دوفصل‌نامهٔ تاریخ ادبیات، نشریهٔ علمی
دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۹
شمارهٔ پیاپی: ۸۴/۲، نوع مقاله: علمی- پژوهشی

• دریافت ۹۹/۱۱/۱۵
• تأیید ۱۴۰۰/۰۱/۲۰

تأثیر عاطفهٔ اندوه بر زبان شعر حزین لاهیجی

(با تأکید بر ردیف در غزلیات)

یوسف محمدنژاد*
مریم بختیاری**

چکیده

عاطفهٔ اندوه از جمله مهم‌ترین مضامین در غزل‌های سبک هندی است. این مضمون در غزلیات حزین لاهیجی نیز بسیار برجسته و پرکاربرد است و به شکل‌های مختلف در زبان شعر او نمود یافته است. شاعر می‌کوشد این حس خود را با انواع ترفندها و ابزارهای زبانی مانند: به‌کارگیری دقیق واژگان، تلفیق متناسب در محور هم‌نشینی، ساخت ترکیبات جدید، تقابل‌ها و تضادها و تصویرسازی‌های متنوع به خواننده منتقل کند. انتقال این غم و اندوه از طریق ردیف‌های اشعار حزین برجسته‌تر است. وی با به کارگرفتن انواع «ردیف»، خواننده را در درک تجربهٔ شخصی خود شریک می‌سازد. هدف مقالهٔ پیش رو، بررسی و تحلیل چگونگی استفاده از این ترفندهای زبانی برای انتقال مفهوم موردنظر به مخاطب است. نظریهٔ «هم‌نشینی» و «جانشینی»، چارچوب تحلیلی نویسندگان مقاله برای نیل به این هدف بوده است. نتایج این پژوهش که به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای و روش تحلیل متن انجام شده، نشان می‌دهد حزین با انتخاب ردیف‌های مناسب و هم‌خوان با سایر واژگان، ترکیبات و گروه های جمله در قالب تقابل، پرسش‌های تأکیدی، ایجاد تناسب بین نوشتار و مفهوم، کاربرد افعال متناسب و مانند آن توانسته ضمن تبیین دقیق مفهوم «اندوه»، عاطفهٔ اندوه را در مخاطب برانگیزد و او را در این تجربه با خود همراه سازد.

کلید واژه‌ها:
اندوه، جانشینی و هم‌نشینی، حزین لاهیجی، سبک هندی.

* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.تهران. ایران.(نویسنده مسئول) mnezhad.y@gmail.com
** دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهراء(س) mbakhtiari329@yahoo.com

Abstract

The Impact of the Emotion of Depression on the Poetic Language of Hazin Lahiji
(with the Emphasis on Radif in the Lyric Poems)

Yousef Mohammadnezha Alizamini*
Maryam Bakhtiyari**

The emotion of Depression is one of the most important themes in the lyrics of the Indian Style. This is also conspicuous and applicable in the lyrics of Hazin Lahiji which is manifested in his poetic language in different forms. The poet has tried to transfer depression to his readers by the use of various techniques and devices such as using accurate vocabularies, proper combination on the syntagmatic axis, creating new combinations, conflicts and contrasts, and through miscellaneous imaging especially by the means of all types of Radif in his own lyrics in order to share his own personal experience with his audience. The aim of this article is to study and analyze the method by which Hazin Lahiji has used these linguistic devices for the transmission of the mentioned concept to his readers. Studying the Syntagmatic and Paradigmatic relations formulated the analytic approach for the authors of this paper. This research has been conducted based on collecting data in the library and by use of Text Analysis. It is concluded that Hazin was successful in motivating the emotion of depression in the audience and share his own experience with them through selecting appropriate and harmonious Radifs with other vocabularies, combinations and groups in sentences in the forms of contrasts, emphatic questions, creating proportion between the concept and the written text, and the application of appropriate verbs, and so on.

Keywords: Depression, Paradigmatic and Syntagmatic, Hazin Lahiji, the Indian Style.

* Assistant Professor of the Institute of Humanities and Cultural Studies. Tehran. Iran. mnezhad.y@gmail.com(Corresponding Author)
** PhD candidete in Persian language and literature, Al-Zahra University. Tehran. Iran. mbakhtiari329@yahoo.com

مقدمه

عاطفه و احساس از عناصر مهمی هستند که شعر بدون آن‌ها متولد نمی‌شود. عاطفه واکنشی است که انسان در برابر تجربیات درونی و محیطی از خود نشان می‌دهد. شفیعی کدکنی در تعریف عاطفه می‌گوید: «منظور از "عاطفه"، اندوه یا حالت حماسی یا اعجابی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده می‌خواهد که با وی در این احساس شریک باشد»(۱۳۸۶: ۲۴). تولستوی نیز در بیان عاطفه به این موضوع اشاره می‌کند که فعالیت هنر بر بنیاد این احساس آدمی قرار دارد که انسان با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر از راه شنیدن یا دیدن می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده دریافته است، تجربه کند(۱۳۶۴: ۵۵-۵۶).

شعر، عرصهٔ انتقال دریافت‌های عاطفی است. جریانِ مستمرِ یک عاطفه در گسترهٔ شعر سبب برجستگی‌ها و بسامدهایی می‌شود که نمود آن در زبان آشکار است. «در شعر، "دریافت عاطفه"، "استمرار عاطفه" و "چگونگی انتقال عاطفه" اصلی است قابل توجه و بررسی»(دهرامی و عمرانپور: ۱۳۹۲). «دریافت عاطفه»ی اندوه، ممکن است تحت تأثیر عوامل گوناگونی مانند: بیماری، غم جدایی از یاران و دوستان، دوری از وطن، حسرت و سوگ، ناامیدی از مردمان روزگار، جامعهٔ ریاکار و ... باشد. از سویی، ابزارهای بیانی، بدیعی و موسیقایی مختلفی دست به دست هم می‌دهند تا احساس را در گسترهٔ شعر به جریان بیندازند و جریان «انتقال عاطفه» را ممکن سازند.

از ابزارهای مهم در چگونگی انتقال عاطفه، توجه به روش‌های به‌کارگیری زبان است(شفیعی کدکنی: ۱۳۸۳: ۹۱). چگونگی ترکیب واژگان با توجه به روابط هم‌نشینی و جانشینی، انتخاب مناسب افعال، اسامی و صفات با توجه به مضمون، توجه به نوع جملات و دقت در انتخاب جایگاه ارکان و عناصر جمله، نمونه‌ایی از به‌کارگیری زبان در انتقال عاطفه و مفهوم مورد نظر می‌باشد. بررسی این مهم در «ردیف»های غزل که ممکن است شامل: اسم، جمله، گروه اسمی، حرف و فعل باشد، هم از نظر صرفی و هم از نظر نحوی قابل توجه است؛ مثلاً وقتی یک رکن جمله در جایگاه ردیف در غزل قرار می‌گیرد، لازم است دیگر ارکان و کلمات آن جمله در هماهنگی معنایی و زیبایی‌شناختی با آن انتخاب و ترکیب شوند. در پژوهش حاضر برآنیم تا تأثیر کارکردهای ترکیب و گزینش واژگان در انتقال عاطفهٔ اندوه را در غزلیات حزین لاهیجی بررسی کنیم. این بررسی با تکیه بر *نظریهٔ هم‌نشینی و جانشینی رومن یاکوبسن*

خواهد بود. در این پژوهش به این پرسش پاسخ خواهیم داد که «حس اندوه» چگونه در «ردیف»، در ارتباط با دیگر اجزای موجود در غزل در یک هماهنگی زبانی و معنایی قرار می‌گیرد؟ و شاعر از چه ابزارها و ترفندهای زبانی بهره می‌برد تا مفهوم مورد نظر را به شکلی متناسب‌تر و ملموس‌تر به مخاطب انتقال دهد. نسخه مورد استفاده دیوان اشعار حزین لاهیجی به تصحیح ذبیح الله صاحبکار است و اعداد کنار ابیات شماره غزل می‌باشد. در این پژوهش تمامی ۹۱۲ غزل موجود در دیوان مورد بررسی قرارگرفته اند.

۱. اندوه در غزل سبک هندی: دلایل و زمینه ها

شعر غنایی را می‌توان بستر و تجلی‌گاهی دانست که شاعر در آن به انعکاس احوالات روحی-روانی خود اعم از دردها و رنج‌ها، شادی‌ها، شکایت‌ها، حسرت‌ها و ... می‌پردازد. غزل یکی از قالب‌های مطرح در این نوع ادبی است. «یاکوبسن در مدل ارتباطی خود نقش عاطفی را در غزل دنبال می‌کند. در این مدل جهت‌گیری پیام به سوی خودِ گوینده است. این نقش از احساس خاص گوینده به‌وجود می‌آید»(یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۷۱). به دلیل انعکاس احساسات شخصی در این قالب، عنوان «شعر شخصی» را نیز برای آن به کار برده اند(حاکمی،۱۳۶۴: ۶۵). در میان احساسات شخصی به‌کار رفته در غزل، عاطفهٔ حزن و اندوه و سوز و گدازهای عاشقانه و عارفانه بسامدی زیادی دارد. اندوه، عاطفه‌ای است که همواره با انسان و زندگی او عجین بوده است. «غم‌گویی با شعر فارسی پیوندی ازلی دارد و کمتر شاعری است که به جلوه‌های مختلف آن نپرداخته باشد»(داودی مقدم،۱۳۹۰). این حس با توجه به دوره‌های شعر فارسی و اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در برخی از دوره‌ها کمتر و در برخی دیگر بیشتر نمود یافته است.

