Journal of
Kavoshnameh in Persian Language and Literature
Yazd University

Combinatorial Artifacts in the Imagery of Volume Poetry: A Case Study of the Imagery in Yadollah Royaei's Poetry

Dr. Mostafa Mirdar Rezaei [1]

1. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: m.mirdar@guilan.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23 July 2025
Published: 1 July 2026

Keywords:
Yadollah Royaei
Volume poetry
Poetic image
Imagination
Composite artistic figures
Figurative structures

ABSTRACT

Volume poetry, with Yadollah Royaei standing at its peak, represents one of the most prominent trends in the contemporary Persian poetry, possessing its own distinctive poetics and audience. The poetic image is a crucial element that Royaei consistently emphasizes and theorizes. Among the techniques of generating and expanding poetic imagery, composite artistic figures are of particular significance. These stylistic devices, which reached their peak of sophistication in the Indian Style and declined during the Neoclassical (Bāzgasht) period, are revived in modern Persian poetry, most remarkably in the works of Royaei. Employing a descriptive–analytical approach and through a systematic examination of a corpus of Royaei's poems, this study explores both the occurrence and the aesthetic function of composite artistic figures in his poetic imagery, namely metaphorical-punning kenning, metaphorical kenning, and metaphorical-punning–simile kenning. The findings indicate that, in Royaei's poetry, these figures are not merely ornamental or the residual elements of classical tradition; rather, they function as active semiotic instruments that reconstruct the relationship between language and mental perception. The deliberate use of such devices results in a greater structural complexity of imagery, the expansion of the imaginative field, semantic multi-layeredness, and the reader's active participation in the process of forming and extending poetic meaning. Thus, composite artistic figures in his poems assume a modern and philosophical role, operating as creative structures that guide the reader toward a participatory experience of imagination and the discovery of the hidden layers of poetic imagery.

Cite this article: Mirdar Rezaei, Mostafa. (2026). Combinatorial Artifacts in the Imagery of Volume Poetry: A Case Study of the Imagery in Yadollah Royaei's Poetry. *Kavoshnameh*, 27 (69), 72-95. http//doi.org/10.29252/kavosh.2026.23406.3730

© The Author(s).

Publisher: Yazd University

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Yadollah Royaei (1932–2022) is one of the most prominent poets and theoreticians of "Spasmentalism" (Sher-e Hajm). Among his poetics, the concept of "image" holds a fundamental position, regarded by him as the cornerstone of poetry. It surpasses metrics and rhyme and serves as a borderline between poetry and mere verse. The mechanism he outlines for contemporary imagery is rooted in the "Spasmentalism" manifesto. This movement transcends three-dimensional space, meeting at a single point of "leaping over length", where the Spasmentalist leaves no trace behind, creating a scaffold of traversed dimensions to guide the reader into the poet's own imaginative space. "Composite Artistic Constructs" (*Honar-Sazeh-ha-ye Tarkibi*) are specific rhetorical devices within Persian eloquence, categorized into three sub-types including "Metaphorical-Ambiguous Allusion", "Metaphorical Allusion", and "Metaphorical-Ambiguous-Simile Allusion". The complexity of a poetic image's geometry is directly proportional to the density of these rhetorical constructs. Given Royaei's emphasis on "liberating the image from stasis", "opening new windows to the imagination", and the specific mechanism of Spasmentalist imagery, this study investigates whether these composite constructs contribute to the structural complexity of his images. This inquiry is essential, as the relationship between the technical complexity of these constructs and the obscure, non-populist nature of Spasmentalist imagery remains unexplored in academic literature.

Methodology

This study utilizes a descriptive-analytical method based on library research to address three basic questions including a) Do "Composite Artistic Constructs" exist within the imagery of Royaei's poetry, or do these traditional literary tools fail to integrate into the avant-garde framework of Spasmentalism?, b) Do these constructs manifest with their traditional mechanisms, or do they function differently, akin to Nima Yushij's poetic innovations?, and b) What is the function of these constructs, and is there a correlation between their complexity and the structure of Royaee's imagery?

Results and discussion

The analysis of Royaei's imagery demonstrates a significant presence of "Metaphorical-Ambiguous Allusion" and "Metaphorical Allusion". A primary function of these devices is the expansion of the "imaginative aura", which is a concept Royaei highlights. According to him, the value of an image lies in the scope of its imaginative halo. This imaginative expansion renders the imagery fluid and elusive. Furthermore, Royaee prioritizes a sophisticated readership over a mass audience, inviting the reader to participate in the poem's construction. These composite constructs facilitate both "imaginative depth" and "reader participation" in the formation of the image. They serve as viable mediums for transcending the literal, offering a sophisticated interplay of linguistic and semantic elements that leads the audience into the poet's realm of imagination.

Conclusion

As both a poet and a theorist, Royaei elevates the "image" to the equivalent of "imagination", grounding an image's value in the extent of its imaginative aura. By viewing the image as an extension of imagination, Royaei employs Composite Artistic Constructs to reconstruct the relationship between language and cognitive perception. Specifically, these constructs serve as intermediaries between the objective world and the subjective mind. Although the "Metaphorical-Ambiguous-Simile Allusion" appears less frequently than other types, it is undeniably present within the geometry of Royaee's poetry. While these constructs appear to retain their traditional functions in form (in comparison to Nima), Royaei elevates them from mere representations of reality to a stage of "participatory mental experience". Consequently, these constructs are redefined within a modern, philosophical framework. Their primary missions include increasing the structural complexity of the image, expanding the "imaginative aura", and inviting the reader to participate in the image's evolution. Thus, these rhetorical tools serve as vital bridges, allowing both the poet and the reader to contemplate, co-create, and witness a new dimension of existence.

References

Babachahi, A. (1992). A fresh solitude and new experiences in contemporary Iranian poetry. *Donyā-ye Sokhan*, 2(116), 66–69. [in Persian]

Barāhani, R. (1992). Historical disharmony: An interview of Mahmoud Falaki with Reza Baraheni. *Barrasi-ye Ketāb*, (10). California. [in Persian]

Jafari Azarmani, M. (2008). Letters in the name of death. *Kargozārān*, special issue on the reprint of *Haftād Sang-e Gabr*, (639). [in Persian]

Haqju, S. (2010). Indian Style and allusive metaphor of kenāyeh. *Bahar-e Adab*, 4(2), 255–268. [in Persian]

Haqju, S. (2011). Taraf-e voquʿ and unknown literary devices. *Jostārhā-ye Adabi*, 2(4/8), 79–96. [in Persian]

Haqju, S., & Mirdar Rezaei, M. (2018). A study of one of the defamiliarization strategies in Saeb's ghazals. *Fonun-e Adabi*, 10(1/22), 57–70. [in Persian]

Haqju, S., & Mirdar Rezaei, M. (2014). A type of blended kenāyeh in Saeb's ghazal. *Fonun-e Adabi*, 6(2), 69–84. [in Persian]

Khajāt, B. (2008, November 16). Engineering of tears, smile (Royaei's poetry). *Kargozārān*, special issue on the reprint of *Haftād Sang-e Gabr*, (639). [in Persian]

Raʿiyat Hasanābādi, A.-R. (2023). Volumetric image: A study of the visual poetics of Spasmentalist poetry in Indian Style; case study: the poems of Bidel Dehlavi. *Naqd-e Adabi*, 16(63), 67–105. [in Persian]

Royaei, Y. (1968). *From "I love you*". Tehran: Rouzan. [in Persian]

Royaei, Y. (1978). *From the red platform*. Edited by Habibollah Royāyi. Tehran: Morvārid. [in Persian]

Royaei, Y. (1967). *Melancholies*. Tehran: Rouzan. [in Persian]

Royae, Y. (1996). Spasmentalist poetry, poetry of movement (Atefeh Tāhāyi, Trans.). *Kelk*, (76–79), 147–153. [in Persian]

Royaei, Y. (1965). *Marine poems*. Tehran: Morvārid & Khāneh-ye Ketāb. [in Persian]

Royaei, Y. (1975). Selected poems. *Negin*, (124–125). In response to Gholamreza Hamrāz. [in Persian]

Royaei, Y. (1993). Selected poems. *Takāpu*, New Series, (5). In response to Jalal Sarfaraz. [in Persian]

Royaei, Y. (2008). *Collected poems of Yadollah Royaei*. Tehran: Negāh. [in Persian]

Royaei, Y. (2000). *Seventy gravestones*. Tehran: Āzhineh. [in Persian]

Royaei, Y. (1958). *The ruin of reason at the time of thinking*. Compiled by Gholamreza Homrāz. Tehran: Morvārid. [in Persian]

Shams Langarudi, M. (1999). *Analytical history of modern poetry* (Vol. 3). Tehran: Markaz. [in Persian]

Saʿdi Shirāzi. (1999). *The summary of works of Saʿdi*. Based on the corrected edition of Mohammad-Ali Foroughi. Tehran: Hestān. [in Persian

Manuchehri Dāmghāni, A. ibn Qows. (2006). *Divān*. Edited by Seyyed Mohammad Dabirsiāqi (6th ed.). Tehran: Zovvār. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2012). Dimensions of kenāyeh in the ghazals of Saeb (Master's thesis). Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2018). The process of formation and evolution of imagery from Khorasani Style to Iraqi Style with emphasis on composite techniques (Doctoral dissertation). Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran. [in Persian]

Mirdar Rezaei, M. (2025, May 25). Stranger than the fresh style: Nima's transcendence in creating one of the techniques of Indian Style. *Sheʿrpazhūhi (Bustān-e Adab)*, articles in press. https://doi.org/10.22099/jba.2025.50464.4536 [in Persian]

Mirdar Rezaei, M., & Balu, F. (2024). A study of the structure of images in the ghazals of the Return Period. *Motāleʿāt-e Zabāni va Balāghi*, 15(35), 159–184. [in Persian]

کاوش‌نامه
زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه یزد

«هنرسازه»های ترکیبی در تصویرهای شعر حجم
(مطالعهٔ موردی: تصویرهای شعر یدالله رؤیایی)

دکتر مصطفی میردار رضایی✉[1]

۱. نویسنده مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: m.mirdar@guilan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
یدالله رؤیایی
شعر حجم
تصویر شعری
خیال
هنرسازه‌های ترکیبی

چکیده

شعر حجم‌گرا و در صدر آن شعر یدالله رؤیایی، یکی از برجسته‌ترین سبک‌های شعری معاصرست که بوطیقا و مخاطب خاص خود را دارد. «تصویر» شعری، یکی از مهمترین عناصر شعری مورد تأکید رؤیایی است. از میان ابزارهای مؤثر در تولید و گسترش تصویر شعری، «هنرسازه»های ترکیبی جایگاهی ویژه دارد؛ شگردهایی که در سبک هندی به اوج می‌رسند، در شعر دورهٔ بازگشت افول می‌یابند، اما در شعر معاصر و به‌ویژه در شعر رؤیایی بار دیگر احیا می‌شوند. جستار حاضر با شیوهٔ تحلیلی ـ توصیفی و بر پایهٔ بررسی نظام‌مند مجموعه‌ای از اشعار رؤیایی می‌کوشد به بررسی میزان حضور و کارکرد هنرسازه‌های ترکیبی، یعنی هنرسازه‌های «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی»، «کنایهٔ استعاری» و «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی» در هندسهٔ تصویرهای شعری او بپردازد. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که این هنرسازه‌ها در شعر رؤیایی نه‌تنها عناصر تزیینی یا بازمانده‌های سنت گذشته نیستند، بلکه به‌منزلهٔ ابزارهایی فعال در بازآفرینی نسبت میان زبان و ادراک ذهنی عمل می‌کنند. به کارگیری این شگردها موجب پیچیده‌ترشدن ساخت تصویر، اتساع میدان خیال، چندلایگی معنا و سهیم‌سازی مخاطب در فرایند تکوین و تکامل تصویر شعری می‌شود. بدین‌سان، هنرسازه‌های ترکیبی در شعر رؤیایی کارکردی مدرن و فلسفی می‌یابند و به‌صورت سازه‌هایی عمل می‌کنند که مخاطب را به تجربهٔ مشارکتیِ خیال و کشف لایه‌های پنهان تصویر رهنمون می‌سازند.

