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

A comparative Introduction to the Rhetorical Structures of Preposing and Postposing in Literature and Calligraphy

Azad Mahmudi[1] **and Najmeddin Jabbari**[2]

1. Ph.D. of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: azadmahmodi92@gmail.com
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: njabari@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 30 September 2024
Received in revised form 31 October 2024
Accepted 06 December 2024
Published online 21 December 2024

Keywords:
Literature, Calligraphy, Preposing and postposing, Rhetoric, Eloquence, Structural links.

ABSTRACT

Preposing and postposing are one of the most important inter-artistic concepts that has a cohesive, order-creating and imaginative presence in the structure of various artistic creations. In literature, the term "preposing" and "postposing" and its order-building and aesthetic functions are known to literary activists, and from the distant past, scholars such as Abdul Qahir Jorjani have discussed it in separate chapters. But in calligraphy, despite its wide use and great importance, like other calligraphic rhetorical techniques, it remains nameless and has not been mentioned in treatises. In a descriptive-analytical method, for the first time by uncovering the existence of two devices "eloquence" and "rhetoric" in calligraphy and its role in creating the primary and secondary order of structures, and the movement of components from sequential positions to preferred positions based on "contractual" and "contextual" implications, the present research has explained the inter-structural interactions in two textual systems of script and language. The study has revealed the most hidden structural links of literature and calligraphy in the vast realm of preposing and postposing. Based on the results of this research, script and language both have an adaptable nature and their components provide the possibility of restoration, regeneration and renewability in an endogenous and dynamic system during calligraphic and literary creations. These possibilities have entered the structure of calligraphy and literary works through processes such as preposing and postposing, and they give them the ability to be organized in two devices, eloquence and rhetoric.

Cite this article: Mahmudi, A., & Jabbari, N., (2025)., A comparative introduction to the rhetorical structures of preposing and postposing in literature and calligraphy. *Rhetoric and Grammer Studies*, 14 (2). 40-62. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.11570.1642

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.11570.1642
Publisher: University of Qom

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

درآمدی مقایسه‌ای بر ساختارهای بلاغیِ «تقدیم و تأخیر» در ادبیات و خوشنویسی

آزاد محمودی[۱] و نجم‌الدّین جبّاری[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: azadmahmodi92@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: njabari@uok.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۸/۰۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
ادبیات، خوشنویسی، تقدیم و تأخیر، فصاحت و بلاغت، پیوندهای ساختاری.

چکیده

تقدیم و تأخیر، یکی از مهم‌ترین مفاهیم بیناهنری است که در ساختار آفرینش‌های گوناگونِ هنری، حضوری انسجام‌بخش، نظم‌آفرین و خیال‌انگیز دارد. در ادبیات، اصطلاح تقدیم و تأخیر و کارکردهای دستورمندسازانه و زیبایی‌شناسانهٔ آن نزد اهل سخن، شناخته شده است و از گذشته‌های دور، بزرگانی چون عبدالقاهر جرجانی در فصولی جداگانه بدان پرداخته‌اند. اما در خوشنویسی، به رغم کاربرد گسترده و اهمیت بسیار، همانند دیگر شگردهای بلاغیِ خوشنویسانه، بی‌نام و نشان مانده و در رساله‌ها از آن سخنی نرفته است. پژوهشِ حاضر به شیوهٔ توصیفی_تحلیلی، برای نخستین بار با آشکاره کردن وجودِ دو دستگاهِ «فصاحت» و «بلاغت» در خوشنویسی و نقش آن در ایجاد نظم نخستین و ثانوی سازه‌ها و حرکت اجزا از جایگاه‌های ترتیبی به جایگاه‌های ترجیحی بر مبنای دلالت‌های «قراردادی» و «سیاقی»، به تبیین برهم‌کنش‌های میان‌سازه‌ای در دو نظامِ متنیِ خط و زبان و آشکار کردنِ پنهان‌ترین پیوندهای ساختاریِ ادبیات و خوشنویسی در قلمرو گستردهٔ تقدیم و تأخیر پرداخته است. بر اساس نتایج این پژوهش، خط و زبان، ماهیتی تطبیق‌پذیر دارند و اجزای آن‌ها در دستگاهی درون‌زا و دینامیک به هنگام آفرینش‌های خوشنویسانه و ادبی، امکان ترمیم، نوزایی و تجدیدپذیری را در خود فراهم می‌کنند. این امکانات، از راه فرایندهایی چون تقدیم و تأخیر به ساختار آثار خوشنویسی و ادبی راه یافته و به آن‌ها قابلیتِ سامان‌یابی در دو دستگاه فصاحت و بلاغت را می‌دهند.

استناد: محمودی، آزاد و جبّاری، نجم‌الدّین. (۱۴۰۳). «درآمدی مقایسه‌ای بر ساختارهای بلاغیِ «تقدیم و تأخیر» در ادبیات و خوشنویسی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۶. صص: ۶۲-۴۰. https://doi.org/10.22091/jls.2025.11570.1642

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

بر اثر برهم کنش‌های تاریخی و چند صد سالهٔ ادبیات و خوشنویسی، ویژگی‌های ساختاریِ بسیاری که از یک اصل و ریشه برآمده‌اند، در تار و پودِ متن‌های زبانی و شکلیِ آثار این دو حوزه جای‌گیر شده‌اند. مطالعات تطبیقیِ زیبایی‌شناسانه در این زمینه و یافتن حدود و ثغور چنین اشتراکاتی، اگر چه از اهمیت خاصی برخوردار است، اما از آن‌جا که برابرسنجیِ عناصر ساختاری در دو نظام مجزای شکلی و زبانی، کاری دوردست و طاقت‌فرساست، اهل تحقیق تا کنون بدان نپرداخته‌اند. نگارندگان این سطور نیز به پشتوانهٔ تجربه‌های زیستهٔ خود در این دو عرصه و به استنادِ «المیسور لا یسقط بالمعسور»، سعی نموده‌اند برای نخستین بار راهی در این سرزمین بکر و کشف نشده بگشایند تا اگر هم مکاشفهٔ کامل حاصل نشود، دستِ‌کم چنین عرصهٔ پژوهشیِ بایسته‌ای متروک نماند.

۱–۱) بیان مسأله

اهل سخن، پس از تکوین بی‌عیبِ واژگان در بافت درست دستوری که فصاحت نام دارد، عناصری چون تخیل و چندلایگی را همراه با شگردهای بلاغی در تار و پود آثار ادبی تنیده و ادبیّتِ آن‌ها را شکل می‌دهند. بلاغتِ ادبی، اصولی شناخته شده و معیّن دارد که شرح آن به شکلی مدوّن و منسجم در کتب علوم بلاغی به تفصیل آمده است، اما پرسشی که با این مقدمات و با توجّه به پیوندهای دیرین و مستمر ادبیات و خوشنویسی به ذهن خطور می‌کند، این است که خوشنویسان پس از ساخت صحیح شاکله‌ها و چیدمان درست آن‌ها، از کدامین امکانات و سازوکارها برای تصرّفاتِ هنری و ذوقی خود بهره می‌برند؟ آیا اصولی هم‌ردیف و مشابه اصول بلاغت ادبی را در آثار خوشنویسی نیز می‌توان بازیافت؟ پژوهشِ حاضر با تمرکز بر عنصر تقدیم و تأخیر، در پی پاسخ به این پرسش اساسی و کشف پوشیده‌ترین پیوندهای ساختاری میان ادبیات و خوشنویسی است.

۱–۲) اهمیت و ضرورت پژوهش

بررسی آثار نفیس و ماندگار خوشنویسی بر این واقعیت مهم دلالت دارد که خوشنویسان بزرگ و برجسته، جدا از قواعد رایج دوازده‌گانه و ملحقات و لوازم آن‌ها، به تدریج اصول مهم دیگری را نیز به صورت فطری در آثار خویش به کار بسته‌اند که در رساله‌های خوشنویسی برای آن‌ها، نام و تعریفی متمایز و مشخص ارائه نشده است. این اصول که هم‌ریشگی معناداری با اصول بلاغت ادبی دارند، نقش آشکاری در افزایش میزان تأثیرگذاری آثار خوشنویسی بر ذهن و ضمیر مخاطبان ایفا کرده‌اند. پژوهش حاضر را می‌توان نخستین کوشش در زمینهٔ کشف پیوندهای ماهوی میان نشانه‌ها و رمزگان هنری در دو حوزهٔ ادبیات و خوشنویسی، با دو نظامِ نشانه‌ایِ متفاوت، و دو بافت مجزای واژه و شکل دانست. دو حوزهٔ مستقلی که رشته‌های جوهریِ نازک و نامرئی فراوانی، آن‌ها را در ساختار به هم پیوند زده است و پژوهشگر می‌باید با استناد به نمونه‌ها و شواهد عینی، پرده از این پیوندهای پنهان بردارد. بی‌گمان این‌گونه واکاوی‌های علمی_معرفتی و رویکردهای تطبیقی_مکاشفه‌ای میان ادبیات و خوشنویسی به ویژه در شیوه‌های بی‌شمارِ بیانِ هنری، موجب گسترش دامنهٔ پژوهش در این عرصه شده و زمینه‌ساز درک عمیق‌تر مفاهیم ساختاریِ دو رشته و بروز خلاقیت‌های نوین در عرصهٔ آفرینش‌های ادبی و هنری خواهد بود.

۱–۳) پرسش‌های پژوهش

۱- نقشِ تقدیم و تأخیر در ظهور جلوهٔ ویژهٔ سازه‌ها در ادبیات و خوشنویسی چیست؟

۲- تقدیم و تأخیر در خوشنویسی چه تفاوت‌های بنیادینی با تقدیم و تأخیر در ادبیات دارد؟
۳- خوشنویسان و شاعران با استفاده از چه شگردهایی، زمینهٔ شکل‌گیری تقدیم و تأخیر هنری را در متن‌های زبانی و شکلی، فراهم می‌کنند؟

۱-۴) فرضیه‌های پژوهش

۱- در ادبیات و خوشنویسی، جلوهٔ ویژهٔ هر سازه در یک موقعیتِ خاص، بر اثر همنشینیِ متعاطف با دیگر سازه‌ها و برقراریِ پیوندهای چند لایهٔ دلالتی با آن‌ها، مجال ظهور می‌یابد؛ شاعران و خوشنویسان از راهِ تقدیم و تأخیر، هر سازه را به طور دقیق در آن موقعیتِ خاص قرار می‌دهند.
۲- دامنهٔ تقدیم و تأخیر در خوشنویسی، گسترده‌تر از ادبیات بوده، تنها به تغییرِ جایگاه ترتیبی اجزا محدود نمی‌شود و گاهی کم‌ترین جابه‌جایی‌ها بدون تغییر در ترتیب سازه‌ها نیز، متن شکلی را به بالاترین مراتب بلاغی می‌رساند.
۳- مهم‌ترین نشانهٔ تقدیم و تأخیر هنری، متمکّن شدن سازه‌های جابه‌جا شده در نظام متنی است، اما گاهی خوشنویسان و شاعرانِ باورمند به خودآفرینیِ «خط» و «زبان»، آگاهانه و به صورت یک ویژگی ساختاری از سازه‌های نامتمکن بهره می‌گیرند؛ ایشان خط و زبان را در این حالت، نه ابزار آفرینش، که عینِ مقصد آفرینش هنری می‌دانند.

