معماگویی و فقدان اسطوره گرایی

محمود فتوحی

۱) تعریف معما و لغز: شاه‌عباس صفوی گفته است: «معما به لنگری [۱] چینی خطایی می‌ماند که سرپوش بر سر داشته باشد و گرسنه‌یی به گمان این که طعام است، سرپوش بردارد و پر از کاه به نظر آید». [۲] این سخن در حقیقت نقد عمیقی از معماست که در عصر صفوی به صورت یکی از شکل‌های رایج ادبی درآمده بود. در میان فارسی‌زبانان لغز و معما به عنوان یکی از انواع بدیعی شناخته شده است. از قرن پنجم به بعد لغز در ادبیات فارسی معمول شده و در قرن ۶ هجری بیش از هر زمان دیگری مورد توجه بوده است. در دیوان منوچهری، ناصرخسرو، امامی هروی، امیر معزی، انوری و... نمونه‌های فراوان از لغز می‌توان یافت. لغز در لغت «سوراخ موش دشتی است که به غایت پیچ‌دار است». [۳] و در اصطلاح بدیع، لغز یا چیستان آن است که گوینده با بیان صفات و نشانه‌های چیزی، مخاطب را به یافتن نام آن راهنمایی کند. از این جهت لغز بر وصف تکیه دارد و مبتنی بر توصیف است. به دیگر بیان، هنری توصیفی است که معمولاً با پرسش بیان می‌شود. لغز را می‌توان گونه‌یی تمرین برای تقویت قوه‌ی وصف و تصویرگری دانست، از این رو در دوره‌هایی که شعر وصفی به ویژه قصیده رونق داشت، لغز نیز رشد و ترقی یافت؛ اما بعدها از چنان رونقی برخوردار نشد.

در تعریف معما گفته‌اند: «آن است که اسمی یا معنی‌یی را به نوعی از غوامض حساب یا به چیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تعمیت، آن را پوشیده گردانند، تا جز به اندیشه تمام و فکر بسیار به سرّ آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت». [۴] مثلاً در بیتی اسم «علی قلی» به تعمیه آورده شده است:

عاشق دلخسته‌ی بی‌اختیار
در تصور هر شبی با روی یار

شیوه‌ی گشودن این معما چنین است: «تصور» حصول صورت شیء در عقل است. صورت «شیء»، سی است و سی (۳۰) معادل لام در حروف ابجد است. وقتی که لام در عقل وارد شود «علقل» می‌شود و هر شب که دو لام با روی یار یعنی «یاء» بیاید علی قلی به دست خواهد آمد. [۵] می‌بینیم که گشودن چنین معماهایی کار ساده‌یی نیست.

واژه‌ی معما، اسم مفعول از تعمیه است، در لغت‌نامه‌ها معما را به معانی «پوشیده شده و نابینا کرده شده» نوشته‌اند. در زبان فرانسه، enigma به معنی گفتار تاریک و مشکل بر معما نیز اطلاق می‌شود. [۶] و در آلمانی واژه‌ی کهن Tunkal که مفهوم دیگرش ظلمات است، مفهوم معما را نیز دربر دارد. در زبان عربی نیز تعمیه به معنی کور کردن و نابینا ساختن است. [۷] چنین به نظر می‌رسد که در همه‌ی این زبان‌ها معما و تعمیه که یک نوع ادبی به‌شمار می‌رود بر محدودیت و پوشیدگی دلالت دارد. قدمای فارسی‌زبان گفته‌اند که شرط معما آن است که مدلول یا نام پنهان، اسم شخص باشد. [۸] اما در لغز چنین شرطی نیست.

۲) معماسازی در ایران: گفتیم که لغز در دوره‌ی شعر توصیفی رواج داشت، اما معماسازی و تألیف رساله‌هایی در فن معما در قرن نهم رونق فراوان یافت و تا قرن ده و یازده ادامه داشت. در این دوره معماسازی از صورت تفنن بیرون آمده به شکل فن و هنری مستقل درآمد. تنها در فهرست نسخه‌های خطی منزوی حدود ۲۸۶ رساله در فن معما در سده‌های هشتم تا دهم ذکر شده است. [۹]

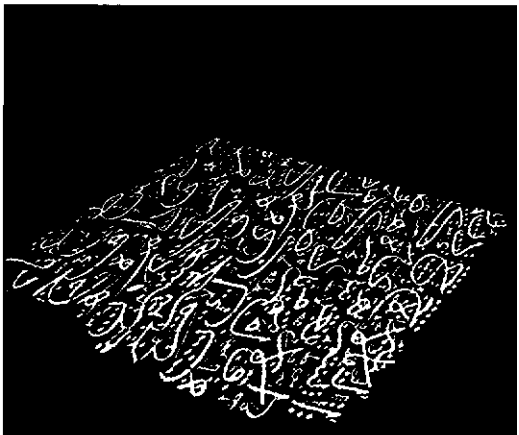
آزاد بلگرامی در کتاب سبحة‌المرجان نقل کرده که قدمای عرب لغز و تعمیه را یکی می‌دانستند. چنان که ابن ابی الاصبع (ف ۶۵۴ق) در کتاب تحریرالتحبیر، لغز را تعمیه نامیده است. آزاد می‌گوید: «من این نام را تغییر ندادم زیرا فارسیان تعمیه را صناعتی بزرگ ساختند و در این فن کتاب‌ها پرداختند تا آن جا که خود دانشی جداگانه گردید، من مجالی برای تغییر نام آن ندیدم». آزاد با شگفتی می‌گوید: با آن که معماسازی در میان علمای عرب رایج بوده اما آنان این فن را در انواع بدیع نیاورده‌اند ولی فارسیان آن را صنعتی بدیعی شمرده‌اند. [۱۰]

۳) معما هنری تفننی است: معما و لغز نوعی تفنن ذهنی و رازگشایی است، لذت حاصله از این حل و گشایش، نصیب ذهن خواننده و یابنده می‌شود، یعنی دربردارنده‌ی لذت دانستن و آگاهی است. این فن بر پایه‌ی پرسش و پاسخ و مکالمه میان دو نفر استوار است، یکی می‌پرسد و دیگری پاسخ می‌دهد. مبنای اساسی طرح معما و ارزش و اعتبار آن به جهت آزمودن و سنجیدن افراد است. معما این امکان را به وجود می‌آورد که کسی که می‌داند از آن که نمی‌داند بپرسد و او را بیازماید. رشید وطواط در حدائق‌السحر به این ویژگی معما اشاره کرده است: «این صنعت آن را شاید که طبع‌های نقاد و خاطرهای وقاد را به استخراج آن بیازمایند». [۱۱]

از دیگر سو این هنر تفننی، وسیله‌یی است برای وقت‌گذرانی و سرگرمی و تخدیر خواص جامعه، زیرا با طرح این سؤال‌ها در ایام فراغت و از طریق درپیچیدن به معما از یکنواختی و بی‌تحرکی زندگی رهایی می‌یابند. شاید بتوان ارزش معما را در همین دو امر یعنی آزمودن و سرگرم کردن خلاصه نمود.

۴) اسطوره و معما: معما از آن جهت که یک کلمه است و مفهومی پنهان در خود دارد به اسطوره شبیه است، زیرا در اساطیر نیز مفاهیم و مظاهر طبیعی و نیازها و آرزوهای قومی و ملی در قالب یک شخصیت انسانی یا مادی تجسم پیدا می‌کند. مثلاً سیاوش، عیسی و یحیی، نماد مظلومیت و پاکی‌اند. در زندگی بشری پاکی، مفهومی است همیشگی و جاودانه. در معما نیز با یک اسم یا کلمه‌ی پنهان رو به رو هستیم که از اوصاف و دلایل باید به آن پی ببریم. اسطوره و معما

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



گرچه از لحاظ نهفتگی معنی و مفهوم همانند هستند، اما میان آن‌ها تفاوت بسیار است.

اسطوره در اصطلاح به قصه‌یی اطلاق می‌شود که ظاهراً منشأ تاریخی معینی ندارد. منظومه‌ی اساطیر، مجموعه‌ی چنین قصه‌هایی است که معمولاً مضامینی چون منشأ جهان، آفرینش انسان، جنگ خدایان و قهرمانان و مصائبی که بر آنان رفته است، دربر دارد.[۱۲] اسطوره پاسخ‌گوی سؤالات اساسی بشر درباره‌ی هستی است.

آندره یولس فیلسوف انسان‌شناس هلندی (ف ۱۹۴۶ م) در کتاب شکل‌های ساده، معما را یکی از شکل‌های ساده‌ی بیان ادبی دانسته است[۱۳] و مقایسه‌یی ژرف و علمی میان اسطوره و معما صورت داده است. یولس برای هر کدام از این دو مقوله، یعنی اسطوره و معما توصیفی آورده که به سادگی این دو شکل ادبی همانند را از یکدیگر جدا می‌سازد. در ذیل به پاره‌یی از این وصف‌ها اشاره می‌کنیم:

اسطوره	معما
ـ شکلی‌است که پاسخ می‌دهد	ـ شکلی است که می‌پرسد
ـ پرسش و پاسخ را در خود دارد	ـ خواهان پاسخ است
ـ در آن‌انسان باجهان نسبت دارد	ـ انسان با دیگر انسان نسبت دارد
ـ می‌کوشد تا جهان را به یاری گونه‌ای‌پیش‌بینی پیامبرگونه بازشناسد	ـ از انسان دیگر چیزی می‌پرسد، یکی‌داناست و دیگری می‌کوشد دانایی را بیابد
ـ پویاست، فعال‌و دوام‌پذیراست	ـ پذیرا و منفعل است‌به یک کلمه ختم می‌شود
ـ آزادی‌بخش است	ـ محدودکننده است
ـ جهانی خاص را می‌آفریند	ـ پاسخ آن یک کلمه است
ـ هدفش کشف حقیقت است	ـ هدف‌آن کشف‌واقعیتی پوشیده‌است ۱۴

می‌توان بر گفته‌های یولس افزود که:

ـ اسطوره محصول روحیه‌ی جمعی‌است ـ معما حاصل اندیشه‌ی فردی است

ـ آدمی را با گذشته و آینده پیوند می‌دهد ـ شخص رادر لحظه‌ای فارغ از گذشته و آینده غرق می‌کند...

می‌دانیم که جواب بسیاری از معماها نام معشوق و یا یک شخص است. پس از کشف این نام به دنیایی محدود و شخصی می‌رسیم. تنها لذت حاصله ـ از دید زیبایی‌شناسی ـ لذت کشف و ظفر یافتن و گره‌گشایی و به عبارتی به دست آوردن دانایی است. اما در اسطوره پس از کشف مفهوم یک آیین یا نماد با دنیایی گسترده و معنایی همگانی و بشری رو به رو هستیم. در اساطیر، خواست‌های درونی و روحی نوع بشر که عموماً پایدار و جاودانه‌اند، در شکل نمادی عینی در عالم خارج تصویر می‌شوند. به عنوان مثال: آرزوی رویین‌تنی و جاودانگی در قصه‌های اسفندیار، آشیل، شمشون، خضر و ذوالقرنین نمایانده می‌شود. میل به خدا بودن و ارتباط با مبدأ هستی و پیوند رهبران با عالم الوهیت در تولد مسیح، زرتشت، هوروس (Horus) و تولدهای شگرف و غیرعادی بزرگان مانند هراکس، بودا، کنفوسیوس، رستم، مانی، رومولوس و... نمود پیدا می‌کند.

آرزوی پرواز و غلبه بر زمان و مکان در افسانه‌های قالیچه‌ی سلیمان، پرواز کیکاووس با عقابان، بال‌های دایدالوس و پسرش در اساطیر سامی، مسافرت به ماه در افسانه‌های چینی و داستان دُلدُل حضرت علی (ع) و پرواز جعفربن ابیطالب و براق در باورهای اسلامی تجلی می‌یابد. همچنین است اسطوره‌ی بازگشت و موعود و شهادت و....

اسطوره، سرگذشتی قدسی و نمونه‌وار و پرمعنی است، جلوه‌یی از خلاقیت قومی و بازتاب آرزوهای بشری است. بنابراین همگانی و همه زمانی و دارای عمق و ژرفای خاصی است. اسطوره صورت نمادین شده‌ی خواست‌های بشری و آرزوهای دیرینه و پایای انسانی است. خواست‌هایی مشترک در میان همه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درشعرعصرصفوی

آدمیان، که همیشگی است، پاسخی است به سؤال‌های بنیادی و همیشگی آدمی.

اسطوره شکلی نمادین است. «هنر با استفاده از نماد به طرح والاترین موضوع‌های خود می‌پردازد، حتی اندیشه‌ها و مفاهیم را به شکلی حسی و ملموس ارائه می‌کند به آن‌ها حجم می‌بخشد، به هیأت انسانی‌شان درمی‌آورد و قابل رویتشان می‌کند». [15]

۵) افول اسطوره‌گرایی: با غلبه فردگرایی و ضعف روحیه قومی و جمعی طبعاً ارزش اساطیر نیز رو به کاهش می‌رود. در چنین زمانی روابط جمعی میان افراد کم می‌شود. روح حماسی ملی و گروهی جای خود را به روحیه‌ی تراژیک و فردگرا می‌دهد. آرزوها و نیازهای ملی و قومی رنگ می‌بازد. رابطه فرد با گذشته و سنت سست می‌شود و ارتباط آدمیان با یکدیگر به سؤال و جوابی در حد نیازهای روزانه محدود می‌گردد. شاید در چنین شرایطی معما بتواند وسیله‌یی برای ایجاد مکالمه‌های سطحی و آزمودن و سنجیدن باشد.

روح حماسی و اندیشه‌های جمعی در قرن هفتم از بین می‌رود. گرچه از قرن پنجم به تدریج رو به افول بوده است. حافظ در عصری است که هنوز ناخودآگاهِ قومی فعال است. اندیشه‌یی که مبتنی بر نوعی جهان‌بینی عرفانی کل‌گرا است و در طی چند قرن پخته و سنجیده شده در شعر او تجلی می‌کند. شعر او عصاره‌ی اندیشه و روحیه‌ی جمعی است که چند قرن تداوم داشته است. سخن او آکنده از اسطوره است، آزادی‌بخش است و انسان را با جهان نسبت می‌دهد. پس از وی تا زمان ظهور مکتب وقوع، شعر فارسی صرفاً راه تقلید را می‌پیماید. و هیچ جهان‌بینی تازه‌یی در عرصه‌ی ادبیات ظهور نکرده است. جامعه همچنان به سرعت به جانب تفرد و گریز از سنت پیش می‌رود. ظهور مکتب وقوع، درواقع تجربه‌یی رئالیستی است. شاعران و هنرمندان عصر صفوی به واقعیت پیرامون خویش توجه نشان دادند. در این عصر معشوق اثیری و آسمانی و شعر متافیزیکی که محمل اسطوره و مفاهیم بنیادی اساطیری است جای خود را به معشوق زمینی و شعر وقوعی داد. به هر نسبت که وقوع‌گرایی و توجه به واقعیت زندگی اوج گیرد حقیقت‌جویی و اسطوره‌گرایی در زندگی آدمی کم‌رنگ می‌شود. در این عصر توجه عجیبی به واقعیت بیرونی معطوف می‌گردد که در واقع رنسانس بزرگی در جریان‌های ادبی و فکری ایرانیان می‌تواند باشد. وقوع‌گرایی در نقاشی عصر صفوی بیش از دیگر هنرها و دانش‌ها نمود پیدا کرده است. صادقی‌بیگ افشار حرکت جدیدی در هنر صفوی و پیش‌درآمدی بر واقع‌گرایی (رئالیسم) فزاینده‌ی اواخر قرن هفده و هجده میلادی (قرن دوازده هـ. ق) به وجود آورد. در قرن یازده هجری، گرایش شدیدی در نقاشی به سوی حالات نفسانی و شهوانی در آثار رضا عباسی و جانشینانش محمدقاسم و میرافضل و معین مصور دیده می‌شود. [16] توجه به زیبایی ظاهر و واقعیت های روزمره بیشتر شده است.

آنتونی ولش در ۱۹۷۶ م. نقاشی اواخر عهد صفویه را منحط خوانده و آن را بیشتر تحریک‌کننده دانسته تا شورانگیز. چنین هنری، هنرِ غیرمعنوی است و نیازمند بیننده‌یی جویای زیبایی است نه بیننده‌یی در جست و جوی معنی. [17] آری خواننده‌ی جویای معانی بنیادی و انسانی با اسطوره سیراب می‌شود، اسطوره‌یی که او را به آغاز و انجام جهان پیوند دهد. نه با هنر وقوعی و کم‌عمقی که به رویه و سطح زندگی می‌نگرد. تا چه رسد به فنی مثل معما و لغز. شعر عصر صفوی نیز همین ویژگی نقاشی این عصر را دارد و در جست و جوی خواننده‌ی لذت‌طلب است نه معنی‌پژوه. [18]

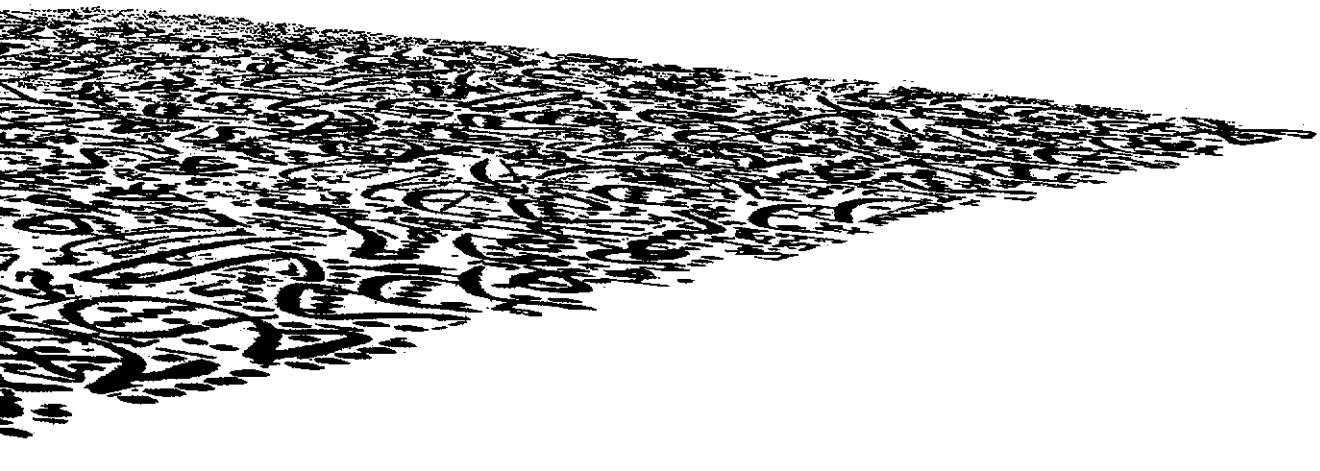
با ظهور رئالیسم در شعر فارسی و همچنین با عدم اقبال شاعران به مطالعه و دانش، توجه به اسطوره و جست جوی آرمان‌های بشری در اساطیر کم می‌شود. امروز نیز به نسبتی که دانش و اقتدار تکنولوژیکی بشر در غلبه بر طبیعت افزایش می‌یابد، ایمان به اسطوره کاهش می‌یابد و اساطیر، از مقوله‌ی افسانه‌های خیالی شمرده می‌شوند. امروز بشر به علم ایمان پیدا کرده و هر پرسشی که دارد از علم می‌پرسد و مطمئن است که روزی علم به او پاسخ خواهد گفت. اما این ایمان نیز گویی رو به زوال است.

در هر حال باید گفت که در شعر سبک هندی جای اسطوره خالی است. از عصر جامی تا پایان عصر صفوی هرچه پیش می‌آییم اسطوره کم‌رنگ‌تر می‌شود. اگر هم در دیوان برخی شاعران مفاهیم اسطوره‌یی دیده می‌شود اغلب تقلیدی و کلیشه‌یی است. اشارات و تلمیحات تاریخی و اسطوره‌یی جز در شعر درس‌خواندگان به چشم نمی‌آید.

شعر به لحظه‌های شاعرانه و ظرایف باریک محدود می‌شود. پیچیده‌گویی، سیر در اعماق پدیده‌ها و ساختن جهانی کوچک و محدود در ذهن، جای تاریخ‌نگری و اسطوره‌گرایی را می‌گیرد.