استناد: میردار رضایی، مصطفی (۱۴۰۵). «**هنرسازه»های ترکیبی در تصویرهای شعر حجم (مطالعهٔ موردی: تصویرهای شعر یدالله رؤیایی)**. *کاوش‌نامه*، ۲۷ (۶۹)، صص ۷۲-۹۵.

http//doi.org/10.29252/kavosh.2026.23406.3730

این پژوهش با حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) و برگرفته از طرح پژوهشی شماره ۴۰۴۰۴۴۷ انجام شده است.

ناشر: دانشگاه یزد.

© نویسندگان.

۱- مقدمه

یدالله رؤیایی (۱۳۱۱-۱٤۰۱) به اذعان منتقدانی که در زمینهٔ «شعر حجم» قلم زده‌اند، یکی از برجسته‌ترین شاعران و نظریه‌پردازان این حوزه‌است (براهنی، ۱۳۷۱: ٤٦؛ باباچاهی، ۱۳۷۱: ٦٦؛ جعفری آذرمانی، ۱۳۸۷: ۸؛ خواجات، ۱۳۸۷: ۸). بحث «تصویر» شعری، یکی از مهمترین مباحثی است که رؤیایی دربارهٔ آن بسیار نوشته و حرف زده‌است. او «تصویر» را رکن بنیادی شعر، مهمتر از «وزن و قافیه» و حد فاصل میان شعر و نظم می‌داند (رؤیایی، ۱۳۵۷: ١٦٤). اهمیت این عنصر شعری در نظرگاه او تا اندازه‌ای است که معتقدست: «در بسیاری از لحظه‌ها، نفس شعر جز تصویر و استعاره نیست» (همو، ۱۳۳۷: ١٦٠) و اساساً «شعر بی‌تصویر، شعر کم‌ارتفاعی است؛ بلندپروازی ندارد، دست‌یافتنی است و رام و آرام» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ١٦٣).

رؤیایی تصویر (Image) را معادل خیال دانسته، که با بهره‌گیری از ابزاری چون تشبیه، استعارهٔ مصرحه و مکنیه، مجاز و ... تولید می‌شود. در نظر او، این‌طور حرف‌زدن، در شعر قدیم خیلی به ذوق می‌نشست و در شعر معاصر هم تا حد اشباع و غنا از آن استفاده شده و به‌کار رفته‌است (همان‌جا). بنابراین می‌کوشد تا دریچه‌ای دیگر گشوده و خیال را به‌نحوی دیگر به حرکت درآورد. پس می‌گوید: «تصویر را باید از ایستایی نجات داد. به‌جای این‌که این واقعیت‌ها را به‌صورت یک اضافهٔ تشبیهی یا اضافهٔ استعاری، یعنی به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه در کنار هم بنشانیم، بیاییم و آن‌ها را از کنار هم عبور دهیم و در ضلعی بنشانیم‌شان که غایت خویش را دریابند» (همو، ۱۳۷۲: ۲۷). ازاین‌رو، او مکانیسم تصویرپردازی و یا خیال‌پردازی شاعر امروز از شاعر دیروز را به‌کلی متفاوت می‌داند:

«شاعر دیروز عادتش غالباً این بود که همیشه دو کلمه را به‌عنوان نمایندهٔ دو واقعیت کنار هم می‌گذاشت و از طریق وجه‌شبه ازش استفاده می‌کرد که همیشه صورت مضاف و مضاف‌الیه می‌گرفت، مثل همین مثال‌هایی که حالا گفتم [نرگس چشم] و از این عادت خودش کمتر بیرون می‌آمد که شعر معاصر ده پانزده سال پیش هم خیلی اسیر این مکانیسم بود. اما شاعر امروز، جهان خیالش را سعی دارد پر از حرکت کند و به‌جای این‌که دو واقعیت را کنار هم بنشاند، از هر دو حرف می‌زند، هر دو را به حرکت می‌آورد» (همو، ۱۳۵۷: ۲۱۰).

در این مکانیسم، منِ شاعر در رابطه‌اش با طبیعت اطراف، خودش را در فاصله‌های قراردادی نمی‌گذارد، بلکه در طرف دیگری از طبیعت اطراف قرار می‌گیرد که در آن طرف قراری نیست و در حقیقت، جایی برای بی‌قراری است (همو، ۱۳٥٤: ١٦). بنابراین شاعر به‌جهت دیدی که دارد از بُعدهای مختلف عبور می‌کند و گاهی آن واقعیت را سرجایش می‌گذارد و از آن جدا می‌شود، به‌طوری که خواننده گاهی در موقع مطالعهٔ شعر به‌علت این‌که جای پای عبور شاعر را در رسیدن به آن ماوراء کشف نمی‌کند، جای پایی برای خودش می‌سازد، نه مثل شاعر، بلکه مثل خودش عبور می‌کند و به آن ماورا می‌رسد (همو، ۱۳۵۷: ۳۵۳).

این ساز و کاری که رؤیایی در زمینهٔ تصویرسازی شاعر معاصر ترسیم می‌کند، در واقع، همان «اسپاسمانتالیسم»ی است که در بیانیهٔ شعر حجم ذکر شده‌است؛ اسپاسمانتالیسم (Spasmentalism)، «از سه بعد به ماوراء می‌رسد و در این رسیدن فقط در یک‌جا با هم ملاقات می‌کنند: در جهیدن از طول؛ گرچه در اینجا هم جست فوری‌تر است.

حجم‌گرا در این جست، خط سیر از خود به‌جا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده‌است و این سه بعد طی‌شده اسکله می‌سازند تا خوانندهٔ شعر حجم را به‌جایی برساند که شاعر رسیده‌است» (شمس لنگرودی ۱۳۷۸، ج۳: ۷٤۰).

در این نوع مکانیسم، شاعر در عین حال که از منحنی یا زاویه عبور می‌کند، از عمق و یا از ارتفاع هم عبوری دارد؛ یعنی ماوراءها را جز با این مکانیسم ذهنی نمی‌بیند. او در این سه بُعد، ناگزیر از یک حجم گذر دارد و چون از طرز عبور خود غالباً جای پایی و نشانی باقی نمی‌گذارد، خواننده ریتم انتخاب اضلاع را به ذائقهٔ هوش خود انتخاب می‌کند. به‌عنوان مثال، اگر شاعر به ترتیب از (عرض – طول- ارتفاع) گذر کرده‌است، خواننده ممکن است برای ساختن آن حجم فضایی که شناخته است از (طول ـ ارتفاع ـ عرض) بگذرد و به ماوراء برسد و در جایی در کنار شاعر، آن‌جا بنشیند. بنابراین خواننده برای طی فاصله‌ای که بین واقعیت عینی تا ماوراءهای ذهنی وجود دارد، می‌تواند برای پرش‌های از سُه بعد، راه‌های مختلف و دل‌خواهی را انتخاب کند و هرکدام که به ذائقهٔ او تمتع بیشتری می‌داد و یا او را به شاعر نزدیک‌تر می‌کرد، بر سر آن توقف کند. در این فرایند، خود شاعر هم از هریک از این‌ها که در موقع گفتن شعر انتخاب کرده‌است، عبوری تند و برق‌آسا داشته و اصلاً به طرز عبور و انتخاب فکر نکرده‌است؛ یعنی جهیده است و پریده است (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۵۷). برای نمونه، در پارهٔ زیر از شعر «سنگ رابعه»: «سکوت عادت ما می‌شود/ و خواب، سعادت ما/ و در این هر دو،/ ما چهار می‌شویم» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۸۷)

شاعر ضمن ترسیم «درازکشیدن دو تن در کنار یکدیگر» و دیدن «سکوت» بین آن دو، با عبور از حجم عدد «دو» به «چهار» می‌رسد که بیشتر به نظر می‌رسد حاصل مکانیسم «تداعی‌های آزاد» باشد؛ مثل تداعی «شستن» و «شکستن» از واژه‌های «شیشه» و «آینه» در تصویر شعر زیر از کتاب *لب‌ریخته‌ها*: «در گذارِ از شیشه/ شسته می‌شوم/ و در آن‌سوی شکستگی/ می‌نشینم شکسته‌تر از آیینهٔ دیروز/ امروز!» (همو، ۱۳۸۷: ۵۰۸)

۱- ۱- بیان مسأله

«هنرسازه‌های ترکیبی»، به شگردهایی مختص بلاغت فارسی اطلاق می‌شود؛ که از نگاه منتقدان ادبی گذشته، پنهان مانده و پژوهندگان معاصر، طی دو دههٔ اخیر، آن‌ها را کشف و معرفی کرده‌اند؛ با وجود این، این شگردهای بلاغی مسیر خود را در بستر تصویرهای شعری سبک‌های مختلف (خراسانی، آذربایجانی، عراقی و هندی) طی کرده و شاعران، آگاهانه یا ناآگانه، از این امکان موجود در زبان فارسی و از این عناصر زیباشناختی برای خلق تصویرهای خود بهره گرفته‌اند (میردار رضایی، ۱٤۰۳: ۲۲۹). این هنرهای سازه‌ای که خود شامل سه شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» (حق‌جو، ۱۳۸۹: ۲۵۹ ـ ۲۵۸؛ حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۳: ۷۵)، «کنایهٔ استعاری» (حق‌جو، ۱۳۸۹: ۲٦۳؛ حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۷: ۲٤ و ۲۵) و «کنایهٔ – استعاری – ایهامی – تشبیهی» (حق‌جو و میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳؛ همان‌ها، ۱۳۹۷: ۵۹) می‌شوند، اگرچه نشانی از آن‌ها را می‌توان در دورترین روزگار و از زمان رودکی در هندسهٔ تصویرها مشاهده کرد، اما در نهایت، اوج حضور خود را به‌عنوان یک خصیصهٔ سبک‌ساز در سبک هندی تجربه می‌کنند

و اساساً یکی از عوامل پیچیدگی شعر سبک هندی محسوب می‌شوند. با این‌همه، در ادامه، هرچه از سبک هندی و عصر صفویه دور و به دورهٔ قاجار نزدیک می‌شویم، از شمار آن‌ها در سازهٔ تصویرهای شعری کاسته می‌شود (میردار رضایی و بالو، ۱٤۰۳: ۱٦۰)؛ به‌طوری که می‌توان گفت: شعر مکتب بازگشت اساساً میانه‌ای با این شگردهای بلاغی ندارد. در دورهٔ معاصر، نیما با غور در ساختمان کهن شعر فارسی، این شگردها را از دل مختصات سبک هندی بیرون می‌کشد و با عبور و دگردیسی آن صناعت از دستگاه شعری خود، ضمن تازگی بخشیدن به یکی از آن هنرسازه‌ها، کارکردی متفاوت به آن می‌بخشد. او برای آفرینش شگرد «کنایهٔ استعاری – ایهامی» با جانشین کردنِ «نماد» به‌جای مستعارلهی که در معنای حقیقی خودش به‌کار می‌رفته، از سنت آفرینش این شگرد فراروی می‌کند؛ زیرا ساخت جدید او یک بُعد (نماد) بیشتر از گونهٔ سنتی آن دارد و همین سبب عمیق‌تر و متسع‌شدن قلمرو مفهومی شعر او می‌شود (میردار رضایی، ۱٤۰٤).

