



Image in Image (Research in all-Connected Images Based on Hafez's lyric Poems)

Hamid Taheri  

Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran .E-mail: taheri@HUM.ikiu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 19-40)

Article history:

Received:
5 June 2022

Received in revised
form:
1 October 2022

Accepted:
2 October 2022

Published online:
21 June 2023

ABSTRACT

In the realm of rhetorical sciences, some terms used to describe rhetorical techniques or imaginative imagery have proven inaccurate for various reasons. Presently, there exists an urgent necessity to reassess and redefine their meanings through further examination. Among these techniques lies the densely woven use of multiple images within the structure of a stanza or verse, referred to by rhetorical scholars as the "invention of multiple images," "double images," and "duplication of images." These definitions and terms warrant deeper contemplation, as revisiting them could potentially unveil new avenues into the realm of imagination and poetic imagery. A novel perspective may offer a more precise and lucid elucidation of the artist's intent within this craft.

This article aims to explore an artistic form and aesthetic creativity, a distinctive type of imagery. It endeavors to provide an extensive explanation, reinterpretation, and comprehensive terminology for this rhetorical art. Rather than mere amalgamation of imaginary images or innovative techniques, this artistry involves crafting various forms of imagination within the structure of a stanza or verse. These forms are intricately interconnected in terms of compositional elements, such that one imaginative form becomes an integral component of another, resulting in an intricately woven textual tapestry.

The research was conducted using descriptive and analytical methods, employing a library study approach. The focus of analysis was Hafez's ghazals. The author meticulously examined all of Hafez's ghazals, identifying and scrutinizing the underlying imagery.

This study introduced a concept termed "joint building," illuminating the collaborative construction of these imaginative forms. Additionally, the research traces the trajectory of this artistic form within rhetorical works, exploring its meanings, definitions, implications, and its association with established terms in later rhetorical literature. A novel perspective proposes an alternative definition and term, thereby enhancing the precision and clarity of the poet's intention. The article's outcome underscores the necessity for revisiting and refining certain aspects of rhetorical sciences due to various inadequacies. The lack of precision in terminology and nomenclature for several rhetorical techniques impedes a comprehensive understanding of the nuances within aesthetics and rhetoric.

Keywords:

Innovation, Image ,Conflict, Imagery Fusion, Image Interconnection

Cite this article: Taheri, Hamid (2023), "Image in Image (Research in all-Connected Images Based on Hafez's lyric Poems), *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 12, Issue: 1, Ser.N: 29, 19-40, <https://doi.org/10.22059/jlc.2022.343900.1853>



© The Author(s).
DOI: <https://jop.ut.ac.ir/>

Publisher: University of Tehran Press.



پژوهش نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷

<https://jalit.ut.ac.ir>



تصویر در تصویر

(پژوهشی در تصویرهای هم‌پیوند بر اساس غزلیات حافظ)

حمید طاهری ✉

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی^۱، قزوین، ایران. رایانامه: taheri@HUM.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>نوع مقاله: پژوهشی (ص ۱۹-۴۰)</p> <p>تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۱۵</p> <p>تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۷/۹</p> <p>تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۱۰</p> <p>تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۳/۳۱</p>	<p>در علوم بلاغی، برخی از اصطلاحاتی که بر فنون بلاغی یا تصاویر خیال اطلاق گردیده، به دلایل متعدد دقیق نیست و امروزه نیاز مبرم است که در تعریف و تحقیقشان بازخوانی و بازبینی صورت گیرد. یکی از این شگردها آن است که چند تصویر به صورت متراکم در ساختار مصراع یا بیت ذکر می‌شوند و محققان علوم بلاغی، این شگرد هنری را به اصطلاح «ابداع»، «تعدد تصاویر»، «تصویرهای مضاعف»، «تضاعف تصاویر» و... وضع و تعریف کرده‌اند که این تعاریف و اصطلاحات، نیاز به تأمل بیشتر دارد و با بازخوانی آنها می‌توانیم دریچه‌های تازه‌ای به عالم خیال و تصویرگری‌های شاعرانه بگشاییم. ما در این پژوهش، به شیوه توصیف، تحلیل و خوانش متن غزلیات حافظ، سعی کرده‌ایم سیر این‌گونه هنری را در آثار بلاغی، معانی، تعاریف و دلالت آن نشان دهیم و نیز پیوند اصطلاحات قراردادی برای آن را در کتب بلاغی متأخر بررسی کنیم و با نگاهی نو، تعریفی دیگر و نیز اصطلاحی برای آن ارائه کنیم که مقصود شاعر از این هنرنمایی، دقیق‌تر و روشن‌تر شود. نتیجه‌ای مهم که از این پژوهش به دست می‌آید، این است که این تصرف شاعرانه، آن‌گونه که در پژوهش‌های بسیار اندک امروزی مطرح شده است، یکی از بهترین شگردهای هنری عمدتاً ناخودآگاه شاعرانه است و نیز از مباحث و موضوعات علم بیان است و نشان از گستره دامنه خیال شاعر دارد.</p> <p>ابداع، تراجم تصویر، باهم‌آیی، هم‌پیوندی تصاویر.</p>

استناد: طاهری، حمید (۱۴۰۲)، «تصویر در تصویر (پژوهشی در تصویرهای هم‌پیوند بر اساس غزلیات حافظ)»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، دوره ۱۲، ش ۱، پیاپی ۲۹، ۱۹-۴۰. <https://doi.org/10.22059/jlcr.2022.343900.1853>



ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱. مقدمه

در بررسی سیر علوم بلاغی عربی و فارسی، به اصطلاحاتی برمی‌خوریم که گاه معادل هم و گاهی متفاوت از هم‌اند؛ یکی از این اصطلاحات «ابداع» است که علمای بلاغت، معانی و تعاریف مختلفی را برای آن ذکر کرده‌اند و این اصطلاح نیز تحولات و تطوراتی در تعریف و دلالت داشته است. در کتب بلاغی عرب، ابداع به‌عنوان یک آرایه و صنعت و گاه به‌عنوان یک شگرد بلاغی مطرح است و برخی از بلاغیون، آن را با/اختراع یکی دانسته‌اند. گاه آن را یک صنعت لفظی و ویژگی کلامی خوانده‌اند و برخی اوقات آن را یک شگرد در حوزه بدیع معنوی دانسته و آن را صفت معنا خوانده‌اند و با این رویکرد، آن را مترادف/اختراع یا سلامت/اختراع دانسته‌اند (کریمی‌فرد، ۱۳۹۷: ۳۶۰).

در آثار بلاغی فارسی نیز چون همیشه «اختراع» را از کتاب‌ها و رسائل بلاغی عرب خوشه‌چینی کرده‌اند و به همان شکل به تعریف و توصیف/بداع پرداخته‌اند. تعریف رادویانی، رشید و طواط، کاشفی و ... از همین‌گونه تعاریف است. در بلاغت امروز فارسی، کسانی چون همایی با نظر به بلاغت عرب، به بازتعریفی از «ابداع» اقدام کرده‌اند؛ اما از متأخران احتمالاً اولین کسی که اصطلاح *تراحم* تصویر را مطرح ساخته است، محمدرضا شفیعی کدکنی است که البته دامنه بحث را به کل قالب شعر گسترش داده است و دلالت «بداع» را از صنعت و تصویر توأمان به تصویر یا ایماژ منحصر کرده است. غرض شفیعی کدکنی در اصطلاح «تراحم»، صنعت/بداع قدما نیست؛ اما از اصطلاحی که وی وضع کرده است، در آثار پژوهشی پس از وی به‌نوعی با *بداع* پیوند زده شده؛ لذا نکته مهم در همه این آثار آن است که در نقد این شگرد هنری، آن را ضعف شاعری تلقی کرده‌اند و حتی در نقد یک دوره بسیار مهم تاریخ شعر فارسی، به‌عنوان مختصه‌ای منفی برای آن دوره ذکر کرده‌اند.

۱-۱. طرح مسئله

یکی از مسائل ضروری در علوم بلاغی فارسی، بازخوانی و بازشناسی برخی از اصطلاحات بلاغی و تلاش در ارائه تعریف درست، دقیق، جامع و مانع از آنهاست؛ اصطلاحاتی که بسیار به هم نزدیک‌اند و تشخیص آنها دشوار و چه‌بسا در بسیاری موارد هریک از آن اصطلاحات در حوزه تعریف و عملکرد اصطلاح دیگر هم می‌گنجد. بر این اساس، تعریف و مرزبندی با ذکر مؤلفه‌ها، نشانه‌ها و شاخص‌های متمایزکننده برای اصطلاحات بلاغی و زیباشناسی، کارساز خواهد بود.

نگارنده در این مقاله قصد دارد از یک‌گونه هنری و خلاقیت زیبایی‌شناختی و نوعی تصویرسازی سخن بگوید و به توصیف، تبیین و بازخوانی دقیق و بازتعریف و نام‌گذاری جامع و رسایی از این هنر بلاغی ارائه دهد. در این شگفتی‌آفرینی هنری، گوینده هنرمند چند تصویر خیال یا چند صنعت و شگرد بدیعی را کنار هم نمی‌چیند؛ بلکه در این آفرینش بسیار زیبا و هنری، در ساخت یک مصراع یا بیت، چند صورت خیال می‌آفریند که این صورتهای خیال از نظر ساختمان و عناصر سازنده، درهم‌تنیده و هم‌پیوند هستند؛ به‌گونه‌ای که یک صورت خیال، جزئی از ساختمان یا عنصری سازنده صورت خیال دیگر است و این صور خیال در ساختمان با

یکدیگر هم‌پیوند و با هم آینده هستند و نیز بافت درهم‌تنیده دارند. این‌گونه صورت‌بندی یا خیال‌آفرینی، مفهومی نزدیک به صنعت ابداع در بلاغت عربی و فارسی کهن دارد و همچنین پیوندی با اصطلاح تزامم تصویر و نیز با اصطلاحاتی چون تعدد تصاویر و تصویرهای مضاعف و ... اشتراکاتی دارد؛ همچنین عالمان و پژوهشگران عرصه زیبایی‌شناختی، این شگرد را هم از مباحث علم بدیع و هم بیان به صورت هم‌زمان دانسته‌اند؛ درحالی‌که این خلاقیت هنری در تصویر و صورت خیال و حوزه علم بیان شکل می‌گیرد؛ به عبارت بهتر این تعاریف و نام‌گذاری‌ها و توضیح و تبیین، در کتب و منابع بلاغی یادشده، نیاز به بازبینی و دقت بیشتر در تعریف و توضیح و مرزبندی در دانش‌های بلاغی دارند.

۱-۲. پیشینه تحقیق

تصویرسازی و شگرد هنری که در این نوشته بدان می‌پردازیم، با اصطلاحاتی چون *صنعت ابداع* در کتاب‌های بلاغی قدیم و اصطلاحاتی چون *تزامم تصویر*، *تعدد تصاویر* و *تضاعف تصویر* رابطه و مناسبت دارد. ابداع، از جمله اصطلاحات زیبایی‌شناختی است که در اغلب کتب بلاغی به آن اشاره و تعریف و توصیفی از آن ارائه گردیده است. از علمای بلاغت متأخر، همایی به ابداع در کتاب *فنون بلاغت و صناعات ادبی* اشاره و شواهدی از متون ادبی برای آن ذکر کرده است (۱۳۶۷). شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال در شعر فارسی*، به تعریف و توصیف اصطلاحی نزدیک به آن به نام «تزامم تصویر» پرداخته و آن را یک ویژگی و مختصه شعر سبک خراسانی دانسته است (۱۳۶۶). منصور رستگار فسایی در کتاب *تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی*، از تعدد تصاویر و تضاعف تصاویر نام می‌برد و تعریفی نیز از آنها با شواهدی از *شاهنامه* ارائه می‌دارد که به دامنه ابداع نزدیک است (۱۳۶۹). یحیی طالبیان در کتاب *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*، از ترکیب صور خیال و صنایع شعری سخن می‌گوید و انواعی از ترکیب صورت‌های خیال و آرایه‌های بدیعی را برمی‌شمارد (۱۳۷۸). زرقانی در کتاب *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، به تبعیت از شفیعی کدکنی تزامم را تعریف و آن را از ضعف‌های شعر و شاعری تلقی می‌کند (۱۳۸۳). علی‌باقر طاهری‌نیا در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تصویر طبیعت در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی»، از تزامم تصویر به عنوان مختصه‌ای از اشعار منوچهری سخن گفته است (۱۳۸۵). محمدرضا صرفی نیز در مقاله‌ای با عنوان «صور بیانی مضاعف» که در *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی* به چاپ رسیده است، به تزامم تصویر پرداخته است. صرفی تلاش بسیار کرده تا انواع صور بیانی مضاعف را نشان دهد و شواهد شعری دقیق و بسیاری را در مقاله خود گنجانده است. ایشان همچون دیگران تزامم را شایسته نمی‌داند و به جای آن از اصطلاح «صور بیانی مضاعف» برای نمونه‌هایی که یاد می‌کند، استفاده می‌نماید (۱۳۸۸). نوذر عباسی و همکارانش در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی تطبیقی تزامم تصاویر در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی»، تحت تأثیر شفیعی کدکنی و زرقانی، تزامم را به عنوان یک مختصه ناپسند شعری تلقی کرده‌اند و به توسعه تعریف و توصیف تزامم تصویر نیز اقدام نموده و تلاش کرده‌اند انواعی از آن ارائه کنند (۱۳۹۴).

۲. تصاویر هم‌پیوند

شگردی که در این مقاله از آن بحث خواهد شد، به کمک توضیحات بیت زیر بهتر به ذهن مخاطب خواهد نشست. این شگرد هنری در آثار بلاغی و زیبایی‌شناختی عربی و فارسی به نام «ابداع و سلامت اختراع» معروف است و در کتب بلاغی متأخر و معاصر فارسی به نام‌های تعدد تصویر و ... که به بیان ماهیت و تلاش در بازتعریف آن خواهیم پرداخت. در دو مثال زیر می‌توانیم تصویرهای هم‌پیوند و همسازه را از تصویرهای البته ناهم‌پیوند از نظر ساختمان، از هم تشخیص داد. ذکر این نکته بسیار ارزنده است که تصاویر خیال یا ایما‌های شعری، در محور افقی و عمودی با یکدیگر از نظر بار عاطفی و معنا، ارتباط دارند و متناسب‌اند و اصطلاح نا هم‌پیوندی که در اینجا به کار می‌بریم، صرفاً پیوند ساختمانی و درهم‌تنیدگی سازه‌ای تصاویر منظور است، نه تناسب، حافظ در شعر بسیار هنری و تصویری خود چنین سروده است:

چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید ز باغ عارض ساقی هزار لاله برآید
(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۳۴)

در مصراع اول حافظ دو تشبیه بلیغ بسیار زیبا به ساخته است و در مصراع دوم دو استعاره متناسب بسیار هنری آفریده؛ اما چنان‌که ملاحظه می‌شود، ساختمان هر تشبیه، مستقل از دیگری است؛ «آفتاب می» در حین هماهنگی و تناسب شگفت با تشبیه «مشرق پیاله»، هیچ ارتباط ساختمانی و پیوند سازه‌ای با آن ندارد. در مصراع دوم نیز تشبیه «باغ عارض ساقی» و استعاره «مصرحه» «هزار لاله» در حین تناسب اعجاب‌آور، هیچ پیوند ساختمانی با همدیگر ندارند و عنصر ساختمانی مشترک که آنها را از نظر لفظ به هم پیوند دهد، نیست؛ اما بیت زیر را ملاحظه کنیم:

ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردم سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت
(همان: ۱۳)

در این بیت تصویرهای هنری بسیار جالب و سنجیده آشکار و نهان به کار رفته است و این نوع تصویرآفرینی در انحصار شاعران بسیار معدود، به‌ویژه حافظ است. این بیت مبتنی بر یک تشبیه پنهان است و آن، تشبیه روی زیبای معشوق به سمن است و در روستا بر بنیاد این تشبیه نهان تشبیه‌ی عکس آفریده شده است و آن تشبیه روی سمن به چهره معشوق است و مهم‌تر، تفضیلی زائدالوصف از این تشبیه و اظهار ندامت از این همانندی استنباط می‌شود؛ اما آنچه در بین این انبوه تصاویر شعری منظور ما را در این پژوهش بهتر نشان می‌دهد، این است که «خاک در دهان انداختن»، کنایه از پشیمان شدن، توبه کردن و قرینه برای استعاره مکنیه «سمن» و «دست صبا» است؛ با این توضیح که کنایه «خاک در دهان انداختن» با «دست صبا» و «دهان سمن»، یعنی دو استعاره مکنیه و یک کنایه از نوع ایما مثل سازه‌ای که از آجر و سیمان و ماسه ترکیب شده و ساختمان مرکب آنها را نمی‌توان از هم تفکیک کرد، درهم تنیده شده‌اند نظامی بیتی بسیار زیبا از تصاویر هم‌پیوند در مخزن/الأسرار دارد:

زلف زمین بر رخ عالم فکند خال عصی بر رخ آدم فکند
(نظامی، ۱۳۸۰: ۵)

«زلف زمین» و «رخ عالم»، استعارهٔ مکنیه تخیلیه‌اند. «خال عصی» تشبیه بلیغ است. «زلف بر رخ افکندن»، عبارت کنایی است و کنایه از پوشاندن، پنهان داشتن و تاریک ساختن است. خال بر رخ افکندن نیز کنایه از رسوا کردن است؛ اما باهم‌آیی و هم‌پیوندی تصاویر در این بیت بدین شکل است:

زلف: استعارهٔ مصرحه از سایهٔ زمینی است که ملازم زلف زمین شده که استعارهٔ مکنیه است و جزئی از کنایه «زلف بر رخ افکندن» گردیده است. خال عصی، تشبیه بلیغی است که جزئی از کنایه «خال بر رخ افکندن» است. پیچیدگی و باهم‌آیی و پیوند اجزا و عناصر تصویرهای یادشده در بافت، ساختار و ساختمان، مهم‌ترین شاخص شناسایی هنر خلق تصویرهای «هم‌پیوند» است. در تعریف ابداع گفته‌شده، ابداع آن است که «شاعر در کلام خود معانی نو و ظریفی بیاورد که آوردنشان رویهٔ معمول نباشد» (رشید و طواط، ۱۳۶۲: ۳۰)؛ البته رشید و طواط، ابداع را صنعت بدیعی نمی‌داند. صاحب *عروس‌الافراح*، تعریف خاصی از ابداع آورده است. او می‌گوید: «ابداع این است که شاعر یا متکلم در هر موقع که مقتضی باشد، با رخدادهای تازه، کلامی نو و تازه پدید آورد؛ مانند مثل‌ها که پدید می‌آیند؛ سپس در وقت مناسب و در محل تازه به کار می‌روند» (ابن سبکی، ۲۰۰۱: ۴۱۰/۴). منظور ابن سبکی از این کلام، این است که شاعر یا متکلم باید به‌گونه‌ای بگوید که سخنش بکر و تازه باشد و به تعبیری «عاریت کس نپذیرفته» باشد.

