تداعی معانی در شعر حافظ

دکتر احمد طحان
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فیروزآباد

چکیده
حافظ برای گریز از تکرار در کاربرد صور خیال، که نتیجه آن چیزی جز بیهوده‌گویی نیست به شگردی هنرمندانه و روانشناسانه روی می‌آورد که در این مقاله از آن با عنوان «تداعی معانی» یاد شده است. «تداعی معانی» در روانشناسی به این معنی است که یک مفهوم، سلسله مفاهیمی را بر اساس اصل مجاورت یا مشابهت و یا تضاد به ذهن تداعی می‌کند. در شعر حافظ این گونه است که اجزای یک تصویر، سنّتی در هم شکسته شده با یک جابه‌جایی به گونه‌ای به کار برده می‌شود که هر جزء، اجزای دیگری را تداعی می‌کند؛ برای نمونه در سنت ادبیات، زلف همیشه با تعدادی صفتهای کلیشه‌ای همچون پریشانی، آشفتگی، درازی، سیاهی، چین و شکن یا شماری مشبه‌به‌های تکراری مانند بنفشه، سنبل، سلسله، حلقه، مشک. همراه است، ولی حافظ برخلاف سنت در کنار زلف، درازی را به امید و یا پریشانی را به دل نسبت می‌دهد.

در کتابهای بدیع فارسی به تداعی معانی به عنوان یک آرایه توجه نشده و تنها دکتر شفیعی کدکنی از نقش قافیه در ایجاد تداعی معانی یاد کرده است، اما در غرب بویژه در داستان‌نویسی به روش «جریان سیال ذهن» به این موضوع پرداخته‌اند.

در این مقاله پس از بررسی تداعی معانی در حوزه روانشناسی و ادبیات و بیان تفاوت آن با ایهام، تناسب و ایهام تناسب، نمونه‌های یافته شده این آرایه در دیوان حافظ ارائه شده است.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۸/۱۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۹/۳/۱۷

حاصل پژوهش حاصل شد، این است که هر چند نمونه‌های خام و ابتدایی این آرایه در دیوان شاعران قبل از حافظ و نیز معاصران وی و حتی در شعر شاعران پیشگام از جمله رودکی، کمتر دیده می‌شود، این نمونه‌ها بسیار نادر و کمیاب است حال اینکه در شعر حافظ به نسبت دیگران بسامد زیادی دارد و در شعر او هم نمونه‌های این جا به جایی در صفتها و مشبه‌به‌های زلف – به دلیل تعدد آنها – بیش از موارد دیگر است.

کلیدواژه‌ها: تداعی معانی در شعر، شعر حافظ، ادبیات تطبیقی، اصطلاحات ادبی.

۱. در آمد

قرن هفتم، نقطه اوج غزل و روزگار فرمانروایی بی‌چون و چرای سعدی برگستره آن است. بیش از دیگران این نکته را حافظ دریافته که «حد همین است سخندانی و زیبایی را» و دیگر از خط و خال و قد و قامت و چشم و ابرو... – آن هم در شیراز و زادگاه سعدی – چه می‌توان گفت و خودی نشان داد؟ شاید یکی از راه‌های نشان دادن ذوق و استعداد خود انگشت گذاشتن بر اشعار دیگران باشد؛ مثلاً هنگامی که سعدی در بدایع می‌گوید:

جز این قَدَر نتوان گفت در جمال تو عیب که مهربانی از آن طبع و خو نمی‌آید

اگر «حافظانه» به این شعر نگاه شود، می‌توان بر آن ایراد گرفت؛ زیرا «مهربانی» مربوط به «کمال» شخص است و نه «جمال» وی؛ از دیدگاه «جمال شناسیِ» حافظ، شکل درست شعر باید این گونه باشد[۱]:

جز این قَدَر نتوان گفت در جمال تو عیب که خال[۲] مهر و وفا نیست روی زیبا را
(۴-۷)

چنین دقتی هر چند ستوده، اما فقط راهی به دهی است و این چیزی نیست که روح زیباپرست و ذوق مشکل پسند حافظ را راضی کند؛ زیرا در پایان تنها به ساختن «تناسب» (مراعات النظیر) هایی منجر می‌شود که دیگران هم ساخته‌اند. در حوزه ادبیات سنّتی هر تصویری[۳] که ساخته شود در نهایت جز بازگویی شماری تشبیهات تکراری و استعاره‌های از کارافتاده و مرده[۴] و در نتیجه بیهوده‌گویی چیزی نیست. نمونه را «زلف» در سنّت ادبیات همیشه یا موصوفِ صفتهایی کلیشه‌ای است؛ مانند سیاهی، درازی، خوشبویی، تابداری، پریشانی، ... وَ یا با مشبه‌به‌هایی ثابت و تکراری همراه است

همچون بنفشه، سنبل، زنجیر، حلقه و غیره. حافظ می‌داند اگر بگوید زلف بلند سیاه تابدارِ کجِ پریشان... تو مانند بنفشه و سنبل و... است؛ چیزی نگفته جز تکرارَ ملالَ آورَ آنچه دیگران کم و بیش گفته‌اند؛ پس تنها راه باقیمانده گریز از سنتهای ادبی و بر هم زدن این معادلات و روی آوردن به نوآوری و ابداع[5] و «فراروی هنری»[6] است. نمونه را یکی از صفتهای سنتی و کلیشه‌ای زلف، «درازی» آن است (۴-۱-۵- درازی) چنانکه خود می‌گوید:

ای که با سلسله زلف دراز آمده‌ای فرصتت باد که دیوانه نواز آمده‌ای
(۴۲۲-۱)

در این بیت، دراز، صفت زلف است و به آن اضافه شده، چیزی که در سنت ادبیات معمول و متداول است، اما در بیت بعد هر چند از زلف سخن می‌گوید، این صفت را به «قصه» نسبت می‌دهد تا درازی زلف را تداعی کند:

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است
(۴۰-۵)

بدین ترتیب ذهن خلّاق و نبوغ هنری حافظ موفق به ساختن تصاویری بدیع و بی‌نظیر می‌شود که از جمله کلیدهایی است برای دریافت بهتر رمز و راز زیباییهای نهفته در غزلهای وی. در این جُستار برای اشاره به این نوع تصویرپردازی در شعر حافظ، اصطلاح «تداعی معانی» به کار برده شده است.

۲. تداعی معانی

۲-۱ تداعی معانی در روان شناسی

«تداعی معانی» اصطلاحی است در روانشناسی به این معنی که یک مفهوم، سلسله مفاهیمی را به ذهن فرا می‌خواند:

> یادها از لحاظ مجتمع بودنشان، قدرت تداعی یکدیگر را پیدا می‌کنند؛ به عبارت دیگر هر بازنمایی جزئی موجب بازنمایی کلی می‌شود که خود بخشی از آن بوده است. هر گونه ادراک حسی یا یادی ممکن است با چیزی در گذشته همراه یا متداعی گردد (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲).

فرایند تَداعی معانی در ذهن این‌گونه است:

تداعی معانی آنگاه حاصل می‌شود که دو شیء، دو عامل یا دو پدیده در یک زمان یا یک مکان به گونه‌ای با هم پیوند یابند که وقتی یکی در وجدان آگاه حضور یابد، دیگری را هم به خاطر آورد. چون به طور معمول در زمستان برف می‌بارد به این جهت وقتی واژه برف را می‌شنویم، زمستان در خاطرمان مجسم می‌شود و بر عکس. (پارسا، ۱۳۷۴: ۷۰ و ۱۶۹).

توجه به این جنبه خاص روانی و پژوهش درباره آن تاریخچه‌ای طولانی دارد: «قانون تداعی معانی به ارسطو باز می‌گردد؛ اما «پاولوف»[۷] دانشمند و فیزیولوژیست معروف روسی در آستانه قرن بیستم، توضیح علمی «همخوانی اندیشه‌ها»[۸] را در یاد گیری و یادآوری بر اساس آزمایشهای جالبی به اثبات رساند» (همان:۱۷۰).

امروزه دانشمندان تا آنجا درباره تداعی معانی پیش رفته‌اند که جای آن را هم در مغز مشخص کرده‌اند. از نظر زیست‌شناسی، مغز از سه لایه پوشیده شده است. لایه بیرونی آن را که خاکستری رنگ است، «کرتکس»[۹] می‌نامند. «کرتکس» انواعی دارد: مغزی، حسی، حرکتی و تداعی:

«کرتکس تداعی[۱۰] یا «همخوانی» بزرگترین بخش نیمکره مغزی را اشغال کرده است و در جنبه‌های پیچیده رفتار مانند ادراک، سخن گفتن، اندیشیدن و نوشتن کار ساز می‌باشد» (همان: ۷۴).

چنانکه دیده می‌شود، تداعی معانی در روانشناسی حوزه گسترده‌ای دارد تا آنجا که «برخی از تداعی مذهبان مانند: «هیوم»[۱۱] و «استوارت میل»[۱۲]قانون تداعی معانی را برابر قانون جاذبه در فلک دانسته‌اند» (علی اکبر سیاسی، روان شناسی از نظر تربیتی، ص ۱۵۶، نقل از دهخدا، ذیل تداعی معانی).

از نظر روانشناسان تداعی معانی بر سه اصل (قانون) استوار است:

الف ـ همانندی[۱۳] : اموری که ذهن، میان آنها مشابهتی تشخیص داده باشد، متداعی می‌شوند؛ مثلاً عکس، صاحب آن را به یاد می‌آورد.

ب ـ تضاد[۱۴] : امور متضاد یکدیگر را تداعی می‌کنند؛ مثلاً سیاهی، سپیدی را تداعی می‌کند و بلندی، کوتاهی را.

پ ـ مجاورت[۱۵] : هر گاه دو امر با هم یا پی در پی بر ذهن عارض شود، بعدها بازگشت یکی از آنها سبب بازگشت دیگری می‌شود. اصل مجاورت خود دارای دو جنبه است: یکی زمانی، مثلاً نام فردوسی تداعی کننده پادشاه معاصر او (محمود

غزنوی) است و دیگر مکانی مانند شهر توس که آرامگاه فردوسی را تداعی می‌کند (←پارسا،۱۳۷۴: ۵ و ۱۹۴؛ دهخدا، ذیل تداعی معانی).

۲-۲ واژه شناسی

«تداعی معانی» اصطلاحی است در روانشناسی که به جای واژه لاتین «*association*» یا«*association of ideas*» به کار برده می‌شود. علی اکبر سیاسی (روان شناسی از نظر تربیتی، ص ۱۵۶) درباره این اصطلاح می‌گوید: در کتابهای جدید عربی این لفظ اروپایی را به «اشتراک افکار»، «اشتراک خواطر»، «تسلسل خواطر یا افکار» ترجمه کرده‌اند؛ غافل از اینکه خود این اصطلاح اروپایی هم بخوبی معنی مورد نظر را نمی‌رساند و مورد انتقاد دانشمندان غربی است:

> زیرا «آساسیون» یا «اشتراک» به طور ضمنی می‌رساند که میان دو امر، روابط منطقی ادراک شده است در صورتی که میان اموری که یکدیگر را به خاطر می‌آورند، شاید هیچ‌گونه رابطه منطقی و معقول موجود نباشد و اگر هم باشد، ذهن بی‌توجه به آن رابطه از بعضی منتقل به بعض دیگر بشود. لفظ افکار هم نمی‌تواند بر تمام مقصود دلالت کند، زیرا تنها افکار نیستند که متداعی می‌شوند، بلکه تمام نفسانیات از احساسات و صور گرفته تا انفعلات و افعال همگی دارای این خاصیت می‌باشند. کلمه تسلسل نیز این عیب را دارد که دعوت دو جانبه نفسانیات را نمی‌رساند. از این رو کلمه «تداعی معانی» مناسب به نظر آمده، انتخاب گردید. چه اولاً معنی لفظی عام است و ثانیاً تداعی بخوبی می‌رساند که دعوت و احضار از دو طرف صورت می‌گیرد؛ یعنی همچنانکه مثلاً به خاطر آوردن پاره‌ای اشعار شاهنامه، ما را به عظمت ایران باستان و دوره‌های پهلوانی و آیین زرتشت توجه می‌دهد، تصور یکی از [این] کیفیات نیز می‌تواند اشعار فردوسی را به یاد بیاورد و بر همین قیاس (نقل از دهخدا، ذیل تداعی معانی).

شاید به دلیل ایرادی که برخی به واژهٔ «*association*» -که متضمن نوعی «ادراک منطقی» است - گرفته‌اند؛ اصطلاح«*free association*» هم وضع شده است:

> «*free association*»: تداعی آزاد، همخوانی آزاد؛ اصطلاحی که عموماً در روانشناسی به کار می‌رود؛[۱۶] اما به نقد و نظریه ادبی نیز راه یافته است. نکته این است که واژه یا اندیشه‌ای برانگیزنده یا محرک یک سلسله واژه‌ها یا اندیشه‌های دیگر است که شاید پیوند منطقی با هم داشته یا نداشته باشند. برخی نوشته‌ها «شبیه» تداعی آزاد است. بیشتر نوشته‌های شبیه به تداعی آزاد شاید نتیجه اندیشه دقیق و نظم و ترتیبی حساب

شده است. «جیمز جویس» در «اولیس» (۱۹۲۲) یکی از پیشروان اصلی این فن است(کادن، ۱۳۸۰: ۱۶۸).

امروزه برخی از نویسندگان و مترجمان به جای تداعی معانی، اصطلاح فارسی «همخوانی» را به کار می‌برند (ازجمله ← پارسا،۱۳۷۴: ۱۷۰) و بعضی هم از اصطلاح «فراخوانی» استفاده کرده‌اند (ازجمله ← کادن،۱۳۸۰: ۴۲). در کتاب اخیر واژه «*association*» این گونه معنی شده است: « تداعی، فراخوانی، مجاورت». اما این واژه را به شرطی می‌توان مجاورت معنی کرد که با بسط و تعمیم معنی مجاورت، دو اصل دیگر تداعی (مشابهت و تضاد) را هم داخل در آن بدانیم؛ چیزی که به گفته دکتر سیاسی:«قانون کلی مجاورت، یعنی تحویل مشابهت و تضاد به مجاورت» نامیده می‌شود. (←دهخدا، ذیل تداعی معانی). در «فرهنگ اصطلاحات ادبی» هم این اصطلاح «همدیگر را فراخواندن» ترجمه شده است (←داد،۱۳۸۵: ۱۲۳)

۲-۳ تداعی معانی در ادبیات

زبان تداعی ادبی، جدا از زبان تداعی روانشناختی نیست. ما برخورد کلمات، عبارات و تصاویر را یا بر اساس روح «مشابهت» آنها بررسی می‌کنیم یا بر اساس روح «مجاورت» آنها و یا بر اساس روح «مغایرت» آنها؛ یعنی کلمات و عبارات و تصاویری که در یک اثر ادبی به کار می‌روند یا شبیه به یکدیگر هستند یا مجاور هم و در واقع مکمل هم از طریق استمرار هستند و یا مخالف هم هستند. در اصلِ مشابهت ما چیزهایی از نوع تشبیه و استعاره و نماد داریم؛ در اصلِ مجاورت، توریه [= ایهام] و مجاز داریم؛ در اصلِ مغایرت، طنز، نقیض و هجو داریم (براهنی، ۱۳۷۵: ۳۲۴).

در ادبیات غرب از دیر باز به تداعی معانی توجه شده است: « کولریج» – منتقد و شاعر رمانتیک– برای این موضوع اهمیت بسیاری قائل بود: «علاقه کولریج به «ادراک مشابهت در عدم مشابهت» و به طور کلی‌تر، کل «نحوه‌ی تداعی افکار ما» بسیار شناخته شده است و می‌توان گفت هسته تفکر او را در مبحث قوه‌ی تخیل انسان تشکیل می‌دهد»(هاوکس، ۱۳۷۷: ۶۷).

«کادن» بر این باور است که: «تقریباً همه شعرها بشدت تداعی کننده‌اند» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۲).

«مارسل پروست»، نویسنده فرانسوی، رمان خود موسوم به «در جست‌جوی گذشته» را با استفاده از قدرت تداعی نوشته است» (داد،۱۳۸۵: ۱۲۳).

امروزه استفاده از تداعی معنی در داستان نویسی نوین بویژه در روش «جریان سیال ذهن»[۱۷] بسیار رایج است:

> تداعی معانی و مفاهیم نزد اشخاص مختلف به دلیل تجربیات، خاطرات و ادراکات ناهمگون متفاوت است. رؤیت قرص ماه برای کسی می‌تواند یادآور تجربه خاصی بشود که او در یک شب مهتابی [داشته] مثلاً وقتی کوره راهی را برای رفتن به بالین مادر محتضرش در دهکده طی می‌کرده است ... چنانچه او در آن حال صدای جیرجیرکها، عوعوی سگی از آبادی دور دست یا صدای حرکت خزنده‌ای را هم به روی زمین شنیده باشد، بعدها به محض دیدن قرص ماه، تمامی آن خاطرات و حوادث به طور زنجیره‌ای یا همزمان در خاطرش جان می‌گیرند. بدین ترتیب قرص ماه تمامی معانی و مفاهیم پیوسته با تجربه آن شب بخصوص را به ذهن شخص فرا می‌خواند. تداعی معانی مبنا و اساس شعر است و در داستان‌نویسی نوین نیز اساس فن «تک گویی» و «جریان سیال ذهن» می‌باشد (همان).

۲-۴ تداعی معانی در شعر حافظ

تداعی معانی مطرح در روانشناسی و ادبیات غرب به تجربه شخصی فرد بستگی دارد و بنابراین در افراد گوناگون متفاوت است؛ اما آرایه مورد نظر ما به سنت ادبیات وابسته است و چنانکه گفته شد، مثلاً تصور زلف برای شاعر سنتی و هر خواننده آشنا با این نوع ادبیات به طور یکسان مفاهیم سیاهی، درازی و پریشانی را تداعی می‌کند و تفاوت دیگر اینکه در روش «جریان‌سیال ذهن» تداعی با گونه‌ای «زبان پریشی»[۱۸] و «نابه‌جایی» واژگان همراه است؛ بدین معنی که مفاهیم به شکلی نامنظم و آشفته در ضمیر ناخودآگاه شخصیت داستان تداعی شده و به همان شکل بر قلم یا زبان راوی جاری می‌شود حال اینکه در آرایه تداعی معانی با نوعی «جابه‌جایی آگاهانه»[۱۹] روبه‌رو هستیم؛ برای نمونه حافظ در این بیت:

سلطان‌من خدا را زلف‌شکست‌ما را تا کی کند سیاهی چندین دراز دستی
(۴۳۵-۴)

فعل «شکست» را درجمله‌ای همراه زلف آورده است تا یکی از صفتهای معمول و سنتی زلف یعنی «شکسته» را تداعی کند و صفت «دراز» را هم با ترکیب «دراز دستی» به «سیاه» نسبت داده تا صفت دیگر زلف یعنی «دراز» را فرا یاد آورد و انتخاب «سیاه» هم که صفتی جانشین اسم (غلام) است به همین دلیل است و چنانکه دیده می‌شود،

فعل «شکست» برای ضمیر«ما» و نیز صفت «دراز دستی» برای «سیاه» (غلام) نامتعارف نیست و هیچ گونه «نابه‌جایی» و «عدم تناسب واژگان» و «زبان پریشی» در بیت نیست و تنها با یک «جابه جایی» رو به رو هستیم.

تداعی معانی در شعر حافظ دو شکل دارد:

الف ـ شکل اول این گونه است که اجزای یک تصویر ادبی سنّتی در هم شکسته، و با یک جابه‌جایی به کار برده می‌شود. برای توضیح بیشتر مطلب می‌توان گفت هنگام تصور یک مفهوم در ذهن شاعر، سنت و هنجار ادبی، مفاهیمی را به ذهن شاعر فرا می‌خواند؛ مثلاً تصور «زلف» صفتهای سنتی آن: سیاهی، درازی، پریشانی، شکستگی،... و مشبه‌به‌های آن: حلقه، سلسله، بنفشه،... را تداعی می‌کند. تصویر به دست آمده «حلقه (سلسله)زلف سیاه پریشان درازِ همچون بنفشه...» است که حاصل آن آرایه تناسب است، ولی حافظ با شگردیِ هنرمندانه این تصویر را در هم می‌شکند و اجزای آن را در کنار تصاویر دیگری قرار می‌دهد و البته در این جابه‌جایی اجزای در هم شکسته در کنار تصویرهای دیگری قرار می‌گیرد که از جهتی با آنها هم تناسب دارد؛ نمونه را در این بیت:

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوته ماست
(۲۳-۴)

«پریشانی»، که صفت سنتی زلف است با جابه‌جایی به «بخت» اضافه شده و تداعی کننده پریشانی زلف است، ولی صفت «دراز» در جای خود قرار گرفته و مستقیم به زلف نسبت داده شده است و به تداعی معانی ارتباطی ندارد، اما در بیت بعد همین صفت در کنار گیسو به «امید» نسبت داده شده و تداعی کننده زلف دراز است:

بسته‌ام در خم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم
(۳۶۱-۳)

ب ـ شکل دوم تداعی معانی در شعر حافظ چنین است که گاهی به جای اینکه آشکارا صفت و یا مشبه‌به سنتیِ یک چیز را بیاورد، واژه دیگری را می‌آورد که تداعی کننده مفهوم آن صفت یا مشبه به است؛ مانند

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
(۳۱۸-۶)

در این بیت بی‌اینکه از دیگر صفت سنتی و کلیشه‌ای زلف یعنی «سیاهی» یاد شده باشد، واژگان «شب» و «تاریکی» یادآور و تداعی کننده آن است.

تداعی معانی در شعر حافظ آنگاه پیچیده‌تر و در عین حال هنری‌تر می‌شود که دو شکل آن در هم آمیخته شود؛ چنانکه در این بیت:

آن پریشـــانی شـــبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
(۱۶۶-۵)

گیسو را می‌آورد، اما با جابه‌جایی، صفتهای کلیشه‌ای آن، «پریشانی» را به خود و «درازی» را به شب نسبت می‌دهد؛ اما کارِ کارستان وی در واژه «شب» نهفته است که در کنار گیسو، «سیاهی» را تداعی می‌کند و غوغایی‌تر از آن «سایه» است که علاوه بر ایجاد ایهام (سایه/ حمایت و پناه) همراه با واژه «شب» وظیفه تداعی سیاهی زلف را هم بر عهده دارد؛ نمونه دیگر:

معـاشران گـره از زلـف یـار بـاز کنید شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

در این بیت از یک سو در کنار زلف، درازی به قصه نسبت داده شده و از دیگر سو واژه شب یادآور سیاهی زلف است و «قصه» هم -که در شب گفته می‌شد - به نوبه خود تداعی‌کننده شب و به دنبال آن سیاهی است.

چنانکه گفته شد، تداعی معانی دارای سه اصل(قانون) مجاورت، مشابهت و تضاد، و روشن است که این سه اصل را در تداعی معانیهای حافظ هم می‌توان دید.

الف ـ اصل مجاورت که خود به دو نوع زمانی و مکانی تقسیم می‌شود:

مجاورت زمانی: در بیت زیر شب و تاریکی با سیاهی، مجاورت زمانی دارد و هر دو در کنار زلف، سیاهی آن را تداعی می‌کند:

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم رخـت‌می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
(۳۱۸-۶)

مجاورت مکانی: هر کجا شمع باشد، آتش هم هست؛ در این بیت در کنار شمع، آتش به «مهر» و «دل» نسبت داده شده و تداعی کننده آتشِ شمع است:

آتـش‌مهـر تـورا حافظ عـجب‌در سرگرفت آتش دل کی به آب دیده بنشانـم چو شمع
(۲۹۴/۱۱)

ب ـ اصل مشابهت: در بیت زیر همراه زلف، «حلقه» به «بندگی» نسبت داده شده است تا حلقه‌ای که بندگان در گوش می‌کردند، یادآور حلقه زلف باشد:

بـه غلامی‌تـــو مشهـور جهـان شـد حافـظ حـلقـه‌بنـدگی زلـف تـو در گوشـش بـاد
(۱۰۵-۸)

و در بیت بعد در کنار ابرو، «کمان» مشبه‌به «ملامت» شده است تا تداعی کننده کمان ابرو باشد:

بر ما کمان ملامت کـشیده‌اند تا کار خود ز ابـروی جانان گشاده‌ایم
(۳۶۴/۲)

پ ـ اصل تضاد: از ویژگیهای زلفِ پریشان، طبعاً بیقراری آن است؛ چنانکه حافظ خود می‌گوید:

در چشم پـر خمار تو پنهان فسوس سحـر در زلـف بـی‌قرار تـو پیـدا قرار حسن
(۳۹۴/۲)

اما خواجه چند بار واژه «قرار» را در کنار زلف به کار برده است تا بر بنیان این قاعده منطقی که « الأشیاءُ تُعْرَفُ بأضدادِها»؛ ضد آن یعنی «بیقرار» را تداعی کند:

ظل ممدود خـم زلف تـوام برَ سر بادَ کاندر این سایه قرار دل شیدا باشد
(۱۵۷/۶)

خوش گرفتند حریفان سر زلف ساقی گر فلکشان بگذارد که قراری گیرند
(۱۸۵/۳)

در بیت زیر نیز کوتاهی، همراه زلف تداعی کننده ضد آن یعنی درازی است:

کوته نکند بحث سر زلف تـو حافظ پیوسته شد این سلسله تا روز قیامت
(۸۹/۹)

۲-۵- تفاوت تداعی معانی با ایهام، تناسب و ایهام تناسب

تداعی معانی هم‌مرز ایهام است؛ اما با آن، دو تفاوت اساسی دارد: اول اینکه موضوع ایهام «یک واژه» است حال اینکه در تداعی معانی بحث بر سر «چند واژه» است و دیگر اینکه در ایهام، واژه باید بیش از یک معنا داشته باشد، ولی در تداعی معانی هیچ کدام از واژگان بیشتر از یک معنا ندارند؛ نمونه را واژگان متداعی گیسو، قصه و شب بیش از یک معنا ندارند و در هیچ لغتنامه‌ای هم به معنای سیاهی نیامده‌اند، بلکه تداعی‌کننده مفهوم سیاهی در ذهن هستند. به علاوه چنانکه دیده می‌شود، میان واژه گیسو با قصه و شب هیچ‌گونه تناسب (مراعات النظیر) هم وجود ندارد.[۲۰]

در ایهامِ تناسب مانند تداعی معانی بحث بر سر چند واژه است با این تفاوت که در ایهامِ تناسب باید یکی از واژگان بیش از یک معنا داشته باشد؛ ولی در تداعی معانی- چنانکه گفته شد - هیچ کدام از واژگان بیش از یک معنا ندارند.

به هر حال از آنجا که درک این آرایه، مستلزم درک تفاوت دقیق و باریک آن با آرایه‌های ایهام، تناسب و ایهام تناسب است برای دریافت بهتر این تفاوت به این بیت توجه شود:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تـو بـود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(۲۱۰-۱)

تناسب: دو دسته واژگان دوش، شب و قصه و نیز مو، گیسو و سلسله – جداگانه- دارای تناسب هستند.

ایهام: در این بیت «حلقه» به معنی «محفل» است؛ اما به حلقه گیسو هم ایهام دارد؛ مانند «دوش» که به معنی شب گذشته است، اما به شانه و کتف هم ایهام دارد.

ایهامِ تناسب: میان واژگان حلقه(= محفل)، دوش(= شب گذشته)، گیسو و مو از یک سو و واژگان حلقه و سلسله از دیگر سو ایهامِ تناسب است.

تداعی معانی: میان واژگان گیسو، مو، دل شب و قصه تداعی معانی است؛ زیرا شب همراه با گیسو و مو تداعی کننده رایجترین صفت سنتی زلف یعنی سیاهی است ضمن اینکه «دل شب» گذشته از عمق سیاهی، تداعی‌کننده درازی نیز هست.[۲۱] واژه «قصه» نیز در این بیت این دو وظیفه (تداعی سیاهی و درازی) را بر عهده دارد. می‌بینید که میان مجموعه این واژگان نه تناسبی هست و نه هیچ کدام بیش از یک معنا دارند.

ایهام، هنر بزرگ حافظ و یکی از پایه‌های شیوه رندانه او در غزلسرایی است و همین هنر، شعر او را در هاله‌ای از راز و رمز پوشانده و باعث شده است، هر کس در شعر او بوی آشنایی بشنود و طبیعی است که در دیوان او امکان دارد، چندین آرایه از جمله ایهام، تناسب، ایهام تناسب، تداعی معانی و... در یک بیت شعر با هم باشد.

یادآوری این نکته نیز لازم است که هر چند گه‌گاه و به سختی نمونه‌های خام و ابتدایی این نوع تصویرپردازی در دیوان شاعران معاصر و یا پیش از حافظ و حتی در شعر شاعران پیشگامی مانند رودکی و کسایی یافته می‌شود، این نمونه‌ها بسیار اندک است، حال اینکه در شعر حافظ چنانکه خواهید دید، بسامد بسیاری دارد به طوری که می‌توان آن را در حکم یک ویژگی سبکی به شمار آورد.

۳- پیشینه پژوهش

در کتابهای بلاغت فارسی و عربی به این آرایه توجه نشده است. دکتر شفیعی کدکنی در اثر ارزشمند خود، «موسیقی شعر» به اصطلاحِ «تداعی معانی» اشاره کرده، اما

منظور از این اصطلاح در آن کتاب فقط تداعی معانی در حوزه قافیه است؛ یعنی شاعر هنگامی که به شعری می‌اندیشد، می‌تواند برای تکمیل شعر از تداعی قافیه‌ها سود بجوید (⟵ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص۹۳ تا۸۹). اگر به موضوع مورد بحث خود، زلف، بپردازیم در این بیت:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود
(۲۱۰-۱)

قافیه مو، سلسله و قافیه گیسو، حلقه را تداعی کرده و این به بحث «تداعی معانی در قافیه» مربوط است؛ اما آنچه به «آرایه تداعی معانی» مورد نظر ما مربوط است کاربرد واژگان «دوش»، «شب» و «قصه» است که همگی صفت سنتی زلف، یعنی سیاهی را تداعی می‌کند، ضمن اینکه هیچ کدام از این کلمه‌ها در این بیت قافیه نیست. گذشته از این قافیه در بسیاری از موارد در تداعی واژگان بیت هیچ نقشی ندارد؛ نمونه را در این بیت:

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم تو سیاه کم بها بین که چه در دِماغ دارد
(۱۱۷-۳)

چگونه می‌توان پنداشت قافیه سخت «دِماغ» واژگان بنفشه، تاب، زلف و سیاه را تداعی کرده است؟ در بیان تفاوت این دو بحث می‌توان گفت در بحث «تداعی معانی در قافیه»، «قافیه» عامل ایجاد برخی مفاهیم در«ذهن شاعر» است برای خلق تصاویر و سرودن یک بیت، اما عامل «آرایه تداعی معانی»، «شاعر» است که باعث می‌شود، واژه‌ای برخی مفاهیم در«ذهن خواننده» ایجاد کند.

«براهنی» هم به تداعی معانی در ادبیات اشاره‌ای کرده و با اینکه این اشاره در بخش «رساله حافظ» از کتاب «بحران رهبری نقد ادبی» است با موضوع مورد بحث ما یعنی بررسی تداعی معانی به عنوان یک آرایه شعری ارتباطی ندارد و چنانکه خود می‌گوید: « **قصد ما این است که نشان دهیم، بررسی «بوطیقا»یی چگونه با بررسی ودایع فرهنگی برخورد می‌کند و حاصل این برخورد چه می‌تواند باشد**»(براهنی، ۱۳۷۵: ۳۲۴).

۴. نمونه‌های تداعی معانی در شعر حافظ

۴-۱ تماشاگه زلف

به تماشاگه زلفش دل حافظ روزی شد که باز آید و جاوید گرفتار بماند
(۱۷۸-۱۱)

تداعی معانی در شعر حافظ به زلف خلاصه نمی‌شود؛ اما از آنجا که در ادبیات سنتی و در سنت ادبیات، زلف چندین صفت (سیاه، دراز، پریشان، آشفته، مجعد،...) کلیشه‌ای دارد، میدان فراخی برای هنرنمایی خواجه ایجاد کرده است و به این دلیل از میان سلسله‌های تداعی معانی در شعر حافظ زلف جایگاه خاصی دارد که در این جُستار نخست بدان پرداخته خواهد شد با این توضیح که گیسو، جعد، طرّه و مو با زلف همه در یک ردیف آمده است و هر چند با هم تفاوت معنایی دارند به هر حال جزئی از موی معشوق هستند.

۴-۱-۱ پریشانی

یکی از صفتهای زلف «پریشانی» است:

شکنج زلف پریشان به دست باد مده مگو که خاطر عشاق گو پریشان باش
(۲-۲۷۳)

در مصرع اول این بیت، تداعی معانی نیست. «زلفِ پریشان» صفت و موصوفی کلیشه‌ای، و با هم آمده است؛ ولی در مصرع دوم پریشانیَ با «خاطرِ عشاق» همراه، و به آن نسبت داده شده است و می‌توان از دیدگاه تداعی معانی به آن دِقت کرد. در بیتهای بعد صفت پریشانی در کنار زلف به «باد»، «دل» و «بخت» نسبت داده شده است:

چراغ افروز چشم ما نسیم زلف جانان است مباد این جمع را یا رب غم از باد پریشانی
(۶-۴۷۴)

ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال مرغ زیرک چون به دام افتد تحمل بایدش
(۲-۲۷۶)

اگر به زلف دراز تو دست ما نرسد گناه بخت پریشان و دست کوته ماست
(۴-۲۳)

و در بیتهای بعد پریشانی را به خود نسبت داده است:

با سر زلف تو مجموع پریشانی خویش کو مجالی که سراسر همه تقریر کنم
(۴-۳۴۷)

حافظ بد است حال پریشان تو ولی بر یاد زلف یار، پریشانیت نکوست
(۸-۵۹)

جمع کن به احسانی حافظ پیشان را ای شکنج گیسویت مجمع پریشانی
(۱۲-۴۷۳)

آن پریشانی شبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
(۱۶۶-۵)

گاهی به جای پریشانی زلف، سخن از «آشفتگی» آن است:

زلفْ آشفته و خَوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست
(۲۶-۱)

در این بیت آشفته، صفت زلف است و میان آنها تداعی معانی نیست؛ ولی در دو بیت زیر این آرایه دیده می‌شود، زیرا در کنار زلف، آشفتگی به «سخنانِ باد» و «حالِ دل» نسبت داده شده است:

در چین زلفش ای دل مسکین چگونه‌ای؟ کاشفته گفت باد صبا شرح حال تو
(۴۰۰-۵)

منال ای دل! که در زنجیر زلفش همه جمعیت است آشفته حالی
(۴۶۳-۵)

۴-۱-۲ پیچ و خم

یکی دیگر از ویژگیهای کلیشه‌ای زلف «پیچ و خم» است:

زان طره پر پیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم آن کس که عیاری کند
(۱۹۱-۷)

در این بیت میان «طره» و «پیچ و خم» تداعی معانی نیست؛ زیرا به آن اضافه شده اما در بیتهای زیر «پیچیدن» هر چند با زلف همراه است، فعل واقع شده است برای «دل» و «غالیه»:

درزلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت
(۹۴-۴)

گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید
ور وسمه کمان‌کش گشت در ابروی او پیوست
(۲۷-۵)

رودکی نیز در بیتی دلکش به جای زلف پیچیده از «سرپیچی» کردن زلف سخن گفته است:

زلفت دیدم سر از جهان پیچیده و اندر گل سرخ، ارغوان پیچیده

۴-۱-۳ گره

پیداست که از ویژگیهای زلفِ پر پیچ و خم، گره‌های آن است:

معاشران گره از زلـف یارِ باز کنید شبی خوش است بدین قصه‌اش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

در این بیت، میان زلف و گره تداعی معانی نیست؛ زیرا سخن از گره زلف است، اما در بیتهای زیر این آرایه دیده می‌شود؛ چون گره به «بندِ قبای گل»، «کار» و «دل و نافه» نسبت داده شده است:

نـقاب گل کـشید و زلف سنبل گره بند قبای غنـچه وا کرد
(۱۳۰-۷)

گر چه افتاد ز زلفش گرهی در کارم همچنان چشم گشاد از کرمش می‌دارم
(۳۲۴-۱)

چو نافه بر دل مسکین من گـره مفکن کـه‌عهد با سرزلف گره گشای تو بسـت
(۳۲-۵)

۴-۱-۴ حلقه

از ویژگیهای زلفِ تابدار، حلقه‌های آن است:

گوش منِ و حلقـه گیسوی یار روی من و خاکِ درِ می فروش
(۲۶۵-۴)

گاهی حافظ، حلقه را به معنی «محفل» و «انجمن» به کار می‌برد که همراه با زلف ایهام تناسب دارد:

مقیم حلقـه ذکر است دل بدان امید که حلقه‌ای ز سر زلف یار بگـشاید
(۲۳۰/۴)

تابه گیسوی تو دست ناسزایان کـم رسـد هر دلی در حلقه‌ای در ذکر یارب یارب است
(۳۱/۲)

یاد بادآن‌صحبت شبها که با زلف تـوام[۲۲] بحث‌سرِّ عشق و ذکـر حلقـه عشـاق بـود
(۲۰۶/۲)

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب‌سخـن ازسلسله مـوی تو بـود
(۲۱۱/۱)

اما در سه بیت زیر در کنار زلف، سخن از «حلقه زنجیر»، «حلقه بندگی» و «حلقه

گوش» (بدون ایهام و همراه با تداعی معانی) است:

من دیوانه چو زلف تو رها می‌کردم هیچ لایقترم از حلقه زنجیر نبود
(۲۰۹-۲)

به غلامی تومشهور جهان شد حافظ حلقه بندگی زلف تودر گوشش باد
(۱۰۵-۸)

من کی آزاد شوم از غم دل چون هردم هندوی‌زلف بتی حلقه کند در گوشم[۲۳]
(۳۴۰-۳)

در دو بیت بعد هم سخن از «حلقه حرف جیم» و حلقه «اقبال ناممکن» است:

درخم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟ نقطه دوده که در حلقه جیم افتاده است
(۳۶-۳)

خیال‌چنبر زلفش فریبت می‌دهد حافظ « نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجنبانی»
(۴۷۴-۹)

مصرع دوم بیت آخر، تضمین این بیت انوری است:

نگر تا حلقه اقبال ناممکن نجنبانی سلیما ! ابلها ! لابلکه محروما و مسکینا !

(حافظ تصحیح قزوینی ـ غنی، ص ۳۵۹) مقایسه این دو بیت و بویژه توجه به کاربرد واژه «حلقه» در بیتها بیانگر خلاقیت و هنر حافظ است.

۴-۱-۵ درازی

درازی یکی دیگر از صفتهای زلف است. هر چند امروزه ما در زبان، میان دو صفت «دراز» و «بلند» تفاوتی قائل شده‌ایم به این معنی که «بلند» صفتی مثبت شده است؛ مانند قد بلند؛ اما «دراز» را با بارمنفی به کار می‌بریم، مانند قد دراز؛ اما گذشتگان میان این دو صفت تفاوتی نمی‌گذاشتند. نمونه را در زبان فارسی هیچ شاعری را نمی‌شناسیم که به اندازه حافظ در گزینش واژه‌ها دقت و وسواس به خرج داده باشد با این حال او صفت دراز را درست همان جایی به کار می‌برد که بلند را :[۲۴]

شرم ازآن چشم سیه بادش و مژگان دراز هرکه دل بردن اودید و در انکار من است
(۵۱-۲)

زلف تو مرا عمر دراز است، ولی نیست در دست سر مویی از آن زلف درازم
(۳۳۴-۲)

بسته‌ام درخم گیسوی تو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم
(۳۶۱-۳)

و یا «زلف دراز» در این بیتها:

اگر بـه زلف دراز تـو دست ما نرسد گناه‌بخت پریشان و دست کوتـه ماست
(۲۳-۴)

ای که با سلسله زلف دراز آمده‌ای فرصتت باد که دیوانه نواز آمده‌ای
(۴۲۲-۱)

در بیتهای زیر، صفت دراز هر چند در کنار زلف به کار رفته به «سفر»، «قصه»، «عمر» و در دو بیت آخر همراه گیسو به «شب» و «امید» نسبت داده شده است:

تا دل هرزه‌گرد من رفت بـه چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند
(۱۹۲-۳)

معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی‌خوش است بدین‌قصه‌اش دراز کنید
(۲۴۴-۱)

شرح شکن زلف خم اندر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است
(۴۰-۵)

زلف تومرا عمر دراز است، ولی نیسـت در دست سر مویی از آن عمر درازم
(۳۳۴-۲)

گفتمش زلف به کین که شکستی؟ گفتـا حافظ‌این قصه درازاست به قرآن که مپرس
(۲۷۱-۸)

آن پریشانی شبهای دراز و غم دل همه در سایه گیسوی نگارآخر شـد
(۱۶۶-۵)

بسته‌ام در خم‌گیسوی تـو امید دراز آن مبادا که کند دست طلب کوتاهم
(۳۶۱-۳)

در یک مورد هم به جای صفت دراز، واژه عربی «ممدود» همراه زلف به کار رفته، اما صفت «ظِل» (سایه) واقع شده است:

ظلِّ ممدود خم‌زلف توام بـر سر باد که در این سایه قرار دل شیدا باشد
(۱۵۷-۶)

۴-۱-۶ شب

خواجه گاهی هم در کنار زلف، واژه شب را به کار می‌برد تا سیاهی زلف را فرا یاد آورد؛ نمونه را:

یـاد بـاد آن صحبت‌شبها که با زلف‌توام[۲۵] بحث سِـرّ عشق و ذکر حلقه عشاق بود
(۲۰۶-۲)

دی شب گله زلفش بـا باد صبا گفتم گفتا: «غلطی بگذر زین فکرت سودایی»
(۴۹۳-۳)

شبی دل را به تاریکی ز زلفت باز می‌جستم
رخت می‌دیدم و جامی هلالی باز می‌خوردم
(۳۱۸-۶)

از خطا گفتم شبی زلف تـو را مشک ختن
می‌زند هر لحظه تیغی مو بر اندامم هنوز
(۲۶۵-۴)

از بهر خدا زلف مپیرای که ما را شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست
(۶۹-۵)

دل حافظ شد اندر چین زلفت بِـلَیلٍ مُظْـلِمٍ وَ اللهُ هادی[۲۶]
(۴۳۸-۸)

ذکر رخ و زلف تو دلم را وِردی است‌کـه صبح و شام دارد
(۱۱۸-۷)

ای که با زلف و رخ یـار گـذاری شـب و روز
فرصتت باد که خوش صبحی و شامی داری
(۴۴۸-۲)

در دو بیت اخیر، تداعی معانی با لفّ و نشر همراه است، ولی نمی‌توان تصور تشبیه کرد؛ یعنی زلف و رخ به شب و روز تشبیه نشده است، بلکه «شب» و «شام» تداعی کننده سیاهی زلف است و «روز» و «صبح»، سپیدی چهره را فرا یاد می‌آورد برخلاف بیت زیر از سعدی که وجود تشبیه در آن آشکار است:

آن نه زلف است و بناگوش که روز است و شب است
و آن نه بالای صنوبر که درخت رطب است

و یا این بیتها از خود حافظ که تشبیه صریح است:

امید درشب زلفت به روز عمر نبستم طمع بـه دور دهانت ز کام دل ببریدم
(۳۲۲-۳)

چو ماه روی تـو در شام زلف می‌دیدم شبم به روی تو روشن چو روز می‌گردید
(۲۳۸-۷)

و نمونه کهنتر این تشبیه در بیت زیر از «کسایی» دیده می‌شود:

گفت: «مـوی سپید و روی سیاه هم چو روز است در میانه شب»

(کسایی، ۱۳۷۹: ۲۹)

۴-۱-۷ قصه

از آنجا که «قصه» در شب گفته می‌شود از سویی تداعی‌کننده شب و سیاهی است و از دیگر سو درازی را تداعی می‌کند:

شرح شکن زلف خم انـدر خم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است

(۴۰-۵)

گفتمش:«زلف به کین که شکستی»؟ گفتا: «حافظ این قصه دراز است به قرآن که مپرس»

(۲۷۱-۸)

گاهی هم شب و قصه دست به دست هم داده، سیاهی را به ذهن فرا می‌خوانند:

معاشران گره از زلف یار باز کنید شبی‌خوش‌است بدین قصه‌اش دراز کنید

(۲۴۴-۱)

دوش در حلقه ما قصه گیسوی توبـود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود

(۲۱۰-۱)

۴-۲ گوشه چشم

چنانکه گفته شد، گستره تداعی معانی در شعر حافظ به زلف خلاصه نمی‌شود - هر چند گسترده‌ترین آنهاست - و موارد دیگری را در برمی‌گیرد که در زیر به چند مورد دیگر از این آرایه اشاره می‌شود:

در سنت ادبیات همیشه سخن از گوشه چشم است:

آنان که خاک را به نـظر کیمیا کنند آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند

(۱۹۶/۱)

دور از رخ‌تو دم به دم از گوشه چشمم سیلاب‌سرشک آمد و طوفان بلا رفـت

(۸۲/۴)

در بیتهای زیر، هر چند میان این دو کلمه فاصله افتاده، تداعی معانی نیست؛ زیرا گوشه به چشم بر می‌گردد:

بی‌خیالش مباد منظر چشم زآن‌که این گوشه جای خلوت اوست

(۵۶/۶)

می‌رفت خیال تـو ز چشم من و می‌گفـت هیهات ازاین گوشه که معمور نمانده است
(۳۸/۳)

صحن سرای دیده بشستم ولی چه سود کاین‌گوشه نیست در خور خیال‌خیال تو
(۴۰۸/۲)

اما حافظ «گوشه چشم» را هم در چرخه دایره تداعی قرار داده و آن را با جابه‌جایی به کار می‌برد. در بیتهای بعد همراه چشم، سخن از «گوشه امید»، «گوشه سلامت»، «گوشه ابرو»، «جگرگوشه مردم» و یا مطلق گوشه (کُنج) است:

در گوشه امید چو نظارگان ماه چشم طلب بر آن خم ابرو نهاده‌ایم
(۳۶۵/۸)

درگوشه‌سلامت مستور چون توان بود تا نرگس تو گوید با ما رموز مستی
(۴۳۵/۵)

عمری گذشت تا به امید اشارتی چشمی بدان دو گوشه ابرو نهاده‌ایم
(۳۶۵/۴)

ز چشمت جان نشاید برد کز هر سو که می‌بینم
کمین از گوشه‌ای کرده است و تیر اندر کمان دارد
(۱۲۰/۴)

کی‌کند سوی دل خسته حافظ نظری چشم مستش که به هر گوشه خرابی دارد
(۱۲۴/۹)

ناوک چشم تو در هر گوشه‌ای هم چو من افتاده دارد صد قتیل
(۴۵۲/۱۱)

ز کفر زلف تو هر حلقه‌ای و آشوبی ز سحرچشم تو هرگوشه‌ای و بیماری
(۴۴۳/۲)

چشم من‌کرد به هرگوشه روان سیل سرشک تا سهی سرو تو را تازه‌تر آبی دارد
(۱۲۴-۴)

گاهی نیز همراه چشم سخن از «گوشه‌گیری» و «گوشه‌نشینی» است:

چون چشم تـو دل می‌برد از گوشه‌نشینان همراه تو بودن گنه از جانب ما نیست
(۶۹/۲)

نقش می‌بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست
طاقت و صبر از خم ابروش طاق افتاده بود
(۲۱۲/۶)

در عین گوشه‌گیری بودم چو چشم مستت واکنون شدم به مستان چون ابروی تو مایل
(۳۰۷/۶)

۴-۳ ابرو

یکی از صفتهای معمول برای ابرو در جمال‌شناسی گذشته، «پیوسته» بودن آن است، ولی چنانکه در بیتهای زیر دیده می‌شود، حافظ این صفت ابرو را به آن نسبت نداده و به صورت فعل (پیوست/ پیوستم) و قید (پیوسته) به کار برده است:

گر غالیه خوشبو شد در گیسوی او پیچید ور وسمه کمان‌کش گشت در ابروی او پیوست
(۲۷/۵)

بعد از اینم چه غم از تیر کج انداز حسود چون به محبوب کمان ابروی خود پیوستم
(۳۱۴/۶)

دو تا شد قامتم همچون کمانی ز غم پیوسته چون ابروی فرخ
(۹۹/۶)

«کمان» هم از جمله مشبه‌به‌های سنتی ابروست؛ نمونه را:

آه و فریاد که از دست حسودِ مه چرخ در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
(۱۳۴/۶)

مرغ دل باز هوادار کمان ابرویی‌است ای کبوتر نگران باش که شاهین آمد
(۱۷۶/۵)

در دو بیت بعد در کنار ابرو سخن از « کمانِ قامت» و «کمانِ ملامت» است:

دو تا شد قامتم هم چون کمانی ز غم پیوسته چون ابروی فرخ
(۹۹/۶)

بر ما کمان ملامت کشیده‌اند تا کار خود ز ابروی جانان گشاده‌ایم
(۳۶۴/۲)

در بیت زیر هم از ابروی یار می‌خواهد تا «قوس»(کمان) مشتری را بشکند[۲۷]:

به آهوان نظر شیر آفتاب بگیر بـه ابروان دو تا قوس مشتری بشکن
(۳۹۹/۵)

۴-۴ دهانِ تنگ

در ادبیات، دهان معشوقه موصوف به «تنگ»[۲۸] بودن است:

دهان تنگ شیرینش مگر ملک سلیمان است که نقش خاتم لعلش جهان زیـر نگین دارد
(۱۲۱/۳)

در بیتهای زیر در کنار دهان، تنگی به «دل»، «جان» و «حوصله» نسبت داده شده است:

بـه جز خیال دهان تو نیست در دل تنگ که کس چو من مباد در پی خیال محال
(۳۰۳/۶)

از حسرت دهانش آمد به تنگ جانـم خودکام تنگدستان کی زان دهن برآید
(۲۳۳/۵)

دهان یار که درمان درد حافظ داشت فغان‌که وقت‌مروت چـه تنگ‌حوصله بـود
(۲۱۵/۸)

۴-۵ رنگین

پیداست که هر جا گل باشد، سخن از رنگ گل است؛ نمونه را:

آنکه رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد صبر و آرام تواند به من مسکین داد
(۱۱۲/۱)

در بیتهای زیر همراه گل، «رنگین» صفت «رخ»، «باده»، «مرقع» و «روی» است[۲۹]:

گل بر رخ رنگین تو تا لطف عرق دید از آتش‌شوق از غم دل غرق گلاب است
(۲۹/۶)

بیا ای ساقی گل رخ بیاور باده رنگین که فکری‌در درون ما از این بهتر نمی‌گیرد
(۱۴۹/۳)

من‌این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت که پیر باده فروشش به جرعه‌ای نخرید
(۲۳۹/۷)

در بیت بعد هم گل از رنگ و بوی دوست دم می‌زند:

می‌خواست گل که دم زند از رنگ و بوی دوست
از غیرت صبا نفسش در دهـان گرفت
(۸۷/۴)

۴-۶ وحشی

«وحشی» صفت آهوست، ولی در دو بیت زیر، حافظ آن را به «دل» و به «خود» نسبت داده است:

عیب دل کردم که وحشی وضع و هر جایی مباش
گفت: «چشم شیر گیر و غنج آن آهـو ببین»
(۴۰۲/۲)

سوی منِ وحشی صفت عقل رمیده *آهو روشی، کبک خرامی نفرستاد*
(۱۰۹/۳)

صفت دیگر آهو «رمیده» است، ولی در بیت قبل آن را به عقل و در بیت بعد به دل نسبت داده است:

آن آهوی سیه چشم از دام ما برون شد *یارب چه چاره سازم با این دل رمیده*
(۴۲۳/۶)

در بیت زیر هم «غزال رعنا» خواجه را «سر به کوه و بیابان» داده حال اینکه در کوه و بیابان بودن صفت خود غزال است:

صبا به لطف بگو آن غزال رعنا را *که سر به کوه و بیابان تو داده‌ای ما را*
(۴/۱)

۴-۷ شمع و آتش و نور

آتش از ملازمات شمع است، ولی در بیتهای زیر در کنار شمع سخن از «آتش اشک»، «آتش مهر»، «آب و آتش»، «آتش دل»، «آتشِ رخسارِ گل» و «آتش هجران» است:

سوز دل بـین که ز بس آتش اشکم دل شمع
دوش بر من ز سر مهر- چو پروانه - بسوخت
(۱۷/۳)

رشته صبرم به مقراض غمت ببریده شد
همچنان در آتش مهر تو سوزانم چو شمع[۳۰]
(۲۹۴/۳)

کوه صبرم نرم شد چون موم در دست غمت
تا در آب و آتش عشقت گدازانم چو شمع
(۲۹۴/۸)

درمیان آب و آتش همچنان‌سرگرم توست *این دلِ زارِ نزارِ اشک بارانم چو شمع*
(۲۹۴/۵)

پروانه راحت بده ای شمع که امشب *از آتش‌دل پـیش تو چون شمع گدازم*
(۳۳۴/۳)

آتش مهر تـو را حافظ عجب در سر گرفت
آتش دل کی بـه آب دیده بنشانم چو شمع
(۲۹۴/۱۱)

آتش رخسار گل خرمن بلبل بسوخت چهره خندان شمع آفت پروانه شد
(۱۷۰/۵)

آن کشیدم ز تو ای آتش هجران که چـو شمع
جز فنای خودم از دست تو تدبیر نبود
(۲۰۹/۷)

نور هم از ملازمات شمع است، اما در بیتهای زیر در کنار شمع، نور به «هدایت»، «دلِ پارسایان» و «دوست» نسبت داده شده است:

دلا ز نور هدایت گر آگهی یابی چوشمع خنده زنان تـرک‌سر توانی کرد
(۱۴۰/۱۰)

درودی چو نور دل پارسایان بدان شمع خلوتگه پارسایی
(۴۹۲/۲)

بدیـن سپاس که مجلس منور است به دوست
گرت چو شمع جفایی رسد بسوز و بساز
(۲۵۸/۷)

۵. نتیجه

الف) تداعی معانی یک اصطلاح روانشناسی است. غربیان گذشته از روانشناسی در ادبیات و بویژه در داستان‌نویسی به روش «جریان سیال ذهن» بدان توجه کرده‌اند. اما در کتابهای بدیع فارسی به تداعی معانی توجه و اشاره‌ای نشده است.

ب) تداعی معانی یکی از آرایه‌های زیبا در دیوان حافظ و از جمله کلیدهای دستیابی به گنجینه ذهن و خیال پیچیده و هزار توی اوست. در این آرایه چند لایه شاعر برای گریز از تکرار و در نتیجه گریز از ابتذال، تناسب و اجزای تصاویر سنتی را در هم می‌شکند و با یک شگرد هنرمندانه آنها را جابه‌جا می‌کند به گونه‌ای که جزئی از یک تصویر را به جزئی از تصویر دیگر پیوند می‌زند. این اجزا هر چند یکدیگر را تداعی می‌کند، هر کدام به تصویری جداگانه مربوط است.

پ) این نوع تصویرپردازی بر خلاف باستانگرایی (آرکائیسم) که رفتن به سوی سنت است، تلاشی است برای نوآوری و گریز از سنت.

ت) هر چند نمونه‌های خام و ابتدایی این آرایه در شعر شاعران پیشگام و از جمله رودکی و گاهی هم به صورت پراکنده در دیوان شعرای بعد و همچنین معاصران حافظ دیده می‌شود، این نمونه‌ها بسیار نادر و کمیاب است، به حدی که به حکم «النّادرُ کالَمعدوم»، می‌توان آنها را نادیده انگاشت حال اینکه در شعر حافظ بسامد بسیارِی دارد و می‌توان آن را به عنوان یکی از ویژگیهای سبکی شعر او به شمار آورد.

پی نوشت

۱. اساس پژوهش در مأخذ ابیات، دیوان حافظ تصحیح قزوینی ـ غنی است. اما گاهی از نسخه‌های دیگری هم استفاده شده که در این گونه موارد به نسخه مورد استفاده اشاره شده است. عدد سمت چپ شماره غزل و سمت راست شماره بیت است.

۲. بیت برابر است با ضبط انجوی. در بعضی از نسخه‌ها و از جمله قزوینی ـ غنی «وضع» به جای خال آمده است. هر چند کسانی «وضع» را بیشتر پسندیده‌اند؛ از جمله خرمشاهی و ایراد گرفته است که «چه ربطی بین خال و مهر و وفا هست» (خرمشاهی،۱۳۸۳، ج۱: ص ۱۲۳). این حافظ‌شناس به این بیت تنها از دیدگاه معنی‌شناسی نگریسته است حال اینکه اگر نگاهی زیباشناسانه به آن بیفکنیم، «تفاوت از زمین تا آسمان است». گذشته از تناسب (مراعات النظیر) میان «خال» و «روی» و «جمال» و تشبیه مهر و وفا به خال در گفتار مردم شیراز «خال» به معنی «بسیار اندک» است؛ نمونه را وقتی از کسی تقاضایی کرده، می‌گویند: یک خال از... به من بده؛ یعنی مقدار بسیار کمی از...؛ که در این صورت واژه خال ـ گذشته از تناسب و تشبیه ـ ایهام (خال/ اندک) هم دارد.

۳. «تصویر سازی» یا «تصویر پردازی» از موضوعات مشترک روانشناسی و ادبیات است. در روانشناسی: «منظور از تصویر سازی ذهنی (mental imagery) یعنی برقراری ارتباط معنی‌دار بین مطالب از طریق ایجاد یک رابطه ذهنی بین آنها» (سیف، ۱۳۸۶: ۲۸۸ / نیز ← اتکینسون، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۴۱). در نقد ادبی «ایماژ» یا «تصویر» این گونه تعریف می‌شود: «اثری ذهنی یا شباهت قابل رؤیتی که به وسیله کلمه، عبارت یا جمله نویسنده یا شاعر ساخته می‌شود تا تجربه‌ی حسی او به ذهن خواننده یا شنونده منتقل شود؛ یا چنانکه «سسیل دی لوئیس» (۱۹۰۴ ـ ۱۹۷۲ م) شاعر انگلیس گفته است: ایماژ تصویری است که شاعر آن را به وسیله کلمات می‌سازد» (میرصادقی، ۱۳۸۵). «هاوکس ـ Hawkes» اصطلاح «تصویر پردازی» را گمراه کننده می‌داند:« زیرا پیش فرض این واژه این است که در اصل با چشم سروکار داریم» (هاوکس،۱۳۷۷: ۱۳) حال اینکه این تصاویر منحصراً دیداری و مربوط به حس بینایی نیست و می‌تواند تصاویر شنیداری، حرارتی، لمسی، گوارشی، بویایی و . . . نیز باشد (←ولک،۱۳۸۲: ۲۰۸).

۴. «استعاره مرده ـ dead metaphor» در معنی شناسی نظری به استعاره‌ای گفته می‌شود که به دلیل کاربرد عام به فهرست واژگان زبان راه یافته است. در این مورد می‌توان واژه «نرگس» را

نمونه آورد که مفهوم استعاری آن در فرهنگهای لغت ثبت شده و در کاربردش در مفهوم «چشم» شناخته شده است (صفوی،۱۳۸۴: ۱۲).

۵. «ابداع : پیدا کردن چیزی که نو و تازه باشد و نوعی صنایع شعری» (غیاث الدین،۱۳۶۳: ۱۷). بر خلاف باستانگرایی (آرکائیسم - Archaism) که باز گشت به گذشته و رفتن به سوی سنت است، ابداع تلاش برای نوآوری و گریز از سنتهای ادبی است. نویسندگان کتابهای بلاغی ابداع را از جمله صنایع (آرایه‌های) فن بدیع به شمار آورده‌اند و بی‌اینکه تعریفی روشن از آن به دست بدهند، گفته‌اند: کلامی است که مشتمل بر تعدادی از صنایع بدیع باشد (از جمله ← هاشمی، ۱۳۷۰: ۳۸۷). «رشیدالدین وطواط» در «حدائق السحر» ضمن آوردن تعریف معمول «اربابان بیان» از ابداع، آن را به عنوان صنعت مستقل نمی‌پذیرد و می‌گوید: «سخن عقلا و فضلا در نظم و نثر چنین می‌باید و هر چه برین گونه نباشد، سخن عوام بود» (وطواط، ۱۳۶۲: ۸۳). در ادبیات غرب ابداع (invention) در دورانهای مختلف معانی گوناگون یافته است: «در ادبیات جدید غرب معمولاً ابداع در برابر سنت مطرح شده است و مراد از آن آفریدن اثری نو با موضوع، قالب یا سبک جدید و بدیع است» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۶۳). «به طور کلی در حال حاضر ابداع به معنی کشف یک فکر یا یک موقعیت و ترتیبب دادن واژه‌ها و تصورات به طریقی تازه و گیراست» (کادن، ۱۳۸۰: ۲۰۴). «رنه ولک ـ Rene wellek» ـ از نظریه پردازان برجسته در نقد ادبی ـ برداشت امروزی از ابداع و منحصر کردن آن در «سر پیچی از سنت» را تصور نادرستی می‌داند (←ولک، ۱۳۸۲: ۲۹۹).

۶. اصطلاح «فراروی هنری» را براهنی درباره هنرمندانی به کاربرده است که فراتر از چهارچوبهای ادبی و محدوده‌های عرفی زمان و جامعه خود گام برمی‌دارند (← براهنی،۱۳۶۶: ۷– ۸۱) .

7.Ivan Pavlov
8. association of ideas
9. Cortex
10. Cortex association
11. David Hume
12. Stuart Mill
13. similarity
14. contiguity
15.contrast

۱۶. «روانکاوی در حکم یک شیوه درمانی از طریق برجسته‌سازی برخی ویژگیهای «تداعی آزاد» در بیمار (تکرار بدون سانسور بیمار از هر آن چه در ذهن دارد) عمل می‌کند. به نظر روانکاو این ویژگیها به معنی تجلی ناخودآگاه در خیال‌پردازیها، تداعیهای خودانگیخته و رؤیاهاست» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

۱۷ . «جریان سیال ذهن ـ Stream of Consciousness اصطلاحی است که «ویلیام جیمز» [William James] (۱۸۴۲ ـ ۱۹۱۰ م) در کتاب «اصول روانشناسی» آن را برای مشخص کردن جریان تجارب ذهنی ابداع کرد و در نقد ادبی منظور از آن روشی است که نویسنده سعی می‌کند،

انبوه افکار، واکنشها، خاطره‌ها و تداعیهایی را که طبیعتاً بدون ترتیب منطقی در ذهن شخصیت داستان می‌گذرد، نشان دهد» (میر صادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۷).

۱۸. «زبان‌پریشی ـ aphasia» از اصطلاحات روانشناسی است و «به آن دسته از اختلالات گویایی (تکلم) گفته می‌شود که بر اثر آسیب مغزی ایجاد شود». بیمار زبان پریش، گاه در ادای واژگان دچار دشواری می‌شود، گاه در فهم واژگان و گاهی در ساختار (نحو) جمله‌ها و بر این اساس انواعی دارد: بیانی، دریافتی، رسانشی... (← اتکینسون، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۷– ۱۱۵ و ۱۱– ۶۰۹) اما در زبانشناسی کسی که نظریاتش درباره این اختلال در زبان و به ویژه در زبان ادبی اهمیت بسیار دارد، «رومن یاکوبسن ـ Roman Jacobson» است. وی با مشاهده بیماران زبان‌پریش به دو نوع اختلال زبانی پی برد که اولی را «آسیب مشابهت» نامید و این نوع را به جنبه مجازی زبان تشبیه کرد و دومی را «آسیب مجاورت» نامید و این نوع زبان پریشی را به جنبه استعاری زبان همانند کرد (← وبستر، ۱۳۸۲: ۴– ۷۲ / همچنین ← هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۴– ۱۱۷).

۱۹. تأکید بر آگاهانه بودن این «جابه‌جایی» در شعر حافظ از این روست که با آن نوع «جابه‌جایی ـ displacement» که در روانشناسی «فروید» و در ارتباط با «ناخودآگاه» مطرح است؛ تفاوتی قائل شده باشیم. از نظر فروید: «در فرایند جابه‌جایی، شور عاطفه که زمانی با فکر یا تصویر معینی پیوند داشته، از آن جدا می‌شود و به سوی افکار یا تصاویر دیگری گذر می‌کند؛ افکار یا تصاویری که فقط تداعی‌کننده فکر اصلی هستند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۴۱). این «ترفند ناخودآگاه» بر اساس نظریات "فروید" در زبان مجازی هم متجلی می‌شود که تجلی آن را «در صناعاتی مثل: سمبلها، استعارات، تلمیحات و از این قبیل می‌بینیم». (برتنس، ۱۳۸۷: ۱۸۴) «جابه‌جایی» در زبانشناسی نیز مطرح است: «جابه‌جایی نخستین بار در کتاب «ساختار منطقی عبارت» (۱۹۲۶) نوشته «شارل سه شه‌یه»، به عنوان شگرد دستوری به کار رفت. جابه‌جایی مبتنی بر این واقعیت است که هر اندیشه‌ای را می‌توان در قالب طیفی از ساختها و مقولات دستوری بیان کرد. بنابراین جابه‌جایی تغییری است که در مقوله صرف و نحو صورت می‌گیرد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۱).

۲۰. هر چند دو واژه شب و قصه با هم تناسب (مراعات النظیر) دارد، اگر گیسو به این مجموعه افزوده شود، آرایه تناسب از میان خواهد رفت.

۲۱. به طور مثال هنوز هم گفته می‌شود: تا دلِ شب بیدار بودم یا کتاب می‌خواندم یا... که بیانگر دیری و درازی زمان است.

۲۲. متن مطابق است با نسخه «ابوالقاسم انجوی»؛ در نسخه قزوینی ـ غنی به جای «زلف توام»، «نوشین لبان» آمده است و اگر از دیدگاه تداعی معانی به آن نگاه شود، برتری متن کاملاً آشکار است.

۲۳. چنانکه در این بیت دیده می‌شود، این هندو است که «خلاف آمدِ عادت»، حلقه در گوش دیگری می‌کند!

۲۴. این هم نمونه‌هایی از شاهنامه:

چنین گفت رستم به دستان سام *«که من نیستم مرد آرام و جام*

چنین یال و این چنگهای دراز نه والا بود پروریدن به ناز»

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۲: ص ۵۰)

در این خودستایی رستم خویشتن را دارای «چنگهای دراز» ، یعنی دست و انگشتان ـ به زبان امروز ـ بلند و کشیده می‌خواند. بیت زیر نیز در توصیف جنگاوران توران است :

یلانند با چنگهای دراز ندارند از ایران چنین دست باز

(همان: ص۳۹)

بیامد به نزدیک من جنگ ساز چو پیل ژیان با کمند دراز

(همان، ج ۱: ص۱۹۶)

۲۵. یادداشت شماره ۲۲.

۲۶. ترجمه: در شبی تاریک و خدا راهنماست.

۲۷. «شکستن» ایهام دارد: بی‌رونق کردن/ شکستن.

۲۸. در بیت زیر واژه «مختصر» تداعی‌کننده صفت تنگی دهان است:

دوستان جان داده‌ام بهر دهانش بنگرید

کاو بـه چیزی مختصر چون باز می‌ماند ز من

(۴۰۱/۷)

و دراین بیت:

بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد

که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است

(۶۸/۵)

حافظ دهان یار را از تنگی همانند «جوهر فرد» می‌داند که عبارت است از: «**جزو لایتجزی که در نزد متکلمین قابل قسمت به هیچ وجه نباشد؛ مگر نزد حکما قابل قسمت است و نزد شعرا کنایه از دهان معشوق» (غیاث الدین، ۱۳۶۳، ذیل جوهر فرد).**

۲۹. در بیت بعد هم ـ هر چند پای گُل در میان نیست ـ رنگین صفت «می» است:

بس که درخرقه آلوده زدم لاف صلاح شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم

(۳۵۵/۵)

در بیت زیر هم از چیزهای رنگارنگی (خون، صبح و شام) یاد می‌کند، اما صفت رنگین را به «قصه» نسبت می‌دهد:

دانم سر آرد غصه را رنگین بر آرد قصه را

این آه خون افشان که من هر صبح و شامی می‌زنم

(۳۴۴/۶)

۳۰. این بیت ـ گذشته از تداعی ـ شاهکاری از آرایه‌گری شعر است: گذشته از چهار تشبیه (رشته صبر/ مقراض غم/ آتش مهر/ تشبیه خود به شمع) و ایهام (مهر: خورشید/ عشق و مهربانی) و تناسب

(رشته/ مقراض/ ببریده/ آتش/ سوزان/ شمع)، جابه‌جاییها هم قابل توجه است؛ زیرا همراه شمع، رشته به صبر و آتش به مهر اضافه شده است.

منابع

۱. تکینسون، ریتا ال و ... **زمینه روان‌شناسی هیلگارد؛** ج۱، گروه مترجمان زیر نظر محمد تقی براهنی، چ۱۳، تهران: انتشارات رشد، ۱۳۷۸.

۲. براهنی، رضا، **بحران نقد ادبی و رساله حافظ**؛ تهران، انتشارات ویستار، ۱۳۷۵.

۳. ـــــــــــ **کیمیا و خاک**؛ چ۲، تهران: نشر مرغ آمین،۱۳۶۶.

۴. برتنس، هانس، **مبانی نظریه ادبی**؛ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چ۲، تهران: نشر ماهی، ۱۳۸۷.

۵. پارسا، محمد، **زمینه روان‌شناسی**(روان‌شناسی عمومی)؛ چ۱۱، تهران: انتشارات بعثت، ۱۳۷۴.

۶. حافظ، شمس الدین محمد، **دیوان خواجه حافظ شیرازی**؛ تصحیح ابوالقاسم انجوی، چ ۵، تهران: انتشارات جاویدان، ۱۳۶۳.

۷. ـــــــــــ؛ تصحیح قزوینی ـ غنی، به کوشش ع، جربزه دار، چ۵، تهران: انتشارات اساطیر، ۱۳۷۴.

۸. خرمشاهی، بهاء الدین، **حافظ نامه**، ۲جلد، چ۱۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۳.

۹. داد، سیما، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ چ۳، تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۵.

۱۰. دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه،

۱۱. رضایی، عربعلی، **واژگان توصیفی ادبیات**؛ تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.

۱۲. سیف، علی اکبر، **روان‌شناسی پرورشی نوین** (روان‌شناسی یادگیری و آموزش)؛ ویرایش ششم، تهران: نشر دوران، ۱۳۸۶.

۱۳. شفیعی کدکنی، محمد رضا، **موسیقی شعر**؛ چ۳، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۷۰.

۱۴. صفوی، کوروش، **فرهنگ واژگان توصیفی معنی‌شناسی**؛ تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۴.

۱۵. غیاث الدین، محمد بن جلال الدین، **غیاث الغات**؛ به کوشش منصور ثروت، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳.

۱۶. فردوسی، ابوالقاسم، **شاهنامه**؛ به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۳.

۱۷. کادن؛ جی. ای، **فرهنگ ادبیات و نقد**، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، نشر شادگان، ۱۳۸۰.

۱۸. کسایی، ابوالحسن، کسایی مروزی، **گزیده و شرح نصرالله امامی**؛ چ۲، تهران: انتشارات‌جام، ۱۳۷۹.
۱۹. مکاریک، ایرنا ریما، **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ۳، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۸.
۲۰. میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت، **واژه نامه هنر شاعری**؛ چ۳، تهران: کتاب مهناز، ۱۳۸۵.
۲۱. وبستر، راجر، **پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی**؛ ترجمه الهه دهنوی، تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.
۲۲.وطواط، رشیدالدین محمد، **حدائق السحر**؛ تصحیح عباس اقبال، تهران: کتابخانه طهوری و سنایی، ۱۳۶۲.
۲۳. ولک، رنه و وارن، آوستن، **نظریه ادبیات**؛ ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر، چ۲، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.
۲۴. هاشمی، احمد، **جواهر البلاغه**؛ چ۳، قم: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰.
۲۵. هاوکس، ترنس، **استعاره**؛ ترجمه فرزاد طاهری، چ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی