نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۱/ شماره ۲۳۸/ پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تبیین الگوی کاربرد صناعات بدیعی و بیانی در *نفثة‌المصدور**

حسن شامیان**
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان (نویسنده مسئول)
سمانه جعفری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان

چکیده

نفثة‌المصدور یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و مصنوع در حوزهٔ زبان و ادب فارسی است که شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی آن را در شرح مصائب روزگار جلال‌الدین خوارزمشاه در زمان حملهٔ مغول نوشته است. این کتاب دارای نثری منشیانه و فصیح است که نویسنده در تصنیف آن توجه فراوانی به کاربرد آرایه‌های بدیعی، بیانی، آیات، احادیث و لغات و اصطلاحات عربی دارد. سؤال مطرح این است که آیا نویسنده در کاربرد آرایه‌های زبانی از الگوی خاصی پیروی کرده یا اینکه این عناصر را تنها به‌منظور آرایش لفظی و معنوی کلام خود به‌کار برده است. در پاسخ به این پرسش باید گفت که زبان فنی این اثر، دارای الگوی منسجمی در ژرف‌ساخت است که نویسنده به پیروی از آن، دست به گزینش صنایع و آرایه‌های لفظی و معنوی زده و از یک‌سو کنایه و تشبیه را بیشتر از استعاره و مجاز به‌کار برده و از سوی دیگر به پیروی از همین الگو از میان آرایه‌های بدیع لفظی، انواع گونه‌های سجع و جناس را برگزیده و در ایجاد موسیقی زبان اثر خود از آن‌ها بهره برده است. در حوزهٔ بدیع معنوی نیز کاربرد صنعت اغراق، تضمین و تلمیح که زیرساختی تشبیهی دارد، صبغهٔ تشبیهی زبان *نفثة‌المصدور* را پررنگ‌تر کرده است.

واژگان کلیدی: *نفثة‌المصدور*، صناعات بدیعی و بیانی، ژرف‌ساخت، همسان‌پنداری، یکسان‌پنداری.

* تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۸/۱۰ تأیید نهایی: ۱۳۹/۱۲/۱۸

** E-mail: hasanshamyan@gmail.com

۱-مقدمه

یکی از وجوه برجستهٔ زبانی هر اثر که جنبه‌های مهم سبکی آن را مشخص می‌کند، کیفیت و کمیت کاربرد صنایع بدیعی و بیانی است که اصولاً موردنظر بسیاری از منتقدان و زبان‌پژوهان واقع می‌شود. در بررسی سبک و زبان نفثةالمصدور، پژوهش‌های قابل‌توجهی انجام شده است که در بخش پیشینهٔ تحقیق به آنها اشاره خواهد شد. در این پژوهش‌ها به بررسی جنبه‌های مختلف زبانی از جمله چگونگی و بسامد کاربرد صناعات ادبی در این اثر ارزشمند ادبی-تاریخی پرداخته شده است. سؤال مطرح این است که آیا نویسنده در گزینش و میزان کاربرد آرایه‌های بدیعی لفظی و معنوی و بیانی از الگوی خاصی پیروی کرده است؛ به بیان دیگر، آیا می‌توان ژرف‌ساخت مشترکی میان صنایع بدیعی و بیانی به‌کاررفته در این اثر یافت؟ اهمیت پاسخ به این سؤال، ساختار ذهنی نویسنده در گزینش عناصر برجسته‌ساز[1] زبانی را مشخص می‌کند و سبب آشنایی بیشتر با سبک اثر وی می‌شود.

در تدوین کتب بیان و بدیع، مبنای دسته‌بندی آرایه‌ها و صنایع، روساخت این دسته از آرایه‌های برجسته‌ساز زبانی است که در این رویکرد، استعاره، گونه‌ای تشبیه دانسته و انواع آرایه‌های بدیعی نیز از نظر ساخت ظاهری دسته‌بندی شده است؛ اما آنچه استعاره را متفاوت از تشبیه می‌کند، تمایز برجسته‌ای است که در ژرف‌ساخت این دو صنعت بیانی وجود دارد. استعاره، در ژرف‌ساخت، تابع اندیشهٔ این‌همانی (یکسان‌پنداری) است؛ بدین مفهوم که در استعاره، مستعارمنه، شبیه مستعارله نیست، بلکه عین آن است و وجه شبه میان آن‌ها چنان به یکدیگر نزدیک است که گویی مستعارله، همان مستعارمنه است و این امر سبب حذف مستعارمنه و گزینش مستعارله به جای آن می‌شود؛ چنان‌که در جغرافیای اندیشهٔ شاعرانه، معشوق، چنان عین سرو و گل می‌شود که گویی سرو و گل همان معشوق است و به‌صورت استعاره به‌جای او در محور همنشینی[2] زبان می‌آید. بر خلاف استعاره، تشبیه دارای ژرف‌ساختی مشابهت‌گرای (همسان‌پندار) است؛ بدین مفهوم که مشابهت میان دو واحد زبانی (واژه، جمله) سبب می‌شود که شاعر و نویسنده، آنها را از محور جانشینی[3] زبان گزینش کرده و در محور همنشینی، کنار یکدیگر بنشاند و بدین ترتیب با ایجاد انواع تشبیه، زبان اثر خویش را برجسته‌سازد.

علاوه بر صنایع برجسته‌ساز بیانی، آرایه‌های بدیعی نیز از منظر ژرف‌ساختی قابل بررسی و دسته‌بندی هستند؛ چنان‌که شمیسا در تدوین کتاب «نگاهی تازه به بدیع»، ژرف‌ساخت آرایه‌های بدیع معنوی را الگوی فصل‌بندی این دسته از آرایه‌ها قرار داده است. در این کتاب، تنها آرایه‌های

بدیعی معنوی به لحاظ ژرف‌ساخت دسته‌بندی و بررسی شده‌اند؛ درحالی‌که آرایه‌های بدیع لفظی نیز از منظر ژرف‌ساختی قابل بررسی هستند. بر این اساس، انواع گونه‌های سجع و جناس را می‌توان در یک گروه زبانی قرار داد؛ زیرا دارای ژرف‌ساختی تشبیهی هستند و تشابه آوایی میان اجزاء تشکیل‌دهندهٔ آنها سبب ایجاد توازن در محور همنشینی زبان یک اثر می‌شود. در تمایز با این گروه از آرایه‌ها، دسته‌ای دیگر از آرایه‌های بدیع لفظی، تابع الگوی یکسان‌پنداری (این‌همانی‌نگری) هستند؛ بدین مفهوم که همان‌گونه که در استعاره، مستعارله و مستعارمنه عین یکدیگرند، در این آرایه‌ها نیز تکرار عینی یک واج یا یک هجا یا یک یا چند واژه، در متن موسیقی می‌آفرینند و این همان اندیشهٔ یکسان‌پنداری است که محصول تکرار کامل آوایی در واحدهای مختلف زبانی چون: واج، هجا، واژه و نحو است. این دسته از آرایه‌ها عبارتند از: واج‌آرایی، تکریر، ردالعجز علی الصدر، ردالصدر علی العجز، تشابه‌الاطراف، التزام (اعنات)، طرد و عکس و تکرار ساخت نحوی (یک بخش یا کل یک جمله) که البته برخی از آنها مربوط به شعر و نظم است و کاربردی در متون منثور از جمله نفثه المصدور ندارد. در حوزهٔ بدیع معنوی، صنایعی چون: ارسال‌المثل، تلمیح، ذم شبیه به مدح، مدح شبیه به ذم، تضمین و استثنای منقطع، دارای ژرف‌ساختی تشبیهی هستند و بر مبنای همسان‌پنداری ساخته می‌شوند. سایر صنایع نیز دارای ژرف‌ساخت تناسبی هستند که شمیسا در «نگاهی تازه به بدیع» به آنها پرداخته است.

۲- پیشینه و روش تحقیق

در حوزهٔ سبک‌شناسی و بررسی عناصر زبانی و آرایه‌های بدیع لفظی و معنوی و بیانی، پژوهشهای متعددی بر روی نفثه‌المصدور انجام شده است از جمله «مهربان» در مقاله‌ای باعنوان «نگاهی تازه به ویژگیهای زبانی و بلاغی نفثه‌المصدور» به بررسی سبک هنری و خاص *نفثه‌المصدور* پرداخته و معتقد است که اصرار در به‌کارگیری فراوان صنایع بدیعی، تضمین و تلمیح به آیات و روایات واشعار فارسی و عربی، موجب تمایز در سبک نسوی در مقایسه با نثرهای این دوره از جمله «مرزبان نامه» و «تاریخ جهانگشا» گردیده است. به عقیدهٔ وی نویسنده با بکارگیری صنایع ادبی و استفاده از تکرار و بازی با لغات، لفظ و معنا را با هم پیوند داده و با ابزار کلام و ایجاد موسیقی به فضاسازی از رنج غارت مغولان پرداخته است. بررسی‌های وی نشان می‌دهد که در نفثه-المصدور، زیرساخت بسیاری از صنایع لفظی از جمله: جناس، سجع، اشتقاق، شبه‌اشتقاق و ...تکرار

واج‌های مشابهی است که هم به قصد آرایش کلام و هم به‌منظور القای معنی از آن استفاده شده است (ر.ک مهربان، ۱۳۹۰).

مقالهٔ دیگری که در آن به بررسی علوم بلاغی در نفثةالمصدور پرداخته شده، «تحلیل ساختاری زبان غنایی»، نوشتهٔ «ذاکری کیش» است. نویسندگان در این پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که نویسنده با جهت‌دهی پیام خود به سوی خود پیام و ایجاد هنجارگریزی‌های معنایی، زمینه‌های ادبی متن را تقویت کرده است و این ویژگی، بر زمینهٔ موضوعی اثر به‌طور کامل غلبه دارد. به عقیدهٔ ایشان، متن *نفثةالمصدور*، کارکردی ادبی دارد (ذاکری کیش و دیگران، ۱۳۹۳).

«فاضل» در مقالهٔ «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در *نفثةالمصدور* زیدری نسوی» به بررسی پردازش‌های شاعرانه و آرایه‌های ادیبانهٔ این کتاب و تناسب‌های زیبای لفظی و معنوی آن پرداخته و به این نتیجه رسیده است که زبان متن، تنها یک زبان اطلاعاتی و ارجاعی نیست و در این اثر، ضمن انتقال پیام از زبان احساسی و عاطفی نیز استفاده شده است (فاضل، ۱۳۸۸).

«نگاهی به تصویرپردازی در *نفثةالمصدور*»، مقاله‌ای از «ریاحی زمین» و «جمالی» است که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با هدف بررسی جایگاه تصویر و تصویرپردازی و ابعاد مختلف آن در اثر مذکور نوشته شده و به این نتیجه رسیده است که نویسنده در این اثر، با استفاده از آرایه‌هایی چون: بهره‌گیری عام از صورخیال، ایجاد کانون‌های تصویری با بهره‌گیری از صور خیال متعدد و چندلایه، استفاده از آیات و اشعار و امثلهٔ عربی و فارسی برای آفرینش و تقویت تصاویر، خلق تصویر با استفاده از ظرفیت‌های زبانی واژگان در ساختار جمله، یک مجموعهٔ یکپارچه و پیوسته از تصاویر را ایجاد کرده که از یک‌سو تجربهٔ هنری او را به تصویر می‌کشد و از سوی دیگر آن را به مخاطب منتقل می‌کند (ریاحی زمین و جمالی، ۱۳۹۴).

موارد مذکور از جمله برجسته‌ترین پژوهش‌هایی است که کتاب نفثةالمصدور را از دیدگاه بلاغی و سبک‌شناسی مورد بررسی قرار داده و ابعاد و زوایای برجستهٔ زبانی آن را آشکار ساخته است. در این پژوهش‌ها صورخیال و صناعات بلاغی و بیانی و بدیعی (لفظی و معنوی) هرکدام به تنهایی مورد بررسی قرار گرفته و بعضاً بسامد کاربرد برخی از آنها نیز ذکر شده است. با همهٔ موشکافی‌ها و دقت‌نظرها در هیچ‌یک از مقالات یادشده، برجستگی‌های لفظی و معنوی زبان *نفثةالمصدور* در مقابل هم و به صورت یک کل منسجم بررسی نشده است و اندیشه‌ای که نوع و آرایه کاربرد صنایع را در این اثر فاخر ادبی-تاریخی تعیین می‌کند، مشخص و تبیین نشده است.

مقاله‌ای باعنوان «تحلیل‌شناختی *نفثة‌المصدور* زیدری نسوی با تکیه بر سه مفهوم پربسامد»، نوشتهٔ «حرّ» و «خزانه‌دارلو» از جمله پژوهش‌هایی است سعی کرده با فروتر رفتن از لایه‌های سطحی زبان اثر، نقبی به اندیشه‌های درونی نویسنده زند. هدف نویسندگان از انجام این پژوهش، شناخت ساختار ذهنی نسوی نسبت به اتفاقاتی است که در زمان او واقع شده است. برجسته‌ترین یافتهٔ این مقاله این است که زیدری در *نفثة‌المصدور*، همگام با عنوان کتابش، مفهوم غم و دل را با بیشترین بسامد به‌کار گرفته و در ساخت آن از استعارهٔ مفهومی بهره برده است (حرّ و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴).

روش تحقیق در این پژوهش، کتابخانه‌ای است و با هدف پاسخ به سؤالات پژوهشی زیر نوشته خواهد شد:

۱- از میان صنایع بدیعی لفظی و معنوی و بیانی، کدام یک بیشترین بسامد کاربرد را در نفثة-المصدور دارد؟

۲- آیا در گزینش نوع و میزان کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی و بیانی از الگوی خاصی پیروی شده است؟

۳- در صورت وجود الگوی خاص، این الگو چه کارکرد و تناسبی با هدف نویسنده دارد.

۳-ژرف‌ساخت تشبیهی (همسان‌پنداری) در *نفثة‌المصدور*

۳-۱- آرایه‌های بدیع لفظی

از میان آرایه‌های بدیع لفظی، سجع و جناس (به‌جز جناس تام)، دارای ژرف‌ساختی تشبیهی است؛ بدین مفهوم که تکرار برخی از واج‌های دو یا چند واژه، سبب ایجاد شباهت آوایی میان آنها شده و موسیقی متن را پدید می‌آورد. از نظر زبان‌شناسی به این نوع از تکرار، «تکرار ناقص آوایی» گفته می‌شود که در ساحت واژگان یک زبان روی می‌دهد. تکرار ناقص آوایی از آرایه‌هایی است که به لحاظ ساختاری، سبب افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار و گفتار می‌شود[۴] و برجسته‌سازی در محور همنشینی زبان را به دنبال دارد.

۳-۱-۱-جناس

یکی از عوامل برجسته‌ساز زبانی در حوزهٔ بدیع لفظی، جناس است. این روش «مبتنی بر نزدیکی هرچه بیشتر واکه‌هاست؛ به‌طوری که کلمات، همجنس به نظر آیند یا همجنس بودن آنها به ذهن متبادر شود»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳). کاربرد این آرایه زبانی، در *نفثة‌المصدور* چنان فراوان است که

می‌توان آن را یکی از مهمترین عوامل قاعده‌افزای زبانی در این اثر به‌شمار آورد. بندهای زیر برخی از برجسته‌ترین موارد کاربرد این آرایه زبانی در *نفثة‌المصدور* است:

«...تیغ به سرباری، در بار نهاده... سحائب عذب‌بار، نوائب عضب‌بار گشته، فرات که نبات روياندی، رفات بار آورده، زمین که از قطرات ژاله، رنگ لاله داشتی، تُری عَن دَمِ القَتلَی بِحُمره عَندَم»(زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱).

«سربار- در بار»، «عذب‌بار- عضب‌بار»، «فرات-رفات» و «ژاله- لاله» با یکدیگر دارای جناس هستند.

«از آنگاه باز که فتنه از خواب سربرداشته، هزاران سر، برداشته، بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون، خوار شده، سنان سرافراز به مثال زورآزمایان، سر افراز گشته... یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده، خناجر با حناجر الف گرفته... امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته، سموم عواصف هر چند بر عموم، آب از روی همگنان برده، نکبای نکبت، حال من پریشان حال بیکبارگی برهم زده...»(همان: ۲-۱).

«سربرداشته- سر برداشته»، «خونخوار- خون خوار شده» و «سرافراز- سر افراز» از گونهٔ جناس مرکب و «قراب- رقاب»، «خناجر- حناجر»، «امان- زمان»، «سموم- عموم» و «نکبا- نکبت» نیز با یکدیگر دارای جناس هستند.

«بهر قدمی که نه بر جادهٔ قرار زده‌ام، امروز نَدَمی روی نموده، هوای نفس را در بوتهٔ توبه، همگی همت بر استدراک فوات مصروف و قصارای نهمت بر قضای گذشته- وان روز که بگذشت کجا آید باز؟- موقوف»(همان: ۱۱۷).

«قدمی- ندمی»، «بوته- توبه» و «همت- نهمت» که در بند بالا آمده با یکدیگر متجانس است.

«رسم و آیین دین، به طللی باز آمده، اساس قوانین اسلام، خللی تمام پذیرفته، نه در دیار مروت دیّاری، نه در رباع فتوت نافع ناری، ممالک همه مهالک گشته، مسالک به یکبار معارک شده، قواعد ملک به یکبارگی اختلال پذیرفته، عقود دولت به‌کلی انحلال یافته، دیوان در جای اصحاب دیوان تمکن یافته، مدارس علوم مدروس شده، محاضرات همه به حدیث محاصرات مبدل گشته» (همان: ۹۵).

«طللی- خللی»، «دیار- دیّار»، «ممالک- مسالک»، «دیوان- دیوان»، «مدارس- مدروس» و «محاضرات- محاصرات» از جناس‌های به‌کار رفته در بند بالا هستند.

۳-۱-۲-سجع

از دیگر روش‌های برجسته‌ساز بدیع لفظی که کاربرد فراوانی در *نفثة‌المصدور* یافته، روش تسجیع است. «مدار بحث تسجیع، دو نکته تساوی یا عدم تساوی هجاها و همسانی یا عدم همسانی آخرین واک اصلی کلمه (روی) است. تسجیع یکی از روش‌هایی است که با اعمال آن در سطح دو یا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۵). در روش تسجیع چنان‌که گفته شد با استفاده از شباهت آوایی میان واژگان که در سجع متوازی و متوازن برجسته است، موسیقی درونی متن به‌وجود می‌آید و نثر به شعر نزدیک می‌شود. از میان دو گونهٔ تسجیع (کلمه، کلام)، آنچه کاربردی چشمگیر در *نفثة‌المصدور* یافته، سجع واژگانی است. بندهای زیر، نمونه‌هایی از کاربرد این آرایه برجسته‌ساز زبانی در اثر مذکور است:

«بار عدم التفات و قلت مبالات یاران منافق و دوستان ناموافق چند بر دل سنجی؟! غصه اخوان نامصادق و اصدقاء مماذق اگر با گور بری درنگنجی»(همان: ۵).

