دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال چهارم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۸، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص ۱۵۰ـ۱۳۹

تشخیص و دگرسازی معنایی طبیعت و اشیاء در منظومهٔ «شیرین و خسرو» هاتفی خبوشانی

Personification and Changing the Meaning of Nature and Objects in the Epopee of ''*Shirin and Khosrow*'' by Hatefi Khabushani

معصومه صادقی[–]

Masoumeh Sadeghi[–]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۳/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۶/۲۵

چکیده

ادبیات در طی قرون جایگاهی برای پردازش خیال شاعرانه و عواطف آمیخته با طبیعت و اشیاء بوده که نیل به این امر نیازمند ابزارهای بلاغی شبیه‌آفرین همچون جان‌بخشی یا تشخیص بوده‌است. در این نوع ادبی شاعر از رهگذر نیروی تخیل به پدیده‌های طبیعی و اشیاء می‌نگرد. در میان شاعران ادب فارسی هاتفی خبوشانی، مثنوی‌سرای قرن نهم هجری با به کارگیری تشخیص به تصویرسازی در کلام خود پرداخته‌است. او در کاربرد تشخیص از تکنیک دگرسازی و استحالهٔ معنایی بهره برده و با این روش درک درون‌گرایانهٔ خود از مفاهیم و معانی را محسوس‌تر در اختیار مخاطبش قرار داده‌است. در این پژوهش به شیوهٔ توصیفی‌ـتحلیلی منظومهٔ «شیرین و خسرو» هاتفی از منظر تکنیک‌های دگرسازی معنایی در کاربرد تشخیص، بررسی شده‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در اشعار هاتفی سه نوع دگرسازی و استحالهٔ معنایی: توصیفی‌ـتشبیهی، تقلیدی‌ـتکراری و تعبیری‌ـتفسیری به‌کار رفته‌است که در این میان دگرسازی‌های تقلیدی‌ـتکراری، سطح وسیع‌تری از تشخیص‌های موجود در این منظومه را پوشش داده و زیبایی ادبی ایجاد کرده است.

کلیدواژه‌ها: هاتفی خبوشانی، شیرین و خسرو، صور خیال، تشخیص، دگرسازی معنایی.

Abstract

Literature has offered the best situation to process poetic imagination and emotions mingled with objects and nature within centuries,. For this purpose, rhetoric devices like simile and personification have been required. In this style, the poet considers object and natural phenomena from the power of imagination. One of the Masnavi composers, Hatefi Khabushani, has applied personification to illustrate his speech. He has used changes of meaning and used the extrovert perception to convey the meanings and implications more significantly. The present research has used the analytical descriptive method to scrutinize the epopee of Shirin and Khosrow by the technique of changing the meaning through personification. The research findings indicate that Hatefi has practiced descriptive-simile, imitative-repetitive and the interpretive types of changing the meanings and adulteration in his poems. The changing of meaning in imitative- repetitive has vastly covered the personifications in this epopee and has given a literal magnificence to it.

Keywords: Hatefi Khabushani, *Shirin and Khosrow*, Imagination, Personification, Changes of Meaning.

–. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران؛ sadeghi2002@yahoo.com

–. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran; sadeghi2002@yahoo.com

۱. مقدمه

کارکردهای توضیحی و تقریری اشعار سبب می‌شود پل ارتباطی میان شاعر و مخاطب استحکام بیشتری پیدا کند. در این میان آن‌چه ساختار و محتوای شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، کاربرد خیال است. خیال ابزاری برای آرایش اندیشه و کلام به شمار می‌آید تا جایی که گاه جهان اندیشه و دنیای شاعر به کمک این عنصر سازندهٔ شعری، به وحدت می‌رسد و تفکیک آن از واقعیت به راحتی امکان‌پذیر نیست.

خیال یکی از عناصر اصلی شعر است که آن را «جزء جوهرهٔ شعری و فصل مقوم شعر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۰) دانسته‌اند. این عنصر در ایجاد ارتباط میان مفاهیم ذهنی و پدیده‌های عینی نقش مهمی را برعهده دارد. در ادبیات خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربهٔ شعری است که اغلب با زمینهٔ عاطفی همراه است؛ در حقیقت «ارزش یک تخیل در بار عاطفی آن است و تخیلی که مجرد از عاطفه باشد اگرچه زیبا باشد، به ابدیت نمی‌رسد» (همان: ۹۱). از سوی دیگر زبان که یکی از عوامل ایجاد ارتباط است در حیطهٔ ادبی با عناصر خیال در هم آمیخته و بحث از صور خیال و تصویرهای شاعرانه موضوع آن گشته‌است. در این میان، «شاعر و هنرمند کسی است که دارای ذهن تصویرساز و شبیه‌آفرین باشد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۵).

در بلاغت سنتی صور خیال در چهار مقولهٔ تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز بررسی می‌شود. در تحقیقات نوین در حوزهٔ علوم بلاغی تصویرهای دیگری نیز در کنار آن قرار می‌گیرد که برساخته از اسطوره، سمبل، حس‌آمیزی و اغراق است. یکی از انواع استعاره «تشخیص» است. تشخیص شخصیت دادن و یک نوع آدم‌گونگی است که شاعر به علت نزدیکی و برخورد با طبیعت به عناصر طبیعی، اشیاء و مفاهیم انتزاعی می‌دهد. اغلب شاعران از این ابزار تصویر آفرین بهره برده‌اند، اما نوع صورخیال شاعران با توجه به اختلاف ذهنی هریک متفاوت است و «بر روی هم شعر هر کس، به‌ویژه تصویر او نمایندهٔ روح و شخصیت روانی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۷).

هاتفی خبوشانی (۸۲۲ـ۹۲۷ه.ق) از مثنوی‌سرایان قرن نهم و از مقلدان نظامی، با استفاده از عنصر خیال بخصوص «تشخیص» کلام خود را مزین ساخته تا آن‌جا که جان‌بخشی به اشیاء و طبیعت، شعر او را از دیگر هم‌عصرانش همچون جامی، امیر علیشیر نوایی، خوسفی قهستانی، هلالی جغتایی و اهلی شیرازی متمایز گردانده‌است. بسامد قابل توجه عنصر تشخیص در منظومه‌های هاتفی نشان می‌دهد که او، شاعری رمانتیک است. در شعر او «طبیعت در حکم الگوی نقاشی نیست، بلکه رابطهٔ او با طبیعت نزدیک‌تر، عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۴). در این میان «تصویر در حکم پلی است میان احساس شاعر و طبیعت و در واقع میانجی و ابزار ساختار شعر است» (همان: ۱۲۵). بر همین اساس نگاه هاتفی، این شاعر رمانتیک، به سویهٔ غم‌انگیز جهان است و هنگام نسبت دادن صفات و اعمال انسانی به طبیعت، بیشتر ویژگی‌های منفی را در نظر داشته و صفاتی چون کینه‌ورزی، بی‌مهری، جفاپیشگی، فخرفروشی و غیره را بدان نسبت می‌دهد.

