Rhetoric and Grammar Studies
Online ISSN: 2783 - 2627 Print ISSN: 2783 - 2619
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

Review and Criticism of Brevity Interruption in Persian Rhetorical Texts

Fateme Hejri[1] | **Amir Momeni Hezaveh**[2]

1. Ph. D. Graduated of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: fatemehejri@yahoo.com
2. Corresponding Author, Associate Professor in the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: am.hezaveh@znu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 2024 February 2
Received in revised form 2024 June 7
Accepted 2024 November 10
Published online 2024 November 21

Keywords:
Rhetoric, Disturbing Brevity, Omission, Linguistic Rules, Grammatical Rule.

ABSTRACT

Brevity is one of the important topics in the knowledge of meanings and is considered one of the pillars of rhetoric in speech, of course, sometimes there are reasons that disrupt this method and prevent it from its main function, which is to convey the message well and quickly. But the texts of Persian rhetoric have not paid attention to these causes of disturbances and have not regulated and compiled them. Therefore, it is necessary to examine and criticize the topic of disturbing brevity and carefully analyze these reasons in the definitions and examples of the mentioned topic. In the following article, an attempt has been made to review the definitions of disturbing brevity by analytical-critical re-reading of Persian rhetorical texts and to find the causes of disturbing brevity among these definitions and examples. The analysis of the data of this research shows that, although the texts of Persian rhetoric have expressed disturbing brevity and even sometimes examples containing this defect, but usually the definitions of disturbing brevity are vague, general and inconsistent with its examples, and there is no mentioning of the causes of disruption in brevity or if there is a reason, it is also inconsistent with the mentioned example. Another point is that the cause of the disturbance in speech is a linguistic rule, not a cultural one. Therefore, the main thing should be the language, not the audience. The causes of brevity in Persian rhetorical texts are the omission and non-observance of linguistic and grammatical rules. These two reasons are different according to the amount of disturbance they cause in the summary speech.

Cite this article: Hejri, F., & Momeni Hezaveh, A., (2024)., Review and Criticism of Brevity Interruption in Persian Rhetorical Texts. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (25). 95-110. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2024.10371.1581

© The Author(s)
Publisher: University of Qom
DOI: https://doi.org/10.22091/jls.2024.10371.1581

پژوهش‌های دستوری و بلاغی
شاپا چاپی: ۲۶۱۹ - ۲۷۸۳ شاپا الکترونیکی: ۲۶۲۷ - ۲۷۸۳
Homepage : https://jls.qom.ac.ir

بررسی و نقد ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی

فاطمه هجری[۱] | **امیر مؤمنی هزاوه**[۲]✉

۱. دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: fatemehejri@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: am.hezaveh@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
بلاغت، ایجاز مخل، حذف، قواعد زبانی، قواعد دستوری.

چکیده

ایجاز از مباحث مهم در دانش معانی است و یکی از ارکان بلاغت در کلام محسوب می‌شود. البته گاه اسبابی در این شگرد ایجاد اخلال می‌کنند و آن را از کارکرد اصلی خود که انتقال پیام به‌خوبی و با سرعت است، بازمی‌دارند، اما متون بلاغت فارسی به این اسباب اخلال توجهی نکرده و آن‌ها را تنظیم و تدوین نکرده‌اند. بر این اساس، لازم است مبحث ایجاز مُخل بررسی و نقد شود و این اسباب با دقت در تعاریف و مثال‌های مبحث مذکور کاویده شود. در مقالهٔ پیش رو کوشش شده است با بازخوانی تحلیلی- انتقادی متون بلاغت فارسی تعاریف ایجاز مخل نقد و بررسی شود و در میان این تعاریف و مثال‌ها اسباب ایجاز مخل یافته شود. تحلیل داده‌های این پژوهش نشان می‌دهد معمولاً تعاریف ایجاز مخل، مبهم، کلی و ناهم‌خوان با مثال‌های آن ارائه شده و اشاره‌ای مستقیم و صریح به اسباب اخلال در ایجاز نیز نشده است. این نبودِ شفافیت در تعریف، باعث بروز تشتت آرا دربارهٔ اسباب ایجاز مخل شده است. دیگر اینکه معیار سنجش ایجاز مخل، پسند و ذوق مخاطبان نیست؛ زیرا ممکن است برخی به دلیل فضایی که در آن تربیت یافته‌اند، معنا را درنیابند اما از شعر لذت ببرند یا درست به سبب فضای تربیتی و آشنایی با سنن ادبی، معنا را دریابند؛ درحالی که شعر به لحاظ قواعد زبانی خلل دارد؛ بنابراین باید اصل را رعایت قواعد زبانی و دستوری قرار داد. اسباب ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی حذف‌های پی‌درپی و بدون قرینه و رعایت نکردن قواعد زبانی و دستوری است. این دو هم بنا به نسبتِ اخلالی که در کلام موجز ایجاد می‌کنند، با هم متفاوتند.

استناد: هجری، فاطمه؛ مؤمنی هزاوه، فاطمه. (۱۴۰۳). «بررسی و نقد ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۱۰-۹۵. https://doi.org/10.22091/jls.2024.10371.1581

ناشر: دانشگاه قم
© نویسندگان.

۱) مقدّمه

کلام موجز را قدما از هنرهای ادبی برشمرده و گفته‌اند: «آفتُ الکلامِ الاطالهُ و خیرُ الکلامِ ما قلَّ و دلَّ و لم یملَّ»، اما به همان میزان که سخنِ موجزِ فصیح، بهترین کلام است، سخنِ موجزِ مخل، ملال‌آور است اما این ملال‌آوری نه با اطناب بلکه با ایجازِ عیبناک و غیربلیغ روی می‌دهد. وقتی مخاطب مقصود کلام را نفهمد بارها و بارها آن را می‌خواند ولی این خواندن بی‌حاصل است یا حتی ممکن است مخاطب خیال کند که معنی کلام را فهمیده اما درعوض با تشخیص نادرست معنا گمراه می‌شود؛ بنابراین شگرد ادبی ایجاز گاه ناتوان از بیان مقصود است. البته در این حالت این شیوه دیگر شگرد و آرایه‌ای ادبی محسوب نمی‌شود و نه تنها سخن را آراسته نمی‌کند بلکه در رساندن پیام نیز اخلال‌زاست و در این صورت ایجاز مخل نام می‌گیرد، اما این اخلال چطور در کلام پدید می‌آید؟ و در واقع رعایت نکردن چه اصولی سخن موجز را گرفتار اخلال می‌کند؟ به عبارت دیگر، چه اسبابی این اخلال را در کلام پدید می‌آورند؟ کتب بلاغی پاسخی روشن به این پرسش نداده و فقط نمونه‌هایی از ایجاز مخل را طرح کرده‌اند، بی‌آنکه دربارهٔ زبان معیار هرچند کوتاه، بحثی کنند و بگویند سخن معیار و هنجار چیست که عدول از آن و کوتاه کردن بیش از حدِّ آن، سخن را به اخلال می‌کشاند؛ زیرا اصولاً زبان در شکل طبیعی و معمول خود، فارغ از گرایش به ایجاز و اطناب است؛ یعنی آن هنگام که سخنور صرفاً برای برقراری ارتباط و فهم سخنش کلامی را به کار می‌گیرد، به موجز و مطنب بودنِ آن نمی‌اندیشد. زبان تا وقتی صورتی ادبی و هنری نیافته، فارغ از گرایش به ایجاز یا اطناب، صرفاً وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط است و آنگاه که این ارتباط با سخنی کوتاه مختل شود، ایجاز مخل آشکار می‌شود. همین ناگشوده ماندن زبان معیار و تعریف نکردن آن، در مواردی بلاغت‌نویسان را در تشخیص ایجاز مخل ناتوان ساخته است تا بدان‌جای که برخی از نمونه‌هایی که بلاغت‌نویسان شاهد برای ایجاز مخل دانسته‌اند، به‌حقیقت، مصداق ایجاز مخل نیستند؛ حتی گاه نویسنده‌ای مثالی را به عنوان نمونه‌ای برای ایجاز مخل بیان کرده و دیگری مانندآن را نمونه‌ای برای ایجاز قرار داده است؛ برای مثال:

عمر برف‌ست و آفتاب تموز　　اندکی مانده خواجه غرّه هنوز

(تقوی، ۱۳۱۷: ۱۲۶)

در حالی تقوی این بیت را به عنوان شاهد مثال برای ایجاز مخل آورده که زاهدی (بی‌تا: ۱۸۰) بیت مذکور و بیتی شبیه به آن را به همراه دو بلاغت نویس دیگر، نمونه‌ای برای ایجاز بلاغی ذکر کرده‌اند:

صبوری من و بی‌رحمی تو آتش و آب　　دل من و غم عشق تو آبگینه و سنگ

(نشاط، ۱۳۴۷: ۵۵؛ رضانژاد، ۱۳۶۷: ۴۹۰؛ زاهدی، بی‌تا: ۱۸۱)

آنچه این دو بیت را در جایگاهی یکسان قرار می‌دهد وجود «واو مقابله» است. واو مذکور ایجازگر کلام است. چگونه است که وقتی می‌گوییم: گذرا بودن عمر چونان آب شدن برف در مقابل آفتاب تابستان است و هر دو امر سریع و بی‌وقفه روی می‌دهند، کلامِ موجز، خلل‌دار و عیبناک است، ولی آن هنگام که می‌گوییم: صبوری من در مقابل بی‌رحمی تو چونان آتشی است که در مقابل آب به‌زودی خاموش می‌شود و دل من در مقابل غم عشق تو همچون شیشه‌ای شکننده در مقابل سنگ است، کلام موجز و مقصور است؟ پاسخ آن است که در هر دو بیت به سبب وجود «واو مقابله» ایجازی از نوع مقصور روی داده و ایجاز در این دو بیت به هیچ وجه مخلّ و عیبناک نیست. وقتی اسباب اخلال در ایجاز مشخص نیست، این بی‌دقتی‌ها روی می‌دهد. درواقع، این سهل‌انگاری‌ها از این منشأ می‌گیرد که معیاری برای تشخیص ایجاز مخل وجود ندارد؛ بنابراین لازم است با شناخت اسباب خلل در ایجاز، میزانی برای این اخلال تعیین کرد.

در پژوهش حاضر، با هدف یافتن معیاری برای تشخیص ایجاز مخل، اسباب ایجاد اخلال در ایجاز از راه بررسی و نقد ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی شناسایی می‌شود. در آغاز مبحث ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی، بررسی و نقد خواهد شد و سپس اسباب و عوامل ایجاد ایجاز مخل شناسایی می‌شود.

برای تحلیل مسألهٔ پژوهش، مبحث ایجاز مخل در کتاب‌های برجستهٔ بلاغی گذشته و امروز مطالعه شده است تا دیدگاه‌های مختلف در مبحث مذکور در ادوار مختلف ارزیابی گردد و با مشاهدهٔ عیوب و کاستی‌های این فصل در متون بلاغت فارسی، این مبحث نقد و در نهایت اسباب ایجاز مخلّ شناسایی شود.

متون بلاغیِ برگزیده در این پژوهش عبارت است از: المعجم اثر شمس قیس رازی، بدایع الافکار فی صنایع الاشعار اثر ملا واعظ کاشفی، دُرَر الادب اثر حسام العلما آق اولی، زیب سخن اثر محمود نشاط، نقد معانی (در صنعت نظم و نثر فارسی) اثر غلامحسین آهنی، اصول علم بلاغت (در زبان فارسی) اثر غلامحسین رضانژاد، هنجار گفتار (در فن معانی و بیان و بدیع فارسی) اثر نصرالله تقوی، معالم البلاغه اثر محمّدخلیل رجایی، روشِ گفتار اثر زین‌الدین زاهدی، آیین سخن اثر ذبیح الله صفا، (زیبایی‌شناسی سخن پارسی) معانی اثر جلال‌الدین کزازی، معانی اثر سیروس شمیسا و معانی و بیان اثر محمّد علوی‌مقدم و رضا اشرف‌زاده.

۱-۱) پیشینهٔ پژوهش

مبحث ایجاز را می‌توان به دو قلمروی هنری و غیرهنری (مخل) قسمت کرد. پژوهشگران بلاغت فارسی تنها به بررسی شگرد ایجاز (ایجاز هنری) پرداخته و در حوزه ایجاز مخل (ایجاز غیر هنری) تاکنون پژوهشی ارائه نکرده‌اند، اما در برخی از پژوهش‌ها در حوزهٔ شگرد ایجاز، ضرورت پرداختن به نوع غیرهنری ایجاز یعنی ایجاز مخل احساس می‌شود. در واقع با توجه به موضوع برخی از این پژوهش‌ها روا بود بخشی از این مطالعات به بررسی ایجاز مخل اختصاص می‌یافت؛ برای مثال در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی غزلیات بیدل دهلوی از منظر علم معانی (ایجاز و اطناب)» (۱۳۹۵) از نصرت‌اله خاکیان نویسنده تنها ایجاز بلاغی را در غزلیات بیدل طرح و تشریح کرده است، درحالی‌که بیدل نمایندهٔ سبک هندی است و در متن اصلی مقاله خواهیم دید که نمونه‌هایی از ایجاز مخل را می‌توان در اشعاری به این سبک یافت؛ بنابراین نویسنده می‌بایست به بررسی ایجاز مخل در این رساله نیز می‌پرداخت. «ایجازهای ابهام‌پرور در نثر چهار عنصر بیدل» (۱۳۹۹) از محمود مهرآوران و مهدی قاسمی نام مقاله‌ای است که به ایجازهای ابهام‌زا در نثر بیدل اختصاص دارد. نویسندگان هنگامی که به نثر پیچیده و مبهم بیدل مخصوصاً در حذف عناصر دستوری پرداخته‌اند، می‌توانسته‌اند بخشی از این ابهام و غموض را حاصل ایجاز مخل بدانند و به آن بپردازند، ولی اشاره‌ای به آن نکرده‌اند. در مقاله‌ای دیگر از نجمه حسینی سروری، حمیده کامکار مقدم و علی جهان شاهی افشار (۱۳۹۵) با نام «شگردهای خلق ایجاز هنری در گلستان سعدی» نیز باید در متن از ایجاز مخل یاد می‌شد، ولی سخنی از بخش‌بندی ایجاز به دو نوع هنری و غیرهنری و تمایز این دو از هم نیست. آشکار است که این عیب مقاله است که با قید لفظ هنری در عنوان، ایجاز را غیرمستقیم به دو نوع هنری و غیرهنری تقسیم کند، اما توضیحی در متن مقاله دربارهٔ ایجاز غیرهنری یا مخل ندهد. دیگر آنکه، در نتایج مقالهٔ «شگردهای سنایی در فشرده‌گویی و ایجاز» از احمد غنی‌پور ملکشاه، رضا ستاری و سیدمحسن معدی‌نیا (۱۳۹۳) ذکر شده که ایجاز اشعار سنایی همه کاربردی هنری دارند و از نوع ایجازی هنری هستند. با وجود این، نویسندگان این پژوهش به تعریف نقطهٔ مقابل ایجاز هنری، یعنی ایجاز غیرهنری و مخل نپرداخته‌اند.

این پژوهش‌ها صـــرفاً مطالعاتی کاربردی در عرصـــهٔ ایجاز هســـتند که در آن‌ها جای خالی ایجاز مخل به خوبی دریافت می‌شـود اما برای آنکه نقش ایجاز مخل در مطالعات بلاغی تعیین و تدقیق شـود، ابتدا باید به نقد و بررسـی ایجاز مخل در متون بلاغت فارســی پرداخت؛ بنابراین با در نظر گرفتن این نیاز، پژوهش حاضـــر بدون آنکه ایجاز مخل را در اثری خاص بکاود، در عرصـهٔ نظری ایجاز مخل فرو رفته و به بررسـی و نقد ایجاز مخل در کتب بلاغت فارسـی پرداخته است.

۲) نقد و تحلیل ایجاز مخل در آثار بلاغی قدیم و جدید

در دایرة المعارف فارسی «ایجازی را که در معنی سخن خلل پدید آورد» (مصاحب، ۱۳۸۱: ۳۲۲)، ایجاز مخل گفته‌اند. در این تعریف از ایجاز مخل مقیاس تشخیص اخلال در کلام موجز مشخص نیست؛ یعنی در تعریف مذکور به طور واضح مشخص نیست که ایجاز مخل معیاری زبانی است و باید آن را در خودِ کلام و قواعد حاکم بر کلام جستجو کرد یا درک و دریافت خوانندهٔ متن به وجود خلل و تباهی در سخن حکم می‌کند؛ بنابراین، این پرسش همچنان مطرح است که کدام یک (متن یا خواننده) تعیین‌گرِ ایجاز مخل برشمرده می‌شود، یعنی میزان و معیار برای تشخیص خلل در کلام موجز، متن یا خوانندهٔ متن است؟ متن، ناتوان از رساندن مقصود خویش بوده یا خواننده نمی‌تواند مقصود متن را به‌درستی دریابد؟ برای رفع ابهام و نقص موجود در تعریف مذکور می‌بایست واژهٔ رساندن یا دریافتن را به عبارت «معنی سخن» در این تعریف از ایجاز مخل افزود؛ بنابراین ایجازی را که در (رساندن یا دریافتن) معنی سخن، خلل پدید آورد، ایجاز مخل می‌نامند. در پژوهش حاضر به دسته‌بندی آرای بلاغت‌نویسان بر این مبنا که ایجاز مخل قاعده‌ای زبانی است یا به درک و دریافت مخاطب بستگی دارد، پرداخته‌ایم.

نخستین بار نشان از ایجاز مخل را می‌توان در المعجم یافت. شمس قیس رازی در قرن هفتم نخستین کسی است که به طوری غیرمسـتقیم و بی‌آنکه از اصـطلاح ایجاز مخل یاد کند، این بحث را مطرح کرده اسـت. او نوشـته اسـت: «معنی بلاغت آن است کی [نویسنده/ شاعر] آنچ در ضـمیر باشـد به لفظی اندک بی‌آنک به تمام معنی آن اخلالی راه یابد، بیان کند» (۱۳۸۸: ۳۸۴).

در این نوشـتهٔ کوتاه چند نکته موجود اسـت: اول آنکه، اگر لفظ، تمام معنی مقصـود مؤلف را دربرنگیرد، به کلام موجز اخلال راه یافته اسـت؛ دوم آنکه، شـمس قیس به طور ضـمنی و تلویحی، ایجاز مخل را ضـدِّ بلاغت دانسـته اسـت و این نظر نشان از متن‌محوری در تشخیص ایجاز مخل دارد.

