Shiraz University
Journal of *Poetry Studies*
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Vol 18, Issue 1, Ser 67, 2026

OPEN ACCESS

Extended Abstract

DOI: 10.22099/JBA.2025.52973.4645

The Components of Imagery in the Ghazals of Indian Style Immigrant Poets, Based on Taleb Amoli's Ghazals

Rouhollah Hashemi* (Corresponding Author)

Mohammadali Mahmoudi

Abdoali Ovaisi Kahkha

Introduction

In literature, the set of expressive and creative tools belong to the realm of imagery and are located in the artist's imagination and are strongly influenced by the place and time of birth, growth, and development of the artist and poet. In this case, "migration" and entering a new place and time creates a "new identity" for the immigrant.

Methodology, Review of Literature and Purpose

This article is written in a descriptive-analytical documentary method. Given that Taleb Amoli was one of the Persian-speaking Iranian poets of the "new style" in the Indian Style, it is

* Phd Student in Persian Language and Literature, Sistan and Balouchestan University, Zahedan, Iran.
ruh_56@yahoo.com
Article Info: Received: 2025-05-25, **Accepted:** 2025-10-04
COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

necessary to examine the new methods that this poet created in the imagery, theme and style of the ghazal, as one of the most important formats of this period.

Taleb Amoli's ability to express the characteristics of Indian style, especially imagery, as well as his interaction with the Indian court and court poets, made him a subject of critical study. For this reason, the study of his poems began with his more contemporary works of tazkirah. Among the more recent studies, three categories of study, i.e., various educational themes, complaint, pride and longing for home, grammatical analysis, and criticism and examination of some stylistic features and extraction of literary achievements have received much attention, and in all of them, the emphasis on the need for re-correction of Taleb's *Divan* is notable. However, no research has been conducted so far on the components of imagery in Taleb Amoli's poetry.

Discussion

Despite the fact that he died young, Talib Amoli spent about 19 years in the Indian court and composed more than 1600 ghazals, most of which are about "sadness and sorrow." However, whenever it comes to expressing "love," whether earthly or otherwise, the poet's imagery, influenced by his living environment in the latter environment, tends toward describing Indian beloveds. These images, influenced by the new space and the external stimuli present, create an artistic form in the poet's mind that can be called "black imagery." From Taleb Amoli's perspective, "love" is accompanied by physical and mental "pain."

The eyes of his beloved are always destructive. While the eyes, eyebrows, and gaze of the beloved are venomous, twisted, angry, and have the properties of a spear and diamond; his own eyes, as lover, also have characteristics that are new in their own way, and their function is "confusion and misfortune in exile."

The hair is one of the other important symbols of the poet’s ghazals, which is the cause of captivity, misguidance, witchcraft, blackness, fragrance, and stinging. In his ghazals, the beloved's hair is often long and knotted, accompanied by a comb (hairdressing tool) or the beloved's shoulder. This image is about the hair of a new beloved and is related to the geography of India. The beloved’s hair is a "dragon", "scorpion" or "biting snake" that bites the lover.

In Taleb's ghazal, the function of the lip in the meaning of a friend's smile is often "salty" rather than "sweet." It seems that the reason for this usage is the influence of the aforementioned description on the culture and taste in question in the subcontinent. Regarding the soles of the feet, palms of the hands, legs, and forearms, their decoration is often with "henna".

In the stylistic field, the description of “the lover’s face” has replaced the central description of “the beloved’s face,” and this process has been rendered with a much more precise and detailed imagery. In these images, we witness a high frequency of heat and the cutting objects and their associated phenomena, to the extent that if the vocabulary (dictation) of Taleb’s ghazals is examined, the subsets of “heat,” “sharpness,” and “sadness” fill the space of the poem.

In the poetry of Indian-style poets, especially Taleb, a kind of subtlety and depth in imagery (perspective) is seen, which shows the poet's departure from covertness and desire to compose according to the principle of "realism". In this way, the poet makes all the elements and components of the sky and the earth, and even human existence, conscious, in such a way that he even gives life to the eyelashes of the poet himself or his friend.

Conclusion

In the depiction of the beloved in Taleb Amoli's ghazal, influenced by the geography of his destination, the subcontinent, the important symbol of the curls is so deeply depicted that it resembles a human being who is capable of being with his lover. In other cases, the imagery is hellish and transforms the curls into scorpions, snakes, vipers, dragons, and mourning robes. The lips of the beloved are the same as ruby in appearance and the same as dot in quantity and size; but its function is salty, not sweet. This seems to be influenced by the popularity of this taste in the subcontinent, which voluntarily makes sorrow and self-harm the center of its thought. For this lover, the beloved’s forehead is not a symbol of radiance, but full of wrinkles and knots. In this fantasy, the lover himself is the focus of the ghazal, not the beloved, and the descriptions of the beloved are in line with the expression of the lover's sorrow, wandering, and internal and external challenges. The beloved’s palms, legs, and forearms are also always decorated with henna; but it has the function of anxiety for the lover. The interesting point about the face and its description in Taleb's ghazal is the inversion of poetic imagery.

In this dark imagery, the poet's focus shifts from the beloved to the lover; in other words, the description of the beloved is due to the expression of the lover's state of mind. In this type of ghazal, the time-space between ecstasy, drunkenness, and sleep and dream is in suspense, and this change of attitude is not the result of a process, but an unwanted migration.

Keywords: Taleb Amoli, Indian style, migration literature, imagery

References:

Abbasi, A. (2011). *The system of imagination from the perspective of Gilbert Duran*. Elmi-Farhangi Publications. [In Persian]

Abbasi, S., & Hashemi, R. (2015). The formation of literary pre-Romantism movement in the Persian form according to Vahshi Bafghi's *Nazer va Manzour*. *The Journal of Poetry Studies*, *23*(1), 123-146. https://doi.org/10.22099/jba.2015.2518 [in Persian]

Besharat, M. A., & Farhadi, Gilani, B. (2006). The connection between the styles of attraction and the feeling of alienation. *Tabriz Psychology Journal, 2*(3), 23-47. https://sid.ir/paper/120405/fa [In Persian]

Fotouhi Roud Majani, M. (2011). *Rhetoric of image*. Sokhan. [In Persian]

Fotouhi Roud Majani, M. (2010). *Literary criticism in Hindi language*. Sokhan. [In Persian]

Frye, N. (1998). *Anatomy of criticism* (S. Hosseini, Trans.). Niloufer Publishing. [In Persian]

Ghafari, M., & Bassaknejad, S. (2007). The effect of serotonin neurotransmission on some personality traits. In *Collection of articles in the conference Symposium Neuropsychology of Iran*, Vol. 3, pp. 344-348. [in Persian]

Gunston, A. (2015). Stanford Philosophy Encyclopedia: Introduction to "Jack Lakan" (H. Barin, Trans.). Qaqnus. [In Persian]

Hamedani, O. (2019). *Literary theory, literature and the issue of cognition*. Sedaye Maaser Publications. [In Persian]

Modarresi, Y. (2014). *Language of diaspora*. The Institute for Human Sciences and Cultural Studies. [In Persian]

Mohit Tabatabai, M. (1998). Correcting a few mistakes in the translation of the biography of Talib Amoli. *Gohar Magazine, 1*, 18. [in Persian]

Movalali, K. (2013). *Psychology of Lakan*. Nei. [In Persian]

Safa, Z. (2003). *History of Iranian literature* (Vol. 4; M. Turabi, Comp.). Ferdows Publishing. [In Persian]

Safavi, K. (2004). *From linguistic to literature* (Vol. 2). Soureh Mehr. [In Persian]

Sajjadi, A. M. (2001). *Introduction to the thematic transformation of ghazal in Persian literature*. Shahid Beheshti University. [In Persian]

Shafiei Kadakani, M. R. (2010). *Periods* of *Persian poetry*. Sokhan. [In Persian]

Shafiei Kadakani, M. R. (2012). *Imagery in Persian poetry*. Agah. [In Persian]

Shamisa, C. (2002). *Stylistics of poetry*. Mitra Publishing. [In Persian]

Shihata, A. (2018). Comparison study of toxicity kohl and black stone hair dye. *Journal of Environment and Analytical Toxicology, 8*(1), 1-3. DOI: 4172/2161-0525.1000539

Sojoudi, F. (2014). *Semiotics in use*. Elmi Publishing. [In Persian]

Tahmasbi, F. (2016). *Sociology of Persian ghazal*. Elmi-Farhangi Publications. [In Persian]

Talib Amoli, M. (2025). *A collection of poems* (Taheri Shehab, Ed.). Sanai. [In Persian]

Wellek, R., & Warren, A. J. (2003). *Theory of literature* (Z. Movahhed & P. Mohajer, Trans.). Niloofar. [In Persian]

Wellek, R. (2010). *History of New Criticism* (Vol. 1; S. Arbab Shirani, Trans.). Niloofar Publishing. [In Persian]

Žižek, S. (2011). *How to read Lacan* (F. Muhammadi, Trans.). Hezare Sevvom Publishing House. [In Persian]

مجله‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز
بهار ۱۴۰۵
شعرپژوهی
Shiraz University
شاپا الکترونیکی: ۷۷۵۱-۲۹۸۰
مقاله‌ی علمی پژوهشی، سال ۱۸، بهار ۱۴۰۵
شماره‌ی اول، پیاپی ۶۷، صص ۹۷-۱۱۴
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JBA.2025.52973.4645

