اطناب هنری. در ایجاز، ذهن با تخییل کلام نویسنده را گسترده می‌کند و در اطناب از تکرارها و تصویرهای هنرمندانه متلذذ می‌شود. مساوات اساساً مربوط به سبک‌های غیرادبی از قبیل سبک‌های تاریخی و علمی (مثلاً در تعاریف) است. البته مساوات در ادبیات نیز نمونه‌هایی دارد و مثلاً بسیاری از عبارات گلستان مبتنی برمساوات است. امّا ـر اینجا مقصود ماکل یک اثر ادبی است (نه واحد کلام و جمله‌نویسی) که معمولاً یا بر ایجاز مبتنی است (کمتر) و یا بر اطناب (بیشتر). نمونه‌های ایجاز بیشتر مربوط به ادبیات کهن معروف به سبک خراسانی (نثر مرسل) و نمونه‌های اطناب بیشتر مربوط به نثر فنی است که نویسندگان آن بیشتر به معاییر شعر و شاعری نظر داشتند. نثر فنی در حقیقت نثری است که تشبّه به شعر می‌کند و آن را نباید از مقوله نثر عادی که هدف آن تفهیم و تفاهم است شمرد. در میان انواع و قوالب ادبی هم برخی با ایجاز همخوان‌ترند (مثلاً مفرد و رباعی) و برخی با اطناب سازگارترند (مثلاً قصیده و داستان). شاعران سبک هندی، گاهی مطلب مفصلی را با تمثیل در یک بیت خلاصه کرده‌اند. نمونه‌های خوبی از مساوات را می‌توان امروزه در نثرهای دانشگاهی جُست.

تمرینات

الف: دلایل اطناب را در ابیات زیر توضیح دهید.

۱. ز دو چیز گیرند مر مملکت را — یکی زعفرانی یکی پرنیانی
یکی زرّ نام ملک برنبشته — دگر آهن آب داده یمانی

دقیقی

۲. باز جهان تیزپرّ و خلق شکار است — باز جهان را بجز شکار چه کار است

ناصرخسرو

۳. ره می‌بُریم و دیده به رهبر نمی‌رسد — کان می‌کنیم و تیشه به گوهر نمی‌رسد

عمادی

۴. جان و تن تو دو گوهر آمد — یکّی زبرین، دگر فرودین

ناصرخسرو

۵. سایهٔ کردگار باشد شاه — شاه عادل، نه شاه عادل‌کاه

اوحدی

۶. پس چو می‌بینی که از اندیشه‌یی — قایم است اندر جهان هر پیشه‌یی:
خانه‌ها و قصرها و شهرها — کوه‌ها و دشت‌ها و نهرها
هم زمین و بحر و هم مهر و فلک — زنده از وی همچو از دریا سمک
پس چرا از ابلهی پیش تو کور — تن سلیمان است و اندیشه چو مور؟

مثنوی

ب: در نوع ایجاز شواهد زیر بحث کنید:

عمر برف است و آفتاب تموز — اندکی مانده خواجه غرّه هنوز

سعدی

«هرکه با بزرگان ستیزد، خون خود ریزد»

سعدی

فصل هفتم

چند بحث دیگر بلاغی

وصل و فصل

وصل و فصل بحث در این مسأله است که در چه موارد باید دو جمله یا دو عبارت را با پیوندهای لفظی[1] (مثلاً واو عطف) به هم مربوط کرد و در چه مواردی با پیوندهای معنوی، یعنی بدون استفاده از ادات ربط.

این بحث ماهیةً مربوط به دستور زبان است آنجا که از جمله‌نویسی و حروف عطف بحث می‌شود و هم‌چنین مربوط به آئین نگارش است آنجا که از قواعد نقطه‌گذاری بحث می‌کنند.

عجیب این است که بسیاری از علمای معانی، فصل و وصل را مهم‌ترین مبحث علم بلاغت ذکر کرده‌اند و ادیبان ما هم همین نظر را داشته‌اند. یغما جندقی از شاعران و نویسندگان دورهٔ قاجاریه در پند و اندرز به نویسندگان می‌گوید که مواظب باشند تا: «آنجا که پیوسته سزاست گسسته نیفتد و جائی که گسسته روا، پیوسته نگردد»[2].

استاد فروزانفر می‌نویسند: «این باب مهم‌ترین قسمت بلاغت و دانستن او بس دشوار است و برخی ادبا بلاغت را معرفت فصل و وصل تعریف می‌کنند و فردوسی را در این فن دستی غریب است»[3].

---

۱. ادات ربط عبارتنداز: و، چون، زیرا، اگر، پس، تا، حتی، لیکن، به طوری که، با وجود آن که، درنتیجه، چنان‌که...

۲. کلیات یغما، ص ۴۹. نقل از «از صبا تا نیما، ج ۱، ص ۱۱۵».
مراد از پیوسته وصل و مراد از گسسته فصل است.

۳. سخن و سخنوران، ص ۴۷.

به نظر ما وصل و فصل در علم معانی زبان فارسی ـ مخصوصاً امروزه ـ حائز اهمیت چندانی نیست علّت اهمیت آن در کتب سنتی شاید این باشد که در قدیم فن نقطه‌گذاری رایج نبود. در نوشته‌های کهن فارسی معمولاً جملات را به وسیلهٔ واو عطف پشت سرهم می‌آوردند. در زبان عربی حروف عطف متعدد است و می‌توان گفت که احکام وصل و فصل در زبان عربی با فارسی فرق می‌کند.[1] با این همه معلوم نیست که چرا فارسی‌زبانان این بحث را مهم شمرده‌اند؟ ابوهلال عسکری می‌نویسد: «به فارسی گفته شد: بلاغت چیست؟ جواب داد شناختن فصل از وصل»[2].

سابقه بحث وصل و فصل به کتاب رتوریک ارسطو می‌رسد. امّا طرح مطلب در آنجا با آنچه علمای معانی گفته‌اند کمی متفاوت است. بحث ارسطو این است که گاهی کلام هیچ نقطه پایانی ندارد و جملات یک نفس و پشت سرهمند و گاهی می‌توان کلام را مقطّع ایراد کرد به طوری که اول و آخر هرجمله مشخص باشد. امّا این بحث در کتب معانی ما به صورت موارد فصل و وصل محدود و خلاصه شده است. ارسطو می‌نویسد:

«زبان نثر یا باید متصل (Free running) باشد یا مقطّع (Compact)، منظور از سبک متصل آن است که به طور طبیعی دارای نقطهٔ پایان نیست و فقط هنگامی متوقف می‌گردد که دیگر چیزی برای گفتن دربارهٔ موضوع باقی نمانده باشد. این سبک اقناع‌کننده نیست، به سبب آن که می‌تواند به صورت نامحدود ادامه یابد، در صورتی که انسان دوست دارد یک نقطهٔ توقف در مقابل خود ببیند. سبک مقطع آن است که بخش‌هایی داشته باشد و در عین حال چندان طولانی نباشد که نتوان آن را در یک نظر ملاحظه کرد. چنین زبانی اقناع‌کننده است و به آسانی درک می‌شود. شنونده احساس می‌کند که چیزی أخذ کرده و به یک نتیجهٔ قطعی رسیده است. به علاوه رشتهٔ سخن را به آسانی می‌توان دنبال کرد»[3].

← به طوری که از مقدّمهٔ این کتاب برمی‌آید استاد در زمان جوانی درصدد تألیف کتابی در معانی فارسی بوده‌اند

۱. در انگلیسی هم این بحث تا حدّی مهم است مثلاً بین Who و Whom و Which و That... که عبارات را به هم می‌پیوندند فرق است.

۲. ترجمهٔ کتاب الصناعتین ابوهلال عسکری، ترجمهٔ دکتر محمدجواد نصیری، دانشگاه تهران، ۱۳۷۲، ص ۵۶۸. در التفصیل بین بلاغتی العرب و العجم هم این کلام را آورده است: از ایرانی پرسیدند بلاغت چیست؟ گفت علم به وصل و فصل.

۳. رطوریقا، ص ۲۱۷.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود بحث ارسطو بیشتر ناظر به جنبهٔ معنوی کلام است حال آن که فصل و وصل در بلاغت ما بیشتر از جنبهٔ لفظی لحاظ شده است. به هرحال از نظر ما اولاً موارد وصل و فصل در نظم و نثر قدیم با زبان امروز فرق می‌کند و ثانیاً در بسیاری از موارد می‌توان از متون شواهدی آورد که در یک مورد خاص هم وصل را تجویز می‌کند و هم فصل را.

اینک به مواردی از فصل و وصل که در کتب دستور و آئین نگارش و معانی آمده است اشاره می‌شود:

موارد فصل

۱. بعد از فعل وصفی (وجه وصفی) واو نمی‌آورند:

دانشجو به دانشگاه رفته درس می‌خواند.

«دریغا عمر عنان گشاده رفت».

کیله و دمنه

۲. اگر بین دو جمله «کمال انقطاع» باشد.

الف: یکی خبری و دیگر انشائی است:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما　　چیست یاران طریقت بعد از این تدبیرما

حافظ

ب: دو جمله به لحاظ معنی ربطی به هم ندارند:

این کتاب معانی است. امسال سال ۱۳۷۲ است[1]!

۳. اگر بین دو جمله «کمال اتصال» باشد.

یعنی اتحاد دو جمله در معنا و توالی بسیار واضح باشد و آن بردو نوع است:

الف: بین دو جمله ربط علت و معلولی است، یعنی ترتیب منطقی دارند، یکی مقدمه و دیگری نتیجه است:

«درویشی را ضرورتی پیش آمد، گلیمی از خانهٔ یاری بدزدید.»

گلستان

---

۱. و لذا اگر کسی برعکس عمل کند و بگوید: این کتاب معانی است و امسال سال ۱۳۷۲ است لابد غرضی خاص دارد (مثلاً توجه را به نکته‌یی جلب می‌کند).

«وقت باشد که من از اشعار او همی‌خوانم، موی بر اندام من برپای خیزد و جای آن بود که آب از چشم من برود».

چهارمقاله

ب: بین دو جمله ترتیب زمانی باشد:

«یکی از بندگان عمرولیث گریخته بود، کسان در عقبش برفتند.»

گلستان

امّا نمونه‌هائی که در آن این موارد را با «واو» هم عطف کرده باشند هست:

قرةالعین من آن میوهٔ دل یادش باد که چه آسان بشد و کار مرا مشکل کرد

حافظ

که «واو» به معنی «در نتیجه» است.

۴. شبه کمال اتصال

و آن وقتی است که جمله دوم جواب سؤال مقدری باشد که از جملهٔ اول برمی‌آید (بدیهی است که بین سؤال و جواب واو نمی‌آید)، مثلاً می‌گوئیم به ترکیه رفتم. با ماشین رفتم. کانّه مخاطب بعد از شنیدن جملهٔ اول از شما پرسیده است چطور رفتید؟ و شما در جواب گفته‌اید با ماشین.

ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست هرچه آغاز ندارد نپذیرد انجام

حافظ

گوئی مخاطب بعد از شنیدن مصراع اول پرسیده است چرا؟ یا چه‌طور؟ و گوینده گفته است زیرا هرچه آغاز نداشته باشد انجام هم نخواهد داشت.

در صفحات گذشته از هالیدی دو ساخت مبتدا ـ خبری و ساخت اطلاعاتی را نقل کردیم. او در کنار این‌ها از انسجام (Cohesion/Coherance) هم سخن می‌گوید. مراد او از انسجام روابط معنایی بین اجزاء یک متن است که باعث می‌شود متن از مجموعه‌یی از جملات بی‌ربط که مثلاً به تصادف کنار هم چیده شده‌اند متمایز شود. از جملهٔ این عوامل که باعث انسجام متن می‌شوند یکی هم ادات ربط است. در نثرهای متعارف معمولاً این ادات حضور دارند امّا در آثار ادبی (مخصوصاً شعر نو) فراوان دیده می‌شود که ادات ربط حذف شده است امّا متن همچنان انسجام خود را حفظ کرده است:

چترها را باید بست
زیر باران باید رفت
فکر را، خاطره را، زیر باران باید برد
با همه مردم شهر، زیر باران باید رفت
دوست را زیر باران باید دید
زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت

سپهری

موارد وصل

۱. امروزه وقتی که چند مسند برای یک مسندٌالیه یا چند مسندٌالیه برای یک مسند می‌آورند معمولاً فقط در مورد آخر «واو»[1] می‌آورند:

او درس‌خوان، خوش‌اخلاق و جدّی بود. حسن، حسین، تقی و نقی آمدند.

امّا در شعر و نثر قدیم معمولاً همه را معطوف می‌کردند:

ابر و باد و مه و خورشید و فلک درکارند تا تو نانی به‌کف آری و به‌غفلت نخوری

سعدی

امّا اگر دو مسند یا دو مسندٌالیه باشد هم در قدیم و هم امروزه قاعده، وصل است:

او درس‌خوان و خوش‌اخلاق بود. **بخندید و بگریست مرد خدای (سعدی)**

۲. در ترکیبات عطفی (چنان‌که از نام آن پیداست) واو به‌کار می‌رود:

مثلاً در کلمات و عبارات متضاد: پستی و بلندی، شب و روز، بد و خوب.

نکته: در شعر قدیم فارسی استعمال خاصی از واو دیده می‌شود که به آن «واو حذف

---

۱. تلفظ «و» در فارسی o است نه Va که تلفظ عربی است، در مکالمهٔ مردم هم همه جا o شنیده می‌شود نه Va و به‌احتمال زیاد واوهائی که در آغاز مصاریع در شعر کهن فارسی (مثلاً اشعار رودکی) آمده است o تلفظ می‌شده است. بعید به نظر می‌رسد که قومی تلفظ حرف ربط را از قوم دیگری أخذ کرده باشد. توضیح این که تلفظ این حرف در پهلوی ud و در موقع اتصال u بود و هنگامی که آن را به خط عربی درآوردند به صورت «و» نوشتند و این شباهت املا خردک خردک باعث اشتباه در تلفظ گردید و لذا گاهی به‌ندرت دیده می‌شود که در اشعار فصحای قدیم هم در طی شعر Va آمده است.

و ایجاز»[1] گفته‌اند. در حقیقت بعد از واو کلمه‌یی (معمولاً فعل) حذف شده است:

قیاس کردم و آن چشم جاودانه مست　　هزار ساحر چون سامریش در گله بود

حافظ

یعنی قیاس کردم و دریافتم که

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری　　جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

حافظ

یعنی دیدم و دانستم که

دفتر دانش ما جمله بشویید به‌می　　که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود

حافظ

یعنی دیدم و دریافتم که

عهد تو و توبهٔ من از عشق　　می‌بینم و هردو بی‌ثبات است

سعدی

یعنی می‌بینم و درمی‌یابم که

چنان‌که ملاحظه شد این واو معمولاً با افعال شناختی از قبیل دیدم، قیاس کردم... می‌آید، امّا در غیر این مورد هم گویا می‌آمده است. در برخی از نسخ این بیت حافظ:

چل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم　　کز چاکران پیر مغان کمترین منم

چنین آمده است: **چل سال رفت و بیش که من لاف می‌زنم**. یعنی چل سال رفت و بلکه بیشتر. البته می‌توان تعبیر کرد: چهل سال رفت و گمان می‌کنم بیشتر.

بدین ترتیب دانستن موارد وصل و فصل لازم است همان‌طور که دانستن سایر موارد دستوری و آیین نگارش لازم است تا کلام درست و استوار و به اصطلاح فصیح باشد، امّا این مبحث رأساً در علم بلاغت زبان فارسی نقشی ندارد، یعنی نمی‌توانیم بگوئیم که اگر در موارد وصل، از فصل استفاده کنیم لزوماً فلان قصد خاص افاده می‌شود.

چنان‌که قبلاً اشاره شد اولاً به دلیل فقدان آئین نقطه‌گذاری، استعمال واو عطف در

---

۱. این اسم‌گذاری از دکتر شفیعی کدکنی است.

قدیم بسیار بیشتر از امروز بود و ثانیاً موارد وصل و فصل در زبان فارسی قوانین بلاغی مهم و ثابتی ندارد. وصّاف‌الحضره در تاریخ وصاف به نصرالله منشی صاحب کلیله و دمنه ایراد گرفته است که چرا وقتی که بین جملات به‌لحاظ معنا و توالی اتحاد است (کمال اتصال) واو عطف آورده است، حال آن که نثر نصرالله محک بلاغت است. ایراد او به این قسمت از کلیله است:

«کیست که با قضاء آسمانی مقاومت تواند پیوستن و در عالم به منزلتی رسد و در معرض خطر نیفتد و از نعمت دنیا شربتی چشد و بی‌باک نشود و بر پی هوا قدم نهد و در مقام هلاک نیفتد و با زنان مجالست کند و مفتون نگردد و به‌کسان حاجت رفع کند و خائب نشود و با شریر و فتان مخالطت کند و در حسرت و ندامت نیفتد و صحبت سلطان اختیار کند و به سلامت بجهد».

ایراد وصّاف آن است که در مواردی که ما «واو» را مشخص کرده‌ایم باید فصل باشد نه وصل یعنی به قول امروزی‌ها ویرگول باشد:

«چون از اول تا آخر این قراین برنَسَق عطف رانده و معطوف و معطوفٌ‌علیه حکم اتحاد دارند و اینجا تحمل آن نکند از روی علم معانی وَقَعَ عَنِ المقصودِ بِمَنْزِلٍ و بَیْنَه و بین‌المطلوبِ آلف منزلٍ!» یعنی از مقصود به‌کناری افتاد و بین او و خواسته‌اش (که فصیح و بلیغ نوشتن است) هزاران منزل فاصله است!

امّا نمونه‌های متعددی می‌توان یافت که مقلدان نثر نصرالله منشی (نثر فنی) در این‌گونه موارد رعایت وصل را کرده‌اند نه فصل، چنان‌که بهاءالدّین بغدادی در التوسل الی الترسل (ص ۳۴۳) به تقلید از کلیله و دمنه می‌نویسد:

«مقرر است که هرکه به اعتماد سایهٔ ابر در صمیم هواجر، هجرتِ خانه اختیار کند، از دستبرد حرارت آفتاب مسلم نماند و هرکه به معونت روشنائی برق در سویدای سواد شب، راهی گم در پیش گیرد از تزاحم خیل ظلام جز برسرگردانی نرود».

چنان‌که اشاره کردیم آیین نقطه‌گذاری در قدیم مورد توجه نبود. یکی از عللی که در نثر سبک خراسانی جملات کوتاه و روشن است این است که این همه از واو عطف استفاده نمی‌کردند، امّا در نثر سبک عراقی به‌بعد تا دورهٔ نثر دانشگاهی به جای نقطه و ویرگول یا مکث «واو» می‌آوردند و لذا جملات طولانی و نفس‌گیر است. در

تذکرهٔ نتایج الافکار (بمبئی، ۱۳۳۶ شمسی) در شرح حال شوکت بخاری می‌نویسد:

«در اول حال نازک تخلّص می‌کرد، بعد از آن شوکت اختیار نمود و به روش پدر کسب معاش می‌ساخت... راه خراسان پیش گرفت و به تقبیل عقبهٔ روضهٔ رضویه سعادت‌اندوز گشت و صحبتش با میرزا سعدالدّین... دست داد و به سبب کمال التفات و محبت... مدتی در هرات و خراسان به مصاحبتش به سر برد... نمد درویشی در برکرده رو به جانب اصفهان نهاد و تا آخر حیات به زاویهٔ انزوا آرمید و دامن از مخالطت خلایق کشید و چون که مذاق عشق و چاشنی درد به مرتبهٔ کمال داشت بیشتر چشم پرآب بود و از فرط نَفْس‌کُشی به عدد دو سه روز به لب نانی افطار می‌نمود.»

در این نوشته به راحتی می‌توان وصل را تبدیل به فصل کرد.

گاهی در شعر وصل و فصل تحت تأثیر مسائل عروضی است و ربطی به بلاغت ندارد. سپهری می‌گوید:

چرا مردم نمی‌دانند
که لادن اتفاقی نیست

وزن هزج است و لذا سطر دوّم را با «که» که هجای کوتاه است آغاز کرده حال آن که می‌توانست «که» را حذف کند و دو سطر را یک سطر کند.

چرا مردم نمی‌دانند لادن اتفاقی نیست.

وصل و فصل در ادبیات

آن‌چه به طورکلی تاکنون گفتیم در مورد وصل و فصل درگفتار و نوشتار عادی است، امّا وصل و فصل در آثار بزرگان ادب گاهی با ظرایف و دقایقی همراه است که به این بحث جنبهٔ بلاغی می‌بخشد. شادروان استاد خانلری می‌نویسد: «حرف ربط «که» در شعر گاهی به قدر یک جمله معنی دارد. در این شعر سعدی حرف «که» به تنهایی یعنی «امیدوارم که...» یا «آرزو می‌کنم که...» یا «دعا می‌کنم که...» و بسا قوت القایی کلمه تا آنجاست که به جملهٔ بعد نیز تجاوز می‌کند و دو جملهٔ متوالی از رابطهٔ لفظی دیگر بی‌نیاز می‌شوند:

یکی را کرم بود و قوّت نبود　　کفافش به قدر مروّت نبود

که سفله خداوند هستی مباد جوانمرد را تنگدستی مباد

و در نثر خواستن این مقدار معنی از حرف ربط «که» ممکن نیست»[۱].

دیگر از مسائل بلاغی وصل و فصل بحث «ربط دو مصرع» است که در سبک‌شناسی شعر مطرح کرده‌ام. در برخی از ابیات ربط دو مصراع واضح است و دو مصراع با پیوندهای لفظی مثلاً «که» تعلیلی به هم مربوط شده‌اند. امّا در برخی ابیات پیوند معنوی است (فصل) و با اعمال صنایعی چون جناس تام و ایهام و استخدام در بیت صورت گرفته است. مثلاً در بیت زیر:

به خوبان دل منه حافظ ببین آن بی‌وفایی‌ها که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی

بین دو جمله امری ۱. به خوبان دل مده ۲. بی‌وفایی‌های ترکان سمرقندی را با خوارزمیان ببینی چه ربطی است؟ ربط در ایهام ترکان است که علاوه برترک‌ها به معنی زیبارویان هم هست.

خلاف مقتضای ظاهر

قدما در بحث اقسام خبر به حسب حال مخاطب که قبلاً اشاره شد بحثی را تحت عنوان ایراد یا اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر مطرح کرده‌اند که قابل توسعه و تعمیم است. نخست به مطلب قدما که قبلاً مطرح کردیم اشاره می‌کنیم:

با توجه به مقتضای حال مخاطب خبر یا ابتدائی است یا طلبی یا انکاری. یعنی یا مخاطب خالی‌الذهن است و خبری که به او می‌دهیم احتیاج به تأکید ندارد و یا نسبت به مضمون خبر مشکوک و متردد است و خبری که به او می‌دهیم هم می‌تواند مؤکد باشد و هم نباشد (حسن تأکید) یا نسبت به مضمون خبر منکر است و خبری که به او می‌دهیم باید حتماً مؤکد باشد (وجوب تأکید).

حال اگر خلاف حالات فوق عمل کنیم و مثلاً خالی‌الذهن را به منزلهٔ منکر قرار داده سخن را مؤکد بیاوریم و یا منکر را خالی‌الذهن حساب کرده و سخن را بدون تأکید ایراد کنیم می‌گویند سخن برخلاف مقتضای ظاهر ایراد شده است. البته گفته‌اند که خلاف مقتضای ظاهر خروج از مقتضای حال نیست زیرا مبتنی براغراضی است. بدین‌ترتیب

---

۱. مقالهٔ «زبان شعر»، سخنرانی‌های نخستین کنگرهٔ شعر در ایران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۹، ص ۱۲.

مقتضای حال هم مقتضای ظاهر را در برمی‌گیرد و هم خلاف مقتضای ظاهر را مشروط بر این که مبتنی برمصلحتی باشد. مثلاً سعدی در بیت زیر غیرمنکر را نازل منزلهٔ منکر قرار داده و کلام را به صورت مؤکد آورده است:

این‌سرائی است که البته خلل خواهد یافت خُنُک آن قوم که در بند سرای دگرند

زیرا مردم عموماً از این اصل بدیهی غافلند که عمر جاودانی نیست و مقصود شاعر تنبه و جلب توجه بوده است.

تعمیم بحث

پس مقتضای حال همیشه آن چیزی نیست که در ظاهر به نظر می‌رسد. از این‌رو در آثار بلغا دیده می‌شود که گاهی از مقتضای ظاهر عدول کرده‌اند. (هنجارگریزی) و بعد از دقت معلوم می‌شود که اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر ناظر به مقاصدی بوده است تا کلام مؤثرتر گردد و لذا عین بلاغت بوده است.

پس بلاغت فقط با علم به امثال نکاتی که در این کتاب آمده است حاصل نمی‌شود، حتی می‌توان گفت که در اساس، بلاغت، فطری نویسندگان و شاعران بزرگ است (یعنی اگر بلیغ نباشند اصلاً به شاعری و نویسندگی معروف نمی‌شوند) و آثار آنان به هرنحوی که نوشته شده باشد نمونهٔ بلاغت است[1] و اهل زبان بلاغت را از آثار ایشان می‌آموزند و از این‌رو آثار بزرگ ادبی در معاییر بلاغی قبل از خود (لااقل در جزئیات) تغییراتی ایجاد می‌کنند.

از این جاست که بسیاری از بزرگان ملکهٔ بلاغت را امری خداداد قلمداد کرده‌اند:

زمین به تیغ بلاغت گرفته‌ای سعدی سپاس دار که جز فیض آسمانی نیست

حسد چه می‌بری ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف سخن خداداد است

---

۱. و از این‌رو باید مواظب بود که به آثار بزرگان ادب به چشم انشای دانش‌آموزان مدرسه نگاه نکرد و مدام به دنبال غلط گرفتن و به قول امروزیان ادیت و ویرایش متن نبود (مثل ایرادهای غلامعلی رعدی آذرخشی به نیما در مقالهٔ شعر فارسی معاصر). استاد مجتبی مینوی که اتفاقاً خود چنین گرایشی داشت و به آثار بزرگانی چون سعدی و حافظ و صادق هدایت نکته می‌گرفت می‌نویسد (← یغما، سال دهم، ص ۴۴۲): «قول اهل ادبیّت و عربیّت را نیز از برای ما نقل کرده‌اند که گاهی غیرفصیح برحسب مناسبت فصیح‌تر شمرده می‌شود: غیرُالافصح قد یَصیرُ أفصح للمناسبة».

قبول خاطر[۱] یعنی مورد پسند واقع شدن و با توجه به اصطلاحات علم معانی یعنی تأثیر کلام (بلاغت).

امّا نمونه‌های اخراج کلام برخلاف مقتضای ظاهر بسی فراتر از مطالبی است که در کتب سنتی آمده است (آنان مطلب را عمدةً به خبر مؤکد و غیرمؤکد محدود کرده بودند) و در هرزمینه‌یی فرق می‌کند. مثلاً مقتضای ظاهر در بحث تشبیه در علم بیان این است که مشبهٌ‌به اعرف و اجلی از مشبّه باشد زیرا وجه شبه معمولاً از مشبهٌ‌به أخذ می‌شود، امّا شاعر گاهی بنا به مصلحت که همانا تشدید در مبالغه باشد برعکس عمل می‌کند:

پیچیدن افعی به کمندت ماند　　آتش به سنان دیو بندت ماند
اندیشه به رفتن سمندت ماند　　خورشید به همّت بلندت ماند

ازرقی هروی

یا در آئین نگارش و کلام عادی قاعده یا مقتضای ظاهر این است که مسندٌالیه یا مسند آشکار باشد امّا گاهی شاعر برخلاف این «وضع مضمر در موضع مظهر» می‌کند. چنان‌که در بیت زیر از مسندٌالیه با ضمیر یاد کرده است:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها
زان سوی او چندان وفا زین سوی تو چندین جفا

مولوی

و بدین ترتیب ذهن خواننده را نسبت به مسندٌالیه کنجکاو می‌کند زیرا مرجع ضمیر را مشخص نکرده است. چنان‌که قبلاً اشاره شد در این‌گونه موارد فرض بر این است که مسندٌالیه (خدا) از فرط آشکارائی نیاز به تصریح ندارد. هم‌چنین گفته است «آن تقصیرها» حال آن که این بیت، مطلع شعر است و قبلاً سخنی از تقصیر گفته نشده بود. تقصیر را برخلاف مقتضای ظاهر بعداً (در مصراع دوم) توضیح داده است و باز بدین ترتیب توجه خواننده را نسبت به آن برانگیخته است.

