Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism *Open Access*

Autumn & winter (2024) 18 (2): 1-20

Doi.org/10.30473/prl.2025.72551.2145

ORIGINAL ARTICLE

Rhetorical stylistics of Hatef Esfahani's poetic

Mostafa Mirdar Rezaei[1], Siavash haqjou [2], Farzad Balou [3]

1. Assistant Prof., Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran.
2. Associate Prof., Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran
3. Associate Prof., Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

Correspondence:
Mostafa Mirdar Rezaei
Email: m.mirdar@guilan.ac.ir

Received:2024/09/19
Accepted:2025/03/09

How to cite:
Karimi, M.; Khandani, V.; Abdollahi, M.J.; Arab Ahmadi, M. R. (2024). The Application of Good Faith and the Estoppel Rule in International Commercial Arbitration Claims, Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism , 18 (2), 1-20. Doi.org/10.30473/prl.2025.72551.2145

ABSTRACT

Poetic imagery serves as a primary manifestation of a poet's thoughts and the structure of their cognitive system, offering a vantage point from which to assess the complexity of their mind and language in comparison to poets of other styles. Stylistics, characterized by its quantitative and comparative approaches, provides a suitable metric for examining the geometry of poetic imagery. The present study, conducted using a quantitative-statistical method with a stylistic approach, endeavors to analyze the structure of poetic imagery in the Divan of Hatef Esfahani. This research aims to avoid common generalizations regarding the resemblance of Hatef's poetry to that of earlier poets by presenting precise and clear statistics on the poet's utilization of rhetorical devices. Beyond determining the level and quality of Hatef's imagery structure in terms of simplicity or complexity, the study also compares the geometry of his poetic imagery with the construction of images by poets from preceding styles. The findings indicate that among the various poetic forms, Hatef's odes (Qasa'id) possess the most complex imagery structure. The imagery structure of his ghazals is slightly more complex than that of the Khorasani style and closely approximates the imagery geometry of Sa'di's poetry. The imagery geometry in Hatef's other poetic forms is remarkably simple, not only lacking complex images but often being image-scarce or entirely devoid of imagery.

KEYWORDS: Hatef Esfahani, Imagery, Style, Rhetorical Devices.

International Commercial, Good Faith, Doctrine of Estoppel, Court of the Seat of Arbitration, Court of.

© 2024, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https//prl.journals.pnu.ac.ir

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال نهم، شماره دوم، پیاپی ۱۸، پاییز و زمستان ۱۴۰۳ (۲۰-۱)

Doi.org/10.30473/prl.2025.72551.2145

«مقاله پژوهشی»

سبک‌شناسی بلاغی تصویرهای شعری هاتف اصفهانی

مصطفی میردار رضایی[۱]، سیاوش حق‌جو[۲]، فرزاد بالو[۳]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران

نویسنده مسئول:
مصطفی میردار رضایی
رایانامه: m.mirdar@guilan.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۱۹

استناد به این مقاله:
کریمی، محمد؛ وحید؛ ، محمدجواد؛ عرب‌احمدی، رضا (۱۴۰۳). سبک‌شناسی بلاغی تصویرهای شعری هاتف اصفهانی دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۸ (۲)، ۲۰-۱.
Doi.org/10.30473/prl.2025.72551.2145

چکیده

یکی از منصه‌های ظهور اندیشه‌های شاعر و ساختار دستگاه معرفتی او، تصویرهای شعری است و از این جلوه‌گاه می‌توان مقیاس پیچیدگی ذهن و زبان او را با شاعران سبک‌های دیگر بررسی کرد. دانش سبک‌شناسی هم با دو مختصهٔ بسامدگیری و قیاس می‌تواند سنجهٔ مناسبی برای بررسی هندسهٔ تصویرهای شعری باشد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ کمّی ـ آماری و با رویکرد سبک‌شناختی نوشته شده‌است، می‌کوشد به بررسی ساختمان تصویرهای شعری دیوان هاتف اصفهانی بپردازد. تلاش این جستار بر آن است که ضمن پرهیز از کلی‌گویی‌های رایج در خصوص شباهت شعر هاتف به شاعران سبک‌های پیشین، با ارائهٔ آماری دقیق و روشن از میزان بهره‌گیری شاعر از هنرسازه‌های بیانی، سوای تعیین سطح و کیفیت ساختمان تصویرهای هاتف به لحاظ سادگی یا پیچیدگی، به قیاس هندسهٔ تصویرهای شعری او با سازهٔ تصویرهای شاعران سبک‌های پیش از او بپردازد. نتایج این جستار نشان می‌دهد که در بین قالب‌های شعری مختلف، پیچیده‌ترین ساختمان تصویرها از آن قصاید هاتف است. ساختمان تصویرهای غزل‌های او قدری پیچیده‌تر از هندسهٔ تصویرهای شعری سبک خراسانی و نزدیک به هندسهٔ تصویرهای شعر سعدی است. هندسهٔ تصویرهای دیگر قالب‌های شعر هاتف، بسیار ساده است و نه‌تنها تصاویر پیچیده ندارد، بلکه اساساً کم‌تصویر یا بدون تصویر است.

واژه‌های کلیدی

هاتف اصفهانی، تصویر، سبک، هنرسازه‌های بیانی.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۳ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.

این مقاله تحت مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

مقدمه

سیداحمد هاتف که از سادات حسینی و در اصل اهل اردوباد آذربایجان بوده در نیمهٔ اول قرن دوازدهم در شهر اصفهان متولد شد و در سنین کودکی و جوانی به تحصیل ریاضی، حکمت و طب پرداخت و در ادب عربی و فارسی مهارت یافت. در شعر و شاعری مشتاق را راهنما و استاد خود اختیار کرد و با صباحی و آذر و صهبا دوستی و رفاقت داشت (خاتمی، ۱۳۷۱: ۶۰ و ۶۱). او که شاعر دورهٔ افشاریه و زندیه و نمایندهٔ حقیقی تجدید سبک شعر فارسی است، در اواخر عمر سفری به کاشان و قم کرد. وفات وی در سال ۱۱۹۸ ق. اتفاق افتاد و در شهر قم مدفون است (فریور، ۱۳۵۲: ۳۳۴ ـ ۳۳۲).

چنان‌که می‌دانیم «بعد از انقراض صفویه، سبک نظم، نثر و نقاشی یک‌مرتبه تغییر یافت، مجمعی از شعرا که مشتاق و هاتف و آذر و رفیق و طبیب و عاشق اعضای مهم آن بودند» (بهار، ۱۳۶۹/ ج۳: ۳۱۰)، به مخالفت با سبک هندی برخاستند و به شیوهٔ متقدمان اقتدا نمودند. آن‌ها برای تحقّق آرمان خود به تشکیل محافل و مجامع ادبی و تعلیم و تربیت شاگردانی که بتوانند به سبک قدما شعر بسرایند، پرداختند. اقدامات این شاعران سبب پیدایش دورهٔ جدیدی در شعر فارسی شد که به «دورهٔ بازگشت» مشهور است. هاتف اصفهانی که «تخصّص عجیبی در ماده تاریخ‌گویی» دارد (روح‌بخشان، ۱۳۴۸: ۱۵۱) و به تعبیر دستگردی، شاعری «کم‌گوی و گزیده‌گوست» (ر. ک به خاتمی، ۱۳۷۱: ۶۰)، یکی از شاعران برجستهٔ این دوره به حساب می‌آید. از هاتف دیوان کوچکی در دست است که نزدیک به دو هزار بیت است و شامل ترجیع‌بند، غزل، قصیده، مقطعات و رباعیات به زبان فارسی و سه قصیده به زبان عربی[1] می‌شود. نخستین‌بار دیوان او در ایران در سال ۱۳۱۷ ق. با چاپ سنگی و به قطع کوچک در تهران در ۱۲۱ صفحه چاپ شده و بار دوم کتابخانهٔ خاور در سال ۱۳۰۷ ش. چاپی سربی از آن در ۸۸ صفحه با مقدمهٔ رشید یاسمی منتشرساخته است (باوان‌پوری، ۱۳۹۸: ۵۳).

مروری بر پژوهش‌هایی که در حوزهٔ دورهٔ بازگشت انجام گرفته نیز نشان می‌دهد که قاطبهٔ محقّقان از هاتف اصفهانی با عنوان یکی از شاعران بزرگ دورهٔ اول بازگشت یاد کرده‌اند (شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۸۳؛ آرین‌پور، ۱۳۵۰: ۲۰؛ خاتمی، ۱۳۷۳، ج۲: ۲۰۲؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۲؛ زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۵۶؛ ریپکا، ۱۳۸۳: ۸۵۲ ـ ۵۷۶). البته عمدهٔ شهرت هاتف به‌خاطر ترجیع‌بند عرفانی و معروف اوست با بیت برگردان:

که یکی هست و هیچ نیست جز او
وحـــــــــــده لا الـــه الاّ هو

به اذعان جمهور پژوهشگران، همین ترجیع‌بند او از جهت اشتمال بر لطایف عرفان در تمام شعر فارسی بی‌نظیر و به تنهایی کافی است که او را در ردیف بزرگترین شاعران فارسی‌زبان قرار دهد (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۵۸؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۲؛ روح‌بخشان، ۱۳۴۸: ۱۴۸؛ کرمی، ۱۳۸۹: ۱۸) و نیکوال، کنسول فرانسه در ازمیر، به سال ۱۸۷۹ م. این ترجیع‌بند معروف را به فرانسوی ترجمه کرده‌است (هاتف، ۱۳۷۳: ۲۲؛ حسینی دشتی، ۱۳۷۹: ۴۳۳). البته برخی از غزل‌های هاتف نیز به‌وسیلهٔ ژوانن و دفره مری به فرانسوی ترجمه شده (هاتف، ۱۳۷۳: ۱۳) است. قصاید او هم که به تقلید از استادان قصیده‌سرای قدیم سروده شده، روان و محکم است و خالی از مضامین لطیف نیست (باوان‌پوری، ۱۳۹۸: ۵۳).

تصویر به اعتقاد فتوحی یک اتّفاق است؛ «اتّفاقی که در زبان رخ می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۶)، امّا شفیعی کدکنی (۱۳۸۷: ۹ و ۲۱) تصویر را به مجموعهٔ تصرّفات بیانی و مجازی اطلاق می‌کند که شاعر به یاری آن‌ها می‌کوشد تا صورت‌های ذهنی و خیالی خود را خلق کند. به هر ترتیب، تصرّف هنرمند در ساحت زبان سبب آفرینش تصویر می‌شود؛ این دگرگونی به‌وسیلهٔ به‌کارگیری عناصری شکل می‌گیرد که در مجرای زبان، موجود و از قابلیّت‌های ذاتی آن به‌شمار می‌رود. شاعر با کشف و بهره‌گیری از این ابزارها، در هنجار طبیعی زبان دست برده و به‌واسطهٔ همین دستکاری، دست به آفرینش تصویر می‌زند .

هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی از ابزارهای بایسته و اساسی در راستای خلق تصویرهای شعری‌اند و لاجرم از بررسی آن‌ها هنگام تحلیل و تجزیهٔ هندسهٔ تصویرهای شعری گزیری نیست. منظور از هنرسازه‌ها یا شگردهای منفرد این است که اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزار تصویرآفرین آن یک عنصر بلاغی منفرد خواهد بود. به تعبیری، شگردهای منفرد همان «تشبیه»، «استعاره‌های مصرّحه و مکنیه»، «کنایه» (و به‌فراخور ساز و کار این پژوهش «ایهام»[2])اند که به‌وسعت عمر بلاغت زبان فارسی بعد از اسلام (که خود منشعب از قرآن و

۱. هاتف از شاعرانی است که سه قصیده به زبان عربی سروده و در دو قصیده که موضوع آن‌ها غزل است از شاعران جاهلی و اسلامی و غزل عذری تأثیر پذیرفته است (حریرچی، ۱۳۴۴: ۱).

۲. از آن‌جایی که در بررسی‌های بلاغی، مجاز و انواع آن (به‌جز استعاره)، به علم معنی‌شناسی مربوط است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲)، لاجرم از دایرهٔ بررسی تصویرها حذف و (به‌سبب ساز و کار هنرسازه‌های ترکیبی) به‌جای آن عنصر «ایهام» از دانش بدیع وام گرفته می‌شود.

بلاغت عربی است) قدمت دارند. این صناعات خاصه در کتاب‌های دلائل الاعجاز و اسرار البلاغه عبدالقاهر جرجانی که به‌عنوان پایه‌گذار بلاغت سنّتی شناخته می‌شود، تثبیت و در مفتاح العلوم سکاکی، تلخیص المفتاح خطیب قزوینی، المطوّل فی شرح تخلیص المفتاح تفتازانی و دیگر برجستگان این حوزه تا به امروز در مورد آن‌ها بحث شده‌است. برای نمونه:

طعمهٔ گرگ فلک شد، یوســـــف رویش چو بدر
وز غمش شد پشت یعقوب فلک خم چون هلال
(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۲۱)

در مصرع نخست بیت بالا، فلک (مشبّه) به گرگ (مشبّه‌به) مانند شده و لذا اصلی‌ترین شگرد تصویرساز این مصرع (همین ساز و کار در تشبیه روی به بدر نیز دیده می‌شود.) عنصر بیانی «تشبیه» است و حذف این هنرسازه مساوی است با فروریختن سازهٔ این تصویر .

امّا هنرسازه‌های ترکیبی که در تحلیل ساختمان تصویرها نقش بسیار مهمی دارند، بسیار دیر و در پژوهش‌های سال‌های اخیر کشف و معرّفی شدند و در یک نگاه کلّی عبارتند از: شگردهای «استعارهٔ ایهامی کنایه» (حق‌جو، ۱۳۸۱: ۴۲۵ ـ ۴۲۳)؛ «کنایه‌های ایهامی ـ استعاری» (حسن-پور، ۱۳۸۴: ۲۱۳)؛ «استعارهٔ مکنیهٔ ایهامی» (شفیعیون، ۱۳۸۷: ۴۰)؛ «استعارهٔ کنایه» (حق-جو،۱۳۹۰: ۲۵۷) و «ایهام کنایی» (همان‌جا) یا «کنایهٔ ایهامی» (میردار رضایی و حق‌جو، ۱۳۹۹: ۷)؛ «استعارهٔ ایهامی کنایهٔ تشبیهی» (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۴)؛ و «کنایهٔ استعارهٔ تشبیهی» (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۳۴). این هنرسازه‌ها در فرایند تکامل در مبنای نظری و نام-گذاری و هم‌چنین به لحاظ میزان شمار و بسامد به‌کارگیری در حد قابل قبول به شگردهای «کنایهٔ استعاری»، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» تقسیم می‌شوند (نگاه کنید به: میردار رضایی، ۱۳۹۹: ۷۵ و ۷۶) که اساس مطالعهٔ حاضر در بحث هنرسازه‌های ترکیبی نیز بر محور این سه شگرد خواهد بود.

در حالی که هنگام بررسی و تحلیل تصویرها، هریک از هنرسازه‌های منفرد در ساحتی منفک و مجزا بررسی می‌شوند (یعنی هر شگرد منفک و مجزای از شگرد دیگر، حتّی اگر چند شگرد منفرد در کنار یکدیگر قرار گیرند)، برای تحلیل هنرسازه‌های ترکیبی باید به خاصیت پیوندپذیری و ارتباط بین شگردها در طول بافت توجّه داشت. لذا اگر سازهٔ یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، ابزارهای تصویرساز آن حاصل امتزاج و اتّفاق چند عنصر بلاغیِ منفرد خواهد بود؛ با این توضیحات، هنرسازه‌های ترکیبی محصول پیوند هنرسازه‌های منفرد در سطح بافت کلام می‌باشند. برای مثال، هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» از ترکیب سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام» پدید می‌آید. برای نمونه، در مصرع دوم بیت بعد:

نبینی سرو پا بر جای را کآزاد خوانـــدش
که با اطفال می‌رقصد، میان باغ بر یک پا
(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۱۸۷)

ترکیبِ پا بر جای بودن» کنایه است. تا این‌جا، این شگرد در زمرهٔ صناعات منفرد جای دارد، امّا با تأملی در سازهٔ این تصویر می‌توان دریافت که این کنایه به‌صورت منفرد و مجزا در بیت واقع و رها نشده، بلکه در ادامه و با استفاده از صناعت «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «سرو» نسبت داده شده‌است. پس با ترکیب کنایه و استعارهٔ مکنیه، کنایهٔ مزبور از محدودهٔ شگردهای منفرد خارج می‌شود و پا به اقلیم صناعات آمیغی می‌گذارد. ولی این هم پایان کار نیست؛ زیرا شگرد کنایه از دو بُعد لازم و ملزومی برخوردار است: بُعد لازمی، به ظاهر کنایه اختصاص دارد که باید راست باشد (مثل سیه‌کاسه بودن) و بُعد ملزومی، دربردارندهٔ معنا و مفهوم کنایه است (مثل مفهوم «بخیل و سفله» برای کنایهٔ «سیه‌کاسه بودن»). حال بُعدهای لازم و ملزومی کنایهٔ «پا بر جای بودن» را در ارتباط با واژهٔ «سرو» بررسی می‌کنیم:

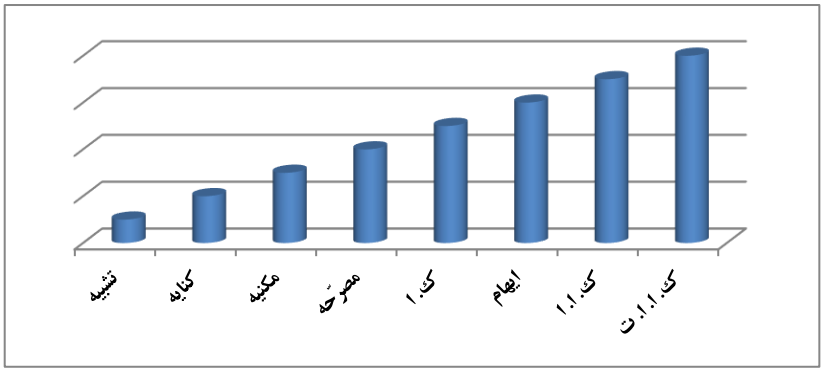
بُعد لازمی: گفته شد که بُعد لازمی همان ظاهر کنایه است که باید راست باشد. با این تعریف، صورت «پا بر جای بودن» را می‌توان در ظاهر «سرو» مشاهده کرد؛ ایستادگی و استواری سرو به صورت واقعی. پس ظاهر کنایه یا بُعد لازمی آن برای «سرو» راست و واقعی است.

بُعد ملزومی: نیز گفته شد که بُعد ملزومی کنایه، حامل معنا و مفهوم کنایه است. مفهوم کنایهٔ «پا بر جای بودن»، عبارت است از: «ثابت‌قدم، پایدار و راسخ بودن». این بُعد از کنایه در ارتباط با واژهٔ «سرو» حقیقت ندارد؛ چرا که این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می-کند و «سرو»، «انسان» نیست! ارتباط این بُعد از کنایه با مستعارله (سرو) از طریق «استعارهٔ مکنیه» صورت می‌گیرد. در نتیجه، ترکیب «پا بر جای بودن»، کنایه‌ای است انسانی که صورت ظاهری و بُعد لازمی آن در هیأت «سرو» دیده می‌شود، امّا بُعد ملزومی و لایهٔ مفهومی آن در سرو وجود ندارد و خاصیتی استعاری است.

تا اینجا با بررسی ابعاد دوگانهٔ کنایه (پا بر جای بودن) و ارتباط آن‌ها با مستعارله (سرو)، متوجّه دو وجه حقیقی و استعاری شدیم. دو تعبیر و دو وجه کاملاً متفاوت؛ یکی صوری و دیگری

مفهومی. یکی عینی و حقیقی، و دیگری ادعایی و استعاری. این‌جا درست همان‌جایی است که عنصر بدیعی «ایهام» پا به میدان می‌گذارد. مگر ایهام غیر از بروز دو معنا، و ظهور دو وجه متفاوت برای یک چیز (لفظ یا ترکیب) است؟ در این‌جا هم مخاطب با دو وجه و بُعد برای یک امر مواجه شده‌است. لذا از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله (پا برجای بودنِ سرو به‌صورت واقعی) و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم (ثابت‌قدم، پایدار و راسخ بودن سرو) که اولی حقیقتی است در سرو و دومی، مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «سرو» خیال کند که خود «سرو»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد[1].

