فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی - پژوهشی
سال ششم – شماره دوم – تابستان ۱۳۹۲ - شمارهٔ پیاپی ۲۰

شگردهای بدیع تصویری در ادبیات کلاسیک فارسی

(ص ۲۲۴- ۲۰۵)

ابراهیم دانش[۱](نویسنده مسئول)، سعید واعظ[۲]

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۵/۹
تاریخ پذیرش قطعی: ۹۲/۳/۲۰

چکیده

بدیع تصویری که امروزه با نامهای دیگری چون شعر دیداری، کانکریت، عینی، طرح‌وار، انگاره‌دار، تجسمی، تجسیم، نگاره، خواندیدنی، پلاستیک و نقاشی‌شعر نیز نامیده میشود، مجموعهٔ شگردهایی را گویند که به کمک آنها شاعر یا نویسنده درصدد ایجاد ارتباط بین هنر نقاشی و ادبیات و ارائهٔ اثری ترکیبی، از این دو هنر است؛ یعنی علاوه بر ارتباط کلامی، در پی ایجاد ارتباط تصویری با مخاطب است. بنابراین علاوه بر استفاده از امکانات و شگردهای بلاغی، با به تصویر کشیدن و دیداری کردن اندیشهٔ شاعرانهٔ خویش ارتباط قویتر و ملموستری با مخاطب برقرار میکند. البته این به تصویر کشیدن و نگارگری را نه با استفاده از مواد اولیه و تکنیک‌های نقاشی و نگارگری، بلکه با زبان و عناصر سازندهٔ آن از قبیل واجها، سازه‌ها، کلمات و جملات، به همراه قدرت شاعریِ خویش در استفاده از تمام امکانات زبان، اعم از امکانات دِلالی، لفظی، موسیقیایی، بلاغی، و نوشتاری و مخصوصاً تصویریِ آن انجام میدهد. در این مقاله برآنیم نشان دهیم که تصویرسازی با شکل نوشتاری سخن و برخی هنجارگریزیهای دیداری، بسیار پیشتر از صورتگرائی روسی در ادبیات فارسی وجود داشته و سابقهٔ برخی از انواع آن به اندازهٔ عمر شعر فارسی دری است، و برخی دیگر جدید و متأثر از شعر دیداریِ سایر ملل است. در نهایت برآنیم تقسیم‌بندی جامعی از این شگردها در ادب فارسی ارائه دهیم.[۳] گفتنی است واژهٔ تصویر در این مقاله به معنی اصطلاح ادبیِ ایماژ (image) که در علم بیان مطرح است، نیست، بلکه به معنی نگاره (picture) است.

کلمات کلیدی

ادبیات فارسی، شگردهای بدیع تصویری، شگردهای بیانی، نقاشی، شعر، اندیشه

---

۱ . استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیلe_d_lit@yahoo.com
۲ . استاد دانشگاه علامه طباطبایی

۳ - البته بررسی بدیع تصویری در ادب معاصر فارسی را به دلیل گستردگی، به مقاله ای دیگرکه مکمل این مقاله خواهد بود موکول میکنیم.

مقدمه

تعریف شعر عینی (دیداری)

اکثر فرهنگهای اصطلاحات ادبی، این نوع شعر را چنین تعریف کرده‌اند: شعر عینی یا دیداری، شعری است که به‌صورتی نوشته شده که متنِ آن، بیش از آنکه حالت معنایی داشته باشد، حالت نقاشی دارد؛ یعنی به شکل تصویری بر دیدگان مخاطب عرضه میشود تا وی آن را به صورت یک کل و یک شکل دریابد. شکل نوشتاری شعر معمولاً موضوع مطرح شده در آن را به تصویر میکشد.

این تعریف ناقص است؛ زیرا برخی از شگردهای هنری تصویری را که شاعران پارسیگوی، از طریق توصیف زنده و پویای صحنه‌ها به صورت فیلمی زنده یا نقاشی جاندار و کشف شباهت بین شکل معمولیِ نوشتاریِ واژه با مفهوم و مدلول آن آفریده‌اند، شامل نمیشود. یکی از مناسبترین تعریفها برای شعرِ تصویری، تعریفِ مهدی محبتی است. وی مینویسد: «مراد از تصویرسازی، نقاشی و نمایش و فیلمسازی با کلمات است. بدین‌صورت که شاعر یا نویسنده بقدری بر کلمات، فضا، معنا و ارتباط این سه با هم چیره و مسلط باشد که بتواند با روشهای گوناگونِ کاربردِ جملات و کلمات تابلوی زیبا، نمایش یا فیلمی زنده در برابر دیدگان و ذهن خواننده تصویر کند و خواننده وقتی به پایان نوشته رسید آن را درست مانند نقاشی در حافظهٔ خود مجسّم سازد».(بدیع نو، محبتی: ص۱۵۴) محبتی با ارائهٔ نمونه هایی، تصویرسازی را به انواعی چون: تصویر سازیِ نمایشی، نقاشی در تابلوی کلمات و تصویرسازی با شکل نوشتاریِ خودِ شعر، تقسیم میکند که در حقیقت، شعر کانکریت(دیداری یا عینی) نوع سوم از تقسیم‌بندی اوست.

تاریخچهٔ شعر عینی یا دیداری

برخی از پژوهشگران معتقدند: «برخی از شاعران یونانی در آغاز قرن سوم ق. م متن شعر را به شکل موضوعی که شعر آن را توصیف یا القا میکرد مینگاشتند».(فرهنگ اصطلاحات ادبی، ابرمز: ص ۳۴) جی. ای.کادن در این مورد نظرهای متفاوتی دارد او در جایی مینویسد « این شیوه را شاعران ایرانیِ قرن پنجم میلادی به کار برده‌اند» (فرهنگ اصطلاحات ادبی، کادن: ص ۳۲) و در جای دیگر ابتدا این نوع شعر را پدیده‌ای شرقی معرفی کرده، سپس میگوید «اشعار طرحوار(تصویری) نخست، در اشعار شبانی شاعران یونانی قرن چهارم ق.م دیده شده است».(همان: ص ۴۹۵) گروهی دیگر برآنند که آپولینر با کالیگرامهایش آغازگر این نوع شعر بوده است. حسن هنرمندی مینویسد: «شاید آپولینر که سالها در نسخه‌های خطی آثار شرقی در

کتابخانهٔ ملی پاریس بررسی و تأمل میکرد از آثار فارسی در این زمینه الهام گرفته باشد»(بنیاد شعر نو در فرانسه، هنرمندی: ص۵۱۴)؛ اما طاهره صفارزاده که از سرایندگان این نوع اشعار در ادبیات معاصر فارسی است، معتقد است: «اگر چند کالیگرام آپولینر را مبنای شعر دیداری بدانیم خطاطان و دعانویسان ما زودتر چنین کوششهای بی‌هدفی انجام داده‌اند».(حرکت و دیروز، صفارزاده: ص۱۶۱) ، بنا بر نظر ام. اچ. ابرمز، نوعِ جدیدِ شعر تجسمی «جنبشی گسترده و جهانی است که شاعر سویسی؛ اوژن گومرینگر(Eugen Gumringer) در سال ۱۹۵۳ آغازگر آن بود است». (فرهنگ اصطلاحات ادبی، ابرمز: ص ۳۵)

آنچه مسلم است این که شاعران پارسیگوی، از همان آغاز شعرِ دری در پی عینی کردن و نشان دادن تصویرهای تخیلی خود به مخاطب بوده‌اند و از امکانات زبان تا جایی که میتوانستند، برای این منظور استفاده کرده‌اند؛ مثلاً در حوزهٔ بیان، وجود تشبیه‌های معقول به محسوس، یکی از نمونه‌های بارز این تلاش برای نشان دادن ذهنیات به صورت عینی است. برخی از شاعران پا را از این هم فراتر گذاشته و سعی کرده‌اند بین شکل نوشتاری حروف و کلمات با مفهوم آنها ارتباط برقرار کنند و بدین ترتیب نشانه‌های قراردادی(نماد) را به نشانه‌های تصویری(شمایل) تبدیل کنند. تشبیه پدیده‌ها به شکل نوشتاری حروف و کلمات و برعکس، نمونه‌ای دیگر از مشارکت علم بیان در ساختن تصویری نقاشیگونه است.

در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست نقطهٔ دوده که در حلقهٔ جیم افتاده است
(دیوان حافظ، ص ۲۳)

برخی دیگر از شاعران، از طریق نوشتن متن شعر به صورت درخت (مشجّر)، پرنده(مطیّر) و اشکال هندسی(مربّع، مدوّر و ...) یا تصویرسازی و القاء مطلب، با استفاده از قابلیت صوتیِ کلمات و حروف یا ترکیبِ نوشتار با نقاشی و ... که از شگردهای بدیعی محسوب میشوند، راه را برای آشتیِ نوشتار با تصویر هموار کردند؛ به نحوی که در شعر برخی از شاعران، چون خاقانی توجه به قابلیتهای تصویریِ زبان از مختصه‌های برجستهٔ سبکی به شمار می‌رود. همچنین وجود اشعار مشجّر، مطیّر و ... در شعرِ قدیم فارسی، دلیل شاخصی است در رد نظر آنان که معتقدند: « شاعران کلاسیک هیچگاه از شکل متعارف نوشتاری عدول نکرده‌اند و معاصران به دلیل داشتن ارتباط تصویری با مخاطبان سعی کرده‌اند با تغییر در شکل متعارف نوشتار به این کارکرد دست یابند»(مقراض لا یا تعامل صورت و معنا، ابراهیمی: ص۱) البته شعر عینی دوره اخیر که به آن شعر تجسمی نیز میگویند، صرفنظر از تحول و تکامل تاریخی آن، جنبشی جهانی است که در اکثر کشورهای جهان از جمله ایران، طرفداران و سرایندگانی داشته است.

شعر تجسمی(concrete poetry) به دو بخش تقسیم میشود:شعر تصویری و شعر دیداری.

تفاوت شعر تصویری با شعر دیداری

مهمترین تفاوت شعر تصویری با شعر دیداری این است که شعر تصویری (شنیداری-دیداری) است؛ یعنی هم با شنیدن و هم با دیدن قابل فهم است؛ چراکه به محور نحوی و رسانایی زبان و خصوصیت خطی آن صدمه‌ای وارد نشده است؛ اما شعرِ دیداری (نوشتاری-دیداری) است؛ یعنی با شنیدن قابل فهم نیست؛ چون نظام زبان و جملات و کلمات، برای ساختن تصویری خاص به هم ریخته و مفهوم شعر فقط از طریق مشاهدهٔ متن به صورت یک تصویر، قابل درک است. در این نوع شعر، لذت دیداری و بصری بر لذت شنیداری غالب است و گویی مخاطب به تماشای تابلویی رازآلود نشسته است. اکثر نمونه‌های قدیمی شعر تجسمی در غرب، از نوع اول و نمونه‌های اخیر شعر تجسمی، از نوع دوم هستند.

مثال برای نمونه‌های نوع اول (شعر تصویری)

«بعنوان نمونه شعر فیروزه میزانی که صورت نوشتاری آن به شکل صلیب(چلیپا) است:

مـــــرا
فـــرود
آریـــد
از چـلـیـپـــای چـــرک
مرده ام
شکیبا و
بی گواه
باکاکلی
ســپـید
آسیـمهٔ
هراس

(بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، وحیدیان کامیار: ص ۱۴۶)

از نمونه‌های نوع دوم (شعر دیداری)

شعر پیپ مارگریت اثر عباس صفاری

(دوربین قدیمی، صفاری: ص ۵۹)

سابقهٔ شگردهای تصویری در کتب بدیعی فارسی

متأسفانه بدیع تصویری در کتابهای بدیعِ فارسی، بخش مستقلی ندارد و در کتابهای بلاغت قدیمی نیز به صورت پراکنده، آرایه‌هایی چون مشجّر، مطیّر، مدوّر، مربّع، موصّل، مقطّع و غیره و ... را بدون هیچ نظم منطقی آورده اند. در دورهٔ معاصر، شمیسا در کتابِ نگاهی تازه به بدیع، تصویرسازی با حروف را تحت عنوان «حرف‌گرایی» و «صدامعنایی» و یک نوع از تصویرسازی معنایی را با عنوان «تجسّم» آورده است. پس از او وحیدیان کامیار و محبتی، به بدیع تصویری توجه کرده‌اند، که کار هرکدام از آنها در بخش خاصی از بدیع تصویری متمرکز شده است. محبتی بیشتر به تصویرسازی و نقاشی با معنای کلام توجه کرده و فقط در یک مورد به نقاشی با شکل نوشتاری کلام پرداخته و شعر معروفِ حمید مصدق را، مثال آورده است. وحیدیان کامیار هم بیشتر تصویرسازی با شکل ظاهری و نوشتاریِ متن و کلمات را مد نظر قرار داده و به تصویر آفرینی با معنی نپرداخته است.

تقسیم‌بندی شگردهای بدیع تصویری فارسی

همانطورکه گفته شد، نشانه‌های زبانی سه وجه یا بُعد دارند که عبارتند از: لفظ، معنی و شکل نوشتاری. پس تصویرسازی در زبان از طریق لفظ، معنی ، نوشتار و شکل ظاهری و یا از طریق ترکیب نوشتار و تصویر حاصل میشود.