این پژوهش برآن است تا کاربرد طبیعت و اشیاء را از منظر تکنیک‌های دگرسازی و استحالهٔ معنایی در اثر منتخب بررسی کند و به سؤالات زیر پاسخ دهد:

۱ـ کاربرد تشخیص چگونه درک درون‌گرایانهٔ هاتفی را نمایان ساخته‌است؟

۲ـ در میان تشخیص‌های کاربردی هاتفی کدام نوع دگرسازی معنایی بیشتر از دیگر انواع بوده‌است؟

در باب پیشینهٔ مقالهٔ حاضر باید خاطر نشان کرد دربارهٔ منظومهٔ «شیرین و خسرو» تاکنون تحقیقی صورت نگرفته، اما پژوهش‌هایی در شرح احوال و نقد و بررسی آثار این شاعر انجام شده‌است که بدان‌ها اشاره می‌شود:

ـ مقالهٔ «*هاتفی خرجردی (بحثی در احوال و آثار)*» (۱۳۵۰) اثر صالح صدیقی، مجلهٔ هلال، ش۱۱۵، صص۳۱ـ۳۸؛ در این مقاله به معرفی شاعر و منظومه‌های او پرداخته شده‌است.

ـ مقالهٔ «*نظیره‌پردازان خمسه نظامی*» (۱۳۷۱) به قلم ابوالقاسم رادفر، کیهان فرهنگی، ش۸۸، صص۲۴ـ۲۷؛ در این مقاله از مقلّدین نظامی در خمسه‌سرایی یاد شده و منظومهٔ «شیرین و خسرو» هاتفی معرفی شده‌است.

ـمقالهٔ «*نقد و تحلیل اشعار هاتفی خرجردی جامی با رویکرد سبک‌شناسانه*» (۱۳۹۱) از مهدی تدین نجف آبادی، فصلنامهٔ بهار ادب، سال پنجم، ش۲، صص۶۳ـ۷۹؛ در این پژوهش به نقد و تحلیل آثار هاتفی پرداخته شده و منظومه‌های شاعر از منظر ادبی، لغوی و سبکی بررسی شده‌است.

ـ مقالهٔ «*مقایسه خسرو و شیرین نظامی و شیرین و خسرو هاتفی با رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا*» (۱۳۹۳) اثر سمیرا بامشکی، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دوره۱۲، ش۲۳، صص۶۱ـ۸۳؛ در این مقاله دو روایت نظامی و هاتفی از «شیرین و خسرو» از جنبهٔ «فزون متنیت» مقایسه شده و نویسنده در ادامه روایت نظامی را از حیث شگردهای داستان‌پردازی، پیرنگ و نتیجه‌گیری‌های اخلاقی برتر از روایت هاتفی دانسته‌است.

پژوهش‌های دیگری نیز در باب جایگاه زن در آثار هاتفی، عناصر داستانی منظومه‌های وی و مقایسه ویژگی‌های فکری و شخصیتی قهرمانان اصلی منظومه‌های هاتفی با نظامی صورت گرفته که با موضوع پژوهش حاضر مرتبط نیست. بررسی عنصر تشخیص در منظومهٔ هاتفی از منظر محتوا و نمایان کردن دگرسازی‌های به‌کار رفته در آن ضرورت انجام چنین پژوهشی را ایجاب کرده‌است. پیش از شروع بحث به معرفی هاتفی و آثار او می‌پردازیم.

هاتفی خبوشانی (۸۲۲ـ۹۲۷ق) از شاعران اواخر عهد تیموری و اوایل عصر صفوی است. او خواهرزاده شاعر برجستهٔ ایرانی نورالدین عبدالرحمن جامی بوده (براون، ۱۳۷۵: ۴/ ۲۱۱) پدرش نیز «از خواجگان صاحب جاه خرجرد» (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۱۱۲) به شمار می‌آمده است. وی در ابتدای جوانی مدتی در هرات نزد جامی به سر می‌برد و در محضر او به کسب علم و دانش می‌پرداخت (نوایی، ۱۳۶۳: ۲۳۵ـ۲۳۶). هاتفی با آصفی ـ از شاعران هم‌عصر و تربیت‌شدگان جامی ـ و همچنین با مظفر حسین میرزا و بدیع‌الزمان میرزا پسران سلطان حسین بایقرا معاشرت داشت و هرگاه از جام به هرات می‌رفت از مصاحبت آنان برخوردار می‌گشت (صفا، ۱۳۸۶: ۴/ ۴۴۰). او روزگارش را با کشاورزی و زراعت سپری کرده و درآمد حاصل از آن را میان فقرا و مستمندان تقسیم می‌کرد. در طریقت پیرو مشایخ سلسله کبراویه بود و در کنار باغ خود خانقاهی ساخته در آن به عبادت و مراقبت نفس می‌پرداخت (صفوی، ۱۳۵۴: ۱۶۳).

هاتفی از مشهورترین مقلّدین حکیم نظامی گنجوی در خمسه‌سرایی است که البته خمسه او ناتمام مانده‌است. علاوه بر آن صاحب دیوان نیز هست. اکثر تذکره‌نویسان از دیوان شاعر سخنی به میان نیاورده‌اند، اما برخی دیگر بر این نکته تأکید داشته‌اند که او صاحب دیوان اشعار نیز بوده‌است. از جمله فخرالزمانی در تذکره خود با اشاره به صاحب دیوان بودن او می‌نویسد: «قصاید، غزلیات، مقطعات و رباعیات او پنج هزار بیت بوده‌است» (فخرالزمانی، ۱۳۶۷: ۱۱۹). هاتفی مثنوی لیلی و

مجنون، شیرین و خسرو و هفت منظر را به پیروی از نظامی سرود و در مقابل اسکندرنامه «*ظفرنامه*» ـکه همان «*تمُر نامه*» است ـ را به نظم کشید، اما مثنوی پنجم را که باید در آن از *مخزن‌الاسرار* تقلید می‌کرد نسرود و به جای آن نظم «*شاهنامه*» را در ذکر فتوحات شاه اسماعیل صفوی آغاز کرد که به سبب مرگش ناتمام ماند (صفا، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۹۲).

در باب سبک شاعر باید گفت هاتفی به عنوان یک شاعر مثنوی‌سرا در همهٔ آثارش موفق بوده و زبان شعری او تا حدودی ساده و روان و به دور از پیچیدگی‌های شعری است و در آثار خود به جای توسل به اطلاعات علمی و اصطلاحات فنی بیشتر به آوردن مضمون‌ها و خیالات باریک و تشبیهات دقیق، توصیف اشخاص و اعمال آنان و وصف میدان‌های جنگ توجه داشته‌است (صفا، ۱۳۸۷: ۴/ ۴۴۴). «وی در آوردن تصاویر و تشبیهات ناب منحصر به فرد، اغراق‌ها و کنایات بدیع، آن‌چنان مهارتی از خود نشان داده که خواننده را به شگفتی و تخیل وا می‌دارد» (تدین نجف آبادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۶۶). از ویژگی‌های بارز شاعر در مثنوی‌هایش آن است که وی در هیچ یک از منظومه‌های خود به مدح حاکمان عصرش نپرداخته و اشاره‌ای به زمان و عصر خود نکرده‌است و تاریخ نظم هیچ یک از مثنوی‌هایش مشخص نیست. هاتفی مانند نظامی همهٔ منظومه‌های خود را با حمد و ثنای پروردگار آغاز می‌کند و پس از بیان معراج پیامبر(ص) و منقبت حضرت علی(ع) به نظم داستان‌ها می‌پردازد.

از آن‌جا که شاعر از مثنوی‌سرایان اواخر عصر تیموری و آغاز صفوی است، نشانه‌هایی از سبک هندی از جمله مضمون‌یابی، باریک‌اندیشی، استفاده از زبان کوچه و بازار و غیره در اشعارش مشهود است، اما آن‌چه باعث شگفتی است استفاده از طبیعت و اشیاء با استفاده از آرایهٔ تشخیص در ساختار شعری اوست که به تفصیل به آن می‌پردازیم.

۲. بحث و مبانی نظری

۲ـ۱. تشخیص و دگرسازی معنایی

تشخیص در لغت به معنی تمییز دادن و شخصیت بخشیدن و در اصطلاح علم بیان، نسبت دادن صفت‌های انسانی به چیزهای بی‌جان و انتزاعی است (*دانش‌نامه ادب فارسی*، ۱۳۸۰: ۲۸۱). در زبان انگلیسی اصطلاح personification از مصدر personify اخذ شده که خود نیز از کلمه person به معنی شخص و آدم است، اما در مباحث بلاغی انگلیسی این اصطلاح بر رفتاری هنری اطلاق می‌شود که گویندگان در توصیفات خود از طبیعت یا اشیاء بی‌جان یا امور ذهنی به‌کار می‌گیرند (داد، ۱۳۸۲: ۲).

شفیعی کدکنی تشخیص را یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال می‌داند و می‌گوید: «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیاء و عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچهٔ چشم او به طبیعت و اشیاء می‌نگریم، همه‌چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۴۹).

کزازی بر این باور است که پیشینهٔ تشخیص و جان‌بخشی به اشیاء به گذشته‌های دور و اسطوره‌ها باز می‌گردد و دراین باره می‌گوید: «بنیاد آدم‌گونگی و جاندارگرایی، در استعارهٔ کنایی، به فرهنگ‌های باستانی و باورهای اسطوره‌ای می‌رسد. آدم‌گونگی، همواره یکی از استوارترین بنیادهای باورشناختی، در جهان‌بینی و فرهنگ اسطوره‌ای بوده است» (کزازی، ۱۳۷۵: ۱۲۷ـ۱۲۸). لیونز معتقد است که در تشخیص، معنا تغییر ماهیت می‌دهد(لیونز، ۲۰۰۶: ۵۲۶) و در نگاه اهل بلاغت کوتاه‌ترین شکل تشخیص همان است که به عنوان استعارهٔ مکنیه از آن یاد شده‌است و نوع گستردهٔ آن

اوصافی است که شاعران از طبیعت دارند که جنبهٔ تفصیلی دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۵۰).

در واقع در تشخیص یک نوع دگرسازی معنایی صورت می‌گیرد و معنای اصلی از مسیر واقعی خود خارج می‌شود. به همین دلیل در علم زبان‌شناسی تشخیص را نشانه‌ای از مجاز می‌دانند «بدین معنا که در آن بعضی واژه‌های متعلق به بی‌جان‌ها و پرندگان و جانوران، بنابر هدفی خاص، در سیمای انسان جلوه‌گر می‌گردد» (یمین، ۱۳۷۸: ۸۴ـ۸۵). آن‌چه غرض شاعر است بیان حالات ذاتی‌اش به کمک خروج معنا به وسیلهٔ تشخیص است.

شکی نیست که در رهگذر شعر، شاعر می‌تواند درون خود را با طبیعت پیوند بزند و به کمک طبیعت و دیگر مؤلفه‌هایی که خارج از حوزهٔ شناخت‌ها و دریافت‌های انسانی به شمار می‌آیند، حالات ذاتی را به آن‌ها نسبت بدهد تا بتواند از طریق هنر و ادبیّت بخشی به متن علاوه بر افزون‌سازی زیبایی ادبی، درک درون‌گرایانهٔ خود را محسوس‌تر در اختیار مخاطبش قرار دهد.

این هنر در لابه‌لای اشعار هاتفی دیده می‌شود. او برای انتقال درک درون‌گرایانهٔ خود چنان با طبیعت و اشیاء گره می‌خورد تا بتواند استحاله‌ای تازه یا دگرسازی جدیدی از آن‌ها بیرون آورد و آن را در قالب محسوسات و ملموسات برای مخاطب خود به تصویر کشد.

در منظومهٔ «شیرین و خسرو» افعال و اعمال، خصوصیات و حالات انسانی به عناصر طبیعت و موجودات بی‌جان نسبت داده شده‌اند و همین امر موجبات انتقال درک درون‌گرایانهٔ شاعر را برای مخاطب فراهم آورده است.

