فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی- پژوهشی
سال یازدهم- شماره اول- بهار ۱۳۹۷- شماره پیاپی۳۹

سبک شناسی جملات ندایی در غزلیّات حافظ

(ص ۵۸-۴۳)

معصومه امیرخانلو[۱]

تاریخ دریافت مقاله: زمستان ۱۳۹۵
تاریخ پذیرش قطعی مقاله: تابستان ۱۳۹۶

چکیده:

بررسی نحوی شعر، گام مهمّی در شناخت جنبه‌های جمالشناسانهٔ شعر به شمار میرود؛ از این رو در این مقاله به بررسی یکی از پر کاربردترین انواع جملات؛ یعنی جملات ندایی در غزل حافظ پرداخته شده است. جملات ندایِ حافظ، هم در حوزهٔ ساخت صوری و هم در حوزهٔ ساخت معنایی دارای تنوّع چشمگیری هستند و این خلق تنوّع در ساختار نحوی جملهٔ ندایی، خود از عوامل مؤثّر در زیبایی غزل حافظ است. به منظور انجام این پژوهش و برای توصیف دقیقتر این نوع جملات، تمام ۴۸۴ غزل موجود در «حافظ به سعی سایه» مورد توجّه قرار گرفته است. از جمله نتایج حاصل ازین تحقیق، پی بردن به حوزهٔ مخاطبان حافظ و یافتن ارتباط صوری نداها با مباحثی چون تناسب در طول بیت و غزل، التفات و صور خیال است که با ارائهٔ شاهد مثالهایی به تبیین مطلب پرداخته شده است. در بررسی جملات ندایی به آرای دستورنویسان فارسی و نیز نظریه‌پردازان غربی مرتبط با بحث ندا توجّه نشان داده شده است.

کلمات کلیدی: غزل حافظ، ساختارهای نحوی، جملات ندایی، التفات، موسیقی شعر، صور خیال، تناسب، جمالشناسی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بندرگز، دانشگاه آزاد اسلامی، بندرگز
amirkhanloo@bandargaziau.ac.ir

مقدّمه

بنا بر گفتهٔ صاحبنظران، یکی از موارد آشنایی‌زدایی در شعر حافظ، در حوزهٔ نحو زبان اوست (رستاخیز کلمات، شفیعی کدکنی: صص۱۱۵- ۱۲۳)؛ از این رو بررسی انواع جملات و نوع جمله‌بندیهای حافظ میتواند کلیدی برای فهم زیباییهای زبانی وی به د ست دهد. با توجّه به کاربرد فراوان ساختهای ندایی در غزل حافظ، درین تحقیق به برر سی ساختار صوری و محتوایی این نوع جملات در غزل حافظ پرداخته شد.

نظرات دستور نویسان در باب جمله و انواع آن متنوّع و فراوان است؛ برخی آن را ترکیبی از کلمات میدانند که میانشان اِسناد باشد و برای شنونده مفید بُود و اگر گوینده خاموش شود شنونده در انتظار نماند (دستور زبان فارسی، قریب و دیگران: ص۲۷۷)، برخی دیگر، آن را مجموعه‌ای از کلمات دان سته‌اند که پیام کاملی را بر ساند (د ستور زبان فار سی، ناتل خانلری: ص۹۴). شاید بتوان گفت کاملترین تعریف جمله به قرار زیر است:

«جمله سخنی است که متضمّن اسناد و دارای درنگی پایانی و معنایی کامل باشد. جمله صورتی است از زبان که دارای آهنگی خاصّ و درنگی پایانی و معنایی کامل باشد و در ساختمان صورت زبانی وسیعتری به کار نرود» (دستور مفصّل امروز، فرشیدورد: صص۱۱۰-۱۱۱).

در باب انواع جمله نیز نظرگاهها متفاوت است. بلاغیون به طور کلّی، جمله را بر دو نوع تقسیم کرده‌اند: ۱. خبری ۲. ان شایی (الایضاح، خطیب قزوینی: ص۸۵). مبحث جملهٔ خبری و ان شایی از مباحثی است که هم در علم معانی و هم در علم نحو از آن سخن رفته است. در تعریف جملهٔ انشایی و خبری نیز آمده کههرگاه کلام، قابلیّت صدق و کذب داشته باشد به آن خبر اطلاق میشود و هرگاه اینگونه نباشد آن را انشاء نامند (معالم البلاغه، رجایی: ص۲۳). به طور کلّی در کتب معانی، پس از تعریف خبر و انشاء، به بیان معانی حقیقی و مجازی این دو گونه جمله پرداخته شده؛ به عنوان مثال، معانی مجازی‌ای چون امر، نهی، استفهام و ... (التلخیص فی العلوم البلاغه، خطیب قزوینی: ص۱۵۱)؛ از سویی دیگر، در کتب دستوری نیز تنها به ارائهٔ تعریف و آوردن چند مثال بسنده شده است. این در حالی است که مباحث مربوط به جملات و بخصوص جملات انشایی میتواند اهمیّت فراوانی در کارکرد شعری دا شته با شد و این به دلیل ایجاز و تأکیدی ا ست که در جملات انشایی وجود دارد.

طبق آمار به د ست آمده از کلّ جمله‌ها، جملات ندایی مقام دوّم را از لحاظ میزان ا ستفاده بعد از جملات امری در غزل حافظ دارند؛ یعنی به میزان ۶۴۵ جمله از مجموع ۲۶۰۵ جمله. شایان ذکر ا ست درین تحقیق از پرداختن به ساختار جملات خبری و چگونگی آن صرفنظر شده ا ست؛ زیرا عمدتاً چنین جملاتی، کارکرد ارجاعی و اولیّهٔ زبان را که اطلاع‌رسانی است برعهده دارند و چندان

نقش جمالشناسانه و بلاغی‌ای در زبان شعری ایفاء نمیکنند. بدون احتساب جملات خبری، مجموع جملات امری، شرطی، ندایی، پرسشی و سوگندی در تمام غزلها، ۲۶۰۵ جمله بوده است که سهم جملهٔ امری، ۱۳۰۰ مورد، ندایی، ۶۴۵ مورد، شرطی، ۴۱۵ مورد، پرسشی، ۱۸۰ مورد و جملهٔ سوگندی، ۶۵ مورد بوده است.

