

پیوند زیبایی و معنا در مقدمه جهانگشای جوینی

تورج عقدایی*

چکیده

تاریخ جهانگشای جوینی، پدیدآورده عطاملک جوینی، یکی از شاهکارهای نثر فنی در زبان فارسی و در مقایسه با آثاری چون تاریخ و صاف، از عیب تکلف و ملال‌انگیزی مبرا است.

موضوع مقاله حاضر بررسی پیوند میان زبان زیبا و نسبتاً دشوار جوینی با محتوای تاریخ و اندیشه‌های این نویسنده است. بنابراین کوشیده‌ام در آغاز، متن را به اختصار معرفی کرده، ساختار و اجرای سازنده آن و ارزش تاریخی‌اش را نشان دهم. از آن پس تقریباً تمامی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی این مقدمه شامل سجع، ترصیع، موازنه، جناس، واج‌آرایی، موسیقی عروضی، پارادوکس، تناسب، امثال، کنایه، تشبیه و استعاره، استخراج و طبقه‌بندی شده است؛ اما آنچه اهمیت دارد، این است که در همه جا زبان و زیبایی را مطابق نظر صورت‌نگرایان، در هم تنیده در نظر گرفته‌ام؛ زیرا گذشته از آنکه هیچ معنایی جز از طریق صورت انتقال نمی‌یابد، عطاملک در سراسر تاریخ جهانگشا و به ویژه در مقدمه زیبا و پرمعنایش از تکلف و تصنع پرهیز داشته و بر آن بوده است که ایدئولوژی و دریافتش را از تاریخ، در هیئت زبانی منشیانه، با مخاطب در میان نهد.

کلیدواژه: تاریخ جهانگشا، زبان، زیبایی، معنا

مقدمه

مقدمه جهانگشای جوینی، خود یک نظام است و ساختاری منطقی، انسجامی محکم و طرحی دقیق و درخور تحسین و زبانی شاعرانه دارد. «اصولاً نگاه ما به ادبیات، نگاهی صورت‌نگرایانه بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۵)؛ اما برجستگی «صورت» این نوشتار با زیبایی بسیارش، بر چهره «معنا» سایه می‌افکند و مخاطب را از ادراک صریح و سریع معنا بازمی‌دارد. شاید بتوان گفت که عطاملک مانند

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان dr_aghdaie@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۰۸/۲۶ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۰۴/۰۸

فرمالیست‌ها معتقد است که محتوا در صورت حل می‌شود؛ اما به هر حال اگر بر آن باشیم که او در نهایت قصد دارد مقدمه‌ای بر تاریخ خود بنویسد و در خلال آن ناخرسندی خویش را از وضع موجود به مخاطب انتقال دهد، دست کم مخاطبان عام خویش را از دست داده و فقط با خواص مکالمه کرده است. البته چه بسا گزینش نثر مصنوع پوششی بر اعتراض او به حکام مغول باشد؛ زیرا «عقیده بعضی از اهل فضل بر این است که عطاملک و وصاف برای بیان فجایع مغول مخصوصاً عبارات مغلق تازی را اختیار کرده‌اند که فهم کردن آن برای کافه مردم، خاصه خوانین تاتار دشوار باشد» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۲: ۳۵۳).

نثر جهانگشا دشوار است؛ اما وقتی این کتاب را با دیگر آثار حوزه نثر مصنوع و از جمله «تاریخ وصاف» می‌سنجیم، آن را به گفته علامه محمد قزوینی «از وصمت تکلف انشای متکلفان و ملال‌انگیزی عبارت عری» می‌یابیم که به طور کلی جهانگشا «به اندازه مقامات حمیدی سجع مکرر نیاورده و نثرش نیز خسته‌کننده نیست. اگر چه نثری یک‌دست ندارد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۸۱). اما به هر روی نوشتن نثر مصنوع یک انتخاب و به شرایط خاصی از تاریخ مربوط است. نویسنده می‌تواند این شیوه را انتخاب نکند؛ اما اگر این راه را برگزید، ناگزیر باید از قوانین حاکم بر آن پیروی کند.

به طور کلی خصلت ویژه این گونه نثر، آرایش کلام در حد توان و ذوق است و این دو، توانایی و ذوق، در عطاملک به حد وفور وجود دارد و به راستی به گونه‌ای در خور تأمل از آن استفاده کرده است. گویی عطاملک خطیبی آگاه و متبحر است که اقتضای حال را به نیکی باز می‌شناسد و از تمام ابزارها و امکانات و ظرفیت‌ها و ظرایف زبانی برای آراستن کلام خویش از سویی و انتقال معنا از سوی دیگر، بهره می‌گیرد؛ زیرا با وجود آنکه قدرت نویسندگی خویش را در همه جا به ویژه در مقدمه به رخ می‌کشد، در نهایت می‌خواهد از همه این امکانات زبانی برای انتقال معنا استفاده کند.

این متن، یک ساخت درونی پیش‌اندیشیده دارد که در یک شکل بیرونی زیبا و با طرحی منسجم ارائه شده و ساخت ذهنی عطاملک و هدفمندی کار او را نشان می‌دهد. سخن در این مقدمه با حمد و ثنای خداوند و ستایش رسول اکرم (ص) شروع می‌شود و با گزارش کوتاه مسافرت مؤلف به بلاد ترکستان و تقبیل عتبه بارگاه



منکوقاآن و ستایش این فرمانروای مغول با استفاده از ادبیتی چشمگیر و مداهنه‌ای دور از انتظار و ناروا که در آن ممدوح بیگانه را «ماده نعمت امن و امان» معرفی می‌کند، ادامه می‌یابد. عطاملک با اشاره به موضوع اصلی کار خود؛ یعنی نوشتن تاریخ و لزوم آن، ابتدا تصویری روشن و دردناک از تباه شدن علم به دست مغولان اشغالگر ترسیم می‌کند تا تأسف خویش را از خالی شدن دیار از عالمان نشان دهد و با عباراتی زیبا و تأثیرگذار احساس و عاطفه خود را از این رویداد دهشتناک ابراز کند. این تلقی او از اوضاع عصرش نشان می‌دهد که اگر چه «درصدد مدح مخادیم خود بوده است، باز از ذکر حقایق تاریخی خودداری ننموده است» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۲: ۵۳-۵۲).

به هر روی عطاملک در این مقدمه از زبانی ادیبانه و پرآرایه و تصویر استفاده کرده است. البته تصویر را برای تصویر نمی‌آورد و به پیوند آن با معانی و مفاهیم هم توجه دارد. پیوندی که از سه شکل بیرون نیست:

۱- معنا از قبل در ذهن نویسنده وجود دارد. پس نیازی به تصویر ندارد و اگر از آن استفاده شود، برای زینت کلام است. ۲- معنی حاصل برخورد عاطفی نویسنده با موضوع است. تصویر در این گونه هم کلام را می‌آراید و هم به انتقال معنا کمک می‌کند. ۳- معنی از پیش در ذهن نویسنده مشخص نیست و از رهگذر ضمیر پنهان کشف می‌شود. در این صورت معنی با تصویر پیوندی ذاتی دارد و جدا کردن آن‌ها به آسانی ممکن نیست (پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۲۲).

با توجه به این بخش‌بندی که رابطه معنا و تصویر را نشان می‌دهد، مقدمه جهانگشا جز در برخی موارد، از زمره گروه اول است؛ یعنی به زبان تصویری برای بیان مسائل تاریخی نیازی ندارد؛ بنابراین تصویر برای آن جنبه زینتی دارد. به سخن دیگر «هدف اصلی از نثر فنی، نخست تناسب لفظی و آرایش کلام و سپس وسعت بخشیدن به دایره اغراض و معانی است» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۶۰)، عطاملک هم از تمام ویژگی‌های نثر فنی برای برجسته کردن معنای مورد نظر استفاده کرده است. بدین ترتیب می‌توان گفت که جهانگشای جوینی و به طریق اولی مقدمه آن، «هم از حیث اتقان مطالب و هم از بابت فصاحت و بلاغت انشاء، ضرب‌المثل» (صفا، ۱۳۶۳: ۷۰) و قابل توجه است.

با وجود آنکه به گفته هانری ماسه «صنایع متکلف خاص ادبیات دوره انحطاط است» (ماسه، ۱۳۶۴: ۳۰۳) و عطاملک، خود با بیان مندرس شدن مدارس درس و منظم شدن معالم علم در اثر تغییر روزگار و تأثیر فلک دوار، به این انحطاط تلویحاً اشاره می‌کند و از نقد روزگار خویش، حتی با هجو عاملان و کارگزاران تباهی ابایی ندارد، در عین حال همین بهره‌گیری از صنایع «بر وفور فضل و قوت ادب و کثرت ذوق و قدرت قریحه» عطاملک دلالت دارد (بهار، ۲۵۳۵، ج ۳: ۵۲).

عطاملک جوینی می‌کوشد با استفاده از یک طرح تقابلی که در همه جای مقدمه دیده می‌شود، گذشته منتظم و مطلوب و مفقود را در برابر وضع اسفبار نامطلوب و موجود قرار دهد تا بتواند از رهگذر رویدادهای سیاسی و اجتماعی، تباهی زندگی مردم و انحطاط دانش و فرهنگ را بهتر تجسم بخشد و جامعه فاسد عصر خویش را با بی‌رحمی تمام نقد کند. استفاده‌اش از تقابل نشان می‌دهد که او فقط به ساختارهای متقابل و استفاده از تضادها و تناقض‌ها بسنده نکرده، بلکه به رابطه معنایی این امور متقابل هم توجه داشته است.

