Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Combined Artworks, Specific to the Coordinates of Persian Rhetoric

Mostafa Mirdar Rezaei* [1]

Received: 13/06/2024
Accepted: 08/09/2024

* Corresponding Author's E-mail: m.mirdar@guilan.ac.ir

Abstract

After Islam appearance, Persian rhetoric first originates from the Quran and Arabic rhetoric, and later, by translating the works of Greek philosophers, Islamic rhetoric and accordingly Persian rhetoric is deeply influenced by Western works and rhetoric. Therefore, the literary works, especially the aesthetic tools of the knowledge of expression in Persian rhetoric are influenced by the Arabic and Western rhetorical manners; or at least they have some similarities. However, by considering the system of rhetoric and reviewing Persian literary industries, we find out that a type of these techniques, i.e. combined artworks, despite the dependence and correlation with Arabic and Western rhetorical techniques, is of special independence and monopoly. They have found that we do not see the same in other rhetorical manners. This survey, which is written in a descriptive-analytical way, tries to show that by examining the similarities

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanitise, University of Guilan, Rasht, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-7463-7555

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

between the methods of Persian rhetoric and Arabic and Western rhetorical manners, the combined artworks are specific to the coordinates of Persian rhetoric and other manners. The result of this research confirms that Persian rhetoric, due to the ability to reflect the cultural and ethnic elements of irony, as well as the double reading of its essential and necessary dimensions. Of course, this issue is more than a claim, it is an invitation from the experts in the aforementioned fields, which ultimately, whether the author's opinion is rejected or accepted, will be considered a new achievement for the field of rhetoric.

Keywords: Arabic and Western rhetoric, Persian rhetoric, combined artwork, individual techniques

Extended Abstract

After Islam appearance, Persian rhetoric first originates from the Qur'an, and this book becomes a source of inspiration and the extraction of rhetorical rules. Factors such as justifying the challenge and proving Quranic rhetoric, the influence of non-Arabic works (Persian, Roman, Greek, and Indian) in Islamic culture, etc., provide the necessary prerequisites for motivating Muslim rhetoricians and formulating rhetorical opinions. But over time, especially from the 2nd century of Hijri onwards, with the translation of the works of Greek philosophers, Islamic rhetoric is strongly influenced by it, and especially it imposes rhetorical and logical standards on classical rhetoric. During this period, some of the works of Greek philosophers such as Plato and Aristotle were also translated into the official language of that time, i.e. Arabic, and left a positive impact in the field

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

of Islamic rhetoric. With these explanations, what is certain is that Persian rhetoric after Islam was formed and matured under the influence and under the influence of Arabic (Islamic) and Greek (Western) rhetoric. One of the manifestations of this influence is the presence of common literary works, especially the aesthetic tools of expression in Persian rhetoric.

However, by considering the system of rhetoric and reviewing Persian literary industries, we find that a type of these techniques, i.e., hybrid art structures, despite the dependence and correlation with Arabic and Western rhetorical techniques, is of special independence and monopoly. They have found that we do not see the same in other rhetorical manners (Arabic and Western). Of course, this issue is more than a claim, it is an invitation from the experts in the aforementioned fields, which in the end, whether the author's opinion is rejected or accepted, is considered a new achievement for the field of rhetoric. In more precise terms, if there are no combined works of art in the Western and Arabic rhetorical system, while the author's opinion is correct, a special and different aspect of the climate of Persian rhetoric will be displayed, and if the aforementioned techniques are in the Western rhetorical system, Arabic and... can be observed, opening a new horizon for new and comparative studies in this field (exploring the structure of images of rhetorical manners of other languages).

This essay, which is written in a descriptive-analytical way, tries to show that by examining the similarities of Persian rhetorical manners with Arabic and Western ones, that the hybrid art forms are specific to the coordinates of Persian rhetoric and the rhetorical manner of other cultures. They are deprived of this kind of aesthetic tools.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

Despite the differences between Persian, Arabic, and Western rhetorical manners, in general, these manners are common in using some literary techniques, especially the individual artifices. The point to be noted in this regard is the relative similarity and independence of strategies in different rhetorical manners; That is, literary elements such as simile, metaphor, etc., have an almost similar and independent presence in the geography of Western, Arab, and Persian rhetoric, and each method has an aesthetic function, separate and apart from other methods. However, in the context of Persian rhetoric, in addition to being separate and independent, these techniques also have a mixed and mixed quality, and this is the dividing line between Persian rhetoric and Arabic and Western rhetoric.

Considering the ability to reflect the cultural and ethnic elements of irony, as well as the double reading of its necessary and necessary dimensions, and also due to the inherent coordinates of the Persian language in the area of combinability, with the combination of individual techniques, independent industries and It creates a uniqueness that is specific to Persian rhetoric and we do not see a sign of it in other rhetorical manners (Arabic and Western). It is the existence of these art structures that ultimately causes the formation of the Indian style, and the construction of many images of this style have been created with the help of these art structures, and basically the analysis of the structure of the Indian style images (and many other images) styles without using these combined tools will be better and incomplete.

At the end of this research, it is necessary to repeatedly acknowledge that the topic of this survey (the relevance of composite

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 66
Summer 2024
Research Article

works of art to Persian rhetoric) is more than a claim, it is an invitation to experts in the field of rhetoric in other languages and an opening of horizons. New for new and comparative studies in this field (exploring the structure of images of rhetorical manners of other languages).

مقالهٔ پژوهشی

هنرسازه‌های ترکیبی، مختص مختصات بلاغت فارسی

مصطفی میردار رضایی*[1]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۴ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س ۱۷. ش ۶۶. تابستان ۱۴۰۳ (صص ۱۹۵-۲۲۳)

چکیده

بلاغت فارسی پس از اسلام، نخست از آبشخور قرآن و بلاغت عربی سرچشمه می‌گیرد و در ادامه، توأمان با ترجمهٔ آثار حکمای یونانی، بلاغت اسلامی و به تبع آن بلاغت فارسی به‌طور عمیق تحت تأثیر آثار و بلاغت غربی قرار می‌گیرد. از این‌رو، هنرسازه‌های ادبی، خاصه ابزارهای زیبایی‌شناختیِ دانش بیان در بلاغت فارسی متأثر است از دستگاه بلاغی عربی و غربی؛ و یا دست‌کم مشترک با آن‌ها. اما با غور و وارسی سامان بلاغت و مداقه در صناعات ادبی فارسی درمی‌یابیم که گونه‌ای از این شگردها، یعنی هنرسازه‌های ترکیبی علی‌رغم وابستگی و هم‌بستگی با شگردهای بلاغی عربی و غربی، از استقلال و انحصار ویژه‌ای برخوردارند که مانند آن را در سایر دستگاه‌های بلاغی نمی‌بینیم.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* m.mirdar@guilan.ac.ir
https://orcid.org/000-0001-7463-7555

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

این جستار که با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده‌است، می‌کوشد تا با بررسی شباهت‌های شگردهای دستگاه بلاغت فارسی با دستگاه‌های بلاغی عربی و غربی، نشان دهد که هنرسازه‌های ترکیبی مختص مختصات بلاغت فارسی است و سایر دستگاه‌های بلاغی محروم از این گونه از ابزارهای زیبایی‌شناسی‌اند. نتیجهٔ این جستار تأیید می‌کند که بلاغت فارسی با توجه به قابلیت بازتابندگی عناصر فرهنگی و قومی شگرد کنایه و نیز دوگانه‌خوانی ابعاد لازمی و ملزومی آن، و همچنین به سبب مختصات ذاتی زبان فارسی در حوزهٔ ترکیب‌پذیری، با امتزاج شگردهای منفرد، صناعات مستقل و منحصری می‌سازد که خاص بلاغت فارسی است و به نظر می‌رسد که در دیگر دستگاه‌های بلاغی (عربی و غربی) نشانی از آن نمی‌بینیم. البته این موضوع بیش از آنکه ادعایی باشد، دعوتی است از متخصصان حوزه‌های مزبور، که درنهایت، چه نظر نگارنده رد شود و چه پذیرفته، دستاورد جدیدی برای حوزهٔ بلاغت محسوب خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: بلاغت عربی و غربی، بلاغت فارسی، هنرسازه‌های ترکیبی، شگردهای منفرد.

۱. بیان مسئله

با وجود اثبات قدمتِ تأثیر و نفوذ کیهان فکری و اندیشه‌های خاص ایرانی بر دیدگاه‌های مردم سایر ملل، خاصه بر یهودیان (که خود را «اهل کتاب» و صاحب نخستین کتاب قانون بشری می‌نامند[۱]) و کتاب‌های تورات عبرانی که در زمرهٔ کهن‌ترین آثار بشری قرار دارند (به‌ویژه آن‌هایی که پس از بازگشت از تبعید و اسارت از بابل[۲] نوشته شد) (لوییس، ۱۳۹۶: ۳۷)، به سبب نابودی قاطبهٔ آثار ایرانی، بررسی آرا و اندیشه‌های اصیل ایرانی در قلمروهای مختلف فکری، بسیار دشوار و گاه ناشدنی

است. یکی از این حوزه‌های بایسته، پهنهٔ بلاغت و سخن‌وری است و چنان‌که در ادامه ذکر خواهد شد، علی‌رغم این‌که ایرانی‌ها در زمرهٔ مردمان سخن‌سنج و سخن‌ور جهان قرار داشتند، اما به‌سبب نابودی میراث عظیم گذشته و فقدان معارف و آموزه‌های پیشین، مجبور به تأثیرپذیری از محصولات فکری دیگر ملل شدند.

جاحظ (ابوعثمان عمرو بن بحر: ۱۶۰ـ ۲۵۵ق) ادیب معتزلی عرب در آغاز جلد سوم کتاب *البیان و التبیان* از کتاب *کاروند* ـ کتابی در خصوص سازوکار دانش بلاغت در ایرانِ پیش از اسلام است و متأسفانه چیزی از آن باقی نمانده ـ سخن می‌گوید: «هرکه می‌خواهد در صناعت بلاغت به کمال رسد و کلمات غریب دور از ذهن را بشناسد و در دانش لغت پرمایه شود، باید کتاب *کاروند* را بخواند» (جاحظ، ۱۳۶۸: ۳/ ۱۴). جاحظ که خود از ائمهٔ بلاغت است، در جای‌جای *البیان و التبیان* مهارت ایرانیان را در خطابت و سخنوری و گزیده‌گویی بسیار می‌ستاید؛ خاصه آن‌جا که از زبان شعوبی‌های متعصب و متفاخر به خطبه‌های خود می‌گوید: «فارسیان، خطیب‌ترین مردمان‌اند و مردمان سرزمین فارس، خطیب‌ترین ایرانیان. شیرین‌کلام‌ترین و استوارترین مردم در سخن، اهل مروند. در فارسی دری و زبان پهلوی، مردم تختگاه اهواز، فصیح‌ترین‌اند ...» (همان: ۱۳). درمجموع، جاحظ ایرانیان را شایستهٔ سخنوری و ایراد خطبه‌های غرّا می‌شناسد (مهدوی دامغانی، ۱۳۷۵: ۱۸). همچنین دانستن فن سخنوری و آموختن و احاطه بر فن بلاغت فارسی، یکی از ارکان اصلی حرفهٔ دبیری بوده که در خ‌لال متن‌های پهلوی برجای مانده، بدان اشاره شده‌است (تفضلی، ۱۳۷۶: ۴۸).

بلاغت فارسی پس از اسلام، نخست از آبشخور *قرآن* سرچشمه می‌گیرد و این کتاب منبع الهام و استخراج قواعد بلاغت می‌گردد. عواملی چون توجیه تحدّی و اثبات بلاغت قرآنی، نفوذ آثار غیر عربی (پارسی، رومی، یونانی و هندی) در فرهنگ اسلامی

و ... مقدمات لازم را برای تحریک بلاغیون مسلمان و تدوین آرای بلاغی فراهم می‌آورد. اما به مرور، خاصه از قرن دوم هجری به بعد و توأمان با ترجمهٔ آثار حکمای یونانی، بلاغت اسلامی را به شدت تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و به‌خصوص معیارهای خطابی و منطقی را بر بلاغت کلاسیک تحمیل می‌کند. در این دوره، پاره‌ای از آثار فلاسفهٔ یونانی همچون افلاطون و ارسطو نیز به زبان رسمی آن زمان، یعنی عربی ترجمه می‌شود و تأثیر به‌سزایی در حوزهٔ بلاغت اسلامی به‌جای می‌گذارد (بالو، ۱۳۹۹: ۶۴). همچنین تابعیت اصول بلاغت اسلامی از اصول فن خطابه در متون بلاغی پیش از قرن پنجم به اثبات رسیده است (عمارتی مقدّم، ۱۳۹۵: ۶). «شباهت نظام آموزشی و شیوه‌های بررسی متون، یکسانی فضایل و رذایل سبکی و شباهت میان الگوهای بلاغی ایده‌آل در دو نظام بلاغی تابعیت اصول بلاغت اسلامی را از فن خطابهٔ دوران هلنیستی نشان می‌دهد» (همان: ۳۰۹).