در خصوص ماهیت و مختصات هنرسازه‌های ترکیبی باید گفت که این شگردهای بلاغی در برابر هنرسازه‌های منفرد قرار می‌گیرند. هنرسازه‌های منفرد شامل صناعات بیانیِ تشبیه، کنایه، استعاره‌های مکنیه و مصرحه، و شگرد بدیعی ایهام می‌شود. برای مثال، اگر ساختمان تصویرهای بیت زیر را تجزیه کنیم، بنیان سازه‌ها در هر مصراع بر عنصر تشبیه استوار است:

کلاهِ سعادت یکی بر سرش گلیمِ شقاوت یکی در برش

(سعدی، ۱۳۸۷: ۳٤)

در مصراع نخست، سعادت به کلاه و در مصراع دوم، شقاوت به گلیم تشبیه شده است. یا سازهٔ تصویر بیت زیر:

دشمن ز دو پستانِ اَجل شیر بنوشد بگذارد خنجر به دمِ خنجرِ پیکار

(منوچهری، ۱۳۸۵: ۱۵۷)

بر پایهٔ شگرد استعارهٔ مکنیه (اَجل بسان انسانی است که پستان و شیر دارد) بنا نهاده شده‌است. درست مثل این قطعه شعر رؤیایی (که سنگ و برگ در آن به انسانی مانند شده‌اند که قلب دارد):

«قلب درشت سنگ نمی‌زد/ و برگ/ جز در میان باران/ از قلب خود صدای تپیدن نمی‌شنید» (رؤیایی، ۱۳٤٦: ۷۰)

در این نمونه‌ها مشاهده می‌شود که شگردهای منفرد در ساحتی مجزا از هم (تشبیه جدای از کنایه، استعاره جدای از ایهام و ...) بررسی می‌شوند، اما در تحلیل هنرسازه‌های ترکیبی باید به خاصیت پیوندپذیری و ارتباط بین شگردها در طول بیت توجه داشت. در بررسی هنرسازه‌های منفرد ممکن است دو شگرد جدا و در عرض هم در بیت وجود داشته باشند، اما در بررسی هنرسازه‌های ترکیبی اگر ساختمان یک تصویر شعری را تجزیه کنیم، عناصر تصویرساز آن حاصل امتزاج و اتّفاق چند شگرد بلاغیِ منفرد خواهد بود؛ با این توضیحات، هنرسازه‌های ترکیبی محصول پیوند چند هنرسازه‌ای منفرد در سطح بیت و بافت کلام است.

۱- ۱- ۱- هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری- ایهامی»

این هنرسازه از ترکیب سه صناعت منفرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام» پدید می‌آید. برای نمونه، در این پاره از «شعر صبح» از دفتر *بر جاده‌های تهی* رؤیایی، نخست باید کنایه را یافت:

«گل نیز با کرشمه به تن پیرهن درید صحرا ز شوق جامهٔ زرین به بر کشید»

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۲۲)

هنگام بررسی هنرسازه‌های ترکیبی، اولین و مهمترین راه، کشف عنصر بیانی «کنایه» و سپس ارتباط آن با دیگر صناعات بلاغی است. کنایهٔ موجود در این بیت، ترکیبِ «پیرهن به‌تن دریدن» است که در ادامه از مجرای صناعت «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «گل» منتسب می‌شود (تا اینجا: کنایه + استعارهٔ مکنیه). چنان‌که می‌دانیم کنایه دارای دو بُعد لازم و ملزومی است؛ بُعد لازمی، به ظاهر کنایه اختصاص دارد که باید راست باشد (مثل آستین بالا زدن که واقعاً فردی آستینش را بالا می‌زند) و بُعد ملزومی، دربردارندهٔ معنا و مفهوم کنایه است (مثل مفهوم «آماده‌شدن برای انجام کاری» برای کنایهٔ «آستین بالا زدن»). حال بُعدهای لازم و ملزومی کنایهٔ «پیرهن به‌تن دریدن» را در ارتباط با واژهٔ «گل» بررسی می‌کنیم:

بُعد لازمی: بُعد لازمی همان ظاهر کنایه است که باید راست باشد. با این تعریف، صورت واقعی کنایه؛ یعنی «پیرهن به‌تن دریدن» را می‌توان در ظاهر «گل» مشاهده کرد؛ واگشتنِ «کاسبرگ» که در حکم غلاف، حجاب و پیراهن گل‌برگ‌هاست.

بُعد ملزومی: بُعد ملزومی کنایه، حامل معنا و شامل مفهوم کنایه است. مفهوم کنایهٔ «پیرهن به‌تن دریدن»، عبارت است از: «بی‌تابی کردن و ناشکیبی؛ یا احساس اندوه و تأثر عمیق». این بُعد از کنایه در ارتباط با واژهٔ «گل» حقیقت ندارد؛ زیرا این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می‌کند و «گل»، «انسان» نیست! ارتباط این بُعد از کنایه با مستعارله(گل) از طریق «استعارهٔ مکنیه» صورت می‌گیرد. در نتیجه، ترکیب «پیرهن به‌تن دریدن»، کنایه‌ای است انسانی که صورت ظاهری و بُعد لازمی آن در هیأت «گُل» دیده می‌شود، امّا بُعد ملزومی و لایهٔ مفهومی آن در گل وجود ندارد و خاصیتی استعاری است.

تا اینجا با بررسی ابعاد دوگانهٔ کنایه (پیرهن به‌تن دریدن) و ارتباط آن‌ها با مستعارله (گُل)، متوجّه دو وجه حقیقی و استعاری شدیم. دو تعبیر و دو وجه کاملاً متفاوت؛ یکی صوری و دیگری مفهومی. یکی عینی و حقیقی، و دیگری ادعایی و استعاری. این‌جاست که شگرد بدیعی «ایهام» پا به‌میدان می‌گذارد. مگر ایهام غیر از بروز دو معنا، و ظهور دو وجه متفاوت برای یک چیزست؟ در این‌جا هم مخاطب با دو وجه و بُعد برای یک امر مواجه شده‌است. بنابراین از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله (پیرهن به‌تن دریدنِ گل به‌صورت واقعی) و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم (بی‌تابی یا اندوهگین شدن گل)، که اولی حقیقتی است در گل و دومی، مفهومی است استعاری برای آن، ایهام

حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «گل» خیال کند که خود «گل»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

با این توضیحات، تعریف دقیق و علمی شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» عبارت است از: استعاره کردن کنایه‌ای برای چیزی، امّا به این شکل که صورت واقعیِ تقریبی آن کنایه، یعنی هیأتِ لازمیِ آن، از اصل در آن چیز وجود داشته باشد، ولی در عالم واقع، حملِ حقیقیِ مفهومِ ملزومی و مرادِ کنایه بر آن درست نیاید که فقط در این‌صورت است که استعاره به قوّت خویش باقی خواهد ماند. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱ـ کنایه؛ ۲ـ استعارهٔ مکنیه؛ ۳ـ واقعیّت؛ ٤ـ ایهام (حق‌جو، ۱۳۸۹: ۲۵۹ ـ ۲۵۸؛ حق‌جو و میردار، ۱۳۹۳: ۷۵).

چنان‌که ملاحظه شد، سازه‌های ترکیبی، خاصه شگرد «کنایهٔ استعاری – ایهامی» ساختاری پیچیده دارند؛ پیچیدگی‌ای که در نگاه نخست، شاید در صورت و ظاهر بیت چندان برجسته نباشد و برای کشف روابط درهم‌تنیدهٔ بین صناعات، باید به ژرف‌ساخت کلام مراجعه کرد. بدین‌ترتیب از ترکیبِ سه شگرد منفردِ «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام»، هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری– ایهامی» شکل می‌گیرد. با ابزار بلاغی منفرد و شگردهای بیانی و حتّی بدیعی معروف در سنّت بلاغت، به‌درستی و به‌تمامی نمی‌توان هندسهٔ تصویرهای شعری‌ای را که به‌وسیلهٔ هنرسازه‌های ترکیبی آفریده شده‌اند، تحلیل کرد. به عبارت دیگر، اگر به پیوندها و روابط ترکیبی و درهم‌پیچیدهٔ بین هنرسازه‌ها در طول مصراع، بیت و بافت کلام توجّهی نشود، به‌راستی حق مطلب ادا نخواهد شد. سازوکار هنرسازه‌های «کنایهٔ استعاری» و «کنایهٔ– استعاری– ایهامی– تشبیهی» نیز بر همین سیاق است و در بحث اصلی مقاله به آنها پرداخته خواهد شد.

۱– ۱– ۲– هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری»

هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری» نیز از ترکیب دو شگرد منفرد «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه» حاصل می‌شود. تفاوت این شگرد با صناعت «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» در این است که یک جزء (ایهام) از آن کمتر دارد. چنانکه در بیت زیر می‌توان آن را مشاهده کرد:

«ای ذهن!/ ای زخم منتشر!/ صبر میان‌تهی را/ از مزرعهٔ نمک بردار!» (رویایی، ۱۳٤٦: ۵۸)

پیش از این گفته شد که در بررسی شگردهای ترکیبی، نخست باید متوجّه کنایهٔ موجود در بیت و سپس ارتباط آن با شگردهای دیگر شد. در این شعر، ترکیب «میان‌تهی بودن» کنایه‌ای است که با استفاده از شگرد «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «صبر» نسبت داده می‌شود و پا به اقلیم شگردهای ترکیبی می‌گذارد. امّا در عمل، این ارتباط بین کنایه (میان‌تهی بودن) و مستعارله (صبر)، صورت معقولی ندارد؛ زیرا «صبر» اسم معنی و واژه‌ای ذهنی و انتزاعی است؛ یعنی فاقد بُعد عینی و مادی است و برای درک و دریافت آن ناگزیریم که آن را در ذهن خود تصوّر کنیم. این‌جا درست نقطهٔ افتراق دو شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» با «کنایهٔ استعاری» است. در صناعت «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی»، کنایهٔ موجود در بیت به واژه‌ای عینی و محسوس نسبت داده می‌شود که بُعد لازمی کنایه در ظاهر آن چیز دیده شود (مثلاً کنایهٔ

«سیه‌کاری» به واژهٔ «چشم»)، امّا در شگرد «کنایهٔ استعاری»، وجه لازمی کنایه در ظاهر مستعارله مشاهده نمی‌شود (مثل «میان‌تهی بودن» در شعر بالا به اسم معنای «صبر»).