مؤلفه‌های تصویرپردازی غزل شاعران مهاجر سبک هندی (بر اساس غزلیات طالب‌آملی)

روح‌اله هاشمی*
محمدعلی محمودی**
عبدالعلی اویسی کهخا***

چکیده

طالب‌آملی (۹۹۴- احتمالاً ۱۰۳۴-۱۰۳۶ هـ ق) یکی از بزرگ‌ترین و پرکارترین شاعران سبک هندی است که بیش از هزار و ششصد غزل سروده است. مکان اولیه و ثانویه‌ای که طالب در آن زیسته؛ یعنی آمل و شبه قاره هند، تأثیر قابل‌توجهی بر تخیل این شاعر داشته، به حدی که شیوه‌ی خیال‌پردازی اولیه‌ی شعری او را متحول‌کرده و شیوه‌ای متفاوت در مضمون‌پردازی و سبک شاعری وی پدیدآورده که حوزه‌ی چهارگانه‌ی نشانه، سبک، زبان و مضامین شعری او را دگرگون‌نموده‌است. در این پژوهش، به روش توصیفی ـ تحلیلی غزلیات طالب‌آملی از منظرهای چهارگانه‌ی تصویرپردازی (شامل نشانه، سبک، زبان و مضمون)، در حوزه‌ی شیوه‌ی خیال‌پردازی ثانویه‌ی او، به روش توصیفی- تحلیلی بررسی‌شده‌است. حاصل‌کار نشان‌می‌دهد که غزل عاشقانه‌ی طالب‌آملی در غربت، دارای ویژگی تغییر کانون توجه از معشوق به عاشق در غزل، واقع‌گرایی در پرداخت تصاویر به جای تقدس‌گرایی در وصف، ژرفنمایی در انسان‌گرایی (تشخیص)، کاربرد نشانگان تاریکی و غم به‌جای شادمانی و روشنی، در نتیجه‌ی محوریت‌یافتن انزوا و گوشه‌گیری است.

واژه‌های کلیدی: طالب‌آملی، سبک هندی، ادبیات مهاجرت، تصویرپردازی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران ruh_56@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران mahmoodi@usb.ac.ir
*** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران oveisi@lihu.usb.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۳/٤، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۷/۱۲

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

۱. مقدمه

تصویر (image) بدل، کپی، شبیه، عکس، شکل، برگردان و مانند آن بوده که در فارسی به آن معادل «خیال» داده‌شده، به‌این‌دلیل که واژه‌ی اخیر در معنای سایه، عکس، شبح و مانند آن است. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۳۹) تصویر اصطلاح مشترک میان هنر و ادبیات است. در فرآیند ذهنی تصویرسازی (imagination)، آفریننده با استفاده از ابزار واژه، خط، رنگ، شکل و سایر ابزار دیگر، اندیشه‌ی خود را به مخاطب و گیرنده‌ی پیام منتقل‌می‌کند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱:۱۰)

در ادبیات مجموعه ابزارهای بیانی تشبیه و انواع آن، استعاره، مجاز، کنایه و هنرهای لفظی و معنوی (جناس، ایهام و ...) به حوزه‌ی تصویرآفرینی تعلق‌دارند. در واقع «کاربرد زبان در غیر معنای حقیقی خود» تصویرپردازی است. (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۴۵-۴۷) در نقد نو، که بر فرمالیسم و ساختارگرایی استوار شده، تصویر اساس شعر است و عامل تأثیر بر مخاطب و نیز ابزار راه‌یافتن به ذهن هنرمند. در این نگرش، «معنای حقیقی» و «معنای مجازی» در دو قطب تقابلی قرارمی‌گیرند. مقوله‌ی حقیقت و مجاز، مرجع و مبنای حقیقی و مجازی نیاز دارد و این مبنا، همان ساحت «تخیل» شاعر و هنرمند است. ساحت خیال به شدت، متأثر از مکان و زمان تولد، رشد و بالیدن هنرمند و شاعر است؛ به‌این‌معنا که به محض ورود یک فرد از یک عرصه‌ی مکانی به عرصه‌ی دیگر، نشانگان زبانی وی، سبک اثر هنری و مضامین مورد استفاده‌ی او متأثرمی‌گردد. در این مورد «مهاجرت» و ورود به مکان و زمان جدید سبب ایجاد «هویت جدید» برای مهاجر می‌شود. (نیز بنگرید به مدرسی، ۱۳۹۳: ۵۳)

۱. ۱. پیشینه‌ی تحقیق

قدرت طالب‌آملی در بیان شاخصه‌های سبک هندی، به‌ویژه تصویرپردازی و همچنین تعامل وی با دربار و شاعران درباری هند، وی را به موضوع مورد بررسی شاعران و منتقدان بدل‌نموده‌بود. صاحبان *تذکره‌ی میخانه* و *عرفات‌العاشقین*، *خزانه‌ی عامره*، *سرو آزاد*، *لطایف‌الخیال*، *نصرآبادی*، *کلمات‌الشعرا*، *ریاض‌الشعرا*، *تذکره‌ی‌حسینی*، *مجمع‌النفائس*، *مقالات‌الشعرا*، *نتایج‌الأفکار*، *شمع‌انجمن*، *شعر العجم* و منابع دیگر، شعر او را ارجمند دانسته و با توجه به تأکید منتقدان سبک هندی بر «صورت و ساخت»، از یک سو و «معنا» از سوی دیگر اشعار وی را ستوده‌اند. به‌جز این، نقد شعر طالب از اشعار خود وی آغاز شده‌است؛ بسامد واژگان و اصطلاحات طرز، شیوه، زبان و مانند آن در شعر او، نشان از این «خود ـ انتقادی» دارد.

منیر لاهوری (۱۰۳۱هـ‌ق) در کتاب *کارنامه*، به انتقاد از نوگرایانی چون عرفی، زلالی، ظهوری و زلالی پرداخته‌است. نیز خان‌آرزو در کتاب *سراج‌منیر* (۱۱۵۷هـ ق)، طالب را یکی از چهار رکن اصلی جناح افراطی سبک هندی دانسته‌است و به اتفاق «زلالی» (م ۱۰۲۵هـ‌ق)، «ظهوری» (۹۲۴-۱۰۲۵هـ‌ق) و «عرفی» (۹۶۳-۹۹۹هـ‌ق) از کسانی می‌داند که طرز متأخرین و قدما را رعایت‌نمی‌کند. فرهاد طهماسبی در کتاب *جامعه‌شناسی غزل فارسی* (۱۳۹۵) به طالب‌آملی و گفتمان‌های اخلاقی، عاشقانه، دینی، ادبی و حتی مهاجرت این شاعر به هند توجه‌نموده‌است. همچنین صفدر زبردست (۱۴۰۰) در کتاب *تصویر و ایماژ در مکتب سپاهانی*، به استخراج انواع تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه در شعر طالب‌آملی توجه‌نموده‌است.

پژوهش‌های موجود درباره‌ی طالب‌آملی در سه دسته‌ی بررسی انواع مضامین تعلیمی، شکوائی، فخر، غم غربت و بررسی دستوری و نقد و بررسی برخی ویژگی‌های سبکی و استخراج زیبایی‌های ادبی صورت‌گرفته‌است و در همگی تأکید بر لزوم تصحیح مجدد دیوان طالب قابل‌توجه است.

از دیگر پژوهش‌های موجود درباره‌ی اشعار طالب‌آملی، مقالات *«عوامل ابهام معنایی در شعر طالب‌آملی»* (۱۳۹۰) نوشته‌ی حسین حسین‌پور آلاشتی، *«بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب‌آملی»* (۱۳۹۸) نوشته‌ی پیمان منصوری و دیگران، *«بررسی ساختار ترکیبات اشتقاقی در شعر طالب‌آملی از دیدگاه سبک‌شناسی زبانی»* (۱۳۹۹) نوشته‌ی پروین گلی‌زاده و نویسندگان همکار و نیز مقاله‌ی *«بررسی فراهنجارهای اشتقاقی در اشعار طالب‌آملی»* (۱۳۹۹) نوشته‌ی خدابخش اسداللهی قابل ذکر است؛ نویسندگان در این مقالات کوشیده‌اند ویژگی‌های زبانی (از نوع دستوری شاعر) را در اشعار او بررسی‌کنند.

از جمله‌ی پژوهش‌ها در حوزه‌ی بررسی مضمون اشعار طالب می‌توان به مقاله‌ی *«بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب‌آملی»* (۱۳۹۲) نوشته‌ی غلامرضا کافی، اشاره‌نمود. نویسندگان در این اثر، به مضامین فخر و شکایت در اشعار طالب توجه‌نموده‌اند؛ همچنین مقاله‌ی *«بررسی بازتاب اندیشه‌ی سفر بر شخصیت‌پردازی غزل عاشقانه‌ی سعدی و طالب‌آملی»* (۱۳۹۹) نوشته‌ی عباسی و نویسنده‌ی همکار به تأثیر سفر و مهاجرت بر اندیشه‌ی شاعر پرداخته‌است. چنان‌که پیداست تاکنون درباره‌ی مؤلفه‌های تصویرپردازی شعر طالب‌آملی پژوهشی صورت‌نگرفته و تحقیق حاضر در نوع خود تازه است.

۱. ۲. پرسش‌های پژوهشی

الف. تصاویر شعری طالب‌آملی دارای چه نشانگانی است؟

ب. شیوه‌های خیال‌پردازی شاعر در هند، چه تأثیری بر مضامین غزل عاشقانه‌ی او گذاشته‌است؟

ج. ابزار بیانی (تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه) تصاویر شعری طالب در غربت کدامند؟

۱. ۳. روش پژوهش

این مقاله به روش توصیفی ـ تحلیلی از نوع اسنادی تدوین‌شده‌است. نظر به این‌که طالب‌آملی از شاعران فارسی زبان ایرانی «طرز نو» در سبک هندی است، ضروری است شیوه‌های نوینی که این شاعر در تصویرپردازی، مضمون و سبک غزل، به عنوان یکی از مهم‌ترین قالب‌های این دوره ایجاد نموده، بررسی و نقد گردد. بدین منظور، آن دسته از غزل‌هایی که شاخص‌های محتوایی، جغرافیایی و ... از شبه‌قاره هند را حمل‌می‌نماید، زمینه‌ی پژوهش حاضر قرارگرفته‌است.

۲. بنیادهای نظری تحقیق

سفر هنرمند مهاجر، سفری است همراه با رنج و تألم ناشی از کوچ از سرزمین مادری. (مدرسی، ۱۳۹۳: ۳۳) شرایط اقتصادی، فرهنگی اجتماعی و سیاسی قرن دهم و یازدهم هجری قمری و تحولات فراوانی که به فرهنگ ایرانی وارد شد، شکافی در ذهن فرهیختگان، به‌ویژه شاعران ایجادنمود که سبب «رانده‌شدن» از دربار شاهان صفوی گردید. سیاست دینی صفویان در ضدّیت با اهل تسنن و مواجهه‌ی خاص با عرفا و متصوفه، انگیزه‌های شخصی نظیر ثروت‌اندوزی یا مورد توجه قرار گرفتن و شهرت در عرصه‌ی هنر شعری، جاذبه‌های سرزمین هند از نظر مناسب‌بودن اقلیم، شعر دوستی و شاعر پروری شاهان هند، در بیرون از این سرزمین و فضای باز عقیدتی ایجادشده در این حوزه، عامل سفر اغلب شاعران و هنرمندان به هند گردید. (صفا، ۱۳۸۲،ج۴: ۴۵۲) این قلمرو جغرافیایی و فرهنگی جدید، بر اندیشه‌ی شاعران تأثیرگذار بود.

در این مورد، طالب به‌عنوان شاعری مهاجر، با وجود به‌کاربردن مؤلفه‌های پیشین غزل فارسی، مختصات جدیدی را وارد شعر غنایی کرده که بی‌تردید متأثر از «شیوه‌های خیال‌پردازی» او در هند است.

در توضیح فرایند مذکور (شیوه‌های خیال‌پردازی) به سه دسته تصاویر «واقعی»، «خیالی» و «نمادین» در شعر اشاره‌نمود. تصاویر واقعی از بستر خودآگاه ذهن انسان می‌تراود؛ به‌این‌معنا که «تجارب حسی» در آفرینش آن مؤثرند. تصاویر خیالی، از سازگاری ذهن انسان با «جهان پیرامون» آفریده‌می‌شود، لذا کاملاً فردی و شخصی است و از یک شاعر به شاعر دیگر متفاوت است. این نوع تصویرپردازی با ورود فرد به قلمرو جغرافیایی متعدد، دستخوش تحول می‌شود. دسته‌ی سوم تصاویر متأثر از ناخودآگاه فرد است که در آن همه چیز به واسطه‌ی رمز و اشاره در ساختار زبانی قابل‌درک است. در این قلمرو با وجود ثبات تصورات مفهومی (مدلول ها)، تصاویر و اصوات (دال ها) دائماً در حال تحول و تغییرند. (لکان به نقل از سجودی، ۱۳۹۳: ۸۷)

با این توضیحات، هنرمند مهاجر در دوره‌ی صفوی با ورود به جغرافیای دیگر، وارد جهانی نو یا ساحت نمادین می‌شود. برای شاعران و هنرمندان ایرانی، زبان و دین در قلمرو جدید، همان است که در قلمرو پیشین بوده؛ اما جغرافیای نو، قواعد و آداب و رسوم خاص نوینی را به‌همراه‌دارد که خواسته یا ناخواسته ذهن شاعر را با دنیاهای جدید درمی‌آمیزد. این حس «متفاوت» و «بیگانه» بودن با قلمرو جدید است که در اشعار شاعران سبک هندی در قالب میل بازگشت‌به «وطن» و «درون آشفته‌ی» شاعر مصور گردیده‌است. همین ویژگی‌های کوچک را، که عامل بیگانه‌بودن است، ابژه کوچک می‌نامند. (رک. ژیژک، ۱۳۹۰: ۹۳)

«گرایش‌های ایدئولوژیک و مذهبی صفوی در ترویج و تحکیم مبانی تشیع در قلمرو پهناور ایران، توجه گورکانیان به زبان فارسی و صله‌بخشی فرامحمودی ایشان، گسترش شهر اصفهان به عنوان پایتخت شبه‌صنعتی زمان خود، شکل‌گیری طبقه‌ی شهری با تربیت خاص، آبادی شهرها و روستاها، رفاه نسبی، توجه حکومت به شعر و هنر که زاییده‌ی رقابت با امپراتوری هند و امپراطوری عثمانی بود» (شمیسا،۱۳۷۴: ۲۸۴–۲۸۷) گونه‌ای از آذین‌بندی در هنر و ادبیات را به‌وجودآورد که در معماری، نسخه‌پردازی، نقاشی، خوشنویسی، پارچه‌بافی و مهم‌تر از همه، شعر جلوه‌گر شده‌است. (صفوی،۱۳۸۳: ۱۸۵)

در قلمرو پهناور و رقیبت‌پرور زبان فارسی در هند، شکل‌گیری انواع تذکره‌ها، نگارش کتب نقد ـ که اندیشه و شعر شاعران را به بوته‌ی نقد می‌کشید، پاتوق‌های شبه‌رسانه‌ای قهوه‌خانه‌ها و شکل‌گیری مجالس بحث و درس درباره‌ی شعر یا هنرهای دیگر، خود هنرمندان را نیز به یک انسان «هنرمند منتقد» تبدیل‌نموده‌بود. در این سازوکار، ذهن شاعر خودبه‌خود، به «بی‌توجهی به جامعه» متمایل‌می‌شود. در این نگرش دعوت به مدارا و میانه‌روی و تأکید بر خودآگاهی و تفکر به‌جای ظاهرپرستی و تعصب، نوعی از گفتمان را شکل‌داده که در نوع خود «تازه» است. (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۲۹۵)

از عوامل پیش‌گفته که بگذریم، عوامل اجتماعی متعدد دیگری نیز وجود دارند که آفریده‌ی هنری را متأثر می‌سازند. دگرگونی‌های مهم اجتماعی و تاریخی که در دوره‌ی زندگی طالب رخ‌داد ـ و پیش از این به آن اشاره‌شد ـ به همراه تغییرات دینی و مذهبی و فرهنگی جامعه، به نوعی بر سبک شعر او مؤثر واقع‌شده‌است. تغییر «مخاطب» شاعر از دربار شاهـان و حاکمـان ایرانـی به دربار گورکانیان هند، تغییر «مکان» به عنوان عاملی به‌شدت تأثیرگـذار که به اصطلاح (Local Color) هند را تحت تأثیر قرار می‌دهد، همگی موجب ایجاد نوعی گوشه‌گیری هنری در طالب‌آملی شده که غلبه‌ی «سبک شخصی» او در آثارش را به وجودآورده‌است.

طالب‌آملی با وجود این که در جوانی درگذشته، اما حدود ۱۹ سال را در دربار هند گذرانده، بیش از ۱۶۰۰ غزل سروده و مضمون اغلب این غزل‌ها «غم و اندوه» شاعر است. اما هرگاه نوبت به بیان «عشق» در غزل می‌رسد، خواه عشق زمینی باشد یا غیر آن، تصویرپردازی شاعر متأثر از فضای زیستی وی در محیط دوم، به سمت‌وسوی وصف معشوق‌های هندی میل‌می‌کند. لذا بررسی «مضمون»، «نشانه‌ها»، «سبک»، «زبان» و «تصویر پردازی» متأثرمی‌گردد.

۳. طالب‌آملی (۱۰۳۴-۹۹۶ق)

طالب‌آملی شاعر قرن ۱۰ و ۱۱ هجری است که بیش از بیست‌هزار بیت شعر سروده و اغلب این اشعار در قالب غزل است. (صفا، ۱۳۸۲، ج۴: ۴۳۲) طالب سلسله سفرهای طولانی به کاشان، اصفهان، مشهد، مرو، قندهار، ترکستان داشته و سپس به هند رسیده‌است. سال رسیدن او به هند از ۱۰۱۷ هـ ق به بعد بوده‌است. (محیط طباطبایی، ۱۳۵۵: ۱۸) برای طالب‌آملی که از دربار «شاه‌عباس صفوی» (۹۹۶-۱۰۳۸هـ‌ق) و قصایدی که در مدح او سروده، پاسخی دریافت‌نکرده‌بود، دربار «نورالدین محمد جهانگیر» پسر «اکبرشاه گورکانی» (۱۰۳۷-۱۰۱۴هـ ق) بسیار غنیمت بود؛ به‌ویژه که در دربار او لقب «ملک‌الشعرایی» یافت. مضامین اشعار متنوع او شامل مفاخره، شکوه از روزگار و اهل آن و عشق، اوضاع اهل هنر و بی‌نصیبی و محرومیت ایشان، مهاجرت و غم غربت و شوق وطن است. (طالب آملی، ۱۴۰۳: مقدمه)

مسافرت‌های طولانی طالب و کوچ نه‌چندان اختیاری او، به امید نام و نان، ابتدا از آمل به کاشان و سپس به اصفهان صورت‌پذیرفت. وی به دلیل بی‌توجهی دربار صفوی به اشعارش، به خراسان رفت و پس از آن در مرو به خدمت «بکتاش‌خان»، حاکم صفوی مرو درآمد و در این سرزمین قصایدی غرّا در مدح آن ممدوح سرود و مثنوی «خسرو و شیرین» خود را به نام او تمام گردانید؛ اما سرانجام توصیفات دارالأمان هند، روح ناآرام شاعر را به آن ناحیه کشاند. طالب، ابتدا به قندهار رفت و به خدمت «غازی‌بیگ ترخان»، حاکم این شهر، که از جانب «جهانگیر» پادشاه آن‌جا بود، رسیده (حسن‌خان به نقل از طالب آملی، ۱۴۰۳: ۲۷) پس از آن، در شهرهای دیگری چون لاهور، آگره، مولتان و دهلی زیسته‌است. سپس به همت «اعتماد الدوله»، صدر اعظم و پدر زن جهانگیر، به دربار او راه‌یافت و از سال ۱۰۲۵ هـ ق در زمره‌ی شعرای دربار این پادشاه برآمد و در سال ۱۰۲۸ هـ ق. به مقام ملک‌الشعرایی دربار او رسید. در همین دربار با خواهر «شاپور تهرانی» (قرن یازدهم هـ)، که از نزدیکان «ملکه نورجهان» بود، ازدواج‌کرد. سرانجام در سن ۴۰ سالگی به جنون دچار شد و در سال ۱۰۳۴ یا ۱۰۳۶ هـ‌ق چشم از جهان فروبست.

درباره‌ی مسلک و مشرب طالب نوشته‌اند که وی در شهر لاهور با پیر روشن‌دل، «شاه ابوالمعالی» دیدار نموده‌بود و در خدمت او مشرّف به «فقر» شده‌بود؛ لذا با وجود داشتن صله‌ها و اموال فراوان، ذخیره‌ای برای خود نداشت و دارایی‌اش را صرف فقرا می‌نمود. آزادمنشی او از یک‌سو و اعتیاد او به افیون، سبب بروز بیماری‌های متعدد نظیر آبله، قولنج، تب‌های حاد شد و وی را از ادامه‌ی خدمت به دربار بازداشت و در نهایت به گوشه‌گیری او انجامید. البته در اشعار او مواردی دیده‌می‌شود که می‌توان «طعنه‌ی حسودان»، را عامل انزوای پایان عمر او دانست. طالب از نظر مذهبی، شاعری شیعه‌مذهب بوده و این امر را می‌توان به‌خوبی از لابه‌لای قصاید وی درباره‌ی علی (ع)، امام رضا (ع) و امام زمان (عج) دریافت.

درباره‌ی احوال شاعری و ارزش سبک و سیاق سخن طالب، هم تذکره‌نویسان معاصر وی و هم پس از او بسیار سخن‌گفته‌اند. این امر را از میان کلامش می‌توان‌دریافت. دیوان او پر از قصیده، مثنوی، قطعه، غزل، رباعی و ترکیب‌بند و برخی ابیات پراکنده است. تخلص وی ابتدا «آشوب» بوده و بعدها «طالب» تخلص می‌کرده‌است. (طالب آملی،۱۴۰۳: ۵۷)

۴. بحث و بررسی

چنان‌چه بپذیریم «تصویر» از طریق «حواس» جمع‌می‌شود، پس در لحظه‌ی امتزاج و درآمیختگی، خاصیت اولیه‌ی خود را از دست‌می‌دهد و در شکلی «کلی» و «نو» بروز می‌کند؛ هنوز یک شاعر در یافتن «مشابهت» یا ایجاد «مشابهت» میان بُعد اولیه و ثانویه‌ی تصویر و جنبه واقعیت (عینی و ذهنی) آن در نوسان است. رابطه‌ای که آفریننده در «تشبیه» میان دو طرف تصویر برقرار می‌کند، تابع نوع نگرش هستی‌شناسانه‌ی اوست. بنابراین شباهت‌های میان دو پدیده (وجه‌شبه)، از عینک جهان‌بینی و تخیل نویسنده دیده‌می‌شود. (بنگرید به ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۰۹)

در ادامه ابتدا تحولاتی که طالب‌آملی متأثر از مهاجرت به هند، در حوزه مضمون و سبک ایجاد کرده، بررسی‌شده؛ این دو سازه‌ی مهم شعری به‌شدت، تصویرپردازی غزل شاعر را در ساحت مضمون، سبک و تکنیک متحول‌نموده‌است:

۴. ۱. تحولات در حوزه‌ی مضمون غزل

اضطراب، دلهره، تنهایی و مردم‌گریزی، حس تحقیرشدن (از فرادست یا فرودست)، فناشوندگی، ناپایداری، ایستایی جهان و تکرار روزمرگی متأثر از ورود به غربت و موردتوجه‌قرارنگرفتن در سرزمین مادری و حتی مورد بی‌مهری قرار گرفتن در وطن دوم، همگی حساسیت‌های روحی را در شاعر و هنرمند پدید می‌آورند. از سوی دیگر، گنجینه‌ی واژگانی که شاعر در اختیار دارد، سبب‌می‌شود که متأثر از موقعیت‌های گوناگون وی از آن‌ها استفاده‌نماید و متناسب با آن سخن بگوید. (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۲۳) چنین محرکه‌های بیرونی، نوعی تصویرپردازی در ذهن شاعر می‌آفریند که می‌توان آن را «تصویرپردازی سیاه» خواند. فرای (۱۹۱۲-۱۹۹۱م) چنین تصاویری را «تصاویر دوزخی» (Demonic Imagery) و ژیلبر دوران (۱۹۲۱-۲۰۱۲م) آن را «تصویر تاریکی» خوانده‌است. (فرای، ۱۳۷۷: ۱۷۸)و (دوران به نقل از عباسی،۱۳۹۰: ۸۸-۹۴)

دنیای دوزخی در اندیشه‌ی شاعر، مکانی است که عامل پیوند در آن، نوعی کشاکش «من» هاست یا جهانی است که در آن فرد از سوی فرد یا گروهی تحقیرمی‌شود و یا این که لذت او را در تقابل با وظیفه و افتخار او قرار می‌دهد. چنین جامعه‌ای، منبع بی‌پایان تصاویر تراژیک است؛ در این جغرافیای ذهنی، یک رهبر وجود دارد که مهار سرنوشت شاعر در دست اوست و در قطب مقابل، شاعرِ قربانی قرار دارد که باید همواره رنج‌بکشد و یا کشته‌شود(فرای،۱۳۷۷:۱۷۹-۱۸۰)در این جهان ذهنی، تصاویر شاعر، بافت مخرب به خود می‌گیرد، همه چیز مشمئزکننده است و هولناکی، وحشت و آوارگی حاصل آن است. از دید طالب‌آملی «عشق» با «درد» جسمی و روحی همراه است؛ کشنده و نابودگر است؛ خواه حقیقی باشد، خواه مجازی. در این فضای ذهنی مضمون چهره‌ی یار و اجزای آن و نیز پیکر وی و اجزای آن با نشانگانی سیاه پرداخته و ارائه‌می‌شود.

در این پژوهش کوشش‌شده غزلیات عاشقانه‌ی طالب‌آملی از منظر تصویرپردازی ارکان سه‌گانه‌ی عشق، عاشق و معشوق در غربت بررسی‌گردد و نشانه‌های تأثیرپذیری از سبکی که شاعران این دوره آن را «طرز نو» نامیده‌اند، تبیین و تحلیل گردد. این سبک از جغرافیای زیسته‌ی آنان در هند متأثر است:

الف) وصف چشم و ملازمات آن

چشمان معشوق در غزل طالب همواره به سبب آراستگی به سرمه، فریبنده و حتی نابود کننده‌ی «عاشق» است. در حالی‌که می‌دانیم در هند «سرمه را برای دفع چشم بد، ورود به برخی مجامع و مناسک آیینی و زیبا نمودن چشم استفاده‌می‌کردند».

