مجله زبان و ادبیات فارسی
س ۳ ـ ش ۸ ـ پاییز ۸۶

ابهام، تنوع و پرورش استعاره در غزل بیدل

دکتر محمدرضا اکرمی
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ـ واحد فسا

چکیده

آنچه در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود، ابهام، تنوع و پرورش استعاره در غزل بیدل است. بیدل با نگاهی استعاری به پدیده‌های جهان، نام‌های قراردادی را با معادل‌هایی استعاری مبادله می‌کند تا راهی به ماهیت اشیا بگشاید. در نتیجه، با تنوع و فراوانی استعاره‌های دیریاب، جهانی خیالی و سورئالیستی رقم می‌خورد که درک شعر وی را دشوار می‌سازد.

این شاعر بزرگ در کنار استعاره‌های نو و شگفت، و ابهامی که آگاهانه آفریده، از جادوی انسجام در اندیشه و اجزای غزل غافل نمانده است. وی می‌داند که شعر مبهم اگر دارای انسجام و وحدتی سازمند باشد – حتی بدون درک شدن – موجب لذت هنری خواننده می‌گردد و در ناخودآگاه وی تأثیر می‌گذارد. بنابراین، او اغلب با حمایت‌های آشکار و پنهان از استعاره‌های بعید در مسیر غزل (در بیت، ابیات همجوار و کل غزل)، توانمندی خود را در ایجاد شعر مبهم، اما منسجم به ظهور می‌رساند. نگارنده این حمایت‌ها را « پرورش استعاره» نامیده و با ذکر نمونه‌هایی، شگردهای گوناگون شاعر را در غزل او نشان داده است.

کلیدواژه‌ها: بیدل، استعاره، ابهام، پرورش استعاره، اشک.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۸۶/۹/۲۵

Email: Mrakrami@Yahoo.com

مقدمه

استعاره یکی از شاخه‌های اصلی صور خیال و از عوامل مهم زیبایی‌شناسی شعر شمرده می‌شود که تأکید، تأثیر، ایجاز و برجستگی تصاویر شاعرانه را افزایش می‌دهد، و به دلیل پیچیدگی و ابهامی که در آن دیده می‌شود، همواره در دوران پختگی شعر و نیز سبک‌های گوناگون شعری خودنمایی می‌کند. استعاره از صورت آغازین و همتای دیرینش یعنی تشبیه، هنری‌تر به نظر می‌رسد. هر چند تشبیه در ایجاد تصاویر زیبا و ماندگار شعری نقشی بسزا ایفا می‌کند و لازمهٔ هر شعری است، اما در مقایسهٔ آن با استعاره، می‌توان گفت که تشبیه، نوعی پخته‌خواری است که در آن، خواننده تلاشی برای یافتن تصویر نمی‌کند. در واقع، شاعر، خواننده را به همکاری فرا نمی‌خواند و وی را با امری پایان‌یافته رو به رو می‌سازد. اما در استعاره، شاعر تخیل خواننده را به کشف روابط شعری و گسترش تصاویر فشرده دعوت می‌کند تا وی، با تخیل همسو با شاعر، شعر را بازآفرینی کند و از این احساس خلاقیت و آفرینش به لذتی شاعرانه دست یابد.

استعاره گرچه خود، عاریتی و فرا واقعی است، اما قدرت واقع‌نمایی بسیار دارد که در تشبیه دیده نمی‌شود. زیرا تشبیه، «همسانی» دو پدیده و استعاره، «یکسانی» آن‌ها است که شعر را به سمت شهودی شاعرانه سوق می‌دهد. در تشبیه، با دو جزء زبانی سر و کار داریم. وقتی شاعر چهره‌ای را به گل تشبیه می‌کند، گل عنصری زائد است که صفاتی چون لطافت، تازگی، زیبایی و سرخی را به چهره منتقل می‌سازد. اما زمانی که وی گل را در استعاره به جای چهره می‌نشاند، با یک جزء زبانی رو به روییم و این ایجاز و فشردگی، تصویر را از تشبیه و همانندی ساده دور می‌سازد و خواننده را با مقوله‌هایی چون رمز، ابهام و گره خوردگی اشیا در هم رو به رو می‌کند و افزون بر ایجاد فضایی مه آلود و سورئال برای شعر، به خواننده نگاهی تازه و عمیق می‌بخشد؛ نگاهی که هستی را به گونه‌ای دیگر

می‌بیند و موجب دعوت مخاطب خود به سفری به عمق اشیا می‌شود. از همین رو در بسیاری مواقع این پرسش برای خواننده پیش می‌آید که آیا شاعر به راستی چهره را به صورت گل دیده یا خواسته تشبیهی فشرده را به نمایش گذارد؟

در تشبیه، پدیده‌ای تکثیر و ذهن مخاطب به درک شباهت میان «دو چیز» دعوت می‌شود، اما در استعاره کثرت به «وحدت» می‌انجامد و وحدت اشیا در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. در دو بیت زیر، بیدل و عندلیب چنان درهم تنیده و یکی شده‌اند که گویی بیدل در استحاله‌ای جادویی از خود گم می‌شود و در عندلیب، خود را می‌یابد و صفات و حالاتش با او یکی می‌گردد:

یک سر مویم تهی از صنعت منقار نیست ناله اندود است از سر تا به پای عندلیب
بیدل! از غفلت تلاش بستر گل می‌کنم ورنه زیر بال دارد گرم جای عندلیب
(بیدل ۱۳۷۶،ج ۱: ۵۰۴)

درهم آمیختگی حال بیدل و عندلیب، آن دو را به یک موجود تبدیل کرده، صنعت منقار (ناله، نغمه‌گری) سراپای هر دو را فراگرفته و هر دو در تلاش رسیدن به بستر گل، جای گرم خویش را ترک کرده‌اند.

در بیت زیر «چشم تر» استعاره از «اشک» است، اما بیدل با آوردن این استعاره می‌خواهد در آن واحد با تمام وجود هم چشم باشد و هم اشک:

در این گلشن چو شبنم از محبت چشم آن دارم که سر تا پای من بگدازد و یک چشم تر ریزد
(همان،ج۲: ۲۲۲)

در بیت زیر نیز «دل دیوانه» جای «اشک» را گرفته و خواننده در ابهام حاصل از این پرسش باقی می‌ماند که: «دل دیوانه تنها اشک است؟ یا بیدل آمیزه‌ای از دل و اشک را چشم فرو می‌ریزد؟» و شاید هم می‌خواهد بگوید: « این که می‌بینی اشک نیست، دل رمیدهٔ من است که در جنون خویش از من می‌گریزد».