به سبب نداشتن صورت عینی و فقدان بُعد لازمی کنایه در هیأت ظاهری مستعارله، بُعد ملزومی کنایه هم عملاً به کار نمی‌آید و به تبع، ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد. با این توضیحات، تعریف دقیق و علمی هنرسازهٔ کنایهٔ استعاری «این است که کنایه‌ای را به چیزی عاریت می‌دهیم که در واقع عرفاً دارای آن نباشد» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲۶۳).

۱- ۱- ۳- هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری- ایهامی- تشبیهی»

هنرسازهٔ «کنایهٔ- استعاری- ایهامی- تشبیهی» از ترکیب چهار صنعت «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شکل می‌گیرد. ساختار این فن بلاغی، درست مانند سازوکار صنعت «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» است؛ با این تفاوت که یک جزء (تشبیه) بیشتر دارد و با آن جزء نیز درمی‌آمیزد. در بررسی این شگرد ترکیبی نیز نخست باید متوجّه کنایهٔ موجود در بیت و سپس ارتباط آن با شگردهای دیگر شد. با التفات به تحلیل این پاره از «شعر ۸» از مجموعهٔ *لب‌ریخته‌ها* می‌توان ضمن تشریح این شگرد به درهم تنیدگی عناصر ادبی در طول بیت اشاره کرد: «او/ در کجای افق گوشه می‌گیرد/ وقتی که زخم برمی‌دارد/ مثل افق که گوشه می‌گیرد؟» (رؤیایی، ۱۳۸۷: ٤٦٨)

در این شعر ترکیب «گوشه‌گرفتن» کنایه‌ای انسانی است. این شگرد در ادامه از مجرای صنعت «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «افق» نسبت داده شده‌است. گفته شد که کنایه از دو بُعد لازم و ملزومی برخوردارست. در بُعد لازمی، صورت واقعی کنایه، یعنی «گوشه‌گرفتن» را می‌توان در ظاهر «افق» مشاهده کرد؛ چنانکه یکی از معانی افق نیز کرانه و کناره است؛ خطی در گوشهٔ آسمان و زمین؛ در بُعد ملزومی، مفهوم کنایهٔ «گوشه‌گرفتن» عبارت است از: «انزوا و عزلت گزیدن، کناره‌گیری کردن». این بُعد از کنایه (ملزوم) در ارتباط با واژهٔ «افق» حقیقت ندارد؛ زیرا این مفهوم اساساً در ارتباط با «انسان» معنا پیدا می‌کند و «افق»، «انسان» نیست! ارتباط این بُعد از کنایه با مستعارله (افق) از طریق «استعارهٔ مکنیه» صورت می‌گیرد. در نتیجه، ترکیب «گوشه‌گرفتن»، کنایه‌ای است انسانی که صورت ظاهری و بُعد لازمی آن در هیأت «افق» دیده می‌شود، امّا بُعد ملزومی و لایهٔ مفهومی آن در «افق» وجود ندارد و خاصیتی استعاری است. از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله (گوشه‌گرفتنِ افق به‌صورت واقعی) و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم (انزواگزینی و عزلت افق)، که اولی حقیقتی است در «افق» و دومی، مفهومی است استعاری برای آن، ایهام حاصل می‌شود. خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «افق» خیال کند که خود «افق»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

تا اینجا ساختار همان ساختار شگرد «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» بود، امّا با تأمّل در هندسهٔ تصویر متوجّه می‌شویم که شاعر در شعر با استفاده از ادات «مثل» انسان (او) را به «افق» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن‌ها در هیأت «افق» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «افق» تشبیه می‌شود، وجه‌شبهی که از اصل متعلّق به خود مشبّه است! پس در تعریفی دقیق و

علمی: شاعر در هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی»، یک‌بار کنایه‌ای را که مربوط به مستعارمنه (که نوعاً انسان) است، از طریق استعارهٔ مکنیه به مستعارله منسوب می‌کند؛ مستعارلهی که صورت تقریبی یا ادعایی لازمِ آن کنایه را خود دارا است؛ یعنی هیأتِ لازمیِ آن، از اصل در آن چیز وجود دارد، ولی در عالم واقع، حملِ حقیقیِ مفهومِ ملزومی و مرادِ کنایه بر آن درست نمی‌آید که در نتیجه، استعاره به قوت خویش باقی خواهد ماند. ولی شاعر به این بسنده نمی‌کند و در ادامه، مستعارمنه (انسان) را مشبّه نیز قرار می‌دهد. اگر این صناعت را تجزیه کنیم به عناصر زیر دست می‌یابیم: ۱- کنایه؛ ۲- استعارهٔ مکنیه؛ ۳- واقعیت؛ ٤- ایهام؛ ٥- تشبیه (میردار رضایی، ۱۳۹۱: ۸۳).

یکی از مقیاس‌های سادگی یا پیچیدگی هندسهٔ تصویرهای ادبی، خاصه تصویرهای شعری، میزان حضور هنرسازه-های ترکیبی، یعنی شگردهای «کنایهٔ استعاری- ایهامی»، «کنایهٔ استعاری» و «کنایهٔ- استعاری- ایهامی- تشبیهی» در ساختمان تصویرها است؛ به عبارت دیگر، هرچه شمار حضور این شگردهای بلاغی در ساختمان تصویرها بیشتر باشد، سازهٔ تصویرها پیچیده‌تر خواهد شد و برعکس، هرچه تعداد آن‌ها کمتر باشد، هندسهٔ تصویرها ساده‌تر است. با این توضیحات، مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که هنرسازه‌های ترکیبی (به‌عنوان ابزارهایی تصویرساز) تا چه اندازه در ساخت پیکرهٔ تصویرهای شعر رؤیایی نقش دارند. هم‌چنین یکی از خصایص هنرسازه‌های ترکیبی آن است که سبب پیچیده‌تر شدن هندسهٔ تصویرهای شعری می‌شوند. «حجم‌گرایی» نیز با مکانیسم منحصر شعری و بیانیهٔ خاص خود، یکی از سبک‌های شاخص شعری و دشوارفهم دورهٔ معاصر است که از قضا به خوانندهٔ عام نیز اعتقادی ندارد؛ این‌که بین پیچیدگی هنرسازه‌های ترکیبی و تصویرهای دوریاب شعر حجم ارتباطی وجود دارد یا نه؟ مسألهٔ دیگر این مطالعه است. با توجه به این مطالب، پژوهش حاضر می‌کوشد تا به این سه پرسش پاسخ دهد: ۱- مقیاس حضور «هنرسازه‌های ترکیبی» در ساختمان تصویرهای شعر رؤیایی تا چه اندازه است؟ آیا این ابزارهای ادبی کهن توانسته‌اند خود را به «شعر حجم» برسانند، یا این‌که شاعران این سبک، علاقه‌ای به بهره‌گیری از این عناصر بلاغی ندارند؟ ۲- هنرسازه‌های ترکیبی موجود در شعر حجم با همان سازوکار سنتی خود در تصاویر شاعران این سبک ظهور و حضور می‌یابند، یا به‌سان شعر نیما، سازوکاری متفاوت و نو دارند؟ ۳- رسالت حضور هنرسازه‌های ترکیبی در تصویرهای شعر رؤیایی چیست و چه ارتباطی بین پیچیدگی هنرسازه‌های مزبور و سازهٔ تصویرهای رؤیایی وجود دارد؟

۱- ۲- ضرورت و روش پژوهش

شعر حجم به‌عنوان یکی از جریان‌های پیشرو و در عین حال دشوارفهم در شعر معاصر ایران، به دلیل ساختارشکنی‌های زبانی و تصویرسازی‌های دوریاب، همواره نیازمند واکاوی‌های بلاغی دقیق‌تری است. با وجود تأکید نظریه‌پردازان این جریان، خاصه تأکید رؤیایی بر «نجات تصویر از ایستایی»، «گشودن دریچه‌ای دیگر و به حرکت درآوردن خیال»، «تفاوت شاعر امروز با شاعر دیروز در مکانیسم تصویرپردازی» و ...، هنوز مشخص نیست که ابزارهای سنتیِ «هنرسازه‌های ترکیبی» تا چه حد در خدمت این ساختار نوین قرار گرفته‌اند و آیا این عناصر، در گذار از سنت به مدرنیته، دچار تغییر کارکرد شده‌اند یا خیر؟ از آنجا که پیچیدگی هندسهٔ تصاویر در شعر حجم، پیوندی ناگسستنی با

ابزارهای تصویرساز دارد و تاکنون پژوهشی مستقل به تبیین ارتباط میان «هنرسازه‌های ترکیبی» و «تصویرهای دوریابِ شعر حجم» نپرداخته است، این مطالعه با هدف پر کردن این خلأ نظری و تبیین سازوکار تحول این هنرسازه‌ها در شعر یدالله رؤیایی، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر دارد. جستار حاضر با روش تحلیلی ـ توصیفی، و با بهره‌گیری از ابزارهای کتابخانه‌ای نوشته شده‌است.

۱- ۳- پیشینهٔ پژوهش

با وجود این‌که مطالعات بسیاری دربارهٔ ویژگی‌های «شعر حجم» انجام شده‌است، اما تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی هنرسازه‌های ترکیبی در ساختمان تصویرهای شعر حجم نپرداخته‌است. برای نمونه، رعیت حسن‌آبادی در مقالهٔ «تصویر حجمی؛ بررسی بوطیقای تصویری شعر حجم در سبک هندی؛ مثال موردی: اشعار بیدل دهلوی» (۱۴۰۲) بدون بررسی هنرسازه‌های مزبور (که از این منظر نیز قابلیت بررسی را دارد)، پس از تعریف و توضیح اصطلاحِ تصویر حجمی، نمونه‌هایی از شکلِ تصویرپردازی در شعر حجم را تحلیل کرده، سپس با تحلیل نمونه‌هایی از این مدل تصویرپردازی در شعر بیدل، نشان می‌دهد که تصویر حجمی یکی از ویژگی‌های سبکی مشترک شعر یدالله رؤیایی و بیدل دهلوی است.

قابل ذکرست که تنها مطالعه در زمینهٔ بررسی حضور هنرسازه‌های ترکیبی در شعر معاصر، مقالهٔ میردار رضایی است با عنوان «غریب‌تر از طرز تازه (فراروی نیما در آفرینش یکی از شگردهای سبک هندی)» (۱۴۰۴) که دربارهٔ حضور متفاوت هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» در تصویرهای شعر نیما انجام شده‌است.

۲- بحث

در این بخش، ضمن تحلیل و ارائهٔ فشردهٔ نمونه‌هایی از هنرسازه‌های ترکیبی «کنایهٔ استعاری- ایهامی»، «کنایهٔ استعاری» و «کنایهٔ استعاری- ایهامی- تشبیهی» در ساختمان تصویرهای شعر رؤیایی، جهت پرهیز از اطالهٔ کلام، نمونه‌هایی از آن صناعات در قالب جدول ارائه خواهد شد.