با توجه به آنچه گفته شد، در برآیندی کلّی می‌توان گفت: با دو گروه از بلاغیون مسلمان مواجه هستیم: «گروه اوّل امثال جاحظ، ابن قتیبه، مبرد و ابن معتز که فنون بلاغی را با مقیاس‌های زبان عربی می‌سنجیدند و از افکار ملل غیر عرب در فنون بلاغت آگاه نبودند. در نوشته‌های آنان از روش بررسی‌های ارسطویی چیزی دیده نمی‌شود. در مقابل، گروهی که دل در گرو آثار ترجمه‌شدهٔ فلاسفهٔ یونانی داشتند و معتقد بودند که قواعد این فن را می‌توان از ارسطو فراگرفت. قدامه بن جعفر در صدر این گروه قرار می‌گیرد. وی موضوعات بلاغی را در کتاب ***نقد الشعر*** با توجّه به منطق ارسطویی مورد بررسی قرار می‌دهد» (صفوی،۱۳۸۰: ۷۸، ۷۹).

با این توضیحات آنچه مسلم است، بلاغت فارسی پس از اسلام تحت تأثیر و در سایه و سیطرهٔ بلاغت عربی (اسلامی) و یونانی (غربی) شکل گرفت و نضج یافت.

یکی از تجلی‌گاه‌های این تأثیر، حضور هنرسازه‌های ادبی مشترک، خاصه ابزارهای زیبایی‌شناختیِ دانش بیان در بلاغت فارسی است. اما با غور و وارسی سامان بلاغت و مداقه در صناعات ادبی فارسی درمی‌یابیم که گونه‌ای از این شگردها، یعنی هنرسازه‌های ترکیبی علی‌رغم وابستگی و هم‌بستگی با شگردهای بلاغی عربی و غربی، از استقلال و انحصار ویژه‌ای برخوردارند که مانند آن را در سایر دستگاه‌های بلاغی (عربی و غربی) نمی‌بینیم. البته این موضوع بیش از آنکه ادعایی باشد، دعوتی است از متخصصان حوزه‌های مزبور، که درنهایت، چه نظر نگارنده رد شود و چه پذیرفته، دستاورد جدیدی برای حوزهٔ بلاغت محسوب می‌شود. به تعبیر دقیق‌تر، اگر هنرسازه‌های ترکیبی در دستگاه بلاغی غربی و عربی وجود نداشته باشد، ضمن درست بودن نظر نگارنده، وجهی خاص و متفاوت از اقلیم بلاغت فارسی به نمایش گذاشته خواهد شد و اگر هم شگردهای مزبور در دستگاه بلاغی غربی، عربی و ... مشاهده شود، گشایش افق جدیدی است برای بررسی‌های نو و تطبیقی در این زمینه (کاویدن ساختمان تصویرهای دستگاه‌های بلاغی دیگر زبان‌ها).

این جستار که با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی نوشته شده است، می‌کوشد تا با بررسی شباهت‌های شگردهای دستگاه بلاغت فارسی با عربی و غربی، نشان دهد که هنرسازه‌های ترکیبی مختص مختصات بلاغت فارسی است و دستگاه بلاغت سایر فرهنگ‌ها محروم از این گونه از ابزارهای زیبایی‌شناسی‌اند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

هنرسازه‌های ترکیبی در برابر شگردهای منفرد قرار می‌گیرند. منظور از شگرد منفرد این است که اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن یک

عنصر بلاغی منفرد خواهد بود؛ مثلاً یک تشبیه، کنایه، استعارهٔ مصرّحه، استعارهٔ مکنیه و ... . از آن رو به این صناعات، منفرد می‌گویند که هریک از این هنرسازه‌ها در ساحتی منفک و مجزا بررسی می‌شوند و تقریباً در دستگاه‌های بلاغی فارسی، عربی و غربی حضوری مشترک دارند. در خصوص مقایسهٔ این ابزارهای ادبی پژوهش‌هایی انجام شده است (برای نمونه: ر.ک. مقالهٔ «مقایسهٔ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی» از آقاحسینی و آقازینالی (۱۳۸۶)). اما جغرافیای پژوهش حاضر مختص به هنرسازه‌های ترکیبی است و نه شگردهای منفرد. نکته اینکه با وجود پیشینهٔ هزارسالهٔ بلاغت اسلامی و سنّتی، تا چندی پیش، هنرسازه‌های ترکیبی، شگردهایی ناشناخته محسوب می‌شدند؛ یعنی، به‌طور واضح و به‌صورت نظری و فنّی از این ابزارهای تصویرساز در کتب بلاغی بحث نشده بود و لذا بسیار دیر و در مطالعات اخیر کشف و معرّفی شدند. درخصوص معرفی پژوهش‌هایی که به مبحث هنرسازه‌های ترکیبی پرداخته‌اند، در متن اصلی و ذیل عنوان «فرایند کشف و شناخت هنرسازه‌های ترکیبی» بحث خواهد شد که درواقع، بحث از تبارشناسی هنرسازه‌های ترکیبی در حکم پیشینه و پروندهٔ این جستار نیز هست.

از آنجایی که این هنرسازه‌ها در سایر دستگاه‌های بلاغی مشاهده نمی‌شود و در هندسهٔ تصویرهای شعری عربی و غربی، به وجه ترکیبی‌بودن شگردها (از لون هنرسازه‌های ترکیبی فارسی) اشاره‌ای نشده است، لاجرم تاکنون پژوهشی به مقایسهٔ حضور هنرسازه‌های ترکیبی در بلاغت فارسی با سایر دستگاه‌های بلاغی نپرداخته و مطالعهٔ حاضر، نخستین گام در این زمینه است؛ امید که با ورود صاحب‌نظران به این وادی، گام‌های محکم‌تری در این زمینه برداشته شود.

۳. چارچوب نظری

با وجود تفاوت‌های موجود مابین دستگاه‌های بلاغی فارسی، عربی و غربی[۳]، درمجموع اما این دستگاه‌ها در بهره‌گیری از پاره‌ای شگردهای ادبی، خاصه صناعات منفرد با یکدیگر مشترک‌اند. برای نمونه، بزرگان حوزهٔ بلاغت اسلامی ـ که عموماً از سرچشمهٔ مکتب امام عبدالقاهر جرجانی سیراب می‌شوند ـ نظریه‌پردازانی چون سکّاکی (۱۳۴۸ق: ۱۴۰ ـ ۱۴۱)، خطیب قزوینی (۱۳۰۲ق: ۵۳)، تفتازانی (۱۴۰۷ق: ۳۰۹) و ... ساختمان «علم بیان را در چهار موضوع محدود کرده‌اند که دوتا از آن‌ها ذاتی هستند، یعنی مجاز و کنایه، و دوتای دیگر که تشبیه و استعاره باشند، یکی به‌عنوان وسیله معرفی شده، یعنی تشبیه و دیگری به‌عنوان پاره‌ای و قسمتی از یک اصل معرّفی شده و آن استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۴۶)؛ «ثم اللفظ المراد به لازم ما وُضِعَ لهُ ان قامت قرینهٔ علی عدم إرادتهٔ فمجاز و الا فکنایهٔ و قدم علیها لان معناهُ کجزء معناها. ثُم منهُ ما یبتنی علی التشبیه فتعین التعرض له فانحصر المقصود من علم البیان فی الثلثه التشبیه و المجاز و الکنایه» (خطیب قزوینی، ۱۳۰۲ق: ۵۳). تأملی در دستگاه بلاغی اروپایی نیز نشان می‌دهد که همین شگردها (با وجود اختلافاتی در جزییات) در ساختمان بلاغت غربی نیز دیده می‌شود. برای نمونه، عنصر بیانی «تشبیه» نزد بلاغیون عرب و فارسی عبارت است از: «مُشارکه أمرِ لأمرِ فی معنًی بأدوات مَعلومه» (الهَاشِمی، ۱۹۹۹: ۲۱۹)؛ یعنی مانند کردن چیزی به چیزی در معنایی به ادواتی خاص یا مشارکت دو چیز است در وصفی از اوصاف به توسّط الفاظ مخصوص (رجایی، ۱۳۷۶: ۲۵۶)، مشروط بر اینکه آن مانندگی مبتنی بر کذب یا حداقل دروغ‌نما باشد؛ یعنی با اغراق همراه باشد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳): برای مثال در بیت زیر، ماه به داسی نقره‌ای تشبیه شده که از مزرعهٔ آسمان شب، ستاره درو می‌کند:

کمنجـــل قـــد صـــیغ مـــن فضـــهٔ یحصـــد مـــن زهـــر الـــدجی النرجســـا

(زغلول سلام، ۲۰۰۱: ۲/ ۱۶۱)

همین تشبیه ماه به داس را در این بیت حافظ نیز می‌توان مشاهده کرد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو

(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۰۷)

غربی‌ها هم تشبیه را معادل Simile و مانندگی و قیاس چیزی با چیز دیگر می‌دانند که با ادواتی چون as و Like بیان می‌شود (The American Heritage college dictionary, 2010: 1270; Cuddon, 1977: 407). مثلاً در جملهٔ «drug dealers are like vampires» (Glucksberg, 2001): فروشندگان دارو (به‌وسیلهٔ Like) به خون‌آشام‌ها مانند شده‌اند.

هومر هم در متن زیر، «آپولو» را به «شب» تشبیه کرده است:

«Apollo descends like the night...» (Warnke and Hardison, 1986: 252)

و شکسپیر نیز در متن زیر، یک از شخصیت‌های نمایشنامه‌اش را به دخترکی تشبیه می‌کند که کاسهٔ شیرش را ریخته:

«he weeps like a wench that had shed her milk»

در شعر ایتالیایی زیر هم شاعر خود را به سنگ (بسان این سنگ است گریهٔ من که دیده نمی‌شود) تشبیه کرده است:

«come questa pietra, è il mio pianto, che non si vede» (محمودیان، ۱۳۸۰: ۱۶۳)

در بحث استعاره، نامبرداران بلاغت اسلامی معتقدند که «اِنَّ کُلَّ إستعاره مجازٌ، و لیس کُلُّ مجازٍ إستعاره» (الجُرجَانی النّحوِی، ۱۴۱۲ق: ۴۲۸) و «الإستعاره فی اللغه من قولهم، استعار المال إذا طلبه عاریه و فی اصطلاح البیانیین: هی استعمال اللّفظ فی غیر ما وضع له لعلاقه المُشابهه بین معنی المنقول عنه و المعنی المستعمل فیه، مع قرینهٔ عن إراده المعنی الأصلی» (الهَاشِمی، ۱۹۹۹: ۲۱۹)؛ یعنی استعاره در لغت به معنی طلب کردنِ چیزی به عاریت است و در اصطلاح بیان یعنی لفظی است که استعمال شود در

غیر معنای اصلی که موضوع له باشد به علاقهٔ مشابهتی که بین معنی اصلی و معنی مستعمل فیه است با بودن قرینه مانع از ارادهٔ معنی اصلی (رجایی، ۱۳۷۶: ۲۸۷). برای مثال، السید الحمیری در بیت زیر به‌جای لفظ قهرمان (مشبّه) از واژهٔ اسد (مشبّه‌به) استفاده می‌کند که استعاره است از حضرت علیؑ:

فَتراجَعـــوا لمّـــا رأوهُ و عـــایَنوا أســدَ الإلــهِ و عصــبوا فــی منهــبِ

(الحمیری، ۱۴۲۰ق: ۴۳)

ترجمه: جملگی از رزمگاه و معرکه متواری شدند، زمانی که زبردستی شیر خشمناک حق را در شمشیر زدن مشاهده کردند.

استعاره (متافور) در تلقّی سنّتی اروپا ـ که میراث نظرگاه ارسطویی است ـ هم هر نوع انتقال از لفظی به لفظ دیگر است (ارسطو، ۱۳۸۹: ۲۰۸؛ VealeOrtony, & Hao, 2007: 683 ;1979: 163). چیزی نظیر این ترجمهٔ ادوارد فیتز جرالد از یکی از رباعیات خیام که در آن واژهٔ «سنگ» استعاره است از «آفتاب»: «برخیز! که صبح درانداخت در کاسهٔ شب/ سنگی که ستاره‌ها را برماند» (هاوکس، ۱۳۹۵: ۱۱). اما با اینکه ژرف‌ساخت استعاره و متافور، بر پایهٔ تشبیه است، در غرب، «نظریهٔ مشابهت که شیوهٔ سنّتی تحلیل استعاره است، بر این باور است که استعاره نقش یک تشبیه فشرده یا مجمل (محذوف الادات) را دارد؛ زیرا دربرگیرندهٔ نوعی مقایسهٔ ضمنی میان دو چیز منفک است» (ایبرمز، ۱۳۸۴: ۱۹۳). لذا در تعریف (متافور) فقط ادات تشبیه حذف می‌شوند و دیگر لزومی به حذف یکی از طرفین تشبیه نیست؛ برای مثال، جملهٔ «Life is a beach» (زندگی ساحل است)، متافور است، نه تشبیه؛ چون ادات آن حذف شده. در شعر زیر هم شاعر، زیبایی و جوانی و نیروی آن را (بدون ذکر ادات تشبیه) به گل‌هایی تشبیه کرده که خیلی زود پژمرده و نابود می‌شوند، لیکن وفا و عشق و وظیفه را (با حذف ادات) به ریشهٔ گیاه تشبیه کرده که

عمر بیشتری دارند و برای همیشه سرسبزند: «Beauty, strength, youth are flowers, but fading soon, duty, faith, love, are roots and green»

زیبایی و نشاط جوانی و قدرتش هریک گل‌اند، دریغا که خزان شوند؛ اما وفا و عشق و وظیفه چو ریشه‌اند، هرگز ندیده کس که به هرجا خزان شوند (جعفری پارسا، ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰: ۱۵۳).

اما چنان‌که می‌دانیم شگرد ادبی استعاره بر دو نوع است: ۱. مصرّحه؛ ۲. مکنیه. از آن‌جایی که استعاره مبتنی است بر تشبیه در نفس، پس اگر مشبّه‌به ذکر و مشبّه ترک شود، استعارهٔ مصرّحه و اگر عکس شود، استعارهٔ مکنیه است (تقوی، ۱۳۱۷: ۱۵۷)؛ به عبارت دیگر، در استعارهٔ مصرّحه، شاعر یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را **اراده** می‌کند (همایی، ۱۳۶۳: ۲۵۰)؛ برای مثال در بیت زیر، شاعر دو واژهٔ بخل و بزرگی را همچون انسانی توصیف می‌کند که جان دارد واگر انسان حواسش نباشد، او را به دام می‌کشد:

نهیتُکَ عَن طبعِ اللئامِ فإنَّنی أری البخلَ یأتی والمَکارمَ تطُلَبُ

(الشریف الرضی، ۱۹۹۹: ۱۶۸)

در شعر زیر هم شاعر به واژهٔ انتزاعی «عشق»، شخصیت و صفات انسانی (سخن‌گویی، خندیدن و سرکشی) بخشیده:

«Across the gateway of my heart, I wrote: "No thoroughfare", But love came laghing, and cried, I enter "Everyehere"» (Shipman, 1931: 74)

با خط خوش بر سر در دلم نوشتم: «برای هیچ‌کسی از این در راه ورود نیست!». اما عشق خندان رسید و گفت: من به هر کجا که بخواهم، وارد می‌شوم!

در سرودهٔ ایتالیایی زیر هم گابریله دانونزیو (شاعر مشهور ایتالیا)، شامگاه را در یک خلقت مؤنث بی‌حال جلوه می‌دهد؛ یعنی رنگ خاکستری آبی در رخسار پریده است و گودال‌های آسمان چشمان درشت‌اند:

«LA SERA FIESOLANA
Laudata sii pel tuo viso di perla, o Sera, pe' tuoi umidi occhi ove si tace
L'acqua del cielo!»

(محمودیان، ۱۳۸۰: ۱۶۶، ۱۶۷)

نکتهٔ بایستهٔ التفات در این تعاریف و نمونه‌ها، شباهت نسبی و استقلال شگردها در دستگاه‌های بلاغی مختلف است؛ یعنی عناصر ادبی‌ای چون تشبیه، استعاره و ... در جغرافیای بلاغت غرب، عرب و فارسی حضوری تقریباً مشابه و مستقل دارند و هر شگرد، جدا و سوای از دیگر شگردها کارکردی زیبایی‌شناختی دارد. اما در ادامه نشان داده خواهد شد که همین شگردها در ظرف بلاغت فارسی، علاوه بر حضور منفک و مستقل، کیفیت ترکیبی و آمیغی نیز دارند و همین امر خط فاصل بین بلاغت فاسی با بلاغت عربی و غربی است.

۴. بحث اصلی

ماهیت هنرسازه‌های ترکیبی: ذکر شد که منظور از هنرسازه‌ها یا شگردهای منفرد این است که اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن یک عنصر بلاغی منفرد خواهد بود. به تعبیری، شگردهای منفرد همان «تشبیه»، «استعارهٔ مصرّحه»، «استعارهٔ مکنیه»، «کنایه» و ...اند که به‌وسعت تاریخ بلاغت زبان عربی، فارسی و غربی بعد از اسلام قدمت دارند. در مثالی دیگر، ساختمان تصویرهای بیت زیر از دو «کنایه» (روی درهم کشیدن و دست بر دست سودن) شکل‌گرفته و نادیدن این هنرسازه مساوی است با اضمحلال سازهٔ تصویرها:

نـه روی درهـم بایـد کشـید از آمـدنش نه دست بر دست از رفتنش بایـد سـود

(سروش اصفهانی، ۱۳۳۹: ۱۴۹)

نیز اگر در تصویر بیت زیر تأمّل کنیم، درخواهیم یافت که این تصویر از دو کنایه («دست بر سر و پای در گل ماندن») ساخته شده‌است:

خیـزد چـه در عشـق، از دسـت و پـایی کـان مانـده بـر سـر، ایـن رفتـه در گـل

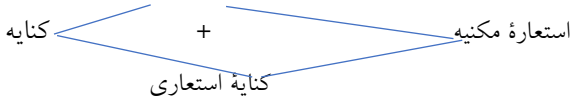
(مشتاق اصفهانی، ۱۳۲۰: ۷۳)

در حالی که هنگام بررسی و تحلیل تصویرها، هریک از هنرسازه‌های منفرد در ساحتی منفک و مجزا بررسی می‌شوند (یعنی هر شگرد منفک و مجزای از شگرد دیگر، حتّی اگر چند شگرد منفرد در کنار یکدیگر قرار گیرند)، برای تحلیل هنرسازه‌های ترکیبی باید به خاصیت پیوندپذیری و ارتباط بین شگردها در طول بافت توجّه داشت. لذا اگر سازهٔ یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزارهای تصویرساز آن حاصل امتزاج و اتّفاق چند عنصر بلاغیِ منفرد خواهد بود؛ با این توضیحات، هنرسازه‌های ترکیبی محصول پیوند هنرسازه‌های منفرد در سطح بافت کلام می‌باشند. به دیگر بیان، تحلیل و تبیین هندسهٔ پاره‌ای تصویرها به‌گونه‌ای است که باید به وجه ترکیبی بودن آن‌ها توجّه کرد. برای نمونه، در این بیت محتشم کاشانی (۱۳۸۹: ۴۶)، «گریزپای بودن» کنایه‌ای است که به واژهٔ انتزاعی «عقل» نسبت داده می‌شود:

حوصله کو که دل دهم، عشق جنون‌فزای را سلسله بگسلم ز پا، عقل گریزپای را

با این توضیح، شبکهٔ روابط همبندی شگردها در بیت بالا به این صورت قابل مشاهده خواهد بود:

حوصله کو که دل دهم، عشق جنون‌فزای را سلسله بگسلم ز پا، عقلِ گریزپای را



پس صناعت ترکیبی «کنایهٔ استعاری» از امتزاج دو شگرد مستقل و منفرد «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه» حاصل می‌شود و مفهوم نظری آن «این است که کنایه‌ای را به چیزی عاریت می‌دهیم که درواقع عرفاً دارای آن نباشد» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳). پس تفاوت صناعت «استعارهٔ مکنیه» با «کنایهٔ استعاری» در بسیط و مرکّب بودنِ آن‌هاست. شگرد «استعارهٔ مکنیه» عنصری مفرد است؛ یعنی از اجزای مختلفی که با یکدیگر ترکیب شوند و صناعت آمیغیِ جدیدی را به وجود بیاورند، تشکیل‌نشده و در ذات و ماهیت خود، منفرد و مجزاست و کنایه‌ای در ساحت بافت در کار نیست که به استعارهٔ مکنیه گره خورده باشد؛ مثلاً در مصراع دوم بیت بعد، عقل از لحاظ داشتنِ دیده به انسان مانند شده است:

مهره‌کش رشتهٔ باریک عقل روشنی دیدهٔ تاریک عقلِ

(نظامی، ۱۳۷۶: ۶۳)

اما در صناعت کنایهٔ استعاری، دو صناعت مجزا و متفاوت، یعنی شگردهای شعریِ «استعارهٔ مکنیه» و «کنایه» با یکدیگر درمی‌آمیزند و از آمیزشِ این صناعات، شگرد ترکیبیِ «کنایهٔ استعاری» حاصل می‌شود. مثلاً در بیت زیر، کنایهٔ «سرانگشت گزیدن» با استعارهٔ مکنیه به واژهٔ «عقل» پیوند می‌خورد:

وان عقلِ که هشیارترین همه او بود از غایت حیرت سرانگشت گزیدست

(عطّار، ۱۳۷۳: ۲۰)

کنایهٔ استعاری

پس شگرد «کنایهٔ استعاری» ترکیبی و خود آمیزه‌ای از دو صناعت دیگر است. اما اگر به بیت بالا توجّه شود، یکی از صناعات ادبی در ابتدای مصراع نخست (عقل: استعارهٔ مکنیه) و دیگر شگرد بلاغی (سرانگشت گزیدن: کنایه) در انتهای مصرع دوم حضور دارند، با این حال، بین این دو عنصر بلاغی رابطه و پیوندی در سطح بافت وجود دارد که بی‌التفاتی به آن‌ها، تحلیل را ابتر خواهد نمود.

یا در تحلیل تصویر مصراع دوم بیت زیر:

به صدق کوش که خورشـید زایـد از نفسـت که از دروغ سیه‌روی گشت صـبح نخسـت

(حافظ، ۱۳۷۷: ۴۷)

باید توجه داشت که حافظ نخست، کنایهٔ انسانی «سیه‌روی شدن» را از طریق شگرد «استعارهٔ مکنیه» به ترکیب «صبح نخست» نسبت می‌دهد؛ پس تا اینجا دو صناعت کنایه و استعارهٔ مکنیه با یکدیگر درآمیخته‌اند. اما در دل همین پیوند می‌بینیم که نمود ظاهری و صورت واقعی کنایهٔ «سیه‌روی شدن» را می‌توان در هیئت «صبح نخست» مشاهده کرد: تاریکی‌ای که بعد از صبح مستولی می‌شود؛ مابین فجر اوّل و فجر صادق. از سوی دیگر، «سیه‌روی شدن» صبح نخست به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= رسوا، بدکار، بدعمل، شرمنده، خجل، بی‌آبرو) به‌راستی در «صبح نخست» نیست؛ لذا از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، صناعت «ایهام» حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد، زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «صبح نخست» خیال کند که خود «صبح نخست»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد. بدین ترتیب از امتزاج سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام» شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» شکل می‌گیرد.

