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

Concise Techniques in the Translation of Saadi's Love Tarji~band Based on the Principle of Minimal Effort in Language

Sajjad Ojaghi[1] **Ali Mohammadi**[2]✉

1. Ph.D student in Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: sajadojaghi75@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: a.mohammadi@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 19 Dec 2025
Received in revised form 17 Jan 2026
Accepted 14 Feb 2026
Published online 04 Apr 2026

Keywords:
Saadi, Tarji-band, Principle of Least Effort, Linguistic Economy, Conciseness.

ABSTRACT

Saadi's romantic Tarji-band is one of his most renowned works, having garnered significant attention from literary scholars over recent centuries. The specific characteristics of its meter, rhyme, and poetic form have paved the way for various types of defamiliarization and deviation from norms in this work, among which conciseness has a high frequency. The principle of least effort in language is a general rule that refers to the balance and connection between meaning and the energy expended to convey it, and is observed across all linguistic domains. However, in the realm of literature, conciseness and least effort go beyond mere economy; they contribute to the rhetoric and enhancement of the text's artistic function. This study investigates the various forms of conciseness and least effort in Saadi's Tarji-band and seeks to illuminate aspects of the poet's artistry in this regard. Conciseness in Saadi's discourse is not merely a common linguistic process, but a lever for foregrounding, emphasis, defamiliarization, and increasing the communicative power of the message.

Cite this article: Mohammadi, A., & Ojaghi, S. (2026)., Concise Techniques in the Translation of Saadi's Love Tarji~band Based on the Principle of Minimal Effort in Language. *Rhetoric and Grammer Studies*, 16 (1). 55-72. **DOI**: https://doi.org/10.22091/jls.2026.15080.1775

© The Author(s)
DOI: 10.22091/jls.2026.15080.1775
Publisher: University of Qom

Introduction

One of the most prominent phenomena in language use is the principle of least effort. The speaker is not obliged to repeat what the listener already knows; therefore, by altering the sequential structures of language, they move towards conciseness and brevity. André Martinet, in "Économie des changements phonétiques", investigated the manifestations of the principle of least effort in the phonological and syntactic aspects of language. He examined the two forces of "the need to communicate" and "natural human inertia" as the optimizing levers of the language mechanism, demonstrating that linguistic economy is the result of the interaction of these two forces. Languages constantly oscillate between the two poles of "reducing length and complexity to save effort" and "maintaining clear structures to ensure mutual understanding." The various forms of conciseness and least effort in Saadi's romantic Tarji-band, in addition to demonstrating a normal linguistic process, serve as a means for emphasis and defamiliarization.

Materials and Methods

The present study was conducted using a descriptive-analytical method based on library sources. The authors have examined this work from the perspective of the theory of linguistic least effort and, while classifying the instances of various types of conciseness, have analyzed and presented statistical data on the different techniques of conciseness employed in this work by Saadi.

Research Findings

The frequency of elliptical conciseness in this work is higher than that of laconic conciseness. Due to Saadi's specific pattern of expression, the number and type of omitted sentence elements in this poem differ from other famous Persian literary works. Laconic conciseness in Saadi's Tarji-band is accompanied by markers such as a multiplicity of verbs and an increase in the frequency of various types of genitive linkages. Among rhetorical figures, Saadi primarily resorts to metonymy and metaphor respectively. Furthermore, the use of conjunctions and prepositions to achieve laconic conciseness has a special application in this work. Elliptical conciseness in Saadi's Tarji-band is extensively applied in both verbal and semantic domains. Literary deviation in Saadi's discourse through conciseness is not limited to the omission of the copula or the ordinary omission of words based on verbal context; we witness its expansion to all sentence components, such as prepositions and pronouns functioning as genitives.

Discussion of Results and conclusion

Linguistic least effort in Saadi's romantic Tarji-band manifests in two forms: laconic conciseness and elliptical conciseness, and can be examined across phonetic, syntactic, and lexical domains. While the constraints of meter, rhyme, and poetic form might be the primary context for the poet's recourse to conciseness, examining numerous examples throughout the poem reveals that the use of the principle of least effort in Saadi's expression is more than a result of compulsion. Rather, it is a specific lever for defamiliarization, emphasis, summarization, avoiding unnecessary elements, and creating literary pleasure through the construction of new compounds and expressions. Due to his boundless mastery over the nuances and subtleties of the Persian language, Saadi alters the grammatical structure of the language for greater eloquence, making conciseness one of the most vital artistic devices used in his works. Although laconic conciseness in Saadi's Tarji-band is formed using various literary devices and is closely related to the grammatical structure of the sentences, the frequency of elliptical conciseness remains dominant in this work.

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

شگردهای ایجاز در ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی برمبنای اصل کم‌کوشی زبانی

سجاد اجاقی[۱] علی محمدی[۲]✉

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: sajadojaghi75@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: a.mohammadi@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۲۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۱۵

کلیدواژه‌ها:
سعدی، ترجیع‌بند، اصل کم‌کوشی، اقتصاد زبانی، ایجاز.

چکیده

ترجیع‌بند عاشقانه یکی از مشهورترین آثار سعدی است که در طی قرن‌های اخیر بارها و بارها مورد توجه اهل ادب و پژوهشگران این حوزه قرار گرفته است. ویژگی‌های خاص وزن، قافیه و قالب زمینه‌ساز انواع آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در این اثر شده است که در این میان ایجاز بسامد بالایی دارد. اصل کم‌کوشی در زبان یک قاعدهٔ کلی است که به تعادل و ارتباط بین معنا و نیروی صرف شده برای انتقال آن برمی‌گردد و در کلیه عرصه‌های زبان مشاهده می‌شود. بااین‌حال، ایجاز و کم‌کوشی در حوزه ادبیات فراتر از صرفه‌جویی است و به بلاغت و افزایش کارکرد هنری متن نیز کمک می‌کند. این پژوهش گونه‌های مختلف ایجاز و کم‌کوشی را در ترجیع‌بند سعدی مورد بررسی قرار می‌دهد و در تلاش است گوشه‌هایی از هنر شاعر در این زمینه را روشن کند. ایجاز در کلام سعدی نه‌تنها یک فرآیند معمول در زبان، که اهرمی برای برجسته سازی، تأکید، آشنایی‌زدایی و افزایش رسانگی پیام است. کتاب‌های بلاغی ایجاز را به دو گونه حذف و قصر تقسیم کرده‌اند و ما هم کم‌وبیش از همین الگو پیروی می‌کنیم. بررسی‌های ما نشان می‌دهد بسامد ایجاز حذف در این اثر بیشتر از ایجاز قصر است و تعداد و نوع ارکان حذف شده جمله در این شعر با توجه به الگوی خاص بیان سعدی، با دیگر آثار ادبی مشهور فارسی تفاوت‌هایی دارد. ایجاز قصر در ترجیع‌بند سعدی با نشانه‌هایی مانند تعدد افعال و افزایش بسامد انواع اضافه همراه است. در بین صنایع بیانی، سعدی به ترتیب به کنایه، استعارهٔ پنهان و تشبیه بلیغ روی می‌آورد. همچنین بهره‌گیری از حروف ربط و اضافه برای ایجاز قصر کاربرد ویژه‌ای در این اثر دارد. ایجاز حذف در ترجیع‌بند سعدی در دو حوزهٔ لفظی و معنوی به شکل گسترده‌ای انجام می‌گیرد. هنجارگریزی ادبی در کلام سعدی به کمک ایجاز به حذف فعل ربطی یا حذف عادی واژه‌ها به قرینهٔ لفظی محدود نمی‌شود و شاهد گسترش دامنهٔ آن به تمام اجزای جمله مانند حروف اضافه و ضمیر در نقش مضاف‌الیه هستیم.

استناد: محمدی، علی و اجاقی، سجاد. (۱۴۰۵). «شگردهای ایجاز در ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی برمبنای اصل کم‌کوشی زبانی». *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. صص: ۷۲-۵۵. https://doi.org/10.22091/jls.2026.15080.1775

ناشر: دانشگاه قم

© نویسندگان.

۱) مقدّمه

یکی از پدیده‌های مهم و برجسته در کاربرد زبان «اصل کم‌کوشی» یا اقتصاد زبانی است. گوینده ناچار نیست آنچه را که شنونده از قبل مطلع است تکرار کند و به همین سبب با تغییر در ساختارهای زنجیری زبان، به سوی ایجاز و اختصار حرکت می‌کند. «در کاربرد زبان اصلی ننوشته ولی تفهیم شده و پذیرفته وجود دارد که می‌گوید لازم نیست گوینده آنچه را که مخاطب از پیش می‌داند برای او تکرار کند.» (باطنی، ۱۳۸۸: ۸۶) آندره مارتینه با پی‌ریزی نظریهٔ «اقتصاد زبانی» نقش مهمی در پژوهش‌های متعدد بعدی در حیطهٔ ایجاز و کم‌کوشی ایفا کرد. او کم‌کوشی را به ارتباط بین پیام و نیرو وابسته می‌داند. «درمجموع مقدار نیرویی که صرف بیان پیام از طریق زبان می‌شود با مقدار اطلاعاتی که گوینده به مخاطب منتقل می‌کند، متناسب است.» (مارتینه، ۱۳۷۸: ۲۴۸) او معتقد است زبان به سمت سادگی و کم‌کوشی در حوزه‌های آوایی، واژگانی و نحوی حرکت می‌کند و به‌طورکلی اهل زبان به استفاده از ساختارهای کم‌کوشانه تمایل بیشتری دارند. «هرگاه بسامد واحد زبانی افزایش یابد کل آن به تخفیف و کوتاه شدن گرایش پیدا می‌کند... همچنین تعادل و موازنه‌ای بین بسامد و هزینه از طریق جانشین کردن یک واژهٔ کوتاه به جای واژهٔ بلند برقرار می‌شود.» (همان: ۲۵۹ و ۲۶۱) بررسی تاریخ ادبیات فارسی حرکت از اطناب به سوی ایجاز را نشان می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که از تشبیهات حسی گسترده در دوره خراسانی، به کاربرد استعاره، تلمیح و نمادهای عرفانی در دوره عراقی می‌رسیم و توجه به بیان و بدیع به‌عنوان یکی از شگردهای اساسی ایجاز قصر در این دوره بیشتر می‌شود. (هاشمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۷۰؛ شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۶۰)