۱-۵) مبانی نظری پژوهش

دامنهٔ وسیع همراهی‌های هنری میان خوشنویسان و اهل ادب، زمینه‌های آگاهی ایشان را از مبانی هنری یکدیگر و ایجاد برهم‌کنش‌های گسترده میان آثار آن‌ها فراهم آورده است. تصویرپردازی‌ها و فضاسازی‌های گستردهٔ شاعران و نویسندگان با استفاده از مصطلحات خوشنویسی، مؤیّدِ آشنایی عمیقِ اهل ادب در این پیوند است؛ موضوعی که نخستین بار در کتابِ اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران (محمودی، ۱۳۸۷)، شرح و تحلیل شده و این‌بار نگارندگان این مقاله با تأکید بر «تقدیم و تأخیر»، در صدد کشف نشانگان ادبی در آثار خوشنویسان خلاق و تحلیل پیوندهای جوهری و همسانی‌های پیدا و پنهان در نظام ساختاری دو رشته‌اند. این موضوع گرچه می‌تواند از بایسته‌های بکر و جدید پژوهشی در مطالعات تطبیقی و میان‌رشته‌ای باشد، اما در عین حال، پیچیدگی‌ها و غموض فراوانی نیز دارد؛ زیرا اساس آفرینش در متون ادبی بر سازه‌ها و نشانه‌های واژگانی و زبانی استوار است؛ درحالی که مبنای آفرینش در قطعات خوشنویسی بر سازه‌ها و نشانه‌های شکلی و بصری اتکا دارد.

یکی از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش، کشفِ این حقیقت است که خوشنویسی نیز مانند ادبیات، فصاحت و بلاغتِ خاصِ خود را دارد. فصاحت را به اعتبار ارائهٔ تعریفی واحد از آن در خوشنویسی و ادبیات، می‌توان انتشار ضوابطی در متن‌های شکلی یا زبانی برای عاری بودن آن‌ها از مناسبات نامأنوس و متنافر و ناهماهنگ و گنگ دانست؛ هم‌چنان‌که بلاغت را نیز به همین اعتبار، می‌توان گستردن خیال برای به تناسب رسیدن این متن‌ها با مقتضای حال و مقام به حساب آورد.

در این میان، تقدیم و تأخیر در ادبیات و خوشنویسی، تنها جابه‌جایی چند سازه نیست، بلکه دگرگون شدنِ دلالت‌هاست. نخبهٔ خوشنویسان و شاعران، جدا از دو دستگاه «حسن تشکیل» و «حسنِ وضع»، بیشترین اهمیت را به نقشِ دستگاه «حسن دلالت» داده‌اند. آنان تنها با انتخاب زیباترین سازه‌ها، و نشاندن و اسکان آن‌ها در مناسب‌ترین مکان‌ها، به شاعرانه‌ترین یا خوشنویسانه‌ترین متون زبانی و شکلی دست نیافته‌اند، بلکه تکمیل‌بخشِ روند آفرینشیِ ایشان، توجه به

حسن دلالت‌هاست که با تکیه بر آن توانسته‌اند سازه‌هایی را که حتی در حالت منفرد، کمتر زیبا یا نازیبا هستند، بر مبنای ارزش‌های دلالیِ خاص، به عنوان مناسب‌ترین سازه‌ها در دل شاعرانه‌ترین متن‌های زبانی یا خوشنویسانه‌ترین متون شکلی بنشانند.

پژوهش حاضر برای نخستین بار انجام شده و مطالعات هم‌تباری را در کنار ندارد تا از راه گردآوری و بررسی دیدگاه‌ها، بتوان به چارچوب نظری آن دست یافت؛ از این‌رو به نظر می‌رسد تمهیدی را فراهم کند که زمینه‌ساز انجام پژوهش‌های آتی و گسترش مرزهای خویش باشد.

۱-۶) پیشینهٔ پژوهش

با وجود این که «تقدیم و تأخیر» در میان مطالعات ادبی، مفهومی کاملاً شناخته شده است و بزرگانی چون عبدالقاهر جرجانی در دلائل‌الاعجاز (بی‌تا: ۱۴۲-۱۰۶ و ۱۰۵-۸۰) و سکاکی (متوفی ۶۲۶ ه.ق) در کتاب مفتاح العلوم (سکاکی، ۲۰۰۰ م: ۲۹۳-۲۹۱ و ۳۲۸-۳۲۱ و ۳۴۶-۳۳۷)، بدان پرداخته‌اند اما در پژوهش‌های عرصهٔ خوشنویسی و رسالات و کتاب‌های مرتبط با آن، نه تنها هیچ سخنی از تقدیم و تأخیر به عنوان شگردی بلاغی نرفته، بلکه به طور کلی و از اساس، چیزی به عنوان «بلاغت» در مباحثِ خوشنویسی نمی‌توان یافت؛ این در حالی است که نگارندگان این مقاله، پس از پژوهش‌های بسیار به این نکتهٔ مهم و نویافته رسیده‌اند که خوشنویسی نیز مانند ادبیات، فصاحت و بلاغت خاصِ خود را دارد و شگردهای آن نیز دارای پیوندهای ساختاری عمیق و گسترده‌ای با شگردهای ادبی هستند. بر این اساس برای بررسی پیشینهٔ پژوهشی، می‌توان به موارد زیر به عنوان بخشی از پیشینه و پشتوانه‌های معرفتی این جستار تحلیلی-تطبیقی اشاره نمود:

ابن‌مقله (۳۲۸-۲۷۲ ه.ق)، در چهار اثر فی علم الخط و القلم، میزان الخط، اصناف الکتاب و مقدمه فی الخط، نظرات و قواعد علمی خود را در زیبایی‌شناسی و هندسهٔ خط و بنیان شکلی حروف بیان کرده است (رک. فضائلی، ۱۳۶۲: ۷۶). ابن‌خلدون در مقدمه، قصیدهٔ رائیهٔ ابن‌بواب را که از بهترین دستورها در باب رموز صناعت خط و مواد آن است، نقل کرده است (ابن‌خلدون، ۱۳۸۲، ج۲: ۸۳۷). محمّد بن علی بن سلیمان راوندی (۵۹۹ ه.ق) در کتاب راحه الصدور و آیه السرور، ذیل بخش «فصل فی معرفه اصول الخط من الدائره و النقط»، به اصول خط و نحوهٔ نگارش و پیدایش هر کدام از حروف نسخ و محقق و ثلث پرداخته است (راوندی، ۱۹۲۱: ۴۳۷). قلقشندی در جلد دوم صبح الأعشی فی صناعه الانشاء به معرفی مفصّلِ ابزار خوشنویسی و در جلد سوم آن، به تبیین اصول نظری ابن‌مقلهٔ بیضاوی و مبانی زیبایی‌شناسی او در خط و هندسهٔ حروف پرداخته است (قلقشندی، بی‌تا، ج۲: ۵۱۷-۴۶۹ و ج۳: ۱-۱۳۸). از رساله‌های مشهور خوشنویسی که به قواعدی چون: «اصول»، «ترکیب»، «کرسی»، «نسبت»، «صعود»، «نزول»، «تشمیر» و «ارسال» نظر داشته‌اند، می‌توان به صراط السطور سلطانعلی مشهدی (۱۳۳۵)، رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی (بی‌تا) و آداب المشق باباشاه اصفهانی (۱۳۳۵) اشاره کرد. هم‌چنین در حوزهٔ ماهیتِ ادبیات و هنر، می‌توان از کتاب‌هایی چون ادبیات چیست از ژان پل سارتر (بی‌تا)، هنر چیست از لئون تولستوی (۱۳۶۴) و معنی هنر از هربرت رید (۱۳۷۴) و در عرصهٔ نشانه‌شناسی از کتاب مبانی نشانه شناسی از رولان بارت (۱۳۹۹) به عنوان پشتوانه‌های معرفتی این پژوهش یاد کرد.

در نهایت اگرچه اشراف بر این منابع، از ملزومات پژوهشی چنین مقاله‌ای است، اما قضایا و مباحث پژوهش بینارشته‌ای حاضر از نوع و جنس دیگری است و همین تازگی این پژوهش را نشان می‌دهد. پیکرهٔ اصلی این پژوهش بر جستجوگری، ژرف‌نگری، تدقیق، باریک‌بینی، تحلیل و ایده‌پردازی نهاده شده است.

۱-۷) روش‌شناسی پژوهش

رویکردِ پژوهشیِ نگارندگان در این مقالهٔ میان‌رشته‌ای و تطبیقی، تلفیقی از دو روشِ «قیاس» و «استقرا»ست؛ بدین صورت که ایشان نخست با رویکردی قیاسی، فرضیه‌های تحقیق را با توجه به نظامِ فصاحت و بلاغتِ حاکم برادبیات، تدوین کرده، سپس با رویکردی استقرایی به مشاهدهٔ دقیق جزئیات آثار خوشنویسی و تجزیه و تحلیل کامل آن‌ها پرداخته‌اند و در نهایت پس از تلاشی چند ساله و با اتکا به جستجوگری‌های کتابخانه‌ای، گردآوری‌ها، مشاهده‌ها، طبقه‌بندی‌ها، تقابل‌ها، الگویابی‌ها، تأمل‌ها، تردیدها، ایده‌پردازی‌ها، پردازش‌ها، واسازی‌ها و ساخت‌گشایی‌ها در مسیر اثبات فرضیه‌های این تحقیق گام نهاده‌اند.

۲) بحث و بررسی

در همهٔ نظام‌های نشانه‌ای، و از جملهٔ آن‌ها خط و زبان، همواره یک قاعدهٔ کلی و عمومی برای نظمِ نخستینِ اجزا و استقرارِ معیار سازه‌ها بر مبنای دلالت‌های قراردادی و معیّن وجود دارد. هنرمند به هنگام کاربستِ تقدیم و تأخیر، با عدول از این هنجار اولیه و بررسی دقیق جایگشت‌های ممکن اجزا در ساختار متن‌های شکلی و زبانی، نظمِ هنری و ثانویهٔ مورد نظر خود را بر مبنای دلالت‌های سیاقی میان اجزا برقرار می‌کند. به بیان دقیق‌تر در ادبیات و خوشنویسی هر کدام از اجزای متن، یک جایگاه ترتیبی_وضعی دارند که فصاحت، تعیین کنندهٔ آن است و یک جایگاه ترجیحی_تحویلی که بلاغت آن را معین می‌کند. جایگاه‌های ترتیبی در یک نظام بسته قرار دارند و جابه‌جاپذیر نیستند؛ در حالی که جایگاه‌های ترجیحی در یک نظام باز، بنا بر ذوق هنرمند در سیلان و چرخشند و با هر انحراف کوچک اما هوشمندانه از نُرم، ساخت‌های متمایزی با تناسب‌ها و هماهنگی‌های جدید در بافت متن‌های ادبی و خوشنویسانه ایجاد می‌شود؛ زیرا در این متون، اجزا و شاکله‌ها چنان به هم پیوند خورده‌اند که اگر شاکله‌ای بر خلاف نظم هنجار، پس و پیش گردد، در مجموعِ متن تأثیر می‌گذارد.

