

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال سوم، شماره پنجم، پاییز ۱۳۹۰

سال سوم، شماره ششم، بهار ۱۳۹۱

تصویرهای ادبی در شعر عاشورایی معاصر* (علمی - پژوهشی)

دکتر محمود فضیلت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

شیدا اسکندری

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

حادثه عاشورا در طول تاریخ، الهام بخش شاعران بوده است. در دوره معاصر نیز شاعران از عاشورا سخن گفته‌اند و تصویرهای ادبی شاعران معاصر از زمان، مکان و حوادث عاشورا اثر پذیرفته است. در این مقاله، شعر عاشورایی معاصر از نظر شکل و محتوای تصویر بررسی می‌شود و چون در زمینه صور خیال شعر عاشورایی معاصر، اثر مستقلاً دیده نشده، می‌توان این گفتار را در راستای نقد و بررسی تصویرهای ادبی در شعر فارسی دانست. در این مقاله، نخست به معرفی و تحلیل تصویر و انواع آن و اثر گذاری عاشورا از آغاز شعر دری تاکنون اشاره می‌شود و سپس به تصویرهای ادبی در شعر عاشورایی معاصر و نتیجه مقاله می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: عاشورا، امام حسین (ع)، شعر معاصر و تصویر ادبی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۴/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۱۲/۲۲

نشانی پست الکترونیک نویسنده: fazilat@ut.ac.ir

مقدمه

شعر عاشورایی، شعری با مضمونی در رابطه با حادثه عاشورا در قالب ادبی، یعنی با ویژگی های فراهنجار نسبت به زبان معیاراست و در سروده های بسیاری از شاعران معاصر به چشم می خورد. در این گفتار، با شرح و بررسی شیوه ها و شگردهای تصویر آفرینی (تشبیه، استعاره، تمثیل، تشخیص، اغراق، حس آمیزی، کنایه ...) و شرح و تفسیر آنها، می کوشیم تا اندیشه و قدرت خلاقیت شاعران معاصر را در ایجاد تصویرهای ادبی بررسی کنیم تا ویژگی های ساختاری تصویرهای ادبی این بخش از شعر معاصر، نقد و بررسی و شناخته شود اما به پیش زمینه های تصویری و مضمونی نیز اشاره می شود.

با آنکه شعر عاشورایی، حجم قابل توجهی از سروده های شاعران را تشکیل می دهد، برخی از پژوهشگران صرفاً به گردآوری آن پرداخته اند و نقد و بررسی بلاغی، زیبایی شناختی و تصویری و به طور کلی تحلیل های آکادمیک در این زمینه، امری اغلب نوظهور است. حادثه عاشورا که در جوهر و محتوا و نیز در کیفیت رویداد، پدیده ای شگفت و شگرف است، بیان تصویری متناسب با خود را می طلبد و از این روی، می توان گفت که کاربرد تصویر ادبی در پردازش تصویر عاشورایی که خود در قیاس با دیگر رویداد های تاریخی و مصادف نابرابر در صحنه نبرد، حادثه ای فرا عادت و هنجارشکن به شمار می رود، شگفتی و اعجاب انگیزی این رویداد را در ساحتی ادیبانه به نمایش خواهد گذاشت و با آنکه ظرف بیان و اقتضای حال و موقعیت ارتباطی شاعر با مخاطب، در شعر عاشورایی، تصویر پردازی گسترده را از شاعر سلب می کند، رویدادی تاریخی را که در جوهر خود، تصویری و الهام بخش است، به نمایش می گذارد.

اثرگذاری عاشورا بر شاعران

واقعه عاشورا، از دیر باز در شعر و نثر فارسی اثر گذاشته است. در آثاری چون تاریخ بیهقی، شعر کسایی، سنایی، عطار، مولوی، ابن یمن و محمد خوسفی، رگه هایی از شعر عاشورایی دیده می شود. سنایی غزنوی در حدیقه الحقیقه چنین سروده است:

پسر مرتضی امیر حسین
که چنوبی نبود در کونین
(رک : احمدی بیرجندی ، ۱۳۷۸: ۱۹)

قوامی رازی نیز گفته است :
آن تشنگان آل محمد اسیروار بر دشت کربلا به بلا گشته مبتلا
(همان: ۲۳)

در مصیبت نامه عطار نیشابوری نیز بیت های زیر دیده می شود :
کیست حق را و پیمبر را ولی؟
آن حسن سیرت ، حسین بن علی
آن چنان سر ، خود که برد بی دریغ
کافتاب از درد آن شد زیر میغ
(همان: ۲۷)

و خواجوی کرمانی چنین سروده است :
اقرار کرده حرّ یزیدش به بندگی
خط باز داده روح امینش به چاکری
(همان: ۳۲)

تشبیه در شعر عاشورایی معاصر

تشبیه از شیوه های بیان است و آن، "مانند کردن بر بنیاد و پیوندی که به پندار شاعرانه ، در میانه آن دو می توان یافت" (کزازی ، ۱۳۷۰: ۴۰) و شاید بتوان آن را از ساده ترین مباحث علم بیان دانست .

ارزش بلاغی تشبیه

تشبیه، امکانات گسترده ای برای کشف و ارتباط اجزا و ارکان تصویر پویا و اثر گذار، میان انسان و طبیعت زنده و بی جان ایجاد می کند . شاعر در تشبیه، می کوشد تا مفهوم مباینیت و غیریت دو چیز را از ذهن مخاطب بزداید و بر قدرت القایی تصویر بیفزاید. تشبیهی که وجه شبه پنداری نو و بدیع داشته باشد، ارزش هنری بسیار دارد اما "وجه شبه تکراری، از ارزش هنری تهی است . وجه شبه (مانروی) را بنیادی ترین پایه تشبیه دانسته اند" (داد، ۱۳۸۵: ۱۳۴).

تشبیه در شعر عاشورایی معاصر طبقه بندی گسترده ای دارد . به شرح زیر :

تشبیه به اعتبار طرفین

تشبیه حسی به حسی: گونه ای از تشبیه است که در آن مشبه و مشبه به، هر دو حسی هستند. در بیت زیر از فواد کرمانی، این نوع از تشبیه به چشم می خورد:

نه همین روی تو در خواب چراغ دل ماست
هر شبم نور تو شمعی است که بر بالین است
پیکرت مظهر آیات شد ار ناوک تیر
بدنت مصحف و سیمای تو چون یاسین است

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۰۸)

در بیت اول، چهره امام را به چراغ، و نور ایشان را به شمع مانند کرده است؛ در مصرع دوم بیت دوم، بدن امام، به مصحف و سیمای ایشان، به سوره یاسین مانند شده است.

