The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature

Mohammad Sarvar Molaei[1] | **Kourosh Ghanbari**[2]✉

1. Associate Member of the Academy of Persian Language and Literature and Emeritus Professor at Al-Zahra University. Email: dsarwarmawlaie@yahoo.com
2. Corresponding Author, Ph.D. Graduated in Persian Literature at Razi University. Email: parsigroup175@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(101-124)

Receive Date:
07 January 2026

Revise Date:
17 February 2026

Accept Date:
21 June 2026

Published online:
03 July 2026

Abstract

Russian Formalists regard artistic creation as an autonomous domain and consider only artistic artifacts worthy of scholarly investigation. In the Persian literary tradition, such artifacts have traditionally been examined within the framework of rhetoric (balāghat). Kazazi draws a distinction between aesthetics and rhetoric; although it is undoubtedly impossible to substitute any word in one language with an exact equivalent in another, such a rendering may nonetheless be accepted through conceptual expansion and interpretive flexibility. Persian rhetorical writings, from early periods onward, have engaged in intellectually rigorous discussions, and with the exception of maʿānī—which presents greater analytical complexity—most rhetorical topics, particularly aspects of bayān and badīʿ, continue to appear in modern academic instruction. Over the past century, numerous works have been produced in this field, the core of which is largely grounded in classical and historical rhetorical texts, such as those by Shams-e Qays, Vatvāt, and others. At the same time, some scholars, drawing on Western theoretical and scientific writings, have sought to introduce new perspectives into contemporary rhetorical studies. The central question of this study is whether Iranian poets—most notably Ḥāfeẓ—tended to position instances of taḍmīn (textual incorporation) and literary influence within specific sections of their ghazals. Moreover, can rhetoric still be regarded as an open field of inquiry, receptive to newer and more innovative approaches? Beyond proposing fresh discussions in aesthetics, this research aims to demonstrate that Ḥāfeẓ, in light of the absence of punctuation marks in earlier periods and with a conscious intention to signal his literary borrowings, deliberately placed many of his incorporations and influences in either the opening or the concluding couplets of his ghazals. This claim becomes evident through close reading of Persian literary texts and careful examination of Ḥāfeẓ's sources of inspiration.

Keywords: Literary Device, Structuralism, Hidden Text, Quotation (Tazmin)

Cite this article: Molaei, Mohammad Sarvar & Ghanbari, Kourosh (2025). A Reflection on Several Artistic Structures in the Aesthetics of Persian Literature. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 14, Issue: 3, Ser. No.: 39 (101-124).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409602.2103

Publisher: The University of Tehran Press.

© Mohammad Sarvar Molaei, Kourosh Ghanbari

Extended Abstract

Russian Formalists assign special importance to literary devices in their structuralist theory and believe that, as the space in which artistic creation takes place, only literary devices are open to scholarly study. In Persian literary tradition, such devices have been examined within the field of rhetoric. Kazazi places aesthetics in contrast to rhetoric. Undoubtedly, no word can be replaced perfectly by a single equivalent in another language; however, with some flexibility, this translation may be accepted. Scholars of aesthetics in our rhetorical texts have raised thoughtful discussions since ancient times, and apart from the study of Discourse Analysis ,the remaining topics, especially certain aspects of bayan and badi', can still be observed in contemporary academic courses.In this article, by referring to Persian literary texts and drawing upon them, and relying on Russian Formalist theory, we have addressed issues that have not yet received sufficient scholarly attention: literary plagiarism in the past, the concept of the hidden text in the present and within Formalist theory, and the literary device of quotation (tazmin) and its position in the ghazals of Hafez and earlier poets.

In this library-based study, our question is whether Iranian poets, particularly Hafez, placed quotations and influences from other writers in a specific section of their ghazals. Can rhetorical research still be regarded as an open field for further investigation? Our aim is to present new discussions in aesthetics and also to demonstrate that Hafez consciously placed many instances of influence and quotation in either the opening or closing verse of his ghazals.

In our time, the belief in the existence of an artistic audience for poets in their own era is an established reality. Because of the knowledge and literary competence of such audiences, poets could incorporate the verses and hemistiches of others without mentioning the original author’s name. In later periods, however, this practice exposed poets to accusations of literary theft. In Marzban-nameh, we encounter a scene depicting the presence of an author and the gradual publication of his work in the Nizamiyyah of Isfahan (Varavini, 1363: 29–30). This account serves as evidence for the existence of such audiences. From Varavini’s narrative, it can be inferred that among cultural circles of earlier times, the concept of an “artistic audience” also existed. Accordingly, many of Hafez’s verses that allude to the works of others without naming them may have been composed with the awareness of such readers in mind. Yet an important point is that many of these borrowed verses and phrases appear at the beginning or the end of the ghazal. It seems that, following an unwritten convention among poets, Hafez repeatedly attempted to place these quotations and borrowings at the opening or conclusion of his poems. Similar examples can be found in other poetic collections as well. One may therefore assume that poets designated a special position for quotation and allusion to the works of others. The absence of punctuation marks during that period may have been one reason for this practice. Hafez’s quotation at the end of one of Anvari’s ghazals constitutes the first piece of evidence supporting our claim.

In this article, relying on Russian Structuralist theory, we have pursued this issue in Hafez’s poetry and have substantiated our findings through clear evidence. The theory of the hidden text emerges from Russian Structuralism and takes shape as an independent theory in the work of Kristeva. Through defamiliarization, poets and writers make use of worn-out themes inherited from others and revive them through renewed motivation. In Shklovsky’s theory, this return of ancient themes is described as the “resurrection of words.” According to the theories of Russian Formalism and Structuralism, literary devices are sometimes active and sometimes remain in the background. A poet or writer may adopt a motif from others and rework it in a more artistic form, thereby creating what is called “defamiliarization.” Part of this phenomenon may be associated with the classical rhetorical discussions of borrowing or literary theft. However, from the perspective of modern theories, this practice is not theft; rather, through the principle of

defamiliarization and the reintroduction of old themes, it becomes a “resurrection of words” (Frye, 1391: 119).Within literary criticism, the study of how poets and writers are influenced by others has generated extensive discussions. One aspect of this inquiry concerns examining a poet’s intellectual and literary reading archive, or in other words, identifying the hidden texts within a literary work. In Persian literature, because of the breadth of Hafez’s reading, his Divan may be the most suitable source for such research. His extensive mastery of the works of Iranian writers and poets is an evident fact for researchers.

Quotation (tazmin) is itself a rhetorical device; however, influence is not limited to this figure alone. A poet may also draw upon the words and concepts of others within a verse, and this issue belongs to the domain of the hidden text. Likewise, among earlier theorists, Jurjani defined allusion (talmih) differently and included references to poetry within his definition. Thus, some forms of influence may be considered a subtype of allusion.

The concept of allusion in Al-Mu‘jam bears no relation to the meaning assigned to it in contemporary rhetorical works. In fact, Shams-e Qays defined allusion as brevity in contrast to verbosity: “Allusion is when a few words signify many meanings. Lamh means the flash of lightning, and a lamhah is a single glance. When a poet composes in such a way that a few words convey many meanings, this is called allusion. This device is more admired by eloquent speakers than verbosity” (Shams-e Qays, 1388: 383).

In summarizing these discussions, it should be noted that in some earlier rhetorical works, because of the relationship between quotation, allusion, and borrowing, these topics were examined under the category of literary theft. Later scholars, however, rejected this approach by distinguishing their definitions. While some quotations may create the impression of plagiarism, the same cannot be said of allusion. Allusion is merely a reference to a story, poem, or verse and not a direct borrowing from others.

By considering the concept of the hidden text within Structuralist theory and applying it to discussions of influence and quotation, this article raises a new and previously unexplored idea: poets, and Hafez in particular, seem to have followed an unwritten convention by placing many instances of quotation and influence in the first or last verse of the ghazal. Through substantial evidence, we have demonstrated this conclusion and proposed several reasons for it. In earlier times, within governmental courts and literary gatherings, the presence of artistic audiences familiar with poetry reduced the need for poets to identify their original sources. Such knowledgeable audiences made it unnecessary for poets to cite the source of influence, quotation, or borrowing. Nevertheless, a poet’s caution, or perhaps an unwritten agreement among poets, appears to have encouraged them to reserve a specific place for quotation and borrowing.

Given the importance of the hidden text in every poet’s work, the absence of punctuation marks in that era—which made it difficult to identify quotations—may be regarded as another reason for placing certain quotations and influences at the beginning or end of a ghazal.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی

محمّدسرور مولایی[۱] | کوروش قنبری[۲]✉

۱. عضو پیوستهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی و استاد بازنشستهٔ دانشگاه الزهرا. رایانامه: dsarwarmawlaie@yahoo.com

۲. نویسندهٔ مسئول، دانش‌آموختهٔ دورهٔ دکتری ادبیّات فارسی دانشگاه رازی. رایانامه: parsigroup175@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: علمی و پژوهشی (۱۲۴-۱۰۱)

تاریخ دریافت: ۱۷ دی ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۸ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۳۱ خرداد ۱۴۰۵

تاریخ انتشار: ۱۲ تیر ۱۴۰۵

چکیده

صورتگرایان روسی در نظریهٔ ساختارگرایی خویش به هنرسازه‌ها اهمیّتی ویژه می‌دهند و بر این باورند که به عنوان فضایی برای آفرینش هنری، تنها هنرسازه‌ها قابل مطالعه هستند، در ادب ما هنرسازه‌ها را در بخش بلاغت بررسی کرده‌اند. کزازی، زیبایی‌شناسی را در برابر بلاغت قرارمی‌دهد، بی‌گمان بار معنایی واژگان در زبان‌های گوناگون متفاوت است و جایگزین‌سازی هیچ واژه‌ای با یک واژه در زبان دیگر ممکن نیست؛ امّا با توسع می‌توان این برگردان را پذیرفت، علمای زیبایی‌شناسی در متون بلاغی ما از روزگار قدیم مباحثی اندیشمندانه را مطرح کرده‌اند و معمولاً بجز بحث معانی که دشوارتراست و بیشتر تحت سیطرهٔ بلاغت عربی قرار دارد، بقیه را بخصوص برخی مباحث بیان و بدیع را در دروس معاصر نیز می‌توان‌دید، در قرن اخیر شاهد تألیف آثار مختلفی در این زمینه بوده‌ایم. در این مقاله با رجوع به متون ادب فارسی و بهره‌گیری از آن‌ها و با تکیه بر نظریهٔ صورتگرایی روسی، به مباحثی که تا کنون مورد بحث پژوهندگان قرار نگرفته‌است، پرداخته‌ایم: سخنی در سرقات ادبی در گذشته و بحث متن پنهان در زمان حاضر و در نظریهٔ صورتگرایی و بحثی درباب هنرسازهٔ تضمین و جایگاهش در غزل‌های حافظ و گذشتگان. در این تحقیق کتابخانه‌ای مسئلهٔ ما این است که آیا شاعران ایرانی بخصوص حافظ، تضمین و اثرپذیری از دیگران را در بخشی خاص از غزل خود جای‌می‌داده‌اند؟ وآیا همچنان می‌توان بابِ پژوهش در بلاغت را گشوده دانست؟ هدف ما نشان‌دادن مباحثی نو در زیبایی‌شناسی همچنین اثبات این موضوع است که حافظ آگاهانه بسیاری از اثرپذیری‌ها و تضمین‌ها را در بیت نُخست یا پایانی غزل خود قرار می‌داده است.

کلیدواژه‌ها: هنرسازه، ساختارگرایی، متن پنهان، تضمین

استناد مولایی، محمّدسرور و قنبری، کوروش (۱۴۰۴). تأملی در اثرپذیری‌های حافظ از دیگران با نگاهی ژرف‌تر به هنرسازهٔ تضمین؛ درنگی بر چند هنرسازه در زیبایی‌شناسی ادب پارسی. *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۴، ش ۳، پاییز ۱۴۰۴، پیاپی ۳۹ (۱۰۱-۱۲۴).
https://doi.org/10.22059/jlcr.2026.409602.2103

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© محمّدسرور مولایی، کوروش قنبری

۱. پیشگفتار

در دوران ما باور به وجود مخاطبان هنری برای شاعر در روزگارِ شاعری او واقعیتی مسلّم است، امری که به خاطر فضل آن مخاطبان موجب تضمین بیت‌ها و مصراع‌های دیگران بدون نیاز به ذکر نام پدیدآورندهٔ اثر می‌شده است، مسئله‌ای که در روزگاران پسین شاعر را در معرض اتهام سرقت ادبی قرارمی‌داد، در *مرزبان‌نامه* صحنه‌ای از حضور نویسنده و انتشار تدریجی کتاب او در نظامیهٔ اصفهان را می‌بینیم (وراوینی،۱۳۶۳: ۳۰-۲۹). سندی که بر وجود این‌گونه مخاطبان گواهی می‌دهد، از روایت وراوینی می‌توان دریافت که در محافل اهل فرهنگ در روزگار پیشین هم«مخاطب هنری» معنا داشته‌است، بر این اساس بسیاری از بیت‌های حافظ که در آن‌ها به نوعی به آثار دیگران بی ذکر نام اشاره می‌شود می‌تواند با عنایت به آگاهی این زمره سروده شده‌باشد؛ امّا نکتهٔ نغز قرارگرفتن بسیاری از این ابیات و مصراع‌ها در آغاز یا پایان غزل بوده‌است،گویی در پیروی از یک عهد نانوشته در میان شاعران، حافظ بارها کوشیده است این تضمین‌ها و برداشت‌ها را در آغاز یا پایان غزل خویش جای‌دهد، شیوه‌ای که نمونه‌هایی از آن را در دیوان‌های دیگر نیز می‌بینیم، می‌توان چنین پنداشت که شاعران جایگاهی خاص را برای تضمین و اشارت به آثار دیگران تعیین می‌کرده‌اند، گویی نبودن علائم سجاوندی در آن دوران یکی از دلایل این کار بوده باشد. تضمین حافظ در پایان یک غزل از انوری، نخستین قرینهٔ مؤید ادعای ماست.

در این مقاله با اتکا بر نظریهٔ ساختارگرایی روسی این بحث را در شعر حافظ پیگیری کرده‌ایم و با به دست دادن شواهدی روشن دریافت خود را به اثبات رسانده‌ایم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، مطالعه درباب اثرپذیری حافظ از آثار دیگران مورد اقبال پژوهندگان قرار گرفته‌است. در مراجعه به دیدگاه‌های استادان بلاغت، می‌بینیم که از دیرباز، ادیبان ما براین مبحث اثرپذیری آگاهی داشته‌اند و در بحث سرقات ادبی به آن پرداخته‌اند؛ شمس قیس در *المعجم* فصلی را به سرقات ادبی اختصاص‌داده و بسیاری از اثرپذیری‌های شاعران از دیگران را به نوعی سرقت ادبی دانسته است (شمس قیس، ۱۳۸۸: ۴۶۸). دیدگاه او در این زمینه ویژه است و می‌نویسد که اگرکسی معنایی را از شاعری بگیرد و آن را بهتر بپروراند، خود صاحب آن معنا خواهدبود و سخن او بر دیگری ترجیح خواهد داشت: «در باب معانی گفته‌اند چون شاعری را معنی‌ای دست دهد و آن را به کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک اداکند و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد، او بدان اوّلی گردد و آن معنی مِلک او شود وَ لِلاوّل فضلُ السّبقِ.» (همان: ۴۶۸).

در باب هنر سازه‌ها افزون بر آثار مکتوب در بلاغت و بخصوص بدیع همچون کتاب‌های استادان صفا (در معانی و بیان) همایی و شمیسا و کزازی (در معانی و بیان و بدیع) و تجلیل (در معانی و بیان) و ثروتیان (در بیان)، مقالاتی نیز منتشر شده‌است که می‌توان به چند نمونه از آنها اشاره‌کرد:

«تلمیح به مثابه هنرسازه، سودابه فرخی و غلامحسین فهندزی در گردهمایی انجمن ترویج زبان وادب فارسی» (سال ۱۳۹۴، دورهٔ ده). و«تلمیح از سرقت ادبی تا صنعت ادبی» علی صباغی و حسن حیدری (فنون ادبی ۱۳۹۶دورهٔ نه شمارهٔ سه). در چند دههٔ اخیر انتشار آثار استاد شفیعی کدکنی با دید ساختارگرایی و صورتگرایی روسی، بخصوص *موسیقی شعر* و *رستاخیز کلمات* در ادب ما نگاه و رویکردی نو به هنرسازه‌ها را پدید آورده‌است.

۳. اثرپذیری و تلمیح

نظریهٔ متن پنهان[1] از ساختارگرایی روسی زاده‌می‌شود و در کار کریستوا به شکل یک نظریهٔ مستقل نمودمی‌یابد. در آشنایی‌زدایی شاعر و نویسنده از مضمون‌های دست‌فرسود دیگران بهره می‌گیرند و با انگیزش آنها مضمون‌ها را دگرباره به میدان می‌آورند. در نظریهٔ اشکلوسکی این بازآمدن مضامین کهن به «رستاخیز کلمات» تعبیر می‌گردد. با توجّه به نظریّه‌های «فرمالیسم روسی» و ساخت‌گرایی، «هنرسازه‌ها[2]» گاه فعّالند و گاه در سایه قرارمی‌گیرند و یک «موتیف[3]» را شاعر یا نویسنده گاه از دیگران می‌گیرد و آن را به شکلی هنری‌تر انگیزش[4] می‌دهد و به قولی«آشنایی‌زدایی[5]» می‌کند؛ شاید بتوان بخشی از این مسئله را در بلاغت قدیم در بحث اقتباس یا سرقات ادبی جای‌داد؛ امّا بر اساس دیدگاه‌های جدید این امر نه تنها سرقت نیست، بلکه با استفاده از اصل آشنایی‌زدایی و به میدان‌آوردن دگربارهٔ موضوعات، آن را «رستاخیز کلمات» می‌دانند. در حوزهٔ نقد ادبی (فرای،۱۳۹۱ :۱۱۹). بحث از اثرپذیری شاعران و نویسندگان از دیگران، مباحثی گسترده را به خود اختصاص داده‌است که یکی از آن‌ها بررسی گنجینهٔ مطالعاتی شاعر و به عبارتی شناخت متن‌های پنهان در اثر اوست. در ادب فارسی، به خاطرگسترهٔ کتابخوانی حافظ شاید دیوان او برای پژوهش در این زمینه مناسب‌ترین گزینه باشد؛ این گستردگیِ چیرگی او بر آثار نویسندگان وسرایندگان ایران، برای پژوهندگان نکته‌ای آشکار به‌حساب می‌آید.

تضمین خود یک هنر بدیعی است؛ امّا اثرپذیری تنها در چارچوب این آرایه محدود نمی‌گردد و شاعر می‌تواند در بیت خود از واژگان ومفاهیم دیگران نیز بهره‌مند گردد که این بحث در دایرهٔ **متن پنهان** جای می‌گیرد. همان‌طور که در میان نظریه‌پردازان گذشته جرجانی تلمیح را به

---

1. intertextuality

۲. هنرسازه را استاد شفیعی کدکنی در برابر artistic device وضع کرده‌است. منظور از آن واژه‌ای است که بتواند تمام شگردها و ابزارهای هنری شاعر و نویسنده را زیر چتر خود بگیرد؛ به عنوان نمونه می‌توان از تشبیه، استعاره، کنایه یا حذف بلاغی و هر نوع وسیله‌ای که به ساحت جمال‌شناسیک متن بیفزاید نام برد. (ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۴۹).

3. Motive

۴. انگیزش در برابر motivation فعال‌شدگی عناصر در یک دوره است. عناصری که از قبل در ادبیّات بوده است (همان :۱۵۵).

۵. defamiliarizatio آشنایی‌زدایی در نظر صورت‌گرایان هر نوع نوآوری در قلمرو ساخت و صورت‌هاست؛ هر پدیدهٔ کهنه‌ای را به صورت نو درآوردن. (همان :۹۶).

گونه‌ای دیگر تعریف‌کرده و اشاره به شعر را نیز در تعریف خود گنجانیده است. گاه می‌توان بخشی از اثرپذیری از دیگران را به نوعی در زیر گروه تلمیح جای داد.

بحث تلمیح در *المعجم*، هیچ ربطی به این عنوان در کتب بلاغی معاصر ندارد، در واقع شمس قیس تلمیح را به معنی ایجاز در برابر اطناب قرار داده‌است: «تلمیح آن است کی الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت‌کند و لَمح جَستن برق باشد لَمحه یک نظر بوَد و چون شاعر چُنان سازد کی الفاظِ اندک او بر معانیِ بسیار دلالت‌کند آن را تلمیح خوانند این صنعت نزد بُلغا پسندیده‌تر از اطناب است.» (شمس قیس، ۳۸۳:۱۳۸۸) امّا مراعات‌النظیر را با توسع مفهومی، همانند معاصرین ما تعریف کرده‌است (همان،ص۳۹۰).

در *ترجمان‌البلاغهٔ* و *حدایق‌السحر* و *معالم‌البلاغه* اصولاً خبری از تلمیح نیست؛ امّا مراعات‌نظیر را به معنی معمول ادبا آورده‌اند. (وطواط،۱۳۶۲ :۳۴) (رجایی، ۱۳۷۲ :۳۴۱). چنان‌که اقبال در مقدمهٔ خود بر *حدایق‌السحر* نوشته‌است، نویسندگان پارسی‌زبان در برابر برخی اصطلاحات بدیع در زبان عربی واژگان و اصطلاحاتی را وضع کرده‌اند (وطواط، ۱۳۶۲: نی). ظاهراً جرجانی برای بار نُخست تعریفِ تلمیح را دگرگون کرده باشد او می‌نویسد: «التلمیح هو أن یُشارفی فَحوی الکلام الی قصَّهٔ أو شِعر مِن غیر أن تذکر صریحاً» (جرجانی،۲۰۰۴ :۵۹). یعنی تلمیح در فحوای کلام اشاره به داستان یا شعر است بدون اینکه صریح و آشکار آن را نام ببرد.

تقوی تلمیح را همچون جرجانی تعریف کرده است (تقوی،۱۳۶۳ :۲۵۹). همایی با مثال‌های بسیار تلمیح را این‌گونه تعریف می‌کند: «در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستانی یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند» (همایی،۱۳۶۳ :۳۲۸). این اشارات نشان می‌دهد که در طول روزگار مفهوم تلمیح دچار دگرگونی شده‌است.

در جمع‌بندی این مباحث باید این نکته را در نظربگیریم که در گذشته در بخشی ازآثار بلاغی، به واسطهٔ ارتباط تضمین وتلمیح با اقتباس به نوعی این دو مبحث در بخش سرقات ادبی بررسی می‌شده‌است در حالی‌که متأخرین با جداکردن تعاریف این را نپذیرفته‌اند، گاه ممکن است برخی تضمین‌ها گمان سرقت را برانگیزد؛ امّا این نکته در تلمیح صادق نیست، تلمیح اشاره‌ای است به یک داستان یا شعر یا آیه و نه نقل از دیگران.

۴. تضمین‌های دیگر شاعران در آغاز یا پایان غزل

گفتیم که بجز حافظ شاعران دیگری هم تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها از دیگران را در بیت نخست یا پایانی جای داده‌اند، اینک برای نمونه چند مورد را می‌آوریم، تضمین سیف و عماد از سعدی:

«سیف فرغانی از تو به که نالد چون هیچ "کس ندانم که در این شهر گرفتار تو نیست"»

(سیف فرغانی ،۱۳۹۲ :۴۲۳).

«مرا به هجر میازار اگرچه می‌گویم "من از تو روی‌نپیچم گرم بیازاری"»

(همان ،ص۴۲۲).

«کجا رسم ز لب او به بوسه‌ای چو دمی "رهانمی‌کند ایام در کنار منش"»

(همان :۳۶۷).

«چـــو راوی ســـخن ســـعدی‌ام روا باشـــد اگـــر دعـــایی ز اشـــعار او کـــنم تضـــمین

هـزار سـال جلالـی بقـای عمـر تـو بـاد شـهور آن همـه اردیبهشـت و فـروردین»

(عمادفقیه، ۱۳۴۷:۲۳۸).

سلمان در آغاز غزلی که از سعدی اثر پذیرفته است (سعدی، ۱۳۸۵: ۲۹).

«ما را بجز خیالت، فکری دگر نباشد در هیچ سر خیالی، زین خوبتر نباشد»

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۱۰).

۵. موارد اثرپذیری و تضمین حافظ از دیگران در آغاز یا پایان غزل‌هایش

تضمین در بلاغت ما در کنار اقتباس یک هنر بدیعی به حساب می‌آمده است؛ امّا در ساختارگرایی روسی می‌توان تضمین را در دایره و بحث متن پنهان جای داد، درواقع با یافتن تضمین‌هایی از دیگران که معمولاً بدون ذکر نام شاعر صورت می‌گیرد ما به نوعی به ژرف‌ساخت‌ها ومنابع الهام اندیشه‌ای و هنری شاعر پی‌می‌بریم، با استناد به شواهد گستردهٔ زیر ما به نکته‌ای دیگر هم واقف می‌شویم که حافظ آگاهانه این تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها را در **آغاز** یا **پایان** غزل خویش گنجانده‌است:

۱و۲. رودکی در چامه‌ای در بیان گذر شتابان عمر می‌گوید:

«باد و ابر است این جهان و فسوس باده پیش‌آر، هرچه باداباد»

(رودکی، ۱۳۹۱: ۴۸).

حافظ:

«حاصل کارگهِ کون و مکان این همه نیست باده پیش‌آر که اسباب جهان این همه نیست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۲).

و در آغاز غزل دیگر می‌گوید:

«شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد زدیم بر صف رندان و هرچه باداباد»

(همان: ۶۹).

۳. در یک چامهٔ عنصری می‌خوانیم:

«شـــکفته شـــد گـــل از بـــادِ خزانـــی تـــو در بـــاد خزانـــی بـــی‌زیـــانی»

(عنصری،۱۳۶۳: ۳۰۲).

حافظ با همسانی واژگانی می‌گوید:

«شکفته شد گل حمـرا و گشـت بلبـل مسـت صلای سرخوشی ای صوفیان باده‌پرسـت»

(حافظ ،۱۳۶۷: ۱۹).

۴. منوچهری در یک چامهٔ رندانه در ستایش باده‌گساری می‌گوید:

«پس از نمازِ دگر روزگار آدینه نبیذ خور که گناهان عفوکند ایزد»

(منوچهری دامغانی، ۱۳۴۹: ۲۱).

این بیت از دید مفهومی و واژگانی بیتی از حافظ را به ذهن می‌آورد:

«گر می‌فروش حاجت رندان رواکند ایزد گنه ببخشد و دفع بلاکند»

(حافظ،۱۳۶۷: ۱۲۶).

۵. در چامه‌ای در ستایش می‌خوانیم:

«ابـــر آذاری بـــرآمد از کـــرانِ کوهســار بـاد فـروردین بجنبیـد از میـان مرغـزار»

(منوچهری دامغانی، ۱۳۴۹: ۳۶).

حافظ در همین وزن با همانندی واژگانی می‌سراید:

«ابـر آذاری برآمـد بـاد نـوروزی وزیـد وَجهِ مَی می‌خواهم و مطرب که می‌گوید رسـید

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۶۲).

۶. سنایی بیتی دارد که می‌توان اثرپذیری حافظ از آن را نشان داد:

«رستگاری هر دو عالم در کم‌آزاری بوَد از بداندیشان بترس و با کم‌آزاران نشین»

(سنایی، بی تا :۵۵۷).

«دلش به ناله میازار و ختم‌کن حافظ که رستگاری جاوید در کم‌آزاریست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۴۷).

۷. یک غزل از سنایی ذهن را به سوی غزلی از حافظ می‌برد:

«ســاقیا برخیــز و مــی در جـام کـن در خرابـــات خـــراب آرام‌کـــن

آتـــش ناپـــاکی انـــدر چـــرخ زن خـاک تیـره بـر سـر ایّـام کـن»

(سنایی، بی تا:۹۸۱).

به نظرمی‌رسد«ناباکی» درست باشد. حافظ در همین وزن و قافیه می‌گوید:

«ســاقیا برخیــز و درده جــام را خـاک بـر سـر کـن غـمِ ایـام را»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷).

۸. خواجه از یک ترجیع‌بندِ ستایشی سید حسن غزنوی با مطلعِ:

«زین جوان‌بخت جهان باز جوان خواهدشـد هرچه در خاطر من گشت همان خواهدشـد»

(سید حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۲۲۷).

اثر واضح پذیرفته و غزلی با همین وزن و ردیف و قافیه سروده‌است:

«نفس بـاد صـبا مشـک‌فشـان خواهـدشـد عـالم پیـر دگـر بـاره جـوان خواهـدشـد

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۱).

۹. در ترجیع‌بند دیگر سید حسن می‌گوید:

«جانا چو عکس روی تـو بـر سـاغر اوفتـاد گفـتم کـه آفتـاب مگـر مـه دراوفتـاد»

(سید حسن غزنوی،۱۳۶۲: ۲۰۵).

حافظ با همان ردیف و اندکی تغییر می‌گوید:

«عکـس روی تـو چـو در آینـهٔ جـام افتـاد عـارف از خنـدهٔ مـی در طمـع خـام افتـاد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۵).

۱۰. در قصیده‌ای می‌خوانیم:

«هجران تو دیدم که بگشتم به ضرورت از مملکت وصل تو قانع به خیالی»
(سید حسن غزنوی، ۱۳۶۲: ۱۸۸).

حافظ در همان وزن می‌گوید:

«قانع به خیالی ز تو بودیم چو حافظ یا رب چه گداهمّت و درویش‌نهادیم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۵۶).

۱۱. انوری در یک غزل در رمل مسدس محذوف می‌گوید:

«ای قبای حسن بر بالای تو مایهٔ خوبی رُخ زیبای تو»
(انوری، ۱۳۷۶: ۹۰۵).

حافظ دررمل مثمن محذوف و با همین قافیه و ردیف می‌گوید:

«ای قبای پادشاهی راست بر بالای تو زینت تاج و نگین از گوهر والای تو»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۳).

۱۲. انوری، سخنی دارد که از انعکاس آن در دیوان‌های سلمان و حافظ می‌توان حدس‌زد که حکم یک زبانزد را داشته‌است.

«نگر تا حلقهٔ اقبال نامکن نجنبانی سلیما ابلها لا بلکه مرحوما و مسکینا»
(انوری،۱۳۷۶: ۵۱۲).

«خیالِ چنبرِ زلفش فریبت می‌دهد حافظ نگر تا حلقهٔ اقبال نامکن نجنبانی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۶).

۱۳. خاقانی در غزلی از دید وزن و ردیف و واژگان بر حافظ اثر آشکار گذاشته‌است:

«دیدی که یار چون ز دل ما خبر نداشت ما را شکارکرد و بیفکند و برنداشت؟»
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۸۱۷).

«دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت بشکست عهد و ز غم ما هیچ غم نداشت
(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۴).

۱۴. عطّار می‌گوید:

«دل عطّار از روز ازل باز ز صاف عشق مخمور شبانه است»
(عطّار، ۱۳۹۲ :۷۳).

حافظ از نظر وزن و قافیه از غزل عطّار پیروی کرده‌است:

«سحرگاهان که مخمور شبانه گرفتم باده با چنگ و چغانه»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۹۷).

۱۵. در چامه‌ای از کمال اسماعیل مضمون«تاج و خاک» را می‌بینیم که حافظ نیز در دیوان خود از آن بهره می‌برد:

«در سرم هست که تاجی‌کنم از خاک درت همّتم سخت بزرگ آمد خود مختصرم»
(کمال اسماعیل، ۱۳۴۸: ۱۸۹).

حافظ در وزنِ کمال می‌گوید:

«من که باشم که بر آن خاطر عاطر گذرم لطف‌هامی‌کنی ای خاک درت تاج سرم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۲۴).

۱۶. بیتی از کمال، از دید واژگانِ همانند و وزن و قافیه بیتی از حافظ را به خاطرمی‌آورد:

«مرا خوشست که خاک درت که افسر ماست بـه بوسـهٔ لـب خورشـید و مـه بیالایـد»
(کمال اسماعیل، ۱۳۴۸: ۲۰۱).

«به خنده گفت کـه حـافظ خـدای را مپسـند کـــه بـــوسهٔ تـــو مـاه را بـیالایـــد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۵۶).

۱۷. عراقی در مطلع غزلی می‌گوید:

«بـود آیـا کـه خرامـان ز درَم بـازآیـی؟ گـره از کـار فروبسـتهٔ مـا بگشـایی»
(عراقی، ۱۳۷۲: ۲۹۴).

نزاری هم این مصراع را آورده‌است. (نزاری،۱۳۷۱ :۶۶۹/۲). حافظ با اندکی تغییر مصرع دوم را تضمین کرده‌است:

«بـود آیـا کـه در میکـده‌هـا بگشـایند گـره از کـار فروبسـتهٔ مـا بگشـایند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳۷).

۱۸. حافظ مصرعی از سعدی را در پایان غزل خود تضمین کرده‌است:

«کیست آن کش سرِ پیوندِ تو در خاطر نیست یا نظر با تو ندارد مگرش ناظر نیسـت»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۳).

«سرِ پیونـدِ تـو تـنها نـه دل حـافظ راسـت کیست آن کش سر پیوند تو در خاطر نیسـت»
(حافظ، ۱۳۶۲: ۱۵۹).

۱۹. سعدی در پایان یک غزل می‌گوید:

«گر بشنوی نصیحت و گر نشنوی، به صـدق گفتـیم و بـر رسـول نباشـد بجـز بـلاغ»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۶).

حافظ هم این زبانزد را به کار می‌برد:

«نشاط و عیش و جوانی چو گـل غنیمـت‌دان کـــه حافظـا نبـوَد بـر رسـول غیـر بـلاغ»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰۰).

۲۰. در بیتی با ردیف«است» از سعدی، به «شستن لوح دل» می‌رسیم:

«سـعدی بشـوی لـوحِ دل از نقـش غیـر او علمی که ره به حـق ننمایـد جهالـت اسـت»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۵۹).

حافظ:

«مشوی ای دیده نقش غم ز لوح سینهٔ حافظ که زخم تیغ دلدارست و رنگ خون نخواهدشـد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۲).

۲۱. سعدی آمیغ «عنایت آن سری» را به کار می‌برد:

«بنده اگر به سـر رود در طلبـت کجـا رسـد؟ گر نرسـد عنـایتی در حـقِ بنـده آن سـری»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۰).

حافظ:

«سری دارم چو حافظ مست لیکن به لطف آن سری امیدوارم»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۲۱).

۲۲. سعدی زبانزدی را در سخن خود گنجانیده‌است که حافظ هم آن را به کارمی‌برد:

«دل از دست بیرون رفته سعدی نیابد باز، تیرِ رفته از شست»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

«بازآی که بازآید عُمر رشدهٔ حافظ هرچند که ناید باز تیری که بشُد از شست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰).

۲۳. در یک غزل آمیغ‌های «یادگار کسی» و «دامن نسیم صبا» ما را به سوی بیتی از حافظ می‌کشاند:

«به یادگار کسی دامن نسیم صبا گرفته‌ایم و دریغا که باد در چنگ است»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۷).

حافظ در همین وزن در بیت پایانی می‌گوید:

«غبارِ راهگذارت کجاست تا حافظ به یادگار نسیم صبا نگه‌دارد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۸۳).

۲۴. در یک غزل سعدی بیتی را می‌بینیم که حافظ مصراعی از آن را تضمین‌کرده و سرمشق یکی از زیباترین غزل‌هایش قرار داده‌است:

«در سرا پای وجودت هنری نیست که نیست عیب آن است که بر بنده نمی‌بخشایی»
(سعدی، ۱۳۸۵: ۲۵۸).

«غیر از این نکته که حافظ ز تو ناخشنودست در سراپای وجودت هنری نیست که نیست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۲).

۲۵. همام در غزلی عبارت «آن طرهٔ شبرنگ او» را به کار برده‌است:

«آن چشم شوخ و شنگ او و ابروی پرنیرنگ او وان طرهٔ شبرنگ او چون است ای باد سحر»
(همام، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

جادوی مجاورت خواجه را تحت تأثیر قرار داده و در بیتِ پایانی غزلی در همان وزن گفته‌است:

«با چشم پرنیرنگ او حافظ مکن‌آهنگ او کان طرهٔ شبرنگ او بسیار طرّاری‌کند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۲۹).

۲۶. نزاری بیتی دارد که حافظ یک مصراع آن را تضمین کرده‌است:

«باد بهار می‌وزد بادهٔ خوشگوار کو بوی بنفشه می‌دَمَد ساقی گل عِذار کو؟»
(نزاری، ۱۳۷۱ :۳۱۱/۲).

«گُلبن عیش می‌دَمَد ساقی گلعذار کو باد بهار می‌وزد بادهٔ خوشگوار کو؟»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۶).

۲۷. نزاری در آغاز یک غزل می‌گوید:

«فـــراقِ یـــارِ ســـفرکـــرده رویِ آن دارد کـــه قصـــد جـــانِ مـــن زارِ نـــاتوان دارد»
(نزاری، ۱۳۷۱ :۱/ ۱۰۰۲).

حافظ در همین وزن درمطلع غزلی می‌گوید:

«خمی که ابرویِ شوخِ تـو در کمـان انـداخت بـه قصـدِ جـانِ مـنِ زار نـاتوان انـداخت»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳).

۲۸. امیرخسرو در غزلی می‌گوید:

«کنـــد بـــر مـــا جفاهـــا و نـــداند کـــه حـــقِّ صـــحبت دیرینـــه دارد»
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۸۰: ۲۷۶).

خواجه با تغییر جزیی در ردیف، مصراع او را تضمین می‌کند:

«بیـــا بـــا مـــا مَـــوَرز ایـــن کینـــه داری کـــه حـــقِّ صـــحبت دیرینـــه داری»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۱۲).

۲۹. اوحدی غزلی دارد با ردیفِ «تو دانی» و با مطلعِ

«نسیم صبح، کرم باشد آن چنان که تو دانـی گذرکنی ز بر من بـه نـزد آن کـه تـو دانـی»
(اوحدی، ۱۳۹۶: ۴۰۷).

حافظ در همان وزن و با همان ردیف و قافیه:

«نسیمِ صبحِ سعادت بدان نشان که تو دانی گذر به کوی فلان کن در آن زمان که تـو دانـی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۷).

۳۰. خواجو در غزلی با ردیف «که تو دانی» گفته است:

«حکایت شب هجران و حال و روز جدایی زمین ببوس و بیان‌کن بدان زبان که تو دانی»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۵۶۴).

حافظ با همانندی واژگانی در پایان غزل خود:

«یکیست ترکی و تازی در این معامله حافظ حدیث عشق بیان‌کن بدان زبان که تو دانی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳۸).

۳۱. خواجو در غزلی با ردیف «انداخته‌ست» می‌گوید:

«ماهَم از شب سایبان بر آفتاب انداخته‌ست سروم از ریحانِ تَر بر گُل نقاب انداخته‌ست»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۹۶).

حافظ در همین وزن با ردیف«انداختی» می‌گوید:

«ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی لطف‌کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰۱).

۳۲. خواجو در آغاز غزلی می‌گوید:

«بزن به نوکِ خدنگَم که پیش دست تو میرم چو جان فدای تو کردم چه غم ز خنجر و تیرَم»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۸۴).

حافظ با همانندی واژگانی و قافیه‌ای در آغاز غزلش گفته‌است:

«مزن بر دل ز نوکِ غمزه تیرَم که پیشِ چشم ِ بیمارت بمیرم»

(حافظ: ۱۳۶۷: ۲۲۸).

۳۳. در غزلی با ردیف «ما» می‌خوانیم:

«وقت سحر شدی به تماشای گل به باغ شرمت‌نیامد از رُخ چون گلستانِ ما»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۷۵).

حافظ در همین وزن و با همسانی واژگانی می‌گوید:

«گفتا برون شدی به تماشای ماهِ نو از ماه ابروان مَنَت شرم باد رو»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۰).

۳۴. خواجو در غزلی می‌گوید:

«آن ترکِ پریچهره مگر لعبتِ چین است یا ماه شب چارده بر روی زمین است»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۱۰).

حافظ در همین وزن می‌گوید:

«آن ترکِ پریچهره که دوش از بر ما رفت آیا چه خطا دید که از راه خطا رفت»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۵۷).

۳۵. خواجو بیتی دارد که حافظ از چند واژهٔ آن در مطلع غزل خود بهره برده‌است:

«نرگس مستانه چون ز خواب برانگیخت ولوله از جان شیخ و شاب برآمد»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۴۰).

«بیا و کشتی ما در شطِ شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۷۸).

۳۶. در غزلی در رمل مثمن محذوف از خواجو می‌خوانیم:

«روضهٔ خلد برین بستان‌سرایی بیش نیست طوطی خوش‌خوان جان دستانسرایی بیش نیست»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۷: ۷۰۵).

حافظ در آغاز غزلی در رمل مثمن محذوف اصلم می‌گوید:

«روضهٔ خلد برین خلوت درویشانست مایهٔ محتشمی خدمت درویشانست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۵).

۳۷. در غزلی به آمیغ «زاهدِ خلوت‌نشین» برمی‌خوریم:

«زاهدِ خلوت‌نشین چون غنچه خرگه زد به باغ از صوامع رَخت بَربَست و رهِ صحرا گرفت»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۴۸۱).

حافظ هم این آمیغ را به کارمی‌برد:

«زاهدِ خلوت‌نشین دوش به میخانه شد از سرِ پیمان برفت با سرپیمانه شد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۱۵).

۳۸. در غزلی از خواجو در باب خطِّ محبوب بیتی را می‌خوانیم:

«ریحانیانِ گلشنِ رویِ تو بر سمن خطّی به خون لالهٔ احمر نوشته‌اند»

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۷: ۴۹۵).

حافظ از واژگانِ خواجو بهره برده‌است و در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بتی دارم که گردِ گل ز سنبل سایبان دارد بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۸۱).

۳۹. در یک چامه از خواجو بیتی را می‌خوانیم:

«برو با دردِ دل درساز و از درمان طمع بگسل که دَرمانی به دردِ خویش اگر در بندِ دَرمانی»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۲۱۶).

حافظ که تحت تأثیراین بیت، در پایان غزل خود می‌گوید:

«در این حضرت چو مشتاقان نیازآرند نازآرند که با این درد اگر در بندِ دَرمانَند دَرمانَند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۳۲).

۴۰. خواجودر غزلی با ردیف «مکن» می‌گوید:

«گر نخواهی که کنی‌مشک‌فشانی خواجو بیش گیسوی عروسان سخن شانه‌مکن»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۹۸).

که در نسخه چاپی«بیش» به اشتباه «پیش» نوشته شده‌است. حافظ در همین وزن در پایان غزلش می‌گوید:

«کس چو حافظ نگشود از رخِ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه‌زدند»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۲۵).

۴۱. در غزلی از خواجو با ردیف «امروز» می‌خوانیم:

«روز عیش و طرب و عیدِ صیامست امروز کام دل حاصل و ایّام به کامست امروز»
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۴: ۳۶۳).

حافظ با پیروی از واژگان و مفهوم خواجو،در پایان غزل خویش می‌گوید:

«حافظ منشین بی می و معشوق زمانی کایّام گل و یاسمن و عیدِ صیامست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۳).

۴۲. در آغاز یک چامه از عبید می‌خوانیم:

«خوش آن نسیم که بویی ز زلف یار آرد به عاشقی خبر یار غمگسار آرد»
(عبید زاکانی، ۱۳۴۲: ۲۰).

که یادآور مطلع غزلی از حافظ است با قافیهٔ همانند و تغییر جزیی در ردیف:

«صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می‌آورد دل شوریدهٔ ما را به بو در کار می‌آورد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۹۹).

۴۳. عماد غزلی با ردیف«هوس است»دارد که حافظ با اندکی دگرگونی یک مصراع آن را در ابتدای غزلش تضمین‌کرده‌است:

«هوس شادیم نماند ولیک غم دل با تو گفتنم هوس است»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۶۶).

«حال دل با تو گفتنم هوس است خبر دل شنفتنم هوس است»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۰).

۴۴. عماد درغزلی با ردیف «منست» می‌گوید:

«من درین دین نه بـه تزویـر کنـون آمـده‌ام روزگاریست که سودای بتان کـیش منسـت»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۳۵).

حافظ با همین وزن و به ضرورت قافیه با تغییر یک واژه، مصراع عماد را تضمین کرده‌است و در بیت آغازین آورده‌است:

«روزگاریست که سودای بتان دین من است غم این کار نشاطِ دل غمگـین مـن اسـت»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۳۷).

۴۵. در غزلی دیگر از عماد می‌خوانیم:

«رفتی و ز دل شادی برگشت چو برگشتی بازآی که بازآید بختم چو تو بازآیی»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۲۷۰).

حافظ در همین وزن می‌گوید:

«بازآی که بازآید عمر شدهٔ حافظ هرچند که ناید باز تیری که بشد از شست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۰).

۴۶. غزلی در دیوان عماد با ردیف «افتاده‌است» از دید قافیه و ردیف و وزن سرمشق حافظ قرارگرفته‌است:

«دلم از تیغ فِراقت به دو نیم افتاده‌است در میان غمت از غصه چو میم افتاده‌است»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۷۱).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«تا سر زلف تو در دست نسیم افتادست دل سودازده از غصّه دو نیم افتادست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۶).

۴۷. عماد در آغاز یک غزل می‌گوید:

«آنکه دل در کمندش افتادست عهد او سخت سست بنیادست»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۸۳).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بیا که قصر امل سخت سست بنیادست بیار باده که بنیادِ عمر بر بادست»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۷).

۴۸. در یک غزل عماد بیت زیر از دید وزن و واژگان، بیتی از حافظ را به خاطر می‌آورد:

«گفتی که دلت هیچ پیامی نفرستاد دل با تو قرین است چه محتاج پیامست»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۶۲).

«دیرَست که دلدار پَیامی نَفرستاد ننوشت سلامیّ و کلامی نفرستاد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۴).

۴۹. عماد در پایان یک غزل در بحر رمل مثمن محذوف اصلم می‌گوید:

«از چمن بوی گل آمد نکندتوبه عماد عاشقان موسم گل توبه ز می کی کردند»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۰۲).

حافظ در بحر رمل مثمن محذوف این موتیف را در شعر خود این گونه بیان‌می‌کند:

«من که عیب توبه‌کاران کرده‌باشم بارها توبه از می وقت گل دیوانه باشم گر کنم»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۲۳۷).

۵۰. در غزل عاشقانه‌ای از عماد می‌خوانیم:

«یا رب سببی ساز، که ناگه ز درم دوست بازآید و دشمن ز در بازنیاید»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۵۸).

حافظ در همین وزن و با همانندی واژگانی در آغاز غزل خود این بیت را پیروی کرده‌است:

«یا رب سببی ساز که یارم به سلامت بازآید و برهاندم از بند ملامت»
(حافظ، ۱۳۶۷ : ۶۲).

۵۱. در غزلی از عماد، بیتی را می‌خوانیم که حافظ یک مصراع آن را با اندکی تغییر درآغاز غزل خودتضمین کرده‌است:

«هوای مجلس روحانیان، معطر شد از این شمامهٔ انفاس روح‌پرور دل»
(عماد فقیه، ۱۳۴۷: ۱۹۷).

«ز در درآی و شبستان ما منوّرکن هوای مجلس روحانیان معطّرکن»
(حافظ، ۱۳۶۲ :۷۹۴).

۵۲. در آغاز غزلی از ناصر بیتی هست که بر شعر حافظ از دید وزن و واژگان اثر گذاشته‌است:

«پیر ما خرقهٔ خود در گرو صهبا کرد خویش را باز به پیرانه‌سری رسواکرد»
(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۷).

حافظ هم در آغاز غزل خود می‌گوید:

«سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود رونق میکده از درس و دعای ما بود»
(حافظ، ۱۳۶۷ :۱۳۸).

۵۳. ناصر غزلی دارد با مطلعِ:

«در ازل قبلهٔ جان‌ها خم ابروی تو بود روی تو سوی دل و روی دلم سوی تو بود»
(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳،ص ۲۷۹).

مصحح، این غزل را استقبالی از غزل حافظ می‌داند، حال‌آن‌که حافظ از این غزل پیروی‌کرده و سخن او از حدّ شعر ناصر بخارایی فراتر رفته‌است.

«دوش در حلقهٔ ما قصّهٔ گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۲).

۵۴. ناصردر بیت آخر می‌گوید:

«به سر تربت ناصر اگر آیی روزی به دعا یادکن او را که دعاگوی تو بود»
(ناصر بخارایی،۱۳۵۳: ۲۷۹).

حافظ هم در بیت آخر غزل خود می‌گوید:

«به وفای تو که بر تربت حافظ بگذر کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۴۳).

۵۵. در غزلی دیگر از ناصر این بیت را می‌خوانیم:

«نیشِ غم را نیست افسون غیر نوش درد ما را نیست درمان غیر درد»

(ناصر بخارایی، ۱۳۶۷: ۲۴۱).

حافظ در همین وزن در واقع بخش اصلی مصراع او را در آغاز غزل خود تضمین کرده‌است:

«درد ما را نیست درمان الغیاث هجر ما را نیست پایان الغیاث»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۶۶).

۵۶. در ترجیع‌بندی از ناصر می‌خوانیم:

«گر در ره دوست تیغ بارد ما پا نکشیم و سر ببازیم»

(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳ :۱۴۲).

حافظ:

«گر تیغ بارد در کوی آن ماه گـــردن نهادیـــم الحکم‌لله»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۸۹).

۵۷. در غزلی از ناصر با ردیف «توان‌کرد» این بیت را می‌خوانیم:

«روزی بزنم دست و سر زلفِ تو گیرم تا کی ز غمت نالهٔ شبگیر توان‌کرد»

(ناصر بخارایی، ۱۳۵۳: ۲۳۸).

پیش از او همام هم گفته‌است:

«تا کی آخر ز غمت نالهٔ شبگیر کنم سوختم از غم عشق تو چه تدبیرکنم»

(همام تبریزی، ۱۳۹۴: ۱۲۶).

حافظ هم در آغاز غزل خود می‌گوید:

«صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم تا به کی در غم تو نالهٔ شبگیر کنم»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۳۸).

به نظرمی‌رسد هر دو از همام اثر پذیرفته باشند و حافظ با پیروی از وزن، قافیه و ردیف همام این را کاملاً نشان داده‌است.

۵۸. غزل سلمان با ردیف«شمع»از نظر وزن و قافیه و ردیف مورد توجه حافظ قرار گرفته است، با توجه به اینکه در دیوان حافظ این غزل از موارد نادری است که درآن ایراد قافیه دیده می‌شود، می‌توان آن را از غزل‌های دوران جوانی او دانست، آغازگر غزل سلمان این بیت است:

«چند گویی با تو یک شب، روزگردانَم چو شمع من عجب دارم گر امشب تا سحر مانم چو شمع»

(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹ : ۳۶۱).

و آغاز غزل حافظ:

«در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع شب‌نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۹۹).

۵۹. در یک قطعه از سلمان بیتی را می‌بینیم که از نظر وزن و واژگان مشترک برحافظ اثر داشته‌است:

«به سان سوسن اگر بنده را کنی‌آزاد به صد زبان کنم از بندگیت آزادی»
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹ :۴۸۱).

این مفهوم در شعر عطار و ناصر بخارایی هم دیده‌می‌شود، حافظ این عبارت را در پایان غزل آورده‌است:

«به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ چو غنچه پیش تواش مُهر بر دهن باشد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۰۹).

۶۰. سلمان غزلی دارد با قافیه‌هایی مصدری با مطلع:

«خواهیم چون زلیخا، یوسف رخی گُزیدن پس دامنش گرفتن، وانگه فروکشیدن»
(سلمان ساوجی، ۱۳۸۹: ۳۸۵).

حافظ نیز غزلی با همین وزن و قافیه دارد و در آغاز آن می‌گوید:

«دانی که چیست دولت دیدار یار دیدن در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۲۷۰).

۶۱. یافتن اثرپذیری از متون نثر کاری دشوار است و ثابت‌کردنش دشوارتر؛ امّا با احتیاط و به قرینهٔ واژگان و مفاهیم، می‌توان برخی موارد را نشان‌داد: در پیداکردن آفتِ نگریستن به زنان در *کیمیا* می‌خوانیم: «و به حقیقت واجب بوَد حذرکردن از نظرکردن اندر جامهٔ زنان و شنیدن بوی خوش از ایشان» (محمّدغزالی، ۱۳۶۹ :۲/ ۶۱). خدیوجم در حاشیه، این بیت حافظ را آورده‌است:

«بوی خوش تو هرکه ز باد صبا شنید از یـــار آشنا سخن آشنا شنید»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۶۴).

می‌بینیم که این حسامیزی را حافظ در مطلع غزل خود جای داده‌است و در پایان غزلی دیگر می‌گوید:

«بخیل، بـــــوی خدا نشنود بیا حافظ پیاله گیر و کرم‌ورز وَالّضمانُ عَلَیّ»
(همان: ۲۹۹).

۶۲. در *سندبادنامه* می‌خوانیم: «هرکه چون سوسن ده زبان گشتست روزگارش به خنجر تیز چون بنفشه زبان از قفا بیرون‌کشیده‌است.» (ظهیری، ۱۹۴۸ :۱۷). پیشتر این موتیف «ده زبان بودن سوسن» را دیدیم، حافظ نیز در پایان غزل خود این مضمون را به کار می‌برد:

«به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ چو غنچه پیش توآش مُهر بر دهن باشد»
(حافظ، ۱۳۶۷: ۱۰۹).

۶۳. ظهیری در *سندبادنامه* این بیت سنایی را می‌آورد:

«بعد از این دست من و دامن دوست پس از این گوش ما و حلقهٔ یار»
(ظهیری، ۱۹۴۸: ۱۹۶).

حافظ در آغاز غزل خود می‌گوید:

«بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند که به بالای چمان از بن و بیخَم برکند»
(حافظ ،۱۳۶۷: ۱۲۳).

در چاپ مدرس رضوی بیت به گونه‌ای دیگر ضبط شده‌است:

«زین پس ما و دامن دوست بعد از این گوش ما و حلقهٔ یار»

(سنایی، بی تا : ۱۹۶).

۶۴. در *مرزبان‌نامه* در داستان میزبانی که پسری احول دارد، سخن از تعذّرشراب پیش می‌آید: «چون از تناولِ طعام بپرداختند، میزبان بر سبیل اعتذار از تعذّرِ شراب حکایت‌کرد وگفت:شک نیست که آئینهٔ زنگارخوردهٔ عیش را صیقلی چون شراب نیست و طبع مستوحش را میان حریفان وقت که بقای صحبت ایشان را همه جای به شیشهٔ شراب شایدخواند و وفای عهد ایشان را به سفینهٔ مجلس از مکارهِ زمانه مونسی ازو بِه نشین‌تر نه.» (وراوینی، ۱۳۶۲: ۲۲۷-۲۲۶). اثر این بخش را در آغاز غزلی از حافظ به روشنی می‌توان دید:

«درین زمانه رفیقی که خالی از خللست صُراحی می ناب و سفینهٔ غزلست»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۲).

۶۵. رازی در *مرصادالعباد* می‌گوید: «میان عاشق و معشوق کس درنگنجد، بارِ ناز معشوقیِ معشوق عاشق تواندکشید»(نجم رازی،۱۳۶۵ :۴۹).که یادآور سخن حافظ در پایان غزل اوست:

«میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز»

(حافظ، ۱۳۶۷ :۱۸۱).

۶۶. رازی در سخن از خلقت انسان، بیتی از مجیر بیلقانی را می‌آورد:

«حدیث من ز مفاعیل و فاعلات بوَد من از کجا سخن سرِّ مملکت ز کجا؟»

(نجم رازی، ۱۳۶۵: ۷۰).

حافظ در این وزن در مطلع غزلش می‌گوید:

«صلاح کار کجا و منِ خراب کجا ببین تفاوت ره کز کجاست تا به کجا»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳).

۶۷. اصفهانی در *دستورالوزاره* قصیده‌ای از خود را آورده است و حافظ بیت اوّل آن را با اندکی تغییر تضمین کرده‌است:

«خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد سطح ایوان فلک عرصهٔ میدان تو باد»

(اصفهانی، ۱۳۶۴: ۱۰۵).

«خسرواگوی فلک درخم چوگان توباد ساحت کون و مکان عرصهٔ میدان توباد»

(حافظ، ۱۳۶۷: ۷۴).

۶. نتیجه‌گیری

در مکتب ساختارگرایی روسی هنرسازه‌ها به عنوان وسیله‌ای برای آفرینش هنری و ایجاد فرم خاص از اهمیّتی ویژه برخوردارند، هنرسازه‌ها نیز همچون دیگر مصالح شعر گاه غایبند وگاه آشکار می‌شوند و دلایل این امر را می‌توان با پژوهش در متون و نگاه ژرف به ویژگی‌های هنری آثار مشخص‌کرد.

در این مقاله با مدّ نظر قراردادن بحث متن پنهان در نظریهٔ ساختارگرایی، در بحث اثرپذیری و نیز تضمین، نکته‌ای نو و ناگفته مطرح می‌شود که شاعران و بخصوص حافظ، گویی یک عهد نانوشته را رعایت‌کرده‌اند و آن جای‌دادن بسیاری از موارد تضمین واثرپذیری در بیت نُخست یا پایانی غزل بوده‌است، که با شواهد بسیار این دریافت را به اثبات رسانده‌ایم و به دلایلی برای این امر رسیده‌ایم: در روزگار گذشته در دیوانهای حکومتی و محافل ادبی، وجود مخاطبان هنری و شعرشناس و شناخت ایشان از آثار شعری به نوعی شاعران را از ذکر منبع اصلی اثرپذیری و تضمین و اقتباس بی‌نیاز می‌کرده‌است، البتّه این امر در دورانهای پسین می‌توانسته است اتهام سرقت ادبی را برای شاعر در پی داشته‌باشد. با این حال احتیاط شاعر یا نوعی پیمان نانوشته میان شاعران او را وامی‌داشته که جایی خاص را به تضمین و اقتباس اختصاص‌دهد.

با توجه به اهمیّت متن پنهان در شعر هر شاعر، می‌توان نبودن علائم سجاوندی درآن عهد را که امکان مشخص‌کردن تضمین را از شاعران می‌گرفته‌است دلیلی دیگر برای قراردادن برخی تضمین‌ها و اثرپذیری‌ها در آغاز یا پایان غزل دانست.

برای هر تحقیق هدف ومسئله‌ای بایسته است از جمله دلایلی که پژوهنده‌ای را به سوی پژوهش سوق می‌دهد آموزش است، خاصّه آموزش ادبیّات فارسی، برخورد با بلاغت برای آموزش ما را برمی‌انگیزد که به منابع مراجعه‌کنیم ودر اینجاست که تازگی‌ها و دشواری‌ها روی می‌نمایند، ما بعد از مطالعهٔ دقیق پنجاه اثر نظم و نثر ازگذشتهٔ ادبی ایران تا قرن هشتم به مواردی برخوردیم که نمونه‌هایی از آنها را در این مقاله می‌توان‌دید. در بحث بلاغت می‌بینیم که این دانش خود حتّی در عناوین و نام‌گذاری هنرسازه‌ها دچار تطور شده‌است. در این تحقیق نشان‌داده‌ایم تلمیح که در کنار تضمین، روزی در زیرگروه سرقات جای می‌گرفته از دورهٔ جرجانی و با *تعریفات* او جایگاهی مستقل یافته‌است.

در این مقاله با توجه به نگاه صورتگرایان به هنرسازه‌ها و اهمیّت آن‌ها در ایجاد فرم، به هنرسازهٔ تضمین پرداخته‌ایم و با ذکر نمونه در حدِّ دریافت خویش دلایلی را برای قرارگیری تضمین‌ها و اثر پذیری‌ها در آغاز و پایان غزل‌های حافظ بیان‌کرده‌ایم، در متون بلاغی متأخر ومعاصر تلمیح را در تعریفی جدید می‌بینیم. گاه برخی موارد اثرپذیری می‌توانند نوعی از تلمیح را نیز در بر داشته‌باشند و دلیل آن شهرت برخی ابیات (مثلاً ابیات رودکی یا انوری یا سعدی) در بین اهل فرهنگ و همان مخاطبان هنری در گذشتهٔ ادبی ما بوده است. شاعر بدون نیاز به ذکر نام شاعر اصلی با اشاره‌ای مختصر به بیت او در شعر خود اثرپذیری‌اش را نشان می‌داده‌است.

انتظار ما آن است که ذکر این موارد نُخست در آموزش متن و بلاغت کارا باشد و دیگر اینکه نکته‌ای تازه را طرح‌کند؛ مراجعه به امهات ادبی در پژوهش ما برای تأکید بر این واقعیّت است که در آموزش، متن‌خوانی جایگاهی کلیدی دارد، به یک بیان هرچه هست در متن است و دانشجوی راستین ادبیّات افزون بر شناختِ دیدگاههای نو، در کنار خواندن متن باید بر مباحثی همچون بلاغت و دستورزبان و عروض هم واقف باشد، چنان‌که تاریخ ادبیّات و نقد ادبی هم ابزارِ کارِ آموختنِ ادبیّاتند. هرچند اینک هریک شاخه‌ای تخصصی به شمار بیایند.

منابع

اصفهانی،کمال‌الدّین اسماعیل (۱۳۴۸). *دیوان*.تصحیح حسین بحرالعلومی.چ۱. تهران: دهخدا.

اصفهانی، محمود (۱۳۶۴). *دستورالوزاره*، تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران، امیرکبیر.

انوری ابیوردی، محمّد (۱۳۷۶). *دیوان*. تصحیح مدرس رضوی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

اوحدی مراغه‌ای،رکن‌الدّین(۱۳۹۶).کلیّات.تصحیح علی مرادی.تهران: اوحدی.

بخارایی، ناصر (۱۳۵۳). *دیوان اشعار*، به کوشش مهدی درخشان، تهران، بنیاد نوریان.

تبریزی، همام‌الدّین(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح رشید عیوضی، تهران، فرهنگستان.

تقوی، نصرالله(۱۳۶۳). هنجار گفتار،اصفهان،انتشارات فرهنگسرای اصفهان.

جرجانی، علی بن محمّدسید شریف (۲۰۰۴). معجم‌التعریفات،تحقیق محمّد صدیق منشاوی،قاهره، دارالفضیله.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد(۱۳۶۲). *دیوان*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران،خوارزمی.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد(۱۳۶۷). *دیوان*، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار.

خاقانی شروانی، بدیل بن علی (۱۳۷۵). *دیوان*، تصحیح میرجلال‌الدّین کزازی، تهران، مرکز.

خواجوی کرمانی، محمود(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران، نگاه.

دهلوی، امیرخسرو(۱۳۸۰). *دیوان*، به تصحیح اقبال صلاح‌الدّین، تهران، نگاه.

رادویانی، محمّد بن عمر(۱۳۶۸). ترجمان‌البلاغه،به کوشش محمّد جواد شریعت ،اصفهان،دژنپشت.

رجایی، محمّد خلیل(۱۳۷۲). معالم‌البلاغه،شیراز،دانشگاه شیراز.

رازی، شمس قیس(۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح سیروس شمیسا، تهران، علم.

رازی، نجم الدّین(۱۳۶۵). مرصادالعباد،تصحیح محمّد امین ریاحی،تهران،علمی وفرهنگی.

رودکی، جعفر بن محمّد (۱۳۹۱)، *دیوان*، به کوشش کامل احمدنژاد،تهران، کتاب آمه.

زاکانی، نظام‌الدّین عبیدالله (۱۳۴۳). *کلیات*، به کوشش پرویز اتابکی، تهران، زوار.

ساوجی، سلمان(۱۳۸۹). *کلیات*، تصحیح عباس علی وفایی، تهران، سخن.

سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۱). *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران،خوارزمی.

سعدی، مصلح‌الدّین(۱۳۸۵). *غزل‌های سعدی*، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، سخن.

سنایی غزنوی، مجدود بن آدم(بی تا). *دیوان*، تصحیح مدرس رضوی، تهران، کتابخانهٔ سنایی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا(۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*، تهران، سخن.

صباغی، علی، حیدری، حسن(۱۳۶۹). «تلمیح از سرقت ادبی تاصنعت ادبی»،*فنون ادبی* ،دورهٔ ۹شمارهٔ۳ ،ص ۱۰۰-۱۲۰.

ظهیری سمرقندی، محمّد بن علی (۱۹۴۸). *سندبادنامه*، تصحیح احمد آتش، استانبول، وزارت فرهنگ.

عراقی، فخرالدّین ابراهیم(۱۳۷۲). *کلیات*،به کوشش نفیسی.تهران،کتابخانهٔ سنایی.

عطّار نیشابوری، فریدالدّین (۱۳۹۲). *دیوان*، تصحیح محمّد تقی تفضلی، تهران، علمی و فرهنگی.

عنصری، ابوالقاسم حسن(۱۳۶۳). دیوان،تصحیح محمّد دبیر سیاقی،تهران، کتابخانهٔ سنایی.

غزالی، محمّد(۱۳۹۶). *کیمیای سعادت*، تصحیح حسین خدیو جم، تهران،علمی وفرهنگی.

غزنوی، سید حسن(۱۳۶۲). *دیوان*، به کوشش مدرس رضوی،تهران،اساطیر.

فرای، نورتروپ(۱۳۹۱). *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، نیلوفر.

فرخ، سودابه، فهندزی، غلامحسین (۱۳۹۴). «تلمیح به مثابه هنرسازه»،*گردهمایی انجمن ترویج زبان وادب فارسی* ، دورهٔ ۱۰.
فرغانی، سیف‌الدّین محمّد (۱۳۹۲). *دیوان*، تصحیح ذبیح الله صفا، تهران، فردوس.
کرمانی، عمادالدّین فقیه(۱۳۴۸). *دیوان*، تصحیح رکن‌الدّین همایون فرخ، تهران، ابن سینا
کزازی، میرجلال‌الدّین(۱۳۹۲). *زیباشناسی سخن پارسی ۳ بدیع*، تهران،مرکز.
منوچهری دامغانی، احمد(۱۳۹۴). *دیوان*، تصحیح سید محمّد دبیر سیاقی، تهران، زوار.
مولایی، محمّد سرور(۱۳۶۸). *تجلی اسطوره در شعر حافظ*، تهران، توس.
نزاری قهستانی، سعدالدّین(۱۳۷۱). *دیوان*،تصحیح مظاهر مصفا،تهران،علمی.
وراوینی، سعدالدّین(۱۳۶۳). *مرزبان‌نامه*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، دانشگاه بهشتی.
وطواط، رشیدالدّین(۱۳۶۲). حدایقُ‌السِحر فی دَقایقِ‌الشعر، به کوشش عباس اقبال،تهران کتابخانهٔ سنایی- طهوری.
همایی، جلال‌الدّین(۱۳۶۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، توس.

References

Isfahani, Kamal-ud-Din Esmaeil (1969), Divan, edited by Hossein Bahr-ul-Oloumi, Tehran, Dehkhoda.. (In Persian)
Isfahani, Mahmoud (1985),Dastur-e-Vozareh, edited by Reza Anzabinejad,Tehran, Amir Kabir.. (In Persian)
Anvari Abivardi, Mohammad (1997), Divan, edited by Modares Razavi, Tehran, Scientific and Cultural Publications.. (In Persian)
Ovadi Maraghe'i, Rokn-ud-Din (2017), Koliyat, edited by Ali Moradi, Tehran, Ovadi.. (In Persian) Bokharaei, Naser (1974), Divan of Poems, edited by Mehdi Derakhshan, Tehran, Noorian Foundation. (In Persian) .
Tabrizi, Hamam al-Din (1394), Divan, edited by Rashid Eywazi, Tehran, Farhangestan.. (In Persian)
Taghavi, Nasrallah (1363), Norm of Speech, Isfahan, Isfahan Cultural Center Publications. (In Persian)
Jorjani, Ali ibn Muhammad Said Sharif (2004), Mu'jam al-Tarifat, researched by Muhammad Sediq Menshawi, Cairo, Dar al-Fazila. (In Persian) .
Hafez, Shams al-Din Muhammad (1362), Divan, edited by Parviz Natel Khanlari, Tehran, (In Persian)
Khwarizmi. Hafez, Shams al-Din Muhammad (1367), Divan, edited by Muhammad Qazvini and Qasem Ghani, Tehran, Zavar. (In Persian)
Khaqani Sharvani, Badil ibn Ali (1375), Divan, edited by Mir Jalal al-Din Kazazi, Tehran, Markaz. (In Persian)
Khawaji Kermani, Mahmoud (1394), Divan, edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran, Negah. (In Persian)
Dehlavi, Amir Khosrow (1380), Divan, edited by Iqbal Salahuddin, Tehran, Negah. (In Persian)
Radviani, Muhammad ibn Omar (1368), Translator of Rhetoric, edited by Muhammad Javad Shariat, Isfahan, Dejanpasht. (In Persian)
Rajai, Muhammad Khalil (1372), Ma'alem al-Balagha, Shiraz, Shiraz University. (In Persian)
Razi, Shams Qais (1388), Al-Mu'jam fi Ma'ayir Şahir al-Ajam, edited by Sirous Shamisa, Tehran, Alam (In Persian)
Razi, Najm al-Din (1365), Mersad al-Ibad, edited by Muhammad Amin Riahi, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)

Rudaki, Jafar ibn Muhammad (1391), Divan, edited by Kamel Ahmadnejad, Tehran, Ketab Ame. (In Persian)
Zakani, Nizam al-Din Obaidullah (1343), Kulyat, edited by Parviz Atabaki, Tehran, Zavar. Savji, Salman (1389), Kulyat, edited by Abbas Ali Vafaei, Tehran, Sokhan (In Persian).
Saadi, Mosleh al-Din (1381), Golestan, edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran, Khwarizmi. (In Persian)
Saadi, Mosleh al-Din (1385), Ghazals of Saadi, edited by Gholam Hossein Yousefi, Tehran, Sokhan. (In Persian)
Sanai Ghaznavi, Majdood ibn Adam (Beita), Divan, edited by Modarres Razavi, Tehran, Sanai Library. (In Persian)
Shafii Kadkani, Mohammad Reza (1391), Resurrection of Words, Tehran, Sokhan. Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2018), This Chemistry of Being, Tehran, Sokhan (In Persian).
Sabbaghi, Ali, Heydari, Hassan (1980), "Hints from Plagiarism to Literary Art", Literary Arts, Volume 9, Issue 3, pp. 100-120. (In Persian)
Zahiri Samarqandi, Mohammad Bin Ali (1948), Sindbadnameh, edited by Ahmad Atash, Istanbul, Ministry of Culture (In Persian)
Iraqi, Fakhr al-Din Ibrahim (1993), Kulyat, edited by Saeed Nafisi. Tehran, Sanai Library. Attar Neyshaburi, Farid al-Din (2013), Divan, edited by Mohammad Taqi Tafazzoli, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)
Ensri, Abolqasim Hassan (1984), Divan, edited by Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran, Sanai Library. (In Persian)
Ghazali, Muhammad (2017), Alchemy of Happiness, edited by Khadiyyah Jam, Tehran, Scientific and Cultural. (In Persian)
Ghaznavi, Seyyed Hassan (1983), Divan, with the help of Modarres Razavi, Tehran, Mythology.. (In Persian)
Fry, Northrop (2012), Critical Analysis, translated by Saleh Hosseini, Tehran, Niloufar. (In Persian)
Farrokh, Sudabeh, Fahandzi, Gholamhossein (2015), "Allusion as a Creative Art", Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature, 10th Session. Ferghani, Seif al-Din Muhammad (2013), Divan, edited by Zabihullah Safa, Tehran, Ferdows. Kermani, Emad al-Din Faqih (1969), Divan, edited by Rukn al-Din Homayoun Farrokh, Tehran, Ibn Sina Kazazi, Mir Jalal al-Din (1993), Aesthetics of Persian Speech 3, Badi', Tehran, Markaz (In Persian).
Manouchehri Damghani, Ahmad (1994), Divan, edited by Seyyed Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran,. (In Persian)
Zavar. (In Persian) Molaei, Mohammad Sarwar (1989), Manifestation of Myth in Hafez's Poetry, Tehran, Toos. (In Persian)
Nizari Qohestani, Sa'ad al-Din (1992), Divan, edited by Mazahir Musfa, Tehran, Alami. Varavini, Sa'ad al-Din (1984), Marzbannameh, edited by Khalil Khatib Rahbar, Tehran, Beheshti University. (In Persian)
And Tawat, Rashid al-Din (1983), The Magic of Magic in the Moments of Poetry, by Abbas Iqbal, Tehran, Sana'i-Tahuri Library. (In Persian)
Homa'i, Jalal al-Din (1984), Rhetoric and Literary Arts, Tehran, Toos. (In Persian)