

درهم آیی قالبها و تعاملات بیناگونه‌ای در شعر فارسی

حسن دلبری*

چکیده

در شعر فارسی گاه دو قالب، درهم آمیخته می‌شود که در این پژوهش، مقصود از «درهم آیی قالبها» آمیختگی بین دو قالب و منظور از «تعاملات بیناگونه‌ای» میزان اثربخشی اقناعی است که از این درهم آمیختگی به دست می‌آید. این تلفیق قالبها بر سه الگوی کلی مبتنی است: ۱. دگرسازی قالب در بستر شعر، بدون تغییر وزن ۲. دگرسازی وزن در بستر قالب ۳. دگرسازی وزن و قالب در پیکره شعر. مسئله بنیادی این مقاله، تحلیل و بیان چرایی این نوع بازی با گونه‌ها، بایستگی این درهم آیی، تأثیر متقابل دو گونه بر یکدیگر و نقش اقناعی آن در بافت اثر است؛ برای این منظور با بررسی آثاری که در تاریخ ادب فارسی به صورت قالب تلفیقی موجود و نمونه‌هایی از آن با تلخیص و به تناسب مجال، در طول مقاله آورده شده است، نتایج قابل توجهی از چگونگی، چندی و چرایی تعامل متعادل بعضی شعرهای مرکب و ناهمگونی بعضی دیگر به دست آمد که بدنه اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. مقاله در راستای اثبات فرضیه به این نتیجه ختم می‌شود که هنر شاعر در شناخت توان عاطفی هر قالب و بستری که پیش از آوردن گونه‌ای دیگر در پیکره هر قالب فراهم می‌کند بر پذیرش قالب جدید و اثربخشی اقناعی آن تأثیر مستقیم دارد.

کلیدواژه‌ها: قالب و درهم آیی در شعر فارسی، تعاملات بیناگونه‌ای در ادبیات فارسی، حدود متن و بافت در شعر کلاسیک و جدید.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۲/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۲/۳/۱۱

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سبزوار

درآمد

در میان آثار منظوم فارسی گاه یک شعر در حالی که پیکره نظام‌مند واحدی دارد، حاصل درهم‌آمیختگی دو قالب مختلف است. این درهم‌آیی قالبها گریز از هنجاری است که میزان پذیرش عمومی مخاطب در ماندگاری و تداوم آن یا در توقف و ناکامی بسیار مؤثر بوده و گذر زمان تعیین کرده است که آیا این تلفیق قالبها، فراهنجاری مقبول بوده است یا ناهنجاری غیرمنطقی؛ تعامل و تعادلی که در صورت و محتوا میان دو قالب برقرار می‌شود و بنیادی‌ترین مسئله این مقاله است در رقم زدن نقش اقناعی آن تأثیر مستقیم دارد.

درهم‌آیی گونه‌ها بر سه رویکرد مبتنی است: ۱. دگرسازی قالب در بستر شعر، بدون تغییر وزن، ۲. دگرسازی وزن در بستر قالب ۳. دگرسازی وزن و قالب در پیکره شعر. هر چند این تغییر قالبها از ناحیه منتقدان شعر امروز و شاعران شیفته جریان-سازیه‌های بدیع، گاه در قالب جریانی امروزی با عنوان «شعر مرگب» مطرح می‌شود، پیشنهادی طولانی دارد و در سده‌های آغازین شعر فارسی نمونه‌هایی قابل تأمل از آن را می‌توان دید. مسئله بنیادی این مقاله، تحلیل و بیان چرایی این نوع بازی با گونه‌ها و نقش اقناعی آن در بافت اثر است که در ضمن معرفی نمونه‌هایی از این تعاملات بیناگونه در تاریخ شعر فارسی، جایگاه آن در ادبیات امروز معرفی می‌شود. گفتنی است که در بعضی موارد تنها یک نمونه در تمام متون هست و آوردن آن به منزله معرفی همان مورد است نه ادعای اینکه آن شکل از سرایش جریانی فراگیر در ادبیات بوده باشد.

پیشینه پژوهش

با اینکه سابقه تلفیق قالبهای شعری در ادبیات فارسی به حدود قرن پنجم باز می‌گردد، اولین منبعی که در آن سخنی از این تلفیق آمده (یا لااقل نگارنده به آن برخورد کرده) تذکره مجالس النفایس است که آن هم تنها به ترکیب دو قالب اشاره‌ای کرده است. در میان معاصران نیز پژوهشهایی پراکنده درباره این موضوع صورت گرفته است که تنها به بررسی یکی از انواع درهم‌آمیزی قالبها معطوف است؛ از آن جمله است: «ده‌نامه سرایی در ادبیات فارسی»: رضا فرصتی جویباری (پایان‌نامه دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی،

واحد مرکز، ۱۳۶۷ که تنها به آوردن غزل در میانهٔ مثنوی اختصاص دارد، مقاله «ده‌نامه سرایی» از سید محمد عباسیه کهن چاپ شده در ماهنامهٔ شعر، س اول (ش ۱)، فروردین، ۱۳۷۲. بخشی از مقدمهٔ «تحقیق در احوال و آثار بدر شروانی همراه با تصحیح دیوان شاعر» (پایان‌نامه دکتري زبان و ادبیات فارسی)، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۹ از فاطمه مجیدی که به آوردن غزلهایی از بدر شروانی در میانهٔ قصیده‌هایش اختصاص یافته است و کتاب «فراهنجاری در مثنوی سرایی» (بررسی قالب غزل- مثنوی در ادب فارسی) از یوسف‌علی یوسف‌نژاد؛ هم چنین شمیسا در فصل یازدهم کتاب انواع ادبی بخشی را با عنوان «قوالب ابتکاری و غیر معروف» به غزل- مثنوی اختصاص داده که مراد وی غزلی است که تمام بیتها در آن مصرع باشد (به شکل مثنوی) اما ردیفی واحد آنها را به هم پیوند دهد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۳۱۹). در کتاب «انواع ادبی» رزمجو بی‌اینکه نامی از قالبی خاص آورده شود در مبحثی با عنوان «تفنن» اشاره‌ای به تغییرات ساختاری شعر اشاره شده و غزل- مثنوی را ابیاتی متحدالوزن مختلف‌القافیه نامیده است (ر.ک: رزمجو، ۱۳۸۲: ۵۹). در کتاب «انواع شعر فارسی» از رستگار فسایی در نقد منظومهٔ «ورقه و گلشاه» مختصر به تلفیق قالبها اشاره‌ای شده است (ر.ک: رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۶۳). نیز هر جا در مقالات و نوشته‌های معاصران در باب قالبهای رایج شعر امروز کلامی آورده شده معمولاً به قالب غزل- مثنوی اشاره‌ای شده است؛ اما به نوعی که در این مقاله مطرح گردیده، سابقه‌ای ندارد؛ زیرا موارد یاد شده بیشتر، شکلی توصیفی دارد تا تحلیلی؛ اما داده‌های این مقاله ضمن اینکه توصیفی در حد نیاز عرضه می‌کند، بیشتر به بیانی تحلیلی در مورد بایستگی، چرایی و چگونگی تلفیق قالبهای شعر فارسی معطوف است.

سابقهٔ تلفیق قالبها در هنرهای مختلف

در گسترهٔ تاریخ هنر، گرایش به فراروی از هنجارهای موجود، اجتناب‌ناپذیر بوده است و آن‌گاه که برای هنرمندان، مقتضیات و مناسبات آفرینش ژانر تازه فراهم نبوده است در کنار ترکیب ژانرهای تثبیت شدهٔ آن هنر با دیگر گونه‌های هنری، رویکردی به تلفیق گونه‌های موجود در زیر شاخه‌های آن هنر داشته‌اند. در موسیقی سنتی، گاه هنرمند با یک ترفند تکنیکی از گوشه‌ای به گوشهٔ دیگر می‌رود و پس از اجرای چند بیت در آن گوشه، دوباره به گوشهٔ مبدأ برمی‌گردد؛ مثلاً در کاست «همایون مثنوی»، شجریان،



غزل «چه خوش باشد که دلدارم تو باشی...» از عراقی را در «بختیاری» آغاز می‌کند؛ بیت «اگر جمله جهانم خصم گردند...» به بعد را در «نی داود» پیش می‌رود؛ از بیت «همی نالم چو بلبل در سحرگاه...» وارد «دیلمان در پرده دشتی» می‌شود؛ دوباره با فرود به «شور»، بیت «اگر نام تو گویم ور نگویم...» را می‌خواند و با برگشت به همایون در «از آن دل در تو بندم چون عراقی...» غزل را به پایان می‌برد (گروه نویسندگان، ۲۰۱۱ با تلخیص و تصرف).

در موسیقی مدرن نیز تعامل درهم‌آمیزی گونه‌ها از اصول پذیرفته شده است؛ مثلاً در شاخه *Progressive Metal* از موسیقی «متال» بنیاد کار بر *MIX* نهاده شده است؛ هر چند در این مورد درهم‌آیی گروه‌ها مدنظر است در خود متال نیز که شامل شاخه‌های ده‌گانه است،^۱ گونه‌ها و زیرگونه‌ها در هم می‌آمیزد. در معماری، گاه درهم‌آیی دو گونه متعلق به دو بازه زمانی، نوعی بدیع عرضه می‌کند (رک کریر، ۱۳۸۷)؛ چنانکه ترکیب سنت و مدرنیته را در بنای مقبره‌الشعراى تبریز می‌بینیم (رک محمودزاده، ۱۳۸۷: ویلاگ شخصی). آثار برجسته نقاشی، خوشنویسی و سایر هنرها نیز گاه حاصل این شکل از تعاملات بیناگونه‌ای است.

رویکردی از این نوع در شعر امروز دنیا با عنوانهایی نظیر «*composed Poetry*» یا «*inter-genre*» نیز فراگیر است و در شعر فارسی - با هر عنوانی یا شاید بدون عنوان - تازگی ندارد؛ تنها تفاوت آن با جریانهای مشابه امروزی در این است که بسیاری از گذشتگان ما در مقطعی از روند آفرینش ادبی خود، ناگزیر از فراهنجاری بودند؛ اما شاعران امروز به دنبال آن هستند و همین عامل، یکی از دلایل عمده کششی بودن هنر گذشتگان و کوششی بودن کار امروزیان است.

با نگرشی تحلیلی به مصداقها ملاحظه می‌شود که مسئله فقط درهم‌آیی دو یا چند گونه نیست بلکه مهمتر از آن، بایستگی آن آمیختگی و تأثیر متقابل دو گونه بر یکدیگر در بافت اثر است. شواهدی که در جای‌جای این مقاله می‌آید آشکارا نشان می‌دهد که مثلاً وقتی نظامی در میانه «لیلی و مجنون» از مثنوی به غزل می‌رود، چقدر فضا برای آن غزل مهیاست و چقدر نباید در آن مقطع مثنوی بگوید.

پرسشهای دیگری که پیش از پرداختن به نمونه‌ها باید مطرح شود در پیوند با حدود و ماهیت متن، قبل و بعد از تلفیق گونه‌هاست. آیا تداخل انواع در یکدیگر موجب

می‌شود که متنهای هر نوع، ماهیت پیشین خود را از دست بدهد؟ آیا درک و تفسیر و ارزیابی هر یک از متنها به فهم حدود و ارزش متنهای جانبی منوط است؟ آیا متنهای تلفیقی یا مرکب تازه‌ای به وجود می‌آید؟ لازمه پاسخ به این سؤالات داشتن معیاری علمی برای تعیین حدود متن بویژه در شعر است که هنوز- با وجود تمام نظریات قابل توجه- با قطعیت عرضه نشده است.

عوامل مؤثر در تلفیق و پدید آمدن قالبهای بدیع را می‌توان در چند دسته زیر فهرست کرد:

۱. تغییر قالب در میانه یک وزن

با توجه به بررسیهای شعر متقدمان و متأخران، تازه‌سازی قالب بدون تغییر وزن در نمونه‌های شعر تلفیقی، بیشترین بسامد را دارد و در این میان، رویکردی که نسبت به آوردن غزل در درون مثنوی بوده و هست به نسبت دیگر موارد، دامنه بیشتری دارد؛ چرا که غزل با اینکه خود، پیکره نفوذناپذیری دارد و انسجامش- با وجود استقلال ابیات- به راحتی گسسته نمی‌شود، توان ترکیبی بسیاری با دیگر قالبهای شعری دارد.

۱-۱ غزل در میانه مثنوی

مثنوی قالبی مناسب برای داستانهای بلند یا پند و اندرزهای طولانی است؛ اما گاه مثنوی به جایی می‌رسد که مضامین، به سمت تک‌گوییه‌های عاشقانه و رمانتیک پیش می‌رود به گونه‌ای که از یک سو این قالب، گفتن آنها را بر نمی‌تابد و از سوی دیگر آوردن غزلی با همان وزن در جایگاهی مناسب، هم برای آنچه سراینده می‌خواهد بسیار مناسب است و هم برای ایجاد گفتمان تازه در روند یکدست مثنوی؛ «این فراهنجاری اگر به همراه زمینه‌سازی مناسب در جهت آمدن غزل و پیوند تکنیکی مناسب صورت گیرد بسیار تأثیرگذار و زیبا خواهد بود» (یوسف‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۵۵). غزل- مثنوی در دهه‌های اخیر، یکباره به گونه‌ای رواج یافت که در نگاه اول، گمان می‌رفت از ابتکارات همین عصر باشد؛ اما جستاری در آثار پیشینیان نشان می‌دهد لااقل از حدود قرن پنجم هجری در «ده‌نامه» ها دیده شده است (و چه بسا پیش از آن هم بوده باشد).

مثنوی «ورقه و گلشاه» (اوایل قرن پنجم هجری) از «عیوقی»، مثنوی «ویس و رامین» (بین ۴۴۳ تا ۴۵۵ ه. ق) از فخرالدین اسعد گرگانی، مثنوی «مهر و مشتری»^۳ (پایان یافته به



سال ۷۴۸ ه. ق) از محمد عصار تبریزی و... داستانهایی عاشقانه است که در ده جای هر یک از آنها بستر مثنوی، گرانیگاه احساسات طرفین عشق شده و نامه‌هایی عاشقانه عرصه تعامل دو قالب گردیده است به گونه‌ای که در درون هر نامه، آنجا که به قالبی با توان و گنجایش زیاد بیان تجربه درونی و تک‌گویی عاطفی و رمانتیک نیاز بوده، غزلی گنجانده شده است. ذکر این گونه مثنویها را با عنوان عمومی «ده‌نامه» در تذکره‌ها می‌توان دید. «نخستین تذکره‌ای که در آن نمونه‌ای از غزل- مثنوی به صورت «ده‌نامه» آمده، تذکره «مجالس‌النفایس» امیر علیشیرنویسی که در شرح حال و معرفی محمد عصار تبریزی صاحب مثنوی «مهر و مشتری» آمده است»^۴ (عباسیه کهن، ۱۳۷۲: ۲۵)؛ برای نمونه در «ده‌نامه یا منطق‌العشاق» (۷۰۶ ه. ق) (سعادت، ۱۳۸۴، ج ۱: ۵۸۳) از اوحدی مراغه‌ای اولین نامه عاشقانه به شکل ذیل تبدیل به غزل می‌شود و دوباره به مثنوی بازگشت می‌کند:

نامه اول از زبان عاشق به معشوق

| | |
|--|---|
| <p>گذر کن سوی آن دلبر به یاری ... چو حال من بدانستی ازین پس که هم آشفته‌ام هم زارم از تو به چشم خلق گیتی خوارم از تو ... (مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۴۱۴)</p> | <p>نسیم باد نوروزی، چه داری؟ ... نگفتم تاکنون احوال با کس عنایتها توقع دارم از تو عزیزی پیش من چون جان اگر چه</p> |
|--|---|

پدیدار شدن غزل در مثنوی ویژه ده‌نامه‌ها نیست. در تعلیقاتی که مصححان لیلی و مجنون بر این کتاب نوشته‌اند (و نه در اصل متن) نیز در دو جایگاه که بیشترین بار اندوه داستان را دارد و توانی غزل‌گونه را می‌طلبد، قالبهایی متفاوت با مثنوی اما در همان وزن و بحر آمده است که در واقع ساختار غزل دارد. در نسخه خطی کتابخانه دولتی لنینگراد (۷۷۷ ه. ق)، نسخه انستیتوی خاورشناسی (۸۹۹ ه. ق) و حاشیه نسخه چاپی مرحوم وحید دستگردی، آنجا که از وفات لیلی و به خاک سپردن او سخن رانده شده، بعد از بیت:

| | |
|---|------------------------------|
| <p>کاسپرد به خاک و نامدش باک (نظامی، ۱۳۸۷: ۳۱۴)</p> | <p>کاسپیش خاک هست در خاک</p> |
|---|------------------------------|

آمده است:

| | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| <p>کسز بهر نظارگان راهم</p> | <p>پس گفت اجازت از تو خواهم</p> |
|-----------------------------|---------------------------------|

بیتی سه چهار خوانم از سوز
کز من همه این امید دارند
آن گاه درین روایت آمیخت
در مرثیه تو ای دل افروز
دستتوری ده کامیدوارند
زین مرثیه صد روایت انگیخت
(همان)

زاری کردن مجنون بر تربت لیلی:

یاران غم روزگار بینید
دلبر شده یار مانده بی دل
آن را که عزیز جان و جان بود
روشن کن چشم فرقدان را
وین محنت ناشمار بینید
دلبر نگریید و یار بینید
بی جان عزیز خوار بینید
در مرقد تنگ و تار بینید
(همان)

غزل^۵ تا حد چهل بیت ادامه می‌یابد و با این بیت به پایان می‌رسد و دوباره مثنوی آغاز می‌شود:

ان شاء... که زود زودم
پیوسته بدان جوار بینید
(همان: ۳۱۵)

شکلی دیگر از تلفیق، که با اندکی توسع دادن به محدوده غزل باید «غزل - مثنوی» محسوس کرد و البته باز هم در اصل متن لیلی و مجنون نیست و این احتمال را تقویت می‌کند که آن بخش را دیگران سروده باشند به نسخه استیتوی خاورشناسی (۱۸۹۹ هـ.) و نسخه چاپی مرحوم وحید دستگردی متعلق است. در بند خبر یافتن مجنون از وفات لیلی در مقام مرثیه که پس از:

آمد نه چنانکه هم نشستان
گفت ای ز خدا سلام بر تو
شوریده سر آن چنان که مستان
زینده سلام نام بر تو
(همان)

به این شکل ادامه می‌یابد:

در ساحت مرگ و زندگانی
در مکتب عشق و عشقبازی

تا در پایان پس از دوازده بیت می‌رسد به:

از کار نهان او مپرسم
از وی خبر عیانم اینست
(همان: ۳۱۶)

و دوباره به مثنوی می‌پیوندد.^۶



۱-۲ مثنوی در میانهٔ غزل

شکل دیگر غزل - مثنوی از نظر چیدمان قافیه برعکس شکل قبل است؛ در این گونه، مثنوی در درون غزل آورده می‌شود:

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| ای چشم تو دشتی پر آهوی رمیده | انگار که طوفان غزل در تو وزیده |
| دریاچهٔ موسیقی امواج رهایی | با قافیۀ دستۀ قوهای پریده... |
| با مثنوی آرام مگر شعر بگیرد | تا فقر قوافی نفسش را نبریده |
| مفعول مفاعیل دل بی سر و سامان | مستفعل مستفعل این شعر پریشان |
| بانوی مرا از غزل آکنده که هستی؟ | در جان فضا عطر پراکنده که هستی... |
| برگرد غزل بلکه گلم بشکفتد از گل | لا حول ولا قوهٔ الا بتغزل |
| بانوی تر و تازه تر از سیب رسیده | بانوی تو را دست من از شاخه نچیده |
| باید که ببخشد پریشان شده بودم | تقصیر خودم نیست هوای تو وزیده... |

(فرجی: به نقل از کتاب «سفر در آینه» - نقد و بررسی ادبیات معاصر، ۱۳۸۶: ۲۲۷)

این گونه از هنجارشکنی قالبی به نسبت شکل اول بسیار کمتر مورد استقبال قرار گرفت به گونه‌ای که امروزه نام غزل - مثنوی، فقط گونهٔ اول (غزل در مثنوی) را به ذهنها متبادر می‌کند

۱-۳: غزل در میانهٔ قصیده

گونه‌ای است که شاعر در میان قصیده، غزلی درج می‌کند و البته این کار به لحاظ ساخت، تفاوتی با تجدید مطلع ندارد اما هم شبکهٔ مفهومی حاکم بر آن ابیات، هم تأکید خود شاعر و آماده‌سازی روحی - روانی مخاطب از سوی او برای آوردن غزل، ما را در غزل بودنش مطمئن می‌کند آن گونه که در بعضی قصاید شاعری مثل خاقانی نیز چنین اتفاقی (تجدید مطلع عاشقانه و غزل‌گونه) می‌افتد اما وی تعمداً بر غزل دانستن آن ندارد و ادامهٔ آن تجدید مطلع نیز تغزل - و نه غزل بودن - آن را تأیید می‌کند:

ای تیرباران غمت خون دل ما ریخته نگذاشت طوفان غمت خون دلی نارایت
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۳۷۸)

«بدر شروانی» (تولد: ۷۸۹ ه. ق) اولین کسی است که در بستر قصیده، آگاهانه غزل می‌آورد^۷ و با استفاده از گفتگویی که با معشوق ایجاد می‌کند در میانهٔ چامهٔ ستایشی،

صدایی را می‌گنجاند که از حنجره غزل برمی‌خیزد و شکلی قابل قبول از تعامل دو گونه را در پیکره قصیده عرضه می‌دهد؛ در قصیده‌ای با مطلع:

ای آفتاب دولتت ملک جهان آراسته
روی زمین از دولتت چون آسمان آراسته
(مجیدی، ۱۳۸۹: ۲ و ۳)

پس از چندین بیت می‌رسد به:

...دیشب نشسته در محل با یاد یار بی بدل
آمد خیالش در نظر زیبا چنان آراسته
طوبی قد و کوثر دهن اندر لبان شهد لبین
در خاطر این رنگین غزل شد ناگهان آراسته
کز حسن او دیدم به بر باغ جنان آراسته
چشمش ز می عین فتن رخ حورسان آراسته...
(همان)

این غزل به همین صورت ادامه می‌یابد؛ اما با توجه به اینکه در میانه قصیده واقع است و با تجدید مطلعی دیگر به تنه اصلی قصیده بر نمی‌گردد، تشخیص اینکه غزل در کدام بیت به پایان می‌رسد، تنها از روی مضمون ابیات و تخلّص شاعر (که در هر نوزده غزل - قصیده دیوان بدر آمده است) میسر است به گونه‌ای که پس از ده بیت، معشوق غزل، حال شاعر را می‌پرسد و او را برای بهبود اوضاعش به درگاه ممدوح حوالت می‌کند و می‌توان همین بازگشت از گفتگو با معشوق و التفات به ممدوح را پایان غزل و آغاز دوباره قصیده دانست:

(معشوق) گفتا که چون پرسم تو را از جور چرخ پرچفا؟

گفتم نشد زان بی‌وفا این بی‌نشان آراست

گفتا به دور آسمان کار تو «بدر» ناتوان!

با مهر خورشید زمان کردن توان آراسته

و ورود دوباره به قصیده با خطاب به ممدوح:

ای بحر همت در نظر در بحر شعر من نگر

باشد میانش پر گهر هستش کران آراسته...

(همان)

۴-۱- قطعه در میانه مثنوی

امیر علیشیرنوازی (۸۴۴-۹۰۶ ه. ق) در شرح حال عصّار تبریزی به قطعه‌ای اشاره می‌کند که وی در میانه مثنوی آورده است: «و این چند جمله از اوست در تعریف بینی (مثنوی)



کشیده بر گل و نسرین ز بینی
خطی در عین لطف و نازنینی...
و از جمله سخنان اوست این قطعه که در اثنای مثنوی گفته است:
مجو عصار مهر از طبع مردم
که گل هرگز ز شورستان نخیزد
وفا از صورت بی معنی خلق
چو از صورت ملایک می گریزد...»
(امیرعلیشیرنواپی، ۱۳۶۳: ۳۵۴)

با حضور این قطعه، که تا پنج بیت ادامه می‌یابد، تعاملی که از تلفیق قالبها با توجه به ماهیت پند و اندرزی هر دو قالب قطعه و مثنوی پدیدار شده است، قابل توجه و تا حدی قابل قبول به نظر می‌رسد.

۱-۵ تلفیق شعر نو و غزل

این شکل بیناگونه‌ای، تغییر قالب است بدون تغییر بحر شعر (ونه وزن آن)^۸ که برای نمونه در غزلی ترکیبی از محمد علی بهمنی (تولد ۱۳۲۱) دیده می‌شود:
کجا را زدند؟

صدا آن چنان زلزله وار بود

که انگار دلهای ما را زدند

نه، شیطانترین بچه‌های جهان

هدف رفته و شیشه‌ها را زدند

(بهمنی، ۱۳۶۹: ۶۱)

با توجه به اینکه غزل، عنوان دارد (چرا خون به گهواره ماسیده است) و بیت

صدا آن چنان زلزله‌وار بود

که انگار دلهای ما را زدند

مصرع نیست، باید «کجا را زدند» را مطلع این غزل قلمداد کرد که وزن آن (فعولن فعل) در مقایسه با وزن دیگر بیتهای غزل (فعولن فعولن فعولن فعل) آغازی نیمایی در این شعر ایجاد کرده است. میزان مقبولیت این ترکیب قالبها را باید به ذوق عمومی مخاطبان واگذار کرد؛ اما با توجه به فضای حاکم بر بمبارانهای زمان جنگ و عمومیت جمله‌های رایج در گفتار روزمره، مثل «کجا را زدند؟» به نظر می‌رسد این مصرع نیمایی در آغاز غزل بجا نشسته است.

۱-۶ تلفیق موسوم به چارپاره مرکب

امروزه نوعی از چارپاره که از نظر شکل تا حدی یادآور افسانه نیما است، معمول شده

است و در بسیاری موارد عنوان «شعر مرگب» را برای آن قالب به کار می‌برند؛ در این چارپاره‌ها بعد از هر بند، مصراع‌ی با قافیۀ متفاوت می‌آید که گاه این قافیه با مصراع متفاوت دیگر بندها فرق دارد:

توی قابی شکسته و کهنه
به زمان میخ کوبمان کردند
ایلمان ایل بود، جریان داشت
تا که تاریخ کوبمان کردند
زندگی مثل عکس ساکن شد
کاغذم عشق خون و خون کشی است
مثل میراث خانوادگیم
روی دوش تپانچه‌ای خالی
می‌روم ماجرای زندگیم
— وسط جمله‌های معترضه —

(گروه نویسندگان: ۱۳۸۹ وبلاگ گروهی)

و گاه با شباهتی به مسمط، مصراع‌های پایان بندهای چارپاره، هم قافیه است:

زخم یک شاهنامه در من بود
پس از آن سالهای در رنجت
مثل یک فیل راه افتادم
در سیاه و سپید شطرنجت
ابر آبستن ابابیل است
با خودم فکر می‌کنم هر روز
شعر لحنی صریح می‌خواهد
جمع کن هرچه در خودت داری
به‌علاوه مسیح می‌خواهد
درد از آیه‌های انجیل است

(گروه نویسندگان، ۱۳۸۸ وبلاگ گروهی)

که در هر صورت سرایندگانش آن را «شعر مرگب» می‌نامند. این جریان در شعر معاصر به گونه‌ای است که گاه، روی جلد یک مجموعه شعر در کنار عنوان کتاب، عبارت «مجموعه شعر مرگب» نیز دیده می‌شود؛ از این دسته است مجموعه شعر

«سکسکه‌های یک مست» (۱۳۸۹) از شهرام میرزایی که خود در توضیح این عبارت روی جلد می‌گوید:

منظور من از «شعر مرکب» یا به عبارت دیگر «مرکب حرکت» شعر کلاسیکی است که به ضرورت محتوا، روایت، لحن و... بیشتر به دلیل ارتباط سریع با ذهن مخاطب، دارای قوالب تلفیقی یا تغییری است که این تغییر قالب ممکن است در غزل، چارپاره، قصیده و... اتفاق بیفتد و اسم غزل مرکب یا چارپاره مرکب یا صرفاً اسم «مرکب» به خود می‌گیرند و علت و ضرورت اصلی این تغییر، تغییر عادت و اداره چند موضوع ادبی در یک شعر به دلیل استفاده از تغییرات فرمی در شعر است (کتاب هفته، ۱۳۸۹: ۲۰).

قالب چارپاره توان بازنمایی مسائل اجتماعی - عاطفی را دارد و به نظر می‌رسد تا پیوستگی مضمونی و حتی نحوی کاملی چنانکه میان بیت ترجیع و رشته در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند هست، میان اصل چارپاره و آن مصراع ترکیبی ایجاد نشود، نتوان آن را در بدنه چارپاره پذیرفت. در مواردی که نگارنده دیده است همخوانی قابل قبولی میان عناصر بافت، موجود نیست تا بتوان آن مصراع را وصله مناسبی بر پیکره آن قالب دانست اما به هر حال، قالب، امکان است و می‌توان امیدوار بود هنرمندی پیدا شود این توان را نیماگونه و با برنامه جهندهی کند.

۲. تغییر وزن در میانه قالب

در مواردی این اتفاق می‌افتد که شاعر بدون اینکه از قالبی به قالب دیگر برود، وزن را تغییر می‌دهد؛ اما تجربه نشان داده که این فرایند تلفیقی چندان مقبول طبع مردم صاحب‌نظر نیفتاده است.

مسعود سعد سلمان (۴۳۸ تا ۵۱۵ ه.ق) در شهراشوبی، آنجا که صفت دلبر خود را در پیشه‌های متفاوت می‌آورد در هر مورد وزنی متفاوت دارد؛ اما این اختلاف وزن کارکردی هنری ندارد و به گفته بعضی پژوهشگران «با مضمون شعر رابطه‌ای ندارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۷۷).

صفت دلبر آهنگر

اگر آهنگریست پیشه تو با من ای دلربای در ده تن...

صفت یار تیر گیر

دو گونه تیر داری بر کف و چشم سپیدان بعضی و بعضی سیاهان...

صفت دلبر خباز

اندر تنور روی چو سوسن فرو بری چون شمع و گل برآوری باز از تنور راست
(مسعود سعد، ۱۳۶۲: ۶۳۶)

هر چند وحیدیان کامیار این شهر آشوب را نمونه‌ای از تغییر وزن در میانه قالب می‌داند (ر.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۷۷) با توجه به ساختاری که این شهر آشوب دارد و شاعر برای صفت هر پیشه‌ور عنوانی جدا آورده است، نمی‌توان مطمئن هم بود که وی در تمام آن، یک قالب را اراده کرده باشد که در صورت پذیرش این فرض، تلفیق قالبها حاصل نشده است تا به دنبال اثبات یا رد تعامل آنها باشیم؛ در این شهر آشوب صفت هر صنفی به مثابه متنی جدا از متن ویژگی صنف دیگر است و درهم‌آیی گونه‌ها وقتی مصداق می‌یابد که در میانه شعر واحد اتفاق بیفتد.

این فرایند - صرفنظر از ماهیت قالبی آن - نه تنها در عرصه ادبیات چندان مورد استقبال قرار نگرفت که حتی همان شهر آشوبهای مسعود سعد نیز به لحاظ نوع ادبی شهر آشوب (و نه به دلیل تغییراتی این‌چنینی در وزن) مورد بحث قرار می‌گیرد و گرنه کیفیت اینگونه شعرها در مقایسه با آثار جدی و قویتر این شاعران چندان قابل توجه نیست.

در میان معاصران نیز، شهریار در مثنوی «روح پروانه» با وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» یک جا بدون تغییر در قالب، فقط وزن را تغییر می‌دهد تا حزنی را که لازمه آن قسمت از اثر می‌داند در آن ایجاد کند؛ حزنی که در بحر - به قول نیمای - رقص آور «سریع» حاصل نمی‌شود:

| | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| خشت من از قالب حسرت کنید | وانگهش آینه عبرت کنید |
| دخترکان خشت مرا بنگرند | راز بخوانندش و عبرت برند |
| پروانه به حال تو دل شمع بسوزد | تنها نه دل شمع دل جمع بسوزد ... |

(شهریار، بی تا: ۴۵۷)

این مثنوی با همین وزن سنگین، که گره خوردگی قابل قبولی با درونمایه حزن‌آلود این بخش از اثر پیدا کرده است، پس از پنجاه بیت و بدون بازگشت به وزن اولیه به پایان می‌رسد.

در بررسی مواردی که شاعر وزن را بدون تغییر قالب عوض می‌کند، تنها یک نمونه دیده شد که به عقیده نگارنده نه تنها نامناسب نیست که بسیار بجا نشسته است و از



تشخیص درست شاعر و انعطاف‌پذیری عروضی ذهن او حکایت دارد. مولوی در غزل معروف است

زهی عشق زهی عشق که ما راست خدایا

چه نغز است و چه خوب است و چه زیباست خدایا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)

پس از چند بیت که در همین وزن (مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن) می‌آورد به ابیات

زیر می‌رسد:

تن ار کرد فغانی زغم سود و زیانی زتوست آن که دمیدی نه ز سرناست خدایا
نی تن را همه سوراخ چنان کرد کف تو که شب و روز در آن ناله و غوغاست خدایا
(همان)

شاعر در «نی تن را...» از «مفاعیلُ مفاعیلُ...» به «فعلاتن فعلاتن...» آمده است، بیتی دیگر در همین وزن می‌آورد:

نی بیچاره چه داند که ره پرده چه باشد که شب و روز در آن ناله و غوغاست خدایا
(همان)

و باز به همان «مفاعیلُ مفاعیلُ...» برمی‌گردد در:

که در باغ و گلستان زکرّ و فر مستان

چه نورست و چه شورست و چه سوداست خدایا

(همان)

این تغییر وزن در میانه غزل به گونه‌ای صورت گرفته است که در خوانش سریع غزل، شاید حتی به نظر نیاید؛ چرا که همان «مفاعیلُ، مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن» در خوانشی دیگر به صورت «مفاعی فعلاتن فعلاتن فعلاتن» خوانده می‌شود که بسیار به «بحر رمل مخبون» نزدیک است.

شاید برای روی هم لغزیدن این دو وزن بیش از شکل متنی غزل، تاریخ سرایش یا به تعبیری، بافت زمانی شکل‌گیری آن مؤثر بوده باشد. نمی‌دانیم جلال‌الدین در چه حال و هوایی بوده یا همراه با چه سازی غزل را می‌سروده که با تغییر آن ساز، وزن نیز آرام روی وزنی دیگر لغزیده است؛ اینجا بیش از اینکه تعامل دو بخش شعر با هم مطرح باشد، تعامل بافت زمانی و مکانی سرایش و فرایند عملی آن مطرح است.

۳. تغییر وزن و قالب در شعر

گاه اتفاق می‌افتد که در میانهٔ مثنوی، غزلی می‌آید با وزنی متفاوت. در آثار متقدمان

یکی از «جمشید و خورشید»ها که به سلمان ساوجی^۹ متعلق است (سروده شده به سال ۷۶۳ ه. ق) نمونه برجسته‌ای است.

در این منظومه بدیع، بیشتر قالبهای شعری وجود دارد؛ چهل و شش غزل، شانزده قطعه، پانزده رباعی سه دو بیتی و یک تک بیت در متن مثنوی آورده شده و آن را به دایره‌ای وسیع از هنجارشکنی قالبی، نوآوری و خلاقیت تبدیل نموده است» (یوسف‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

در میان متأخران نیز «روح پروانه» از شهریار منظومه‌ای است که در آن به تناسب حال و هوایی که در فرایند سرایش بر احساس شاعر مستولی می‌شود، منظومه به غزلی با وزنی متفاوت تبدیل می‌شود. در جمشید و خورشید ماجرا اینگونه روایت می‌شود که «وقتی جمشید، خورشید را در خواب دیده، عاشق وی شد و چون از خواب برجست: (غزل)

گفتم خیال وصلت گفتا به خواب بینی گفتم مثال رویت گفتا در آب بینی
سخت دلتنگ می‌شود و دیگران پندش می‌دهند اما:

ملک زاده سرشک از دیده می‌راند روان چون آب بیتی چند می‌خواند
(غزل)

مطول قصه‌ای دارم که گر خواهم بیان کردن به صد طومار و صد دفتر نشاید شرح آن کردن
(به نقل از وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ۷۷)

تعامل و به دنبال آن پذیرش این تعامل، که در این تلفیق، میان دو گونه جریان می‌یابد کمتر از نوع مشابه آن (غزل- مثنوی) کمتر است که نشان می‌دهد وزن، عاملی تأثیرگذار بر پذیرش پیکره دوگانه اثر است.

۳-۱ رباعی در میانه مثنوی

در همان مثنوی جمشید و خورشید به تناسب موضوع فلسفی، که با محوریت فلک و سرنوشت در گفتگوی جمشید با راهبی در دیری پیش می‌آید، یک رباعی در بدنه مثنوی تعبیه می‌شود:

ملک را در دو بیت آن پیر بخرد جوابی خوب و موزون داد و تن زد
(رباعی):

لازم نبود که آنچه دولت باید نقش فلکی هم آن چنان بنماید



شاید که تو را چنانکه باید ناید باید که تو را چنانکه آید شاید
(ساوجی، ۱۳۷۶: ۶۳۴-۶۳۳)

اینجا با توجه به اینکه مباحث، فلسفی می‌شود، رباعی تا حدی خوش نشسته است اما این تغییر وزن نمی‌گذارد آن را جزوی از متن بدانیم و زیبایی رباعی توجیه نمی‌کند گسستی را که در پیکره آن پدید می‌آورد.

در مثنوی «روح پروانه» نیز شهریار، آنجا که از موسیقی اصیل ایرانی صحبت می‌کند به تناسب موقعیت از زبان پروانه (به صورت پخش از صفحه گرامافونی که گذاشته شده است) غزلی از حافظ با وزنی متفاوت آورده است:

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول رسد ز دولت وصل تو کار من به حصول...
(حافظ: ۱۳۷۸: ۲۰۶)

که در نوع خود مشابهی ندارد.

۲-۳ مثنوی در میانه غزل با وزن متفاوت

سیمین بهبهانی، در میان معاصران که گویا با «خطی ز سرعت و از آتش» عمداً در وادی نوسازی صوری غزل پای گذاشته با آوردن چند بیت مثنوی در حال و هوای دوبیتی-های محلی در میانه غزلی با وزنی غیر وزن آن غزل، شکلی تازه از تلفیق قالبها ایجاد کرده که در نوع خود بی‌سابقه است:

| | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| شادی‌کنان می‌رفتند با چرخ اهدایشان | یک جو نبود از دو عالم پروای بی‌پایشان |
| در چشم من می‌جنبیدگهواره خردیشان | در گوش من می‌پیچید آهنگ لالایشان |
| لالایی گویم و خوابت کنم من | غلام شاه و محرابت کنم من |
| گدای کوچه را نانت روا باد | پلنگ بیشه را تیرت سزا باد |
| الامنگولۀ ابریشم من | چو پرده در وثاقم محرم من |
| الامرواری من سرمه من | به سر دست قبای ترمه‌ی من... |
| می‌رفتم و می‌خواندم لالایی و شعرم را | بیگانگان با سودا من مانده سودایشان |
| می‌رفتم و آوازم با حق هقی از بغضی | صد بوسه می‌زد از پی بر پای بی‌پایشان |

(بهبهانی: ۱۳۷۷، ۶۲۰)

این شیوه سرایش از سوی شاعران دیگر دنبال نشد و نگاهی منصفانه به این هنجارشکنی نشان می‌دهد که نه تنها امروز، که گذشت زمان نیز بعید است آن را در بدنه نفوذناپذیر

غزل بپذیرد و به عنوان نوآوری ساختاری بتواند دستمایه آیندگان واقع شود؛ زیرا انداموارگی غزل در عین استقلال نسبی ابیات، آنقدر منسجم است که هر نفوذی از این دست به مثابه تعدی به تمامیت آن است.

نتیجه‌گیری

از مجموع شواهدی که برای اثبات فرضیه مقاله آورده شد، می‌توان به این نتیجه رسید که بدنه هر شعر در عین استقلال متنی، آن میزان از انعطاف و توان ترکیبی را دارد که بتواند با قالبی دیگر درهم آمیزد و عرصه بازتری برای جولان احساسات گوناگون باشد. آنچه در این میان مهم است، میزان همخوانی و همخوانی دو قالب و هنر شاعر در شناخت توانهای عاطفی این قالبهاست؛ نیز بستری که شاعر، پیش از آوردن قالبی دیگر فراهم می‌کند بر پذیرش قالب جدید و اثربخشی افناعتی آن تأثیر مستقیم دارد و نکته آخر اینکه دیگرگون ساختن قالب شعر، آن گاه بایستگی و شایستگی می‌یابد که در پیکره متن به آن نیاز باشد و هر جا این ناگزیری کمرنگتر و تحمیل قالب بر دیگری پررنگتر شده است، حاصل کار به سمت تصنع پیش رفته و از میزان خلاقیت هنری آن کاسته شده است.

پی‌نوشت

1. Traditional Metal ، Heavy Metal، Doom Metal ، DEATH metal ، Black Metal ، Progressive Metal، Industrial Metal ، N.W.O.B.H.M ، Christian Metal ، Thrash/Speed Metal

۲. علی معلم دامغانی در میان معاصران برای اولین بار غزلی در درون مثنوی گنجانده:

| | |
|-------------------------------------|-------------------------------------|
| تا کی خمار، ای خستگان! تا کی خموشی؟ | امشب دماغی تر کنید از باده‌نوشی |
| ای مطربان شنگ خوش‌الحان! بخوانید | جان را کمر بندید و با جانان بخوانید |
| کای از اسیران کمندت خسته‌تر، ما | از زمره زنجیریانت بسته‌تر، ما |
| در جلوه‌گاه عرض استغنا و حاجت | بگسسته‌تر ما از تو و پیوسته‌تر، ما |
| با زخم صیدانداز چشم دلشکارت | از جعد زلف سرکشت بشکسته‌تر، ما ... |
| یاد آر از زنجیریان جعد مویت | ای از اسیران کمندت خسته‌تر، ما |
| هر چند مستی‌ها فزون شد، غصه پژمرد | آن شب غم از رشک حریفان خون دل خورد |

(معلم دامغانی، ۱۳۶۰: ۱۴۲)

۳. «اسم این منظومه را عصار مهر و مشتری نگذارده بلکه آن را عشاق‌نامه نام داده بود ولی به سبب



- اینکه دو قهرمان اصلی داستان «مهر» و «مشری» نام دارند این اسم بعدها بدین منظومه داده شد» (صفا، ۱۳۶۸: ج ۳، ص ۱۰۲۷).
۴. گفتنی است که تمام ده‌نامه‌ها حاوی غزل در متن مثنوی نیست (برای اطلاعات بیشتر ر.ک: فرصتی جویباری، رضا پایان‌نامه دکتری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرکز، ۱۳۶۷).
۵. با اینکه شماره ابیات، فرض قصیده بودن آن را تقویت می‌کند به لحاظ ساختار و شبکه مفهومی باید غزل محسوبش کرد که البته اگر آن را قصیده هم بدانیم به اصل آمیختگی گونه این شعر خلی وارد نمی‌شود.
۶. با اینکه ظاهر این قسمت به لحاظ آرایش قافیه، قطعه است، «گاهی بندرت به غزلیاتی برمی‌خوریم که مطلع آنها مصرع نیست ...» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۹)؛ لذا این بند از کتاب لیلی و مجنون با توجه به درونمایه‌اش باید غزلی از آنگونه باشد.
۷. مصحح کتاب در این مورد در مقدمه می‌گوید: «یکی از نوآوریهای بدر در قصاید، آوردن غزلی عاشقانه در میانه قصیده است که ما آن را «غزل - قصیده» نام نهاده‌ایم. این غزل - قصیده‌ها در دیوان دیگر شاعران سابقه ندارد و بدر با این قالب، نوآوری خاصی را در قالب شعر به وجود آورده است. ۱۹ غزل - قصیده در دیوان بدر وجود دارد ... در بیشتر این اشعار، شاعر قبل از پرداختن به غزل در میان قصیده ذکر می‌کند که می‌خواهد غزل بگوید» (شروانی: ۱۳۸۹، مقدمه ۱۹).
۸. نیمایی بودن آغاز این اثر خود به خود وزن را بدون تغییر بحر در این غزل عوض کرده و پاره نیمایی آن کوتاه‌وزنتر شده است.
۹. نخستین مثنوی جمشید و خورشید از سلمان ساوجی (متوفی ۷۷۸) است که آن را در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور در حدود سه هزار بیت و به درخواست سلطان اویس سروده و در جمادی‌الآخر ۷۶۳ آن را به پایان رسانده است (اته، ص ۸۵؛ سروشیار، ص ۴۱۷ و ۴۱۸؛ سلمان ساوجی، مقدمه آسموسین و وهمن، ص شانزده). (برای منظومه‌های دیگری با همین نام در ادب فارسی رجوع کنید به منزوی، ج ۴، ص ۲۷۴۳).
- <http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=4855>

منابع

- بهبهانی، سیمین؛ جای پا تا آزادی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
- بهمنی، محمد علی؛ گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود؛ تهران: آرا، ۱۳۶۹.
- حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان اشعار؛ به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، چ دوم، تهران: آفرینه، ۱۳۷۸.
- خاقانی، افضل‌الدین بدیل؛ دیوان خاقانی شروانی؛ به تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، چ پنجم، تهران: زوار، ۱۳۷۴.

- رزمجو، حسین؛ *انواع ادبی و آثار آن در شعر فارسی*؛ چ چهارم، مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۸۲.
- رستگار فسایی، منصور؛ *انواع شعر فارسی*؛ شیراز: نوید، ۱۳۷۲.
- ساوجی، سلمان؛ کلیات دیوان؛ به کوشش عباسعلی وفاپی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۷۶.
- سعادت، اسماعیل و دیگران؛ *دانشنامه زبان و ادب فارسی*؛ تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۴.
- شمیسا، سیروس؛ *سیر غزل در شعر فارسی*؛ چ سوم، تهران: فردوسی، ۱۳۷۰.
- ؛ *انواع ادبی؛ چ هفتم*، تهران: فردوسی، ۱۳۷۵.
- شهریار، محمدحسین؛ *کلیات دیوان شهریار*؛ تهران: چ افست اسلامی، بی‌تا.
- صفا، ذبیح‌الله؛ *تاریخ ادبیات در ایران*؛ تهران: فردوس، ۱۳۶۸.
- عباسیه کهن، سید محمد؛ «ده‌نامه سرایی»؛ ماهنامه شعر، س اول (ش ۱)، فروردین، ۱۳۷۲.
- علیشیرنوبی، امیر؛ *تذکره مجالس‌النفایس*؛ به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: کتابفروشی منوچهری، ۱۳۶۳.
- فرستی جویباری، رضا؛ «ده‌نامه‌سرایی در ادبیات فارسی» (پایان‌نامه دکتری)؛ دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرکز، ۱۳۶۷.
- کریر، راب؛ *ترکیب در معماری*؛ ترجمه خسرو هاشمی‌نژاد، تهران: گسترش علوم پایه، ۱۳۸۷.
- مجیدی، فاطمه؛ *تحقیق در احوال و آثار بدر شروانی همراه با تصحیح دیوان شاعر*؛ (پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی)، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۹.
- مراغه‌ای، اوحدالدین؛ *دیوان اشعار*؛ به اهتمام حمید سعادت، تهران: کاوه، ۱۳۴۰.
- مسعود سعد سلمان؛ *دیوان مسعود سعد سلمان*؛ به تصحیح مرحوم رشید یاسمی، چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۲.
- معلم، علی؛ *رجعت سرخ ستاره*؛ تهران: حوزه اندیشه و هنر اسلامی، ۱۳۶۰.
- مولوی، جلال‌الدین؛ *غزلیات شمس تبریز*؛ مقدمه و گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، ۱۳۸۷.
- میرزایی، شهرام؛ «قاب‌های کلاسیک شاعر را محدود نمی‌کند»؛ هفته‌نامه کتاب هفته (ش ۲۷۱)، شنبه ۳۰ بهمن ۱۳۸۹.
- نظامی، الیاس‌بن یوسف؛ *لیلی و مجنون*؛ تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.
- وحیدیان کامیار، تقی؛ *وزن و قافیة شعر فارسی*؛ چ سوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.
- وفاپی، عباسعلی؛ *سفر در آینه (نقد و بررسی ادبیات معاصر)*؛ تهران: سخن، ۱۳۸۶.



یوسف نژاد، یوسف علی؛ فراهنجاری در مثنوی سرایی (بررسی قالب غزل - مثنوی در ادب فارسی)؛ تهران: هنر رسانه اردیبهشت، ۱۳۸۸.

آق صوی، حسن؛ سایت دانشنامه اسلام، [دسترسی ۲۰ خرداد ۱۳۹۰].
<http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=4855>

گروه نویسندگان، وبسایت گروهی، [دسترسی ۲۰ خرداد ۱۳۹۰] ۱۳۸۹.
<http://www.mosallaspoem.blogfa.com/8903.aspx>

گروه نویسندگان، ویکی پدیا، دانشنامه آزاد. برگرفته از کتاب هزار گلخانه آواز، نوشته حمید جواهریان، ۲۰۱۱، [دسترسی ۲۰ خرداد ۱۳۹۰]
<http://fa.wikipedia.org/>

محمود زاده، امیر رضا؛ (۱۳۸۷)؛ ترکیب در معماری؛ وبلاگ شخصی، [دسترسی ۲۰ خرداد ۱۳۹۰].
<http://amirreza-rahimi.blogfa.com/post-68.aspx>