تشبیه عقلی به حسی

این نوع تشبیه، از آنجا که عقلی را به حسی مانند می کند، تصویرهایش بیشتر قابل درک هستند. در این بیت از ابوالقاسم حالت:

رفتار او دو دست هوس را چو دستبند

گفتار او دو چشم خرد را چو توتیاست

(همان: ۲۱۷)

شاعر، رفتار امام حسین را به دستبندی برای هوس های نفسانی مانند می کند. یا در این بیت از سهیل محمودی:

صفای لحظه های ماه در تاریکی شب ها

فروغی از تبسم های آرام و رهای توست

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۴۷)

زیبایی لحظه هایی که ماه در شب های تاریک می درخشد، به روشنایی خنده های متین امام تشبیه شده است. از مشبه به عقلی، وجه شبه روشن و صریحی اخذ نمی شود. با این همه، این نوع، مانند دیگر انواع تشبیه، در شعر عاشورایی دیده می شود:

چون عمر گل این نشاط کوتاه تیر آمد و مشک بر درید آه

(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۳: ۱۲۸)

نشریه ادبیات پایداری / ۳۲۱

شاعر در مصراع اول، نشاط را از جهت زودگذری، به عمر گل مانند کرده است (معصومی، ۱۳۶۶: ۲۳۶) یا در این بیت مشفق کاشانی:

گویی ستم سرشت تو و جور طینت است

بهر خسی که بار درخت شقاوت است

(انوری و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۰۶)

شاعر در سرشت، فلک را به ستم و طینت آن را به جور مانند کرده است.

تشبیه مفرد: تصور و تصویر یک هیأت و یک چیز است. سلمان هراتی:

زان دست که چون پرنده بی تاب افتاد

بر سطح کرخت آب ها تاب افتاد

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۱۵۲)

شاعر با تشبیه مفرد، تصویری از دست مبارک حضرت عباس در روز عاشورا

ارائه می دهد.

تشبیه مرکب، تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن،

همزمان نقش داشته باشند. در این بیت از قاسم رسا:

ناموس خدا، زینب در ظلمت شب گویی شمعی است که در گرد او

جمعند پریشان ها (احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۹۹)

حضور زینب (س) در تاریکی شب، با تشبیه مرکب، به شمعی که پریشان ها

گرد او جمعند، مانند شده است.

تشبیه مطلق: در این تشبیه، قید و شرطی وجود ندارد و ادات ذکر می شود.

استاد همایی گفته است:

با پیکر خمیده عیان گشت در سپهر شکل هلال چون رقم حرف حا و نون

(همان: ۲۰۷)

شکل هلال محرم، از جهت خمیدگی، به دو حرف ح و ن تشبیه شده است.

تشبیه تفضیل: نخست، مشبه را به چیزی تشبیه دهند و سپس، مشبه را بر مشبه

به ترجیح می دهند. در شعر عاشورایی، شاعر صراحتاً از گفته خود عدول نمی کند

بلکه از مفهوم بیت، به تشبیه تفضیلی پی برده می شود؛ بنابراین، فهم آن نیاز به

تأمل دارد. قاسم رسا می گوید:

صبر زینب ز شکیبایی ایوب گذشت

حیرت نوح ز طوفان حسین است امروز

(احمدی بیرجندی ، ۱۳۷۸: ۱۹۸)

در مصرع اول، صبر زینب به صبر ایوب تشبیه گردیده و از آن بیشتر دانسته شده و در مصرع دوم، حادثه کربلا به طوفان نوح تشبیه و بر آن ترجیح داده شده است. او در بیت دیگری چنین سروده است:

بانویی کاندر حریم عفت و شرم و وقار

مریم پاکیزه دامن حاجب و دربان اوست

(همان: ۲۰۲)

زینب به مریم مقدس، تشبیه و بر او ترجیح داده شده است.

تشبیه جمع: برای یک مشبه، چند مشبه به می آورند و چند وجه شبه، در یک مشبه جمع می شوند.

شاعر، قهرمان شعر عاشورایی، یعنی امام حسین و یاران او را در بیت های زیر برای چندین مشبه به آورده است. تشبیه جمع در این نوع شعر، بسامد بالایی دارد:

من رقیه دختر ناکام شاه کربلایم

بلبل شیرین زبان گلشن آل عبایم

میوه باغ رسولم ، پاره قلب بتولم

دست پرورد حسینم ، نور چشم مصطفایم

کعبه صاحبدلانم ، قبله اهل نیازم

مستمندان را پناهم ، دردمندان را دوایم

من یتیمم من اسیرم ، کودکی شوریده حالم

طایری بشکسته بالم ، رهروی آزرده پایم

زهرة ایوان عصمت ، میوه بستان رحمت

منیع فیض و عنایت ، مطلع نور خدایم

(قاسم رسا، به نقل از احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۰۱)

نشریه ادبیات پایداری / ۳۲۳

رقیه به بلبل شیرین میوه باغ رسول و کعبه صاحب دلان و قبله اهل نیاز و
دوای دردمندان و طایر بشکسته بال و زهره ایوان عصمت و میوه بستان رحمت ...
مانند شده است .

تشبیه تسویه: چند مشبه با یک مشبه به ذکر می شود. در این بیت قآنی:

از زینت زنان چه به جا مانده بد؟ دو چیز

طوق ستم به گردن و خلخال غم به پا

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۸۱)

طوق ستم و خلخال غم، مشبه و زینت زنان، مشبه به است .

تشبیه ملفوف: در این تشبیه، مشبه (حداقل دو تا) جداگانه ذکر می شود و
سپس، مشبه به ها گفته می شود. این گونه تشبیه، مبتنی بر لطف و نشر است. در این
بیت :

به چشم شیعانت اشک حسرت یادگار توست

بلی در شیشه ماند یادگار از گل گلاب اصغر

(شهریار ، ۱۳۸۵: ۵۱۳)

شاعر ، تو (اصغر) را به گل و اشک حسرت را به گلاب مانند کرده است .

تشبیه مفروق: چند مشبه و مشبه به وجود دارد و هر مشبه، با مشبه به خود
می آید . از استاد همایی:

گلشنی ساخته در دشت بلاگشت که بود

غنچه اش اصغر و گل قاسم و اکبر سمنش

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲۰۵)

اصغر به غنچه و قاسم به گل و اکبر به سمن مانند شده است .

