

صورخیال در شعر وحشی بافقی

عاطفه قبادی یآوری^۱

چکیده

دنیای شاعرانه، دنیای پر پیچ و خمی است که در عرض دنیای عادی و روزمره در حرکت است و شاعران تنها رموزی را از آن جهان در اختیار ما قرار می‌دهند و کشف محتوای آن رموز را بر عهده خواننده می‌گذارند که گاه گاه - هرچند به دشواری و در گذر زمان - بخشی از این راز و رمزها کشف می‌شوند و بر این اساس آگاهی و شعور ما نسبت به آن جهان شاعرانه بیشتر می‌گردد. این که زبان شاعرانه یک زبان خیال‌انگیز و تصویرساز است، امروز به عنوان یک امر بدیهی پذیرفته شده است و این مسأله که بررسی خیال‌های شاعرانه می‌تواند راهی به هزارتوی درون شاعر باشد، احساس رضایتی را برای حس پژوهنده‌ی پژوهش‌گر ادبی دربردارد. در این پژوهش به بررسی صورخیال در شعر وحشی بافقی پرداخته خواهد شد تا نشان داده شود که او چگونه از عناصر تصویرسازی شعری بهره‌مند شده است و آن‌ها را در چه مسیری قرار داده است. بخش مهم این پژوهش آن جاست که صورخیال را از عناصر بلاغی فراتر می‌یابد و برای خود زبان و نحوه‌ی به کارگیری آن هم خاصیت تصویرگری قائل است. با تکیه بر این فرض که خیال شعری اعم از آن است که بتوان آن را به عناصر دانش بلاغت، آن هم به معنای محدود آن یعنی علم بیان، تقلیل داد.

واژگان کلیدی: وحشی بافقی، صورخیال، زبان، علم بیان

مقدمه

سخن، آن جاکه به شکل هنری به کار گرفته شود، نتیجه‌ای را به بار می‌آورد که آن را کلام ادبی می‌گوییم و تجلی آن به صورت نظم و نثر در همه‌ی اعصار و ملت‌ها مشترک است. در واقع کلام ادبی را باید شاخه‌ای از هنر به حساب آورد که جدای از این که حامل محتویات فرهنگی و اندیشگی ملت‌هاست، ویژگی بارز آن زیبایی و دارا بودن خاصیت برانگیزانندگی برای خواننده‌ی متن ادبی است و یکی از مهم‌ترین نتایجی که به بار می‌آورد ایجاد حس التذاذ هنری در مخاطب است. پس، هنر در ذات خود زیباست و یکی از رسالت‌های آن ایجاد التذاذ هنری برای مخاطبان است؛ با این حساب پاسخ به پرسش‌هایی نظیر این که زیبایی چیست؟ و حدود و عوامل التذاذ هنری تا کجاست و به چه عواملی بستگی دارد، همواره یکی از دغدغه‌های اصلی فلسفه‌ی هنر و زیبایی‌شناسی بوده است.

بررسی سیر تاریخی این مسائل و بیان راهکارها و پاسخ‌هایی که اندیشمندان این عرصه ارائه نموده‌اند از حدود پژوهش حاضر خارج است، اما بسیار کلی می‌توان گفت که در راستای زیبایی، همواره مناقشه بر سر این مسأله بوده است که یک شیء یا یک اثر، بالذاته زیباست یا این زیبایی در خود شیء یا اثر نیست بلکه حاصل فرافکنی آن چیزی است که در درون و ذهن مخاطب وجود دارد؟ با بررسی آرا و نظریات اندیشمندان هر دو گروه باید اذعان نمود که امروز، زیبایی، حاصل ترکیب و ساختار ویژه‌ای - چه در محتوا و چه در شکل - است که بتواند خاصیت اعجاب‌انگیزی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه مازندران. Atefe.ghobadi@gmail.com

داشته باشد و انسان را در مواجهه با آن وادار به مکث و تأمل کند، تأملی همراه با حس التذاد، و این، مشروط بر این است که مخاطب تا حدی از ذوق هنری نیز برخوردار باشد.

کلام ادبی نیز که یکی از شقوق هنر محسوب می‌گردد دارای همین خاصیت است. وظیفه‌ی محققان ادبی بررسی آن ترکیب و ساختار ویژه‌ی یک کلام ادبی است؛ چراکه شاعر در دنیایی زندگی می‌کند که در عرض زندگی روزمره و عادی است و جهان دیگرگونه‌هاست و او از آن جهان، تنها رموزی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد و کشف این مبانی و به دنبال آن کشف گوشه‌ای از آن جهان شاعرانه وظیفه‌ایست که بر دوش مخاطبان و محققان ادبی نهاده شده است.

بیان مسأله

این‌که زبان شاعرانه یک زبان تصویری و خیال‌انگیز است، امروز به عنوان یک اصل پذیرفته شده است. تصویر و خیال شعری از دیرباز مورد نظر شاعران و منتقدان بوده است، و همواره در بین این شاعران و منتقدان، برخی این مقوله را از عناصر اصلی شعر دانسته‌اند و بدان پرداخته‌اند. تحقیق و شناخت آن در ایران به شکل مدون، ابتدا با کتاب **صورخیال در شعر فارسی** اثر دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی آغاز گردید و این کتاب پایه‌گذار بحث‌های بعدی در این حوزه قرار گرفت. ایشان در این کتاب، خیال و تصویر شعری را عنصر اصلی شعر معرفی می‌نمایند و عناصر ایماژ یا تصویرسازی شعری را همان مباحث بلاغت اسلامی، بخصوص علم بیان می‌دانند.

اما به دلیل برداشت‌های نادرست از کتاب **صورخیال در شعر فارسی**، عناصر تصویرسازی شعری مترادف با محتویات دانش بیان در بلاغت اسلامی گردیده است و این امر تا حدی از نظریات خود استاد شفیعی‌کدکنی نیز منتج می‌شود؛ مسأله این است که دامنه‌ی عناصر تصویرساز شعری بسیار گسترده‌تر از آنست که بتوان آن را به مباحث بلاغت اسلامی، خاصه علم بیان، تقلیل داد.