دوش سودای که می‌زد شیشه‌ی اشکم به سنگ؟ کز مژه تا دامنم یک سر دل دیوانه ریخت
(همان،ج۱ : ۷۴۸)

البته این موارد هنگامی مصداق می‌یابد که شاعر احساسات خـود را آن چنـان که هست ـ نه آن چنان که می‌خواهد باشد ـ با صـمیمیت و صـداقت بیـان کنـد. زیرا شعر آن‌گاه که به وادی تصنع می‌افتد، تشبیه و استعاره و دیگـر انـواع صـور خیال همگی خلع سلاح می‌شوند و قدرت القایی خود را از دست مـی‌دهنـد. در بیت زیر، بیدل با توجه به ترکیب «خیـال پختـن»، «آتـش» را اسـتعاره از «خیـال» آورده است که این استعاره چیزی جز بازی با لفظ نیست و با نمونه‌هـای پیـشین تفاوتی قابل توجه دارد:

بیدل! این دیگ خیال از خام جوشی‌ها پُر است　　شش جهت آتش زنی تا پخته گردد آش ما
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۳۴)

در بیت زیر نیز استعارهٔ «پوستین» از «خاکستر»، استعاره‌ای تصنعی را به وجود آورده است:

شـــاهد وضـــع برودتکـــده‌ی هـــستی بـــود　　پوســـتینی کـــه شـــد از پیکـــر اخگـــر پیـــدا
(همان:۴۵۶)

هر چند استعاره را «ملکهٔ تشبیهات مجازی» دانسته‌اند[۱]، اما باید به ایـن نکتـه توجه داشت که در شعر هیچ چیز به خودی خـود زیبـا نیـست و باعـث زیبـایی نمی‌شود. زیبایی در هماهنگی اجزای گوناگون بروز می‌کنـد. ایـن نکتـه در تمـام اشکال زیبا و هنرهای گوناگون قابـل مـشاهده اسـت. وجـود ایـن همـاهنگی در اجزای شعر چنان اهمیت دارد که از دیرباز شعر را «نظم» نامیده‌اند. هماهنگ‌ترین اشعار در زبان فارسی، بی‌شک، شـعر حـافظ اسـت. بیـت زیـر نمونـه‌ای از ایـن هماهنگی را نشان می‌دهد:

چشمت به غمزه خانهٔ مردم خراب کرد　　مـستوریت مبـاد کـه خـوش مـست مـی‌روی
(حافظ ۱۳۶۲،ج ۱: ۹۷۰)

علاوه بر نحو زبان که به طبیعی‌ترین شکل در جمله‌های بیت دیده مـی‌شـود، هماهنگی و ارتباط پنهان کلمات که همگی با «چشم» ـ که محور بیت اسـت ـ در تعامل‌اند، چشم‌گیر است؛ غمزه، خانه (ایهام تناسب به چشم)، مردم (ایهام تناسب

به مردمک چشم)، خراب (ایهام تناسب به مستی چشم)، مستور (ایهام تضاد به مستی چشم)، خوش (ایهام تناسب به چشم) و مست (ایهام تناسب به چشم).

آن چه باعث زیبایی شعر می‌شود، به کارگیری ایهام، استعاره، موسیقی شعر و.... نیست، بلکه هماهنگی همهٔ اجزا با یکدیگر، شعر را زیبا می‌سازد. در نتیجه استعاره‌ای هر چند مبتذل و معمولی در هماهنگی با مجموعه‌ای از سبک شاعر، محتوای شعر، صور خیال دیگر، نحو زبان و...، می‌تواند شعری را زیبا و تأثیرگذار کند و یا برعکس، استعاره‌ای هر چند عمیق و مؤثر در هماهنگ نبودن با عناصر دیگر شعر، قدرت القایی خود را از دست می‌دهد و به فراموشی سپرده می‌شود. با این وجود در میان عناصر سازندهٔ شعر، برخی چشم‌گیرتر و برجسته‌تر از عناصر دیگرند. استعاره یکی از این عناصر برجسته است.

علاقهٔ بیدل به ابهام در لفظ

با نگاهی به آثار بیدل به راحتی می‌توان دریافت که وی شاعری معنی‌پرداز است و شعر بدون معنا را مایهٔ تشویش وقت و غفلت ایام می‌داند.

بیدل در غزل خویش بارها به هجوم معنی اشاره دارد:

بحر قدرتم بیدل ! موج‌خیز معنی‌ها مصرعی اگر خواهم سر کنم، غزل دارم

(بیدل ۱۳۷۶؛ج ۲: ۶۰۳)

و نیز

بیدل از ما عالمی با درس معنی آشناست (همان: ۵۸۴)

وی مانند دیگر هندی‌سرایان و ذوق جامعهٔ شعری زمان خویش، «معنی بیگانه» را می‌پسندد:

وارستگیم نشئه‌ی کیفیت انسی‌ست چون معنی بیگانه به طبع همه خویشم

(همان: ۴۶۷)

و هم چنین می‌گوید:

معنـــی بلنـــد مـــن فهـــم تنـــد مـــی‌خواهـــد سـیر فکـرم آسـان نیـست، کـوهم و کتـل دارم
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۲: ۶۰۳)

اما این مسأله باعث توجه نکردن او به لفظ نمـی‌شـود. بیـدل دربـارهٔ شـعرای معاصر خود، نقدی آگاهانه انجام داده و در رقعات خود می‌گوید:

> در این ایام گروهی که وقت ما را به ذریعهٔ تازگی بیان رنگین خویش جلب مـی‌کننـد، در برابر معنی نهایت بی‌اعتنایی نشان می‌دهند و کسانی که در اثـر توجـه بـه معنـی بـا غرور تمام از ابتکار خویش سخن می‌زنند، بـه لطافـت بیـان ارزشـی را قائـل نیـستند. بنابراین معانی چون آهنگ در بعضی از آلات موسیقی مجهول [و] پنهانانـد و زبـان از نغمات ناقابل فهم متشکل است. (عبدالغنی ۱۳۵۱: ۲۸۵)

