

## استعاره‌ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل

رجب توحیدیان\* / محمد اکبری حبشی\*\*

### چکیده

یکی از عوامل ابهام در شعر بیدل دهلوی که نقش چشمگیری در نوآوری، تأثیرگذاری و لذت‌بخشی آن دارد و از ویژگی‌های سبکی بیدل، محسوب می‌شود، روی‌گردانی آگاهانه از ساختارهای کلیشه‌ای و گوش‌آشنا در حوزه معنا و خیال است که به‌ترتیب در استعاره و کنایه نمود بیشتری یافته است. از نظر کارکرد هنری می‌توان استعاره را در گستره غزل بیدل به دو دسته آسان و دشوار تقسیم کرد: یکی استعاره‌هایی با جامع آسان که ابهام زیادی ایجاد نمی‌کنند اما گروه دیگر استعاره‌های هستند که با بسامد بالا نقش اساسی در ابهام و برجستگی کلام بیدل دارند. در باب کنایه نیز گفتنی است، آن دسته از کنایاتی، غریب و ناآشنا هستند که ریشه در آداب و رسوم، فولکلور و زبان گفتاری ایرانی و هندی و بیان نمادین بیدل دارند و تنها کلید این در، آشنایی با آداب و رسوم و شیوه زندگی و خصوصیات زبانی این شاعر ساختارشکن است. این مقاله کوشیده است ابتدا با بحثی مختصر، گستره نوآوری معنایی را مشخص کرده، پس از آن با ذکر مثال‌هایی دشوار و دیرآشنا، نحوه هنرنمایی بیدل را تبیین کند.

**کلیدواژه‌ها:** بیدل دهلوی، نوآوری، خصیصه سبکی، استعاره و کنایه.

\* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سلماس، سلماس، ایران (نویسنده مسئول) r\_tohidiyan@iausalmas.ac.ir

\*\* مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد سلماس

تاریخ وصول: ۱۳۹۵/۱۲/۰۵ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۷/۰۴/۲۷

## ۱. مقدمه

اگر جمله‌ای برخلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان خودکار نوشته شود که نتوان بدون تکیه بر عناصر هنری، آن را توجیه و تفسیر کرد، در گسترهٔ هنجارگریزی معنایی قرار می‌گیرد. در این عرصه، شاعر با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که معنی و مفهوم آن با رسم و عادت هنجار، متفاوت است. حوزهٔ معنی به‌عنوان گسترده‌ترین و انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان، در آفرینش هنری مورد استفاده قرار می‌گیرد. «همنشینی واژه‌ها براساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت‌های خاص خود است؛ به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به‌طور سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در هنجارگریزی معنایی قابل‌بررسی‌اند» (صفوی، ۴۸: ۱۳۸۳).

فرق میان صور خیال و هنجارگریزی معنایی، یکی، تمایز عناوین و اصطلاحات است؛ یعنی این نوع نگرش به متن از دیدگاه علم بیان تحت عنوان «صور خیال» و از دیدگاه زبان‌شناسی تحت عنوان «هنجارگریزی معنایی» مورد بررسی قرار می‌گیرد و دیگر اینکه، این نگرش، از بررسی تشبیه، استعاره، پارادوکس و تشخیص و... مبتدل و پیش‌پاافتاده که به‌دلیل کثرت تکرار به زبان خودکار و روزمره تبدیل شده‌اند، صرف‌نظر می‌کند و نمونه‌های بکر را برای ارائه جست‌وجو می‌کند. در این دیدگاه، هر اندازه تصاویر، دور از ذهن و ارتباط دال و مدلول دیریاب باشد، نقش ارجاعی زبان، کم‌رنگ‌تر خواهد شد و نقش ادبی، بیشتر جلوه خواهد کرد. نقش ادبی به‌دلیل نامأنوس بودن با عادت روزمره، در ذهن «تنش و تباینی» توأم با انسجام و لذت به وجود می‌آورد؛ زیرا انتخاب و جانشینی واژه‌ها در محور همنشینی به گونه‌ای است که با تکیه بر قواعد زبان معیار نمی‌توان مقصود آن را فهمید و تنها، آشنایی با شگردهای هنری، گره‌گشای مفهوم آن خواهد شد. به‌طور خلاصه، همهٔ علمای زبان و ادب و اهل تحقیق، هنجارگریزی را بر پایهٔ نوآوری استوار دانسته‌اند. بنابراین ما نیز در این

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۸۷  
پژوهش، به بررسی نمونه‌هایی بدیع از استعاره و کنایه که از مهم‌ترین عناصر سازنده  
نوآوری و فراهنجاری معنایی هستند و نقش اساسی در ساختار سبکی شعر بیدل دارند،  
خواهیم پرداخت.

در پیشینه این پژوهش گفتنی است که کارهای زیادی با عنوان جدید  
هنجارگریزی معنایی و با تکیه بر روش‌ها و اصطلاحات بلاغی در برخی از متون ادب  
فارسی صورت گرفته است اما کاری که از این دیدگاه، شعر بیدل را مورد واکاوی  
قرار دهد، مشاهده نشده است. بنابراین در این پژوهش، سعی بر آن است تا با تکیه بر  
اصطلاحات موجود در پیوند زبان‌شناسی و بلاغت، برخی از نوآوری‌های بیدل و نقش  
آن‌ها در شکل‌گیری سبک شخصی وی تبیین شود.

## ۲. استعاره

«انسان تنها در سرزمین استعاره، شاعر است» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۸).

استعاره از جهت لغت از «استعار المال» به معنی از او خواست تا مالش را به او عاریه  
دهد، گرفته شده است. استعاره در اصطلاح به کاربرد لفظی است در غیر آنچه برای  
آن وضع شده است (در غیر معنی حقیقی‌اش) به جهت علاقه (پیوند) مشابهتی که بین  
معنی منقول<sup>عنه</sup> (معنای حقیقی) و معنی مستعمل<sup>فیه</sup> (معنی مجازی) وجود دارد، همراه  
با قرینه بازدارنده از اراده معنی اصلی آن. استعاره نیست مگر یک تشبیه مختصر، لیکن  
ابلق از تشبیه است. ارکان استعاره سه چیز است: ۱. مستعار منه که مشبه به است؛ ۲.  
مستعار له که مشبه است و به این دو، دو طرف استعاره گفته می‌شود؛ ۳. مستعار که لفظ  
نقل داده شده است. ناگزیر در استعاره وجه شبه و ادات تشبیه ذکر نمی‌شود و به‌ناچار  
باید تشبیهی که به جهت آن استعاره رخ داده است به فراموشی سپرده شود (الهاشمی،  
۱۳۸۵: ۲ / ۱۴۰-۱۳۹).

استعاره فی‌الجمله این است که واژه‌ای در هنگام وضع لغت اصلی شناخته شده  
باشد و شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع بدان معنی اطلاق می‌شده، سپس شاعر

یا غیر شاعر این واژه را در غیر آن معنی اصلی به کار گیرد و این معنی را به آن لفظ منتقل سازد؛ انتقالی که نخست لازم نبوده و به مثابه عاریت است (جرجانی، ۱۳۷۴: ۱۷). استعاره مجازی است که مناسبت بین معنای مجازی و حقیقی آن مشابَهت باشد. یعنی قصد شده باشد که به کارگیری لفظ در این معنای مجازی به جهت مشابَهت آن با معنای حقیقی است (عرفان، ۱۳۸۷، ج ۳: ۲۶۹).

استعاره یکی از مهم‌ترین عناصر زیبایی سخن در هنر و ادبیات است که مفصل‌ترین مباحث در حوزه بیان را به خود اختصاص داده است. «استعاره (metaphor) در لغت به معنی عاریت‌خواستن و عاریت‌گرفتن است و در اصطلاح آن است که لفظی در غیر معنی حقیقی خود به کار رود» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۱). اساس استعاره، ادعای «یکسان‌انگاری» است و به همین دلیل میزان تخیل و ابهام در آن در سطح بسیار بالایی قرار دارد و دریافت مفهوم آن به شنونده و خواننده واگذار می‌شود. «شعر از استعاره بسیار سود می‌جوید؛ زیرا با فرایند «محاکات» [تقلید] سروکار بسیار دارد و ویژگی‌اش جست‌وجوی «تمایز» در بیان است... در تفکر ارسطو میان کاربرد «متعارف» یا «منثور» کلمات و کاربرد «تمتایز» یا «شاعرانه» آن‌ها تفاوتی ذاتی وجود دارد و در تمامی نوشته‌هایش در بحث از استعاره می‌توان دید که استعاره را به منزله جداسدن از شیوه‌های متعارف زبان می‌داند» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۹). از دیدگاه دانشمندان زبان‌شناسی، در استعاره «نشانه‌ای برحسب «تشابه معنایی» به جای نشانه دیگری از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و بر روی محور همنشینی قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۳۳).

جایگاه استعاره در برجسته‌کردن کلام، بسیار گسترده است و «انحراف یا برجسته‌سازی، بی‌شک تا حد زیادی به وجود «هنجار» یا «زمینه‌ای وابسته است تا آن را برجسته‌تر کند و در بررسی استعاره مشکل اصلی این بوده که چگونه ساختارهای «معیاری» را مشخص کنیم که می‌توان گفت استعاره از آن‌ها «منحرف» شده است. این مسئله آن قدر مهم است که وقتی یک استعاره سرشت «انحرافی» خود را از دست

۸۹ ————— استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۰۹). می دهد و جزو زبان «معیار» می شود، می گویند که مرده است» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۰۹). با تکیه بر این گفته، استعاره‌هایی می توانند ویژه زبان هنر باشند که نه تنها از زبان معیار، بلکه از زمینه استعارات کلیشه‌ای و گوش آشنا هم فاصله گرفته باشند؛ یعنی هر اندازه دیرباب و زاویه آن‌ها باز تر باشد، در رستاخیزی دوباره از گورخانه ذهن‌ها به گونه‌ای دیگر خودنمایی خواهد کرد. نظریه پردازان قرن بیستم نیز «بیشتر به «منش استعاره زبان» که از ذات آن برمی خیزد، توجه دارند تا به «استعاره» به عنوان یک ابزار زیبایی‌شناختی به کار گرفته شده در زبان. و از همین جاست که پایه‌های بحثی به نام «بیان جدید» شکل می گیرد. آن‌ها در آغاز راه، خود را از نظریه پردازان بیان کلاسیک جدا می کنند ولی به نظر می رسد که در ادامه پژوهش‌های خود در میزان این دوری و نزدیکی نوسان‌هایی پدید می آید» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۱۵) و در مواردی دقیقاً، با همان سیاق کهن، ماهیت استعاره و نمونه‌های آن را ارائه می دهند.

برای تعیین زمینه استعاره‌های بیدل، نگاهی به تصاویر خیالی پیش از سبک هندی، ضروری به نظر می رسد. در سیر کلی استعاره در شعر فارسی می توان گفت: هر اندازه شعر فارسی به دوران پختگی خود می رسد، استعاره‌های بدیع و دیرباب بیشتر خودنمایی می کنند. پس از اوج گرفتن شعر در قرن هفتم و هشتم، تصاویر استعاری و حتی نمادین به گونه‌ای قابل توجه در سخن هنرمندان این دوره به ویژه در شعر مولانا رشد می کند. از قرن نهم تا پایان قرن دهم تقلید از شاعران پیشین، تکرار تصاویر شعری و عدم نوآوری، شعر این قرون را به نوعی رکود و مردگی می کشاند. حتی ورود مضامین عامیانه هم در عرصه استعاره، تحولی ایجاد نمی کند. اما در قرن یازدهم، که سبک هندی متولد می شود و بر مضمون‌یابی، نازک‌خیالی و باریک‌اندیشی می‌بالد، به نظر می رسد این مقوله‌ها بیشترین تأثیر را بر استعاره می گذارند تا جایی که یافتن جامع‌های دور از ذهن برای رسیدن به معانی بیگانه و مصارح برجسته، گاهی شعر این دوره را با گره‌هایی ناگشودنی همراه می کند. خلاصه اینکه، استعاره در ادامه این روند، در زبان شاعران دوره دوم سبک هندی به اوج دشواری و دیربایی می رسد. این

سخنوران «که شاعران «طرزخیال» یا «خیال‌بند» نامیده شده‌اند، شعر را به سمت باریک‌اندیشی‌های افراطی کشاندند. لهجه خاص هندی در زبان و مضامین و صور خیال دور از ذهن، شعر این شاعران را گاه به معما بدل می‌سازد، به‌ویژه استعاره‌های دور از ذهن، شعر آن‌ها را از شاعران دوره اول این سبک، متمایز می‌کند» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۴۳).

در ادامه این نگرش، گفتنی است «در سبک عراقی، بیان اندیشه - به‌ویژه اندیشه‌های عرفانی - مهم‌ترین موضوع است و تصویر در درجه دوم اهمیت قرار دارد. اما سبک هندی از این منظر، نقطه مقابل سبک عراقی است؛ زیرا تصویرآفرینی مرکز توجه شاعران این سبک است» (همان: ۵۴)؛ یعنی برخلاف شاعران سبک عراقی که بیشتر با بیان استعاره‌ها و حتی نمادهای تکراری و آرکائیک درصدد تفهیم مقاصد عرفانی خود بوده‌اند، شاعر سبک هندی با بیان تصاویر ابداعی و نو به لفظ رنگ‌ورویی خاص و تازه می‌بخشد. از این رو اغلب استعاره‌های غزلیات بیدل دهلوی از دیدگاه سبک‌شناسی که نسبت به دوره قبل خود تغییری اساسی یافته، قابل تأمل بوده، زیرساخت استعاره‌ها و وجه شبه‌های دیریاب آن نیز در حوزه برجسته‌سازی و هنرآفرینی قابل بررسی و تحلیل است؛ زیرا هر اندازه «جامع دور و دیریاب باشد، دو سوی آن پیوندی چندان با هم نداشته باشند و ذهن بی‌رنج و تلاش نتواند بدان راه برد، این گونه از استعاره آشکار، هنری‌ترین گونه استعاره می‌تواند بود، زیرا پندارینه‌ترین گونه استعاره نیز همان است» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۱۳). بیدل، نماینده تمام‌عیار شاعران مبهم‌گوی دوره دوم سبک هندی است. علاقه این شاعر به ابهام‌گویی در لباس استعاره‌های تازه و دیریاب تقریباً در کل فضای شعری‌اش جلوه‌گری می‌کند. او به اشیا و پدیده‌های اطراف خویش، نگاهی موشکافانه و وصف‌ناپذیر دارد و برای رسیدن به معنی بیگانه و مضمونی بکر و نیز برای گریز از هنجار کلیشه‌ای، به دنبال کشف جوانب گوناگونی از آن‌هاست. به همین دلیل، هریک از این سازه‌ها، گستره‌ای وسیع از تبادرها، تداعی‌ها و ارتباط‌های دیریاب در پیرامون خویش ایجاد می‌کند و در

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۹۱

مواردی به گونه‌ای پیچیده و سوررئالیسمانه، با واژه‌های دیگر هم‌نشین می‌شود و اگر بر این نکته واقف باشیم که «اشیای سوررئالیستی، یعنی تصاویر عجیب و غریب ذهنی را عینی کردن، اشیا را به لحاظ منطقی در جایگاه خود قرار ندادن» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۲)، آن ویژگی بیشتر در شبکه استعاره‌های بیدل نمود پیدا خواهد کرد. بیدل معمولاً امور قابل لمسی چون اشک، دنیا، جسم، چشم و... را به گونه و نظیری حسی و بسیار دور از ذهن تبدیل می‌کند؛ زیرا وی «نمی‌خواهد گرهی از امور انتزاعی برای خواننده‌اش باز کند، بلکه کار وی گره‌افکنی توسط استعاره‌های نامأنوس، کنایه‌ها و چرخش‌های زبانی است» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۲۱۸). از این منظر نیز، کاربرد استعاره در سبک عراقی در بعضی موارد، عکس سبک هندی است. در دوره عراقی و به‌ویژه در شعر سرآمد شاعران آن، مولانا، شاهد آن هستیم که عارف شاعر، امور انتزاعی و فراواقعی را به‌صورت دست‌یافتنی و محسوس تفسیر می‌کند. درحقیقت این تصاویر محسوس و پیوند خیالی آن‌ها در ادب عرفانی دوره عراقی، «وسیله و پل ارتباطی است بین عارف و اصل و سالک مبتدی و نیز عامه مردم و همچنین بهترین وسیله برای عینیت‌بخشیدن به مفاهیم ذهنی همین تصاویر [خیالی] است» (اکبری، ۱۳۹۲: ۱۵۶)؛ اما در شعر بیدل نشانی از قابل‌فهم کردن استعاره دیده نمی‌شود. پس نوعی هنجارشکنی و تشخیص سبکی نیز در استعاره‌سازی‌های این شاعر برجسته نسبت به جریان شعر عرفانی سبک پیشین مشاهده می‌شود. از نظر کارکرد هنری، می‌توان استعاره را در دیوان بیدل به دو دسته کلی تقسیم کرد: یکی استعاره‌هایی که جامع آن‌ها آسان‌یاب است و ابهام زیادی ایجاد نمی‌کند و دیگر، استعاره‌هایی که از نظر جامع، بسیار دیریاب هستند. بسامد نوع دوم بسی بالاتر از نوع اول است. این استعاره‌ها از طرفی به دلیل تازگی و نوآوری در ژرف‌ساخت تشبیهی خود و از سویی دیگر درگیرکردن ذهن خواننده، به دلیل پیچیدگی هنری و استفاده از قدرت خیال بالا در «یکسان‌نگاری»، مستعاره و مستعارمنه، در بسیاری از گونه‌ها، دور از ذهن، حیرت‌آور و هوش‌ریا هستند که همین دور از ذهن بودن جامع چنین استعاره‌هایی، کانونی برای برجسته‌سازی کلام بیدل شده

است. بیدل از هر دو شکل استعاره مصرحه (اصلیه و تبعیه) برای ارائه «معنی بیگانه» سود جسته است، هرچند «بعضی از نظریه پردازان جدید بیان، معتقدند که برجستگی کلامی در محور استعاره، فقط به وسیله استعاره تبعیه (در فعل و صفت) صورت می‌گیرد. اما واقعیت این است که استعاره های اصلیه یا اسمی نیز گاهی در موقعیت‌های شگرفی قرار می‌گیرند که به برجستگی کلامی منجر می‌شوند» (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۱۲۵) و کلام بیدل، نیز از این قاعده مستثنی نیست. مختصری از هنر آفرینی‌های بیدل در گستره استعاره بیان شد. اکنون با اشاره به این نکته که در این پژوهش، گاهی برای تبیین تابلو، تصاویر دیریاب و زمینه‌های معیاری آن‌ها به ناچار برخی از ابیات به نثر بازگردانی شده‌اند، به ذکر نمونه‌هایی از دیوان غزلیات بیدل، می‌پردازیم:

دلت چو شمع به هجر که داغ شد «بیدل»؟! کز اشک گرم تو بوی کباب می‌خندد  
 (بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۶۱۷)

همنشینی فعل «می‌خندد» با نهاد «بوی کباب» با نوعی شگفتی و حیرت و تنش و تباین ذهنی همراه است. در این استعاره تبعیه، شگفتی ناشی از ساخت تصاویر که سبب برجستگی زبان شده، غیرمنتظره و تحسین‌برانگیز است. با تأملی بیشتر می‌توان دریافت که فعل «می‌خندد» شاید در مفهوم «جلوه‌گری کردن» به کار رفته است. جامع این استعاره، مبهم و پیچیده است و در حاله‌ای از ابهام و نهانی به روی مخاطب «می‌خندد». برای دریافت زمینه و چندوچون این تصویر، ناگزیریم مصرع دوم را به نثر ساده برگردانیم؛ یعنی به دلیل داغ دل، از اشک برخاسته از دل، بوی کباب به مشام می‌رسد. این گونه تصاویر است که غبار عادت را از ذهن می‌روید و ذهن را با معانی غریب، آشنا می‌کند. با توجه به اینکه مشتقات مصدر «خندیدن» از واژه‌های پربسامد در دیوان بیدل است، نمونه‌هایی دیگر از همین معنی ذکر می‌شود:

فناي ما، چمن آرای بی‌نقابی اوست به قدر چاک کتان، ماهتاب می‌خندد  
 (همان: ۶۱۷)



استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۹۳  
مگر پشت لبی خواهد تبسم سبز کرد امشب

قیامت بر جگر می خندد از گرد نمکدانت

(همان: ۳۵۳)

چون گل از حاصل این باغ ندارم «بیدل» غیر پیراهن رنگی که به بو می آرم  
(همان، ج ۲: ۱۱۴۲)

ظاهراً «پیراهن رنگی» استعاره از «قطرات خونین اشک» است و قرینه صارفه آن، حاصل شدن پیراهن رنگی به وسیله «بو»؛ یعنی با استشمام بوی معشوق، قطرات اشک بر چشم ظاهر می شود. بنابراین مستعاره اشک، مستعاره پیراهن رنگی و جامع آن خونین و رنگین بودن است. قرار گرفتن پیراهن رنگی به جای اشک خونین و پیوند این تصویر خیالی، بسیار دیرپاب بوده، دریافت و اثبات مفهوم این استعاره سوررئالیسمانه، فقط با جست و جو در دیوان بیدل و برخی شعرای این مکتب قابل تبیین و تفسیر است. بیدل در جایی دیگر نیز پیراهن را جانشین اشک کرده و آن را که کل وجود عریان شاعر را فرا گرفته، به سان پیراهنی به تصویر کشیده است:

هر قدر عریان شوم فالی نقابی می زنم چون شکست دل، هجوم ناله ام پیراهن است  
(همان، ج ۱: ۳۷۱)

بنابراین در بیت بالا، مستعاره پیراهن، مستعاره اشک، جامع پوشاندن وجود شاعر و قرینه صارفه یا نشانه معنایی آن فرض پیراهن به عنوان نتیجه ای برای شکست دل و هجوم ناله است؛ چون بر اثر شکست دل و هجوم ناله، اشک بر چهره جاری می شود. شاعر در ادامه این غزل و در تصویری مشابه، اشک را مانند پنبه ای که بر جراحت داغ می نهادند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۴۹) بیان کرده که جانشینی پنبه به جای اشک، استعاره ای است بدیع و در نوع خود به دور از هنجار رایج شعری. به نظر می رسد پیوند خیالی این جانشینی، التیام بخشی و فروکش کردن داغ و درد است که پنبه و اشک در آن مشترک اند:

معنی سوزی است بیدل صورت آسایشم      جامهٔ احرام آتش، پنبهٔ داغ من است

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۳۷۱)

همچنان کز شیر باشد پرورش اطفال را      شعله‌ها در پنبهٔ داغ دلم پروردن است

(همان: ۳۷۰)

زخار هر مژه، صدرنگ، موج گل جوشد      به دیده گر گذر افتد خیال روی تو را

(همان: ۱۰۸)

با توجه به قرینهٔ صارفهٔ «جوشیدن گل از مژه» پی می‌بریم که «گل» استعارهٔ مصرحه از «اشک خونین» است. بنابراین، انتخاب «گل» به جای «اشک»، گزینشی دور از ذهن و دیریاب است.

نفس، هر دم زدن صد صبح محشر فتنه می‌خندد

هوای باغ موهومی چه افسون می‌کند ما را

(همان: ۱۴۲)

بیدل، در تغیری<sup>۱</sup> هنجارگريزانه، «باغ موهومی» را جانشین «بهشت» قرار داده که تازه و بدیع است. این نگرش با تکیه بر آموزه‌های عرفانی، قابل توجیه است که دوست را فراتر از نعمت فردوس می‌دانند.

صبح شد در عرصهٔ گردون مگو خندان سفید

کف به لب آورده است این بختی کوهان سفید

(همان، ج ۲: ۷۱۲)

«بختی کوهان سفید» با مدلول و نشانهٔ واژگانی (صبح و گردون) موجود در مصرع اول، جانشین روزگار و آسمان شده است. بیدل با ارائهٔ مضمون تغایرگونه می‌گوید: با مشاهده صبح، آن را سفید خندان توصیف مکن؛ زیرا آن شتر کوهان سفید، خشمگین شده است.

۱. آن است که متکلم بر وجه لطیفی مدح کند آنچه را که نزد عموم نکوهیده است یا قلدح کند آنچه را نزد دیگران ستوده است (ابحد البدایع گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۵۴).

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۹۵  
سروده‌های بیدل، از کاربرد استعاره مرکب نیز بی‌بهره نمانده است. این استعاره‌های بسیار بدیع نیز بر زیبایی و پیچیدگی شعر بیدل افزوده است. می‌دانیم که علمای بیان، استعاره در جمله را به دو گروه تقسیم کرده‌اند: یکی آنکه جمله استعاری، ارسال‌المثل باشد که به استعاره تمثیلیه معروف است و گونه دیگر آن است که بنیاد آن بر ارسال‌المثل نباشد که بیشتر استعاره مرکب، بر نوع دوم اطلاق می‌شود. در شعر بیدل، ارسال‌المثل‌ها در مصرع تمثیلی یا همان مصراع حسی ابیات دارای اسلوب معادله قرار می‌گیرند و حکم تشبیه تمثیل می‌یابند و از گستره استعاره تمثیلیه کنار می‌روند. نوع دوم در شعر بیدل، بسامد نسبتاً چشمگیری دارد که در زیر، نمونه‌هایی از آن معرفی و واکاوی می‌شود:

زان چمن آرای ناز، رخصت نظاره‌ای است      دسته نرگس شوید، چشم به دامن برید  
(همان، ج ۱: ۵۹۰)

دسته (گروه) نرگس شوید: تمام وجودتان را چشم کنید. با توجه به اینکه «نرگس» نماد چشم است، «دسته نرگس شدن» هم می‌تواند در مفهومی استعاری، جانشین «با تمام وجود نگرستن» شود. قرینه صارفه آن، تبدیل شدن انسان به دسته نرگس است که ذهن را از معنای حقیقی متوجه مفهوم استعاری کرده است.

دم تیغ تو و خورشید به یک چشم زدن      عرصه صبح کند دیده قربانی را  
(همان: ۲۵۱)

کانون برجسته این بیت که نشانه معنایی آن نیز است، «عرصه صبح شدن دیده» است که با جامع سفیدی، می‌تواند مفهوم نابینایی داشته باشد. التذاذ ادبی نهفته در این استعاره، زمانی بیشتر حاصل خواهد شد که دریابیم ذهن خلاق بیدل، این ترکیب را از کتاب مقدس «قرآن کریم» گرفته است، جایی که در آیه ۸۴ سوره یوسف، در بیان نابینایی حضرت یعقوب (ع) می‌فرماید: «وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَىٰ عَلَىٰ يَوْسُفَٰ وَأَبْيَضْتُ عَيْنًا مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ»؛ در این هنگام روی از فرزندان برگرداند و گفت:

افسوس بر یوسف و چشمان او از این اندوه سفید و نایینا شد، اما با این حال او بر خشم و اندوه خویش مسلط بود.

بیدل، نشوی بی خبر از سیر گریبان اینجاست که عنقا ته بال است مگس را  
(همان: ۲۵۲)

با توجه به نشانه واژگانی «سیر گریبان» که در بردانده مفهوم دل محوری و سیر درونی است، پی می‌بریم «عنقا» جانشین خدا و «مگس» جانشین انسان شده است. بنابراین کانون برجسته و تنش‌زای بیت، در عبارت «عنقا ته بال مگس است» با نشانه معنایی قرار نگرفتن عنقا زیر بال مگس، این گونه قابل تبیین است؛ یعنی بیدل، نباید از سیر در انفس غافل شوی؛ زیرا خداوند دست‌نایافتنی در درون و دل انسان، جای خوش کرده است.

- استعارات خیالی چند بر هم بسته‌ایم  
عمرها شد می‌پرد عنقا به مژگان قرح  
(همان: ۵۰۵)

برای این بیت تعابیر مختلفی نوشته‌اند، از جمله اکرمی، عبارت «عنقا به مژگان قرح پریدن» را استعاره مرکب و معادل آسمان ریسمان کردن یا بافتن دانسته است (اکرمی، ۱۳۹۰: ۷۹)؛ اما در اینجا نکته‌ای دیگر ذکر می‌شود که همچون مثال قبل، نقش مفاهیم نمادین نهفته در استعارات خیالی بیدل را بیشتر نشان خواهد داد. شاید بتوان با تکیه بر مفهوم عرفانی دو نماد «عنقا» و «قرح»، این بیت به ظاهر بی‌معنی را این گونه تفسیر کرد: عنقا نماد خداوند و قرح (جام و شراب) نماد عشق الهی است؛ یعنی ما استعاره‌های خیال‌انگیز بسیاری ارائه کرده‌ایم و عمرمان سپری شد ولی همچنان عظمت و مستی‌بخشی عشق الهی را در قالب محسوس جام شراب تبیین می‌کنیم.

هر قطره زین محیط به موج گهر رسید  
ما جامه می‌کشیم هنوز از بر حباب  
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۲۷۴)

کانون برجسته بیت، «در آوردن لباس از تن حباب» است و نشانه معنایی که ذهن را متوجه معنای غیر حقیقی می‌کند عبارت است از جامه نداشتن حباب در عالم واقع و با

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل \_\_\_\_\_ ۹۷  
آگاهی از اینکه «حباب» در اندیشه بیدل، اغلب نماد وجود است، می‌توانیم مفهومی  
بیت را چنین بیان کنیم: هرکس با فنای خود به گوهر حقیقت رسید ولی ما هنوز در  
فکر از تن کردن جامعه جسمانی از وجود خالی خود هستیم.

آنجا که اوست، نقش نبندد خیال ما خواندیم خط سایه ز عنوان آفتاب  
(همان: ۲۵۷)

«خواندن خط سایه از عنوان آفتاب» کانون برجسته و تأمل‌برانگیز این بیت است.  
جمله «نقش‌نستن جایگاه او در خیال» و مفهوم نمادین آفتاب و مقصود آرائیکه  
«خط»، مفهوم استعاری کانون مذکور را حمایت می‌کنند تا خواننده دریابد که  
«خواندیم خط سایه ز عنوان آفتاب»، جانشین جمله «از عظمت الهی ما تنها  
پدیده‌هایش را مشاهده کرده‌ایم» شده است. توضیح اینکه، آفتاب معمولاً در اندیشه  
عرفانی، نمادی از وجود حضرت احدیت است و خط از دیرباز اغلب در مفهوم  
موجودات و پدیده‌های هستی به کار رفته است. بیت زیر از سنایی به‌عنوان شاهد ذکر  
می‌شود:

ز یزدان دان نه از ارکان که کوتاه دیدگی باشد

که خطی کز خرد خیزد، تو آن را از بنان بینی

(سنایی غزنوی، ۱۳۸۵: ۳۳)

با بررسی چند نمونه اندک از اشعار کثیر بیدل، معلوم می‌شود که استعاره‌هایش  
اغلب با حمایت‌های آشکار و پنهان از استعاره‌های بعید در مسیر غزل (بیت، ابیات  
هم‌جوار و کل غزل)، توانمندی خود را در ایجاد شعر مبهم اما منسجم و وحدتمند به  
ظهور رسانده است. اما با وجود شگردهای گوناگونی که در پرورش استعاره به کار  
برده، باز هم راهیابی به فضای شعر وی و درک آن دشوار است و بسیاری از ابیات و  
استعاره‌هایش در پرده ابهام باقی مانده است» (اکرمی، ۱۳۹۰: ۷۸). به‌عبارت‌دیگر در  
بعضی موارد، حمایت و ارائه قرینه صارفه در استعاره‌های دیوان بیدل، بسیار ضعیف و  
دیرپای است و خواننده نمی‌تواند در «بیت، ابیات هم‌جوار یا در فضای همان غزل» به

قرینه و مفهومی درخور دست یازد، اما براهل تحقیق، پوشیده نیست که برخی واژه‌ها در شعر بیدل، بسامد وقوع چشمگیری دارند و هر اندازه این بسامد بالاتر می‌رود، تنوع بیان بیشتری را می‌طلبد؛ یعنی این بسامد سبب می‌شود برخی واژه‌ها با مفاهیمی تازه‌تر در تصاویری دگرگونه‌تر نمود پیدا کنند. به نظر می‌رسد بهترین روش برای رسیدن به مفهوم این واژه‌ها و دریافت ارتباط خیالی این تصاویر، کندوکاو کاربرد واژه‌های پرسامد در ساخت و ترکیب ابیات دیگر این دیوان عظیم باشد.

### ۳. کنایه

کنایه در لغت، چیزی است که انسان می‌گوید و غیر آن را اراده می‌کند. کنایه مصدر «کنیت» یا «کنوت» است، زمانی که تصریح به آن را واگذاری و رها کنی. کنایه مصدر است و فعل آن به دو صورت ناقص واوی «کنّا، یکنُو» و ناقص یایی «کنّی، یکنّی» استعمال شده است. «کنیت» اشاره به ناقص یایی و «کنوت» اشاره به ناقص واوی است (الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲/۲۰۳-۲۰۴؛ عرفان، ۱۳۸۷: ۳/۴۰۱) و اصطلاحاً لفظی است که غیر معنایی که برای آن وضع شده است از آن اراده شده و اراده معنی اصلی آن هم جایز است؛ چون قرینه بازدارنده از اراده معنی اصلی وجود ندارد (الهاشمی، ۱۳۸۵: ۲/۲۰۳-۲۰۴؛ عرفان، ۱۳۸۷: ۳/۴۰۲).

کنایه (antonomasha) به معنی پوشیده سخن گفتن است و «در اصطلاح، سخنی است که دارای دو معنی نزدیک (حقیقی) و دور (مجازی) باشد، به طوری که این دو معنی، لازم و ملزوم یکدیگر باشند تا شخص با اندکی تأمل، معنی دوم را که لازمه معنی اول است، درک کند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۲۰). این شگرد ادبی «به لحاظ الفاظ و معنای ظاهری (مکنی‌به) در محور «همنشینی» و به لحاظ معنای باطنی که مراد گوینده است (مکنی‌عنه) در محور «جاننشینی» است. از آنجا که کنایه نیز رسیدن از یک سطح به سطح دیگر است و ارتباطی بین سوی حاضر و غایب ایجاد می‌کند، جنبه هنری و ادبی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۶۶).

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۹۹

از دیرباز شاعران، شعر خود را با شگرد هنری آراسته‌اند و گاهی هنرمندانه، کتابی را در قالب جمله‌ای کوتاه گنجانده‌اند که امروزه اغلب این جملات کوتاه به مثلی سایر بدل شده است. کنایاتی که در شعر بیدل وجود دارد، اغلب جوشیده از چشمه ذهن خلاق اوست؛ چشمه‌ای که ریشه در آداب و رسوم، فولکلور و زبان گفتاری ایرانی و هندی دارد و زمانی که وی گل کلبشه‌ای این کنایات را با دست خیال به شکل دل‌خواسته درمی‌آورد، شکل و مفهوم آن‌ها بسیار غریب و ناآشنا می‌شود تا جایی که با رجوع به فرهنگ‌های رایج هم این گره به راحتی باز نمی‌شود. شاید تنها کلید این قفل، آشنایی با آداب و رسوم و شیوه زندگی یا خصوصیات زبانی و فرهنگی این شاعر ساختارشکن است. برای آشنایی با کنایات ناآشنای بیدل، نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

بیدل از ما و تو، حیران حساب غلطم      من نویسم به دل و بر سر آن صاد کنم  
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۲/۱۱۳۵)

«بر سر آن صاد کنم» کانون برجسته بیت است و قرینه‌ای بر اینکه این جمله معنی مجازی دارد، وجود ندارد تا آن را در معنی استعاری فرض کنیم. «صاد بر سر چیزی کردن» کنایه‌ای است بسیار غریب که در فرهنگ‌ها برای آن دو معنای متمایز از هم یافت شد:

در لغت‌نامه دهخدا از قول معجم‌الادبا آمده است: «وقتی «ص» را روی حروف قرار می‌دادند، علامت شک بوده و وقتی به صحت می‌پیوسته، آن را تبدیل به «صح» می‌کردند» (لغت‌نامه دهخدا، ذیل صاد کردن). همچنین در «بهار عجم»: «صاد کردن چیزی، اصطلاح میرزایان دفتر است که ارباب دول برای کاغذهای مطالب که از نظر می‌گذرد برای منظور داشتن آن، صاد می‌نویسند، بدین صورت «ص» از عالم بیض که در آخر بعضی برات‌ها و طوامیر و پروانه‌جات و مانند آن نویسند و همچنین چیزی که انتخاب کرده باشند بر آن صاد می‌نویسند.

نرگس یار به حال چه نظرها که نکرد  
معنی متخیم بر سر من صاد کنید»  
(لاله تیک چند بهار، ۱۳۸۰: ۱۴۴۵/۲)  
ما و تو نیز کنایه‌ای برگرفته از زبان محاوره است؛ مثلاً می‌گوییم: «من و تو» ندارد؛  
و در معنی «دویی، غیریت، در برابر احدیت، اختلاف و نفاق» (حیب، ۱۳۹۳: ۲۷۶).  
پس در بیت بالا کنایات غریب «صاد بر سر چیزی کردن» و «ما و تو» به ترتیب  
جانشین «شک کردن» و «دوگانگی» شده و این گونه جانشینی بر دشواری و دیریابی  
مفهوم بیت افزوده است.

گر به میدان ریاضت، کهربا دعوی کند  
کاه گیرد در دهن، از شرم رنگ زرد ما  
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۱۰۸/۱)  
مباش بی خبر از برق بی‌امانِ دمیدن  
که دانه در دهن اینجا به غیر کاه ندارد  
(همان: ۶۰۲)

کانون برجسته دو بیت، «کاه در دهان گرفتن» است که بر روی محور همنشینی،  
جانشین «تسلیم شدن» شده و مفهوم بیت را برای ناآشنا با فرهنگ هندی دشوار کرده  
است. کاه در دهان گرفتن به معنی «عجز کردن و زنهار خواستن؛ چه، زنهاری برگ کاه  
در دهن گرفته، امان می‌خواهد. لیکن رسم هندوستان است» (لاله تیک چند بهار،  
۱۳۸۰: ۱۶۶۹/۳).

هیچ کس را ذوق تفتیش کسی منظور نیست

نعل بی مقصد روی حیف است اگر واژون زنید  
(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۸۹۵/۲)

سیر نیرنگ جهان، وقف تغافل خوش تر است  
نعل واژونی به پای دیده بینا زنید  
(همان: ۶۸۵/۱)

«نعل واژون زدن» کنایه‌ای است که بر روی محور همنشینی، جانشین «فریب دادن»  
شده است؛ «به کنایت، کاری غلط‌انداز، وانمود کردن چیزی به مصلحت، برخلاف  
ظاهر به مناسبت آنکه دزدان یا جنگاوران یا مردم فراری، نعل اسب را وارونه می‌زدند



استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۱۰۱  
بدان گونه که دو سر نعل را برخلاف معمول (در پا) به سوی جانب وحشی و خارج  
بدن مرکب و نیم دایره آن را به جانب اُسی و درون مرکب می کوفتند و در دست  
به عکس آن تا جهت سیر خود را پنهان دارند» (فروزانفر، ۱۳۷۵: ۳/ ۱۰۵۹).

در این گونه کنایات است که خواننده بعد از تأمل و جست و جوی بسیار، به  
انتخاب همان معنایی دست می یابد که شاعر از روی محور جانشینی برگزیده است.  
به ذوق سدره و طوبی تو هم دندان به سوهان زن

امل کام جهانی را به این مسواک می مالد

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۴: ۱/ ۵۷۴)

بیدل، «کام کسی مالیدن» را از زبان خودکار گرفته و با اضافه کردن واژه «مسواک»  
آن کنایه را پرورده و کنایه پرورش یافته «با مسواک کام کسی را مالیدن» را جانشین  
«راضی ساختن کسی به اندک چیزی» کرده است تا به معنایی بیگانه و دور از ذهن  
برسد. کاربرد چنین کنایه های دور از ذهن، از مصادیق هنجارگریزی معنایی است.

دماغی می رسانم از شکست شیشه رنگی به خون رفته، پرواز دگر دارند بسمل ها  
(همان: ۱۷۹)

با فرض استعمال «شیشه رنگی» در معنی استعاری «جسم ظاهری» و توجه به مصرع  
دوم معادله، معلوم می شود «دماغ رساندن» در این محور همنشینی، جانشین «مست و  
سرخوش ساختن خود» شده است. علاوه بر این کاربردهای دور از ذهن، گاهی بیدل  
کنایه های رایج و پر کاربرد را نیز دست کاری می کند تا «تنش» و «مکثی» در ذهن  
مخاطب ایجاد کند و به معنی بیگانه و بدیع دست یابد؛ برای مثال:

عافیت سنجان طریق عشق کم پیموده اند دور می دارند از این ره خانه جوی خاله را  
(همان: ۸۸)

سرد شد دل از دم این پهلوانان غرور رستم اند اما بغل پرورده های خاله اند

(همان: ۵۴۰)

می‌دانیم که «خانه خاله» کنایه‌ای است رایج به معنی «جای آسایش» که بیدل آن را در ترکیب‌های اضافی ناآشنا به کار گرفته است. شاید این هنجارشکنی‌ها یکی از عواملی باشد که در فرهنگ‌ها نتوانیم از این گونه کنایه‌ها پیدا کنیم. به کارگیری مفاهیم نمادین در عبارت‌های کنایه‌ای، یکی دیگر از هنرآفرینی‌های بیدل برای مبهم کردن کلام است. برای تبیین این ویژگی، نمونه‌هایی ارائه می‌شود:

مبادا خجلت واماندگی آبت کند فردا

به رنگ شمع اگر خاری به پا داری، برآر امشب

(همان: ۲۷۶)

«خار از پا درآوردن» باتوجه به مفهوم نمادین «خار»، کنایه‌ای بعید است که در محور همنشینی با خجالت فردا، جانشین «ترک تعلقات نفسانی» شده است.

خلقی پی توهم تا ذات می‌رساند  
ما نیز برده باشیم آبی ز جو به دریا

(همان: ۲۳۲)

«آب از جو به دریا بردن» کانون برجسته این بیت است که با توجه به مفهوم نمادین جو و دریا و همنشینی آن‌ها با رسیدن وهم به ذات الهی، جانشین «از عالم کثرت به دریای وحدت رسیدن» شده است.

علم و فنی که داری محو خیالش اولی‌ست

کس نیست مرد تحقیق، بشکن سبو به دریا

(همان: ۲۳۲)

«سبو به دریا شکستن»، جانشین «وصال انسان به عالم وحدت» شده است و خواننده زمانی این معنی را درخواهد یافت که با زبان نمادین بیدل آشنا باشد.

باطن این خلق کافرکیش با ظاهر مسنج  
جمله قرآن در کنارند و صنم در آستین

(همان: ۱۲۱۹/۲)

اصطلاح «قرآن در کنار و صنم در آستین»، جانشین «مردم متظاهر و دورو» شده است و می‌تواند معادل اصطلاح عامیانه «قسم حضرت عباس و دم خروس» باشد.

استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل ————— ۱۰۳  
زین تهی دستی که بر سامان فقر افزوده‌ام      صفر اعداد کمالم، منصب صادم دهید  
(همان: ۱/ ۶۳۵)

در مصرع دوم این بیت، دو کنایه به کار رفته است؛ یکی «منصب صاد دادن» که بررسی شد و دیگری «صفر کمال اعداد بودن» که کنایه‌ای بعید است از «خود ارزش نداشتن و به دیگران ارزش دادن». بیت زیر از میرمعصوم تسلی نیز آن مضمون را در خود دارد:

آن‌چنان کز صفر گردد رتبه اعداد بیش      پایه این ناکسان از هیچ بالا رفته است  
(توحیدیان، ۱۳۹۵)

#### ۴. نتیجه گیری

در آثار ادبی، توجه به ساختار شعر و سازه‌های سبک‌شناسی، خواننده را به نتیجه‌ای مطلوب در شناخت شعر و تفسیر محتوا و محورهای فکری گوینده رهنمون می‌شود. بسامد گونه‌ای خاص از این سازه‌ها و شکردهای ادبی در تعیین سبک شخصی شاعر، نقش اساسی دارد. استعارات نو و دور از هنجار رایج شعری و کنایات نشئت گرفته از فرهنگ ایرانی و هندی که گاه با مفاهیم نمادین در هم می‌آمیزند، با بسامد چشمگیر، بر ابهام و غنای سخن بیدل افزوده است. تصاویر و مضامین بکر بیدل، جهانی دور از ذهن، درهم‌ریخته و سوررئالیستی را به نمایش می‌گذارد که گاه دریافت رابطه‌ی واژه‌ها با یکدیگر و همچنین دریافت رابطه‌ی ذهنی با جهان دیداری و محسوس، بعد از ساعت‌ها تأمل و درنگ، بسیار لذت‌بخش است. این‌ها نمونه‌ای از تصاویر خیالی، تأمل‌برانگیز و غیرقابل‌وصف در سیمای غزلیات بیدل دهلوی بود که در این فرصت، برای آشنایی با سبک شخصی وی ارائه شد.

## منابع

### - قرآن کریم.

- اکبری، محمد (۱۳۹۲)، **تفسیر، تغییر و تضاد مفاهیم نمادین در غزلیات شمس**، فصلنامه ادب و عرفان، سال چهارم، شماره ۱۵، صص ۱۵۲-۱۷۱.
- کرمی، محمدرضا (۱۳۹۰)، **استعاره در غزل بیدل**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۸۴)، **دیوان** (دوجلدی)، تصحیح اکبر بهداروند، چ ۱، تهران: نشر سیمای دانش.
- توحیدیان، رجب (۱۳۹۵/۲/۲۰)، **اشعار و ابیات ناب تعلیمی و اخلاقی و عرفانی از شعرای سبک‌های شعر فارسی**، [www.shereiran.ir/site/page/56?userid=484&articleid=263](http://www.shereiran.ir/site/page/56?userid=484&articleid=263).
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۴)، **اسرارالبلاغه**، ترجمه جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- چند بهار، لاله‌تیک (۱۳۸۰)، **بهار عجم**، ج ۲ و ۳، تصحیح کاظم دزفولیان، چاپ اول، تهران: طایفه.
- حبیب، اسدالله (۱۳۹۳)، **واژه‌نامه شعر بیدل**، به اهتمام سیدمهدی طباطبایی، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۶)، **امثال و حکم**، ج ۱، چ ۹، تهران: امیرکبیر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۷۱)، **لغت‌نامه**، چ ۱، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، **از این باغ شرقی (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان)**، چ ۲، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سنایی غزنوی (۱۳۸۵)، **دیوان**، به اهتمام پرویز بابایی، چ ۲، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، **بیان و معانی**، چ ۵، تهران: فردوس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱)، **مکتب‌های ادبی**، چ ۲، تهران: قطره.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۸۷)، **فرهنگ اشارات**، چاپ اول از ویرایش دوم، تهران: میترا.
- صفوی، کورش (۱۳۹۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد اول: نظم)، چ ۱، تهران: سوره مهر.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات** (جلد دوم: شعر)، چ ۳، تهران: سوره مهر.
- عرفان، حسن (۱۳۸۷)، **کرانه‌ها (شرح فارسی کتاب مختصر المعانی)**، ج ۳، چ ۴، قم: مؤسسه انتشارات هجرت.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۵)، **شرح مثنوی شریف**، ج ۳، چ ۱، تهران: زوار.

- استعاره ها و کنایات بدیع، دو خصیصه مهم سبکی در غزلیات بیدل \_\_\_\_\_ ۱۰۵
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲)، بیان (زیباشناسی سخن پارسی)، چ ۳، تهران: نشر مرکز.
  - گرکانی، حاج محمدحسین شمس‌العلماء (۱۳۷۷)، ابداع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، چ ۱، تبریز: احرار.
  - میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۷۶)، واژه‌نامه هنر شاعری، چ ۲، تهران: کتاب مهناز.
  - الهاشمی، احمد (۱۳۸۵)، جواهرالبلاغه، ج ۲، ترجمه و شرح حسن عرفان، چ ۶، قم: نشر بلاغت.
  - هاوکس، ترنس (۱۳۸۶)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۳، تهران: نشر مرکز.