در قرن دوازدهم که مصادف با رواج سبک هندی(اصفهانی) است، کاربرد عاطفهٔ اندوه به بیشترین حد خود می‌رسد. «شاعر سبک هندی موجودی تناقض‌آمیز است. از سویی به هنر و استعداد و قریحه خویش می‌نازد و از دیگر سو پیوسته سخن از درماندگی، یأس و بی‌کسی، تنهایی و خموشی سرمی‌دهد»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۰). آنچه موجب می‌شود «غزل این دوره که به نام "عصر غزل" نیز شناخته می‌شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۶) با اندوه و درد آمیخته شود، علاوه بر مسائل شخصی از جمله مهاجرت و دوری از وطن، «وجود جامعهٔ فردگرا در پرتو جریانات اجتماعی و تراژیک عصر صفوی بود. فردگرایی حاکم و تفکر تراژیک و منزوی، خلاء جهان بینی جمعی را به‌دنبال دارد»(فتوحی،۱۳۸۵: ۵۸). هرچند با حملهٔ مغول، ایران شاهد چنین

فضای اندوه‌باری بود، اوضاع در دورهٔ صفوی با انواع بیدادگری‌ها، فتنهٔ افغان‌ها، کشتارها و تعصبات شدید مذهبی وخیم‌تر شد. این فضا بر جامعهٔ ادبی بی‌تأثیر نبود و به شکل‌های مختلف در متون ادبی، به‌خصوص در غزلیات این دوره بازتاب یافت. به‌طوری‌که تأثیر آن حتی در انتخاب «تخلص» شعرای این دوره نیز دیده می‌شود. تخلص معمولاً با اندیشه و افکار و مفهوم شعر شاعر هماهنگی دارد. «انتخاب تخلص‌هایی چون: اسیر، حزین، کوهی، وحشی، حقیر، مسکین، مجروح، مجرم، تائب، چاکر، [آرزو، آشوب، شیدا، فانی، تنها، اشکی، وحشت] و ... با بار معنایی غم و اندوه و رنج، گویی لازمهٔ شاعری شاعران این سبک بوده است»(داودی مقدم، ۱۳۹۰). شاعران این دوره تمام هنرنمایی‌ها را انجام می‌دهند تا میزان تأثیر شعر در مخاطب را به بالاترین حد خود برسانند. این تأثیر زمانی که به‌طور مستمر و منظم در گسترهٔ غزل به‌کار رود، می‌تواند در مخاطب اثرگذار باشد. کروچه می‌گوید: «چیزی که در آثار هنری کاذب یا ناقص موجب اکراه می‌شود این است که با تصادم چندین حالت روحی مختلف روبه‌رو شویم»(۱۳۸۸: ۸۳). «حوزهٔ پرعمق هر شعری بازیافتن وحدت در سطح عاطفی است»(تادیه، ۱۳۹۰: ۳۰۴).

۲. تجربهٔ اندوه در غزلیات حزین

تجربه در دریافت، از جمله دلایلی است که سبب جریان و ماندگاری بهتر عاطفه در غزل می‌شود. در میان آثار ادبی نیز آنچه موجب خلاقیت گوینده و زمینه‌ساز خلق اثر ادبی فاخر می‌شود، آفرینشِ مبتنی بر تجربهٔ زیستهٔ صاحب اثر است که با بیانی ویژه و خاص او تقویت و تکمیل می‌گردد. این امر موجب می‌شود که عاطفهٔ بروز یافته از تجربه‌های شخصی، ساخته و پرداختهٔ تصورات و ذهنیت‌های غیرمرتبط نباشد. در خصوص شعر حزین باید گفت: «شوریدگی و سوزی که حزین دارد، از عشقی راستین سرچشمه گرفته است و چنان نیست که تنها به‌خاطر ساختن مضمون و نشان دادن بلندپروازی باشد. از این نظر است که غزل او در میان شاعران از نظر مضمون‌های عاشقی کم‌نظیر است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۹۸).

در غزلیات حزین مخاطب با شاعر همراه می‌شود. چراکه تمام سوزوگدازهای موجود در آن‌ها برآمده از تجربهٔ واقعی شاعر است نه عبارت‌پردازی صرف و لفاظی شاعرانه. از جمله مهم‌ترین تجربه های شخصی ناخوشایند شاعر و دلایل اندوهگینی شاعرکه به شکل‌های مختلف در اشعارش بروز و ظهور پیدا کرده است، می توان به موارد زیر اشاره کرد:

– بیماری، دوری از وطن: سواد هند خاطر خواه باشد بی‌کمالان را / نماید خانه تاریک روشن چشم عریان را (۵۰)

- از دست دادن یاران: ای خسته بی‌قرار چونی؟/ بی‌مونس و غمگسار چونی؟ یاران چه شدند و دوستداران؟/ بی یار درین دیار چونی؟ (۸۶۰)
- غم روزهای از دست رفته: رخنه‌های دلم از گرد کدورت شده پر/ یاد آن روز که چاک قفسی داشتمی (۸۹۶)
- شکوه و شکایت از مردم زمانه: در دوره آدم ندهد مردمی امروز/ بر باد دهد ناخلف ارث پدری را (۷۵)
- دلگیری و ملالت از جامعهٔ ریایی و دلتنگی برای پهلوانان ملی: چه بود سراب دهر که گذشتن از دو کون/ در پیش پای همت مردان به نیم جو/ در کشوری که حکم به زور شکستگی‌ست / گرز گران رستم دستان به نیم جو (۷۹۴)

۳. پیشینهٔ پژوهش

بررسی نویسندگان مقالهٔ حاضر نشان می دهد با وجود انجام برخی مطالعات در خصوص اشعار حزین لاهیجی که ذیلاً به شماری از مهم‌ترین آن ها اشاره می‌شود، تا کنون پژوهشی که مستقلاً به بررسی و تحلیل ویژگی‌ها و کارکردهای زبانی اشعار او بپردازد، انجام نشده است[۱]. محمدحسن داوودیان(۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مضامین اخلاقی در شعر حزین لاهیجی» تنها به بررسی این مضامین پرداخته است. «نگاهی به برخی ویژگی‌های ادبی و فکری در غزلیات حزین لاهیجی»، حاصل تحقیق جلیل مشیدی(۱۳۸۱) در خصوص اشعار حزین لاهیجی بوده است. وی در این مقاله کوشیده تحلیلی سبک‌شناسانه از غزلیات حزین تنها در دو بُعد ادبی و فکری، بدون توجه به جنبهٔ زبانی آن ارائه دهد. احمدرضا کیخای فرزانه(۱۳۹۱) نیز در تحقیقی سبک شناختی با عنوان «تأثیرپذیری سبکی حزین لاهیجی از حافظ شیرازی» به استقبال‌هایی که حزین از ابیات حافظ کرده، پرداخته است. البته فریده داوودی مقدم(۱۳۹۰) مقاله‌ای نسبتاً مرتبط‌تر با موضوع این پژوهش تحت عنوان «بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی(با تکیه بر غزلیات طالب آملی)» نگاشته که در آن تنها به آوردن برخی ابیات و شواهد شعری در ابراز اندوه و رنج شاعران سبک هندی، بدون بررسی‌های زبانی، بسنده کرده است. همچنین کتاب **طرز تازه** نوشتهٔ حسین حسن‌پور با وجود آنکه به بررسی غزلیات چند شاعر سبک هندی می پردازد، تحلیلی از غزلیات حزین لاهیجی ارائه نمی کند. افزون بر این، یک فصل از کتاب **نقدادبی در سبک هندی**، تألیف محمود فتوحی، به بررسی شعر و زندگی حزین لاهیجی اختصاص دارد. اما در این کتاب نیز بحثی مرتبط با موضوع این مقاله ارائه نمی شود.

۴. مبنای نظری: جانشینی و هم‌نشینی

وحدت معنایی و لفظی بین واژه‌ها، عبارات و جمله‌ها باعث می‌شود تا بیش از پیش به تناسبات و ارتباطات توجه شود. این امر حاصل پیوند میان اجزای کلام در دو محور جانشینی یعنی انتخاب(selection) و هم‌نشینی و ترکیب (combianation) است. «محور هم‌نشینی همان محور افقی کلام است که اجزای کلام با یکدیگر همنشین و ترکیب شده‌اند و محور جانشینی محور عمودی کلام است که در آن اجزا جانشین یکدیگر و به جای هم انتخاب شده‌اند. رابطهٔ جانشینی و هم‌نشینی نخستین مرتبه توسط فردینان دو سوسور مطرح شد»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۸). بعدها یاکوبسن آن را وارد حوزهٔ ادبیت می‌کند و برای تحلیل‌های ادبی از آن سود می‌برد. یاکوبسن برای تشخیص مشخصهٔ ذاتی ادبیات از سایر متن‌ها، از نوع به‌کارگیری واژگان بر روی محور همنشینی و جانشینی سخن می‌گوید. از دیدگاه وی، شیوهٔ انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی ترکیب بر روی محور هم‌نشینی صورت می‌گیرد. وی در مقاله ای با عنوان *linguistics and poetics* به بررسی این مهم می‌پردازد(یاکوبسن، ۲۰۰۰: ۳۰). در این مقاله همچنین به این موضوع اشاره می‌شود که شاعر با اِعمال این دو پیوند(انتخاب و ترکیب) و با بهره‌گیری از عواطف و احساسات، می‌تواند سبک شخصی، امیال و اولویت‌های موضوعی و مفهومی را نشان دهد. افزون بر این یاکوبسن به این موضوع نیز اشاره می‌کند که بحث واقع‌گرایی و بیان تجربیات و دریافت‌های شخصی، در محور هم‌نشینی و ترکیب اجزا اهمیت بسیار زیادی پیدامی‌کند(یاکوبسن، ۱۳۸۱: ۱۲۳).

غزل به عنوان مهم‌ترین قالب شعر غنایی که مبیّن احساسات و عواطف شخصی شاعر و مبتنی بر تجارب زیستهٔ اوست، از این دیدگاه قابل بررسی و تحلیل است. چنانکه پیش‌تر گفته شد، «اندوه» یکی از مضامین اصلی در غزلیات سبک هندی، به ویژه غزلیات حزین لاهیجی است که به شکل‌های مختلف در زبان شعر او نمود یافته و شاعر کوشیده است این حس خود را با انواع ترفندها و ابزارهای زبانی که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد، به خواننده منتقل کند و او را تا حد ممکن در درک این تجربهٔ شخصی همراه خود سازد. مقالهٔ پیش رو دربردارندهٔ بررسی و تحلیل چگونگی بازتاب عاطفهٔ اندوه در زبان شعری حزین لاهیجی بر اساس این نظریهٔ زبان‌شناختی است. برای این منظور، همهٔ غزلیات حزین لاهیجی، شامل ۹۱۲ غزل مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت که حاصل آن مقالهٔ حاضر است.

۵. زبان و انتقال عاطفه

زبان از مهم ترین ابزارها برای برقراری ارتباط است. به این ترتیب شعر، به نوعی حاصل باورها و اندیشه‌های شاعر است. دیچز «میزان موفقیت شاعر را بسته به دو عامل می‌داند: خود او با ماده و جهان خارجی تا چه اندازه مأنوس بوده و با کدام وسیله این ارتباط را جان‌دار و زبان‌دار ساخته است؟»(۱۳۸۵: ۲۹۹) شعرا درصدند احساس خود را به کمک کلام مخیل و انواع ترفندهای بیانی بیان کنند. به همین روی از تمام امکانات، اعم از انتخاب وزن و هم‌خوانی آن با مضمون، واج‌آرایی، موسیقی میانی، درونی، کناری، کاربرد صورت‌های بیانی، بدیعی و... بهره می‌برند تا به هدف غایی خود که همان انتقال معانی و مضامین به مخاطب است، دست یابند. همهٔ این موارد در گسترهٔ زبان قابل بررسی و تحلیل است. زبان از عناصر مهم و بنیادین شعر، وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌ها و احساسات گوینده است و دارای بخش‌ها و اجزای متعددی است که در انتقال مفاهیم و معانی مورد نظر کارکردهای اساسی دارد. شاعر زبان را ابزاری می‌داند که باید هیجانات ذهنی و عاطفی، احساسات و اندیشهٔ خود را از طریق آن منتقل کند؛ شاعر باید واژگان را به گونه‌ای گزینش و ترکیب کند که حس غالب را منعکس و برجسته سازد. توجه و تأمل در صورت‌های صرفی و نحوی(کاربرد واژگان و ایجاد ترکیبات در ساختار و پیکرهٔ تقابلات یا تناسبات/ مراعات نظیر) از مباحث مهم در ارزیابی زبانی هستند.

در بحث‌های صرفی و نحوی، عوامل زیادی در گزینش دخیلند؛ از جمله «مسائل برونی زبان مثل شخصیت و حالات روحی شاعر، مخاطبان، محیط شاعر، اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲) و نیز «مسائل درونی زبان مانند: عوامل ساختاری واژه، شگردهای بلاغی، موسیقی، اصول هم‌نشینی و همسازی‌های واژه ها با یکدیگر و تداعی‌هایی که هر واژه ممکن است سبب آن‌ها شود»(عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۷). از این رو درک دقیق شاعر از موقعیت و توانمندی و تبحر وی در گزینش و ترکیب واژگان برای ایجاد فضای زبانی و بیانیِ متناسب با القای حس و عاطفه و اندیشهٔ نهفته در شعر اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد؛ از میان دنیایی از الفاظ، او باید واژگانی را برگزیند که با کنار هم قرارگرفتن به بهترین نحو ممکن بتوانند احساس و عاطفهٔ موجود در شعر را انتقال دهند. هر واژه ممکن است بالقوه چندین نقش و کارکرد متنوع داشته باشد. البته این امر زمانی به فعلیت می‌رسد که با سایر واژگان و ترکیبات به‌هم‌آمیزد و در نحو تأثیرگذار باشد و کارکرد نحوی متناسب با زبان ادبی و بیان عاطفی بیابد.

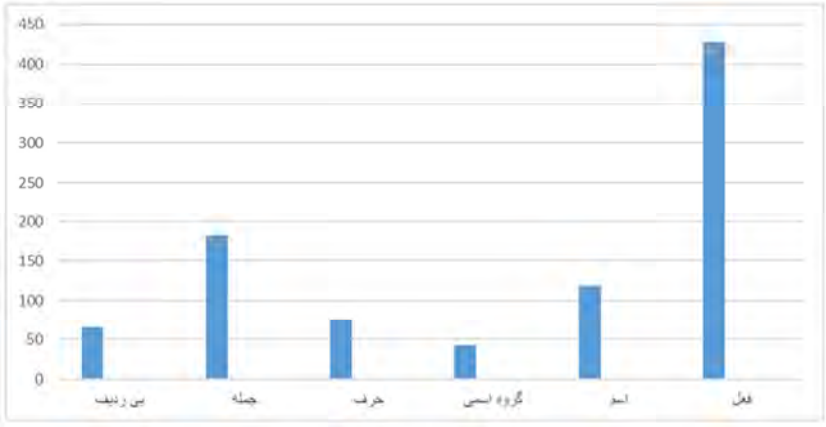
۶. ردیف در غزلیات حزین

شاید بتوان گفت در بررسی غزل آنچه در کانون توجه قرار می‌گیرد، «ردیف» است و در مواجههٔ با غزل نخستین چیزی که به چشم مخاطب می‌آید، واژگان، گروه‌ها و جملاتی هستند که در گسترهٔ غزل ستون‌وار چیده شده‌اند. «اگر واژه یا عبارت تکرارشونده در وسط یا اول کلام باشد، چندان جلب توجه نمی‌کند. ولی موقعیت خاص ردیف در پایان شعر، تأکید و تمرکز را بر روی آن بیشتر می کند»(طالبیان و اسلامیت، ۱۳۸۴: ۱۵). شاعر، اسم، فعل یا جمله‌ای را به صورت کامل یا ناقص به عنوان ردیف برمی‌گزیند. همین امر در انتخاب واژگان دیگر و ساختار نحوی تأثیر می‌گذارد و دقت و وسواس بیشتر شاعر را می‌طلبد؛ به گونه ای که «ردیف» در اثر هم‌نشینی با واژگان و ترکیبات مناسب، معنی و احساس مدنظر را به بهترین وجه نشان دهد.

ردیف، جزئی از موسیقی کناری شعر است؛ «همگون کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه: واژه، گروه، بند یا جمله با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان بعد از قافیه پدید می‌آید»(حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۵۹). واژگان و عبارات مشترکی که در پایان ابیات می‌آیند، برجسته‌تر از سایر کلمات هستند و این برجستگی زمانی مضاعف می‌شود که با مضمون و دیگر واژگان و ترکیبات موجود هم‌خوانی داشته باشد. این خود نوعی هارمونی را سبب می‌شود. «هراندازه که ردیف متناسب با معنا باشد، تداعی و درک آن برای خواننده آسان‌تر است»(فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۷۷).

«ردیف در غزل سبک هندی عمومیت دارد و در بیشتر موارد کم‌پیشینه یا به کلی بی‌پیشینه است»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۷). در غزلیات حزین ردیف به گونه‌های فعل، جمله، گروه‌های اسمی، اسم و حرف، قابل تقسیم است. کاربرد ردیف فعلی سبب نوعی پویایی در فضای شعر می‌شود. به این ترتیب شاعرانی که بسامد ردیف‌های فعلی در اشعارشان زیاد است، اهل پویایی، حرکت و تجزیه هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۱۳). بسامد بالای ردیف‌های فعلی در غزلیات حزین می تواند نشان‌دهندهٔ زندگی پرتحرک و مسافرت‌ها و فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی وی باشد. کاربرد جملات ناقص بعد از ردیف فعلی، بسامد بالایی دارد. بدین ترتیب، برجسته‌سازی قسمت‌های دیگر که به نوعی مکمل ردیف محسوب می‌شوند، همراه با القای مفهوم اصلی شعر نمایان‌تر می‌شود. حزین از عهدهٔ به‌کارگیری ردیف‌های طولانی به نیکی برآمده است و توانسته مضامین شعرش را با توجه به این ردیف‌ها هماهنگ گرداند. نوع انتخاب ردیف در غزلیات حزین که بیان‌کنندهٔ آزردگی و تألمات روحی و درماندگی شاعر است، به خوبی برجسته و قابل لمس است.

