فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۱۱۹-۱۴۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.519172.1231

بررسیِ تطبیقیِ سبک زبانی و بلاغی اقتفای امین عندلیب از بیدل (پنجاه و سومین غزل عندلیب و نخستین غزل بیدل)

حبیب الله کاشفی[۱]

چکیده

اقتفا نوعی از بازآفرینی و بازسُرایی است که از گذشته‌های دور میان اهل ادب رایج بوده و برای تولید ساختار و محتوای متفاوت‌تری از آن بهره برده‌اند. محمدامین عندلیب شاعر ناآشنایی است که دیوان شعری از او در دست است، اشعاری در استقبال مولوی، حافظ، صائب و در رأس همه هشتادوپنج غزل را در اقتفای بیدل سروده‌است. در این پژوهش با استفاده از روش کمی و کیفی به‌شیوۀ تحلیلی- توصیفی، اقتفای عندلیب از نخستین غزل بیدل در محورهای سبک زبانی و بلاغی مورد تحلیل و تجزیه قرار گرفته‌است. در غزلیات مورد بحث ما، بررسی‌های تطبیقی دقیق با ذکر بسامد موضوعاتِ زبانی و ادبی انجام شده‌است. وزن شعر هر دو شاعر پیوند متناسبی با فضای شعر دارد، عندلیب از این رهگذر، اندکی موفق‌تر از بیدل عمل کرده‌است. به‌لحاظ زبانی، بسامد تعداد جملات ساده و مرکب بیدل همسان‌اند، ولی تعداد جملات مرکب عندلیب بیشتر از جملات سادۀ او است. از نگاهِ بلاغی، تشبیه در غزل عندلیب از بیدل بیشتر است و استعاره، مجاز و پارادوکس در شعر هر دو شاعر یکسان نمایان شده‌است، در حوزۀ حس‌آمیزی بیدل دست بلندتری نسبت عندلیب دارد و در کنایه عندلیب توفیقت بیشتری از استاد خویش حاصل کرده‌است. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که عندلیب در اقتفا از بیدل توانا بوده و توانسته‌است که از عهدۀ این اقتفا براید و در مواردی سخن متفاوت‌تری از استاد مسلّم خود بیان نماید.

واژه‌های کلیدی: بیدل، عندلیب، سبک زبانی، غزل، تطبیق، اقتفا و سطح.

---

[۱] - پوهنوال (دانشیار) بخش ادبیات فارسی و رئیس دانشکدۀ زبان و ادبیات، دانشگاه (پوهنتون) پروان، پروان، افغانستان.
habibullahkashefi@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۴/۱۷ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۶/۱۹

۱. مقدمه

اگر بپذیریم که هر متنی، از متون پیشینان یا معاصران خود تأثیر پذیرفته است و «هیچ متنِ مستقلی وجود ندارد»(کاکاوند قلعه‌نویی و نجارنوبری، ۱۳۹۶: ۴۸)؛ پس می‌توان گفت هیچ شاعری نیست که تأثیری از برخی شاعران دیگر نپذیرفته باشد، در کنار آن، شاعران بزرگ تلاش کرده‌اند که در سرایش شعر، اندیشه‌ای را با سبک و طرز تفکر خویش ارائه نمایند (ر.ک: نادری و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۱۰)؛ تأثیرپذیری و اقتفا از سبک و اندیشهٔ شاعران دیگر در قرن دوازدهم قمری پر رنگ‌تر از دیگر زمان‌ها بود و در این قرن است که شالودهٔ سبک واحد شعر فارسی از هم می‌پاشد. به سخن شفیعی کدکنی «از قرن دوازدهم یک مرزبندی سلیقه‌ای و ذوقی در آن سوی مرزبندی حکومت‌ها نیز به وجود می‌آید که آثار آن در مراحل اولیه بسیار کمرنگ است و هر چه مرز حکومت‌ها استوارتر می‌شود و مفهوم جدایی و به‌اصطلاح احمقانهٔ سیاسی «استقلال» آشکارتر می‌شود، این تفاوت سلیقه و ذوق مشخص‌تر می‌شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ الف: ۹۵). از این‌رو تفاوت‌هایی میان شعر شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی ایجاد می‌شود. در قرن سیزدهم، به جز گویندگان اندک، بیشترین شاعران حوزهٔ ادبیات افغانستان پیرو و دل‌باختهٔ سبک هندی می‌شوند و این موضوع چنان دامن می‌گستراند که سردار غلام محمدخان طرزی، پیرو صائب تبریزی می‌شود و فرزند او محمدامین عندلیب (۱۲۷۲- ۱۲۹۲ق) پیرو جدّی بیدل.

در مورد زندگی‌نامهٔ عبدالقادر بیدل فرزند عبدالخالق دهلوی (۱۰۵۴- ۱۱۳۳ ق) مطالب زیادی نوشته‌اند (ر.ک: مجددی، ۱۳۹۲: ۱۷ به بعد). در این مقاله نگاهی به زندگی عندلیب می‌افگنیم. محمدامین عندلیب (قندهار ۱۲۷۲- ۱۲۹۲ق) فرزند سردار غلام محمدخان طرزی یکی از شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی دری است؛ او دانش ابتدایی را از پدر آموخت؛ صوفی مشرب بود و پدر را مرشد خود می‌دانست و به او ارادت فراوان داشت؛ طرزی نیز علاقهٔ مفرطی به فرزند خود داشت و این موضوع چنان

چشم‌گیر بود که اشعارِ متعددی در پیروی از وی سروده‌است (ر.ک: طرزی، ۱۳۸۱: ۳۳۵). عندلیب به قصد دیدار عارفان، سفرهایی کرده‌است (ر.ک: انوشه و دیگران، ۱۳۷۸: ۷۲۱). شاعر از پیروان سبک هندی بوده و غالب ویژگی‌های آن سبک، چه از رهگذر تصویر و چه از رهگذر موتیوها، در شعر او موجود است؛ در شعر، پیرو جدّی بیدل بوده و البته اشعاری در اقتفای حافظ، مولوی و صائب نیز سروده‌است. در این میان شاعر روش بیدل را اساس کار خویش قرار داده و تا آخر عمر در این عرصه گام گذاشته‌است. شاعر، گاه در غزل به جای تخلص عندلیب، امین، را آورده‌است. دیوان اشعاری در بیش از سه هزار بیت مشتمل بر غزل، قطعه، مثنوی، مخمس و رباعی، رسالهٔ راز و نیاز به‌نظم و نثر و یک مثنوی عرفانی ناتمام از او در دست است. عندلیب در بیست سالگی به اثر بیماری وبا درگذشت. به قولی، شاعر با وجود بیست سالگی «ازدواج نموده و نوادگانش در قید حیات اند» (طرزی، ۱۳۸۸: ۱۲).