---

۱. حافظ در جای دیگری هم به تأثیر کلام که هدف سخن بلیغ است با لفظ «قبول» اشاره کرده است:

دلنشان شد سخنم تا تو قبولش کردی　　آری آری سخن عشق نشانی دارد

یعنی از آنجا که سخن من در تو مؤثر افتاد و لذا مورد پسند تو قرار گرفت، در همهٔ دل‌ها جای گرفت و در همهٔ دل‌ها نشست و به نشانهٔ نفوذ در دل‌ها مخصوص آمد. آری، سخن عشق باید نشانه‌یی داشته باشد که همان نفوذ و تأثیر در دل‌هاست.

از دست و زبـــان کـــه بـرآیـد کـز عـهدهٔ شکـرش بـه در آیـد

سعدی

از عهدهٔ شکر که؟ مرجع ضمیر کیست؟ در سخن گفتن عادی باید مرجع ضمیر مشخص باشد. شاعر مرجع را کاملاً واضح پنداشته (خدا) و از او با ضمیر یاد کرده است.

مسأله دیگر این است که قدما بحث خلاف مقتضای ظاهر را به‌لحاظ ادوات زبانی (ادات تأکید) مطرح کرده‌اند، حال آن که یک جنبهٔ خلاف مقتضای ظاهر مسائل معنوی است، مثلاً مقتضای ظاهر گاهی ایجاز است امّا گوینده برخلاف مقتضای ظاهر به اطناب سخن می‌گوید زیرا خود یا مخاطب از بحث لذت می‌برد و نمی‌توان گفت که اطناب او مُمل است. در نظر بگیرید که کسی به بچه‌یی می‌گوید «خُب! پس گفتی اسمت پری است، خُب پری جان یک دور دیگر بگو که اسمت چیست؟!» یا کلاس درسی را مجسم کنید که دانشجو نکته‌یی در مورد بیتی از حافظ پرسیده است و استاد علاوه برطرح آن بیت، همهٔ غزل را به جهت التذاذ خود می‌خواند و اطناب او برای دانشجویان هم مفید و لذت‌بخش است و یا فرودستی به جهت التذاذ و غنیمت فرصت در جواب سؤال فرادست، به تفصیل سخن می‌راند و شاید از این دست باشد جواب موسی به خدا که قبلاً ذکر کردیم و یا برعکس ممکن است معلمی به جهت ضیق وقت در مقام اطناب به ایجاز سخن بگوید، زیرا در غیر این صورت از ذکر همهٔ نکات ضروری باز می‌ماند.

نکتهٔ دیگر این که در بحث خلاف مقتضای ظاهر همواره حال مخاطب منظور نیست بلکه گاهی حال و قصد گوینده (illocutionary act) مطرح است. این که ما منکری را نازل منزلهٔ شاک یا جاهلی را در مقام عالم قرار می‌دهیم ربطی به مخاطب ندارد بلکه به قصد و نیّت خود ما مربوط می‌شود.

آن دسته از قدما که خلاف مقتضای ظاهر را از بحث خالی‌الذهن و مردد و شاک بودن گسترش داده‌اند به چند مورد از قبیل «وضع مضمر در موضع مظهر» و «قلب» و «التفات» هم اشاره کرده‌اند.

قلب

جابه جایی اجزاء کلام است به شرطی که در آن لطفی باشد. صهبایی دهلوی از ادبای

متأخر هند که در علم بلاغت استادی کم‌نظیر بود، بحث خلاف مقتضای ظاهر را بسط داده است و در ضمن جواب ایرادی که سراج‌الدّین خان آرزو بر بیتی از حزین گرفته بود به مسأله «قلب» چنین اشاره می‌کند:

«حزین:

تا بوسهٔ آن حسن گلوسوز چه باشد　　نام لب او کام مرا در شکر انداخت

خان آرزو: شکر در کام باشد نه کام در شکر...

(تنبیه‌الغافلین، ص ۱۷)

صهبایی: آری شکر در کام باشد نه کام در شکر... و نظیری گفته:

لبان شکّرینت را مکیدن　　زبان در کام در شکر نهادن

و حق آن است که این از جنس «قلب» است که نوعی است از «خلاف مقتضای ظاهر» از مباحث علم معانی، یعنی اجزای کلام را برجای یکدیگر نهادن.

و شرط قبول آن [قلب]، آن است که متضمن اعتبار لطیف بود غیرملاحتی که نفس قلب موروث اوست، اگرچه سکّاکی نظر به مجرد ایراثِ ملاحت علی‌الاطلاق مقبول داشته، اعتبار لطیف را متضمّن باشد یا نباشد. چنان‌که علاّمه تفتازانی در مختصر به آن تصریح کرده، امثلهٔ آن را از کلام فارسان مضمار تازی در همان کتاب نصاب توان دید... از آن جمله است: عَرضتُ الناقةَ علی الحَوضِ، أی: ظاهر کردم ناقه را برحوض. و بایستی چنین گفت: عَرضتُ الحوضَ علی الناقةِ، أی: ظاهر کردم حوض را برناقه تا آب بنوشد.

و صاحب‌قاموس در کلام سخن آفرین علاّم: وَ اَخفِض لَهُما جَناحَ الذُلِّ مِنَ الرّحمةِ [۱۷/۲۴] این سیاق [یعنی قلب] را تجویز کرده آنجا که در تفسیر آن گفته: تَواضَعْ لَهُما، او من المقلوبِ أی: جناح الرحمةِ من الذُّلِ.

گنجور گنجینهٔ معانی و بیان، نظامی شیوا زبان می‌فرماید:

چو بر سکّهٔ شاه زر می‌زنی　　چنان زن که گر بشکند نشکنی

...و زدن سکّه و کیمیا بر زر می‌باشد نه عکس آن. و در شعرِ... شیوای مزبور، تبدیل نسخه به این طور(ع): اگر «سکّهٔ شه به زر می‌زنی» زحمت عبث بردن و بهره از همچو نکات به کف نیاوردن بیش نباشد»[1].

---

۱. قول فیصل، ص ۲۶ـ۲۵، شاعری در هجوم منتقدان، ص ۸ـ۱۴۷.

ما قبلاً دربحث ضعف تألیف به این مطلب اشاره کردیم، زیرا به نظر ما در امثال بیت زیر لطف بلاغی در کار نیست:

طـــومار نـــدامت است طـــبع مـــن حـــرفی است هـــرآتشـی ز طـومارم

مسعود سعد سلمان

یعنی هرحرفی از آن طومار من آتشی است.

امّا از نمونه‌هایی که در آن اعتبار لطف باشد امثال این شعر فروغ است:

بهار پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود

که من به آن جابه جایی صفت گفته‌ام که در شعر نو مرسوم است، به این معنی که می‌توان پنداشت سبز را که منطقاً باید صفت درخت باشد به وهـم نسبت داده است و بـا ایـن «قلب» به بار معنایی و عاطفی کلام افزوده شده است.

وضع مظهر در موضع مضمر و برعکس

دیگر از مصادیق ایراد سخن برخلاف مقتضای ظاهر آوردن ضمیر به جای اسـم یـا برعکس است که در صفحات گذشته بدان اشاره کردم. صهبایی در مورد این بیت حزین:

هر چه خواهی مکن، از دوری دیدار مگو وحشت آبـاد مکـن خـاطر ویـرانـی را

می‌نویسد: «...این است توجیه شعر برتقدیر آن که ویـران صـفت خـاطر بـاشد [خـاطر ویران] و می شاید که مضافٌ‌الیه بود، أی: خاطر کسی که ویران است که عبارت از خودش [گوینده] است، از عالم [از قبیلِ] وضع مظهر در موضع مضمر یعنی خاطر مرا وحشت آباد مکن»[1] [به جای خاطر ویرانم خاطر ویرانی گفته است.]

التفات

التفات به معنی تغییر ضمیر است که آن هم از مصادیق سخن برخلاف مقتضای ظاهر است.

صهبایی در ادامهٔ بحث بالا می‌نویسد: «و این برمذهب سکّاکی التفات نـیز هست» [یعنی به جای من (خاطر من) از او سخن گفته است]. و سپس توضیح می‌دهد که التفات

---

۱. قول فیصل، ص ۱۵ـ۱۴، شاعری در هجوم منتقدان، ص ۱۳۱.

هم از مصادیق عدول از مقتضای ظاهر است «کما فی قول امرء القیس خطاباً لنفسه(ع): تطاولَ لیلُکَ بالأثمُدِ. أی: دراز شد شب تو در موضعی که مسمّی به أثمُد به فتح همزه و ضم میم است و مقتضای ظاهر «لیلی» است ای: شب من»[۱]

پروین اعتصامی در قطعه‌یی که برای سنگ مزار خود سروده گوید «**هرچه خواهی سخنش شیرین است**» که مقتضای ظاهر «سخنم» است. التفات (apostrophe) در ادبیات غرب از صنایع بدیعی است و کاربُرد گسترده‌یی دارد.

خروج از هنجار

در متون خلاق ادبی، بحث از این حدود پیش‌تر می‌رود، به حدی که گفته‌اند سبک ادبی بر اثر عدول از هنجارهای عادی کلام تحقق می‌یابد(Deviation from the norm)[۲]. یعنی روابط کلام در محور هم‌نشینی یعنی توالی و ترتیب کلام، ارتباط هرواژه با واژهٔ پس و پیش خود، از نظم معمولی خارج می‌شود و قدرت پیش‌بینی خواننده در طی قرائت کلام برای حدس کلمات بعدی به صفر می‌رسد، چنان‌که شاعر می‌گوید: «**می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم**»[۳] که مقتضای ظاهر و انتظار خواننده این است که شاعر به جای بمیرم، ببینم گفته باشد. امّا استعارهٔ تبعیه یا فورگراندینگ (Foregrounding، برجسته‌سازی) بمیرم، تخیّل مندرج در کلام را صد چندان کرده است. به جا نیاوردن انتظار خواننده که در زبان‌شناسی تحت عنوان redundancy از آن بحث می‌شود به کلام تازگی می‌دهد و توجه خواننده را از طریق مکث در روانی (de-Automatization) به خود جلب می‌کند. اگر بگوئید زنی می‌آمد که در دستش کیف سفید... معمولاً انتظار براین است که فعل «بود» در پایان شنیده شود و این انتظار طبیعی است و اصولاً اهل زبان مهارت خود را در زبان مدیون همین اصل انتظار و پیش‌بینی هستند. حال اگر کسی به جای بود، «نبود» بگوید، توجه خواننده را شدیداً به کلام جلب می‌کند.[۴]

---

۱. همان جا، همان صفحه.

۲. که می‌توان همان ایراد او اخراج کلام علی خلاف مقتضی‌الظاهر ترجمه کرد.

۳. از شعر «از این‌گونه مردن» از کتاب: ابراهیم در آتش احمد شاملو.

۴. رجوع شود به مقالهٔ «نظریهٔ خبر در شعر»، سیروس شمیسا، یادنامهٔ حبیب یغمائی، ۱۳۷۱.

درجهٔ انحراف ممکن است کم یا زیاد باشد. در این مصراع سهراب سپهری **«چای را خوردیم روی سبزه‌زار میز»** اگر سبزه‌زار را به باغ نسبت می‌دادیم یا با آن صفت «دور» را می‌آوردیم، از هنجار عادی کلام خارج نمی‌شدیم. امّا اگر سبزه‌زار را ـ که باید سبز باشد ـ زرد بخوانیم یا آن را به سفرهٔ میز (رومیزی) تشبیه کنیم ـ چنان که شاعر کرده است ـ مرتکب هنجارهای غیرمتعارفی شده‌ایم.

ذیلاً بنابرمرسوم سبک‌شناسان انگاره‌های (پارادیم pradigm) عادی و غیرعادی این مصراع سپهری را رسم می‌کنیم.

	انگاره‌های متعارف	**انگاره‌های غیرمتعارف**
	... (چیزی نباشد)	زرد
	باغ	وهم
چای را خوردیم روی سبزه‌زار...	دور	ذهن
	سبز	**میز**
	خوب	باد
	صاف	شعر

برخی از اسنادهای مجازی نیز همین وضع را دارد، وقتی مولوی می‌گوید **«گوشم شنید قصهٔ ایمان و مست شد»** خواننده هرفعلی را متوقع است جز مست شدن و این خروج از هنجارهای متعارف زبان فارسی (هنجارگریزی) در محور همنشینی به این کلام او حیثیت ادبی والای بدیعی بخشیده است.

در آثار بزرگان در هر انحرافی نکته‌ئی بلاغی است که باید با تعمق و استعانت از علوم ادبی (مخصوصاً بیان) دریافت و غرق در لذت شد و **لِکُلِّ جدیدٍ لذّةٌ: سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر** (فرخی). اتفاقاً منشاء علوم بلاغی در میان مسلمین از اینجاست که ظاهربینانی چند برزبان قرآن مجید عیب‌جوئی‌ها می‌کردند و علومی لازم بود تا بدان وسیله به ایشان تفهیم شود که نه تنها در آن موارد اشکالی نیست بلکه هنرهاست.

اگر قرار باشد فردی ناآشنا به این مسائل، اثر ادبی‌یی را که به زبان خلاق نوشته شده است در مطالعه گیرد، شاید قلم برگیرد و بسیاری از جملات و لغات را به زعم خود اصلاح کند، حال آن که همین عدول از مقتضای ظاهر ـ که عدول از مقتضای حال

نیست ـ به بسیاری از آثار ادبی، سیمائی منحصر به فرد بخشیده است و چه بسا نفوذ و تأثیر آن‌ها در قلوب هم عمدةً مبتنی برهمین عدول‌ها باشد. قدما به این نکته توجه داشتند و در مورد شعر (اثر ادبی) می‌گفتند:یُغْتَفَرُ فیه مالایُغْتَفَرُ فی غیره. و در مورد شاعر می‌گفتند: یَجُوزُ لِلشّاعِرِ مالایَجُوزُ لِغَیرِهِ.

«شب پاورچین پاورچین می‌رفت. گویا به اندازهٔ کافی خستگی در کرده بود. صدای دوردست خفیف به‌گوش می‌رسید. شاید یک مرغ یا پرندهٔ رهگذری خواب می‌دید. شاید گیاه‌ها می‌روئیدند».

بوف کور

نباید ایراد گرفت که پاورچین پاورچین و خستگی درکردن عامیانه است. شب انسان نیست که خستگی در کند. به جای خفیف، خفیفی روان‌تر است. صفت رهگذر برای پرنده متعارف نیست. اصلاً پرنده خواب نمی‌بیند... و از این قبیل و نثر زیبا و زنده و مؤثر فوق را مثلاً چنین تصحیح کرد:

شب رو به اتمام بود. صدای دوردست خفیفی به‌گوش می‌رسید. پرندگان خفته بودند...

حاصل این تصحیح نثری عقیم و خنثی است، حال آن که نوشتهٔ هدایت، نثری خلاق (creative) است که سرشار از عاطفه و هیجان و پویائی است و عمیقاً برخواننده تأثیر می‌گذارد.

مراد از خلاقیت (creativity) در اصطلاحات فن شعر جدید این است که جملات از نظر نظم و واژگان و انتقال معنی، نوین و بی‌سابقه باشند، در مقابل نثر عادی متعارف که از لغات و اصطلاحات و معانی کلیشه و قراردادی استفاده می‌کند.

نمونهٔ یک نثر خلاّق:

«شب آخری که مثل هرشب به‌گردش رفتم، هوا گرفته و بارانی بود و مه غلیظی در اطراف پیچیده بود. در هوای بارانی که از زندگی رنگ‌ها و بی‌حیائی خطوط اشیا می‌کاهد، من یک نوع آزادی و راحتی حس می‌کردم و مثل این بود که باران افکار تاریک مرا می‌شست. در این شب آن‌چه نباید بشود شد. من بی‌اراده پرسه می‌زدم ولی در این ساعت‌های تنهائی، در این دقیقه‌ها که درست مدت آن یادم نیست خیلی سخت‌تر از

همیشه، صورت هول و محو او ـ مثل این که از پشت ابر و دود ظاهر شده باشد ـ صورت بی‌حرکت و بی‌حالتش ـ مثل نقاشی‌های روی جلد قلمدان ـ جلو چشمم مجسم بود»[۱].

خلاف مقتضای ظاهر به مناسبت مقتضای حال

نمونه‌های هنجارگریزی یا خلاف مقتضای ظاهر در ادبیات می‌رساند که ممکن است نویسنده در مواردی به جهت رعایت بلاغت (یعنی تأثیر کلام) از هنجار و قواعد زبانی تخلّف کند یعنی فصاحت را نادیده بگیرد.

دوام عیش و تنعّم نه شیوهٔ عشق است　　اگر معاشر مایی بنوش نیش غمی

حافظ

در نوشیدن نیش چندین لطف بلاغی است: تکرار صدای شین در کل بیت، جناس اختلاف مصوت بلند در نوش و نیش...

می‌خواهم خواب اقاقیاها را بمیرم...

می‌خواهم نفس سنگین اطلسی‌ها را پرواز گیرم

احمد شاملو

که در آن بمیرم استعارهٔ تبعیه از نوع فورگراندینگ (برجسته‌سازی) است: در تشبیه دیدن مثل مردن است، وجه شبه فرط لذت و بی‌هوش شدن است. حافظ گوید: **بیا که بوی تو را میرم ای نسیم شمال**

لذا این سخن قدما که بلاغت بعد از فصاحت تحقّق پیدا می‌کند مربوط به گفتار و نوشتار عادی است نه شاهکارهای ادبی. پس در ادبیات خلاف مقتضای ظاهر غالباً به مقتضای حال است، هم حال گوینده که نوآور است و تخیّلات تازه دارد و هم خواننده که می‌داند با سبک ادبی مواجه است.[۲]

---

۱. بوف کور، صادق هدایت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۳۱، ص ۲۲.

۲. در گفتار و نوشتار عادی، در صورت برخورد با جملات و عبارات عجیب و غریب تعجب می‌کنیم یا شروع به ایراد و اصلاح می‌کنیم امّا در مورد جملات و عبارات عجیب و غریب در ادبیات می‌گوئیم مقصود شعر چیست؟ فرض این است که ادبیات حتماً معنای مرموزی دارد.

زبان عاطفی

چنان که آی.ا.ریچاردز عالم معروف علم بلاغت در کتاب معنای معنا می‌گوید ما با دو نوع زبان مواجهیم: زبان عاطفی (Emotive Language) و زبان ارجاعی (Referential Language).[۱]

زبان عاطفی زبان ادبیات است که با آن احساسات و عواطف را منتقل می‌کنند، حال آن که زبان علم، زبان ارجاعی است که به امری و معنائی در جهان بیرون اشاره می‌کند و ارجاع می‌دهد. به عبارت دیگر زبان ادبی انفسی است و زبان علمی آفاقی. زبان عاطفی انشائی است و زبان ارجاعی خبری است و به لحاظ مطابقت با واقع امر، ذاتاً محتمل صدق و کذب است. زبان عاطفی مؤثر است و در دل‌ها نفوذ می‌کند، حال آن که زبان ارجائی، دانشی است و اطلاع می‌دهد. زبان عاطفی با اغراق همراه است و بریکی از دو جهت خوب یا بد تکیه دارد و معمولاً از دو جنبهٔ ایجاز یا اطناب برخوردار است. زبان ارجائی معمولاً جنبهٔ مساوات دارد و نیز سعی می‌کند به حقیقت نزدیک باشد.

دانشمند با شناخت ما و فیلسوف با اندیشه و خرد ما کار دارد، امّا هنرمند با احساسات و عواطف ما روبه رو می‌شود. در زبان دانش لغات با معنای اصلی و قاموسی (Denotation) خود به‌کار می‌روند و جملات قوانین را تبیین می‌کنند. در فلسفه اصطلاحات و مفاهیم انتزاعی مورد استفاده و بحث و فحص قرار می‌گیرند. در زبان ادبی صور خیال و ابزار تصویرآفرینی (تشبیه و استعاره...) عنصر اصلی هستند و هنرمند جهان ذهنی خود را مجسم می‌کند. می‌توان گفت که زیبائی و لطفی که در ادبیات است (و با فنون و صناعات ادبی به‌وجود می‌آید) جنبهٔ تزئین حقایق و اندیشه را ندارد بلکه خود اندیشه و حقایق است.

به‌نظر ریچاردز شعر عالی‌ترین صورت زبان عاطفی است. پذیرش سخن در شعر با تصدیق جملات علمی متفاوت است. پذیرش گزاره‌های شعری بستگی به‌وضعیت عاطفی‌یی دارد که شعر در ما ایجاد می‌کند. به‌صورت خلاصه گزاره‌های ادبی در ما فقط حالت تصدیق ایجاد می‌کند نه بیشتر، حال آن که گزاره‌های علمی را باید یا تصدیق کرد و

---

۱. ریچاردز و C.K.Ogden در کتاب *The Meaning of Meaning* که به سال ۱۹۲۳ نوشتند به تفصیل در این مورد بحث کرده و خصوصیات این دو نوع زبان را برشمرده‌اند.

یا نفی. بدین ترتیب لزومی ندارد که خواننده با اعتقادات شاعر موافق باشد، او فقط احساس تصدیق می‌کند، یعنی انسانی را تصور می‌کند که چنان اعتقاداتی دارد.[۱] بدین ترتیب شعر اساساً عرصهٔ انفعالات و عواطف و انگیزه‌هاست.

بحث اقناع در منطق ما هم هست منتها آن را هدف خطابه نوشته‌اند. خواجه نصیر می‌گوید با «آن ممکن باشد اقناع جمهور در آنچه باید که ایشان را به آن تصدیق حاصل شود».

بدیهی است که زبان عاطفی گاهی در گفتار عادی هم مورد استفاده قرار می‌گیرد، منتها بحث ما در مصداق اعلا و اجلای آن است که شعر باشد. خود شعر نیز از نظر استفاده از این زبان مراتبی دارد. در برخی از شعرها زبان سرراست‌تر است و برخوردها نسبت به اشعار دیگر کمتر عاطفی است مانند برخی اشعار سبک خراسانی. امّا کلاً در همهٔ آثار ادبی سعی براین است که با کمترین ارجاع به اندیشه‌های منطقی و علمی و توجیهات واقعی خواننده را تحت تأثیر قرار دهند.

و اینک نمونه‌هائی از زبان عاطفی:

پیری فردوسی

چو آمد به نزدیک سر تیغ شست — مده می که از سال شد مرد مست
به جای عنانم عصا داد سال — پراکنده شد مال و برگشت حال
همان دیده‌بان برسر کوهسار — نبیند همی لشکر شهریار
کشیدن ز دشمن ندانند عنان — مگر پیش مژگانش آید سنان
گراینده تیزپای نوند — همان شست بدخواه کردش به بند
همان گوش از آوای او گشت سیر — همش لحن بلبل هم‌آوای شیر

---

۱. لذا هرچند ممکن است با سخنان و اندیشهٔ گوینده (مثلاً خیام) موافق نباشیم، باز لذت می‌بریم و سخن او را در حوزهٔ اعتقادش مؤثر می‌یابیم. وآنگهی عواطف مطرح در اثر هنری لایه خردورزی اکتسابی و آموخته را درمی‌نوردد و به لایه زیرین ادراکات و احساسات ما راه می‌یابد. کیست که هرچند سخنان خیام‌گونهٔ حافظ رانپسندد، تحت تأثیر چنین ابیاتی قرار نگیرد:

چمن حکایت اردیبهشت می‌گوید — نه عاقل است که نسیه خرید ونقد بهشت
به می عمارت دل کن که این جهان خراب — برآن سر است که از خاک ما بسازد خشت

چو برداشتم جام پنجاه و هشت — نگیرم بجز یاد تابوت و دشت[1]
دریغ آن گل و مشک و خوشاب سی — همان تیغ برّندهٔ پارسی
نگردد همی گرد نسرین تذرو — گل نارون خواهد و شاخ سرو
همی خواهم از روشن کردگار — که چندان زمان یابم از روزگار
کزین نامورنامهٔ باستان — بمانم به‌گیتی یکی داستان[2]

فردوسی

صفت رسیدن خزان و درگذشتن لیلی

شرط است که وقت برگریزان — خونابه شود ز برگ‌ریزان
قاروورهٔ آب سرد گردد — رخسارهٔ باغ زرد گردد
نرگس به‌جمازه برنهد رخت — شمشاد درافتد از سر تخت
سیمای سمن شکست گیرد — گل‌نامهٔ غم به‌دست گیرد
چون باد مخالف آید از دور — افتادن برگ هست معذور
در معرکهٔ چنین خزانی — شد زخم رسیده گلستانی
لیلی ز سریر سربلندی — افتاد به‌چاه دردمندی
شد چشمزده بهار باغش — زد باد تپانچه بر چراغش
گشت آن تن نازک قصب‌پوش — چون تار قصب ضعیف و بی‌توش
شد بدر مهیش چون هلالی — وان سرو سهیش چون خیالی
گرمای تموز ژاله را برد — باد آمد و برگ لاله را برد
بالین طلبید زاد سروش — وز سرو فتاده شد تذروش
بر مادر خویش راز بگشاد — یکباره در نیاز بگشاد
کای مادر مهربان چه تدبیر — کاهو بره زهر خورد با شیر
خون می‌خورم این چه مهربانی است — جان می‌کنم این چه زندگانی است
خون کن کفنم که من شهیدم — تا باشد رنگ روز عیدم
آراسته کن عروس‌وارم — بسپار به خاک پرده‌دارم

---

۱. در متن: تشت، و دشت نسخه بدل است.
۲. شاهنامهٔ چاپ مسکو، ج ۳، ص ۱۶۹ و ۱۶۸.

این گفت و به‌گریه دیده تر کرد / و آهنگ ولایت دگر کرد
مادر که عروس را چنان دید / آیا که قیامت آن زمان دید؟
معجر ز سر سپید بگشاد / موی چو سمن به باد برداد
پیرانه گریست برجوانیش / خون ریخت برآب زندگانیش
بسپرد به‌خاک و نامدش باک / کاسایش خاک هست در خاک
خاتون حصار شد حصاری / آسود غم از خزینه‌داری

نظامی

کم گرفت

نباید پنداشت که مسائل بلاغی زبان گسترده و پهناور فارسی فقط همین مطالبی است که در این کتاب آمده است، مخصوصاً این که در کتب معانی سنتی دقت بر زبان عربی بوده است و زوایای زبان فارسی مورد جست و جو قرار نگرفته است. با دقت در متون بی‌شمار نظم و نثر فارسی و مکالمات مردم می‌توان پی به‌نکات متعددی برد که تازه است و قبلاً مطرح نشده است. من‌باب نمونه به‌چند مورد اشاره می‌شود:

understatement که ما آن را به‌کم‌گرفت (به‌قیاس چیزی را دست کم گرفتن یا کم چیزی گرفتن[1]) ترجمه کرده‌ایم یعنی بیان محتاطانه:[2] احتیاطاً مطلبی را از حد خود ضعیف‌تر یا ملایم‌تر بیان کردن. مثلاً به‌جای این که بگوئیم مطمئنم که نیامده است می‌گوئیم به‌گمانم نیامده است، کمتر بگو یعنی هیچ مگو. چندان موردی ندارد، یعنی اصلاً موردی ندارد. با توجه به آراء گرایس، در این گونه موارد اصل کمیّت نقض می‌شود یعنی به‌اندازه کافی اطلاعات نداده‌ایم.