در قرن نهم واعظ کاشـفی از ایجاز مخل یاد کرده و در بدایع الافکار خود نوشـته اسـت: «ایجاز [...] عبارت اسـت از ایراد لفظ اندک و معنی بسـیار بی‌آنکه آن اختصـار مخل باشـد» (۱۳۶۹: ۷۷). از عبارت مذکور نمی‌توان برداشـت کاشـفی را دربارهٔ محور و معیار تشـخیص ایجاز مخل دریافت، اما گویا از نظر او فرقی میان اختصـار و ایجاز وجود نداشـته اسـت؛ زیرا ایجاز را برابر اختصـار قرار داده و به جای تعبیر ایجاز مخل از اصـطلاح اختصـار مخل بهره گرفته اسـت، البته بی‌آنکه به تعریف واژهٔ مخل بپردازد. بلاغت‌نویسـانِ دیگر نیز فرقی میان این دو قائل نبوده و در هنگام توضـیح ایجاز آن را معادل اختصار آورده‌اند (رک. رجایی، ۱۳۵۳: ۱۹۳ و ۲۰۰). تنها، در دورهٔ معاصر، شمیسا در کتاب معانی، میان اختصار و ایجاز فرق نهاده و می‌نویسد: فرق بین اختصار و ایجاز این است که اختصار در مورد آثاری است که پیشتر نوشته شده‌اند، وقتی الفاظ زائد آن را حذف می‌کنیم اما ایجاز در هنگام پدید آوردن کلام صورت می‌گیرد (۱۳۸۶: ۱۷۰).

بلاغت‌نویسانِ گذشته در نوشته‌های خویش تعبیر ایجاز مخل را نیاورده‌اند. تنها مازندرانی در انوار البلاغه در هنگام معرفی شگرد ایجاز، اشاره‌ای به ایجاز مخل کرده و نوشته است که اگر در ایجاز، لفظ به تمام معنی مقصود وفا نکند، دیگر کلام بلیغ نیست و مثالی از نظم عربی نیز آورده است (۱۳۷۶: ۲۲۵). دو نکتهٔ موجود در این تعریف، نویسنده‌محوری و محصور کردن بلاغت در سخن موجز است. متن از آنجایی که برآمده از اندیشه و نظر نویسنده است، نمی‌تواند جدا از آن طرح شود و به قطع، ارتباطی بسیار نزدیک با مؤلف دارد. او هرگاه بخواهد سخنی گوید، ولی ناتوان از بیان مقصود خویش باشد، سخنش به اخلال می‌گراید. وفاداری لفظ به تمام معنی مقصود و رسا بودن آن در گروی رعایت قواعد دستوری و زبانی است؛ بنابراین مازندرانی محور تشخیص ایجاز مخل را رعایت قواعد زبانی دانسته که حتی اخلال در کلامی موجز را خروج از بلاغت پنداشته است. اما مازندرانی در ادامه نگفته است که لفظ باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد که به تمام معنی مقصود وفا کند و کدام عوامل سبب می‌شوند که کلام از بلاغت خارج شود؟ نیز او می‌بایست مثالی فارسی ذکر می‌کرد که مختصات دستوری زبان فارسی را دارا باشد.

در کتب بلاغی معاصر معمولاً از ایجاز مخل نام برده و به معرفی آن پرداخته‌اند. حسام‌العلما نخستین بار مثالی عربی در این باره ذکر کرده و ایجاز را آنگاه‌که «وافی بغرض متکلم نباشد» مخل نامیده است (۱۳۱۶: ۸۲). در این تعریف ضروری بود که حسام‌العلما توضیح دهد منظور از «وافی به غرض متکلم نبودن»، ناتوانی در بیان هدف نویسنده است؛ بویژه که او با به کار بردن واژهٔ عربی نه‌چندان شناخته‌شدهٔ «وافی»، دریافت منظور خود را دشوار کرده است. البته با توجه به زمان نگارش کتاب، عربی‌مآبی نویسنده می‌تواند وجهی داشته باشد. می‌توان عبارت «غرض نویسنده را به‌خوبی و کامل ادا نکند» را جایگزین تعبیر مذکور کرد؛ بنابراین حسام‌العلما نیز ادای کامل سخن را مطابق با قواعد زبانی محور تشخیص ایجاز مخل دانسته است.

نشاط نیز تعریفی مبهم از ایجاز مخل ارائه داده است. او اختصار در کلامی را ایجاز مخل برشمرده که سبب شود آن کلام، مخل به فصاحت گردد و درک معنی آن دشوار یا غیرممکن شود (۱۳۴۷: ۵۳). او از یک سوی، فصاحت کلام را حصر در ایجاز قرار داده و اخلال در ایجاز را خارج از فصاحت و در نتیجه ایجاز مخل را برآمده از رعایت نکردن قاعده‌ای از زبان (فصاحت) دانسته، گرچه از سویی دیگر، ایجاز مخل را حوالت به درک و دریافت مخاطب داده است!

نشاط در این تعریف اخلال را حاصل هنگامی می‌داند که درک کلامی موجز، دشوار یا غیرممکن شود. در واقع او شرط مخل بودن کلامی موجز را در فهم دشوار یا غیرممکن مطلب قرار داده است، ولی خواهیم دید[1] که لزوماً دشوار یا غیرممکن بودن درک و فهم کلامی موجز آن را مخل نمی‌کند، یعنی اصلاً لازم نیست که فهم کلامی موجز حتماً دور از ذهن یا دشوار باشد که موجزِ مخل شود و در اساس، شرط ایجاد اخلال در کلام موجز، نفهمیدن و دور از ذهن بودن آن نیست.

آهنی پس از بیانِ نظر سکاکی دربارهٔ نسبیت در کمیت کلام، نوشته است: «میزان معیّنی برای ایجاز و اطناب در سخنان بلغا تعیین نشده و سخنان اوساط مردم [مردی عادی] نیز مورد مدح و ذم نیست، زیرا در عرف چون الفاظ برابر معانی افتد آن را مساوات گویند و چون بر معانی زیادت نماید اطناب و در صورت زیادت معانی بر الفاظ ایجاز و از اینجاست که ایجاز مخل و اطناب ممل به وجود می‌آید» (۱۳۳۹: ۱۶۴).

---

[1]. توضیح این مطلب از صفحه ۱۷ این مقاله آغاز می‌شود.

در این نوشتهٔ مبهم، نویسنده توضیحی دربارهٔ ایجاز مخل نداده است. آیا منظور آهنی این بوده که چون در عرف از کلام غیرادبی و محاوره‌ای بهره می‌گیرند، وقتی لفظ بر معنی زیادت شـود یا معنی بر لفظ افزونی گیرد اطناب مُمِل یا ایجاز مُخِل برقرار خواهد شد؟ اگر مقصود همین باشد، چنانکه ظاهر است، پس تعریف آهنی از ایجاز و اطناب ادبی و بلاغی چیست؟ می‌دانیم که تعریف ایجاز و اطناب بلاغی، به ترتیب، زیادت معنی بر لفظ و زیادت لفظ بر معناست و اگر در کم و بیشِ کلام، اخلال یا ملالی وجود داشته باشد، ایجاز مخل یا اطناب ممل حاصل می‌شود؛ بنابراین آهنی می‌بایست به این نکته اشاره می‌کرد تا تعریف او از اطناب مُمِل و ایجاز مُخِل درست درآید. دیگر اینکه، آهنی با بیان قاعدهٔ زبانیِ نسبیت در کمیت کلام و تکیه بر سخنان بلاغت‌دانان، دخالت مخاطب و فهم او را در تشخیص ایجاز مخل رد کرده است؛ بنابراین او با تأکید، تشخیص ایجاز مخل را امری زبانی برشمرده است.

تقوی در هنجار گفتار، تعبیر ایجاز مخل را نیاورده و فقط در دنبالهٔ تعریف خود از ایجاز نوشته است: «اگر لفظ کوتاه وافی به مراد نباشد خارج از باب بلاغت و مردود است» (۱۳۱۷: ۱۲۶). زاهدی نیز در روش گفتار مانند همین عبارات را بیان کرده است: «هرگاه لفظ کوتاه به تمام مراد گوینده وافی نباشد آن را ایجاز مخل خوانند، و از باب بلاغت خارج شمارند». او در ادامه دو بیت عربی نیز به عنوان شاهد مثال ذکر کرده است (زاهدی، بی‌تا: ۱۸۴).

پیشتر گفتیم که منظور از وافی به مراد (نویسنده) نبودن، «غرض نویسنده را به خوبی و کامل ادا نکردن» است؛ بنابراین تقوی و زاهدی نیز قصد نویسنده را محور قرار داده و کامل ادا نشدن آن را، یعنی بی‌توجهی به قواعد دستوری و زبانی را، سبب خروج از بلاغت و در نتیجه ایجاد ایجاز مخل پنداشته‌اند. تقوی در ادامه دو مثال عربی و برای بار اول شعری فارسی را به‌عنوان نمونه‌ای برای ایجاز مخل ذکر کرده است:

«چنانکه در قول سعدی:

عمر برف‌ست و آفتاب تموز　　اندکی مانده خواجه غرّه هنوز

مراد شیخ اینست که عمر آدمی و کاستن آن بگردش شب و روز مثل برف و کاستن آن بِآفتاب تموز است و لفظ قاصر است از اندازه معنی مراد» (تقوی، ۱۳۱۷: ۱۲۶).