۲-۱) تقدیم و تأخیر در ادبیات و خوشنویسی

تقدیم و تأخیر از شگردهای رایج در عرصه‌های مختلف هنری است و منظور از آن، خارج ساختن اجزای یک متن از جایگاه اصلی خود و نشاندن آن‌ها در جایگاهی است که دستیابی به مقاصد زیبایی‌شناختی را برای هنرمند ممکن سازد.

در ادبیات، اهمیتِ جایگاهِ اجزا و نحوهٔ چینش آن‌ها در متون ادبی، از مهم‌ترین مباحثی است که هم عبدالقاهر جرجانی در دلائل‌الاعجاز و هم هلیدی در تشریح ساخت متنی (رک. مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۶۳-۵۴)، آن را مطرح کرده‌اند. جرجانی در بررسیِ تقدیم و تأخیر دو موضع مهم اتخاذ کرده است: «نخست موضع نحوی، و دوم موضع بلاغی یا زیبایی‌شناسانه» (سلوم، ۱۹۸۳: ۱۳۱). موضع نحوی، همان قاعده‌مندی شاعر و نویسنده بر مبنای اصول فصاحت است، و موضع بلاغی، سیاق‌مندی ایشان به اقتضای حال و مقام. ساختار زبان، استعداد همراهی با این دو موضع را به طور کامل دارد. در واقع، امکانِ جابه‌جایی ارکان جمله و استفاده از ساخت‌های متنوعِ نحوی در پیِ تقدیم و تأخیر اجزا، یکی از توان‌مندی‌های ذاتی و شگفت‌انگیز زبان است که فرصتی طلایی برای شاعرانِ چیره‌دست و صاحب سبک فراهم می‌آورد تا عناصر جمله را به دلخواه و مطابق با اغراض بلاغی خود در بافت متن بنشانند. این رویکرد در بعضی آثار ادبی، نمودِ بیش‌تری دارد، چنان‌که «شیوهٔ آرایش واژگانی را می‌توان یکی از بارزترین ویژگی‌ها و اساس ساختار نحوی در منظومهٔ گرشاسپنامه و داستان بیژن و منیژه دانست» (طالبیان و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۳۱).

در خوشنویسی نیز تقدیم و تأخیر، قابلیت‌ها و ظرفیت‌های زیبایی‌شناسانهٔ فراوانی در متون شکلیِ آثار خوشنویسی ایجاد می‌کند؛ چرا که خط نیز مانند زبان، آن استعداد و درون‌داشتِ جوهری را برای هماهنگی با ارزش‌های فصاحی و بلاغیِ خود در دل دارد. جلوهٔ ویژهٔ هر شاکله در یک موقعیتِ خاص، در اثر همنشینیِ متعاطف با دیگر شاکله‌ها، و در یک بافت متنی برگزین، مجال ظهور می‌یابد. خوشنویس از راهِ تصرفاتِ خوشنویسانه و به خصوص با تقدیم و تأخیر، می‌تواند هر شاکله را به طور دقیق در آن موقعیتِ خاص قرار دهد.

جایگاه شاکله‌ها و رعایت نظم تحویلی در بافت و سیاقِ متن‌های خطی از مهم‌ترین مراتبی است که خط را به خوشنویسانگی می‌رساند. تقدیم و تأخیر در خوشنویسی، تنها جابه‌جایی چند شاکله نیست، بلکه دگرگون شدنِ دلالت‌هاست که با کمترین دگرگونی در این محور، اساس ساخت‌های متنی تغییر می‌یابد. این شگردِ منحصر به فرد که تأثیر بسزایی در شیوایی متن ایفا می‌کند، منطبق بر اصولی نظام‌مند است و دلالت‌های اشاری آن، تنها از رهگذر ذوقِ صافی و با دقت در سیاق متنی قابل برداشت و استنباط است. یافتن اسرار دلالی و انگیزه‌های زیباشناختیِ خوشنویس در این تغییر جایگاه‌ها نیازمند تأمل بوده و بیش‌ترین لذتِ مکاشفه را به مخاطب می‌بخشد و او را متوجه خاص‌بودگیِ بافت موقعیتیِ اجزای جابه‌جا شده در متن می‌کند. به طور مثال، در اثر زیر، خوشنویس با شگرد تقدیم، شاکله‌های «گذشت» و «کاش» را چند گام به عقب بازگردانده و موجب استقرار مناسب کشیده‌ها زیر هم، و ارتباط مؤثر آن‌ها با یکدیگر شده است؛ نکتهٔ درخشان‌تر، تنسیق میان دلالت‌های شکلی و عاطفی این اثر است، بدین معنی که همراه با حرکت عاطفه به روزگار پیشین و حسرت گذشته‌ها، شاکله‌ها هم به عقب برگشته‌اند.

(امیرخانی، ۱۳۹۰: ۵۶)

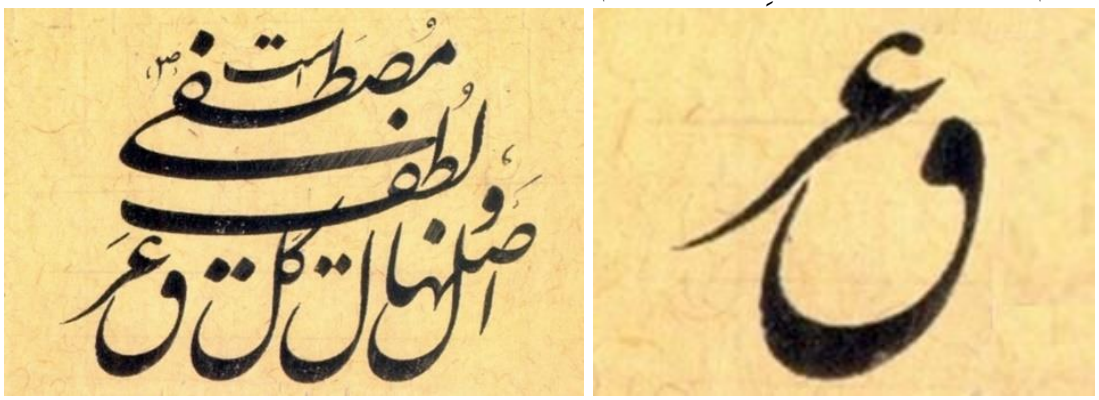
در دو اثرِ پیش رو نیز که یک متن زبانی در دو فرم بیضی و مستطیل، متنیتِ شکلی و خوشنویسانه یافته‌اند، خوشنویس با به‌کارگیریِ شگردِ تقدیم در شاکله‌های «صدق» و «نه، نقص» و «گناه»، به دنبال دست‌یابی به توالیِ دوایر، همراه با توازیِ کشیده‌های زیرِ هم بوده است؛ حالتی که نهایت هم‌آهنگی و توازن و پیوستگی را به ترکیب اثر بخشیده، کمال همراهی را جایگزین نقص ناسازوارگی می‌کند. به دیگر سخن، خوشنویس مخاطب را غیر مستقیم به این نکته، هدایت می‌کند که اگر در این قطعه‌ها بر اثر شگرد تقدیم، شاکلهٔ «صدق» به شکل «قصد»، و گروه شاکلهٔ «نه نقص» به صورتِ «نقص

نه» درآمده است، او باید به کمال محبتی که بر اثر این شگرد، میان شاکله‌ها ایجاد شده است، نظر کند نه به نقص خوانشی که در پی آن، ظهور نموده است؛ چرا که تنها بی‌هنران، چنین عیب و نقص کوچکی را می‌بینند، اما آن همه انس و الفت و مهر را که میان شاکله‌ها پدید آمده، نادیده می‌گیرند.

(امیرخانی، ۱۳۹۵: ۱۴۵)

(همان: ۱۶۳)

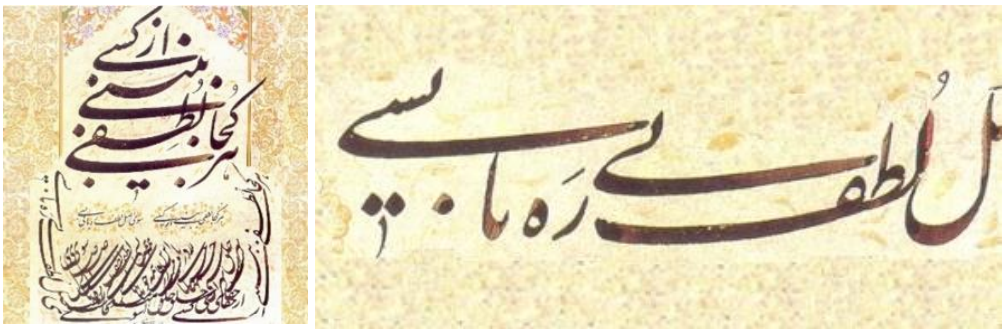
در قطعه‌ای هم که در ادامه خواهد آمد، تقدیم در واژهٔ «عرق»، و نگاشتن آن به شکل «قعر»، زمینهٔ توالیِ بی‌فاصلهٔ چهار دایره را در پایین اثر فراهم آورده است. پیوستگیِ سلسله‌وار این دوایر، نرمی و سیالیت را در حرکت آرام آن‌ها دوچندان می‌کند. افزون بر این، استقرارِ کشیده‌های موازیِ «یای معکوس» و «لطف» بر روی یکدیگر و بر روی دوایرِ یاد شده، مفهوم پایان‌ناپذیری و بی‌کرانگیِ لطف را در تمام قطعه منتشر نموده است.



(همان، ۱۳۹۴: ۱۴۷)

با دقت در تمام آثاری که تا کنون تحلیل گردید، درمی‌یابیم که تنسیق میان دلالت‌های شکلی و عاطفیِ یک اثر، از مهم‌ترین رموزِ اثربخشیِ شگردهای خوشنویسانه‌ای چون «تقدیم» در آن‌هاست.

در قطعهٔ زیر نیز با دقت در عبارت «ره یابی بسی» از مصراعِ «سوی اصل لطف، ره یابی بسی»، درمی‌یابیم که خوشنویس با تقدیم شاکلهٔ «بی» از فعلِ «یابی» و استقرارِ آن به صورت کشیدهٔ معکوس و موازی بر روی کشیدهٔ «لطف»، و استمرار همان دلالت در شاکلهٔ کشیده و معکوس «بسی»، در تعاطف‌های شکلی_دلالی خود برای انتقال حس بی‌کرانگی در منشأ لطف، موفق عمل نموده است.



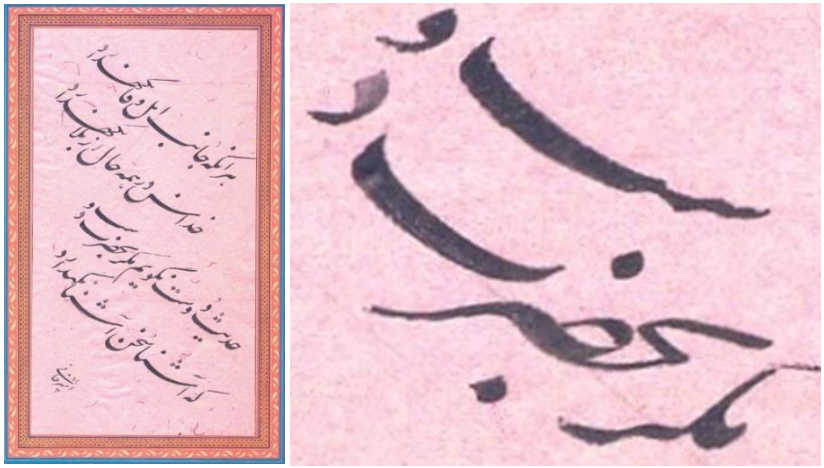
(همان، ۱۳۹۰: ۱۳۲)

در ادامه به نمونه‌های دیگری از این دست، توجه نمایید.

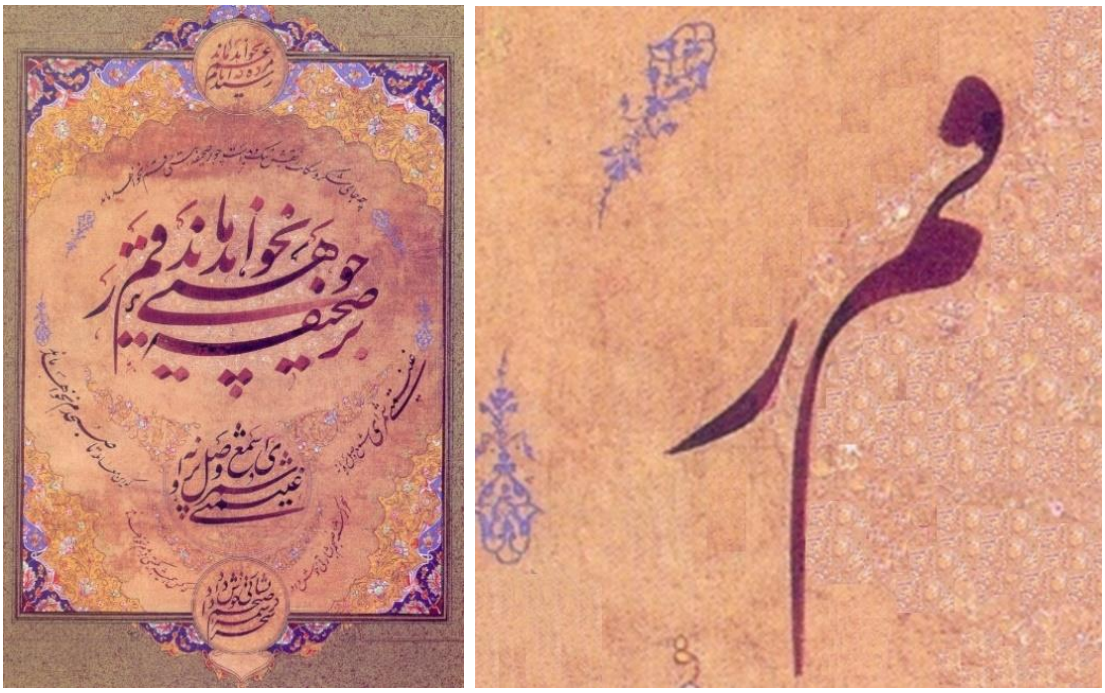
متن نوشته شده: «مرا سیر شد دل ز جنگ و بدی همی جست خواهم رهِ ایزدی»

(شیرازی، ۱۳۶۹: ۲۰۲)

متن نوشته شده: حدیث دوست نگویم «مگر به حضرت دوست».



متن نوشته شده: چو بر صحیفهٔ هستی «رقم» نخواهد ماند.



(همان، ۱۳۹۰: ۱۶۰)

تقدیم و تأخیر در خط، راه را برای خیال‌پردازی‌های خوشنویسانه با دلالت‌های سیّال و انگیخته‌اش باز می‌کند و به شاکله‌ها به ویژه به هنگام درهم‌پیچیدگی‌ها و محظورات شکلی، امکان انعطاف بیش‌تر و ایجاد پیوندهای ظریف‌تر و گسترده‌تر را می‌دهد. حبیب‌الله فضائلی (۱۳۶۲: ۱۳۲)، تقدیم و تأخیر را یکی از جلوه‌گاه‌های کارآمدی و کاردانیِ هنرمند در بیرون آمدن از تنگناها و مضایق کار می‌داند و بر این باورست که خوشنویس باید«در تنگنای گنجانیدن، از اندازه‌های معمول و صحیح کلمات نکاهد، بلکه با دقت فکر و زبردستی از مضایق آن بیرون آید که یکی از جاهای بروز هنرمندی همین موارد است و گاه لازم می‌شود که حرفی یا کلمه‌ای را مقدّم بنگارد تا جای دیگر کلمات قبل از آن معیّن گردد».

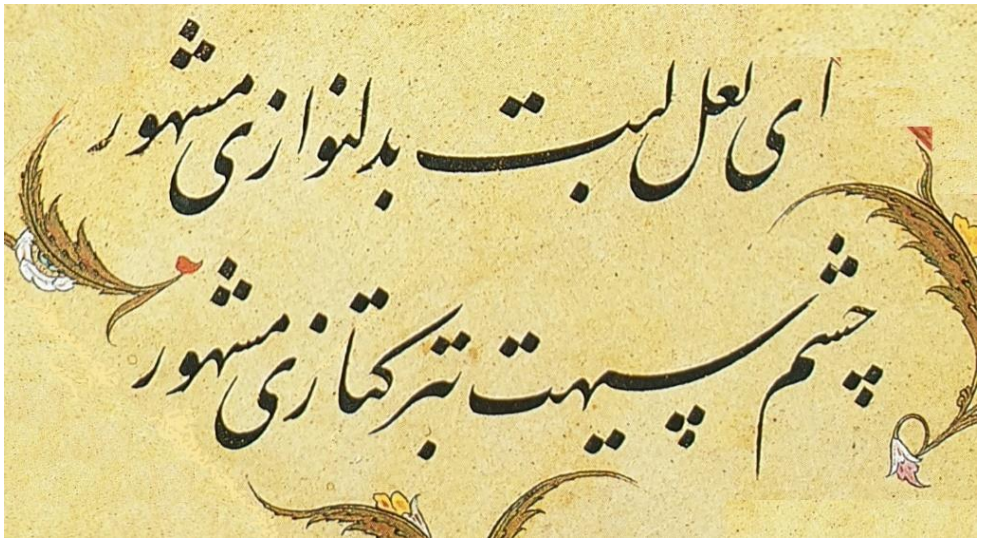
۲-۱-۱) بهینه‌گرایی در کاربرد تقدیم و تأخیر

با وجود اهمیت و تأثیر فراوان این شگرد بلاغی، نکتهٔ مهم، این‌که در بستر ادبیات و خوشنویسی، و دیگر حوزه‌هایی که آثارشان صورت‌بندیِ متنی دارد، باید تنها در شرایط خاص و به هنگام ضرورت از تقدیم و تأخیر اجزا بهره گرفت؛ چنان‌که سعدی در عرصهٔ ادب و میرعماد در پهنهٔ خوشنویسی چنین کرده‌اند. میزان استفادهٔ ایشان از ظرفیت‌های «زبان» و «خط» جهت تقدیم و تأخیر اجزا در محدوده‌ای است که منجر به نارسایی‌های انسجامی و تعقیدهای متنی نشده است. «در ساختار زبان سعدی، چه نثر و چه نظم، اجزای کلام اغلب سر جای دستوری خود نشسته‌اند» (صیادکوه، ۱۳۹۵: ۵۶) و جز در موارد ضروری از تقدیم و تأخیر استفاده نشده است و این شاید یکی از مهم‌ترین رموز نحویِ زبانِ سحرآمیز و شیوهٔ سهل و ممتنعِ سعدی به ویژه در نقل حکایات است که زبانی صریح‌تر می‌طلبد. برای نمونه به چینش مرتب و بدون پس و پیش شدن اجزا در ابیات زیر دقت کنید.

یکی را کرم بود و قوّت نبود — کفافش به قدر مروّت نبود
که سفله، خداوند هستی مباد — جوانمرد را تنگدستی مباد
کسی را که همت بلند اوفتد — مرادش کم اندر کمند اوفتد

(سعدی، ۱۳۷۲: ۲۶۱)

میرعماد نیز در تنگناهای سواد و بیاض، هیچ‌گاه متن را دچار جابه‌جایی‌های حاد و نابه‌هنگامِ اجزا نکرده و با تسلطِ شگفت‌انگیزی که بر رموز خط و تنوّعِ شکلی و طیفیِ شاکله‌ها داشته است، در بیش‌تر موارد سعی نموده اجزا را در بالاترین دامنهٔ انعطافی ممکن نگاشته و در جای اصلیِ خود بنشاند و تنها در مواردی محدود از تقدیم و تأخیر بلاغیِ اجزا به اقتضای موقعیت بهره بگیرد. یکی از وجوهِ بیان‌مندی و شیوایی خط میرعماد به‌خصوص در قالب کتابت را نیز می‌توان معطوف به همین نکته دانست.



(میرعماد، ۱۳۸۲: ۳۴)

۲-۱-۲) مکان‌مندی در تقدیم و تأخیر

مکان‌مندی از صفات مشترک اجزای متون زبانی و شکلی در ادبیات و خوشنویسی است. این اجزا را زمانی می‌توان مکان‌مند خواند که هر جزء در مناسب‌ترین حالت و موقعیت، نسبت به دیگر اجزا آرام و قرار گرفته، به تناسقِ متنی در

بافت‌های ادبی و خوشنویسانه دست یافته باشد. اجزای یاد شده به طور خام و بدون تصرفات خوشنویسان و شاعران و نویسندگان نمی‌توانند متن را به خوشنویسایی و ادبیتِ لازم برسانند و هنرمند برای کارا کردنشان، یا باید مکان آن‌ها را تغییر دهد، یا ساخت آن‌ها را دگرگون کند، و یا همزمان از ترکیب هر دو روش بهره بگیرد. عملکرد موفق هنرمند در این روش‌ها و به ویژه به هنگام تغییر مکان اجزا، مرهون ذوق و خلاقیت و دانش او در مبحث تقدیم و تأخیر است.