۱) تصویر سازی از طریق لفظ (قابلیت صوتی واجها)

در این نوع شگردها، صداها و موسیقی حروف و کلمات، تصویر یا صحنه‌ای را به ذهن مخاطب القاء یا در برابر دیدگان او مجسّم میکند.

در هر زبانی، واژه‌هایی وجود دارند که به نوعی میتوانند القاء کنندهٔ مفهوم و مدلول خود به خواننده باشند، خواه از طریق شکل نوشتاری و خواه از طریق صداهای تشکیل دهنده شان. برای دستهٔ اول اصطلاحی وضع نشده اما دستهٔ دوم را در اصطلاح ادبیات و زبانشناسی، آوانام (onomatopoeia) گویند. آوانامها کلماتی هستند که صداهای موجود در آنها، ما را به مدلولشان راهنمایی می‌کنند. به عنوان مثال واجهای واژهٔ «دَرای»(darāy) که در زبان فارسی به معنی جرس و پتک است، به خوبی بیانگر صدای برآمده از جرس یا پتک است. اطلاقِ عنوان آوانام بر این‌گونه کلمات، گویای این باور است که نام این پدیده‌ها از صدایِ خودِ پدیده‌ها گرفته شده است. پس در اینجا دیگر رابطه، فقط رابطه‌ای خشک و قراردادی نیست، بلکه رابطه‌ای درونی هم بین دال و مدلول موجود است. « در کلمات معمول زبان رابطهٔ میان دال و مدلول، رابطه‌ای قراردادی است، اما این دلالت در مورد نام‌آواها طبیعی است و نام‌آواها با صدای مدلول، رابطه‌ای اگرنه عین به عین، دست کم نزدیک دارند. به سبب این شباهت و نزدیکی است که نام‌آواها از گروه نمادها خارج و در گروه شمایلها قرار می‌گیرند»(ابراهیمی، همان: ص۲)

همانطورکه ذکر شد نشانه تصویری رساترین نشانه برای انتقال مفهوم است، و نشانهٔ قراردادی به دلیل عدم ارتباط مستقیم و عینی دال با مدلول، گنگترین و نارساترین نشانه است. بنابراین اکثر نشانه‌های زبانی به دلیل قراردادی بودن و عدم ارتباط مستقیم با مدلول خود، کمترین رسانایی را دارند و شاعری که در پی استفاده از نهایت امکانات رسانایی زبان است، سعی میکند از بین نشانه‌های زبانی آنهایی را برگزیند که بیشترین رسانایی را داشته و به نشانه‌های تصویری نزدیک باشند. چه از طریق صوت و چه از طریق شکل نوشتاری.

شگردهایی که از طریق اصوات تشکیل‌دهندهٔ واژه و متن، سعی در تصویری کردن پیام دارند، عبارتند از: معنی‌صدایی و صدا معنایی

۱-۱- «معنی‌صدایی»: اشاره به صدای پدیده‌ها با حروف و کلمات (رساندن صدای بی‌معنی به وسیلهٔ اصوات تشکیل دهندهٔ واژه‌ها یعنی نشانه‌های معنیدار زبانی) است. مثلاً خاقانی در شعر زیر با استفاده از واجهای انسدادی و استعلاییِ (ق و ط) و موسیقی عبارت «یا قومِ اَطعِمونی» صدای طبل (تن تن تتن تتن تن) را در ذهن مخاطب مجسم میکند:

کوس شکم تهی را بود آرزوی آن نان «یا قومِ اَطعِمونی» آوازش آمد از بر
(دیوان خاقانی،ج۱ص۲۶۷)

شاملو، تصویرِ ابداعیِ خاقانی را بازآفرینی و با تکرار هجای (تام= تا مرا) صدای طبل را بیـان کرده است:

چونان طبل
خالی و فریادگر
درون مرا
که خراشید
تام
تام از درد
بینبارید؟
(مجموعه آثار شاملو، دفتر یکم: ص۶۷۳)

سنایی در قصیده‌ای، سعی کرده، با جملاتی که از زبان مرغان نقل میکند، به صدا و آواز آنها اشاره کرده در ذهن مخاطب مجسم کند که در حقیقت این جملات، برداشت شاعرانه و عرفانی او از صدای مهمل و بی‌معنی پرندگان هست.

موسیجه همی‌گوید: یا رازق رزاق روزی‌ده جانبخش‌تویی انسی و جان را(دیوان‌سنایی،ص ۴۴)

که آواز موسیجه را که بر وزن«تن تن تتتن تن» بوده، در ذهن خود تسبیح خداوند «یـا رازق رزّاق» پنداشته است.

۲-۱ «صدامعنایی»: صداهای تشکیل دهندۀ سخن برای تقویت معنی و اندیشۀ مورد نظـر شاعر و در خدمت معنی و مضمون شعر است: فردوسـی کشـش زه کمـان و خـروش چـرخ چاچی را چنین بیان و صحنه را در برابر دیدگان خواننده مجسم کرده است:

برو راست خم کرد و چپ کرد راست خروش از خم چرخ چاچی بخاست(شاهنامه ، ج۴: ۱۹۶)

مؤلف مرزبان نامه، ناتوانی و بند آمدن زبان انسان را در سپاسگزاریِ از نعمـات خداونـد، چنین تصویر کرده است:

«حمد و ثنایی... و شکر و سپاسی... ذات پاک کریمی را که از احاطت به لطایف کرمش نطق را نطاق تنگ آمده».(وراوینی، ۱۳۸۲:۳)

وی با بهترین تألیف (استفاده از صدای t در حروف ت و ط ۷ مورد و صدای ق و گ ۳ مورد و صدای ک ۴ مورد)توانسته است، اولاً با تکرار صدای t لکنـت و گرفتگـی زبـان را بـه نمایش بگذارد. ثانیاً با استفادۀ بیشتر از صامتهای انسدادی، لال و گنگ شدن و قاصر شـدن زبان را از شکرِ خدا عملاً در جمله نشان دهد.

پاره کن این پرده عیسی گرای تا پر عیسیت بروید ز پای(مخزن‌الاسرار: ص ۷۹)

تکرار صامت(پ) و(ر) صدای (پررررر) پر زدن و پریدن را القـا میکنـد و ایـن تصـویر در راستای معنی شعر نیز هست.

احمدا خود کیست اسپاه زمین ماه بین بر چرخ بشکافش جبین (مثنوی معنوی: ص ۱۹۵)

در این شعر مولوی، خود واژه (چرخ) صدای شق شق شکافتن را می‌رساند.

