نشریّهٔ ادب و زبان
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگـــــاه شهیـــد باهنر کرمان
سال ۱۹، شمارهٔ ۴۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

عناصر خیالی و سیر تحوّل آن در چهار نمونهٔ شعری از سبک‌های مختلف (علمی – پژوهشی) *

دکتر یحیی کاردگر[۱]

چکیده

شـاعرانگی شـعر بـا عناصـر خیـالی، پیونـدی ناگسسـتنی دارد و بخـش عمـده‌ای از ظرافت‌های شعری به نحوهٔ استعمال این عناصر وابسته است. از این رو تحـوّل و دگرگـونی این عناصر در گسترهٔ شعر فارسی که سبک‌ها و شیوه‌هـای چنـدی را تجربـه کـرده، امـری گریزناپذیر است. بحث دربارهٔ چگونگی و فلسفهٔ تحوّل این عناصر در شیوه‌های شـعری و نحوهٔ برخورد پژوهش‌هـای بلاغـی بـا ایـن دگرگـونی‌هـا، بحثـی مغفـول مانـده در عرصـهٔ پژوهش‌های ادبی است. این مقاله کوشیده‌اسـت تحـوّل عناصـر خیـالی شـعر فارسـی را در چهار نمونهٔ شعری از سبک‌های مختلـف در شـیوه‌ای تطبیقـی مـورد بررسـی قـرار دهـد و اشکال و گونه‌های این تحوّل را معرفی کند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که عناصر خیالی شعر فارسی تحت تأثیر عواملی چون شرایط عصری، شیوه‌های شعری، تئـوری‌هـای ادبـی، نبوغ شاعرانه، تعامل زبان گفتاری و نوشتاری و سرانجام میل به هنجارگریزی از خط سـیر واحدی پیروی نکرده و در چند نقطه از جریان طبیعی تحوّل عناصـر خیـالی عـدول کـرده است. نقطهٔ شروع هنجارگریزی به صورت اعتدالی از سبک عراقی آغـاز شـده و در شـعر عصر صفویّه و شعر نیمایی، تحت تأثیر عوامل یـاد شـده بـه اوج خـود رسـیده‌اسـت. شـعر فارسی در گذر از این مراحل، عناصر خیالی بکری آفریده‌است که پژوهش‌هـای بیـانی بـه طور همه جانبه، قادر به توجیه و تفسیر این نوآوری‌ها نیست.

---

*تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۴/۰۶/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۴/۱۲/۱۴

۱-دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
E-mail: kardgar1350@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: بلاغت فارسی، علم‌بیان، نقدبیان، سبک‌های شعر فارسی، تحوّلات بیانی.

۱-مقدّمه

علوم بلاغی شامل معانی، بیان و بدیع است، امّا آنچه به عنوان اصول علوم بلاغی شناخته می‌شود، معانی و بیان است. از آن‌جایی که مباحث معانی و بیان با ذات و سرشت آثار ادبی پیوند دارند و «آن» و «جان» آثار ادبی را مورد بررسی قرار می‌دهند، طبیعی است باید پیوندی دو سویه بین این علوم و آثار ادبی برقرار باشد، به گونه‌ای که مباحث این علوم، برای نقد بلاغی آثار ادبی کارآمد باشند و آثار ادبی هم با اصول و معیارهای این علوم سازگاری داشته باشند. نگاهی به سیر تحوّل دانش‌های بلاغی و تحوّل شعر و ادب فارسی نشان می‌دهد که عرصهٔ نقد بلاغی و خلّاقیّت‌های ادبی، سیری همگام و بر مبنای رفع نیازهای یکدیگر نداشتند و غالباً علوم بلاغی، چند قرنی! عقب‌تر از تحوّلات ادبی حرکت می‌کرده و همین حرکت کُند، موجب شده که نه تنها در بالندگی و رشد و شکوفایی شعر و ادب فارسی دخالت چندانی نداشته باشد، بلکه یکی از عوامل جمود و رکود و موانع نوگرایی شعر و ادب فارسی به شمار آید.

چهارچوب خشک و غیر قابل انعطاف این دانش‌ها، نوگرایی‌ها و ابداعات ادبی را به سنّت‌شکنی متّهم کرده و سدّ راه آن شده‌اند که نگاه رشیدالدّین وطواط به تشبیهات شعر ازرقی (ن.ک: وطواط، ۱۳۶۲: ۴۲) و نگاه شرف‌الدّین رامی به تشبیه شعر ظهیرالدّین فاریابی (ن.ک: رامی، ۱۳۷۶: ۴۶) خود، گویای این ویژگی است. چنین نگاه غیر قابل انعطافی در همهٔ ادوار ادب فارسی بویژه در عصر صفویه نمونه‌هایی دارد (ن.ک: فتوحی،۱۳۸۵: ۳۱۷). شعر و ادب فارسی در بستر چنین فضایی بالیده و رشد کرده و در نتیجه، کتب بلاغی با بستن پای خیال شاعرانه، رفته رفته موجبات شکل‌گیری تصویرهای تکراری ملال‌آور را در شعر فارسی فراهم آوردند تا بدان‌جا که به دلیل این ویژگی منفی،

کلّ ادبیات کلاسیک فارسی مورد نقد و حتی تمسخر قرار گرفت (ن.ک: مراغه‌ای،۱۳۸۸: ۱۵۴و شاملو، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

عوامل متعدّدی موجب ناکارآمدی علوم بلاغی شده، امّا آنچه بیش از همه در این زمینه تأثیرگذار بوده، بی‌توجّهی به سیر تحوّل ادب فارسی و عدم وجود نگاهی نظام‌مند و زنجیره‌وار به سبک‌ها و ادوار مختلف شعر و ادب فارسی در تدوین کتب بلاغی است. این مقاله در راستای پاسخ به چنین نیازی تدوین شده و برآن است تا با بررسی چهارنمونهٔ شعری از سبک‌های مختلف ادب فارسی، فراز و فرودهای عناصر خیالی شعر فارسی و نقاط قوّت و ضعف آن را در گذر از سبک‌های مختلف و حال و هوای گوناگون مورد بررسی قرار دهد.