اما چرا تقوی این شعر را خارج از بلاغت دانسته است؟ مگر نه این است که «واو» در بیت بالا «واو مقابله» است و اصلاً میان این بیت با بیت زیر که در هر دو «واو مقابله» به کار رفته، تفاوتی نیست. پس درست نیست که یکی در نمونه‌های ایجاز مخل جای گرفته و دیگری، یعنی بیت زیر، از مثال‌های ایجاز قصر باشد:

صبوری من و بی‌رحمی تو آتش وآب　　دل من و غم عشق تو آبگینه و سنگ

(نشاط، ۱۳۴۷: ۵۵؛ رضانژاد، ۱۳۶۷: ۴۹۰)

افزون بر این، تقوی حتی هنگام برگردان بیت به نثر، واو مقابله را درست تعبیر نکرده و معادل آن را حرف اضافهٔ «به» قرار داده است. درحالی‌که اگر بخواهیم تعبیری معادل و مناسب واو مقابله در بیت مذکور آوریم، چنین می‌شود: عمر برف است در مقابل آفتاب تموز (تابستان). وجود این ناسازگاری‌ها در ارائه و تفسیر مثال نیز تأکیدگر نقش زبان در تشخیص ایجاز مخل است.

رجایی ایجاز مخل را یکی از اقسام شش‌گانهٔ «تعبیر از ما فی الضمیر» پنداشته و اخلال را یکی از راه‌های تعبیر دانسته که بلیغ نیست و از درجهٔ اعتبار ساقط است (۱۳۵۳: ۱۹۴). گذشته از آنکه عبارت «ما فی الضمیر» اصطلاحی عربی‌مآبانه است، همین واژهٔ «ضمیر» از ذهن و نهاد نویسنده خبر می‌دهد، ولی ذهنی که ناتوان از بیان مقصود و رعایت اصول زبانی است.

صفا در آیین سخن پس از تعریف ایجاز به بیان مقصود در کوتاه‌ترین لفظ، در ادامه می‌نویسد: «مشروط بر آنکه [ایجاز] رسانندهٔ مقصود باشد» (۱۳۳۷: ۳۹) و پس از آنکه ایجاز را به دو نوع قصر و حذف معرفی می‌کند، در دنبالهٔ ایجاز حذف از ایجاز مخلّ یاد می‌کند. گویا صفا اخلال در ایجاز را منحصر به نوع حذف آن می‌شناخته است: «در ایجاز حذف، شرط عمده روشن بودن اجزائی از کلام و یا کلامی‌ست که حذف کرده‌اند و اگر چنین نباشد فهم معنی دشوار و کلام مبهم و تاریک خواهد بود. چنانکه در این بیت می‌بینیم:

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

و در این صورت ایجاز را مخل گویند» (همان: ۴۰).

تعبیر رسانندگی مقصود، متوجهٔ میزان توان نویسنده در بیان هدف خویش و در نتیجه توجه به قواعد زبانی است، ولی صفا در ادامه، روشن نبودن کلام محذوف را برای مخاطب سبب مخل بودن آن دانسته است، یعنی او از این سوی، معیار تشخیص ایجاز مخل را فهم مخاطب در نظر گرفته است، گرچه حذف کلام نظر به زبان دارد؛ بنابراین تناقضی آشکار در تعریف او از ایجاز مخل موجود است.

معلوم نیست صفا به چه سبب این بیت از صائب را مثالی برای ایجاز مخل قرار داده است. این بیت، ایجاز بلاغی دارد. صائب از گویندگان مکتب طرز یا طرز نو[۲] است. از ویژگی‌های این سبک استفاده از اصطلاحات رایج در زبان روز است (قهرمان، بی‌تا: ۷). این امر سبب ارتباط بیشتر اشعار و مخاطبان کوچه و بازار می‌شود و نوعی صمیمیت در متن ایجاد می‌کند (رضایی و نقی‌زاده، ۱۳۹۴: ۹۰). شاعر در مصراع اول ادعا می‌کند که بی‌تاب است. البته صائب در بیت مذکور با احتیاط این تعبیر عامیانه را به کار برده و عبارات مصراع اول را نیمه ادبی به کار برده است، به‌طوری‌که همچنان می‌توان این عبارت را به زبان عامیانهٔ محض برگرداند؛ تعبیر دل آسوده‌ای داری همان است که در گفتار می‌گوییم «برو بابا دلت خوشه»؛ یعنی تو دل‌خوش هستی، ولی من دلی خوش و آسوده ندارم؛ بنابراین «چه می‌پرسی ز آرامم»، استفهام مفید نفی و انکار است و البته در نسخه‌ای دیگر فعل این جمله به صورت منفی آمده است: «دل آسوده‌ای داری مپرس از صبر و آرامم» (قهرمان، ۱۳۶۸، ج ۵: ۲۶۹۸). عبارات «دل آسوده‌ای داری چه می‌پرسی ز آرامم؟» قرینه‌ای برای فهم کلام در مصرع بعد هستند. از سوی دیگر وقتی جملهٔ اول این مصرع از آسودگی سخن می‌گوید، در جملهٔ دوم که در تقابل با جملهٔ قبل خویش است شاعر از بی‌تابی خود می‌نالد. بهتر است کل بیت را به نثر روان بازگردانیم: دلت خوش و آسوده است، اما از بی‌تابی دل من نپرس (استفهام انکاری). آنقدر دلم بی‌قرار است که اگر نامم را بر نگین انگشتری حک کنند، بی‌تابیِ نام من آن نگین را بی‌تاب می‌کند، گویا آن را در میانهٔ منجنیقی قرار داده و با شدت می‌گردانند.

مفهوم بیت مذکور از صائب به سبب وجود قرینه مبنی بر بی‌تاب‌بودن شاعر در مصراع اول به‌خوبی و تقریباً به‌آسانی دریافته می‌شود. درواقع، به کارگیری زبان محاوره و عامیانه کلید فهم این بیت است که آن برای همگان شناخته شده است، ولی بی‌شک زمینهٔ تربیتی افراد و آشنایی با اصطلاحات روزمره و عامیانه در فهم معنای بیت مؤثر است، وگرنه عبارت کنایی نگین را در فلاخن نهادن، فهم مصراع دوم را تا حدودی مشکل می‌سازد، به سبب آنکه ممکن است افراد

---

[۲]. طرز نو که به آن سبک هندی می‌گویند (قهرمان، بی‌تا: ۲)، دو شیوه دارد: سبک ایرانی و سبک هندی. توضیح این دو شیوه در صفحهٔ ۱۳پژوهش حاضر آمده است.

معنا و کارکرد فلاخن را به عنوان وسیله‌ای سنگ‌انداز در جنگ نشناسند، ولی وجود وجه شبهِ «بی‌تابی» در مصراع دوم و اصطلاح عامیانهٔ «دلت خوشه مپرس از دلم (که بی‌تابه)» فهم معنای بیت را آسان می‌کند.

رضانژاد نیز آشکارا ایجاز مخل را در پی نقص و نارسایی ایجاز حذف پنداشته و نوشته است: «در ایجاز حذف، اگر از روشنی معنی و وضوح مطلب کاسته شود، یعنی آنقدر عبارت و جمله حذف شود که با چند بار خواندن هم نتوان پی به معنی برد، آن را ایجاز مخل می‌نامند. مثال:

اگر در روضهٔ حُسن تو زنبور عسل افتد　　گلاب از ابر می‌بارد، ز دود شمع تا محشر»

(رضانژاد، ۱۳۶۷: ۴۸۹)

رضانژاد از سویی اعتبار را به زبان بخشیده، زیرا حذف‌های پی‌درپی در کلام را سبب‌ساز ایجاز مخل دانسته و از سویی دیگر با افزودن عبارت «با چند بار خواندن هم نتوان پی به معنی برد»، مبنا را فهم خواننده قرار داده است. تعریفی که رضانژاد دربارهٔ ایجاز مخل ارائه داده، منطبق با مثالی است که ذکر کرده است. آنچه سبب دیریابی مصرع دوم بیت مذکور شده، حذف‌های پی‌درپی است. اگر بخواهیم این بیت را به نثر روان بازگردانیم، این چنین می‌شود: اگر در باغ زیبایی تو زنبور عسل بیفتد و از گل‌های گونه و غنچهٔ لبت بمکد و عسل دهد، آنگاه موم آن را جدا کنند و از آن شمع بسازند و سپس آن شمع را روشن نمایند و دود آن بر آسمان شود و تشکیل ابری دهد، از آن ابر به جای باران، تا روز رستاخیز، گلاب شیرین با بوی خوش می‌بارد (همان: ۴۸۹). زنجیرهٔ حذف‌های مصرع دوم در این بیت این گونه است: زنبور از باغ زیبایی تو شهد می‌نوشد و عسل می‌دهد ← از عسل موم را جدا می‌کنند ← از موم شمع می‌سازند ← شمع که می‌سوزد، دود تولید می‌کند ← دود به سوی آسمان می‌رود و بدل به ابر می‌شود ← از ابر گلاب می‌بارد. مطابق این زنجیره‌ها حذف‌هایی مکرّر روی داده که این حذف‌ها فهم بیت را دچار خلل کرده‌اند. البته تعریف رضانژاد چون مبتنی بر فهم خواننده است و خوانندگان فهم‌هایی متفاوت دارند، دچار ابهام است.