در حوزهٔ شعر گروهی معتقدند که طبیعت‌گرایی به سه شکل توصیفی، تقلیدی و تأویلی در اشعار دیده می‌شود (شاه حسینی، ۱۳۸۰: ۱۴۹) که در این میان استفاده از عناصر طبیعت در متن می‌تواند بیانگر کنش شاعر در شعر باشد. چنین نگاهی کمک می‌کند تا از یک سو توانمندی یک شاعر در کاربرد مؤلفه‌های طبیعت نمایان شود و از سوی دیگر پیامی که می‌تواند در پس این کاربرد باشد، در زیرمجموعهٔ تقسیم‌بندی شده جای بگیرد.

آن‌چه قابل تأمل است جان‌بخشی به اشیاء در اشعار هاتفی است. کل‌لی معتقد است یکی از شیوه‌های جان‌بخشی به اشیاء از مسیر تکرار و تقلید صورت می‌گیرد (کل‌لی، ۱۹۹۷: ۳۶)؛ درواقع تکرار و تقلید کمک می‌کند تا بشر قادر به ارائهٔ شکل محسوس و ملموس افکار و تجربیاتش شود و درک درون‌گرایانهٔ خود را به نوعی تجربی سازد و امکان ارائهٔ افکاری را به خالق اثر می‌دهد که پیش‌تر در متن شاعران دیگر ذکر شده‌است (همان: ۳۷).

هاتفی در اشعارش برای استفاده از هنر تشخیص، «همانندی» را از نظر دور نداشته‌است؛ درواقع او با کمک همانندی امری را بیان می‌کند که در اصل به حس درنمی‌آید، اما به کمک تشخیص تلاش می‌کند که آن را به وسیلهٔ امر حسی، ملموس سازد. او به این وسیله سعی در توضیح و تأکید در معنا را دارد؛ معنایی که لازم است ابتدا به منصهٔ درک درآید و درون‌گرایی شاعر را نمایان سازد. در حقیقت شاعر راه تشبیه را بدین شیوه کوتاه می‌سازد تا ابزار توضیح و توصیف خود را همچون جاده‌ای هموار در اختیار مخاطب خود قرار دهد، به همین دلیل تشخیص استعارهٔ مکنیه نیز نام گرفته است. استفاده از شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی، اشیاء و حتی مفاهیم انتزاعی در میان شاعران متفاوت است و به عکس تکرار و تقلید، گاه کاملاً خلاقانه صورت می‌گیرد. به همین سبب است که «شعر هرکس به ویژه تصویر او نمایندهٔ روح و شخصیت روانی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۷)؛ درواقع شاعر به نوعی توصیف تجربه را در این امر مدنظر دارد.

آن‌چه مهم است توصیف با تعبیر متفاوت است. در تعبیر فرایندی درون‌بینانه و ترکیب‌کننده با واژگان کاربردی و سازه تشخیص همراه است. این فرایند «بر ادراک باطنی و جوهری شیء استوار است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۱) هاتفی در تشخیص و کاربرد آن، گاه با تعبیری فردی عمل کرده‌است. او تشخیص را به‌کار می‌برد، اما پیام حاصل از آن نه بر توصیفات تکیه دارد و نه نوعی تقلید و محاکات است، بلکه تفسیر و تعبیری است که خود آن را ساخته و ارائه کرده‌است.

در مجموع می‌توان گفت هاتفی برای دگرسازی معنا در صنعت تشخیص از سه روش زیر بهره برده است که به تفصیل به آن خواهیم پرداخت. این سه روش عبارتند از: دگرسازی توصیفی-تشبیهی، دگرسازی تقلیدی-تکراری و دگرسازی تعبیری-تفسیری.

آنچه مسلم است او با استفاده از جاندارانگاری طبیعت و اشیاء سعی در تغییر معنا و انتقال ادراک خود را داشته‌است. کوپر معتقد است تشخیص به این منظور به‌کار می‌رود «تا شاعر بتواند درک تازه‌ای از ذهنیت درون‌گرایانه خود را با محسوسات به نمایش بگذارد» (کوپر، ۲۰۱۳: ۱۰۸). در ادامه بحث با تفکیک انواع دگرسازی معنایی در اشعار هاتفی مصادیق یافت شده از این کاربرد را با مؤلفه‌های طبیعت و اشیاء می‌آوریم.

۲-۱-۱. دگرسازی توصیفی-تشبیهی

پایه‌های اصلی این نوع از تشخیص «همانندی» است. وضوح‌بخش توصیفات در آن، سنگین‌سازی کفهٔ مؤلفه‌های انسانی شعر است. در این نوع کاربرد «شاعر از طبیعت همان‌گونه که هست بهره می‌گیرد» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۰: ۱۵۰)، با حذف کردن متعلقات تشبیه، همان کاری صورت می‌گیرد که در استعاره رخ می‌دهد، اما بخش قابل تمایز و تأمل در آن «جان‌بخشی» است و به همین دلیل در کلیت خود استعارهٔ مکنیه نیز نام می‌گیرد. حدود جداسازی این نوع دگرسازی معنایی از دو نوع دیگر تکیه بر شباهت‌یابی‌های صوری و ساختاری در کلام است.

هاتفی در کاربرد آسمان، زمین، بر و بحر، صحرا و کوهسار و حتی گل و گیاه از ترکیبات ساده و پیچیدهٔ وصفی که تعلقات آن به انسان بازمی‌گردد، بهره برده‌است. درست زمانی که موصوف عنصری از عناصر طبیعت است معنای اصلی خود را از دست می‌دهد و به هیئت انسان فرض می‌شود، اما وصف حال او ماجرا را طوری دیگر رقم می‌زند. توصیفات شعری هاتفی همه به انسان تعلق دارند. برای ایجاد چنین تعلقی شاعر از شباهت‌های ظاهری هیئت موصوف و انسان بهره می‌گیرد:

بنفشه در سجودش خاک‌بوسان
خمیده همچو زلفین عروسان

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۴)

«خاک‌بوسان» و «خمیده» از صفات انسانی است که به بنفشه نسبت داده شده‌است. هرچند مقصود شاعر از آن خمیدگی گل بنفشه است که به سمت خاک متمایل شده اما این صفت انسانی سبب شده تا مدرکات شاعر نیز به مخاطب انتقال یابد. نخست آن‌که گل بنفشه مانند انسان جان دارد، دوم مانند انسان، کنش انسانی دارد و سوم آن که دارای فهم و شعور است و دست به یک عمل انسانی می‌زند؛ درواقع معنای بنفشه دیگر همان یک گیاه ساده که غنچه‌هایش بر زمین افتاده نیست و شاعر برای ایجاد تشخیص از شباهت رفتارهای انسانی و شکل ظاهری گل بهره گرفته‌است.

در بیتی دیگر شاعر به درخت بی‌جان صنوبر که در خواب زمستانی فرورفته اشاره می‌کند:

صنوبر را که تن خالی ز جان است
انفاس صبا تسبیح‌خوان است

(همان: ۵)

شاعر درخت صنوبر را «بی‌جان» معرفی می‌کند، اما با این حال از حرکت باد در میان برگ‌ها استفاده کرده، خش‌خشی را که ایجاد می‌شود نوعی «تسبیح‌خوانی» در نظر می‌گیرد؛ در واقع شاعر از یک همانندی بسیار ساده میان صدای تکان خوردن درخت به دلیل وزش باد و صدای ذکر و تسبیح‌گویی آرام بهره گرفته و این صنعت زیبای ادبی را شکل داده‌است. درخت صنوبری که جان ندارد، مؤلفه‌ای می‌شود که دگرسازی و استحالهٔ معنایی پیدا می‌کند و این دگرسازی با شباهت‌یابی، همانندسازی و توصیف شاعر صورت می‌پذیرد.

هاتفی در بیتی دیگر اینگونه سروده‌است:

زمین زان می که خورد از جام گردون
ز سبزه رنگ دل می‌داد بیرون

(همان: ۲۲)

شاعر دیگر بار گزاره زمین را در صنعت تشخیص به‌کار برده‌است، اما توصیف او با دیگر توصیفات متفاوت است. او این بار زمین را می گساری می‌بیند که از شرابی که آسمان به او داده، مست شده و این شراب آسمانی همان باران است که زمین را سیراب کرده و زیبایی‌های آن را آشکار ساخته است؛ به بیان دیگر رنگ سبز در مصراع دوم سرسبزی طبیعت است؛ در واقع نوشیدن و دل‌خون شدن که دو صفت انسانی است به زمین نسبت داده شده‌است. علاوه بر سرسبزی و خرمی زمین، شادی پس از می گساری زمین نیز در بیت دیده می‌شود؛ بنابراین هاتفی ابتدا به زمین هیئت انسانی بخشیده، سپس کُنش‌های انسانی را به او نسبت داده و توصیفش را تا همین‌جا به اتمام رسانده‌است، اما همین مقدار ذهن مخاطب را برای پذیرش این جان‌بخشی قانع می‌سازد و گویی باور دارد که زمین اهل نوشیدن و شادخواری است و در انجام آن نیز واکنش نشان می‌دهد.

در تشخیص اشیاء نیز هاتفی چنین مناسبتی را برای دگرسازی معنایی به‌کار برده‌است و کار او محدود به امور طبیعی و طبیعت نمی‌شود. در بیت زیر:

ز هر سو گشته خنجرهای خونریز
به خون چون غمزهٔ کافر دلان تیز

(همان: ۵۱)

شاعر برای خنجر صفت «خونریز» را به‌کار برده و با این کار کلام خود را جاندار و پویا ساخته‌است. در این بیت با این که مخاطب می‌داند خونریز واقعی کسی است که در دست شمشیر دارد نه خود خنجر یا شمشیر، با این وجود احساس می‌کند که کسی که این عمل را انجام می‌دهد خنجر است؛ بنابراین شاعر با این کار به خنجر کسوت انسانی پوشانده است. کار شاعر تا اینجا به پایان نمی‌رسد؛ زیرا با تشبیه دیگری، به تشخیص‌اش جان‌بخشی بیشتری می‌افزاید و در مصراع دوم آن را خونخوار نشان می‌دهد. دگرسازی معنایی خنجر، با این توصیف که از سر همانندی و شباهت است کامل‌تر و توجیه‌پذیرتر می‌شود. نخست مخاطب باور تخیلی دارد که خنجر خونریز است و در مرحلهٔ دوم توصیفی برای خنجر به‌کار می‌رود که با کشتن یک تن به جای نمی‌نشیند و به این کار تشنه است.

او در بیتی دیگر از شباهت‌یابی استفاده می‌کند و تشخیصی درخور آن می‌سازد:

زبان خامه را کن در سخن تیز
گهر ریز از سر کلک گهر ریز

(همان: ۱۶)

متعلقات انسان این بار به اشیاء اضافه شده و شاعر با استفاده از ترکیب اضافی، شاخصهٔ تشخیص را وارد شعر کرده‌است. «خامه» از اشیایی است که شاعر با واژهٔ «زبان» جامهٔ انسانی بر تنش پوشانده و سخن گفتن را به آن نسبت داده است. در عین حال از تیز کردن قلم نیز غافل نمانده و در مصراع دوم

«کلک» را ذکر کرده‌است. این امر چنان هنرمندانه صورت گرفته که در پایان بیت، گویی فراموش می‌کنیم که «قلم» انسان نیست و روح و جان ندارد. درک درون‌گرایانهٔ هاتفی از نوشتن این بیت که تمام عناصر آن محسوس و مادی هستند به راحتی قابل دریافت است. او می‌خواهد اهمیت قلم و نوشتار و در واقع فعل شاعر و نویسنده را نشان دهد.

۲ـ۱ـ۲. دگرسازی تقلیدی‌ـتکراری

در دگرسازی تقلیدی‌ـتکراری شاعر از گزاره‌هایی استفاده می‌کند که در اشعار پیشینیان نیز وجود داشته‌است. در این نوع کاربرد شاعر «با تکیه بر تقلید از شاعران گذشته و تکرار مضامین» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۰: ۱۵۰)، تشخیص را وارد شعر خود می‌سازد. این نوع تشخیص در اشعار هاتفی به وفور دیده می‌شود. نمونه‌هایی از این کاربرد را که با عناصر طبیعی پیوند دارد، ذکر می‌کنیم:

به زاری گفت کای چرخ جفاکیش
مکن بر عاجزان زاری از این بیش
(همان: ۴۶)

شاعر در این بیت چرخ را منادا قرار داده و سپس با تکیه بر باور پیشینیان که آسمان را در سرنوشت انسان دخیل می‌دانند، صفت «جفاکیشی» را به چرخ نسبت داده‌است. چنین رویکردی فراوان در میان رویکردهای شاعران پیشین دیده می‌شود. سنایی در یکی از غزل‌های خود این‌گونه سروده است:

چرخ جفاکیش بین لعل وفا کوش بین
گردش ایام دوش تعبیه‌ای ساخته ست
(سنایی، ۱۳۷۵: ۴۷۷)

قاآنی نیز در رباعیات خود اینگونه سروده و چرخ را جفاکار خوانده‌است:

گر چرخ جفا کرد چه می‌باید کرد
ور ترک وفا کرد چه می‌باید کرد
(قاآنی، ۱۳۸۰: ۹۸۸)

امیرعلیشیرنوایی که زمانی نزدیک‌تر به هاتفی خبوشانی داشته و به نوعی استاد جامی بوده‌است نیز دربارهٔ «جفای چرخ» شعری با مطلع «چرخ جفا» دارد:

هر دم از انجمن چرخ جفایی دگرست
هر یک از انجم او داغ بلایی دگر است
(نوایی، ۱۳۷۵: ۳۱۹)

خاقانی نیز به این کج‌رفتاری فلک و چرخ بارها در اشعارش اشاره کرده‌است:

فلک کژ روتر است از خط ترسا
مرا دارد مسلسل راهب آسا
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۵)

هاتفی از تکرار در تشخیص اغلب به عناصر طبیعت و امور طبیعی تکیه داده‌است. این عناصر در اشعار شاعران پیشین گویی نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه انتقال یافته‌اند:

فلک در جست‌وجویت بی‌قراری
زمین بر گرد کویت خاکساری
(هاتفی، ۱۹۷۷: ۹)

هاتفی صفت «بی‌قراری» را به آسمان نسبت داده‌است، او با این تشخیص دقیق و کلام استعاره‌گونهٔ خویش تصویری ساخته که البته در اشعار گذشتگان بارها و بارها تکرار شده‌است. در مصراع دوم «خاکساری» را برای زمین آورده‌است، زمین همچون عاشقی خاک‌نشین چشم به عنایت معشوق دارد. این تقلید ممکن است در شعر خوش بدرخشد، اما اگر فاقد نوآوری باشد، تکراری بیش محسوب نمی‌شود و خواننده حظ لازم را از آن دریافت نمی‌کند.

خیام به سرگردانی فلک با استفاده از آرایهٔ تشخیص این‌گونه اشاره کرده‌است:

در گوش دلم گفت فلک پنهانی
حکمی که قضا بود ز من میدانی
در گردش خویش اگر مرا دست بدی
خود را برهاندمی ز سرگردانی
(خیام، ۱۳۷۵: ۱۰۶)

ذهن مخاطب در دریافت این نوع از دگرسازی و استحالهٔ معنایی در تشخیص آمادگی دارد؛ درواقع آن‌چه که باعث اقناع مخاطب یا خوانندهٔ شعر می‌شود، ابتکار و خلاقیت شاعر نیست، بلکه تقلید و تکراری است که پیش‌تر از شاعر در شعر دیگر شاعران به کرّات آمده‌است.

هاتفی در بیتی دیگر این‌گونه سروده‌است:

شباهنگام کاین مهر جهانگرد
ز چشم این و آن خود را نهان کرد

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۷۴)

در این بیت غروب خورشید صفتی انسانی به خود می‌گیرد و نهان‌شدن «مهر» از دیدهٔ این و آن مؤید این ماجراست. ابیات متنوعی با همین ترکیب و نزدیک به آن در اشعار شاعران پیشین دیده می‌شود. سعدی در یکی از غزل‌های خود اینگونه سروده‌است:

گر ماه من برافکند از رخ نقاب را
برقع فروهلد به جمال آفتاب را

(سعدی، ۱۳۸۶: ۲۵۶)

فردوسی شاعر نامدار ایران زمین نیز این نوع تشخیص را در شعر خود به‌کار برده‌است:

چو خورشید زرین سپر برگرفت
شب تیره زو دست بر سر گرفت

(فردوسی، ۱۳۸۵: ۶۸۵)

خواجوی کرمانی در غزلی رفت و آمد را به ماه نسبت داده است، هرچند با ذکر متعلقات استعاره، خود از شعرش گره‌گشایی می‌کند:

ماه فرو رفت و آفتاب برآمد
شاهد سرمست من ز خواب برآمد

(خواجو کرمانی، ۱۳۷۴: ۲۵۳)

«ماه» فی نفسه نمی‌تواند برود و آفتاب نیز نمی‌تواند بیاید؛ درواقع انسان‌انگاری و جاندارپنداری این دو سبب شده‌است چنین تخیلی در قالب تشخیص در کلام شاعر جاری شود.

هاتفی اشیاء را نیز دگرسازی تقلیدی و تکراری کرده و در بیتی اینگونه سروده‌است:

برو ای خامه این ره را به تارک
که آمد این سفر بر ما مبارک

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱)

در این بیت او کاربرد قلم را در نظر گرفته‌است. «به سر راه رفتن قلم» بارها در اشعار دیگر شاعران آمده‌است که اشاره به حرکت سریع قلم بر روی کاغذ دارد و تشخیصی است که قدمت آن به قرن ششم بازمی‌گردد. زیباترین کاربردهای قلم در نثرهای ادبی نیز دیده می‌شود. زیدری در *نفثة‌المصدور* آورده‌است: «از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه جز نفاق چه کار آید؟ دو زبانست. سفارت ارباب نفاق را نشاید. هرچند به سر قیام می‌نماید سیاه‌کار است» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۳).

از نمونه‌های منظوم که تشخیص در آن به‌کار رفته شعر عطار است:

سر بریده راه رفتن چون قلم
باد سرافکنده چو دل آمده

(عطار، ۱۳۸۶: ۶۴۹)

و شعری از حافظ که این‌گونه سروده شده‌است:

در ره او چو قلم گر به سرم باید رفت
با دل زخم‌کش و دیدهٔ گریان بروم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۵۹)

هاتفی در نمونه‌های دیگر از «نی»، «دف» و «جام» نیز در تشخیص استفاده کرده‌است که این عناصر در خدمت دگرسازی تقلیدی و مکرر اشعار او درآمده‌است:

ز دست کس ننالیدی مگر نی
نبودی تلخکام از دهر جز می

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۱۸)

برخاستن صدای محزون از نی و تلخ‌کام بودن شراب شخصیت انسانی است که به نی و شراب بخشیده شده‌است. ابزارآلات لهو و لعب در این کاربردها نقش برجسته‌ای دارند. او در بیتی دیگر

آورده‌است:

به خدمت بهر خوبان قدح نوش
دف آمد از جلاجل حلقه در گوش

(همان: ۵۷)

هرچند «حلقه در گوش بودن» کنایه از «مطیع و فرمانبردار بودن» است، اما این کاربرد برای دف نوعی کسوت و جامهٔ انسانی پوشاندن به آن است و البته به‌طور مکرر از این ساخت تشخیصی در اشعار بسیاری از شاعران استفاده شده‌است. «آواز دادن کوس» نیز از کنایه‌های پرتکرار و البته صنعت تشخیص در اشعار شاعران پیش از هاتفی است که در اشعار او نیز دیده می‌شود:

دهد هر صبح شه را کوس آواز
که وقت رحلت آمد چشم کن باز

(همان: ۲۷)

هاتفی «کوس» را انسانی فرض کرده‌است که آواز سر می‌دهد و با صدای پرخروشش اعلام می‌کند که وقت سفر فرا رسیده‌است. چنین کاربردی در شعر خاقانی نیز دیده می‌شود:

بال فرو کوفت مرغ، مرغ طرب گشت دل
بانگ برآورد کوس، کوس سفر کوفت خواب

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۹)

در این شعر خاقانی نیز همان ترکیب را با الفاظی دیگر آورده‌است. «کوس» بانگ برمی‌دارد و خواب رخت برمی‌بندد.

۲ـ۱ـ۳. دگرسازی تعبیری‌ـتفسیری

در این نوع از تشخیص گاه هم‌افزایی و تأویل روی می‌دهد و تشخیص بسیار بکر و نوین در شعر ظاهر می‌شود؛ در واقع در این نوع از کاربرد شاعر «با تکیه بر تفسیر خود از عناصر و مؤلفه‌های تشخیص‌ساز استفاده می‌کند» (شاه‌حسینی، ۱۳۸۰: ۱۴۷). می‌توان گفت هنرمندانه‌ترین نوع تشخیص، دگرسازی و استحالهٔ معنایی واژه با تعبیر و تفسیر خود شاعر است نه آن‌طور که گمان مخاطب با زیرساخت‌ها و اطلاعات خود از شعرهای پیشینیان درمی‌یابد و به آن می‌رسد. هاتفی این نوع دگرسازی را در اشعار خود به‌کار برده است:

شده قمری ابر، افغانگر از شوق
پدید آورده از قوس و قزح طوق

(هاتفی، ۱۹۷۷: ۲۲)

«افغان‌گربودن» فعلی است که مختص انسان است. هاتفی پس از تشبیه ابر به قمری، فعل انسانی را به او نسبت داده‌است. دگرسازی معنایی ترکیب «قمری ابر» با کمک «افغان‌گری» شکل گرفته‌است. در مرحله نخست ابر بایستی به قمری تشبیه شود تا لایق پذیرش «طوق» ـکه همان قوس و قزح است‌ـشود تا اینجا گویی تشخیصی به‌کار نمی‌آید، اما در مرحله‌ای که صفت افغان‌گری به این قمری نسبت داده می‌شود گمان بر این می‌رود که در کسوت انسان قرار گرفته‌است. چنین تشخیصی پیش از هاتفی کاربرد نداشته است؛ درواقع دگرسازی و استحالهٔ معنایی «قمری ابر» با تعبیر و تفسیر این شاعر در مصراع دوم معنادار می‌شود. شاعر درک از موقعیت را ایجاد می‌کند و با ابزار توضیح به آن‌چه در ذهنش وجود دارد تعیّن می‌بخشد.

هاتفی نمونه‌های دیگری در دگرسازی تعبیری و تفسیری در کاربرد اشیاء دارد که بدان اشاره می‌شود. او در بیتی دیگر «رازگویی ناله» و «هم‌آوازی حنانه» را به عنوان نشانه در کلام خود به‌کار می‌برد. هرچند هم‌آوازی حنانه تکرار دارد، اما رازگویی ناله به شکلی که هاتفی به‌کار برده، پیش‌تر دیده نمی‌شود:

ناله با لبت گوید گهی راز
گهی حنانه‌ات گردد هم‌آواز

(همان: ۱۰)

«راز گفتن ناله با لب» اشاره به داستان سخن گفتن لقمه مسموم با پیامبر(ص) دارد، اما همین امر که تلمیح است موجبات کاربرد تشخیص را در شعر فراهم

ساخته‌است. در بیتی دیگر او از «سرافکندگی تیشه» و «ریش‌شدن سینهٔ سنگ خارا» سخن می‌راند که مصراع اول تشخیصی بکر و تازه است و با تعبیر و تفسیر شاعر که به صورت تشخیصی دیگر در مصراع دوم می‌آید کامل و رسا می‌شود. او این‌گونه سروده‌است:

ز فکرش سرفکنده تیشه در پیش
ز دستش سینهٔ خارا شدی ریش

(همان: ۶۶)

هاتفی در بیتی دیگر با تفسیر خود از کاربرد تشخیص، معنای اصلی واژه یا ترکیب‌ها را دگرسازی می‌کند. او این‌گونه سروده‌است:

ز شادی جام را مانده دهن باز
که بوسیده لب خوبان طناز

(همان: ۵۷)

بعد از خواندن شعر بی‌تردید مخاطب جام را انسانی تصور می‌کند که از بوسهٔ لب‌های یار، دهانش باز مانده‌است؛ درواقع تعبیر و تفسیر شاعر از دهان جام و فعل بوسیدن لب یار با حسن تعلیل در شعر همراه است و حسن تعلیل توجیهی برای قطعی شدن پیام شاعر در ذهن مخاطب است.

