فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال چهاردهم (۱۳۹۲)، شماره ۲۶

بررسی مقایسه‌ای شعر حافظ و هوشنگ ابتهاج (هـ. ا. سایه)*

حسین محمدی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت[1]
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

با نگاهی به شعر هوشنگ ابتهاج می‌توان به آسانی اثر شعر حافظ را در آن مشاهده کرد. یافتن چگونگی این اثرپذیری مسألهٔ اصلی این تحقیق است. روش این تحقیق، توصیفی تحلیلی است. با مطالعهٔ متون مورد بحث (شعر هوشنگ ابتهاج و حافظ)، نگارنده سعی کرده است به هدف تحقیق دست یابد. ابتدا خلاصه‌ای از زندگی هوشنگ ابتهاج و مسأله اثرپذیری از نگاه منتقدان آورده شده است. سپس در تقسیم‌بندی‌ای ساختاری موارد اشتراک میان شعر سایه و حافظ، در پنج بخش ذکر شده است. ترکیبات، تعبیرات، تضمین و اقتباس، وزن و قافیه و ردیف و در نهایت مضمون. این تقسیم‌بندی ناظر بر سه جنبهٔ الفاظ، کاربردهای آوایی و مضامین مشترک دو شاعر است. وام‌گیری واژگانی، در حوزه‌های ترکیبات، تعبیرات و تضمین و اقتباس، بررسی شده است. کاربرد موسیقایی در حوزه وزن و قافیه و ردیف، و مضامین مشترک را در حوزه مضمون بررسی کرده‌ایم. حاصل آنکه سایه در کنار استفادهٔ گسترده از الفاظ شعر حافظ، به شیوهٔ انتخاب و ترکیب آنها و نیز به جمال‌شناسی وی نظر داشته است.

واژگان کلیدی: هوشنگ ابتهاج، حافظ، تأثیر و تأثّر، غزل‌سرایی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۰۲/۱۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۰/۱۰/۰۶

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: h.mohammadi1981@gmail.com

مقدمه

مسألهٔ اثرپذیری در عالم شعر و شاعری امری است ناگزیر. در سیر مطالعات ادبی چه در غرب و چه در شرق، این امر همواره مورد توجّه منتقدان بوده است. تی.اس.الیوت (T. S. Eliot)، شاعر و منتقد انگلیسی، در مقالهٔ «سنّت و استعداد فردی»، بر این باور است که ابتکاری‌ترین و بهترین بخشهای کار یک شاعر آنهایی است که در آثار شاعران پیشین وجود داشته و نیاکان شاعر نیز به دلیل همین جنبه‌های دقیق از آثار خویش بوده است که به جاودانگی رسیده‌اند (الیوت، ۱۳۷۵، ص۱۰۲). البته گفتهٔ الیوت به دوران کمال رشد عقلانی شاعر ناظر است، نه آثار مربوط به دورهٔ نقش‌پذیری عاطفی او (همانجا). این نکته را به گونهٔ دیگری در آثار فرمالیست‌های روسی نیز می‌توان یافت. آنجا که شکلوفسکی(Shklovsky) «هنر را به مثابهٔ ابزار» تعریف می‌کند، به این نکته توجّه دارد که تصاویری که شاعران به کار می‌گیرند، پیش از آنها دیگران به کاربرده‌اند. کاری که شاعر می‌کند، به کار بردن شگردهای بیانی است تا با آشنایی زدایی، آن تصاویر را تازه جلوه دهد (شمیسا، ۱۳۸٦، صص ۱٦۸-۱٦۷). البتّه باید این مقوله را از تقلید جدا دانست، چه، هر شاعری با رسیدن به دیدگاه و نگرش خاصّ خود است که به قوام اندیشگی و زبانی دست می‌یابد. «نگرش، ساخت پنهان ذهن و شخصیّت انسان است. نوعی امّادگی ذهنی و روانی در رویارویی با جهان و اشیاء و حوادث که در همهٔ رفتارها و عکس العمل‌های فرد به نحو بارزی نمایان می-شود و در هنر، غالباً با هیجان توأم است. نگرش هر کسی محصول «ذخیره شناختی» اوست... نگرش در زیرساخت زبان و فرم آثار هنرمند جریان دارد... هویّت خاصّی برای طرز او به ارمغان می‌آورد... میان اجزاء یک اثر هماهنگی و تناسب برقرار می‌کند و فرم و محتوا را در هم می‌پیچد» (فتوحی، ۱۳۸۳، صص ۹۳-۱۱۲) امّا شاعر مقلّد چون هستی‌شناسی‌اش را از دیگران می‌گیرد، ذخیرهٔ شناختی مختص به خود ندارد و طبعاً روش وی نیز دارای هویّت ویژه‌ای نخواهد بود. در این مختصر، تلاش بر این است تا با نشان دادن پاره‌ای وامگیری‌های زبانی و ادبی، به رابطهٔ شعر سایه و حافظ بپردازیم.

منابع اصلی این تحقیق دیوان خواجه و مجموعه اشعار سنّتی هوشنگ ابتهـاج، سـیاه مشق بوده است، امّا به تناسب موضوع از دیگر دفترهای شـعر سـایه چـون «شـبگیر» و «یادگار خون سرو» نیز استفاده شده است.

سایه، آغاز شاعری و اوضاع ادبی عصر وی

در ادبیّات ما آن مایه تحرک و پویایی که تا دورهٔ حافظ وجود دارد پس از او دیگـر ادامه نمی‌یابد، و حتّی نهضتی ادبی چون بازگشت نیز از آنجا که از دل اقتضـای طبیعـی جامعه سر بر نمی‌آورد، راه به جایی نمی‌برد. شاید بتـوان مشـروطه را پایـان ایـن دورهٔ رکود دانست (براهنی، ۱۳۵۱، صص ۱و۲) هرچند برداشت‌های شـعارگونـه و سـطحی شعرای این دوره نیز راه به جایی نمی‌برد، دست کم در تغییـر روش بیـان و دیـد آنـان تأثیری ویژه دارد و راه را برای ظهور کسانی چون نیما در دوره‌های بعد هموار می‌کند.

آغاز شاعری سایه، دورهٔ آشفتگی‌های فکـری و زبـانی عمـدهٔ شُعَراسـت. از سـویی تقابل سنّت و نو در میان است و از دیگر سـو جریانـات سیاسـی ذهـن و زبـان عمـدهٔ شاعران را درگیر خود ساخته است. در این دوره، عنصر هدایتگر هنرمند، تفکّـر حزبـی (توده) و نشریهٔ «کبوتر صلح» است که مبارزه را برتر و فراتـر از طبـع آزمـایی و تفـنّن ادبی می‌داند (ر.ک: لنگـرودی، ۱۳۸۱، ج۱، ص ٤۳۵). سـایه، بـا سـابقهٔ غـزل سـرایی، «نخستین نغمه‌ها» را در سال ۱۳۲۵ منتشر می‌کند. بر اساس تعهدی کـه حـزب بـرایش ترسیم کرده است، مجبور است از مبارزهٔ سیاسی جانـب‌داری کنـد. از سـوی دیگـر در مانیفست حزب هرگونه تمایل به تغزل و عاشقانه‌سرایی حمل بر بی‌دردی و خوشباشی است. دفتر «سراب» محصول ایـن دوره اسـت (همـان، ص ٤۳۷). هـر چنـد دفترهـای «سراب»، «شبگیر» و «زمین» با استقبال نسبی[1] منتقدان نیز مواجه می‌شود، پس از چندی به اقتضای ذاتی خود در غزل‌سرایی دوباره بدان می‌پردازد. با گذشتن از چنـین تجربـه-هایی و در این جدال کهنه و نو است که نوعی غزل به وجود می‌آید کـه «تحـت تـأثیر شعر نو است و در آن از امکانات شعر نو چه از نظر زبان و چه از نظر مضمون اسـتفاده

شده است و به هیچ وجه در زبان فارسی مسبوق به سابقه نیست» (شمیسا، ۱۳۸۰، ص ۲۰۸).

از میان نگاه‌های انتقادی به شعر سایه، می‌توان به دو جبههٔ متقابل اشاره کرد: گروهی که یکسره در پی تخطئهٔ وی بر می‌آیند و گروهی که با دیدی میانه‌روتر نه تنها شعرش را تأیید می‌کنند، برایش موفّقیّت نیز قائل هستند.

عبدالعلی دستغیب، شعر اجتماعی او را مطالب روز و تأثّرات عاطفی می‌داند که با وزن بیان شده‌است. در نظر او قلمرو قدرت سایه در تغزّل است که با ترانه‌سرایی به اوج می‌رسد. وی ظاهراً نخستین کسی است که به حافظانه[۲] بودن شعر سایه توجّه نشان می‌دهد (ر.ک: دستغیب، ۱۳٤۸، صص ۹۰-۹۱). اخوان ثالث و غلامحسین یوسفی نیز نظری موافق با او دارند[۳]؛ در مقابل، عده‌ای اشعار وی را دارای مضامین اجتماعی شعار مانند و زبان او را ترکیبی از اسلوب نیما و شهریار می‌دانند (عابدی،۱۳۷۷، ص ۱۳۲) و دیگری با تحلیل شعری از وی، یکسره غزل او را تخطئه می‌کند[٤]و یا نگاه تغزلی او را مورد انتقاد قرار می‌دهند که «در نگاه او عشق با غم نان، مبارزه و سیاست در تقابل است و حال آنکه در اندیشهٔ شاعر چنین تقابلی تصوّر شده است» (مختاری، ۱۳۷۸، ص ۱۲۹). بیشتر این نظریات معطوف به سالهای آغازین شاعری سایه است. در نظر برخی منتقدان، هرچند از نظر زبان، حافظانه‌ترین غزل‌ها را سروده است، در حقیقت، راز موفّقیّت بسیاری از غزل‌هایش، بینش تازهٔ اوست (عظیمی، ۱۳۷۷، ص ۱۰۵) «او از شیوهٔ مأنوس و مألوف سبک عراقی، به گونه‌ای دلپذیر بهره می‌گیرد. انتخاب الفاظ و نشاندن کلمات در جای خود، یکی از ویژگی‌هایی است که سایه سخت نسبت به آن توجّه دارد.... سایه در این زمینه تلاش‌های پرجهد و جدّ ذهنی بسیاری انجام داده و بی آنکه به قلم و صناعت وارد شود، شکل طبیعی کلام را نیز فراموش نمی‌کند» (عابدی، ۱۳۷۷، ص ۱۹۸).

سایه و حافظ

با نگاهی به غزلیّات سایه به سادگی می‌توان رد پای شعر حافظ را در آن یافت. این سادگی امر شاید به دلیل وجود فراوان الفاظ و ترکیبات شعر حافظ باشد که در شعر سایه به کار گرفته شده است. امّا این تمام بحث نیست؛ چنانکه در نقل نظریات موافقان و مخالفان شعر سایه نیز گذشت، شاعری سایه محصول دوره‌ای است که جدال بر سر کهنه و نو، نقل محافل ادبی بود. گروهی چون نیما و پیروانش به رویکردی کاملاً معاصر نهایتاً به زبانی ویژهٔ فرم و قالب شعری خود دست می‌یابند. در مقابل عده‌ای همچنان بر سیاق گذشتگانند. سایه در این میانه، هم نگاهی به دورهٔ خود دارد وهم دیدی تغزّلی و سنّتی. از شواهد غیر شعری نیز این نکته بر می‌آید که سایه سخت شیفتهٔ حافظ بوده‌است (تصحیح دیوان حافظ گواه این مدعاست). پیداست در این تتبع‌های فراوان درشعر حافظ، زبان و شیوهٔ بیان حافظ تأثیری شگرف بر ذهن و زبان سایه گذاشته‌است. «شعر سایه استمرار بخشی از جمال‌شناسی شعر حافظ است. سایه در عین بهره‌وری خلّاق از بوطیقای حافظ، همواره در آن کوشیده است که آرزوها و و غمهای انسان عصر ما را در شعر خویش تصویر کند، بر خلاف تمامی کسانی که با جمال شناسی شعر حافظ، به تکرار سخنان او و دیگران پرداخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦، ص ٦۲). و آنچه در این میانه مهم است شیوهٔ ویژهٔ سایه در استفاده از امکانات زبانی و کلاً ادبی شعر حافظ است. در ادامه با آوردن مثال‌هایی از شیوه‌های گوناگون این استفاده، به سیر اثرپذیری سایه از حافظ می‌پردازیم.

در مجموع می‌توان شیوه‌های اثر پذیری سایه را از حافظ به چند بخش تقسیم کرد. این تقسیم‌بندی ناظر بر سیر تاریخی و خطی نیست؛ چه هم‌زمان می‌توان انواع این شیوه‌ها را که گروهی ظاهری و لفظی و برخی درونی است در یک شعر یافت؛ امّا با دیدی روش شناسانه می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که لفظ و ترکیبات به جنبهٔ بیرونی این اثر پذیری اشاره دارد، در تعبیرات چون نحو زبان نیز دخیل است اندکی درونی‌تر

می‌شود و در آنجا که این دو با وزن و قافیه و گاه مضمون مشترک به‌کار می‌روند، شیوهٔ بیان حافظانه می‌شود.

الف- حوزه ترکیبات

در حوزهٔ ترکیبات، به اقتضای انس دیرینهٔ سایه با حافظ به مواردی برمی‌خوریم که مستقیماً ترکیب لفظی، وارد شعر سایه شده است و این مسأله بیشتر آگاهانه است، مثلاً ترکیبی چون «همای اوج سعادت». این دسته از ترکیبات گاه گسترده‌تر می‌شود و به حدّ تضمین یک مصرع یا بیت می‌رسد. دستهٔ دیگر ترکیباتی هستند که وضعی عمومی دارند؛ یعنی ترکیب الزاما اثرپذیری مستقیم سایه از حافظ نیست. لفظ ترکیب در شعر حافظ آمده است ولی الزاما نمی‌توانیم قضاوت کنیم که سایه آن را از حافظ گرفته است، بلکه به اقتضای زبان سنّتی‌اش ترکیب مزبور را به کار برده است. در این میان شواهدی دیگر به عنوان قرینه، حضور می‌یابند و ترکیب مورد بحث از آن فضای عمومی زبان خارج می‌شود و به این نکته نزدیک می‌شویم که سایه آن را از حافظ گرفته است با قراینی چون وزن، قافیه و ردیف، تعبیرات مشترک یا حال و هوای عاطفی و درونی غزل. اینک مثالی چند[۵]:

همای اوج سعادت که می‌گریخت ز خاک شد از امّان زمین دانه چین دام شما

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۱۲)

سایه مستقیماً ترکیب «همای اوج سعادت» را از این بیت حافظ گرفته است:

همای اوج سعادت به دام ما افتد اگر تو را گذری بر مقام ما افتد

(حافظ، ۱۳۷۷، غزل ۱۱٤)

گیرم که نهان برکشم این آه جگرسوز با اشک تو ای دیدهٔ غمّاز چه سازم

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص۲۰)

مکن کز سینه‌ام آه جگرسوز برآید همچو رود از راه روزن

(حافظ، غزل ۳۸۹)

حبیب من چه بهشتی طبیب مشفق بود که دید درد مرا و دوا دریغ نکرد
(ابتهاج،۱۳۸۱، ص ٦۰)

ترکیب «طبیب مشفق» مقایسه شود با این بیت از حافظ که در آن به صورت جدا از هم آمده است:

طبیب عشق مسیحا دم است و مشفق لیک چو درد در تو نبیند که را دوا بکند
(حافظ، غزل ۱۸۷)

در بیت خواجه، عشق خود طبیب است و تنها دردمندان عشق را درمان می‌کند و چون دردی در مدعی نمی‌بیند کاری نیز برایش نمی‌کند، گویی سایه خود را مخاطب حافظ انگاشته است. در بیت او نیز «حبیب» در پرتو عشق است که طبیب است و بازگویی سایه برای نماندن در مقام مدعی عشق، به پاسخ حافظ گفته است: «که دید درد مرا و دوا دریغ نکرد».

جانا نصاب حسن تو حدّ کمال یافت
وین بخت بین که از تو هنوزم نصیب نیست
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦۲)

ترکیب «نصاب حسن» در این بیت از حافظ نیز آمده است:

نصاب حسن در حدّ کمال است زکاتم ده که مسکین و فقیرم
(حافظ، غزل ۳۳۲)

جدا از ترکیب، تعبیر «در حدّ کمال بودن نصاب حسن» و مضمون نهفته در آن و نیز مضمون «بی‌نصیبی عاشق از آن زیبایی» میان دو بیت مشترک است. سایه این غزل را در جواب غزلی از حافظ به مطلع:

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست
در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست
(حافظ، غزل ٦۳)

سروده است.

«نصاب» اصطلاحی فقهی و مربوط به مسأله زکات است؛ یعنی اگر مالی به حدّی که شرع تعیین کرده است، برسد، باید زکات آن را پرداخت. حافظ زیبایی یار را ثروتی تصوّر کرده است که زکات بر آن تعلّق می‌گیرد و این زکات به عاشق می‌رسد که فقیر است و به درگاه معشوق به گدایی آمده است. حافظ به صورتی گسترده از اصطلاحات فقهی و شرعی و سایر علوم در شعر خود استفاده کرده است ـ جدا از نگاه مثبت یا منفی او به معنای آنها ـ بدان دلیل است که شاعر برخاسته از مدارس علوم دینی بود و با این معارف پیوسته سروکار داشت و شاعری که از اصطلاحات علوم در شعر خود استفاده می‌کرد در واقع با آن علوم حشر و نشر نیز داشت. در دوران معاصر و بویژه در مورد زندگی و شیوه تعلیم شاعران بر این نکته واقفیم که شاعر امروز کمتر در بند یادگیری این علوم است تا مثلاً چون خاقانی یا به صورت ظریف‌تری چون حافظ از اصطلاحات آن علم در شعر خود بهره ببرد؛ زیرا تنوع شیوه آموزشی بویژه ایجاد مدارس و آموزشگاههای مدرن و اقتضای زندگی معاصر کمتر فرصت تعلیم مستقیم علوم دینی را برای شاعر فراهم می‌سازد. با این تفاصیل اگر به بیت سایه بازگردیم می‌بینیم که با توجّه به فضای شعر او و سیر زبانی غزل از حافظ به بعد و بویژه در دوران معاصر، دیگر اصطلاحی چون «نصاب» در معنای فقهی آن نمی‌تواند حاصل تجربه شخصی شاعر باشد و آنگاه که این اصطلاح را پیش از سایه در شعر شاعری چون حافظ باز می‌یابیم، به تأثّراو از حافظ و سنّت زبانی قائل می‌شویم.

تو غنچه بودی و بلبل خموش غیرت عشق

به حیرتم که صبا قصّه از کجا دانست

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۷۸)

حافظ در بیت زیر ترکیب «غیرت عشق» را به کار برده است:

غیرت عشق زبان همه خاصّان ببرید

کز کجا سرّ غمش در دهن عام افتاد

(حافظ، غزل ۱۱۱)

نکتهٔ مشترک جدای از لفظ ترکیب، این است که غیرت عشق زبان همهٔ خاصّان بریده است (در شعر سایه بلبل خموش است) و شاعر متحیّر است که قصّهٔ غم معشوق از کجا در دهن عام (در شعر سایه صبا) افتاده است.

وفاداری طریق عشق مردان است و جانبازان

چه نامردم اگر زین راه خون آلود برگردم

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۱۳۵)

مقایسه شود با ترکیب «طریق عشق» دراین دو بیت حافظ:

طریق عشق پر آشوب و فتنه است ای دل

بیفتد آنکه درین راه با شتاب رود

(حافظ، غزل ۲۲۱)

طریق عشق طریقی عجب خطرناک است

نعوذ بالله اگر ره به مقصد نبری

(همان، غزل ٤٥)

در اینجا اگر به مسأله زبان و نوع نگاه شاعر به موضوع بنگریم به این نکته می‌رسیم که نگاه «سایه» به مسألهٔ عشق قدمایی است؛ یعنی نمودی که ویژگی‌های مذکور عشق در زبان او دارد نمودی سنّتی است. در دوره‌ای از شعر فارسی (خراسانی)، معشوق عینی است؛ یعنی شاعر از معشوقی که می‌شناسد و با او نشست و برخاست دارد، سخن می‌گوید. پس از آن در دورهٔ عراقی وجود معشوق وارد فضایی انتزاعی می‌شود و در عوالم شاعرانه چنان محصور می‌شود که از نظر واقعیّت می‌توان در وجود او شک کرد. مثلاً آیا واقعاً حافظ معشوقی نیز داشته است یا تنها در شعر اوست که معشوق حضور دارد. البته این فضا در شعر عرفانی قابل تأویل به مصادیق حقیقی است. در عالم واقع، مکتب وقوع پاسخی به این امر بود. در دوران معاصر نیز نوع نگاه به معشوق در شعر بیشتر شاعران عینی است و زبانی هم که در بیان حالات عشق به کار می‌رود، کاملاً امروزی است و اینجا فرق نگاه و زبان سایه آشکار می‌شود؛ بدین معنی که معشوق او

همچنان گویی معشوق شعر حافظ است که اسم ندارد، موجودی است فارغ از جنسیّت مذکر و مونث و به تبع این نگاه، زبان او نیز بیان حالات رابطه‌ای کلّی با معشوق است تا رابطه‌ای جزئی و عاطفی که در شعر معاصر ترسیم شده است.

البته مطلب را شاید بتوان برعکس نیز بیان کرد؛ یعنی زبان و قالب سنّتی (غزل) او باعث شده است که مسألهٔ عشق را نیز از این منظر کهن بنگرد. دلیل این امر شعرهای نیمایی اوست که در آن، هم زبان و هم نگاه امروزی است تا جایی که معشوق را به اسم مورد خطاب قرار می‌دهد: «دیریست گالیا!» (ابتهاج، ۱۳۷۰، ص ٦۰) یا «دروازه‌های شعرم را/ به روی تو بستم / ـ گالی/ پادشاه شهر باستانی شعر من.» (همان، ص ۳۵)

باز آی دلبرا که دلم بی قرار توست وین جان بر لب آمده در انتظار توست

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۱۸۸)

ترکیب «جان بر لب آمده» یادآور بیت زیر از حافظ است:

عزم دیدار تو دارد جان بر لب آمده بازگردد یا برآید چیست فرمان شما

(حافظ، غزل ۱۲)

قرینه‌ای که در بیت سایه نشان از رابطه با شعر حافظ دارد، این است که در هر دو بیت «جان» برای دیدار یار «بر لب آمده» است. ایهامی که در ترکیب به کار رفته است، در بیت حافظ نیز دیده می‌شود. (در یک معنا جان، به صنعت تشخیص، انسانی تصور شده است که از اعماق بدن برآمده و به لب رسیده است، برای دیدن یار؛ در معنی دوم کنایه‌ای است که در «جان به لب رسیدن» به کار می‌رود در معنی منتهای رنج و سختی کشیدن.

به زیر خرقهٔ رنگین چه دامها دارند تو مرغ زیرکی ای جان به خانقاه مرو

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۲۲۷)

ترکیب «مرغ زیرک» در این دو بیت حافظ آمده است:

ای دل اندر بند زلفش از پریشانی منال مرغ زیرک چون به دام افتد تحمّل بایدش

(حافظ، غزل ۲۷٦)

اگر چه مرغ زیـرک بـود حـافظ در هـواداری

به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمـان ابـرو

(حافظ، غزل ٤١٢)

در این بیت، سایه، ترکیب «خرقهٔ رنگین» و لفظ «خانقاه» را به گونه‌ای به کـار بـرده است که یادآور نگاه حافظ به این نمادهای به ظاهر مقدس است. همان نگاه ملامتـی و ریا ستیز. ولی نکته‌ای که باید متوجّه آن بود این است که این واژه‌هـا نقـش کلیـدی در ذهن و زبان حافظ دارند و هر کدام نمایندهٔ بخشی فعّال از اندیشهٔ او هستند؛ در حـالی که با مقایسهٔ کاربرد این واژه‌ها در شعر سایه با حافظ به این نکته مـی‌رسـیم کـه سـایه اینگونه واژگان را به تبع نگاه گذشتگان ـ هرچند نمادین ـ و به تناسب مضمون در شعر خود گنجانده است. نگاه او به این دسته از کلمات همان نگاه منفی و تکراری گذشتگان بویژه حافظ است و در این موارد او پیش از آنکه خلّاق معنا یا نگاه جدید باشد وامـدار گذشتگان است، هرچند استادانه، الفاظ را به کار گرفته است.

ترکیباتی مثل: «چشمهٔ چشم»، «سـرو لـب جویبـار» (ابتهـاج، ۱۳۸۱، ص٤٠)، «بهـار عمر» (همان، ص ٤١) «طبیب دل بیمار» (همان، ص ٢٨)، «دولـت بیـدار» (همـان، ص ٥٨)، «شیوهٔ چشم» (همان، ص ٦٤)، «فریب چشم» (همـان، ص ٦٩)، «زمزمـه چنـگ و رباب» (همان، ص ٩٢)، «سوسن آزاد» (همان، ص ٩٣)، «نالهٔ عشاق» (همـان، ص ٩٤)، «شیرین کار» (همان، ص ٩٤) و... همه حکایت از انس دیرینهٔ سایه با حافظ دارد.

ب- حوزه تعبیرات

در بحث از تعبیرات، جدای از لفظ، با نحو زبان نیز سر و کار داریم. در شـعر سـایه گاه ترکیبات به صورت پراکنده به کار می‌روند. برای مثال در ترکیب «سلسلهٔ زلف بتان» که در شعر حافظ آمده است، سایه به گونه‌ای تصرّف کـرده اسـت و آن را بـه صـورت پراکنده در مصراع خود درج کرده است: «به سر زلف بتان سلسله دارا تو بمان» (ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٨٤) که از طرفی با تغییر معنایی از منبع لفظ ترکیـب (شـعر حـافظ) عـدول

کرده است و از دیگر سو در تعبیر تازگی ایجاد کرده است. این موارد بکرّات در استفادهٔ سایه از تعبیرات حافظ دیده می‌شود.اینک مثالهای دیگر:

خوابم شکست و مردم چشمم به خون نشست

تا فتنهٔ خیال تو برخاست در دلم

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۱۷)

تعبیر «به خون نشستن مردم چشم» یادآور بیتهای زیر از حافظ است:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است

ببین که در طلبت حال مردمان چون است

(حافظ، غزل ٥٤)

مردم چشمم به خون آغشته شد

در کجا این ظلم بر انسان کنند

(همان، غزل ۱۹۷)

کاربرد پراکندهٔ ترکیب را در این بیتها می‌بینیم:

بدین امید شد اشکم روان ز چشمهٔ چشم

که سرو من به لب جویبار می‌آید

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص٤٠)

اینک بیت حافظ:

یا رب به وقت گل گنه بنده عفو کن

وین ماجرا به سرو لب جویبار بخش

(حافظ، غزل ۲۷۵)

هر دم از حلقهٔ عشاق پریشانی رفت

به سر زلف بتان سلسله دارا تو بمان

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٨٤)

گفتمش سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست
گفت حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد
(حافظ، غزل ۱٤۳)

و گاه عکس این قضیه رخ می‌دهد؛ یعنی از واژگان حافظ ترکیبی نو می‌سازد:

نشود فاش کسی آنچه میان من و توست
تا اشارات نظر نامه رسان من و توست
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۵۳)

تلقین و درس اهل نظر یک اشارت است
گفتم کنایتی و مکرّر نمی‌کنم
(حافظ، غزل ۳۵۳)

این پراکندگی ترکیب، گاه تشخیص آن را مشکل می‌سازد:

آری سخن به شیوهٔ چشم تو خوش‌تر است
مستی ببین که سحر بیان می‌دهد به من
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦٤)

مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است
زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما
(حافظ، غزل ۱۱)

گاه نیز ترتیب نحوی عبارتی با الفاظی خاص عیناً تکرار می‌شود:

حالیا نقش دل ماست در آیینهٔ جام
تا چه رنگ آورد این چرخ کبود ای ساقی
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص۱٤۰)

ترتیب نحوی عبارت »حالیا ... تا ...!» یادآور بیتهایی از حافظ است؛ از جمله:

حالیا خانه براندار دل و دین من است
تا در آغوش که می‌خسبد و در خانهٔ کیست
(حافظ، غزل ٦٧)

حافظ در پنج جای دیگر در دیوان این نحو را به کار گرفته است.[۵]

ای ابر غم ببار و دل از گریه باز کن
ماییم و سرگذشت شب بی‌ستاره‌ای
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۲۰۱)

ترتیب نحوی تعبیر «ماییم و ...» یادآور این بیت حافظ است:

درویش را نباشد برگ سرای سلطان
ماییم و کهنه دلقی کاتش در آن توان زد
(حافظ، غزل ۱٥٤)

نه من ز داغ تو ای گل به خون نشستم وبس
که لاله هم به چمن داغدار می‌آید
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص٤۰)

کاربرد نحوی تعبیر «نه من ... و بس...که» نیز یادآور بیت‌هایی از حافظ است از جمله:

نه من بر آن گل عارض غزل سرایم و بس
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند
(حافظ، غزل ۱۹٥)

تعبیراتی چون: «قرعه به نام کسی زدن» (ابتهاج،۱۳۸۱، ص ۱۱)، «پیش پای معشوق مردن» (همان، ص ۲۱)، «چون عمر گذران بودن یار» (همان، ص ٤۱)، «جفا ز بخت کشیدن» (همان، ص ٦۰) و بسیاری دیگر، نمونه‌هایی است از این رابطهٔ شعر سایه و حافظ.

ج- حوزهٔ تضمین واقتباس

جدا از کاربردهای زبانی محدودی چون وام‌گیری ترکیبات و تعبیرات شعری، در شعر سایه، گاه با اقتباس و تضمین بیت یا مصراعی از حافظ برمی‌خوریم. گاه نیز قراین نشان می‌دهد که غزلی را در استقبال از حافظ سروده‌است. در این میان، گاهی، وزن و قافیه نیز ناچار مشترک است:

کنون غبار غمم برفشان ز چهره که فردا

چه سود اشک ندامت که بر سرم بفشانی؟

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٤٢)

مصراع دوم اقتباس ازاین بیت حافظ است:

امروز که در دست توام مرحمتی کن

فردا که شدم خاک، چه سود اشک ندامت؟

(حافظ، غزل ۸۹)

نیز:

این روزگار تلخ‌تر از زهر گو برو

یعنی به کام سایه شبی چون شکر بیا

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۱۸۱)

بگذرد این روزگار تلخ‌تر از زهر

بار دگر روزگار چون شکر آید

(حافظ، ۱۳٦۱، ص ٥٤)

سایه در جای دیگر نیز این بیت را تضمین کرده است:

جام تو پرنوش/ کام تو شیرین/ روز تو خوش باد/ کز پس آن روزگار تلخ‌تر از زهر/ بار دگر روزگار چون شکر آمد (ابتهاج، ۱۳۷۰، ص ۱۱۸)

پیدا است که تأثیر لفظ و شیوهٔ بیان حافظ بر سایه تنها به غزل ختم نمی شود. نمونه مذکور از کتاب «شبگیر» است که مجموعه اشعار سایه را در قالب نیمایی در بر دارد.

جدا از دیگر وامگیری های زبانی از شعر حافظ، سایه در مجموع حدوداً بیست و دو بار شعر حافظ را تضمین کرده است. البته چنانکه در مثالهای فوق نیز ملاحظه می‌شود این کاربردها در خدمت بیان ویژهٔ سایه است و به کلّی تکرار حافظ نیست. از سویی نیز یک غزل را باید در کلّیّت آن مطالعه کرد و به داوری پرداخت. آوردن این مثالها تنها به منظور نشان دادن رد پای شعر حافظ در شعر سایه است ولاغیر.

د- حوزهٔ وزن و قافیه و ردیف

استفادهٔ بسیار گستردهٔ سایه از موسیقی شعر حافظ، نشانی دیگر از دل سپردگی سایه به حافظ است. البته محمل موسیقی در شعر وزن است و وزن بر الفاظ مبتنی. از اینرو به‌کار بردن وزنی خاص که مشترک دو شاعر باشد به تنهایی دلیل تأثیر نیست و قراینی باید در کار باشد تا خواننده را بدین امر رهنمون شود.

در بررسی وزن و قافیهٔ شعر سایه این امر گاه ناشی از استقبال سایه از حافظ است و گاه قراین لفظی دیگر دلیل بر تأثیر غیر مستقیم حافظ بر شعر وی است. به این نکته به گونه‌ای دیگر نیز می‌توان پرداخت و آن اینکه سایه وزن را به اقتضای نیاز شعر خود ـ بدون توجّه به حافظ ـ برگزیده است و در این میان ترکیب یا تعبیری که در ارکان عروضی می‌گنجیده است و از سویی با حافظ مشترک بوده، در آن آورده است.

زین گونه‌ام که در غم غربت شکیب نیست
گر سر کنم شکایت هجران غریب نیست
(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦۱)

وزن این غزل «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و بحر آن «مضارع اخرب مکفوف مقصور» است. که در پاسخ غزلی از حافظ به همین وزن و قافیه سروده شده است. مطلع غزل حافظ این است:

روی تو کس ندید و هزارت رقیب هست

در غنچه‌ای هنوز و صدت عندلیب هست

(حافظ، ۱۳۷۷، غزل ٦۳)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند

سایهٔ سوخته دل این طمع خام مبند

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦۷)

وزن غزل «فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلان» و بحر آن «رمل مثمن مخبون مقصور» است که با غزلی از حافظ به مطلع زیر اشتراک وزن دارد:

بعد از این دست من و دامن آن سرو بلند

که به بالای چمان، از بن و بیخم برکند

(حافظ، غزل ۱۸۱)

قراینی که نشان از اثرپذیری سایه از نظر وزن از حافظ دارد یکی قافیه مشترک دو غزل است و دیگر ترکیب «دامن آن سرو بلند» است که از آنجا که دو رکن (نیمی) از مصراع را در بر دارد می‌تواند تعیین‌کنندهٔ وزن باشد. جدای از هجای مشترک قافیه واژه های «بلند» که در هر دو غزل دوبار آمده است و«کمند» نیز مشترک است.

مهی که مزد وفای مرا جفا دانست

دلم هر آنچه جفا دید از او وفا دانست

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۷۷)

وزن غزل «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لان» و بحر آن «مجتث مثمن مخبون اصلم مسبغ» است. این غزل سایه با غزلی از حافظ به مطلع زیر اشتراک وزن دارد:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست

دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست

(حافظ، غزل ٤۷)

قرینهٔ دیگر ردیف دو غزل است و نکته‌ای که نشان از تأثیر غیر مستقیم و درونی حافظ در زبان سایه دارد، ترکیب نحوی دو بیت فوق است؛ «ی» وحدت که به فاعل در مصرع اول پیوسته و جملهٔ پایه ایجاد کرده است که پیرو آن در مصرع دوم آمده است و کاربرد فعل در مصرع دوم که ردیف دو غزل نیز هست.

چو شب به راه تو ماندم که ماه من باشی

چراغ خلوت این عاشق کهن باشی

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۹۵)

وزن غزل «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فع لن» و بحر آن «مجتث مثمن مخبون اصلم» است که با غزلی از حافظ به مطلع زیر از نظر وزن مشترک است:

هزار جهد بکردم که یار من باشی

مراد بخش دل بی‌قرار من باشی

(حافظ، غزل ٤٥٧)

قرینهٔ دیگر، اشتراک ردیف دو غزل است. همچنین سایه، مصراع دوم بیت فوق حافظ را در بیت دیگری از همین غزل به طریق اقتباس اینگونه آورده است:

تو یار خواجه نگشتی به صد هنر هیهات

که بر مراد دل بی‌قرار من باشی

(ابتهاج،۱۳۸۱، ص ۹۵)

که لفظ «خواجه» اشارهٔ مستقیم به حافظ و بیت مذکور از او دارد.

کنار امن کجا کشتی شکسته کجا

کجا گریزم از اینجا به پای بسته کجا

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ١١٤)

وزن غزل «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و بحر آن «مجتث مثمن مخبون محذوف» است و با این غزل حافظ به مطلع زیر اشتراک وزن دارد:

صـــلاح کـــار کجـــا و مـــن خـــراب کجـــا

ببـین تفـاوت ره کـز کجاسـت تـا بـه کجـا

(حافظ، غزل ۲)

کلمهٔ پرسشی «کجا» تقریباً در تمامی بیتهـای دو غـزل دوبـار تکـرار شـده اسـت و چنانکه از بیت برمی‌آید در معنای مقابله دو امر به کار رفته اسـت. همچنـین ردیـف دو غزل که همین واژهٔ «کجا»ست نیز مشترک است.

هـ – حوزهٔ مضمون

مضامین مشترک شعر حافظ و سایه به نسبت ترکیبات و تعبیرات که امری لفظـی و ظاهری‌اند اندکند. دلیل این امر این است که مضـمون حاصـل نگـاه درونـی شـاعر بـه موضوعات است. شاید اگر بخواهیم موضـوع‌هـای مشـترک شـعر سـایه و پیشـینیان او بخصوص حافظ را استخراج کنیم، به موارد بسیاری دسـت یـابیم، ولـی نگـاه بـه ایـن موضوعات است که مضمون می‌سازد و شاعری که استقلال شعری داشته باشد در ایـن مورد، کمتر متأثر از دیگران است. نکته شایان ذکر این است که حافظ در پرتو اسـتقبال گسترده‌ای که از غزلیّات شاعران پیش از خـود دارد[۶]، بسـیاری از مضـامین آنهـا را نیـز گرفته است، ولی آنچه در شعر حافظ، ویژهٔ خود اوست، طرز بیان اوست. ایـن نکتـه را در مورد سایه نیز می‌توانیم بیان کنیم؛ یعنی بیشتر مواردی که از نظر مضمون میان سـایه و حافظ مشترک است به تبع لفظ است تا نگاه. توضیح اینکـه بـا نگـاهی بـه مضـامین مشترک سایه و حافظ که در این بخش می‌آید می‌بینیم که اگر نه عیناً، تا انـدازه‌ای لفـظ حافظ در بیت سایه حضور دارد و به همین دلیل مضامین مشترک سایه و حافظ آنگونـه که تصور می‌شود، زیاد نیست.

ترســم کــه اشــک در غــم مــا پــرده در شــود

وین راز سـر بـه مهـر بـه عـالم سـمر شـود

(حافظ، غزل ۲۲۶)

در مضمون «غمّازی اشک و دیده و افشای راز عاشق» که در بیت فوق آمده است، سایه اینگونه سروده است:

گیرم که نهان برکشم این آه جگرسوز

با اشک تو ای دیدهٔ غماز چه سازم

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۲۰)

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس

زبان آتشینم هست ولیکن در نمی‌گیرد

(حافظ، غزل ۱٤۹)

مضمون «سوختن (در شعر حافظ) گریستنو خندیدن شاعر به سان شمع» در این بیت سایه چنین آمده‌است:

می‌سوزم و می‌خندم، خشنودم و خرسندم

تا سوختنم چون شمع می‌خواهی و می‌کوشی

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ۲٤)

بر من جفا ز بخت من آمد وگرنه یار

حاشا که رسم لطف و طریق کرم نداشت

(حافظ، غزل ۷۸)

مضمون «تقابل لطف یار و بدخواهی تقدیر» را سایه در بیت زیر اینگونه به کار برده است:

جفا ز بخت بد خویش می‌کشم من زار

وگرنه یار به من از وفا دریغ نکرد

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦۰)

نمی‌سنجند و می‌رنجند ازین زیبا سخن سایه

بیا تا گم کنم خود را به خلوت‌های خاموشی

(ابتهاج، ۱۳۸۱، ص ٦۹)

«مفاخرهٔ شعری» که در بیت فوق آمده، یادآور این بیت از حافظ است:

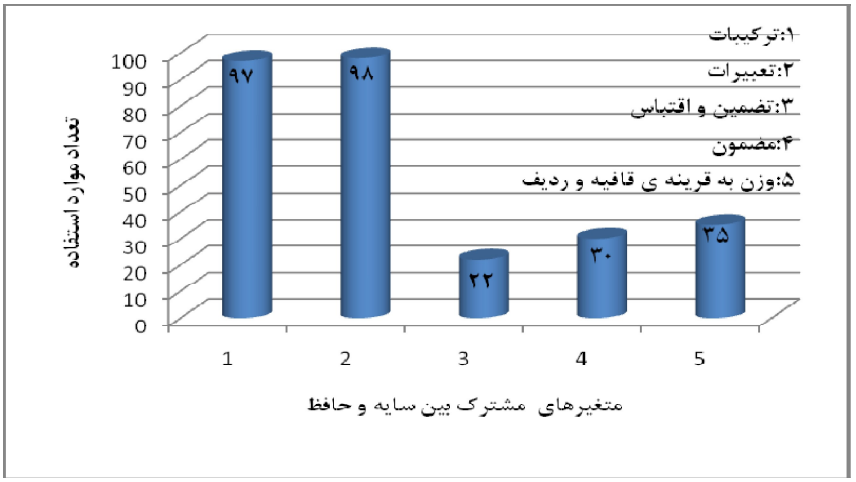
غزل گفتی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ

که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

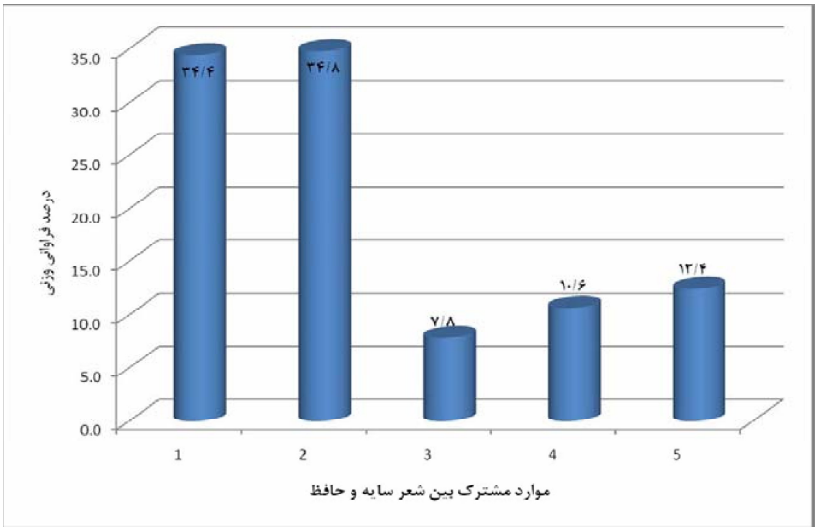
(حافظ، غزل ۳)

آمدن دو فعل به دنبال هم در بیت تخلص و نیز وزن مشترک دو غزل می تواند قرینه باشد.

ذیلاً نمودار فراوانی تعداد و درصد موارد کاربرد شعر حافظ در شعر سایه ترسیم می‌شود. این نمودار بر اساس تفحص در سه کتاب «سیاه مشق» (مجموعه غزلیّات سایه)، «شبگیر» و «یادگار خون سرو» ترسیم شده است و موارد مذکور در این متن بر سبیل دادن نمونه آمده‌اند.



الف) نمودار تعداد متغیرهای مشترک شعر حافظ و سایه



ب) نمودار درصد فراوانی وزنی موارد کاربرد شعر حافظ در شعر سایه

نتیجه‌گیری

با نگاهی به شعر سایه می‌توان به آسانی اثر شعر حافظ را در آن مشاهده کرد. این رابطه به طرق مختلفی صورت گرفته‌است. از جمله وام‌گیری واژگانی، کاربرد موسیقایی که بر وزن و قافیه مبتنی است و مضمون. امّا آنچه مهم است شیوهٔ برقراری این رابطه است. سایه در کنار استفادهٔ گسترده از الفاظ شعر حافظ، به شیوهٔ انتخاب و ترکیب آنها و نیز به جمال‌شناسی وی نیز نظر داشته است. نیز اینکه با تشریح شعر سایه آنچه به صورت آشکار رخ می‌نماید، لفظ شعر حافظ است ولی باید این نکتهٔ مهم را در نظر داشت که به شعر شاعر باید در کلّیّت آن نگریست. چنانکه در نظر منتقدان نیز گذشت، شعر سایه در کلّیّت خویش شیوه‌ای حافظ گونه می‌یابد با تمام مسائل ادبی و زیباشناختی آن؛ و تشریح آن به معنای تقلیدی بودن آن نیست.

بر اساس مقایسهٔ اماری انجام شده در این تحقیق که در نمودارها نیز منعکس شده است، سایه مجموعاً نود و هفت بار از ترکیبات زبانی شعر حافظ در شعر خود آورده است. همچنین میزان استفاده از تعبیرات زبانی نود و هشت مورد است. در بیست و دو

مورد نیز شعر حافظ را تضمین کرده یا از آن اقتباس نموده است. اشتراک مضمونی با توجّه به قراین دیگر سی مورد و اشتراک وزن به قرینه قافیه و ردیف میان شعر دو شاعر سی و پنج مرتبه است.

چنانکه گذشت هر شاعری مختار است که از گنجینه واژگانی، ترکیبات و تعابیر و نیز دیگر امکانات ادبی پیش از خود بهره گیرد. امّا نحوهٔ این به کارگیری است که ذهن خواننده را متوجّه چگونگی روابط بین متون می‌کند. همچنین می‌توان ادعا کرد که به‌دست دادن نمونه‌های بسامدی از یک حوزهٔ خاص مثلاً واژگان یا تعبیرات لزوماً تأثیر شاعری بر دیگری را نمی‌رساند؛ زیرا زبان و سنت ادبی منبعی است که هر شاعری می‌تواند از آن بهره گیرد. امّا آنچه خواننده را برآن می‌دارد چنین حکمی صادر کند - چنانکه در این تحقیق نیز شاهد آن هستیم- نوع این «به کارگیری» ها است؛ یعنی آنگاه که هر یک از این موارد مکرراً در یک متن منعکس می‌شود و در حکم قرینه‌ای ذهن را به منبع اصلی- در اینجا شعر حافظ- رهنمون می‌شود، قائل به اثر پذیری شاعری از دیگری می‌شویم.

یادداشت‌ها

۱- ر.ک: حریم سایه های سبز (مجموعه مقالات ۱)، «دربارهٔ زمین» مهدی اخوان ثالث، زیرنظر مرتضی کاخی، چاپ دوم، تهران، زمستان، ۱۳۷۲، ص ۸۳ .

۲-«این بیت نیز حافظی است:

گفتمش من آن سمند سرکشم　　خنده زد که تازیانه با من است

سمند دولت اگر چه سر کشیده رود　　ز حریفان به سر تازیانه یاد آرید»

(دستغیب، ۱۳٤۸، ص ۹۱)

وی وزن این غزل را ابتکاری می‌داند و به این نکتهٔ مهم اشاره می‌کند که وزن صرفاً با خود شعر زاییده شده است (همان، ص ۹۲).

۳- اخوان در بارهٔ وی می‌نویسد: «او در این راه نه تصلّب بعضی از بالنسبه پیش‌کسوتان شعر نو را دارد که همهٔ کوشش را تا حدّ کوشش‌های خودشان کافی می‌دانند و سالهای سال است

که درجامی‌زنند و نه شتابزدگی کارهای تقلیدگونـه و امتحـان خـوب نـدادهٔ برخـی دیگـر را.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۲، ص ۸۳) دربارهٔ نظر یوسفی بنگرید به: چشمهٔ روشن (دیداری باشـاعران) غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، ۱۳٦۹، ص ۷٦٤.

٤- در «طلا در مس» پس از آوردن شعر «تا تو با منی، زمانه با من اسـت» چنـین در مـورد آن قضاوت می‌کند: «در ابتدا احساس می‌کنیم که شاعر فوق العاده صـمیمی بـوده اسـت؛ ایـن، آن باصرهٔ درونی ماست. وقتی که سعی می‌کنیم این شعر را به متن زندگی مربوط کنیم و البتـه بـه مـتن زنـدگی معاصـر، مـی‌بینـیم کـه بـین ایـن شـعر و ایـن زنـدگی رابطه‌ای وجود ندارد. غیبت این رابطه خود علامت عـدم صـمیمیت اسـت. صـمیمیت از نظـر محتوای شاعرانه، عبارت است از رابطه‌ای که شعر شاعر با زیربنای اجتماعی و هسـتی درونـی اجتماع پیدا می‌کند» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۳، ص ۱٤۲۸).

-۵

حالیـا عشـوهٔ نـاز تـو ز بنیـادم بـرد تا دگـر بـاره حکیمانـه چـه بنیـاد کنـد

(حافظ، ۱۳۷۷، غزل ۱۹۰)

سـایه افکنـد حالیـا شـب هجـر تـا چـه بازنـد شـبروان خیـال

(همان، غزل ۳۰۲)

تـا درخـت دوسـتی کـی بـر دهـد حالیـا رفتـیم و تخمـی کاشـتیم

(همان، غزل ۳٦۹)

نقشی بـر آب مـی‌زنـم از گریـه حالیـا تا کی شـود قـرین حقیقـت مجـاز مـن

(همان، غزل ٤۰۰)

تا چه خواهد کرد با ما آب و رنـگ عارضـت

حالیا نیرنـگ نقشـی خـوش بـر آب انـداختی

(همان، غزل ٤۳۳)

٦- ر.ک: حافظ نامه، ج ۱، صص ٤۰ ـ ۹۰.

منابع و مآخذ

الف- کتابها

۱- ابتهاج، امیر هوشنگ، (ه.ا. سایه)، (۱۳۸۱)، سیاه مشق، چاپ سوم، تهران، کارنامه، مهر.

۲- ـــــــــ، (۱۳۷۰)، شبگیر، چاپ سوم، تهران، توس.

۳- ـــــــــ، (۱۳۷۰)، یادگار خون سرو، چاپ دوم، تهران، توس.

٤- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۲)، حریم سایه‌های سبز (مجموعه مقالات ۱)، زیرنظر مرتضی کاخی، چاپ دوم، تهران، زمستان.

۵- الیوت، تی. اس.، (۱۳۷۵)، برگزیدهٔ آثار در قلمرو نقد ادبی، ترجمه سید محمد دامّادی، تهران، انتشارات علمی.

٦- براهنی، رضا، (۱۳۵۱)، تاریخ مذکر (علل تشتت فرهنگی در ایران)، بی‌جا.

۷- ـــــــــ، (۱۳۷۱)، طلا در مس (در شعر و شاعری)، ج۱ و۳، تهران، نویسنده.

۸- جواهری گیلانی، محمدتقی،(شمس لنگرودی)، (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ دوم، تهران، مرکز.

۹- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۷)، دیوان غزلیات، تصحیح علّامه قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ ششم، تهران، اساطیر.

۱۰- ـــــــــ، (۱۳٦۱)، دیوان غزلیات، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ چهارم، تهران، جاویدان.

۱۱- دستغیب، عبدالعلی، (۱۳٤۸)، سایه روشن شعر نوی پارسی، تهران، فرهنگ.

۱۲- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰)، سیر غزل در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران، فردوس.

۱۳- ـــــــــ، (۱۳۸٦)، نقد ادبی، چاپ دوم از ویرایش دوم، تهران، میترا.

۱٤- عابدی، کامیار، (۱۳۷۷)، در زلال شعر (زندگی و شعر امیرهوشنگ ابتهاج)، تهران، ثالث.