شعر اخیر نیز به طرز نو گفته شده است. برخی پژوهش‌ها[۳] از وجود دو سبک متفاوت در شعر طرز نو حکایت دارند: یکی سبک رایج در ایران که در نازک خیالی و دقایق شعر متعادل‌تر است و دیگری سبکی آکنده از خیال‌های پیچیده و دور که در هند متداول بود. بهتر است این دو را سبک نازک خیال ایرانی و دور خیال هندی بنامیم (فتوحی، ۱۳۹۲: ۵۱). دو طرز نازک‌خیال و دورخیال به لحاظ مبانی زیبایی‌شناختی و ویژگی‌های تصویری و معنایی با هم متفاوت هستند (همان: ۵۱). شعر صائب به عنوان نماینده و پیشتاز سبک ایرانی دربردارندهٔ ایجاز حاصل از تمثیل و مثال است که برای تقریب مطلب به ذهن به کار می‌رود، اما شعر نازک‌خیال ایرانی که پس از درگذشت صائب، سال‌های سال در سراسر شبه‌قاره رایج بود، به سبب افزونی تعقیدات لفظی و معنوی و ترکیبات مخالف دستور زبان فارسی، صورتی دیگر یافت (قهرمان، بی‌تا: ۴). می‌توان این شیوهٔ دورخیال را سبک هندی نامید. بیت اخیر نیز نمونه‌ای برای این سبک است. حذف، یکی از اسباب ایجادکنندهٔ تعقیدات لفظی در کلام است (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴) و وجود حذف‌های پی‌درپی و بدون قرینه سبب تعقید لفظی در مصرع دوم بیت مذکور شده است.

غلو در خیال‌انگیزی شعر طرز نو را بویژه در هند، پیچیده و دشوار ساخت (قهرمان، بی‌تا: ۳) تاآنجاکه واله داغستانی منتقد شعر دور خیال سبک هندی تمایل مردم شبه‌قاره به بی‌معنایی را سبب محبوبیت یکی از شاعران دورخیال در میان

---

[۳]. شفیعی‌کدکنی در «شاعر آینه‌ها» صفحه ۳۷ و خوشگو در «سفینهٔ خویش» صفحه ۱۹ به وجود دو سبک متفاوت در شعر طرز اشاره کرده‌اند.

این مردم دانسته و نوشته است: عرایس بعضی از ابیاتش از لباس معنی عور مانده‌اند؛ بنابراین دیوانش در هندوستان بی‌نهایت مرغوب طبایع شده است، زیرا اکثر مردم هند پیوسته سرخوش نشئهٔ بنگ می‌باشند و آن ابیات که در مستی گفته شده است، مناسبت تام با اذهان و افهام این جماعت دارد (واله داغستانی، ۱۳۸۴، ج۱: ۲۶۴)؛ درنتیجه شعر مذکور که گویا پس از درگذشت صائب گفته شده، به راستی گرفتار ایجاز مخلٍّ حاصل از حذف‌های بی‌قرینهٔ پی‌درپی است و مردم هند هم به سبب وجود تعقید معنایی آن را درنمی‌یافتند و تنها بافت فرهنگی این مردم سبب محبوبیت این‌دست اشعار در میان آن‌ها می‌شد؛ یعنی مردم این سرزمین بر اساس زمینهٔ فرهنگی و تربیتی خود علاقه‌مند بودند به «طور خیال که دور از فهم سلیم است» (فتوحی: ۱۳۹۲: ۵۵) و از این دست اشعار به واسطهٔ زمینهٔ ذهنی و پرورشی خویش لذت می‌بردند، ولی لزوماً معنای آن را درنمی‌یافتند.

علوی‌مقدم و اشرف‌زاده (۱۳۸۲: ۸۰) ایجاز مخل را نارسایی و خلل در معنای کلام موجز می‌شناسند و مثالی نیز برای ایجاز مخل مطرح نمی‌کنند. در واقع این دو نویسنده اصلاً تعریفی از ایجاز مخل ارائه نداده یا بهتر بگوییم آن را تعریف به دور[۴] کرده‌اند؛ درحالی که مسلّم است که نمی‌توان چیزی را با خودش شناساند! با وجود این، وقتی سخن از نارسایی در معنای کلام است، یعنی کلام رسانندهٔ معنای مقصود نیست و در این حالت نیز نقص متوجهٔ زبان نویسنده است.

کزازی بیتی از سعدی را برای ایجاز مخل ذکر می‌کند. او سبب پیچیدگی و پوشیدگی معنا در بیت زیر را حذف بخش‌هایی از جمله می‌داند (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۶۳):

دریغا گردن طاعت نهادن گرش همراه بودی دست دادن

کزازی در این باره می‌نویسد: «دو جمله بی‌سترگی، چنین می‌توانند بود: دریغا گردن طاعت نهادن، اگر دست دهش و رادی با آن همراه نباشد! چه خوش می‌بود، اگر با گردن طاعت نهادن، دست دادن نیز همراه می‌شد!» (همان: ۲۶۳). بر اساس برگردان کزازی اگر به جای فعل مثبتِ «بودی»، فعلی منفی قرار می‌گرفت، اِخلال در بیت مذکور رفع می‌شد؛ بنابراین بیت این‌طور اصلاح می‌شود:

دریغا گردن طاعت نهادن گرش همره نبودی دست دادن

که طبعاً به‌ضرورت وزن «همره» یعنی کوتاه شدهٔ کلمهٔ «همراه» در بیت حاضر می‌شود. درست است که به گفتهٔ شمیسا «سعدی از نظر زبان خراسانی است» (۱۳۸۸: ۲۱۰) یعنی زبان سعدی بویژه در غزل، مختصات سبک خراسانی را داراست، اما در دورهٔ عراقی که سعدی می‌زیست تغییراتی در مختصات آوایی سبک خراسانی به لحاظ بسامد انجام شد (همان: ۲۱۲)؛ بنابراین احیاناً در این دوره «تخفیف لغات» هم که یکی از مختصات سبک خراسانی در سطح آوایی است، کم بود یا انجام نمی‌شد؛ بر این اساس سعدی کوتاه شدهٔ «همراه» یعنی کلمهٔ «همره» را در شعر خویش نیاورده و ناگزیر به این اخلال در شعر خویش تن داده است.

بر اساس برگردانِ دیگری از کزازی، نقص بیت این‌طور برطرف می‌شود:

خوشا گردن طاعت نهادن گرش همراه بودی دست دادن

---

[۴]. دور عبارت است از توقف و احتیاج شیء به دیگری، در چیزی که آن دیگری نیز در همان چیز متوقف و محتاج به آن شیء است (طباطبایی، بی‌تا، ۱۶۷).

مشخص است که به سبب مراعات وزن نمی‌توان شبه‌جملهٔ «خوشا» را به‌جای «دریغا» در بیت نشاند؛ زیرا شبه‌جملهٔ «خوشا» به ترتیب از دو هجای کوتاه و بلند تشکیل شده و مطابق با وزن شعر می‌باید یک هجای کوتاه و دو هجای بلند را به عنوان بخشی از رکن اول افاعیل عروضی در این بیت قرار داد، تا با هجای بلند بعدی سازندهٔ رکن اول (مفاعیلُن) در بیت بالا باشند؛ بنابراین، چه‌بسا ایجازی مخل، نتیجهٔ التزام رعایت وزن عروضی در شعر و قالب‌های سنّتی باشد و این امر هیچ ارتباطی ندارد با حذف پاره‌هایی از کلام که از نظر کزازی سبب بروز اخلال و کاستی در بیت مذکور شده است. در واقع، آنچه سبب بروز اخلال در بیت مذکور شده، حذف پاره‌هایی از کلام نیست، بلکه احتمالاً شاعر به‌ضرورت رعایت وزن عروضی شعر و به ناچار کلمهٔ «دریغا» را به‌جای کلمهٔ «خوشا» آورده است و مسبِّب خلل در ایجاز بیت مذکور، رعایت نکردن قواعد زبانی است؛ بنابراین، خواه اخلال در بیت مذکور را حاصل حذف‌های پی‌درپی بدانیم، خواه التزام رعایت وزن عروضی را سبب پیچیدگی و پوشیدگی معنا در بیت مذکور برشماریم، نقص زبانی بیت را تباه کرده است. در واقع، هر دو برگردان کزازی درست است و اگر در این بیت به جای فعل مثبتِ «بودی» فعلی منفی قرار می‌گرفت یا الزامی در رعایت وزن عروضی نبود، آنگاه بیت بی‌نقص بود، اما او، بی‌توجه به دو برگردان خویش، سبب اخلال در بیت مذکور را حذف نوشته است.

سیروس شمیسا نیز حذف پاره‌هایی از کلام را بدون قرائن لفظی و معنوی ایجاز مخل دانسته است. شمیسا معتقد است که در این ایجاز فهم معنی و اصل رسانگی دچار اشکال می‌شود و حذف باعث تعقید و ابهام در کلام می‌گردد (۱۳۸۶: ۱۷۰). او بیت زیر از سعدی را مثالی برای ایجاز مخل قرار داده است:

روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش　　همه گویند که این ماهی و آن پروین است

شمیسا ضمن بازگرداندن شعر مذکور به نثر روان، محذوفات این بیت را در توضیح خلل آن می‌نویسد: «اگر روی باز کند (درحالی‌که) حلقهٔ سیمین در گوش دارد، همه می‌گویند که این (روی مثل) ماه و آن (حلقه مثل) پروین است» (همان: ۱۷۰).

