فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج – سال چهارم / شماره ۱۳ / زمستان ۱۳۹۱

بررسی مضمون آفرینی در غزلیات کلیم کاشانی

علی دهقان[1]
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز
حبیبه زاهدی‌کیا
دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز (نویسنده مسئوول)

تاریخ دریافت: ۹۱/٤/۷ **تاریخ پذیرش: ۹۱/٤/۲۰**

چکیده

مضمون آفرینی، ایجاد و یا کشف رابطه و پیوند تازه میان امری ذهنی با عینی است که در ظاهر هیچ پیوندی میان آنها نیست. از این رو آن را نوعی تظاهر فرمیک ظرفیت‌های زبانی و نوعی موضع گیری خاص در قبال امکانات زبان شعر دانسته‌اند. این هنر یکی از ویژگیهای سبک هندی است که غزل این سبک را کلاً از ابتذال نگاه داشته است، زیرا شاعر حق نداشته یک مضمون کهنه را تکرار کند. بدین ترتیب یکی از امتیازات عمده‌ی شعر عصر صفوی به

1. aaadehghan@gmail.com

طور عام و سبک کلیم با دیگر شعرای قبل از او به طور اخص، تغییر جهت خلاقیت‌های ادبی از تصویرسازی به «مضمون آفرینی» است. کلیم با خلق مضامین تازه در قالب غزل، نقش بسزایی در ادب فارسی ایفا کرد. برای همین است که در دیوان او همه جا مضمون تازه می‌جوشد و تصاویری نو در موضوعاتی جزئی به چشم می‌خورد. در مقاله‌ی حاضر سعی می‌شود پس از تعریف «مضمون آفرینی»، روش کلیم کاشانی در این هنر بررسی شود.

کلید واژه ها: مضمون آفرینی، کلیم کاشانی، اسلوب معادله، اغراق، تشبیه گسترده، موتیف

مقدمه

ایجاد قالب و مضمون جدید در شعر یک ملّت، در همه ادوار تاریخی امکان پذیر نیست، زیرا اگر معنی درست و معقولی از ساخت و صورت و مضمون در ذهن داشته باشیم، این کار جز به ندرت و آن هم در برهه‌ای خاص از تاریخ، ظهورش امکان‌پذیر نیست. میرزا ابوطالب کلیم کاشانی، از شاعران مشهور و نامی ایران در سده‌ی یازدهم هجری در دوره ای از تاریخ ایران، حال و هوای تازه را وارد شعر کرد. حال و هوایی که بعدها از آن به عنوان «مضمون آفرینی» یاد شد. کلیم با خلق مضامین تازه در قالب غزل همراه با زبانی ساده و گفتاری روان و سخنی استوار که گاهی ناشی از اندیشه‌های غنایی و حکمی و اجتماعی او بود، نقش جاودانه و به سزایی در ادب دیرپای فارسی ایفا کرد. «یکی از امتیازات عمده‌ی شعر عصر صفوی به طور عام و سبک کلیم با دیگر شعرای قبل خود به طور اخص، تغییر جهت خلاقیت‌های ادبی از تصویر سازی به «مضمون آفرینی» است.»(حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۵). از کلیم دو اثر بر جای مانده است یکی *کلیّات* یا *دیوان اشعار*، شامل حدود ده هزار بیت و دیگری مثنوی *شاهنامه* شامل پانزده هزار بیت است.

«مضمون عبارتست از معنی جزئی متکی به مناسبات لفظی و رایج در سنّت شعر و با موجودات و روابط شعری سر و کار دارد.»(خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۳۷) در برابر «معنی» که «عبارتست از فکر و فرهنگی که لزوماً شاعرانه نیست، ولی در شعر بیان می‌شود. به عبارت دیگر مابازاء آن فقط عالم تخیّل‌آمیز و مجازی شعر و سخن نیست، بلکه مابازاء غیر شعری هم

دارد و راه به زندگی می‌برد.» (همان)

گستردگی و شناوری شکل «مضمون سازی» مانع از آن شده است که به تعریف دقیق آن بپردازند. چون *مضمون سازی* یک ساخت ثابت و مشخص چون *تشبیه* و *استعاره* و غیره نیست. شاعر ممکن است خلق مضمون بکند و در بطن آن هم تشبیه باشد هم استعاره و یا هر شکل بیانی دیگر.

«مضمون سازی خود نوعی تظاهر فرمیک موقعیّت‌ها و ظرفیت‌های زبانی است، ممکن است این ساخت و فرم بسیار ژلاتینی باشد و حجم و ابعاد چندان مشخصی نداشته باشد، امّا به هر حال نوعی موضع گیری خاص در قبال امکانات زبان شعر است. شاعر دست به ایجاد پیوند تازه میان عناصر دور از هم و به ظاهر بی ارتباط می‌زند که ضرورتاً از راه شباهت و یا دیگر علاقه‌های شناخته شده در علم بیان نیست، گیریم که احیاناً از همه آنها بهره بگیرد. عامل شکل‌گیری مضمون، اساساً قدرت تداعی شاعر (از رهگذر شباهت‌ها، مجاورت‌ها و تضادها)، امکانات دلالی کلمات، امکانات تصویری و تداعی موتیف‌ها و قرار دادهای ادبی است در حوزه‌ی آنچه در حس و ادراک آدمی واقع است – طبیعت با عناصر و لوازم آن و زندگی با جلوه‌ها و مظاهر آن. پس اگر بخواهیم «مضمون آفرینی» را تعریف کنیم، شاید بتوان آن را ایجاد و یا کشف رابطه و پیوند تازه میان امری ذهنی - گاه عینی – با عناصر ذهنی یا عینی دیگر دانست که در ظاهر هیچ پیوندی میان آنها نیست»(حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۶۶).

