

مجله‌ی حافظ‌پژوهی (مرکز حافظ‌شناسی - کرسی پژوهشی حافظ)

دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۶۲-۳۳

نگاهی به گستره‌ی ایماژ در شعر حافظ، از نقاشی تا سینما

محمدرضا امینی*

چکیده

ایماژ یا تصویر در شعر، به‌ویژه از نظر زیبایی‌شناسی، عنصری اساسی است که می‌توان پیوندهای آن را با تجسم و تصویر در هنرهای همچون نقاشی و سینما مقایسه کرد و از نگاه این هنرها به آن نگریست. برای انجام روشمند و منسجم چنین مطالعه‌ای، نخست باید یک قطعه شعر را همچون یک اثر هنری مستقل در نظر گرفت و سپس به تحلیل کارکردهای هنری سازه‌های زبانی، فرایندهای ادبی، تشریح و ارزیابی نقش آن‌ها برای رسیدن به هدف نهایی شعر پرداخت. با چنین نگاهی، نوشتار پیش‌رو به بررسی نمونه‌هایی از شعر حافظ می‌پردازد تا نشان دهد که به‌شرط آشنایی با ظرافت‌های زبان شعر، تسلط لازم بر علوم و فنون ادبی، درک معنای عمیق هنر و انس و الفت با مسائل و شیوه‌های هنری، می‌توان از این طریق، چهره‌ای تازه از زیبایی شعر و قدرت شاعر را پدیدار ساخت. حافظ در شعر خود، از تصویر، نقش و نقاش، طرح و رنگ، پرده و کارگاه نقاشی و نیز عالم تصویر بسیار یاد کرده و این اصطلاحات را چنان با آشنایی و مؤانست به‌کار برده که به‌نظر می‌رسد خود نیز دستی در نقاشی داشته‌است. موضوع اساسی این مقاله بررسی شباهت بنیادینی است که میان تصاویر شعر حافظ و آثار مهم نقاشی یا صحنه‌ها و شگردهای سینمایی وجود دارد. شرح نمونه‌هایی از مهم‌ترین این شباهت‌ها و توضیح نکته‌های هنری می‌تواند هم در تعمیق شناخت جنبه‌ی هنری خیال‌پردازی حافظ راهگشا باشد و هم در فهم دقیق‌تر ظرافت‌های زبان شعر او.

* دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز. mza130@gmail.com

واژه‌های کلیدی: ایماژ در شعر فارسی، تصویر در شعر حافظ، حافظ و سینما، حافظ و نقاشی، زبان شعر حافظ.

۱. مقدمه

ایماژ، تصویر شاعرانه یا صور خیال از مباحث مهم شعر است. ایماژ در چند دهه‌ی پیش، عمدتاً بسیار بیشتر از امروز مورد بحث قرار می‌گرفت، زیرا در آن دوره، اصل این مبحث که غالباً الهام‌گرفته از منابع غربی^۱ بود و گاه با مسائل مشابهی همچون تشبیه و استعاره در علوم ادبی سنتی نیز مقایسه می‌شد، همچنان تازگی داشت؛ اما امروزه در انبوه مسائل جدید نقد و نظریه‌های ادبی، بحث از ایماژ، بی‌آن‌که جوانب آن در عرصه‌ی نقد ادبی کشور ما، به دقت و کمال، بررسی و تدوین شده باشد، صرفاً به دلیل گذشت زمان، تا حد زیادی به فراموشی سپرده شده‌است. با وجود این، بحث درباره‌ی ایماژ یا تصویر در شعر، چنان اساسی و بنیادین است که پرداختن به آن، همواره برای فهم بهتر شعر و کشف زیبایی‌های آن ضرورت دارد. به‌علاوه امروزه می‌توان از دیدگاهی نو به مسئله‌ی ایماژ در شعر نگریست و جنبه‌های تازه‌ای از آن را نشان داد، به‌ویژه در شعر حافظ که بسیار تصویرگرایانه است. معمولاً تاکنون تصویر شعر حافظ را از دیدگاه‌های سنتی و مرسوم که بیشتر مبتنی بر جنبه‌های لغوی، ادبی یا تفسیری است، شرح داده‌اند؛ درحالی‌که برای کمال‌یافتن تحلیل شعر، باید در کنار این مسائل، نقش و کارکرد هنری عنصر ایماژ را نیز در نظر گرفت. چنین تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ای، افزون‌بر آشنایی با شعر و تسلط بر علوم و فنون ادبی، نیازمند آشنایی با معنای عمیق هنر و انس و الفت با مسائل و شیوه‌های هنری و به‌ویژه پیشینه‌ی مطالعات مرتبط با ایماژ است.

۲. مسئله‌ی پژوهش

موضوع این پژوهش تمرکز بر نقش و کارکرد عنصر ایماژ در شعر حافظ، نه از منظری صرفاً ادبی، بلکه از دیدگاهی مبتنی بر مطالعات، تجارب و دریافت‌هایی میان‌رشته‌ای در زمینه‌ی هنر و ادبیات و ارتباط بنیادین آن‌هاست، به گونه‌ای که یک قطعه شعر را همچون یک اثر مستقل هنری در نظر بگیریم و به تحلیل کارکردهای هنری مجموعه‌ی سازه‌های آن در راستای هدف نهایی از سرودن آن شعر پردازیم. چنین نگاهی می‌تواند بخشی از رازهای زیبایی و قدرت شعر حافظ را نشان دهد.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

ایماژ در دنیای غرب، از کهن‌ترین روزگارها، در قالب مفاهیم گسترده‌تری همچون «محاکات یا تقلید» (Mimèsis) و «بازنمایی» (Représentation) در شعر، موضوع اندیشه‌ی افلاطون و ارسطو بوده و از همان زمان، بینش‌های متفاوتی درباره‌ی تصویرسازی در هنر و ادبیات را پدید آورده که دیوید دیچز (۱۳۷۰) شرح آن را در فصل «معضل افلاطونی» و «راه‌حل ارسطویی»، به تفصیل بیان کرده‌است. تطور و تکامل این اندیشه درباره‌ی تصویرآفرینی را اریش آوریخ در کتاب بسیار مهم و مشهورش، می‌مسیس: بازنمایی واقعیت در ادبیات غرب،^۲ ترسیم نموده‌است. رنه ولک در نگاهی کلی به مجموعه‌ی نوشته‌های مهم درباره‌ی جوانب مختلف این موضوع نتیجه می‌گیرد که: «چهار اصطلاح تصویر، استعاره، سمبول و اسطوره نشان‌دهنده‌ی تقارب دو خط‌اند که هر دو در مطالعه‌ی شعر اهمیت بسیار دارند. [...] یکی شعر را به نقاشی و موسیقی پیوند می‌دهد [...] و دیگری «صنعت‌گری» یا «مشابه‌پردازی» است [...] و تصویرسازی موضوعی است که هم به روان‌شناسی و هم به تحقیق ادبی مربوط می‌شود» (ولک، ۱۳۸۲: ۲۰۷).

در ایران، بحث جدی درباره‌ی ایماژ، در سال ۱۳۴۰ و با انتشار کتاب *صور خیال* در شعر فارسی دکتر شفیعی کدکنی آغاز شد. او در نخستین فصل کتاب، به تبیین مفهوم ایماژ و انطباق آن با مقولات بلاغت و بیان اسلامی می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که: «شایسته است که آنچه در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود (و بعضی از معاصران ما به‌عنوان «تصویر» از آن یاد می‌کنند) با کلمه‌ی خیال [...] برابر نهاده شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۴۹: ۱۰). ادامه‌ی مطالعه و تبیین دقیق و تفصیلی مباحث مربوط به تصویر را می‌توان در کتاب *بلاغت تصویر* مشاهده کرد.

در سال‌های اخیر، درباره‌ی تصویر در شعر حافظ، مقالات متعددی نوشته شده‌است، مثلاً شفیعی کدکنی (۱۳۶۹) سابقه‌ی تصویر «جدایی شمع از یار شیرین خود، انگبین» در شعر حافظ را در شاعران پیش از او کاویده‌است. دسته‌ی دیگری از این مقالات، عناصر مختلفی را که براساس آن‌ها، در شعر حافظ، تصویرسازی صورت گرفته‌است، بررسی کرده‌اند، همچون گل و گیاه (ایرانی و منصوری، ۱۳۹۰)، به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف (حسن‌لی، ۱۳۸۳)، زلف و دل (صیادکوه و رحمانیان، ۱۳۹۲)، اشیا و محیط پیرامون (بساک و میرنژاد، ۱۳۹۴)، می و متفرعات آن (ترکمانی باراندوزی و دیگران، ۱۳۹۴)، و می و چهره (محمدی کله‌سر و وکیلی مطلق، ۱۳۹۹). گروهی دیگر از مقالات، به کاوش در ساختار و ویژگی‌های گوناگون تصویر شعر حافظ پرداخته‌اند، چنانکه باقری خلیلی و دیگران (۱۳۹۲) درباره‌ی «طرح‌واره‌ی چرخشی در غزلیات حافظ»، نبی‌لو و بهرام‌نیا (۱۳۹۸) پیرامون «مقایسه‌ی بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر»، شهبازی (۱۴۰۰) راجع به «تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ»، کمالی بنیانی و امامی (۱۴۰۰) درباره‌ی «تلفیق استعاره‌ی مفهومی و تصویر» و طاهری (۱۴۰۱) در زمینه‌ی «تصویر در تصویر در شعر حافظ»، مطالب مفیدی را یافته‌اند. با این‌همه، تا آنجا که نگارنده می‌داند، تاکنون تصاویر شعر حافظ به شیوه‌ای که در مقاله‌ی حاضر، براساس اصول هنری کارکردگرایانه تحلیل شده، در هیچ‌یک از منابع پیش‌گفته نیامده‌است.

۴. روش تحقیق و تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ی شعر

توضیح و تدوین اصول تحلیل هنری کارکردگرایانه‌ی شعر مدنظر نگارنده، که نتیجه‌ی مطالعات نظری و سوابق عملی او در نقد است، نیاز به فرصتی مستقل و مبسوط دارد؛ اما در سخنی کوتاه می‌توان جوهره‌ی تحلیل هنری مبتنی بر کارکرد سازه‌ها و فرایندهای^۳ شعری را چنین تعریف کرد: تحلیل هنری عبارت است از بررسی سازه‌ها و فرایندهای لغوی و ادبی شعر از نظر کارکردی، که هریک از آن‌ها در رسیدن شعر به اهداف نهایی معناسانانه و زیبایی‌شناسانه‌ی و ارتباطی آن دارند.

هنرها هرچند در سطح اصول کلی، اشتراکات بسیار دارند، اما روشن است که نقطه‌ی تمرکز، شرح جزئیات و هدف نهایی هر تحلیل هنری از شعر، به شدت تحت تأثیر دیدگاه هنری و هنر موردعلاقه‌ی منتقد خواهد بود؛ زیرا مثلاً نگاه یک محقق آشنا به موسیقی به شعر حافظ، با منتقدی که شعر او را از دیدگاهی مبتنی بر نقاشی یا سینما می‌نگرد می‌تواند کاملاً متفاوت باشد. از این گذشته، هریک از این نگاه‌ها، ویژگی‌ها و جنبه‌ی خاصی از شعر را آشکار خواهد کرد. از این لحاظ، مفهوم ایماژ یا تصویر شعری، همان‌گونه که از خود این اصطلاح پیداست، کاملاً می‌تواند با هنرهای تجسمی و بصری مانند نقاشی و سینما مرتبط باشد. از این رو هدف این نوشتار آن است که از دیدگاه خاص مبانی و اصول و گاه شگردهای هنری مرتبط با نقاشی و سینما، نگاهی کوتاه به شعر حافظ داشته باشد و نشان دهد که چگونه می‌توان از طریق این دو دیدگاه، زیبایی‌های ناپیدا در شعر حافظ را بهتر یافت و عمیق‌تر تماشا کرد.

۵. اهمیت و معنای اصطلاحات نقاشی در شعر حافظ

نخستین نکته در بررسی شعر حافظ و پیوند آن با نقاشی این است که براساس نشانه‌هایی که در شعر حافظ آمده می‌توان اطمینان یافت که او به‌خوبی با نقاشی آشنایی و حتی انس و الفت داشته و احیاناً خود وی نیز عملاً دستی در نقاشی داشته‌است.

این‌گونه اشاره‌ها به نقاشی را در بسیاری از ابیات دیوان حافظ می‌توان یافت، اما هدف ما در این نوشتار، جست‌وجوی این نوع اشارات نیست، بلکه صرفاً بر آنیم تا با ذکر یکی دو مورد از آن‌ها نشان دهیم که حافظ به‌لحاظ هنری، از شباهت کار تصویرآفرینی شاعرانه‌ی خود با کار نقاشان، کاملاً آگاهی داشته و اصرار دارد که در نقاشی و صورتگری، به مقام استادی رسیده و خود را در این شیوه، از برترین نقاشان جهان و به‌ویژه صورتگران چین و حتی مانی (پیامبری که معجزه‌اش نقاشی بوده) استادتر می‌دانسته‌است، تا حدی که در غزلی، با کمال اطمینان می‌گوید:

اگر باور نمی‌داری، رو از صورتگر چین پرس

که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۷)

البته مقصود اصلی حافظ از این‌گونه تعبیرات آن است که نشان دهد تصاویر و ایماژهایی که او در هر بیت از خلق کرده چنان زیبا و شکوهمندند که برترین استادان نقاشی جهان نیز باید آن‌ها را سرمشق خود سازند. این سخن حافظ را به‌راستی خوانندگان و منتقدان آشنا با هنر نقاشی، نه ادعایی شاعرانه، که حقیقتی آشکار و عیان می‌یابند، حقیقتی که نمونه‌های آن را در سراسر دیوان وی می‌توان دید.

چنانکه گفتیم، توجه حافظ به «نقش» و «نقاش» و اسباب نقاشی و اصطلاحات مرتبط با آن، در سراسر دیوان وی به چشم می‌خورد، اما آشنایی او با نقاشی، فقط به حد امور عملی محدود نمی‌شود، بلکه با تعمق بیشتر می‌توان دید که او برای خود، مبانی نظری و فلسفی خاصی درباره‌ی نقاشی و مفهوم اساسی تصویر و نقش یا، به اصطلاح امروز، «فرم» داشته‌است. او اصطلاح «عالم تصویر» را به همین طریق فلسفی به‌کار برده‌است، مثلاً در آنجا که در تحسین زیبایی معشوقه می‌گوید:

نازنین‌تر ز قدت در چمن ناز نرست

خوش‌تر از نقش تو در «عالم تصویر» نبود

(همان: ۲۰۶)

در اینجا، عالم تصویر مفهومی هنری - ریاضی است که با یک نگاه گسترده‌ی فلسفی، همه‌ی صورت‌های ممکن را دربر می‌گیرد. پسندیدن و انتخاب یکی از این تصاویر ممکن براساس معیار زیبایی و وجود «آن» به مفهوم حافظانه‌اش، «نقش خوش» نامیده می‌شود. با این‌که شگفت‌آور به نظر می‌رسد، اما کاملاً محرز است که حافظ درباره‌ی عالم تصویر و نقش و زیبایی، به روشنی فلسفه‌ای مشخص داشته‌است. جهان خلقت را نیز از همین منظر می‌بیند و معتقد است این جهان شگفت‌آور، آفریده‌ی نگارنده‌ای است که همچون مهندسی که با ابزار علمی (پرگار) نقش می‌آفریند، کار او نیز کاملاً مبتنی بر اصول ریاضی و هندسی است. براساس چنین محاسباتی است که او این همه نقش‌های شگفت و تصورنکردنی را پدید آورده‌است. این نقاش کائنات را حافظ چنین ستایش کرده‌است:

خیز تا بر کلک آن نقاش، جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(همان: ۱۳۴)

آشنایی حافظ با نقش و نقاشی، از این مباحث نظری فراتر می‌رود و گاه درست مانند نقاشی حرفه‌ای سخن می‌گوید. شاهد این مدعا را در بیت زیر می‌توان دید که برای توصیف یکی از عاطفی‌ترین حالات روحی خود، تعبیر «نقاشی کردن بر روی آب» را چنان صمیمانه و آشنا به کار برده‌است که شکی در انس و الفت عملی او با هنر نقاشی باقی نمی‌ماند. در این بیت، شاعر خود را دقیقاً همچون نقاشانی توصیف می‌کند که هنگام به هیجان آمدن از منظره یا وقتی که جرقه‌ی اندیشه‌ی تابلویی جدید در ذهنشان می‌درخشد، عادت دارند با اشاره‌ی انگشت بر هوا نقاشی بکشند. حافظ این صحنه‌ی نقاشانه را دو بار در یک غزل توصیف کرده‌است:

دیشب به سیل اشک، ره خواب می‌زدم نقشی به یاد خط تو بر آب می‌زدم

نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم بر کارگاه دیده‌ی بی‌خواب می‌زدم

(همان: ۲۶۵)

در این دو بیت، شاعر مانند نقاشی ماهر، تصویر جمال زیبای یار را در نظر گرفته‌است و در طول شب بی‌خواب خویش می‌کوشد نقش این نگار نازنین را بر صفحه‌ی آب ترسیم کند. او عاشق خیال‌پردازی است که غرق در رؤیای عاشقانه‌ی خود، کنار جویباری از اشک نشسته‌است و بر آب رونده و ناپایدار این جویبار گذرا، صورت معشوقه را نقاشی می‌کند. در این بیت، از سویی، تعبیر زبانی زیبای «نقش بر آب زدن» با صراحت و بی‌پردگی، به بی‌حاصل بودن این خیالات عاشقانه‌ی غیرممکن اشاره می‌کند و از سوی دیگر، «سیل اشک» و «آب» در کنار «نقش زدن»، تصویری ذهنی می‌آفریند که از جمله نقاشی با آبرنگ را تداعی می‌کند. این درآمیختن هنرمندانه‌ی تصویر ذهنی و تعبیر زبانی، خود، یکی از اساسی‌ترین رازهای بوطیقای فنی شعر دلپذیر و پرتأثیر حافظ است.

این شگرد حافظانه گاه به دلیل آن‌که بسیار ناپیدا و خاموش به کار گرفته می‌شود، با این‌که خواننده را ناخودآگاه از جادوی کلام سرمست می‌کند، اما کمتر مورد توجه آگاهانه‌ی او قرار می‌گیرد؛ به طوری که غالباً خواننده، یا متوجه علت فنی ایجاد این حس ذهنی دلنشین نمی‌شود، یا اگر هم متوجه شود، آگاهی بر این شگرد شاعرانه‌ی لطیف، هرگز مزاحم و مانع جریان ادراک شعر و تلذذ از آن نمی‌گردد. این درست برعکس کار برخی شاعران دشوارسرای سبک هندی است که در پیروی از حافظ، همین شیوه را تقلید کرده‌اند، اما در به‌کارگیری آن افراط نموده‌اند و در تقلا برای به‌رخ کشیدن هنرنمایی خود، پیچیدگی سخن را از حد طبیعی فراتر برده‌اند و مانع جریان یافتن سیال معنا و درک طبیعی تصویر در ذهن خواننده شده‌اند. اساساً در سبک هندی، شاعران هنگام درآمیختن تصویر شعری با تعبیر زبانی، چنان مسحور هنرنمایی‌های خود می‌شوند که گویی هدف اصلی شعر را فراموش می‌کنند و اصرار دارند برای اثبات قدرت شاعری و سخن‌پردازی خود، خواننده را به سرگردانی در معنا و تحیر از انشا، همچنان در سطح لایه‌ی گیج‌کننده‌ی صنایع شعر محصور نگاه دارند.

این خطای بزرگ البته در هنرهای دیگر نیز اتفاق می‌افتد و هنرشناسان نکته‌سنج آن را به‌خوبی می‌شناسند. هربرت رید در کتاب ارزشمند خود، به نام معنی هنر، آن را نمایش غیرلازم «شیرین‌کاری»‌های برآمده از قدرت‌نمایی فنی هنرمندان خودنمایی می‌داند که در عمل، موجب انحراف توجه مخاطب از اصل اثر هنری می‌شود. او تأکید هنرمندان بر این هنرنمایی‌های فنی را شبیه معماری می‌داند که پس از اتمام بنا، همچنان اصرار دارد داریست‌های اطراف ساختمان را سر جای خود نگاه دارد (رید، ۱۳۵۲: ۱۴۵). اما حافظ غالباً صناعات شعری را آشکار نمی‌کند و آن‌ها را به رخ مخاطب نمی‌کشد؛ بلکه این خود خواننده است که به‌تدریج و با انس‌گرفتن با زوایای زبان شعر او، اندک‌اندک این نکته‌های ناپیدا را کشف می‌کند و این اکتشاف گام‌به‌گام و دائمی، همواره اسباب لذت بیشتر او از شعر حافظ می‌گردد.

۶. تعاریف و مبانی تصویرپردازی براساس نقاشی و سینما، برای تحلیل شعر حافظ

برای مشاهده‌ی قله‌های زیبایی شعر حافظ و رسیدن به حدی که بتوان تحلیل هنری درست و عمیقی از هر بیت و غزل ارائه داد، نخست باید با معنای ایماژ و نقش آن آشنایی داشت. ایماژ اصطلاحی است که در نقد ادبی غرب بسیار به‌کار برده می‌شود و گستره‌ی معنایی وسیعی دارد، تا جایی که گاه به تصویری ذهنی که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود اطلاق می‌گردد و گاه به تأثیری کلی که شعر با مجموعه‌ی عناصر خود ایجاد می‌کند. بر همین اساس است که شاعری چون سی. دی لوئیس (C. Day Lewis) در کتاب تصویر شاعرانه (*Poetic Image*)، ایماژ در معنای محدود را «تصویری ساخته‌شده از واژه‌ها» می‌داند و تصویر در معنای وسیع را آن می‌داند که کل شعر تصویری باشد که خود از مجموعه‌ای از تصاویر فراهم آماده شده باشد (رک. شفیع، ۱۳۷۰: ۹). پیداست که میان معنای اول و دوم ایماژ، فاصله‌ی بسیار هست. در مباحث سنتی تصویر، معمولاً معنای اول ایماژ مدنظر است و درباره‌ی تصویر کلی یا فضایی که تمامیت شعر در پایان، در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، کمتر بحث شده‌است. باید توجه

داشت که حتی تصویر از نوع اول (تصاویر مشخص و معین شعری) نیز، خود، انواع مختلفی دارند که برخی از آن‌ها، در علم بیان سنتی، با تأکید و دقتی بیشتر، بررسی شده‌اند؛ از جمله در مبحث تشبیه، صورت‌های شعری را به: صور ساده و مرکب تقسیم کرده‌اند که در شعر حافظ، هر دو نوع را می‌توان دید. البته با این تفاوت که یافتن تصاویر ساده در شعر حافظ دشوارتر است؛ برای نمونه، در مصراع «بر آن چشم سیه، صد آفرین باد!» (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۲۳)، تصویر ساده‌ی یک چشم سیاه را که مانند یک طراحی سیاه‌قلم است، می‌توان دید، ولی یافتن این‌گونه تصویرهای ساده در شعر حافظ واقعاً دشوار است؛ زیرا قدرت تصویرپردازی نقاشانه‌ی حافظ چنان شگفت‌آور است که مثلاً برای تجسم و ترسیم صحنه‌ای که حافظ در یکی از زیباترین ابیات خود خلق کرده، باید امکانات و توانایی‌های بسیاری در نقاشی را درهم آمیخت تا شاید بتوان در یک تابلو، بیت زیر را نقاشی کرد:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو آشوب قیامت برخاست

(همان، ۱۰۷)

دقت بیشتر در ظرافت‌های این بیت شگفت‌انگیز و زیبا نشان می‌دهد که هنر نقاشی، با همه‌ی توانایی‌های خود، در تجسم و ترسیم این بیت، کاستی‌هایی خواهد داشت؛ چراکه هنر نقاشی نه می‌تواند خرامیدن مستانه‌ی زیبای یار در جمله‌ی «مست بگذشتی» را چنانکه در خیال خواننده شکل می‌گیرد، نشان دهد، نه قدرت آن را دارد که طنین آشوب و غوغایی که از ملکوت برخاسته را به گوش مخاطب برساند و نه به‌سادگی قادر است تصویری درخور تصور عظیم ذهنی ما از ملکوت و قیامت و تداعی‌های همراه آن بیافریند. از همین روست که شاید بهتر باشد تصاویر شعر حافظ را (که هرگز ایستا نیستند) به جای مقایسه با هنر نقاشی، با سینما قیاس کنیم؛ چون سینما علاوه بر جنبه‌های بصری، قادر به نمایش عینی^۴ حرکت و پخش آوای موسیقی و خلق ریتم نیز هست. البته خواهیم دید که حتی سینما نیز، با آن‌همه امکانات، نمی‌تواند همه‌ی ویژگی‌ها و توانایی‌های عظیم شعری چون شعر حافظ را در خود منعکس کند.

ریشه‌ی همه‌ی این توانایی‌های عظیم و ظریف شعر را که از همه‌ی هنرهای بصری فراتر می‌رود، باید در ایجاد پیوند ناشناخته‌مانده‌ی زبان و ذهن انسان دانست؛ زیرا شعر اگرچه به‌ظاهر به‌واسطه‌ی زبان است که با ذهن انسان رابطه برقرار می‌کند، اما پیوند و خویشاوندی ذهن و زبان یا، به عبارت دیگر، سنخیت ادراک و ارتباط هنگام شنیدن شعر، چنان نزدیک است که غالباً نمی‌توان کوچک‌ترین تصور آگاهانه‌ای از ماهیت و کارکرد آن داشت. منشأ این پیوند و همزادی تصویر و زبان را باید اولاً در مبانی اساسی نشانه‌شناسی زبان انسان و ثانیاً در چگونگی ادراک شعر (به گونه‌ای که در شعرشناسی شناختی مطرح می‌شود) جست. در نشانه‌شناسی زبان، هر دال وظیفه دارد تصویر اشیای عینی جهان بیرون (یا تصویری را که ما از آن پدیده‌ها در ذهن داریم) بیان کند، مثلاً در واژه‌ی «پروانه»، همواره تصویری از پروانه وجود دارد. هرچند گاهی در کاربردهای روزانه‌ی زبان، درجه‌ی وضوح و پررنگی این تصویر در ذهن ما، همیشه یکسان نیست و ممکن است این‌گونه تصویرهای نهفته در عمق واژه‌ها، بسیار کم‌رنگ و حتی ناپدید شوند، اما ماهیت و کارکرد شعر به گونه‌ای است که درست برعکس این، شاعر می‌تواند با تمهیدات و شگردهایی که در اختیار دارد، «توجه» خوانندگان به این نوع تصاویر را تا حد زیادی افزایش دهد. تحلیل ادراکی «توجه» خواننده هنگام خوانش شعر، اخیراً در شاخه‌ای از زبان‌شناسی شناختی با عنوان «شعرشناسی شناختی»، بسیار مورد توجه قرار گرفته‌است.

در شعرشناسی شناختی، چگونگی حرکتِ توجهِ خواننده در هنگام خواندن شعر، امری اتفاقی نیست؛ زیرا اساساً «توجه»، تجربه‌ای پویاست که بخش‌های موردنظرش را برمی‌گزیند، نه این‌که همه‌ی بخش‌ها را به یک اندازه پوشش دهد» (Stockwell, 2020: 75)؛ چراکه هم در حوزه‌ی بصری و هم در متن شعر، معمولاً «با ترکیبی غنی از اشیا بالقوه جالب روبه‌رو هستیم که هرکدام برای جلب توجه، با هم در رقابت‌اند» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۳۸). شعرشناسی شناختی برای تبیین دقیق و توصیف روشن جنبه‌های مختلف توجهِ خواننده‌ی شعر و انواع عناصری که به این ساحت ادراکی ارتباط دارند، مفاهیم و

اصطلاحات خاصی را به کار می‌گیرد، اما در این نوشتار، برای پرهیز از پیچیدگی، تلاش شده هنگام بیان این‌گونه مفاهیم، که همگی به‌نوعی با مسئله‌ی «توجه» ارتباط دارند، مطلب را با سخنی آشنا تر و معمولاً با نمونه‌های ملموس بیان کنیم.

۷. نمونه‌هایی از تحلیل تصویرپردازی در شعر حافظ، براساس هنر نقاشی و سینما

آشنایان با فن شعر به‌خوبی می‌دانند که شعر می‌تواند نوع و درجه‌ی ظهور تصویر در واژه و چگونگی توجه خواننده به آن را به طریقی تقریباً آگاهانه تنظیم کند. درواقع بخش بزرگی از فنون شاعری، مرتبط با همین مسئله است؛ زیرا شاعر باید مانند یک نقاش یا کارگردان، چگونگی جزئیات نمایش تصاویر را انتخاب کند. شاعر برای این کار، هم امکاناتی ازپیش‌آماده دارد و هم از قدرت خلاقیت خود بهره می‌گیرد. مثلاً تلمیح یکی از ابزارهایی است که شاعر با ذکر یک کلمه در جایگاه مناسب می‌تواند تصویر خاصی را از شخصی یا شیئی پدید آورد یا حتی داستان مفصلی که مربوط به آن است و همه‌ی خوانندگان با آن آشنا هستند را به طرزی برق‌آسا، در ذهن مخاطب تداعی نماید. برای نمونه، در بیت زیر، واژه‌ی «یوسف» البته با قرارگرفتن در کنار «به زر فروختن»، داستان عجیب زندگی حضرت یوسف و صحنه‌ی فروش او به کاروانیان در سر چاه کنعان را تداعی می‌کند:

یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد آن‌که یوسف به زر ناسره بفروخته بود

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۰۷)

به‌اختصار می‌توان گفت که ذهن انسان هنگام مواجهه با قطعه‌ای کامل و زیبا همچون بیتی از حافظ، در حالت مطلوب، به دلیل سرعت انتقال، کیفیت عالی و پیچیده‌ی دریافت ذهنی و گستره و عمق ایجاد معانی که با فعال ساختن فرایند تداعی ذهنی، با همراهی تخیل و به‌وسیله‌ی تکرار زاینده‌ی پی‌درپی این معانی برانگیخته شده‌است، به یاری حافظه، چنان دریافت گسترده و پیچیده‌ای از شنیدن شعر پدید می‌آورد که تشریح

جزئیات آن برای اهل فن دشوار و برای ناآشنایان با اعجاز سخن، باورنکردنی و اغراق‌آمیز جلوه می‌کند.

درحقیقت علوم ادبی قدیم و نظریه‌ها و رویکردهای جدید، هریک، در حد کفایت ابزارها و روش‌های خود، بیشتر در پی کشف و توضیح ساختمان الگوهای ادبی تصویرساز هستند. تحقیق در چگونگی آفرینش تصویر شعر، پژوهش درباره‌ی چگونگی فرایند ادراک این تصویر شاعرانه در ذهن مخاطب و یا تعمق در چگونگی نقش زبان در این دو فرایند، به حوزه‌ی روان‌شناسی آفرینش هنری، روان‌شناسی ادراک هنری، شاخه‌های مختلف زبان‌شناسی، رویکردهای نقد ادبی و نیز نشانه‌شناسی تعلق دارد. البته بدیهی است که هنگام سخن‌گفتن معمولی یا حتی تحلیل‌های مرسوم ادبی، هیچ نیازی به ورود به جزئیات فنی ساختمان شعر، فرایندهای ذهنی آفرینش ادبی یا مکانیسم روان‌شناسانه‌ی دریافت و تأثیرپذیری از شعر نیست؛ زیرا نتیجه‌ی همه‌ی این عوامل، به‌طور خلاصه، در تعبیر کلی ما از مفهوم «زیبایی و تأثیر شعر»، به‌سادگی بیان می‌شود.

دقت در شعر فارسی نشان می‌دهد که برخی شاعران بر جزئیات این مطلب وقوف بیشتری داشته‌اند و حتی از آن سخن به‌میان آورده‌اند؛ مثلاً وحشی بافقی در سخنان زیر که از زبان مجنون در توصیف لیلی گفته شده‌است، به‌روشنی نشان می‌دهد که با مبانی این نوع نگاه ذهنی و تصویرپردازی سوپژکتیو که از تصویر ایستا می‌گذرد و به موضوع نگاه خود، حیات و حرکت و معنای عاطفی و عمق می‌بخشد، کاملاً آشناست. در این ابیات، مجنون همچون روان‌شناسی آگاه و عمیق، به کسی که به انکار زیبایی لیلی برخاسته توضیح می‌دهد که:

بغیر از خوبیِ لیلی نبینی	اگر در دیده‌ی مجنون نشینی
تو «چشم» و او «نگاه ناوک‌انداز»	تو «قد» بینی و مجنون «جلوه‌ی ناز»
تو «ابرو»، او «اشارت‌های ابرو»	تو «مو» می‌بینی و من «پیچش مو»
تو «لب» می‌بینی و «دندان» که چون است	دل مجنون ز «شکرخنده» خون است

(وحشی بافقی، ۱۳۹۲: ۴۵۴)

اگر این بیت‌ها را چند بار با دقت و تأمل بخوانیم، نخست پی خواهیم برد که این شاعر نیز، مثل یک سینماگر، به جای ترسیم صرف «قد»، حرکت زیبای ناشی از ناز قامت یار را به تصویر می‌کشد؛ به جای «چشم»، نگاه زنده و پویا و ناوک‌انداز یار را بر پرده‌ی شعر نمایش می‌دهد؛ حرکت پرپیچ‌وتاب گیسوان یار، اشارت‌های زیبا و پرمعنای ابروی دوست، و شکرخنده‌هایی که دل مجنون را خون کرده‌اند از مرز تصویرهای ایستا و تک‌بعدی درمی‌گذرند و به اوج بازنمایی هنرمندانه نزدیک می‌شوند. گویی سراینده‌ی این ابیات، با اشاره به تفاوت عظیم هنری که میان تصویر «لب» و «لبخند» وجود دارد، برای اولین بار، به ما می‌آموزد که چرا شاهکار جهانی لئوناردو داوینچی را با عنوان زیبا، فریبنده و عمیق «لبخند مونالیزا» - و نه «لب مونالیزا» - نام‌گذاری کرده‌اند. این نکته که نقاش بزرگی چون داوینچی از ترسیم ساده‌ی لب، به بازنمایی لبخندی رازآلود توفیق می‌یابد این حقیقت نهفته را نیز آشکار می‌کند که نقاشی به معنای هنرمندانه‌ی آن نیز به شیوه‌ی خود در تجسم حرکت تواناست.

به‌ظاهر در نقاشی، برعکس سینما، حرکت مشهود نیست؛ چون مثلاً در تابلو نقاشی، پرندگان به معنای فیزیکی حرکت نمی‌کنند، اما نقاش ابرها و پرندگان را در حال حرکت نقاشی می‌کند و غالباً به‌خوبی می‌تواند نمایش یا مفهوم حرکت را به مخاطب القا کند. شاید بتوان گفت که نقاشی از طریق امکانات خاص خود که غالباً جنبه‌ی نشانه‌شناسانه و ایما و اشاره‌ی غیرمستقیم و قراردادی دارند، حرکت را به ذهن مخاطب تعلیم‌دیده القا می‌کند، اما سینما به‌لحاظ فنی، به‌سادگی توان نمایش عینی و واقع‌نمای حرکت را دارد. در شعر حافظ نیز گاه بیتی مانند یک تابلو رنگین نقاشی، تصویری کامل را ایجاد می‌کند و حتی فراتر از آن، با کمک سلسله‌ای از تصاویر متعدد و پی‌درپی، قصد دارد تصویری کلی و کامل مثلاً از سراپای معشوقه و زیبایی‌ها و حرکات و سکناات او را مانند یک فیلم سینمایی ترسیم کند. برای نمونه، می‌توان غزلی را شاهد آورد که با بازخوانی آن، همراه با ترنم زیبای نغمه‌های موسیقی کلام، معشوقه‌ی حافظ از پس قرن‌ها، چنین بر پرده‌ی سینمای شعر او ظاهر می‌شود:

دامن‌کشان همی‌شد در شرب زر کشیده
صد ماهرو ز رشکش، جیب قصب دریده
از تاب آتش می، بر گرد عارضش خوی
چون قطره‌های شبنم، بر برگ گل چکیده
لفظی فصیح و شیرین، قدی بلند و چابک
رویی لطیف و زیبا، چشمی خوش و کشیده
یاقوت جان‌فزایش از آب لطف زاده
شمشاد خوش‌خرامش در ناز پروریده
آن لعل دلکشش بین و آن خنده‌ی دل‌آشوب
و آن رفتن خوشش بین و آن گام آرمیده
آن آهوی سیه‌چشم از دام ما برون شد
یاران، چه چاره سازم با این دل رمیده!

(حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۶)

نگریستن به این غزل از دیدگاه سینمایی، درحقیقت چیزی به اصل شعر اضافه نمی‌کند؛ بلکه تنها توجه ما را به وجود این جنبه از شعر جلب می‌نماید و باعث تلذذ بیشتر و ادراک بهتر شعر می‌شود. ذهن ما می‌آموزد که به‌جای تصاویر ایستا، به تصاویر شعر در حال حرکت و پویا بنگرد. این توانایی ذهنی جدید به ما فرصت می‌دهد با زبان گویاتری بتوانیم دریافت ذوقی و هنری خود از این شعر را برای دیگران نیز بازگو کنیم. پیش‌تر بیان شد که توانایی تجسم حرکت را نه‌تنها در سینما، که در شعر و نقاشی نیز می‌توان دید. تاریخ هنر نقاشی غرب نشان می‌دهد که این توانایی در نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در نمایش حرکت، به‌ویژه در سبک باروک،^۵ به اوج می‌رسد؛ زیرا یک اصل اساسی در مکتب باروک، تأکید بسیار بر نمایش حرکت است، تا جایی که هاینریش ولفلین در کتاب خود، *رنسانس و باروک*، جوهر این سبک را نمایش «حرکت

متمکن در حجم» می‌داند (رک. رید، ۱۳۵۲: ۱۱۷). این ویژگی اساسی باروک در نقاشی‌های اعجاب‌آور روبنس یا در مجسمه‌های شگفت‌انگیز دو مجسمه‌ساز ایتالیایی هم‌عصر، به نام‌های برنینی (Bernini) و برومینی (Borromini)، به اوج رسیده‌است. بی‌شک کسانی که با شاهکارهای نقاشی و مجسمه‌سازی باروک آشنایی دارند تصدیق خواهند کرد که حافظ، آنگاه که سرمست از باده‌ی هنر و آزاد از همه‌ی قید و بندها، شجاعانه به ترسیم خیالات بی‌پروای خود می‌پردازد، شاهکارهایی خلق می‌کند که اگر در صفحه‌ی ذهن، با شکلی عینی تجسم پیدا کنند، می‌توانند کاملاً به‌لحاظ بصری، به آثار درجه‌اول باروک شباهت بسیار داشته باشند؛ مثلاً یکی از تابلوهای بسیار مشهور روبنس، «ربایش دختران لئوکیپوس» (The Rape of Daughters of Leucippus) است که به‌ویژه به‌لحاظ ترکیب‌بندی و نمایش فوق‌العاده چشمگیر حرکت، شاهکاری جهانی به‌شمار می‌رود. این تابلو صحنه‌ای از اساطیر یونان را نشان می‌دهد که در آن، فرزندان ژئوس و لدا، یعنی دو پسر دوقلویی که یکی در مبارزه و دیگری در سوارکاری مهارت بسیار داشته و غالباً با صورت فلکی «دو پیکر» مرتبط دانسته می‌شوند، سوار بر اسب‌های سرکش خود، در حال ربودن دو دختر زیبای لئوکیپوس هستند. نقاش با اغراق در حرکت اسبان سرکش، اندام‌های ورزیده و قوی دو سوارکار، و بدن‌های زیبا و کشیده اما فربه دختران، پیچ‌وتاب گیسوان، لباس‌ها و پارچه‌ها و یکی دو فرشته‌ی خردسال که در صحنه در پروازند، از سویی، زیبایی‌های جسم برهنه‌ی انسان و پیکر قوی و عضلانی اسب را هنگام حرکت ترسیم کرده و از سوی دیگر، توانسته با استفاده از عناصری چون فرشتگان خردسال و دورنمای خیال‌انگیزی از دشت و تپه‌های رؤیایی، حالت اثیری این تجسم اسطوره‌ای را نیز القا کند. عظمت، حرکت، زیبایی و جاودانگی خاص ترکیب کلی این تابلو، آن را در نوع خود، اثری جاودانه کرده‌است. این تابلو عظیم گویی این شعر حافظ را در ذهن تداعی می‌کند:

فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند غلمان ز روضه، حور ز جنت به‌در کشیم!

بیرون‌کشیدن حور و غلمان از بهشت و خواستار روضه‌ی رضوان شدن، در بافت فرهنگ عرفانی، تفسیرهای ویژه‌ی خود را دارد، اما اگر به‌عنوان موضوع یک تابلو نقاشی به یک نقاش هنرمند (با پیش‌فرض‌های نقاشی کلاسیک غربی) سفارش داده شود، به احتمال بسیار، وی به‌دنبال خلق طرحی شبیه به تابلو روبنس خواهد بود، به‌ویژه آن‌که خود حافظ نیز در سراسر ابیات این غزل، روحی از حرکت و اعتراض و پرده‌داری و سرکشی را دمیده که به‌خوبی تکمیل‌کننده‌ی تصویر بیت مورد بحث هستند:

صوفی، بیا که خرقه‌ی سالوس برکشیم

واین دل‌ق زرق را خط بطلان به سر کشیم

فردا اگر نه روضه‌ی رضوان به ما دهند

غلمان ز روضه، حور ز جنت به‌در کشیم!

بیرون جهیم سرخوش و از بزم صوفیان

غارت کنیم باده و شاهد به‌بر کشیم

عسرت کنیم، ورنه به حسرت کشندمان

روزی که رخت جان به جهان دگر کشیم

سرّ خدا که در تنق غیب منزوی است

مستانه‌اش نقاب ز رخسار برکشیم

کو جلوه‌ای ز ابروی او، تا چو ماه نو

گوی سپهر در خم چوگان زر کشیم

(همان)

این غزل، که در هر بیت آن، سرکشی و حرکت و اعتراض و شهرآشوبی و شورش و هیاهو و سرمستی و تابوشکنی موج می‌زند، واقعاً با تابلوها و مجسمه‌های شناخته‌شده‌ی مکتب باروک برابری می‌کند، اما گویا در پی این بدمستی لجام‌گسیخته‌ی تخیل پر شر و شور، شاعر شیرازی ناگهان به خود می‌آید و شاید با یادآوری گران‌جانان زمانه

و طالبان خموشی و رخوت خیال و از بیم تکفیر و انتقام آنان، در بیت آخر، با لحنی کاملاً متفاوت و یکسره محافظه‌کارانه، زبان به عذر می‌گشاید:

حافظ، نه حد ماست چنین لاف‌ها زدن پای از گلیم خویش چرا بیشتر کشیم؟!

(همان)

این فراز و فرود، فرازجویی پرواز خیال و فروخوردن سخن، در دیوان حافظ بی‌سابقه نیست و احتمالاً ریشه‌ی آن را در زمینه‌های تاریخی و اجتماعی عصر حافظ و نیز در علل روان‌شناسانه‌ی روحيات و شخصیت وی باید جست. اما این فراز و فرودهای روحی نقاش یا شاید مصلحت‌اندیشی‌های او برای در امان ماندن از آزار گران‌جانان هنرنشناس، در شیوه‌ی کار و حاصل هنر و قدرت تصویرپردازی کمال‌یافته‌ی شعر او تأثیر بسیار دارد و حتی درجه‌ی موفقیت او را تعیین می‌کند. مثلاً مولانا، به‌ویژه در *غزلیات شمس*، همواره از روحیه‌ای ستهنده و بی‌پروا برخوردار است و بی‌ترس و بی‌اعتنا هرچه را بخواهد با قلم‌موی شعر خویش رقم می‌زند. او حتی در زمینه‌ی تصویرپردازی غنایی هم روحیه‌ای سخت سلحشورانه دارد و مثلاً در بیت یگانه و جاویدان زیر، تابلویی نقاشی یا صحنه‌ای سینمایی ترسیم کرده که بسیار زیبا و بی‌نظیر است:

یک دست جام باده و یک دست جعد یار رقصی چنین میانه‌ی میدانم آرزوست!

(مولانا، ۲۵۳۵: ۲۵۶)

اما در دیوان حافظ، بیتی هست که موضوع آن درست معادل این بیت مولاناست، ولی گویی برعکس محیط امن قونیه‌ی بهره‌مند از مدارای معین‌الدین پروانه که چنین آزادی خیال و بیان را برای شاعر مهاجر بلخی فراهم آورده بود، هوای شیراز امیرمبارزالدین‌زده‌ی آن عصر چنان نفس را در سینه‌ی شاعران حبس کرده بود که حافظ باید با ترس‌ولرز، در شعر خود از رقص نامی ببرد و نهایت عمل متهورانه‌اش آن باشد که در یک لحظه، بتواند دزدانه دست معشوقه را در دست خود بگیرد و آهسته بگوید:

رقص بر شعر تر و ناله‌ی نی خوش باشد

خاصه رقصی که در آن، دست نگاری گیرند

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۸۷)

مجموعه‌ی این مثال‌ها به‌خوبی نشان می‌دهد که چنین نگاهی از منظر نقاشی و سینما به شعر، چه اندازه می‌تواند برای دیدن جنبه‌های مغفول اما جذاب شعر فارسی سودمند باشد، به‌ویژه آن‌که برخی از مسائل اصولی این دو هنر، مانند ترکیب‌بندی در نقاشی و تدوین در سینما، اساساً به یکدیگر شبیه‌اند و می‌توان با نگاهی ژرف‌تر، آن‌ها را در شعر حافظ تشخیص داد.

۸. ترکیب‌بندی و تدوین هنری از طریق سازه‌های زبانی، در شعر حافظ

یکی از مباحث مهم در نقاشی، کمپوزیسیون یا ترکیب‌بندی است که می‌توان آن را با تدوین و میزانشن در سینما، تا حدودی برابر دانست. در شعر، ترکیب‌بندی یا تدوین از طریق دخالت عامدانه و هدفمند در نحو یا، به قول زبان‌شناسان، با چینش‌های مختلف اجزای سخن در محور همنشینی ایجاد می‌شود. خوشبختانه نحو زبان فارسی، به شکلی کاملاً متفاوت با بسیاری از زبان‌های دنیا، امکانات بسیار زیادی برای جابه‌جایی سازه‌های نحوی، به‌ویژه در کلام منظوم، در اختیار فارسی‌زبانان قرار می‌دهد. در واقع شاعر از میان انواع مختلف صورت‌های ممکن که برای تدوین این عناصر استفاده می‌شوند، می‌تواند یکی را برگزیند. البته چنانکه قبلاً گفتیم، کار منتقدی که به تحلیل شعر می‌پردازد، اصلاً این نیست که به چگونگی جریان‌های ذهنی شاعر هنگام سرایش بپردازد؛ بلکه کار او تنها بررسی دلایل هنری است که به انتخاب صورت برگزیده و نهایی شعر منجر شده‌است. به بیت زیر توجه کنید:

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو، آشوب قیامت برخاست

(همان: ۱۰۷)

برای درک درست این‌که چرا حافظ به شکل نهایی این بیت رسیده‌است، باید دلیل هنری انتخاب جایگاه نحوی تک‌تک اجزا و عناصر بیت مشخص شود؛ باید دید که «مست بگذشتی» در آغاز بیت، چه تأثیری در ایجاد زیبایی و کمال هنری این تصویر شعری دارد؛ زیرا درست از همین راه است که می‌توان قدرت شاعر و کمال شعر را نشان داد. در واقع در این روش، منتقد می‌کوشد نخست بهترین توجیه هنری^۷ از کوشش‌های شاعر را ارائه دهد. آنگاه است که او و خوانندگان می‌توانند برحسب میزان ذوق شخصی خود یا از راه‌های دیگری مانند مقایسه با سبک شاعران دیگر، درجه‌ی موفقیت او را تعیین کنند؛ چراکه در این قسمت از داوری یا، به عبارت بهتر، پسند ادبی این سلیقه و پسند شخصی منتقد یا خواننده است که باید به درجه‌ی کمال شعر امتیاز داد و نمی‌توان هیچ معیار عمومی و کلی دیگری برای این مرحله تعیین کرد. البته اگر در طول تاریخ، اجماع و پسند عمومی گروه کثیری از مردم، شاعری را تأیید نماید، مقامی خاص به اشعار وی اعطا می‌گردد. حافظ شاعری است که از آزمون ذوق عمومی و تاریخی، بسیار سربلند درآمده‌است. از این‌رو باید به یاد داشت که در مورد آثار عالی شاعران بزرگی چون وی، غالباً فقط محاسن سخن آن‌ها را مورد بحث قرار می‌گیرد و حتی تلاش می‌شود اصول موفقیت در فصاحت و بلاغت را از توانایی‌ها و موفقیت‌های سخن آن‌ها استخراج کرد. بنابراین با چنین دیدگاهی و به قصد کشف ظرافت‌های هنری این بیت زیبا، اگر به شیوه‌ی تدوین و چینش سازه‌ها در محور همنشینی بنگریم، نکته‌های جالبی خواهیم یافت. صرف‌نظر از برخی تغییرات کوچک، اگر سازه‌های اصلی بیت را جابه‌جا کنیم، امکان ایجاد ترکیب‌های زیادی و از جمله خود صورت اصلی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. از خلوتیان ملکوت، به تماشای تو، [که] مست بگذشتی، آشوب قیامت برخاست.

۲. به تماشای تو، [که] مست بگذشتی، آشوب قیامت برخاست، از خلوتیان ملکوت.

هرچند ذهن ما به همان صورتی که در بیت حافظ آمده مانوس شده‌است و حتی بررسی صورت‌های محتمل دیگر را خوش نمی‌دارد، اما از نگاه زبان‌شناسی، هریک از این صورت‌های زبانی، طیف‌های معنایی و هنری خاصی را بیان می‌کنند که به شرط قصد شاعر به بیان آن‌ها، می‌توانستند متناسب‌ترین صورت ممکن باشند. از این رو انتخاب قطعی هریک از گزینه‌های محتمل سخن، خود، هنر بزرگی است که درجه‌ی موفقیت آن بستگی به قریحه و نبوغ شاعر دارد؛ گویی شاعر در آن واحد، همانند کارگردان، فیلم‌بردار و تدوین‌گر سینما، باید درباره‌ی اجزای تصویر در شعر بیندیشد و با سنجش همه‌ی جوانب، صورت نهایی را برگزیند (البته همچنان از یاد نبریم که این تفکیک جزء به جزء و شرح تفصیلی مراحل آن، با آنچه غالباً به صورت برق‌آسا و ناخودآگاه در ذهن خلاق شاعر می‌گذرد کاملاً متفاوت است و تنها یک روش کار تحلیل ادبی جهت شفاف‌سازی جزئیات زبانی و هنری شعر است).

از سوی دیگر، در بیت یادشده، میان تصویر و زبان، توازی خاصی وجود دارد؛ زیرا این گزینه‌های مختلف تدوین تصویر را در حوزه‌ی زبان می‌توان به شکل اجزا و سازه‌های نحوی مشاهده کرد. خوشبختانه در زبان فارسی، برخلاف بسیاری از زبان‌های دیگر، آزادی عمل زیادی در سطح نحوی وجود دارد و شاید همین امر عامل بزرگی در کمال شعر فارسی بوده‌است. البته می‌توان وارونه‌ی این نظر را هم مطرح کرد و گفت که این شعر قدرتمند فارسی بوده که به دلیل توانایی و رواج بی‌نظیرش در جامعه، نحو زبان فارسی را چنین انعطاف‌پذیر ساخته‌است. آگاهی جامعه از این انعطاف در چینش نحوی اجزای جمله در شعر فارسی را در رواج طنزآمیزی از صنعت طرد و عکس در مثالی چون مثال زیر که زبانزد خاص و عام است، می‌توان یافت که در آن، آزادی حرکت فاعل یا مفعول به آغاز جمله، به‌خوبی دیده می‌شود:

بُرده دل و جان من دلبر جانان من دلبر جانان من برده دل و جان من!
(حافظ، ۱۳۸۰: ۲۷۵)

حافظ در استفاده‌ی هنرمندانه از این امکان زبانی برای تنظیم ظرافت‌های معنا و منظور از طریق تجسم و تدوین شبه‌سینمایی در شعر، استاد بی‌بدیلی است. فهم این قدرت هنرمندانه زمانی معلوم خواهد شد که تصاویر حاصل از اجزای یک بیت را به شکلی درنظر بگیریم که گویی آن تصاویر را به‌ترتیب از چشم دوربین فیلم‌برداری می‌نگریم؛ مثلاً اگر به همین ترتیب، در ذهن خود، اجزای بیت زیر از شعر حافظ را بخش‌به‌بخش ترسیم کنیم، خواهیم داشت:

حلقه‌ی توبه / گر امروز / چو زهاد زنم خازن می‌کده / فردا / نکنند در بازم
(همان: ۲۳۱)

با دقت در این بیت و تجسم تصاویر آن به همان ترتیب که شاعر خواسته، خواهیم دید که در این بیت، پیوند میان دو مصراع بسیار به یکی از شیوه‌های دقیقی که اصطلاحاً برش تطبیقی (Match Cut) نامیده می‌شود، شبیه است و در تدوین سینمایی برای پیوند هنرمندانه، دو صحنه‌ی متفاوت با استفاده از یک رابط مشترک از آن استفاده می‌گردد. در این نوع برش، مثلاً شخصیتی، درحالی‌که دستگیره‌ی درِ خانه را در دست دارد، می‌گوید: «باید با عجله بروم و در اداره، رئیس را ملاقات کنم»، سپس دستگیره‌ی درِ خانه را می‌چرخاند و هنگامی که در را باز می‌کند، ناگهان او را در اتاق رئیس می‌بینیم. این تکنیک معمولاً به قصد اختصار و ایجاز به‌کار گرفته می‌شود، اما بسته‌به‌خلاقیت کارگردان می‌تواند برای القای بسیاری از امور با هنرمندی به‌کار گرفته شود که برای دیدن نمونه‌های عالی آن در تاریخ سینما، باید به منابع تخصصی مراجعه کرد.

در بیت بالا نیز زدن «حلقه‌ی درِ توبه» ما را به زدن حلقه‌ی درِ می‌خانه منتقل می‌کند و به این ترتیب، براساس این نگاه، زیبایی و طنز خاصی در این بیت می‌یابیم که شاعر شیرازی، پیش از توبه‌کردن، در فکر شکستن آن و بازگشت به در میکده است و تازه بیم آن دارد که مبادا در را بر روی او باز نکنند. بنابراین تدوین نهایی مورد پسند شاعر، تنها

یکی از صورت‌های ممکنِ نحویِ این سازه‌هاست که با هدفِ هنریِ نهاییِ او بیشتر مطابقت دارد. استدلالِ طنزآمیزِ شاعر رند شیرازی، توبه و انکار شراب حکایتی است غیرممکن و حتی تصور حلقه بر درِ توبه کوفتن هم فوراً در ذهن او منجر به تصور محروم‌شدن و راه‌نیافتن به میکده است. این نوع استدلال، که اصطلاحاً «عذر بدتر از گناه» خوانده می‌شود، در شعر حافظ سابقه دارد:

من از ورع، می و مطرب ندیدمی زین پیش

هوای مغ‌بچگانم در این و آن انداخت!

(همان: ۱۰۵)

تدوین و ترتیب تصاویر در شعر حافظ، نمونه‌های دیگری هم دارد که با استفاده از دیگر عناصر زبان ایجاد شده‌است. به این بیت بنگرید:

سر ز حسرت به درِ میکده‌ها برکردم

چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

(همان: ۱۰۷)

در این بیت، شاعر بارها و بارها جست‌وجو کرده و عاقبت از حسرت این‌که در همه‌ی صومعه‌ها، هیچ پیری شناسنده‌ی معشوقه نبوده، به میکده‌ها روی آورده‌است. این تکرارِ تصویرِ کلیِ شعر، شباهت بسیار به تکنیک سینمایی خاصی دارد که با نمایش صحنه‌های بسیار کوتاهی مثلاً از مرد فقیری که همه‌جا برای تهیه‌ی پولِ داروی فرزندش سر زده و عاقبت هم به آن دست نیافته‌است، به اختصار، کوشش بسیار او را بیان می‌کند، اما این تکرار صحنه‌ها در بیت بالا، صرفاً با افزودن «ها»ی جمع و افزودن «یک» به «پیر» به وجود آمده‌است. به عبارت بهتر، باید گفت که تسلط شاعر به الگوهای زبانی و تفاوت‌های ناچیز اما مؤثر آن، نقش مهمی در کمال قدرت تصویرآفرینی مناسب دارد.

۹. نتیجه‌گیری

آنچه تا کنون گذشت به‌خوبی نشان می‌دهد که این‌گونه نگاه هنری به شعر، بیش از هر چیز، باعث تربیت ذهن برای ادراک و تجسم و تلذذ بیشتر می‌شود؛ به گونه‌ای که با خواندن این نوع تحلیل از یک بیت، اساساً نگاه و تیزبینی ما نسبت به همه‌ی اشعار دیگر نیز دگرگون می‌شود و ناخودآگاه با دقت و حساسیت بسیار بیشتری به زبان شعر خواهیم نگریم. این نگرش نو با نگرش و برداشت‌های مرسوم و مدرسی سنتی، تفاوتی اساسی دارد؛ زیرا مثلاً شگرد هنرمندانه‌ای که زیبایی و جذابیت نوین و سینماگونه‌ای دارد، از دیدگاه صناعات ادبی سنتی، فقط شامل صنعتی است که مخاطب صرفاً نامی از آن می‌داند، بی‌آن‌که تصویر زیبای حاصل از آن صنعت ادبی کشف شود. نکته‌ی دیگر این‌که، این‌گونه مطابقت‌ها میان آثار ادبی و سینما، نباید موجب این تصور غلط شود که گویی شعر و ادبیات از این طریق می‌خواهند برای خود اعتبار کسب کنند؛ زیرا اصولاً مسئله برعکس است و این ادبیات است که با غنای خویش، ذوق هنرمندان حوزه‌های مختلف دیگر را نیز، آگاهانه و ناآگاهانه، شکوفا می‌کند و به آنان الهام می‌بخشد. از سوی دیگر، تعامل میان هنرهای مختلف، امری عادی و سازنده است، چنانکه تردیدی نیست که هم شاعران قدیم از نقاشی^۸ و معماری و هنرهای دیگر عصر خود الهام و تأثیر بسیار گرفته‌اند و هم شاعران معاصر، علاوه بر هنرهای کهن، از هنر نوین سینما تأثیر می‌پذیرند و بی‌شک هریک از این هنرها^۹ نیز، خود، همواره از چشمه‌ی جوشان شعر قدیم و جدید الهام می‌گیرند.

در پایان سخن، باید افزود که جست‌وجو و تحقیق در این مسائل را همچنان می‌توان دنبال کرد و مثلاً به این موضوع پرداخت که در شعر، ارزش و اهمیت «تصویر» در برابر «مفهوم» چقدر است؟ و اصولاً این دو عنصر مهم در شعر فارسی، چگونه درهم تنیده شده‌اند؟

یادداشت‌ها

۱. احتمالاً ظهور مکتب شعری Imagism در آمریکا و مکتب Imaginism در روسیه در ربع اول قرن بیستم، در تقویت این جریان بی‌تأثیر نبوده‌است.

2. Mimesis :The Representation of Reality in Western Literature

۳. برای آشنایی با مفهوم دقیق «فرایند» به‌مثابه‌ی یک اصطلاح و مفهوم اساسی از نگاه فرمالیست‌ها، به این مقاله رجوع کنید: «تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی». افزون‌بر آن، دریافتی عمیق‌تر از این مفهوم را نیز می‌توان در مقاله‌ی «نمونه‌هایی از تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات ناپیدای هنری، در شعر سعدی و حافظ» مشاهده کرد.

۴. افزودن صفت «عینی» به حرکت در سینما، تعمدی و برای یادآوری مجمل این نکته‌ی بسیار مهم و مفصل است که اتفاقاً نقاشی و حتی مجسمه‌سازی در نمایش هنری حرکت، بسیار توانا هستند، لیکن دوربین سینما قادر به نمایش حرکت به معنای معمولی و عینی آن است که البته برحسب توانایی کارگردان، درجه‌ی استفاده‌ی هنری از آن می‌تواند بسیار متفاوت باشد.

۵. برای آشنایی بیشتر با شعر باروک و مقایسه‌ی ابیاتی از شعر حافظ با آن مکتب، به «سبک باروک در ادبیات غنایی اروپا» بنگرید.

۶. برای آشنایی بیشتر با مفهوم فنی «انتخاب» در متن ادبی از نظر نگارنده، به مقاله‌ی «آستانه‌ی انتخاب، مفهومی ضروری در بررسی تحولات ادبی و سبک‌شناسی» مراجعه فرمایید.

۷. پیش از ورود به این بحث، لازم است یک پرسش یا، بهتر بگوییم، یک اعتراضِ مقدرِ روش‌شناسانه را که در این‌گونه مواقع به ذهن خطور می‌کند، صراحتاً مطرح کنیم و به آن پاسخی کوتاه دهیم و بحث مفصل را به نوشتاری مستقل واگذاریم. معمولاً زمانی که منتقدی قصد دارد زیبایی و کمال صورت منتخب شاعر را توضیح دهد، غالب خوانندگان در ذهن خود، این وسوسه را دارند که اکنون منتقد می‌کوشد برای توجیه کار شاعر، دلایلی نه‌چندان قوی را مطرح کند و خوانندگان را درباره‌ی نظر خود، با چرب‌دستی و شیرین‌زبانی اقناع نماید. پاسخ این است که این احساس، هرچند درمورد «نیت» منتقدی که روش‌مندانه استدلال می‌کند صادق نیست، اما درباره‌ی «روش کار» او، کاملاً صادق و درست است، زیرا واقعاً از نظر ما، یک منتقد تحلیلیگر باید به‌راستی در پی آن باشد که در مرحله‌ی نخست، انتخاب نهایی شاعر را براساس هدف هنری مدنظر شاعر، به بهترین شکل ممکن توجیه کند. شاید پرسیده شود چگونه می‌توان این هدف هنری را تشخیص داد؟ پاسخ این است که در مطلوب‌ترین حالت، منتقد در

نخستین گام، به عواملی چون ساختار معنایی، منطق درونی، محتمل‌ترین منظور شاعر، سبک سرایش و قرائن مختلف مرتبط با اثر ادبی توجه می‌کند و سپس براساس ذوق و تشخیص خود، این هدف نهایی مفروض و قابل دفاع را تشخیص می‌دهد. طبیعی است که هر منتقدی حق دارد نظر خاص خود را داشته باشد؛ زیرا در هر حال، عرصه‌ی نقد و تفسیر آثار ادبی و هنری نهایتاً بستگی به شیوه و شخصیت منتقد دارد. دیگران هم البته همین حق را دارند و اگر اختلافی پیش آید، مخاطبان در کمال آزادی می‌توانند نظر هریک از منتقدان را که برتر می‌دانند بپذیرند، خاصه آن‌که برخلاف بسیاری از حوزه‌های دیگر، در نقد ادبی، از این تعدد نظرات استقبال هم می‌شود، چون به دلیل ماهیت خاص هنر و ادبیات، وجود نگاه‌های متفاوت بر غنای ادراک ما از اثر هنری می‌افزاید و به این ترتیب، از هر نگاه جدیدی همواره استقبال می‌شود، هرچند تجربه نشان می‌دهد که در عمل، همیشه نوعی اجماع اصولی وجود داشته‌است.

۸. بهترین نمونه از الهام‌بخشی معماری و نقاشی را می‌توان در بنای زیبا و شگفت‌انگیز ایوان مدائن یافت که خرابه‌های آن کاخ سربه‌فلک‌کشیده‌ی ساسانی سبب خلق شاهکار بزرگ خاقانی، یعنی قصیده‌ی «ایوان مدائن»، شده‌است. از سوی دیگر، نقاشی‌ها و نقش‌برجسته‌های بازمانده بر دیوارهای همین کاخ، الهام‌بخش بحتری، شاعر بزرگ عرب، در سرودن قصیده‌ی طولانی و غرایبی در وصف این نقش‌ها شده که عظمت سپاه رزم‌آور ایران را با تحسین بسیار وصف می‌کند و درباره‌ی نجابت و بزرگواری ایرانیان، زبان به ستایش می‌گشاید. ترجمه‌ی متن کامل قصیده‌ی بحتری و بررسی تطبیقی آن با «ایوان مدائن» خاقانی را در مقاله‌ای به قلم ژروم کلیتون، با عنوان «نقد تطبیقی ایوان مدائن خاقانی و ایوان کسرای بحتری»، می‌توان یافت. در این قصیده، شاعر ضمن شکایت از روزگار، درباره‌ی شرح نقش‌های ایوان کسری چنین سروده‌است:

«آنگاه که تلاطم روزگار سرنگونم خواست کرد، استوار ایستادم.
خویشتن را از آلودگی‌ها پاس داشتم و عطایای فرومایگان را سرافرازانه واپس زدم.
زمانه‌ی تنگ‌چشم، جز جرعه‌ای اندک، مرا آبی نمی‌داد.
آری، روزگار فقط فرومایه‌ترین فرومایگان را برتری می‌دهد.
خانه‌ام از اندوه آکنده بود. اسبم را برنشستم و به سوی کاخ سپید مدائن تاختم.
تاختم تا در ویرانه‌های اندوه‌بار ساسانیان، غم خویش را فراموش کنم.
رنج‌های پی‌درپی روزگار، رنج ساسانیان را به یادم بازآورد.

ساسانیان در کاخی که بلندایش چشم را خیره می‌ساخت، همواره به‌آسایش می‌زیستند. دروغ و درد، که تاروپود آن کاخ‌های زیبا را گذر زمان از هم درگسیخته‌است. کاخ متروک جرماز اکنون به گورستانی ویران و از یادرفته می‌ماند. آن بزم‌گاه جشن‌ها و شادی‌خواری‌ها به ماتم‌کده‌ای تبدیل شده‌است. با این همه، این کاخ کهن به‌شیوایی از شگفت‌کاری‌های مردمانش سخن می‌گوید. و دیوارنگاره‌هایش از جنگ انطاکیه، هنوز پشت آدمی را به‌لرزه درمی‌افکنند: صحنه‌هایی از میدان مرگ‌بار جنگ، درفش کاویان در اهتزاز، و انوشیروان، که در جامه‌ی سبز و سوار بر سمندی زرد، پیشاپیش سپاهیانِ خاموش و باوقارش، پیش می‌تازد.

در صحنه‌ی این نبرد، صفی از جنگاوران با نیزه، رو به پیش نهاده، و صفی دیگر در پس سپرها پناه گرفته‌اند. این سربازان را مردانی زنده می‌یابم که در خموشی خود، با هم در گفت‌وگویند. نقش‌هایی آن‌چنان زنده، که دستم را برای لمس آنان به پیش می‌برم. بر یاد این دو لشکر، دست چابک پسر، ابوالغوث، مرا رطل گرانی از باده نوشاند. باده‌ای به‌سان ستاره‌ای درخشان در ظلمت یا همچون شعله‌ی خورشید

که هر جرعه‌اش جانم را برافروخت» (کلینتون، ۲۰۰۱: ۱۳۴)

۹. برای نمونه، خود دیوان حافظ نیز منبع الهام بسیاری از خوش‌نویسان، مذهبیان، کتاب‌آرایان و نیز نقاشان و به‌ویژه مینیاتورست‌ها بوده و غالب چاپ‌های دیوان خیام یا حافظ همواره با دربر داشتن نقاشی‌های زیبای مینیاتور، جذابیت خاصی یافته‌است. در روزگار معاصر، مرحوم اسماعیل آشتیانی، از شاگردان مستعد کمال‌الملک، تابلو زیبا و ارزشمندی را با الهام از این بیت حافظ ساخته‌است و نگارنده، در سال‌های دانشجویی خود، بارها به شوق تماشای این تابلو، به کتابخانه‌ی حافظیه می‌رفت. این اثر ارزشمند گویا امروزه به موزه‌ی پارس شیراز منتقل شده‌است:

در آسمان، نه عجب گر به گفته‌ی حافظ سرود زهره به رقص آورد مسیحا را
(حافظ، ۱۳۷۱: ۹۹)

منابع

- استاک‌ول، پیترو. (۱۳۹۳). *بوطیقهای شناختی*. ترجمه‌ی محمدرضا گلشنی، تهران: نشر علمی.
- امینی، محمدرضا. (۱۳۷۴). «سبک باروک در ادبیات غنایی اروپا»، *مجله‌ی کیهان فرهنگی*. سال ۱۲، شماره‌ی ۱۲۲، صص ۲۸-۳۳.
- _____ . (۱۳۹۱). «تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی»، *مجله‌ی بوستان ادب*. شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۱، صص ۲۱-۴۰.
- _____ . (۱۴۰۱). «نمونه‌هایی از تحلیل کارکردگرایانه‌ی تمهیدات ناپیدای هنری، در شعر سعدی و حافظ»، *مجله‌ی بوستان ادب*. دوره‌ی ۱۴، شماره‌ی ۵۱، صص ۴۸-۲۳.
- ایرانی، محمد؛ منصور، زهرا. (۱۳۹۰). «کارکردهای هنری گل و گیاه در شعر حافظ، سبکی جدید در مضمون‌آفرینی»، *فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال ۴، شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۱، صص ۳۲۹-۳۳۸.
- باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ محرابی کالی، منیره. (۱۳۹۲). «طرح‌واره‌ی چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی»، *فصلنامه‌ی نقد ادبی*. سال ۶، شماره‌ی ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.
- بساک، حسن؛ میرنژاد، محمدتقی. (۱۳۹۴). «انواع تصویرسازی در شعر حافظ، برمبنای اشیا و محیط پیرامون»، *فصلنامه‌ی تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال ۸، شماره‌ی ۳، پیاپی ۲۴، صص ۸۱-۹۴.
- ترکمانی باراندوزی، وجیهه؛ سعیدی، آلیس؛ مشایخ، فهیمه. (۱۳۹۴). «تصویر می و متفرعات آن در ذهن و زبان حافظ»، *زیبایی‌شناسی ادبی*. شماره‌ی ۲۶، صص ۹۱-۱۲۵.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح قزوینی - غنی، به اهتمام ع. جریزه‌دار، تهران: اساطیر.

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). «زلف تاب‌دار حافظ؛ به‌گزینی‌های حافظ در پیوند با زلف»، *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم*. سال ۱۲، شماره‌ی ۴۵-۴۶، صص ۱۱۴-۱۳۶.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۰). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی.

رید، هربرت. (۱۳۵۲). *معنی هنر*. ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: کتاب‌های جیبی. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۹). «تکامل یک تصویر در حاشیه‌ی حکایتی از بوستان سعدی»، *جستارهای نوین ادبی*. دوره‌ی ۲۳، شماره‌ی ۳-۴، صص ۳۸۴-۳۹۰.

_____ (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه‌ی بلاغت در اسلام و ایران*. تهران: انتشارات آگاه. شهبازی، اصغر. (۱۴۰۰). «تصویر هنری اجتماع نقیضین در غزلیات حافظ»، *فصلنامه‌ی کاوش‌نامه*. سال ۲۰، شماره‌ی ۵۰، صص ۱۷۹-۲۱۰.

صیادکوه، اکبر؛ رحمانیان، علی. (۱۳۹۲). «پیوند «زلف» و «دل» و کارکردهای هنری آن در دیوان حافظ»، *فصلنامه‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب)*. سال ۵، شماره‌ی ۲، پای‌ی ۱۶، صص ۶۱-۷۲.

طاهری، حمید. (۱۴۰۱). «تصویر در تصویر؛ پژوهشی در تصویرهای هم‌پیوند براساس غزلیات حافظ»، *پژوهشنامه‌ی نقد ادبی و بلاغت*. مقالات آماده‌ی انتشار، انتشار آنلایین از تاریخ ۲۴ اسفند ۱۴۰۱.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن. کلیتون، د. ژروم و. (۲۰۰۱). «نقد تطبیقی ایوان مدائن خاقانی و ایوان کسرای بحتری»، ترجمه‌ی محمدرضا امینی، *الدراسات الأدبیة، الجدیة، السنه الأولى، الرقم المسلسل ۳۵-۳۶* (عددان ۱-۲)، بیروت، صص ۱۲۷-۱۵۳.

مولانا، جلال‌الدین محمد. (۲۵۳۶). *کلیات شمس*. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نبی‌لو، علی‌رضا؛ بهرام‌نیا، رقیه. (۱۳۹۸). «بررسی و مقایسه‌ی بن‌مایه‌های تصاویر شعری حافظ با شاعران دیگر»، *متن‌شناسی ادب فارسی*. دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۲، پیاپی ۴۲، صص ۷۹-۵۹.

وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۹۲). *دیوان وحشی بافقی*. با مقدمه‌ی سعید نفیسی، تهران: نشر ثالث.

ولک، رنه؛ وارن، آوستن. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وکیلی‌مطلق، شیوا؛ محمدی کله‌سر، علی‌رضا. (۱۳۹۹). «پیوند تصویری می و چهره در دیوان حافظ»، *کهن‌نامه‌ی ادب پارسی*. سال ۱۱، شماره‌ی ۱، پیاپی ۳۰، صص ۲۲۷-۲۵۳.

Stockwell, Peter. (2020). *Cognitive Poetics: An Introduction*. 2nd Edition, London and New York: Routledge.