بیدل کمال شعر را در هماهنگی معنی و لفظ می‌یابد. اما وی لفظـی را تـرجیح می‌دهد که ساده و روان نباشد و با به کارگیری صـور خیـال فـراوان و بـه ویـژه استعاره‌های دیریاب، معنی عریان نگردد و در پـردهٔ الفـاظ رنگـین و خیـال‌انگیـز پنهان بماند. در نهایت، باید گفت که بیدل همچون خاقانی ابهام در سـخن را بـه روانی آن برتری می‌دهد و آن را بر می‌گزیند. چنان که خود می‌گوید:

بیـــدل از فهـــم کلامـــت عـــالمی دیوانـــه شـــد ای جنون انشا! دگر فکر چه مضمون مـی‌کنـی؟
(بیدل ۱۳۷۶،ج ۲: ۸۲۶)

و چنان به لفظ می‌پردازد که مـی‌گویـد: «بـه قیـد لفـظ بـودم عمرهـا بیگانـه‌ی معنـی» (همان:۵۴۱)

و خود به نقد این نازک خیالی‌ها می‌نشیند و می‌گوید:

زتلاش نازکی سـخن،گهر صـفا بـه زمـین مـزن خجل است جوهر چینی‌ئی که به مو رسید و سفال شد
(همان:۱۷۳)

بیدل به جز در مواردی کـه تفکـرات عرفـانی خـود را در غـزل مـی‌گنجانـد، نمی‌تواند از قیـد پـرداختن بـه لفـظ و ابهـام آگاهانـهٔ آن رهـا شـود. وی گـاه در غزل‌هایش به معنی رو می‌آورد و اشعاری فلسفی‌تر امـا بـا لفظـی سـاده‌تـر ارائـه می‌دهد، و گاه به خیالات خویش پر و بال می‌دهد و غزل‌هایی تصویری و مبهم‌تر همراه با استعاراتی چند ـ که معمولاً دیریاب نیز هستند ـ عرضه می‌کند.

علاقهٔ وی به ابهام و پنهان‌گویی باعث می‌شود که کنایه و مجاز استعاره‌های تازه و دیریاب، فضای شعرش را فرا گیرد و به قول خودش عمرها استعاره‌پردازی کند:

استعارات خیالی چند بر هم بسته‌ایم عمرها شد می‌پرد عنقا به مژگان قدح
(بیدل ۱۳۷۶،ج۱: ۷۷۳)

هر چند بیدل تفکری عرفانی دارد، اما آنچه می‌بینیم این است که وی زبان و تصویر شعر را پیچیده ساخته نه اندیشه را. توجه بیش از حدّ او به تشبیه، مجاز، کنایه و استعاره باعث می‌شود که خواننده در پیچ و خم‌های لفظ اسیر شود و در بیشتر اوقات در ناتوانی از فهم صورت شعر، اندیشه را پیچیده‌تر از آن چه هست، حس کند. صرف نظر از خطاهای دستوری و بیانی شعر بیدل، او به خوبی از امکانات زبان فارسی بهره برده تا آن جا که کنایات، ترکیب‌ها و استعاره‌های نو و فراوان، چهرهٔ شعر وی را شاخص ساخته است. بر خلاف این نظریهٔ فراگیر که اندیشهٔ بیدل مایهٔ دشواری شعر اوست، باید گفت که عرفان بیدل هر چند متفکرانه و عمیق است، اما ذهن خوانندهٔ آشنا با شعر عرفانی ـ که پیش از این آثار، عطار، مولوی، حافظ، شیخ محمود شبستری و دیگر بزرگان در این وادی مطالعه کرده‌اند ـ در غزل بیدل چیز تازه و شگفتی نمی‌یابد. وی با به کارگیری زبان دشوار و تصاویر و استعاره‌های مبهم، توهّمِ پیچیدگی اندیشه را، بیش از آن چه که هست، به خوانندهٔ شعرش منتقل می‌سازد.

نکتهٔ دیگر این است که شاعران سبک عراقی بیشتر به استفاده از استعاره‌های تکراری و آرکاییک گرایش دارند، زیرا در نظرِ آن‌ها، استعاره دست‌آویزی است برای بیان شاعرانهٔ اندیشه. در سبک عراقی، بیان اندیشه ـ به ویژه اندیشه‌های عرفانی ـ مهم‌ترین چیز است و تصویر در درجهٔ دوم اهمیت قرار دارد. اما در سبک هندی که تشبیهات و استعاره‌ها، ابداعی و نو هستند، اندیشه کم رنگ‌تر است، در نتیجه عمق معنی در سبک عراقی از سبک هندی بیشتر است. شاعر

سبک هندی هر چند تجربه‌ها و اندیشه‌های شاعران سبک عراقی را پیش رو دارد، اما توجه افراطی او به تصویر وگونه‌های مختلف صور خیال، او را از عمق اندیشه باز می‌دارد. می‌توان چنین نتیجه گرفت که در سبک عراقی با عمق اندیشه و در سبک هندی با پیچیدگی تصویر رو به روییم.

بیدل هر چند شاعر اندیشمندی است و از دیگر شاعران سبک هندی متمایز است، اما در شعر وی ابهام و پیچیدگی تصویر بیش از عمق اندیشه، مایهٔ ابهام و دشواری است. ناگفته نماند که کاربرد استعاره‌های آرکاییک در شعر بیدل بسیار ناچیز است. وی در میان استعاره‌های آرکاییک تنها به «نرگس» و «لعل» توجه زیادی دارد، هر چند برای «چشم» و « لب» استعاره‌های تازه‌ای نیز آفریده است.

هنجارشکنی و تنوع استعاره

تأکید بیدل به ابهام در شعر و پذیرش ویژگی‌های نوگرایانهٔ سبک هندی، باعث شده که نگاه وی به استعاره بر خلاف عارفانه‌پردازان دیگر باشد و نوعی هنجار شکنی در استعاره‌سازی‌های وی نسبت به جریان شعر عرفانی مشاهده گردد. در متون عرفانی ـ نه عرفانی فلسفی ـ سادگی کلام برای ایجاد ارتباط با مخاطب ـ عامهٔ مردم ـ، همواره یک اصل ثابت بوده که با وجود تغییر سبک‌های نظم و نثر فارسی، به راه خود ادامه داده است. در شعر عرفانی، امور انتزاعی و مشاهدات عوالم عرفانی به کمک استعاره، ملموس و قابل فهم می‌شود؛ زیرا شاعر عارف در پی آن است که تجربه‌های ماورایی خود را به گونه‌ای بازگوید تا دیگران نیز بهره‌ای گیرند.

نگاهی به *گلشن راز* شیخ محمود شبستری و اصطلاحات عرفانی، که بیشتر به شکل استعاره است، مؤید این مطلب است. اما استعاره‌های شعر بیدل به طور معمول امور ملموسی چون دنیا، دل، اشک، چشم، جسم، ناله و .. را به اموری دیگر

تبدیل می‌کند. زیرا بیدل نمی‌خواهد گرهی از امور انتزاعی برای خوانندهٔ شعرش باز کند، بلکه کار وی گره‌افکنی به وسیلهٔ استعاره‌های نامأنوس، کنایه‌های بسیار و چرخش‌های زبانی است. در زیر استعاره‌هایی که بیدل برای «اشک» ساخته، فهرست‌وار ذکر می‌شود تا توجه بیش از حد وی به استعاره‌سازی آشکار گردد.

آبِ آینه (بیدل ۱۳۷۶: ۴۸۹)، آب جوی (همان،۱: ۳۵۰)، آب گهر (همان،۱: ۳۲۴)، آبگینه (همان،۱: ۳۴۳)، آبله (همان،۱: ۴۷۲)، آیینه (همان،۱: ۸۱۹)، آیینه‌خانه (همان،۱: ۶۷۹)، آیینهٔ رنگ (همان، ۱: ۴۷۲)، باده (همان، ۱: ۳۷۴)، پرِ پروانه (همان، ۲: ۱۵۴)، تخمِ حرمان (همان، ۱: ۳۳۲)، توفان (همان، ۱: ۳۹۴)، جرس (همان، ۱: ۴۷۰)، جگرستان (همان، ۱: ۶۷۹)، چراغ (همان، ۱: ۴۷۲)، چراغان (همان، ۱: ۵۴۱)، چشم (همان، ۱: ۵۴۱)، چشم تر (همان، ۲: ۲۲۲)، خط جامِ تماشا (همان، ۱: ۴۵۷)، دانه (همان، ۱: ۵۲۷)، دل (همان، ۱: ۷۸۹)، دل ملول (همان، ۱: ۷۸۹)، دل دیوانه (همان، ۱: ۷۴۸)، رنگ بهار خیال (همان، ۱: ۷۴۳)، روغن بادام (همان، ۱: ۵۷۹)، روغن گل (همان، ۱: ۳۴۶)، زبان لال (همان، ۱: ۶۷۷)، شبنم (همان، ۱: ۸۱۱)، شبنم شوق (همان، ۱: ۵۵۹)، شراب (همان، ۱: ۴۹۶)، شرار (همان، ۱: ۳۸۱)، شرار دل (همان، ۱: ۳۵۳)، شرار کاغذ (همان، ۱: ۴۱۷)، شرار محمل شوق (همان، ۱: ۳۵۳)، شکوفه (همان، ۱: ۳۵۳)، شیشه (همان، ۱: ۳۲۰)، طایر شکسته‌قفس (همان، ۱: ۷۸۹)، طفل دبستان ادب (همان، ۱: ۷۹۹)، طفل ندامت زاده (همان، ۱: ۴۴۴)، طفل نی سوار (همان، ۱: ۳۷۵)، عرق (همان، ۱: ۴۶۲)، غنچه (همان، ۱: ۸۱۴)، قافله (همان، ۱: ۳۵۳)، گداز منزل ذوق (همان، ۱: ۳۵۳)، گل (همان، ۱: ۵۸۸). گل حیرتْ نگاه (همان، ۱: ۷۴۳)، گلِ داغ (همان، ۱: ۶۰۳)، گلستان (همان، ۱: ۵۴۱)، گهر (همان، ۱: ۷۳۰)، محمل اجزای ما (همان، ۱: ۸۱۸)، محمل وفاق (همان، ۱: ۸۱۱)، نالهٔ شوق (همان، ۱: ۷۷۶)، نالهٔ عریان (همان، ۱: ۷۲۷)، نمک (همان، ۱: ۵۱۵)، نمکدان (همان، ۱: ۸۱۴).

بیدل با استعاره‌سازی‌های فراوان، جهانی درهم ریخته و سورئالیستی را به

نمایش می‌گذارد که گاه بسیار زیبا و دل انگیز است و گاه چنان مبهم است که راه‌یابی به آن مستلزم تفکر و تعمق بسیار و آشنایی چندین ساله با فضای شعر اوست. استعاره‌های وی چنان که در نمونه‌های بالا دیده شد، بیشتر حسی است، اما ازدیاد و تزاحم آنها، فضای ذهنی خواننده را در هم می‌ریزد و دنیایی دیگر را به وی می‌نمایاند. این جهان هر چند حاصل ذهنیت خاص بیدل است، اما بیش از آن، حاصل ابهام آفرینی وی است.

پرورش استعاره

استعاره‌های بی‌پایه و اساس که به وسیلهٔ دیگر اجزای شعر حمایت نشوند و با منطقی ریاضی‌وار، ذهن مخاطب را به کشف مفهوم آن راهنمایی نکنند، شعر را مغشوش و نابسامان می‌سازند. در این جا بحث از وجود یا عدم «قرینه» ـ که یکی از لازمه‌های استعاره است ـ نیست. زیرا «قرینه» نشانه‌ای است که ما را به وجود استعاره هدایت می‌کند نه چیستی آن. اگر شاعر استعاره‌ای ابتکاری و دور از ذهن بیاورد، اجزای دیگر شعر و پاره‌های ـ مصراع‌های ـ متصل به آن برای حمایت آن استعاره می‌توانند و باید ذهن مخاطب را به چیستی و مفهوم آن راهنمایی کنند. این موضوع را می‌توان «پروردن استعاره» و یا «پرورش استعاره» نامید. حال اگر استعاره‌ای ابتکاری و دور از ذهن، به وسیله دیگر اجزای شعر پرورده شود ـ مفهوم آن خواه از طرف خواننده درک شود و خواه درک نشود ـ وحدتی که در شعر ایجاد شده، فضای شعر را هماهنگ می‌سازد و سبب زیبایی و تأثیرگذاری آن می‌شود. هم چنین وجود اجزای دیگر شعر در کنار آن استعاره، از تزاحمِ استعاره‌ها جلوگیری می‌کند.