دیوان عندلیب دارای ۳۱۲ غزل است. او «۸۵» غزل را در اقتفای کامل بیدل از نگاه قافیه، ردیف و وزن سروده‌است، یکی از برجسته‌ترین ویژگی مشترک میان شعر بیدل و عندلیب این است که در سراسر دیوان عندلیب شعری وجود ندارد که دارای قافیه درونی باشد و از این منظر با حافظ هم شباهت‌هایی دارد. عندلیب در اقتفا، دست بلندی داشته‌است، چون موضوع قافیه و ردیفِ واحد چنان مضامین و ترکیبات را مانند آهن‌ربا به خود جذب می‌کند که به قول شفیعی‌کدکنی، حتی شاعری که از شعر شاعر مقدّم هیچ‌آگاهی ندارد؛ تصاویر، ترکیبات و مضامین در شعر شاعر دومی تکرار می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۱۴). و این قدرت طبع عندلیب است که باوجود اقتفای بیدل بعضی از غزلیاتش تا حد امکان از موضوعات متذکره مبراست.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

عندلیب، نخستین غزل بیدل را اساس سرایش غزل شمارهٔ ۵۳ خود قرار داده‌است. آنچه در این اقتفا با نخستین برخورد آشکار می‌شود، موضوع قافیه و ردیف و وزن شعر شاعر است، گویا عندلیب با انتخاب وزن و قافیهٔ اول و ردیف مطلع مصرّع نشان می‌دهد که غزل او در اقتفای نخستین غزل بیدل سروده شده‌است، ولی مسئله به این سادگی پایان نمی‌یابد؛ وجوهِ اشتراک دیگری چون مسائل زبانی و بلاغی قابل تشخیص است که باید با مطالعهٔ دقیق‌تر و با تأمل بیشتر به آن پرداخته شود. مسئلهٔ اساسی، خوانش تطبیقی نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین غزل عندلیب است که اقتفای عندلیب از بیدل با رویکرد تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است و همچنین غزلیات مورد بحث ما از منظر سبک زبانی در سطح آوایی، لغوی و نحوی آمیخته با موضوعات بدیعی و از نگاه سطح ادبی در بخش‌های تشبیه، استعاره و مانند آن واکاویده شده است.

سؤالات تحقیق در موارد زیر است:

۱-پنجاه و سومین غزل عندلیب (رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا/ دو عالم چشم بستن‌هاست یک حیرت نگاه آنجا) از نگاه سبک زبانی و بلاغی چه اشتراکاتی با نخستین غزل بیدل دارد؟

۲ -عندلیب در اقتفا از نخستین غزل بیدل تا چه حد از قدرت طبع خود بهره برده است؟

۳-عندلیب با وجود وزن و قافیه و ردیف مشترک چگونه موفق عمل کرده‌است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

در این مقاله، نخستین هدف، نشان‌دادن میزان مشابهت‌های سبک زبانی و بلاغی نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین عندلیب (رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا/ دو عالم چشم بستن‌هاست یک حیرت نگاه آنجا) است و در کنار آن مشخص

کردن ابعادِ مختلفِ سبک زبانی و بلاغی و بیان قدرت طبع شعری عندلیب در اقتفا از نخستین غزل بیدل است و همچنین موفقیت عندلیب در راستای بیان هنری اندیشهٔ او که چگونه توانسته است با وجود وزن و قافیه و ردیف مشترک غزل متفاوت‌تری ارائه نماید.

در پیوند به غزلیات بیدل تحقیقاتی انجام شده‌است، ولی تا به حال شعر عندلیب از هیچ منظری مورد توجه نویسندگان قرار نگرفته‌است. گذشته از اینکه دیوان عندلیب گنجی از نگاه سبک‌شناسی و بلاغی است، از نگاه اقتفا از شاعران پیشین به ویژه بیدل یکی از برجسته‌ترین دیوان‌های سدهٔ سیزدهم هجری قمری نیز به شمار می‌رود. در این مقاله، نخستین غزل بیدل با پنجاه و سومین غزل عندلیب به روش کمی و کیفی با رویکرد تطبیقی مورد تحلیل و تجزیه قرار گرفته و موضوعات زبانی و بلاغی نمونه‌های یادشده از ابعاد مختلف واکاویده شده‌است، مقایسهٔ تطبیقی میان غزلیات مورد بحث می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تحولات سبکی و بلاغی در سبک هندی را آشکار نماید. بررسی نخستین غزل بیدل، در کنار پنجاه و سومین غزل عندلیب نمونه‌ای از بقا و دگرگونی این سبک در ادبیات افغانستان است؛ این موضوع فرصتی را مساعد می‌نماید تا سیر تحول زبان شعر بیدل، نحوهٔ بکارگیری صنایع ادبی در دو قلمرو متفاوت تحلیل و بررسی شود و همچنین الگویی برای تحلیل دیگر پیروان این سبک فراهم آورد و در زمینهٔ غنای مطالعات ادبی معاصر در حوزهٔ سبک زبانی و بلاغی مفید واقع شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

چنان‌که مشهود است موضوع اقتفا در شعر شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی به ویژه در حوزهٔ ادبیات افغانستان و آن‌هم از شاعران سبک هندی یک جریان روشن و واضح می‌باشد و تا به حال چنان‌که شایستهٔ پرداختن به این موضوع است تحقیقاتی صورت

نگرفته. در میان شاعرانی که به اقتفای شاعران دیگر شعر سروده‌اند، عندلیب جایگاه ویژه‌ای در این جریان دارد که به اقتفای چند شاعر ادب فارسی اشعاری سروده و از میان همه، بیدل را انتخاب کرده است.

