

حافظ و آشنایی زدایی در قلمرو تلمیح

حمیدرضا توکلی*

چکیده

تلمیح از آشناترین و پرسابقه‌ترین شگردهای بلاغی در ادبیات ایران و جهان است. در این نوشتار به شیوه‌های کاربرد تلمیح در معنای ویژه‌تر و رایج‌تر آن که عبارت از اشارات داستانی است، در شعر حافظ توجه می‌شود. حافظ تلمیحاتی آشنا را در نمونه‌هایی چشمگیر، به شکل و شیوه‌ای ناآشنا و متفاوت روایت می‌کند. گاه داستان را از گونه‌ای دیگر می‌نگرد و گاه از ایهام و تناسب در پیچیده کردن ساختار اشاری و تداعی‌انگیز تلمیح بهره می‌گیرد. از شگردهای شاخص او در این زمینه آمیزش سنت‌های گوناگونی است.

کلیدواژه: تلمیح، آشنایی زدایی، ایهام، اشارات داستانی و حافظ

درآمد

تلمیح در میان شگردهای ادبی، آن مایه آشنا و پرکاربرد است که چه بسا صنعتی دست‌فروشد به نظر آید و از عادی‌ترین لوازم گفتار ادبی. شاید تصور شود تلمیح بیش از آن که یک شیوه هنری و ظرافت زیباشناختی باشد در کنار واژگان و تعبیر دشوار، در شمار گره‌هایی است که برای فهم متون باید آن‌ها را گشود. بدین سان ممکن است تلمیح گاه مانع ادراک و التذاذ هنری تلقی شود؛ نه عامل آن.

این برداشت با دقت در برخی نکته‌ها که ارباب بلاغت در کار کرده‌اند و به ویژه تأمل در ظرایف تلمیحات استادان سخن بی‌اعتبار می‌شود.

تلمیح از ریشهٔ لمح به معنای «جستن برق» و لمح به معنای «یک نظر» است. غالباً با اشاره به تعبیر «از گوشهٔ چشم نگریستن» معنای قاموسی واژه را به مفهوم اصطلاحی‌اش پیوند می‌دهند. شمس قیس دقیقاً از همین رهگذر تلمیح را دلالت الفاظ اندک بر معانی بسیار تعریف می‌کند. (المعجم فی معاییر اشعار العجم/

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان Hrtiran@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۴/۱۰/۱۱ - پذیرش نهایی: ۹۳/۲/۱۵



(۳۷۷) او با این که حتی مثالی نمی‌آورد و به معنای متعارف تلمیح کم‌ترین اشاره‌ای نمی‌کند، آن را با اطناب می‌سنجد: «و این صنعت به نزدیک بلغا پسندیده‌تر از اطناب است.» (همان / ۳۷۷) پس از اشاره به تلمیح بی‌درنگ از این معنی سخن می‌گوید که بلاغت هنر «به اندازه سخن گفتن» است و از آن پس به تمایز ایجاز و مساوات و بسط می‌پردازد. (همان / ۳۷۷-۳۷۸) در حقیقت تلمیح را در چشم‌انداز مطالعات معانی جای می‌دهد. (داستان پیامبران در کلیات شمس / ۵/۱)

به نظر می‌رسد یکی از بنیانی‌ترین نکته‌ها در برداشت هنری و بلاغی از تلمیح همین شیوه‌اشاری و ساختار فشرده آن باشد. تلمیح یکی از شیوه‌های ایجاز دانسته شده است که از رهگذر آن ظرفیت معنایی سخن فرا کشیده می‌شود. (بدیع نو / ۱۱۲) رازی در نهایتاً ایجاز تلمیح را «اشاره در فحوای کلام به مثل سائر، شعر نادر

یا قصه مشهور بدون ذکر آن» تعریف می‌کند. (معجم مصطلحات النقد العربی القديم / ۱۷۸) قید «بدون ذکر آن» در خور دقت است. جرجانی نیز در این زمینه، قید «عدم تصریح» را می‌آورد. (نک داستان پیامبران در کلیات شمس / ۵/۱) و در تعریفی دیگر تأکید شده که اشاره باید «به گونه رمز و نشانه» باشد. (رک: صور خیال در شعر فارسی / ۲۴۳) تلمیح از شیوه‌هایی است که مخاطب را به کوشش ذهنی وا می‌دارد؛ زیرا برانگیزنده‌ی تداعی است. اساساً التذاذ زیباشناختی تلمیح ریشه در همین تداعی-انگیزی دارد. (رک رستاخیز کلمات / ۴۵۵ نیز: بدیع از دیدگاه زیباشناسی / ۷۷) نگاهی به تعاریف و مصادیق تلمیح به روشنی نشان می‌دهد که بیش‌تر این اشاره‌ها داستانی‌اند. (از جمله بنگرید به مثال‌های: فنون بلاغت و صناعات ادبی / ۳۳۱/۲-۳۳۸)

جدا از پیچیدگی و ظرافت اشاره به داستان، می‌توان تلمیحات را از لحاظ گستردگی و نیز گونه‌گونی قلمروها بررسی کرد. (رک: واژه‌نامه هنر شاعری / ۸۳) هم-چنین روی‌آوری به یک میراث داستانی نو یا کهنه و فضای فرهنگی حاکم بر آن، ممکن است همدلانه باشد یا در مواردی آمیخته با طنز، ریشخند و حتی توهین.

در بسیاری موارد، تلمیح دست‌مایه‌ای است برای پروردن اغراقی که از رهگذر مقایسه صورت می‌گیرد. در این زمینه بررسی تلمیحات به داستان‌ها و اساطیر ایرانی در



شاعران گوناگون می‌تواند روشنگر باشد. (نیز رک: صور خیال در شعر فارسی / ۴-۲۴۳)

تلمیح از سویی با تشبیه و تمثیل پیوند می‌گیرد؛ زیرا در آن به پیوندی همسان یا سنجیدنی با داستان یا بخشی از یک داستان اشاره می‌شود. از سوی دیگر با تناسب نسبت می‌یابد؛ زیرا به تناسب میان اجزای یک داستان به شیوه‌ای آشکار یا نهان اشاره می‌کند. (رک: نگاهی تازه به بدیع / ۱۱۲ نیز بسنجید با: بدیع از دیدگاه زیباشناسی / ۷۶) و از جهت ایجاد تناسب گونه‌ای موسیقی معنوی به شمار می‌آید. (موسیقی شعر / ۳۱۰) تلمیح در چهره پیچیده‌تر و آفرینشگرانه‌ترش می‌تواند از سطح اشاره‌ای محدود به افق پیوندهای گسترده‌تر و باریک‌تر میان یک بخش و زمینه گفتار با یک داستان گذر کند. (بسنجید با: نیلوفر خاموش / ۶۲) تلمیح از یک چشم-انداز پلی است که شعر را به داستان و روایت می‌رساند. (رک: فرهنگ تلمیحات / ۴۶) شاید بتوان گفت ساختار گزیده‌گویانه و اشاره‌وار تلمیح زمینه‌ای را فراهم می‌سازد تا از بوطیقای روایی به بوطیقای شاعرانه گذر کنیم.

در کتب قدما گاه تلمیح با تلمیح یکی دانسته شده و گاه این دو از یکدیگر جدا شده‌اند و گاه این دوگانگی ناشی از یک اشتباه دانسته شده است. (رک: صور خیال در شعر فارسی / ۲۴۳ مصطلحات النقد العربی القدییم / ۱۷۸ بدایع الصنایع / ۱۸۴ حقایق-الحدائق / ۱۵۹) از صنعت «عنوان» گاه در کنار تلمیح یاد شده است؛ «این که متکلم برای تقریر و تأکید غرض خود اشاره کند به قصص سابقین» (هنجار گفتار / ۲۶۱) برخی نیز برابر پارسی «چشمزد» را به جای تلمیح به کار بسته‌اند. (زیباشناسی سخن پارسی: بدیع / ۱۱۰).

از همین گزارش فشرده می‌توان دریافت که شاید چشم‌گیرترین نکته، اهمیت برخورد متفاوت و ظریف با تلمیح باشد. اگر بخواهیم از منظری نظریه‌پردازانه بنگریم و به زبانی فنی از این معنی سخن بگوییم باید از اصطلاح «آشنایی‌زدایی»^۱ یاد کنیم که بر ساخته صورت گرایان روس است. (رک: موسیقی شعر ۳-۳۸ رستاخیز کلمات ۹۲-۱۱۴ «مقدمه‌ای بر فرمالیسم روس» / ۷۵-۷۳) در حقیقت شاعر باید بکوشد تا به

^۱ -difamiliarization



شیوه‌ای ناآشنا به داستانی آشنا اشاره کند. این آشنایی‌زدایی ممکن است به گزارش فشرده داستان یا شیوه پیوند دادن زمینه سخن با داستان بازگردد. بدین سان به بازخوانی نوآیین داستان یا تأویلی تازه از آن دست می‌یابیم. گاه چنان که در نمونه‌هایی از حافظ خواهیم دید آشنایی‌زدایی از رهگذر نامستقیم ساختن اشاره و عبور از تصریح به تلویح، صورت می‌گیرد. دیوید لاج در تحلیل داستانی از ساموئل بکت بر پنهان ساختن تلمیح به عنوان شیوه‌ای شاخص و آشنایی‌زدایانه انگشت می‌نهد. (نظریه‌های رمان / ۱۴۷)

حافظ و تلمیح

در نگاه نخست چه بسا دیوان کوچک حافظ از چشم‌انداز تلمیح چندان خاص و درخشان به نظر نیاید. اساساً مضامین و تعبیر و تصاویر او بسیار آشناست و تقریباً همه آن‌ها در دیوان‌ها و متون پیشین یافتنی است. به ویژه در قلمرو تلمیح که شامل اشاره‌هایی به داستان‌های آشناست، چه تشخیصی را می‌توان سراغ کرد؟

اتفاقاً این نقطه بسیار مناسبی برای فهم و دریافت طرز حافظ است. حافظ در جایگاه یک صورتگر و معمار چیره‌دست که مجموعه میراث ادبی و فرهنگی پیشینه را به چشم مواد و مصالح می‌نگرد که باید در ترکیبی فشرده و چندلایه بازپرداخت شود، تمام توجه و همتش را بر آشنایی‌زدایی متمرکز می‌سازد. او می‌کوشد همه‌ی مواد و مصالح آشنا را به شیوه‌ای دیگر بیاراید. به گفته شفیع کدکنی «سراسر دیوان حافظ مظاهر آشنایی‌زدایی است. هر بیت آن که مورد تأمل قرار گیرد، نقطه جذاب و خیره‌کننده‌اش مرتبط با مقوله آشنایی‌زدایی خواهد بود.» (رستاخیز کلمات / ۹۹-۹۸)

در تلمیح، آشنا بودن داستان شرط است تا انگیزش تداعی و ایجاد تناسب و تشابه در ذهن خواننده به روشنی و آسانی صورت پذیرد. از سویی فشرده‌گی، ایجاز و اشاره‌واری تلمیح در گرو این آشنایی است. بدین سان به نظر می‌رسد تلمیح از میدان جولان آفرینش‌گری‌های آشنایی‌زدانه دور افتاده باشد. اگر از چند چهره شاخص و نمونه‌های خاص بگذریم، بیش و کم مجموعه تلمیحات متون نظم و منثور بهره ویژه‌ای از خلاقیت و آشنایی‌زدایی ندارند؛ اما برخی از تلمیحات حافظ کاربرد درخشان



آشنایی‌زدایی در قلمرو اشاره به داستان‌های بسیار آشنا به شمار می‌رود. در چند نمونه درنگ خواهیم کرد.

در مطالعات حافظ‌پژوهانه هر چند دقت‌هایی در مصادیق برخی تلمیحات دیده می‌شود به ویژه آن‌ها که با ابهام‌ها و تناسب‌هایی درآمیخته‌اند، به طور خاص به این موضوع پرداخته نشده است؛ تنها سیروس شمیسا اشاره‌ای به تصرف حافظ در تلمیحات دارد. (یادداشت‌های حافظ / ۱۰۳-۱۰۰)

گرت هواست که با خضر هم‌نشین باشی

نهران ز چشم سکندر چو آب حیوان باش

(دیوان حافظ / ۱۸۵)

قصه مشهور و آشنای اسکندر و جست و جوی آب حیات به شیوه‌ای دیگر باز گفته شده است. اسکندر به هوای آب حیوان هم‌نشین خضر شد؛ اما در این جا آب حیوان آرزوی هم‌نشینی خضر را دارد و برای این مصاحبت، خود را از اسکندر پنهان ساخته است. همراهی خضر البته آرزویی است که بر پایه قصه‌های صوفیانه، سالکان پیوسته در دل می‌پرورده‌اند. خضر به ویژه به واسطه تأویل عرفانی ماجرایش با موسی که در سوره کهف از آن یاد شده در ذهن و زبان صوفیان رمز پیر راهنماست. (رک: از اشارت‌های دریا / ۱۶۵-۱۶۲) حافظ بدین سان جایگاه انسان کمال‌یافته را از بی‌مرگی فراتر می‌نهد. گویی این آب زندگی است که از کمال انسانی جاودانگی می‌جوید و حضور اسکندر مزاحم این همدلی شناخته شده است؛ اسکندری که نماد کمال زر و زور دانسته شده است؛ چنان که می‌گوید:

فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست

آب خضر نصیبه اسکندر آمدی

(دیوان حافظ / ۳۰۶)

این جا نیز با ظرافت آب حیوان، آب خضر خوانده شده که به گونه‌ای تأکید را از حیات جاودانه به خضر منتقل می‌کند. اگر از منظر روایت‌شناختی نگاه کنیم حافظ جای جوینده و جستنی را جا به جا کرده است. خضر جویان آب حیات نیست و حتی اعتبار خود را از این جا که به آب زندگانی رسیده، نمی‌یابد. این دقیقه نیز در میراث عرفانی پیش از حافظ سابقه دارد. عطار قصه دیوانه عالی مقامی را می‌آورد که وقتی



خضر از او درخواست همراهی می‌کند- موقعیتی درست نقطهٔ مقابل آرزوی سالکان- دیوانه دست رد بر سینهٔ خضر می‌زند؛ چرا که او آب حیوان نوشیده و جان‌دوست است. (منطق الطیر/ ۲۶۸) یک نکتهٔ باریک دیگر تعبیر نهان بودن از چشم اسکندر است. بدین سان داستان رنگی دیگر می‌گیرد. این آب حیوان نیست که نهفته و در تاریکی است؛ بل این چشم اسکندر است که نمی‌تواند آب حیوان را ببیند و این به واسطه‌ی کمال‌جویی آب حیوان است. در بیت دیگری آب حیوان در جان‌بخشی با لب دوست سنجیده می‌شود:

آب حیوان اگر این است؛ که دارد لب دوست

روشن است این که خضر بهره‌سرابی دارد

(همان/ ۸۵)

نکتهٔ ظریف در این جا کاربست واژهٔ روشن است که با تداعی تضاد، ظلمات را

به خاطر می‌آورد که جایگاه آب حیات است حتی در جای دیگر که می‌گوید:

آب حیوان تیره‌گون شد خضر فرخ پی کجاست؟

خون چکید از شاخ گل باد بهاران را چه شد؟

(همان/ ۱۱۵)

«تیره‌گون» ظلمات را به یاد می‌آورد. از سویی تعبیر فرخ‌پی که در مورد خضر

آمده، اشاره به پیوند خضر با بارش و رویش دارد؛ بنابراین خشکی گل و باد بهاران که

آورندهٔ ابر و باران است با این تعبیر نسبت می‌یابد. از شگردهای اصلی حافظ در زمینهٔ

تلمیح همین اشاره‌ها به گوشه و کنار داستان است که با ظریف‌ترین تداعی‌ها حاصل

می‌شود. ما با دقت در بسیاری از بیت‌های دارای تلمیح خواهی‌خواه از رهگذر این ظرایف

بخش‌هایی از داستان را به یاد می‌آوریم. هنر حافظ به ویژه در فرآیند این یادآوری‌ها،

ادراک و التذاذ می‌شود.

پیراهنی که آید از بوی یوسفم ترسم برادران غیورش قبا کنند

(همان/ ۱۳۳)



در داستان یوسف سه بار پیراهن نقش می‌آفرینند. به هر کدام از این سه پیراهن اشاره‌های فراوانی آمده است. در قطعه‌ای از دیوان رودکی به ماجراهای جامه‌های سه گانه اشاره شده است:

نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت

سه پیراهن سلب بوده است یوسف را به عمر اندر

یکی از کید شد پر خون دوم شد چاک از تهمت

سوم یعقوب را از بوش روشن گشت چشم تر

رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان ثانی

نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر

(دیوان رودکی / ۴۶۹)

حافظ اما با فشردگی شگرفی به هر سه پیراهن اشاره می‌کند. اشاره او بسیار پنهان‌تر و باریک‌تر از رودکی است. گذشته از آن به شیوه‌ای ظریف ماجرای هر سه پیراهن را با یکدیگر پیوند می‌دهد. پیداست پیراهنی که از او بوی یوسف می‌آید پیراهن سومین است؛ اما هنگامی که سخن از برادران غیور می‌آید به یاد پیراهن نخستین می‌افتیم. غیور در این جا در معنای رشکمند و شرکت‌سوز به کار رفته است و به ظرافت به حسادت برادران یوسف اشاره دارد که مهر ویژه‌ی پدر را بدو برنمی‌تافتند؛ اما در ادامه بر خلاف انتظار ما به خونین کردن فریبکارانه‌ی پیراهن اشاره نمی‌شود؛ بلکه از قبا کردن (=پاره کردن) آن سخن می‌آید. پارگی پیراهن اما از دست برد زلیخاست نه برادران؛ بدین سان پای دومین پیراهن به میان می‌آید؛ اما نکته‌ی باریک‌تر آن جاست که خواهی از این رهگذر داستان را از زاویه‌ای دیگر بازخوانی می‌کند. او در لحظه‌ی ویژه‌ای از داستان وارد شده، زمانی که بناست برادران پیراهن یوسف را از مصر به کنعان برسانند. حافظ با همدلی غریبی با پدر نابینا و یادآوری دو ماجرای که پیش‌تر بر پیراهن رفته نگران است که مبادا غیرت بار دیگر راه برادران را بزند و آنان با پیراهن آن کنند که زلیخا کرد و بوی یوسف نتواند چشم‌های تیره یعقوب را روشن سازد. نکته‌ی جذاب این جاست که روایت را چه تاریخی بدانیم، چه داستانی، به هر روی چارچوبی است که دیرزمانی است بسته شده و دیگر دگرگونی در آن راه ندارد؛ اما حافظ حتی این چارچوب بسته و شکل گرفته را به بازی می‌گیرد. گویی او



لحظه‌ای را کشف و گزارش می‌کند که راویان ژرف‌بینی و هم‌حسی لازم را برای فهم و ثبت آن نداشته‌اند.

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم

که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را

(همان/۳)

باریک‌ترین تعبیر این بیت «روزافزون» است که به معنای واژه یوسف اشاره دارد: «خواهد افزود» (قاموس کتاب مقدس ۹۶۸/ و Aid to Bible Understanding /۹۶۰)

یوسف احتمالاً واژه‌های عبری است. (رک: واژه‌های دخیل در قرآن مجید / ۴۲۱) توجه به این نکته در سنت تفسیری ما نیز سابقه داشته میباید معنای یوسف را «افزون فیروز» آورده است. (کشف الاسرار/ ۵/۵)

روزافزون هم‌چنین اشاره به بلوغ و رشد یوسف دارد که در روایت قرآنی درست پیش از ماجرای عاشقی و رسوایی زلیخا از آن سخن آمده است. [یوسف (۱۲)، آیه ۲۲] در این بیت مولانا می‌توان این سایه‌روشن معنایی واژه را دریافت: مثال کودک و پیری که همراهند در ظاهر

ولیک این روزافزون است و آن هر لحظه در نقصان

(کلیات شمس/ ۴/ ۱۳۵)

خواجه ماجرا را از جانب یوسف و زیبایی فزاینده‌اش دیده؛ نه از سوی بی‌پروایی و ناپرهیزی زلیخا. می‌توان پرسید حافظ در کجای قصه ایستاده است؟ گویی او هم‌دلانه با صحنه صحنه قصه پیش آمده و از زیبایی روزافزون یوسف پیش‌بینی کرده که کار زلیخا به کجا خواهد کشید. نکته باریک آن که آشکارا از این چشم‌انداز، قصه تقدیری‌تر به نظر می‌آید. این معنی به ویژه با نگاه عرفا به عشق مناسبت دارد که آن را کاری یکسره آن‌سری و «موقوف هدایت» (دیوان حافظ / ۱۰۸) می‌دانند. دقیقه دیگر آن که در سنت تغزلی و عرفانی ما هر چند کوشش شورمندانه عاشق چشم‌گیرترست؛ اما سلسله‌جنبان پنهان کار و بار عاشقی کشش و جذبۀ معشوق است؛ چنان که خواجه ماجرای مجنون را از جانب لیلی می‌نگرد:

برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر وه که با خرمن مجنون دل افگار چه کرد؟
(همان / ۹۵)

بادت به دست باشد اگر دل نهی به هیچ

در معرضی که تخت سلیمان رود به باد

(همان / ۶۹)

ظرافتی که خواجه در کار این تلمیح کرده از ایهام تعبیر «رود به باد» حاصل می‌شود. تخت سلیمان بر باد سیر می‌کرد و از سوئی در ماجرای افتادن نگین او به دست اهرمن، تختش بر باد رفت؛ هر چند که در پایان کار نیز شکوه ملک او بر باد شد. نکته باریک آن که با کاربست این تعبیر ایهامی به دو موقعیت متضاد داستان به طور هم‌زمان اشاره می‌شود. در بیت دیگری باز به همین تعبیر ایهامی می‌رسیم:

شکوه آصفی و اسب باد و منطق طیر به باد رفت و ازو خواجه هیچ طرف نبست
(همان / ۱۹)

در هر دو بیت معنای نابود شدن، نزدیک‌تر و مؤکدتر است؛ اما با شیطنتی ظریف معنای دیگر به یاد می‌آید که در حقیقت یادکرد موقعیت از دست رفته است و این حس حسرت ماجرا را افزون‌تر می‌سازد.

به صبر کوش تو ای دل که حق رها نکند

چنین عزیز نگینی به دست اهرمنی

(همان / ۳۳۸)

نگین و اهریمن باز اشاره‌ای است به داستان سلیمان؛ زمانی که سلیمان ملک استثنایی‌اش را از دست داد؛ اما دیگر بار ملک بر باد رفته را به دست آورد. ظرافت بیت اما به آمیختگی داستان سلیمان و جمشید باز می‌گردد و این که شیراز را تخت جمشید و ملک سلیمان می‌دانسته‌اند. در پندارهای مردم فارس آرامگاه کوروش، مقبره مادر سلیمان دانسته شده است. (آرامگاه کوروش و باورهای مردم فارس / ۷۷-۶۶) گویا از همین روی تلمیحات حافظ به قصه‌های سلیمان و جمشید چنین گسترده است. در



این جا اشاره به شیراز با تکیه به حواشی داستان و به شیوه‌ای بسیار نامستقیم صورت گرفته است. اشاره‌ای که بی‌گمان به یک موقعیت تاریخی تیره‌بار ارجاع دارد. در پایان غزل می‌گوید: «مزاج دهر تبه شد در این بلا حافظ» (تاریخ عصر حافظ/۱/۳۹۸؛ از کوچۀ رندان/۲۰۱)

اما بیتی که می‌توان آن را با این بیت سنجید:

دلی که غیب‌نمایست و جام جم دارد ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد؟
(دیوان حافظ/ ۸۱)

در این جا جام جم اشاره‌ی روشنی به جمشید و البته آمیختگی شخصیت او با سلیمان دارد. جام جم نیز خود به واسطه‌ی وصف غیب‌نمایی با جام جهان بین کیخسرو درآمیخته می‌نماید. بدین سان مرزهای سه داستان به بازی گرفته شده است. (درباره‌ی این آمیختگی‌ها رک: مکتب حافظ/۲۳۵-۱۵۹؛ آینه جام/۱۴۰-۱۳۵)

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار

چیست؟ طاووس که در باغ نعیم افتادست

(همان/ ۲۶)

طاووس با هم‌نشینی «فردوس» و «باغ نعیم» بی‌درنگ ما را به یاد بهشت آدم می‌اندازد؛ زیرا طاووس برپایه‌ی قصص انبیا تا پیش از ماجرای خوردن میوه‌ی ممنوع در بهشت به سر می‌برد و از آن پس به واسطه‌ی همراهی با ابلیس در فریفتن آدم و حوا گرفتار هبوط شد؛ اما نکته‌ی ظریف در نخستین واژه‌ی بیت است. مخاطب هنگامی که به آخر بیت می‌رسد «زلف» را بازنگری و بازخوانی می‌کند و از رهگذر قصه به یاد می‌آورد که زلف معشوق در سنت شعر تغزلی ما و از جمله شعر خواجه به مار مانند می‌شود: دل ما را که ز مار سر زلف تو بخت... (همان/۱۷۹) در قصه‌ی فریفتن آدم، ابلیس نخست به دست‌یاری مار پای به باغ خلد می‌نهد و از آن پس به راهنمایی طاووس درخت ممنوع را شناسایی می‌کند. (رک: ترجمه‌ی تفسیر طبری/۱/۵۲-۵۱؛ قصص الانبیا/۱۹-۱۸؛ تفسیر سوره‌آبادی/۱/۵۷-۵۶ نیز بسنجید با: حافظ جاوید/ ۱۱۹)



سبزه خط تو دیدیم و ز بستان بهشت

به طلبکاری این مهر گیاه آمده‌ایم

(دیوان حافظ/ ۲۵۲)

در این بیت که باز به داستان آفرینش اشاره دارد ماجرای هبوط از گونه‌های دیگر نگریسته شده و در چشم‌اندازی دل‌پسند و عاشقانه جای گرفته است. آدمی نه از روی فریب یا هوس که به واسطه عاشقی و رندی و پاکبازی بهشت را وا نهاد. از این معنی خواجه بارها سخن می‌گوید:

پدرم روضه رضوان به دو گندم بفروخت من چرا ملک جهان را به جوی نفروشم؟
(همان/ ۲۳۴)

خال مشکین که بر آن عارض گندم‌گون است

سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

(همان/ ۴۱)

یک نکته باریک که در بیت اخیر و نیز بیتی که اندکی پیش از آن سخن رفت - زلف مشکین تو در گلشن...- دیده می‌شود اشاره ظریف به مشک است؛ در تعابیر خال مشکین/ زلف مشکین. در داستان‌ها آمده که از برگ انجیری که حوا جامه خویشتن ساخته بود «آهو بخورد تا روز قیامت ازو مشک همی آید.» (قصص الانبیا ۲۲/)

اما نکته‌ای که در بیت محل بحث شایسته دقت است باز به درآمیختگی قلمروهای تلمیح باز می‌گردد. مهر گیاه ما را به اساطیر ایرانی پیرامون آفرینش می‌رساند. مهر گیاه با آن که نام گیاهی خاص است؛ اما در این بافت و سیاق، داستان مشی و مشیانه (یا مهلی و مهلیانه) را تداعی می‌کند. این جفت نخستین از تخمه کیومرث (گیومرتن) که در زمین افتاد و به روشنی خورشید پالوده شد برآمدند. نخست چونان ریواسی با پانزده برگ از زمین رویدند؛ در حالی که به یکدیگر پیوسته بودند. (بندش/ ۸۱ و نیز بسنجید با: نخستین انسان و نخستین شهریار/ ۶۷ و پژوهشی در اساطیر ایران / ۱۸۰) حافظ به شیوه‌ای که خاص اوست مهر گیاه را به مدد اسطوره مشی و مشیانه با درخت ممنوع که عامل هبوط آدم شد در می‌زد.



جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت

دست در حلقه آن زلف خم اندر خم زد

(دیوان حافظ/ ۱۰۴)

این بیت از غزل مشهوری است که سرایا به داستان آفرینش آدم اشاره دارد و از سنت تأویل عرفانی قصه قرآنی بهره‌ها دارد. اساساً در دیوان حافظ تلمیحات مربوط به ماجراهای ازلی به روایت عرفانی بسی چشمگیر است؛ روایتی که پیوند آدمی و خداوند را سخت عاشقانه باز می‌گوید. از جمله می‌توان بر دو روایت پرآوازه و نمونه-نمای نجم دایه در مرصادالعباد و میبیدی در کشف‌الاسرار از داستان آدم انگشت نهاد که حافظ بی‌گمان با هر دو آشنا بوده و از هر دوان نشان دارد. (گلگشت در شعر و اندیشه‌ی حافظ ۲۸۰-۲۴۲ و عرفان و رندی در شعر حافظ/ ۱۳۸-۸۶ و گم‌شده لب دریا/ ۶۸-۴۳)

اما ظرافت این بیت با دقت در ترکیب چاه زنخدان کشف می‌شود. مخصوصاً تقابل با واژه علوی، توجه ما را به چاه جلب می‌کند. چاه زنخدان برای آشنایان سنت زبان عاشقانه پارسی یکی از دو دامگاه عاشقان به شمار می‌آید. آن لغزشگاه دیگر عشاق زلف است که «جای دل‌های عزیز است» (دیوان حافظ/ ۱۹۰) جان عاشقان شکاری است که فراوان در این دام می‌افتد. (همان/ ۷۸) سرهای عاشقان که بی‌جرم و بی‌جنایت بریده شده بر این زلف چون کمند دیدنی است. (همان/ ۶۵) می‌دانیم زلف از سویی رمز تکثر است؛ چون مثل پریشانی است و در این سیاق اشاره به هبوط به عالم تکثر دارد. باز به مضمون هبوط عاشقانه می‌رسیم یا هبوط را از بلایای ملازم عاشقی دانستن؛ اما نکته‌ی باریک بیت از رهگذر تداعی «سیب» به دست می‌آید؛ زیرا زنخدان در کنار چاه یک وصف آشنای دیگر نیز دارد و آن سیب است چنان که می‌گوید:

مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است

کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا؟

(همان/ ۳)

بدین سان سیب ما را به یاد میوه ممنوعه می‌اندازد. جان علوی به وسوسه و هوس عاشقی به سوی میوه ممنوعه رفت و پذیرفت که در عالم کثرت‌ها هبوط کند و



این پریشانی را به جان خرید. چنان که در بیت دیگری از همین غزل از زبان آدمیان می‌گوید:

دیگران قرعه قسمت همه بر عیش زدند

دل غم‌دیده ما بود که هم بر غم زد

(همان / ۱۰۴)

دیگران گویا کوه و آسمان و زمین یا به تعبیر برخی مفسران باشندگان این مکان‌هایند که هراسیدند و بار امانت را نپذیرفتند. واژه قرعه دقیقاً در بیت مشهور دیگری که به بار امانت اشاره دارد به کار بسته شده است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید

قرعه کار به نام من دیوانه زدند

(همان / ۱۲۵)

«قرعه» آشکارا از تقدیر و جبر ازلی سخن می‌گوید. یادآوری نکته‌ای در این میان بایسته است که میوه ممنوعه در فرهنگ اسلامی غالباً گندم و در مواردی انگور و چیزهای دیگر گفته شده است؛ اما سیب در مآخذ یهودی و مسیحی آمده است که به هر روی بخشی از جامعه ایران و اسلام با آن‌ها بیش و کم آشنا بوده است.

می‌دانیم که در شیراز از دیرباز یهودیان حضور داشته‌اند. در روزگار حافظ به برجسته‌ترین شاعر پارسی‌گوی یهودی می‌رسیم: شاهین که از جمله تورات را به نظم پارسی درآورد و آن را موسی‌نامه خواند. (رک: فرزندان استر / ۹۶-۹۰) توجه حافظ به غرایب اشارات و ظرایف نکات داستان‌ها، شاید این برداشت را موجه سازد. از این گذشته در این بیت هم‌نشینی میوه‌های بهشتی و سیب زرخدان بی‌چیزی نمی‌نماید:

ز میوه‌های بهشتی چه ذوق دریابد

هر آن که سیب زرخدان شاهدهی نگزید؟

(دیوان حافظ / ۱۶۱)

یا آن جا که می‌گوید: «گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود؟» (همان /

۱۵۴)

با لحنی از «میوه» سخن گفته که میوه ممنوع را به یاد می‌آورد. (بسنجید با: عرفان و رندی در شعر حافظ / ۲۵۰) بدین سان خواجه در کنار تعبیر رایج «دانه» شاید به «میوه» نیز نظر داشته است.



آتش آن نیست که از شعله او خندد شمع

آتش آن است که در خرمن پروانه زدند

(دیوان حافظ / ۱۲۵)

در نگاه نخست تلمیحی در آن دیده نمی‌شود. این بیت در غزل مشهور «دوش دیدم که ملائک ...» آمده که باز سر به سر به داستان آفرینش آدم پرداخته است و البته در افقی عرفانی و عاشقانه. این بیت باز در نگاه نخست با بیت‌های غزل که حسی داستانی دارند بیگانه به نظر می‌رسد. کوشش برای کشف پیوند این بیت با باقی غزل آرام آرام ما را با تلمیح ظریف آن آشنا می‌سازد. اشاره به پذیرش دشواری و دردی است که همراه ناگزیر عشق است. در سنت ادبیات تغزلی و عرفانی ما سنجش کسی که عشق را به جان و با همه وجود تجربه می‌کند با آن که از دور دستی بر آتش دارد سابقه دارد و اتفاقاً از همین تمثیل قیاس شمع و پروانه بهره گرفته شده است. در این جا به ظرافت کار و بار آدم که بار امانت عشق را پذیرفت و دچار هبوط شد و «قرعه قسمت» را «هم بر غم زد» با دیگرانی چون فرشتگان سنجیده می‌شود که «قرعه قسمت بر عیش زدند» عطار از این سنجش چنین سخن می‌گوید:

قدسیان را عشق هست و درد نیست درد را جز آدمی درخورد نیست

(منطق‌الطیر / ۲۸۵)

از همین رو خواجه فرشته را در داستان ازل بازنده ماجرا می‌پندارد و آدم را علی‌رغم هبوط، پیروز میدان. زیرا او در داستان به چشم عشق می‌نگرد و فرشتگان در عاشقی ناتمام بودند:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

(دیوان حافظ / ۱۸۰)

تعبیر خاک با طنزی گزنده و باریک‌گزین شده است. خاک آدم سنجیده می‌شود با فرشته که از خاک بهره ندارد. اساساً پرسش و تردید فرشتگان درباره آدم از آن جا بود که چگونه آفریده‌ای خاکی، شایستگی خلیفگی خدا را خواهد داشت؟ البته می‌دانیم که شراب - و در این جا شرابی که گلاب در قدحش ریخته شده - بر خاک مردگان می‌افشاندند؛ این از آیین شادخواران بوده و شیوه‌ای برای یادکرد رفتگان. این نکته تعریض ماجرا را افزون‌تر می‌سازد. به ساقی می‌گوید: به فرشته باده مده و



در عوض بر خاک آدم که در غبار قرون مدفون است شراب ریز؛ از این گذشته «خاک»، گوشه و کنایه ای نیز به جنبهٔ خاکی ادم دارد که فرشتگان به واسطهٔ آن در او به دیدهٔ تردید و انکار می‌نگریستند.

از حیای لب شیرین تو ای چشمهٔ نوش

غرق آب و عرق اکنون شکری نیست که نیست

(همان / ۵۱)

ظرافت تلمیح در این بیت یکسره به ایهام باز می‌گردد. بیت همه‌ای از ایهام‌ها را به گوش هوش می‌رساند. شیرین، چشمه و شکر هر کدام از رهگذر ایهام ما را به داستان خسرو و شیرین نظامی می‌رسانند. در گام سپسین به آستان تناسب‌ها می‌رسیم؛ حیای شیرین در قصه، لب شیرین و نقش آن، چشمهٔ نوش به عنوان تعبیری از شیرین و شرمساری شکر اصفهانی در برابر شیرین. بدین سان صحنه‌ها و تعبیر بسیاری از داستان نظامی با فشردگی تمام در بیت گنجانده شده است. (رک: حافظ جاوید / ۲۹۲-۲۸۵) اما اوج هنر حافظ در این اجزا نیست؛ بل در شیوهٔ ترکیب است. بیت را می‌توان دست کم سه بار خواند و هر بار به شیوه‌ای فهم کرد. در قرائت اول می‌توان ایهام‌ها و تلمیحات را یکسره به سویی نهاد: در خطاب به معشوق می‌گوید لب تو که معدن شیرینی است، شکرهای عالم را شرمسار ساخته است. در دومین خواندن می‌توان به تعبیر ظریف‌تری پی برد: به یک حسن تعلیل. می‌دانید چرا شکر غرق در آب و عرق می‌شود؟ عرق در این نوبت در معنای عرق‌های گیاهی است که از دیرباز شیراز بدان‌ها شهره بوده است. می‌گوید می‌دانید چرا شکر را پیوسته با آب و عرق درمی‌آمیزند؟ زیرا شکر از مقایسهٔ خود با لب شیرین تو خجالت‌زده است. نکتهٔ باریک این‌جاست که در سومین قرائت تازه ملتفت تلمیح می‌شویم که شکر اصفهانی و رقیبان همانند او از حجب و حیای شیرین غرقهٔ خجالتند. بدین سان تلمیح در افق قرائت ایهامی قرار می‌گیرد و جنبهٔ اشاری آن افزون‌تر می‌شود. این یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های حافظ است که تلمیح را نه در متن بیت بل در حاشیهٔ قرائت ایهامی و بر بستر تناسب‌ها جای می‌دهد.



شاه ترکان سخن مدعیان می‌شنود

شرمی از مظلّمه خون سیاوشش باد

(دیوان حافظ / ۷۲)

تعبیر «شاه ترکان» که بار ظرافت تلمیح را بر دوش می‌کشد در دو بیت دیگر نیز دقیقاً با همین کارکرد باریک آمده است:

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن چه کنم؟
(همان / ۲۳۷)

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل

شاه ترکان فارغست از حال ما کو رستمی؟

(همان / ۳۳۱)

در هر سه بیت تلمیح ما را به جهان شاهنامه پیوند می‌دهد و لحظه‌ای فضای تغزل به حال و هوای حماسی نزدیک می‌شود؛ اما حافظ دقیقاً به یاری ایهام این دوگانگی فضا را تعدیل کرده است. «شاه ترکان» که مرکز هر سه بیت است با هوشمندی به معنایی یکسره متفاوت ایهام دارد. شاه ترکان، شاه خوبرویان هم هست چهره‌ای زیبا و خواستنی که درست در نقطه‌ی مقابل چهره‌ی زشت و پلید افراسیاب قرار دارد. بدین سان افق حماسه با قمر و غنایی در هم تنیده می‌شود. در بیت نخستین «سخن مدعیان» در فضای حماسی سخن کسانی چون گرسیوز و گروهی زره است که از حسادت در خون سیاوش شدند. «مظلّمه‌ی خون سیاوش» نیز به بزرگ‌ترین نبرد کین‌خواهی حماسه‌ی ملی اشاره می‌کند؛ اما هنگامی که در افق و بافت غنایی قرار می‌گیردیم مدعی در معنای دعوی‌دارانی است که رمزی از عشق نمی‌دانند؛ همان «مدعیانی که منع عشق کنند» اما چه بسا ادعای پاکی و پرهیز و معرفت داشته باشند؛ چنان که می‌گوید: با مدعی مگوئید اسرار عشق و مستی (همان / ۳۰۲) سیاوش در این بافت عاشق بی‌گناهی است که کشته‌ی معشوق می‌شود. در بیت دوم تعابیر «پسندید» و «لطف» با دقت گزین شده تا راه گذار از حماسه به تغزل هموار شود و در بیت سومین شمع چگل با دقت به عنوان استعاره‌ای برای منیژه آمده است. فارغ بودن معشوق از احوال عاشق و بی‌اعتنا بودن افراسیاب به کار و بار بیژن با ظرافت به موازات یکدیگر دیده می‌شود. در دو بیت آخر رستم پهلوان پهلوانان شاهنامه در کنار

چهره حماسی و منجی ایران و پهلوان دربند ایرانی - بیژن که نوه‌اش نیز هست -
چهره‌ای دیگر یافته است؛ یاری‌رسان دلدادگان دورافتاده. گویی دستی نیز در صنعت
دلالت دارد.

به باغ تازه کن آیین دین زردشتی

کنون که لاله برافروخت آتش نمرود

(همان / ۱۴۹)

در این بیت تلمیح در مسیر تناسب‌ها سیر می‌کند. لاله نورسته چون آتش
افروخته است. از آتش به نمرود می‌رسیم و در ذهن به ابراهیم می‌رسیم که آتش بر او
«لاله» و ریحان شد. بدین سان تعبیر آتش نمرود برای لاله تناسب دقیق‌تری دارد
چون آتش گلستان است. از آن سو به پیامبری دیگر روی می‌آوریم که در کار و بار او
نیز آتش جایگاهی والا دارد و حتی نامش با آتش گره خورده است: زرتشت. بدین
سان باز دو سنت داستانی - تلمیحی اسلامی و ایرانی با یکدیگر می‌آمیزد. (رک: حافظ
جاوید/ ۱۴۱ و ۲۱۳) می‌دانیم که شخصیت زرتشت با ابراهیم چنان که جمشید با
سلیمان گاه در آمیخته است. (رک: مزدیسنا و ادب پارسی ۱/ ۱۲۸-۱۱۶) اسدی توسی
در معنای واژه گبر می‌گوید: «آتش پرست باشد از ملت ابراهیم» و دربارهٔ وستا
[=وستا] می‌نویسد: «تفسیر زند و صحف ابراهیم پیغامبرست» (لغت فرس/ ۷۷ و ۲۸)

با دعای شب‌خیزان ای شکردهان مستیز

در پناه یک اسم است خاتم سلیمانی

(دیوان حافظ / ۳۳۵)

دربارهٔ اشاره مصراع دوم پیش‌تر سخن رفت. دیو با دانستن اسم اعظم، خاتم را
ربود که رمز ملک سلیمانی بود. ظرافت کار خواجه باز با تناسب نسبت می‌یابد. خاتم
از جنس لعل بوده چنان که می‌گوید «سزد کز خاتم لعلش زخم لاف سلیمانی» (همان
۲۲۳) بدین سان با «شکردهان» پیوند می‌گیریم. دهان معشوق در کنار شکر با لعل
نیز همانند دانسته شده است. بدین سان لعل لب معشوق با لعل خاتم سلیمانی
سنجیده می‌شود. خاتمی که بر باد رفتن آن در گرو دانستن اسمی بود. حال معشوق



باید به راستی اندیشه و پروا کند؛ چون عاشقان که به شب‌خیزی مشهورند و از سوز عشق خواب ندارند، در نیایش‌هایشان صدها نام خدای هست. عاشقانی که این نام‌ها را با سوز نیاز به جان می‌خوانند از اهریمنی که تنها یک نام را بر زبان آورد، بسی نیرومندترند و هراس انگیزتر.

منابع

- آشوری، داریوش، **عرفان و رندی در شعر حافظ**، نشر مرکز، چ ۸، ۱۳۸۸.
- اسدی طوسی، **لغت فرس**، تصحیح و تحشیه‌ی فتح الله مجتبائی و علی اشرف صادقی، خوارزمی، ۱۳۶۵.
- بهار، مهرداد، **پژوهشی در اساطیر ایران**، آگه، چ ۳، ۱۳۷۸.
- پورنامداریان، تقی، **داستان پیامبران در کلیات شمس**، ج ۱، پژوهشگاه، چ ۳، ۱۳۹۳.
- _____، **گم‌شده لب دریا**، سخن، ۱۳۸۲.
- تقوی، نصرالله، **هنجار گفتار**، چاپ‌خانه مجلس، ۱۳۱۷.
- تودوروف، تزوتان: «**مقدمه‌ای بر فرمالیسم روس**»، ترجمه رضا سیدحسینی، سیمرغ، دوره جدید، س ۱، ش ۱، تابستان ۱۳۷۳.
- توکلی، حمیدرضا، **از اشارت‌های دریا: بوطیقای روایت در مثنوی**، مروارید، ۱۳۸۹.
- جاوید، هاشم، **حافظ جاوید**، فرزانه روز، چ ۲، ۱۳۷۷.
- جفری، آرتور، **واژه‌های دخیل در قرآن مجید**، ترجمه فریدون بدره‌ای، توس، ۱۳۷۲.
- حافظ، **دیوان**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش رحیم ذوالنور، زوار، چ ۲، ۱۳۷۴.
- حسینی، امیر برهان الدین، **بدایع الصنایع**، مقدمه و تصحیح رحیم مسلمانیان قبادیانی، ویراسته ناصر رحیمی، بنیاد موقوفات محمود افشار، ۱۳۸۴.
- حسینی، صالح، **نیلوفر خاموش**، نیلوفر، چ ۷، ۱۳۸۱.
- رامی تبریزی، شرف‌الدین، **حقایق الحدائق**، به تصحیح سید محمدکاظم امام، دانشگاه تهران، ۱۳۴۱.
- رودکی، **آثار منظوم**، به کوشش ی. براگینسکی، مسکو، انتشارات دانش، افسر ایران، بی تا.
- ریاحی، محمدمین، **گلگشت در شعر و اندیشه حافظ**، علمی، ۱۳۶۸.
- زریاب خوبی، عباس، **آئینه جام**، علمی، چ ۲، ۱۳۷۴.
- زرین کوب، عبدالحسین، **از کوچه زندان**، چ ۶، ۱۳۶۹.

- سرشار، هومن (به کوشش)، **فرزندان استر**، ترجمه مهرناز نصریه، کارنگ، ۱۳۸۴.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، **رستاخیز کلمات**، سخن، چ ۳، ۱۳۹۱.
- _____، **صور خیال در شعر فارسی**، آگاه، چ ۳، ۱۳۶۶.
- _____، **موسیقی شعر**، آگاه، چ ۲، ۱۳۸۶.
- شمس قیس رازی، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیح محمد قزوینی، تصحیح دوباره مدرس رضوی، زوار، چ ۳، ۱۳۶۰.
- شمیسا، سیروس، **فرهنگ تلمیحات**، فردوس، ۱۳۶۶.
- _____، **نگاهی تازه به بدیع**، نشر میترا، چ ۳، ۱۳۸۶.
- _____، **یادداشت‌های حافظ**، نشر علم، ۱۳۸۸.
- صداقت کیش، جمشید، **آرامگاه کوروش و باورهای مردم فارس**، خجسته، ۱۳۸۰.
- عطار نیشابوری، **منطق الطیر**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمد رضا شفیعی کدکنی، سخن، ۱۳۸۳.
- غنی، قاسم، **تاریخ عصر حافظ**، ج ۱، زوار، چ ۹، ۱۳۸۳.
- فرنیغ دادگی، **بندش**، گزارنده: مهرداد بهار، توس، ۱۳۶۹.
- کریستین سن، آرتور، **نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شه‌ریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان**، ترجمه ژاله آموزگار و تقی تفضلی، نشر چشمه، چ ۳، ۱۳۸۶.
- کزازی، میر جلال الدین، **زیبایی شناسی سخن پارسی**، ج ۳: بدیع، نشر مرکز، چ ۵، ۱۳۷۵.
- لاج، دیوید و دیگران، **نظریه‌های رمان**، ترجمه حسین پاینده، نیلوفر، ۱۳۸۶.
- محبتی، مهدی، **بدیع نو**، سخن، ۱۳۸۰.
- مرتضوی، منوچهر، **مکتب حافظ**، تبریز، ستوده، چ ۳، ۱۳۷۰.
- مطلوب، احمد، **معجم مصطلحات النقد العربی القديم**، مکتبه لبنان ناشرون، بیروت، ۲۰۰۱م.
- معین، محمد، **مزدیسنا و ادب فارسی**، ج ۱، دانشگاه تهران، چ ۴، ۱۳۸۴.
- مولانا جلال الدین محمد بلخی، **کلیات شمس یا دیوان کبیر**، ج ۴، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، امیرکبیر، چ ۲، ۱۳۵۵.
- میبدی، ابوالفضل رشید الدین، **کشف الاسرار و عدة الابرار**، ج ۵، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، امیرکبیر، چ ۳، ۱۳۶۱.
- میرصادقی، میمنت، **واژه نامه هنر شاعری**، کتاب مهناز، چ ۲، ۱۳۷۶.



نیشابوری، ابو اسحاق، **قصص الانبیاء**، تصحیح حبیب یغمایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰.
-نیشابوری، ابوبکر عتیق، **تفسیر سوراآبادی**، ج ۱، به تصحیح سعیدی سیرجانی، فرهنگ نشر نو،
۱۳۸۰.

- وحیدیان کامیار، تقی، **بدیع از دیدگاه زیبا شناسی**، دوستان، ۱۳۷۹.
- هاکس، جیمز [ترجمه و تألیف]، **قاموس کتاب مقدس**، ۱۹۲۸، افست ایران، اساطیر، چ ۲،
۱۳۸۳.

-همایی، جلال‌الدین، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، نشر هما، چ ۱۰، ۱۳۷۳.
-Aid to Bible understanding, New york, Watchtower Bible and
tract society, 1971 .