در پژوهش حاضر به بررسی عناصر تصویرسازی شعری در اشعار وحشی بافقی پرداخته خواهد شد و در آن، ضمن وفاداری به مباحث و نظریات استاد شفیعی‌کدکنی، دامنه‌ی این عناصر از محدوده‌ی علم بیان فراتر رفته و نفس زبان و ظرفیت‌های آن و شگردهای ترکیب کلام نیز مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

از محاکات تا خیال و تخییل و تصویر

ارسطو ماده‌ی اصلی شعر را **Mimesis** معرفی می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۱۵۲). که مترجمان اسلامی آن را به تقلید، تخییل و تشبیه ترجمه کرده‌اند. خواجه نصیرالدین طوسی در **اساس‌الاعتباس** درباره‌ی شعر می‌گوید: «صناعت شعر ملکه‌ای باشد که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد» (۱۳۶۱: ۵۸۶). دکتر شفیعی‌کدکنی معتقداند که اصطلاح ارسطو در کتب اسلامی به صورت اصطلاح «تخییل» منعکس شده است و ایشان این تعبیر را مناسب‌ترین ترجمه برای این لفظ می‌دانند (شفیعی‌کدکنی: ۳۰ و ۳۱). و این از آن روی است که خواجه‌ی طوسی می‌گوید: «نظر منطقی خاص است به تخییل. و وزن را از آن جهت اعتبار کند که بوجهی اقتضای تخییل کند ... و اصل تخییل که منطقی را نظر بر آن است همیشه معتبر باشد، اگرچه طرق استعمال بگردد. و این صناعت [= صناعت شعر] بالذات باحث از آن است و بالعرض از دیگر احوال شعر» (۱۳۶۱: ۵۸۷). خواجه در ادامه به معرفی اموری می‌پردازد که اقتضای تخییل می‌کند: «وزن، لفظ، معنی، متعلق به لفظ و معنی» (پیشین، ۵۸۸). و از توضیحاتی که می‌دهد این نکته استنباط می‌شود که مسائل لفظی همان چیزی است که در علم بیان بررسی می‌شود؛ چنان‌که در جای دیگر می‌نویسد: «تشبیه و استعارت از جمله محاکات لفظی است» (پیشین: ۵۹۳). منطقیان

متأخر نیز متذکر این مطلب شده‌اند و بر این عقیده‌اند که «اصل اساسی شعر که موجب تأثیر آن در اذهان می‌شود، تخیل است. زیرا در شعر، آنچه بیش از هر چیز مؤثر واقع می‌شود... تخیل است» (مظفر، ۱۳۶۶: ۴۵۱).

بر اساس مطالب فوق می‌توان گفت که در بین منطقیون، تخیل، اصل اساسی برای تحقق شعر است و سایر موارد از جمله: وزن و عناصر بلاغی و زبانی در خدمت این اصل می‌باشند. و بر همین اساس دکتر شفیعی کدکنی عناصر دانش بلاغت، به ویژه محتویات دانش بیان، را از ابزار تصویرآفرینی شعری معرفی می‌نمایند؛ یعنی از آن امور سه گانه‌ای که به زبان خواجه‌ی طوسی اقتضای تخیل می‌کند تنها «آنچه مسموع بود از قول یعنی الفاظ» را مورد نظر قرار داده و با تکیه با تعریف دی لویس می‌گویند: «دی لویس در کتابی که ویژه ایماژ یا خیال پرداخته است می‌گوید: در ساده‌ترین شکل آن تصویری است که به کمک کلمات ساخته شده است: یک توصیف یا صفت، یک استعاره، یک تشبیه ممکن است یک ایماژ بیافرینند، بر روی هم مجموعه آنچه که در بلاغت اسلامی در علم بیان مطرح می‌کنند، با تصرفاتی می‌توان موضوع و زمینه ایماژ دانست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۹).

اما در تعریف دی لویس نکاتی نادیده گرفته شده است و آن عبارت «یک توصیف یا صفت» است، از این حیث که می‌تواند ایماژ بیافریند با توجه به این مطلب که صفت داخل در حوزه‌ی علم بیان نیست و همچنین جمله‌ی «ساده‌ترین شکل آن تصویری است که به کمک کلمات شناخته شده است».

این نگرش به تصویرسازی شعری که بر اساس آن تصویر شعری مترادف با محتویات دانش بیان معرفی می‌شود البته جدید نیست و در نگرش سنتی به دانش بیان ریشه دارد به عنوان مثال اسامه بن منقذ (متوفی، ۵۳۰) در تعریف استعاره می‌گوید: استعاره به عاریت گرفتن شیء محسوس برای معقول است چنان که خداوند فرمود: لا تظلمون فتیلاً» [به اندازه‌ی هسته‌ی خرمایی به شما ستم نخواهد شد. نساء/ ۷۷]. (فاضلی، ۱۳۸۸: ۲۰۶). و این البته چیزی است که نشان از مبانی جمال‌شناختی قدما دارد که بر اساس آن، هر چیزی، حتی اگر در دایره‌ی مفاهیم عقلی باشد، باید رنگی محسوس به خود بگیرد؛ بنابراین تعریف استعاره نیز برایشان ناظر بر همین مطلب بوده است. و همین بینش است که مفاهیم اسطوره‌ای را نیز تجسم می‌بخشد. و حتی امروز نیز هنگامی که می‌خواهند کارکردهای استعاره را بیان کنند تصویر و تجسیم را از اهم کارکردهای آن می‌دانند که بر اساس آن «می‌توان معقولات را در صورت محسوسات و محسوسات را در صورت معقولات به نمایش درآورد» (پیشین: ۲۴۱). و همچنین تشخیص را «بدین اعتبار که جنبش و نطق و حیات را به جمادات می‌بخشد» (پیشین: ۲۴۲). از دیگر کارکردهای مهم استعاره می‌دانند. همچنین در رابطه‌ی با کنایه نیز آن‌جا که آنرا «نقاشی کلام» معرفی می‌کنند، می‌گویند: «از میان صور گوناگون خیال تنها کنایه است که به خوبی مفاهیم را به صورت نقاشی نشان می‌دهد... یعنی در کنایه به جای این که چیزی را بگویند تصویر آن را نشان می‌دهند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۶۰).