نادیده گرفتن هریک از صناعت ادبی بالا و عدم توجّه به خاصیّت گسترش و پیوندپذیری آن‌ها در دریافت و تحلیل صحیح تابلوی زیبایی که شاعر ارائه کرده، خلل ایجاد می‌کند. در بلاغت سنّتی که ابزارهای لازم برای بررسی این تصویرها و اجزای ترکیبی را نداشت، در تحلیل این نمونه‌ها به ذکر «حسن تعلیل» و نهایتاً «ایهام» بسنده می‌شده است. مثلاً خرمشاهی در تحلیل همین بیت می‌گوید: «حسن تعلیل دارد. می‌گوید اگر اهل صدق باشی، مثل صبح صادق از نفس تو خورشید پدید می‌آید، یعنی کلام تو روشنگر خواهد بود. برعکس صبح کاذب (کاذب ایهام دارد: ۱: دروغین؛ ۲: دروغگو) که سیه‌روی می‌شود (سیه‌روی ایهام دارد: ۱: روسیاه به معنای خجل و منفعل؛ ۲: تاریک)» (خرمشاهی، ۱۳۶۷: ۲۳۰).

۴ـ ۱ـ ۱. فرایند کشف و شناخت هنرسازه‌های ترکیبی

بحث از تبارشناسی هنرسازه‌های ترکیبی در حکم پیشینه و پروندهٔ این جستار است. چنان‌که ذکر شد، «هنرسازه‌های منفرد» همان صناعات شناخته‌شدهٔ بیانی (تشبیه، استعاره‌های مصرّحه و مکنیه، و کنایه) و بدیعی (ایهام) هستند که در دستگاه‌های بلاغی عربی و غربی نیز معادلی مشابه دارند و مخاطب ادبیات آن‌ها را از بر است. اما «هنرسازه‌های ترکیبی» این وضعیت را ندارند؛ یعنی هم تقریباً نویافت و لاجرم ناشناخته‌اند، هم به‌طور مفصّل و مدوّن دربارهٔ آن‌ها صحبت نشده است، و هم در سایر دستگاه‌های بلاغی (غربی و عربی) نمونه‌های مشابهی ندارند، یا اگر هم دارند، تا به حال به آن‌ها پرداخته نشده‌است.

بیشتر صناعاتی که با عنوان «هنرسازه‌های ترکیبی» از آن‌ها بحث خواهد شد، در بررسی مختصات شعر سبک هندی کشف شده‌اند. برای تبیین این مسئله ناگزیریم

درخصوص بررسی‌های اخیرتر در حوزهٔ مطالعات سبک هندی و روند بررسیِ فنّی در عرصهٔ طرز تازه صحبت کنیم؛ این سیر از تحلیل‌های محتوی‌محور آغاز و به مطالعات فنّی‌محور ختم می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلّی، پژوهش‌هایی را که در این حوزه به مطالعه پرداخته‌اند می‌توان به چهار بخش تفکیک کرد:

۱. آثاری که به‌طور کلّی، جنبهٔ تحلیل صناعی در آن‌ها ضعیف است و طبعاً توجهی به ویژگی‌های فنّی سبک هندی نکرده‌اند. برای نمونه، کتاب *گهرهای راز* (از زین‌العابدین مؤتمن، ۱۳۶۱)، *دیوان ابوطالب کلیم کاشانی* (به تصحیح پرتو بیضایی، ۱۳۳۶) و از همه مهم‌تر، کتاب *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی* (به کوشش و تألیف محمدرسول دریاگشت، ۱۳۷۱) که درواقع، مجموعه‌ای است از مقالات و سخن‌رانی بیش از بیست تن از دانشمندان و صائب‌شناسان کشور، که در دی ماه سال ۱۳۵۴ در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران برگزار شد و با مرور آن درمی‌یابیم که برخی مقاله‌های مندرج در آن، کلّی‌گوی و بی‌التفات به وجه صناعی سبک هندی‌اند. اساس این نقدها بیش از آنی که علمی و فنّی باشد، بر محور ذوق و سلیقه استوار است (ر.ک. میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۲۸ ـ ۳۸).

۲. برخی از این پژوهش‌ها یک گام رو به جلو برداشته و به برخی مختصات سبک هندی نیز اشاره می‌کنند؛ این آثار عمدتاً بر تازگی مضمون و باریکی خیال در شعر سبک هندی نظر دارند. البته این پژوهش‌ها نیز هنگام بحث در مورد مضمون‌گرایی و باریک‌خیالی شعر سبک هندی به جنبه‌های فنّی شعر نظر ندارند و تحلیل‌هایشان عمدتاً محتوایی است. براساس مطالعات این‌چنینی، باریک‌خیالی شاعران سبک هندی یا زاییدهٔ عنصر خیال است (یوسفی، ۱۳۷۱: ۳۱۳) و یا به‌واسطهٔ درآمیختن افکار متفاوت (کمالی، ۱۳۷۱: ۳۵۵). چنان‌که پیداست این پژوهشگران باریک‌خیالی و مضمون‌آفرینی

را از ویژگی‌های شعر سبک هندی می‌دانند، اما راز و رمز مضمون‌پردازی را نه در فرم و صناعت شعر، بلکه بر اساس تحوّلات معنایی دانسته‌اند. معنی و محتوایِ مورد نظرِ این نویسندگان، به‌طور اجمالی از این قرار است: مشهودات روزانه، ایراد نکات اخلاقی، عاطفه، خیال، تغییر در زاویهٔ دید، به‌کارگیری اسطوره، بازسازی مضمون‌های قدیمی، تناقض‌گویی، بالا بردن ظرفیت لغات، مضمون‌سازی بر اساس اندیشه و مشکل‌پسندی و گرایش به سوی پیچیده‌گویی و تحت تأثیرِ ادبِ هند بودن و ... (حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۳: ۷۳، ۷۴).

۳. آثاری که در تحلیل‌های خود علاوه بر جنبه‌های محتوایی متن، به فرم و صورت شعر نیز نظر داشته‌اند و مضمون‌سازی شاعران را بر پایهٔ صناعات رایج ادبی دانسته‌اند. این پژوهشگران هم‌چنان‌که عبدالوهاب نورانی وصال در مقالهٔ «سبک هندی و وجه تسمیهٔ آن» اذعان داشته، دریافته‌اند که «تلاش بسیار برای یافتن مضامین تازه، سیرهٔ شعرای سبک هندی است و اصولاً شعرای این مکتب همواره سعی دارند که با لباسی شگفت، مضامین نو را عرضه کنند و رنگی از ابهام به آن بدهند تا فهم شعر محتاج تأمل گردد و به دقیقهٔابی و آوردن معانی غریب در بین اقران ممتاز شوند» (نورانی وصال، ۱۳۷۱: ۲۹۲) و لذا به بررسی صناعی و فنّی شعر سبک هندی پرداخته‌اند. برخی از این آثار عبارت‌اند از: *در کوچه باغ زلف* (احتشامی هونه‌گانی، ۱۳۶۸: ۳۳)، *دیوان کلیم کاشانی* (افشار، ۱۳۶۲: بیست)، *دیوان‌شرف‌الدین حسن* (شفایی اصفهانی، ۱۳۶۲: سی و پنج)، *پژوهشی در سبک ...* (خاتمی، ۱۳۷۱: ۴۴)، *دیوان صائب تبریزی* (خانلری، ۱۳۸۳: چهل‌وهشت)، «تمثیل در شعر صائب» (سیاسی، ۱۳۷۱: ۱۴۶)، *شاعر آینه‌ها* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۱: ۶۹ ـ ۷۰)، *شاعری در هجوم منتقدان* (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۴۷ـ۴۸)، *زلالی خوانساری و سبک هندی* (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۲)، «صائب

تبریزی و شیوهٔ سخنوری در عهد صفوی» (صفا، ۱۳۷۱: ۴۹۶)، *کلیات صائب تبریزی* (عباسی، ۱۳۷۰: ۱۲)، *دیوان صائب* (قهرمان، **۱۳۷۱**: پنجاه)، *دویست و یک غزل...* (کریمی، ۱۳۸۴: ۳۰)، *بیگانه مثل معنا* (محمدی، ۱۳۷۴: ۱۳۷)، *دیوان صائب تبریزی* (نعمانی، ۱۳۸۳: سی وپنج) و ... . عمدهٔ صناعاتی که این پژوهشگران در بررسی مختصات سبک هندی ذکر کرده‌اند، عبارت است از: تمثیل، تشخیص یا مردم‌نمایی، استعاره، تشبیه، کنایه، تکرار قوافی، الفاظ ساده، بازی با لغات و آشنایی‌زدایی، مبالغه، ایجاز، اسلوب معادله و ... .

۴. تا اینجا چند گام در بررسی مختصات سبک هندی پیموده شده است؛ نخست، این سبک از لحاظ معنایی و محتوایی مورد واکاوی واقع‌شده و در گام بعدی، به برخی شاخصه‌های صناعی این طرز با توجیهات محتوایی پرداخته شده است؛ در گام سوم، پژوهشگران هم به بحث‌هایی محتوایی می‌پردازند و هم به خصیصه‌های فرمی. اما پیش از تشریح دستهٔ چهارم، به تحلیل بلاغی زیر از زین‌العابدین مؤتمن در مقالهٔ «نظریهٔ نگارنده راجع به صائب» توجّه کنید:

> در موضوع صنایع بدیعی باید دانست که غزلیات و اشعار صائب چندان مصنوع نیست و جز به صنعت استعاره و مراعات النظیر و تا اندازه‌ای تشبیه و ایهام و اغراق به صنایع بدیعهٔ دیگر التفاتی نشده‌است (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۹۵).

در حالی که به نظر می‌رسید پروندهٔ بررسی مختصات سبک هندی بسته و ابعاد و زوایای گوناگون آن کاویده شده است، پژوهندگان اخیرتر هنگام بررسی مشخّصه‌های طرز تازه به صناعاتی رسیده‌اند که نامی از آن‌ها در هیچ‌یک از کتب بلاغت (فارسی، عربی و غربی) نیامده و از نگاه ناقدان پیشین دور مانده بود. این مطالعات به تعریف و بحث مبنایی و ساختاریِ رابطهٔ مابین صناعت و مضمون، و واکاوی و چگونگیِ این

رابطه و معرّفی صناعاتی جدید و تازه‌تولید در بررسی سبک هندی (و رابطهٔ مضمون و صناعات از قبیل صنایعِ ترکیبی) پرداخته‌اند. نتیجهٔ تحلیل‌های این پژوهش‌ها منجر به شناخت و معرّفی چند هنرسازهٔ بلاغی جدید (هنرسازه‌های ترکیبی) شد. نخستین مطالعهٔ جدی درمورد هنرسازه‌های ترکیبی با مقالهٔ «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانهٔ علم بیان» از سیاوش حق‌جو (۱۳۸۱) صورت گرفت. این پژوهشگر در ادامه نیز با مقاله‌های «طرف وقوع و شگردهای ناشناخته» (۱۳۸۹) و «سبک هندی و استعارهٔ ایهامی کنایه» (۱۳۹۰) به بحث در مورد سه شگرد «استعارهٔ ایهامی کنایه»، «استعارهٔ کنایه» و «ایهام کنایی» پرداخت. مصطفی میردار رضایی نیز در ادامهٔ کار حق‌جو، دو شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» (۱۳۹۱) و «کنایهٔ استعاری ـ تشبیهی» (۱۳۹۷) را بر هنرسازه‌های پیشین افزود.

در فاصلهٔ کارهای حق‌جو و میردار رضایی نیز آثاری نوشته شد که به‌طور مبهم تماسی با برخی از این صناعات دارند و در آن‌ها اقدامی هم به تحلیل و نام‌گذاری یک مورد از این صناعات شده‌است:

نخستین اثر، کتاب *طرز تازه*، نوشتهٔ حسین حسن‌پور آلاشتی است. نویسنده در مطالعهٔ خود به بررسی گونه‌ای از این صناعات در شعر صائب پرداخته است:

از حریم قرب چون سنگم به دور انداخته است

چون فلاخن هر که را بر گرد سر گردیده‌ام

ایشان در تحلیل بیت زیر می‌نویسند:

«بر گرد سر گردیدن»، نسبت به فلاخن معنای حقیقی دارد (گردش به دور سر) و نسبت به انسان معنایی کنایی (علاقه‌داشتن و جان فدا کردن) که در عین حال بر گرد سر گردیدن فلاخن نوعی اسناد مجازی و استعاره است؛ حداقل به این دلیل

که فلاخن گرد سر گردانده می‌شود، نه این‌که خود گرد سر بگردد. به همین خاطر ما آن را «کنایهٔ ایهامی ـ استعاری» نامیدیم (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۱۳).

