دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۹ ـ شماره ۱۷ ـ بهار و تابستان ۹۷
صفحات ۸۵ ـ ۱۰۶

استعاره‌ها و کنایات بدیع، دو خصیصهٔ مهم سبکی در غزلیات بیدل

رجب توحیدیان* / محمد اکبری حبشی**

چکیده

یکی از عوامل ابهام در شعر بیدل دهلوی که نقش چشمگیری در نوآوری، تأثیرگذاری و لذت‌بخشی آن دارد و از ویژگی‌های سبکی بیدل، محسوب می‌شود، روی‌گردانی آگاهانه از ساختارهای کلیشه‌ای و گوش‌آشنا در حوزهٔ معنا و خیال است که به‌ترتیب در استعاره و کنایه نمود بیشتری یافته است. از نظر کارکرد هنری می‌توان استعاره را در گسترهٔ غزل بیدل به دو دستهٔ آسان و دشوار تقسیم کرد: یکی استعاره‌هایی با جامع آسان که ابهام زیادی ایجاد نمی‌کنند اما گروه دیگر استعاره‌های هستند که با بسامد بالا نقش اساسی در ابهام و برجستگی کلام بیدل دارند. در باب کنایه نیز گفتنی است، آن دسته از کنایاتی، غریب و ناآشنا هستند که ریشه در آداب و رسوم، فولکلور و زبان گفتاریِ ایرانی و هندی و بیان نمادین بیدل دارند و تنها کلید این در، آشنایی با آداب و رسوم و شیوهٔ زندگی و خصوصیات زبانیِ این شاعر ساختارشکن است. این مقاله کوشیده است ابتدا با بحثی مختصر،گسترهٔ نوآوری معنایی را مشخص کرده، پس از آن با ذکر مثال‌هایی دشوار و دیرآشنا، نحوهٔ هنرنمایی بیدل را تبیین کند.

کلیدواژه: *بیدل دهلوی، نوآوری، خصیصهٔ سبکی، استعاره و کنایه.*

---

* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سلماس، سلماس، ایران (نویسندهٔ مسئول) r_tohidiyan@iausalmas.ac.ir
** مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد سلماس
تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۱۲/۰۵ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۴/۲۷

۱. مقدمه

اگر جمله‌ای برخلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان خودکار نوشته شود که نتوان بدون تکیه بر عناصر هنری، آن را توجیه و تفسیر کرد، در گسترهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرد. در این عرصه، شاعر با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که معنی و مفهوم آن با رسم و عادت هنجار، متفاوت است. حوزهٔ معنی به‌عنوان گسترده‌ترین و انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان، در آفرینش هنری مورداستفاده قرار می‌گیرد. «همنشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است؛ به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به‌طور سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در هنجارگریزی معنایی قابل‌بررسی‌اند» (صفوی، ۴۸: ۱۳۸۳).

فرق میان صور خیال و هنجارگریزی معنایی، یکی، تمایز عناوین و اصطلاحات است؛ یعنی این نوع نگرش به متن از دیدگاه علم بیان تحت عنوان «صور خیال» و از دیدگاه زبان‌شناسی تحت عنوان «هنجارگریزی معنایی» مورد بررسی قرار می‌گیرد و دیگر اینکه، این نگرش، از بررسی تشبیه، استعاره، پارادوکس و تشخیص و... مبتذل و پیش‌پاافتاده که به‌دلیل کثرت تکرار به زبان خودکار و روزمره تبدیل شده‌اند، صرف‌نظر می‌کند و نمونه‌های بکر را برای ارائه جست‌وجو می‌کند. در این دیدگاه، هر اندازه تصاویر، دور از ذهن و ارتباط دال و مدلول دیریاب باشد، نقش ارجاعی زبان،کم‌رنگ‌تر خواهد شد و نقش ادبی، بیشتر جلوه خواهد کرد. نقش ادبی به‌دلیل نامأنوس‌بودن با عادت روزمره، در ذهن «تنش و تباینی» توأم با انسجام و لذت به وجود می‌آورد؛ زیرا انتخاب و جانشینی واژه‌ها در محور همنشینی به گونه‌ای است که با تکیه بر قواعد زبان معیار نمی‌توان مقصودآن را فهمید و تنها، آشنایی با شگردهای هنری، گره‌گشای مفهوم آن خواهد شد. به‌طور خلاصه، همهٔ علمای زبان و ادب و اهل تحقیق، هنجارگریزی را بر پایهٔ نوآوری استوار دانسته‌اند. بنابراین ما نیز در این

پژوهش، به بررسی نمونه‌هایی بدیع از استعاره و کنایه که از مهم‌ترین عناصر سازندهٔ نوآوری و فراهنجاری معنایی هستند و نقش اساسی در ساختار سبکی شعر بیدل دارند، خواهیم پرداخت.

در پیشینهٔ این پژوهش گفتنی است که کارهای زیادی با عنوان جدید هنجارگریزی معنایی و با تکیه بر روش‌ها و اصطلاحات بلاغی در برخی از متون ادب فارسی صورت گرفته است اما کاری که از این دیدگاه، شعر بیدل را مورد واکاوی قرار دهد، مشاهده نشده است. بنابراین در این پژوهش، سعی برآن است تا با تکیه بر اصطلاحات موجود در پیوند زبان‌شناسی و بلاغت، برخی از نوآوری‌های بیدل و نقش آن‌ها در شکل‌گیری سبک شخصی وی تبیین شود.

۲. استعاره

«انسان تنها در سرزمین استعاره، شاعر است» (هاوکس،۱۸:۱۳۸۶).

استعاره از جهت لغت از «استعار المال» به‌معنی از او خواست تا مالش را به او عاریه دهد، گرفته شده است. استعاره در اصطلاح به‌کاربردن لفظی است در غیر آنچه برای آن وضع شده است (در غیر معنی حقیقی‌اش) به جهت علاقهٔ (پیوند) مشابهتی که بین معنی منقولٌ‌عنه (معنای حقیقی) و معنی مستعملٌ‌فیه (معنی مجازی) وجود دارد، همراه با قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنی اصلی آن. استعاره نیست مگر یک تشبیه مختصر، لیکن ابلغ از تشبیه است. ارکان استعاره سه چیز است: ۱. مستعار منه که مشبّه به است؛ ۲. مستعارٌله که مشبّه است و به این دو، دو طرف استعاره گفته می‌شود؛ ۳. مستعار که لفظ نقل داده شده است. ناگزیر در استعاره وجه شبه و ادات تشبیه ذکر نمی‌شود و به‌ناچار باید تشبیهی که به جهت آن استعاره رخ داده است به فراموشی سپرده شود (الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲/ ۱۴۰-۱۳۹).

استعاره فی‌الجمله این است که واژه‌ای در هنگام وضع لغت اصلی شناخته شده باشد و شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع بدان معنی اطلاق می‌شده، سپس شاعر

یا غیر شاعر این واژه را در غیر آن معنی اصلی به کار گیرد و این معنی را به آن لفظ منتقل سازد؛ انتقالی که نخست لازم نبوده و به‌مثابه عاریت است (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۷). استعاره مجازی است که مناسبت بین معنای مجازی و حقیقی آن مشابهت باشد. یعنی قصد شده باشد که به‌کارگیری لفظ در این معنای مجازی به جهت مشابهت آن با معنای حقیقی است (عرفان، ۱۳۸۷، ج۳: ۲۶۹).

استعاره یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی سخن در هنر و ادبیات است که مفصل‌ترین مباحث در حوزهٔ بیان را به خود اختصاص داده است. «استعاره (metaphor) در لغت به‌معنی عاریت‌خواستن و عاریت‌گرفتن است و در اصطلاح آن است که لفظی در غیر معنی حقیقی خود به کار رود» (میرصادقی، ۱۱:۱۳۷۶). اساس استعاره، ادعای «یکسان‌انگاری» است و به‌همین‌دلیل میزان تخیل و ابهام در آن در سطح بسیار بالایی قرار دارد و دریافت مفهوم آن به شنونده و خواننده واگذار می‌شود. «شعر از استعاره بسیار سود می‌جوید؛ زیرا با فرایند «محاکات» [تقلید] سروکار بسیار دارد و ویژگی‌اش جست‌وجوی «تمایز» در بیان است... در تفکر ارسطو میان کاربرد «متعارف» یا «منثور» کلمات و کاربرد «متمایز» یا «شاعرانه» آن‌ها تفاوتی ذاتی وجود دارد و در تمامی نوشته‌هایش در بحث از استعاره می‌توان دید که استعاره را به‌منزلهٔ جداشدن از شیوه‌های متعارف زبان می‌داند» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۹). از دیدگاه دانشمندان زبان‌شناسی، در استعاره «نشانه‌ای برحسب «تشابه معنایی» به‌جای نشانهٔ دیگری از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و بر روی محور همنشینی قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۳۳).

جایگاه استعاره در برجسته‌کردن کلام، بسیار گسترده است و «انحراف یا برجسته‌سازی، بی‌شک تا حد زیادی به وجود «هنجار» یا «زمینه»ای وابسته است تا آن را برجسته‌ترکند و در بررسی استعاره مشکل اصلی این بوده که چگونه ساختارهای «معیار»ی را مشخص کنیم که می‌توان گفت استعاره از آن‌ها «منحرف» شده است. این مسئله آن قدر مهم است که وقتی یک استعاره سرشت «انحرافی» خود را از دست

می‌دهد و جزو زبان «معیار» می‌شود، می‌گویند که مرده است» (هاوکس، ۱۰۹:۱۳۸۶). با تکیه بر این گفته، استعاره‌هایی می‌توانند ویژهٔ زبان هنر باشند که نه‌تنها از زبان معیار، بلکه از زمینهٔ استعارات کلیشه‌ای و گوش‌آشنا هم فاصله گرفته باشند؛ یعنی هر اندازه دیریاب و زاویهٔ آن‌ها باز تر باشد، در رستاخیزی دوباره از گورخانهٔ ذهن‌ها به گونه‌ای دیگر خودنمایی خواهد کرد. نظریه‌پردازان قرن بیستم نیز «بیشتر به «منش استعارهٔ زبان» که از ذات آن برمی‌خیزد، توجه دارند تا به «استعاره» به‌عنوان یک ابزار زیبایی‌شناختی به‌کارگرفته‌شده در زبان. و از همین جاست که پایه‌های بحثی به نام «بیان جدید» شکل می‌گیرد. آن‌ها در آغاز راه، خود را از نظریه‌پردازان بیان کلاسیک جدا می‌کنند ولی به نظر می‌رسد که در ادامهٔ پژوهش‌های خود در میزان این دوری و نزدیکی نوسان‌هایی پدید می‌آید» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۱۵) و در مواردی دقیقاً، با همان سیاق کهن، ماهیت استعاره و نمونه‌های آن را ارائه می‌دهند.

برای تعیین زمینهٔ استعاره‌های بیدل، نگاهی به تصاویر خیالی پیش از سبک هندی، ضروری به نظر می‌رسد. در سیر کلی استعاره در شعر فارسی می‌توان گفت: هر اندازه شعر فارسی به دوران پختگی خود می‌رسد، استعاره‌های بدیع و دیریاب بیشتر خودنمایی می‌کنند. پس از اوج‌گرفتن شعر در قرن هفتم و هشتم، تصاویر استعاری و حتی نمادین به گونه‌ای قابل‌توجه در سخن هنرمندان این دوره به‌ویژه در شعر مولانا رشد می‌کند. از قرن نهم تا پایان قرن دهم تقلید از شاعران پیشین، تکرار تصاویر شعری و عدم نوآوری، شعر این قرون را به نوعی رکود و مردگی می‌کشاند. حتی ورود مضامین عامیانه هم در عرصهٔ استعاره، تحولی ایجاد نمی‌کند. اما در قرن یازدهم، که سبک هندی متولد می‌شود و بر مضمون‌یابی، نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی می‌بالد، به نظر می‌رسد این مقوله‌ها بیشترین تأثیر را بر استعاره می‌گذارند تا جایی که یافتن جامع‌های دور از ذهن برای رسیدن به معانی بیگانه و مصاریع برجسته،گاهی شعر این دوره را با گره‌هایی ناگشودنی همراه می‌کند. خلاصه اینکه، استعاره در ادامهٔ این روند، در زبان شاعران دورهٔ دوم سبک هندی به اوج دشواری و دیریابی می‌رسد. این

سخنوران «که شاعران «طرزخیال» یا «خیال‌بند» نامیده شده‌اند، شعر را به‌سمت باریک‌اندیشی‌های افراطی کشاندند. لهجهٔ خاص هندی در زبان و مضامین و صور خیال دور از ذهن، شعر این شاعران را گاه به معما بدل می‌سازد، به‌ویژه استعاره‌های دور از ذهن، شعر آن‌ها را از شاعران دورهٔ اول این سبک، متمایز می‌کند» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۴۳).

در ادامهٔ این نگرش، گفتنی است «در سبک عراقی، بیان اندیشه – به‌ویژه اندیشه‌های عرفانی – مهم‌ترین موضوع است و تصویر در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. اما سبک هندی از این منظر، نقطهٔ مقابل سبک عراقی است؛ زیرا تصویرآفرینی مرکز توجه شاعران این سبک است» (همان: ۵۴)؛ یعنی برخلاف شاعران سبک عراقی که بیشتر با بیان استعاره‌ها و حتی نمادهای تکراری وآرکائیک درصدد تفهیم مقاصد عرفانی خود بوده‌اند، شاعر سبک هندی با بیان تصاویر ابداعی و نو به لفظ رنگ‌ورویی خاص و تازه می‌بخشد. ازاین‌رو اغلب استعاره‌های غزلیات بیدل دهلوی از دیدگاه سبک‌شناسی که نسبت به دورهٔ قبل خود تغییری اساسی یافته، قابل‌تأمل بوده، زیرساخت استعاره‌ها و وجه شبه‌های دیریاب آن نیز در حوزهٔ برجسته‌سازی و هنرآفرینی قابل بررسی و تحلیل است؛ زیرا هر اندازه «جامع دور و دیریاب باشد، دو سوی آن پیوندی چندان با هم نداشته باشند و ذهن بی‌رنج و تلاش نتواند بدان راه برد، این گونه از استعارهٔ آشکار، هنری‌ترین گونهٔ استعاره می‌تواند بود، زیرا پندارینه‌ترین گونهٔ استعاره نیز همان است» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۱۳). بیدل، نمایندهٔ تمام‌عیار شاعران مبهم‌گوی دورهٔ دوم سبک هندی است. علاقهٔ این شاعر به ابهام‌گویی در لباس استعاره‌های تازه و دیریاب تقریباً در کل فضای شعری‌اش جلوه‌گری می‌کند. او به اشیا و پدیده‌های اطراف خویش، نگاهی موشکافانه و وصف‌ناپذیر دارد و برای رسیدن به معنی بیگانه و مضمونی بکر و نیز برای گریز از هنجارکلیشه‌ای، به‌دنبال کشف جوانب گوناگونی ازآن‌هاست. به همین دلیل، هریک از این سازه‌ها، گستره‌ای وسیع از تبادرها، تداعی‌ها و ارتباط‌های دیریاب در پیرامون خویش ایجاد می‌کند و در

مواردی به گونه‌ای پیچیده و سوررئالیسمانه، با واژه‌های دیگر همنشین می‌شود و اگر بر این نکته واقف باشیم که «اشیای سوررئالیستی، یعنی تصاویر عجیب و غریب ذهنی را عینی‌کردن، اشیا را به لحاظ منطق در جایگاه خود قرار ندادن» (شمیسا،۱۳۹۱:۱۷۲)، آن ویژگی بیشتر در شبکهٔ استعاره‌های بیدل نمود پیدا خواهدکرد. بیدل معمولاً امور قابل لمسی چون اشک، دنیا، جسم، چشم و... را به گونه و نظیری حسی و بسیار دور از ذهن تبدیل می‌کند؛ زیرا وی «نمی‌خواهد گرهی از امور انتزاعی برای خواننده‌اش باز کند، بلکه کار وی گره‌افکنی توسط استعاره‌های نامأنوس،کنایه‌ها و چرخش‌های زبانی است» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۲۱۸). از این منظر نیز، کاربرد استعاره در سبک عراقی در بعضی موارد، عکس سبک هندی است. در دورهٔ عراقی و به‌ویژه در شعر سرآمد شاعران آن، مولانا، شاهد آن هستیم که عارف شاعر، امور انتزاعی و فراواقعی را به‌صورت دست‌یافتنی و محسوس تفسیر می‌کند. درحقیقت این تصاویر محسوس و پیوند خیالی آن‌ها در ادب عرفانی دورهٔ عراقی، «وسیله و پل ارتباطی است بین عارف واصل و سالک مبتدی و نیز عامهٔ مردم و همچنین بهترین وسیله برای عینیت‌بخشیدن به مفاهیم ذهنی همین تصاویر [خیالی] است» (اکبری، ۱۳۹۲: ۱۵۶)؛ اما در شعر بیدل نشانی از قابل‌فهم‌کردن استعاره دیده نمی‌شود. پس نوعی هنجارشکنی و تشخص سبکی نیز در استعاره‌سازی‌های این شاعر برجسته نسبت به جریان شعر عرفانی سبک پیشین مشاهده می‌شود. از نظر کارکرد هنری، می‌توان استعاره را در دیوان بیدل به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد: یکی استعاره‌هایی که جامع آن‌ها آسان‌یاب است و ابهام زیادی ایجاد نمی‌کند و دیگر، استعاره‌هایی که از نظر جامع، بسیار دیریاب هستند. بسامد نوع دوم بسی بالاتر از نوع اول است. این استعاره‌ها از طرفی به‌دلیل تازگی و نوآوری در ژرف‌ساخت تشبیهی خود و از سویی دیگر درگیرکردن ذهن خواننده، به‌دلیل پیچیدگی هنری و استفاده از قدرت خیال بالا در «یکسان‌انگاری»، مستعارٌله و مستعارٌمنه، در بسیاری از گونه‌ها، دور از ذهن، حیرت‌آور و هوش‌ربا هستند که همین دور از ذهن بودن جامع چنین استعاره‌هایی،کانونی برای برجسته‌سازی کلام بیدل شده