اما در رابطه با تصویر منتزع از الفاظ، خواجه نصیر تبصره‌ای دارد، وی می‌گوید: «مسموع [= آنچه مسموع بود از قول یعنی الفاظ] اقتضای تخیل یا به جوهر لفظ کند یا به هیأت مذکور در باب اخذ به وجوه. و آنچه به جوهر لفظ کند یا به فصاحت و جزالت لفظ کند یا به سبب حیلته... و حیلته‌های صناعی را که متعلق به لفظ یا به معنی یا به هردو بود صنعت خوانند... مثال لفظ مخیل به حسب فصاحت و منانت این است:

چو فردا برآید بلند آفتاب / من و گرز و میدان و افراسیاب» (طوسی، ۱۳۶۱: ۵۸۸).

چنان که ملاحظه می‌شود در بیت فوق هیچ یک از صوربیانی حضور ندارند و شعریت شعر با همان ویژگی مخیل بودن به اثبات رسیده است. از توضیحات خواجه‌ی طوسی این نکته استنباط می‌شود که او بین خیال و تخیل فرق گذاشته است؛ او در تعریف خیال می‌گوید: «خیال به حقیقت محاکات نفس است اعیان محسوسات را ولیکن محاکاتی طبیعی» (پیشین، ۵۹۱). و در تعریف شعر مبتنی بر خیال می‌گوید: «بباید دانست که تخیل‌هایی که مقتضای بساطت الفاظ و معانی مفرد بود صناعی نباشد» (پیشین: ۵۸۹).

بر این اساس می‌توان نفس زبان را نیز دارای کارکردهای تصویری دانست، چراکه «شاعر می‌تواند قشر صنایع بدیعی و شگردهای بلاغی را بشکند و تماس صریح و عریان با جهان بیرون و درون پیدا کند. سرودن چنین شعرهایی بسیار دشوارتر از شعرهای تصویری به معنای بلاغی آن است زیرا در این‌گونه شعرها آنچه باید جایگزین زیبایی‌های بیان غیر مستقیم و استعاری گردد قدرت بیان مستقیم است» (موحد، ۱۳۸۵: ۸۰).

صور خیال و مکتب وقوع

مکتب وقوع به عنوان مکتبی شعری که از نظر تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی، پیش از سبک هندی شکل گرفت و طیفی از شاعران پارسی‌گوی را زیر لوای خود داشت با تعریف «غرض از آن بیان کردن حالات عشق و عاشقی از روی واقع» (گلچین معانی، ۱۳۴۸: ۱). شاخص گردیده است. از جمله ویژگی‌های اصلی اشعار این مکتب «زبان عامیانه است... و از نظر ادبی به مسائل بدیعی و بیانی بی‌توجه است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۷۸-۲۷۹). «مگر صنایع عادی و مستعمل بدیعی و تشبیهات و استعارات تکراری» (پیشین: ۲۸۱). با پذیرفتن این تعریف و تسلط وقوع سرایی - ابدأ نه به معنای مکتبی رئالیسم - در شعر شاعران این مکتب، باید تصویرسازی شعری آنان را بیشتر متمایل به خیال دانست تا تخیل؛ این تعبیر، به معنای نبود صوربیانی در شعر این شاعران نیست، بلکه به معنای چیرگی وقوع سرایی در اشعار آنان است؛ چراکه هم تشبیه و استعاره در اشعار این دوره فراوان است و هم یک نوع خاصی از کنایه‌پردازی که جنبه‌ای ترکیبی دارد و گاه ساختاری پیچیده نیز می‌یابد، از ویژگی‌های سبکی این دوره از شعر فارسی محسوب می‌گردد؛ و این پژوهش بدان توجه ویژه خواهد داشت. با این توضیحات و با توجه به بضاعت یک مقاله و در ضمن وفاداری به نظریات استاد شفیع کدکنی می‌توان عناصر زیر را برای تصویرسازی در شعر وحشی بافقی بر اساس مقتضیات سبکی مکتب وقوع متصور شد:

صور عمومی خیال

مقصود از این عنوان، تصویرسازی شعری به واسطه‌ی عناصر دانش بلاغت است که به بخش بیان آن محدود می‌گردد. در این رابطه باید اذعان داشت که تصاویر شعری وحشی بافقی، در این سطح، از حد تقلید از سبک گذشته فراتر نرفته است؛ در نوع غزل، اگر بتوان غزلیات وحشی را به سه دسته‌ی کلی تقسیم نمود، این سه دسته عبارتند از: ۱- غزلیاتی که سراسر تقلید از سبک گذشته (= عراقی) است با همان مضامین و بهره‌گیری از تشبیهات و استعارات شعری آن سبک که گاه حتی رنگ و بوی عرفانی نیز به خود می‌گیرد. ۲- غزلیات نیمه وقوعی - نیمه تقلیدی که در آن علاوه بر وقوع سرایی دست به صنعت‌پردازی‌های تقلیدی نیز زده است. ۳- غزل‌های سراسر وقوعی که عاری از صنایع ادبی‌اند اما با زبانی طبیعی و محور عمودی بسیار قوی سروده شده‌اند و آنچه مورد نظر پژوهش حاضر است همین قسم سوم است که در واقع بیان‌گر این مطلب است که زبان به طور طبیعی تا چه حد دارای قدرت تصویرسازی است.

در قصاید و مثنوی‌ها نیز وحشی، بنای کار را بر تقلید از گذشتگان نهاده است و تشبیهات و استعارات تقلیدی در آن‌ها به چشم می‌خورد. در قصاید، نیم نگاهی به سبک خاقانی داشته است به عنوان مثال در قصیده‌ای با مطلع:
راحت اگر بایدت خلوت عنقا طلب عزت از آن جا بجوی حرمت از آن جا طلب (۱۳۸۸: ۱۳۷)

همان تصاویری که خاقانی با واژه‌های مسیح و کلیسا و شهر لا و دیر و ترسا و... می‌سازد را به کار می‌برد. نکته‌ای که در رابطه‌ی با شعر وحشی بافقی و به طور کلی شاعران مکتب وقوع باید بدان توجه داشت این است که اینان شاعر

