Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volum 15, Consecutive Number 36, Summer 2024
Pages 299-328 **(research article)**
Received 2023 September 5 **Revised** 2023 October 3 **Accepted**: 2023 October 5
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Imagining the Image: A Reflection on Visual Features of Literary Imagery

Zoheir Nadalizadeh[1]
1: Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Damghan, Damghan, Iran. z.nadalizadeh@du.ac.ir

Abstract: In both Persian and Arabic rhetorical traditions, the classification and analysis of tropes and poetic imagery is swarming with nuances and novel findings. Among them, simile and metaphor, on which several monographs have been written, would especially stand out. But such scrutiny into details has at times prevented scholars from considering those questions which come to be more broadly conceived. One such query, rarely found in our rhetorical tradition, pertains to the essential nexus between the modes of expression, on the one hand, and the image and the literary imagery, on the other. The present analytical-descriptive research examines this question, referring to some predominantly Western theories, in an attempt to demonstrate how the use of the term "image" can be misleading with regard to modes of expression and its functions. An image can sometimes assume the capability of evoking mental associations, but it might never take on visual qualities and thus can hardly be imagined. Poetic images are not perceived through sensory perceptions or visualizations, but instead via a series of mental processes aimed at their rational interpretation. With that in mind, we will briefly look into those types of verbal imagery whose main purpose is not the expression of an emotional experience or image-making, but rather producing implicit significations by the use of puns, parallelisms, ambiguities and allusions.
Keywords: Persian Poetry; Imagination; Expressive Image; Verbal Image; Visualization; Intellectual Perception.

- Z. Nadalizadeh (2024). Imagining the Image: A Reflection on Visual Features of Literary Imagery, *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies* 15(36), 299-328.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.31693.2342

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال پانزدهم ـ شمارۀ ۳۶ ـ تابستان ۱۴۰۳

صفحات ۲۹۹-۳۲۸ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۲/۰۴/۱۶ ـ بازنگری ۱۴۰۲/۰۷/۱۱ـ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵

تصوّرِ تصویر
تأملی در خصلتِ دیداری صورخیال

زهیر نادعلی‌زاده[۱]

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران. z.nadalizade@du.ac.ir

چکیده: در سنتِ بلاغی ایرانی و عربی، طبقه‌بندی و تحلیلِ صورخیال شعری دقت‌ها و کشف‌های ظریف کم ندارد. به‌ویژه تشبیه و استعاره که حتی تک‌نگاری‌هایی به خود اختصاص داده‌اند؛ اما همین دقت در جزئیات گاه صاحب‌نظران را از اندیشه دربابِ پرسش‌هایی کلی‌تر بازداشته است. یکی از پرسش‌ها که در سنتِ ما نشانِ چندانی از آن نمی‌توان یافت، این است که شگردهای بیانی اساساً چه نسبتی با تصویر و صورت‌های خیالی دارند؟ در این مقاله پس از طرحِ مسئله، به برخی از دیدگاه‌ها، که عموماً از آنِ ناقدانِ غرب است، اشاره کرده‌ایم و سپس با روش توصیفی- تحلیلی کوشیده‌ایم نشان دهیم چگونه واژۀ «تصویر» دربابِ شگردهای بیان و کارکردهای آن می‌تواند گمراه‌کننده باشد. تصویرِ شعری ممکن است گاه قدرتِ تداعی‌انگیزی بیابد؛ اما شاید هرگز نتواند خصلتی دیداری داشته باشد و به تصوّر درآید. ادراکِ تصویرِ شعری نه از رهگذرِ حواس یا تجسّم‌پذیری، که نتیجۀ کوششِ ذهن در تأویلِ عقلانی آن است. به همین مناسبت نیز نگاهی اجمالی داشته‌ایم به گونه‌هایی از تصویرِ زبانی که قصدِ اصلی و پایه و اساسِ آنها نه تصویرپردازی یا بیانِ تجربه‌ای عاطفی، بلکه ساختنِ دلالت‌های ضمنی از راهِ جناس، تناسب، ایهام و تلمیح است.

کلیدواژه: شعر فارسی، تخیّل، تصویرِ بیانی، تصویرِ زبانی، تجسّم‌پذیری، ادراکِ عقلی.

- نادعلی‌زاده، زهیر (۱۴۰۳). تصور تصویر؛ تأملی در خصلت دیداری صورخیال. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۶، صفحات۲۹۹ -۳۲۸.

10.22075/jlrs.2023.31693.2342 Doi:

۱. درآمد

صورخیال و شگردهای تصویرساز از دیرباز کانون مباحث بلاغی و زیباشناختی شعر بوده‌اند. یافتنِ دیدگاهی در چیستی شعر که دست‌کم تصویر را یکی از سازمایه‌های اساسی شعر نداند، دشوار است؛ فارغ از اینکه برخی منتقدان و صاحب‌نظران، بنیانِ شعر و شاعرانگی را حضورِ تصویر دانسته‌اند. چه در بلاغتِ ایرانی و عربی و چه در بلاغتِ غرب، تصویرِ شاعرانه را از منظرهای گوناگون نگریسته‌اند و حتی اشاره‌ای گذرا و فهرست‌وار به تاریخِ این‌گونه دیدگاه‌ها، خود پژوهشی دامنه‌دار خواهد بود. آنچه قصد داریم در مجالِ کوتاهِ این مقاله طرح کنیم، پرسشی است که خصوصاً در بلاغتِ ما، چندان موضوعِ بلاغت‌شناسان نبوده است و آن پرسش این است که آیا تصویرِ شعری به‌راستی «صورتی» دارد؟ یا به تعبیری دیگر، آیا تصویرِ شاعرانه، در اینجا یعنی تشبیه و استعاره، تصوّرکردنی یا دیدنی است؟ اگر هست، این تصوّر و دیدن چگونه شکل می‌گیرد و اگر نیست، ادراکِ ما از تصویر از چه راهی حاصل می‌شود؟

روشن است که اعجابِ هنری و نکتهٔ بلاغی به میزانِ بداعت و دقتِ در «مشبّه‌به» یا «مستعارمنه» وابستگی بسیاری دارد و غرضِ ما ردّ و انکارِ تداعی‌انگیزیِ طرفینِ تشبیه یا لفظِ مستعار نیست. اگر از تشبیهِ «روی او همچون گلِ سرخ است» تنها لطافت و زیبایی را دریابیم، آنگاه این تشبیه با خبری عادی که «روی او لطیف و زیباست» تفاوتی ندارد. تداعی‌هایِ «گل سرخ» در خلقِ احساسِ زیباشناسانه قطعاً نقش دارد؛ اما سخن در این است که نخست تصوّرِ «مشبّه‌به» با تصوّرِ «مشبّه» همواره با فاصله رخ می‌دهد، دوم ترکیبِ این دو تصوّر به دلایلی که خواهد آمد ناممکن است و درنهایت ارتباطِ میانِ دو سوی تشبیه یا استعاره و «اثباتِ تصویر» تنها از رهگذرِ تأویل ممکن می‌شود.[۱]

---

۱. درباره دلالت‌های مشبّه‌به بنگرید به: نادعلی‌زاده، زهیر و ناصر رحیمی (۱۳۹۸) موادّ تصویر و دو کاربردِ آن: لحن و وجوهِ کنایی، سال۹، شماره۲، صص ۵۹ – ۷۵.

۱ـ۲. زمینه‌های پژوهش

در سنتِ بلاغتِ غرب، این حکم که تصویرِ شعری صورتی قابلِ‌تجسّم و تصوّر دارد، تا اواخرِ قرنِ هجدهم، یعنی زمانِ تغییرِ مسیرِ شعر از عرصهٔ محاکات به عرصهٔ عواطف، حکمی رایج بوده است و دیدگاه‌های متنوّع به‌لحاظِ تاریخی در این زمینه کم نیست؛ تاآنجاکه گاه محققانِ فلسفهٔ زیباشناسی در آثارِ خود، فصلی را به شباهتِ میانِ «شعر و نقاشی» اختصاص داده‌اند. اگرچه افلاطون و ارسطو از موازنهٔ شعر و نقاشی ذکری گذرا به میان آورده‌اند، این مصراعِ مشهورِ هوراس[1] (۶۵–۸ ق.م.) «UtPictura Poesis» یعنی «شعر همچون نقاشی» و به‌تلویح «نقاشی همچون شعر» است که از قرونِ وسطی تا عصرِ روشنگری رواجِ گسترده‌ای یافته و سنگِ محکی برای سنجیدنِ نظریه‌های مربوط به محاکات بوده است (گراهام، ۱۳۸۵: ۲/ ۱۶۴۹). این عبارت دیدگاهی را بنیاد نهاده است که در آن بر این نکته تأکید می‌کرده‌اند که شاعر می‌تواند کاری بکند که مخاطب شیئی را ببیند و نقاش هم می‌تواند کاری بکند که بینندهٔ نقاشی‌اش معنایی را دریابد. پلوتارک[2] (حدود ۴۶–۱۲۷ م.) نیز از قولِ سیمونیدیسِ سئوسی نقل می‌کند که «نقاشی، شعرِ بی‌زبان است و شعر، نقاشیِ گویا» (همان: ۱۶۵۲)؛ اما این نکته را باید به یاد داشت که در نگاهِ ناقدانِ کهن، تصویرِ شعری نه تمهیدی از قبیلِ تشبیه و استعاره که معنایی کمابیش متضاد با این تمهیدها بوده است و تصویرپردازی اغلب مفهومی متناظر با «وصف» داشته‌است. تنها پس از برآمدنِ جنبشِ رمانتیسم و اعتبار یافتنِ «تخیّلِ خلّاق» است که تصویرِ شاعرانه و زبانِ استعاری به‌تدریج درهم ادغام می‌شوند (بنگرید به: ایگلتون، ۱۳۹۸: ۲۲۲).