- عبدالغفور آرزو گردآورندۀ دیوان عندلیب (۱۳۸۸) برخی از اشعاری که عندلیب در اقتفای حافظ، مولوی، صائب و بیدل سروده فقط نمونه آورده و هیچ بحثی پیرامون هیچ یکی از ویژگی اشعار ایشان نکرده‌است و دلیل انتخاب شعر شاعران یادشده موضوع قافیه و ردیف و وزن شعر است.

-هادی یوسفی و عباس حسنی (۱۳۹۴) اقتفای کرمانشاهی از بهار را در مقالۀ «تطبیق بلاغی و سبک‌شناسانۀ اقتفای پرتو کرمانشاهی از بهار (قصاید: پر او، دیار آشنا، دماوندیه و سپیدرود) از نگاهِ سبک‌شناسانه و بلاغی با رویکرد تطبیقی در ابعاد مختلفی چون: سطح لغوی، نحوی و ادبی در شعر هر دو شاعر مورد بررسی قرار داده‌اند.

در جستجوی انجام شده روشن‌شد که در پیوند به موضوع اقتفای یک شاعر از شاعر دیگر در حوزۀ ادبیات دورۀ بازگشت ادبی افغانستان، تحقیقاتی صورت نگرفته است و در پیوند به اقتفای عندلیب از بیدل در هیچ بُعدی تحقیقی انجام نشده‌است، حتی نام عندلیب برخلاف خانواده‌اش ناشناخته باقی مانده‌است. این موضوع سبب شد، تا گامی در این راستا گذاشته شود؛ البته در هر اقتفا و استقبالی جایگاه و فضل تقدم از آنِ شاعر اول است، اما دستیابی به جایگاه شاعری چون بیدل و توفیق موفقیت حاصل کردن در این عرصه آسان نمی‌نماید، که عندلیب به آن دست یافته‌است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

در این بخش، نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین عندلیب، با رویکرد تطبیقی از نظر سبک زبانی و بلاغی مورد تحلیل و تجزیه قرار می‌گیرد. شایستۀ یادآوری است

که غزل بیدل دارای ۱۲ بیت و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است. پیش از هر حرف و سخنی بهتر است که غزل هر دو شاعر را نقل نماییم:

به اوج کبریا کز پهلوی عجز است راه آنجا — سر مویی گراینجا خم‌شوی بشکن کلاه آنجا
ادبگاه محبت ناز شوخی برنمی‌دارد — چو شبنم سر به‌مهراشک می‌بالد نگاه آنجا
به یاد محفل نازش سحرخیز است اجزایم — تنسم تا کجاها چیده باشد دستگاه آنجا
مقیم دشت الفت باش‌وخواب ناز سامان کن — به هم می‌آورد چشم تو مژگانِ گیاه آنجا
(۵) خیال جلوه‌زار نیستی هم عالمی دارد — ز نقش پا سری باید کشیدن گاه‌گاه آنجا
خوشا بزم وفا کز خجلتِ اظهار نومیدی — شرر در سنگ دارد پرفشانی‌های آه آنجا
به‌سعی غیر مشکل بود زآشوب دویی رستن — سری در جیب خود دزدیدم‌وبردم پناه آنجا
دل از کم ظرفی طاقت نبست احرام آزادی — به‌سنگ‌آیدمگراینجام‌وگردد عذرخواه آنجا
به کنعانِ هوس گردی ندارد یوسف مطلب — مگر در خود فرورفتن کند ایجاد چاه آنجا
(۱۰)زبس فیض‌سحرمی‌جوشدازگردسواد دل — همه‌گر شب شوی روزت نمی‌گرددسیاه‌آنجا
ز طرز مشرب عشاق سیر بینوایی کن — شکست رنگ کس آبی ندارد زیر کاه آنجا

زمین‌گیرم به افسون دل بی‌مدعا بیدل
در آن وادی که منزل نیز می‌افتد به راه آنجا

(بیدل، ۱۳۸۹: ۸۰)

رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا — دوعالم چشم بستن‌هاست یکحیرت‌نگاه آنجا
در آن محفل زبان دانی شکست ما که می‌گردد — ترنگِ شیشهٔ دل گر نگردد عذرخواه آنجا
به قانونی کرم‌هایش مزن مضراب نومیدی — که ساز پردهٔ عفو است یک عالم گناه آنجا
به سودای بهار جلوه‌های حسن بیرنگش — ندارد هر دو عالم قیمت یک برگِ کاه آنجا
(۵)محیطش بس‌که موجِ افتخار سرکشی دارد — حبابش با شکستن‌هم نمی‌گیرد کلاه آنجا
مباش از فیض آهِ پَی اثر غافل که در هرشب — نسیم صبح دارد مژدهٔ پرواز راه آنجا
به حیرت دیده برهم نه که در راه ادب مردم — زمین‌هم چشم می‌پوشد به‌مژگانِ گیاه آنجا
زهم آغوشی شب با گل خورشید دانستم — که آب چشم دارد شستن روی سیاه آنجا

بسان ناله کز دل سر برآرد عندلیب من
به شوخی تا ز خود بیرون شدم بردم پناه آنجا

(عندلیب، ۱۳۸۸: ۱۲۸)

۲- ۱. سطح زبانی

در این چشم‌انداز سطح زبانی شامل: سطح آوایی، لغوی و نحوی می‌شود که هر یک به دسته‌ها متعددی تقسیم شده‌اند:

۲- ۱- ۱. سطح آوایی

سطح آوایی، موسیقی شعر را به میان می‌آورد، برمبنای دیدگاه شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر بر چهار نوار (موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی) استوار است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ب: ۳۹۱ به بعد).