۱-۱-بیان مسئله

عناصر خیالی در شعر فارسی نه به طور ناگهانی به وجود آمدند و نه بعد از شکل‌گیری، ساکن و ثابت ماندند، بلکه این عناصر با توجه به خاستگاه و سیر تحوّل، مراحلی را پشت سر گذاشته و به گونه‌هایی چون ابداعی، وارداتی، بازسازی شده، مرده وکمال‌یافته تقسیم شدند. بنابراین بررسی همه‌جانبهٔ صورخیال شعر فارسی، مستلزم نگاهی نظام‌مند است. نگاهی که در سایهٔ آن بتوان از سرچشمه‌ها، سیر تحوّل و نقش شاعران در شکل‌گیری و بازسازی این عناصر سخن گفت و دوره‌های اوج و فرود جنبه‌های خیالی شعر فارسی را تعیین کرد. جهت دست‌یابی به چنین نگاه نظام‌مندی، پاسخ‌گویی به پرسش‌هایی چند، لازم و ضروری است. پرسش‌هایی چون: ۱-آیا چنین نگاه نظام‌مندی از کتب بیانی قابل استخراج است؟ ۲-هریک از عناصر خیالی در چه دوره‌ای مورد توجه قرارگرفتند و فلسفهٔ گرایش به این عناصر چیست؟ ۳-سهم سبک‌ها و شاعران ادب فارسی در شکل‌گیری و دگرگونی‌های صورخیال چگونه تعیین می‌شود؟ مقالهٔ حاضر کوشیده‌است با بررسی صورخیال اشعار منتخب، به این پرسش‌ها پاسخ گوید.

۱-۲-پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ بررسی صورخیال شعر فارسی، پژوهش‌های ارزشمندی منتشر شده که کتاب‌هایی چون *درگلستان خیال حافظ* از خسرو فرشیدورد، *صورخیال در شعر فارسی* از محمّدرضا شفیعی کدکنی، *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی* از یحیی طالبیان، *صور خیال در شعر سبک اصفهانی* از جلیل تجلیل و *تصویرها و توصیف‌ها در شعر معاصر ایران* از برزگر خالقی و کامیار عابدی، نمونه‌هایی از این پژوهش‌ها هستند که در مقالهٔ حاضر نیز از آن‌ها استفاده شده و در بخش منابع، مشخصات کامل آن‌ها آمده‌است.

۱-۳-ضرورت و اهمیّت تحقیق

اگرچه از نظر کمّی، پژوهش‌های بسیاری در زمینهٔ صورخیال شعر فارسی منتشر شده، اما هریک از این پژوهش‌ها به شاعر یا دورهٔ خاصی پرداخته‌اند و نگاه نظام‌مندی به صورخیال شعر فارسی ندارند. با چنین نگاهی، بحث دربارهٔ سرچشمه‌های شکل‌گیری عناصر خیالی، بررسی نقاط قوّت و ضعف آن‌ها، تعیین سهم شاعران و دوره‌های مختلف در شکل‌گیری عناصر خیالی، بررسی میزان کارآمدی یا ناکارآمدی کتب بیانی و خلاصه، نقد نظام‌مند صورخیال شعر فارسی میسّر نیست. این مقاله کوشیده‌است با نگاهی زنجیره‌وار به عناصر خیالی شعر فارسی از آغاز تا امروز، اوج و فرود صورخیال شعر فارسی را نشان دهد و نقاط قوّت و ضعف پژوهش‌های بیانی را باز نماید و صورخیال شعر فارسی را در منظومه‌ای نظام‌مند نقد و تحلیل کند.

۲-بحث

سبک خراسانی، عراقی، هندی و شعر نیمایی از برجسته‌ترین سبک‌های شعر فارسی هستند. از این رو با گزینش نمونهٔ شعری از هر یک از سبک‌های مذکور، می‌کوشیم سیر تحوّل علم بیان و دگرگونی‌های آن را درنمونه‌های منتخب نشان دهیم. حال وهوای معنایی

یکسان نمونه‌ها و جایگاه آن‌ها در معرفی سبک‌های مذکور، در گزینش اشعار تأثیر گذار بوده‌است. بیت مطلع نمونه‌های منتخب به ترتیب تاریخی عبارتند از:

الف: منوچهری (وفات: ۴۳۲ق)

ای باده! فدای تو همه جان و تن من

کز بیخ بکندی ز دل من حزن من (منوچهری، ۱۳۷۰: ۷۸)

ب: حافظ (وفات: ۷۹۲ق)

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز

خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز (حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۵)

ج: صائب تبریزی (وفات : ۱۰۸۱ق)

صبح است ساقیا می چون آفتاب گیر

عیش رمیده را به کمند شراب گیر (صائب تبریزی، ۱۳۶۸: ۵/ ۲۲۸۸)

د: نادر نادرپور (وفات : ۱۳۷۸ش)

چه می گویید ؟/ کجا شهداست این آبی که در هر دانهٔ شیرین انگور است ؟ (نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۲۴)

۲-۱-عناصر خیالی در شعر منوچهری

در شعر منوچهری به ترتیب، تشخیص، کنایه و تشبیه در تقویت جنبه‌های خیالی شعر تأثیر گذارند. در مورد چرایی فراوانی استعمال تشخیص و کنایه در شعر او باید درنگ کرد. سخن بر سر این است که اگر تشخیص، زیرمجموعهٔ استعارهٔ مکنیّه و استعارهٔ مکنیّه یکی از گونه‌های اصلی استعاره است، به طور طبیعی بعد از دوره‌های تشبیه‌سازی باید مورد توجه قرارگیرد، امّا بسامد فراوان آن در شعر منوچهری که متعلّق به دوره‌های آغازین شعر فارسی است، چگونه توجیه می‌شود؟ در جستجو برای یافتن پاسخی درخور به این پرسش است که یکی از جنبه‌های ضعف و سستی کتب بلاغی آشکار می‌شود و آن جنبه، نادیده گرفتن فراز و فرودهای عناصر خیالی در ادوار مختلف شعر فارسی و چرایی آن است که

بلاغت فارسی یا به این عرصه‌ها وارد نشده و یا این‌که به یک جوابی کلّی بسنده کرده است.