برخلافِ شاعران و منتقدانِ ادبی که در قرونِ وسطی گاه به نقاشی که در نظرشان هنری دون‌پایه بود، منزلتی هم‌طرازِ شعر بخشیدند، کسانی همچون لئوناردو داوینچی[3]

1. horatius
2. plutarch
3. L. da vinci

(۱۵۱۹-۱۴۵۲ م.) بر این همسانی خرده گرفتند؛ چنان‌که در یکی از یادداشت‌های او چنین آمده: «و تو (ای شاعر) نقاشی را شعرِ خاموش [گنگ] می‌خوانی، اما نقاش هم شعر را نقاشیِ کور می‌نامد... شما به تأثیراتِ تجلّیاتِ طبیعت می‌پردازید و ما به تجلّیاتِ تأثیراتِ طبیعت» (سوانه، ۱۳۹۸: ۱۲۷و۱۲۸). هرچند دو قرن پس از او لسینگ[1] (۱۷۲۹- ۱۷۸۱ م.) با انتشار *لائوکون* تفاوتِ هنرها را معتبر شمرد و نشان داد که هر هنری در حوزهٔ اختصاصی‌اش بی‌رقیب است (همان).[2]

در قرنِ نوزدهم و خصوصاً قرنِ بیستم، اگرچه همچنان کسانی مانندِ رنسم[3] (۱۸۸۸- ۱۹۷۴ م.) شعر و استعاره‌هایش را درپی «جسم بخشیدن» به جهان می‌دانستند (ولک، ۱۳۸۵: ۶/ ۲۵۱)، حکمِ شباهت میانِ صورخیال و نقاشی و رسالتِ تجسّم‌بخشیِ شگردهای بیانی، منتقدانی یافت که به‌صراحت در ردّ و انکارِ آن کوشیدند؛ همچون صورت‌گرایانِ روس که بر این اعتقاد بودند: استعاره، مجاز، کنایه و تشبیه نیازی ندارند که «به چشم آیند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۰) و این نظر را در آثارِ گوستاو شپت[4] (۱۹۳۷- ۱۸۷۹ م.) نیز می‌توان یافت. این فیلسوفِ پدیدارشناس تأکید داشت که «تصویرِ شاعرانه چیزی تهی است؛ یعنی تصویری ثبت‌شده بر بومِ نقاشی یا بر صفحهٔ کاغذ نیست؛ عکس هم نیست؛ صرفاً بیانی است مجازی. استعاره یا کنایه‌ای است که نمی‌توان مشاهده‌اش کرد» (همان: ۵۹). همچنین ازرا پاوند[5] (۱۹۷۲-۱۸۸۵ م.) تصویر را نشان‌دهندهٔ گره‌خوردگیِ عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان و وحدت بخشیدن به افکارِ متفرّق می‌داند و نه «ارائه‌ای صوری» (به نقل از ولک؛ وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۹). ریچاردز[6] (۱۸۹۳-

---

1. lessing

۲. برای آگاهی از زمینه‌های تاریخی این بحث بنگرید به فصل «شعر مانند نقاشی است» در فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، ج۲، صص ۱۶۴۹- ۱۶۶۲. دیدگاه‌های تازه‌تر در این زمینه، در فصل «شعر همچون نقاشی است» در مبانی زیباشناسی، صص ۱۲۶- ۱۴۷.

3. Ransom
4. Gustav shpet
5. Ezra Pound
6. Richards

۱۹۷۹ م.) نیز معتقد است که «آنچه به یک تصویر خاصیّت و کارایی می‌بخشد، هویّتِ آن به‌عنوان رویدادی است ذهنی که با ادراک ارتباط یافته است و تصویر عموماً تمامیِ ماهیّتِ حسّیِ خود را تا سرحدِ تبدیل به چیزی که به‌ندرت می‌توان آن را تصویر خواند، از دست می‌دهد» (۱۳۷۵: ۱۰۲) و سرانجام، ایگلتون[1] (۱۹۴۳ م.) واژهٔ تصویر را در چنین کاربردی از اساس گمراه‌کننده می‌داند؛ زیرا «تداعی‌گرِ امرِ دیداری» است؛ حال آنکه همهٔ تصویرپردازی‌ها از جنسِ دیداری نیستند. از سویی هم تشبیه و هم استعاره اَشکالی از قیاسند «و به دشواری می‌توان فهمید که قیاس چگونه می‌تواند تصویر باشد» (۱۳۹۸: ۲۲۱).

در بلاغتِ ایرانی و عربی به نظر می‌رسد که تجسّم یافتنِ صورخیال و امکانِ تصوّرِ تصویر، امری بدیهی انگاشته شده یا از اساس، موضوعِ پرسش‌انگیزی نبوده‌است. آنچه در رساله‌های شعری فیلسوفانِ ایرانی و مسلمان می‌توان یافت این نکته است که آنان به‌تقلید و با نگاه به معلّمِ اوّل، ارسطو، تشبیه، استعاره و تمثیل را از شاخه‌های محاکات می‌دانند و ازآنجاکه رسالتِ محاکات تقلیدِ طبیعت است، تصویرِ شعری نیز می‌تواند همچون طبیعت از راهِ حواس قابل‌ادراک باشد.[2] بااین‌همه، عبدالقاهرِ جرجانی (۴۰۵ـ۴۷۴ هـ.ق.) شاید نخستین یا برجسته‌ترین صاحب‌نظری است که تا اندازه‌ای به مسئلهٔ دخالتِ عقل و نه حواس، در ادراک و دریافتِ تصویرِ شاعرانه وقوف دارد و دربابِ تشبیهِ تمثیل از کارکردِ تأویل سخن می‌گوید. همین اشارهٔ وی نشان‌دهندهٔ این

1. Eagleton

۲. در این زمینه بنگرید به: یوسف‌ثانی، محمود (۱۳۹۶) بوطیقای ارسطو به روایت حکمای اسلامی، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران. ص ۹۲ و ۱۷۰.

مطلب است که لااقل برای نوعی از تشبیه، تنها به محاکاتِ طبیعی یا تجسّمِ دیداری متّکی نبوده‌است (بنگرید به جرجانی، ۱۹۵۴: ۲۲۰ به بعد).[۱]

۲. تصوّرِ تصویر

فلوبر[۲] (۱۸۲۱ـ۱۸۸۰م.) نویسندهٔ نامدار فرانسوی، داستانِ کوتاهی دارد به‌نامِ «ساده‌دل» که پیرنگش بر شرحِ حال و روزگارِ «فلیسیته»، زنی خدمتکار بنا شده‌است. در جایی از داستان دربارهٔ او چنین می‌خوانیم: «...برای او دشوار بود که از روح‌القدس تصویری داشته باشد؛ زیرا روح‌القدس نه‌تنها پرنده بود بلکه آتش نیز بود و گاهی نیز حالِ نغمه را داشت...» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۴۹۸).[۳]

این دشواری در تصوّرِ چیزی که همزمان چیزهای دیگری نیز هست، مشکلی نیست که تنها شخصیتِ داستانِ فلوبر با آن روبه‌رو باشد؛ بلکه حالتی است که همواره ذهنِ آدمی در «تصوّر کردنِ تصویر» آن را تجربه می‌کند و چنان‌که پیشتر اشاره کردیم، مقصود از تصویر در اینجا تشبیه و تمامِ شگردهای بیانی حاصل از آن، همچون گونه‌های استعاره است.

در این بیت:

سر از البرز بر زد قرص خورشید　　چو خون‌آلوده دزدی سر ز مکمن

(منوچهری، ۱۳۹۴: ۸۶)

---

۱. «دربارهٔ تشبیهی که نیازمند تأویل است، همچون تشبیه برهان به خورشید (هذه حجة کالشمس فی الظهور) می‌گوید: «تأویل این است که بگویی حقیقت ظهور خورشید و چیزهای دیگر در این است که در برابر آن حجاب و پرده و مانعی نباشد؛ آنگاه آن چیز برای تو پیدا و هویداست ... و تردید، مثل حجاب است؛ چراکه مانعی می شود که دل را از دیدن باز می‌دارد. حال این برهان همچو خورشید روشن است؛ یعنی برای دانستن و فهم آن مانع و حجابی نیست و تردید در آن جایی ندارد» (همان).

2. Flaubert

۳. در ترجمهٔ دیگری از این داستان به‌جای نغمه، نفخه آمده است. بنگرید به: فلوبر، گوستاو (۱۳۶۷)، سه داستان، برگردان م. کزازی، تهران: نشر مرکز. ص ۳۸.

شاعر قرصِ خورشید را هنگامِ نمایان شدن از پسِ البرز، به دزدی خون‌آلوده تشبیه کرده است که به‌احتیاط و آهسته، سر از کمینگاه بیرون می‌آورد. حال ما در این تشبیه چه «می‌بینیم»؟ یا کدام‌یک از دو سوی تشبیه را در ذهن «تجسّم» می‌کنیم؟ خورشید را یا دزد را؟ آیا امکانِ تصوّرِ خورشیدی را که سر از البرز برمی‌زند و دزدی را که سر از مکمن برمی‌آورد، در یک لحظه داریم؟ این امکان تقریباً محال است؛ چراکه مخاطب (بنابر نوعِ حساسیت، تجربه و ساختارهای متفاوتِ ذهنش) ابتدا یکی از این دو عنصر را در ذهن «احضار» می‌کند و سپس با فاصله، عنصرِ دیگر را جانشین می‌سازد. تجسّمِ خورشیدی که همزمان هم خورشید باشد و هم دزد و خلقِ تصویری از این دو که به تمامی بر هم منطبق باشند، غیرممکن است. همواره در دریافتِ تشبیه، تصوّرِ یک عنصر زودتر از عنصرِ دیگر رخ می‌دهد و «فاصلهٔ» میانِ دو طرف در تشبیه «پر» نمی‌شود؛ یعنی نمی‌توانیم هیئت و شکل تازه‌ای را در نظر آوریم که در عینِ خورشید بودن دزد هم باشد. آنچه میانِ خورشید و دزد به‌مثابهٔ پلی ارتباطی است و پیونددهندهٔ این دو صورتِ مجزّا، همانا تفسیر و تأویلی است که با کوششِ «عقلی» حاصل می‌شود؛ به عبارتِ دیگر، در ابتدا خورشید و دزد با فاصله در ذهن مجسّم و مصوّر می‌شوند و سپس ارتباطِ میان آنها را عقلاً تأویل می‌کنیم. نقطهٔ تلاقی دو سوی تشبیه و حاصلِ تلاشِ عقلی ما، همان «وجهِ شبه» است. به همین سبب «تصویرِ شعری» نمی‌تواند دیدنی یا تصوّرکردنی باشد، بلکه «فهم‌شدنی» است. حتی در ساده‌ترین اَشکالِ تصویر همچون «محبوب من به‌سانِ گلی است سرخ»، با چنین عدمِ انطباق و اجتماعِ همزمانِ دو طرفِ تشبیه مواجهیم. ایگلتون دربارهٔ همین تصویر می‌پرسد: «این عبارت چه تصویری را به ذهن متبادر می‌کند؟ گلِ سرخی با ابروهای به دقّت برداشته و پاهای ظریف؟» (۱۳۹۸: ۲۲۲).

اکنون این جمله را در نظر بگیریم: «او نیرومند است»؛ جمله‌ای است اخباری که ما از آن، «نیرومندی او» را فهم می‌کنیم. اگر بگوییم «او بر و بالای ستبری دارد» می‌توانیم شخصی خاص یا شمایلی محو را در ذهن «تجسّم» کنیم با قامتی بلند، سینه و کتفی فراخ

و هیکلی تنومند؛ اما جملهٔ «او بر و بالای ستبری دارد» وصف است و تشبیه نیست. حال اگر برای القای چنین معنایی تشبیهی بسازیم و بگوییم: «او شیر است» آیا تصویری خواهیم ساخت از او که به شیری استحاله یافته با یال و کوپال و دُم و دندان‌ها که بر چهارپای ایستاده و احیاناً می‌غُرّد؟ شاید در ذهن تصویری ثابت از شیر هم تداعی شود؛ اما این تصویر با او «ترکیب» نمی‌شود و به قولِ بلاغیانِ قدیم «هیئتی منتزع از اجتماعِ طرفین» نمی‌سازد؛ بلکه ما از مجاورتِ این دو، معنایی کنایی را که همان نیرومندی است، تأویل می‌کنیم. و از همین‌جاست که علمِ بیان کارکردی کنایی می‌یابد و حضورِ تشبیه و استعاره به ادای مقصودِ غیرمستقیم منجر می‌شود. درست است که تصویرهایی مانندِ «او شیر است» به‌سببِ تکرار، عملکردی خودکار یافته‌اند و خاصیّتِ «تصویری» خود را از دست داده‌اند، اما در آغازِ ابداعِ چنین تصویری، دریافتِ معنا جز از راهِ تأویلِ عقلی نبوده‌است. در این بیت:

چون می از خم به سبو رفت و گل افکند نقاب فرصت عیش نگه دار و بزن جامی چند

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۷۰)

میانِ می و گل و آشکارگیِ آنان تشبیهی مضمر برقرار است. سنتِ شعر فارسی و درپی آن شعرِ حافظ (قرن ۸ هـ‌ق.) ، در کشف و دریافتِ این اضمار راهنمای ما هستند، اما ذهن احتمالاً در احضار و تداعیِ نقاب افکندنِ گل قدرتِ بیشتری دارد، اگر آن را پس از تأملی به «شکفتنِ گل» بازگرداند و به تعبیری «ترجمه کند». فارغ از اینکه تجسّمِ «گلِ شکفته» و «میِ از خم به سبو رفته» در شکل و صورتی یگانه و یکپارچه ناممکن است، دشواری بیشتری در این استعاره است که گل چگونه باید نقاب افکند، جز آنکه آدمی‌زاده باشد؟ و اگر آدمی‌زاده‌ای نقاب‌دار باشد، چگونه در همان‌حال گل هم باشد؟ بنابراین، آنچه تشبیه را از دیداری شدن دور می‌کند، در استعاره نقش بیشتری می‌یابد؛ زیرا هرچه درجهٔ اغراق و ادّعای «این‌همانی» در تصویرِ شعری بیشتر شود به‌همان اندازه فهمش نیازِ بیشتری به کوششِ ذهنی ما خواهد داشت و به‌همان اندازه از تجسّم‌پذیری و قابلیتِ دیداری فاصله خواهد گرفت. به‌ویژه آنگاه که یکی از دو سوی تصویر مفهومی

انتزاعی باشد، به قولِ ریچاردز تصویر دیگر ماهیّتِ حسّی و خاصیّتِ خود را از دست می‌دهد.

در استعاره‌های مصرّحه بسته به اینکه لفظِ مستعار تا چه اندازه تازگی دارد، امکانِ تداعیِ آن در ذهن متفاوت می‌شود؛ اما یگانگیِ آن با مستعارله ناممکن خواهد بود. در استعاره‌های مکنیّه، جان‌دارانگاری و انسان‌نمایی نیز این امتناع پابرجاست و آنگاه که استعاره، مفهومی انتزاعی باشد، تجسّم و تصوّر ناممکن‌تر می‌شود؛ مثلاً در این بیت:

زهی سلام که دارد ز نور دنب دراز　　چنین بود چو کند کبریا سلام علیک

(مولانا، ۱۳۸۶: ۴۸۶)

«سلام» را چگونه باید تصوّر کرد؟ نهایتِ کوششِ ذهنی ما در تجسّمِ تصویرِ مصراعِ نخست به آنجا ختم می‌شود که رشته نوری دراز یا دنبی دراز و روشن را در ذهن بسازیم و آنگاه بخواهیم در پیوندِ آن به سلام «سلامی بلند و روشن» را تداعی کنیم؛ حال آنکه فهمِ همین «سلامِ بلند و روشن» نیز به تأویل نیاز دارد.

از سویی، آنگاه که استعاره با ایهام درمی‌آمیزد، شاید تنها بتوان لفظ مستعار را تداعی کرد و تعددِ مصداق، خصلتِ تصویری استعاره را بیش از پیش سست و ناچیز می‌کند. در بیت زیر:

حافظ از دست مده صحبت این کشتی نوح　　ورنـه طوفـان حوادث ببـرد بنیـادت

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۴)

براساسِ محورِ عمودی غزل و بافتِ دیوانِ حافظ که قرینه‌ای می‌سازند، کشتی نوح هم می‌تواند کشتی باده باشد و هم ممدوحی که حضرت و آستانهٔ او نجات‌دهنده است. افزون بر این دو، کشتی نوح یادآورِ سفینهٔ نوح در حدیثِ مشهورِ نبوی است و دیگر اینکه مجموعه و جُنگ شعری در اختیار داریم که در عصرِ حافظ کتابت شده است و سفینهٔ نوح نام دارد. نکته‌ای که باید به آن توجّه داشت، این است که در نمونه‌هایی از این دست،

یک‌چیز در آنِ واحد چند چیز دیگر هم هست و پس از این خواهیم گفت که چرا ذهن هرگز نمی‌تواند به ادراکی حسّی از این «یگانگی در عینِ چندگانگی» دست یابد.

