دکتر محمد فاضلی
استاد زبان و ادبیّات عرب دانشگاه آزاد اسلامی مشهد

تخیّلهای خاقانی در معیار نقد

چکیده

این مقاله دو مطلب را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد: یکی تخیّل. دیگری: شعر خاقانی.

در بخش اول، خود تخیّل مفهوم و محتوایش، تفاوت آن با «تعقّل» و «توهّم» و هم‌چنین نقطه‌ی اشتراک آنها و ارزش هرکدام، و نیز اشاره به خاستگاه تخیّل، فنون آن، و برخی از شروطش، ملحوظ گردیده است.

در بخش دوم، سعی به عمل آمده است تا شعر خاقانی با توجه به فنون آن، با معیارهای ارائه شده سنجیده گردد.

واژه‌های کلیدی:

تخیّل، تعقّل، توهّم، نقد، خاقانی.

لازم می‌دانم پیش از ورود به اصل مطلب این نکته را یادآور شوم:

متأسفانه! ما ناقدان، طبیبانی چاقو به دست می‌مانیم که در ظاهر فاقد انگشتان لطیف و آرام‌بخش‌اند، بنابراین چنان‌چه از **«رَطْب و یابِسی»** که ارائه می‌شود احساس فقدان این ظرافت پیش آید، شایسته است علّتش را در طبیعت موضوعِ بحث جستجو کرد نه این‌که خدا ناخواسته چشمی پاک در کار نبوده، زیرا من خاقانی را ارج می‌نهم و وی را در منزلت قرص ماه می‌بینم نه هلال.

گفتار حاضر دو مسأله را مورد بحث و بررسی و نقد و تحلیل قرار مـی‌دهد: یکـی تـخیّل و معیارهای آن؛ دیگری ارائه نمونه‌های از شعر «خاقانی» و تطبیق با معیارهای موردنظر.

در طرح مسأله‌ی اوّل آنچه پیشاپیش ضروری می‌نماید تبیین ارتباط تنگاتنگِ «تخیّل» با دو اصطلاح دیگر: «تعقّل» و «توهّم» است. این تعبیرها یا سه اصطلاح، در طـول حـیاتشان گـاهی مرزهای مشترکی را در نور دیده، و دیگر گاه از آن فـاصله گـرفته‌انـد. ارسـطو، قـدمای نـقد، و کلاسیکیها عموماً خیال راکم اهمیّت می‌دانند و آن را با توهم می‌آمیزند، و نظارت عقل را بر آن ضروری می‌بینند (د. غنیمی هلال النقد الادبی الحدیث ۱۹۷۳ ص ۱۶۲) **لابْرِیز*** کلاسیکی فرانسوی در اظهار نظر خود متذکر می‌شود که شایسته نیست گفته‌ها و نوشته‌ها را زیاد با خیال درآمیزیم، زیرا خیال جز نتایج سست و کودکانه ثمری ندارد. (غنیمی، ص ۴۱۰)

کلاسیکیها در مَذمّت خیال تا آن جا پیش می‌روند که این نیرو را مشترک بین انسان و حیوان می‌دانند (همان، ص ۴۱۰) ابن‌سینا هم به تبع از ارسطو از «خیال» که آن را «تَخْییل» می‌نامد بیم می‌دهد، و فعالیت آن را کذب به حساب می‌آورد هر چند می‌تواند بـر نـفس تأثـیرگذار بـاشد. (همان، ص ۱۶۲) او در مورد آمیزش و اختلاط آنها چنین مـی‌گوید: **«إنَّ القوّة المُسَمّاة بالوهم هی الرّئیسیّةُ الحاکمة فی الحیوان حکماً غیرَ عقلی، ولکن حکما تخییلیا.** (تفتازانی، مطول ۱۴۲۴ هـ ص ۶۱۸) تردیدی نیست که این سه اصطلاح مشترکاتی دارند، از جمله: هر سه از وسائل و عوامل ادراکات محسوب می‌شوند؛ هر سه مواد خود را از طبیعت می‌گیرند؛ هر سه در مرحله‌ی ادراک با شبحها و سایه‌ها که در ذهن انتقاش یافته‌اند و جان گرفته‌اند سر و کار دارند. بـنابرایـن مـی‌توان گـفت:

* La Bruyere

طبیعت در ذهن به ادراک و ادراک به طبیعت و صور ذهنی تغییر حالت می‌دهد.