امّا پیش از پایان این بحث، نموداری جهت الگو برای تجزیه و واکاوی تصویرهای شعری این پژوهش ترسیم شده‌است و کوشیده می‌شود تا تصویرهای شعر هاتف بر مبنای این الگو بررسی شود. به سبب بلندی نام‌های هنرسازه‌های ترکیبی و محدودیت محدودهٔ نمودارها، فقط حروف نخست شگردها به اختصار ذکر خواهد شد و با این توضیح، «ک. ا» در نمودار یعنی صناعت «کنایهٔ استعاری»، «ک. ا. ا» یعنی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» و «ک. ا. ا. ت» یعنی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»:



نمودار ۱ـ الگوی سطح پیچیدگی هنرسازه‌های تصویرآفرین

بر اساس این الگو، شگرد «تشبیه»، نخستین و ساده‌ترین، و هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» پیچیده‌ترین صناعت برای آفرینش تصویرهای هنری است. صناعات «کنایه-» و «استعارهٔ مکنیه» از پس «تشبیه» ساده‌ترین‌هایند و در مرکز نمودار، صناعات «استعارهٔ مصرّحه» و «کنایهٔ استعاری» دیده می‌شود که مابین شگردهای ساده و پیچیده جا می‌گیرند. در سمت راست نمودار، شگردهای «ایهام»، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» جا می‌گیرند که مقیاس پیچیدگی و دشواری تحلیل اجزای تصویرهای برساخته از آن‌ها بیش از شگردهای دیگر است. بر این اساس، هرچه گرایشِ سخن‌ور به شگردهای سمت چپ نمودار بیشتر باشد، تصویرهای شعر او ساده‌تر است و برعکس، هرچه به سمت راست نمودار متمایل شود، دشواری و پیچیدگی تصویرهای او بیشتر خواهد شد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی در خصوص تحلیل سازهٔ تصویرهای شعری هاتف اصفهانی از منظر هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی نپرداخته است، امّا دو پژوهش که در حوزهٔ غزل‌های هاتف انجام شده و با وجود تفاوت‌های اساسی، تا حدودی با جستار حاضر مرتبط‌اند، عبارتند از:

۱ـ پایان‌نامهٔ «بررسی سبک‌شناختی غزلیات هاتف اصفهانی» از صغری جعفری امیرآباد (۱۳۹۴) بر طبق روش شمیسا در سه سطح زبانی، فکری و ادبی به بررسی غزلیات هاتف می‌پردازد. حدود پژوهش در این تحقیق نیز فقط غزلیات هاتف است، در حالی که محدودهٔ مقالهٔ حاضر کل دیوان شاعر است. نکتهٔ دیگر این‌که ملاک بررسی‌های ادبی نویسنده برای بررسی سطح ادبی شعر هاتف، شگردهای بدیعی و صناعات منفرد بیانی

۱. برای اطلاعات بیشتر نگاه کنید به: (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۵۹ ـ ۲۵۸؛ حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۳: ۷۵).

است، امّا جستار حاضر از منظر هنرسازه–های منفرد و ترکیبی، ساختمان تصویرهای شعری هاتف را مورد بررسی قرار می‌دهد.

۲ـ عوض‌پور و محمودی در مقالهٔ «صور خیال در غزلیات هاتف اصفهانی» (۱۳۹۶) به بررسی برخی از شگردهای منفرد (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) می‌پردازند. جستار حاضر با مقالهٔ مزبور چند تفاوت دارد؛ نخستین فرق در حدود پژوهش است؛ چنان‌که از نام مقالهٔ یادشده پیداست، غزلیات هاتف در آن مورد بررسی قرار می‌گیرند، امّا این پژوهش، تصویرهای تمام دیوان هاتف را واکاوی می‌کند. نکتهٔ دیگر این‌که (برخلاف جستار حاضر) در مقالهٔ مذکور، هنرسازه‌های ترکیبی مورد تحلیل و بررسی قرار نمی‌گیرند و دیگر تفاوت در شمار اعداد و ارقامی است که در دو مقاله ارائه شده، خاصه در بحث شمار شگرد کنایه؛ در حالی که براساس این پژوهش، صناعت کنایه (با ۱۵۲ بار استفاده) اصلی‌ترین عنصر تصویرسازی در هندسهٔ تصویرهای هاتف به‌شمار می‌رود، مقالهٔ مزبور معتقد است که «در غزل هاتف ... کنایه برخلاف تشبیه و استعاره بسامد بالایی ندارد» (عوض‌پور و محمودی، ۱۳۹۶: ۱۳۰).

هم‌چنین ذکر این نکته بایسته است که رسالهٔ دکتری مصطفی میردار رضایی با عنوان «فرایند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک هندی» (۱۳۹۷)، با این‌که در حوزهٔ شعر دورهٔ بازگشت انجام نگرفته، امّا با عنایت به ساز و کارش، یعنی تجزیه و تحلیل ساختمان تصویرهای شعری از منظر هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی، علاوه بر این‌که می‌تواند الگوی مناسبی برای انجام کار باشد، امکان قیاس هندسهٔ تصویرهای شعری هاتف اصفهانی با سازهٔ تصویرهای شاعران سبک‌های دیگر را به ما می‌دهد.

روش پژوهش

یکی از ابزارهای بایسته برای بررسی موشکافانه، دانش سبک‌شناسی است که با دو مختصهٔ بسامدگیری و قیاس (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۳۷) می‌تواند سنجهٔ خوبی برای بررسی شعر شاعران هر دوره باشد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ کمّی ـ آماری و با رویکرد سبک‌شناختی نوشته شده‌است، با بررسی ساختمان تصویرهای شعری بیت‌های دیوان هاتف اصفهانی می‌کوشد تا با ارائهٔ آماری دقیق و روشن از مقدار بهره‌گیری شاعر از هنرسازه‌های ترکیبی و منفرد، سوای تعیین سطح و کیفیت ساختمان تصویرهای هاتف به لحاظ سادگی یا پیچیدگی‌شان، به قیاس هندسهٔ تصویرهای شعری او با سازهٔ تصویرهای شاعران سبک‌های پیش از او بپردازد.

یافته‌های پژوهش

در این بخش نخست شمار هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی به ترتیب بهره‌گیری هر صناعت در قالب‌های شعری (غزلیات، قصاید، ترجیع‌بندها، قطعات، مستزادها و رباعیات) ذکر و در ادامه، نمودارهای تصاویر شعری هاتف اصفهانی ترسیم و کیفیت ساختمان تصویرها تحلیل و با سازهٔ تصویرهای شعری شاعران دیگر قیاس می‌شود.

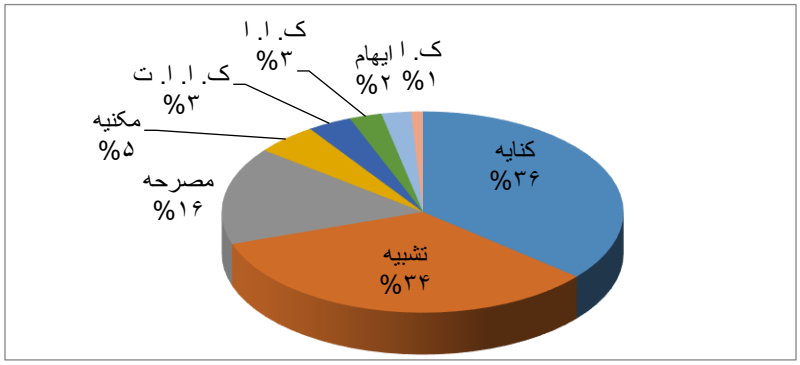
هندسهٔ تصویرهای غزلیات

هاتف نزدیک به ۹۰ غزل دارد که بیشتر آن‌ها «دارای ۷ بیت هستند و در میان آن‌ها بیت فرد نیز موجود می‌باشد که تعدادشان به ۵ بیت می‌رسد» (عوض‌پور و محمودی، ۱۳۹۶: ۱۱۷). شمار شگردهایی که در جدول زیر ارائه می‌شود، نتیجهٔ تجزیهٔ ساختمان تصویرهای غزل‌های هاتف است:

شگرد	کنایه	تشبیه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا. ت	ک. ا. ا	ایهام	ک. ۱	**مجموع**
شمار	۱۵۲	۱۴۲	۶۶	۲۱	۱۵	۱۱	۱۰	۴	۴۲۱

جدول ۱. شمار شگردهای تصویرهای غزل‌های هاتف

در نمودار بعد که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول ۲ ترسیم شده‌است، می‌توان میزان بهره‌گیری هاتف از هنرسازه‌های بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:



نمودار ۲. شمار شگردهای بررسی‌شده غزل‌های هاتف

براساس نمودار ۲، هنرسازه‌های منفرد «کنایه» با ۱۵۲ بار استفاده (۳۶ درصد) و «تشبیه» با ۱۴۲ دفعه بهره‌گیری (۳۴ درصد) اصلی‌ترین ابزارهای تصویرآفرینی غزل‌های هاتف محسوب می‌شوند و تقریباً بیش از سه‌چهارم (۷۰ درصد) حجم تصاویر را به خود اختصاص داده‌اند. از پس این دو صناعت، دو شگرد منفرد دیگر، یعنی صناعات «استعارهٔ مصرحّه» با ۶۶ مرتبه استفاده (۱۶ درصد) و «استعارهٔ مکنیه» با ۲۱ بار استفاده (۵ درصد) قرار دارد و اگر این میزان را بر دو شگرد پیشین بیفزاییم، بیش از ۹۰ درصد تصویرهای غزل‌های هاتف با بهره‌گیری از هنرسازه–های منفرد آفریده شده‌است. باقی شگردها زیر ۵ درصد در ساخت ساختمان تصویرهای غزل–های هاتف نقش دارند. نخستین صناعت، هنرسازه‌های ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» که مطابق جدول زیر با ۱۵ مورد، ۳ درصد از فضای نمودار را به خود اختصاص داده است:

کنایه	مشبه	مشبه‌به (مستعارمنه)	مستعارله	غزل و بیت		صفحه
با ناله ره طی کردن	انسان	جرس	هاتف	۴	۶	۲۶
بر روی زمین افتادن	انسان	سایه	سرو	۷	۳	۲۸
پر بودنِ دل	انسان	شیشه	انسان	۱۶	۱	۳۲
رحل اقامت به پای ... افکندن	انسان	سایه	دل	۲۳	۳	۳۶
به خاک افتادن	انسان	سایه	هاتف	۲۶	۴	۳۸
رو برنتافتن از کسی	انسان	آینه	من	۵۵	۴	۵۲
نالیدن	انسان	جرس	دل	۶۲	۵	۵۵
داغ بر دل داشتن	انسان	لاله	هاتف	۶۲	۶	۵۵
سر باختن	انسان	گوی	سروران	۶۶	۲	۵۷
دل از رشک طپیدن	انسان	بسمل	من	۷۰	۶	۵۹
آتش به جان افتادن	انسان	شمع	من	۷۵	۴	۶۲
اشکباری از چشم گریان	انسان	شمع	من	۷۷	۱	۶۳
دل صدپاره داشتن	انسان	غنچه	هاتف	۸۰	۶	۶۴
سینه‌ی صدچاک داشتن	انسان	گل	من	۸۰	۶	۶۴
شیرین‌زبانی	انسان	نی‌شکر	خامه	۸۱	۶	۶۵