«التفات-مبالات»، «بر دل سنجی- درنگنجی» و «نامصادق- مماذق» نیز انواع گونه‌های سجع به‌کار رفته در بند فوق است که آن را موزون ساخته است.

«امروز به ایمان و مواثیق، صفای کلی ظاهر کردی و فردا که تجربت رفتی، «لعمرک انهم لفی سکرتهم یعمهون» در کمین فرصت خزیده، کمان قصد تا گوش کشیده... تیقّظ و بیداری و تحفّظ و هوشیاری من بنده، استغفرالله، بلکه عون و نگهداری باری، عزّ و علا... از دشمن‌کامی، حامی و حارث می‌شد» (همان: ۱۴).

در بند بالا واژگان «تیقظ-تحفظ» و «بیداری-هوشیاری» دارای سجع متوازی، «دشمن‌کامی-حامی»، سجع مطرف و «حامی-حارث»، سجع متوازن دارند.

چنان‌که در نمونه‌ها نیز مشهود است، سجع واژگانی یکی از عوامل برجستهٔ موسیقایی در ساحت روساختی زبان *نفثة‌المصدور* به شمار می‌رود اما برخلاف آن، نویسنده توجه چندانی به سجع کلامی ندارد و در ایجاد نظام موسیقایی زبان اثر خویش، ساختار واژگانی را بیش از ساختار نحوی، مورد توجه قرار داده است. یکی از کارکردهای برجستهٔ سجع و جناس و استفاده از موسیقی کلمات در بیان ماجرای غم‌انگیزی چون حملهٔ مغول، این است که مخاطب را در فضای مرثیه‌خوانی و نوحه‌سرایی قرار می‌دهد و خشونت و هراس و وحشت ماجرا را تلطیف می‌کند و روضه‌خوان اندوهی می‌شود که بر سر ایران و ایرانی آمده است.

۳-۲- آرایه‌های بدیع معنوی

روش تشبیه، یکی از روش‌های برجسته در ایجاد برخی از آرایه‌های بدیع معنوی به‌شمار می‌رود. در این روش «تناسب معنایی یا موسیقی معنوی، بر اثر همانند کردن امر یا اموری به امر یا امور دیگر ایجاد می‌شود؛ یعنی ژرف‌ساخت برخی از صنایع معنوی، تشبیه است»(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۳). آرایه‌هایی که زیربنای تشبیهی دارند عبارتند از: اغراق، جمع، تفریق، جمع و تفریق، جمع و تقسیم، جمع و تفریق و تقسیم، تمثیل، تجسم، حرف‌گرایی، بدل بلاغی، ارسال‌النثل، تلمیح، ذم شبیه به مدح و مدح شبیه به ذم، تضمین و استثنای منقطع.

۳-۲-۱- اغراق

از میان آرایه‌های بدیع معنوی مذکور، یکی از صناعاتی که مورد توجه نسوی واقع شده، اغراق است. کلام وی در بسیاری از بندها کلامی مبالغه‌آمیز است که این امر صبغهٔ مشابهت‌پنداری را در اثر وی برجسته‌تر ساخته است. برخی از موارد کاربرد این آرایه زبانی، بندهای زیر است:

«... و از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد و دود آن چهرهٔ خورشید را تاریک کند... سروایی قلیل که تفسیر آن به تطویل انجامد و استیعاب آن اعمار طوال را مستغرق گرداند، در قلم آرم» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴).

بنابر روایت نویسنده در بند بالا سرگذشت وی چنان دردناک و سنگین است که کوه پای مقاسات آن را ندارد و غبار اندوهی که روزگار بر وی تحمیل کرده است، چهرهٔ خورشید را سیاه می‌کند. این بیان اغراق‌آمیز با ژرف‌ساخت تشبیهی، مخاطب را آماده و مشتاق شنیدن سرگذشتی پراندوه و مصیبت می‌کند و از همان ابتدا دل او را به رحم و درد می‌آورد. بدون شک اگر نسوی این اغراق را به‌کار نمی‌برد و به‌صورت ساده به گزارش وقایع و خاطره‌نویسی می‌پرداخت، از یکسو نمی‌توانست تأثیر چندانی بر مخاطب داشته باشد و از سوی دیگر خود از اندوه و زجری که از گذر زمان کشیده بود، به‌خوبی تخلیه نمی‌شد. درواقع این نوع بیان اغراق‌آمیز که با انواع موسیقی درونی و برونی همراه شده است، کارکردی روانکاوانه دارد و همچون تابلوی نقاشی که سبب برون‌ریزی محتویات ناخودآگاهی می‌شود و سلامت روان تصویرگر را به‌دنبال دارد، سبب تخلیهٔ شارژ منفی عاطفی نویسنده شده و سلامت روان وی را سبب شده است.

«... بنای سنمار به لگدکوب بوتیمار منهدم شده، تیهوی نحیف، سنقر را شکار کرده، آهوی ضعیف، غضنفر را افگار گردانیده، خورنق شاهی بنیاد را خدرنق واهی نهاد خراب کرده، مرده، قابض جان ملک الموت شده، شاه ناباخته مات گشته...»(همان: ۷۴).

در بند بالا تنها بیان اغراق‌آمیز نویسنده است که مخاطب را با گوشه‌ای از فجایع ناشی از حملهٔ مغول مواجه می‌کند و آن را با انواع صنایع بیانی و بدیعی به تصویر می‌کشد.

«به حکم آنکه در آن پنج شش روز در چشم، از معنی سواد، جز مردمک چشم نمانده بود و دیده از باب سیاهی، جز روز برگردیده ندیده...»(همان: ۱۰۸).

بند بالا نیز نمونه‌ای از بیان اغراق‌آمیز نسوی در توصیف وضعیت اسف‌بار خودش در زمان حمله و تاراج مغول است. کارکرد مهم صنعت اغراق در اثر مورد بررسی این است که با برجسته ساختن مضمون مورد نظر مؤلف، سبب درنگ و تأمل مخاطب بر آن شده و این درنگ از یکسو حس همدردی خواننده را برمی‌انگیزد و از سوی دیگر نویسنده به کمک آن به گونه‌ای برجسته و قابل توجه و تأمل به برون‌ریزی شوک‌ها و ضربات عاطفی حاصل از حملهٔ مغول و ترس و وحشت و آوارگی‌های ناشی از آن می‌پردازد و ناخودآگاه خویش را از حجم سنگین عقده‌ها و سرکوب‌ها و از دست‌دادن‌های متعدد تخلیه می‌کند.

۳-۲-۲- تلمیح

یکی از صناعات برجستهٔ بدیعی که زیرساختی تشبیهی دارد، صنعت تلمیح است. بنابر تقسیم‌بندی شمیسا این صنعت در گروه صنایعی قرار گرفته که از طریق روش تناسب ساخته شده‌اند. البته ایشان قید کرده‌اند که صنعت تلمیح، دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب را با هم دارد. (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲۱). زیرساخت تشبیهی تلمیح از آن روی است که میان محتوای داستان مورد اشارهٔ نویسنده یا شاعر و مضمون اثرش، مشابهتی وجود دارد که سبب شده و آن را در کلام خود بگنجاند. در اثر مورد بررسی از آنجا که زیرساخت همسان‌پنداری (تشبیهی) غالب بر زیرساخت یکسان‌پنداری (استعاری) است، تلمیح نیز در کنار سایر صناعاتی که زیرساخت تشبیهی دارند، مورد استفادهٔ مؤلف قرار گرفته است و مشابهت حاکم بر فضای داستان را افزوده است؛ البته بسامد کاربرد آن نسبت به آرایه‌هایی چون سجع و جناس و تشبیه و کنایه کمتر است. برای مثال در بند زیر نویسنده، متناسب با مضمون به داستان همصحبتی سلیمان (ع) با پرندگان اشاره کرده است:

«و این قدر ندانسته که هر مجهول که فاعل از مفعول شناخت و موضوع را از محمول فرق کرد، سلیمان‌وار به منطق‌الطیر نرسد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱۵).

در بند زیر نیز مؤلف به به نقض امر ابلیس اشاره کرده است:

«در همهٔ روم و شام چون کفر ابلیس و فسق لاقیس چنان مهجور شده است و میان خاص و عام آن مُلک ظهور یافته که برین که نوشته شد، استغفاری و از این که در قلم آمد، اعتذاری لازم نیست» (همان: ۶۲).

۳-۲-۳- تضمین

تضمین نیز همچون تلمیح، دارای زیرساختی تشبیهی است زیرا میان متن نویسنده و بخش مورد استشهاد، مشابهت ژرف‌ساختی و معنایی وجود دارد. این آرایهٔ بدیعی برخلاف تلمیح، بسیار مورد استفاده نسوی قرار گردفته و وی در جای جای اثر خود به تناسب محتوا ابیات، آیات و احادیث متعددی را تضمین کرده و میان اثر خود با بسیاری از آثار پیوند بینامتنیت[5] برقرار کرده است. برای مثال در بند زیر به ترتیب آیات ۴۰ سورهٔ عبس و ۴۱ سورهٔ الرحمن تضمین شده است:

«"برخیز که از جهان قیامت برخاست" دردادند. سر از بالین برداشتم، ملاعین دوزخی را "وجوهٌ یومئذٍ علیها غَبَرَهٌ تَرهَقُها قَتَرَهٌ اولئک هُمُ الکفرهُ الفجرهُ" به حوالی خرگاه شاه محیط یافتم. حالت "یُعرَفُ المجرمونَ بِسیمیهم فَیؤخذُ بالنّواصی و الاقدامِ" مشاهده کردم» (همان: ۵۲)

در بند بالا نویسنده بنابر مشابهتی که میان معنای آیات و مفهوم مورد نظر خود داشته، بخشی از سخن خود را از طریق آیه به مخاطب انتقال داده و بدین ترتیب برجستگی زبانی و معنایی را در محور همنشینی سخن خود به‌وجود آورده و با ایجاد درنگ برای مخاطب، اهمیت مطلب را برای او روشن ساخته است.

در بند زیر نیز انواع تضمین، وضعیت غمبار و پیچارگی نسوی را به شکلی بسیار برجسته و ملموس و با روایات و از زاویه‌های دید متنوع و متعدد برای مخاطب به تصویر می‌کشد:

«چون دور جور بدین سان که تقریر می‌رود، بر من بیچاره پیاپی شد، دیدم:

"یکی غم از دل من پای باز پس ننهد که دست دست بدیگر غمیم نسپارد"

مهیرهٔ ایام که از مهرم جان می‌نهاد، "رأت و خط شیبٌ فی عذاری، فصدَّت"، خریدهٔ دنیا که چون دولت به جان خریده، بودم، "فلما تولّت اعرضَت و تولّت" طاقت طاق گشته چون مرا جفت غم دید، از غایت ضجرت، فریاد "فالیموت زُر إنَّ الحیاه ذمیمهٌ" بر آسمان رسانید و از سر سآمت:

"سیرم ز حیات محنت‌آکندهٔ خویش وز روزی ریزهٔ پراکندهٔ خویش"

ورد خویش گردانید»(همان: ۱۱۳-۱۱۲).

در بند بالا بیتی از ظهر فاریابی (یکی غم از دل من پای باز...)، مصراعی از بحتری (رأت و خط شیبٍ فی عذاری، فصدَّت)، مصراعی از شاعری ناشناس (فلما تولّت اعرضَت و تولّت) و مصراعی از ابوالعلاء معری (فالیموت زُر إنَّ الحیاه ذمیمهٌ) تضمین و رفت و آمد مخاطب را میان متن نویسنده و متون دیگر سبب شده است.

۳-۳- آرایه‌های بیانی

در میان آرایه‌های بیانی، تشبیه و کنایه، دارای ژرف‌ساختی تشبیهی (همسانی) هستند که هر دوی آنها کاربردی بسیار چشمگیر در نفثه‌المصدور دارد.

۳-۳-۱- تشبیه

از میان آرایه‌های بیانی، آنچه مهم‌ترین عامل برجسته‌ساز زبانی در حوزهٔ ژرف‌ساخت تشبیهی محسوب می‌شود، تشبیه و انواع گونه‌های آن است. «تشبیه عبارت است از مانند کردن چیزی یا کسی به چیز یا کس دیگر بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه در میانه آن دو می‌توان یافت»(داد، ۱۳۸۵: ۱۳۳). تشبیه با ژرف‌ساخت مشابهت‌گرای خود، برجسته‌ترین عامل قاعده‌کاه زبانی در *نفثه‌المصدور* است که نویسنده، انواع آن را با بسامد فراوان در اثر خویش بکار برده است. این کاربرد، گاه به‌صورت اضافهٔ تشبیهی است: «گشاد محنت، مهب اقبال، نسیم صبای قبول، ضمان اقبال، کنف سعادت، نکبای نکبت، پرده غفلت، گل بستان شاهی، شمع مجلس سلطنت، بقعه بندگی، عواصف غربت و...» و گاه به‌صورت دیگر انواع که در پاره‌ای موارد، آیه، حدیث یا مصراعی عربی یا فارسی، مشبه‌به تشبیه واقع می‌شود که کاربرد آن نیز بسیار است. بندهای زیر نمونه‌هایی از کاربردهای برجسته و مختلف تشبیه در *نفثه‌المصدور* است:

«که پنجاه طلب از اطلاب ملاعین تاتار، کَأَنَّها أَرکانُ یَذبُلَ أو هِضَابُ شَمَامٍ، مانند سحاب که لواقح، لواحق آن به سوابق دررساند یا سیلاب که تواتر امداد صواعق، آن را از شواهق سوی هامون راند...»(همان: ۳۲).

در بند بالا شاعر از تشبیه جمع استفاده کرده است؛ بدین ترتیب که برای مشبه (پنجاه طلب از اطلاب ملاعین تاتار)، چندین مشبه‌به آورده که یکی از آنها عبارتی عربی است که یکی از مشبه‌به‌ها است. بدین ترتیب معنایی اندک را در قالب الفاظ بسیار متعدد بیان کرده و تورم زبانی متن را در

این بخش به‌وجود آورده است تا سبب درنگ و تأمل بیشتر مخاطب بر موضوع شود و اهمیت آن را از نظر خود به وی انتقال دهد.

در بند ذیل نیز سپردن کار به نااهل را به سپردن کالا به دزد و زین نهادن بر خر و تیمم به جای وضو تشبیه کرده که از دیگر مصادیق کاربرد تشبیه جمع در این اثر است:

«و اعتماد در آن شغل که امانت از شرایط آن است -یعنی که بدزد می‌سپارم کالا- بر این بزرگ نمود و چنان‌که گفته‌اند: -چون اسب نماند، برنهم زین بخری- آن کار بر سبیل عاریت، بدین کم عیار باز گذاشت؛ وَ مَن لَم یَجِد مَاءً تَیَمَّمَ بِالتُّرب»(همان: ۷۸).

در بند زیر نیز چندین تشبیه، پشت سر هم آمده و رسیدن صبح را به تصویر کشیده است.

«خورشید، چون کلاه‌گوشهٔ نوشیروان از کوه شه‌وار طلوع کرد، مهر، چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت، زاهد پگاه‌خیز صبح بر قسیس سیاه گلیم شب استیلا یافت»(همان: ۴۲).

در بند بالا خورشید به کلاه‌گوشهٔ نوشیروان، مهر به ورق بزرجمهر، و صبح به زاهد و شب به قسیس سیاه‌گلیم تشبیه شده است تا طلوع صبح به تصویر کشیده شود.

۳-۳-۲- کنایه

کنایه از صنایع بیانی است که میان معنای ظاهری آن با معنای نهانی که مدنظر مؤلف است، رابطهٔ مشابهت وجود دارد. این صنعت، کاربردی بسیار برجسته در نفثه‌المصدور دارد و با اینکه این اثر، حجم نسبتاً اندکی دارد، بیش از صد کنایه در آن به‌کار رفته است. برخی از این کنای‌ات عبارتند از: دست از پای بازداشتن (ص ۱۲۲)، کام از کام نهنگ برآوردن (ص ۱۵)، قلم باز کشیدن و قلم از ذکر کسی شکستن (ص ۱۲۰)، خر طبع (ص ۸۵)، چشم نهادن (ص ۸۶)، کیسه بر دوختن از چیزی (ص۵۹).

کنایه در متون مختلف، کارکردهای خاص و متناسبی دارد. این آرایه بیانی که با عدول از مؤلفه‌های هنجار زبان، موجب برجسته‌سازی می‌شود (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۱/۱) و بدین ترتیب در گروه فراهنجارهای تصویری کلام جای می‌گیرد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۶: ۱۹۱)، در متون تاریخی (ر.ک اختیاری و محمودی، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۳۹) و از جمله نفثه‌المصدور، علاوه بر اینکه سبب درنگ و تأمل و به چالش کشیدن ذهن مخاطب می‌شود و تقویت ژرف‌ساخت تشبیهی و ایجاد موسیقی درونی کلام را به‌دنبال دارد، موجب تزیین کلام نیز می‌شود.

٤-ژرف‌ساخت استعاری در *نفثة‌المصدور*

در ژرف‌ساخت تشبیهی یا همسان‌پنداری، مبنای فکری یا زیرساخت صنعت‌ساز در سه حوزهٔ بدیع لفظی، بدیع معنوی و بیان، مشابهت است. در حوزهٔ بدیع لفظی با تکرار صامت‌ها و مصوت‌های مشترک میان دو یا چند واژه، شباهت آوایی میان آنها به‌وجود می‌آید. در حوزهٔ بدیع معنوی، صنعت اغراق، تلمیح، تضمین، ارسال‌المثل و... زیرساختی تشبیهی دارند و در حوزهٔ بیان نیز خود صنعت تشبیه و کنایه با زیرساختی مشابهت‌گرا، موسیقی معنوی متن را پدید می‌آورد. زیرساخت برجستهٔ دیگری که در دو حوزهٔ بدیع لفظی و بیان، پدیدآورندهٔ صناعات برجسته‌ساز زبانی می‌شود، ژرف‌ساخت استعاری یا یکسان‌پنداری است که در آن دو چیز، از شدت مشابهتی که با هم دارند، یک چیز پنداشته شده و با حذف یکی از ارکان، رکن دیگر جانشین آن می‌شود. این اندیشهٔ یکسان‌پندار در حوزهٔ بدیع لفظی، آرایه‌هایی چون: رد العجز علی الصدر، ردالصدر علی العجز، تشابه‌الاطراف، التزام، تکریر و طرد و عکس که در آنها واژه عیناً تکرار می‌شود و در حوزهٔ بیان نیز مجاز و استعاره و انواع آنها را دربرمی‌گیرد.

٤-١- آرایه‌های بدیع لفظی

علاوه بر دو روش تسجیع و تجنیس که زیرساختی تشبیهی دارد و تشابه آوایی موجود در آنها سبب ایجاد موسیقی متن می‌شود، برخی از آرایه‌های بدیع لفظی وجود دارند که دارای ژرف‌ساختی استعاری هستند. این دسته از آرایه‌ها، در ساحت واج، آرایه «واج‌آرایی» را پدید می‌آورند که در آن یک یا چند صامت یا مصوت، عیناً در یک یا چند جمله، تکراری محسوس می‌یابند. این گونهٔ برجسته‌ساز که از طریق قاعده‌افزایی ایجاد می‌شود، در اکثر موارد، متناسب با مفهوم و مضمون است. به عقیده زبانشناسان «تکرار موجود در قاعده افزایی سبب ایجاد نوعی توازن در زبان می‌شود و صناعات مختلفی را پدید می‌آورد. صناعاتی که از طریق توازن به وجود می‌آیند و از ماهیت یکسانی برخوردار نیستند، به همین دلیل گونه‌های مختلف توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، نحوی و واژگانی نیاز است. بنابراین می توان گونه‌های توازن و صناعات نظم آفرین را در سه گروه طبقه بندی کرد: توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی»(صفوی، ۱۳۸۳: ۱۵۳/۱).

در بدیع لفظی، ژرف‌ساخت استعاری علاوه بر ساختار واجی زبان، در ساحت واژه نیز کاربرد دارد و سبب ایجاد آرایه‌هایی چون: رد العجز علی الصدر، ردالصدر علی العجز، تشابه‌الاطراف،

التزام، تکریر و طرد و عکس می‌شود. این آرایه‌ها محصول تکرار کامل آوایی هستند؛ بدین مفهوم که در این دسته از آرایه‌ها تکرار عینی واج یا واژه، موسیقی متن را پدید می‌آورد. تکرار با زیرساخت استعاری می‌تواند در ساحت کلام نیز اتفاق افتد؛ بدین مفهوم که گاه تکرار عینی یک جمله یا پاره‌ای از آن سبب برجسته‌سازی در محور همنشینی زبان می‌شود.

از میان آرایه‌های بدیعی مذکور، برخی چون: رد العجز علی الصدر، ردالصدر علی العجز، تشابه‌الاطراف، التزام و طرد و عکس، مخصوص شعر است و بنابراین کاربردی در *نفثة‌المصدور* ندارد. دیگر تکرارها نیز در مقایسه با سجع و جناس، کاربرد چندان چشمگیری در این اثر ندارد و معدود مواردی که دیده می‌شود در حد متعارف و معمول دیگر شاعران و نویسندگان است. در *نفثة‌المصدور*، این گونه تکرار، بیشتر در ساحت واجی زبان روی داده است، چنان که در این اثر، در حوزهٔ بدیع لفظی، ژرف‌ساخت استعاری، بیشتر از طریق تکرار عینی صامتها نمود یافته است. بندهای زیر برجسته‌ترین نمونه‌های کاربرد این آرایه برجسته‌ساز زبانی در اثر مورد بررسی است:

- تکرار صامت د:

«و از دوائر دور شداید، بدوار الرأس مبتلی شده، بر سلامت صدر، ملامت واجب داشته است»(*نفثة‌المصدور*: ۱۴).

«تا قسام سعادات، ورق مرادات درنوردیده است و دور روزگار، دردی درد درداده»(همان: ۵).

در دو بند بالا تکرار حرف دال که از صامت‌های دندانی آوایی (ر.ک ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۷۴/۲) است، اختناق و خفقان و دشواری مطرح شده را تقویت می‌کند و صوت حاصل از آن در تناسب کامل با محتوا است.

- تکرار مصوت بلند آ:

«در این مدت که تلاطم امواج فتنه، کار جهان بر هم شورانیده است و سیلاب جفای ایام، سرهای سروران را جفای خود گردانیده، طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعین گشته، بروق غمام بصرربای «یکاد البرق یخطف ابصارهم» ببریق حسام سر ربای متبدل گشته، بارسالار ایام چون بار حوادث در هم بسته، تیغ بسرباری در بار نهاده، شمشیر که آبداری وصف لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته، سحائب عذب بار، نوائب عضب بار گشته، فرات که نبات رویاندی، رفات بار آورده... »(همان: ۱).

در بند بالا تکرار فراوان مصوت بلند «آ» و باز شدن دهان هنگام تلفظ آن، حالت فریاد و فغان ناشی از حملهٔ مغول را تداعی می‌کند که مفهوم بند نیز بدان اشاره دارد.

علاوه بر تکرار واجی، تکرار هجایی نیز یکی از گونه‌های موسیقی‌آفرین در زبان است که در نفثه المصدور نیز کاربرد یافته اما بسامد آن بسیار کمتر از سجع و جناس است.

«فی‌الجمله دست به کار برد و قوانین و دواوین که به تواتر و توالی لیالی و ایام ممهّد گشته بود، مدروس شد» همان: ۸۰).

در بند بالا تکرار هجای «وا» در قوانین و دواوین، «توا» در تواتر و توالی و «الی» در توالی و لیالی، نمونه‌هایی از تکرار هجایی است که بر زیرساختی «یکسان‌پندار/این‌همانی» بنا نهاده شده و موسیقی لفظی زبان اثر مورد بررسی را تقویت کرده‌اند.

٤-۲- آرایه‌های بدیع معنوی

از میان آرایه‌های فراوان بدیع معنوی، آنچه دارای ژرف‌ساخت استعاری است، براعت استهلال است زیرا در این صنعت معنوی، مقدمهٔ یک اثر عین کل آن اثر است و چکیدهٔ آن را در خود دارد. برای مثال آنچه مولوی در نی‌نامهٔ مثنوی گفته، خلاصه و چکیده و عین آن چیزی است که به‌طور مبسوط در کل مثنوی تشریح و تبیین کرده است. در اثر مورد بررسی، از یکسو عنوان اثر، براعت استهلالی به کل آن دارد. نفثه المصدور، آن چیزی (خلط و خون) است که مبتلایان به بیماری ریوی بیرون می‌افکنند، تا آرامش دارند. نفثه المصدور، استعاره از اثر مخاطب است و براعت استهلالی به محتوای سراسر درد و رنج و اندوه اثر دارد. از سوی دیگر نیز مقدمهٔ اثر براعت استهلالی نسبت به کل اثر دارد و با ژرف‌ساختی استعاری، مخاطب را در جریان ماجرای کل کتاب قرار می‌دهد.

٤-۳- آرایه‌های بیانی

از میان آرایه‌های بیانی، استعاره و مجاز به دلیل اینکه در آنها لفظی از محور جانشینی انتخاب و به جای واژه‌ای دیگر در محور همنشینی، می‌نشیند، دارای زیرساختی استعاری (یکسان‌پنداری) است.

٤-۳-۱- استعاره

استعاره را در لغت مصدر باب استفعال دانسته‌اند؛ یعنی به عاریت خواستن لغتی به‌جای لغت دیگر. در این صنعت زبانی، شاعر، واژه‌ای را به علاقه مشابهت به جای واژه دیگری به کار می‌برد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۷). از دیدگاه زبان‌شناسی، استعاره، «نوعی هنجارگریزی و انحراف از زبان است؛ زیرا کلمات در زبان عادی از حیث فحوا با یکدیگر سازگارند درحالی‌که فرایند استعاره، هنجار زبان را

در هم می‌ریزد و روابطی دیگرگون و غیرمتعارف میان واژگان برقرار می‌سازد»(داد، ۱۳۸۵: ۳۲). با این تعریف استعاره، مهمترین نوع مجاز به‌شمار می‌رود که علاقهٔ آن از گونهٔ مشابهت است. این امر، استعاره را وارد حیطهٔ تشبیه می‌کند و بر همین اساس، آن را فشرده‌ترین نوع تشبیه دانسته‌اند. وجه متمایز استعاره با تشبیه، ژرف‌ساخت دیگرگون آن است. تشبیه، ادعای مشابهت میان مشبه و مشبه‌به است و همین امر سبب می‌شود که در کوتاه‌ترین گونهٔ آن یعنی تشبیه بلیغ نیز مشبه و مشبه‌به هر دو به محور همنشینی زبان آورده شود؛ اما در استعاره، ژرف‌ساخت به گونه‌ای دیگر است. استعاره، ادعای شباهت میان دو چیز نیست بلکه ادعای یکسانی و این‌همانی آنها است. به بیان دیگر در استعاره، معشوق، شبیه گل نیست بلکه خود گل است و همین یکسانی سبب حذف مستعار از محور همنشینی زبان می‌شود.

استعاره به عنوان یکی از عوامل مهم برجسته‌ساز زبانی، در مقایسه با تشبیه، کاربردی نه چندان چشمگیر در *نفثة‌المصدور* یافته است. این کاربرد در بیشتر موارد از گونهٔ مکنیه تخییلیه است. بندهای زیر نمودگر برخی از نمونه‌های کاربرد گونه‌های استعاره در *نفثة‌المصدور* است:

«تا این دوروی تیز زبان در میان، شد آمد گرفته، سلامت، پای بر کران نهاده، از آنگاه باز که فتنه سر از خواب برداشته، هزاران سر برداشته، بلارک آبخورده تا خونخوار شده، خون، خوار شده، سنان سرافراز به مثال زورآزمایان، سر افراز گشته...»(زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱۴).

در بند بالا دو روی تیززبان، استعاره از قلم است. قائل شدن پا برای سلامت، استعارهٔ مکنیه و نسبت دادن سر از خواب برداشتن به فتنه و خونخوار شدن به بلارک (اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی)، نمونه‌ایی از صنعت تشخیص است. در بند زیر نیز دادن صفت افتان‌وخیزانی و انتساب افعالی چون: کام مراد شیرین کردن، شربت دادن و... به بخت، نمودهایی دیگر از کاربرد صنعت استعاره در *نفثة‌المصدور* است:

«خواسته‌ام تا از شکایت بخت افتان و خیزان که هرگز کام مراد شیرین نکرد تا هزار شربت ناخوش‌مذاق در پی نداد و سهمی از اقسام آرزو نصیب دل نگردانید که هزار تیر مصائب به جگر نرسانید، فصلی چند بنویسم»(همان: ۴)

در بند زیر، چادر قیری، استعاره از شب است و انتساب افعالی چون: فروکشیدن، برجای نشستن و بردریدن به فاعل‌های غیرحقیقی، نمودهایی دیگر از استعاره‌سازی نویسنده است.

«چون سپیدهٔ سپیدکار، چادر قیری از روی جهان فروکشید، اسنهٔ شعاع، کرتهٔ نیلوفری ظلام بردرید، دم سپیده‌دم، با همهٔ سردی در جهان گرفت، خندهٔ صبح با همهٔ سپیدی برجای نشست»(همان: ۴۱).

در بند زیر نیز جهاز زر، استعاره از خورشید و جوهر شب افروز، استعاره از ماه و شبه، استعاره از سیاهی شب است:

«عروس شام، جهاز زر از طاقچه‌های آسمان درهم چید. ناظم قدرت، جوهر شب افروز با شبه برآمیخت»(همان: ۴۲).

٤-۳-۲- مجاز

در صنعت مجاز نیز همچون استعاره، یک واژه به علاقه‌ای از علاقه‌های چندگانه به جای واژه‌ای دیگر در محور همنشینی جای می‌گیرد و رفت و برگشت عمودی و خطی ذهن مخاطب را از محور همنشینی به محور جانشینی در پی دارد. بسامد کاربرد این گونهٔ برجسته‌ساز زبانی در نفثه المصدور، بسیار اندک و انگشت‌شمار است که برخی از نمونه‌های آن در ادامه آورده خواهد شد:

«اما در این حال که حادثهٔ حدیث عداوت‌های قدیم از ضمایر بیرون کرده، عند الشدائد تذهب الاحقاد، کجا در حساب بود که در این سر وقت که مردم سر سر ندارد، دشمنایگی، که نبود، از سر آغاز گیرد؟!» (همان: ۸۵-۸۴)

در بند **بالا**، سر، مجاز از فکر و اندیشه است.

«دست‌نشینی است که از صدور حکایت کند» (همان: ۳).

در بند **بالا** صدور مجازاً به معنای راز درون سینه است که صدور به جای آن به علاقهٔ حال و محل به کار رفته است.

۵- تحلیل الگوی کاربرد صناعات بدیعی و بیانی

اگرچه در بررسی زبان یک اثر، تعیین آمار دقیق میزان کاربرد عوامل و آرایه‌های برجسته‌ساز زبانی، کاری نه چندان دقیق است اما تا حدودی می‌توان میزان تقریبی این کاربردها را بررسی و جدول‌ها و نمودارهایی ترسیم کرد. البته از آنجا که به‌دست دادن آمار و ارقام دقیق در برخی از علوم به‌ویژه علوم انسانی، امری دشوار و گاه ناممکن است، نویسندهٔ این پژوهش، تأکیدی بر دقیق بودن آمار ارائه‌شده ندارد و تنها جهت به‌دست دادن نمونه و آماری تقریبی، یک بند به‌طور اتفاقی انتخاب و

صناعات آن پیدا شد. بر این اساس در نگرشی آماری به زبان *نفثة‌المصدور* می‌توان با توجه به بندهای زیر، درصدهایی تقریبی به دست داد:

«در وقت عطعطهٔ کفاح و حمحمهٔ جیاد و قعقعهٔ سلاح و ولولهٔ اجناد، قلقل جام می و چپچاپ بوس و چشچش قلیه و فشفش شلواربند گزیده و هنگام تجاف و مغفر، زیر لحاف و بستر خزیده و طرفه آنکه من بنده که چون آهوی دام دریده و مرغ قفص شکسته آمده بودم و در تحذیر آن همه مبالغت می‌نمودم، چون همهٔ ابلهان، الحاقاً للفرد بالاعم، در شهر کوران دست به دیده باز نهادم و مصلحت کلی فرا آب داد. اجل دو اسپه در پی، عُقاب عِقاب در شتاب و مجلس اعلی در شراب، نهنگ جان‌شکر در آهنگ و ایشان در نوا و آهنگ، ارقم آفت در قصد جان بی‌درنگ و ایشان در زخمه و تَرَنگ. ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته! و در گذر سیلاب، مجلس شراب ساخته! و در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده! و بر لوح شکستهٔ کشتی، تمنی جاریهٔ بهشتی پخته! "فردات کند خمار کامشب مستی"

و آن مور حرصان مارسیرت حبّاب حیات، آثار قوم به هر راه تا به مجرّه می‌جستند و از مقام ایشان به هر سراب تا به سحاب استکشاف می‌کردند و بر صوب شام تازان و در تاریکی ظلام چون برق از غمام یازان تا پیش از آنکه آفتاب تیغ زند، شمشیر کشیده باشند و چون صبح پرده درگردد، صف قتال دریده» (همان: ۴۱-۴۰).

ردیف	نمونه	صنعت	همسان‌پنداری	یکسان‌پنداری
۱	عطعطه-حمحمه-قعقعه-ولوله	سجع متوازی	×	
۲	کفاح-جیاد-سلاح-اجناد	سجع متوازن	×	
۳	قلقل-چپچاپ	سجع متوازن	×	
۴	چشچش-فشفش	سجع متوازی	×	
۵	تجاف-لحاف	سجع متوازن	×	
۶	تجاف و مغفر	مجاز از جنگ‌افزار		×
۷	در وقت عطعطهٔ کفاح و حمحمهٔ جیاد و قعقعهٔ سلاح و ولولهٔ اجناد، قلقل جام	تکرار ع، ط، ح، م، ق، ش، چ، ف		×

	می و چپچاپ بوس و چشچش قلیه و فشفش شلواربند گزیده			
۸	مغفر-بستر	سجع متوازی	×	
۹	خزیده-گزیده	سجع متوازی	×	
۱۰	دریده-شکسته	سجع متوازی	×	
۱۱	چون آهوی دام دریده	تشبیه	×	
۱۲	(چون) مرغ قفص شکسته	تشبیه	×	
۱۳	چون همهٔ ابلهان در شهر کوران...	تشبیه	×	
۱۴	کوران	استعاره		×
۱۵	نهادم-داد (م)	سجع متوازی	×	
۱۶	فرا آب دادن	کنایه	×	
۱۷	دو اسپه	کنایه	×	
۱۸	عُقاب-عِقاب	جناس	×	
۱۹	عُقابِ عِقاب	اضافهٔ تشبیهی	×	
۲۰	عِقاب-شتاب	سجع متوازی	×	
۲۱	شتاب-شراب	سجع متوازی	×	
۲۲	نهنگ-آهنگ	سجع متوازی	×	
۲۳	نهنگ جان‌شکر	استعاره		×
۲۴	آهنگ-آهنگ	جناس	×	
۲۵	ارقم آفت	اضافهٔ تشبیهی	×	
۲۶	نبیدرنگ-ترنگ	سجع مطرف	×	
۲۷	زخم و ترنگ	مجاز از عیش		×
۲۸	غرقاب نار	اضافهٔ تشبیهی	×	
۲۹	آب-شراب	سجع مطرف	×	
۳۰	غرقاب-آب	جناس	×	
۳۱	پرداخته-ساخته	سجع مطرف	×	
۳۲	سیلاب	استعاره		×
۳۳	دمان-دهان	جناس	×	

۳۴	اژدهای دمان	استعاره		×
۳۵	کشتی-بهشتی	سجع مطرف	×	
۳۶	لوح شکستهٔ کشتی	استعاره		×
۳۷	ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته! و در گذر سیلاب، مجلس شراب ساخته! و در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده! و بر لوح شکستهٔ کشتی، تمنی جاریهٔ بهشتی پخته! "فردات کند خمار کامشب مستی"	تکرار مصوت الف		×
۳۸	حبّات-حیات	جناس	×	
۳۹	حبّاتِ حیات	اضافهٔ تشبیهی	×	
۴۰	می‌جستند-می‌کردند	سجع	×	
۴۱	تا به مجره جستن	کنایه	×	
۴۲	تا به سحاب استکشاف کردن	کنایه	×	
۴۳	سراب-سحاب	جناس	×	
۴۴	تازان-یازان	سجع متوازی	×	
۴۵	شام-غمام	سجع مطرف	×	
۴۶	و آن مور حرصان مارسیرت حبّاب حیات، آثار قوم به هر راه تا به مجرّه می‌جستند و از مقام ایشان به هر سراب تا به سحاب استکشاف می‌کردند و بر صوب شام تازان و در تاریکی ظلام چون برق از غمام یازان	تکرار مصوت الف		×
۴۷	مورحرص	تشبیه	×	
۴۸	مارسیرت	تشبیه	×	
۴۹	چون برق از غمام یازان	تشبیه	×	
۵۰	آفتاب تیغ زند	استعاره		×

۵۱	چون صبح، پرده درگردد	استعاره		×
۵۲	صف قتال دریده	استعاره		×
۵۳	کل صناعات بند	۵۲ صنعت		
۵۴	همسان‌پنداری	۱۳ صنعت (۲۵ درصد)		
۵۵	یکسان‌پنداری	۳۹ صنعت۷۵ درصد		

جدول شمارهٔ (۱)- بسامد تقریبی کاربرد صناعات در نفثه المصدور

بنابر آمار ارائه شده در پایان جدول، ۲۵ درصد صنایع، دارای زیرساختی استعاری و ۷۵ درصد، ژرف‌ساختی تشبیهی دارد که در ادامه به تحلیل و بررسی این امر پرداخته خواهد شد.

جریان‌شناسی نثر فارسی نشان می‌دهد که به دنبال تحولات سیاسی و اجتماعی که از حدود سال ۵۵۲ هجری قمری (پس از مرگ سلطان سنجر سلجوقی) در ایران روی داد، نثرنویسی نیز وارد فضای تازه‌ای شد. در این جریان تازه، نویسندگان به تدریج به تکلفات لفظی روی آورده و جانب معنا را رها کردند؛ بدین ترتیب نثر وسیله‌ای برای ابراز هنر شد و با توجه به ویژگی‌هایی که داشت، حتی از شعر نیز پیشی گرفت (ر.ک رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴۴۹). در نثر متکلف و مصنوع، دیگر کوتاه‌ترین راه برای انتقال معنا انتخاب نمی‌شود؛ بلکه نویسنده می‌کوشد که خواننده را همراه خود از مسیری طولانی عبور دهد و در طول راه، او را با مناظر گوناگون و زیبا آشنا کند و با موسیقی گوشنواز واژگانش مست و مقهورش کند (خطیبی، ۱۳۶۶: ۱۳۰).

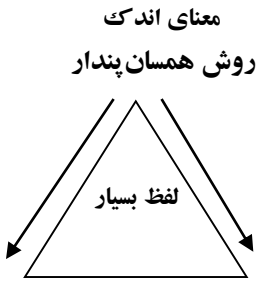
هرچند هر دوره‌ای در شعر، نثر و نظم، ویژگی‌های سبکی غالب خود را دارد که اکثر شعرا و نویسندگان نیز با جریان آن همراه می‌شوند، اما به‌نظر می‌رسد که برخی از انگیزه‌ها و عوامل و ویژگی‌های فردی نیز وجود دارد که نقشی برجسته در گرایش یک نویسنده یا شاعر به یک گونه از سبک بر عهده دارد. این امر دربارهٔ زیدری نسوی و تاریخ مصنوع و متکلف نفثه‌المصدور نیز می‌تواند صادق باشد. بنابر این مقدمات، به نظر می‌رسد دشوارنویسی و شعرگونه‌گویی زیدری از یکسو درواقع همرنگ شدن با جریان سبکی عصر و جانماندن از قافلهٔ خودنمایی و عرض‌اندام منشایه بوده است؛ به‌گونه‌ای که مخاطب در مواجهه با نفثه‌المصدور به عنوان یکی از متون برجستهٔ تاریخی، بیش از آنکه وجوه تاریخی اثر را دریابد، در نخستین برخورد، ادبی بودن کلام و خوشه‌های صوتی واجی و واژگانی و موسیقی درونی (تشبیه و اغراق و...) و بیرونی (سجع و جناس و...) آن، او را مقهور خود می‌کند. «در *نفثه‌المصدور* علی‌رغم نگرش تاریخی نویسنده و سیر روایی-تاریخی کتاب، ادبیت متن بر سراسر کتاب، سایه افکنده است. نویسنده به سبب اشتغال در دیوان رسالت و منشی‌گری در

دربار سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه، به دقایق و ظرایف سخن واقف بوده است. تسلط او بر زبان عربی، شعردانی او در هر دو زبان فارسی و عربی، احاطهٔ او به امثال و حکم و نهایتاً چیرگی خیره‌کنندهٔ او در علوم قرآنی باعث شده که متن *نفثة‌المصدور*، گزارشی بلاغی، فنی و هنری از روزگار محنت و رنج نویسنده در فراق سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه باشد»(حکیم آذر، ۱۳۹۴: ۱۱۷).

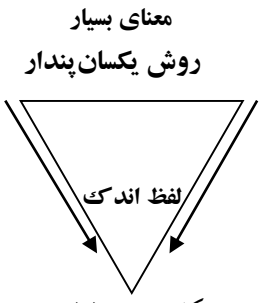
علاوه بر متأثر بودن از جریان سبک دوران، علت گزینش این گونه نثرپردازی برای کتاب نفثة‌المصدور را می‌توان دو چیز دانست؛ نخست تأثیر برجسته بر مخاطب است؛ بدین مفهوم که تنها با تصویرسازی و محسوس کردن امور معقول می‌توان ابعاد و زوایای واقعه‌ای چون حملهٔ مغول را به خواننده در هر عصر و دوران منتقل و او را با خود همراه کرد و حس همدردی او را برانگیخت. همین امر غلبهٔ صنایع با زیرساخت همسان‌پنداری (مشابهت) را در اثر مورد بررسی سبب شده است. علاوه بر این از آنجا که نویسنده، روایتگر موضوعی بسیار دلخراش و غم‌انگیز است، استفاده از آرایه‌های بدیع لفظی با ژرف‌ساخت تشبیهی (مشابهت‌آوایی) از یک سو فضا را تلطیف و تحمل درک و دریافت وقایع را برای مخاطب آسانتر می‌سازد، از سوی دیگر موسیقی حاصل از مشابهت آوایی سجع و جناس، مانع از خستگی ذهن مخاطب می‌شود و نویسنده با نواختن یک ملودی آرام و دلنشین، جانخراش‌ترین وقایع را برای مخاطب مرثیه‌سرایی می‌کند. درواقع موسیقی لفظی برجسته در نفثة‌المصدور، نوحه‌خوانی و مرثیه‌سرایی نویسنده بر ایران و ایرانی در زمان حملهٔ مغول است که اشک مخاطب را جاری می‌کند و همدردی و همدلی او را برمی‌انگیزد.

کارکرد دیگر بیان مطلب با زیرساخت تشبیهی این است که برون‌ریزی هرچه بیشتر و بهتر اندوه و درد گوینده را به‌دنبال دارد؛ درواقع ویژگی برجستهٔ نفثه المصدور در حوزهٔ معنا و زبان این است که نویسنده، معنای اندک را در الفاظ بسیار و به اشکال و روایات گوناگون در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و برای این امر از زیرساخت تشبیهی در سه حوزهٔ بیان و بدیع لفظی و معنوی بهره می‌برد؛ زیرا صناعاتی که دارای زیرساخت همسان‌پندار هستند به‌ویژه تشبیه، کنایه، تلمیح، تضمین و سجع و جناس، امکان کاربرد الفاظ و اصطلاحات و جملات متعدد همسان را پدید می‌آورد. کارکرد انتقال معنای اندک در الفاظ متعدد این است که امکان برون‌ریزی دردها و مصائب را بیش از بیان مبتنی بر روش یکسان‌پندار یا واقعه‌نگاری و تاریخ‌نویسی صرف فراهم می‌آورد و بدین ترتیب کارکردی روان‌شناختی می‌یابد و سلامت روان مؤلف را تا حد زیادی فراهم می‌کند. این کارکرد، مورد نظر خود مؤلف نیز بوده و آن را در گزینش عنوان اثرش به خوبی می‌توان دید؛ زیرا نفثه

المصدور عبارت است از: «آن چیزی که مبتلا به بیماری ریوی بیرون افکند از خلط و خود تا بدان خود را اندکی آرامش بخشد» (ر.ک دهخدا). تفاوت روش مبتنی بر همسان‌پندار و یکسان‌پندار را می‌توان به شکل زیر مصور نمود:



شکل شمارهٔ (۱)



شکل شمارهٔ (۲)

بنابر شکل شمارهٔ (۱) در روش مبتنی بر همسان‌پنداری یا مشابهت، معنا در رأس مثلث قرار دارد و لفظ در قاعده؛ بدین مفهوم که معنای اندک در لفظ بسیار بیان می‌شود. برای مثال در بند زیر، نویسنده، «فرار شاه در نتیجهٔ حملهٔ مغول و مرگ او» را بدین ترتیب و با این طول و تفصیل بیان کرده است:

«افسوس که به نامردی و ناجوانمردی، سور و باروی ملت و سوار میدان سلطنت، بانی اساس جهانبانی و مضحک ثغور مسلمانی که از نهیب او زهره در دل خاکساران آتشی آب می‌شد، به باد بردادند... 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. شمع مجلس سلطنت بود، برافروخت، پس بسوخت. گل بستان شاهی بود، باز خندید، پس بپژمرد. بخت خفتهٔ اهل اسلام بود، بیارمید، پس برآشفت. مسیح بود، جهان مرده را زنده گردانید، پس به افلاک رفت. کیخسرو بود، از چینیان انتقام کشید و در مغاک رفت. چه می‌گویم؟! و از این تعسف چه می‌جویم؟! نور دیدهٔ سلطنت بود، چراغ‌وار آخر کار، شعله‌ای برآورد و بمرد. نی نی، بانی اسلام بود، بدأ غریباً و عاد غریباً» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۵).

بیان مبتنی بر یکسان‌پنداری تا حد زیادی در نقطه مقابل کلام همسان‌پندار دارد، به‌ویژه زمانی که زبان به سمت نماد می‌رود. بدین مفهوم که در این‌گونه بیان، چنان‌که در شکل شمارهٔ (۲) نیز دیده می‌شود، معنای بسیار در لفظ اندک آورده می‌شود که یکی از مهمترین علل آن اختناق زمان و عدم آزادی بیان است. همین امر سبب شده که در زبان غزل‌های حافظ، استعاره‌گویی و

استعاره‌پردازی غالب باشد و شعر معاصر به سمت و سوی نمادگویی رود. «نماد ادبی که صورتی دیگر از نشانهٔ زبانی است، معنای شناخته‌شده‌ای ندارد، بلکه نشانهٔ پاره‌ای از احساسات و تجارب آدمی است و حامل امری است مبهم و دریافتی شخصی شده. نماد، یک دالّ گشوده و باز است زیرا به یک معنی واحد منتهی نمی‌شود و حتی معانی متناقض را نیز دربردارد.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۱۶۷). بنابر این توضیح در زبان نمادین، مخاطب با الفاظ اندک و معنای بسیار مواجه است. در استعاره نیز از آنجا که استعاره، فشرده‌ترین صورت تشبیه است که در آن فقط مشبه‌به آورده می‌شود، سایر بخش‌ها محذوف است و خواننده باید خود آن را در ذهنش متصور شود. این گونه گفتن، برای نسوی که می‌خواهد از شرحه شرحه‌های دل دردمندش بگوید و مخاطب را با خود همراه کند و بخشی از درد و اندوهی ناشی از حملهٔ مغول را به او منتقل کند و خود نیز تا حد ممکن این درد و غم انباشته در دل را برون ریزد و به آرامش برسد، نمی‌تواند کاربردی داشته باشد.

٦-نتیجه

آشنایی با نظام ژرف‌ساختی و روساختی زبان یک شاعر و نویسنده، اهمیتی ویژه در شناخت اثر وی و نحوهٔ خواندن متن و برقراری ارتباط زنده و پویا با آن و نیز بهره بردن از لذت کشف ارتباط میان صنایع سازندهٔ آن در سه ساحت واجی، واژگانی و نحوی موجود در آن اثر و نیز ابعاد روان‌شناختی آن دارد.

زبان *نفثة‌المصدور* در دو ساحت بیانی و بدیعی، دارای ژرف‌ساختی تشبیهی است؛ بدین مفهوم که مشابهت، عامل عمدهٔ گزینش واژگان از محور جانشینی و چینش آنها در محور همنشینی زبان این اثر به شمار می‌رود. این الگوی تشابه‌گرای در حوزهٔ بدیع لفظی، دو روش تسجیع و تجنیس را عامل برجسته‌ساز زبان اثر در محور همنشینی آن کرده است؛ تا تشابه آوایی میان واژگان، پدیدآورندهٔ موسیقی متن و مرثیه‌سرای اندوه جانکاهی باشد که حملهٔ مغول بر پیکرهٔ ایران‌زمین وارد کرده است و همنوا با این موسیقی، در حوزهٔ بدیع معنوی نیز کلام اغراق‌آمیز و غلوگونهٔ نویسنده و تلمیح و تضمین، نمودگر اندیشهٔ تشابه‌گرای زبان وی در تألیف اثرش شده است. زبان *نفثة‌المصدور*؛ در حوزهٔ بیان و کاربرد آرایه‌های برجسته‌ساز آن نیز تابع الگوی مشابهت حاکم بر این اثر است و تأثیر روان‌شناختی آن را دوچندان می‌کند. زیدری از میان صناعات بیانی، تشبیه و کنایه را بر استعاره و مجاز ترجیح می‌دهد؛ زیرا ژرف‌ساخت تشبیه نیز همچون سجع و جناس و... ژرف‌ساختی تشابه‌گرای است؛ درحالی‌که استعاره و مجاز و دیگر آرایه‌های بدیع لفظی چون: رد العجز علی

الصدر، ردالصدر علی العجز، تشابه‌الاطراف، التزام، تکریر و طرد و عکس، دارای ژرف‌ساختی یکسان‌پندار هستند.

علت گزینش این شیوهٔ بیان در نفثه المصدور از یکسو تأثیر بیشتر و بهتر بر مخاطب، تلطیف درک واقعهٔ جانخراش حملهٔ مغول با استفاده از موسیقی حاصل از تشابه آوایی و در نهایت نیز برون‌ریزی و رهایی از اندوهی است که جان و دل نویسنده را درهم پیچیده و این از نام اثر که به معنای «آن چیزی که مبتلا به بیماری ریوی بیرون افکند از خلط و خود تا بدان خود را اندکی آرامش بخشد» است نیز کاملاً مشهود است.

پی‌نوشت‌ها

۱. برجسته‌سازی: برجسته‌سازی زمانی صورت می‌گیرد که شیوهٔ بیان مدنظر باشد نه موضوع. این فرایند از دو طریق انجام می‌گیرد: افزودن و کاستن قواعد زبان هنجار (صفوی: ۱۳۸۳: ۳۷).

۲- محور همنشینی: محور همنشینی، همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر همنشین شده، رابطهٔ همنشینی برقرار می‌کنند (اسکولز، ۱۳۷۹: ۳۸).

۳- محور جانشینی: محور جانشینی، محور عمودی کلام است که در آن اجزاء، جانشین یکدیگر شده، روابط جانشینی باهم برقرار می‌کنند (همان‌جا).

۴- بر اساس تعریف زبان‌شناسان، قاعده‌افزایی روشی است که درست در نقطهٔ مقابل قاعده‌کاهی قرار می‌گیرد و آن افزودن قواعدی بر قواعد زبان هنجار و عادی است. قاعده‌افزایی مجموعه آرایه‌هایی است که از طریق فرایند تکرار کلام حاصل می آید (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۰۱) نکته‌ای که در اینجا باید اشاره کرد اینکه از آنجا که کاربرد یاء نسبت با بن مضارع به لحاظ دستوری اشتباه و اصطلاح رایج قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی به لحاظ ساختاری نادرست است، در متن مقاله از کاربرد این دو اصطلاح پرهیز شده است.

۵- بینامتنیت، یکی از کشف‌های بزرگ قرن بیستم است که نگرشی نوین در زمینهٔ ارتباط متون با یکدیگر ارائه می‌دهد و به بررسی ارتباط و جاذبه میان‌متنی می‌پردازد. این نظریه بر مبنای این حقیقت شکل گرفته است که در طول تاریخ، آثار در ارتباط با متون قبل از خود پدید آمده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۰).

منابع

- اختیاری، زهرا و علیرضا محمودی، (۱۳۸۹)، «تصویرهای کنایی و کارکردهای آن در تاریخ وصاف»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۶۹، صص ۱۵۶-۱۳۹.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- حرّ، لیلا و محمدعلی خزانه‌دارلو، (۱۳۹۴)، «تحلیل‌شناختی *نفثة‌المصدور* زیدری نسوی با تکیه بر سه مفهوم پربسامد»، *مطالعات زبانی-بلاغی*. س۶، ش۱۱، صص ۲۳-۴۶.
- حکیم آذر، محمد، (۱۳۹۴)، «تحلیل محتوای نفثة‌المصدور نسوی»، *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، سال ۷، ش۲۷، صص ۱۴۲-۱۱۵.
- زیدری نسوی، شهاب الدین محمد خرندزی، (۱۳۸۵)، *نفثة‌المصدور*، به تصحیح و توضیح امیر حسن یزدگردی، تهران: توس.
- خطیبی، حسین، (۱۳۶۶)، *فن نثر در ادب پارسی*، ج اول، تهران: زوار.
- داد، سیما، (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران: مروارید.
- دهخدا، علی اکبر، لغتنامهٔ دهخدا.
- ذاکری کیش، امید و دیگران، (۱۳۹۳)، «تحلیل ساختاری زبان غنایی»، *جستارهای زبانی*، دورهٔ ۵، ش ۲، صص ۱۱۱-۱۳۸.
- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۰)، *انواع نثر فارسی*، تهران: سمت.
- ریاحی زمین، زهرا و صدیقه جمالی، (۱۳۹۴)، «نگاهی به تصویرپردازی در *نفثة‌المصدور*»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ جدید، ش۳، صص۱ ۱-۱۸.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *بیان و معانی*، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهاردهم، تهران: فردوس.
- صفوی، کورش، (۱۳۸۳)، *از زبان شناسی به ادبیات*، ج اول: نظم، تهران: سوره مهر.
- علوی مقدم، محمد، (۱۳۸۱)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران: سمت، چاپ دوم.
- فاضل، احمد، (۱۳۸۸)، «درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در *نفثة‌المصدور* زیدری نسوی»، *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. سال اول، ش ۳، صص ۱۱۱-۱۲۶.
- فتوحی رودمعجنی، محمود، (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.
- مهربان، صدیقه، (۱۳۹۰)، «نگاهی تازه به ویژگیهای زبانی و بلاغی نفثة‌المصدور»، *بهار ادب*، س ۴، ش ۱۴، صص ۱۵۳-۱۴۳.
- ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۷۷)، *تاریخ زبان فارسی*، چاپ ششم، تهران: فردوس.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۰)، *درآمدی بر بینامتنیت*، تهران: سخن.
- وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۸۶)، «زبان چگونه شعر می‌شود؟»، *ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، س۴، ش ۱۳ ف صص ۷-۲۰.