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

A Study of Linguistic Foregrounding in Nafthat al-Masdur from Geoffrey Leech's Perspective

Ali Hasannejad [1]✉ **and Ebrahim Eghbali**[2]

1. PhD. Student in Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. Email: alihasannezhad14@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. Email: eghbaly@tabrizu.actually.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 03 April 2025
Received in revised form 22 April 2025
Accepted 21 May 2025
Published online 01 July 2025

Keywords:
Persian rhetoric, Syntactic stylistics, Grammatical parallelism, Inversion, Foregrounding, Literary devices, Persian poetics.

ABSTRACT

This study investigates rhetorical-syntactic research within Persian literary texts, with a particular focus on identifying, categorizing, and analyzing grammatical and rhetorical features that contribute to stylistic richness and aesthetic effect. The research examines how specific grammatical structures and rhetorical devices function together to produce meaning, rhythm, and emphasis in classical and modern Persian literature. Building on the traditions of Arabic rhetoric (balāghah) and Persian stylistics, the study integrates theoretical insights from both classical poetics and modern linguistic approaches. The primary aim is to establish a framework that not only documents existing rhetorical-syntactic patterns but also interprets their literary and communicative significance.Drawing on an extensive corpus of selected Persian texts from different literary periods, the analysis reveals that Persian authors have historically employed a variety of syntactic strategies—such as parallelism, inversion, ellipsis, and syntactic repetition—in coordination with rhetorical figures like metaphor, simile, antithesis, and hyperbole. The findings indicate that these combined devices serve both aesthetic and pragmatic functions: they reinforce thematic unity, enhance emotional appeal, and structure the reader's interpretive process. This dual role underlines the interdependence between grammar and rhetoric in shaping literary style.The study further shows that many rhetorical-syntactic features in Persian literature correspond to universal stylistic principles found in other literary traditions, but are also deeply embedded in the cultural and linguistic characteristics of Persian. By highlighting these patterns, the research contributes to a better understanding of Persian stylistics, offering methodological tools for literary criticism, stylistic analysis, and pedagogy in Persian language and literature.

Cite this article: Bagherian hakani, Z., & et al. (2025)., A Study of Linguistic Foregrounding in Nafthat al-Masdur from Geoffrey Leech's Perspective. *Rhetoric and Grammer Studies*, 15 (1). 205-225. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2025.12624.1683

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2025.12624.1683
Publisher: University of Qom

Introduction

Persian literature, enriched by centuries of poetic and prose traditions, displays a complex interplay between rhetorical artistry and grammatical construction. Historically, Persian stylistic studies have been rooted in classical balāghah frameworks, which emphasize eloquence, metaphor, and rhetorical ornamentation. However, these studies often treated grammar and rhetoric as separate domains, overlooking the ways in which syntactic structures themselves could carry rhetorical weight.

The present study addresses this gap by investigating how rhetorical functions are embedded within grammatical structures, thus contributing to literary meaning and aesthetic effect. By focusing on the syntactic dimension of rhetoric—here referred to as "rhetorical-syntactic research"—this work proposes that grammar is not merely a vehicle for meaning but a formative element of literary style.

This integrated approach draws on both classical theory (e.g., ma‘ānī, bayān, and badī‘) and modern linguistic-stylistic models, including functional grammar, foregrounding theory, and discourse analysis. It thereby bridges the methodological gap between traditional rhetoric and contemporary linguistic criticism.

Materials & Methods

The study employs a qualitative textual analysis of selected Persian literary works across historical periods, ranging from classical poets such as Sa‘di, Hafez, and Khaghani to modern prose stylists. The corpus was chosen to reflect both diversity in genre and representativeness of stylistic richness.

The methodology involved

1. Textual Selection – Choosing excerpts known for their rhetorical and syntactic density.
2. Rhetorical Identification – Classifying rhetorical devices (metaphor, simile, antithesis, parallelism, etc.).
3. Syntactic Analysis – Examining sentence structure, word order, and grammatical cohesion.
4. Functional Interpretation – Linking grammatical structures with rhetorical effects, considering thematic and pragmatic contexts.
5. Comparative Analysis – Cross-referencing findings with both classical rhetoric manuals and modern stylistic frameworks.

Analytical tools included Halliday’s functional grammar for clause analysis, Leech’s foregrounding theory for identifying deviation and parallelism, and classical Persian rhetorical taxonomies for historical grounding.

Research findings

The results reveal that Persian literary texts often use syntactic patterns not merely for clarity or grammaticality but as rhetorical strategies to foreground meaning, rhythm, and thematic motifs. Key findings include:

- Parallelism & Repetition: Repetition of syntactic patterns (especially at the clause level) reinforces rhythm and thematic unity. This device is frequent in both poetry and prose, enhancing memorability and oral performance.
- Inversion (Taqdīm wa Ta’khīr): Deviations from the canonical word order create emphasis and highlight key thematic elements, aligning with the concept of ikhtisās in classical rhetoric.
- Ellipsis & Omission: Intentional omission of grammatical elements creates interpretive gaps, inviting reader engagement and inference. This is often paired with metaphor to intensify meaning.
- Coordination of Figurative & Syntactic Devices: For example, metaphors often occur in parallel syntactic structures, making them more striking and easier to process.
- Foregrounding through Deviation: Both syntactic deviation (unusual word order, rare constructions) and semantic deviation (unexpected imagery) function to draw attention to key passages.

The study also notes that many such rhetorical-syntactic features serve pragmatic functions, such as persuasion, emotional appeal, and thematic framing.

Discussion of Results & Conclusion

The integration of rhetorical devices and grammatical structures is a defining characteristic of Persian literary style. Classical rhetoric provided a conceptual framework for identifying and categorizing rhetorical figures, but often overlooked the syntactic mechanisms through which these effects were achieved. Modern stylistics, on the other hand, recognizes syntax as a key component of literary form but rarely grounds its analysis in the cultural and historical specificity of Persian poetics.

This research bridges these perspectives by demonstrating that:

- Syntax in Persian literature is not neutral; it is deliberately manipulated for rhetorical effect.

- Many rhetorical-syntactic patterns have deep cultural roots in Persian poetics, yet they align with universal stylistic strategies.
- Understanding these patterns enriches both literary criticism and language pedagogy, as it equips scholars and students to appreciate how form and meaning are intertwined.

The findings suggest that further studies could apply corpus-based methods to quantify the distribution of rhetorical-syntactic patterns in larger Persian text collections. Such work could also compare Persian stylistics with other literary traditions to explore cross-cultural rhetorical universals.

In conclusion, this study reaffirms that grammar and rhetoric in Persian literature are interdependent dimensions of stylistic artistry. Recognizing their interplay allows for more nuanced literary analysis, deeper appreciation of Persian cultural heritage, and more effective teaching of Persian as a literary language.

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

بررسی برجسته‌سازی زبانی در نفثة‌المصدور از دیدگاه جفری لیچ

علی حسن‌نژاد [1] ✉ **و ابراهیم اقبالی** [2]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: alihasannezhad14@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: eghbaly@tabrizu.actually.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۰۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
متن ادبی، برجسته‌سازی، قاعده‌کاهی، قاعده‌افزایی، نفثة‌المصدور.

چکیده

نفثة‌المصدور از جمله آثار ارزشمند زبان و ادبیات فارسی، در میان متون منثور از اهمیت خاصی برخوردار است؛ یکی از دلایل اهمیت نفثة‌المصدور، ویژگی‌های زبانی آن است که باعث شده این اثر، افزون بر جنبه‌های تاریخی، از نظر مسائل زبانی نیز اهمیت ویژه‌ای داشته باشد. با مطالعهٔ کتاب نفثة‌المصدور به ویژگی‌های زبانی و عوامل برجسته‌ساز مختلفی برخورد می‌کنیم که در ایجاد و تقویت زبان ادبی این کتاب نقش به‌سزایی ایفا کرده و زبانی برجسته پدید آورده‌اند. منظور از برجسته‌سازی، برهم زدن قواعد مرسوم زبان است که به آشنایی‌زدایی منجر می‌شود و یکی از عوامل ایجاد متن ادبی به شمار می‌رود. زبان‌شناسان دو عامل قاعده‌کاهی (Straw base) و قاعده‌افزایی (Adding rules) را علت اصلی برجسته‌سازی زبان می‌دانند. در پژوهش حاضر، نویسندگان کوشیده‌اند که با تکیه بر نظریهٔ برجستگی زبانی جفری لیچ، برجستگی‌های زبانی نفثة‌المصدور را در هشت حوزهٔ واژگانی، نوشتاری، نحوی، سبکی، معنایی، زمانی، آوایی و گویشی مورد بررسی قرار دهند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که هنجارگریزی‌های معنایی در گسترده‌ترین شکل ممکن، شامل استفاده از انواع صنایع ادبی و صور خیال، استفاده از ساخت‌های کهن، تصویرپردازی، کاربرد شواهد قرآنی و ادبی و به کارگیری انواع توازن، باعث برجسته‌سازی زبانی در نفثة‌المصدور شده و نثر این اثر را به شعر نزدیک کرده است.

