مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

گونه‌های طرح و گسترش تلمیح
در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی

احمد کنجوری*
علی نوری**
محمدرضا روزبه***
علی حیدری****

چکیده

سیمین بهبهانی یکی از شاعران مبتکر و اثرگذار معاصر است. در نوغزل‌های او، بسامد و تنوع تلمیح‌ها چندان است که می‌توان تلمیح را از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک شاعری او دانست. درک درست ظرفیت‌های معنایی و ظرافت‌های ساختاری سخنی که بن‌مایهٔ تلمیحی دارد، به آشنایی با معنای تلمیح ازیک‌سو و شناخت ساخت و شیوه‌های بهره‌گیری از تلمیح، ازدیگرسو، وابسته است. بررسی شگردهای عمق‌بخشی و توسع فکری، معنایی و فرهنگی تلمیح در شناخت و درک بهتر ظرافت‌ها و تمهیدات معنایی و ساختاری نوغزل‌های سیمین بهبهانی و نقش این عوامل در ایجاد التذاذ ادبی، اهمیت و ضرورت دارد. در این مقاله برآنیم که نشان دهیم سیمین بهبهانی در نوغزل‌های خود تلمیح را به چه شیوه‌ها و در چه گونه‌هایی در محور عمودی خیال آورده و گسترش داده است. نتایج نشان می‌دهد که تلمیح‌ها در شعر سیمین بهبهانی الگوها و ساخت‌های متنوعی دارند که از مفردات و ترکیبات واژگانی تا تلمیح‌های گسترده و منتشرشده در سراسر محور عمودی خیال در نوسان‌اند. در نوغزل‌های سیمین بهبهانی، تلمیح در محور عمودی، به گونه‌هایی همچون تلمیحات موازی، تلمیحات تلفیقی، تلمیحات مقایسه‌ای، مُلَمَّح، تلمیح ساختاری، تلمیح مناظره‌ای یا مناظرهٔ تلمیحی، تلمیح حلولی و جز آن جلوه کرده است که برخی از این شیوه‌ها، به‌ویژه در محور عمودی خیال، کم‌سابقه یا بی‌سابقه‌اند.

کلیدواژه‌ها: ساخت تلمیح، سیمین بهبهانی، غزل نو، محور عمودی شعر.

* دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه لرستان ahmad1360514@gmail.com
** دانشیار دانشگاه لرستان nooria67@yahoo.com
*** دانشیار دانشگاه لرستان rayan.roozbeh@yahoo.com
**** استاد دانشگاه لرستان aheidary1348@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۷/۸/۲۸ تاریخ پذیرش: ۹۸/۷/۲۷

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ ۸۷، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

۱. مقدمه

غزل از پرکاربردترین قالب‌های سنتی در شعر امروز فارسی است. این قالب شعری، امروزه، در حوزهٔ زبان و نگرش و از حیث پرداختن به فضاها و دغدغه‌های متفاوت و جدید، تغییر و تحول بسیار به خود دیده و بدین‌جهت، با صفت «نو» از غزل کلاسیک متمایز شده است.

غزل نو «از حدود سال ۱۳۴۰، تحت تأثیر شعر نو به وجود می‌آید و سرشار از تشبیهات و استعارات و مضامین و اوزان و قوافی تازهٔ دل‌نشین است» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۰). غزل نو (نوکلاسیک) گونه‌ای از غزل است که هم از نظر معنا، هم از حیث شگردهای زبانی و نیز از لحاظ تصویرآفرینی، تا حد زیادی، به شعر نو نزدیک شده و درعین‌حال، پیکره و رویهٔ سنتی خود را حفظ کرده است (ر.ک: دلبری و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۷). غزل‌پردازان مبتکر و اثرگذار معاصر برآن‌اند که قالب غزل را از مفاهیم، عناصر و شیوه‌های کهن و کهنه تهی کنند و به نوجویی و کاوش در لایه‌های نهانی زبان بپردازند و تجارب عینی و ذهنی‌شان را با زبانی نزدیک به محاوره و گاه حماسی و نمادین ارائه کنند. سرایندگان غزل معاصر در اغلب نوآوری‌هایشان وام‌دار شعر نیمایی و آزاد هستند و می‌توان گفت شبکهٔ ذهنی-زبانی در غزل نو، به شعر نیمایی و سپید نزدیک است.

سیمین بهبهانی (۱۳۰۶-۱۳۹۳) یکی از شاعران مبتکر نوغزل‌سراست؛ چنان‌که گفته‌اند: «تأثیر او بر سیر غزل امروز ممتد و پردامنه و خلاقیت‌های او در این عرصه بی‌وقفه بوده است» (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۹۹). تلمیح در سروده‌های بهبهانی متنوع و پربسامد است.

ذهن شاعران، به‌ویژه در ساختمان سروده‌های روایی و بلند، دو گونه فعالیت هنری دارد: دریک‌سوی، طرح کلی و مجموعهٔ اجزای سازندهٔ شعر است که چگونه با یکدیگر ترکیب یافته و ساختمان کلی و شکل عمومی شعر را به وجود آورده است و در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر که ما آن را محور عمودی شعر می‌خوانیم به وجود آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶۹).

در دیگرسو، باهم‌آیی واژگان، ترکیب‌ها، عبارات و جملات بدیع، زیبا و تصویری در محور افقی شعر است؛ بنابراین، می‌توان گفت: «آفرینش و قدرت خیال شاعر، در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک بیان، یعنی تک‌تک ابیات» (همان، ۱۶۹). نکتهٔ دیگر در ساختن و سرودن شعر، توجه توأمان شاعر به

وحدت و انسجام ظاهری و باطنی شعر است. شعر منسجم، «باید علی‌رغم پراکندگی ظاهر، وحدتی باطنی و ساختاری واحد و هم‌خوان و هماهنگ داشته باشد، به‌طوری‌که هر معنی و تصویر و هر جزئی از اجزا مکمل یکدیگر در پدیدآوردن کلیتی واحد و بکمال گردد» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶۴). نوغزل‌پردازان گاه در سطح یک غزل با بهره‌گیری از دستگاه منسجم تلمیح، ضمن تقویت فضاسازی، معنا را در محور عمودی خیال گسترش می‌دهند.

پرسش پژوهش حاضر این است که بهبهانی در محور عمودی غزل‌هایش از چه شیوه‌ها و شگردهایی در تلمیح‌پردازی سود جسته است؟

۱. ۱. اهداف و ضرورت تحقیق

اگرچه سیمین بهبهانی از لحاظ پایه و مایهٔ نظری و بلاغی جایگاه درخور توجهی در بین شاعران طراز اول معاصر ندارد و در سروده‌هایش معنا تحت‌الشعاع دیگر عناصر شعر، به‌ویژه موسیقی، قرار گرفته است، نوآوری‌هایی در ساختار و تا حدودی محتوای غزل دارد که از جهت‌های مختلف درخور تأمل است؛ به‌ویژه نوغزل‌های او از نظر رویکرد خاص به تلمیحات و اشارات تاریخی، اساطیری، دینی، ادبی و... آشکارا بدیع و تازه‌اند. در نوغزل‌های سیمین بهبهانی، تنوع تلمیح‌ها چشمگیر است، به‌طوری‌که می‌توان تنوع تلمیح را از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک شاعری او دانست. هدف اصلی این مقاله، بررسی و تبیین چگونگی بهره‌گیری سیمین بهبهانی از تلمیح در جهت غنای زیبایی‌شناختی و بلاغی غزل به‌ویژه در محور عمودی ابیات است. ازآنجاکه بررسی شیوه‌ها و شگردهایی که شاعر برای عمق‌بخشی، اثرگذاری و توسع در ابعاد معنایی، فکری و فرهنگی به‌کار بسته است، در شناخت و درک بهتر ظرفیت‌های معنایی و ظرافت‌های ساختاری شعر و به تبع آن، شناخت جلوه‌های زیبایی و التذاذ هنری تأثیری آشکار دارد و تلمیح و گونه‌ها و شیوه‌های آن از جملهٔ این شگردهاست، در این مقاله، به بررسی گونه‌های تلمیح در محور عمودی خیال در نوغزل‌های سیمین بهبهانی پرداخته می‌شود. این جستار و رویکرد خاص آن می‌تواند زمینه‌ساز بررسی هرچه بیشتر جایگاه تلمیح در سروده‌های معاصر و کشف شیوه‌های خلاقانهٔ سرایندگان در بهره‌گیری از صنعت بدیعی تلمیح باشد.

۱. ۲. روش تحقیق

در این مقاله برآنیم که گونه‌های تلمیح به‌کاررفته در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی را به روش توصیف و تحلیل متن بررسی کنیم؛ بدین‌ترتیب که نخست، واژه‌ها، ترکیبات و عبارات تلمیحی مرتبط با ماجرا یا داستانی خاص را که شاعر در طول یک غزل

آورده و در بیشتر مصراع‌ها و ابیات غزل درج کرده و پراکنده ساخته است، استخراج می‌کنیم و سپس، نوع وابستگی و ارتباط این پاره‌های تلمیحی را با هم و نیز با داستان اصلی مشخص می‌کنیم و شیوه‌های طرح و گسترش آن را می‌کاویم و آنها را دسته‌بندی می‌کنیم. تلمیحات کلی و بزرگ را که غالباً از پاره‌ها و اجزای تلمیحی مرتبط و دلالتمند ساخته شده‌اند دستگاه تلمیحی خوانده‌ایم تا بتوانیم اجزا و فروع یا به‌اصطلاح «سازه‌های» آنها را در ارتباط با هم بسنجیم و بررسیم. ازآنجاکه هر دستگاه و مجموعه‌ای دارای ساختی منسجم و متشکل از اجزاست و به‌دلیل آنکه تأمل و نگاه ساختارگرایانه «در جست‌وجوی اجزا یا عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ هر اثر یا جسم است» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۴۹)، شگردها و گونه‌های بهره‌گیری از تلمیح در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی با توجه به اجزا و سازه‌های تلمیح‌ها دسته‌بندی و بررسی خواهد شد.