است. بیدل از هر دو شکل استعاره مصرحه (اصلیه و تبعیه) برای ارائهٔ «معنی بیگانه» سود جسته است، هرچند «بعضی از نظریه‌پردازان جدید بیان، معتقدند که برجستگی کلامی در محور استعاره، فقط به‌وسیلهٔ استعارهٔ تبعیه (در فعل و صفت) صورت می‌گیرد. اما واقعیت این است که استعاره های اصلیه یا اسمی نیز گاهی در موقعیت‌های شگرفی قرار می‌گیرند که به برجستگی کلامی منجر می‌شوند» (سلاجقه، ۱۲۵: ۱۳۸۷) و کلام بیدل، نیز از این قاعده مستثنی نیست. مختصری از هنرآفرینی‌های بیدل در گسترهٔ استعاره بیان شد. اکنون با اشاره به این نکته که در این پژوهش، گاهی برای تبیین تابلو، تصاویر دیریاب و زمینه‌های معیاری آن‌ها به‌ناچار برخی از ابیات به نثر بازگردانی شده‌اند، به ذکر نمونه‌هایی از دیوان غزلیات بیدل، می‌پردازیم:

دلت چو شمع به هجر که داغ شد «بیدل»!؟ کز اشک گرم تو بوی کباب می‌خندد

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۶۱۷)

همنشینی فعل «می‌خندد» با نهاد «بوی کباب» با نوعی شگفتی و حیرت و تنش و تباین ذهنی همراه است. در این استعارهٔ تبعیه، شگفتی ناشی از ساخت تصاویر که سبب برجستگی زبان شده، غیرمنتظره و تحسین‌برانگیز است. با تأملی بیشتر می‌توان دریافت که فعل «می‌خندد» شاید در مفهوم «جلوه‌گری کردن» به کار رفته است. جامع این استعاره، مبهم و پیچیده است و در هاله‌ای از ابهام و نهانی به روی مخاطب «می‌خندد». برای دریافت زمینه و چندوچون این تصویر، ناگزیریم مصرع دوم را به نثر ساده برگردانیم؛ یعنی به‌دلیل داغ دل، از اشک برخاسته از دل، بوی کباب به مشام می‌رسد. این گونه تصاویر است که غبار عادت را از ذهن می‌روبد و ذهن را با معانی غریب، آشنا می‌کند. باتوجه‌به اینکه مشتقات مصدر «خندیدن» از واژه‌های پربسامد در دیوان بیدل است، نمونه‌هایی دیگر از همین معنی ذکر می‌شود:

فنای ما، چمـــن‌آرای بی‌نقابی اوست به قــدر چاک کتان، ماهتاب می‌خندد

(همان:۶۱۷)

مگر پشت لبی خواهد تبسم سبز کرد امشب

قیامت بر جگر می‌خندد از گرد نمکدانت

(همان:۳۵۳)

چون گل از حاصل این باغ ندارم «بیدل» غیر پیراهن رنگی که به بو می‌آرم

(همان، ج۲ : ۱۱۴۲)

ظاهراً «پیراهن رنگی» استعاره از «قطرات خونین اشک» است و قرینهٔ صارفهٔ آن، حاصل‌شدن پیراهن رنگی به‌وسیلهٔ «بو»؛ یعنی با استشمام بوی معشوق، قطرات اشک بر چشمم ظاهر می‌شود. بنابراین مستعارٌله اشک، مستعارٌمنه پیراهن رنگی و جامع آن خونین و رنگین بودن است. قرارگرفتن پیراهن رنگی به‌جای اشک خونین و پیوند این تصویر خیالی، بسیار دیریاب بوده، دریافت و اثبات مفهوم این استعارهٔ سوررئالیسمانه، فقط با جست‌وجو در دیوان بیدل و برخی شعرای این مکتب قابل تبیین و تفسیر است. بیدل در جایی دیگر نیز پیراهن را جانشین اشک کرده و آن را که کل وجود عریان شاعر را فراگرفته، به‌سان پیراهنی به تصویر کشیده است:

هر قدر عریان شوم فالی نقابی می‌زنم چون شکست دل، هجوم ناله‌ام پیراهن است

(همان، ج۱: ۳۷۱)

بنابراین دربیت بالا، مستعارٌمنه پیراهن، مستعارٌله اشک، جامع پوشاندن وجود شاعر و قرینهٔ صارفه یا نشانهٔ معنایی آن فرض پیراهن به‌عنوان نتیجه‌ای برای شکست دل و هجوم ناله است؛ چون بر اثر شکست دل و هجوم ناله، اشک بر چهره جاری می‌شود. شاعر در ادامهٔ این غزل و در تصویری مشابه، اشک را مانند پنبه‌ای که بر جراحت داغ می‌نهادند (شمیسا،۱۳۸۷:۲۴۹) بیان کرده که جانشینی پنبه به‌جای اشک، استعاره‌ای است بدیع و در نوع خود به دور از هنجار رایج شعری. به نظر می‌رسد پیوند خیالی این جانشینی، التیام‌بخشی و فروکش‌کردن داغ و درد است که پنبه و اشک در آن مشترک‌اند:

معنی سوزی است بیدل صورت آسایشم جامهٔ احرام آتش، پنبهٔ داغ من است
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج۱: ۳۷۱)

همچنان کز شیر باشد پرورش اطفال را شعله‌ها در پنبهٔ داغ دلم پروردن است
(همان: ۳۷۰)

زخارِ هر مژه، صدرنگ، موج گل جوشد به دیده گر گذر افتد خیال روی تو را
(همان: ۱۰۸)

با توجه به قرینهٔ صارفهٔ «جوشیدن گل از مژه» پی می‌بریم که «گل» استعارهٔ مصرحه از «اشک خونین» است. بنابراین، ا نتخاب «گل» به‌جای «اشک»، گزینشی دور از ذهن و دیریاب است.

نفس، هردم زدن صد صبح محشر فتنه می‌خندد
هوای بــاغ موهومی چه افسون می‌کند ما را
(همان: ۱۴۲)

بیدل، در تغایری[1] هنجارگریزانه، «باغ موهومی» را جانشین «بهشت» قرار داده که تازه و بدیع است. این نگرش با تکیه بر آموزه‌های عرفانی، قابل‌توجیه است که دوست را فراتر از نعمت فردوس می‌دانند.

