فصل‌نامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ١٤، شمارهٔ ٥٤، زمستان ١٤٠١، صص ٩٩-١٢٣
تاریخ دریافت: ١٣٩٩/٣/١٦، تاریخ پذیرش: ١٣٩٩/٧/٨
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.697628

خوانش زبان صناعی «نی‌نامه» *مثنوی* مولوی بر مبنای الگوی «قرائت تنگاتنگ» سلینا کوش

عبدالحمید امانی[١]، دکتر عباس محمدیان[٢]، دکتر مهیار علوی مقدم[٣]، دکتر احمد خواجه‌ایم[٤]

چکیده

هدف این پژوهش، خوانش زبان صناعی «نی‌نامه» مثنوی مولوی بر مبنای الگوی «قرائت تنگاتنگ» سلینا کوش است. رویکردی که افزون بر تفسیر جزئیات زبانی و روابط متقابل آن‌ها، تحلیل متغیّرهای دیگری همچون بافتار، بینامتنیت، روایت و ژانر متن را نیز ضروری می‌شمارد. این مقاله، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که راهبرد شاعر در به کارگیری زبان صناعی در «نی‌نامه» مثنوی چیست؟ و کارکرد هریک از صناعات در تحقّق اهداف این متن و انسجام کلّی آن چگونه است؟ نتایج نشان می‌دهد که صناعات به کار رفته در «نی‌نامه» طی یک فرایند منسجم، در دو گروه کلّی جای می‌گیرند:١) مرتبط با «بشنو»؛ ٢) مرتبط با «نی». گروه نخست با افزایش موسیقی کلام، مخاطب را به «شنیدن» ترغیب می‌کند؛ اصل وحدت در کثرت و فناپذیری جهان اضداد را به نمایش می‌گذارد و گروه دوم، جلوه‌هایی از «از خودتهی‌شدن»، هرولهٔ روح آدمی برای رهایی از قفس تن، مجازی‌بودن دنیای ما، غیر قابل درک بودن عشق و غیره را.

کلیدواژه‌ها: الگوی قرائت تنگاتنگ، سلینا کوش، خوانش زبان صناعی، مثنوی، «نی‌نامه».

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[١]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
amanihamid89@yahoo.com
[٢]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
Mohammadian@hsu.ac.ir
[٣]. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
m.alavi.m@hsu.ac.ir
[٤]. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.
khajehim1@yahoo.com

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

مقدّمه

نسبت شاعر به شعر خود، همچون تعلّق صوفی به «وقت» خویش است. شعر شاعر، محصول «آن» یا «آنات»ی است که بر او روی می‌نماید و او نهایت تلاش خود را در عینیّت‌بخشی آن فرصت به کار می‌برد و برای تعمیم و تشریک انگیختگی حال خاص خود، ناگزیر، دست به دامن زبان صناعی می‌شود و با فرصت‌طلبی از قابلیّت چندبعدی کلام، سعی دارد آن عالم تجرید و حال حادث شده را ضبط کند تا مخاطبان بتوانند کنش آن «هنگام» و واکنش «بهنگام» شاعر را درک کنند. شاعر همچون عکّاسی، گاه تصویری را ضبط و ثبت می‌کند که نه تنها دیگران، بلکه خود نیز به زمینه‌های آن تصویر توجّه نداشته است و همچون عکّاسی که تلاش می‌کند آن لحظه را زنده نگه دارد، سعی دارد مکاشفات خود را احیا کند. رهیافت به آن دلالت‌ها، نیاز به خوانش دقیق صناعات دارد؛ از این رو، مهمّ این است که بدانیم شاعر در «وقت» خویش، دست تمنّا به کدامین ترفندهای صناعی دراز کرده و چگونه از قابلیّت آن‌ها در راستای هدف خود سود جسته است؟ با تحلیل هر یک از این ترفندها، فرصت‌های معنایی تازه‌ای از دل متن ظهور و مخاطب را در «وقت» شاعر سهیم می‌کند. متغیّرهای زبان صناعی، مخزن اسرار معانی است؛ ظهور و بروز یک صناعت خاص در دوره‌ای یا بسامد نشان‌دار یک صناعت در اثری خاص، امکان حضور در آبشخور احساس و اندیشهٔ شاعر را فراهم می‌کند. چشم شاعر، چشم زمانه است که غبار عادت را از پشت پلک خود زدوده و بدایع و بیانش با احساسات، عواطف، باورها و مخاطرات روزگار خود گره خورده است؛ با گشودن این گره‌ها، متن به سادگی خود باز می‌گردد و صادقانه و بی‌پرده راز خود را برملا می‌کند؛ بنابراین هر یک از این صناعات، ابزار کار شاعر است تا احساس و اندیشهٔ خود را در یک بافت منسجم به مخاطب القا کند. برای این کار نیاز به یک رویکرد تحلیلی مناسب احساس می‌شود. تحلیل‌گران متون، برای سهیم‌کردن دیگران در فرصت‌های معنایی ممکن، رویکردهای گوناگونی داشته‌اند؛ برخی متن‌محور بوده‌اند؛ عدّه‌ای مؤلّف‌محور و گروهی خواننده‌محور. یکی از این رویکردها در نزد منتقدان نو، الگوی «قرائت‌تنگاتنگ» (Close Reading) یا «خوانش دقیق» سلینا کوش (Celena Kusch) است. این الگو، مبتنی بر نقد نو (فرمالیسم روسی/ فرمالیسم امریکایی) است. چنان که می‌دانیم منتقدان نو در تحلیل یک متن به تحلیل «خود متن» بسنده می‌کردند و شکل و فرم را بر ارجاعات متن برتری می‌دادند و اعتقاد بر هنربودگی متعال فرم داشتند؛ حال آن که

الگوی قرائت تنگاتنگ سلینا کوش، افزون بر «فقط متن» به ژانر، روایت، بینامتنیت و بافتار اجتماعی و فرهنگی نیز توجّه دارد. همچنین در این الگو، رسیدن به لایه‌های پنهان، به معنای ارائهٔ معنا نیست؛ بلکه در پی کشف روابط واژگان با نحوهٔ بیان در ادبیّات است.

این پژوهش بر آن است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. راهبرد شاعر در به کارگیری زبان صناعی در «نی‌نامه» مثنوی چیست؟

۲. بر اساس الگوی قرائت تنگاتنگ سلینا کوش، کارکرد هر یک از صناعات در تحقّق اهداف این متن و انسجام کلّی آن چگونه است؟

معمولاً نگاه به مجموعهٔ زبان صناعی، نگاه آرایه‌ای بوده و نهایتاً التذاذ ادبی حاصل از هم‌آوایی، بزرگنمایی، غافلگیری، تناسب‌ها و غیره را به همراه داشته است و کم‌تر به چرایی و چگونگی تکوین این صورت‌ها و پیوستگی آن‌ها با «آنات» شاعر پرداخته شده است. الگوی خوانش دقیق سلینا کوش، با تحلیل زبان صناعی متن، آن «هنگام» تکرارنشدنی شاعر را احیا می‌کند و پرده از شاهد معنا بر می‌گیرد و خواننده را در آن فرصت معنایی سهیم می‌کند. بدیهی است، ضرورت و لذّت چنین رویکردی آن‌گاه دوچندان می‌شود که تحلیل مورد نظر بر روی متنی اعمال شود که خلاصه و نقشهٔ راهِ قریب به بیست و شش هزار بیت مثنوی معنوی را در هجده بیت (نی‌نامه) فراهم کرده باشد. بنابراین، هدف این پژوهش خوانش زبان صناعی «نی‌نامه» مثنوی مولوی بر اساس الگوی قرائت تنگاتنگ سلینا کوش است تا از رهگذر این رویکرد، کارکرد صناعات بدیعی و بیانی را در نشان‌دادن احساس و اندیشهٔ شاعر و نهایتاً هم‌سویی و هم‌پوشانی زبان صناعی و محتوا و انسجام متن دنبال کند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ صناعات ادبی و جنبه‌های بلاغی بزرگ‌ترین منظومهٔ تعلیمی جهان مقالات متعدّدی نگاشته شده است؛ امّا آن‌چه که در این مجال ضرورت دارد به آن‌ها اشاره شود، عبارتند از: ۱. «تحلیل بازتاب ایهام تناسب و حوزه‌های معنایی آن در مثنوی» از محمد بهنام‌فر و دیگران (۱۳۹۷)؛ ۲. «خلاقیّت بلاغی مولانا در کاربرد آیه‌های قرآن (با تمرکز بر استعاره، تشبیه و پارادکس)» از سیّد ناصر جابری اردکانی (۱۳۹٦)؛ ۳. رسالهٔ دکتری با عنوان «نقش تقابل‌ها در ساختار، بلاغت و زیبایی‌شناسی مثنوی» (با تکیه بر دفتر اوّل و دوم) از لاله معرفت (۱۳۹۵)؛ ٤. «رستخیز ناگهان؛ نقش صناعات صوری در مثنوی معنوی» از فرزاد اقبال (۱۳۹۱)؛ «بررسی

ساختارهای مختلف تشبیه در مثنوی» از میترا گلچین (۱۳۹۰)؛ ۵. «جایگاه پارادکس و حس‌آمیزی و انواع آنها در مثنوی مولانا» از همو (۱۳۹۰)؛ ٦. «اسناد مجازی و ساختارهای مختلف آن در مثنوی مولوی» از همو (۱۳۹۰)؛ ۷. «ساخت‌شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن» از محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۸۷). چنان‌که پیداست، دربارهٔ جایگاه صناعت در مثنوی مقالات متعدّدی نگاشته شده است؛ لیکن تفاوت رویکرد این پژوهش با تلاش‌های صورت گرفته، یکی در شیوهٔ تحلیل و نتایج آن و دیگری در متن مورد تحلیل است که اختصاص به «نی‌نامه» مثنوی دارد.

روش تحقیق

روش این پژوهش، توصیفی تحلیلی بر مبنای الگوی قرائت تنگاتنگ سلینا کوش است. بدین ترتیب که ابتدا متن مورد مطالعه یعنی، نی‌نامهٔ مثنوی مولوی (هجده بیت نخست مثنوی) به عنوان متنی رازآگین برگزیده شد و سپس بر اساس الگوی تحلیل متن قرائت تنگاتنگ سلینا کوش مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. البته بنا به تعدّد متغیّرهای مورد تحلیل در این الگو و عدم امکان بررسی همهٔ آن متغیّرها در این مجال، به تحلیل زبان صناعی (صناعات بدیعی و بیانی) اکتفا شد.

مبانی تحقیق

قرائت تنگاتنگ

تحلیل دقیق از روابط و ابهام‌های پیچیدهٔ (معانی چندگانه) مؤلفه‌های کلامی و تصویری یک اثر است (Abrams & Harpham , 2020: 217). الگوی قرائت تنگاتنگ سلینا کوش، در تحلیل متن، علاوه بر خود اثر، به بافتار اجتماعی فرهنگی، ژانر، روایت، بینامتنیت نیز توجّه دارد. فرایند الگوی سلینا کوش در تحلیل متن به شرح ذیل است:

۱. انتخاب متن: متنی را انتخاب می‌کنیم و بارها می‌خوانیم تا لایه‌های سطح پیرنگ داستان و معنای دستوری جملات و کلمات را بفهمیم. هر بخش را که به نظر جالب‌تر است یا دشواری خاصی دارد، بلند بخوانیم تا وزن و لحن زبان را بشنویم و معنای هر کلمهٔ ناآشنا را در فرهنگ لغت بیابیم؛۲. مشخص کنیم که گویندهٔ شعر/ راوی داستان کیست. آیا شخصیّت خاصی است که نویسنده به عنوان راوی برگزیده یا هویّت مفروضی است که شاعر برای گفتن شعر اختیار کرده است؟ آیا گویندهٔ شعر یا راوی داستان متعلّق به دورهٔ تاریخی یا فرهنگ خاصی است یا

این که هویّت راوی یا گویندهٔ شعر، مشخص نشده و فقط می‌دانیم که آنچه می‌گوید، مشاهدات او از وقایع یا تأمّلاتش دربارهٔ وقایع است؟؛ ۳. جزئیات مکان و زمان رویدادها و بافتار متن را در نظر بگیریم که این رویدادها در چه مقطعی از زمان، کجا و در چه اوضاع اجتماعی رخ می‌دهند؟؛ ٤. موضوع این بخش از متن در مقایسه با کلّ آن چیست؟؛ ۵. تصاویر اصلی، استعاره‌ها یا صناعات ادبی به کار رفته در متن انتخابی چه هستند؟ کدام تصاویر، کلمات، آواها یا ایده‌ها تکرار می‌شوند و به صورت تحت‌اللفظی، به سبب کیفیّات عینی یا به دلیل معانی تلویحی‌شان با یکدیگر پیوند می‌خورند و این تصاویر یا صنایع بدیعی و لفظی چگونه با موضوع کلّی متن ربط پیدا می‌کنند؟ این تصاویر مؤیّد موضوع کلّی متن هستند یا با آن مغایرت دارند یا معانی ثانوی و ناپیدا به آن می‌افزایند؟؛ ٦. شکل متن انتخابی چه تأثیری در معنای متن می‌گذارد؟ آیا شکل متن با عرفِ ژانر آن تطبیق دارد یا این که شکل متن بدعت‌گذارانه است و قواعد ژانر را نقض می‌کند؟ (ر.ک: کوش، ۱۳۹٦: ۷۵–۷۱)؛ ۷. «متن مورد بررسی را با سایر متون ادبی در همان مقطع زمانی و برهه‌های قبل‌تر مقایسه می‌کنیم تا ببینیم آیا معنایش با جریان عمومی ادبیّات در آن زمان هم‌سویی دارد یا خلاف آن است»(همان: ٤١)؛ ۸. «نهایتاً باید گفت که در قرائت تنگاتنگِ هر متنی باید کلمات خاصی را که در آن به کار رفته‌اند و همچنین الگوهای زبانی آن متن را به دقت بررسی کرد تا بتوان تفسیری از سایر لایه‌های معنایی آن به دست آورد، معنایی که دیگر فراتر از منطق تعریف لغوی واژه‌ها بر حسب فرهنگ لغت خواهد بود»(همان: ۷۸).

به منظور ساماندهی این الگو، فرایند آن به چهار مؤلّفهٔ ذیل و زیرشاخه‌های هریک تقسیم شده است: الف) جزئیات زبانی مثلِ واج، واژه و ساختار نحوی برمبنای موارد ۱، ٤، ۵ و ۸؛ ب) زبان صناعی: الف. موسیقی شعر (قالب، وزن، قافیه و ردیف) و صناعات بیانی و بدیعی (استعاره، تشبیه، اسلوب معادله، تضاد و غیره)، براساس موارد ۱، ۵ و ٦؛ ج) تحلیل ساختارهای متنی (روایت و ژانر) مبتنی بر موارد ۲، ۳ و ٦ و د) عوامل بیرون از متن (بینامتنیت، بافتار اجتماعی– فرهنگی، زمان و مکان انتشار متن) منطبق بر ۲، ۳و۷؛ لیکن در این پژوهش به خاطر محدودکردن موضوع به زبان صناعی (صناعات بیانی و بدیعی) از تحلیل سایر متغیّرها صرف نظر شده است.

سلینا کوش: خانم سلینا کوش، دانشیار ادبیّات در دانشگاه کارولینای جنوبی در امریکاست. او تألیفات متعدّدی دارد؛ اما کتاب *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی* جدیدترین کتاب اوست (ر.ک: پاینده، ١٣٩٦)[١].

زبان صناعی (Figurative Language)

واژه‌هایی که برای هدفی به غیر از افادهٔ معانی اصلی‌شان به کار رفته باشند. زبان صناعی می‌تواند شامل جناس، استعاره و سایر صناعاتی باشد که به جای مفروض پنداشتن معنای آشکار واژه، توجّه خواننده را به شکل واژه معطوف می‌کنند تا بدین ترتیب معانی لفظی کلمات را تغییر دهند یا این که دلالت جدیدی به آن معانی بیفزایند (ر.ک: کوش، ١٣٩٦: ٢٥٤).

«نی‌نامه» **مثنوی**: هجده بیت آغازین مثنوی مولوی است که شکایت و حکایت روح سالک عرف را در غربتکدهٔ دنیای حسّی از زبان نی نقل می‌کند و تمام شش دفتر مثنوی، تفسیرگونه‌یی بر همان ابیات مستقل هجده‌گانهٔ نی‌نامه است (ر.ک: زرّین‌کوب، ١٣٨٦: ج١: ١٨-١٧).

بحث

«نی‌نامه» [٢]

١ بشنو این نی چون شکایت می‌کند — از جدایی‌ها حکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند — از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه‌شرحه از فراق — تا بگویم شرح درد اشتیاق
هر کسی کو دور ماند از اصل خویش — بازجوید روزگار وصل خویش
٥ من به هر جمعیّتی نالان شدم — جفت بدحالان و خوش‌حالان شدم
هر کسی از ظنّ خود شد یار من — از درون من نجست اسرار من
سرّ من از نالهٔ من دور نیست — لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان زتن مستور نیست — لیک کس را دید جان دستور نیست
١٠ آتش است این بانگ نای و نیست باد — هر که این آتش ندارد نیست باد
آتش عشق است کاندر نی فتاد — جوشش عشق است کاندر می فتاد
نی حریف هر که از یاری برید — پرده‌هایش پرده‌های ما درید
همچو نی زهری و تریاقی که دید؟ — همچو نی دمساز و مشتاقی که دید؟
نی حدیث راه پُرخون می‌کند — قصه‌های عشق مجنون می‌کند

۱۵ محرم این هوش جز بیهوش نیست / مر زبان را مشتری جز گوش نیست
در غم ما روزها بیگاه شد / روزها با سوزها همراه شد
روزها گر رفت گو: رو باک نیست / تو بمان ای آنکه چون تو پاک نیست
هر که جز ماهی ز آبش سیر شد / هرکه بی‌روزیست روزش دیر شد
در نیابد حال پخته هیچ خام / پس سخن کوتاه باید والسلام
(د ۱/ ۱۸-۱)

ارتباط متن با کلّ اثر

«نی‌نامه» یک نمونک یا ریزنگاره از مثنوی است. به تعبیری می‌توان گفت: نقشهٔ راه مثنوی است که در مقیاسی بالغ بر هزاروچهارصدبار کوچک‌تر شده است. در گسترهٔ جغرافیای هردو، هرچند راه بسیار است و ابزار راه، فراوان؛ لیکن شاهراه یکی است: عشق؛ مرکب سلوک هم مثل هم: تمثیل و تضاد؛ از این رو، مولویّه [۳] و بسیاری از مثنوی‌پژوهان به اتفاق «نی‌نامه» را خلاصهٔ شش دفتر مثنوی می‌دانند.

تحلیل زبان صناعی

ترکیب «زبان صناعی» در نگاه نخست، شاید نوعی دوگانگی و درهم‌آمیختگی زبان و بلاغت را به ذهن القا کند؛ امّا اگر از منظر نشانه‌شناسی نگاه شود، «تصویر شاعرانه، نشانهٔ دیداری نیست و از این رو تصویر نیست»(احمدی، ۱۳۹۲ : ۱۷) و در واقع، نشانه‌های زبانی در معنای مجازی هستند. وقتی«زبان مجازی وارد عمل[می‌شود] و کنترل زبان عادی از دست نویسنده و شاعر خارج می‌شود، در نتیجه اختلال در نظام دلالت زبانی، زمینهٔ قرائت معناهای دیگر توسط خوانندگان آماده می‌شود»(فتوحی،۱۳۸۷ :۱۰۹-۱۳۶)؛ از این رو، بررسی زبان صناعی، زمینه را برای بهره‌مندی از کیفیّت‌های حسّی کلمات برای القای احساسات شاعر فراهم می‌کند و نشان-می‌دهد که «جزئیات شعر، صرفاً تزیین‌هایی برای بیان زیباتر ایده‌ای روشن نیستند، بلکه مفاهیم پیچیده و درهم‌تنیده‌ای را به خواننده القا می‌کنند»(کوش، ۱۳۹۶ : ۷۲-۷۱).

کلمه، آیینهٔ احساس و افکار شاعر است؛ رنگ، بو، مزه و نهایتاً پیام دارد و «هنگامی که در ظرفیّت یک صنعت ادبی به کار برده شود، می‌تواند هم‌زمان در چندین سطح، افادهٔ معنا کند» (کوش، ۱۳۹۶: ۹٤) و هرچند چاشنی تفنّن نیز داشته باشد، «تصاویر شاعر از خویشتن او خبر می‌دهد»(ولک و وارن،۱۳۷۳: ۲۳۷). بنابراین، ابزارهای قابل اتکایی برای ورود به پستوی پنهان

شاعر است. می‌توان در آن وقت و حال شاعر ورود کرد و در آن فرصت زیست. «اگر ارزش مطالعهٔ تصویر این باشد که چیز پنهانی را آشکار کند، چنین مطالعه‌ای به ما کمک می‌کند تا امضاهای خصوصی را تشخیص دهیم»(ولک و وارن،١٣٧٣: ٢٣٨).

در خوانش صناعات به کار رفته در «نی‌نامه» چنین دریافت می‌شود که این صناعات در دو گروه کلّی جای می‌گیرند: ١) مرتبط با «بشنو»: الف) موسیقی لفظی: جناس، موسیقی حروف (واج‌آرایی)، اعنات و تکرار؛ ب) موسیقی معنوی: ایهام تناسب، ایهام تضاد و تضاد. ٢) مرتبط با «نی» که خود به دو بخش تقسیم می‌شود: الف) صناعات دوبعدی (حقیقت- مجازی) مبتنی بر تشبیه: تشبیهات عقلی- حسی، تمثیلات ساده، اسلوب معادله، حسن تعلیل و تلمیح؛ ب) مبتنی بر مجاز: مجاز، استعاره، کنایه و پارادکس.

صناعات مرتبط با «بشنو»

موسیقی لفظی: موسیقی حروف، تکرار، اعنات و جناس

مولانا متن را با «بشنو» آغاز می‌کند که در واقع مجازاً یعنی «ببین و توجّه کن»؛ یعنی تأکید بر شنیدن و پیوند آن با دیدن. شاعر در صدر سخن، به دو دروازهٔ اندوختن آگاهی و بصیرت نظر دارد. «به نظر می‌رسد برای درک کامل یک شعر از سوی مخاطب و خلق کامل آن از سوی خالق اثر می‌بایستی پلی میان دیدن و شنیدن ساخت؛ بدین معنی که هرجا هدف کشف صورت در معنا است، چشم، و آنجا که مراد آشکارگی معنا در صورت است، گوش به کار می‌آید (ر.ک: جعفری، ١٣٨٩: ٤٧-٢٣)؛ مولانا «نی‌نامه» را با بشنو آغاز کرده، چون از سرّی (درد جدایی) می‌گوید که دیدنی نیست؛ شنیدنی است؛ از این رو، با فراخواندن مخاطب با «بشنو»، از همان آغاز تا پایان «نی‌نامه»، از فراهم کردن بستر آن استماعِ مورد انتظار از مستمعین خود غافل نیست؛ «دنیای آوایی شعر در حقیقت پلی است که خواننده را به نوعی دیدن می‌رساند» (همان). مجاورت دو ترفند بدیعی گوش‌نواز، حس شنوایی هر خواننده یا شنونده‌ای را که حتّی نسبت به صدا معنایی و قدرت القاگری کلمات متجانس و موسیقی حروف آشنایی نداشته باشد، بر می‌انگیزد و با نی همراه و همنوا می‌کند. شاعر برای نشاندن مخاطب پای روایت نی، در همهٔ ابیات از نیروی القاگری موسیقی حروف هم‌سو با محتوا بهره برده است: اگر پردهٔ گوشمان را به سوی نفیر نی متمرکز کنیم، بیشترین نواهایی که پردهٔ گوش را می‌لرزاند، این‌هاست: / â/ ٦٨؛ /n/ ٦٥؛ /r/ ٦١؛ /d/ ٥١؛ I / ٥٠؛ /m/ ٣٧؛ t / ٣٦ و / Š / ٣٤بار ؛ یعنی، واج‌هایی که

بیشتر، بانگ نای و آتش درون آن را تداعی می‌کند و در سرتاسر «نی‌نامه» طنین‌انداز است؛ به دیگر سخن، واج‌های غنّه‌ای و خیشومی/ m/ +/ n / در القای نق‌نق و عدم رضایت از فراق، مصوت پسین / â / در تداعی غریو جمعیّت و صوت پر اوج نی و/ Š / در تداعی شکوه از جدایی، صامت لرزانِ/ r/ در القای تکرار نالهٔ اهل فراق و/ t / + / d / در تداعی خشم مفرط و مکرّر مؤثّرند [٤]. با توجّه به سرشت متن که با مفاهیم انتزاعی نیز آمیخته است، گرچه شاعر از عوامل تصریح‌کنندهٔ امور انتزاعی (صناعات مبتنی بر تشبیه) بهره می‌گیرد، موسیقی، زبان دل است و «معمولاً موسیقی را هنری غیر ارجاعی می‌دانند چرا که به دنیای بیرون و چیزهای آن، اشاره و ارجاع ندارد»(جعفری،۱۳۸۹: ٤٧-۲۳)، از طریق گوش و شنیدن، بهتر می‌توان دنیای انتزاعی متن را درک کرد؛ از این رو، این ترفند به همراه جناس، بالاترین بسامد را از میان تمامی صناعات به کار رفته در «نی‌نامه» دارند. جناس با بسامد (شانزده بار) نقش چشمگیری در گوش‌نوازی متن دارد: نیست، نسیت/ باد، باد/ پرده، پرده/ مستور، دستور/ حکایت، شکایت/ شرح، شرحه/ اصل، وصل/ نالان، حالان/ ظن، من/ نور، دور/ نی، می/ هوش، گوش/ روز، سوز/ روز، روزی/ باک، پاک/ دیر، سیر؛ و ضمن القاگری موسیقایی جناس‌های غیرتام، «جناس‌های تامّ با وحدت لفظ و تفاوت معنا، بازتاب اصل وحدت در کثرت‌اند»(وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۳۱) و با سرشت متن سازگار؛ چرا که همه (کثرت) خواهان بازگشت به اصل (وحدت) اند؛ به دیگر سخن، نمود نی‌هایی است که به نیستان رجعت می‌کنند. اعنات [٥] و تکرارهای موجود در متن نیز به خوش‌نوایی و در نتیجه به موسیقی حاصل از آن کمک می‌کنند؛ برای مثال، افزون بر مردّف بودن سیزده بیت، از تکرار جان، نی، عشق، روزها و اعنات در بیت اوّل (شکایت و حکایت) و بیت هشتم (دستور و مستور) می‌توان نام برد.

موسیقی معنوی: تضاد و ایهام تناسب/ تضاد

در اندیشهٔ معرفتی مولانا، خلقت جهان بر مبنای اضداد است (ر.ک: د۳۸/٦-۳٦)؛ معرفت به واسطهٔ اضداد کسب می‌شود (ر.ک: د٤/ ١٣٤٦)؛ اضداد تبلور صفات (جلالیّه و جمالیّه/ ثبوتی و سلبی) خداست (ر.ک: د٤٥/٦) و در بیان شگرد مولانا در *مثنوی*، اگر در کنار تمثیل از تضاد هم نام برده شود، پر بی‌راه نخواهد بود. تضادهایی که دو روی یک سکّه‌اند؛ به دیگر سخن، «تقابل-های دوگانه از متقابلشان تفکیک‌ناپذیرند»(کلیگز، ۱۳۸۸: ٨٤). در تعریف تضاد گفته‌اند: «متضاد به دو واژه‌ای گفته می‌شود که کلّیهٔ مشخّصه‌های آن‌ها، به جز یک مشخّصه، یکسان باشد. این

مشخّصهٔ استثنایی باید بتواند یک پدیده را به دو وضعیّت متمایز تقسیم کند»(فالک، ١٣٧٢: ٣٥٥)؛ برای مثال، مرد و زن به جز جنسیّت در همهٔ مشخّصه‌ها یکسان‌اند. برای تبیین کارکرد تضاد در «نی‌نامه» با مثالی از کلیگز (١٣٨٨: ٨٥) شروع می‌کنیم:

کلاس یک کودکستان را در نظر بگیرید. معلم مرکز است. وقتی حضور دارد، بچه‌ها طبق دستور مرکز عمل می‌کنند. وقتی معلم از کلاس بیرون می‌رود، بچّه‌ها عقل خود را از دست می‌دهند و دیوانه‌وار «بازی» می‌کنند.

چنین وضعیّتی در متن هم جاری است. «نی‌نامه» به عنوان یک متن، ساختاری دارد و این ساختار متشکّل از تداعی سلسله‌وار تضادهاست. نی، سرسلسله این تقابل‌ها و به دیگر سخن در مرکز این ساختار قرار دارد. نی، نمونهٔ نوعی یا مثالی انسان است و شامل دوبعد مادی و معنوی و به تعبیر دریدا، «نقیضه‌ای منسجم»(همان:٨٧)؛ بنابراین، این دو بعد در مقابل هم همچون دو آینه در برابر هم، تکثیر می‌شوند و تضادهای جهان متن را شکل می‌دهند. دریدا می‌گوید:

واحدهای درون یک نظام به صورت جفت جفت یا متقابل‌های دوتایی کنار هم قرار می‌گیرند و همواره به یک جزء از این تقابل، ارزش فرهنگی بیشتری داده می‌شود؛ یک جزء مثبت و دیگری منفی تلقّی می‌شود؛ مثل: مرد/ زن، سفید/ سیاه (ر.ک: همان: ٨٣-٨٢).

این تقابل‌ها در نی‌نامه چنین است: مرد، زن/ فراق، وصل/ تن، جان/ حریف، پرده‌دَر/ سیر، بی روزی/ زهر، تریاق/ پخته، خام/ خوش‌حالان، بدحالان / دمساز، مشتاق؛ حتّی در بیت: هرکسی از «ظنّ» خود شد یار من/ از درون من نجست اسرار من» ظنّ به عنوان کلمه‌ای که از اضداد (دارای دو معنای ضد هم: یقین و گمان) است [٦]، تعیّن اعتبار دوگانهٔ نی در معانی این کلمه است.

ترکیب این تقابل‌ها نشانه‌ای از حرکت جزءها به سوی کلّ است؛ برای مثال: جان+ تن = انسان / پخته + خام = انسان/ خوش‌حالان + بدحالان = انسان / زهر + تریاق = نی/ حریف + پرده‌در= نی؛ یعنی، تضاد آن‌ها صوری است و اتّحاد درونی دارند. از سوی دیگر، چون در جهان‌بینی مولانا دنیای تضادها، دنیای محکوم به فناست، در واقع، فناپذیری جهانی که نی اکنون در آن به سر می‌برد و هرآن‌چه در آن است با چیرگی تضادها بر جهان متن جلوه‌گر شده است؛ در برابر بقای آن جهانی:

آن جهان جز باقی و آباد نیست — زانکه آن، ترکیب از اضداد نیست
این تفانی از ضد آید ضد را — چون نباشد ضد، نبود جز بقا

(د٦/ ٥٧ و٥٦).

این تقابل‌ها نه تنها در خود صناعت تضاد جلوه‌گر است، که در صناعات دیگر متن (تصریحی مبتنی بر تشبیه ≠ غیرتصریحی مبتنی بر مجاز) نیز نمایان است (ر.ک: جدول کلّی۲: الف و ب)؛ البتّه روال طبیعی در صناعات این است که صناعت مبتنی بر تشبیه از صناعت مبتنی بر مجاز از میزان روشنگری بیشتری برخوردار باشد؛ چون «زبان مجازی باعث تجلّی کدر و مبهم معانی می‌شود و به ابهام و چندلایگی معنا در اثر ادبی می‌انجامد. این نوع ابهام موجب تنش‌زایی و انگیزندگی متن می‌شود»(فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۷: ۱۳۵-۱۰۹) امّا با توجّه به انواع گوناگون هریک، گاه برعکس می‌شود و صناعاتی که مبنای شباهت دارند از مجازها مبهم‌ترند؛ برای مثال، مبنای تمثیل بر تشبیه است، لیکن میزان صراحت یک تمثیل ساده را با یک تمثیل رمزی نمی‌توان یکسان دانست. شاعر عارف از یک سو با تشبیهات حسّی، استعارهٔ مصرحه، کنایات و تمثیل ساده سعی در تصریح مطلب دارد و از سوی دیگر، با پارادوکس و تشبیهاتی با وجه‌شبه دوریاب، بافت سخن را پیچیده می‌کند؛ به زبان ساده‌تر باید گفت: از تشبیه حسی- حسی بانگ نای به آتش تا پارادوکس زهر و تریاق بودن نی، ساده‌ترین تجربه حسی تا تنش‌زاترین آن را در این متن می‌توان تجربه کرد[۷]. این سبک از تقریر کلام، متأثر از سایه روشن جهان متن و منطبق بر دنیای رازآلود عرفانی آن دارد که در «نی‌نامه» با واژگانی همچون: سرّ، اسرار، محرم و گوش شکل می‌گیرد که هم جلوه‌ای از پیدایی و ناپیدایی دنیایی است که نی، خواهان بازگشت به آن است و هم گویای حال عارف شاعر است که در گیرودار گفتن و نگفتن مانده است؛ می‌گوید (به یاری صناعات تصریحی) امّا نمی‌گوید؛ در واقع قابل بیان نیست و تنها در حد امکان، به یاری صناعات، قشری از رخسار رازها برمی‌دارد تا به درک مخاطب نزدیک کند:

راز را گـــر مـــی نیـــاری در میـــان درک‌هـــا را تـــازه کـــن از قِشـــر آن

(د ۱۹/۵)

ایهام تناسب و ایهام تضاد، از آن روی که مخاطب را بین دو احتمال قرار می‌دهد، نوعی تناظر و تقابل است، نوعی موسیقی معنوی است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۳۰۷). در بیت دوازدهم، در نخستین مواجهه با «دمساز» ذهن بین دو احتمال معنایی قرار می‌گیرد: ۱. سازی که با دم نواخته می‌شود؛ ۲. همدم؛ آن‌گاه تأمّل می‌کند و همین تأمّل باعث می‌شود که استمرار موسیقی را بیشتر حس کند. معنای دوم را بر می‌گزیند؛ امّا معنای نخست، ذهن او را با نی پیوند

می‌زند. همین اتّفاق در ایهام تضاد این بیت نیز جاری است: بین دمساز (کسی که همدم و کنار معشوق است) با مشتاق (آن که دور از معشوق است) ایهام تضاد شکل می‌گیرد. این ترفند بدیعی در جهان متن «نی‌نامه»، بازتابی از جهان‌بینی مولانا دربارهٔ روح انسانی است؛ تجلّی هرولهٔ روح آدمی برای آزادی از قفس تن؛ چرا که «مهمترین فضیلت یک بیان ایهامی، این است که به خواننده این آزادی انتخاب را می‌دهد و از نظرگاه روانشناسی فردی، پاسخی است که این گونه از بیان، نسبت به ارادهٔ معطوف به آزادی- که نهفته در وجود ماست- به ما می‌دهد» (همان، ٤٣٤).

صناعات مرتبط با «نی»

این‌ها صناعات دوبعدی هستند که برای ترجمان حال نی و به ویژه برای توضیح و تفسیر اعتبار دوگانهٔ نی نقش‌نمایی می‌کنند که خود دو دسته‌اند: الف) صناعات دوبعدی (حقیقت- مجازی) مبتنی بر تشبیه: تشبیهات عقلی- حسی، تمثیلات ساده، اسلوب معادله، حسن تعلیل و تلمیح؛ ب) مبتنی بر مجاز: مجاز، استعاره، کنایه و پارادوکس.

در این پژوهش، منظور از مجازها، صرفاً اشاره به خود صناعت مجاز نیست؛ هر صناعتی را که در یک سوی از دو بعد آن، مجاز در برابر حقیقت قرار داشته باشد، شامل می‌شود.

صناعات دوبعدی (حقیقت- مجازی) مبتنی بر تشبیه

در«نی‌نامه»، چهار مورد تشبیه غیر مستقیم: تمثیل (ب٨)، اسلوب معادله (ب١٤) و دو مورد حسن تعلیل (ب١٠) وجود دارد. اسلوب معادله همچون تمثیل براساس همانندی بین دو مصرع شکل می‌گیرد و یک امر ذهنی به صورت امری محسوس بیان می‌گردد به شرطی که «دو مصرع کاملاً از نظر نحوی مستقل باشند [و] هیچ حرف ربط یا شرط یا چیز دیگری آنها را حتّی معناً (نه فقط به لحاظ نحو) هم مرتبط نکند» (شفیعی کدکنی، ١٣٧١: ٦٣). این صناعت با تعادلی که بین دو مصرع ایجاد می‌کند، به خوانش دقیق ابعاد ناپیدای متن کمک می‌کند. مولانا، در بیت (١٤)، بین عناصر زبانی دو مصرع چنین تعادلی برقرار کرده است:

(شکل ١)

محرم	هوش	بی‌هوش
مشتری	زبان	گوش

در مصرع نخست «بی‌هوش» (امر ذهنی) با از دست‌دادن هوش، محرم «هوش» گشته است؛ پس چنین رابطه‌ای باید در مصرع دوم (امر حسّی) هم باشد تا تعادل برقرار شود: «گوش» (= صاحب گوش) هم باید با از دست‌دادن «زبان»، مشتری (محرم) زبان شود: عشق با سر بریده گوید راز / زانکه داند که سر بود غمّاز (ر.ک: سنایی، ۱۳۸۳: ۳۲٦). کیفیّت محرم‌شدگی«بی-هوش» با «هوش»، و «گوش» با «زبان» که به ترتیب از «هوش» و «زبان» تهی می‌شوند، در ژرف‌ساخت متن، تبیینی از «از خود تهی‌شدگی نی (انسان) برای پذیرش دم/ ندای معشوق ازلی» است؛ تا نی، از خود خالی نشود، در آن دمیده نمی‌شود.

حال، به تمثیل و ممثّل بیت‌های (۷و۸) توجّه کنیم؛ این تمثیل هرچند برمبنای تشبیه است، برخلاف تمثیل ماهی در بیت هفدهم، قدری پیچیده و تنش‌زاست:

سرّ من از نالهٔ من دور نیست　　لیک چشم و گوش را آن نور نیست
تن ز جان و جان زتن مستور نیست　　لیک کس را دید جان دستور نیست

در نگاه نخست، پیوند عناصر دو بیت، چنین به نظر می‌رسد:

الف) «سرّ» در «ناله» پنهان است؛ چشم و گوش آن (سِرّ) را درک نمی‌کند؛

ب) «تن» از «جان» [دور نیست]؛

ج) «جان» از «تن» دور نیست؛ کسی اجازهٔ دیدن «جان» را ندارد.

و گزارهٔ «ب» با «الف» و «ج» هم‌سو و متناظر نیست و حشو است؛ از این رو، تناظر، بین دو گزارهٔ ذیل است:

سرّ از ناله دور نیست.

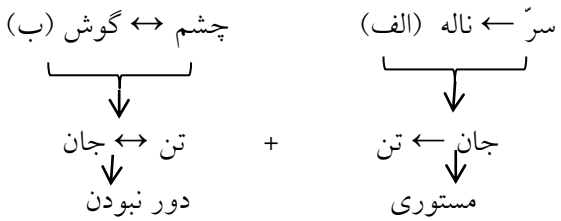
جان از تن مستور نیست.

امّا حشوی در کار نیست؛ در مواجهه با این بیت، غالباً بنا به عادت دستوری در انواع حذف، خواننده تصوّر می‌کند که: «تن از جان [دور نیست]؛ جان از تن دور نیست؛ یعنی، «دور نیست» را حذف به قرینهٔ لفظی بر مبنای جملهٔ بعد در نظر می‌گیرد؛ اگر چنین باشد، جملهٔ «تن از جان [دور نیست]، حشو خواهد بود؛ چنان‌که بیان شد. سؤال این است: چرا مولانا نگفته است: «سرّ من از ناله و نالهٔ من از سرّ دور نیست» تا منطبق بر مثال آن در بیت بعد باشد: «تن ز جان و جان ز تن مستور نیست»؛ به دیگر سخن، «چشم و گوش» چه لایه‌ای بر معنای این تمثیل می-افزاید؟ چرا تمثیل تنها با تن و جان و جابه جایی این دو صورت گرفته، امّا مُمثّل آن (سرّ و

ناله) با چشم و گوش قرین شده است؟ اساس سخن مولانا این است که به مخاطب تفهیم کند «سرّ در ناله است:

١. سر در ناله **مستور** است همچون جان در تن؛ ٢. سر از ناله **دور** نیست مثل گوش از چشم؛ نه تن از جان»:

(شکل٢)



از این رو، شکل کامل این مصرع چنین می‌شود: تن از جان [دور نیست] (ب) و جان از تن مستور نیست (الف). چشم برای دیدن با ماده سر و کار دارد امّا گوش با صدا (یک امر انتزاعی). پس گوش (از حیث ارتباط با یک امر انتزاعی) با جان (که یک امر انتزاعی است) نسبت دارد و چشم با تن. ضمن این که یکی از اهداف این تمثیل این است که نشان دهد «نزدیک بودن» دو چیز، دلیل«مستوربودن» آن دو نیست: چشم با گوش و تن با جان قرین‌اند؛ امّا چشم در گوش و تن در جان مستور نیست (ب)؛ و «مستور بودن» چیزی دلیل بر «دور بودن» آن نیست: سرّ در ناله و جان در تن مستور است؛ در عین‌حال از هم دور نیستند (الف). نیز هم-قرینگی سرّ و جان (الف) از آن روی قابل توجّه است که جان قابل درک نیست؛ چون آسمانی و الهی است، بنابراین، سرّ (درد جدایی/ عشق به اصل) نیز دردی الهی و آسمانی است و کسی آن را درک نمی‌کند؛ چنان‌که عرفا و صوفیه نیز بر این نکته که عشق ودیعه‌ای است الهی، تأکید داشتند؛ مثلِ: صد نشتر عشق بر رگ روح «زدند» / قرعهٔ کار به نام من دیوانه «زدند»/ عشق «پیدا شد» و آتش به همه عالم زد[٨].

انتخاب نی، به عنوان نماد انسان کامل، بی‌ارتباط با باور موسیقایی فرهنگ ایرانی نیست؛ «قدیمی‌ترین آلت موسیقی است و در موسیقی ایرانی به کامل‌ترین نوع نی، «نی هفت‌بند» اطلاق می‌شده‌است» (ر.ک: خالقی، ١٣٨١: ج١: ٢٣٤). نیز، «نزدیک‌ترین صوت را از لحاظ تن و حالات به صدای انسان دارد» (ستایشگر، ١٣٨٤: ج٢: ٨٧٣):

نـایـی ببـریـد از نیستـــان استـــاد بـا نُـه سـوراخ و آدمـش نـام نهـــاد

ای نی تو از ایـن لـب آدمـی در فریـاد آن لب را بین که ایـن لبـت را دم داد
(مولوی، ۱۳٦۳: ۷۵/۸)

بنابراین، نی، با معنای نمادینش (مرد کامل) پیوند دارد؛ چون «هفت» تداعی تکامل در عرفان است و از آن روی که قدیمی‌ترین آلت موسیقی است، با وضع نی که روایتگر روزگاران وصل خویش است، مناسبت دارد و با ویژگی «از خود تهی‌شدن» نی و رهایی انسان کامل از تعلقات هم‌سوست.

نکتهٔ دیگر هم‌سنگی و هم‌سانی نی و می است؛ چرا می، عنصر هم‌سنگ و همسان نی و مشبّهِ انسان نالان و«جوشان» تلقّی شده است (ب۱۰)؟

۱. اعتبار دوگانهٔ این دو: نی، هم زهر است و هم پادزهر/ دمساز و مشتاق/ جفت بدحالان و جفت خوش‌حالان؛ از می نیز با عناوین ذیل تعبیر شده است: خمر بهشت (وسیلهٔ وصول انسان به عالم بالا) و بادهٔ مست (ام‌الخبائث / راهنمای انسان به دوزخ)/ هم معشوق (دختر رز) و هم مادر (مادر می) (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۹۰: ٦۰). همو می‌نویسد: «انگور و آب انگور در ادبیّات باستانی ما و نیز در جهان، مادّهٔ رمزآلودی بوده و دو خاصیّت متعارض زندگی‌بخش و مرگ‌آور به آن بخشیده می‌شده‌است»(همان: ۵۹). این همانندی در عبارتی که نویسندهٔ قابوسنامه دربارهٔ شراب به فرزندش گیلانشاه یادآور می‌شود، بسیار گویاست: «به هر حال اگر نبیذ خوری، باید که بدانی که چون باید خورد از آنچه اگر ندانی، خوردن زهر است و اگر بدانی، خوردن پادزهرست»(عنصرالمعالی، ۱۳۷۵: ٦۷).

۲. «شراب، نمایندهٔ مقام سلطنت است»(اسلامی ندوشن، ۱۳۹۰: ۵۳). از طرفی نی هم بنا به قامت بلندش و هم بنا بر انتساب او بر عالم بالا (نیستان) با این جایگاه شراب، هم‌سنگ است؛ چرا که «بلندی می‌تواند نشانهٔ پیوند با آسمان شناخته شود»(همان: ٥٦).

۳. هر دو مظهر بی‌مقداری و ناچیزی‌اند و قبل از رسیدن به مرتبهٔ نالانی و جوشانی که عشق، آن دو را نالان و جوشان کرده است، هیچ یک، نه نی و نه می، بی‌عشق ارزشی نداشته‌اند. حال، در برابر آن حقارت پیشین، عظمت اکنونشان قابل توجّه است و این همچون «چوب»ی که از دید فردوسی در داستان رستم و اسفندیار نباید خوار داشته شود [۹] و از نگاه نویسندهٔ داستان داستان‌ها نیز دور نمانده است:

آیا این معنی‌دار نیست که شاخهٔ درختی مطرود و دورافتاده [گز]، به کاری به این مهمّی، یعنی کشتن اسفندیار گمارده شود؟ سیمرغ به این نکته توجّه دارد که به رستم می‌گوید: «تو این چوب را خوارمایه مدار!» تعارض بین حقارت چوب و عظمت خاصیّتی که در درونش نهفته است، مبیّن قدرت نهانی و بازیگری روزگار می‌تواند بود (ر.ک: همان: ٥٧-٥٦).

در خوانش دقیق تشبیهات، هریک از ارکان تشبیه می‌تواند با کدها و رمزهای خاص خود ما را برای ورود به جهان نهان متن یاری کنند. اگر تشبیهات بدیع و ابنکاری باشد، معمولاً ابتدا وجه شبه (جامع) و سپس مشبّه‌به از اهمّیّت بالایی برخوردارند؛ برای مثال، «حافظ گاهی برای تشبیهات خود اجزایی را انتخاب می‌کند که مناسب با مکتب رندی و اندیشهٔ خاص فلسفی و عرفانی اوست؛ تشبیه دل به جام جهان‌نما، تشبیه ذات حق به ساقی و غیره. در حالی‌که برای این امور تشبیهات دیگر نیز می‌شد آورد»(فرشیدورد، ١٣٧٣: ٥٢٥). در«نی‌نامه» چهار مورد تشبیه مستقیم داریم: آتش عشق/ آتش است این بانگ نای/ نی، زهر است/ نی، تریاق است و هدف اصلی آنها تصریح در امور انتزاعی متن یا تبیین اعتبار دوگانهٔ نی است. در دو مورد، وجه شبه ذکر نشده است؛ یعنی، در این تشبیهات نگاه شاعر و جامع مورد نظر ایشان، همان چیزی است که در بین مردم مرسوم بوده؛ بنابراین نیازی به ذکر آن‌ها نبوده است؛ در«جوشش عشق» که در واقع به صورت استعارهٔ مکنیه ذکر شده است و در دو مورد دیگر «نی، زهر است» و «نی، پادزهر است» وجه شبه ذکر شده است؛ امّا تصریحی نیست؛ چون وجه‌شبه بعید است؛ بنابراین سه مورد اخیر، به نوعی نشان‌دار است. شاعر در مصرع نخست بیت دهم می‌گوید: عشق، آتش است؛ در مصرع دوم می‌گوید: عشق، مانند آب است که می‌جوشد؛ مخاطب مشبّه‌به عشق را غالباً آتش دیده و شنیده؛ بنابراین، از دو منظر قابل توجّه می‌گردد: ١. عشق هم آب است و هم آتش (پارادکس)؛ به دیگر سخن، عشق نیز مثل نی، اعتباری دوگانه دارد؛ تعبیری دیگری است از این بیت سنایی غزنوی (١٣٨٣: ٣٢٦): آب آتش‌فروز عشق آمد/ آتش آب‌سوز، عشق آمد.

٢. ویژگی آب، جاری شدن است؛ عشق مثل آب جاری است. این نکته نیز با پیام بیت که عشق در وجود همه چیز و کس ساری و جاری است همخوانی دارد.

تشبیه نی به زهر و پادزهر اوج نمایان ساختن وضعیّت یا به دیگر سخن، نگاه عرفانی به اعتبار دوگانهٔ نی است که هم مانند زهر کشنده است (وقتی پرده‌دری می‌کند) و هم مثل پادزهر

حیات‌بخش است (وقتی که حریف از یاربریدگان می‌شود)؛ یعنی، در عشق عرفانی، هر آن‌چه جگرسوز کند، جگرساز خواهد بود و زهر عین تریاق؛

راز نهان دار و خمش ور خمشی تلخ آنچ جگرسوزه بود باز جگرسازه شود
(مولوی، ۱۳۶۳: غزل ٥٤٦)

علّت ذکر وجه‌شبهِ تشبیهات اخیر هم نشان‌دار است؛ مرسوم و معمول چنین است که مردم بارزترین ویژگی زهر را کشندگی و پادزهر را شفاداروی زهر می‌شناسند؛ حال، چون مولانا با توجّه به سرشت نی، همانندی متمایزی را بین نی (مشبه) و زهر/ تریاق (مشبه‌به)ها دیده است، لازم می‌داند که وجه شبه ذکر شود تا هدف او در تبیین هویّت نی به درستی محقّق شود؛ بنابراین، پیوند دو بیت ۱۱و۱۲ چنین است: نی، مثل زهر است (جامع: به ناله واداشتن)؛ نی مثل تریاق است (جامع: حریف/ همدم دردمندان).

در بیت نهم: «آتش است این بانگ نای و نیست باد / هر که این آتش ندارد نیست باد» تصویر، هماهنگی خاصّی با محتوا دارد. در مصرع نخست، بانگ نای را به آتش مانند کرده، لیکن در مصرع دوم به کمک استعاره، حذف مشبه را جلوه‌ای از محتوای مصرع دوم؛ یعنی، نداشتن این آتش (عشق/ بانگ نای) قرار داده است.

صناعات دوبعدی (حقیقت- مجازی) مبتنی برمجاز

بنا بر رایج‌ترین تعریف، مجاز کلمه‌ای است که در معنای حقیقی خود به کار نرفته باشد که علم به این نکته از طریق قرینه‌ای صورت می‌گیرد که ذهن ما را از ورود به معنای حقیقی باز می‌دارد. قدما مجازی بودن یک لفظ را به داشتن اصول سه‌گانهٔ «اتّساع و تأکید و تشبیه» منوط کرده‌اند (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۹۳ به نقل از ابن جنی، الخصایص: ج٤٤٢/١)؛ برای مثال در بیت ذیل، «اصل» مجاز از وطن/ عالم معناست: «هرکسی کاو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش» چون نامی بر نام‌های وطن افزوده است (اتّساع)؛ اصل آدمی را به وطن او مانند می‌کند (تشبیه) و نسبت دادن «اصل» به وطن، تأکیدی بر مهم بودن آن است. با این توصیف، مجازهای مرسل «نی‌نامه» عبارت است از: بریدن (جدا کردن)/ جدایی (ترک وطن)/ مرد و زن (همه)/ سینه (انسان)/ شرحه شرحه (دردمند)/ خوش‌حالان و بدحالان (همه)/ چشم و گوش (حواس ظاهری)/ زبان (سخن)/ اصل (وطن)/ وصل (عیش در وطن)/ بیگاه (وقت منقضی شده)/ بی‌روزی (مفلس و محتاج) / حریف (رفیق)/ بدحال (بدخوی، کسی که

حالات قلبی او نازل است)/ خوش‌حال (کسی که حال و واردات درونی او عالی است). البتّه هر تعبیر مجازی می‌تواند بر اثر کثرت استعمال، به صورت حقیقی درآید (ر.ک: همان: ٨٨ به نقل از ابن اثیر، المثل السائر، ج٥٩/١) مثل بریدن در بیت دوم نی‌نامه یا «بیگاه» در بیت پانزدهم که به معنی وقت غروب و شام است و مجازاً وقتی که منقضی و سپری شده باشد مانند شام که پایان روز است (ر.ک: فروزانفر، ١٣٧٣: ج٢٠/١).

بخش دیگری از صناعات مجازی را استعاره‌ها تشکیل می‌دهند که عبارت‌اند از: نی/ نیستان/ نور(معرفت)/ آتش/ راه/ ماهی/ آب/ سرّ یا اسرار/ هوش/ بی‌هوش و جوشش عشق؛ و شخصیّت بخشی‌هایی که برای نی در ابیات ١، ١١، ١٣ ایجاد شده است.

کنایات را نیز از قلمرو مجازها دانسته‌اند؛ «زیرا متکلّم می‌خواهد که مستمع معنی حقیقی کلمه را معبر مقصود اصلی قراردهد و از آنجا به مقصود واقع پی‌برد»(همایی، ١٣٧٤: ٢٠٨). کنایات در«نی‌نامه» بسامد قابل توجّهی دارند؛ از جمله: بریدن کسی یا چیزی از جایی: محروم کردن (٢)/ بریدن از کسی: محروم شدن (١١)/ پرده‌دری: آشکار یا افشا کردن (١١)/ روز دیرشدن: دل‌سیری و ملال (١٧)/ خام (کنایه از موصوف) انسان بی‌بهره از عشق (١٨)/ پخته: (کنایه از موصوف): انسان عاشق کامل (١٨).

بنابراین، چه از نظر خود صناعت مجاز و چه از نظر صناعاتی که مبنای مجازی دارند، طیف صناعات مجازی در «نی‌نامه» بسیار گسترده است و این، نشان‌دار است. در مجازها، آنچه که در معنای مجازی به کار می‌رود (لفظ) هیچ ارزشی ندارد، بلکه معنا و کشف آن معنا ارزشمند است. سیطرهٔ مجازها بر متن، آشکارگی محتوا در آینهٔ بدیع و بیان است؛ یعنی مجازی‌بودن واژگان، منطبق بر محیط نی و مجازی‌بودن دنیایی است که نی اکنون از حضور در آن نالان است و لذّتِ یافتن معنای حقیقی واژگان، هم‌سو با پیوستن روح مهجور و نالان به حقیقت و اصل خویش.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، خوانش زبان صناعی «نی‌نامهٔ» مثنوی مولوی برمبنای الگوی «قرائت تنگاتنگ» سلینا کوش تبیین شد. نتایج نشان می‌دهد که صناعات به کار رفته در«نی‌نامه» طی یک فرایند منسجم، در دو گروه کلّی جای می‌گیرند :١) مرتبط با «بشنو»: الف) موسیقی لفظی: جناس و موسیقی حروف (واج‌آرایی)، اعنات و تکرار؛ ب) موسیقی معنوی: ایهام تناسب، ایهام

تضاد و تضاد. ۲) مرتبط با «نی» که خود به دو بخش تقسیم می‌شوند: الف) صناعات دوبعدی (حقیقت- مجازی) مبتنی بر تشبیه: تشبیهات عقلی- حسی، تمثیلات ساده، اسلوب معادله، حسن تعلیل و تلمیح؛ ب) مبتنی بر مجاز: مجاز، استعاره، کنایه و پارادوکس. صناعت نغمهٔ حروف در تداعی بانگ نای، غریو جمعیّت و القای عدم رضایت و غیره مؤثر است. جناس‌ها به طور کلّی با گوش‌نوازی بستر «شنیدن» را مهیّا می‌کنند و جناس‌های تام به طور خاص در انتقال مفهوم وحدت در کثرت نقش دارند. تضادها همچون سراسر *مثنوی*، در انعکاس اندیشهٔ معرفتی مولانا که خلقت جهان را بر اضداد می‌داند، در جهان متن گسترده شده‌اند و بدین ترتیب فناپذیر بودن جهان اضداد را تداعی می‌کند. ایهام تناسب، نمودی از جهان‌بینی مولانا دربارهٔ هرولهٔ روح آدمی برای رهایی از قفس تن را به نمایش گذاشته است. و صناعات موسیقی‌آفرین معنوی با تداعی سلسله‌وار تضادها، هم در تبیین اعتبار دوگانهٔ نی نقش دارند و هم در انتقال مفاهیم متعالی متن. اسلوب معادله، در ورود به ابعاد ناپیدای متن، جلوه‌ای از «از خود تهی‌شدگی» نی را به نمایش می‌گذارد. تمثیل «جان و تن»، از یک سو، نشان می‌دهد که نزدیک‌بودن چیزی دلیل آشکارگی و مستور بودن چیزی، دلیل بر دوربودن آن نیست؛ از دیگر سو، تأکید دارد که سرّعشق، مثل جان، آسمانی و غیرقابل درک است. هم‌سنگی و هم‌سانی نی و می برآمده از باورهای فرهنگ ایرانی است. تشبیهات چه با ذکر جامع و چه بدون ذکر آن، نشان‌دارند. تشبیه پاردوکسی عشق به آب و آتش، هم به جاری بودن عشق در وجود همه چیز و کس اشاره دارد و هم، همچون نی، به عشق نیز اعتبار دوگانه می‌بخشد. سیطرهٔ مجازها بر متن، آشکارگی محتوا در آینهٔ بدیع و بیان است؛ یعنی مجازی بودن واژگان، منطبق بر محیط نی و مجازی بودن دنیایی است که نی اکنون از حضور در آن نالان است و لذّتِ یافتن معنای حقیقی واژگان، هم‌سو با پیوستن روح مهجور و نالان به حقیقت و اصل خویش.

جدول کلی صناعات در «نی‌نامه»

۱. **صناعات مرتبط با «بشنو»**						
الف. موسیقی لفظی				ب. موسیقی معنوی		
تکرار	اعنات	جناس		موسیقی	ایهام	ایهام	تضاد
		تام	غیر تام	حروف	تناسب	تضاد	
۱۷	۲	۳	۱۳	در همهٔ ابیات	۱	۱	۱۱

		میزان صراحت / صناعت	روشنگر	مبهم	جمع
٢. صناعات مرتبط با «نی»	الف. صناعات دو بعدی حقیقت- مجازی مبتنی بر تشبیه	تشبیه	٢	٢	٤
		تمثیل	١	١	٢
		اسلوب معادله	١	–	١
		حسن تعلیل	٢	–	٢
		تلمیح	٢	–	٢
		جمع	٨	٣	١١
	ب. صناعات دو بعدی حقیقت- مجازی مبتنی بر مجاز	مجاز مرسل	١٤	–	١٤
		پارادکس	–	٢	٢
		استعاره و تشخیص	١٤	–	١٤
		کنایه	٨	–	٨
		جمع	٣٦	٢	٣٨

پی‌نوشت‌ها

١.پاینده، حسین (١٣٩٦) دسترسی ٢١ اردیبهشت١٣٩٧ در نشانی: Hosseinpayandeh.Blogfa.com

٢. انتخاب بیت‌ها بر اساس *مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی* (١٣٨٤) تصحیح و توضیح محمد استعلامی، چاپ هفتم، نشر سخن است و در این مقاله، همهٔ ارجاعات که داخل ( ) بدون نام ذکر شده، ارجاع به همین نسخه است.

٣.نک: *نثر و شرح مثنوی شریف*، ج ١: ص ٦٧.

٤.دربارهٔ کارکرد واج‌ها در توصیف حالات، نک: ذاکری، گیتا و همکاران. (١٣٩٦). « آوا و معنا در شاهنامه». *مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب)*. سال نهم. شمارهٔ اول. پیاپی ٣١. صص: ١٢٠تا٩٧.

٥.قافیه‌هایی که شاعر خود را مقیّد کند علاوه بر حرف رَوی، چندین حرف قبل از آن را هم رعایت کند (نک: همایی،١٣٧٥: ٧٤).

٦.نک: *لغت‌نامهٔ دهخدا*، ذیل همین واژه.

٧.دربارهٔ «سلسله مراتب تفاوت‌گذاری و تعلیق معنا در صناعات ادبی» نک: به مقالهٔ «ساخت‌شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن». نوشتهٔ فتوحی رود معجنی، محمود. (١٣٨٧). *نقد ادبی*. سال ١. ش. ٣: ١٣٥-١٠٩.

۸.برای مأخذ مصرع‌ها به ترتیب مراجعه شود به: *کلیّات شمس*، رباعیّات/۵۲۰؛ *دیوان حافظ*، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، غزل‌های صص: ۳۷٤ و ۳۱۲.

۹.اشاره دارد به: «بدان گز بود هوش اسفندیار/ تو این چوب را خوارمایه مدار» نک: شاهنامه فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق، ۱۳۹۳: د۵/ بیت۱۳۰۱).

منابع

کتاب‌ها

احمدی، بابک (۱۳۹۲) *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمّد علی (۱۳۹۰) *داستان داستان‌ها*، تهران: شرکت سهامی انتشار.

حافظ، خواجه شمس‌الدین محمّد (۱۳٦۲) *دیوان حافظ*، جلد ۱، تصحیح و توضیح: پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

خالقی، روح‌الله (۱۳۸۱) *سرگذشت موسیقی ایران*، ۳ جلد، تهران: موسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۲–۱۳۷۳) *لغت‌نامهٔ دهخدا*، زیر نظر محمّد معین و سیّدجعفر سجّادی، تهران: دانشگاه تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸٦) *سرّ نی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی*، جلد ۱، تهران: علمی.

ستایشگر، مهدی (۱۳۸٤) *رباب رومی: گشتی در رفتار و آثار موسیقایی جمال‌آفرین جلال-الدین محمد مولوی*، جلد ۲، تهران: شرکت تعاونی کارآفرینان فرهنگ و هنر.

سنایی غزنوی، مجدودبن آدم (۱۳۸۳) *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱) *شاعر آینه‌ها*، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷٦) *موسیقی شعر*، تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر (۱۳۷۵) *قابوس‌نامه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

فالک، جولیا اس (۱۳۷۲) *زبان‌شناسی و زبان؛ بررسی مفاهیم بنیادی زبان‌شناسی*، ترجمهٔ خسرو غلامعلی‌زاده، مشهد: آستان قدس رضوی.

فرشیدورد، خسرو (١٣٧٣) *دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی*، جلد ٢، تهران: امیرکبیر.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (١٣٧٣) *شرح مثنوی شریف*، دفتر اول، تهران: علمی و فرهنگی.

کلیگز، مری (١٣٨٨) *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور و همکاران، تهران: اختران.

کوش، سلینا (١٣٩٦) *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید.

گولپینارلی، عبدالباقی (١٣٧٤) *نثر و شرح مثنوی شریف*، جلد اوّل (دفتر اوّل و دوم)، ترجمه و توضیح توفیق هـ. سبحانی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مولوی، جلال‌الدین محمّد (١٣٦٣) *دیوان کبیر*، ٩ جلد، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمّد (١٣٦٣) *کلیّات شمس*، ١٠ جلد، با تصحیح و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمّد (١٣٨٤) *مثنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی- رومی*، مقدّمه، تحلیل، تصحیح، توضیح و فهرست‌ها محمّد استعلامی، تهران: سخن.

وحیدیان کامیار، تقی (١٣٩٢) *بدیع*، تهران: دوستان.

ولک، رنه ووارن، آوستن (١٣٧٣) *نظریهٔ ادبیّات*، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین (١٣٧٤) *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: نشر هما.

همایی، جلال‌الدین (١٣٧٥) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: نشر هما.

مقالات

جعفری، علیرضا. (١٣٨٩). دیدن یا شنیدن، مسئله این است: نگاهی به جایگاه چشم و گوش در شعر و ادبیّات. *نقد زبان و ادبیّات خارجی*، ٣(٥)، ٤٧-٢٣.

فتوحی رودمعجنی، محمود (١٣٨٧). ساخت‌شکنی بلاغی: نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن. نقد ادبی، ١(٣)، ١٣٥-١٠٩.dor:20.1001.1.20080360.1387.1.3.4.4.

منابع لاتین

Abrams, M. H. & Harpham, Geoffrey Galt (2020) *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning.

References

Books

Ahmadi, Babak (2012) *from visual signs to text*, Tehran: Marzen.

Dehkhoda, Ali-Akbar (1993-1994) *Dehkhoda dictionary*, under the supervision of Mohammad Moeen and Seyyedjafar Sajjadi, Tehran: University of Tehran.

Eslami Nadushan, Mohammad Ali (2012) *Tales of Tales*, Tehran: Publishing Company.

Falk, Julia S. (1993) L*inguistics and language; Examining the fundamental concepts of linguistics*, translated by Khosro Gholam Alizadeh, Mashhad: Astan Quds Razavi.

Farshidvard, Khosrow (1994) *on literature and literary criticism*, volume 2, Tehran: Amirkabir.

Forozanfar, Badi-al-Zaman (1994) *Commentary on Masnavi Sharif*, First Book, Tehran: Scientific and Cultural.

Gulpinarli, Abdul Baqi (1995) *Prose and Commentary of Masnavi Sharif*, Volume I (Books I and II), translation and explanation by Tawfiq H. Sobhani, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Hafez, Khaje Shamsuddin Mohammad (1983) *Diwan Hafez*, volume 1, correction and explanation: Parviz Natal Khanlari, Tehran: Khwarazmi.

Homaei, Jalaluddin (1995) *Meanings and expressions*, by the efforts of Mahdekht Bano Homaei, Tehran: Homa publishing.

Homaei, Jalaluddin (1996) *Rhetorical Techniques and Literary Industries*, Tehran: Homa Publishing.

Khaleghi, Ruhollah (2002) *History of Iranian Music*, 3 volumes, Tehran: Mahor Cultural Institute.

Kikavus Ibn Eskander's "Elementary Elements" (1996) *Qaboosnameh*, edited by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Scientific and Cultural.

Kligz, Mary (2009) *in the book of literary theory*, translated by Jalal Sokhnoor et al., Tehran: Akhtran.

Kosh, Selina (2016) *Principles and basics of literary text analysis*, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Marvarid.

Maulvi, Jalaluddin Mohammad (1984) *Kalliat Shams*, 10 volumes, with corrections and margins by Badi al-Zaman Forozanfar, Tehran: Amir Kabir.

Maulvi, Jalaluddin Muhammad (2004) *Masnavi of Maulana Jalaluddin Muhammad Balkhi-Rumi*, introduction, analysis, correction, explanation and lists, Mohammad Istilami, Tehran: Sokhn.

Molavi, Jalaluddin Mohammad (1984) *Diwan Kabir*, 9 volumes, with corrections and margins by Badi al-Zaman Forozanfar, Tehran: Amir Kabir.

Sanai Ghaznavi, Majdod Bin Adam (2013) *Hadiqa al-Haqiqah and Sharia al-Tariqah*, edited by Madras Razavi, Tehran: University of Tehran.

Satishgar, Mehdi (2004) *Rabab Rumi: A tour of the behavior and musical works of Jamal-Afrin Jalal-al-Din-Mohammed Molavi*, Volume 2, Tehran: Culture and Art Entrepreneurs Cooperative Company.

Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza (1992) *Poet of Mirrors*, Tehran: Aghaz.

Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza (1997) *Poetry Music*, Tehran: Age.

Shafii Kodkani, Mohammad Reza. (1996) *Imaginary images in Persian poetry*, Tehran: Aghaz.

Vahidian Kamiyar, Taghi (2012) *Badie*, Tehran: Dostan.

Volk, Rene and Warren, Austin (1994) *Literary Theory*, translated by Zia Mohad and Parviz Mohajer, Tehran: Scientific and Cultural.

Zarin Koob, Abdul Hossein (2007) *Sarnei: Criticism and Analytical and Comparative Commentary of Masnavi*, Volume 1, Tehran: Scientific.

Articles

Fatuhi Roudmajni, Mahmoud. (2008). Rhetorical deconstruction: the role of rhetorical arts in breaking and deconstructing the text. *Literary Review*, 1(3), 135-109.dor:20.1001.1.20080360.1387.1.3.4.4.

Jafari, Alireza. (2010). To see or to hear, this is the issue: a look at the place of eyes and ears in poetry and literature. *Criticism of Foreign Language and Literature*, 3(5), 23-47.

Latin References

Abrams, M. H. & Harpham, Geoffrey Galt (2020) *A Glossary of Literary Terms*, Wadsworth Cengage Learning.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Scientific Quarterly of Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts
(Dehkhoda)
Volume 14, Number 54, Winter 2022, pp.99-123
Date of receipt: 5/6/2020, Date of acceptance: 29/9/2020
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.697628

Reading the figurative language of Mathnavi Mowlavi's "Neynameh" based on Celena Kusch's "close reading" method

Abdulhamid Amani[1], Dr. Abbas Mohammadian[2], Dr. Mahyar Alavi Moghaddam[3], Dr. Ahmad Khajehim[4]

Abstract

The aim of this study is to read the figurative language of Mathnavi Mowlavi's "Neynameh" based on Celena Kusch's "close reading" method. An approach that in addition to interpreting linguistic details and their interrelationships also requires the analysis of other variables such as context, intertextuality, narrative and text genre. This article tries to answer these questions in a descriptive-analytical way. What is the poet's strategy in using figurative language in Mathnavi's "Neynameh"? What is the function of each figurative in achieving the goals of this text and its overall coherence? The results prove that the figures used in Neynameh fall into two general groups during a coherent process: 1) related to "Beshnow"; 2) related to "Ney"; the first group, with increasing music, urges the audience to "listen"; demonstrates the principle of unity in plurality; and the second group, manifestations of self- empty, the struggle of the soul for freedom from the cage, the virtual of our world; The being incomprehensible of love and so on.

KeyWords: Close Reading method, Celena Kusch, Figurative language analysis, Masnavi, "Neynameh".

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . PhD student of Persian language and literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. amanihamid89@yahoo.com
[2] . Associate Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. (Corresponding Author) Mohammadian@hsu.ac.ir
[3] . Associate Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. m.alavi.m@hsu.ac.ir
[4] . Assistant Professor of Persian Language and Literature, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. khajehim1@yahoo.com