و اینک شواهدی از شعر:

---

۱. در فرهنگ مصطلحات الشعرا ذیل کم چیزی گرفتن می‌نویسد: «آن را ناشده و نابود انگاشتن... چنان که گویند مثلاً زید کم مرتکب معاصی می‌شود، غرض عدم ارتکاب باشد... قاسم مشهدی:

از عزیزی دان سخن گر تلخ می‌گویم تو را / چون تو می‌دانی که من این‌حرف‌ها کم‌می‌زنم»

۲. در همهٔ زبان‌ها کم و بیش هست منتها در برخی از زبان‌ها مثلاً انگلیسی مرسوم‌تر است. برای این خصوصیت می‌توان توجیهات متعددی داشت، خردورزی و دوراندیشی، استبدادزدگی و غیره، مثلاً می‌توان پنداشت که در جوامع زورمدار، رعایت همهٔ جوانب را کردن کم‌کم جزو سرشت می‌شود.

دلش به ناله میازار و ختم کن حافظ که رستگاری جاوید در کم‌آزاری است

حافظ

که مراد از کم‌آزاری، بی‌آزاری است.

دانش و خواسته است نرگس و گل که به یک جای نشکفند به هم
هرکه را دانش است خواسته نیست وآن که را خواسته است دانش کم

شهید بلخی

یعنی دانش نیست.

ز تف به روز به جوش آید آب درجیحون به شب ز پشه درو بَد توان گرفت قرار

عنصری

بد توان گرفت قرار یعنی اصلاً نمی‌توان قرار گرفت.

هیچ شه را در جهان آن زهره نیست کو سخن راند ز ایران برزبان
مرغزار ما به شیر آکنده است بَد توان کوشید با شیر ژیان

فرخی

بد توان کوشید یعنی نمی‌توان کوشید (جنگید).

تا به‌گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد هردلی از حلقه‌یی درذکر یارب یارب است

حافظ

کم رسد یعنی اصلاً نرسد.

ترسم نرسی به خانه ای اعرابی کاین‌ره که تو می‌روی به ترکستان است

سعدی

ترسم که اشک در غم ما پرده‌در شود وآن راز سر به مهر به عالم سمر شود

حافظ

یعنی مطمئنم.

ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم خرقه از سر به در آورد و به شکرانه بسوخت

حافظ

یعنی ماجرا نکن، ماجرا را تمام کن.

بیدلان را عیب کردم لاجرم بیدل شدم آن‌گنه را این‌عقوبت همچنان بسیار نیست

سعدی

یعنی اصلاً عقوبتی نیست.

و شاید بیت زیر هم از این مقوله باشد:

چو قسمت ازلی بی‌حضور ما کردند گر اندکی نه به‌وفق رضاست خرده‌مگیر

حافظ

در بیت زیر زال می‌خواهد بگوید من بسیار پیرم:

که برسر مرا روز چندی گذشت سپهر از برخاک چندی بگشت

شاهنامه

چندی به معنی بسیار به‌کار رفته است.

این بیت بوستان:

به لطف و لَبَق گرمرو مرد بود ولی دیگدانش عجب سرد بود

چاپ یوسفی، ب ۱۳۷۵

در برخی از نسخ چنین آمده است: ولی دیگدانش کمی سرد بود.

و از شقوق این بحث است اثبات به‌وسیله نفی (Litotes):

مثلاً به‌جای این که بگوئیم کار سختی است می‌گوئیم کار آسانی نیست. بد نیست یعنی خوب است.

ای‌که گفتی هیچ‌مشکل چون‌فراق یارنیست گر امید وصل باشد همچنان دشوار نیست

سعدی

یعنی بلکه آسان است.

و اغراق منفی (Meiosis)، یعنی برخلاف اغراق مثبت، امور را به دیدهٔ تحقیر بنگریم یا از جنبهٔ منفی مطرح کنیم. مثلاً به‌جای این که بگوئیم موضوع را به خوبی فهمید بگوئیم: او احمق نیست.[۱]

---

۱. کادن در مورد میوسیس می‌گوید در یونانی به معنی کم کردن است. بیشتر در طنز به‌کار می‌رود. در مورد امری عالی می‌گویند بدک نیست. شاه لیر که دچار بلیّات وحشت‌آوری است می‌گوید: دعا کن این گره باز ←

حُسن تعبیر (Euephemism)

برای آن که سخن مؤثرتر شود از تعبیرهای مختلفی که برای یک معنی وجود دارد بنا به اوضاع و احوال آن را انتخاب می‌کنیم که زیباتر یا ادبی‌تر است. مثلاً به جای آن که بگوئیم فلانی مرد می‌گوئیم دار فانی را وداع کرد. حُسن تعبیر در ادبیات فارسی نمونه‌های عالی بسیار دارد. فردوسی در تصویر مجلسی که زال با رودابه تنهاست، می‌گوید:

همی بود بوس و کنار و نبید مگر شیر کو گور را نشکرید

بافت موقعیتی

چنان که تاکنون معلوم شد در علم معانی همواره باید به قراین حالیه یا آن چه زبان‌شناسان بافت موقعیتی (Centext of situation) می‌گویند توجه داشت، جملهٔ واحدی چون «یاد باد آن روزگاران یاد باد» هم به لحاظ حال گوینده و هم شنونده می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد. به همین لحاظ در پشت اتوبوس‌های تهران (در زمستان ۸۳) بالای این مصراع تصویر جبهه و شهدا نقش شده بود که حکم بافت موقعیتی را دارد.

میخائیل باختین آخرین نظریه‌پرداز فرمالیسم روسی می‌گوید دو نفر را مجسّم کنید که در یک اطاقند. یکی می‌گوید: «وای» که به تنهایی معنایی ندارد امّا می‌تواند سرشار از معنا باشد. این که برای ما بی‌معناست به این سبب است که زمینه‌های برون کلامی (Extra-Verbal) آن را نمی‌دانیم. زمینه برون‌کلامی یک گزاره سه بخش دارد:

۱. افق مکانی مشترک برای گویندگان، مثلاً اطاق.

۲. شناخت و درک موقعیت که باید برای دو طرف مخاطبه روشن باشد.

۳. ارزیابی مشترک آنان از موقعیت.

مثلاً موقع گفتن «وای» هردو از پنجره به بیرون نگاه می‌کنند و می‌بینند در بهار دارد

← شود.

و در موردلیتوتس می‌نویسد در مقابل اغراق است. به صورت منفی ایراد می‌شود و معمولاً برای طنز است. مثلاً بد نیست به معنی بسیار خوب است.

برف می‌بارد. برف افق مشترک و بهار (زمان) آگاهی مشترک و آرزوی تمام شدن زمستان و فرارسیدن بهار ارزیابی مشترک است.[۱]

باختین به زبان‌شناسی انتقاد می‌کند که فقط گزاره را در نظر دارد و به زمینه‌های برون کلامی دسترسی ندارد. این نوشتهٔ باختین قدیمی است و زبان‌شناسی امروزه (چنان‌که در مباحث پراگماتیکز و آراء گرایس و کنش کلامی و غیره ملاحظه کردید) به بافت موقعیتی توجه دارد.

امّا آن چه در این میان مهم است درک ما از آثار ادبی است که جز در قلیلی از موارد نسبت به قراین حالیه یا به قول باختین زمینه‌های برون‌کلامی آن آگاهی نداریم. امروزه این ترجیع شاملو معروف شده است «**روزگار غریبی است نازنین**» زیرا نسبت به آن آگاهی مشترک وجود دارد، امّا در مورد حافظ چنین نیست به نحوی که بسیاری از اشعار سیاسی و تاریخی و اجتماعی او را عرفانی معنا کرده‌اند.

چنان که در آراء گرایس خواندیم معنای تلویحی را از دو طریق درمی‌یابیم یکی از طریق علم به قرائن حالیه و دوّم از پیش‌فرض‌هایی که در خود کلام است.

این مطلب درست است امّا همهٔ بحث نیست و می‌توان به آن زمینه کوچک گفت در مقابل زمینه بزرگ، که آن وقتی است که می‌خواهیم بدانیم این شعر حافظ به چه معنایی است.

یک‌حرف صوفیانه بگویم اشارت است؟ ای نور دیده صلح به از جنگ و داوری

که مثلاً باید بدانیم که مربوط به زمانی است که زین‌العابدین پسر شاه شجاع از جنگ با عموی خود منصرف شد.

به نظر من ما در هردو مورد (زمینه کوچک و بزرگ)، تصور و احساس خود را از اوضاع و احوال ملاک قرار می‌دهیم.

و **إن یُکَذِّبوکَ فَقَد کُذِّبَت رُسلٌ** و اگر تو را ای پیامبر تکذیب کردند (غم مدار) زیرا پیامبران قبل از تو را هم تکذیب کرده بودند. این اضافه‌ها که می‌توان به آن احساس زبان گفت حوزهٔ علم معانی است، معانی (علم به معانی ثانوی) احساسی است که سیاق جمله به خواننده القا می‌کند. در مورد اشعار مولانا قرائن حالیه‌یی را با تصور شمس

---

۱. رک: سودای مکالمه، خنده، آزادی؛ میخائیل باختین، ترجمهٔ محمد پوینده، نشر آرست، ۱۳۷۳، ص ۶۸.

تبریزی و دیگر یاران مولانا در ذهن مجسّم می‌کنیم. در دهه‌های اخیر که بعد از تألیف کتاب دکتر غنی این تصور در ذهن‌ها تشدید شد که غزلیات حافظ به مناسبت‌های تاریخی و اجتماعی است، چندین کتاب قطور نوشته شد که حاصل تصوّرات نویسنده از قرائن حالیه‌یی است که برای آن‌ها اسنادی در دست نیست. در این گونه موارد نویسندگان از پاره‌های دیگر متن (القرانُ یُفسّرُ بعضُه بعضه) استفاده می‌کنند تا تصوّر خود را از قرائن حالیه یا اوضاع و احوالی که شعر به آن مناسبت سروده شده است در ذهن‌های دیگر هم مؤکّد کنند. آثار برخی چون مولانا و حافظ برای این منظور حقیقت‌نمایی بیشتری دارند.

نقد معانی

از آنجا که تاکنون کتب معانی برمبنای زبان عربی نگاشته شده بود، چندان مورد اعتنا نبود. بعد از آشنایی دانشجویان با معانی جدید و امکانات زبان فارسی چندین رساله که در آن‌ها با کمک مباحث معانی، رمان‌های زبان فارسی مورد بررسی قرار گرفته بودند نوشته شد. بدیهی است که بلاغت داستان تا حدود زیادی بسته به‌کاربردهای زبانی و قدرت نویسنده در القای معانی ثانوی و تلویحی است و مخصوصاً در توصیفات نویسنده و دیالوگ‌های شخصیت‌های داستان به‌خوبی می‌توان قدرت نویسنده را در استفاده از امکانات زبانی ملاحظه کرد.

در بلاغت فرنگیان decorum[1] به‌این معنی است که کردار و گفتار هرشخصیت (از شاه تا گدا) مطابق شأن او باشد و لذا می‌توان گفت که دکورم سخن گفتن به مقتضای حال خود (گوینده) است. معنی دیگر آن همان لکلِّ مقامٍ مقالٌ است. و این دقیقه در ادبیات ما قابل بررسی جدّی است، کردا و گفتار رستم و کردار و گفتار اسفندیار یا خسرو و فرهاد و شیرین تا چه حدی از هماهنگی و انسجام و تناسب برخوردارند. آوردن غزل در برخی از مثنوی‌ها (مثلاً ورقه و گلشاه)[2] آیا با متن همخوان است؟ رعایت همین تناسب و

---

۱. در مکتب‌های ادبی رضا سیدحسینی به نزاکت ادبی و در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیمادادبه حسن تناسب ترجمه شده است، فرنگی‌ها به آن harmony (هماهنگی) و Consistency (انسجام) هم می‌گویند.

۲. شبیه به آنچه شکسپیر در هیاهوی بسیار برای هیچ کرده است.

هماهنگی ا ست که اگر بارید از قول خسرو سرود می‌خواند، نکیسا هم از سوی شیرین ترانه می‌گوید. یکی از علل موفقیت‌های صادق هدایت رعایت همین اصل است، او با استادی تمام از زبان عوام برای برخی از شخصیت‌های خود (مثلاً در حاج آقا) توانسته است استفاده کند.

تمرینات

الف: موارد فصل را در نمونه‌های زیر توضیح دهید:

۱. نظرکردن به درویشان منافی‌بزرگی‌نیست　　سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش

حافظ

۲. «شبی در بیابان مکه از بی‌خوابی پای رفتنم نماند، سر بنهادم»

گلستان

۳. مدتی این مثنوی تأخیر شد　　فرصتی بایست تا خون شیر شد

مولوی

ب: موارد خروج از هنجار عادی زبان را در مصراع‌های زیر توضیح دهید:

۱. خواب من زهر فراق تو بنوشید و بمرد

مولوی

۲. گردن بزن خزان را چون نوبهار گشتی

مولوی

۳. شب سلیس است و یکدست و باز

سهراب سپهری

۴. گوش نه بربوی گل تا بشنوی افسانه‌ام

بیدل دهلوی

۵. چو عشق در بر سیمین کشید عاشق خود را

مولوی

ج: در بیت زیر «و» چه نقشی دارد:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق　　چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی

حافظ

د: در ابیات زیر از سعدی:

قضا را من و پیری از فاریاب　　رسیدیم در خاک مغرب به آب

مرا یک درم بود و برداشتند　　به کشتی و بیچاره بگذاشتند

مقتضای ظاهر این بود که بگوید او را بگذاشتند (قطع نظر از مسألهٔ وزن) امّا استاد «بیچاره» گفته است، به‌نظر شما چه تفاوتی است؟

هـ: موارد «کم گرفت» را در ابیات زیر توضیح دهید:

ترسم از جاهلی و نادانی　　ناگهان بر صراط درمانی

حدیقهٔ الحقیقه

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد　　آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود

حافظ

سوی باره آمد [سهراب] یکی بنگرید　　به باره درون بس کسی را ندید

رستم و سهراب

مزن سنگ برآبگینه نخست　　که چون بشکند دیر گردد درست

شرفنامهٔ نظامی

ابله از چشم زخم کم رنج است　　اکمه از چشم درد کم ضرر است

خاقانی

بازگشتم اسیر قلعهٔ نای　　سود کرد با قضا حذرم

مسعود سعد سلمان

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی　　ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست

حافظ

گفتم ز مهرورزان رسم وفا بیاموز　　گفتا ز خوبرویان این کار کمتر آید

حافظ

و: در این شعر سپهری به لحاظ وصل و فصل بحث کنید:

صبح است

گنجشک محض

می‌خواند.

پائیز، روی وحدت دیوار

اوراق می‌شود.

رفتار آفتاب مفرّح

حجم فساد را

از خواب می‌پراند:

یک سیب

در فرصت مشبّک زنبیل

می‌پوسد.

حسّی شبیه غربت اشیا

از روی پلک می‌گذرد.

راهنمای جواب تمرینات

■ تمرینات فصل اوّل

۱. لغات و عبارات و تشبیهاتی که آورده است جنبهٔ غنائی دارند نه حماسی. مثلاً جام گیتی‌نما در ادبیات عرفانی به معنی دل به‌کار می‌رود و در غزل فارسی گاهی به جام شراب، جام جهان‌نما گفته‌اند. تبرزین را به هلال تشبیه کرده است که از لغات غزل است و معشوق نحیف و لاغر را بدان تشبیه می‌کنند یا مشبهٌ‌به ابرو است. شاه را به نور دیده تشبیه کرده است که ظرافت و لطافت را به ذهن متبادر می‌کند، حال آنکه در حماسه، قهرمان را به سنگینی و درشتی وصف می‌کنند. درنتیجه می‌توان گفت که سخن به مقتضای موضوع نیست.

۲. در همهٔ ابیات کلمات غریب آمده است که معنای آن‌ها را باید در فرهنگ لغت جست و از این‌رو معنای ابیات فهمیده نمی‌شود و درنتیجه هرگز نمی‌توانند مؤثر باشند.

در بیت منوچهری سَلاجِف جمع سُلَحفاة به معنی سنگ‌پشت است. وجار به فتح یا به کسر اول به معنی لانه است و ثعالب جمع ثعلب به معنی روباه است.

در ابیات خاقانی نعایم جمع نَعامه به معنی شترمرغ است. مَیْر به معنی خوراک و خواربار است. سؤر الضباع به معنی نیم‌خوردهٔ کفتار است.

۳. خیر. زیرا معنای بلاغت رسا بودن کلام است. حال آن که این بیت به راحتی فهمیده نمی‌شود و عیب تعقید معنوی دارد. می‌گوید آن‌قدر پریشان و مضطربم که حتی به نامم هم اثر کرده و لذا نامم که برنگین حک شده است بی‌تاب و مضطرب است و بی‌تابی آن نگین را به چرخش و حرکت درمی‌آورد. در فلاخن نهادن کنایه از پرتاب کردن و مضطرب و بی‌قرار ساختن است.

۴. بیت منوچهری غرابت استعمال دارد. کلمات نعیق (صدای کلاغ) و عشیق (معشوق) مرسوم و معمول نیست.

بیت خاقانی تعقید معنوی دارد، موضوع ساده‌یی را با زبان دشواری گفته است، می‌خواهد بگوید هنگامی که آفتاب (آهوی آتشین‌روی) وارد برج حمل (بره) شود، روز (کافور خشک) و شب (مشک تر) با هم مساوی می‌شوند.

۵. بیت اول کراهت در سمع دارد، زیرا تلفظ طبیعی Xā-ras-tān را Xārs-tān کرده است.

در بیت دوّم هم تلفظ pan-hānst گوشنواز نیست.

در بیت سوم به شرط صحت نسخه (متن از نسخه دکتر گوهرین است، در برخی از نسخ به جای گردد، کرد آمده است)، با ضرورت مخل فصاحت مواجهیم زیرا به جای سپاسگزار گردیدن، سپاس گردیدن گفته است. در بیت چهارم «یدرم» کراهت در سمع دارد.

۶. الف: دروغ می‌گوید: نبود دندان پل لاچراغ تابان بود.

ب: بیش از حد سخن می‌گوید: مثلاً چهار بیت نخستین در مورد دندان است:

یکی نماند کنون ز آن همه بسود و بریخت　　چه نحس بود همانا کـه نـحس کـیوان بـود

ج: راجع به موضوع سخن نمی‌گوید:

هـمیشه شـعر ورا زی مـلوک دیـوان است　　هـمیشه شـعر ورا زی مـلوک دیـوان بـود

د: فقط اصل چهارم یعنی مطابق عرف سخن گفتن را تا حد زیادی رعایت کرده است.

هـ: سخنان بدیهی دارد:

بسـا شکسـته بـیابان کـه بـاغ خـرم بـود　　و بـاغ خـرم گشت آن کـجا بـیابان بـود

و لذا باید در این شعر به دنبال معانی تلویحی (تحسّر، همدردی، استرحام...) بود.

■ تمرینات فصل دوّم

۱ـ۱. بیان تأثر و اندوه.

۱ـ۲. بیان تأثر و اندوه.

۱ـ۳. اظهار انبساط و نشاط و نیز تشویق و امید دادن.

۲ـ۱. مسند در مصراع دوّم (خوش است) به قرینهٔ لفظی حذف شده است.

۲ـ۲. خبر جمله یعنی «چه شد؟» حذف شده است.

۳ـ۱. دختر دوشیزه = مقصور، آبستن و بیمار بودن = مقصورٌعلیه، الاّ = ادات قصر

۳ـ۲. شمع صبحگاهی و مرغ بیگهی = مقصور، کشتن و گردن زدن = مقصورٌعلیه، الاّ = ادات قصر

۳ـ۳. ما = مقصور، تمنای تو = مقصورٌعلیه، به غیر = ادات قصر

۴ـ۱. مسندٌالیه مقید به قید وصف.

۴ـ۲. مسندٌالیه مقید به قید وصف.

۴ـ۳. مسند مقید به قید شرط.

۵. بیان نوع و استغراق.

۶. تقلیل و تحقیر.

۷. قصر افراد.

۸. در بیت اول قصر موصوف (نکو مقصور و کشتن در مسلخ عشق مقصورٌعلیه). در بیت دوّم قصر صفت (مردار بودن مقصورٌعلیه و کسی که او را نمی‌کشند مقصور)

۹. بیت سعدی بی‌نشان است یعنی همان ساخت متعارف نثری را دارد.

بیت برساخته به نام فردوسی نشان‌دار است چون مسند مقدّم شده است.

۱۰. تقدیم مسند بر مسندٌالیه جلب نظر می‌کند که در هرموردی می‌توان دلیـلی بـلاغی آورد مـثلاً در می‌تراود مهتاب / می‌درخشد شبتاب تقدیم فعل توجه را به هنجارگریزی یا خلاف مقتضای ظاهر جـلب می‌کند.

■ تمرینات فصل سوم

۱. استفهام انکاری ۲. تجاهل ۳. استفهام انکاری
۴. توبیخ و ملامت ۵. اظهار تعجب ۶. نهی
۷. شمول حکم ۸. تنبه و عبرت ۹. اظهار مخالفت و بیان عجز
۱۰. توبیخ و ملامت ۱۱. تمنی و آرزو ۱۲. اظهار عجز و یأس

■ تمرینات فصل چهارم

الف:

۱. تمنّی و تقاضا و آرزو ۲. تسویه و تخییر ۳. ارشاد و ترغیب
۴. تسویه و تخییر ۵. دعا ۶. تعجب
۷. مصراع اول: ارشاد و ترغیب. مصراع دوّم: تهدید و تحذیر.

ب:

۱. تمنا و آرزو ۲. ارشاد ۳. ارشاد

■ تمرینات فصل پنجم

الف:

۱. دعائی (نفرین) ۲. ندائی ۳. تمنائی
۴. ندائی (به حذف ادات ندا) ۵. تمنائی

ب:

۱. انشا غیرطلبی (تعجب) ۲. انشاطلبی (نهی)
۳. انشا غیرطلبی (سوگند) ۴. انشا غیرطلبی (مدح)
۵. انشاطلبی (تمنی و ترجی)

■ تمرینات فصل ششم

الف:

۱. ایضاح بعد از ابهام (توشیع) ۲. برای تکمیل و رفع شبهه
۳. ایغال ۴. ایضاح بعد از ابهام (توشیع)
۵. برای تکمیل و رفع شبهه ۶. ذکر خاص بعد از عام

ب:

۱. ایجاز به‌حذف هرچند به نظر می‌رسد که ایجاز آن نزدیک به مُخل باشد زیرا حذف‌های بسیاری در آن صورت گرفته است. شاعر می‌خواهد بگوید که عمر در حکم برف است حال آن که در مقابل آفتاب تموز قرار

گرفته باشد. پس بدیهی است که به سرعت در حال آب شدن است و از آن اندکی بیش نمانده است.

۲. ایجاز قصر

■ تمرینات فصل هفتم

الف:

۱. شبه کمال اتصال (گوئی مخاطب پرسیده است چرا یا چطور؟ و گوینده در جواب مصراع دوم را گفته است).

۲. کمال اتصال (بین دو جمله ترتیب منطقی است).

۳. شبه کمال اتصال (گوئی مخاطب بعد از شنیدن مصراع اول پرسیده است چرا؟ و گوینده در جواب او مصراع دوم را ایراد کرده است).

ب:

۱. نوشیدن و مردن را با اسناد مجازی (استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه) به خواب نسبت داده است.

۲. همنشینی خزان بعد از گردن بزن در محور هم‌نشینی غیرمنتظره است. خزان را جاندار پنداشته است (Personification).

۳. آوردن صفت سلیس برای شب متعارف نیست.

۴. دریافتن بوی را به گوش نسبت داده است (حس‌آمیزی Synaesthesia).

۵. عشق را همچون انسانی پنداشته که برسیمین دارد (استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه).

ج:

واو حذف و ایجاز، یعنی بعد از آن فعلی حذف شده است: قیاس کردم و دریافتم که

د:

چون قصد بیان رقت حال بوده است و بدین ترتیب کلام مؤثرتر شده و مقتضای موضوع رعایت گردیده است.

هـ:

ترمیم: مطمئنم و هیچ شکی ندارم. بسی سود نکرد: اصلاً سود نکرد بلکه بسیار ضرر کرد. بس کسی: هیچ کس را. دیر گردد درست: اصلاً درست نمی‌گردد. کم رنج: بدون رنج، کم ضرر: بدون ضرر. سود کم کرد: اصلاً نکرد. ترسم: یقین دارم. کمتر آید: اصلاً برنمی‌آید.

و: بنای شعر برفصل است امّا انسجام متن حفظ شده است.

لغتنامه

آ

آسمان عِلّیین: بالاترین طبقهٔ آسمان

ا

ابریشم: زه‌ساز

ابلق: دو رنگ، سیاه و سپید، شب و روز

اتّساق: ترتیب دادن

اشیاع: جمع شیعه، پیروان

التئام: به‌هم پیوستن

التباس: درهم آمیختن

التجا: پناه آوردن

اَی: یعنی

ایراث: ارث بردن

ایراد: وارد کردن، ورود

ب

باره: اسب

باژ: دعای مختصر زردشتیان در وقت غذا خوردن

باسق: بالنده، بلند

برونه: اسم محلی

بنات: جمع بِنت: دختران

بَنان: انگشت

بو: بود که، امید است که

بیش‌بها: گرانبها

پ

پرنیانی: کنایه از شمشیر

پنجاهه: روزهٔ نصارا که در آن پنجاه روز گوشت نمی‌خوردند.

پنگان: فنجان، طاس

ت

تجمّل: زیبایی

ترفیه: در رفاه داشتن

ترهیب: ترساندن

تعزیر: مجازات کردن

تعسّف: دور رفتن و افراط، بی‌راهه رفتن، تکلّف

تف: گرما، حرارت

تقبیل: بوسیدن

تَمَر: اسم است (تیمور)

تموز: ماه مرداد

توشیح: آراستن و حمایل در گردن انداختن

توشیع: پنبه را زدن و آن را گرد آوردن، چیزی را داخل چیزی کردن

ث

ثعالب: جمع ثعلب. روباه

ج

جرّ منافع: جلب سود

جمّازه: شتر تیزرو

جمل: شتر

جحود: انکار

چ

چالش: نبرد، زورآزمایی

خ

خائب: ناامید و بی‌بهره

خریدارگیرتر: پرمشتری

خضاب: حنا

خلاّن: جمع خلیل، دوستان

خنگ نوبتی: اسب آماده بردر سرای بزرگان

د

داعیه: انگیزه

دُم گاو: بوق، نفیر

ر

رایت: درفش، پرچم

رانین: شلوار سواری، دو قطعه چرمی که روی شلوار می‌بستند

رباط: کاروانسرا

رُمح: نیزه

ز

زرین تره: ترهٔ زرّین

زعفرانی: کنایه از دینار

زَمِن: قدیمی، مزمن

زیّ: لباس

زیت: روغن

زیر: سیم سار، صدای نازک مقابل بم

س

سکوبا: اسم دیری

سَلاحِف: جمع سُلَحفاة: لاک‌پشت

سُلک: رشته، صف

سؤرالضباع: نیم‌خوردهٔ کفتار

سَهَر: بیدار ماندن در شب

ش

شافی: شفادهنده، راست و درست

شِمال: بادی که از سوی شمال می‌وزد

شکرآویز: دنبالهٔ دستار که به پشت سر رها کنند.