صبح شد در عرصهٔ گردون مگو خندان سفید
کف به لب آورده است این بختی کوهان سفید
(همان، ج۲: ۷۱۲)

«بختی کوهان سفید» با مدلول و نشانهٔ واژگانی (صبح وگردون) موجود در مصرع اول، جانشین روزگار و آسمان شده است. بیدل با ارائهٔ مضمون تغایرگونه می‌گوید: با مشاهده صبح، آن را سفید خندان توصیف مکن؛ زیرا آن شتر کوهان سفید، خشمگین شده است.

۱. آن است که متکلم بر وجه لطیفی مدح کند آنچه را که نزد عموم نکوهیده است یا قدح کند آنچه را نزد دیگران ستوده است (ابدع البدایع گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۵۴).

سروده‌های بیدل، از کاربرد استعارهٔ مرکب نیز بی‌بهره نمانده است. این استعاره‌های بسیار بدیع نیز بر زیبایی و پیچیدگی شعر بیدل افزوده است. می‌دانیم که علمای بیان، استعاره در جمله را به دو گروه تقسیم کرده‌اند: یکی آنکه جملهٔ استعاری، ارسال‌المثل باشد که به استعارهٔ تمثیلیه معروف است و گونهٔ دیگر آن است که بنیاد آن بر ارسال‌المثل نباشد که بیشتر استعارهٔ مرکب، بر نوع دوم اطلاق می‌شود. در شعر بیدل، ارسال‌المثل‌ها در مصرع تمثیلی یا همان مصراع حسی ابیات دارای اسلوب معادله قرار می‌گیرند و حکم تشبیه تمثیل می‌یابند و از گسترهٔ استعارهٔ تمثیلیه کنار می‌روند. نوع دوم در شعر بیدل، بسامد نسبتاً چشمگیری داردکه در زیر، نمونه‌هایی از آن معرفی و واکاوی می‌شود:

زان چمن‌آرای ناز، رخصت نظاره‌ای است　　دستهٔ نرگس شوید، چشم به دامن برید

(همان، ج۱: ۵۹۰)

دستهٔ (گروه) نرگس شوید: تمام وجودتان را چشم کنید. باتوجه‌به اینکه «نرگس» نماد چشم است، «دستهٔ نرگس شدن» هم می‌تواند در مفهومی استعاری، جانشین «با تمام وجود نگریستن» شود. قرینهٔ صارفهٔ آن، تبدیل‌شدن انسان به دستهٔ نرگس است که ذهن را از معنای حقیقی متوجه مفهوم استعاری کرده است.

دم تیغ تو و خورشید به یک چشم زدن　　عرصهٔ صبح کند دیدهٔ قربانی را

(همان:۲۵۱)

کانون برجستهٔ این بیت که نشانهٔ معنایی آن نیز است، «عرصهٔ صبح شدن دیده» است که با جامع سفیدی، می‌تواند مفهوم نابینایی داشته باشد. التذاذ ادبی نهفته در این استعاره، زمانی بیشتر حاصل خواهد شد که دریابیم ذهن خلاق بیدل، این ترکیب را از کتاب مقدس «قرآن کریم» گرفته است، جایی که در آیهٔ ۸۴ سورهٔ یوسف، در بیان نابینایی حضرت یعقوب (ع) می‌فرماید: «وَ تَوَلّی عَنهُم و قَالَ یا أَسَفَی عَلَی یوسُفَ وابیَضّت عَیناهُ مِن الحُزنِ فَهُوَ کَظِیمٌ»؛ در این هنگام روی از فرزندان برگرداند و گفت:

افسوس بر یوسف و چشمان او از این اندوه سفید و نابینا شد، اما با این حال او بر خشم و اندوه خویش مسلط بود.

بیدل، نشوی بی‌خبـــر از سیر گریبان اینجاست که عنقا ته بال است مگس را

(همان:۲۵۲)

باتوجه‌به نشانهٔ واژگانی «سیر گریبان» که دربردانندهٔ مفهوم دل‌محوری و سیر درونی است، پی می‌بریم «عنقا» جانشین خدا و «مگس» جانشین انسان شده است. بنابراین کانون برجسته و تنش‌زای بیت، در عبارت «عنقا ته بال مگس است» با نشانهٔ معنایی قرار نگرفتن عنقا زیر بال مگس، این گونه قابل‌تبیین است؛ یعنی بیدل، نباید از سیر در انفس غافل شوی؛ زیرا خداوند دست‌نایافتنی در درون و دل انسان، جای خوش کرده است.

- استعارات خیالی چند بر هم بسته‌ایم عمرها شد می‌پرد عنقا به مژگان قدح

(همان: ۵۰۵)

برای این بیت تعابیر مختلفی نوشته‌اند، ازجمله اکرمی، عبارت «عنقا به مژگان قدح پریدن» را استعارهٔ مرکب و معادل آسمان ریسمان کردن یا بافتن دانسته است (اکرمی،۱۳۹۰:۷۹)؛ اما در اینجا نکته‌ای دیگر ذکر می‌شود که همچون مثال قبل، نقش مفاهیم نمادین نهفته در استعارات خیالی بیدل را بیشر نشان خواهد داد. شاید بتوان با تکیه بر مفهوم عرفانی دو نماد «عنقا» و «قدح»، این بیت به‌ظاهر بی‌معنی را این گونه تفسیر کرد: عنقا نماد خداوند و قدح (جام و شراب) نماد عشق الهی است؛ یعنی ما استعاره‌های خیال‌انگیز بسیاری ارائه کرده‌ایم و عمرمان سپری شد ولی همچنان عظمت و مستی‌بخشی عشق الهی را در قالب محسوس جام شراب تبیین می‌کنیم.

هر قطره زین محیط به موج گهر رسید ما جامه می‌کشیم هنوز از برِ حباب

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج۱ :۲۷۴)

کانون برجستهٔ بیت، «درآوردن لباس از تن حباب» است و نشانهٔ معنایی که ذهن را متوجه معنای غیرحقیقی می‌کند عبارت است از جامه نداشتن حباب در عالم واقع و با

آگاهی از اینکه «حباب» در اندیشهٔ بیدل، اغلب نماد وجود است، می‌توانیم مفهومی بیت را چنین بیان کنیم: هرکس با فنای خود به گوهر حقیقت رسید ولی ما هنوز در فکر از تن کندن جامهٔ جسمانی از وجود خالی خود هستیم.

آنجا که اوست، نقش نبندد خیال ما　　خواندیم خـــــط سایه ز عنوان آفتاب

(همان: ۲۵۷)

«خواندن خطّ سایه از عنوان آفتاب»کانون برجسته و تأمل‌برانگیز این بیت است. جملهٔ «نقش‌نبستن جایگاه او در خیال» و مفهوم نمادین آفتاب و مقصود آرکائیک «خط»، مفهوم استعاری کانون مذکور را حمایت می‌کنند تا خواننده دریابد که «خواندیم خطّ سایه ز عنوان آفتاب»، جانشین جملهٔ «از عظمت الهی ما تنها پدیده‌هایش را مشاهده کرده‌ایم» شده است. توضیح اینکه، آفتاب معمولاً در اندیشهٔ عرفانی، نمادی از وجود حضرت احدیت است و خط از دیرباز اغلب در مفهوم موجودات و پدیده‌های هستی به کار رفته است. بیت زیر از سنایی به‌عنوان شاهد ذکر می‌شود:

ز یزدان دان نه از ارکان که کوته‌دیدگی باشد

که خطی کز خرد خیزد، توآن را از بنان بینی

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۵: ۳۳)

با بررسی چند نمونهٔ اندک از اشعار کثیر بیدل، معلوم می‌شود که استعاره‌هایش «اغلب با حمایت‌های آشکار و پنهان از استعاره‌های بعید در مسیر غزل (بیت، ابیات هم‌جوار و کل غزل)، توانمندی خود را در ایجاد شعر مبهم اما منسجم و وحدتمند به ظهور رسانده است. اما با وجود شگردهای گوناگونی که در پرورش استعاره به کار برده، باز هم راهیابی به فضای شعر وی و درک آن دشوار است و بسیاری از ابیات و استعاره‌هایش در پردهٔ ابهام باقی مانده است» (اکرمی،۷۸:۱۳۹۰). به‌عبارت‌دیگر در بعضی موارد، حمایت و ارائهٔ قرینهٔ صارفه در استعاره‌های دیوان بیدل، بسیار ضعیف و دیریاب است و خواننده نمی‌تواند در « بیت، ابیات هم‌جوار یا در فضای همان غزل» به

قرینه و مفهومی درخور دست یازد، اما براهل تحقیق، پوشیده نیست که برخی واژه‌ها در شعر بیدل، بسامد وقوع چشمگیری دارند و هر اندازه این بسامد بالاتر می‌رود، تنوع بیان بیشتری را می‌طلبد؛ یعنی این بسامد سبب می‌شود برخی واژه‌ها با مفاهیمی تازه‌تر در تصاویری دگرگونه‌تر نمود پیدا کنند. به نظر می‌رسد بهترین روش برای رسیدن به مفهوم این واژه‌ها و دریافت ارتباط خیالی این تصاویر،کندوکاو کاربرد واژه‌های پربسامد در ساخت و ترکیب ابیات دیگر این دیوان عظیم باشد.

۳.کنایه

کنایه در لغت، چیزی است که انسان می‌گوید و غیر آن را اراده می‌کند. کنایه مصدر «کَنَیتُ» یا «کنوت» است، زمانی که تصریح به آن را واگذاری و رها کنی. کنایه مصدر است و فعل آن به دو صورت ناقص واوی «کَنَاَ، یَکنُو» و ناقص یایی «کَنَی، یَکنِی» استعمال شده است. «کَنَیتُ» اشاره به ناقص یایی و «کنوت» اشاره به ناقص واوی است (الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲/ ۲۰۳-۲۰۴؛ عرفان، ۱۳۸۷: ۳/ ۴۰۱) و اصطلاحاً لفظی است که غیر معنایی که برای آن وضع شده است از آن اراده شده و ارادهٔ معنی اصلی آن هم جایز است؛ چون قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنی اصلی وجود ندارد (الهاشمی، ۱۱۳۸۵: ۲/ ۲۰۳-۲۰۴؛ عرفان، ۱۳۸۷: ۳/ ۴۰۲).

کنایه (antonomasha) به‌معنی پوشیده سخن گفتن است و «در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد، به‌طوری‌که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمل، معنی دوم را که لازمهٔ معنی اول است، درک کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۲۰). این شگرد ادبی «به‌لحاظ الفاظ و معنای ظاهری (مکنی‌به) در محور «همنشینی» و به لحاظ معنای باطنی که مراد گوینده است (مکنی‌عنه) در محور «جانشینی» است. ازآنجاکه کنایه نیز رسیدن از یک سطح به سطح دیگر است و ارتباطی بین سوی حاضر و غایب ایجاد می‌کند، جنبهٔ هنری و ادبی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

از دیرباز شاعران، شعر خود را با شگرد هنری آراسته‌اند و گاهی هنرمندانه،کتابی را در قالب جمله‌ای کوتاه گنجانده‌اند که امروزه اغلب این جملات کوتاه به مثلی سایر بدل شده است.کنایاتی که در شعر بیدل وجود دارد، اغلب جوشیده از چشمهٔ ذهن خلاق اوست؛ چشمه‌ای که ریشه در آداب و رسوم، فولکلور و زبان گفتاریِ ایرانی و هندی دارد و زمانی که وی گِل کلیشه‌ای این کنایات را با دست خیال به شکل دل‌خواسته درمی‌آورد، شکل و مفهوم آن‌ها بسیار غریب و ناآشنا می‌شود تا جایی که با رجوع به فرهنگ‌های رایج هم این گره به‌راحتی باز نمی‌شود. شاید تنها کلید این قفل، آشنایی با آداب و رسوم و شیوهٔ زندگی یا خصوصیات زبانی و فرهنگی این شاعر ساختارشکن است. برای آشنایی با کنایات ناآشنای بیدل، نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

بیدل از ما و تو، حیران حساب غلطم　　من نویسم به دل و بر سر آن صاد کنم

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۲/ ۱۱۳۵)

«بر سر آن صاد کنم» کانون برجستهٔ بیت است و قرینه‌ای بر اینکه این جمله معنی مجازی دارد، وجود ندارد تا آن را در معنی استعاری فرض کنیم. «صاد بر سر چیزی کردن» کنایه‌ای است بسیار غریب که در فرهنگ‌ها برای آن دو معنای متمایز از هم یافت شد:

در لغت‌نامهٔ دهخدا از قول معجم‌الادبا آمده است: «وقتی «ص» را روی حروف قرار می‌دادند، علامت شک بوده و وقتی به صحت می‌پیوسته، آن را تبدیل به «صح» می‌کردند» (لغت‌نامهٔ دهخدا، ذیل صادکردن). همچنین در «بهار عجم»: «صادکردن چیزی، اصطلاح میرزایان دفتر است که ارباب دول برای کاغذهای مطالب که از نظر می‌گذرد برای منظور داشتن آن، صاد می‌نویسند، بدین صورت «ص» از عالم بیض که در آخر بعضی برات‌ها و طوامیر و پروانه‌جات و مانند آن نویسند و همچنین چیزی که انتخاب کرده باشند بر آن صاد می‌نویسند.