درک درون‌گرایانه هاتفی از این ابیات در قالب القای پیام او قرار گرفته‌است که با استفاده از زیبایی‌شناسی ساختاری در کاربرد تشخیص، به مخاطبش انتقال داده می‌شود. در اولین نمونهٔ شعری که در آن از عناصر طبیعت برای ساخت تشخیص استفاده شده‌است شاعر قصد دارد آن‌چه را که در ذهنش زیبایی فرض شده، با استفاده از واژه‌ها و ترکیبات عینی محسوس سازد و مهم‌تر از همه به آن هیئت انسانی ببخشد تا مخاطب بهتر بتواند با آن ارتباط برقرار کند. به همین دلیل قمری ابر، فغان برمی‌آورد، آن هم از روی شوق و شادی که احساسی مختص به انسان‌هاست. در مثال دوم نیز سخن گفتن نواله و لقمه با لب‌های پیامبر هرچند حقیقتی دینی دارد، اما از آن‌جا که در عالم مادیات لقمه توان سخن گفتن ندارد همچنان مبیّن اندیشه و ادراک درونی شاعر است که به اعتقادات مذهبی او بازمی‌گردد و در عین حال واژه «رازگویی» را کنار «نواله» قرار می‌دهد تا این قرابت بین ذهن شاعر و فهم مخاطب از تشخیص، رنگ و قوت بیشتری به خود گیرد. در ادامه سرافکندگی تیشه ترکیبی تازه و نو در تشخیص است که با تعبیر و تفسیر نشانه‌های دیگری که در بیت وجود دارد و توسط شاعر در محورهای همنشینی کلمات قرار گرفته القاکنندهٔ ذهنیات درونی شاعر است.

نتیجه‌گیری

در میان متقدمان سبک هندی، هاتفی خبوشانی از شاعرانی است که در محضر جامی پرورش یافته‌است. بررسی آثار او نمایانگر سبک و شیوهٔ خاص سُرایش در قرن نهم هجری است. ویژگی سبکی که هاتفی را از دیگر شاعران متمایز کرده‌است بهره‌گیری او از آرایهٔ تشخیص برای ایجاد تحرک و پویایی در معنای شعر و کلام است. تشخیص‌های به‌کار رفته در اشعار هاتفی غالباً از طبیعت و اشیاء برخاسته‌اند و بیشترین کاربردها در منظومهٔ «شیرین و خسرو» او دیده می‌شود. هاتفی در کاربرد تشخیص‌ها از تکنیک دگرسازی و استحالهٔ معنایی استفاده کرده و با استفاده از این روش درک درون‌گرایانه خود از مفاهیم و معانی را در قالب واژگان محسوس و قابل دریافت قرار داده‌است. در اشعار هاتفی واژه‌ها و ترکیبات به سه شکل دگرسازی معنایی می‌شوند که شامل توصیفی‌ـتشبیهی، تقلیدی‌ـتکراری و تعبیری‌ـتفسیری هستند. در این میان دگرسازی معنایی در نوع تعبیری – تفسیری کمترین کاربرد را دارد و نوع تقلیدی‌ـتکراری، پربسامدترین تکنیک تشخیص در اشعار اوست؛ به‌علاوه هنری‌ترین شکل تشخیص در میان منظومهٔ «شیرین و خسرو» با تکنیک تعبیری‌ـتفسیری همراه است.

بسامدگیری

منابع

براون، ادوارد گرانویل (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات ایران (از صفویه تا عصر حاضر)*. ترجمهٔ بهرام مقدادی. تهران: مروارید. چاپ دوم.

تدین نجف‌آبادی، مهدی؛ خراسانی، محبوبه؛ داداشی، حسین (۱۳۹۱). «نقد و تحلیل اشعار هاتفی خرجردی جامی با رویکرد سبک‌شناسانه». *فصلنامهٔ تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*. س۵. ش۳. صص۶۳ـ۷۹.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱). *دیوان غزلیات*. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی علیشاه. چاپ دهم.

خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی (۱۳۷۵). *دیوان خاقانی شروانی*. تهران: نگاه.

خواجو کرمانی، ابوالعطاء محمود بن علی بن محمود (۱۳۷۴). *دیوان اشعار خواجو کرمانی*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: پاژنگ. چاپ سوم.

خیام نیشابوری، عمر بن ابراهیم (۱۳۷۵). *رباعیات حکیم عمر خیام*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: جویا.

داد، سیما (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دانش‌نامهٔ ادب فارسی (۱۳۸۰). به سرپرستی حسن انوشه. جلد اول. تهران: دانش‌نامه.

زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد (۱۳۸۵). *نفثة المصدور*. تصحیح امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۶). *کلیات سعدی*. بر اساس تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: کتاب پارسه.

سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۵). *دیوان حکیم سنایی غزنوی*. تهران: نگاه.

شاه‌حسینی، مهری (۱۳۸۰). *طبیعت در شعر در گفت و گو با شاعران*. تهران: نشر مهناز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه. چاپ هفتم.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *بیان*. تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶). *تاریخ ادبیات در ایران*. ج۴. تهران: فردوسی. چاپ شانزدهم.

ـــــــــ (۱۳۸۷). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: امیرکبیر.

صفوی، سام میرزا (۱۳۵۴). *تحفهٔ سامی*. تصحیح وحید دستگردی. تهران: ارمغان.

عطار، محمد بن ابرهیم (۱۳۸۶). *دیوان قصاید و ترجیعات و غزلیات*. تصحیح سعید نفیسی. تهران: آبان.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فخرالزمانی، عبدالنبی (۱۳۶۷). *تذکره میخانه*. تصحیح احمد گلچین معانی. تهران: اقبال.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *شاهنامه*. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره. چاپ نهم.

قاآنی، حبیب‌اله بن محمدعلی (۱۳۸۰). *دیوان حکیم قاآنی*. تهران: نگاه.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۵). *بیان: زیباشناسی سخن پارسی*. تهران: مرکز. چاپ پنجم.

نوایی، امیر علیشیر (۱۳۶۳). *تذکره مجالس النفایس*. به اهتمام علی‌اصغر حکمت. تهران: گلشن. چاپ اول.

ـــــــــ (۱۳۷۵). *دیوان امیر نظام‌الدین علیشیر نوایی «فانی»*. به سعی و اهتمام رکن‌الدین همایون فرخ. تهران: اساطیر.

هاتفی، عبدالله (۱۹۷۷). *شیرین و خسرو*. تصحیح سعدالله اسدالله یف. مسکو: اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.

یمین، محمدحسین (۱۳۷۸). «تشخیص از دیدگاه زبان‌شناسی». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۱۴. صص۸۳ـ۹۱.

Cooper, H. (2013). “The After Life of Personification”. *Medieval Shakespeare: Pasts and Presents*. Cambridge. pp.98-116.

Kelley, T. M. (1997). *Reinventing Aallegory. Cambridge Study in Romanticism*. Cambrige University.

Lyons, J. (2006). “Meditation and the Inner Voice”. *New Literary History*. pp.525-538.