

تحلیل رویکرد تلفیقی و خطابی در شعر همام تبریزی

میلاذ خورشید کردلر^۱، عباس باقی نژاد^۲، فروغ جلیلی^۳

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: abbas.baghinejad@iau.ac.ir

چکیده

همام تبریزی از شاعران تاثیرگذار در قرن هفتم هجری و از پیش گامان شعر تلفیق است. او غزلیاتی تلفیقی با هنجار خطابی سروده که هویت مخاطبان درون متنی آن‌ها چندلایه، دوگانه یا چندگانه به نظر می‌رسند. این مخاطبان، عموماً موقعیت معبود، معشوق و ممدوح از جمله ممدوح سیاسی و ممدوح معنوی را به صورت توأمان دارند. در این پژوهش تلاش شده با روش توصیفی - تحلیلی کیفیت رویکرد خطابی و ابعاد شیوه تلفیق هویت مخاطبان درون متن در غزل همام تبریزی مورد بررسی قرار گیرد. نتایج پژوهش حکایت از آن دارد که همام تبریزی شاعری خلاق و یکی از مبتکران شعر تلفیق است که با رویکرد توأمان خطابی و تلفیقی توانسته میان انواع ادبی و گفتارهای عاشقانه، عرفانی و مدحی پیوندی هنری و شاعرانه ایجاد کند. او جلوه‌های مختلفی از خطاب شاعرانه و تلفیق هویت مخاطب و آفرینش مخاطبانی با هویت دوگانه و سه‌گانه را در شعر خود به نمایش گذاشته که در این پژوهش تحت عناوین «معشوق - ممدوح»، «معشوق - ممدوح معنوی»، «معشوق - معبود» و «معبود - معشوق - ممدوح» مورد واکاوی، بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

کلیدواژگان: همام تبریزی، شعر تلفیق، غزل خطابی، مخاطب درون‌متنی، معبود، معشوق، ممدوح.



شیوه استناددهی: خورشید کردلر، میلاذ، باقی نژاد، عباس، و جلیلی، فروغ. (۱۴۰۵). تحلیل رویکرد تلفیقی و خطابی در شعر همام تبریزی. گنجینه زبان و ادبیات فارسی، ۱۹(۱)، ۱-۱۹.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۲۹ آبان ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۳ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۳۰ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ چاپ اولیه: ۲ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ چاپ نهایی: ۲۰ فروردین ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Analysis of the Integrative and Rhetorical Approach in the Poetry of Homam Tabrizi

Milad Khorshid Kordlar¹, Abbas Baghinejad^{1*}, Forough Jalili¹

1. Department of Persian Language and Literature, Ur.C., Islamic Azad University, Urmia, Iran

*Corresponding Author's Email: abbas.baghinejad@iau.ac.ir

Abstract

Homam Tabrizi was one of the influential poets of the seventh century AH (thirteenth century CE) and among the pioneers of integrative poetry. He composed integrative ghazals structured upon rhetorical conventions in which the identity of the intratextual addressees appears multilayered, dual, or multiple. These addressees generally occupy, simultaneously, the positions of the divine beloved, the earthly beloved, and the patron, including both political and spiritual patrons. In this study, an attempt has been made, through a descriptive-analytical method, to examine the quality of the rhetorical approach and the dimensions of the integrative strategy concerning the identities of intratextual addressees in the ghazals of Homam Tabrizi. The findings indicate that Homam Tabrizi was a creative poet and one of the innovators of integrative poetry who, through a simultaneous rhetorical and integrative approach, succeeded in establishing an artistic and poetic linkage among literary genres and the amorous, mystical, and panegyric discourses. He presents various manifestations of poetic address and the integration of the addressee's identity, creating figures with dual and triple identities in his poetry. In this research, these configurations have been examined and analyzed under the titles "Beloved-Patron," "Beloved-Spiritual Patron," "Beloved-Divine," and "Divine-Beloved-Patron."

Keywords: *Homam Tabrizi; integrative poetry; rhetorical ghazal; intratextual addressee; divine; beloved; patron.*



How to cite: Kordlar, M. K., Baghinejad, A., & Jalili, F. (2026). Analysis of the Integrative and Rhetorical Approach in the Poetry of Homam Tabrizi. *The Treasury of Persian Language and Literature*, 4(1), 1-19.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 20 November 2025

Revise Date: 12 February 2026

Accept Date: 19 February 2026

Initial Publish: 21 February 2026

Final Publish: 09 April 2026

«چندشاعر دیگر این دوره، از جمله کمال خجندی» (1) نیز به عنوان شاعر تلفیق نام می‌برد.

بی‌تردید شاعران دیگری را هم که در این دوره و یا نزدیک به این دوره زیسته‌اند، می‌توان به این مجموعه افزود و بر اساس معیارهای که در کتاب «سبک‌شناسی شعر» ذکر شده، شاعر تلفیق به شمار آورد. با این وصف از نگاه ایشان در میان شاعران تلفیق، حافظ، جایگاهی ویژه دارد و شعر حافظ بیش از هر کس دیگر، واجد مولفه‌های تلفیق است. باید گفت پیش از دکتر شمیسا، دیگران نیز از وجود چنین شاخصه‌ای در شعر حافظ - البته نه با عنوان تلفیق - سخن گفته‌اند؛ عبارت «حافظ ... کسی است که تعارض‌ها را آشتی داده و طبایع مختلف را در کنار هم نشانیده» (3)، یکی از مصادیق این مدعا است.

زمینه‌ها و مقدمات جریان تلفیق

طبعاً نمی‌توان پیشینه و مقدمات شعر تلفیق را منحصر به یک قرن یا یک دوره خاص دانست؛ چون عوامل مختلفی در تکوین و نظام نهایی آن نقش داشته است. از منظری باید پیشینه تلفیق را زمان پیدایش شعر فارسی و ظهور نخستین شاعران فارسی‌گوی در نظر گرفت؛ زیرا شعر عاشقانه و تغزلی فارسی که بعدها به عنوان بخشی از شعر تلفیق شناخته شد، در همین دوران شکل گرفته است؛ هم-چنین زمینه و مقدمه شعر تلفیق را می‌توان در زمان ظهور نخستین نشانه‌های عرفان و مفاهیم عرفانی در شعر فارسی جست‌وجو کرد؛ به این دلیل که دوجریان شعر عاشقانه و شعر عارفانه اگر به وجود نمی‌آمدند و هریک مسیر خاص خود را طی نمی‌کردند، شعر تلفیق شکل نمی‌گرفت. روایت کتاب سبک‌شناسی شعر در این باره چنین است: «بحران ادبی قرن هشتم این بود که اولاً غزل عاشقانه در سیر خود در قرن هفتم با سعدی به اوج رسیده بود، و دیگر از آن پیش‌تر نمی‌توانست برود و ثانیاً غزل عارفانه در سیر خود در قرن هفتم با مولانا به اوج خود رسیده بود؛ از این رو در قرن هشتم به

شعر تلفیق، همان‌گونه که از نامش پیداست، شعری است که در آن، میان دو یا چند گونه ادبی، توأمی و ترکیب ایجاد شود. به نظر می‌رسد اصطلاح شعر و شاعران تلفیق، نخستین بار توسط دکتر شمیسا در کتاب «سبک‌شناسی شعر» در باره شعر و شاعران قرن هشتم به کار رفته است. در این کتاب از شعر تلفیق به عنوان یک جریان غالب شعری در قرن هشتم سخن گفته شده و البته به طور مختصر، مشخصه‌های این نوع شعر - که از نظر نویسنده نتیجه تحولاتی است که در قرن ششم و هفتم در شعر فارسی به وجود آمده - تبیین و تشریح گردیده است. نباید از نظر دور داشت که مولفه‌ایی که در این کتاب برای شعر تلفیق برشمرده شده، عموماً بخشی از مختصات شعر سبک عراقی است و شاعرانی هم که به عنوان شاعران شعر تلفیق معرفی شده‌اند، از شاعران سبک عراقی در قرن هشتم محسوب می‌شوند. در این باره گفته شده: شاعران تلفیق «شاعرانی هستند که به هر دو شیوه غزل عارفانه و عاشقانه و آوردن مدح قصیده در غزل توجه دارند و... در تمام شاعران گروه تلفیق این خاصیت هست که به سعدی توجه دارند و الهام-بخش حافظند» (1).

به طور کلی، قرن هشتم، دوره‌ای است که در آن، چند جریان شعری به طور همزمان رواج پیدا کرده است (2)؛ این امر، شرایط خاصی پدید آورده است؛ شرایطی که توانسته شعر فارسی، خصوصاً غزل فارسی را در مسیری دیگر پیش ببرد و زمینه تحولاتی افزون بر آنچه در قرن شش و هفت در حوزه غزل صورت پذیرفت، برای آن فراهم سازد. از دیدگاه نویسنده کتاب سبک‌شناسی شعر، شاعران اواخر قرن هفتم و شاعرانی که در طول قرن هشتم در عرصه شعر فارسی ظهور کردند، شاعر تلفیق به شمار می‌آیند. ایشان بعد از حافظ که او را به عنوان سرآمد شاعران تلفیق معرفی می‌کند، از خواجه کرمانی به عنوان «آغازگر این جریان شعری یاد می‌کند» (1)؛ سپس از سلمان ساوجی، ناصر بخارایی و

فارسی» (10) و «زبان ناب‌ترین احساسات و مظهر خالص‌ترین آرمان‌ها» (11) سخن‌گفته‌شده‌است. علت این امر، قابلیت و ظرفیت‌های مختلفی است که در قالب غزل وجود داشته است؛ قابلیت‌هایی که سبب شده غزل به «یک زبان عام عاطفی در دیار ما» (12) تبدیل شود و در جایگاه «آشنا‌ترین و متناسب‌ترین قالب» (13)، «شعرترین نوع» (14) و «دقیق‌ترین نوع شعر پارسی» (15) قرار گیرد.