خلأ اطلاعاتی حاصل از اصل کم‌کوشی با دانسته‌های مخاطب شعر یا نوشته پر می‌شود. از سوی دیگر تلاش و تقلای خواننده برای پر کردن حفره‌های حاصل از ایجاز نوعی از تکاپوی ذهن را به دنبال دارد که به التذاذ ادبی منجر می‌شود و کارکرد هنری زبان را در شعر رقم می‌زند. «در یک اثر هنری همه‌چیز بیان نمی‌شود و سهمی نیز برای تعبیر و تفسیر و خلاقیت مخاطب باقی می‌ماند اما این امساک در بیان، این استعاره‌پردازی، این رازورزی و این کاربرد زبان شخصی نباید تا آنجا پیش رود که مخاطب نتواند هیچ خط ارتباطی با خالق اثر برقرار کند... .» (باطنی، ۱۳۸۸: ۹۴) شفیعی کدکنی در مورد جنبه هنری ایجاز در شعر فارسی می‌نویسد: «یکی از راه‌های بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان شعر که موجب تشخص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، نوعی از فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳)

بارزترین جلوه کم‌کوشی زبانی در کتب بلاغت فارسی «ایجاز» است. اصطلاحی که از گذشته تاکنون، در آثار مختلف کم‌وبیش تعریف مشابهی برای آن ارائه شده است. شمس قیس رازی ابتدا تلمیح و سپس ایجاز را به‌گونه‌ای مشابه تعریف می‌کند: «آنست کی لفظ اندک بود و معنی بسیار» (شمس قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۹) او در ادامه «مساوات» را به معنای برابری لفظ و معنا تعبیر می‌کند و نگاهی کمی به موضوع ایجاز دارد.

ایجاز در لغت به معنی کوتاه‌کردن و اختصار است و از نظر ادبی به «بیان کردن مطلب با کمترین واژگان ممکن بی‌آنکه در تفهیم مطلب اشکالی پدید آید» ایجاز می‌گویند. (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۷۹) اطناب به‌عنوان متضاد آن تعریف می‌شود و یازده نوع دارد. (رمضانی و دارابی، ۱۴۰۳: ۴) ایجاز آن است که گوینده و نویسنده آنچه را که در ضمیر اوست و قصد تفهیم آن را دارد، در عبارتی کوتاه و الفاظ اندک با رعایت فصاحت و بلاغت چنان بپروراند که تمام مقصود او را بفهماند بی‌آنکه موجب اخلال و ابهام و تعقید معنی و مراد شده باشد؛ و کلام موجز آن است که از حشو و زواید پیراسته باشد. (همایی، ۱۳۸۹: ۲۵۲) در المعجم آمده: «معنی بلاغت آنست که آنچ در ضمیر باشد، به لفظی اندک

بی آنک به تمام معنی آن اخلالی راه یابد بیان کنند و در آنچه به بسط سخن احتیاج افتاد، از قدر حاجت در نگذراند و به حد ملال نرساند.» (شمس قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۹)

ایجاز را روی‌هم‌رفته به دو دسته اساسی حذف و قصر تقسیم می‌کنند. ایجاز حذف آن است که واژه یا واژه‌ها یا جمله‌ای از لفظ حذف شود، به‌طوری‌که وجود کلمات باقی‌مانده کلمات حذف‌شده را کاملاً نشان دهند، یعنی درواقع شرط بلاغت آن است که گوینده طوری کلماتی را از صورت متعارف کلام حذف کند که کلماتِ دیگر جای خالی کلمات حذف‌شده را پر کنند. (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۷۹) مسلماً مهم‌ترین نکته در ایجاز حذف جلوگیری از ایجاد ابهام است. «شرط عمدهٔ ایجاز آن است که به ارکان کلام آسیبی نرسد... به‌عبارت‌دیگر کلام از باب قواعد صرفی و نحوی درست باشد و از حیث مفهوم و معنی واضح.» (صفا، ۱۳۳۷: ۴۰) ایجاز قصر به معنای بیان معانی بسیار در لفظ اندک است. «ایجاز قصر، آن است که مطلب با کمترین کلماتِ ممکن و بدون حذف کلمه‌ای از جمله، بیان شود... در این نوع ایجاز کلام چندان فشرده است که نیازی به حذف کلمات نیست.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۷۹) فعل به‌عنوان یکی از اجزای اصلی جمله نقش مهمی در شکل‌گیری ایجاز قصر دارد و به رسانگی مفهوم مد نظر نویسنده یا شاعر کمک می‌کند. «باید گفت که در این نوع ایجاز، فعل زیاد به کار می‌رود؛ زیرا بیشترین و مهم‌ترین وظیفه را بر عهده دارد.» (همان)

۲) پیشینهٔ پژوهش

این اندیشه مشهور که «طبیعت از کار بیهوده پرهیز می‌کند.» شاید سرچشمه اصل کم‌کوشی در نظریات ارسطو و دیگر متفکران دنیای کهن باشد. زبان‌شناسان معتقدند زبان از این قاعده طبیعی پیروی می‌کند و در روند تکامل خود ساختارهایی را که بیش از اندازه پیچیده یا غیرکارآمد هستند، حذف می‌کند. لئوپولد (۱۹۳۰) در اثر مشهور «قطبی‌سازی در زبان» بهینه‌سازی بیان با صرفه‌جویی را مورد بررسی قرار داد و به دنبال تلاش‌های پاسی (۱۸۹۰) و وندریس (۱۹۳۹)، نوبت به آندره مارتینه (۱۹۵۵) رسید که در اثر مشهور خود، اقتصاد زبانی، تلاش انسان برای گزیده‌گویی و کاهش تلاش در بیان مقصود را تئوریزه کند. قاعده کم‌کوشی در قرن بیستم از منظر زبان‌شناسی ساختارگرا و زایشی مورد بررسی قرار گرفت. در ادامه، نظریه‌پردازانی مانند چامسکی (۱۹۹۵) در چارچوب برنامهٔ کمینه‌گرا (Minimalist Program) مفهوم اقتصاد را به‌صورت فنی‌تری وارد دستور زبان کردند. مقاله‌های متعددی در سال‌های اخیر به شرح تاریخ، شگردها و سازوکارهای کم‌کوشی در زبان‌های مختلف پرداخته‌اند که در این بین می‌توان به پژوهش «اصل اقتصاد در زبان»، نوشتهٔ الساندرا ویچنتینی (۲۰۰۳) اشاره کرد که این قاعده را در زبان انگلیسی بررسی می‌کند.

در حوزهٔ زبان و ادب فارسی و عربی نیز پژوهش‌های گسترده‌ای حول محور ایجاز و جنبه‌های گوناگون آن به انجام رسیده است. سیدرضا نجفی (۱۳۷۹) به بررسی بلاغت حذف و ایجاز و رابطهٔ آن با مجاز پرداخته است. جلال رحیمیان و دیگران (۱۳۸۵) با استفاده از چند متن روزنامه‌ای، به تأثیر ایجاز و اختصار در خواندن و درک مطلب در زبان فارسی پرداخته‌اند. باطنی (۱۳۸۸) در بحث بر سر استنباط ذهن از زبان ضمن تعریف و توضیح مفصل اصل کمترین تلاش، پیامدهای آن در زبان را شرح می‌دهد که شامل کوتاه‌شدن زنجیره‌های طولانی زبان و تعیین سطح توقع از مخاطب است. هاشمی و دیگران (۱۳۹۹) ضمن بررسی شیوه‌ها و کارکردهای هنری ایجاز در شعر معاصر فارسی، به انگیزه‌هایی مانند قافیه‌سازی و تقویت موسیقی، تأکید بر یک واژه یا مفهوم، نمایشی کردن اندیشه، تعلیق معنا، ابهام‌آفرینی، فضاسازی، انتقال مفاهیم گسترده، توسعه زبان و خلق غرابت و آشنایی‌زدایی برای ایجاز اشاره می‌کند. آنان همچنین