جدول ۲. شگردهای «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» در غزل‌های هاتف

تحلیل نمونه‌ای از این شگرد در شعر هاتف:

هاتف ســـوخته را لاله‌صفت در دل زار
داغی از لاله‌عذاری‌ست که گفتن نتوان
(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۵۵)

در این بیت، کنایه‌ی «داغ در دل داشتن» از مجرای شگرد «استعاره‌ی مکنیه» به واژه‌ی «لاله» نسبت داده شد. صورت واقعی «داغ در دل داشتن» را می‌توان در ظاهر «لاله» مشاهده کرد؛ سیاهی دانه‌های وسط گل لاله. مفهوم کنایهٔ «داغ در دل داشتن»، عبارت است از: «اندوهناک و عزادار بودن». این بُعد از کنایه در ارتباط با واژهٔ «لاله» حقیقت ندارد؛ چرا که این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می‌کند و «لاله»، «انسان» نیست! به سبب تصویر حاصل‌شده از دو بُعد کنایه، صناعت ایهام و در نهایت، شگرد «کنایه‌ی استعاری ـ ایهامی» شکل گرفت. امّا با تأمّل در هندسه‌ی تصویر متوجّه می‌شویم که شاعر در ادامه با استفاده از ادات «صفت» انسان را به «لاله» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به‌واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «لاله» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «لاله» تشبیه می‌شود، وجه‌شبه‌ای که متعلّق به خود مشبّه است. از اجتماع شگردهای منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه»، هنرسازه‌ی ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» شکل می‌گیرد[۱].

دومین هنرسازه‌ی ترکیبی، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است که (نمونه‌ای از آن در بخش مقدمه تحلیل شد) با۱۱ مورد، ۳ درصد در ساخت ساختمان تصویرهای غزل‌های هاتف نقش دارد:

کنایه	مستعارمنه	مستعارله	غزلیات و بیت		صفحه
مهر بر لب کسی زدن	انسان	لب	۲	۳	۲۵
قد افراختن	انسان	سرو	۷	۳	۲۸
بی‌مهری	انسان	گردون	۴۵	۲	۴۷
منزل کردن	انسان	غم (در سینه)	۵۲	۱	۵۰
دست به دامان کسی زدن	انسان	خار	۶۴	۱	۵۶
ساغر به کف داشتن	انسان	گل	۶۹	۳	۵۹
پیاله به کف داشتن	انسان	لاله	۶۹	۳	۵۹
قدح به کف داشتن	انسان	نرگس	۶۹	۳	۵۹
لب نگشودن	انسان	غنچه	۷۱	۳	۶۰
خنده کردن	انسان	پسته	۷۱	۳	۶۰
سرگشتگی	انسان	ناقه	۸۵	۳	۶۷

جدول ۳. شگردهای «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» در غزل‌های هاتف

شگرد بعدی «ایهام» است که با۱۰ مورد، ۲ درصد در خلق سازه‌ی تصویرهای غزلیات هاتف نقش دارد؛ نمونه‌ای از این صناعت: در بیت زیر واژهٔ «نوا» با دو معنای «۱ـ آوا، آواز؛ ۲ـ توشه و برگ» به‌کار رفته است:

هاتف از من نغمه‌ی دلکش سرودن خوش مجوی
کـــز نـــــوا افتـــاده‌ام، افتـــــــاده‌ام تا در قفس
(همان: ۴۸)

و در نهایت، چنان‌که در جدول زیر قابل ملاحظه است، هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری» با ۴ مورد بهره‌گیری، ۱ درصد در ساخت تصویرهای غزلیات هاتف نقش دارد:

۱ـ برای توضیحات بیشتر در خصوص این شگرد نگاه کنید به: (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳).

کنایه	مستعارمنه	مستعارله	غزلیات و بیت		صفحه
دست کسی را گرفتن	انسان	جذبه	۴	۲	۲۶
مهر بر لب داشتن	انسان	دل	۱۵	۳	۳۲
سلسله بر پای داشتن	انسان	دل	۷۱	۲	۶۰
به جان آمدن	انسان	دل	۸۲	۴	۶۵

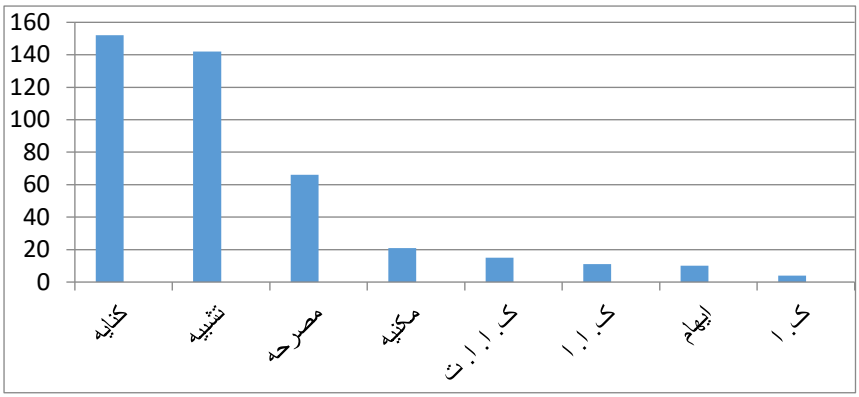
جدول ۴. شگردهای «کنایهٔ استعاری» در غزل‌های هاتف

تحلیل نمونه‌ای از این شگرد در شعر هاتف اصفهانی:

امل در گریه هر جانب گذارد در هـــزیمت پا
اجل در خنده از هر سو برون آرد سر از مکمن
(همان: ۸۸)

در این بیت، ترکیب «پا در هزیمت گذاشتن» کنایه‌ای است منفرد و انسانی که با صناعت منفرد و بیانی «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «امل» نسبت داده شده‌است. صورت واقعی کنایهٔ «پا در هزیمت گذاشتن» در هیأت ظاهری مستعارله (امل) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد. از ترکیب دو صناعت منفرد کنایه و استعارهٔ مکنیه، شگرد ترکیبی «کنایه‌ی استعاری» شکل می‌گیرد[۱].

نمودار ستونی بعد که بر اساس داده‌های جدول و نمودار بالا ترسیم شده‌است، نمایان‌گر میزان پیچیدگی تصویرهای غزل‌های هاتف است:



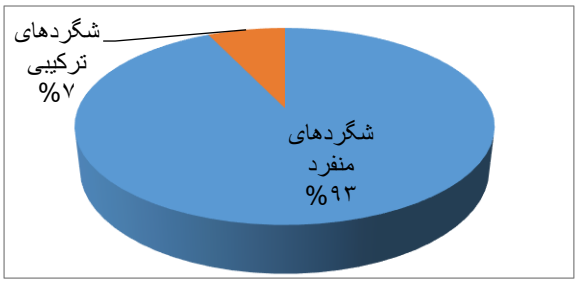
نمودار ۳. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی‌شده غزل‌های هاتف

براساس تصویر نمودار ۳، از ابزارهای ادبی‌ای که در راستای خلق تصویرهای ساده نقش دارند، یعنی شگردهایی «تشبیه»، «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه» (مطابق نمودار الگو)، دو صناعت «کنایه» و «تشبیه» در اوج قرار دارند و صناعت «استعارهٔ مکنیه» نیز از پس شگرد «استعارهٔ مصرّحه» دیده می‌شود. بنابراین بیشتر گرایش شاعر به سمت چپ نمودار الگو و در راستای آفرینش تصویرهای ساده است. حضور صناعت «استعارهٔ مصرّحه» (که در زمرهٔ ابزارهایی است که تصویر میانه می‌سازند) از پسِ شگردهای «کنایه» و «تشبیه» نشان‌دهندهٔ این موضوع است که پس از تصویرهای ساده، تصویرهای میانه (نه ساده و نه پیچیده) قرار می‌گیرند، امّا قرار گرفتنِ صناعات «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» (که در زمرهٔ ابزارهایی‌اند که تصویر پیچیده می‌سازند)، پس از شگرد «استعارهٔ مصرّحه» و «مکنیه»، نشان‌گر آن است که هاتف چندان علاقه‌ای به آفریدن تصویرهای پیچیده، ندارد. به‌طور کلّی، مقیاس حضور تصویرها در شعر هاتف بر اساس فراوانی در شمار و آفرینش عبارتند از: ۱. تصویرهای ساده (۷۵ درصد)؛ ۲. تصویرهای میانه (۱۷ درصد)؛ و تصویرهای پیچیده (۸ درصد) .

در یک بررسی کلّی و مطابق نمودار زیر، هنرسازه‌های منفرد با ۳۹۱ بار استفاده ۹۳ درصد و هنرسازه‌های ترکیبی با ۳۰ مرتبه استفاده ۷ درصد از ساختمان تصویرهای غزلیات هاتف را به‌خود اختصاص داده‌اند:

---

۱. برای توضیحات بیشتر در خصوص این شگرد نگاه کنید به:
(حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳؛ میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۲٤ و ۲۵).



نمودار ۴. شمار مجموع شگردهای منفرد و ترکیبی غزل‌های هاتف

بر مبنای زبان آمار و بر اساس شمار هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی موجود در ساختمان تصویرهای غزل‌های هاتف در قیاس با شاعران دیگر سبک‌های پیش از او، سازهٔ تصویرهای هاتف قدری از هندسهٔ تصویرهای شعری مجموع شاعران سبک خراسانی (۴ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) پیچیده‌تر است. به بیانی دقیق‌تر، هندسهٔ تصویرهای هاتف از ساختمان تصویرهای شاعرانی چون عنصری (۰ درصد هنرسازه‌های ترکیبی)، فردوسی (۱ درصد هنرسازه‌های ترکیبی)، فرخی (۳ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) و ناصرخسرو (۲ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) پیچیده‌تر، و به هندسهٔ تصورهای رودکی (۶ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) نزدیک‌تر است (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۹۸ـ ۴۷). امّا از آن‌جایی که «از لحاظ استفاده از ابزارهای بلاغی ترکیبی برای آفرینش تصویرهای شاعرانه، منوچهری در تمام سبک خراسانی یگانه جلوه می‌کند» (حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۸: ۲۰) و ۱۳ درصد از تصویرهای شعری او به دستیاری هنرسازه‌های ترکیبی آفریده شد (پیشین: ۱۶)، هندسهٔ تصویرهای هاتف، ساده‌تر از ساختمان تصویرهای منوچهری است.

سازهٔ تصویرهای هاتف همچنین از شاعران قرن ششم، نظامی (۱۵ درصد هنرسازه‌های ترکیبی)، خاقانی (۱۳ درصد) و عطّار که هندسهٔ تصاویرش بسیار پیچیده است (۳۴ درصد)، خیلی ساده‌تر است (میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۱۵۲ـ ۱۱۱).

در سبک عراقی و در قرن هفتم، سازهٔ تصویرهای هاتف و سعدی (۶ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) تقریباً برابر است، امّا از هندسهٔ تصویرهای مولانا (۱۳ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) ساده‌تر است (پیشین: ۱۷۴ و ۱۸۷). در قرن هشتم، ساختمان تصاویر شعری سلمان (۲۱ درصد هنرسازه‌های ترکیبی)، عصّار تبریزی (۱۷ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) و حافظ (۲۳ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) از سازهٔ تصویرهای غزل‌های هاتف بسیار پیچیده‌تر است، امّا هندسهٔ تصویرهای خواجو (۹ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) قدری به او نزدیک‌تر است. نیز سازهٔ تصویرهای جامی (نمایندهٔ قرن نهم، ۵ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) ساده‌تر از تصویرهای غزل–های هاتف‌اند (پیشین: ۲۳۹ ـ ۱۹۷). با عنایت به این مطالب، قول پژوهشگرانی که معتقدند هاتف «در غزل شیوهٔ سعدی و خواجو را احیا کرد» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۲۰۹؛ باوان‌پوری، ۱۳۹۸: ۵۳)، صحیح است. برخی هم البته اذعان می‌دارند که «غزلیات هاتف بیشتر تقلید از سعدی و حافظ است» (جعفری امیرآباد، ۱۳۹۴: ۲)؛ چنان‌که گذشت، این نکته در حوزهٔ بررسی هندسهٔ تصویرها، در مورد سعدی درست است، امّا در خصوص حافظ نه؛ زیرا ساختمان تصویرهای حافظ بسیار پیچیده‌تر از سازهٔ تصویرهای شعری هاتف است .

حتّی اگر وحشی را یکی از شاعران سبک تغزلی واسوخت که شاخهٔ مشهور مکتب وقوع فارسی است، در نظر بگیریم، باز هم سازهٔ تصویرهای او (۱۷ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) از تصاویر غزل‌های هاتف پیچیده‌تر است. هم‌چنین به گواهی آمار و اعداد، ساختمان تصویرهای غزل‌های هاتف بسیار ساده‌تر از هندسهٔ تصویرهای شاعران سبک هندی همچون کلیم (۲۴ درصد هنرسازه‌های ترکیبی)، صائب (۲۰ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) و بیدل (۳۵ درصد هنرسازه‌های ترکیبی) است (میردار رضایی، ۱۴۰۰: ۲۵۶).

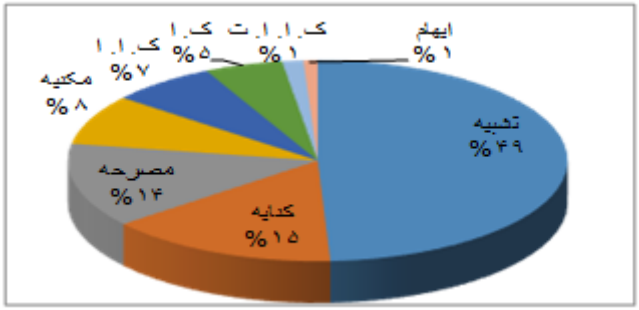
هندسهٔ تصویرهای قصاید

شمار شگردهای جدول بعد، ماحصل تجزیهٔ ساختمان تصویرهای ۱۰ قصیدهٔ هاتف است.

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ۱	ک. ا. ا. ت	ایهام	**مجموع**
شمار	۲۱۴	۶۵	۵۹	۳۵	۳۰	۲۲	۶	۴	۴۳۵

جدول ۵. شمار شگردهای تصویرهای قصیده‌های هاتف

در نمودار بعد که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول ۵ ترسیم شده‌است، می‌توان میزان بهره‌گیری هاتف از هنرسازه‌های بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:



نمودار ۵. شمار شگردهای بررسی‌شده قصاید هاتف

با توجه به نمودار ۵، تقریباً نیمی (۴۹ درصد) از تصویرهای شعر هاتف به دستیاری شگرد منفرد «تشبیه» (با ۲۱۴ مرتبه استفاده) آفریده شده‌اند و لذا تشبیه اصلی‌ترین ابزار تصویرآفرین شعر هاتف است. تقریباً ۳۰ درصد از تصویرها را نیز دو صناعت «کنایه» (۶۵ مورد بهره‌گیری، ۱۵ درصد) و «استعاری مصرّحه» (۵۹ بار بهره‌گیری، ۱۴ درصد) آفریده‌اند. باقی شگردها زیر ۱۰ درصد در خلق تصاویر نقش دارند؛ نخست، شگرد «استعارهٔ مکنیه» (با ۳۵ مورد بهرگیری). پس از شگرد مزبور، سه هنرسازه‌ی ترکیبی دیده می‌شوند که مطابق جدول زیر، «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» با ۳۰ مورد بهرگیری، بیشترین نقش را (۷ درصد) در ساخت تصویرها دارد:

کنایه	مستعارمنه	مستعارله	قصاید و بیت		صفحه
قد افراختن	انسان	چنار	۲	۶	۷۰
پیراهن چاک زدن	انسان	گل	۲	۲	۷۱
پا بر جای بودن	انسان	سرو	۲	۳	۷۱
با یک پا رقصیدن	انسان	سرو	۲	۳	۷۱
جام زدن با کسی	انسان	لاله	۲	۵	۷۱
رعشه و لرزه بر تن افتادن	انسان	آسمان	۳	۸	۷۲
نقاب بر رخ افکندن	انسان	آفتاب	۴	۱	۷۵
کمربستن	انسان	بهرام	۴	۳	۷۶
رسن‌بازی	انسان	پری‌زادگان	۴	۹	۷۶
برقع از روی کس گشودن	انسان	نسیم	۵	۱۳	۷۷
زرد رخسار بودن	انسان	زر	۶	۴	۷۸
تهی‌دست	انسان	حلقه‌ی در	۶	۵	۷۸
داغ به دل سوزاندن	انسان	آسمان	۶	۱۲	۷۹
چشم دوختن	انسان	اختر	۶	۱۲	۷۹
رعشه گرفتن	انسان	زمین	۷	۱۲	۸۲
... را در بر کشیدن	انسان	خاک سیاه	۷	۱۳	۸۲
تیغ‌زن	انسان	خورشید	۷	۱	۸۵
سیراب بودن	انسان	غنچه	۸	۷	۸۶
گره در دل داشتن	انسان	غنچه	۸	۷	۸۶
نقاب بر رخ داشتن	انسان	گل	۸	۷	۸۶

خرامان شدن	انسان	صبا	۸	۳	۸۷
آبستن شدن	انسان	صدف	۸	۵	۸۷
واژگون‌کار	انسان	سپهر	۹	۹	۹۲
خنده زدن	انسان	برق نیسانی	۹	۲۱	۹۲
گریه کردن	انسان	ابر آزاری	۹	۲۱	۹۲
سیمین جوشن	انسان	چرخ	۱۰	۵	۹۴
زرین مغفر	انسان	خورشید	۱۰	۵	۹۴
به هر انگشت نشتر گفتن	انسان	مهر	۱۰	۱۱	۹۴
شوخ‌چشمی	انسان	ستارگان	۱۰	۱۰	۹۵
رهین کس نبودن	انسان	دریا	۱۰	۱۱	۹۶

جدول ۶. شگردهای «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» در قصیده‌های هاتف

دومین هنرسازه‌ی ترکیبی، شگرد «کنایهٔ استعاری» است که مطابق جدول زیر با ۲۲ مورد استفاده، ۵ درصد، در تولید تصاویر نقش دارد:

کنایه	مستعارمنه	مستعارله	قصاید و بیت		صفحه
به یغما بردن	انسان	خورشید	۱	۸	۶۸
سر دزدیدن از پیش ...	انسان	ستاره‌ها	۱	۱	۶۹
کف طاعت گشودن نزد...	انسان	چنار	۲	۶	۷۰
سر چیزی داشتن	انسان	اطفال باغ و ...	۲	۱	۷۱
خیمه افراختن	انسان	قضا	۴	۹	۷۵
به فصل الخطاب خطبه خواندن	انسان	برجیس	۴	۲	۷۶
در حریم طواف کسی پوییدن	انسان	سعد اکبر	۶	۷	۷۸
گرد چیزی گردیدن	انسان	آبای علوی	۶	۸	۷۸
صیحه کشیدن	انسان	فتنه	۷	۱۲	۸۴
نعره کشیدن	انسان	چرخ	۷	۱۲	۸۴
دامن‌کشان رفتن	انسان	صبا	۸	۶	۸۶
شیون برکشیدن	انسان	شیر فلک	۸	۱۰	۸۶
پا به هزیمت گذاشتن	انسان	امل	۸	۱	۸۸
سر از ممکن برون آوردن	انسان	اجل	۸	۱	۸۸
سرمه در هاون سودن	انسان	فلک	۸	۲	۸۹
گلگونه در صدف سودن	انسان	فلک	۸	۲	۸۹
خاک غم بیزیدن	انسان	کهنه پرویزن	۸	۲	۸۹
جگرخواری	انسان	فلک	۹	۲	۸۰
درشت‌رفتاری	انسان	چرخ	۹	۵	۸۰
مجاور شدن	انسان	غم	۹	۱۲	۹۰
خون‌ریز	انسان	غمزه	۹	۱۷	۹۰
افسر بر سر داشتن	انسان	فر ایزدی	۱۰	۸	۹۴

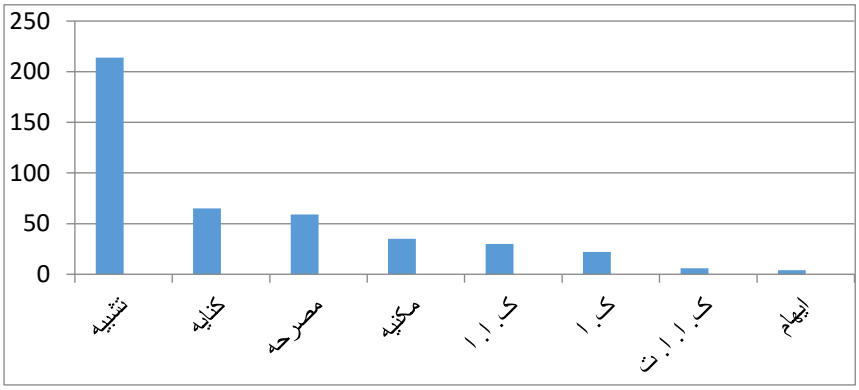
شگردهای «کنایهٔ استعاری» در قصیده‌های هاتف