استعاره به طور طبیعی بعد از تشبیه شکل می‌گیرد و عالی‌ترین نوع استعاره نیز از دل تشبیهات نابی شکل می‌گیرد که کثرت تکرار، آن‌ها را به ابتذال کشانده‌است. از این رو تبدیل این تشبیهات به استعاره، راهی است برای دور کردن آن‌ها از ابتذال. با این توضیح، فراوانی تشخیص در شعر منوچهری توجیه‌پذیر نیست. بنابراین باید دقیق‌تر به این موضوع پرداخت و به این پرسش پاسخ داد که آیا چنین حکمی در مورد همهٔ استعاره‌ها صادق است؟ بدون تردید پاسخ منفی است. چرا که این حکم، تنها در مورد استعاره‌های مصرّحه‌ای صادق است که از دل تشبیهات هر زبانی شکل می‌گیرند، امّا در مورد استعارهٔ مکنیّه که راه شکل‌گیری آن متفاوت است، صدق نمی‌کند. تشخیص که زیر مجموعهٔ استعارهٔ مکنیّه است برعکس استعارهٔ مصرّحه، در کنار تشبیه و گاه مقدّم برآن، نخستین عنصر خیالی ادبیات ملّت‌هاست. چرا که بشر، نخستین پیوندش را با محیط اطراف از طریق همانندسازی اطراف با ویژگی‌های خود استوار می‌کند و در جریان همین همانندسازی و نسبت دادن صفات خود به جهان و مافیها است که نخستین عنصر خیالی، یعنی تشخیص شکل می‌گیرد. ریشه‌های اساطیری برخی از تشخیص‌ها، غلبهٔ عنصر تشخیص در مناظره‌های قوم ایرانی که قدمتی دیرینه دارند، گرایش بیشتر به تشخیص در شعرهای آغازین شاعرانی که هنوز با سنّت‌های ادبی آشنایی کاملی پیدا نکردند، نمونه‌هایی که در ذیل استعاره در نخستین کتب بلاغی ادب فارسی یعنی ترجمان‌البلاغه و حدائق‌السّحرآمده و سرانجام، بهره‌گیری از تشخیص در برقراری پیوند بین کودک و محیط اطراف در ادبیات کودک، مؤیّد این ادّعاست. از این‌رو طبیعی است اگر تشخیص، عنصر خیالی غالب شعر منوچهری باشد. خطاب به باده در هشت بیت اول شعر، عامل اصلی غلبهٔ تشخیص بر فضای آن است. بنابراین آنچه در بلاغت فارسی باید مورد توجه قرار گیرد، نگاه جزیی و دقیق به میزان کاربرد عناصر خیالی در ادوار مختلف و فلسفهٔ آن و توجّه به پیوند این عناصر با انواع ادبی است که متأسّفانه چنین نگاهی در کتب بلاغی نیست.

در مورد فراوانی کنایه در شعر منوچهری نیز باید از دو ویژگی کنایه سخن گفت: ۱- کنایه از عناصر خیالی‌ای است که خاستگاه آن، زبان گفتار و نوشتار است که در این میان، سهم زبان گفتاری در ساختن کنایات اگر بیشتر نباشد، کمتر نیست. بنابراین فراوانی کنایه در شعر منوچهری نشان می‌دهد که زبان شعر او با طبیعت گفتاری عصرش پیوند دارد. بسامد برخی کنایات، بویژه کنایات ایما و اشاره به اندازه‌ای در زبان گفتار فراوان است که حضورشان در عرصهٔ شعر، گاه نادیده انگاشته می‌شود. گویی نقشی در تقویت جنبه‌های خیالی آثار ادبی ندارند. مصداق این کنایات در شعر منوچهری، واژگان متضادّی است که معنایی کلّی از دلشان استخراج می‌شود: جان و تن من فدای تو، بیداری و وسن من با تو خوش است، راحت روح و بدن من با تست و ... که کنایاتی است با این معانی: تمام وجودم فدای تو، تمام زمانم با تو خوش است، تمام آسایش وجودم با تست. ملاحظه می‌شود که این کنایات آن‌چنان بسامدی در گفتار دارند و با بافت زبان گفتار درآمیختند که جنبهٔ خیالی آنها فراموش شده‌است. امّا آیا در عصر منوچهری هم، عناصر خیالی کم رمقی به شمار می‌آمدند؟ از آن‌جایی که نگاه درزمانی و هم‌زمانی در کتب بلاغی درآمیخته، پاسخ درخوری نمی‌توان برای این پرسش یافت و سکوت کتب بلاغی در بررسی تعامل زبان گفتار و نوشتار در شکل‌گیری عناصر خیالی بر پیچیدگی موضوع افزوده‌است. این در حالی است که فلسفهٔ شکل‌گیری و افزونی استعمال کنایاتی چون ایما، رمز و تعریض با بررسی تعامل زبان گفتار و نوشتار روشن می‌شود که در این مقاله، مجال بحث در این باره نیست. ۲- یکی از سرچشمه‌های شکل‌گیری کنایه، وجه شبه تخییلی و قرینه‌های استعارهٔ مکنیه است که بی‌توجّهی به ریشه‌های شکل‌گیری کنایه و ناتوانی در برقراری پیوند بین کنایه و عناصر اصلی علم بیان یعنی تشبیه و استعاره، موجب شده که برخی کنایه را نه کاربردی خیالی بلکه استعمالی لغوی تصوّر کرده که مکان طرح آن در کتب لغت است (ن.ک: صفوی،۱۳۸۳: ۱۲۹-۱۳۰). امّا قدما بدون تردیدی کنایه را در مبحث علم بیان جای دادند که شاید بتوان علّت آن را در بررسی برخی کنایات شعر

منوچهری دریافت. براستی آیا «از بیخ کندن» در این بیت منوچهری، کنایه است یا جزیی از ساختار استعارهٔ مکنیه؟:

ای باده! فدای تو همه جان و تن من

کز بیخ بکندی زدل من حزن من(منوچهری دامغانی،۱۳۷۰: ۷۸)

به نظر می‌رسد که در این بیت منوچهری، جزیی از ساختار استعارهٔ مکنیّه باشد و در لایه‌های پنهان‌تر، همان وجه شبه تخییلی است: ای باده! جان و تن من همه فدای تو که [درخت] حزن را از بیخ از دل من کندی. وجه شبه‌های تخییلی آن‌گاه که از ساختار تشبیه و در شکل فشرده‌تر از ساختار استعارهٔ مکنیّه جدا می‌شوند در قالب کنایه بروز می‌کنند و اهل زبان آن‌ها را کنایه می‌دانند. بسامد کنایات نوع اوّل در منوچهری بیشتر است و علّت آن، ساختار زبانی شعر منوچهری است که با زبان طبیعی نسبتی دارد. هرچه از عصر منوچهری دورتر می‌شویم و به سبک عراقی می‌رسیم، بسامد کنایات نوع دوّم بیشتر می‌شود. کنایاتی که غالباً ریشه در تشبیه و استعارهٔ مکنیّه دارند امّا به علّت ایجاز بسیار، شکل تشبیهی یا استعاری آن‌ها مغفول مانده است. غالب این کنایات، کنایاتی هستند که تلویح خوانده می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت؛ کنایه از یک‌سو ریشه در عناصر خیالی‌ای چون تشبیه و استعاره دارد و از سوی دیگر، عرصهٔ تعامل زبان گفتار و نوشتار است که این ویژگی‌های کنایه، چندان مورد توجه کتب بلاغی قرار نگرفته‌است و به همین دلیل، مراجعه به این کتب نمی‌تواند فراوانی کنایه را در شعر منوچهری و اقران او توجیه کند.

علی‌رغم این‌که منوچهری، شاعر تشبیه و تصویر خوانده می‌شود امّا در این شعر او، تشبیه نمود بارزی ندارد و این ویژگی نیز نشانگر آن است که تشبیه‌گرایی منوچهری، ویژگی مشترک همهٔ اشعار او نیست، بلکه در برخی مضامین شعری او مانند توصیف طبیعت؛ تشبیه، عنصر خیالیِ غالب است. در این شعر، هیچ تشبیه صریح و روشنی که با ادات تشبیه و با اجزای کامل باشد به چشم نمی‌خورد، بلکه تشبیهات شعر، تشبیهات بی‌رمقی هستند که عناصر و اجزای تشبیهی آن‌ها حذف شده‌اند و ای بسا مخاطب به سادگی از کنار آن‌ها می‌گذرد. چرا که ساخت تشبیهی به گونه‌ای است که انگیزه‌ای برای درنگ مخاطب برجای نمی‌گذارد.

بسامد مجاز مرسل شعر نیز تقریباً هیچ است و این نکته، ویژگی مشترک همهٔ ادوار ادب فارسی است. چرا که مجاز مرسل، میدان گسترش چندانی در ادب فارسی ندارد و به دلیل برجستگی استعمال آن در زبان گفتار و روزمرهٔ فارسی زبانان در آثار ادبی برجسته نمی‌نماید. از این رو جز مجازهای مرسل کلیشه‌ای به‌ندرت با مجاز مرسل ابتکاری در متون ادب فارسی مواجه می‌شویم و مجازهای تکراری نه توان تقویت جنبه‌های خیالی متن را دارند و نه توجّه مخاطب را به خود معطوف می‌دارند. در شعر منوچهری تنها مجاز مظروف و ظرفِ باده و جام باده آمده که تسامح زبانی‌ای بیش نیست و کوشش شاعران ادوار بعد هم نتوانسته با جایگزینی اجزا و عناصر دیگر به جای باده و جام، رنگ ابتذال را از این کاربردها دور سازد. خلاصه آن‌که صور خیال شعر منوچهری با آغازگری سبک خراسانی و پیوند آن با زبان طبیعی، سازگاری دارد.

۲-۲-عناصر خیالی در شعر حافظ

در شعر حافظ، «نماد» در مرکز عناصر خیالی قرار می‌گیرد، هم‌چنان‌که در شعر منوچهری«تشخیص» چنین نقشی دارد. «شرابِ» شعر حافظ در معنای نمادینش با توجّه به عصر حافظ و سبک بیان هنری و اندیشه‌های عارفانهٔ او، جهت دهندهٔ عناصر خیالی شعر است و پس از آن به ترتیب، تشبیهات فشرده و پنهان، استعاره، کنایه و تشخیص قرار دارند. حافظ در زنجیرهٔ تحوّل بلاغت فارسی در مرحلهٔ گذر از تشخیص و تشبیه به سمت و سوی استعاره و نمادگرایی است، امّا آنچه پایه و مایهٔ «خلاف آمد عادت» شعر حافظ را رقم می‌زند، احاطه و اشراف او به سنّت‌های ادبی است. از این رو فارغ از روند طبیعی صور خیال، نیم‌نگاهی به بازسازی عناصر خیالی ادوار پیش، به‌ویژه بازسازی تشبیه دارد. در این ویژگی، حافظ، هنجار تحوّل بلاغی را نادیده گرفته‌است. چرا که تشبیه‌گرایی در عصر او، در راستای هنجار تحوّلات بیانی نیست، امّا او با قدرت تخیّل، هنرمندانه از عهدهٔ این کار برآمده و جامه‌ای نو بر قامت تشبیهات ادب فارسی دوخته و از ابتذال زودهنگام تشبیهات جلوگیری کرده‌است. شعر حافظ، ضرورت بازنگری در مباحث بلاغی را ابلاغ می‌کند، امّا

پژوهش‌های بلاغی بی‌توجّه به اخطار شعر حافظ به راه بیمارگونهٔ خود ادامه می‌دهد و از همین قرن، به طور آشکار، مسیرش را از مسیر خلّاقیّت‌های ادبی جدا می‌کند و تنها به حفظ چهار چوب خشک خود می‌اندیشد.

حافظ در نمادگرایی و استعاره‌پردازی یکی از حلقه‌های تحوّل بلاغت فارسی است و نشان می‌دهد که در راستای این تحوّل حرکت می‌کند. در تشبیه‌گرایی، بازساز و بازآفرین بلاغت فارسی است و دغدغهٔ احیای سنّت‌های بلاغی را در سر دارد و در کنایه‌گرایی و تشخیص، به طبیعت گفتاری زبان فارسی و آغازینه‌های بلاغت شعر فارسی وفادار می‌ماند. با چنین ویژگی چند سویه‌ای است که ناکامی پژوهش‌های بیانی در بررسی جنبه‌های خیالی شعر او بیش از هر زمانی آشکار می‌شود و ضرورت بازنگری جدّی در پژوهش‌های بیانی خودنمایی می‌کند.

شراب و به تبع آن ساقی، میکده، مستی، دختر گلچهر رز و خُم، معنا گریزند و به یک معنای قطعی تن نمی‌دهند. از این رو جز با اصطلاح نماد، قابل توجیه نیستند. از آن‌جایی که این واژه‌ها، نقش محوری در این غزل حافظ دارند، می‌توان گفت که نماد، مرکز صور خیال این شعر است و پس از آن، ترکیب‌هایی چون شط شراب، کشتی باده، می گلرنگ مشکبو، دختر گلچهر رز، دیو محن، ناوک شهاب به عنوان مصادیق تشبیهی این شعر، بارخیالی آن را به دوش می‌کشند که البتّه بهره‌گیری از مثل سائر در ساختار تشبیه مضمر نیز کفّهٔ تشبیهی شعر را سنگین‌تر می‌کند:

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی

که گفته‌اند: نکویی کن و در آب انداز(حافظ شیرازی،۱۳۷۱: ۳۵۵)

آن‌چه در این بیت حافظ برجسته است، درآمیختگی بیان و بدیع در استعمال هنرمندانهٔ «کشتی» و تردید در شناخت جنبهٔ استعاری یا ایهامی آن از یک سو و نوآوری و حتّی هنجارگریزی در استعمال این مثل از سوی دیگر است. این نکته نیز نشان می‌دهد که حافظ با تغییر فضای به کارگیری امثال در پی برجسته‌سازی و تقویت آن‌هاست. جهت درک این تغییر فضا، مقایسهٔ این مثل در شعر حافظ و حکایتی که در باب فلسفهٔ شکل‌گیری آن در قابوسنامه آمده، ضروری است (ن.ک: عنصرالمعالی، ۱۳۷۳: ۳۲- ۳۰).

