

## مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری

دکتر یحیی طالبیان

استادزبان و ادبیات فارسی دانشگاه کرمان

نجمه حسینی سروری \*

### چکیده

این نوشته مبحث مجاز را از دیدگاه بلاغیون و معنی‌شناسان بررسی می‌کند و سپس ضمن توضیح نظریه شعری یا کوبسن و تعریف او از قطب مجازی زبان، می‌کوشد تا چگونگی سازوکار این پدیده را در اشعار شاعران مدیحه‌پرداز توضیح دهد. به این منظور شعر منوچهری را به عنوان بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری، مورد دقت نظر قرار می‌دهد؛ عملکرد دو محور ترکیب و انتخاب را در ابیاتی از شعر او بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه کارکرد این دو محور بر قطب مجازی زبان، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیکتر می‌کند. تمامی این فرایندها شعری را پدید می‌آورد که به رغم بهره‌گیری از آرایه‌ها و زیباییهای هنری از لحاظ زبانی هر چه بیشتر به زبان ارجاعی نزدیک و همواره معنی‌اندیش است.

کلیدواژه‌ها: قطب مجازی زبان، نظریه شعری یا کوبسن، معنی‌اندیشی، مدیحه‌سرایی، شعر منوچهری.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۳/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۷/۱۱/۲۶

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

از نظر «یاکوبسن»، زبانشناس روسی، زبان ادبی بر کاربرد هنری دو قطب مجازی و استعاری زبان استوار است. تعریف او از پدیده‌های مجاز و استعاره برگرفته از آرای «سوسور»، زبانشناس فرانسوی، دربارهٔ محورهای همنشینی و جانشینی زبان است و با تعریف سنتی این پدیده‌ها تفاوت اساسی دارد. یاکوبسن به کمک تفاوتی که بین قطب استعاری و مجازی زبان قائل است، نقش شعری زبان را توضیح می‌دهد. در آن دسته از آثار ادبی که در آنها معنی‌اندیشی بر آفرینش ادبی مقدم است، نقش کاربرد هنری قطب مجازی زبان برجسته‌تر است. در ادب فارسی، اشعار تعلیمی و مدحی غالباً بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی، و براساس قطب مجازی زبان شکل گرفته است. برای توضیح این ادعا پس از اشاره به تعریف سنتی مجاز و تفاوت آن با دیدگاه معنی‌شناسان، نظریهٔ زبان شعری یاکوبسن و تعریف وی از قطب مجازی زبان شرح داده می‌شود. سپس با توضیح عملکرد قطب مجازی زبان در شعر منوچهری به عنوان نمایندهٔ سبک شعری نیمهٔ اول قرن پنجم هجری، چگونگی سازوکار این پدیده در اشعار شاعران مدیحه‌پرداز بررسی خواهد شد.

### ۱. مجاز از دیدگاه علمای بلاغت

آغاز پژوهش‌های ادبی در میان مسلمانان به نخستین سالهای قرن سوم هجری و توضیح صناعات ادبی قرآن باز می‌گردد (زرین کوب، ۱۳۵۴: ص ۱۶). «فراء» در کتاب «معانی القرآن» به بحث دربارهٔ صناعات ادبی قرآن می‌پردازد و برخی از موضوعات از قبیل تشبیه و استعاره و کنایه را مورد بحث قرار می‌دهد اما سخنی از مجاز به میان نمی‌آورد (همان، ص ۱۷). «ابوعبیده معمر بن مثنی» نخستین کسی است که در کتاب «اعجاز القرآن» اصطلاح مجاز را به کار برده است؛ اما مجاز مورد نظر او از مقولهٔ مجاز در علم بلاغت نیست بلکه «به معنای مفهوم دقیق تعبیرات مختلف قرآنی است» (شوقی ضیف، ۱۳۸۳: ص ۳۹). شاید بتوان گفت که «جاحظ» نخستین کسی است که کلمهٔ مجاز را در مفهوم مورد نظر علمای علم بلاغت به کار برده و از نظر او مجاز «استعمال لفظ است در غیر معنای ما وضع له» (علوی مقدم، ۱۳۷۲: ص ۳۹۸).

تعریف جاحظ از مجاز از دیرباز مقبول علمای بلاغت بوده است. «عبدالقاهر جرجانی» پس از آوردن معنی لغوی مجاز می‌نویسد: «آن گاه که کلمه‌ای از اصل خویش عدول کند، آن را مجاز می‌گویند به این معنی که از موقع اصلی خود تجاوز

کرده یا از مکانی که نخست داشت در گذشته است» (جرجانی، ۱۳۶۱: ص ۲۵۴). وی هم چنین به شرط وجود قرینه‌ای بین معنی اصلی و مجازی (علاقه) اشاره می‌کند. «سکاکي» نیز در تعریف مجاز می‌نویسد:

مجاز کلمه‌ای است که از معنی اصلی خود فراتر رود و در غیر ما وضع له به کار رود به کمک قرینه‌ای که مانع اراده معنی حقیقی شود و علاقه و رابطه‌ای که بین معنی اصلی و ثانویه وجود داشته باشد (سکاکي، ۱۴۰۷: ص ۳۶۵).

«تفتازانی» نیز به علاقه و رابطه میان معنی اصلی و مجازی اشاره کرده و با توجه به انواع علاقه‌ها، نه شکل مجاز را شرح داده است (تفتازانی، ص ۲۹۲-۲۸۹). تعریف قدما و مقید کردن تعریف به وجود علاقه و نیز تقسیم‌بندی مجاز براساس نوع رابطه میان معنی اصلی و مجازی تا امروز در تمام کتابهای بیان تکرار شده است؛ چنانکه در فرهنگ اصطلاحات ادبی، ذیل واژه مجاز آمده است:

مجاز در علم بیان، استفاده از لفظ در غیر معنی حقیقی است به لحاظ وجود قرینه‌ای که مانع از اراده معنی اصلی باشد. شرط نقل معنی اصلی به معنی غیراصولی (مجازی) وجود تناسبی است بین آن دو و این مناسب را علاقه گویند (داد، ۱۳۸۳: ص ۴۲۷).

در همین کتاب از انواع مجاز براساس نوع علاقه بین دو معنی اصلی و مجازی نام برده شده است.