آنچه درک و دریافت مقصود این بیت را اندکی به تأخیر می‌افکند، شگرد لف و نشر مشوّش است و در واقع، مفهوم این بیت پیچیدگی و پوشیدگی ندارد. مگر آنکه چون طبیبیان فقط مصراع نخست را دارای اخلال بدانیم که آن باید به‌صورت زیر بیاید تا مقصود شاعر روشن گردد: «اگر روی باز کند (درحالی‌که) حلقهٔ سیمین در گوش دارد» (۱۳۹۸: ۲۵۵). در این‌حال البته تفاوتی نیست میان مصراع اول بیت مذکور (روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش) با مصراع اول بیت زیر که تقوی آن را از انواع ایجاز حذف برشمرده و در هر دو بخشی از قید حالت، یعنی عبارت (درحالی که) حذف شده است:

پس درآمد پوستش رنگین شده　　که منم طاووس علیین شده

(تقوی، ۱۳۱۷: ۱۳۱)

بنا بر نظر شمیسا، حذف‌های پی در پی و بی‌قرینه که فهم معنی را برای مخاطب مشکل کند، عوامل ایجاز مخل در کلام هستند. در واقع، او از سویی خلل در ایجاز را حاصل رعایت نکردن قواعد زبانی دانسته و از دیگر سوی، آن را به فهم مخاطب بازبسته می‌داند. تناقض در نظر او زمانی بیشتر آشکار می‌شود که در ادامه، حال مخاطب اهل ادب را که با سنن ادبی و تلمیحات آشناست، ملاک مخل بودن ایجاز برشمرده و بیتی دیگر را ذکر کرده و می‌نویسد:

گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟　　گفت: حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد

ممکن است برای اوساط الناس، یعنی مردم عادی دارای ایجاز مخل باشد، حال‌آنکه برای آشنایان به سنن ادبی چنین نیست؛ زیرا می‌گوید پرسیدم که چرا موی دلبران زنجیروار است؟ در پاسخ گفت زیرا حافظ دیوانه است (و بدیهی است که دیوانه را باید به زنجیر کشید!). در سنن ادبی، موی معشوق مجعّد است و به سلسله (زنجیر) تشبیه می‌شود. عاشق، دیوانه و شیداست و دیوانه را به بند می‌کشند یا آنکه جای دل عاشق در زلف گره‌گیر نگار است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۰).

اگر ملاک مخل بودن ایجاز را آشنایی با سنن ادبی بدانیم، آشنا با سنن ادبی خواهد توانست از پس روان کردن بیت «روی اگر باز کند حلقهٔ سیمین در گوش...» نیز برآید؛ بنابراین باید دو معیار را از هم جدا ساخت: ۱. توانایی داشتن برای حل و فهم بیت مخل یا لذت بردن از بیت مخل؛ ۲. معیوب بودن بیت به لحاظ قواعد زبانی و دستوری؛ بنابراین، معیار اول خواننده‌محور و دیگری، زبان‌محور است. در وهلهٔ نخست، باید ملاک را یکی از این دو معیار قرار داد. ضروری است که در ابتدا مشخص شود براساس کدام معیار، متنی ادبی را دارای ایجاز مخل می‌شناسیم. اگر معیار اول مراد باشد، آشنا به سنن ادبی می‌تواند تقریباً هر متنی را با توجه به سنن آموخته برگردان کند. می‌توان به این معیار زمینهٔ تربیتی افراد را نیز افزود؛ برای مثال مخاطبان سبک هندی مطابق با آنچه گفتیم لزوماً معنای این ابیات را درنمی‌یابند، اما برحسب زمینهٔ فرهنگی و تربیتی خود از این دست ابیات لذت می‌برند. کسی که در این زمینهٔ تربیتی و فرهنگی قرار دارد، چون اساساً از امور فاقد معنا و خیالی لذت می‌برد، بیتی را می‌پسندد، اگرچه آن را نفهمد یا بیتی را که کزازی به عنوان نمونه‌ای برای ایجاز مخل ذکر کرده با وجود کاستی‌های زبانی برای مخاطب متوسط‌فهم درک شدنی است و این به این معنا نیست که بیت به لحاظ قواعد زبانی خللی ندارد، اما چون در زمینهٔ تربیتی و پیش‌فرض ذهنی مخاطب فارسی‌زبان است که عبادت بی‌سخاوتمندی و داد و دهش بی‌فایده است، اصل معنای بیت را با وجود خلل زبانی متوجه می‌شود. اگر مراد معیار دوم است، حتی اگر آشنا با سنن ادبی بتواند آن متن را حل و فهم کند، متن باز هم گرفتار ایجاز مخل است. اگر معیار تشخیص ایجاز مخل را مخاطب آگاه به سنّت‌های ادبی قرار دهیم، چنانکه شمیسا ادعا کرده، اگر این مخاطب توانست بیتی را حل و فهم کند که دارای بخش‌های محذوف است یا منطبق با فضای فرهنگی و تربیتی اوست، دیگر بیت مذکور ایجاز مخل ندارد. در واقع، نمی‌توان مخل بودن یا نبودن ایجاز را به سبک و بافت فرهنگی مخاطبان وابسته کرد. عنوان این مبحث ایجاز مخل است؛ بنابراین باید هرچه در کلام ایجاد خلل می‌کند را معیار مخل بودن یا نبودن کلام قرار داد و رعایت نکردن قواعد زبانی و دستوری واقعاً کلام را معیوب و مخل می‌کند. در واقع، فضای فرهنگی و تربیتی می‌تواند زمینه‌ساز لذت یا فهم مخاطب باشد، نه اینکه معیاری برای تشخیص ایجاز مخل قرار گیرد.

بیشتر بلاغت‌نویسان چنانکه گذشت، تعاریفی کلی و مبهم از ایجاز مخل ارائه داده‌اند (مازندرانی، ۱۳۷۶: ۲۲۵؛ حسام العلما، ۱۳۱۶: ۸۲؛ نشاط، ۱۳۴۷: ۵۳؛ آهنی، ۱۳۳۹: ۱۶۴؛ تقوی، ۱۳۱۷: ۱۲۶؛ زاهدی، بی‌تا: ۱۸۴؛ رجایی، ۱۳۵۳: ۱۹۳؛ علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۰)؛ تا جایی که غلامحسین آهنی در اصل تعریفی از ایجاز مخل ارائه نکرده و فقط به تعریف ایجاز بلاغی پرداخته و نوشته است: «در صورت زیادت معانی بر الفاظ ایجاز [پدید می‌آید] و از اینجاست که ایجاز مخل [...] به وجود می‌آید» (۱۳۳۹: ۱۶۴) و این پرسش بنیادین را که ایجاز مخل از کجا به وجود می‌آید؟ بی‌پاسخ می‌گذارد و دربارهٔ اسباب شکل‌گیری آن هیچ توضیحی نمی‌دهد.

تعاریف چند تن نیز با مثال‌هایشان مطابقت نمی‌کند و این خود سه حالت دارد: تعریف ایجاز مخل با سبب آن متفاوت است (کزازی، ۱۳۷۳: ۲۶۳)، مثال از جملهٔ ایجاز حذف است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۷۰) یا مثال از جملهٔ ایجاز قصر

است (تقوی، ۱۳۱۷: ۱۲۶؛ صفا، ۱۳۳۷: ۳۹). افزون بر این، تقوی تعریفی کلی و مبهم از ایجاز مخل طرح کرده است (تقوی، ۱۳۱۷: ۱۲۶).

با وجود کاستی‌ها و ناسازگاری‌های مذکور در آرای بلاغت‌نویسان، می‌توان تعاریف این بلاغت‌نویسان را در سه دسته قرار داد. چنانکه گذشت برخی از ایشان نویسنده‌گرا و در نتیجه متن‌محور، و برخی مخاطب‌محور هستند. به تعبیری دیگر، عده‌ای بر خواست و قصد نویسنده یا زبان متن و رعایت قواعد دستور زبان فارسی تأکید داشته و گروهی بر مخاطب و فهم و دریافت او از متن تکیه کرده‌اند.

مازندرانی، حسام‌العلما، تقوی، زاهدی و رجایی لفظی را که گویای معنیِ مقصود نویسنده نباشد، دچار ایجاز مخل برشمرده و آن را مخل بلاغت پنداشته‌اند؛ در نتیجه، این گروه بلاغت‌نویسان ایجاز مخل را حاصل بر هم خوردن قواعد زبانی و دستوری موجود در متن که طبعاً ناخواستهٔ نویسنده است، دانسته‌اند و نشاط، صفا، رضانژاد و شمیسا درک و دریافت خواننده از متن را ملاک تشخیص ایجاز مخل محسوب کرده‌اند.