۲)تصویرسازی از طریق معنی

شاعر در این نوع شگردها، مفهوم و معنی پیام را به صورت تصویر یا صحنه‌ای زنده در برابـر دیدگان مخاطب قرار میدهد و او را به تماشای عینی منظور خود فرا میخواند. این شـگرد را در سه دسته‌بندی میتوان بررسی کرد:

۲-۱ تصویر به صورت یک فیلم زنده

صحنهٔ کشته شدن ایرج به دست برادران آزمندش در شاهنامه فردوسی:

چـو بشـنید تـور از بـرادر چنـین / بـه ابـرو ز خشـم انـدرآورد چیـن
نیامـدش گفتـار ایـرج پسـند / نبُـد راستـی نـزد او ارجمنـد
بـه کرسـی بخشـم انـدرآورد پـای / همـی‌گفـت و برجسـت هزمـان ز جـای
یکایـک برآمـد ز جـای نشسـت / گرفـت آن گـران کرسـی زر بدسـت
بـزد بـر سـر خسـرو تاجـدار / ازو خواسـت ایـرج بـه جـان زینـهار
نیایـدت گفـت ایـچ بـیم از خـدای / نه شـرم از پـدرخود همـین اسـت رای...
سـخن را چـو بشـنید پاسـخ نـداد / همـان گفتـن آمـد همـان سـردباد
یکـی خنجـر آبگـون بـر کشـید / سراپـای او چـادر خـون کشـید
بـدان تیـز زهرآبگـون خنجـرش / همـی‌کـرد چـاک آن کیـانی بـرش
فـرود آمـد از پـای سـرو سـهی / گسسـت آن کمـرگـاه شاهنشـهی
دوان خـون از آن چهـرهٔ ارغـوان / شـد آن نامـور شهـریـار جـوان

(شاهنامه ج۱: صص۱۰۳ و ۱۰۴)

۲- ۲ تصویر مانند تابلوی نقاشی

آن قطـرهٔ بـاران بـین از ابـر چکیـده / گشته سر هر بـرگ از آن قطـره گهربـار
آویختـه چـون ریشـهٔ دسـتارچهٔ سـبز / سیمین گرهی برسـر هـر ریشـهٔ دسـتار
یا همچو زبرجدگون یـک رشـتهٔ سـوزن / انـدر سـر هـر سـوزن یـک لؤلـؤ شـهوار

(دیوان منوچهری دامغانی، ص ۴۳)

۳-۲ تصویری کردن امور انتزاعی و ذهنی (تجسّم)

شمیسا تجسّم را چنین تعریف و تقسیم بندی میکند: «تجسّم: مجسّم کردن تصاویر غریب است و انواعی دارد:

الف) عینی کردن امری ذهنی و به اصطلاح تصویری کردن آن به وسیلهٔ تشبیه مضمر.

در باطن من جان من از غیر تو ببرید محسوس شنیدم من آواز بریدن مولانا

انفصال معنوی را به انفصال مادی که صدای آن قابل شنیدن باشد تشبیه کرده است.

ب) بیت یا مصراعی از شعر حالت تابلوی نقاشی را داشته باشد و تصویری غریب را در ذهن مجسم کند:

عشق تو آورد شراب و کباب عقل به یک گوشه نشستن گرفت مولانا

در بیت زیر هر دو نوع الف و ب وجود دارد:

هست طومار دل من به درازای ابد برنوشته ز سرش تا بن پایان تو مرو مولانا

دل پر از آرزوی وصال را به طومار پیچ در پیچ بی‌پایان مکتوبی تشبیه کرده است»
(نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، صص ۱۰۱ و ۱۰۲)

خاقانی در سوگ پسر عمش گوید:

آمد به گوش من خبر جان سپردنش جانم ز راه گوش برون شد بدان خبر
(دیوان خاقانی، ج۲: ص ۱۱۸۹)

۳) تصویرسازی از طریق شکل نوشتاریِ حروف، کلمات و متن شعر

این شگرد را بر اساس شکل نوشتاری حروف، کلمات و متن شعر میتوان به سه دسته تقسیم کرد.

۳-۱ تصویرسازی از طریق شکل نوشتاریِ حروف

نقاشی کردن به وسیله حروف، انواعی دارد؛ به نحوی که گاهی شاعر با تکرار حرفی در درون کلمات مختلف و به عبارتی دیگر استفاده از کلماتی که آن حرف را در درون خود دارند، سعی در نقاشی کردن پدیده‌ای، یا رساندن منظوری یا تقویت مضمون و تصویر مطرح شده در شعر را دارد.

نقاشی با حروف، انواعی دارد که عبارتند از: واج آرایی، حرفگرایی، نقاشی با ترکیب حروف و نویسه‌های منفرد.

واج آرایی

معمولاً شاعران برای رسیدن به منظوری خاص و برای خلق زیبایی، از تکرار واجها در سخن خویش سود می‌جویند. اگر واج تکرار شونده صامت باشد، آن را

همحروفی(Consonance) و اگر مصوت باشد، آن را همصدایی(Assonance) میگویند[۱].
واج آرایی خود انواعی دارد که فقط برخی از آنها به شگردهای تصویری مربوطند.

واج آرایی بدون رساندن معنایی یا ترسیم نقش و نگاری

روشن است که چنین واج‌آرایی فقط از نظر موسیقایی(بدیع لفظی) ارزشمند و از لحاظ بدیع تصویری فاقد ارزش است.

نشان داد مادر مرا از پدر ز مهر اندرآمد روانم به سر (شاهنامه، ج۲: ۲۳۷)

صامت «ر» و مصوت « ا » تکرار شده است.

واج آرایی برای رساندن معنا و مفهوم خاص یا تقویت معنی شعر(صدا معنایی)

این مورد قبلاً در تصویر آفرینی با لفظ بررسی شده است.

واج آرایی برای ارائه تصویری خاص (نقاشیوار)

گاهی شاعر با تکرار حرفی در طی کلام، منظور خود را به صورت تصویری نشان میدهد. مثلاً در بیت زیر:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را که سر به کوه و بیابان تو داده ای ما را (دیوان حافظ، ص ۳)

شاعر با تکرار (الف) در طی کلام، بلندی و رعنایی معشوق را به تصویر کشیده است.

شرح مناقبش را باد آسمان صحیفه تا در کف عطارد دیوان تازه بینی (دیوان خاقانی ج۱:صص ۶۲۲)

مصوت بلند â = آ تکرار شده، چون شاعر خواسته تا مناقب ممدوح همیشه و همه جا گسترده و در اوج باشد، آسمان را آورده و علاوه بر آن مصوت بلند (ا) را تکرار کرده تا هم بلندی را برساند و هم آمین را به مخاطب القا کند.

در این نوع، شاعر به تصویری بودن و شباهت بین پدیده و شکل حروف تصریح ندارد، اما از آن استفاده می‌کند.