نمودار۱- غزلیات مردّف و غیرمردّف حزین لاهیجی به تفکیک فعل، اسم، گروه اسمی، حرف و جمله



در غزلیات حزین، ردیف‌های فعلی و اسمیِ بیان کنندهٔ اندوه کاربردی وسیع و با حس درونی کاملاً مشابهت دارند. ردیف‌های زیر، نمونه‌هایی از این موارد هستند:

می سوخت ۱۹۲، سوخت ۱۹۵،۱۹۴،۱۹۳، سوختیم ۶۳۵،۶۳۶، سوختن ۷۴۷، سوخته ۸۰۰، بسوزد۳۳۳، گله دارد ۴۴۱، رفته باشد ۳۰۷، اسیر است ۲۵۴، داغ ۵۹۳، خورم دریغ ۵۹۴، رفت حیف ۵۹۵، اشک ۶۰۳، شودم اشک ۶۰۴، نمی‌دانم نمی‌دانم ۶۳۲، نرسیدیم ۶۶۳، چه فایده؟ ۸۰۱، شکسته ۸۰۶، که می‌گریم ۶۶۶، می‌زند خونم ۶۸۷، می‌ترسم ۷۱۳، فروچکم ۶۹۶،۷۰۲، در خاکم ۶۹۲، چرا باشم؟ ۶۷۲، چه نویسیم؟ ۶۹۱، نگشایی ۸۲۷، نرسیدیم ۶۶۳، نکردی ۸۲۱، نیابی ۸۵۵، رسید آخر کار۵۴۵، چه خبر داشته باشد؟ ۳۱۵، هیچ ندارد ۴۳۷، هیچ ۲۸۰،۲۸۱، نمی‌دارد ۳۹۲، کرد، که کرد؟ یار کرد ۴۰۶، شمع تو خواهم شد ۳۲۷، بنمای ۸۵۴، برنمی‌آری؟ ۸۵۱، به سر نمی‌آید ۳۰۰، فروختیم ۷۲۳، به سر رفت ۱۸۳، از دست رفت ۱۸۲، رفته باشد ۳۰۷، نفرستاد ۴۵۰، برنمی‌خیزد ۴۶۵، افتاده ست۱۶۲، گریخت ۲۳۶، نگه نداشت ۲۱۷، می‌شکند ۳۵۰، خبرنداشت ۱۵۲، پریشان ۷۳۹، برنمی‌خیزد ۴۶۵، چه دهی؟ ۸۸۷، چه گشاید؟ ۳۶۹، شمع ۵۹۲،۵۹۱،۵۹۰، به خون تپد ۳۴۰، ندید کس۵۵۶، بخش ۵۶۲، می‌کشم ۶۳۷، ای ساقی ۸۶۸، ای قمری ۸۷۱، گرفته ۸۱۳، تهی ۸۳۴، برون رفتم ۶۷۶، خرابم ۷۲۹، به سررفت ۱۸۳، چه توان کرد؟ ۴۸۴، مددی ۸۵۳، کجایی؟ ۸۶۳،۸۶۴ ، چه کنم؟ ۷۰۱ و...)

– نسرین بر گلگون قبا از جلوه جانم سوخته سودای مشکین طره اش سود و زیانم سوخته
– اشک دمادم از نظر بارم به خون زان غرقه ام دریای آتش در جگر دارم از آنم سوخته

– برگ سفر روی وطن دیگر نـدارم هـیچ یـک پـرواز بـالم ریختـه بـرق آشـیانم سـوخته
– چون شمع سودای کسی افزود آتش بر سـرم نـام محبـت بـرده ام کـام و زبـانم سـوخته
– نقص عیار من حزین نبـود اگـر افغـان کـنم در بوته هجران او تاب و توانم سوخته (۸۰۰)

شاعر با آوردن ردیف «سوخته» و ترکیبات و صفاتی که مرتبط با آن به کارگرفتـه شـده، در ساخت فضاهای اندوهگین شعر بسیار مؤثر عمل کرده است؛ به‌طوری‌که بـا وجـود آنهـا تصـویر سوختن در ذهن مخاطب مجسم می‌شود. با هم آمدن ترکیباتی ماننـد «سـودای مشـکین طـره، اشک دمادم، جگر سوخته، دریای آتش و ریخته بال» باعث شده تا شعر رنگ و بویی پرحرارت و جانکاه به خود بگیرد. وجود واژگان و عباراتی، مانند: غرقه، کام و دهان سوخته با مضمون شـعر همخوانی دارد. در بیت سوم، شاعر دوری از وطن را با تصویر «پرندهٔ بال و پـر ریختـه و آشـیان سوخته» به‌خوبی محسوس کرده است. ذکر کلمهٔ «مشکین» در کنار «سوخته»، مفهوم خاکستر را به ذهن متبادر می کند. واژه های «سودا، مشکین و طـره»، تـداعی کننـدهٔ رنـگ سـیاه و در نتیجه حس غربت و درماندگی‌اند که با ردیف کاملاً هم‌خوانی دارد. همهٔ اینها در کنار هم سـبب برجستگی بیشتر مضمون و ردیـف موجـود شـده اسـت. در ادامـه بـه بررسـی بیشـتر ردیـف و کاربردهای آن در خلق و انتقال مضمون درد و اندوه خواهیم پرداخت.

۷. بحث و بررسی

واژه‌ها در شعر، ابزاری هستند برای آفرینش فضایی که با اندیشه و عاطفهٔ شاعر همخوان باشند. برجس دربارهٔ به‌کارگرفتن واژگان در متن ادبی می‌گوید: «آفریننده اثر ادبی کلماتش را وادار بـه اضافه کاری می‌کند. به این ترتیب نه تنها معنای فرهنگ لغت که صدها معناهای دیگر به ذهن متبادر می‌شود. ادبیات را می‌توان سخت‌کوشی کلمات تعریف کرد. ادبیات بهره‌کشـی از کلمـات است»(۱۳۷۷: ۱۲). تبادر معناهای مختلف با هم‌نشین شدن در کنار سایر اجزاء ظهـور مـی‌کنـد. شاعر برای این‌که ردیف را برجسته سازد، از تمامی امکانات اسـتفاده مـی‌کنـد. همـان‌گونـه کـه پیش‌تر اشاره شد، هر نوع امکانی در ذیل مجموعهٔ بزرگ زبان قابـل بحـث و بررسـی اسـت. از مهم‌ترین گونه‌های مورد کاربرد در محور هم‌نشینی، «تناسب» است. تناسب«هـارمونی خاصـی است که میان کلمات ایجاد می شود». «از صنایعی که به گونه ای با تناسب در ارتبـاط هسـتند، می‌توان به "مراعات نظیر"، "تضاد و تقابل" و "ارصاد و تسهیم" اشاره کـرد»(شمیسـا، ۱۳۹۰: ۱۰۷). «تقابل و تضادها» گاه ساختار کلی شعری را بنیان می‌نهند؛ به‌گونه‌ای که بدون این نـوع

ترکیبات و هم‌نشینی‌ها معنایی منتقل نمی‌شود. این صنعت به وسیلهٔ ارتباط مفهومی دیگر واژگان غم‌بار، از پایه های اصلی شعر حزین است که عمیقاً تحت تأثیر احساسات و عواطف او سروده شده است.

۷.۱. تقابل‌ها

در عرصهٔ پژوهش‌های زبانی و ادبی، بررسی و تحلیل تقابل، همواره مبنای برخی مطالعات بوده است. «لاینز معتقد است تقابل‌های دوتایی یکی از مهم‌ترین اصول حاکم بر زبان است و در تولید معنا نقشی بنیادین دارد»(چندلر:۱۳۸۶: ۱۵۹). در مقابل تقابل‌های سماعی[۲] و معنوی[۳] که با اندک توجه در بافت قابل شناسایی است، گاهی تقابل‌ها جنبهٔ تاویلی[۴] پیدا می‌کنند. اوصافی که سبب ایجاد این نوع تقابل می‌شوند، گاه آن قدر پوشیده‌اند که با چندین واسطه و با تأمل و واکاوی متن شناخته می شوند(یوسفی و بختیاری، ۱۳۹۶: ۱۶۸).

– در قید غم خاطر آزاد کجایی؟ تنگست دلم، قوت فریاد کجایی؟
– دیریست که رفتی و ندارم خبر از تو باز آ دل آواره خوشت باد کجایی؟
– ای ناوک تأثیر که کردی سفر از دل می‌خواست تو را ناله به امداد کجایی؟
– رسوای جهان می‌کندم هند جگر خوار غم پرده در افتاده دل شاد کجایی؟
– با آن‌که نیاوردی یک بار ز ما یاد ای آن‌که نرفتی دمی از یاد کجایی؟ (۸۶۴)

در این غزل، شاعر با آوردن واژگان و عباراتی در قالب تقابل‌ها و هم‌نشین کردن آن‌ها با ردیف «کجایی» که مضمونی دال بر القای دوری و نشان‌دار کردن دو قطب این تقابل دارد، استغاثه و فاصلهٔ عاشق را با معشوق که در وضعیتی بهتر هست، محسوس‌تر نشان داده است. شالودهٔ و بنیاد بسیاری از غزل‌های حزین بر پایهٔ همین تقابل‌ها است. حزین با به‌کارگیری تقابل بر آن است تا با قرار دادن معشوق در قالبی آزاد و رها، اسارت و دوری خود را با تأکید بیشتری نشان دهد. این نوع فاصله‌گذاری و تقابل‌ها در گسترهٔ غزل به‌کارمی‌رود و این گونه نیست که تنها بین دو واژه و در یک بیت خلاصه شده باشد. این تقابل‌ها را می‌توان در ترکیبات زیر یافت:

در قید غم، دل تنگ، نداشتن توان برای فریاد کشیدن≠ خاطر آزاد/ بی خبر از همه جا (در معنای مقید)≠ دارندهٔدل آواره (در معنای آزاد)/ نیازمند یاری (تأثیرپذیرفته) ≠ ناوک اثرگذار/ یادنشده ≠ یاد شده (نرفته از یاد)