(Shihata, 2018: 1) در این تصاویر به‌ترتیب، هیبت و شکوه چشم یار، شجاعت خود را از میل سرمه‌ای دریافت می‌کند که از جنس دم شیر است؛ نگاه پر هیبت یار وجود عاشق را به چنان خاکستری تبدیل‌می‌کند که شایسته‌ی نازش است؛ چشمان سرمه‌کشیده‌ی معشوق از سایر چشمان ممتاز است. سرمه‌ی بلند و دنباله‌دار چشم معشوق ستودنی است؛ نگاه یار چنان گمراه‌کننده است که گویی از بت‌خانه‌ی هندوان بیرون‌آمده‌است:

خوشا صحرای الفت کز تقاضای کم آزاری — دم شیر است میل سرمه چشم آهوانش را
(طالب آملی،۱۴۰۳: ۲۱۹)

به نگاهی چو بسوزند بتان پیکر ما — سرمه‌ی ناز فروشند ز خاکستر ما
(همان: ۲۲۲)

چشم با سرمه ز چشمان دگر ممتاز است — راست چون آهوی مشکین ز دگر آهوها
(همان: ۲۳۰)

سرمه‌ای دنباله‌کش بر نرگس دنباله‌دار — گوشه‌ی چشمی که آن از گوشه‌ی ابرو گذشت
(همان: ۳۰۰)

کفر می‌بارد از آیین نگاهت گویی — نه ز چشم تو ز بیت الصنم آورد برون
(همان: ۷۸۷)

همین چشمان یار همواره در حال ویران‌گری است:

از چه دور افتاده همچون پسته مغزش در دهان — چشم مستت سنگ، گر بر سر نزد، بادام را
(همان: ۲۴۵)

هر توسن فتنه‌ای که دیدم — داغ نگه تو بر سرین داشت
(همان: ۲۶۵)

از چه دور افتاده همچون پسته مغزش در میان — چشم مستت سنگ گر بر سر نزد بادام را
(همان: ۲۴۵)

نیز، آن گاه که معشوقگان درباری شاعر را رها نمی‌کنند، می‌گوید:

پر مکرر گشته آمیزش به گلرویان باغ — اختلاطی با سیه‌چشمان را غم آرزوست
(همان: ۵۷۷)

کم دیدمش که بر مژه زهرآب کین نداشت — افزون ز تار سبحه، گره بر جبین نداشت
(همان: ۲۸۱)

بدخوی من که داشت بر ابروی کینه‌توز — چندان شکنج ناز که بر آستین نداشت
(همان)

چشم طوفان‌جوش را نازم که از دامان او — هر ترشح شیشه‌ی ناموس عمانی شکست
(همان: ۲۸۰)

غمزه نشناسم کدام است و دل طالب کدام — نشتری دانم که در آغوش شریانی شکست
(همان)

ما تشنه جراحتیم و الماس — در سلسله کرشمه سازی است
(همان: ۲۸۳)

چشـــم تو پـــیالـــههـــــای مـــــستی یـــک یـــک بـــه ســـر شـــراب بـــشکست
(همان: ۲۸۷)

جوییـــــم گشـــاد هـــمه کـــار از گره ناز کـــان گوشـهی ابروی تو را گوشهنشین است
(همان:۲۹۴)

در حالی که چشم و ابرو و نگاه معشوق طالب، زهرآب، پیچ و تاب، خشم و خاصیت نشتر و الماسگونگی دارد؛ چشم خود او نیز به عنوان عاشق، ویژگیهایی دارد که در نوع خود تازه است:

هر که را انـــگشت بر بادام چشـم مـــا رسـید رنگ عنابـــش ز ساعد، بلـکه از بازو گذشت
(همان: ۳۰۳)

نور بصـــر به ســـوی تـــو آهستـــه مـیرود بیـــچاره را ز خون جـــگر پای در حناست
(همان: ۲۹۹)

بیم ویرانی است از سیلـــش بترس ای باغبـــان چـــون کنـــــی خـــار ســـر دیوار مژگان مرا
(همان: ۲۴۴)

مژگـــــان بـــــیدلان تـــو بال سمندر اســـت گر ریـــزههای شـــعله فشانـــد غریب نیست
(همان: ۲۸۳)

ز اشـــک حســـرتم مـــژگان نـشد خشـــک چرا کـــــین سبـــــزه دایـــم بر لـب جوست
(همان: ۲۸۶)

از دیده نگاهـــــم به تـو الحق نـــــمکین است روی نظرم با تـو و چشمـم به زمیـــــن است
(همان: ۲۹۴)

تا دلم دیدهنشـــــین گشـــته به دستور بتـــان نشتر هـــر مـژهام در بـــغل شـــریانی اسـت
(همان: ۲۹۵)

بجـــوش گـریه که مـــــنزلنشـین دیدهی ما بـــه رسـم مردم آبی، به اســـم مردمک است
(همان: ۲۹۸)

طبیعت و سرشت این تصاویر، ذهن مخاطب را به گفتمان طالب در باب اندوهِ «همواره در اشک و خون نشستن» و «سرگشتگی و بدبیاری در غربت»، از دوری یار رهنمونمیشود؛ ضمن آنکه ابزار کندوکاو یار، گره و چین پیشانی و فصّادی و شریانکاوی عاشق و در آب و آتش نشاندن وی است. لذا «منِ» سرگشتهی شاعر، محور این تصاویر است نه زیبایی چشم و اجزای چهره یا بدن معشوق وی.

ب) زلف و مو

زلف از جمله نشانگان مهم ادب فارسی محسوبمیشود که زوایای گستردهای از غزل را به خود مشغولنمودهاست؛ عامل اسارت، گمراهی، جادوگری، سیاهی و خوشبویی و گزندگی است. (سجادی،۱۳۸۰: ۷۷) در غزل طالب، موهای معشوق اغلب گیسوانی بلند و پرگره است که با شانه (ابزار آراستن مو) یا (کتف معشوق) همراه است:

آشفتگی زیادت دل می‌کند مگر با سنبل تو قرب جواری است شانه را
(طالب آملی،۱۴۰۳: ۲۲۱)

شکار افعی زلف تو‌یم ای عنبرین کاکل نهنگ تیغ به ما گو دهن چو اژدها بگشا
(همان: ۲۳۷)

نه در گلشن گلی پژمرده و نی بلبلی مرده که گفت این شاخ سمبل موی چون اهل عزا بگشا
(همان)

برده‌ام در کشور زلفی به سر مو به مویم دیده دست‌اندازها
(همان: ۲۳۸)

عقرب طبیعت است تو را زلف چون کنم دل بی‌گناه جرم گنه می‌گزد مرا
(همان: ۲۴۵)

تو سبحه‌ی صد دانه به‌کف‌گیر از آن زلف تا بر تو شمارد دلم این آبله‌ها را
(همان: ۲۴۹)

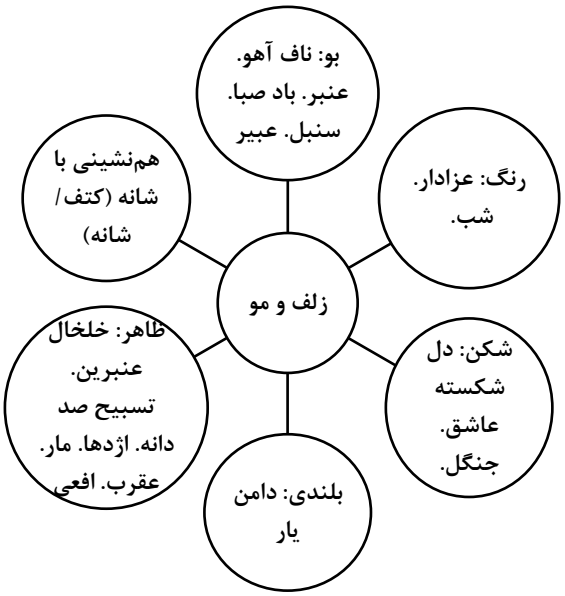
دل شکسته‌ی من خوی زلف او دارد که ناگذشته نسیمی بر او پریشان است
(همان: ۲۷۴)

ز چین طره بر زلف نگارین چو بختم عنبرین خلخال‌ها داشت
(همان: ۲۷۷)

آن زلف که جمع آمده یک جنگل باز است گر باز کنی نسخه صد عمر دراز است
(همان)

در این تصاویر تنها زلف یار، توان «هم‌دوشی و دست بر شانه و دوش یار گذاشتن» را دارد و هیچ عاشقی را توان این کار نیست. (از همین نمونه در (۱۴: ۲۲۵)، (۱۲۷: ۲۷۲)، (۶۷: ۲۴۷) و (۱۹۸: ۳۰۱) نیز دیده‌می‌شود.) این تصویر درباره‌ی موی یار نو است و وابسته به جغرافیای هند. گاه نیز «شانه»، تنها کسی است که محرم زلف یار است؛ موی یار «اژدها»، «عقرب» یا «افعی گزنده» است که عاشق را می‌گزد (این موارد در (۸۰: ۲۵۳)، (۸۶: ۲۴۵) و (۱۰۹: ۲۶۸) نیز وجود دارد.) ؛ گاه موی «عزادار» است، به همین دلیل سیاه است؛ گاهی «مانع و دست‌انداز» راه عشق است؛ گاهی گیسوان بافته‌ی یار مانند «تسبیح صد دانه» است؛ گاه «پریشان» است چون دل عاشق؛ گاهی نیز بوی زلف، از ناف آهو و باد صبا و گل و اجزای باغ پیشی‌می‌گیرد که در سبک‌های پیشین (خراسانی و عراقی) بسامد بالایی دارد. (بسامد این تصویر در (۱۲۹: ۲۷۳)، (۱۵۰: ۲۸۰)، (۱۵۳: ۲۸۳)، (۱۸۳: ۲۹۴)، (۱۹۰: ۲۹۷) و (۱۹۸: ۳۰۱) نیز هست.)؛ گاهی هم تصاویر تشبیه زلف به «جنگل» است و گاه زلف یار از «دامن» او نیز بلندتر است. بدین‌ترتیب، در تصویرگری ظاهر مو، بسامد مشبه‌به گزندگان، تصاویر تسبیح که یادآور تسبیح هزاردانه‌ی برهمنان تواندبود، و خلخال عنبرین که یادکردی از خلخال‌های خوشبوی پای زنان هندی است، این موارد را تشریح می‌کند.