۲- ۱- ۱- ۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی (وزن) غزلِ عندلیب برمبنای غزل بیدل برگزیده شده‌است، وزن شعر هر دو شاعر از تکرار چهار بار مفاعیلن حاصل شده و این نوع وزن یکی از رایج‌ترین اوزان شعر فارسی است که قدما آن را به نام *هزج مثمن سالم* یاد کرده‌اند. پیوند وزن با مضمون شعر هر دو شاعر، قوی و دارای استحکام ارزشمندی است، به دلیل اینکه موسیقی حاصل از بحر هزج بیانگر اندوه و فضای خارج از شادی ظاهری است، از این منظر عندلیب در اقتفای خویش موفق‌تر از بیدل ظاهر شده‌است، چون در شعر بیدل با مواردی چون: «شکستن کلاه، به سعی غیر روز سیاه نشدن» برمی‌خوریم و این چنین موارد در شعر عندلیب بسیار کمرنگ است، مثلاً: «نسیم صبح دارد مژدۀ پرواز راه آنجا» که در این مورد هم فقط موضوع مژده مطرح شده است. شایستۀ یادآوری است، تکرار هجای آخر واژه‌های «پهلوی» و «شوی» در فاصلۀ یکسانِ بیت اول بیدل از نگاه عروض و تأثیر موسیقی شعر دارای اهمیّت ویژه‌ای است.

۲- ۱- ۱- ۲. موسیقی کناری

عندلیب، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) غزل خود را همچنین مانند وزن آن، براساس غزل بیدل انتخاب کرده؛ غزلی که دارای ۱۲ بیت و ۱۲ قافیه است، این در حالی است که واژهٔ «راه» به‌عنوان قافیه در شعر شاعر تکرار شده‌است و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است که در آن نیز واژهٔ «راه» تکرار شده است؛ در این میان فقط یک قافیهٔ غزل عندلیب (گناه) برخلاف غزل بیدل انتخاب شده و قافیه‌های دستگاه، گاه‌گاه، آه و چاه در غزل عندلیب وجود ندارد و دلیل آن کثرت سه بیت بیدل نسبت به عندلیب است. گذشته از اینکه ردیف غزلیات مورد بحث ما یکی است، در بیت اول و دومِ بیدل و در بیت اول و چهارمِ عندلیب قافیه‌های راه، کلاه و نگاه با اندکی تفاوت قرار گرفته‌اند. تکرار مصوت بلند ««â» در جایگاه قافیه و ردیف هر دو غزل، نقشِ اساسی در تقویت موسیقی کناری شعر دارد و غالباً این نوع موسیقی در شعر عندلیب قوی‌تر از شعر بیدل است؛ نمونه‌هایی از این دسته: *مست به دست* یا *پرست است* در شعر بیدل دیده نشده‌است.

واژهٔ «مژگان»، در بیت چهارم بیدل و بیت هفتم عندلیب، به عنوان قافیه انتخاب شده‌است، اهمیّت این واژه در شعر هر دو شاعر به گونه‌ای است که سبب شده تمام کلمات دیگر بیت را برمحور موضوع خود بچرخاند، چنان‌که به لحاظ مفهوم «خوابِ ناز سامان کن/ به‌حیرت دیده برهم نه» و «به هم می‌آورد چشم/ چشم می‌پوشد» در شعر شاعران یک معنی را برمی‌تابد و یک نوع تصویر را به نمایش می‌گذارد. و مفهوم «سامان‌کردن» به معنی منظم و مرتب‌کردن، سر و صورت دادن (عفیفی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۰)، تهیه‌کردن و فراهم‌کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) است که در اینجا به معنی آمادهٔ خواب‌شدن و خواب‌کردن به کار رفته‌است. در بیت هفتم بیدل و بیت نهم عندلیب، موسیقی کناری چنان نقشی را ایفا کرده که مصراع دوم به لحاظ مضمون در هر دو نمونه، دارای معنی و پیام واحدی شده‌است، تنها تفاوت آن‌ها در این است که بیدل بعد از شناخت خود (مَن عَرَفَ نَفسَه) به دوست وصل می‌شود و

عندلیب بعد از ترک خواهشات نفسانی. در بیت هشتم بیدل و دوم عندلیب، قافیهٔ عذرخواه سبب شده‌است که با وجود موجودیت افعال مثبت و منفی (گردد و نگردد) دل را در هر دو بیت مسئول بدانند و همه حرف و سخن متوجه آن شود. واژهٔ «سیاه» که در بیت دهم بیدل و در بیت هشتم عندلیب، به عنوان قافیه بکار رفته‌است، در محور آفرینش قرار گرفته که سیاهی آن با فیض سحر و آب چشم بیشتر از سفیدی جلوه‌گر شده‌است. ردیف «آنجا» در شعر هر دو شاعر دارای ارزش خاصی است، به ویژه در بیت یازدهم بیدل و چهارم عندلیب اهمیّت و جایگاه بیت را به لحاظ معنویت برجسته و ارزشمند ساخته‌است؛ در این بیتِ عندلیب قافیه نقش محوری را دارد شاعر با افزودن یک واژهٔ برگ بر آن، بار معنایی «کاه» را صدچندان کرده‌است، چون در بیت بیدل از آب زیر کاه صحبت شده و در بیت عندلیب از یک برگِ کاه.

جدول شمارهٔ ۱- آمار موسیقی کناری

شماره	بیدل	عندلیب	بیدل و عندلیب	بیدل و عندلیب
	قافیه	قافیه	ردیف	روی
۱	راه	راه	آنجا	آ
۲	کلاه	نگاه		
۳	نگاه	عذرخواه		
۴	دستگاه	گناه		
۵	گیاه	کاه		
۶	گاه‌گاه	کلاه		
۷	آه	گیاه		
۸	پناه	سیاه		
۹	عذرخواه	پناه		
۱۰	چاه			
۱۱	سیاه			

۱۲	کاه			
۱۳	راه			

۲- ۱- ۱- ۳. موسقی درونی: منظور از موسیقی درونی، هر نوع تنوع و تکرارِ منحصر به این نوع موسیقی است که جناس، واج‌آرایی و سجع از نمونه‌های شناخته شدهٔ آن است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ب: ۳۹۲). در اینجا واج‌آرایی‌های شاعران با توجه به تعداد واج‌های مکرر در سراسر غزلیات از منظر بسامد آن‌ها طی جدولی به نمایش گذاشته می‌شود؛ ولی پیش از آن، ابتدا مطلع مصرع هر دو غزل را از این نگاه بررسی می‌نماییم:

در بیت نخست بیدل مصوت‌های بلند «â» ۸ بار، «u» ۴ و «i» ۴ و صامت‌های «b» ۳، «j» ۵ «r» ۴، «s» ۲، «ŝ» ۲، «k» ۳، «l» ۲، «m» ۲، «n» ۴، و «h» ۴ و در بیت نخست عندلیب مصوت‌های بلند «â» ۱۱ بار، «u» ۲ و «i» ۳ و صامت‌های «t» ۳، «j» ۳، «ĥ» ۲، «d» ۳، «r» ۳، «s» ۴، «ʕ» ۲، «k» ۳، «m» ۲، «n» ۴، و «h» ۳ بار تکرار شده‌است، در نتیجه صامت‌ها و مصوت‌ها در یک بیت غزل بیدل ۴۷ بار و در یک بیت غزل عندلیب ۴۸ بار تکرار شده‌اند.

- **تکرار:** بیدل ۸ کلمه از جمله: آنجا، ناز، دارد و غیره را در کل غزل ۴۰ بار تکرار کرده و عندلیب ۱۰ کلمه از نوع: آنجا، راه، دارد و غیره را در مجموع ۳۹ بار تکرار کرده‌است.

جدول شمارهٔ ۲- آمار نتایج واج‌آرایی (مصوت‌ها)

	مصوت‌ها	آ	ی	و		مصوت‌ها	آ	ی	و
غزل بیدل	فونیتیک	â	i	u	غزل عندلیب	فونیتیک	â	i	u
	بسامد	۸۶	۵۹	۳۲		بسامد	۷۰	۵۸	۴۵

جدول شمارهٔ ۳- آمار نتایج واج‌آرایی (صامت‌ها)

غزل بیدل				غزل عندلیب			
مصوت‌ها	فونتیک	بسامد	انواع صامت‌ها	مصوت‌ها	فونتیک	بسامد	انواع صامت‌ها
ب	b	۳۴	انسدادی	ب	b	۱۸	انسدادی
پ	p	۴		پ	p	۴	
ت	t	۱۸		ت	t	۲۰	
د	D	۵۲		د	D	۱۷	
ک	k	۱۸		ک	k	۱۴	
گ	g	۱۹		گ	g	۹	
ف	f	۱۱	سایشی	ف	f	۴	سایشی
ج	j	۲۷		س	s	۲۷	
س	s	۲۶		ش	Ŝ	۲۰	
ز	z	۲۴		ز	z	۸	
ش	ŝ	۲۳		چ	ć	۲	
ح	ĥ	۵		ح	ĥ	۱۳	
خ	x	۱۰		خ	x	۶	
ع	ʕ	۷		ض		۲	
غ	ǧ	۲					
ر	r	۴۹	لرز	ر	r	۳۵	لرز
ل	l	۱۴		ل	l	۲۳	
م	m	۳۹	خیشومی	م	m	۳۲	خیشومی
ن	n	۵۱		ن	n	۳۴	

مصوت‌ها در زبان فارسی دری سبب تولید آواهای کشیده و جاری می‌شوند. در غزل بیدل، مصوت بلند «â» که تأکید بر کشش‌های آوایی و فضای تأمل‌برانگیز را دارد با تکرار ۸۶ بار بیش‌ترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است. صامت‌های d (۵۲) n (۵۱) r (۴۹) در میان تمام صامت‌ها بیشترین بسامد را دارد؛ در این میان صامت‌های ǧ، p و ĥ کمترین بسامد را دارند. به همین‌سان در غزل عندلیب، مصوت بلند «â» با تکرار ۷۰ بار، بیشترین بسامد را داراست؛ صامت‌های r (۳۵) n (۳۴) m (۳۲) در میان تمام صامت‌ها بیشترین بسامد را دارد و این تکرارها سبب تقویت موسیقی درونی شعر شده‌اند؛ در غزل عندلیب صامت‌های ć، z و x کمترین بسامد را دارند. مصوت بلند «â» در غزل هر دو شاعر بیشترین بسامد را دارد و از میان پربسامدترین صامت‌ها، صامت‌های r و n در شعر شاعران است که وجوه مشترک میان صامت‌های غزلیات شاعران را به خود اختصاص داده‌اند و از نگاه کمترین بسامد صامت‌ها، غزل هر دو شاعر با هم اختلاف دارند.

۲- ۱- ۱- ۴. موسیقی معنوی: منظور از این نوع موسیقی، تناسب، تضاد، ایهام، تلمیح و مانند آن است. در بیت اولِ غزلِ بیدل میان واژه‌های کبریا با عجز، سر مویی خم‌شدن با کلاه شکستن؛ و اینجا با آنجا طباق وجود دارد. در بیت اول عندلیب، میان کلمات چشم‌بستن و یک حیرت نگاه، تضاد موجود است.

در بیت دوم بیدل، میان واژه‌های محبت، ناز و شوخی؛ شبنم و اشک و نگاه تناسب وجود دارد. در بیت دوم عندلیب، میان واژه‌های محیط، موج و حباب؛ و افتخار و سرکشی تناسب وجود دارد و همچنین میان واژه‌های سرکشی و شکستن تضاد موجود است. در بیت چهارم بیدل، واژه‌های خواب، چشم و مژگانِ گیاه و دشت و در بیت هفتم، عندلیب حیرت، دیده، چشم و مژگان راه و زمین باهم تناسب دارند. در