غزل‌اند و بخش اعظم خلاقیت‌های هنری و زیبایی‌شناختی اشعارشان را باید در غزل جست‌وجو نمود. اما در رابطه‌ی با مثنوی خلدبرین باید به نکته‌ای توجه شود. شاعر در این مثنوی، چنان‌که خود اشاره می‌کند، نگاه ویژه‌ای به مخزن‌الاسرار نظامی داشته است و این مثنوی از نظر محتوا و وزن و قافیه و فضای حاکم بر آن تا حد زیادی متأثر از مخزن‌الاسرار نظامی است. اما اگر تصاویر این دو مثنوی مورد تأمل قرار گیرد این نکته استنباط می‌گردد که هرچند نظامی از جمله شاعران طراز اول زبان فارسی است و دارای قدرت بیانی مثال زدنی و خالق شاهکارهای ادبی مشهوری است، اما صنعت‌پردازی‌های او در مخزن‌الاسرار و رسیدن به اوج بیان غیرمستقیم در شعر، گاهاً، مانع تماس صریح مخاطب با حقیقت موضوع می‌شود؛ از دیگر سوی هرچند وحشی بافقی کوشش بسیاری برای صنعت‌پردازی در خلدبرین نموده است، اما هرگز نتوانسته، در این سطح، هم‌پایه‌ی نظامی باشد. همین مسأله باعث گردیده است تا زبان وحشی طبیعی‌تر از زبان نظامی باشد. بحث بر سر ارزش‌گذاری این دو مثنوی از حوزه‌ی پژوهش حاضر خارج است. تنها نکته‌ی قابل ذکر این است که بیان وحشی در خلدبرین مستقیم‌تر از بیان نظامی است در مخزن‌الاسرار، با نگاه به این مسأله که از نظر محتوا و ذوق شاعری و دایره‌ی معلومات، نظامی را پایه‌ای بس رفیع است.

اما در مورد تصویرسازی به وسیله‌ی عناصر بلاغی، در شعر وحشی بافقی به شگردهای ادبی ترکیب‌ای برمی‌خوریم که بر پایه‌ی کنایه استوارند و ساختاری گاهاً پیچیده دارند و در این پژوهش به دلیل اهمیت آن‌ها و بالا بودن بسامدشان در اشعار وحشی بافقی، در بخشی جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرند. در رابطه‌ی با تأثیر ردیف در تصویرسازی شعر وحشی نیز باید گفت که چندان موفقیتی عاید او نشده است؛ از میان سیصد و نود و شش غزل در دیوان او تنها حدود پنجاه غزل با ردیف‌های اسمی سروده شده است که اغلب در دو یا سه غزل نیز تکرار می‌شود؛ حال آن‌که گویا او توجه ویژه‌ای به ردیف داشته است چراکه از بین غزلیات او تنها سی و یک غزل بدون ردیف سروده شده است. این مطالب نشان می‌دهد که او علی‌رغم این‌که به ردیف در شعر معتقد بوده است، کمتر توانسته از امکانات تصویرسازی آن، که اغلب در ردیف‌های اسمی تحقق می‌یابد، استفاده کند. همه‌ی این مطالب که در این بخش ذکر شد حاکی از این است که باید صورخیال را در شعر این شاعر، و یا به طور اعم شاعران مکتب وقوع، در مسائل دیگری جست‌وجو نمود.

شگردهای ادبی کنایه محور

سخن از یک شگرد ادبی ناشناخته است که در طول تاریخ شعر فارسی حضور داشته اما مورد بررسی قرار نگرفته است. این صنعت که یک صنعت ترکیبی محسوب می‌گردد، حاصل نوع ویژه‌ای از به کارگیری کنایه است و گاهاً ساختاری پیچیده نیز دارد. این صنعت ادبی که «استعاره‌ی ایهامی کنایه» نام گرفته است، ابتدا، در دو مقاله به نام‌های «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته» و «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه»^[۱] معرفی و ابعاد آن، کمابیش، شناخته شده است. این شگرد ادبی، بر بنیاد کنایه استوار است و ساختاری ترکیبی دارد چرا که با به کار بردن این نوع از کنایه، استعاره و ایهام نیز احضار می‌شوند.

اگر تعریف سنتی کنایه را که متعلق به مکتب ابو یعقوب سکاکی (متوفی، ۶۲۶) است بپذیریم؛ مبنی بر این‌که کنایه «ترک صراحت از آوردن چیزی است به وسیله‌ی آوردن آن‌چه ملازم آن چیز است، برای انتقال [آذن] از آن‌چه ذکر شده است [= لازم] به آن‌چه ترک گردیده [= ملزوم]. مانند آن‌که بگویی: فلانی بند شمشیرش بلند است، برای انتقال به ملزوم آن یعنی بلندی قامت آن فرد» (سکاکی، ۱۴۰۷، ق: ۴۰۲). و پس از آن به تعاریف متأخر بازگردیم که کنایه را تعریف کرده‌اند به «آن است که لفظی را بگویند و از آن لازم معنی حقیقی اراده کنند به این شرط که اراده‌ی معنی حقیقی نیز جایز باشد. معنی حقیقی کلمه را «مکنی به» و لازم معنا را که مراد گوینده باشد «مکنی عنه» و

عمل‌گوینده و همچنین لفظی را که لازم معنی از آن خواسته شده است کنایه گویند» (همایی، ۱۳۷۰: ۲۰۵). می‌بینیم که در طول قرن‌ها، یک لفظ با یک بار معنایی و مفهومی زیسته است بدون این که در تبیین آن به خلاقیت‌های شعرا در دوره‌های مختلف توجهی شده باشد.

مسأله اینجاست که رفتاری که شاعر با کنایه می‌کند ممکن است چیزی فراتر از این مباحث نظری باشد، چرا که شاعران خود را ملزم به رعایت قواعدی که بعضاً در چارچوب‌های منجمدی ارائه می‌شوند نمی‌دانند، به ویژه که با تغییر سبک‌های ادبی، مؤلفه‌های بلاغی نیز ممکن است تغییر کنند؛ سخن را از این فراتر برده و می‌گوییم «شگردهایی ناشناخته در آثار برجسته‌ی ادبی ما هست که پایه‌ای بس والاتر از حد تفنن دارند و حاکی از دید و سلیقه‌ی زیبایی‌شناختی شخصیت و حتی روزگار پدید آورنده‌ی آن و طبعاً متوجه جنبه‌های پایه‌ای در نظریه‌ی ادبیات‌اند؛ صناعتی که گاه، خود همچون شاخصه‌ی زیبایی‌شناختی و التزاماً به عنوان امری سبکی، قابل بررسی‌اند؛ ولی در کتب بلاغت ذکری از آن‌ها نیست» (حق‌جو، ۱۳۸۹: ۸۱). شگردهایی که بلاغیون سنتی «نه به آن پرداخته‌اند و نه بنیه‌ی نظری این کار را به تمامی داشته‌اند که از عهده‌ی تحلیل همه‌ی عناصر زیبایی‌شناختی آثار پدید آمده در این سبک برآیند» (پیشین: ۸۲).

این صنعت ادبی کنایه‌محور عبارت است از «استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، اما به این شکل که صورت واقعی تقریبی یا دقیق آن کنایه، یعنی هیأت لازمی آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حمل حقیقی مفهوم ملزومی و مراد کنایه بر آن درست نیاید؛ که در این صورت استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. اگر این تعریف را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم:

۱- استعاره‌ی مکنیه. ۲- کنایه. ۳- واقعیت. ۴- ایهام» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۸ و ۲۵۹).

مسیری را که ذهن برای یافتن این شگرد ادبی ترکیبی می‌پیماید به قرار زیر است:

ذهن ← کنایه (انسانی یا حیوانی) ← استعاره‌ی مکنیه ← مواجهه با صورت واقعی و کنایه = ایهام.

بر اساس روند فوق تلاش ذهن، بیش‌تر در مسیر یافتن کنایه است و در مقابل، ایهام در این فرایند به صورت خودکار تحقق می‌یابد. می‌توان از حافظ مثال زد:

«دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم / خم می‌دیدم و خون در دل پا در گل بود

۱- پا در گل بودن کنایه‌ایست انسانی یا حیوانی؛

۲- آن را از طریق استعاره‌ی مکنیه به خم نسبت می‌دهیم؛

۳- صورت واقعی پا در گل بودن تقریباً در هیأت خم وجود دارد؛ زیرا در خم‌خانه‌ها برای جلوگیری از افتادن احتمالی خم، پای آن‌را در گل می‌گرفتند؛

۴- پا در گل بودن خم به صورت واقعی هیچ ربطی به مفهوم کنایه آن در قلمرو انسانی و حیوانی ندارد: ملزوم (= گرفتاری، بیچارگی) به‌راستی در خم نیست؛

۵- از روبرو شدن دو وجه لازمی و ملزومی کنایه، که اولی حقیقتی است در خم و دومی مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود؛

۶- خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبرو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای خم خیال کند که خود خم، صورت آنرا در مفهومی دیگر دارد.» (پیشین: ۲۵۹).

از نظر خیال‌انگیزی و قدرت تصویرسازی این شگرد ادبی «بسیاری از نمونه‌ها، شاید خبر از مکاشفه‌گونه‌ای در شاعر بدهند و مارا به جهان خیال او رهنمون گردند؛ چنان‌که ما به نیروی واقع‌نمایی و باورانگیزی نیرومند این تصاویر بتوانیم گوشه‌ای از عالمی دیگر با طرحی دیگر را مشاهده کنیم» (پیشین: ۲۶۶). اینک تحلیل چند مثال از اشعار وحشی بافقی:

هیچ کمر بسته به جز نی نماند صاف دلی غیر خم می نماند
کیست در این دیر حوادث پذیر غیر خم می که بود گوشه‌گیر (ص: ۳۱۳)

۱-۱-۱ کمر بستن کنایه‌ای است انسانی به معنای آماده بودن برای انجام کاری؛

۱-۱-۲ آنرا به وسیله‌ی استعاره‌ی مکنیه به نی نسبت داده است؛

۱-۱-۳ صورت تقریبی آن در نی وجود دارد، چراکه دورنی‌ها چیزی شبیه به کمر بند وجود دارد؛

۱-۱-۴ در اثر تقابل این دو صورت واقعی و کنایی، ایهام خلق شده است.

۱-۲-۱ صاف دل بودن کنایه‌ایست انسانی به معنای بکرنگی و با صفا بودن؛

۱-۲-۲ آنرا به وسیله‌ی استعاره‌ی مکنیه به خم می نسبت داده است؛

۱-۲-۳ صورت واقعی آن در خم می وجود دارد چراکه در دل خم، می صافی وجود دارد؛

۱-۲-۴ در اثر تقابل این دو صورت واقعی و کنایی ایهام خلق شده است.

۱-۳-۱ گوشه‌گیر بودن کنایه‌ایست که در مناسبات انسانی حالت افسردگی و کسالت را نشان می‌دهد؛

۱-۳-۲ گوشه‌گیری به وسیله‌ی استعاره‌ی مکنیه به خم می نسبت داده شده است؛

۱-۳-۳ صورت واقعی آن در خم وجود دارد چراکه در میکده‌ها خم می را در گوشه و کنار می‌گذاشتند؛

۱-۳-۴ از پیوند این دو صورت واقعی و کنایی ایهام آفریده شده است.

این صنعت ترکیبی، چنان‌که ملاحظه می‌شود، از نظر خیال شاعرانه بسیار قوی است و سازوکاری پیچیده نیز دارد و این پیچیدگی باعث می‌گردد تا ذهن خواننده مدتی را در دنیای خیال سیر و سیاحت کند تا بتواند منظور شاعر را ادراک نماید. این صنعت ادبی خاص «به سبب باورانگیزی نیرومندی که در آن است و از سازوکار آن نشئت می‌گیرد، می‌تواند واسطه‌ی مناسبی برای انتقال مخاطب به عالم خیال باشد» (پیشین: ۲۶۷). نمونه‌های بسیاری را می‌توان از

اشعار وحشی بافقی مثال زد که از این نوع شگرد ادبی استفاده نموده است؛ در اینجا برای پرهیز از اطاله‌ی کلام تنها ابیاتی ذکر می‌شوند:

دم که به باد است چنین پای بست هیچ به جز باد ندارد به دست (۳۲۷)
پروانه یک زمان دگر زنده بیش نیست ای شمع سرکشی مکن و رخ متاب ازو (ص: ۳۵۴/۱۱۸)
از آن رو صیت کوس افتد به عالم که او پیوسته خالی دارد اشکم (۳۴۹)

و این‌ها تنها نمونه‌های موجود در شعر او نیستند بلکه ابیات زیادی را می‌توان به عنوان شاهد مثال ذکر نمود که به دلیل کمی مجال یک مقاله از آوردن همه‌ی آنها چشم‌پوشی می‌شود.