حرف‌گرایی

شاعر در شکل نوشتاری حروف و ویژگیهای الفبایی آنها توجه کرده، از آنها برای آفریدن و نقاشی معنا و مضمون مورد نظر خویش با تصریح به این مسأله سود می‌جوید. این شگرد انواعی دارد:

تشبیه پدیده ها به شکل نوشتاری حروف

قد همه دلبران عالم پیش «الف» قدت چو «نون» باد (دیوان حافظ، ص ۶۷)

---

۱ . فرهنگ اصطلاحات ادبی، ابرمز، ص ۷

زآن قامت همچون «الف» و زلف چو «دالت» باریک‌شدم چون «الف» و چفته چو «دالی»
(دیوان مسعود سعد سلمان،ص ۴۱۲)

تشبیه حروف به پدیده‌ها

از همه ابجد بر «میم» و «الف» شیفته ام که به بالا و دهان تو «الف» مانـد و «مـیم»
(دیوان فرخی سیستانی،ص ۲۴۶))

شاعر «الف» را به بالای معشوق و «میم» را به دهانش مانند کـرده و بـا دلیلـی هنـری بیان کرده که دلیل علاقهٔ من به حروف ابجد، مانندگی این دو حرف (الف و میم) به اعضای توست.

استفاده از قابلیتهای الفبایی و نگارشی حروف برای بیان اندیشه شاعرانه

همـــــه همشهریـــــان خاقـــــانی بـــــا وی از کبـــــر درنیامیـــــزند
چـه عجـب«را»و«زا» بـه یـک جاینـد لیـــــک بـــا یکدگـــــر نیامیزنـــد
(دیوان خاقانی،ص ۸۶۵)

خاقانی جدایی و دوری خویش را از همشهریانش با اسـتفاده از قابلیـت جـدایی حـروف «را» و «زا» بیان کرده است.

بـــا کـــرم او «الـــف» کـــه هیـــچ نـــدارد در سرش اکنون هوای ثروت«شین»است
(دیوان انوری،ص ۸۷))

ز آمیـزش کجـان نشـود طبـع راسـت کـج از اتصالِ حـرف، «الـف» خـم نمیشـود
(دیوان صائب، ص ۲۰۶۷)

رادویانی ابیات زیر را به ترتیب برای نوع اول(مقطَّع) و نوع دوم(موصَّل) مثال آورده است:
« شاعر گوید(خفیف):

ای دل از آرزوی وی زاری زاری از دردِ آن دو رخ زاری

... شاعر گوید(سریع):

بسکغمعشقتصعبستبس عشقتکشتستنکشتستکس»
(ترجمان البلاغه، صص ۱۹۷ و ۱۹۸)

بیت دوم در حقیقت به این صورت بوده است:

بس که غم عشقت صعب است بس عشقت کشته‌ست نکشته‌ست کس

البته این جدا نویسیها و پیوسته نویسیها زمانی از لحاظ بدیع تصویری ارزشمند است که شکل نوشتاری شعر شبیه تصویری یا بیانگر و رسانندهٔ مضمونی باشـد و گرنـه هـر جـدا یـا پیوسته‌نویسی ارزش هنری ندارد.

ترکیب حرفی از یک واژه با حرف یا حروفی از واژه‌های دیگر و خلق مضمون

امّی گویا به زبان فصیح از «الف» آدم و «میم» مسیح (مخزن الاسرار، ص ۱۳)

شاعر با ترکیب (الف) آدم با (میم) مسیح و به دست آوردن واژهٔ (ام)، فصیح بودن پیامبر را در عین امی بودن، بیان کرده است. هرچند این آرایه در ساخت تصویری پرتره‌وار نقش ندارد.

ترکیب حروف جداگانه و ساختن واژه و بیان مضمون

صورت «عین» «شین» و «قاف» در سر یعنی که «عشق»
نقش «الف» «لام» «میم» در دل یعنی «الم» (دیوان خاقانی، ص ۴۱۰)

خود سنایی او بود چون بنگری زیرا بر اوست
لب چو«یا» قامت«الف» ابرو چو«نون» دندان چو«سین»
(دیوان سنایی،ص ۴۸۰)

سنایی حروف تخلص(نام شعری) خود را یک به یک در وجود معشوق دیده و بدینسان اتحاد خود را با معشوق به بیان و مضمونی زیبا بیان کرده است.

ساختن ماده‌تاریخ با حروف و ترکیب آنها و خلق واژه و مضمون

ناف هفته بُد و از ماه رجب «کاف» و «الف» که برون رفت از این خانهٔ بی نظم و نسق
(دیوان حافظ، ص ۳۲۵)

در سنهٔ «ثا» «نون» «الف» به حضرت موصل راندم «ثا» «نون» «الف» سزای صفاهان
(دیوان خاقانی،ص ۴۲۷)

۲-۳- تصویرسازی از طریق شکل نوشتاریِ کلمات و ترتیب و جایگاه حروف درون آن

این شیوه، خود انواعی دارد که به ترتیب ذکر می‌کنیم:

تصویرسازی از طریق شکل نوشتاریِ حروف و اجزای واژه و ترتیب و جایگاهِ آنها در درون واژه.

نام شه زان اول و آخر «الف» کردند و «نون» یعنی اندر ملک طغرا برنتابد بیش از این
(همان: ص ۴۸۵)

شعر درباره « جلال‌الدین اخستان» است. خاقانی حسن تعلیلی زیبا از مکان قرار گرفتن حرف اول و آخر اسم او ساخته است.

هرکه صید وای خود شد وای او گم شود از وای سر تا پای او
«وا» دو حرف آمد «الف» «واو» ای غلام هر دو را در خاک و خون بینی مدام
«واو» را بین در میان «خون» قرار پس «الف» را بین میان «خاک» خوار
(منطق الطیر: ص ۳۲۶)

همچـو «الـف» راسـت بـه عهـد و وفـا اول و آخـــر شـــده بـــر «انبیـــا»
(مخزن الاسرار، ص ۱۳)

ابتدا وفاداری و راستی او را در پیمان، به راستی «الف» تشبیه کرده (وجه شبه دوگانه)و سپس اولین و آخرین بودن پیامبر (اول از لحاظ رتبت و آخر از لحاظ ترتیب) را بـا الهـام از شکل نوشتاری واژه انبیا که «الف» در اول و آخر آن قرار گرفته، بیان کرده اسـت. خاقـانی نیز چنین آفرینش هنری را دارد.

چنـان اسـتاده‌ام پـیش و پـس طعـن کـه اسـتاده‌سـت «اَلـف»هـای «اَطَعنـا»
(دیوان خاقانی،ص ۴۱)

او خویشتن را که از پیش و پس مورد طعن است، بـه «الـف»هـای پـیش و پـس طعـن تشبیه کرده است.