– به قید جسم ز جان جهان چه می‌دانی؟ تو دل نداده‌ای از دل‌ستان چه می‌دانی؟
– نگشته در رهِ یوسف، سفید دیده تو را غبار رهگذر کاروان چه می دانی؟
– تو را که صیرفی عشق بر محک نزده است عیار چهره زرد خزان چه می‌دانی؟
– چو طفل، در طلب مدّعا فشانی اشک بهای این گهر رایگان چه می دانی؟
– مدام لعل لب خویش در دهن داری حرارت جگر تشنگان چه می‌دانی؟
– حدیث زاهدِ دم سرد بسته گوشت را ترانهٔ من آتش زبان چه می‌دانی؟ (۸۲۴)

نوع تلمیح، تشبیه، واژگان و تعبیرات و چگونگی قرار گرفتن آنها در گسترهٔ این غزل، مفهوم «دوری» را القا می کند. شاعر با نشان دادن وضعیت معشوق در تقابل با وضعیت عاشق، حسرت ناشی از ردیف «چه می‌دانی؟» را برجسته کرده است. همچنین با اشاره به داستان حضرت یوسف و به‌کارگرفتن «کاروان رهگذر» دوری و بی‌اعتنایی و بی‌دردی (ندانستن درد عشق) معشوق را ملموس کرده است. رنگ «زرد» در این شعر علاوه بر نشان دادن چهرهٔ معشوق، با قرارگرفتن در کنار «عیار»، نشان‌دهندهٔ اصالت و از طرفی میزان خلوص عشق است. در بیت بعد، شاعر با ذکر یک تشبیه (طفل یتیم) بی فایده بودن طلب و تمنا را از آنچه هیچ گاه به دست نخواهد آمد، نشان می دهد. «لعل لب» معشوق، نشان‌دهندهٔ تری و تازگی است که در تقابل با «حرارت جگر» عاشق قرارگرفته است. همچنین «دم سرد» که مبیّن مفهوم ناامیدی و کم اثری سخن است، در مقابل «آتش زبانی» که بیان کنندهٔ نوعی شور و هیجان و پویایی است، از تقابل‌هایی هستند که همراه با ردیفِ «چه می‌دانی» که بیانگر دوری و بی‌خبری است، به خوبی فاصله را نشان می‌دهند.

۷.۲. منظورشناسی جملات پرسشی و امری

غزل، حدیث نفس است که با شرح عاطفه و احساس پی‌ریزی شده است. گاهی شاعر برای اینکه ساختار را از کاربرد صرف و از بیان درد و رنج یکدست خود خارج کند، بر آن است با به‌کارگرفتن جملات پرسشی، وجود مخاطب را در غزل خود نشان دهد. گاهی هم طرف پرسش البته خود شاعر است. در ژرف‌ساخت جملهٔ پرسشی، سؤال صرفاً برای کسب خبر استفاده نمی‌شود؛ بلکه نقش‌ها و مفاهیم متعدد قابل انتقال است. در این میان البته باید در نظر داشته باشیم که پرسش آن هنگام که بر عواطف خواننده دلالت کند، سخنی مؤکد است که با جملهٔ عاطفی وجه اشتراک پیدا می‌کند(فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۱۵).

جملات پرسشی در غزلیات حزین با قرار گرفتن در جایگاه ردیف، ذهن مخاطب را با یک جهش تازه روبرو می‌کند که سبب می‌شود مخاطب در طی غزل جانی تازه بگیرد. در این گونه موارد، پرسش برای تأکید و تصدیقِ همان حالت اندوه است، منتهی با ساختاری متفاوت:

– طبیب من چرا از خسته جان خود نمی‌پرسی؟ توان پرسیدنی وز ناتوان خود نمی‌پرسی؟
– مگر آگه نه‌ای از سوختن ای شمع بی‌پروا که از پروانهٔ آتش‌به‌جان خود نمی‌پرسی؟
– نسیم آشفته می‌گوید سراغ نافهٔ چین را چرا احوال ما را از زبان خود نمی‌پرسی؟
– شکار خسته می داند عیار سختی بازو چرا از زخم دل زور کمان خود نمی‌پرسی؟(۸۶۶)

تقابل‌های موجود در این غزل نشان‌دهندهٔ تحسر شاعر است که در قالب پرسش بیان شده است: بی‌درد در مقابل دردمند (طبیب ≠ خسته جان) و بی‌وفا در مقابل وفادار (شمع بی پروا≠ پروانه و صیاد≠ صید) نوع تحسر موجود را شدت می‌بخشند. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، حزین در این غزل و امثال این با به‌کارگیری تقابل بر ضعف و سرخوردگی اش بیشتر تأکید می‌ورزد و اندوه خود را در شعر با این شیوه برای خواننده ملموس می کند. همچنین با قراردادن جملهٔ «نمی‌پرسی؟» در جایگاه ردیف، این اندوه نشان‌دار می‌شود و شکایت شاعر از بی‌اعتنایی یار برجسته می‌گردد.

– ای شوق در شکنجه دل‌ها چگونه‌ای؟ آه ای شرار شوخ بخارا چگونه‌ای؟
– در پرسشت به لب نفسم می‌طپد به خون ای ماهی بریده ز دریا چگونه‌ای؟
– ای دل که بود سجده برت فرق آفتاب در زیر دست داغ سویدا چگونه‌ای؟
– ای همت بلند که گردون به خاک توست در زیر بار منت بی‌جا چگونه‌ای؟
– ناسازی است شیوه اجزای روزگار با یک جهان عدو تن تنها چگونه‌ای؟(۹۱۲)

در این غزل، شاعر در قالب حدیث نفس با قراردادن ردیف «چگونه‌ای؟» به نوعی از اوضاع و احوال خود جویا می‌شود و به گونه‌ای متفاوت و در قالب جملهٔ پرسشی عجز و ناتوانایی و درد خود را بیان می‌کند. ردیف «چگونه‌ای؟» در مجاورت با دیگر واژگان و ترکیبات و البته منادا‌ها که بیانگر تنهایی عاشقند، مساعد نبودنِ احوال عاشق را نشان می‌دهد. در ابیات سوم و چهارم با ذکر کردن بزرگی در جایگاه منادا «دلی که آفتاب بر فرق او سجده می‌کرد – خورشید جایگاهی پایین‌تر از گوینده دارد– و صاحب همتی بلند که گردون مرید و چاکر اوست، ولی اکنون داغدار است» بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی از حال داغدار و عاشق، وجود و ضرورت معنایی ردیف «چگونه‌ای؟»شدت بخشیده شده است. همچنین وجود واژگان و عبارات «نفس به لب

آمده، تپیده به خون، ماهی از دریا جدا، شکنجه دل‌ها، داغ سویدا، تنها و ...» بیان تنهایی و عجز را در جملهٔ «چگونه‌ای؟» دوچندان کرده است. آنچه بر زیبایی این غزل می افزاید، کاربرد خاص شبه‌جمله‌ها است که یا در قالب اسم معنی است یا موصوف و صفت یا تتابع اضافات و یا اینکه همراه با «که» موصول آمده است. این می تواند بدین معنی باشد که معشوق در قالب یک اسم ساده نمی‌گنجد و حتی نام بردن از او هم نیازمند شرح و توضیح و تأویل است.

– ای شوق، ای همت بلند = اسم معنی مجذوبیت را بی‌انتها نشان داده است که در قالب اسم ذات قابل درک نیست.

– ماهی بریده ز دریا = تتابع اضافات برای نشان دادن حالت تنهایی.

– آفتابِ سجده برنده = تبدیل جمله موصولی به صفتی برای نشان دادن حالت بزرگی.

– گردونِ به خاک افتاده در برابر تو = تبدیل جملهٔ موصولی به صفتی برای نشان دادن حالت بزرگی.

غزل‌هایی با ردیف «که می‌برد؟» (۳۳۹) و «چه توان کرد؟» (۴۸۴) با بار معنایی انکاری نیز ذیل این‌گونه کاربردها قرار می‌گیرند. همچنین است ردیف «چه کنم؟» (۷۰۱)، «که می‌گریم؟» (۶۶۶)، «چه خواهد کرد؟» (۴۳۹)، «چه خبر داشته باشد؟» (۳۱۵)، «چونی؟» (۸۳۱)، «چه باشد؟» (۳۱۳)، «کیست؟» (۲۲۹).

تأمّل در پاسخ ردیف‌هایی که ممکن است در جایگاه اسنادی یا مفعولی باشند، مانند «کدام است؟» (۱۸۹) و «چه دیده‌اند؟» (۳۵۳) ارزش معنایی ردیف را بیش از پیش برجسته می کند:

– حق را بطلب مسجد و میخانه کدام است؟ از باده بگو شیشه و پیمانه کدام است؟

– محراب دل آن جلوه آغوش فریب است نشناخته ام کعبه و بتخانه کدام است؟ (۱۸۹)

در غزل زیر، شاعر یار خود را به‌گونه‌ای خطاب کرده است که اوج بی‌وفایی او نشان داده شود و در نهایت با ردیف آوردن فعل امر «پرس» تمنای و تقاضای خود را بابت جویا شدن حالش از یار طلب می‌کند. منادا در تتابع اضافاتی که بر اساس آن شکل گرفته (طره برافشاننده در مقابل گدا و برق به خرمن زده در مقابل خار) به‌گونه‌ای به تصویر کشیده می‌شود که مخاطب به صورت ناخودآگاه شریک اندوهِ شاعر می شود.