استناد: حسن‌نژاد، علی و دیگران. (۱۴۰۴). «بررسی برجسته‌سازی زبانی در نفثة‌المصدور از دیدگاه جفری لیچ». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۵. شمارهٔ ۲۷. صص: ۲۲۵-۲۰۵. https://doi.org/10.22091/jls.2025.12624.1683

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

یکی از مشخصه‌های اصلی هر اثر ادبی که از ویژگی‌های سبکی آن نیز محسوب می‌شود، زبان اثر است؛ لذا از جمله روش‌هایی که همواره می‌توان از آن برای نشان دادن مشخصه‌های سبکی یک اثر بهره گرفت، مطالعات زبانی است. نویسندگان و شاعران همواره از زبان روزمره استفاده نمی‌کنند بلکه گاهی از قواعد معمول زبان فراتر می‌روند و روش‌های غیرمعمول و خلاقانه را به کار می‌گیرند. از دیدگاه زبان‌شناسان، هر نویسنده برای انتقال پیام در اثر ادبی خود می‌تواند از دو روش عادی و مرسوم و غیرعادی و نامرسوم استفاده کند؛ در روش عادی و مرسوم، صرفاً از واژگانی که برای انتقال آن پیام ایجاد شده‌اند، استفاده می‌شود و به هدف خود می‌رسد و در روش دوم، کلمات با روشی هنرمندانه برای انتقال پیام انتخاب می‌شود و فرآیند انتقال پیام صورت می‌گیرد؛ روش نخست را "زبان خودکار" و روش دوم را "برجسته‌سازی" می‌گویند (نک، احمدی، ۱۳۸۵: ۵۳ـ۴۹). نزد برخی گروه‌ها و مکتب‌های ادبی، روش دوم بسیار ارزشمندتر است؛ به‌طوری که فرمالیست‌ها آرمان و هدف اصلی نظریهٔ ادبی خود را رهایی از قید و بند هنجارهای ادبی گذشته و شکستن مرزهای آن دانسته‌اند. به‌عبارتی، آنها مبنای ادبیات را شکستن این مرزهای قراردادی زبان می‌پنداشتند. به‌نظر آنها سبک، عدول از زبان معمول است؛ از این رو در دیدگاه یاکوبسن، اصلی‌ترین مبنای ادبیات، به‌هم ریختن گفتار متداول و انحراف از زبان گفتاری معمول و روزمره است (ایگلتون، ۴:۱۳۸۳).

جفری لیچ[1] (۲۰۱۴ـ۱۹۳۶) یکی از زبان‌شناسان شاخص است که از منظر او دو فرآیند قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی باعث برجسته‌سازی در متن می‌شود؛ وی قاعده‌افزایی را سبب ایجاد نظم و هنجارگریزی را عامل ایجاد شعر دانسته و آن را به هشت بخشِ واژگانی، سبکی، نحوی، زمانی، معنایی، نوشتاری، گویشی و آوایی تقسیم می‌کند (Leach, 1965: 45). بحث در مورد برجسته‌سازی و نیز عواملی که باعث خروج از فرم زبانی می‌شوند، در شناخت بهتر ادبیّت یک متن بسیار مؤثر است. بر این اساس، هنرپردازی‌ها و هنرنمایی‌هایی را که زیدری نسوی در عبارات و الفاظ نفثةالمصدور انجام داده است، می‌توان به‌عنوان مصادیق بارز برجسته‌سازی زبانی محسوب کرد؛ زیرا وی با استفاده از روش برجسته‌سازی، زبان این اثر را به زبانی ادبی و بی‌نظیر تبدیل کرده است که یکی از دلایل تمایز این اثر ارزشمند از آثار هم‌دوره‌اش به‌شمار می‌رود. از این رو در پژوهش حاضر برای اثبات این مدعا از نظریهٔ برجسته‌سازی جفری لیچ در بازخوانی متن نفثةالمصدور و استخراج ویژگی‌های زبانی آن استفاده شده و نحوهٔ بهره‌گیری از عوامل برجسته‌سازی که در این اثر آمده و آن را به یک اثر ادبی تبدیل کرده، بازنموده شده است.

۲) پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های متعددی در مورد نقد و بازخوانی آثار ادبی از دیدگاه برجسته‌سازی انجام شده که از برجسته‌ترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

نعیمه موسوی و محمدرضا حاجی‌آقابابایی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «برجسته‌سازی زبانی در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ جفری لیچ» با تأکید بر نظریهٔ برجسته‌سازی جفری لیچ، به استخراج ویژگی‌های زبانی تاریخ بیهقی پرداخته و عواملی را که باعث ادبی شدن زبان این اثر شده مشخص نموده‌اند. بر اساس این پژوهش، عناصر نحوی و واژگانی نقش پررنگ‌تری نسبت به دیگر انواع برجسته‌سازی در افزایش ادبیت متن تاریخ بیهقی دارند. ذبیح‌الله الهی و فریدون امیری

1. Jeffrey Leach

(۱۳۹۷) در مقالهٔ «برجسته‌سازی و هنجارشکنی در قصاید خاقانی» کوشیده‌اند تا زوایایی از هنر شاعرانهٔ خاقانی را بر اساس رویکرد صورت‌گرایی بازنمایی کنند. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که خاقانی سعی داشته تا معانی جدیدی خلق کند و اگر گاهی ناچار به تکرار مضامین و مفاهیم گذشتگان بوده، آن را در شکل الفاظ و واژه‌ها و تصویرسازی‌های بدیع به صورتی دیگر می‌نمایاند و این جلوه‌گری رنگارنگ را بیشتر در قالب انواع هنجارگریزی‌ها به دست می‌دهد. مولود طلائی و همکاران (۱۳۹۳) در مقالهٔ «برجسته‌سازی‌های زبانی در داستان کوتاه شرق بنفشه اثر شهریار مندنی‌پور» ضمن توجه به ساختار روایی و بعضی عناصر ممتاز داستان، بر اساس نظریهٔ برجسته‌سازی لیچ به استخراج عناصر برجسته‌ساز زبانی در داستان شرق بنفشه پرداخته‌اند. منوچهر اکبری و زیبا اسماعیلی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در مخزن الاسرار نظامی» با تأکید بر نظریات فرمالیست‌ها در زمینهٔ برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی، مخزن الاسرار نظامی را از این منظر مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند.

البته در مورد نفثةالمصدور نیز پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که از جملهٔ آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقالهٔ «تبیین الگوی کاربرد صناعات بدیعی و بیانی در نفثةالمصدور» از حسن شامیان و سمانه جعفری (۱۳۹۷) که کوشیده‌اند به این پرسش پاسخ دهند که آیا نویسنده در کاربرد آرایه‌های زبانی از الگوی خاصی پیروی کرده یا اینکه این عناصر را فقط به‌منظور آرایش لفظی و معنوی کلام خود به‌کار برده است؟ مقالهٔ «واکاوی ساختاری و زیبایی‌شناختی نفثةالمصدور» از فرشته محبوب (۱۳۹۵)؛ مقالهٔ «سبک‌شناسی نفثةالمصدور نسوی» از فریدون طهماسبی و سولماز مظفری (۱۳۹۵) که ضمن ترسیم ابعاد زیباشناختی و موسیقی سیال نفثةالمصدور به عنوان یک اثر متکلف اما پرمعنا به واکاوی ساختار آن پرداخته‌اند. مقالهٔ «تحلیل محتوای نفثةالمصدور» از محمد حکیم آذر (۱۳۹۴)، در این پژوهش کوشش شده که به درون مایه‌های اخلاقی و سرچشمه‌های نظری اخلاقی-تربیتی زیدری نسوی نقبی زده شود. مقالهٔ «نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی نفثةالمصدور» از صدیقه مهربان (۱۳۹۰) که در آن صنایع ادبی پرکاربرد در نفثةالمصدور با مختصر نمونه‌هایی از مرزبان نامه و تاریخ جهانگشا که عوامل سازندهٔ آن مبتنی بر تکرار واج است، مورد بررسی قرار داده است. هر چند در مورد کاربرد انواع صنایع بدیعی در نفثةالمصدور پژوهش‌هایی صورت گرفته اما در مورد برجسته‌سازی زبانی در این اثر بر اساس الگوی جفری لیچ تاکنون پژوهشی صورت نگرفته لذا پژوهش حاضر در نوع خود تازه و منحصر بفرد است.

۳) مبانی نظری

۳ـ۱) آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی

یکی از نظریه‌هایی که نخستین‌بار توسط فرمالیست‌ها مطرح شد، مفهوم آشنایی‌زدایی[۲] است. ویکتور شکلوفسکی[۳] این مفهوم را در سال ۱۹۱۷ در مقاله‌ای به نام هنر به عنوان تمهید[۴] معرفی کرد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). این اصطلاح به انگلیسی به غریب‌سازی[۵] ترجمه شده است (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۵۸). شکلوفسکی در آن مقاله نوشت «هدف هنر انتقال

2. Defamiliarization
3. Viktor Shklovsky
4. Art as Device
5. Mmaking strange

احساسات از چیزها به گونه‌ای است که درک می‌شوند، نه به نحوی که معروف شده‌اند. هنر روشی برای تجربه کردن هنرمندانهٔ یک شیء است، که در آن شیء اهمیت خاصی ندارد» (شکلوفسکی، ۱۳۸۰: ۶۰).

مفهوم آشنایی‌زدایی به معنای بازسازی و تبدیل تجربه‌های معمول و آشنا به شکل‌های تازه و غیرعادی است. هدف از آشنایی‌زدایی این است که خواننده یا بیننده بتواند با نگاهی تازه به واقعیت‌ها بنگرد و از عادت‌ها و پیش‌فرض‌های خود جدا شود. فرمالیست‌ها اعتقاد داشتند که هنر و به‌ویژه ادبیات، می‌تواند بینش‌ها و احساسات تازه‌ای را ایجاد کند که به‌دلیل عادت به شرایط عادی زندگی، معمولاً نادیده گرفته می‌شوند. با استفاده از تکنیک‌های خاص ادبی، نویسندگان می‌توانند عناصر آشنا را به شیوه‌ای جدید و جذاب ارائه دهند، به‌گونه‌ای که خواننده دوباره به آنها توجه کند. برای مثال در یک شعر یا داستان، توصیفاتی که معمولاً در روزمرگی نادیده گرفته می‌شوند، ممکن است به‌گونه‌ای نوآورانه بازنمایی شوند تا توجه خواننده را جلب کنند و احساسات و تفکرات عمیق‌تری را برانگیزند. این عمل، به‌ویژه در ادبیات مدرن و معاصر، به صورت گسترده مورد استفاده قرار می‌گیرد. به‌طور کلی، آشنایی‌زدایی یکی از ابزارهای مؤثر در ادبیات و هنر است که می‌تواند به ایجاد تجربه‌های جدید و به چالش کشیدن نگاه‌های سنتی کمک کند. در واقع «آشنایی‌زدایی به معنای زدودن عادات و کلیشه‌ها از واقعیت‌های روزمرهٔ زندگی است و زبان ادبی را از زبان محاوره‌ای و عادی متمایز می‌کند. فنون ادبی و هنری به دلیل استفاده مکرر، دچار تکرار و کلیشه‌ای می‌شوند و توانایی القای غرابت و تازگی را از دست می‌دهند. در این حالت، وظیفهٔ هنرمند فعال کردن این سازه‌های فرسوده با نگاهی خلاق و شخصی خود است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۶).

مفهوم آشنایی‌زدایی ریشه در روان‌شناسی گشتالت دارد که هر ادراک حسی به عادت تبدیل می‌شود و عملکردی خودکار می‌یابد، بنابراین ما می‌توانیم از هر شکل، محتوای آن را حدس بزنیم. اما کارکرد اصلی هنر این است که به ما می‌آموزد چگونه عادت‌ها را کنار بگذاریم و به گونه‌ای جدید ببینیم. هنر به ما کمک می‌کند تا احساسات نسبت به اشیاء را تجربه کنیم، نه بر اساس شناخت قبلی یا تحلیل (احمدی، ۱۳۸۵: ۴۹). ادبیات می‌تواند آنچه برای ما آشنا و مأنوس شده را دوباره ناآشنا کند. ما اشیاء را معمولاً در فرآیندی نیمه‌خودآگاه درک می‌نماییم، زیرا فکر می‌کنیم آنها را از قبل می‌شناسیم (برتنس، ۱۳۸۴: ۴۵). واژگان و عبارات در اثر تکرار زیاد، دیگر توان جلب توجه مخاطبان را ندارند. تمام کنایات زبان که روزی برای اهل زبان ناآشنا به نظر می‌رسید، به دلیل تکرار به یک هدف برای انتقال پیام تبدیل و خودکار شده‌اند. در آغاز، تمام عناصر و عبارات یک متن تازه و جالب توجه‌اند، اما به مرور زمان، معنی قراردادی آنها جایگزین می‌شود و این واژه‌ها و شیوه‌های ساختاری به فرسودگی دچار می‌شوند. کار هنرمند در این زمینه فعال کردن دوبارهٔ تمهیدات زبانی و معنوی است. نویسنده با افزودن به نظام آوایی، دستوری و واژگانی و توجه به زبان شعر، تمام انواع آشنایی‌زدایی در یکی از این چهار نظام قابل شناسایی است. ضمن اینکه با کمی توسعه، می‌توان انواع مختلف صنایع لفظی مثل سجع، جناس، ترصیع و تکرار را نیز در دسته‌بندی توازن‌های آوایی و موسیقایی جا داد (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۴۲ـ۴۱). بنابراین، هر نوع نوآوری و ابداع در زبان و ادبیات مصداق آشنایی‌زدایی است. شفیعی کدکنی آشنایی‌زدایی را پدیده‌ای نسبی می‌داند و بیان می‌کند، چیزی که برای ما عادی و مکرر به‌نظر می‌رسد، ممکن است برای کسی که اطلاعاتی از آن ندارد، تازه و غریب جلوه کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰۰).

با ظهورمکتب پراگ، موکاروفسکی[۶] مفهوم برجسته‌سازی[۷] را به‌عنوان یک گزینه در مقابل آشنایی‌زدایی مطرح کرد. برجسته‌سازی به معنای هنجارگریزی زبانی است که نویسنده یا شاعر را از بهره‌گیری زبان خودکار دور می‌سازد. «خودکاری زبان در واقع به معنای به کارگیری عناصر زبانی است با هدف انتقال موضوع و محتوا به گونه‌ای که روش بیان آن توجهی جلب نکند؛ در حالی که فرآیند برجسته‌سازی به معنای استفاده از عناصر زبانی به گونه‌ای است که شیوهٔ بیان به وضوح مورد توجه قرار گرفته و غیرمعمول و غیرمتعارف شود. بنابراین، می‌توان گفت که فرآیند برجسته‌سازی نقش مهمی در شکل‌گیری زبان ادبی و شاعرانه ایفا می‌کند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۷).به‌طور کلی، برجسته‌سازی عموماً به تأکید بر روی عناصر خاص با استفاده از تکنیک‌های مختلف برای جلب توجه اشاره دارد، در حالی که آشنایی‌زدایی به فرآیند ارائهٔ تجارب آشنا به گونه‌ای تازه برای ایجاد بینش جدید می‌پردازد. این دو مفهوم می‌توانند در کنار یکدیگر کار کنند، به طوری که برجسته‌سازی می‌تواند یک تجربهٔ آشنایی‌زدایی را تقویت کند، اما هدف و روش آنها متفاوت است. در واقع، برجسته‌سازی به مجموعه قواعد و ساختارهایی اطلاق می‌شود که زبان را از وضعیت عادی خارج و به گونه‌ای خاص آن را نمایان می‌سازد. این فرآیند به دو روش انجام می‌گیرد: نخست، هنجارگریزی[۸] که به معنی انحراف از قواعد زبان معیار است و دوم، توازن[۹] که به معنای افزودن قواعدی دیگر به قواعد حاکم بر زبان است. البته در هر کدام از این دو روش باید محدودیت‌هایی در نظر گرفته شود؛ به این معنا که باید تا حدی پیش بروند که مفهوم قابل درک باقی بماند و ارتباط مختل نشود(Leach, 1969: 56-62). عناصر برجسته‌سازی باید از نظر معنایی به یک مفهوم کلی اشاره داشته و در زمینهٔ متن دارای ثبات باشند (حضور مکان‌هایی که از لحاظ متنی حائز اهمیت است). لذا، برجسته‌سازی تنها در صورتی اهمیت پیدا می‌کند که نتیجه‌ای یکپارچه و معنایی واحد را به دنبال داشته باشد و شیوه‌های استفاده از آن به خلق هنر کلامی بینجامد (Hassan, 1989: 101). به اعتقاد موکاروفسکی، در ادبیات، زبان باید به گونه‌ای استفاده شود که دیگر بخش‌های گفتار به بیشترین حد ممکن برجسته شوند. به همین دلیل، نمی‌توان انتظار داشت که همهٔ اجزای یک اثر به طور همزمان برجسته شوند، زیرا برجسته‌سازی باید نسبت به دیگر اجزاء معنا پیدا کند. به عبارت دیگر، اگر همهٔ قسمت‌ها به طور یکسان برجسته شوند، جذابیت هر یک کمتر خواهد شد (Mokarowsky, 1932: 124). از سوی دیگر، اگر برجسته‌سازی به تقلید و تکرار دچار یا موجب اختلال در ارتباط بین گوینده و شنونده شود، اصل اساسی خود یعنی خلاقیت ادبی را از دست می‌دهد. به این ترتیب، در فرآیند برجسته‌سازی باید دو اصل بنیادین زیبایی‌شناسی و ارتباطی بودن زبان[۱۰] مد نظر قرار گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۲). این فرآیند با انتقال از زبان به ادبیات تحقق می‌یابد و برعکس، به‌کارگیری عناصر ادبی در زبان معیار تحت فرآیند خودکارشدگی[۱۱] قرار می‌گیرد (صفوی، ۱۳۸۳: ۱/ ۴۵). این عناصر ادبی، مواردی مانند کنایات، مجازها و ... را شامل می‌شوند که در اثر قاموسی شدن، بار ادبی خود را از دست داده‌اند.

یکی از ویژگی‌های مهم برجسته‌سازی، بحث تمایز سبکی و ایجاد هویت سبک خاص برای یک اثر ادبی است. برجسته‌سازی موجب می‌شود که اثر از سبک دوران خود متمایز و سبک خاصی را به خود بگیرد. این فرآیند با دو

6. Jan Mukařovský
7. Highlighting
8. Defamiliarization
9. Parallelism
10. Communication
11. Deautomatization

ویژگی قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی انجام می‌شود. منظور از قاعده‌افزایی[۱۲]، خارج کردن زبان معیار از حالت عادی با افزودن موارد نامتعارف به آن است. در این حالت، زبان از شکل معمول خود خارج شده و زیبایی اثر ادبی را افزایش می‌دهد (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴).

خیزید و خز آرید که هنگام خزانست باد خنک از جانب خوارزم وزانست

(منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۴۷)

در مصراع اول، با تکرار واج «خ» صدای برگ‌های پاییزی که زیر پا می‌مانند، القا می‌شود که نوعی قاعده‌افزایی است.

قاعده‌کاهی[۱۳] که به اعتقاد لیچ انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، شاعر با کاهش قواعدی که در زبان خودکار به کار می‌روند، شعر خود را پدید می‌آورد و در این ابزار کارکردهای زیبایی‌شناختی و عناصر ادبی نمودی کاملاً عینی می‌یابند. هر قدر این کارکردها و عناصر هنرمندانه و ادبی بارزتر باشند، قاعده کاهی پویاتر و توانمندتر می‌شود.

