Research of Literary Texts in Iraqi Career
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Research article

Research of Literary Texts in Iraqi Career
Vol. 2, Issue 3, Autuman 2021, pp. 55-80

Recreating the Central Themes of Hafez Poetry in Contemporary Poetry

Armineh Kazemi Sangdehi*
Ph.D. Candidate of Persian language and literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
Ahmad Goli
Professor of Persian language and literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
Naser Alizadeh Khayyat
Professor of Persian language and literature, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.

Received: 01/09/ 2021 **Acceptance: 22/11/ 2021**

Abstract

Literary influence is the discovery and study of intertextual relations in literary works and the analysis of the influence of earlier texts. Undoubtedly, in the field of poetry and literature, it is not possible to create a new poem without using the poems of previous poets; For centuries, the culture and literature of our country have been influenced by Hafez's lyric poems. Utilizing the specific interpretations and themes of her sonnets and the frequent use of poetic quotations in the structure of contemporary poetry, both in terms of form and content and guarantee, are some of the effects of this influence. In this article, the clearest evidences and the most widely used themes of Khajeh's lyric poems in contemporary poetry have been discovered and studied. The results show; The connection of contemporary poetry with Hafez's lyric poems can be seen in all types of poetry, from traditional, Nimai, Sepid and speech. The contemporary poet, while being influenced by the specific themes of Hafez's poems, strives with the goodness of novel analyzes and changes in expressive and novel industries such as ambiguity, brevity, simile and metaphor; Create new images. Borrowing from the range of words and weights of his sonnets, expressing his present, describing his beloved, or criticizing society. And in a few cases, with a verse or hemistich quotation, to convey the same or different message to the audience.

Keywords: Hafez, Contemporary Poetry, effect and impact, Central themes.

* Corresponding Author Email: m.abdi1289@gmail.com

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

پژوهشنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی
سال دوم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۰ هـ ش، صص ۸۰-۵۵

بازآفرینی مضامین محوری شعر حافظ در شعر معاصر

آرمینه کاظمی سنگدهی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

احمد گلی
استاد زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

ناصر علیزاده خیاط
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۶/۱۰ **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۰/۰۹/۰۱

چکیده
تأثیرپذیری ادبی، کشف و بررسیِ روابطِ بینامتنی، در آثار ادبی و تجزیه‌وتحلیل تأثیرپذیری از متون پیشین است. در عرصهٔ شعر و ادب، بدون بهره‌گیری از اشعار شاعران پیشین، آفرینش شعری نو امکان‌پذیر نیست. قرن‌هاست که فرهنگ و ادبیات سرزمین ما، تأثیرپذیر از غزلیاتِ حافظ است. بهره‌گیری از تعابیر و مضامین خاص غزلیات او و کاربرد مکرر نقل‌قول‌های شاعرانه، در ساختار شعر معاصر، چه در محور فرم و محتوا و چه تضمین، از جلوه‌های این تأثیر و تأثّر است. در این مقاله، شواهد آشکارتر و مضامین پرکاربردتر غزلیات خواجه در شعر معاصر، کشف و بررسی شده است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد، پیوند شعر معاصر با غزلیات حافظ در تمام انواع شعر، از سنتی، نیمایی، سپید و گفتار دیده می‌شود. شاعران معاصر ضمن تأثیرپذیری از مضامین خاص اشعار حافظ، با حسن تعلیل‌های بدیع و تغییر در صنایع بیانی و بدیعی چون ایهام، ایجاز، تشبیه و استعاره می‌کوشد تا تصاویری نو بیافرینند؛ با وام‌گیری از گسترهٔ واژگان و اوزان غزلیات او، به بیان احوال خویش، توصیف معشوق یا انتقاد از اجتماع بپردازند و در مواردی چند، با تضمین بیت یا مصراعی، پیامی مشابه یا متفاوت را به مخاطب انتقال دهند.

واژه‌های کلیدی: حافظ، شعر معاصر، تأثیر و تأثّر، مضامین محوری.

* رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: armineh.kazemi@gmail.com

۱. مقدمه

تأثیرپذیری از متون پیشین، از مقوله‌های مهم رویکردِ بینامتنیت است. بینامتنیت یکی از مهم‌ترین نظریاتِ ادبی قرن بیستم است و بر این اصل استوار است که متون گوناگون، در شکل‌گیری متون نوین، مؤثر هستند و می‌توان حضور آن‌ها را لمس کرد. تحقیق دقیق در بینامتنیت آثار ادبی، نیازمند بررسی هنر سازه‌ها و توجه به ادبیت متن است که میراث ساختارگرایان روسی محسوب می‌شود. از نظر آنان «متونی که موضوع مشترک دارند در همهٔ ادوار تاریخ به هم مربوط‌اند و بین آنان مکالمه است» (شمیسا،۱۳۸۵:۱۶۸). بی‌تردید در بازآفرینی صورت و محتوای سروده‌های متقدمین، ارتباط اجزاء ساختار، جنبه‌های ادبیت متن، وجه غالب و برجسته‌سازی مضامین تصویری و واژگانی، نمادها و نشانه‌های متون کهن دست‌مایهٔ شاعران قرار می‌گیرد تا با نحوهٔ بیان دیگری، به آفرینش مجدد مضمون و واژگان بپردازند. شاعران معاصر با ترکیب‌آفرینی و برجسته‌سازی ایهام‌ها، استعارات و کنایاتی که وجه غالب غزلیات حافظ است، به بازآفرینی مضامین اشعار او پرداخته‌اند.

با نگاهی به نحوهٔ پیدایش جریان‌های شعری معاصر، تأثیر مستقیم آبشخورهای ادبی، زبانی و فرهنگی را می‌توان دید. اگرچه تأثیر نیما به‌عنوان پیشرو جریان شعری نوگرا بر شعر معاصر غیرقابل‌انکار است و پدر شعر نو به‌عنوان شاعری سنت‌شکن در منظومهٔ افسانه با نگاهی انتقادی به حافظ نگریسته است، ولی در رویکرد زبان و اندیشهٔ سروده‌های شاعران معاصر، وام‌گیری مستقیم و غیرمستقیم از مضامین و اندیشه‌های شاعران کهن و غزلیات حافظ دیده می‌شود. در حوزهٔ تفکیک جریان‌های شعری معاصر، تقسیم‌بندی‌های متنوعی صورت گرفته است. می‌توان گفت که شعر معاصر از نظر جریان فکری و زبانی به دو گروه کلی جریان‌های سنتی و نوگرا قابل‌تقسیم است. در ساختار شعری جریان‌های شعری مذکور، تأثیرپذیری از غزلیات خواجهٔ شیراز وجود دارد. برای مثال در شعر شاملو به‌عنوان نمایندهٔ شعر سپید، از حافظ چنین سخن رفته است: «اسم اعظم/ (آن‌چنان‌که حافظ گفت)/و کلامِ آخر/ (آن‌چنان‌که من می‌گویم)» (شاملو،۱۳۸۹:۷۳۷) یا سیدعلی صالحی به‌عنوان پیشرو شعر گفتار با تأثیر از غزلیات حافظ چنین سروده است: «بالای باغ آسمان خبرهایی بود/ ملائکی آشنا آمده بودند... بالِ ایوانِ آینه/ یک دفتر سفید و دوسه نِی قلم از خوابِ حافظ آورده بودند» (صالحی،۱۳۸۵:۴۱۳) یا در شعر رؤیایی به‌عنوان نمایندهٔ شعر حجم چنین می‌خوانیم: «آن زمان کز لب تو رنگ ستم بگریزد/ برف شادی ز فلک زهره به بامم ریزد/ آن‌قدر پای بکوبیم، بکوبیم به شوق/ تا که حافظ ز لحد رقص‌کنان برخیزد» (رؤیایی،۱۳۸۷:۳۷). کاربرد موارد مکرری ازاین‌دست، در شعر شاعران معاصر چه نوگرا و چه سنتی، بیانگر تأثیرپذیری از اندیشه و زبان خواجهٔ شیراز است. چندوجهی بودن غزلیات حافظ، سبب شده است که هر شاعری به مقتضای حال خود، از دیوان او وام‌گیری کند. از نظر حمیدیان در *شرح شوق*: شعر حافظ دارای تعیّن مکانی و زمانی است. «شعر او به این اعتبار از غزلیات دیگران به خصلت تعیّنی شعر نو نزدیک‌تر است و شاید همین نیز، یکی از دلایل محبوبیت آن در عصر ما باشد» (حمیدیان،۱۳۹۲، ج ۹۱/۱). شعر حافظ قابل‌تعمیم به همهٔ زبان‌ها و دوران-

هاست. زبان نرم و تغزّلی، موسیقی روان و درون‌مایهٔ جامع و فراگیر غزلیات او سبب شده است، بیش از دیگر شاعران کهن، مورد تتبّع و تقلید شعر معاصر قرار گیرد.

با واکاوی ساختار شعر امروز، مصادیق و مظاهر این تأثیرپذیری را می‌توان شاهد بود. برای نمونه، جلوه‌های تأثیرپذیری از مضمون متعالی «جاودانگی عشق» و وام‌گیری از پیکره و محتوای ابیات معروف خواجه، ذکر می‌شود:

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر یادگاری که در این گنبد دوار بماند
(حافظ،۱۳۹۰:۱۲۰)

ز شور عشق سخن گفتم، کزین صدا به خدا خوش‌تر میان گنبد نیلوفر، به یادگار نمی‌ماند
(بهبهانی،۱۳۸۸:۱۰۱۶)

با من بخوان که غلغله در گنبد افکنیم از نغمه‌ای که خوش‌تر از آن یادگار نیست
(منزوی،۱۳۸۸:۵۲۶)

جز صدای سخن عشق صدایی نشنیدم که در این همهمهٔ گنبد افلاک بماند
(امین‌پور،۱۳۸۸:۱۷۹)

این بیت حافظ، در ذهن و زبان فرهنگ عامه، جنبهٔ ضرب‌المثل یافته است. از نظر شاعر، همان‌گونه که صدا در گنبد می‌پیچد و تکرار می‌شود؛ صدای عشق نیز در افلاک و روزگار باقی می‌ماند و جاودانه می‌شود. ساختار و مفهوم شعر سیمین، مرهون بیت مذکور است؛ با این تفاوت که کاربرد فعل «گفتم» و افزودن «شور» به عشق و «گنبد نیلوفر» به‌جای «گنبد دوّار»، به ارائهٔ تصویری محدودتر منجر شده است. در شعر منزوی، دعوت به خواندن از عشق و اصطلاح «غلغله در گنبد افکندن» به پویایی احساسِ بیت افزوده است. بیت بهمنی، نقل‌قولی شاعرانه از بیت مذکور و باور قلبی به سخن خواجهٔ شیراز است. امین‌پور به‌طور صریح از بیت مذکور وام‌گیری کرده است. با این تفاوت که افزودن حرف استثناء «جز» به ابتدای بیت، جایگزینی حس «شنیدن» به‌جای «دیدن» و «گنبد افلاک» به‌جای «گنبد دوّار»، نشان‌دهندهٔ اندک دخل و تصرّفِ شاعرانه‌اش اوست. پیوند زبان و اندیشهٔ حافظ با شعر معاصر تا به حدی است که بیش از یکصدوپنجاه مضمون خاص غزلیات او، در دیوان‌های شعر معاصر به شکل‌های مختلف مورد اقتباس قرار گرفته است. این وام‌گیری در تمام انواع شعر سنتی و نو وجود دارد. شاعران معاصر، با تأثیرپذیری از اندیشه و زبان خواجه، به بازآفرینی و پدیدارسازی وجوه موسیقی و بیانی و درون‌مایه‌های شعری او پرداخته‌اند.

۱-۱. مسأله و روش پژوهش

قرن‌هاست که فرهنگ و ادبیات سرزمین ما، تأثیرپذیر از غزلیاتِ حافظ است. با نگاهی دقیق به دیوان شاعران معاصر، جلوه‌های متفاوت تأثیرپذیری از مضامین غزلیاتِ خواجه را می‌توان دید. در جریان‌های

سنتی و نوگرای شعر معاصر کاربرد این تأثیر و تأثر تفاوت‌هایی را نشان می‌دهد. برای مثال در شعر سنتی، گاه به لحاظ شباهت ساختاری قالب شعری با غزلیات حافظ، وام‌گیری از مضامین در ساختار و محتوای شعر دیده می‌شود. درحالی‌که اغراض شاعر شعر نو، از کاربرد مضامین خاص حافظ گاه انتقادی و گاه بیان اندیشه‌ای متفاوت با نظر خواجه است. پژوهش حاضر می‌کوشد، چگونگی بازآفرینی برخی مضامین محوری غزلیات حافظ را در شعر معاصر تبیین و تحلیل کند.

روش این تحقیق بر مبنای هدف پژوهش، استنادی تاریخی و تحلیلی است و مبتنی بر رویکردهایِ بینامتنی و تأثیر و تأثّرِ دیوانِ شاعران معاصر، از حافظ است. ابتدا با مطالعهٔ دیوان هر شاعر معاصر چون مهدی اخوان ثالث، فریدون مشیری، حمید مصدق و... ابیات تأثیرپذیر از مضامین خاص غزلیات حافظ مشخص می‌شود. جنبه‌های ساختاری و محتوایی مؤثر بر بازآفرینی مضامین مذکور تبیین و تحلیل شده و در اختیار مخاطب قرار می‌گیرد.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی در حوزهٔ تأثیر و تأثّرِ شعر معاصر از حافظ انجام‌شده است که در اینجا به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. یعقوب نوروزی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تأثیر حافظ بر ذهن و زبان شفیعی کدکنی»، تأثیر زبان شعری حافظ بر زبان شعری شفیعی کدکنی را در واژگان، ترکیبات و اصطلاحات سروده‌های این شاعر معاصر بررسی کرده است. مژگان مهدوی و فرهاد طهماسبی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «روابط بینامتنی غزلیات حافظ و سایه (هوشنگ ابتهاج)»، به بررسی سه نوع بینامتنیت صریح، ضمنی و خوشه‌ای در اشعار سایه پرداخته‌اند. تحقیقات انجام‌شده در زمینهٔ تأثیرپذیری شعر معاصر از شعر حافظ نشان می‌دهد که تاکنون کار پژوهشی مستقلی در راستای بازآفرینی مضامین محوری شعر حافظ بر شعر معاصر انجام نشده است.

۲. مضامین محوری شعر حافظ در شعر معاصر

۲-۱. مضامین محوری شعر حافظ در شعر سنتی معاصر

در زبان و اندیشهٔ شعر سنتی شاهد وام‌گیری مستقیم و غیرمستقیم از غزلیات خواجه هستیم. شاعران معاصر سنتی، بسیار با حافظ هم‌ذات‌پنداری می‌کنند. برای مثال در سروده‌های امین‌پور چنین دیده می‌شود: «فردایی اگر باشد باز از پی امروز/ شرمنده چو حافظ ز مسلمانی خویشم» (امین‌پور،۵۵:۱۳۸۸) یا در غزل شیون فومنی: «نتراشیده سر آن‌گونه قلندر شده‌ام/ که به گیلان‌کده‌ام خواجهٔ شیراز دیگر» (شیون فومنی،۶۶:۱۳۷۳) گاه شاعر تفألی به حافظ می‌زند و گاه درد دل می‌کند: «تو دیگر اما تکثیر شده‌ای/ و بی‌که بدانی/پیر/ نه تاب پرهیز و/ نه فرصت گریز/حافظ می‌خوانی و / لب از آن‌گونه می‌گزی/ که مپرس» (بهمنی،۵۷۲:۱۳۸۹). «حافظ میان ما بنشست /گفت این دوگانگی شرک است/بنیاد این تعدد را/شیطان

روسیاهی کرد: آن کوردل که نادیده/در جنگ با حقیقت شد/هفتادودو تفرّق را/عذری پی گناهی کرد» (بهبهانی،۱۰۹۸:۱۳۸۸). در این مقاله، شواهد شعری آشکارتر، از مضامینی با محوریت آسمان و متعلقات آن، باورها و اعتقادات عامه، داستانی (تلمیحات)، شاعر و پندیات شاعرانه و شاعر و یار، ارائه شده است. در ذیل علاوه بر ذکر شاهدمثال‌هایی از بازآفرینی مضامین محوری شعر حافظ در شعر سنتی معاصر، با ارائهٔ جدولی، به مقایسهٔ شواهد شعری تأثیر و تأثر پرداخته و در حد امکان کوشیده خواهد شد، نحوهٔ تأثیرپذیری فرم و محتوای هر بیت در اختیار مخاطب قرار گیرد.

۲-۱-۱.مضامین و تصاویر با محوریت آسمان و متعلقات آن

طلب هدایت از ستاره

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود　　از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت
(حافظ،۶۵:۱۳۹۰)

منم و حیرت و مقصد گم و ره ظلمانی　　خود مگر کوکب عشق تو شود هادی من
(منزوی،۳۴۶:۱۳۸۸)

حافظ	شب سیاه	گم گشت	راه مقصود	کوکب	هدایت
منزوی	ظلمانی	گم	مقصد	کوکب	هادی

در بیت حافظ، باور به هدایت ستارهٔ قطبی در تیرگی جاده دیده می‌شود. باوری که با اشراف بر علم نجوم و تأثیر کواکب در فرهنگ عامه ایجاد شده است. در شعر منزوی صورت و محتوا، مرهون بیت خواجه است با این تفاوت که شاعر با تشبیه کوکب عشق، عشق را چونان ستاره، هادی خویش می‌شمارد.

۲.۱.۲. مضامین و تصاویر با محوریت باورها و اعتقادات عامه

استخاره

به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم　　بهار توبه‌شکن می‌رسد چه چاره کنم
در انتظار تو تا کی سحر شماره کنم؟　　ورق‌ورق شب تقویم خویش پاره کنم؟
برای خواستن خیر مطلقی که تویی　　ز هر کتاب و ز هر باب استخاره کنم
(حافظ،۲۴۰:۱۳۹۰)

بیت حافظ، اشاره‌ای به رسم استخاره‌کردن دارد. استخاره، مصلحت‌اندیشی و طلب خیر کردن در امور زندگی است و در فرهنگ مردم ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. در ساختار شعر منزوی، تأثیرپذیری از غزل خواجه، در موسیقی بیرونی، وزن (مجتث مثمن مخبون محذوف)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) واژگانی چون

«سحر، استخاره و...» به‌وضوح مشاهده می‌شود، ولی برخلاف غزل خواجه که قصد استخاره، به عزم توبه و در فصل توبه‌شکن بهار است، در این ابیات، سخن از استخاره‌کردن، به قصد دیدار یار و پایان ایام فراق است.

تقابل هفت‌دریا و شبنم

گریهٔ حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق کاندر این دریا نماید هفت‌دریا شبنمی
(حافظ، ۱۳۹۰:۳۳۱)

چون تو موجی بی‌قرار ای عشق! در عالم نبود هفت‌دریا پیش توفان تو جز شبنم نبود
(منزوی،۱۳۸۸:۱۹۰)

حافظ	عشق	هفت‌دریا	شبنمی
منزوی	عشق	هفت‌دریا	شبنم

در بیت حافظ، تقابل دو اصطلاح هفت‌دریا (برای بیان کثرت) و شبنم (به‌عنوان نماد خردی و حقارت) در اغراقی شاعرانه، پیامِ عظمت وادی عشق را به مخاطب انتقال می‌دهد. در شعر منزوی پیکره و پیام مرهون بیت مذکور است. با این تفاوت که به‌جای دریای عشق، تشبیه موجِ بی‌قرار و توفان عشق دیده می‌شود و به‌جای فعل مضارع «سنجد» و «نماید» از فعل ماضی «نبود» استفاده‌شده است.

قرعهٔ قسمت بر غم زدن

دیگران قرعهٔ قسمت همه بر عیش زدند دل غم‌دیدهٔ ما بود که هم بر غم زد
(حافظ، ۱۳۹۰:۱۰۳)

از شادی¬ام مپرس که من نیز در ازل همراه خواجه قرعهٔ قسمت به غم زدم
(منزوی،۱۳۸۸:۴۱۲)

حافظ	قرعهٔ قسمت	عیش	بر غم زدن
منزوی	قرعهٔ قسمت	شادی	بر غم زدن

در بیت حافظ، سخن از قرعهٔ قسمت و پذیرش حصهٔ غم از سرنوشت است. باوری که در بیشتر اشعار سبک عراقی دیده می‌شود. تضاد آشکار میان واژگانِ (عیش، غم)، کاربرد کلمهٔ (هم) که در تناسب با (غم)، بار اندوه این واژه را تداعی می‌کند به انسجام وحدت مضمون بیت افزوده است. در ساختار بیت منزوی علاوه بر نقل‌قول شاعرانه از بیت مذکور، تأثیر اندیشهٔ خواجه را می‌توان دید. این شاعر معاصر، خویش را رهرو مکتب خواجه و غم عشق خویش را ازلی می‌داند.

بوسه بر رخ مهتاب دادن

روی نگار در نظرم جلوه می‌نمود　　دل غم‌دیدهٔ ما بود که هم بر غم زد
(حافظ، ۱۰۳:۱۳۹۰)

ما نقد عافیت به می ناب داده‌ایم　　خار و خس وجود به سیلاب داده‌ایم
کامی نبرده‌ایم از آن سیم‌تن رهی　　از دور بوسه بر رخ مهتاب داده‌ایم
(منزوی،۴۱۲:۱۳۸۸)

در بیت حافظ، تجلّی جلوهٔ معشوق در رخِ ماه، شاعر را به بوسه‌ای از دور به مهتاب دل‌خوش کرده است. در ساختار و مضمون شعر رهی، وام‌گیری صریح از بیت مذکور را می‌توان دید. با این تفاوت که حرف ربط (و) حذف شده است و به جای فعل مفرد (می‌زدم)، فعل جمع (دیده‌ایم) به کار رفته است.

نماز شام غریبان

نماز شام غریبان چو گریه آغازم　　به مویه‌های غریبانه قصه‌پردازم
(حافظ، ۲۲۸:۱۳۹۰)

نماز شام غریبان چو گریه آغازم　　به مویه‌های غریبانه قصه‌پردازم
غم غروب و غم غربت وطن بی تو　　نماز شام غریبان که گفته‌اند این است
(منزوی،۳۸۳:۱۳۸۸)

بیت حافظ، بیانگر استیلای اندوه غربت بر وجود شاعر، به هنگام شبانگاه است. پیکره و پیام شعر منزوی، تأثیرپذیر از غزل مذکور است. با این تفاوت که میان غروب غریبانهٔ شاعر با نماز شام غریبان غزلِ خواجه، مقایسه انجام شده است.

۲-۱-۳. مضامین و تصاویر با محوریت داستانی (تلمیحات)

آدم و بهشت

نه من از پرده تقوا به درافتادم و بس　　پدرم نیز بهشت ابد از دست بهشت
(حافظ، ۵۶:۱۳۹۰)

جهنّمِ عطشت، دوزخی‌ترم کرده است　　بهشت را به دو بوسه بِهِشت، آدمِ تو!
(شیون فومنی،۳۸:۱۳۹۴)

حافظ	پدرم	بهشت ابد	از دست بهشت
شیون فومنی	آدم	بهشت	به دو بوسه بهشت

در فرم بیت حافظ، جناس تام واژهٔ «بهشت» در دو معنای «فردوس» و «ازدست‌نهادن»، اضافهٔ تشبیهی «پردهٔ تقوا» همراه با کنایهٔ «به‌درافتادن» و تلمیح به ماجرای رانده‌شدن آدم از بهشت دیده می‌شود. در پیکرهٔ بیت

شیون فومنی، تأثیرپذیری از بیت مذکور را می‌توان دید. کاربرد آرایهٔ جناس «بهشت»، ایهام در واژهٔ «آدم»، علاوه بر حضرت آدم، اشاره‌ای به خودِ شاعر دارد و حسن تعلیل به کار رفته، به ارائهٔ تصویری عاشقانه منجر شده است.

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم
(حافظ، ۲۱۶:۱۳۹۰)

«من ملک بودم و فردوس برین» می‌داند این ملک شور که را داشت، که آدم شده است
(بهمنی،۶۴۴:۱۳۸۹)

حافظ	ملک	فردوس برین	آدم	دیر خراب‌آباد
بهمنی	ملک	فردوس برین	آدم	–

این بیت حافظ، واگویهٔ حسرت‌آمیزِ بنی‌آدم از ماجرای هبوط آدم به این دنیا است. در فرم شعر بهمنی، وام‌گیری از مصرع نخستِ بیت حافظ دیده می‌شود. از وجوه تمایز این شعر بابیت حافظ می‌توان گفت که چینش واژگان، با هدف ایجاد تصویری عاشقانه صورت گرفته است. پرسش بلاغی و تکرار واژهٔ «ملک» در توصیف معشوق شاعر است.

عبرت از داستان بهرام

کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار که من پیمودم این صحرا نه بهرام است و نه گورش
(حافظ، ۱۸۸:۱۳۹۰)

کمند خویش فرا چین، اگرچه بهرامی فریب صید مخور، زان که دانه‌ی گوری
(سهیلی،۱۰۰:۱۳۷۲)

ز نوشروان به و بیش است، نیز از اردشیرش نام گرفتم گشتی این صحرا، نه بهرام است نی گورش
(اخوان ثالث،۴۵۹:۱۳۷۶)

حافظ	کمند	بهرام	گور	پیمودن
سهیلی	کمند	بهرام	گور	–
اخوان ثالث	–	بهرام	گور	گشتن

بیت حافظ، تلمیحی به داستان بهرام گور، پادشاه ساسانی دارد. در مصرع اول شعر سهیلی تأثیرپذیری صریح از ساختار و مفهوم این بیت دیده می‌شود. با این تفاوت که به جای بیفکن، اصطلاح «فرا چین» نمود دارد و حرفِ شرط «اگرچه»، در مقایسهٔ مخاطب و بهرام به کار گرفته شده است. در مصرع دوم، شاعر جوابِ شرط را که ناپایداری دنیاست با مثال‌های دیگری نشان می‌دهد. در پیکرهٔ شعر اخوان ثالث، به جای

«پیمودم» فعل «گرفتم» در معنای «فرض‌کردن» به کار رفته است. واژهٔ «بهرام» با «نوشروان» و «اردشیر»، مراعات نظیر دارد. به جای حرف نفی «نه» پیش از «گورش»، حرف نفی «نی» دیده می‌شود و درنهایت همان پیامِ شعر خواجه را به مخاطب انتقال می‌دهد.

خاتم سلیمان و اهریمن

سزد کز خاتم لعلش زنم لاف سلیمانی چو اسم اعظمم باشد چه باک از اهرمن دارم
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۲۳)

دیو از دل راندن و نقش سلیمانی زدن بر نگین خاتم خود اسم اعظم داشتن
(سهیلی، ۱۳۷۱:۸۰)

حافظ	لاف سلیمانی	خاتم لعل	اسم اعظم	اهرمن
سهیلی	نقش سلیمانی	نگین خاتم	اسم اعظم	دیو

در ساختار بیت حافظ، «خاتم لعل» استعاره از لب معشوق است که در تناسب با «سلیمان، اسم اعظم، اهرمن» تلمیحی به داستان دزدیده‌شدن انگشتری سلیمان توسط دیو دارد. کاربرد اسم اعظم چه در معنای مهین اسم الهی که بر انگشتری سلیمان حک شده بود و چه در بیان عامه، فضای شعر را عاشقانه کرده است و نشانی از دریافت‌های عرفانی یا نصایح حافظانه در آن دیده نمی‌شود. شعر سهیلی از نظر فُرم، مرهون بیت مذکور است، ولی مضمون ارشادگونهٔ شاعر و توصیف تقدس دل، به‌عنوان جایگاه اسم اعظم الهی، پیام شعر را عرفانی-تعلیمی کرده است.

هم‌ذات‌پنداری با حضرت یعقوب

الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور پدر را بازپرس آخر کجا شد مهر فرزندی
(حافظ، ۱۳۹۰:۳۰۶)

عزیز مصر شدی، یوسفا! نمی‌دانی عزیز حق کندت یادی از پدر کردن!
(سهیلی، ۱۳۷۱:۵۸)

حافظ	الا ای یوسف مصری	پدر را بازپرس
سهیلی	عزیز مصر شدی یوسفا!	یادی از پدر کردن

در شعر حافظ، تلمیح به داستان یعقوب و یوسف را می‌توان دید. در پیکره و پیام شعر سهیلی، وام‌گیری از بیت مذکور نمود دارد. با این تفاوت که به جای حرف خطاب و تنبیه «اَلا ای» در ابتدای بیت، حرف ندا به‌صورت «یوسفا!» به کار رفته است. علاوه بر طلب تفقد از پدر، به‌صورت مکتوم، پیامِ ارشادگونهٔ عزیز حق شدن را به مخاطب انتقال می‌دهد.

بدین شکستهٔ بیت‌الحزن که می آرد نشان یوسف دل از چه زنخدانش
(حافظ، ۱۸۹:۱۳۹۰)

هوس یوسفی‌ام بود و عزیزیم اما غمت افکند به یعقوبی بیت‌الحزنم
در گذرگاه نسیمم همه‌شب چله‌نشین کاورد هدیه مگر بویی از آن پیرهنم
(منزوی،۵۴:۱۳۸۸)

حافظ	بیت‌الحزن	یوسف	نشان از چه زنخدان
منزوی	بیت‌الحزنم	یوسفی	بویی از پیرهن

از فحوای بیت حافظ، هم‌ذات‌پنداری شاعر با یعقوبِ دل‌شکسته مستفاد می‌شود. کنایهٔ «بیت‌الحزن» علاوه بر غمکدهٔ یعقوب، به خانهٔ دلِ سوگوار شاعر، اشاره دارد. در پیکره و پیام شعر منزوی، وام‌گیری از غزل مذکور دیده می‌شود. با این تفاوت که اضافهٔ سمبلیک «نشانِ یوسف دل» به «بویی از پیرهن» و «شکسته» به «یعقوب» تغییر کرده است و چشم‌انتظاری شاعر با چله‌نشینی نشان داده شده است.

۲-۱-۴.مضامین و تصاویر با محوریت شاعر و پندیات شاعرانه

با دل خونین لب خندان داشتن

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش
(حافظ، ۱۹۳:۱۳۹۰)

پُر نمی‌پایی به دست مِی کشان، خندان چو جام تا ندانی بادل خونین چرا خندیده‌اند
(شیون فومنی،۴۵:۱۳۷۳)

چون قدح خندم به بخت خود که در بزم وجود باده از خون‌دل زار است مینای مرا
(رهی معیری، ۴۰:۱۳۹۰)

حافظ	دل خونین	لب خندان	چو جام
شیون فومنی	دل خونین	خندان	چو جام
رهی معیری	خون‌دل	خندم	چون قدح

در ساختار بیت حافظ، در تشبیه دل خونین و لب خندان به شراب و دهانهٔ پیاله، حُسن تعلیلی لطیف نهفته است که در تعامل با زخمهٔ چنگ و آوای خروش، پیام «بردباری در برابر دشواری‌های زندگی» ز آن دریافت می‌شود. در فرم شعر شیون فومنی، واژگان و فنون بیانی بیت مذکور خواجه، چون دوسوی تشبیه، وجه شبه و ادات به استخدام شاعر درآمده‌اند. تقدیم مسند در این بیت که برای افادهٔ خبر و هشدار صورت گرفته است؛ سبب شده است؛ ضمن ایجاد حسن تعلیلی بدیع، تصویری گسترده‌تر و متفاوت با تصویر غزلِ حافظ خلق شود. در پیکرهٔ بیتِ رهی معیری، مشبه‌به به‌جای جام، قدح می‌باشد و به جای خندهٔ جام غزلِ

حافظ، تصویری از خندهٔ تلخ قدح بر بخت خونین، ارائه شده است. اضافهٔ تشبیهی «بزم وجود» که در کنش با ترکیبِ شاعرانهٔ «خون‌دل زار» به‌جای شادی بزم، بیانگر اندوه و دل‌تنگی است؛ بیش از آنکه یادآورِ اندرز خواجه باشد، تداعی‌گرِ یأس و ناامیدی شاعر است.

محال‌بودن اجتماع ضدین (دیو و فرشته)

خلوت دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته درآید
(حافظ،۱۳۹۰:۱۵۷)

دیو و فرشته از ازل، هم‌خانه بوده‌اند در خلوت کدام دل این هر دو جا نداشت؟
(منزوی،۱۳۸۸:۴۵۱)

حافظ	خلوتِ دل	دیو	فرشته
منزوی	خلوتِ دل	دیو	فرشته

در پیکرهٔ شعر منزوی، ضمن وام‌گیری از واژگان بیت مذکور، افزودنِ کلماتِ «ازل»، «هم‌خانه»، کاربردِ فعل «بوده‌اند» و پرسش بلاغی مصرع دوم، سبب شده است؛ که برخلافِ شعر حافظ که سخن از رفتنِ اهریمن است؛ اجتماع دیو فرشته به‌دلیل حضور در زمانِ بی‌آغاز ازل، ممکن باشد و پیامی متفاوت بابیت خواجه را به مخاطب انتقال دهد.

ناپایداری احوال روزگار

مرغ زیرک نزند در چمنش پرده‌سرای هر بهاری که به دنباله خزانی دارد
(حافظ،۱۳۹۰:۸۵)

خانهٔ دهر بر شکوفه نوشت هر بهاری ز پِی خزانی داشت
(منزوی،۱۳۸۸:۱۱۰)

حافظ	بهار	خزان	به دنباله
پروین	بهار	خزان	ز پِی

در ساختار بیت حافظ، جملهٔ خبری بامعنای ثانویهٔ هشدار به‌کاررفته است و رهنمودی است بر ناپایداری احوال روزگار، از نظر خواجه، «زیرکان دل در یار و دولتِ ناپایدار نمی‌بندند؛ همچنان مرغ زیرک در چمن هر بهاری که در دنباله‌اش خزانی باشد آشیان نمی‌سازد و سراپرده نمی‌زند» (خرمشاهی،۱۳۶۷، ج ۵۱۵/۱). در شعر پروین، تأثیرپذیری صریح از پیکره و پیام شعر خواجه دیده می‌شود. با این تفاوت که به جای تصویر پرده‌سرایی مرغ در چمن، از اضافهٔ تشبیهی «خانهٔ دهر» و به جای چمن از «شکوفه» استفاده شده است. برخلاف اندرزِ حافظ که در زمان حال جریان دارد؛ برگذشته دلالت دارد و به جای اصطلاحِ

«به دنباله» که با واج‌آرایی (ب) در جوارِ (بهار) بر غنای موسیقی شعر افزوده است؛ حرف اضافهٔ «پِی» به کار رفته است.

چون خم خونین‌دل و خاموش‌بودن

من که از آتش‌دل چون خم مِی در جوشم مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۳۳)

که چون آتش به مجمر سوزم و چون می به خم جوشم پرند از آشیانِ دل، کبوترهایِ آهِ من
(اخوان ثالث، ۱۳۷۹:۸۹)

ز درون بود خروشم، ولی از لب خموشم نه حکایتی شنیدی، نه شکایتی شنودی
(رهی معیری، ۱۳۹۰:۲۱۴)

در وصل بتان تمام تن آغوشیم وز هجر کسان چون خم می در جوشیم!
(سهیلی، ۱۳۶۸:۶۸)

حافظ	خم مِی	جوش	لب	دل	خموش
اخوان ثالث	خم مِی	جوش	آه	دل	
رهی معیری		خروش	لب	درون	خموش
سهیلی	خم مِی	جوش			

در بیت فوق، خواجه با بهره‌گیری از تشبیه تمثیل و حُسن تعلیل، درون پرجوش‌وخروش و لب خاموش خود را به خُم شراب مانند کرده است. در مصرع اول شعر اخوان، همین مضمون واژگان به کار رفته است، لیکن تشبیه درونِ شاعر به آتشدان و آشیان و آهِ سوزناک به کبوتر، تصویری متفاوت به مخاطب ارائه می‌دهد. در ساختار شعر رهی معیری، نامی از خُم برده نشده است؛ فقط حالت درونی شاعر بیان شده است که می‌تواند همانِ تصویر خُمِ در جوش‌وخروش خواجه را به ذهن متبادر کند. در پیکرهٔ شعر سهیلی، تشبیه جوش‌وخروش درون شاعر به خم مِی نمود دارد؛ ولی برخلاف بیت مذکور، از مُهر سر خم و خاموشی شاعر سخنی به میان نیامده است.

دیده دریا کردن

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم و اندر این کار، دل خویش به دریا فکنم
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۳۹)

از اشک صفایی است دلم را که ندانی شب نیست که دریا نکنم چشم ترم را
(سهیلی، ۱۳۷۲:۲۶۰)

حافظ	دیده	دریا کنم	دل خویش
سهیلی	چشم	دریا نکنم	دلم را

بیت حافظ، اغراقی زیبا در بیان اندوه شاعر دارد. «دیده دریا کردن»، کنایه از گریستن بسیار است. در واژهٔ «دریا» ایهام به دریای واقعی را که در دیده ایجاد شده است، می‌توان دید. کنایهٔ «صبر به صحرا افکندن»، برای بیانِ بی‌طاقتی شاعر و «به دریا افکندن»، به‌منظور دل به دریا زدن و از جان گذشتن، به کار رفته است. در پیکرهٔ شعر سهیلی، ترکیب شاعرانهٔ «دیده دریا کردن» دیده می‌شود؛ با این تفاوت که به جای «دیده»، چشم به کار رفته است.

سخن، یادگار حیات شاعر

حافظ سخن بگوی که بر صفحهٔ جهان این نقش ماند از قلمت یادگار عمر
(حافظ، ۱۳۹۰:۱۷۱)

گفتار تو همواره از تو، پروین در صفحهٔ ایام یادگار است
(پروین اعتصامی،۱۳۷۷:۷۵)

نبود درخور اربابِ فضل، گفتهٔ من در این صحیفهٔ ناچیز، یادگاری بود
(همان،۱۲۶)

خواجه شیراز گوید با تو از بام سپهر کای سخن‌گستر به عالم یادگار من تویی
(رهی معیری، ۱۳۹۰:۲۰۴)

حافظ	سخن	بر صفحه جهان	یادگار
پروین‌اعتصامی	گفتار	در صفحه ایام	یادگار
پروین‌اعتصامی	گفته	در این صحیفه‌ی ناچیز	یادگار
رهی معیری	سخن	به عالم	یادگار

در بیت حافظ، سخن شاعر به نقشی تشبیه شده است که بر صفحهٔ روزگار باقی خواهد ماند. از فحوای فعل امر، حدیث نفس شاعر و تشویق به سرایش، دریافت می‌شود. اضافهٔ تشبیهی «صفحهٔ جهان» و تناسب معنایی واژگان (صفحه، نقش، قلم) به وحدت مضمون بیت افزوده است. در ساختار و مضمون ابیات پروین، تأثیرپذیری از شعر خواجه دیده می‌شود. با این تفاوت که به جای سخن، واژهٔ «گفتار» و «گفته» و به جای «صفحهٔ جهان»، «صفحهٔ روزگار» و «صحیفهٔ ناچیز» به کار رفته است. در شعر رهی معیری، وام‌گیری صریح از بیت مزبور، ضمن نقل‌قول شاعرانه به چشم می‌خورد. کاربرد ترادف معنایی «عالم» به جای «جهان» و «سخن‌گستر» به جای «شاعر»، همان پیام مذکور را به مخاطب انتقال می‌دهد.

کاغذین جامه و دادخواهی

کاغذین جامه به خونابه بشویم که فلک رهنمونیم به‌پای علم داد نکرد
(حافظ، ۹۸:۱۳۹۰)

دادم بده ای یار، از آن پیش که شعرم با پیرهن کاغذی آید به تظلّم
(منزوی،۳۶۳:۱۳۸۸)

حافظ	کاغذین جامه	داد	به خونابه شستن
منزوی	پیرهن کاغذی	داد	–

شعر حافظ، اشاره‌ای به رسم پیرهن کاغذی پوشیدن متظلّم برای دادخواهی دارد. در تعبیر شاعرانهٔ «کاغذین جامه به خون دل شستن» و علّت ادعایی «عدم دلالت فلک به‌سوی علَمِ داد»، اوجِ اندوه و تظلّم شاعر از بیداد روزگار، بیان شده است. در فرم و محتوای شعر منزوی، وام‌گیری از بیت مذکور نمود دارد. با این تفاوت که از اغراقِ شاعرانهٔ «به خونابه شستن» خبری نیست و شاعر به جای شکوه از روزگار، از یار خویش گِله‌مند است.

۴.۱.۲ مضامین و تصاویر با محوریت شاعر و یار

سفری بودن معشوق

آن یار کز او خانه‌ی ما جای پری بود سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود
دل گفت فروکش کنم این شهر به بویش بیچاره ندانست که یارش سفری بود
(حافظ، ۱۴۶:۱۳۹۰)

دل را نه گمان بود که از مهر بری بود آن یار که ناگفته و ناگه سفری بود
یارم سفری بود و خبر داشت جهانی جز، خواجه که چون من خبرش بی‌خبری بود
(منزوی،۳۴۹:۱۳۸۸)

در ساختار شعر منزوی، تأثیرپذیری از موسیقی بیرونی، وزن (هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)، موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، واج‌آرایی و تکرارِ واژه در ایجاد موسیقی درونیِ ابیات، از غزل مذکور حافظ دیده می‌شود. علاوه بر این، در محتوای شعر، هم‌ذات‌پنداری با خواجه شیراز وام‌گیری از مضمون «در سفری بودن معشوق» را می‌توان دید.

خال هندوی معشوق

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا
(حافظ، ۳:۱۳۹۰)

اگر سمرقند و بخارا نیست جان‌بخشیم چه باک هم تهیدستیم و هم هندوی خالی دیده‌ایم

(اخوان ثالث،۷۶:۱۳۷۹)

حافظ	خال هندویش	بخشم	سمرقند و بخارا
اخوان ثالث	هندوی خال	بخشیم	سمرقند و بخارا

بیت فوق، از ابیات تأثیرگذار حافظ بر متأخرین است. ایجاد جملهٔ شرط و پاسخ بلاغی اخوان در توصیف خال هندوی معشوق، مرهون واژگان و محتوای بیت مذکور است. با این تفاوت که در اغراقی شاعرانه، از پاک‌بازی و جان‌فشانی خویش سخن می‌گوید.

بر آستان معشوق سرنهادن

بر آستان جانان گر سر توان نهادن گلبانگ سربلندی بر آسمان توان زد

(حافظ،۱۰۵:۱۳۹۰)

بر آستان لطف شما سرنهاده‌ام تا چشم من ستارهٔ این آسمان شود

(بهبهانی،۴۱۷:۱۳۸۸)

در بیت فوق، حافظ، سربلندی عاشق را مشروط به سرنهادن بر آستان محبوب می‌داند. مصرع دوم، در جواب شرط مصرع اول سروده شده است. در شعر سیمین، فرم و مفهوم، مرهون بیت مذکور است. با این تفاوت که مخاطب شاعر، محبوب است. مصرع دوم، جواب شرط مصرع اول است. به جای «آستانِ جانان»، اضافه‌ی تشبیهی «آستانِ لطف» و به جای کنایهٔ «گلبانگِ سربلندی زدن»، مقایسه‌ای میان «چشم» شاعر و «ستارهٔ آسمان» صورت گرفته است.

حسن خداداد معشوق، بی‌نیاز از مشاطه‌آرایی

تو را که حسن خداداده است و حجلهٔ بخت چه حاجت است که مشاطه‌ات بیاراید؟

(حافظ،۱۵۵:۱۳۹۰)

به هفت آرایی مشاطه¬گان او را نیازی نیست که شهرآشوب من، با حسن مادرزاد می‌آید

(منزوی،۲۲۳:۱۳۸۸)

حافظ	حُسن خداداد	چه حاجت است؟	مشاطه	بیاراید؟
منزوی	حُسنِ مادرزاد	نیاز نیست	مشاطه‌گان	هفت‌آرایی

از فحوای پرسش بلاغی بیت، تعظیم و شگفتی شاعر از زیبایی معشوق را می‌توان دریافت. شاعر حُسنِ خداداد معشوق را بی‌نیاز از آرایش مشاطه می‌داند. در شعر منزوی، تأثیرپذیری از پیکره و پیام غزل

مذکور نمود دارد. با این تفاوت که به جای ترکیب وصفی «حُسن خداداد»، «حسنِ مادرزاد» به کار رفته است.

مانندکردن زلف به قصه

شرح شکن زلف خم‌اندرخم جانان کوته نتوان کرد که این قصه دراز است
(حافظ، ۲۹:۱۳۹۰)

کوتاه مکن قصهٔ زلفی که دراز است عمر تو به‌اندازهٔ آن طرهٔ خم باد
(شیون فومنی،۷۱:۱۳۷۳)

حافظ	شکن	زلف	قصهٔ دراز	کوته نتوان کرد
شیون فومنی	طرهٔ خم	زلف دراز	قصه	کوتاه مکن

در بیت حافظ، گیسوی بلند یار ضمن تشبیه حسی به عقلی، به قصه‌ای بلند مانند شده است؛ هر خمِ طرهٔ آن شرح عشقی را در خود نهان کرده است؛ و نمی‌توان آن را کوته و مختصر کرد. در محور هم‌نشینی بیت، تضاد کلمات (کوتاه، دراز)، مراعات نظیر واژگان (شرح، قصه)، (زلف، شکن، خم)، به‌تناسب معنایی بیت یاری رسانده است. در پیکره و پیام شعر شیون فومنی، تأثیرپذیری از بیت مذکور، دیده می‌شود. با این تفاوت که برخلاف زبان توصیفی غزلِ خواجه، معشوق، مخاطب شاعر است. به جای «شکن»، «طرهٔ خم» به کار رفته است؛ و فعل نهی در معنای ثانویهٔ تحذیر و فعل دعایی مصرع دوم، به برجسته‌سازی مضمون شعر افزوده است.

بهار حسن معشوق

خوش چمنی است عارضت، خاصه که در بهار حسن
حافظ خوش‌کلام شد مرغ سخن‌سرای تو
(حافظ، ۲۸۴:۱۳۹۰)

ای تو گل و در بهار حسنت دل، مرغ «سخن‌سرای» عشقت
(منزوی،۵۲:۱۳۸۸)

حافظ	بهار حسن	مرغِ سخن‌سرای تو	حافظ خوش‌کلام
منزوی	بهار حسنت	مرغِ سخن‌سرای عشقت	دل

در بیت فوق، آرایهٔ تناسب در واژگان (چمن، بهار، مرغ)، تشبیه رخسار یار به سبزه‌زار و شاعر به بلبل سخن-سرای، در انسجام شبکهٔ تداعی مؤثر واقع شده است. تکرار مصوت بلند (ا) واژهٔ (خوش)، به زیبایی موسیقی

درونی بیت افزوده است. در فرم شعر منزوی، وام‌گیری از واژگان «بهار حُسن» و «مرغ سخن‌سرا» وجود دارد، ولی برخلاف غزل مزبور، مشبه دلِ شاعر وجود معشوق و مشبه‌به گل و بلبل است.

۲.۲ مضامین محوری شعر حافظ در شعر نو

در تمامی جریان‌های نوگرای شعر معاصر، چه از نوع سپید، نیمایی، چهارپاره و چه از نوع شعر گفتار و حجم، می‌توان تأثیر غزلیات حافظ را شاهد بود. شاعر معاصر در لابه‌لای اشعارش بارها از حافظ سخن گفته است. او را ستایش کرده است و از دیوان او تفألی زده است.«در چهارده‌سالگی با حافظ آشنا بودم/ آن روزها که درک نمی‌کردمش/ دیوانه‌وار می‌سوختم میان کوچه‌باغ غزل‌هایش/ امروز بالشی است و گه‌گاه تفألی» (رحمانی،۱۳۹۹:۵۲۰). در زیستن و گریستن‌های شاعرانه‌اش با حافظ است. «شب‌ها که سر به دامن حافظ روم به خواب/ در خواب‌های رنگین در باغ آفتاب/ شیراز می‌شکوفد زیباتر از بهشت /شیراز می‌درخشد روشن‌تر از شراب» (مشیری،۱۳۸۰:۳۸۴) از باورها و اندیشه‌های خواجه در سروده‌هایش وام‌گیری می‌کند. «شهری که آن سوی شقایق می‌شود طالع/ در جادهٔ جادوی ابریشم/ دروازه‌های عالمی دیگر/ به روی آدمی دیگر/ آن عالم و آدم که حافظ آرزو می‌کرد/ نزدیک است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۶الف:۴۷۲). بازتاب اندیشه و زبان غزلیات خواجه را می‌توان در فرم و ساختار جریان‌های نوگرای شعر معاصر شاهد بود. شاعر نوگرا برخلاف شاعر سنتی، چندان در بند انتقال مفاهیم غزلیات خواجه نیست. در بسیاری موارد با بهره‌گیری از مضامین غزلیات حافظ تصویری جدید می‌آفریند. در مواردی چند به نقد خواجه و رد و انکار نظرات او می‌پردازد و گاه ضمن حدیث نفس خویش، اندیشه‌های او را شرح و تأویل می‌کند. در ذیل، با ارائهٔ شاهد مثال‌هایی چند، به چگونگی تأثیرپذیری شعر نو از مضامین محوری غزلیات خواجه پرداخته خواهد شد.

۲-۲-۱. مضامین و تصاویر با محوریت آسمان و متعلقات آن

مزرع سبز فلک

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو

(منزوی،۱۳۸۸:۲۸۱)

دود در مزرعهٔ سبز فلک جاری است/ تیغهٔ نقره داس مه نو زنگاری است/ و آنچه هنگام درو حاصل ماست/ لعنت و نفرت و بیزاری است (مشیری،۱۳۸۰، ج ۵۰۶/۱).

حافظ	مزرع سبز	فلک	مه نو	داس مه نو
مشیری	مزرعهٔ سبز	فلک	مه نو	تیغهٔ نقره داسِ مه نو

در ادبیات فارسی، به‌کرات توصیف فلک، یا همان سپهر و آسمان، بارنگ سبز است. در بیت حافظ، فلک به مزرعی سبز تشبیه شده است. به‌کارگیری تشبیهاتی چون «مزرع سبز فلک» و «داس مه نو» و تناسب با

«کشته، درو» تداعی‌گر اندیشهٔ کشتگر و کشتزار است. در ساختار شعر مشیری، همان تشبیهات غزل حافظ دیده می‌شود؛ با این تفاوت که به جای «مزرع» از واژه‌ای امروزی‌تر «مزرعه» استفاده شده است. افزودن «تیغهٔ زنگاری» به «داسِ مه نو»، برجسته‌سازی بیشتری نسبت به «داسِ مه نو» دارد؛ که با ترکیب اضافی «هنگام درو»، در نهایت همان تصاویر شعری را با بیانی تلخ‌تر به مخاطب انتقال داده است.

صبح کاذب

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

(حافظ، ۱۳۹۰:۲۱)

و ماه نخشب بر ماه راستین خندید /و دزد و چوپان، در گرگ و میش صبحدمان/ به‌حکم پیشهٔ نو، جامه‌ها بدل کردند/ و از دروغ، سیه‌رو نگشت صبح نخست (نادرپور،۱۳۹۹:۵۹۷).

صبح نخست، روشنایی اندک آسمان قبل از دمیدن صبح صادق است که مغلوب سیاهی شب می‌شود. به همین سبب در بیان عامه، آن را صبح دروغین یا صبح کاذب می‌نامند. از محتوای بیت حافظ، پیام اخلاقی سرانجام ناراستی رسوایی است، مستفاد می‌شود. آرایهٔ تضاد واژگان (صدق، دروغ) و تناسب (خورشید، صبح)، به زیبایی حسن تعلیل و پیام شاعرانهٔ بیت افزوده است. در پیکرهٔ شعر نادرپور، وام‌گیری از مصرع دوم بیت مذکور، به‌منظور نقد ناراستی روزگار به کار رفته است. شاعر با افزودن حرف نفی، پیامی متفاوت با پیام غزل خواجه را به مخاطب انتقال می‌دهد.

۲-۲-۲. مضامین و تصاویر با محوریت باورها و اعتقادات عامه

بر تارک هفت‌اختر پای نهادن

خشت زیر سر و بر تارک هفت‌اختر پای دست قدرت نگر و منصب صاحب جاهی

(حافظ، ۱۳۹۰:۳۴۶)

ای‌خوشا دولت پایندهٔ این بندهٔ عشق،/ که همه عمر بود بر سر او فرّ همای/ «خشت زیر سر و بر تارک هفت‌اختر پای» (مشیری، ۱۳۸۰، ج ۱۱۷۲/۲).

خواجه آرایهٔ تضاد (خشت زیر سر، پای بر تارک اختر) را برای بیان ارج و قرب منزلت درویشی به کار برده است. در شعر مشیری، وام‌گیری از ساختار و مفهوم بیت مذکور، برای ستایش مقام حافظ به کار رفته است.

نماز شام غریبان

نماز شام غریبان چو گریه آغازم به مویه‌های غریبانه قصه‌پردازم

(حافظ، ۱۳۹۰:۲۲۸)

شبی که زلزله آمد، چه فتنه‌ها برخاست /نماز شام غریبان به گریه انجامید/ و آنکه نامش بر خاتم نبوت بود / چو ماه کنعان در چاه نابکاران رفت (نادرپور،۵۹۷:۱۳۹۹). این اندوه شام غریبان، امروزه در فرهنگ سرزمین ما دیده می‌شود. به‌کارگیری اصطلاح شام غریبان برای اولین شبِ دفن متوفی و شب یازدهم محرم، از مصداق‌های بارز این فرهنگِ باقی‌مانده از قرن‌های پیش است. در شعر نادرپور، به‌جای آغاز گریه‌ی شام غریبان، انجامیدن و پایان آن دیده می‌شود.

محتوم‌بودن قضای آسمانی

مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد

(حافظ،۱۱۲:۱۳۹۰)

که می‌گوید / قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد؟/قضای آسمانی نیست

(مصدق،۴۲:۱۳۸۹)

بیت فوق، جلوه‌ای از گرایش جبرگرایی خواجه است و حُسن تعلیلی بر عاشقی این شاعر رند دارد. در فرم شعر مصدق، وام‌گیری از مصرع دوم بیت مذکور دیده می‌شود. با این تفاوت که شاعر با ایجاد جملهٔ پرسشی و پاسخ به آن، اندیشهٔ جبرگرایی خواجه را به چالش کشیده است و نظر مخالف خود را اعلام کرده است.

۲-۲-۳. مضامین و تصاویر با محوریت داستانی (تلمیحات)

داستان آدم

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(حافظ،۱۲۴:۱۳۹۰)

لابه‌لای خُرد و ریزهای همین زندگی/ پیِ آن واژهٔ گم‌شده می‌گشتیم/ دیدیم، یک‌هو، بی‌هوا/ ملائکی آشنا آمدند/ درِ میخانه زدند/ کنارِ کوچه و خلوت‌خانه نشستند/ خودشان هم...خلاص!/ یکی‌یکی کتاب-های ممنوعهٔ ما را برداشتند / با خود به آسمان بردند (صالحی،۶۶۹:۱۳۸۵).

حافظ	دیدم	ملائک	در میخانه زدند
صالحی	دیدیم	ملائکی آشنا	در میخانه زدند

در این بیت، سخن از خلسهٔ عارفانهٔ حافظ است و اشاره‌ای به زمان ازل و خلقت آدم دارد. کاربرد «میخانه» می‌تواند توصیفی از میخانهٔ عشق الهی باشد که در آن، شراب عشق را با خمیرهٔ وجود آدمی آغشته کرده‌اند. ساختار شعر صالحی، به‌طور صریح از این بیت، تأثیر پذیرفته، ولی برخلاف شعر حافظ، سخن از خلقت آدم نیست، بلکه سخن از عشق است. عشقی که لابه‌لای درگیری‌های زندگی، کوچه و خلوت‌خانه، در کتاب‌های ممنوعه گم شده است، اما ملائکی آشنا با حضورِ ناگهانی خود، آن را به خاطر

شاعر آورده‌اند. همان ملائک دیوان خواجه در میخانه را زدند و عشقِ گم‌شده‌اش را با خود به آسمان بردند.

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم

(حافظ،۱۳۹۰:۲۱۶)

هر آنکه ملک جهان را به بوسه‌ای نفروخت /حدیث آدم و فردوس را کجا دانست/ فدای نرگس شهلای نیم مست تو باد/ هر آنچه عقل تهیدست، پربها دانست (نادرپور،۱۳۹۹:۲۶۴).

حافظ	ملک	فردوس برین	آدم	دیر خراب‌آباد
نادرپور	–	فردوس	آدم	جهان

در پیکرهٔ شعر نادرپور، اصطلاح «دیر خراب‌آباد» به «ملکِ جهان» تغییر کرده است. «حدیثِ آدم و فردوس»، با هدف توصیف چهرهٔ معشوق و ناتوانی عقل در راه عشق، دیده می‌شود. برخلاف روایت عارفانهٔ خواجه، بیانِ شعر عاشقانه و توصیفی است.

خضر و ظلمات

گذار بر ظلمات است خضر راهی کو آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم

(حافظ،۱۳۹۰:۸۸)

گذار بر ظلمات آب زندگانی را مباد کآتش محرومی آب ما ببرد

(شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۶الف:۴۹۵)

حافظ	گذار بر ظلمات	خضر	آب
شفیعی-کدکنی	گذار بر ظلمات	خضر	آب

در شعر حافظ، علاوه بر یأس و اندوه شاعر، طلب رهنمایی راه از خضر دیده می‌شود.«خضر در متون عرفانی، نقش ولایت، راهنمایی و دستگیری دارد» (حیدری،۱۳۸۵:۷۷). در شعر شفیعی‌کدکنی، تأثیرپذیری از صورت و محتوای بیت مذکور را می‌توان دید؛ با این تفاوت که به جای ایهام «آب»، اسطورهٔ «آب زندگانی» و به جای جملهٔ پرسشی، جملهٔ خبری بامعنای ثانویهٔ آگاهی به کار رفته است.

۲-۲-۴. مضامین و تصاویر با محوریت شاعر و پندیات شاعرانه

با دل خونین لب خندان داشتن

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم

(حافظ،۱۳۹۰:۲۱۶)

با دل خونین لب خندان بیاور همچو جام نی گرت زخمی رسد آیی چو چنگ اندر خروش
(حافظ، ۱۳۹۰:۱۹۳)

لیک با غم‌ها، به قول حضرت شاعر/ دل به‌سان غنچه پرخون داشت، اما لب چو گل خندان/ من شگفتی خویش را پنهان نمی‌دارم/ زان که هرچند آزمودم بیشتر او را،/ هر چه ابعاد گمانه پیش بردم، بیش گستردم،/ بیشتر دیدم توانگر، همچنان درویش‌تر او را (اخوان ثالث، ۱۳۹۰:۲۰۳).

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب‌آبادم
(حافظ، ۱۳۹۰:۲۱۶)

گر بادل خونین لب خندان بپسندی با من بزن این جام که ایام، سعید است
(مشیری، ۱۳۸۰، ج ۱۰۶۵/۲)

در بیتی از اخوان، از شعر روایی *در حیاط کوچک پاییز در زندان* در توصیف شخصیت «میرفخرا» که انسانی صبور وارسته است و در اوج اندوه و غم، لبخند به لب دارد. کاربرد عبارت «به قول حضرت شاعر»، گریزی عامدانه به بیت مذکور خواجه می‌زند. مشبه، وجه شبه و ادات تشبیه از بیتِ حضرتِ شاعر وام گرفته شده، ولی مشبه‌به از جامِ شراب به غنچه و گل تغییر کرده است. در صورت و محتوای شعر مشیری چیدمانِ ساختار و تعابیر بیتِ حافظ به صورتی دیگر نمود دارد. بهره‌گیری از «ادات شرط» و پاسخ آن در مصرع بعدی، سبب شده است؛ به‌جای فنون بیانی با انگیزهٔ گفتار شاعر مواجه شویم. خوش‌باشی که نتیجهٔ هموارکردن دشواری‌ها بر خویش است، به‌نوعی یادآور پیامِ غزل حافظ است.

به هرزه طالب سیمرغ و کیمیا بودن

وفا مجوی ز کس ور سخن نمی‌شنوی به هرزه طالب سیمرغ و کیمیا می‌باش
(حافظ، ۱۳۹۰:۱۸۵)

جستیم و هیچ یافت نشد زیر آسمان سیمرغ و کیمیا و خردمند شادمان
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶، ب:۳۰۸)

بیت حافظ، آمیزه‌ای از نهی و ارشاد و شکوه‌ای از قحط وفای زمانه است. از نظر شاعر، وفا جستن، چون پیِ سیمرغ و کیمیا بودن، امری بیهوده و دست‌نیافتنی است. شعر شفیعی‌کدکنی، پاسخی بلاغی به بیت مذکور است. با این تفاوت که شاعر، انسان خردمند را چون سیمرغ و کیمیا، دور از دسترس و نایافتنی می‌شمارد.

دیده دریا کردن

دیده دریا کنم و صبر به صحرا فکنم و اندر این کار، دل خویش به دریا فکنم
(حافظ،۱۳۹۰:۲۳۹)

دیدی؟!/ دیدی چه ساده از شب و ستاره/ سخن گفتیم؟!/ دیدی چراغ معرکه تا صبح نپایید!/ حالا دیده بیار/ و دریا ببار...!(صالحی،۱۳۸۵:۵۹)

وگر در دلی ره نبردم هنوز روا هست اگر دیده دریا کنم
(مشیری،۱۳۸۰، ج ۱۵۴۳/۲)

در سرودهٔ صالحی، می‌توان مضمونِ بیت مذکور را به طریقی متفاوت دید. کاربرد فعل امری «دیده بیار و دریا ببار!»، بر یأس عاطفی شعر افزوده است. در ساختار شعر مشیری، افزودن «روا هست» به جوابِ شرط، برخلافِ اغراق بی‌باکانهٔ غزل خواجه، از بار غنایی شعر کاسته است.

کاغذین‌جامه به خونابه شستن

کاغذین جامه به خونابه بشویم که فلک رهنمونیم به‌پای علم داد نکرد
(حافظ،۱۳۹۰:۹۸)

چون سلیمانِ جهان است، ولی باد به دست!/ تاجی از «سلطنت فقر» به سر،/«کاغذین جامه‌ی» آغشته به خونش در بر،/ تشنه‌ی صحبت پیر،/«گر ز مسجد به خرابات رود خرده مگیر»!(مشیری،۱۳۸۰، ج ۱۱۷۳/۲).
در ساختار شعر مشیری، وام‌گیری شاعرانه از ابیاتِ غزل خواجه به غنای شعر، افزوده است. به‌جای تعبیر «به خونابه شستن»، اصطلاح «آغشته به خون بودن» و به‌جای فعل مضارع، فعل گذشته دیده می‌شود.

۲-۲-۵. مضامین و تصاویر با محوریت شاعر و یار

بقای عشق معشوق

عرضه کردم دو جهان بر دل کارافتاده رهنمونیم به‌پای علم داد نکرد
(حافظ،۱۳۹۰:۹۸)

جاودان باد محبت، تو و حافظ گفتید «به‌جز از عشق تو باقی، همه فانی» بینم
(اخوان ثالث،۱۳۷۶:۳۸۵)

جسته‌ام آفاق را در جام جمشید جنون هر چه جز عشق تو باقی را گمانی یافتم
(شفیعی کدکنی،الف۱۳۷۶:۵۰)

حافظ	به‌جز از عشق تو	باقی	همه فانی
اخوان ثالث	به‌جز از عشق تو	باقی	همه فانی
شفیعی کدکنی	هر چه جز عشق تو	باقی	–

در این بیت، دل دنیادیدهٔ خواجه به محکی تشبیه شده است که از تمامی موهباتِ خلقت، بقا و جاودانگی را در محبت و عشق محبوب می‌داند. در شعر اخوان ثالث، ضمن نقل‌قول شاعرانه و تأثیرپذیری صریح از بیت فوق، جایگزینی فعل «دیدم» به‌جای «دانست» دیده می‌شود. در شعر شفیعی‌کدکنی، سخن از حاصل جست‌وجوی شاعر است. پیکره و پیام مصرع دوم، مرهون غزلِ مذکور است. با این تفاوت که به‌کارگیری «گمانی» به جای «فانی»، بیانگر تردید در ناپایداری دیگر عناصر خلقت است.

معشوق سرو قامت شاعر

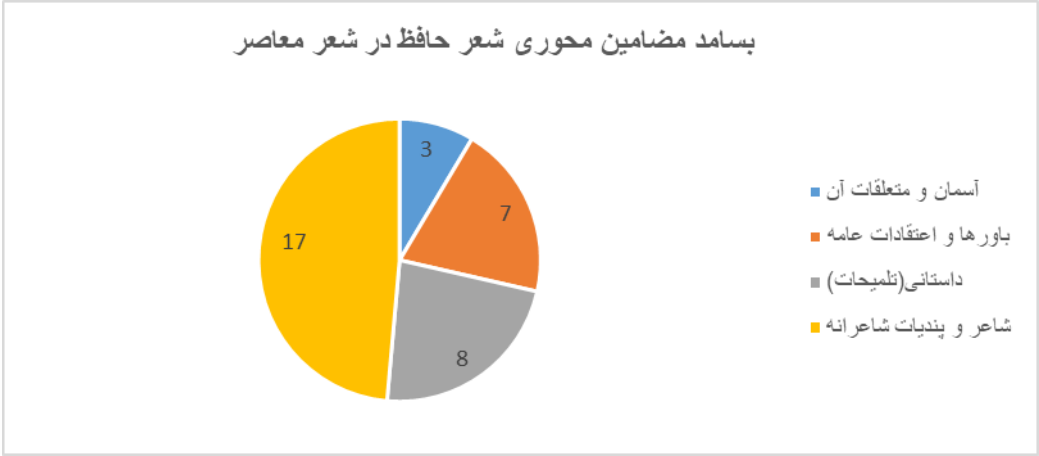
به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید که می‌رویم به داغ بلندبالایی

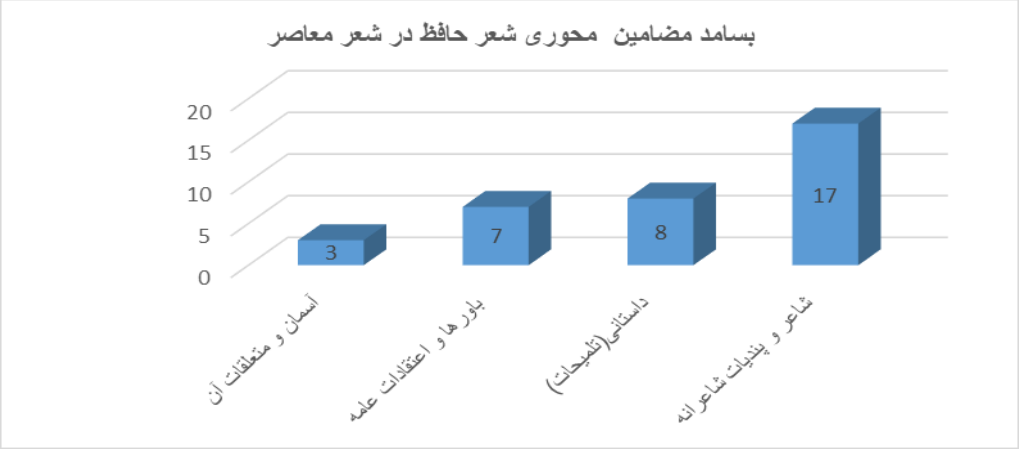
(حافظ،۱۳۹۰:۳۴۹)

به طوف قامت آن سرو/ که سروِ باغِ ارم را ز خود خجل می‌کرد/ به‌روز واقعه/ تابوت من طواف دهید (مصدق،۱۳۸۹:۵۸۹).

در فرهنگ قدما، «واقعه» مجازاً تعبیری از «مرگ» و روز واقعه بیانی از روز مرگ بوده است. در ایهامِ واژهٔ «سرو»، علاوه بر درخت سرو، استعاره‌ای از معشوق بلندبالای شاعر را می‌توان دید. ساختار و مضمون شعر مصدق، مرهون تصاویر بیت مذکور است؛ با این تفاوت که به جای ساختن تابوت، از طوافِ تابوت خویش سخن می‌گوید.

۳. نمودارهای بسامد مضامین محوری شعر حافظ در شعر معاصر





۴. نتیجه

جریان‌های شعر معاصر هرکدام به نحوی متأثر از غزلیات حافظ است. چگونگی این تأثیر و تأثر با توجه به اغراض و بیان شاعرانه در شعر سنتی و نو تفاوت‌هایی دارد. این وام‌گیری در شعر سنتی در ساختار و محتوای ابیات دیده می‌شود. شاعر سنتی به‌کرّات از دریچهٔ نگاه حافظ به زندگی و اجتماع می‌نگرد؛ فراخورِ حال و مقال شاعرانهٔ خویش از گنجینهٔ موسیقی واژگان غزلیاتش در ساختار شعر خود، وام‌گیری می‌کند. در نقل‌قول‌های مکرّر شاعرانه و حُسن تعلیل‌های بدیع، با تأثیر از اندیشه و زبان خواجه، به بیان تأثرات روحی، هم‌ذات‌پنداری و مقایسهٔ حال و روز خویش با خواجهٔ شیراز می‌پردازد و گاه در توصیف معشوق خویش از استعارات و کنایات خاص غزلیات او وام‌گیری می‌کند. شاعر سنتی می‌کوشد، مضامین و محتوای غزلیات خواجه را در خدمت پیام‌های شاعرانهٔ غنایی یا اجتماعی خویش و آموزه‌های تعلیمی-اخلاقی به کار گیرد و با استخدام آرایه‌ها و فنون بلاغی، به نیکوترین منظر به مخاطب انتقال دهد. شاعر نوگرا بیشتر در محور فرم و صورت از واژگان و مضامین غزلیات خواجه بهره‌گیری می‌کند. به لحاظ تفاوت قوالب شعر نو با غزل، در اغلب موارد پیام موجز خواجه را با اطناب به مخاطب انتقال می‌دهد و گاه با ایجاد تغییری اندک در فنون بدیعی و بیانی ابیات، تصویری جدید می‌آفرینند. شاعر نوگرا در بیشتر موارد، از بار غنایی مضامین غزلیات خواجه می‌کاهد؛ گاه در انتقادی شاعرانه مخالفت خویش با اندیشهٔ حافظ را بیان کرده و باور داشت او را به چالش می‌کشد و گاه با دیگرگونه کردن مضامین شعری او به انتقاد از شرایط اجتماع می‌پردازد. در میان مضامین محوری بازآفرینی‌شدهٔ شعر حافظ در شعر معاصر، بیشترین کاربرد در «شاعر و پندیات شاعرانه» و کمترین بسامد در «آسمان و متعلقات آن» به چشم می‌خورد که نمایانگر تأثیر نصایح و باورداشت‌های خواجه‌ی شیراز بر شعر معاصر است. می‌توان گفت که در طول قرن‌ها، همین تأثیرپذیری از عوامل ماندگاری غزلیات این شاعر رند، بر ذهن و زبان عامه است.

منابع

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۶)، *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، تهران: مروارید.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۷۹)، *ارغنون*، مجموعه شعر، تهران: مروارید.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۰)، *سه کتاب: در حیاط کوچک پاییز در زندان...*، تهران: زمستان.

اعتصامی، پروین (۱۳۷۷)، *دیوان اشعار*، به کوشش حسن احمدی گیوی، تهران: قطره.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۸)، *مجموعهٔ کامل اشعار*، تهران: مروارید.

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۸)، مجموعهٔ *اشعار*، تهران: نگاه.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۹)، *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

حافظ، شمس‌الدین (۱۳۹۰)، *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی* به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، تهران: زوّار.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۲)، *شرح شوق: شرح و تحلیل غزل‌های حافظ*، تهران: قطره.

حیدری، حسن (۱۳۸۵)، «خضر، اسکندر و آب حیات؛ جایگاه خضر در برخی متون عرفانی نظم و نثر فارسی»، *دو فصلنامه مطالعات عرفانی*، ش ۳، ۷۳-۹۰.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۷)، *حافظ‌نامه*، تهران: علمی و فرهنگی.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۷) *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

سهیلی، مهدی (۱۳۶۸)، *چه کنم، دلم که از سنگ نیست*: مجموعهٔ شعر، تهران: پویک.

سهیلی، مهدی (۱۳۷۱)، *هزار خوشهٔ عقیق*: مجموعهٔ شعر، تهران: پویک.

سهیلی، مهدی (۱۳۷۲)، *اولین غم و آخرین نگاه*: مجموعهٔ شعر، تهران: سنایی.

شاملو، احمد (۱۳۸۹)، *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶ الف)، *آیینه‌ای برای صداها*: هفت دفتر شعر، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶ ب)، *هزارهٔ دوم آهوی کوهی*: پنج دفتر شعر، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، نقد *ادبی*، تهران: میترا.

صالحی، سیدعلی (۱۳۸۵)، *مجموعهٔ اشعار (دفتر یکم)*، تهران: نگاه.

فومنی، شیون (۱۳۷۳)، *یک آسمان پرواز*، رشت: مؤلف.

مشیری، فریدون (۱۳۸۰)، *بازتاب نفس صبحدمان*: کلیات اشعار فریدون مشیری، تهران: چشمه.

مصدق، حمید (۱۳۸۹)، *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

معیری، رهی (۱۳۹۰)، *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

منزوی، حسین (۱۳۸۸)، *مجموعهٔ اشعار به کوشش حسین فتحی*، تهران: نگاه.

نادرپور، نادر (۱۳۹۹)، *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.