اشعار مشکله، بیرون کشیدن شعر از داخل شعر دیگر، معماگویی، چیستان‌سازی، ماده تاریخ‌سازی، ابیات مُعقد و پیچیده و مُشَجَر و مضمون‌یابی و خیال‌بندی از این جهت که به دنیایی محدود و کوچک ختم می‌شوند با معما هم‌خانواده‌اند و در مقابل اسطوره قرار می‌گیرند. می‌توان گفت که در این عصر ذوق عمومی به سوی جهان‌بینی عینی و محسوس گرایش پیدا می‌کند [19] و از نگرش متافیزیکی و کل‌گرای عرفانی روی می‌گرداند. در نتیجه به تجزیه‌ی هستی و واقعیت پیش روی خود می‌پردازد. ذوق و قریحه‌ی عوام بر ادبیات این عصر چیره است. ذهن عوام در پی آن است تا مفهوم انتزاعی را به محسوس بدل کند و چون چنین ذهنی قادر به تفکر انتزاعی نیست، اندیشه‌های تجریدی را فقط وقتی می‌تواند ادارک کند که معادل محسوسی برایشان آورده شود.

شعر فارسی در این عصر جوهره‌ی خود را در هنرنمایی می‌بیند نه در بیان معنویت و جست و جوی حقیقت. گفته‌ی آنتونی ولش درباره‌ی نقاشی این عصر بر شعر نیز صادق است. در شعر نیز آرزوی شاعران جستن خواننده‌یی است که از کشف دقایق و ظرایف معانی لذت ببرد. [20] هدف شاعر نشان دادن قدرت مضمون‌بندی و خیال‌پردازی است نه بیان معنایی از جهان و انسان. یافتن مضمونِ تازه و پیدا کردن تناسب میان کلمات و استفاده از قابلیت‌های واژه‌ها حد اعلای قدرت هنری شاعران این عصر است. [21]



پاورقی‌ها:

۱ ـ لنگری: (بالفتح) نوعی از طشت بزرگ و منسوب به لنگر و لنگر: طعام که به فقرا و مساکین دهند و جایی که در آن‌جا طعام به فقرا دهند (غیاث‌اللغات).

۲ ـ نصرآبادی، ۹.

۳ ـ غیاث‌اللغات، لغز. ابن رشیق قیروانی می‌گوید: «لُغز از اَلغَزَ الیربوع (موش سوراخ حفر کرد) گرفته شده است و یربوع نوعی موش است با دستان کوتاه و پاهای بلند، سوراخی حفر می‌کند و آن را به چپ و راست پیچ و تاب می‌دهد، تا پنهان شود و به این طریق دشمن را گمراه کند». العمدة فی محاسن الشعر، ص ۵۵۲.

۴ ـ المعجم فی معاییر اشعار العجم، چاپ دانشگاه، ۴۳۰.

۵ ـ نصرآبادی، ۵۵۵.

6- Persian English Dictionary

۷ ـ ساختار و تأویل متن، ج ۱/ ۱۵۳.

۸ ـ کشاف اصطلاحات الفنون، ۱۰۸۲.

۹ ـ فهرست نسخه‌های خطی منزوی، ج ۳/ ۲۱۷۹ تا ۲۲۰۵.

۱۰ ـ سبحة المرجان، ۲۰۹.

۱۱ ـ حدائق السحر، ۷۰.

۱۲ ـ فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیماداد.

۱۳ ـ دائرةالمعارف ادبی پرینستون معما (Riddle) را یکی از شکل‌های ادبی و معمای ادبی = (Literary Riddle) (Kunstratsel) را از معمای عامیانه یا فولکلوریک (Folk) (Volksratsel = Riddle) جدا کرده است. ذیل: Riddle.

۱۴ ـ ساختار و تأویل متن، ج ۱/ ۱۵۲.

۱۵ ـ تاریخ نقد جدید، ج ۱ / ۲۷۲.

۱۶ ـ ایران عصر صفوی، ۱۲۷.

۱۷ ـ همان، ۱۳۰.

۱۸ ـ صائب چه زیبا گفته است که شعر روزگار او دهن را باز می‌کند و آدمی را در اثر زیبایی شگفت‌زده می‌سازد اما گرهی از خاطر کسی نمی‌گشاید:

می‌کند هر سخنی باز دهن را صائب
سخنی کو که ز خاطر گرهی باز کند
(دیوان ۴ / ۱۷۰۸)