از این پس با بیان اینکه در گردآوری مطالب بر «مشاهده» و «استماع» متکی بوده و خود می‌گوید: «بعضی احوال معاینه رفت و از معتبران و مقبول قولان، وقایع گذشته را استماع افتاد»، گویی می‌خواهد به شیوه بیهقی در تاریخ‌نگاری تشبیه جوید؛ زیرا بیهقی نیز اطلاعات خویش را از رهگذر «مشاهده» و «شنیدن از ثقه» فراهم آورده است: «و من که این تاریخ پیش گرفته‌ام، التزام این قدر بکرده‌ام تا آن چه نویسم یا از معاینه من یا از سماع درست از مردی ثقه» (بیهقی، ۱۳۵۰: ۹۰۵) است. اگر چه به گفته علی‌اکبر فیاض مصحح دانشمند تاریخ بیهقی، در میان مورخان قدیم «هیچ کس به قدر بیهقی معنی تاریخ را درست نفهمیده و به شرایط و آداب تاریخ‌نویسی، استشعار نداشته است» (یوسفی، ۱۳۷۲: ۱-۹).

عطاملک، در عین حال که تاریخی زیبا و گویا پدید آورده، از اهل فن برای کاستی‌های کارش پوزش می‌طلبد و به غفلت خود از تحصیل علم اشاره کرده، سعدی‌وار بر عمر تلف کرده تأسف می‌خورد. اگر چه از این پس خبریت متن مقدمه، آرام آرام جای ادبیت را می‌گیرد و عواطف و احساسات او در برخورد با رویدادها فروکش می‌کند و عقل بر نگارش تاریخ سلطه می‌یابد، معیار «معاینه» که بر «خبر» برتری دارد و «لیس الخبر کالمعاینه» به فراموشی سپرده می‌شود و عطاملک به جای



تکیه بر مشهودات خویش برای بیان حقایق، به اخباری که عمدتاً از دهان دولتمردان می‌شنود، تکیه می‌کند. از این بدتر او اخبار و اطلاعات به دست آمده را، جبرگرایانه توصیف و تحلیل می‌کند و به جای جستن علت آن رویدادهای شوم، آن‌ها را به تقدیر حکیمی مختار منوط و به ارادت قادری کامگار مربوط می‌داند و وا می‌نماید که مردم بی‌گناهی که از دم تیغ مغولان خونخوار گذشته و در و دشت را با خون خود گلگون کرده‌اند، به اراده الهی به این تیر غیب مبتلا شده‌اند: «آن‌چه از وقایع واقع شود از تخریب بلاد و تفریق عباد، از نکبت اخیار و استیلای اشرار، حکمت‌ها در ضمن آن مدرج باشد» (جوینی، ۱۳۶۷: ۸). البته این‌ها از اسرار الهی است و «کسی را خود بدان اطلاع و وقوف نیست» (همان).

در بخش بعدی به رواج و اعتلای اسلام به دست این کفار نومسلمان و رواج و اشاعه دیانت اسلام در سرزمین کفار می‌پردازد و از استیلای مغولان به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی این قوم وحشی برای بیدار کردن مردم از «بطر نعمت و نخوت ثروت و خیلای رفاهیت» (همان: ۱۲) که آنان را «از قیام به التزام اوامر باری ... مانع می‌آمدست و بر اقدام بر معاصی باعث و محرّض می‌گشته» (همان)، به سرزمین ما آمده‌اند و «عذاب سیف» عقوبت وحشتناک این گناه‌کاران بوده است! او با استناد به کلام خداوند که می‌فرماید: «وما کان ربُّک مُهْلِکُ الْقُرَى بِظُلْمٍ وَّ اَهْلُهَا مَصْلِحُونَ»، درصدد اثبات این نظر است که مردم ما بدان دلیل که «از راه سداد و جاده رشاد» (همان: ۱۳) دور افتاده‌اند، به این بلا مبتلا گشته‌اند و در انتها با بهره‌گیری از یک استعاره مفهومی می‌گوید: «حکیم اکبر به طباع و امزجه بندگان خویش نیک خبیر تواند بود و به استعمال ادویه، که ملایم وقت و مناسب طبیعت دهد» (همان: ۱۴-۱۳). بدین ترتیب سخن خویش را با آیه «ان الله تعالی لخبیر بصیر» به پایان می‌برد. بدون آنکه به بی‌تدبیری حکومت خوارزمشاهیان و نحوه شکل‌گیری فتنه در درون ایران و پشت مرزهای آن، اشاره‌ای بکند.

زبان و بیان

توانمندی زبان و زیبایی بیان عطاملک در نگارش این مقدمه، نیازی به تعریف ندارد؛ زیرا تمام ادیبان و مورّخانی که با آن سروکار داشته‌اند، آن را از زمره

شاهکارهای نثر مصنوع فارسی و از منابع مهم تاریخ مغول دانسته و از جهت صورت و معنا بی‌نظیرش پنداشته‌اند.

اما از آنجا که تاریخ موضوعی علمی است و ناگزیر باید با زبان علمی نگارش یابد، نویسنده در انتخاب زبان مناسب برای این اثر به راه خطا رفته و با این گزینش که تاریخ را به متنی ادبی تبدیل می‌کند، زبان را حجاب معنا قرار داده و درک حقایق تاریخی را به تأخیر انداخته است. موضوع مقاله حاضر بررسی ویژگی زبان ادبی این مقدمه و بازنمود تعامل آن با معناهایی است که صاحب جهانگشا، قصد انتقال آن‌ها را دارد.

تأمل بر آرایش‌های کلامی و نحوه به‌کارگیری آن‌ها اولاً این حکم را که عطاالملک ادیبی تواناست و توانسته از بخش عظیمی از ظرفیت‌ها و ظرایف ادبی زبان فارسی و عربی برای نگارش این مقدمه به خوبی استفاده کند، ثابت می‌کند و ثانیاً این مسئله روشن می‌شود که با وجود بهره‌گیری بسیارش از آرایه‌ها، هیچ آرایه‌ای در متن بی‌کار نیست و همه با معنا درگیرند. بدیهی است، بازنمود این مدعا جز از طریق تحلیل آرایش‌های کلامی و نشان دادن رابطه آن‌ها با معنی ممکن نیست؛ بنابراین در این نوشته به اختصار به مصادیق متعدد عناصر جمال‌شناختی و زیبایی‌آفرین، اشاره می‌کنیم و می‌کوشیم پیوند آن‌ها را با معنی در تنگنای یک مقاله توضیح دهیم.



سجع

یکی از ویژگی‌های بارز نثرهای مصنوع، مسجع بودن آن‌هاست. سجع زیرمجموعه عنوان کلی‌تر «هماهنگی و توازن» به شمار می‌آید. هماهنگی و توازن از شگردهایی است که با به‌کار بستن آن، زبان هنجار به زبان ادبی تبدیل می‌یابد. در این ترفند ادبی میان دو یا چند واژه هماهنگی موسیقایی برقرار می‌شود. این هماهنگی ممکن است کامل و واژه‌ها هم‌وزن و هم‌روّی باشند و امکان دارد فقط در اثر هم‌وزنی واژگان یا اشتراک آن‌ها در حروف و حرکات مشترک پایانی، ایجاد شود. سجع، ترصیع، موازنه، تسمیط و تشطیر از گونه‌های اصلی هماهنگی و توازن به شمار می‌آیند (عقدایی، ۱۳۸۰: ۳۵).

اما سجع، ایراد کلمات هماهنگ در پایان قرینه‌های نثر است. این واژگان هماهنگ پایانی مانند قافیه در پایان مصراع‌های شعر به موزونیت قرینه‌ها کمک می‌کنند. از این گذشته سجع به مثابه عنصر ساختاری نثر مصنوع، بستر شکل‌گیری آرایش‌های کلامی دیگر هم خواهد بود. به همین دلیل عطاملک تقریباً تمام عبارات‌های خود را با سجع همراه می‌کند و زمینه را برای حضور آرایه‌های وابسته به سجع، فراهم می‌آورد. او در خلال بهره‌گیری از اسجاع متعدد و متنوع، نه تنها به برجستگی زبان متن کمک می‌کند؛ بلکه بیش از آن بخشی از بار معنا را هم بر دوش آن‌ها می‌گذارد.

برای نمونه، وقتی به ناحق، منکوقآن را با انوشیروان و فریدون می‌سنجد، برای نشان دادن سلطه مغولان و لگدکوب شدن تمدن و فرهنگ ایرانی در زیر پای این قوم ملعون و سلطه هر چند کوتاه «بربریت» مغولان بر «فرهنگ» دیرینه سال این سرزمین اهورایی، از سجع‌های متوازی «مکتوم» و «معدوم» (جوینی، ۱۳۶۷: ۲) که بر محو و نابود شدن دلالت دارند، استفاده می‌کند تا از میان رفتن عدل انوشیروانی و عقل فریدونی را به تصویر کشد؛ اما مقایسه منکو قآن با انوشیروان و فریدون نشان می‌دهد که عطاملک نه تنها به تاریخ توجهی ندارد بلکه دنیای اساطیر را هم نمی‌شناسد و به دفاع از دستاوردهای تاریخی و فرهنگ اسطوره‌ای سرزمین خویش در برابر مغولان وحشی و بیابانگرد نمی‌پردازد.

سجع‌هایی از این دست در جایی که به مداحی مغولان می‌پردازد، یا در جایی که گناه شکست ایران را به گردن مردم می‌اندازد و مدعای خود را به تقدیر تکیه می‌دهد، بیشتر آشکار می‌شود. به سخن دیگر او، نشانه‌هایی را که بر معانی مخزون در ذهن او دلالت دارند، در محل سجع‌ها، که برجسته‌ترین عنصر قرینه‌ها به شمار می‌آیند، قرار می‌دهد.

باری سجع سه گونه دارد: متوازی، مطرف و متوازن. در این سه، واژه‌هایی که در محل سجع و در تقابل با هم قرار می‌گیرند، به ترتیب، هم‌وزن و هم‌روی، ناهم‌وزن و هم‌روی و هم‌وزن و ناهم‌روی خواهند بود. عطاملک در مقدمه خود از هر سه گونه استفاده کرده است. اگر چه میزان حضور این‌ها در متن یکسان نیست و سجع متوازی به دلیل موزونیت، بیش از سجع‌های مطرف و متوازن مورد استفاده او بوده است. این مسئله که او در روابط کلمات به توازن کامل‌تر توجه بیشتری دارد، بر

موزونیت ذهن او که پایین تر بدان اشاره خواهد شد، دلالت دارد. نمونه‌های زیر این نابرابری را نشان می‌دهد:

سجع متوازی

موجود/ مقصود، (جوینی، ۱۳۶۷: ۱)، قاصر/ حایر (همان)، هدایت، غوایت (همان)، مشرف، مشنّف (همان: ۲)، مکتوم، معدوم (همان)، معطر، منور (همان)، وزیر، دبیر (همان: ۴)، خوار، کار (همان: ۵)، عاطل، عاقل (همان: ۶)، مریح، منجّح (همان: ۶)، اغتراب، اجتناب (همان: ۷)، معایب، مثالب (همان: ۸)، افراخته، افروخته (همان: ۹)، خیبر، بصیر (همان: ۱۴-۱۳).

سجع مطرف

جود/ موجود (همان: ۱)، آراسته، پیوسته (همان: ۱۲)، مکار، گرفتار (همان: ۳)، اشتغال، اهمال (همان: ۶)، جوانان، شبان (همان: ۶)، خان، ایشان (همان: ۷)، کشید، گردانید (همان: ۷)، منوط، مربوط (همان: ۸)، ساخته، افراخته (همان: ۹).

سجع متوازن

پندارند، بشناسند (همان: ۵)، مانع، باعث (همان: ۱۲)، مغلّ، مختل (همان: ۱۳).

ساختار موزون و شکیل قرینه‌ها

در میان قراین مسجّع این مقدمه گاه به مجموعه‌ای از پاره‌ها برمی‌خوریم که طرح یا شکل بیرونی مشخص دارند. با توجه به قرینه‌سازی‌هایی از این دست، به نظر می‌رسد که عطاملک در آوردن سجع‌ها، طرحی پیش ساخته در ذهن دارد. اگر چه تصور اینکه این گونه‌ها به طور ناخودآگاه شکل گرفته و بر زبان او جاری شده باشند، دور از ذهن نمی‌نماید.

به هر روی در آغاز متن که نویسنده به حمد و ثنای خداوند می‌پردازد، غلبه نظمی خاص و زبانی همراه با عاطفه دینی، بر ذهن او مشاهده می‌شود. بدین معنی که او اولاً این بند از کار خویش را به پنج بخش پیوسته تقسیم می‌کند تا با تغییر



اسجاع تنوعی به کار خود ببخشد و ثانیاً تمام این بندها مرکزگرا و در نهایت در خدمت غرض اصلی؛ یعنی «حمد و ثنا»ی خداوند هستند. تمام قرینه‌ها از یک جمله مرکب غیر هم‌پایه، که از یک جمله‌واره پایه و یک جمله‌واره پیرو وصفی تشکیل شده و از طرح زیر پیروی می‌کند: اسم (یا صفت جانشین موصوف) + که + جمله‌واره پیرو + بقیه جمله‌واره پایه.

عظاملک طرح کامل این جمله مرکب را فقط در آغاز بند اول، به صورت نادستورمند می‌آورد. بدین‌سان: «سپاس و ثنا معبودی راست که واجب‌الوجود است» (جوینی، ۱۳۶۷: ۱).

اما در تمام قراین بعدی، برای رهایی از عدم فصاحت کلام، «را»ی اختصاص و فعل ربطی را به دلیل وجود قرینه لفظی، از کلام خویش می‌سترد و فقط موصوف‌ها را که جزئی از جمله‌واره پایه و همه از اسمای الهی‌اند، با جمله‌واره پیرو وصفی می‌آورد. به سخن دیگر، در تمام قرینه‌های بعدی تنها بخشی از جمله مرکب فوق، یعنی اسمی که قرار است وصف شود، همراه با جمله‌واره پیرو وصفی، در ساختار اسم + که + جمله‌واره پیرو وصفی می‌آید و تا پایان این بخش در بندهای فرعی سه‌گانه و با تغییر اسجاع مکرر می‌شود، نمونه زیرساختار فوق را در عمل نشان می‌دهد: «مسجودی که وجود او واهب انوار عقل وجود است» (همان: ۱)

بنابراین، این بخش از مقدمه متضمن چهارده جمله مرکب است که همه از ساختار جمله مرکب اول که از دو جمله‌واره پایه و پیرو تشکیل یافته، پیروی می‌کنند. گذشته از این طرح، عظاملک در تمام قراین این بند، موزونیت و آهنگ‌هایی را که جزو اسماء‌الحسنی هستند، و در آغاز بندها آمده‌اند، رعایت کرده و در پایان قراین و در محل اسجاع، سجع‌های اصلی را آورده است. او با بهره‌گیری از این طرح، از جامعیت و قطعیت آن تعریفی که سجع را در نثر معادل قافیه در شعر می‌شمارد می‌کاهد.

قرینه‌های بخش ستایش در این مقدمه، با توجه به تغییر واژه‌های آغازین هر قرینه و سجع‌های پایانی آن‌ها، به دسته‌های زیر قابل تقسیم می‌شوند:

(معبودی ... واجب‌الوجود است)، (مسجودی ... جود است)، (آفریدگاری ... موجود است)، (پروردگاری ... مقصود است) (همان: ۱)؛ (رزاقی ... یکسان است)، (خلّاقی ... داستان است)، (عظیمی ... هزار داستان است)، (کریمی ... نیسان است) (همان)؛ (غفاری ... دوستار آمد)، (قهّاری ... تاتار گشت) (همان)؛ (ظاهری ... حایر است)،

(باطنی ... قاصر) (همان)؛ (احدی ... مطلوب اوست)، (صمدی ... محبوب اوست) (همان).

همچنانکه دیده می‌شود، عظاملک در کنار این بخش‌بندی، موزونیت سجع‌های آغازین را هم دو به دو رعایت کرده است. به این معنی که معبود با مسجود، رزاق با خالق، عظیم با کریم، غفار با قهار، ظاهر با باطن، احد با صمد، سجع متوازی دارند. نکته درخور تأمل دیگر این است که این بخش‌ها با وجود ظاهر متفاوت با هم پیوندی درونی دارند و مرکز‌گرایند و همه حول یک محور؛ یعنی سپاس و ثنای خداوند می‌چرخند.

آوردن سجع در آغاز و پایان قرینه‌ها، یک بار هم در صفحه‌های ۴ و ۵ اتفاق افتاده است. در اینجا هم در اولین مورد فعل جمله آمده و در سایر موارد حذف شده است. در نمونه‌های زیر این طرح را می‌بینیم: «هر یک از ابناء السّوق در زی اهل فسوق امیری گشته» (جوینی، ۱۳۶۷: ۴). از این پس فقط سجع‌های آغاز و پایان که فروپاشی یک نظام سیاسی و تباهی جامعه و زندگی مردم به دست اشغالگران را نشان می‌دهد در کنار هم و بی‌فاصله می‌آورد تا با استفاده از کوتاهی قرینه‌ها، شدت بیزاری خویش را از وضع موجود نشان دهد: «هر مزدوری دستوری و هر مزوری وزیر هر مدبری دبیری، هر مستدفئی مستوفیی و هر مسرفی، مشرفی هر شیطانی نایب‌دیوانی و ...» (همان: ۴ و ۵).

در قراین زیر هم این ویژگی دیده می‌شود: «اخیار ممتحن و خوار و اشرار ممکن و در کار. کریم فاضل تافته دام محنت و لئیم جاهل یافته کام نعمت و ...» (همان: ۵).

در جای دیگر وقتی عظاملک در ستایش دانشمندپروری خراسان و تأسف از به هم ریختن نظام استوار تعلیم و تربیت در این دیار سخن می‌گوید، مجموعه‌ای از واژه‌ها و اسجاع را در یک نظم مشخص و دارای طرحی اندیشیده سامان می‌بخشد. اندکی تأمل بر وصف موقعیت علمی پیشین خراسان که با وضع فعلی در تقابل قرار گرفته تا بر ویرانگری مغولان دلیلی محکم باشد، این نظم را آشکار می‌کند. عظاملک با تأسف می‌گوید: «بسیط زمین عموماً و بلاد خراسان خصوصاً که مطلع سعادات و میرات، موضع مرادات و خیرات بود و منبع علما و مجمع فضلا و مربع هنرمندان، و مرتع خردمندان و مشرع کفا و مکرع دها ... از پیرایه وجود متجلبیان جلاب علوم



و متحلیان به حلیت هنر و آداب، خالی شد» (همان: ۴). می‌توان طرح این مجموعه را که در هر کدام نظم و هماهنگی خاصی رعایت شده است، به شکل زیر دسته‌بندی کرد و نشان داد:

$$-1 \quad \times \times \times \times \times \times \quad -2 \quad + \circ + \circ \quad -3 \quad - \circ - \circ \quad -4 \quad \circ : \circ$$

در این طرح ۰ معادل مطلع، موضع، منبع، مجمع، مرتع، مشرع و مکرع است. $\times \times$ نشانه سعادت، مبرات، مرادات و خیرات است. + نشان‌دهنده علما و فضلا و - نماینده هنرمندان و خردمندان و : به جای کفا و دهها است.

همچنانکه گفته شد در نثرهای مصنوع، سجع یک عنصر تعیین‌کننده است؛ اما مصنوع‌نویسان نه تنها از این رکن برای زیبایی کلام استفاده می‌کنند بلکه برای افزایش ادبیت کار خویش آن را با آرایش‌های کلامی دیگر هم همراه می‌کنند. در اینجا به نمونه‌هایی از این آمیزه سجع و آرایش‌های کلامی دیگر اشاره می‌شود.

سجع و اعنات القرینه

اعنات القرینه عبارت از «هماهنگ کردن دو (یا چند) جمله، به وسیله رعایت قافیه در فعل آخر دو جمله و تقابل انواع سجع در حشو هر جمله است» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۳۱). عظاملک به این آرایه عنایتی داشته و آن را در این مقدمه به کار گرفته است: «خَلَّاقِي كَمَا مَعْلُومَاتُ مَبْدَعَاتِ فَطْرَتِهِ مِنْ كَمَالِ قَدْرَتِ أَوْ بِيَكِ دَاوِسْتَانِ اسْت. عَظِيمِي كَمَا بَلْبَلِ خَوْشِ الْحَانِ وَ نَعْمَتِ، بِه ذَكَرِ الْوَانِ نَعْمَتِ أَوْ هَزَارِ دَسْتَانِ اسْت ...» (جوینی، ۱۳۶۷: ۱).

همچنانکه دیده می‌شود، سجع‌های اصلی که در پایان قرینه‌ها آمده، داستان و داستان است؛ اما در قرینه دوم افزون بر سجع اصلی، کلمات الحان و الوان و نعمت و نعمت، با بهره‌گیری از سجع متوازی، قرینه‌سازی شده‌اند. نمونه زیر هم از این دست است: «أَحَدِي كَمَا مَقْتَصِدَانِ أَوْ دِيَهِي هَدِي وَ مَقْتَبَسَانِ بَادِيَهِي هُوِي رَا مَطْلُوبِ أَوْسْت، صَمْدِي كَمَا عَاشِقَانِ حَقِيقَتِ وَ فَاَسْقَانِ صَوْرَتِ پَرَسْتِ رَا مَحْبُوبِ أَوْسْت» (همان: ۱). در این نمونه مطلوب و محبوب سجع اصلی است؛ اما موزونیت مقتصدان با مقتبسان و اودیه با بادیه، هدی با هوی، در قرینه اول و عاشقان با فاسقان و حقیقت و صورت پرست، در قرینه دوم هم، برای ایجاد آرایه اعنات القرینه رعایت شده است.



نگاهی به سجع‌های اصلی این بخش و قرآینی که در خلال آن‌ها آمده و نوعی ناسازی بین آن‌ها مشاهده می‌شود، نشان می‌دهد که عطاملک می‌خواهد اندیشه خود را در باب رحمت الهی که شامل حال صالحان و فاسقان می‌شود، بیان کند. در پی همین بند می‌بینیم که برای او مقتصدان با مقتبسان از یک جنس نیستند. همچنانکه اودیه با بادیه و هدی و هوی هم در تقابل‌اند.

سجع و ترصیع

ترصیع عبارت از «آن است که در قرینه‌های نظم یا نثر، هر لفظی با قرینه خود در وزن و حرف روی، مطابق باشد» (همایی، ۱۳۵۴: ۴۵) همایی سپس می‌افزاید که روابط هر دو واژه در تقابل با یکدیگر بر پایه سجع متوازی است، مشروط به آن که به پایان قرینه اختصاص نداشته باشد (همان: ۴۶-۴۵). در مقدمه جهانگشای جوینی ترصیع کاربردی فراوان دارد و این نشان می‌دهد که عطاملک برای موزون کردن کلام خویش از هر امکانی استفاده می‌کند. گاهی در قرینه‌ها تمام کلمات، هم‌وزن و هم‌روی هستند و این کامل‌ترین ترصیع است؛ اما در بسیاری از موارد این اصل رعایت نمی‌شود. در نمونه‌های زیر این رعایت و عدول از تعریف ترصیع را می‌بینیم:

«اخبار عدل نوشروانی در حذای آن مکتوم بود و آثار عقل فریدونی، در ازای آن معدوم» (جوینی، ۱۳۶۷: ۲) از این قبیل است. «مجدّر شفاه و معفر جباه» «یاران وفا و اخوان صفا» (همان: ۲)، «بر ابقای ذکر جمیل مصروف بوده است و بر احیای مراسم جلیل موقوف» (همان: ۳).

ترصیع در نمونه‌های زیر هم دیده می‌شود:

برای تخلید مآثر گزیده و تأیید مفاخر پسندیده، (همان: ۳) ارباب فصاحت و فطانت و اصحاب درایت و کفایت، کریم فاضل تافتتۀ دام محنت و لثیم جاهل یافتتۀ کام نعمت (همان: ۵) ارتقای مدارج علیا و استقرای مدارج قصوی (همان: ۵) ارباب فطانت و اصحاب کیاست (همان: ۵) ممارست اشغال و ملابست اعمال (همان: ۶) ندامت و تلّهف بر فوت ایام تحصیل مریح نیست و حسرت و تأسف بر اعوام تعطیل منجح نه (همان: ۶)، دنائت همت و خساست طینت (همان: ۸)، خصال محموده و خلال پسندیده. (همان: ۱۳).



در یک مورد جمله‌واره پیرو، که آن را با پراتنز مشخص کرده‌ایم، میان قرینه‌های مرصع فاصله انداخته است: «در این مقالات تفکری کند و در این مقامات (که به واسطه اقسام اعلام می‌رود) تدبیری نماید.» (همان: ۸).
در نمونه زیر سجع‌های متوازن، مطرف و متوازی در کنار هم قرار گرفته‌اند: «ناسخ آیات قیصره و ماهی روایات اکاسره.» (همان: ۳).

سجع و موازنه

موازنه از لحاظ قرینه‌سازی همانند ترصیع است؛ اما در موازنه، برخلاف ترصیع، واژه‌ها «با قرینه‌های خود در وزن یکی و در حروف روی مختلف» اند. (همایی، ۱۳۵۴: ۴۴)؛ مثل نمونه‌های زیر:

«مدارس درس مندرس / معالم علم منطمس (جویی، ۱۳۶۷: ۳)، زمانه غدار / روزگار مکار. عقل که عقال جنون جوانان است روی نمود و سن که لجام نزاق شبن است، بالا گرفت. (همان: ۶) مبدی معایب و منشی مشاوی (همان: ۸). به تقدیر حکیمی مختار منوط است و به ارادت قادری کامکار مربوط (همان: ۸). بطر نعمت / نخوت ثروت (همان: ۱۲).

سجع در خلال کلام

گاهی روابط جفت‌ها، در نگاه اول جناس می‌نماید؛ اما پس از تأمل معلوم می‌شود که با هیچ یک از گونه‌های جناس سنجیدنی نیست. ناگزیر باید آن‌ها را از زمره سجع‌ها به شمار آورد و با یکی از گونه‌های آن تطبیق داد. بنابراین در این متن دو گونه سجع وجود دارد.

الف- سجع‌هایی که به اواخر قراین اختصاص دارند؛ ب- اسجعی که به گونه‌ی آزاد در خلال کلام می‌آیند و مختص پایان قراین نیستند.

اگر چه سجع‌های پایانی بار اصلی موزونیت متن را بر دوش دارند، سجع‌های درون قراین هم به راستی از عوامل عمده موسیقی‌افزایی متن به شمار می‌آیند. چیزی که عظاملک بسیار بدان علاقه‌مند بوده و آن را به فراوانی به کار گرفته است.

سجع و ردیف

پیشتر اشاره شد که سجع وقتی در پایان قرینه‌های نثر می‌آید، همانند قافیه است که در پایان مصراع‌ها آورده می‌شود. به همین دلیل گاهی مسجع‌نویسان در کنار سجع‌ها افعالی را عیناً تکرار می‌کنند که می‌توان آن را در حکم ردیف به شمار آورد. مانند فعل ربطی «است» که پس از سجع‌های اصلی یکسان، داستان، دستان و نیشان، تکرار شده است (همان: ۱).

جناس

جناس نامی برای الفاظی است که «متفق به لفظ، مختلف به معنی» (رادویانی، ۱۳۶۲: ۱۱) باشند. جناس از اسباب تنوع و تکرار در متن است و اگر در پیوند با معنی و برای القای آن آورده شود، بی‌تردید یکی از مؤثرترین ابزارهای زیباسازی متن و موسیقایی کردن آن خواهد بود. پس «آنچه تجنیس را برتری و فضیلت می‌دهد، امری است که جز به یاری معنی حاصل نمی‌گردد» (جرجانی، ۱۳۶۶: ۳).

در مقدمه جهانگشای جوینی، همچنانکه پیشتر دیده‌ایم، جناس ابزار آرایش کلام برای انتقال مؤثر معنا است. جناس‌های این مقدمه که به دلیل گوش‌نوازی، جاذب و جالب‌اند و به خواننده لذت می‌بخشند، گونه‌های متفاوتی دارند و بی‌تردید یکی از دلایل بهره‌گیری از آن‌ها، ایجاد تنوع و تکرار و القای معنی در متن بوده است. در زیر نمونه‌هایی از این گونه‌های متفاوت جناس را می‌بینیم:

جناس ناقص: طبع / طبع (جوینی، ۱۳۶۷: ۵)، طَرَف / طَرَف (همان: ۱۰)؛

جناس مطرف: ران / رام (همان: ۱)؛

جناس لفظی: نسیب / نصیب (همان: ۵) غادر / قادر (همان: ۵) آجل / عاجل (همان: ۱۲)؛

جناس مُصَحَّف: مسرف / مشرف (همان: ۴)، عاقل / غافل (همان: ۱۶)، اخبار / اخبار (همان: ۱۱)، مجال / محال (همان: ۱۱)؛

جناس زاید: حدیقه / حدقه (همان: ۱)، امن و امان (همان: ۲)، شمال / شمایل (همان: ۲)، امداد / امتداد (همان: ۲)، عقل / عقال (همان: ۶)، فضل / افضال (همان: ۷)، مال /

آمال (همان: ۱۳)؛



جناس مضارع: اوهام / افهام (همان: ۱)، حذا / ازا (همان: ۲)، عاجل / أجل (همان: ۱۲)؛
 جناس لاحق: توی / بوی (همان: ۱)، هدی / هوی (همان: ۱) زمین / زمان (همان: ۲)،
 غضارت / نضارت (همان: ۳)، مستدفی / مستوفی (همان: ۴)، محن / مؤن (همان: ۱۱)؛
 جناس اشتقاق: باصره / بصیرت (همان: ۲)، حضور / حَضر (همان: ۲)، معالم / علم
 (همان: ۳)، مدارس / درس (همان: ۳)، متجلبیان / جلباب (همان: ۴)، خاطر / خطر
 (همان: ۵)، محدث / حادثه (همان: ۵)، فضل / افضال (همان: ۷)، وقایع / واقع (همان:
 ۷)؛

شبه اشتقاق: درس / مندرس (همان: ۲)، نثار / ایثار (همان: ۲)، مزدور / وزیر (همان: ۴)،
 مدبر / دبیر (همان: ۴)، راد / مردود (همان: ۵)، خطوات / خطیئات (همان: ۷)؛
 جناس قلب: انصاف / اصناف (همان: ۲)، اطراف / افراط (همان: ۷)، پلاس / لباس
 (همان: ۸)، مسهلات / مصلحات (با توجه به صدای واج‌های سین و صاد) (همان: ۱۳).

واج‌آرایی

واج‌آرایی که پیشتر «توزیع» نامیده می‌شد، به معنی توزیع واج‌های صامت و مصوّت در کلام برای موسیقی‌افزایی است. واج‌آرایی در شعر به وزن اصلی و عروضی آن کمک می‌کند و در نثر از اسباب ایجاد موزونیت بیشتر قراین است. جوینی از این امکان زبانی نه تنها برای موسیقایی کردن کلام؛ بلکه برای القای معنا استفاده کرده است. نمونه‌های زیر گونه‌هایی از (صدامعنایی) متن را نشان می‌دهد.
 مصوّت کوتاه — در «به اختلاف لغات و صفات شکرِ روایع بدایع صنایع او مقصود است» (جوینی، ۱۳۶۷: ۱) با آهنگ افتان خود بیانگر سنگینی فهم رازهای آفرینش و نیز دشواری شکرگزاری از این نعمت‌هاست.

در مثال زیر مصوّت بلند «آ» و تکرارش نوعی از موسیقی به وجود آورده است؛ اما این مصوّت که برخلاف «او» و «ای» به فراز می‌گراید، اشارتی لطیف دارد به بر روندگی «دعا»، که درون‌مایه اصلی عبارت است. «از رایحه آن ملأء اعلا بر موافقت ساکنان روضه رضا نثار صلوات طیّبات بر روح مطهر او ایثار کند» (همان: ۲-۱).

واج «را» صامت تکریری است. عظاملک از این خاصیت واج مذکور برای ریزش مداوم باران استفاده کرده است: «یک قطره از بحار موهبت او باران مدرار

نیسان است» (همان: ۱). واج «شین» هم در عبارت «نفحات شمال شمایل انصاف شامل او اطراف عالم را معطر گردانیده» (همان: ۲)، برجستگی خاصی به سخن او بخشیده و به القای معنای شمول انصاف الهی یاری رسانیده است. شاید عطاملک به دلیل آنکه «هر نوع تناسب و قرینه‌ای میان اجزای پراکنده وحدتی پدید می‌آورد که ادراک مجموع اجزا را سریع‌تر و آسان‌تر می‌کند.» (خانلری، ۱۳۵۴: ۱۶)، به این گونه از موسیقی توجه کرده تا اندیشه خویش را آسان‌تر انتقال دهد؛ زیرا سخن «موزون نسبت به دیگر اقسام سخن به یاد سپردنی‌تر است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۷۶).

آهنگ عروضی

در مقدمه جهانگشای جوینی، در کنار آرایش‌های کلامی متعدّد، به پاره‌هایی موزون افتاده هم بر می‌خوریم. این آهنگ‌ها در کنار سجع‌ها که در پایان و گاه در آغاز قراین می‌آید و بار اصلی موسیقی بخشی بر دوش آن‌هاست، موسیقی کامل‌تری را به گوش می‌رسانند؛ زیرا در این موارد هجاهای عبارات به گونه‌ای هم‌مشین می‌شوند که موسیقی عروضی در آن‌ها شکل می‌گیرد. بعضی از این عبارات موزون افتاده، مانند یک مصراع قابل تقطیع است و برخی دیگر با اندکی تغییر به مصراعی تبدیل می‌شود.

این پاره‌های موزون به وزن عروضی، نشان می‌دهند که عطاملک طبعی موزون دارد؛ اما از آن روی که قالب نثر را برگزیده، برای جلوگیری از در هم ریختن مرز نثر و نظم، طبع موزون خود را مهار می‌کند؛ اما گاه به گونه‌ای ناخودآگاه سمند وزن مهار از دست او می‌ریاید و تناسب هجاها به حدی می‌رسد که بی‌اختیار عبارتی موزون بر زبان جاری می‌شود و مصراعی از لابه‌لای نوشته او سربرمی‌آورد. به سخن دیگر، گاه نثر او منظوم می‌شود و «نثر منظوم آن است که کلامی منثور گویند که از تجزیه بعضی کلمات آن و اتصال جزئی به کلمه دیگر، شعری استخراج شود. بدون حذف و تخفیفاتی که مخصوص به شعر است» (شمس‌العلماء گرگانی، ۱۳۷۷: ۳۳۵).

به هر روی عطاملک گاهی قرینه‌ها را برای اینکه کاملاً موزون نشوند، با حذف هجاهایی از یکی یا افزودن هجایی بر دیگری، از مدار وزن عروضی خارج می‌کند؛ اما همچنانکه گفته شد گاهی کلام بی آنکه نویسنده تسلطی بر آن داشته باشد، موزون

می‌شود و آرایش‌های هجایی، وزن‌های عروضی را به وجود می‌آورند. اگر چه باید توجه داشت که گاهی به کارگیری هجاها، بدون رعایت این تناسب‌ها هم سبب نوعی از موزونیت در کلام می‌شود. به سخن دیگر تأمل بر موسیقی متن چه بسا به کشف وزن‌هایی ناشناخته منجر شود که در عین عدم تطابق با اوزان عروضی، خود می‌تواند نوعی از وزن به شمار آید.

ضیاء موحد، هنگام سخن گفتن از «سبک سعدی» به وزن نثر گلستان اشاره کرده و برخی نکته‌های علمی در پیوند با موسیقی نثر را مطرح کرده است. در مجموع، نظر این محقق بر آن است که نباید مانند پیشینیان، نظیر ملک‌الشعراى بهار و همایی، در نثرهایی چون گلستان فقط به دنبال وزن عروضی گشت؛ بلکه باید به رازهای دیگر موزونیت هم نگرش کرد. رازهایی که نوعی از موسیقی غیرعروضی را به وجود می‌آورد (موحد، ۱۳۷۸: ۱۴۷-۱۳۶).

بنابراین؛ می‌توان گفت که در این متن گذشته از وزن عروضی، موزونیت‌های حاصل از ترصیع و موازنه، جناس و واج‌آرایی و حتی طرح‌واره‌هایی که عظام‌لک به کلام خویش می‌دهد، از منظر شناخت موسیقی نثر، قابل بررسی است؛ اما در اینجا فقط به موسیقی عروضی برخی پاره‌ها اشاره می‌کنیم. در این میان گاهی برخی عبارتها با قرینه خود، مثل دو مصراع هم‌وزن‌اند و گاه یک پاره، خود به تنهایی وزن عروضی دارد.