تصویرسازی از طریق ریخت و شکل نوشتاریِ واژه

شاعران و نویسندگان در طول تاریخ سعی کرده‌اند تا جـایی کـه مـی‌تواننـد، از تمـام ابعـاد نشانه‌های زبانی(واژه‌ها) اعم از لفظ(صوت)، معنی و شکل نوشتاری بیشترین بهـره را ببرنـد تا منظور خود را زیباتر و مؤثرتر بیان کنند. به همین دلیل اسـت کـه از نخسـتین کتابهـای بلاغت تا متأخرترین آنها، آرایه‌هایی را می‌بینیم که یا بر اسـاس شـکل نوشـتاری تعریـف و تقسیم‌بندی شده‌اند یا به نوعی در کارکرد هنری آنها شکل نوشتاری نیز سهیم بوده است.

صاحب ترجمان‌البلاغه صنعتی را با نام مضارعه ذکر می‌کند کـه بـا توجـه بـه تعریـف و مثالی که آورده، درمی‌یابیم که منظورش همان جناس خط است. وی گوید:« معنی مضارعه مانندگی بوَد به صورت. چون شاعر الفاظی بیارد اندر بیت، نبشـتن و حـروف یکسـان، و بـه خواندن و نقطه و اِعراب و به عروض مخالف، چون تاریخ و نارنج، و چیـره و خیـره، و ماننـد این عمل را مضارعه خوانند. چنانکه ابوالعباس عباس گوید (رمل):

بگُزین مُلکا بگزین مَلِکا پاک طبع تو به سان مَلَکا(ترجمان البلاغه، ص ۱۳۷و۱۳۸)

این بهره‌مندی از شکل نوشتاری سخن، در عصر حاضر نیز ادامـه دارد کـه البتـه ماننـد خودِ زبان فارسی و شگردهای متنوعی را پدید آورده است.

مسأله توجه به بعد نوشتاری سخن فقط به بدیع محدود نمی‌شود، بلکـه در علـوم دیگـر ادبی از قبیل بیان و عروض و قافیه هم اهمیت این مسأله آشـکار اسـت. برخـی عیـوب کـه علمای بلاغت برای قافیه در نظر گرفته‌اند، ناشی از یکسان نبودنِ صورت نوشتاریِ واژه‌هـای قافیه است. مقفی بودن شعر باعث می‌شود خواننده در جاهای معینی از شعر، منتظـر تکـرار

قافیه باشد.« و این انتظار به حدی است که چشم، به گفتهٔ یکی از ناقدان غربی، به دنبال چنین مشابهتی می‌گردد تا انتظارش برآورده شود. از همین رهگذر است که قافیه‌های صوتی کافی نیست بلکه باید به جنبه‌های بصری قافیه هم توجه کرد. شاید اینکه هنوز برخی ذوقها نمی‌پذیرند **ذ، ز، ظ، ض** که در فارسی از نظر تلفظ یکسانند با یکدیگر قافیه شوند همین امر باشد و نیز شاید بتوان گفت که قافیه شدن دال و ذال در بعضی دوره‌ها فقط به خاطر تشابه کتبی آنها بوده است»(شفیعی کدکنی، همان: ۷۴)

شکل نوشتاری واژهٔ پدید آورندهٔ برخی از آرایه‌های بدیعی

در برخی از آرایه‌ها یکسانی نوشتار رعایت می‌شود؛ اما نقاشی با واژه نیستند؛ یعنی شکل نوشتاری و ریخت واژه، عامل یا یکی از عوامل پدید آورنده آرایه است، اما از نظر بدیع تصویری زیاد مهم نیستند.

جناس تام

قیامت کسی بینی اندر بهشت که معنی طلب کرد و دعوی بهشت(بوستان سعدی، ص ۱۸۵)

جناس ناقص

ای گدایان خرابات خدا یار شماست چشم اِنعام مدارید ز اَنعامی چند(دیوان حافظ،ص ۱۱۴)

جناس خط

محبوسم و طالع است منحوسم غم‌خوارم و اخترست خونخوارم(دیوان مسعود سعد سلمان،ص ۲۷۸)

جناس مرکب یا مرفو

این آرایه به دو نوع مفروق و مقرون تقسیم میشود که تطابق نوشتاری در نوع اول، کامل و در نوع دوم، نسبی است.

یکی شاهدی در سمرقند داشت که گفتی به جای سمر قند داشت(بوستان سعدی، ص ۲۱۴)

ایهام

ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم ای بی خبر ز لذت شرب مدام ما(دیوان حافظ،ص ۷)

ایهام تناسب

سلطان یکسواره گردون به جنگ دی بر چرمه تنگ بندد و هرّا برافکند(دیوان خاقانی، ص ۱۹۳)

گردون اینجا به معنی فلک است؛ اما در معنی ارابه با چرمه ایهام تناسب دارد.

ایهام تضاد

ز زهد خشک ملولم کجاست باده ناب که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(دیوان حافظ، ص ۷۲)

تر در معنی خیس و خشک در معنی بدون رطوبت، با هم ایهام تضاد دوسویه دارند.

ایهام ترجمه

مگر به روی دل‌آرای یار ما ورنه به هیچ وجه دگر کار بر نمی‌آید(همان: ص ۱۴۸)

«وجه» اینجا به معنی طریق و روش است؛ اما در معنیِ روی با خود واژهٔ روی ایهام ترجمه دارد.

ایهام ترادف

یا شکل عطارد از کمانش تیری است که زد بر آسمانش(لیلی و مجنون:ص ۱۷۳)

تیر اینجا به معنی ابزار جنگی است؛ اما در معنی سیاره تیر با عطارد هم معنی است.

ایهام خوانشی

الا ای همنشین دل که یارانت برفت از یاد مرا روزی مباد آن دم که بی یاد تو بنشینم
(دیوان حافظ،ص ۲۲۲)

ایهام در «روزی مباد» است: ۱- هیچ روزی لحظه هایم بی تو مباد.۲- مرا قسمت نشود که بی تو بنشینم.

روشن است که در این آرایه‌ها، شکل واژه به عنوان تصویر و نقاشی منظور نبوده و فقط به عنوان یکی از عوامل ایجاد هارمونی و زیبایی، در پدید آمدن آرایه دخیل بوده است.

توجه به شکل نوشتاری واژه به عنوان تصویر و ارادهٔ معنی و خلق مضمون.

بی حاجبی«لا» به در دین مروکه هست دین گنجخانهٔ حق و «لا» شکل اژدها
(دیوان خاقانی،ص ۱۱)

شاعر شکل نوشتاری «لا» را به اژدهای دو سر، مانند کرده که ابتدا باید نفسانیات را اژدهای «لا» که دربان گنجخانه حق است، ببلعد تا بتوانی به گنجخانهٔ حق راه یابی و مضمونی نیکو خلق کرده است.