۱۱۵ کتابهای بیان، تنها در تعداد علاقه‌ها و انواع مجاز، تفاوت‌های اندکی با یکدیگر دارد؛ به عنوان مثال: «شمیسا» به شانزده نوع (شمیسا، ۱۳۷۰: ص ۵۰-۴۰)، «کزازی» به چهارده نوع (کزازی، ۱۳۶۸: ص ۱۵۲-۱۴۲)، «علوی مقدم» به نه نمونه (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ص ۱۳۳-۱۲۸) و «ثروتیان» به هشت نمونه (ثروتیان، ۱۳۸۳: ص ۱۷۱-۱۶۹) اشاره کرده‌اند. با اینکه همه کتابهای بیان، مجاز به علاقه شباهت را در مبحث جداگانه‌ای تحت عنوان استعاره بررسی کرده‌اند، تنها شمیسا به این نکته اشاره کرده است که از میان انواع مختلف مجاز، فقط استعاره است که به اصطلاح Imagery، یعنی تصویرساز و مخیل است و بحث در انواع دیگر مجاز به علم معنی‌شناسی مربوط است؛ زیرا مجاز، خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبانها و سبکها چه علمی و تاریخی و چه محاوره، معمول و مرسوم است (شمیسا، ۱۳۷۰: ص ۳۹).

## ۲. مجاز از دیدگاه معنی‌شناسی

در علم معناشناسی، مجاز در مبحث همنشینی معنایی مطرح می‌شود. از این دیدگاه،

هنگام طرح مجاز، ابتدا باید به این پرسش پاسخ داد که معنی حقیقی چیست. اگر معنی حقیقی را معنایی بدانیم که «واضع به هنگام وضع لفظ در نظر داشته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۹۷)، این واقعیت که زبان همواره در حال تغییر است و این تغییر را در صورت و معنی واحدهای خود می‌نماید، تشخیص معنی حقیقی را دشوار و حتی غیرممکن می‌سازد. حتی اگر معنی حقیقی لفظ را پربسامدترین معنی آن نزد اهل زبان بدانیم، قواعد ترکیب‌پذیری معنایی بر حسب واحدهای همنشینی، معانی مختلف واژه را تعیین خواهد کرد و نیز «آفریننده یک متن ادبی، معنای حقیقی منظور نظر خود را بر حسب قرینه معلوم می‌کند» (صفوی، ب، ۱۳۸۰: ص ۴۵).

از دیدگاه معنی‌شناسی، مجاز در واقع، نشانگر «واحد یا واحدهایی است که هنگام حذف از روی محور همنشینی، معنی خود را به واحد همنشین انتقال می‌دهد و این انتقال معنی، سبب می‌شود تا معنی تازه‌ای از واحد غیرمحدوف درک گردد» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۴۵). این تعریف با تعریف سنتی مجاز از این جهت تفاوت دارد که تعریف سنتی بر این نکته تأکید می‌کند که در ساز و کار پدیده مجاز، واژه‌ای در معنی واژه دیگر به کار می‌رود حال اینکه از دیدگاه معنی‌شناسی، «معنی واحد محذوف تغییر نمی‌کند بلکه معنی واحد یا واحدهای محذوف در چنین شرایطی به آن انتقال می‌یابد» (صفوی، ب، ۱۳۸۰: ص ۴۹). در چنین وضعیتی، واحد یا واحدهایی، کاهش معنایی می‌یابد و مفهومان به واحد مجاور منتقل می‌شود.

این کاهش معنایی، می‌تواند به حدی برسد که سبب حشو در وقوع برخی از واحدها شود و به حذف آنها بینجامد. در عوض، واحدی که با افزایش معنایی مواجه شده در مفهومی به کار می‌رود که مفهوم واحدهای محذوف را هم شامل می‌شود (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۵۷).

این سازوکار در زبان خود کاربرد فراوانی دارد و به همین دلیل، «مجاز را نمی‌توان صرفاً صنعتی ادبی دانست» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۲۵۷).

### ۳. دیدگاه یاکوبسن درباره قطب استعاری و مجازی زبان

رومن یاکوبسن، نظریه‌های مهمی در زمینه‌های گوناگون چون واج‌شناسی، ارتباط‌شناسی، نقد ادبی، نظریه ادبی، شناخت اسطوره‌ها و فولکلور ملت‌های اسلاو ارائه کرده است (احمدی، ۱۳۷۰: ص ۶۵)؛ اما مهمترین دستاورد وی در زمینه نظریه ادبی، آثاری

است که دربارهٔ زبان شعر نوشته است. «به عقیدهٔ وی، شاعرانه بودن در درجهٔ اول، حاصل زبان است به گونه‌ای خاص در رابطهٔ خود آگاهانه با خود قرار گرفته باشد» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ص ۱۳۵)؛ به این معنا که عملکرد شاعرانهٔ زبان، رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را به هم می‌زند و بر خلاف زبان ارتباطی، که در آن مصداق، ارزش دارد در این عملکرد زبانی، نشانه به عنوان موضوعی استقلال می‌یابد که به خودی خود دارای ارزش است.

بر اساس نظریهٔ ارتباطی یاکوبسن در هر ارتباطی شش عامل وجود دارد: گوینده (فرستنده)، مخاطب (گیرنده)، موضوع، رمز و مجرای فیزیکی (ارتباطی). در هر فرایند ارتباطی، گوینده پیامی را که معنایی (موضوعی) دارد برای مخاطب می‌فرستد. این پیام از طریق مجرای ارتباطی صورت می‌گیرد. جهتگیری پیام به سوی هر یک از این عناصر، نقشهای ششگانهٔ زبان را رقم می‌زند (ر.ک. یاکوبسن، مقالهٔ زبان‌شناسی و شعرشناسی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۷۷-۷۲).

در نقش عاطفی، جهتگیری پیام به سوی گوینده است و تأثیری خاص از احساس گوینده به وجود می‌آورد. در نقش ترغیبی، جهتگیری پیام به سوی مخاطب است. جملات امری به طور واضح بیانگر این نقش زبان است. در نقش ارجاعی، موضوع پیام برجسته می‌شود و جملات اخباری این نقش را نشان می‌دهد. نقش فرازبانی نشاندهندهٔ جهتگیری پیام به سوی رمز است. در چنین وضعیتی، واژگان مورد استفاده در گفتار، شرح داده می‌شود. این نقش را در فرهنگهای توصیفی می‌توان دید. در نقش همدلی، جهتگیری پیام به مجرای ارتباطی معطوف است و سرانجام، اگر جهتگیری پیام به سوی خود پیام باشد، نقش ادبی زبان برجسته می‌شود. در این حال، پیام به خودی خود کانون توجه است و عناصر زبان به گونه‌ای به کار گرفته می‌شود که شیوهٔ بیان پیام، جلب نظر کند و زبان نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود (همان).

«نظریهٔ یاکوبسن از این واقعیت ساده آغاز می‌شود که می‌توان تمامی واژه‌ها را رده‌بندی و مقوله‌بندی کرد» (برتس، ۱۳۸۴: ص ۶۱) و گزینش هنگامی صورت می‌گیرد که ما در آستانهٔ نوشتن یا سخن گفتن قرار می‌گیریم و برای این مهم به گزینش از دو محور جانشینی و همنشینی زبان می‌پردازیم. از نظر یاکوبسن، زبان ادبی نیز بر کاربرد هنری این دو محور، که او آنها را قطب مجازی و استعاری زبان می‌نامد، استوار است.

«بحثی که وی دربارهٔ تقابل دو شیوهٔ بیان، استوار به استعاره و مجاز، طرح کرده یکی از مهمترین جنبه‌های کار فکری او در زمینهٔ نظریهٔ ادبی است» (احمدی، ۱۳۷۰: ص ۸۱). یاکوبسن، اهمیت تمایزی را که سوسور به طور ضمنی، میان استعاره و مجاز برقرار می‌سازد، باز می‌کند. این تمایز برگرفته از آرای سوسور دربارهٔ محورهای جانشینی و همنشینی زبان است. سوسور، این اصطلاحات را دربارهٔ روابط زنجیره‌ای میان عناصر زبان به کار برده است.

براساس نظریهٔ سوسور:

واژه‌ها در گفتار به دلیل توالیشان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک‌بعدی زبان استوار است و عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود و یا هر دوی آنها باشد (سوسور، ۱۳۷۸: ص ۱۷۶).

از سوی دیگر در خارج از چارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارد در حافظه با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کند و گروه‌هایی با روابط بسیار گوناگون تشکیل می‌دهد که جزء گنجینهٔ زبانی افراد است. پس می‌توان گفت که همنشینی، رابطهٔ حاضر و محور جانشینی، رابطهٔ غایب میان واژگان گفتار است.

یاکوبسن، ضمن توجه به نظریهٔ سوسور دربارهٔ محورهای همنشینی و جانشینی زبان به دو فرایند ترکیب و انتخاب، اشاره می‌کند که در اصل، عملکرد بر روی محورهای یاد شده به حساب می‌آیند (یاکوبسن، مقالهٔ قطب‌های استعاری و مجازی در زبان پریشی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۴۲-۳۹). فرد گوینده (رمزگذار) اندیشه‌ای را با رمز به مخاطب خود منتقل می‌کند و مخاطب (رمزگشا) این اندیشه را ابتدا رمزگشایی، و سپس درک می‌کند. رمزگذار ابتدا از روی محور جانشینی، نشانه‌ای را انتخاب، و بعد روی محور همنشینی با نشانه‌های دیگر ترکیب می‌کند در حالی که رمزگشا ابتدا با ترکیب (صورت حاضر گفتار یا محور همنشین) و سپس با انتخاب روبه‌رو می‌شود. بنابراین هرگز نمی‌توان مطمئن بود که رمزگشا پس از مواجهه با ترکیب دقیقاً به همان انتخاب مورد نظر رمزگذار برسد (صفوی، ۱۳۸۰، الف: ص ۷ و ۵۶)؛ اما هر اندازه مدلول زبانی به مصداق جهان خارج نزدیکتر باشد (مثلاً در یک متن علمی) امکان دستیابی رمزگشا به انتخاب مورد نظر رمزگذار بیشتر است.

در توضیح نقش شعری زبان، دو فرایند انتخاب و ترکیب، هم‌ارز قطب استعاری

و مجازی سخن است. استعاره و مجاز از این دیدگاه با آنچه به صورت سنتی از این دو مقوله در نظر داریم تفاوت دارد. از نظر یاکوبسن «در استعاره نشانه‌ای به این دلیل جایگزین نشانه دیگری می‌شود که به نحوی به آن شبیه است؛ مثلاً شعله به جای شور قرار می‌گیرد اما در مجاز یک نشانه در پیوند (مجاورت) با نشانه دیگر است؛ مثلاً بال با هواپیما در ارتباط است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ص ۱۳۶). به این ترتیب، قطب مجازی زبان در واقع توجه به ترکیب نشانه‌ها بر روی محور همنشینی است در حالی که در قطب استعاری زبان به اصل انتخاب از روی محور جانشینی توجه می‌شود و نشانه‌ها به نحوی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند که به لحاظ وزنی، آوایی و یا به نوعی دیگر معادل باشد. به این دلیل است که یاکوبسن در تعریفی مشهور می‌گوید: «کارکرد شعری زبان، اصل معادل بودن واژگان را از محور انتخاب به محور ترکیب فرا می‌افکند» (یاکوبسن، مقاله زبان‌شناسی و شعر شناسی، گروه مؤلفان، ۱۳۶۹: ص ۷۸) و اضافه می‌کند که «بعضی از انواع ادبی، مثل رئالیسم به مجاز و برخی دیگر، مثل مدرنیسم و سمبولیسم به استفاده از قطب استعاری گرایش دارد» (سلدن، و ویدسون، ۱۳۸۴: ص ۱۵۰). برای توضیح روش‌تر شکل‌گیری قطب مجازی می‌توان از مثالهای زیر استفاده کرد:

۱. عید شده!

جمله ۱، جمله عادی در زبان ارتباطی هر روزه ماست. جایگزینی نوروز به جای عید و فعل «فرا رسید» به جای «شد»، که بر حسب رابطه ترادف و از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود، می‌توان جمله ۲ را به این صورت نوشت:

۲. نوروز فرا رسیده است.

می‌دانیم که فرا رسیدن نوروز در باور ایرانیان، فرخنده و خجسته است. این مطلب را بر حسب مجاورت روی محور همنشینی می‌آوریم:

۳. نوروز خجسته و مبارک فرا رسید.

از سوی دیگر، نوروز، پایان زمستان و آغاز بهار است و با فرا رسیدن نوروز (بهار)، جهان سرسبز و خرم می‌شود. حاصل اضافه کردن این مطالب بر محور همنشینی، جمله ۴ خواهد بود:

۴. نوروز خجسته و فرخنده فرا رسید. زمستان تمام شد، بهار آغاز شد و جهان سرسبز و خرم شد.

