

«نگاهی به تصویرپردازی در نفثه‌المصدور»

زهرا ریاحی زمین* - صدیقه جمالی**

چکیده

نفثه‌المصدور شهاب‌الدین محمد زیدری نسوی، از شاهکارهای نثر مصنوع و فنی فارسی است. این اثر واگویی‌های درونی و دلنوشته‌های نویسنده‌ای دردمند است که با زبانی تصویری به شرح سرگذشت آوارگی خویش، مقارن هجوم وحشیانه تاتار پرداخته است. زبان مصنوع و سرشار از تصویر نویسنده، به بهترین نحو گوشه‌هایی از تاریخ این سرزمین را بازگو می‌کند. هدف از پژوهش حاضر، که به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده، بررسی جایگاه تصویر و تصویرپردازی و ابعاد مختلف آن در نفثه‌المصدور است. به این منظور پس از مقدمه‌ای کوتاه درباره زمینه کار و اهداف پژوهش، مباحث اصلی در سه دسته شگردهای تصویرسازی، کارکردهای تصویرپردازی و انواع تصاویر، ذکر شده است. نتایج نشان می‌دهد که نویسنده با شکل‌دهی کانون‌های تصویری خاص در کنار تصاویر پراکنده موجود در متن؛ تقویت تصویرپردازی از طریق اجزای کلام و بهره‌گیری از توانمندی‌های زبانی و بیانی نثر؛ تصاویری آفریده است که یا تجربه هنری او را باز می‌نماید و یا با انتقال آن به مخاطب، حس همراهی و همدردی مخاطب را برمی‌انگیزد. تصاویری که عمدتاً سطحی و اثباتی است و با ساختار اثر و نگرش نویسنده هم‌خوان.

واژه‌های کلیدی

نفثه‌المصدور، زیدری نسوی، تصویرپردازی، کانون‌های تصویری.

۱- مقدمه

«نفثه‌المصدور» اثر شهاب‌الدین محمد خرندزی زیدری نسوی، از نویسندگان و منشیان بزرگ دربار سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه، «یکی از شاهکارهای بدیع نثر فنی و از نمونه‌های عالی نثر مصنوع و مزین و منشیانه نیمه اول قرن هفتم [هجری] است» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: پنج). این اثر در سال ۶۳۲ هـ.ق. چهار سال پس از مرگ سلطان جلال‌الدین یعنی در آغازین سال‌های هجوم وحشیانه‌ی تاتار نگاشته شده است. متن کتاب شرح آوارگی‌های نویسنده درین سال‌ها، با

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران zriahi@rose.shirazu.ac.ir

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران (نویسنده مسئول) seam.azadi@gmail.com

زبانی مصنوع و مزین و با کلامی است که از هر واژه آن درد می‌چکد. دردی مزمن و کشنده که نه تنها در واژه‌واژه کتاب پیچیده، بلکه نام اثر نیز کنایه‌ای است از آن: «نفثه‌المصدور»^(۱).

هدف زیدری از نگارش این اثر تاریخ‌نگاری صرف و بیان گوشه‌هایی از تاریخ نبوده^(۲)، آن‌گونه که در اثر دیگر خود، «سیره جلال‌الدین مینکبرنی» به زبان عربی نگاشته است؛ بلکه او قصد داشته «طرفی از معاملات روزگار بی‌مجاملت که خرمن ارتفاع را [...] چون خاک راه، به باد ضیاع برداد» و «نبذی از وقایع خویش که آسیبی از آن، ارکان رضوی و ثهلان را از جای بردارد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۷) برخواند؛ با زبان و نثری که اقتضای آن لفظ‌پردازی، اطناب سخن و درازگویی است و در عهد نویسندگان به‌عنوان درجه‌خویش رسیده است. نثری فنی و مصنوع که نه تنها مهارت نویسندگان را در تسلط بر واژگان و دانش‌های ادبی و غیرادبی زمان به تصویر می‌کشد بلکه بهترین محملی است که زیدری در سایه ویژگی‌های آن، با بیانی شیوا - و البته متناسب با ذوق ادبی زمان نویسنده - داد سخن و درد خویش می‌دهد.

قرن ششم و هفتم هجری در سیر تطور نثر فارسی، دوره‌ای مهم و بلکه مهم‌ترین ادوار «از نظر الفاظ و صنایع و تکلفات و مختصات فنی» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۱۵۷) به‌شمار می‌آید. مرحله‌ای تازه که در نتیجه آن، نثر با وانهادن رسالت اصلی خویش، هرچه بیشتر به حوزه شعر و خصایص آن می‌گراید. نثر این دوره با ویژگی‌هایی چون اطناب، که از طریق آوردن کلمات، عبارات و جملات مترادف، استشهاد به آیات، احادیث، اشعار، امثال و سخنان بزرگان ایجاد می‌شود، سجع، آرایه‌های لفظی و معنوی کلام، «می‌خواهد تشبه به شعر کند و بدین لحاظ، هم از نظر زبان، هم از نظر تفکر و هم از نظر مختصات ادبی، دیگر نمی‌توان دقیقاً آن را نثر دانست که هدف آن تفهیم و تفاهم و انتقال پیام به صورت مستقیم است بلکه نثری است شعروار که مخیل است و زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است» (شمیسا، ۱۳۷۹: ۷۶). زیدری نیز به اقتضای سنت زمانه و به تناسب چنین نثری، با سبکی دوگانه، زبانی تصویری، شعرگونه و سرشار از آرایه‌های ادبی و صنایع بیانی، به شرح وقایعی پرداخته که در برهه‌ای از زمان، از سر گذرانده است. بهره‌گیری زیدری از عناصر خیال‌انگیز کلام و تصویرپردازی‌های او با استفاده از صنایع بیانی و دیگر امکانات زبانی، از جمله ویژگی‌هایی است که افزون بر نمایش چیرگی او در کلام، نفثه‌المصدور را به پرده‌ای با تصویرهای بدیع از جنس کلمات تبدیل کرده که خواننده را به تماشای گوشه‌ای از سرگذشت انسان ایرانی در برهه‌ای از تاریخ این سرزمین، فرا می‌خواند.

بررسی تصویرپردازی در نفثه‌المصدور، افزون بر آشکار ساختن شگردها و کارکردهای تصویرپردازی در یکی از شاهکارهای نثر مصنوع فارسی، جنبه‌هایی از تاریخ و حقایقی از سرگذشت جامعه ایران عصر نویسنده را آشکار می‌سازد که بیان آن، در هیچ قالبی جز زبان تصویر ممکن نیست. تصاویری که زیدری به یاری تشبیهات، استعارات، کنایه‌ها و دیگر صور بیانی و امکانات زبانی خلق کرده، افزون بر شرح حال نویسنده، برداشت او را از واقعه حمله مغول، منزلت و جایگاه سلطان جلال‌الدین نزد نویسندگان و حقایق دیگری از تاریخ اجتماعی آن عصر باز می‌نماید که شاید ردپای آن را با این روشنی، در هیچ اثر تاریخی دیگری نتوان یافت. ردپایی که در قالب تصاویر، برجای مانده و بدون هیچ تعبیر و تفسیری، به شکلی زنده و پویا حقایق را پیش روی خواننده مجسم می‌سازد.

در این پژوهش تلاش شده است با نگاهی به تصویرپردازی در نفثه‌المصدور، شگردهای تصویرپردازی نویسنده، کارکردهای تصویرپردازی و انواع تصاویر به اعتبار سطحی/عمقی و اثباتی/اتفاقی بودن آن‌ها در این اثر، آن‌گونه که

فتوحی در بلاغت تصویر تعریف کرده است، واکاوی شود. به این منظور، پس از بررسی پیشینه پژوهش، مباحث اصلی در جهت پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر مطرح می‌شوند:

- ۱- نویسنده در تصویرپردازی، از چه شگردهایی بهره برده است؟
- ۲- تصویرپردازی در نثه‌المصدر چه کارکردهایی دارد و با چه هدفی صورت گرفته است؟
- ۳- انواع تصاویر خلق شده در نثه‌المصدر کدام است؟

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت گرفته درباره نثه‌المصدر موضوعاتی چون بررسی‌های زبان‌شناختی، سبک‌شناسانه، بررسی‌های زیباشناختی و جنبه‌های سخن‌آرایی، صنایع بیانی اثر و تحلیل برپایه مکتب‌های جدید ادبی را در برمی‌گیرد. در این پژوهش‌ها، صورخیال به عنوان یکی از جنبه‌های سازنده و تأثیرگذار متن، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. چنان‌که محمدیان در بررسی ویژگی‌های نثر فنی در این اثر با اشاره به «فراوانی آرایه‌های ادبی و تصویرپردازی‌های شاعرانه» به عنوان یکی از ویژگی‌های برجسته سبکی و زیبایی آن، تنها به ارائه شواهدی از «تشبیه قراردادی» بسنده کرده است (محمدیان، ۱۳۹۲: ۳۵۶). مواردی چون «کنایه و انواع آن در نثه‌المصدر» نیز جز به استخراج شاهد مثال و نمونه‌هایی از کنایه، تلاشی جدی جهت بررسی همه‌جانبه تصویرپردازی در اثر صورت نداده است (صادقی، ۱۳۸۷: ۱۳۲-۱۱۶). طحان نیز در «نقد و بررسی زیباشناختی نثه‌المصدر»، در بحث «گروه بیان»، به استخراج شواهد و این توضیح مختصر بسنده کرده است: «این کتاب پر از تشبیهات و استعاره‌هایی است که همه نو و هنرمندانه است [...] و نویسنده] آن‌ها را با آرایه‌های دیگری درهم می‌پیچد و تصاویری پیچیده و چندبعدی می‌آفریند» (طحان، ۱۳۸۷: ۱۱۱). قدیری یگانه در «صنعت ایهام در آفرینش سبک هنری نثه‌المصدر» ضمن آوردن نمونه‌هایی از انواع ایهام در این اثر، به کارکردهای این صنعت اشاره می‌کند و می‌گوید به‌کارگیری ایهام در نثه‌المصدر گاه برای بازی با اندیشه مخاطب، مکث و تمرکز او بر کلمات و گاه برای پنهان‌سازی و رازگونه کردن حقایق درباره شخصیت‌های کتاب و حوادث تاریخ است (قدیری یگانه، ۱۳۸۹، ۱۶۷-۱۶۶). در بررسی دیگری با عنوان «نگاهی به مضمون‌آفرینی و استعاره‌پردازی (مکنیه) در سبک شاعرانه نثه‌المصدر»، اگرچه نویسنده تلاش دارد با پرداختن به اشکال گوناگون استعاره مکنیه «پس از ذکر و تحلیل مثال‌هایی از نثه‌المصدر، میزان کاربرد و شیوه به‌کارگیری هر یک برای آفرینش دلنشین و مضامین نو» را بازنمایاند (سپهری، ۱۳۹۳: ۱۱۷)؛ با این حال، بدون توجه به کلیت و ساختار اثر و نقش و جایگاه تصویرپردازی در یک کل منسجم، صرفاً به دسته‌بندی، توصیف و تحلیل انواع استعاره مکنیه بسنده کرده است. اشاره گذرای مقاله «تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه بر نثه‌المصدر)» به نقش صور خیال در نزدیکی نثر نثه‌المصدر به شعر نیز، از حد این دسته‌بندی مختصر فراتر نمی‌رود:

«کاربرد صور خیال در این اثر به دو صورت است: اول این‌که نویسنده خود به ابداع می‌پردازد و دیگر اینکه با کمک اشعار شاعران به‌ویژه نظامی، در نثر خود تصویر ایجاد می‌کند. در مواردی که خود به ایجاد و ابداع صورخیال می‌پردازد، باز یک کارکرد دوسویه ایجاد می‌شود. گاهی تصویر را در لفافه‌ای از الفاظ مغلق می‌پیچد... گاهی هم تصویر را به گونه‌ای ارائه می‌دهد که به بهترین نحو، احساس درون خود را منتقل می‌کند و خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد» (ذاکری کیش و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۲۱-۱۲۰).

این بررسی‌ها و دیگر تحقیق‌های مشابه، با تجزیه متن کتاب به عناصری جدا از هم، آن را به عنوان کلی ساختارمند و به هم پیوسته، آن گونه که در نقد ادبی جدید مطرح است، بررسی نمی‌کند. «اثر ادبی یک کل تام است؛ کلیت آن متشکل است از عناصر گوناگون و متنوعی که هر کدام به تنهایی در مقام یک جزء از کل اثر، دارای اهمیت خاصی هستند. افراط در تجزیه عناصر سازنده متن سبب می‌شود تا کلیت فرم و ساختار کلی اثر فراموش شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۸). «نگاهی به تصویرپردازی در نفته‌المصدر» تلاشی است در جهت پیوند تصویرپردازی با کلیت متن تا خوانشی یکپارچه از آن به دست دهد.

۳- روش پژوهش

روش کار در پژوهش حاضر مبتنی بر استخراج، دسته‌بندی موضوعی و سرانجام تحلیل کیفی نمونه‌ها است. اساس کار در استخراج نمونه‌ها بر تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی از نفته‌المصدر زیدری نسوی قرار دارد. شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و نوع تحلیل داده‌ها توصیفی-کیفی است.

۴- بحث

«تصویر»، «ایماژ» یا «خیال» از جمله مفاهیم مناقشه‌برانگیز در نقد و پژوهش‌های ادبی است که از گذشته‌های دور تاکنون، مجادلات گوناگونی را میان پژوهندگان و صاحب‌نظران عرصه‌های علم و ادب شکل داده و حاصل آن، به وجود آمدن تعاریف متعدد^(۳) و گاه مبهم از تصویر و در مواردی افزودن بر گره‌های ناگشوده پیشین بوده است؛ چنان‌که فتوحی در بحث از معنای لغوی «ایماژ» و کاربردهای مختلف آن و تعریف «تصویر» در نقد جدید نشان داده است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۵-۳۸).

علمای بلاغت در بحث از تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه به عنوان شگردهای مختلف بیان معنی واحد، هر چند مطالب و تقسیم‌بندی‌های مناسبی مطرح کرده‌اند اما نکته قابل توجه این است که «به تخیل چندان توجهی نداشته‌اند و در کتاب‌های ایشان، بحث از تخیل و کلام مخیل کمتر می‌توان یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۳۶). به عقیده فاطمی نپرداختن به خیال و تخیل به دو دلیل است: «اول این که معنی لغوی خیال و تخیل برای اهل بلاغت که در صدد اثبات اعجاز قرآن بوده‌اند- و اصولاً علم بلاغت به این جهت به وجود آمده - رمانده است... علت دوم، ... روشن و ثابت نبودن معنی خیال به عنوان نیروی سازنده تصویر است که هدفش تصویر [کردن] حقایق نفسانی و ادبی باشد» (فاطمی، ۱۳۶۴: ۱۶-۱۵).

صورخیال و صنایع چهارگانه تصویرسازی، در آغاز بخشی از بدیع معنوی به شمار می‌آمده که در آن «حسن و تزیین کلام مربوط به معنی [است] نه به لفظ» (همایی، ۱۳۷۱: ۲۲۵). اما با گذشت زمان، علمای بلاغت «برخی از مباحث مهم بدیع معنوی را جدا کرده، در نظام مستقلی به نام «بیان» بررسی [کرده‌اند]. بیان (ادای معنای واحد به طرق مختلف) بحث در تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و رمز و اغراق ... است که جزو ذات ادبیات محسوب می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۴). این صورت‌های متفاوت و متمایز (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۸۵) موضوع علم بیان را تشکیل داده و در واقع «ترفندهای شاعرانه یا شیوه‌های بازنمود اندیشه» اند (کزازی، ۱۳۶۸: ۳۷) که باعث می‌شوند «کلام، مخیل و تصویری شود یا از صورت مستقیم و یک بُعدی به صورت غیرمستقیم و چند بُعدی درآید، یعنی از زبان عادی فاصله

بگیرد» (شمیسا، ۱۳۶۸: ۱۴). به عقیده شمیسا، مراد از کلام و ادبیات مخیل این است که «آفرینندگان آثار ادبی در زبان (لفظ و معنی) نقاشی می‌کنند و به قول فرنگیان، ادبیات، Imaginary (موهوم) نیست بلکه Imaginative (مخیل) است» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۸).

مهم‌ترین تلاش برای ارائه تعریفی روشن از «تصویر» و بررسی صور خیال، در قالب «صور خیال در شعر فارسی» شکل گرفته که موجی از بررسی‌های تصویر در ادب فارسی را در پی داشته است. شفیع کدکنی در این اثر با بررسی و مقابله آراء و اندیشه‌های منتقدان ادبی غربی و نظریه‌پردازان بلاغت اسلامی، در نهایت واژه «خیال» را که معادل «ایماژ» فرنگی پیشنهاد می‌دهد، این‌گونه تعریف می‌کند: «ما خیال را به معنی مجموعه تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هر گونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم؛ اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانه‌ای نباشد؛ مثلاً گاهی آوردن صفت ... بدون کمک از مجاز و تشبیه، به خودی خود جنبه تخیلی دارد و همین آوردن صفت است که تصویر را به وجود می‌آورد» (شفیع کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۶). این تصرفات زبانی، از «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان» و تصرف ذهنی او در «مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت، یا طبیعت با طبیعت» سرچشمه می‌گیرد و «حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات» (شفیع کدکنی، ۱۳۵۸: ۲). البته «خیال شاعرانه، محصور در وزن و مفهوم شعر منظوم نیست. بسیاری از تصرفات ذهنی مردمان عادی یا نویسندگان، در محور همین خیال‌های شاعرانه جریان دارد» (همان، ۴). افزون بر این تعریف، گاه تصویر را تداعی‌هایی بر شمرده‌اند که «نسبت به تصویر در ذهن خواننده پدید می‌آید و با تجربه‌های قبلی او در ارتباط است» (حری، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

با توجه به تعاریف یادشده، تصویر را می‌توان «عناصر خیال‌آمیز زبان» (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱۰) و «هرگونه کاربرد مجازی زبان [دانست] که شامل همه صناعات و تمهیدات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، مبالغه، تلمیح، اسطوره، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۵-۴۴). بر این اساس تصویرگری و تصویرپردازی، «نمایش و بیان تجربه حسی به وسیله زبان» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۳) است که صرفاً به صورخیال و صنایع بیانی مانند توصیف، تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه محدود نمی‌شود. فتوحی در بحث از اقسام تصویر، اصطلاح تصویرپردازی (Imagery) در ادبیات را حاوی دو مفهوم کلی می‌داند: «۱. کاربرد زبان واقعی [و قاموسی] برای خلق یا بازنمایی یک تجربه حسی [انتقال یک تصویر بصری]» و «۲. کاربرد صناعات بلاغی برای بیان تصور و اندیشه‌ای انتزاعی در زبانی زنده، خلاقه و ابداعی» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۷).

«نگاهی به تصویرپردازی در نقشه‌المصدر»، بررسی کارکردهای تصویرپردازی و شگردهای تصویری خاص نویسنده‌ای است که با بیانی هنری و زبانی تصویری، به خلق اثری فنی و مصنوع پرداخته است. در واقع نقشه‌المصدر نوعی «بث‌الشکوی با انبوهی از صنایع بلاغی و کلام تصویری» و «من‌نامه‌ای با تخیلات قوی» است (میکائیلی و گودرزی، ۱۳۹۲: ۲۲۳، ۲۲۴) که قدرت زیدری را در تصویر کردن وقایع روزگار خویش با استفاده از صور خیال و صنایع بیانی آشکار می‌سازد. زیدری در این اثر با تکیه بر انواع تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و دیگر شگردهای آفرینش خیال، تصویری پیش روی خواننده ترسیم می‌کند که هم‌چون زبان و نوع بیان او، پیچیده و چند لایه است. گویی شرح وقایع خانمان‌برانداز مغول و هجوم تاتار، جز با زبانی پیچیده، تصویری و چندلایه امکان‌پذیر نیست. زبانی سرشار از ایهام، کنایه و گاه طنزی تلخ و گزنده که گذر سالیان دراز، از تلخی آن نکاسته و هم‌چنان، نیشخندی بر لب مخاطب

می‌نشانند. این زبان هنری آنگاه که در خدمت بیان احساسات و عواطف نویسنده اعم از اندوه، خشم، نفرت، تأسف و ... در می‌آید، از چنان قدرتی برخوردار می‌شود که مخاطب را بی‌اختیار به همذات‌پنداری وامی‌دارد و او را در احساس پدیده‌ها و وقایع آن زمان، با نویسنده شریک می‌سازد.

با نگاهی کوتاه به متن *نفته‌المصدر*، درمی‌یابیم که این اثر از سنت ساختاری تألیفات و کتاب‌های رایج عصر خویش پیروی نکرده و به شیوه‌ای کاملاً متفاوت به بیان موضوع پرداخته است. زیدری برخلاف کتاب دیگرش، *سیره جلال الدین منکبرنی*، در *نفته‌المصدر* بدون هیچ مقدمه و دیباچه‌ای به شرح واقعه‌ای پرداخته که از سر گذرانده است. مهم‌ترین عامل این آغاز متفاوت را باید در موضوع اثر، جستجو کرد. *نفته‌المصدر* همان‌گونه که از نامش نیز پیداست، اثری است که در آن نویسنده تلاش دارد «خیر و شرّی که از تغییر زمان دیده» و «گرم و سردی [را] که از کأس دوران چشیده» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۹) بازنماید. برای شرح این درد و رنج، به مقدمه‌ای آراسته و سرشار از ستایش و تقدیر نیاز نیست. از سوی دیگر شکایت نویسنده از روزگارش با سپاسگزاری و به تبع آن دیباچه‌ای آراسته تناسب چندانی ندارد. افزون بر این، وقایعی که بر مؤلف گذشته به اندازه‌ای سهمناک، جانکاه و آزاردهنده بوده که زیدری بیان هرچه سریع‌تر آن را مرهمی بر زخم درون خویش دانسته و از این رو بی‌هیچ مقدمه‌ای به بازگویی آن پرداخته است.

نویسنده، کتاب را با تصویری یکپارچه و چندلایه از اوضاع جامعه خویش مقارن حمله مغول، این گونه آغاز می‌کند: در این مدت که تلاطم امواج فتنه، کار جهان برهم شورانیده است و سیلاب جفای ایام، سرهای سروران را جفای خود گردانیده؛ طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممت متعین گشته؛ بروق غمام بصر ربّای «يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ» به بریق حسام سر ربّای متبدل شده؛ *بارسالار ایام چون بار حوادث درهم بسته، تیغ به سرباری در بار نهاده؛ شمشیر که آبداری وصف لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته؛ سحاب عذب‌بار، نواب عذب‌بار گشته؛ فرات که نبات رویاندی، رفات بارآورده؛ زمین که از قطرات ژاله رنگ لاله داشتی، تُری عن دم‌القتلی بخرمه عندم؛ شجره شمشیر که بهشت در سایه اوست که ألجئه تحت ظلال السیوف، چون درخت دوزخیان، سر بار آورده «طَلَعَهَا كَأَنَّهُ رُؤْسُ الشَّيَاطِينِ»؛ تا این دو روی تیز زبان، در میان شد آمد گرفته، سلامت پای بر کران نهاده؛ از آن‌گاه باز که فتنه از خواب سربرداشته، هزاران سر، برداشته؛ ... (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱).*

اهمیت تصویرپردازی در نگاه نویسنده را از بسامد تصویر در همین بخش آغازین می‌توان دریافت. تصاویری که به تنهایی و در کنار یکدیگر، افزون بر بازنمایاندن وحشت نویسنده از واقعه پیش آمده، ساختار پیچیده زبان و بیان او را نیز آشکار می‌سازد. کشف شگردهای تصویرپردازی نویسنده در قالب چنین ساختار زبانی و بیانی یکی از اهداف و پرسش‌های اصلی پژوهش حاضر است که به همراه کارکرد و هدف تصویرپردازی و انواع تصاویر در *نفته‌المصدر* در ادامه، بحث و بررسی می‌شود.

۴-۱- شگردهای تصویرپردازی در *نفته‌المصدر*

همان‌گونه که در تعریف تصویر و تصویرپردازی گذشت، بهره‌گیری از صناعات بیانی مانند تشبیه، مجاز، استعاره، کنایه و ...، مهم‌ترین ابزار آفرینش خیال و تصویر به شمار می‌آید. در *نفته‌المصدر* نیز، نویسنده با استفاده از این ابزار، به خلق تصاویری پرداخته که ردپای سبک ویژه‌ی او در پردازش آن‌ها آشکار است.

تشبیه و انواع آن، استعاره و گونه‌های مختلف آن، انواع کنایه و جان‌بخشی به اشیاء در کنار موارد دیگری چون مجاز،

اغراق، مثل و ...، به ترتیب در شمار پرکاربردترین صور خیال در نثقه‌المصدورند. پرهیز زیدری از صور خیال کهنه و کلیشه‌ای در متن، خواننده اثر را با حجمی از تشبیه، استعاره و کنایه‌های بدیع و بی سابقه روبه‌رو می‌سازد که در همان ساختار تصویرآفرینی رایج (انواع تشبیه، استعاره، کنایه و ...) عرضه شده‌اند. یزدگردی هدف نویسنده را از این کار متمایز ساختن نثر می‌داند: «[زیدری] کوشیده است تا با ابداع تشبیهات نو و استعارات و کنایات بدیع و احياناً دور از ذهن و ناآشنا به گوش، به نثر خود امتیازی بخشد و در آن تنوعی به وجود آورد» (زیدری‌نسوی، ۱۳۸۵: بیست و هفت).

تلاش زیدری برای خلق تصاویر در قالب ساختارهای شناخته‌شده‌ی تشبیه: مرکب، مفروق، معکوس، جمع و ...؛ استعاره: مصرحه، مرشحه، مجرد و ...؛ مجاز با علاقه‌های مختلف؛ کنایه؛ تعریض، رمز، ایما و تلویح و دیگر صنایع بیانی، نشان می‌دهد که ابداع و نوآوری او محدود به کشف پیوندهای تازه میان صورت‌های خیال و امور است نه آفرینش ساختارهای تازه:

- «از این دست، سنان چون راز در دل هم آواز جای گرفته؛ از آن روی، تیر چون نور حدقه در دیده‌ی دوست پسندیده نشسته؛ بر طرفی پالهنگ چون زه گریبان در گردن جمعی بی کسان و غریبان و از جانبی شمشیر چون بار گناه بر گردن نیک‌خواهان» (۵۲)؛

- «بخت خفته اهل اسلام بود، بیدار گشت، پس بخت. چرخ آشفته بود، بیارامید، پس برآشفت. مسیح بود. جهان مرده را زنده گردانید، پس به افلاک رفت.» (۴۷)

- «تا قاطع ارحام حیات، یعنی سیف در کار آمده، صلت رحم به کلی مدروس شده» (همان، ۲)؛ «و از این صدرنشین دلگیری، یعنی اندوه، حکایت شکایت‌آمیز فروخوانم» (۳)

در موارد فوق، نمونه‌هایی از ترکیب‌های بدیع صور خیال در نثقه‌المصدور مشاهده می‌شود. نویسنده در نمونه‌ی نخست، به کشف رابطه‌ای تازه میان «سنان» و «راز»؛ «تیر» و «نور حدقه» و «شمشیر» و «بار گناه» نائل آمده؛ ولی آن‌ها را در همان ساختار تشبیه مفصل و مرسل بیان کرده است. در دومین نمونه، واژه‌های مشخص شده، استعاره از سلطان جلال‌الدین است که در قالب استعاره مصرحه مرشحه ارائه شده‌اند. تلاش برای نوآوری در صور خیال به ویژه در نمونه پایانی آشکار است. نویسنده با خلق کنایه‌ای تازه در ساختار شناخته‌شده کنایات، برای آگاهی خواننده از مقصود خویش و سردرگم نشدن او، از توضیح مکنی^۲ عنه ناگزیر است.

افزون بر این گونه تلاش‌های نوآورانه که احصاء آن‌ها مجالی فراخ و فرصتی دیگر می‌طلبد؛ زیدری با تعویض زاویه دید خود؛ تصویری واحد را به شکل‌های مختلف باز می‌آفریند تا علاوه بر آشکار ساختن مهارت خود در ترسیم جنبه‌های مختلف یک امر، موضوع مورد نظر را در ذهن مخاطب تثبیت و او را با خود همراه سازد. با نگاهی به بند آغازین کتاب در صفحات پیشین، این تعویض زاویه دید نویسنده در تصاویر را به خوبی می‌توان مشاهده کرد. زیدری در ترسیم اوضاع آشفته‌ی جهان، هر بار از یک زاویه به موضوع نگریسته است. این امر افزون بر نوشتن تصویر، عمق فاجعه‌ای را که نویسنده پشت سر گذاشته، آشکار می‌سازد. تصاویری که درک اجزای آن درنگی طولانی می‌طلبد، زمانی که در پیوند با یکدیگر کشف و به شکلی یکپارچه و منطبق برهم مشاهده شوند؛ هم چیره‌دستی نویسنده را در انطباق و تصویر کردن چندلایه‌ی حوادث در قالب پرده‌ای شگرف و دردناک نشان می‌دهند و هم خواننده را در این شرح درد با او همدل و همراه می‌سازند.

تصویرپردازی در نثقه‌المصدور، به موازات سبک فنی و مصنوع اثر، با پیوندهای چندگانه اجزای کلام همراه است.

زیدری با وسواسی بی‌سابقه آن‌گونه که در اشعار حافظ نیز مشاهده می‌شود، به گزینش واژگان و پیوند چندگانه آن‌ها با دیگر اجزای کلام توجهی خاص دارد. تناسب‌های لفظی و معنایی واژگان، که در قالب فنون و صناعات بلاغی در نفته المصدور رعایت شده، در تصویرپردازی‌های نویسنده بازتابی خیره‌کننده یافته است:

بلارکِ آبخورده تا خونخوار شده، خون، خوار شده؛ سنان سرافراز به مثال زورآزمایان سر افراز گشته؛ تیر که نصیب هدف بودی، تیر ضمیر آمده؛ تدبیر در میدان تقدیر چون گوی سرگردان شده؛ آبستان لیالی را هر لحظه، اگرچه حاله معین شده‌ست حُبلِی را، نوبه‌نو بلایی زائیده؛ بوالعجب‌باز ایام، هر چند گفته‌اند: «عِش رَجَباً تَرَّ عَجَباً»، هر لمحّه عَجَبی نماییده؛ رؤوس را رؤوس در پای کوب افتاده؛ عظام را عظام لگدکوب شده؛ یمانی در قراب رقاب، جایگیر آمده؛ خناجر با خناجر اِلْف گرفته؛ سلامت از میان امت چون زه کمان گوشه‌نشین شده؛ امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته؛ سموم عواصف هر چند برعموم آب از روی همگان برده، نکبای نکبت، حال من پریشان‌حال به یکبارگی برهم زده؛ تا قاطع ارحام حیات یعنی سیف، در کار آمده، صلت رحم به کلی مدروس شده؛ بازین همه [...]». (زیدری‌نسوی، ۱۳۸۵: ۲)

انبوه این تصاویر که در قالب تشبیه، استعاره، کنایه، جان‌بخشی به اشیاء و جزآن، با محوریت بازنمایی گوشه‌ای از حمله مغول، درهم تنیده شده است، شگرد ویژه زیدری را در تصویرپردازی آشکار می‌سازد: زیدری با بهره‌گیری از ساختارهای شناخته شده، انبوهی از تصاویر را در قالب‌های مختلف صورخیال، کنار یکدیگر می‌نشانند و به خلق تصویری چندلایه می‌پردازد. غلبه لفظ در نثر مصنوع نیز، امکان استفاده از بازی‌های زبانی و تناسب‌های چندگانه میان اجزای کلام را برای نویسنده فراهم آورده تا به یاری آن‌ها تصاویری شگفت بیافریند که دریافت آن جز برای مخاطبان خاص و ذهن‌های آماده امکان‌پذیر نباشد. اگرچه تصاویر ساده و زودیاب نیز در این اثر کم نیست، اما آن‌جا که نویسنده به خلق کانون‌های تصویری پیچیده می‌پردازد، از شگرد تصویری یادشده بیشتر بهره می‌گیرد.

به طور کلی پنج کانون تصویری در نفته‌المصدور وجود دارد که شگرد خاص تصویرپردازی نویسنده را باز می‌نمایند:

۱- تصاویر مربوط به حمله مغول و اوضاع جامعه در این حمله؛

۲- تصاویر مربوط به سلطان جلال‌الدین در حالات مختلف؛

۳- توصیف‌های زمان، مکان، اشیاء، حیوانات و ...؛

۴- تصاویر مربوط به شرح حال نویسنده در موقعیت‌های گوناگون؛

۵- بازنمایی تصویر افراد موافق و مخالف نویسنده.

بسامد و حجم عناصر خیال‌انگیز در این کانون‌ها به ترتیب یادشده است. نویسنده با تکرار پی‌درپی تصاویر در قالب تشبیه، استعاره، کنایه، جان‌بخشی به اشیاء، مبالغه و نظایر این‌ها، تلاش می‌کند موقعیتی واحد را به چند شکل بازنماید. افزون بر نمونه‌های پیشین، که وضعیت جامعه را در حمله‌ی مغول به تصویر کشیده است، تصاویر کانونی دسته‌ی نخست در صفحات ۳۲-۳۳، ۳۶، ۴۱، ۴۲-۴۳، ۵۲ و ۱۰۲ نیز قابل مشاهده است.

تصاویر دسته دوم اغلب در قالب استعاره با ژرف‌ساختی ستایش‌آمیزند؛ به استثنای مواردی که نویسنده به انتقاد از موقعیت‌شناسی سلطان جلال‌الدین پرداخته است. به عنوان مثال، آن‌گاه که سلطان فارغ از حمله مغولان و نزدیک شدنشان، به عیش و نوش پرداخته، زیدری افزون بر سرزنش اطرافیان پادشاه، با زبانی تصویری و در قالب این عبارات،

از عملکرد سلطان انتقاد می‌کند: «ای در غرقاب نار به کار آب پرداخته و در گذر سیلاب، مجلس شراب ساخته! و در کام اژدهای دمان، دهان از پی شیرینی عسل گشاده! و بر لوح شکسته کشتی، تمنی جاریه بهشتی پخته! فردات کند خمار، کامشب مستی» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴۱). سوگ‌نامه زیدری در مرگ سلطان جلال‌الدین در صفحات پیاپی، از تأثیرگذارترین تصاویری است که هم جایگاه سلطان نزد نویسندگان و هم تعلق خاطر نویسندگان را به او باز می‌نماید: «افسوس که به نامردی و ناجوانمردی، سور و باروی ملت و سوار میدان سلطنت، بانی اساس جهانبانی و مضحک ثغور مسلمانی که از نهیب او زهره در دل خاکساران آتشی آب می‌شد، به باد بردادند. [...] چه می‌گوییم؟! و از این تعسف چه می‌جوییم؟! نور دیده سلطنت بود، چراغ‌وار آخر کار شعله‌ای برآورد و بمرد. نی، نی، بانی اسلام بود، بدآ غریباً و عاد غریباً. بیا تا به سر نثقه‌المصدور خویش بازشویم که این مصیبت نه از آن قبیل است که به بکاء و عویل در مدت طویل، حق آن توان گزارد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۵). افزون بر این موارد، در صفحات ۱۸، ۱۹، ۴۳، ۵۸، ۷۲-۷۴ و ۸۱ نیز تصویرپردازی‌هایی درباره سلطان جلال‌الدین صورت گرفته است.

توصیف زمان، مکان و عناصر طبیعی از دیگر مواردی است که تصویرهای بدیعی در نثقه‌المصدور خلق کرده است؛ به‌ویژه وصف آسمان صبح مقارن طلوع خورشید (۴۲-۴۱)، آغاز بهار (۹۹)، مکان‌های صعب‌العبور (۱۰۵-۱۰۴)، شهرها (۹۴، ۲۶ و ۹۵)، وصف قلم (۳) و نظایر این‌ها که متن را از گزارش تاریخی صرف، فرسنگ‌ها دور می‌سازد.

در مقایسه با دسته‌های پیشین، زیدری حجم کمتری از تصاویر را به صورت یک‌جا، البته با تعداد تکرار بیشتر، به وصف حال خویش اختصاص داده است. خطاب‌النفس‌های نویسندگان و کشمکش‌های درونی او که در قالب گفتگوی عقل، دل، نفس و دیگر عناصر وجودی‌اش سامان یافته، قدرت نویسندگی او را در ترسیم احوال خویش به نمایش می‌گذارد. زیدری به ویژه در شرح گرفتاری‌ها، تصاویری تأثیرگذار از احوال خویش با استفاده از کلمات نقش می‌زند که گاه از نوعی طنز نیز بی‌بهره نیست: «ورم در حال، به رسم استغفار در قدم افتاد و الم بر سبیل اعتذار، برپای ایستاد؛ آتش تب به دمی که در شب واقعه تافته بود، افروخته شد؛ گوشت و پوست چنان از هر دو پای درآمد که انگشت‌ها مانند اصابع مذری برهنه ماند و کف چون پنجه مریمی، عاری شد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۹۳). سایر موارد را در این صفحات می‌توان مشاهده کرد: ۱۶، ۳۱، ۳۵، ۳۸، ۴۰، ۴۹، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۶۳، ۶۴، ۶۹، ۷۴، ۸۶، ۹۲، ۹۶، ۹۷، ۱۱۴ و ۱۲۲.

زیدری در تصویرپردازی افراد مخالف و موافق خویش، از صور خیال متفاوتی بهره برده است. در وصف مخالفان چون اغلب زبان به هجو می‌گشاید، بسامد استعاره‌های تهکمیه، طنز و کنایه (تعریض) قابل توجه است؛ چنان‌که در وصف صاحب آمد و جمال علی عراقی (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۶۶-۶۱ و ۷۸-۷۵) زبان به طعن و دشنام گشوده است. در وصف دوستان و موافقان خویش، بر شیوه معهود رفته و به تشبیه و استعاره بسنده کرده است. در وصف سعدالدوله که مخاطب غم‌نامه اوست، آورده است: «اوست آن نیک‌عهدی که آبنای عهد در وفای عهد، غبار او نتواند شکافت. اوست آن لطیف‌طبعی که آب در لطافت گرد او نتواند شکافت» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۸). این وصف را مقایسه کنید با وصف جمال علی عراقی: «جمال علی عراقی پیش از من بنده آنجا رسیده بود [...] و اکنون که در ایراد این قصه پرغصه، شروع رفت، از تعریف آن ذات شریف‌صفات! از دو سه وصف چاره نیست: [...] پیش هر محرر که خریطه‌کشی کرده، سر جوال بازگذاشته؛ خلیج‌العدار، عذار در خدمت عارض عراق سبز کرده و تا آبی بر روی کار

باز آورد، آب از دیده روفته، [...] بسی انبانچه نرم کرده تا هنگامه عمل گرم کرده» (زیدری‌نسوی، ۱۳۸۵: ۷۶). در این وصف، افزون بر استعاره‌ی تهکمی که بسیار به‌جا در متن جای گرفته، بسامد بالای کنایات در هجو فرد اخیر نیز قابل توجه است.

آنچه این کانون‌های تصویری را با تمامی تفاوت‌هایشان، در ساختاری یکپارچه و منسجم، به هم پیوند می‌زند، به غیر از ساختار تصاویر و شگردهای تصویرپردازی، بهره‌گیری از اجزا و عناصر مشابه در پرداخت تصویر است. زیدری عناصر اصلی خیال خود را یا از طبیعت وام می‌گیرد، یا از ساختار زندگی روزمره و فرهنگ جاری جامعه. تصویرهای مجازی زیدری، با پیوندی که میان موضوع مورد نظر او و اجزای طبیعت یا عناصر زندگی روزمره‌اش برقرار می‌سازند، علاوه بر امکان درک بهتر تصویر و در نتیجه، همراهی بیشتر با نویسنده، کل منسجمی را به وجود می‌آورند که در عین حفظ تمایزها، در خدمت هدف نویسنده‌اند.

زیدری در خلق کانون‌های تصویری، انبوهی از صورخیال را در قالب ابزارهای بیانی به متن سرازیر می‌کند و با بهره‌گیری از دیگر اجزای کلام به تقویت آن‌ها می‌پردازد. مهم‌ترین عناصر تقویت‌کننده تصویرهای نفثه‌المصدر، آیات، امثله و اشعار عربی و فارسی است که به تناسب نوع کلام، نقشی تأکیدی، تأییدی، تکمیلی یا تزیینی برای معنی بیان شده در نثر دارند. این شواهد و امثله که اغلب خود حاوی تصاویر بدیع‌اند، افزون بر کارکردهای معنایی‌شان در متن، به تقویت تصاویر نیز می‌پردازند و گاه خود محور اصلی تصویرپردازی‌اند: «شیرانی که «آساذ موت، مُخَدَّرَات، ما لها / الا الصَّوَارِمَ و الفَنَا آجَامُ // مسترسلین إلى الحتوفِ کأثما / بین الحتوف و بینهم أرحامُ» صفت ایشان بودی، گریزگاه جویان. زهی عارا! که زهی در مقام مرامات از کمان بازنگرفتند و زار کارا! که در صف کارزار لحظه‌ای به محامات باز نایستاد. روزگار تیر یک یکشان نبود / هم‌چنان با کیش می‌انداختند» (زیدری‌نسوی، ۱۳۸۵: ۴۵). در این نمونه، ابیات عربی، محمل اصلی تصویرپردازی نویسنده‌اند. تصویری که ابیات القا می‌کند، واژه‌ی «شیران» (استعاره از لشکریان سلطان جلال‌الدین) و به تبع آن، کل تصویر ارائه شده را تقویت می‌کند.

افزون بر این موارد، نویسنده، گاه به توصیف صحنه‌هایی پرداخته که اگرچه، نشانه‌ای از صورخیال در تعریف سنتی آن، آن‌ها دیده نمی‌شود، اما همان‌گونه که شفیع کدکنی اشاره کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۶)، تصویری را پیش روی خواننده مجسم می‌سازد: «در وقت عططه کفاح و حممه جیاد و قعقه سلاح و ولوله اجناد، قلقل جام می و چیچاپ بوس و چشچش قلیه و فشفش شلواربند گزیده و هنگام تجفاف [و] مغفر زیر لحاف و بستر خزیده» (زیدری‌نسوی، ۱۳۸۵: ۴۰). تصویری که در این بخش ارائه شده^(۴) بیش از آن‌که دیداری و بصری باشد، شنیداری و سمعی است^(۵). واج‌آرایی‌هایی که از طریق نام‌آواها صورت گرفته، تأثیری شگرف در این القای تصویر دارند. از سوی دیگر، نویسنده، بدون بهره‌گیری از صور چهارگانه‌ی خیال (تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه) و تنها با رعایت موازنه‌ها و سجع‌های متقارن در کلام، تصویری پویا از وضعیت سپاهیان سلطان، پیش چشم نمودار می‌سازد. تعداد این‌گونه تصویرسازی‌ها اگرچه محدود است، اما همین تعداد اندک نیز چیره‌دستی نویسنده را در بهره‌گیری از تمامی اجزای کلام، جهت القای تصویر آشکار می‌سازد. چنین تناسب و توازن‌های آوایی که به عقیده‌ی صفوی «وابسته به گونه‌ای از فرآیند تکرار کلامی است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۷۳) و از تکرار کوچک‌ترین واحد زبانی (واج) تا بزرگ‌ترین آن (جمله) حاصل می‌شود، شگردی است که «شاعر و نویسنده، علاوه بر این‌که موسیقی را بر متن خود حاکم می‌کند،

می‌تواند با تکرار یک واج [به عنوان یک واحد زبانی] معنای خاصی را به مخاطب منتقل کند» (ذاکری کیش و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۲۵-۱۲۴). این معنای خاص، اندوه حاکم بر اثر است که زیدری آن را از طریق بازگویی سرگذشت خویش و تأسف بر از دست رفتن سلطان جلال‌الدین، در قالب تصاویر متعدد با مخاطب در میان می‌گذارد.

بدین ترتیب، شگردهای تصویرپردازی زیدری را در موارد زیر می‌توان خلاصه کرد: ۱. بهره‌گیری عام از صور خیال به شیوه معهود و به صورت پراکنده در متن؛ ۲. ایجاد کانون‌های تصویری با بهره‌گیری از صور خیال متعدد و چندلایه؛ ۳. بهره‌گیری از آیات، اشعار و امثله عربی و فارسی هم برای آفرینش تصویر و هم برای تقویت تصاویر متن و ۴. خلق تصویر با استفاده از ظرفیت‌های زبانی واژگان در ساختار جمله.

۴-۲- کارکردهای تصویرپردازی در نثه المصدور

تصویرهای نثه المصدور همگی در جهت نگرش نویسنده و درونمایه اثر، شکل گرفته‌اند. این تصاویر علی‌رغم تفاوت ظاهریشان، همگی یک هدف را دنبال می‌کنند و آن، شرح دردمندی‌های نویسنده است. حتی آن‌جا که تصویرپردازی صرفاً جنبه‌ای تزیینی می‌یابد، اجزای کلام به گونه‌ای صور خیال را در کنار هم می‌چیند که نگرش نویسنده و هدف او را باز می‌نماید.

