

بررسی اوج و فرود آرایه‌های بدیعی در شعر فارسی

یحیی کاردگر^۱

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

(از ص ۷۳ تا ۸۹)

تاریخ دریافت: ۹۴/۰۶/۲۹، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۰۲

چکیده

بخشی از زیبایی‌ها و ظرافت‌های شعر فارسی، در قالب آرایه‌های ادبی به ظهور رسیده‌است؛ بنابراین بررسی چندوچون پیوند پژوهش‌های بدیعی و تحولات شعری، ضرورتی گریزناپذیر است. آیا به‌راستی لوازم این پیوند دوسویه رعایت شده‌است؟ این پژوهش، با بررسی نمونه‌های شعری از سبک‌های برجسته شعر فارسی در شیوه‌ای تطبیقی و مقایسه‌ای، به این پرسش پاسخ گفته‌است. پژوهش حاضر نشان می‌دهد که پژوهش‌های بدیعی و تحولات شعری، سیری همگام نداشته‌اند، بدین معنی که شعر فارسی در گذر از سبک‌ها و شیوه‌های مختلف در چگونگی بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی، با توجه به معیارهایی چون لفظ‌اندیشی یا معناگرایی، سادگی یا صنعت‌اندیشی و نظریه‌های شعری و ادبی، فراز و فرودهای بسیاری را تجربه کرده، اما پژوهش‌های بدیعی بی‌توجه به این تحولات، به حفظ چهارچوب خشک خود اندیشیدند و در نتیجه روزبه‌روز از نقش آن‌ها در شکل‌دهی ظرافت‌های شعری کاسته شده و به دانشی ناکارآمد در خلاقیت‌ها و نقد شعری تبدیل شده‌اند. نتیجه پژوهش حاضر، ضرورت بازنگری در پژوهش‌های بدیعی را بیش از پیش ضروری می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: علوم بلاغی، علم بدیع، نقد بدیع، سبک‌های شعر فارسی، تحول آرایه‌ها.

۱. مقدمه

مباحث بلاغی در زبان فارسی، در دو حوزه بررسی می‌شود؛ حوزه نخست که پایه و مایه پژوهش‌های بلاغی است، آثار ادبی به‌طور عام و شاهکارهای ادبی به‌طور خاص است، و حوزه دوم، کتاب‌ها و پژوهش‌های بلاغی است. پرسشی که از مقایسه و مطالعه دو حوزه شکل می‌گیرد، آن است که به‌راستی نسبت این دو حوزه چیست؟ آیا پژوهش‌های بلاغی در زبان فارسی پایه‌پای تحولات ادبی و تغییر سبک‌ها متحول شده‌اند؟ آیا آثار ادبی بدان حد متحول شده‌اند که بازنگری پژوهش‌ها و مباحث بلاغی را ضروری سازند؟ پرسش‌هایی از این دست نشان می‌دهد که این دو حوزه، لازم و ملزوم یکدیگرند و اگر به‌راستی لوازم این پیوند لازم و ملزومی رعایت می‌شد، پژوهش‌های بلاغی شکل دیگری می‌یافت و در گستره هزارواندی سال از شکل‌گیری و رشد و تحول و شکوفایی ادبیات فارسی، پژوهش‌های این عرصه، ساکن و ثابت نمی‌ماند.

ناهمخوانی آثار ادبی با پژوهش‌های بلاغی، نکته‌ای است که گاه در ضمن پژوهش‌های ادبی برجسته شده، اما جدی گرفته نشده و پاسخ درخور نیافته است. نمونه‌ای که به خوبی می‌تواند این ناهمخوانی را آشکار سازد، نظر و نگاه متفاوت دو منتقد در دو عصر، درباره اثری واحد است که بیانگر تغییر نگاه و تغییر زاویه دید پژوهشگران این حوزه است. پرسش اینجاست که آیا این تغییر نگاه و زاویه دید، در پژوهش‌های بلاغی منعکس شده است؟ نگاه متفاوت نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۸۸: ۱۴۸-۱۵۰) و دولت‌شاه سمرقندی (۱۳۸۲: ۳۲) به یکی از برجسته‌ترین اشعار رودکی، گویای واقعیت‌های این حوزه است. اگر *حدائق‌السحر* را نماینده بلاغت عصر نظامی بدانیم و *بدایع‌الافکار* را نماینده عصر دولت‌شاه، آیا به‌راستی این تفاوت نگاه در مباحث بلاغی این دو کتاب منعکس است؟ چنین تفاوت نگاهی درباره شعر سبک هندی و صائب نیز فاحش است (نک: دریاگشت، ۱۳۷۱: ۱۱-۱ و ۴۲۹-۴۳۳). مثلاً مقایسه تفاوت نگاه نصرآبادی (وفات: اوایل قرن دوازدهم) (نک: نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۳۱۶/۱) با آذر بیگدلی (وفات: ۱۱۹۵ ق) (آذر بیگدلی، ۱۳۳۶: ۱۲۲-۱۲۵) در مورد صائب و سبک هندی - که بخش عمده‌ای از آن متأثر از تفاوت دیدگاه بلاغی آنان است - تا چه اندازه در تغییر رویکرد بلاغی محمدهادی بن محمدصالح مازندرانی (وفات: ۱۱۲۰ ق) در *انوارالبلاغه* و رضاقلی‌خان طبرستانی یا «هدایت» (وفات: ۱۲۸۸ ق) در *مدارج‌البلاغه*،

تأثیرگذار بوده‌است؟ هرچه به قرون معاصر نزدیک‌تر می‌شویم، اختلافات در فاصله زمانی کمتری بروز می‌کند تا بدانجا که شاعران و پژوهشگران هم‌عصر، دو نگاه متفاوت در خصوص بلاغت آثار ادبی دارند و البته در عصر حاضر، با نگاه منفی‌نمایا به صنایع بدیعی، شاهد اختلافات بسیاری در این زمینه هستیم (نک: شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۹۴).

آنچه از این مقایسه‌ها به دست می‌آید، تغییر معیارهای فصاحت و بلاغت در دوره‌های مختلف است. پرسش اینجاست که آیا تغییر معیارهای فصاحت و بلاغت، در کتب بلاغی فارسی منعکس است؟ بدون تردید، پاسخ منفی است. این مقاله بر آن است با مقایسه چهار نمونه شعری از چهار سبک مختلف، این تفاوت‌ها را در حوزه علم بدیع بازنماید و اوج و فرود به‌کارگیری آرایه‌های ادبی را در آثار شعری سبک‌های مختلف نشان دهد و ضرورت بازنگری را در پژوهش‌های بلاغی برجسته سازد.

۱-۱. پیشینه و روش تحقیق

از نظر کمی، آثار منتشرشده در زمینه علم بدیع بسیار چشمگیر است. آنچه در غالب آثار، بدان‌ها توجه شده، بیان تعریفی کوتاه از آرایه‌ها و ذکر شواهدی برای هر یک از آنهاست. نکته‌ای که در این آثار مغفول مانده، بررسی سیر تحول آرایه‌های ادبی، و چگونگی بهره‌گیری از آنها در سبک‌های مختلف شعری است. این مقاله بر آن است تا با نگاه منظومه‌ای و زنجیروار به سبک‌های شعر فارسی، در بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی در شیوه‌ای تطبیقی، به چنین نیازی پاسخ گوید.

۲. اوج و فرود آرایه‌های بدیعی در شعر فارسی

شعر فارسی از آغاز شکل‌گیری تا امروز، تحولات بسیاری را پشت سر گذاشته و سبک‌های چندی را تجربه کرده که از میان آنها، سبک خراسانی و سبک عراقی و سبک هندی و شعر نیمایی، برجستگی خاص دارند. از این رو، بررسی فرازوفرودهای آرایه‌های بدیعی در نمونه‌ای از سبک‌های مذکور و مقایسه آنها، می‌تواند بخشی از دگرگونی‌های این حوزه را نشان دهد. در این مقاله، با گزینش نمونه‌ای از اشعار منوچهری (وفات: ۴۳۲ ق) و حافظ (وفات: ۷۹۲ ق) و صائب (وفات: ۱۰۸۱ ق) و نادرپور (وفات: ۱۳۷۸ ش)، در مقام نمایندگان سبک‌های خراسانی و عراقی و هندی و نیمایی، این دگرگونی‌ها را بررسی کرده‌ایم. پیش از ورود به بحث اصلی، بیت مطلع و سرآغاز اشعار منتخب، ذکر می‌شود:

الف: منوچهری دامغانی (۱۳۷۰: ۷۸):

ای باده! فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من، حَزَن من

ب: حافظ شیرازی (۱۳۷۱: ۳۵۶):

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز

ج: صائب تبریزی (۱۳۶۸: ۲۲۸۸):

صبح است ساقیا! می چون آفتاب گیر عیش رمیده را به کمند شراب گیر

د: نادر نادرپور (۱۳۸۱: ۲۲۴-۲۲۶):

چه می گویند؟ کجا شهید است این آبی که در هر دانه شیرین انگور است؟
در ادامه، در دو عنوان مستقل، آرایه‌های بدیعی اشعار منتخب، و کم و کیف آن بررسی شده است.

۲-۱. صنایع موسیقی‌ساز

توجه به موسیقی کلام و صنایع موسیقی‌ساز، به ترتیب در شعر منوچهری و حافظ و نادرپور برجسته است، اما صائب چندان در بند این صنایع نیست؛ علت این تفاوت‌ها را باید در عصر حیات شاعران جست، بدین معنا که شادخواری عصر منوچهری، انزوای متفکرانه حافظ، یأس فراگیر عصر صائب و سرانجام دغدغه اجتماعی نادرپور در جهت‌گیری موسیقایی آن‌ها تأثیر گذاشته است. اگر قالب شعری و سبک شاعرانه و سلیقه هنری هر یک از شاعران مذکور را در گرایش‌های موسیقایی آنان تأثیرگذار بدانیم و به عوامل و اوضاع عصری اضافه کنیم، موسیقی‌اندیشی شاعران، تفاوت‌هایی دارد.

شعر منوچهری، با انتخاب وزنی روان، نزدیک به وزن رباعی (مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فاعولن) و بهره‌گیری از ردیف، از همان آغاز، شعری موسیقی‌اندیش می‌نماید و به همین دلیل، آرایه‌های گوناگونی که با موسیقی کلام مرتبط هستند، در شعر او برجستگی خاص دارند. اگر ویژگی مشترک صنایع موسیقی‌ساز منوچهری استخراج شود، بدون تردید می‌توان موسیقی حاصل از تکرار را اساس صنایع موسیقی‌ساز منوچهری دانست: تکرار نحوی، تکرار کلمه، تکرار صامت، تکرار مصوت، در کل شعر برجسته است، اما آنچه به این تکرارهای موسیقی‌ساز جهت می‌دهد، قافیه و ردیف شعر است، بدین معنی که ردیف «من»، موسیقی حاصل از تکرار «من» را در کل شعر گسترش داده است:

ای باده! فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
و برجستگی حرف «ن» به عنوان حرف روی و حرف برجسته کلمه ردیف، موجب شده
هماوایی حروف «ن» در کل شعر نمایان باشد:

آزاده رفیقان منا! من چو بمیرم از سرخ‌ترین باده بشوید تن من
بعد از حرف «ن»، مصوت بلند «ا» و صامت‌های «س، ش، ب، ز، ج، ر» در
موسیقی‌سازی شعر منوچهری دخیل‌اند و جالب آن است حروفی که در هماوایی شعر
منوچهری دخالت دارند، حروف فارسی هستند و این حروف در تمام دوره‌های شعر فارسی،
در کانون هماوایی حروف قرار دارند و این پرسش را در ذهن مخاطب شکل می‌دهند که
آیا سهم واژگان اصیل هر زبان، در موسیقی‌سازی بیشتر از واژگان بیگانه است که چنین
حروفی در زبان فارسی مدار هماوایی حروف‌اند؟ هرچند پاسخ گفتن به چنین پرسشی،
نیازمند پژوهشی دقیق همراه با بسامدگیری است، ولی در یک نگاه کلی می‌توان به چنین
پرسشی، پاسخ مثبت داد.

نقش تعیین‌کننده قافیه و ردیف را در موسیقی حاصل از تکرار مصوت‌های شعر
منوچهری نیز می‌توان دید، به این معنی که شکل‌گیری ترکیب اضافی در محل اتصال کلمه
قافیه و ردیف (حزن من، و سن من...) موجب شده غالباً در مصراع دوم شعر منوچهری، آنجا
که جمله به قافیه و ردیف پیوند می‌یابد، تکرار مصوت‌های کوتاه _ و _ نقش برجسته‌ای در
تقویت موسیقی شعر ایفا کنند: «همه عیش تن و زیستن من، همه ربع و طلوع و دمن من، همه
راحت روح و بدن من...». متأسفانه بلاغت فارسی نه تنها نقشی برای مصوت‌ها در
موسیقی‌سازی کلام قائل نشده، بلکه به تبعیت از بلاغت عربی، تحت عنوان تتابع اضافات،
آن را عیب کلام شمرده‌است (نک: همایی، ۱۳۷۴: ۵۹؛ رضائزاد، ۱۳۶۷: ۲۵)، درحالی که این ویژگی
از شعر منوچهری تا شعر امروز فارسی، نقطه قوت موسیقی شعر بوده‌است.

تکرار معنا و بی‌توجهی به اندیشه، موجب تکرار جمله‌ها با تفاوت‌های جزئی در شعر
منوچهری شده و به همین دلیل، صنایعی چون ترصیع و موازنه، و صنایعی که ناظر بر
موسیقی جمله هستند، در شعر منوچهری برجسته‌اند:

با توست همه انس دل و کام حیاتم با توست همه عیش تن و زیستن من

می‌توان نمونه‌های بسیاری برای موسیقی‌اندیشی منوچهری در این شعر یافت، به‌گونه‌ای که همین موسیقی‌اندیشی، معنا را در شعر او تحت‌الشعاع قرار داده و خواننده را مجذوب موسیقی کرده‌است. بخش عمده‌ای از موسیقی شعر منوچهری تحت تأثیر موسیقی کناری است و این سخن نیما را تأیید می‌کند که شعر سنتی، از چپ به راست نوشته می‌شود. غیبت موسیقی جناس و گونه‌های آن در این شعر، نشان می‌دهد که موسیقی شعر منوچهری، با طبیعت زبان گره خورده و چندان مصنوع نیست. جناس، بسیار کم و آن‌هم در محل قافیه و ردیف اتفاق افتاده: «دمن من»؛ و به‌جز آن، جناس شبه‌اشتقاقی بین «راحتِ روح» وجود دارد. به‌جز دو مورد مذکور، از جناس - که جنبه مصنوع موسیقی‌سازی در آن برجسته‌است - در شعر منوچهری اثری نیست.

حافظ هم به موسیقی شعر توجه ویژه‌ای دارد، اما نوع توجه او به موسیقی، متفاوت است. برخلاف منوچهری که با انتخاب وزن عروضی روان از همان آغاز خواندن شعر، موسیقی‌اندیشی‌اش آشکار است، حافظ با انتخاب وزنی سنگین (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن)، موسیقی‌اندیشی خود را پنهان می‌سازد. نخستین مصداق موسیقی‌اندیشی حافظ، در دقتی است که در ساختار کلمه قافیه و انتخاب ردیف دارد، بدین معنی که حافظ با تکرار حروف همسان، بیشتر از منوچهری، در قافیه و ردیف، به تقویت موسیقی شعرش توجه نشان می‌دهد: «شاب انداز، آب انداز، صواب انداز...». بنابراین، توجه به موسیقی کناری در شعر حافظ و منوچهری مشترک است، ولی حافظ به نقش موسیقی‌ساز موسیقی کناری، بیش از منوچهری توجه کرده‌است. ساختار موسیقی کناری شعر حافظ، مانند شعر منوچهری، بر موسیقی کل شعر تأثیر گذاشته، اما این تأثیرگذاری، در شعر حافظ محدودتر است. حافظ برخلاف منوچهری، در تکرار کلمه و حروف، به عنوان دو شیوه تقویت موسیقی، تحت تأثیر جبر موسیقی کناری نیست، درحالی‌که در شعر منوچهری، شاهد تسلط موسیقی کناری بر کل فضای شعر هستیم. فقط یک ویژگی مشترک بین شعر حافظ و منوچهری به چشم می‌خورد، که نتیجه ساختار موسیقی کناری است و آن ویژگی، شکل گرفتن موسیقی حاصل از تکرار مصوت‌هاست که در شعر منوچهری شاهد آن بودیم و در شعر حافظ نیز نمونه‌هایی دارد: «شرارِ رشک و حسد در دلِ گلاب انداز، نظر بر این دلِ سرگشته خراب انداز، ز رویِ دخترِ گلچهرِ رز نقاب انداز...».

برخلاف منوچهری که هماوایی حروف او در سطح می‌ماند و تحت تأثیر موسیقی کناری است و بار معنایی خاصی ندارد، هماوایی حروف حافظ، معناگراست و تحت تأثیر موسیقی کناری نیست. در شعر حافظ، تأکید بر کلمه «شراب» و القای شلوغی فضا را می‌توان از دل هماوایی حرف «ش» شنید:

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
حافظ در ایجاد موسیقی صامت‌ها، علاوه بر معناگرایی، به ظرفیت‌های دیگر حروف نیز توجه دارد و آن‌هم توجه به موسیقی دیداری و ظرفیت قرینه‌سازی این حروف است؛ مثلاً چینش منظم حروف «ج، چ، ح، خ» در بیت زیر، علاوه بر آنکه جور فلک و محنت‌های آن را برجسته می‌سازد، نوعی لذت دیداری هم به مخاطب القا می‌کند:

ز جور چرخ چو حافظ به جان رسید دلت به سوی دیو محن ناوک شهاب انداز
از تکرارهای نحوی موسیقی‌ساز، تکرار کلمه و جناس‌ها - که جنبه مصنوع آن‌ها برجسته است - چندان اثری در شعر حافظ نیست. خلاصه کلام آنکه موسیقی شعر حافظ، پنهان‌تر و هنری‌تر و رندانه‌تر است و در خدمت معنای شعر است، درحالی‌که در شعر منوچهری این‌گونه نیست و پوششی برای فقر معنایی شعر است.

صائب برخلاف منوچهری و حافظ، موسیقی‌اندیش نیست و در کل غزل صائب، تلاش آگاهانه‌ای برای تقویت موسیقی شعر نمی‌بینیم. یگانه جنبه موسیقی‌اندیشی صائب که در شعر منوچهری و حافظ نیز به چشم می‌خورد، بهره‌گیری از ظرفیت موسیقی کناری است. صنایع موسیقی‌سازی چون تکرار مصوت و صامت و کلمه و تکرار نحوی، در شعر صائب چندان نمود ندارد. بی‌توجهی به موسیقی، از انتخاب وزن شعر و از همان آغاز خواندن شعر صائب دریافت می‌شود. وزن «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن»، فضای موسیقایی حزن‌آلودی بر شعر صائب حاکم کرده است؛ از این‌رو از موسیقی شاد منوچهری و از موسیقی هنری و پنهان حافظ، در شعر او خبری نیست. این ویژگی موسیقایی شعر صائب، نظر پرویز ناتل خانلری (۱۳۲۷: ۲۰۵) را درباره وزن شعر سبک هندی و صائب تأیید می‌کند که موسیقی شعر این شاعران را حزن‌انگیز می‌داند.

غیبت وزن عروضی مرسوم در شعر نادرپور، از همان آغاز نشان می‌دهد که خواننده با شعری سروکار دارد که موسیقی، دغدغه آن نیست. در شعر نادرپور، نه از موسیقی کناری و

جبر آن اثری است و نه از قالب و چهارچوب خاص شعر سنتی که در تقویت جنبه‌های موسیقی شعر دخیل است. آنچه در شعر نادرپور گاه موجب تقویت موسیقی کلام می‌شود، معناگرایی و وحدت معنایی شعر و تأکید بر معنایی خاص است و در همین راستاست که جملاتی یکسان یا با تفاوتی مختصر، ترجیع‌وار در کل شعر تکرار می‌شوند تا معنای خاصی را برجسته کنند و از این طریق است که موسیقی شعر، به تبع معنا و مقصود شاعر، تقویت می‌شود. تکرار پرسش آغازین شعر: «کجا شهد است این آبی که در هر دانه شیرین انگور است؟» و تکرار ترجیع‌گونه این جمله در سراسر شعر: «کجا شهد است؟ این اشک است / کجا شهد است؟ این خون است / کجا شهد است؟ این اشک است، این خون است» و تکرارهای نحوی جمله‌ها با تفاوتی مختصر در برخی واژگان: «چنین آسان مگیریدش / چنین آسان نوشیدش! / شما از خون من مستید... / از خون دلم مستید! / مرا این کاسه خون است... / مرا این ساغر اشک است»، بار موسیقایی شعر را به دوش می‌کشند که در توجیه این جنبه‌های موسیقایی، کتاب‌های بلاغی، ساکت‌اند. ردیف؟ قافیه؟ ترصیع؟ موازنه؟ ولی هیچ‌کدام نیست، و به همین دلیل در کتب بدیعی امروز، با اصطلاح «تکرار نحوی»، مواجه می‌شویم که شاید توصیف نزدیکی برای این مصادیق باشد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۶). علاوه بر تکرار نحوی، تکرار کلمه نیز در شعر نادرپور، موسیقی‌ساز است. تکرار کلمه‌ای که باز در خدمت القای معنایی خاص است، تکرار کلمه اشک و شهد و خون، نمونه‌هایی از این تکرارهاست. سرانجام باید از تکرار مصوت‌ها در شعر نادرپور سخن گفت که نه از جبر ساختار ردیف و قافیه، بلکه در فقدان وزن عروضی، توجه خاصی به آن شده‌است: «اشکِ باغبانِ پیر و رنجور است؛ خونِ باغبانِ پیر رنجور است؛ اگر در دانه‌هایِ نازکِ لفظم / و یا در خوشه‌هایِ روشنِ شرم». می‌توان گفت، یگانه نمونه موسیقی‌اندیشی آگاهانه شعر نادرپور، همین نمونه است.

۲-۲. صنایع معنوی

صنایع معنوی این اشعار هم تفاوت‌های آشکاری دارند. در شعر منوچهری، صنایعی چون تضاد و تناسب و ایهام و التفات و متتابع و غلو و اقتباس و تلمیح قرآنی به چشم می‌خورند که برخی از این صنایع، چون تضاد و تناسب، جنبه آگاهانه ندارند و از طبیعت کلام سرچشمه گرفته‌اند و در القای معنای مورد نظر شاعر، ضروری هستند: بیداری و وسن،

جان و تن، آمد شدن، روح و بدن، خُم و قدح، کف و دهن. آنچه در تضادها و تناسب‌های شعر منوچهری از سبک شعری او سرچشمه گرفته، تناسب‌هایی است که از شعر عربی متأثر است. این تناسب‌ها، به مرور زمان در شعر فارسی کم‌رنگ شده‌اند: بهره‌گیری از کلمات متناسبی چون «ربع و طول و دمن» در بیت زیر، مصداق این ویژگی است:

و آنجا که تو بودستی ایام گذشته آنجاست همه ربع و طول و دمن من
ایهام شعر منوچهری هم آگاهانه نیست و می‌توان گفت که مخاطب آشنا با فضای شعر فارسی، از همنشینی برخی واژگان - با توجه به سنت‌های ادبی - چنین ایهام‌هایی را کشف می‌کند؛ بنابراین برخی از صنایع، محصول ذهن مخاطب‌اند و با توجه به سبک شعری و عصر حیات شاعر، برخاسته از آگاهی شاعر نیستند؛ مثلاً ایهام تبادر در کلمه «باده» به قرینه «از بیخ بکندی» که کلمه «باد» را فریاد می‌آورد در بیت زیر:

ای باده! فدای تو همه جان و تن من کز بیخ بکندی ز دل من حزن من
و یا ایهام تناسب در کلمه «کف» در بیت زیر:

یا در خُم من بادی، یا در قدح من یا در کف من بادی یا در دهن من
التفات و متابعت که از صنایع پرکاربرد سبک خراسانی هستند، تنها نمونه‌های صنعت‌اندیشی منوچهری به شمار می‌آیند. خطاب به باده که به غیبت بدل می‌شود، نمونه‌ای از التفات شعر منوچهری است:

بوی خوش تو باد همه ساله بخورم رنگ رخ تو بادا بر پیرهن من
آزاده رفیقان من! من چو بمیرم از سرخ‌ترین باده بشوید تن من
و بیان مراحل و سلسله‌مراتب باده‌گساری در این بیت، آرایه‌ای را شکل داده که در کتب بدیعی، «متتابع» (نک: واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۰) خوانده می‌شود:

یا در خُم من بادی یا در قدح من یا در کف من بادی یا در دهن من
غلو شعر منوچهری نیز تأثیرپذیری از خمیه‌های عربی است:

آزاده رفیقان من! من چو بمیرم از سرخ‌ترین باده بشوید تن من
این گونه غلوه‌ها از هنجارگریزی شاعرانه سرچشمه می‌گیرد و غالباً با نوعی ترک ادب شرعی همراه است و در برخی کتب بدیعی متأخر، با نام «تغایر» نامیده شده‌است (نک: گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۵۴). جالب آن است که هنجارگریزی در هر چهار نمونه شعری بررسی‌شده، وجود

دارد، اما فلسفه شکل‌گیری آن در شعر شاعران مذکور متفاوت است. در شعر منوچهری، تقلیدی است و در شعر حافظ با توجه به فضای عارفانه شعر او، بُعد نمادین می‌یابد:

ز کوی میکده برگشته‌ام ز راه خطا مرا دگر ز کرم با ره صواب انداز...
 مهل که روز وفاتم به خاک بسپارند مرا به میکده بر، در خم شراب انداز
 این‌گونه غلوه‌ها در شعر صائب - با توجه به شریعت‌مداری او و ویژگی‌های عصرش - فقط محصول سنت ادبی است:

دستار صبح را به می ناب کن گرو تسبیح را ز دست بیفکن شراب گیر
 تغایر در شعر نادرپور، نه تقلیدی است و نه متأثر از سنت‌های ادبی و عرفانی است و نه بعد نمادین دارد. از این رو ترک ادب شرعی در آن وجود ندارد و با رویکرد اجتماعی نادرپور، مخاطب به راحتی آن را می‌پذیرد. اینکه نادرپور، آب انگور را نه شهد، بلکه اشک و خون باغبان بداند، نوعی هنجارگریزی معنایی است، ولی مخاطب از هر طیفی باشد، چنین «خلاف آمد عادت» را می‌پذیرد.

اقتباس منوچهری (۱۳۷۰: ۲۳۲) از شعر عربی در بیت زیر، از سلیقه شعری او سرچشمه گرفته است:

در سایه رز اندر گوری بکنیدم تا نیک‌ترین جایی باشد وطن من
 سرانجام باید از تلمیح قرآنی شعر منوچهری گفت که به گونه‌ای دیگر، در شعر حافظ هم نمونه دارد. بیت منوچهری از آیه پانزدهم سوره محمد متأثر است:

گر روز قیامت برد ایزد به بهشتم جوی می پر خوامم از ذوالمنن من
 و بیت حافظ نیز از آیه دهم سوره صافات بهره گرفته است:

ز جور چرخ چو حافظ به جان رسید دلت به سوی دیو محن ناوک شهاب انداز
 جالب آن است که شعر منوچهری و حافظ، با این تلمیح قرآنی پایان یافته‌اند. آیا با توجه به حاکمیت اندیشه‌های دینی در عصر حیات دو شاعر، این تلمیح قرآنی، نوعی سرپوش گذاشتن بر هنجارگریزی‌های معنایی اشعار نیست؟

با توجه به آنچه گفته شد، صنایع معنوی شعر منوچهری را می‌توان طبیعی، عصری، تحت تأثیر سنت‌های بومی و غیربومی، عقیدتی و آگاهانه دانست که در این میان، سهم

صنایع طبیعی بیش از دیگر صنایع است و این با ویژگی عصر منوچهری - که شعر فارسی مراحل آغازین خود را می‌گذراند - همخوانی دارد.

صنایع معنوی شعر حافظ عبارت‌اند از: تناسب، تضاد، ایهام، مثل سائر، تناقض‌نمایی، اقتباس، تلمیح، تجرید. ویژگی بارز بدیع‌گرایی حافظ را می‌توان در چند عنوان کلی خلاصه کرد: الف. فاصله گرفتن از صنایع طبیعی و گرایش به صنعت‌پردازی آگاهانه؛ ب. درآمیختن صنایع بدیعی و شکل دادن صنایع تلفیقی؛ ج. درآمیختن مرز بدیع و بیان و نقد بلاغت و بدیع فارسی. در ادامه، به توضیح هریک از ویژگی‌های مذکور می‌پردازیم.

الف. در شعر حافظ، صنعت‌پردازی آگاهانه و هنری به اندازه‌ای چشمگیر است که صنایع طبیعی کلام مانند شعر منوچهری، مجال خودنمایی ندارند؛ حتی صنایعی چون تناسب و تضاد که می‌توانند صنایع طبیعی و تصادفی کلام باشند، از صافی هنر حافظ می‌گذرند و آگاهی حافظ، از نحوه استعمالشان پیداست. تناسب بین «کشتی و شط» و «کشتی و شراب» و تضاد بین «خطا و صواب» از این نوع هستند. آنچه نقش این آگاهی را پررنگ‌تر نشان می‌دهد، ایهام‌های حافظ است که بسامد آن با شعر منوچهری مقایسه‌کردنی نیست: ایهام در کلماتی چون کشتی، خطا، با+ره، از این نوع‌اند و اوج این ایهام‌گرایی در کلمه «می باید» در بیت زیر است که از تسلط فراوان حافظ به ظرفیت‌های واژگانی و نحوی کلام حکایت دارد و هنر حافظ، چنان این ایهام را به کار گرفته که در نگاه نخست، از دید هر مخاطبی پنهان می‌ماند:

به نیم شب اگر آفتاب می باید ز روی دختر گلچهر رز نقاب انداز
 طرز خوانش «می باید» یا «می باید»، محور این ایهام است که شارحان غزل حافظ، بی‌توجه به این ایهام، فقط به ذکر یکی از معانی بیت بسنده کرده‌اند (نک: حافظ شیرازی، ۱۳۷۱: ۳۵۶؛ خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۸۳۷/۲). تناقض‌نمایی در همین بیت و ارسال مثل در بیت دوم، که با تغییر جایگاه استعمال مثل همراه است، از صنایعی است که در سایه صنعت‌اندیشی حافظ شکل گرفته‌است؛ هرچند هنر حافظ این‌گونه صنایع را از شکل مصنوع و متکلف دور ساخته‌است.

ب. نکته دیگری که در صنایع بدیعی شعر حافظ به چشم می‌خورد و این ویژگی را نیز می‌توان مصداق صنعت‌اندیشی حافظ دانست، درآمیختگی صنعت تناسب و تضاد با ایهام

است که هم صنایعی چون تناسب و تضاد را از حالت طبیعی و تصادفی کلام دور کرده و هم موجب شکل دادن صنایع تلفیقی چون ایهام تضاد و ایهام تناسب شده است:

ز کوی میکده برگشته ام ز راه خطا مرا دگر ز کرم با ره صواب انداز
در این بیت «با ره» در مصراع دوم می‌تواند به دلیل تناسب معنایی با «کوی» و «راه»، معنی «باره» به معنی «قلعه» را به ذهن آورد و ایهام تناسبی شکل دهد و کلمه «خطا» نیز در دو معنای نزدیک «اشتباه» و «گناه»، با کلمه «صواب» ایهام تضاد ساخته است.

ج. در آمیختن مرز بدیع و بیان نیز در شعر حافظ بر آگاهانه بودن بدیع‌گرایی او حکایت دارد. این ویژگی در بیت آغازین این غزل، مخاطب را با شاعری هنرمند و صنعت‌پرداز روبه‌رو می‌سازد:

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز خروش و ولوله در جان شیخ و شاب انداز
آیا «کشتی» در اینجا، همان «صراحی‌ای [است] که به شکل کشتی ساخته شده» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۸۳۵/۲)، یا استعاره از «جسم و تن» است؟ «کشتی» در معنای «صراحی» با «شراب»، و در معنای «کشتی دریا» با «شط» تناسب دارد و البته معنای جسم و تن نیز با «خروش و ولوله» مصراع دوم و «مرا»ی بیت دوم تأیید می‌شود؛ گویی کسی در شطی در حال غرق شدن است و از همین روی، خروش از نظاره‌گران برخاسته و شاید همین ایهام است که حافظ را وامی‌دارد در بیت دوم با ترکیب «کشتی باده» به فریاد مخاطب برسد، اما معلوم نیست چه صراحی باده‌ای است که گنجایی حافظ را دارد! چنان که حافظ از ساقی می‌خواهد او را در کشتی باده اندازد. البته تقاضای اینکه مرا به کشتی باده درافکن، معنای استعاری کشتی را نیز تقویت می‌کند و در نتیجه شناخت زوایای معنایی کشتی همچنان در پرده ایهام می‌ماند که مطلوب حافظ است. به هر روی، خواننده نمی‌تواند به طور قطع حکم کند که آیا کشتی، لغتی است چندمعنایی که ایهام ساخته، یا مجازی است که محور استعاره شده است. در آمیختگی ایهام و استعاره، سرآغاز ناکامی بلاغت فارسی در توجیه زیبایی‌های غزل حافظ است. در شعر حافظ، صنعت‌پردازی آگاهانه، گرایش بیشتر به صنایع معنوی و پنهان، توجه به سنت‌های ادبی در صنعت‌پردازی و فاصله گرفتن از کلام طبیعی به سمت وسوی بیان هنری، ایهام‌آفرینی از راه در آمیختن صنایع و در آمیختن حوزه‌های بیان و بدیع، برجسته است که اگر صنعت «تجربید» را - که در بیت تخلص حافظ

شکل گرفته - به این ویژگی بیفزاییم، باید بگوییم که هم شعر حافظ نگاه بدیعی متفاوتی می‌طلبد و هم قالب غزل، ویژگی‌های بدیعی جداگانه‌ای می‌تواند داشته باشد که بلاغت فارسی به آسانی از کنار آن گذشته‌است.

در شعر صائب، کفه صنایع معنوی از لفظی سنگین‌تر است و این ویژگی با معناگرایی شعر صائب همخوانی دارد. در غزل صائب، تناسب و ایهام تناسب و تلمیح، نمونه‌هایی دارد و هنجارگریزی معنایی (تغایر) - که در شعر منوچهری و حافظ وجود داشت - و تناقض‌نمایی شعر حافظ، بسیار کم‌رنگ می‌شود. آنچه درباره صنایع معنوی شعر صائب باید گفته شود، نزدیکی آن به شعر حافظ است، با این تفاوت که مصادیق صنایع صائب با توجه به ورود موتیف‌های جدید به شعر سبک هندی (نک: حسن‌پور، ۱۳۸۴: ۲۱۶) و بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان گفتار و روزمره، تفاوت‌هایی با شعر حافظ دارد و به علت تازگی، مصنوع می‌نماید: پنبه و مینا و می، رمیده و کمند، اشک و کباب، ناله و سوز دل، تناسب‌های کم‌کاربرد شعر فارسی پیش از عصر صائب هستند که فضای تازه‌ای در شعر او شکل داده‌اند و البته گاه صنعت‌اندیشی به‌ویژه در تناسب‌سازی‌ها، جنبه تصنعی شعر صائب را برجسته ساخته‌است، به‌گونه‌ای که با بدیع هنری و رندانه شعر حافظ، مقایسه‌کردنی نیست. برای نمونه، تناسب‌سازی با کلمات «دستار» و «تسبیح» در شعر زیر، موجب شکل‌گیری ترکیب مبهم «دستار صبح» شده که چندان معنای دقیقی از آن برداشت نمی‌شود:

دستار صبح را به می ناب کن گرو تسبیح را ز دست بیفکن شراب گیر
هنجارگریزی معنایی این بیت، در شعر حافظ و منوچهری نیز نمونه داشت، اما صائب در بیان این معنی، با رعایت تناسب، دچار تصنع شده و این ویژگی در ایهام صائب هم مشهود است که فهم آن در گرو لغت‌دانی مخاطب است؛ مثلاً کلمه «رکاب» در بیت زیر، علاوه بر «رکاب زین»، می‌تواند ایهامی به معنای «رکاب یا پیاله می» داشته باشد:

فیض صبح پا به رکاب است، زینهار دستی برآر و این سفری را رکاب گیر
آنچه در شعر صائب در مقایسه با شعر حافظ و منوچهری جلب توجه می‌کند، تلمیح شعر او و شاعران سبک هندی به داستان خضر^(ع) است که از زوایای گوناگون در شعر این شاعران، محور مضمون‌پردازی است:

در پرده سیاهی فقر است آب خضر از راه صدق، دامن موج سراب گیر

اگر جریان تحول صنایع بدیعی را به ترتیب، طبیعی و آگاهانه هنری و آگاهانه مصنوع بدانیم، شعر صائب در حوزه بدیع، در مرز آگاهی هنری و مصنوع قرار دارد.

بدیع در شعر نادرپور با توجه به سبک شعری او متفاوت است. در شعر نادرپور، جبر ناشی از قالب و وزن و قافیه - که گاه صنعت‌ساز است - وجود ندارد؛ از این رو تعداد صنایع در شعر او و شاعران هم‌مسلك او به مراتب کمتر از شعر سنتی است. البته اگر وحدت معنایی شعر نادرپور و گرایش به زبان روز را به این ویژگی بیفزاییم، از تنوع صنعت نیز در شعر او اثری نیست. از هنجارگریزی شعر نادرپور و موسیقی آن سخن گفته شد، ولی صنایع دیگر شعر او، صناعی است که برخاسته از طبیعت کلام است و بیش از آنکه ذهن نادرپور در ساختن آن‌ها نقش داشته باشد، برساخته ذهن مخاطبان شعر اوست؛ از این نظر، شعر نادرپور شباهت‌هایی با شعر منوچهری دارد. برای نمونه، ایهام در کلمه «مو» با تفاوتی مختصر در تلفظ به معنای «درخت انگور» و «موی سر»، با توجه به فضای کلام و ایهام در کلمه «نور» به معنای «روشنایی» و با تغییر مختصر تلفظ به معنای «شکوفه»، نمونه‌ای از ایهام‌های طبیعی کلام است: «پشت را چون چفته‌های مو دو تا کرده / دل هر دانه را از اشک چشمان نور بخشیده». البته گاه صنایع شعر نادرپور آگاهانه می‌نماید: «تن هر خوشه را با خون دل شاداب پرورده». بعید است تضاد بین «خون دل» و «شاداب»، تضادی تصادفی باشد.

آنچه در کل شعر نادرپور - با توجه به ویژگی‌های شعر او - شکل گرفته و تمایزی بین شعر او و شعر سنتی ایجاد کرده، تناسب‌های واحدی است که به علت وحدت معنایی شعر، تنوعی ندارند و از دو ریشه سرچشمه گرفته‌اند: تناسب‌هایی که از انگور و متعلقات آن سرچشمه گرفته، و تناسب‌هایی که از شعر و اصطلاحات مرتبط با آن شکل گرفته و در کل شعر به چشم می‌خورند، که با توجه به ضرورت معنا از حوزه صنعت خارج می‌شوند و این‌گونه تناسب‌ها در شعر سنتی با تشمت معنایی که در آن وجود دارد، نادر است.

به‌طور کلی، پایبندی به طبیعت کلام و معناگرایی و غیبت عناصر جبری صنعت‌ساز (وزن، قافیه، ردیف) و پیوند شعر با بیانی منطقی، از حجم و تنوع صنایع شعر نادرپور کاسته‌است. شعر نادرپور در صنعت‌پردازی به شعر منوچهری شباهت دارد و منشأ این شباهت، پایبندی هر دو به طبیعت کلام و کلام طبیعی است، با این تفاوت که زبان طبیعی منوچهری محصول جبر زمانه است و زبان طبیعی نادرپور از نظریه شعر او متأثر است و آگاهانه

می‌نماید. اگر بخواهیم سیر تحول صنایع بدیعی را از منوچهری تا نادرپور ترسیم کنیم، چنین سیر دایره‌واری دارد: صنایع طبیعی، صنایع آگاهانه هنری، صنایع آگاهانه مصنوع، صنایع طبیعی. نظر به چنین سیر تحولی، شعر منوچهری و نادرپور از یک طرف و شعر حافظ و صائب از طرف دیگر به هم نزدیک‌اند. گویی شعر معاصر هم با توجه به نظریه‌های جدید شعری، در حوزه صنایع، مانند شعر منوچهری آغازگر است، اما این بار، آغازی است با تجربه‌های شعری بسیار که با آغازگری منوچهری و هم‌مسلمان او تفاوت دارد، که در ضمن بحث‌ها به آن اشاره شد.

۳. نتیجه

بررسی آرایه‌های ادبی در اشعار دوره‌های مختلف نشان می‌دهد که عواملی چون اندیشه‌های حاکم بر یک عصر و معیارهای فصاحت و بلاغت ادوار مختلف، دلبستگی شاعران به سنت‌های شعری بومی یا غیر بومی، تمایل به صنعت‌پردازی یا ساده‌گویی، نوع ادبی و قالب‌های شعری، رویکرد نویسندگان کتب بدیعی، مخاطب ادوار مختلف شعر فارسی از نظر میزان تسلط به سنت‌های شعری و میزان بهره‌مندی از پشتوانه شعری، در بهره‌گیری از صنایع و نگاه صنعت‌مدارانه به شعر فارسی تأثیر بسیار داشته‌است. با توجه به علل و عوامل مذکور می‌توان گفت عواملی چون شرایط عصری و سلیقه شاعران و آثار شعری و مخاطب، تغییرات و دگرگونی‌های محسوسی را تجربه کرده، ولی این دگرگونی‌ها کمتر در پژوهش‌های بدیعی منعکس است و این پژوهش‌ها نتوانسته پایه‌های تغییرات حوزه‌های دیگر متحول شود؛ از این رو به مرور زمان، نقش آن‌ها در جهت‌دهی شعر فارسی بسیار کم‌رنگ شده و حتی گاه نقشی منفی در این زمینه داشته‌اند.

نسبت متون شعری و آرایه‌های ادبی با معیارهایی چند قابل ترسیم است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. توجه به لفظ و معنا؛ ۲. پایبندی به سادگی و طبیعت کلام یا صنعت‌اندیشی؛ ۳. تئوری‌ها و نظریه‌های شعری. با توجه به لفظ و معنا، شعر فارسی از لفظ‌گرایی سبک خراسانی، حرکتی به سمت وسوی معناگرایی داشته‌است؛ از این رو آرایه‌های ادبی نیز از آرایه‌های موسیقی‌ساز در سبک خراسانی، به آرایه‌های معنوی در سبک عراقی و بعد از آن گرایش پیدا کردند و سنگین شدن کفه معنا در شعر نیمایی، به کم‌رنگ شدن آرایه‌ها در شعر انجامیده‌است. از نظر پایبندی به سادگی و طبیعت کلام یا صنعت‌اندیشی

نیز شعر فارسی چنین سیری دارد: توجه به سادگی و طبیعت کلام و ظهور ناخودآگاه صنایع به‌ویژه در سبک خراسانی ← توجه آگاهانه به صنعت‌پردازی و رعایت جانب ظرافت‌های هنری کلام در سبک عراقی ← توجه به صنعت‌پردازی مصنوع و کم‌رنگ شدن رنگ تعادلی و ظرافت‌های هنری کلام بعد از سبک عراقی تا شعر نیمایی ← توجه به سادگی و طبیعت کلام و ظهور ناخودآگاه صنایع در شعر نیمایی. با توجه به این معیار، توجه به آرایه‌های بدیعی، سیری دایره‌ای داشته و شعر امروز ایران، آغازی دوباره را در زمینه آرایه‌های ادبی تجربه می‌کند. از نظر تئوری‌های شعری نیز نوع نگاه حاکم بر نظریه‌های شعری در رویکرد به آرایه‌های بدیعی تأثیرگذار بوده‌است. نگاه محدود و بسته و جبر عواملی چون قالب و وزن و قافیه و ردیف، آرایه‌های شعری را مکرر و گاه جبری کرده که سبک خراسانی و بخش عمده‌ای از سبک عراقی این‌گونه است. چنین نگاه محدودی، گاه موجب درهم‌آمیختگی مرز دانش‌های سه‌گانه بلاغی شده و بدیع فارسی را به چالش کشیده که شعر مولوی و حافظ، مصداق این ویژگی است. آزادی نسبی نگاه، تحولاتی در مصادیق صنایع به وجود آورده که عصر صفویه چنین ویژگی‌ای دارد و سرانجام آزادی نگاه، نوع نگاه به صنایع را متحول کرده و نقش آرایه‌های شناخته‌شده را در آثار شعری کم‌رنگ ساخته‌است، که شعر نیمایی محصول چنین نگاهی است. با توجه به توضیحات مذکور، می‌توان گفت پژوهش‌های بدیعی در انعکاس فرازوفرودهای توجه به آرایه‌ها در شعر فارسی، توفیق چندانی نداشته‌اند و از همراهی و همگامی با دگرگونی‌های شعر فارسی بازمانده و کم‌کم به دانشی منفعل و گاه منفی بدل شده‌اند.

منابع

- آذر بیگدلی، لطفعلی بن آقاخان (۱۳۳۶)، *آتشکده آذر*، تصحیح حسن سادات‌ناصری، جلد اول، چاپ اول، تهران، امیرکبیر.
- حافظ شیرازی (۱۳۷۱)، *دیوان غزلیات*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دهم، تهران، صفی‌علیشاه.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴)، *طرز تازه*، چاپ اول، تهران، سخن.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۲)، *حافظ‌نامه*، جلد دوم، چاپ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی و سروش.
- دریاگشت، محمدرسول (۱۳۷۱)، *صائب و سبک هندی*، چاپ اول، تهران، قطره.
- رضانژاد، غلامحسین (۱۲۶۷)، *اصول علم بلاغت*، چاپ اول، تهران، الزهراء.
- دولت‌شاه سمرقندی (۱۳۸۲)، *تذکره الشعراء*، چاپ اول، تهران، اساطیر.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، چاپ چهارم، تهران، آگاه.
- صائب تبریزی (۱۳۶۸)، *دیوان صائب تبریزی*، جلد پنجم، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.
- گرکانی، شمس‌العلماء (۱۳۷۷)، *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسین جعفری، چاپ اول، تبریز، احرار.
- مازندرانی، محمدهادی (۱۳۷۶)، *انوارالبلاغه*، تصحیح محمدعلی غلامی‌نژاد، چاپ اول، تهران، قبله و میراث مکتوب.
- منوچهری دامغانی (۱۳۷۰)، *دیوان منوچهری دامغانی*، به اهتمام سیدمحمد دبیرسیاقی، چاپ اول، تهران، زوار.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۲۷)، *تحقیق انتقادی در عروض فارسی*، تهران، دانشگاه تهران.
- نادرپور، نادر (۱۳۸۱)، *مجموعه اشعار*، چاپ اول، تهران، نگاه.
- نصرآبادی، محمدطاهر (۱۳۷۸)، *تذکره نصرآبادی*، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، جلد اول، چاپ اول، تهران، اساطیر.
- نظامی عروضی سمرقندی (۱۳۸۸)، *چهارمقاله*، تصحیح محمد قزوینی، چاپ اول، تهران، زوار.
- واعظ کاشفی (۱۳۶۹)، *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، تهران، مرکز.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، چاپ اول، تهران، دوستان.
- وطواط، رشیدالدین (۱۳۶۲)، *حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، تصحیح عباس اقبال آشتیانی، چاپ اول، تهران، طهوری و سنایی.
- هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۳)، *مدارج‌البلاغه*، تصحیح حمید حسنی با همکاری بهروز صفرزاده، چاپ اول، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴)، *معانی و بیان*، چاپ سوم، تهران، هما.