مجلهی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۳، ش۲ (پیاپی ۶)، پاییز ۱۳۹۱

نقد فرمالیستی مرصادالعباد

دکتر خیرالله محمودی
دانشیار دانشگاه سلمان فارسی کازرون
خدیجه کیانی
مدرّس دانشگاه علمیکاربردی، واحد کازرون

چکیده

فرمالیسم یکی از انواع مکاتب نقد ادبی است که در حدود سال۱۹۲۰ در روسیه شکل میگیرد. فرمالیستها به ادبیّات به عنوان یک مقولهی صرفاً زبانی مینگرند و تنها راه رسیدن به معنای مورد نظر صاحب اثر را، فرم و شکل اثر ادبی میدانند. **مرصاد العباد** یکی از برجستهترین آثار ادب فارسی در حوزهی عرفان و تصوّف است که نقد و بررسی آن با رویکرد فرمالیستی، به دلیل آراسته بودن به آرایههای لفظی و معنوی، بایسته و ضروری است. در این پژوهش سعی بر آن است که باب دوّم کتاب **مرصادالعباد**، بر اساس اصول و قواعد فرمالیسم نقد و بررسی گردد و روشن شود که این عارف برجسته چگونه اندیشههای بلند خود را در پوشش واجها، کلمهها، زیورهای لفظی و تصویرسازیهای بدیع به مخاطبان خود انتقال میدهد.

واژگان کلیدی: فرمالیسم، قاعدهکاهی، قاعدهافزایی، آشناییزدایی، برجسته سازی، نجم رازی، **مرصادالعباد**.

Email: mahmoudikh27@yahoo.com
Email: ava213@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۱/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۵/۱۵

Archive of SID
www.SID.ir

۱ – مقدمه

متون ادبی را می‌توان با روی‌کردهای گوناگونی مورد نقد و بررسی قرار داد؛ نقد مارکسیستی، نقد اسطوره‌گرا، نقد ساختارگرایانه، نقد روان‌شناسانه و بسیاری از نقدهای دیگر که در کتب ادبی از آن‌ها نام برده شده است.

فرمالیسم (Formalism) یکی از انواع مکاتب ادبی در حوزه‌ی نقد و بررسی ادبیّات از دیدگاه زبان‌شناسی است. نقد فرمالیستی با تکیه بر زبان، اثر ادبی را به صورت مستقل و مجزّا از هر گونه مسائل تاریخی، اجتماعی، روانی و... مورد بررسی قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر «فرمالیسم سیر ادبیّات‌شناسی را از مسیر"اصالت مؤلّف" به "اصالت تألیف" می‌کشاند.» (تودوروف، ۱۷ :۱۳۸۵)

به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیّات یک مسأله‌ی زبانی است و خواننده می‌تواند با آگاهی از مسائل زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی، از خواندن یک اثر ادبی لذّت کافی را ببرد و از لابه‌لای واج‌ها و کلمه‌ها به معانی مورد نظر نویسنده برسد؛ بدون این‌که نیازی به آگاهی‌های جانبی و خارج از متن داشته باشد.

یکی از مفاهیم مطرح شده در مکتب فرمالیسم، "هنجارگریزی یا عدول از هنجار" (Deviation from the norm) می‌باشد. به عقیده‌ی فرمالیست‌ها «زبان ادبی، عدول از زبان معیار است.» (شمیسا، ۱۵۷ :۱۳۸۳) «ایشان زبان ادبی را مجموعه‌ی انحراف‌های از هنجار یا نوعی طغیان زبان دانسته‌اند.» (ایگلتون، ۸ :۱۳۸۰)

«از دیدگاه فرمالیست‌ها هر عنصری که سخن را از زبان معیار دور کند و از روزمرگی آن بکاهد، هنجارگریزی است و می‌توان این عناصر را به دو دسته موسیقایی و زبان‌شناسیک تقسیم کرد. گروه موسیقایی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های مختلف صوتی می‌شود و در دسته زبان‌شناسیک عناصری مانند استعاره، حس‌آمیزی، کنایه، مجاز، صفت هنری، باستان‌گرایی، آشنایی‌زدایی قاموسی، آشنایی‌زدایی نحوی و. ... قرار می‌گیرند.» (پورنامداریان، ۹ :۱۳۸۱)

جفری لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، هنجارگریزی را به هشت گروه تقسیم می‌کند: «واژگانی، دستوری، آوایی، خطی، معنایی، گویشی، سبکی و باستان‌گرایی.» (لیچ، ۵۲-۴۰ :۱۹۶۹)

Archive of SID

www.SID.ir

هنجارگریزی در یک اثر ادبی به منظور "برجسته‌سازی" (Foregrounding) و "آشنایی‌زدایی" (Defamiliarization) صورت می‌گیرد. در واقع هنجارگریزی یکی از مؤثّرترین عوامل تشخّص و برجستگی زبان است. کورش صفوی فرآیند برجسته‌سازی را دو گونه می‌داند: یکی قاعده‌افزایی و دیگری هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی. وی اصطلاح قاعده‌کاهی را بر هنجارگریزی ترجیح می‌دهد؛ زیرا افزودن قواعدی بر زبان هنجار نیز نوعی هنجارگریزی به‌شمار می‌رود. قاعده‌افزایی اعمال قواعدی اضافی بر زبان هنجار است و صفوی آن را بر حسب توازن، در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بررسی و طبقه‌بندی می‌کند. پدید آمدن هر یک از این توازن‌ها وابسته به گونه‌ای از تکرار کلامی هستند. (ر.ک: صفوی، ج۲، ۳۶ :۱۳۸۳)

برخلاف قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی کاهش قواعدی است که در زبان خودکار به‌کار می‌روند. «صفوی در کتاب **از زبان‌شناسی به ادبیّات**، برای قاعده‌کاهی همان هشت گروه هنجارگریزی جفری لیچ را نام می‌برد؛ امّا از آن میان، به قاعده‌کاهی‌های دستوری، گویشی و آوایی به دیده‌ی تردید می‌نگرد. در مقابل قاعده‌کاهی معنایی را پرکاربردترین قاعده‌کاهی در برجسته‌سازی ادبی می‌داند و بیش‌تر بحث و بررسی خود را بر روی آن متمرکز می‌سازد.» (همان، ۹۲-۷۹)

«به اعتقاد صفوی، قاعده‌کاهی معنایی به دو شکل صورت می‌گیرد: یکی برحسب انتخاب بر روی محور جانشینی و دیگری برحسب ترکیب بر روی محور هم‌نشینی. عمل‌کرد صنعت‌های مانند تشبیه و استعاره روی محور جانشینی است و صنعت‌هایی مانند ایهام، تناسب و تضاد روی محور هم‌نشینی تحقق می‌یابند.» (همان، ۱۷۳-۱۶۹)