با عنایت به این که قالب غزل از قصیده، جدا شده؛ سپس شکل مستقل پیدا کرده، در بارهٔ قدمت و مسیر تحول آن گفته شده: «علت این که غزل یک‌شبه ره صدساله رفت، آن بود که نیمی از مراحل کمال را در همان قالب تشبیب طی کرده بود و شاعران بزرگی چون رودکی و فرخی و منوچهری بر پیشبردش همت گماشته بودند» (16). پشتوانه‌ای را که بر آن تاکید شد، نشان می‌دهد که غزل، قدمتی به اندازهٔ تاریخ شعر فارسی دارد و در عین حال، «کهنگی ناپذیر» بوده (15)؛ در زمان‌های مختلف همواره مقبولیت داشته (17) و در مسیر تحول، حرکت کرده است. یکی از ویژگی‌های غزل که می‌توان گفت در توسعه و تداوم آن، نقش ایفا کرده، تنوع‌پذیری و عدم ارتباط منطقی میان اجزا و پراکندگی موضوع و مضمون در غزل است که از آن با عنوان فقدان «امتداد منطقی» (5)؛ و «استقلال مضمونی و معنوی» در ابیات غزل (18) سخن گفته شده است.

به هر روی غزل، قالبی است که شاعران نوآور همواره ظرفیت‌های جدیدی در آن، کشف و با آن، مفاهیم تازه‌ای را بیان کرده‌اند. غزل‌سرایان فارسی در طول تاریخ غزل، به تجربه‌های مختلفی دست زده و با اهداف متنوع و متفاوتی غزل سروده‌اند. شاعران تلفیق، گروهی از تجربه‌گران غزل به شمار می‌آیند که توانسته‌اند غزل را به ساحتی تازه و وسیع‌تر از آنچه پیش‌تر بود، بدل کنند؛ تا بتوانند مفاهیم و موضوعاتی متفاوت و متنوع را در آن بیان نمایند. بنابراین شاعران تلفیق، کسانی هستند که به نوبهٔ خود در

صورت طبیعی، جریان تلفیق این دو نوع غزل و حتی غزل قلندرانه پیش آمد که جریان تازه‌ای بود» (1).

در این که نخستین مقدمات تلفیق، در قرن ششم، یعنی زمانی که انوری و سنایی ظهور کردند، تردیدی نیست. از این روی، انوری را «یکی از نقطه‌های عطف در تاریخ غزل فارسی و ... پیشرو سعدی در غزل دانسته‌اند» (4) و رویکرد نوآورانهٔ سنایی را نیز زمینهٔ پدید آمدن «غزل‌های نوآورانهٔ حافظ» تعبیر کرده‌اند (5)؛ البته قبل از قرن ششم، در اشعار رودکی و شهید بلخی و دیگران نیز مقدماتی وجود دارد و در شعر این شاعران می‌توان «اختصاصات زبانی و بیانی و تصویری غزل را ... مشاهده کرد» (6)؛ غزلی که بعدها به بستری برای تلفیق تبدیل شد. با این وصف باید اذعان نمود قرن ششم، تاثیر عمیقی در تکوین غزل و حرکت شعر به سمت تلفیق دارد.

ظهور انوری به عنوان شاعری که به تعبیر عوفی «فضایل سخن، سخرهٔ او بود» (7)، توانست صورت و بیان غزل را «به زبان محاوره و درون‌مایه‌های عاشقانه» نزدیک سازد (8) و بدین واسطه گونه‌ای غزل عاشقانه را سامان دهد که هم میراث تجربه‌های غنایی و تغزلی پیشین بود؛ هم نقش راه‌گشا و آغازگر برای پدید آمدن جریانی جدید را ایفا کرد؛ جریان جدیدی که به تحولات بعدی در غزل انجامید و نقش مهمی در پیدایش جریان تلفیق داشت. در کنار انوری، سنایی، در جایگاه نخستین شاعری که «زیر تاثیر اندیشه‌های راستین تصوف قرار گرفت و ... عرفان را به گونه‌ای آشکار، وارد شعر فارسی کرد» (9)، قرار دارد و این دو شاعر، موجب شگل‌گیری دو جریان تازه در شعر فارسی به طور کلی، و در غزل فارسی به صورت خاص گردیدند.

غزل و شعر تلفیق

غزل از قالب‌هایی است که همواره مورد توجه و اقبال شاعران، خصوصا شاعران تغزلی بوده و هست و از آن به عنوان «یکی از ماندگارترین و متداول‌ترین و مردم‌پسندترین قالب‌های شعر کهن

تحول غزل و در ایجاد ظرفیت تازه در این قالب شعری کوشیده‌اند. پیامد کوشش و رویکرد خلاقانه این شاعران، سروده شدن غزل-هایی با ماهیت تلفیقی بوده است؛ غزل‌هایی که در متن آن‌ها میان مفاهیم و موضوعات عشقی، عرفانی، مدحی، قلندری و غیره خویشاوندی و توأمانی ایجاد شده است.

غزل و لحن خطابی

استفاده از لحن خطابی در شعر، رویکردی معمول در شعر فارسی، خصوصاً در غزلیات شاعران فارسی‌گوی از دیرباز تاکنون بوده و هست. در این نوع غزل‌ها افزون بر مخاطبان بیرون از متن - که خوانندگان شعر به شمار می‌آیند - مخاطبی یگانه و درون‌متنی با ویژگی‌ها و صفاتی خاص و انحصاری در متن شعر حضور دارد و شاعر به طور مستقیم با او سخن می‌گوید. مخاطب درون متن شاعر می‌تواند از جنس انسان، مثل معشوق و ممدوح و یا غیر انسان، مثل مفاهیم انتزاعی یا پدیده‌ها و اشیا مختلف باشد. حضور چنین مخاطبی، ظرفیت و قابلیت‌هایی در شعر ایجاد می‌کند و آن را واجد کارکردهایی می‌کند. کلیت چنین اشعاری، حکم صحنه‌ای گفتاری و حالتی گفت‌وگویی دارند و

شاعر بی‌آن‌که پاسخی از مخاطب خود بشنود، در جایگاه گوینده به طور مستقیم با او سخن می‌گوید. این مخاطب خاص در شکل-گیری ابعاد شعر، نقشی محوری ایفا می‌کند؛ به بیان دیگر، حال و هنجار و کیفیت شعر در این گونه

اشعار، بیش از هر چیز تابع موقعیت مخاطب است و جایگاه و صفات مخاطب در تکوین چند و چون آن، نقشی تعیین‌کننده دارد. اشعار خطابی، الزاماً غزل نیستند و در قالب‌های مختلف می‌توان مصداق و نمونه‌های آن را سراغ گرفت. اما غزلیات خطابی، واجد ویژگی‌هایی هستند که در دیگر قالب‌ها کمتر می‌توان دید. باید اذعان نمود منظور از غزل‌های خطابی، غزل‌هایی نیستند که بیت یا ابیاتی خاص از آن، دارای هنجار خطابی است؛ مقصود غزلیاتی است که در آن‌ها شاعر از ابتدا تا پایان با مخاطبی یگانه سخن می-

گوید و در هر بیتی از ابیات، نکته، معنا و مفهومی خاص را خطاب به مخاطب بازگو می‌کند. بر خلاف غزل‌های معمول که عموماً فاقد وحدت عمودی هستند، وجود یک مخاطب در این نوع غزل‌ها گونه‌ای وحدت و انسجام کلی به آن می‌بخشد و موجب می‌شود شاعر، هنجار کلام خویش را با حال و وضع مخاطب در همه ابیات سازگار کند. با وجود انسجامی که در این نوع غزلیات به چشم می‌خورد، در مسیر گفت‌وگوی شاعر با مخاطب، معمولاً نوعی تنوع لحن دیده می‌شود؛ مثلاً شاعر در بیتی پرسش‌گر است؛ در بیتی ستایش‌گر است؛ در بیتی به سرزنش مخاطب می‌پردازد؛ در بیت یا ابیاتی از لحن تمنایی سود می‌جوید؛ در جایی شکوه می‌کند و معترض است و مواردی از این دست.

همام تبریزی

همام الدین علاء تبریزی از مشایخ و شاعران عهد ایلخانان مغول است. ولادت او سال ۶۳۶ هجری ذکر شده و «در غالب مآخذ، نام او به سادگی همام یا همام‌الدین و در بعضی مانند ریاض‌العارفین، همام‌الدین محمد ذکر شده... او را همام الدین بن علاء تبریزی... یا همام‌الدین محمد بن علی [نیز] گفته‌اند... تخلص او در اشعارش همه جا همام است و در تاریخ شعر فارسی هم بدین نام اشتهار یافته» (19). همام تبریزی در تصوف نیز دارای جایگاهی بوده و این امر، نتیجه معاشرت و مصاحبت وی با بزرگان است. گفته شده: او «از تلامذۀ خواجه نصیرالدین طوسی بود و به صحبت شیخ سعدی علیه‌الرحمه نیز رسیده و با خواجه هارون، پسر خواجه شمس‌الدین محمد جوینی، صاحب‌دیوان، عشقی داشته است» (20)؛ افزون بر این، وی «از اقران قطب‌الدین شیرازی بوده... و با مولانا قطب‌الدین شیرازی نسبتی سببی داشته» (19). این مراودات، تأثیر زیادی در شکل‌گیری اندیشه‌های عرفانی همام گذاشته و در اعتبار بلاغی و معنایی شعر او هم اثرگذار بوده است. دولتشاه سمرقندی از همام به عنوان «دانشمندی فاضل و اهل دل... و مرد عارف و صاحب‌دل و خوش‌طبع» یاد کرده است (21).