چه در تشبیه و چه در استعارهٔ مکنّیه حتی اگر مشبّه‌به یا مستعارمنه به تداعی درآید، آن مشبّه‌به یا مستعارمنه «ایستا» خواهد بود. امروز به پشتوانهٔ پژوهش‌های عصب‌شناسی[1] می‌دانیم که ذهنِ ما از تداعیِ حرکتِ در تداوم ناتوان است و آنچه از حرکت در ذهنِ ما نقش می‌بندد، تصویر یا عکسی است ایستا و ثابت از یکی از لحظه‌های حرکتِ شئ.[2] ما نمی‌توانیم افتادنِ برگی از شاخه را از آغاز تا پایان در ذهن تداعی کنیم؛ تنها می‌توانیم برگی معلّق در هوا را به ذهن آوریم که از لحظه‌های پیش و پسِ افتادن، جدا شده‌است. بر این اساس مثلاً در این بیت:

بس در طلبت کوشش بی‌فایده کردیم　　چون طفل دوان در پی گنجشک پریده

(سعدی، ۱۳۸۲: ۶۱۰)

شاید تصویری از طفلی دوان و گنجشکی پرّان به ذهن متبادر شود؛ اما این تصویر پویا نیست؛ بلکه عکسی است ثابت از طفلی در «لحظه‌ای» از دویدنش و گنجشکی در «لحظه‌ای» از پریدنش و اگر این حرکت در استعاره و آمیزش با شگردهایی نظیرِ کنایه رخ بدهد، تصوّرِ آن مطلقاً ناممکن خواهد بود. در این بیت:

چشم بد دور ز خال تو که در عرصهٔ حسن　　بیدقی راند که برد از مه و خورشید گرو

(حافظ، ۱۳۶۲: ۸۱۴)

ذهن باید «خالی» را تجسّم کند که ویژگی‌های انسانی هم دارد و با «عرصه» و «حسن» نیز چیزی بسازد که هم عرصه باشد و هم حُسن؛ خال را در این چیز به بیدق راندن و گرو بردن از مه و خورشید وادارد و معنای کنایی بیدق راندن و گرو بردن را نیز «ترجمه

---

1. Neuropsychology

۲. در این باره بنگرید به: کولب، برایان؛ ویشاو، ایان ک. (۱۴۰۰) مبانی سایکولوژی انسان، ترجمه احمد علی‌پور و غلامرضا چلیپانلو، ج دوم، تهران: انتشارات ارجمند. از ص ۴۰۰ به‌بعد.

کند»؛ درنهایت، به رابطهٔ تناسب و تضادِ خال با مه و خورشید آگاه باشد و این همه را در تصویری یکپارچه به حرکت درآورد و البته نمی‌تواند.

در تکمیلِ بحث سزاوار است که بر سه نکته درنگی کوتاه و اشاره‌وار داشته باشیم؛ نخست آنکه اگر واژهٔ تصویر در انتظارِ ما از دیداری بودنِ آن نقش داشته، واژهٔ خیال نیز در ترکیب‌هایی همچون «صورخیال» شاید ذهن را به‌سوی تقسیم‌بندی‌های افلاطونی از قوای نفس و تفاوت میانِ خرد و خیال رهنمون شده‌است. ازآنجاکه افلاطون (و به تبعِ او فیلسوفانِ ایرانی و مسلمان) در شیوه‌های شناخت، خیال و تصویر را در دورترین نقطه از تعقّل قرار می‌دهند، امکان دارد که دریافتِ صورت‌های خیالی شعری را خواسته یا ناخواسته بیرون از دایرهٔ کارکردِ عقل بینگاریم.[۱] هرچند همچنان به‌راستی نمی‌دانیم که ذهن چگونه تخیّل می‌کند و هنوز دیدگاهی کامل و اقناع‌کننده دربابِ تخیّل در دست نداریم؛ اما دستِ‌کم جداییِ سفت و سختِ «فهم» از «احساس و تخیل» و شکافِ پرناشدنی میانِ این دو را امروزه بسیاری از فیلسوفانِ تحلیلی و هرمنوتیک سخت موردِ تردید قرار داده‌اند. نه‌تنها به کار افتادنِ تخیّلِ ما در ادراکِ تصویرِ شاعرانه می‌تواند امری سراسر خردورزانه باشد که سهل است، حتی برانگیزانندگیِ صورخیال و واکنشِ احساسیِ ما به آن نیز تکیه بر اندیشه دارد و چنانکه میجلی[۲] (۱۹۱۹ـ ۲۰۱۸ م.) به‌درستی اشاره می‌کند: «هر اندیشه‌ای مستلزمِ احساس است؛ مثلاً احساسِ رضایت یا نارضایتی از یک استدلال و تقریباً تمامِ احساسات هم مستلزمِ اندیشه‌اند؛ همچون اضطراب که تقریباً همیشه شاملِ فکرِ وقوع یا احتمالِ وقوعِ گرفتاری خاصی است» (۱۳۹۴: ۱۹۴)؛

۱. برای آگاهی بیشتر از سیر نظریه تخیّل از افلاطون تا کانت بنگرید به: فصل ششم صص ۲۲۵ –۲۶۸ در جانسون، مارک (۱۳۹۸) بدن در ذهن: مبنای جسمانی معنا، تخیّل و استدلال، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، تهران: انتشارات آگاه.

2. Midgley

دوم آنکه عواملِ بسیاری هستند که در ساختارِ ذهن و نیروی تداعی آن و چگونگیِ تداعی‌انگیزی دخیلند. جدا از تفاوت‌های فردی، تفاوت‌های فرهنگی نیز در اینکه ذهن چه چیزهایی را چرا و چگونه تداعی می‌کند، نقشی تعیین‌کننده دارد. ذهنی شرقی در برابرِ شگردهای معانی و بیان همان چیزهایی را ادراک نمی‌کند یا «نمی‌بیند» که ذهنی غربی؛[۱]

سوم آنکه شاید این مطلب که شعر (و ادبیات و هنر) جهانِ ممکنی دارد، استوار بر خویشتنِ خویش و مستقل از جهانِ واقعیتِ مادّی، مطلبی بدیهی به نظر رسد؛ اما در برخورد با تصویرِ شاعرانه، گویا این نکتهٔ بدیهی فراموش می‌شود. در جهانِ پدیدارها و در عالمِ حس و تجربه، افتراقِ میان دو چیز، تنها به اعتبارِ تفاوتِ زمان و مکانِ آنهاست. اگر دو چیز زمان و مکانشان یکی باشد، در حقیقت هردو یک چیزند؛ درنتیجه مفهومِ وجودِ چیزهای متفاوت تنها در این جهانِ تجربه و عالمِ زمان و مکان صدق می‌کند؛ اما در سازوکارِ جهانِ شعر دو چیز می‌توانند یک چیز باشند. رخسارِ آدمی می‌تواند در استعاره‌ای هم رخسار باشد و هم گلِ سرخ، به این شرط که در برابرِ این یگانگی، از همان راه‌های عالمِ حس در پی «دیدنِ» این پدیده نباشیم. این پدیده به هر شکلی که باشد، در جهانِ ویژهٔ شعر امکانِ هستی می‌یابد؛ اما وجودش در عالمِ پدیدارهای تجربی ممتنع است؛ چراکه قواعدِ زمان و مکان را نقض می‌کند. استعاره‌ای است که معنا دارد و ما آن معنا را با اندیشه و تأویل، نه با حس درمی‌یابیم و الزاماً نیازی به مصداقِ عینی ندارد. چنانکه فرگه[۲] (۱۹۲۵–۱۸۴۸ م.) در مقالهٔ مشهورِ خود می‌گوید: «هر عبارتی که ازلحاظِ دستوری، ساختِ درستی داشته باشد... همواره معنایی دارد؛ اما این سخن بدان معنی نیست که مصداقی نیز با آن معنی متناظر باشد؛ مثلاً عبارت "دورترین جسمِ آسمانی از زمین" معنایی دارد؛ اما در اینکه مصداق هم داشته باشد، تردید بسیار است» (۱۳۶۷: ۲۷۰).

---

۱. بنگرید به: نیسبت، ۱۳۹۸: ۱۹۲ به‌بعد.

2. frege

۲ـ۱. وصف

برخلافِ تشبیه و استعاره، «وصف» در تجسّم بخشیدن و قدرتِ تداعی‌انگیزی نقشی بسیار دارد؛ هرچند که برخی منتقدان «وصف» را از عناصرِ صورخیال نمی‌دانند.[۱] ازآنجاکه وصف با جهانِ تجربه سازگارتر است، همواره نمود و نمایشی عینی می‌یابد[۲] و نفوذِ خود را هم از این راه اعمال می‌کند. در سنتِ خطابه و تربیتِ خطیب در یونان و رومِ باستان اعتقاد بر این بوده است که سخنوری اگر صرفاً مبتنی‌بر قوهٔ سامعه باشد، تأثیرِ کاملِ خود را از دست می‌دهد. به قولِ کوییِن‌تیلیان[۳] (۳۵ –۱۰۰م.) «واقعیات باید به‌گونه‌ای روایت شوند که با چشمِ ذهن نیز بتوان آنها را دید» (به‌نقل از عمارتی‌مقدم، ۱۳۹۵: ۹۷). وصفِ مبتنی بر واقعیت شگردی است که می‌تواند از عهدهٔ این تجسّم‌بخشی برآید. چنین اصلی را در درس‌نامه‌های بلاغی جهانِ اسلام نیز می‌توان یافت. قدامةبن‌جعفر (۳۳۷–۲۷۵ هـ‌ق.) در شرحِ بیتی[۴] که با وصف ساخته شده می‌گوید: «انگار شنوندهٔ این شعر آن را به چشم می‌بیند» و ابنِ رشیقِ قیروانی نیز بلیغ‌ترین نوعِ وصف را وصفی می‌داند که در آن «شنیدنی به دیدنی بدل شود» (همان: ۱۰۱). در این قطعه از رودکی (قرن ۳و۴ هـ‌ق.):

ای آنکه غمگنی و سزاواری — و اندر نهان سرشک همی باری
از بهر آن کجا ببرم نامش — ترسم ز سخت انده و دشواری...
مستی مکن که ننگرد او مستی — زاری مکن که نشنود او زاری
شو تا قیامت آید زاری کن — کی رفته را به زاری باز آری؟...

۱. بنگرید به: «صورخیال در شعر فرخی»، در صورخیال در شعر فارسی، ص ۴۹۱.

۲. بنگرید به: رحیمی، ناصر و زهیر نادعلی‌زاده (۱۳۹۶) وجه کنایی نمایش در شعر، با نگاهی به شاهنامه، فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسّمی، دوره دوم شماره اول. صص ۲۱–۳۴.

3. quintilianus

۴. خلت غیر آثار الارجیل ترتمی/ تقعقع فی الآباط منها وفاضها.

ابری پدیـد نی و خـسوفی نـی　　بگرفت ماه و گشت جهان تاری

(رودکی، ۱۳۹۹: ۳۴و۳۵)

اگر متن افتادگی نداشته باشد و بتوانیم به ترتیبِ بیت‌ها اعتماد کنیم، گسستِ زنجیرهٔ عمودی قطعه با بیتِ «ابری پدید نی...» ناگهانی و نامنتظَر است و البته کاربردی است کم‌نظیر در شعرِ عصرِ رودکی و شاید همانندش را بتوان چند قرن پس از او در غزلِ مولانا و شعرِ حافظ یافت. این وصفِ متناقض‌نما، نمایشی است از تفاوتِ جهانِ برون و احوالِ درونِ مخاطبِ شعر: جهان و پدیده‌هایش، روالی همیشگی و عادی دارند و طبیعت و جریانِ زندگیِ هر روزه بی‌تغییر درگذر است؛ اما درونِ سوگناک و غم‌دارِ مخاطبِ شعر، دنیای اطراف را تاریک و گرفته می‌بیند و این «ماه‌گرفتگی» تنها از منظرِ او رخ داده است. با این وصفِ کوتاه، رودکی هم دست به کشفی روان‌شناختی زده و هم امکانِ تجسّم و احضارِ آن جهان را برای ما فراهم ساخته است.

در *شاهنامه* نیز یکی از ارکانِ سازندهٔ متن، وصف است و چنین نیست که بتوانیم میانِ صورخیال آن با وصف تفکیک قائل شویم و قدرتِ شاعرانهٔ فردوسی (قرن ۴هـ.ق) را در کاربردِ تشبیه و استعاره منحصر سازیم. اگر از دیدگاهِ وصف شعرِ فردوسی را با شعرِ روایی دیگری مانندِ منظومه‌های نظامی قیاس کنیم، دستِ‌کم یکی از تفاوت‌ها در این است که وصف‌های *شاهنامه* مبتنی‌بر واقعیّت است و به همین دلیل سراسر تجسّم‌پذیر و تصوّرکردنی است و زندگی و تحرکی انکارناشدنی دارد. حال آنکه نظامی در وصف هم از استعاره و تشبیه بهره می‌برد و گاه تراکمِ انتزاع و مجاز را تا به حدّی می‌رساند که امکانِ هرگونه تجسّمی را سلب می‌کند. به‌عنوانِ نمونه‌ای از وصف‌های *شاهنامه* این بیت‌ها را ببینیم که نه‌تنها «دیدنی» است، بلکه آشوب و شتاب و سراسیمگی در آن از رهگذرِ ضرباهنگِ کوتاه و تندِ جمله‌های وصفی با قدرتی کم‌نظیر القا می‌شود:

ز خیمه نگـه کـرد رستـم به دشت　　ز ره گیـو را دیـد کاندر گذشـت

نهـاد از بر رخـش رخشنـده زین　　همی‌گفت گرگین که بشتاب هین

همـی بسـت با لرزه رهـام تنـگ　　به برگستوان درزده طوس چنـگ

همی این بدان آن بدین گفت زود — تهمتن چو از خیمه آوا شنود
به دل گفت کین رزم آهرمنست — نه این رستخیز از پی یک تنست
(فردوسی، ۱۳۸۶، دفتر دوم: ۱۶۹)

۲ـ۲. تصویرِ شنیداری

این نکته نیز درخورِ درنگ است که برخی ناقدان، رسالتِ تصویر را محدود به دیداری بودن ندانسته‌اند و مرزهای کارکردِ آن را تا خصلتِ «شنیداری» بودن گسترده‌اند. الیوت[1] (۱۸۸۸–۱۹۶۵ م.) شاعر و منتقد برجسته قرنِ بیستم در قیاسی میانِ *کمدی الهی* و *بهشت گمشده*، تصاویرِ میلتون[2] (۱۶۷۴–۱۶۰۸ م.) را تصاویری شنیداری می‌داند و معتقد است که تخیّل او منحصراً بر گوش اثر می‌گذارد (ولک؛ آوستن، ۱۳۷۳: ۲۰۹). اگر مقصودِ الیوت از این قیاس توجّه به جناس در تصویر باشد، سخنی است پذیرفتنی؛ زیرا در تصویرِ زبانی آنجا که جناس پایهٔ تصویر است، ویژگی آوایی و شنیداری آن برجسته خواهد بود؛ اما صرفِ نام بردن از صداها و آواها، سازها و نغمه‌های موسیقی یا نام‌آواها تصویر را شنیدنی نمی‌سازد. شفیعی کدکنی یکی از تفاوت‌های شعرِ منوچهری (قرن ۴و۵ هـ‌ق.) با معاصرانش را توجّه او به مسئلهٔ اصوات در طبیعت می‌داند که: «...از راهِ گوش و از راهِ چشم هردو، خواننده را به موضوعاتِ وصفِ خود نزدیک می‌کند. در شعرِ او کبک ناقوس‌زن و شارک سنتورزن است. فاخته نای می‌زند و بط تنبور... و آواز گرگان را به‌صورتِ آوازِ کمان در حالِ رها کردنِ تیر می‌بینند» (۱۳۸۳: ۵۱۵ و ۵۱۶). درمجموع، تصویرِ شعرِ منوچهری را ترکیبی می‌داند از «مشاهدات و مسموعات» (همان)؛ اما این حکم، به‌نظر قدری مبالغه‌آمیز می‌آید. ما در برابرِ صفتِ استعاری ناقوس‌زن، ابتدا به ارتباطِ آن با صورتی ذهنی یا تجربی که از کبک داریم

1. Eliot
2. Milton

می‌اندیشیم؛ سپس کشف می‌کنیم که این ارتباط به صدا مربوط است. آنگاه درمی‌یابیم که میانِ آوازِ کبک و صوتِ ناقوس قیاسی برقرار شده است و نتیجه می‌گیریم که آوای کبک شبیه صدای ناقوس است؛ اما این فرایندِ تداعی و پی‌آوریِ مفاهیم لزوماً با یادآوری «مسموعات» همراه نیست. کوششِ ذهنی ما به کشفِ معنای استعاره منجر می‌شود، نه شنیدنِ صداها؛ چنانکه ایگلتون نیز اشاره می‌کند تصویرپردازی‌های شنیداری یا لمسی مستلزمِ تجسّم‌بخشی نیستند (۱۳۹۸: ۲۲۲).

۳. تصویرِ زبانی

تصویرِ زبانی تصویری است که براساسِ «تناسب»، «جناس» و «ایهام» ساخته می‌شود و غرضِ اصلی آن بازی‌های زبانی و درهم‌تنیدنِ تناسبِ الفاظ است. اگرچه گاه خالی از جنبه‌های خیالین و تداعی‌انگیز نیست، بیش از آنکه شگردی بیانی باشد باید از صنعت‌های بدیعِ لفظی و معنوی به شمار رود؛ مثلاً در جملهٔ «نسیمِ سربه‌هوا، مهتاب را در آب پریشان می‌کرد» در کنارِ استعاره، تناسب و ایهام میانِ «نسیم» و «هوا» از کمالِ اهمیت برخوردار است؛ صفتِ سربه‌هوا در این جمله هم‌سنگ با ساختِ «استعاره بالکنایه» نقشی بلاغی ایفا می‌کند.

گاهی فارغ از مقاصدِ بدیعی، الزاماتِ دیگری همچون قافیه نیز در ساختِ تصویر تأثیر آشکاری دارد. شمسِ قیسِ رازی با هوشمندی دربارهٔ این بیت از بلفرج:

سیب سیمین سلب چو گوی بلور — یا چو نوخاسته بر حور است
شاخ امرود گویی و امرود — دسته و گردنای طنبور است

می‌گوید: «تشبیه سیب به گوی بلور درست نیست و تخصیصِ حور را معین نیست و از بهر قافیه آورده است» (۱۳۸۸: ۳۶۰). فروزانفر نیز در تشبیه، «ادنی مناسبت» را کافی نمی‌داند و تأکید می‌کند که به «دعوی اشتراک» میانِ طرفین نمی‌توان بسنده کرد و این بیتِ قاآنی (قرن ۴و۹ هـ‌ق.) را:

همه سایه در سایه‌ای همچو بیشه — همه پایه در پایه‌ای همچو منبر

رد می‌کند و تشبیه زلف به بیشه را «بی‌معنی» می‌داند (۱۳۷۶: ۱۱) و این بی‌معنی بودن از آنجاست که الزامِ اصلی بیت بر صنعتِ «موازنه» است و نه جنبه‌های خیال‌انگیزِ تشبیه. و هم‌او دربارهٔ این بیت:

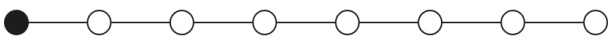
شیره بارد همی دو دیده من　　از غم آن دو خوشه انگور

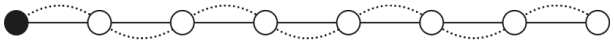
می‌گوید: «تشبیه لغوی است؛ اما تشبیهی که منطبق با تعریفِ علمِ بیان باشد، نیست» (همان)؛ یعنی حفظِ تناسب میانِ شیره و انگور است که سببِ ساختِ این استعاره شده‌است. شفیعی‌کدکنی نیز تصویرهایی نظیرِ «خنجر دها»، «زبان عقل» و «دیدهٔ ذکاء» را استعاره‌هایی زبانی می‌داند که تنها از امکاناتِ دستوری بهره برده‌اند و خاصیّتِ تصویری ندارند (۱۳۸۳: ۶۰۲).

در کتاب‌های بلاغیانِ قدیم هرچند به‌ندرت می‌توان نظری صریح در نفی و اثباتِ تجسّم‌پذیری تصویر یافت و اشاره به تصویرِ زبانی نیز جز آنچه نقل کردیم کمیاب است، گاهی شاعران خود به‌روشنی این خواست و انتظار از تصویر را نامعتبر یا کم‌اعتبار دانسته‌اند و رسالتی غیر از تصویرپردازی نیز به تشبیه و استعاره سپرده‌اند.

شعرِ فارسی از نخستین آزمون‌ها در قرنِ سوم به‌تدریج دارای انباشتی از تجربه‌های زبانی، تصویرهای آماده، تناسب‌ها و تلمیح‌های تثبیت یافته می‌شود و شاعر بیش از آنکه بخواهد مقلّدِ طبیعت و پیرو تجربهٔ شخصی باشد، از زبان و سنّتِ شعری تقلید می‌کند. در این میان روابطِ کلمات، چه لفظی همچون انواعِ جناس و چه معنایی مانندِ تضاد، تناسب، ایهام و تلمیح، به‌همراهِ ساختارِ شگردهای بیانی، دگرگون می‌شود. در شعرِ سامانی، روابطِ میانِ کلمه‌ها «تسبیحی» است؛ یعنی رشتهٔ «وزن» و «گره» قافیه تنها عاملِ مهم و بنیادینی است که کلمه‌ها را کنارِ هم می‌نشاند. میانِ کلمه‌ها، رابطه‌های چندسویه با سایه‌روشن‌های لفظی و معنایی یا نیست یا بسی کمیاب است. با فزونیِ تجربه‌های

شعری از قرنی به قرنی دیگر، روابطِ تسبیحی نیز به روابطِ «موجی» تحوّل می‌یابد.[۱] مهره‌های کلمه‌ها جدا از وزن، با امواجِ پنهان و آشکارِ لفظی و معنوی به‌هم وابسته‌اند و هر واژه با یک یا چند واژهٔ دیگر، تناسب و پیوندِ تازه‌ای می‌سازد:

تسبیحی 

موجی 

و چنانکه شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «در فاصلهٔ نصاب الصبیانِ ابونصرِ فراهی تا حیرت‌آورترین غزل‌های حافظ این نظم است که پیچیده و پیچیده‌تر می‌شود» (۱۳۹۲: ۳۶۹).[۲] برای مثال، ابوالعبّاس رَبَنجَنی (حدود ۳۳۱ق) با ترکیبِ «آب و هوا»[۳] در این بیت:

همی برآیم با آنکه برنیاید خلق و برنیایم با روزگار و آب و هوا

(مدبّری، ۱۳۷۰: ۱۳۲)

برخوردی همچون کلمه‌ای بسیط دارد و آن را در زنجیرِ وزن نشانده بی‌آنکه ارتباطی ثانوی با کلمه‌های دیگر برقرار کرده باشد؛ اما دو قرن پس از او خاقانی (قرن ۶ هـ‌ق.) در این بیت‌ها:

خاک سیاه بر سر آب و هوای ری دور از مجاوران مکارم نمای ری

---

۱. دو اصطلاح روابط تسبیحی و روابط موجی را از افاضاتِ شفاهی دکتر شفیعی‌کدکنی در درسِ سبک‌شناسی نظم در سال ۱۳۸۱ به وام گرفته‌ایم.

۲. سعدی از شاعرانی است که خود با تشبیهی به «روابط موجی» کلمه‌ها در شعرش اشاره کرده است:

رها نمی‌کند این نظم چون زره درهم/ که خصم تیغ تعنّت برآورد ز نیام (۱۳۸۲: ۵۵۰).

۳. «آب‌وهوا» را اگر با یک تکیه و یک درنگ بخوانیم، کلمهٔ مرکّب است به معنی اقلیم؛ اما اگر با سه تکیه و سه درنگ بخوانیم «آ ـ بُ ـ هوا»، گروه است و در این صورت هریک از دو کلمهٔ «آب» و «هوا» معنای مستقلِ خود را دارند. با توجّه به همین خاصیتِ دوگانه‌خوانی، این ساخت‌ها را هنگامی که کلمهٔ مرکّب باشند، «کلماتِ مرکّب شبهِ گروه» می‌نامند. بنگرید به: فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، دستور مفصّل امروز، تهران: انتشارات سخن. ص ۱۷۰ـ۱۷۱. (تذکّری است از دکتر ناصر رحیمی).

آن را که تن به آب‌وهوای ری آورند　　دل آب و جان هوا شد از آب‌وهوای ری
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۶۰۶/۱)

به همان ترکیب کارکردی پیچیده‌تر بخشیده است. در بیتِ نخست در نفرین به «آب‌وهوا» کنایهٔ «خاک» بر سرِ چیزی بودن را آورده که جانبِ تناسب و تضادش با «آب» و «هوا» حفظ شود. در بیت دوم عناصرِ ترکیب را صراحتاً از هم جدا کرده و از هریک معنایی کنایی یا استعاری ساخته‌است. آب شدن: رنج دیدن و ترسیدن و نابود شدن و هوا شدن: نیست و نابود شدن. افزون بر این تناسبِ «تن و جان و دل» را با آنها درهم تنیده‌است. قرنی پس از خاقانی، همین ترکیب در بیتی از سعدی (قرن ۷ هـ‌ق.) پیوندی پیچیده‌تر و البته پوشیده‌تر یافته و از تناسب و کنایه به ایهام گذار کرده:

خاک من زنده به تأثیر هوای لب توست　　سازگاری نکند آب‌وهوای دگرم
(سعدی، ۱۳۸۲: ۵۶۱)

«هوا» در مصراعِ نخست هم به نَفَس و بوی خوشِ لب و دهان اشاره دارد و هم عشق و هوس را به ذهن متبادر می‌کند. «آب‌وهوا» در مصراعِ دوم به معنای اقلیم و دیار به کار رفته (غزل دربابِ سفرِ سعدی از شیراز و وداع با معشوق است)، اما «آب» به آبداری، لعل، و شراب‌آمیزی لب اشاره‌ای دارد و «هوا» نیز همان ایهامِ بیتِ نخست را تکرار می‌کند. گویی با ایهامی از نوعِ اسلوبِ حکیم مواجهیم. همین کارکردِ اشاری را در بیتی از حافظ نیز می‌یابیم:

خشک شد بیخ طرب راه خرابات کجاست؟　　تا درآن آب‌وهوا نشو و نمایی بکنیم
(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۵۶)

تناسبِ «آب‌وهوا» با اجزای بیت چنین است: «آب» بیخِ خشکِ طرب را تر می‌کند؛ اما با توجّه به خرابات، معنای ضمنی «شراب» دارد. آب در خر«اب» تکرار شده‌است. در خرابات، جدا از شراب، هم طرب هست و هم مطرب. از همین رو «هوا» درمعنای پرده

و مقامِ موسیقی با طرب و «راه»، باز هم در معنای اصطلاحی موسیقایی، پیوند یافته‌است. در ترکیبِ «نشو و نما» نیز «نما» ایهامِ تبادری با «نوا» می‌سازد.

ناگفته پیداست که مجالِ کوتاهِ مقالهٔ حاضر اجازهٔ بررسی نمونه‌های پرشماری از این دست را نمی‌دهد و قصدِ ما نیز تنها یادآوری این نکته است که تصویرِ زبانی را می‌توان از منظرِ نوعی تحول در زبانِ شعرِ فارسی نگریست که در آن ابتکارِ «بدیعی» بر اصالت و تازگی «بیانی» پیشی می‌گیرد؛ مثلاً در این بیت:

نگه کنید که در دست این و آن چو خراس　　به چند گونه بدیدید مر خراسان را

(ناصرخسرو، ۱۳۸۴: ۱۱۷)

خراس و خراسان جناس دارند و انگیزهٔ اصلی در شباهت میانِ آن دو همین هم‌آهنگی است؛ ورنه بسا چیزها که می‌تواند در دست این و آن بگردد و وجه‌شبه به قوتِ خود باقی بماند. از سویی، مشبّه‌به دلالتِ ضمنیِ برجسته‌ای هم دارد؛ چراکه «خراس» آسیابی است که به نیروی چهارپایان و خران می‌گردد و ناصرخسرو (قرن ۴و۵ هـ‌ق.) غزنویان و حاکمانِ خراسانِ زمانِ خود را به‌اضمار چنین خوانده است. در بیتی دیگر چنین می‌بینیم که:

چون نای بی‌نوایم از این نای بی‌نوا　　شادی ندید هیچ‌کس از نای بی‌نوا

(مسعود سعد، ۱۳۶۲: ۶۷)

آنچه اساسِ این تصویر را بنا نهاده، جناسِ تام میانِ نای در معنی نامِ زندانِ مسعود و نای در معنی سازِ موسیقی است. صفتِ بی‌نوا نیز با جناسی که دارد این تناسبِ آوایی تصویر را تقویت کرده است. در این بیت نیز آشکارا با تشبیهی جناس‌بنیاد روبه‌روییم:

جمعند بر تفرق عالم ولی ز ضعف　　موران با پرند و سپاه پرن نیند

(خاقانی، ۱۳۷۵، ۱/ ۲۱۵)

همچون جناس، مراعاتِ نظیر هم گاهی مقصودِ نخستِ تصویر است. همایی (قرن ۱۳ هـ‌ق.) در باب این بیت: «نامه‌بر گم شد در آتش نامه را باز افکنم / گر کبوتر نیست

طاووسی به پرواز آورم» می‌نویسد: «طاووس کنایه از آتش است و آن را در مقابل کبوتر به رعایت تناسب و مراعاتِ نظیر آورده است» (۱۳۷۰: ۱۹). چنانکه در این بیت:

زین غصه خون گرفت چو می ظلم را جگر　　وز خنده باز ماند چو گل عدل را دهان

(فاریابی، ۱۳۸۱: ۱۴۱)

جگرِ ظلم و دهانِ عدل از گونهٔ همان استعاره‌های دستوری است؛ اما مطلب این است که حذف «می» و «گل» هیچ لطمه‌ای به معنای بیت نمی‌زند. درواقع این دو تشبیه، بی‌کارند و تنها به‌جهتِ رعایتِ تناسب میان گل و می حضور دارند. به‌ویژه «می» که نقشی در تحکیمِ معنا ندارد و اساساً از منظرِ خانوادهٔ کلمات با زمینهٔ عاطفی مصراع نامتناسب است یا:

دست من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبله　　سنبله زاید ز حوت از جنبش جوزای من

(خاقانی، ۱۳۷۵، ۱/ ۴۸۱)

که حفظِ تناسب میانِ صورت‌های فلکی، تصویری چنین غریب پدید آورده است. به‌جز جناس و مراعات نظیر، ایهام تناسب نیز می‌تواند سازندهٔ تصویر باشد:

هـرآدمی که چنین شخص دلستـان بینـد　　ضرورت است که گوید به سرو ماند راست

(سعدی، ۱۳۸۲: ۴۱۵)

که می‌توانست بگوید به «ماه ماند»، اما ایهامِ میانِ راست و سرو از دست می‌رفت.

یکی را حکایت کنند از ملوک　　که بیماری رشته کردش چو دوک

(همان: ۶۴)

که بیماری «رشته» و تناسبِ ایهامی‌اش با «دوک» بنای تشبیه بوده و حتی به‌احتمال سببِ انتخابِ هردو قافیه شده‌است.

کس با رخ تو نباخت عشقی　　تا جان چو پیاده در نینداخت

(همان: ۶۸۳)

که تشبیه مصراع دوم بر پایهٔ ایهامی است که با «رخ» و «نباختن» دارد.

می‌سوزم و می‌سازم از آن روی که چون عود کار من دلسوخته از سوز بساز است
(خواجو، ۱۳۷۴: ۶۴۹)

می‌توانست بگوید: «چون شمع»، زیرا شمع نیز بنا به سنتِ شعر کارش سوز و ساز است؛ اما این «عود» است که در معنی‌سازی موسیقایی با «بساز» بودن ایهام می‌سازد.

در میانِ گونه‌های تصویر، تلمیح نیز از جایگاهِ مهمی برخوردار است و به‌درستی گفته‌اند که «دو ژرف‌ساختِ تشبیه و تناسب دارد» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۹۰)؛ اما گاه این نقش وارونه می‌شود و تشبیه و استعاره‌اند که کارکردی نه تصویرساز که تلمیحی می‌یابند؛ مثلاً:

می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست که چرا دل به جگرگوشه مردم دادم
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۳۶)

این بیت از غزلی است که نشان داده‌اند بیتِ سوم آن یعنی: «من ملَک بودم و فردوس برین جایم بود/ آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم» می‌تواند زبانِ حالِ ابلیس باشد و در اشاره‌ای پنج بیتِ نخستِ غزل را نیز دارای ظرفیتی دانسته‌اند که از همین منظر قابلِ‌تأویل است (بنگرید به: آیدنلو، ۱۳۹۷)؛ اما اگر غزل را در چنین بافتی بنگریم در تمامی بیت‌ها قرینه‌هایی از تشبیه، استعاره و کنایه خواهیم یافت که این تأویل را قوت می‌بخشد. این قرینه‌های بیانی بیش‌از آنکه تصویرساز باشند، به پشتوانهٔ روابطِ بینامتنی، درکارِ تنیدنِ شبکه‌ای از تلمیحند و قصدِ آشکار کردنِ جهانِ پوشیده و رمزی غزل را دارند؛ مثلاً در این بیت از همین غزل:

تا شدم حلقه به‌گوش در میخانه عشق هردم آید غمی از نو به مبارکبادم
(همان)

تشبیه «میخانهٔ عشق» هم از بسیاریِ تکرار هم به‌سببِ انتزاع، تهی از خاصّیتِ تصویرسازی است؛ اما تداعی‌انگیز است و این ویژگی بیش‌از آنکه استوار بر تشبیه باشد، به‌دلیلِ پیوندی است که با بیتی دیگر از خودِ حافظ دارد:

بر در میخانه عشق ای ملک تسبیح گوی　　کاندر آنجا طینت آدم مخمر می‌کنند
(همان:۴۰۴)

در این بیت که سخن در «آفرینشِ آدم» است، همچنان ملَک را بر درِ میخانهٔ عشق مانندِ غلامی ایستانیده‌اند و به او جوازِ ورود نداده‌اند. چنان‌که در بیتِ پیشین نیز ملَک یا ابلیس «حلقه به‌گوش» بر درِ کارگاهِ خلقت یعنی میخانهٔ عشق ایستاده است. ازآنجاکه در سنتِ شعر و نثرِ صوفیانه و نیز در غزلِ حافظ، میخانهٔ عشق می‌تواند ناظر و مرادفِ «دل» باشد، این راه نیافتنِ ملَک ـ ابلیس به درون یادآورِ سطرهایی از روایتِ نجم‌الدین رازی در *مرصادالعباد* نیز هست: «...ابلیس چون به دل رسید، دل را بر مثالِ کوشکی یافت در پیشِ او از سینه میدانی ساخته، چون سرای پادشاهان. هرچند کوشید که راهی یابد تا در اندرونِ دل دررَوَد هیچ راه نیافت» (۱۳۸۳: ۷۷). و چنانکه می‌بینیم حلقه به‌گوش با سرای پادشاهان هم نسبتی دارد. دربارهٔ این بیت نیز:

نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار　　چه کنم حرف دگر یاد نداد استادم
(حافظ، ۱۳۶۲: ۶۳۶)

آیدنلو با استناد به دو نقل از عین‌القضات (قرن ۵و۶ هـ‌ق.) و الجیلی (قرن ۸ هـ‌ق.) چنین می‌نویسد: «اینکه در بیت حافظ می‌گوید جز الف قامت دوست بر لوح دلم چیز دیگری نیست و استاد فقط همین را به من آموخته است، اگر گوینده را ابلیس بدانیم، کلّا با خطاب دوست/ حق به او که عاشق مایی و جز ما را مپرست، مطابقت دارد» (۱۳۹۷: ۱۲۲)؛ اما در همان غزلِ مشهورِ ابلیسیه منسوب به سنایی (قرن ۵و۶ هـ‌ق.) یا حقّانی که آیدنلو نیز سراسرش را نقل کرده، یعنی:

با او دلم به مهر و مودت یگانه بود　　سیمرغ عشق را دل من آشیانه بود

قرینه‌ای آشکارتر هست که بیتِ حافظ را در پیوندی تنگاتنگ با آن نشان می‌دهد:

بودم معلم ملکوت اندر آسمان　　امید من به خلد برین جاودانه بود

به معلم بودنِ ابلیس در بسیاری متن‌های دیگر نیز اشاره شده[۱] و البته منحصر به این غزل نیست. آنچه برای ما اهمّیت دارد این است که خانوادهٔ کلماتِ بیتِ حافظ اجزایی از کاروبارِ معلمی است؛ یعنی «لوح»، «الف»، «حرف»، «یاد دادن» و «استاد» و اگر لوحِ دل را کانونِ اصلی بیت بدانیم، این تشبیهِ به‌ظاهر قالبی، درپی بناکردنِ جهانی اشاری است که ارتباطی با تصویرپردازی ندارد.

حال به همان بیتِ پیش‌گفته «می‌خورد خون دلم...» بازمی‌گردیم. هرچند شاید در نگاهِ نخست این بیت با فضای همگونِ غزل، قدری ناسازگار آید؛ اما با تأمل می‌توان در آن اشارهٔ دیگری یافت که پیروِ «سخن در پرده گفتنِ» حافظ، اضماری دارد. تصویرِ بیت بر پایهٔ استعارهٔ مکنیّه است: «خون خوردنِ مردمکِ چشم» یا به تعبیری جفاکردنِ او. جناسِ میانِ مردمک و مردم چندان درخورِ اعتنا نیست. پرسش این است که اساساً چنین اسناد مجازی و استعاره‌ای در اینجا چه جایگاهی دارد؟ و لااقل یکی از پاسخ‌ها این است که مردمک، در ایهامی ترجمی یادآورِ «انسان العین» یا «آدم العین» است و این تداعی، حلقه‌ای است از شبکهٔ اشاراتِ یکپارچهٔ غزل.

همچنین شفیعی‌کدکنی تمامِ آنچه که در غزلِ: «زان یار دلنوازم شکریست با شکایت...» مطرح شده، بازگشت به مسئلهٔ ابلیس می‌داند (۱۳۹۷: ۱۴۶/۳). بی‌آنکه بخواهیم دربارهٔ این تأویل داوری قاطعی داشته باشیم، تنها به ذکر نکته‌ای بسنده می‌کنیم که با بحثِ ما مناسبتی دارد. اگر فرض بگیریم که راوی این غزل نیز ابلیس است، در این بیت:

چشمت به غمزه ما را خون خورد و می‌پسندی جانا روا نباشد خونریز را حمایت

(حافظ، ۱۳۶۲: ۲۰۲)

---

۱. مثلاً بنگرید به: سلطان‌ولد، بهاءالدین (۱۳۷۶)، انتهانامه، مقدمه، تصحیح و تعلیق محمدعلی خزانه‌دارلو، تهران: روزنه، ص ۲۶۵.

همان موتیف «چشم و خون خوردن» را دوباره می‌یابیم، البته با شیوهٔ متفاوتی در دلالت. باز هم با استعاره‌ای مکنّیه مواجهیم که در آن چشم به‌واسطهٔ غمزه خونِ راوی را خورده‌است و آن یارِ دلنواز نیز از این «خونریز» خویش حمایت کرده. صفتِ خونریز گفتگوی فرشتگان با خداوند را در آفرینشِ آدم تداعی می‌کند که در اعتراض گفتند: «...و یَسفکُ الدِّماء...» (بقره: ۳۰) و آدمی را به خونریزی متهم ساختند و خداوند نیز در حمایتِ از آدمی پاسخ داد: «إِنِّی أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ» (همان).[۱]

۴. نتیجه‌گیری

اطلاقِ تصویر به کارکردِ شگردهای بیانی همواره با قدری تسامح همراه است؛ زیرا دریافتِ صورت‌های خیالِ شاعرانه، همچون تشبیه و استعاره، بیش از آنکه استوار بر سویهٔ دیداری و تجسّم‌پذیری باشد، برآیندِ کوششِ ذهن است در استنباطی عقلانی. تصویرِ شعری، به نسبتِ تازگی و غرابت، می‌تواند یکی از دو سوی تشبیه یا لفظِ مستعار را احضار کند؛ اما از آفرینشِ صورتی دیدنی و درهم‌شده از دو یا چند چیز در یک‌آن ناتوان است. آنچه گاه به‌عنوانِ تصویرِ شنیداری از آن یاد کرده‌اند نیز از این دایره بیرون نیست. در این میان، تنها وصفِ مبتنی‌بر واقعیت است که تصویری تصوّرکردنی می‌سازد؛ هرچند برخی آن را در شمارِ صنعت‌های خیال‌انگیز نیاورده‌اند به این سبب که از انتزاع و تجرّدِ استعاری دور است. از سویی در چشم‌اندازِ تحولِ شعرِ فارسی، هرچه از تجربه‌های اصیلِ نخستین در دوره‌های آغازین فاصله می‌گیریم و هرچه انباشتِ آزمون‌ها سنتِ شعر را فربه‌تر می‌سازد، سازوکارِ تصویر نیز به‌همان اندازه دگرگون می‌شود، صورخیال بیشتر وجهِ انتزاعی می‌گیرد و رسالتِ تصویر نیز بیش از پیش به ساختنِ دلالت‌های ضمنی و ایجادِ تناسب‌های بدیعی معطوف می‌شود. جناس، تناسب، ایهام و

۱. همچنین درباب تلمیح در شعر حافظ بنگرید به: توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، حافظ و آشنایی‌زدایی در قلمرو تلمیح، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سمنان، دوره ۴، شماره ۷، صص ۲۶-۷.

تلمیح افزون بر اینکه در خلقِ گوهرِ صورخیال نقش می‌یابند، رسالتِ بیانیِ تشبیه و استعاره را به حاشیه می‌رانند و خود به غایت و قصدِ اصلی تصویر بدل می‌شوند و ادراکِ آنها نیز جز از رهگذرِ کشفِ پیوندهای پنهان و آشکارِ کلمه‌ها صورت نمی‌بندد.

قدردانی

با سپاس از: دکتر ناصرِ رحیمی، حبیبِ بهمنی و علی کیانی.

منابع

-آیدنلو، سجاد (۱۳۹۷)، **زبان حال ابلیس در بیتی از حافظ**، پژوهش‌های ادب عرفانی، سال دوازدهم، شماره سوم، پیاپی ۳۸، صص ۱۳۲-۹۹.

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، **ساختار و تاویل متن**، تهران: نشر مرکز.

- ایگلتون، تری (۱۳۹۸)، **چگونه شعر بخوانیم**، ترجمه پیمان چهرازی، تهران: نشر آگه.

-توکلی، حمیدرضا (۱۳۹۲)، حافظ و آشنایی‌زدایی در قلمرو تلمیح، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سمنان، دوره ۴، شماره ۷، صص ۲۶-۷.

- جرجانی، عبدالقاهر(۱۹۵۴)، **اسرار** البلاغة **فی علم البیان**، تحقیق هلموت ریتر، استانبول.

- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲)، **دیوان**، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات خوارزمی.

- خاقانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۷۵)، **دیوان**، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، جلد اول، تهران: نشر مرکز

- خواجوی‌کرمانی، کمال‌الدین‌محمود (۱۳۷۴)، **دیوان**، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ.

- رازی، شمس‌الدین بن قیس (۱۳۸۸)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمد قزوینی، تهران: علم.

- رودکی، ابوعبدالله (۱۳۹۹)، **سروده‌های رودکی**، پژوهش علی رواقی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

- ریچاردز، آی. ا (۱۳۷۵)، **اصول نقد ادبی**، ترجمه سعید حمیدیان، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

- سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۲)، **کلیات**، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات زوار.

- سوانه، پیر (۱۳۹۸)، **مبانی زیباشناسی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: مؤسسه انتشارات آگاه.

- ـــــــــــــ (۱۳۹۲)، **زبان شعر در نثر صوفیه؛ درآمدی به سبک شناسی نگاه عرفانی**، تهران: سخن.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۷)، **این کیمیای هستی، ج‌سوم: درس‌گفتارهای دانشگاه تهران**، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: انتشارات فردوس.
- عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۹۵)، **بلاغت: از آتن تا مدینه، بررسی تطبیقی فن خطابه یونان و روم باستان و بلاغت اسلامی تا قرن پنجم هجری قمری**، تهران: هرمس.
- فاریابی، ظهیر (۱۳۸۱)، **دیوان**، تصحیح و تحقیق امیرحسن یزدگردی، به‌اهتمام اصغر دادبه، تهران: قطره.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، **شاهنامه**، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، جلد۲، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فرگه، گوتلوب (۱۳۶۷)، **درباره معنی و مصداق**، مترجم منوچهر بدیعی، مجله فرهنگ، شماره ۲و۳. صص۲۹۲ - ۲۶۳.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶)، **معانی و بیان**، به کوشش محمد دبیرسیاقی، ضمیمه شماره ۳ نامه فرهنگستان.
- گراهام، جان (۱۳۸۵)، **شعر مانند نقاشی است**، فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها، ویراستار فیلیپ پی.واینر، جلد دوم، تهران: انتشارات سعاد.
- مدبری، محمود (۱۳۷۰)، **شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان**، تهران: انتشارات پانوس.
- مسعود سعد سلمان (۱۳۶۲)، **دیوان**، به تصحیح رشید یاسمی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- منوچهری دامغانی، احمدبن‌قوص (۱۳۹۴)، **دیوان**، به‌اهتمام سیدمحمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات زوار.
- مولانا، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۶)، **کلیات شمس**، براساس چاپ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات هرمس.
- میجلی، مری (۱۳۹۴)، **علم و شعر**، ترجمه میثم محمدامینی، تهران: فرهنگ نشر نو.
- ناصرخسرو (۱۳۸۴)، **دیوان**، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- نجم رازی، ابوبکر (۱۳۸۳)، **مرصادالعباد**، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

- نیسبت، ریچارد ا. (۱۳۹۸)، **جغرافیای اندیشه: چگونه آسیایی‌ها و غربی‌ها متفاوت از هم می‌اندیشند... و چرا؟** ترجمه راحله گندمکار، تهران: انتشارات علمی.
- ولک، رنه؛ وارن،آوستن (۱۳۷۳)، **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیاءموحد و پرویزمهاجر، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ولک، رنه (۱۳۸۵)، **تاریخ نقد جدید**، ترجمه سعید ارباب شیرانی، جلد ششم، تهران: انتشارات نیلوفر.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴)، **معانی و بیان**، به‌کوشش ماهدخت همایی، تهران: موسسه نشر هما.