ایجاز را به سه دسته کلی حذف (حذف فعل و حذف آغازین و پایانی)، قصر (نماد و تلمیح) و ایجاز دستوری (قید، واژه‌سازی و تغییر فعل) تقسیم می‌کنند. (هاشمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۶۹). علاوه بر آن‌ها، کردبچه در «ایجاز و حذف در شعر معاصر» (۱۳۹۳)، طایفی و محمدی‌خواه در «بررسی ایجاز در زبان طرح» (۱۳۹۴) و قادری مقدم و عبدالله‌زاده برزو در «بلاغت ایجازی نماد در سنجش با استعاره و تمثیل با تکیه‌بر شعر نو» (۱۳۹۶) به بررسی ایجاز و ویژگی‌های آن در شعر معاصر فارسی پرداخته‌اند. در حوزه شعر سنتی نیز پژوهش‌های متعددی به مسئله ایجاز پرداخته که عمدتاً به بیان شگردها و نمونه‌ها منحصر می‌شود. غنی‌پور ملکشاه و دیگران (۱۳۹۳) شگردهای سنایی در فشرده‌گویی و ایجاز را مورد بررسی قرار داده‌اند. خوئینی و عیسی‌زاده (۱۳۹۴) در مقالهٔ «اعجاز ایجاز با حذف اجزای مختلف کلام در گلستان سعدی» ضمن بررسی عناصر دستوری بلاغی در گلستان، به حذف ارکان جمله در این کتاب توجه کرده‌اند. فاطمه هجری و دیگران (۱۴۰۳) ضمن بررسی و نقد شیوه‌های ایجاز در متون بلاغت فارسی عواملی مانند دقیق نبودن نمونه‌ها و مثال‌ها و کاستی‌های دیگر بحث در مورد ایجاز در کتب بلاغی و ادبی پرداخته‌اند. اسکویی (۱۴۰۳) به تأثیر ساخت ترکیب به‌عنوان سازه‌های ایجازی در زبان شعری نظامی گنجوی پرداخته است. همچنین پژوهش‌هایی در مورد ایجاز در کلام سعدی به انجام رسیده است. صالحی (۱۳۹۶) شگردهای گوناگون فشرده سازی کلام در بوستان سعدی را طبقه‌بندی می‌کند. کمالی سروستانی و نیازکار (۱۴۰۴) ضمن بحث از شگردهای زیبایی‌شناسانه زبان در غزل سعدی حذف و ایجاز در لفظ و معنای این آثار را بررسی کرده‌اند. بااین‌حال تاکنون پژوهش خاصی در مورد ایجاز در ترجیع‌بند عاشقانهٔ سعدی به انجام نرسیده است. پژوهش حاضر می‌کوشد به بیان نمونه‌های انواع حذف منحصر نماند و ضمن طرح چکیده‌ای از نظریات جدید در حوزهٔ اصل کم‌کوشی و جنبه‌های زبانی و ادبی آن، به تحلیل موارد شاخص ایجاز حذف و قصر در ترجیع‌بند سعدی بپردازد. تمرکز اصلی این نوشتار روی جنبه‌هایی از ایجاز در کلام سعدی است که با دیگر آثار شاعر کموبیش تفاوت دارد و در صورت معمول زبان ادبی شعر فارسی کمتر به چشم می‌خورد.

۳) چارچوب نظری پژوهش

مفهوم صرفه‌جویی در زبان پدیده‌ای نو نیست؛ در آثار مربوط به زبان و ادبیات از زمان ارسطو و سپس در زبان‌شناسی ساخت‌گرا و زایشی می‌توان نشانه‌هایی از درک جلوه‌های شاخص از این قاعده را یافت. آندره مارتینه، زبان‌شناس فرانسوی با تکیه‌بر نظرات جوزف وندریس، جرج کینگزلی زیف، ویلیام ویتنی و هنری سوئیت، اصل کم‌کوشی و صرفه‌جویی زبانی را به شکل یک نظریه زبان‌شناسی ارائه کرد. زبان‌شناس نقش‌گرای فرانسوی آثار فراوانی در زمینه‌های گوناگون، از تاریخ این علم تا نظریه کلی زبان‌شناسی دارد. او در اثر مشهور خود «Économie des changements phonétiques»(۱۹۵۵) جلوه‌های ظهور اصل کم‌کوشی را در جنبه‌های واج‌شناسی و نحو زبان مورد بررسی قرار داد. او دو نیروی «نیاز به ارتباط» که دائماً در حال تغییر است و «لَختی و اینرسی طبیعی انسان» را به‌عنوان اهرم‌های بهینه‌سازی سازوکار زبان بررسی کرد و نشان داد اقتصاد زبانی حاصل برهم‌کنش این دو نیروست. به‌این‌ترتیب چنانچه الساندرا ویچنتینی در بررسی اصول اقتصاد زبانی در ادبیات انگلیسی توضیح می‌دهد، زبان‌ها همواره بین دو قطب «کاهش طول و پیچیدگی برای صرفه‌جویی در تلاش» و «حفظ ساختارهای روشن برای تضمین فهم متقابل» در نوسان هستند. (Vicentini, 2003: 42) در نظریه «برنامهٔ کمینه‌گرا»، ساختارهای نحوی زبان باید با حداقل حرکات و بیشترین بازده تولید شوند؛ این یعنی تعادل بین کاهش تلاش و حفظ کارآمدی.

جرج کینگزلی زیپف می‌گوید تمایل به صرفه‌جویی معیاری است که هر جنبه‌ای از رفتار انسانی را تنظیم می‌کند و زبان نیز به‌عنوان یک پدیده طبیعی، تابع این قانون است. در فرایند کم‌کوشی واژه‌ها به‌طور مداوم کوتاه می‌شوند، جابه‌جا می‌گردند، حذف می‌شوند، وام گرفته می‌شوند یا در معنا دچار دگرگونی می‌شوند، اما به لطف اصل کمترین تلاش، همواره نوعی تعادل با بیشترین میزان صرفه‌جویی حفظ می‌شود. مارتینه از آثار زیف الهام گرفته است، چون شواهد نشان می‌دهد کاربرد کامل واژهٔ «صرفه‌جویی» در نوشته‌های مارتینه تنها پس از سال ۱۹۴۹ و چاپ اثر «رفتار انسانی و اصل کم‌کوشی» دیده می‌شود.(Vicentini, 2003: 40)

وندریس، پیش از مارتینه به چندوچون صرفه‌جویی آوایی اشاره می‌کند و در ادامه آن را به بعد واژگان و دستور تعمیم می‌دهد. «گاهی برای توضیح تغییرات آوایی، فرضیهٔ کمترین تلاش مطرح شده است. دگرگونی‌هایی که اصوات دچار آن می‌شوند، ناشی از تنبلی طبیعی انسان است. آدمی حتی هنگام سخن گفتن نیز مایل است نیروهایش را حفظ کند و درنتیجه به هدف نهایی نرسد. صرفه‌جویی عبارت است از کاهش لحظه‌ای یا تصادفی تلاش لازم برای انجام کار و بدین ترتیب، صرف‌نظر از پیامدهای بعدی. (Vendryes, 1939: 49) «او به نقش هنری کم‌کوشی و انتخاب‌های زبانی اشاره می‌کند. صرفه‌جویی به‌عنوان راهبردی برای انتخاب شکل‌های دقیق زبانی و دستوری ظاهر می‌شود تا نقص‌ها و کاستی‌های زبان را اصلاح کند. علاوه بر اصل صرفه‌جویی، که باعث می‌شود زبان آنچه را که زائد است کنار بگذارد، پل پاسی از «اصل تأکید» نیز سخن می‌گوید. طبق نظر او، این اصل سبب می‌شود که هر عنصر ضروری در زبان برجسته و مشهود شود. از دید پاسی، این دو نیرو یعنی صرفه‌جویی و تأکید همواره در حال کشمکش با یکدیگرند و تحول آوایی زبان حاصل ترکیب و تعادل ایجادشده میان آن‌هاست.(Passy, 1890: 57)

اصل صرفه‌جویی یک نیروی بنیادین در تغییرات زبانی به شمار می‌رود، اما همیشه در تعامل با عوامل دیگر مانند وضوح کلام، منطق درون‌زبانی، جنبه‌های هنری متن و فشارهای اجتماعی عمل می‌کند.

۴) متن

اهمیت ایجاز به حدی است که برخی اصل بلاغت را در شناخت ایجاز و اطناب و بهره‌گیری هنری از آن دانسته‌اند؛ چنانکه «جاحظ می‌نویسد: رومی را گفتند بلاغت چیست؟ گفت حسن اختصار به گاه بدیهه‌گویی و بسط کلام به وقت اطاله و اطناب.» (شوقی ضیف، ۱۳۸۳: ۴۷، به نقل از هاشمی و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۷۴) ایجاز را می‌توان به دو قلمروی هنری و غیرهنری (مخل) قسمت کرد (هجری و مؤمنی هزاوه، ۱۴۰۳: ۹۸). قدما با صرف‌نظر از کارکردهای ایجاز، به تعریف و اثرگذاری آن روی لطف و بلاغت کلام اشاره کرده‌اند و عمدهٔ توضیحات کتب بلاغی جدید نیز در همین محدوده باقی می‌ماند. «ایجاز قصر آن است که به لفظ اندک معنی بسیار از کلام افاده شود و از آن چیزی هم حذف نشده باشد.» (نشاط، ۱۳۴۶: ۵۴)

براهنی به ارتباط ایجاز و استعاره، به‌عنوان یک صنعت بیانی موجز اشاره می‌کند؛ «در پشت سر ایجاز به‌عنوان یک صناعت ادبی، استعاره و اسطوره نهفته است. دعوت به ایجاز، دعوت از توصیف ساده به توصیف تخیلی است، از توصیف پر تشبیه، به سوی توصیف پر استعاره است – چراکه استعاره حداقل دو کلمه یعنی مشبه یا مشبه‌به و ادات تشبیه را از اطراف خود حذف می‌کند.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۸۰۱)