البته تناقض‌هایی در آرای گروه اخیر به چشم می‌خورد؛ چراکه از سویی دیگر نشاط ایجاز مخل را در نتیجهٔ رعایت نکردن قواعد زبانی نیز دانسته است؛ آنگاه که قواعد دستوری رعایت نشود، در فصاحت کلام اخلال به وجود می‌آید و او ایجاز مخل را مخل به فصاحت شناخته است. صفا و شمیسا نویسنده را نیز ناتوان از ارائهٔ مقصود خویش و در نتیجه متن را نارسا پنداشته‌اند. خارج از این گروه، علوی‌مقدم و اشرف‌زاده نیز بی‌آنکه مرتکب تناقض‌گویی شوند، ایجاز مخل را پیامد نقص و نارسایی در کلام نویسنده دانسته‌اند و در آخر، رضانژاد ایجاز مخل را حاصل حذف‌های پیاپی و در نتیجه نقص در زبان نیز برشمرده است.

در گروه سوم، آهنی با نوشته‌ای بسیار مبهم و گنگ نسبیت در کلام و سخن بلغا را محور تشخیص و تعیین ایجاز و اخلال در آن پنداشته و کزازی کلام موجز را با رعایت نکردن قواعد دستوری، دچار اخلال و تباهی دانسته است؛ گرچه ناهماهنگی در میان تعریف و مثالش به چشم می‌خورد.

با توجه به تعاریف بسیار کوتاه، ناقص، مبهم و گاه متناقض بلاغت‌نویسان از ایجاز مخل، تنها می‌توان تاحدی به معیارهای تشخیص ایجاز مخل نزدیک شد، اما نمی‌توان آن‌ها را به‌طور قطع و با اطمینان دریافت. آن‌ها، معمولاً آشکارا و مستقیم اشاره‌ای به اسباب اخلال در کلام نکرده‌اند، اما در این میان رضانژاد ایجاز مخل را محدود به حذف‌های پیاپی شناخته و نمونه‌ای که ذکر کرده نیز در همین قلمرو و مطابق با تعریف او از ایجاز مخل است. بنا به مثال‌هایی که دیگر نویسندگان متون بلاغی یاد کرده‌اند، رعایت نکردن قواعد دستوری و زبانی را می‌توان به حذف‌های پی در پی و بدون قرینه افزود، گرچه شاید بتوان با مشاهدهٔ نمونه‌هایی خارج از متون بلاغت فارسی عواملی دیگر را در کنار این دو عامل از اسباب ایجاز مخل قرار داد.

نکتهٔ دیگر وجود نسبیت در اخلال ابیاتِ موجزِ مخل در متون بلاغت فارسی است؛ یعنی برخی ابیات نسبت به برخی دیریاب‌ترند یا برعکس راحت‌تر می‌توان مقصود یکی را نسبت به دیگری دریافت. در زیر ابیات موجز مخل در کتب بلاغی به‌ترتیب نسبت اخلال ذکر شده‌اند، لکن با توجه به معیارهایی که به‌حقیقت بیت را گرفتار ایجاز مخل می‌کنند:

دریغا گردن طاعت نهادن — گرش همراه بودی دست دادن
گفتمش سلسله زلف بتان از پی چیست؟ — گفت: حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد
اگر در روضهٔ حسن تو زنبور عسل افتد — گلاب از ابر می‌بارد، ز دود شمع تا محشر

گفتیم که رعایت نکردن قواعد زبانی و دستوری و حذف بخش‌هایی از کلام از اسباب ایجاد خلل در کلام موجز هستند، اما فهم ابیاتی موجز که به سبب رعایت نکردن قواعد زبانی و دستوری گرفتار خلل می‌شوند، آسان‌تر است تا ابیاتی که به واسطهٔ حذف‌های پی‌درپی یا حتی حذف بخش‌هایی از کلام مبتلا به ایجاز مخل شده‌اند؛ زیرا در این دست ابیات، مفهوم دست و پا شکسته و ناقص در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و این نشانگر وجود نسبیت در انواع ایجاز مخل است؛ برای مثال در بیت اول چون در فرهنگ ما بسیار به بخشش و سخاوتمندی سفارش شده و در ضمنِ ذهن هر یک از ما، سخاوتمندی و بخشش برابر یا حتی برتر از عبادت است، با وجودی که بیت، گرفتار نقص زبانی است، مخاطب آسان‌تر به معنای آن پی می‌برد.

آشنایی با تلمیحات و سنن ادبی اگرچه ملاکی برای تعیین ایجاز مخل نیست، ولی می‌تواند معیاری برای تعیین نسبیتِ اخلال در ایجاز مخل باشد؛ برای مثال هر چند تنها مخاطبان آشنا با سنن ادبی خواهند توانست بخش‌های محذوف در بیت دوم را تشخیص دهند و معنای بیت مذکور را دریابند، اما این بیت نسبت به بیت آخر که قطعاً تمام مخاطبان را در پیچش خواهد افکند، اخلال کمتری دارد؛ چون دانش ادبی فرد و شناخت این دست اشارات چونان قرینه‌ای فرد را در پی بردن به مفهوم بیت راهنمایی می‌کند.

در میان نمونه‌های حذف، فهم بیت آخر به سبب حذف‌های بی‌قرینهٔ پی در پی بسیار دشوار است و این بیت به سبب وجود تعقید لفظی حاصل از حذف واژگان و عبارات، نمونهٔ آشکار ایجاز مخل است. این ابیات همچون معمایی اشخاص را برای مدت‌ها به تأمل وامی‌دارند و شاید سبب لذت‌بخش بودن این دست ابیات در سبک هندی معماگونه بودن آن‌ها باشد.

نتیجه

مشاهده شد که بیشتر بلاغت‌نویسان تعریفی مبهم از ایجاز مخل ارائه کرده‌اند. در واقع، نخستین ایرادی که می‌توان به تعاریف بلاغت‌نویسان وارد آورد، وجود ابهام و اخلال در تعریف ایجاز مخل است. آن‌ها حتی برای تقریب مطلب به ذهنِ مخاطب مثالی نیاورده‌اند یا مثالی عربی ذکر کرده‌اند که طبعاً چنین مثالی منطبق با قواعد آن زبان و بیگانه با دستور زبان فارسی است و در نتیجه راهنمایی برای مخاطب نخواهد بود و شاید به سبب منطبق نبودن با دستور زبان فارسی، ذهن مخاطب را سرگردان و گمراه نیز کند. مثال‌های نامنطبق با تعریف، نابه‌جا و غلط نیز ذهن را منحرف کرده و از شناخت ایجاز مخل بازمی‌دارد. با وجود کاستی‌ها و ناسازگاری‌های مذکور در آرای بلاغت‌نویسان در تعریف ایجاز مخل، می‌توان نظرهای این بلاغت‌نویسان را در سه دسته قرار داد. برخی از ایشان نویسنده‌گرا و متن محور و برخی مخاطب محور هستند. به تعبیری دیگر، عده‌ای بر خواست و قصد نویسنده و در نتیجه زبان متن و رعایت قواعد دستور زبان فارسی تأکید داشته و گروهی بر مخاطب و فهم و دریافت او از متن تکیه کرده‌اند. گروه نخست، در صورتی که لفظ نافیِ مراد نویسنده و در نتیجه مخل بلاغت زبانی باشد، آن را دچار ایجاز مخل پنداشته‌اند؛ بنابراین، این گروه از بلاغت‌نویسان، ایجاز مخل را حاصل بر هم خوردن قواعد زبانی و دستوری موجود در متن که طبعاً ناخواستهٔ نویسنده است، دانسته‌اند. گروهی دیگر، در تقابل با گروه پیشین، درک و دریافت خواننده را از متن، ملاک تشخیص ایجاز مخل محسوب کرده‌اند. البته تناقض‌هایی در آرای این گروه اخیر به چشم می‌خورد؛ زیرا از سویی دیگر، برخی از آن‌ها ایجاز مخل را در نتیجهٔ رعایت نکردن قواعد زبانی نیز دانسته‌اند. برخی دیگر نویسنده را نیز ناتوان از ارائهٔ مقصود خویش و در نتیجه متن را نارسا پنداشته‌اند و برخی نیز ایجاز مخل را حاصل حذف‌های پیاپی و در نتیجه نقص در زبان دانسته‌اند. درگروه سوم، یکی از بلاغت‌نویسان

با بیانی بسیار مبهم و گنگ، نسبیت در کلام و سخن بلغا را محور تشخیص و تعیین ایجاز و اخلال در آن پنداشته و دیگری کلام موجز را با رعایت نکردن قواعد دستوری، دچار اخلال و تباهی دانسته است؛ گرچه ناهماهنگی در میان تعریف و مثالش به چشم می‌خورد. محصور کردن ایجاز مخل در حذف بدون قرینه نیز از دیگر عوامل خلل در مبحث ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی است. برخی سبب ایجاز مخل را تنها در حذف‌های پیاپی و بی‌قرینه دانسته‌اند؛ درحالی‌که به گواه مثال‌های دیگر بلاغت‌نویسان، نمی‌توان ایجاز مخل را در ایجاز حذف محصور ساخت. از دیگر اسباب ایجاد اخلال در ایجاز، رعایت نکردن قواعد دستوری و زبانی است؛ بنابراین پیش از هر چیز باید به نقد تعاریف ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی و بررسی انطباقشان با مثال‌های مذکور پرداخت و اسباب ایجاز مخل را با محک این مثال‌ها روشن کرد. آنچه مسلم است، این است که معیار سنجش ایجاز مخل پسند و ذوق مخاطبان نیست؛ زیرا ممکن است بنا به فضای تربیتی، برخی افراد معنا را درنیابند ولی از شعر لذت ببرند یا درست به سبب فضای تربیتی و آشنایی با سنن ادبی معنا را دریابند، درحالی که شعر از نظر قواعد زبانی خلل دارد. آنچه در نقد آرای بلاغت‌نویسان دربارهٔ ایجاز مخل ذکر شد، در جای خود محفوظ است، اما برای تنظیم دقیق‌تر معیارهای تشخیص ایجاز مخل و اسباب ایجاد آن، لازم است پژوهشی مستقل دربارهٔ یکی از شاعران ایجازگرا که شعرش دشواری‌های معنایی نیز دارد، انجام گیرد. در این میان شاید معیارهای دیگری نیز برای تشخیص ایجاز مخل یافت شود که مثال‌های ثبت‌شده در کتب بلاغی این معیارها را دربرندارند.