استعارهٔ شعر حافظ اگرچه در مقایسه با نماد و تشبیه، نمود کمتری دارد، امّا پیچیدگی تخیّل و ابهام هنری شعر حافظ با استعارهٔ او گره خورده‌است. درآمیختگی بیان و بدیع به طور عام و ابهام در شناخت مرز تشبیه و استعاره و ایهام به طور خاص، محور این ابهام هنری است که البته با گذشت بیش از پنج قرن از شعر فارسی، زمینهٔ شکل‌گیری این‌گونه ابهام‌ها در عصر حافظ فراهم بوده و در سایهٔ نبوغ او مجالِ بروز یافته‌است. ابهام در توضیح جایگاه هنری «کشتی» در بیت اوّل و دوّم که در مرز استعاره و ایهام شناور است و درآمیختگی ایهام «آفتاب می» با استعاره در«دختر گلچهر رز» و تشبیه مضمر بین«آفتاب می» و«دختر گلچهر رز» و گره‌خوردگی این عناصر در بیت۶، محور این ابهام هنری است. مباحث خشک و غیر قابل انعطاف بلاغت فارسی در توجیه این‌گونه کاربردهای هنری پیچیده در شعر حافظ ناتوان است و از این‌جاست که می‌توان گفت که حافظ، بلاغت فارسی را به چالش کشیده و نقاط ضعف آن را آشکار ساخته‌است.

در کنار این همه عناصر خیالی ناب، تشخیص و کنایه در شعر حافظ، رنگ می‌بازند و دیگر همانند شعر منوچهری، جلوه و جلایی ندارند. هرچند حافظ در کنار مصادیقی چون «جور چرخ» که تشخیصی بی‌رمق است، شخصیّت‌بخشی‌های شعرش را نیز با نگاه تلفیقی، جانی دوباره می‌بخشد که درآمیختگی تشخیص با تشبیه مضمر و تفضیلی در بیت۴، نمونهٔ بارز آن است و درهم تنیدگی تشخیص با چند شگرد بلاغی در بیت ۶، گویای این ویژگی است.

کنایاتی چون شرار رشک در دل انداختن، نظر بردل انداختن، از روی نقاب انداختن، در خُم شراب انداختن، به جان رسیدن دل نیز از عناصر خیالی شعر حافظند که در مقایسه با عناصر خیالی معرّفی شده، چندان برجستگی ندارند.

۲-۳-عناصر خیالی در شعر صائب

در شعر صائب و شاعران سبک هندی، در نگاه نخست باید در جستجوی ادامهٔ تحوّل بیانی بعد از حافظ بود. از این رو طبیعی است که کفّهٔ نماد و استعاره در این دوره،

سنگین‌تر باشد، امّا شگفتی عناصر خیالی شعر صائب آن‌جا آشکار می‌شود که برخلاف انتظار با چنین ترتیبی از میزان استعمال عناصر خیالی در شعر او مواجه می‌شویم: تشخیص، تشبیه و کنایه. چنین ترتیبی در میزان بهره‌گیری از عناصر خیالی در شعر صائب، شباهتی بسیار به شعر منوچهری دارد. در حالی که در ظاهر، هیچ مشابهتی بین این دو شاعر و عصر حیاتشان نیست. آن‌چه موجب پیوند عناصر خیالی دو دوره شده، جنبهٔ آغازگرانهٔ آن‌ها و زبان مورد استفاده در شعر این دو دوره است. در عصر منوچهری با آغازین‌دوره‌های ادب فارسی سروکار داریم و طبیعی است با توضیحاتی که در صفحات پیشین، ارائه شده این عصر، عصر تشخیص، کنایه و تشبیه باشد. نکتهٔ دیگر آن است که شعر منوچهری از دل طبیعت گفتاری و گفتار طبیعی جوشیده و به همین دلیل، صور خیال آن با این دو ویژگی – آغازگری، طبیعت گفتاری – پیوند دارد. جالب آن است که در عصر صائب با توجّه به تغییر تئوری‌های ادبی و از میان رفتن ممنوعیّت ورود به عرصه‌های جدید، آغازگری مجدّدی در عرصهٔ شعر فارسی اتّفاق افتاده و همین آغازگری دوباره، ظهور تشبیهات جدید را موجب شده است. پیوند شعر این دوره با زبان گفتاری و روح عوامانه هم عامل اصلی گرایش به تشخیص و کنایه است. با این توضیح مقدّماتی می‌توان ویژگی‌های برجستهٔ تشخیص، تشبیه و کنایه را به عنوان عناصر غالب بیانی شعر صائب این‌گونه تفسیر کرد:

تشخیص، پرکاربردترین عنصر بیانی شعر صائب است که به دو شکل فشرده و گسترده در غالب ابیات غزل او به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد عدم اشراف و تسلّط کافی به سنّت‌های ادبی که البتّه در مورد صائب، میزان آن کم‌تر است، آسانی تشخیص‌سازی و پیوند آن با معلومات اندک شاعران عصر صفویّه و شاید هم آن‌گونه که ریکاردو زیپولی می‌گوید (ن.ک: زیپولی،۱۳۶۳: ۸۸). غلبهٔ تفکّر وحدت وجودی بر شعر عصر صفویّه، موجب برجسته شدن این عنصر خیالی در شعر این عصر شده‌است. عدم درک ریشه‌ها و علل فراوانی تشخیص در شعر این دوره، برخی از منتقدان شعر این عصر را به اشتباه انداخته به گونه‌ای که بیشترین نقد بر شعر این دوره، متوجّه تشخیص و گونه‌های آن است. (ن.ک:

فتوحی ، ۱۳۸۵: ۹- ۳۱۷). در حالی که ظهور این عنصر بیانی در شعر سبک هندی، متناسب با شرایط این عصر است.

تشبیهات شعر صائب نیز در قالب تشبیهات مضمر و تشبیه فشرده و در مواردی اندک، به صورت تشبیه صریح و آشکار است. عامل اصلی فراوانی تشبیه مضمر در شعر صائب و شاعران سبک هندی، سبک شعری آن‌ها وگرایش فراوان آن‌ها به اسلوب معادله است که اساس آن، تشبیه مرکّب مضمر است. تشبیه مضمر در ادوار پیش از صائب، راهی برای پنهان کردن تشبیه و دور کردن آن از ابتذال بوده که در شعر حافظ نیز نمونه‌هایی از این دست دارد.

تشبیه مضمر با قالب محدود تک‌بیت‌های صائب و اسلوب معادله‌های او سازگارتر است. بنابراین فلسفهٔ شکل‌گیری آن در شعر صائب و ادوار پیشین، متفاوت است. اضمار تشبیه در شعر صائب و سبک هندی، به علت تازگی تشبیهات در سایهٔ تئوری‌های بلاغی جدید و نسبت دور مشبّه و مشبّه‌به در تشبیهات سبک هندی، عامل تعقید شعر این شیوه شده‌است و در نتیجه، تشبیه که در تئوری‌های بلاغی، روشنگر است، یکی از عوامل تعقید شعر این دوره شده و از این پس نقش ابهام‌آفرین تشبیه پررنگ‌تر می‌شود، امّا جای شگفتی است که بلاغت فارسی هم‌چنان در بند نقش روشنگرانهٔ تشبیه است. از این رو در برخورد با تشبیهات ابهام‌آفرین شعر سبک هندی و شعر معاصر، سکوت می‌کند. نمونه‌ای از تشبیه مضمر صائب در این غزل:

بردار پنبه از سر مینای می به لب

مهر از دهان شیشه به یاقوت ناب گیر(صائب تبریزی،۱۳۶۸: ۲۲۸۸/۵)

آنچه در بررسی تشبیهات مضمر شعر سبک هندی جالب توجّه است آن است که ابهام در تعاریف عناصر خیالی از جمله استعاره و تشبیه مضمر و نامشخص بودن مرز آن دو موجب شده که غالب پژوهشگران شعر سبک هندی و حتّی شاعران این عصر(ن.ک: آملی،۱۳۴۶: ۴۴۷و۶۳۵)، تشبیه مضمر را، استعاره به شمار آورند. (ن.ک: تجلیل، ۱۳۸۶: ۶۶) و در نتیجه، شعر این دوره را شعری استعاری نام نهادند. در حالی که بسامد استعارهٔ

مصرّحه در شعر این دوره بسیار اندک است و موارد اندک آن نیز استعاره‌های مصرّحهٔ کلیشه‌ای هستند.

ترکیب‌های تشبیهی هم با تک بیت‌های سبک هندی و فضای محدود آن سازگار است امّا با نقش روشنگرانهٔ تشبیه که در بلاغت فارسی برآن تأکید شده، سازگاری ندارد و این نکته، به‌ویژه با تازگی تشبیهات شعر سبک هندی سازگار نیست. گویی شاعران سبک هندی در قالب و ساخت تشبیه از سیر تحول تشبیه در شعر فارسی تبعیّت کردند که به علّت ابتذال غالب تشبیهات، تشبیه در مسیر بازسازی و نوگرایی به استعاره و تشبیهات فشرده روی آورده بود و به این نکته توجّه نکردند که اگر قرار است تشبیه، روشنگر باشد، باید تشبیهات نو، آن هم تشبیهاتی با نسبت‌های دور، بین مشبّه و مشبّه‌به در سبک هندی، به شکل گسترده استعمال شود. در نتیجه شعر صائب و سبک هندی، فشردگی تشبیهات را با تازگی آن جمع کرده و نتیجهٔ چنین کارکردی، دور شدن تشبیه از نقش روشنگرانهٔ خود و ابهام‌آفرینی آن است و یکی از مهم‌ترین عواملی که ترکیب‌های تشبیهی شعر سبک هندی، کمتر وارد زبان فارسی شده، آن است که این تشبیهات در خارج از چهارچوب شعر معقّدند. به عنوان نمونه، ترکیب «کمند شراب » در بیت۱ در ساختار شعر قابل فهم است، امّا در خارج از فضای شعر، درک آن دشوار است. این ویژگی در مورد ترکیب‌هایی که در ساختار بیت نیز، معنای روشنی ندارند، برجسته‌تر است. به‌راستی ترکیب «دستار صبح» در بیت زیر چه ترکیبی است؟ استعاری؟ تشبیهی؟ ترکیب دستوری؟ (دستاری که خاص صبح‌گاهان است):

دستار صبح را به می ناب کن گرو

تسبیح را ز دست بیفکن شراب گیر(صائب تبریزی،۱۳۶۸: ۲۲۸۸/۵)

برخی از ترکیب‌های تشبیهی شعر صائب، متأثّر از فضای شعری و ادبی عصر صفویّه شکل گرفته، عصری که موتیف‌های تازه‌ای وارد شعر شده‌است. یکی از این موتیف‌های تازه، اصطلاحات ادبی است که در ترکیب «شاهدان معانی» می‌توان دید. خلاصهٔ کلام آن‌که تشبیه مضمر و ترکیب‌های تشبیهی اگرچه با سیر تحوّل تشبیه و قالب محدود شعر عصر صفویّه (تک بیت) سازگار است، امّا با نقش روشنگرانهٔ تشبیه و تازگی تشبیهات شعر

سبک هندی سازگاری ندارد. نکته‌ای که کمتر در پژوهش‌های بلاغی بدان توجّه شده‌است.

تشبیهات صریح و آشکار با نوآوری‌های تشبیهی شعر صائب سازگاراست. شگفتا که نمونهٔ آن در شعر او اندک است. در غزل مورد بررسی تنها یک مصداق دارد که آن هم تشبیهی تکراری است و اگر به صورت فشرده هم به کار می‌رفت، مشکلی ایجاد نمی‌کرد:

صبح است ساقیا **می چون آفتاب** گیر عیش رمیده را به کمند شراب گیر(همان)

جالب این است که این تشبیه صریح مکرّر، به خاطر تکرار قافیه، دو بار در این غزل تکرار شده و تکرار این تشبیه مکرّر در این غزل و برخی دیگر از اشعار صائب از ویژگی‌های منفی تشبیهات اوست:

دل می‌شود سیاه ز فانوس بی چراغ در روز ابر **بادهٔ چون آفتاب** گیر(همان)

و سرانجام باید از کثرت کنایات شعر صائب گفت که با بیان و رویکرد عوامانهٔ شعر او سازگار است و گاه در یک بیت با تزاحم این کنایه‌ها مواجه می‌شویم. «پا به رکاب بودن»، «دستی برآوردن» و «رکاب گرفتن»، دربیت۳، نشانگر تمایلات صائب و شاعران سبک هندی به استعمال کنایه است.

جز استعارهٔ مصرّحهٔ تکراری «ستاره» در معنای استعاری «اشک»، استعارهٔ مصرّحهٔ دیگری در شعر صائب به کار نرفته‌است و همان‌گونه که در ضمن مطالب به آن اشاره شد، استعارهٔ مصرّحه جایگاه برجسته‌ای در صور خیال شعر صائب و سبک هندی ندارد هم‌چنان که مجاز مرسل نیز با توجّه به محدودیّت ساخت و کلیشه‌ای شدن مصادیق آن تا عصر صائب، در شعر او نمونه‌ای ندارد. خلاصه آن که تشخیص و تشبیه در مرکز عناصر خیالی شعر صائب قرار دارند و از این نظر شعر صائب، شباهت‌های بسیاری به شعر منوچهری دارد.

۲-٤-عناصر خیالی در شعر نادرپور

عناصر بیانی شعر نادرپور، تفاوت بسیاری با اشعار منوچهری و حافظ و صائب دارد و عامل اصلی این تفاوت، توجّه به محور عمودی شعر به جای محور افقی، وحدت معنایی

شعر و نزدیکی زبان شعر به زبان معیار روز است. ساختمان اصلی شعر نادرپور بر پایهٔ یک تشبیه گسترده استوار است که این گستردگی تشبیه با هیچ یک از اصطلاحات علم بیان قابل توجیه نیست. در این تشبیه مرکزی، تکلیف مشبّه‌به نیز چندان روشن نیست که شاعر در سایهٔ آن بتواند به معرّفی مشبّه بپردازد. از این رو برخلاف ساختارهای مرسوم تشبیهی، ابتدا به معرّفی مشبّه‌به می‌پردازد و با اثبات ادّعایی تحقّق مشبّه‌به، مشبّه را وارد شعر می‌کند که این شیوه با هنجارهای تشبیهی کتب بلاغی سازگار نیست. نادرپور در این شعر، شعر و الفاظ آن را به انگور و دانه‌ها و آب آن مانند می‌کند و هر دو را از آن نظر که محصول اشک و خون باغبان و شاعرند، مشابه هم می‌داند و کلّ شعر، توضیح و تفسیر این تشبیه است. این‌گونه تشبیهات در سایهٔ لزوم وحدت معنایی اشعار در تئوری‌های نیمایی، مجال ظهور یافته و البتّه در شعر نیما نیز نمونه‌هایی دارد. به عنوان نمونه شعر نادرپور با شعر اجاق سرد نیما قابل مقایسه است. (ن.ک: یوشیج ۱۳۷۵: ۴۵۳) از آن جهت که هردو در سایهٔ وحدت معنایی شعر در قالب تشبیهی گسترده شکل گرفته‌اند.

مرکزیّت چنین تشبیه گسترده‌ای همراه با وحدت معنایی شعر، مانع بروز عناصر خیالی متنوّع و متشتّت در شعر نادرپور شده‌است. از این رو تشبیهات کوچک دیگری که با تشبیهات اصلی شعر در پیوندند و گاه تشخیص‌های متناسب با فضای شعر، ساختار خیالی شعر نادرپور را شکل می‌دهند و شعر در یک منطق خیالی! نمودار می‌شود. تشبیهاتی چون [**باغبان**] **پشت را چون چفته‌های مو دو تاکرده، دانه‌های نازک نظم، خوشه‌های روشن شعرم، مرا هر لفظ فریادی است، مرا هر شعر دریایی است، مرا این کاسهٔ خون است، مرا این ساغر اشک است**؛ تشبیهاتی است که با تشبیه اصلی شعر و معنای مورد نظر شاعر هم‌خوانی کامل دارند و تشخیص‌های نه چندان برجسته‌ای چون **دل هر دانه، تن هر خوشه** نیز این‌گونه‌اند. اگر براساس اصطلاحات بیان سنّتی بخواهیم در مورد شعر نادرپور حکم کنیم، راه به جایی نمی‌بریم، جز اینکه تشبیه جمعی در تشبیه شهد و شعر به اشک و خون بیابیم که این اصطلاح، هرگز قادر نیست جنبه‌های خیالی این شعر را توجیه کند. عناصر خیالی شعر نادرپور از یک جهت به شعر

منوچهری و صائب نزدیک است و آن جهت این است که از بین رفتن ممنوعیّت تشبیه سازی با عناصر جدید در تئوری‌های نیما و واقع‌گرا شدن شعر، آغازگری دیگری پس از منوچهری و صائب در عرصهٔ شعر فارسی به ظهور رساند و همین آغازگری، سیمای صورخیال شعر نادرپور و غالب اشعار نیمایی و معاصر را با فضای شعری دوره‌های آغازین و دوره‌هایی که در سایهٔ تئوری‌های جدید، آغازگری کرده‌اند (عصر صائب) پیوند داده است. اگر شعر نادرپور بی توجّه به تئوری‌های نیمایی شکل می‌گرفت، بدون تردید در سیر تحوّل بلاغت فارسی باید به نمادگرایی یا عناصر خیالی مکرّر بسنده می‌کرد، امّا نادرپور و بسیاری از شاعران اصیل معاصر چون نیما، اخوان، فروغ و ... از یک سو پیوند خود را با جریان طبیعی بلاغت فارسی قطع نکرده‌اند؛ از این رو، نمادهای شعری آن‌ها محصول این سیر طبیعی است و از طرف دیگر با تئوری‌های جدید نیما، فرصتی برای تقویت جنبه‌های خیالی شعر فارسی به دست آوردند و با ورود به فضاهای جدید، آغازگر تشبیهات جدید شده‌اند. به نظر می‌رسد شعر معاصر در حوزهٔ بیان می‌تواند سه سیمای متعدّد داشته باشد: از آن جهت که ادامهٔ بلاغت شعر سنّتی است، نمادگراست و از آن جهت که آغازگراست، تشبیه‌ساز است و جلوهٔ سوّم آن‌که صور خیال در برخی از دفترهای شعر معاصر مانند اشعار نادرپور، تلفیقی از ادامهٔ شعر سنّتی و آغازگری نیمایی است که البتّه در دل این آغازگری به دلیل روی‌کرد عوامانهٔ شعر معاصر مانند هردورهٔ آغازین، تشخیص و کنایه نیز سهم درخوری دارد.

۳-نتیجه‌گیری

سیر تحول عناصر خیالی به دور از دخالت عوامل تأثیرگذار و به طور طبیعی، چنین سیری است: تشبیه، تشخیص، کنایه و مجاز ← تشبیهات فشرده یا بازسازی شده ←استعاره ← نماد. امّا بررسی اشعار منتخب، چنین سیری را تأیید نمی‌کند و در نگاه نخست، سیر تحوّل عناصر خیالی شعر فارسی آشفته می‌نماید. دقّت در عناصر خیالی شاعران نشان می‌دهد که منوچهری و حافظ در راستای سیر تحوّل طبیعی عناصر خیالی

حرکت کردند امّا عناصر خیالی شعر صائب و نادرپور با توجّه به عصر حیاتشان، غیر منتظره است. چرا که عناصر خیالی پرکاربرد اشعارشان، عناصر خیالی دوره‌های آغازین شعر فارسی را به ذهن می‌آورد. از نظر کمّی نیز تفاوت معناداری در عناصر خیالی شاعران به چشم می‌خورد. عناصر خیالی شعر حافظ تنوّع بیشتری دارد و در مقابل، عناصر خیالی شعر نادرپور تنوّعی ندارد و شعر منوچهری و صائب نیز حالت بینابین دارند. بهره‌گیری از عناصر خیالی، تحت تأثیر عواملی چون عصر حیات شاعران، دلبستگی به هنجارگریزی، تأثیرپذیری از تئوری‌های جدید شعری، نبوغ شاعرانه و سرانجام تعامل زبان گفتار و نوشتار از سیر طبیعی خود خارج می‌شود و اشکال و گونه‌های متفاوتی پیدا می‌کند. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که شعر فارسی، صرف نظر از موارد نادر، تا آغازسبک عراقی، پای‌بند جریان طبیعی صورخیال است و از آن پس آغازگری‌های چندی را تجربه کرده‌است که این آغازگری‌ها انعکاس چندانی در پژوهش‌های بلاغی ندارند و همین نکته، بازنگری این پژوهش‌ها را ضروری می‌نماید.

فهرست منابع

الف)کتاب‌ها

۱. امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۷). **شعر و کودکی**. چاپ سوّم. تهران: مروارید.

۲. برزگر خالقی، محمّدرضا و عابدی، کامیار. (۱۳۷۹). **تصویرها و توصیف‌ها در شعر معاصر ایران**. چاپ اوّل. تهران: آتیه.

۳. تجلیل، جلیل.(۱۳۸۶). **صورخیال در شعر سبک اصفهانی**. چاپ اوّل. تهران: فرهنگستان هنر.

۴. حافظ شیرازی. (۱۳۷۱). **دیوان غزلیّات**. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ دهم. تهران: صفی‌علیشاه.

۵. حسن‌پورآلاشتی، حسین. (۱۳۸۴). **طرز تازه**. چاپ اوّل. تهران: سخن.

۶. حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۹۰). **جریان‌های شعری معاصر فارسی**. چاپ سوّم. تهران: امیرکبیر.
۷. دبیرسیاقی، سیّد محمّد. (۱۳۷۶). **معانی و بیان**(تقریرات استاد بدیع‌الزمان فروزانفر). چاپ اول، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ضمیمه شمارهٔ۳ نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
۸. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت نامه**. چاپ دوّم. تهران: دانشگاه تهران.
۹. رادویانی، محمّدبن‌عمر. (۱۳۸۰). **ترجمان‌البلاغه**. به اهتمام احمد آتش. به کوشش توفیق.ه.سبحانی-اسماعیل حاکمی. چاپ اوّل. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۱۰. رازی، شمس قیس. (۱۳۷۳). **المعجم فی معاییر اشعارالعجم**. به کوشش سیروس شمیسا. چاپ اوّل. تهران: فردوس.
۱۱. رامی، شرف‌الدّین. (۱۳۷۶). **انیس‌العشّاق**. به اهتمام محسن کیانی(میرا). چاپ اوّل. تهران: روزنه.
۱۲. زیپولی، ریکاردو. (۱۳۶۳). **چرا سبک هندی در دنیای غرب سبک باروک خوانده می‌شود**. چاپ اوّل. تهران: انجمن فرهنگی ایتالیا. بخش باستانشناسی.
۱۳. شاملو، احمد. (۱۳۸۰). **مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها۱۳۷۸-۱۳۲۳**. به کوشش نیاز یعقوبشاهی. چاپ دوّم. تهران: زمانه و نگاه.
۱۴. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۲). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ پنجم. تهران: آگاه.
۱۵. صائب تبریزی. (۱۳۶۸). **دیوان صائب تبریزی**. جلد پنجم. به کوشش محمّد قهرمان. چاپ اوّل. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۶. صفوی، کورش. (۱۳۸۳). **از زبان شناسی به ادبیّات، جلد دوّم: شعر**. چاپ اوّل. تهران: سورهٔ مهر.
۱۷. طالب آملی. (۱۳۴۶). **کلیّات اشعار ملک‌الشعراء طالب آملی**. به اهتمام طاهری شهاب. چاپ اوّل. تهران: سنایی.
۱۸. طالبیان، یحیی. (۱۳۷۸). **صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی**. چاپ اوّل. کرمان: عماد کرمانی.

۱۹. عنصرالمعالی، کیکاووس. (۱۳۷۳). **قابوس نامه**. به اهتمام غلامحسین یوسفی. چاپ هفتم. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۰. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **نقد ادبی در سبک هندی**. چاپ اوّل. تهران: سخن.
۲۱. فرشیدورد، خسرو. (۲۵۳۷). **در گلستان خیال حافظ**. چاپ اوّل. تهران: بنیاد نیکوکاری نوریانی.
۲۲. کزّازی، میر جلال‌الدّین. (۱۳۷۰). **بیان**. چاپ دوّم. تهران: نشر مرکز.
۲۳. مراغه‌ای، زین‌العابدین. (۱۳۸۸). **سیاحتنامه ابراهیم بیک**. چاپ دوّم. تهران: محور.
۲۴. منوچهری دامغانی. (۱۳۷۰). **دیوان منوچهری دامغانی**. به اهتمام سید محمّد دبیرسیاقی. چاپ اوّل. تهران: زوّار.
۲۵. نادرپور، نادر. (۱۳۸۱). **مجموعه اشعار**. چاپ اوّل. تهران: نگاه.
۲۶. وطواط، رشیدالدّین. (۱۳۶۲). **حدایق‌السّحر فی دقایق‌الشّعر**. تصحیح عباس اقبال آشتیانی. چاپ اوّل. تهران: کتابخانهٔ طهوری و سنایی.
۲۷. یوشیج، نیما. (۱۳۷۵). **مجموعه‌کامل اشعار نیما یوشیج**. تدوین سیروس طاهباز. چاپ چهارم. تهران: نگاه.