شکردن: پاره کردن، شکار کردن

شهد: عسل

شهمات: قرار گرفتن شاه شطرنج در موضع مات شدن

ط

طرار: دزد

طُرّه: موی پیشانی

طوع: اطاعت و فرمانبرداری (به طوع: به میل و رغبت)

ع

ع: مصراع

عِبَر: جمع عِبرة: پندها، دیدها (عبر کردن: دیدن و عبرت گرفتن)

عبهر: نرگس

عُذوبت: گوارائی

عشیق: معشوق

عقبه: راه دشوار

غ

غراب: کلاغ

غو: صدای طبل و دهل

ف

فارس: سوار، پهلوان

فُسحت: فراقی، وسعت

فُضاله: تەمانده، باقی، دُرد

ق

قاروره: شیشه

قصب: کتان

قیاس: در منطق گفتاری است مرکب از دو یا چند قضیه که قبول آن‌ها منجر به قبول قول دیگری می‌شود که نتیجهٔ آن‌هاست:

هرانسان حیوان است

هرحیوان حسم است

پس هرانسان جسم است

ک

کم ترکوا: اشاره به آیات ۲۷ـ۲۵ سورهٔ ۴۴: کَمْ تَرکوا مِن جَنّاتٍ و عُیونٍ و زُروعٍ و مَقام کریمٍ و بِعْمَةٍ کانوا فیها فاکهین یعنی چه بسیار فرو گذاشتند از باغ‌ها و چشمه‌ها و کشتزارها و جای نیکو و نعمتی که از آن متنعم بودند.

کوکنار: خشخاش

گ

گاورس: ارزن

گاورس ریزه: دانهٔ ارزن

گرزن: نیم‌تاجی که زنان برسر می‌گذاشتند

ل

لَبَق: چرب زبانی و تعارف

م

ماء مَعین: آب روان و پاک

ماجرا: دعوا، اختلاف

محاق: تاریکی، پوشیدگی

محاکات: تقلید که آن را در نقد ادبی مادهٔ ادبیات می‌دانند.

محراب اقصا: محراب مسجد اقصیٰ

مُرغوا: فال بد

مُسرِع: پیک تندرو

مَسلخ: قربانگاه

مِضمار: میدان

معجر: روسری

مَعارِض: جمع معرض: محل نمایش

مُعْجَب: مغرور

معوّل: تکیه گاه، اعتماد

مغفّل: نادان

مفتول: بافته شده

مُکتسَب: کسب کرده شده

مَلابِس: جمع ملبس: پوشاک، لباس

مُنتجه: نتیجه دهنده

منقّا: پاک شده

مورد: گیاهی خوشبو

موزه: کفش

مُوَفّا: تمام و کامل

مُوَفَّر: فراوان

موهمه: به وهم افکننده

مَیْر: خوراک و خوابار

ن

نال: نی‌شکر

نِصاب: اصل و مرجع

نطع: فرش چرمین

نعایم: جمع نَعامه: شترمرغ

نعمان: اسم یکی از پادشاهان حیره

نعیق: صدای کلاغ

نوان: لرزان، جنبان

نوشته: درنوردیده، درپیچیده

نوند: تندرو، اسب تندرو

و

وجار: لانه

ودود: مهربان

ورق: برگ

وگر: و یا

و نَحن اقربُ...: قسمتی از آیهٔ ۱۵ سورهٔ ۵۱، و ما نزدیکتریم به او از رگ گردن.

هـ

هستی: مال و ثروت

همّ: غم و اندوه، قصد

هواجر: جمع هاجره: سختی گرما و ظهر روز تابستانی

فهرست برخی از مآخذ

۱ـ آئین سخن، دکتر ذبیح‌الله صفا، فردوس، چاپ یازدهم، ۱۳۶۳.

۲ـ اصول علم بلاغت، غلامحسین رضانژاد، انتشارات الزهرا، ۱۳۶۷.

۳ـ الفروق اللغویه، ابوهلال العسکری، مکتبة بصیرتی، قم، ۱۴۱۰ هجری قمری.

۴ـ المعجم فی معاییر اشعارالعجم، مصحح مدرس رضوی، کتابفروشی تهران، ۱۳۳۸.

۵ـ چهارمقاله، نظامی عروضی، مصحح دکترمحمد معین، امیرکبیر، چاپ نهم، ۱۳۶۶.

۶ـ دررالادب، حسام‌العلما آق‌اولی، کتابفروشی معرفت، شیراز، ۱۳۴۰.

۷ـ دستور زبان‌فارسی، دکتر پرویز ناتل‌خانلری، انتشارات توس، ۱۳۵۹.

۸ـ ریطوریقا (فن خطابه)، ارسطو، ترجمهٔ دکتر پرخیدهٔ ملکی، اقبال، ۱۳۷۱.

۹ـ زبان شعر، دکتر پرویز ناتل‌خانلری، مقاله‌یی در مجموعهٔ سخنرانی‌های نخستین کنگرهٔ شعر در ایران، از انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۴۹.

۱۰ـ عطیهٔ کبری، موهبت عظمی، سراج‌الدّین علی خان آرزو، تصحیح دکتر سیروس شمیسا، فردوس، ۱۳۸۱.

۱۱ـ علم ادب، میرزا سیدابراهیم خان منقّح، اصفهان، ۱۳۰۴.

۱۲ـ فن‌الشعر، ارسطوطالیس، حقّقه عبدالرحمن بدوی، دارالثقافة، بیروت، ۱۹۵۲.

۱۳ـ فنون بلاغت و صناعات ادبی، استاد جلال‌الدّین همایی، ۱۳۵۴.

۱۴ـ معالم‌البلاغه، محمد خلیل رجائی، دانشگاه شیراز، ۱۳۵۳.

۱۵ـ معانی، دکترمیرجلال‌الدّین کزازی، نشر مرکز، ۱۳۷۰.

۱۶ـ معانی و بیان، غلامحسین آهنی، مدرسهٔ عالی ادبیات و زبان‌های خارجی، ۱۳۵۷.

۱۷ـ معانی و بیان، دکتر جلیل تجلیل، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۳.

۱۸ـ معانی و بیان، استاد جلال‌الدّین همایی، مؤسسه نشر هما، ۱۳۷۰.

۱۹ـ نقد معانی، غلامحسین آهنی، کتابفروشی تأیید، ۱۳۳۹.

۲۰ـ هنجار گفتار، سیدنصرالله تقوی، فرهنگسرای اصفهان، چاپ دوم، ۱۳۶۳.

1- A Dictionary of Linguistics and Phonetics, David erystal, 1990.

2- A Dictionary of Literary terms, J.A.Cuddon, Penguin books, 1979.

3- A Glossary of Literary terms, M.H.Abrams, Rinehart, 1957.

4- A Handbook to Literarute, ltt Books Merrill Educational Publishing company, 1985.

5- The Principles of Pragmatics, Geoffrey Leech, Longman, 1988.

6- Critical exercises, P.R.Heather, Longman, 1959.

7- Longman dictionary of applied Linguistics (چاپ افست ایران).

نامنامه

(مؤلفان ـ کتاب‌ها)

آ

آستین: ۵۲ ـ ۵۴، ۸۱، ۱۲۱

آنندراج. ۷۰

آهنی، غلامحسین: ۲۷، ۴۹

الف

ا. بامداد ← شاملو، احمد

ابراهیم درآتش: ۲۰۹

ابن رشیق: ۳۵

ابن‌سنان خفاجی ۶۵

ابن مقفع: ۳۶

ابن‌ملجم. ۱۰۹

ابوالفرج رونی. ۱۴۸

ابولعباس رینجنی: ۳۴، ۳۵

ابوهلال عسکری. ۲۶، ۷۴، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۹۶

احمدبن عبدالله خجستانی: ۴۵

احمدی، بابک: ۸۷

اخوان ثالث، مهدی. ۴۳، ۱۸۲

ادبیات در سدهٔ بیستم. ۲۳

ادیب پیشاوری. ۷۳

ارسطو: ۱۶، ۱۸، ۲۲ ـ ۲۶، ۱۰۹، ۱۷۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۹۷

ارسطوطالیس ← ارسطو

ازرقی هروی. ۲۰۵

از صبا تا نیما. ۱۹۵

اسپربر. ۱۴۹

استعاره: ۵۱

اسحاق‌بن حنین. ۲۲

اسدی طوسی. ۴۱

اسرارالبلاغه ۷۱، ۷۲

اسفندیار: ۳۴، ۳۶، ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۶۶، ۸۴، ۱۰۴، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۵، ۱۶۴، ۱۷۷، ۲۲۱

اسکافی: ۱۶۸

اصول علم بلاغت در زبان فارسی: ۱۹۱

اعتصامی، پروین: ۶۳، ۲۰۹

افسانه: ۳۸، ۴۰

افلاطون: ۲۱ ـ ۲۳، ۴۶

افلاکی: ۱۳۷

اکو، امبرتو ۵۱

البلاغة الواضحه: ۴۹

البیان و تبیین: ۲۶

التفصیل بین البلاغتی العرب و العجم: ۱۹۶

التوسل الی الترسل: ۲۰۱

الخطابه ← رتوریک

الصناعتین: ۲۶، ۱۹۶
العازر: ۱۰۸
العمده: ۳۵
الفروق اللغویه: ۳۷، ۱۷۰، ۱۷۳
المعجم فی معاییر اشعار العجم: ۳۶، ۱۶۵، ۱۶۶
المنجد: ۵۸
امیرالمومنین ← علی (ع)
امیر مبارزالدّین محمد: ۹۵، ۹۶
امیر نوح‌بن نصر سامانی: ۳۴، ۱۶۸
انوری: ۶۳، ۷۱، ۷۲
اوحدی مراغه‌یی: ۱۹۳
ایرج میرزا: ۳۸، ۶۳، ۶۴، ۱۲۱
ایسقراط ← ایسوکراتیس
ایسوکراتیس: ۲۳
ایمان بیاوریم به‌آغاز فصل سرد: ۱۴۶

ب
باختین، میخائیل: ۱۶، ۲۱۹، ۲۲۰
باستانی پاریزی، محمدابراهیم: ۱۸۲
بالزاک: ۱۸۹
بالی، شارل: ۲۱، ۳۰
براهنی، دکتر رضا: ۹۷
بررال: ۳۷
بلعمی: ۱۰۰
بلومفیلید: ۳۷
بوستان: ۱۶، ۴۰، ۴۱، ۴۴، ۶۵، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۷۲، ۲۱۸
بوطیقا: ۲۲، ۲۳
بوف‌کور: ۴۴، ۴۷، ۶۰، ۹۷، ۱۱۱، ۱۴۶، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۹۰، ۲۱۱، ۲۱۲
بهاالدّین بغدادی: ۲۰۱
بهار، محمدتقی ملک‌الشعرا: ۳۸، ۱۰۰، ۱۵۴، ۱۸۷، ۱۹۱
بیتاب: ۷۲
بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر: ۷۲، ۱۲۰

پ
پک: ۱۶۶
پوتیکز: ۱۸، ۲۲
پوپ: ۲۸
پیر چنگی: ۱۰۸
پیغمبر اکرم ← محمد (ص)

ت
تاریخ الفی: ۱۹۱
تاریخ گزیده: ۷۷
تاریخ وصاف: ۲۰۱
تاریخ یمینی: ۷۷
تاش: ۱۶۸
تأثیر شعر عربی بر تکامل شعر فارسی: ۳۵
تجلیل، دکتر جلیل: ۷۲
تذکرهٔ دولتشاه: ۴۶
تفتازانی، علامه: ۴۹، ۶۵، ۲۰۷
تنبیه الغافلین: ۱۲۰، ۲۰۷
تورانشاه: ۱۰۸
تولستوی: ۱۸۹
توللی، فریدون: ۳۸

ج
جاحظ: ۲۶، ۸۵
جرجانی، عبدالقاهر: ۲۶، ۳۱، ۳۳، ۷۱

جرفادقانی: ۷۷
جزایری: ۳۷
حوینی، عطا ملک: ۱۰۹
جهانگشای جوینی: ۱۰۹، ۱۹۱

ج
چگونه با کلمات کار انجام دهیم: ۵۳
چلبی، حُسام‌الدّین: ۱۰۱، ۱۱۰
چنگیز خان: ۱۰۹، ۱۴۲، ۱۹۱
چهار مقاله: ۲۴، ۳۶، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۶۰، ۶۱، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۸۴، ۱۹۸

ح
حافظ: ۱۱، ۲۸، ۳۰، ۳۵، ۵۱، ۵۶، ۶۳، ۶۹، ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۸۰، ۸۲، ۸۳، ۸۷، ۹۲ ـ ۹۶، ۹۸، ۹۹، ۱۰۱ ـ ۱۱۰، ۱۱۲ ـ ۱۱۵، ۱۱۹ ـ ۱۲۷، ۱۲۹ ـ ۱۳۳، ۱۳۶ ـ ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۰ ـ ۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۱، ۱۶۴، ۱۶۵، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۸، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۴ ـ ۲۰۶، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۲۴.
حدائق السحر: ۶۴
حدیقة الحقیقه: ۹۵، ۹۹، ۱۰۸، ۲۲۳
حریف جندقی: ۱۳۶
حزین لاهیجی: ۱۱۹، ۲۰۷، ۲۰۸
حسام‌العلما اق‌اولی: ۲۷
حکمت، علی‌اصغر: ۲۳
حمدالله مستوفی: ۷۷
حنظلهٔ بادغیسی: ۴۵

خ
خاقانی شروانی: ۴۴، ۴۷، ۶۹، ۷۱، ۷۳، ۷۸، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۴۴، ۱۴۹، ۱۵۲، ۱۷۲، ۱۷۵، ۲۲۴، ۲۲۵
خالدبن یحیی برمکی. ۱۹۱
خان آرزو، سراج‌الدّین علی: ۳۹، ۱۱۹، ۲۰۷
خانلری، دکتر پرویز ناتل: ۳۱، ۷۳، ۱۱۸، ۱۲۴، ۲۰۲
خطیب قزوینی: ۶۵
خواجه نصیرالدّین طوسی: ۲۱۴
خیام: ۵۱، ۹۳، ۱۰۴، ۱۲۱، ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۵۵، ۲۱۴

د
داد سخن: ۳۹
داد، سیما: ۲۲۱
دبیرسیاقی، دکتر محمد: ۶۷
دربارهٔ رمان و داستان کوتاه: ۱۸۹
درر الادب: ۲۷
دُرّهٔ نادره: ۶۸
دقیقی: ۶۲، ۱۹۳
دلائل الاعجاز: ۳۳
دوسوسور، فردینان: ۲۰
دولتشاه: ۴۶
دهخدا، استاد علی اکبر: ۶۸
دهگان، کاوه: ۱۸۹
دیچز، دیوید: ۲۸
دیوان حافظ: ۱۱۰، ۱۲۹، ۱۶۲
دیوان حنظلهٔ بادغیسی: ۴۵
دیوان خاقانی: ۱۳۹

دیوان رودکی: ۲۰
دیوان سعدی: ۵۷
دیوان عثمان مختاری: ۴۶
دیوان منوچهری: ۶۸، ۱۸۸
دیوان نیما یوشیج: ۲۰

ر
رتوریک: ۱۸، ۲۲، ۲۳، ۲۶، ۱۰۹، ۱۹۶، ۱۷۲
رجائی، محمدخلیل: ۲۷
رستم: ۳۴، ۳۶، ۴۰، ۴۱، ۶۶، ۸۴، ۱۰۴، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۵، ۱۷۷، ۲۲۱
رشید (پسر خاقانی): ۴۴
رشید وطواط: ۶۴، ۸۳
رطوریقا ← رتوریک
رعدی آذرخشی، غلامعلی. ۲۰۴
رودکی، ۴۵، ۴۶، ۶۱، ۶۲، ۷۸، ۸۲، ۹۹، ۱۲۰، ۱۲۹، ۱۷۹، ۱۸۰
رها: ۳۸
ریچاردز، آی. ا: ۱۲، ۸۶، ۸۹، ۲۱۳
ریطوریقا ← رتوریک

ز
زرین‌کوب، دکتر عبدالحسین: ۱۷
زین‌العابدین: ۲۲۰

س
ساختار و تأویل متن: ۸۷
سبزواری، حاج ملاهادی: ۸۶
سبک‌شناسی (بهار): ۱۰۰، ۱۹۱
سبک‌شناسی شعر: ۲۰۳
سپهری، سهراب: ۴۷، ۶۲، ۶۳، ۸۸، ۸۹، ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۱۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۱۰، ۲۲۳، ۲۲۴
سخن و سخنوران: ۱۹۵
سداک: ۱۳۵
سرالفصاحه: ۶۵
سرل: ۳۲
سروش: ۱۸۷
سعدی: ۱۶، ۲۹، ۳۰، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۴، ۴۶، ۴۸، ۶۲ ـ ۶۴، ۶۹، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۸۱، ۸۴، ۸۸، ۹۰، ۹۳، ۹۷ ـ ۹۹، ۱۰۴ ـ ۱۰۶، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۰ ـ ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۳، ۲۲۶
سقراط: ۲۱
سکّاکی: ۲۰۷، ۲۰۸
سلطان محمود غزنوی: ۴۲، ۴۴، ۴۹
سنایی، غزنوی: ۶۴، ۱۱۵، ۱۳۶، ۱۳۷
سودای مکالمه، خنده، آزادی: ۲۲۰
سه تابلو: ۳۸
سهراب: ۳۴، ۳۹
سهراب، الیزابت: ۱۴۹
سید حسینی، رضا: ۲۲۱
سیرل، جی. آر: ۵۴، ۵۵

ش
شاعری در هجوم منتقدان: ۲۰۷
شاملو، احمد: ۳۸، ۹۵، ۹۷، ۱۲۸، ۱۷۷، ۲۰۹، ۲۱۲، ۲۲۰

شاه تهماسب. ۵۶
شاه رکن‌الدّین حسین یزدی. ۱۰۸
شاه شجاع. ۱۰۷، ۲۲۰
شاه محمود: ۱۰۷
شاهنامه. ۴۰ ـ ۴۲، ۱۰۱، ۱۱۹، ۱۷۷، ۲۱۵، ۲۱۸
شاه نعمت‌الله ولی ۱۰۴
شرح‌احوال و آثار حافظ. ۱۰۸
شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی: ۷۲
شرف‌الدّین شفروه اصفهانی ۱۸۲، ۱۸۳
شرفنامه ۱۰۱، ۲۲۴
شریعتی، دکتر علی. ۶۴، ۱۳۲
شعار، دکتر جعفر: ۷۷
شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. ۱۷
شفائی اصفهانی: ۱۴۸
شفیعی کدکنی، محمدرضا ۴۲، ۲۰۰
شکسپیر، ویلیام: ۲۸، ۲۲۲
شمس تبریزی: ۱۰۰، ۲۲۱
شمس قیس رازی. ۳۷، ۱۶۵، ۱۶۶
شمیسا، دکتر سیروس: ۳۳، ۶۶، ۲۰۹
شوکت بخاری. ۲۰۲
شهید بلخی ۱۶۴، ۲۱۷
شهیدی، دکتر سید جعفر ۷۲
شیخ سیف‌الدّین باخرزی ۱۵۱
شیخ هادی طهرانی: ۳۷
شیوه‌های نقد ادبی. ۲۸

ص

صائب تبریزی ۳۵، ۳۷، ۳۹، ۶۷، ۷۸، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۷۱
صاحب‌بن عباد ۱۶۷
صالح (ع): ۱۰۹
صدای پای آب: ۸۸
صدای حیرت بیدار: ۴۳
صور خیال در شعرفارسی: ۴۲
صهبایی دهلوی: ۲۰۶ ـ ۲۰۸

ط

طباطبایی، علامه: ۱۲۳
طَرَفَةبن العبد: ۳۰
طلا در مس: ۸۸

ع

عامربن‌الضرب: ۱۶۷
عایشه: ۶۷
عبدالرحمن بدوی: ۲۲
عبدالله‌بن همام السلّولی: ۳۵
عبید زاکانی: ۱۵۳
عطیّهٔ کبری ــ موهبت عظمی: ۳۱
علم معانی: ۷۲
علم معانی از دیدگاه زبانشناسی: ۱۴۹
علی‌الجازم: ۴۹
علی‌خان آرزو، سراج الدّین: ۳۹، ۱۱۹، ۲۰۷
علی (ع): ۱۰۹، ۱۴۱، ۱۸۳
عمادی: ۱۹۳
عمرولیث: ۱۹۸
عنصری: ۴۲، ۴۳، ۶۰، ۶۹، ۲۱۷

غ

غنی، دکتر قاسم: ۱۰۸، ۲۲۱
غیاث‌اللغات: ۷۰

ف

فاطمه، فاطمه است: ۱۳۲

فخرالدّین اسعد گرگانی: ۱۸۱
فراست، رابرت: ۱۸، ۱۷۸
فراست، رابرت: ۱۸، ۱۷۸
فرخزاد، فروغ: ۳۹، ۴۷، ۷۵، ۹۴، ۹۷، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۶، ۱۵۸، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۸۴، ۲۰۸
فرخی سیستانی: ۴۳، ۴۹، ۱۶۱، ۱۷۴، ۱۸۰، ۲۱۰، ۲۱۷
فرخی یزدی: ۸۸
فردوسی: ۳۶، ۳۷، ۳۹ ـ ۴۲، ۴۴، ۶۰، ۶۲، ۶۵، ۶۶، ۷۵، ۷۸، ۱۰۱، ۱۰۸، ۱۱۵، ۱۱۹، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۹، ۱۵۴، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۵، ۲۱۵، ۲۱۹، ۲۲۶
فرعون: ۱۶۲
فروزانفر، بدیع‌الزمان: ۱۹۵
فرهنگ اصطلاحات ادبی: ۲۲۱
فن خطابه ← رتوریک
فن شعر (ارسطو) ← پوئتیکز
فن شعر (هوراس): ۲۳
فنون بلاغت و صناعات ادبی: ۶۳
فیروز شاه: ۷۲

ق
قاآنی: ۶۶
قاسم مشهدی: ۲۱۶
قاموس: ۲۰۷
قدارین سالف: ۱۰۹
قرآن مجید: ۲۱، ۲۵، ۳۰، ۴۸، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۵، ۱۵۰، ۱۹۰، ۲۱۰
قزوینی، علامه محمّد: ۵۹، ۶۸، ۷۳
قول فیصل: ۲۰۷

ک
کاروَند: ۲۶
کاووس: ۳۴
کتاب الشعر ← فن شعر
کلیّات سبک‌شناسی: ۶۶
کلیات یغما: ۱۹۵
کلیله و دمنه: ۲۰، ۳۶، ۴۷، ۱۱۳، ۱۲۲، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۰، ۲۰۱

گ
گرایس، پل: ۹، ۲۱، ۵۰، ۵۱، ۷۸، ۸۴، ۱۳۱، ۱۵۳، ۲۱۶، ۲۲۰
گرشاسبنامه: ۴۱
گرگیاس: ۲۱
گزیدهٔ غزلیات مولوی: ۱۵۰
گشتاسپ: ۱۴۵
گلزار حکمت: ۲۳
گلستان: ۱۶، ۲۹، ۴۷، ۷۶، ۹۵، ۹۸، ۹۹، ۱۱۹، ۱۲۴، ۱۶۵، ۱۶۷، ۱۷۴، ۱۷۹، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۷، ۱۹۸، ۲۲۳
گنابادی، قاسم: ۷۸
گوهرین، دکتر سیدصادق: ۲۲۵

ل
لباب الالباب: ۱۰
لونگینوس: ۲۷
لیلی و مجنون: ۷۶، ۱۳۷

م
مارتینه: ۸۷
ماکان کاکوی: ۱۶۸
مالارمه: ۹۶
م. امید ← اخوان ثالث، مهدی

متی‌بن یونس: ۲۲
مثنوی: ۷۴، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۳۹، ۱۹۳
محمّدبن عثمان عُتبی: ۷۷، ۱۴۸
محمّد (ص): ۶۷، ۸۳
مختصر: ۴۹، ۲۰۷
مخزن الاسرار: ۳۹، ۱۰۷
مرزبان‌نامه: ۴۷
مسعود سعد سلمان: ۴۴، ۶۴، ۷۰، ۷۸، ۹۳، ۱۲۴، ۱۳۷، ۱۴۵، ۲۰۸، ۲۲۴
مصطفی امین: ۴۹
مصطلحات الشعرا: ۲۱۶
مطوّل: ۱۹
معالم البلاغه: ۲۷، ۳۱، ۱۲۶
معانی (شمیسا): ۵۷
معانی و بیان (آهنی): ۲۷، ۴۹
معانی و بیان (همائی): ۱۲۶، ۱۶۰، ۱۸۲
معاویه: ۳۵
معزی: ۱۸۰
معنای معنا: ۲۱۳
معین، دکتر محمد: ۲۴، ۶۱
مقامات حمیدی: ۶۸، ۱۷۲
مکتب‌های ادبی: ۲۲۱
مکتبی: ۳۴
ملک‌الشعرا ← بهار، محمدتقی ملک‌الشعرا
ملکی، دکتر پرخیده: ۲۲، ۱۰۹، ۱۷۲
مناقب العارفین: ۱۳۷، ۱۵۱
منجیک ترمذی: ۱۸۱
منطق الطیر: ۷۸، ۹۹، ۱۰۸، ۱۲۴
منطق گفتگو: ۱۶.
منظومه: ۸۶
منوچهری دامغانی: ۶۸، ۷۴، ۷۸، ۱۱۷، ۱۳۳، ۲۲۵
موام، سامرست: ۱۸۹
مولانا ← مولوی
مولوی: ۶۵-۶۷، ۷۳-۷۵، ۷۸، ۹۳، ۹۴، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۱۰-۱۱۵، ۱۱۸، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۲-۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۶۰، ۱۶۱، ۱۶۹، ۱۷۶، ۲۰۵، ۲۱۰، ۲۲۱، ۲۲۳
میرزاده عشقی: ۳۸
مینورسکی: ۴۴
مینوی، مجتبی: ۷۰، ۱۸۶، ۲۰۴

ن

ناصرخسرو: ۶۰، ۶۹، ۸۳، ۱۳۹، ۱۹۳
نتایج الافکار: ۲۰۲
نصرالله منشی: ۱۸۶، ۲۰۱
نصربن‌احمد سامانی: ۳۴، ۴۵، ۴۶
نصیری، دکتر محمد جواد: ۱۹۶
نظامی عروضی: ۲۴، ۳۶، ۴۵، ۶۰، ۱۶۷، ۱۸۴
نظامی گنجوی: ۲۰، ۲۹، ۳۴، ۳۹، ۵۷، ۷۱، ۷۶، ۹۶، ۱۲۵، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۶۶، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۵، ۱۸۱، ۲۰۷، ۲۱۶، ۲۲۴
نگارنده: ۱۶۵
نگاهی به سپهری: ۱۷۸
نوائی، دکتر عبدالحسین: ۷۷
نیما یوشیج: ۳۸، ۱۰۵، ۱۲۵، ۱۳۴، ۱۷۱، ۱۷۸، ۱۸۹، ۱۹۵، ۲۰۴

و

وحشی بافقی: ۱۵۰

ورقه و گلشاه: ۲۲۲

وصّاف‌الحضره: ۶۸، ۲۰۱

ویتگنشتاین: ۸۷

ویلسون: ۱۴۹

ه

هارونی، محمّد: ۲۶

هالیدی: ۳۲، ۹۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۹۸

هدایت، صادق: ۴۴، ۴۷، ۶۰، ۱۴۶، ۱۷۵، ۱۹۰، ۲۰۴، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۲

همائی، استاد جلال‌الدّین ۴۶، ۶۳، ۱۲۶، ۱۶۰، ۱۸۲

هنر شاعری ← فن شعر

هوراس: ۲۳

هیاهوی بسیار برای هیچ: ۲۲۲

ی

یادنامهٔ حبیب یغمایی: ۲۰۹

یاکوبسون، رومان: ۱۲، ۵۶، ۵۷، ۱۴۳، ۱۶۱

یزید: ۳۵

یغما جندقی: ۱۹۵

یوسفی، دکتر غلامحسین: ۲۸، ۲۱۸

Rhetorics

based on Persian literature

by

Sirous Shamisa, Lit. D.

First Edition 2007

all rights reserved for

Mithra publishing Co

Tehran, Mojahedin Islam Ave. No 262

Printed in IRAN

ISBN. 978-964-8417-04-3

www.mithra-pub.com

نشر ویترال
● تهران، خیابان مجاهدین اسلام، شماره ۲۶۲
● تلفن: ۳۱۳۳۵۰۵

معانی
قیمت: ۳۲،۰۰۰ ریال
1979 - 2349-s3422
انتشارات آگاه ۶۶۴۶۷۳۲۳

۳۲۰۰۰ ریال