تصویر زبانی

تصویر زبانی، تصویرسازی بوسیله نفس زبان و یا به اعتباری کاربرست زبان در جایگاه حقیقی خودش بدون افزودن هیچ پیرایه‌ای - عناصر بلاغی - بر آن است. این نوع از ایماژ می‌تواند شامل «اسم، صفت یا توصیف ساده‌ای باشد که در معنی واقعی و زبانی بکار رفته است. نام اشیاء حسی، صفت‌ها و توصیف‌های آن‌ها ایماژ زبانی هستند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۸). بدیهی است که هریک از این عناصر از نظر کیفیت، و قلمرو تداعی‌ها با یکدیگر متفاوت‌اند، و ممکن است یکی نسبت به دیگری قوی‌تر یا ضعیف‌تر باشد. در این نوع از تصویر «ذهن ما هیچ دخل و تصرفی در آن عکس، صورت نداده است. این فرایند ذهنی را تصویر زبانی یا عکس واژه [۲] می‌نامیم» (پیشین). این قسم از تصاویر را باید در ابیات و اشعار وقوعی وحشی بافقی جست و جو نمود چراکه در این قسم از اشعار تسلط تصویر زبانی بسیار زیاد است. ابیات بسیاری را می‌توان از غزلیات وحشی بافقی مثال زد که از نمونه‌های خوب تصویر زبانی‌اند:

صد فصل بهار آید و بیرون نهم گام ترسم که بیایی تو و در خانه نباشم (۳۰۰ / ۱۰۱)

و یا:

با کس نتوان گفتن و پنهان نتوان داشت	از درد همین است فغانی که مرا هست
یک خنده‌ی رسمی ز تو نهاد ذخیره	این چشم به حسرت نگرانی که مرا هست
زایل نکند چین جبین و نگه چشم	بر لطف نهان تو گمانی که مرا هست (۹۱ / ۳۵)

و همچنین:

سبو به دوش و صراحی به دست و محتسب از پی نعوذ باللّه اگر پای من به سنگ برآید (۱۹۷ / ۷۰)

چو خواهم کز ره شوقش دمی بر گرد سر گردم به نزدیکش روم صدبار و باز از شرم برگردم (۲۸۴ / ۹۷)

و در این زمینه می‌توان چندین و چند بیت مثال زد که در آن بدون تشبّث به پیرایه‌های بلاغی تصویرسازی می‌کند و اساساً تصویر شعری، چنان‌که قبلاً گفته شد، محدود به صور بلاغی نمی‌ماند و چندین و چند راه برای ساختن تصاویر بدیع شاعرانه وجود دارد.

تصویرزبانی در این بخش تنها در محور افقی شعر، یعنی تنها در سطح یک بیت شعر، مورد بررسی قرار گرفت؛ اما می‌توان آن را در ساختار شعر یعنی در محور عمودی شعر نیز مورد بررسی قرار داد. یعنی بررسی این مسأله که آیا شاعران این سبک توانسته‌اند با زبانی بی‌پیرایه‌ی بلاغی به ساختار شعری دست یابند یا خیر. بررسی اشعار وقوعی وحشی بافقی در این زمینه به ما پاسخ مثبت می‌دهد؛ این‌گونه اشعار دارای طرح شعری هستند که با زبانی معمولی، منتها با بار ادبی و تصویری سروده شده‌اند و این ویژگی را تنها در غزلیات او می‌توان یافت. یعنی محور عمودی خیال قوی و دارا بودن طرح و وحدت معنا در این غزل‌ها از شیوه‌ی وقوع‌سرایی منتج شده‌است.

وقوع‌سرایی و محور عمودی خیال

محور عمودی شعر، در اشعار کلاسیک فارسی اغلب مورد بی‌توجهی شاعران سنتی بوده است. «بررسی شعر فارسی، به روشنی نشان می‌دهد که محور عمودی خیال، همواره ضعیف و دور از خلق و ابداع بوده است و در عوض شاعران تا توانسته‌اند در محور افقی خیال تصویرهای تازه و پدید بوجود آورده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۷۰). اما در بررسی اشعار وحشی بافقی - و شاید بتوان این اظهار نظر را به تمامی شاعران مکتب وقوع تسری داد - به غزل‌هایی برمی‌خوریم که از نظر محور عمودی خیال بسیار قوی هستند و اگر در آن‌ها به دیده‌ی تأمل نگرینیم، می‌توان علت این موفقیت را در شیوه‌ی وقوع‌سرایی جست. این نوع از غزلیات، چنان‌که در تقسیم‌بندی سه‌گانه‌ای که در فوق در رابطه‌ی با غزلیات وحشی بافقی صورت گرفت گفته شد، عاری از صنایع ادبی‌اند و یا نهایتاً یک تشبیه و یا یک استعاره در آن‌ها یافت می‌شود و با زبانی طبیعی سروده شده‌اند. می‌توان غزل زیر را مثال زد:

بی‌گنه می‌کشتیم، اکنون گنه‌کارم بکش
 پس بی‌بازار و پس از حرمان بسیارم بکش
 گر نمی‌سوزی، به کشتن خود سزاوارم بکش
 رحم را حدی است، از حد رفت، این بارم بکش
 روی خود بنما و از شادی دیدارم بکش

مستحق کشتنم خود قایلم زارم بکش
 تیغ بی‌رحمی بکش اول زبانم را ببر
 گفته‌ام حرفی که باید کشت و باید سوختم
 جرم می‌آید ز من تا عفو می‌آید ز تو
 وحشیم من کشتن من این‌که رویت بنگرم

(۲۴۸ / ۸۵)

چنان‌که ملاحظه می‌شود غزلی است عاری از پیرایه‌ی بلاغی اما دارای عاطفه و احساس فراوان که از نظر محور عمودی خیال نیز بسیار قوی است و امثال این نمونه در دیوان وحشی بافقی کم نیست:

تو خود آزار من کن از چه با اغیار می‌گویی
 چو من یک حرف گویم گویی بسیار می‌گویی
 و گر گویی جوابی روی بر دیوار می‌گویی
 پس از عمری که حرفی با من بیمار می‌گویی
 مگر وقتی که نبود قوت گفتار می‌گویی
 (۳۹۴/۱۳۰)

بکش زارم چه دایم حرف از آزار می‌گویی
 رقیبان صد سخن گویند و یک را کنی تحسین
 تغافل می‌زنی گر یک سخن صدبار می‌گویم
 حدیث غیر گویی تا ز غیرت زودتر می‌رم
 نگفتی حال خود تا بود یارای سخن وحشی

به راستی آن‌چه که باعث می‌شود پس از خواندن این غزل، عاشقی را تصور کنیم که در حال شکایت از معشوقی است که مدام به او آزار می‌رساند چیست به جز طرحی که شاعر وقوعی آن را ارائه کرده است. در واقع نقطه‌ی اتکای ابیات این غزل بر طرحی است که بر اساس آن عاشقی از آزارهای معشوق خود به تنگ آمده و گله‌گذاری می‌کند. و چنان‌که ملاحظه می‌شود غزلیست سراسر وقوعی و متوسل به شگردهای بیانی نیز نشده است.