سنایی شکل لا را به مقراض(قیچی) تشبیه کرده و گفته است:

بر چنین بالا مپر گستاخ کز مقراض لا جبرئیل پربریده ست اندرین ره صدهزار
(دیوان سنایی،ص ۱۳۳)

و در بیتی عربی در تاریخ جهانگشا، شاعر با همان تصویر، حسن تعلیل و مضمونی زیبا آفریده است:

لا فی الجواب تقُصٌّ اَجنحه المُنی و لأجل هذا تشبه المِقراضا(تاریخ جهانگشا، ج۱: ۱۶۰)

ترجمه:«لا» در جواب، بالهای آرزو را می‌چیند و از همین روی به شکل قیچی درآمده است.

«خونی است سوخته و جگری است گداخته؛ کـه... اینـک از سـر خامـه قطـره قطـره مـی-رود».(منشآت خاقانی، ص ۱۳۴)

شاعر چکیدن قطرات خون جگر خود را با استفاده از تکرار واژهٔ قطره که به دلیل داشتن گردیِ (قاف) و (ط) و(ه) بیشترین قابلیت را برای نشان دادن قطرات دارد، به تصویر کشیده است. پس این تصویر را شاملو ابداع نکرده، بلکه قبل از او خاقانی تصویر را به کار برده است. فقط شاملو در نوشتن شعر، حالت هنجاری نوشتار را رعایت نکرده است:

ای کاش می توانستم
خون رگان خود را
من
قطره
قطره
قطره
بگریم
تا باورم کنند. (مجموعه آثار شاملو: ص ۱۶)

امروزه برخی از شاعران به جای اینکه شباهت را بین شـکل نوشـتاری واژه و مفهـوم آن کشف کنند، سعی میکنند با دستکاری آن، از طریقی متکلف و مصنوعی به تصویر و مفهـوم برسند:

من
به پهنـــــــــــــــــــــــای زمین
شکوه بودم
تو
به پهنـــــــــــــــــــــــــــــــای زمان
اندیشه بودی...

(برگزیدهٔ شعرهای شاهرودی، ص ۱۴۳)

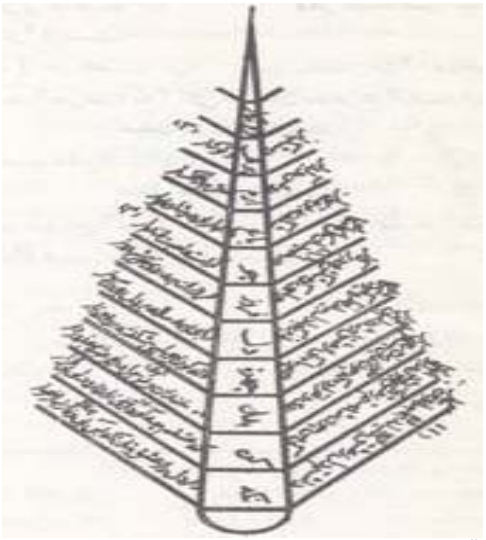
۳-۳- تصویرسازی از طریق شکل نوشتاریِ متن شعر

این شیوه در قدیم به صورتی بوده و امروزه بـه صـورتی دیگـر اسـت. در ادبیـات کلاسـیک فارسـی، معمـولاً ارتبـاط شـکل نوشـتاری شـعر کـه در اشـکالی چـون درخـت(مشـجر) و پرنده(مطیر) و اشکال هندسی از قبیل دایره(مدور) و مربع و ... نوشته میشد، بـا مضـمون و اندیشهٔ مطروحه در شعر ارتباط نداشت؛ در حالی که امروزه نه تنها ارتبـاط بسـیار محکمـی بین آنها است، بلکه گاهی دلالت نوشتاری کلام کاملاً قطع و انتقال اندیشه از طریق تصـویر

حاصل از شکل نوشتاری شعر انجام میشود؛ به نحوی که گویی مخاطب بیش از آنکه شعر بخواند، به تماشای تصویر نشسته است.

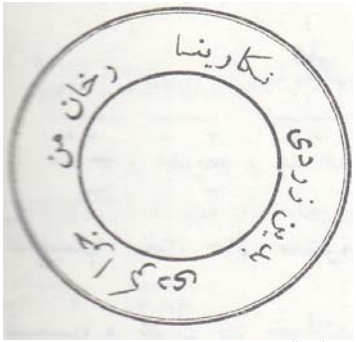
نمونه‌هایی از اشعار تصویری ساخته شده با شکل نوشتاری متن در کتب بدیع قدیم.

(شعر مشجّر) از کتاب المعجم:



(المعجم، ص ۳۹۸)

(شعر مدوّر) از کتاب حدائق السحر:



(حدائق السحر، ۸۶)

به نظر میرسد شعر مدور بیشتر تحت تأثیر دوایر عروضی پدید آمده باشد؛ چراکه ربطی به تصویرگری در شعر ندارد و اینکه وطواط در تعریف آن میگوید:« مدوّر بیتی را گویند کی از هر طرف کی آغاز کنی بتوان خواندن»(همان) این مسأله را تأیید میکند.

نتیجه

۱. با توجه به اینکه نشانه‌های زبانی، دارای وجوه لفظی، معنایی و نوشتاری هستند و شاعران و نویسندگان خلاق میتوانند در هر کدام از این وجوه به هنجارگریزی یا قاعده افزایی دست بزنند و اثر ادبی خلق کنند، تقسیم آرایه های بدیعی به دو بخش بدیع لفظی و معنوی نادرست و درحقیقت نادیده گرفتن قابلیتهای نوشتاری زبان و هنرآفرینیهای شاعران مبدع در این زمینه است؛ پس باید آرایه‌های بدیعی حداقل به سه بخش لفظی، معنوی و تصویری و هرکدام به شاخه‌های فرعی خاص خود تقسیم شوند.

۲. بدیع تصویری در ادب فارسی پدیده‌ای جدید و برگرفته از ادبیات غرب نیست، بلکه شاعران و نویسندگان توانای ادب فارسی از دیرباز به قابلیتهای دیداری سخن توجه داشته و به خلق آثاری زیبا در این حوزه پرداخته‌اند؛ به نحوی که حتی برخی چون کادن، شعر دیداری غرب را برگرفته از اشعار فارسی قرن پنجم میلادی میدانند.

۳. توجه به نوشتار واژه در تقسیم بندی آرایه‌ها از قدیم بوده و در آرایه‌هایی چون جناس خط (مصحّف) و جناس تام و مرکب اساساً یکی از بخشهای زیبایی‌آفرین و آرایه‌ساز تکرار صورت نوشتاری این واژه هاست؛ اما با عنوان بدیع تصویری مطرح نبوده است.