دوپاره‌ها

در حدای آن مکتوم / در ازای آن معدوم (جوینی، ۱۳۶۷: ۲) فاعلات مفعولان؛
 مجدر شفاه / معفر جباه (همان: ۲) مفاعله فعل؛
 یاران وفا / اخوان صفا (همان: ۲) فع لن فعلن یا مفعول فعل؛
 مشرع کفا / مکرع دها (همان: ۴) فاعله فعل؛
 ارباب فطانت / اصحاب کیاست (همان: ۵) مفعول فعل.

پاره‌های موزون افتاده

گردش گردون دون (همان: ۳) فاعلاتن فاعلات؛

پای مال زمانه غدار (همان: ۳) فاعلاتن مفاعلهن فع لان؛
ارتقاء مدارج علیا (همان: ۵) فاعلان مفاعلهن فع لن (همان: ۵)؛
هر مدبری دبیری (همان: ۴) مفعول فاعلاتن؛
السیف محاء الذنوب (همان: ۱۰) مستفعلن مستفعلان.

تضاد و تقابل

تضاد اگرچه یکی از آرایه‌های معنوی بدیع به شمار می‌آید و از این منظر قابل بررسی است، در همان حال یکی از بهترین ابزارها برای بیان اندیشه است؛ زیرا به تجربه دریافته‌ایم که هر چیز را فقط در تقابل با چیزهای دیگر می‌توان شناخت: «تعرف الاشياء باضدادها».

جوینی هم مانند هر فرهیخته‌ای از جفت‌های متضاد برای القای اندیشه‌هایش استفاده می‌کند. بهتر است گفته شود که اندیشه‌های او از رهگذر تضاد شکل می‌گیرد و تقابل‌های متن از ساختار ذهنی او خبر می‌دهد.

بررسی تضاد در این مقدمه، به ویژه از آن روی که جوینی حکومت و حکام مغول را با حکومت و حکام پیشین می‌سنجد و مسائل اجتماعی و فرهنگی دو دوره موجود و معدوم را در تقابل با یک‌دیگر بررسی می‌کند، اهمیت می‌یابد.

او برای نمایش فراوانی و شمول موهبت‌های خداوند، یک قطره از دریای موهبت او را در قبال باران مدارار نیشان قرار می‌دهد. «یک قطره از بحار موهبت او، باران مدار نیشان است» (جوینی، ۱۳۶۷: ۱). و از این قبیل است کفر و اسلام (همان: ۱)، عاشقان حقیقت/ فاسقان صورت‌پرست (همان: ۱)، موحد و ملحد (همان: ۱)، سفر و حضر (همان: ۲)، ایام و لیالی (همان: ۲)، تازی و فارسی (همان: ۴)، کذب و تزویر و وعظ و تذکیر (همان: ۴)، عزیز و ذلیل (همان: ۵)، افراط و تفریط (همان: ۷)، اختیار و اشرار، پلاس و دیبا، خیر و شر، نفع و ضرر، کون و فساد (همان: ۸)، عقل و نقل، بیوت اصنام و صوامع اسلام (همان: ۹)، ظلمت و نور (همان: ۱۰)، آجل و عاجل (همان: ۱۲)، و نظایر این‌ها که با توجه به متن در نهایت تناسب انتخاب شده‌اند.

پیشتر گفته شد، عطاملک وقتی به مدح منکو قان می‌پردازد و دادگری او را با «عدل نوشیروانی» و خردمندی او را با «عقل فریدونی» می‌سنجد تا نشان دهد که



دادگری و خرد او اسطوره‌های داد و خرد را پس پشت نهاده و از آن‌ها جلو افتاده است، مدهانه‌گری خود را از طریق تضاد، به نمایش می‌گذارد! (همان: ۶).

وقتی از وضع موجود انتقاد می‌کند، نارضایتی خود را در قالب چند تقابل کوتاه و سریع، برای بیان ژرفای نکبت جامعه و میزان تنفر خویش از حاکمان جدید با رسایی و زیبایی باز می‌نماید. در این بخش از مقدمه، جوینی با ایجازی چشمگیر، تصویری روشن از وضع زمانه پیش چشم خواننده ترسیم می‌کند. به گفته او، آنان که حکومت را غصب کرده‌اند: «کذب و تزویر را وعظ و تذکر ... تحرمز و نیمیت را صرامت و شهامت» می‌دانند (همان: ۴). از این پس با بهره‌گیری از تقابل‌های ابناءالسوق و امیر، مزدور و دستوری، مزور و وزیر و مدبر و دبیر، مستدفی و مستوفی، مسرف و مشرف، کون خر و سر صدر، شاگرد پایگاه و خداوند حرمت و جاه، فرآش و صاحب دورباش، جافی و کافی، خس و کس، خسیس و رئیس، غادر و قادر، دستار بند و بزرگوار دانشمند، جمال با جمال و حمال و فسحت حال، که همه از یک حوزه معنایی؛ یعنی فضایی سیاسی، برگرفته شده‌اند، طرز تلقی او را از اوضاع حاکم بر جامعه به خوبی نشان می‌دهد.

البته گاهی تنفر او از وضع موجود به هجو حاکمان می‌انجامد و آنان را «کون خر» که بر صدر نشسته‌اند، می‌نامد (همان: ۵) یا در نمایش بی‌تمیزی آنان زبان به هجوشان می‌آلاید و می‌گوید: «ضرط و صفع را از لطف طبع، طبع الله علی قلوبهم پندارند و مشامت و سفاهت را از نتایج خاطر بی‌خطر شناسند» (همان: ۵). گاه تضاد را با تنسیق الصفات می‌آمیزد و دو یا چند صفت متقابل را می‌آورد تا تناقض‌های موجود را برجسته کند. مثلاً «کریم فاضل را تافتة دام محنت و لئیم جاهل را یافتة کام نعمت» (همان: ۵) می‌بیند و بدین ترتیب تصویری دقیق از زندگی اجتماعی عصر خویش ارائه می‌کند و بر مظلومیت اندیشه‌وران و فرهیختگان که اسیر دست جهال گشته‌اند، انگشت می‌نهد.

به طور کلی از آن روی که بنیاد متن بر تقابل بین وضع سابق که در اثر شکست ایران از مغولان به وضع کنونی منجر شده است، قرار دارد؛ همه چیز در قالب تقابل‌هایی که بیانگر این اوضاع‌اند، عرضه می‌شود تا عواطف جوینی را نسبت به حاکم و محکوم و تصویر جامعه مغلوب و غلبه بربریت بر فرهنگ را نشان دهد.

مقابله

«اگر تضاد در سطح کلام باشد نه واژه؛ یعنی همه یا بیشتر کلمات یک جمله با جمله دیگر در حالت تضاد باشند، صنعت مقابله به وجود می‌آید» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۸۹). در مقدمه جهانگشای جوینی اگرچه نه در ساختمان جمله، دست کم اجزای سازنده برخی ترکیب‌ها با هم در حالت مقابله‌اند. از آن جمله است و عشاء سفر و سهولت حضر (جوینی، ۱۳۶۷: ۲)، کذب و تزویر و وعظ و تذکیر (همان: ۴)، بیوت اصنام و صوامع اسلام (همان: ۹).

ایهام

بصیرت: چشم / بینش (همان: ۸)، چشم فتنه را به میل کشیده (همان: ۲)، موهوم چشم قایل شدن برای فتنه و به سیخ کشیدن آن هم هست. اخوان دیوان: دیوانیان و برادران شیطان که دوستان مؤلف باشند (همان: ۵)؛ تازگی: اخیراً، طراوت.

ایهام خوانش

هزار، دستان / هزاردستان (همان: ۱).

ایهام ترادف

بدین معنای غیرمنظور سن؛ یعنی ندان، با واژه دندان، ایهام ترادف شکل گرفته است. سن شیبیت بیست به دندان گیرد (همان: ۴).

ایهام تناسب

«در ایهام تناسب، کلمه‌ای هست که دو معنا دارد و فقط یک معنای آن در سخن، مورد نظر است؛ اما میان معنای غیرمنظور کلمه با کلمات دیگری در بیت، تناسبی ایجاد می‌شود» (عقدایی، ۱۳۸۰: ۸۱). در عبارتهای زیر میان داهی و معنای غیرمنظور داهیه؛ یعنی زن زیرک و تولد با معنای غیرمنظور نتیجه؛ یعنی فرزند نوه،



نتیجه، ایهام تناسب مشهود است: هر داهی‌ای قرین داهی‌ای (ص ۵)، تولد آن از نتیجهٔ دنائت همت [است] (جوینی، ۱۳۶۷: ۸).

ایهام تضاد

ایهام تضاد به دلیل آنکه ترکیبی از ایهام و تضاد است، گیرایی و تأثیر بیشتری دارد و معنای متقابل را بهتر نشان می‌دهد. در ایهام تضاد «گوینده، واژه‌هایی را که در یک معنی ناسازگار و متضادند و در همین معانی ناساز، کاربردی روا و رایج دارند، در معنی دیگری که ناساز و متضاد نیستند به کار می‌برد» (راستگو، ۱۳۸۲: ۲۴۰). عطاملک از این آرایه استفاده و سخن خویش را به شعر نزدیک کرده است. در نمونه‌های زیر بین گریه و خنده‌زنان، شکسته و درست، کامل و نازله، گران‌پله و سبک‌بار، مذمومه و محموده، ایهام تضاد وجود دارد.

به خاصیت گریهٔ ابر بهار، خنده‌زنان شوند (جوینی، ۱۳۶۷: ۲)، پشت هنر امروز شکسته است درست / کاین بی‌هنران پشت به بالش دارند (همان: ۵)، هر کاملی مبتلا به نازله‌ای [گشته] (همان: ۵)، به شمشیر آبدار محاء الذنوب گران‌پله و سبک بار شده (همان: ۱۰)، در دفع امراض مذمومه، محموده در مسهلات به کار دارد (همان: ۱۳).