به عنوان نمونه، سه بیت آغازین غزلی از حافظ که در زیر آورده شده، ذهن مخاطب را از «مستی» به «چشم مست» هدایت می‌کند تا وی را متوجه استعارهٔ

دور از ذهن «میخانه» در مفهوم «چشم» کند:

صلاح از ما چه می‌جویی که مستان را صلا گفتیم
به دور نرگس مستت سلامت را دعا گفتیم
در میخانه‌ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود
گرت باور بود وَر نی سخن این بود و ما گفتیم
من از چشم تو ای ساقی! خراب افتاده‌ام لیکن
بلایی کز حبیب آید هزارش مرحبا گفتیم
(حافظ ۱۳۶۲،ج۱: ۷۴۲)

اگر از لایهٔ ظاهری شعر عبور کنیم، از تقابل آشکار میخانه و خانقاه – که یکی از اهداف حافظ در این بیت است – به استعارهٔ پنهان « میخانه» از «چشم» می‌رسیم. واژه‌های نرگس، مست، بگشا، چشم، و خراب، محوریت «چشم» را به‌اثبات می‌رساند.

در بیت اول «نرگس مست» شاعر را مست و بی‌خود ساخته و در بیت سوم «چشم ساقی» او را خراب و مست کرده است. در واقع بیت اول و سوم، استعارهٔ «میخانه» در بیت دوم را حمایت کرده و این استعارهٔ دور از ذهن را پرورش داده است تا ذهن مخاطب به گزارهٔ «میخانه چشم است» رهنمون شود. پس «در میخانه‌ام بگشا» یعنی «نظری به سوی من کن»[۲].

در شعر بیدل معمولاً استعاره‌ها فرارند و نیامده می‌روند. ذهن خوانده از هجوم استعاره‌ها، خسته و درمانده می‌شود و شعر یک‌پارچگی خود را از دست می‌دهد، مانند بیت زیر:

حیرت دمیده‌ام، گل داغم بهانه‌ای‌ست طاووس جلوه‌زار تو، آیینه‌خانه‌ای‌ست
(بیدل ۱۳۷۶،ج ۱: ۶۰۳)

چهار استعارهٔ حیرت، گل داغ، طاووس، و آیینه‌خانه چنان شتابان و پشت سر هم قطار شده‌اند که مخاطبان آشنای شعر بیدل نیز حیران و مبهوت می‌مانند.[۳]

آخر به لوح آیینه‌ی اعتبارِ ما چیزی نوشتنی‌ست به خطّ غبارِ ما
(همان: ۳۲۲)

با یک استعاره سر و کار داریم (لوح آیینهٔ اعتبار) که غبار (ایهام به خط غبار نیز دارد) هم چون خطّ شاعر چیزی بر آن می‌نویسد. این استعارهٔ ابتکاری و دور از ذهن، نارسا و تأویل بردار است. اما بیت بعد، آن را حمایت می‌کند و مفهومش را آشکار می‌سازد:

بزم از دل گداخته لبریز می‌شود مینا اگر کنند زسنگ مزار ما
(بیدل ۱۳۷۶،ج ۱: ۳۲۲)

«سنگ مزار» در بیت دوم، بدون آن که شاعر تأکیدی تصنع وار داشته باشد، «لوح اعتبار» را معنی می‌کند.[۴] هر چند «لوح» و «آیینه» ذهن را به طرف «دل» منحرف می‌سازد، و واژهٔ «دل» در بیت دوم نیز آمده است، اما «لوح آیینهٔ اعتبار» استعاره از «سنگ مزار» است که خطی از غبار بر باد رفتهٔ شاعر بر آن نوشته خواهد شد.

الفـ پرورش استعاره در مصرع دوم

بیدل که خود می‌داند ازدحام استعاره‌های غریب و دور از ذهنش در غزل موجب سردرگمی مخاطب می‌شود، بیشتر اوقات استعاره‌های دشواری را که در مصراع اول آورده، در مصراع دوم معنی می‌کند:

شوخی آثار معنی بی‌عبارت مشکل است فاش‌تر گوییم: او هم اوست تا ماییم ما
(همان: ۳۴۸)

وی که می‌داند دو استعارهٔ «معنی» و «عبارت» دور از ذهن است، در مصراع دوم مدلول‌های آن‌ها را فاش می‌سازد و به صراحت می‌گوید: « معنی اوست و ما عبارتیم». بیدل این شگرد را در ابیات بسیاری نمایش می‌دهد. در این جا به عنوان نمونه، ابیاتی ارائه می‌گردد:

دریا به **حبابی** چه قَدَر جلوه فروشد آیینه‌ی وصلیم و حجاب است دل ما
(همان: ۳۲۶)

غافلم بیدل! ز **گرد تُرک‌تازی‌های حُسن** می‌دمد **خط** تا کند فکر شبیخون مرا
(همان: ۳۶۰)

ساز محفل هستی پُر گسسته آهنگ است — از **نَفَس** که می‌خواهد عافیت سروشی‌ها؟
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۴۶)

ما جرعه‌کش **ساغر سرشار گدازیم** — شبنم‌صفت از عالم آب است **دل** ما
(همان،۱: ۳۲۶)

طرح قیامتی زجگر می‌کشیم ما — نقاش **ناله**‌ایم و اثر می‌کشیم ما
(همان،۱: ۴۳۴)

تا **آینه** باقی‌ست همان عکس جمال است — ای یأس! خروشی که نقاب است **دل** ما
(همان،۱: ۴۸۴)

دود پیچیده‌ی دل، گرد سراغی دارد — از **سویدا** اثر چشم سیاهی دریاب
(همان،۱: ۵۰۶)

شبنم گلزار حیرت را نشست و خاست نیست — **اشک** من در هر کجا افتاد، وا افتاده است
(همان،۱: ۵۱۷)

زین **ورطه‌ی خجالت** آسان نمی‌توان رَست — چون شمع، **زندگی** را در هر عرق شنایی ست
(همان،۱: ۶۲۳)

آیینه‌ی ما لذت دیدار نفهمید — مشتاق تو از **دیده‌ی حیران** گله دارد
(همان،۱: ۷۹۱)

ب‌ـ پرورش استعاره در مصرع اول

گاهی نیز استعارهٔ مصراع دوم در مصراع اول مشخص شده است و یا به بیان دیگر، برای یکی از واژگان مصراع اول، در مصراع دوم استعاره‌ای آورده شده است:

زین بزم، سرخوشِ **دل مأیوس** می‌رویم — **پیمانه‌ی شکسته‌ی** ما هم شراب داشت
(همان، ۱: ۵۸۷)

اشک اگر افسرد، رنگ **ناله**‌ی ما نشکند — **سروِ گلزار خیالت** بی‌نیاز آبِ جوست
(همان)

شعله‌ی داغی به کام دل دمی روشن نشد — **لاله‌ی باغ جنون** ما چراغ چارسوست
(همان)

حیرت **هر دو جهان** در گرو هستی ماست — یک دل این جا به **صد آینه** مقابل بستند
(همان،۱: ۷۷۸)

اشکم و بر انتظار جلوه‌ای پیچیده‌ام — یاد آن گل، **شبنم شوق** مرا زنجیر پاست
(همان،۱: ۵۵۹)

ج- پرورش استعاره در بیت بعد

یکی دیگر از شگردهای پرورش استعاره، آوردن مدلول استعاره دربیت بعد است. بیدل نیز از این شگرد استفاده کرده است:

زین خمارآبادِ حسرت، باده‌ای پیدا نشد **شیشه**‌ام از درد نومیدی کنون می‌گردد آب
(بیدل ۱،۱۳۷۶: ۵۱۴)

«شیشه» در بیت اول، استعاره‌ای مبهم و تأویلی است. بیدل با آوردن «دل» در بیت بعد و پرداختن به آن، مدلول «شیشه» را به خواننده نشان داده است. در دو بیت زیر نیز همین روش مشاهده می‌شود، «دل» مدلول «آیینه»[۶] بیت پیش است:

این غافلان که **آیینه**، پرداز می‌دهند در خانه‌ای که نیست کس آواز می‌دهند
خون شد دل از معامله‌دارانِ وهم و ظن تمثال ماست آن‌چه به ما باز می‌دهند
(همان، ۱: ۸۱۴)

در دو بیت زیر نیز «اشک» مدلول استعارهٔ مبهم «موج گهر» است:

مطلب شوخی پرواز ز موج گهرم به قفس کرده‌ام امّید پرافشانی را
اشک ما صرف تبه‌کاری غفلت گردید ریخت این ابر سیه، جوهر نیسانی را
(همان،۱: ۴۸۳)

د- پرورش استعاره در چند بیت غزل

زیباترین و در عین حال مبهم‌ترین تصویرسازی‌ها و استعاره‌پردازی‌های بیدل دربارهٔ «اشک» است که نشان از دیدهٔ همیشه اشک‌بار وی دارد. گاه چندین بیت از یک غزل، و گاه تمام آن به تصویر اشک وی اختصاص یافته است. این گونه غزل‌های بیدل، شاعرانه‌ترین، زیباترین و صمیمی‌ترین غزل‌های اوست. برای نمونه غزلی به مطلع:

نبْوَد به غیر نام تو ورد زبان ما یک حرف بیش نیست زبان در دهان ما
(همان، ج۱: ۴۷۰)

در وصف اشک‌های پنهان و آشکار بیدل است که دو بیت پایانی آن از یکی شدن آه و اشک حکایت دارد:

آه از غبار ما که هواگیر شوق نیست یعنی به خاک ریخته است آسمان ما

بیـدل! هجـوم گریـه‌ی مـا را سـبب مپـرس بـی‌مقـصد اسـت کوشـش اشـک روان مـا
(بیدل ۱۳۷۶، ۱: ۴۷۰)

آسمانِ بیدل (آهِ وی) به جای آن کـه از شـوق هـواگیر شـود، در اسـتحاله‌ای مبهم و زیبا اشک می‌گردد و به خاک می‌ریزد. شاعر در رازگـشایی ایـن تـصویر، بیت بعد را به هجوم گریه اختصاص داده است.

ابیات زیر نیز در پیوندی که بـا هـم دارنـد، چنـد اسـتعارهٔ دیگـر از اشـک را پرورش می‌دهند:

ادب چه چاره کند، شوق چـون فـضول افتـد بـه جـای عـذر، دل آورده‌ام، قبـول افتـد؟!
به خاک خُفت در ایـن ره هـزار قافلـه اشـک مبـاد کـس بـه غبـار دل ملـول افتـد!
تـرحم اسـت بـر آن طـایر شکـسته‌قفـس که هم چو شمع پرافشانی‌اش بـه نُـول[۵] افتـد
(همان، ۱: ۷۸۹)

این سه بیت در فراز و نشیبی که دارند، آشکارا و پنهـان، طـایر شکـسته‌قفـس اشک را می‌پرورانند. در بیـت اول، آن چـه کـه ادب تـوأم بـا خاموشـی بیـدل را شکسته، فضولی شوق است که عنان اختیار از دسـت داده و بـه هـق هـق گریـه کشیده و ادب چاره‌ساز آن نیست. در این میان، عذر بیدل اشک‌هـایش اسـت کـه همان دل اوست که فرو می‌چکـد. از آن جـا کـه اسـتعارهٔ «دل» از «اشـک» مـبهم می‌نماید، در بیت دوم، «دل ملول» را معـادلی بـرای «قافلـه‌هـای اشـک در خـاک خفته» می‌آورد تا نشان دهد که «دل آوردنِ» بیت اول « اشـک ریخـتن» اسـت. در بیت سوم، «اشک»، «طایری قفس‌شکسته» است که در پروازی واژگونه هـم‌چـون قطرات شمع در گرداب فرو می‌افتد.

بیدل در جایی دیگر «پر» را اسـتعاره از «چـشمک» آورده تـا پـرواز واژگونـهٔ اشک را به تصویر کشد:

زان اشک که چون شمع ز چشمِ تـر مـن ریخـت مجلس همه رنگین شد و گل در برِ مـن ریخـت
آهنـگ غـروری چـو شـرر در سـرم افتـاد تـا چـشم بـه پـرواز گـشودم پـرِ مـن ریخـت
(همان، ۱: ۶۴۸)

و در ادامه می‌گوید:

عمری‌ست سراغ دل گمگشته ندارم یارب! به کجا این ورق از دفتر من ریخت

(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۶۴۸)

دل گمشگشتهٔ وی همراه با اشک‌هایش فرو ریخته و سراغی از آن ندارد. به‌عبارت دیگر، اشک‌ها پاره‌های دل است که فرو می‌چکند. بیت زیر نیز تأکیدی است که «اشک» همان«دل» است که بال و پر در آورده و در چکیدن پریشان می‌شود:

تنگنای بیضه بیدل! گوشه‌ی آرام بود شد پریشان مرغ دل تا بال و پر آورده است

(همان: ۷۳۰)

بیدل از میان سه بیتِ یاد شده، آشکارا در بیت دوم از اشک سخن گفته تا اشک پنهان در دو بیت دیگر را حمایت کرده باشد.