چنان‌چه از این اشتراکات بگذریم می‌بینیم اصطلاحات مربوط در مدار، مرز و ارزش با هم متفاوت‌اند، هر چند این تفاوت ظریف و باریک باشد. شاید «عقّاد» (۱۸۸۹ـ۱۹۶۴) نویسنده‌ی معروف جهان عرب به این ظرافت نظر کند که می‌گوید: «خیال» و «وهم» در آرای ناقد با هم مشتبه می‌شوند و حتی در آثار بدیعِ شعری برجسته‌ی شرق و غرب گاهی در هم می‌آمیزند. (مندور، ص ۵۲)

(شیلی (۱۷۹۲ـ۱۸۲۳) شاعر انگلیسی و فرد برجسته‌ی مکتب رومانتیک در مقایسه‌ی عقل و خیال و فرق آنها چنین می‌گوید: «عقل» تفاوت اشیا و تمایز آنها را از یکدیگر در نظر می‌گیرد و بدان احترام می‌گذارد، در حالی که خیال به تشابه و روابط اشیا می‌نگرد واین جنبه را پاس می‌دارد. عقل در ارتباط با «خیال» جای ابزار برای صنعتگر، و تن برای جان می‌نشیند. (محمد زکی العشماوی، قضا یا النقد الأدبی، ۱۹۸۴، ص ۶۲)

گروهی هم خیال را نیرویی پیچیده می‌دانند که تعریفش دشوار است و باید آن را از آثارش شناخت. (د. احمد کمال زکی، النقد الأدبی الحدیث، ۱۹۸۱، ص ۱۲۷ د. عبدالعزیز عتیق: فی‌النقد الادبی، ۱۹۸۱، ص ۱۱۹).

عبدالرّحمن شکری (۱۸۸۶ـ۱۹۵۸) از اصحاب مدرسه‌ی دیوان، تفاوت «خیال» و «وهم» را چنین بیان می‌کند: «تخیّل» مدارش بر کشف روابط و علایق اشیا و حقایق به گونه‌ای است که از حق فاصله نگیرد، و مدار «وهم» ملحوظ داشتن روابط و تشابه بین دو چیز است که وجود نداشته باشد. (مندور، ص ۵۲) «عقّاد» این تفاوت را می‌ستاید و «شکری» را در این مسیر پیش قدم به حساب می‌آورد. (د. حلمی مرزوق، تطور النقد و التفکیر الأدبی الحدیث، ۱۹۸۲، ص ۴۴۱) دیگر تعبیر در تفاوت بین تخیّل و توهّم، آن است که اولی در نزد شعرا و ادبای بزرگ وسیله فهم و ادراک حقایقی قرار می‌گیرد که با حسّ مستقیم و منطق عقلی به دست نیاید، در حالی که «توهّم» فرار از واقعیّت و حقیقت است و پرداختن به تصویرسازیهای لزران و سست، که جز گمراهی محصولی به بار نیاورد. (مندور، ص ۵۲).

«کالریج*» (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴) از پیشگامان رومانتیک و شاعر انگلیسی، «توهّم» را در قلم‌رو نیروی «ذاکره» به حساب می‌آورد که از قید زمان و مکان، رهایی یافته است. و «شیلی» آن را گونه‌ای از تداعی لفظی یا شکلی می‌پندارد که اشیا را بدون هماهنگی در کنار هم می‌نشاند، یا نوعی از کنشهای بی‌ارزش خیال می‌داند. (مرزوق، ص ۴۴۱).