۴. تمام شگردهای بدیع تصویری از راه هنجارگریزی نوشتاری پدید نیامده‌اند؛ زیرا در ادب کلاسیک فارسی شعرا به جای دستکاری هنجار نوشتاری واژه‌ها و متن شعر، سعی میکردند رابطه‌ای تصویری بین نوشتار معمول واژه‌ها و حروف و مفهوم آنها کشف کنند؛ اما بدیع تصویری ادب معاصر که بیشتر از شعر تجسمی غرب تأثیر پذیرفته، در هنجار نوشتاری واژه-ها و متن تغییر ایجاد میکند تا تصویر (نگاره) مورد نظر خود را بسازد.

۵. بدیع تصویری ادب معاصر فارسی سعی میکند چون الگوی غربی خویش، هم از طریق نوشتار و هم از طریق تصویر، اندیشهٔ شاعرانه را منتقل کند؛ یعنی تصویر ساخته شده از طریق شکل نوشتاری متن در راستای القای اندیشهٔ مورد نظر شاعر است؛ در حالی که هیچ ارتباطی بین مفهوم و تصویر، در اشعار مشجّر، مطیّر و مدوّر و ... در ادب کلاسیک فارسی نبوده است.

۶. در بدیع تصویری معاصر، گاهی شاعر برای به دست آوردن تصویر مورد نظرش کارکرد دِلالی زبان را از بین میبرد تا فقط از طریق تصویر مفهوم را برساند؛ به عبارتی بعد دلالی زبان قربانی بعد تصویری آن میشود و این بدان خاطر است که نشانه‌های تصویری، ارتباطی مستقیم و بی واسطه با مدلول خود دارند.

منابع

کتابها

۱.بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی، وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۵). چاپ یازدهم. تهران: سمت.
۲.بدیع نو، محبتی، مهدی. (۱۳۸۶).تهران: سخن. چاپ دوم
۳.برگزیدهٔ شعرهای شاهرودی، شاهرودی، افشین. (۱۳۸۸). تهران: داستانسرا
۴.بنیاد شعر نو در فرانسه، هنرمندی، حسن. (۱۳۵۰). تهران: زوار
۵.بوستان، سعدی، مصلح الدین. (۱۳۶۶).. شرح محمد خزائلی. چاپ ششم. تهران: جاویدان.
۶.تاریخ جهانگشا، جوینی، عطاملک. (۱۳۸۰).. به اهتمام محمد قزوینی. تهران: امیرکبیر
۷.ترجمان البلاغه، رادویانی، محمد بن عمر. (۱۳۸۰).. تصحیح،حواشی و توضیحات احمد آتش. به کوشش توفیق هـ سبحانی و اسماعیل حاکمی تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی
۸.حدائق السحر فی دقایق الشعر، وطواط، رشیدالدین. (۱۳۶۲). به تصحیح عباس اقبال آشتیانی. تهران: طهوری و سنایی
۹.حرکت و دیروز، صفارزاده، طاهره. (۱۳۶۵).. شیراز: نوید
۱۰دوربین قدیمی، صفاری، عباس. (۱۳۸۱). تهران: ثالث
۱۱.دیوان انوری، انوری، اوحدالدین علی. (۱۳۷۶). به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی
۱۲.دیوان پروین اعتصامی، اعتصامی، پروین. (۱۳۷۵). به کوشش ابوالفتح حکیمیان. تهران: پژوهش
۱۳.دیوان حافظ، حافظ، شمس الدین محمد. (۱۳۸۰).. بر اساس نسخه تصحیح شدهٔ محمدعلی فروغی،محمد قزوینی و قاسم غنی. چاپ هفدهم. تهران: اقبال.
۱۴.دیوان خاقانی، خاقانی، افضل الدین بدیل بن علی. (۱۳۸۷).. ویراستهٔ میرجلال الدین کزازی. چاپ دوم. تهران: مرکز.
۱۵.دیوان سنایی، سنایی، ابوالمجد مجدود ابن آدم. (۱۳۸۱). به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. تهران: آزادمهر
۱۶.دیوان صائب، صائب، میرزا محمدعلی. (۱۳۸۳).. به کوشش محمد قهرمان. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی
۱۷.دیوان فرخی، فرخی، ابوالحسن علی بن جولوغ. (۱۳۸۰). به کوشش محمد دبیرسیاقی. چاپ ششم. تهران: زوار

۱۸.دیوان مسعود سعد سلمان، سعد سلمان، مسعود. (۱۳۷۴).. به اهتمام پرویز بابایی، با مقدمه رشید یاسمی. تهران: نگاه.
۱۹.دیوان منوچهری، منوچهری دامغانی، احمد بن قوص. (۱۳۷۰). به اهتمام محمد دبیرسیاقی. چاپ اول. تهران: زوار
۲۰.شاهنامه، فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶).. بر اساس نسخه مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ نهم
۲۱.لیلی و مجنون، نظامی، الیاس ابن یوسف. (۱۳۸۷). تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ یازدهم. تهران: قطره.
۲۲.مثنوی معنوی، مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۸۰). بر اساس نسخهٔ تصحیح شدهٔ رینولد نیکلسون. چاپ پنجم. تهران: ققنوس.
۲۳.مجموعهٔ نامه های افضل الدین بدیل بن علی نجار، خاقانی، افضل الدین بدیل بن علی. (۱۳۴۶). تصحیح، مقدمه، حواشی و توضیحات ضیاءالدین سجادی. تهران: دانشسرای عالی و دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
۲۴.مجموعه آثاراحمد شاملو، شاملو، احمد. (۱۳۷۲).. چاپ پنجم، تهران: نگاه،
۲۵.مخزن الاسرار، (۱۳۸۷). تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. چاپ یازدهم. تهران: قطره.
۲۶.مرزبان نامه، وراوینی،سعدالدین.(۱۳۸۲).بکوشش خلیل خطیب رهبر.تهران:صفی علیشاه
۲۷.المعجم فی معاییر اشعار العجم، رازی، شمس الدین محمد ابن قیس. (۱۳۶۰). به تصحیح مدرّس رضوی. تهران: زوار
۲۸.منطق الطیر، عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۸۹). مقدّمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ دهم. تهران: سخن.
۲۹.موسیقی شعر، شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵).. چاپ نهم. تهران: آگه.
۳۰. نگاهی تازه به بدیع، شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶).. چاپ دوم(ویرایش سوم). تهران: میترا.
A Glossary of Literary terms, Abrams, M.H. (1993)., by Holt, Rinehart & Winston, inc. Florida
A Dictionary of Literary Terms, Cuddon, J.A (1984). 6th edition, Penguin Books, New York

مقالات

ابراهیمی، محسن. (۱۳۸۶). مقراض «لا» یا تعامل صورت و معنا. فصلنامهٔ علامه . سال چهارم، شماره سیزدهم.