نمود و به قولی «رنگ افسانه دارد؛ [با وجود آن] اصل وقوع این ملاقات غیر ممکن نیست» (زرین کوب، همان).

در باره آثار همام تبریزی گفته شده: «دیوان همام مشتمل است بر اشعار فارسی و عربی از قطعات و مثنویات و قصاید و غزلیات و رباعیات اشعار عربی و قسمتی از اشعار فارسی او در مدح عالمان و رجال عهد است؛ از قبیل شمس‌الدین صاحب‌دیوان و رشیدالدین فضل‌الله و... و هم از مثنوی‌هایی حاوی مواعظ و نیز صحبت‌نامه‌ای که به نام اشرف‌الدین هارون جوینی نظم کرده در دست است و علاوه بر آنها بعضی مراثی و اخوانیات و قسمتی از غزل‌های همام باقیست و مجموع آنها در دیوان جمع آوری شده به حدود ۲۰۰۰ بیت می‌رسد» (۱۹).

پیشینه پژوهش

در میان غزل‌های همام تبریزی سروده‌هایی به چشم می‌خورد که در ابتدای آن‌ها منادایی با حرف ندای آشکار و یا محذوف مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرد و البته این نوع غزل‌ها در میان سروده‌های او بسیار است و می‌شود گفت که در همام تمایلی زیادی برای استفاده از لحن و هنجار خطابی وجود دارد. منادای حاضر در این اشعار، همان مخاطب بالفعل و یا درون‌متنی است که به نظر می‌رسد شاعر غزل خویش را صرفاً برای وی سروده است. این مخاطب غیر از مواردی، عموماً دارای ماهیت تلفیقی است؛ یعنی هویتی دوگانه و یا چندگانه دارد و موجودیت او را می‌توان برآیند ترکیب و تلفیق هویت‌ها و شخصیت‌های مختلف ارزیابی کرد. شاید بتوان ادعا کرد که این ویژگی در غزل همام یکی از بارزترین وجه تلفیق و یا رویکرد تلفیقی در کلام اوست که ابعاد و جلوه‌های متنوعی دارد.

- «تحلیل نگاشت‌های شناختی در غزلیات قلندری همام تبریزی» از زهرا جمشیدی و دیگران (۱۳۹۹) پژوهشی است که در آن مفاهیم قلندری و رندی در شعر همام تبریزی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این پژوهش حکایت از آن دارد که اصلی‌ترین

شعر همام تبریزی دارای اغلب شاخصه‌های شعر عصر خود می‌باشد. گویا او در زمان خویش شاعری مشهور بوده و اشعارش مورد توجه زیادی قرار گرفته است. گفته شده: وی در عین حال که «معاصر سعدی و پیرو او بود و غزل‌های لطیف و خوشی در تقلید سعدی گفته است» (۲۲)، خود را رقیب سعدی می‌دانسته است؛ گویا «در غزلیات، چون سعدی، گوی شهرت ربوده بود، همام را بر آن رشک می‌بود. در این معنی گفته است:

به یک کرشمه توانی که کار ما سازی

ولی به چاره بیچارگان نپردازی

همام را سخن دل‌فریب و شیرین است

ولی چه سود که بیچاره نیست شیرازی» (زرین کوب، ۱۳۶۳: ۵۰۶).

دکتر زرین کوب بر اساس مقایسه‌ای که میان سعدی و همام صورت داده است، نتیجه گرفته: «شهرت شیخ یعنی سعدی بیش‌تر در غزل است که حتی مایه رشک همام تبریزی و برخی دیگر از شاعران روزگارش شده است» (۲۳). ایشان بر این باورند: «با آنکه تاثیر سعدی در غزلش پیداست، چنان می‌نماید که وی در شاعری خود را از او کمتر نمی‌دانسته است؛ البته در تبریز نزد وزرا و اکابر عصر تقریباً با همان حرمت و اعتباری تلقی می‌شده است که سعدی در شیراز از آن بهره‌مند بوده است» (۲۴). وی در جایی دیگر نیز به شعر همام پرداخته و ضمن تاکید بر اهمیت و اعتبار عرفانی شعر همام، مقایسه‌گونه‌ای میان همام و سعدی انجام داده است. او می‌گوید: «از جمله هم عصران سعدی، ذکر دو تن که مثل او گرایش‌های صوفیانه داشته‌اند و هر دو نیز تحت تاثیر او واقع شده‌اند، در خور یادآوری است. همام تبریزی و سیف فرغانی این هر دو تن هم مثل شیخ با خانواده‌ی خواجه شمس‌الدین جوینی، صاحب دیوان ارتباط داشتند... همام‌الدین علاء تبریزی با وجود ارتباط با اکابر و رجال وقت، بیشتر اوقاتش را در عزلت و مطالعه می‌گذراند. ... با سعدی هم در تبریز ملاقات کرد» (زرین کوب، همان ۳۶۰). در باب روایت دیدار همام با سعدی در تبریز باید تامل

اطناب می‌بخشد. مخاطب اصلی این سخن، عاشق است و گاه عناصر زمینی و آسمانی مورد خطاب او هستند. عاشق طالب وصال است و معشوق خواهان فراق. زمانی عاشق با معشوق موافق است و گاهی موافق نیست.

- «سبک‌شناسی تطبیقی غزلیات سعدی و همام تبریزی (براساس نسخه خطی جنگ کتابخانه لالا اسماعیل ترکیه)» از محمدرضا حصارکی و دیگران (۱۴۰۱) پژوهشی است که در آن ۴۷ غزل از همام تبریزی با ۴۷ غزل از سعدی مورد بررسی قرار گرفته و طی آن، میزان تاثیر و تاثرات سعدی و همام بیان شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد تاثیرپذیری همام از سعدی به دو شکل است: یکی بر پایه اساس و بنیاد است؛ یعنی تنها می‌توان تاثیر بیان شیوه سعدی را در اشعار همام دید؛ بدون آن‌که شباهتی در ظاهر و مضمون ابیات آنان وجود داشته باشد؛ دیگر تاثیر وزن و قافیه است که خود بر دو گونه است: غزلیاتی از همام که هم از نظر وزن و قافیه و هم از نظر مضمون متأثر از سعدی است و دوم غزلیاتی که فقط در وزن و قافیه اتحاد دارند. در مجموع، نتیجه‌گیری شده تاثیر سبک شعر سعدی در شعر همام مشهود و انکارناپذیر است.

- «عنصر خطاب در غزل سعدی» پژوهشی است از محبوبه شمشیرگرا (۱۳۹۱) که در آن، ضمن تبیین عواملی که سبب دلنشین بودن و اثرگذاری کلام سعدی در غزل می‌شود و ظرایف متعددی که در غزل سعدی وجود دارد، جزئیاتی از شگردهای سخن‌سرایی سعدی از جمله عنصر خطاب به عنوان عامل موثر در شیرینی گفتار و انگیزش خارق‌العاده آن مورد بررسی قرار گرفته است. در این پژوهش مهم‌ترین اثر و نتیجه‌القاء حس حضور و خطاب در شعر سعدی، برانگیختگی مخاطب عنوان شده و نقش عنصر خطاب در تقویت احساس برانگیختگی بیان شده است.

همام تبریزی: غزل خطابی و تلفیق

معشوق - ممدوح

مفاهیمی که در خلق نگاشت‌ها و استعاره‌های مفهومی غزلیات قلندری همام تبریزی تاثیر گذاشته، عبارتند از مفاهیم عشق، عاشق، معشوق، مفاهیم قمار و رندی، مفاهیم مربوط به می و مستی، ستیز با زهد دروغین و ریا و تقابل عشق عقل و عشق. هم‌چنین در این پژوهش آمده: همام نیز مانند بسیاری از شاعران قرن هفتم و هشتم هجری از مفاهیم قلندری و رندی و ملامتی برای مبارزه با مفاسد اخلاقی استفاده کرده است.

- «مبانی زیباشناختی رخسار و زلف یار در صحبت‌نامه همام تبریزی» پژوهشی است از فاضل عباس‌زاده و دیگران (۱۳۹۲) که در آن از همام تبریزی به عنوان یکی از شاعران بزرگ ادب فارسی سخن رفته و درباره تخیل هنری او و تصویرآفرینی و تصویرسازی‌هایش سخن گفته شده است. در این پژوهش آمده: تصویرآفرینی و تصویرسازی همام با شیوه کلیشه‌ای فاصله دارد و دارای ارزش و زیبایی‌های هنری و بلاغی است؛ بخشی از تصویرسازی‌های او در راستای ترسیم چهره معشوق شکل گرفته و این امر در صحبت‌نامه که یک مثنوی عشقی است نمود دارد. از مواردی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته، رخسار و وابسته‌های آن به عنوان عنصر زیبایی‌شناختی و موتیف و بن‌مایه‌های شعر همام تبریزی است.