تحلیل این پژوهشگر نسبتاً کامل است، فقط یک عنصر از عناصر بلاغیِ ترکیبی موجود در این بیت نادیده گرفته شده و آن شگرد «تشبیه» است:

از حریم قرب چون سنگم به دور انداخته است

چون فلاخن هر که را بر گرد سر گردیده‌ام

به بیان دیگر، شگرد «کنایه‌های ایهامی ـ استعاری» ایشان همان هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» است که در آن به صناعت «تشبیه» (و در واقع، به وجه تشبیهی موجود در آن) اشاره نشده‌است.

سعید شفیعیون (۱۳۸۷: ۴۰) نیز در کتاب *زلالی خوانساری و سبک هندی*، در بحثی با عنوان «تشبیه حسی استعاره» بیت بعد را شاهد می‌آورد:

کوه‌ها سالکان خاموش‌اند سر به زانو و تیغ بر دوش‌اند

و در تحلیل آن اصطلاحی را به‌کار می‌برد که بسیار نزدیک به هنرسازه‌های ترکیبی است: «استعاره مکنیهٔ ایهامی» (همان‌جا)، با این‌همه، در این تحلیل به بُعد کنایی موجود در آن التفاتی نمی‌شود. نکته این‌جاست که در این تحلیل، اگرچه به وجه ایهامیِ استعاره توجّه شده، اما واقع‌نمایی (حاصل از بُعد لازمی کنایه) در این میان به‌کلی مورد غفلت قرار گرفته است.

این بود کلّیتی از بحث تبارشناسی «هنرسازه‌های ترکیبی» و فرایند پیدایش و تکامل آن در سبک هندی. البته باید توجه داشت که این هنرسازه‌ها مختص به تصویرهای کلاسیک شعر فارسی نیست، بلکه در ساختمان تصویرهای شعر معاصر نیز به‌وفور

یافت می‌شود؛ مثلاً در شعر «آن‌که می‌گرید»، نیما از ترکیب «تردامنی» برای «ابر» استفاده کرده که هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است:

«آب می‌غرّد در مخزن کوه/ کوه‌ها غمناک‌اند/ ابر می‌پیچد دامانش تر / وز دره «اوجا»ی جوان/ بیم آورده برافراشته سر» (نیمایوشیج، ۱۳۶۹: ۵۵۳)

نیز توللی در شعر *شعلهٔ کبود*، از «پریده‌رنگی ماه» می‌گوید که باز هم هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است:

«در پرتو سایه‌روشن ماه پریده‌رنگ / در پرتوی چو دود غم‌انگیز و دل‌ربا / افتاده بود و زلف سیاهش به دست باد» (توللی، ۱۳۷۶: ۶۰)

۴ـ ۲. سبب‌های اختصاصی بودن هنرسازه‌های ترکیبی

چطور و طی چه فرایندی هنرسازه‌های ترکیبی مختص به مختصات زبان و بلاغت فارسی می‌شوند؟ به دیگر بیان، وجود چه ویژگی‌های خاصی در جغرافیای زبان و بلاغت فارسی باعث تولید این شگردهای ادبی می‌شود؟ در پاسخ به این پرسش‌ها می‌توان به دو نکته اشاره کرد: ۱. قابلیت‌های ممتاز کنایه در زبان فارسی؛ ۲. خاصیت پیوندپذیری زبان فارسی. در ادامه، هریک از این موارد طرح و شرح خواهند شد.

۴ـ ۲ـ ۱. قابلیت‌های ممتاز کنایه در بلاغت فارسی

صناعت کنایه یکی از رازناک‌ترین شگردهای زبان فارسی است که قابلیت‌های ممتاز آن در تعالی شعر فارسی، خاصه در بحث تصاویر شعری نقش بایسته‌ای دارد. تعاریف بزرگان پیش از جرجانی درخصوص این شگرد، آشفته، بلاتکلیف و دارای خلط است. گذشته از برخی تعریف‌های کُلی و غیرعلمی (مثل اشتراک آن با تشبیه، استعاره، توریه،

اضمار، مجاز، مشتق‌شدن کنایه از کنیه، و...)، برجسته‌ترین تعریف دربارهٔ این شگرد در آن عهد عبارت است از: «پوشیده سخن‌گفتن و ترک تصریح به معنی». با این تعریف، صناعت «کنایه» در برابر «صراحت» قرار می‌گیرد؛ بنابراین، هر جمله‌ای که به‌طور پوشیده بیان شده و متکلم آن از صراحت کلام اجتناب کرده باشد، کنایه محسوب می‌شود؛ خاصه شگرد استعاره. اما مفهوم دیگر کنایه، که با جرجانی شروع و با پیروان او کامل می‌شود، کنایه را صناعتی ساختارمند و منفک از دیگر شگردها می‌داند. در این تعریف، کنایه صرفاً به معنای «پوشیده سخن‌گفتن و ترک تصریح به معنی» نیست، بلکه چارچوب مشخصی دارد و آن «ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم» است؛ پس، اگر سخنی حتی پوشیده ذکر شده باشد، اما عنصر لازم و ملزوم در آن رعایت نشده باشد، در تعریف پس از جرجانی کنایه محسوب نمی‌شود (ر.ک. میردار رضایی، ۱۴۰۰: ۱۵۴، ۱۶۵). همین تعریف دوم از کنایه است که در هنرسازه‌های ترکیبی نقش محوری و بایسته‌ای دارد.

در هنرسازه‌های ترکیبی، محوریت و مرکزیت با صناعت کنایه است؛ یعنی «کنایه» در مرکز و دیگر صناعات ادبی بر گِرد آن قرار می‌گیرند و حتّی از این شگردها با عنوان «صنایعِ کنایه‌محور» نیز نام برده شده‌است (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۳۰). به دیگر بیان، حذف کنایه از این هنرسازه‌ها منتهی می‌شود به از هم پاشیدنِ این شگردها. از منظری دیگر، تأملی در نام شگردهای ترکیبی نشان می‌دهد که تنها عنصر مشترک در تمام هنرسازه‌ها کنایه است، اما دیگر صناعات از این خاصیت برخوردار نیستند. به نظر می‌رسد صناعت کنایه و ترکیب کنایی در این شگردها، مقدّم بر دیگر هنرسازه‌هاست. اگر استعاره یا ایهام (در شگرد ایهام کنایی) بر کنایه مقدّم شود، خود موهم این معناست که این نام دلالت می‌کند بر صناعتی که خواننده را به گمان می‌اندازد که

کنایه‌ای در سخن هست، حال آنکه نیست (مانند استعارهٔ کنایی یا ایهام تناسب و ایهام تضاد که دلالت بر توهّم تناسب و تضاد دارند).

از سوی دیگر، در شکل‌گیری این هنرسازه‌ها همه‌چیز با کنایه آغاز می‌شود؛ مثلاً وقتی می‌گوییم «مارِ بی‌دست‌وپا»، «بی‌دست‌وپایی» در این تصویر نقش بایسته‌ای دارد؛ چطور؟ «بی‌دست‌وپایی» کنایه‌ای است در زبان فارسی به معنای بی‌عرضگی، بی‌جربزگی و فاقد ورزیدگی لازم بودن. آیا این کنایه در سایر زبان‌ها نیز با همین مفهوم به‌کار می‌رود؟ با عنایت به اینکه کنایه‌ها در آداب و رسوم و هنجارهای اجتماعی و زیستی و باورهای مردمی ریشه دارند و «رسم و راه و ویژگی‌های مردمی دیگر را در خود بازتابیده یا نهفته می‌دارند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۷۲)، لذا «در فرهنگ هر ملّتی کنایه‌های خاصی است که دریافت مدلول آن‌ها در گرو آشنایی با فرهنگ آن افراد یا آشنایی با زمینه و علّت پیدایش آن کنایه‌هاست» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۸۶). پس ممکن است ترکیبِ «بی‌دست‌وپا بودن» فقط در زبان و فرهنگ فارسی کنایه باشد، آن هم با مفهوم بی‌عرضگی؛ و در دیگر فرهنگ‌ها اصلاً کنایه نباشد. لذا شرط وقوع هنرسازه‌های ترکیبی، حضور کنایه است و تا کنایه نباشد، این هنرسازه‌ها نیز شکل نمی‌گیرند.

اما نکتهٔ کلیدی اینجاست که در دستگاه بلاغت غربی، صناعتی که دقیقاً مطابق با شگرد کنایه باشد، وجود ندارد و چنان‌که می‌دانیم، نزدیک‌ترین عنصر ادبی به کنایه را آیرونی می‌دانند. ولی

> وجوه تمایز آیرونی و کنایه بیش از ده مورد است ... این دو کاملاً از هم بیگانه‌اند، به‌جز یک نوع آیرونی؛ یعنی verbal irony آیرونی کلامی هیچ تشابهی بین کنایه و آیرونی دیده نمی‌شود. نیز آیرونی برگرفته از واژهٔ آیرون (Eiron) به معنای شخصیت پنهان‌کار در نمایش کمدی یونانی است. «Eiron» به معنی

شخص فریبکار و مزوّر است که با معنای کنایه (پوشیده‌گویی) تشابه دارد. آیرونی بسیار وسیع‌تر از کنایه است و صراحت و گویایی را ندارد. اغلب به قصد تعریض و تمسخر و انتقاد به‌کار می‌رود، ولی کنایه همیشه به این مفاهیم به‌کار نمی‌رود، بلکه بیشتر برای بیان آشکار مفاهیم مورد نظر کاربرد دارد. همچنین کنایه در واژه و ترکیب و یا جمله خلاصه می‌گردد، اما آیرونی در یک ماهیت کلی حتی کتاب بررسی می‌شود؛ مانند کتاب *در ستایش دیوانگی* اثر اراسموس که با زبان طنز و تمسخر چنین هدفی را دنبال می‌کند (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸۶: ۷۴).

به دیگر بیان، اگرچه کنایه در پیام‌رسانی رساتر و گویاتر از تصریح است، اما همیشه به منظور تعریض و تمسخر و طنز به‌کار نمی‌رود، بلکه در بسیاری از موارد در معنی و مفهوم جدی و برای هدف‌های گوناگون غیر طنز و تمسخر و برای بیان آشکار هر مفهومی که مورد نظر گوینده است، به‌کار می‌رود. اما تعریض که بیان غیرمستقیم مطالب است و اغلب با بیان عبارات و حتی داستان کوتاه به‌کار می‌رود نیز یکی از انواع کنایه است. در کتب بلاغی فارسی، کمتر از داستان‌های بلند با هدف تعریض توجه شده‌است، در حالی که در بلاغت انگلیسی می‌توان حتی سراسر یک کتاب را با هدفی آیرونیک تألیف کرد. بنابراین در بلاغت غربی، آیرونی اغلب به‌صورت داستان، نمایشنامه و امثال آن و بیشتر به قصد طنز، تمسخر و سرانجام انتقاد به کار رفته است. حتی گاهی شباهت‌هایی که بین برخی از کنایه‌های فارسی (به‌خصوص کنایه از فعل) با بعضی از اصطلاحات انگلیسی پدید می‌آید در بلاغت غربی تحت عنوان آیرونی نیامده‌است. بنابراین می‌توان به‌طور کلی نسبت کنایه و آیرونی را از نسبت اربع عموم و خصوص من وجه دانست؛ یعنی ضمن تفاوت کلی این دو شباهته‌ایی نیز بین آن‌ها پدید است (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸۷: ۱۲۴، ۱۲۵).

۴ـ ۲ـ ۲. خاصیت ترکیب‌پذیری زبان فارسی

یکی دیگر از رموز اختصاصی بودن هنرسازه‌های ترکیبی در ژرف‌ساخت زبان فارسی نهفته است؛ یعنی خاصیت ترکیب‌پذیری این زبان. اساساً زبان‌ها از نظر ترکیب‌پذیری و کاربرد این فرایند با یکدیگر تفاوت دارند. برخی از آن‌ها، از جمله زبان‌های سامی و زبان‌های اسکیمویی و زبان فرانسه، یا علی‌الاصول قادر نیستند از طریق ترکیبِ واژه‌های خود واژهٔ جدید بسازند و یا توانایی آن‌ها در این عرصه اندک است. از دیگر سو، زبان‌هایی مانند فارسی، یونانی قدیم، چینی و انگلیسی در این عرصه توانایی‌ِ شگفت‌انگیزی دارند (سایپر، ۱۳۷۶: ۱۰۴، ۱۰۵). از همین روست که «ترکیب» پربسامدترین روش واژه‌سازی در زبان فارسی است (طباطبایی، ۱۳۸۶: ۱۸۶)، برخلاف زبان‌هایی چون عربی که اشتقاقی‌اند و خاصیت ترکیب‌پذیری ندارند.