هـ ـ پرورش استعاره در کل غزل

چنان که پیش‌تر گفته شد، بیدل غزل‌هایی را سراسر به اشک و گریستن اختصاص داده است. در زیر، یکی از این گونه غزل‌ها ارائه و استعاره‌های آن بازگشایی می‌شود.

در جگر صد رنگ توفان کرده‌ایم تا سرشکی نذر مژگان کرده‌ایم

حیرت از طاووس ما پر می‌زند وحشتی را نرگستان کرده‌ایم

اخگر ما پرده‌ی خاکستر است بیضه‌ی قمری نمایان کرده‌ایم

تا نفس بر خود تپد، آیینه نیست چون حباب این جلوه سامان کرده‌ایم

شبنم ما جیب خجلت می‌درد یک عرق آیینه عریان کرده‌ایم

ناله حسرتخانه‌ی دیدار اوست در نفس آیینه پنهان کرده‌ایم

عشق از محرومی ما داغ شد بی‌جنون سیر بیابان کرده‌ایم

دست بر هم سودنی داریم و بس خدمت طبع پشیمان کرده‌ایم

ما و شمع کشته نتوان فرق کرد این قدر سر در گریبان کرده‌ایم

ماتم فرصت ز حیرت روشن است جای مو مژگان پریشان کرده‌ایم

ای توانایی به زور خود مناز ما ضعیفان، آنچه نتوان کرده‌ایم

از هجوم اشک ما بیدل مپرس یار می‌آید، چراغان کرده‌ایم

(همان، ج۲: ۵۱۶)

چنان که مشاهده می‌گردد، غزل با توفان اشک در جگر و سرشکی بـر مژگـان آغاز شده و با هجوم اشک که چراغانی است برای استقبال یار، پایان یافته اسـت. استعاره‌های بعید فراوانی که در فضای یک دست غزل ایجاد شده با حمـایتی کـه از یکدیگر می‌کنند، آشکار و معنی می‌گردند. در زیر ، با رعایـت ترتیـب ابیـات، استعاره‌های این غزل معرفی می‌شود:

۱- «توفان» استعاره از اشک‌های بسیار. شاعر آنقدر در درون خویش گریـسته تا سرشکی از آن را به مژگان رسانده است.

۲- طاووس استعاره از چشم[۶].

«نرگسستان» استعاره از اشک‌های شاعر است، زیرا در نظام استعاری بیدل، هر قطره اشک، چشمی حیران است:

این قدر اشک به دیـدار کـه حیـران گـل کـرد کـه هـزار آینـه‌ام بـر سـر مژگـان گـل کـرد؟

(بیدل ۱۳۷۶، ج۱: ۸۱۴)

با توجه به مفهوم این دو اسـتعاره و تـساوی تـصویری دو مـصراع، «پـر زدن حیرت» نیز استعاره از اشک باریدن است.

۳- «اخگر» استعاره از اشک.

«خاکستر» استعاره از چشم حیران. چشم از حیرت سوخته و اخگر اشک را به وجود آورده است.

«بیضهٔ قمری» استعاره از اشک.

۴- بیدل در اغراقی شـاعرانه وجـود خـود را بـه حبـابی تـشبیه کـرده کـه از تپش‌های نفس در زیر قطرات اشک حاصل شده است. در نتیجه «آیینـه» اسـتعاره از اشک است.

۵- «شبنم» استعاره از اشک.

«آیینه» استعاره از اشک.

با توجه به رابطهٔ خجالت و عرق، بیدل ابتـدا اشـک‌هـایی را کـه بـر پیکـرش

نشسته به خجالت تشبیه کرده، سپس هر شبنم اشک برای ظهور خود گریبان لباس خجالت را می‌درد. «یک عرق» نمونه‌ای از وابسته‌های عددی در سبک هندی است(۷) یعنی به اندازهٔ یک عرق ریختن، که سراسر بدن را فرا می‌گیرد.

۶- «آیینه» استعاره از اشک.

نالهٔ بیدل حسرت دیدار دارد، اما از آنجا که ناله، چشمی برای دیدن ندارد، در خویش (نفس همان ناله است) آیینه‌ای از اشک برای دیدن پنهان ساخته است. ژرف‌ساخت بیت چنین است: آهی از حسرت دیدار می‌کشم و اشکی به همراه آن می‌ریزم.

۷- «سر در گریبان کردن» استعاره از آب شدن از گریهٔ بسیار.

شمع کشته، شمع خاموش است که پیکرش از بسیاریِ گریه، آب شده و گویی سر در گریبان کرده است. بیدل نیز خود را به شمع آب شده تشبیه کرده و از ترکیبِ «سر در گریبان کردن» علاوه بر مفهوم کنایی «در خود فرو رفتن»، «از گریهٔ بسیار آب شدن» را نیز اراده کرده است.

۸- «چراغان» استعاره از اشک‌های فراوانی است که وجود شاعر را فرا گرفته است.

در پایان، مطلع چندین غزل که دربارهٔ اشک است، فهرست‌وار ارائه می‌شود:

آن جا که فشارد مژه‌ام دیده‌ی تر را پرواز هوس، پنبه کند آب گهر را
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۳۲۴)

ای آبِ رخ از خاک درت دیده‌ی تر را سرمایه زخون‌گرمیِ داغ تو جگر را
(همان، ج ۱: ۳۳۴)

چون شمع ز آتشی که وفا زد به جان ما بال هماست بر سر ما استخوان ما
(همان، ج ۱: ۳۸۴)

نشسته‌ایم به یادت ز گریه تنگ در آب شکسته‌ایم چو گوهر هزار رنگ در آب
(همان، ج ۱: ۵۱۲)

دی به شبنم گریه‌ی ما نوگلی خندید و رفت از زبان اشک هم درددلی نشنید و رفت
(همان، ج ۱: ۶۴۰)

دی ترنگی از شکست ساغرم گل کرد و ریخت — شش جهت کیفیت چشم ترم گل کرد و ریخت
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۶۴۱)