در قرن حاضر، علاقه به پژوهش‌های زبان‌شناسانه و روی‌کرد فرمالیستی به متون ادبی به صورت چشم‌گیری افزایش یافته است. یکی از ارزش‌مندترین متون ادبی به جا مانده از سده‌های گذشته، **مرصاد العباد** است که در این پژوهش، بر اساس اصول و قواعد فرمالیستی، مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

مرصاد العباد اوّلین کتاب صوفیه به نثر فنّی است که به قلم "نجم‌الدّین ابوبکر عبدالله بن محمّد بن شاهاور بن انوشیروان رازی" معروف به "دایه" نگاشته شده است. نثر این کتاب «نثری است میانه‌ی سبک و شیوه‌ی خواجه عبدالله انصاری از حیث اسجاع پی‌درپی و میانه‌ی عبارات پخته‌ی امام غزّالی. ...یک دست نیست؛ یعنی گاهی نثری است مرسل که

Archive of SID

www.SID.ir

به شیوه‌ی نثرهای ساده و علمی قرن ششم و هفتم تألیف شده و گاهی نثری است دارای قرینه‌سازی و موازنه و سجع‌های پی‌درپی مکرّر مانند خواجه عبدالله و قاضی حمیدالدّین و در خلال نثرها آیات و احادیث و رباعی‌های لطیف و دیگر انواع شعر از پارسی و تازی یافت می‌شود.» (شمیسا، ۱۵۴ :۱۳۸۴)

باب دوّم **مرصاد العباد** از زیباترین باب‌های این اثر از حیث سجع، موازنه و سایر آرایه‌های ادبی است که در دامه‌ی بحث، با نگاهی فرمالیستی مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

۲- بحث و بررسی

«بیگانگی‌ئی نیست تو مایی و ما تو سر جامه تویی و بن جامه ما، بلک جامه‌ی عشق را تار "یحبّهم" آمد و پود "یحبّونه". سررشته‌ی فتنه‌ی این حدیث از اشارت "فَاحببتُ ان اعرف" برخاست.» (نجم رازی، ۴۹ :۱۳۸۷) تکرار واژه‌های تو و ما در جمله، نمونه‌ای از قاعده‌افزایی است که موجب ایجاد توازن نحوی در جمله می‌گردد. در جمله‌ی "تو مایی"، تو مسندالیه و ما مسند است که در جمله دوّم، نقش این دو جانشین یک‌دیگر می‌شود. جانشین‌سازی نقشی، نمونه‌ای از توازن نحوی است که به خاطر تکرار واژگانی در جمله صورت می‌گیرد. هم‌چنین تکرار "جامه" که در اصل تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی است، نمونه‌ای دیگر از قاعده‌افزایی است که حاصل آن توازن واژگانی می‌باشد.

نویسنده برای نشان دادن یگانگی میان عاشق و معشوق تمثیل "جامه" را به کار می‌برد. تمثیل یکی از نمونه‌های هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی معنوی است که به منظور برجسته‌سازی کلام صورت می‌پذیرد.

واژه‌ها در ساختار نحوی جمله به گونه‌ای قرار گرفته‌اند که "سر" در ابتدا و "بن" در انتهای جمله قرار می‌گیرد؛ بدین ترتیب بین شکل ظاهری جامه و ساختار نحوی جمله تناسب بر قرار می‌گردد. سر جامه به لحاظ بالا قرار گرفتن از عزّت و بزرگی برخوردار است؛ لذا نویسنده آن را به معشوق نسبت می‌دهد و بن جامه را به نشانه‌ی کوچکی و حقارت برخود می‌نهد.

در این تمثیل، عشق به جامه‌ای تشبیه می‌شود که از تار"یحبّهم" و پود "یحبّونه"

Archive of SID

www.SID.ir

ساخته شده است. نجم رازی از تنیدگی میان تار و پود استفاده می‌برد و یگانگی میان عاشق و معشوق و لازم و ملزوم بودن "یحبّهم" و "یحبّونه" را به زیبایی نشان می‌دهد. وی به دقّت، عمل ریسندگی را مدّ نظر داشته و نسبت دادن تار به "یحبّهم" و پود به "یحبّونه" به دلیل سابق بودن "یحبّهم" بر "یحبّونه" است. نجم رازی در این باره می‌گوید: «اگر یحبّهم سابق نبودی بر یحبّونه هیچ کس زهره نداشتی که لاف محبت زدی.» (همان، ۴۴)

در جمله نیز ابتدا "تار یحبّهم" است که می‌آید تا جامه‌ی عشق را بسازد و سپس "پود یحبّونه" در کنار این تار قرار می‌گیرد و در آن تنیده می‌شود؛ بدین وسیله نویسنده به خواننده القا می‌کند که عشق خدا نسبت به بنده، پیش از عشق بنده نسبت به خداست و به قول ابوالحسن خرقانی«او را خواست که ما را خواست.» (همان،۲۵۰)

در این‌جا گزینش کلمه‌ی "سررشته" به منظور ایجاد تناسب میان سررشته، جامه و تار و پود در محور هم‌نشینی کلام صورت گرفته است و موسیقی معنایی سخن را افزایش می‌دهد. تناسب از جمله قاعده‌کاهی‌های معنایی است که بر روی محور هم‌نشینی صورت می‌گیرد. در خیال نویسنده "فتنه" هم‌مانند رشته نقش می‌بندد و این همان رشته‌ای است که تار و پود جامه‌ی عشق را می‌سازد.

«ما به مقام خاکی راضی بودیم و اوّل استغفار می‌خواستیم، گلیم گوشه‌ی ادبار بعد در دوش سلامت کشیده و در کنج فراغت پای همّت در دامن تسلیم آورده و "الحزم سوءالظن" برخوانده و دانسته که قربت ملوک را اگر چه فواید بسیارست؛ امّا آفات بی‌شمار است.» (همان، ۵۰)

مرصادالعباد یکی از نمونه‌های اعلای نثر موزون و آهنگین ادب پارسی است و نویسنده این اثر بسیار در بند آهنگین کردن کلام خویش است. در این‌جا سجع میان "کشیده، آورده، برخوانده و دانسته"، "بسیار و بی‌شمار" و تکرار "است" که کاربرد ردیف شعری را دارد، همگی موجب افزایش موسیقی کلام گردیده‌اند. "سجع" صنعت حاصل از تکرار آوایی ناقص و "ردیف" نتیجه‌ی تکرار آوایی کامل است که هر دو نمونه‌ای از قاعده‌افزایی می‌باشند؛ به اعتقاد یاکوبسن «فرآیند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید.» (صفوی، ج۱، ۱۳۸۳: ۱۵۰)

Archive of SID

www.SID.ir

از جمله قاعده‌کاهی‌های معنایی این عبارت، نمادپردازی است که بر روی محور جانشینی انجام می‌گیرد. "خاک" در ادبیات فارسی نماد پستی و حقارت. در این‌جا مقام خاکی علاوه بر این‌که اشاره به آفرینش انسان از خاک دارد، پستی و حقارت خاک نیز مدّ نظر است و منظور نویسنده از آن، پست‌ترین مرحله و مقام ممکن است.