۱. ۳. پیشینهٔ تحقیق

بحث تلمیح، از دیرباز ـپیش و پس از استقلال علوم بلاغیـ از مباحث برجستهٔ بلاغت بوده است. در کتاب‌های بلاغی عربی (از جمله در آثار جرجانی، علوی، مطلوب، و...) و نیز در آثار صاحب‌نظران غربی (آبرامز، ۱۹۹۳: ۹؛ گیفین و یدیناک، ۲۰۱۰: ۲۱) با تفاوت‌هایی به صنعت تلمیح پرداخته شده است. غالب آثار بلاغت فارسی نیز از نخستین آنها (*ترجمان‌البلاغه*) تا آثار کسانی چون همایی، شفیعی کدکنی، کزازی، شمیسا، وحیدیان کامیار و... در دورهٔ معاصر، به ابعادی از تعاریف و دسته‌بندی‌های تلمیح اشاره کرده‌اند. مقالات متعددی نیز دربارهٔ تلمیح نوشته شده است؛ از جمله مقالهٔ «تلمیح از سرقت ادبی تا صنعت ادبی: بررسی تلمیح در منابع بلاغی» نوشتهٔ علی صباغی و حسین حیدری.

در مقدمهٔ کتاب *فرهنگ تلمیحات* مباحث ارزنده‌ای دربارهٔ تلمیح و ساخت آن آمده است (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۵-۵۹). محمدحسین محمدی به‌طور گذرا و اشاره‌وار از «عناصر تلمیح ساز» سخن گفته، اما فقط به کاربرد عناصر دستوری (اسم، فعل، قید، صفت و...) در تلمیح پرداخته است (۱۳۸۵: ۱۵) که کاملاً با مبحث ما متفاوت است. فاطمه مدرسی و رقیه کاظم‌زاده (۱۳۸۹) انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی را در پنج حوزه (تلمیحات مرکزی، قرآنی، دینی، اساطیری و تاریخی) دسته‌بندی کرده‌اند. بر این دسته‌بندی می‌توان خرده گرفت؛ زیرا تلمیحات قرآنی زیرمجموعهٔ تلمیحات دینی است و دیگر اینکه

تلمیحات ادبی، که گونه‌ای مهم و درخور تأمل است، در نظر گرفته نشده است. محمود فتوحی در کتاب *بلاغت تصویر* به‌طور گذرا اشاره‌ای به مبحث «ساختار تصویر مجازی» دارد.

در خصوص بهبهانی و شعر او نیز تحقیقات درخوری انجام شده است؛ از جمله، مقالات منصور اوجی (۱۳۹۲) و کاوس حسن‌لی و مریم حیدری (۱۳۸۵). در جشن‌نامهٔ سیمین بهبهانی با عنوان *زنی با دامنی شعر* به‌کوشش علی دهباشی (۱۳۸۳) نیز نقد و نظرهای متعددی دربارهٔ سیمین درج شده است. بااین‌حال، تاکنون دربارهٔ گونه‌های طرح و گسترش تلمیح در محور عمودی خیال در نوغزل‌های سیمین بهبهانی پژوهش مستقل مهمی انجام نشده است.

۱. ٤. تلمیح و گونه‌های آن

تلمیح «به تقدیم لام بر میم (از لمح) در لغت به‌معنی دیدن و نظرکردن و آشکارساختن و اشاره‌کردن است و در اصطلاح علم بدیع، اشاره به قصه یا شعر یا مثل سایر است، به شرطی که آن اشاره ـچندان که از معنای اشاره برمی‌آیدـ تمام داستان یا شعر یا مثل سایر را دربرنگیرد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵).

در سنت ادبی، مقوله‌های مختلف بلاغی، از جمله تلمیح، به گونه‌های متفاوتی بررسی و دسته‌بندی شده‌اند و علمای بلاغت در ادوار مختلف، تأملاتی دقیق و نکته‌سنجی‌هایی ستودنی در این زمینه‌ها کرده‌اند.

> طبقه‌بندی‌های دقیق از اقسام تشبیه (تشبیه ساده، مرکب، خیالی، عقلی، حسی، اضمار، بعید، بلیغ، تسویه، تمثیلی [...] و انواع استعاره (مصرحه، مرشحه، مکنیه، مقیده، مجرده، مطلقه، نافیه، عنادیه، عقلیه[...]) و انواع کنایه (تعریض، رمز، تلویح، ایما) و علاقه‌های مجاز در کتاب‌های بلاغت قدیم، خود نشان از تأملات دقیق و تلاش‌های پردامنه برای تبیین ساختمان مجازهای شعری در بلاغت سنتی دارد (فتوحی، ۱۳۸۶: ۵۶).

تفتازانی (۱۴۱۶: ۴۷۵) تلمیح را به «تلمیح در نظم» و «تلمیح در نثر» تقسیم کرده و بدین‌ترتیب نتیجه گرفته است که شش نوع تلمیح وجود دارد؛ زیرا هرکدام از گونه‌های تلمیح (اشاره به مثل، قصه و شعر) را می‌توان در نظم یا نثر به‌کار برد. گاه تلمیح را ذیل سرقات ادبی گنجانده‌اند و گاه اسطوره را نیز ذیل تلمیح آورده‌اند. شمیسا تلمیحات را با توجه به خاستگاه، به گونه‌های ایرانی، سامی و جز اینها (یونانی و هندی) تقسیم کرده و بر آن است که «هرکدام از اینها را می‌توان به‌لحاظ غنایی و حماسی نیز تقسیم کرد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۸). گاه تلمیحات را به گونه‌های دینی، ادبی، اسطوره‌ای، عرفانی و تاریخی

دسته‌بندی کرده‌اند. در تقسیم‌بندی جدیدتر، گاه تلمیحات به گونه‌های مشترک، نیمه‌مشترک و نو تقسیم می‌شوند و در تعریف و بررسی این گونه‌ها، به تکرار یا عدم تکرار واژگان تلمیحی در ادبیات کلاسیک توجه می‌شود.

چون تلمیح ایجازآفرین است و کمینه‌گویی و معنی‌آفرینی ازطریق فراخوانی دانسته‌های داستانی مخاطب یا خوانندگان از کارکردهای مهم تلمیح است، در کتاب‌های بلاغی قدیم، گاه تلمیح را گونه‌ای ایجاز دانسته‌اند: تلمیح «آن است کی الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند» (رازی، ۱۳۱۴: ۲۷۹). شمس قیس تلمیح را با اطناب سنجیده و آن را جزو علم معانی دانسته است. این نگاه به تلمیح ازیک‌سو و بیت‌محوری و استقلال ابیات در شعر کلاسیک فارسی ازدیگرسو، سبب شده است که در منابع بلاغی چندان به گسترش دامنهٔ تلمیح در محور عمودی خیال توجه نشود.

در کتاب‌های بلاغی، عمدتاً برای تلمیح دسته‌بندی‌های محتوایی یا خاستگاهی ارائه کرده‌اند و به گونه‌های طرح و گسترش تلمیح در محور عمودی خیال چندان نپرداخته‌اند. این در حالی است که بسیاری از آرایه‌های دیگر، با توجه به ساخت و شیوهٔ به‌کارگیری اجزا و ارکان، به گونه‌های مختلفی دسته‌بندی شده‌اند.

تلمیح از نمودهای هنجارگریزی معنایی است و از طریق آوردن عناصری از یک رخداد، داستان، باور، مثل یا شعرِ غالباً گذشته در سخن جاری، موجب ایجاز و زیبایی سخن می‌شود و برای آن غنای معنوی و عاطفی و نیز خیال‌انگیزی و اثرگذاری به ارمغان می‌آورد. به‌تعبیری: «تلمیح وسیله‌ای است برای تقویت احساس یا اندیشهٔ شاعر یا نویسنده با استفاده از احساس یا اندیشهٔ مطرح‌شده در اثر یا واقعه‌ای دیگر» (پرین، ۱۳۷۶: ۷۶). در تلمیحات و اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی و...، سخن «دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستان است و ثانیاً بین اجزای داستان تناسب وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۱).

تلمیح مانند هر اثر هنری و هر روایتی ساخت و اجزایی دارد. در هر تلمیح، هم‌سازه‌ها[۲] یا خشت‌ها و اجزایی وجود دارد که هم‌نشینی آنها ساخت تلمیح را به وجود می‌آورد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۲). «جزءها عناصری هستند که بر روی هم یک دستگاه تلمیحی را ایجاد می‌کنند، ولی هرکدام از آنها به‌طور مجزا فقط اشاره‌های کوچک تلمیحی به حساب می‌آیند» (محمدی، ۱۳۸۵: ۱۲). تلمیح، به‌ویژه تلمیح داستانی، از اجزایی تشکیل شده

است که در کنار هم و در تعامل با یکدیگر و با کل، داستانی را فرا یاد می‌آورد. به‌تعبیر شمیسا، اجزای تلمیح با هم تناسب دارند، «چون کنار یکدیگر قرار گیرند، تشکیل زنجیره‌ای می‌دهند که همان معنا و مفهوم داستان است» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۴۲).

بدیهی است که در هر ساختار زبانی، از جمله در یک متن ادبی ـاعم از شعر یا نثرـ عناصر سازه‌ای فراوان‌اند و از واج‌ها و تکواژها گرفته تا جملات و گفتمان‌های کلی و از تمهیدهای بدیعی و بیانی گرفته تا عناصر موسیقیایی را دربرمی‌گیرند، اما در اینجا، در پی بررسی و تحلیل ساختاری اثر نیستیم، بلکه غالباً چنان‌که از شمیسا و محمدی نیز نقل شد، نوع ارتباط اجزای تشکیل‌دهندهٔ «دستگاه‌های تلمیحی» (تلمیحات گسترده‌ای که از تلمیحات جزئی متعددی ساخته شده‌اند) بررسی می‌شود؛ بدین معنا که به واژه‌ها، ترکیبات و عبارات تلمیحی (هم‌سازه‌های) متعددی که بیشتر یا همهٔ آنها در بستر کنونی‌شان (یک غزل خاص) با یکدیگر مرتبط‌اند و هریک نیز به بخشی از ماجرای اصلی یک داستان یا به حادثه‌ای فرعی از آن اشاره دارد نظر داریم و به چگونگی طرح و گسترش اجزا و سازه‌های دستگاه‌های تلمیحی در طول هریک از غزل‌های نو می‌پردازیم و جز در بررسی و توجه به این جنبه و ارتباط این اجزای تلمیحی با دستگاه تلمیحی شامل و تشکیل‌دهندهٔ آنها، کاری با جنبه‌ها و جلوه‌های دیگرِ ساخت‌گرایی نداریم.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. تلمیح در محور افقی خیال

تلمیح در نوغزل‌های سیمین بهبهانی، هم در محور هم‌نشینی و عرضی درخور تأمل است و هم در محور جانشینی و طولی. تلمیحاتی که در این غزل‌ها در محور افقی خیال به‌کار رفته‌اند، دارای دست‌کم دو و دست‌بالا هفت جزء یا هم‌سازه‌اند.

برای نمونه در بیت:

رگبار مرگ‌پرور آن‌گونه کرد محشر کز هر ترنجی افتاد، بر خاک صد پریزاد

(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۵۸۹)

ترنج و پری دو جزء تلمیح‌آفرین‌اند.

دستگاه تلمیحی در تک‌بیت‌های زیر نیز به‌ترتیب متشکل از سه، چهار، پنج، شش و هفت جزء یا هم‌سازه است:

با آدم این حرمان کفی گندم روا کرد تکرار این رسم کهن دیگر کفایت
(همان، ۹۶۰)

چاره زخم‌های تو را پر سیمرغ می‌رسدم اندکی بیشتر حوصله کن ای کبوتر که شعر منی
(همان، ۱۰۵۸)

به بوی او چشم پدر دوباره روشن نشود برادران در دل شب چه رفته با پیرهنش
(همان، ۹۷۱)

بانگ نفخت من روحی در آسمان طنین افکند خیل فرشته زین اعجاب در سجده سوی آدم شد
(همان، ۷۴۶)

شیطان نه با من است و فریبش دستی نبرده‌ام سوی سیبش حوانما فرشته نهادم عریانم و بری ز گناهم
(همان، ۸۰۲)

اجزای این تلمیحات گسترده و چندوجهی، در عین اینکه انسجام و وحدتی ساختاری به کل بیت می‌بخشند، کارکردی فضاپردازانه نیز دارند. هرچه سازه‌های بیشتری از یک تلمیح چندبعدی اندام‌وار (یک دستگاه تلمیحی) ارائه شود، خواننده یا شنونده بیشتر در فضای داستان تلمیحی قرار می‌گیرد و بهتر و ساده‌تر می‌تواند تلمیح را درک کند.

در اینجا، اولاً در پی بررسی و تحلیل ساختاری اثر نیستیم، بلکه غالباً واژه‌ها، ترکیبات و عبارات تلمیحی متعددی که همگی یا اکثراً، هم با یکدیگر مرتبط‌اند و هم، هریک، به بخشی از ماجرای اصلی داستان تلمیحی یا به حادثه‌ای فرعی از آن اشاره دارد می‌پردازیم و مرادمان از دستگاه تلمیحی نیز چنین تلمیحات گسترده، چندپهلو و منسجمی است که در غزل‌های نو بهبهانی دیده می‌شود.

ارتباط حاصل از هم‌نشینی عناصر تلمیح‌ساز می‌تواند تلمیح را در ذیل آرایهٔ تناسب و مراعات‌النظیر نیز جای دهد.

در بیت زیر، ساخت اضافهٔ تشبیهی «حوّای طبع من» که به گندم، با تمام بار معنایی و تأویلی آن، میل دارد، تلمیح را شاعرانه‌ترکرده است:

در چشم بی‌نیازی حوای طبع من آیا چه شد که سنبله‌ها دلنواز شد
(همان، ۴۴۳)

هم‌نشینی «حوا» و «سنبله» و حتی «دلنوازشدن» ـکه شکم‌پرستی را تداعی می‌کندـ تناسب تلمیحی‌اند. در بیت:

در بیستون عشق ز ویرانی سقف و ستون نماند افراشت قد چو غول بیابانی طوفان گِرد گَرد
(همان، ۷۹۲)

ترکیب «بیستون عشق» اضافهٔ تلمیحی است.

چنانچه دامنهٔ تلمیح از محور افقی بگذرد و وارد محور عمودی شود، ساخت تلمیح نیز متنوع‌تر و اجزا و هم‌سازه‌های آن بیشتر خواهد شد. در ادامه، به شیوه‌ها و شگردهای به‌کارگیری تلمیح در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی پرداخته می‌شود.

۲. ۲. تلمیح در محور عمودی خیال

غزل نو، به تبعیت از شعر نو، از بیت‌محوری و استقلال ابیات به‌سمت انسجام محور عمودی حرکت کرده است؛ بنابراین، در غزل نو، گاه معنا در یک بیت به پایان نمی‌رسد و ابیات، آفاقی جدا و مستقل ندارند، بلکه زنجیروار در پیش‌برد معنا جلوه می‌کنند. این ویژگی سبب می‌شود که مراعات نظیر، نه‌تنها در یک بیت، بلکه در سراسر شعر نمود یابد. بسیاری از غزل‌های سیمین بهبهانی نیز چنین است. بهبهانی گاه در غزل‌های نو این ویژگی ساختاری را به تلمیحات نیز سرایت می‌دهد و سروده‌ای منسجم و نوآیین می‌آفریند. تلمیحات شعر سیمین ساخت‌های متنوعی دارند؛ به‌ویژه در غزل‌های او، تلمیحات، در پیوستاری، از ترکیب واژگانی (اضافهٔ تلمیحی و اساطیری) تا تلمیح گسترده و منتشرشده در سراسر محور عمودی خیال در نوسان است. در این غزل‌ها، یک تلمیح، گاه در یک مصراع یا تک‌بیت، گاه در دو بیت و گاه در سه بیت یا بیشتر ارائه می‌شود و گاه واژه‌ها، ترکیبات و پاره‌های متناسب با یک تلمیح، در کل محور عمودی غزل گسترده می‌شود. در مواردی نیز، بهبهانی در محور عمودی خیال به‌گونه‌ای بی‌سابقه یا کم‌سابقه از تلمیح بهره می‌گیرد.

با آنکه برخی برآن‌اند که وحدت ساختمان باطنی شعر پیش‌بینی‌پذیر نیست و «از پیش نمی‌توان شیوه‌ها و راه‌هایی را نشان داد که با رعایت آن بتوان وحدت ساختمان باطنی شعر را تحقق بخشید» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۶۴)، شیوه‌ها و شگردهای سیمین بهبهانی در بهره‌گیری از تلمیح در ساختمان سروده‌ها ـکه در ادامه به آنها می‌پردازیمـ شامل ساختارهایی است که در بسیاری موارد وحدت باطنی دارند و می‌توان آنها را جزو شیوه‌هایی معرفی کرد که با رعایت آنها ساختمان باطنی سروده‌ها انسجام و وحدت می‌یابند.

مهم‌ترین گونه‌های تلمیح در محور عمودی نوغزل‌های سیمین بهبهانی را با توجه به شیوهٔ طرح و الگوی گسترش دامنهٔ آن، به تلمیحات موازی، مُلَمَّح، تلمیحات تلفیقی، تلمیح ساختاری، تلمیحات مقایسه‌ای، تلمیح مناظره‌ای یا مناظرهٔ تلمیحی و تلمیح حلولی دسته‌بندی کرده‌ایم که به‌ترتیب به آنها می‌پردازیم.

۲. ۲. ۱. تلمیحات موازی

منظور از تلمیح‌های موازی، تلمیح‌های متعددی است که هرکدام در بیش از دو بیت ارائه شده‌اند و تعداد ابیات حاوی تلمیحات مختلف یکسان است، به‌طوری‌که می‌توان جای تلمیح‌ها را عوض کرد. حذف هرکدام از تلمیح‌ها نیز تغییر چندانی در ساختمان سروده ایجاد نمی‌کند.

غزل «ای کوه» از غزل‌هایی است که ساختاری نوآیین دارد. سراسر غزل خطاب به کوه است. در هر دو بیت از این غزل، که برخی ابیاتش موقوف‌المعانی نیز هستند، تلمیحی جدا ارائه شده است. هر تلمیح، ضمن حفظ استقلال خویش، در محور طولی نیز با دیگر تلمیحات هم‌خوان است و فضای عاطفی یکسانی دارد. تک‌بیت نتیجه‌گونه‌ای هم در پایان غزل گنجانده شده است که این وحدت کلی را در ساختار طولی غزل کامل می‌کند:

ای کوه ای بند ضحاک آیا به یادت هست — زان چیره‌دستان چالاک چرمین علم در دست؟
کو آن جوان‌خوارِ تازی کاو را به پادافره — خلقی به گردن‌فرازی در دیوبندت بست؟

***

ای کوه ای طور سینا دیدی که عشق آن شب — برقی زد و تندرآسا از سینه‌ات برجست؟
بر شد به عصیان عصایی نیا از میان بگسیخت — زرقِ دروغین خدایی با غرق درپیوست

***

ای جلجتا، ای که از چوب دار و درختت بود — دیدی که آن مرد مصلوب از جام آخر مست
چون دانه بعد از نهفتن از کام سنگش رُست — چون غنچه بعد از شکفتن از دام تنگش رَست

***

ای کوه ای کهنه دفتر وقت «بخوان» گفتن — در امن تو با پیمبر روح‌الامین پیوست
بخشایشی دم به دم بود هر خوان که او بنهاد — تندیس قهر و ستم بود هر بت که او بشکست

***

ای کوه زان پس چه افتاد کز عشق نفرت زاد — چون شد که هر سرو آزاد در جوی خون بنشست؟
ای کوه، ای دیر، ای پیر با آن‌همه تدبیر — پیوستن ظلم و زنجیر چندین چرا بایست؟

***

ای کوه ای بند ضحاک شاید که آن تازی — زنده‌ست و در ظلمت خاک ظلمش به فرمان هست

(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۹۵۸-۹۵۹)

اما باید گفت این ساختار تلمیحی، با تمام نوآیینی، نتوانسته است از ساختارهای مورد استفاده در ادبیات کلاسیک، که بیشتر بر محور افقی خیال تکیه دارند، چندان فاصله بگیرد. ایراد آن این است که می‌توان هریک از تلمیحات موازی آن را به دل‌خواه کاست یا

بدانها افزود؛ درصورتی‌که ساختار سروده باید چنان منسجم باشد که با هرگونه تغییر و کاستن و افزودنی خلل یابد.

ساختار غزل «قلم به کف عطارد من»[۳] نیز چنین است. در این غزل، دو تلمیحِ سه‌بیتی موازی ارائه شده و در پایان شعر، تک‌بیت گلایه‌آلود و خلاصه‌ای آورده شده است. باور پیشینیان دربارهٔ ستارگان عطارد (دبیر فلک) و زهره (خنیاگر فلک) دستمایهٔ هنرآفرینی شاعر شده است:

قلم به کف عطارد من که ظلم را ورق نزدی — چه شد که نابه‌جا همه را به‌جا گرفته، دم نزدی؟
ستم به دُورِ چرخ کهن بسی رسیده بر تو و من — مدیر بی‌خرد که تویی مدار او به هم نزدی
هر آنچه رفته بر سر ما نهفته‌ای ز داور ما — چه بیش و کم رسیده تو را که دم ز بیش و کم نزدی؟

***

هنرشناسْ زهرهٔ من به کار چنگْ شهرهٔ من — چرا صلای حق‌طلبی به بانگ زیر و بم نزدی؟
ز پی دویده رهزن ما، نمانده پای رفتن ما — تو را چه شد که راهی دگر مخالف ستم نزدی؟
ز هفت پرده نالهٔ ما رسید سوی عرش خدا — ز پردهٔ خموشی خود برون چرا قدم نزدی؟

***

هنرشناس زهرهٔ من ترانه‌ساز حق نشدی — قلم به کف عطارد من به مقتضا قلم نزدی
(همان، ۱۰۰۹-۱۰۱۰)

سیمین، در تقابل‌هایی دوگانه، گاه با وارونگی و جابه‌جایی اولویت‌ها، از تلمیحات موازی آشنایی‌زدایی می‌کند و آنها را در ساخت دیگرگونه‌ای به‌کار می‌برد:

صورتگر چیره‌دست نقشی پدیدار کرد — وین هرچه «هستی» که هست، وارونه انگار کرد:
سیمینه مهتاب را رنگی ز شنگرف زد — زرینه خورشید را همتای زنگار کرد
بر چهر پیران شهر آذین «هرهفت» بست — بر پای مردان دهر پاچین زرتار کرد
آن کاویانی درفش در دست ضحاک داد — نقش فریدون کشید بر دوش او مار کرد
بر بازوی کافران تعویذ آیات بست — بر سینهٔ زاهدان تصویر زنار کرد
روباهک لنگ را قوچی سمین هدیه داد — شیر قوی‌چنگ را مهمان مردار کرد
گفتم که: «این چیره‌دست زین جمله صورت که بست — بس نقش باطل کشید بس بر غلط کار کرد
گفتی که هان! این مگو، وین نکته بنگر که او — از هر چه ظاهر که دید باطن پدیدار کرد!
این چهره‌ساز خموش زان مردم پرده‌پوش — گندم‌نما، جوفروش، افشای اسرار کرد».
(همان، ۵۵۶-۵۵۷)

۲. ۲. ۲. مُلَمَّح

منظور از مُلَمَّح (تمام تلمیح) سروده‌هایی است «که از آغاز تا پایان (یا غالب ابیات) آن تلمیح باشد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۶). به‌عبارتی، اشعاری است که «در هر بیت آن تلمیحی را التزام کرده‌اند» (شریفی، ۱۳۸۷: ۴۳۳). اوج شعر فارسی از نظر تلمیح را ملمّح (اشعار

تمام‌تلمیح) دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۶).[۴] این تعریف معمولاً برای سروده‌هایی به‌کار می‌رود که هر بیت به یک تلمیح مجزا از ابیات پس و پیش بپردازد. در اینجا، این عنوان را برای غزل‌هایی به‌کار می‌بریم که تلمیح‌های متعددی در تمام ابیات به‌کار رفته باشد، اما در این مورد، بر خلاف تلمیحات موازی، مساوی‌بودن تعداد ابیات ملاک نیست.

در غزل مُلَمَّح «آیینه‌ها را تیره کن»، شاعر اتفاقات جهان را از ازل تا به ابد همچون تصاویر آیینه‌های موازی مکرر می‌داند. در آینهٔ این غزل، تلمیحات و اشاراتی همچون «کینهٔ هابیل و قابیل»، «نی‌نامهٔ مولانا»، آیات قرآن دربارهٔ خلقت آدمی به‌ویژه «..فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُم أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ (مؤمنون/ ۱۴)»، رباعی خیام: «جامی است که عقل آفرین می‌زندش...»، قصیدهٔ «جغد جنگ» ملک‌الشعرای بهار، سرودهٔ «مرغ آمین» نیما، قصهٔ رانده‌شدن آدم از بهشت به‌خاطر خوردن گندم، بیت حافظ: «بی‌مزد بود و منت هر خدمتی که کردم/ یارب مباد کس را مخدوم بی‌عنایت» جلوه می‌کند. سراینده، خوانندهٔ غزل را با خود به گذشته‌های دور و نزدیک می‌برد و در این گشت و واگشت‌ها و سفرهای ذهنی به زمان‌های دور و نزدیک، تصاویر مکرر یأس‌آلودی را می‌نمایاند تا خواننده متقاعد شود که تاریخ چیزی جز تکرار کینه نیست:

آمد موازی در ازل آیینه‌هایت — تصویر بازی می‌رود تا بی‌نهایت
هابیل و قابیل تو را اخلاف صدق است — بر صدق ایشان کینه‌ها آمد کنایت
این می‌زند، آن می‌کشد تا پیر زاغی — گوری کَنَد پنهان کند ننگ جنایت
دستی که می‌کارد جسد داند که دیگر — نی گل کند، نی برکشد سبزینه رایت...
از «جغد جنگ» و «مرغ آمین» بار دیگر — خیزد به هر ویرانه‌ای صدها روایت
با آدم این حرمان کفی گندم روا کرد — تکرار این رسم کهن دیگر کفایت
بی‌مزد و منت خدمتی کردیم و زین پس — آیینه‌ها را تیره کن اینت عنایت

(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۹۶۰-۹۶۱)

۲. ۲. ۳. تلمیح تلفیقی

تلفیق و ترکیب عناصر به‌ظاهر ناهم‌گون در تلمیح، می‌تواند دست‌مایهٔ خلق تصاویر بدیع شاعرانه باشد. در این شیوه، زمان‌ها و مکان‌ها در هم شکسته می‌شود و منطق معمول روایت داستان‌ها فرو می‌ریزد. این کارکرد شالوده‌شکنانه سبب بازآفرینی و بازتولید معانی می‌شود و می‌تواند جانی دوباره در اساطیر، تلمیحات و اشارات کهن بدمد. گاه حتی در تلمیح‌های اساطیری، عناصر و شخصیت‌های اسطوره‌های ملل و فرهنگ‌های مختلف نیز تلفیق می‌شوند؛ زیرا:

اگرچه اسطوره‌ها گونه‌های خاص خود را از محیط‌های فرهنگی‌ای که در آن رشد یافته‌اند می‌گیرند، لیکن اسطوره در معنای عام خود همگانی است. از این گذشته، بن‌مایه‌ها و درون‌مایه‌های مشابهی را می‌توان در مجموعهٔ اساطیر گوناگون یافت... چنین بن‌مایه‌ها و تصویرهایی صورت مثالی نامیده می‌شوند (گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۱۷۴).

سیمین بهبهانی گاه در محور افقی خیال، با تلفیق تلمیح، تصویرآفرینی و مضمون‌یابی می‌کند:

طهور جام شوکران نصیب شد به طاهران به نوش آن پیمبران سلامی آشنا کنم
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۵۵۱)

«من آتش فروزانم بر خاک سجده نتوانم» گفت و سزای خودکامی یک تن ز فروران کم شد
(همان، ۷۴۶)

در بیت نخست، تلمیح تاریخی «سقراط و جام شوکران» با اشاره به آیهٔ «**عالِيَهُمْ ثِيابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَ إِسْتَبْرَقٌ وَ حُلُّوا أساوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَ سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شَراباً طَهُوراً**» (انسان/۲۱) درهم آمیخته می‌شود و از رهگذر این تلفیق، زیبایی تصویر دوچندان می‌شود. در بیت دوم نیز تلفیق و باهم‌آیی عناصر به‌ظاهر ناهم‌گون تلمیحات ایرانی و غیرایرانی بن‌مایهٔ تصویرآفرینی است.

گاه نیز این تلفیق در محور عمودی خیال صورت می‌گیرد؛ برای نمونه، در غزل «سارا! چه شادمان بودی» (سروده‌شده در ۲۹ شهریور ۱۳۶۱) ـکه بر بالای آن حک شده است: «سخنی با سارای حریرفروش رؤیای کودکی‌ام و سارا زادگان آتش‌فروز کابوس میان‌سالی‌ام»ـ سراینده با تلفیق یک خاطره از زمان کودکی خود (سارای حریرفروش) با رخداد قتل عام فلسطینیان در اردوگاه‌های صبرا و شتیلا (۱۶ تا ۱۸ سپتامبر ۱۹۸۲ برابر با ۲۵ تا ۲۷ شهریور ۱۳۶۱) تقابل شادی و غم را نمایانده است و ضمن بهره‌گیری از داستان‌های مرتبطی همچون داستان حضرت داوود و حضرت موسی، استادانه، گذشته و امروز را به هم گره زده و با استفاده از باهم‌آیی، هم‌نشینی و تلفیق منسجم تلمیحات ناظر به رویدادهای کهن و معاصر، که تمامیت محور عمودی خیال را به خود اختصاص داده، غزلی خوش‌ساخت و نوآیین آفریده است:

سارا چه شادمان بودی با بقچه‌های رنگینت شال و حریر و ابریشم، کالای چین و ماچینت
سارا! چه راستگو بودی آن دم که چشم معصومت آیینهٔ سحر می‌شد وقت قسم به آیینت
سارا! چه شرمرو بودی وقتی کسی نظر می‌باخت با گونه‌های از نرمی گلبرگ یاس و نسرینت
سارا! چه در امان بودی آن دم که مرد همراهت خار ملامتت می‌شد زنهار دست گلچینت
سارا! چه مهربان بودی با مادر مسلمانم با برق اشک همدردی در دیدگان غمگینت
سارا! نهفته در قلبت نقش ستارهٔ داوود پیدا ستاره‌ای زرین بر گردن بلورینت...

با قوم خود بگو سارا! هرگز نبوده تا امروز یک لحظه خشم و بیزاری با مردم فلسطینت
سارا! گریستی آتش بر قتل عام خونباری صهیون نشان دوزخ شد از شعله‌های نفرینت
سارا! بگوی با موسا: سودای دین دیگر کن کز ننگ خود جهان‌خواری داغی نهاده بر دینت!
سارا بپرس از موسا کاین افعیان نمی‌بینی؟ یا اژدهای افعی‌کش تن می‌زند ز تمکینت؟
سارا جنازه‌ها اکنون افتاده بر زمین عریان برکش کفن - اگر داری- از بقچه‌های رنگینت!
(همان، ۷۲۷)

شاعر برای ایجاد جذابیت در سروده و بیان تأثیرگذار تضادها و تقابل‌ها در محور عمودی خیال، یک خاطرهٔ خوشایند را با یک رخداد ناگوار کنونی تلفیق کرده است تا خاطره‌های خوش «روزهای سالم سرشار»[۵] در تضاد با تکانه‌های شوم تاریخی (تاریخ معاصر شاعر) حسی نوستالژیک و عمیق را القا کنند.

۲. ۲. ٤. تلمیح ساختاری

اصطلاح تلمیح ساختاری را نخست غلامحسین یوسفی طرح کرده است. او در شرح و نقد سرودهٔ «هزارهٔ دوم آهوی کوهی» از شفیعی‌کدکنی گفته است:

> [در این سروده] احساس و تجربه‌ای که حاصل گذر به قلمرو تاریخ در پهنهٔ زمان و مکان است، صورت و قالبی پدید آورده هماهنگ با همان تجربه. حتی تلمیحات و اشارات ضمنی شاعر به گذشته‌ها و تضمین سخنان و تعبیرات پیشینیان که شعر او را غنی کرده است، گاه نوعی تلمیح ساختاری است؛ یعنی اثر قدیمی تا حدی رنگ و فرم خود را به شعر بخشیده، یا شعر حالتی دارد که می‌تواند آن اشارات لطیف را در بافتی نو در خود جای دهد (یوسفی، ۱۳۸۶: ۷۸۴).

یکی از تفاوت‌های غزل‌هایی که تلمیح ساختاری دارند با غزل مُلَمَّح در آن است که در غزل ملمح، در محور عمودی سخن، با تلمیحات متعدد و متنوعی مواجهیم، اما در تلمیح ساختاری به جوانب تلمیحی یگانه پرداخته می‌شود. در چنین نوغزل‌هایی، همچون شعر نو و سپید، محور عمودی شعر محکم و منسجم است.

نمونهٔ تلمیح ساختاری در غزل «اسب می‌نالید می‌لرزید...» دیده می‌شود. در آغاز این سروده آمده است: «به هوشنگ گلشیری که ناگفته گفت با ما چه رفته است». همین سرنخ ذهن ما را به‌سوی داستان «بر ما چه رفته است باربد؟»[۶] از گلشیری می‌کشاند، آنجا که از زبان یکی از شخصیت‌ها (حامد) می‌گوید: «شبدیز، اسب خسرو، که می‌میرد، هیچ‌کس جرئت نمی‌کند برود خدمت خسرو و بگوید. خسرو گفته بود هرکس خبر مرگ شبدیز را بیاورد می‌کشمش. باربد می‌رود و می‌نشیند و می‌نوازد، آن‌قدر غمگین، آن‌قدر پرسوز که خسرو می‌گوید: "شبدیز مُرد؟" خودش می‌گوید شبدیز مرد» (گلشیری، ۱۹۸۹: ۴۸). این شگرد سبب

تلمیحی‌شدن سروده می‌شود و همین امر ساختار شعر را جذاب می‌کند؛ زیرا ضمن آنکه یک داستان تاریخی از عرصهٔ نثر برآمده و وارد قلمرو شعر شده است و در عین بهره‌گیری نمادین از تلمیح برای بیان مسائل اجتماعی، به یک داستان معاصر نیز اشاره شده است و این نمودی از بهره‌گیری هنرمندانه از تلفیق تلمیح‌های تاریخی و ادبی است. شاعر این شگرد تلمیح در تلمیح را برای بیان وضع موجود جامعه به‌کار گرفته است تا اشارهٔ سومی پدیدار شود:

اسب می‌نالید، می‌لرزید... سرفه‌ها اسفنج خون می‌شد — از نفس بر لب چو می‌آمد از جگر لختی برون می‌شد
خرمنی از آن زمردوار خرد خردک گل بر او بسیار — مانده در غرقاب خون، ناچار، ساق و برگش لعلگون می‌شد
شیر اسبی مهرپرورده، عمر با خسرو به سر برده — این زمان افتاده و مرده، قصهٔ این غصه چون می‌شد؟
«تا که خواهد گفت با خسرو؟» چشم‌ها شمع عزا بودند — کورسوی ناتوانی‌ها در خموشی آزمون می‌شد
چنگ در دست نکیسا بود باربد را لحن گویا بود — شاید این تدبیر خسرو را تا حقیقت رهنمون می‌شد:
آن دو تن در خسروانی بزم مرگ را در پرده نالیدند — نغمه‌ها در گوش نه، در چشم پرده پرده اشک و خون می‌شد
«- مرگ شبدیز است؟» خسرو گفت. (خامشی ابری سترون بود — هر نگاهش در دل وحشت آذرخشی از جنون می‌شد)
«- ما نگفتیمت، تو خود گفتی!» پیر فرزین گفت با خسرو — خشم حیرت گشت و حیرت عجز لاجرم خسرو زبون می‌شد
مرگ شبدیز زمان با ماست با کسی یارای گفتن نیست — گفتنش را، همچو دیرین سال کاش تدبیری کنون می‌شد
با تو آواز است و با من چنگ پشت این در زار نالیدیم — گر سری از در برون می‌شد آگه از حال درون می‌شد[۷]

(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۷۳۹-۷۴۰)

در غزل «خاکی که بخش او کردند...»، در نُه بیتِ نخست، داستان خلقت آدم و رانده‌شدن او از بهشت را می‌سراید و در مقطع غزل، سرنوشت شوم آدمیان را از «بام خلقت آدم تا شام ختم عالم» نتیجهٔ فریب‌کاری مار می‌داند:

خاکی که بخش او کردند هر ذره کوهی از غم شد — چل سال اشک باریدند، تا خود گلش فراهم شد...
بانگ «نفخت من روحی» در آسمان طنین افکند — خیل فرشته زین اعجاب در سجده سوی آدم شد
«-من آتش فروزانم بر خاک سجده نتوانم» — گفت و سزای خودکامی یک تن ز فروران کم شد
از پهلوی چپ آدم چون ساق نازک ریواس — سر برکشید همزادی غمخوار و یار و همدم شد
...
ماری فریب ما را داد کاین سرنوشت را بنیاد — از بام خلقت آدم تا شام ختم عالم شد

(همان، ۷۴۶-۷۴۷)

تلمیحات و مضامین مربوط به باغ بهشت بیشتر ابیات (محور عمودی خیال) را در غزل «نشاط صف‌آرایی» به خود اختصاص داده است. شاعر با مفهوم‌زایی و گاه با مفهوم‌زدایی از تلمیح‌های کهن، نظر خود را دربارهٔ جنگ و جهاد چنین آورده است:

نشاط صف‌آرایی چنان کرده خرسندت — که از خود نمی‌پرسی کجا می‌فرستندت
به جنگاوری شادی، بدین عشوه دل دادی — که تا جان گسست از تن به مینوست پیوندت!

سر آن سرا داری، نهانش چرا داری — درودی به حورالعین فرستاده لبخندت
به سودای آزادی پدر خورد گندم را — به سودای آز اکنون کشیدند در بندت
تو ای رانده از مینو! مبادا که از این‌سو — دگرباره شیطانی فریبد به ترفندت
فریبت دهد مینو، من این دست کردم رو — اگر نیست دلخواهت و گر نی خوشایندت...
نشاط صف‌آرایی، تو را کرده سودایی — چو بر جان نبخشایی، به دل چون دهم پندت؟
(همان، ۱۱۰۳)

سیمین در غزل «و نگاه کن» از آیهٔ ۱۷ سورهٔ غاشیه «**أفلا ینظرون إلي الأبل کیف خلقت**»: (آیا نمی‌نگرند به شتر که چگونه آفریده شد؟) الهام گرفته است. کل ساختار غزل از این آیه تأثیر گرفته است. نخستین چیزی که در ذهن شاعر نقش می‌بندد همین آیه است. از همین آیه، تصویر مرکزی سروده بیرون کشیده می‌شود. سبک و سیاق زبانی این آیه و دیگر آیات مشابه، زبان شعر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و گرانی‌گاه‌بودن آیه سبب می‌شود سروده اندام‌وار و ساختمند جلوه کند. کهن‌گرایی (آرکائیسم) زبان، آغاز عبارات و ابیات با «واو»، که یادآور کتاب‌های مقدس است، پرداختن به مسائل جامعه و انطباق آن با تلمیحات دینی، ساختار دورانی سروده ـکه با نیم‌مصراع «و نگاه کن به شتر آری» آغاز می‌شود و با همان نیز انجام می‌پذیردـ و...، از توانمندی سراینده در کشف سوژه و توانایی در ساخت و پرداخت کلام متناسب با معنا حکایت دارد. سراینده ابتدا به صبر و طاقت شتر در موقعیت بحرانی می‌پردازد و سپس استادانه به قیاس حال «شتر در برابر صحرا» و «انسان در برابر سرنوشت و جبر زمانه» روی می‌آورد و در نهایت، شعر با توصیف کینه‌توزی شتر به پایان می‌رسد:

و نگاه کن به شتر آری که چگونه ساخته شد، باری — نه ز آب و گل که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری
و سراب را همه می‌دانی که چگونه دیده فریب آمد — و سراب هیچ نمی‌داند که چگونه حوصله می‌آری
و چگونه حوصله می‌آری به عطش، به شن، به نمکزاران — و حضورِ گستره را دیدن به نگاهی از سرِ بیزاری
و نگاه کن که نگاه اینجا ز شیار شوره نشان دارد — چو خطوطِ خشک پس از اشکی که به گونه‌هات شود جاری
و به اشک بین که تهی کردت ز هر آنچه مایهٔ آگاهی — و تو این تهی‌شده را باید ز کدام هیچ بینباری
و در این تهی‌شده می‌بینی هَیمانِ اُشترِ عَطشان را — که جنون برآمده با صبرش نرود سبک به گرانباری
و جنون دو نیشهٔ رخشان شد به صف خشونت دندان‌ها — که ز صبر کینه به بار آید که ز کینه زخم شود کاری
و نگاه کن که به کین‌توزی رگ ساربان زده با دندان — ز سراب حوصله تنگ آمد و نگاه کن به شتر، آری
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۹۶۹-۹۷۰)

فضاهای معنایی چنین غزل‌هایی با عوالم مرسوم و معمول غزل سنتی تفاوت آشکار دارد. سیمین در این سروده و دیگر سروده‌های دفتر *اشارتی و گذاری* از آیات قرآنی الهام گرفته است، اما:

> این الهام[ها] در متن زندگی معاصر مورد توجه و نگرش قرار گرفته‌اند... هستهٔ اصلی اندیشهٔ موجود در این غزل یا غزل‌واره، تکاپوی زیست ـرفتار انسان سدهٔ بیستم میان صبر و کین، آرامش و جوشش، حوصله و انقلاب، و سکون و توفان است. برانگیختگی حس و فرونهادن خرد، یا به‌عکس، فرونهادن حس و برانگیختگی خرد، پرسشی است که پس از تلنگر شعر بهبهانی برای ما جلوه‌ای اساسی می‌یابد (عابدی، ۱۳۷۹: ۱۱۲).

اثرپذیری سیمین از کلام وحی، نه از گونهٔ اخذ و اقتباس، بلکه ژرف‌تر و گسترده‌تر است؛ تا بدان‌جا که گاه در غزلی مثل «و نگاه کن»، ساختمان شعر را تحت‌الشعاع قرار داده است. در این غزل، مانند بسیاری از غزل‌های سیمین، رویکرد ذهنی شاعر از جزء به کل است. این رویکرد نتیجهٔ تأثیر شگفت و شگرف تلمیح بر ذهن، زبان و تصاویر شاعر است. در بسیاری از نوغزل‌های سیمین، پس از پرداختن به ابعاد یک تصویر، به‌ویژه تصاویر مبتنی بر تلمیح، که معمولاً امری جزئی و منفرد است، به توصیف امور و چشم‌اندازهای کلی همچون موضوعات اجتماعی روی آورده می‌شود. کشف ارتباط بین امر جزئی ملموس و فضاهای معنایی تازه و بیان استادانه و متناسب و نیز کاربست شگردهای نوقدمایی سبب می‌شود که خواننده طعم بهت را بچشد و متوجه شود که برای نوآوری و گریز از تقلید و اقتباس خام از آثار دیگر فرهنگ‌ها، می‌توان از امکانات روایی و دیگر ظرفیت‌های نهفته در فرهنگ خودی بهره گرفت و آثاری درخور آفرید. مجموعهٔ این عوامل سبب می‌شود که با رضا براهنی هم‌سخن شویم و بگوییم که «کسی در زبان فارسی و شعر معاصر قدرت گفتن چنین غزلی را ندارد. این غزل، اگرچه غزل است، به نام خود سیمین به ثبت می‌رسد و نه به‌دنبال کل غزل فارسی» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۳۲۰).

۲. ۲. ۵. تلمیح‌های مقایسه‌ای

در میان نوغزل‌های سیمین، شعرهایی هست که شاعر در ساختار آنها وام‌دار قیاس وضع و حال خود با تلمیح‌ها است. مبنای این غزل‌ها قیاس است و شاعر در آنها خود را با شخصیت‌های اسطوره‌ای تاریخی، دینی و... مقایسه می‌کند؛ هرچند این مقایسه فقط پایهٔ ساخت شعر است و شاعر تا پایان شعر در مرتبهٔ قیاس نمی‌ماند، بلکه گاه شخصیت یا موضوع را نیز هدف نقد قرار می‌دهد. در غزل «از خمره تا جهان» با مطلع:

یک خمره برای من کافیست تا دختر دیوْجان باشم اما به تو راست می‌گویم من نیستم این که آن باشم

دیوجانس و خمره و چراغش سوژهٔ شعر است. شاعر ابتدا خود را با دختر دیوجانس مقایسه کرده است، اما خیلی زود منصرف شده، با زبان و بیانی فخرآلود به مقایسهٔ خود با دیوجانس پرداخته است. برخلاف دیوجانس، که دنبال انسان می‌گشت و نمی‌یافت، سیمین هنرمندانه مهربانی با خلق را راهِ یافتن انسان می‌داند و با تعریضی[۸] رندانه از رفتار و گفتار دیوجانس انتقاد می‌کند. این تعریض، حسن تعلیلی هنرمندانه را نیز در بطن خود نهفته دارد:

سرسبز و خجسته چون بیدم تن‌شسته به نور خورشیدم — از پای نشسته را بر سر فرض است که سایبان باشم
دامن ز طلب فراچینم فارغ ز چراغ بنشینم — «انسان» همه‌جا عیان بینم با خلق چو مهربان باشم
من خمرهٔ خویش بشکستم، از بند نفاق وارستم — گفتم چو در این جهان هستم، دلبستهٔ این جهان باشم
انگار که ناگهان مردم یا همچو شرار افسردم — امروز که زنده‌ام باید سرزنده چو زندگان باشم
(بهبهانی، ۱۳۸۲: ۱۰۰۷-۱۰۰۸)

۲. ۲. ۶. تلمیح مناظره‌ای یا مناظرهٔ تلمیحی

بهبهانی غزل «تختی سحر شد برخیز!» را زمانی سروده است که زلزلهٔ اردبیل (اسفند ۱۳۷۵) حادث شد. این رخداد ذهن سیمین را، که دل‌بستهٔ تلمیح است، به یاد جهان‌پهلوان تختی می‌اندازد؛ زیرا تختی در زلزلهٔ بویین‌زهرا خدمات بشردوستانهٔ درخوری کرد. در زمان سرایش این غزل، حدود سی‌سال از درگذشت غلامرضا تختی گذشته است (مرگ تختی در ۱۷ دی ۱۳۴۶ اتفاق افتاده است)، شاعر از تختی یاری می‌جوید، اما او اظهار ناتوانی می‌کند. شاعر در نهایت به‌دنبال تختی دیگری می‌رود:

-«تختی سحر شد برخیز، صبح از کران سر برزد — باز این فلک می‌چرخد، باز این زمین می‌لرزد
در سکر رؤیا راهی، تا گور تو طی کردم — فرش و گلیم و چادر چیزی اگر می‌ارزد...»
-«من خفتهٔ سی‌ساله؟! سنگم بسی سنگین است — در جای مغزم اینک ماری سیه چنبر زد
آیا به یادم داری؟» -«آن روز؟ آری آری — روزی که مِهرت مُهری بر صفحهٔ باور زد
(همان، ۵۸۹)

می‌رفتی و دنبالت یک کاروان همکاری — مرغ دعا از لب‌ها تا آسمان‌ها پر زد
دستان مرد از یاری جوینده در همیان شد — زن آتش بیزاری در طوق و انگشتر زد»
«بر دردها درمان‌ها از سوی یاران آمد — بر زخم‌ها مرهم‌ها دستانِ یاریگر زد
ای خفتهٔ سی ساله برخاستن نتوانی — باید دم از این معنا با تختی دیگر زد»
ای تختیان برخیزید با روح تختی همدل — وقتی هزاران کودک در خون خود پرپر زد!
(همان: ۱۰۳۴-۱۰۳۵)

در این غزل، تلمیح سبب شکل‌گیری ساختار، مضمون‌ها و درون‌مایه‌ها شده است. شاعر برای تنوع‌بخشی به تلمیح و جذاب‌کردن آن، از عنصر داستانی گفت‌وگو (دیالوگ) بهره

گرفته است و با عنصر تلمیحی (تختی) به گفتمان پرداخته است. همین امر سبب انسجام‌بخشی به محور عمودی خیال در این سروده شده است.

۲. ۲. ۷. تلمیح حلولی

از شیوه‌های تازهٔ سیمین بهبهانی در به‌کارگیری تلمیح در محور عمودی خیال آن است که او با استفادهٔ بدیع و تلمیح‌وار از موضوع تناسخ، روح شخصیت یا شخصیت‌های گذشته را در جسم خود حلول می‌دهد و از ذهن و زبان آنها غزل می‌گوید. البته، تاریخی و تلمیحی دانستن این شخصیت‌ها خالی از تسامح نیست و این شخصیت‌ها به گذشته‌های نزدیک ـاما مشترک و فراگیرـ مانند دوران کودکی یا به زمان‌های بسیار کهن (اعصاری که از آنها سنگواره به‌جا مانده است) تعلق دارند. در مجموع، در این نمونه‌ها، اشاره به حلول و تناسخ و استفاده از سازوکار آن در کنار اشاره به گذشتهٔ مبهم اما آشنا و ملموس برای مخاطبِ نوعی، رنگ و بو و ساختاری تلمیح‌گونه بدان بخشیده است. غزل «در انتظار تناسخ»[۹] چنین است:

قطعاً الاغ کودکی من مرده‌ست و نیز نسل و تبارش — وان پیرِ آزمند لئیمی کان‌گونه می‌کشید به کارش
کو آن دو چشم سرمه‌کشیده یال و دمِ به‌قاعده‌چیده — پالان سرخ اطلس و مخمل منگوله‌بند و حاشیه‌دارش...
اینک الاغ کودکی من روحش حلول کرده درین تن — دیگر نه تیزپوی و نه توسن در من شکسته پای فرارش
با چشم‌های سرمه‌کشیده، با شرم در نگاهِ رمیده — من آن ستور رام خموشم با ذهن کُندِ ساده‌نگارش
گر نیست مهره، طوق که دارم؛ پالان بدیل جامه شمارم — اسباب فخر هست و تجمّل با این ستور و کارگزارش
بیگارگیرِ شوخِ زمانه دارد به رهبریم بهانه — از پی گشاده جان و تنم را در راه پر ز خاره و خارش
اینک مرا، نه من، منِ او را، این بُرده بار قهرِ عدو را — دیده‌ست عالمی که به خواری خم‌گشته پشتِ خسته ز بارش
آه، این ستورِ کودکی من –خو کرده با شقاوت دشمن– — زنده‌ست در ضمیر نهانم؛ گیرم که مرده نسل و تبارش
اکنون بگو که آن دمِ فرّخ در من دمد ز نو به تناسخ — آزاده‌وار جانِ شریفی آزادگی مدام شعارش

(همان، ۱۰۴۶-۱۰۴۷)

سیمین در این سروده با برگزیدن یک شخصیت حیوانی از خاطره‌های دوران کودکی و انطباق ویژگی‌های آن بر ویژگی‌های جسمی و روانی زمان حال خود و بهره‌گیری از یک تلمیح دینی (=تناسخ) به‌منزلهٔ رابط و نمایشگرِ این‌همانی دو روایت، طنزی تازه و ژرف آفریده است. شاعر در این نمونه، علاوه‌بر اشاره به خاطرات دوران کودکی خود، با استفادهٔ تلمیحی از موضوع حلول و تناسخ، که صرف‌نظر از رد و تأیید آن، موضوعی ریشه‌دار و کهن در برخی مذاهب است، شعری نوآیین و شالوده‌شکن سروده است. برخلاف بیشتر شاعران کلاسیک که سروده‌هایشان بوی تفاخر می‌دهد، سیمین در این غزل از تفاخر و تعاریف رجزگونه دربارهٔ خویش گریزان است. او حتی به نکوهش و تحقیر خویش روی می‌آورد؛ یعنی از تقابل دوگانهٔ

تفاخر/ نکوهش، با تفکر مبتنی بر وارونه‌سازی اولویت تقابل‌ها، نکوهش و تحقیر خویش را برمی‌گزینند تا گونه‌ای دیگر از عادت‌ستیزی و شالوده‌شکنی در غزل خویش ایجاد کند.

گاه نیز، برعکس، شاعر در عناصر تلمیحی حلول می‌کند تا غزلی نوآیین و بدیع بیافرینند. در شعر زیر، روح شاعر در جسم و جسد سنگوارهٔ پرنده‌ای گم‌نام حلول می‌کند و در محور عمودی غزل، به توصیف حالت‌ها و وضعیت این سرشت نو می‌پردازد:

نقش پرندهٔ گم‌نامی در سنگوارهٔ دورانم — بعد از رسوب هزاران قرن پرواز چیست؟ نمی‌دانم
زان‌سوی شاخه فراز سر فیروزهٔ شجری دیدم — بالاست ارزش بازارش خالیست دستم و دامانم
هر سیم‌سینه کز این آبی همچون شهاب گذر دارد — خندد گشایش آفاقش بر من که بستهٔ حرمانم
گر ابر در شب مهتابی کوهی ز پنبه فراز آرد — دارد مضایقه پوشالی از آشیانهٔ ویرانم
من سنگوارهٔ مرغ‌آسا در بند این گُله جا ماندم — زین تنگنا که بجنباند جز پافشانهٔ مرغانم؟
وقتی دو یکدله می‌بینم منقارها به‌هم‌آورده — برمی‌جهد ز جگر آهی همچون شرارهٔ سوزانم
با آنکه بسته در این سنگم باز آن پرندهٔ دلتنگم — سویت چگونه گشایم پر تا سنگوارهٔ بی‌جانم؟

(همان، ۹۶۲-۹۶۳)

در غزل «من دَیرِ دیرسالم» نیز راوی (شاعر) ابتدا خود را «دَیر دیرسال» معرفی می‌کند و آن‌گاه در وجود دیر حلول می‌کند. گویی دیگر شاعر در میان نیست و این دیر است که به سیم آخر می‌زند و با زبان او از رنج سالیان شکوه سر می‌دهد. همین امر بر کل محور عمودی سروده تأثیر می‌گذارد:

من دیر دیرسالم از کهنگی چه بیمم؟ — صدگونه باده دارد میخانهٔ قدیمم
بس عشق‌ها که پنهان در من شکفت و گل شد — گوید سخن از ایشان نجوای هر نسیمم
تار سپید منگر بر تارک چلیپا — گردون ز ابر بهمن افشانده گرد سیمم
گر دزدی از کُنامم دزدیده سیم خامم — گشته‌ست روزگاری هم‌صحبت و ندیمم
«خون مرا بنوشید!» این گفت آن که حق گفت — گیرم به نان خشکی بنشسته بر ادیمم
اندوهِ «شامِ آخر» آغشته با گِل من — تلخ است از خیانت زیتون اُرْشلیمم
از رنج سالیانم ماند این دو نیمه نانم — قسمت نمی‌توانم برگیر هر دو نیمم
ای هر که، مرد یا زن با زخم کهنه بر تن — پروا مکن، بیاسا بر سینهٔ کریمم
از کهنه ارغنونم مانده‌ست سیم آخر — این راه آخرین را دل می‌زند به سیمم

(همان، ۸۳۷-۸۳۸)

با توجه به آنچه گفته شد، در نوغزل‌های سیمین، نباید تلمیح را صرفاً آرایهٔ سخن دانست، بلکه بسامد تأمل‌برانگیز تلمیح و تنوع شیوه‌های به‌کارگیری و گسترش آن در این غزل‌ها ما را بر آن می‌دارد که در این آثار، تلمیح را گونه‌ای ویژگی بنیادین سبکی و ساختاری بدانیم.

نتیجه‌گیری

تلمیح و گونه‌های آن، هم در سطح افقی غزل‌های سیمین بهبهانی آشکار است و هم در سطح عمودی آنها. در محور افقی غزل‌های بهبهانی، تلمیح‌ها ساختی دست‌کم دو جزوی و دست‌بالا هفت جزوی دارند.

چنانچه دامنهٔ تلمیح از محور افقی بگذرد و وارد محور عمودی شود، ساخت تلمیح نیز متنوع‌تر و اجزا و هم‌سازه‌های آن بیشتر می‌شود.

سیمین، در بیشتر موارد، تلمیحات و اشارات کهن را با وضع موجود جامعه گره می‌زند.

تلمیحات در غزل‌های نو سیمین ساخت‌های متنوعی دارند. در این غزل‌ها، تلمیحات دامنهٔ گسترده‌ای دارد و از ترکیب واژگانی (اضافهٔ تشبیهی و تلمیحی) تا تلمیح گسترده و منتشر در سراسر محور عمودی خیال در نوسان است. یک تلمیح، گاه در یک مصراع یا یک تک‌بیت و گاه در دو یا سه بیت و گاه در کل شعر ارائه می‌شود؛ به‌صورتی‌که اجزای متناسب با یک تلمیح خاص، در کل محور عمودی غزل دیده می‌شود. سیمین گاه در محور عمودی خیال از گونه‌هایی از تلمیح بهره می‌گیرد که بی‌سابقه یا کم‌سابقه است.

کاربست شگردهای نوقدمایی سبب می‌شود که در بسیاری از این تلمیحات، خواننده طعم بهت را بچشد و متوجه شود که برای نوآوری و گریز از تقلید و اقتباسی خام از آثار دیگر فرهنگ‌ها، می‌توان از امکانات روایی و دیگر ظرفیت‌های نهفته در فرهنگ خودی بهره گرفت و آثاری درخور آفرید.

تلمیح در محور عمودی شعر سیمین، با شیوه‌ها و الگوهای مختلفی به‌کار گرفته می‌شود که می‌توان بر اساس شیوهٔ حضور، نوع رابطهٔ بین اجزا و پیوندی که با منظور و مقصود شاعر دارد، آنها را ذیل عنوان‌هایی چون تلمیحات موازی، مُلَمَّح، تلمیحات تلفیقی، تلمیح ساختاری، تلمیحات مقایسه‌ای، تلمیح مناظره‌ای یا مناظرهٔ تلمیحی، تلمیح حلولی و... گنجاند.

پی‌نوشت

1. Allusion
2. Syntagmatic Chain

۳. وزن این غزل «مفاعلن مفاعلتن مفاعلن مفاعلتن» از وزن‌های ابتکاری سیمین بهبهانی است (ر.ک: محمدی، ۱۳۹۰: ۱۳۹).

۴. برای آگاهی بیشتر از نمونه‌های ملمّح در ادبیات کلاسیک فارسی، ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۱: ۲۶-۲۷.

۵. این تعبیر از فروغ فرخزاد است که در شعر «آن روزها» آمده است، ر.ک: فرخزاد، ۱۳۷۸: ۱۸۳.

۶. برای آشنایی بیشتر با این اثر ر.ک: شیری، ۱۳۹۵: ۱۲۱ و ۱۷۷ و ۳۰۰.

۷. پیش از سیمین، مهدی حمیدی شیرازی (۱۲۹۳-۱۳۶۵) نیز «مرگ شبدیز» را درقالب مثنوی و بر سبک و سیاق مثنوی *خسرو و شیرین* نظامی سروده است که مطلع آن چنین است:

خبر بردند روزی پیش پرویز که بر جا ماند آن رخش سبک‌خیز

(حمیدی شیرازی، ۱۳۸۳: ۶۰)

تفاوت کار این‌دو، غیر از قالب شعر، آن است که برخلاف مهدی حمیدی که چیزی به داستان نیفزوده است و فقط داستان‌سرایی کرده (ر.ک: اوجی، ۱۳۹۲: ۶)، سیمین در پایان غزل از مرگ شبدیز زمان سخن گفته است و گذشته را به زمان حال گره زده است.

۸. «تعریض همان گوشه‌زدن به کنایه و کلامی است که الفاظی که در آن عرضه شده، معنی دیگری از آن اراده‌شده که متضمن تنبیه یا طنزی است؛ چنان‌که برای دوستی که هرگز از کسی دستگیری نمی‌کند بگویند:

دوست آن باشد که گیرد دست دوست در پریشان‌حالی و درماندگی»

(تجلیل، ۱۳۷۰: ۸۶ -۸۷)

۹. تناسخ یا وازایش یا باززایی، با اختلافاتی در مفهوم، از اعتقادات ادیانی مانند دائوئیسم، بودیسم، هندوئیسم، جینیسم، سیکیسم، کیش مانوی، آیین برهمایی و... است. در برخی ادیان شرقی منظور از تناسخ «انتقال روح بعد از موت از بدن به بدن انسانی دیگر [است]» (معین، ۱۳۸۲: ۳۱۳).

منابع

قرآن مجید.

احمدی، بابک (۱۳۷۰) *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

اوجی، منصور (۱۳۹۲) «مرگ شبدیز». *عصر مردم*. چهارشنبه ۲۳ مرداد: ۶.

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۲) *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.

پرین، لارنس (۱۳۷۶) *دربارهٔ شعر*. چاپ دوم. ترجمهٔ فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) *سفر در مه*. تهران: نگاه.

تجلیل، جلیل (۱۳۷۰) *معانی و بیان*. چاپ پنجم. بی‌جا: مرکز نشر دانشگاهی.

تفتازانی، مسعودبن‌عمر (۱۴۱۶) *المطول*. قم: مکتبه الداوری.

حسن‌لی، کاووس و مریم حیدری (۱۳۸۵) «بررسی عناصر زندگی معاصر در شعر سیمین بهبهانی». *مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*. دورهٔ بیست‌وپنجم. شمارهٔ ۳ (پیاپی ۴۸): ۸۵ ـ ۱۰۰.

ـــــــ (۱۳۸۶) *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر*. چاپ دوم. تهران: ثالث.

حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳۸۳) *فنون شعر و کالبدهای پولادین آن*. تهران: عطایی.

دلبری، حسن و همکاران (۱۳۹۳) «غزل نوکلاسیک و لایه‌های ایدئولوژیک سبک در آن». *ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان* (ادبیات انقلاب اسلامی). دورهٔ اول. شمارهٔ ۱: ۹۶ـ۱۱۴.

دهباشی، علی (۱۳۸۳) *زنی با دامنی شعر*: جشن‌نامهٔ سیمین بهبهانی. به‌کوشش علی دهباشی. تهران: نگاه.

رازی، شمس‌الدین محمدبن‌قیس (۱۳۱۴) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*. تصحیح محمدبن‌عبدالوهاب قزوینی. تهران: چاپخانهٔ مجلس.

روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹) *سیر تحول در غزل فارسی*: از مشروطه تا انقلاب اسلامی. تهران: روزنه.

شریفی، محمد (۱۳۸۷) *فرهنگ ادبیات فارسی*. ویراستار: محمدرضا جعفری. تهران: فرهنگ نشر نو و معین.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ ششم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) *سیر غزل در شعر فارسی*. چاپ سوم. تهران: فردوس.

ـــــــ (۱۳۷۱) *فرهنگ تلمیحات* (اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی). چاپ چهارم. تهران: فردوس.

ـــــــ (۱۳۷۸) *نقد ادبی*. تهران: فردوس.

ـــــــ (۱۳۸۱) *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ سیزدهم. ویراست دوم. تهران: فردوس.

شیری، قهرمان (۱۳۹۵) *جادوی جن‌کشی: بررسی داستان‌های هوشنگ گلشیری*. مشهد: بوتیمار.

عابدی، کامیار (۱۳۷۹) *ترنم غزل: بررسی زندگی و آثار سیمین بهبهانی*. تهران: کتاب نادر.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶) *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۸) *پنج کتاب: مجموعه اشعار فروغ*. تهران: شقایق.

کلیگز، مری (۱۳۸۸) *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران. تهران: اختران.

گلشیری هوشنگ (۱۹۸۹م=۱۳۶۸ش) *پنج گنج: مجموعهٔ پنج داستان کوتاه*. استکهلم: آرش.

گورین، ویلفرد ال. و دیگران (۱۳۷۷) *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. چاپ سوم. ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.

محمدی، داود (۱۳۹۰) «معرفی اوزان تازه و نادر در اشعار سیمین بهبهانی». *مجلهٔ مطالعات زبانی بلاغی*. دانشگاه سمنان. سال دوم. شمارهٔ ۳: ۱۱۱ـ۱۳۶.

محمدی، محمدحسین (۱۳۸۵) *فرهنگ تلمیحات شعر معاصر*. چاپ دوم. تهران: میترا.

مدرسی، فاطمه و رقیه کاظم‌زاده (۱۳۸۹) «انواع تلمیح در غزل‌های حسین منزوی و سیمین بهبهانی». *زبان و ادبیات فارسی*. دورهٔ اول. شمارهٔ ۱: ۱۲۳ـ۱۳۹.

معین، محمد (۱۳۸۲) *فرهنگ فارسی یک جلدی*. چاپ پنجم. تهران: سرایش.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶) *چشمهٔ روشن*. چاپ یازدهم. تهران: علمی.

Abrams M. H. (1993) *A Glossary of Literary Terms*. 6th Ed. Fort Worth; London: Harcourt Brace College Publishers.

Giffin, Marjie and Mary Ann Yedinak (2010) *Guide to Literary Terms*. Paperback. Royal Fireworks Publishing.