۱۹ ـ شاعر سبک هندی می‌کوشد، مفاهیم معقول ذهنی را با استفاده از شبیه‌سازی آن با دنیای محسوس، به شکلی مادی و ملموس درآورد. اسلوب معادله که از مشخصه‌های بارز شعر سبک هندی است کارکردی قوی در تبدیل‌سازی دنیای ذهنی و تجریدی (abstraction) به دنیای حسی و عینی (concrete) دارد. یکی از شیوه‌های آزمودن طبع شاعران در این عصر پیش مصراع رساندن بود چنان که مفهومی حسی یا ذهنی به شاعر پیشنهاد می‌شد و او مفهومی معادل آن از عالم ذهن یا حس در همان وزن می‌آورد و معادله‌یی میان این دو عالم حس و ذهن ایجاد می‌کند. چنان که این مصراع بی‌معنی را به صائب دادند: «از شیشه‌ی بی می، میِ بی شیشه طلب کن» و او با بیان مفهومی ذهنی آن را معنی‌دار ساخت و گفت: «حق را ز دل خالی از اندیشه طلب کن».

۲۰ ـ جست و جوی لذت در تصاویر ظریف حسی و ثبت لحظه‌ها و تمرکز ذهن بر پدیده‌های خرد و کوچک از مهم‌ترین شاخصه‌های این نوع شعر است، ابیات زیر نمونه‌هایی است از روح تصویرگرا و زیباشناسانه‌ی این عصر که بر شعر حاکم بود:

ـ به غیر نرگس دنباله‌دار یار که دید
ز خود رمیده غزالی که دام بر دوش است
سعید اعجاز

ـ دل شیشه و چشمان تو هر گوشه برندش
مستند مبادا که به ناگه شکنندش
بساطی سمرقندی

ـ ز روی سبزه صبا مشت شبنمی برداشت
برای زینت گردون به آسمان افشاند
قدسی مشهدی

ـ دور چشمت صف برگشته‌ی مژگان سیاه
دامن خیمه‌ی لیلی است که بالا زده‌اند

ـ ابروان دلکشت زاغان مشکین بنگرید
در تلاش افتاده با هم بر سر بادام تر
دیوانه‌ی نیشابوری

۲۱ ـ طالب آملی (ف ۱۰۳۶ ق) در غزلی شعر شاپور تهرانی را وصف کرده است. عناصر جمال‌شناسی شعر این عصر را از ابیات طالب می‌توان استنباط کرد:

چو در مجموعه‌ی اشعار شادابش نظر کردم
به روی صفحه جوش چشمه‌های نور را دیدم
به هر یک مصراع پر معنی‌اش چون دیده بگشادم
به سیرِ یک خیابان، صدهزاران حور را دیدم
به گرداگرد رخ‌پوشیدگان معنی بکرش
به دل نزدیکی الفاظ دورادور را دیدم
به روی بالش هر نقطه از اوراق دیوانش
سر زُولیده‌ی صد لُعبت مخمور را دیدم
چو کردم دیده را باریک‌بین در دقت فکرش
خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم
کلیات طالب آملی (ص ۷۰۸).

منابع :

العمدة فی محاسن الشعر، ابن رشیق قیروانی، بیروت

المعجم فی معاییر اشعار العجم، شمس‌الدین محمدبن قیس رازی، تصحیح علامه محمد قزوینی و مقابله مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران ۱۳۳۸ ش.

ایران عصر صفوی، راجر سیوری، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۲

تاریخ نقد جدید، رنه ولک، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر ۱۳۷۳ ش.

تذکرهٔ نصر آبادی، میرزا محمد.طاهر نصرآبادی ،با تصحیح و مقابله وحید دستگردی، تهران، فروغی ۱۳۶۱ ش.

حدایق السحر ،رشید وطواط، تصحیح عباس اقبال، تهران، طهوری و سنایی، ۱۳۶۲ ش.

دیوان صائب تبریزی، به کوشش محمد قهرمان، تهران، علمی و فرهنگی چاپ دوم، ۱۳۷۰ ش

ساختار وتأویل متن، بابک احمدی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۰ ش.

سبحةالمرجان، میرغلامعلی آزاد بلگرامی، بمبئی ملک الکتاب، سنگی ۱۳۰۳ ق

غیاث اللغات، غیاث‌الدین محمد رامپوری، به کوشش منصور ثروت، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳

فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیماداد، تهران، مروارید، ۱۳۷۱ ش

فهرست نسخه‌های خطی فارسی، احمد منزوی ،ج ۳، تهران، موسسه ی فرهنگی نی ۱۳۴۹ ش

کلیات طالب آملی، تصحیح طاهری شهاب، تهران، سنایی ۱۳۴۶ش