پارادوکس

پارادوکس نوعی از تصویر برای نشان دادن نگرش خاص به رویدادهای جهان است. نگرشی که در آن با وجود تناقض ظاهری اجزای هستی، نوعی از حقیقت را کشف می‌کند؛ زیرا پارادوکس «تصویری است که دو روی ترکیب آن، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۵۴). عطاملک مثل انسانی که با مشاهدهٔ وضع ناپذیرفتنی موجود دچار حیرت شود، از این ابزار برای نمایش احوال درون خویش استفاده می‌کند. در اینجا نمونه‌هایی از پارادوکس‌های متن را می‌بینیم:

عقول عقلا در عظمت کمال او حایر است (جوینی، ۱۳۶۷: ۱۱)، طبقهٔ طلبهٔ آن در دست لگدکوب حوادث پایمال زمانهٔ غدار و روزگار مکار شدند (همان: ۳)، هر نور که به واسطهٔ ظلمت درخشان شود، نیک بدیع نماید (همان: ۹)، بنمردیم تا ز بوالعجبی /

بندیدیم صبح نیم‌شبان (همان: ۹)، در میان ظلمت نوری ساطع [گردد] (همان: ۱۰)، بی‌زحمت دیده دوست دیدن گیرد (همان: ۱۰).

تناسب

تناسب در اثر همنشینی واژه‌های متناسب به وجود می‌آید و پیوند میان اجزای یک کُل را، که مورد نظر نویسنده است، نشان می‌دهد. گذشته از تناسب‌های بسیاری که میان واژه‌ها در این متن رعایت می‌شود و برای پرهیز از درازگویی از آوردن آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم، نمونه‌ی زیر به جهت آنکه در آن برای القای سلطه‌گری منکو قآن به مخاطب از تناسب عناصر اربعه استفاده کرده، در خور تأمل است: شمشیر آبدارش، آتش در خرمن دشمن خاکسار انداخته (جوینی، ۱۳۶۷: ۲).

حس آمیزی

حس آمیزی، آمیختن حس‌ها و نسبت دادن محسوسات یکی از حواس به حس‌های دیگر است. در عبارت زیر «آذان» که شنیداری است به ذوق نسبت داده شده که احساسی درونی است: آذان سمع ایشان را ذوق نداده (همان: ۹).



مثل‌ها

یکی از ویژگی‌های سبکی نثر فنی، استفاده بسیار از امثال است. زیرا امثله و حکم هم از ابزارهای زینتی این‌گونه از نثر به شمار می‌آید و هم در ابلاغ مفاهیم دستیار نویسنده‌اند. عظاملک در نوشته خود، از امثال برای تحقق هر دو منظور استفاده کرده است: اذا مَرَّوا بِاللغوِ مَرَّوا كِرَامًا (جوینی، ۱۳۶۷: ۷)؛ خیرالامور اوسطها (همان: ۸)؛ از صحیفه خاطر محو گشته، كالخط يرسم في بسيط الماء (همان: ۷)؛ عسی ان تکرهوا شیئاً و هو خیر لکم (همان: ۸)؛ اطلبوا العلم و لو بالصین (همان: ۹)؛ جاء الحق و زهق الباطل (همان: ۱۰)؛ لاتلقوا بایدیکم الی التهلکة (همان: ۱۱).

کنایه

کنایه، نوعی از مجاز است که معنا را دارای دو سطح می‌کند؛ اما خود الفاظ کنایه هم از این لحاظ که نام‌های تازه‌ای است برای چیزهای معمول و شناخته شده و بارزترین ویژگی موصوف‌ها را نشان می‌دهد، لذت‌بخش است. به همین دلیل عطاملک جوینی با استفاده از کنایه‌های موجود در زبان یا با انتخاب اوصافی که موصوف خود را به کنایه معرفی می‌کنند، به کلام خویش رونق بخشیده و انتقال معنی را از طریق کنایه که ابلغ از تصریح است، تأثیرگذارتر کرده است. توجه به این نکته هم ضرورت دارد که کنایه‌های او مانند آرایه‌های دیگر، هم زینت‌افزای متن است و هم ابزار انتقال معنای منظور.

ملاء اعلا (جوینی، ۱۳۶۷: ۱)، دست دادن (همان: ۲)، آتش به خرمن انداختن (همان: ۲)، شراب و بیل چشیدن، سرخیمه به ثریا افراختن (همان: ۲)، پای مال (همان: ۳)، هنر اکنون همه در خاک طلب باید کرد (بالکنایه، همه هنرمندان مرده‌اند) (همان: ۳)، ابناء السوق (همان: ۴) شیطان (همان: ۵)، شاگرد پایگاه (همان: ۵) کون خر (همان: ۵) پشت به بالش دادن (همان: ۵)، ابناء الزمان (همان: ۵)، اخوان دیوان (همان: ۵)، بیست به دندان گرفتن (همان: ۶) نسج علیه العنکبوت (همان: ۷)، طریق انبساط مسلوک داشتن (همان: ۷)، عین‌الرضا (همان: ۸)، عصای قرار در جایی انداختن (همان: ۹)، دست گشاده شدن (همان: ۱۲)، حکیم اکبر (همان: ۱۳).

تشبیه

تشبیه یکی از ارجمندترین عنصرهایی است که برای زینت‌افزایی متن و تجسم معنا از آن استفاده شده است. عطاملک از این عنصر زبانی برای صورت بخشیدن به مفاهیم بهره گرفته و به یاری آن معانی مورد نظر را به خواننده القا کرده است. یادآوری این نکته هم ضرورت دارد که غالب تشبیه‌های این مقدمه، در ساختار اضافه‌های تشبیهی عرضه شده است:

بحار موهبت (جوینی، ۱۳۶۷: ۱)، نسیم لطف (همان: ۱)، جلاد عنف (همان: ۱)، اودیة هدی (همان: ۱)، بادیه هوا (همان: ۱)، وفود درود (همان: ۱)، روضه رضا (همان: ۱)،

آسمان هدایت (همان: ۲)، تشبیه اهل خاندان به نجوم و به رجوم (همان: ۲)، شیطان غوایت (همان: ۲)، حلیه صفا (همان: ۲)، زیور حقیقت (همان: ۲)، نعمت امن و امان (همان: ۲)، طفلان کلاً و اشجار (همان: ۲)، شمایل انصاف (همان: ۲)، آفتاب عواطف، شراب وییل، حجاب تراب (همان: ۳) دولت فضل (همان: ۴)، نصیحت پدر به زیور (همان: ۶) عقل عقال است (همان: ۶)، صحیفه خاطر (همان: ۷)، کالخط یرسم فی بسیط الماء (همان: ۷) طریق انبساط (همان: ۷)، غطای شک و ربیت (همان: ۸)، غشای ظن و شبهت (همان: ۸)، شمع دین (همان: ۹)، آفتاب دین محمدی (همان: ۹)، ظلمت شک (همان: ۱۳)، خواب غفلت (همان: ۱۳)، سکرته جهالت (همان: ۱۳).

تشبیه مرکب

ظلمات کفر و فسوق، مضمحل و متلاشی شود. چون ضباب که به ارتفاع آفتاب پایدار نبود (جوینی، ۱۳۶۷: ۱۰)، نهاد او را حقیقه انواع تسلط و اقتحام و شطط و انتقام گرداند و باز آن را به خصال محموده و خلال پسندیده با مقام اعتدال آرد. چنان که مداوی حاذق در دفع امراض مذمومه محموده در مسهلات به کار دارد و باز آن را مصلحات واجب داند تا مزاج به کلی از قرار اصل منحرف نشود و تغیر نپذیرد (همان: ۱۳).



استعاره

پس از تشبیه، استعاره در این متن کاربرد بیشتری دارد و عطا ملک وقتی می‌خواهد تصویری خیال‌انگیز از مفاهیم ذهنی خویش ارائه کند و به آن‌ها عمق بیش‌تری بخشد، از استعاره استفاده می‌کند. استعاره‌های این متن هم مانند تشبیه، غالباً به صورت فشرده و در قالب اضافه استعاری آمده است؛ اما باید گفت که با وجود ذوق و بلاغت جوینی، این استعاره‌ها محصول ناخودآگاهی او نیست؛ بلکه از نوع استعاره‌های کوششی به شمار می‌آید و او هر بار متناسب با فضای حاکم بر متن، از ذخیره ذهنی خویش چیزی مناسب حال برمی‌گزیند و به کار می‌برد:

انوار عقل وجود (جوینی، ۱۳۶۷: ۱)، مائده کرم (همان: ۱)، ماده بقا (همان: ۱)، کنه معرفت (همان: ۱)، عقول عقلا در حایر بودن (همان: ۱)، اوهام و افهام در قاصر بودن