عبارت "گلیم در دوش کشیدن" به معنی تحمّل سختی از روی مصلحتی است. با اضافه شدن "ادبار بعد" و "سلامت"علاوه بر ساخت اضافه تشبیهی، بر بار معنایی این عبارت نیز اضافه شده و مفهوم تحمّل کردن سختی بعد به خاطر در امان بودن و سالم بودن را پیدا می‌کند.

"گلیم گوشه" ترکیب نو و تازه است که با گریز از هنجارهای نحوی زبان و قلب دو کلمه ساخته می‌شود. با توجّه به معنی لغوی گلیم به عنوان"گستردنی کم‌ارزش" ساخت ترکیب اضافی"گلیم‌گوشه‌ی ادبار بعد" حقارت و بی‌ارزشی "بعد" را به صورت تلویحی به ذهن می‌رساند؛ ناگفته نماند که نجم رازی در ساخت این ترکیب، به ترکیب کنایی "سیاه گلیم" نظر دارد.

"گلیم گوشه‌ی ادبار بعد"، "دوش سلامت"، "کنج فراغت"، "پای همّت" و "دامن تسلیم" همگی اضافه‌های تشبیهی و استعاری هستند که موجب آشنایی‌زدایی گشته و کلام را رستاخیزی می‌کنند. «تشبیه و استعاره از جمله قاعده‌کاهی‌های معنایی می‌باشند؛ انتخاب از روی محور جانشینی برحسب تشابه، به صنعت تشبیه و از طریق این صنعت به استعاره می‌انجامد.» (صفوی، ج۲، ۷۰-۱۶۹ :۱۳۸۳)

این اضافه‌ها بر روی هم رفته ایماژی هنری را در ذهن خلق می‌کنند: تصویر انسانی که باخیالی آسوده در گوشه‌ای خوابیده. نویسنده با استفاده از این تصویر، حالت کسانی که سلامت را بر عشق و خطرات آن ترجیح می‌دهند به تصویر می‌کشد. قرار گرفتن "گلیم بعد" بر "دوش سلامت" بدین جهت است که اهل سلامت چیزی جز بعد و دوری را با خود حمل نخواهند کرد و مثل دور از شتر بخواب تا خواب آشفته نبینی را تداعی می‌کند.

"پای در دامن آوردن" کنایه از گوشه‌گیری کردن است. نجم رازی الفاظ "همّت" و "پا" را به کنایه اضافه می‌کند و ساخت دیرینه‌ی آن را بر هم می‌زند. ترکیب جدید، معنای ترک تلاش و کوشش کردن و به گوشه‌ای پناه بردن را می‌دهد. کنایه یکی از قاعده‌کاهی‌های معنایی به شمار می‌رود؛ «ترکیبات و جملات کنایی هم‌چون یک نشانه‌ی

Archive of SID

www.SID.ir

زبانی عمل می‌کنند و نشانه‌ای به شمار می‌روند که برحسب "تشابه معنایی" بر روی محور جانشینی به جای نشانه دیگر "انتخاب" می‌شوند.» (همان، ۱۲۸)

"پا" نماد حرکت و تکاپوست که در محور هم‌نشینی کلام با "همّت"هم‌خوانی دارد. هم‌چنین شکل ظاهری "دامن" به خاطر پوشیدگی آن، پنهان شدن و پناه گرفتن را به ذهن می‌آورد که با تسلیم شدن قرابت معنایی دارد.

«و از آن ترسیده که نباید که سرمایه از دست برود و سود به دست نیاید و عاقبت مرتبه‌ی خاکی در آب طلب باید کرد که "یا لیتنی کنت تراباً"، ما را به عنایت بی‌علّت از کنج ادبار خمول بیرون آورد بی‌اختیار ما.» (نجم رازی، ۵۰ :۱۳۸۷) تکرار صامت "س" که به آن «صامت یا هم‌خوان "سایشی" گفته می‌شود» (باقری، ۱۰۷ :۱۳۸۴) نوعی دلهره را به مخاطب القا می‌کند که بازتاب ترس بیان شده در متن است. تقدیم فعل بر قید "بی‌اختیار ما" در پایان متن، نمونه‌ای از قاعده‌کاهی نحوی است و برای آهنگین کردن کلام انجام می‌گیرد. قاعده‌افزایی صورت گرفته در تکرار هدف‌مند "ما" نیز، به عنوان تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی، در ابتدا و انتهای جمله، صنعت ردالعجز علی‌الصدر را در متن ایجاد می‌کند و به توازن واژگانی می‌انجامد. تکرار آوایی ناقص در واژه‌های "ترسیده، سرمایه"، "برود، نیاید" و "عنایت، بی‌علّت" نیز، بر این توازن واژگانی می‌افزاید.

"سرمایه" با "سود" تناسب دارد، خاک با آب تضاد دارد. این تناسب و تضاد، موسیقی معنوی را در سخن به بار می‌آورد و از قاعده‌کاهی‌های معنایی هستند که بر روی محور هم‌نشینی شکل می‌گیرند.

یکی از شیوه‌های عدول از هنجار در حوزه‌ی معنایی کنایه می‌باشد. در این‌جا "در آب کردن چیزی" کنایه فعلی از بیهوده هدردادن آن است. نجم رازی با استفاده از ذهن خلّاق خود، کلمه‌ی "طلب" را به این عبارت اضافه کرده و ترکیبی نو می‌سازد. "در آب طلب کردن چیزی" محصول ذهن خلّاق نجم‌الدّین می‌باشد و به معنای هدر دادن چیزی در طلب امری محال است. در سطر پایانی نیز اضافه‌ی استعاری "کنج ادبار خمول" به عنوان یکی دیگر از قاعده‌کاهی‌های معنایی، بر برجستگی سخن می‌افزاید.

«عقل را با عشق کاری نیست زودش پنبه کن
تا چه خواهی کرد آن اشتردل جولاه را
عقل نزد عشق خود راهی تواند برد؟ نه

www.SID.ir

نزد شاهنشه چه کار اوباش لشکرگاه را»
(نجم رازی، ۶۱-۶۰ :۱۳۸۷)

بیت در وزن (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) سروده شده است. این توازن هجایی حاصل نمونه‌ای از قاعده‌افزایی است که با درنگ میان گروه‌های هجایی در امتداد زمانی مشخّص و تکرار منظّم چنین امتداد زمانی شکل می‌گیرد. استفاده از صنعت قافیه به عنوان تکرار آوایی ناقص و ردیف به عنوان تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی، قاعده‌افزایی‌های دیگری هستند که موجب توازن واژگانی در شعر می‌گردند. تکرار هم‌خوان "ش" نیز موجب افزایش موسیقی درونی ابیات گردیده است؛ به گونه‌ای که شنیدن آن را برای مخاطب لذّت‌بخش می‌سازد. صامت "ش" جز صامت‌های سایشی است که تکرار آن شادی و نشاط را در فضا پراکنده می‌سازد. این شادی و نشاط به خاطر حضور عشق در عبارت است.

از دیگر شیوه‌های تشخّص بخشیدن به کلام، ایراد پرسش بلاغی (Rhetoric Question) است که در هر دو بیت مشاهده می‌شود. پرسش بلاغی، پرسشی است که غرض اصلی در آن طلب اخبار نیست و برای بیان مقاصد مجازی به کار می‌رود. غرض از ایراد پرسش در بیت اوّل، امر و نهی مخاطب است که به وسیله پرسش موکّدتر می‌گردد. قید "زود" و تقدیم فعل "چه خواهی کرد" نیز در این زمینه نقش بسزایی دارد؛ «زیرا تقدیم فعل در جمله کلام را قاطع، مؤکّد و آمرانه می‌کند.» (شمیسا، ۱۱۷ :۱۳۸۶) آوردن ضمیر متّصل مفعولی (ـَ ش) به همراه قید به جای ضمیر منفصل (او را) علاوه بر ضرورت شعری به خاطر کوتاه کردن سخن و سرعت بخشیدن به انجام فعل است. هرچند کورش صفوی قاعده‌کاهی نحوی را به این دلیل که بر معنا و مفهوم متن تأثیر ندارد، به عنوان قاعده‌کاهی به حساب نمی‌آورد؛ امّا همان‌گونه که می‌بینیم، در این‌جا تقدیم فعل، مؤلّفه‌های "تاکید" و "قاطعیّت" را به بار معنایی متن می‌افزاید.

استفاده هم زمان از سه کنایه در بیت اوّل، موجب آشنایی‌زدایی چشم‌گیری در کلام گردیده است. "پنبه کردن" کنایه فعلی از فریب دادن و دست به سر کردن و "اشتردل" کنایه از ترسو بودن است که شاعر به دلیل مصلحت‌اندیشی و خطرناپذیری، آن را به عقل نسبت می‌دهد. "جولاه" با معنی لغوی "بافنده" در پایان بیت اوّل، با "پنبه" تناسب دارد. شاعر عقل را به جولاه تشبیه می‌کند، جولاه بودن عقل در این‌جا، کنایه از یاوه‌گو بودن و

Archive of SID

www.SID.ir

بی‌اساس سخن گفتن عقل است.

برای جلوگیری از تکرار ناخوشایند نام "عقل" در بیت اوّل، شاعر صفت "اشتردل جولاه" را به جای موصوف آن (عقل) به کار می‌برد. ضمیر اشاره "آن" که برای حقارت به‌کار رفته است، بر بی‌ارزشی عقل می‌افزاید.

بیت دوّم متضمّن مفهومی ساده و کلّی است که عبارت است از عدم راه‌یابی عقل به عشق. این مطلب پیش از این نیز بارها توسّط بسیاری از عرفا بیان شده است؛ امّا شاعر با نبوغ و خلّاقیت خود، دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و با ایراد پرسش بلاغی، ذکر تمثیل و استفاده از ضمیر مشترک "خود" به منظور تأکید، سخن خود را برجسته می‌سازد. در این تمثیل عقل به صورت پنهان به اوباش لشکرگاه تشبیه می‌شود. این تشبیه برای ملموس‌تر کردن جای‌گاه و مرتبه‌ی عقل در برابر شاهنشاه عشق است. تمثیل، تشبیه، کنایه، ایراد پرسش بلاغی و صفت جانشین موصوف، همگی از انواع قاعده‌کاهی‌های معنایی به شمار می‌روند که در این عبارت به کار رفته‌اند.

«هرچه ملکوتیات است بیخ‌های آن شجره تصورکن و هرچه جسمانیات است تنه‌ی شجره و انبیاء علیهم الصلاه و السّلام شاخ‌های شجره و ملایکه برگ‌های شجره و بیان ثمره‌ی آن شجره در عبارت نگنجد و به زبان قلم دو زبان با کاغذ دو روی نتوان گفت. شعر

قصه‌ها می‌نوشت خاقانی قلم این‌جا رسید سر بشکست

پس هم‌چنانک شجره در ثمره تعبیه باشد ثمره در شجره تعبیه است تا هیچ ذرّه از شجره نیست که از وجود ثمره خالی است.» (نجم رازی، ۶۳ :۱۳۸۷)

تکرار "هرچه" در سطر اوّل و تکرار "شجره" و "ثمره" در سرتاسر عبارت، قاعده‌افزایی است که حاصل آن توازن در عبارت می‌باشد. این تکرار در بند آخر، صنعت "طرد و عکس" را می‌سازد؛ این صنعت علاوه بر افزایش موسیقی درونی متن، موجب افزایش حرکت و تلاش ذهن برای پیدا کردن معنا و مفهوم می‌گردد.

جمع بستن "ملکوت" و "جسمانی" با "ات" قاعده‌کاهی دستوری است. لفظ "ثمره" و "شجره" چندین بار در متن تکرار شده است؛ «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و به‌ترین وسیله‌ی است که عقیده یا فکری را به کسی القاء می‌کند.» (شفیعی‌کدکنی، ۹۹ :۱۳۷۶)

نویسنده برای تفهیم بیش‌تر و تأکید بر اهمیّت و ضرورت وجود حضرت محمّد(ص)

Archive of SID

www.SID.ir

برای هستی و آفرینش، از تمثیل استفاده می‌کند. در این تمثیل آفرینش به درختی تشبیه شده که حضرت محمّد(ص) به مثابه‌ی ثمره‌ی آن است. علاوه بر تمثیل، نمونه‌های دیگری از قاعده‌کاهی معنایی در این عبارت به چشم می‌خورد که تناسب میان"قلم و کاغذ" " دو زبان و دو روی" و "شجره، ثمره، تنه، شاخ، برگ، بیخ" از آن جمله است.

نمونه‌ی دیگر این قاعده‌کاهی معنایی، ایهام است که بر روی محور هم‌نشینی محقق می‌شود؛ ایهام موجود در "دو زبان" و "دو روی" خواننده را به تأمّل وا می‌دارد. "دو زبان" و "دو رویی" در نگاه اوّل شکل ظاهری قلم قدیم که شکافی در نوک دارد و دو زبان است و هم‌چنین شکل ظاهری کاغذ که از یک طرف سپید است و سپس نوشته‌های سیاه بر آن قرار می‌گیرد و "دو رویی" را تداعی می‌کند؛ امّا با اندکی درنگ روشن می‌شود که منظور نویسنده، صفت "دو زبانی" و "دو رویی" است که در نگاهی استعاری به قلم نسبت داده شده‌اند. نویسنده قلم و کاغذ را موجودات زنده‌ای می‌داند که دارای صفات انسانی هستند. در این‌جا "دو رویی" و"دو زبانی" کنایه از ریاکار بودن و دروغ‌گو بودن است. هم‌راهی هم‌زمان سه آرایه ایهام، تشخیص و کنایه به نحو زیبا و چشم‌گیری موجب آشنازدایی در متن گردیده است. «معذورید که شما را سر و کار با عشق نبوده است. شما خشک زاهدان صومعه‌نشین حظایر قدس‌اید از گرم‌روان خرابات عشق چه خبر دارید؟ سلامتیان را از ذوق حلاوت ملامتیان چه چاشنی؟» (نجم رازی، ۷۱ :۱۳۸۷)

همان‌گونه که اشاره شد یکی از شگردهای آشنایی‌زدایی در کلام ایراد پرسش بلاغی است که در این‌جا به منظور طنز و تحقیر به کار رفته است.

هم‌خوان غلتان "ر" در عبارت "از گرم‌روان خرابات عشق چه خبر دارید؟" پنج بار تکرار شده است که حرکت روان و سیّالی را به ذهن القا می‌کند؛ در مقابل واژه‌ی "خشک"، ایستایی، بی‌حرکتی و انعطاف‌ناپذیری زاهدان صومعه‌نشین را در ذهن مجسّم می‌کند. تکرار صامت‌های سایشی "س" و "ش" نیز مفهوم خشکی را بیش‌تر باز می‌تاباند.

گزینش واژه‌ی"خشک" در این محل از هنرنمایی‌های نویسنده است؛ زیرا «واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند. شاعر توانا کسی است که بتواند با ترفندی شایسته هرچه بیش‌تر، این انرژی‌ها را آزاد و کلام خود را رستاخیزی کند.» (حسن‌لی، ۱۰۳ :۱۳۸۳)

تشبیه عشق به خرابات که از اندیشه‌های ملامتی نجم‌الدّین رازی سرچشمه می‌گیرد،

Archive of SID

www.SID.ir

از تشبیه‌های نو و تازه این دوره محسوب می‌شود. تشبیه بارگاه الهی که ساکنان آن فرشتگانی هستند که در صومعه عبادتند و جز عبادت چیزی از آنان بر نمی‌آید به حظیره نیز، در نوع خود جالب به نظر می‌رسد. حظیره به معنی زمینی است که با دیوار محصور شده باشد. وجه شبه این تشیه می‌تواند در حصار بودن حظیره و بارگاه الهی باشد که یکی به صورت حقیقی و دیگری به صورت مجازی است. علاوه بر این تشبیه، تقابل ملامتیان با سلامتیان، خرابات با حظیره و عشق و زهد نیز، از طریق قاعده‌کاهی معنایی، هنر و زیبایی متن را می‌افزاید.

استفاده از واژه‌ی "سلامتیان" گونه‌ای از قاعده‌کاهی واژگانی است که برای تناسب آوایی با "ملامتیان" صورت می‌گیرد.

«از شبنم عشق خاک آدم گل شد　　صد فتنه و شور در جهان حاصل شد
سرنشتر عشق بر رگ روح زدند　　یک قطره فرو چکید، نامش دل شد»
(نجم رازی، ۷۲ :۱۳۸۷)

همان‌گونه‌که ذکر شد وزن عروضی، ردیف و قافیه همگی صنعت‌هایی هستند که بر اساس قاعده‌افزایی شکل می‌گیرند و در این بیت هر سه به چشم می‌خورند.

آفرینش تصاویر زیبا و بکر از طریق تشبیه یکی از عوامل رستاخیزی شدن کلام می‌باشد. در متون ادبی "عشق" به موارد گوناگونی تشبیه شده است؛ امّا تشبیه آن به شبنم و سرنشتر بدیع و تازه است. اضافه‌های تشبیهی "شبنم عشق" و "سرنشتر عشق" که یکی نرمی و لطافت عشق و دیگری برّندگی و خشونت عشق را انعکاس می‌دهد، در دو بیت متوالی قرار می‌گیرند و پارادوکسی زیبا را خلق می‌کنند که موجب لذّت هنری می‌گردد.

بیت دوّم آفرینش دل را با تصویری زیبا توضیح می‌دهد؛ رگ روح با نشتر عشق بریده می‌شود، قطره خونی می‌چکد و تبدیل به دل می‌گردد. شاعر در این‌جا با دقت نظر به تشابه ظاهری دل و قطره خون در حال چکیدن نظر دارد. استفاده از نشتر برای زدن رگ و بیرون آمدن خون است. تشبیه عشق به نشتر تصویری خلق می‌کند که کاربرد نشتر را نمایان‌تر می‌سازد.

مصراع آخر، از دو جمله تشکیل شده است که یکی فرو چکیدن قطره‌ی خون روح و دیگری تبدیل آن به دل را بیان می‌کند. حذف حرف ربط "واو" از میان این دو جمله

Archive of SID

www.SID.ir

سرعت و توالی این دو عمل را نشان می‌دهد. شاعر بدین وسیله روشن می‌سازد که قطره‌ی روح بلافاصله بعد از چکیدن تبدیل به دل می‌گردد؛ بدون این‌که نیاز به فعل و انفعال دیگری داشته باشد؛ به عبارتی هدف شاعر از این کار، نشان دادن هم‌خوانی دل و عشق است که هر دو از یک جنس هستند و به همین دلیل عشق در دل جای می‌گیرد. در حقیقت عشق برای خود محفلی ساخته است که در آن جای بگیرد. این تصویر، رابطه‌ی بین عشق، دل و خون را نمایان می‌سازد و این‌که عاشق برای رسیدن به عشق چه خون دلی باید بکشد.

بیت علاوه بر تشبیه دارای صنعت تشخیص می‌باشد. تشخیص یکی از زیباترین انواع خیال در شعر فارسی است که در حوزه‌ی قاعده‌کاهی معنایی موجب آشنایی‌زدایی می‌گردد. شاعر به گونه‌ای نادر و عادت‌ستیز این صنعت را در مورد روح به کار می‌برد. وی دل را به مثابه‌ی خون روح و یا به عبارتی عصاره و زبده‌ی روح می‌داند که با توجه به قداست روح در متون عرفانی، این امر بر ارزندگی روح می‌افزاید. این سخن مبتنی بر باور عرفاست که قلب یا دل فرزند روح است و از ازدواج روح و نفس قلب متولّد می‌شود.