عموماً بررسیهایی که در مورد نحو زبان حافظ صورت گرفته، در حوزهٔ مفردات و ترکیبات شعر اوست و کمتر به انواع جملات و کارکرد بلاغی ساختارهای نحوی وی پرداخته شده است. تنها درین میان، مقالهٔ محمدتقی آذرمینا در باب «جملهٔ مرکّب سوگند در دیوان حافظ» رویکردی توصیفی به جملهٔ سوگندی نشان داده است. وی درین مقاله، به بیان چهار الگوی جملهٔ سوگندی پرداخته و در ادامه، اذعان میدارد ابیاتی که در آن، «خدا را» به کار رفته است هرگاه بعد از آن، فعل ماضی یا مضارع به کار رود در حکم جملهٔ سوگند به شمار میروند. با توجّه به کاربرد فراوان جملات ندایی و تنوّع ساختی آنها، نگارنده بر آن شد تا این نوع جملات را به عنوان یکی از هنرسازه‌های نحوی حافظ مورد بررسی قرار دهد.

۱. جملات ندایی

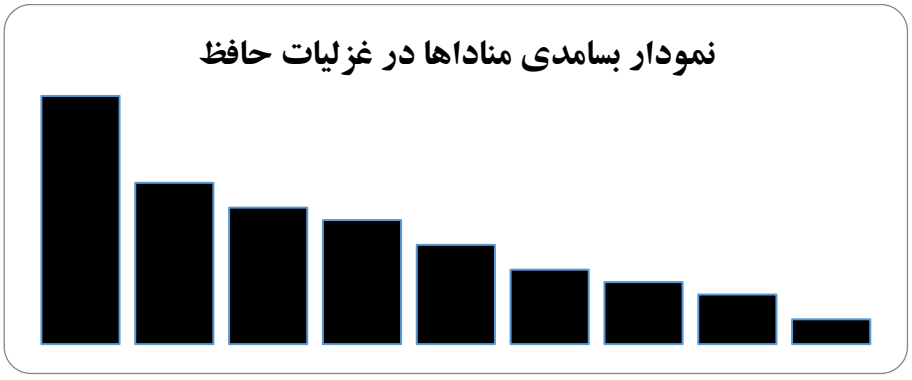
به طور کلّی، تعاریفی که در باب جملهٔ ندا در کتب دستوری و بلاغی آمده است به شرح زیر است: ندا طلب کردن توجّه مخاطب است و با اداتی چون «یا»، «ایا»، «ای» در اوّل اسم و «ا» در پایان اسم همراه است (آیین سخن، صفا: ص۳۸؛ دستور مفصّل امروز، فرشیدورد: ص۲۳۴). البته همواره بدینگونه نیست که منادا همراه با حروف ندا به کار رود؛ بلکه منادا با حذف نشانه و تغییر آهنگ نیز از ساخت جمله شناخته میشود (دستور زبان فارسی، انوری و احمدی گیوی: ص۱۲۲؛ جمله و تحوّل آن در زبان فارسی، فرشیدورد: ص۸۶). برخی از زبانشناسان غربی، حرف ندا را از جمله ا صوات به حساب آورده‌اند که میتواند معنایی معادل یک جمله داشته باشد و نه اینکه بخشی از جمله به شمار آید. در این دیدگاه، کارکرد صرفاً عاطفی زبان در حروف ندا جلوه مییابد و این هم به دلیل الگوی آوایی آنهاست و هم به دلیل نقش نحویشان (زبانشناسی و نقد ادبی، فالر و دیگران: ص۷۸).

نوع خطابهای یک شاعر در جملات ندایی، دریچهٔ مهمّی برای فهم دیدگاهها و جهانبینی شاعر در برابر دیدگان خواننده میگشاید. شاعر بسته به اهمیّتِ امری، آن را مورد خطاب قرار میدهد و با او سرِ سخن را باز میکند. مخاطب قرار دادنِ کسی، همراه است با گفتگو و طرفِ خطاب واقع شدن؛ از این رو جملات ندایی، جملاتی گفتگو محورآند. گاه این گفتگو حالت امری مییابد؛ گاه وجه پرسشی و گاه خبری. «گفتگو در مفهوم اصلی و دقیق آن با حضور دو طرف گفتگو و با نشانه‌های آوایی و شنیداری زبان صورت میگیرد؛ امّا در مفهوم و سیعتر، هر نوع ارتباط کلامی را در غیاب یکی از دو طرف گفتگو از طریق نشانه‌های نوشتاری و دیداری که نمایندهٔ نشانه‌های شنیداری و آوایی‌اند نیز

شـــامل میشـــود» (بلاغت و گفتگوی با متن، پورنامداریان: ص۵۴). در خلال این گفتگوها که میان عناصر و شخصیّتهای مختلف صورت میگیرد میتوان به دستاوردهای معنایی قابل ملاحظهای دست یافت. طبقات مختلف منادا در غزلیّات حافظ به شرح ذیل است:

- اعضاء و جوارح بدن انسان: دل، جان، دیده.
- پروردگار: رب، خدا، خداوند.
- حیوانات و پرندگان: بلبل، هدهد، مرغ خوشخوان.
- خود شاعر: حافظ
- عناصر طبیعت: باد شرطه، گل، نسیم سحر، نسیم صبح، آفتاب، باد شبگیری
- مشاغل و طبقات: ساقی، شیخ، صوفی، خواجه، مطرب، طبیب، واعظ، سلطان
- ویژگیها و خصائص انسانی: نصیحتگو، صاحب کرامت، عاشق، مدّعی، بلندنظر، خداشناس، حکیم، ناصح، دوست، ملامتگو، بیخبر، سستنظم

همان‌گونه که مشاهده میشود حوزهٔ مخاطبان حافظ در جملات ندایی بسیار گسترده است و از جماد و نبات و عناصر طبیعت و موجودات جاندار مانند پرندگان گرفته تا طیفهای مختلف جامعه از قبیل «صوفی»، «شیخ» و «واعظ» را در بر میگیرد. در نمودار زیر نیز، بسامد فراوانی نداها در غزل حافظ نشان داده شده است.



مطابق با شکل ۱ خطاب شاعر به خود، از بیشترین میزان استفاده برخوردار بوده است؛ یعنی ۲۰ در صد کلّ مناداها. منادای بعدی، واژهٔ «دل» است که در میان مناداهای حافظ حدود ۱۳ در صد را به خود اختصاص داده است. «دل» در بسیاری از موارد به صورت مطلق به کار رفته و در مواقعی هم که به صورت اضافی در ترکیباتی چون «مُردهدل» (۴۵۹)[1]؛ «دلِ مسکین» (۳۹۷) استعمال شده، آنها را زیر مجموعهٔ منادای «دل» به شمار آوردیم. دومین عامل فراوانی مناداها، از آنِ «ساقی» است که ۱۱ درصد را به خود اختصاص داده است. «ساقی» در همهٔ موارد به صورت مطلق به کار

۱. شمارهٔ داخل پرانتز، بیانگر شمارهٔ غزل در «حافظ به سعی سایه» است.

رفته؛ تنها در دو مورد، به گونهٔ «ساقی چمن» (۴۷۹) و «ساقی گلرخ» (۱۴۳) آمده که آن را داخل در مجموعهٔ «ساقی» نمودیم. منادای سوّم، «رب» هست که معادلهای معنایی آن نظیر «خدا» (۳۴۵) و «خداوند» (۲۳۸) را نیز بر آن افزودیم. «رب» و معادلهای معنایی آن، ۱۰ درصد از مناداها را به خود اختصاص داده‌اند. منادایِ بعدی، «باد صبا» ست که حدود هفت در صد مناداها متعلّق به «صبا» (۳۲۵)، (۲۴۱)، (۲۴۲)؛ «باد صبا» (۲۷۴)؛ «نسیم سحری» (۳۲۰)؛ «نسیم شمال» (۲۹۴) است. منادای «جان» نیز در اغلب موارد به صورت مطلق به کار رفته؛ مگر در موارد «جان عزیز» (۳۶)؛ «جان و جهان» (۴۱۱) که آنها را نیز منادای «جان» به حساب آوردیم. در نهایت هم منادای «گل» و ترکیبات آن مانند «شاخِ گل رعنا» (۴۸۴)؛ «تازه گل» (۴۴۸)؛ «گلِ خوش نسیم» (۴۰۰) و منادای «بلبل» و «مطرب» به ترتیب، چهار درصد، سه درصد و یک درصد از کلّ مناداها را از آنِ خود کرده‌اند.

۱،۲. جملات ندایی از نظر ساختار

جملات ندایی در غزلیّات حافظ به سه صورت به کار رفته است[۲]:

۱. ساده ۲. ترکیبی ۳. موصولی

الف: ساده: منادای ساده آن است که امرِ مورد خطاب، تنها یک واژه به شمار آید. بیشترین حجم نداها را ندای ساده تشکیل میدهد که شامل ۶۷ درصد نداهاست؛ مناداهایی چون «صبا»، «جان»، «واعظ»، «ساقی»، «دل» و ... . البته ناگفته نماند بالاترین میزان منادای ساده، مربوط به واژهٔ «حافظ» بوده است که ۱۲۹ مورد از ۶۴۵ منادای کلّ غزل حافظ را شامل میشده است؛ یعنی حدود ۲۰ در صد از کلّ نداها. بسامد بالای منادای «حافظ» در غزل حافظ بسیار طبیعی مینماید؛ زیرا از سنتهای غزل فارسی، آوردن تخلّص شاعر در شعر است و شاعر نام شعری خود را اغلب به صورت خطابی و در موارد معدودی، به گونهٔ غایب در کلام ذکر میکند.

دوش باد از سرِ کویش به گلستان بگذشت ای گل این چاکِ گریبانِ تو بی‌چیزی نیست (۷۴)

ساقیا مِی بده و غم مخور از دشمن و دوست که به کامِ دلِ ما آن بشد و این آمد (۱۷۰)

ب: منادای ترکیبی: منظور از مناداهای ترکیبی آن است که لفظ منادا واقع شده، بیش از یک کلمه باشد و به صورت ترکیب اضافی یا وصفی و یا عطفی به کار رود. مناداهای ترکیبی به خاطر اضافه و وصفی که در خود دارند؛ توصیف بیشتری را از امرِ مورد خطاب به دست میدهند و نقش

۲. استفاده از چنین الگویی پیش ازین، در رسالهٔ خانم سمیرا قیومی با عنوان «بلاغت ساختارهای نحوی غزلیّات شمس» به کار رفته است. در ساخت غزل حافظ نیز کاربرد چنین الگوهایی به فراوانی دیده شده است.

افزونتری را در افزایش حوزهٔ احتمالات معنایی ایفاء میکنند؛ از این رو میتوان گفت از اهمیّت فزونتری در قیاس با منادای ساده برخوردارند. در واقع، این صفتها و مضافالیهها، نوعی پیشفرض به شمار میروند که اطلاعاتی را در اختیار مخاطب قرار میدهند؛ به عنوان مثال، اضافهٔ «هدایت» به «کوکب» در مثال زیر، آن را از بار معنایی عادّی خویش خارج ساخته و به حوزهٔ استعاره نزدیک کرده است و یا در منادای «بیوفا طبیب»، آوردن صفت بیوفا برای طبیب، حوزهٔ احتمالات معنایی ندا را افزایش میدهد و ذهن را به سوی معانی دیگری غیر از طبیبِ عُرفی سوق میدهد. خواننده در مییابد شاعر با آوردن این منادا، علاوه بر توجّه به معانی قراردادی طبیب، به معنی حاصل از ترکیب آن نیز نظر دارد. مناداهای ترکیبی، ۲۸ درصد از کلّ نداها را در غزلیّات تشکیل میدهند.

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　از گوشهای برون آی ای **کوکبِ هدایت** (۹۲)

خواهم که پیش میرمت ای **بیوفا طبیب**　　بیمار باز پرس که در انتظارمت (۹۱)

ج: منادای موصولی: منظور از این منادا آن است که علاوه بر ندا قرار گرفتن امری، مجموعهای از ویژگیها و حالاتِ منادا در قالب جملاتی بیان شود. معمولاً این چنین جملاتی با «که» موصول به کار میروند. این نوع از نداها، از کمترین میزان استفاده؛ یعنی پنج درصد در غزل حافظ برخوردارند. این نداها اگرچه در قیاس با سایر نداهای بهکار رفته در غزل حافظ از اقبال کمتری بهرهمندند؛ ولیکن در بافت غزلهایی که این ندا به کار رفته، نقش تأثیرگذاری در بیان اوصاف، کنش و واکنشهای منادا ایفاء میکنند؛ بنابراین میتوان گفت چنین نداهایی بیشترین اثر را در زایش معانی بر عهده دارند. در جملات ندایی موصولی که عمدتاً در خطاب به معشوق است با طیف گستردهای از ویژگیهای معشوق مواجه میشویم؛ اوصافی که عاشق از رهگذر گفتگو با معشوق به بیان آن میپردازد و در لابلای آن به گلهگزاری از وی نیز مشغول میگردد. این دسته از جملات ندایی بیش از سایر نداها، بیانگر عاطفه و احساس شاعر است؛ از این رو، همانگونه که یاکوبسون اشاره کرده است کارکرد عاطفی زبان، در نداها بیشتر خود را نمایان میسازد. چنین کارکردی، تأثری از احساس گوینده را به وجود میآورد؛ خواه شاعر حقیقتاً آن احساس را داشته باشد و یا خواه وانمود کند که چنان احساسی دارد (زبانشناسی و نقد ادبی، فالر و دیگران: ص۷۴).

ای که از دفترِ عقل آیت عشق آموزی　　ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست (۴۷)

ای آنکه به تقریر و بیان دم زنی از عشق　　ما با تو نداریم سخن خیر و سلامت (۸۸)

در مثالهای بالا، از طریق جملهٔ صـــله، منادا برای خواننده تعریف و توصـــیف میگردد و خواننده با خوانش آن، اطلاعات فزونتری نسـبت به منادا در مییابد که ممکن اسـت با تصـوّر اولیّهٔ وی از منادا هماهنگی ندا شته با شد.اهل بلاغت در توجیه آوردن جملهٔ مو صولی به جای ت صریح به لفظ منادا، دلایلی چون «تعظیم و بزرگدا شت منادا»، «امتناع از یادکرد صریح منادا» یاد کردهاند (درر الأدب، آق اولی: ص۴۷).

غزلهایی که در آن، جملات ندایی مو صولی وجه غالب مح سوب مي شود ن سبت به غزلهایی که از دیگر انواع ندا ا ستفاده کرده، فضای دا ستانی فزونتری دارد. میتوان این‌گونه غزلها را «غزل‌دا ستان» نامید؛ البته غزل‌داستانی که مهمترین عنصر داستانی‌اش، «گفتگو» است. شاعر در کنار عنصر گفتگو به توصیف حالات خود و معشوق نیز مبادرت میورزد و از همان ابتدا در مقام عاشق، معشوق را مورد خطاب قرار میدهد و با او به گفتگو مینشـیند و در لابلای سـخن، از خود و معشـوق دم میزند. تک تک جملات عاشق، حاوی مجموعه‌ای از ویژگیها و خصایل معشوق است همانند غزل زیر:

ای کـه بـا سـلسـلـهٔ زلفِ دراز آمـده‌ای — فرصـتـت بـاد کـه د یوانـه نواز آمـده‌ای
سـاعتی نـاز مفرمـای و بگردان عـادت — چون بـه پرسـیـدنِ اربـابِ نیـاز آمـده‌ای
پیشِ بالایِ تو میرم چه به صـلح و چه به جنگ — کـه بـه هـر حـال بـرازنـدهٔ راز آمـده‌ای
زهدِ من با تو چه سـنجد که به یغمایِ دلم — مسـت و آشـفته به خلوتگه راز آ مده‌ای
گفت حافظ دگرت خرقه شـراب‌آلوده‌سـت — مگر از مـذهـبِ این طـایفـه بـاز آمـده‌ای
(۴۱۶)

۱،۱،۲. تأخیر منادا در جملات ندایی

از موارد قابل ذکر در مبحث سـاختاری جملات ندا، تقدیم و تأخیر منادا اسـت. با بررسـی ۶۴۵ شبه‌جملهٔ ندایی غزلهای حافظ، م شخّص شد ۵۵ در صد از جمله‌های ندایی به ا سلوب طبیعی ندا یعنی؛ با تقدیم منادا همراه‌اند و در ۴۵ درصـد باقی‌مانده، منادا بعد از جملهٔ جواب ندا آمده اسـت. آوردن ادات ندا پیش از جملهٔ جواب ندا، از کارکردهای اولیّهٔ ندا به شمار میرود؛ زیرا در زبان روزمرّه ابتدا باید شخصی را مورد ندا قرار داد، آنگاه خبری را به اطلاع او ر ساند و یا سؤالی از او پر سید و یا فرمانی به او داد. هرگونه تغییری در روند طبیعی ندا، خالی از کارکرد جمالشـناسـانه نخواهد بود. با تغییر در مکانِ جملهٔ ندایی و جواب آن، سـکوت پایانی ندا هم منتقل میگردد؛ از این رو برای خواننده فرصت تأمّل بیشتری فراهم می‌گردد. تأخیر منادا هم میتواند در طول یک بیت اتّفاق بیفتد و هم در طول غزل؛ بدین صورت که شاعر در ابیات آغازین به گفتگو با فرد نامشخّصی میپردازد و از م سایل درگرفته بین خود و او سخن میگوید، بدون اینکه ت صریحی به منادا دا شته با شد؛ امّا بعد از چند بیت، منادا را ذکر میکند. مؤخّر آوردن منادا از لحاظ جمالشناسانه کارکردهایی دارد که در زیر به برخی از آنها اشاره میکنیم.

۱. رفع ابهام از واژگان پیش از ندا و مؤکّد ساختن آن:

برو معالجهٔ خود کن ای **نصیحتگو** شراب و شاهدِ شیرین که را زیانی داد (۱۰۷)

بیرون ز لبِ تو **ساقیا** نیست در دورِ کسی که کام دارد (۱۱۱)

۲. ایجاد انتظار و تعلیق برای رسیدن به مهمترین بخش جمله یعنی منادا:

رطلِ گرانم ده **ای مریدِ خرابات** شادیِ شیخی که خانقاه ندارد (۱۱۵)

مریدِ پیرِ مغانم ز من مرنج **ای شیخ** چرا که وعده تو کردیّ و او بجا آورد (۱۳۹)

۳. تکمیل معنایی جمله‌های پیش از ندا:

چو مهمانِ خراباتی به عزّت باش با رندان که دردِ سر کشی **جانا** گرت مستی خمار آرد (۱۲۱)

بیا **ای ساقیِ گلرخ** بیاور بادهٔ رنگین که فکری در درونِ ما ازین بهتر نمیگیرد (۱۴۳)

۲،۱،۲ منادا و تناسبات لفظی در طول بیت و غزل

از نکات قابل تأمّل در ساخت جملات ندایی، وجود هماهنگی میان کلمات به کار رفته در شعر با مناداست. تناسبی که حافظ درین موارد بدان مبادرت کرده، مجموعه‌ای از تناسبهای موسیقایی و لفظی است که باعث تقویت منادا و تأکید آن میگردد. ایجاد تناسب میان منادا و دیگر واژه‌ها، علاوه بر ایجاد انسجام در متن، باعث اثربخشی سایر کلمات شعر نیز میگردد؛ یعنی همان اصل «انگیزش» که صورتگرایان روس بدان قائلند. گاهی این تناسب، به صورت تکرار کامل لفظ منادا در طول بیت و غزل است؛ گاهی به گونهٔ آوردن کلماتی است که از خانوادهٔ لفظ منادا محسوب میشوند و گاه به صورت اشتقاق، با کلمهٔ منادا هماهنگی صوتی ایجاد میکنند:

صوفی بیا که آینه **صافی**ست جام را تا بنگری **صفا**یِ میِ لعلفام را (۸)

پروانهٔ راحت بده ای **شمع** که امشب از **آتشِ** دل پیشِ تو چون **شمع بگدازم** (۳۲۴)

حافظ وصال میطلبد از ره **دعا** یارب دعای خستهدلان مستجاب کن (۳۸۵)

علاوه بر شواهدی که در بالا ذکر شد و حکایت از وجود تناسب میان لفظ منادا و سایر کلمات به کار رفته در طول یک بیت را داشت، به غزلهایی بر میخوریم که در غالب ابیات آن، کلمات با منادا تناسب لفظی؛ خواه از نوع مراعات‌النظیر و خواه از نوع تضادّ بر قرار کرده‌اند.

صوفی بیا که خرقهٔ سالوس بر کشیم　　وین نقشِ زرق را خط بطلان به سر کشیم
نذر و فتوح صومعه در وجه مِینهیم　　دلقِ ریا به آبِ خرابات بر کشیم
بیرون جهیم سرخوش و از بزمِ صوفیان　　غارت کنیم باده و شاهد به بر کشیم
(۳۶۵)

در ابیات فوق، منادای مرکزی، «صوفی» است که در بیت اوّل غزل گنجانده شده است. ترکیباتی که پس از منادا به کار رفته‌اند مانند «خرقهٔ سالوس»، «نقش زرق»، «نذر و فتوح»، «دلق ریا» و «بزم صوفیان» همگی در فضاسازی کلّی غزل و ترسیم مناسبات موجود در خانقاهها مؤثر افتاده‌اند.

۲،۱،۳ توازن نحوی و تکرار ساختهای ندایی

رعایت توازن و تناسب از شگردهای همیشگی حافظ در شعریّت بخشیدن بیشتر به زبان غزل است. از سوی دیگر، آوردن تکرار از نوع نحوی، باعث انسجام‌بخشی بیشتر غزل نیز میگردد. توازن نحوی جملات ندایی، اغلب در جملات ندایی موصولی اتفاق میافتد؛ بنابراین میتوان گفت به لحاظ موسیقایی، ارزش بیشتری نسبت به تکرار نحوی در سایر نداها دارد. درین گونه نداها، شاعر بایستی خود را ملزم به رعایت تناسبات نحوی بیشتری بین اجزای جملهٔ ندایی نماید. مثالهایی ازین دست:

ای قصّهٔ بهشت ز کویت حکایتی　　شرحِ جمالِ حور ز رویت روایتی
(۴۲۶)

تکرار نحوی «مسندالیه+ متمّم+ مسند» در هر دو مصراع.

ای در رخِ تو پیدا انوارِ پادشاهی　　در فکرتِ تو پنهان صد حکمتِ الهی
(۴۷۷)

تکرار نحوی «متمم+ مسند+ مسندالیه» در هر دو مصراع.

ای عنصرِ تو مخلوق از کیمیایِ عزّت　　وی دولتِ تو ایمن از وصمتِ تباهی
(۴۷۷)

تکرار نحوی «مسندالیه+ مسند+ مضاف‌الیه» در هر دو مصراع.

۲،۱،۴ ساختهای ندایی و التفات

جملات ندایی به لحاظ ساختاری با مبحث التفات نیز ارتباط می‌یابند؛ زیرا آنچه در التفات حائز اهمیّت است تغییر توجّه از مخاطب به غایب و از غایب به مخاطب است (البدیع، ابن‌معتز: ص۵۸).

البتّه ناگفته نماند التفات، تنها به همین ویژگی محدود نمیگردد و مواردی چون تغییر ضـــمیر، تغییر در زمان فعل، تغییر در حروف اضـــافه و ... را نیز در بر میگیرد (الجامع الکبیر، ابن اثیر: صـص۱۰۰- ۱۰۱). قدما در باب التفات، تغییر معنا از بیتی به بیت دیگر را نیز از مصـادیق التفات بر شمرده‌اند (ترجمان البلاغه، رادویانی: ص۱۷۵).

التفات یکی از شـگردهای ادبی اسـت که با برجسـته‌سـازی و شـکسـتن هنجارهای معمول زبان، موجب آشـنایی‌زدایی، شـگفتی خواننده و در نتیجه التذاذ هنری میگردد؛ بنابراین نقش مهمی در زیباییشناسی شعر بر عهده دارد. در غزل حافظ و در بافت غزلهایی که ساخت ندایی دارند التفات به شـیوهٔ هنرمندانه‌ای به کار رفته اسـت. وی گاه در طول یک غزل با ندا قرار دادن امور مختلف، جهت خطاب خود را پیاپی تغییر میدهد. چنین کاربردی از ندا باعث رنگارنگی و تنوّع حوزهٔ مخاطبان در طول یک شعر میگردد[۳].

خدا را ای **نصـــیحتگو** حدیث از خطّ ســـاقی گو — که نقشی در خیالِ ما ازین خوشتر نمیگیرد
بیـا ای **ســـــاقی گلرخ** بیـاور بـادهٔ رنگین — کـه فکری در درونِ مـا ازین بهتر نمیگیرد
خدا را رحمی ای **منعم** که درویشِ سر کویت — دری دیگر نمیـدانـد رهی دیگر نمیگیرد
(۱۴۳)

در واقع، حافظ با آوردن مناداهای متنوّع «نصـــیحتگو»، «ســـاقی» و «منعم» که هر کدام طیف خاصّی از مفاهیم را با خود حمل میکنند باعث ایجاد رنگارنگی در فضای کلّی غزل شده است.

همانگونه که گفته شـــد یکی از مهمترین کارکردهای التفات، توجّه از مخاطب به غایب و بالعکس است. چنین کاربردهایی عموماً در بافت کلّ غزل دیده میشود. حافظ در ضمن ندا قرار دادن اشیاء و اشـخاص مختلف و گفتگو با آنها، در قالب ابیاتی دیگر مسـیر سـخن خود را تغییر داده و باعث انگیزش توجّه خواننده میگردد. از دیدگاه زمخشـــری، چنین کاربردی از التفات، ســـبب بیداری و هو شیاری خواننده و بر سر شوق و نشاط در آوردن او میگردد (الجامع الکبیر، ابن اثیر به نقل از زمخشـــری: ص۹۸). شـــاعر با به کار بردن التفات، در جهت خلاف‌آمد عادت حرکت میکند و به همان هدفی نائل میگردد که صـورتگرایان روس، تحت عنوان آشـنایی‌زدایی از آن یاد میکنند؛ در واقع، التفات روند و روال آشـنا، عادی و هر روزهٔ سـخن را که جان و جوشـی ندارد و از همین‌رو، توجّه، تعجّب و خرسندی خواننده و شنونده را بر نمی‌انگیزد بر هم میزند و با همین آشنایی‌زدایی، آن را تازه و برجسته میکند (هنر سخن‌آرایی، راستگو: ص۲۵۹). نمونه‌هایی ازین نوع التفات را در شواهد زیر میبینیم:

۳. برای توضیحات بیشتر درین باب بنگرید به: «گمشدهٔ لب دریا» صص ۲۰۲- ۲۲۵.

صـبا به خوش‌خبری هدهد سـلیمان اسـت کـه مژدهٔ طرب از گلشـنِ صـبا آورد
دلا چو غنچه شـکایت ز کارِ بسـته مکن کـه بـادِ صـبح نسـیمِ گره‌گشـا آورد
علاجِ ضـعفِ دلِ ما کرشـمهٔ سـاقی‌سـت برآر سـر کـه طبیـب آمـد و دوا آورد
(۱۳۹)

شاعر در ابیات یاد شده از غائب به مخاطب و دوباره از مخاطب به غائب میپردازد؛ چنین شگردی میتواند متأثّر از ا سلوب بیانی قرآن با شد که در آن، کلام در دو سوی خطاب و غیاب شناور ا ست (گمشدهٔ لب دریا، پورنامداریان: ص۲۰۲).

۲،۲. جملات ندایی از نظر محتوا

همانگونه که گفته شـد جملات ندایی در ذات خود، جملاتی ارتباط‌محور هسـتند که در یک سـو ندا دهنده و در دیگر سو مخاطب قرار دارد و مهمترین کنش موجود درین ارتباط، گفتگو ا ست. این گفتگو میتواند به گونهٔ پرسش، وصف حال و یا دادن فرمانی صورت بگیرد. با بررسی حوزهٔ مخاطبان حافظ، نتایج زیر حاصل شد:

۱. **خود شاعر:** حافظ در ۲۰ درصد از کلّ نداها خود را مورد مخاطب قرار داده است. وی در این نداها، خود را به صورت «حافظ» یا «حافظا» مورد ندا قرار میدهد. البته ناگفته نماند تمام مناداهای «حافظ» در بیت تخلّص یا یکی دو بیت پیش از آن گنجانده شده‌اند. این بسامد بالا، نشاندهندهٔ حضور مستمر و پررنگ شاعر در لابلای ابیات خود است؛ خواه در مقام یکی از شخصیّتهای روایی غزل و خواه در مقام عاشق. قدر مسلّم این است که قرار گرفتن شاعر در مقام یکی از شخصیّتهای غزل، واقع‌نمایی و باورپذیری آن را فزونی میبخشد. در تحلیل معنایی حضور پررنگ شاعر در نداها، میتوان اینگونه گفت که شاعر بیش از هر کس دیگری، خود را محرمِ راز خود میداند و ترجیح میدهد روی سخنش با خود باشد و با غیر سخن نگوید. این مطلب، به‌ویژه در غزلهایی که مضمون عاشقانهٔ آن بر دیگر مضامین برتری دارد مشهودتر است. از آنجا که حافظ در این ابیات، خود در بطن ماجرا قرار میگیرد و حدیث نفس خویش را بیان میکند خواننده رابطهٔ ملموستری با شاعر احساس میکند؛ لذا درک و فهم ماجراهای عاشقی برای خواننده باورپذیرتر مینماید. البته گفتنِ این مطلب ضروری مینماید که در سنّت غزل فارسی، سخن گفتن با «من» شاعر، امری است مرسوم و شاعر در بافت غزل عاشقانه، به بیان حال خویش میپردازد.

گر این نصـیحتِ شـاهانه بشـنوی **حافظ** بـه شـاهراهِ حقیقـت گـذر توانی کرد
(۱۳۸)

حافظا عشـــق و صـــابری تـا چنـد نـالـهٔ عـاشـــقـان خوش اســـت بنـال (۲۹۴)

۲. **معشوق:** حضور منادای معشوق در غزل حافظ، اغلب به صورت منادای استعاری است؛ بدین معنا که شاعر به جای اشاره صریح به معشوق، او را در مقام مستعار منه قرار میدهد و با وی سخن میگوید. گویی شاعر، از مخاطب قرار دادن معشوق به صورت آشکار پرهیز دارد و اغلب منادا را با کلماتی به کار می‌برد که علاوه بر در لفافه بودن، نوعی لذّت ادبی را نیز با خود به همراه دارد. در واقع، حافظ علاوه بر ندا قرار دادن امر مطلوب خود، از تأثیر بلاغی استعاره نیز سود میجوید. در اغلب موارد، کلماتی که به عنوان مستعار منه واقع میشوند اموری بیجان به شمار میروند که با قرار گرفتن درین جایگاه، از پویش و حرکت نیز برخوردار میگردند؛ استعاراتی چون «بتِ شیرین حرکات»، «گنج روان»، «صنم»، «سرو روان». از جمله دلایل بسامد بالای منادای معشوق میتوان «التذاذ از تکرار نام معشوق» را برشمرد. حافظ همچون عاشقی دلسوخته که لحظه لحظهٔ زندگیش با یاد معشوق همراه است از نام بردن او نیز لذّت برده و به فراخور حال، در لابلای اشعار تغزّلی، معشوق را مورد ندا قرار میدهد. از دیگر دلایل این فراوانی، «تبرّک جستن به نام معشوق» است. معشوق چون عزیزی است که یاد و نامش باعث گشایش کارها و زدایش غمها است.

ســـایه‌ای بر دلِ ریشـــم فکن **ای گنجِ روان** که من این خانه به ســـودایِ تو ویران کردم (۳۱۰)

صـــنما با غمِ عشـــق تو چه تدبیر کنم تـا بـه کِی در غمِ تو نـالـهٔ شـــبگیر کنم (۳۳۶)

۳. **شخصیّتهای مثبت:** شخصیتهای مورد علاقهٔ حافظ یعنی؛ «رب»، «ساقی»، «مطرب» از پربسامدترین نداها در غزل وی محسوب میشوند. بسامد این مناداها در ساخت غزلهای عارفانه و قلندرانه فراوانتر از سایر غزلهاست. ناگفته نماند در اغلب موارد، ارتباط مستقیمی میان موضوع غزل و منادای به کار رفته در آن وجود دارد؛ به عنوان مثال، در غزلهایی که حافظ با اندیشه‌های ملامتی و قلندرانه به سخن میپردازد ردّپای شخصیّتهای محبوب او یعنی «ساقی» و «مطرب» را بهتر میتوان یافت. در غزل زیرکه حافظ «ساقی» را مورد خطاب قرار داده، بسیاری از اندیشه‌های قلندرانهٔ خود را در ساخت غزل گنجانده است:

ســـا ق یا بـرخـیـز و در ده جـام را　　خـاک بـر ســـر کُـن غـمِ ایّـام را
ســـا غرِ می بر کفـم نـه تـا ز ســـر　　بـرکشـــم ایـن دلـقِ ازرق‌فـام را
گـرچـه بـدنـامـی‌ســـت نـزدِ عـاقـلان　　مـا نـمـیـخـواهـیـم نـنـگ و نـام را
بـاده در ده چـنـد ازیـن بـادِ غـرور　　خـاک بـر ســـر نـفـسِ نـافـرجـام را
(۷)

مفاهیمی چون «بی‌اعتنایی به روزگار»، «اهمیّت ندادن به نام و ننگ»، «باده‌نوشـــی» و «ترک تعلّقات کردن» از جمله مواردی است که حافظ با شخصیّت محبوب خویش؛ یعنی «ساقی» در میان میگذارد.

۴. **شخصیّتهای منفی:** همانطور که گفتیم حافظ متناسب با حال و هوای غزل و مضمون نهفته در آن، عناصر مختلفی را برای ندا بر میگزیند؛ به عنوان مثال، آنجا که جانش از ریاورزی و سالوس به تنگ آمده است، «زاهد» و «صوفی» را با لحنی عتاب‌آلود مورد خطاب قرار میدهد و این‌گونه میسراید:

برو **ای زا هد** و بر دُردکشـــان خُرده مگیر　　که ندادند جز این تحفه به ما روزِ الســـت
(۲۴)

صـــوفی بیا که خرقهٔ ســـالوس برکشـــیم　　وین نقشِ زرق را خط بطلان به سـر کشـیم
(۳۶۵)

در بیشتر ابیاتی که مضمونی اجتماعی‌سیاسی دارند؛ ردّ پای «صوفی» و «واعظ» و «زاهد» را که به عنوان نمایندگان ر سمی جامعه از آنها یاد می‌شود؛ پررنگتر میتوان دید. حافظ لبهٔ تیز انتقاد خود را به سمت اینان ن شانه میرود و با مخاطب قرار دادن آنها، اندی شهٔ انتقادی خود را که در رأس آن، مبارزه با ریا و ف ساد اخلاقی جامعه ا ست مطرح می سازد. در واقع، دیالوگ غالب درین نداها، سویهٔ انتقاد دارد تا گفتگو. حافظ برّنده‌ترین سخنان خود و در واقع، مهمترین دغدغه‌های سیاسی‌اجتماعی خود را با خطاب به «زاهد» بیان میکند.

۵. **امور بیجان:** حافظ برای ایجاد پویایی بیشتر در شعر خویش، امور بیجان را مورد خطاب قرار میدهد. خطاب قرار دادن امور غیر مادّی به خودی خود، باعث نوعی آشنایی‌زدایی در شعر میگردد؛ حال اگر این امور بیجان، از عناصری باشند که فی‌نفسه در خود حرکت و جنبش دارند، این عامل شعری دو چندان میگردد؛ مانند ندا قرار دادن «نسیم سحری» یا «باد صبا». همانگونه که میدانیم این امور، نماد حرکت و پویایی در شعر فارسی محسوب میشوند و وقتی شاعر آنها را مورد خطاب قرار میدهد و به آنان شخصیّت انسانی میبخشد چه بار بلاغی مضاعفی

را در خود ایجاد میکنند. شخصیّت بخشیدن به امور بیجان، باعث میگردد که جمادو حیوان با زندگی انسان آمیزش داشته باشند و در نتیجه یک شبکهٔ وسیع از شعور کائناتی در عالم هستی گسترده شود (شیوهٔ شاعری حافظ، اسلامی ندوشن: ص۵۳۰). شاعر با آوردن چنین مناداهایی، گویی جهان خود را به صورت نیروهایی دارای شعور ترسیم میکند. از طرفی، آوردن امر و نهی‌های ناممکن و خارج از عرف، نقش سازنده‌ای در رخداد شعری ایفاء میکنند؛ زیرا که به عقیدهٔ صورتگرایان روس، هر آنچه که در کلام، غریب بنماید آن را به شعریّت نزدیکتر میسازد. در این حالت، اشیاء موجود در جهان، به نیروهای پاسخگو تبدیل میشوند؛ نیروهایی که یا از آنها انجام امری خواسته میشود و یا خودداری از انجام عملی. جاناتان کالر[4]، خطاب به امور بیجان را در اشعار تغزّلی، از مصادیق لحن مبالغه‌آمیز بر میشمارد و ادامه میدهد برقراری رابطه با اموری غیر انسانی، از اشتیاق بشر برای رسیدن به تعالی ناشی میشود (نظریهٔ ادبی، کالر: ص۷۶). وقتی شاعر، امری بیجان را مورد ندا قرار میدهد احساس درونی خود را بیش از همه در خود عمل خطاب منعکس میسازد؛ در واقع، کسی که میتواند طبیعت را مخاطب قرار دهد و طبیعت هم ممکن است بدو پاسخ دهد با این خواستهٔ مبالغه‌آمیز خود، به شاعری متعالی و نهانبین بدل میگردد (همان: ص۷۷). در زیر نمونه‌هایی ازین دست را مشاهده میکنید:

ای **باد** اگر بـه گلشـــنِ احبـاب بگـذری زنهـار عرضـــه ده برِ جـانـان پیـامِ مـا (۱۲)

ای **نســیمِ ســحر** آرامگهِ یار کجاســت منزلِ آن مهِ عاشــق‌کشِ عیّار کجاســت (۲۰)

۶. **نداهای همدلانه:** در میان انواع مناداهایی که متناسب با فضای عمومی شعر به کار رفته است مناداهایی هم وجود دارد که نوعی طلب همدردی و دلسوزی از سوی مخاطب را در خود دارد. این نداها، از یک منادای معمولی فراتر رفته‌اند و اغلب سویهٔ همدلانه دارند. در سنّت شعر فارسی نیز مواردی ازین دست یافت میشود که شاعر برای جلب توجّه مخاطب بر آنچه که بر

4. Jonathan Culler (1944)

وی گذشته است از کلماتی در جایگاه منادا استفاده میکند که بیشترین بار عاطفی را با خود حمل میکنند. مناداهایی چون «یاران»، «رب»، «دل» و «جان» درین زمره‌اند.

مبتلایی به غم و محنتِ ایّامِ فراق ای **دل** این ناله و افغانِ تو بیچیزی نیست (۷۴)

چو مهمانِ خراباتی به عزّت باش با رندان که دردِ سر کشی جانا گرت مستی خمار آرد (۱۲۱)

نتیجه

بنا بر گفتهٔ صاحبنظران، یکی از آشنایی‌زدایی‌های حافظ، در حوزهٔ نحو زبان اوست (رستاخیز کلمات، شفیعی کدکنی: صص۱۱۵- ۱۲۳)؛ از این رو بررسی انواع جملات و نوع جمله‌بندیهای حافظ میتواند کلیدی برای فهم زیباییهای زبانی وی به دست دهد. با توجّه به کاربرد فراوان ساختهای ندایی در غزل حافظ، درین تحقیق به بررسی ساختار صوری و محتوایی این نوع جملات در غزل حافظ پرداخته شد و نتایج زیر به دست آمد:

حافظ در ساختار ندایی جملات خود از سه الگوی منادای ساده، ترکیبی و موصولی استفاده کرده است. به لحاظ محتوایی، ندا قرار دادن امور بیجان، ایجاد تنوّع در حوزهٔ مخاطبان از شخصیّتهای مثبت و منفی نظیر «ساقی» و «زاهد» گرفته تا طبقات مختلف جامعه، از شگردهای وی در ایجاد تنوّع ساختی و معنایی بوده است. در حوزهٔ ساخت و صورت، حافظ برای متنوّع ساختن مناداهای خویش از تناسبات لفظی و معنایی و التفات و صور خیال نیز بهره برده است.

فهرست منابع

۱. *درر الأدب در فنّ معانی، بیان، بدیع*، آق اولی، حسام‌العلماء، (۱۳۱۵)؛ ، شیراز، بی‌نا.

۲. *الجامع الکبیر فی صناعة المنظوم من الکلام و المنثور* ، ابن الأثیر، ضیاءالدین، (۱۹۵۶)؛ قام بتحقیقه و التعلیق علیه الدکتور مصطفی جواد و الدکتور سعید جمیل، مطبعة المجمع العلمی العراقی.

۳. *البدیع* ، ابن‌معتز، عبدالله، (۱۹۳۵)؛ اغناطیوس کراتشکوفسکی، لندن، لوزاک.

۴. «*شیوهٔ شاعری حافظ*»، اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۶۷)؛ ایران‌نامه، شمارهٔ ۲۴، تابستان، صص ۵۲۱- ۵۵۸.

۵. *دستور زبان فارسی*، انوری، حسن و حسن احمدی گیوی، (۱۳۷۷)؛ تهران، فاطمی.

۶. «*بلاغت و گفتگوی با متن*»، پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)؛ مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه خوارزمی)، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳۲، بهار، صص ۵۳- ۷۴.

۷. *گمشدهٔ لب دریا*، پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۲)؛ تهران، سخن.

۸. *حافظ* به سعی سایه، حافظ، شمس‌الدین محمّد، (۱۳۹۰)، چاپ پانزدهم، تهران، نشر کارنامه.

۹. *الایضاح فی علوم البلاغهٔ*، خطیب قزوینی، محمّد بن عبدالرحمن، (۱۹۸۹)؛ شرح و تعلیق محمّد عبد المنعم خفاجی، الشرکهٔ العالمیهٔ للکتاب ش. م. ل.
۱۰. *التلخیص فی علوم البلاغهٔ*، خطیب قزوینی، محمّد بن عبدالرحمن، (۱۹۳۲)؛ عبدالرحمن البرقوقی، بیروت، دار الکتاب العربی.
۱۱. *هنر سخن‌آرایی؛ فنّ بدیع*، راستگو، محمّد، (۱۳۷۶)؛ تهران، مرسل.
۱۲. *ترجمان‌البلاغه*، رادویانی، محمّد بن عمر، (۱۳۸۰)؛ به اهتمام و تصحیح احمد آتش، با مقدّمه و ترجمهٔ توفیق ه. سبحانی و اسماعیل حاکمی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۱۳. *معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، رجایی، محمّدخلیل، (۱۳۵۳)؛ شیراز، دانشگاه پهلوی.
۱۴. *رستاخیز کلمات*، شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۹۱)؛ ، تهران، سخن.
۱۵. *آیین سخن*، صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)؛ تهران، فردوسی.
۱۶. *زبانشناسی و نقد ادبی*، فالر، راجر و دیگران، (۱۳۸۶)؛ ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نی.
۱۷. *جمله و تحوّل آن در زبان فارسی*، فرشیدورد، خسرو، (۱۳۷۵)؛ تهران، امیرکبیر.
۱۸. *دستور مفصّل امروز*، فرشیدورد، خسرو، (۱۳۸۲)؛ تهران، سخن.
۱۹. *دستور زبان فارسی*، قریب، عبدالعظیم و دیگران، (۱۳۷۱)؛ تهران، کتابفروشی اشراقی.
۲۰. «*بلاغت ساختارهای نحوی در غزلیّات شمس*»، قیومی، سمیرا، (۱۳۹۲)؛ به راهنمایی محمّدرضا شفیعی کدکنی، دانشگاه تهران.
۲۱. *دستور زبان فارسی*، ناتل‌خانلری، پرویز، (۱۳۵۱)؛ تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
22. Culler, Jonathan (1997); ***Literary Theory: A Very Short Introduction,*** Oxford University Press, New York.