بیت هفتم بیدل از جهت موسیقی معنوی (سر و جیب/ دزدیدن و بردن/ سری در جیب خود دزدیدن) مشترکاتی با بیت نهم عندلیب (ناله، دل، سربرآوردن/ بیرون شدن و بردن/ ز خود بیرون شدن) دارد. در بیت دهم بیدل، واژه‌های سحر و روز، با سواد و شب و سیاه متضاد اند. و همچنین فیض و سواد دل و سحر و روز؛ شب و سیاه با هم تناسب دارند. در بیت هشتم عندلیب، واژه‌های شب و خورشید با هم متضاد اند و همچنین واژه‌های گل و آب و شستن؛ و خورشید و روی؛ و شب و سیاه باهم تناسب دارند. در بیت یازدهم بیدل، شکستِ رنگ با آب زیر کاه مقایسه شده‌است و در بیت چهارم عندلیب، هر دو عالم با برگ کاه. در اینجا از مقایسه یادآوری شود، مقایسه نیز نوعی از موسیقی معنوی است، چنان‌که «ارزش هر چیز را در مقایسه با چیز یا چیزهای دیگر به خوبی می‌توان نشان داد و ملموس و محسوب ساخت» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

چنان گفته شد، غزل بیدل دارای ۱۲ بیت و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است؛ در این میان چهار بیت بیدل (۳، ۵، ۶ و ۹) از نگاه قافیه با غزل عندلیب فرق دارند، از این‌رو این چهار بیت بیدل و یک بیت عندلیب در این تطبیق در نظر گرفته نشده است.

۲- ۱- ۲. نگاهی بر سطح لغوی

در این سطح جنبه‌های لغوی کلمات، با توجه به دستور زبان دکتر یمین، از نگاه ساختاری مورد بررسی قرار می‌گیرند، در این چشم‌انداز واژه‌ها، از نگاه ساختاری به واژه‌های آزاد و وابسته تقسیم شده‌اند (ر.ک: یمین: ۱۳۹۳: ۵۵ به بعد). واژه‌های آزاد که وارث معنای مستقل‌اند به سه دسته: ساده، ساخته (مشتق) و آمیخته (مرکب) تقسیم شده‌اند.

۲- ۱- ۲- ۱. واژه‌های ساده

در غزل بیدل ۴۰ کلمهٔ ساده از این دسته: اوج، سر، کلاه، پناه، سیاه و مانند آن بکارگرفته شده‌است که از نگاه بسامد نسبت به دو نوع دیگر درصد بالاتری را به خود اختصاص داده‌است و در غزل عندلیب ۲۰ کلمهٔ ساده از نوع: عرض، محفل، شب و مانند آن استفاده شده که نیمی از کلمات سادهٔ غزل بیدل را در بر می‌گیرد.

۲- ۱- ۲- ۲. واژه‌های ساخته

در سراسر غزل بیدل ۱۱ کلمهٔ ساخته از نوع: آنجا، کجاها، می‌بالد و مانند آن استفاده شده‌است که اسم همراه با ضمایر اشاره و پیشوند و همچنین افعال با پیشوندها و پسوندها تشکیل‌دهندهٔ این نوع کلمات‌اند. و در غزل عندلیب ۱۳ کلمهٔ ساخته از دسته‌ای: بستن‌ها، می‌گردد، حبابش و مانند آن به کار گرفته شده است که فعل همراه با پسوندها و پیشوندها بسامد بیشتری نسبت به اسم همراه با دیگر وابسته‌ها را دارد.

۲- ۱- ۲- ۳. واژه‌های آمیخته

در غزل بیدل ۳۸ مورد از ترکیبات تشبیهی، استعاری و غیره استفاده شده است که شامل ترکیباتی چون: ترکیبات وصفی، اضافی و فعلی می‌شود. در این میان ۲۰ ترکیب اضافی از نوع: مهر اشک، پهلویِ عجز، ادبگاهِ محبت و غیره، ۱۱ ترکیب وصفی از نوع: پرفشانی‌های آه، افسون دلِ بی‌مدعا، آشوب دویی و غیره و ۷ ترکیب فعلی چون: در خود فرورفتن، زمین‌گیرم، سامان کن و غیره استفاده شده و در غزل عندلیب ۳۱ ترکیب از نوعِ ترکیبات وصفی (۶)، اضافی (۱۷) و فعلی (۸) به کارگرفته شده که از جمله: چشمِ سیاه، مضرابِ نومیدی، خاک راه، چشم‌بستن مثال زدنی است. در این میان، ترکیبی از نوع: *به سودای بهارِ جلوه‌های حسنِ بی‌رنگش* نیز موجود است که در واقع یک مصرع مکمل را تشکیل داده‌است؛ فرشیدورد این نوع ترکیب را به نام

کلماتِ مرکبِ بلند یاد کرده‌است (ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۸۹: ۴۸) می‌شود که این نوع ترکیبات را به نام *ترکیبات هنری* نامگذاری کرد.

– **وابسته‌ها:** حسین یمین وابسته‌ها را تحت عنوان مورفیم‌ها (واژک) مورد بررسی قرار داده و آن‌ها را به مورفیم‌های مستقل و نامستقل تقسیم کرده است (یمین: ۱۳۹۳: ۵۰) در مجموع ۹ وابسته از نوع: می، ها، هم و مانند آن در غزل بیدل بکار رفته و در غزل عندلیب ۷ وابسته از این دسته: ها، بی، می و مانند آن استفاده شده‌است.

۲- ۱- ۲- ۴. واژگان فارسی و عربی

بیدل در ۱۲ بیتِ غزل خویش ۱۰۲ کلمهٔ فارسی دری، ۲۳ کلمهٔ عربی و یک کلمهٔ عبری (یوسف) را بکار برده‌است و در غزل عندلیب ۷۸ کلمهٔ فارسی و ۱۷ کلمهٔ عربی استفاده شده‌است.

۲- ۱- ۳. درنگی بر سطح نحوی

در این سطح، جملات از نگاه ساختاری اینکه ساده است یا مرکب مورد بررسی قرار گرفته‌است. چنان‌که «در جملهٔ ساده یک فعل و در جملهٔ مرکب بیشتر از یک فعال موجود می‌باشد» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۹: ۲۰۱) و نوع تشکیل و جایگاه هر یکی از اجزای جمله مدّ نظر نیست. بیدل در غزل خویش ۸ جملهٔ ساده و ۸ جملهٔ مرکب را استفاده کرده و عندلیب ۲ جملهٔ ساده و ۸ جملهٔ مرکب را بکار گرفته‌است.