نرگس یار به حالم چه نظرها که نکرد　　معنی منتخبم بـر سر مـن صاد کنید»
(لاله‌تیک چند بهار، ۱۳۸۰ : ۱۴۴۵/۲)

ما و تو نیز کنایه‌ای برگرفته از زبان محاوره است؛ مثلا می‌گوییم: «من و تو» ندارد؛ و در معنی «دویی، غیریت، در برابر احدیت، اختلاف و نفاق» (حبیب، ۱۳۹۳: ۲۷۶).

پس در بیت بالا کنایات غریب «صاد بر سر چیزی کردن» و «ما و تو» به‌ترتیب جانشین «شک‌کردن» و «دوگانگی» شده و این گونه جانشینی بر دشواری و دیریابی مفهوم بیت افزوده است.

گر به میدان ریاضت،کهربا دعوی کند　　کاه گیرد در دهن، از شرمِ رنگ زرد ما
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴ : ۱۰۸/۱)

مباش بی‌خبر از برق بی‌امانِ دمیدن　　که دانه در دهن اینجا به‌غیر کاه ندارد
(همان:۶۰۲)

کانون برجستهٔ دو بیت، «کاه در دهان گرفتن» است که بر روی محور همنشینی، جانشین «تسلیم‌شدن» شده و مفهوم بیت را برای ناآشنا با فرهنگ هندی دشوار کرده است.کاه در دهان گرفتن به‌معنی «عجزکردن و زنهار خواستن؛ چه، زنهاری برگ کاه در دهن گرفته، امان می‌خواهد. لیکن رسم هندوستان است» (لاله‌تیک چند بهار، ۱۳۸۰: ۳/ ۱۶۶۹).

هیچ‌کس را ذوق تفتیش کسی منظور نیست
نعلِ بی‌مقصد روی حیف است اگر واژون زنید
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۲/ ۸۹۵)

سیر نیرنگ جهان، وقف تغافل خوش‌تر است　　نعـل واژونـی به پـایِ دیـدهٔ بینـا زنیـد
(همان: ۱/ ۶۸۵)

«نعل واژون زدن» کنایه‌ای است که بر روی محور همنشینی، جانشین «فریب‌دادن» شده است؛ «به کنایت،کاری غلط‌انداز، وانمودکردن چیزی به مصلحت، برخلاف ظاهر به مناسبت آنکه دزدان یا جنگاوران یا مردم فراری، نعل اسب را وارونه می‌زدند

بدان گونه که دو سر نعل را برخلاف معمول (در پا) به‌سوی جانب وحشی و خارج بدن مرکب و نیم‌دایرهٔ آن را به جانب اُنسی و درون مرکب می‌کوفتند و در دست به‌عکس آن تا جهت سیر خود را پنهان دارند» (فروزانفر، ۱۳۷۵ : ۳/ ۱۰۵۹).

در این گونه کنایات است که خواننده بعد از تأمل و جست‌وجوی بسیار، به انتخاب همان معنایی دست می‌یابد که شاعر از روی محور جانشینی برگزیده است.

به ذوق سدره و طوبی تو هم دندان به سوهان زن
امـل کام جهانـی را به این مسواک می‌مـالد
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۱/ ۵۷۴)

بیدل، «کام کسی مالیدن» را از زبان خودکار گرفته و با اضافه‌کردن واژهٔ «مسواک» آن کنایه را پرورده و کنایهٔ پرورش‌یافتهٔ «با مسواک کام کسی را مالیدن» را جانشین «راضی ساختن کسی به اندک چیزی» کرده است تا به معنایی بیگانه و دور از ذهن برسد. کاربرد چنین کنایه‌های دور از ذهن، از مصادیق هنجارگریزی معنایی است.

دماغی می‌رسانم از شکست شیشهٔ رنگی به خون رفته، پرواز دگر دارند بسمل‌ها
(همان:۱۷۹)

با فرض استعمال «شیشهٔ رنگی» در معنی استعاری «جسم ظاهری» و توجه به مصرع دوم معادله، معلوم می‌شود «دِماغ رساندن» در این محور همنشینی، جانشین «مست و سرخوش ساختن خود» شده است. علاوه‌بر این کاربردهای دور از ذهن،گاهی بیدل کنایه‌های رایج و پرکاربرد را نیز دست‌کاری می‌کند تا «تنش» و «مکثی» در ذهن مخاطب ایجاد کند و به معنی بیگانه و بدیع دست یابد؛ برای مثال:

عافیت‌سنجان طریق عشق کم پیموده‌اند دور می‌دارند از این ره خانه جوی خاله را
(همان:۸۸)

سرد شد دل از دم این پهلوانان غرور رستـم‌اند اما بغل‌پرورده‌های خاله‌اند
(همان: ۵۴۰)

می‌دانیم که «خانهٔ خاله»کنایه‌ای است رایج به‌معنی «جای آسایش» که بیدل آن را در ترکیب‌های اضافی ناآشنا به کار گرفته است. شاید این هنجارشکنی‌ها یکی از عواملی باشد که در فرهنگ‌ها نتوانیم از این گونه کنایه‌ها پیدا کنیم. به‌کارگیری مفاهیم نمادین در عبارت‌های کنایه‌ای، یکی دیگر از هنرآفرینی‌های بیدل برای مبهم‌کردن کلام است. برای تبیین این ویژگی، نمونه‌هایی ارائه می‌شود:

مبادا خجلت واماندگی آبت کند فردا

به رنگ شمع اگر خاری به پا داری، برآر امشب

(همان:۲۷۶)

«خار از پا درآوردن» باتوجه‌به مفهوم نمادین «خار»، کنایه‌ای بعید است که در محور همنشینی با خجالت فردا، جانشین «ترک تعلقات نفسانی» شده است.

خلقی پی توهّم تا ذات می‌رساند ما نیز برده باشیم آبی ز جو به دریا

(همان:۲۳۲)

«آب از جو به دریا بردن» کانون برجستهٔ این بیت است که با توجه به مفهوم نمادین جو و دریا و همنشینی آن‌ها با رسیدنِ وهم به ذات الهی، جانشینِ «از عالم کثرت به دریای وحدت رسیدن» شده است.

علم و فنی که داری محو خیالش اولی‌ست

کس نیست مرد تحقیق، بشکن سبو به دریا

(همان:۲۳۲)

«سبو به دریا شکستن»، جانشین «وصال انسان به عالم وحدت» شده است و خواننده زمانی این معنی را درخواهد یافت که با زبان نمادین بیدل آشنا باشد.

باطن این خلق کافرکیش با ظاهر مسنج جمله قرآن در کنارند و صنم در آستین

(همان: ۱۲۱۹/۲)

اصطلاح «قرآن در کنار و صنم در آستین»، جانشین «مردم متظاهر و دورو» شده است و می‌تواند معادل اصطلاح عامیانهٔ «قسم حضرت عباس و دم خروس» باشد.

زین تهی‌دستی که بر سامان فقر افزوده‌ام صفر اعـداد کمـالم، منصب صادم دهید
(همان: ۱/ ۶۳۵)

در مصرع دوم این بیت، دو کنایه به کار رفته است؛ یکی «منصب صاد دادن» که بررسی شد و دیگری «صفر کمال اعداد بودن» که کنایه‌ای بعید است از «خود ارزش نداشتن و به دیگران ارزش دادن». بیت زیر از میرمعصوم تسلی نیز آن مضمون را در خود دارد:

آن‌چنان کز صفر گردد رتبهٔ اعداد بیش پایهٔ این ناکسان از هیچ بالا رفته است
(توحیدیان، ۱۳۹۵)

۴. نتیجه‌گیری

در آثار ادبی، توجه به ساختار شعر و سازه‌های سبک‌شناسی، خواننده را به نتیجه‌ای مطلوب در شناخت شعر و تفسیر محتوا و محورهای فکری گوینده رهنمون می‌شود. بسامد گونه‌ای خاص از این سازه‌ها و شگردهای ادبی در تعیین سبک شخصی شاعر، نقش اساسی دارد. استعارات نو و دور از هنجار رایج شعری و کنایات نشئت‌گرفته از فرهنگ ایرانی و هندی که گاه با مفاهیم نمادین در هم می‌آمیزند، با بسامد چشمگیر، بر ابهام و غنای سخن بیدل افزوده است. تصاویر و مضامین بکر بیدل، جهانی دور از ذهن، درهم‌ریخته و سوررئالیستی را به نمایش می‌گذارد که گاه دریافت رابطهٔ واژه‌ها با یکدیگر و همچنین دریافت رابطهٔ ذهنی با جهان دیداری و محسوس، بعد از ساعت‌ها تأمل و درنگ، بسیار لذت‌بخش است. این‌ها نمونه‌ای از تصاویر خیالی، تأمل‌برانگیز و غیرقابل‌وصف در سیمای غزلیات بیدل دهلوی بود که در این فرصت، برای آشنایی با سبک شخصی وی ارائه شد.

منابع

- **قرآن کریم**.
- اکبری، محمد (۱۳۹۲)، **تفسیر، تغییر و تضاد مفاهیم نمادین در غزلیات شمس**، فصلنامهٔ ادب و عرفان، سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۱۵۲-۱۷۱.
- کرمی، محمدرضا (۱۳۹۰)، **استعاره در غزل بیدل**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۴)، **دیوان** (دوجلدی)، تصحیح اکبر بهداروند، چ۱، تهران: نشر سیمای دانش.
- توحیدیان، رجب (۱۳۹۵/۲/۲۰)، **اشعار و ابیات ناب تعلیمی و اخلاقی و عرفانی از شعرای سبک‌های شعر فارسی**، www.shereiran.ir/site/page/56?userid=484&articleid=263.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴)، **اسرارالبلاغه**، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- چند بهار، لاله‌تیک (۱۳۸۰)، **بهار عجم**، ج۲و۳، تصحیح کاظم دزفولیان، چاپ اول، تهران: طلایه.
- حبیب، اسدالله (۱۳۹۳)، **واژه‌نامهٔ شعر بیدل**، به اهتمام سیدمهدی طباطبایی، چاپ اول، تهران: سورهٔ مهر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، **امثال و حکم**، ج۱، چ۹، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــ (۱۳۷۱)، **لغت‌نامه**، چ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، **از این باغ شرقی (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان)**، چ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سنایی غزنوی (۱۳۸۵)، **دیوان**، به اهتمام پرویز بابایی، چ۲، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، **بیان و معانی**، چ۵، تهران: فردوس.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱)، **مکتب‌های ادبی**، چ۲، تهران: قطره.
- ـــــــــــ (۱۳۸۷)، **فرهنگ اشارات**، چاپ اول از ویرایش دوم، تهران: میترا.
- صفوی، کورش (۱۳۹۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد اول: نظم)، چ۱، تهران: سورهٔ مهر.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد دوم: شعر)، چ۳، تهران: سورهٔ مهر.
- عرفان، حسن (۱۳۸۷)، **کرانه‌ها (شرح فارسی کتاب مختصرالمعانی)**، ج۳، چ۴، قم: مؤسسه انتشارات هجرت.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۵)، **شرح مثنوی شریف**، ج۳، چ۱، تهران: زوار.

-کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲)، **بیان (زیباشناسی سخن پارسی)**، چ۳، تهران: نشر مرکز.
- گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلما (۱۳۷۷)، **ابدع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، چ۱، تبریز: احرار.
- میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶)، **واژه‌نامهٔ هنر شاعری**، چ۲، تهران: کتاب مهناز.
- الهاشمی، احمد (۱۳۸۵)، **جواهرالبلاغه**، ج۲، ترجمه و شرح حسن عرفان، چ۶، قم: نشر بلاغت.
- هاوکس، ترنس (۱۳۸۶)، **استعاره**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ۳، تهران: نشر مرکز.