و مطابق جدول زیر در نهایت، شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» با ۶ مرتبه بهره‌گیری (در کنار عنصر ایهام) با ۱ درصد، کمترین نقش را در ساخت تصویرهای قصاید هاتف دارد:

کنایه	مشبه	مشبه‌به (مستعارمنه)	مستعارله	غزل و بیت		صفحه
مکرر به کسی خندیدن	انسان	ساغر	من	۶	۴	۷۹
بی‌نوا	انسان	بلبل	من	۷	۶	۸۰
هفت پیراهن بر تن داشتن	انسان	گل	صبا	۸	۳	۸۶
درم‌ریزی	انسان	باد فروردین	انسان	۸	۸	۸۶
درم‌ریزی	انسان	ابر بهمن	انسان	۸	۸	۸۶
دل‌تنگ	انسان	مرکز	انسان	۹	۷	۹۲

جدول ۸. شگردهای «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» در قصاید هاتف

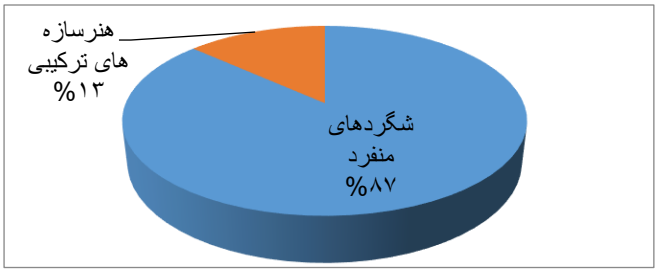
نمودار ستونی زیر، نمایان‌گر میزان پیچیدگی تصویرهای قصاید هاتف خواهد بود:



نمودار ۶. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی‌شده قصاید هاتف

با توجّه به نمودار ستونی شعر هاتف، هنرسازهٔ «تشبیه»، عنصر بلاغی غالب و برجسته‌ترین شگرد تصویرآفرین است. حضور گستردهٔ این هنرسازه در کنار هنرسازهٔ منفرد «کنایه» (و با یک ستون اختلاف، استعارهٔ مکنیه) نشان‌گر ترجیح شاعر بر خلق تصویرهای ساده است. حضور صناعت «استعارهٔ مصرّحه» (که در زمرهٔ ابزارهایی است که تصویر میانه می‌سازند) از پسِ شگردهای «کنایه» و «تشبیه» نشان‌دهندهٔ این موضوع است که علاقهٔ شاعر به تولید تصویرهای میانه (نه ساده و نه پیچیده) کمتر از تصاویر ساده است، امّا قرار گرفتنِ هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»، پس از شگرد «استعارهٔ مصرّحه» و «مکنیه»، نشان‌گر آن است که شاعر به آفریدن تصویرهای پیچیده تمایل چندانی ندارد. به‌طور کلّی، مقیاس حضور تصویرها در شعر هاتف بر اساس شمار و فراوانی در آفرینش عبارتند از: ۱. تصویرهای ساده (۷۲ درصد)؛ ۲. تصویرهای میانه (۱۹ درصد)؛ و تصویرهای پیچیده (۹ درصد) .

در یک بررسی کلّی، هنرسازه‌های منفرد با ۳۷۷ بار بهره‌گیری ۸۷ درصد و هنرسازه‌های ترکیبی با ۵۸ مرتبه استفاده ۱۳ درصد از سازهٔ تصویرهای قصاید را به‌خود اختصاص داده‌اند:



نمودار ۷. شمار مجموع شگردهای منفرد و ترکیبی قصاید هاتف

بر اساس نمودار هفت، ۱۳ درصد از تصویرهای هاتف به‌وسیلهٔ هنرسازه‌های ترکیبی آفریده می‌شوند و این یعنی هندسهٔ تصویرهای قصیده‌هایش پیچیده‌تر از ساختمان تصویرهای غزل‌های اوست. با این مقیاس، ساختمان تصویرهای قصاید هاتف از هندسهٔ تصویرهای شعری مجموع شاعران سبک خراسانی پیچیده‌تر و فقط به هندسهٔ تصویرهای منوچهری شبیه است. از شاعران قرن ششم، به‌جز عطّار (۳۴ درصد)، ساختمان تصویرهای نظامی (۱۵ درصد) و خاقانی (۱۳ درصد) تقریباً با سازه‌های تصویری قصاید هاتف پهلو می‌زند. در سبک عراقی و در قرن هفتم، سازهٔ تصویرهای او از تصاویر سعدی (۶ درصد) پیچیده‌تر، امّا با هندسهٔ تصویرهای مولانا (۱۳ درصد) برابر است. در قرن هشتم، ساختمان تصاویر شعری سلمان (۲۱ درصد)، عصّار تبریزی (۱۷ درصد) و حافظ (۲۳ درصد) از سازهٔ تصویرهای قصاید هاتف پیچیده‌تر است، امّا هندسهٔ تصویرهای خواجو (۹ درصد) و جامی (نمایندهٔ قرن نهم، ۵ درصد) ساده‌تر از تصویرهای قصاید هاتف‌اند. سازهٔ تصویرهای وحشی (۱۷ درصد) و دیگر شاعران سبک هندی نیز از ساختمان تصویرهای قصاید هاتف پیچیده‌ترند.

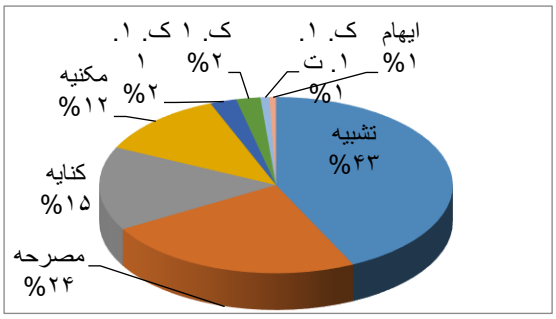
هندسهٔ تصویرهای قطعات، ترجیع‌بندها و رباعیات

همان‌طور که ذکر شد دیوان هاتف اصفهانی (تصحیح مکّی) دو ترجیع‌بند (۴۹۱ بیت) و دو ترکیب‌بند (۷۵ بیت) دارد. شمار شگردهایی که در جدول زیر ارائه می‌شود، ماحصل تجزیهٔ ساختمان تصویرهای ترجیع‌بندها و ترکیب‌بندهای هاتف است:

شگرد	تشبیه	مصرّحه	کنایه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ۱	ک. ا. ا. ت	ایهام	مجموع
شمار	۲۱۲	۱۱۸	۷۶	۵۹	۱۲	۱۱	۴	۳	۴۹۵

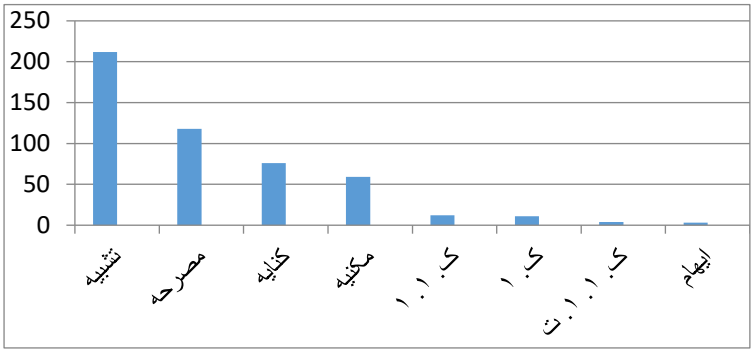
جدول ۹. شمار شگردهای تصویرهای قطعات

در نمودار بعد که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول ۹ ترسیم شده‌است، می‌توان میزان بهره‌گیری هاتف از شگردهای بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:



نمودار ۸. شمار شگردهای بررسی‌شده قطعات هاتف

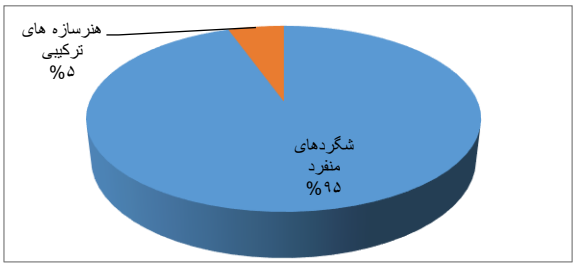
براساس نمودار ۸، هنرسازه‌های منفرد «تشبیه» با ۲۱۲ بار استفاده (۴۳ درصد)، «استعارهٔ مصرحّه» با ۱۸ مرتبه استعمال (۲۴ درصد)، «کنایه» با ۷۶ دفعه بهره‌گیری (۱۵ درصد) و «استعارهٔ مکنیه» (۵۹ مورد و ۱۲ درصد) ۹۴ درصد از تصویرهای قطعات هاتف را خلق کرده‌اند. باقی شگردها تنها ۶ درصد در این امر سهم دارند. جدول ستونی زیر، نمایان‌گر میزان پیچیدگی تصویرهای قطعات هاتف خواهد بود:



نمودار ۹. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی‌شده قطعات هاتف

با عنایت به نمودار ستونی، به جز شگرد «استعارهٔ مصرّحه» که پس از عنصر «تشبیه» مشاهده می‌شود و در جرگهٔ ابزارهای سازندهٔ تصویرهای میانه و بینابین (نه ساده و نه پیچیده) است، عمدهٔ کوشش شاعر برای خلق تصویرهای ساده است.

در یک بررسی کلّی و مطابق نمودار زیر، هنرسازه‌های منفرد با ۴۶۸ بار استفاده ۹۵ درصد و هنرسازه‌های ترکیبی با ۲۷ مرتبه استفاده ۵ درصد از ساختمان تصویرهای قطعات هاتف را به‌خود اختصاص داده‌اند:



نمودار ۱۰. شمار مجموع شگردهای منفرد و ترکیبی قطعات هاتف

مطابق نمودار ۱۰، هندسهٔ تصویرهای قطعات هاتف حتّی از ساختمان تصویرهای غزل‌هایش هم ساده‌تر و در سطح سازهٔ تصویرهای شعر خراسانی (ساده‌تر از تصویرهای رودکی و منوچهری)، سعدی و جامی است. ساختمان تصویرهای دیگر شاعران قرن ششم تا دهم (سبک هندی) از سازهٔ تصویرهای قطعات هاتف پیچیده‌تر است .