تعارض منافع

طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع و مآخذ

آهنی، غلامحسین. (۱۳۳۹). نقد معانی در صنعت نظم و نثر فارسی. اصفهان: تایید.

تقوی، نصرالله. (۱۳۱۷). هنجار گفتار. تهران: چاپخانهٔ مجلس.

حسام‌العلما، عبدالحسین ناشر. (۱۳۱۶). دُرَر الادب. قم: هجرت.

حسینی سروری، نجمه؛ کامکار مقدم، حمیده و علی جهان شاهی افشار. (۱۳۹۵). «شگردهای خلق ایجاز هنری در گلستان سعدی». بلاغت کاربردی و نقد بلاغی. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۱. صص: ۱۰۶-۸۹.

خاکیان، نصرت‌اله. (۱۳۹۵). «بررسی غزلیات بیدل دهلوی از منظر علم معانی (ایجاز و اطناب)». رسالهٔ دکتری. به راهنمایی نرگس محمّدی بدر. تهران: دانشگاه پیام نور استان تهران.

رجایی، محمّدخلیل. (۱۳۵۳). معالم البلاغه. شیراز: دانشگاه شیراز.

رضانژاد، غلامحسین. (۱۳۶۷). اصول علم بلاغت. تهران: الزهرا.

رضایی، محمّد؛ نقی‌زاده، آرزو. (۱۳۹۴). «فراهنجاری در شعر سبک هندی». مطالعات زبانی- بلاغی. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۱۱. صص: ۹۴-۶۹.

زاهدی، زین‌الدین. (بی‌تا). روش گفتار. مشهد: دانشگاه مشهد.

شمس قیس رازی. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: علم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). معانی. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.

صائب تبریزی. (۱۳۶۸). دیوان غزلیات. جلد ۵. تصحیح محمّد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۷). آیین سخن. تهران: بی‌نا.

طباطبایی، محمّدحسین. (بی‌تا). نهایه الحکمه. قم: موسسه نشر اسلامی.

طبیبیان، سیدحمید. (۱۳۹۸). برابرهای علوم بلاغت در فارسی و عربی. تهران: امیرکبیر.

علوی‌مقدم، محمّد؛ اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۲). معانی و بیان. تهران: سمت.

غنی‌پور ملکشاه، احمد؛ ستاری، رضا و سیدمحسن معدی‌نیا. (۱۳۹۳). «شگردهای سنایی در فشرده‌گویی و ایجاز». ادب و زبان. سال ۱۷. شمارهٔ ۳۵. صص: ۲۹۱-۳۱۶.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۲). «نازک خیالی اصفهانی و دورخیالی هندی». نامهٔ فرهنگستان. سال ۱. شمارهٔ ۱. صص: ۵۱-۷۸.

قهرمان، محمّد. (بی‌تا). برگزیدهٔ اشعار صائب و دیگر شعرای معروف سبک هندی. تهران: سمت.

کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۳). معانی. تهران: کتاب ماد.

مازندرانی، محمّدهادی. (۱۳۷۶). انوار البلاغه. تصحیح محمّدعلی غلامی‌نژاد. تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله و دفتر نشر میراث مکتوب.

مصاحب، غلامحسین. (۱۳۸۱). دایرة المعارف فارسی. جلد ۱. تهران: امیرکبیر.

مهرآوران، محمود؛ قاسمی، مهدی. (۱۳۹۹). «ایجازهای ابهام‌پرور در نثر چهار عنصر بیدل». نثر پژوهی ادب فارسی . سال ۲۳. شمارهٔ ۴۸. صص: ۱۹۹-۲۲۰.

نشاط، سیدمحمود. (۱۳۴۷). زیب سخن. جلد ۲. تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.

واعظ کاشفی، حسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار. تصحیح میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

واله داغستانی، علی‌قلی. (۱۳۸۴). ریاض الشعرا. جلد ۱. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا.

References

Ahani, G.H. (1960). Naghd-e Ma’ani Dar San’at-e Nazm va Nasr-e Farsi. Esfahan: Tayid.

‘Alavi Moghaddam, M. & R. Ashrafzadeh. (2003). Ma’ani va Bayan. Tehran: Samt.

Fotoohi, M. (2013). Nazokkhiyali-ye Esfahani va Doorkhiyali-ye Hendi. Name-ye Farhangestan. 1(1). Pp. 51-78. [In Persian]

Ghahreman, M. (Nd.). Bargozide-ye ash′ar-e Sa’eb va Digar sho′araye Ma′roof-e Sabk-e Hendi. Tehran: Samt.

Ghanipoor Malekshah, A. & Sattaari, R. & M. Moeddiniya. (2014). Shegerdha-ye Sanayi Dar Feshordegooyi va Ijaz. Adab va Zaban. 17(35). Pp. 291-316. [In Persian]

Hesam al-′Olama, ′A. (1937). Dorar ol-Adab. Qom: Hejrat.

Homayi, J. (2010). Fonoon-e Balaghat va Sana’at-e Adabi. Tehran: Ahoora.

Hoseini Soroori, N. & Kamkar Moqaddam, H. & ‘A. Jahan Sahi Afshar. (2016). Shegerdha-ye Khalgh-e Ijaz-e Honari Dar Golestan-e Sa’di. Balaghat-e Karbordi va Naghd-e Adabi. 2(1). Pp. 89-106. [In Persian]

Kazzazi, M. (1994). Ma’ani. Tehran: Ketab-e Mad.

Khakiyan, N. (2016). Barresi-ye Ghazaliyyat-e Bidel-e Dehlavi Az Manzar-e ′Elm-e Ma’ani (Ijaz va Etnab). Resale-ye Doctori. Be Rahnemayi-ye Narges Mohammadi Badr. Daneshgah-e Payam Noor-e Ostan-e Tehran.

Mazandarani, M.H. (1997). Anvarol-Balaghe. Tashih-e Mohammad‘ali Gholami Nezhad. Tehran: Markaz-e Farhangi-ye Nashr-e Gheble va Daftar-e Nashr-e Miras-e Maktoob.

Mehravaran, M. & M. Ghasemi. (2020). Ijazha-ye Ebhamparvar Dar Nasr-e Chahar ′Onsor-e Bidel. Nasrpazhoohi-ye Adab-e Farsi. 23(48). Pp. 199-220. [In Persian]

Mosaheb, Gh.H. (2002). Dayeratol-Ma′ref-e Farsi. Vol. 1. Tehran: Amirkabir.

Neshat, M. (1968). Zib-e Sokhan. Vol. 2. Tehran: Sherkat-e Sahami-ye chap va Entesharat-e Kotob-e Iran.

Rajayi, M. (1974). Ma’alemol- Balaghe. Shiraz: Daneshgah-e Shiraz

Rezanejad, G.H. (1988). Osool-e ′Elm-e Balaghat. Tehran: Alzahra.

Rezayi, M. & A. Naghizadeh. (2015). Farahanjari Dar She′r-e Sabk-e Hendi. Motale′at-e Zabani-Balaghi. 6(11). Pp. 69-94. [In Persian]

Sa’eb Tabrizi. (1989). Divan-e Ghazaliyyat. vol 5. Tashih-e Mohammad Ghahraman. Tehran: ′Elmi va Frhangi.

Safa, Z. (1958). Ayin-e Sokhan. Tehran: Np.

Shamisa, S. (2007). Ma’ani. Tehran: Mitra.

Shamisa, S. (2009). Sabkshenasi-ye She′r. Tehran: Ferdows.

Shams Gheys Razi. (2009). Almo’jam fi Ma’ayir-e ash’ar-e ol-’Ajam. Tehran: ‘Elm.

Tabatabayi, M.H. (Nd.). Nahayat ol-Hekma. Qom: Mo’assese-ye Nashr-e Eslami.

Tabibiyan, H. (2019). Barabarha-ye ′Oloom-e Balaghat dar Farsi va ‘Arabi. Tehran: Amir Kabir.

Taghavi, N. (1938). Hanjar-e Goftar. Tehram: Chapkhane-ye Majles.

Va’ez Kashefi, H. (1990). Badayeol-Afkar. Tashih-e Mir jalaleddin Kazzazi. Tehran: nashr-e Makaz.

Valeh Daghestani, ‘A. (2005). Riyazol-sho′ara. Vol. 1. Tashih-e Mohsen Naji Nasrabadi. Tehran: Asatir.

Zahedi, Z. (Nd.). Ravesh-e Goftar. Mashhad: Daneshgah-e Mashhad.