تشبیه مفصل: در آن ، وجه شبه ذکر می شود. میرزا احمد صفایی :

اهل حرم چو جمع عزا سر به جیب غم

او در میان چو شمع به رخساره اشکبار

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۱۰)

شاعر در مصراع اول، اهل حرم را به جمع عزا مانند می کند ، وجه شبه سر به

جیب غم فرو بردن است . در مصراع دوم نیز امام حسین به شمع مانند شده است .

تشبیه مجمل: تشبیهی است که وجه شبه آن ذکر نشود.

چشم خودبین جهان دارد خدایی می شود

توتیای چشم دل کردند خاک پای تو

(شهریار، ۱۳۸۵: ۳۷۰)

شاعر با تشبیه مجمل و ساده، خاک پای امام حسین را مشبه و توتیای چشم دل را مشبه به قرار داده است.

تشبیه مضمّر: ظاهراً با ساختار تشبیه مواجه نیستیم ولی مقصود آن، تشبیه است. امیری فیروزکوهی:

هر کس به خاک پاک تو اشکی نثار کرد زین به چه گوهری است که باشد سزای تو (احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۱۲)

شاعر اشک سوگواران شهادت امام حسین (ع) را با تشبیه مضمّر، به گوهر مانند کرده است.

یادر این بیت امین پور:

ندانم کار دیگرگون چرا بود ز شرح وصف ما بیرون چرا بود

گل سرخ از زبی آبی شود زرد رخ او در عطش گلگون چرا بود

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۸۱)

شاعر رخ امام حسین (ع) را با تشبیه مضمّر، به گل سرخ مانند کرده است.

یا در این بیت فواد کرمانی:

دشمنت کشت ولی نور تو خاموش نشد

آری آن نور که فانی نشود نور خداست

(همان: ۶۴)

شاعر نور امام را با تشبیه مضمّر، از جهت فانی نشدن آن، به نور خدا مانند کرده است.

یادر این بیت گرمارودی:

تنها نه فتاد بو فضایل شد کفّه کائنات مایل

هم برج زمانه بی قمر شد هم خصلت عشق بی پدر شد

حق، ساقی خویش را فرا خواند بر کام زمانه تشنگی ماند

(همان: ۱۶۹)

شاعر با تشبیه مضمّر، حضرت ابوالفضل (ع) را به تربیت کفّه کائنات، قمر، پدر عشق و ساقی حق مانند می کند.

استعاره

جاحظ در کتاب "البيان والتبيين"، ۱، ص ۱۵۳ می گوید: «استعاره، نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی اش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد.» منظور جاحظ این است که واژه ای که استعاره واقع شده است، در متن ادبی معنایی متفاوت از حالت عادی (زبانی) دارد. از دیدگاهی: «استعاره این است که واژه ای در هنگام وضع، لغت اصلی شناخته شده، بر شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع، بدان معنی اطلاق می شد. شاعر، این واژه را در غیر آن معنی اصلی به کار گیرد انتقالی به مثابه عاریت است.» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۷). در واقع استعاره، مجاز با علاقه مشابهت است و عبارت است از ادعای دخول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه، فردی است از افراد مشبه به (زرین کوب، ۱۳۴۷: ۶۷) استعاره، ابتدا در ذهن به صورت تشبیه پدید می آید و سپس، شاعر به حذف ادات تشبیه و تلخیص آن می پردازد.

استعاره از دیدگاه زیبایی شناسی و زبان شناسی بررسی می شود. آی. آ. ریچاردز در کتاب فلسفه بلاغت، ساختمان استعاره و تشبیه را به دو بخش تفکیک می کند و به جای مشبه و مشبه به، از واژه های هدف (tenor) و بردار (vehicle) استفاده می کند. بنا به استدلال ریچاردز، اندیشه و موضوع اصلی، هدف (مشبه) و (بردار تصویر یا مستعار) است. (داد، ۱۳۸۵، ص ۲۹) در استعاره، به مشبه، مستعار له و به مشبه به، مستعار منه و به ظاهر لفظ مستعار و به وجه شبه، جامع گفته می شود.

اقسام استعاره

اگر لفظ مستعار (مشبه به) ذکر شود، استعاره مصرحه و بر سه نوع است: ۱. مصرحه مجرده، ۲. مصرحه مرشحه و ۳. مصرحه مطلقه. اگر لفظ مستعار (مشبه به) ذکر نشده باشد اما لفظ مستعار له (مشبه) تصریح شده باشد، استعاره مکنیه یا بالکنایه است.

اگر مستعار اسم جنس باشد، استعاره را اصلیه و اگر فعل یا مشتقات آن باشد، استعاره را تبعیه گویند. اگر مستعار کلمه باشد، استعاره مفرد و اگر جمله یا عبارت باشد، استعاره مرکب یا تمثیلیه است. اگر از اجزای تشبیه فقط مشبه ذکر شود، استعاره مصرحه یا تحقیقه است و اگر مشبه ذکر شود و از لوازم مشبه به قرینه ای در لفظ بیاورند، استعاره مکنیه یا بالکنایه است.

استعاره مصرحه سه نوع است:

الف) استعاره مصرحه مجردة: مشبه به + حداقل یکی از ویژگی ها یا صفات مشبه؛

ب) استعاره مصرحه مرشحه: مشبه به + حداقل یکی از ویژگی های مشبه به؛

ج) استعاره مصرحه مطلقه: مشبه به + حداقل یکی از صفات مشبه به و مشبه؛

استعاره مکنیه یا بالکنایه: مشبه + یکی از ویژگی ها یا صفات مشبه به.

استعاره مکنیه از نظر شکل دو نوع است:

الف) به صورت اضافه که در دستور زبان، به آن اضافه استعاری می گویند؛

ب) به صورت غیر اضافی که در آن بین مکنیه و تخیلیه فاصله است.

ارزش بلاغی استعاره

سرانجام هر تشبیه خوب، استعاره است. در آفرینش استعاره، هنر و ابداع و کوشش ذهنی دخیل است؛ همچنین، استعاره معنی وسیعی دارد و درک آن، به خواننده واگذار می شود. در استعاره، هنرمند، مخاطب خود را هوشمند می انگارد. التذاذ ادبی استعاره، عمیق و پر دوام است. «در تشبیه، وجه تشابه ممکن است بسیار دور یا بسیار نزدیک باشد اما در استعاره، ارتباط باید آشکار و نزدیک باشد تا استعاره، پیچیده و دور از ذهن نشود.» (میر صادقی، ۱۳۷۳، ص ۱۲) استعاره نسبت به تشبیه، ایستا و ساکن است چرا که «در استعاره، شاعر اسمی را به اعتبار مشابهت، به جای اسمی دیگر به کار می برد که موجب درنگ و تأمل ذهنی مخاطب می شود؛ بنابراین، می توان نتیجه گرفت که استعاره با اشعار و توصیفات غنایی بیشتر تناسب دارد تا شعرهای حماسی.

در ارزش بلاغی استعاره، "عنصر المعالی" می گوید: « و اما اگر خواهی که سخن تو عالی نماید، بیشتر مستعار گوی و استعارات بر ممکنات گوی و اندر مدح، استعارت به کار دار.» (عنصر المعالی، ق ۱۳۵۲: ۱۹۰-۱۸۹) و نیز در "شعر العجم" آمده که تشبیه و استعاره به منزله خط خالی است که بدون آن، جمال سخن در نظر جلوه نمی کند؛ حتی یک آدم عامی، وقتی که از جوش خشم و غضب لبریز است، در کلامش استعاره وجود دارد.... (شبلی نعمانی، جلد چهارم، ۱۳۶۸: ۳۹-۳۸)

تصاویر استعاری در شعر عاشورایی

در این بیت از میرزا احمد صفایی:

گوشوار عرش رحمان را بریدی سر به سر آنگهی

دخترانش را ز کین بی گوشوار و یاره کردی

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۱۳)

گوشوار عرش رحمان، استعاره مصرحه مجرد از امام حسین (ع) است. جامع یا وجه شبه آن، گرانقدری و سر بریدن، از ویژگی های مشبه (مستعار له) است.

افتاده وفا به خاک گلگون قرآن به زمین فتاده در خون

(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۳: ۱۲۶)

قرآن، استعاره مصرحه مجرد از حضرت عباس است. جامع، ارزشمندی و قداست است.

یا در این بیت از حسن حسینی:

من پرسش سوزان حسینم یاران با حنجره عشق جوابم بدهید

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۱۳۴)

حنجره عشق، اضافه استعاری است.

حمید سبزواری نیز چنین سروده است:

یثرب آن شب کربلا زاییده بود تک سوار دشت «لا» زاییده بود

(سبزواری، ۱۳۶۷: ۳۶۵)

یثرب در بیت فوق، استعاره مکنیه از مادر است.

استعاره‌ای که به سبب کاربرد مداوم، خیال‌انگیزی و برجستگی ادبی خود را از دست داده، استعارهٔ مرده است. مانند لعل استعاره از لب یا نرگس استعاره از چشم. این استعاره نیز در شعر عاشورایی معاصر به کار رفته است:

نرگس بیمار تبارش ایاغ شمع روی اکبرش رخشان چراغ

(عبدالسلام تربتی، به نقل از احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۷۶)

این لؤلؤ تر و دُر گلگون حسین توست

وین خشک لعل غرقه در خون حسین توست

(آیت الله کمپانی، به نقل از احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۵۵)

لعل، استعارهٔ مرده از لب است.

آدم‌گونگی یا تشخیص، گونه‌ای از استعارهٔ کنایی است. گاه تشخیص بازتابی از باورهای باستانی و جهان‌بینی اسطوره‌ای است. خفتگی بخت، پنداری شاعرانه نیست بلکه باوری باستانی است چرا که در افسانه‌ها، بخت، زنده‌ای آدم‌گونه پنداشته می‌شده است که پهلوان، گاه برای برانگیختن او از خواب و رهانیدن کسی از تیره روزی و نگون بختی، به نهانگاهش می‌شتافته است (کزازی، ۱۳۷۰: ۱۲۹-۱۲۸) در مجموع، هرگاه به آنچه که انسان نیست، شخصیت انسانی بدهند، آن را انسان‌گونگی (personification) می‌گویند. (فضیلت، ۱۳۸۴: ۶۳)

در شعر عاشورایی، تشخیص جایگاه ویژه‌ای دارد و اغلب دربارهٔ فلک یا واژه‌های مترادف آن، مانند چرخ، گردون آسمان، دهر و ... به چشم می‌خورد:

به خاندان رسالت بین چه ظلمی کرد

فلک که زینب کبری ز پرده بیرون شد

(شهریار، ۱۳۸۵: ۴۹۱)

فلک به انسان ظالمی مانند شده است.

یا در این بیت امیری فیروز کوهی:

خورشید خون گریست به دامان صبح و شام

خون شد دل سپهر هم از داغداریت

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۱۲)

شاعر به خورشید و سپهر، شخصیت انسانی داده است.

اغراق

کهن‌ترین کتاب بلاغت جغرافیای اسلام که در آن از اغراق بحث شده، کتاب "البدیع" ابن معتر است که از الافراط فی الصفه نام برده است و ارسطو در خطابه، از افراط سخن گفته که مقصود او همان اغراق یا غلو و مبالغه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۳۰) اما او به این نوع گفتار، اکاذیب آشکار می‌گوید.

خواجه نصیر در "اساس الاقتباس"، اغراق را موجب عدول از ممکنات به محال و آن را خرافات می‌خواند. استاد زرین کوب نیز در کتاب "شعربی دروغ شعربی نقاب"، اغراق را اسناد مجازی می‌داند که به موجب آن، شاعر معانی بزرگ را خرد جلوه می‌دهد و معانی خرد را بزرگ. در زبان فارسی برای این قسم بزرگ‌نمایی، درجاتی قائل شده‌اند؛ (اغراق، غلو، مبالغه) دسته‌ای آن را دروغ‌گویی نامیده و دسته‌ای دیگر، آن را به شرط اینکه از حقیقت فاصله نداشته باشد، پسندیده‌اند.

اغراق در مباحث جدید ادبی، به عنوان یکی از صور خیال آمده است؛ البته به شرطی که دو بنی باشد و مانند تشبیه بشود از حاضر به غایب برود و با تخیل، از معنی ظاهر به باطن بگراید.

در بلاغت فرنگی، اصطلاح اغراق (hyperbol) در مجموع، ارائه یک تصویر است در معنی وسیع‌تر از خیال و ایماژ، یعنی بیان یک حالت یا یک وصف؛ اگر چه از شیوه بیان منطقی برخوردار باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۳۷) اما به هر حال، نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند و در القای تصویر، مؤثر است.

اغراق در اشعار حماسی که همه چیز غیر عادی و مهیج و بزرگ‌تر جلوه می‌کند، کاربرد بیشتری دارد. نمونه آن، شاهنامه است:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نام افراسیاب

اگر اغراق را به درجه ای رساند که در عقل و عادت ممکن و باور کردنی نباشد، آن را غلو می‌گویند، مانند بیت بالا (همایی، ۱۳۸۱: ۲۶۲) در یک جمله، هنر یعنی اغراق در حقیقت جهان و هر چه در آن است. در این بیت:

بر تو بستند اگر آب، سواران سراب

دشت دریا شد و آب از سر افلاک گذشت

(مردانی، ۱۳۷۰: ۲۱)

یا در این بیت گرمارودی:
مرگ در پنجه تو
زبون تر از مگسی است

(حافظی، ۱۳۷۷: ۱۰۹)

شاعر در بیان قدرت امام حسین (ع)، اغراق آورده است .
یا :

شد از چشمش در آن دشت بلا سیلاب خون جاری

چو از لعل لب خشک پدر شد با خبر اکبر

(مردانی، ۱۳۶۷: ۱۷۳)

شرح حال علی اکبر، هنگام فهمیدن تشنگی امام حسین (ع) آمده است .

حس آمیزی

در آمیختن حواس و گونه ای مجاز با علاقه تشبیه است. دیدن رنگ یا اندازه یا هیئت ظاهری هر چیزی ، کار حقیقی حس بینایی است اما «دیدن عطر» یا «شنیدن رنگ» ، «آواز روشن» و «جیغ بنفش» کاربرد حواس است برای درک پدیده‌هایی در غیر حوزه آنها که ناقدان اروپایی، آن را synaesthesia می‌خوانند و استاد شفیع کدکنی، اصطلاح حس آمیزی را در برابر آن پیشنهاد کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۷۱) در قلمرو حس آمیزی پر امکان ترین حس‌ها، حس بینایی و رنگ، مهم ترین عنصر این حس است . به دیگر سخن، حس آمیزی، ترکیب دو یا چند محسوس است که هر یک با حسی متفاوت ادراک شود. (فضیلت، ۱۳۸۴: ۶۳) یعنی یک ترکیب یا عبارت، همزمان چند حس را برای خواننده تداعی می کند .

رنگ، بو و صورت، به عنوان عوامل حس آمیزی، در تصویر آفرینی نقش مهمی دارند . عنصر رنگ، سهم عمده ای دارد به طوری که بسیاری از امور معنوی که به حس بینایی در نمی آیند ، با صفتی از رنگ ها نشان داده می شوند .

حس آمیزی، به عنوان گونه‌ای از مجاز، بیشتر در شعر شاعران رمانتیک و سمبولیک نیمه های قرن نوزدهم اروپا به کار رفته است و در میان شاعران معاصر،

سهراب سپهری بیشترین حس آمیزی ها را دارد. شاعران عاشورایی معاصر نیز از این شگرد بهره جسته اند. در این بیت قزوه:
نخستین اتفاق تلخ تر از تلخ در تاریخ

که پشت عرش را خم کرده یک ظهر محرم بود

(رک: بختیاری، ۱۳۸۳: ۶۵)

اتفاق تلخ، حس آمیزی است. شاعر برای (اتفاق) که امری است دیدنی،
صفت (تلخ) را آورده است. گرماوردی گفته است:

شیرین ترین لبخند

بر لبان اراده توست

(همان، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

شعر بالا در توصیف امام حسین است و شیرین ترین لبخند، حس آمیزی
است. یا در شعر محبت:

حرف ها را گرم و طاق سوز کن ذهن را آینه آن روز کن

(همان: ۸۹)

حرف، شنیداری است که شاعر آن را با صفت گرم می آمیزد. همین شاعر
می گوید:

آمدی آتش زنی بر جان خلق جان شیرین را کنی قربان خلق

(همان: ۹۱)

جان شیرین، حس آمیزی است. شاعر (جان) را که انتزاعی است، با
(شیرین) از حس چشایی در می آمیزد.

مجاز

پیشینیان در تعریف حقیقت، از اصطلاحی کمک گرفته اند که امروزه مطرح
نیست یا اگر هست، به دیده مسلم در آن نمی نگرند و آن، وضع است. می توانیم
بگوییم که "حقیقت آن است که استعمال لفظ، بر طبق وضع واضح باشد."
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۹۷-۹۶) از دیدگاه استاد جلال الدین همایی، حقیقت
عبارت است از استعمال لفظ در معنی موضوع له اصلی، چنان که لفظ دست و
پای را بگویند و اندام مخصوص اراده کنند: فلان کس دست به شمشیر برد و پای

فرار پیش نهاد. (همایی، ۱۳۸۱: ۲۴۷) و «مجاز، استفاده از لفظ در غیر معنی حقیقی است به لحاظ وجود قرینه ای که مانع از اراده معنی اصل باشد. شرط نقل معنی اصلی (حقیقی) به معنی غیر اصلی (مجازی)، وجود تناسبی است بین آن دو و این مناسبت را علاقه گویند» (داد، ۱۳۸۵: ۴۲۷) از این رو، باید قرینه‌ای به دست دهند تا مقصود آنان فهمیده شود و بین معنای اولی (حقیقی) و ثانوی (مجازی) لغت، رابطه ای وجود داشته باشد که این رابطه، همان علاقه است.

مجاز خاص ادبیات نیست و در همه انواع زبان‌ها، سبک‌ها، چه علمی و چه تاریخی و چه مذهبی ... حقیقت و مجاز داریم. (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۱) مجاز در واژه، به علاقه مهمی وابسته است که به این نوع مجازها، مجاز مرسل مفرد می‌گویند، در مقابل مجاز مرکب که بحث جمله است. انواع مجاز مرسل مفرد عبارتند از: ۱. مجاز با علاقه کلیت و جزئیت. ۲. علاقه حال و محل یا ظرف و مظهر. ۳. علاقه لازم و ملزوم. ۴. علاقه سببیت یا علت و معلولی. ۵. علاقه عموم و خصوص. ۶. علاقه ماکان و مایکون. ۷. علاقه جنس. ۸. علاقه صفت و موصوف یا مضاف و مضاف الیه. ۹. علاقه مجاورت. ۱۰. علاقه قوم و خویشی. ۱۱. علاقه تضاد. ۱۲. علاقه شباهت.

شعر عاشورایی معاصر در زمینه مجاز نیز از حیث گستردگی، دامنه نسبتاً وسیعی دارد و در این بیت قاسم رسا:

چو شیر شرزهر پرچم دار اسلام پی نهضت به کف پرچم گرفته

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۹۸)

کف، مجاز با علاقه جزء و کل است. کف که جزء است ذکر شده و کل دست اراده شده است. یا شعر حسینی:

در فراقش آن قدر بر سنگ‌ها کوبیده سر تا سپرد آخر به رسم عاشقان،
جان ذوالجناح

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲۴۳)

سر، مجاز با علاقه جزء و کل است. شاعر سر را ذکر کرده و پیشانی را اراده کرده است. محبی نیز گفته است:

نشریه ادبیات پایداری / ۳۳۳

با خیل اشک و آه چو شد کاروان روان آرام و صبر و تاب و توان از
مدینه رفت

(انوری ...، ۱۳۷۳: ۱۶۴)

مدینه، یعنی محل، ذکر شده و حال، یعنی مردم مدینه، اراده شده است. یا
در این بیت مجاهدی:

بس که از جام بلا سرمست شد هم ز پا افتاد و هم از دست شد

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۱۷۱)

جام، مجاز با ذکر محل (ظرف) و اراده حال از شراب (مظروف) است و در
این بیت همایی:

با بانگ هو هو الحق و آواز دوست دوست

خوانده به گوش عالمیان ماجرای عشق

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۰۸)

عالمیان، مجاز با ذکر محل و اراده حال از مردم عالم است. قزوه می گوید:

باده به دست تو کیست؟ طفل جوان جنون

پیر غلام تو کیست؟ عشق علیه السلام

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۱۷۱)

در مصراع اول بیت، باده، مجاز با علاقه ذکر حال (مظروف) و اراده محل (ظرف)
از جام باده است. یا: شاعر نبی را گفته اما منظورش حضرت محمد (ص) است.

و قزوه گفته است:

مدینه نه که حتی مکه دیگر جای امنی نیست

تمام کربلا و کوفه غرق ابن ملجم بود

(همان: ۶۵)

ابن ملجم، مجاز با علاقه ذکر خاص و اراده عام از دشمنان اسلام است.

یا:

خدا به نافع خلدش دماغ جان پر داشت

که بوی خون نکند رخنه در دماغ حسین

(شهریار، ۱۳۸۵: ۳۶۵)

نافه، به علاقه ما یکون، مجاز از مشک است . یا در این بیت از امین پور:
این خاک به خون عاشقان آذین است

این است در این قبیله آیین این است

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲۵۸)

خاک، مجاز با علاقه جنسیت به معنای زمین است. یا:

گر بشکافی هنوز خاک شهیدان عشق

آید از آن کشتگان زمزمه دوست دوست

(کرمانی، ۱۳۶۴: ۱۸۸)

خاک، در مصراع اول مجاز با علاقه جنسیت به معنای قبر و آرامگاه است .

یا در این بیت سازگار:

جای تکبیر اذان ظهر در آغوش گرفت

بانگ مادر مادر زهرا در این صحرا شنید

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۱۶۲)

مادر، مجاز با علاقه خویشی از پسر، یعنی امام حسین (ع) است. یا:

که چون به خاک درش ز فقر سایه جبین

بود همه ماسوا ترا به زیر نگین

(محمد علی مردانی، به نقل از احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۳۴)

نگین در بیت دوم، مجاز با علاقه مجاورت از انگشتی است .

یا:

محرم آمد و نو کرد درد داغ حسین

گریست ابر خزان هم به باغ و راغ حسین

(شهریار، ۱۳۸۵: ۳۶۵)

محرم، مجاز با علاقه مضاف و مضاف الیه از ماه محرم است. شاعر، مضاف الیه

را آورده و اراده مضاف و مضاف الیه کرده است . یا:

من آن نخلم که حقم کشت و دستش آبیار آمد

رسولم کرد دهقانی ، بتولم ساخت بار آور

(کرمانی، ۱۳۶۴: ۵۲)

دست، با علاقه سبب و مسبب، به معنی قدرت است .

کنایه

کنایه، عبارت یا جمله ای است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد اما قرینه صارفه ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد. از رهگذر کنایه می توان به اسلوبی دلکش و مؤثر رسید. جای بسیاری از تعبیرات و کلمات زشت و حرام را می توان از راه کنایه، به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن آنها هیچ گونه امتناعی نداشته باشد.

کنایه در غزل، تقاضا، انتقاد و نیز در هجو، خدمت بسیار به شاعران می کند و چه بسا که آنها را آنجا که گفتن حقیقت سخت است، از خطرهای می رهاند. (زرین کوب، ۱۳۴۷: ۷۱) کنایه در سخن، همانند دیگر صور خیال، نقشی مهم دارد و در شعر، به خصوص در انواع هجو، قوی ترین راه القاء معانی است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

قدما از کنایه طبقه بندی های مختلف داشته اند. یکی نیز تقسیمی است که به اعتبار مقصود ارائه شده است؛ یعنی این که منظور از کنایه چیست؟ یا نفس موصوف مورد نظر است یا صفت او و یا منظور این است که صفتی را در مورد موضوع اثبات کنند و هر یک از این انواع را به نزدیک و دور تقسیم کرده اند. به الفاظ و معنای ظاهری، مکنی^۱ به و به معنای مقصود، مکنی^۲ عنه می گویند. کنایه از نظر دلالت مکنی به به مکنی عنه سه قسم است:

۱. کنایه از موصوف (اسم): مکنی به، به لحاظ دستور زبان، صفت یا مجموعه چند صفت یا جمله و یا ترکیبی وصفی (صفت و موصوف) و یا ترکیب اضافی (مضاف و مضاف الیه) یا بدلی (مضاف و مضاف الیه) است که باید از آن، متوجه موصوفی (مکنی عنه) شد؛ یعنی به طور خلاصه، وصف اسمی را بگوییم و از آن، خود اسم را اراده کنیم.

۲. کنایه از صفت: مکنی به صفتی است که باید از آن، متوجه صفت دیگری (مکنی عنه) شد.

۳. کنایه از فعل یا مصدر: به فعل (گروه فعلی) یا مصدر مرکبی (مکنی عنه) که در معنای فعل یا مصدر دیگری (مکنی عنه) به کار رفته باشد، کنایه از فعل گویند، که رایج ترین نوع کنایه است.

اگر فهمیدن معنای باطنی این نوع کنایات آسان باشد، کنایه قریب و اگر آسان نباشد، کنایه بعید است. (شمیسا، ۱۳۷۹، صص ۹۳-۹۲)

کنایه از نظر روشنی و پوشیدگی مفهوم و همچنین کمی یا فراوانی وسایط و سرعت و کندی انتقال معنی از مکنی به مکنی عنه، به چهار دسته تقسیم شده شده است که عبارتند از:

ایماء: که در آن وسایط اندک و ربط بین معنی اول و دوم، آشکار است. رایج ترین نوع کنایه در این دسته بندی است.

تلویح: وسایط میان لازم و ملزوم متعدد باشد و این امر، معمولاً فهم مکنی عنه را دشوار می کند. از این رو عکس ایماء است.

رمز: وسایط در آن خفی است و در نتیجه، انتقال از معنی ظاهر به باطن، دشوار و گاهی غیر ممکن است.

تعریض: کنایه‌ای خصوصی است که بین دو نفر رد و بدل می شود. این کنایه، جمله یا عبارتی است اخباری که مکنی عنه آن، هشدار به کسی یا نکوهش و یا سخره کردن است؛ از این رو مخاطب را آزرده می کند.

از آنجا که کنایه یکی از راه های طبیعی بیان است، در بین همه اقشار جامعه رواج دارد و از آنجا که مخاطب شعر عاشورایی، عامه مردم است آشکارا با بسامد بالایی دیده می شود.

بر طبق تقسیم بندی پیش گفته، کنایه را در شعر عاشورایی از نظر انتقال معنی از مکنی به مکنی عنه مورد بررسی قرار می دهیم.

از حریم کعبه آهنگ سفر داریم ما مقصدی بالاتر از این، در نظر داریم ما (مؤید، ۱۳۷۱: ۲۸۶)

آهنگ داشتن، کنایه از ایما از قصد داشتن است. یا:

چو لاله داغ علی اکبرم ز پا انداخت تو رفتی و کمرم را شکستی ای عباس (نیشابوری، ۱۳۷۰: ۱۸۰)

وصف احوال امام حسین، پس از شهادت حضرت عباس است و کنایه از نوع ایما دارد. یاد این بیت محمد تقی بهار:

از چه رو بر گرد آن طفلان بی مادر نگشتی

از چه پشتیبان آن سلطان بی لشکر نگشتی

(رادفر، ۱۳۶۹: ۵۷)

گرد کسی گشتن، کنایه از مواظب بودن و فدا شدن است.

شاعران در غم از دست دادن امام، از کنایه پشت شکستن و پشت خم شدن و در متوسل شدن به امام حسین (ع) و یارانش، از کنایه دست به دامان زدن و در بیان کردن کیفیت خطبه های حضرت زینب (س) پس عاشورا، از کنایه زبان آتشین و در غم از دست دادن و شهادت شهدای عاشورا، از کنایه جگر و دل سوختن و در ابراز بی قراری و نگرانی نسبت به واقع شدن حادثه عاشورا، از کنایه عنان از دست شدن، فراوان بهره جسته اند: سازگار می گوید:

زن های شام خنده به ناموس من زدند

این بود احترام من و خاندان من

(بختیاری، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

شاعر به کنایه تعریض از خنده به ناموس زدن، احترام را برداشت کرده است.

یا در این بیت لاهوتی:

برای گریه هم رخصت ندادند اهل بیتش را

مسلمانی نگه کن رسم مهمان پروری بنگر

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۲۱۹)

اما شاعر در مصراع دوم، به تعریض می گوید که مسلمانی نگه کن، رسم مهمان پروری بنگر.

در شعر عاشورایی از کنایه های تلویح و رمز، شواهدی پیدا نشد؛ به این سبب که مخاطب شعر عاشورایی، همه اقشار جامعه اند، شاعران از کاربرد عبارات و کنایات دیر یاب می پرهیزند و از آنجا که کنایه های تلویح و رمز، از نظر انتقال معنی از مکنی به مکنی عه دشوار یاب هستند.

محور عمودی و افقی

در شعر عاشورایی، شاعران تنها با یک موضوع سرو کار دارند و آن عاشوراست. محتوای شعر آنها، مدح قهرمانان عاشورا و مذمت دشمنان است که بیشتر در قالب قصیده و ترکیب بند است و شرح جزء جزء واقعه عاشورا، بیشتر در قالب مثنوی است. در نتیجه، در حوزه محور عمودی، خیال شاعر با محدودیت بسیاری مواجه است و این یکنواختی، باعث شده است که حوزه اندیشه و تأملات شاعران، محدود و یکنواخت گردد. مقایسه بیت آغازین دو قصیده زیر، یکنواختی محور عمودی را به خوبی بیان می کند. مدرس اصفهانی می گوید:

هلال ماه عزا از افق دمیده خمیده

کدام بار غمش بوده تا خمیده دمیده

به یاد فرق علی اکبر و خمیده قدش

جبین ماه گرفته، قد هلال خمیده

به سرخی شفق از چشم اعتبار نظر کن

که خون شده جگر چرخ و آید از ره دیده

چه نوبتی زده بر بام چرخ، نوبتی غم

که نوبت غم و اندوه اهل بیت رسیده

ز دست فتنه گریبان صبح چاک نظر کن

مگر که پیرهن صبر زینب است دریده

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۶۲)

جیحون یزدی نیز چنین سروده است:

باز این مه محرم پر شور سرزدی

اندر دلم شراره ز عاشور بر زدی

سختا که روی تو مگر از سنگ کرده اند

کاینک دوباره حلقه ماتم به در زدی

باز آمدی و بر دل مجروح من چو پار

از غصه نیشتر زدی و بیشتر زدی

تو آن نه ای مگر که به سر تاختی ز خیر
و آنگاه ره به زاده خیرالبشر زدی
تو آن نه ای مگر که به جای کفی آب
پیکان به حلق اصغر خونین جگر زدی

(احمدی بیرجندی، ۱۳۷۸: ۱۶۹)

محدودیت موضوع باعث شده که شاعر در یک محور خاص، یعنی در یک مسیر معین حرکت کند و شاعرانی چون عمان سامانی، محمد کاظم صبوری، قاسم رسا، جلال الدین همایی، ابوالقاسم لاهوتی، محمد تقی بهار، محمد حسین شهریار، سید حسن حسینی، علی موسوی گرمارودی، فواد کرمانی، مشفق کاشانی و ... محدودیت و تنگنای زمینه فکری و طرح را که باعث تکراری شدن محور عمودی می شود، با تنوع و ابداع در زمینه محور افقی خیال جبران کرده‌اند.

شعر برگزیده عاشورایی، شعری است که شاعر آن، نهایت کوشش را نموده که از تصاویر ادبی تکراری شاعر گذشته بهره نجویید؛ برای نمونه، شاعران زیادی ترکیب بند محتشم کاشانی را تضمین کرده اند اما آن دسته از شاعران موفق ترند که در محور افقی، تصاویر بدیع و پویاتری را آفریده اند.

اکثر تضمین‌هایی که در دوره معاصر از محتشم کاشانی گردیده است در کتابی به نام شورش در خلق عالم گرد آوری شده که می توان با مراجعه به آن، ترکیب‌بندهای شاعران را با هم مقایسه نمود. (انوری و دیگران، ۱۳۷۳: ۲۰۷-۴۹)

نتیجه

این که با بررسی اشعار عاشورایی معاصر در می یابیم که تصاویر ادبی در محور افقی، چنان چیده شده اند که برای مخاطب عامی، پیچیده و دور از ذهن نباشد زیرا شعری که بخواهد در عمق جان نفوذ کند، باید روان، سوزناک و برخوردار از ویژگی سهل و ممتنع باشد.

در شعر عاشورایی، از انواع تشبیهات رایج در تقسیمات بیان و بدیع استفاده شده است. تشبیهات این نوع شعر را بیشتر امور حسی تشکیل می دهند. هر چند

تشبیه عقلی نیز در آن دیده می‌شود. میزان استفاده از استعاره نیز در شعر عاشورایی معاصر زیاد است. بیشتر استعاره‌های اصلی از نوع مصرحه و مکنیه است و در زیر مجموعه استعاره، از تمثیل کمتر استفاده شده است.

حس آمیزی در شعر نوی عاشورایی، بیشتر از شعر سنتی به چشم می‌خورد. شاعرانی همچون قیصر امین پور، حسن حسینی، علی موسوی گرمارودی و علی رضا قزوه، با حس آمیزی زیبا، رنگ و روی تازه و سرشار از حیات به شعر خود بخشیده‌اند. همچنین شاعران حساس و عاطفی، در سرایش حماسه عاشورا از آرایه تشخیص بس بهره‌جسته‌اند. فلک و مترادفات آن، بیشترین بن‌مایه‌های تشخیص شاعران محسوب می‌شوند.

در پایان می‌توان گفت که شاعران در بهره‌گیری از عوامل تصویر ساز در محور افقی تصاویر، توانا ظاهر شده‌اند ولی از آنجا که همیشه دغدغه سادگی و روشن بودن شعرشان را داشته‌اند، هرگز شعر آنان دیریاب نشده است.

منابع

۱. احمدی بیرجندی، احمد، ۱۳۷۸، **اشک خون**، تهران: اسوه.
۲. انوری، محمد جواد، درگاهی، حسین و طالعی، عبدالحسین، ۱۳۷۳، **شورش در خلق عالم**، تهران.
۳. بختیاری، مریم، ۱۳۸۳، **با کاروان عاشورا**، تهران: تاریخ و فرهنگ.
۴. ثروت، منصور، ۱۳۷۹، **فرهنگ کنایات**، تهران: سخن.
۵. جرجانی، عبدالقاهر، ۱۳۷۴، **اسرار البلاغه**، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: دانشگاه تهران.
۶. حافظی، محسن، ۱۳۷۷، **منشور عاشورا**، قم: حضور.
۷. داد، سیما، ۱۳۸۵، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
۸. رادفر، ابوالقاسم، ۱۳۶۹، **چند مرثیه از شاعران پارسی‌گوی**، تهران: امیر کبیر.
۹. زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۴۷، **شعر بی دروغ شعر بی نقاب**، تهران: جاویدان.
۱۰. ژولیده نیشابوری، حسن، ۱۳۷۰، **گل واژه‌های عشق**، تهران: مفید.
۱۱. سبزواری، حمید، ۱۳۶۷، **سرود درد**، تهران: کیهان.

۱۲. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود ابن آدم، ۱۳۵۹، **حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه**، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
۱۳. شفیع کدکنی، محمد رضا، ۱۳۸۳، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: جاویدان.
۱۴. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۹، **بیان و معانی**، تهران: فردوسی.
۱۵. شهریار، محمد حسین، ۱۳۸۵، **دیوان شهریار**، جلد اول، تهران: نگاه.
۱۶. عنصر المعالی، کیکاووس بن اسکندر بن قابوس وشمگیر بن زیار، ۱۳۵۲، **قابوس نامه**، به اهتمام دکتر غلام حسین یوسفی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۷. فضیلت، محمود، ۱۳۸۴، **آرایه های ادبی**، کرمانشاه: دانشگاه رازی.
۱۸. فضیلت، محمود، ۱۳۸۶، **زیبا شناسی قرآن**، تهران: سمت.
۱۹. قسانی شیرازی، میرزا حبیب، ۱۳۶۳، **زیبایی شناسی قرآن، دیوان اشعار**، تهران: گلشایی.
۲۰. کاشانی، مشفق، ۱۳۶۸، **خلوت انس**، تهران: پاژنگ.
۲۱. کرمانی، فؤاد، ۱۳۶۴، **شمع جمع**، تهران: شرکت سهامی طبع کتاب.
۲۲. کزازی، میرجلال الدین، ۱۳۷۰، **زیبا شناسی سخن پارسی**، تهران: مرکز.
۲۳. مردانی، محمد علی، ۱۳۶۷، **فروغ ایمان**، تهران: امیر کبیر.
۲۴. مردانی، نصر الله، ۱۳۷۰، **آتش فی**، تهران: اطلاعات.
۲۵. معصومی، رضا، ۱۳۶۶، **اشک شفق**، تهران: رشیدی.
۲۶. موسوی گرمارودی، علی، ۱۳۶۳، **چمن لاله**، تهران: گلشن.
۲۷. مؤید، سید رضا، ۱۳۷۱، **نغمه های ولایت**، تهران: علی زاده.
۲۸. میر صادقی، (ذوالقدر)، میمنت، ۱۳۷۳، **واژه نامه هنر شاعری**، تهران: کتاب مهناز.
۲۹. نعمانی، شبلی، ۱۳۶۸، **شعر العجم**، تاریخ اشعار و ادبیات ایران، ترجمه سید نقی فخر داعی گیلانی، جلد چهارم، تهران: دنیای کتاب.
۳۰. همایی، جلال الدین، ۱۳۸۱، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، تهران: وحید.