به طور کلی کارکردهای تصویر را در دو دسته می‌توان جای داد: ۱- به تصویر کشیدن تجربه هنری نویسنده و ۲- انتقال این تجربه به مخاطب و اشتراک آن با او (امیدعلی و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲). آن دسته از تصاویری که به ظاهر نقش و کارکردی تزیینی دارند و حذف آن‌ها خللی در روند کلام ایجاد نمی‌کند، صرفاً تجربه هنری نویسنده را به تصویر می‌کشند. در مقابل، تصاویری که به شکلی منسجم در بافت متن به کار رفته‌اند، جزئی از روایت به‌شمار می‌آیند و نگرش و دیدگاه نویسنده را در مواضع مختلف آشکار می‌سازند؛ از تلاش نویسنده برای انتقال تجربه و اشتراک آن با مخاطب حکایت می‌کنند (امیدعلی و دیگران، ۱۳۹۱: ۲۲).

کانون‌های تصویری نثه المصدور، در کنار تصاویر پراکنده‌ای که در جای‌جای کتاب به چشم می‌آیند، هر یک کارکردی خاص در متن دارند و به تناسب هدف و نگرش زیدری، در متن جای گرفته‌اند. اگرچه نثر مصنوع، اطناب سخن و درازگویی‌های نابه‌جا را در نثه المصدور در پی داشته است و به تبع آن، تصاویری در متن جای گرفته‌اند که جز آرایش سخن، کارکرد دیگری ندارند؛ اما نباید از نظر دور داشت که حتی همین تصاویر به ظاهر زینتی نیز، به صورت جزئی از یک کل، در هماهنگی کامل با اثرند و نقش خاصی را در کلام نویسنده ایفا می‌کنند.

از میان کانون‌های تصویری یادشده، توصیف مکان‌ها، زمان‌ها، اشیاء و عناصر طبیعی، صرف نظر از استثنائات، کارکردی تزیینی دارند. نویسنده در آغاز کلام، پس از آن که تصویری یکپارچه از وضعیت جامعه در زمان حمله مغول به دست می‌دهد و می‌خواهد شرح درد خود را با قلم بیان کند؛ می‌نویسد:

«تیزتاز قلم که هنگام مهاجرت، خفیر ضمائر و ترجمان سرایر است، به دست گرفته و قصد آن کرده که شطری از آتش حرقت که ضمیر بر آن ائطوا یافته است، در سطری چند درج کنم؛ [...] باز گفته‌ام که: از قلم که چون بر سیاه نشیند، سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟! دو زبانت سفارت ارباب و فاق را نشاید. هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه کار است. اگر چه اندرون دار است، نتوان گفت که رازدار است. [...] طالب علمی ست سودا بر سر زده، تا تن دو نیم نکند، ذوفنون نشود «لم تکنوا بالغیه الا بشقّ الأنفس» در فصاحت حریری ست

و اصلش قصب؛ پیسه کلاغی ست که حدیث فاوا برد. غراب‌البینی است که وقت مهاجرت کاغد. دست‌نشینی است که از صدور حکایت کند. سخن‌چینی است که ناشنوده روایت کند. سرتراشیده است و سر سیاه می‌کند. سر بریده است و سخن می‌گوید. آب رویش در سیاه‌روی است. زبان بریدنش، شرط گویاییست. آب‌دهانی ست که سخن نگاه نمی‌دارد. سیاه‌کامی ست که آنچه گفت باشد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴-۳).

تصویری که نویسنده از قلم در آغاز این شرح اندوه به دست می‌دهد و توصیفی که پیش روی مخاطب قرار می‌دهد؛ به ظاهر نابه‌جا و صرفاً آرایش‌دهنده‌ی کلام است که چیرگی نویسنده را در استخدام معانی دوگانه‌ی الفاظ به تناسب اجزای کلام (ایهام تناسب) و پارادوکس، به نمایش می‌گذارد اما با اندکی دقت درمی‌یابیم که همین توصیف طولانی و تزیینی، حاوی مؤلفه‌هایی است که انسجام متنی نفثه‌المصدور را نشان می‌دهد: ۱- بسامد رنگ «سیاه» و تقابلی که با رنگ «سفید» ایجاد کرده است، تیره‌روزی و بخت‌برگشتگی جامعه‌ای را که پیش از این در متن توصیف شده، تقویت می‌کند؛ ۲- اوصافی که به قلم نسبت داده شده و همگی از ملازمات عمل دیوانی و زندگی درباری است، پرده از اوضاع دربار ایران مقارن حمله‌ی مغول برمی‌دارد: «نفاق»، «دو زبانی»، «سیاه‌کاری»، «سپیدکاری»، «سخن‌چینی» و ...؛ ۳- تغییر نگرش نویسنده به زندگی و دنیا: قلمی که مهم‌ترین ابزار کار نویسنده است، در نتیجه‌ی آشفتگی اوضاع ناشی از حمله‌ی مغول، تغییر کاربری داده است؛ اکنون، دیگر به سبب دوزبانی «سفارت ارباب وفاق را [نمی‌]شاید» و به سبب سیاه‌کامی، حکمش محتوم و تغییرناپذیر است؛ حکمی که جز مرگ چیزی نیست.

نویسنده در نفثه‌المصدور، با خلق تصاویری بدیع و شگفت، افزون بر بیان دردها، در پی نمایش قدرت و چیرگی خویش در استخدام و به کارگیری الفاظ است؛ از این رو بدیعی می‌نماید که پاره‌ای از این تصاویر، به کلام و روند گزارش نویسنده تحمیل شده باشند. زیدری چه در این تصاویر زینتی و چه در تصاویری که نقش اصلی در گزارش او ایفا می‌کنند؛ با ترکیب چندلایه‌ای عناصر خیال‌انگیز، تصاویری دیرپاب خلق کرده است که از تعمد نویسنده در این نوع تصویرپردازی خبر می‌دهند. زیدری با آگاهی از قدرت تأثیرگذاری تصاویر، افزون بر القای تصاویر تودرتو و چندلایه به متن، واژگانی را در این تصویرپردازی به خدمت می‌گیرد که غرابت و در مواردی معانی متعدد آن‌ها، نیازمند تلاشی مضاعف برای فهم متن و کشف تصویر است: «تیزتاز قلم که هنگام مهاجرت، خفیر ضمیر و ترجمان سرایر است، به دست گرفته و قصد آن کرده که شطری از آتش حرقت که ضمیر بر آن انطوا یافته است، در سطری چند درج کنم؛ [...] باز گفته‌ام که: از قلم که چون بر سیاه نشیند، سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟! دو زبانت سفارت ارباب وفاق را نشاید. هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاه‌کار است. اگر چه اندرون‌دار است، نتوان گفت که رازدار است. اجوفیست که تا مشتق نشود، کلام او صحیح نباشد. طالب علمی ست سودا بر سر زده، تا تن دو نیم نکند، ذوفنون نشود «لم تکنوا بالغیه الا بشیق الأنفس» در فصاحت حریری ست و اصلش قصب؛ پیسه کلاغی ست که حدیث فاوا برد. غراب‌البینی است که وقت مهاجرت کاغد» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴-۳). این درنگ برای درک پیوند لایه‌های مختلف تصاویر در قالب واژگان دشوار و عبارات چندلایه، با درگیر ساختن ذهن خواننده در فرایندی کشفی، توجه او را به مسأله‌ی اصلی معطوف و او را با نویسنده هم‌دل و همراه می‌سازد.

صرف نظر از کارکرد تزیینی، تصاویر برای بیان عواطف نویسنده (در صحنه‌ی مرگ جلال‌الدین)، پیشبرد وقایع داستان (تصویر حمله‌ی مغول در آغاز کتاب)، بیان اهمیت موضوع و تأکید بر محتوای پیام (گرفتار آمدن سلطان

جلال‌الدین در محاصره لشکرگاه) و تأیید نگرش نویسنده به عنوان عامل وحدت‌بخش اثر (تصویرهایی که از روزگار و دورویی‌اش با مردمان حکایت دارد و ...) به کار رفته‌اند. در تمامی این موارد، تصویر کارکردی ابزاری دارد که به اقتضای ساختار و کارکرد بلاغت سنتی، در خدمت تشریح نگرش و دیدگاه نویسنده در متن است. تلاش برای برقراری پیوند با مخاطب و تأثیرگذاری بر او به واسطه این گونه تصاویر، ارزش تصاویر را بر عاملی بیرونی استوار ساخته است. امری که در تقسیم‌بندی انواع تصاویر، اساس شکل‌گیری «تصویرهای اثباتی» است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۰).

۳-۴- انواع تصویر در نفثه‌المصدور

تصویرپردازی در نفثه‌المصدور با بهره‌گیری از تمامی امکانات زبانی و بیانی صورت می‌گیرد. حاصل این امر، خلق تصاویری متنوع به موازات اهداف و نگرش نویسنده است. زیدری در این حسب حال، سختی‌ها و آوارگی‌های خویش را در قالب تصاویری پیش روی خواننده قرار می‌دهد که افزون بر همدلی مخاطب با او، اثر را از بیان وقایع صرفاً تاریخی دور ساخته و به آن جنبه‌ی هنری بخشیده است.

آن‌چه نفثه‌المصدور را به شاهکاری در حوزه نثر مصنوع تبدیل کرده، صرف نظر از مهارت و چیرگی نویسنده در بهره‌گیری از توانمندی‌های زبان فارسی، زاویه دید و نوع نگرش او به موضوع است که به مثابه عاملی وحدت‌بخش، تصاویر پراکنده نفثه‌المصدور را به هم پیوند داده است. تصاویر زیدری در نفثه‌المصدور، همگی در خدمت اندیشه نویسنده‌اند. تصاویری که در توصیف زمان و مکان، مویه بر مرگ سلطان، شرح حال نویسنده و دیگر افراد، شکایت از نامرادی بخت و گله از روزگار جفاکار، وحشت از حمله مغول و توصیف آن، هجو مخالفان و ستایش دوستان و جزآن، در قالب تشبیه، استعاره، کنایه، جان‌بخشی به اشیاء و ... ارائه شده‌اند، همگی ابزاری مناسب برای بیان نگرش نویسنده‌اند.

غرض از تشبیه و با یک توسع، تصویرپردازی، بیان حال مشابه است؛ خواه بخواهیم ۱. امکان وجود؛ ۲. حال و ۳. اندازه و مقدار مشابه را بیان کنیم؛ یا هدف ما از تشبیه، ۱. استوار ساختن (تقریر)، ۲. آراستن و تزیین، ۳. زشت نشان دادن یا ۴. تازه و شگفت‌انگیز جلوه دادن مشابه باشد (رجایی، ۱۳۵۳: ۲۶۵-۲۶۰). به این منظور، شاعر یا نویسنده با برقراری پیوندی میان محسوسات و معقولات (که خیال و وهم به ترتیب در این دو حوزه جای می‌گیرند) (رک. شیرازی، ۱۳۹۲: ۸۰) در دو سوی تصویر، به این مهم دست می‌یابد و تصاویری می‌آفریند که یا به درک و دریافت مخاطب نزدیک است و یا دستیابی به آن‌ها دور از ذهن و نیازمند تلاشی برای یافتن پیوند دو سوی تصویر است. تقسیم تشبیه به اعتبار طرفین آن به چهار گونه‌ی ۱. حسی (به اضافه تشبیه خیالی)؛ ۲. عقلی (به اضافه تشبیه وهمی)؛ ۳. حسی - عقلی و ۴. عقلی - حسی نیز به اعتبار همین پیوندی و ارتباطی است که ذهن آفرینشگر شاعر یا نویسنده، برای بیان اندیشه میان عناصر گوناگون برقرار می‌سازد (رک. طیبیان، ۱۳۸۸: ۲۹۰-۲۸۶). در یک تقسیم‌بندی تازه از کارکرد تصویر، تصاویر حسی «تصویرهای اثباتی» نام گرفته‌اند که «بیانگر یک تجربه حسی با ابعاد محدودند. منشأ علاقه‌های این نوع تصویر تشابه، تقارن و همانندی میان امور حسی است» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۵۸).

تلاش نویسنده نفثه‌المصدور برای برقراری پیوندی نو میان دو امر و آفرینش تصویری تازه در این فرآیند، اگرچه به حضور صورخیال غیر تکراری و بدیع در این اثر منجر شده اما از آن‌جا که این صور خیال در قالب ساختارهای شناخته شده سنتی، تصویرآفرینی کرده‌اند، از محدوده بیان و انتقال تجربه حسی فراتر نرفته‌اند: «سنگین دلا کوه! که این خبر سهمگین بشنید و سر نهاد و سردمهرها روز! که این نعیمی جانسوز بدو رسید و فرو نایستاد. سحاب در این غم اگر به جای آب خون بارد، بجای خود است. دریا در این ماتم اگر کف برسرآرد، رواست. آفتاب را مهر چون شاید

خواند که بعد از او برافروخت؟! شفق را شفیق نشاید گفت که دلش نسوخت» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۴۸). اگرچه نویسنده با پیوندی که میان تمامی اجزای کلام برقرار کرده، به شیوه‌ای عاطفی و تأثیرگذار در سوگ سلطان جلال‌الدین مویه می‌کند، اما همان‌گونه که مشاهده می‌شود، انسان‌وارگی عناصر طبیعت، از سطح فراتر نمی‌رود و در همان قالب کلیشه‌ای و در محدوده تجربیات حسی باقی می‌ماند.

ایجاد رابطه‌ای منطقی و حسی میان دو سوی تصویر (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۳) اغلب به شکل‌گیری تصویرهایی سطحی در نفثه‌المصدور منجر شده که هدف اصلی آن، تجسم امور خارجی و واقعیات حسی در ظرفی دیگر است. در این حالت، از مجموع تصویر و اجزای آن، چیزی فراتر از واقعیات تجربه‌شده بشری القا نمی‌شود. البته این حکم در مواردی صادق است که نویسنده، با ایجاد پیوند میان دو امر حسی، تصویری فراحسی را ملموس نسازد. به عنوان نمونه در تشبیه‌ها و استعارهای معقول به محسوس، از آن‌جا که «به حقایق فراتر از پوسته‌ی طبیعت اشاره دارند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۶)، تصاویر حاصل از آن از سطح ادراک حسی فراتر می‌رود و عمقی می‌شود. در نفثه‌المصدور نمونه‌های متعددی از این قبیل تصاویر را می‌توان نشان داد که در آن، امری معقول در پیوند با امری محسوس، دست‌یافتنی و ملموس شده است: «تهلان بیخ‌آور رجا را رخا از پای درآورده» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۶۳)؛ «از آن روز باز که در قوس رجا منزعی و در عرصه امل متسعی بود» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۵۴)؛ «بخت خفته، خواب خرگوش بر آن غافلان نه چنان غالب گردانیده بود که به انذار بیدار شوند و دور محنت، کأس یأس نه چنان مالمال در داده بود که به تحذیر، گوش‌پندپذیر باز دارند» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۳۹).

این گونه تصاویر در سطوح ابتدایی نوعی است که فتوحی آن را «تصویر اعماق» می‌نامد. زیرا اغلب به ملموس‌سازی اسامی معنا اختصاص دارند و از مفاهیم عمیق انسانی آن گونه که در آثار عرفانی مطرح است، خالی‌اند و نویسنده در پرداخت آن‌ها، صرفاً به کاربرد سطحی‌شان، متناسب با مضمون سخن بسنده کرده است.

نتیجه

هنرمندی زیدری در پرداخت و بیان اوضاع جامعه ایران مقارن حمله مغول، تصاویری شگرف در قالب کلمات در نفثه‌المصدور برجای گذاشته که خواننده را در این شرح درد با او همراه و همدل می‌سازد. نویسنده در این اثر با استفاده از شگردهایی چون: ۱. بهره‌گیری عام از صور خیال به شیوه رایج و به صورت پراکنده در متن؛ ۲. ایجاد کانون‌های تصویری با بهره‌گیری از صور خیال متعدد و چندلایه؛ ۳. استفاده از آیات، اشعار و امثله‌ی عربی و فارسی هم برای آفرینش تصویر و هم برای تقویت تصاویر متن و ۴. خلق تصویر با استفاده از ظرفیت‌های زبانی واژگان در ساختار جمله؛ به آفریدن تصاویری دست‌زده است که اگرچه در ظاهر متفاوت و پراکنده می‌نمایند، اما با قرارگرفتن تحت لوای نگرش واحد نویسنده، با یکدیگر پیوند یافته و کلی یکپارچه به وجود آورده‌اند.

تصاویر در نفثه‌المصدور به موازات سبک مصنوع اثر، کارکردی دوگانه دارند: ۱- به تصویر کشیدن تجربه‌ی هنری نویسنده و ۲- انتقال این تجربه به مخاطب و اشتراک آن با او. تجربه‌ی هنری نویسنده در قالب تصاویری که اغلب جنبه‌ی تزئینی دارند، نموده شده‌اند. این قبیل تصاویر در هم‌خوانی با منظومه‌ی فکری نویسنده، اغلب کارکرد تقویتی دارند و با ایجاد نوعی فضا‌سازی، به القای تصویر کلان اثر مطابق با نگرش نویسنده می‌پردازند. افزون بر این و صرف نظر از