امّا بیشترین تحوّل در مفهوم خیال و رهنمون شدن به ارزش آن، توسط «کانت» (۱۷۲۴ـ۱۸۰۴) فیلسوف آلمانی صورت گرفته است. او خیال را با ارزش‌ترین نیروی معنوی انسان می‌شناسد که سایر نیروها از آن بی‌نیاز نیستند. (غنیمی، ص ۴۱۰) دایره‌ی اهمیّت خیال تا آن جاگسترش یافته است که برخی مدعی شوند خیال و ادراکات بدیهی قبل از نیروی «عقل» در اختیار انسان قرار داده شده و «عقل» جهت تکمیل آنها آمده است، نه نفی و ابطالشان. (دکتر علی علی صبح، البناء الفنی، ۱۴۱۶ـ۱۹۹۶، ص ۱۲۶)

گفتنی است استقرار «خیال» در مفهوم کنش و واکنش که منجر به تولید صوری شود تا حقایق و خواص روحی و نفسی و ادبی را تجسم بخشد؛ مدیون اندیشه‌ی «کانت» و رومانتیکیها است (غنیمی، ص ۱۶۱).

رومانتیکیها «خیال» را «دنیای جاویدانگی» «دید و بینش مقدس» «یگانه نیروی شاعرساز» به حساب می‌آورند. آنان در برابر کلاسیکها که «عقل» را گردن نهاده و وسیله‌ی دستیابی به حقیقت قرار داده‌اند؛ «خیال» را جانشین آن کرده و تنها راه رسیدن به مقصد پنداشته‌اند (عشماوی، ص ۶۱).

اکنون که تا حدودی «خیال» از نظر مفهوم و محتوا و مرز مشخص شده است می‌توان دیگر زمینه‌های آن را یادآور شد. از جمله‌ی این زمینه‌ها:

۱ـ مدار و مُعْتَمَد یا خاستگاه خیال. ناقدان در این مورد تذکار و تداعی را خاطر نشان می‌کنند. (عقیق، ص ۱۲۰)

۲ـ فنون خیال. چون تکثیر قلیل و عکس آن، یا تخیل معقول در صورت محسوس و غیر آن (همان، ص ۱۲۵).

---

*. Coleridge.

۳ـ شروط خیال. ناقدان برای کارایی بیشتر این عنصر ادبی و استفاده‌ی بهینه از آن و ارزیابیش شروطی قائل شده‌اند، از آن‌جا که برخی از این شروط معیار و محک گفتار حاضر است درباره‌ی آن توضیح بیشتر ارائه می‌گردد.

از این شروط: یکی گذر ادیب از خود و درآمیختن با عالم هستی است، نه تنها پیرامونش بلکه گسترده‌تر از آن. در این صورت شاعر یا ادیب خود را حلقه‌ای از حلقه‌های طبیعت می‌بیند که با آن درمی‌آمیزد و انس می‌گیرد و به راز و نیاز می‌پردازد، و گاهی هم وی را در احساس و خاطره‌های خود شرکت می‌دهد، و دیگرگاه با ذرّاتش عشق می‌ورزد.

این جاست که شاعر سایه‌ی شادیها و غمهای خود را بر در و دیوار عالم وجود حس می‌کند، چون عضویی از آن است و عالم وجود کلّ او، از این روی می‌توان گفت شعرای بزرگ و حکمای آنها به نوعی از «وحدةالوجود» رسیده‌اند، البته نه وحدةالوجود صوفیانه.

این احساس به صورت پراکنده نزد غالب شعرا از گذشته تا حال دیده می‌شود زیرا نظایر ابیات زیر کم نیستند:

میازار موری که دانه کش است — که جان دارد و جان شیرین خوش است
زیر پایت گر ندانی حال مور — همچو حال تست زیر پای پیل

(سعدی، کلیّات، گلستان (بی‌تا)، ص ۹۷)

وَ لَو أنّی حُبیتُ الخُلْدَ فرْداً — لما أحْبَبْتُ بالخُلْدِ انفِرادا
فلا هطَلَتْ علیّ و لا بأرضی — سَحابُ لیسَ تَنْتَظِمُ البِلادا*

(ابوالعلاء، سقطالزند ۱۴۱۰ هـ، ص ۱۱۳ـ۱۱۴)