نمودار شماره (۲) مشبه‌به زلف و مو در غزلیات طالب‌آملی



ج) لب، دهان و دندان

در شعر فارسی لب، دهان و دندان و کارکردهای آن یعنی «بوسه»، «کلام»، «عتاب»، «سرزنش» و «جواب و سؤال» و مانند آن از بخش‌های مهم تصویرپردازی چهره و رفتار معشوق است. از یک سو، لب به سنگ‌های قیمتی همچون «یاقوت» و «عقیق» یا برخی طعم‌ها و مزه‌ها چون شیرینی، «شکر»، «قند» و «عسل» و «رطب» و «حلوا» یا برخی مفاهیم مانند «آب حیات» و «دم مسیحا» و «شراب» و برخی چشمه‌های معروف نظیر «سلسبیل» و میوه‌هایی مثل «عناب»، «فندق» تشبیه‌شده و از دیگر سوی، دهان به «نقطه» و هر چیز خرد و تنگ و دندان به سنگ‌های قیمتی مثل «مروارید» و «صدف» و مواردی از این دست مانند شده‌است. در همه‌ی این موارد جنبه‌هایی چون رنگ، شکل و یا کارکرد، به‌طور ویژه مورد توجه قرار گرفته‌است. (نیز رک. سجادی، ۱۳۸۰: ذیل لب و دهان) در شعر طالب کارکرد لب در معنای تبسّم یار، اغلب «نمکین» است نه شکرین؛ به نظر می‌رسد علت این کاربرد، تأثیرپذیری توصیف مذکور از فرهنگ و ذائقه مورد نظر در شبه قاره باشد:

نی‌شکرم به دام درآرد نه انگبین صید آن تبسم نمکین می‌کند مرا
(طالب آملی،۱۴۰۳: ۲۳۰)

دارد تبسم تو به دل‌های خون‌چکان آن منّتی که داشت نمک بر کباب‌ها
(همان: ۲۳۸)

تا شهد را نمک‌چش لعل تو یافت مو دست از مشبک مگس انگبین نداشت
(همان: ۲۸۱)

تا تبسم‌ریزش آوردم در آغوش خیال در دلم هر گوشه پنداری نمکدانی شکست
(همان: ۲۸۱)

نمک چاشنی از لعل تو تا یافته شهد دل این طوطی قدسی به مگس در جنگ است
(همان: ۲۹۳)

گر زخم غیر با نمک لعلت آشناست گر با لب توام شکرآبی بود به‌جاست
(همان: ۲۹۸)

نمکین تعبیه داری بر لب کز شکر هم شکر آمیزتر است
(همان: ۲۹۹)

در تشریح تغییر ذائقه‌ی زیبایی‌شناختی معشوقان شعر فارسی در دو «سبک هندی» و «سبک‌های پیش از آن (خراسانی و عراقی)» و در نتیجه جانشین‌سازی «معشوقان نمکین» به جای «دلبران شکرین»، می‌توان از نقد «عصب ـ زیست‌شناسی» یاری‌جست. این نوع نقد با بهره‌گیری از داده‌های علوم تجربی و شناختی و همچنین روانشناسیِ تکاملی، توضیح و تفسیری از هنر و ادبیات به‌دست‌می‌دهد. (بوگوسین به نقل از همدانی، ۱۳۹۸: ۶۵) در توجیه و تحلیل این تغییر نگرش با توجه به جغرافیا، اضطراب، سرگشتگی و آوارگی (در سبک هندی) در برابر بی‌قراری، نگرانی و اندوه (در سبک‌های پیشین) درون شاعر را به دو گونه آزرده است؛ در حالی‌که افزایش اضطراب از «مصائب اجتماعی» در شاعر سبک عراقی و پیش از آن، خواهان معشوقگان شیرین لب است؛ شاعر سبک هندی، «خود خواسته» در جستجوی اضطراب است و لذا یاری نمکین می‌طلبد.[1] به‌بیانی‌دیگر، نمکین‌جویی عاشق سبک هندی، علتی در درون شاعر دارد، اما شکرین‌طلبی عاشق سبک‌های پیشین علتی اجتماعی دارد. «تمایل شدید شاعران سبک هندی به استفاده از مخدّرات از یک سو و سرخوردگی شاعران سبک عراقی از اوضاع نابسامان اجتماعی از سوی دیگر این امر را تبیین می‌نماید.» (نیز بنگرید به طهماسبی، ۱۳۹۵: ۷۷ و۲۹) اما در حوزه‌ی رنگ لب، همان «یاقوت» غزل پیشین فارسی است مانند نمونه‌های (۹۳: ۲۵۸) و(۷۵: ۲۵۱). نیز کلام یار همچنان تلخ و سرزنش‌گر است همچون نمونه‌ی (۱۸۸: ۲۹۶).

د) پیشانی، خال، ساق، ساعد و کف

از دیگر نشانه‌های معشوق در غزل طالب، که «کنش» آن بیش از «توصیف ظاهری» نشانه آمده‌است، «پیشانی یار» است که اغلب رفتار آن چین و گره است.

کم دیدمش که بر مژه زهرآب کین نداشت افزون ز تار سبحه، گره بر جبین نداشت
(طالب آملی،۱۴۰۳: ۲۸۱)

ای که زیت جبهه‌ی هندونژادان می‌دهی روی چین داری عرق بستر ز روی زرد ما
(همان: ۲۲۳)

چنان‌که ملاحظه‌می‌شود به‌جای تابناکی پیشانی معشوق در غزل سبک عراقی یا ادوار پیشین غزل فارسی، چین و تاب پیشانی معشوق سبک هندی، نشان از خشم یا خشم‌رویی یار دارد. در تحلیل این وصف، نوعی «خود آزاری» در عاشق سبک هندی در خور توجه است. وی با وجود در دست‌داشتن امکانات شادی، میل به درون‌گرایی و اندوه دارد. بی‌تردید، دوری از سرزمین مادری و مقاومت در عادت به وضع موجود و حس ناخودآگاه عدم امنیت در این امر مؤثر است. (نیز رک. به بشارت و همکاران، ۱۳۸۵: ۲۶)

درباره‌ی کف پا، کف دست و ساق و ساعد نیز، آراستگی آن اغلب با «حنا» در شعر طالب بسامد قابل ملاحظه‌ای دارد. این آراستگی برای سرگردانی عاشق است:

باز آن کف پا را سروکـــاری بـه نـگار است　　از پـرده‌ی چـــشمـــم گـــذرانیـــد حنـــا را
(طالب آملی،۱۴۰۳:۲۴۹)

ز خاکم تا ابد شـــاخ گـل و برگ حنا روید　　کـند چـــون آشنـــای تو بتم پای نگاریـن را
(همان:۲۴۵)

بلوریـــــن ســـــاعدی کـــه خـــون امـید　　کفـش بـــوی گـــل و رنـگ حـــنا داشـــت
(همان:۵۷۷)

چشم نپـــوشد چه‌سـان از ایـن دل بی‌شـــرم　　آن کـــه رخـــش آفـــریده رنـگ حنـــــا را
(همان:۲۲۷)

تا به کـــف پـــای او نـــهاده رخ از اشـــک　　رنـــگ نیـــارم بـــه چـــــهره دیـــد حنـا را
(همان)

با این که تصاویر مذکور در سبک‌های پیشین غزل فارسی نیز مسبوق به سابقه است، در غزل سبک هندی بسامد بالاتری دارد. ضمن این‌که تصاویر کف پای حنابسته، ساعد آراسته به نقش حنا و مانند کردن قرمزی چهره‌ی یار به حنا (به‌جای گل سرخ و موارد دیگر) بی‌تردید با فرهنگ شبه قاره همخوانی دارد. لذا این تصاویر وابسته به تخیل ثانویه‌ی شاعر است.

به‌جز حنا، ساق و پای معشوق طالب آراسته به خلخال است. گاهی نیز رقص او، زلزله در قلب عاشق می‌افکند:

جنبـــش خلخـــال حـــور می‌کـشدم گـــوش　　گـــور مـــــرا با بهشـــــت قرب جوار است
(همان: ۳۰۸)

بـــه بوسـه‌های تـــر آن ســـاق آب‌سیـــما را　　ز چاشنـــی‌گه خلخـــــال تا کمـــر شـــستم
(همان:۱۱۲۳)

به رقـــص آن نازنین هر گه قدم از ناز بردارد　　دلم در سینـــه چـــون خلخال او آواز بردارد
(همان:۷۸۲)

ساعـــد و ساقش چنان در بر فشردم کز فشار　　بر تـــن مـــن نقش خلخال و نشان یاره ماند
(همان:۸۰۴)

۴. ۲. تحولات سبکی غزل

یکی از عناصر مهم برای شناسایی شعر و ارتباط آن با مهاجرت، بررسی این آثار از جنبه‌ی سبکی است. در این مورد، در غزل طالب، وصف «چهره‌ی عاشق» جانشین وصف محوری «چهره‌ی معشوق» شده و این فرایند با تصویرسازی بسیار دقیق و ریزتر مرکزیت یافته‌است. از این‌رو، در برابر کنش‌های ناز و عشوه‌ی یار، تصاویر به شدت «تاریک و دوزخی» از عاشق، که اغلب خود شاعر است، آورده‌می‌شود:

مگر شمع رخی تابد بدین ظلمت مرا ورنه چراغ مه نسازد خانه روشن، تیره‌روزان را
(همان: ۲۴۸)

از هر رگم یکی علم شعله شد به پای تا غمزه‌ای که بر سر فصّادی من است
(همان: ۳۰۲)

نور بصر به سوی تو آهسته می‌رود بیچاره را ز خون جگر پای در حناست
(همان: ۱۹۴)

خاک من دلسوخته خاکستر گرم است ترسم قدم آزرده‌کند رهگذری را
(همان:۲۲۵)

در این تصاویر بسامد گرمی، حرارت، آتش، دود، ابزار برّنده نظیر الماس، تیغ، خنجر، جراحت و زخم بسیار بالاست. تا جایی که چنان‌چه دایره‌ی واژگانی (Dictation) غزلیات طالب را بررسی‌نماییم، زیرمجموعه‌ی «حرارت» و «تیزی» و «غم» فضای شعر را آکنده‌است. این دنیا، دنیای کابوس و ترس و درد و اسارت و اضطراب و پریشانی است. لذا، قدرت یار، شاعر حساس و زود رنج می‌آزارد. در این دنیای ذهنی، مهار سرنوشت در دست «غم» است و شاعر از هر طرف گرفتار است و از هر کس و هر چیز شکایت دارد. چنین دنیایی، مکان کشاکش درون شاعر است؛ دنیایی که «منِ اولیه‌ی» شاعر را با «منِ ثانویه‌ی» او در غربت درگیر می‌سازد. چنان‌که آمد تصاویر به‌کاررفته درباره‌ی معشوق نیز در این اشعار مثبت نیست؛ موی یار، «افعی» و «اژدها» و «طناب»؛ «بند گردن عاشق»، «زنجیر پای او»، «نشیب و فراز راه»، «دست‌انداز»، «تازیانه»، «حلقه‌ی پریشان‌گر» و نیز «ماتم‌افزا» ست و به‌ندرت «رقیب باد صبا» و «سنبلستان» است. چشم یار و اجزای آن (پلک، مردمک، مژه و همنشین چشم یعنی ابرو) «دیوارِ آتشین»، «سنگ‌انداز» و «شکارگر» است؛ ویژگی داغ‌کنندگی دارد و حال و هوای چشم عاشق را «برشگالی» (ابری) می‌کند؛ غمزه‌ی یار «خدنگ» دارد و ابرو، همواره «چین»؛ مژگان یار «نشتر» است؛ دارنده‌ی زهرآب کین و فصّاد است؛ لب یار نیز «نمک بر زخم دل عاشق» می‌پاشد و در کار «شکارگری» و «کباب‌کردن» و «سوزاندن» و «گداختن» عاشق است و کارش دادن زهر شیرین است و کمتر «زیبایی و قرمزی» آن توصیف‌می‌شود؛ گاه نیز تلخ است. در میان غزلیات شاعران حوزه‌ی جغرافیایی هند این ویژگی بسیار برجسته است. برای نمونه محوریت تصاویر غزل عرفی، کلیم، صایب و نظیری نیشابوری نیز میل به تصاویر نامأنوس، سیاه و تلخ دارد. بر این اساس، هر چه بسامد تصاویر آتشین در شعر شاعر بیشترباشد، درون آشفته‌ی آفریننده‌ی اثر را بیشتر بازتاب‌می‌دهد.

در این دنیای موهوم آتشین، که تصویرپردازی شدیداً با ابزار «تشخیص» (personafication) صورت‌می‌گیرد، کانون توجه شاعر از معشوق به عاشق چرخش‌نموده‌است. به‌بیانی‌دیگر، معشوق وصف می‌شود تا حال زار دل عاشق توصیف‌شود، فردی گزیده‌شده، گرفتار در چالش‌ها و دست‌اندازها، حیران در غم و اندوه و قرین محرومیت‌ها و پیچیدگی‌ها. لذا «نزدیکی به دربار پادشاهان هند و معاشیق فراوان درباری» (طهماسبی، ۳۰۷:۱۳۹۵) نیز روان شاعر را به آرامش نمی‌رساند.

در این تصاویر، تقدس تصاویر مثبت و زیبای گذشته، که یادگاری از دوران پرستش الهگان و ایزدبانوان اساطیری بوده، جای خود را به تصاویر با اجزای واقعی، اما در «کلیت» موهوم و خیالی و فراواقعی می‌دهد و از این نظر، ساخت‌وسازی جدید در سبک غزل ایجاد می‌نماید. بدین‌منظور، گرچه اجزای صورت و اندام یار در جایگاه «مشبه» بوده و نشانگانی مانند ابزار کشتن، آتش، اشیاء نوک تیز، سیاهی و ظلم و موارد مشابه آن به شدت منفی است، اما در جایگاه «مشبه‌به» کاملاً واقعی‌اند؛ تصویر و تابلو نهایی به‌دست‌آمده، کاملاً فرا واقعی است و کابوس‌های یک بیمار را می‌ماند. (عباسی و دیگران

۱۳۹۴: ۱۸) این است معنای «یگانگی شاعر با شیء یا پدیده یا هر چه در جهان هستی است؛ بدین‌معنا که شاعر میان خود و شیء، وحدت و یگانگی احساس‌می‌کند و اوصاف جسم و جان خویش را در آن شیء می‌بیند. (فتوحی رودمعجنی، ۷۳:۱۳۸۹)

در این تصاویر استخوان عاشق، خاکستر عاشق، خاک عاشق، اجزای بدن عاشق (چشم، دست و پا)، خون عاشق، جگر عاشق، همگی در کارند تا «بخت سیاه» او را در جهان تصویر کنند و با این حال رضایتی برای او متصور نمی‌توان‌بود. مکان و زمان این تصاویر با «نشئه»، «مستی» و «خواب و رؤیا» در آمیختگی دارد؛ زیرا آرامشی که باید از مهاجرت ناخواسته برای شاعر به‌دست‌می‌آمد، حاصل نشده:

دل می‌رود از خویش تب و تابش از آن است آری نبـــود خاطـــر جمعی «سفری» را
(طالب آملی،۱۴۰۳: ۲۲۴)

بـه وطـــن گـر نمی‌رســـد دســـتم آرزوی وطـــن بـــس اســـت مـــرا
(همان: ۲۴۲)

۴. ۳. تحولات تکنیکی تصویرپردازی

اگر بپذیریم مهاجرت یک دگرگونی بزرگ در زندگی فرد و البته اجتماع می‌تواندباشد، تمام جنبه‌های زندگی انسانی را متحول‌می‌سازد. لذا در تغییر رفتار و فرهنگ فرد مؤثر است. «بحران هویت» یکی از پیامدهای مهاجرت است. از سوی دیگر، هر مکان دارای هویتی مستقل از سایر مکان‌هاست؛ پس ورود هنرمند به حوزه‌ی جغرافیایی جدید، می‌تواند بر هویت وی مؤثر باشد. در حقیقت، مکان مقصد موجب تحول نیازها، علایق و تولید هویت مهاجر می‌شود. (بلخاری، ۱۳۹۱: ۳۳) در این مورد در شعر شاعران سبک هندی عموماً و طالب‌آملی خصوصاً، نوعی از ریزبینی و ژرفانگری در تصویرپردازی (perspective) دیده‌می‌شود که خروج شاعر از پوشیده‌گویی و میل به سرودن «اصل واقع‌نمایی» را نشان‌می‌دهد. در این پرداخت، شاعر تمام عناصر و اجزای آسمان و زمین و حتی وجود انسان را ذی‌شعور می‌سازد، به گونه‌ای که حتی برای مژگان خود شاعر یا یار نیز جان قائل است. در نتیجه‌ی این خیال‌پردازی چنان تزاحم تصویری (Combination) به‌وجودمی‌آید که درک و دریافت شعر دشوار می‌گردد:

خضر شد هر لب که کامی از لب او برگرفت پنجه‌ی خورشید شد دستی کز او ساغر گرفت
(طالب آملی،۱۴۰۳:۴۳۹)

با کاهـــش جـــنون تـــنم از جان گرو بـــرد چـــاک دلـــم ز چـــاک گریبـــان گـــرو برد
(همان :۶۷۳)

بدین ترتیب، لبی که یار را ببوسد، به خضر مانند است در عمر جاوید بخشیدن و دستی که از یار ساغر شراب دریافت کند، خورشیدی است نوربخش. در تصاویر بیت دوم، چاک دل (نه دل)، در پارگی از چاک گریبان پیشی‌می‌گیرد. «تشبیه» در «استعاره مکنیه» حاصل این کاربرد است. در اغلب تصاویر شعری، طالب این کاربرد درهم و پیچیده که گاه تشبیه، گاه مجاز و گاه استعاره در بستر استعاره مکنیه باشد، دیده‌می‌شود.