افزودن عامل جاندار بودن به نوروز، زمستان و بهار و نیز شباهت معنایی پایان با مرگ

و آغاز با زادن و انتخاب این مشابه‌های معنایی از روی محور جانشینی و ترکیبشان با زمستان و بهار در محور همنشینی جمله ۵ را به وجود می‌آورد:

۵. نوروز آمد. آمدنش خرم و فرخنده باد، زمستان مرد، بهار زاده شد و جهان خرم و سرسبز شد.

حاصل افزودن عنصر وزن و قافیه در جمله ۵ در روی محور همنشینی، دو بیت زیر خواهد بود:

آمد نوروز هم از بامداد      آمدنش خرم و فرخنده باد  
 باز جهان خرم و خوب ایستاد      مرد زمستان و بهاران بزد  
 (منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۴۸)

ابیات زیر، نمونه‌های دیگری از به کارگیری همین فرایند بر جمله ۱ است:

نوروز فرخ آمد و نغز آمد و هژیر      با طالع مبارک و با کوکب منیر  
 (همان)

آمده نوروز ماه با گل سوری به هم      باده سوری بگیر بر گل سوری بچم  
 (همان، ص ۷۰)

به این ترتیب به کارگیری مجموعه بسته‌ای از فرایندها بر مجموعه بسته‌ای از نشانه‌ها خلاقیتی را پدید می‌آورد که تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۰۲).

به همین ترتیب به کارگیری فرایندهایی محدود بر محور جانشینی و براساس رابطه مشابهت، گرایش زبان به قطب استعاری را رقم می‌زند. استعاره، بیشترین فاصله را میان مدلول و مصداق فراهم می‌آورد و مخیل‌ترین نوع کلام را به دست می‌دهد (همان، ص ۱۳۱) در حالی که مجاز به معنای مورد نظر یا کوبسن، هر چه بیشتر مدلول را به مصداق نزدیک می‌کند و در نتیجه زبان، هر چه بیشتر به زبان ارجاعی نزدیک می‌شود. برای توضیح بهتر این مطلب، می‌توان از مفهوم رابطه نشاننداری مطرح در معنی‌شناسی استفاده کرد.

به اعتقاد معنی‌شناسان «هر گاه در میان دو واژه متقابل، یکی از آنها برای پرسش و صحت درباره مفهوم هر دو واژه به کار رود، واژه مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به آن نشاندار می‌آید» (صفوی، ۱۳۷۹: ص ۱۲۲)؛ به عنوان مثال، واژه شاعر، بی‌نشان است و مصادیق مختلفی دارد. اما می‌توان مصداق این نشانه را از طریق ترکیب نشانه‌ها بر



محور همنشینی، نشاندار و به مصداق جهان خارج نزدیک کرد؛ مثلاً شاعر قرن هشتم که بزرگترین غزلسرای ادبیات فارسی است در شیراز زندگی می‌کرد و همانجا درگذشت و نامش خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی بود.

بنابراین، عملکرد روی محور همنشینی یعنی مجاورت و گرایش به آنچه یاکوبسن قطب مجازی نامیده است، مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیکتر می‌کند (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۰۶) و به این ترتیب، قطب مجازی زبان، زبان را هر چه بیشتر به کارکرد ارجاعی نزدیک می‌کند که هدف از آن انتقال پیام است. در نقش ترغیبی زبان نیز مانند نقش ارجاعی، هدف اصلی گوینده، انتقال پیام است و قطب مجازی بیش از قطب استعاره‌ی بازنمود دارد. پس به طور کلی می‌توان گفت که در کارکرد معنی‌اندیشانه‌ی زبان یعنی آنجا که هدف از کاربرد زبان انتقال معنی است، گرایش به قطب مجازی زبان بیشتر است.

#### ۴. مدایح سبک خراسانی و آشکارگی قطب مجازی زبان

شعرهای تعلیمی و داستانی فارسی، اغلب بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی است و به همین سبب زبان در اغلب موارد در آنها ابزار انتقال معنی است (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ص ۱۵) و شاعران چون از اندیشه یا معنایی که در ذهن آنان روشن بود یا تجربه‌ای که مخاطبان با آن آشنا بودند و یا امکان آشنایشان با آن میسر بود، سخن می‌گفتند، زبان را به گونه‌ای به کار می‌بردند که امکان گذر از دال و رسیدن به مدلول برای مخاطبان ممتنع نگردد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ص ۴۰).

این ویژگی در مدیحه‌پردازیه‌های شاعران کلاسیک نیز دیده می‌شود؛ چون در اشعار مدحی نیز هدف انتقال معنی است و به این منظور، زبان کارکردی ارجاعی و ترغیبی می‌یابد؛ «هر چند ظاهر این آثار، مثل زبان ارجاعی، خالی از پیرایه و آرایه‌های شعری نیست» (همان). در نتیجه در این انواع ادبی، گرایش به استفاده از قطب مجازی زبان، نمودی بارز دارد؛ حتی در اشعار شاعرانی مانند منوچهری که از آرایه‌های ادبی و تصویرسازیهای بدیع بسیار بهره برده‌اند.

منوچهری شاعری مدیحه‌پرداز است که می‌توان او را بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری به شمار آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۵۰۱) و

بررسی ساز و کار استفاده از قطب مجازی زبان در شعر او می‌تواند راهگشای دقت نظر در شعر دیگر شاعران این دوره باشد.

#### ۵. رابطه متقابل معنی‌اندیشی و تصویرسازی در شعر منوچهری

در شعر منوچهری مجاز لغوی کمتر یافت می‌شود (طالبیان، ۱۳۷۸: ص ۲۷۲) اما با توجه به اینکه انواع مجاز لغوی به دلیل کاربرد فراوان در زبان خودکار نمی‌تواند ابزاری در آفرینش ادبی تلقی شود (صفوی، گفتارهایی در زبان‌شناسی، ۱۳۸۰: ص ۵۰)، بسامد اندک کاربرد مجاز لغوی در شعر منوچهری عامل تعیین‌کننده‌ای نیست.

مطالعه دیوان منوچهری بخوبی این عقیده را روشن می‌کند که شاعران فارسی تا قرن پنجم از تصویر و تصرفات خیالی، هیچ قصدی جز نفس این کار نداشته‌اند و همین تصور از مفهوم شعر است که او را بر آفریدن تصویرهای گوناگون درباره هر یک از عناصر طبیعت حریص کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ص ۵۰۲). برای دستیابی به این مهم، منوچهری بیش از هر چیز از انواع تشبیه برای تصویرسازی بهره برده است. «خصوصیت برجسته شعر او از نظر تصویر این است که وی از میان صور گوناگون خیال، فقط به تشبیه روی آورده، آن هم تشبیه مادی و حسی» (همان، ص ۵۱۳).

تشبیه و بویژه تشبیهات حسی به حسی، نشاندهنده نوعی گرایش همزمان به انتخاب و ترکیب است. گوینده (شاعر) نشانه‌ای (مشبه‌به) را از روی محور جانشینی، انتخاب می‌کند و روی محور همنشینی در مجاورت با نشانه دیگر (مشبه) قرار می‌دهد. مجاورت و همنشینی دو نشانه (مشبه و مشبه‌به) در بسیاری از موارد و بویژه در مواردی که طرفین تشبیه حسی است، مدلول را از نظام زبان به مصداق حقیقی آن نزدیک می‌کند و به عبارت دیگر، امکان دستیابی خواننده به انتخاب مورد نظر گوینده را فراهم می‌آورد و به این ترتیب، مخاطب می‌تواند مصداق حقیقی را به صورت دقیق و البته با رمزگشایی به کمک خیال، دریافت کند. همچنان که «در زبان خودکار نیز تشبیه نیازمند حسی بودن طرفین تشبیه است» (صفوی، الف ۱۳۸۰: ص ۱۲۷). بنابراین، کاربرد تشبیهات حسی و مادی در دیوان منوچهری خود به نوعی، بیانگر گرایش به قطب مجازی و کارکرد ارجاعی زبان است که با نیت شاعر، که معنی‌اندیشی و انتقال معنی است، کاملاً همخوانی دارد؛ به عنوان مثال در یکی از قصاید مشهور منوچهری، حرکت زود هنگام کاروان این چنین توصیف می‌شود:

۱-۱. الا ای خیمگی خیمه فروهل

۲-۱. تیره زن بزد طبل نخستین

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۶۵ص)

در بیت اول نقش ترغیبی زبان به صورت جمله امری به شکلی برجسته دیده می شود. گوینده می کوشد تا مخاطب (خیمگی) را به کاری ترغیب کند:

۱. ای خیمگی، آماده حرکت شو؛ زیرا پیشاهنگ از منزلگاه بیرون رفت.

برای حرکت باید خیمه ها را جمع کرد. بنابراین پایین آوردن خیمه براساس رابطه مجاورت از روی محور جاننشینی انتخاب، و جایگزین جمله «آماده حرکت شو» می شود:

۲. ای خیمگی، خیمه را پایین بیاور؛ زیرا پیشاهنگ از منزلگاه بیرون رفت.

از سوی دیگر پایین آوردن خیمه ها و شتاب در حرکت، دو معنای مجاور دیگر را به ذهن تداعی می کند: زدن بر طبل و بستن حمل بر شتر. آوردن این دو معنای مجاور، علاوه بر اینکه مفهوم حرکت را هر چه بیشتر برای خواننده به تصویر می کشد و از این طریق نقش ارجاعی زبان را تقویت می کند بر بار ترغیبی کلام هم می افزاید و به عبارتی مخاطب را به شتاب وامی دارد:

۱. ای خیمگی، خیمه را پایین بیاور؛ زیرا پیشاهنگ از منزل بیرون شده است. تیره زن، طبل نخستین را زده است و شتربانان حمل بر شتر بسته اند. حاصل افزودن وزن و قافیه بر جمله ۳، ابیات ۱-۱ و ۱-۲ است.

در ادامه همین قصیده شاعر در سه بیت، شب را به تصویر می کشد:

۱-۳. نماز شام نزدیکست و امشب

۱-۴. ولیکن ماه دارد قصد بالا

۱-۵. چنان دو کفه زرین ترازو

(منوچهری، ۱۳۷۰: ۶۵ص)

واژه شب، بی نشان است و در جهان خارج مصادیق بسیار دارد. اما شب مورد نظر منوچهری با استفاده از عملکرد بر محور همنشینی زبان نشاندار می شود به شکلی که خواننده با درک تصاویر برساخته شاعر، دقیقاً به همان مصداقی دست می یابد که مورد نظر گوینده بوده است.

بی نشانترین جمله درباره شب، جمله شماره ۴ است.

۴. دارد شب می‌شود!

آغاز شب برای مسلمانان با فریضه نماز همراه است؛ پس جمله را می‌توان به این شکل گسترش داد:

۵. دارد شب می‌شود و نماز شام نزدیک است. اما امشب ماه کامل است و شاعر ماه و خورشید را مقابل هم می‌بیند اما هر چه ماه در آسمان بالا می‌آید، خورشید پایین‌تر می‌رود.

۶. دارد شب می‌شود و نماز شام نزدیک است. امشب شبی است که خورشید و ماه را مقابل هم می‌بینم اما ماه در آسمان بالا می‌آید و خورشید پایین می‌رود (یعنی ماه شب چهارده است).

با اضافه شدن نشانه‌ها روی محور همنشینی، واژه شب نشانه‌دار می‌شود (جمله ۳ نسبت به جمله ۲ و جمله ۲ نسبت به ۱ نشاندار است) و در نتیجه، مصادیق محدودتر دست‌یافتنی‌تری را شامل می‌شود. در مرحله بعد، بالا رفتن ماه و پایین آمدن خورشید و شکل و رنگ این دو، دو کفه ترازوی زرین را در ذهن شاعر تداعی می‌کند و شاعر در جهت توضیح بیشتر، تصویرسازی و خیال‌انگیز کردن کلام خود، نشانه «ترازوی زرین» را بر اساس رابطه مشابهت از محور جاننشینی انتخاب می‌کند و روی محور همنشینی در مجاورت با دیگر نشانه‌ها قرار می‌دهد. اضافه شدن عناصر وزن و قافیه به جمله‌ای که حاصل این خیالپردازی است به آفرینش بیت‌های ۱-۳ و ۱-۴ و ۱-۵ می‌انجامد.

به همین ترتیب، وصف پاییز در مسمط معروف منوچهری نیز حاصل عملکردهایی محدود بر نشانه‌های محدود است و گرایش به قطب مجازی زبان در ابیات زیر بروشنی آشکار است:

۱-۲. خیزید و خز آرید که هنگام خزان است      باد خنک از جانب خوارزم وزان است  
 ۲-۲. آن برگ رزان بین که بر آن شلخ رزان است      گویی به‌مثل پیرهن رنگ‌رزان است  
 ۳-۲. دهقان به تعجب سرانگشت گزان است      کاندر چمن و باغ نه گل مانند و نه گلنار  
 (منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۱۵۳)

این ابیات، حاصل تغییراتی روی این جمله عادی است: «پاییز فرا رسیده است.» می‌دانیم که فرارسیدن پاییز با سرد شدن هوا همراه است. باد سرد می‌وزد و پوشش گرم لازم است:

۷. پاییز فرا رسیده است. هوا سرد شده و باد خنک می‌وزد. به علاوه پاییز فصل برگ‌ریزان است و برگ‌های رز پیش از دیگر درختان می‌ریزد و به رنگ‌های گوناگون در می‌آید و شاعر خواننده را به تماشای برگ‌ریزان رز فرا می‌خواند:

۸. پاییز فرا رسیده است و باد خنک می‌وزد، ریزش برگ‌های رنگارنگ رز را ببین. با تصاویر رنگهای گوناگون از روی محور همنشینی و بر اساس رابطه مجاورت، کلمه رنگرز و پیراهن به رنگ آغشته او در ذهن شاعر تداعی می‌شود:

۹. پاییز فرارسیده است و باد خنک می‌وزد. ریزش برگ‌های رز را ببین که مانند پیراهن رنگرزان رنگارنگ شده است.

نشانه‌های زبانی رز، برگ‌ریزان و پاییز، واژه باغبان را به یاد شاعر می‌آورد و شاعر، برخورد دهقان با صحنه برگ‌ریزان را به تصویر می‌کشد: «دهقان از نبود گل و گلنار در باغ شگفت زده می‌شود» و سرانجام، عبارت «سرانگشت گزیدن» بر اساس رابطه مترادف از روی محور جانشینی انتخاب، و جایگزین مترادف معنایی اش می‌شود. شاعر با دقت هر چه تمامتر، پاییز را به تصویر می‌کشد و خواننده، دقیقاً همان پیام و تصویر مورد نظر شاعر را در ذهن خود بازسازی می‌کند.

دقت نظر و تخیل شگفت‌انگیز منوچهری در آفریدن تصاویر بدیع، بسیاری از اشعار او را به تابلوهای جاندار نقاشی چیره‌دست مانند می‌کند. نقاشی که به مدد جادوی کلمات، پرده‌های ناب و رنگارنگی می‌آفریند که در کلیت خود تمام زیباییها، رنگها و حتی صداها را یک منظره، فصل و... را پیش چشم بیننده به تصویر می‌کشد. ابیات زیر در وصف بهار، نمونه‌ای از این تصویرپردازیهاست:

۱-۳. نوبهار از خوید و گل آراست گیتی رنگ رنگ

ارغوانی گشت خاک و پرنیانی گشت سنگ

۲-۳. گل شکفت و لاله بنمود از نقاب سرخ، روی

آن زعنبر برد بوی و این زگوهر برد رنگ

۳-۳. شاخ بادام از شکوفه لعبتی شد آزی

جام‌های می گرفته برگها هر سو به چنگ

۴-۳. ابر شد نقاش چین و باد شد عطار روم

باغ شد ایوان نور و راغ شد دریای گنگ

(منوچهری، ۱۳۷۰: ص ۶۴)



فرا رسیدن بهار و مجاورت آن با تغییراتی که در طبیعت اتفاق می‌افتد در ذهن شاعر تصویری بدیع و در عین حال دقیق به وجود آورده است. در بیت اول رابطه مجاورت نوبهار، گل، خوید و خاک و سنگ، عامل گزینش و ترکیب عناصر بر محور همنشینی است. تشبیهات حسی به حسی در ابیات دوم و سوم، مثل شباهت لاله با زنی که چهره خود را با نقابی سرخ‌رنگ پوشانده است، یکسان‌سازی شاخ بادام پرشکوفه با لعبت آزری و برگها به باده‌نوشان جام‌دردست، حاصل گزینش عناصر شبیه به هم از محور جانشینی و ترکیب آنها بر محور همنشینی است. در بیت چهارم نیز تشبیهات بلیغ به کمک همین ساز و کار انتخاب و ترکیب به وجود آمده است. حاصل کار شاعر، تصویری زیبا، دقیق و زنده است که با عطر و بو و رنگ بهار آراسته شده است؛ چنانکه خواننده شعر، می‌تواند تصویر را بروشنی و با تمام جزئیات در ذهن بازسازی کند.

منوچهری در توصیف موارد حسی جدا مثل اسب، انواع میوه‌ها و گلها و... نیز به همین دقت از تشبیه و قطب مجازی زبان استفاده می‌کند؛ به عنوان مثال «منوچهری در میان گل‌هایی که سازنده تشبیهات او هستند، به گل‌های نرگس و لاله علاقه و توجه بیشتری نشان داده است» (طالبیان، ۱۳۷۸: ص ۲۴۷). ابیات زیر در وصف گل لاله، دقت نظر منوچهری در وصف این گل و توجه او را به یافتن نشانه‌های متعدد مشابه زبانی از روی محور جانشینی و همنشینی نشان می‌دهد:

- ۴-۱. در لاله‌زار، لاله نعمان سرخ‌روی خالی ز مشک و غالیه بر خند کند همی  
(منوچهری، ۱۳۷۰: ۱۳۶)
- ۴-۲. شکفته لاله نعمان بسان خوب رخساران  
به مشک اندر زده دلها به خون اندر زده سرها  
(همان: ص ۳)
- ۴-۳. لاله تو گویی طفلکیست دهن باز لبش عقیقین و قعر کامش اسود  
(همان: ص ۲۲)

هدف شاعر در تمام این ابیات و نیز ابیاتی از این دست، توصیف خیال‌انگیز و دقیق مورد محسوس است؛ به عنوان مثال در بیت ۳-۱، جمله عادی «لاله در لاله‌زار شکفته است» با افزودن عامل جاندار بودن و نیز رابطه مشابهت بین گل و لاله و زن زیبارو، می‌تواند به صورت جمله «لاله چون زیبارویی در لاله‌زار شکفته است»، گسترش یابد. این زن زیبارو براساس معیارهای عهد شاعر، رویی سرخ دارد؛ لطیف و عطرآگین است

و خالی سیاه رنگ بر چهره دارد. بنابراین، این صفاتی که براساس رابطه مجاورت در ذهن تصویر می‌شود، روی محور همنشینی به کار گرفته و با افزودن وزن و قافیه به صورت بیت ۱-۳ ارائه می‌شود.

با توصیفهای دقیقی از این دست، حتی اگر خواننده صورت پیش‌ساخته ذهنی‌ای از مورد محسوس نداشته باشد، باز هم می‌تواند تصویری از مصداق مورد نظر شاعر در ذهن خود بسازد. این ویژگی، نشاندهنده برجستگی نقش ارجاعی زبان در شعر منوچهری است. با این همه با توجه به نیت غایی شاعر، یعنی مدح و ممدوح و دریافت صله، می‌توان گفت در شعر او، نقش ارجاعی زبان در واقع در خدمت نقش ترغیبی زبان است و کل یک قصیده یا مسمط به عنوان یک واحد ساختاری منسجم و یکپارچه در واقع یک واحد زبانی است که در آن جهتگیری پیام به سوی خواننده است و نقش ترغیبی زبان را بازنمایی می‌کند.

گرایش به سوی نقش ترغیبی زبان بویژه در قسمتهای پایانی شعر منوچهری و آنجا که شاعر مستقیماً به مدح ممدوح می‌پردازد به شکلی چشمگیر و واضح قابل تشخیص است؛ به عنوان مثال در ابیات زیر، منوچهری مستقیماً سلطان غزنوی را مورد خطاب قرار می‌دهد و اوصافی را برای او برمی‌شمرد:

- ۱-۵. ای خداوند خراسان و شهنشاه عراق  
ای به مردی و به شاهی برده از شاهان سباق
- ۲-۵. ای سپاهت را سپاهان رایت را ری‌مکان  
ای ز ایران تا به توران بندگان را وثاق
- ۳-۵. ای جهان را تازه کرده رسم و آئین پدر  
ای برون آورده ماه مملکت را از محاق
- ۴-۵. ای ملک مسعود بن محمود کاحرار زمان  
بر خداوندی و شاهی تو دارند اتفاق
- (منوچهری، ۱۳۷۰، ص ۶۰)

در این ابیات نقش ترغیبی زبان در وهله اول در جملات ندایی خودنمایی می‌کند. در این جملات، شاعر صفاتی را به ممدوح خود نسبت می‌دهد که در عین معرفی سلطان و نشاندار کردن واژه خداوند، مدحی اغراق‌آمیز است و می‌تواند شاه را به بخشش صله بیشتر ترغیب کند. بیت اول با مشخص کردن قلمرو فرمانروایی شاه، خراسان و عراق، ذهن شنونده را متوجه یک فرد خاص می‌کند. شاهی که بر قلمرویی خاص فرمان می‌راند، نسبت به واژه شاه نشاندار است و مصداق کمتری در جهان خارج دارد اما اوصافی که شاعر در ابیات بعدی به سلطان نسبت می‌دهد، بدون توجه به بیت اول و نیز بیت آخر بر مورد مشخصی دلالت نمی‌کند. به این ترتیب کل ابیات در ارتباط

با هم قرار می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، شاعر در بیت اول با مشخص کردن قلمرو حکمرانی سلطان غزنوی، او را از دیگر شاهان متمایز می‌کند. سپس اوصافی را به او نسبت می‌دهد که بر مورد مشخصی دلالت نمی‌کند اما در بیت آخر، با ذکر مستقیم نام سلطان مسعود، کل اوصاف ایبات را به عنوان یک کل منسجم و به هم پیوسته به یک اسم مشخص، که کاملاً نشاندار شده است، منحصر و محدود می‌کند.

نشاندار کردن نام ممدوح، ویژگی تمام مدایح منوچهری است؛ به عنوان مثال در دیوان منوچهری ۱۲ قصیده و ۶ مسمط به مدح سلطان مسعود غزنوی اختصاص یافته است. شاعر با اوصافی که به سلطان غزنوی نسبت می‌دهد، می‌کوشد هر چه بیشتر مدلول را از نظام زبان به مصداق محسوس نزدیک کند؛ واژه «شاه»، بی‌نشان است اما شاه مورد نظر شاعر، شاهی است که «گرز هفتادمنی و نیزه بیست‌رشی دارد» (منوچهری، ۱۳۷۰: بیت‌های ۳۹۱ و ۱۲۴)؛ «هشتاد و دو شیر نر را به تنهایی کشته است» (همان، بیت ۱۵۴۲)؛ «سیصد وزیر بزرگتر از بزرگمهر در خدمت او هستند» (همان، بیت ۱۲۵)؛ «اسبی رهوار و تیزگام مثل رخس دارد» (همان، بیت ۷۷۳-۷۶۹)؛ «تختش زرین است» (همان، بیت ۱۲۵) و «خدمت کردن به او در حکم عبادت است» (همان، بیت ۷۷۵)؛ «از عراق تا حجاز را فتح کرده است و عرب و عجم گوش به فرمان او دارند» (همان، بیت ۵۷۹) و... و در یک کلام، مظهر تمام صفات والای جسمانی و روحانی است و این شاه، مسعود غزنوی نام دارد.

هر چند صفاتی که منوچهری به مسعود غزنوی نسبت می‌دهد، غالباً بر شخصیت او منطبق نیست، شاعر با ذکر نام سلطان در بیشتر اشعار مدحی خود، این صفات را به او منحصر می‌کند و با نشاندار کردن واژه شاه، مصداق را در ذهن خواننده، منحصر می‌کند به شاهی که ممدوح اوست. در ۱۸ مدیحه‌ای که منوچهری در مدح سلطان مسعود سروده، تنها در ۴ مورد در ضمن قصیده به نام شاه اشاره نشده اما در همین موارد نیز، شاعر با اشاره به وقایع تاریخی و مستندی که در زمان مسعود غزنوی اتفاق افتاده، مصداق را کاملاً نشاندار کرده است؛ به عبارت دیگر، گرچه واژه شاه، بی‌نشان است، شاه مسعود غزنوی مورد اشاره در دیوان منوچهری، سرانجام واژه‌ای نشاندار، و هدف غایی شاعر نیز همین است؛ پرداختن و برساختن مدایحی که نام ممدوح را جاودانه سازد و برخورداری از صله‌ای که در خور چنین خدمتی است.



بنابراین گرایش به قطب مجازی زبان در جهت نشاندار ساختن موارد محسوس و نیز برجستگی نقش ارجاعی و ترغیبی زبان در شعر منوچهری طبیعی به نظر می‌رسد و کاملاً با قصد و نیت شاعر همخوانی دارد.

### نتیجه

از نظر «یاکوبسن»، زبان‌شناس روسی، زبان ادبی بر کاربرد هنری دو قطب مجازی و استعاری زبان استوار است. یاکوبسن به کمک تفاوتی که بین قطب استعاری و مجازی زبان قائل است، نقش شعری زبان را توضیح می‌دهد و ضمن توجه به نظریه سوسور درباره محورهای همنشینی و جانشینی زبان به دو فرایند ترکیب و انتخاب، اشاره می‌کند که در اصل، عملکرد بر محورهای یاد شده به حساب می‌آید. در توضیح نقش شعری زبان، دو فرایند انتخاب و ترکیب، هم‌ارز قطب استعاری و مجازی سخن است. مجاز به معنای مورد نظر یاکوبسن در واقع توجه به ترکیب نشانه‌ها بر محور همنشینی است و هر چه بیشتر مدلول را به مصداق نزدیک می‌کند. در نتیجه، زبان هر چه بیشتر به زبان ارجاعی، که هدف آن انتقال پیام است، نزدیک می‌شود. در نقش ترغیبی زبان نیز مانند نقش ارجاعی، هدف اصلی گوینده انتقال پیام است و قطب مجازی بیش از قطب استعاری باز نمود دارد. پس به طور کلی می‌توان گفت که در کارکرد معنی‌اندیشانه زبان یعنی آنجا که هدف از کاربرد زبان انتقال معنی است، گرایش به قطب مجازی زبان بیشتر است.

مدیحه‌پردازیه‌های شاعران سبک خراسانی، اغلب بر معنی‌اندیشی شاعر مبتنی است و به همین سبب، زبان در اغلب موارد در آنها ابزار انتقال معنی است و کارکردی ارجاعی و نیز ترغیبی دارد؛ هر چند ظاهر این آثار، مثل زبان ارجاعی از پیرایه و آرایه‌های شعری خالی نیست. در نتیجه، شعر مدحی به استفاده از قطب مجازی زبان، گرایش دارد؛ حتی شعر شاعرانی مانند منوچهری، که از آرایه‌های ادبی و تصویرسازی‌های بدیع، بسیار بهره برده‌اند.

بررسی شعر منوچهری به عنوان بهترین نماینده سبک نیمه اول قرن پنجم هجری از نظر تصاویر شعری نشان می‌دهد او بیش از هر چیز از انواع تشبیه و بویژه تشبیهات حسی و مادی برای تصویرسازی بهره برده است. این ویژگی، نشاندهنده نوعی گرایش همزمان به انتخاب و ترکیب است و بویژه در مواردی که طرفین تشبیه حسی است،



مدلول را از نظام زبان به مصداق حقیقی آن نزدیک می‌کند. به این ترتیب، مخاطب می‌تواند مصداق حقیقی را به صورت دقیق و البته با رمزگشایی به کمک خیال، دریافت کند؛ همچنان که در زبان خودکار نیز تشبیه نیازمند حسی بودن طرفین تشبیه است. بنابراین، کاربرد تشبیهات حسی و مادی در دیوان منوچهری خود به نوعی، بیانگر گرایش به قطب مجازی و کارکرد ارجاعی زبان است. از سوی دیگر با توجه به اینکه نیت غایی شاعر، مدح ممدوح و دریافت صله است، می‌توان گفت در شعر او نقش ارجاعی زبان در خدمت نقش ترغیبی است و کل یک قصیده یا مسمط به عنوان یک واحد ساختاری منسجم و یکپارچه در واقع یک واحد زبانی است که در آن جهتگیری پیام به سوی خواننده است و نقش ترغیبی زبان را بازنمایی می‌کند. این هر دو با نیت شاعر که معنی‌اندیشی و انتقال معنی است، کاملاً همخوانی دارد.

#### منابع

۱. احمدی، بابک؛ *ساختار و تاویل متن*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.
۲. ایگلتن، تری؛ *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۳. بدوی، طبانه؛ *البیان العربی*؛ چاپ چهارم، قاهره: مکتبه الانجلو، ۱۳۳۸ ش = ۱۹۶۸ م.
۴. بر تنس، هانس؛ *مبانی نظریه ادبی*؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی، ۱۳۸۴.
۵. پورنامداریان، تقی؛ *در سایه آفتاب*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۰.
۶. -----؛ *سفر در مه*؛ تهران، زمستان، ۱۳۷۴.
۷. تفتازانی، سعدالدین؛ *مختصر المعانی*؛ تهران: چاپخانه افست مصباحی، بی تا.
۸. ثروتیان، بهروز؛ *فن بیان در آفرینش خیال*؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۳.
۹. جرجانی، عبدالقاهر؛ *اسرار البلاغه*؛ ترجمه جلیل تجلیل؛ تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۶۱.
۱۰. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چاپ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۳.
۱۱. زرین کوب، حمید؛ *تکامل بلاغت و بدیع در قرن چهارم و پنجم هجری*؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال یازدهم، شماره دوم، ۱۳۵۴، ص ۱۶-۲۶.
۱۲. سلدن، رامان، پیتر ویدسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو، ۱۳۸۴.

۱۳. سکاکی، ابویعقوب یوسف؛ *مفتاح العلوم*؛ حواشی نعیم زرزور، چاپ دوم، بیروت: دارالکتب العلمیه، ۱۴۰۷.
۱۴. سوسور، فردیناند دو؛ *دوره زبان شناسی عمومی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۷۸.
۱۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صور خیال در شعر فارسی*؛ چاپ سوم، تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
۱۶. شمیسا، سیروس؛ *بیان*؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۰.
۱۷. شوقی ضیف؛ *تاریخ و علوم بلاغت*؛ ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
۱۸. صفوی، کوروش؛ *از زبان شناسی به ادبیات*؛ جلد اول (نظم)؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۹. الف) *از زبان شناسی به ادبیات*؛ جلد دوم (شعر)؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۸۰.
۲۰. در آمدی بر *معناشناسی*؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۹.
۲۱. ب) *گفتارهایی در زبان شناسی*؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۰.
۲۲. طالبیان، یحیی؛ *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*؛ کرمان: عماد کرمانی، ۱۳۷۸.
۲۳. علوی مقدم، محمد؛ *در قلمرو بلاغت*؛ مشهد: آستان قدس، ۱۳۷۲.
۲۴. علوی مقدم، محمد، رضا اشرفزاده؛ *معانی و بیان*؛ تهران: سمت، ۱۳۷۶.
۲۵. کزازی، میرجلال الدین؛ *زیباشناسی سخن پارسی*، ج دوم (بیان)؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۶۸.
۲۶. گروه مؤلفان؛ *زبان شناسی و نقد ادبی* (مجموعه مقالات)؛ ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده؛ تهران: نی، ۱۳۶۹.
۲۷. منوچهری دامغانی؛ *دیوان*؛ به کوشش دکتر محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار، ۱۳۷۰.