کارکرد تزیینی، تصاویر: ۱- برای بیان عواطف نویسنده، ۲- پیشبرد وقایع داستان، ۳- بیان اهمیت موضوع و تأکید بر محتوای پیام و ۴- تأیید نگرش نویسنده به عنوان عامل وحدت‌بخش اثر به کار رفته‌اند. در تمامی این موارد، تصویر کارکردی ابزاری دارد که به اقتضای ساختار و کارکرد بلاغت سنتی، در خدمت تشریح نگرش و دیدگاه مورد نظر نویسنده در متن است. تلاش برای برقراری پیوند با مخاطب و تأثیرگذاری بر او به واسطه این‌گونه تصاویر، ارزش تصاویر را بر عاملی بیرونی استوار ساخته است. از این رو، تصاویر در نغته‌المصدر، اغلب سطحی و اثباتی هستند و با نگرش و فضای کلی اثر هم‌خوان.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- در شرح عنوان اثر آمده است: «خلطی که مبتلی به درد سینه از سینه بیرون افگند و مجازاً بر سخنی اطلاق شود که از شکوی و اندوه و ملال دل و تألمات درونی برخیزد و گوینده را بدان راحت و فراخی روی نماید» (زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۵۶۷).
- ۲- در زمینه تاریخی یا ادبی بودن متن نغته‌المصدر، اختلاف نظرهایی وجود دارد. ذاکری‌کیش و همکارانش، در بررسی و تحلیل ساختار زبان متن اثر، با اشاره به کارکردهای زبان از منظر زبان‌شناسی ساختار معتقدند «در متن تاریخی، زبان در خدمت ایجاد ارتباط و پیام‌رسانی قرار می‌گیرد و کلمات موجود در متن، رساننده همان معانی واژگانی و زبانی خودشان هستند. با مرور کوتاه متن نغته‌المصدر درمی‌یابیم که در این اثر، نویسنده به این که «چگونه بگوید» بیشتر توجه داشته تا «چه بگوید»؛ بنابراین پیام خود را کانون توجه قرار داده و با هنجارگریزی‌های متعدد، به متن خود زبان شاعرانه‌ای بخشیده است» (ذاکری‌کیش و همکاران: ۱۳۹۳: ۱۲۰). از سوی دیگر، با توجه به هدف اصلی نویسنده که «شرح حال‌نویسی یا تاریخ‌نویسی ادبی است [و از آن‌جایی‌که] نوشتن تاریخ به زبان ادبی از ویژگی‌های تاریخ‌نویسی سنتی نیز بوده است... این‌گونه از کاربرد زبان [کاربرد ادبی در نتیجه جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام]، اگرچه تأثیرگذار باشد ولی از ارزش تاریخی آن می‌کاهد، همان‌گونه که از ارزش ادبی آن کاسته است. ... اگر تنها خوانشی با انگیزه ارتباط با اوضاع تاریخی را در نغته‌المصدر ارائه کنیم، نه فقط به هدف ادبیات پشت کرده‌ایم بلکه، از ارزش ادبی نغته‌المصدر کاسته‌ایم» (سام‌خانیانی و ملک‌پایین، ۱۳۹۲: ۱۳۱-۱۳۰). بدین ترتیب اظهار نظرهای پیرامون تاریخی یا ادبی بودن متن اثر در نوسان و با توجه به نگرش و دیدگاه محققان، متفاوت است.
- ۳- رنه ولک و آستین وارن در نظریه ادبیات، تصویرسازی را مربوط به دو حوزه روان‌شناسی و تحقیق ادبی می‌دانند. «در روان‌شناسی، لغت «تصویر» به معنی بازسازی ذهنی یا خاطره تجربه ادراکی یا احساسی گذشته است که ضرورتاً دیداری نیست» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۸). آنان در تعریف تصویر از دیدگاه ادبی، سخن از را پاونند را شاهد می‌آورند. «ازرا پاونند، نظریه‌ساز چند نهضت ادبی، «تصویر» را نشان‌دهنده «گره‌خوردگی عاطفی و عقلانی در برهه‌ای از زمان» و «وحدت بخشیدن به افکار متفرق» می‌داند نه ارائه‌ی صوری» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۰۹).
- ۴- نام‌آواها و واج‌آرایی حاصل از آن‌ها اگرچه با افزودن بر بار موسیقایی متن، به نزدیک‌تر شدن نثر به مرزهای شعر کمک می‌کنند، اما از ابزار صور خیال به شمار نمی‌آیند و همان‌گونه که وحیدیان کامکار اشاره کرده است، «اهمیت و زیبایی این نوع تکرار در رابطه طبیعی میان لفظ و معنای آن است؛ زیرا هر چیز طبیعی مطلوب‌تر از تصنعی است و روح انسان با پدیده‌های طبیعی احساس انس و صمیمیت بیشتری می‌کند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۱۸). در واقع، پیوند طبیعی و دلالت ذاتی لفظ و معنی در نام‌آواها آن‌ها را به ابزاری مهم جهت نشان دادن احساس و عاطفه‌ی شاعر و نویسنده در متن‌های ادبی تبدیل کرده است؛ زیرا «نام‌آواها عینیت دارند و ملموس و محسوس هستند و چون شاعران برآنند که مفاهیم ذهنی را عینیت بخشند و به‌قول معروف، شاعران حرف نمی‌زنند بلکه [به] تصویر می‌کشند؛ لذا نام‌آواها یکی از مهم‌ترین و برجسته‌ترین ابزارهای کار شاعری است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۳۹).

۵- به عقیده فتوحی همان‌گونه که «ما با حواس مختلف خود، امور مختلفی را تجربه می‌کنیم و می‌توانیم آن تجربه‌ها را با کلمات به تصویر بکشیم» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۳)؛ ایماژ نیز می‌تواند انواع مختلفی داشته باشد. او تصاویر را محدود به حس بینایی نمی‌داند و معتقد است «ایماژ می‌تواند صوتی را مجسم کند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۳) یا «تجربه بو و مزه‌ای را در ذهن حاضر سازد [...] یا احساس درشتی و نرمی و سردی و گرمی را به ما القا کند یا بیانگر حس درونی باشد» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۴).

منابع

- ۱- امیدعلی، احمد، پروینی، خلیل، متقی‌زاده، عیسی و امین مقدسی، ابوالحسن. (۱۳۹۱). کارکرد تصویر هنری در شعر شیعی: بررسی موردی شعر ابوفراس حمدانی، شریف رضی و همیار دیلمی. فصلنامه لسان مبین، دوره جدید، سال سوم، شماره ۸، ص.ص. ۱۹-۳۹.
- ۲- حرّی، ابوالفضل. (۱۳۸۵). تصویر و تصویرپردازی و انسجام ساختاری متن در پرتو قرائت تنگاتنگ سوره والعیات. فصلنامه هنر، شماره ۷۰، ص.ص. ۲۲۹-۲۴۵.
- ۳- خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). فن نثر در ادب فارسی، تهران: انتشارات زوار.
- ۴- ذاکری کیش، امید، طغیانی، اسحاق و نوریان، سید مهدی. (۱۳۹۳). تحلیل ساختاری زبان غنایی (با تکیه بر نقشه المصدور)، فصلنامه جستارهای زبانی، دوره پنجم، ۲ (۱۸)، ص.ص. ۱۱۱-۱۳۸.
- ۵- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۳). معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع. شیراز: چاپخانه دانشگاه پهلوی.
- ۶- زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد. (۱۳۸۵). نقشه‌المصدور. تصحیح و توضیح امیرحسن یزدگردی. تهران: توس.
- ۷- سام خانپانی، علی اکبر و مصطفی ملک‌پایین. (۱۳۹۲). تحلیل زبان‌شناسانه نقشه‌المصدور زیدری نسوی. متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۷، ۵۸، ص.ص. ۱۱۵-۱۳۳.
- ۸- سپهری، حبیب. (۱۳۹۳). نگاهی به مضمون‌آفرینی و استعاره‌پردازی (مکنیه) در سبک شاعرانه نقشه‌المصدور. فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال هفتم، ۱ (۲۳)، ص.ص. ۱۱۷-۱۳۱.
- ۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۸). صورخیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران. تهران: آگاه.
- ۱۰- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۸). نگاهی تازه به بدیع. تهران: انتشارات فردوس.
- ۱۱- ----- (۱۳۷۱). بیان. تهران: انتشارات فردوس، با همکاری انتشارات مجید.
- ۱۲- ----- (۱۳۷۹). سبک‌شناسی نثر. تهران: انتشارات میترا.
- ۱۳- شیرازی، احمدامین. (۱۳۹۲). آیین بلاغت: شرح فارسی مختصرالمعانی. قم: فروغ قرآن.
- ۱۴- صادقی، محمد. (۱۳۸۷). بررسی کنایه و انواع آن در نقشه‌المصدور. پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب، شماره ۷، ص.ص. ۱۱۶-۱۳۲.
- ۱۵- صفوی، کورش. (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات، (جلد اول: نظم). تهران: نشر چشمه.
- ۱۶- طبیبیان، سید حمید. (۱۳۸۸). برابره‌های علوم بلاغت در فارسی و عربی براساس تلخیص المفتاح و مختصرالمعانی. تهران: امیرکبیر.
- ۱۷- طحان، احمد. (۱۳۸۷). نقد و بررسی زیباشناختی نقشه‌المصدور. فصلنامه پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شماره

۱۹، ص.ص. ۱۱۶-۸۹.

- ۱۸- علوی مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده. (۱۳۷۹). *معانی و بیان*. تهران: سمت.
- ۱۹- فاطمی، سیدحسین. (۱۳۶۴). *تصویرگری در غزلیات شمس*. تهران: امیرکبیر.
- ۲۰- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- ۲۱- فضیلت، محمود. (۱۳۹۰). *زبان تصویر: علم بیان و ساختار تصویرهای ادبی*. تهران: زوار.
- ۲۲- قدیری یگانه، شبنم. (۱۳۸۹). *صنعت ایهام در آفرینش سبک هنری نفثه‌المصدور. فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بوستان ادب)*، سال سوم، شماره دوم (پیاپی ۸)، ص.ص. ۱۶۸-۱۴۹.
- ۲۳- کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۶۸). *زیبایی‌شناسی سخن پارسی: بیان*. تهران: نشر مرکز.
- ۲۴- محمدیان، زهرا. (۱۳۹۲). *نگاهی به نثر فنی برمبنای مقایسه نفثه‌المصدور و دره نادره. فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ششم، شماره دوم (پیاپی ۲۰)، ص.ص. ۳۶۱-۳۴۷.
- ۲۵- میکائیلی، حسین و ابراهیم گودرزی. (۱۳۹۱). *نفثه‌المصدور از منظر رمانتیسیم. فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، شماره پیاپی: یازدهم، ص.ص. ۲۲۹-۲۱۳.
- ۲۶- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آواها در زبان فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- ۲۷- ----- (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.
- ۲۸- ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- ۲۹- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما.