۵. نتیجه‌ی بحث

در تصویرپردازی معشوق در غزل طالب‌آملی، متأثر از جغرافیای مقصد زیست او یعنی شبه‌قاره، نشانه‌ی مهم زلف، چنان ژرفانمایی‌شده که همچون انسانی است که توانایی هم‌نشینی با یار را دارد و تنها کسی است که می‌تواند دست بر شانه‌ی یار نهد. در سایر موارد، تصویرآفرینی دوزخی است و زلف را بدل به عقرب، مار، افعی، اژدها، عزا پوش می‌کند. لب معشوق طالب، به لحاظ ظاهری همان لعل و یاقوت و به لحاظ کمیت و اندازه همان نقطه و در اوج خردی و ریزی است؛ اما کنش آن نمکین‌بودن است نه شکرین‌بودن. به‌نظرمی‌رسد این امر متأثر از پسندیدگی این ذائقه در شبه‌قاره برای شاعر باشد که خودخواسته اندوه و خودآزاری را محور اندیشه‌ی خویش قرار می‌دهد. پیشانی یار برای این عاشق، نماد تابناکی نیست بلکه پر از چین و گره است. در این خیال‌پردازی خودِ عاشق محور غزل است نه معشوق و توصیفات معشوق در راستای بیان اندوه و سرگردانی و چالش‌های درونی و بیرونی عاشق است. کف و ساق و ساعد یار نیز همواره نگارین است؛ یعنی آراسته به نقش حناست که متناسب با زیبایی‌شناسی شبه‌قاره و وابسته به تخیل ثانویه‌ی طالب است. ساق پای نگارین چنین معشوقی نیز آراسته به خلخال و زیور آلات پا است؛ پایی که چون به‌رقص‌آید در وجود شاعر جوش‌وخروش ایجاد می‌کند.

نکته‌ی جالب در باب چهره و وصف آن در غزل طالب، وارونگی تصویرپردازی شاعرانه است. به این معنا که شاعر به جای وصف چهره‌ی یار، چهره‌ی زرد خود را توصیف‌می‌کند؛ زردرویی که اشک خونین و دل تنگ و خاطر آشفته دارد. لذا شاعر میل به تصویرپردازی دوزخی دارد که با نشانگان آتش و وابسته‌های آن و جراحت (داغ، سوختن، زغال، شعله، شب، ظلمت نشتر، جراحت، خاکستر و الماس) ساخته‌شده‌است. در این دنیای ذهنی، مهار سرنوشت در دست غم است و غم، پیک روزگار است. این نشانگان شعری، شاعر غریب در سرزمین مقصد (هند) را به سوی کاربرد ابزارهای منفی در تصویرپردازی می‌کشاند؛ زلف یار یا طناب، زنجیر گردن، تازیانه و حلقه است و نیز چشم او، آتشین، سنگ‌انداز و داغ‌کننده است.

در این تصویرپردازی تاریک، کانون توجه شاعر از معشوق به سوی عاشق میل‌کرده‌است، به‌بیان‌دیگر، وصف معشوق به سبب بیان حال دل عاشق است. اشک و خون و جگر عاشق وصف‌می‌شود تا مضمون محوری غزل، یعنی «بخت سیاه» او را ترسیم‌نماید. در این نوع غزل، زمان ـ مکان میانه نشئه، مستی و خواب و رؤیا در تعلیق بوده و این تغییر نگرش نتیجه‌ی فرایند نیست به جز مهاجرتی ناخواسته.

یادداشت

۱. اضطراب و استرس عاملی مهم در تحریک انتقال دهنده‌ی عصبی سروتونین یا هورمون شادی است. از این جهت اضطراب، میل به مصرف شیرینی در فرد را افزایش‌می‌دهد و پس از مصرف این ماده‌ی غذایی شادی را به‌ارمغان‌می‌آورد. در حالی‌که نمک، باعث افزایش اضطراب و نگرانی در فرد می‌شود. در مورد اول نگرانی از وضع موجود فرد را وادار به مصرف قند می‌کند؛ اما در مورد دوم مصرف ماده‌ی غذایی نمک باعث بی‌قراری و اضطراب می‌شود. (غفاری و بساک‌نژاد، ۱۳۸۶: ۳۴۷)

منابع

اسداللهی، خدابخش. (۱۳۹۹). «بررسی فراهنجارهای اشتقاقی در اشعار طالب آملی». *پژوهش‌های دستور و بلاغی*، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۱۸، صص ۴۱-۶۱. https://Doi.org/ 10.22091/jls.2021.6366.1293

بلخاری، حسن. (۱۳۹۱). *تأثیر مهاجرت نگارگران ایرانی به هند در آثار آنها: بررسی موردی میرسیدعلی و* میرعبدالصمد. مندرج در کتاب مجموعه مقالات مهاجرت در ادبیات و هنر، به کوشش شیده احمدزاده، تهران: سخن.
https://Doi.org/10.30480/vaa.2009.608

بشارت، محمدعلی؛ فرهادی، مهران؛ گیلانی، بیژن. (۱۳۸۵). «بررسی رابطه‌ی سبک‌های دلبستگی و احساس غربت». *روانشناسی دانشگاه تبریز*، سال ۱، شماره‌ی ۲و۳، صص ۲۳-۴۷. https://sid.ir/paper/120405/fa.

زبردست، صفدر. (۱۴۰۰). *تصویر و ایماژ در سبک سپاهانی (بررسی و تحلیل دیوان اشعار طالب آملی، کلیم کاشانی و بیدل دهلوی)*. تهران: روزاندیش.

حسین‌پورآلاشتی، حسین. (۱۳۹۰). «عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی». *پژوهشنامه ادبیات تعلیمی*، دوره‌ی ۳، شماره‌ی ۹، صص ۹۳-۱۰۸.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۰). *لکان به روایت ژیژک*. ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم.

سجادی، علی‌محمد. (۱۳۸۰). *مدخلی بر تحول موضوعی غزل در ادب فارسی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی تهران.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۱). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *سبک‌شناسی شعر*. تهران: میترا.

صفا، ذبیح‌اله. (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات ایران*. ج۴، خلاصه‌ی جلد پنجم، تلخیص محمد ترابی، تهران: فردوس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۲، تهران: سوره‌ی مهر.

طالب‌آملی، محمد. (۱۴۰۳). *دیوان اشعار*. به اهتمام و تحشیه‌ی طاهری شهاب، تهران: سنایی.

طهماسبی، فرهاد. (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی غزل فارسی*. تهران: علمی ـ فرهنگی.

عباسی، علی. (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*. تهران: علمی ـ فرهنگی.

عباسی، سکینه؛ هاشمی، روح‌اله. (۱۳۹۴). «شکل‌گیری نهضت پیش‌رمانتیسم ادبی در شکل فارسی با تکیه بر مثنوی ناظر و منظور وحشی بافقی». *شعر پژوهی دانشگاه شیراز*، سال ۷، شماره‌ی ۱، پیاپی ۲۳، صص ۱۲۳-۱۴۶.
https://Doi.org/10.22099/jba.2015.2518

غفاری، مجید؛ بساک‌نژاد، سودابه. (۱۳۸۶). «اثر انتقال‌دهنده‌ی عصبی سروتونین بر برخی ویژگی‌های شخصیتی». *مجموعه مقالات همایش سمپوزیوم نوروپسیکولوژی ایران*، دوره‌ی سوم، صص ۳۴۴-۳۴۸.
https://sid.ir/paper/820370/fa.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). *نقد ادبی در سبک هندی*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد*. ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

کافی، غلامرضا. (۱۳۹۲). «بررسی گونه‌های فخر در دیوان طالب آملی». *شعر پژوهی (بوستان ادب)*، سال ۵، شماره‌ی ۲، پیاپی ۱۶، صص ۱۰۳-۱۳۰. https://www.ensani.ir/fa/article/322278

گلی‌زاده، پروین؛ ابراهیمی، مختار؛ گورویی، رضا. (۱۳۹۹). «بررسی ساختار ترکیبات اشتقاقی در شعر طالب‌آملی از دیدگاه سبک‌شناسی زبانی». *متن‌شناسی ادب فارسی*، دوره‌ی ۱۲، شماره‌ی ۲، صص ۸۱-۹۴.
https://Doi.org/10.22108/rpll.2019.114700.1423
محیط طباطبایی، محمد. (۱۳۵۵). «اصلاح چند اشتباه در ترجمه‌ی احوال طالب‌آملی». گوهر، شماره‌ی ۱، ص ۱۸.
مدرسی، یحیی. (۱۳۹۳). *زبان مهاجرت*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
منصوری، پیمان؛ قافله‌باشی، اسماعیل. (۱۳۹۸). «بررسی هنجارگریزی واژگانی و معنایی در غزلیات طالب آملی». *پژوهش‌های ادبی*، دوره‌ی ۱۶، شماره‌ی ۶۳، صص ۱۴۹-۱۸۶.
https://lire.modares.ac.ir/article_23483_cb9233ed32223e52344649be4f3d1147.pdf
منیر لاهوری، ابوالبرکات؛ آرزو، سراج‌الدین علی بن حسام الدین. (۱۳۵۶). *کارنامه ـ سراج منیر*. تصحیح محمداکرم اکرام، اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
موللی، کرامت. (۱۳۹۲). *مبانی روانکاوی لکان*. تهران: نی.
ولک، رنه؛ وارن، آستین. (۱۳۸۲). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: نیلوفر.
ولک. رنه. (۱۳۸۹). *تاریخ نقد جدید*. ج ۱، ترجمه‌ی سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
همدانی، امید. (۱۳۹۸). *نظریه‌ی ادبی، ادبیات و مسأله شناخت*. تهران: صدای معاصر.
Shihata, Ahmed. (2018). "Comparison Study of Toxicity Kohl and Black Stone Hair Dye". *Jornal of Environment and Analytical Toxicology*, No 8:1, pp1-3. DOI: 4172/216/-0525.1000539.