جدول شمارهٔ ۴- آمار نتایج سطح زبانی

بیدل			عندلیب		
لغوی		نحوی	لغوی		نحوی
واژه‌های ساده	۴۰	جمله	واژه‌های ساده	۱۹	جمله
واژه‌های ساخته	۱۱		واژه‌های ساخته	۱۳	

واژه‌های آمیخته	۲۷		واژه‌های آمیخته	۳۱	
وابسته	۹		وابسته	۶	
ضمیر	۱۴		ضمیر	۱۰	
واژه‌های فارسی	۱۰۲		واژه‌های فارسی	۷۸	
واژه‌های عربی	۲۳	۹۲	واژه‌های عربی	۱۷	۱۰۰
واژه‌های عبری	۱(یوسف)		واژه‌های عبری	۰	
افعال	۲۴		افعال	۱۹	

۲- ۲. بررسی سطح ادبی

نکات قابل بحث در این سطح، شامل بررسی تطبیقی مسائلی چون: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، حسامیزی و پارادوکس است. بیدل و به پیروی او عندلیب در آفرینش تصاویر و ترکیبات تسلط بیشتری دارند. در غزلیات مورد بحث ما، ترکیب اضافی و توصیفی بسامد چشم‌گیری دارند و برخی از تصاویر به صورت اسنادی نیز موجود است.

۲-۲ - ۱. تشبیه

در غزل بیدل ۶ تشبیه، از نوعِ تشبیه ساده، مضمر و غیره موجود است؛ او نگاه را به شبنم، گیاه را به مژگان، شرر را به آه و غیره تشبیه کرده‌است و در غزل عندلیب ۹ تشبیه از نوع بلیغ و مضمر از این‌گونه: گلِ خورشید، شیشهٔ دل، مژگان گیاه، راه ادب و مانند آن استفاده شده است.

۲-۲ - ۲. استعاره

استعاره در غزل بیدل با بسامد بیشتر نسبت به هر تصویر دیگر قابل بررسی است؛ در این چشم‌انداز ۱۳ استعاره از نوع استعارهٔ تشخیص، کنایی، مصرحه، فعلی و غیره از گونهٔ پرفشانی‌های آه، خیالِ جلوه‌زار نیستی، طرز مشرب عشاق، نازِ شوخی، عذر خواستن جام و غیره وجود دارد. در غزل عندلیب ۹ استعاره از نوع استعارهٔ کنایی، تشخیص و غیره از این دسته: پروازِ راه، چشم می‌پوشد، ساز پردهٔ عفو، هم‌آغوشی شب، آهِ پَی اثر و مانند آن وجود دارد.

۲-۲ - ۳. مجاز

در غزل بیدل ۶ مورد مجاز از قبیل: گردِ سواد دل، آشوب دویی، فیض سحر و غیره استفاده شده‌است. در غزل عندلیب ۴ مجاز از نوع: دل از کم ظرفی طاقت، موج افتخار سرکشی و مانند آن استفاده شده‌است.

۲-۲ - ۴. کنایه

تعداد ۹ کنایه در غزل بیدل موجود است، از این دسته: روز سیاه نگشتن، کلاه شکستن، سر مویی خم شدن، آب زیر کاه، زمین‌گیرم و غیره و در غزل عندلیب ۱۰ مورد کنایه از نوع: روی سیاه، خاکِ راه، چشم بستن، قیمت یک برگ، شستن روی سیاه و مانند آن موجود است.

۲-۲ - ۵. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی که یکی از برجسته‌ترین ویژگی سبک هندی است و شاعران ادب فارسی دری در این حوزه با بسامدهای متفاوتی گام‌های ارزشمندی برداشته‌اند (ر. ک: کاشفی، ۱۳۹۳: ۴۶۲- ۴۶۶). در غزل بیدل دست کم ۶ مورد حس‌آمیزی از نوعِ جوشیدن فیض سحر، شکستن رنگ کس، چیدن تبسم توسط دستگاه و غیره استفاده شده

است. و در غزل عندلیب ۳ مورد حس‌آمیزی بکار رفته‌است: موجِ افتخار، خواب ناز سامان کن و بهار جلوه‌ها.

۲-۲ - ۶. پارادوکس

پارادوکس از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ سبک هندی است. در غزل بیدل ۹ بار پارادوکس استفاده شده که شامل: در خود فرورفتن، احرامِ آزادی، سری در جیب خود دزدیدم، نیستی هم عالمی دارد، راهِ اوجِ کبریا از پهلوی عجز است و مانند آن می‌باشد. در غزل عندلیب ۸ پارادوکس از نوع: خاک راه را اوج عرض داشتن، به حیرت دیده برهم نهادن، از خود بیرن شدن، جلوه‌های حسن بیرگ، هم‌آغوشی شب با خورشید، زبان‌دانی سبب شکست می‌گردد و مانند آن استفاده شده است.

۲-۲ - ۷. جناس

در بررسی جناس، قافیه‌های شعر بیدل (مثلا: راه، آه، چاه و کاه) و از عندلیب (نگاه، گناه، کاه، کلاه، گیاه، سیاه و پناه) که محور بررسی جناس است در نظر گرفته نشده، از این‌رو در شعر بیدل ۳ جناس (راه و کلاه، دل و بیدل، گرد و گر) موجود است و در شعر عندلیب ۲ جناس (می‌گردد و نگردد، آه و راه).

جدول شمارهٔ ۵- آمار نتایج سطح ادبی

ادبی	تشبیه	استعاره	مجاز	کنایه	حسامیزی	پارادوکس	جناس
بیدل	۶	۱۳	۶	۹	۶	9	۳
عندلیب	9	9	4	10	3	8	۲

۳. نتیجه‌گیری

عندلیب شاعر بیست سالهٔ ناآشنای و بیدل شاعر نام‌آور و بزرگ هفتاد و نه سالهٔ ادبیات فارسی است؛ قدرت طبع شاعران در سرایش شعر قوی و شایستهٔ ستایس است. با توجه به طرح مسئله، اشعار بحث‌شده، به لحاظ زبانی و بهره‌گیری از شاخه‌های بلاغی بسیار باهم نزدیک‌اند؛ هرچند موسیقی شعر، نقش اساسی در اقتفای عندلیب از بیدل داشته‌است، ولی شاعر گاه چنان قدرت طبع خود را به نمایش گذاشته که استقلالیت تصویر، ترکیبات و بیان در آن نمایان است. حضور سبک هندی در شعر عندلیب چشم‌گیر است و عندلیب در اقتفا از بیدل، روحیهٔ حاکم سبک هندی را انتخاب کرده‌است.