(همان: ۱)، کفر و اسلام در رهش پویان، بوی اخلاص (همان: ۱)، رایحهٔ اخلاص (همان: ۱)، نثار صلوات (همان: ۲)، حلیهٔ صفا (همان: ۲)، بخت مطاوعت کرد، سعادت مساعدت کرد (همان: ۲)، زیور حقیقت (همان: ۲)، مادهٔ نعمت امان و امان (همان: ۲)، گریهٔ ابر بهار (همان: ۲)، باصرهٔ بصیرت (همان: ۲)، ندایی ... در حکم گوشواره برای گوش حقیقت (همان: ۲)، نفحات شمال شمایل (همان: ۲)، عواطف، در منور کردن اصناف بنی آدم (همان: ۲)، انصاف در اطراف عالم را معطر کردن (همان: ۲)، دست سیاست (همان: ۲)، چشم فتنه (همان: ۲)، آبله‌گون شد چهرهٔ حضرت و خاک‌آلوده شدن پیشانی آن (همان: ۲). تَقیید اخبار و آثار (همان: ۳)، غضارت چهرهٔ آداب (همان: ۳)، رونق و طراوت اولوالباب (همان: ۴)، معالم علم منظمس شده (همان: ۳)، لگدکوب حوادث (همان: ۳)، گردون دون (همان: ۳)، زمانهٔ غدار، روزگار مکار (همان: ۳)، عقد دولت فضل و مدعیان آن (همان: ۳)، احیای مراسم (همان: ۳)، مطلع سعادت و میرات (همان: ۴)، منبع علما (همان: ۴)، مرتع هنرمندان (همان: ۴)، مربع خردمندان (همان: ۴)، مشرع کفا، مکرع دهاة، لفظ دربار نبوی (همان: ۴)، پیرایهٔ وجود (همان: ۴)، نتایج خاطر (همان: ۵)، قحطسال مروت و فتوت (همان: ۵)، روز بازار ضلالت و جهالت (همان: ۵)، ریعان شباب (ص ۵)، عقال جنون (همان: ۶)، ترقی سن (همان: ۶)، لجام نزاقت شُبَّان (همان: ۶)، واسطهٔ عقد ملک (همان: ۷)، مبانی مکارم و معانی (همان: ۷)، ساحت جلال (همان: ۷)، راه کرم (همان: ۷)، ذیل عفو (همان: ۷)، راه اغتراب (همان: ۷)، اوراق علوم (همان: ۷)، صورت واقعات (همان: ۷)، نتیجهٔ دنائت و خساست (همان: ۸)، دریا به جای اسرار و غواصی کردن در آن (همان: ۸)، طایفه‌ای در آن افق پرواز تواند بود (همان: ۸)، فیضان انوار شعاع خور (همان: ۹)، لوای اسلام (همان: ۹)، بوی اسلام (همان: ۹)، مدارس را افراخته (همان: ۹)، پرتو انوار هدی (همان: ۱۰)، زیور عزالدین (همان: ۱۱)، حصن عصمت (همان: ۱۱)، درهای داد (همان: ۱۲).

استعاره مفهومی

«استعارهٔ مفهومی عبارت است از درک امور انتزاعی بر پایهٔ امور عینی. به دیگر سخن استعارهٔ اندیشیدن یعنی تجسّم مفاهیم ذهنی.» (بهار، ۲۵۳۵: ۳۲۵) اگرچه استعاره‌های فوق با این اندیشه جورج لیکاف که می‌گوید استعاره خاص شعر

نیست و «اگر به اطراف خود نگاه کنیم از همه سو غرق در استعاره‌ایم» (همان: ۳۲۵)، مطابقت دارد، عظاملک گاه اندیشه خویش را از رهگذر فضاهای استعاری انتقال می‌دهد. مثلاً وقتی می‌خواهد بگوید انسان نمی‌تواند به اسرار الهی وقوف پیدا کند، آن را با استعاره مفهومی دریا و غواصی کردن در آن یا از طریق پرواز در افقی دوردست و ناشناخته که بیانگر ساحت قدس ربوبی است، بیان می‌کند؛ اما پایان‌بخش مقدمه او یک استعاره مفهومی نسبتاً بلند است که از حوزه پزشکی یعنی حوزه منبع یا مبدأ به وام گرفته شده تا ادراک اندیشه نویسنده را که از قلمرو تاریخ یعنی حوزه هدف است، تجسم بخشد.

عظاملک در اینجا، همچنانکه قبلاً هم اشاره کرده‌ایم، می‌گوید حمله مغولان به ایران به اراده الهی صورت گرفت تا مردم ایران «از خواب غفلت متعقیظ شوند ... و اولاد ایشان را تنبیهی باشد.» برای تحقق این امر «یک کس را آماده کند و نهاد او را حقیقه انواع تسلط و اقتحام و شطط و انتقام گرداند و باز آن را به خصال محموده و خلال پسندیده با مقام اعتدال آرد چنان که مداوی حاذق در دفع امراض مذمومه محموده در مسهلات به کار دارد و باز آن را مصلحات واجب داند تا مزاج به کلی از قرار اصل منحرف نشود و تغییر نپذیرد و به حسب طبیعت مواد را دفع کند و حکیم اکبر به طباع و امزجه بندگان خویش نیک خبیر تواند بود و به استعمال ادویه که ملایم وقت و مناسب طبیعت دهد، بصیر ان الله تعالی لخبیر بصیر.» (جوینی، ۱۳۶۷: ۱۴-۱۳).

نتیجه

مقدمه جهانگشا را به دلیل برخورداری از ساختاری استوار و نظم و انسجامی چشمگیر، باید از نمونه‌های عالی مقدمه‌نویسی در ادب فارسی به شمار آورد. عظاملک واژه‌ها و تعابیر را سکه‌ای می‌پندارد که یک روی آن معناهای عادی دارد و روی دیگرش که وجه جمال‌شناسیک و نهفته آن‌هاست، پوشیده است و باید آشکار شود. او مثل صورت‌نگرایان به حل شدن معنا در صورت باور دارد و همانند ساختارگرایان تمام عناصر سازنده متن را فقط برای القای معنا به کار می‌برد. به-کارگیری ابزارهای بیانی و عناصر زیباشناختی، اگر چه بر معنا سایه افکنده و آن را سنگین کرده است، به هیچ روی سبب تباهی آن نگشته است.



به نظر می‌رسد، در این مقدمه تقابل‌های دوگانه، به مثابه یکی از عناصر ساختاری، وجه غالب متن است و عظاملک با استفاده از آن، دو امر را رویاروی کرده، به یاری آن اندیشه خویشت را انتقال می‌دهد.

رعایت اقتضای حال مخاطب، در بهره‌گیری از آرایه‌ها و القای اندیشه از رهگذر آن‌ها، حاکی از مهارت و استادی نویسنده است و نشان می‌دهد عظاملک جای استفاده از آن‌ها را به خوبی می‌داند و هیچ‌یک را به جای دیگری به کار نمی‌برد. با وجود آرایش‌های کلامی بسیار و استفاده وافر از واژه‌ها و عبارات و اشعار عربی و آیات و احادیث، متن روان و دلنشین است. بی‌تردید یکی از عوامل روانی و دلنشینی آن، گزینش‌های دقیق و رعایت همنشینی اجزای کلام برای تولید موسیقی‌های عروضی و غیرعروضی است.

منابع

- بهار، محمدتقی، (۲۵۳۵)، **سبک‌شناسی**، جلد ۳، چاپ ۴، تهران: انتشارات پرستو.
- بیهقی، ابوالفضل، (۱۳۵۰)، **تاریخ بیهقی**، تصحیح دکتر علی‌اکبر فیاض، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۷)، **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، چاپ ۲ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- جرجانی، عبدالقاهر، (۱۳۶۶)، **اسرارالبلاغه**، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ ۲، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- جوینی، عظاملک، (۱۳۶۷)، **تاریخ جهانگشای جوینی**، چاپ ۳، تهران: انتشارات بامداد و ارغوان.
- خانلری، پرویز، (۱۳۵۴)، **وزن شعر فارسی**، چاپ ۳، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- خطیبی، حسین، (۱۳۶۶)، **فن نثر در ادب پارسی**، جلد ۱، تهران: انتشارات زوار.
- رادویانی، محمدبن عمر، (۱۳۶۲)، **ترجمان‌البلاغه**، چاپ ۲، تهران: انتشارات اساطیر.
- راستگو، سیدمحمد، (۱۳۸۲)، **هنر سخن‌آرایی**، تهران: سمت.
- رجایی، محمدخلیل، (۱۳۵۹)، **معالم‌البلاغه**، چاپ ۳، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۰)، **انواع نثر فارسی**، تهران: انتشارات سمت.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، **شاعر آینه‌ها**، تهران: انتشارات آگاه.
- _____، (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چاپ ۲، تهران: انتشارات آگاه.



- (۱۳۹۱)، **رستاخیز کلمات**، تهران: انتشارات سخن.
- شمس‌العلماء گرگانی، حاج محمدحسین، (۱۳۷۷)، **ابداع البدایع**، تبریز: احرار.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۸)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: انتشارات فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، **گنجینه سخن**، چاپ ۴، تهران: امیرکبیر.
- عقدایی، تورج، (۱۳۸۰)، **بدیع در شعر فارسی**، زنجان: نیکان کتاب.
- فتوحی رود معجنی، محمود، (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی**، چاپ ۲، تهران: انتشارات سخن.
- ماسه، هانری، (۱۳۶۴)، **تحقیق درباره سعدی**، مترجمان: حسن مهدوی اردبیلی، غلامحسین یوسفی. تهران: توس.
- موحد، ضیاء، (۱۳۷۸)، **سعدی**، چاپ ۳، تهران: انتشارات طرح نو.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۵۴)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: دانشگاه سپاهیان انقلاب ایران.
- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۷۲)، **دیداری با اهل قلم**، جلد ۱، چاپ ۴، تهران: انتشارات علمی.