در خوشنویسی، زیباییِ تقدیم و تأخیر باید در چارچوب پیوندهای انسجامی، روابط بیناشاکله‌ای و بازی‌های چند لایهٔ درون‌متنیِ اجزا قابل تعریف باشد، در غیر این صورت، پس و پیش کردن‌های رها و بی‌هدف، موجب پریشانی متن خواهد شد. فضائلی در این زمینه معتقد است که «کاتب باید سعی کند به هر حال، حروف و کلمات را مقدّم و مؤخّر نسازد و هر یک را به جای خود قرار دهد و حتی‌الامکان از فشرده و متداخل تنگ در تنگ خودداری نماید» (فضائلی، ۱۳۶۲: ۱۳۲). بنابراین خوشنویس قبل از اقدام به تقدیم و تأخیر اجزا، باید از خود بپرسد که لازم است شاکله‌ها بر اساس کدام حال و مقام، در کدام موقعیت خاص از نظام هنری این اثر جای گرفته و «متمکّن» شوند؟ «مکان‌مند» شدنِ شاکله‌ها عبارت از حسن همخوانی و سازگاری میان هر شاکله با دیگر شاکله‌ها از جهت نوع دلالت‌ها و حالات آن‌هاست.

الفاظ و شاکله‌ها را در ادبیات و خوشنویسی از نظر «تمکّن در متن» می‌توان به دو دسته تقسیم نمود: «الفاظ یا شاکله‌های متمکّن و جایگیر»، و «الفاظ یا شاکله‌های نامتمکّن و بی‌قرار». متمکّن، لفظ یا شاکله‌ای است که در محلِ درست و بر کرسیِ خاصِ خود نشسته و از هر جهت با الفاظ یا شاکله‌های مجاورش هماهنگ است. نامتمکّن نیز لفظ یا شاکله‌ای است که از محلِ درست و کرسیِ اختصاصیِ خود، دور افتاده و از بعضی جهات با الفاظ و شاکله‌های مجاورش مناسبت ندارد. با این تعاریف می‌توان گفت مهم‌ترین نشانهٔ تقدیم و تأخیر بجا، متمکّن شدن الفاظ و شاکله‌های جابه‌جا شده در نظام ادبیات و خوشنویسی است. البته دستیابی به این امر، کار چندان ساده‌ای هم نیست و نیازمند دقتِ نظر و تیزرایی هنرمند در آزمودن ترکیب‌ها و چینش‌های متنوع، و قدرت تشخیص و انتخاب بهترین چینش ممکن است. برای روشن شدن این امر به مصراعِ اولِ بیت زیر دقت کنید.

روی نیارم سوی جهان که بیارم　　کاین به سوی من بتر ز گرسَنه مار است

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۴۸)

شاعر در این مصراع سعی داشته با تقدیم و تأخیر اجزا بر بلاغت کار بیفزاید. نحوهٔ چینشِ دستورمندِ این مصراع، در اصل چنین است: «(من) نیارم که سوی جهان، روی بیارم»، اما ذوق هنریِ ناصرخسرو پس از تصرفات شاعرانه بر روی مکان اجزا و در نظر گرفتنِ قالب وزنیِ «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (منسرح مثمن مطوی منحور)» او را به چنین ساختی رسانده است: «روی نیارم سوی جهان که بیارم». ممکن است گفته شود شاعر با توجه به وزن، همین انتخاب را داشته اما چنین نیست و او می‌توانست هر کدام از موارد زیر و یا موارد دیگری را نیز انتخاب کند:

هیچ نیارم سویش که روی بیارم　　کاین به سوی من بتر ز گرسَنه مار است

آن بنیارم سویش که روی بیارم　　کاین به سوی من بتر ز گرسَنه مار است

هیچ نیارم که سوش روی بیارم　　کاین به سوی من بتر ز گرسَنه مار است

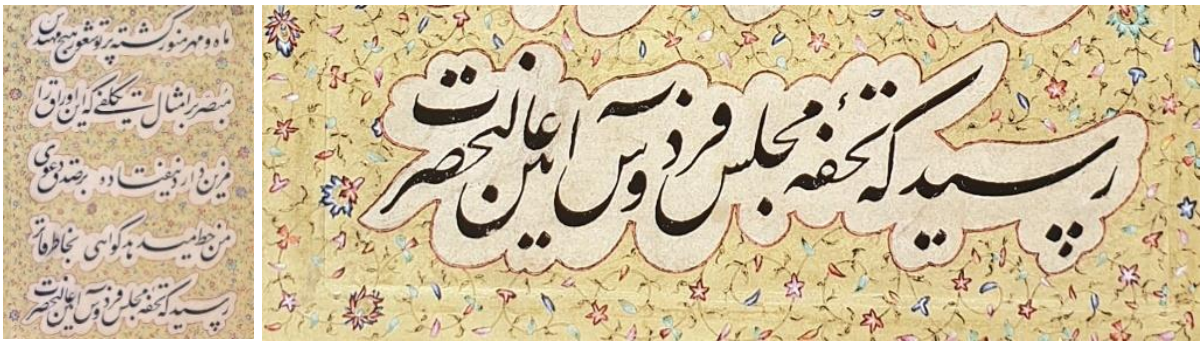
روی نیارم به سوی او که بیارم　　این به سوی من بتر ز گرسَنه مار است

سوی جهان از چه روی، روی بیارم؟　　کاین به سوی من بر ز گرسَنه مار است

هدف از ذکرِ این نمونه، داوری در مورد ذوق هنریِ ناصرخسرو نیست، بلکه بیانِ این مطلب است که گاهی خوشنویس یا شاعر در لحظاتِ دشواری قرار می‌گیرد و به جهت امکان وجود چینش‌های گوناگون، دچار تردید در انتخاب می‌شود. دشواریِ این انتخاب‌ها در خوشنویسی به مراتب بیشتر از ادبیات است؛ چرا که دامنهٔ شگرد تقدیم و تأخیر در خوشنویسی بسیار گسترده‌تر است. در ادبیات، تنها عوض شدنِ جایگاه ترتیبی اجزا نسبت به یکدیگر در محدودهٔ این شگرد بلاغی قرار می‌گیرد، اما در خوشنویسی، حتی حرکت‌های ریز و نرمِ هر شاکله در موضعِ اصلیِ خود را نیز می‌توان نوعی تقدیم و تأخیر به حساب آورد، هرچند این جابه‌جایی‌های ظریف، منتج به پس و پیش شدن شاکله‌ها نسبت به یکدیگر هم نشود. به عبارت دیگر، در تقدیم و تأخیرهای خوشنویسانه ممکن است بدون تغییر در ترتیب شاکله‌ها، تنها شاهد دوری یا نزدیکیِ جزئیِ آن‌ها نسبت به یکدیگر باشیم. در آثار ارزشمند خوشنویسی که عرصهٔ قدرت‌نمایی و ظهور خلاقیت و ابتکار خوشنویسان است، گاهی کم‌ترین جابه‌جایی‌ها، متن شکلی را به بالاترین مراتب بلاغی می‌رساند. تجلیِ این تغییراتِ جزئی را با حرکت سازه‌هایی چون «نقطه» یا «کلاه الف» در سطحِ اثر، آسان‌تر می‌توان دنبال کرد. به طور مثال در اثرِ پیشِ رو، با دقت در فاصلهٔ میان نقطهٔ زیرین با نقاط بالایی در دو سمت اثر، پی می‌بریم که تقدیم نقطهٔ «ب»، مفیدِ تعادل فاصله‌ای میان نقطه‌های این بخش از اثر است.

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲: ۵۳)

نقطه‌پردازی‌های بلاغیِ میرعلی هروی، چنان از گستردگی کمّی و کیفی برخوردار است که خود به تنهایی، ظرفیت پژوهشی مستقل در این زمینه را دارد. در سطر زیر، او با تأخیر در نقطهٔ واژهٔ «فردوس»، و همزمان با آن، تقدیم در کلاهِ الفِ «آمین»، از ایجاد خلوتی نامتناسب و بی‌هنگام در میانهٔ ترکیب، جلوگیری کرده است.



(همان: ۲۲۳)

در آثار پیشِ رو نمونه‌های دیگری از تقدیم و تأخیر این سازه‌ها قابل مشاهده است.

(همان: ۲۲۲)

(میرعماد، ۱۳۸۲: ۹)

(امیرخانی، ۱۳۹۵: ۳۵)

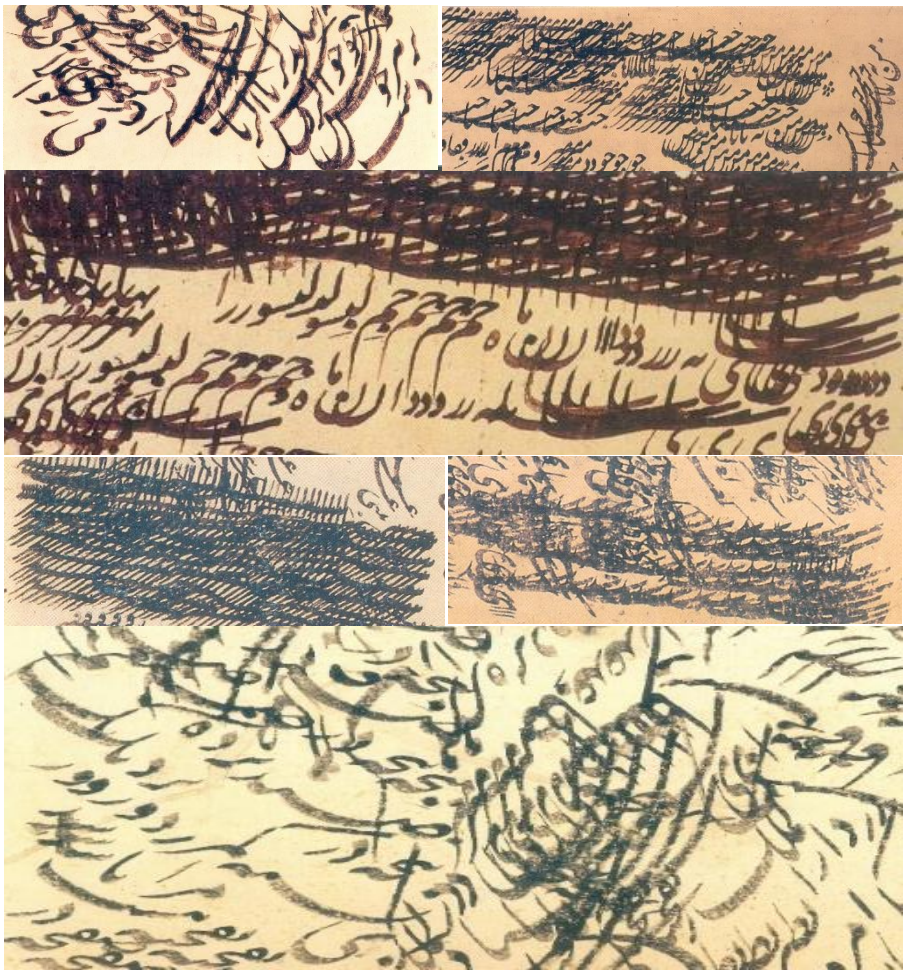
نکتهٔ دیگری را که در بحث تمکّنِ الفاظ و شاکله‌ها در ادبیات و خوشنویسی، نباید از نظر دور داشت، این واقعیت است که گاهی خوشنویس یا شاعر، آگاهانه و به صورت یک ویژگی ساختاری از اجزای پریشان و نامتمکن بهره می‌گیرد. این دسته از خوشنویسان و شاعران که به خودآفرینیِ «خط» و «زبان» باور دارند، این عناصر را نه ابزار آفرینش، که آن‌ها را عینِ مقصد آفرینش هنری می‌دانند. براهنی در پاره‌ای از اشعار خود، چنین رویکردی دارد و معتقد است که

زبان در شعر، وسیله نیست، بلکه پدیده‌ای غیرقابل پیش‌بینی است که باید همهٔ قوانین را به هم بزند و از تمامیِ مطلق‌های معنی‌شناختی و ارجاع‌پذیری و روایت‌پذیری و توصیف‌پذیری سرپیچی کند تا جوهرِ زبانیِ خود را به عنوان تجاوزناپذیرترین اصل شاعری حفظ نماید. او در کارِ شاعری به دنبال بر هم زدن یکپارچگی و شکلِ ذهنیِ شعر، و زیر و رو کردن نظم ارگانیک آن است، تا آن‌جا که اعتقاد دارد، جمله‌ها و سطرهای شعر، نباید در استمرار منطق نحوی جمله‌های قبل از خود باشند (براهنی، ۱۳۷۴: ۱۹۵-۱۹۱). به عنوان نمونه به سطرهای زیر از مجموعه شعر خطاب به پروانه‌های او دقت نمایید:

«... و چشم سرخ فیل که از روی برگ می‌گذرد نه‌بی‌با بی‌بانه بابی‌نه بانه با با»

(همان: ۸۶)

در خوشنویسی هم کاربرد آگاهانهٔ شاکله‌های نامتمکن را در پاره‌ای از سیاه‌مشق‌های کلهر می‌توان دید. در این قطعات، شاکله‌های نامتمرکز، معناگریز، چندصدا و پریشان، چنان غرق در عشق‌ورزی و معاشقه‌اند که جز در موقعیت‌هایی محدود، وجودشان در لابه‌لای بافت‌های خوشنویسانه محو و ناپیداست. آن‌چه در این بافت‌ها قابل پیگیری است، اصالت کار خوشنویس در به‌کارگیری زبان بصری است. تغییر تراکم و تکرار شاکله‌ها، ایجاد لکه‌های سیاه و سفید در دل زمینه‌های سفید و سیاه، و کنتراست‌های تیره و روشن، فضایی آکنده از تردید و تعلیق و بحران به این سیاه‌مشق‌ها بخشیده است.



(کلهر، ۱۳۷۱: ۲۱)

جرجانی در دلائل الاعجاز معتقد است که قدما وقتی از «ترتیب الفاظ» سخن گفته‌اند، در اصل مقصودشان «ترتیب معانی» بوده و اگر از «لفظ متمکن» صحبت کرده‌اند، مرادشان تمکنی بوده که آن لفظ به لحاظ تناسب معنی با الفاظِ پس از خود یافته است (جرجانی، بی‌تا: ۶۴). نکته‌ای که جرجانی بدان اشاره دارد، تنها آثاری را در برمی‌گیرد که ساختار آن‌ها بر اساس نظم، از فرمی متشکل برخوردارند که البته این ویژگی، خاصِ آثار ادبی در جهانِ زبان نیست و در مورد تمکّنِ شاکله‌ها در دنیای خوشنویسی نیز صادق است. بر این مبنا تمکّن و اضطراب را در اصل باید صفاتی متعلق به «معانیِ الفاظ» و «حالاتِ شاکله‌ها» دانست و درست به همین دلیل است که در آثاری که بر اساس تمکّنِ اجزا در این دو حوزه آفریده می‌شوند، معنی و حالت در مرکز اثر قرار می‌گیرند، اما در آثاری که بر اساس اجزای نامتمکن خلق می‌شوند، این خود الفاظ و شاکله‌ها هستند که در مرکز اثر می‌نشینند و عناصر دیگر در پیرامون آن‌ها جای می‌گیرند. در این آثار، جنبه‌های عاطفی اثر و تأثیرگذاری آن، بیش از جنبه‌های زیبایی‌شناختی اهمیت دارد. با توجه به این توصیفات، در مجموع، می‌توان گفت یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر در تقدیم و تأخیر اجزا، منظم یا نامنظم بودن ساختار متون شکلی و زبانی در خوشنویسی و ادبیات است. در ساختارهای منظم، آفرینندهٔ اثر به دنبال تمکن اجزا بر مبنای حالت یا معنی است، و در ساختارهای نامنظم او در پی برهم زدن عامدانه و آگاهانهٔ این تمکّن است.

با این همه آن‌چه در آثار برتر، بیش از اجزای تحول‌یافته و متمکن‌شده یا ناشده، و شگردهای به‌کاررفته میان این اجزا، موجب مزیتِ متن شکلی یا زبانی می‌شود، این نکتهٔ مهم است که این نوع از شگردها و اجزای متناسب شده با آن‌ها، بر اساس کدام مقتضیات در آن نظام هنری قرار گرفته‌اند، و این همان نکته‌ای است که سال‌ها پیش جرجانی در چارچوب نظریهٔ نظم مطرح کرده‌است.

از نظر جرجانی، مدارِ نظم در متن، بر پایهٔ مقاصدی است که مطابق وجوه و اشکال بیشمار و نامحدود، و در ساخت‌های نحوی متنوع و درخشان متحقق می‌شود. البته او این مقاصد را فی‌نفسه و به طور مطلق، موجب مزیت نمی‌داند، بلکه آن‌چه در نگاه او سبب اعتبار و اهمیت این مقاصد، و وجوه تحقق آن‌ها می‌شود، قرار گرفتنشان در موقعیت‌های مناسبِ متنی، به اقتضای حال و مقام است (همان: ۸۷). او بر این باور است که «مقصود از نظم کلمات، آن نیست که الفاظ در گفتار، دنبالِ هم قرار گیرند، بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابستگی داشته باشند» (همان، ۱۳۸۳: ۵۴): «لیس الغرضُ بِنَظم الکَلِمِ، أن توالَت ألفاظها فی النطق، بل أن تَناسقت دِلالتها» (همان، بی‌تا: ۴۹).

۲-۱-۳) دلالت در تقدیم و تأخیر

زیبایی و لطافت اجزا، در کنار ساکن کردن و نشاندنِ سازگار آن‌ها در متن، دو عاملی است که گرچه در برتریِ متون شکلی و زبانی، نقشی بسزا دارند، اما در این میان نقشِ تکمیلی و تعیین کننده‌تر بر دوشِ همان عاملی است که جرجانی بدان اشاره داشت، یعنی انتخابِ درستِ دلالت‌ها و برقراری تنسیق میان آن‌ها که البته این انتخاب و تنسیق نیز خود بر پایهٔ مقاصدی است که هنرمند برای اثر خویش از پیش در نظر گرفته است.

در خوشنویسی از گذشته‌های دور، خوشنویسان مبتکر و نظریه‌پرداز، متوجه اهمیتِ وجودیِ دو دستگاه «حسن تشکیل» و «حسنِ وضع» در آفرینش‌های خوشنویسانه بوده‌اند و در رساله‌های خود نیز بدان پرداخته‌اند، اما چیزی که از نگاه تیزبینِ آنان در این رساله‌ها دور مانده، نقشِ دستگاه «حسن دلالت» در تجلیِ جوهر ذاتی_بلاغیِ خوشنویسی و ظهور افسون‌گری‌های خوشنویسانه است. البته اشاره نکردن به نام این دستگاه در رساله‌های خوشنویسی، به معنی عدمِ وجودِ اصول این دستگاه در آثار شاهکار خوشنویسی نیست و بسیاری از بزرگان عرصهٔ خوشنویسی، مبانی دستگاه حسن دلالت‌ها را به صورت فطری در آثار خویش به‌کارگرفته‌اند.

واقعیت آن است که خوشنویس فقط با انتخاب زیباترین شاکله‌ها و لطیف‌ترین حالت‌ها، و نشاندن و اسکان آن‌ها به بهترین نحو ممکن، به خوشنویسانه‌ترین متن شکلی نمی‌رسد، چنان‌که شاعر هم تنها با انتخاب زیباترین الفاظ و معانی، و چینش آن‌ها به بهترین نحو ممکن، به شاعرانه‌ترین متن زبانی دست نمی‌یابد. آن‌چه در این‌جا در کار چنین خوشنویسان یا شاعرانی غایب است، حسن دلالت‌ها در انتخاب و تنسیق آن‌هاست. دستگاه دلالت در این‌جا همان چیزی است که موجب می‌شود، حتی معانی و الفاظی که در حالت منفرد، کمتر زیبا یا نازیبا هستند، بتوانند بر مبنای ارزش‌های دلالیِ خویش، به عنوان مناسب‌ترین الفاظ و معانی، در دل شاعرانه‌ترین متن‌ها بنشینند؛ همان‌گونه که در خوشنویسی نیز همین ارزش‌های دلالی موجب می‌شود شاکله‌ها و حالاتی که در خارج از متن، چندان زیبا و لطیف نیستند، خود را در جایگاه اصلی‌ترین اجزای خوشنویسانه‌ترین متون خطی بیابند. برای مثال، اگر شاکلهٔ «جها» را از قطعهٔ زیر جدا کنیم و آن را به صورت مجرّد و تنها بنگریم، سریع، متوجهِ کوتاهیِ قدِ الف، و نقص و نازیبایی شاکله خواهیم شد، اما چنان‌چه همین شاکله را در داخل متن و در میان دلالت‌های متنی بررسی کنیم، آن را مناسب‌ترین و زیباترین شاکلهٔ ممکن، برای حضور در آن حال و مقام خواهیم یافت. کوتاه کردن قامتِ الف و به تناسب آن، کاستن شیب و طولِ کشیده، تصرفاتی است

که غلام‌حسین امیرخانی برای این حضور درخشان و به‌موقع، اعمال کرده است. این تصرفات را در کنار گذرایی و کوتاهیِ مجالِ جهان بگذارید تا تنسیق میان دلالت‌ها و هماهنگی آن با عواطف هنریِ خوشنویس، روشن‌تر پدیدار شود.

(اسلامی ندوشن، ۱۳۷۵: ۱۵۸)

در بیت زیر از حافظ نیز اگر کلمات «مستشار» و «مؤتمن» را از متن، جدا کنیم و آن‌ها را به شکل منفرد در اندیشه آوریم، به هیچ وجه در ظاهرِ امر، کلماتی شاعرانه و مناسب برای حضور در بیت الغزلی از شعر حافظ به نظر نمی‌رسند، اما حافظ، هوشیارانه این کلمات را در خدمتِ نظامِ دلالیِ شعرِ خویش قرار داده، به گونه‌ای که اگر او به جای این واژه‌های عربی از الفاظ معادل فارسی بهره می‌گرفت، ارزش‌های دلالتی شعر او کاسته می‌شد.

مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن

(حافظ، ۱۳۶۹: ۴۶۲)

حافظ در ۴۹۵ غزل خویش _مطابق تصحیح قزوینی و غنی_ ۴۶۱ بار از واژه‌های «می» و «باده» و «شراب» استفاده کرده که بی‌گمان این شمار با در نظر گرفتن تمام الفاظی که در این دایرهٔ مفهومی می‌گنجند، بسیار بیش‌تر از این مقدار خواهد بود. به نظر نگارندگان، راز این کاربرد فراوان، پیوندی عمیق با پیداترین رسالتی که حافظ برای خود تعریف کرده، یعنی مبارزه با صوفی و زاهد ریاکار، دارد. به طوری که هر گاه این واژگان، راهی به ذهن شاعر پیدا کرده‌اند، زاهد و صوفی نیز حضور داشته و دلالت‌های پیدا و پنهانی، آن‌ها را اگر چه در دورترین گوشه‌های ذهن شاعر به هم گره زده است و این گره‌خوردگی، خود را به شکل تعریضی، طعنه‌ای، تهکّمی، طنزی، غالباً غیرصریح، نشان داده است. بر این اساس، مخاطب با دیدن این واژگان باید دیده نازک کند و در پی یافتن تناسبات پیرامونی آن‌ها باشد. در این بیت، حافظ برای روایی دادن به پند عقل، مبنی بر نوشیدن می، از لغاتی چون «مشورت»، «مستشار» و «مؤتمن» بهره می‌گیرد که از الفاظ پرکاربرد دنیای دروغین و ادعاییِ صوفیان و زاهدان است و این امر، جانِ سخن را به قدری نمکین کرده که نه تنها درشتناکی و بیگانگیِ این الفاظ به نظر نمی‌آید که خود حتی سهم فراوانی از زیبایی این بیت مرهون حضور این واژگان عربی است. البته حافظ به احتمال بسیار، در سرودن این بیت، نظر به قطعهٔ زیر از ابن یمین داشته، اما کافی است به تفاوت نگاه دو شاعر در نحوهٔ به کار گرفتن کلمات و روند به شعر درآوردن الفاظ، توجه کنیم تا ببینیم تفاوتِ ره از کجاست تا به کجا:

با عقل کاردیده که در حلِ مشکلات رایِ وی‌ست مؤتمن و مستشار من

گفتم از آن‌چه می‌کشم از دهر شمه‌یی زان پس که درگذشت ز حد اضطرار من

گفتا که مسپر ابن یمین جز طریق صبر کاین‌ست در حوادث دهر اختیار من

(ابن‌یمن، ۱۳۶۳: ۵۰۰)

ابن یمین در تمام هفت بیت این قطعه، می‌خواهد بگوید که حالِ او خیلی وخیم است و عقل هم بدو گفته که صبر کند. او اگر اسلوب بیان حافظ را می‌داشت، شاید تک بیت زیر، همه ابیات او را در خود جمع می‌کرد:

مشورت با عقل کردم گفت حالی صبر کن گر بدانی حال من ای مستشارِ مؤتمن

چنین تصرفات دلالت‌شناسانه‌ای در جهان ادبیات، امری ماهوی و زیربنایی است، تا حدی که می‌توان گفت فرا آمدن تجربه‌های ناب شاعرانه و شکل‌گیریِ متون برجستهٔ ادبی، بدون چنین تصرفاتی ناممکن می‌نماید. گاهی این تصرفات، هم در نحوهٔ به‌کارگیری الفاظ روی می‌دهد و هم در ساختار آن‌ها و شاعر ناچار می‌شود برای جایگیری واژه‌ها در دایرهٔ دلالت‌های مورد نظرش، در ساختمان آن‌ها دگرگونی‌هایی را اعمال کند. این بحث را نخستین بار ارسطو در «فن شعر»، به عنوان «دوری از ابتذال و رکاکت» مطرح نمود. او در این باب، ضمن روا دانستن تصرف شاعرانه در الفاظ، آن را به سه دستهٔ «تخفیف»، «تطویل» و «تغییر» تقسیم کرده است (ارسطو، ۱۳۳۷: ۹۵). پس از ارسطو این مبحث را دانشمندان نحوی و بلاغی مسلمان، تحت عنوان «ضرورت شعری» پی گرفتند. گروهی چون ابن فارس و ابن رشیق و ابوهلال عسکری، هر نوع تصرف شاعرانه را در الفاظ، ناروا شمردند. گروهی نیز چون سیبویه و ابن‌مالک، تصرف شاعر در واژگان را تنها به ضرورت وزن و قافیه پذیرفتند، اما مشهور علما پیرو این سخن خلیل بن احمد که می‌گوید: «الشعراء امراء الکلام، یصرّفونه أنّی شاءوا و یجوزُ لهم ما لا یجوز لغیرهم» (قرطاجنی، ۱۹۸۶: ۱۴۳)، بر این باورند «که ضرورت شعری در هر کلامی که فضای شعری در آن حاکم باشد، به صورت مطلق جایز است» (هوشیاری،۱۴۰۱: ۴۴) و شاعران «می‌توانند هرگونه خلاف قاعدهٔ نحوی یا صرفی را، چه به منظور حفاظت بر وزن یا قافیهٔ شعر و چه به هر غرض دیگری» (همان: ۳۰) انجام دهند.

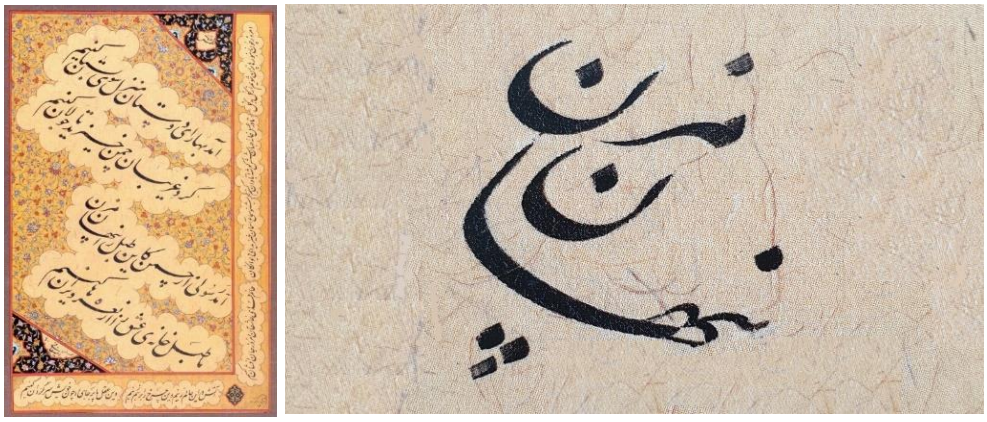
واقعیت این است که در ادبیات و خوشنویسی، منطق هنری، جدا از منطق معمول در قواعد زبان و خط است و هنرمندی که خود را در حصار این قواعد، محصور می‌کند، نمی‌تواند سازه‌های هنری لازم را که برآمده از موقعیت‌سنجی‌های ذوقی اوست، بیافریند و بدین ترتیب در رسیدن به غایات و مقاصد زیبایی‌شناسانهٔ مورد نظرش نیز ناکام می‌ماند.

به چند قطعه که حاصل منطق هنری در خوشنویسی و برآمده از درک موقعیتی خوشنویسان در جایگیری سازه‌هاست، دقت نمایید.

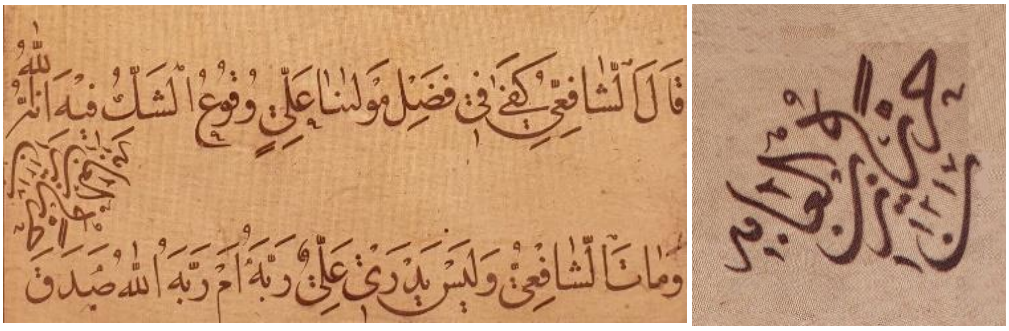
(نیمهٔ دیگر، ۱۳۹۱: ۷۶)

(امیرخانی، ۱۳۹۴: ۱۰۵)

(مشعشعی، ۱۳۶۲: ۵۱)



(امیرخانی، ۱۳۹۴: ۱۴۹)



(فرزانه، ۱۳۹۱: ۶۸)

(امیرخانی، ۱۳۹۴: ۱۵۳)

(میرعلی هروی، ۱۳۹۲: ۲۲۰)

۳) نتیجه

بر اساس مباحث این مقاله، می‌توان گفت که خط همانند زبان، ماهیتی پویا، زایشی، تصریفی و تطبیق‌پذیر دارد و اجزای آن به طور مستمر در دستگاهی درون‌زا و دینامیک در حال گسترش قلمروهای خویش‌اند و از این رو، به هنگام تجربه‌های شخصیِ خوشنویسان و سخن‌پردازان، امکان ترمیم، نوزایی و تجدیدپذیری را در خود فراهم می‌کنند. این امکاناتِ تحول‌ساز از راه تقدیم و تأخیر و دیگر فرایندهای بلاغی به ساختار آثار خوشنویسی و ادبی راه یافته و به آن‌ها قابلیتِ سامان‌یابی در دو دستگاه فصاحت و بلاغت را می‌دهند. نکتهٔ مهم در هماهنگیِ این دو دستگاه، این‌که بسیاری از تجربه‌های زبانیِ زیبایی‌شناسانهٔ ادبی در قطعاتِ خوشنویسی، مابه‌ازای بصری دارند، هم‌چنان‌که برای برخی از تجربه‌های بصریِ زیبایی‌شناسانهٔ خوشنویسی نیز، می‌توان در قطعاتِ ادبی، مابه‌ازای زبانی یافت.

تحلیل شواهدِ ارائه شده در این پژوهش، ما را به این نتیجه رهنمون می‌سازد که خوشنویسان و شاعران و نویسندگانِ نثرهای ادبی با کاربستِ همسانِ تقدیم و تأخیر، از نظمِ نخستین و دستورمندِ اجزا بر مبنای دلالت‌های قراردادی و معیّن، گذر کرده و نظمِ ثانوی و بلاغیِ و خیال‌انگیزِ مورد نظر خود را بر مبنای دلالت‌های سیاقی میان اجزا برقرار می‌کنند. وجود پیوندهای جوهری و پنهان فراوان، میان ادبیات و خوشنویسی در کارکردهای تقدیم و تأخیر و

حرکت دادن سازه‌ها از یک جایگاه ترتیبی_وضعی که فصاحت، تعیین کنندهٔ آن است، به یک جایگاه ترجیحی_تحویلی که بلاغت آن را معین می‌کند، مؤید همین بهره‌گیری‌های همسان و مشترک است. پیداست با شناخت دقیق نظام فصاحت و بلاغت حاکم بر هر کدام از این دو حوزه و یافتن دامنهٔ قابل تطبیق آن‌ها، می‌توان پرده از روی لایه‌های پنهان ماندهٔ بیش‌تری برداشت.

تعارض منافع

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

منابع

ابن‌خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۸۲). مقدمهٔ ابن‌خلدون. ترجمهٔ محمّد پروین گنابادی. تهران: علمی و فرهنگی.

ابن یمین فریومدی. (۱۳۶۳). دیوان. تصحیح حسینعلی باستانی‌راد. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

ارسطو. (۱۳۳۷). فن شعر. ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۷۵). سروِ سایه‌فکن. خوشنویس غلامحسین امیرخانی. تهران: ایزدان.

امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۹۰). صحیفهٔ هستی، قطعات منتخب. تهران: کلهر.

امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۹۵). عرصهٔ سیمرغ، قطعات نفیس. مقدمه: علی شیرازی. تهران: رواق هنر.

امیرخانی، غلامحسین. (۱۳۹۴). مشق نام لیلی، قطعات منتخب. مقدمهٔ بختیاری، فلسفی، شیرازی. تهران: یساولی.

باباشاه اصفهانی. (۱۳۳۵). آداب المشق. تهران: یساولی.

براهنی، رضا. (۱۳۷۴). خطاب به پروانه‌ها و چرا دیگر من شاعر نیمایی نیستم. تهران: مرکز.

جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۸۳). دلائل الاعجاز فی القرآن. ترجمهٔ محمّد رادمنش. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی.

جرجانی، عبدالقاهر. (بی‌تا). دلائل الاعجاز فی القرآن. به کوشش محمود محمّد شاکر. قاهره: مکتبه الخانجی.

حافظ، شمس‌الدین محمّد. (۱۳۶۹). دیوان. تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.

راوندی، محمّد بن علی بن سلیمان. (۱۹۲۱). راحة الصدور و آیة الصدور. تصحیح محمّد اقبال. لیدن: مطبعة بریل.

سارتر، ژان پل. (بی‌تا). ادبیات چیست. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: زمان.

سکاکی، ابویعقوب. (۲۰۰۰ م). مفتاح العلوم. تحقیق عبدالحمید هنداوی. بیروت: دارالکتب العلمیه.

سلطانعلی مشهدی. (۱۳۳۵). صراط السطور. تهران: یساولی.

طالبیان، یحیی، بشیری، محمود و امینی اسالمی، حمید. (۱۴۰۰). «کارکرد بلاغی تقدیم و تأخیر عناصر اصلی جمله در گرشاسپنامه و داستان بیژن و منیژهٔ شاهنامه بر اساس نظریهٔ نظم جرجانی و دستور نقش‌گرای هلیدی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۰. صص: ۲۶۱-۲۳۱.

فرزانه، علی. (۱۳۹۱). قلم صنع. مجموعه‌ای نفیس از آثار خوشنویسان بزرگ قدیم ایران. اصفهان: نقش نگین.

فضائلی، حبیب الله. (۱۳۹۰). اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی. تهران: سروش.

فضائلی، حبیب الله. (۱۳۶۲). تعلیم خط. تهران: سروش.

قرطاجنی، حازم بن محمّد. (۱۹۸۶). منهاج البلغاء و سراج الادباء. تحقیق محمّد حبیب ابن خوجه. بیروت: دارالغرب الاسلامی.

قلقشندی، احمد. (بی‌تا). صبح الاعشی فی صناعه الانشاء. تعلیق محمّدحسین شمس‌الدین. بیروت: دارالکتب العلمیه.

کلهر، محمّدرضا. (۱۳۷۱). مجموعه‌ای از خطوط مرحوم میرزامحمّدرضا کلهر، فخرالکتاب. مقدمهٔ کیخسرو خروش. به کوشش حمید عجمی و حسین غلامی. تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

محمودی، آزاد. (۱۳۸۷). اصطلاحات خوشنویسی در شعر شاعران بزرگ ایران. تهران: فرهنگستان هنر.

مجنون رفیقی هروی. (بی‌تا). رساله‌های خط مجنون رفیقی هروی. گردآوری رضا مایل هروی. کابل: وزارت اطلاعات و کلتور، ریاست کلتور و هنر انجمن تاریخ افغانستان.

مشعشعی، غلامرضا. (۱۳۹۱). احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.

مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶). به سوی زبان‌شناسی شعر؛ رهیافتی نقش‌گرا. تهران: مرکز.

میرعلی هروی. (۱۳۹۲). منتخبی از مرقعات ایران و هند در موزه‌های جهان. مقدمهٔ غلامحسین امیرخانی. گردآوری محمّدمهدی زارع‌دار. به اهتمام بابک حجازی. کرج: رواق هنر.

میرعمادالحسنی. (۱۳۸۲). قطعات منتخب استاد بزرگ خط نستعلیق. مقدمهٔ غلامحسین امیرخانی. تهران: یزدانی.

ناصرخسرو. (۱۳۵۷). دیوان اشعار. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل، شعبهٔ تهران.

نیمهٔ دیگر. (۱۳۹۱). مجموعهٔ مرمت‌ها و آثار سنّتی آیدین آغداشلو. تهران: ادارهٔ کل میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان تهران و موزهٔ رضا عباسی.

هوشیاری، محمّدرضا. (۱۴۰۱). «ضرورت شعری». دوفصلنامهٔ علمی اطلاع‌رسانی نگاه. شمارهٔ ۱۸. صص: ۴۸-۲۷.

References

Amirkhani, Gh. (2016). *Arse-ye Simorgh*. (Intro. A. Shirazi). Tehran: Ravaghe honar. [In Persian]

Amirkhani, Gh. (2015). *Mashgh-e Naam-e Leili*. (Intro. J. Bakhtiari, A. Falsafi, A. Shirazi). Tehran: Yassavoli. [In Persian]

Amirkhani, Gh. (2011). *Saheefe-ye Hasti*. Selected pieces. Tehran: Kalhor Publishing House. [In Persian]

Aristotle. (1954). *Rhetoric poetics*. (Translated into Farsi by A. Zarinkob). Tehran: Bongahe tarjome va nashre ketab. [In Persian]

Babashah Isfahani. (1956). *Adabolmashgh*. Tehran: Yassavoli. [In Persian]

Baraheni, R. (1995). *Khetab be parvaneha va chera man digar shaere nimai nistam*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Eslami nodooshan, M. (1996). *Sarve sayefekan*. (Calligraphy by Amirkhani). Tehran: Izadan. [In Persian]

Farzane, A. (2012). *Ghalame son'a*. An exquisite collection of the works of the great calligraphers of old iran. Esfahan: Naghshe neghin. [In Persian]

Fazaeli, H. (2011). *Atlas-e Khat, Research in Islamic calligraphy*. Tehran: Sorush. [In Persian]

Fazaeli, H. (1983). *Talim-e Khat*. Tehran: Sorush. [In Persian]

Ghalghashandi, A. (-). *Sobh al-aasha Fi Sanaat al-ensha*. (Annotation by M. Hossein. Beyrouth: Dar al-kotob al-elmiia. [In Arabic]

Ghartajani, H. (1986). *Menhaj al-bolagha va seraj al-odaba*. (Research by M. Ibne khoje). Beyrouth: Dar al-gharb al-islami. [In Arabic]

Hafez, Sh. (1990). *Divan*. (Correction by M. Ghazvini and Gh. Ghani). Tehran: Zavar. [In Persian]

Hoshyari, M. (2022). Zarurate she'ari. *A tow-quarter scientific-informative journal of neghah*, 18, 27-48 [In Persian]

Ibn Khaldun, A. (2003). *Introduction to Ibn khaldun*. (Translated into Farsi by M. Parvin Gonabadi). Tehran: Elmi va farhangi. [In Persian]

Ibn yamin, F. (1984). *Divan*. (Correction by H. Bastanirad). Tehran: Sanai. [In Persian]

Jurjani, A. (2004). *Dala'il al-I'jaz*. (By effort of M. Shaker). Esfahan: Maktabat al-khaji. [In Persian]

Jurjani, A. (2004). *Dala'il al-I'jaz*. (Translated into Farsi by M. Radmanesh). Cairo: Shahname research. [In Arabic]

Kalhor, M. (1992). *a collection of hand writings of the mirza mohammad reza kalhor, fakhr al-kottab*. (By effort of H. Ajami and H. Gholami). Tehran: Hovzeye honari. [In Persian]

Mahmoudi, A. (2008). *Calligraphic terms in great Iranian poets verses*. Tehran: Farhangestane honar. [In Persian]

Majnun Rafighi-ye Heravi. (-). *Resalehaye Majnun Rafighi-ye Heravi*. (Compiled by by R. Mayel Heravi). Kabul: Department of Culture and Art of Afghanistan History Association. [In Persian]

Mir Ali Heravi. (2013). *A Selection of the Persian and Hindu Albums From Global Museums*. (Introduction by Gh. Amirkhani). (Complied by M. Zaredar). Karaj: Ravagh-e Honar. [In Persian]

Mir Emad alhasani. (2003). *Selected Pieces from Great Master of Nastaligh Calligraphy*. (Introduction by Gh. Amirkhani). Tehran: Yazdani. [In Persian]

Mohajer, M & Nabavi, M. (1997). *Be sooye zabanshenasi she'ar*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Mosha'sha'I, R. (2012). *Life and Works of Darvish Abdolmajid Taleghani*. Tehran: Library of Majles-e Shora-e Eslami. [In Persian]

Naser khusraw. (1978). *Divan*. (Correction by M. Minavi and M. Mohaghegh). Tehran: Mac gill University. [In Persian]

Ravandi, M. (1921). *Rahat us-sudur wa-ayat us-surur*. (Correction by M. Eqbal). Lyden: Brill. [In Persian]

Sakaki, A. (2000). *Miftah al-ulum*. (Research by A. Hendavi). Beyrouth: Dar al-kotob al-elmiia. [In Arabic]

Sartre, J. (-). *What is literature?* (Translated into Farsi by A. Najafi and M. Rahimi). Tehran: Zaman. [In Persian]

Sultan Ali Mashhadi, (1956). *Serat al-sotur*. Tehran: Yassavoli. [In Persian]

Talebian, Y & others. (2021). Rhetorical function of preposing and postposing the main elements of the sentence in Garshaspnameh and the story of Bizhan and Manizheh of Shahnameh. *Rhetoric and grammar studies*, 20, 231-261. [In Persian]

The Other Half. (2012). *Collection of restoration works, Aydin Aghdashloo*. Tehran: Reza Abbasi Museum. [In Persian]