اصولاً«ساختار بیت در سبک هندی چنین است که در مصراعی مطلب معقولی گفته می‌شود یعنی شعاری مطرح می‌شود و در مصراعی دیگر با تمثیل یا رابطه‌ی لف و نشری متناظر یا تشبیه مرکب، آن را محسوس می‌کنند. مصرع معقول یعنی مصراعی که در آن شعار مطرح می‌شود می‌تواند تکراری و تقلیدی باشد، امّا مصراع محسوس یعنی مصراعی که شعار را تبدیل به شعرمی کند باید تازه و ابتکاری باشد. یعنی شاعر بزرگ در سبک هندی شاعری است که ذهن او بتواند مدام بین معقول ومحسوس روابط تازه ایجاد کند. رابطه‌ی بین دو مصراع به هر حال باید تشبیهی باشد و سعی در این است که وجه شبه تازه باشد. همین موضوع اندک اندک باعث شد تا وجوه شبه متعارف و زودیاب، تمام شود و شاعران روز به روز به سراغ ربط یا وجوه شبه دورتر و بغرنج تر بروند و ابیاتی گفته شود که فهم ربط بین دو مصراع بسیار دشوار و حتّی غیرممکن باشد. می‌توان گفت که مطلب معقول بیت هندی موضوع است که می‌تواند هر چیزی باشد و مطلب محسوس آن مضمون است که باید ظریف

و هنری و تشبیهی باشد. از این رو می‌گویند شاعران سبک هندی مضمون‌ساز هستند؛ یعنی موضوع را که عمدتاً عادی و غیرادبی است، تبدیل به مضمون می‌کنند که ظریف و هنری است.»(شمیسا، ۱۳۸۱:۱۸۹-۱۹۰)

مضمون سازی قلمرو محدودی ندارد و «در غزل سبک هندی هر مضمون وارد غزل شده است و غالباً غزل صحنه پند فرمایی و اندرز گویی و ارسال المثل گردیده است. و این باعث شده که حدود مضامین قراردادی و محدود شعری شکسته شود و شاعر از همه‌ی اشیا و امور و پدیده‌های پیرامون خود از قبیل: قالی، شیشه، میوه، بخیه، گردباد، سیل، عنکبوت و غیره جهت یافتن مضمون و معنا استفاده کند. بدین ترتیب مضامین محدود نیست و هر چیزی ممکن است مضمون شود.»(شمیسا، ۱۳۶۲: ۱۷۲). در مضمون آفرینی، شیوه‌ها و شگردهای معروف زیر بیش‌تر مورد اقبال شاعران فارسی گوی بوده است:

۱- در سبک هندی شاعر میان ذهن و عین پیوند تناظری و تقابلی برقرار می‌کند یعنی او می‌خواهد برای آنچه که در ذهن دارد در خارج از ذهن در حوزه‌ی طبیعت، زندگی، پدیده‌های فرهنگی، قراردادهای ادبی و به طور کلی در عین، نظیری بیابد چون هدف اصلی ایجاد رابطه و پیوند تقابلی و خلق مضمون نو و در نتیجه شگفت زده کردن مخاطب است نه انتقال معنی و تأثیرات عاطفی و هیجانات روحی.

پیوند تقابلی در سبک هندی از رهگذر « اسلوب معادله صورت می‌گیرد، شیوه ای خاص از عرضه مضمون و معنی که مبتنی بر تقابل میان ذهن و عین است.(همان)مثلاً:«شاعر چکیدن دانه‌های باران را بر سطح آب، در استخر، دریا یا برکه‌ای کوچک مشاهده می‌کند. دانه‌های باران بر سطح آب دوایری ایجاد می‌کنند که به سرعت بزرگ و سپس محو و نابود می‌شوند. شاعر در ذهن خود بین این پدیده‌ی عینی (محسوس) با یک مفهوم ذهنی (معقول) ارتباط برقرار می‌کند و نتیجه‌ی این تشبیه و ارتباط ذهنی را به شکل شعر ارائه می‌دهد:

ز یاران کینه هرگز در دل یاران نمی ماند(معقول) به روی آب جای قطره‌ی باران نمی‌ماند (محسوس)

وحید قزوینی »

(حسینی، ۱۳۶۷:۱۸-۱۹)

۲- اغراق هر امر و صفتی را بزرگ یا خرد می نماید و شاعران سبک هندی در تصویرسازی‌ها و معنی آفرینی‌های خود در روند کشف روابط تازه، ناشناخته و اعجاب برانگیز به‌ناچار به اغراق روی آورده‌اند.

۳- شاعران برای مضمون سازی، در کنار اسلوب معادله به کاربرد بیشتر تشبیه گسترده

بیشتر علاقه یافته‌اند زیرا وجه شبه ها برای ایجاد ایجاد پیوندهای تازه میان عناصر، عامل مؤثری هستند.

۴- موتیف نشان دهنده‌ی حساسیت شاعر نسبت به یک موضوع یا پدیده است که به صورت ملکه‌ی ذهنی او در آمده و پیوسته در جریان خلاقیت هنری خود را نشان می‌دهد «واژگانی که به اصطلاح "موتیف" یا " کلید واژه " نامیده می‌شوند و شاعر پیوسته آنها را در شعر خود به کار می‌گیرد با عرفی آغاز شده و بعدها که در شعر سبک هندی رواج عام یافته است، محور مضمون آفرینی و تصویرسازی قرار می‌گیرد.»(حسن پورآلاشتی، ۱۳۸۴:۱۳۰).

موتیف‌های به کار گرفته شده گاه فقط جنبه‌ی واژگانی دارد و یا حداقل آنکه وجه تصویرساز آن چندان برجسته نیست و گاه اساساً دارای ارزش تصویری است و تصاویرگوناگون از رهگذرآن و با مرکزیت آن شکل می‌گیرد و موتیف‌ها به این طریق موجب خلق مضمون می‌شوند.(همان:۸۵)

مضمون‌آفرینی در شعر کلیم

کلیم کاشانی در همه شگردهای مضمون سازی ذکر شده، توانایی نشان داده است. در این قسمت، شیوه‌های مضمون سازی او با ارائه نمونه‌هایی از ابیات دیوانش به اختصار بررسی می‌شود.

۱- اسلوب معادله

«تمثیل در معنی دقیق آن - که محورخصایص سبک هندی است - می‌تواند در شکل معادله‌ی دو جمله‌ی مورد بررسی قرار گیرد و تقریباً مجموعه آنچه متأخرین بدان تمثیل اطلاق کرده‌اند معادله‌ای است که به لحاظ نوعی شباهت، میان دو سوی بیت — دو مصراع - وجود دارد و شاعر در مصراع اوّل چیزی می‌گوید و در مصراع دوّم چیزی دیگر، امّا، دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند و شاید برای جلوگیری از اشتباه بتوان آن را اسلوب معادله خواند تا آنچه را که قدما تمثیل، یا تشبیه تمثیل خوانده‌اند، از قلمرو تعریف جدا کنیم همچنین کاربرد مثل را - که ارسال المثل است و مایه اشتباه بعضی از اهل ادب شده است و آن را تمثیل خوانده اند - نیز از حوزه‌ی تعریف خارج کنیم. در بیت زیر:

صورت نبست در دل ما کینه‌ی کسی آیینه هر چه دید فراموش می‌کند

می‌توان (-) میان دو مصراع قرار داد، یعنی هر دو مصراع دو سوی یک معادله اند و به

جای هر کدام از آنها می‌توان دیگری را قرار داد و یک معنی را دریافت. و این اسلوب معادله در شعر فارسی قرن دهم به بعد محور اصلی سبک است. در حقیقت رشد اسلوب هندی در شعر بخصوص شاخه‌ی ایرانی آن (صائب، کلیم، طالب آملی، سلیم تهرانی) همواره موازی گسترش درصد کاربرد این اسلوب معادله است به حدی که در بعضی از شاعران و در بعضی از غزلهاشان، اساس سبک را بطور کلی همین اسلوب معادله تشکیل می‌دهد.»(شفیعی کدکنی، ۸۵:۱۳۶۶).«یکی از ویژگی‌های شاخص شعر کلیم بسامد بالای «اسلوب معادله» است.»(حسن پورآلاشتی، ۱۷۰:۱۳۸۴).

این شیوه در شعر صائب به بالاترین درجه‌ی کاربرد می‌رسد پس از او به ویژگی عمومی شعرعهد صفوی تبدیل می‌شود، اما توجّه ویژهٔ کلیم به خلق مضامین تازه در حد بالا ، او را آغازگر جدی و سبک آفرین این شگرد بیانی و بانی این طرز تازه، یعنی ایجاد پیوند تناظری میان ذهن و عین معرفی کرد.

اهمّ عناصر مضمون ساز در اسلوب معادله‌های کلیم در پانصد و نود غزل مورد بررسی عبارتنداز: «آیینه»، «رشته و گوهر و صدف»، «سیلاب»، «شمع»، «ساحل و موج و دریا»، «شیشه»، «شعله و شرر»، «خانه»، «حسن و عشق»، «گل و باغبان»، «آب»، «جرس و راهزن»، «طفل»، «مرغ و مرغ سمبل»، «آب و ماهی»، «استخوان و هما»، «صید و صیّاد»، «آتش و مجمر و سپند»، «آسیا»، «جهان و دوران»، «دوا و زهر»، «جوهر و تیغ»، «مفلس»، «بلبل»، «خارو سوزن»، «کاروان»، «کعبه»، «نگین و خاتم»، «دیوانه»، «ریگ روان»، «عصا و کور»، «غبار»، «شانه».

کلیم در ابیات زیر آیینه را با دل و چشم معادل قرار داده است و به تبع آن سایر خصوصیات و صفات آیینه را با صفات دل برابر گرفته است. چنانکه عریانی با زینت، تکلف با لباس اطلس، گداختن با آتش شوق، غم با غبار و سیاهی با زنگبار در مقابل هم آمده اند:

نیست جز ترک تکلّف، زینت روشندلان　　گر لباسش اطلس است آیینه عریان بهتر است
(کلیم کاشانی،۲۸۵:۱۳۷۵)

دل را که باشد آتش شوقی، به غم چه کار؟　　آیینه‌ی گداخته، جای غبار نیست
(همان:۲۹۷)

ز دوری تو به چشمم سیاه شد عالم　　به سان آینه‌ای کاو به زنگبار افتد
(همان:۳۸۴)

در این بیت نیز قدرت با گوهر، توانگر با صدف، دست و دل با کف معادله ایجاد کرده اند:

چو هست قدرت، دست و دل تـوانگر نیـست صدف گشاده کف است آن زمان که گوهر نیست
(همان:۲۶۳)

کلیم گوهر را با شعر(همان:۲۶۶) و با هنر(همـان:۳۳۵)، همـراه صـفات آنهـا در اسـلوب معادله خود برابر قرار داده است.

ویرانگری(تعدّی) سیلاب، ظلم(تیغ ستم) ستمگر را به ذهن شاعر تداعی کـرده، تـا عمـر ستمگر را با سیلاب تند و زودگذر مقایسه کند و از آن مضمون بسازد:

بـر سـتمگر بیـشتر دارد اثـر تیـغ سـتم عمر کوتاه از تعدّی می‌شود سیـلاب را
(همان:۲۴۱)

روشن کردن شمع در شب نیز باعث شده شاعر بخت سیاهش را مایـه آرایـش «حـسن» معشوق بداند. زیرا سیاهی (شام)، رونق (محبوبی) شمع را در پی دارد:

مـشّاطهٔ حـسن تـو بـود بخـت سـیاهم محبوبی شمع این همه از پرتو شام است
(همان:۳۱۸)

در بیت دیگر کوتاهی عمر شمع، مضمون دیگری در ذهن شاعر آفریده است. شمع بـرای اینکه کمتر بسوزد، کوتاهی شب برایش مطلوب است، چنانکه دل انسان زوال سریع سیه‌روزی را می‌طلبد:

دل از این عمر سیه روز به تنگ آمـده اسـت شمع، کوتاهی شـب را ز خدا می‌خواهد
(همان:۳۹۶)

کلیم از دریا و مفاهیم مربوط بـه آن (همـان:۳۹۹) ، شیـشه(همـان:۳۴۹وهمـان:۴۴۷))، خانـه(همـان:۵۶۰ و همـان:۳۶۲ وهمـان:۵۰۱)، شمـشیر و آب(همـان:۲۸۴)، مـاهی و آب(همان:۲۸۳)، اشک و طفل(همـان:۴۰۰ و همـان:۴۲۳)، دل و کعبـه(همـان:۲۵۱)، عـصا و عقل(همان:۳۴۱)، عمر و سفینه(همان:۴۹۶) و سایر کلمات، مضامین زیبایی آفریده است.

۲- تشبیه گسترده (مرسل مفصل)

تشبیه در زبان فارسی با به کار بردن واژه‌های (ادات تشبیه) از قبیل: مانند، شبیه، چون، همچون، چنانکه، آنچنان و. . . و در عربی با ادات کان، مثل، ک، حسبت، و. . . بیان می‌شود و گاهی هم بدون ادات تشبیه آورده می‌شود؛ و به همین گونه است وجه شبه که گاه ذکر و گاه حذف می‌گردد. از دیدگاه ذکر و حذف ادات یا وجه شبه، تشبیه را پنج بخش کرده‌انـد کـه از آن میان دو مورد برای توضیح «تشبیه گسترده» ذکر می‌شود.