ابن ابی‌الأصعب در کتاب *بدیع القرآن*، تعریفی از ابداع آورده است که خاص است. او می‌گوید: «ابداع آن است که هر لفظی از الفاظ کلام، به‌تنهایی به‌تناسب استعداد کلام و مفاد معنا، متضمن یک یا دو بدیع باشد؛ به‌گونه‌ای که در یک بیت یا یک جمله، تعدادی از انواع بدیع، تحقق یابد و کلمه‌ای از آن خالی از یک یا دو بدیع یا بیشتر نباشد» (ابن ابی‌الأصعب، ۱۳۶۸: ۳۸۱). منظور ابی‌الأصعب از بدیع، همان صنعت بدیعی است و این همان معنا و تعریفی است که ما در این مقاله در پی بازخوانی و بازتعریف آن هستیم.

سیوطی دربارهٔ «بداع» می‌گوید که علمای بلاغت آن را «سلامت الإختراع» می‌گویند و طیبی این هنر را ابداع خوانده است (به نقل از مطلوب، ۲۰۰۰: ۲۴). در کتاب‌های بلاغی کهن فارسی، سخنی از «اختراع و یا سلامت الإختراع» به میان نیامده است؛ ولی از ابداع سخن به یاد و نام برده شده است. در *ترجمان البلاغه و حدائق السحر*، به این اصطلاح برنمی‌خوریم؛ ولی در تعریف ابداع در *حدائق السحر* چنین آمده است: «معانی بدیع باشد؛ به الفاظ خوب نظم داده و از تکلف نگاه داشته است و من می‌گوییم کی این از جمله صنعت نیست؛ بل کی سخن عقلا و فضلا در نظم و نثر چنین می‌باید و هر چه بر این‌گونه نباشد، سخن عوام بود» (رشید و طواط، ۱۳۶۲: ۸۳).

صاحب *حدائق الشعر*، ابداع و اختراع را معادل هم می‌داند و در تعریف آن می‌گوید: «نو پدیدآوردن باشد و در شاعری آن است که معنی بدیع خوب انشا کند که دیگری را در آن مشارکت نباشد و در آن تکلفی بود و اختراع همین است» (تاج‌الحلوی، ۱۳۸۲: ۹۵).

نویسنده کتاب *بدایع الأفكار*، ابداع را همان اختراع می‌داند و می‌گوید: «متقدمان گفته‌اند: ابداع آن است که شاعر، معنی بدیع را کسوت لفظی جزل پوشاند و معنی‌ای انگیزد که دیگری مثل آن خیال نبسته باشد و این را اختراع نیز گویند» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۴۷).

در باهم‌آیی، ازدحام و پیوند تصاویر و فنون بلاغی در ساختار بیت، نکته‌ها و شواهدی بیان شده است؛ اما اصطلاح تراحم تصویر که در بلاغت و نقد ادبی امروز از آن سخن به میان می‌آید، باید چیز دیگری باشد که کمتر به این تفاوت پرداخته شده است.

ما در باهم‌آیی و ایجاد مجموعه‌ای هم‌پیوند از تصاویر خیال در ساختار یک بیت، با درهم‌تنیدگی دو یا چند تصویر مواجه هستیم؛ به طوری که تصویر اول یا دوم جزئی یا عنصر سازنده‌ای از تصویر اول یا دوم است، بافت تصاویر به گونه‌ای است که دو یا چند تصویر دست‌به‌دست هم می‌دهند و مجموعه‌ای از صورت‌های خیال را می‌سازند و این، ازدحام و درهم‌تنیدگی تصویر با تصویر است.

در بافت تصویرهای هم‌پیوند و با هم آینده، صنعت بدیعی راه ندارد؛ البته در کتب بلاغی قدیم، باور و تلاشی در تفکیک و خارج کردن صنعت از محدوده تصویر نبوده است؛ چراکه برای این شگرد هنری، اصطلاح *ابداع* را به کار می‌برند؛ اما امروزه که با اصطلاح تراحم تصویر، تعدد تصویر، تصویرهای مضاعف و ... روبه‌رو هستیم، باید تلاش کنیم که تعریف، دامنه و محدوده آن را مشخص کنیم و با شاخص‌هایی آن را از صنعت *ابداع* متمایز سازیم.

ابداع یک صنعت است. به ژرفا و عمق خیال‌پردازی اثر هنری نمی‌افزاید؛ حتی گاهی نگاه مثبتی از سوی بلاغیون به ابداع نیست و آن را ضعف هنری تلقی می‌کنند. به بیت زیر دقت کنیم:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
(حافظ، ۱۳۶۸: ۴)

در این بیت، «صبا» استعاره مکنیه است. «غزال رعنا»، استعاره مصرحه مرشحه است. عبارت «سر به کوه و بیابان دادن»، کنایه از آواره شدن، عاشق شدن و دل دادن است و نیز «سر» مجاز است به علاقه جزء و کل. چنان‌که ملاحظه می‌شود، چند تصویر در این بیت جمع شده‌اند و ازدحام کرده‌اند؛ اما آنچه تراحم را بیشتر نمودار می‌سازد و ماهیت آن را برای ما روشن می‌گرداند، تصویری است که در واژه «سر» وجود دارد. «سر»، جزئی از عبارت کنایی «سر به کوه و بیابان دادن است»؛ یعنی واژه «سر» که مجاز مرسل است، جزو بافت «سر به کوه و بیابان دادن» است که کنایه است. به تعبیری، مجاز و کنایه در دل هم و در یک ساخت جمع شده‌اند و این معنی تراحم تصویر است.

همایی درباره ابداع می‌گوید: «در اصل به معنی چیزی تازه و نو آوردن و در اصطلاح آن است که در یک عبارت نظم یا نثر چند صنعت بدیعی را با یکدیگر جمع کرده باشند.» (همایی، ۱۳۷۶: ۳۱۳-۳۱۴). البته همایی، کل مبحث علم بیان را ذیل صنایع بدیعی معنوی قرار می‌دهد و منظور او از صنایع بدیعی، فقط صناعات ادبی که موضوع علم بدیع است، نیست. او در توضیح کلام و طوطا می‌گوید: «و بدین سبب معتقد شده است که ابداع جزء صنایع بدیع نیست؛ بلکه هر

سخن ادبی از نظم و نثر، ناچار باید دارای این صنعت باشد که معانی بدیع را به الفاظ خوب و بدون تکلف بیان کرده باشند» (همان: ۳۱۵-۳۱۶).

شفیعی کدکنی، تراحم تصویر را در سطح و گستره کلی دیده است و نگاه جزئی و ساختاری به آن نداشته است و آن را در نقد تصویرسازی شعر قرن پنجم هجری به کار می‌برد و می‌گوید: «از سوی دیگر، نبودن شاعر توانایی که تجربه شعری مستقل داشته باشد و به اصطلاح به خلق تصویرهای مادر پردازد، سبب شده است که گویندگان اواخر این قرن، بی‌آنکه نیازی به تصویر داشته باشند، دیوان‌های خود را از انبوه تصویرهای مزاحم و پی‌درپی سرشار کنند ... از دیدگاه دیگر اگر به این تراحم تصویرها بنگریم، به این نتیجه خواهیم رسید که شعر فارسی در این دوره، رو به سوی نوعی تزئین - که از خصایص زندگی اشرافی است - می‌رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۹۰). منظور شفیعی از تراحم، نه یک شگرد بدیعی است و نه یک خیال‌پردازی بیانی.

فتوحی نیز تحت تأثیر شفیعی، سخن ایشان را تکرار می‌کند و درباره شعر سنتی می‌گوید: «تصویر در ارتباط با کل متن و در پیوند با دیگر تصویرها سه ویژگی دارد: ۱. تنوع و گوناگونی؛ ۲. فشردگی و تراکم؛ ۳. تناقض میان تصویرها» (۱۰۸: ۱۳۸۵) و در ادامه در مورد فشردگی و تراکم تصویرها در شعر سنتی می‌گوید: «افراط شاعران سنتی در تزئین فضا و شکوه بخشیدن به آن، باعث می‌شد تا ایشان انبوهی از تصویرهای پراکنده و بی‌ارتباط به هم را در شعر بریزند و به این ترتیب، فرم و ساخت کلی قصیده و معانی، در ازدحام تصویرها گم می‌شد.» (همان: ۱۰۸-۱۰۹). البته این بیان فتوحی، قابل نقد و بررسی است؛ چون ماهیت تصویر ریختنی نیست، با تکیه بر گفته‌های خود ایشان در کتاب بلاغت تصویر، جایگاه و ارزش تصویر، با چنین تعبیری ناسازاست. به‌هرحال، وی از ازدحام تصویر می‌گوید، ولی از تراحم تصویر سخن به میان نمی‌آورد؛ اما این نویسنده در جای دیگر از همین کتاب، آن‌گاه که از شعر و تصویر رمانتیک در بافت کلام حرف می‌زند، چنین عقیده دارد: «در یک شعر، تصویرها در روند پیوسته، پشت سر هم چنان می‌آیند که گویی دانه‌های در هم پیوسته یک زنجیرند؛ بی‌آنکه از هم گسسته شوند، همدیگر را حمایت می‌کنند و بار احساس شاعر را دوش‌به‌دوش تا پایان سفر منتقل می‌کنند» (همان: ۱۴۳).

تراحم را برخی از محققان امروز چنین تعریف می‌کنند: «به معنای آوردن تصویرهای انتزاعی متعددی است که برقراری ارتباط را برای مخاطب دشوار ساخته و کانون تصویرها را برای مخاطب در هاله‌ای از ابهام فرومی‌برد. با فراموشی و مبهم بودن کانون تصویر، نخستین چیزی که آسیب می‌بیند، ساختار شعر است» (عباسی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۶۹). زرقانی نیز سخن شفیعی را تکرار می‌کند و به جزئیات اصطلاح توجهی ندارد و در مورد تراحم تصویر چنین می‌گوید: «تراحم تصویری، یعنی اینکه حجم ایماژهای شعر از ظرفیت شعر فراتر رود؛ تا آنجا که در رسانایی معنای شعر اشکالات پدید آورد» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۶۲۳).

تلقی محققان معاصر حوزه بلاغت از تراحم تصویر، تلقی مثبتی نیست. از نظر آنها، تراحم یعنی تراکم و انبوهی چند تصویر در محور افقی و حتی عمودی که نتیجه این تراکم از دید آنها پدید آمدن انسجام در محور افقی و عمودی خیال است؛ مثلاً براهنی درباره شعر منوچهری

می‌گوید: «محور افقی در شعر منوچهری، فشرده و متوالی است. علت این امر شاید تمرکز ابداع‌گری‌های شاعر بر خلق تصویرهای تازه باشد؛ اما از نظر دور نداریم که تراکم تصویرهای افقی به جهت کثرت منابع الهام نیز می‌تواند باشد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۷/۱).

رستگار فسایی، در بررسی تصاویر شاهنامه به دو اصطلاح اشاره می‌کند و احتمالاً خود واضع این دو اصطلاح است: یکی «تعدد تصاویر» و دیگری «تضاعف تصاویر». منظور و مقصود او از تعدد تصاویر، همان مراد شفيعی کدکني از تراحم تصاویر است و ایشان تعدد تصاویر را مثبت تلقی نمی‌کند و آن را مایه بی‌اعتدالی در خلق یا استفاده از تصویر در شعر قلمداد می‌کند (رستگار فسایی، ۱۳۶۹: ۴۵). وی در ادامه و تبیین این اصطلاح می‌گوید: منظور از تعدد تصاویر، ذکر چند تشبیه یا استعاره است که مربوط به یک شخص یا شیء واحد نباشد؛ ولی بیت یا مصراع را انباشته به تصویر کند؛ اما در خصوص تضاعف تصاویر نظر ایشان مثبت است و می‌گوید: «مراد از تضاعف تصاویر، آن است که شاعر در یک بیت یا مصراع به خلق و استعمال چند تشبیه و استعاره، حتی اسطوره و سمبول برای یک امر یا شخص معین بپردازد» (همان: ۴۶).

طالبیان به پیروی از شفيعی و رستگار فسایی، اصطلاح «آرایه مضاعف» را به کار می‌برد و بحث را از دایره علم بیان به بدیع گسترش می‌دهد؛ همان کاری که همایی و دیگران انجام داده‌اند و از آن به «ابداع» یاد کرده‌اند؛ البته منظور طالبیان نیز آرایه ابداع است؛ ابداعی که تراحم تصویر ایجاد نکند (طالبیان، ۱۳۷۸: ۴۲۵-۴۲۶)؛ اما کسی که به وجود تصویرهای هم‌پیوند و باهم‌آیی اشاره کرده و به تقسیم‌بندی آنها پرداخته است، محمدرضا صرفی است. وی آنها را «صور بیانی مضاعف» نام می‌نهد و این‌گونه تعریف می‌کند: «گونه‌ای از صور خیال است که در آن یک صورت بیانی با یک صورت بیانی دیگر و یا با یک آرایه بدیعی ترکیب می‌گردد و تشکیل یک صورت بیانی مضاعف را می‌دهد؛ به عبارت دیگر، اگر تراحم تصویرها نه در یک بیت، بلکه در یک واژه یا ترکیب صورت گیرد، یک صورت بیانی مضاعف را به وجود می‌آورد» (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۰). صرفی در ادامه، برای اینکه سخن خود را از سخن برخی پژوهشگران معاصر تفکیک کند و به اصطلاح به تراحم تصویر رنگ و صورت مثبت بدهد، می‌گوید: «صور بیانی مضاعف، اوج انباشتگی و تراحم شعر از صور خیال است و این کار تراحم هنری تصویرهاست و حاصل ذهن خلاق گوینده است» (همان: ۱۱۱).

صرفی به مقایسه اصطلاح آرایه مضاعف طالبیان و صور بیانی مضاعف خود می‌پردازد و می‌گوید: «آرایه مضاعف در این دید، همانند تضاعف تصاویر در کمتر از یک بیت یا مصراع قابل بررسی نیست؛ ولی صور بیانی مضاعف، فقط در یک ترکیب صورت می‌گیرد» (همان: ۱۱۵). او در ادامه مقاله خود، انواع صور بیانی مضاعف را با شواهد دقیق و زیبایی ذکر می‌کند و این بحث را به حوزه علم بدیع نیز سرایت می‌دهد و از ترکیب تصویر با صنعت بدیعی به‌ویژه ایهام سخن می‌گوید؛ البته وی به پیروی از شفيعی و متکی به قول ایشان، ایهام را از مباحث علم بیان و تصویر می‌داند (همان: ۱۰۲-۱۳۳)؛ اما این هنرنمایی و شگفت‌کاری از زمره تصویرگری است، نه صنعتگری؛ یعنی این باهم‌آیی و هم‌پیوندی که نگارنده برای این دست‌کاری و آفرینش هنری

انتخاب و به کار برده است، اولاً، یک شگفت‌کاری هنری با تصویر است و ثانیاً، تعریفی متمایز و توضیح گسترده می‌خواهد.

تصویر یا ایماژ، از اصطلاحات بنیادی و زمینه‌ساز حوزه زیبایی‌شناسی است. از این اصطلاح، تعاریف متعددی ارائه شده است و برای آن معادل‌های بسیاری در فرهنگ‌های تخصصی ذکر شده است. ایماژ در لغت به معنی شبیه، کپی، بازتاب، تصویر ذهنی، مجسمه و ... (آریان‌پور، ۱۳۸۱: ۷۰۲) معنی شده است. شاعر انگلیسی، سی دی لویس^۱ آن را تصویری خواننده «که شاعران آن را به‌وسیله کلمات می‌سازند» (به نقل از میرصادقی، ۱۳۷۶: ۷۵-۷۶). دیگری آن را چنین تعریف کرده است: «صور خیال یا ایماژها، آثاری ذهنی هستند یا شباهت قابل رؤیتی که به‌وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شوند» (صرفی، ۱۳۸۸: ۱۰۹).

در این پژوهش، قصد نگارنده، نقد نگاه معاصران به صنعت ابداع و تراجم تصویر و ... نیست؛ بلکه از شگرد و گونه‌ای تصویرگری سخن می‌گوید که شاعر در محور افقی شعر، تصاویر و ایماژهایی می‌سازد که این تصاویر چون حلقه‌های زنجیر با هم ارتباط دارند و در هم تنیده شده‌اند؛ یکی از عناصر تصویرساز، پایه ساخت تصویر دیگر می‌شود. بحث از یک شبکه تصویر است؛ صرف‌نظر از عناصر تصویرساز که آیا این عناصر با یکدیگر از نظر نوع، تناسب و سازگاری دارند یا خیر. سخن از درهم‌تنیدگی تصویر است؛ به‌نوعی تصویر در تصویر.

در صنعت بدیعی ابداع، سخن بر سر باهم‌آیی تصاویر و حتی صنایع شعری است؛ نه درهم‌تنیدگی و سازواری و تشکیل حلقه‌ها و شبکه‌هایی از تصویر. در تراجم تصویر نیز سخن از انبوهی و تراکم تصویر است در محور افقی شعر (بیت) یا محور عمودی آن (کل قصیده یا غزل)؛ اما سخن ما بر سر باهم‌آیی و درهم‌تنیدگی و ارتباط ساختمانی تصاویر خیال است؛ به عبارتی بهتر اگر تصویری چون تشبیه در طول و سطح یک مصراع یا بیت می‌آید، وجه شبه آن را یک کنایه می‌سازد. اگر کنایه‌ای در بیت ذکر می‌شود، یکی از اجزای ساختمانی کنایه را مجازی تشکیل می‌دهد و این آرایش و باهم‌آیی از سر تفنن و تصنع نیست؛ بلکه یک خلاقیت هنری است.

به نظر می‌آید، اصطلاح تراجم تصویری که شفיעی کدکنی به کار برده است و اولین بار نیز ایشان سازنده و به‌کاربرنده آن است، بدون تغییر و توسعه یا دگرگونی دلالت، آن را به‌عنوان یک مختصه سبکی یا اصطلاح نقد شعر تلقی کنیم. تقریباً در اغلب آثار محققان معاصر، همین رویکرد و انتظار شفיעی کدکنی را می‌بینیم نه چیزی دیگر؛ و اگر در پژوهش رستگار فسایی و طالبیان، اصطلاحاتی نزدیک به تراجم تصویر شفיעی وضع شده است، از حوزه بحث ما خارج است؛ چون تلقی آنها از اصطلاحات موضوعی آنها چیز دیگری است. صرفی به‌درستی به وجود این‌گونه تصویرسازی پی برده؛ اما اصطلاحی که وضع کرده است، دقیق نیست و در برخی شواهد و تبیین برخی نکته‌های موجود در این نوع تصویرپردازی، به‌خصوص آنجا که از باهم‌آیی تصویر با ایهام یاد می‌کند، کمی از طریق درست خارج شده است. او منظور خود را از ترکیب در تصویر مشخص نکرده است که آیا منظور او ترکیب مزجی است یا ترکیب وصفی و اضافی که در هر

صورت تلقی درستی نیست و بسیاری از این تصویرها نه ترکیب مزجی‌اند و نه اضافی و نه وصفی.

تأمل و دقت در ماهیت چنین تصویرسازی، نشان می‌دهد که این پدیده هنری یک صنعت‌کاری ساده و ذکر چند تصویر و صنعت در کنار هم نیست؛ بلکه این هنر، نتیجه و محصول چیرگی و زبردستی شاعر در آفرینش خیال است و در اغلب مواقع ناآگاهانه است؛ البته نظام ساختاری کنایه و مجاز در شکل‌گیری این آفرینش هنری بی‌تأثیر نیست و ما در این مرحله با آن کاری نداریم، به این بیت توجه کنیم:

چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم که دل به دست کمان ابرویی است کافرکیش
(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۹۶)

تصویرهای محور خطی این بیت، تشبیه و کنایه است. «بید»، مشبیه تشبیه است و «لرزیدن»، وجه شبه آن است؛ اما «بر سر ایمان خویش لرزیدن» یا «بر سر چیزی لرزیدن»، کنایه از نگرانی و دلهره است. «دل به دست کسی بودن» و «کمان ابرو» و حتی «کافرکیش»، کنایه‌های متنوع و متعدّد و حلقه شده در شبکه تصویری بیت هستند. سخن من درهم‌تنیدگی تشبیه و کنایه در مصراع اول است که تفکیک آنها ممکن نیست و بنای تشبیه بر کنایه موجود در مصراع اول است. این شبکه‌های تصویری یا تصویرهای هم‌پیوند با ایهام ذاتی، جانی تازه می‌گیرند و بسیاری از ایهام‌های تصویر در شعر حافظ، این باهم‌آیی و هم‌پیوندی را تقویت می‌کنند.

ایهام، از جمله فنون ادبی است که ماهیتی کاملاً زبانی دارد و کنشی است برای ظهور دو یا چند ژرف‌ساخت در یک روساخت یا پاره‌گفتار. معانی و مفاهیم موجود در ژرف‌ساخت ذهن، جهت نمود و پیدایی به سمت روساخت حرکت می‌کنند؛ ولی فقط یک معنا و یک مفهوم، مجال بروز در یک روساخت را پیدا می‌کنند و شاعر با مدد از ایهام، زمینه بروز دو معنا یا مفهوم و دو ژرف‌ساخت و حتی بیشتر را در یک روساخت پدید می‌آورد و یکی از زیباترین ایهام‌ها یا کوشش‌های شاعر در بیان معانی و مفاهیم، ایهام تصویر است. به بیت زیر دقت کنیم:

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان مضطرب‌حال مگردان، من سرگردان را
(همان: ۸)

در نگاه اول، معنای ایمازی یا تصویری بیت به ذهن متبادر می‌شود؛ با این تفصیل که «ماه»، استعاره از چهره معشوق است و چوگان از عنبر سارا، استعاره مصرحه از «زلف معشوق»؛ اما در ژرف‌ساخت بیت و سنت بلاغی شعر فارسی، «ماه» یا «مه» مشبیه‌به چهره و روی زیبای معشوق است. در توضیح اینکه چون دلبر با چوگان زلف عنبرینی که دارد، ترجیح و تفضیل بر ماه دارد و همین تفضیل و برتری، کافی است که معشوق بر ماه آسمان چوگان کشد و او را از صفحه آسمان براند و فراری دهد. یک تکرار زیبا و بازآفرینی بسیار خیال‌انگیز از بیت:

یکی دختری داشت خاقان چو ماه کجا ماه دارد دو زلف سیاه
(فردوسی، ۱۳۷۷: ۱۴۸۲)

در این مرحله، به تصویرهای باهم‌آینده غزلیات حافظ و شگفت‌کاری‌های او در عرصه تصویرسازی می‌پردازیم تا هم غرض و هدف ما از این شگرد مشخص شود، هم ماهیت ساختاری این نوع تصاویر پیدا آید و هم نوع تصاویری که باهم‌آیی و درهم‌تنیدگی ساختاری بیشتری دارند، روشن گردد.

۳. تصویرهای هم‌پیوند از کنایه و مجاز

مجاز در اصطلاح بیان، عبارت است از: «کاربرد کلمه یا کلام» در معنی نام‌نهادۀ خود. با وجود قرینه که نشان می‌دهد کلمه در معنی نهاد و حقیقی خود به کار نرفته است و در یک معنی نام‌نهاده به کار رفته است و آن معنی نام‌نهاده و مجازی هم با قرینه آشکار می‌گردد (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۱۴۳).

گل در بر و می در کف و معشوق به کام است سلطان جهانم به چنین روز غلام است
(حافظ، ۱۳۶۸: ۳۲)

«می» به قرینه «در کف بودن»، به معنی «جام می» به کار رفته است: «مجاز به علاقه ظرف و مظروف» است؛ اما غرض از طرح این موضوع، بررسی مجازهایی است که جزئی از عبارت یا ترکیب کنایی قرار گرفته و درواقع نشان دادن تصویرهای هم‌پیوندی که از این دو فن بیانی ایجاد شده است:

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها
(همان: ۱)

عبارت کنایی «محمل بستن»، به معنی آماده شدن برای سفر است. «محمل» به معنی همه وسایل سفر و توشه راه؛ مجاز به علاقه جزء و کل است.

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را
(همان: ۴)

عبارت کنایی «سر به بیابان دادن»، به معنی رها کردن، آواره کردن؛ «سر» به‌عنوان جزئی از کنایه می‌تواند مجاز به علاقه جزء و کل باشد در معنای تن و جسم.

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر آن که زد بر دیده آبی روی رخشان شما
(همان: ۱۰)

ترکیب کنایی «آب بر دیده زدن»، به معنی هوشیار ساختن. «دیده» مجاز است به علاقه جزء و کل و به معنی تمام صورت.

سرم به دنیی و عقبی فرو نمی‌آید تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست
(همان: ۱۷)

عبارت کنایی «سر به روی آوردن»، به معنی فروتنی و تواضع نشان دادن، واژه «سر» که جزئی از عبارت کنایی است، به علاقه لازم و ملزوم مجاز است.

من که سر در نیورم به دو کون گردنم زیر بار منت اوست
(همان: ۴۰)

عبارت کنایی «گردن به زیر منت کسی داشتن»، واژه «گردن» که جزئی از عبارت کنایی است، مجاز به علاقه جزء و کل، به معنی وجود و همه اندام است.

گر من آلوده دامنم چه عجب همه عالم گواه عصمت اوست
(همان: ۵۶)

ترکیب کنایی «آلوده دامن» در معنای گناهکار، «دامن» به معنی تن و بدن و یا جسم و روح است. به علاقه مجاورت یا به معنی همه جامه است به علاقه جزء و کل و به قرینه آلوده بودن.

بر شمع نرفت از گذر آتش دل دوش آن دود که از سوز جگر بر سر ما رفت
(همان: ۵۷)

عبارت کنایی «بر سر رفتن»، به معنی رنج و سختی کشیدن. «سر»، مجاز است به علاقه جزء و کل.

خواهم شدن به کوی مغان آستین فشان زمین فتنه‌ها که دامن آخرزمان گرفت
(همان: ۶۰)

عبارت کنایی «دامن گرفتن» به معنی مبتلا شدن، «دامن» به علاقه جزء و کل به معنی تمام بدن است.

دردا که از آن آهوی مشکین سیه چشم چو نافه بسی خون دلم در جگر افتاد
(همان: ۷۵)

عبارت کنایی «خون در جگر افتادن»، به معنی دچار رنج و عذاب شدن است. واژه «جگر» به علاقه جزء و کل، مجاز است.

۳-۱. تصویرهای هم‌پیوند از کنایه و تشبیه

آنچه در این بخش ارائه می‌شود، ارتباط کنایه با تشبیه است؛ یعنی عبارت‌های کنایی گاه به صورت وجه شبه برای تشبیه آورده شده است و گاهی نیز بخشی از کنایه در پیوند با تشبیه، مشبه یا مشبه‌به قرار گرفته است؛ البته گاهی یک صفت هم که مفهوم کنایه را در بردارد، با موصوف خود تشبیه بلیغ تشکیل می‌دهد. همه این پیوندها، سبب شده است که حافظ به اندیشه و فکر خود درخشندگی و تابناکی خاصی ببخشد و شعرش را آرایش کند. به نظر نگارنده، این تصویرهای هم‌پیوند یا شبکه تصویر، جلوه‌ای ویژه به کلام حافظ بخشیده است.

وجه شبه‌هایی که صورت و ساخت کنایی دارند:

بردوخته‌ام دیده چو باز از همه عالم تا دیده من بر رخ زیبای تو باز است
(حافظ، ۱۳۶۸: ۷۵)

«دیده بردوختن»، کنایه از تغافل کردن است. «من»، مشبه؛ «چو»، ادات تشبیه؛ «باز»، مشبه‌به؛ «دیده بردوختن» که عبارت کنایی و وجه شبه است (دهخدا، ۱۳۵۱: ۵۲۰).

دل صنوبریم همچو بیید لرزانست ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست
(همان: ۴۳)

«لرزیدن دل»، کنایه از دلهره داشتن و بیم و اضطراب است. «لرزیدن دل»، عبارت کنایی، از ترکیب اسم «دل» + «لرزان» تشکیل شده است. قسمت اول ترکیب «لرزان» وجه شبه و قسمت دوم «دل» مشبه است.

چو خامه در ره فرمان او سر طاعت
نهاده‌ایم مگر او به تیغ بردارد
(همان: ۷۹)

«سر نهادن» کنایه از تسلیم شدن. «ما»، مشبه؛ «چو»، ادات تشبیه؛ «خامه»، مشبه‌به؛ «سر نهادن» که عبارت کنایی است، وجه شبه است.

دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
که چو سرو پای بندست و چو لاله داغ دارد
(همان: ۱۱۷)

«پای‌بند»، کنایه از اسیر و گرفتار است. «دل ما»، مشبه‌به؛ «چو»، ادات تشبیه؛ «سرو»، مشبه‌به؛ «پای‌بند بودن» که کنایه است، وجه شبه می‌باشد.

چون گل و می، دمی از پرده برون آی و درآ
که دگر باره ملاقات نه پیدا باشد
(همان: ۱۰۷)

«تو» مشبه؛ «گل و می» مشبه‌به؛ «از پرده برون آمدن» عبارت کنایی است که وجه شبه است.

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش
همچو گل بر خرقة رنگ می مسلمانی بود
(همان: ۱۴۸)

«من» مشبه، «سوسن» مشبه‌به، «سجاده بر دوش افکندن»، عبارت کنایی است که وجه شبه است.

حباب‌وار براندام از نشاط، کلاه
اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد
(همان: ۷۷)

«کلاه برانداختن»، کنایه از شاد بودن. «من»، مشبه و «حباب»، مشبه‌به. «کلاه برانداختن»، عبارت کنایی و وجه شبه است.

مقیم بر سر راهش نشسته‌ام چون گرد
بدان هوس که بدین رهگذار بازآید
(همان: ۱۵۹)

«بر سر راه کسی نشستن»، کنایه از منتظر بودن؛ «من» مشبه، «گرد» مشبه‌به، «بر سر راه نشستن»، عبارت کنایی و وجه شبه است.

مگر نسیم خطت صبح در چمن بگذشت
که گل به بوی تو بر من صبح جامه درید
(همان: ۱۶۱)

«جامه دریدن»، کنایه از شادی و شمع کردن است و «گل»، مشبه؛ «صبح» مشبه‌به؛ «جامه دریدن»، عبارت کنایی و وجه شبه است.

چون گل از نکهت او جامه قبا کن حافظ
وین قبا در رو آن قامت چالاک انداز
(همان: ۲۶۴)

«جامه قبا کردن»، کنایه از پیراهن دریدن، جامه از تن درآوردن است. «حافظ»، مشبه؛ «گل»، مشبه‌به؛ «جامه قبا کردن»، عبارت کنایی و وجه شبه است.

چو بید بر سر ایمان خویش می‌لرزم که دل به دست کمان ابرویی است کافرکیش
(همان: ۱۹۶)

«بر سر چیزی لرزیدن»، کنایه از ترسیدن، هراسان بودن. «من/شاعر» مشبه؛ «بید» مشبه‌به؛ «لرزیدن»، کنایه و وجه شبه است:

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چون شمع
(همان: ۱۹۹)

«گرم‌رو»، کنایه از شتابان و به‌تندی رونده است. «اشک» مشبه، «کمیت» مشبه‌به، «گرم‌رو» کنایه و وجه شبه است.

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو بیست
(همان: ۲۲)

«ابرو نمودن»، کنایه از خودنمایی کردن، «نگارم» مشبه، «ماه نو» مشبه‌به، «ابرو نمودن، جلوه‌گری کردن و رو بستن» وجه شبه است.

دلا ز نور هدایت گر آگهی یابی چو شمع خنده‌زنان ترک سر توانی کرد
(همان: ۹۷)

«ترک سر کردن»، کنایه از خود را فدا کردن. «انسان» مشبه؛ «نرگس» مشبه‌به؛ «خنده‌زنان ترک سر کردن» وجه شبه است.

رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست نهد به پای قدح هر که شش درم دارد
(همان: ۸۱)

«درم در پای نهادن» در وجه آن صرف کردن. «انسان» مشبه، «نرگس» مشبه‌به، «شش درم خود را به پای قدح نهادن» وجه شبه است.

۳-۲. تصویرهای هم‌پیوند از کنایه و استعاره

پیوند کنایه با استعاره در غزلیات حافظ این‌گونه است که عبارت کنایه بیشتر به‌صورت قرینه برای انواع استعاره به‌ویژه استعارهٔ مکنیه است. اکثر کنایاتی که قرینه استعاره قرار گرفته‌اند، عبارت فعلی هستند و استعاره‌ای که قرینه آن فعل یا عبارت فعلی باشد، «زیباترین نوع استعاره است و در ادبیات ما جایی خاص و پایگاهی ممتاز دارد» (فرشیدورد، ۱۳۷۵: ۶۲) و گاهی کنایه‌های صفت، قرینهٔ استعاره قرار می‌گیرند و «این‌گونه استعارات گاهی بسیار بدیع به نظر می‌رسند و کمتر رنگ تکرار و ابتذال به خود می‌گیرند» (همان: ۶۶) و گاهی نیز جزئی از کنایه در پیوند با استعاره، استعارهٔ مکنیه می‌سازند.

عقل دیوانه شد آن سلسلهٔ مشکین کو دل ز ما گوشه‌گرفت ابروی دلداری کجاست
(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۵)

«گوشه گرفتن»، کنایه از کناره‌گیری کردن است. عبارت کنایی «گوشه گرفتن» به دل نسبت داده شده است و «دل»، استعارهٔ مکنیه است.

ما را ز خیال تو چه پروای شرایست / خُم گو سر خود گیر که خمخانه خرابست
(همان: ۲۱)

«سر خود گرفتن»، کنایه از پی کار خود رفتن است و قرینه برای استعارهٔ مکنیهٔ «خُم» است. در آن زمین که نسیمی وزد ز طرهٔ دوست / چه جای دم زدن نافه‌های تاتاریست
(همان: ۴۶)

«دم زدن»، کنایه از خودنمایی کردن، ادعا کردن و قرینه برای استعارهٔ مکنیهٔ «نافه» است. چشمت به غمزه ما را خون خورد و می پسندی / جانا روا نباشد خون‌ریز را حمایت
(همان: ۶۵)

«خون خوردن»، کنایه از ظلم و ستم کردن و این عبارت کنایی، قرینه برای استعاره مکنیهٔ «چشم» است.

غیرت عشق زبان همه خاصان ببرد / کز کجا سرّ غمش در دهن عام افتاد
(همان: ۷۶)

«زبان بردن»، کنایه از بازداشتن از سخن گفتن خلال کردن است و این عبارت کنایی، قرینه‌ای است برای استعارهٔ مکنیه‌ای که با «عشق» ساخته شده است.

غمزه شوخ تو خونم به خطا می‌ریزد / فرصتش باد که خوش فکر صوابی دارد
(همان: ۸۵)

«خون ریختن»، کنایه از کشتن و این عبارت کنایی، قرینه‌ای برای استعارهٔ مکنیه‌ای است که با «غمزه» ایجاد گردیده است.

احوال گنج قارون کایام داد بر باد / در گوش دل فروخوان تا زر نهان ندارد
(همان: ۸۶)

«بر باد دادن»، کنایه از نابود کردن است و این عبارت کنایی، قرینه برای استعارهٔ مکنیهٔ ساخته از «ایام» است.

نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد / بختم ار یار شود رختم از اینجا ببرد
(همان: ۸۷)

«رخت بردن»، کنایه از سفر کردن و حرکت دادن است و این عبارت کنایی، قرینه برای استعارهٔ مکنیه‌ای است که با «بخت» به وجود آمده است.

چرا چون لاله خونین دل نباشم / که با ما نرگس او سر گران کرد
(همان: ۹۳)

«سر گران کردن»، کنایه از تکبر است؛ و عبارت «سر گران کردن»، قرینه برای استعارهٔ مکنیهٔ «نرگس» است.

سایه افکنند حالیا شب هجر / تا چه بازند شبروان خیال
(همان: ۲۰۶)

«سایه افکندن»، کنایه از غالب شدن، پوشاندن. «سایه‌افکن»، عبارت کنایی است و قرینه برای استعارهٔ مکنیه «شب» است.

غمزه ساقی به یغمای خرد آهخته تیغ زلف جانان از برای صید دل گسترده دام
(همان: ۲۱۰)

«تیغ آهیختن»، کنایه از آماده شدن برای جنگ. «تیغ آهیختن» که عبارت کنایی است، قرینه برای استعارهٔ مکنیه «غمزه» است.

گر چنین چهره گشاید خط زنگاری دوست من رخ زرد به خونابه منقش دارم
(همان: ۲۲۲)

«چهره گشادن»، کنایه از خودنمایی و جلوه‌گری کردن است و این عبارت کنایی، قرینه برای استعارهٔ مکنیه «خط زنگاری» است.

جوزا سحر نهاد حمایل برابرم یعنی غلام شاهر و سوگند می‌خورم
(همان: ۲۲۴)

«حمایل برابر نهادن»، کنایه از فرمان‌برداری و اظهار بندگی کردن است و این عبارت کنایی، قرینه برای استعارهٔ مکنیه «جوزا» است.

زلف دل دزدش صبا را بند برگردن نهاد با هواداران رهرو حیل‌ه هندو بین
(همان: ۲۷۸)

«بند بر گردن نهادن»، کنایه از مهار کردن، کنترل کردن. «بند بر گردن نهادن»، عبارت کنایی، قرینه برای استعارهٔ مکنیه «زلف» است.

هرکه چون لاله کاسه‌گردان شد زمین جفا رخ به خون بشوید باز
(همان: ۱۷۸)

«کاسه‌گردان»، کنایه از گدا و سائل. «لاله کاسه‌گردان»: «لاله»، استعاره؛ «کاسه‌گردان» کنایه و صفت و قرینه برای استعاره.

سر سودای تو در سینه بماندی پنهان چشم تر دامن اگر فاش نکردی رازم
(همان: ۲۳۰)

«تر دامن»، کنایه از گناهکار. «چشم تر دامن»: «چشم»، استعاره؛ «تر دامن»، کنایه و صفت و قرینه برای استعاره.

عزم سبک، عنان تو در جنبش آورد این پایدار مرکز عالی مدار هم
(همان: ۲۴۹)

«سبک عنان»، کنایه از تیزتک و سبک‌پوی است. «عزم سبک عنان»: «عزم»، استعاره؛ «سبک عنان»، کنایه و صفت و قرینه برای استعاره.

شیشه‌بازی سرشکم نگری از چپ و راست گر بر این منظر بینش نفسی بنشین
(همان: ۳۴۳)

«شیشه‌باز»: کنایه از حیل‌گر، جادوگر. «سرشک شیشه‌باز»: «سرشک»، استعاره؛ «شیشه‌باز»، کنایه و صفت و قرینه برای استعاره.

باغ مرا چه حاجت سرو و صنوبر است / شمشاد خانه پرور من از که کمتر است
(همان: ۲۸)

«خانه پرور»، کنایه از با ناز پرورده شده، «در شمشاد خانه پرور»: «شمشاد»، استعاره؛
«خانه پرور»: کنایه و قرینه برای استعاره.

۳-۳. تصویرهای هم پیوند از کنایه و ایهام تصویر

حافظ به آرایه‌ها و پیرایه‌های لفظی و معنوی اعتنایی و وافر دارد؛ ولی این توجه فقط برای این منظور است که هم ظرافت و لطافت معنا را بنمایاند و هم گنجایی و حجم لفظ را افزایش دهد. از میان صنایع بدیعی معنوی، اقبال او به ایهام بیشتر است؛ تا جایی که اکثر ابیات دیوان او به این صنعت آراسته است. برخی از معاصران بنام، ایهام را ایماژ و تصویر تلقی می‌کنند و استدلال‌های پسندیده‌ای نیز در دفاع از نظر خود می‌آورند؛ اما نگارنده از آن جهت که تلاش دارد باهم‌آیی و تصویرهای هم پیوند را از حوزه بیان و تصویر خارج نکند و به حوزه علم بدیع، بحث را تسری ندهد، از نوعی ایهام یاد می‌کند؛ به نام ایهام تصویر که خود با تصویر، پیوند عمیقی دارد. ایهام تصویر، به ایهامی گفته می‌شود که: «این نوع ایهام را می‌توان به شکل کلی ایهام در تصویر نامید. ایهام تصویری، زاینده صور خیال یا تصویر موجود در شعر است؛ یعنی یکی از مفاهیم واژه یا لفظ در پیوند با معنای موجود در صورت خیال است» (طاهری، ۱۳۸۹: ۱۲۸). برای نمونه این بیت حافظ را از باهم‌آیی کنایه و ایهام تصویر بررسی می‌کنیم:

شراب بی‌خمارم بخشش یارب / که با وی هیچ درد سر نباشد
(حافظ، ۱۳۶۸: ۱۱۰)

«درد سر»، دارای دو معناست: یکی سردرد که شراب به همراه دارد و دیگر زحمت و رنج که معنای کنایه آن است. همین ویژگی شعر حافظ است که کنایات او را نیز دو پهلو کرده و هرکجا کنایه‌ای به کار برده است، معنای زبانی آن را به کلی کنار نهاده است و هریک از معانی ادبی و زبانی را به ذهن متبادر می‌کند؛ بنابراین، می‌توان ادعا کرد که کنایات حافظ، از میان صنایع معنوی و مسائل بیانی، چون استعاره و تشبیه، بیشترین ارتباط و هم پیوندی را با ایهام دارد. نمونه و مثال‌هایی که حاوی این مضمون‌اند، عبارت‌اند از:

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر / زان که زد بر دیده آبی روی رخشان شما
(همان: ۱۰)

«آب زدن» دو معنا دارد: ۱. کنایه از رونق و اعتبار بخشیدن ۲. در پیوند با چشم عاشق؛ یعنی جاری شدن اشک از دیدگان او.

صوفی سرخوش از بن دست که کج کرد کلاه / به دو جام دگر آشفته شود دستارش
(همان: ۱۸۸)

«کج کردن کلاه» دو معنا دارد: ۱. کنایه از غرور و سرخوشی ۲. مستی و آشفتگی. با لحاظ کردن معنی اول، مفهوم بیت این است که صوفی به خاطر تکبری که دارد، خوشحال است؛ درحالی که با خوردن جام، دیگر تعادل خود را از دست می‌دهد. با لحاظ کردن معنی دوم، مفهوم

بیت این است که صوفی به خاطر مستی سرخوش است؛ درحالی‌که با خوردن شراب بیشتر کنترل اختیار خود را از دست می‌دهد.

بیا و هستی حافظ ز پیش او بردار / که با وجود تو کس نشنود ز من که منم
(همان: ۲۳۵)

«از پیش برداشتن» دو معنا دارد ۱. کنایه از گرفتن و سلب کردن ۲. در پیوند با واژه بیا معنی از پیش برداشتن و با خود حمل کردن را به ذهن متبادر می‌کند.

اگرچه خرمن عمرم غم تو داد به باد / به خاک پای عزیزت که عهد نشکستم
(همان: ۲۱۴)

«به باد رفت»، دارای دو ساختار نحوی است: ۱. در حکم عبارت فعلی کنایه از نابود شدن، تلف شدن ۲. «به باد» گروه متممی و «رفت»، فعل ساده به معنی حرکت کردن است که با این تحلیل، معنی بیت این است: همانا شکوه و اسب سلیمان به وسیله باد حرکت می‌کرد.

شکوه آصفی و اسب باد و منطلق طیر / به باد رفت و از او خواجه هیچ طرف نیست
(همان: ۱۹)

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ / در معرضی که تخت سلیمان رو به باد
(همان: ۶۹)

«به باد رفتن» ایهام دارد: ۱. کنایه از نابود شدن، فنا ۲. در پیوند با تخت سلیمان؛ به معنی به وسیله باد حرکت کردن.

بیرون جهیم سرخوش از بزم صوفیان / غارت کنیم باده و شاهد به برکشیم
(همان: ۲۵۹)

«به برکشیدن» با دو ساختار دستوری قابل تحلیل است: ۱. عبارت فعلی، کنایه از در آغوش کشیدن ۲. به بر در نقش دستوری متمم + کشیدن «فعل ساده». با این تحلیل، مصراع دوم به این معناست که: شراب را می‌دزدیم و نیز شاهد دل‌بند را به کنار خود می‌کشیم.

بسوز این خرقه تقوی تو حافظ / که گر آتش شوم در وی نگیرم
(همان: ۲۲۷)

«در چیزی گرفتن» دو معنا دارد: ۱. در معنای کنایی، تأثیر گذاشتن ۲. در پیوند با آتش، زبانه کشیدن.

مرغ روحم که همی زد ز سر سدره صفیر / عاقبت دانه خال تو فکندش در دام
(همان: ۲۱۱)

«در دام افکندن» دو معنا دارد: ۱. در پیوند با عاشق، کنایه از عاشق کردن، گرفتار عشق کردن ۲. در پیوند با مرغ و دانه؛ به معنی صید شدن و در دام ماندن.

دل من در هوس روی تو ای مونس جان / خاک راهیست که در دست نسیم افتاده است
(همان: ۲۶)

«در دست افتادن» دو معنا دارد ۱. با توجه به دل کنایه از در اختیار قرار گرفتن ۲. در پیوند با خاک راه معنای «بر روی دست نشستن گرد و خاک» به ذهن متبادر می‌شود.

شرابی بی‌خمارم بخش یارب / که با وی هیچ درد سر نباشد
(همان: ۱۱۰)

«در دسر» ایهام دارد: کنایه از زحمت، رنج، مشکل ۲. سردرد و ناراحتی سر، صداع.

افشای راز خلوتیان خواست کرد شمع / شکر خدا که سر دلش در زبان گرفت
(همان: ۶۰)

«در زبان گرفتن» دو معنا دارد: ۱. کنایه از سخن نگفتن و خاموش شدن ۲. در پیوند با شمع، یعنی آتش آن در فتیله شعله‌ور شد و فتیله‌اش سوخت.

گر طمع داری از آن جام مرصع می لعل / ای بسا در که به نوک مژه‌ات باید سفت
(همان: ۵۶)

«در سفتن» با دو پیوند متفاوت دو معنا را موجب می‌شود: ۱. در پیوند با نوک مژه، کنایه از اشک ریختن. ۲. در پیوند با مرصع؛ به معنی سوراخ کردن.

۴. نتیجه

برخی از مباحث علوم بلاغی به دلایل مختلف، نیاز به بازنگری و بازتعریف دارند. عدم دقت کافی در وضع اصطلاح یا نام‌گذاری تعدادی از شگردهای بلاغی سبب شده تا ما درک درستی از ظرایف زیبایی‌شناسی و بلاغت نداشته باشیم. یکی از این شگردهای بسیار هنری، خلق تصاویر خیالی است که در ساختمان، درهم‌تنیده و هم‌پیوند هستند و سازه مشترک دارند. در سازه و ساختمان این تصویرها، هر تصویر، عضوی و بخشی از یک تصویر دیگر است و تصاویر، در هم بافته شده‌اند. این هم‌پیوندی و باهم‌آیی تا جایی که نگارنده این سطور جسته است، فقط در صور خیال صورت می‌بندد؛ نه در صنایع بدیعی. عناوین و اصطلاحاتی که تاکنون برای این شگرد وضع شده است، دلالت درستی بر واقعیت این شگفت‌کاری ندارد. نه ابداع، نه سلامت اختراع، نه تعدد تصاویر و نه تضاعف تصاویر و نه ...؛ چراکه این اصطلاحات مباحث علم بدیع را نیز دربرمی‌گیرند. تصویرهای هم‌پیوند در کتب بلاغی قدیم و حتی بسیاری از آثار متأخر و معاصر از نظر دور مانده‌اند و اگر از آنها بحثی شده است، تبیین و تفصیل شگرد هنری بدیعی ابداع یا اختراع است و اگر یک یا دو نفر از معاصران پژوهشگر به‌عنوان تصویر از آن یاد کرده‌اند، بحثشان با همه نوگویی، نشان‌دهنده دقیق و درست ساختار و ماهیت این تصاویر خیال نیست. از نظر نگارنده، این شگفت‌کاری را باید تصاویر هم‌پیوند خواند و منظور از هم‌پیوند، یعنی دارای ساختمان یا سازه مشترک؛ به تعبیری دیگر، باید با توجه به ساخت‌واژه و هم‌نشینی عناصر تصویرساز در ساختمان مصراع یا بیت، به تعریف و توصیف و تجزیه و تحلیل آنها پرداخت و آن را از شگرد هنری ابداع که جمع آوردن چند صنعت بدیعی یا چند صنعت بدیعی و چند تصویر بی‌ارتباط سازه‌ای با یکدیگر است، تفکیک کرد. نیز باید آن را از اصطلاح سبک‌شناختی تراحم تصویر که کلیت اشعار بخش یا دوره‌ای از سبک خراسانی را دربرمی‌گیرد، کاملاً تفکیک کرد. از بررسی غزلیات حافظ می‌توان این را هم نتیجه گرفت که تصاویر هم‌پیوند بیشتر از پیوند مجاز و کنایه و تشبیه و استعاره و

ایهام تصویر تشکیل می‌شوند و بنا به ماهیت این تصویرها، هم‌پیوندی آنها با همدیگر بیشتر اتفاق می‌افتد.

منابع

- آریان‌پور کاشانی، منوچهر (۱۳۸۰)، فرهنگ یک‌جلدی پیشرو آریان‌پور، تهران، جهان رایانه.
- ابن ابی‌الأصبع، زکی‌الدین (۱۳۶۸)، *بدیع‌القرآن*، به کوشش سیدعلی میرلوحی، مشهد، آستان قدس.
- ابن سبکی، احمد بن علی (۲۰۰۱)، *عروس‌الأفراح فی شرح تلخیص المفتاح*، به کوشش خلیل ابراهیم خلیل، بیروت، دارالکتب العلمیه.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱)، *طلا در مس*، تهران، زریاب.
- تاج الحلاوی، علی بن محمد (۱۳۸۳)، *دقائق‌الشعر*، به کوشش محمدکاظم امام، ج ۲، تهران، دانشگاه تهران.
- ثروتیان، بهروز (۱۳۸۳)، *فن بیان در آفرینش خیال*، تهران، امیرکبیر.
- حافظ (۱۳۶۸) *دیوان اشعار*، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، ج ۲، تهران، عرفان.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۱)، *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین و سیدجعفر شهیدی، تهران، سیروس.
- رستگارفاسایی، منصور (۱۳۶۹)، *تصویرآفرینی در شاهنامه فردوسی*، ج ۲، شیراز، دانشگاه شیراز.
- رشید و طواط (۱۳۶۲)، *حداثق‌السحر فی دقائق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، تهران، طهوری و سنایی.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران، ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، *صور خیال در شعر فارسی*، ج ۳، تهران، آگاه.
- صرفی، محمدرضا (۱۳۸۸)، «*صور بیانی مضاعف در شعر فارسی*»، *پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی*، ش ۱، ۱۰۲-۱۳۲.
- طالبیان، یحیی (۱۳۷۸)، *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*، کرمان، عماد کرمانی.
- طاهری، حمید (۱۳۸۹)، «*رویکردی به ایهام در غزلیات فارسی*»، *ادب و زبان*، ش ۲۸، ۱۱۳-۱۳۸.
- طاهری‌نیا، علی‌باقر (۱۳۸۵)، «*بررسی تصویر طبیعت در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی*»، *زبان و ادبیات عربی*، ش ۲، ۱۴۳-۱۵۶.
- عباسی، نوذر، علی‌باقر طاهری‌نیا و فاطمه صادقی‌زاده (۱۳۹۴)، «*نقد و بررسی تطبیقی تراجم تصاویر در شعر منوچهری دامغانی و ابن خفاجه اندلسی*»، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، س ۵، ش ۱۸، ۱۶۵-۱۸۵.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۵)، *نقش‌آفرینی‌های حافظ*، تهران، صفی‌علیشاه.
- کریمی‌فرد، غلامرضا (۱۳۹۷)، *بلاغت تطبیقی*، تهران، سمت.
- فردوسی (۱۳۷۷)، *شاهنامه*، تصحیح ژول مول، مقدمه سیاوش آگاه، تهران، آگاه.
- مطلوب، احمد (۲۰۰۰)، *معجم المصطلحات البلاغیه*، بیروت، مکتبه‌اللبنان.
- نظامی (۱۳۸۰)، *مخزن‌الاسرار*، به کوشش سعید حمیدیان، ج ۵، تهران، قطره.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، ج ۲، تهران، کتاب مهنانز.
- واعظ کاشفی سبزواری، میرزاحسین (۱۳۶۹) *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران، نشر مرکز.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، ج ۴، تهران، هما.

References

- Arian Pourkashani, Manouchehr (2001), *Arian Pour's one-volume Farhan*, Tehran, Jahan Computer. (In Persian)
- Ibne abi al-asbaa, Zaki-al-Din (1989), *Badi-al-Qur'an*, with the efforts of Seyyed Ali Mirlohi, Mashhad, Astane Quds. (In Persian)

- Ibne Sobki, Ahmad Ibne Ali (2001), *Arous Al-Afrah fi Sharhe Talkis al-Meftah*, with the efforts of Khalil Ebrahim Khalil, Beirut, Dar al-Kotob al-Elmiya
- Barahani, Reza (1992), *Tala Dar mes*, Tehran, Zaryab. (In Persian)
- Taj al-Halawi, Ali ebine Mohammad (2004), *Daqaeq al-Shear*, by the efforts of Mohammad Kazem Imam, Ch 2, Tehran, University of Tehran. (In Persian)
- Sarvatian, Behrouz (2004), *The art of expression in the creation of imagination*, Tehran, Amirkabir. (In Persian)
- Hafez, Shams al-Din Mohammad (1989), *Divan of Poems*, Edited by Mohammad Qazvini and Qasim Ghani, Ch 2, Tehran, Irfan. (In Persian)
- Dekhoda, Ali Akbar (1972), *dictionary*, under the supervision of Mohammad Moein and Seyyed Jaafar Shahidi, first edition, Tehran, Siros Publishing. (In Persian)
- Rastgarfasai, Mansour (1990), *Imagery in Ferdowsi's Shahnameh*, Ch. 2, Shiraz, Shiraz University. (In Persian)
- Rashide Watwat, Mohammad Omari Katebe Balkhi (1983), *Hadaiq al-Sehr fi Daqaeq al-she'ar*, edited by Abbas Iqbal Ashtiani, Tehran: Tahori and Sanai. (In Persian)
- Zarqani, Mehdi (2004), *Iran's Contemporary Poetry Perspective*, Tehran, Nashthalth.
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1987), *Imagination in Persian Poetry*, Ch. 3, Tehran, Aghaz. (In Persian)
- Sarfi, Mohammad Reza (2009), "Multiple Expressions in Persian Poetry", *Persian Language and Literature*, Volume 1, 102-132. (In Persian)
- Talibian, Yahya (1378), *images in the poetry of Khorasani style poets*, Kerman, Imad Kermani. (In Persian)
- Taheri, Hamid (2010), "An Approach to ambiguity in Persian Poems", *Literature and Language*, Vol. 28, 113-138. (In Persian)
- Taherinia, Ali Baqer (2006), "Review of the image of nature in Manouchehri Damghani's and Ibne Khafajah's Andalusi poetry", *Arabic language and literature*, vol. 2, 143-156. (In Persian)
- Abbaasi, Nozar, Ali Baaqer Taheriniya and Fatemeh Sadeghizadeh (2015), "Criticism and comparative study of juxtaposition of images in the poetry of Manochehri Damghani and Ibne Khafaje Andalusi", *Kavosh-naame of Comparative Literature*, Q5, No. 18, 165-185. (In Persian)
- Fotuhi, Mahmud (2006), *Image Rhetoric*, Tehran, Sokhan. (In Persian)
- Farshidvard, Khosrow (1996), *Hafez's plays*, Tehran, Safi-Alishah. (In Persian)
- Karimi Fard, Gholamreza (2018), *Comparative Rhetoric*, Tehran, Samt. (In Persian)
- Ferdowsi (1998), *Shahnameh*, edited by Jul Mol, introduction by Siavash Agah, first edition, Tehran, Agha. (In Persian)
- Matlub, Ahmed (2000), *Dictionary of rhetorical terms*, Beirut, Lebanese School. (In Persian)
- Nizami (2001), *Makhzan al-Asrar*, by the efforts of Saeed Hamidian, Ch 5, Tehran, qatreh. (In Persian)
- Mirsadeghi Mayment (1997), *Dictionary of poetic art*, Ch. 2, Tehran, Mahnaz book. (In Persian)
- Vaez Kashifi Sabzevari, Mirza Hossein (1990), *Bada'i al-Afkar fi Sanayeaal-Ashaar*, corrected by Mirjalal-ud-Din Kazazi, Tehran, publishing center. (In Persian)
- Homaei, Jalaloddin (1988), *Rhetorical Techniques and Literary Industries*, Ch 4, Tehran, Homa. (In Persian)