نتایج تحلیل‌ها نشان می‌دهد که اساسی‌ترین عامل اقتفای عندلیب از بیدل، موضوع موسیقی بیرونی و کناری شعر است؛ محور افقی و عمودی غزل هر دو شاعر چه در سطح موسیقی بیرونی و چه در سطح موسیقی کناری، دارای استحکام و انسجام استواری است و پیوند این دو نوع موسیقی با فضا و محتوای شعر شاعران کاملاً روشن است؛ ریتم و آوای قافیه‌ها به ویژه قرار گرفتن «ه» ناملفوظ در آخر کلمهٔ قافیه با فضا و وزن شعر شاعران پیوند متناسبی دارند. مصوت بلند «â» سبب تقویت موسیقی کناری غزل هر دو شاعر شده‌است.

از دیگرسو یافته‌ها نمایانگر آن است که عندلیب جهت افزونی موسیقی شعر، کلمات و مصوت‌ها را بیشتر از بیدل تکرار کرده و در قسمت تکرار صامت‌ها تفاوت چندانی میان شعر شاعران وجود ندارد. کلمات ساده در غزل بیدل بیشتر از کلمات مرکب است؛ کلمات ساخته در غزل عندلیب بسامد بیشتری نسبت به غزل بیدل دارد و همچنین کلمات آمیخته در غزل عندلیب به لحاظ بسامد درخور ستایش است و این شاعر گاهی کل مصرع را به صورت ترکیب آراسته که در این مقاله به نام ترکیب

هنری یاد شده‌است. تعداد جملات ساده و مرکب در غزل بیدل یکسان‌اند، ولی تعداد جملات مرکب در غزل عندلیب بیشتر از جملات سادهٔ او است. از نگاهِ بلاغی، سه جناس در غزل بیدل موجود است و دو جناس در غزل عندلیب. در بخش موسیقی معنوی، تناسب و تضاد در شعر شاعران نسبت به هر بخش دیگر آن بسامد بیشتری دارند. تشبیه عندلیب از بیدل بیشتر است و در به کارگیری استعاره، مجاز و پارادوکس هر دو شاعر یکسان عمل کرده‌اند، در حوزهٔ حس‌آمیزی بیدل دست برتری نسبت عندلیب دارد و در کنایه عندلیب توفیق بیشتری از استاد خویش حاصل کرده است.

در نهایت، با در نظرداشت سؤالات مطرح‌شده، نتایج به دست‌آمده نشان می‌دهد که عندلیب بیشترین تأثیر را در سطح موسیقایی و ادبی از بیدل پذیرفته و در اقتفا و نظیره‌گویی از بیدل موفق بوده و توانسته است که با قدرت طبع این اقتفا را سامان بدهد و در مواردی توفیق بیشتر از استاد مسلّم خود حاصل نماید.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن(۱۳۸۹)، ***دستور زبان فارسی ۱***، تهران: فاطمی.

۲- انوشه، حسن و دیگران(۱۳۷۸)، ***دانشنامۀ ادب فارسی (۳) ادب فارسی در افغانستان***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳- بیدل دهلوی، عبدالقادر(۱۳۸۹)، ***دیوان بیدل دهلوی***، به کوشش اکبر بهداروند، تهران: نگاه.

۴- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه***، تهران: سازمان لغت‌نامۀ دهخدا.

۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۸)، ***صورخیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.

۶- ـــــــــــــ (۱۳۸۹ الف)، ***شاعر آینه‌ها***، تهران: آگاه.

۷- ـــــــــــــ (۱۳۸۹ب)، ***موسیقی شعر***، تهران: سخن.

۸- طرزی، غلام محمد(۱۳۸۱)، ***کلیات دیوان طرزی***، به کوشش و اهتمام ننگیالی طرزی، تهران: برگ زیتون.

۹- عفیفی، رحیم(۱۳۷۶)..***فرهنگ نامۀ شعری***، تهران: سروش.

۱۰- عندلیب (طرزی)، محمد امین(۱۳۸۸)، ***دیوان محمد امین عندلیب (طرزی)***، به کوشش عبدالغفور آرزو و ننگیالی طرزی، کابل: میوند.

۱۱- فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۹)، ***ترکیب و تحول آن در زبان فارسی، دستوری برای واژه‌سازی***، به کوشش محمد رضا شعبانی، تهران: زوّار.

۱۲- کاشفی، حبیب الله(۱۳۹۳)، ***آوای شور عشق***، کابل: علمی.

۱۳. مجددی، غلام حسن(۱۳۹۲)، ***بیدل‌شناسی***، کابل: امیری.

۱۴. وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۸)، ***«بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی»***، تهران: سازمان مطاله و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

۱۵. یمین، محمد حسین(۱۳۹۳)، ***دستور معاصر زبان فارسی دری***، کابل: میوند.

ب: مقاله‌ها

۱- کاکاوند قلعه‌نویی، فاطمه و نجارنوبری، عفت(۱۳۹۶)، **«رویکرد بینامتنی در آموزه‌های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی»**، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال نهم، شمارهٔ ۴، صص ۴۷- ۵۶.

۲- نادری، توحید و دیگران(۱۴۰۱)، **«روابط بینامتنی مثنوی مولوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»**، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۰۸- ۱۳۶.

۳- هادی یوسفی، هادی و حسنی، جلیلیان(۱۳۹۴)، **«تطبیق بلاغی و سبک‌شناسانهٔ اقتفای پرتو کرمانشاهی از بهار (قصاید: پر او، دیار آشنا، دماوندیه و سپیدرود)»**، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شمارهٔ ۱۲، صص ۶۶- ۸۴.