طبیعت ترکیب‌پذیری در زبان فارسی چنان‌که طبری می‌گوید: «موافق روح زبان پارسی [است] که زبانی است ترکیب‌پذیر و ترکیب‌پسند [برای] ایجاد ترکیبات فصیح و بلیغ» (طبری، ۱۳۸۲: ۲۶۶). آرامش دوستدار هم زبان عربی را به سبب الگویی بودن و زبان فارسی را به سبب پیوندی بودن دارای ویژگی‌های متفاوتی می‌داند: «فعل عربی به سبب الگویی بودن نمی‌تواند جای فعل فارسی را بگیرد ... متأسفانه فارسی‌دانان منزه‌طلب باورشان می‌شود زبان پیوندی فارسی با استقلال ترکیب درونی اجزایش قادر است نقالهٔ هر محتوا یا معنای ممکن شود» (دوستدار، ۱۳۷۸: ۲۱، ۲۲).

به نظر آشوری به سبب جایگزین کردن واژه‌ها و ترکیب‌های عربی با وجود واژه‌ها و ترکیب‌های فارسی «دستگاه واژه‌سازی زبان فارسی که با ترکیب واژه می‌سازد از کار افتاده است» (آشوری، ۱۳۷۵: ۱۱۶). با این‌همه، اگرچه همین ترکیبی بودن زبان فارسی سبب تولید «آن‌همه واژه‌های عربی آب‌نکشیده‌ای [شده] که چه‌بسا فارسی‌زبانان جعل

کرده‌اند و روح هیچ عربی از آن‌ها خبر ندارد» (همان: ۱۱۷)، اما همین خاصیت پیوندپذیری باعث شده که زبان فارسی در حوزهٔ شعر به حد کمال برسد:

> زبان فارسی در زمینهٔ شعر شایستگی خود را به‌کمال نشان داده‌است و چه‌بسا یکی از تواناترین زبان‌های جهان در این زمینه باشد. نرمی‌ها و ظرافت‌ها و توانایی‌های آن در ترکیب‌سازی‌ها و حتی آن جنبه‌هایی از زبان که برای کاربردهای دقیق و علمی زبان چه‌بسا ضعف به‌شمار آید، در زمینهٔ شعر به بسط امکانات زیباشناسیک زبان یاری کرده است (همان: ۱۱۸).

در هنرسازه‌های ترکیبی نیز دو یا چند واژه (شگرد) در پیوند و ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و این آمیغی بودن از مختصات ذاتی شعر فارسی است؛ نکته‌ای که برای نمونه در ساختمان تصویرهای شعر عربی مشاهده نمی‌شود. شفیعی کدکنی هنگام بررسی عامل موسیقایی در تکامل جمال‌شناسی شعر حافظ در کتاب *موسیقی شعر* می‌گوید: «قدما در مبحث موسیقی کلام، با محدود کردن روابط صوتی کلمات در دایرهٔ دو کلمه، نه روابط متقابل اصوات در طول یک بیت، نتوانسته‌اند از قوانین حاکم بر موسیقی زبان به‌خوبی استفاده کنند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۴۱). اگر این نظر را به قلمرو دستگاه بلاغت تسرّی دهیم، درست همین اتّفاق در این ساحت نیز افتاده است؛ یعنی قدما و ادبای ناقد که عمدتاً به بلاغت عربی می‌پرداختند و به ویژگی پیوندپذیری شعر فارسی بی‌اعتنا بودند، بررسی شگردهای شعری را محدود به یک واژه و یا نهایتاً روابط بین دو واژه (یک واژه مثل استعاره و دو واژه مثل اضافه‌های تشبیهی یا استعاری) کرده‌اند و به پیوندهای شبکه‌ای و هم‌بندیِ واژه‌ها در طول یک بیت توجّه نکرده‌اند؛ در حالی که برای تجزیه و تحلیل ابزار بلاغی برخی تصویرها در شعر فارسی باید به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیدهٔ آن‌ها در طول بیت و بافت کلام توجّه کرد. جالب است که بلاغت سنتی در غرب نیز تصویر یا استعاره را نهایتاً یک ترکیب

«دو رکنی می‌دید که یک رکن آن هدف (مستعارله) و دیگری تصویر (مستعارمنه) است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۹).

البته باید اذعان داشت که شاعران به‌صورت خودآگاه یا ناخودآگاه از این امکان موجود در زبان فارسی و از این عناصر زیباشناختی بهره گرفته‌اند و حتّی ردِ این صناعات ترکیبی را از دورترین روزگار و از زمان رودکی می‌توان در هندسهٔ تصویرها مشاهده کرد، اما متأسفانه از دید ناقدان ادبی و شعرشناسان پیشین (و حتّی جدید) دور مانده است و فاضلانِ ادبی در طول سال‌ها بعد به وجود و حضورِ آن صناعات پی بردند؛ با این وجود، این ابزارهای ادبی مسیر خود را در بستر تصویرهای شاعران و اسالیبِ مختلف طی کرده‌اند. شمیسا هنگام بحث در باب نارسایی‌های بلاغت سنّتی خاصه در سبک عراقی اذعان می‌دارد که «کتاب‌های بلاغی ما از قبیل *ترجمان البلاغه* و *حدائق السحر* و *المعجم* ناظر به ادب سبک خراسانی است و کتاب مهمّی که مستند به ادب سبک عراقی باشد، تألیف نشد» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۶۰)، اما همین کتاب‌ها نیز به حضور شگردهای ترکیبی و به‌خصوص وفور آن‌ها حتّی در سبک آذربایجانی پی نبرده‌اند.

۵.نتیجه

بلاغت فارسی اگرچه پس از ورود اسلام در سایه و سیطرهٔ بلاغت عربی و سپس غربی قرار می‌گیرد، اما این به معنی تأثیرپذیری صرف و انفعال مفرط دستگاه بلاغت فارسی نیست. به بیانی دقیق‌تر، اگرچه بلاغت فارسی تحت تأثیر دستگاه‌های بلاغی عربی و غربی از پاره‌ای شگردها، خاصه صناعات منفرد (تشبیه، استعاره و ...) بهره می‌گیرد، اما در ادامه، با توجه به قابلیت بازتابندگی عناصر فرهنگی و قومی شگرد کنایه و نیز

دوگانه‌خوانی ابعاد لازمی و ملزومی آن، و همچنین به سبب مختصات ذاتی زبان فارسی در حوزهٔ ترکیب‌پذیری، با امتزاج شگردهای منفرد، صناعات مستقل و منحصری می‌سازد که خاص بلاغت فارسی است و در دیگر دستگاه‌های بلاغی (عربی و غربی) نشانی از آن نمی‌بینیم. وجود همین هنرسازه‌هاست که درنهایت سبب شکل‌گیری سبک هندی می‌شود و ساختمان بسیاری از تصویرهای این طرز به دستیاری همین هنرسازه‌ها آفریده شده‌اند و اساساً تحلیل سازهٔ تصویرهای سبک هندی (و بسیاری از تصویرهای دیگر سبک‌ها) بدون به‌کارگیری این ابزارهای آمیغی ابتر و ناقص خواهد بود.

اذعان دوبارهٔ این مطلب در انتهای این پژوهش بایسته است که موضوع این جستار (مختص بودن هنرسازه‌های ترکیبی به دستگاه بلاغت فارسی) بیش از آن‌که ادعایی باشد، دعوتی است از متخصصان حوزهٔ بلاغت در زبان‌های دیگر و گشایش افق جدیدی برای بررسی‌های نو و تطبیقی در این زمینه (کاویدن ساختمان تصویرهای دستگاه‌های بلاغی سایر زبان‌ها).

پی‌نوشت‌ها

۱. یهودیان خود را اهل کتاب می‌نامند تا تأکید کنند هویت فرهنگی و مذهبی‌شان اساساً در *تورات* ریشه دارد؛ یعنی اولین کتاب قانون؛ و رابطه‌شان با تورات و دیگر تجلّی‌های قانون مقدّس ازقبیل *میشنا* و *تلمود* را پررنگ کنند (فوردی، ۱۳۹۶: ۶۱).

۲. نبوکید نَصَر (بختنَصَر) پادشاه بابل در ۵۸۶ پیش از میلاد، طی رشته جنگ‌هایی اورشلیم را تسخیر کرد، مُلک یهودیه و هیکل (معبد) یهودیان را از بین برد و طبق رسم زمان، قوم مغلوب را به اسارت به بابل فرستاد. چند دهه بعد، کورش پادشاه مادها پس از برانداختن بابلی‌ها، اجازه داد که یهودیان از اسارت بابل به سرزمین خود بازگردند و دستور داد که معبدشان در اورشلیم به خرج

دولت از نو ساخته شود. حرمتی که تورات عبری به کورش می‌نهد، برای هیچ فرمان‌روای غیریهودی دیگر قائل نیست و از آن پس است که نفوذ جهان فکری ایرانیان (خاصه: اندیشهٔ کشمکش کیهانی میان نیروهای نیکی و بدی، میان ایزد و اهریمن، مسئلهٔ پاداش و عقاب در بهشت یا دوزخ، اندیشهٔ ناجی و آخرالزمان و ...) در کتاب‌های تورات عبرانی قابل مشاهده است (لوییس، ۱۳۹۶: ۳۶، ۳۷).

۳. توجه ادبای قدیم عربی و فارسی به «ظاهر» و «شکل شعر» و بی‌توجهی به جوهر شعر برخلاف ناقدان اروپایی که در ساختمان شعر بیشتر به جوهر شعر نظر داشتند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۴)، کل‌گرایی بینش غربی در برابر جزئی‌نگری و درون‌گرایی بینش فارسی (آقاحسینی و آقازینالی، ۱۳۸۶: ۵۱)، خلق تصویرهای تازه و بدیع در محور افقی به سبب محدودیت شعر فارسی و عربی از نظر طرح کلی و محور عمودی شعر (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

منابع

آزاد بلگرامی، میرغلام‌علی بن نوح (۱۳۸۲). *غزلان الهند (مطالعهٔ تطبیقی بلاغت هنری و فارسی به انظمام فصلی در زن‌شناسی)*. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

آشوری، داریوش (۱۳۷۵). *بازاندیشی زبان فارسی*. تهران: نشر مرکز.

آشوری، داریوش (۱۳۹۲). *فرهنگ علوم انسانی*. تهران: نشر مرکز.

آقاحسینی، حسین و زهرا آقازینالی (۱۳۸۶). «مقایسهٔ اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. دورهٔ ۱. ش ۱. ۴۹ـ ۷۷.

ابن رومی، علی بن عباس بن جریج (۱۹۹۸). *الدیوان*. شرح و تحقیق: عبدالحمید مهنا. الطبعة الثانیة. بیروت: دارالمکتبة الهلال.

احتشامی هونه‌گانی، خسرو (۱۳۶۸). *در کوچه باغ زلف* (اصفهان در شعر صائب). تهران: کتاب‌سرا.

افشار، مهدی (۱۳۶۲). *دیوان کامل کلیم کاشانی*. با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات. تهران: زرین.

ارسطو (۱۳۸۹). *ریطوریقا: فن خطابه*. ترجمهٔ پرخیده ملکی. تهران: اقبال.

الجرجَانی النّحوِی، عَبدالقاهِر بن عَبدِالرّحمن بن محمّد (۱۴۱۲ق). *أسرار البَلاغة*. قَرَأهَ و عَلّقَ علَیه أبوفهر محمود محمّد شاکر. الناشر دارالمدنی بجدة.

السید الحمیری، ابوهاشم اسماعیل بن محمد بن یزید (۱۴۲۰ق). *دیوان السید الحمیری*. شرح و ضبط: ضیاء حُسَین الاعلمی. بیروت: مؤسسة الأعلمی للمطبوعات.

الشریف الرضی، ابوالحسن محمد بن حسین (۱۹۹۹م). *دیوان السید الرضی*. الطبعة الأولی. بیروت: دارالحبل.

الهَاشِمی، السَیّد أحمَد (۱۹۹۹م). *جَواهِر البَلاغة فی المَعانی و البَیان و البَدیع*. ضَبط و تَدقیق و تَوثیق د. یوسُف الصمیلی. رقم الطبعة، صَیدا. بیروت: المَکتَبة العصیریّة.