واسوخت‌سرایی و تغییر بار مفهومی تصویر

شعر واسوخت «شعری است که در آن بر خلاف سنت شعری غزل عاشق از معشوق روی برمی‌تابد و دیگر ناز او را نمی‌خرد و به سراغ معشوق دیگر می‌رود. مبدع این طرز وحشی بافقی است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۷۲). در شیوه‌ی واسوخت‌سرایی، که البته بهترین نمونه‌های آن را در اشعار وحشی بافقی می‌یابیم، گاه یک تصویر شعری که در سبک‌های پیشین نیز وجود دارد مورد استفاده قرار می‌گیرد اما شاعر بار مفهومی آن را دگرگون می‌سازد. یعنی یک تصویر که به عنوان مثال در سبک عراقی وجود دارد به کار گرفته می‌شود اما نتیجه‌ای که بر آن مترتب می‌شود چیز دیگری است.

به عنوان مثال حافظ می‌گوید:

از کیمیای مهر تو زر گشت روی من آری به یمن لطف شما خاک زر شود (حافظ، ۱۳۸۷: ۱۴۸).

وحشی بافقی نیز این تصویر را به کار می‌گیرد اما نتیجه‌ای که می‌گیرد چیز دیگری است:

ای رقم فریب عقل از تو بسوخت هستیم خانه سیاه می‌کند نسخه کیمیای تو (۳۵۷/۱۹).

اگر در این دو بیت تأمل شود این نکته دریافت می‌گردد که هر دو ی این ابیات یک تصویراند اما نتیجه‌ها باهم متفاوتند. بیت حافظ بر اساس سنت شعری و اندیشگی‌ای سروده شده است که بر طبق آن عشق کیمیاست و به همین دلیل است که عاشقان روی‌زرداند؛ اما نگاه وحشی به این تصویر به شکلی دیگر است، او معتقد است که این کیمیا باعث خراب شدن می‌شود. به علاوه او در رنگ‌ها نیز تغییراتی ایجاد می‌کند؛ رنگ زرد که در سنت‌های ادبی پس از کیمیا تداعی می‌شود جای خود را به رنگ سیاه می‌دهد.

این مطلب را با مثالی دیگر پی می‌گیریم. سعدی می‌گوید:

گبر و ترسا و مسلمام هرکسی در دین خویش قبله‌ای دارند و ما زیبانگار خویش را (۱۳۶۸: ۷۸۹)

تصویری که این بیت در ذهن خلق می‌کند سجده کردن عاشق است در برابر معشوق به نوعی که گویا معشوق دارای مقامی ربّانی است و اتفاقاً کفری نیز صورت نگرفته است چنان‌که گویا امری پذیرفته شده است. اما وحشی بافقی از همین تصویر نتیجه‌ی دیگری می‌گیرد:

می‌روم تا به سجود بت دیگر باشم باز اگر سجده کنم پیش تو کافر باشم (ص: ۲۲۴)

در این بیت همان تصویر سجده در برابر معشوق به کار گرفته شده است منتها این بار این عمل نشان کفری است به علاوه که در مصراع اول نیز به راحتی از سجده در برابر معشوق دیگر سخن می‌راند.

تصویر در جهت عواطف شخصی

اگر بپذیریم که یکی از مؤلفه‌های اصلی غزل در شعر فارسی عاطفه است، پذیرش این مسأله که شاعران مکتب وقوع از نظر عواطف شعری بسیار قوی هستند اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. شاعر این سبک در بیان عواطف و احساسات شخصی خود از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کند. سخنش را، هر چه که باشد ولو اعتراض و اعراض از معشوق، در دل نگاه نمی‌دارد و بیانش می‌دارد. تک تک عناصر شعری شاعران این سبک - و به طور اخصّ وحشی بافقی - در جهت بیان این

قسم عواطف شعری است. شاعری چون وحشی بافقی، اگر معشوق به کامش نباشد از وی روی برمی‌گرداند و همه چیز را برهم می‌زند حتی سنت‌های شعری گذشته را با تصاویر کلیشه‌ایشان؛ به نحوی که اگر به عنوان مثال «گل» قرن‌ها نماد پاکی و وجه شبه معشوقی که هرچه کند حق است بوده و شکفتنش تداعی‌گر لبخند زیبارویان بوده در این جایگاه، معشوق و گل، هردو، مورد عتاب شاعر قرار می‌گیرند که:

همچو گل چند به روی همه خندان باشی؟! همره غیر به گلگشت گلستان باشی (ص: ۲۲۱)

و اگر معشوق موافق باشد شاعر به نقطه‌ی فوران احساسات می‌رسد و ممکن است از الفاظ و تصاویری استفاده نماید که چندان مورد خوش‌داشت دیگران نباشد. کافی است به تصاویری که او با واژه‌ی «سگ» ساخته است دقت شود تا بتوان اوج احساسش را نسبت به معشوق درک نمود. این واژه جدای از بار عاطفی‌ای که برای شاعر و احتمالاً خواننده، در آن بافت خاص، دارد، تصاویری را خلق کرده که در طول شعر فارسی بی‌بدیل می‌نماید. این‌جا همان جایگاهی است که «تصویر، ظرف عواطف و احساسات شاعر می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۸). نمونه‌هایی از این ابیات را می‌توان مورد بررسی قرار داد:

شده‌ام سگِ غزالی که نگشته رام هرگز _ مگسی ز انگینش بگرفته گام هرگز (۲۲۷/۷۹)
به امید این فکندم تن ناتوان به کویت که سگ تو برسر آید به گمان استخوانم (۲۹۳/۹۹)
سگ خواری کش عشقم به گردن طوق خرسندی اگر خوان امیدی گستری یک استخوانم ده (۳۶۱/۱۲۰)
عمری زدم لاف سگی اما چه حاصل چون مرا با این همه حق وفا خواری و ذلت کم نشد (۱۳۱/۴۸)
میان مردمانم خوار کردی عزت من کو سگ کوی تو بودم روزگاری حرمت من کو (۳۵۲/۱۱۷)

و ابیات بسیاری از این دست که نشان‌گر عاطفه‌ی قوی شاعر است تا حدی که مقتضیات عقلی و اجتماعی و هیچ چیز دیگر نیز نتوانسته‌اند شاعر را از این بیان منصرف کنند. این واژه هنگامی که در شعر وحشی به کار می‌رود شبکه‌ای از واژگان دیگر را که مربوط به آن است، احضار می‌کند؛ بدین معنا که این واژه در هر بیتی که به کار رفته واژه‌های وفا، خواری، استخوان و کوی به صورت منفرد یا باهم به کار گرفته شده‌اند که خود این مطلب بالطبع این تصویر را اندکی کلیشه‌ای می‌کند.

گاهی نیز که شاعر در تأملات نیمه‌فلسفی‌ای که همه‌ی انسان‌ها به آن مواجه می‌شوند فرو می‌رود از این واژه استفاده می‌کند:

مانند سگِ هرزه‌رو صید ندیده بیهوده دودیدیم و چه بیهوده دودیدیم (۲۸۳/۹۶)

و این بیت کاملاً حالت انسانی را که به مقصود خویش نرسیده است و در عزلت خویش ناامیدانه سخن می‌گوید را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری:

پس از بررسی مطالب فوق می‌توان به این نتایج رسید که اولاً صورخیال را تنها نمی‌توان منحصر در دانش بلاغت و بویژه بخش بیان آن دانست و باید برای نفس زبان نیز ظرفیت تصویرگری قائل بود؛ همان‌طور که وحشی بافقی توانست از این ظرفیت زبان بهره‌بردارد. ثانیاً شعر وحشی بافقی از نظر صور عمومی خیال که همان مباحث دانش بیان است چندان موفقیتی حاصل نموده است مگر در بخش صنعت ترکیبی‌ای که تحت عنوان «استعاره‌ی ایهامی کنایه» مورد بررسی قرار گرفت و نشان داده شد که این شگرد ادبی تا چه حد خیال‌انگیز است به نحوی که دو تصویر را در

مقابل دیدگان خواننده مجسم می‌کند تا مخاطب با تأمل در آن‌ها بتواند مقصود را دریابد. مطلب دیگری که از این تحقیق منتج می‌گردد این است که اشعار وقوعی وحشی بافقی از نظر محور عمودی خیال بسیار قوی‌اند و او در این نوع از غزل‌ها متوسل به صنایع ادبی نگردیده است. نکته‌ی مهم دیگری که در این تحقیق بدان پرداخته شد از این قرار است که خلاقیت شاعران این سبک را باید در غزل جست و جو نمود چراکه اینان شاعر عشق و غزل‌اند؛ از آن‌روی که با بررسی قصاید و مثنوی‌های وحشی بافقی آشکار گردید که او، حداقل به لحاظ صورخیال، پای را از حد تقلید از گذشتگان فراتر ننهاده است. پس از بررسی اشعار واسوختی وحشی بافقی این نتیجه حاصل شد که او بار مفهومی تصاویر کلیشه‌ای گذشته را تغییر می‌دهد و با این کار، هم خلاقیت خود را به اثبات می‌رساند و هم احساسات خود را بی‌دریغ بیان می‌کند؛ و در پایان این مطلب آشکار گردید که از آن‌جایی که وحشی بافقی شاعر غزل است و دارای عواطف بسیار قوی است، تصاویر شعری خویش را اغلب در جهت بیان عواطف و احساسات شخصی خویش قرار داده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱- در این رابطه رک: حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۹)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته» و همچنین: حق‌جو، سیاوش (۱۳۹۰)، «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه» — منابع.

۲- word picture

منابع:

- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۷)، *دیوان اشعار*، تصحیح قزوینی و غنی، چاپ دوم، تهران: دیدار.
- حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۹)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، *جستارهای ادبی*، سال دوم، ش ۴، صص ۷۹-۹۶.
- _____ (۱۳۹۰)، «سبک هندی و استعاره‌ی ایهامی کنایه»، *بهار ادب*، سال چهارم، ش ۱، صص ۲۵۵-۲۶۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۷)، *ارسطو و فن شعر*، چ ششم، تهران: امیرکبیر.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین، (۱۳۶۸)، *کلیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، چ هفتم، تهران: انتشارات جاویدان.
- سکاکی، ابو یعقوب یوسف (۱۳۴۸ ق)، *مفتاح العلوم*، دارالکتب العلمیه، بیروت.
- شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۸) *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ سیزدهم، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲)، *سبک‌شناسی شعر*، چ نهم، تهران: فردوس.
- طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۱)، *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران.
- فاضلی، محمد (۱۳۸۸)، *دراسة و النقد فی مسائل البلاغیه هامة*، چاپ سوم، تهران: سمت.

- فتوحی، محمود، (۱۳۸۶)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.
- کمال‌الدین محمد، وحشی بافقی (۱۳۸۸)، **کلیات دیوان وحشی بافقی**، به کوشش محمدحسین مجدم و کورش نسبی تهرانی، تهران: زوار.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۴۸)، **مکتب وقوع در شعر فارسی**، بنیاد فرهنگ ایران.
- مظفر، محمدرضا (۱۳۶۶)، **منطق**، ترجمه منوچهر صانعی درّه بیدی، چ چهارم، تهران: انتشارات حکمت.
- موحد، ضیا، (۱۳۸۵)، «**بحثی در تصویر**» ← **شعر و شناخت**، چ دوم، تهران: مروارید.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵)، «**کنایه نقاشی کلام**»، نامه فرهنگستان، ش هشتم، صص ۶۹-۵۵.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰)، **معانی و بیان**، تهران: موسسه نشر هما.