تشبیه مرسل«تشبیهی است که ادات در آن ذکـر شـود.» (تجلیـل، ۵۴:۱۳۸۵)، تـشبیه

مفصّل«تشبیهی است که وجه شبه در آن ذکر شود.»(همان) و «تشبیه گسترده»تشبیهی است که ادات و وجه شبه در آن ذکر شود.(حسن‌پور آلاشتی، ۲۲۵:۱۳۸۴).

هر اندازه وجه شباهت تازه‌تر باشد و معنی بیگانه تر و مضمون باریک‌تر، سخن هنری‌تر و مؤثّرتر خواهد بود. شاعری که مضمون سازی می‌کند و مضامین تازه‌ی او از رهگذر وجوه شباهت شکل می‌گیرد، طبیعی است که تشبیه گسترده در شعر شاعر مضمون ساز بیشتر است ، زیرا این وجه شبه‌ها عامل خلق مضامین نو و ایجاد پیوندهای تازه در شعر هستند. کلیم می‌گوید:

با من آمیزش او الفت موج است و کنار روز و شب با من و پیوسته گریزان از من
(کلیم کاشانی،۵۱۹:۱۳۷۵)

در باغ آفرینش، ما بخت شعله داریم از چار فصل ما را قسمت همین خزان است
(همان:۲۵۷)

در بیشتر تشبیهات گسترده کلیم، مشبه، انسان(خود شاعر) و مشبه‌به، امر طبیعی و یا شیء مصنوع است. نقش پا، حباب، شمع، شیشه، جرس، موج، صدف، سیل، قلم، گرد، گردباد، شانه، پرگار، کاغذ باد، سپند از آن جمله می‌باشد که کلیم با وجه شبه‌های متفاوتی که نام برده در بیشتر موارد بین آنها و خود، پیوند ایجاد کرده است.

نقش پا: در تشبیهات گسترده‌ای که مشبّه آنها «شاعر» و مشبه به آنها «نقش پا» است، وجه شبه‌های «سرفرازی را تجربه نکردن» «در یک گام دو بار منزل کردن»، «خانه بر سر راه بودن» ذکر شده است. شاعر خاکسار و فروتنی است که مثل نقش پا سرفرازی را نمی‌شناسد. او از طولانی بودن راه ضعیف شده و از نهایت ناتوانی، در یک گام که بر می‌دارد مثل نقش پا دو بار منزل می‌کند و می‌ایستد. شاعر به این خاطر پایمال حوادث است که مانند نقش پا خانه‌اش بر سر راه قرار گرفته است.

سرفرازی همچو نقش پا نمی‌دانیم چیست خاکساری می‌توان فهمید از سیمای ما
(همان:۲۳۸)

یارب این ره کی به پایان می‌رسد، چون من زضعف همچو نقش پای در گامی، دو منزل کرده‌ام
(همان:۴۶۹)

پامال حوادث نتوانم که نباشم چون نقش قدم، خانه‌ی من بر سر راه است
(همان:۳۰۶)

تو اگر در خاکساری و فروتنی کامل باشی در صورتی که مثل نقش پا ذاتاً جایگاهت

آستان در باشد در صدر مجلس جای داری. در این بیت مشبّه «تـو»، مـشبّه بـه «نقـش پـا»، وجه شبه «خانه زاد آستان بودن» است.

اگر در خاکساری کاملی، بر صدر جا داری چو نقش پا اگر چه خانه زاد آستان باشی
(همان:۵۲۲)

دیوار ویرانه شاعر را آنقدر روزگار کوتاه ساخته است که مثل نقش پا از شدّت کوتاهی به بام و در نیازی ندارد. (مشبه «ویرانه»، مشبه‌به «نقش پا»، وجه شبه «بام و در نداشتن»):

همچو نقش پا، نـدارد بـام و در ویرانـه‌ام روزگار از بس که کوته ساخت دیوار مرا
(همان:۲۳۰)

دل به خاطر اینکه بالش شکسته و نمی‌تواند بر بالای درخت یـا گلـبن پـرواز کنـد و بـه خاطر سرکشی که گلبن می‌کند و اجازه نمی‌دهد که برروی آن آشیان درست کند مثل نقـش پا بر روی خاک آشیان کرده است. (مشبه «دل»، مشبه به«نقش پـا»، وجـه شـبه«بـر خـاک آشیان کردن»):

دل از شکـسته بـالی، وز سرکـشی گلـبن چون نقش پائی آخر، برخاک آشیان بست
(همان:۲۵۸)

شاعر آنقدر از ناراحتی سرش را به گریبان برده است که دیگر سر ندارد و مثل نقـش پـا بسترش بالین ندارد چون بدنی که سر ندارد نیاز به بـالین نـدارد.(مـشبه «بـستر»، مـشبه‌بـه «نقش پا»، وجه شبه «بالین نداشتن»).

چون نقش پا، ندارد بسترم بالین به کنج غـم که از سر در گریبانی تن ما سر نمی‌دارد
(همان:۳۹۲)

سرگرم اشتیاق معشوق به هر جا که پای گذاشته اسـت، نقـش پـایش از سـوز دل مثـل خامه سیاه رنگ شده است. (مشبه «نقش پا»، مشبه به «خامه» وجه شبه «سیاه شدن»).

نقش پی‌اش چو خامه سیه شد ز سوز دل سرگرم اشتیاق تو هر جا که پا گذاشت
(همان:۳۰۰)

حباب: در تشبیهات گسترده‌ای که مشبّه آنها «شاعر»، مشبه بـه آنهـا «حبـاب» اسـت، وجه شبه‌های «ظاهر و باطن یکی بودن»، «دستار تعیّن باز کردن»، «همه تن دیـده شـدن»، «چشم به بالا نداشتن»، «تمام عمر در فکر اینکه معموری خراب خواهد شد سـپری کـردن»، «فکر همه چیز را از سر نهادن»، «با پرداختن وام هستی خندان شدن»، «از کسی چیـزی بـه دل نبیوسیدن»، «چشم و دل سیر نشدن»، «شادی مرگ شدن» را ذکر کرده است.