«مایه‌ی خلافت آدم بر زفان این ضعیف با سرمایه‌ی وجود ملکی می‌گوید:

از ما تو هرآن‌چه دیده‌ای سایه‌ی ماست　　بیرون ز دو کون ای پسر سرمایه‌ی ماست
بی‌مایی ما به کار سرمایه‌ی ماست　　ما دایه‌ی دیگران و او دایه‌ی ماست»

(نجم رازی، ۸۰ :۱۳۸۷)

درنگ میان گروه‌های هجایی در امتداد زمانی مشخّص و تکرار منظّم آن امتداد زمانی، موجب ایجاد توازن آوایی در بیت گردیده است. علاوه بر این قاعده‌افزایی، قاعده‌افزایی در تکرار آوایی ناقص و آفرینش قافیه و تکرار آوایی کامل و شکل‌گیری ردیف نیز، توازن واژگانی را در متن ایجاد می‌کنند. یکی از بارزترین ویژگی‌های نجم رازی، علاقه وی به ایجاد وزن و آهنگ در کلام است؛ تکرار کلمه "ما" و واج "س" از دیگر ترفندهایی است که وی به منظور افزایش موسیقی درونی شعر انجام می‌دهد.

در بیت اوّل شاعر با گزینش کلمه‌ی "سایه" علاوه بر واج‌آرایی با حرف "س" از معنای نمادین سایه در متون عرفانی نهایت استفاده را می‌برد. نماد قاعده‌کاهی معنایی است که بر روی محور جانشینی صورت می‌گیرد. در متون عرفانی«تمامی تجلیّات حقیقت الهی، که به چشم مؤمنان و عارفان تمامی خلقت است، به عنوان ظل‌الله یا سایه‌ی خدا، نور سیاه و

Archive of SID

www.SID.ir

ظهر تاریک ملحوظ می‌شود. تمامی شکل‌ها که محدوده‌ی موجود را مشخص می‌کند، جز سایه‌ای فرافکنده از نوری برتر نیست و سایه با مخفی کردن این نور، وجود آن را گواهی می‌کند. زیباترین انسان جز سایه‌ای نیست.» (ژان شوالیه، ۵۱۵ :۱۳۸۸)

منظور از "سرمایه" در محور جانشینی کلام، هستی و وجود حقیقی است که شاعر آن را ماورای هر دو جهان می‌داند و بر آن است که این هستی مجازی تنها سایه‌ای از آن است.

در عبارت "بی‌مایی ما" پارادوکسی زیبا نهفته است که از نمونه‌های قاعده‌کاهی معنایی است و برجستگی و تشخّص را به زبان می‌بخشد. هنر پارادوکس، ایجاد اعجاب و حیرت در خواننده و بر انگیختن تأمّل و تفکّر در اوست. در کنار این پارادوکس لفظ "ما" هشت بار به تناوب تکرار می‌شود؛ از آن‌جا که تکرار یک معنا یا مفهوم به منظور تأکید بر آن صورت می‌گیرد، این امر ابهامی هنری را در اثر می‌آفریند و مخاطب را به تفکّر وا می‌دارد. آوردن واژه‌ی "زفان" به جای زبان، قاعده‌کاهی آوایی است که منجر به برجسته‌سازی در متن می‌گردد.

«جان آدم به زبان حال با حضرت کبریائی می‌گفت: ما بار امانت به رسن ملامت در سفت جان کشیده‌ایم و سلامت فروخته‌ایم و ملامت خریده‌ایم. از چنین نسبت‌ها باک نداریم. هرچ گویند غم نیست. بیت

بل تا بدرند پوستینم همه پاک — از بهر تو ای یار عیار چالاک
در عشق یگانه باش از خلق چه باک — معشوقه تو را و بر سر عالم خاک»

(نجم رازی، ۸۱ :۱۳۸۷)

نویسنده با تسجیع میان واژه‌های "امانت، ملامت، سلامت" و "خریده‌ایم، فروخته‌ایم" موسیقی درونی متن را افزایش می‌دهد. همان‌گونه که ذکر شد، سجع قاعده‌افزایی است که اساس آن تکرار آوایی ناقص یک صورت زبانی است. وزن عروضی شعر و قافیه آن نیز از جمله قاعده‌افزایی‌های این عبارت به شمار می‌روند.

تقابل میان "ملامت و سلامت" و "خریدن و فروختن" در محور هم‌نشینی، صنعت معنوی تضاد را می‌آفریند. این تقابل به هم‌راه تناسب میان واژه‌های "بار، رسن و دوش"، قاعده‌کاهی‌های معنایی هستند که علاوه بر برجسته‌سازی، موجب ایجاد "موسیقی معنوی" در کلام می‌گردند.

در محور جانشینی امانت به باری تشبیه می‌شود که جان آدمی با رسن ملامت بر

Archive of SID

www.SID.ir

دوش می‌کشد. "بار امانت" در محور جانشینی کلام استعاره از عشق یا معرفت الهی است. در"سفت جان" نیز استعاره مکنیّه از نوع تشخیص یا انسان‌وارگی نهفته است که با قرار گرفتن در کنار اضافه‌های تشبیهی "بار امانت" و "سفت جان" تصویری زیبا خلق می‌کند.

"پوستین دریدن" کنایه از بدگویی کردن است. بیت اوّل حاکی از آن است که شاعر حاضر است هر طعنه و زخم زبانی را در راه رسیدن به معشوق تحمل کند. "دریدن" شدّت آسیب و درد و رنج را به ذهن القا می‌کند و به کارگیری هم‌زمان دو قید "همه" و "پاک"مفهوم قطعیّت و جدیّت را به شعر اضافه می‌کند. گره‌خوردگی انواع قاعده‌کاهی معنایی از قبیل تضاد، تناسب، استعاره و کنایه، برجستگی ویژه‌ای به کلام نویسنده می‌بخشد.

حذف فعل در مصرع پایانی قاعده‌کاهی نحوی است که سخن را موجز و فشرده می‌کند. ایجاز و فشرده‌گویی از شیوه‌هایی است که نویسنده یا شاعر برای مؤثّرتر کردن کلام خویش به کار می‌برد.

«آن مغرور سیاه گلیم را که وقتی به فضولی بی‌اجازت دزدیده به قالب آدم در رفته بود، و به چشم حقارت در ممالک خلافت او نگریسته و خواسته که در خزانه‌ی دل آدم نقبی زند میسّر نشده او را به تهمت دزدی بگرفتند و به رسن شقاوت بربستند تا وقت سجود جمله‌ی ملایکه سجده کردند او نتوانست کرد. زیراکه به رسن شقاوت آن روزش بستند که بی‌دستوری در کارخانه‌ی غیب رفته بود.» (همان، ۸۶)

قاعده‌افزایی صورت گرفته در این عبارت، تکرار آوایی ناقص در واژه‌های "در رفته، نگریسته، خواسته" "دزدیده، نشده" و "بگرفتند، بربستند، کردند" است که حاصل آن توازن واژگانی در عبارت و برجسته شدن سخن می‌باشد.

آوردن صفت به جای موصوف(Epithet) در بسیاری موارد سبب تشخّص زبان می‌شود. "مغرور سیاه گلیم" صفت جانشین موصوف است که به خاطر کراهیّت نویسنده از آوردن نام شیطان و تحقیر او ذکر می‌گردد. قرار گرفتن ضمیر اشاره‌ی "آن" در کنار این صفت، بر بار معنایی این تحقیر می‌افزاید.

"ممالک خلافت او" استعاره از وجود انسان است که با خزانه تناسب دارد. "خزانه‌ی دل" اضافه تشبیهی است. وجه شبه این تشبیه در این است که "خزانه" و "دل" هر دو محل نگه‌داری گنج‌اند؛ یکی محل نگه‌داری گنج و سرمایه یک مملکت و دیگری جای‌گاه

www.SID.ir

گنج معرفت و عشق الهی. "نقب زدن" در این‌جا استعاره تبعیّه از وارد شدن است که در محور هم‌نشینی کلام با "خزانه" و قید "دزدیده" هم‌خوانی معنایی دارد.

"کارخانه‌ی غیب" در محور جانشینی کلام استعاره از انسان است. این استعاره به هم‌راه تشبیه "رسن" به "شقاوت"، به سخن تشخّص می‌بخشد. در کل، تلفیق سه صنعت تشبیه، استعاره و مراعات‌النظیر به عنوان قاعده‌کاهی‌های معنایی در این عبارت موجب برجسته‌سازی چشم‌گیری گشته است.

در بند پایانی، متمم "رسن شقاوت" بر فعل تقدیم می‌شود. این تقدیم علاوه بر خوش آهنگی جمله به منظور جلب توجه مخاطب به شقاوت شیطان صورت گرفته است.

«امّا هر وقت از ذوق قربت و انس حق بر اندیشدی، و فراخنای فضای عالم ارواح و زقه‌هایی که بی‌واسطه یافته بود یاد کردی، خواستی تا قفص قالب بشکند و لباس آب و گل برخود پاره کندد.» (همان، ۹۰)

تکرار مصوّت "آ" در این عبارت به خوبی فضای غم و اندوه را انعکاس داده است. مصوت "آ" به دلیل کشیدگی در هنگام تلفظ، حالت آه کشیدن و حسرت را انتقال می‌دهد. تکرار مصوّت "ف" و "ق" نیز، فضای حاکم را سنگین و گرفته می‌سازد. نوشتن "قفص" با "ص"به جای"س" و قرار گرفتن سه حرف با منحنی بسته در کنار هم، فضای بسته قفس را باز می‌تاباند.

نویسنده با بهره گرفتن از اضافه‌های تشبیهی "قفص قالب" و "لباس آب و گل" در قالب قاعده‌کاهی معنایی، دست به آشنایی‌زدایی در سخن خود می‌زند و با به کارگیری استعاره به عنوان یکی دیگر از قاعده‌کاهی‌های معنایی بر برجستگی کلام خویش می‌افزاید؛ "زقّه" نیز استعاره از اسرار و معارف الهی است که روح پیش از تعلّق به جسم بی‌واسطه دریافت می‌کرد.

"آب و گل" مجاز ماکان از جسم انسان است. مجاز یکی دیگر از شیوه‌های قاعده‌کاهی معنایی است که سخن را برجسته می‌سازد. آمدن لفظ "آب و گل" در محور جانشینی به جای جسم انسان، بی‌ارزشی قالب خاکی را یادآوری می‌کند. تشبیه جسم به لباس نیز تأمّل برانگیز است؛ وجه شبه این تشبیه در پوشندگی این دو نهفته است که یکی جسم و دیگری روح را پنهان می‌سازد؛ دیگر این‌که جسم نیز مانند لباس عاریتی و ناپایدار است.

عبارت "لباس آب و گل برخود پاره کردن" متضمّن دو نکته است؛ "لباس آب وگل"

Archive of SID

www.SID.ir

در این‌جا نماد هستی مجازی انسان است که پاره کردن آن به منزله‌ی رهایی و رسیدن به حق می‌باشد. با اضافه شدن "برخود"، کنایه فعلی "لباس بر خود پاره کردن" در درون این عبارت ساخته می‌شود که مفهوم شیون و سوگ‌واری کردن را در بردارد. قرار گرفتن این دو مفهوم در یک عبارت برای بیان این نکته است که انسان برای رهایی از چنگال وجود مجازی خود، باید به نهایت تأثّر و درد ناشی از این اسارت برسد.

۳- نتیجه‌گیری

در نقد فرمالیستی مبنا "شکل" است. در واقع این شکل است که محتوا را انتقال می‌دهد. به عقیده‌ی فرمالیست‌ها هر اثر ادبی مانند نظامی است که هر جز با دیگری هماهنگی و تعامل دارد. با نقد فرمالیستی یک اثر ادبی می‌توان دریافت که چگونه اجزا و عناصر یک اثر ادبی در تعامل با یک‌دیگر مفاهیم و احساسات مورد نظر صاحب اثر را به مخاطب انتقال می‌دهند و بر او تأثیر می‌گذارند.

با توجّه به وجود گنجینه‌های فراوان لغات و ترکیبات در هر زبانی، شاعر و نویسنده از ابتدا به صورت آزادانه و هدف‌مند دست به گزینش واژه برای انتقال مفاهیم می‌زند. نویسنده و شاعر در پس گزینش هر واج یا واژه انگیزه‌ای دارد که هدف نقد فرمالیستی پیدا کردن آن است.

نجم‌الدّین رازی نویسنده‌ای است که اندیشه‌های والای خود را در قالب تصویرسازی‌های بدیع، ترکیبات تازه و موازنه و سجع‌های پی‌درپی بیان می‌کند. از آن‌جاکه مفاهیم عرفانی، مفاهیمی هستند که از ظرف کلام سرریز می‌شوند، در پس هر واژه‌ی **مرصادالعباد** معنایی پنهان است که نقد فرمالیستی ما را به آن راه‌نمایی می‌کند.

پس از بررسی باب دوّم نثر **مرصاد العباد** و با توجّه به آهنگین بودن نثر این کتاب، می‌توان گفت حدود پنجاه درصد برجستگی متن این کتاب، ناشی از قاعده‌افزایی و تکرار ناقص یا کامل صورت‌های زبانی به صورت سجع، قافیه، ردیف، وزن عروضی، واج‌آرایی و... می‌باشد که موجب توازن نحوی، آوایی و واژگانی در متن می‌گردد.

از این میان، سجع نقش بیش‌تری را ایفا می‌کند و حدود چهل درصد قاعده‌افزایی را به خود اختصاص می‌دهد. با توجه به آمیختگی نظم و نثر در **مرصاد العباد**، قاعده‌افزایی

Archive of SID

www.SID.ir

مربوط به مؤلّفه‌های وزن، قافیه و ردیف نیز در این متن بسامد بالایی دارد و حدود سی درصد قاعده‌افزایی را در بر می‌گیرد. هم‌چنین به صورت تقریبی می‌توان گفت پانزده درصد قاعده‌افزایی مربوط به واج‌آرایی و حدود پنج درصد به صنعت‌هایی مانند ردالعجز، طرد و عکس و... مربوط می‌گردد. گاهی نیز یک صورت زبانی به صورت کامل تکرار می‌شود؛ بدون این‌که عنوان ردیف، ردّالعجز و... را داشته باشد. این تکرارها که حدود ده درصد قاعده‌افزایی‌ها را شامل می‌شوند، علاوه بر توازن واژگانی به منظور تاکید بر کلام صورت می‌گیرند.

از میان پنجاه درصد برجسته‌سازی که به قاعده‌کاهی اختصاص دارد؛ به جرأت می‌توان گفت بیش از نود درصد آن، مربوط به قاعده‌کاهی معنایی می‌گردد. از میان قاعده‌کاهی‌های معنایی، گروه تمثیل، تشبیه، استعاره و نماد بسامد بیش‌تری دارد و حدود پنجاه درصد قاعده‌کاهی را در برمی‌گیرد. بعد از این گروه، تناسب و کنایه نیز به تناوب در متن به چشم می‌خورند و هر یک، چیزی حدود پانزده درصد قاعده‌کاهی را به خود اختصاص می‌دهند. تضاد و پارادوکس نیز از جمله قاعده‌کاهی‌های معنایی هستند که در متن به کار رفته و تقریباً پنج درصد قاعده‌کاهی معنایی متن را شامل می‌شوند. درصدهای باقی مانده این قاعده‌کاهی شامل صنعت‌هایی مانند مجاز، ایهام و.... می‌شود.

سایر قاعده‌کاهی‌ها مانند نحوی و آوایی نیز با بسامد کم‌تری در متن به دیده می‌شوند. می‌توان گفت چیزی حدود هفت یا هشت درصد قاعده‌کاهی، مربوط به قاعده‌کاهی نحوی می‌گردد و سایر قاعده‌کاهی‌ها که به ندرت در متن به چشم می‌خورند، تنها دو یا سه درصد را در بر می‌گیرند.

سجع	۴۰درصد
وزن، قافیه و ردیف	۳۰درصد
واج‌آرایی	۱۵درصد

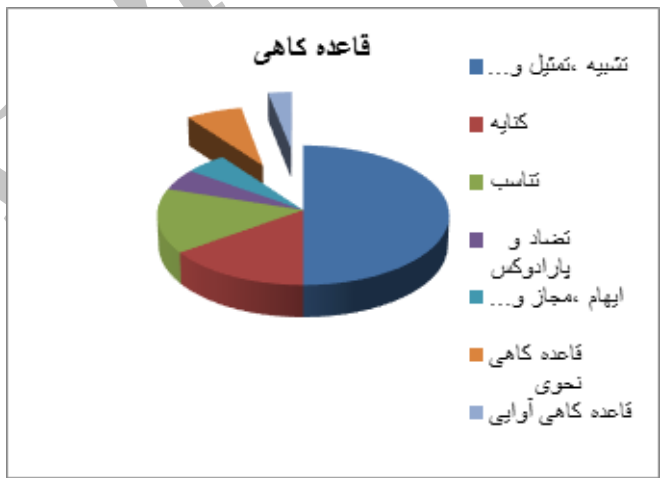
۱-قاعده‌کاهی معنایی	۹۰درصد
-تشبیه، تمثیل، استعاره و نماد	۵۰درصد

Archive of SID

www.SID.ir

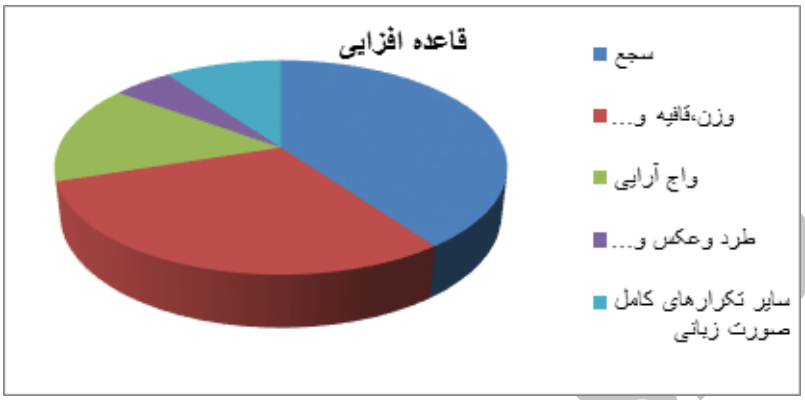
-کنایه	۱۵درصد
-تناسب	۱۵درصد
تضاد و پارادوکس	۵ درصد
ایهام، مجاز و ...	۵ درصد
۲-قاعده‌کاهی نحوی	۷ درصد
۳-قاعده‌کاهی آوایی و ...	۳ درصد
قاعده‌کاهی	

طرد و عکس، ردالعجز و ...	۵درصد
سایرتکرارهای کامل صورت زبانی	۱۰درصد
قاعده‌افزایی	



Archive of SID

www.SID.ir



منابع

۱- ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). **پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ اول، تهران: نشرمرکز.

۲- باقری، مهری. (۱۳۸۴). **مقدمات زبان‌شناسی**، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

۳-پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **خانه‌ام ابری است**، چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.

۴- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۵). **نظریه‌ی ادبیات: متن‌های از فرمالیست‌های روس**، ترجمه‌ی عاطفه طاهایی، چاپ اول، تهران: اختران.

۵-حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.

۶-رازی، نجم‌الدین. (۱۳۸۷). **مرصادالعباد**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

۷-شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۶). **موسیقی شعر**، چاپ اول، تهران: آگاه.

۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **نقد ادبی**، چاپ اول، تهران: فردوس.

۹- ـــــــــــ (۱۳۸۴). **سبک شناسی نثر**، چاپ اول، تهران: میترا.

۱۰- ـــــــــــ (۱۳۸۶). **انواع ادبی**، چاپ اول، تهران: میترا.

۱۱-شوالیه، ژان گربران آلن. (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی سودابه فضائلی، جلد۳، چاپ اول، تهران: جیحون.

۱۲-صفوی، کورش. (۱۳۸۳). **از زبان شناسی به ادبیات**، جلد۱-۲، تهران: سوره.

13-Leech, G.N. (1969). **A Linguistic Guide to English Poetry**, .London: lonman

Archive of SID

www.SID.ir