امّا احساس در آمیختن با طبیعت در سرتاسر یک قصیده کمیاب است، و شاید اختصاص به ادب معاصر داشته باشد. قصیده‌ی «المساء» «خلیل مَطْران» در ادب عرب می‌تواند نمونه‌ای خوب برای این احساس باشد. وی در این قصیده سایه‌های حزن و اندوه و زوال خویش را در آیینه‌ی پدیده‌های طبیعت چون: سراب، گلِ سمّی، صخره و دریا، ابر و افقِ تیره و قرمز، و غروب خورشیدِ رنگ پریده حس می‌کند، و در همه‌ی آنها ناامیدی و پریشانی و زوال می‌بیند. در این هم‌سوزی و

* چنان‌چه بهشت جاویدان را به منِ تنها بخشند؛ هر آیینه تنهایی را در آن‌جا دوست ندارم. ابری که دیگر سرزمینها را در برنگیرد (خدا کند) بر من و دیار من نیز نبارد.

هم‌سازی همه چیز در برابرش اندوهگین و تیره است:

تَغْشیٰ البریّةَ کُدْرَةٌ، وَ کأنّها صَعِدَتْ الی عَیْنیَّ مِنْ اَحْشائی

وَ خواطری تَبْدو نُجاةَ نواظِری کَلْمیٰ کدامیةِ السَّحابِ إزائی*

او غروب خورشید را چنین احساس می‌کند:

مـرَّتْ خِـلالَ غَـمامَتَیْنِ تَـحدُّراً وَ تَـسقطّرتْ کـالدَّمْعَةِ الحَـمْراءِ

فَکأنَّ آخِـرَ دَمـعَةٍ للکَوْنِ قَدْ مُـزِجَتْ بآخِـرِأدْ مُعِی لِـرَثائی

وَ کأنّـی آنَسْتُ یَـوْمیَ زائلاً، فرأیتُ فی المِرْآةِ کیفَ مَسائی○

(عبداللّطیف شراره، خلیل مطران، ۱۴۰۲، ص۶۵و۶۶، خلیل مطران، دیوان ص۱۷ تا ۱۹ داربیت)

دو دیگر از شروط خیال آن است که صُور منتخب تک‌تک و به تنهایی هدف نباشد بلکه شایسته است آنها در خدمت فضا و جو قصیده در آیند و عضوی از اعضای مکمّل آن به شمار آیند، و به سهم خود، بخشی از بار احساسِ محوری و مولّدِ ادیب را به دوش کشند. زیرا در غیر این‌صورت صُورِ تخیّل بی‌روح، تصنّعی و چه بسا توهّمی و حلقه‌ای ناهمگون و ناسازگار خواهد بود که پیوسته بانگ «الرّحیل»-کوچ و جدایی سر می‌دهد. برای روشن شدن مطلب از «دما و ندیّه» شادروان «ملک‌الشّعرای بهار» بهره می‌گیریم که محور اصلی قصیده و روح و پیامهایش، خشم و تنفّر از زور و استبداد است. امّا برخی از تصویرهای آن چنین می‌نماید که خود هدف و محور باشد نه این‌که تابع و حلقه‌ی تکمیلی، زیرا تصویرها به تنهایی در مقاطع مربوطه دلکش و جذابند، و در مجموع پراکنده و گسسته و ناهمگون. از جمله: یکی پلید و یکی پاک، یکی شوریده و یکی منفعل، یکی درشت و استوار و دیگری فسرده و بیمار تا جایی که خود شاعر گویا از آشفتگی تصاویر، ناخشنود است و می‌گوید:

نی‌نی، تو نه مشت روزگاری ای کوه نیم ز گفته خرسند

*. تیرگی و تاریکی همه جا را پوشانده است، گو این‌که از درونم برخاسته و به چشمانم رسیده. اندیشه‌ها و آرزوهای زخمیم همچو ابری خون‌آلود در برابر چشمانم، خودنمایی می‌کند.

○. قرص خورشید در میان ابرها فرود آمد، و بسانِ قطره اشکِ خونین بر زمین چکید.

بدین‌سان آخرین قطره اشک عالم هستی در سوک من، با آخرین اشکهایم درآمیخت.

گوئیا برچیدن روز زندگیم را حس کردم، و در آیینه‌ی «عبرت» فرا رسیدن غروب عُمرم را دیدم.

تـو قلب فسرده‌ی زمینی　　از درد ورم نموده یک چند

(گیتی فلاح رستگار: منتخب شعر بهار، ۱۳۵۱، ص۱۳۶ـ۱۳۹)

سه دیگر از شروط، تنسیق خیال است بدین معنی تصویرها نه تنها شخصاً هدف نباشند بلکه شایسته است هر یک در راستای اهداف قصیده حرکت کنند و با دیگر تصویرها همسازی و دمسازی نشان دهند. (سید قطب، مهمة الشاعر فی الحیاة، بی‌تا، ص۳۵) ناقدانِ امروز چنین می‌نمایند که «تناسق خیال» پدیده عصر جدید باشد در حالی که چنین نیست، زیرا عبدالقاهر (متوفای ۴۷۱) ذیل بیت امرؤ القیس در وصف شب:

فـقُلْتُ له لمّـا تَـمَطّیٰ بـصُلبِه　　و اَرْدَفَ اَعْجازاً و ناءَ بکَلْکَلِ*

به آن اشاره می‌کند، و شرف استعاره و تمامیّت معنی را بر تصویرهای متوالی و هماهنگ می‌نهد. (دلائل الاعجاز، ۱۴۱۳، ص ۱۷۹)

این جانب در زمینه‌ی «تناسق خیال» شعری زیباتر از سروده‌ی استاد توس، ابوالقاسم فردوسی، (ت ۴۱۱ ه) در وصف شب تیره، سراغ ندارد.

شبی چون شَبه روی شسته به قیر،　　نه بهرام پیدا نه کیوان، نه تیر

سپاهِ شبِ تیره بر دشت و راغ،　　یکی فرش افکنده چون پرِّ زاغ

زمین زیر آن چادرِ نیلگون　　تو گفتی شدستی به خواب اندرون

به هر دم که بر زد یکی باد سرد　　چون زنگی برانگیخت ز آنگِشْت گرد

(استاد همایی، فنون بلاغت، ۱۳۵۴، ص۲۲۹)

چنان‌که ملاحظه می‌شود تصویرها در کنار تازگی و بدیع بودن و عمقشان چگونه در هم‌آویخته‌اند و یکدیگر را تکمیل کرده‌اند، به نظر می‌رسد فردوسی در تخیّل خود آنها را ذوب کرده و سپس به قالب ریخته است. با وجود این همه زیبایی و در هم‌آمیزی نمی‌دانم چرا درباره‌ی «نیلگون» وسواسی در دل دارم و ترجیح می‌دهم که «تیره‌گون» باشد.

با توجه به همین شروط که گفته آمد چنان‌چه نگاهی گذرا به شعر «خاقانی» داشته باشیم می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم و داوری کنیم:

*. چون شب از هر سوی: وسط، آخر و سینه به درازا می‌کشید، او را گفتم.

الف. پرتوهای شرط اول خیال، بیشتر در قصاید وصفی چون «ایوان مدائن» خودنمایی می‌کند. مثلاً در «آیینه‌ی عبرت» که محور و عمودش تأثر و حسرت از فروپاشی و زوالِ شکوه و عظمت قوم گذشته است، شاعرِ ما در جلوه‌هایی از طبیعت پیرامونش فرو می‌رود گویا نَجْوای آنان را حسّ می‌کند و آنها را در این سوک و ماتم شریک خود می‌بیند.

«دجله» از آتش حسرت بریان جگر و چشم گریان و پیچان چون سلسله است، و اگر ترکیب «آمسرد» با «سوز دل» در کار نبود از «دجله» چیزی جز «یخ» و «آتشدان» بر جای نمی‌ماند. کنگره‌های بر جای مانده‌ی قصر بینندگان را به تأمّل و تفکّر می‌کشانند، و برای آگاهیشان پرده از این راز برمی‌دارند که همه از خاکند و همه اعضای یک پیکرند، از خاک برآمده‌اند و به خاک برمی‌گردند. **«مِنْها خَلَقْناکُم وَ فیها نُعیدُکم»** (سوره‌ی طه / ۵۵)

گوید که تو از خاکی و ما خاک توایم، اکنون
گامی دو سه بر سرمانِه، و اشکی دو سه هم بفشان
(خاقانی، دیوان، ص۳۵۸)

و دیگر گاه آنان را به عبرت‌گیری می‌خوانند تا از غفلت به خود آیند و غرور را از سر نهند و سرنوشت خویش را در این «آیینه‌ی عبرت» بینند:

ما بارگه دادیم، این رفت ستم بر ما برقصر ستمکاران گویی چه رسد خِذْلان
(خاقانی، همان، ص۳۵۸)

در این ماتم، نیز جغدان نوحه‌خوانی می‌کنند و سرها را به درد آورده‌اند و زبان خاموش را به شکوه گشوده‌اند که: چرا جغد پی بلبل، و نوحه پی اَلْحان؟

شاعرگریان، چنان حصار خودی را می‌شکند و سنگینی تأثّر و حسرت را گسترش می‌دهد که همه را: پیر و جوان، خرد و کلان، و دور و نزدیک را با خویش همسو می‌یابد:

بر دیده‌ی من خندی کاین جا ز چه می‌گرید خندند بر آن دیده کاین جا نشود گریان
(خاقانی، همان صفحه)

خاقانی در احساس پیوستگی و همبستگیِ انسان با اجزای طبیعت، در تخیّلِ پویا و متحرک خود، گاهی با تأثر از سر عبرت زمین را مستی به نظر می‌آورد که مَیِ خونِ دل «نوشروان» را در جام سر هرمز سر کشد، و دیگرگاه مادری که فرزندانش را جاویدان بلعد، و سه دیگر، گرسنه چشمی

سیری‌ناپذیر، مامی سیه‌پستان، و زالی سپید ابرو که با خونِ طفلان سرخاب رخ آمیزد.

او در همین راستا مَیِ برگرفته از «تاک» را خونِ دل «شیرین» می‌داند، و خُم دهقان را از آب و گِل «پرویز» به حساب می‌آورد، بدین‌صورت گویا فلسفه‌ی ابوالعلا و خیّام را زمزمه می‌کند:

خون دل شیرین است آن مَی که دهد رز بُنْ ز آب و گِل پرویز است آن خُم که نهد دهقان

تخیّلهای خاقانی در این گونه قصاید پویا و زنده، بی‌تکلّف و دلپذیر، تازه و عمیق و برخاسته از احساس آمیخته‌ی شاعر با طبیعت و جلوه‌های آنست.

ب. در مورد شرط دوم تخیّل که صورتگریها خود هدف نباشند، به نظر می‌آید استاد شَروان کمتر آن راگردن می‌نهد- بخصوص در قصاید مدحیش- زیرا تشبیه‌های پر تکلّف، غالباً توهّمی و پر خرج، و بیرون از ذوق و قریحه‌ی مُلهَم قصیده، در اشعارش کم نیستند. از جمله تشبیه «چیرگی و غلبه‌ی آتش بر زغال» است که خاقانی آن را به «طاووس زاغ‌خوار» تشبیه می‌کند و چنین می‌گوید:

طاووس بین که زاغ خورد، آنگه از گلو گاوَرْس ریزه‌هایی مُنقّا برافکند

تکلّف و تصنّع در این تشبیه فریاد می‌زند و توهّمی بودن آن را می‌نمایاند، زیرا رابطه مشبّه و مشبه‌به و حلقه‌ی اتصال آنها بسیار ضعیف و سست است و وابسته به توهّم محض و صرف وقتی زیاد برای تصوّرش، و افزون بر آن گوشتخوار قلمداد کردن طاووس، خالی از نقص نمی‌باشد.

ج. در مورد شرط سوم یعنی تناسق خیال، می‌توان گفت: خاقانی در ترکیب‌سازی‌های هنری و تخیّلی خویش بیش، از آن‌که در پی پیام‌رسانی آنها باشد و پشت سر این ساختارهای هنری، هدفی واحد و سازمان‌یافته‌ای دنبال کند؛ در پی انبوه‌سازی و تنوع آنها و عرضه‌ی انفرادی، و تصویرگری صحنه‌ها است، هر چند با هم در تناقض باشند. از این روی شاعرِ ما در هر جا تخیّلی بر ذهنش نقش‌بندد بلافاصله به شکارش می‌پردازد اگر چه با تخیل پشت سرش ناسازگار بماند.

از جمله، او در حالی که خورشید را «نقره‌خِنْک» می‌خواند و چنین می‌سراید:

جنبید شیب مِقْرعه‌ی صبحدم، کنون ترسم که نقره خِنْگ به بالا برافکند

دیری نمی‌پاید که در دو بیت بعد خورشید را «زَردپاره» می‌نامد و چنین می‌گوید:

گردون یهودانه به کتفِ کبود خویش، آن «زردپاره» بین که چه پیدا برافکند

(فاضلی، مجله دانشکده ادبیّات مشهد، ۱۳۷۹، شماره‌ی اول و دوم «دیداری دیگر با خاقانی»)

منابع و مآخذ

۱ـ ابوالعلا معرّی: سقط الزّند (۱۴۱۰ه ۱۹۹۰م) چاپ اول، بیروت لبنان، دارالکتب‌العلمیّه.

۲ـ احمد کمال زکی: النقد الأدبی الحدیث اصوله و مناهجه، (۱۹۸۱م) چاپ دوم بیروت، دارالنّهضةالعربیة.

۳ـ تفتازانی، سعدالدّین مسعودبن‌عمر (۷۹۲ه) مطوّل: عبدالحمید هنداوی: (۱۴۲۴ه) افست ایران.

۴ـ جُرجانی، عبدالقاهر عبدالرّحمن بن‌محمّد (۴۷۱ ه) دلائل‌الاعجاز: (۱۴۱۳ه ۱۹۹۲م) چاپ سوم قاهره مطبعة المدنی.

۵ـ حلمی مرزوق: تطوّرالنقد و التفکیر الأدبی الحدیث (۱۹۸۲م) بیروت دارالنهضة العربیة.

۶ـ خاقانی، افضل‌الدّین بدیل (ابراهیم): دیوان، تصحیح دکتر ضیاءالدّین سجادی.

۷ـ خلیل مطران: دیوان (۱۹۴۹م) بیروت، دارالعودة.

۸ـ سعدی: گلستان، ضمیمه کلیّات، با مقدمه‌ی فروغی (بی‌تا) انتشارات جاویدان.

۹ـ سید قطب: مهمّة الشاعر فی‌الحیاة (۱۹۳۲م) بیروت ـ قاهره، دارالشروق.

۱۰ـ عبدالعزیز عتیق: فی‌النقد الادبی (۱۳۹۲ه ۱۹۷۲) بیروت، دارالنضهة العربیة.

۱۱ـ عشماوی محمد زکی: قضایا النقد الادبی بین القدیم و الحدیث، ۱۹۸۴ه چاپ دوم، بیروت دارالنضهة.

۱۲ـ علی، علی صبح: البناءالفنّی للصّورة الادبیّة فی الشعر (۱۴۱۶ه ۱۹۶۹م) قاهره، المکتبة الازهریة للتراث.

۱۳ـ فاضلی محمد: دیداری دیگر با خاقانی، مجله دانشکده ادبیّات فردوسی مشهد (شماره‌ی اول و دوم ۱۳۷۹).

۱۴ـ فردوسی حکیم ابوالقاسم: شاهنامه.

۱۵ـ فلاّح گیتی: منتخب شعر بهار (۱۳۵۱) چاپخانه طوس.

۱۶ـ محمد غنیمی هلال: النقد الادبی الحدیث، (۱۹۷۳) بیروت ـ لبنان، دارالثقافه.

۱۷ـ محمد مندور: النّقد و النقاد المعاصرون (۱۹۹۷م) مصر ـ قاهره، دارالنهضة.

۱۸ـ همایی جلال الدّین: فنون بلاغت و صناعات ادبی (۱۳۵۴ه) انتشارات سپاهیان انقلاب.