- «سخنوری معشوق در غزل‌های پیروان سه گانه موفق سعدی؛ همام تبریزی، عماد فقیه کرمانی و ناصر بخارایی» از محبوبه اسکندری و دیگران (۱۴۰۲) پژوهشی است که در آن از سه شاعر نامبرده به عنوان شاعران تاثیرپذیر از سعدی سخن گفته شده و ضمن بررسی میزان توفیق این شاعران در تاثیرپذیری از سعدی، به سخنان معشوق در غزل‌های سه شاعر و کیفیت انعکاس شعر سعدی در آن‌ها پرداخته شده است. در این پژوهش نتیجه‌گیری شده که معشوق سخنور غزل با زبان غمزه و زبان بدن در شعر این شاعران سخن می‌گوید. گاهی نیز با کلام و یا نوشتن نامه با شاعر گفتگو می‌کند. شاعر کلام او را ساده بیان می‌کند؛ زمانی به کلام او

در کل غزلیات همام تبریزی از جمله غزل‌های خطابی وی موارد متعددی از تلفیق معشوق و ممدوح وجود دارد. او از جمله شاعرانی است که زبان غزل با قصیده درآمیخته و میان غزل عاشقانه و قصیده مدحی نسبت و پیوند ایجاد کرده است. در این شیوه، صفات معشوق آسمانی یا زمینی با شکوه و اقتدار و گاهی معنویت ممدوح که ممکن است وزرا و سلاطین و یا مشایخ مورد احترام شاعر باشند، آمیخته می‌شود؛ این آمیختگی با بهره‌گیری از شگردهای مختلف زبانی و بلاغی صورت می‌گیرد و موجب شکل‌گیری گونه‌ای ایهام در موقعیت مخاطب درون متن یا بالفعل شعر می‌گردد. خواننده معمولاً در مواجهه با این مخاطب، دچار تردید می‌شود؛ این امر نتیجه استفاده شاعر از قراین و نشانه‌هایی دوگانه یا چندگانه است. غزل پیش رو یکی از نمونه غزل‌های خطابی همام است که در آن، ممدوح و معشوق هر دو مخاطب شاعر به نظر می‌رسند؛ این امر معلول استفاده همام از نشانه‌ها و قراینی است که در متن به صورت تلویحی و گاه آشکار دو هویت متفاوت را برای مخاطب تعریف می‌کنند:

«بر سر کوی تو سرها می‌رود

جان فدای روی زیبا می‌رود

نیست کویت منزل تردامنان

هرکه عیار است آن‌جا می‌رود

چون تو پا از خانه بیرون می‌نهی

در میان شهر غوغا می‌رود

هر که رویت دید یا بویت شنید

همچون مستان بی‌سر و پا می‌رود

ز آتش هجران او هر صبحدم

دود دل‌ها تا ثریا می‌رود

مردم آسوده کی دارد خبر

ز آنچه بر بیمار شب‌ها می‌رود

ما نه مرد چشم و ابروی تویم

چون درافتادیم بر ما می‌رود

هست مهمان لب جان همام

خوش همی دارش که فردا می‌رود» (همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۹۸).

در این غزل، مخاطب درون متن ضمن این‌که از وجوه زیبایی-شناختی تغزلی برخوردار است و شباهت‌هایی با معشوقان حاضر در غزل عاشقانه فارسی دارد، دارای شکوه و اقتداری است که می‌توان برای آن، ارجاع بیرونی قایل شد. از منظر مدیحه، مخاطب همام، فردی صاحب اقتدار است که می‌تواند سر مخالفان خویش از تن جدا کند؛ بیت «بر سر کوی تو سرها می‌رود» مصداق این مدعاست و بر اساس آن می‌شود دریافت که در حریم و کوی مخاطب، ناپاکان راه ندارند و تنها عیاران، شایستگی ورود به حریم او را دارند. بر مبنای بیت بعدی، یعنی «نیست کویت منزل تردامنان/ هرکه عیار است آن‌جا می‌رود» می‌توان هویت یک انسان واقعی و عینی، غیر از معشوق زمینی برای مخاطب همام فرض کرد؛ انسانی که صاحب قدرت و حرمت است. همام بر خلاف قصاید خویش که در آن‌ها هویت مخاطب و ممدوح خویش یا ممدوحش را معلوم می‌دارد، در غزل متناسب با هنجار پذیرفته‌شده غزل رفتار می‌کند و قصد ندارد جز خود او کسی هویت ممدوح را بداند.

آمیختگی ممدوحی که ذکر شد، با معشوق زمینی در این غزل طوری است که شبهه تلفیق را پیش می‌آورد. زمینه این شبهه آن-است که شاعر برای همین مخاطب، ویژگی‌هایی عام را که هم بر معشوق و هم بر ممدوح قابل تعمیم است، می‌آورد؛ مثل دو بیت «چون تو پا از خانه بیرون می‌نهی/ در میان شهر غوغا می‌رود» و «ما نه مرد چشم و ابروی تویم/ چون درافتادیم بر ما می‌رود» که هر دو خواننده را به برداشتی دوگانه می‌رسانند؛ یعنی هم جلوه-هایی زیبای معشوقی هم‌چون معشوق غزل‌های عاشقانه را می‌توان از آن دریافت؛ هم اقتدار و قدرت و شکوه ممدوح را در آن می‌شود دید. در تعدادی از گزاره‌های شعر نیز همان توصیفاتی به دست

دوگانگی می‌بخشد و می‌شود گفت رویکردی تغزلی در پیش می‌گیرد. همین انعطاف زبانی و رویکرد تغزلی سبب می‌شود مخاطب او معشوقی زمینی نیز در نظر آید. با این وصف در کل، شعری ساخته می‌شود که تاحدی عاشقانه است؛ ولی بیش‌تر خصلت قصیده مدحی دارد. مصداق پیش رو از این‌گونه است:

«نیاید در قلم یارا حدیث آرزومندان

اگر صد سال بنویسم، بود باقی دوصد چندان

درین آتش که من هستم، زمانی دشمنت بادا

که حالی آب گرداند وجودش، گر بود سندان

نیم آن کز تو برگردم، فراقم گر گشود یا نه

به زخم از یار برگشتن، نباشد مذهب رندان

ز خاک استخوان من، دمد بوی وفاداری

نباشد دوستان را وفای سست پیوندان

مگر بر جان مشتاقان، ببخشاید دلت ورنی

نه مردی سود می‌دارد، نه تدبیر خردمندان

میان روضه با رضوان، چو بی روی تو بنشینم

در آن ساعت چنان باشم که با اغیار در زندان

به محشر دیده آدم شود از دیدنت روشن

در آن مجمع که اندازد نظر بر روی فرزندان

تمنا یک نظر دارد همام از گوشه چشمت

امید بندگان باشد به الطاف خداوندان» (همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۱۳۳).

همان‌گونه که پیداست مخاطب این غزل، عاری از وجه عاشقانه نیست و می‌توان وی را با استناد به شواهدی که در متن شعر وجود دارد، معشوق شاعر فرض کرد؛ با این حال، توصیف‌هایی اغراق‌آمیز و تا حدی دارای ماهیت غیر تغزلی در آن آمده که می‌توانند دارای پشتوانه مدحی باشند؛ وگرنه توجیهی پیدا نمی‌کنند؛ به بیان دیگر، اگر مقصود شاعر، صرفاً معشوق باشد، اغراق‌های وی بی‌پشتوانه خواهند بود.

داده شده که اختصاصاً مربوط به معشوق تواند بود؛ مثل ابیات دیگری از این غزل، از جمله «هرکه رویت دید یا بویت شنید/ همچو مستان بی‌سر و پا می‌رود» و «ز آتش هجران او هر صبحدم/ دود دل‌ها تا ثریا می‌رود» و «هست مهمان لبت جان همام/ خوش همی دارش که فردا می‌رود». تصاویر و تعبیری که در این ابیات آمده، عموماً حکایت از آن دارند که شاعر با معشوق خویش به عنوان مخاطب، سخن می‌گوید و فحوای سخن او با مناسبات و عاشقانه نسبت و پیوند دارد.

جنبه تلفیقی مخاطب در مصرع نخست بیت پایانی شعر، یعنی «هست مهمان لبت جان همام» وجهی بارز پیدا می‌کند. در این گزاره شعری واژه مهمان و تقاضایی که با آن ملازم گشته، به طوری خاص مطرح و ظاهراً به طرزی عاشقانه مطرح شده است؛ گویی شاعر از معشوق خویش طلب بوسه می‌کند؛ اما در عین حال از لحن شاعر می‌توان احساس کرد که او از یک نیاز فراتر از نیاز عاشقانه سخن می‌گوید و با بیان کنایی از رابطه‌ای که میان شاعر و ولی نعمت او وجود دارد، سخن می‌گوید و بر تحت حمایت بودن خود در حریم و سایه ممدوح اشاره می‌کند.

قصیده - غزل

گاهی مخاطب در غزل همام، ضمن این‌که دارای مختصات و جلوه‌هایی از تلفیق معشوق و ممدوح است، بیان و لحنی برای توصیف او به کار گرفته می‌شود، بیش از عاطفی و تغزلی بودن، دارای ابهت و فخامتی از جنس بیان در قصیده‌های مدحی است؛ زیرا در آن، اغراق‌هایی به کار می‌رود که عموماً برآمده از اقتدار مخاطب در ذهن شاعر هستند و توصیف‌هایی از مخاطب به دست داده می‌شود که به توصیف و خطاب‌های موجود در قصاید فارسی نزدیک است؛ به بیان دیگر در این اشعار، بیش از آن‌که حال و هنجار غزل برکلام و هنجار شعر حاکم باشد، منطق قصیده بر آن حاکمیت پیدا می‌کند؛ البته چنین بیانی تمام غزل را در بر نمی‌گیرد و شاعر در مواردی به لحن و زبان خویش انعطاف و نوعی

موقعیت کسی را که یار می‌خواند تا حد و سطح یک ممدوح مقتدر و صاحب اختیار و دارای حشمت تغییر می‌دهد.

بر اساس این قراین و شواهد دیگری که در متن وجود دارد، می‌توان دریافت که همام در این شعر تا حد زیادی تحت تاثیر زبان قصیده بوده و از مختصات و سبک قصاید خود استفاده کرده است. با این حال شواهدی در این غزل موجود است که می‌توان آن‌ها را حجتی بر معشوق بودن مخاطب همام تعبیر کرد. مدعای طرح شده و لحن ملتسمانه آغاز شعر که در بیت «نیاید در قلم یارا حدیث آرزومندان/ اگر صدسال بنویسم بود باقی دوصد چندان» نمود یافته، یکی از شواهدی به شمار می‌آید که می‌تواند بر معشوق بودن مخاطب دلالت کند؛ یا این که بیت «ز خاک استخوان من دمد بوی وفاداری/ نباشد دوستان را وفای سست پیوندان» که بر وفاداری همیشگی و ثابت قدمی شاعر در عشق تاکید می‌ورزد، دارای وجه عشقی و تغزلی برجسته است. افزون بر این موارد در این غزل، نشانه‌های دیگری را نیز می‌توان سراغ گرفت که بر اساس آن‌ها می‌شود مخاطب همام را یک معشوق زمینی تلقی کرد. اما این نشانه‌ها و شواهد با نشانه‌های دیگر و افزون‌تری که عموماً دارای تشخیص زبانی و محنوی قصیده هستند، در آمیخته‌اند.

معشوق- ممدوح معنوی

مخاطب در برخی غزلیات تلفیقی همام، با توجه به صفات و ویژگی‌هایی که برای وی بر شمرده می‌شود، می‌توان گفت تا حد زیادی از ممدوحان معمول در قصاید فاصله می‌گیرد؛ زیرا برخلاف ممدوحان قصاید که اغلب جایگاه سیاسی دارند و از موقعیتی مقتدرانه در حکمرانی و فرمان‌روایی برخوردارند، فاقد هرگونه قدرت حکومتی و سیاسی به نظر می‌رسند و به جای آن، دارای منزلت و جایگاه معنوی می‌باشند. این مخاطبان، انسانی‌هایی روحانی و دارای مقام عرفانی می‌نمایند و شاعر نشان می‌دهد که نسبت به آن‌ها ارادت قلبی دارد و خود را در جایگاه مرید آنان می‌بیند. این مخاطبان نیز

همام در این غزل، مخاطب خویش را یار می‌خواند و با او از آرزومندی بی‌حد و حصر خود و دیگران - با بیانی نسبتاً فخیم که بیش‌تر ماهیت حماسی دارد و کمتر از وجه عاطفی برخوردار است - سخن می‌گوید. او در خطاب آغازین خود، مخاطبش را یار می‌خواند و با چنین خطایی در خواننده توقع شنیدن کلامی عاشقانه را ایجاد می‌کند؛ اما فحوا و لحن سخن همام در ادامه حالتی بیرون از انتظار خواننده به خود می‌پذیرد. او در ادامه با گزاره‌هایی این‌گونه با مخاطب خود سخن می‌گوید: «درین آتش که من هستم زمانی دشمنت باد/ که حالی آب گرداند وجودش گر بود سندان» و «مگر بر جان مشتاقان ببخشاید دلت ورنی/ نه مردی سود می‌دارد نه تدبیر خردمندان» و این دو بیت، شباهت چندانی با نجوای عاشقانه مرسوم در غزل فارسی ندارند. زیرا توصیف و اغراق‌هایی که شاعر در باره مخاطب به کار برده، تا حد زیادی با وصف و اغراق‌های مرسوم در غزل عاشقانه فاصله دارد.

این که شاعر به جای رقیب مخاطب از دشمن وی سخن بگوید و دشمن مخاطب را به سندان تشبیه کند؛ یعنی با کلام و نشانه‌هایی که دارای خاصیت حماسی هستند، وی را نفرین کند؛ سپس در مقام گوینده، خود را در جمع مردان و خردمندان صاحبان تدبیر قرار دهد، نشانه و گواهی بر تمایل همام به زبان قصیده است و از وجود یک ممدوح مقتدر به عنوان مخاطب در شعر گواهی می‌دهد؛ یعنی این که شاعر به جای معشوق، ممدوحی صاحب اقتدار را مخاطب قرار می‌دهد و با چنین زبانی، ارادت و بندگی خود را نسبت به وی اظهار و اثبات می‌دارد. سپس در بیت «نیم آن کز تو برگردم فراقم گر کشد یا نه/ به زخم از یار برگشتن نباشد مذهب رندان» خود را صاحب مذهب رندی و به عنوان یکی از رندان معرفی می‌کند و استفاده شاعر از صفت رندی برای خویش، تا حد زیادی از صبغه عاشقانه کلام می‌کاهد و جایگاه شاعر را از عاشق صرف بودن به سطح رندبودن ارتقا می‌بخشد؛ بدین واسطه

به واسطه شگرد معمول همای تبریزی، واجد نشانه‌هایی از معشوق زمینی هستند و در اثر هم‌پوشانی‌های معنایی و برخی تمهیدات بلاغی و زبانی که شاعر به کار می‌گیرد، به معشوق زمینی شباهت می‌یابند. غزل پیش رو از این سنخ به نظر می‌رسد:

«پاک‌چشمانند مرد روی تو

راه کژبینان نباشد سوی تو

خوش‌نویسان را نیاید در قلم

هیچ نونی خوشتر از ابروی تو

ناتوان گردم ز غیرت چون نسیم

گر بجنبانند نسیمی موی تو

زنده بی‌رویت نمانم گر مرا

هر زمان جانی نبخشد بوی تو

دوستان از تشنگی جان می‌دهند

و آب حیوان می‌رود در جوی تو

عاشقان را تا سحر باشد سماع

هر شب از بانگ سگان کوی تو

چشم خواب‌آلود تو خواب همام

بست آه از نرگس جادوی تو» (همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۱۴۱).

«تو» مخاطب درون‌متنی شعر که توسط شاعر توصیف می‌شود، ممدوحی است که پاک‌چشمان، سزاواری حضور در پیشگاه او را دارند و کژبینان هرگز به سوی او راه پیدا نمی‌کنند. کسی که در این موقعیت قرار گیرد؛ یعنی با پاک‌چشمان تعامل کند و کژبینان را از حریم خود دورگرداند، بیش از آن‌که جایگاه معشوقی زمینی از سنخ معشوقان حاضر در غزل عاشقانه را داشته باشد، از جنس افرادی است که در نگاه گوینده، دارای کرامت و حرمتی بسیار است و کسی است که شاعر بر پاکی روح و درست‌کاری و درست‌گفتاری وی وقوف یافته است. بنابراین می‌توان

او را ممدوحی خاص فرض کرد که دارای ارج و قُرب معنوی است و نمی‌توان وی را واجد ویژگی‌های یک معشوق زمینی و این خطاب را خطاب‌های عاشقانه دانست؛ زیرا دو گروه پاک‌چشمان و کژبینان نمی‌توانند نسبتی با شعر عاشقانه پیدا کنند.

افزون بر بیت نخست، بیت «دوستان از تشنگی جان می‌دهند/ و آب حیوان می‌رود در جوی تو» نیز با وجود این‌که ممکن است ستایشی از سنخ ستایش معشوقان زمینی را دربر داشته باشد، می‌تواند محتوایی فراتر از یک تمجید ساده عاشقانه به خود بپذیرد؛ از این روی که دوستان تشنه را می‌شود مریدان و مشتاقان فردی تصور کرد که دارای مقام روحانی و ارزش معنوی در حد یک یک شیخ یا پیر است؛ فردی که یارانش همواره نیازمند و آرزومند دیدارش هستند. در این بیت، آب حیوان، نماد و نشانه‌ای است که بیش از آن‌که ذهن را به دنیای عشق زمینی رهنمون شود، به یک دنیای روحانی و موجودی دارای اعتبار معنوی هدایت می‌کند. موجودی که از نظر شاعر، جایگاه خضر پیامبر را پیدا کرده و هم‌چون خضر با آب حیوان به جاودانگی و عظمت روحی دست یافته است.

در باره بیت بعدی، یعنی «عاشقان را تا سحر باشد سماع/ هر شب از بانگ سگان کوی تو» می‌توان گفت: از منظری، لفظ عاشق، سحر و سماع را می‌شود نشانه‌هایی از رویکرد مدحی در شعر - البته مدح ممدوحی معنوی - تلقی کرد؛ ممدوحی معنوی در حد شیخ یا مرادی که مریدان وی تا هنگام سحر در حضور او مشغول عبادت و سماع هستند. از نگاه عاشقانه و عشق زمینی در باره همین بیت می‌توان گفت: مخاطب شاعر، معشوقی است که رقیبان و دیگر خواستاران معشوق در برابرش آن‌قدر کم‌ارج هستند که جز شنیدن صدای سگان کوی او نصیبی ندارند و جز سرمستی حاصل از آن، سزاوار لذت دیگری نیستند.

باقی بخش‌های این غزل، عموماً خطاب به معشوق زمینی به نظر می‌رسند و نشانه‌های غالبی از دنیای عشقی را با خود دارند؛ صرف نظر از ترکیبات و عباراتی که دارای چنین مختصه‌ای هستند، قافیه

نه به طور صریح از معشوق انسانی سخن می‌گوید و نه به صورت مستقیم به خداوند می‌پردازد. این ویژگی به کلام وی حالتی نوسانی و گاه مبهم می‌بخشد. البته نباید ناگفته گذاشت که چنین ابهامی معمولاً دارای وجه هنری و اعتبار شاعرانه و زیبایی‌شناختی است. در این نمونه‌ها هم‌ام، مخاطبی می‌آفریند که در سطح زبان، انسانی عادی است و از نظر معنایی، دارای موقعیتی قدسی و کبریایی می‌باشد. در غزل خطابی پیش روی می‌توان جلوه‌ای از این تلفیق را می‌توان دید:

اهل دل در هوس عشق تو سرگردانند
 زاهدان شیوه این طایفه کمتر دانند
 ذوق آموختنی نیست که آن وجدانی است
 عقلاً جمله در این کار، فرو می‌مانند
 این چنین مست که ماییم ز خمخانه دوست
 همه خواهند که باشند، ولی نتوانند
 بت پرستان رخت طایفه توحیدند
 مست و دیوانه عشق تو خردمندانند
 آفتابی تو و اصحاب ملاحظت، انجم
 در حضورت همه از دیده ما پنهانند
 مجلس افروز بهشت است جمال خوبان
 نی چنان دان به حقیقت که بهشت ایشانند
 هست صاحب نظران را هوسی با گل و سرو
 کاندکی هر دو به رخسار و قدت می‌مانند
 گرمی از ذکر تو یابند، نه از شعر هم‌ام

در سمعی که غزل‌های ورا می‌خوانند» (همام تبریزی، ۱۳۵۱: ۸۰). مخاطب این غزل هم‌ام را می‌توان معشوقی والا در حد و سطح معبود و خداوند در نظر گرفت؛ زیرا نشانه‌ها و افعال و صفاتی در آن به کار رفته که بیش‌تر به حریم کبریایی خداوند تعلق دارند؛ تا یک معشوق زمینی و انسانی. با این وصف در این غزل، گزاره‌ها، واژه‌ها و صفاتی نیز راه یافته که می‌توان بر اساس آن‌ها معشوق را

و ردیف‌های «ابروی تو»، «موی تو»، «بوی تو» و «نرگس جادوی تو» که به شکل‌گیری شبکه‌ای از تصاویر و تعبیر سنتی و معمول در غزل عاشقانه انجامیده‌اند، نیز هم به تنهایی و هم با مضامینی که شاعر به وسیله آن‌ها پرداخته، می‌توانند به معشوق زمینی دلالت داشته باشند. با این وجود از آن‌ها نیز می‌توان تاویلی مدحی داشت و مخاطب را به دلیل برخی اشارات، ممدوح فرض کرد.

معشوق - معبود

ورود از ساحت شعر عاشقانه به عرفانی و صوفیانه و ایجاد توامانی میان معشوق و معبود در شعر تلفیق، در قرن هشتم نمونه‌های بسیار دارد و در شعر هم‌ام تبریزی با وجود این‌که در قرن هفتم می‌زیست، دارای مصداق است. بخشی از غزل‌های خطابی هم‌ام، واجد این خصلت است و او در آن‌ها با رویکردی تلفیقی، گونه‌ای معشوق دوگانه را - که هم به معبود و معشوق ازلی شبیه است و هم معشوق زمینی به نظر می‌رسد - مخاطب خویش قرار داده است. در این اشعار ورود شاعر از ساحت شعر عاشقانه به عارفانه با تبدیل معشوق زمینی به معبود و بالعکس اتفاق افتاده است. زمینه چنین تبدیلی را می‌توان توامانی میان ذهنیت عاشقانه و نگرش صوفیانه هم‌ام ارزیابی کرد. این توامانی سبب می‌شود میان تمناهای عشقی و حال و هوای عرفانی وی پیوند و نسبتی ایجاد شود. باید اذعان کرد که تبدیل و تغییرات در غزل‌های خاصی که مخاطب آن‌ها هم معشوق زمینی و هم الهی و معنوی است، غالباً از قاعده - ای معلوم تبعیت نمی‌کند و مطابق الگویی خاص انجام نمی‌شود. بنابراین نمی‌توان گفت کجا و کی شاعر از حریم عشق زمینی به عشق الهی و یا برعکس، گذار می‌کند و صفات الهی را با ویژگی - های انسانی درمی‌آمیزد.

تلفیق عشق آسمانی و زمینی و به تبع آن، تلفیق مخاطب و معشوق الهی و انسانی در غزل هم‌ام تبریزی معمولاً در غزل‌هایی رخ می‌دهد که مرز میان معشوق زمینی و معبود توسط شاعر به صورت خودآگاه و یا ناخودآگاه نادیده انگاشته می‌شود؛ طوری که شاعر

یک معشوق انسانی و یک مخاطب زمینی تصور کرد. با این وجود، کلیت فحوای غزل بیش از آن که عاشقانه باشد، عارفانه است. در آغاز غزل، شاعر خطاب به مخاطب خویش می‌گوید: «اهل دل در هوس عشق تو سرگردانند/ زاهدان شیوه این طایفه کمتر دانند» در این بیت، بی‌شبهه، شاعر ترسیمی از حریم عشق خداوندی به دست داده؛ حریمی که اهل دل و عاشقان خداوند در دایره آن قرار دارند و در حسرت آن نیز هستند. زاهدان - که در شعر شاعران تلفیق، خصوصا شعر حافظ عموما اهل مصلحت و گاه ریاکاری معرفی شده‌اند - نمی‌توانند درکی از این عشق داشته باشند. در بیت بعدی، یعنی «ذوق آموختنی نیست که آن وجدانی است/ عقلا جمله در این کار، فرو می‌مانند» شاعر وجدان را در برابر تعلیم و عقلانیت قرار داده و مدعی شده: در وادی عشق خداوند، عقل و علم دنیوی به کار نمی‌آید و تنها ذوق - که می‌توان آن را همان شهود و بصیرت باطن تعبیر کرد - کارآمدی و اهمیت دارد. این بیت، تبیینی از تجربه عرفانی و باطنی سالک از خداوند است؛ تجربه‌ای که به نظر شاعر، علما و عقلا هرگز نمی‌توانند آن را داشته باشند.

همام این مدعا را بیت «این چنین مست که ماییم ز خمخانه دوست/ همه خواهند که باشند، ولی نتوانند» موکد می‌سازد و در آن از خود و از کسانی که هم‌چون او لذت عشق الهی را چشیده‌اند، به عنوان انسان‌های مست و از خودبی‌خبر سخن می‌گوید و خداوند را ساقی و صاحب خم‌خانه‌ای مستی‌بخش معرفی می‌کند. چنین تعبیراتی در غزل عارفانه و در غزلیات تلفیق مصداق و سابقه دارد. در بیت «بت پرستان رخت، طایفه توحیدند/ مست و دیوانه عشق تو خردمنداند» تقابل دیگر و پارادوکسی شکل گرفته که می‌تواند در بردارنده مفهوم وحدت وجود باشد. این بیت، تجلی خاصی از همان چیزی است که عرفا از آن به عنوان مذهب عشق سخن می‌گویند. اگر از منظر شعر تلفیق به این بیت بنگریم و قصد کنیم آن را واجد هر دو وجه عشقی و عرفانی بدانیم، می‌توانیم بگوییم

که رخ معشوق - حتی اگر معشوق زمینی باشد - هم‌چون بتی است که مظهر و تجلی‌گاه حق است. از این تعبیر برمی‌آید که فاصله‌ای میان عشق مجازی و عشق حقیقی وجود ندارد و بت - پرستان، همان موحدان هستند. اگر فرض بر این باشد که در این بیت، صرفا یک معشوق زمینی مد نظر است، در آن صورت، واژه توحید موضوعیتی پیدا نمی‌کند و اگر معشوق، الهی و حقیقی باشد، در این صورت، واژه رخ که دلالت بر چهره انسان دارد، کاربردی نمی‌توانست داشته باشد و این نکته و شاخصه بر تلفیقی بودن فحوای بیت و مخاطب آن گواهی می‌دهد.

در ادامه، صفات و احوالی را که شاعر به مخاطب خویش نسبت می‌دهد، دوگانگی و تقابل دارند. در بیت «آفتابی تو و اصحاب ملاحظت، انجم/ در حضورت همه از دیده ما پنهانند» از منظر عرفانی، معشوق به آفتابی روشنایی‌بخش تشبیه شده که منبع فیض و نور است؛ نوری که نور ستارگان در برابر آن، عرضی و وابسته است. در تعبیر عشق زمینی، این معشوق، زیبارویی است که زیبایی او بر دیگر زیبارویان برتری دارد. در بیت «مجلس افروز بهشت است جمال خوبان/ نی چنان دان به حقیقت که بهشت ایشانند» به اندیشه‌ای عرفانی اشاره شده که در آن، دیدار و لقاء خداوند بر نعمت و مواهب بهشت، ارجحیت دارد. شاعر معبود و معشوق را ساکن بهشت نمی‌داند و خود بهشت می‌نامد. در تاویل عاشقانه، زیبایی معشوق را بر زیبایی دیگر زیبارویان برتری می‌دهد. وجه زمینی معشوق در بیت «هست صاحب‌نظران را هوسی با گل و سرو/ کاندکی هردو به رخسار و قدت می‌مانند» تا حدی غالب است و در آن، زیبایی معشوق بر زیبایی گل و سرو ترجیح داده شده و در بیت پایانی، شاعر، معشوق را مایه زیبایی شعر خود معرفی می‌کند.

در کل باید گفت: ساختار درونی این غزل تلفیقی بر تقابل‌های بنیادین استوار است: در آن، عقل در برابر شهود، زهد در برابر عشق، تعلیم در برابر ذوق، صورت در برابر معنا و معشوق زمینی

در برابر معبود و معشوق ازلی قرار می‌گیرد. از این تقابل‌ها هم‌ام در جهت معنی‌آفرینی و نیز به صورت شگرد بلاغی بهره برده؛ تا تلفیقی شاعرانه را سامان بخشد و ترکیب و تقابلی از مفاهیم و امور متعارض به دست دهد؛ تلفیق و تقابلی که امکان خوانش متفاوت و حتی متناقض را از کلام او پدید می‌آورد و شعر را میان برداشت عاطفی و معرفتی یا به تعبیر دیگر، دریافت و استنباط عاشقانه و عارفانه در تعلیق نگاه می‌دارد.

معبود- معشوق - ممدوح

گاهی مخاطب درون‌متنی غزل هم‌ام تبریزی میان سه موقعیت که دارای هم‌پوشانی هستند؛ یعنی موقعیت معبود، معشوق و ممدوح در نوسان است؛ طوری که خواننده می‌تواند مخاطب را هم در جایگاه حقیقت مطلق و خداوند، هم در هیات و کسوت معشوق انسانی و هم در سطح یک ممدوح صاحب قدرت و یا صاحب کرامت و معنویت درک کند و بپذیرد. این سه‌گانگی، خاستگاهی در نگرش عرفانی و تمایلات و علایق روحی هم‌ام تبریزی دارد؛ هم‌چنین، معلول رویکرد زبانی و استفاده هم‌ام از شگردهای بلاغی خاص و واژگان و تعبیراتی است که در هر سه حوزه عرفان، عشق و مدیحه مورد استفاده شاعران پیش از او قرار گرفته‌است. غزل پیش رو یکی از مصادیق این مدعاست:

«هوس عمر عزیزم ز برای تو بود

بکشم جور جهانی چو رضای تو بود

در ازل جان مرا عشق تو هم‌صحبت بود

تا ابد در دل من مهر و وفای تو بود

جای افسر شود آن سر که به پای تو رسد

پادشاهی کند آن کس که گدای تو بود

هست امیدم که نمایی تو خداوندی‌ها

ورنه از بنده چه آید که سزای تو بود

خجلم زآنکه فرود آمده‌ای در دل تنگ

چیست این منزل ویرانه که جای تو بود

روی خوب تو شد انگشت‌نمای خورشید
مه نو کیست که انگشت‌نمای تو بود
سال‌ها سجده صاحب‌نظران خواهد بود
بر زمینی که نشان کف پای تو بود
راحت روح و فتوح دل مشتاقان است
هر حدیثی که درو وصف و ثنای تو بود
سخنی لایق سمعت نبود و باشد

هم غزل‌های هم‌ام بن‌علای تو بود» (هم‌ام تبریزی، ۱۳۵۱: ۸۵).

تو، مخاطب درون‌متنی این غزل به تناوب و گاه به صورت هم‌زمان در موقعیت معبود و معشوق و نیز ممدوح قرار می‌گیرد. دو مصرع بیت نخست «هوس عمر عزیزم ز برای تو بود/ بکشم جور جهانی چو رضای تو بود» به واسطه دو لفظ هوس و رضا دارای دوگانگی و از هم قابل تفکیک می‌شوند. براساس این دوگانگی می‌توان «تو» را در مصرع نخست، معشوق زمینی و در مصرع دوم، معبود یا خداوند دانست. زیرا هوس و رضا به دو حریم معنایی منفک و متفاوت تعلق پیدا می‌کنند و به همین دلیل، دو نظام معنایی متفاوت را می‌سازند. بیت دوم؛ «در ازل جان مرا عشق تو هم‌صحبت بود/ تا ابد در دل من مهر و وفای تو بود» بر خلاف بیت نخست که حالتی دوپهلوی و دوگانه دارد، حضور دو واژه ازل و ابد بدان کارکرد و خصلت صرفاً عرفانی بخشیده و به تبع آن، مخاطب شعر نیز در جایگاه خداوند و معبود قرار گرفته‌است. کلیت این بیت، مفاهیمی کاملاً الهی و عرفانی را بیان می‌دارد که پشتوانه آن، روز الست و اظهار بندگی و عشق انسان، نسبت به خداوند است؛ یعنی جایی که بندگان با خداوند میثاقی جاودانه بستند و قرار شد انسان تا ابد خواستار و عاشق خداوند باشد؛ البته دو واژه مهر و وفا را می‌توان نشان و نمودی از عشق زمینی تلقی کرد؛ ولی چون مفهوم غالب در شعر براساس مناسبات مربوط به ازل و ابد و مفاهیم آن نظام یافته، نقش و کارکرد عشقی و تغزلی دو واژه مهر و وفا تغییر یافته و یا کم‌رنگ گشته‌است.

است و در درون یک غزل به طور متناوب و البته با استفاده از ابهام و ابهام با سه مخاطب متفاوت - که در ظاهر هر سه یکی به نظر می‌رسند - سخن گفته است. او بدین واسطه توفیق یافته سه ساحت فکری و سه مفهوم عشق، ایمان و ستایش را در درون یک ساختار قرار دهد؛ افزون بر این در غزل خویش ظرفیت چند نوع خوانش را ایجاد کند.

نتیجه‌گیری

بررسی رویکرد تلفیقی و خطابی در شعر همام تبریزی نشان داد که غزل‌های او ضمن این‌که در چارچوب سنت غزل عاشقانه یا غزل عارفانه قابل تفسیر و ارزیابی هستند، محصول نوعی خلاقیت و ابتکار نیز توانند بود. او شاعری است متأثر از سعدی و نشانه‌های زیادی از تاثیرپذیری از سعدی در کلام خویش دارد؛ با این وصف، خود نیز شاعری نوآور خصوصا در ارثه ساختی تازه از مخاطب - های چندلایه به شمار می‌آید. شواهد موجود در دیوان همام نشان می‌دهد که او تمایل زیادی به سرودن غزل خطابی دارد. در هر یک از غزل‌های خطابی او یک مخاطب درون متن یا بالفعل حضور دارد که عموماً سیال و چندلایه است. وجود این مخاطبان، الزامات و مجال‌هایی را برای همام تبریزی پدید آورده و او را در به کارگیری بیانی سیال و چندلایه یاری رسانده است؛ افزون بر این، به وی امکان داده تا با شگردها و شیوه‌های بیانی و بلاغی میان معانی، مفاهیم و اندیشه‌های متفاوت و حتی متناقض، گونه‌ای تلفیق و توأمی به وجود آورد. در هر یک از ابیات غزل‌های خطابی همام تبریزی، گزاره‌هایی خطابی وجود دارد؛ بسیاری از این گزاره‌ها فاقد جهتی معلوم هستند؛ یعنی به درستی معلوم نیست که شاعر با چه کسی سخن می‌گوید و مخاطب او از چه سنجی و دارای چه موقعیتی است. این ویژگی زمینه‌ای برای ظهور ابهام و گونه‌ای ابهام در کلام همام ایجاد می‌کند؛ ابهام و ابهامی که خواننده غزل خطابی همام تبریزی را به تأمل و نوعی واکنش خلاقانه

توصیفی که همام در بیت «جای افسر شود آن سر که به پای تو رسد/ پادشاهی کند آن‌کس که گدای تو بود» از مخاطب خویش به دست داده، به خلق جلوه‌ای مقتدر از مخاطب انجامیده و مخاطب را نه معشوق، بلکه فرد دارای اقتدار و سلطنت نشان داده است؛ تا جایی که می‌توان به واسطه این بیت، شان مخاطب را شان فردی دارای قدرت و شوکت در حد ممدوح سیاسی تلقی نمود؛ ممدوحی که شاعر، خود را در برابر او بسیار حقیر و در حد یک خاک‌پا و گدا فرض می‌کند. چنین اظهار محبت و خودکم‌انگاری - هایی در قصیده و خطابه‌های مدحی قصاید معمول است. نباید ناگفته گذاشت که می‌توان تاویلی دیگر از مخاطب این بیت داشت؛ تاویلی مبتنی بر نگرش صوفیان که خداوند و معبود را پادشاه و بندگان خدا را گدای درگاه او می‌شناسند.

در دوبیت بعدی به ترتیب، امید شاعر به لطف معشوق و خداوندی معبود، و اظهار ناسزاواری و ناتوانی در برابر او بیان شده است؛ سپس در بیت «روی خوب تو شد انگشت‌نمای خورشید/ مه نو کیست که انگشت‌نمای تو بود» به واسطه این‌که تشبیهی تفصیلی که به کار رفته، چهره و روی مخاطب از نظر زیبایی بر خورشید ترجیح داده شده است؛ از این روی می‌توان گفت: فحوای کلام بیش‌تر متمایل به عرفان است و چنین اغراقی در تشبیه برای معشوق زمینی - هرچند در شعر عاشقانه بی‌سابقه نیست - فاقد پشتوانه لازم است. در بیت بعدی نیز با وجود این‌که مخاطب می‌تواند وجه زمینی داشته باشد، اما به واسطه این‌که لفظ سجده به کار برده رفته، غلبه نگاه عرفانی بر نگرش عاشقانه در آن قابل رویت است. در بیت بعدی «راحت روح و فتوح دل مشتاقان است/ هر حدیثی که درو وصف و ثنای تو بود» قراین موجود معشوق الهی را نشان می‌دهد و بیت پایانی نیز دربردارنده اظهار تواضعی است که معمولاً مداحان در برابر ممدوحان خویش دارند. در کل، همام تبریزی در این غزل و غزل‌های نظیر این، «تو» و یا مخاطب خود را بر پایه یک منطقی تلفیقی سه‌گانه سامان بخشیده

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study examines the integrative and rhetorical dimensions of Homam Tabrizi's ghazals within the broader context of Persian lyric tradition, focusing particularly on the multilayered construction of the intratextual addressee. The concept of "integrative poetry," first systematically articulated in modern scholarship by Shamisa, refers to a poetic mode in which amorous, mystical, and panegyric discourses are consciously intertwined within a single lyrical structure (1). Although this tendency reached a conspicuous culmination in the eighth century AH, its formative stages are traceable to earlier developments in Persian poetry, especially the gradual convergence of romantic and Sufi ghazal in the sixth and seventh centuries (5). As Shafiei Kadkani has argued, the transformation of ghazal into a vehicle capable of accommodating diverse semantic registers was one of the most significant literary achievements of the classical period (4). Homam Tabrizi, a seventh-century poet associated with the Ilkhanid milieu, emerges as a crucial precursor to this integrative current. While deeply influenced by Sa'di and regarded as one of his contemporaries and even rivals (23, 24), Homam exhibits a distinctive creative agency in his deployment of rhetorical address and in the construction of

وامی دارد و سبب می‌شود او خود، هویت خاص یا هویت‌هایی را به طور همزمان برای مخاطب شعر فرض کند.

مشارکت نویسندگان

addressees whose identities oscillate between beloved, patron, and divine figure. The rhetorical ghazal, characterized by the consistent presence of a singular intratextual interlocutor, provides the structural foundation for this integrative strategy, allowing Homam to sustain thematic unity while generating semantic ambiguity and polyvalence.

The historical and stylistic background of integrative poetry underscores the originality of Homam's achievement. The eighth century has been described as a period of simultaneous poetic currents, in which the exhaustion of purely romantic and purely mystical ghazal led to their synthesis (1, 2). Yet the groundwork for this synthesis had been laid earlier. Anvari's innovations in diction and his rapprochement of lyric language with colloquial expressiveness (4, 8) and Sanā'i's decisive integration of Sufi thought into Persian verse (9) created parallel streams—amorous and mystical—that later poets could merge. The ghazal itself, celebrated as the most enduring and emotionally resonant form of Persian poetry (10, 11), possessed inherent structural features that facilitated integrative experimentation, notably its thematic autonomy of couplets and the relative absence of strict logical progression (5, 18). These features enabled poets to juxtapose heterogeneous semantic fields within a single

composition. Homam's poetry must therefore be read against this backdrop of evolving lyric conventions. His rhetorical ghazals capitalize on the flexibility of the form, transforming the addressee into a locus of semantic convergence. The beloved may simultaneously bear the aesthetic traits of a human lover, the authority of a worldly patron, and the transcendence of a divine presence. Such convergence is not accidental but is carefully orchestrated through lexical ambiguity, interdiscursive allusion, and shifts in tonal register.

Homam's biographical and intellectual context further illuminates his integrative approach. Born in 636 AH and associated with prominent intellectual and political figures of the Ilkhanid era, including Khwāja Naṣīr al-Dīn Ṭūsī and members of the Juvaynī family (19, 20), Homam occupied a milieu in which literary, philosophical, and mystical discourses intersected. His acquaintance with Sa'di, whether historically exact or partially legendary, reflects the strong stylistic affinity noted by later scholars (23). Yet, as Zarrinkoub emphasizes, Homam did not perceive himself merely as an imitator; he maintained a sense of parity and poetic dignity (24). His *divan*, comprising approximately two thousand verses across various genres (19), demonstrates his versatility. Particularly noteworthy is his inclination toward rhetorical ghazals, in which a vocative structure frames the entire poem. In these compositions, the addressee functions as a unifying axis, lending

vertical coherence to the ghazal while simultaneously enabling semantic multiplicity. The poet's Sufi orientation, shaped by companionship with spiritual authorities and immersion in contemplative practice (21), provides fertile ground for the fusion of earthly and transcendent love. Consequently, Homam's integrative strategy is not merely a stylistic device but a reflection of a worldview in which aesthetic, ethical, and metaphysical dimensions are interwoven.

A salient manifestation of this strategy is the fusion of beloved and patron within a single rhetorical construct. In several ghazals, Homam addresses a figure whose beauty evokes the conventions of romantic lyric, yet whose power and majesty resonate with the rhetoric of panegyric. The language oscillates between amorous imagery—references to face, hair, and intoxicating presence—and expressions of sovereignty, authority, and even punitive capacity. This dual coding generates deliberate ambiguity. As Shamisa notes regarding integrative poets, the blending of ghazal and *qaṣīda* registers produces a hybrid discourse in which the beloved acquires political gravitas (1). In Homam's case, the addressee's threshold becomes a space where "heads are sacrificed," evoking both the hyperbolic devotion of lovers and the awe inspired by rulers. The poet's self-presentation alternates between that of a passionate lover and that of a humble supplicant or courtly panegyrist. Such interplay destabilizes any single interpretive frame and compels the

reader to navigate overlapping semantic fields. The rhetorical unity of the ghazal thus conceals a polyphonic structure, wherein romantic yearning and ceremonial praise coexist.

Beyond the beloved–patron synthesis, Homam frequently advances a more complex integration of beloved and divine. In these ghazals, mystical vocabulary—terms such as “azal,” “abad,” “sajda,” and “tawhid”—intersects with sensuous imagery, creating a fluctuating boundary between earthly and celestial love. The opposition of reason and ecstatic experience, a hallmark of Sufi poetics (9), is deployed alongside conventional motifs of longing and beauty. The beloved may be described as a radiant sun eclipsing all stars, an image equally applicable to divine light and to the preeminent human beloved. Such polyvalence exemplifies the aesthetic of suspension, whereby the poem resists definitive categorization as purely mystical or purely romantic. The integrative logic extends further in certain ghazals where the addressee simultaneously embodies beloved, patron, and God. Here, expressions of servitude, sovereignty, and adoration converge: the poet becomes at once lover, devotee, and subject. This tripartite oscillation amplifies the rhetorical effect of the ghazal, intensifying its emotional and spiritual resonance. The semantic ambiguity is not a flaw but a deliberate artistic strategy that enhances interpretive richness and invites contemplative engagement.

In conclusion, the analysis of Homam Tabrizi’s rhetorical ghazals reveals a sophisticated integrative poetics grounded in the dynamic construction of the intratextual addressee. Drawing upon the evolving capacities of the ghazal form and shaped by the intellectual currents of his era, Homam transforms the figure of the addressee into a multilayered entity capable of accommodating amorous, panegyric, and mystical dimensions simultaneously. His poetry demonstrates that integration in classical Persian lyric is not merely a blending of themes but a structural and rhetorical principle that governs voice, imagery, and semantic organization. By sustaining ambiguity and encouraging plural readings, Homam creates a lyrical space in which love, devotion, and praise intersect without collapsing into one another. This integrative and rhetorical achievement situates him as a significant innovator within the continuum of Persian ghazal, anticipating later developments while preserving a distinctive poetic identity.

References

1. Shamisa S. *Stylistics of Poetry*. Second Edition ed. Tehran: Mitra; 2009.
2. Rastegar Fasaei M. *Types of Persian Poetry*. Second Edition ed. Shiraz: Navid; 2001.
3. Eslami Nodoushan M-A. *The World-Viewing Cup (Collection of Literary Essays)*. First Edition ed. Tehran: Iranmehr; 1967.
4. Shafiei Kadkani M-R. *The Alchemist Pauper: Critique and Analysis of Anvari's Poetry*. First Edition ed. Tehran: Sokhan; 1993.
5. Shafiei Kadkani M-R. *With Lamp and Mirror: In Search of the Roots of Evolution in Contemporary Iranian Poetry*. First Edition ed. Tehran: Sokhan; 2011.

6. Emami N. Rudaki: Master of Poets, Biography and Selected Poems. Third Edition ed. Tehran: Jami; 1998.
7. Oufi M. Biography of the Core of Intellectuals. First Edition ed. Tehran: Fakhr-e Razi; 1982.
8. Tayyeb M. Modernism and Postmodernism in Today's Iranian Ghazal. First Edition ed. Tehran: Zeytun-e Sabz; 2015.
9. Sabour D. Love and Mysticism and Their Manifestation in Persian Poetry. First Edition ed. Tehran: Zavvar; 1970.
10. Behbahani S. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
11. Shafagh M. Ghazals of Today's Poets from the Beginning of the Constitutional Era to the Present. First Edition ed. Tehran: Sanaei; 1998.
12. Atashi M. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
13. Khaefi P. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
14. Azad M. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
15. Parang N. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
16. Naderpour N. From the Windows of Life. First Edition ed. Tehran: Agah; 1990.
17. Hassanli K. Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry. First Edition ed. Tehran: Sales; 2004.
18. Bagheri S. Poetry Today. First Edition ed. Tehran: Al-Hoda; 1993.
19. Safa Z. History of Literature in Iran (Six Volumes). Fifth Edition ed. Tehran: Ferdous; 1989.
20. Lakhnavi R. Biography of the Meadow of the Gnostics. Pakistan: Iran-Pakistan Persian Research Center; 1982.
21. Dolatshah S. Biography of Poets. First Edition ed. Tehran: Asatir; 2003.
22. Shamisa S. The History of Ghazal in Persian Poetry. Third Edition ed. Tehran: Ferdous; 1991.
23. Zarrinkoub A. With the Caravan of Hilla. Third Edition ed. Tehran: Javidan; 1976.
24. Zarrinkoub A. From Iran's Literary Past. Second Edition ed. Tehran: Sokhan; 2004.