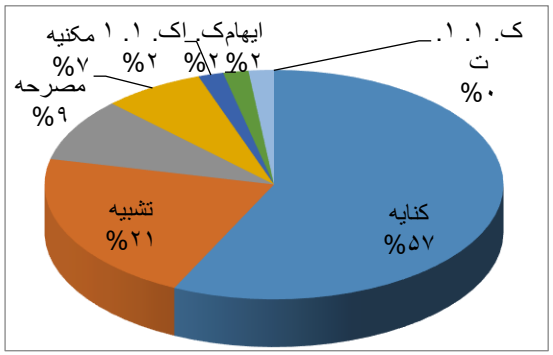
امّا چنان‌که در ادامه مشاهد می‌شود، هندسهٔ تصویرهای ترجیع‌بندها و رباعی‌های هاتف از ساختمان تصویرهای قطعات او نیز ساده‌تر است.

پیشتر ذکر شد که بیشتر شهرت هاتف بخاطر ترجیع‌بندهای اوست که او را در میان شاعران فارسی‌زبان، بلکه در تمام جهان صاحب اسم و رسم و اعتبار شایانی کرده‌است (باوان‌پوری، ۱۳۹۸: ۵۳). عظمت کار هاتف در این حوزه تا اندازه‌ای است که به اذعان برخی پژوهشگران «جایگاه هاتف در ترجیع‌بند عرفانی مانند باباطاهر در دوبیتی، خیام در رباعی و نظامی در منظومه‌سرایی است. و شیوهٔ کار هاتف برای ترجیع‌بندسرایی در برخورداری از اشعار گذشتگان و سرودن مضامین تازه مانند حافظ در غزل است» (کرمی، ۱۳۸۹: ۱۸). با این همه، سازهٔ تصویرهای او چنان‌که در جدول و نمودارهای زیر ملاحظه می‌شود، بسیار ساده

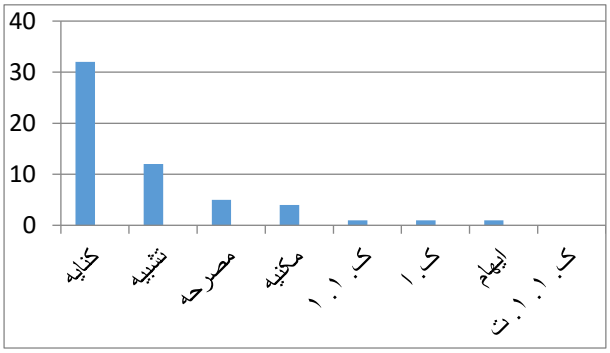
و حتّی می‌توان گفت، اساساً ترجیع‌بندهای هاتف کم تصویر یا بدون تصویر است:

شگرد	کنایه	تشبیه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ۱	ایهام	ک. ا. ا. ت	مجموع
شمار	۳۲	۱۲	۵	۴	۱	۱	۱	۰	۵۶

جدول ۱۰. شمار شگردهای تصویرهای ترجیع‌بندهای هاتف

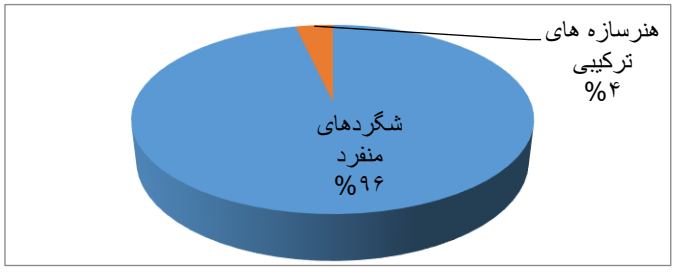


نمودار ۱۱. شمار شگردهای بررسی‌شده ترجیع‌بندها



نمودار ۱۲. نمودار ستونی شگردهای بررسی‌شده ترجیع‌بندها

چنان‌که در جدول بالا و تصویر نمودار ذیل قابل مشاهده‌است، هاتف در این ۵ ترجیع‌بند فقط از ۲ هنرسازهٔ ترکیبی (۴ درصد) بهره می‌گیرد و لاجرم هندسهٔ تصویرها بسیار ساده است:

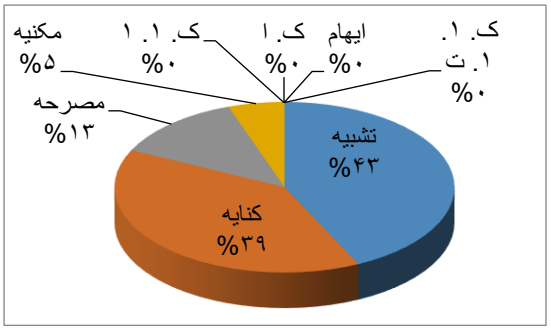


نمودار ۱۳. شمار مجموع هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی رباعی‌های هاتف

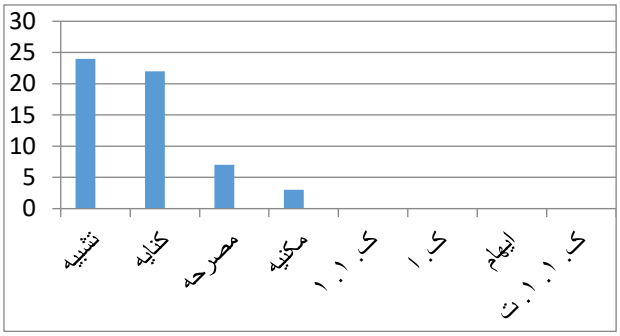
و نکتهٔ جالب این‌که چنان‌که در جدول و نمودارهای زیر مشاهده می‌شود، در هندسهٔ ۳۶ رباعی هاتف از هیچ هنرسازهٔ ترکیبی‌ای استفاده نشده و ساختمان تصویرهای او کاملاً ساده است:

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ۱	ایهام	ک. ا. ا. ت	مجموع
شمار	۲۴	۲۲	۷	۳	۰	۰	۰	۰	۵۶

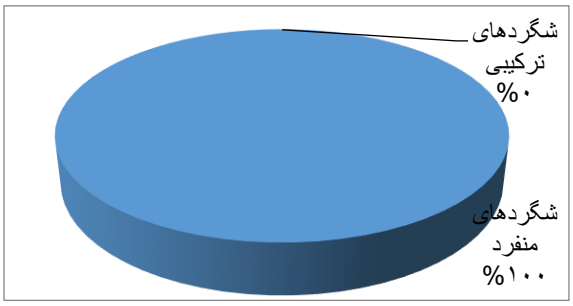
جدول ۱۱. شمار شگردهای تصویرهای رباعی‌های هاتف



نمودار ۱۴. شمار شگردهای بررسی‌شده رباعی‌ها



نمودار ۱۵. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی‌شده رباعی‌های هاتف



نمودار ۱۶. شمار مجموع هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی ترجیع‌بندهای هاتف

هندسهٔ کلّی تصویرهای شعری هاتف

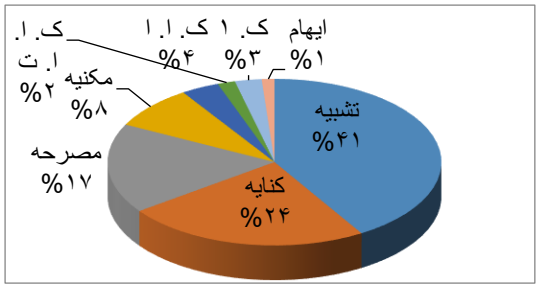
اگر مجموع شمار شگردهایی که هاتف در قالب‌های مختلف شعری برای آفرینش تصویر به‌کار گرفته را جمع کنیم، جدول بعد حاصل می‌شود:

شگرد	تشبیه	کنایه	مصرّحه	مکنیه	ک. ا. ا	ک. ا. ا. ت	ک. ۱	ایهام	مجموع

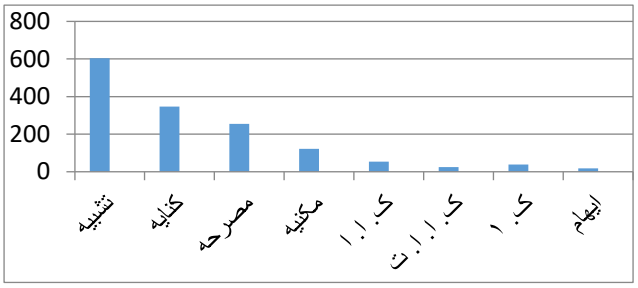
شمار	۶۰۴	۳۴۷	۲۵۵	۱۲۲	۵۴	۲۵	۳۸	۱۸	۱۴۶۳

جدول ۱۲. شمار کلّی شگردهای تصویرهای هاتف

در نمودارهای بعد که براساس شمار و ترتیب شگردهای مندرج در جدول ۶ ترسیم شده‌است، می‌توان میزان بهره‌گیری شاعراز شگردهای بلاغی مورد بحث را مشاهده کرد:

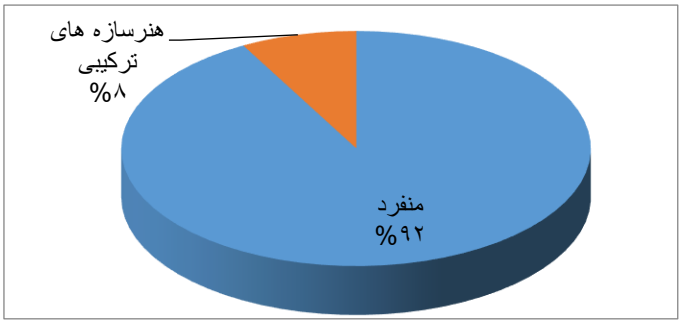


نمودار ۱۷. شمار شگردهای بررسی‌شده شعرها



نمودار ۱۸. نمودار ستونی شمار شگردهای بررسی‌شده شعرهای هاتف

در مجموع، مقیاس حضور تصویرها در شعر هاتف بر اساس شمار و فراوانی در آفرینش تصویرها عبارتند از: ۱. تصویرهای ساده (۷۳ درصد)؛ ۲. تصویرهای میانه (۲۰ درصد)؛ ۳. تصویرهای پیچیده (۷ درصد). در یک بررسی کلّی و مطابق نمودار زیر، هنرسازه‌های منفرد با ۱۳۴۶ بار استفاده ۹۲ درصد و هنرسازه‌های ترکیبی با ۱۱۷ مرتبه استفاده ۸ درصد از ساختمان تصویرهای شعری هاتف را به‌خود اختصاص داده‌اند:



نمودار ۱۹. مقیاس کلّی هنرسازه‌های منفرد و ترکیبی در شعرهای هاتف

با عنایت به تصویر نمودار ۱۹، مقیاس کلّی هندسهٔ تصویرهای شعر هاتف تقریباً با مقیاس سازهٔ تصویرهای غزل‌های او برابر و لذا تحلیل آن نیز با همان سازه‌ها مشابه است.

نتیجه‌گیری و پیشنهادها

در بین قالب‌های شعری مختلف، پیچیده‌ترین ساختمان تصویرها از آن قصاید هاتف است. با التفات به داده‌های این جستار، هندسهٔ تصویرهای قصاید او با سازهٔ تصویرهای خاقانی و مولانا پهلو می‌زند و پیچیده‌تر از شاعران سبک خراسانی و برخی شاعران سبک عراقی (سعدی، خواجو و جامی) است. با این‌حال، همین سازه در برابر ساختمان تصویرهای شاعرانی چون عطّار، حافظ، کلیم، صائب و ... بسیار ساده است. پس از قالب قصیده، ساختمان تصویرهای غزل‌های هاتف قدری پیچیده است؛ قدری پیچیده‌تر از هندسهٔ تصویرهای شعری سبک خراسانی (نزدیک به رودکی و ساده‌تر از تصاویر منوچهری). این سازه از هندسهٔ تصویرهای همهٔ شاعران قرن ششم، سبک عراقی (به‌جز سعدی و خواجو) و سبک هندی ساده‌تر است. نکته این‌که در سبک عراقی و در قرن هفتم، سازهٔ تصویرهای هاتف و سعدی تقریباً برابر است، منتها سعدی فقدان تصویر، خاصه تصویرهای پیچیده (از نوع تصویرهای حافظ و شاعران سبک هندی) در شعرش را با بازی‌های نحوی و ابزارهای دانش معانی جبران می‌کند؛ دقیقه‌ای که شعر هاتف از آن محروم است. هندسهٔ تصویرهای قطعات هاتف حتّی از ساختمان تصویرهای غزل‌هایش هم ساده‌تر و در سطح سازهٔ تصویرهای شعر خراسانی (حتّی ساده‌تر از تصویرهای رودکی و منوچهری)، سعدی و جامی است. هندسهٔ تصویرهای ترجیع‌بندها و رباعی‌های هاتف از ساختمان تصویرهای قطعات او نیز ساده‌تر است؛ بسیار ساده‌تر به‌گونه‌ای که ترجیع‌بندهای هاتف نه‌تنها تصاویر پیچیده ندارد، بلکه اساساً کم‌تصویر یا بدون تصویر است.

تعارض منافع

هیچ گونه تعارض منافع توسط نویسندگان بیان نشده است.

References

Arianpour, Yahya. (1993). *Az Saba ta Nima* (From Saba to Nima). Tehran: Zavvar Publications.

Bahar, Mohammad Taghi. (1990). *Sabk Shenasi ya Tarikh-e Tatavor-e Nasr-e Farsi* (Stylistics or the History of the Evolution of Persian Prose). Tehran: Amirkabir.

Bavanpoori, Masoud. (2019). "The Influence of the Holy Quran on the Poetry of Hatef Esfahani." *Do Faslnameh-ye Zaban va Adabiyat-e Farsi-ye Daneshgah-e Azad-e Eslami, Vahed-e Fasa*. Vol. 10, No. 2 (Serial 21), pp. 49-61.

Esfahani, Hatef. (1983). *Kulliyat-e Divan-e Hatef Esfahani* (Collected Works of Hatef Esfahani, including Odes, Ghazals, Tarji'bands, and Masnavis). Edited and Introduced by Mohammad Abbasi. Tehran: Fakhr-e Razi Bookstore.

Esfahani, Hatef. (1994). *Divan* (Collection of Poems). With an Introduction by Abbas Iqbal Ashtiani. Tehran: Negah.

Fotouhi Roudmajani, Mahmoud. (2007). *Balaghat-e Tasvir* (Rhetoric of Image). Tehran: Sokhan Publications.

Farivar, Hossein. (1973). *Tarikh-e Adabiyat-e Iran va Sho'ara* (History of Iranian Literature and Poets). 15th ed. Tehran: Amirkabir.

Harirchi, Firooz. (1965). "Arabic Poems of Hatef Esfahani." *Vahid Journal*, No. 26.

Haghdoust, Siavash. (2002). "A Proposal to Add Two More Arts to the Four Arts of 'Ilm al-Bayan'." In *Majmoo'eh Maqalat-e Nokhostin Gerdehamayi-ye Pazhouheshhay-e Zaban va Adab-e Farsi* (Vol. I: 419-427). Edited by Dr. Mohammad Daneshgar. Tehran: International Center for Research on Persian Language and Literature and Iranian Studies, Tarbiat Modares University.

----------. (2010). "Tarraf-e Voghoo' and Unknown Literary Techniques." *Faslnameh-ye Jostarhaye Adabi*. (8), Islamic Azad University, Tehran Central Branch.

----------. (2011). "Indian Style and Allusive Metaphorical Kenaayah." *Faslnameh-ye Takhasossi-ye Sabk Shenasi-ye Nazm va Nasr-e Farsi (Bahar-e Adab)*. Fourth Year, First Issue, Spring.

Haghdoust, Siavash, & Mirdarrezaei, Mostafa. (2014). "A Type of Mixed Kenaayah in Sa'eb's Ghazal." *Faslnameh-ye Elmi-Pazhouheshi-ye*

Fonun-e Adabi-ye Daneshgah-e Esfahan. (6) 2, pp. 69-84.

----------. (2019). "Manouchehri and the Beginning of Composition in Image." *Majalleh-ye Elmi-Pazhouheshi-ye Boostan-e Adab*. Eleventh Year, First Issue, Serial 39, pp. 1-22.

Hosseini Dashti, Seyed Mostafa. (2000). *Ma'aref va Ma'arif* (Knowledge and Scholars). 3rd ed. Tehran: Arayeh Cultural Institute.

Jafari Amirabad, Soghra. (2015). *Barresi-ye Sabk Shenakhti-ye Ghazaliyat-e Hatef Esfahani* (Stylistic Analysis of Hatef Esfahani's Ghazals). Master's Thesis. Supervisor Asgar Salahi. Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University.

Karami, Mohammad Hossein. (2010). "Yeki Hast va Hich Nist Joz oo; Hatef Esfahani Bar Owj-e Qolle-ye Tarji'band" (There is One and Nothing Else but Him; Hatef Esfahani at the Peak of Tarji'band). *Pazhouheshhay-e Zaban va Adabiyat-e Farsi-ye Daneshgah-e Esfahan.* New Series, No. 1 (Serial 5), pp. 1-20.

Khatami, Ahmad. (1992). *Pazhouheshi dar Sabk-e Hendi va Dowreh-ye Bazgasht-e Adabi* (A Study on Indian Style and the Period of Literary Return). Tehran: Baharestan.

----------. (1994). *Tarikh-e Adabiyat-e Iran dar Dowreh-ye Bazgasht-e Adabi* (History of Iranian Literature in the Period of Literary Return). Tehran: Paya Cultural and Publishing Institute.

Mirdarrezaei, Mostafa. (2012). *Ab'ad-e Kenaayah dar Ghazaliyat-e Sa'eb* (Dimensions of Kenaayah in Sa'eb's Ghazals). Master's Thesis. Supervisor Dr. Siavash Haghdoust. University of Mazandaran.

----------. (2018). *Farayand-e Takvin va Takamol-e Tasvir dar She'r-e Farsi* (The Process of Formation and Evolution of Image in Persian Poetry). Doctoral Dissertation. Supervisor Dr. Siavash Haghdoust. University of Mazandaran.

----------. (2020). "Metaphor to the Power of Two in a Type of Hybrid Artifice." *Majalleh-ye Zibaee Shenasi-ye Adabi*. Vol. 11, No. 45, pp. 67-94.

----------. (2021). "The Inadequacy of Traditional Expression in Analyzing the Geometry of Bidil's Poetic Images." *Zaban va Adabiyat-e Farsi-ye Daneshgah-e Kharazmi*. (29) 90, pp. 247-269.

Mirdarrezaei, Mostafa, & Haghdoust, Siavash. (2020). "A Study of the Hybrid Technique of Allusive Kenaayah in Hafez's Ghazals (A Closer Look at Deciphering the Popular and Elite-Pleasing Aspects of Hafez's Poetry)." *Majalleh-ye Elmi-Pazhouheshi-ye Jostarhaye Novin-e Adabi*. No. 208, pp. 1-17.

Rípka, Jan. (2004). *Tarikh-e Adabiyat-e Iran* (History of Iranian Literature). Vol. I. Translated by Dr. Abolghasem Serri. Tehran: Sokhan Publications.

Rouhbakhshan, A. (1969). "Hatef Esfahani." *Nashriyeh-ye Kaveh* (Munich, Germany). No. 24, pp. 148-151.

Shafieei Kadkani, Mohammad Reza. (1999). *Advar-e She'r-e Farsi* (Periods of Persian Poetry). Translated by Hojjatollah Asil. Tehran: Ney.

----------. (2008). *Sowar-e Khiyal dar She'r-e Farsi* (Images of Imagination in Persian Poetry). 12th ed. Tehran: Agah.

Shafieeyoun, Saeed. (2008). *Zolali Khansari va Sabk-e Hendi (Barresi-ye Jaygah-e Zolali dar She'r-e Qarn-e Yazdahom Hamrah-haye She'r-e oo)* (Zolali Khansari and the Indian Style (A Study of Zolali's Position in Eleventh-Century Poetry and His Poetic Companions)). Tehran: Sokhan Publications.

Shams Langeroudi, Mohammad. (1993). *Maktab-e Bazgasht: Barresi-ye She'r-e Dowrehhay-e Afshariyeh, Zandiyeh, Qajariyeh* (The Return School: A Study of Poetry during the Afsharid, Zand, and Qajar Periods). Tehran: Nashr-e Mo'allef.

Avazpour, Simin, & Mahmoudi, Aliasghar. (2017). "Sowar-e Khiyal dar Ghazaliyat-e Hatef Esfahani" (Images of Imagination in Hatef Esfahani's Ghazals). *Nashriyeh-ye Adabiyat-e Farsi-ye Daneshgah-e Azad-e Mashhad*. No. 53, pp. 115-132.

Zarrinkoob, Abdolhossein. (2004). *Az Gozashteh-ye Adabi-ye Iran* (From Iran's Literary Past). 2nd ed. Tehran: Sokhan.