– ای طره برافشانده خدا را ز گدا پرس احوال پریشانی ما را ز صبا پرس

– تا کی گذری از برِ ما مست تغافل یکبار ز حال دل شیدایی ما پرس

– ای برق به خرمن زده از خار میندیش حال دل زار از لب هر برگ گیا پرس (۵۶۰)

غرض از امر در این غزل تحریک و جلب توجه معشوق است. حزین با قرار دادن ترکیبات مصرع اول (شادِ غرق در نعمتِ بدون ناخوشی) در مقابل ترکیبات مصرع دوم اوج حزن و حال درمانده خود را نشان می‌دهد و این‌که به این یادکردن نیاز دارد: خوشی، شادخواری ≠ اندوه و درد/ میگساران ≠ خون جگر خوردن/ مالک دل (خوش‌قدان خسرو وقتِ اقبال بلند) ≠ ستم آباد/ عندلیبان چمن باغ و بهار ≠ دلسوخته. همچنین است غزل با ردیف «مددی» (۵۸۳) و «بنمای» (۸۵۴) و «بخش» (۵۶۲):

– میگساران چو هوای گل و شمشاد کنید — لختی از خون جگر خوردن ما یاد کنید
– خوش‌قدان خسرو وقتید به اقبال بلند — ملک دل زان شما شد ستم آباد کنید
– به وفا خاطر عشاق توان داشت نگاه — به جفا گر نتوانید دلی شاد کنید
– عندلیبان چمن سیر از آن باغ بهار — به پیامی من دلسوخته را یاد کنید
– سر چه باشد که دل و جان بفشانید به ذوق — هرچه دارید نثار ره صیاد کنید(۴۱۷)

۷.۳. تصویرسازی

گاه پیش می‌آید که شکل نوشتاری واژه با مفهوم آن در یک جهت قرار می‌گیرند. تناسب و هماهنگی بین نوشتار و مفهوم، القا و برجستگی «ردیف» را دوچندان می‌کند. در غزل زیر، تکرار واج «م» در همخوانی با ردیف «فروچکم» نیز حرکت «م» و کشیدگی دنبالهٔ آن به سمت پایین، حالت ریختن را به ذهن متبادر می‌کند. در این هم‌نشینی، واژگان و ترکیباتی، مانند: گریبان، سرخم کردن، سیر نزولی، دامان و اشک، صحنهٔ ریزش را بیشتر به تصویر می‌کشند:

– اشک کبابم از دل سوزان فروچکم — خون دلم ز دیده گریان **فروچکم**
– آن اشک حسرتم که ز صبرم گذشته کار — از دل برآیم و به گریبان **فروچکم**
– سیر نزولی‌ام به هوس می‌زند صلا — از ابر دل به دامن مژگان **فروچکم** (۶۹۶)

در ابیات زیر، بلندی تصویر «کلک»، بالارفتن «شعله»های آتش و تصویرِ «دارِ بلند»، بانگ و فریاد بلند «اناالحق» و تکرار مصوت «ا» برشوندگیِ ردیف «بلند است» را هم از نظر موسیقایی و هم از نظر تصویری، شدت بخشیده است:

– آوازه‌ام از رتبه گفتار **بلند است** — نامم چو نی از کلک شکربار **بلند است**
– با جلوه او در چه حساب است وجودم — از خار و خسم شعله دیدار **بلند است**
– دیریست که منصور پریدست ازین شاخ — هم بانگ اناالحق زدن از دار **بلند است** (۱۶۵)

۷.۴. استمرار

در این حالت، شاعر ردیف‌هایی را در غزل‌هایش می‌آورد که بیان‌کنندهٔ دایمی‌بودن حالات غم و اندوه است. وقتی این عبارات و واژگان تکرار می‌شوند، برای مخاطب نیز نوعی استمرار در اندوه جلوه‌گر می‌شود:

– بزم وصل است و غم هجر همان **است که بود** دل پر از حسرت دیدار چنان **است که بود**
– لب فروبست نی از ناله نفس سوخت سپند دل بی تاب همان گرم فغان **است که بود**
– نکهت وصل چه حاصل که چمن پیرا گشت بر رخ کاهیم آن رنگ خزان **است که بود** (۳۷۸)

شاعر با آوردن عبارت «است که بود» وجود جاری و ساری حس اندوه و بی‌تابی را در زندگی‌اش به مخاطب یادآور می‌شود. زندگی شاعر هیچ تفاوتی نکرده است و اندوه‌های او همان گونه‌اند که پیش‌تر بوده‌اند.

– ز ترکتازی آن نازنین سوار **هنوز** مرا غبار بلندست از مزار **هنوز**
– عجب که صبح قیامت ز خواب برخیزی چنین که بسته تو را چشم اعتبار **هنوز** (۳۵۳)

گاهی شاعر برای نشان دادن تداوم زمانی از وابسته‌هایی مانند قید زمان استفاده می‌کند. در این غزل، قید زمان «هنوز» نشان‌دهندهٔ تداوم و استمرار در بی‌تفاوتی معشوق و دامنه‌داربودن درد عاشق است.

– ساقی به حریفان خط جامی **نفرستاد** **دیریست** که مستانه پیامی **نفرستاد**
– از بوسه به پیغام تسلی شده بودیم این شهد گلوسوز به کامی **نفرستاد**
– چون سرمه به چشم من از آن طرف بناگوش مشکین رقم غالیه فامی **نفرستاد**(۴۵۰)

در غزل بالا با توجه به جملهٔ پایهٔ «دیریست» در بیت اول، مدت‌دار بودن غم و اندوه در گسترهٔ غزل نشان‌دار شده است. این نفرستادن، زمان گذشته تا حال را شامل می‌شود.

۷.۵. مضمون آفرینی و تصویرسازی جدید

وقتی شاعر کلمه‌ای را در جایگاه ردیف تکرار می‌کند، مضمون‌ها و تصویرهای جدیدی خواه‌ناخواه در هم‌نشینی با سایر کلمات در بیت به‌وجود می‌آید؛ به عبارت دیگر «هرچند ممکن است بسیاری از صور و معانی در ابتدا به ذهن شاعر خطور نکند، اما ردیف همچون آهن‌ربایی این معانی و مضامین را جذب می‌کند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۰-۹۲):

– دمی که از رخ ساقی خوی حجاب چکد مرا ز هر سر مو موج پیچ و تاب چکد

– به یاد آن لب می‌گون چو گریه پردازم — به جای اشک ز مژگان من شراب چکد
– سپاه هوش جهان را دهد به موج فنا — کرشمه‌ای که از آن چشم نیم‌خواب چکد(۳۴۱)

«پیچ و تاب چکیدن»، «شراب ز مژگان چکیدن»، «کرشمه از چشم نیم‌خواب چکیدن» مضامین و البته تصویرهای جدید و زیبایی هستند که به واسطهٔ ترکیب فعل «چکید» با ترکیب دیگر واژگان و عبارات حاصل می شود.

– تا نقش خط آن آینه رخسار کشیده ست — آینه به رخ پرده زنگار کشیده ست
– از بس شب افسانه آن زلف دراز است — شمع سحر انگشت به زنهار کشیده‌ست
– باری به گران سنگی عشق تو ندیدم — عمریست که دوش دلم این بار کشیده‌ست
– با آنکه دلم از نظر افتاده یاریست — پیمانه از این میکده بسیار کشیده‌ست
– از زهد چهل ساله نشد خشک دماغم — از دست که این ساغر سرشار کشیده‌ست
– بی چشمه نوشی نشود ناله گلوسوز — شیرین سخنی نی ز لب یار کشیده‌ست(۲۷۰)

«پرده کشیدن»، «انگشت به زنهار کشیدن»، «بارکشیدن»، «پیمانه کشیدن»، «ساغر کشیدن» و «سخن کشیدن» نمونه هایی از ایجاد معنی در ردیف با کاربردهای مختلف است.

– طرفی که من ز پهلوی دلدار بسته‌ام — خونابه خورده‌ام لب اظهار بسته‌ام
– از بس مرا به مشرب پروانه الفت است — آتش به جای لاله به دستار بسته‌ام
– شاید شبی شمیم گلی ره غلط کند — چشم طمع به رخنه دیوار بسته‌ام
– بی ناله از دلم نفسی سر نمی‌زند — پیوند درد با دل افکار بسته‌ام (۶۶۲)

«طرف بستن»، «لب بستن»، «دستار بستن»، «چشم طمع بستن» و «پیوند بستن»، از جمله ترکیب‌ها و معانی متنوعی‌اند که در هم‌نشینی با ردیف «بسته‌ام» به وجود آمده‌اند.

۷.۶. نحو جملات و برجسته‌سازی

در برجسته‌سازی نحوی، شاعر با قراردادن رکنی یا بخشی از جمله به عنوان ردیف، قسمت‌های دیگر را به مراتب پررنگ‌تر نشان می‌دهد. آنچه بیشتر اهمیت می‌یابد، بیان این نکته است که این نوع برجسته‌سازی شامل قسمت‌هایی از جمله می‌شود که اتفاقاً محور اصلی مضمون مورد نظر هستند. با تکرار ردیف، ذهن، ناخودآگاه این اهمیت را در تک تک ابیات دنبال می کند:

– مائیم و دل آرزوی یار **و دگر هیچ** — قاصد برسان مژده دیدار **و دگر هیچ**
– هر مشکلی از دولت عشقت شده آسان — دل مانده همین عقده دشوار **و دگر هیچ** (۲۸۲)

ردیف در این ابیات، متشکل از صفات مبهم «دگر» و «هیچ» و حرف ربط «و» است که به قسمت اول هر مصرع پیوند یافته است. توجه خواننده با دیدن ردیفِ «و دگر هیچ» به این نکته جلب می‌شود که «چه چیزی و دگر هیچ؟». این چیز برای عاشق آن قدر اهمیت دارد که به غیر از آن هیچ چیز دیگری مطمح نظرش نیست. بدین ترتیب، قسمت ابتدایی و ماقبل حرف ربط برجسته می شود.

– به گل ترانهٔ مرغان بی‌نوا **عبث است** فسون دوستی‌ام با تو بی‌وفا **عبث است**
– دلم به سینه کنون کز تغافلت خون شد تسلی‌ام به نگه‌های آشنا **عبث است**
– به هرزه داد به دیوان آسمان نبری که پیش مدعیان عرض مدعا **عبث است**(۲۶۸)

گاهی اوقات شاعر با قراردادن مسند در جایگاه ردیف، اعتبار مسندالیه را که مقصود و هدف معنی است، برجسته می‌کند. در این غزل، ردیف «عبث است» وجود دوستی با بی‌وفا، تسلی به نگاه و عرض ادعا پیش مدعا را بی‌فایده می‌داند.

– ضمیر صبح روشن بی‌صفا **هرگز نمی‌باشد** کدورت در دل بی مدعا **هرگز نمی‌باشد**
– ز خاطر باده اول می‌زداید زنگ هستی را نماز میگساران را ریا **هرگز نمی‌باشد**
– ز خود رفتن سفر باشد خراباتی نژادان را به کوی می‌پرستان نقش پا **هرگز نمی‌باشد**(۳۱۹)

در ابیات بالا ردیف فعلی «نمی‌باشد» همراه با قید تأکید «هرگز» وجه کلام را به قطعیت رسانده است. این بیانِ قطعی نشان‌دهندهٔ اندیشه و اعتقادات شاعر است که با قید هرگز مؤکد شده است. بیان این ترکیب، صورت ابتدایی جمله، یعنی «کدورت در دل بی مدعا، ریا در نماز میگساران و نقش پا در کوی می‌پرستان»، را برجسته نشان داده است و برای خواننده مهم است که بداند چه چیزی در این تأکید، هرگز وجود ندارد. در غزلی دیگر شاعر فعل متعدی «ندیده‌اند» را در جایگاه ردیف قرارمی‌دهد. این سبب می‌شود که مفعول جمله که بار اصلی مضمون را بردوش دارد و بیانگر صفات و دارندگی‌های شاعر است، (جانم، نشانم، شأنم، مکانم، آب حیات شعر روانم و ...) برجسته نشان داده شود:

– تن دیده‌اند از من و جانم ندیده‌اند نامم شنیده‌اند و نشانم ندیده‌اند
– آنان که آورند سبک در نظر مرا بیچارگان به کوی مغانم ندیده اند (۴۳۳)

در غزل‌های دیگری هم که با ردیف‌های متعدی بیان شده‌اند، بار اصلی جمله بر دوش گروه‌های اسمی موجود قرار می‌گیرد:

– از شور ناله‌ام دل جانان خبر نداشت آن شاخ گل ز مرغ خوش الحان خبر نداشت

– بیهـوده سـینه بـر در و بـام قفـس زدیـم صـیاد مـا ز حـال اسـیران خبـر نداشـت
– شوریده را به زیر قـدم خـار و گـل یکیسـت سیل از بلند و پست بیابـان خبـر نداشـت (۱۵۲)

قرار گرفتن فعل مرکب «خبر نداشت» به منزلهٔ ردیف در ابیات بالا سبب مـی‌شـود عجـز و استغاثهٔ شاعر بیشتر حس گردد. در این غزل، قرارگرفتن معشوق با ذکر صفات و حالت‌های بهتر (شاخ گل جدا از ناله، صیاد بی‌خبر از حال اسیر، شوریدهٔ بی‌خبر، سیل بی‌خبر از ویرانی) در مقابل عاشق و به همراه تشبیهات، استعارات و صفات تأویل‌شده (نالهٔ مرغ، در قفس، اسیر، در زیر قـدم مانده، و بیابان سیل زده) خبرنداشتن و بی‌توجهی معشوق را شدت بخشیده است. شـاعر در ایـن بیت با توجه به بار سنگین معنایی متمم اجباری «ز + ... + خبر نداشت» این گروه اسمی را کـه نشان‌دهندهٔ وضعیت خود شاعر است، مهم نشان داده است. همچنین در غزلی با ردیـف «کـه او دارد» که با خواندن آن، صفات معشوق(«روی معشوق»، «خـوی معشـوق»، «مـوی معشـوق»، «طاق ابرو»، «چشم جادو»، «بوی معشوق» و «کوی معشوق») بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد:

– نگه رنگین‌تر از گل می‌کند رویی کـه او دارد ز دل صد پرده نازک‌تـر بـود خـویی کـه او دارد
– سـیه روز و دمـاغ آشـفته و خـاطر پریشـانم چنین می‌پرورد بخت مرا مویی که او دارد (۴۳۴)

گاهی اوقات قناعت به کم و اندک موجودیت در نیاز عاشقانه مطرح است.

– کی دیدهٔ تنها چو دل آغشته به خـون اسـت سرتا قـدم مـا چـو دل آغشـته بـه خـون اسـت
– مـا و حـرم عشـق کـه از گریـه احبـاب دیوار و در آنجا چو دل آغشـته بـه خـون اسـت
– بـاز آ کـه مـرا دیـده جـدا زان گـل عـارض از خار تمنا چو دل آغشته به خـون اسـت (۲۴۶)

تمام زندگی شاعر به «خون دل» آغشته شده است. در این غزل، وجـود گـروه‌هـای اسـمی همچون: «سر تا قدم» و «در و دیوار» (همه‌جا) و «دیده» در جواب پرسش ذهنی از ردیف (چـه چیزی چو دل آغشته به خون است؟) نشان‌دهندهٔ درگیر بودن تمام زندگی شاعر با انـدوه اسـت. این گروه‌های اسمی در جایگاه تکمیلی جمله ناقص ردیـف آمـده اسـت. واژهٔ «خـار» در اضـافهٔ تشبیهی «خار تمنا» در القای خونین بودنِ فضا به‌جـا انتخـاب شـده اسـت. خـون دلِ حـاکی از زندگی شاعر گاه در رنگ و مشتقات آن در جایگاه ردیف قرارمی‌گیرند کـه بـا تکـرار آن نهایـت تأثیر درخواننده ایجاد می‌شود.

۷.۷. همراه کردن مخاطب

گاهی شاعر برای هم‌کلام کردن و همراهی مخاطب با حس و حال درونی خود از واژگان، عبارات و شبه‌جمله‌هایی استفاده می‌کند که در زبان روزمره هر شخصی ممکن است بیان و تکرار شود. این امر سبب می‌شود نوعی هماهنگی و تلاقی در احساس و عاطفهٔ مخاطب و شاعر جریان پیدا کند:

– می‌شود دل چو گل از عیش پریشان **چه کنم؟** غنچه سان گر نکشم سر به گریبان **چه کنم؟**
– داده جمعیت دل‌های اسیران بر باد نکنم شکوه از آن زلف پریشان **چه کنم؟**
– دل به آن چشم فسون ساز که چشمش مرساد من گرفتم ندهم، با صف مژگان **چه کنم؟**
– طعنه بر بی دل و دینان مزن ای زاهد شهر دل و دین می برد آن نرگس فتان **چه کنم؟**
– سر و سامان بود ارزانی ناقص خردان من که دیوانه عشقم سر و سامان **چه کنم؟**
– چند گویی که به دل مهر بتان پنهان دار بوی یوسف رود از مصر به کنعان **چه کنم؟**(۷۰۱)

در این غزل، شاعر با قراردادن عبارت «چه کنم؟» که حاصل درماندگی است و به طور طبیعی جزو جملات پرکاربرد هر فرد محزونی محسوب می‌شود، مخاطب را با خود همراه می‌سازد. شاعر توجه مخاطب را با انتخاب این ردیف به سمت قسمت هایی می‌کشاند که برای اقناع مخاطب و مجازدانستن رفتار خود به آن احتیاج دارد:

– «دل من پریشان است»، اگر سربه گریبان نبرم، چه کنم؟
– «معشوق من کسی است که دل بر باد می دهد»، شکوه از او نکنم چه کنم؟
– «چشم او افسون‌ها می کند»، دل به او نبندم چه کنم؟
– «چشمان او دل و دین می‌برد»، نگاه نکنم چه کنم؟
– «مهر او عالم‌گیر شده»، غم دل آشکار نکنم چه کنم؟

همچنین است غزل‌های دیگری که در آن‌ها ردیف، همزمان با سایر قسمت‌های بیت برجستگی‌هایی را در معنی و مضمون ایجاد کرده‌است:

– کام و لبی کجاست که نوشد شراب تو خود مست و خود شراب طهوری **چه فایده؟**(۸۰۱)
– ناله ام را در دلش تأثیر بودی **کاشکی** شکوه ام را گاه‌گاهی می شنودی **کاشکی**(۹۰۳)
– دیده تا برهم زدم سامان باغ **از دست رفت** ذوق مستی داشتم چون گل ایاغ **از دست رفت**(۱۸۲)
– رنگ زردی به شراب از رخ من نتوان برد چه کنم گرنه کند سیلی اخوان **مددی**(۸۵۳)

خواننده با تکرار ردیف‌های «چه فایده، کجایی، از دست رفت، مددی، کاشکی» خواه ناخواه با شاعر در انتقال معنی شریک می‌شود و از زمزمهٔ آن لذت بیشتری می‌برد. «رفت حیف»(۵۹۵)، «خورم دریغ» ۵۹۴)، «چه کنم؟»(۷۰۱) و «خرابم» (۷۲۹)، نمونه‌هایی دیگر از این گونه ردیف‌ها هستند.

نتیجه

شعر سبک هندی به دلایل مختلف: سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و نیز مسائل و مشکلات شخصی شاعران این سبک، مشحون از مضامین غم افزا و اندوه‌بار است که به انحای مختلف در اغلب آثار شعرای این دوره، از جمله غزلیات حزین لاهیجی، بازتاب یافته است و شاعران، هریک ترفندها و شیوهایی برای بیان تأثیرگذارتر آن بر مخاطب برگزیده‌اند که از دیدگاه‌های گوناگون قابل تحلیل است. چنانکه در مقالهٔ پیش رو چگونگی بیان عاطفهٔ اندوه در غزلیات حزین لاهیجی از منظر نظریهٔ زبان‌شناختی همنشینی و جانشینی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. نتایج عمده زیر حاصل این بررسی و تحلیل است:

- استفاده از تقابل‌ها مانند قید≠آزادی، غم≠شادی، دل‌دادن≠دل‌ستاندن، دم‌سرد≠آتش‌زبان و جسم≠جان، از جمله ظرفیت‌های زبانی برای ایجاد تناسب زبانی و معنایی است که حزین لاهیجی به خوبی از این ظرفیت در ردیف غزلیات خود برای القای مفهوم اندوه استفاده کرده است.
- به‌کارگیری جملات پرسشی، مانند «نمی‌پرسی؟»، «چگونه‌ای؟» «که می‌برد؟»، «چه توان کرد؟»، «چه خبر داشته‌باشد؟» و «چونی؟» به عنوان ردیف در غزل با هدف تأکیدی و همراه کردن مخاطب با خود در دریافت بهتر عاطفهٔ اندوه، از دیگر شیوه‌هایی است که حزین لاهیجی کوشیده ذهن مخاطب را با یک جهش مواجه و او را در درک ملموس‌تر این مفهوم با خود همراه سازد.
- به‌کاربردن برخی افعال، عبارات و واژگان، مثل «است که بود»، «دیریست نفرستاد» و «هنوز» به عنوان ردیف که بر تداوم و دایمی بودن حالت غم و اندوه در شاعر دلالت دارند، موجب جلب توجه مخاطب و برانگیختن حس مشترک در مخاطب با شاعر می شوند.
- مضمون‌آفرینی مضاعف و خلق تصاویر جدید در شعر با به‌کارگیری برخی عبارات به عنوان ردیف را می‌توان از دیگر ترفندهای زبانی حزین لاهیجی دانست؛ برای نمونه شاعر با انتخاب فعل «چکد» به عنوان ردیف در یک غزل، امکان خلق مضامین و البته تصاویری زیبایی مانند: «شراب ز مژگان چکیدن»، «کرشمه از چشم نیم خواب چکیدن» و «موج پیچ و تاب

چکیدن» برای خود فراهم کرده است، یا با به‌کارگیری عبارت «کشیده ست» به منزلهٔ ردیف در یک غزل، موفق به آفرینش مضامین و تصاویر متنوعی همچون: «طرف بستن»، «انگشت به زنهار کشیدن»، « بار کشیدن»، «پیمانه کشیدن»، «ساغر کشیدن» و «سخن کشیدن» شده است.

- گاه شاعر با انتخاب یک رکن یا بخشی از جمله به عنوان ردیف، قسمت‌های دیگر را به‌مراتب پررنگ‌تر و برجسته‌تر نشان می‌دهد؛ گاه نیز با قرار دادن مسند در جایگاه ردیف، اعتبار مسندالیه را که مقصود و هدف معنی است، برجسته می‌کند.
- همچنین گاهی شاعر برای همراه ساختن مخاطب با حس و حال درونی خود، از واژگان، عبارات و شبه‌جمله‌هایی استفاده می‌کند که هر شخصی ممکن است در زبان روزمره آنها را بیان و یا تکرار کند. این سبب می‌شود یک نوع هماهنگی و تلاقی در احساس و عاطفهٔ مخاطب و شاعر جریان پیدا کند؛ مانند «چه کنم؟»، «چه فایده؟»، «کاشکی» و «از دست رفت».
- همانگونه که ملاحظه گردید، حزین با کمک شگردهای مختلف نحوی و بیانی و کاربرد واژگان و جملات و گروه‌های اسمی خاص در جایگاه ردیف و در گسترهٔ غزل، عاطفهٔ غم و اندوه را به شایستگی به مخاطب القا کرده است.

یادداشت‌ها:

۱. شاید بتوان گفت یکی از دلایل آن نقدهای بسیاری است که به شعر حزین وارد شده است. این امر احتمالاً موجب این تلقی شده است که اشعار حزین از لحاظ زبانی اشکالات فراوان دارد. محمدرضا شفیعی‌کدکنی درکتاب «شاعری در هجوم منتقدان» درباره این مطلب مفصل صحبت کرده‌اند(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۴).

۲. تقابل‌های آشنایی، مانند پیر و جوان، بزرگ و کوچک، کارد و پنیر و ... .

۳. یعنی عناصر متقابل را با توجه به بافت و روابط همنشینی به راحتی می‌توان شناسایی کرد؛ مانند دو واژهٔ مگس و سیمرغ در این بیت از حافظ:

ای مگس عرصهٔ سیمرغ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری(دیوان حافظ، غ ۴۴۹)

۴. تقابل تأویلی:

شناختن این تقابل نه به آسانی شناختن تقابل‌های آشناست و نه مانند تقابل معنوی تنها شکلی دوسویه دارد که با توجه به بافت کاملاً شناخته می‌شود. در این نوع تقابل، پی بردن به لایه‌های دیگر نیازمند تأمل بیشتری است:

دلم گرفت ز سالوس و طبل زیر گلیم به آنکه بر در میخانه برکشم عَلَمی (غزل ۴۷۱)

زاهد ≠ رند

طبل (پایین گرفتن) ≠ عَلَم (بالا گرفتن)

طبل زیر گلیم زدن ≠ عَلَم بر کشیدن

پنهان کاری≠ ظاهرسازی

در نگاه اول آنچه فهمیده می شود، قرارگرفتن دو گروه زاهد و رند در مقابل یکدیگر است. در ادامه، وجـود عناصـر جـایگزین آن، یعنی طبل و عَلَم است و قرارگرفتن دو کنایه «طبل زیر گلیم زدن» و «عَلَم بر کشیدن» در مقابل هم.

منابع

– اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. مترجم: فرزانه طاهری. تهران: آگه

– برجس، آنتونی. (۱۳۷۷). *ادبیات چیست؟*. ترجمهٔ حسینی جهان‌آبادی. ادبیات داستانی. ش۴۸: ۱۵–۱۰

– پور نامداریان، تقی (۱۳۸۲). *گمشده لب دریا*. چاپ اول. تهران: سخن

– تادیه، ژان ایو (۱۳۹۰). *نقدادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر

– تولستوی، لئون (۱۳۸۸). هنر چیست؟ ترجمه کاوه دهگان، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر

– چندلر، دنیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر

– حاکمی، اسماعیل. (۱۳۶۴). *نگاهی گذرا بر شعر غنایی*. مجموعه *مقالات گسترهٔ تاریخ و ادبیّات* به اهتمـام یعقـوب آژند و دیگران. تهران: گستره.

– حزین لاهیجی، محمدعلی (۱۳۸۵). *دیوان*. مصحح: ذبیح الله صاحبکار. تهران: سایه

– حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی و زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.

– داودی مقدم، فریده (۱۳۹۰). بازتاب غم، رنج و ناامیدی در سبک هندی (با تکیه بر غزلیات طالب آملی). *فصـلنامه علمی تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی*. دوره ۱، شماره ۱: ۹۸–۸۳

– دهرامی، مهدی و محمدرضا عمرانپور (۱۳۹۲)، «نقد و بررسی عاطفـه در اشـعار نیمـا یوشـیج»، *پژوهشـنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. سال یازدهم. شماره ۲۰: ۸۲–۶۵

– دیچز، دیوید (۱۳۸۸). *شیوه های نقد ادبی*، ترجمه محمدتقی صدیقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ ششم، تهران: انتشارات علمی

– یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱). *ساخت‌گرایی پساساختگرایی و مطالعات ادبی«مجموعه مقالات»*. عنـوان مقالـه: «وجـه غالب» و «قطب‌های استعاره و مجاز». مترجم: کورش صفوی، بهروز محمودی بختیاری. تهران: سوره مهر.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸). *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*. نشر نی

–..... (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی*. تهران، سخن

–..... (۱۳۸۴). *موسیقی شعر*. تهران، آگه

–..... (۱۳۸۵).*شاعری در هجوم منتقدان*. تهران، آگه

–..... (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، آگه

– شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *نگاهی تازه به بدیع*. نشر میترا

– طالبیان یحیی و مهدیه اسلامیت، ۱۳۸۴، ارزش چندجانبه ردیف در شعر حافظ ، *فصل نامه پژوهش‌های ادبی*، ش ۸: ۲۷–۸

- فتوحی ، محمود (۱۳۸۵). *نقد ادبی در سبک هندی*، تهران: سخن
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل*، تهران. سخن
- فیاض منش، پرند (۱۳۸۴). نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، *فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۴: ۱۸۶-۱۶۳
- کروچه، بندتو (۱۳۸۸). *کلیات زیباشناسی*، مترجم: فواد جعفری، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
- محمدرضا عمرانپور (۱۳۸۶). اهمیت عناصر و ویژگیهای ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر. *گوهر گویا*، دوره ۱، ش ۱: ۱۸۰-۱۵۳
- یوسفی، محمدرضا و مریم بختیاری (۱۳۹۶). هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود بر پایه عنصر تقابل. *بوستان ادب*. سال نهم. شماره سوم. پیاپی ۳۳: ۱۸۸-۱۶۳
- Jokobson.R. (2000). Linguistics and poetics. In D. lodge (Ed.), Modrn criticism and theory (2nd edition). (30-55). Harlow: Longman

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی