پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۴) تابستان ۱۳۹۵، صص ۱۰۶ – ۸۷

نگاهی به اسلوب معادله در شعر صائب

با تکیه بر نقش خواننده*

محمد حکیم‌آذر [۱]

چکیده

تغییر اصول نظریهٔ ادبی در شعر سبک هندی و توجه به دو مقولهٔ اندیشه و لذت آفرینی نشان می‌دهد که شاعران سبک هندی مختصات ادبی نظریه خود را با فهم و درک مخاطب سامان دادند. درست است که جامعهٔ ایران در عصر تیموری و صفوی به آرامش اقتصادی و رفاه نسبی دست یافت اما به دلیل هجوم مغول در دو قرن قبل از آن و ضعف شدید بنیان‌های علمی–آموزشی و فرهنگی ایران، شاعران سبک هندی یا به هند رفتند یا در ایران ماندند و با مخاطب معاصر خود و درک نسبی او از شرایط ادبی و اجتماعی کنار آمدند. در این پژوهش ضمن نگاه به مقولهٔ نظریهٔ سبک هندی و توجه به نسبت آن نظریه با مخاطب فارسی زبان سعی شده تا جایگاه و ارزش مخاطب سنجیده شود و از اسلوب معادله به عنوان یکی از زمینه‌های ادبی برای ایجاد ارتباط با مخاطب عام سخن به میان بیاید. نتیجه حاصل از این پژوهش این شد که متون ادبی سبک هندی عمدتاً متونی بسته‌اند، حاصل اندیشه‌اند، از اشراق کمتر بهره گرفته‌اند و مخاطب آن‌ها مخاطبی معمولی با سطحی نازل از دانش‌های مکتبی است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، مخاطب، نقد خواننده محور، اسلوب معادله، صائب تبریزی.

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران.
تاریخ وصول: ۹۲/۴/۱ تاریخ پذیرش ۹۲/۱۱/۲۶

مقدمه

اسلوب معادله در حوزهٔ شعرشناسی فارسی دیگر اصطلاحی آشناست و از زمانی که شفیعی کدکنی مباحث مربوط به این شگرد ادبی را در دو کتاب صور خیال در شعر فارسی و شاعر آینه‌ها شرح و بسط داد دیگر به یکی از ارکان شناخت و آشنایی مخاطبان با شعر فارسی خصوصاً سبک هندی (اصفهانی) مبدل شده است. *(رک. شفیعی کدکنی،۱۳٦٦: ٦٨٤ و ۱۳۷۹: ٦۳)*. فراوانی این شگرد ادبی در شعر فارسی و تراکم آن در شعر سبک هندی باعث شده است که نگاه استدلال گرایانه در شعر فارسی بیش از پیش مورد توجه قرار گیرد. این که مفهومی در یک سو و مصداقی در یک سوی دیگر بیت قرار گیرند یا این که ادعایی در یک سو مطرح شود و برای توجیه آن حکمتی یا نمونه‌ای از عالم خارج به روش حسن تعلیلی برای آن اقامه شود مبیّن وجود استدلال هنری در ذهنیت شاعران فارسی زبان است. سوررئالیست‌ترین شاعران فارسی زبان نیز از وجود این ذهنیت استدلال گرا بی بهره نبوده‌اند. برای مثال بیدل دهلوی می‌گوید:

عشق اگر رو بر زمین مالد همان تاج سر است

پرتو خورشید را نتوان به زیر پا گرفت

(بیدل، ۱۳۸٤: ج۱: ٤٤۹).

معنی دل را حجابی نیست جز طول امل

ریشه چون در جلوه آید دانه پنهان می‌شود

(همان: ٥٤٤)

بر همین اساس شاعران سبک هندی در نظریهٔ ادبی خود شیوه‌ای را پدید آوردند که بی ربط به مقولهٔ تشبیه تمثیلی نیست. این شیوه که از آن به "مدعا مَثَل" یاد کرده‌اند در جهت استقلال شعر سبک هندی از شیوه‌های قبلی (خصوصاً غزل عراقی) و تشخص بخشیدن به این سبک شعری بود. این روش باعث شد که در شعر سبک هندی "بیت" محوریت پیدا کند و گنجاندن معانی و مضامین بزرگ در یک بیت شگردی شد که بعدها از آن به اسلوب معادله تعبیر کردند. دو اصطلاح مصراع معقول (مدعا) و مصراع محسوس (مَثَل) از پرکاربردترین اصطلاحات شعرشناسی در حوزهٔ سبک هندی است. «ادبای هندی به مصراع معقول، مدعا و به مصراع محسوس مَثَل و به این گونه بیت "مدعا مَثَل" می‌گفتند در مقابل

"دولَختی" که بیت متعارف معمولی است. در مقابل این شیوهٔ تمثیلی یک شیوهٔ غیر تمثیلی هم هست که بیشتر مورد توجه شاعران طرز خیال در هند بود و اساس آن به قول سراج الدین علی خان آرزو بر "غموض و دقت" است» *(شمیسا،۱۳۸٦: ۱٦۹)*.

شیوهٔ مدعا مثل در بین شاعران قرون دهم تا دوازدهم بسیار شایع شد و سرانجام با افول شعر سبک هندی و تشکیل انجمن‌های ادبی در اصفهان و بازگشت شاعران به شیوهٔ گذشتگان این روش در ادبیات فارسی کم رنگ گردید. البته این شیوه که شفیعی کدکنی اصطلاح امروزی اسلوب معادله را برای آن وضع کرده‌اند در ادبیات فارسی پیش از عصر صفوی سابقه داشته و در شعر شاعران معروف فارسی کم و بیش دیده می‌شد اما آنچه مسلم است فقط در دورهٔ تیموری و صفوی است که به تشخص سبکی شعر فارسی تبدیل شد. این شگرد ادبی که از ابزارهای قوی تصویرگری و استدلال‌های شاعرانه است از ویژگی‌های برجستهٔ شعر سبک هندی است، ولی سابقهٔ آن در ادب گذشتهٔ فارسی و عربی بیش از آن است که بتوان در توجه شاعران به این شیوه ذرّه‌ای تردید داشت. نمونه‌های زیادی از اسلوب معادله را می‌توان در شعر سخنواران عرب نظیر ابن رومی، ابوتمّام،ابوالفتح بُستی، و ابوالطیب المتنبّی و شاعران فارسی زبان، مانند منوچهری، فرخی، خاقانی، انوری، سعدی، حافظ و شاعران پیش از سبک هندی یافت که از نظر کارکرد شبیه اسلوب معادله در سبک هندی هستند.

مَن یَهُن یَسهُلَ الهَوانُ عَلَیهِ مَا لِجُرحٍ بِمَیِّتٍ اِیلَامُ
(متنبی،۱۳۸٤: ۵۰)

فالحُرُّ عزیزُ النَّفسِ حیثُ ثَوَی و الشّمسُ فی کلِّ برجٍ ذاتُ أنوارِ
(ابوالفتح بستی. نقل از فاضلی،۱۳۷٦: ۱۷۱)

فدَعِ الوعیدَ فما وَعیدُک ضائری أطنینُ أجنحةِ الذُّباب یضیرُ
(عبدالله ابی عینیه،به نقل از همان)

لاتُنکری عَطَلَ الکریمِ عن الغنی فالسیلُ حربٌ للمکانِ العالی
(ابوتمّام:نقل از محمد ابوموسی،۲۰۰٤: ۹۰)

فإنی رأیتُ الشّمسَ زِیدَتْ محبّه إلی النّاسِ أنْ لیستْ علیهم بسَرمدِ
(ابوتمّام:نقل از الهاشمی،۱٤۱۰: ۲۷۲)

از مردم بد اصل نخیزد هنر نیک کافور نخیزد ز درختان سپیدار
(منوچهری،۱۳٦۳: ۳۸)

کی دهد کار جهان نور و تو غایب ز جهـان　　شب و خورشید بهم هر دو کجا آید راسـت
(انوری،۱۳۷۲: ٤٧)

از پـس هـر مبـارکی شـومی اسـت　　از پـس هـر محرّمـی صـفر اسـت
(خاقانی،۱۳۷۳: ٦٦)

از این چمن گل بی خار کس نچید آری　　چـراغ مصـطفوی بـا شـرار بـولهبی اسـت
(حافظ،۱۳٦۷: ٤٥)

به هرحال شناخت اسلوب معادله، کشف معانی مندرج در ابیات مـدعا مثلـی و ایجـاد ارتباط بین عناصر زبانی و ادبی بیت که منجر به التذاذ هنری می‌شود بحثی اسـت کـه لازم است از دریچهٔ دید خواننده به آن نگریسته شود از همین روی به اسـلوب معادلـه از منظـر نقد خواننده محور توجه شده است.

پیشینهٔ پژوهش

همان گونه که گفته شد اسلوب معادله ذیل بحث "تشبیه تمثیل" است از همین رو پیشینهٔ پژوهش‌های مرتبط با تشبیه تمثیل در این بخش مورد توجه قرار می‌گیرد. در خصوص تشبیه تمثیل و بررسی انتقادی ساختارهای متنوع آن تحقیقاتی در گذشته انجام شده که از آن جمله می‌توان به آراء استاد احمد بهمنیار در مقاله‌ای کوتاه با عنوان "تشبیه، تشبیه تمثیل، تمثیل یا مجاز مرکب" توجه کرد *(رک.بهمنیار، ۱۳۲۸: ۳۹۳-۳۹۸)*. دکتر محمد فشارکی در مقالات متعددی که نگاشته‌اند و خصوصاً در مقاله‌ای با عنوان "نگاهی به بیان و بعضی تالیفات معاصران در این فن" در این باب نظریات خود را ارائه کرده‌اند *(رک.فشارکی، ۱۳۷۰: ۳۹٤-٤۲۰)*. "کاربردهای علم بیان درادبیات داستانی (مجاز، تشبیه، استعاره، کنایه و تمثیل)" *(رک. حجوانی،۱۳۷۵: ۲۳-۲۹)*، "تشبیه تمثیل در شعر منوچهری *(رک.طالبیان،۱۳۷۷-۱۳۷۸: ۷۲-۸۱)*، "تشبیه تمثیل در قرآن از نگاه زمخشری" *(رک.کریمی فرد، ۱۳۸۷: ۲۵۷-۲۷۰)*،"یگانه‌های چندگانه، *(رک.یاسینی،۱۳۸۳: ٦۰-٦٤)*، "بحث وپژوهشی دیگردرسه مطلب بیانی؛ استعاره کنایی، تبعیه و تشبیه تمثیل" *(رک.نوروزی،۱۱:۱۳۸٤-۳٤)*، "تحلیل بلاغی تمثیل براساس آراء بلاغیان متقدم و متأخر *(رک.باباصفری و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۹-۳۸)*، "اسلوب معادله در شعر" *(رک.خسروی، ۱۳۸۹: ۵۸-٦۲)*، "اسلوب معادله در غزل سعدی" *(رک.حکیم‌آذر،۱۳۹۰: ۱٦۳-۱۸٤)*، "تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی؟"

(رک.مرتضایی، ۱۳۹۰: ۲۹-۳۸) از عمده‌ترین تحقیقات مرتبط با این مقاله هستند، اما کسانی هم مشخصاً به بحث تشبیه تمثیل در شعر سبک هندی و صائب پرداخته‌اند که از آن میان می‌توان به آراء محمود فتوحی در کتاب بلاغت تصویر *(رک.فتوحی، ۱۳۸٦)* و همچنین نظریات ایشان در کتاب نقد خیال *(رک.فتوحی،۱۳۷۹)* اشاره کرد. پس از آن می‌توان به مباحثی که حسین حسن پور آلاشتی در کتاب طرز تازه ارائه کرده‌اند و مشخصاً به صفحات ۷۱ تا ۷۵ این کتاب توجه کرد*(رک.حسن پورآلاشتی، ۱۳۸٤)*. کتابی نیز از سلسلهٔ انتشارات بنیاد موقوفات افشار به قلم دکتر محمد سیاسی(رک.سیاسی،۱۳۸۹) منتشر شده که عنوان آن"سبک اصفهانی و تمثیل در شعر صائب و شاعران عصر صفوی" است. نحوهٔ نگرش نویسنده در این کتاب به مقولهٔ تمثیل، عمومی، ذوقی و مبتنی بر طبقه بندی‌های سنتی است.

بحث و بررسی

الف) نقش خواننده متن در درک معنی

میزان درک و دریافت هرکس از زبان با دیگری متفاوت است. عوامل فراوانی نظیر سطح فرهنگی، رفاه اقتصادی، ایدئولوژی و تواناییهای ذهنی و نیز بهره هوشی هرکس تعیین کنندهٔ کسب مهارت‌های زبانی اوست. در جماعتی که از گسترش دانش و آموزش‌های عمومی بدور باشد توانایی انسان در ادراک زبانی به همان اندازهٔ دریافتش از جهانِ پیرامون محدود و فقیرانه خواهد بود. در روابط فرهنگی و معیشتی متداول بین افراد جامعه، انسان همواره در حال آموختن و کشف جهان‌های جدیدی از مقولهٔ زبان است. شعر یکی از مؤثرترین محصولات ذهن و زبان است که در گشودن جهان‌ها و افق‌های تازه بر مخاطب تعیین کننده است. «یک متن از نوشته‌های متعدد ساخته شده از بسیاری فرهنگ‌ها نشأت گرفته و وارد روابط متقابل مکالمه، هجو و مجادله می‌شود، اما جایگاهی هست که گرانیگاه این چندگانگی بوده و این جایگاه خواننده است نه چنان که تاکنون گفته شده، مؤلف» *(آلن، ۱۳۸۹: ۱۱۲)*. جهان متن ادبی جهانی گسترده و انسان شمول است. عاطفه و تخیل بشری برای بنای آن از جزء جزء عوالم روحی و شهودی انسان‌ها مایه گذاشته است. دنیایی که زبان می‌سازد با دنیایی که سیاستمداران و اقتصاددانان می‌سازند از یک جنس

نیست . دنیای شعر به رسالت پیامبران می‌ماند که برای درمان دردهای بشری نسخه می‌پیچد و انسان را به گوهر اصیل خود هدایت می‌کند. بندتو کروچه در باب جهان شمولی شعر می‌گوید: «همه آن چیزهایی که در تاریخ شعر منحصراً اهمیت دارند دچار مرض یا تمایل عمومی نمی‌شوند. شاعران و هنرپیشگان بزرگ از هرکشوری و از هر زمانی گویی در یک مجمع نورانی گرد می‌آیند و با یکدیگر مانند هم میهن و برادر برخورد و رفتار می‌کنند؛ خواه از قرن هشتم قبل از میلاد باشند، خواه از قرن بیستم بعد از میلاد و خواه پیراهن یونانی به تن داشته باشند خواه جامهٔ مردم فلورانس خواه نیم تنهٔ انگلیسی خواه کتانی سفید شرقی‌ها، همه به بهترین معنی کلاسیک هستند که به عقیدهٔ من عبارت است از ترکیب خاصی از فطرت و طبیعت یا از الهام و تعلیم» *(کروچه، ۱۳۸٦: ۲۳٦)*.

در رویکردهای نقد ادبی رویکرد "واکنش خواننده" در دهه‌های اخیر مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. در شعر و نثر قدیم فارسی هم البته به اهمیت خواننده (مخاطب) وقوف کامل داشته‌اند و اساس علم معانی نیز همین رویکرد بوده است اما در سده‌های اخیر و با گسترش جریانهای جدید نقد ادبی این روش نقد بسیار مورد توجه قرار گرفت. در نقد مبتنی بر واکنش خواننده «خوانندگان مختلف تفسیرهای پذیرفتنی مختلفی از یک متن واحد به دست می‌دهند زیرا متن طیفی از معانی پذیرفتنی را یعنی طیفی از معناهایی که شواهدی برای تایید آن‌ها در خود متن وجود دارد امکان پذیر می‌سازد. با این حال همهٔ معناها نیز پذیرفتنی نیستند و برخی از بقیه پذیرفتنی ترند زیرا در این روند متنی حقیقی وجود دارد که ما باید برای توجیه یا تعدیل واکنشهایمان به آن رجوع کنیم حتی نیت اظهار شدهٔ نویسندگان از نگارش متن‌های شان و نیز هر تفسیری که ممکن است بعداً از آثار خود عرضه کنند حکم قرائت‌های دیگری از متن را دارند که برای ارزیابی کردنشان باید آن‌ها را مانند هر قرائت دیگری بر حسب متن به عنوان نقشهٔ کلی مورد بررسی قرارداد» *(تایسن،۱۳۸۷: ۲۷٦)*.

در باب این که گاه معانی‌ای بر شعر وارد می‌شود که شاعر در بادی امر از آن غافل بوده می‌توان به حکایت مشهور مشاعره نوجوانان و خواندن شعر ابونواس نگریست. گفته‌اند که ابونواس (۱۹۵–۱۴۸ه.ق) روزی متنکر از کوچه‌ای در شهر بغداد می‌گذشت. دو نوجوان را دید که با یکدیگر در حال مشاعره‌اند. یکی از آن دو، این شعر ابو نواس را

می‌خواند: ألا فإسقنی خَمراً و قل لی هی الخَمر/ و لا تسقنی سراً إذا أمکنَ الجَهر (ای ساقی! پس به من شراب بده و بگو که این شراب است و آن گاه که امکان آشکارا شراب دادن وجود دارد، پنهانی شرابم مده.) و از نوجوان دیگر می‌پرسد که چرا ابونواس در این شعر می‌گوید که به من بگو که این شراب است؟ آن نوجوان می‌گوید در هنگام نوشیدن شراب، چشم، آن را می‌بیند و دست، لمس می‌کند و ذائقه، آن را می‌چشد و بینی، رائحه اش را استشمام می‌کند و فقط حس شنوایی است که از شراب بهره نمی‌برد و چون ابونواس می‌خواهد که با تمام وجودش یعنی با هر پنج حس خود از نوشیدن شراب لذت برد، لذا از ساقی می‌خواهد که به او بگوید که این، شراب است تا با شنیدن نام شراب، حس شنوایی اش هم لذت ببرد. هنگامی که ابونواس تفسیر این نوجوان از شعر خودش را می‌شنود، به نوجوان می‌گوید: احسنت بر تو که شعر ابونواس را بهتر از خود او دریافتی. *(رک. علمی، ۱۳۸۵: ۱۴۲-۱۴۱)*. اهمیت درک و دریافت معنی از سوی مخاطب به حدی است که شاعر گاه از منتقدان می‌خواهد که آنچه از شعر او می‌فهمند را برایش بازگو کنند یا در مواردی شاعر معنایی را خود متوجه نبوده و دیگران آن را به وی گوشزد کرده‌اند. «گاه شاعری را می‌بینیم که در معنادار بودن ابیات خویش تردید دارد و به قطعیت معنی بیت خود را نمی‌داند. گروهی می‌گویند بی معنی است و برخی بر خلاف می‌گویند که این بیت بلندترین معنی را دارد. نوشته‌اند که روزی زلالی خوانساری در اصفهان نسخهٔ اشعار خود را به قهوه خانه برد و به ملا غروری که از چهره‌های برجستهٔ ادبیات عصر بود نشان داد. ملا غروری دید که بر این بیت که در وصف اسب سروده خط باطل کشیده است:

ز جستن جستن او سایه در دشت چو زاغ آشیان گم کرده می‌گشت

ملا غروری پرسید که چرا بر این بیت زیبا خط باطل کشیده‌ای؟ گفت: بعضی از یاران گفتند که این شعر معنی ندارد اما ملا غروری این بیت را بسیار ستود. جالب آن که دیگران نیز این بیت را از برجسته‌ترین ابیات مثنوی‌های زلالی دانسته‌اند ولی زلالی خود هنوز به یقین نمی‌داند که آیا شعرش معنی دارد یا نه؟» *(فتوحی، ۱۳۷۹: ۲۷)*.

شاعران سبک هندی به این دلیل به ساحت مضمون و مضمون بندی مایل شدند که شعر پیش از آن‌ها چنان که گفته شد متونی باز را تولید کرده بود و به مدت تقریباً چهار قرن اصول و قواعد قرائت متون باز در ذوق مخاطب فارسی زبان جایگیر شده بود. اینان به این

نتیجه رسیدند که برای نامبرداری در ساحت شعر آن اصول و قواعد تولید اثر ادبی را از میان بردارند. غزل فغانیانه که اول بار به تمسخر به سبک ساده گویی و مضمون بندیهای ابتدایی بابا فغانی شیرازی اطلاق شد محصول همین نگرش بوده است. بعد از آن و در اواسط دورهٔ تیموری است که می‌بینیم شاعران به معما گویی و لغز پردازی روی می‌آورند و دامنهٔ خلاقیت ادبی را به این بخش از صناعات ادبی می‌کشانند. هرچند شاید از شعر سبک هندی که محوریت آن با بیت است نتوان به معنای واقعی "متن" را مستفاد نمود اما اصول و قواعد کلی نقد خواننده محور در پیوند با این سبک شعری به نسبت قابل توجهی کارکرد و مصداق دارد.

ب) دو رویکرد (زیبایی شناس- دانش طلب)

در ساخت بیت که آن را محور ادبیات عصر تیموری- صفوی و اساس شعر سبک هندی دانسته‌اند *(رک. شمیسا،۱۳۸٦: ۱٦۸-۱٦۷)* مواجهه خواننده با متن از لونی دیگر است. در ادبیات دوره‌های قبل یعنی سبک‌های عراقی و خراسانی عمدتاً شعر به خودی خود هدف نبود. غالباً شعر به عنوان ابزاری برای بیان ایدئولوژی، شرح عواطف و مافی الضمیر شاعر و وسیله‌ای برای رهیافت به عوالم معرفت شناختی و هستی شناسانه به کار می‌رفت. در شعر سبک هندی این رویکرد به واسطهٔ تحولات عمیق اجتماعی- اقتصادی و دگرگونیهای فرهنگی تغییر کرد و شاعر در بافت و ساخت زبان شعری به شیوه‌های جدید متوسل گردید. آشنایی شاعران فارسی زبان ایرانی با ادب هندی و گونه‌های ادبی مختلفی که بین هندیان رواج داشت سبب شد که شعر فارسی در دکان عطاری شعر هندی رنگ و بویی نو به خود بگیرد. یکی از زمینه‌های مورد علاقه هندیان در ساحت شعر دشوار گویی است که از قضا به مثابهٔ جوهری سیال به شعر فارسی قرون نهم تا یازدهم راه یافت و سبک موسوم به هندی را در شعر فارسی پدید آورد.

«در ادبیات هندی نوعی شعر به نام "بهاگ" وجود دارد که آکنده از مجازها و استعاره‌های غریب و دور از ذهن است. دو آرایهٔ "دقت" و "خیال" که در رسالهٔ جامع الصنایع یاد شده و دلالت بر باریکی معنی دارد به گونه‌ای که به دشواری دریافته شود نیز به نوعی گویای غرابت‌های بیش از حد است که در ادبیات هندی رواج داشته است»

(فتوحی،۱۳۷۹: ۳۸). اگر به علاقه شاعران سبک هندی – خصوصاً مهاجرانی که از ایران به هندوستان رفتند– به کشف عوالم جدید در گسترهٔ شعر و اندیشه توجه کنیم، می‌بینیم که در آن عصر دو رویکرد عمدهٔ شعر پدید آمد که یکی را طرز معتدل و دیگری را طرز خیال نام داده‌اند. در طرز معتدل که صائب تبریزی را می‌توان از بزرگ‌ترین شاعران آن دانست تلاش برای کشف مضامین جدید و راهبرد شاعرانه به دنیایی ذهنی، استخوان بندی شعر است. نتیجهٔ غایی شعر طرز صائب را می‌توان درک معنا، ابراز شگفتی و لذت ناشی از شگفت زدگی دانست. در مقابل، در طرز خیال اساساً عدم درک معنا یا تلاش بسیار برای راهبرد به معانی شعری و کشف جهانی تازه (که چه بسا آن چیزی که مراد شاعر بوده نیز نتواند بود) از نتایج مورد توجه ادیبان آن عصر بوده است.

شاعران سبک هندی شعر را محصول اندیشه دانسته‌اند *(رک.همان: ۳۸)*. به همین دلیل اصول و مبانی زیبایی شناختی شعر در سبک‌های پیشین با شعر سبک هندی متفاوت است. در بلاغت قدیم و در نزد نظریه پردازان بزرگی چون عبدالقاهر جرجانی تعادل در لفظ و معنی و خدمات متقابل این دو به یکدیگر سرچشمهٔ خلاقیت ادبی بوده است. جرجانی با این همه به تقسیم بندی کلی‌ای دست می‌یازد و معتقد است که : «معیار سنجش نثر معمولاً بر پایهٔ استدلال عقلی و فعالیت قوای ذهنی در عمل نوشتن قرار دارد؛ در حالی که شعر و شاخه‌های غنایی آن غالباً بر آنچه عاطفه و خیال بر می‌انگیزد استوار است و جنبه‌های الهامی و شور و شیدایی و ایقاع نفسانی به همین سبب، سرشت تعبیر و نحوهٔ بیان مطلب در شعر و نثر اساساً با هم تفاوت دارد و این تفاوتی است آشکار؛ زیرا شعر انفعال است و نثر واداشتن به اندیشه و در شعر زبان عاطفی در کار است و در نثر زبان عقلی» *(عباس، ۱۳۸۷: ۹۲)*. این نحوهٔ نگرش به شعر که متأثر از نظریهٔ معروف عبدالقاهر (نظریه نظم) است در دورهٔ مورد بحث ما تغییر کرد. هرچند معیار مشخص و ابزار حسی تعریف شده‌ای برای تمایز بین کیفیات طرح شده در شعر سبک هندی نداریم اما با نگرشی کلی می‌توان به این اصل معترف شد که در شعر سبک هندی "اعجاز آفرینی زبانی" و واداشتن مخاطب به بهت و حیرت زدگی از اهداف اساسی نظریهٔ شعر سبک هندی بوده است. در این نوع از شعر فارسی درک معنی برای خواننده صرفاً از طریق اندیشیدن و رهیافت به روابط بین واژگان صورت می‌گیرد. اینجاست که می‌توان گفت میزان دانش مخاطب در درک معنی و شناخت

شعر سبک هندی بسیار مهم بوده است و البته در منابع نقد شعر سبک هندی این مبحث مغفول مانده است. درک و دریافت معنی شعر از سوی خواننده معیاری بوده است برای مرزبندی بین دو نحلهٔ عمدهٔ شعر فارسی در هندوستان یعنی طرز معتدل و طرز خیال. در طرز خیال غالباً شاعران و نویسندگان برآنند تا کسوتی از الفاظ بر معنا بپیچانند که به راحتی بازشدنی نباشد و معنا در محاق باقی بماند (این روش را می‌توان با برخی از جریان‌های شعر مدرن و پسامدرن هم مطابقت دارد) و در نتیجه، آنچه باعث ایجاد فاصله بین ذهن خواننده و اثر نویسنده است غیر از مرز بندیهای متداول در حوزهٔ علوم آن روزگار، بردن شعر به ساحات غریب و گسترهٔ خیالات و تجربیات شخصی است. تذکره نویسان و منتقدان عصر صفوی با وقوف به این خیال گرایی شاعرانه عمدتاً در طبقه بندی‌هایی که می‌کرده‌اند شاعران را بر همین مبنا دسته بندی کرده‌اند. برای مثال در باب علی سهرندی که از شاعران طرز خیال است در تذکرهٔ صحف ابراهیم آمده است: «الحق که شاعر والادستگاه و موجد طرز خاص است. معنی تازه و خیال نازک را در کسوت الفاظ شوخ‌تر از چشم غزال جلوه می‌دهد. سحرکاری سخن در طلسم سازی خیال و جادو و طرازی بیان در شیوهٔ مقال او پیداست» *(خلیل بنارسی ،۱۳۸۵: ۱۸٤)* یا همو در مورد شوکت بخارائی می‌نویسد: «اشعار او طرز خاصیت باریکی معانی و تازه خیالی را به اقصی مراتب رسانیده. اگرچه بعضی اشعارش به فهم طبع ارباب سلیم و ذهن مستقیم مأنوس نیست اما بیشتر ابیات مطبوع و برجسته دارد و دیوانش مشهور و بر السنهٔ جمهور دایر است» *(همان: ۱٦۲)*. آنچه از نثر نویسنده صحف ابراهیم خاصه در شرح احوال شوکت بخارایی بر می‌آید اقرار به تفاوت بین طبع ارباب سلیم و ذهن مستقیم با طبع و ذهن نامستقیم و پیچیده پسند است. همین معیارها با همه کلی گوییهایی که در آن‌ها مندرج است می‌تواند تا حدودی به جایگاه و نقش خواننده در ایجاد ارتباط با شعر سبک هندی و در ادامه فهم اسلوب اشاره داشته باشد.

شعر سبک هندی با تغییر رویکرد از نظم محوری به علم محوری و تغییر نگرش شاعر از سلوک در دقایق الهام و شهود شاعرانه به "اندیشیدن" و طبیعتاً "ساختن" شعر به مسیری افتاد که دانش طلبی را بر زیبایی شناسی شعر تفوق داد. از همین رو متون شعری سبک هندی را می‌توان متونی دانست که بیشتر محصولات تأملات هشیارانهٔ شاعرند و

اشراق به معنی حقیقی کلمه (مثلاً آن گونه که در ساحت غزل مولانا یا حافظ مشاهده می‌شود) در آن نمود چندانی ندارد. این نحوهٔ تولید محصولات ادبی بیشتر به روش تولید متون بستهٔ ادبی شباهت دارد.

پ) از متن باز به متن بسته

کوشش شاعران سبک هندی در تغییر ماهیت شعر و تبدیل آن به مجموعه‌ای از رمزها در حقیقت واکنشی بود به ادبیات فارسی در ادوار گذشته که خصوصاً در دورهٔ موسوم به سبک عراقی علاقهٔ وافری به تولید متن‌های باز داشت. عرفان و تصوف از جدی‌ترین اسباب تولید متون ادبی در سده‌های پنجم تا نهم بود. شعر فارسی در قراردادی نانوشته به ابزاری برای تبیین نظریهٔ عرفان ایرانی تبدیل شده بود و در همین زمینه تولید متون باز، تفسیر پذیر و مملو از رمزگان‌های عرفانی وجههٔ همت نویسندگان و شاعران فارسی زبان قرار گرفت. این که گفته‌اند در شعر سبک هندی اصل را بر اندیشیدن گذاشتند می‌تواند با تعاریفی که فلاسفه و منتقدان معاصر از متن بسته ارائه کند مطابقت داشته باشد. در زمینهٔ این دو اصطلاح (متن باز و متن بسته) آراء فیلسوف معاصر ایتالیایی، اُمبرتو اکو بسیار روشنگر است. اکو معتقد است: «هر متن که محدودیت‌های روشن و صریحی در راه تفاسیر ممکن خواننده ایجاد کند متنی بسته است. در واقع متن بسته متنی است که ساختار آن امکان بروز خلاقیت خواننده یا بازی آزادانه و هم یاری تفسیری وی را برای یافتن معانی ممکن نمی‌دهد. اما متن گشوده از این حیث گشوده است که درون مایه، ساختار و زبان آن پیچیده، مبهم و آزاد است اما در عین حال اکو معتقد است که متن گشوده از این لحاظ نیز گشوده است که خوانندهٔ آن باید ذهناً درگیر متن شود و آن را به نحوی خاص سامان بدهد» *(مکاریک، ۱۳۸۸ ۲۷۵-۲۷٤)*.

ت)خوانندهٔ فعال، خوانندهٔ منفعل

سامان دادن متن که امری ذهنی و شناختی است نمی‌تواند بدون فهم روابط درونی متن اعم از رمزگان‌ها و معانی استعاری و مجازی متن صورت گیرد بر همین اساس شاعران سبک هندی باید دو رویکرد را در پیش می‌گرفتند. یکی رویکرد تنزل اسباب و بلاغت

شعر به حد درک عوام و دیگری تعالی اسباب شعریت و ادبیت متن به تخیلات و ساحات عاطفی و ذهنی خویش. دو جریان عمدهٔ شعر سبک هندی (طرز اعدال و طرز خیال) بر همین اساس پایه ریزی شدند. در مورد جریان اول و تنزل شعریت و ادبیت متن تا حد درک عوام الناس فتوحی می‌گوید: «بیشتر این شاعران از طبقهٔ متوسط و پیشه ور هستند و ارتباط تنگاتنگی با مردم عوام و کوچه و بازار دارند، با زبان آن‌ها سخن می‌گویند، مثل آنان می‌اندیشند و بالتبع ذوق جمال شناسی ایشان با ذوق مردم عوام همسوست. آگاهی طبقهٔ پیشه ور جامعه و مردم عوام در قلمرو حس و طبیعت محدود می‌شود. این طبقه به واقعیت عینی و ملموس بیش از هرچیز وابسته‌اند. طبیعت گرایی، وقوع گویی و جزیی نگری نتیجهٔ چنین رویکردی به جهان پیرامون شاعر است. این طبقهٔ متوسط و بازاری به هنر لذت بیش از هنر معنوی و حقیقت جو دل بسته‌اند» *(فتوحی، ۱۳۷۹: ٦٦)*. بیدل دهلوی، شوکت بخارایی و ناصرعلی سهرندی را می‌توان از شاعران دستهٔ دوم دانست. برای این شاعران دقایق الهام و لذت فردی حاصل از شهود شعری بسیار از درک لذت سطحی حل معماهای شعری والاتر بوده است. درنظریه شاعران نامدار این طرز ظاهر کردن معنی و نمایش آن امری خوشایند نیست. اینان معتقدند معنی باید در لفافه‌ای از الفاظ پیچیده شود که کشف آن برای متوسطان و حتی اغلب نازک خیالان میسر نباشد. برای مثال؛ بیدل دهلوی نظریهٔ ادبی خود را در غزلی بدین صورت بیان کرده است:

«خوش آن نفس که چو معنی رسد بـه عریـانی
چـو بـوی گـل ز بهـارش لبـاس پوشـانی
بـه نظـم و نثـر منـاز از لطافـت تقریـر
زبـور معجـزه‌ای دارد از خـوش الحـانی
کمال نغمه در این جـا بـه قـدر حنجـره اسـت
ادا کنیـد بـه خوانـدن حـق سـخندانی
سـخن خـوش اسـت بـه کیفیتـی ادا کـردن
کـه معنـی آب نگـردد ز ننـگ عریـانی
حریـف مـردم بـد لهجـه بـودن آسـان نیسـت
کسـی مبـاد طـرف بـا عـذاب روحـانی»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۸۹)

در بیت اول و چهارم بیدل صراحتاً اصول نظریه ادبی خود را بیان می‌کند. از دیدگاه او و شاعران هم مسلکش معنی باید پنهان بماند و هرکس به قدر استطاعت می‌تواند از معنی مندرج در ابیات وی برگیرد و چه بسا که برنگیرد. ارزشگذاری متن ادبی به تناسب میزان ارتباط با مخاطب و نظریه شاعرانی چون بیدل که نمی‌خواهند شعرشان در بساط متوسطان دست به دست شود آدمی را به یاد نظریه ادبی امبرتو اکو می‌اندازد که «به گمان او دو گونه متن وجود دارد. یکی خوانندهٔ معمولی را قبول دارد؛ در این حالت سرنوشت متن را خوانندهٔ معمولی تعیین می‌کند. اما متنی دیگر خواهان آفریدن خواننده‌ای تازه است. اینجا متن را مؤلف می‌سازد و دامنهٔ مکالمهٔ متن و خواننده را مشخص می‌کند و خود از صحنه خارج می‌شود» *(احمدی،۱۳۷۰: ۳۶۸)*. بیدل و شاعران سبک هندی برای آفریدن این مخاطب آیینی دارند که در نمونه‌های زیر می‌توان از آن آگاه شد:

«هر سخن سنجی که خواهد صید معنیها کند
چون زبان می‌باید اول خلوتی پیدا کند
زینهار از صحبت بد طینتان پرهیز کن
زشتی یک رو هزار آیینه را رسوا کند
عمرها می‌بایدت با بی‌زبانی ساختن
تا همان خاموشی‌ات چون آینه گویا کند»
(شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۲۰٤)

پیچیدن بر خویش و گداختن دربوتهٔ گداز برای دریافت معنی از شرایطی است که نظریه پردازان شعر سبک هندی پیش کشیده‌اند. «شیرعلیخان لودی مؤلف تذکرهٔ مرآت الخیال در توصیف طرز خیال می‌نویسد: طرز خیال دقت فراوان می‌طلبد. هرچه بیشتر در آن دقت شود معانی تازه به دست می‌آید» *(فتوحی،۱۳۷۹: ۳٤)*. بیدل نیز در این باب می‌گوید:

«کسی معنی بحر فهمیده باشد که چون موج بر خویش پیچیده باشد»
(شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۱۹٤).
رمز آشنای معنی هر خیره سر نباشد طبع سلیم فضل است ارث پدر نباشد»
(همان: ۱۷۷)

ث) ضرورت اسلوب معادله

همان طور که در بالا گفته شد دو رویکرد جدی در شعر سبک هندی وجود داشت که نسبت شعر را با مخاطب تنظیم می‌کرد. رویکرد اعتدالی و رویکرد طرز خیال. در هر دو رویکردی که ذکر شد مسئلهٔ تبیین منطقی مبهمات و مفاهیم ناشناختهٔ ذهنی به کمک ابزارهای زبانی و عمدتاً منطقی وجههٔ همت شاعران بود. در هر دو رویکرد شاعران به روش تمثیلی و به فشرده‌ترین شکل برای بیان مفاهیمی که در ذهن داشتند مصادیقی از عالم خارج استخراج و عرضه می‌کردند. طبیعتاً در رویکرد اعتدالی میزان ارتباط منطقی بین اجزاء بیت و دو سوی معادله ساده‌تر و در طرز خیال پیچیده‌تر بود. برای نمونه صائب تبریزی در غزلی که سراپا از این شگرد ادبی بهره می‌گیرد، می‌گوید:

ریشه در خاک تعلق نیست اهل شوق را — مـی‌رود بیـرون ز دنیـا پایکوبـان گردبـاد
نیست با تن جان وحشت دیده را دلبستگی — می‌فشاند گرد هستی از خود آسان گردبـاد
خارخار شوق دارد جنگ بـا آسـودگی — تـا نفـس دارد نیاسـاید ز جـولان گردبـاد
خارخار شوق در دل کار بال و پر کنـد — طی به یک پا می‌کند چندین بیابان گردبـاد
تیره‌بختـی می‌کنـد کوتـه زبـان لاف را — در دل شـبها نمی‌باشـد نمایـان گردبـاد
دولت سـردر هوایـان را نمی‌باشـد دوام — می‌شود در جلوه‌ای از دیده پنهـان گردبـاد
تنگنای شهر زندان است بر سرگشـتگان — راست می‌سازد نفس را در بیابـان گردبـاد
می‌کند زخم زبان شـوریدگان را گرم‌تـر — خاروخس را بال و پرسازد ز جولان گردباد

(صائب، ۱۳٦٦: ۱۱٤۱)

در سبک شعری‌ای که هدف غایی شاعر، ایجاد حس شگفت زدگی در مخاطب باشد تبیین مفاهیم و مسائل معقول با محسوسات به خودی خود امری هنری و والا به نظر نمی‌رسد. آنچه این رفتار را هنری جلوه می‌دهد کشف روابط پنهان مفاهیم عقلی و پیوند زدن آن‌ها با روابط مقولات حسی است. برای مثال در غزل بالا به صورتی پنهانی اهل شوق را به گردباد تشبیه کرده که ریشه و پیوندی با دنیا ندارد و هرزمان که اراده کند از دنیا بیرون می‌رود. تصویر چرخیدن گردباد و نسبت تصویری که با چرخیدن و سماع اهل شوق پیدا می‌کند نقطهٔ اوج بلاغت اثر است.

ج) صائب و اسلوب معادله

اسلوب معادله در دیوان صائب کاربرد فراوان دارد. کثرت این گونه از تشبیه تمثیلی در شعر صائب به نوعی است که می‌توان گفت تقریباً از هر یازده بیت از غزل صائب یک بیت آن اسلوب معادله دارد. کوشش صائب برای ایجاد شبکه‌ای از تداعی‌ها به کمک اسلوب معادله منجر به استعاری شدن لحن و شیوهٔ بیان او شده و یکی از دلایلی که شعر صائب و هم عصران او را پیچیده می‌دانند وفور همین شبکه‌های تداعی‌هاست.

در مدّعا مثل، صائب و شاعران زبر دست دیگر نظیر سعدی و حافظ حکم‌هایی را ارائه کرده‌اند که هیچکس با آن‌ها مخالفت نتواند کرد. به بیان دیگر اصول مسلم، بدیهیات، تجربه‌های همگانی و احکام قطعی، مدّعا مثل‌های شاعران ممتازند. در این شگرد ادبی گاه شاعر بین دو سوی بیت تعادلی از نظر ارزش ادبی و اعتبار منطقی ایجاد می‌کند که مخاطب را بر می‌انگیزد تا هر یک از دوسوی را به یاری سوی دیگر تفسیر و تعبیر کند. در اغلب این موارد انتخاب این که کدام سوی مدّعا و کدام سوی مثل باشد دشوار و گزینش آن بر عهدهٔ مخاطب است حال آن که قدما غالباً در تشبیه تمثیل مشبّه را امری معقول(مدّعا) می‌دانند و مشبّهٌبِه را امری محسوس (مثل) که بیان حال مشبّه می‌کند. *(رک. حکیم‌آذر، ۱۳۹۰: ۱۷۱)*

اغلب ابیاتی که در دیوان صائب و شعرای دیگر در حوزهٔ اسلوب معادله وجود دارد از آنجا که کارکردهای اثباتی و اقناعی دارند ساختار دستوری ساده و روانی دارند. در این میانه تشبیه تمثیل فشرده در قالب جملات خبری حجم زیادی از این مبحث را در بر می‌گیرد. در این جملات در یک سوی بیت، مدّعا در قامت یک جملهٔ خبری ساده و مثل نیز به همین شکل در سوی دیگر قرار می‌گیرد. پیامی که شاعر در مصراع مدّعا مطرح می‌کند از اجزای مشخص بلاغی درست شده که با مثل ارائه شده در مصرع دیگر قابلیت قرینه سازی دارد. نمونه:

نیست اوج اعتبار پوچ مغـزان را ثبـات کـــوزهٔ خـــالی فتـــد زود از کنـــار بامهـــا
(صائب، ۱۳٦٤ ج۱: ۱۵٦)

در این بیت پوچ مغزان قرینهٔ کوزهٔ خالی و اوج اعتبار آنها قرینهٔ کنار بامهاست. طبیعتـاً آنچه از این قرینه سازی درک می‌شود این است که بی اعتبار شدن پوچ مغزان امری حتمی

است همانطور که در سقوط کوزهٔ لب بام تردیدی نیست. وجه شبه افتادن است که برای کوزه امری تحقیقی و برای پوچ مغزان امری تخییلی است. نمونه‌هایی دیگر:

از کدو بوی شراب آید به دشواری برون　　از سر بی‌مغز نتوان برد حبّ جاه را
(صائب،۱۳٦٤ ج۱: ۹۸)

از بند گشت شورش مجنون زیادتر　　زنجیر، تازیانه بود فیل مست را
(همان: ۳۳۳)

سختی رسد از چرخ به نازک سخنان بیش　　با سنگ سرو کار بود شیشه‌گری را
(همان: ۳۹۷)

ریخت تا دندان، زهم پاشید اوراق دلم　　می‌رود بر باد، بی‌شیرازه گردد چون کتاب
(همان: ٤۲۳)

فیض روشن‌دل به نیک و بد برابر می‌رسد　　پرتو مه می‌فتد یکسان به آباد و خراب
(همان: ٤۲٤)

دل زیاد زلف زد بر کوچهٔ دیوانگی　　مست گردد فیل چون هندوستان بیند به خواب
(همان: ٤۳۵)

چشم عاشق خاک کوی دلستان بیند به خواب　　هرچه هرکس درنظر دارد، همان بیند به خواب
(همان)

در مثالهای بالا در هر دوسوی تشبیه جملات خبری در حکم قالب‌هایی برای بیان مفاهیم و مضامین شاعرانه هستند که از راه ارتباطی منطقی و با زیرساختی بلاغی با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند. تصاویر حاصل از این نمونه‌ها برای همگان قابل فهم و محسوس است.

بر اساس آنچه گفته شد و با مطالعه در نمونه‌های بیشتر می‌توان گفت که صائب و شاعران هم عصر او در ساخت مضامین از شگرد هنری اسلوب معادله بهره گرفته‌اند اما در ساخت اسلوب معادله اصل را بر درک معنا توسط مخاطب گذاشته‌اند. صائب مانند شاعران طرز خیال عناصر متقارن در اسلوب معادله را از عالمی انتخاب می‌کند که ذهن مخاطب با آن آشناست. به تعبیری دیگر تبیین معقول با محسوس اصل اساسی اسلوب معادله در شعر صائب است در حالی که در شاعران سبک خیال گاه می‌بینیم که تبیین معقول با معقولی دیگر صورت می‌گیرد که ابهام را دوچندان می‌کند.

نتیجه

در این جستار با توجه به یکی از رویکردهای عمدهٔ نقد ادبی معاصر تلاش شد تا نتایج زیر حاصل شود:

۱. مخاطب و خوانندهٔ شعر یکی از ارکان اصلی متن ادبی است و بسیاری از منتقدان برآنند که متن ادبی با پیش فرض قراردادن مخاطب تولید می‌شود. با این اصل هیچ متنی را نمی‌توان فرض کرد که حداقل یک مخاطب ضمنی نداشته باشد. این مخاطب ضمنی در هنگام تولید اثر بر ذهنیت نویسنده اثر می‌گذارد و گاه او را منفعل می‌کند. مرحلهٔ بعد مخاطبی است که در حقیقت در ساخت اثر ادبی به نویسنده یاری می‌رساند که می‌توان از آن به مخاطب متعالی، والا یا فرهیخته تعبیر کرد. نقش این مخاطب در ذهنیت ادبی نویسنده گاه به اندازهٔ خود نویسنده است.

۲. شعر سبک هندی با انتخاب رویکردهایی نو نسبت به سبک عراقی و خراسانی نگرش تازه‌ای به مخاطب ایجاد کرد. در شعر سبک هندی مخاطب در حد سخن سنجان و سخن شناسان مورد انتظار شمس قیس رازی و رشیدالدین وطواط و منتقدان و شاعران طراز اول سبک‌های پیشین نیست بلکه انسانی است عادی که میزان درک قابل قبولی از زبان دارد و حکمت‌های عامیانه را نیز تجربه کرده و می‌شناسد.

۳. متون ادبی سبک هندی از آن روی که رویکردهای زیبایی شناسانه جدیدی را اتخاذ کردند قابلیت تفسیر و تأویل هرمنوتیکی و اشراقی و شهودی را تقریباً از دست دادند. پشتوانهٔ ایدئولوژیک شاعران سبک هندی دیگر مکاتب و آموزه‌های مدرسی نیست بلکه تجربیات شخصی است. از همین روی متون سبک هندی از متون باز فاصله گرفته و به سمت متون بسته میل کردند.

۴. اسلوب معادله که یکی از شگردهای صائب تبریزی و از اصول اولیه نظریه ادبی اوست در شعر صائب به فراوانی یافت می‌شود و از نتایج تغییر روش زیبایی شناسی شعر سبک هندی است.

۵. در اسلوب معادله سه اصل درک معنا، تحیر و لذت حاصل از تحیر مورد نظر شاعر و خواننده بوده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آلن، گراهام. (۱۳۸۹). بینامتنیت. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ۳. تهران: مرکز.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن. چ۶. تهران: مرکز.

۳. انوری، علی بن محمد.(۱۳۷۲).دیوان انوری. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی.چ۴.ج۲.تهران:علمی و فرهنگی.

۴. بیدل دهلوی، مولانا عبدالقادر. (۱۳۸۴). دیوان بیدل دهلوی. به تصحیح خلیل الله خلیلی. تهران: سیمای دانش.

۵. حافظ، خواجه شمس الدین.(۱۳۶۷). دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی. به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی. چ۵. تهران: زوار.

۶. حسن‌پور آلاشتی، حسین.(۱۳۸۴).طرز تازه، سبک شناسی غزل سبک هندی.تهران:سخن.

۷. خلیل بنارسی، علی ابراهیم خان. (۱۳۸۴).صحف ابراهیم. به تصحیح میرهاشم محدث. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۸. رجائی، محمدخلیل.(۱۳۷۶).معالم البلاغه. چ۴. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۹. سعدی، مصلح الدین.(۱۳۶۵). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. چ۵. تهران: امیرکبیر.

۱۰. سیاسی، محمد.(۱۳۸۹).سبک اصفهانی وتمثیل درشعرصائب و شاعران عصرصفوی. تهران: بنیاد موقوفات دکترمحمود افشار.

۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۷۹). شاعر آینه‌ها. تهران:آگاه.

۱۲. ـــــــــــــــ.(۱۳۶۶). صورخیال در شعر فارسی.چ۳.تهران: آگاه.

۱۳. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). سیر غزل در شعر فارسی. چ۷. تهران: علم.

۱۴. صائب تبریزی، میرزا محمد علی.(۱۳۶۴ تا ۱۳۷۰) دیوان صائب. مجلدات شش گانه. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۵. عباس، محمد. (۱۳۸۷). عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین در نقد ادبی. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: چشمه.

۱۶. فاضلی،محمد.(۱۳۷۶).دراسه و نقد فی مسائل بلاغیه‌هامه،مشهد،دانشگاه فردوسی.

۱۷. فتوحی، محمود.(۱۳۷۹).نقد خیال، نقد ادبی در سبک هندی. تهران: روزگار

۱۸. ـــــــــــــــ(۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران:سخن.

۱۹. کروچه، بندتو. (۱۳۸۶). کلیات زیباشناسی. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چ۷. تهران: علمی و فرهنگی

۲۰. متنبی، ابوالطیّب. (۱۳۸۴). چکامه‌های متنبّی، ترجمهٔای.جی.آربری، مقدمه و ترجمه به فارسی از موسی اسوار،تهران،هرمس.

۲۱. محمد ابوموسی،محمد.(۲۰۰۴).التصویر البیانی،القاهره،مکتبه وهبه.

۲۲. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۳. تهران: آگه.

۲۳. منوچهری دامغانی.(۱۳۶۳). دیوان منوچهری دامغانی. به کوشش محمد دبیر سیاقی. چ۵. تهران: زوار.

ب) مقالات

۲۴. انوری، حسن.(۱۳۶۹).مقاله قالب نحوی شعر و تمثیل در دیوان صائب. در نشریه ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان. شماره۱ بهار ۱۳۶۹.صص۱۱۶-۱۲۳.

۲۵. باباصفری، علی اصغر و طغیانی، اسحاق و فلاحی، صادق.(۱۳۸۹). "تحلیل بلاغی تمثیل بر اساس آراء بلاغیان متقدم ومتأخر" در مجلهٔ ادب وزبان فارسی، بهار ۱۳۸۹، شماره ۲۴، دوره جدید، صص۱۹-۳۸.

۲۶. بهمنیار، احمد.(۱۳۲۸). مقالهٔ "تشبیه، تشبیه تمثیل، تمثیل یا مجاز مرکب" در مجله یغما سال دوم شماره نهم ۱۳۲۸ صص۳۹۳-۳۹۸.

۲۷. تایسن، لُیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمهٔ مازیار حسن زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

۲۸. حجوانی، مهدی.(۱۳۷۵). "کاربردهای علم بیان در ادبیات داستانی (مجاز، تشبیه، استعاره،کنایه و تمثیل)" در نشریّهٔ ادبیات داستانی تابستان ۱۳۷۵، شماره ۴۰ صص ۲۳-۲۹.

۲۹. حکیم‌آذر، محمد.(۱۳۹۰). "اسلوب معادله در غزل سعدی" درپژوهشنامه ادبیات تعلیمی بهار۱۳۹۰ سال سوم شمارهٔ ۹ صص: ۱۶۳-۱۸۴.

۳۰. خسروی،حسین.(۱۳۸۹). "اسلوب معادله در شعر" در فصلنامهٔ شعر،بهار ۱۳۸۹ شماره ۶۹، صص ۵۸-۶۲.

۳۱. طالبیان، یحیی.(۱۳۷۸-۱۳۷۷) "تشبیه تمثیل در شعر منوچهری" در فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان دورهٔ جدید زمستان ۱۳۷۷ و بهار ۱۳۷۸ شمارهٔ ۴و۵ صص۷۲-۸۱.

۳۲. علمی، محمدکاظم.(۱۳۸۵). "هرمنوتیک مدرن و دلایل امکان فهم متن." در فصلنامهٔ مطالعات اسلامی، بهار، شماره ۷۱. صص۱۴۶-۱۲۷.

۳۳. فشارکی، محمد.(۱۳۷۰)"نگاهی به بیان و بعضی تالیفات معاصران در این فن" در فصلنامه تحقیقات اسلامی سال ششم شماره ۱و۲ بهار و تابستان ۱۳۷۰، صص۴۲۰-۳۹۴.

۳۴. کریمی فرد، غلامرضا.(۱۳۸۷) "تشبیه تمثیل در قرآن از نگاه زمخشری" در نشریه ادب و زبان فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۳ صص ۲۵۷-۲۷۰.

۳۵. مرتضایی، جواد.(۱۳۹۰)."تمثیل، تصویر یا صنعت بدیعی؟" در فصل نامهٔ پژوهش‌های زبان وادبیات فارسی(دانشگاه اصفهان) زمستان ۱۳۹۰، شماره پیاپی ۱۲ صص۲۹-۳۸.

۳۶. نوروزی، جهانبخش.(۱۳۸۴). "بحث وپژوهشی دیگر درسهم طلب بیانی استعاره کنایی، تبعیه وتشبیه تمثیل" در فصل نامهٔ زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاداسلامی واحد اراک، پاییز ۱۳۸۴ - شماره ۳ صص ۱۱-۳۴.

۳۷. ۳۷. یاسینی، حسن.(۱۳۸۳)."یگانه‌های چندگانه (نگاهی به مباحث تشبیه مرکب، اسلوب معادله، تمثیل و ارسال مثل درکتاب آرایه‌های ادبی)" در رشد آموزش زبان وادب فارسی پاییز ۱۳۸۳،شماره۷۱ صص ۶۰-۶۴.

---

* . این مقاله محصول طرح پژوهشی است با عنوان "رهیافت به ساختار اسلوب معادله در دیوان صائب تبریزی" که بر اساس مصوبه نهایی مورخ ۹۲/۱۲/۱۲ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد پایان یافت.