امیری فیروزکوهی، کریم (۱۳۸۴). *دویست و یک غزل صائب* (انتخاب و شرح و تفسیر). تهران: دلارنگ.

ایبرمز، ام. اچ (۱۳۸۴). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*. ترجمهٔ سعید سبزیان مردآبادی. تهران: راهنما.

بالو، فرزاد (۱۳۹۹). *از تقابل گفتار و نوشتار تا تقابل نظم و نثر در سنت ادبی ما*. تهران: زوار.

بیضایی، پرتو (۱۳۳۶). *دیوان ابوطالب کلیم کاشانی*. تهران: کتابفروشی خیام.

تفتازانی هروی، سعدالدین مسعود (۱۴۰۷ق). *المطول فی شرح تخلیص المفتاح* (افست از روی چاپ عثمانی ۱۳۳۰ هـق). کتابخانهٔ آیتالـله العظمی مرعشی نجفی. قم: ایران.

تقوی، نصرالله (۱۳۱۷). *هنجار گفتار (در معانی و بیان و بدیع فارسی)*. تهران: چاپخانهٔ مجلس.

توللی، فریدون (۱۳۷۶). *شعلهٔ کبود؛ منتخب اشعار*. *تهران: سخن*.

جاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر (۱۳۶۸). *البیان و التبیان*. به کوشش عبدالسلام هارون. قاهره.

جعفری پارسا، عبدالعظیم (۱۳۶۹ و ۱۳۷۰). «بحثی کوتاه پیرامون ترجمهٔ ادبی و کاربرد صنایع ادبی در شعر». *مجلهٔ علوم انسانی و انسانی دانشگاه شیراز*. ش ۱۱ و ۱۲. ۱۵۱ ـ ۱۵۸.

حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۷). *دیوان غزلیات*. نسخهٔ دکتر قاسم غنی و محمّد قزوینی. تهران: مهرزاد.

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

حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۱). «پیشنهاد برافزودن دو فن دیگر بر فنون چهارگانهٔ علم بیان». در *مجموعه مقاله‌های نخستین گردهمایی پژوهش‌های زبان و ادب فارسی* (جلد اول: ۴۲۷ ـ ۴۱۹). به کوشش محمّد دانشگر. تهران: مرکز بین‌المللی تحقیقات زبان و ادبیات فارسی و ایران‌شناسی دانشگاه تربیت مدرّس.

حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۹). «سبک هندی و استعارهٔ ایهامی کنایه». *فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی* (بهار ادب). سال چهارم. ش ۱. ۲۵۵ـ ۲۶۸.

حق‌جو، سیاوش (۱۳۹۰). «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته». *فصلنامهٔ جستارهای ادبی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال. سال دوم. ش ۴ (پیاپی ۸). ۷۹ـ ۹۶.

حق‌جو، سیاوش و میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۳). «گونه‌ای کنایهٔ آمیغی در غزل صائب». *فصلنامهٔ علمی پژوهشی فنون ادبی* دانشگاه اصفهان. (۶) ۲. ۶۹ـ ۸۴ .

خاتمی، احمد (۱۳۷۱). *پژوهشی در سبک هندی و دورهٔ بازگشت*. تهران: بهارستان.

خرّمشاهی، بهاءالدّین (۱۳۶۷). *حافظ‌نامه*. بخش اول. تهران: سروش.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن (۱۳۰۲ق). ***تلخیص المفتاح فی المعانی و البیان و البدیع***. بیروت: طبع داغر.

رجایی، محمّدخلیل (۱۳۷۶). *معالم البلاغه در علم (معانی و بیان و بدیع)*. چاپ چهارم. شیراز: چاپخانهٔ نشر دانشگاه شیراز.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). ***نقد ادبی***. تهران: امیرکبیر.

زغلول سلام، محمد (۲۰۰۱). *الادب العربی فی‌العصر الایوبی*. بیروت: دارالرئد العربی.

دریاگشت، محمدرسول (۱۳۷۱). «صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی». *مجموعه مقالات و سخن‌رانی بیش از بیست تن از دانشمندان و صائب‌شناسان کشور*. تهران: نشر قطره.

دوستدار، آرامش (۱۳۸۷). *خویشاوندی‌های پنهان*. کلن: انتشارات فروغ نشر دنا.

سایپر، ادوارد (۱۳۷۶). *درآمدی بر مطالعهٔ سخن گفتن*. ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس. تهران: سروش.

سروش اصفهانی، میرزا محمّدعلی‌خان (۱۳۳۹). *دیوان سروش اصفهانی*. با مقدّمهٔ استاد جلال‌الدین همایی. به اهتمام محمّدجعفر محجوب. جلد اول. تهران: امیرکبیر.

سکاکی، ابویعقوب یوسف (۱۳۴۸ق). *مفتاح العلوم*. بیروت: دارالکتب العلمیه.

سیاسی، محمد (۱۳۷۱). «تمثیل در شعر صائب». *صائب و سبک هندی درگسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

شفایی اصفهانی، شرف‌الدین حسن (۱۳۶۲). *دیوان شرف‌الدین حسن*. تصحیح، مقدمه و تعلیقات: لطفی بنان. تبریز: چاپخانهٔ تبریز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۱). *شاعر آینه‌ها*. تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵). *شاعری در هجوم منتقدان*. تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: نیل.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

شفیعیون، سعید (۱۳۸۷). *زلالی خوانساری و سبک هندی(بررسی جایگاه زلالی در شعر قرن یازدهم همراه‌های شعر او)*، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *بیان*. تهران: تابش.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. تهران: فردوسی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: فردوسی.

صائب تبریزی، میرزامحمدعلی (۱۳۷۱). *دیوان*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی.

صائب تبریزی، میرزامحمدعلی (۱۳۷۰). *کلیات*. با مقدمه و ... محمد عباسی. تهران: طلوع.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۱). «صائب تبریزی و شیوهٔ سخنوری در عهد صفوی». *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبان شناسی به ادبیات*. جلد اوّل: نظم. تهران: هرمس.

طالبیان، یحیی (۱۳۷۸). ***صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی***. کرمان: انتشارات عماد کرمانی.

طباطبایی، علاءالدین (۱۳۸۶). «ترکیب در زبان فارسی». *نامهٔ فرهنگستان*. دورهٔ ۹. ش ۳. ۲۱۳ ـ ۱۸۶.

طبری، احسان (۱۳۸۲). *برخی بررسی‌ها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران*. تهران: فردوس.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین محمّدبن‌ابراهیم (۱۳۷۳). *دیوان*. با تصحیح، مقاله و مقدّمهٔ سعید نفیسی. چاپ ششم. تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.

عمارتی‌مقدّم، داود (۱۳۹۵). *بلاغت از یونان تا مدینه؛ بررسی تطبیقی فن خطابهٔ یونان و روم باستان و بلاغت اسلامی تا قرن پنجم هجری*. تهران: هرمس.

فتوحی، محمود (۱۳۹۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فوردی، فرانک (۱۳۹۶). *قدرت خواندن از سقراط تا توییتر*. ترجمهٔ محمد معماریان. تهران: ترجمان علوم انسانی.

کزازی، میرجلال‌الدّین (۱۳۷۳). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی ـ بیان* ـ تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.

کمالی، حیدرعلی (۱۳۷۱). «صائب تبریزی». *صائب و سبک هندی درگسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

لوییس، برنارد (۱۳۹۶)، *خاورمیانه؛ دوهزار سال تاریخ از ظهور مسیحیت تا امروز*. ترجمهٔ حسن کامشاد. تهران: نی.

محتشم کاشانی، علی بن احمد (۱۳۸۹)، *کلیات محتشم کاشانی*. جلد یکم و دوم. تصحیح فیضی کاشانی. تهران: سورهٔ مهر.

محمدی، محمدحسین (۱۳۷۴). *بیگانه مثل معنا*. تهران: میترا.

محمودیان، اشرف (۱۳۸۰). *پیدایش زبان شعر و صنعت آن در زبان ایتالیایی*. تهران: رایا.

مشتاق اصفهانی (۱۳۲۰). *دیوان مشتاق*. به اهتمام و تصحیح حسین مکّی. تهران: کتاب‌فروشی مروّج.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۷۱). «نظریهٔ نگارنده راجع به صائب». *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: نشر قطره.

مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۱). *گهرهای راز؛ اشعار برگزیدهٔ صائب*. تهران: بنگاه مطبوعاتی افشاری.

مهدوی دامغانی، احمد (۱۳۷۵). «در باب بلاغت». *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۷. ۱۵ـ ۵۳.

میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۱). «ابعاد کنایه در غزلیات صائب». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی*. با راهنمایی دکتر سیاوش حق‌جو. دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه دانشگاه مازندران.

میردار رضایی، مصطفی (۱۴۰۰). «تلقی ادیبان معاصر از مفهوم کنایه در ساحت کاربردی آن (گرایش به مفهوم پیشاجرجانی کنایه نزد ادیبان پسامشروطه». *مطالعات و تحقیقات ادبی دانشگاه خوارزمی*. دورهٔ ۸. ش ۲۱. ۱۴۷ ـ ۱۶۹.

میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۷). «فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی». *رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی*. با راهنمایی دکتر سیاوش حق‌جو. دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه. دانشگاه مازندران.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۸۳). *دیوان صائب تبریزی*. به اهتمام جهانگیر منصور. تهران: نگاه.

نظامی گنجه‌ای، جمال‌الدّین ابومحمّد الیاس بن یوسف (۱۳۷۶). *مخزن‌الاسرار*. با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نورانی وصال، عبدالوهاب (۱۳۷۱). «سبک هندی و وجه تسمیهٔ آن». *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

نیما یوشیج (۱۳۶۹). *مجموعه آثار*. به کوشش سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج. تهران: ناشر.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۳). *فنون بلاغت و صناعت ادبی*. تهران: توس.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱). «تصویر شاعرانهٔ اشیاء در نظر صائب». *صائب و سبک هندی در گسترهٔ تحقیقات ادبی*. به کوشش محمدرسول دریاگشت. تهران: قطره.

Abrams, M.H. (1993) *A Glossary of Literary Terms*. 6 th ed. New York: Holt, Richart and Winston Inc.

Abrams, M.H. (2005) *Farhange Tosifie Estelahate Adabi*. Tarjomeye Saeed Sabziā n Mardā badi. Tehran: Rā hnamā Publication. [in Persian]

Afshar, M. (1983) Divā ne Kā mele Kalime Kā shā ni. With an introduction and a glossary. Tehrā n: Zarin Publication. [in Persian]

Aghā Hosseini, H., and Aghazinali, Z. (2007) Moghayese ejmalie sovare khial dar balaghate farsi va englisi. *Researches of mystical literature*. Volume 1, Number 1, pp: 49-77.

Al-Jarjani al-Nahwi, A. (1991) *Asrār ol Balāgha*. Reading and commenting on Abu Fahr Mahmoud Mohammad Shakir. Al-Nasher Darol Madani in Jeddah. [in Persian]

Al Hashemi, A. (1999) *Javaher al-Balāgha dar Ma'āni, Bayān va Badi'*. Zabt va tadghigh: Yosof Al-Samili. Beirut: Al-Maktaba Al-Asiriyyah. [in Persian]

Al-Sayed al-Hamiri, A. (1999). *Divane al-Sayed al-Hamiri*. Sharh va Zabt: Zia Hossein Al-Alami. Beirut: Al-Alami Publishing House. [in Persian]

Al-Sharif al-Razi, A. (1999). *Divāne al-Sayed al-Razi*. Beirut: Dar al-Habel Publication. [in Persian]

Amiri-Firouzkouhi, K. (2005) Devist o yek ghazale sā eb. 9th edition Tehrā n: Delarang Publication. [in Persian]

Arastu (2010) *Rhetoric*: *Fane Khatabe*. Parkhideh Malki's translation. Tehrā n: Eghbal Publication. [in Persian]

Ashouri, D. (1996) *Bāzandishie zabāne pārsi*. Tehrā n: Markaz Publication. [in Persian]

Ashouri, D. (2012) *Farhange Olume Ensāni*. Tehrā n: Markaz Publication. [in Persian]

Attā r Neyshā buri, Farid al-Din Mohammad Ibn Ibrā him. (1994) *Divā n.* Tashih vs Moghadame Saeed Nafisi. Sixth edition. Tehran: Sanā i Library Publications. [in Persian]

Azad Belgrā mi, M. (2003) *Ghezlan ol-Hend*. Corrected by Sirouse Shamisā . Tehrā n: Sedā ye Moā ser Publication. [in Persian]

Balou, F. (2019) Az taghabole gotā r va neveshtā r tā taghabole nazm va nasr dar sonate adabie ma. Tehrā n: Zovā r Publication. [in Persian]

Beyzaei, P. (1957) *Divāne Abu Tāleb Kalime Kāshāni*. Tehrā n: Khayyā m bookstore. [in Persian]

Cuddon, j. A. (1977) *A Dictionary of literary terms***.** printed Hamadan**.** Fannavaran.

Glucksberg, S. (2001) *Understanding figurative language: From metaphors to idioms*. Oxford: Oxford University Press.

Cyper, E. (1997) *Daramadi bar mot*ā *leye sokhan goftan*. Trā nslated by Ali Mohammad Haqshenā s. Tehrā n: Soroush Publication. [in Persian]

Daryagasht, M. (1992) *Saeb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi*. A collection of articles and speeches of more than twenty scientists and jurists of the country. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Day Lewis, C. (1966) *The Poetic Image*. London: JonathanCape.

Doustdar, A. (2008) *Khishavandihaye penhan*. Coln: Dana Publishing House. [in Persian]

Ehtshami-Hone-Gani, Kh. (1989) *Dar kouche Baghe Zolf (Isfahan dar shere Saeb)*. Tehrā n: Ketā Sarā . [in Persian]

Emarati Moghadam, D. (2015) *Bal*ā *ghat az yon*ā *n ta Madine*. Tehrā n: Hermes Publication. [in Persian]

Fordy, F. (2016) *Ghodrate khandan az Soqrat ta Twitter*. Tarjomeye Mohammad Memā riā n. Tehrā n: Interpreter of Human Sciences. . [in Persian]

Fotuhi, M. (2015) *Bal*ā *ghate Tasvir*. Fourth edition. Tehrā n: Sokhn Publication. [in Persian]

Jahez, A. (1989) *Albayān o valtebyān*. Be kousheshe AbdusSalā m Haroun. Ghā here. [in Persian]

Jafari Parsa, A. (1990 and 1991) Bahse koutahi piramoune tarjomeye adabi va karborde sanayee adabi dar sher. *Shiraz University Journal of Human Sciences and* Humanities. No. 11 and 12. pp. 151-158. [in Persian]

Hafez Shirazi, Sh. (1998) *Divane Ghazliat*. The version of Dr. Qasim Ghani and Mohammad Qazvini. Tehrā n: Mehrzā d Publication. [in Persian]

Haqjo, S. (2002) Pishnahade bar afzoudane do fane digar bar fonoune 4 ganeye daneshe bayan. In the collection of articles of the first gathering of researches on Persian language and literature (Volume 1: 419-427). Through the efforts of Dr. Mohammad Daneshgar. Tehran: International Research Center for Persian Language and Literature and Iranian Studies, Tarbiat Modarres University. [in Persian]

Haqjo, S. (2010) Sabke hendi va esteare ihami kenaye. *The specialized quarterly of the stylistics of Persian poetry and prose (Bahar Adab)*. fourth year The first number. pp.: 255-268. [in Persian]

Haqjo, S. (2011) Tarafe voghu va shegerdhaye adabie nashenakhte. *Quarterly journal of literary essays. Islamic Azad University*, North Tehran branch. second year Number 4 (8 in a row). pp.: 79-96. [in Persian]

Haqjo, S. and Mirdar Rezaei, M. (2013) Gunei kenaye amighi dar ghazale saeb. *Isfahan University's Scientific Research Quarterly of Literary* Techniques. (6) 2. pp.: 69-84.

Hardison and Warnke. (1986). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*. Edited by Alex Preminger, New Jersey: Princeton University Press.

HasanPour Alashti, H. (2005) *Tarze t*ā *ze*. Tehrā n: Sokhn Publication. [in Persian]

Hawkes, T. (1998) *Esteāre*. Tarjomeye Farzā neh Tā heri. Tehrā n: Markaz Publication. [in Persian]

Homā ee, J. (1984) *Fonoune bal*ā *ghat va san*ā ā *te adabi*. Second edition, Tehrā n: Tous Publication. [in Persian]

Ibn Rumi, A. (1998) *Aldiv*ā *n*. Sharh va Tahghigh: Abdulhamid Mehna. Beirut: Ketā bkhā ne Alhelā l. [in Persian]

Kamā li, H. (1992). *Saeb Tabrizi*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Kezazi, M. (1994) *Zibaeeshenasi sokhane parsi*. Tehrā n: Markaz publishing house, Mā d book. [in Persian]

Khatami, A. (1992) *Pazhohashi dar sabke hendi va doreye bāzgasht*. Tehrā n: Bahā restā n Publication. [in Persian]

Khatib Qazvini, M. (1884) Talkhis Ol-Meftah Fi Al-Ma'ani, Al-Bayan, va Al-Badi'i. Beirut: Dagha Publication. [in Persian]

Khorramshahi, B. (1988) *Hafez name*. The first part. Second edition.Tehrā n: Soroush Publication. [in Persian]

Lewis, B (2016) *Khā vare Miā ne*. Tarjomeye Hasan Kā mshā d. Fifth edition. Tehran: Ney Publication. [in Persian]

Mahdavi Dā mghā ni, A. (1996) Dar bā be Balā ghat . *Academy letter*. Number 7. pp: 15-53. [in Persian]

Mahmoudiā n, A. (2001) *Peydāyeshe zabāne sher va sanāte an dar zabāne Itāliaee*. Tehrā n: Raya. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2011) *Abāde kenāye dar qazaliāte Sāeb*. Master's thesis in Persian language and literature. With the guidance of Dr. Siavash Haqjo. Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Mazandaran University. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2021) Talaghi odabā ye moā ser az mafhoume kenā ye dar sā hate kā rbordi an. *Literary studies and researches of Khwarazmi University*. Volume 8. Number 21. pp. 169-147. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2017) Farā yande takvin va takā mole tasvir az sabke khorā sani tā sabke hendi ba tekye bar shegerdhā ye tarkibi. Doctoral thesis on Persian language and literature. With the guidance of Dr. Siavash Haqjo. Faculty of Persian Literature and Foreign Languages. University of Mazandaran. [in Persian]

Mohammadi, M. (1995) *Bigāne mesle manā*. Tehran: Mitra Publishing. [in Persian]

Mohtsham Kashani, A. (2010) *Kolliāte Mohtshame Kāshāni*.. Tashih Feyzi Kā shā ni. Tehrā n: Surah Mehr Publication. [in Persian]

Moshtaq E. (1941) *Divan Moshtāq*. Tashihe Hossein Makki. First edition. Tehran: Marvoj Bookstore. [in Persian]

Motaman, Z. (1992) *Nazarie negā rande raje be Sā eb*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Motaman, Z. (1982) *Goharhaye raz*. Tehrā n: Afshā ri Press Company. [in Persian]

Nā tel Khanlari, P. (2004) *Divane Sāebe Tabrizi*. Be ehtemame Jahā ngire Mansour. Third edition. Tehrā n: Negā h Publication. [in Persian]

Nezā mi Ganjavi, J. (1997) *Makhzan ol Asrār*. Tashih va havashi: Hasan Vahid Dastgardi. Be kosheshe Saeed Hamidiā n. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Noorani Vesal, A. (1992) *Sabke hendi va vajhe tasmie an*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Nima Yoshij (1990). *Majmoue Asār*. Be kousheshe Siros Tā hbā z va Sharagim Yoshij. Tehrā n: Publisher Publications. [in Persian]

Oulieaienia, H. (1982) *A Trip to the Wonderland of Poetry*, Tehran: Mirasaidi Farahani Publications.

Ortony, A. (1979) Beyond literal similarity. *Psychological Review*, 86, 161-180.

Rajaei, M. (1997) *Maālem Olbalāgha dar Elm (maāni, Bayan, va Badi)*. Fourth edition. Shiraz: Shiraz University Publishing House. [in Persian]

Saeb Tabrizi, M. (1992) *Divān*. Be kousheshe Mohammad ghahramā n. Second edition. Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company, affiliated to the Ministry of Culture and Higher Education. [in Persian]

Saeb Tabrizi, M. (1991) *Koliyā t*. Bā Moghadame va ... Mohammā d abbā si. Tehrā n: Tolou Publication. [in Persian]

Safa, Z. (1992). *Sāeb Tabrizi va shiveye sokhanvari dar ahde Safavi*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Safavi, K. (2001) *Az zabānshenāsi be Adabiāt*. Tehrā n: Hermes Publication. [in Persian]

Sakaki, A. (1929) *Meftah OL oloum*. Beirut: Dar al-Kitab al-Alamiya. [in Persian]

Shafaei Esfahani, Sh. (1983) *Divane Sharafoddin Hasan*. Tashih, Moghadame va Talighat: Dr. Lotfi Banan. Tabriz: Tabriz printing house. [in Persian]

Shafi'i Kadkani, M. (2009) *musighie sher*. Tehrā n: Agah Publication. [in Persian]

Shafi'i Kadkani, M. (1992) *Shaere ayeneha*. Third edition. Tehrā n: Agah Publication. [in Persian]

Shafi'i Kadkani, M. (1996) *Shaeri dar hojoume montaghedan*. Tehrā n: Agah Publication. [in Persian]

Shafi'i Kadkani, M. (2001) s*ovare khial dar shere farsi*. Tehrā n: Nil Publication. [in Persian]

Shafiyoun, S. (2008). *Zolā li Khā nsā ri va sabke hendi*. Tehrā n: Sokhn Publication. [in Persian]

Shamisa, C. (2006) *Bayā n.* Tehrā n: tā besh Publication. [in Persian]

Shamisa, C. (2004) *Bayā n va Maā ni*. Eighth edition. Tehrā n: ferdowsi Publication. [in Persian].

Shamisa, C. (2002) *Negā hi tā ze be badi*. Tehrā n: ferdows Publication. [in Persian].

Shamisa, C. (2003) *Sabkshenasi shere farsi*. Sixth edition. Tehrā n: ferdowsi Publication. [in Persian].

Shakespeare, W. (2008). *All's well that ends well. [Waiheke Island]*, Floating Press.

Shipman, H. (1931). *Verse*. Firest edition. New York: D. Appleton & company.

Siasi, M. (1951) *Tamsil dar shere Sā eb*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

Soroush Esfahā ni, M. (1960) *Divane Soroushe Esfahāni*. With an introduction by Jalaluddin Homai. To the efforts of Mohammad Jaafar Mahjoob. The first volume. Tehrā n: Amir Kabir Publication. [in Persian]

Tabari, E. (2003) Barkhi barrasihā darbareye jahā nbinihā va jonbeshhaye ejtemaei dar irā n. Tehrā n: ferdows Publication. [in Persian].

Tabatabaei, A. (2007) Tarkib dar zabā ne Farsi. *Academy letter*. Volume 9, Number 3, pp: 186-213. [in Persian]

Talebian, Y. (1378) *Sovare khiā l dar shere shā erā ne sabke Khorā sā ni*. Kermā n: Emā d Kermā ni Publications. [in Persian]

Taftazani Heravi, S. (1986) *Al-Motawal fi Sharhe Takhlis al-Meftah*. Ayatollā h ozma Marashi Najafi library. Qom: Iran. [in Persian]

Taqavi, N. (1938) *Hanjare Goftar*. Tehrā n: Majles Printing House. [in Persian]

Tavllali, F. (1997) *Sholeye Kaboud*. Tehrā n: Sokhn Publication. [in Persian]

The American Heritage college dictionary. **(**2010**)**. 4th ed., Boston, Houghton, Mifflin Harcourt.

Veale, T. and Hao, Yanfen (2007), Learning to Understand Figurative Language: From Similes to Metaphors to Irony.

Yousefi, Gh. (1992) *Tavire sh*ā *er*ā *neye ashy*ā *dar nazare Sāeb*. Sā eb va sabke hendi dar gostareye tahghighate adabi. Be kousheshe Mohammad Rasul daryā gasht. Tehrā n: Ghatre Publication. [in Persian]

ZarinKoub, A. (1982) *Naghde adabi*. Tehrā n: Amir Kabir Publication. [in Persian]

Zaghloul Salā m, M. (2001) *Al adbel Arabi fi asre Ayyubi*. Beirut: Dar al-Raed al-Arabi. [in Persian]