«چمن است این

چمن است

با لکه های آتشخون گل...» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۴)

کلمهٔ آتشخون قبل از این شعر در زبان فارسی به کار برده نشده است.

جدول شمارهٔ ۱. تفاوت‌های دو مفهوم قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی

	هدف	فرآیند	اثر بر متن
قاعده‌کاهی	هدف آن ارائهٔ وضوح و اختصار در متن است.	بر حذف و کاهش عناصر متن تمرکز دارد.	ممکن است متن را ساده‌تر کند اما همزمان ممکن است بر غنای ادبی آن تأثیر منفی بگذارد.
قاعده‌افزایی	هدف آن ارائهٔ عمیق جزئیات و غنای بیشتر متن است.	بر افزودن و گسترش عناصر متن تأکید دارد.	می‌تواند متن را جذاب‌تر و عمیق‌تر کند، اما در عین حال ممکن است باعث پیچیدگی یا طولانی شدن بی‌مورد آن شود.

برای برجسته‌سازی یک متن، از روش‌های مختلفی مانند جابه‌جایی‌های نحوی، خلق واژگان و ترکیب‌های جدید و بدیع، به کارگیری انواع صور خیال، استفاده از توازن و تکرار و همچنین ترکیب گونه‌های زبانی استفاده می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۰ـ۷). با توجه به نظریات فرمالیست‌ها، می‌توان انواع برجسته‌سازی را به دو گروه موسیقایی و زبانی تقسیم کرد. گروه موسیقایی شامل مجموعه عواملی است که زبان ادبی را از زبان هنجار به کمک نوا و توازن متمایز می‌کند.

12. Adding rules
13. Straw base

۴) بحث و بررسی

۴ـ۱) قاعده‌افزایی در نفثةالمصدور

نخستین شیوهٔ برجسته‌سازی زبانی در نفثةالمصدور، استفاده از موسیقی کلام و ایجاد هماهنگی در متن است که به دو شکل ظاهر می‌شود: توازن ساختاری، به شباهت در چینش واژه‌ها و ساختار جملات اشاره دارد و توازن معنایی، زمانی رخ می‌دهد که دو بخش از متن از نظر مفهوم یا پیام، مشابه یا متضاد یکدیگر باشند (Fabb, 1997: 137).

۴ـ۱ـ۱) توازن ساختاری

در توازن ساختاری، جمله‌ها شامل عبارات مشابه یا دسته‌های واژگانی یکسان هستند و اجزای آنها از نظر ترتیب با یکدیگر هم‌خوانی دارند و نقش مشابهی را ایفا می‌کنند. البته این موضوع به معنای عدم وجود تفاوت نیست و بدون شک تفاوت‌های جزئی وجود خواهند داشت. توازن ساختاری در سه سطح مختلف، یعنی واج، ساخت واژه و نحو، تحقق می‌یابد (همان: ۱۱۸). در ادامه، به انواع توازن ساختاری در نفثةالمصدور پرداخته می‌شود.

الف) توازن واجی

در توازن واجی، تکرار واج‌ها در یک جمله و یا عبارت است که سبب ایجاد توازن در ساختار و افزایش موسیقی کلام می‌شود. این نوع توازن بیشتر در مقدمهٔ نفثةالمصدور مشهود است:

«سیلابِ جفایِ ایام سرهایِ سروران را جُفایِ خود گردانیده» (تکرار واج‌های «ی/ا/») (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۱).

«سحائب عذب بار، نوائب غضب بار گشته» (تکرار واج‌های «ا/ب») (همان: ۱).

«بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون خوار شده» (تکرار واج‌های «خ/ر/ا») (همان:۲).

«تیز تاز قلم که هنگام مهاجرت خفیر ضمایر و ترجمان سرایر است» (تکرار واج‌های «م/ا/ر») (همان: ۳).

به‌طور کلی در اینگونه مثال‌ها «اصوات نرم برای بیان احساسات و اندیشه‌های لطیف مناسبند و اصوات بم آ/اَ/اُ/اِ، برای بیان افکار و حسیات ثقیل، جدی، تأسف‌بار و حزن‌آلود» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳).

ب) توازن واژگانی

این نوع به توازن بین اجزای واژگان یا تکواژها اشاره دارد. داشتن ساختار مشابه در واژگان، مانند آنچه به‌عنوان سجع و جناس شناخته می‌شود، در برقراری توازن ساختاری در سطح ساخت واژه نقش مهمی ایفا می‌کند که به دو نوع همگونی کامل و همگونی ناقص تقسیم می‌شود.

الف) همگونی کامل

همگونی کامل می‌تواند شامل واژه، گروه و یا جمله باشد و وقتی ایجاد می‌شود که میان دو یا چند عنصر دستوری تشبهات آوایی وجود داشته باشد و یا یک عنصر دستوری تکرار شود (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۲۶ـ۲۲۳).

«باز عقل، کدام عقل؟ که او نیز از سرکوب حوادث حیران مانده است» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۵). واژهٔ عقل تکرار شده است.

«سر تراشیده است و سر سیاه می‌کند. سر بریده است و سخن می‌گوید» (همان: ۴). با تکرار واژهٔ سر نوعی همگونی واژگانی حاصل شده است.

«و کدامین دلاور خطر نماید؟! ترسان ترسان، پرسان پرسان احوال او بوده‌ام» (همان: ۱۱). در این مثال همگونی واژگانی حاصل از تکرار نقش دستوری دو واژهٔ ترسان و پرسان است.

ب) همگونی ناقص

همگونی ناقص می‌تواند باعث به‌وجود آمدن انواع جناس و سجع شود؛ افزون بر این، موازنه، ترصیع و تضمین المزدوج از دیگر شگردهای این مؤلفه به‌شمار می‌روند (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۲۲ـ۲۲۱).

سجع متوازی: «بیدار باشید که وقت احتیاط و حذر است، در اختلاف روایات تأملی فرمایید، که محل نظر است» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۳۹). همگونی ناقص باعث ایجاد جناس متوازی بین واژهٔ حذر و نظر شده است.

سجع مطرف: «آن خاکساران آتشی را خاک سوی ممکن اجل می‌راند، و آن گوران خر طبع را گور سوی مرابض آساد می‌دواند» (همان: ۳۳). جناس مطرف در واژه‌های خاکساران و گوران ناشی از این نوع همگونی است.

تضمین المزدوج: «چون نصیحت فصیحت بار می‌آورد، و ملامت به ندامت می‌کشید، به دیدهٔ اعتبار در سرآمد کار می‌نگریستم» (همان: ۱۸). همگونی ناقص در دو واژهٔ نصیحت و فصیحت باعث به‌وجود آمدن صنعت تضمین‌المزدوج شده است.

جناس تام: «با وجود ایشان تمنی آسایش آنجا که عقل است، عقل نیست و صاعقه‌ای که سیلابِ خون حزن و سهل راند، سهل نی» (همان: ۱۲). این نوع همگونی در دو واژهٔ عقل و سهل باعث ایجاد جناس تام شده است؛ به‌طوری که عقل اول به‌معنی عاقل و عقل دوم به‌معنی عاقلانه و نیز سهل اول به‌معنی زمین هموار و سهل دوم به‌معنی آسان است.

جناس ناقص: «سیلابِ جَفای ایام، سرهای سروران را جُفای خود گردانیده» (همان: ۱). جناس ناقص ناشی از اختلاف در حرکت دو واژهٔ جَفا و جُفا حاصل از این نوع همگونی است.

موازنه و ترصیع: «از لذات خورد و شراب به بلاله‌ای راضی شده، و از راحت خواب و قرار به علاله‌ای قانع گشته» (همان: ۲۱) و « در دل محبت او آمیزشی، و در جان مودت او آویزشی داشت» (همان: ۲۳).

۴ـ۱ـ۲) توازن معنایی

توازن معنایی بین دو بخش متن زمانی مشاهده می‌شود که از نظر مفهوم مشابه باشند. دو نوع متداول توازن معنایی شامل تشابه معنایی و تضاد معنایی است. معمولاً توازن معنایی به واسطهٔ توازن واژگانی شکل می‌گیرد، به این معنا که رابطهٔ معنایی میان دو واژه، تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ معنایی بین دو بخش متن خواهد بود که در آن دو واژه وجود دارند. اگر تنها تفاوت بین دو بخش متن به وجود دو واژهٔ مختلف محدود شود، یا به‌عبارت دیگر، متن شامل این دو واژه دارای توازن نحوی باشد، می‌توان گفت متن دارای توازن واژگانی است. این توازن همچنین می‌تواند شامل واژه‌های متضاد نیز باشد (Fabb, 1997: 14). در ادامه به معرفی انواع توازن معنایی پرداخته می‌شود.

الف) توازن معنایی حاصل از تشابه معنایی

این توازن به‌نوعی همان صنعت تناسب است که در آن واژگان متشابه در یک عبارت جای می‌گیرند.

«آمدند و گرد درگرفتند، و چشم و روی و دست و پای بستگان حوادث فرو بست» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۱۰۴). تشابه مفهومی موجود در واژه‌های مشخص‌شده، باعث ایجاد توازن معنایی در نفثة‌المصدور شده است.

«صبر نیز چون لگام زین محنت دید، یکباره عنان برتافت و وقار چون تیر باران آن آفت مشاهده کرد، به کلی سپر بینداخت» (همان: ۱۱۱). به‌کارگیری کلماتی مانند لگام، زین و تیر که از نظر مفهومی نزدیک به‌هم و جزء یک مجموعه هستند، توازن معنایی ایجاد کرده‌است.

«کعبهٔ فتوّت و صفا و مروهٔ این خانه، صفا و مروتست» (همان: ۱۱۵). نویسنده با بهره‌گیری از واژه‌های کعبه، صفا و مروه که اشتراک مفهومی دارند، توازن معنایی ایجاد کرده است.

ب) توازن معنایی حاصل از تقابل معنایی

وقتی که در یک عبارت، واژگانی قرار دارند که از نظر معنایی با هم متضاد بوده و تقابل معنایی دارند، این نوع توازن معنایی به‌وجود می‌آید.

«آنکه قالبِ مسکین که مسکن روح نازنینست، عمری مصاحب جان شیرین بوده و در گرم و سرد و خیر و شر موافقت و مساعدت او نموده» (همان: ۵۳). در این مثال، نویسنده با بهره‌گیری از کلمات متضاد، توازن معنایی ایجاد کرده؛ اما این بار توازن معنایی حاصل تقابل معنایی بین چند واژه است که باعث برجستگی زبان شده است.

«در رفتند، و کار از دست برفت و تا نشسته قیامت برخاست» (همان: ۶۰). نویسنده با به‌کارگیری دو عبارت متضاد نشسته و برخاست برجستگی زبانی ایجاد نموده و زبان اثر خود را ادبی‌تر کرده است.

«مگو که شفیقی نیست که به غم و اندوه متأثر شود، شفیقی ندارم که به بد و نیک و اندوهگین و مستبشر گردد» (همان: ۸). تقابل معنایی بین واژه‌های بد و نیک و همچنین تضاد موجود بین کلمات اندوهگین و مستبشر باعث برجستگی زبانی و ایجاد توازن معنایی تقابل واژگانی در متن شده است.

۴ـ۲) هنجارگریزی در نفثة‌المصدور

هنجارگریزی به معنای «انحراف از اصول حاکم بر زبان معمول و انتخاب عنصر نامتعارفی از میان امکانات بالقوهٔ زبان است» (Leach, 1969: 61). با این حال، نمی‌توان هر انحرافی از قواعد زبان معمول را هنجارگریزی نامید؛ زیرا برخی از این انحراف‌ها تنها منجر به ایجاد تعقید می‌شوند و دیگر به عنوان خلاقیت هنری محسوب نمی‌گردند. لیچ برای متمایز کردن هنجارگریزی از سایر انحرافات زبانی، چند ویژگی را در نظر می‌گیرد:

۱. هنجارگریزی باید نمایانگر مفهومی خاص باشد؛

۲. این انحراف باید مفهومی را ارائه دهد که مورد نظر نویسنده است؛

۳. هنجارگریزی باید از نظر مخاطب و خواننده نیز منتقل‌کنندهٔ یک مفهوم خاص باشد.

حسن نیز هنجارگریزی را نوعی گریز از الگوهای موجود در متن می‌داند و بر این باور است که برای بررسی معنا در گفتار هنجارگریز و مطالعهٔ اهمیت هنجارگریزی در ادبیات، بهتر است ارتباط انواع هنجارگریزی با نظام زبان مورد بررسی قرار گیرد. در واقع، ادبیات را نمی‌توان با ارجاع به الگوهای منفرد و جداگانهٔ زبانی تعریف کرد (Hassan, 1989: 94).

در الگوی لیچ هنجارگریزی به هشت نوع واژگانی، نحوی، واجی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و تاریخی تقسیم می‌شود (Leach, 1994: 52). که در ادامه توضیحاتی دربارهٔ هر یک ارائه خواهد شد.

۴ـ۲ـ۱) هنجارگریزی معنایی

در واقع «هنجارگریزی معنایی به آن دسته از روابط معنایی گفته می‌شود که به‌طور منطقی، ناسازگار و از جهاتی متناقض به شمار می‌روند» (Short, 1996: 43). علیرغم اینکه سبک نفثة‌المصدور تاریخی است، اما نسوی از انواع آرایه‌های ادبی و صورخیال به‌وفور بهره جسته که همین عامل سبب افزایش ادبیّت متن و برجسته‌سازی زبانی این اثر شده است:

ـ تشبیه

«خود را پیاده و پای کشان با مغاری چون حال محنت‌زده و حوصلهٔ بخیل، تنگ و تاریک انداخت» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۵۷) که مغار را مانند حال محنت‌زده و حوصلهٔ بخیل را تنگ و تاریک می‌داند که در واقع باعث شکستن قواعد معنایی زبان معمول و برجستگی زبان اثر شده است.

«جهان پیر به خضاب قیر هنوز مشغول ناشده، دست همه در گِل گرفتند، و عالم لباس شباب ناپوشیده، شتاب زده بر سر دوانید» (همان: ۱۰۰). هنجارگریزی معنایی حاصل تشبیه شباب به لباس است که بر اساس قواعد زبان معمول، هیچوقت شباب نمی‌تواند لباس باشد اما نویسنده با ایجاد این تشبیه، از هنجارهای معنایی زبان گریخته و باعث برجستگی زبانی در اثر خود شده است.

«صباغ نوبهار، عیسی‌وار، معجزه‌ای در نفس داشت» (همان: ۱۰۱). نوبهار را به حضرت عیسی (ع) تشبیه کرده و مانند او، صاحب معجزه دانسته است حال آنکه بر اساس هنجارهای معنایی زبان، این امر محال است.

«به در هر خانه که رفتم، چون کار من فروبسته بود» (همان: ۹۲). نویسنده خواسته تا بخت‌برگشتگی خود را به عینی‌ترین حالت ممکن به مخاطب القا کند؛ لذا هنجارهای معنایی را کنار زده و بسته بودن درهای خانه‌ها را به بخت خود که بسته است، مانند کرده است.

«خاطر از تصاریف احوال روزگار چون زلف دلبران پریشانست» (همان: ۷). نویسنده با ایجاد هنجارگریزی معنایی، پریشانی خاطر خویش را به زلف دلبران تشبیه کرده است.

«خورشید چون کلاه گوشه نوشیروان از کوه شهوار طلوع کرد، مهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت» (همان: ۴۲). هنجارگریزی معنایی حاصل از تشبیه خورشید به کلاه انوشیروان است که خود عامل برجستگی زبانی است.

ـ استعارهٔ مرشحه

«آفتاب بود، که جهان تاریک را روشن کرد، پس به غروب محجوب شد. نی سحاب بود، که خشکسال فتنهٔ زمین را سیراب گردانید، پس بساط درنوردید» (همان: ۴۷). بر اساس قواعد زبان، هر واژه بر یک مفهوم خاص دلالت می‌کند؛ یعنی واژهٔ خورشید تداعی‌گر خورشیدی است که در آسمان است و کلمهٔ سحاب القا کنندهٔ مفهوم ابر است؛ حال آنکه نویسنده پا به فراسوی این قاعدهٔ معنایی زبان گذاشته و دو واژهٔ مذکور را در مفهومی غیر از معنای اصلی‌شان به‌کار برده است که همانا منظور او از خورشید و سحاب ممدوح خود است، نه خورشید و ابر واقعی.

ـ استعارهٔ تهکمیه

«معماران تاتار! که بر عقب رسیدند، تتمهٔ عمارت! واجب داشتند و خشت بر خشت نگذاشتند» (همان: ۱۰۲). منظور نویسنده از به‌کار بردن عباراتی چون معماران تاتار و عمارت کاملاً برعکس آن است یعنی ویرانگران تاتار و ویرانی؛ حال آنکه بر اساس قواعد معنایی زبان، هر واژه به مفهوم خود دلالت می‌کند، نه متضاد خود؛ یعنی وقتی می‌گوییم روز

منظورمان صبح است، نه شب؛ اما وقتی نویسنده واژۀ عمارت را به‌کار برده، منظورش دقیقاً ضد آن یعنی خرابی و ویرانی است که این نوع از به‌کارگیری واژگان باعث برجستگی زبانی در نفثه‌المصدور شده است.

«چون در نصب آن بزرگ! عدل و معرفت رعایت نکرده بود، صرف او لازم شناخت» (همان: ۱۶). منظور نویسنده از واژۀ بزرگ دقیقاً برعکس آن است.

ـ تشخیص

«قضای بد دیده‌ی باریک‌بین را تاریک گردانید و تقدیر آسمانی پرده‌ی غفلت ورای رای و بصیرت فرو گذاشت» (همان: ۲۱). از دیگر قواعد معنایی زبان، صدق ویژگی‌های واقعی هر مفهوم بر آن است که طبق این قاعده نمی‌توان ویژگی‌ها و افعال موجودات زنده را به اشیاء و مفاهیم غیرجاندار نسبت داد؛ ولی نویسنده با گریز از این هنجار، برجستگی زبانی ایجاد کرده است؛ به‌طوری که با نسبت دادن ویژگی‌های تاریک گرداندن دیده و فروگذاشتن پرده به دو مفهوم غیرجاندار قضا و قدر هنجارگریزی معنایی ایجاد نموده و این مفاهیم را از ویژگی معمول‌شان در زبان خارج کرده است.

«عیّار راه‌نشین برف با سر کوه رود، و فراش نسیم بساط جهان سپیدگلیم در هم پیچد، کوه دامن پیراهن گازری تا کمرگاه درنوردد و سائس ابر با شمشیر برق قاطع طریق برف را ماده قطع کند، سپیدکاران برف در آن هفته از فرط حیا آب شود» (همان: ۹۹). نویسنده افعال جانداری سر کوه رفتن، بساط در هم پیچیدن، درنوردیدن پیراهن، قطع کردن راه و حیا را به مفاهیم غیرجانداری چون برف، نسیم، کوه، ابر و برف نسبت داده که خلاف قواعد معنایی زبان و عامل ایجاد هنجارگریزی معنایی و برجستگی زبانی است.

ـ کنایه

طبق قاعدۀ زبان هر جمله‌ای مفهوم خاصی را می‌رساند که از معنای آن مشخص است اما گاه اینطور نیست؛ مثلاً در عبارت «در آن سودای بی‌حاصل، همه شب عطارد را آزرده بودم، ودر آخر شب موافقت بخت نموده ...» (همان: ۵۱). منظور نویسنده از عطارد را آزردن و موافقت بخت نمودن معنی ظاهری آنها نیست، بلکه مفهوم دیگری در نظر دارد.

همچنینی در «دم فروخور و لب مگشای، چه، مهربانی نیست که دلپردازی را شاید» (همان: ۵). دم فروخوردن و لب نگشودن در معنای ظاهری خود نیست بلکه منظور نویسنده سخن نگفتن است.

«اوست آن نیک‌عهدی که ابنای عهد در وفای عهد غبار او نتوانند شکافت. اوست آن لطیف طبعی که آب در لطافت گرد او نتواند یافت» (همان: ۸).

۴ـ۲ـ۲) هنجارگریزی نحوی

این نوع هنجارگریزی عبارت است از جابه‌جایی عناصر اصلی و سازندۀ جمله و گریز از قواعد نحوی زبان معیار (Leach, 1969: 45).نسوی از این نوع هنجارگریزی نیز به‌وفور بهره جسته و زبان اثر خود را برجسته‌تر کرده است که در زیر به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

ـ حذف فعل

گاهی حذف فعل در جمله باعث هنجارگریزی نحوی و برجسته‌سازی زبانی می‌شود. در نفثه‌المصدور، گاه فعل دوم به قرینۀ فعل اول حذف می‌شود:

«شبانه من بنده را بقلعه‌ی شیرکوه به مهمی فرستاده بود و اسیری تاتار بندکردنی داده ...» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۲۰). فعل بود در جملهٔ دوم حذف شده است، حال آنکه بر پایهٔ قواعد زبان، هر جمله باید دارای فعل باشد.

«نه هر سنگ که از بدخشان خیزد گوهر است، و نه هر نی که در مصر روید، نیشکر، ...» (همان: ۱۵). فعل اشت در جملهٔ دوم به قرینهٔ فعل اول حذف شده است.

و گاهی فعل اول به قرینهٔ فعل دوم حذف شده است:

« و از خرد و بزرگ و تازیک و ترک، هر آفریده که در دل محبت او آمیزشی، و در جان مودت او آویزشی داشت، به قدرت خدایی جدایی افتاده ...» (همان: ۲۳).

و گاهی نیز افعال بدون هیچ قرینه‌ای حذف شده‌اند:

«در کمین فرصت خزیده، کمان قصد تا گوش کشیده، ...» (همان: ۱۳). یعنی خزیده است و کشیده است.

«گفتی سکندر در میان ظلمات گرفتار، و آب حیات تیره؛ مردمک چشم اسلام در محجر ظلام، و دیدهٔ نجات خیره، ...» (همان: ۴۲). فعل بود در انتهای جملات بدون قرینه حذف شده است.

ـ حذف ضمیر فاعلی فعل به قرینه

«... زهی عار، که زهی در مقام مرامات از کمان بازنگرفتند، و زار کار که در صف کارزار لحظه‌ای به محامات باز نایستاد ...» (همان: ۴۵). یعنی باز نایستادند.

«اوقات روز در ساعات شب می‌پرداختم، و از شب‌های هلالی در سیر متوالی لیالی بیض می‌شناخت» (همان: ۱۲). یعنی می‌شناختم.

«...خرقهٔ درویشانه بر سر افگندم، و خویشتن متفکروار از آن دروازهٔ زندان بیگناهان بیرون انداخت» (همان: ۶۵). یعنی بیرون انداختم.

ـ فعل وصفی

«بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون خوار شده، سنان سرافراز به مثال زور آزمایان سرافراز گشته، تیر که نصیب هدف بودی، تیر ضمیر آمده» (همان: ۲).

« بر سبیل شتم آیت حرمت بر او ختم کرده، ... دست گرفته آوردند» (همان: ۷۸).

«بنگر که چگونه باشد احوال همه! همه روی به راه آورده بپنج شش روز به نوشهر رسیدیم» (همان: ۱۰۲).

ـ تقدیم صفت بر موصوف

«تیز تاز قلم که هنگام مهاجرت خفیر ضمایر و ترجمان سرایر است» (همان:۳).

ـ کاربردهای متفاوت را

حرف را در نفثة‌المصدور کاربردهای مختلفی دارد؛ برای مثال در جملهٔ «اتفاق خیر را شبانه اسپی نیکو خریده بودم و جنبیت کرده» (همان: ۲۱)، به عنوان حرف اضافه به‌کار رفته است که به‌جای را می‌توان گفت: از اتفاق خیر شبانه. همچنین در جمله‌های زیر:

«پای باسپی که اتفاق را در زین بود، درآوردم» (همان: ۵۲).

«نیم‌شبی دو سوار به من رسیدند، و اتفاق خیر را خبر از من پرسیدند» (همان: ۶۷).

و گاه نیز را در معنی مفعول‌له عربی که برای اختصاص و معادلِ از برای و از بهر آن به کار رفته است:

«لکن رفیقان همچون من از غذا به خونخواری قناعت نمودند و از شراب بآب دیده اکتفا نکرده، دوام انـدوه عـلاوهٔ محنت را، به شب قصدِ آمد کردند» (همان: ۵۸).

و گاه نیز را در مواردی که امروزه زاید به‌نظر می‌رسد، به‌کار رفته است:

«مردم چون دل از دولت برگیرند، چنانکه در طبایعست، دست باموال ارباب دولت دراز کننـد، تـا بـرآن جملـه کـه واقع شد، جهت دفع مضرت را» (همان: ۶۴).

و گاه را نشانهٔ مفعول است:

«سیلاب جفای ایام، سرهای سروران را جُفای خود گردانیده» (همان: ۱).

و گاه نیز فک اضافه است:

«طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعین گشته» (همان).

ـ کاربرد با در معنیِ به، به‌سوی و از

حرف با در نفثه‌المصدور در معانی مختلفی همچون: از، به، به‌سوی و به همراه آمده که بیشـتر سـبب برجسـته‌سـازی شده است:

«جون از الموت ... با قزوین اتفاق معاودت افتاد» (همان: ۹).

«غصهٔ اخوان نامصادق و اصدقاء مماذق اگر با گور بری درنگنجی» (همان: ۶).

«با سر قصه‌ی خویش رویم» (همان: ۵۱).

«شرح حال تن مهجور و دل رنجور با سرگیریم» (همان: ۴۸).

ـ باء تأکید بر سر افعال

«سگ دامن پوستین ازو درچیند، در بندی چند کاغذ بیاوردمی» (همان: ۶۳).

«به ضرورت در آن راه زی دیرینه تغییر ببایست کرد» (همان: ۶۹).

«و دفتری که چون بخواندی» (همان: ۸۱).

ـ تقدیم باء تأکید بر فعل نفی

«و از آن وقت باز که کار بدین جمله هشته است، بنشسته است» (همان: ۱۷).

«و تن را جامه‌ای که بی آن بر چنان سردسیر بتوان گذشت، نمانده است» (همان: ۱۰۵).

«اجرت قاصدی باز پس نگذاشته‌ام، بتوان گفت که: تخم نیکی نیز بنکاشته‌ام؟!» (همان: ۱۲۲).

۴ـ۲ـ۳) هنجارگریزی واژگانی

هنجارگریزی واژگانی به‌معنای ابداع واژه‌های جدیدی است که بر اساس انحراف از قواعد ساخت واژه‌ای زبان معیار صورت می‌گیرد. به عبارتی، همان‌طور که لیچ (Leach, 1969: 42). و شورت (Short, 1996: 45). اشاره کرده‌اند، آنچه در ساخت واژه‌ها به عنوان نوواژه[14] مطرح می‌شود، نوعی از هنجارگریزی واژگانی است. نسوی همواره و در جای‌جای متن، از واژگانی بهره می‌گیرد که به‌نوعی غریب و تازه هستند؛ این غریب و تازه بودن کلمات به دو دلیل عمده است، نخست به دلیل بهره‌گیری از عبارات و کلمات مهجور فارسی و عربی؛ دوم به دلیل ابداع و ساخت ترکیباتی جدید توسط نویسنده است؛ برای مثال ترکیباتی که نسوی با کلمهٔ ریزه برای نشان دادن قلّت ساخته، قابل توجه است؛

14. Neologism

مثلاً در عبارت «آن قربت‌ریزه که یافتم – و یا لیت نمی‌یافتمی...» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳: ۱۳) و «غافل از آنکه به‌فضل‌ریزهٔ مجرد پای بر فرق فرقدان نتوان نهاد» (همان: ۱۵) و «خود به عرض‌ریزه‌ای که داشت ... راه سمنان گرفت» (همان: ۱۰). نویسنده با مرکب کردن کلمات با واژهٔ ریزه شکل جدیدی از واژگان را ایجاد کرده که در زبان معمول کاربرد ندارد و از این رو باعث برجستگی زبانی در نفثة‌المصدور شده است.

هنر نسوی در ساخت واژه‌های بدیع در نمونه‌های زیر نیز قابل مشاهده است که به‌کار بردن ترکیباتی چون: شد آمد، آنگاه باز، آب دهان، چیزکی و ... بیانگر تسلط نسوی به زبان فارسی است:

«تا این دو روی تیز زبان در میان شدآمد گرفته» (همان: ۱).

از آنگاه باز که فتنه سر از خواب برداشته» (همان).

«جون با او گوسفندی و اندک مایه چیزکی همراه بود...» (همان: ۹).

«از این آبخیز که هر لحظه تیزتر است، روزکی چند برخیز» (همان: ۱۱۴).

از شگردهای دیگر نسوی در برجسته‌سازی و ایجاد هنجارگریزی واژگانی، به‌کار بردن کلمات چند معنایی در یک جمله است؛ برای مثال واژهٔ تیر هم به معنی پیکان و ابزار جنگی و هم به‌معنی هدف آمده است:

«تیر که نصیب هدف بودی، تیر ضمیر آمده...» (همان: ۲).

و یا واژهٔ رؤوس که در هر دو معنی سروران و سرها به کار رفته است:

«رؤوس را رؤوس در لگدکوب افتاده» (همان).

و یا در جملهٔ زیر واژهٔ عظام را هم به معنی بزرگان و هم به معنی استخوان‌ها به‌کار برده است:

«...عِظام را عِظام لگد کوب شده، ...» (همان).

نسوی در ابداع واژگان با ظرافت بسیار عمل کرده است؛ هنر دیگر او در هنجارگریزی واژگانی، ایجاد نوعی جناس مرکب است. برای مثال، در جملات زیر ترکیبات سر برداشته، خون خوار و سرافراز از این قبیل هستند:

«از آنگاه باز که فتنه از خواب سر برداشته، هزاران سر برداشته، بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون خوار شده، سِنانِ سرافراز به مثال زورآزمایان سرافراز گشته» (همان: ۲ـ۱). تمامی موارد مذکور به‌نوعی ابداعات و واژه‌سازی‌های خلاقانهٔ خود نویسنده است و در زبان معیار کاربرد ندارد؛ لذا ساخت و بهره‌گیری از این نوع کلمات باعث گریز از هنجارهای واژگانی زبان شده است.

۴ـ۲ـ۴) هنجارگریزی سبکی

هرگاه که مؤلف در لابه‌لای متن از سبک و شیوهٔ مألوف خود عدول کند، هنجارگریزی سبکی صورت می‌گیرد. از آنجایی که سبک نثر نفثة‌المصدور از گونهٔ تاریخی است، به‌کارگیری اشعار، روایات و آیات عربی مهم‌ترین شیوهٔ نسوی در عدول از این سبک است که عامل هنجارگریزی از زبان خودکار و به‌وجود آمدن زبان ادبی به‌شمار می‌رود. نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی عبارتند از:

«بروق غمام بصر ربای یَکَادُ الْبَرْقُ یَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ به بریق حسام سر ربای متبدل شده» (همان: ۱).

«از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد، و دود آن چهرهٔ خورشید را تاریک کند تَکَادُ السَّمَاوَاتُ یَتَفَطَّرْنَ مِنْهُ وَتَنْشَقُّ الْأَرْضُ وَتَخِرُّ الْجِبَالُ هَدًّا سروایی قلیل که تفصیل آن بتطویل انجامد» (همان: ۴). به‌کارگیری آیات در این نمونه، نوعی گریز از سبک اصلی اثر است که باعث برجستگی زبانی شده است.

«بدین صفت همه روز با یوز و باز، و همه شب در نشاط و ناز می‌گذرانید و بخت به زبان حال می‌گفت:

یـا راقِـدِ اللیـلِ مَسـروراً بِأَوَّلِـهِ أَنَّ الحَوادِثَ قَد یَطرُقنَ أسـحارا

(همان: ۲۰)

«سَیرَ السَّحابِ تَحُثُّهُ رِیحُ الجَنُوبِ، می‌راندم، تا پیش از وقوع واقعه که خود واقع می‌پنداشتم، برسم» (همان: ۳۶).

«اصحاب مَشأَمه در عرصات حضرت حشر گشته و میمنه بی‌خیر، احزاب شیطان پیرامن جنـات سـلطان فروگرفتـه و میسره غافل،

فَمَسَّـــاهُم و بُســـطُهُم حَریـــرٌ وَ صَـــبَّحَهُم و بُســـطُهُم تُـــراب

و مَـــن فـــی کَفِّـــهِ مِـــنهُم قَنـــاه کَمَـن فـی کَفِّـهِ مِـنهُم خِضـابُ

(همان: ۴۳)

«در تجاذب نکبای نکبت، خاشاکوار در تسالب عواصف غربت افتاد؛ از آن روز باز که در قوس رجا منزعـی، و در عرصهٔ أمـل متبسـعی بـود (ع) أذا العَـیشُ غَـضٌّ و الزَمـانُ بَمَمائِـه، تـا امـروز کـه ایـام ناکـامی و بیمـرادی و انتهـای مـدت شادیست...» (همان: ۵۵). در مثال‌های مذکور که به‌وفور در نفثه‌المصدور به‌کار رفته، نویسنده از سبک اصـلی متن (کـه روایت تاریخی است) عدول کرده و آیات، اشعار و احادیثی به زبان عربی آورده کـه مخـتص سـبک تفسـیری و عرفـانی است؛ از این رو این شیوه نوعی هنجارگریزی سبکی است که یکی از عوامـل اصـلی برجستگی زبـانی در نفثـه‌المصـدور محسوب می‌شود.

۴ـ۲ـ۵) هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی عبارت است از به‌کارگیری ساخت‌هایی از گویش منطقه‌ای یا اجتماعی خاص که وارد زبان معیار شده و از آن استفاده می‌شود (Leach, 1969: 49). برخی واژگانی که نسوی در نفثه‌المصدور به‌کار برده است، ریشه در گویش‌های بومی دارد. با توجه به اینکه به لهجهٔ زمان مؤلف دسترسی نداریم، نمونه‌های ذکر شده بر اساس تغییر در فرم واژگان آورده شده‌اند:

«بازین همه که قالب نیم خسته از کشتی امل بر لوحی شکسته مانده است» (زیدری نسوی، ۱۳۴۳ :۲).

«اصحاب مَشأَمه در عرصات حضرت حشر گشته و میمنه بی‌خیر، احزاب شیطان پیرامن جنـات سـلطان فروگرفتـه و میسره غافل» (همان: ۴۳).

«مشارب لذات به سبب مفارقت احباب و دوستان تیرگی گرفتـه و دیـده از گریـهٔ شـبانروزی بـه مهـاجرت یـاران و اصحاب خیرگی یافته» (همان: ۲۳).

« تهی‌دستی من، مِلءَ الأرض، در آن حدود و شهر أرمیه ظهور یافته بود» (همان: ۹۹).

«چه عقیب این حال رایات اعلی را بر صوب موغان حرکت بایست فرمود» (همان: ۲۱).

« و آذربیجان، که دوستی او با جان آمیخته بود، همچنانست که دیده‌ام» (همان: ۹۴).

۴ـ۲ـ۶) هنجارگریزی آوایی

هنجارگریزی آوایی، همان گریز از قواعد آوایی زبان معیار است که در نفثه‌المصدور نیز به چشم می‌خـورد؛ بـرای مثال نمونه‌هایی از ابدال، حذف، تخفیف آورده شده است:

«اتفاق خیر را شبانه اسپی نیکو خریده بودم» (همان: ۲۰)

«و آنکه کاین همه غم درو بود یکدل نیست» (همان: ۴).

« از خرد و بزرگ و تازیک و ترک، هر آفریده‌ای که در دل محبت او آمیزشی، و در جان مودت او آویزشی داشت، به قدرت خدایی جدایی افتاده» (همان: ۲۳).

«نیم شب، فی امانٍ مِن لِباسِ الظَّلامِ، بر آن حدود گذشتم» (همان: ۲۲).

۴ـ۲ـ۷) هنجارگریزی تاریخی

هنجارگریزی تاریخی گونهٔ زمانی زبان معیار است که نویسنده با بهره‌گیری از این شیوه، از صورت‌ها و کارکردهایی استفاده می‌کند که در قدیم رایج بوده است. این نوع از هنجارگریزی یکی از مهم‌ترین و رایج‌ترین عوامل برجسته‌سازی زبان نفثة‌المصدور محسوب می‌شود. به‌طور کلی، هر ساخت یا واژهٔ کهن و قدیمی را که نسوی در نفثة‌المصدور به‌کار برده و امروزه مغایر با زبان معیار است، می‌توان هنجارگریزی تاریخی به‌شمار آورد:

«سلامت پای بر کران نهاده» (همان: ۱).

«پرسان پرسانِ احوال او بودم، مقنعی که دل خرسند گرداند نشنوده‌ام» (همان: ۱۱).

«هر چند عزیمت عزلت تصمیم یافته بود، و دل ملول عنان از صوب خدمت برتافته، چون حال بر آن جمله دیدم، خون حمّیت در رگِ طبیعت به جوش آمد» (همان: ۱۶ـ۱۵).

«و هم بر این راه چاه کنده، از این دقیقه غافل گشتند، و خویش را به خامی طمع در دام وزیر افکندند» (همان: ۲۲).

«بعد از آن به تثقیف نیزه و تیر و و تحدید و محادثت سنان و شمشیر مشغول شده و از مطاولت که می‌نمود، به مصاولت باز آمده، مساورت را بر مصابرت اختیار کرده» (همان: ۳۷).

۵) نتیجه

از جمله عوامل زیبایی و برجستگی نفثة‌المصدور در میان آثار هم‌دوره‌اش، بهره‌گیری نسوی از عناصر برجسته‌ساز زبان است. نسوی توانسته است با استفاده از قابلیت‌های زبان فارسی و نیز به کمک هنجارگریزی، زبان اثر خود را به زبانی ادبی تبدیل نماید؛ به‌طوری که بیشترین تأثیر را بر مخاطب گذاشته و او را مجذوب و شیفتهٔ خود گردانده است. از میان روش‌های هنجارگریزی، هنجارگریزی‌های واژگانی، سبکی، تاریخی، آوایی، گویشی، معنایی و نحوی در نفثة‌المصدور قابل مشاهده‌اند که در این میان هنجارگریزی معنایی و نحوی بسامد بیشتری دارد و هنجارگریزی گویشی نیز با توجه به کثرت استعمال واژگان غریب و عدم دسترسی و آشنایی به لهجهٔ دورهٔ مؤلف، از بسامد کمتری برخوردار است. افزون بر هنجارگریزی، نسوی توانسته است با بهره‌گیری از انواع توازن معنایی و ساختاری، سبب افزایش موسیقی کلام و نیز ادبی‌تر شدن زبان اثر خود شود. نسوی توانسته است با بهره‌گیری از انواع صور خیال و رعایت انواع توازن، نثر نفثة‌المصدور را تا حد زیادی به شعر نزدیک کند و این اثر از معدود آثاری است که مؤلف آن توانسته با بهره‌گیری از قابلیت‌های گوناگون زبان، متنی ادبی بیافریند و به مخاطبین خود ارائه نماید.

تعارض منافع

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

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

الهی، ذبیح الله؛ امیری، فریدون. (۱۳۹۷). «برجسته‌سازی و هنجارشکنی در قصاید خاقانی». پژوهشنامهٔ اورمزد. شمارهٔ ۴۲. صص: ۲۴ـ۷.

اکبری، منوچهر؛ اسماعیلی، زیبا. (۱۳۹۳). «آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در مخزن الاسرار نظامی». گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴). مبانی نظریهٔ ادبی. مترجم محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). خانه‌ام ابری است. تهران: مروارید.

حکیم‌آذر، محمد. (۱۳۹۴). «تحلیل محتوای نفثه‌المصدور نسوی». پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی. شمارهٔ ۲۷. صص: ۱۴۲-۱۱۵.

زیدری نسوی، شهاب الدین محمد. (۱۳۴۳). نفثه‌المصدور. به تصحیح و توضیح امیرحسین یزدگردی. تهران: اداره کل نگارش وزارت آموزش و پرورش.

شاملو، احمد. (۱۳۸۱). مجموعه آثار. تهران: زمانه.

شامیان، حسن؛ جعفری، سمانه. (۱۳۹۷). «تبیین الگوی کاربرد صناعات بدیعی و بیانی در نفثه‌المصدور». زبان و ادب فارسی. شمارهٔ ۲۳۸. صص: ۱۴۴ـ۱۱۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). موسیقی شعر. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: فردوس.

شکلوفسکی، ویکتور. (۱۳۸۰). هنر به مثابهٔ فن؛ از مجموعه مقالات ساختگرایی و پساساحتگرایی و مطالعات ادبی. به کوشش فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات. تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۴). آشنایی با زبانشناسی در مطالعات ادب فارسی. تهران: علمی.

طهماسبی، فریدون؛ مظفری، سولماز. (۱۳۹۵). «سبک‌شناسی نفثه‌المصدور زیدری نسوی». فنون ادبی. شمارهٔ ۱۴. صص: ۱۷۳ـ۱۱۸.

طلایی، مولود؛ فقیهیان، نعیمه و نصراصفهانی، محمدرضا. (۱۳۹۳). «برجسته‌سازی‌های زبانی در داستان کوتاه «شوق بنفشه» اثر شهریار مندنی‌پور (بر مبنای چهارچوب زبان‌شناختی دیوید لیچ)». ادبیات پارسی معاصر. شمارهٔ ۴. صص: ۱۰۳ـ۸۵.

علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی). تهران: سمت.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). آوا و القا. تهران: هرمس.

محبوب، فرشته. (۱۳۹۵). «واکاوی ساختاری و زیباشناختی نفثه المصدور». فنون ادبی. شمارهٔ ۸. صص: ۲۲۲ـ۲۰۷.

مهربان، صدیقه. (۱۳۹۰). «نگاهی تازه به ویژگی‌های زبانی و بلاغی نفثه‌المصدور». سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). شمارهٔ ۱۴. صص: ۱۵۳ـ۱۴۳.

منوچهری، احمد بن قوس. (۱۳۳۸). دیوان استاد منوچهری دامغانی. به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی. تهران: کتابفروشی زوار.

موسوی، نعیمه؛ حاجی آقابابایی، محمدرضا. (۱۳۹۸). «برجسته‌سازی زبانی در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ جفری لیچ»، جستارهای زبانی. شمارهٔ ۵۵. صص: ۱۹۲ـ۱۶۳.

Fabb, N. (1997). Linguistics and Literature: Language in the World's Verbal Arts. New York: Blackwell.

Hassan, R. (1969). A Linguistic Guide to English Poetry. New York: Longman.

Hassan, R. (1989). Language and Verbal Art. London: Oxford University Press.

Leach, G. (1965). This Bread That I Break. Language and Interpretation, in English Literary Review, 66-75.

Leach, G. (1994). A linguistic guide to English poetry. London: Longman.

Mokarowsky, J. (1932). Standard Language and Poetic Language. in Garvin, P.

Short, M. (1996). Exploring the Language of poem, Plays and Prose. London and New York: Longman.

References

Ahmadi, B. (2006). *Structure and Interpretation of Text*. Tehran: Markaz. [in Persian]

Akbari, M & Esmaeili, Z. (2014). *Defamiliarization and foregrounding in Nezami's Makhzan al-Asrar*. National Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature of Iran. [in Persian]

Alavi Moghadam, M. (1998). *Contemporary Literary Criticism Theories (Formalism and Structuralism)*. Tehran: SAMT. [in Persian]

Bertens, H. (2005). *The Basics of Literary Theory* (M.R. Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi. [in Persian]

Eagleton, T. (2004). *An Introduction to Literary Theory* (A. Mokhber, Trans.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Elahi, Z & Amiri, F. (2018). Foregrounding and deviation in Khaqani's odes. *Pazhuheshnameh Ormazd*, 42, 7-24. [in Persian]

Fabb, N. (1997). *Linguistics and Literature: Language in the World's Verbal Arts*. New York: Blackwell.

Foyoumi, M. (2004). *Sound and Suggestion*. Tehran: Hermes. [in Persian]

Hakim Azar, M. (2015). A content analysis of Nafthat al-Masdur by Nasawi. *Research Journal of Didactic Literature (Journal of Persian Language and Literature)*, 7, 115-142. [in Persian]

Hassan, R. (1969). *A Linguistic Guide to English Poetry*. New York: Longman.

Hassan, R. (1989). *Language and Verbal Art*. London: Oxford University Press.

Leach, G. (1965). This Bread That I Break. *Language and Interpretation*, in *English Literary Review*, 66-75.

Mahboob, F. (2016). A structural and aesthetic analysis of Nafthat al-Masdur. *Adabī Techniques*, 8, 207-222. [in Persian]

Manuchehri, A. b. Q. (1959). *Divan of Master Manuchehri Damghani* (M. Dabir Siaghi, Ed.). Tehran: Zavvar Bookshop. [in Persian]

Mehraban, S. (2011). A new look at the linguistic and rhetorical features of Nafthat al-Masdur. *Stylistics of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab)*, 4, 143-153. [in Persian]

Mokarowsky, J. (1932). Standard language and poetic language. In Garvin, P.

Mousavi, N & Haji Aghababai, M.R. (2019). Linguistic foregrounding in Tarikh-e Beyhaqi based on Geoffrey Leech's theory. *Linguistic Essays*, 55, 163-192. [in Persian]

Pournamdarian, T. (2010). *My House is Cloudy*. Tehran: Morvarid. [in Persian]

Safavi, K. (2004). *From Linguistics to Literature*. Tehran: Sore-ye Mehr. [in Persian]

Safavi, K. (2015). *An Introduction to Linguistics in Persian Literary Studies*. Tehran: Elmi. [in Persian]

Shafiei Kadkani, M.R. (2012). *The Music of Poetry*. Tehran: Agah. [in Persian]

Shamian, H & Jafari, S. (2018). Explaining the pattern of using rhetorical and figurative devices in Nafthat al-Masdur. *Persian Language and Literature*, 71, 119–144. [in Persian]

Shamisa, S. (2001). *Literary Criticism*. Tehran: Ferdows. [in Persian]

Shamlu, A. (2002). *Collected Works*. Tehran: Zamaneh. [in Persian]

Shklovsky, V. (2001). *Art as Technique; from Structuralism and Post-Structuralism and Literary Studies*. (F. Sojoudi, Ed.). Tehran: Sore-ye Mehr. [in Persian]

Short, M. (1996). *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. London & New York: Longman.

Tahmasbi, F & Mozafari, S. (2016). Stylistic analysis of Nafthat al-Masdur by Zaydari Nasawi. *Adabī Techniques*, 8, 173-188. [in Persian]

Talaei, M., Faghihian, N & Nasresfahani, M.R. (2014). Linguistic foregrounding in the short story The Violet's Desire by Shahriar Mandanipour (Based on Geoffrey Leech'slinguistic framework). *Contemporary Persian Literature*, 4, 85-103. [in Persian]

Zaidari Nasavi, Sh.M. (1964). *Nafthat al-Masdur*. (A.H. Yazdgerdi, Ed.). Tehran: General Directorate of Writing, Ministry of Education. [in Persian]