شب که طاووس مرا شوق تو بال‌افشان داشت — یک جهان چشم به هم بر زدن مژگان داشت
(همان، ج ۱ :۶۷۸)

شب گریه‌ام به آن همه سامان شکست و ریخت — کز هر سرشک، شیشه‌ی توفان شکست و ریخت
(همان، ج ۱ :۶۷۹)

موج جنون می‌زند، اشک پریشان کیست؟ — ناله به دل می‌خلد، بسمل مژگان کیست؟
(همان، ج ۱: ۷۲۷)

اشک گهرطینت ما راه تپش سرنکند — طفلِ دبستان ادب این سَبَق از بر نکند
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱ :۷۹۹)

این قَدَر اشک به دیدار که حیران گل کرد — که هزار آینه‌ام بر سر مژگان گل کرد؟
(همان، ج ۱: ۸۱۴)

با خزان آرزو حشر بهارم کرده‌اند — از شکستِ رنگ چون صبح آشکارم کرده‌اند
(همان، ج ۱: ۸۱۷)

نتیجه

از آنجا که استعاره انحراف از هنجار و زبان معیار است، شعر را به سمت ابهام و پیچیدگی می‌کشاند که اگر در خدمت آشنایی‌زدایی و وحدت‌بخشیدن به مضمون شعر پیش رود و با دیگر سازه‌های شعر ـ اعم از کلمات و صور خیال دیگر ـ همساز و هماهنگ باشد، شعر را از سطح زبان گفتار و روزمره به بام هنر می‌رساند، در غیر این صورت، تنها جزئی زائد، تفننی و تزیینی به شمار می‌رود که وظیفه‌ای جز پریشانی ذهن مخاطب ندارد.

جرجانی نیز به درستی اهمیتِ «ترکیب هنری شعر» را دریافته و می‌گوید: «استعاره به اعتبار استعاره بودنش هیچ اهمیت ندارد، اهمیت آن در ترکیب هنری کار شاعر و ادیب است که آن را زنده می‌کند و جان می‌بخشد». (شفیعی کدکنی ۱۳۶۲: ۵۷)

بیدل در کنار تزاحم استعاره‌های نو و شگفت، و ابهامی که آگاهانه آفریده، از جادوی انسجام در اندیشه و اجزای غزل غافل نمانده است. وی می‌داند که شعر مبهم

اگر دارای انسجام و وحدتی سازمند باشد ـ حتی بدون درک شدن ـ موجب لذت هنری خواننده می‌شود و در ناخودآگاه وی تأثیر می‌گذارد، بنابراین اغلب با حمایت‌های آشکار و پنهان از استعاره‌های دیریاب در مسیر غزل (در بیت، ابیات هم‌جوار و کل غزل)، توانمندی خود را در ایجاد شعر مبهم، اما منسجم و وحدتمند به ظهور می‌رساند.

با وجود شگردهای گوناگونی که بیدل در پرورش استعاره به کار برده، اما باز هم به دلیل فراوانی استعاره‌های مبهم و دور از ذهن، راه‌یابی به فضای شعر وی و درک آن دشوار است و بسیاری از ابیات و استعاره‌هایش در پردهٔ ابهام باقی مانده است. این مسأله می‌تواند دو دلیل اصلی داشته باشد:

۱- خوانندهٔ اشعار بیدل با واژگان شعری وی و ارتباط و تعامل پنهان آنها در بیت و غزل ـ که در راه‌یابی به معنی کمک شایانی می‌کند ـ ناآشناست.

۲- برخی از استعاره‌های بیدل در بیت و فضای غزل حمایت نمی‌شوند و معنی قانع‌کننده و قاطعی از آنها به دست نمی‌آید. بیت زیر، نمونه‌ای از این ابیات است که «عنقا» و «مژگان قدح» به علت پرورش نیافتن، مبهم مانده‌اند:

استعارات خیالی چند بر هم بسته‌ایم عمرها شد می‌پرد عنقا به مژگانِ قدح
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۱: ۷۷۳)

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر ر. ک. به: کروچه، ۱۳۵۸: ۴۵.

۲. بیدل نیز بارها چشم را به میخانه تشبیه کرده است:

حرفم همه زان نرگس میخانه پیام است گر حوصله‌ای هست ببوسید دهانم
(بیدل ۱۳۷۶، ج ۲: ۶۲۲)

در *کلیات بیدل* به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی و نیز تصحیح خال محمدخسته، خلیل الله خلیلی، «ببوسید» ذکر شده، اما با توجه به بوی نرگس و شراب که از دهان شاعر بیرون می‌زند و تأییدی است بر ادعای او، «ببویید» صحیح‌تر می‌نماید.

۳. ر.ک. به: اکرمی- نحوی ۱۳۸۴: ۱-۱۹.

۴. دکتر شفیعی کدکنی در شاعر آیینه‌ها بیت دوم را در گزیدهٔ اشعار بیدل حذف کرده

است. (رک. به: شفیعی کدکنی ۱۳۶۶: ۱۳۲).

۵. نول: ورطه، گرداب (*لغت‌نامه دهخدا: ذیل واژهٔ نول*).

۶. ر.ک. به: اکرمی ـ نحوی ۱۳۸۴: ۱–۱۹.

۷. ر.ک. به: شفیعی کدکنی ۱۳۶۶، ۴۵–۵۴.

کتابنامه

اکرمی، محمدرضا ـ نحوی، اکبر. ۱۳۸۴. «حیرت دمیده‌ام– شرح بیتی از بیدل دهلوی». *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. شیراز. س ۱. ش ۳.

بیدل دهلوی. ۱۳۷۶. *کلیات بیدل*. به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی. ج۱ تا۳. چ ۱. تهران: الهام.

حافظ. ۱۳۶۲. *دیوان*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری . ج ۱ و ۲ . چ۲. تهران: خوارزمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۶۶. *شاعر آیینه‌ها*. چ۱. تهران: آگاه.

ـــــــــــــــــــــ . ۱۳۶۲. «نظر جرجانی در باب صور خیال». *نشر دانش*. س۱.ش۳.

عبدالغنی. ۱۳۵۱ ه. ق. *احوال و آثار میرزا عبدالقادر بیدل*. ترجمهٔ میرمحمد آصف انصاری. کابل: کتابخانهٔ پوهنتون.

کروچه، بندتو. ۱۳۵۸. *کلیّات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چ۲. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

لغت‌نامه دهخدا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی