فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شماره ۲۰، پاییز ۱۳۹۶، صفحات ۶۹-۹۰

تصویرپردازی معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی و جامی براساس تصویر مجازی و زبانی

سارا زارع جیرهنده[۱]، مرتضی محسنی[۲]

چکیده

لیلی و مجنون جامی از معروف‌ترین نظیره‌های لیلی و مجنون نظامی است. پژوهش حاضر که به شیوهٔ تحلیل محتوا صورت گرفته، درصدد یافتن وجوه اشتراک و اختلاف تصویر زبانی و مجازی از معشوق در دو اثر است. براساس یافته‌ها آشکار شد که تصویر معشوق در هر دو منظومه در به‌کارگیری تصاویر مجازی و آرایه‌های بلاغی از جمله تشبیه و استعاره اغلب مشابه است. هر دو شاعر در تشبیه و استعاره، بیش از همه، شکل و رنگ و اندازه را که بر دریافت بینایی استوار است، اساس قرار داده‌اند، اما جامی به تشبیهاتی که براساس بویایی شکل گرفته، توجه بیشتری دارد. دو شاعر در به‌کارگیری نوع تصویر، تفاوت‌های آشکاری با هم دارند. نظامی بیشتر دلبستهٔ ارائهٔ «تصویر مجازی» از معشوق است، ولی جامی علاوه بر آنکه اغلب از این تصاویر تقلید می‌کند، از «تصویر زبانی» بیشتر و متفاوت‌تری در پردازش معشوق استفاده می‌کند. نظامی با برجسته کردن تصاویر مجازی و با گسترش حوزهٔ آن با به‌کارگیری دانش‌هایی چون پزشکی، قرآن، باور عامیانه و اصطلاحات بازی، به مبالغه در تصویر روی آورده بنابراین، به وجههٔ خیالین و رمانتیکی اثرش می‌افزاید. لکن جامی به مدد تصاویر زبانی متفاوت، به وجههٔ رئالیستی منظومهٔ خود اضافه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: معشوق، لیلی و مجنون، تصویر زبانی، تصویر مجازی.

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. (نویسنده مسئول) sarazaree@yahoo.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. mohseni@umz.ac.ir

The Imagery of the Beloved in Leili and Majnoon by Nezami and Jami Based on Figurative and Varbal Imageries

Sara Zare Jirhande[1], Morteza Mohseni[2]

Abstrac

Leili and Majnoon by Jami is one of the most famous works similar to that of Nezami. The present study, which is based on analyzing the content, tries to find the similarities and differences of these two works of art, regarding imagery of the beloved. Based on the findings, it was reveal that: The image of beloved in both works is similar regarding using the virtual images and figurative language such as metaphor. Both poets, in using metaphor, most of all, have used shape, color, and the size which are based on the vision; whereas, Jami has used metaphors which are based on smell. The two poets, in using the type of image, have clear differences. Nezami is mostly fond of presenting “Figurative image” of the beloved while Jami, in addition to imitating these pictures, uses more and different “Verbal images” about beloved. Through highlighting figurative image and expanding its scope by the help of different knowledge such as science, medicine and folk belief, Nezami adds to the romantic aspect of his work; however, thanks to different verbal images, Jami images adds to realistic aspect of his work; therefore, his story, in terms of believability, is easier and more realistic.

Keywords: Beloved, Leili and Majnoon, Verbal Image, Figurative Image.

1. Ph.D. student of Persian language and literature at Mazandaran university.(Corresponding Author).

2.Associated Professor of Persian language and literature at Mazandaran University.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین منظومه‌های عاشقانهٔ فارسی، لیلی و مجنون نظامی در ٤٥۰۰ بیت است. تاکنون نظیره-پردازی‌های بسیاری از این منظومه شده است. از جمله *لیلی و مجنون* امیر خسرو دهلوی (سال ٦۹۸)، *لیلی و مجنون* جامی (سال ۸۸۹)، *لیلی و مجنون* مکتبی شیرازی (سال ۸۹٥)، *لیلی و مجنون* عبدالله هاتفی (سال ۸۹۷) و *لیلی و مجنون* قاسمی گنابادی (سال ۹۷٦) و این فراوانی می‌تواند گواهی بر اهمیت سرودهٔ نظامی باشد. جامی (متولد۸۱۷)، از مهم‌ترین نظیره‌پردازان *لیلی و مجنون* نظامی است. با توجه به اینکه او سه قرن با نظامی فاصلهٔ حیات داشته و در نتیجه به لحاظ محیط و اجتماع و اندیشه با او متفاوت بوده است، نمایاندن تصویر معشوق در دو منظومه، می‌تواند اطلاعاتی از چگونگی فضای داستان به دست دهد و از این رهگذر تفاوت‌ها و شباهت‌های دو اثر با این چشم‌انداز مشخص شود.

پرسش پژوهش

لیلی و مجنون جامی و نظامی به لحاظ تصویر مجازی و زبانی از معشوق چه شباهت‌ها و تفاوت-هایی باهم دارند؟

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مقایسهٔ لیلی و مجنون‌ها، مقالات متعددی موجود است. از جمله مقالهٔ «مقایسهٔ *مجنون و لیلی* عبدی بیک نویدی با *لیلی و مجنون* نظامی»، نوشته فرهاد درودگریان (۱۳۸۸، مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص٥۲ – ۳۱) که در آن نویسنده دو منظومه را به لحاظ ساختاری- زبانی مقایسه کرده است. مقالهٔ «*لیلی و مجنون* قاسمی گنابادی و مقایسه با لیلی و مجنون‌های برجستهٔ سدهٔ نهم» از زهرا اختیاری به وجه شباهت و تفاوت سه منظومهٔ لیلی و مجنون قرن نهم (جامی، عبدالله هاتفی، مکتبی) و یک منظومهٔ *لیلی و مجنون* قرن دهم (قاسمی گنابادی) پرداخته است. مقاله «اشتراکات *لیلی و مجنون* جامی و *لیلی و مجنون* نظامی و *مجنون و لیلی* امیرخسرو دهلوی»، از هادی خدیور و...، اشتراکات و تفاوت برخی صحنه‌های سه منظومه را بررسی کرده است. مقاله «بررسی ترجمهٔ کُردی «زاری» از *لیلی و مجنون* نظامی» (حسن‌پور و ...، ۱۳۹۳: ۱٤٤–۱۲٥) به بررسی و توصیف مقایسه‌ای لیلی و مجنون شاعر کُردزبان معاصر با نام «زاری» و لیلی و مجنون نظامی توجه دارد. نویسنده در سه بخش حذف و ایجاز و تغییر، به کاهش و افزایش و تغییر ابیات منظومهٔ زاری و منظومهٔ نظامی پرداخته است. مقاله «نشانه‌های زیبایی پیکرین در ادب پارسی» (آقابابایی خوزانی، ۱۳۹۰: ۱–۱۹)، معیارهای زیبایی خوب رویان در تاریخ ادب پارسی را بررسی می‌کند. از این مقاله در بحث معیارهای زیبایی معشوق بهره گرفته شده است. دربارهٔ «تصویر زبانی» و «مجازی» در کتاب *بلاغت تصویر* بحث شده است. نویسنده در این کتاب، تصویر را به لحاظ واقعیت و مجاز به دو دستهٔ تصویر زبانی (واقعی) و تصویر مجازی تقسیم کرده و هر یک را با توضیح و ذکر نمونه شرح داده است (فتوحی، ۱۳۸٥: ٤۷). مقالهٔ «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی» از سوسن جبری دربارهٔ تصاویری است که بی‌مدد زبان مجازی و آرایه‌ها ایجاد می‌شوند. جبری، شعر سعدی را بدین لحاظ

بررسی کرده است. در منابع موجود، بررسی نظیره‌ها به لحاظ تصویر مجازی و زبانی وجود ندارد و بیشتر مقایسه محتوایی آثار مد نظر بوده است. لکن پژوهش حاضر درصدد آن است که به شیوهٔ تحلیل محتوا و در یک فرایند مقایسه‌ای تصویر مجازی و زبانی معشوق را در دو منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی و جامی بنمایاند و از این رهگذر، تفاوت‌ها و شباهت‌های دو منظومه را مورد تحلیل قرار دهد. لازم به ذکر است که محدودهٔ پژوهش، کل دو منظومهٔ *لیلی و مجنون* نظامی و جامی است.

چارچوب مفهومی پژوهش

۱. تصویر (Image)

تصویر «در مباحث ادبی در برابرimagery /image، به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۵: ۱۳۹). این مجموعهٔ زبانی، از الفاظ، معانی عقلی، عاطفه و خیال تشکیل می‌شود (البطل، ۱۹۸۳م: ۳۰) و آن را «بیان غیرمستقیم عواطف» نیز گفته‌اند» (الیافی، ۲۰۰۸: ۲۳۳) و لویس، سی- دی، تصویر را نقاشی با کلمات تعریف می‌کند (لویس، ۱۹۸۲: ۲۱).

تصویر را به لحاظ واقعیت و مجاز به دو دسته تقسیم کرده‌اند: تصویر زبانی و تصویر مجازی (فتوحی، ۱۳۸۵: ٤٧).

۱-۱. تصویر زبانی (werbal image)

شاید گمان رود تصویر، تنها در حوزهٔ زبان مجازی و از رهگذر به‌کارگیری عناصر بلاغی شکل می‌گیرد، اما به قول کولریج هر چند «هیجان‌های نیرومند، مستلزم زبان مجازی‌اند و صنایع کلامی، در اصل نوباوگان هیجان‌اند» (ولک، ۱۳۸۸: ۲۰۱). اما تصویرآفرینی، منحصر به کاربرد آنها نیست. کولریج، این نظر را رد می‌کند که مجاز و غیرواقعی بودن شعر، شعر می‌آفریند (همان: ۲۰۲). او دربارهٔ شعر و برابر نهادن آن با تخیلی که از تصویر مجازی حاصل می‌شود، در می‌گذرد و از دریچه‌ای فراخ‌تر به آن می‌نگرد؛ چیزی که امروزه به آن «تخیل اولیه» یا «تصویر زبانی» می‌گویند. در این تعریف، تصویر از دایرهٔ علوم بلاغی گذر کرده و توسعه می‌یابد. تصویر زبانی از رهگذر زبان و واژگان قاموسی به دست می‌آید. «تخیل در این مقام، نیروی ترکیب تجربه‌های خام موجود در حافظه و در خیال است، برای ساختن اطلاع و اندیشه و اخبار به دیگران» (پورنامداریان، ۱۳۸٦: ۷).

بنابراین، گزاره‌های توصیفی زبانی یا همان زبان حقیقی نیز نوعی تصویر هستند. این تصاویر بر مبنای نظام زبان و توانش زبانی اهل زبان، برای همهٔ اهل زبان یک معنی می‌دهد و برخلاف تصویر مجازی، باورپذیری یکسانی ایجاد می‌کند. از این‌رو، توصیف صحنه‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها، حالات بیرونی و درونی شخصیت‌ها به کمک کلماتی که در معنی وضعی خود به کار می‌روند، می‌توانند تصویر زبانی محسوب شوند. این نوع تصویرپردازی در داستان‌های روایی (Narative) و واقعی (Real) کاربرد بیشتری دارد و نویسندهٔ چنین متنی «باید چنان از واژگان تصویری و حسی بهره بگیرد که خواننده، اشیا را آن چنان که هستند، ببیند، لمس کند، ببوید، بشنود، بچشد و حس کند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۰). این تصاویر باعث «عینیت» و «قطعیت» می‌شود. لکن از آنجایی که به قول «بارت» این زبان، زبانی تهیدست

است و قادر نیست تمامی مکنونات آدمی را بیان کند، با گسترهٔ ذهنی ارزنده‌ای که یونانیان مجاز نامیده‌اند، کامل می‌شود (حسومی، ۱۳۹۳: ۵۳).

۱-۲. تصویر مجازی (Figurative image)

«تصویر مجازی، محصول تصرف خیال انسانی، در اشیاست... . ذهن با کشف ارتباط نادر و ایجاد پیوندهای غریب میان اجزا و اشیا طبیعی به ابداع تصویر نائل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۵). به کارگیری انواع آرایه‌های بلاغی از جمله تشبیه، استعاره، مجاز، اغراق، کنایه، تمثیل، نماد، تلمیح، تشخیص و ... در این حوزه می‌گنجد. به تصویر مجازی، «تخیل ثانویه» نیز می‌گویند.

«تخیل ثانویه، پژواک تخیل اولیه است. هر چند به همان روال تخیل اولیه عمل می‌کند، اما فعالیت آن، بازآفرینی است. با کمک تخیل ثانویه است که انسان به طور ارادی، نیروی تخیل اولیه را به کار می‌گیرد. کار تخیل اولیه (در عمل ادراک) از روی اراده نیست، اما تخیل ثانویه آگاهانه به کار گرفته می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱٦۱). خصوصیت ویژهٔ تخیل ثانویه، خاصیت بازسازی آن است؛ یعنی آفریدن چیزی که اجزای آن از حقیقت گرفته شده است، ولی آفرینشی که شکل می‌گیرد، شکل جدیدی از واقعیت است؛ یعنی ایماژهای جدیدی به وجود می‌آورد که محصول فعالیت خلاق انسان است. این تخیل، مایهٔ تمامی فعالیت‌های شعری و هنری است. نیرویی است که اضداد را با هم سازش می‌دهد و در همه حال سعی بر آرمان‌سازی و اتحادبخشی دارد (همان).

لیلی و مجنون، داستانی است که به دلیل روایی بودن می‌تواند تصاویر زبانی را برتابد و به دلیل رمانتیک بودن، تصاویر مجازی به همراه داشته باشد. در واقع داستان‌سُرا، با به‌کارگیری تصاویر زبانی، داستان را به واقعیت و عینیت نزدیک می‌کند و هم حسی خواننده را برمی‌انگیزاند و ذهن خواننده را بی زحمت اندیشیدن به کشف تصویر، آن‌چنان که هست، سوق می‌دهد. تصاویر مجازی نیز از آنجا که ذاتاً با مبالغه همراه هستند، برای بزرگ‌نمایی و خیال‌برانگیزی و ایجاد هیجان و لذت در خواننده به کار گرفته می‌شوند.

نظامی و تمامی مقلدان او با استفاده از این دو نوع تصویر، به توصیف معشوق، روابط عاشق و معشوق، وضع زندگی، فرهنگ و اجتماع پرداخته‌اند.

بحث و تحلیل

۱. تصویر مجازی از معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی

تصویر مجازی یا هنری، دست‌مایهٔ اصلی نظامی در توصیف معشوق است. وی ماهیت معشوق را اغلب پیچیده در حریر خیال برای مخاطب عرضه می‌کند. اگر کارکردهای تصویر مجازی را «توضیح، تحسین، تقبیح، اقناع و مبالغه» (عصفور، ۱۹۹۲: ۳٦٤) بدانیم، نظامی در تصویرپردازی از لیلی بیش از همه، مبالغه را به ظهور رسانده است. وی برای پروردن مبالغه و تنوع‌بخشی در تصویر مجازی، گاه دانش‌هایی چون پزشکی، قرآن و باور عوام و حتی اصطلاحات شطرنج را وارد حوزهٔ بلاغت کرده و از آنها صور خیال ساخته است. تشبیه، استعاره، کنایه و تشخیص، از پرکاربردترین عناصر تخیل در تبیین و بزرگ‌نمایی معشوق است. از میان عناصر نامبرده، بسامد استفاده از سه آرایهٔ استعاره، تشبیه و مبالغه بیش از سایر آرایه‌هاست.

تصویر لیلی در قالب تشبیه و استعاره

اصلی‌ترین عنصر بلاغی در تصویر چهرهٔ معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی، تشبیه و استعاره است. عمده مشبه‌های مربوط به معشوق در این منظومه عبارت است از: زلف، رخ، زنخدان، چشم، قد، چهره، دهن، ابرو، لب، خال، گردن، اشک، نفَس.

نمودار ۱. مشبه‌های مربوط به معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی

عمده مشبه‌به‌هایی که نظامی در حوزهٔ معشوق به کار می‌گیرد، در جدول‌های زیر آمده است:

جدول ۱. مشبه‌به‌هایی که نظامی در حوزه معشوق به کار می‌برد

مشبه	مشبه به
معشوق	دُرناسفته (٤٧١)/ لعبت (٤٧١)، لعبت حصاری (۲بار) (٥٥٧)/ گل (٤٩٤)/ چراغ (٥٧٠)/ چراغ تابان (٤٩٧)/ پریزاد (٤٩٧)/ مه‌زاده و قرص ماه (٥٠٢)/ عروس (۳ بار) (٥٠٥-٦)/ آفتاب (٥٠٢)/ شهاب (٥٠٢)/ نخل رطب و نخل رونده (٥٢٠)/ بت (٥٢٠)/ باغ (٥٢٣)/ روز (٥٢٣)/ مرهم (٥٤٨)/ گنج (٥٤٨)/ تاج (٥٤٨)/ باغ ارم (٥٤٩)/ لعل گلرنگ (٥٥٠)/ شیرهٔ رز (٥٢٥)/ لولوی صدف‌نشین (٥٥٠)/ بهار نوبر (٥٦٠)/ صبح (٥٦١)/ جان (٥٦٢)، گهر و ماه (٥٦٧)/ گنج (٥٦٧)/ مجموعهٔ بیت زندگانی و شه بیت قصیدهٔ جوانی (٤٧١)/ شمع نهان‌خانهٔ جان (٤٧٥)

عناصری که نظامی در بیان تصویر معشوق استفاده می‌کند، اغلب در حوزهٔ طبیعت و مادی‌اند. برخی از تشبیهات هرچند به لحاظ طرفین، تازه نیستند، اما نظامی از آنها وجه شبه جدیدتری اراده کرده و تصویر تازه‌تری ساخته است. مثلاً در بیت:

ای باغ ارم به بی‌کلیدی فردوس فلک به ناپدیدی

(نظامی، ۱۳۸۱: ٥٤٩ ب۱۸)

تشبیه لیلی به باغ ارم نه به سبب زیبایی بلکه به سبب بی کلیدی و تشبیه به فردوس فلک نه به لحاظ حسن و والامقامی بلکه به لحاظ ناپدیدی، تصویری تازه است یا در بیت:

کی می‌بینم که لعل گلرنگ

بیرون جهد از شکنجهٔ سنگ

(همان: ۵۵)

شاعر، وجه شبه سرخی را در نظر ندارد، بلکه اسیر بودن لعل در سنگ مدّ نظر اوست؛ صفتی که لیلی بدان دچار است.

به لحاظ محتوا، واژگان انتخابی شاعر، نشانگر اهمیت دادن به برخی معیارها از جمله باکرگی (دُرناسفته)/ زیبایی ظاهر (عروس، لعبت)/ زیبایی درونی (مرهم)/ دور از دست اغیار بودن (فردوس فلک)/ والامقامی معشوق (تاج و گنج و آفتاب) در دورهٔ اوست. تشبیه معشوق به بت «از آن جهت که عشق به او بسیار شدید و در مرحلهٔ ستایش است» (دانشور، ۱۳۸۸: ۲۸٤)، در شعر نظامی جایگاه ویژه دارد. تصاویر فوق، جنبه‌های مطلوب و ملاک‌های جذابیت معشوق را برجسته می‌کند، به طوری که تصویر معشوق فرومایه و کنیزوار قرن‌های چهارم و پنجم محو شده و چنان والامقام می‌شود که شاعر می‌خواهد چون چراغی که با ورود صبح می‌میرد، در حضور خورشیدگون او قربانی شود:

لیلی دم صبح پیش می‌برد

مجنون چو چراغ پیش می‌مرد

(نظامی،۱۳۸۱: ٤۷٦)

نظامی در بیان اندام‌های جنسی زنانه و مردانه، اغلب از استعاره استفاده می‌کند تا هم، پای از حریم شرع و اخلاق بیرون ننهد و هم از ظرایف داستان عاشقانه چیزی نکاهد. او برای این کار اغلب از سنگ‌های قیمتی و جواهر بهره می‌گیرد:

لیلی در نامه‌ای به مجنون می‌نویسد: من علی رغم ازدواج با ابن سلام، در وفای تو مانده‌ام:

من سوده ولی دُرم نسوده است

الماس کشش نیازموده است

(همان: ٥٤٦)

گنج‌گهرم که دربه مُهر است

چون غنچهٔ باغ، سر به مُهر است

نمونهٔ دیگر ص ۳۲۸ ب ۹۳ است.

مشبه	مشبه به
رخ و روی	چراغ (٤۷۱)/ گل (٤۸۱)/ تذرو (٤۹۱ و ۵۷۰)/ کعبه (٥٤۸ و٤۷۱) / قمر و بدر (۵۷۰) (ماه و مترادفات آن، ۱۵ بار در داستان تکرار شده است).

در اثر نظامی، رخ، بیش از سایر اعضا مورد تشبیه قرار گرفته است و برای آن، مشبه به «ماه» بیش از همه تکرار شده است. تشبیه به ماه، در شعر کهن پارسی بسیار شایع بود. می‌توان گفت که عمده دلایل آن، روشنی کاهش‌ناپذیر ماه، والامقامی و زیبایی باشد. «نور و روشنایی، عامل مهم زیبایی است. از برکت نور است که اشیای زیبا به چشم در می‌آیند. نور و روشنایی از آغاز خلقت بشر، محبوب و معبود وی بوده و خدایان خود را به صورت آن تصور می‌نموده است» (دانشور، ۱۳۸۸: ۲٦۹). تکرار این تصویر، موجب فراواقعی نمایاندن معشوق می‌شود. تشبیه به چراغ نیز از این مقوله است.

مشبه	مشبه به
زلف و گیسو	شب (٤٧١)/ لیل(٤٧١)/ هندو (٤٨١)/ هزار حلقه زنجیر (٤٩١ و ٤٧٣)/ کمند (٤٩١)/ ج (٥٤٣)

زلف و موی معشوق در اثر نظامی، بعد از «روی» بیش از سایر اعضا تصویر شده است. «زلف از جهت رنگ، درخشندگی، برّاقی، پیچ وخم، درازی، خوشبویی مورد توجه شعرای پارسی زبان قرار گرفته است و برای وصف آن تقریباً بیش از تمام اعضای بدن، تشبیه و استعاره به کار برده‌اند» (همان: ٣٤٠). در ادب کهن، موی، گردن، قامت و ابروی معشوق اگر بلند بود، مطلوب می‌نمود (آقابابایی، ١٣٩٠: ١٧). تشبیه زلف به کمند و زنجیر، تصویری نظامی و سپاهی است. عامل بروز این گونه تصاویر، وجود غلامان ترک و سپاهی در قرن چهارم و پنجم در جنگ‌ها به همراه امیران و شاعران برای خدمت‌گزاری و عشق‌ورزی بوده است (شفیعی کدکنی، ١٣٨٠: ٣٠٤). تشبیه زلف به شب و هندو، بیانگر آن است که زلف سیاه، زیباترین است.

مشبه	مشبه به
قد	سروسهی (٤٧١ و ٤٩٢) زاد سرو (٤٩١) سرو (٥٧٠)، سرو روان (٥٢٣)/ تیر (٥٤٣) / الف (ا) (٥٤٣)

بسامد مشبه به «سرو» برای قد بیشتر است. از سرو، بلندی و راستی قد معشوق اراده می‌شود که از ملاک‌های زیبایی اوست. «این تشبیه که ظاهراً ریشه در فرهنگ ایران باستان و تقدس سرو در اعتقادات ایران کهن دارد، از قدیم‌ترین زمان در ادبیات فارسی جلوه نموده است». (دانشور، ١٣٨٨: ٣٦٢)

مشبه	مشبه به
چشم	آهو (٤٧٥)/ جادو (٤٧٥)/ نرگس (٥٤٣)

لیلی چشمی آهوانه داشت؛ چنان‌که مجنون، آهوان در بند را به خاطر شباهت چشمشان به چشم لیلی، آزاد کرد. نظامی با کاربرد مشبه به «جادو»، ویژگی درونی چشم یعنی سِحرکنندگی آن را مد نظر دارد.

مشبه	مشبه به
ابرو	هلال شب عید (٥٢٥)/ طاق (٥٤٣)

منحنی بودن ابروی معشوق، موجب زیبایی آن بود.

مشبه	مشبه به
لب	انگبین (٤٩١)/ قند (٤٧٥)

انگبین و قند از شیرینی‌هاست و نظامی لب معشوق را با کمک حس چشایی تصویر می‌کند و این، به وجهۀ تغزلی تصویر او می‌افزاید.

مشبه	مشبه به
گردن	آهو (٤٧١)

متداول‌ترین تشبیه در زبان فارسی برای گردن و وصف زیبایی آن، گردن آهوست. شاعران در این تشبیه، به کشیدگی، نرمی و زیبایی ظریف گردن آهو نظر داشته‌اند.

مشبه	مشبه به
زنخ	سیب (٥٦٢)/ ترنج (٤٧٢)

شکل زنخ معشوق، با گودی‌ای که در وسط دارد، به سیب و ترنج تشبیه شده است.

مشبه	مشبه‌به
خال	مشک دانه (٥٧٢)

خال معشوق اگرچون مشک، سیاه و خوشبو باشد، نیکوست.

مشبه	مشبه به
دهن	تنگ شکر (٤٧١)/ میم (٥٤٣)

تشبیه به حروف الفبا، مثل تشبیه زلف به «ج» و قد به «ا» و دهن به «م» یکی از شگردهای نظامی در تصویرگری است. اساس شباهت میم و لب، کوچکی و ظرافت گردی میم و لب است.

مشبه	مشبه به
اشک	گوهر (٥٤٣)

اشک در درخشندگی و گرانقدری به گوهر تشبیه شده است.

مشبه	مشبه به
نفَس	ریحان (٥٤٣)

تشبیه نفَس به ریحان، تشبیه عقلی به حسی است. خوشبویی نفس معشوق، در ادبیات فارسی بسیار رایج است.

مشبه	مشبه به
لفظ	آب (٥٤٣)

نظامی، روانی کلام معشوق را یکی از ملاک‌های زیبایی او می‌داند. این تشبیه براساس شنوایی شکل گرفته است.

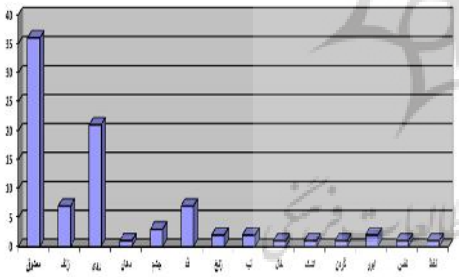
با توجه به تصاویر مجازی مذکور، بیشترین فراوانی بعد از معشوق، به ترتیب به روی، زلف، قد و چشم اختصاص دارد و این می‌تواند دلیلی بر این نکته باشد که زیبایی این اعضا، نقش مؤثرتری در زیبایی معشوق روزگار نظامی داشته است. سوی دوم عناصر خیال شاعر، اغلب یا از طبیعت است مثل سرو، گل، آهو و ... و یا از فراورده‌های طبیعت، چون انگبین و قند و مشک دانه.

برخی واژگان، در حوزهٔ نجوم است؛ مثل هلال شب عید، شب، ماه، بدر و قمر. از حروف در تصویرآفرینی برای معشوق استفاده شده است.

از مشبه به عقلی مثل جادو و کعبه، به نسبت مشبه به حسی کمتر استفاده شده است.

زیبایی‌شناسی معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی رابطهٔ مستقیمی با اخلاق و معنویت و ایدئولوژی حاکم بر جامعهٔ شاعر دارد؛ زیرا از نظر او معشوقی زیباست که عفیف، والا مقام و بهره‌مند از پایگاه اجتماعی خوب و به قداست یک بت نزدیک باشد. در بیان مفهوم زیبایی بیرونی نیز اغلب تحت تأثیر شکوه طبیعت است. زیبایی گل، بهار، صبح، ماه و ... الگوی بیان جمال معشوق قرار گرفته‌اند.

نمودار شماره ۲ فراوانی مشبه‌های نظامی را در حوزهٔ معشوق نشان می‌دهد.



نمودار ۲. فراوانی مشبه معشوق و اعضای او در لیلی و مجنون نظامی

۲. تصویر مجازی از معشوق در *لیلی و مجنون* جامی

تشبیه و استعاره

جامی بسیاری از تشبیهات و استعارات نظامی را بدون تغییر، تقلید می‌کند. بنابراین، اکثر تصاویر او در این حوزه، تکراری و مستعمل‌اند. دو سوی تشبیهات

او اغلب حسی به حسی و به ندرت عقلی به حسی است.

جامی در قرن نهم به شدت سنت ادبی پیشینیان خود را پذیرفته است. معشوق دیوان او هنوز مثل معشوق سه قرن پیش از خود، زلفی چون کمند، رخی گل‌فام، قدی سروگون، چشمی آهوانه و ابرویی طاق‌وار و خالی مشکین دارد. در برخی موارد، اندک نکته‌های قابل توجهی دیده می‌شود. مثلاً تشبیه زلف به هندو که در روزگار نظامی، خرید و فروش غلامان هندی امری رایج بود و رنگ محیطی داشت، در *لیلی و مجنون* جامی وجود ندارد. فراوانی مشبه‌های منظومهٔ جامی بیشتر از نظامی است؛ در این اثر، ساق، مژه، دندان و پیشانی، افزون بر منظومهٔ نظامی به کار رفته است. مجموع آنها عبارت‌اند از: زلف، روی، دهان، مژه، ابرو، دندان، لب، چشم، پیشانی، ساق، ذقن، خال، اشک و قد. نمودار شماره ۳ مشبه‌ها را نشان می‌دهد.

نمودار ۳. مشبه‌های مربوط به معشوق در *لیلی و مجنون* جامی

مشبه‌به‌های جامی، اغلب متوجه معشوق است تا اجزای بدن او. هرچند مشبه‌به‌ها اغلب تکراری‌اند، اما در مواردی هم زادهٔ طبع جامی هستند. دسته اخیر، اغلب تصاویری هستند که با واژگانی در حوزهٔ دین و شریعت همراهند. مانند حج، عرش برین، کعبه، حوری. این تصاویر، نشانگر وجههٔ دینی و عرفانی اثر جامی است. جدول شماره ۲ مشبه‌به‌های جامی در تصویر-پردازی از معشوق و اجزای بدن او را نشان می‌دهد.

جدول ۲. مشبه‌به‌هایی که جامی در حوزه معشوق به کار می‌برد

مشبه	مشبه به
معشوق	می (جامی، ۱۳۷۸: ۲٤۱)/ دُر (۲۷۳)/ آفتاب (۲۵۰)/ کبک دری (۳٥٤)/ مه (۳۰۷ و ۳۹٤)، ماه (۲۳٤-۳۰۱-۳۰٥)، مه تمام (۳۹۲)، ماه خانگی (۲۷۷)، چارده مه (۳۷٤)/ گل (۲٥۰ -۳۰٤ و ۲۸۳)، سرخ گل (۳۹٤)، نو رسته گل (۳۹٤)/ صبح (۲٥۰)/ تازه رطب (۳۳۸)/ لیلی مثل سری برای مجنون بود (۳۳۲)/ آب زندگانی (۲٥۰)/ حور (۲٥۰)/ پری (۳۰۱)/ شه (۳۰۷)/ گوهر (۳۰٤ -۳۰۳ و ۲۹٤)/ نهال نوبر (۳۰٥)/ زلال زندگانی (۳۰٤)/ کعبه (۳٦۲)/ غزال سرمست (۳٦٦)/ صورت‌چین (۳٦۲)/ مه حصاری (۳٦۲)/ حج (۲۷٦)/ چشمه آب زندگانی (۲٥۰)/ عرش برین (۳۷٥)/ شمع حرم، سیاره برج نامداری، آهو، غزال (۳٥۱)/ مردم چشم چشم بازان، قبله، گلبن، نور چراغ (۳۷٥)/ سرو ریاض زندگانی، نقش بدیع و شیرین‌تر ز شکر و شیر (۳٦۲)/ دیباچه دفتر صباحت، عنوان صحیفه ملاحت (۳۹٥)/ منصوبه گشا، ریسمان حدیقه امانی، گلبرگ بهار زندگانی، سجاده نورد پارسایان، دراعه نمای خود نمایان (٦۰-۲٥۹)/ کعبه، قبله (۲۷٤)

مشبه	مشبه به
زلف	سنبل (۳۱۳)/ مشک (۳۱۳)/ مسلسل (۳۵۱)/ شب (۲۷٤)/ کمند (۳۹٤)/ عنبر (۳۷٤)/ طوق تاجداران (٤۷٤)/ دام (۲۸۵)

وجه شبه مشترک درتشبیه زلف به سنبل ومشک وعنبر، خوشبویی است که ناشی از اساس قرار دادن حس بویایی است. «مسلسل» و «کمند» تکرار تصویر سپاهی است. اما تشبیه زلف به «دام»، تصویری تازه است.

مشبه	مشبه به
روی	لاله (۳۱۱ و ۲۸۳)/ لاله تر (۳۰۷)/ روز (۲۳٤)/ برگ گل (۳۳٦)/ سمن (۳۳٦)/ صورت سیلی خورده لیلی مثل نیلوفر (۲۸۳)

بسامد تشبیه زلف و روی، بیش از سایر اعضاست. استفاده از مشبه به گل و انواع آن نیز چشمگیر است که باز ناشی از اساس قرار دادن حس بینایی و بویایی است.

مشبه	مشبه به
دهان	درج گهر (۲۸۵ و ۳٤۱ و ۳۳٦)/ پسته شور (۲۵۰) / غنچه (۲٤۱)/ حقه لعل (۲۵۰)

تشبیه دهان به پستهٔ شور به جهت ملاحت و متبسم بودن، جالب توجه و تازه است؛ چه تا آن دوره اغلب، شیرینی دهان و لب مطرح بود. این تشبیه براساس بینایی و چشایی شکل گرفته است. «گهر» در «درج گهر» هم می‌تواند ناظر بر دندان باشد و هم بر سخن. این ترکیب سه بار تکرار شده است.

مشبه	مشبه به
ابرو	کمان عنبرین توز (۲٤۱)/ طاق (۲۸۵)/ محراب (۲۸۵)

خمیده بودن ابرو همچنان ملاک زیبایی ابروی معشوق است. ابروی عنبرتوز، تشبیهی براساس بویایی است.

مشبه	مشبه به
چشم	آهو (۲٤۱ و ۳۱۱)/ جادو (۲۳٤)/ نرگس (۳۲٤)

هر سه مشبه به فوق، عینا در اثر نظامی آمده است.

مشبه	مشبه به
لب	لعل (۲٤۱ و ۲۸۵)/ سلسال (۲۷٤)

سلسال، واژه‌ای است عربی به معنی آب روان و گوارا. این مشبه‌به در اثر نظامی نیست. جامی با «لعل» ویژگی ظاهری و با «سلسال» ویژگی درونی لب را اراده کرده است.

مشبه	مشبه به
مژه	تیر (۳۲۲)/ تیر مُشکین (۲٤۱)

مشبه مژه در اثر نظامی نیست. مژگان بلند چون تیر، تصویری سپاهی و تقلیدی است.

مشبه	مشبه به
دندان	عِقد/ گوهر

مشبه	مشبه به
قد	صنوبر (۳۹۵)/ سرو (۲٤۱)

سرو، تکرار تصویر نظامی است.

مشبه	مشبه به
پیشانی	لوح سیمی و نیمی از مه تمام (۲٤۱)

مشبه پیشانی، دراثر نظامی نیست.

مشبه	مشبه به
ذقن	سیم و سیب (۲٤۱)

تشبیه ذقن (زنخ) به سیب، تکرار تصویر نظامی است.

مشبه	مشبه‌به
غبغب	بدون تشبیه دو بار از آن نام برده شده (۲۳٤ – ۲٤۱)

مشبه	مشبه‌به
ساق	ساق آهو (ساق لیلی مثل ساق آهوست اگر آهو، ساقی از سیم داشته باشد (۳۱۱)

مشبه ساق، در لیلی ومجنون نظامی نیامده است.

مشبه	مشبه‌به
خال	مشک (۲٤۱)

خالِ چون مشک، تصویری تکراری از نظامی است. این تشبیه براساس بینایی و بویایی شکل گرفته است.

مشبه	مشبه‌به
اشک	گلاب (۳۰۷ و ۳۳٦)

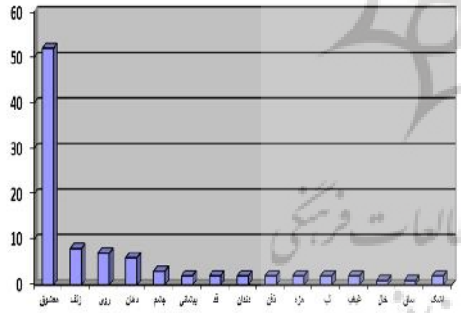
جامی اشک معشوق را به گلاب تشبیه می‌کند که بیشتر براساس حس بویایی بنا شده است.

با کنار هم نهادن تصویر مجازی معشوق در منظومه جامی و نظامی می‌توان دریافت که جامی بسیاری از تصاویر خود را از نظامی اخذ کرده است. تشبیه معشوق به ماه، گل، دُر، شمع، تشبیه چشم معشوق به چشم آهو، نرگس، جادو، تشبیه قد به سرو و خال به مشک از این جمله‌اند. اما برخی دیگر چون تشبیه معشوق به می، کبک دری، آب زندگانی تصاویری تازه هستند. تشبیه به بت، در اثر جامی شاید به جهت بار معنایی منفی آن در شریعت، محو می‌شود. بسامد تشبیه معشوق به «گل» و گیاه در اثر جامی و تشبیه به «ماه» در اثر نظامی بیشتر است. سوی دوم تشبیهات جامی مانند نظامی بیش از همه مأخوذ از طبیعت است، اما تشبیه معشوق به کعبه، حج، عرش برین و حور در اثر جامی وجهۀ دینی- عرفانی تصاویر او را برجسته می‌کند؛ چیزی که در اثر نظامی رنگی ندارد.

به طور کلی، جامی بیش از همه با معشوق، سپس به ترتیب زلف و روی و دهان تصویرسازی می‌کند که تأکیدی بر نقش مهم این اعضا در زیبایی چهرۀ معشوق در قرن اوست.

زیبایی‌شناسی معشوق در *لیلی و مجنون* جامی بیشتر با شریعت و عرفان رابطه دارد؛ معشوقی همچون کعبه، حج، عرش‌برین، حور، آب زندگانی و سلسال، خاستگاه دینی دارند. درخصوص زیبایی بیرونی معشوق نیز اغلب تحت تأثیر نظامی، طبیعت و حوزۀ آن، محور تصویرسازی‌های او هستند.

فراوانی مشبه‌ها در نمودار زیر نشان داده شده است.



نمودار ٤. فراوانی مشبه معشوق و اعضای او در *لیلی و مجنون* جامی

نظامی و جامی در تشبیه و تصویرپردازی از چهره و اندام معشوق بیش از همه به رنگ، شکل و اندازه توجه دارند؛ چیزی که اغلب به مدد بینایی درک می‌شود. توجه به حس بویایی در اثر جامی برجسته‌تر از اثر نظامی است. جدول‌های شماره ۳ و ٤ که فراوانی استفاده از حس‌ها را نشان می‌دهد، بر این اساس طرح شده است.

جدول ۳. تشبیه معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی براساس فراوانی به‌کارگیری حس

بینایی(باتوجه به رنگ،شکل،حالت،اندازه)	بویایی	شنوایی	چشایی
گردن و چشم: آهو (همان: ۲۱۱ و ٤٧١)/ زلف: رشته و کمند (٤٩١ و ٤٧١)/ خال: عقد (٤٧١)/ زنخ: ترنج (٤٧٢)/ زلف: هزار حلقه زنجیر (٤٩١ و ٤٧٣) / نرگس: چشم (٥٤٣ و ٥١٧)/ زلف: مسلسل و حلقه‌های زنجیر (٤٩٧)/ اشک: گهر (٥٤٣)/ زلف: ج (٥٤٣)/ قد: او تیر (٥٤٣)/ دهن: م (٥٤٣)/ زنخ: سیب (٥٦٢)/ قد: سرو سهی (٤٩٢)/ زلف: کمند (٤٩١) / قد: سرو و زاد سرو ... (٥٢٣ و ٥٧٠ و ...) زلف: شب/ گیسو: لیل (٤٧١)/ زلف: هندو (٤٨١)/ چهرهٔ لیلی: ارغوان (٥١٧ و ٥٣٠)/ گل: رخ (٥٢٣)/ رخ: اطلس (٥٢٥)/ عقیق: لب (٥٧٢)	زلف: عنبر (٥٧٢ و ٤٧١)/ سمنبر(٥٢٣)/ گل: رخ (٥٢٣)/ نَفَس: ریحان (٥٤٣)	لفظ: آب (٥٤٣)	لب: انگبین (٤٩١)/ دهان: تنگ شکر (٤٧١)/ لب: قند (٤٧٥)/ لیلی، چون شیرهٔ رز (٥٢٥)

نظامی وجه شبه دو سوی تشبیهات خود را بیش از همه بر اساس شکل و سپس رنگ بنا نهاده است. مزه و اندازه در اولویت بعدی هستند.

جدول ٤. تصویر مجازی معشوق در *لیلی و مجنون* جامی براساس فراوانی به کارگیری حس

بینایی (باتوجه به رنگ، شکل، حالت، اندازه)	بویایی	شنوایی	چشایی
زلف: مشک، شب/ دهان: حقه لعل/ مژه: تیر مشکین/ لب: لعل/ پیشانی: لوح سیمی/ خال: مشک/ دندان: عقد/ زلف: سنبل، مسلسل، کمند، طوق/ مژه: تیر/ ابرو: کمان، طاق، محراب/ پیشانی: لوح سیمی	زلف: سنبل، مشک، عنبر/ روی: لاله، برگ، گل، سمن/ اشک لیلی: گلاب (۳۰۷ و ۳۳٦) گوسفندان کوی لیلی، عطری از بوی دامن او دارند (۳۱٤)/ باغی که لیلی از آنجا بگذرد از عارض و زلفش خوشبو می‌شود (۳۲۲) و (۳۱٤)/ لیلی است گلی به طرف جویی (۳۰٤)	درج گهرش به وقت گفتار/ بر گوش که می‌شود گهربار (۲۸۵) گردن زحلی بلندآواز/ ساق از خلخال نغمه‌پرداز (۳۷٤)/ لیلی «از صوت وشاح و بانگ خلخال/ خنیاگر وجد و سطرب حال» (۲٦۰)	لب: شکر ریز (۳۰۸)/ شکر بار (۲٤۱)/ دهن: نوشین (۲۳٤)

اغراق

حسن معشوق، مناسب‌ترین قلمرو اغراق شاعرانه است که هر چند هم حد و مرزی نشناسد، همواره دلپذیر است (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ٦٦). نظامی، اغراق را به دو صورت مستقیم و غیر مستقیم به کار می‌برد. اغراق مستقیم همان مدح فراواقعی و مبالغه-آمیز از معشوق است، اما اغراق غیرمستقیم به واسطهٔ

تشبیه تفضیل، تشبیه مشروط، حسن تعلیل، استفاده از تشبیه و استعاره‌های پیاپی و نیز کوچک گردانی صورت می‌گیرد.

اغراق مستقیم

نظامی هرجا که مجالی دست داده، به خصوص در توصیف شخصیت‌های آرمانی خود به اغراق روی آورده است. از انبوه نمونه‌ها، به یک نمونه بسنده می شود. صحنهٔ به تماشای صحرا رفتن لیلی، این گونه وصف شده است:

هر جا که نسیم او در آمد
سوسن بشکفت و گل بر آمد
بر هر چمنی که دست می‌شست
شمشاد دمید و سر و می رست
(همان: ٤٩٥)

نظامی به کمک اغراق، لیلی را در حد ایزدان و اَبَرانسان‌ها تصویر کرده است. وصف اغراق‌آمیز معشوق می‌تواند اعتراض حکیم گنجه به کوچک-انگاری زنان در قرون گذشته باشد.

اغراق غیرمستقیم

اغراق با تشبیه تفضیل

گاه هدف و مراد از تشبیه، مبالغه و اغراق است و این مطلبی است که می‌تواند ذیل اغراق طرح شود. نظامی از تشبیه تفضیل برای وصف اغراق‌آمیز معشوق استفاده کرده است.

مجنون به لیلی می‌گوید:

باغ ارچه گل و گلاله دارست
از عکس رخت نواله‌خوار است
اطلس که قبای لعل شاهیست
با قرمزی رخ تو، کاهیست
(همان: ۵۲۳)

اغراق با تشبیه مشروط

تشبیه مشروط نیز یکی از عوامل اغراق شاعرانه است. نظامی نمونه‌هایی از آن را به کار برده است؛ چنان‌که مجنون، خطاب به لیلی می‌گوید:

مه گر شکرین بود، تو ماهی
شه‌گر به دورخ بود تو شاهی
گل در قصبی و لاله در خز
شیرین و وزین چو شیرهٔ رز
(همان: ۵۲۳)

اغراق با حسن تعلیل

حسن تعلیل نیز صنعتی است که می‌تواند برای بزرگ‌نمایی و مبالغه استفاده شود؛ چنان‌که نظامی می‌گوید:

قبیلهٔ لیلی به نوفل گفتند: ما لیلی را به مجنون نمی‌دهیم چون «لیلی، قرص ماه است و کسی دستش به ماه نمی‌تواند برسد (همان: ۵۰۲).

اغراق با تشبیه و استعاره‌های متوالی

ای مرهم صد هزار سینه
دُرد من و می در آبگینه
(همان: ٥٤٨)

لیلی چون «مرهم» شفابخش و چون «می»، زندانی آبگینه و مستی‌بخش و چون «دُرد» مایهٔ غم تصویر شده است.

اغراق با کوچک‌گردانی

نظامی کوچک‌گردانی را به منظور آفرینش تصویر مبالغه‌آمیز از معشوق به دو صورت انجام می‌دهد: الف) کوچک‌گردانی عاشق، خود را؛ ب) کوچک-گردانی راوی، اطرافیان معشوق را. در ابیات زیر مجنون خود را در مقابل عظمت لیلی کوچک کرده است:

تو سگدل و پاسبانت سگ روی
من خاک ره سگان آن کوی
سگبانی تو همی گزینم
در جنب سگان، از آن نشینم
(همان: ٥٦١)

در نمونه زیر اطرافیان لیلی با تشبیه به مار و اژدها کوچک شده‌اند تا معشوق، با تشبیه به گنج و ماه بزرگ جلوه کند:

لیلی گنجی بود:
گنجی که کشیده بود ماری
از حلقه به گرد او حصاری
گر چه گهری گرانبها بود
چون مه به دهان اژدها بود
(همان: ٥٦٧)

جامی نیز به شیوهٔ نظامی، اغراق را به صورت مستقیم و غیرمستقیم بیان کرده است. نمونهٔ زیر اغراق مستقیم را نشان می‌دهد. مجنون به «کُثیّر» می‌گوید باغی که لیلی در آن پا نهاده این گونه است:

گل‌هاش که رنگ و بو گرفته است
از عارض و زلف او گرفته است
هر لاله به خون که چهره شسته
از خاک به داغ اوست رسته
نرگس که گشاده چشم بیناست
چشمش به نیاز خاک آن پاست...
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۲۲)

جامی در اغراق غیرمستقیم، از تشبیه تفضیل، مضمر، مشروط، تشبیه متوالی بهره برده است؛ اما ابیات او از نظر کمی و کیفی، به پایهٔ نظامی نمی‌رسد. شعر او به لحاظ استفاده از تصاویر حرکتی نیز قابل توجه نیست. چند نمونه از اغراق غیرمستقیم جامی در تصویرآفرینی مجازی از معشوق چنین است:

تشبیه تفضیل

در بیت زیرعلاوه بر تشبیه تفضیل از صنعت رجوع و تشبیه متوالی نیزاستفاده شده است .

نی ماه که مهر عالم افروز
نی مهر که آتش جهان سوز
(جامی، ۱۳۷۸: ۳۹۲)

تشبیه مضمر

در بیت زیر جامی، در خفا، زلف معشوق را به سنبل تشبیه کرده است:

سنبل‌چو چری ز مرغزارش
می خور غم زلف مشکبارش
(همان: ۳۱۱)

تشبیه مشروط

تشبیه مشروط، یکی از دستمایه‌های اغراق شاعرانه جامی در تصویرآفرینی از معشوق است. در بیتی مجنون، خطاب به آهو می‌گوید:

گر ساق تو ای به ساق لاغر
از سیم بود چو او توانگر
گویم به زبان راست گویی
صد بار که او تو و تو اویی
(جامی، ۱۳۸٦: ۸۲۸)

کنایه

از دیگر دست‌مایه‌های نظامی در تصویر مجازی معشوق به‌کارگیری کنایه است. در منظومه او از جانب مجنون به لیلی می‌خوانیم:

گرآتش بیندت بدان نور
آبش به دهان در آید از دور
(همان: ۵۲۳)

آب به دهان در آمدن، در این بیت و بزرگ سایه (٤٧١)/ شکرشکن (همان: ٤٧١)/ لشکرشکن (٤٧١) در ابیات دیگر، گواه آن است.

جامی نیز در تصویرپردازی معشوق، از کنایه بی نصیب نیست. وی لیلی را با کنایه‌های زیر معرفی می‌کند:

بـازار نـه ستـم‌فروشی
ارزان کن نرخ مهر کوشی
(جامی، ۱۳۸٦: ۷۸۰)

لب خندان لیلی نیز بازار شکرفروشی را گشاده است. (همان: ۷۹٤)

تشخیص و استعاره مکنیه

بسامد استعاره مکنیه و تشخیص در ارائه تصویر مجازی از معشوق در منظومه نظامی، قابل توجه است. شخصیت بخشی به اعضای بدن معشوق، تصاویر حرکتی ایجاد کرده و پویایی تصویر را به همراه دارد. نظامی نسبت به جامی از این نوع تصاویر بیشتر استفاده می‌کند و بیش از همه مشبه زلف را دست مایه قرار می‌دهد.

زلفش‌ره بوسه خواه می‌رُفت
مژگانش خدا دهاد می‌گفت
زلفش‌به کمندپیش می‌خواند
مژگانش به‌دور باش می‌راند
(همان: ٤٩١)

زلفش‌رسنی فکنده در راه
تا هر که فتد برآرد از چاه
(همان: ٤٩٢)

نمونه‌های تشخیص در اثر جامی، بسیار کم هستند. تصاویر او اغلب، ایستا و با فعل‌های اسنادی همراه‌اند. یک نمونه از آن چنین است:

لیلی کسی است با این اوصاف:
ابروش پی هزار سرکش
انداخته نعل‌ها در آتش
نوشین دهنش چو گشته خندان
بگشاد گره زجان به دندان
(همان:۲۳٤)

نظامی گاه با به‌کارگیری باورهای عامیانه، دانش پزشکی و علوم قرآنی و اصطلاحات بازی، معشوق را تصویر می‌کند. دست کم یکی از هدف‌های نظامی از این کار، مبالغه در تصویر و تزریق بیشتر خیال است تا به وجهۀ رمانتیکی و فراواقعی بودن معشوق، صحه گذاشته باشد. در بیت زیر نظامی از باورهای عامیانه در تصویرپردازی مجازی از معشوق استفاده کرده است. مجنون دربارۀ لیلی می‌گوید:

او را سوی ما کجا طواف است
دیوانه و ماه نو گزاف است
(همان: ٤٩٩)

«قدما معتقد بودند چون دیوانه، چشمش به ماه افتد، آشفتگی‌اش افزون‌تر می‌شود» (یاحقی، ۱۳۸٦: ۷٤۵).

یا مجنون به لیلی می‌گوید که من کی می‌بینم که لیلی از دست اغیار رها شود و:

آن ماه کز اوست دیده را نور
گردد ز دهان اژدها دور
(همان: ۵۵۰)

که اشاره دارد به این باور که ماه، هنگام خسوف در دهان اژدهایی می‌رود.

نظامی در صفحات ۵۵۰ ب ٦۸ / ۵٦۷ ب ۱۲ نیز به باورهای عوام اشاره دارد. منظومهٔ جامی از این جهت رنگی ندارد.

دانش پزشکی

نظامی هر جا که میدانی ببیند با بهره‌گیری از دانش پزشکی به حوزهٔ تصویر مجازی خود وسعت می‌بخشد:

لیلی که مفرح روان بود
در مختلفی هلاک جان بود
(همان: ۵۱۹)

«مختلفی» یعنی ناسازگاری عناصر چهارگانه در بدن و مبتنی بر این دانش پزشکی است که «سازگاری چهار عنصر، باعث زندگانی است و اگر یک عنصر ناسازگار شد، مرگ پیش می‌آید» (دستگردی، ۱۳۸۱: ٦۰۳).

مجنون به لیلی می‌گوید:

کاشفتگی مرا درین بند
معجون مفرح آمد آن قند
(نظامی، ۱۳۸۱: ٤۷۵)

معجون مفرح در صفحه ۵۲۱ نیز تکرار شده است. جامی توجهی به تصویرسازی براساس دانش پزشکی ندارد.

استفاده از آیات قرآنی

استفاده از آیات، در اثر نظامی اغلب به صورت تلمیح اتفاق می‌افتد:

قبیله لیلی به نوفل گفتند که ما لیلی را به مجنون نمی‌دهیم و نمی‌گذاریم او را ببری:

او را چه بری که آفتاب است
تو دیو رجیم و او شهاب است
(همان: ۵۰۲)

که مصراع دوم اشاره دارد به سورهٔ حجر، آیهٔ ۱۵ «الا من استرق السمع فاتبعه و شهاب مبین».

با آه چو من سموم داغی
کس بر نخورد زچون تو باغی
(همان: ۵۲۳)

«سموم» واژه‌ای است قرآنی به معنای باد گرم و مهلک که در سوره های ۵٦ (آیه ٤۲)، ۱۵ (آیه ۲۷) و ۵۲ (آیه ۲۷) آمده است.

در منظومه جامی، واژگانی که در حوزهٔ دین و شریعت مطرح هستند، گاه به عنوان یک سوی تصویر او انتخاب می‌شوند. در بیت زیر نام لیلی، خاصیت لبیک را دارد:

او لب بسته از نوای لبیک
لیلی گفتی به جای لبیک
(جامی، ۱۳۸٦: ۷۹٦)

سایر نمونه‌ها: لیلی چون کعبه و قبله (جامی، ۱۳۷۸: ۲۷٤)، حور (همان: ۲۵۰) و سجاده نورد پارسایان (همان: ۲۵۹) است.

استفاده از اصطلاحات شطرنج

نظامی اصطلاحات بازی را نیز در حوزهٔ تصویر مجازی وارد می‌کند؛ چنان‌که لیلی «منصوبه‌گشای بیم و امید» است (همان: ٤٩١). «منصوبه» هفتمین بازی داو از نرد یا شطرنج است (دستگردی، ۱۳۹۲: ۲۵٦). جامی این تصویر را عینا از نظامی اخذ می‌کند:

منصوبه گشای عرصه ناز
محجوبه‌نشین پرده راز
(جامی، ۱۳۸٦: ۷۸۰)

۳. تصویر زبانی از معشوق در *لیلی و مجنون* نظامی

یکی دیگر از دست‌مایه‌های نظامی در پیشبرد روایت داستان، بهره‌گیری از تصویر زبانی است. بسامد کاربرد تصویر زبانی در منظومه او در مقایسه با تصویر مجازی کمتر است. برخی از این تصاویر عبارت‌اند از:

لیلی دوستانی دارد که گاه با آنها به باغ و صحرا می‌رود (نظامی،۱۳۸۱: ٤٩٤)/ و بر خلاف انتظار از یک خانوادهٔ عرب بادیه‌نشین و متعصب، به مکتب خانه می‌رود و سواد آموخته است:

با آن پسران خرد پیوند
هم لوح نشسته دختری چند
(همان: ٤٧١)

هفت قلم آرایش دارد (همان: ٤٩٧)/ برای رفتن به صحرا از مهد استفاده می‌کند (همان: ۵۲۳) شعر می‌گوید:

لیلی که چنان ملاحتی داشت
در نظم سخن فصاحتی داشت
(همان: ٤٩٣)

چنگ می‌نوازد:

لیلی ز خروش چنگ در بر (همان: ٤٧٦).

گاه کَله‌بندی بر سر دارد:

لیلی، کله بند باز کرده
مجنون گله‌ها دراز کرده
(همان: ٤٧٦)

می مشکبوی می‌نوشد: لیلی، می مشک بوی در دست (همان: ٤٧٦) / حلقه زر بر گوش دارد: در گوش نهاده حلقه زر (همان: ٤٩٣) / زلف بردوش می‌ریزد و گاه شانه می‌کند:

لیلی، سر زلف شانه می‌کرد (همان: ٤٧٦)/ بر شوهر غلبه دارد و حتی بر او سیلی می‌زند، اما در برابر پدر، کاملاً منفعل است (همان: ۵۲۰) / گاه، از ابراز عشق، ابایی ندارد:

لیلی بودم و لیکن اکنون
مجنون ترم از هزار مجنون
زان شیفته سیه ستاره
من شیفته تر هزار باره
(همان: ۵٤۳)

او هرچند اولین و آخرین معشوق مجنون است و مجنون را بسیار دوست دارد، اما تن به ازدواج اجباری با «ابن سلام» می‌دهد (همان: ۵۱۷). در مرگ شوهر با تظاهر برای شوهر ولی در اصل برای مجنون گریه می‌کند:

اشک‌از پی‌دوست دانه می کرد
شوی شده‌را بهانه می‌کرد
(همان: ٥٦٩)

از برجسته‌ترین تصویر زبانی دو منظومه، کلان تصویر تعداد ملاقات لیلی و مجنون و کیفیت ملاقات و نقش واسطه‌هاست. در *لیلی و مجنون* نظامی، بعد از اولین آشنایی در مکتب‌خانه، هیچ

دیدار دوطرفه‌ای جز در یک مورد اتفاق نمی‌افتد. اولین قصد دیدار مجنون با لیلی با باز کردن رسن از گردن دیوانه و بستن آن بر گردن خود طرح می‌شود که آن هم با رسیدن به کوی لیلی، با رسن پاره کردن و نعره برآوردن، نه تنها فرصت سخن نمی‌ماند، بلکه دیدار هم از شکل خود خارج می‌شود (همان: ٥١٤). بار دیگر مجنون به کوی لیلی می‌رود و لیلی را نمی‌بیند و فقط سخن یک طرفه‌ای خطاب به او می‌گوید و به همین بسنده می‌کند (همان: ٥٢٣) و آخرین بار لیلی از پیرزنی می‌خواهد که مجنون را نزد او آورد. پیرزن وقتی مجنون را می‌آورد، ملاقات، آن قدر انتزاعی و دور از واقعیت ترسیم می‌شود که لیلی جز با فاصلهٔ ده قدمی نمی‌تواند به مجنون نزدیک شود بنابراین، به پیرزن می‌گوید:

گر پیشترک روم بسوزم

(نظامی، ۱۳۸۱: ٥٤٢)

این تصویر، چنان فرا زمینی است که آن را شبیه ماجرای باز ماندن جبرئیل از همراهی پیغمبر(ص) در شب معراج دانسته‌اند (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۲۰۰). نظامی حتی آغاز عشق مجنون به لیلی را در ده سالگی قرار می‌دهد. شروع عشق از کودکی، با مبالغه همراه است. عشق آنان با دیدن مستقیم عاشق و معشوق آغاز می‌شود:

از دلداری که قیس دیدش

دلداد و به مهر دل خریدش

او نیز هوای قیس‌می‌جست

در سینه هر دو، مهرمی رست

(نظامی، ۱۳۸۱: ٤٧١)

٤. تصویر زبانی از معشوق در *لیلی و مجنون* جامی

بسامد تصاویر زبانی در اثر جامی، بیشتر و متفاوت‌تر از اثر نظامی است. بنابراین، تفاوت دو منظومه، از این جهت قابل تأمل است. در تصاویر زبانی جامی، بیان و روایت حوادث منظومه، با مبالغهٔ ضعیف‌تری آمیخته و واقعیت را پذیراتر است. لیلی منظومهٔ او با این تصاویر زبانی همراه است:

دختر باسوادی است؛ هر چند اشاره‌ای به مکتب رفتن لیلی نمی‌شود، اما می‌تواند برای مجنون، نامه بنویسد و نامه‌های او را بخواند:

دیباچه نامه چون رقم زد

از صورت حال خویش دم زد

(جامی، ۱۳۸٦: ۳۵۱)

او دومین معشوق مجنون، پس از دختری به نام «جمیله» است. تصور اینکه لیلی، اولین و آخرین معشوق مجنون نبود، از مبالغهٔ عشق در داستان می‌کاهد و به نمونه‌های طبیعی در جامعه نزدیک‌تر است/ به زیورهایی چون طوق گلو و خلخال و گوشواره (جامی، ۱۳۷۸: ۲۵۹ و ۲۷٤ و ۳٥٦) آراسته است.

مقید به شریعت و باورهای دینی عوام‌پسند است و مانند نمونه‌ای از زن در یک اجتماع مذهبی، اول هر هفته، نذری می‌پزد و خیرات می‌کند (همان: ۳۷۷). به سفر حج می‌رود (همان: ۳۳۱). پوششی از حُلّه دارد (همان: ۲٤۱)./ گلگونه و آرایش او، خدادادی است «گلگونه نکرد لیک گلگون» (همان: ۲٤۱)، اما ابرو را وسمه می‌کند لکن در عزاداری‌ها از وسمه کردن ابرو پرهیز دارد و بسان یک زن واقعی درگیر با هنجارهای اجتماع، آداب و رسوم جامعهٔ خویش را به جا می‌آورد. «بی وسمه گذاشت ابروان

را» (همان: ۳۹٤)./ گاه از پدر، تنبیه بدنی می‌شود: بهر ادبش گشاد پنجه (همان: ۲۸۳)/ نسبت به لیلی نظامی، با مال و جاه بیشتری تصویر می‌شود و نوکرانی برای حمل و نقل مال و منال خود دارد:

کانان لیلی و آل اویند
محمل کش جاه و مال اویند
(همان: ۳۸۰)

لیلی هر چند مال و جاه دارد اما از نگاه خانوادهٔ مجنون، زنی پست و حقیر است «از بهر زنی نه سر نه انجام (همان: ۲٦۵ و ۲۹۲)/ به او الهام می‌شود چنان‌که پیش از شنیدن خبر مرگ مجنون، خود این خبر را گفت (همان: ۳۹۲). جامی در تصویر اخیر او را از زنان معتبر و آبرومند نزد خدا معرفی می‌کند/ او حتی می‌تواند به مرگ ارادی بمیرد (همان: ۳۹۷ ب ۳٦۵٦). این تصویر به کلی رنگ عرفانی دارد/ لیلی گاهی به جای عشق، از عقل خود هم استفاده می‌کند و مجنون را در استواری عشق می‌آزماید. این خصیصه که در داستان نظامی با توجه به عشق مبالغه‌آمیز آن جایگاهی ندارد، به عملکرد معشوق امروزی نزدیک است و رنگ واقعی داستان را قوت می‌بخشد:

لیلی سوی او نظر نینداخت
زان جمع به حال او نپرداخت
از عشوه کشید زلف بر رو
وز ناز فکند چین در ابرو
(جامی، ۱۳۸٦: ۷۷۸)

لیلی، خود را زنی پای بسته و بی قدرت می‌داند و به حال مردان غبطه می‌خورد و این اوضاع نابرابر را نقد می‌کند و برخلاف لیلی نظامی، سکوت پیشه نمی‌کند:

مردان همه‌جا خجسته حالند
بیچاره زنان که بسته بالند
آمد شد عشق، کار زن نیست
زن، مالک کار خویشتن نیست
عشقی که برآورد سر از جیب
از مرد هنر بود ز زن عیب
(همان: ۲٤۹)

لیلی، سوگند محکم وفاداری را می‌شکند و تن به ازدواج تحمیلی می‌دهد و به نکاح جوانی، سرمایه‌دار از ثقیف درمی‌آید (همان: ۳۲۳). در قبال تقاضای کام برگرفتن شوهر، او را تهدید به کشتن می‌نماید و حتی مانند دختران امروزی، از خودکشی حرف می‌زند:

بر کین توگر نباشدم دست
خود دست به کشتن خودم هست
(همان: ۳۳۸)

گاه، ریا و فریب پیشه می‌نماید؛ گریه او در مرگ شوهر در اصل برای مجنون است (همان: ۳٦٤).

از مردن شو بهانه بر ساخت
وز خون، دل خویشتن بپرداخت
(همان: ۳٦۲)

لیلی جامی نیز مانند لیلی نظامی به راحتی نسبت به مجنون ابراز عشق می‌کند (همان: ۲۵۲). جامی نیز به تقلید از نظامی، اغلب، عشقبازی لیلی را در یک مصراع و عشق‌بازی مجنون را در مصراع دیگر می‌گذارد و با این شیوه دوطرفه بودن معاشقه را می‌نمایاند. با این تفاوت که تصویر جامی در این زمینه شادتر از تصویر نظامی است. در تصویر زیر، از حزن همیشگی لیلی و مجنون نظامی اثری نیست.

لیلی و مجنون جامی همانند دو عاشق و معشوق واقعی و امروزی، به اصطلاح «گل می‌گویند و گل می‌خندند»:

قیس و سخنان خنده‌انگیز
لیلی و زخنده در شکر ریز
(همان: ۲۵۳)

لیلی در منظومهٔ جامی با معرفی واسطه، به مجنون پیشنهاد می‌شود و عشق او با شنیدن وصف جمال لیلی در دل مجنون خانه می‌کند:

گفتند که در فلان قبیله
ماهیست چو حور عین جمیله
(جامی، ۱۳۸٦: ۷٦۸)

مسلما این تصویر به رمانتیکی تصویر بروز عشق در کودکی و بدون واسطه *لیلی و مجنون* نظامی نمی‌رسد.

کلان تصویر دیدارهای عاشق و معشوق نیز در اثر جامی با نظامی متفاوت است. ملاقات عاشق و معشوق در داستان جامی، بیشتر و طبیعی‌تر از منظومهٔ نظامی است؛ نیز اسباب و شرایط دیدارها، اغلب بدون مانع و آسان‌تر است و نیاز چندانی به مقدمات – آنگونه که نظامی ترتیب می‌دهد– نیست:

در لیلی و مجنون جامی، یازده بار دیدار لیلی با مجنون یا بالعکس اتفاق می‌افتد. این یازده بار عبارت‌اند از: اولین دیدار (همان: ۲٤٦)/ دومین دیدار مجنون با لیلی (همان: ۲۵۱)/ سومین دیدار (همان: ۲۵۷)/ چهارمین دیدار لیلی با مجنون فردای بعد از سومین دیدار (همان: ۲٦۰)/ پنجمین دیدار مجنون با لیلی (همان: ۲۷٤)/ ششمین دیدار مجنون با لیلی (همان: ۲۸۳)/ هفتمین دیدار مجنون با لیلی در پوشش گلیم (همان: ۳۱٦)/ هشتمین دیدار مجنون با لیلی در حج (همان: ۳۳۱)/ نهمین دیدار مجنون با لیلی در لباس پوست (همان: ۳۷۲)/ دهمین دیدار در زمرهٔ گدایان از خانهٔ لیلی نذری می‌گیرد (همان: ۳۷۷)/ یازدهمین دیدار (همان: ۳۹۷).

این دیدارها، از نزدیک و همراه با گفت‌وگو و اغلب بدون تدارک شیوه‌های عجیب و غریب و رسن پاره کردن و نعره بر آوردن است. اگر هم اندک بیهوشی‌ای به عاشق دست دهد، فی‌الفور معشوق، سر او را بر زانویش می‌نهد و به هوشش می‌آورد و بعد از آن نیز همه چیز عادی شده و عاشق و معشوق می‌نشینند و از هر دری با هم سخن می‌گویند:

چشمش چو برآن سهی‌قد افتاد
بیخود برجست‌و بیخود افتاد
شد کالبدش ز هوش خالی
لیلی به سرش دوید حالی
بنهاد سرش به زانوی خویش
خونابه فشان ز سینه ریش
زان خواب خوش از گلاب ریزی
زود آوردش بخواب خیزی
دیدند جمال یکدگر را
بردند ملال یگدگر را
هر راز کهن که بود، گفتند
هردُر سخن که بود، سفتند
(جامی، ۱۳۸٦: ۸۸۷)

زمینه چینی مجنون جامی برای دیدن لیلی، تنها سه بار با تدارکاتی چون استفاده از پوشش پوست و گلیم و هیات گدا در آمدن، صورت می گیرد و یک بار هم به لیلی نامه می‌نویسد. کم رنگ بودن نقش مقدمات، از مبالغهٔ عشق می‌کاهد و با تصویر سوزناک و پیوسته در فراق اثر نظامی متفاوت است. سن و سال عاشقی نیز در دورهٔ کودکی نیست.

جامی از رهگذر همین تصاویر زبانی، تفاوت اندیشه خود را بیان کرده است. لیلی‌ای که او ترسیم می‌کند، با بیان ابیاتی که حاکی از نذری دادن و حج رفتن و سن و سال عاشقی، کیفیت دیدارها، بسی دینی‌تر و در عین حال زمینی‌تر از لیلی نظامی است. بنابراین، تصاویر زبانی منظومهٔ جامی اغلب برای خواننده، ملموس‌تر است. لکن اثر نظامی با آن حجم عظیم از تصاویر مجازی و صحنه های انتزاعیِ سرشار از مبالغه، از مایه‌های رمانتیکی بیشتری برخوردار است.

بحث و نتیجه‌گیری

با مقایسهٔ تصویر مجازی و زبانی معشوق در لیلی و مجنون نظامی و جامی، آشکار شد که هر دو شاعر در تصویرپردازی از معشوق، از تصویر مجازی و زبانی بهره برده‌اند، ولیکن نظامی بیشتر از جامی، دلبستهٔ تصویر مجازی و توسع دنیای ژرف خیالین است. در این خصوص جامی، بسیاری از تصاویر مجازی را از او اخذ کرده است. تفاوت دو منظومه از رهگذر تصویر مجازی برجسته نیست، اما به لحاظ تصاویر زبانی قابل توجه است. اثر جامی تصاویر زبانی متفاوتی با منظومهٔ نظامی دارد. جامی حتی تفاوت آرای خود را بیشتر از رهگذر همین تصاویر زبانی بیان کرده است. در حوزهٔ مجاز، استعاره و تشبیه از پرکاربردترین آرایه‌های دو منظومه است. اساس تشبیه دو منظومه بیشتر بر بینایی استوار است، اما تشبیهاتی که با محوریت بویایی است، در منظومهٔ جامی چشمگیرتر است. اغراق، تشخیص و کنایه نیز بعد از تشبیه و استعاره مورد توجه است. نظامی با به‌کارگیری دانش پزشکی، دینی و باورهای عامیانه به حوزهٔ تصویر مجازی و مبالغه در تصویر وسعت می‌بخشد، اما استفاده از دانش‌های مختلف در توصیف معشوق در اثر جامی بسیارناچیز است.

به طور کلی می‌توان گفت که برجسته بودن تصویر مجازی، در منظومهٔ نظامی از معشوق، چهره-ای فراواقعی‌تر، مبالغه‌آمیزتر و عاشقانه‌تر از منظومهٔ جامی ساخته است، اما در اثر جامی با توجه به بهره-گیری از تصاویر زبانی بیشتر و متفاوت‌تر و با کاهش مبالغه در بیان حوادث و روابط و مناسبات عاشقانه از جمله تعدّد و کیفیت دیدارهای عاشق و معشوق و کمرنگ‌بودن نقش واسطه و موانع میان آنها، چهرهٔ معشوق واقعی‌تر نشان داده شده است و از آنجایی که تصویر رمانتیک، جوهرهٔ داستان رمانتیک است، اثر نظامی را می‌توان موفق‌تر و جذاب‌تر ارزیابی کرد.

منابع

آقابابایی خوازانی، زهرا (بهار و تابستان ۱۳۹۰). «زیبایی پیکرین در ادب پارسی». *کهن نامهٔ ادب پارسی*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره اول، صص ۱۹-۱.

البطل، علی (۱۹۸۳م). *الصوره الفنیه فی الشعر العربی حتی آخر القرن الثانی الهجری دراسه فی اصولها و تطورها*. الطبعه الثالث. بیروت: دارالاندلس.

الیافی، نعیم (۲۰۰۸). *تطور الصورة الفنیة فی الشعر العربی الحدیث*. با مقدمه محمد طحان. دمشق: صفحات للدراسه و النشر.

انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*. تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. چاپ اول. تهران: سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). «تخیل هنری و نمودهای آن در آثار عطار». *پژوهش‌های ادب عرفانی*، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، شماره ۲، صص ۱-۳۰.

جامی، نورالدین عبدالرحمان بن‌احمد (۱۳۷۸). *مثنوی هفت اورنگ. ج دوم*. تصحیح جابلقا داد علیشاه و ... . چاپ اول. تهران: میراث مکتوب.

ـــــــــــ (۱۳۸٦). *مثنوی هفت اورنگ*. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: اهورا.

جبری، سوسن (۱۳۹۱). «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی». *شعر پژوهی*، معاونت پژوهشی دانشگاه شیراز، شماره ۱۲، صص ٤۸-۲۳.

حسومی، ولی‌الله (۱۳۹۳). «انواع تصویر در نهج-البلاغه». *پژوهشنامه علوی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پنجم، شماره دوم، صص ۷۷-٤۹.

حمیدیان، سعید (۱۳۷۰). *آرمان‌شهر زیبایی*. تهران: قطره.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

دانشور، سیمین (۱۳۸۸). *علم الجمال و جمال در ادب فارسی*. چاپ دوم. تهران: قطره.

درودگریان، فرهاد (۱۳۸۸). «مقایسه مجنون و لیلی عبدی بیک نویدی با لیلی و مجنون نظامی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی، شماره ۱۲، صص ۵۲ – ۳۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هفتم. تهران: آگه.

عصفور، جابر (۱۹۹۲م). الصورة الفینة فی التراث النقدی و البلاغی عندالعرب. الطبعه الثالث. بیروت: المرکز الثانی العربی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

لویس، سی-دی (۱۹۸۲م). الصورة الشعریة. ترجمه احمد نظیف الجنابی و سایرین. عراق: وزارة الثقافه.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانشنامه نقد ادبی*. تهران: چشمه.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۱). *کلیات نظامی گنجوی*. تصحیح وحید دستگردی. چاپ چهارم. تهران: نگاه.

وحیددستگردی، حسن (۱۳۹۲). گنجینه. چاپ هشتم. تهران: قطره.

ولک، رنه (۱۳۸۸). *تاریخ نقد جدید. ترجمه سعید ارباب شیروانی*. چاپ سوم. تهران: نیلوفر.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸٦). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادب فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.