۲- ۱- کنایهٔ استعاری- ایهامی

بررسی تصویرهای شعر رؤیایی نشان می‌دهد که هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری ـ ایهامی» در ساختمان تصویرهای شعری او حضور چشمگیری دارد. همان‌طور که پیش از این بیان شد این هنرسازه از پیوند سه شگرد «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه» و «ایهام» به‌وجود می‌آید و هنگام بررسی هنرسازه‌های ترکیبی، اولین و مهمترین راه، کشف عنصر بیانی «کنایه» و سپس ارتباط آن با صناعات بلاغی است. برای نمونه، در شعر زیر:

می‌بوسم آن دو چشم سیه‌کار اشک‌ریز در کنه شب ستاره در آغوش می‌کشم

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۸۸)

۱- «سیه‌کار بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- شاعر این کنایه را از دالان صناعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «چشم» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی «سیه‌کار بودن» را می‌توان در هیأت «چشم» (رنگ سیاه مردمک آن) مشاهده کرد؛ ٤- «سیه‌کار بودن» چشم به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= فسق ورزیدن، ستمکاره بودن) به‌راستی در چشم نیست؛ ٥- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در چشم و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود؛ ٦- خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌رو شدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «چشم» خیال کند که خود «چشم»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارد.

نکته این‌که شاید بلندی نام‌ها و درهم‌پیچیدگی هنرسازه‌های ترکیبی قدری سبب ملال خواننده شود؛ بخصوص مخاطبی که برای نخستین‌بار با این ابزارها مواجه شده‌است، امّا نمی‌توان به بهانهٔ پیچیدگی و پیوندپذیری این شگردها -که خاصیت ذاتی‌شان است- آن‌ها را انکار کرد. خاصیت دیگر این شگردها، متسّع‌کردن «خیال» موجود در شعر است؛ نکته‌ای که رؤیایی نیز بر آن تأکید دارد: ارزش یک تصویر به گسترهٔ هالهٔ خیالی آن‌ست. به کمک همین هالهٔ خیالی است که تصویرپردازی باز و گریزان می‌شود. بنابراین یک تصویرپردازی خوب «یک تخیل است که وقتی اتفاق می‌افتد، روان آدمی چیزی نو، چیزی باز را تجربه می‌کند که وقتی می‌آید، پیش می‌آید، مستقیماً سراغ روان آدمی را می‌گیرد و واقعاً هم تکوینش اتفاق می‌افتد؛ مثل یک حادثه، مثل این‌که هستی خود آدم اتفاق افتاده‌است. تصویر اگر مایهٔ خیالی‌اش را رها کند و در شکل قاطع تغییرناپذیری تثبیت شود، کم‌کم خصیصه‌های مشاهده را می‌گیرد و در شعاع مشاهده می‌ماند و به‌جای این‌که از آن به رویا برویم و به حرف درآییم ما را به سازش با خودش عادت می‌دهد. تصویری که مدید بماند، ثابت و کامل و بی‌تغییر، بال‌های تخیل ما را می‌چیند» (رؤیایی، ۱۳۳۷: ۱۵۹). از سوی دیگر، رؤیایی نه بر مخاطب عام، که با تأکید بر خوانندهٔ خاص، می‌گذارد که خواننده هم در ساختن شعر با او سهیم شود (همو، ۱۳۵۷: ۱٤۲)؛ زیرا «شما به‌عنوان یک خوانندهٔ شعر، به شعر حضور دیگری داده‌اید و در خلق آن به من کمک کرده‌اید و با من سهیم هستید» (همان: ۳٤۹). هنرسازه‌های ترکیبی هر دو امکان «خیال‌ورزی» و «سهیم‌سازی مخاطب در فرایند تکوین و تکامل تصویر» را دارد؛ زیرا این شگردها «قابلیت ارجاع به مفاهیم خیالی را دارند و از جنس بازی‌های لفظی و معنایی نیستند. تلفیق چند عنصر در هیأت یک ترکیب موجز، علاوه بر ایجاد التذاذ هنری، به سبب باورانگیزی نیرومندی که در آن است و از سازوکار آن نشأت می‌گیرد، می‌تواند واسطهٔ مناسبی برای انتقال مخاطب به عالم خیال شاعر باشد. در واقع در این صنعت، همهٔ عناصر به‌صورتی سازگار با هم کار می‌کنند تا ما در عالم خیال راهی بیابیم و شاید گوشه‌ای از آن روی دیگر حیات را مشاهده کنیم» (حق‌جو، ۱۳۹۰: ۲٦۷-۲٦٦). برای نمونه، در شعر بالا، «سیه‌کار» خواندن چشم، ورود به جهان خیالی است و با مخاطب نیز با درک و فهم آن و نیز پیوند بین شگردهای مختلف، در تکوین و تکامل آن نقش و مشارکت دارد.

از نمونه‌های دیگر این شگرد در شعرهای حجمی رؤیایی می‌توان به مثال زیر، در «شعر ۱٤۰» از مجموعهٔ لب-ریخته‌ها اشاره کرد که در آن، دو هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری- ایهامی» وجود دارد: «در شیب سپید آنجا/ وقتی که

ورود نور را دریا کف می‌زد/ جایی دیگر/ تشنه‌ای از رودی دیگر سیلی می‌خورد/ و سرخ می‌شد/ سیمای صخره از معانی درهم» (رؤیایی، ۱۳۸۷: ٦۱۵)

در این شعر، ۱- «کف‌زدن» و «سرخ‌شدن سیما» کنایه‌هایی انسانی‌اند؛ ۲- شاعر این کنایه‌ها را از دالان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «دریا» و «صخره» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی کنایه‌ها را می‌توان در هیأت «دریا» (مواد آلی حاصل از موج‌ها) و صخره (رنگ قرمز صخره) مشاهده کرد؛ ٤- «کف‌زدن» دریا به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= ابراز شادی، تشویق و یا تمسخر کردن) به‌راستی در دریا، و «سرخ‌شدن سیما»ی صخره به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= شرمسار یا خشمگین شدن) به‌راستی در صخره نیست؛ ۵- از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در دریا و صخره و دومی مفهومی است استعاری برای آن‌ها، ایهام حاصل می‌شود؛ ٦- خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفهومی را برای «دریا» و «صخره» خیال کند که خود «دریا» و «صخره»، صورت آن را در مفهومی دیگر دارند.

در شعر زیر نیز می‌توان همان کنایهٔ انسانی «سرخ شدن» را برای مستعارله «ستاره» مشاهده کرد: «افتادم/ جایی که شیهه‌های ناتوان افتادند/ افتاده بودند از بار/ هر بار/ ستاره سرخ می‌شد از پیغام» (همان: ٤۸۲)

نمونه‌ای دیگر از مجموعهٔ *لب‌ریخته‌ها*: «و ریشه در سفری سخت/ پای می‌فشرَد/ آشفته از درخت/ که او را گمراه می‌خواند» (همان: ٦۰۰)

در این شعر، ۱- «پای‌فشردن» و «گمراه شدن» کنایه‌هایی انسانی‌اند؛ ۲- شاعر این کنایه‌ها را از دالان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «ریشه» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی کنایه‌ها را می‌توان در هیأت «ریشه» (ریشه در پا و پایین درخت قرار گرفته‌است؛ و حرکت و رشد کج و اریب دارد) مشاهده کرد؛ ٤- «پای‌فشردن» و «گمراه شدن» ریشه به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (پای‌فشردن= ایستادگی کردن و ثابت‌قدم بودن؛/ گمراه شدن= منحرف و سرگردان شدن) به‌راستی در ریشه نیست؛ ۵- از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در ریشه و دومی مفهومی است استعاری برای آن‌ها ایهام حاصل می‌شود...

نمونه‌ای دیگر از این هنرسازه‌ای را در شعر زیر از مجموعهٔ «شعرهای دریایی» می‌توان مشاهده کرد: «از دوردست، باد تهی‌دست/ بیدار کرده با وزشی دردمند/ هذیان شاخه‌ها را:/ شاید غریو دوری؟ / شاید!» (رؤیایی، ۱۳٤٤: ٦۳)

۱- «تهی‌دست بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- شاعر این کنایه را از دالان صناعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «باد» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی «تهی‌دست بودن» را می‌توان در هیأت «باد» (باد فی‌ذاته تهی و خالی‌ست) مشاهده کرد؛ ٤- «تهی‌دست بودن» باد به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (=مفلس، نادار و فقیر بودن) به‌راستی در باد نیست؛ ۵- از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در باد و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود...

نمونهٔ بعدی هم از مجموعهٔ «شعرهای دریایی» انتخاب شده‌است: «با من بگو شکوه ریاضی!/ آیا کجا ستارهٔ بازیگوش/ با شاخک برهنهٔ ماه/ ارقام را/ بر میزهای آب بهم ریخته است؟» (همان: ۳۷)

۱- «بازیگوش بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- شاعر این کنایه را از دالان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «ستاره» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی «بازیگوش بودن» را می‌توان در هیأت «ستاره» (چشمک‌زدن‌های مداوم آن) مشاهده کرد؛ ٤- «بازیگوش بودن» ستاره به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= تفنن‌جویی، سربه‌هوایی و شیطان بودن) به‌راستی در ستاره نیست؛ ۵- از روبه‌رو شدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در ستاره و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود...

در شعر زیر از مجموعهٔ *هفتاد سنگ قبر* هم:«در لحظه‌های پیش از آمدنم/ اینجا/ ایمان/ یک سکهٔ دورو بود/ ایمان ناگاه/ یک سکهٔ دورو شد/ در لحظه‌های پیش از آمدنم/ اینجا» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۵۷)

۱- «دورو بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- شاعر این کنایه را از دالان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «سکه» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی «دورو بودن» را می‌توان در هیأت «سکه» (پشت و روی آن) مشاهده کرد؛ ٤- «دورو بودن» سکه به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= متظاهر و منافق بودن) به‌راستی در سکه نیست؛ ۵- از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در سکه و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود...

نمونهٔ زیر نیز از مجموعهٔ *دفتر دلتنگی‌ها* انتخاب شده‌است: «اندام‌های نور/ به سودای سایه‌ها/ پامال می‌شوند/ با فوج‌شان که ظلمت تسلیم را/ بیگاه در خشونت تقدیر دیده‌اند» (رویایی، ١٣٤٦: ١٤)

۱- «پامال شدن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- شاعر این کنایه را از دالان صنعت منفرد «استعارهٔ مکنیه» به «اندام‌های نور» نسبت می‌دهد؛ ۳- صورت واقعی «پامال شدن» را می‌توان در هیأت «اندام‌های نور» (پرتوهای فروافتادهٔ نور بر سطح زمین) مشاهده کرد؛ ٤- «پامال شدن» اندام‌های نور به‌صورت واقعی، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (= نادیده گرفته‌شدن، ضایع و نابودن‌گشتن) به‌راستی در اندام‌های نور نیست؛ ۵- از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در اندام‌های نور و دومی مفهومی است استعاری برای آن ایهام حاصل می‌شود...

به سبب فراوانی این هنرسازه در شعر یدالله رؤیایی و نیز جهت پرهیز از درازگویی، نمونه‌هایی دیگر به‌صورت جدولی ارائه می‌شود:

جدول ۱. شواهدی از هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری ایهامی» در شعر رؤیایی

کنایه	مستعارمنه	مستعارله	نام شعر	دفتر شعر	ارجاع

از خود رمیدن	انسان	ستاره	چیست در خفا	بر جاده‌های تهی	(رؤیـــایـــی، ۱۳۸۷: ۱۹)
نقاب از رخ برگرفتن	انسان	خورشید	صبح	همان دفتر	(همان: ۲۲)
نعره از دل برآوردن	انسان	دریا	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
خونین‌دهن بودن	انسان	شفق	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
چاک کردن جیب	انسان	افق	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
در عروج بودن	انسان	نخ	ساز راز	همان دفتر	(همان: ۲۳)
نوحه خواندن	انسان	چرخ	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
کمر ... را شکستن	انسان	زمان	سحر سکوت	همان دفتر	(همان: ۳۰)
آرام بر سر... گریستن	انسان	ابر	اشک‌ها	همان دفتر	(همان: ۳٤)
سیاهکار بودن	انسان	ظلمت	آشوبِ راز	همان دفتر	(همان: ٤٥)
خشک‌لب بودن	انسان	خاک	عبث	همان دفتر	(همان: ۹۲)
سر به‌هم سپردن	انسان	خوشه	حسرت	همان دفتر	(همان: ۱۰۰)
دائم خاموش بودن	انسان	خورشید	گلاویز	همان دفتر	(همان: ۱۰۲)
آه دودناک کشیدن	انسان	چراغ	دودها	همان دفتر	(همان: ۱۰۸)
خویشتن‌سوزی	انسان	پروانه	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۰۹)
کف بر لب آوردن	انسان	صحرا	چشمهٔ من	همان دفتر	(همان: ۱۱۳)
لب به‌هم آوردن	انسان	درب	عابر	همان دفتر	(همان: ۱۱۵)
لرزیدن از ...	انسان	شعله	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۱۵)
در خروش بودن	انسان	چنگ	بهاران	همان دفتر	(همان: ۱۲۰)
پای‌بسته بودن	انسان	چنار	به چنار	همان دفتر	(همان: ۱۳۸)
سربلند بودن	انسان	چنار	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱٤۲)
به خاکستر نشستن	انسان	اشک	بیزار	همان دفتر	(همان: ۱٤۳)

دل‌سرد بودن	انسان	شب	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱٤۷)
زمین‌گیر بودن	انسان	سنگ	شعر سنگ	همان دفتر	(همان: ۱٥٤)
کبودروی بودن	انسان	آب	سفر	همان دفتر	(همان: ۱٥۷)
زردروی بودن	انسان	چراغ	نقشی از قهوه	همان دفتر	(همان: ۱٦۷)
ذهن روشن داشتن	انسان	کف	بر ساحل	همان دفتر	(همان: ۱۷۳)
غبار از ... برافشاندن	انسان	باد	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۷٦)
رام بودن	انسان	دریا	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۷٦)
از صدا افتادن	انسان	جیرجیرک	شب	همان دفتر	(همان: ۱۹٤)
سر برافراشتن	انسان	کوه	مرگ غم	همان دفتر	(همان: ۲۰۹)
سرکشیدن از ...	انسان	ماه	ماه	اتودها	(همان: ۲۳۱)
سر در ... نهادن	انسان	ماه	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۲۳۳)
سرگردان شدن	انسان	اشک	کاشکی	همان دفتر	(همان: ۲٤۰)
سرباختن	انسان	مناره	دلتنگی‌ها	دلتنگی‌ها	(همو، ۱۳٤٦: ۱۱)
کامل شدن	انسان	دایره	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۷)
غش کردن	انسان	کاخ و کنگره	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۳۱)
به راه افتادن	انسان	شبدرهای وحشی	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۳۲)
... را محاصره کردن	انسان	خوشه‌های دیم	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۳۲)
خمیازه کشیدن	انسان	سیل	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۳٦)
سکونت داشتن	انسان	شن	همان شعر	همان دفتر	(همان: ٤٥)
از راه بازماندن	انسان	شن	همان شعر	همان دفتر	(همان: ٥۲)

نزدنِ قلب	انسان	سنگ	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۷۰)
شنیدنِ صدای تپیدن قلب	انسان	برگ	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۷۰)
تا شدن	انسان	فریاد	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۹۶)
سقوط کردن	انسان	برگ	از دوستت دارم		(همو، ۱۳۴۷: ۷)
نبض بی‌تپش داشتن	انسان	خاک	همان دفتر		(همان: ۱۰)
لال بودن	انسان	شیروانی	همان دفتر		(همان: ۱۱)
سبک‌بال بودن	انسان	نسیم	همان دفتر		(همان: ۲۶)
نرم‌پرواز بودن	انسان	نسیم	همان دفتر		(همان: ۲۶)
لال بودن	انسان	سنگ	همان دفتر		(همان: ۳۹)
برهنه بودن	انسان	ماه	همان دفتر		(همان: ۷۰)
سیر بودن	انسان	زمین	هفتاد سنگ قبر		(همو، ۱۳۷۹: ۱۲۰)
لرزیدن	انسان	درخت	همان دفتر		(همان: ۱۳۷)
سرگیجه داشتن	انسان	درخت	شعر ۶۴	لب‌ریخته‌ها	(همو، ۱۳۸۷: ۵۲۵)
عریان بودن	انسان	درخت	شعر ۷۹	همان دفتر	(همان: ۵۴۲)
از درد ترکیدن	انسان	تاول	شعر ۱۱۲	همان دفتر	(همان: ۵۸۰)
سرنگون شدن	انسان	گیسو	شعر ۱۳۲	همان دفتر	(همان: ۶۰۳)
پایبند ... بودن	انسان	شاخه	شعر ۱۴۷	همان دفتر	(همان: ۶۲۶)
کج پیچیدن	انسان	مار	شعر ۱۶۳	همان دفتر	(همان: ۶۵۴)

۲- ۲- کنایهٔ استعاری

نگاهی به نمونه‌های تحلیل‌شده و جدولی که مصادیق هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری» در قالب آن ارائه‌شده، نشان می‌دهد که شمار قابل توجهی از این عنصر بلاغی را می‌توان در هندسهٔ تصویرهای شعری رؤیایی مشاهده کرد. همان‌طور که

پیش از این بیان شد هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری» از پیوند دو صنعت منفرد «کنایه» و «استعارهٔ مکنیه» ایجاد می‌شود. نمونه‌ای از این شگرد در شعر رؤیایی:

«در تربت من/ قد می‌کشد پشیمانی/ سنگینی چرا در سر» (رؤیایی، ۱۳۷۹: ۵۲)

تحلیل ترتیبی این تصویر بدین‌قرارست: ۱- ترکیب «قد کشیدن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- کنایهٔ مزبور با صنعت منفرد و بیانی «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «پشیمانی» نسبت داده شده‌است؛ ۳- صورت واقعی کنایهٔ «قد کشیدن» در هیأت ظاهری مستعارله (پشیمانی) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد. ٤- از ترکیب دو صنعت منفرد کنایه و استعارهٔ مکنیه، شگرد ترکیبی «کنایهٔ استعاری» شکل می‌گیرد.

نمونه‌هایی دیگر از این شگرد در ساختمان تصویرهای شعر رؤیایی: «ای اشتیاق گفتن!/ با این زمین گیج پیامی نمی‌رود/ اینجا کلام کیست که می‌سوزد از کلام» (رویایی، ۱۳٤٤: ٦۳)

۱- ترکیب «گیج بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- کنایهٔ مزبور با صناعت «استعارهٔ مکنیه» به واژهٔ «زمین» نسبت داده شده‌است؛ ۳- صورت واقعی کنایهٔ «گیج بودن» در هیأت ظاهری مستعارله (زمین) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد...

«جرم سبک‌رکابی یک عشق ناتمام بار هزار خاطره بر دوش می‌کشم»

(همو، ۱۳۸۷: ۸۸)

۱- ترکیب «سبک‌رکاب بودن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- کنایهٔ مزبور با صنعت «استعارهٔ مکنیه» به اسم معنی (=عشق) نسبت داده شده‌است؛ ۳- صورت واقعی کنایهٔ «سبک‌رکاب بودن» در هیأت ظاهری مستعارله (عشق) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد...

«با قدم تو از خاک دور می‌شوم/ یک جرعه خاک!/ و شخم/ دل‌تنگ افق می‌شد» (رویایی، ۱۳۷۹: ۲٦)

۱- ترکیب «دل‌تنگ شدن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲- کنایهٔ مزبور با صنعت «استعارهٔ مکنیه» به اسم معنی (=شخم) نسبت داده شده‌است؛ ۳- صورت واقعی کنایهٔ «دل‌تنگ شدن» در هیأت ظاهری مستعارله (شخم) دیده نمی‌شود و بنابراین ایهامی نیز شکل نمی‌گیرد...

جهت پرهیز از درازگویی، نمونه‌های دیگر از این شگردِ پرشمار در شعر رؤیایی، در جدول زیر ارائه می‌شود:

جدول ۲. شواهدی از هنرسازهٔ ترکیبی «کنایهٔ استعاری» در شعر رؤیایی

کنایه	مستعار منه	مستعارله	نام شعر	دفتر شعر	ارجاع
پای بر مغز ... کوفتن	انسان	نعمت	چیست در خفا	بر جاده‌های تهی	(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۲۰)
چنگ یازیدن بر ...	انسان	ظلمت	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
گریبانِ ... گرفتن	انسان	سحر	صبح	همان دفتر	(همان: ۲۱)

فریاد در گلو پیچیدن	انسان	سحر	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۲۱)
سپر افکندن	انسان	روز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۲۲)
بوسه بر جبین ... زدن	انسان	زحمت	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
دمار از کسی برآوردن	انسان	غم	قهر امید	همان دفتر	(همان: ۲۷)
آه از گلو کشیدن	انسان	شب	سحر سکوت	همان دفتر	(همان: ۳۲)
بوسه بر رخ ... زدن	انسان	آرزو	مژده فردا	همان دفتر	(همان: ۳۶)
سرنگون شدن	انسان	روح	پابرهنه‌ها	همان دفتر	(همان: ۳۹)
کفن‌پوش بودن	انسان	روح	پابرهنه‌ها	همان دفتر	(همان‌جا)
ناخن به پیشانی کشیدن	انسان	وجدان	پابرهنه‌ها	همان دفتر	(همان‌جا)
ستم‌سوزی	انسان	عدل	پابرهنه‌ها	همان دفتر	(همان: ۴۰)
گلوی ... را گرفتن	انسان	راز	آشوب راز	همان دفتر	(همان: ۴۶)
ناخن گشادن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۶)
چشم به‌غضب شستن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۶)
دامن کشیدن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۶)
پای کشیدن از ...	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۶)
خنجر از آستین کشیدن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۶)
سر کشیدن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۷)
جامه چاک کردن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۷)
گوشه‌گیر شدن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۷)
پا در کشیدن	انسان	راز	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۴۷)
زنجیر بر پای داشتن	انسان	صبح	بیا باشیم	همان دفتر	(همان: ۵۲)
نعره کشیدن	انسان	پا	فریادها	همان دفتر	(همان: ۶۴)
سراپا گوش بودن	انسان	اندیشه	فریادها	همان دفتر	(همان: ۶۴)
پا بر ... نهادن	انسان	نبض	طوفان در گور	همان دفتر	(همان: ۹۰)
لب‌بسته بودن	انسان	بغض	ساعت	همان دفتر	(همان: ۹۹)
پای کشیدن از ...	انسان	ترانه	گلاویز	همان دفتر	(همان: ۱۰۳)
لنگر افکندن	انسان	شب	رنگ‌ها و طعن-ها	همان دفتر	(همان: ۱۰۴)
خون گریستن	انسان	ستاره	چشمه من	همان دفتر	(همان: ۱۱۳)

پای کوفتن به ناز	انسان	آفتاب	بهاران	همان دفتر	(همان: ۱۲۲)
پا در گریز بودن	انسان	نغمه	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۲۲)
تهی‌دست بودن	انسان	گوش	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۲۲)
پیرهن بر پیکر دریدن	انسان	سگ	اندیشه‌های سگ	همان دفتر	(همان: ۱۲۷)
پای به زنجیر بودن	انسان	چنار	به چنار	همان دفتر	(همان: ۱۳۸)
ولگرد بودن	انسان	شب	بیزار	همان دفتر	(همان: ۱٤۷)
پا کشیدن از ...	انسان	آفتاب	شعر سنگ	همان دفتر	(همان: ۱٤۹ و ۱۵۵)
پا کشیدن از ...	انسان	صبح	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۵۱)
سر به بالین فروکشیدن	انسان	سنگ	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۵۳)
دست‌افشان بودن	انسان	اشتیاق	سفر	همان دفتر	(همان: ۱٦٤)
در گریز بودن	انسان	عقل	نقشی از قهوه	همان دفتر	(همان: ۱٦۸)
عنان ... را گرفتن	انسان	تن	پایان	همان دفتر	(همان: ۱۸۰)
دامن عشوه بافتن	انسان	ناهید	غروب	همان دفتر	(همان: ۱۹۰)
پا در گل بودن	انسان	روز	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
چنگ به سیمای ... یازیدن	انسان	بهت	همان شعر	همان دفتر	(همان‌جا)
خودباخته بودن	انسان	دشت	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱۹۱ا)
از جا نجنبیدن	انسان	شب	شب	همان دفتر	(همان: ۱۹۳)
چنگ بر دامن ... زدن	انسان	دل	یک‌شب	همان دفتر	(همان: ۲۰۱)
خون بر دامن داشتن	انسان	خورشید	مرگ غم	همان دفتر	(همان: ۲۰۸)
پا کشیدن از ...	انسان	سیاهی	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۲۰۹)
سر در گریبان افکندن	انسان	مسجد	مسجد متروک	همان دفتر	(همان: ۲۱٦)
سر به بالین ... افکندن	انسان	سیاهی	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۲۱٦)
دست بر سر ... کشیدن	انسان	فقر	در کوچه	اتودها	(همان: ۲۳۷)
از پای نشستن	انسان	بخت	سرگذشت	همان دفتر	(همان: ۲٤۱)
خو گرفتن با ...	انسان	باغ	شعرهای	دریایی	(همو، ۱۳٤٤: ۳۷)
اندیشه کردن از ...	انسان	درخت	همان		(همان: ٦۲)

بدبخت بودن	انسان	جاده	دل‌تنگی‌ها		(همو، ۱۳٤٦: ۲۵)
گفتگوی مشروط کردن	انسان	سپیده	همان دفتر		(همان: ٤٠)
انتحار کردن	انسان	اشباح	همان دفتر		(همان: ٤٣)
آرمیده بودن	انسان	عصمت	همان دفتر		(همان: ٤٧)
مغرور بودن	انسان	باد	همان دفتر		(همان: ٥٣)
واژگون بودن	انسان	روز	همان دفتر		(همان: ٥٤)
درهم کوفته شدن	انسان	وحشت	همان دفتر		(همان: ٥٦)
عقیم بودن	انسان	نمک	همان دفتر		(همان: ٥٧)
سبکبار بودن	انسان	ویرانه	همان دفتر		(همان: ٦١)
به خود بالیدن	انسان	سکوت	همان دفتر		(همان: ٦٢)
دل‌تنگ بودن	انسان	باد	همان دفتر		(همان‌جا)
پر زدن	حیوانی	رنگ	از دوستت دارم		(همو، ۱۳٤۷: ۲۸)
پای فشردن	انسان	انتظار	همان دفتر		(همان: ۲۸)
وحشت کردن	انسان	لحظه	هفتاد سنگ قبر		(همو، ۱۳۷۹: ۵۹)
شرم کردن از ...	انسان	انگشت	همان دفتر		(همان: ٦٠)
از حال رفتن	انسان	دایره	همان دفتر		(همان: ٦١)
راه افتادن	انسان	خندق	شعر ۲	لب‌ریخته‌ها	(همو، ۱۳۸۷: ٤٦٢)
راه فتادن	انسان	وقت	شعر ٤	همان دفتر	(همان: ٤٦٤)
آرامیدن	انسان	اهتزاز	شعر ۳۱	همان دفتر	(همان: ٤٩٢)
بریده دست	انسان	پاییز	شعر ۳۸	همان دفتر	(همان: ٤٩٩)
سر رسیدن	انسان	واژه	شعر ٤٠	همان دفتر	(همان: ٥٠١)
سرگردان بودن	انسان	صدا	شعر ٤٥	همان دفتر	(همان: ٥٠٦)
پر دادن	انسان	انتظار	شعر ٥٤	همان دفتر	(همان: ٥١٥)
غربال کردن	انسان	سرسام	شعر ٦٢	همان دفتر	(همان: ٥٢٣)
چاقو میان ... نهادن	انسان	شایعه	شعر ۷۲	همان دفتر	(همان: ٥٣٥)

از دست دادن حوصله	انسان	برگ	شعر ۸۸	همان دفتر	(همان: ٥٥١)
غافل شدن	انسان	راه	شعر ۹۱	همان دفتر	(همان: ٥٥٤)
تنها ماندن	انسان	انتظار	شعر ۹۷	همان دفتر	(همان: ٥٦٤)
ترسیم ترس کردن	انسان	پاشنه	شعر ۹۹	همان دفتر	(همان: ٥٦٧)
ناله کردن	انسان	خاک	شعر ۱۰۵	همان دفتر	(همان: ٥٧٣)
شکوه کردن	انسان	سپیده‌دم	شعر ۱۱۷	همان دفتر	(همان: ٥٨٦)
پایبند ... بودن	انسان	سایه	شعر ۱۳۹	همان دفتر	(همان: ٦١٣)

۲- ۳- کنایهٔ استعاری ـ ایهامی ـ تشبیهی

اگرچه مقیاس حضور هنرسازهٔ «کنایهٔ – استعاری – ایهامی – تشبیهی» در ساختمان تصویرهای شعری رؤیایی کمتر از دو هنرسازهٔ ترکیبی دیگر است، اما نمونه‌هایی که در ادامه ذکر و تحلیل خواهد شد، نشان می‌دهد که هندسهٔ تصویرهای شعر حجم، خالی از این هنرسازه نیست. همان‌طور که پیش از این بیان شد هنرسازهٔ پیچیدهٔ «کنایهٔ – استعاری – ایهامی – تشبیهی» از ترکیب چهار صناعت «کنایه»، «استعارهٔ مکنیه»، «ایهام» و «تشبیه» شکل می‌گیرد. ساختار این فن بلاغی، درست مانند سازوکار صنعت «کنایهٔ استعاری – ایهامی» است؛ با این تفاوت که یک جزء (تشبیه) بیشتر دارد و با آن جزء نیز درمی‌آمیزد. نمونه‌ای از این هنرسازه، همان شعری است که در مقدمهٔ مقاله ذکر شد:

«در گذارِ از شیشه/ شسته می‌شوم/ و در آن‌سوی شکستگی/ می‌نشینم شکسته‌تر از آیینهٔ دیروز/ امروز!» (رؤیایی، ۱۳۸۷: ۵۰۸)

پیشتر گفته شد که شاعر در این شعر با تداعی‌های آزاد، از «شیشه» به «شستن» می‌رسد و سپس به «شکستن» و «آینه». در این شعر، ترکیب «شکسته‌شدن» کنایه‌ای‌ست انسانی؛ شاعر این کنایه را از مجرای شگرد «استعارهٔ مکنیه» به «آیینه» نسبت می‌دهد؛ صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «آیینه» دید (آینهٔ خردشده)»؛ وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری آیینه، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (مضطرب، پریشان و تکیده‌شدن) به‌راستی در «آیینه» نیست؛ از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «آیینه» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، صنعت «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ زیرا او می‌بیند که باید مفاهیمی را برای آیینه تصور کند که خود آیینه، صورت واقعی آن‌ها را در مفهومی دیگر دارد؛ شاعر در ادامه با استفاده از ضمیر «م» انسان(خودش) را به «آیینه» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به‌واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «آیینه» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به‌همان «آیینه» تشبیه می‌شود، وجه‌شبهی که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

تحلیل فشردهٔ نمونه‌ای دیگر:

بگذار چو موجی که ز طوفان خبر آرد آشفته سر خویش به هر سنگ بکوبم...

(همان: ۲۲۹)

۱ـ ترکیب «سر خویش به سنگ کوفتن» کنایه‌ای است انسانی؛ ۲ـ شاعر این کنایه را از طریق «استعارهٔ مکنیه» به «موج» نسبت می‌دهد؛ ۳ـ صورت واقعیِ کنایه را می‌توان در هیأت ظاهری «موج» دید(برخوردهای محکم موج به صخره)؛ ٤ـ وجود صورت واقعی و وجه ملزومی کنایه در هیأت ظاهری موج، هیچ ربطی به مفهوم کنایی آن در قلمرو انسانی ندارد. ملزوم (بی‌تاب و بی‌قرار بودن) به‌راستی در موج نیست؛ ۵ـ از روبه‌روشدن وجه حقیقی مستعارله و وجه لازمی مستعارمنه همراه با ادعای ملزوم، که اولی حقیقتی است در «موج» و دومی مفهومی است استعاری برای آن، «ایهام» حاصل می‌شود؛ خواننده وقتی با این تصویر مواجه می‌شود، از روبه‌روشدن این دو وجه و درک ایهام، لذّت می‌برد؛ ٦ـ شاعر در ادامه با استفاده از ادات «چو» انسان را به «موج» تشبیه می‌کند؛ یعنی کُنش کنایی یکبار به واسطهٔ وجود صورت واقعی آن در هیأت «موج» از مجرای «استعارهٔ مکنیه» به آن نسبت داده می‌شود و دیگربار «انسان» با لحاظ وجه کنایی به همان «موج» تشبیه می‌شود، وجه‌شبهی که از اصل متعلّق به خود مشبّه است!

همین سازوکار در کنایهٔ «پیرهن دریدن» برای مستعارله «موج» می‌توان مشاهده کرد:

«تو آن نسیم سبکبال نرم‌پروازی/ که بر شدی چو غباری ز دوردست تنم/ من از کرانهٔ دور دیار تنهاییم/ چو موج خسته دریدم ز شوق پیرهنم» (رویایی، ۱۳٤۷: ۲٦)

در ادامه، نمونه‌های دیگر از این هنرسازه در شعر رؤیایی در جدول زیر ارائه خواهد شد:

جدول ۳. شواهدی از هنرسازه ترکیبی «کنایه استعاری – ایهامی – تشبیهی» در شعر رؤیایی

کنایه	مستعارله	مشبه‌به (مستعارمنه)	مشبه	نام شعر	دفتر شعر	ارجاع
سرگشته بودن	انسان	ستاره	انسان	چیست در خفا	بر جاده‌های تهی	(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۱۹)
سرگشته بودن	انسان	اشک	انسان	خشم خفته	همان دفتر	(همان: ٤۱)
آواره بودن	انسان	ابر	انسان	خشم خفته	همان دفتر	(همان: ٤۱)
پروا نداشتن	انسان	پروانه	انسان	خشم خفته	همان دفتر	(همان: ٤٤)
گرم رقص بودن	انسان	مار	انسان	آشوب راز	همان دفتر	(همان: ٤٦)
سرگردان بودن	انسان	باد	چشم	ای چشم‌ها	همان دفتر	(همان: ۷۸)
سرگشته بودن	انسان	افعی	انسان	نیاز	همان دفتر	(همان: ۸۲)
خاموش بودن	انسان	سنگ ساحل	انسان	طوفان در گور	همان دفتر	(همان: ۸۹)
پوست بر خویش کندن	انسان	چنار	انسان	به چنار	همان دفتر	(همان: ۱٤۱)
بازیچه ... بودن	انسان	چنار	گیاه	همان شعر	همان دفتر	(همان: ۱٤۲)

سرخ شدن	انسان	لاله	انسان	مرگ غم	همان دفتر	(همان: ۲۱۰)
رنگ باختن	انسان	اختر	انسان	اتود	اتود	(همان: ۲۲۹)
پیراهن دریدن	انسان	موج	انسان	از دوستت دارم		(همو، ۱۳٤۷: ۷)

۳- نتیجه‌گیری

هنرسازه‌های ترکیبی که در تولید تصویرهای شعر کلاسیک، بخصوص در خلق تصویرهای پیچیدهٔ سبک هندی، نقش بایسته‌ای دارند، با وجود کاهش چشمگیر در شمار، و افول حضور در ساختمان تصویرهای شعر نهضت بازگشت، از نو در ساختمان شعر معاصر، زنده و باززاده می‌شوند و به گواهی داده‌های این جستار، حضور پرشمار و قابل توجهی در هندسهٔ تصویرهای شعر رؤیایی دارند.

رؤیایی از آن‌دست شاعر ـ نظریه‌پردازانی است که برای عنصر «تصویر» در شعر اهمیت زیادی قائل بوده، و در باب آن بسیار نوشته‌است. او تصویر را معادل «خیال» می‌داند و اساساً ارزش یک تصویر را به گسترهٔ هالهٔ خیالی آن نسبت می‌دهد. به تعبیری، رؤیایی با تلقی «تصویر» به مثابه بسط «خیال»، از هنرسازه‌های ترکیبی برای بازآفرینی نسبت میان زبان و ادراک ذهنی بهره می‌گیرد. به‌ویژه، هنرسازه‌هایی نظیر «کنایهٔ استعاری- ایهامی» و ترکیب‌های چندلایهٔ تصویری در شعر او نقشی واسطه‌ای میان عین و ذهن می‌یابند. در مجموع، مقیاس حضور هنرسازه‌های «کنایهٔ استعاری- ایهامی» و «کنایهٔ استعاری» در ساختمان تصویرهای شعری رؤیایی قابل توجه و تأمل است. اگرچه مقیاس حضور هنرسازهٔ «کنایهٔ استعاری- ایهامی- تشبیهی» به اندازهٔ دو هنرسازهٔ یادشده نیست، اما هندسهٔ تصویرهای شعری رؤیایی، از این عنصر بلاغی پیچده نیز خالی نیست و با تحلیل سازه‌های تصویری شعر او می‌توان نمونه‌هایی روشن از آن را بازیافت.

هنرسازه‌های ترکیبی در ظاهر، در شعر رؤیایی (در قیاس با نیما) همان کارکرد سنّتی خود را دارند و در ماهیت آن‌ها تغییری ایجاد نمی‌شود، اما از منظری دیگر، رؤیایی با بهره‌گیری از این هنرسازه‌ها، تصویر شعری را از سطح بازنماییِ واقعیت به مرحلهٔ «تجربهٔ ذهنیِ مشارکتی» ارتقا می‌دهد؛ جایی که مخاطب نیز در بازشناسی، تفسیر و تکمیل معنا سهم دارد. بدین‌سان، هنرسازه‌های ترکیبی در شعر او نه‌فقط تداوم سنت گذشته، بلکه در چارچوبی مدرن و فلسفی بازتعریف شده‌اند. با این توضیحات می‌توان از برجسته‌ترین رسالت‌های حضور هنرسازه‌های ترکیبی در تصویرهای شعر رؤیایی به «پیچیده‌تر کردن ساختمان تصویر»، «متسّع‌کردن «خیال» موجود در شعر» و «سهیم‌سازی مخاطب در فرایند تکوین و تکامل تصویر» اشاره کرد؛ زیرا این ابزارهای زیبایی‌شناختی، به مثابه پل‌های مناسبی برای «انتقال مخاطب به عالم خیال» و «تماشای گوشه‌ای دیگر از آن روی دیگر حیات» عمل می‌کنند و خواننده نیز با به‌هم پیوستن اضلاع مختلف آن، در تکوین و تکامل آن تصویر نقش به‌سزایی دارد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱) رویایی، یدالله (۱۳٤۷)، از دوستت دارم، تهران: روزن.

۲) ـــــــــــ (۱۳۵۷)، از سکوی سرخ، به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی، تهران: مروارید.

۳) ـــــــــــ (۱۳٤٦)، دل‌تنگی‌ها، تهران: روزن.

٤) ـــــــــــ (۱۳٤٤)، شعرهای دریایی، تهران: انتشارات مروارید و خانهٔ کتاب.

۵) ـــــــــــ (۱۳۸۷)، مجموعه اشعار یدالله رؤیایی، تهران: نگاه.

٦) ـــــــــــ (۱۳۷۹)، هفتاد سنگ قبر، تهران: آژینه.

۷) ـــــــــــ (۱۳۳۷)، هلاک عقل به وقت اندیشیدن، گردآوری غلامرضا همراز، تهران: مروارید.

۸) شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۸)، تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: مرکز.

۹) سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۷۸)، کلیات سعدی، مطابق نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ محمّدعلی فروغی، تهران: نشر هستان.

۱۰) منوچهری دامغانی، احمد بن قوص (۱۳۸۵)، *دیوان*، به کوشش سیّدمحمّد دبیرسیاقی، چاپ ششم، تهران: زوّار.

ب) مقاله‌ها

۱) باباچاهی، علی (۱۳۷۱)، «خلوت تازه و تجربه‌های جدید شعر امروز ایران»، مجلهٔ دنیای سخن، ۲(۱۱٦)، صص: ٦۹ ـ ٦٦.

۲) براهنی، رضا (۱۳۷۱)، «ناموزونی تاریخی. مصاحبهٔ محمود فلکی با رضا براهنی»، بررسی کتاب، شمارهٔ ۱۰، کالیفرنیا، صص: ۵٦ ـ ٤۵.

۳) جعفری آذرمانی، مریم (۱۳۸۷)، «نامه‌هایی به نام مرگ»، روزنامهٔ کارگزاران، ویژه تجدید چاپ هفتاد سنگ قبر، شمارهٔ ٦۳۹، یکشنبه ۲٦ آبان، ص۸.

٤) حق‌جو، سیاوش (۱۳۸۹)، «سبک هندی و استعارهٔ ایهامی کنایه»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره ۲، صص: ۲٦۸ ـ ۲۵۵.

۵) ـــــــــــ (۱۳۹۰)، «طرف وقوع و شگردهای ادبی ناشناخته»، جستارهای ادبی، سال دوم، شماره ٤ (پیاپی ۸)، صص: ۹٦ ـ ۷۹.

٦) حق‌جو، سیاوش و مصطفی میردار رضایی (۱۳۹۷)، «بررسی یکی از راه‌های بیگانه‌سازی در غزل‌های صائب»، دانشگاه اصفهان؛ فنون ادبی، سال دهم، ۱(۲۲). صص: ۷۰ ـ ۵۷.

۷) ---------- (۱۳۹۳)، «گونه‌ای کنایهٔ آمیغی در غزل صائب»، فنون ادبی، سال ۲، شماره٦، صص: ۸٤ ـ ٦۹.

۸) خواجات، بهزاد (۱۳۸۷)، «مهندسی اشک، لبخند (شعر رؤیایی)»، روزنامهٔ کارگزاران، ویژه تجدید چاپ هفتاد سنگ قبر، شمارهٔ ٦۳۹، یکشنبه ۲٦ آبان، ص۸.

۹) رعیت حسن‌آبادی، علی‌رضا (۱٤۰۲)، «تصویر حجمی؛ بررسی بوطیقای تصویری شعر حجم در سبک هندی؛ مثال موردی: اشعار بیدل دهلوی»، نقد ادبی، سال۱٦، شماره ٦۳، صص: ۱۰۵ ـ ٦۷.

۱۰) رؤیایی، یدالله (۱۳۷۵)، «شعر حجم، شعر حرکت»، مجلهٔ کلک، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، شماره‌های ۷۹ ـ ۷٦، صص: ۱۵۳ ـ ۱٤۷.

۱۱) -------- (۱۳۵٤)، «گزینهٔ اشعار»، مجلهٔ نگین، شماره‌های ۱۲٤ و ۱۲۵، در پاسخ به غلامرضا همراز.

۱۲) -------- (۱۳۷۲)، «گزینهٔ اشعار»، مجلهٔ تکاپو، دورهٔ نو، شمارهٔ ۵، در پاسخ به جلال سرفراز، ص۲۷.

۱۳) میردار رضایی، مصطفی (۱٤۰٤)، «غریب‌تر از طرز تازه (فراروی نیما در آفرینش یکی از شگردهای سبک هندی)»، شعرپژوهی(بوستان ادب)، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۲ (پیاپی ٦٤)، صص: ۱۱۱- ۱۱۸
Doi: https://doi.org/10.22099/jba.2025.50464.4536

۱٤) میردار رضایی، مصطفی و فرزاد بالو (۱٤۰۳)، «بررسی ساختمان تصویرهای غزل‌های دورهٔ بازگشت»، دانشگاه سمنان؛ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۵، شماره ۳۵، صص: ۱۸٤ ـ ۱۵۹.

ج) پایان‌نامه‌ها

۱) میردار رضایی، مصطفی (۱۳۹۱)، «ابعاد کنایه در غزلیات صائب»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی سیاوش حق‌جو، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه دانشگاه مازندران.

۲) ---------- (۱۳۹۷)، «فرآیند تکوین و تکامل تصویر از سبک خراسانی تا سبک عراقی با تکیه بر شگردهای ترکیبی»، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، به راهنمایی دکتر سیاوش حق‌جو، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجه، دانشگاه مازندران.