

نقد بلاغی ایبائی از شاهنامه‌ی فردوسی از دیدگاه علم معانی

داریوش ذوالفقاری*

استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه میراث فرهنگی، تهران
(تاریخ دریافت: ۹۰/۰۲/۱۱، تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۹/۱۸)

چکیده

مبنای علم معانی تناسب سخن با مقتضای اوضاع و احوال است، مواد علم معانی ساختارهای نحوی است و منابع این علم در هر زبانی شاهکارهای ادبی آن زبان می‌باشد. شاهنامه‌ی فردوسی یکی از مهم‌ترین شاهکارهای ادبیات فارسی است که بررسی آن بر مبنای علم معانی برای کشف بخشی از اسرار بلاغی مختص زبان فارسی موضوع پژوهش حاضر است.

در این بررسی، مسأله این است که برای کشف و توصیف اصول و معیارهای زیبایی شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی از دیدگاه بلاغت، لازم است این متون به شیوه‌ی استقرایی مطالعه شوند. در این مطالعه، نظریه‌ی مهم و اساسی عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱ ه.ق) - که او را بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام می‌دانند - مورد توجه است. عبدالقاهر بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه‌ی ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را علم معانی‌النحو می‌خواند.

نگارنده با توجه به نظر این دانشمند و برخی از شاخه‌های زبان‌شناسی مانند: تحلیل گفتمان، کاربردشناسی، نظریه‌ی گرایس، نظریه‌ی هلیدی و برخی از مکاتب ادبی مانند فرمالیسم در پی اثبات این نکته بوده است که: با استقصا در متن شاهنامه‌ی فردوسی می‌توان دریافت که بسیاری از زیبایی‌های این کتاب در گرو شگردهای نحوی آن است که در حوزه‌ی علم معانی باید از آن‌ها بحث شود؛ شگردهایی مانند: «واو مقابله»، «واو فوریت»، «معنی ضمنی ایجاز، اطناب و اغراق»، «انسجام»، «گفتگو» و «لحن».

نتیجه‌ی به دست آمده از پژوهش این است که برای تفسیر متون ادبی زبان فارسی از دیدگاه علم معانی، نمی‌توان به مبانی سنتی این علم اکتفا کرد و لازم است نظریه‌ی نظم عبدالقاهر جرجانی از شاخ و برگ‌های زایدی که بعد از او

*. E-mail: zolfaghari1185@gmail.com

پیدا کرده است پیراسته شود؛ در ضمن برای این کار لازم است از نظرات مطرح در برخی از شاخه‌های زبان‌شناسی بهره گرفت. توجه به کاستی‌های مطالعات بلاغی سنتی در کشف شگردهای بلاغی متون لازم است و باید توجه داشت که مبانی نظری و عملی علم معانی مختص زبان فارسی از راه استقصا در شاهکارهای ادبی این زبان به دست می‌آید.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، زبان‌شناسی، شاهنامه‌ی فردوسی، علم معانی و نقد ادبی.

مقدمه

متون ادبی کمتر برپایه‌ی دانش معانی بررسی شده‌اند. در باب این دانش هنوز در زبان فارسی اثر مستقل و ویژه‌ای پدید نیامده است، هرچه هست، همان است که از کتاب‌هایی که درباره‌ی این موضوع برای زبان عربی نوشته شده است، گرفته‌اند.

دانش معانی یا در مفهوم کلی‌تر، بلاغت، مطالعه‌ی زمان و مکان و اوضاع و احوال حاکم بر ایراد سخن است که می‌توان مجموعه‌ی این شرایط را «بافت حاکم بر سخن» (context of situation) دانست. بلاغت در مفهوم قدیمی خود در ادبیات، کیفیت تطبیق سخن با مقتضای حال مخاطب شمرده می‌شد، ولی در مفهوم وسیع خود، ارتباط زبان با جهان و زندگی است و بنابراین قلمرو مناسبت‌های حاکم بر ایراد سخن، بسیار متنوع‌تر از مناسبت‌هایی است که قدما درباره‌ی آن سخن گفته‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۱). خلاصه این که امروزه در بلاغت علاوه بر مقتضای حال مخاطب، مقتضای حال گوینده و نوع ادبی نیز مطرح است.

در پژوهش حاضر مسأله این است که برای کشف و توصیف اصول و معیارهای زیبایی‌شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی از دیدگاه دانش معانی، لازم است این متون به شیوه‌ی استقرایی مطالعه شوند. در این مطالعه نظریه‌ی مهم و اساسی *عبدالقاهر جرجانی* (متوفی ۴۷۱ ه.ق) - که او را بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز بلاغت در ایران و اسلام می‌دانند - و برخی از نظریات مطرح در زبان‌شناسی، مورد توجه است.

عبدالقاهر بلاغت و تأثیر را منحصر در حوزه‌ی ساختارهای نحوی زبان می‌داند و آن را *علم معانی النحو* می‌خواند «منظور از علم معانی نحو، آگاهی شاعر و نویسنده است از کاربردهای نحوی زبان و این که هر ساختاری در چه حالتی، چه نقشی می‌تواند داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۱).

عبدالقاهر در جای جای دلایل‌الاعجاز بر تعریف خود از نظم تأکید می‌کند: «النَّظْمُ عِبَارَةٌ عَنِ تَوْحِي مَعَانِي النَّحْوِ فِيمَا بَيْنَ الْكَلِمِ»، یعنی نظم عبارت از جستن و یافتن بهترین روابط نحوی در میان کلماتی است که برای ادای مقصود گفته شود (مهدوی دامغانی، ۱۳۷۵: ۲۰ نقل از دلایل‌الاعجاز ص ۴۶). این تعریف در ترجمه‌ی *دلایل‌الاعجاز* که توسط سید محمد رادمنش صورت گرفته است به این صورت آمده: «نظم یعنی منظور کردن مقاصد نحوی فیما بین کلمات» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۴). همان‌گونه که ملاحظه می‌شود ترجمه‌ی مهدوی *دامغانی* از این تعریف رساتر است.

در تعریف نظم بر سه نکته تأکید شده است: ۱- مقصود یا معنی ۲- کلمات یا لفظ ۳- نحو

مقصود در ذهن نویسنده یا گوینده قرار دارد و شکل گرفته است؛ نویسنده برای بیان آن از کلمات یا لفظ استفاده می کند و نظم بهترین روابط نحوی برای به رشته کشیدن کلمات در بیان معنی است.

عبدالقاهر نکته‌ی مهمی را یادآور می شود که اگر معنا و مفهوم بیت یا آیه‌ای از قرآن کریم را بنویسیم، از لحاظ زیبایی بیان و نظم تعبیر، قابل مقایسه با اصل بیت یا آیه نیست و این شاهی است که نشان می دهد مبنای بلاغت و اعجاز، نظم کلام است و اگر جز این بود، بازنویسی مفهوم یک بیت و بیان مضمون یک آیه با عباراتی دیگر، باید از بلاغت و اعجاز اصل بیت و آیه برخوردار باشد و این نکته‌ای است که کسی آن را پذیرا نیست (ضیف، ۱۳۸۳: ۲۴۹).

لازم به توجه است که دیدگاه‌های عبدالقاهر در شرح نظریه‌ی خود که از سه منظر اساسی لفظ، نحو و معنا به ادبیات نگاه می کند با آرای بسیاری از منتقدان قرن بیستم به ویژه فردیناند دو سوسور، نوام چامسکی و پیروان آن‌ها یعنی منتقدان ساختگرا و پیروان دستور گشتاری قابل قیاس است (مشرف، ۱۳۸۶: ۴۷) و نظرات جدید با نظریه‌ی عبدالقاهر همان گویی‌های فراوانی دارند که در این مقاله در تحلیل بلاغی بعضی از ابیات شاهنامه به برخی از آن‌ها نیز اشاره می شود.

اصولی که در تحلیل‌های این پژوهش مورد توجه است عبارتند از:

الف) علاوه بر بیت و جمله که در بلاغت سنتی، واحد بررسی بلاغی است، بافت سخنی هم که بیت یا جمله در شبکه‌ی آن قرار دارد واحد بلاغی به شمار می آید.

ب) از میان انبوه آثا مرتبط با دانش معانی که پس از عبدالقاهر جرجانی و براساس نظریه‌ی او نوشته شده است و شاخ و برگ فراوان یافته‌اند، نظریه‌ی نظم این دانشمند برای بیان اسرار بلاغت متون کاربرد بیشتری دارد.

پ) عبدالقاهر اصول و موازین بلاغت را از قرآن کریم به دست آورده است؛ بنابراین باید معیارهای زیبایی هر شاهکار ادبی را با مطالعه‌ی آن کشف کرد و خود را به موازین موجود در کتب معانی محدود نساخت.

ت) در بررسی‌های بلاغی، حوزه‌ی دستور زبان باید از حوزه‌ی ادبیات تفکیک شود و از مواردی سخن به میان بیاید که با ایجاد تحولی در زبان، آن را به ادبیات تبدیل کرده باشد.

این مقاله که به بررسی ابیاتی از شاهنامه از دیدگاه دانش معانی می‌پردازد، می‌کوشد تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

- ۱- نارسایی‌های دانش معانی سنتی در توصیف زیباشناختی متون چیست؟
- ۲- آیا می‌توان با تأمل در نظریه‌ی نظم عبد/لقاهر جرجانی و نظریات زبان‌شناسی و نقد ادبی و استقصا در شاهکارهای زبان و ادبیات فارسی، مقدمات نوشتن دانش معانی مختص زبان فارسی را فراهم کرد؟

شاهنامه و علم معانی

شاهنامه‌ی فردوسی از آغاز تا پایان سرشار است از شگردها و شیوه‌های بلاغی که بسیاری از آن‌ها مختص زبان فردوسی هستند. بعضی از پژوهشگران ما به هنگام بحث درباره‌ی شاهنامه سخنانی گفته‌اند که از اهمیت بلاغی بسیار زیاد این اثر حکایت می‌کند. توجه به این نظرات این توقع را در خواننده ایجاد می‌کند که کتاب‌های معانی را از شاهنامه‌ی فردوسی سرشار بیابد؛ ولی بررسی این آثار نشان می‌دهد که این‌گونه نیست و بلاغت‌پژوهان ما در کتاب‌های خود کمتر از شاهنامه مثال نقل کرده‌اند. شاید یکی از دلایل این موضوع این است که چون واحد بلاغی را صرفاً جمله و بیت می‌دانسته‌اند و از آن فراتر نمی‌رفته‌اند و در شاهنامه شگردهای بلاغی، بیشتر مواقع از این واحد فراتر می‌رود، از این کتاب کمتر شاهد مثال نقل کرده‌اند. شاید هم گاهی اوقات به دلیل شتابزدگی و گاهی نیز به دلیل حجم کمی که برای کتاب خود در نظر می‌گرفته‌اند از مراجعه به شاهنامه با حجم بسیار زیادی که دارد و یافتن شواهد لازم از متن آن پرهیز می‌کرده‌اند. بنابراین در نظراتی که حکایت از اهمیت بلاغی شاهنامه دارند، هیچ‌گونه اغراقی وجود ندارد و نباید آن‌ها را به دلیل آن که کتاب‌های معانی چنان اندیشه‌هایی را نشان نمی‌دهند، بی‌اهمیت دانست.

این نوشته در جستجوی آن است که با تحلیل بلاغی ابیاتی از شاهنامه‌ی فردوسی از اهمیت بلاغی این اثر سخن به میان آورد. مثال‌ها از این کتاب به شیوه تصادفی (randomly) انتخاب شده‌اند که ۵۹ بیت از آن‌ها بر اساس بعضی از مبانی علم معانی بررسی می‌شود:

۱- فصل و وصل

بلاغت‌نویسانی مانند *جاحظ*، همواره فصل و وصل را مهم‌ترین و بارزترین شگرد علم معانی دانسته‌اند (مهدوی دامغانی، ۱۳۷۵: ۲۰. فروزانفر، ۱۳۵۰: ۴۶ - ۴۷). از بین متأخرین سیروس شمیسا، فصل و وصل را جزو مباحث اصلی علم معانی نمی‌داند و معتقد است که در علم معانی فارسی مخصوصاً امروزه حائز اهمیت چندانی نیست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۵ - ۲۰۳).

در پذیرفتن این نظر باید تأمل کرد؛ زیرا *عبدالقاهر جرجانی* معتقد است که: حروفی مانند *اَن*، *اَتما*، *لا*، *ما* و *الآ* اسرار بلاغی فراوانی دارند که لازم است درباره‌ی آن‌ها بحث شود (جرجانی، ۱۳۶۸: ۶۴۳) و شفیع کدکنی - که در ساختارهای نحوی، فردوسی و سعدی را دو استاد بی‌همتا و بلامنازع معرفی می‌کند - بر اساس نظر *عبدالقاهر* از همین فصل و وصل، مثال‌های زیبایی از سعدی نقل می‌کند (شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۳)؛ مانند:

منم امروز و تو و مطرب و ساقی و حسود

خویشتن گو به در حجره در آویز چو خیش

(سعدی، ۱۳۷۹: ۴۸۴)

که عطف حسود بر من و تو و مطرب و ساقی خلاف انتظار خواننده است و مایه‌ی شگفتی می‌شود وقتی در مصرع دوم تکلیف حسود را به گونه‌ای دیگر تعیین می‌کند. او معتقد است که واوهای سعدی خودش عالمی دارد که می‌تواند موضوع یک رساله باشد. هم اوست که برای نوع خاصی از واو اسم‌گذاری می‌کند و آن را واو حذف و ایجاز می‌نامد (شفیع کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۳)؛ مانند:

دیدم و آن چشم دل سیه که تو داری

جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۵)

یعنی دیدم و دانستم.

۱-۱- مواضع فصل

۱-۱-۱- کمال انقطاع و گسستگی بین جملات: که دو گونه است؛ نخست آن که یک

جمله انشایی باشد و دیگری خبری که بین آن‌ها حرف پیوند نمی‌آورند؛ مانند:

تو قلب سپه را به آیین بدار
من اکنون پیاده کنم کارزار
(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۳ / ۱۸۳)

گونه‌ی دیگر زمانی است که دو جمله در معنا آن چنان از هم دور و بیگانه باشند که پیوندشان به یکدیگر روا نباشد؛ این گونه، ارزش بلاغی ندارد.

۱-۲- کمال اتصال و پیوند بین جملات: یعنی دو جمله از حیث معنی آنچنان به هم پیوند داشته باشند که گوینده لزومی برای آوردن حرف پیوند نبیند و حتی گاهی یک جمله ممکن است پایه‌ی جمله قبل یا بعد از خود باشد (علوی مقدم، ۱۳۸۷: ۷۷)؛ مانند:

از اسبان جنگی فرود آمدند
هشیوار با گبر و خود آمدند
بیستند بر سنگ اسب نبرد
برفتند هر دو سران پر ز گرد
(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲ / ۱۸۱)

از این مورد در شاهنامه فراوان است؛ مانند بیت ۸۴۷ تا ۸۵۷ (همان، ج ۲: ۱۸۵) که در اثر پیوند معنایی بسیار آن‌ها با یکدیگر از حرف ربط بی‌نیاز هستند. بسامد این شیوه در این کتاب آنقدر زیاد است که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی کتاب به حساب آورد. به عنوان مثال هنگامی که سهراب از هجیر نشان‌های خیمه‌های ایرانیان را می‌پرسد، از بیت ۴۸۹ تا ۵۳۸ (همان، ج ۲: ۱۵۷-۱۶۱) یعنی در ۴۹ بیت که کاملاً به هم مرتبط هستند نشانی از حرف پیوند دیده نمی‌شود.

کزازی در مورد این‌گونه از فصل (کمال اتصال و پیوند جملات) نوشته است: «جمله‌ی دوم، در دو جمله‌ی همبسته که گسسته از هم در سخن آورده می‌شوند، می‌تواند برای عطف بیان، ابدال یا تأکید در پی جمله‌ی نخستین آورده شده باشد» (کزازی، ۱۳۸۷: ۲۴۳)؛ مانند:

همه مرگ راییم پیر و جوان
به گیتی نماند کسی جاودان
(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲ / ۱۷۹)

۱-۳- شبه کمال اتصال: هنگامی است که جمله‌ی دوم در حکم پاسخی باشد برای پرسشی نهانی که پس از جمله‌ی اول به ذهن شنونده می‌رسد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۸). از متأخرین علوی مقدم و تجلیل این‌گونه از فصل را در کتاب‌های خود نیآورده‌اند؛ ولی کزازی آن را مطرح کرده است.

برای تکمیل این تعریف می‌توان گفت: شبه کمال اتصال آن است که یکی از جملات از دو جمله‌ای که همبستگی دارند، جواب پرسشی نهانی باشد که به ذهن مخاطب می‌رسد؛ مانند جمله‌ای که از زبان رستم به کاووس گفته شده است:

همه کارت از یکدگر بترست
 ترا شهریاری نه اندر خورست
 (فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲ / ۱۴۶)
 در این مثال، مصرع اول می‌تواند پاسخ پرسشی باشد که از مصرع دوم به ذهن مخاطب می‌رسد.

۲-۱- مواضع وصل:

۱-۲-۱- واو حذف و ایجاز: در شعر قدیم فارسی استعمال خاصی از واو دیده می‌شود که شفיעی کدکنی آن را واو «حذف و ایجاز» نامیده است. مانند: قول هومان ویسه در داستان کاموس کشانی وقتی به طرز ناشناس به نزد رستم رفته است در مصرع سوم از مثال زیر:

به رستم چنین گفت کای نامدار

کمند افگن و گرد و جنگی سوار

به یزدان و بیزارم از تخت شاه.

اگر چن تو دیدم یکی رزمخواه

(همان: ج ۳ / ۱۹۹)

یعنی به یزدان سوگند می‌خورم و به تو می‌گویم.

مثال های دیگر:

من از دخت شاه سمنگان یکی

پسرس دارم و باشد او کودکی

(همان: ج ۲ / ۱۴۳)

یعنی پسری دارم و می‌دانم.

بکوشیم و فرجام کار آن بود

که فرمان و رأی جهانبان بود

(همانجا: ۱۸۱)

یعنی بکوشیم و می‌دانیم.

شفיעی کدکنی در مورد این واو نوشته است که از واوهای اختصاصی حافظ است و در شعر دیگران آن را ندیده یا به خاطرش نمانده است (شفיעی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۳). مروری کلی بر شاهنامه نشان می‌دهد این نوع واو فقط تا پایان نیمه‌ی نخست به چشم می‌خورد، و در نیمه‌ی دوم یافتن آن به شیوه‌ی تصادفی دشوار است.

از آنجا که اساس تصحیح خالقی مطلق در نیمه‌ی نخست شاهنامه، دست نویس فلورانس است، تا زمانی که اصالت این دست نویس پابرجاست شاید بتوان گفت که این نوع واو را قبل از حافظ، فردوسی به کار برده است.

۱-۲-۲- واو فوریت: در شاهنامه‌ی فردوسی، واو دیگری دیده می‌شود که می‌توان آن را واو فوریت نامید؛ مانند:

ز فتراک بگشاد پیچان کمند

بینداخت و آمد میانش به بند

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۲/۱۳۴)

خروشید و بگرفت نیزه به دست

به آوردگه رفت چون پیل مست

(همان جا: ۱۶۷)

دگر باره سهراب گرز گران

ز زین برکشید و بیفشارد ران

(همان جا: ۱۷۳)

به ره بر گو پیلتن را بدید

بزد دست و تیغ از میان برکشید

(همان جا: ۱۵۶)

بزد دست سهراب چون پیل مست

برآوردش از پای و بنهاد پست

بکردار شیری که بر گور نر

زند دست و گور اندر آید به سر

(همان جا: ۱۸۲)

چو رهام گشت از کشانی ستوه

بپیچید از او روی و شد سوی کوه

(همان جا: ۳/۱۸۲)

عنان را بپیچید و او را ز زین

نگون اندر آورد و زد بر زمین

(همان جا: ۱۹۳)

بزد اسب و آمد پذیره به راه

بدان تا نباشد یکی کینه خواه

(همان جا: ۳۵۱)

در همه‌ی این مثال‌ها، سرعت و فوریت انجام کار بعد از «واو» به خوبی نمایان است.

۱-۲-۳- واو مقابله: در شاهنامه‌ی فردوسی یک نوع واو وجود دارد که دو صحنه‌ی مقابل هم را به یکدیگر وصل می‌کند و می‌توان آن را واو مقابله نامید؛ مانند واوی که در نمونه‌های زیر آمده است و در دو سوی آن، اول بار رستم و کاموس قرار دارند و دیگر بار یاران آن دو:

و ز آن روی کاموس بر میمنه

و زین سو فریبرز بر میسره

(همان: ج ۳ / ۱۹۱)

چند مثال دیگر:

غمی شد دل نامداران همه

که رستم شبان بود و ایشان رمه

(همان: ج ۲/۱۴۷)

بدو گفت رستم که گیهان تراست

همه بندگانیم و فرمان تراست

(همان جا: ۱۵۱)

بدو گفت نرم ای جوانمرد نرم

زمین سردوخشک و سخن چرب و گرم

(همان جا: ۱۷۰)

چنین است کردار چرخ بلند

به دستی کلاه و به دیگر کمند

(همان جا: ۱۹۴)

کجا چون شبانست و ما گوسپند

وگر ما زمین او سپهر بلند

(همان: ج ۷/۱۸۲)

همه بندگانیم و ایزد یکی است

پرستش جز او را سزاوار نیست

(همان: ج ۴۱۶/۶)

۲- ایجاز، اطناب، مساوات

۲-۱- مساوات: مساوات هنگامی است که لفظ و معنی برابر باشند. برخی از بلاغت نویسندگان برای مساوات ارزش زیباشناختی چندانی قایل نشده‌اند و معتقدند که مساوات ویژگی سخن است در قلمرو زبان (کزازی، ۱۳۸۷: ۲۵۴) و مساوات اساساً مربوط به سبک‌های غیر ادبی از قبیل سبک‌های تاریخی و علمی است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۲). ولی عده‌ی دیگری معتقدند: «دقت در برابری لفظ و معنی و پرهیز از آوردن الفاظ حشو و زاید سبب روشنی، رسایی و اثر بخشی بیشتر معنی می‌شود و گاه سخن را تا حدّ سهل ممتنع بالا می‌برد و در این صورت است که مساوات، جنبه‌ی هنری، بلاغی و زیباشناختی به خود می‌گیرد (علوی مقدم، ۱۳۸۷: ۷۸)؛ مانند:

خرد چشم جان ست چون بنگری

که بی چشم شادان جهان نسپری

نخست آفرینش خرد را شناس

نگهبان جان ست و آن سه پاس

سه پاس تو چشم است و گوش و زبان

کزین سه بود نیک و بد بی گمان

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۵/۱)

۲-۱-۱- مساوات زیبایی: شاید بتوان برای مساوات، از لحاظ برابری زیبایی لفظ و زیبایی معنی، گونه‌ی دیگری هم در نظر گرفت و آن را «مساوات زیبایی» نامید؛ بدین شرح که در سخن، نه لفظ، زیباتر از معنی باشد و نه معنی، زیباتر از لفظ، بلکه پا به پای هم باشند؛ در این صورت هم در سخن موجز این مساوات زیبایی رعایت می‌شود و هم هنگامی که سخن به مقتضای حال، اطناب دارد. به بیان دیگر شاید بتوان در بحث ترجیح لفظ و معنی بر یکدیگر مساوات را مطرح کرد؛ به این صورت که هم لفظ و هم معنی اگر با هم و به اندازه‌ی هم زیبا باشند سخن به مرز بلاغت نزدیک می‌شود و این برابری وقتی به اوج برسد، بلاغت به اعجاز نزدیک می‌شود. برای اثبات این مدعا می‌توان به موارد ایجاز، اطناب و مساوات در متون نظم و نثر مراجعه کرد که در

همه‌ی آن‌ها از نظر زیبایی و اثرگذاری نه لفظ بر معنی غالب است و نه معنی بر لفظ. در ایجاز، معنی زیاد با لفظ کم بیان شده و در عین حال هم معنی زیباست و هم لفظ و این زیبایی مساوی است که سخن را بلیغ کرده است. در اطناب، معنی کم با لفظ زیاد بیان شده و در عین حال هم آن «معنی کم» زیباست و هم «لفظ زیادی» که برای آن به کار رفته است و زیبایی آن‌ها نیز برابر است. در مساوات نیز که معنی با لفظ از لحاظ مقدار و اندازه برابر است از لحاظ زیبایی نیز برابر است. نتیجه این که لفظ به مقتضای حال یا کم‌تر از معنی است، یا زیاده‌تر از آن و یا مساوی آن و در این سه حالت اگر به اندازه‌ی معنی زیبا هم باشد، سخن بلیغ است و «مساوات زیبایی» که ما مطرح کرده‌ایم در آن لحاظ شده است و گرنه بافت و ساختمان آن از تناسب لازم با محتوا بی‌بهره است.

۲-۲- معنی ضمنی اطناب و ایجاز

در علم معانی آمده است که هرگاه گوینده برخلاف مقتضای ظاهر سخن بگوید (با فرض این که سخنش به مقتضای حال باشد) منظور وی بیان لازم حکم یا معنای ثانوی است. شمیسا در این مورد می‌نویسد:

«مقصود از سخن گفتن، یا افاده و بیان حکم است یا لازمی از لوازم حکم؛ اما گاهی مراد ما اطلاع‌رسانی مستقیم نیست، یعنی مفاد خبر را اراده نمی‌کنیم، بلکه به لازمی از لوازم آن نظر 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 به کسی که حافظ قرآن است می‌گوییم: قد حفظت القرآن و مراد ما این است که ما از این امر مطلعیم. اما می‌توان معنای «لازم حکم» را توسع داد و گفت اگر مقصود معنای اولیه‌ی جمله باشد، بیان حکم و اگر مراد معنای ثانوی باشد، لازم حکم است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۸ - ۴۹).

در تحلیل گفتمان برای توصیف مواردی که گوینده با عدول از اقتضای ظاهر، معانی ثانویه را اراده می‌کند روشی وجود دارد که بر اصول چهارگانه‌ی گرایس مبتنی است (رحمانی، ۱۳۷۹: ۳۱۳).

گرایس یکی از فیلسوفانی است که در سخنرانی‌ها و نوشته‌هایش اصول چهارگانه‌ای را مطرح کرده است که هرگاه گوینده‌ای از آن‌ها عدول کند، گفته‌ی وی معنای ثانوی خواهد داشت. به این معنی که هرگاه گوینده‌ای یک یا چند مورد از این اصول را رعایت نکند، شنونده درمی‌یابد که وی مقصودی غیر از بیان معنای اولیه‌ی جمله دارد. آنگاه شنونده با

در نظر گرفتن شرایط و اوضاع و احوال موجود به معنای ثانوی جمله پی می‌برد (همان: ۳۱۴). این معنای ثانوی همان معنای ضمنی گفتاری است که نظریه‌ی گرایس آن را تبیین می‌کند.

در نظریه‌ی گرایس نخست یک اصل جامع یا پیش شرط مطرح می‌شود که اصل اساسی بوده و وجود آن در هر ارتباطی مفروض است و سایر اصول در راستای تحقق همین اصل است. این اصل، اصل همکاری است که طبق آن طرفین مکالمه در هر مرحله‌ای از گفتگو متناسب با اهداف یا جریان مکالمه، سخن می‌گویند. از نظر گرایس اگر بپذیریم که اصل همکاری برقرار است، آنگاه باید نقض اصول چهارگانه را معنی‌دار تلقی کنیم (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۱-۸). اصول چهارگانه‌ای که گرایس مطرح می‌کند عبارتند از:

- ۱- اصل کمیت (کفایت): در گفتگو با در نظر گرفتن اهداف موجود در تبادل اطلاعات، باید به اندازه‌ی لازم و کافی اطلاعات داد.
- ۲- اصل کیفیت (صداقت): در سخن باید صداقت وجود داشته باشد.
- ۳- اصل مربوط بودن به موضوع: سخن باید به موضوع مربوط باشد، لذا حاشیه رفتن و حشو شاید ناظر به قصد خاصی باشد.
- ۴- اصل روشنی کار: سخن باید روشن باشد، نه مبهم و دوپهلوی و نامرتب (همان‌جا). این اصول چهارگانه کمابیش همان است که قدما به آن مقتضای ظاهر می‌گفتند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۰).

هرجا که گوینده از مقتضای ظاهر عدول می‌کند، در علم معانی، بسته به این که جمله خبری یا انشایی باشد برای آن معانی ثانوی مختلفی در نظر گرفته می‌شود؛ این بحث می‌تواند در تکمیل مطالعات منظورشناسی در تحلیل گفتمان کارساز باشد. «نظریه‌ی گرایس این امکان را فراهم می‌کند که انواع معانی ثانوی را بر این اساس که هر کدام با عدول از کدام اصل به وجود آمده‌اند، طبقه‌بندی کنیم» (رحمانی، ۱۳۷۹: ۳۱۸). مثلاً ایجاز و اطناب، عدول از اصل کمیت است.

برای روشن‌تر شدن این مطلب که در تحلیل شگردهای علم معانی، اصول چهارگانه‌ی گرایس کاربرد دارند، به عنوان مثال می‌توان ایجاز موجود در بیت:

جهان خواستی، یافتی، خون مریز

مکن با جهاندار یزدان ستیز

(ج ۱ / ۱۲۱)

را این گونه تحلیل کرد: این بیت در مصرع اول بسیار فشرده و کوتاه است و ژرف ساخت آن این گونه بوده: «جهان را می خواستی، آن را به دست آوردی، بنابراین خونریزی نکن». ولی از اصل کمیت عدول شده است، یعنی کمتر از آنچه کفایت می کند، اطلاعات داده شده است؛ بنابراین متکلم حتماً منظوری داشته که از این اصل عدول کرده است. منظور گوینده با توجه به اوضاع و احوال و شرایط حاکم بر سخن معلوم می شود. همان طور که می دانیم این بیت در موقعیتی از زبان ایرج فرزند فریدون بیان شده است که برادرش، تور، خنجر کشیده و می خواهد او را بکشد. بنابراین اقتضای حال ایجاب می کند گوینده بسیار مختصر و تند و سریع حرفش را بزند و منظور خودش را بیان کند که می توان گفت در این جا منظور ایرج التماس از برادر ظالم خود و انتباه اوست، در ضمن این که تلگرافی بودن و فشرده گی افعال، نزدیکی خطر مرگ را به روشنی بیان می کنند.

بنابراین می توان گفت در مثالی که بیان شد معنی ضمنی مورد نظر گوینده (ایرج) این است که: «ای تور کم مغز آن قدر عرصه را بر من تنگ کرده ای که حتی فرصت حرف زدن هم ندارم».

براساس این نظریه برای اطناب هم می توان معنی ضمنی در نظر گرفت؛ موضوعی که در معانی سنتی مورد توجه قرار نگرفته است. مثلاً فردوسی وقتی که در توصیف رخس با تفصیل سخن می گوید حتماً منظوری دارد که پژوهش گر علم معانی و متون ادبی لازم است به آن و به معنی ضمنی هر اطناب دیگری که می بیند، توجه کند:

یکی کره از پس به بالای او

سرین و برش هم به پهنای او

سیه چشم و افراشته گاودم

سیه خایه و تند و پولاد سم

تنش پر نگار از کران تا کران

چو چو داغ گل سرخ بر زعفران

همی رخس خوانیم و بور ابرش است

به رنگ آتشی و به خوی آتش است

(ج ۱ / ۳۳۵)

شاید معنی ضمنی این اطناب، علاقه ی بسیار زیاد شاعر به رستم باشد و شاید هم بخواهد به طور ضمنی به مخاطب اهمیت فوق العاده ی سوار چنین اسبی (رستم) را نشان دهد.

لویسنسون در مورد این که اطناب حتی در زبان عادی نیز می‌تواند معنای ضمنی داشته باشد، می‌نویسد: «اگر به جای جمله‌ی (۱) از جمله‌ی (۲) استفاده کنیم، منظوری داشته‌ایم: (۱) در را باز کن. (۲) به سوی در برو، دستگیره‌ی آن را به سمت عقربه‌های ساعت بچرخان و سپس در را به سمت خودت بکش و آن را باز کن (لویسنسون، ۱۹۸۳: ۱۰۸).

در زبان‌شناسی کشف و توصیف معنی ضمنی این‌گونه موارد، وظیفه‌ی کاربردشناسی (pragmatics) است.

طبق رابطه‌ای که زبان‌شناسی و علم معانی دارند، می‌توان بعضی از صنایعی را که در بدیع مطرح هستند در علم معانی نیز مورد مطالعه قرار داد که به اختصار در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

۳- چند بحث بلاغی دیگر

در این قسمت علاوه بر مباحثی مانند انسجام و اغراق که از زبان‌شناسی و بدیع می‌توان در معانی مطرح کرد، از عناصر داستان‌نویسی به «گفتگو» و «لحن» پرداخته می‌شود. این دو عنصر از منظر مقتضای حال- که در علم معانی اهمیت بسیاری دارد و همه‌ی مباحث بر محور آن در گردش‌اند- قابل مطالعه و بررسی هستند و می‌توان آن‌ها را طبق این اصل اساسی بلاغت از شگردهای علم معانی به شمار آورد. ذکر این نکته هم لازم است که بحث درباره‌ی همه عناصر داستان‌نویسی از این دیدگاه می‌تواند موضوع پژوهش جداگانه‌ی دیگری باشد که ما در اینجا جواز و مجال ورود به آن را نداریم.

۳-۱- اغراق

در اغراق اصل کیفیت که اصل اول از اصول چهارگانه‌ی گرایس است نقض می‌شود و مطلب، معنی ضمنی پیدا می‌کند. به عنوان مثال معنی ضمنی قابل استنباط از بیت معروف زیر علی‌رغم معنی ظاهری آن می‌تواند توصیف عظمت پهلوانان ایرانی به‌ویژه رستم باشد. شاعر با توصیف قدرتمندی افراسیاب خواسته است تلویحاً بگوید ببینید رستم چه قدر قدرت دارد که با پهلوانی به این شگفتی مبارزه می‌کند و او را شکست می‌دهد:

شود کوه آهن چو دریای آب

اگر بشنود نام افراسیاب

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۴ / ۱۹۴)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود شاعر در این بیت اصل کیفیت (صداقت) گرایس را نقض کرده و منظور او از این کار معنای ضمنی بیت است که به آن اشاره شد.

۳-۲- انسجام

توجه به انواع انسجام دستوری، لغوی و پیوندی در تحلیل متون از دیدگاه علم معانی بسیار کارساز است. به عنوان مثال در همه جای شاهنامه می‌توان انسجام را یافت و از آن بحث کرد. شاعر حتی آنجا که از موضوعاتی غیرحماسی مانند معاشقه و پیری سخن می‌گوید، این اصل را مراعات می‌کند. به عنوان مثال در توصیف بوس و کنار زال و رودابه ضمن ملاحظه‌ی چشمگیر عفت کلام، مراعات انسجام دیدنی است:

همه بود بوس و کنار و نبید

مگر شیر کو گور را نشکرید

(همان: ج ۱ / ۲۰۰)

در مصرع دوم همان‌گونه که ملاحظه می‌شود عقیف‌ترین حالت ممکن زبان فارسی در ضمن به کار بردن کلمات شیر، گور و نشکرید که به مقتضای حال گوینده، مخاطب و نوع ادبی حماسه انتخاب شده‌اند، به نمایش گذاشته شده و انسجام لغوی متن، اثرگذاری و زیبایی آن را افزوده است. مثال دیگر که در توصیف پیری شاعر است:

پر از برف شد کوهسار سیاه

همی لشکر از شاه بیند گناه

(همان: ج ۶ / ۱۳۳)

در اینجا هم انسجام لغوی با کاربرد واژه‌های برف، کوهسار، سیاه، لشکر، شاه و گناه به اثرگذاری متن کمک شایان توجهی کرده است.

۳-۳- گفتگو

«گفتگو» (Dialogue) در «علم معانی» می‌تواند زمینه‌ی مباحث مفیدی باشد؛ به ویژه در متون روایی که در آن‌ها سنخ‌ها (Type) و شخصیت‌های مختلف با هم سخن می‌گویند. کشف این نکته که آیا داستان‌پرداز هنگام سخن گفتن هر کدام از اشخاص داستان به ویژگی‌های جسمانی، روانی و خلقی و اجتماعی آن‌ها (به مقتضای اوضاع و احوال) توجه داشته است یا نه، نکته‌ی مهمی است که اگر چه در نقد داستان به آن می‌پردازند، ولی از منظر بلاغت - که به «مقتضای حال» اهمیت بسیاری می‌دهد - نیز قابل ملاحظه است.

با حکمی کلی گفته‌اند که «قهرمان‌های قصه‌ها، همه یک جور حرف می‌زنند، از شاه و وزیر گرفته تا عیارها و پهلوانان و سپاهی و مردم عادی، هیچ گونه وجه افتراقی میان صحبت‌های آن‌ها نیست» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۶۸). این حکم در مورد آثاری مثل داراب نامه‌ی طرسوسی، سمک عیار، داستان‌های بیدپای و مانند آن‌ها درست است، ولی ما معتقدیم که در بسیاری از مواضع شاهنامه، فردوسی با نبوغی کم‌نظیر این نکته را نیز پیش چشمان تیزبین خود داشته است و در کتاب او همه‌ی شخصیت‌ها مانند هم صحبت نمی‌کنند و لازم است در تحلیل بلاغی شاهنامه به این موضوع توجه شود. آنچه در این مورد و در نوع بررسی ما گفتنی است، این است که در همه‌ی این گفتگوها، اقتضای حال گوینده مراعات شده و این نکته اثرگذاری کلام را افزوده است. در اینجا از میان صدها شاهد مثال تنها به یک مورد مانند گفتگوی جریره و فرزندش فرود توجه می‌کنیم. جریره خواب شومی دیده است و نگران آینده است و فرزند را پند می‌دهد:

دلش گشت پر خون و سر پر ز دود

بیامد دمان تا به نزد فرود

بدو گفت: بیدار گرد ای پسر

که ما را بد آمد از اختر به سر

سراسر همه کوه پر دشمن است

در دز پر از نیزه و جوشن است

(فردوسی، ۱۳۸۸: ج ۳ / ۵۴)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود این جملات کاملاً مادرانه هستند و متناسب با حال زنی که همسری مانند سیاوش را از دست داده و هم‌اکنون آینده‌ی ناگواری برای تنها یادگارش از آن همسر، در کمین اوست. پاسخ فرود را ببینیم:

به مادر چنین گفت مرد جوان

که از غم چنین چند باشی نوان

مرا گر زمانه شده ست اسپری

زمانه ز بخشش فزون نشمری

به روز جوانی پدر کشته شد

مرا روز چون روز او گشته شد

به دست گروهی آمد او را زمان

سوی جان من بیژن آمد دمان

بکوشم نمیرم مگر گرم وار

نخواهم از ایرانیان زینهار

(همان جا)

در این پاسخ، خامی، جوانی، بی‌منطقی، تندی و غرور نابجا کاملاً مشهود است و روشن است که داستان‌پرداز با ظرافت تمام در شاهکار خود به این نکته توجه داشته که وقتی سخنان جریره را به نظم می‌کشد، مادرانگی آن‌ها را لمس می‌کنیم، و آن هنگام که سخنان فرود را مطرح می‌کند از پس پشت آن‌ها جوانی نپخته هویداست.

۳-۴- لحن

لحن، طرز برخورد نویسنده نسبت به موضوع و شخصیت‌های داستان است (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۲۱). لحن بر دو گونه است: موضعی و کلی. لحن موضعی در جزئیات اثر برحسب نوع مطالب پدید می‌آید و لحن کلی در سراسر اثر و صرف نظر از جزئیات آن نمودار است، همچون لحن حماسی، غنائی، تعلیمی، طنزی، خشک، رقیق و ... که این لحن مشخص کننده‌ی جوهر کلی اثر ادبی است (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۵۹).

به نظر نگارنده بحث از این که لحن به «مقتضای حال» هست یا نه، می‌تواند در حوزه‌ی علم معانی نیز مطرح باشد. با بررسی شاهنامه از این نظر متوجه می‌شویم لحن کلی این کتاب که لحن حماسی، شکوهمند، فاخر و آهنگین است، در سراسر آن رعایت می‌شود و این بحث با بحث انسجام که قبلاً مطرح شد شباهت‌هایی نیز دارد.

لحن موضعی نیز در سراسر شاهنامه کاملاً هویدا است و گویی داستان‌پرداز ما مانند نویسندگان توانمند امروزی در پرداخت داستان به آن توجه داشته است. به عنوان مثال به دو مورد از لحن‌های رستم در مواضع مختلف توجه می‌کنیم:

۱- رستم در خوان چهارم آنجا که بساطی آماده یافته است و طنبوری در کنار آن، طنبور را برمی‌گیرد و آواز سر می‌دهد:

که آواره و بد نشان رستم است

که از روز شادیش بهره کم است

همه جای جنگ است میدان اوی

بیابان و کوه است بستان اوی

همه رزم با شیر و با اژدها

ز دیو و بیابان نیابد رها

می و جام و بویا گل و میگسار

نکرده است بخشش ورا کردگار

همیشه به جنگ نهنگ اندرست

وگر با پلنگان به جنگ اندر است

(فردوسی: ج ۲ / ۳۰)

لحن خسته، متواضعانه و گلایه‌آمیز پهلوان کم نظیر شاهنامه که به مقتضای اوضاع و احوال است، از تار و پود این تک‌گویی به گوش می‌رسد. جالب اینجاست که زن جادو وقتی این سرودخوانی لطیف را با این لحن می‌شنود، خود را می‌آراید و پر از «رنگ و بوی» به نزد رستم می‌آید و کنار او می‌نشیند و از او احوال‌پرسی می‌کند. لحن استوار و خشمگنانه‌ی رستم در یک بیت که به مقتضای حال - یعنی لزوم عمل کردن و فرصت چندانی برای سخن گفتن نداشتن - بسیار موجز و بجاست، پس از یاد کرد او از یزدان و آشکار شدن چهره‌ی جادوی زن این‌گونه است:

بپرسید و گفتش چه چیزی بگوی

بدان گونه که ت هست بنمای روی

(همان: ج ۲ / ۳۱)

۲- لحن طنزآلود و در عین حال خشم‌آگین رستم آنجا که پیاده به رزم اشکبوس شتافته است، توجه شاعر را به مقتضای حال به خوبی به نمایش می‌گذارد؛ هم حال رستم که الگویی کم نظیر در مبارزه‌ای به ظاهر نابرابر را می‌خواهد بیافریند و هم حال اشکبوس که باور نمی‌کند رستم، پیاده، از پس او که سوار است و غرق در سلاح برآید:

خروشید کای مرد جنگ آزمای

هماوردت آمد مرو باز جای

کشانی بخندید و خیره بماند

عنان را گران کرد و او را بخواند

بدو گفت خندان که نام تو چیست

به بی‌تن سرت بر که خواهدگریست

(همان: ج ۳ / ۱۸۳)

اشکبوس که رستم را پیاده دیده و او را به باد مسخره و خنده گرفته، از او پاسخ می‌شنود:

تهمت‌ن چنین داد پاسخ که نام

چه پرسی؟ که هرگز نبینی تو کام

مرا مام من نام «مرگ تو» کرد

زمانه مرا پتک ترک تو کرد

(همان جا)

رستم نام خود را فاش نمی‌کند و شاعر با تکرار فراوان حرف «م» غرّش جهان پهلوان را به تصویر می‌کشد. در ادامه، لحن تمسخرآمیز، طعن‌آلود و در عین حال خشمگینانه‌ی رستم به اشکبوس که به او گفته است بدون اسب تن به کشتن می‌دهی، تأمل برانگیز است:

تہمتن چنین داد پاسخ بدوی

که ای بیهده مرد پر خاشجوی

پیاده ندیدی که جنگ آورد؟

سر سرکشان زیر سنگ آورد؟

به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ

سوار اندر آیند هر سه به جنگ؟

هم اکنون ترا ای نبرده سوار

پیاده بیاموزمت کارزار

پیاده مرا زآن فرستاد طوس

که تا اسب بستانم از اشکبوس

(همان جا)

این بخش از شاهنامه از زیباترین و اثرگذارترین متون ادبیات فارسی است که بخش اعظم این زیبایی و اثرگذاری در گرو شگردهای مختلف بلاغی از جمله انسجام، گفتگو، لحن، ایجاز و در یک کلام خلق سخن به مقتضای حال، در هنری‌ترین شکل آن است؛ سخنی که اگرچه نظیر آن در شاهنامه‌ی فردوسی فراوان است، ولی در سایر متون حماسی ما نظیر ندارد.

نتیجه

برای تحلیل متون ادبی از دیدگاه علم معانی، نمی‌توان به مبانی سنتی این علم اکتفا کرد و لازم است نظریه‌ی نظم عبدالقاهر جرجانی از شاخ و برگ‌های زایدی که بعد از او پیدا کرده است، پیراسته شود. در ضمن برای این کار لازم است از نظرات مطرح در برخی از شاخه‌های زبان‌شناسی - مانند: تحلیل گفتمان، کاربردشناسی، نظریه‌ی گرایس، نظریه‌ی هلیدی - و برخی از مکاتب ادبی مانند فرمالیسم نیز استفاده شود.

توجه به کاستی‌های مطالعات بلاغی سنتی در کشف شگردهای بلاغی متون لازم است و باید توجه داشت که مبانی نظری و عملی علم معانی مختص زبان فارسی از راه استقصا در شاهکارهای ادبی این زبان به دست می‌آید.

این پژوهش به هیچ‌وجه مدعی نیست که در علم معانی تحولی ایجاد کرده باشد، بلکه در پی اثبات این نکته بوده است که: با استقصا در متن شاهنامه‌ی فردوسی می‌توان دریافت که بسیاری از زیبایی‌های این کتاب در گرو شگردهای نحوی آن است که در حوزه‌ی علم معانی باید از آن‌ها بحث شود؛ شگردهایی مانند: «واو مقابله»، «واو فوریت»، «معنی ضمنی ایجاز، اطناب و اغراق»، «انسجام»، «گفتگو» و «لحن».

منابع و مأخذ

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). «*بلاغت و گفتگوی با متن*». مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تربیت معلم تهران. ش ۳۲.

_____ . (۱۳۸۰). *در سایه‌ی آفتاب. شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر*

مولوی. تهران: سخن.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۶۸). *دلایل الاعجاز*. ترجمه و تحشیه‌ی دکتر سید محمد رادمنش. چ اول. مشهد: آستان قدس رضوی.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۵). *دیوان*. به اهتمام جهانگیر منصور. بر اساس نسخه قزوینی - غنی و نسخه‌های سایه، خانلری، نیساری، خلخالی و جلالی نایینی. چاپ دهم. تهران: نشر دوران.

حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*. تهران: نشر مرکز.
سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۶۹). *بوستان (سعدی نامه)*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ چهارم. تهران: خوارزمی.

_____ . (۱۳۶۹). *گلستان*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی.

چاپ دوم. تهران: خوارزمی.

_____ . (۱۳۷۹). *کلیات سعدی*. تصحیح، مقدمه، تعلیقات و

فهارس بهاء‌الدین خرمشاهی. چاپ دوم. تهران: انتشارات دوستان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۳). «*مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت*». خرد و کوشش: تهران. شماره ۱۵

_____ . (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*. چاپ ششم. تهران: آگه.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *معانی*. چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: میترا.
- _____ . (۱۳۷۸). *نقد ادبی*. تهران: فردوس.
- ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*. ترجمه ی محمدرضا ترکی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- علوی مقدم، محمد و رضا اشرف زاده. (۱۳۸۷). *معانی و بیان*. چاپ هشتم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). *شاهنامه*. به کوشش جلال خالقی مطلق. ۸ جلد. چاپ دوم. مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی: تهران.
- _____ . (۱۳۸۶). *شاهنامه بر پایه ی چاپ مسکو*. ۲ جلد. چاپ سوم. تهران: انتشارات هرمس.
- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۵۰). *سخن و سخنوران*. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
- کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۴). *زیباشناسی سخن پارسی معانی*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
- مشرف، مریم. (۱۳۸۶). «*نظم و ساختار در نظریه ی بلاغت جرجانی*». پژوهشنامه ی علوم انسانی. تهران. شماره ی ۵۴.
- مهدوی دامغانی، احمد. (۱۳۷۵). «*در باب بلاغت*». نامه ی فرهنگستان. تهران. شماره ی ۷.
- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سخن.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۳). *معانی و بیان*. به کوشش ماهدخت بانو همایی. تهران: مؤسسه ی نشر هما.

Grice, H. P. (1975), *Logic and conversation*, in P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *syntax and semantics: vol.3. speech acts* (pp. 41-48). New York: Academic press.

Levinson, Stephen C. (1983), *pragmatics*, new York, London: Cambridge university press.