شاعر مثل حباب ظاهر و باطنش یکی است، چون صد بار از کارش پرده افتاده و حقیقت حالش آشکار شده است. شاعر باده‌ای می‌خواهد که تمام اعضای او را مثل موج به رقص درآورد به طوری که مثل حباب ترک وجود و هستی کند. او از روی حرص و آز به آب بقا نگاه نمی‌کند، حتی اگر همه‌ی تنش مثل حباب تبدیل به چشم شود. شاعر از شدّت ناتوانی شرمنده است و به همین خاطر مثل حباب انتظار زیادی ندارد. و مثل حباب در آن زمانی که معمور و آباد است و حالش خوش است، منتظر و نگران خرابی است. از آن زمانی که از خواب غفلت بیدار شده است مثل حباب فکر همه چیز را از سرش بیرون کرده است. گریه شاعر به خاشاک زخمی وارد می‌کند که در حد زخم نهنگ است و مثل حباب از کسی چیزی به دل ندارد. از حرص و آز می‌خواری تمام وجودش می، شده ولی مثل حباب چشم و دلش سیر نشده است شاعر در آن اقلیمی که هست اگر گاهی خنده به او روی کند مثل حباب می‌ترسد که از شدّت گریه بمیرد.

ظاهر و باطن کلیم، همچو حبابم یکی است صد بار از کارما، پرده برافتاده است
(همان:۳۲۰)

باده کو، تا موج سان رقص از همه اعضا کنم چون حباب از فرق دستار تعیّن واکنم
(همان:۵۰۶)

کلیم گر همه تن، چون حباب، دیده شوم به چشم حرص در آب بقا نمی‌بینم
(همان:۵۰۴)

درین بحر از خجلت تنگ ظرفی حبابم که چشمی به بالا ندارم
(همان:۴۹۲)

در انتظار خرابی به سر رود عمرم کلیم همچو حباب آن زمان که معمورم
(همان:۴۸۹)

تا ز خواب مستی غفلت سری برداشتم چون حباب از سر نهادم آنچه در سر داشتم
(همان:۴۷۷)

گریه من خاشاک این دریا زند زخم نهنگ از کسی چیزی به دل نبسود حباب آسا مرا
(همان:۲۲۹)

سرا پای وجودم باده شد از حرص می‌خواری ولی همچون حبابم چشم و دل کی سیر می‌گردد؟
(همان:۴۰۰)

بیم آن باشد که شادی مرگ‌گردم چون‌حباب گر درین آب و هوایم خنده گاهی رو دهد
(همان:۴۲۰)

۳- موتیف

فکر یا موضوعی که در قالب کلمات یا عبارات تصاویر، اشخاص و اعمال و مکانها در یک اثر هنری برجسته می‌شود، موتیف را به وجود می‌آورد. موتیف حساسیت و ملکه‌ی ذهنی هنرمند و شاعر را نشان می دهد و «کلیدواژه» اثر او به شمار می‌آید.

«با وجود آنکه مضمون‌سازی و خلق تصاویر بر پایه‌ی امکانات تصویری و تداعی موتیف‌ها از بابا فغانی آغاز شد و نمونه‌های آن در شعر عرفی و ظهوری و طالب گسترش پیدا کرد، اما کلیم اولین شاعری است که به طرز جدی و چشمگیر شبکه‌ی تصاویر و حوزه‌ی تداعی پیرامون موتیف‌ها را گسترش داده است. او علاوه بر آنکه مضامین فراوان تازه‌ای از رهگذر تداعی، حول موتیف‌هایی که در میان شعرای دوره‌های قبل رایج بود خلق کرده است و به گسترش تصویر و تداعی بخصوص پیرامون موج، حباب، شمع و غیره پرداخته موتیف‌های تازه‌ی فراوانی چون: (نقش پا، نقش بوریا، شیشه‌ی ساعت، ریگروان) را نیز وارد شعر کرده است، و این گذشته از موتیف‌های چون «آبله، فانوس، جرس» است که کم و بیش قبل از او به وسیله‌ی دیگر شعرای سبک هندی وارد شعر فارسی شده بود. تازگی کار او در صرف به کارگیری فراوان‌تر این موتیف‌ها نیست، بلکه محوریت و مرکزیت این موتیف‌ها در خیال آفرینی‌های شاعر است. علاوه بر آنکه اساس خیال‌بندی کلیم بر مضمون‌سازی است که از رهگذر «اسلوب معادله»، «تشبیه گسترده» و ... صورت می‌گیرد، بسیاری از مضمون سازی های او بر پایه‌ی امکان تصویری و تداعی همین موتیف‌هاست. در واقع کاری که کلیم کرده است آوردن موتیف‌ها از حاشیه‌ی به مرکز خیال بندی و خیال آفرینی است.»(حسن پورآلاشتی، ۱۳۸: ۱۷۶)

موتیف‌های کلیم شامل:آب حیوان، آبله، اشک، طفل اشک، آه، بسمل و مرغ بسمل، جرس، خانه زنجیر، دیوانه و طفل و سنگ، رخنهٔ دیوار، رنگ پریده، ریگ روان، شانه و زلف، شیشه ساعت، عنقا، فانوس، نقش بوریا، نقش پا، هما، هما و استخوان، هما و سایه هستند.

کلیم در موارد فوق و مواردی که در بخش‌های قبلی مورد بررسی قرار گرفت، گاه آنها را با قراردادن در مقابل عناصر ذهنی و گاه در تشبیه گسترده با قرار دادن آنها به عنوان مشبّه به، خیال بندی کرده است.

آب حیوان

آب حیوان؛ «گویند چشمه‌ای است در ظلمت که هر کس از آن بنوشد عمر جاودان پیدا

می‌کند، اسکندر و خضر به دنبال آب رفتند، خضر از آن آب نوشید و عمر جاودان یافت.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۴۸). آب حیوان را بارها کلیم به صورت ترکیبات گوناگون تکرار کرده و مضامین تازه‌ای ساخته است؛ مثلاً طراوات و شیرینی و شادابی آن را در نظر گرفته و با لب با طراوت معشوق برابر دانسته است:

حدیث تلخ از آن لب برون نمی‌آید که شور طوفان، در طبع آب حیوان نیست
(کلیم کاشانی،۳۱۷:۱۳۷۵)

در جای دیگر آن را در مقابل «می»، قرار می‌دهد، ولی «می» را به خاطر غم زدایی بهتر از آن دانسته است:

ای که آب خضر را با می برابر می‌کنی کی غمی از خاطر کس آب حیوان می‌برد؟
(همان:۴۲۵)

خاک قناعت، قناعت، تشنه مردن و خاک غربت را از آب حیوان بهتر می‌داند:

آب حیوان نیست چون خاک قناعت سازگار از خضر پرسیده‌ام که آب بقا را دیده است
(همان:۲۴۶)

سراغ چشمه‌ی حیوان نمی‌کنم، که مرا قناعتی است که سیرابم از سراب کند
(همان:۴۱۱)

از حیات جاودان خضر، نزد اهل دل تشنه مردن در کنار آب حیوان بهتر است
(همان:۲۸۵)

خاک غربت در مذاقم آب حیوان می‌شود صبح خاطر روشن از شام غریبان می‌شود
(همان:۳۳۱)

آبله

آبله؛ «تاول کوچکی که در بدن آدمی از برخورد چیزی بروز کند و جوف آن پر از رطوبت بی رنگ بود.» (گلچین معانی، ۱۳۷۳: ۶۷). کلیم آبله را به صورتهای مختلف به تصویر کشیده و جای به جای با آن مضمون‌سازی کرده است؛ گاهی آبله‌های پا، کفشی است که پا را می‌پوشاند:

سعادتی است سر و پا برهنگی، چه کنم که کفش آبله از پا جدا نخواهد شد
(کلیم کاشانی:۴۲۹:۱۳۷۵)

برهنه پا نخواهیم ماند، آبله هست در آن دیار که کفشی به پای همّت نیست
(همان:۲۴۸)

بسیار کفش آبله‌ها پاره می‌شود تا کسی سراغ آن گهر بی بها کند

(همان:۴۳۸)

قـدم بـه راه تجـرّد چـو آشـنا گـردد ز کفش آبـــله می‌بایدش جدایی کرد

(همان:۳۳۰)

راه پر خار و تهـی پایـان دسـت شـوق را آبله کفش است و آن هم کی به هر پا می‌رود

(همان:۴۰۸)

و پای آبله دار را از دستی که از او کاری نمی‌آید، بهتر می‌داند:

بـه اسـت پـایی کـزوی برآیـد آبلـه‌ای ز دســـت ما که از و هیـــچ برنمی‌آید

(همان:۴۳۳)

گاه آبله‌ها به عنوان اخگری در زیر پا هستند (همان:۴۳۴ ونیز ۴۴۸، همـان:۳۰۴).و گـاه آبله را به چشم ساغر و جام جهان نمای می‌بینند(همان:۴۹۹ و نیز ۳۱۵، ۳۲۶، ۳۸۷).

آه

«آوازیست که برای نمودن درد و رنج و الم و اسف و تلهّف و اندوه از سینه برآرند.» (دهخـدا، ۱۳۷۷: ۲۴۷) کلیم در مضمون‌سازی با آه، علت‌های تأثیر نگذاشتن و بی‌تأثیر بودن آن‌را مـورد توجّه قرار داده است، این علّت‌ها گاه به خاطر غرور و سرکـشی آه اسـت کـه بـه دنبـال اثـر گذاشتن نمی‌رود و گاه به خاطر شتاب قافله آه که در کشور اثر اقامت نمی‌کند و گاه به خاطر اینکه همراه با سوز جگر نیست:

آهـم ز سرکـشی بـه تـلاش اثـر نرفـت هر جا ندید روی دل، آن جا دگر نرفت

(کلیم کاشانی،۱۳۷۵:۲۶۶)

چنـین کـه قافلـه آه مـی‌رود بـه شـتاب به کشـــور اثرش فرصت اقامـت نیست

(همان:۲۴۸)

از ســوز جگــر بهــره نــداریم، وگرنــه تأثیر، قبــایی است که بر قامت آه است

(همان:۳۰۶)

و آه او سرمه‌ای است که از چشم اثر افتاده است:

روی مقصود ندیدم هـیچ گـاه از پرتـوش سرمه‌ی افتاده از چشم اثر، آه من است

(همان:۲۹۳)

دیوانه و طفل و سنگ

کلیم از این موضوع که معمولاً طفلان به دنبال دیوانه‌ها می‌افتند و هیاهوی مـی‌کننـد و

بر او سنگ می‌اندازند. و یا گاه با او صادقانه از در گفتگو بر می‌آیند مضامین و تصاویر جالبی آفریده است.

اگر دیوانه می‌تواند به وسیله فروختن ملک سلیمان، از دستان طفلان سنگ بخورد باید این کار را انجام دهد:

سنگ از کف طفلان به خریدن چو توان‌خورد دیوانه چرا ملک سلیمان نفروشد؟
(همان:۳۶۸)

سنگ طفلان به عنوان خاری است که می‌تواند پوششی برای تن دیوانه باشد:

به زیر سنگِ طفلان شد تن دیوانه پوشیده جنون خلعت ز خارا داد هر جا دید عریانی
(همان:۵۴۹)

سنگ طفلان گر چنین جزو بدن خواهد شدن در صف سختی کشانم تن ز خارا می‌شود
(همان:۴۱۲)

و نیز (همان:۲۶۸ و نیز۵۳۶،۵۰۹،۵۰۶،۳۹۰،۳۶۳).

رخنه دیوار

عموماً تداعی کننده چشم است:

به دور حسن تو گل از نظر چنان افتاد که چشم رخنهٔ دیوار بر گلستان نیست
(همان:۳۱۷)

سیر ریاض عالم جان با حجاب تن گلزار را ز رخنه‌ی دیوار دیدن است
(همان:۲۵۹)

نظارهٔ دل پر خون ز چاک سینه کلیم بود ز رخنهٔ دیوار، گلستان دیدن
(همان:۵۳۲)

کلیم رخنه‌ی دیوار را از چشمی که خون فشان نباشد بهتر می‌داند(همان:۵۳۹)، رخنه دیوار گلستان چشم حیران است که نظاره‌گر گلزار است: (همان:۳۶۶)، و چشمی که محو قامت رعنا نمی‌شود رخنه‌ی دیوار تن است نه دیده: (همان:۴۵۰)، رخنه‌ی دیوار برای بار خاطر بلبل نشدن بهترین جای برای تماشای گلستان است (همان:۲۸۵)،

و پناهگاه و جایگاهی برای بلبل است وقتی که گل در گلشن از زیادی اشک کلیم زیاد می‌شود(همان:۲۸۲).

شانه و زلف

در شبکه‌ی تداعی کلیم از شانه و زلف، شانه زخم دار است و مرهم آن زلف است:

مرهم زخم جفای چند کس خواهد شدن؟ طرّه‌ی او را یکی از سینه‌چاکان شانه است
(همان:۲۹۷)
زخمهای شانه از زلفت فراهم می‌شود بخت اگر یاری نماید، مشک مرهم می‌شود
(همان:۳۹۳)

و نیز (همان:۲۷۷، ۴۴۵و ۴۵۸).

کلیم سینه صد چاک عاشق را شانه‌ای می‌بیند که می‌توان با آن زلف پریشان دلدار را شانه کرد:

ای صبا این دل صد چاک به جانان برسان شانه‌ای تحفه به آن زلف پریشان برسان
(همان:۵۲۱)
دیدم چو پریشانی زلفت، جگرم سوخت غیر از دل صد رخنهٔ من شانه ندارد
(همان:۳۸۱)

نیز (ر.ک همان:۳۰۹،۲۲۲، ۴۶۷).

فانوس

فانوس؛ «محفظه‌ای بوده که در وقت حرکت در شب شمع را در آن می‌نهاده‌اند تا هم نور دهد و هم خاموش نشود.» (دهخدا، ۱۶۹۵۵:۱۳۷۷). فانوس در شبکه تداعی کلیم، حامی شمع در مقابل خطر است و شاعر آن را در ذهنش پیراهنی برای شمع فرض کرده است:

در دیار فقر کان جاجوشن از عریان تنی است حامی شمع از خطر، فانوسِ بی‌پیراهن است
(کلیم کاشانی:۲۶۵:۱۳۷۵)
از طبیبان حال خود پوشیده چون دارم کلیم؟ جامه‌ام پیراهن فانوس، از تاب تب است
(همان:۲۷۰)
امروز چراغ اهل فقرم چون فانوسم دو پیرهن نیست
(همان:۳۱۲)
خار است به پیراهن فانوس، گل شمع گر رنگی از آن گلشن رخسار ندارد
(همان:۳۳۶)
دف که بی‌سوز دل است، آبی به رویش می‌زنند ساعتی پیراهن فانوس را هم تر کنید
(همان:۳۴۰)

و نیز(همان: ۴۳۵، ۵۳۱، ۵۲۳).

۴- اغراق

اغراق «توصیفی است که در آن افراط و تاکید باشد.» (شمیسا، ۹۵:۱۳۸۶). «اغراق

ارائه‌ی یک تصویر است، تصویر در معنی وسیع‌تر از خیال و ایماژ، یعنی بیان یک حالت یا یک وصف اگرچه از شیوه‌ی بیان منطقی برخوردار باشد یعنی ارائه‌ی مستقیم حالت یا صفتی باشد، با این تفاوت که در اغراق آن صفت یا حالت، با تصرّفی که ذهن گوینده انجام می‌دهد، از وضع طبیعی وعادی که دارد تغییر می‌کند یا کوچک‌تر می‌شود یا بزرگ‌تر. عنصر اغراق در کنار صور خیال، یکی از نیرومندترین عناصر القا در اسلوب بیان هندی است و زمینه‌ی کلی و عمومی بسیاری از شاهکارهای ادب فارسی، به خصوص شاهنامه‌ی فردوسی، را تشکیل می‌دهد:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶:۱۳۷)

«اصولاً "تلاش معنی بیگانه" و "صید معنی رنگین و غریب" به نوعی مبالغه و اغراق منجر می‌گردد ....اساساً شعرای عهد صفوی در تمامی تصویرسازی‌ها و معنی آفرینی‌هایشان در پی خروج از هنجار عادی و کشف روابط تازه، ناشناخته و اعجاب برانگیزند، به همین سبب، خواه و ناخواه اغراق و مبالغه ملازم تصاویر این عهد است.

هنگام تکلّم چو یکی معنی باریک پنهان شوم اندر سخن از بس که ضعیفم (طالب)»

(حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۱۵۱)

اغراق از ویژگی‌های عمومی سبک هندی است که در شعر هر شاعری رنگ خاصی دارد. شاعران استعاره‌پرداز و تجریدگرا، اغراق‌های شعریشان نیز خصلت تجریدی و انتزاعی دارد «امّا کلیم که شاعری اعتدال گراست و رویکرد اصلی شعر او مضمون سازی‌های تازه - اما تا حدودی ساده و حسی – است، از نوع اغراق‌های تجریدی شاعران دیگر در شعر او نشانی نیست و اغراق‌های او عموماً حسی و ملموس است و بر پایه امکانات تصویری و زبانی موتیف‌ها شکل می‌گیرد.» (همان: ۱۹۱). کلیم در وصف تأثیر هجر و دوری معشوق، در بیان مسائل اجتماعی، شرح تب و سوز درون، توصیف تیره بختی، وصف زیباییهای معشوق و شوق دیدار او، شرح تکدّر خاطر خویش، اغراق کرده است.

به گفته‌ی کلیم، همه آرزوها از آتش هجر و دوری معشوق سوخته و از بین می‌رود، هجر معشوق دوزخی است که اگر شاعر از این دوزخ به آتش پناه ببرد از آن کسب هوا و سردی می‌کند. پیکر شاعر را سنگینی بار غم دوری از معشوق چنان شکسته است که حتی داغ سینه هم نمی‌تواند به تن شاعر پناه برده و تکیه کند. شاعر اگر از غم دوری یار ناله و زاری

کند، برای جلوگیری از سردرد، سربریده نیازمند صندل می‌شود.

سوخته گشت آرزو بس که ز برق هجر او سایه گر افکند بر او خشک کند سحاب را
(کلیم کاشانی،۱۳۷۵:۲۱۹)

مرا در دوزخی هجر تو می‌سوزد که گر زان جا به آتش التجا بردم، از او کسب هوا کردم
(همان:۵۱۴)

بار غم فراق تو، بس که شکسته پیکرم داغ به سینه‌ام کنون، تکیه به تن نمی‌کند
(همان:۳۸۵)

در **بیان مسائل اجتماعی** نیز شاعر به اغراق روی آورده است. کلیم می گوید قحطی و تنگی روزی به حدی رسیده که هما یُمن و مبارکی سایه‌اش را ارزان می‌دهد تا استخوان بخرد. اهمیّت دادن به ظاهر آنقدر در جامعه مرسوم شده که اگر شمع کافوری (شمعی که برای زیبایی و عطر کافور بدان در می‌آمیختند) نباشد پروانه نمی‌سوزد. قدر و ارزش افراد پست آن قدر بلند است که دود خم که باید ته‌نشین می‌شد، ته‌نشین نمی‌شود و بر بالای خُم می‌ماند. تنگدلی و عدم فراخی حوصله به جایی رسیده است که شمع هم در فانوس جای نمی‌گیرد. روزگار با افراد صافدل سازگاری نمی‌کند به‌طوری که آب گهر، اگر رشته پاره شود در آن نمی‌ماند و می‌ریزد. خار و خس اهمیت و اعتبار پیدا کرده‌اند، به طوری که گل در گلزار غریب است. طینت مردم جهان طوری شده است که اگر ابر از آن آگاهی یابد به جای باران، پیکان از آسمان می‌ریزد. پژمردن و از تکاپو افتادن آن‌قدر رونق دارد که کاه روی خوش نشان دادن را از کهربا نمی‌خواهد.

از تنگی زمانه، هما یُمن سایه را ارزان همی دهد که توان استخوان خرید!
(همان:۴۰۱)

چنان عامل به بند اعتبار ظاهر افتاده که پروانه نسوزد گر نباشد شمع کافوری
(همان:۵۵۴)

قدر دو نان ز بس بلند است دُودِ خُم باده ته نشین نیست
(همان:۲۴۹)

در روزگار، تنگدلی عام شد کلیم زان سان که شمع در دل فانوس جا نساخت
(همان:۲۵۲)

چرخ با صافدلان بس که بهانه طلب است رشته گر پاره شود، آب گهر خواهد رفت
(همان:۳۰۰)

بس که بازار خار و خس گرم است شاهد گل، غریب گلزار است

(همان:۳۲۳)

ابر اگر از طنیت اهل جهان آگه شود قطره سازی را بَدَل سازد به پیکان ساختن

(همان:۵۱۷)

فسردگی را بازار آن‌چنان گرم است که کاه، روی دل از کهربا نمی‌خواهد

(همان:۴۱۳)

سوز درون شاعر آن‌قدر زیاد است که تمام اعضای بدنش گرم شده و سر موهایش تبدیل به فتیله داغی شده است. طبیب وقتی سر انگشتش را برای معاینه شاعر روی نبض گذاشته ، از شدّت تب سرانگشتش می‌سوزد و برای جلوگیری از سوختگی آن را در دهانش قرار می دهد. از شدت تب بستر هم گرم می‌شود تا حدّی که طبیب مشتی اسپند بر روی آن می ریزد. شدت تب لباسهای شاعر را گرم می‌کند به‌طوری که می‌توان گفت تبدیل به فانوس شده است که از آتش شمع گرم می‌شود. تربت شاعر نیز از سوز دل چنان گرم شده که شمع بر سر مزار او از دو طرف ذوب می‌شود.

کلیم هر سر مویت فتیله‌ی داغی است ز بس که سوز درون گرم کرده اعضا را

(همان:۲۴۱)

دارم تبی چنان که سر انگشت را طبیب برداشت تا ز نبض من، اندر دهن گرفت

(همان:۲۴۶)

ز گرمی تب ما تا شود طبیب آگه کفی سپند فشاند به روی بستر ما

(همان:۲۳۱)

از طبیبان حال خود پوشیده چون دارم کلیم؟ جامه‌ام پیراهن فانوس، از تاب تب است

(همان:۲۷۰)

گرم است بس که تربتم از سوز دل کلیم شمع از دو سر گداخته شد بر مزار من

(همان:۵۱۸)

نتیجه

مضمون‌آفرینی، ایجاد و یا کشف رابطه و پیوند تازه میان امری ذهنی و گاه عینی با عناصر ذهنی و یا عینی دیگر است که در ظاهر هیچ پیوندی میان آنها نیست. کلیم به عنوان یکی از بزرگ‌ترین و معروف‌ترین شاعران سبک هندی به مضمون آفرینی گرایش خاصی دارد. او برای یافتن مضمون‌هایی، در اشخاص، اشیا و محیط خود دقت زیادی به کار برده

است و در دیوان خود و به ویژه در غزلیات از عناصر مختلفی مانند: آیینه، حباب، موج، شمع، شیشه، نقش پا و مانند آن استفاده کرده است.کلیم برای مضمون‌سازیهای خود، این عناصر را در بیشتر موارد، در تقابل با عناصر ذهنی قرار می دهد و به شکل اسلوب معادله ارائه می دهد و گاه با کشف رابطه و پیوند تازه و بیان آنها به عنوان مشبه به، در قالب تشبیه گسترده، و گاه با محوریت قرار دادن آنها در تصویرسازی خود به عنوان موتیف مضمون آفرینی می کند. روش دیگر او برای مضمون سازی گذشتن از هنجار، یعنی اغراق در وصف موضوعی است.

در میان شیوه‌ها و شگردهای مضمون‌آفرینی، کلیم کاشانی از تشبیه گسترده، موتیف و اغراق استفاده بجا و شایسته‌ای کرده، ولی از شیوه و شگرد اسلوب معادله بیشتر از موارد ذکر شده برای بیان مضمون‌های خود بهره گرفته است.

منابع

۱- تجلیل، جلیل، (۱۳۸۵)، *معانی و بیان*، چاپ اوّل، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲- حسن‌پورآلاشتی، حسین، (۱۳۸۴)، *طرز تازه/سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سخن.

۳- حسینی، حسن، (۱۳۶۷)، *بیدل، سپهری و سبک هندی*، چاپ اوّل، تهران: سروش (انتشارات صداو سیما).

۴- خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۷۳)، *حافظ نامه* (بخش ۱)، چاپ شانزدهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت نامه* (جلد ۱، ۳، ۴، ۵، ۹، ۱۱، ۱۵)، زیرنظر محمّد معین و سیدجعفر شهیدی، چاپ دوّم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۶- سبحانی، توفیق، (۱۳۸۰)، *تاریخ ادبیات* (۳)، چاپ یازدهم، دانشگاه پیام نور.

۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ سوّم، تهران : انتشارات آگاه.

۸- شمیسا، سیروس، (۱۳۶۲)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ اوّل، تهران: انتشارات فردوسی.

۹- ـــــــــــــــ (۱۳۸۱)، *سبک‌شناسی* (۱) نظم، چاپ دهم، تهران: دانشگاه پیام نور.

۱۰- ـــــــــــــــ (۱۳۸۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ سوّم، تهران: انتشارات میترا.

۱۱- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، *تاریخ ادبیات در ایران* (جلد ۴، ۵ (بخش ۱))، چاپ دوّم، تهران: انتشارات فردوسی.
۱۲- کلیم کاشانی، ابوطالب، (۱۳۷۵)، *دیوان*، به تصحیح محمد قهرمان، دیوان، چاپ دوّم، مشهد: آستان قدس رضوی.
۱۳- گلچین معانی، احمد، (۱۳۷۳)، *فرهنگ اشعار صائب* (جلد ۲، ۱)، چاپ دوّم، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.