۴-۱) ایجاز قصر

ایجاز را در علوم بلاغی به دو دسته کلی قصر و حذف تقسیم کرده‌اند. ایجاز قصر زمانی شکل می‌گیرد که هیچ‌یک از اجزای اصلی جمله محذوف نیست اما ساختار بیت باعث می‌شود معانی گسترده‌ای از تعداد اندک کلمات برخیزد. سعدی استاد فشرده‌گویی و فن ایجاز است و نمونه‌های متعددی از آن را می‌توان در گلستان و بوستان یافت. در ابیات زیر از ترجیع‌بند سعدی ایجاز قصر جلوه ویژه‌ای دارد:

خاری چه بود به پای مشتاق؟ تیغیش بران که سر نخارد

(سعدی، ۱۳۶۹: ۶۵۳)

مصراع دوم را می‌توان به این شکل بازنویسی کرد: حتی اگر با تیغ به جنگ مشتاق خود بروی و سر او را از تن جدا کنی، حتی به اندازهٔ یک سر خاراندن هیچ اعتراض و تردیدی به خود راه نمی‌دهد. آنچه شاعر را در این فشرده‌گویی توانا می‌کند، استفاده از عادت‌های ذهنی مخاطب و عدم بیان هرچیزی است که شنونده قادر به بازسازی آن باشد. بهره‌گیری از ترکیب اضافی برای ایجاز قصر در بیت زیر مشهود است:

آخر به زکات تندرستی فریاد دل‌شکستگان رس

(همان: ۶۵۲)

عبارت «زکات تندرستی» چنین مفهومی را به ذهن می‌رساند: «ای معشوق که از نعمت تندرستی بهره برده‌ای؛ به شکرانهٔ این نعمت فریاد دل عاشقانی برس که در فراق تو شکسته شده‌اند.»

یا استفاده از دو ترکیب اضافی «دولت خاص و حسرت عام» مفهوم مقابل را خلاصه می‌کند: «ای کسی که با حضور خود مایهٔ سعادت‌مندی خواص و با رخ ننمودنت مایهٔ حسرت عوام هستی.» روان بودن شعر سعدی و مشابهت ظاهری آن با گفتار عادی دست او را برای ایجاز قصر باز می‌گذارد. مثلاً عبارت «به بخت ما» در مصرع «یا بود و به بخت ما کنون نیست» (همان: ۶۵۹) به معنی «به دلیل بداقبالی ما» به کار رفته است. نزدیکی به زبان معمول ممکن است وجه فعل را هم تغییر دهد. به‌عنوان مثال، «من می‌روم، او نمی‌گذارد» (همان: ۶۵۳) در مصرع «می‌روم» به معنی «قصد دارم (یا تصمیم گرفته‌ام) که بروم» آمده است. استفاده از صور خیال رایج در ادب فارسی کار شاعر را برای بیان مفاهیم بیشتر آسان می‌سازد. در این حالت ایجاز تصاویر دستفرسود را زنده می‌کند و به آشنایی‌زدایی منجر می‌شود. بیت زیر به همین دلیل به نمونهٔ بارزی از ایجاز قصر تبدیل شده است:

بس دیده که شد در انتظارت دریا و نمی‌رسد به ساقت

(همان: ٦٥٨)

مفاهیم زیر از این بیت کوتاه قابل برداشت است: ۱- افراد متعددی که عاشق یار شده‌اند. ۲- ناکامی و فراق همه دوستداران ۳- اغراق در اشک و زاری عاشقان ۴- در دسترس نبودن معشوق (به‌گونه‌ای که اشک دریا شده هم به او نمی‌رسد) ۵- قامت بلند معشوق (به‌گونه‌ای که عمق آب دریا حتی به ساق پای او هم نمی‌رسد). وزن کوتاه و چارچوب‌های شعر باعث می‌شود عبارت‌ها به کوتاهی گرایش پیدا کند؛ مثلاً واژهٔ «چند» در مصرع «دور از تو شکیب چند باشد» کوتاه‌شدهٔ عبارت «تا چه زمانی» است.

ابزارهای ایجاز قصر در ترجیع‌بند سعدی را می‌توان به تعدد افعال، انواع اضافهٔ مجازی، صنایع ادبی، شبه‌جمله، واژه‌های عربی و کارکردهای متفاوت حروف ربط و اضافه تقسیم کرد.

۴-۱-۱) تعدد فعل

ایجاز قصر معمولاً با تعدد افعال همراه است، چون شاعر به کمک بسامد بالای فعل ضمن حفظ شیوایی جمله، مفاهیم مبسوط مد نظر خود را ارائه می‌کند. جملهٔ «آمدند و کشتند و کندند و سوختند و بردند و رفتند.» در تاریخ جهانگشای جوینی از این نظر مشهور است. تجمع افعال در ترجیع‌بند سعدی امری عادی است و در هشت بیت با حضور چهار فعل در یک بیت مواجه می‌شویم.

گر لاف‌زنی که من صبورم بعد از تو، حکایت است و مشنو

(همان: ٦٦١)

می‌رفت و به کبر و ناز می‌گفت بی ما چه کنی؟ به لابه گفتم

(همان: ٦٥٨)

هر فعل از نظر دستوری یک جمله را نمایندگی می‌کند و بالا رفتن بسامد افعال یکی از نشانه‌های اصلی ایجاز قصر است. عطف افعالی که از نظر معنا مشابه هم باشند، علاوه بر ایجاز، به تأکید هم منجر می‌شود؛ مانند «بنشین و صبور باش و مخروش» (همان: ۶۵۷) یک بررسی آماری جزئی نشان می‌دهد در ۱۵ بیت نخست ترجیع‌بند سعدی ۲۸ فعل (صرف‌نظر از افعال حذف‌شده به قرینهٔ لفظی) به کار رفته و این عدد در ۱۵ بیت نخست لیلی و مجنون (در همین وزن) به عدد ده کاهش پیدا می‌کند. استفاده از فعل ساده به جای مرکب یکی دیگر از شیوه‌های ایجاز است، مانند «چه مانی» به معنی «چه شباهتی داری؟» (همان: ۶۵۶)

۴-۱-۲) اضافه

اضافه کردن دو اسم به‌خودی‌خود با کوتاه‌گویی همراه است، زیرا غرض اضافه (اعم از تشبیه، اقتران، تخصیص و ملکیت) تنها به‌وسیلهٔ نقش‌نمای اضافه محقق می‌شود. بااین‌حال در اضافهٔ تشبیهی و استعاری به دلیل حذف ارکان تشبیه، قصر معنا دوچندان می‌شود. معین اضافه را به دو نوع کلی حقیقی و مجازی تقسیم می‌کند که اضافهٔ مجازی ممکن است تشبیهی یا استعاری باشد. (معین، ۱۳۶۳: ۲۴۸) بررسی نگارندگان نشان می‌دهد در سراسر ترجیع‌بند ۲۰ اضافهٔ تشبیهی به کار رفته و اضافهٔ استعاری هم بسامد مشابهی دارد.

بااین‌حال، آنچه کارکرد بلاغی اضافه در این شعر را نشان می‌دهد نه گونه‌های مختلف اضافه حقیقی، از جمله بنوت (مانند مسیحِ مریم) و اقترانی (مانند چشمِ لطف) است و نه اضافه‌های تشبیهی و استعاری معمول و متداول مانند «دیگ سودا» و «کمند زلف». اضافه گاهی اوقات به کمک‌هنرسازه‌های دیگر همچون اغراق و کنایه در جنبهٔ خودکاری زبان تغییر ایجاد می‌کند (مانند «مستغرق یاد») و گاهی اوقات به دلیل کارکرد معنایی مضاف و مضاف‌الیه به شکل فشردهٔ یک جملهٔ کامل تبدیل می‌شود. مضاف‌الیه گاهی اوقات از نظر معنایی در جایگاه مفعول یا فاعل قرار دارد و ترکیب اضافی را می‌توان به شکل جمله‌ای کامل برگرداند. در «خلقی پروانه‌صفت در احتراقت» مراد از «احتراقت» سوختن پروانه در عشق شمع (و سوختن عاشق در فراق معشوق) است. یا «کشتهٔ خویشتن» در بیت زیر به معنی «کسی که تو او را کشته‌ای» به کار رفته است.

در کشتهٔ خویشتن نگه کن روزی اگر افتد اتفاقت

(سعدی، ۱۳۶۹: ٦٥٨)

۴-۱-۳) صنایع ادبی

تغییر ساختارهای زبان به سمت کم‌کوشی در زبان طبیعی هم اتفاق می‌افتد و یکی از الگوهای همیشگی در تمام زبان‌هاست. بااین‌حال، استفاده از برخی از صنایع بیانی و بدیعی علاوه بر زیبایی‌آفرینی، به مجمل‌گویی کمک می‌کند. سابقهٔ ذهنی یک تصویر در ذهن مخاطب باعث می‌شود عباراتی اندک معنایی گسترده را بازآفرینی کند. نمونهٔ بارز ترفندهای فشرده‌سازی کلام استفاده از ضرب‌المثل و کنایه است. مثل‌ها به ایجاز و بیان مفاهیم گسترده در کلمات کم مشهورند و عبارت‌هایی مانند «ما خود زده‌ایم جام بر سنگ» یا «گویند بکوش تا بیابی» به دلیل آشنایی پیشینی مخاطب، بستر را برای کوتاه‌گویی شاعر مهیا می‌کند.

تمام صنایع بیانی جنبه‌ای از ایجاز را در خود دارند. میزان ایجاز در تشبیه از استعاره کم‌تر است و بیشتر در تشبیه فشرده و مجمل به چشم می‌خورد؛ جایی که شاعر به جای بیان وجه شبه گسترده، تنها به تشبیه دو عنصر می‌پردازد. استعاره تشبیهی است که تنها یک رکن آن باقی مانده باشد و همین موضوع موجز بودن آن را روشن می‌کند؛ بااین‌حال بسته به نوع استعاره استفاده‌شده و خلاقیت به کار رفته در آن، سطح ایجاز می‌تواند افزایش پیدا کند. استعاره آشکار نوعی مجاز است و مجاز به‌طورکلی با ایجاز ارتباط شدیدی دارد. زبان در مسیر غنای خود یکسره به ایجاز رو می‌آورد و در نگاه گسترده‌تر، برخی معتقدند بیشتر واژه‌های زبان چنانچه به‌خوبی تأمل گردد، در زمرهٔ مجاز است. (نجفی، ۱۳۷۹: ۱۶۲)

ایجاز در صنایع ادبی به بیان منحصر نمی‌شود و تعدادی از آرایه‌های بدیع معنوی نیز به فشرده‌گویی کمک می‌کند. به‌عنوان‌مثال، در تلمیح با ذکر تنها یک واژه یا عبارت چکیده‌ای از کل داستان یا حکایت در ذهن خواننده شکل می‌گیرد و شاعر به جای ذکر توصیفات متعدد می‌تواند تنها به نام شخصیت مشهوری اشاره کند که تمام آن خصوصیت‌ها را داراست؛ چنانچه سعدی معشوق را با عبارت «شیرین جهان» (سعدی، ۱۳۶۹: ۶۵۵) توصیف می‌کند. شمس قیس رازی در المعجم تلمیح را به‌عنوان «دلالت الفاظ اندک بر معانی بسیار» تعریف می‌کند که با ایجاز تقریباً برابر است. (شمس قیس رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۹)

صنعت ادبی	تشبیه بلیغ	استعاره آشکار	استعارهٔ پنهان	تلمیح	کنایه
بسامد	۳۴	۲۸	۵۱	۴	۱۲۵

آمار تعدادی از آرایه‌های ادبی در ترجیع‌بند سعدی

۴-۱-۴) شبه‌جمله

شبه‌جمله عبارت کوتاه و مختصری است که بدون دارا بودن اجزای جمله، از نظر معنایی به جای جمله به کار می‌رود و منجر به افزایش ایجاز و فشرده‌گویی در کلام می‌شود. شبه‌جمله را در صورت تأویل یا عدم تأویل به جملهٔ کامل می‌توان در هر دو ردهٔ ایجاز حذف و قصر طبقه‌بندی کرد. به‌عنوان‌مثال، حذف «مکن» یا «چنین مکن» در شبه‌جملهٔ ابتدای بیت زیر را می‌توان با حذف به قرینهٔ لفظی توجیه کرد.

«از بهر خدا» که مالکان جور چندان نکنند بر ممالیک

(سعدی، ۱۳۶۹: ٦٥٣)

گذر زمان، عادت‌های زبانی و ضرورت ایجاز عامل حذف فعل و دیگر اجزای جملهٔ اصلی و ایجاد شبه‌جمله است.

۴-۱-۵) استفاده از کلمات عربی

یکی از ویژگی‌های شاخص ترجیع‌بند سعدی استفاده استادانه و متفاوت شاعر از عبارت‌های عربی است که شرح آن خود پژوهشی مبسوط می‌طلبد. در اینجا مقصود ما استفاده از ترکیبات و جملات عربی در قسمتی از بیت است که تنگنای مصرع و وزن اجازه استفاده درست از عبارت فارسی را نمی‌دهد؛ مانند مصرع «خوش‌بوی کند اذا تنفس» (همان: ۶۵۲) که «اذا» کوتاه‌تر از معادل فارسی آن است. شبه‌جملات عربی مانند «هیهات» و «حاشاک» از دیگر نمودهای ایجاز در این اثر است. بررسی ابیات نشان می‌دهد در ۱۴ بیت دست‌کم یک تعبیر عربی به کار رفته است.

مهر از تو توان برید؟ هیهات کس بر تو توان گزید؟ حاشاک

(همان: ٦٦٠)

۴-۱-۶) حروف ربط و اضافه

از دیگر شگردهای فشرده‌سازی کلام استفاده از حروف ربط و اضافه در معانی گوناگون است؛ گستردگی معنایی حروف در زبان فارسی اجازه بهره‌گیری در شرایط و معانی مختلف را به شاعر می‌دهد و سعدی در استفاده از قابلیت‌های زبانی این‌چنینی مهارت بالایی دارد. در اکثر این موارد حرف ربط جزئی از عبارت مفصل اولیه است که تمام اجزای دیگر آن حذف شده است؛ مانند جایگزینی «به دنبال» با «به» در «دیگر نرود به هیچ مطلوب» (همان: ۶۵۱) یا تبدیل «به دلیل» به «به» در «پیشت به تواضع است گویی افتادن آفتاب...» (همان: ۶۶۰) از این نظر کارکردهای متفاوت حروف را می‌توان گونه‌ای از ایجاز حذف دانست.

۴-۱-۱-۱) «واو» نتیجه‌گیری

شفیعی کدکنی آن را «واو حذف و ایجاز» می‌نامد و به‌درستی اشاره می‌کند که حافظ استاد بهره‌گیری از این نوع واو برای ایجاز در کلام است؛ «این واو از آن واوهای اختراعی حافظ است. در شعر دیگران ندیده‌ام یا به خاطرم نمانده، و این هیچ‌کدام از معانی معهود واو در زبان فارسی را ندارد... می‌گوید: دیدم و آن چشم دل سیاه که تو داری/ جانب هیچ آشنا نگاه ندارد. واو به معنی چندین فعل محذوف عمل می‌کند. دیدم و دانستم و فهمیدم و...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۳) شاید حافظ در این کاربرد نظری به برخی از ابیات سعدی مانند «می‌بینم و چاره نیست الاک...» (سعدی، ۱۳۶۹: ۶۶۰) داشته باشد.

فکرم به همه جهان بگردید وز گوشهٔ قبر بهترم نیست

(همان: ٦٥۴)

۴-۱-۱-۲) «واو» تقابل

حرف واو گاهی اوقات در معنای «اما» و «بااین‌حال» به کار می‌رود و علاوه بر کارکرد ربط و عطف، مفهوم تقابل و تضاد را می‌رساند مانند «دیگ سودا پختیم و هنوز کار ما خام» (همان: ۶۵۵) یا «درباخت سر و سپر نینداخت» (همان: ۶۵۹)

استفاده از واو در معنای مقابله ممکن است با استفاده از معانی ضمنی، متفاوت و خلاقانه‌تر شود؛ مانند بیت زیر که جز تقابل، به بادخیز بودن دامنهٔ الوند هم اشاره دارد.

باد است نصیحت رفیقان واندوه فراق کوه الوند

(همان: ٦٥٢)

۴-۱-۱-۳) «واو» حالیه

این نوع واو ساختاری شبیه واو حالیه عربی را در ذهن تداعی می‌کند. فارغ از اینکه این کارکرد از زبان عربی نشئت گرفته یا نه، استفاده از آن ایجاد قید حالت را با حداقل کلمات ممکن می‌سازد. واو در این کاربرد به توصیف بهتر کمک می‌کند. مثلاً در مصرع «می‌رفت و به کبر و ناز می‌گفت...» (همان: ۶۵۸) بی‌اعتنایی معشوق و عبور او از عاشق در حین بیان جمله توصیف شده است. واو می‌تواند مانند بیت زیر هم‌زمان کارکرد حالیه و تقابل داشته باشد؛ مانند

تو خنده‌زنان چو شمع و خلقی پروانه صفت در احتراقت

(همان: ٦٥٨)

۴-۱-۱-۴) «که»

یکی از کارکردهای حرف ربط «که» تعلیل و تفسیر است و می‌توان آن را به زیرا تأویل کرد؛ مانند «بارت بکشم که مرد معنی...» یا «تسلیم قضا شود کزین قید کس را به خلاص رهنمون نیست» (همان: ۶۵۹) این حرف ربط ممکن است جایگزین عبارت «از اینکه» شود؛ مانند بیت زیر

ای آینه ایمنی که ناگاه در تو رسد آه دردمندی؟

(همان: ٦٥٦)

۴-۱-۱-۵) «با»

سعدی از حرف اضافهٔ «با» در معنی تقابل استفاده می‌کند و می‌توان آن را به «با وجودِ» و «در مقابلِ» تأویل کرد؛ مانند «با درد تو یاوری ندارم» (همان: ۶۵۷)

۴-۱-۱-۶) «در»

کاربردهای متفاوت «در» در ترجیع‌بند سعدی را می‌توان در ابیات متعددی مشاهده کرد. این حرف در مصرع «من در قدم تو خاک بادم» به معنی «در زیر» به کار رفته و در مصرع «در تو نرسید و پی غلط کرد» (همان: ۶۵۹) به معنی «در محضر» قابل تأویل است.

۴-۲) ایجاز حذف

در این نوع از ایجاز حداقل یکی از اجزای جمله به قرینه‌ای حذف می‌شود تا کلام ساختار مختصرتری به خود بگیرد؛ این قرینه می‌تواند عبارتی مشابه قسمت حذف‌شده در جمله باشد و ممکن است بافت و حال‌وهوای کلام حذف را موجه سازد. حذف علاوه بر اختصار به بلاغت و رسایی کلام اضافه می‌کند و در یکی از مباحث مهم علم معانی به این موضوع پرداخته می‌شود. حذف به‌طورکلی به دو نوع حذف به قرینهٔ لفظی و حذف به قرینهٔ معنوی تقسیم می‌شود.

۴-۲-۱) حذف به قرینهٔ لفظی

شاعر یا نویسنده جهت جلوگیری از اطالهٔ کلام از تکرار عبارت‌ها پرهیز می‌کند؛ عبارت مکرر تنها یک‌بار در کلام به کار می‌رود و در ادامه جملات به قرینهٔ عبارت اول حذف می‌شود. قرینه موجود یا عین عبارت حذف‌شده است یا مشابه آن و با اندکی تغییر (مانند تفاوت در شناسهٔ فعل و ضمیر یا صیغه و زمان فعل). حذف به قرینهٔ لفظی یکسره در کلام عادی همه گویش‌وران زبان اتفاق می‌افتد و تنها زمانی که به رسایی جمله اضافه کند می‌توان آن را یک ترفند بلاغی دانست. تکرار کلام همواره باید با مقصود ویژه‌ای رخ دهد و در غیر این صورت از ذکر مجدد عبارت اجتناب می‌شود؛ مانند «خلقی متعشقند و من هم [متعشق هستم]» در حذف به قرینهٔ لفظی ممکن است قرینه و قسمت محذوف تفاوت اندکی در حد نوع ضمیر یا شناسه داشته‌باشد؛ مانند «گفتم مگرش وفاست، چون [او را وفا] نیست» (همان: ۶۵۹) یا «از پیش تو راه رفتنم نیست / همچون مگس [که] از برابر قند [راه رفتنش نیست]» (همان: ۶۵۲)

ضرباهنگ سریع کلام در ترجیع‌بند سعدی حذف‌های متوالی به یک قرینه را ممکن می‌کند؛ چنانچه در بند هجدهم نهاد مشترک شش جمله تنها یک‌بار آمده و در بقیهٔ جملات حذف شده:

بارت بکشم که مرد معنی — درباخت سر و [مرد معنی] سپر نینداخت
[مرد معنی] جان داد و [مرد معنی] درون به خلق ننمود — [مرد معنی] خون خورد و [مرد معنی] سخن به در نینداخت

(همان: ٦٥٩)

حذف چند عبارت به یک قرینه نمونه‌های بیشتری هم دارد؛ مانند بیت «می‌سوزد و همچنان هوادار» (همان: ۶۵۱) در بند اول. این نوع حذف البته منحصر به نهاد جملات متوالی نیست و ممکن است در صفات و وابسته‌ها هم رخ دهد؛ مانند بیت «در هیچ زمانه‌ای نزاده‌ست / [هیچ] مادر [ی] به جمال چون تو [هیچ] فرزند [ی]» (همان: ۶۵۲) که آشنا بودن مفهوم با سابقهٔ ذهنی مخاطب و قابل‌حدس بودن آن حذف واژه‌های متعدد را آسان کرده است. حذف می‌تواند تا حدی باشد که تنها یک جزء از کل جمله پابرجا بماند. این اتفاق زمانی رخ می‌دهد که تمام ارکان جمله بدون تغییر و مکرر باشد. مانند بیت «بسیار کسان که جان شیرین / در پای تو ریزد اولاً من [جان شیرین در پای تو ریزم]» (همان: ۶۵۴) در مثال زیر یک بیت کامل نقش قرینهٔ لفظی را ایفا می‌کند و کل بیت برگردان از ساختار جمله حذف شده است؛ ضمن اینکه آوردن قرینه بعد از حذف یکی از گونه‌های هنجارگریزی در کلام سعدی است.

من بی‌تو نه راضیم [که بنشینم و صبر پیش...] ولیکن — چون کام نمی‌دهی به ناکام
بنشینم و صبر پیش گیرم — دنبالهٔ کار خویش گیرم

(همان: ٦٥٦)

۴-۲-۲) حذف به قرینهٔ معنوی

در این نوع حذف شاعر یا نویسنده به دلایل مختلف قسمتی از جمله را حذف می‌کند و هیچ قرینهٔ لفظی واضحی در کلام برای حذف وجود ندارد. این نوع حذف هم دائماً در جملات اهل زبان تکرار می‌شود اما آنچه به ایجاز در سخن می‌انجامد و آن را می‌توان صنعتی بلاغی نامید باید با خلاقیت و هنرنمایی مصنف اثر عجین شده باشد و به‌نوعی آشنایی‌زدایی در کلام بینجامد؛ بیت زیر نمونهٔ بارزی از این موضوع در ترجیع‌بند سعدی است:

روی تو چه جای سحر بابل؟ موی تو چه جای مار ضحاک؟

(همان: ٦٦٠)

شاعر با حذف قسمت‌هایی از جمله که در کلام دیگر شاعران و نویسندگان معمولاً حذف نمی شود اولاً ساختار غریب و تازه‌ای به بیت داده و دوم اینکه مفهوم مد نظر خود را با عبارت‌هایی مختصر و موجز به گوش مخاطب می‌رساند؛ «[با وجود] روی تو، چه جایی برای سحر بابل [وجود دارد (= قابل تصور است)]؟»

علمای بلاغت به پیروی از بلاغت عربی به انواع مختلف حذف مانند حذف مسند (گزاره)، حذف مسند الیه و... پرداخته‌اند. حذف می‌تواند در حد کنار گذاشتن چند مورد از اجزای اصلی جمله باشد و گاهی در حد حذف «ب» از ابتدای فعل امر جلوه‌گر می‌شود. در اینجا به نمونه‌هایی از انواع حذف ارکان جمله در ترجیع‌بند سعدی می‌پردازیم. در نظام زبان، صورت‌های دستوری مختلف به رقابت یا یکدیگر می‌پردازند و درنهایت، موارد نامناسب به‌تدریج حذف می‌شوند. این نمودی از حرکت طبیعی زبان به سمت سادگی و بهینه‌سازی است. حذف پایانه‌های صرفی موجود در زبان‌های کهن و کاهش بهره‌گیری از عناصر زبانی پیچیده نمونه‌ای از تحول در تمام زبان‌هاست. ترتیب اجزای جمله معمولاً به‌گونه‌ای تثبیت می‌شود که به کمترین استفاده از علائم صرفی و نقش‌نماهای نحوی نیاز باشد. وزن هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف «مفعولُ مفاعلن فعولن» با تنها ۱۰ هجا، از جمله ۴ هجای کوتاه، در بین اوزان متداول شعر فارسی کوتاه‌ترین است و گوینده‌ای در تراز سعدی هرگز دهلیز تنگ ابیات را برای عناصر قابل حذف زبان هدر نمی‌دهد.

۴-۲-۲-۱) حذف فعل

فعل ربطی کمترین نقش را در رسانگی جمله ایفا می‌کند و حذف آن در زبان‌هایی مانند روسی، عربی و زبان‌های شرق آسیا عادی است. حذف فعل ربطی مطابق انتظار در شعر سعدی نسبت به دیگر انواع فعل بیشترین بسامد را دارد؛ مانند «من بندهٔ لعبتان سیمین [هستم]» (همان: ۶۵۱) و «هرجا که مولهی چو فرهاد [باشد]» (همان: ۶۵۳)

حذف دیگر افعال هم در زمانی که حدس قسمت حذف‌شده برای شنونده میسر باشد اتفاق می‌افتد. بسامد این نوع از حذف هنگام توالی افعال در جملات مرکب یا حین استفاده از فعل کمکی افزایش پیدا می‌کند؛ مانند «دیگر [می‌خواهی] چه کنی قبای اطلس؟» (همان: ۶۵۲) و «یا [باید] دل بنهی به جور و بیداد» (همان: ۶۵۴). حذف فعل غیرربطی گاهی اوقات به دلیل تأکید روی سایر اجزای جمله است و ممکن است با حذف مسندالیه هم‌زمان شود؛ همچون «[تو] گفتار خوش و لبان باریک [داری]» (همان). همچنین درصورتی‌که دو فعل متوالی لازم و ملزوم هم باشند، ذکر یک فعل و ارادهٔ هر دو مورد ممکن است؛ مانند «هرچند که می‌کشی، پرم نیست [تا بگریزم]» (همان: ۶۵۳)

۴-۲-۲-۲) حذف نهاد

حذف یکی از حالات مسندٌالیه است که در علم معانی اغراض گوناگون آن مورد بررسی کامل قرار می‌گیرد. خالق اثر ممکن است به دلیل تفخیم، تحقیر، وضوح و آشکار بودن مسندٌالیه از ذکر آن پرهیز کند. حذف نهاد گاهی اوقات به دلیل تأکید و تمرکز روی مسند اتفاق می‌افتد و این با دوگانه «تعادل-کم‌کوشی» در نظرات پاسی مطابقت دارد. چنانچه پیش‌تر توضیح داده‌شد، از دید او صرفه‌جویی در عنصری از متن، تأکید و پررنگ شدن عنصر دیگر را به دنبال دارد و تحولات زبان حاصل برهم‌کنش این دو اتفاق است. در کتب بلاغت از عواملی مانند تنگی فرصت، آشکار بودن و وضوح مسندٌالیه،

کراهت از ذکر آن و تکیه و تأکید روی گزاره از نظر معنایی به‌عنوان اغراض حذف مسندٌالیه نام برده‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۵۱)

قرینهٔ معنایی گاهی از شبکه‌های معنایی معهود در ادب فارسی نشئت می‌گیرد و گاهی اوقات، به دلیل وضوح بیش‌ازحد نهاد، حذف آن حتی در زبان عادی هم معمول است؛ مانند «[مردم] گویند که هست باورم نیست» (سعدی، ۱۳۶۹: ۶۵۳)، «در قبضهٔ او [هیچ‌کسی] چون من زبون نیست» (همان: ۶۵۹) و «وز گوشهٔ صبر [جایی] بهترم نیست» (همان: ۶۵۹). حذف نهاد جدا در مواردی مانند «[تو] هم دردی و هم دوای دردی» (همان: ۶۵۴) اهمیت بلاغی خاصی ندارد چون نهاد پیوسته و اجباری همچنان در قامت شناسهٔ فعل پابرجاست اما هنگام تأکید روی مسند، اصل کم‌کوشی معنا پیدا می‌کند؛ مانند «قسمی که مرا نیافریدند / گر جهد کنم [تبدیل شدن به آن قسم] میسرم نیست» (همان: ۶۵۴).

۴-۲-۲-۳) حذف حروف

یکی از نشانه‌های بیان سهل و ممتنع سعدی و نزدیکی کلام او به زبان گفتار، حذف حروف ربط و اضافه است. هریک از حروف ربط جز پیوند دادن دو جمله، مفهومی خاص مانند تفسیر یا تقابل را انتقال می‌دهد. بااین‌حال و طی تحول تدریجی زبان، استفاده از حرف ربط لزوم خود را از دست می‌دهد و لحن خواندن جمله مفهوم مد نظر را به خواننده منتقل می‌کند؛ مانند «ترسم [که] ننهی تو پای بر خس» (همان: ۶۵۲) و مفهوم تقابل در مصرع‌های «من می‌روم [اما] او نمی‌گذارد» (همان: ۶۵۳) و «صلح است میان کفر و اسلام / [اما] با ما تو هنوز در نبردی» (همان: ۶۵۴)

طبق نظریهٔ «برنامهٔ کمینه‌گرا» تعادل بین کاهش تلاش و حفظ کارآمدی و رسانگی جمله حیاتی است و به همین دلیل حذف برخی از حروف اضافه و ربط ساده‌تر از برخی دیگر انجام می‌گیرد چون رساندن مفهوم جمله در صورت حذف همهٔ حروف به یک اندازه آسان نیست و خواننده در نگاه اول کم بودن جزئی از جمله را احساس می‌کند. در مواردی مانند «[به] فریاد دل شکستگان رس» (همان: ۶۵۲) ساختار جمله و واژه‌های آن حرف اضافهٔ محذوف را در ذهن متداعی می‌کند و هنگام ذکر قید مکان -چنانچه در زبان گفتار شاهد آن هستیم- آوردن حرف اضافهٔ «به» و «در» ضروری نیست؛ مانند «زنهار مرو ازین پس [به] آنجا» (همان: ۶۶۱) و «دست چو منی [در] قیامه باشد» (همان: ۶۵۷)

حذف رای مفعولی در فارسی به‌شدت رایج است و بسامد آن در ترجیع‌بند و به‌طورکلی شعر سعدی بالاست اما در این اثر شاهد نمونهٔ نادری از حذف «رای فک اضافه» هم هستیم که نشانی از سبک بیان خاص و موجز سعدی در این شعر دارد؛ به‌گونه‌ای که در این بیت جای مضاف و مضاف‌الیه تغییر کرده اما خبری از نشانهٔ فک اضافه در بین دو واژه نیست.

کاین سخت‌دلی و سست‌مهری [را] جرم از طرف تو بود یا من؟

(همان: ٦٥۴)

حذف حرف اضافهٔ «از» از در زبان فارسی اتفاق بسیار نادری است و استفاده از این ترفند در مصرع «ای [از] زلف تو هر خمی کمندی» (همان: ۶۵۶) لطافت و غرابت خاصی به آن بخشیده است؛ این مصرع به شکل مقابل قابل توضیح است: ای کسی که هر خم از زلف تو کمندی است.

حذف یای نکره و وحدت در ترجیع‌بند سعدی بسامد نسبتاً بالایی دارد و تنها در سه بند اول هفت بار رخ داده است. در زبان فارسی اسم بدون نشانه معمولاً معرفه یا اسم جنس است و نکره به همراه «ی»، «یک» و صفات مبهم مانند

«هر» و «هیچ» می‌آید. (راسخ مهند، ۱۳۸۸: ۸۴) حذف یای نکره در ترجیع‌بند سعدی معمولاً زمانی رخ می‌دهد که نکرگی اسم به کمک صفات مبهم مشخص شده باشد؛ مانند «دانی که چه شب[ی] گذشت بر من؟» (سعدی، ۱۳۶۹: ۶۵۳) و «صبر ار نکنم چه چاره [ای] سازم؟» (همان: ۶۵۹). البته صفت مبهم ممکن است به قرینهٔ لفظی حذف شده باشد. مثلاً در بیت «در هیچ زمانه‌ای نزاده‌ست / [هیچ] مادر [ی] به جمال چون تو [هیچ] فرزند [ی]» (همان: ۶۵۲) صفات مبهم نکره بودن اسم را فارغ از «ی» تعیین می‌کند، هرچند این صفات به قرینهٔ لفظی حذف شده باشند. صفات هر و هیچ ممکن است به قرینهٔ معنوی حذف شود؛ مانند «[هر] حاجت[ی] که بخواهم از خدا من» (همان: ۶۵۴) و «[هیچ] کس[ی] دید چو من [هیچ] ضعیف[ی] هرگز» (همان: ۶۵۶). علاوه بر یای نکره و هیچ، کل گروه اسمی هم ممکن است به همراه این وابسته‌ها به قرینهٔ معنوی حذف شود؛ مانند «بعد از طلب تو در سرم [هیچ‌چیزی] نیست» (همان: ۶۵۳) حذف یای نکره در حالت تخصیصی بیشتر رخ می‌دهد. همچنین وقتی منادا ضمیر مبهم دارای جمله‌واره توضیحی باشد قابلیت حذف دارد و سعدی دائماً از این ترفند استفاده می‌کند؛ مانند «ای [کسی که] روی تو آفتاب عالم [است]»

حذف یای نکره و وحدت همچنین ممکن است برای تلفظ آسان و جلوگیری از کراهت سمع باشد؛ مانند «گر چون تو پری [ای] در آدمی‌زاد» (همان: ۶۵۳).

۴-۲-۲-۴) حذف من در حالت مضاف‌الیه

حذف ضمیر اول شخص در حالتی که فعل موجود و شناسهٔ آن گویای شخص باشد اتفاق رایجی است؛ معمولاً نهاد جدا در این حالت حذف می‌شود. در شعر سعدی «من» در نقش نهاد دائماً حذف می‌شود اما گاهی اوقات شاهد رخ دادن این اتفاق در نقش مضاف‌الیه هستیم؛ مانند «خاطر [من] پی زهد و توبه می‌رفت»

۵) نتیجه

سعدی به سبب تسلط بی‌حدوحصر خود بر رموز و گوشه‌وکنارهای زبان فارسی، ساختار دستوری زبان را برای بلاغت بیشتر تغییر می‌دهد و ایجاز یکی از مهم‌ترین هنرسازه‌های به‌کاررفته در آثار اوست. کم‌کوشی زبانی در ترجیع‌بند عاشقانه سعدی به دو شکل ایجاز قصر و ایجاز حذف دیده می‌شود و در سه حوزه آوایی، نحوی و واژگانی قابل بررسی است. تنگناهای وزن، قافیه و قالب شاید بستر اولیهٔ روی آوردن شاعر به ایجاز باشد اما بررسی نمونه‌های متعدد ایجاز در سرتاسر شعر نشان می‌دهد استفاده از اصل کم‌کوشی در بیان سعدی بیشتر از آنکه ناشی از اجبار باشد، یک اهرم خاص برای آشنایی‌زدایی، تأکید، تلخیص، پرهیز از ذکر سازه‌های غیرضروری و ایجاد التذاذ ادبی با ساخت ترکیبات و تعبیرهای جدید است. ایجاز قصر در ترجیع‌بند سعدی با استفاده از صنایع ادبی گوناگون شکل می‌گیرد و با ساختار دستوری جملات ارتباط تنگاتنگی دارد اما بسامد ایجاز حذف در این اثر بیشتر است.

منابع

اسکویی، نرگس. (۱۴۰۳). «ترکیب‌ها: سازه‌های ایجازی در زبان شعری نظامی گنجوی». فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۶۱. صص: ۲۰۲-۱۷۱.

انوشه، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگنامهٔ ادبی فارسی. جلد دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «اهمیت استنباط در درک زبان». بخارا. شمارهٔ ۷۴. صص ۹۴-۸۸.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس (در شعر و شاعری). جلد دوم. تهران: نویسنده.

خوئینی، عصمت و عیسی‌زاده، مهدی. (۱۳۹۴). «اعجاز ایجاز با حذف اجزای مختلف کلام در گلستان سعدی». مطالعات و تحقیقات ادبی. شمارهٔ ۱۸. صص: ۹۷-۸۱.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۱۴). المعجم فی معاییر اشعار العجم. تهران: مطبعهٔ مجلس.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۸۸). «معرفه و نکره در زبان فارسی». ویژه‌نامهٔ نامه فرهنگستان (دستور). شمارهٔ ۵. صص: ۸۱-۱۰۳.

رحیمیان، جلال و رهبر، اسماعیل. (۱۳۸۵). «تأثیر ایجاز و اختصار در خواندن و درک مطلب در زبان فارسی». مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. شمارهٔ ۴۶. صص: ۶۶-۵۳.

رمضانی، مهدی و دارابی، شکوفه. (۱۴۰۳). «نقد و تحلیل اطناب در جهانگشای جوینی با تکیه‌بر جملات و عبارات عربی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۷-۱.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۶۹). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۵). موسیقی شعر. تهران: آگه.

شوقی، ضیف. (۱۳۸۳). تاریخ تطور علم بلاغت. ترجمه محمدرضا ترکی. تهران: سمت.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). بیان و معانی. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.

صالحی، فاطمه. (۱۳۹۶). «شیوه‌های ایجاز و فشرده سازی کلام در بوستان سعدی». نشریه سبک شناسی نظم و نثر فارسی. شمارهٔ ۳۸. صص: ۲۲۵_۲۴۶.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۷). آیین سخن؛ مختصری در معانی و بیان فارسی. تهران: چاپخانه دانشگاه.

طایفی، شیرزاد و محمدی‌خواه، سپیده. (۱۳۹۴). «بررسی ایجاز در زبان طرح». مجله علوم ادبی. شمارهٔ ۶. صص: ۱۰۰-۷۷.

غنی‌پور، ملکشاه؛ ستاری، رضا و مهدی‌نیا چویی، سیدمحسن. (۱۳۹۳). «شگردهای سنایی در فشرده‌گویی در ایجاز». نشریه زبان و ادب. شمارهٔ ۳۵. صص: ۳۱۶-۲۹۲.

قادری‌مقدم، محمد و عبدالله‌زاده‌برزو، راحله. (۱۳۹۶). «بلاغت ایجازی نماد در سنجش با استعاره و تمثیل». مجله مطالعات زبانی و بلاغی. شمارهٔ ۱۶. صص: ۲۷۰-۲۵۱.

کردبچه، لیلا. (۱۳۹۳). «ایجاز و حذف در شعر معاصر». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۳۴. صص: ۱۴۴-۱۲۱.

کمالی سروستانی، کوروش و نیازکار، فرح. (۱۴۰۴). «شگردهای زیبایی شناسانه زبان در غزل‌های سعدی». پژوهشنامه زبان ادبی. شمارهٔ ۱. صص: ۱۱۲-۷۹.

مارتینه، آندره. (۱۳۷۸). اصول زبان‌شناسی عمومی. ترجمه دکتر سید علاءالدین گوشه‌گیر. اهواز: دانشگاه شهید چمران.

معین، محمد. (۱۳۶۳). اضافه. تهران: امیرکبیر.

نجفی، سیدرضا. (۱۳۷۹). بلاغت حذف و ایجاز و رابطهٔ آن با مجاز. مقالات و بررسی‌ها. دفتر ۶۸.

نشاط، سید محمود. (۱۳۴۶). زیب سخن یا علم بدیع پارسی. تهران: شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران.

هاشمی، سیدمحمد؛ ستاری، رضا و محمودی، معصومه. (۱۳۹۹). «شیوه‌ها و کارکردهای هنری ایجاز در شعر معاصر (با تکیه‌بر اشعار نیما، شاملو، اوجی)». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. شمارهٔ ۷۰. صص: ۱۹۳-۱۶۷.

هجری، فاطمه و مؤمنی هزاوه، امیر. (۱۴۰۳). «بررسی و نقد شیوه‌های ایجاز در متون بلاغت فارسی». زبان و ادب فارسی. شمارهٔ ۷۷. صص: ۱۸۱-۱۶۷.

هجری، فاطمه و مؤمنی هزاوه، امیر. (۱۴۰۳). «بررسی و نقد ایجاز مخل در متون بلاغت فارسی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی. دورهٔ ۱۴. شمارهٔ ۲۵. صص: ۱۱۰-۹۵.

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

References

Anoosheh, H. (2002). *Farhangname-ye Adabi-ye Farsi*. (Vol 2). Tehran: Sazman-e Chap va Entehsharat-e Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami. [In Persian]

Bateni, M.R. (2009). Ahamiyat-e Estenbat dar Dark-e Zaban. *Bokhara*, 74, 88-94. [In Persian]

Brahani, R. (1992). *Tala dar Mes*. (Vol 2). Tehran: Nevisande. [In Persian]
Ghadri Moghaddam, M & Abdollahzadeh Borzou, R. (2017). Balaghat Ijazi Nemad dar Sanjesh ba Este'are va Tamsil. *Motale'at Zabani va Balaghi*, 16, 251-270. [In Persian]
Ghanipour, M & Sattari, R & Mahdiniya Chuyi, S.M. (2014). Shegardhaye Sanaei dar Feshorde-gooyi dar Ijaz. *Zaban va Adab*, 35, 292-316. [In Persian]
Hashemi, S.M & Sattari, R & Mahmoudi, M. (2010). Shyveha va Karkerdhaye Honaryye Ijaz dar Shere Moaser (ba Tekye bar Ashare Nima, Shamloo, and Oji). *Quarterly Journal of Literary Studies*, 70. 167-193. [In Persian]
Hejri, F & Mo'meni Hazaweh, A. (2024). Barrasi va Naghd Shiveh-haye Ijaz dar Motun Balaghat Farsi. *Zaban va Adab Farsi*, 77, 167-181. [In Persian]
Hejri, F & Mo'meni Hazaweh, A. (2024). Barrasi va Naghd Ijaz Mokhel dar Motun Balaghat Farsi. *Pazhoohesh-haye Dastoori va Balaghi*, 25, 95-110. [In Persian]
Homaei, J. (2010). *Fonun Balaghat va Sana'at-e Adabi*. Tehran: Ahura. [In Persian]
Khoini, E & Isazadeh, Mehdi. (2015). Ejaz-e Ijaz ba Hazf-e Ajza-ye Mokhtalef-e Kalam dar Golestan-e Saadi. *Motale'at va Tahghighat-e Adabi*, 18, 81-97. [In Persian]
Kamali Sarvestani, K & Niazkar, F. (2025). Shegerdhaye Zybaei Shenasaneye Zaban dar Qazale Sadi. *Literary Language Research Journal*, 1, 79-112. [In Persian]
Kordbacheh, L. (2014). Ijaz va Hazf dar She'r-e Mo'aser. *Pazhoohesh Zaban va Adabiat Farsi*, 34, 121-144. [In Persian]
Martineh. A. (1955). *Principles of General Linguistics*. Translated by Dr. Seyyed Alaeddin Ghoshegir. Ahvaz: Shahid Chamran University. [In Persian]
Moein, M. (1984). *Ezafe*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Najafi, S.R. (2000). Balaghat Hazf va Ijaz va Rabete-ye An ba Majaz. *Maghalat va Barrasiha*, 68, 153-170. [In Persian]
Neshat, S.M. (1967). *Zibe Sokhan*. Tehran: Sherkat Sahami Chap va Entehsharat Kotob Iran. [In Persian]
Oskooi, N. (2024). Tarkib-ha: Sazeh-haye Ijazi dar Zaban-e She'ri-ye Nezami Ganjavi. *Kavosh-name Zaban va Adabiat-e Farsi*, 61, 171-202. [In Persian]
Rahimian, J & Rahbar, I. (2006). Tasire Ijaz va Ekhtesar dar Khandan va Darke Matlab dar Zabane Farsi. *Journal of Social Sciences and Humanities, Shiraz University*, 46, 53-66. [In Persian]
Ramezani, M & Darabi, Sh. (2024).Naghd va Tahlile Etnab dar Tarikhe Jahan Goshaye Jovini ba Tekye bae Jomalat va Ebarate Arabi. *Grammatical and Rhetorical Research*, 25, 1-17. [In Persian]
Rasekh Mohand, M. (2009). Marefe va Nakare dar Zaban-e Farsi. *Name Farhangestan (Dastoor)*, 5, 81-103. [In Persian]
Razi, Sh.M.Q. (1935). *Al-Mo'jam fi Ma'ayir Ash'ar al-Ajam*. Tehran: Matba'e Majles. [In Persian]
Saadi, M.A. (1990). *Kolliyat-e Saadi*. Mohammad Ali Foroughi. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]
Safa, Z. (1958). *Ayin-e Sokhan; Mokhtasari dar Ma'ani va Bayan-e Farsi*. Tehran: Chapkhane Daneshgah. [In Persian]
Salehi, F. (2017). Shiveh-haye Ijaz va Feshorde-sazi-ye Kalam dar Boostan-e Saadi. *Sabk-shenasi Nazm va Nasr-e Farsi*, 38, 225-246. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M.R. (2016). *Musighi-ye She'r*. Tehran: Agah. [In Persian]
Shamisa, S. (2002). *Sabk-shenasi-ye She'r*. Tehran: Ferdows. [In Persian]
Shamisa, S. (2004). *Bayan va Ma'ani*. Tehran: Ferdows. [In Persian]
Shawqi, D. (2004). *Tarikh Tatavor Elm-e Balaghat*. Tarjome Mohammad Reza Torki. Tehran: Samt. [In Persian]
Tayefi, Sh. Mohammadi Khah, S. (2015). Barrasi Ijaz dar Zaban Tarh. *Oloom Adabi*, 6, 77-100. [In Persian]