

فصل‌نامه تحقیقات زبان و ادب فارسی  
دانشگاه آزاد اسلامی - واحد بوشهر  
سال دوم: شماره ۳ - بهار ۱۳۸۹  
از صفحه ۵۵ تا ۷۸

## نگاهی جامعه‌شناختی به انسجام‌گرایی غزل سبک هندی\*

(بررسی ارتباط جهان‌نگری شاعران سبک هندی با ساختار غزل این سبک بر اساس  
نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)

دکتر کاظم دزفولیان راد

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

منا علی‌مددی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

معصومه طالبی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

### چکیده:

تحقیقات انجام‌شده درباره سبک هندی، غالباً محصور به مواردی چون بحث از معنای بیگانه، تمثیل و... بوده، موارد دیگری مانند ساختار قالب عمده این سبک یعنی غزل، کمتر مورد توجه محققان قرار گرفته است. در این تحقیق، نویسندگان با استفاده از نظریه ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن - که سعی در ایجاد ارتباط میان جهان‌نگری پدیدآورندگان یک اثر ادبی و ساختار آن دارد - ساختار غزل سبک هندی و دلیل عدم انسجام این غزل و تضادهای موجود میان ابیات آن را مورد بررسی قرار داده‌اند.

آنچه از این تحقیق به دست آمده است، آن است که خردگریزی شاعران این سبک - که میراثی است از جهان‌نگری شاعران سبک عراقی - در کنار نگاه جزئی‌نگر آنان - که از یک سو، نتیجه خردگریزی آنان و از سوی دیگر نتیجه کوشش آنان برای یافتن معنای بیگانه است - سبب شده است تا جهان‌نگری این شاعران، یک جهان‌نگری غیر منسجم و غیر سیستماتیک و دارای تضاد و تناقض باشد؛ انعکاس این جهان‌نگری در ساختار غزل سبک هندی را می‌توان به شکل عدم انسجام درونی غزل و سستی محور عمودی آن و وجود تناقض و تضاد در میان ابیات غزل مشاهده کرد.

کلمات کلیدی: ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن. عناصر معنادار. سبک هندی. ساختار غزل. جزئی‌نگری. خردگریزی.

## درآمد

یکی از مباحثی که در تحقیقات انجام‌شده درباره سبک هندی غالباً فراموش شده و می‌شود، مسأله ساختار غزل به عنوان قالب شعری اصلی این سبک است؛ (زیپولی، ۱۳۶۳: ۲۸) مهم‌ترین ویژگی ساختار غزل این عصر، عدم پیوستگی و سست بودن محور عمودی این غزل‌ها است (محمدی، ۱۳۷۴: ۳۶)<sup>۱</sup>، اما تا به حال، به چرایی این مسأله، آن‌گونه که باید و شاید پرداخته نشده است.

اگر سابقه تحقیقاتی را که در این زمینه انجام شده است، بررسی کنیم، خواهیم دید که نخستین گروه محققان این حوزه، به این مسأله توجه نداشته‌اند و دلیلی قانع‌کننده برای آن ذکر نکرده‌اند.<sup>۲</sup> برخی چون امیری فیروزکوهی با بیان اینکه «این پراکنده‌گویی و تفنن به موضوعات مختلف در غزل به سال‌هایی بسیار قبل از صائب و حتی پیش از خواجه بر می‌گردد و شخص خواجه نیز در مظنه‌ی این پراکنده‌گویی و افتنان بوده» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۷۱: ۲)، شعر هندی را از این عیب بری دانسته‌اند و برخی دیگر این ویژگی پراکنده‌گویی در شعر سبک هندی را امتیاز و هنری بزرگ برای شاعران این سبک به شمار آورده‌اند. زیرا به نظر آنان سرودن صدهزار بیت در صدهزار موضوع مختلف، نیاز به نبوغی درخشان دارد (زنجان، ۱۳۷۱: ۸۶).

اما نسل جدید محققان (شغیعی کدکنی و کسانی چون فتوحی و حسن‌پور که به راهنمایی او کارهای علمی ارزشمندی درباره سبک هندی انجام داده‌اند)، اگرچه به این موضوع توجه داشته‌اند و در صدد یافتن پاسخ علمی به این مسأله بوده‌اند، با این حال پاسخ ارائه شده توسط آنان اولاً بسیار کوتاه و به اجمال بوده است؛ چنانکه فتوحی «رشد فعالیت‌های بازرگانی و در هم ریختن ارزش‌های ملی و گروهی در جامعه عصر صفوی را دلیلی بر شیوع فردگرایی و به تبعیت آن، تک‌بیت‌سرایی و نداشتن انسجام دانسته است (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۹-۵۸) و نویسنده کتاب طرز تازه نیز ایده لحظه‌نگار و اندیشه ذره‌گرای عصر صفوی را سبب این امر دانسته است (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۲۷)؛ ثانیاً این پاسخ‌ها خود قابل انتقاد هستند.<sup>۳</sup>

دلیل این عدم توجه به ساختار و در مقابل پرداختن به موضوعات دیگری چون مضمون، تمثیل و... در سبک هندی را شاید بتوان در این امر دانست که اصولاً، چه در نظر شاعران<sup>۴</sup>، چه در نظر محققان امروزی سبک هندی، «کلام در مقایسه با جوهر خیال، نقشی ثانوی دارد» (لنگرودی، ۱۳۶۷: ۷۹). همین توجه به خیال و مضمون، سبب شده است تا تحقیق جامع و شایانی در باب ارتباط ساختار شعر هندی با عوامل شکل-گیری آن، صورت نگیرد.

در این مقاله، نویسندگان بر آنند تا این مسأله را با دیدگاهی علمی مورد بررسی قرار دهند. برای نیل به این مقصود، از نظریه ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن، استفاده شده است.

#### چهارچوب نظری

لوسین گلدمن را در کنار کسانی چون لوکاچ و باختین، باید یکی از ارکان اصلی جامعه‌شناسی ادبیات در قرن اخیر دانست؛ شیوه او در تحقیقات ادبی علی‌رغم برخی انتقادات<sup>۵</sup>، هنوز هم یکی از بهترین شیوه‌های تحقیق به حساب می‌آید. گلدمن در مقدمه کتاب *خدا/پنهان*، روش خود را بیان کرده است؛ روشی که خود آن را روشی دیالکتیکی نامیده است.<sup>۶</sup> منظور از روش دیالکتیکی این است که اجزا، زمانی معنا می‌یابند که در یک کل یا یک مجموعه قرار گرفته باشند و کل نیز زمانی قابل شناخت است که بتوان از اجزای آن نیز شناختی به دست آورد (لوی/نعیر، ۱۳۷۶: ۲۹). به طور خلاصه گلدمن در روش دیالکتیکی خود، از اجزا حرکت کرده، به کل می‌رسد و از آنجا دوباره به اجزا برمی‌گردد.<sup>۷</sup>

در حقیقت گلدمن با این روش میان محتوا و صورت، پیوندی استوار برقرار می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۵۸)؛ چنانکه خود او نیز اعتقاد داشت که روشش پیونددهنده دو روش فرمالیست‌ها و محتواگرایان است (گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۸۸).

به طور خلاصه، روش گلدمن را می‌توان این‌گونه بیان کرد که او در آغاز می‌کوشد تا عناصر اصلی آثار ادبی یا فلسفی‌ای را که به بررسی آنها می‌پردازد، بیابد. در گام بعدی او میان این عناصر ارتباط برقرار ساخته، ساختار معنادار اثر را ترسیم می‌کند. «مفهوم ساختار معنادار... مستلزم وحدت اجزا در یک کلیت و وجود رابطه‌ی متقابل میان این اجزا است» (پاسکادی، ۱۳۷۶: ۵۹).

با کشف ساختار معنادار هر اثر، جهان‌نگری نویسنده آن نیز که در واقع نماینده طبقه‌ای است که خود در آن عضویت دارد، آشکار می‌شود. «جهان‌نگری مجموعه‌ای از اندیشه‌ها است که در اوضاعی معین در گروهی از انسان‌ها که در موقعیت اقتصادی و اجتماعی همانندی به سر می‌برند؛ یعنی بر طبقات اجتماعی تحمیل می‌شود» (گلدمن، ۱۳۷۶: ۲۵۱). گلدمن در ادامه به سراغ یافتن طبقه‌ای می‌رود که این جهان‌نگری به آن تعلق دارد و در آخرین گام او می‌کوشد تا تأثیر این جهان‌نگری را بر متن و اجزای آن نشان دهد.

### عناصر معنادار شعر شاعران سبک هندی

برای دست‌یابی به ساختار معنادار شعر شاعران سبک هندی، نخست باید به بررسی عناصری پرداخت که در کنار هم قرار گرفتن آنها، این ساختار را تشکیل می‌دهد. مهم‌ترین این عناصر عبارتند از:

#### ۱. خردگریزی

یکی از عناصر اصلی شعر شاعران سبک هندی، خردگریزی آنان است؛ اما آن‌گونه که محققان گفته‌اند، این خردگریزی در واقع، شکل تلطیف‌یافته خردستیزی شاعران سبک عراقی است و شاعران سبک هندی، گویی این مضامین را به تقلید از شاعران سبک عراقی در شعر خود آورده‌اند؛ چنانکه یکی از محققان می‌نویسد: «عرفان و تصوف، اگرچه در دوره صفویه رسمیت نداشت، بن‌مایه‌های فکری شاعران را تشکیل می‌دهد. رواج عرفان در دوره‌ای طولانی و عمومیت یافتن آن در دوره مغول، باعث رسوخ آن در فکر و زندگی ایرانیان شده است. هرچند که سیاست پادشاهان صفوی سبب برکنده-

شدن مضامین آن گردید، نفوذ معنوی آن همچنان باقی ماند؛ به همین سبب در شعر عصر صفوی، غزل عرفانی به شیوه غزل‌های سنایی و عطار و مولوی کمتر می‌توان یافت، اما در مضمون‌سازی‌های شاعران تأثیر آن آشکار است» (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۹۰). دیگر محققان نیز غالباً این نظر را پذیرفته‌اند و عرفان این دوره را فاقد آن شور و حرارت عرفان عراقی دانسته‌اند (ر.ک: دشتی، ۱۳۶۴: ۴۰ و یغمایی، ۱۳۷۱: ۳۰۹).

به هر روی، آنچه از شعر این شاعران بر می‌آید، آن است که این شاعران به تبعیت از سنت فکری گذشتگان خود دیدگاهی همراه با خردگریزی داشته‌اند که نمونه‌های بسیاری از آن را در شعر آنان می‌توان مشاهده کرد:

عشق مستغنی است از تدبیر عقل حيله‌گر      شیر کی سازد عصای خود دم روباه را  
(صائب، ۱۳۶۴: ج ۱، ۱۰۰)

یک نفس هوشیار بودن عمر ضایع کردن است      گر نداری باده باید خویش را دیوانه ساخت  
(کلیم، بی‌تا: ۱۰۷)

با عقل چه جوشیم که جز وهم نداریم      از عشق چه لافیم که بیش از هوسی نیست  
(بیدل، ۱۳۷۱: ۳۲۱)

## ۲. مضمون‌یابی

یکی دیگر از عناصر بسیار تکرار شونده در شعر شاعران سبک هندی، مضمون‌یابی یا به تعبیر عام‌تر، جست‌وجوی معنی بیگانه است. تعبیری که شاعران این سبک، برای نشان دادن توان شاعری خویش بارها از آن استفاده کرده، شعر خود را به دلیل داشتن این ویژگی ستوده‌اند و طبیعتاً در مقابل نیز، شعر کسانی را که فاقد معنی بیگانه بوده، شعری فاقد زیبایی و بی‌بهره از «آن» شعری به شمار آورده‌اند.

با این همه معنای دقیق و روشنی از این تعبیر - که در شعر شاعران سبک هندی با دست و دل بازی بسیار از آن استفاده شده است - از سوی شاعران این سبک ارائه نشده است؛ معنی رنگین، معنی برجسته، معنی پیچیده، معنی نازک، معنی روشن، معنی دورگرد و ... همه تعابیری هستند برای معنی بیگانه و تقریباً هم معنا با آن. در چنین

کثرتی از تعابیر، چگونه باید رسیدن به وحدت معنایی را انتظار داشت. با این حال، محققان ویژگی‌هایی برای این تعبیر برشمرده‌اند که به چند مورد از آنها اشاره می‌کنیم:

۱. معنی بیگانه به مفهوم غرابت و تازگی.

۲. معنی بیگانه یا همان طرز ساده.

۳. معنی بیگانه یا باریک‌بینی و نازک‌خیالی.<sup>۹</sup>

اما آیا در نظر شاعران این سبک، راهی برای رسیدن به این معنی بیگانه، وجود داشته است؟

شاعران این سبک «برای دستیابی به معنی بیگانه نه تنها خیال خلاق خود را در جهت ایجاد پیوندهای تازه میان عناصر موجد در جهان عینی و عناصر نسبتاً آشنا تر جهان ذهن به حرکت در می‌آورد و مضامین تازه خلق می‌کند، بلکه عناصر و کلمات سازنده بیت را به گونه‌ای برمی‌گزیند که تناسبات و پیوندهای چندگانه میانشان برقرار باشد» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴/۱: ۷۳).

وجود مضامین تازه در شعر شاعران این سبک، امری است که خود آنان نیز به صراحت از آن سخن گفته‌اند:

بر نداریم ز اشعار کسی مضمون را      طبع نازک سخن کس نتواند بر داشت

(غنی، به نقل از شیروانی، بی‌تا: ۶۸)

معنی بیگانه کرد از آشنایان فارغم      لشکر بیگانه از آفت پناهی شد مرا

(صائب، ۱۳۶۴: ج ۱، ۱۶۳)

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر      تا به کف می‌آورم یک معنی برجسته را

(کلیم، بی‌تا: ۹۳)

بعضی محققان، برای این نوع مضمون‌یابی‌های شاعران سبک هندی، دلایلی نیز آورده‌اند. از جمله حسن حسینی که در این باره می‌نویسد: «عطش شاعران هندی برای دست یافتن به معنی بیگانه و مضمون ناب، مبین این نکته است که شعر عرفانی در وادی عرفان به اشباع‌گونه‌ای رسیده و شعرای سبک هندی به این نتیجه می‌رسند که رنود سبک عراقی

زودتر آمده‌اند و این کشتزار پرحاصل را با خیال راحت و دل آسوده در تمامی جوانب درو کرده و بار خرمن خود را بسته و رفته‌اند. از این نقطه عزیمت، شاعر سبک هندی به سوی مضامین زمینی و ملموس حرکت می‌کند و در مسیر خود از تمام آنچه در دسترس او است، برای یافتن مضمون تازه مدد می‌جوید...» (حسینی، ۱۳۶۷: ۱۶).

### ۳. پارادوکس

سومین عنصر معنادار شعر شاعران سبک هندی، پارادوکس یا متناقض‌نمایی است. پارادوکس «در بلاغت سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد، اما می‌توان آن را از طریق تفسیر و تأویل به سخنی دارای معنی باارزش تبدیل کرد» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۴) و آن‌گونه که بعضی محققان گفته‌اند، با آثار صوفیه (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۷) و شعر سنایی آغاز شده، و در سبک عراقی و پس از آن در شعر هندی به اوج رسیده است. دلیل شکل‌گیری پارادوکس را در سبک عراقی و نبودن آن در سبک خراسانی، چنین دانسته‌اند «که در این سبک [خراسانی] رشته پیوند شاعر با قوانین طبیعت و ادراکات طبیعی، سخت محکم است. در سبک خراسانی، شاعر در طبیعت است و از این رو، عقل و حواس ظاهری در آفرینش شعری آنها قویاً حضور دارد؛ اما در شعر متافیزیکی عرفانی و بیان عوالم رویا و شهود، پارادوکس، اساس شعر است؛ چراکه تجسم جهان بی رنگ و شکل است. پارادوکس در زبان و به ویژه در شطحیات صوفیان، جلوه خاصی دارد» (فتوحی، ۱۳۸۵/۱: ۳۳۱).

چنانکه گفته شد، اوج کاربرد پارادوکس در سبک هندی و به‌خصوص در شعر بیدل دهلوی است. مثلاً:

به عیش، خاصیت شیشه‌های می داریم که خنده بر لب ما گاه گاه می‌گرید  
(بیدل، ۱۳۷۱: ۴۸۸)

جامه‌ای نیست به اندام تو چون عریانی چند پنهان کنی این خلعت یزدانی را  
(صائب، ۱۳۶۴: ج ۱، ۵۵۷)

خلق ترسند ز ناکامی و آن کام من است جمله نازند به ناکامی و آن کام من است  
(ظهوری، بی‌تا: ۱۰۶)



چنان در دل خلد گاه نمازم      که کفرم از عبادت می‌تراود  
(عرفی، ۱۳۷۸: ج ۱، ۵۵۲)  
بنیاد ما خرابی ما استوار کرد      گویی که سود داشت نظیری زیان ما  
(نظیری، ۱۳۴۰: ۳۳)

اینکه چرا پارادوکس در این دوره نسبت به دوره‌های گذشته، بسامد بیشتری دارد، امری است که تأمل بیشتری می‌طلبد؛ اما برخی بر این باورند که «مهم‌ترین علت رواج و گسترش مضامین پارادوکسی [در سبک هندی] علاوه بر آمیختگی عمیق با عرفان... تحول و سیر تکاملی ادبیات و هنر از سادگی به ابهام هنری و توجه به نکته‌پردازی و مضمون‌آفرینی است» (واحد، ۱۳۸۴: ۲۴۹ - ۲۴۸).

در این سبک، جست‌وجوی مضامین تازه، سبب گسترش تصاویر پارادوکسی شده است؛ چنانکه گاهی تمام یک شعر بر اساس تصاویر پارادوکسی استوار می‌باشد؛ مثل این غزل از کلیم کاشانی:

خاک‌نشین است سلیمانی‌ام      دست بود افسر سلطانی‌ام  
هست چهل سال که می‌پوشمش      کهنه نشد جامه‌ی عریانی‌ام  
جوش سرشکم به مقام وداع      جمع‌م و سرگرم پریشانی‌ام  
نسخه گرفته است نظام جهان      از نسق بی‌سر و سامانی‌ام...  
(کلیم، بی‌تا: ۲۸۷)

#### ۴. تناقض

یکی از اساسی‌ترین ایرادهایی که به هندی وارد بوده است، تناقض‌گویی بسیار شاعران این سبک است؛ به طوری که این ایراد، از چشم خوانندگان پنهان نمانده است.<sup>۱</sup> اهمیت این مسأله تا حدی است که هواداران این سبک را به پاسخ‌گویی و سعی در برائت ساحت شاعران آن از این نقیصه، واداشته است؛ چنانکه امیری فیروزکوهی در آغاز سخنرانی در همایش بزرگ‌داشت سبک هندی، به این مسأله پرداخته، با بیان اینکه «این

تناقض‌ها در شعر صائب درست آینه و بازتاب تناقض‌ها و تضادهایی است که در عالم امکان وجود دارد و هیچ مظهري از مظاهر حیات انسان و حیوان و نبات و جماد نیست که از این دوگانگی و تضاد که مجموع آنها باعث نظام احسن دستگاه خلقت است، بر کنار بوده باشد» (امیری فیروزکوهی، ۱۳۷۱: ۳)، این ایراد را بر سبک هندی ناروا می‌دارد؛ اما حقیقت آن است که منتقدان در سخن خود برحق‌تر می‌باشند. شعر سبک هندی سرشار از این تناقض‌گویی‌ها است و ارائه نمونه‌هایی از آن کار، دشواری نیست. تنها اگر خواسته باشیم شعر کلیم را مد نظر قرار دهیم، می‌بینیم که او نه تنها ابیات متناقضی مانند ابیات زیر دارد،

با ستم‌کاران گیتی بد نمی‌گردد سپهر عید قربان است دائم خانه قصاب را...  
بر ستم‌گر بیشتر دارد اثر تیغ ستم عمر کوتاه از تعدی می‌شود سیلاب را  
(کلیم، بی‌تا: ۱۰۱)

بلکه بسیار اتفاق می‌افتد که دو بیت در یک غزل و در کنار هم قرار دارند نیز، یک‌دیگر را نقض می‌کنند؛ مثلاً:

هر مرادی را به همت می‌توان تسخیر کرد دست کوتاه سهل باشد همت ار کوتاه نیست  
نیست ما را دانه‌ای جز گاه در کشت امید آن هم از بخت زبونم گاه هست و گاه نیست  
(همان: ۱۴۴)

مشاهده می‌کنیم که بیت اول از اراده‌ی انسان سخن می‌گوید، درحالی‌که بیت دوم، سخن از بخت و تقدیر می‌راند.

## ۵. جزئی‌نگری

جزئی‌نگری را البته باید در ارتباط با مضمون‌سازی سبک هندی دانست. شاعران این سبک برای یافتن معانی تازه، نگاه خود را به جزئیات، به خصوص جزئیات زندگی و جهان هستی معطوف می‌سازند. شاید به این دلیل که مفاهیم کلی در نظرشان دست‌فروخته شاعران سبک عراقی شده بود؛ چنانکه دکتر زرین‌کوب می‌نویسد: «درست است که درباره چیزهای کلی، شاعران قدیم بسیار گفته‌اند، اما دنیا هنوز پر است از چیزهای ناشناخته و جزئی. در همین چیزهای جزئی و ناشناخته، خیلی بیش از

چیزهای کلی شعر و موسیقی هست؛ اما ذوق لطیف و احساس قوی می‌خواهد تا کسی بتواند این چیزهای ناشناخته را کشف کند و شعری را که در آن هست، بیرون آورد» (زرین‌کوب، ۱۳۴۷: ۲۹۹) همین توجه به جزئیات است که این شاعران را جزئی‌نگر می‌سازد؛ به عنوان نمونه:

بی ستمکش صبر و آرام از ستمگر می‌رود      می‌رود دریا ز بی ساحل چو پس‌تر می‌رود

(صائب، ۱۳۶۴: ج ۲، ۲۰۱)

تو چو تیر افکنی آهوی تصویر      به دیبای منقش می‌توان گشت

(طالب آملی، بی‌تا: ۲۷۹)

یکی است چشم فرو بستن و گشادن من      به مرگ زندگی‌ام چون شرار نزدیک است

(صائب، ۱۳۶۴: ج ۲، ۸۳۷)

از انتقام سوخته‌جانان حذر کنید      آتش قیامت از نم اشک کباب دید

(بیدل، ۱۳۷۱: ۵۲۸)

### ساختار معنادار شعر سبک هندی

آنچه از پیوند عناصر معنادار شعر هندی حاصل می‌شود، آن است که نگاه شاعران سبک هندی، نگاهی خردستیز بوده است؛ برخلاف نگاه خردگرایانه که کلی‌نگر است و اجزا را در یک کلیت منسجم و در ارتباط با یکدیگر در نظر دارد، نگاه خردستیز اجزا را نه در یک کلیت واحد و در یک مجموعه، بلکه به صورت یاخته‌هایی جدا از هم در نظر می‌گیرد. این نوع نگاه، سبب می‌گردد شاعر برای ساختن شعر به مضامین جزئی‌تر بپردازد. از سوی دیگر تلاش برای یافتن مضمون، خود می‌تواند عاملی برای پرورش جزئی‌نگری شاعر محسوب گردد؛ به طوری که می‌توان گفت ارتباط میان جزئی‌نگری و مضمون‌یابی، ارتباطی دوسویه است. عدم خردورزی و در کنار آن جزئی‌نگری و مضمون‌یابی، سبب می‌گردد امور متناقض (متضاد) و متناقض‌نما (پارادوکس) به شعر راه یابند.

### جهان‌نگری شاعران سبک هندی

ساختار معناداری که از درکنار هم قرار دادن عناصری چون خردگریزی، تضاد و... به دست آمد، فقط می‌تواند به شاعران سبک هندی - چه ایرانی، چه هندی - تعلق داشته باشد؛ زیرا همان‌گونه که می‌دانیم شعر خراسانی، بر پایه عقل‌گرایی استوار است و همین امر سبب می‌گردد تا آشفتگی و عدم انسجام در شعر شاعران آن عصر دیده نشود. سبک عراقی نیز نمی‌تواند چنین ساختار معناداری داشته باشد. اگرچه در این سبک به دلیل عقل‌ستیزی صوفیه، به نوعی، استقلال ابیات در شعرها دیده می‌شود، اما همان‌گونه که محققان در شعر کسانی چون حافظ نشان داده‌اند، این آشفتگی‌ها در یک فضای کلی و در باطن خود، نشانی از نظم و انسجام دارند (خرم‌شاهی، ۱۳۸۰: ۵۶)؛ در حالی که جهان‌نگری شاعران سبک هندی تنها جهان‌نگری‌ای است که می‌توان این تضادها را در آن به صراحت و روشنی نشان داد.

پس با این حساب این ساختار معنادار تنها مربوط به شاعران سبک هندی است. در این دوره به دلیل بی‌توجهی دربار صفوی به شعر و شاعری، شعر از دربارها و تسلط عده خاصی به عنوان شاعر یا عارف، خارج شد و در بین عامه‌ی مردم رواج یافت. طبیعی است که مردم عامی که از ذهن پرورش‌یافته‌ای برخوردار نبوده، با علوم عقلی زمان خود نیز آشنا نبودند و در ضمن تحت تأثیر جهان‌بینی شهودی و غیرعقلانی پیش از خود نیز قرار داشتند، نمی‌توانستند اجزای مختلف ذهنیت و آموخته‌های تجربی خود را، به شکل یک کلیت درآورند؛ در نتیجه، شعر آنها از تناقض‌های آشکاری سرشار است. چنانکه دیدیم، تناقض‌گویی گاه دامن‌گیر بزرگ‌ترین شاعران این سبک نیز بوده است.

### ساختار غزل سبک هندی

غزل سبک هندی را می‌توان، شکل تکامل‌یافته‌ی غزلی دانست که در قرن چهارم، با شاعران سبک خراسانی شکل گرفت. این غزل در سیر تکاملی خود از خراسانی به

هندی، بنا بر دلایل اجتماعی و فرهنگی مختلف، علاوه بر تغییرات محتوایی، از نظر ساختار نیز دچار دگرگونی‌های بسیار شد.

نخستین غزل‌های فارسی، که برخی آنها را تغزلات ابتدای قصاید دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۱) و کسانی چون رودکی و شهید بلخی آنها را سروده‌اند، دارای ساختاری تقریباً منسجم بوده‌اند. دلیل این انسجام را باید در عقل‌گرا بودن این تغزلات (همان: ۵۴) دانست. البته برخی نیز معتقدند که آن تضاد دائمی و عمیق میان عقل و عشق که سبب انسجام‌گریزی غزل در سبک عراقی شده است، در این سبک وجود نداشته. «عشق را چه به معنی هوا و هوس بگیریم و چه بسان عرفا آن را وسیله ارتقای آدمی به کمال مطلق به حساب آوریم، اصالتاً با عقل در تضاد است... در اشعار نخستین پارسی این تقابل و تضاد را کمتر می‌توان دید. با نفوذ و رسوخ تصوف در ادب، اندک اندک عشق، راهبر عرفان گشت و وسیله شناخت حضرت حق گردید و عقل، طریق استدلال را در پیش گرفت... پیروان هر یک، سر خویش گرفتند و میان آن دو فاصله‌ها افتاد» (سجادی، ۱۳۸۰: ۲۹). به عنوان مثال در این غزل شهید بلخی:

مرا به جان تو سوگند و صعب سوگندی	که هرگز از تو نگردم نه بشنوم پندی
دهند پندم و من هیچ‌پند نپذیرم	که پند سود ندارد به جای سوگندی
شنیده‌ام که بهشت آن کسی تواند یافت	که آرزو برساند به آرزومندی
هزار کبک ندارد دل یکی شاهین	هزار بنده ندارد دل خداوندی
تو را اگر ملک چینیان بدیدی روی	نماز بردی و دینار بر پراکندی
وگر تو را ملک هندوان بدیدی موی	سجود کردی و بتخانه‌هاش برکندی
به منجنیق عذاب اندرم چو ابراهیم	به آتش حسراتم فکند خواهندی
تو را سلامت باد ای گل بهار و بهشت	که سوی قبله رویت نماز خوانندی

(شهید بلخی، به نقل از دبیرسیاقی، ۱۳۵۱: ۸۲)

وحدت موضوعی‌ای وجود دارد که باعث شده است ابیات غزل با یکدیگر پیوند معنایی داشته باشند؛ هرچند که این وحدت را نباید با آنچه امروزه به عنوان انسجام و فرم اثر ادبی شناخته می‌شود، اشتباه گرفت.

نقطه آغاز تحوّل غزل را باید در غزل سنایی جست‌وجو کرد. سنایی «بدون تردید نه تنها پایه‌گذار غزلیات عرفانی است، بلکه از نظر دگرگونی و تغییر روش غزل عاشقانه، پایه‌گذار شیوه‌ای است که روش مشخص و ممتاز غزل در قرون بعد، از وی مایه می‌گیرد» (صبور، ۱۳۷۰: ۳۳۱). این تحوّل را سنایی با وارد کردن مضامین عارفانه و قلندری و عمق دادن به تضاد میان عقل و عشق به وجود آورد. پس از سنایی در غزل فارسی همواره عقل از درک حقیقت عاجز است و عشق و معرفت شهودی بر آن چیره می‌گردد.

تکیه سنایی بر عشق، سبب رواج قالب غزل گردید. زیرا غزل بهترین قالب برای بیان مضامین غنایی به شمار می‌آید (عبادیان، ۱۳۷۲: ۳۵).

ارزش سنایی در رواج غزل به حدی است که سیروس شمیسا می‌نویسد: «تا آغاز قرن ششم یعنی تا زمان سنایی، شکل غزل بسیار کم است؛ یعنی اگر در مجموعه آثار شاعران قبل از سنایی از قبیل حنظله بادغیسی و... دقت کنیم، در برخی از دیوان‌ها مانند دیوان ناصر خسرو و... اصلاً غزل نمی‌بینیم و در برخی دیگر مانند دیوان رودکی و... بیش از دو سه غزل وجود ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۹).

علاوه بر تأثیر سنایی بر غزل، عوامل دیگری نیز در رواج و تحوّل غزل نقش داشته‌اند؛ از جمله اینکه با برافتادن حکومت غزنویان و تسلط سلجوقیان، حمایت دربار از شاعران که به سرودن قصاید مدحی توجه داشتند، از بین رفت؛ در نتیجه توجه شاعران این عصر (قرن ششم) از قصیده به غزل معطوف گردید و علاوه بر آن «رواج تصوّف، اختلاط مردم خراسان و عراق و تغییر پایتخت از خراسان به عراق عجم و درآمیختگی زبان، تأسیس مدارس دینی، رواج زبان عربی و معارف اسلامی» (همان: ۷۳) در گسترش غزل نقش به‌سزایی داشته‌اند. نکته قابل توجه اینکه غزل در این دوره، با وجود تحوّل

محتوایی و وارد شدن مفاهیم عرفانی، از نظر ساختاری، تغییر عمده‌ای نمی‌کند و در واقع از همان وحدت موضوعی غزل خراسانی بهره‌مند است. مثلاً در این غزل سنایی:

چون درد عاشقی به جهان هیچ درد نیست      تا درد عاشقی نچشد مرد مرد نیست  
 آغاز عشق یک نظرش با حلاوت است      انجام عشق جز غم و جز آه سرد نیست  
 عشق آتشی است در دل و آبی است در دو چشم      با هرکه عشق جفت است زین هر دو فرد نیست  
 شهیدست با شرنگ و نشاطی است با تعب      داروی دردناک است آن را که درد نیست  
 آن کس که عشق بازد و جان بازد و جهان      بنمای عاشقی که رخ از عشق زرد نیست

(سنایی، ۱۳۸۴: ۷۵۱ - ۷۵۰)

نیز همان وحدت موضوع و انسجام محور عمودی غزل دیده می‌شود. دلیل این امر شاید آن باشد که در این دوره هنوز عقل‌گرایی سده‌های پیشین ادامه دارد و تفکر عرفانی بر آن غلبه نکرده است و در واقع «سده‌ی ششم موقعیتی بینابین یا حالت گریز و میثی از اوضاع و عوامل قبل و بعد از خود دارد... برای مثال خردگرایی و مبانی فلسفه و حکمت نظری با عقل‌ستیزی و فلسفه‌گریزی» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۵۰) دیده می‌شود.

در قرن ششم، همان‌گونه که هجوم مغول انسجام و نظم جامعه را به کلی بر هم و در هم فرو می‌ریزد، غلبه تفکر غیر عقلانی عرفانی و اصالت کشف و شهود، غزل را از انسجام پیشین خود خارج می‌کند. تقریباً با این دوره است که ما با غزلیاتی روبه‌رو می‌شویم که محور عمودی آنها، سست و توجه شاعر معطوف به محور افقی غزل می‌گردد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۸۰). این گونه غزل‌ها در این دوره آن‌قدر رواج می‌یابند که در شعر بیشتر شاعران این عصر دیده می‌شوند. به عنوان مثال در این غزل از حافظ:

منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن      منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن  
 وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم      که در طریقت ما کافری است رنجیدن  
 به پیر میکده گفتم که چیست راه نجات      بخواست جام می و گفت عیب پوشیدن  
 مراد دل ز تمنای باغ عالم چیست      به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن  
 به می‌پرستی از آن نقش خود زدم بر آب      که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن

به رحمت سر زلف تو واثقم ورنه      کشش چو نبود از آن سو چه سود کوشیدن  
 عنان به میکده خواهیم تافت زین مجلس      که وعظ بی‌عملان واجب است نشنیدن  
 ز خطّ یار بیاموز مهر با رخ خوب      که گرد عارض خوبان خوش است چرخیدن  
 مبوس جز لب ساقی و جام می حافظ      که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن

(حافظ، ۱۳۶۷: ۳۸۷)

در دوره سبک هندی، شاعران تقریباً همان راهی را دنبال کردند که شاعران سبک عراقی می‌رفتند. محققان درباره شعر صائب گفته‌اند: «در شعر صائب، وابستگی به سنت گذشته به طور واضح‌تر... انجام می‌گیرد. این شاعر [و برخی دیگر از شاعران این سبک] ادبیات و فرهنگ پیشینیان را با تکیه بر معنویت درونی و نهانی خود بازسازی و تجدید بنا کرده، به صورت دگرگون، ولی با توجه به اصالت گذشته‌شان، طرح‌ریزی کرده، مورد استفاده قرار می‌دهند» (زیبوی، ۱۳۶۳: ۳۹). این بدان معنی است که سبک هندی به نوعی ادامه سبک عراقی است. با این تفاوت که وجود برخی از عناصر، مانند تبدیل جامعه عصر صفوی به یک جامعه بورژوازی (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۶۷) و همچنین توجه شاعران به یافتن مضامین تازه و... سبب گردید تا محور عمودی شعر، بیش از پیش فراموش و توجه شاعران به محور افقی، معطوف گردد. (صبور، ۱۳۷۰: ۴۶۲). همین امر سبب گسیختگی غزل می‌شود؛ به طوری که اگر قبلاً در شعر آغازگران سبک عراقی می‌توانستیم میان ابیات غزل ارتباط معنایی بیابیم، در غزل سبک هندی، نمی‌توان میان ابیات یک غزل، ارتباط معنایی برقرار کرد. مثلاً در این غزل صائب:

نه انجم است که زینت‌فروز نه فلک است      که بر صحیفه افلاک نقطه‌های شک است  
 تغافل که به حال کسی بود مخصوص      هزار بار به از التفات مشترک است  
 حریف ناله نه‌ای درگذر ز صحبت من      که ماجرای من و وصل آتش و نمک است  
 به هوش باش نسازی طعام خود را شور      که شعر همچو طعام استعاره چون نمک است  
 همین خط است که باطل ز حق جدا سازد      وگرنه حسن زن و مرد مشترک است  
 کلام خویش به هر بیخرد مخوان صائب      سخن وظیفه جان است و روزی ملک است

(صائب، ۱۳۶۴: ج ۲، ۸۳۶)



برای نشان دادن اوج عدم انسجام در غزل سبک هندی، می‌توان به مسأله انتخاب و جایگاه آن در نقد ادبی اشاره کرد. در این سبک «انتخاب شعر از دیوان یک شاعر، در حقیقت غایت نقد ادبی است. چه با توجه به معنی اصلی نقد، یعنی جدا کردن خوب از بد و سره از ناسره، نقدالشعر به معنی انتخاب شعر خوب یک شاعر و معرفی آن به خوانندگان شعر است. انتخاب عبارت است از گزینش بهترین و زیباترین بخش غزل یا آثار یک شاعر. مسلّم است که همه آثار یک هنرمند از ارزش یکسانی برخوردار نیست. معمولاً آنچه موجب شهرت و جاودانگی هنرمند می‌شود، آثار برجسته او است که انتخاب در واقع برای دست‌یابی به همان بخش برجسته آثار صورت می‌گیرد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۸۸). رواج این مسأله در کتب نقد، نشانگر این است که ابیات یک غزل به یک-دیگر ارتباط نداشته، خواننده یا منتقد و یا حتی خود شاعر می‌توانند ابیاتی را برگزینند، بدون آنکه به محور عمودی آسیبی وارد شود.

بنابر آنچه گفته شد، عدم انسجام ابیات و سست بودن محور عمودی شعر در غزل سبک هندی تا به حدی است که اگر ابیات مختلف چند غزل - که دارای وزن و قافیه همانند هستند - را با یکدیگر ترکیب کنیم، می‌توانیم از کنار هم قرار دادن آنها، یک غزل جدید بسازیم؛ این غزل به دست آمده از ابیات چند غزل، به گونه‌ای است که شکل همان غزل‌های ابتدایی را دارا است و خواننده متوجه جابه‌جایی ابیات نمی‌شود. مثلاً غزل زیر:

در نمی‌آید به چشم از لاغری مجنون ما	محمل لیلی بود سرگشته در هامون ما
دورگردی می‌کند نزدیک راه دور را	ناز لیلی شد نیاز از وحشت مجنون ما
از غبار عقل لوح خاطر ما ساده است	زلف لیلی می‌کند فرآشی هامون ما
از عتاب و ناز شوق ما دوبالا می‌شود	حسن می‌بالد به خود از عشق روزافزون ما
راز پنهانی که جم در جام نتوانست دید	بی حجاب از خشت خم می‌بیند افلاطون ما
ما به خون خود چو داغ لاله از بس تشنه‌ایم	خاک را رنگین نسازد کاسه وارون ما
خون خود را می‌خورند از رشک سبزان چمن	چون به سیر گلشن آید سبز ته گلگون ما

قطره شبنم چه باشد کز هوا باید گرفت؟ شرم دار ای شاخ گل از دیده پر خون ما  
 گرچه دارد بلبل ما تازه روی باغ را برگ سبزی نیست صائب زین چمن ممنون ما  
 غزلی است که از ابیات سه غزل جداگانه از غزل‌های صائب به دست آمده است<sup>۱۱</sup>؛ اما  
 همان طور که گفته شد، شکل آن با دیگر غزل‌های صائب تفاوتی ندارد و این جابه-  
 جایی، اختلالی در ساختار غزل ایجاد نکرده است.

### از ساختار معنادار تا ساختار غزل سبک هندی

به عنوان آخرین بخش این مقاله، باید میان ساختار غزل هندی و جهان‌بینی شاعران  
 این سبک، ارتباطی معنادار برقرار کرد تا نشان داده شود که چگونه جهان‌بینی شاعران  
 این عصر، غلبه چنین قالبی را اقتضا می‌کند.

چنان‌که مشاهده شد، ساختار معنادار شعر شاعران سبک هندی، حول محور  
 خردگریزی می‌گردد. نتیجه طبیعی چنین ذهنیتی عدم انسجام و نبودن تفکر سیستماتیک -  
 که بتواند تمام اجزا را در کنار هم قرار دهد - است؛ انعکاس چنین تفکر غیر  
 سیستماتیکی، را می‌توان به شکل قالب غزل مشاهده کرد؛ غزلی که میان ابیات آن  
 پیوستگی و ارتباط وجود ندارد و هر بیتی را می‌توان به طور مستقل و جدا از بافت غزل  
 در نظر گرفت. در واقع تنها چیزی که می‌تواند ابیات مختلف این غزل‌ها را به یک‌دیگر  
 پیوند دهد، یک عامل مکانیکی و بیرونی (مثلاً قافیه) است (لنگرودی، ۱۳۸۱: ۱۲۲).

همچنین نگاه جزئی‌نگر که معلول تفکر غیرعقلانی و متکی بر تجارب روزمره است،  
 از در کنار هم قرار دادن اجزا و ساختن یک کلیت اندام‌وار عاجز است و چه بسا  
 بسیاری از همین اجزا یک‌دیگر را نفی کنند. در ساختار غزل سبک هندی، این عامل به  
 شکل یک خصیصه اصلی دیده می‌شود؛ بدین معنی که گه‌گاه ابیات یک غزل یک‌دیگر  
 را نفی کرده، غزل را از کلیت منسجم تهی می‌سازند.

### نتیجه‌گیری

ساختار غزل سبک هندی، ساختاری است غیر منسجم که شاعران همواره نسبت به محور عمودی آن بی‌توجه بوده‌اند و این بی‌توجهی به ساختار، سبب وارد شدن انتقادهای فراوان بر سبک هندی بوده است؛ اما با وجود این انتقادهای، کم‌تر کسی کوشیده است تا به تبیین چرایی این عدم انسجام بپردازد. در این مقاله، قصد نویسندگان، یافتن دلیلی برای این آشفتگی و پاشانی غزل هندی بوده است.

با استفاده از نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن و برقراری ارتباط میان گویندگان شعر هندی و ساختار غزل می‌توان به این نتیجه رسید که دلیل اصلی این آشفتگی، خردگریزی شاعران این سبک بوده است که از دوره‌ی عراقی به آنان به ارث رسیده است. این خردگریزی در کنار نگاه جزئی‌نگر آنان - که از یک سو نتیجه‌ی خردگریزی آنان و از سوی دیگر نتیجه‌ی کوشش آنان برای یافتن معنای بیگانه است - سبب شده است تا جهان‌نگری این شاعران، یک جهان‌نگری غیر منسجم و غیر سیستماتیک و دارای تضاد و تناقض باشد؛ انعکاس این جهان‌نگری در ساختار غزل سبک هندی را می‌توان به شکل عدم انسجام درونی غزل و سستی محور عمودی آن و وجود تناقض و تضاد در میان ابیات غزل مشاهده کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

### پی‌نوشت

۱. چنانکه شفیعی کدکنی دربارهٔ این موضوع می‌نویسد: «خصوصیت برجستهٔ این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است که هر بیتی از عالمی ویژه‌ی خویش سخن می‌گوید و حتی یک غزل، گاه معانی متضاد با یک‌دیگر در کنار هم قرار می‌گیرند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۹).
۲. از جمله، این محققان می‌توان به علی دشتی اشاره کرد، وی در کتاب «نگاهی به صائب»، با اشاره - ای گذرا به این موضوع می‌پردازد و بدون ذکر دلیل از کنار آن می‌گذرد.
۳. برای مثال، نظر فتوحی را این‌گونه می‌توان مورد انتقاد قرار داد که اگر فردگرایی شکل‌گرفته در عصر صفوی به دلایل اقتصادی و... سبب رواج تک بیتی و عدم انسجام غزل در سبک هندی شده است، پس چرا همان‌گونه که امیری فیروزکوهی نیز اشاره کرده است، ما در شعر حافظ و پیشینیان او نیز با این مسأله روبه‌رو هستیم؟
۴. با وجود آنکه شاعران این سبک، مثل صائب اعتقاد دارند که لفظ و معنا از یک‌دیگر جداشدنی نیستند، چنانکه صائب می‌گوید:  
لفظ و معنی را به تیغ از یک‌دیگر نتوان برید کیست صائب تا کند جانان و جان از هم جدا  
(صائب، ۱۳۶۴: ج ۱، ۸)
- اما در حقیقت آنان - آن‌گونه که خود در جای دیگر گفته‌اند - مضمون‌سرا هستند و در شعر آنها کفه‌ی معنی و مضمون بر لفظ سنگینی می‌کند؛ در حقیقت آنان «به اصالت معنی» فائلد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱۳)؛ چنانکه باز صائب می‌گوید:  
حسن معنی لیلی و الفاظ رنگین محمل است پیش لیلی واله محمل نمی‌باید شدن  
(همان: ج ۶، ۲۹۳۷)
۵. به عنوان نمونه‌ای از این انتقادات می‌توان به انتقاد هربرت مارکوزه اشاره کرد. او با اعتقاد به اینکه در تحلیل‌های گلدمن، جای مباحث زیبایی‌شناختی خالی است، می‌نویسد: «به نظر من [در تحلیل‌های گلدمن] گاهی اوقات جوهر ادبی و شکل زیبایی‌شناسانه در پشت تبیین جامعه‌شناختی پنهان می‌ماند» (مارکوزه، ۱۳۷۶: ۲۲).
۶. محمدرضا شفیعی کدکنی، تحقیقات گلدمن و آثار او را از جمله آثار نادر و دشواریاب می‌داند و در کتاب موسیقی شعر، آنجا که به مباحث فرمالیستی و رابطهٔ صورت و محتوا می‌پردازد، می‌نویسد: «... چند تنی که توانسته‌اند در مواردی صورت‌ها را با شرایط تاریخی و اقتصادی پیدایش آنها و در چشم‌اندازی گسترده‌تر: زندگی، مرتبط کنند، مهم‌ترین کارها را در حوزهٔ مطالعات اجتماعی آثار ادبی و

در مواردی، جامعه‌شناختی ادبیات عملاً انجام داده‌اند. از قبیل کارهای اویرباخ در محاکات و... کارهای لوکاچ در *رمان تاریخی* و کارهای لوسین گلدمن در *خدای پنهان*. بی‌گمان خوانندگان توجه دارند که این‌گونه کارها در جهان بسیار نادر و دشواریاب است...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: بیست).

۷. برای آشنایی با مفهوم دیالکتیک در اندیشه هگل، مارکس، انگلس و لنین، مراجعه کنید به مقاله بابک احمدی با عنوان «درباره دیالکتیک» در مجله چشم‌انداز/ایران.

۸. این نکته که برای شناخت اجزا باید آن را در کلیت آنها قرار داد، ایده‌ای است مطرح‌شده در آثار هگل که از طریق لوکاچ به گلدمن رسیده است. این سخن دکتر اباذری است که می‌نویسد: «لوکاچ با تمامی گفته‌های هگل موافق نیست؛ اما بدون تردید با وی هم‌عقیده است که اگر بخواهیم واقعه یا جریان تاریخی را بفهمیم، باید آن را در کلیت انضمامی‌اش در نظر بگیریم» (اباذری، ۱۳۸۷: ۱۸۱).  
۹. برای آگاهی دقیق‌تر، رجوع کنید به مقاله «معنی بیگانه»، نوشته حسین حسن‌پور آلاشتی، چاپ‌شده در مجموعه پردگیان خیال.

۱۰. چنانکه سعید حمیدیان در کتاب «سعی در غزل»، تنوع موضوعات در درون یک غزل را از ویژگی‌هایی دانسته که نخستین نمونه‌های آن در غزل قرن ششم وجود داشته و آن را به صورت افراطی در غزل مشهور به هندی می‌توان مشاهده کرد. (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۸۳: ۵۹)

۱۱. مطلع‌های این سه غزل عبارتند از:

دلبر محجوب می‌خواهد دل پرخون ما غنچه‌نشکفته باشد سبز ته گلگون ما

و

نیست بر سبزان گلشن دیده پرخون ما تیغ خون‌خوار تو باشد سبز ته گلگون ما

و

در نمی‌آید به چشم از لاغری مجنون ما محمل لیلی بود سرگشته در هامون ما

(صائب، ۱۳۶۴: ۱۵۲ - ۱۵۱)

### کتاب‌نامه (فهرست منابع و مآخذ):

- اباذری، یوسف، ۱۳۸۷، *خرد جامعه‌شناسی*، چ ۱، تهران طرح نو.
- احمدی، بابک، «درباره دیالکتیک» چاپ شده در *چشم‌انداز ایران*، آبان و آذر ۱۳۸۴، صص ۲۳ - ۱۴.
- امیری فیروزکوهی، کریم، ۱۳۷۱، «در حق صائب»، چاپ شده در *مجموعه صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران، قطره.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر، ۱۳۷۱، *دیوان اشعار*، به تصحیح خال محمد خسته / خلیل‌الله خلیل، به اهتمام حسین آهی، چ ۱، تهران، فروغی.
- پاسکادی، یون، ۱۳۷۶، «ساختارگرایی تکوینی و لوسین گلدمن» چاپ شده در *مجموعه جامعه، فرهنگ و ادبیات*، لوسین گلدمن، ترجمه محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، چشمه.
- چناری، عبدالامیر، ۱۳۷۷، *متناقض‌نمایی در شعر فارسی*، چ ۱، تهران، فروزان.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد، ۱۳۶۷، *دیوان*، به اهتمام محمد قزوینی / قاسم غنی، چ ۵، تهران، زوآر.
- حسن پور آلاشتی، حسین، ۱۳۸۴، *طرز تازه*، چ ۱، تهران، سخن.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۶/۱، «معنی بیگانه» چاپ شده در *مجموعه پردگیان خیال (ارج‌نامه‌ی محمد قهرمان)*، به کوشش محمدجعفر یاحقی / محمدرضا شفیعی کدکنی، مشهد، انتشارات دانشگاه مشهد.
- حسینی، حسن، ۱۳۶۷، *بیدل سپهری و سبک هندی*، چ ۱، تهران، سروش.
- حمیدیان، سعید، ۱۳۸۳، *سعدی در غزل*، چ ۱، تهران، قطره.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین، ۱۳۸۰، *ذهن و زبان حافظ*، چ ۷، تهران، ناهید.
- دبیرسیاقی، محمد، ۱۳۵۱، *پیشاهنگان شعر فارسی*، چ ۱، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- دشتی، علی، ۱۳۶۴، *نگاهی به صائب*، چ ۳، تهران، اساطیر.
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۴۷، *با کاروان حله*، چ ۱، تهران، جاویدان.
- زنجانی، برات، ۱۳۷۱، «صائب نقش‌آفرین»، چاپ شده در *مجموعه صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران، قطره.
- زیپولی، ریکاردو، ۱۳۶۳، *چرا سبک هندی در غرب سبک باروک خوانده می‌شود*، چ ۱، تهران، انجمن فرهنگی ایتالیا.
- سجادی، علی محمد، ۱۳۸۰، *مدخلی بر تحویل موضوعی غزل در ادب فارسی*، تهران، نشر دانشگاه شهید بهشتی.
- سنایی غزنوی، مجلود بن آدم، ۱۳۸۴، *دیوان اشعار*، مقدمه و تصحیح محمد بقایی، تهران، اقبال.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۶، *شاعر آینه‌ها*، چ ۵، تهران، آگه.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۶، *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۱۱، تهران، آگه.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۶، *موسیقی شعر*، چ ۱۰، تهران، آگه.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۶، *سیر غزل در شعر فارسی*، چ ۱۱، تهران، فردوس.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۳، *نقد ادبی*، چ ۶، تهران، فردوس.
- شیروانی، ریاض احمد، غنی کشمیری، بی‌جا، بی‌تا.
- صائب تبریزی، ۱۳۶۴، *دیوان اشعار*، ج ۱، ۲ و ۶، به کوشش محمد قهرمان، چ ۱، تهران، علمی و فرهنگی.
- صبور، داریوش، ۱۳۷۰، *آفاق غزل فارسی*، چ ۲، تهران، گفتار.
- طالب‌آملی، کلیات اشعار، به اهتمام و تصحیح طاهری شهاب، تهران، انتشارات کتاب‌خانه سنایی، بی‌تا.
- ظهوری، ملا نورالدین، *دیوان اشعار*، نول کشور، هند (چاپ سنگی).
- عبادیان، محمود، ۱۳۷۲، *تکوین غزل و نقش سعلی*، چ ۱، تهران، هوش و ابتکار.
- عرفی شیرازی، ۱۳۷۸، *کلیات*، ۲ جلد، به کوشش محمد ولی‌الحق انصاری، چ ۱، تهران، دانشگاه تهران.
- غلامرضایی، محمد، ۱۳۸۷، «تحلیل سبکی پنج غزل صائب»، چاپ‌شده در *مجموعه مقالات ادبیات گردهمایی مکتب اصفهان*، ج ۲، به کوشش عسکر بهرامی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.
- فتوحی رود معجنی، محمود، ۱۳۸۵، *نقد ادبی در سبک هندی*، چ ۱، تهران، سخن.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۸۵/۱، *بلاغت تصویر*، چ ۱، تهران، سخن.
- کلیم کاشانی، ابوطالب، *دیوان اشعار*، به تصحیح ح پرتو بیضایی، بی‌جا، کتاب‌خانه خیام، بی‌تا.
- گلدمن، لوسین، ۱۳۷۶، «کل و جزء» فصل اول از کتاب *خدای پنهان*، چاپ‌شده در *مجموعه‌ی جامعه، فرهنگ و ادبیات*، ترجمه محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، چشمه.
- لنگرودی، شمس، ۱۳۸۱، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، ج ۱، چ ۴، تهران، مرکز.
- \_\_\_\_\_، ۱۳۶۷، *گردباد شور و جنون*، ۱۳۶۷، تهران، چشمه.
- لووی، میشل / سامی نعیر، ۱۳۷۶، «مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن» چاپ‌شده در *مجموعه‌ی جامعه، فرهنگ و ادبیات*، لوسین گلدمن، ترجمه محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، چشمه.
- مارکوزه، هربرت، ۱۳۷۶، «چند نکته کلی درباره‌ی لوسین گلدمن» چاپ‌شده در *مجموعه‌ی جامعه، فرهنگ و ادبیات*، لوسین گلدمن، ترجمه محمدجعفر پوینده، چ ۱، تهران، چشمه.

- محمدی، محمدحسین، ۱۳۷۴، *بیگانه مثل معنی*، چ ۱، تهران، میترا.
- نظیری نیشابوری، ۱۳۴۰، *دیوان*، با مقابله و تصحیح مظاهر مصفا، چ ۱، تهران، امیرکبیر/ زوآر.
- واحد، اسدالله، «تساویر و مفاهیم متناقض‌نما در شعر صائب تبریزی»، چاپ شده در *پژوهش‌نامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*، شماره ۴۶ - ۴۵، بهار و تابستان ۱۳۸۴.
- یغمایی، حبیب، ۱۳۷۱، «صائب»، چاپ شده در *مجموعه صائب و سبک هندی در گستره تحقیقات ادبی*، به کوشش محمدرسول دریاگشت، چ ۱، تهران، قطره.

