• دریافت ۹۰/۱۱/۵
• تأیید ۹۱/۴/۱۳

سنجش ساختاری اشعار کلاسیک

قبل و بعد از سال ۱۳۵۷

محمّد حسن حائری*
مهدی رضا کمالی بانیانی**

چکیده

شعر فارسی، بی گمان گذشته‌ای درخشان و غرور انگیز دارد. اگر ادبیّات ایران در تاریخ گذشتهٔ خود، تنها سخن سرایانی همچون فردوسی، نظامی، خیام، مولوی، سعدی و حافظ را در دامن خود پرورده بود، به شایستگی قابلیّت ارج گذاری داشت. امّا این در حالی است که افتخارات شعر گذشتهٔ ایران، تنها به همین قلّه‌های بلند محدود نمی‌شود. فریاد بلند نیما، آنقدر مؤثّر بود که پرده‌های گوش برخی از همان شاعران سنّت گرا را لرزاند و اندکی از جزمیّت‌های آنها را در هم شکست. بنابراین شاعرانی همچون: پرویز ناتل خانلری، محمّد حسین شهریار، مهرداد اوستا، حسین منزوی و ... با تأثیر پذیری از جریانهای نوگرای شعر معاصر، هر کس به اندازه‌ای در قالبهای شعر فارسی نوآوری کردند و فضاهای تازه‌ای تجربه شد. ازین رو در این مقال، به تطبیق و بررسی شعر سنّتی پس از انقلاب اسلامی با شعر کلاسیک، از حیث ساختار پرداخته شده است.

کلید واژه‌ها:

شعر انقلاب، نوگرایی، هنجارگریزی، ساختار، واژگان.

* دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علاّمه طباطبایی haerimh@yahoo.com
** دانشجوی دورهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد اراک
mehdireza kamali@yahoo.com

مقدّمه

اصولاً انقلاب ایران با شعر و شعار آغـاز شـد و بانـگ آزادی را در خـاوران جهـان سـر داد. هـر انقلابی، یک تجربهٔ جدید ادبی را به همراه خود می‌آورد و در امتداد همین تجربهٔ ادبی است کـه می‌توان چشم انداز آن انقلاب را به تماشا نشست و به مرزهای شناخت آن رسیّد. ادبیّات انقلاب اسلامی آیینهٔ تمام نمایی از ارزش‌ها و آرمان‌های الهی بود که روشنگر فراز و نشیب‌هـا و تجلّـی گاه افکار و احساسات و عواطف ملّت ایران می‌تواند باشد. انقلاب اسلامی، به عنوان حلقـهٔ گـم شدهٔ تحوّلات سیاسی ـ اجتماعی پس از مشروطه نیز، نقطهٔ عطفی در تـاریخ ادبیّـات ایـران بـه شمار می‌آید و تبلور نوزایی زبان و اندیشه است. دگرگونی یا دگردیسـی در سـاختار شـعر و پـی جویی از باورهای به دست آمده در محتوی و تفکّر، حضوری دیگر را در این صحنه بـرای شـعر رقم زده است. طغیان اندیشه‌هایی که مدّت‌ها بر اثر ناهمواری‌های اجتماعی در محـاق سانسـور فرو رفته بودند، مطالبه‌های جدید مخاطب از شاعر انقلاب، کم رنگ شدن برخـی از ارزش‌هـا و جایگزینی ارزش‌های شعورمندتر و خلاّقیّت‌های ادبی نوپا در کنار فراوری‌هـای ترجمـه و گرتـه برداری‌های زبانی، تأکید بر حفظ برخی سنّت‌های ادبی از سوی بزرگان شعر و ادب در گوشـه و کنار سرزمین فرهنگ خیز ایران، پنجره‌های شفّافی را به روی مردم این روزگار گشوده است. هر چند در تاریخ تطوّر ادبیّات فارسی این تحوّلات بارها و بارها زاییده و پوست انـدازی کـرده یـا از درون خود زایشی نو را شروع کرده است، امّا ادبیّات انقـلاب اسـلامی، بـویژه شـعر نبـوغ آمیـز وجودش نیازمند بازنگرهایی ژرف تر از دیگر دوران زندگی ادبی است. نگرش آرمان گرایانه کـه با روح و اندیشهٔ مردم و اجتماع، مناسبت‌های دوسویه داشته باشد، یک سو وقایع نگاری و سوی دیگر واقع نگری همراه با فرا اندیشی در حضور یادمـان‌هـای ارزشـمند انقـلاب. از نظـر مقطـع زمانی، انقلاب اسلامی در مکانی از جغرافیای جهانی قرار گرفته است که زنـدگی بشـر، بنیـادی نوتر را بنا نهاده است و همهٔ اشکال و مفاهیم، صبغه و معنایی تازه گرفته اند و به تبع آن، هنر و ادب نیز از پذیرش شکل و محتوای جدید نـاگزیر شـده اسـت و نکتـهٔ مهـم در پـذیرش برخـی شیوه‌هاست که برای شرقیان که بیشتر متأثّر بوده اند تا مؤثّر، و بویژه بر سنّت‌های دیرینـهٔ خـود تکیه داشته‌اند، بسیار سخت تر است تا غربیان که بیشتر مؤثّر بوده انـد تـا متـأثّر. زیـرا در جبـر امتزاج و اختلاطی، که اندکی پیش از انقلاب اسلامی در تمدّن‌های شرق و غرب وجـود داشـت، آن چه برای مشرق زمینی‌ها، نهایت اهمیّت را شامل می‌شد، این بود که چگونه می‌توانند اصالت خود را در این برخورد ناگزیر و اجباری مصون نگاه دارند. همچنان که برای شاعر و ادیب ایرانی

نیز که چنان فرهنگ گسترده و عظیم را در پشت سر داشته و چه بسا، بارها از تماشای قلّه‌های آن به شگفتی افتاده، بسیار دشوار بوده است که شخصیّت دوگانهٔ خود را در مسیر این اختلاط‌ها بشناسد و آنچنان که در شأن قومیّت و نژاد گذشتهٔ درخشان او بوده است در کالبد جدید فرو رود. آن گاه موقعیّت خود را درک کند و با بینش انسانی، آگاه و فرازمند به امروز و به جهان معاصر بنگرد و با زبان او سخن بگوید، تا آن جا که از دیدن قالب جدید و جوان اثر او، روح فرهنگ گذشته نیز متجلّی باشد. امروز که بیش از هزار و دویست سال از عمر پر حجم ادبیّات فارسی می‌گذرد، ما شاهد استواری و فخامت بنیادهای ادبی کهن در اشعار فارسی کشور ایران هستیم. از سوی دیگر باید متوجّه این نکته نیز باشیم که در یک چشم انداز نمی‌توان به همهٔ جزئیّات ادبی دورهٔ انقلاب دست پیدا کرد. آن چه چشم انداز دارد این که، شاعر انقلاب دیگر حوصلهٔ تأمّل و تصوّرات دیرپای گذشته را نداشته است، بلکه در هر کجا حادثه‌ای رخ نموده، برای بازتاباندن احساسات خود نسبت به آن وقایع قد برافراشته و با این زبان و اندیشه به جنگ با سرنوشت پرداخته است. این را از آن جهت می‌گوییم که ادبیّات انقلاب به منزلهٔ روح و جان (شعر انقلاب) در آنچه به وقوع می‌پیوسته زندگی کرده است و به عنوان صادق ترین، گویاترین، و پسندیده ترین سند موجود از آن دوران همچنان «راست قامت» بر خطّ تطوّر ایستاده است. بنابراین، پرداختن به ادبیّات این عصر از زندگی شعر، نه به عنوان یک تفنّن، که یک وظیفه تلّقی می‌شود.

ساختار

نخستین گام در تحلیل یک اثر ادبی، آشنایی با اصطلاحات مرسوم و متداول ادبیّات است. مطالعهٔ آثار ادبی در نگاه به ساختار، گاهی طرحی جامع از بیان و اندیشه را نیز به خواننده ارائه می‌کند. توجّه به صورت اثر، از زوایایی گوناگون شایان دقّت و تأمّل است. مصالح، در ساختار آثار ادبی، نقشی کم از خود اثر ندارد. بنابراین اگر بخواهیم، تعریفی جامع و مانع از ساختار داشته باشیم، ناگزیریم به ابزاری چون زبان تخیّل، واژگان، واحد گفتار و سایر اجزای سازندهٔ جمله بپردازیم. از طرفی، در بینشی بلند پروازانه تر، شناخت ساختار و کارکرد ذهن انسان هم به نوعی در این زندگی و حرکت پویا دخالت دارند. حتّی انسان شناسی و تجدّد فرهنگ‌ها و تحوّلات اندیشه در جامعه نیز، می‌تواند در تعریف ساختار ادبی، در حوزهٔ داستان، رمان و شعر دخیل باشد. از نظر ریشه یابی ساختار شعر، نظریّات متنوّع است. بابک احمدی می‌گوید:

«اصطلاح Poetics از واژهٔ یونانی Poetikos به معنای «شناخت ساختار ادبی» آمده است، که تبارش Poesis به معنای «ساختن» می‌رسد و معنای خاصّ آن، «ساختن زیبایی شناسیک» می‌باشد. در فارسی کلاسیک، برابر آن واژهٔ «بوطیقا» یعنی شکل عربی واژه را به کار می‌برند (فارابی، ابن سینا)، امّا در فارسی امروزی آن را «شاعری»، «فنّ شعر» (دکتر عبدالحسین زرّین کوب) و «هنر شناسی» (دکتر فتح الله مجتبایی و سهیل افنان) ترجمه کرده اند. این برابرها دقیق نیست ... امّا باید دانست که poetics به هیچ رو به شعر محدود نمی‌شود و دربارهٔ هرگونه بیان و سخن هنری به کار می‌رود. از این رو امروز از Poetics سینما، یا از Poetics نقّاشی و ... یاد می‌کنند و مقصودشان «نظریّهٔ هنری» سینما، نقّاشی و... است.... سنجش سخن ادبی یا نقد ادبی که موضوع اصلی آن افزون بر پژوهش و بررسی متون ادبی، پژوهش تاریخی ادبیّات نیز هست، در یک کلام موضوعش«شناخت ساختار ادبی» است. (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۱)

امّا، این ناخودآگاه ترین تراوشات ذهن آدمی در کالبد شعر ریخته می‌شود. به نظر می‌رسد زیباترین پیراهن به قامت سخن، همین کلام موزون و آهنگین باشد که صاحب نظران علم و ادب را به خود علاقه مند ساخته است و اغلب مقوله‌های ادبی، زبان شناسی، زیبایی شناسی، موسیقی، ایقاع و ... حول محور شعر ظرفیّت پذیرفته اند. از همه مهمتر این که، مطالعهٔ یک اثر ادبی جدای از مناسبات آن با نظام ادبی ممکن نیست و برخی از اهل ادب ساختار و شکل اثر ادبی را در یک معنی تصوّر کرده اند. امّا عدّه‌ای دیگر، اصطلاحات شکل و فرم ارگانیک، ساختار و عناصر را به گونه‌ای مجزّا معنی کرده اند. به سبب همین اهمیّت قابل توجّه، فرمالیست‌های معاصر، کسانی چون شکلوفسکی، یاکوبسن، میشل فوکو ... ساختار شعر را نخست از زوایه‌های گوناگون واج شناسی، قواعد وزن، ریخت شناسی، کارکرد نحوی و واژه شناسی مورد مطالعه قرار داده اند. این‌ها حتّی معتقدند «شکل خارجی برای شاعر در حکم محتواست.» (همان: ۵۱)

«صورت اثر» در آثار نویسندگان بزرگ عرب، چون ابن قتیبهٔ دینوری، در کتاب «الشّعر و الشّعرا» و دیگران نیز، جایگاه ویژه‌ای دارد که حوصله‌ای فراتر از این مقال می‌طلبد. شفیعی کدکنی در این مورد نوشته است که: «هر شعر، دو شکل یا قالب و صورت دارد: یکی شکل ظاهری است که عبارت از طرز ترکیب مصرع‌ها و ابیات با یکدیگر به اعتبار قافیه و ردیف و گاه وزن. همان چیزی که به آن قصیده، غزل و قطعه و ... می‌گویند. دیگر مسألهٔ «شکل درونی» یا فرم ذهنی آن است که عبارت است از پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن. (رستگار، ۱۳۷۳: ۱۰۴) با این وصف به عقیدهٔ ما ساختار، چیزی متفاوت از شکل می‌نماید. زیرا

اگر منظور از شکل، شکل مکانیکی، قالب از پیش تعیین شده‌ای بدانیم که شاعر محتوای اندیشهٔ خود را در آن می‌ریزد، در ادبیّات قدیم بسیار مورد توجّه بوده است. نمونه‌های بسیاری داریم از این نوع که در وزن عروضی و شکل قافیه یکسانند :

از ملک الشّعرا بهار:

ای دیـــو ســـپید پـــای در بنـــد ای گنبد گیتی ای دماوند (بهار،۱۳۸۰ :۱۵۶)

و شکل انداموار، که از جایی جوانه می‌زند و به تدریج رشد و کمال می‌یابد. از این نمونه نیز در شعر نوی فارسی فراوان است. مثل کتیبهٔ اخوان، عقاب خانلری، آیدا در آینهٔ شاملو. بنابراین می‌توان گفت شکل انداموار (organic) و قالب، زیرمجموعهٔ ساختار (stracture) هستند که از آن عضو می‌پذیرد. همین تفاوت در نحوهٔ تلّقی ساختار شعر است که مبانی نقد شعر قدیم و جدید شده است و پذیرش یک تعریف خاص را مشکل می‌سازد. همان که بحث پرشور محافل ادبی امروز بویژه شاعران نقّاد و جوان ماست.

بنابراین، برای این که در این توضیحات به نتیجه‌ای قانع کننده نایل آییم، بایستی به تعریف سه پدیدهٔ ساختار، شکل و بافت در شعر بپردازیم:

ساختار، شکل و بافت

ساختار آن چیزی است که شعر سرانجام در شکل آن به تجسّم نهایی دست می‌یابد و این میسّر نیست، مگر با همراهی مجموعه عناصری چون: تصویر، وزن، بافت لفظی، تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها و ... که در یک انسجام قوی، فرم را کامل می‌کنند. نیما می‌گوید: «شعر باید از حیث فرم، یک نثر وزن دار باشد. اگر وزن به هم بخورد، زیادی چیزی غیر طبیعی در آن نباشد.» (زرّین کوب، ۱۳۶۲: ۲۶۳) بنابراین، ما بایستی در ارزیابی شعر به دنبال عواملی باشیم که جدا شدنشان از روند تکاملی آن محال باشد. عناصری مانند: زبان (آواها، واژگان، صورت تألیف سخن و ...) که از طریق تناسب، تقابل، تقارن و سایر خلاّقیّت‌های هنری، ساختار شعر را سامان می‌بخشند. «ژان پیاژه» در تعریف ساختار می‌گوید: «ساختار، بیان یک کلّیّت است. کلّیّتی که اجزای آن دارای هماهنگی و همبستگی اند.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۵)

اهمیّت صورت شعر از این جهت ضرورت دارد که بدانیم شاعر در انتخاب و گسترش واژگان و ترکیب آن‌ها در فرایند هم نشینی و محور جانشینی برای انتقال پیام به مخاطب تا چه حد موفّق بوده است و اگر تقلید می‌کند، در شکل بدلی خود خرق عادت داشته باشد و «خود» دیگر

شعرش را به هنرمندی خاص بنماید. ارسطو معتقد است: «شاعری، موهبتی هنری است. شاعر باید رنج‌ها و عذاب‌هایی را که به تقلید می‌کشد، درک کند.» (امامی،۱۳۷۷: ۷۳)

ملاحظات نظری

دهخدا، قالب را به معنی کالبد می‌داند. (ر.ک، دهخدا، زیر مادّهٔ قالب) میرزا آقا عسکری (مانی) در بحث نوگرایی شعر نیما می‌گوید : بی خود ترین موضوع‌ها را فرم می‌تواند زیبا کند ... (عسکری، ۱۳۶۱: ۸-۱۳۷)

به عکس عالی ترین موضوع‌ها، «بی فرم»، هیچ می‌شود. شعر دیرین فارسی، در آغوش بحرها و ارکان عروضی و برون بافت‌های پایدار پیشین، ماندگار و ایستاده شده است. بنابراین، شعری است اندیشه گرا و درون مایه گرا. در برگیرندهٔ کار مایه‌های عرفانی، حماسی، عاشقانه، فلسفی، تاریخی، رزمی، بزمی، داستانی یا سیاسی. با این همه، در شعر کهن فارسی درونه، پیرو برونه است. از قصیده و مثنوی که بگذریم، چهارینه (چهارتایی= رباعی)، قطعه، غزل، ترجیع بند و مسمّط و غیره، هر کدام ابیات نسبتاً ثابتی دارند و شاعر هر یک از این شیوه‌ها را برگزیند، باید سخنش را چنان کوتاه و فشرده کند که با بسته شدن برون بافت، بسته شود. برای نمونه، شاعر رباعی سرا نمی‌توانسته کار مایهٔ دم دست خود را در چهار مصراع بگنجاند. در این چارچوب، در بایست‌ها و آیین‌های دیگر نیز بوده اند که آزادی شاعر را کمتر می‌کرده اند. یعنی، وزن، قافیه و ردیف نیز شاعر را وادار کرده تا در همان تنگنای برون بافت، واژه‌ها و درون مایه‌های خود را بگنجاند. روشن است که بسیاری از واژه‌ها در این یا آن وزن عروضی نمی‌گنجد یا برخی از قوافی، هم خوانی شایسته‌ای با این یا آن درون مایهٔ شعری ندارد. «ردیف» نیز در قصیده و غزل، پیشاپیش، شاعر را وا می‌دارد واژه‌ها و گزاره‌هایی را بگزیند تا بتواند ابیات خود را در پایان به «ردیف» از پیش برگمارده برساند. رودکی در قصیدهٔ پیری شاعر، که از زیباترین کارهای اوست، ردیف «بود» را برگزیده است. در واپسین بیت، ساز وارهٔ جمله چنان است، که فعل باید در زمان حال و به صورت«است» آورده می‌شد، امّا پیروی از ردیف، موجب شده است که رودکی، فعل را در زمان گذشته و به صورت بود به کار گیرد.

بیت‌های نخست و پایان قصیده چنین‌اند:

مرا بسود و فرو ریخت هر چه دندان بود — نبود دندان لا، بل چراغ تابان بود
کنون زمانه دگر گشت و من دگر گشتم — عصا بیار که وقت عصا و انبا بود (بُوَد)

(خطیب رهبر،۱۳۷۲ :۶۵)

نیما به این شیوهٔ کار پرخاش می‌کند و با شکستن الگوهای عروضی، فرم و ساختمان شعر را به خدت محتوا در می‌آورد. نیما می‌نویسد: «هر وقت شعری را از قالب بندی نظم خود سوا می‌کنیم، می‌بینیم تأثیر دیگری دارد. من این کار را کرده ام که شعر فارسی را از حبس و قید وحشتناک بیرون آورده ام. آن را در مجرای طبیعی خود انداخته ام و حالت توصیفی به آن داده ام... اساساً فهمیدم که شعر فارسی باید دوباره قالب بندی شود. (نیما، ۱۳۶۴: ۶۳)

حتّی «قصیدهٔ پیری» از رودکی نیز، دارای ساختمان درونی بسامانی است. با این همه، استثناها نمی‌توانند کاستی پراکندگی درونی و گسیختگی ساخت در شعر کهن ما را در سایه بگذارند. ساختار آشفته در برخی از شعرهای گذشتهٔ فارسی، توجّه نیما را بر می‌انگیزد. کوشش او برای پشت سر نهادن آن، از بنیان‌های مهمّ تئوری او به شمار می‌آید. نیما، پاشنهٔ آشیل (یا چشم اسفندیار) شعر کهن ما را بسیار هوشمندانه شناخت و به نوبهٔ خود و بویژه در شعرهای پیشینش، نمونه‌های پاکیزه‌ای آفرید که در آنها نمی‌توان تصویرها یا پاساژها را جابجا کرد، بی آن که به شعر، زیانی جبران ناپذیر وارد آید. بیان و بررسی کاستی یا بن بست‌ها در شعر کهن، به این خاطر است تا دلایل دگر گشت تداوم راه روشن شوند، نه برای بی ارج کردن آنچه در زمان خودش در اوج بوده است.» (عسکری، ۱۳۶۱: ۱۴۱)

ریشهٔ ساخت گرایی در خارج از ایران به فرمالیست‌ها و مکتب پراگ (شمیسا، ۱۳۸۰: ۵۲–۱۵۰) پیوند خورده است. و پس از آنها نئوفرمالیست‌ها (همان: ۷۴–۱۷۳) و فوتوریست‌ها (سیّدحسینی، ۱۳۷۸: ۶۴–۶۶۱) بودند که بعدها از نقد نو هم متأثّر شده اند. ساخت گرایی در هر یک از این مکاتب به نحوی شناخته می‌شود. مثلاً به نظر فرمالیست‌ها (و برخی نئوفرمالیست‌ها) ساخت گرایی، روشی است برای کشف رابطهٔ تک واژه‌های درون جمله و رابطهٔ آنها با طرح کلّی زبان (La Lang ue) در مقابل (La Parole) که زبان مشخّص است. به طور کلّی، ساخت گرایی بین مباحث سنّتی ادبیّات از قبیل بدیع و بیان و عروض و قافیه و یافته‌های جدید زبان شناسی ائتلافی به وجود آورده است. برای نمونه وقتی شاعر معاصر می‌گوید:

همچون دل نشانهٔ نگاهم به تیر تو است وان ناوک بلندک دلدوز من تویی

(موسوی گرماوری، ۱۳۷۸: ۲۰)

آن چه سبب بر جسته شدن زبان گردیده، در واژهٔ «بلندک» می‌درخشد. در مقایسه با واژگان گذشته که مثلاً «کاف» ترخّم، بعد از اسم می‌آمده است مثل «طوطیک» در مثنوی مولانا. در اینجا می‌توان گفت تنها هنر نوپردازی شاعر در ساختن واژه، آوردن واک (کاف) است که شاعر

در این رهگذر، بحثی فراتر از عروض سنّتی در تأثیر وضع آن بر کل شعر را اراده کرده است، وگرنه از نظر بافت و وزن مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن، مستفعلن، مفاعلُ، مستفعلن، فَعَل، (مفا) یا لاتن مفاعلن، فعلاتن، مفاعلن = بحر مضارع مثمّن اخرب مکفوف محذوف است، به شیوهٔ شاعران متقدّم همان صورت کلاسیک را داراست. این گونه تصرّفات که با آوردن یک واج بتوان کلّ شعر را تحت الشّعاع قرار داد، شیوه‌ای جدید در قالب کلاسیک به شمار می‌آید:

کوچـــــزاد دیگـــــــرستان‌هـــا منـــــم ساکن آن ســوترستان‌ها منم(عزیـزی، ۱۳۷۸: ۲۰)
نقـــره پـــاش دشـــت خوابســـتان مـــنم آبشـــــار آفـــتابستان منـــــم(همـان: ۱۴۳)
نـــــــور دارد خنـــــدهٔ شفـــــاّ فشـــــان جامه‌هـای پـاک عفـّت بافشـان(همـان: ۵۲)

در تتمیم بحث ساختار، باید بگوییم این است که مجموعهٔ شرایط اجتماعی، تاریخی، سیاسی و فیزیولوژیکی حکم فرما در هر زمان و مکان نیز باعث مـی‌شـود کلمـه‌ای در زمـان و مکـانی خاص ادا شود که در شرایط دیگر متفاوت باشد. «گریز از خویش، عاملی است کـه سـبب تنـوّع صداهای اجتماعی در شعر مدرن گردیده است، به گونه‌ای که شاعر با ایجاد چنین فضایی قصـد دارد چند گونگی رفتار را در خود و اجتماع خویش به صورت یک هستی واحد در آورد. این پدیده نیز مورد توجّه بزرگانی چون تی. اس. الیوت در نقد نو بوده است. به نظر الیوت: «شعر، بیان آزاد احساسات نیست، بلکه فرار از احساسات است. شعر بیان شخصیّت شـاعر نیسـت، بلکـه فـرار از شخصیّت (شاعر) است.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۳۲)

و این نکته‌ای است که زبان شناسی نظام مند، همیشه آن را مکتوم می‌کند، زیـرا سـعی بـر حفظ همسانی ساخت دارد. «کوله ریج» از نظریّه پردازان انگلستان، آراء رمانتیک‌هـای آلمـان را در قالب، «واحد سازمند» انتشار داد. وی در نظریّهٔ خویش که از شـیلینگ آلمـانی (ایـده آلیسـت پایان قرن هجده) الهام گرفته بود، ساختار شعر را به گیـاهی زنـده تشـبیه کـرد. درسـت همـان طوری که گیاه، اجزاء و موارد مختلف- و چه بسا متضاد- را از خورشـید و خـاک مـی‌گیـرد و در اندام خود به صورت واحد و هماهنگ در می‌آورد، بـه طـوری کـه تمـام آن اجـزاء گونـاگون در چارچوب اندام گیاه به صورت کلّیّتی سازمند در می‌آیند و اگر بخشی از گیـاه جـدا شـود کـلّ آن آسیب می‌بیند، شاعر نیز به مدد قوّهٔ تخیّل خود، تصـاویر بـی جـان و متنـاقض جهـان خـارج را می‌گیرد و آنها را در قالب اثر ادبی به وحدت و هماهنگی می‌رساند. به طوری که همـان عناصـر متناقض جهان خارج، حال در چارچوب اثر ادبی سازگار یافته، در وجود یکدیگر معنا مـی‌یابنـد و جدا کردن هر عنصر، باعث صدمه به کلّ ساختار شعر می‌شود. (همان: ۳۱۷) آنچه تازگی ساختار

را در قالب‌های کلاسیک دامن می‌زند: نوپردازی واژگان، تعبیرات، مضامین، استفاده از جمله‌های معترضه، بهره گیری از عبارات تأویل به صفت یا قید و ...، ایجاد روابط پارادوکسیکال در شعر و نهایتاً سود جویی از وزن‌هایی کمیاب و نوساخته، آن هم در شعر اندکی از شاعران پس از انقلاب چون بهبهانی و محمّد علی بهمنی و دیگران است.

بدیهی است نخستین گام در تحلیل صورت گرایانهٔ یک اثر ادبی، مطالعهٔ دقیق و کامل آن اثر است. مطالعه‌ای که با حساسیّت‌های ویژه انجام پذیرد و معنای اصلی و ضمنی واژه‌ها را بکاود. این کاوش‌ها و حساسیت‌ها، سرنخ‌های مفیدی را برای فهم محتوا و مفهوم در اختیار خواننده می‌گذارد. بنابراین هر شاعری که توانایی بیشتری برای یافتن و ساختن کلامی مناسب و تحوّل زا را در ساختار شعر داشته باشد، کمک شایانی به طراوات و شادابی شعر در قالب‌های کلاسیک خواهد کرد. از خصوصیّات نوگرایی در ساختار قالب‌های سنّتی پس از انقلاب اسلامی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

هنجارگریزی در بافت کلام.

نوآوری در قافیه همراه با پردازش تازه و روز پسند.

رها کردن تدریجی سنّت‌های ادبی تضمّن، استقبال، حاشیه روی و ... .

تنوّع در فرم نگارش با حفظ سیلاب‌های مصرع ابیات.

ظهور برخی ویژگی‌های قالب‌های نو در پوستهٔ قالب‌های سنّتی به تأثیر شعر نیما و پیروان وی.

گسترش پذیر ساختن واژه‌های کهنه با کمک تکواژهای الحاقی که در شکل جدید سازه‌ها دخیل هستند.

افزایش اشعار مردّف با تأسّی از موسیقی کلامی و ضرب آهنگ واژه‌ها... .

نخستین اشعاری که در آستانهٔ پیروزی انقلاب سروده شده است، نتیجهٔ فوران هیجانات ملّی- مذهبی و سایر درون مایه‌هایی که ممکن است پس از یک انقلاب در هر کشوری تحقّق یابد، می‌باشد. برای نمونه این سرودهٔ سپیده کاشانی در طلیعهٔ انقلاب بر سر زبان‌ها جاری گردیده است:

به خون گرکشی خاک من دشمن من — بجوشد گل اندر گل از گلشن من

تنم گر بسوزی، به تیرم بدوزی — جداسازی ای خصم سر از تن من

کجا می‌توانی ز قلبم ربایی — تو عشق میان من و میهن من

مسلمانم و آرمانم شهادت — تجلّی هستی‌ست جان کندن من

جـــز از جـــام تـــوحید هرگز ننوشـم زنی گـــر بـــه تیغ ستـــم گردن مـن
(کاشانی، ۱۳۷۸: ۹-۶۸)

تحوّل در ساختار قالب‌های سنّتی با ویژگی‌هـایی از قبیـل ترکیـب سـازی، آشـنایی زدایـی، حسّامیزی، تعبیرها و تصویرهای تازه با رویکرد به سبک گذشته، تبلور داشته است. شاعر پس از انقلاب در هر یک از اجزای بافت که می‌توانسته به نوعی در شکل بخشیدن به فرم اصلی مـؤثّر واقع شود، دخالت و تصرّفی شایسـته از خـود بـروز داده اسـت و در ایـن رهگـذر از بـذل ذوق، خلاّقیّت و ابتکار دریغ نورزیده، این همه را در تحوّل و دگرگونی شـکل هزینـه کـرده اسـت. در اشعار قبل از جنگ آن چه می‌بینیم تغییر در زبان است؛ زبان اسطوره ای. زیـرا پـس از پیـروزی انقلاب نیز هنوز قصیده، حالتی خفتـه دارد، هـم چنـان کـه امـروز نیـز همـین روال ادامـه دارد. بنابراین، شاعر ظرفیّت‌های زبانی و ستایش از قهرمانی‌ها و فداکاری‌ها را در قالـب مثنـوی‌هـای حماسی می‌ریزد و به شکلی نمادین، این فصل از تاریخ بیداری ایران را روایت می‌کند. نمونـه‌ای از این مثنوی‌ها در دفتر «هم صدا با حلق اسماعیل» سرودهٔ حسن حسینی است :

خـــورشید تبعیـــدی به زنـدان افق بـود شب در هجوم بـال خفـّاشان قـــرق بـود
دیـــو ســـیاهی مظهـــر تلواسـهٔ شـب می خورد مغـز اختـــران در کاسـهٔ شـب
در بـــاغ‌ها جـــای صنـــوبر دار می‌رست بـــر کتف ظلمت ساقه‌های مار می‌رسـت
مـــاران سر از سوراخ بیرون می‌کشـیدند مغـــز ســـر نـــام آوران را می‌مکیدنـد
گـــرگ تعفـّن در کمیـــن آب‌ها بـود باران اسیـــر پنجـهٔ مـــرداب‌هـا بـود ...

(حسینی، ۱۳۷۲: ۳۵)

وزن رجز، ترکیبی از حرکت و شادی و انبساط پس از انقلاب را تداعی می‌کند و نوآوری‌های بیشتر در قلمرو تعبیرات و ارتباط‌های واژگانی است که در بافت کلام ارتعـاش دارد. ایـن رویّـه، مربوط به مثنـوی‌هـای آغـاز انقـلاب (۶۱-۵۷) اسـت کـه ره یافـت‌هـایی در قلمـرو بازسـازی ساخت‌های گذشته را نیز نشان می‌دهد. با شروع جنگ تحمیلی عراق بر ایـران سـاختار شـعر از ناحیهٔ وزن و طنین شتاب گرفته است.

امّا روی هم رفته شعر انقلاب، بویژه در قالب‌های سنّتی، همواره همان شیوه‌های پیشین را- با اندکی بازآفرینی و حذف و اضافه در کلّ ساختار- ادامه داده است. عدّه‌ای عقیده دارند:

«با توجّه به تقسیم بندی سبک‌های ادبی (خراسانی یا ترکستانی، عراقی، هندی یا اصفهانی، وقوع، بازگشت ادبی و معاصر)، سبک شعر انقلاب آمیزه‌ای از سبک‌های شعر در قـرون گذشـته

است، زیرا به دلیل وجود بعضی قصاید به سیاق شعری شاعرانی مثل منـوچهری، انـوری، ناصـر خسرو، مسعود سعد سلمان و ... نوعی بازگشت به سبک خراسانی را تداعی می‌کند. مانند قصـاید مهرداد اوستا، امیری فیروز کوهی، علی موسوی گرمارودی، محمود شـاهرخی، مشـفق کاشـانی، حمید سبزواری و ... . بسیاری از همین قصاید از لحاظ محتوا به شعر دوران مشروطیّت شـباهت دارند، زیرا مفاهیمی که شاعران در این قالب شعری ریخته انـد، در مـواردی سیاسـی اجتمـاعی است. اختلاف دیگر این قصاید دوره‌های نخست، نبود تشبیب، مقدّمهٔ غزل واره‌ای است کـه در سبک خراسانی حتّی در مثنوی هم رعایت می‌شد. شاعران انقلاب اسلامی همان تشبیب‌ها را از اصل قصیده و مثنوی جدا کرده اند و به صورت غزلی مستقل ارائه می‌کنند.» (کافی، ۱۳۸۰: ۱۳)

از قصیده‌های بی مقدّمه و تشبیب، سرودهٔ «مرتضی امیری اسفندقه» به نـام «قصـیده وارهٔ داغ» است که به شهید مفقود الاثر، فرهاد امیری اسفندقه، با مضمون این بیت حافظ:

نشان یار سفر کرده از کـــه پرســـم بـاز — که هر چه گفت برید صـبا پریشـــان گفـت

تقدیم کرده است :

تـــاکی دل من چشم به در داشتـــه باشـد — ای کـــاش کسی از تـــو خبر داشته باشـد

آن باد که آغشتـــه به بوی نفس تـــوست — از کوچهٔ مـا کـــاش گـذر داشـته بـــاشد

آن روز کـــه می‌بستی بـــار سفـــرت را — گفتـــی به پـدر، هر که هنر داشـته باشـد

(امیری، ۱۳۷۸: ۲-۶۱)

این قصیده که سرودهٔ دههٔ هشتاد است، عاری از هر نوع تشریفات فاخر درباری اسـت. هـر چه هست متن است، با آمیزه‌ای از توصیف، درد، رثا، عشق، آرزو و انتظاری به بلندای ابدیّت، که مسألهٔ «در زمانی» به وسیلهٔ شاعر به خـوبی رعایـت گردیـده اسـت، بـدون اینکـه نیازمنـد بـه «تخلّص» و دعای تأیید باشد. گاهی نیز نوآوری در قالب سنّتی به شیوهٔ اشعار«کانکیریت» (علی پور، ۱۳۷۸: ۲-۳۰) و نگارشی «فنتیک» وار جلوه می‌کند :

شکوفه‌ها در انتظار رویش دوباره اند
بیا و روح عشق را
صدا
صدا
صدا
بزن
(محمودی، ۱۳۶۴: ۳۴)

«نوآوری» به معنی دخل و تصرّف در حوزهٔ ساختار و پدید آوردن شکلی کاملاً متفاوت از فرم معمول است. هر چند این گفته نباید بستر عدول از چهارچوب قوانین، نظام و منطق شعر شود. امّا در این مورد حتّی شکل واژه‌ها هم توانسته اند در ساختار شعر نقشی برتر از گذشته ایفا کنند و پیام را با طرحی جالب تر به خواننده ارسال نمایند.

به عنوان مثال شکل ترسیمی جاروب «لا»:

بروب از خویش این خانه ببین این حســـن شاهانه

برو جاروب «لا» بستان که «لا» بن خانه روب آمد

(علی پور، ۱۳۷۸ :۲۳)

شکل ترسیمی یا تجسّمی «لا» تعبیری برای امام خمینی (ره) است که شقایقی در حال فریاد را در تصویر تداعی می‌کند. گاهی نیز شاعران قالب‌های سنّتی، جهت نقش و از سر خستگی، یک مصراع از بیت‌ها را به واحدهای کوچکتری تجزیه می‌کنند. این شگرد همراه با رویهٔ تکرار و ریتم ویژه‌ای که شاعر استخدام می‌کند، جلوه‌ای تازه از نوپردازی است:

مصرع اوّل :

بزن با یک

بزن! دو

بزن! سه

بزن! چار...

از اندازه مگذر، نگه کن، نگه دار

از آن ساعت گل، به میدان شیراز

به خاطر چه داری؟ نیفتاده، از کار؟

بزن! دو

بزن! سه

بزن ! چار

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۵۱-۱۴۹)

با نگاهی گذرا به ساختار غزل متوجّه می‌شویم شاعر از سر تفنّن، علاوه بر تنوّع شکل دیداری، به تدرّج و تکرار، در جهت خروج از چارچوب قالب سنّتی اصرار می‌ورزد. ***طولانی شدن مصرع‌ها چه در قالب مثنوی و چه در غزل***، بویژه یکی دیگر از شاخصه‌های نوپردازی است.

کسانی چون علی رضا قزوه، سیمین بهبهانی و نیز عبدالجبّار کاکایی، یوسفعلی میرشکّاک، کاووس حسن لی در رساندن سیلاب‌های غزل از ۱۱ سیلاب به مرز ۲۰ سیلاب هم تلاش کرده‌اند:

دخترک اگرچه رفته است آن طرف تر از بلوغ
مانده در نگاه او ولی یک قبیله حسرت شلوغ
مانده در سراب زندگی، خسته‌ست از این همیشگی
قامتی همواره زیر بار، گردنی همیشه زیر یوغ
چشم سفره اش ندیده است در تمام عمر او به جز
لقمه‌ای پیاز و نان خشک، کاسهٔ تلید سرد دوغ
این زمان بسته یک گره وا نمی‌کند زکار او
با وجود این همه تلاش، با وجود این همه نبوغ ...

(حسن لی، ۱۳۷۹ :۱-۶۰)

می بینیم که وزن «فاعلات فاع دوبار» مضاف بر اینکه طولانی ست، غریب هم می‌نماید و در کنار قافیه‌های نوی (فروغ، دروغ، بلوغ، دوغ، شلوغ و ...) دگر گشت ساختار قالب‌های سنّتی را نوید می‌دهد. سیمین بهبهانی را همه آغازگر این تحوّل می‌دانند. او با داشتن دفتر «خطّی از سرعت و از آتش» مجموعه غزل‌های ۵۴ تا ۶۰ و نیز دفتر جدید ترش «دشت ارژن» نزدیک به ۳۳ وزن نو را در غزل آزموده است که همگی تا زمان شاعر کم سابقه یا بی سابقه هستند. مشهورترین آنها، مستفعل مفتعلن، ۲ بار» است:

دردا که نشان شکیب– چون غنچه‌خموش‌و نجیب پژمرده ز آفت بیم، بر شاخهٔ لاغر من (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۳۸)

امّا نوگرایی در فرم، تنها به وزن منحصر نگردیده، بلکه گزینش قافیه‌های نو و بدیع چشم اندازی زیبا دارد:

قحط آب است تو ز قحط چه می‌فهمی؟ هیچ از تموز و عطش و رهط چه می‌فهمی؟ هیچ (معلّم، ۱۳۷۴: ۴۸)

ز شب گفت اگر مدّعی یاوه گفت که دشنام بر صبح نوباوه گفت
در این راه تکرار غول آمده است چراغ سخن را افول آمده است
من از فتنهٔ غول‌ها خسته ام من از طبق معمول‌ها خسته ام

(حسینی،۱۳۶۳ :۱۴۰)

در نمونه‌های مذکور به ترتیب قحط، رهط، افول و معمول‌ها، صورت اشعار را طراوتی خاص

بخشیده است. شعر پس از انقلاب و شعر جنگ، را باید جزیی از نوجویی‌های ساختار به شمار آورد. این منظور و انگیزش با ورود واژگان خاصّ انقلاب و جنگ شدّت گرفت. واژگانی که نشانگر بینش انقلاب و رگه‌های شعار زدگی در شعرهای آغازین بویژه شعر جنگ است.

«با این وصف، هستند کسانی که در پی قافیه پردازی نیستند. هر جا حرفی دارند و دردی، شعر می‌گویند وگرنه با تمام شدن بن مایه، شعر هم به پایان می‌رود. «قزوه» در غزل «هیاهوی قیامت» در بند درازگویی و قافیه پردازی نیست. او حتّی از سرودن غزل چهار و پنج بیتی هم ابا ندارد و غم آنش نیست که چرا غزل هفت بیتی نشده. همین ویژگی، ایجاز خاصیّ به شعر وی داده است:

آه! این طوفان که آسایش ندارد خنجرش — جز هیاهوی قیامت نیست نام دیگرش
باد اگر بگشاید، آنی آسمان گم می‌شود — جبرئیلی سر برون می‌آورد از هر برش
آفرینش وامدار اوست، عرش و فرش نیز — وای اگر خورشید را روزی براندازد درش
او می‌آید، آسمان از شوق آتش می‌شود — دانه‌های کهکشان اسپندهای مجمرش

(قزوه، ۱۳۷۳: ۶۶-۱۶۵)

در مورد ساختار غزل امروز، شاید بتوان گفت غزل که هر بیت آن حرفی برای خود جدا از بقیّهٔ ابیات داشت، امروز محلّی از اعراب ندارد. غزل امروز، منسجم و یک دست است. آغاز و پایان غزل امروز نباید بی حساب باشد و حرفی ناتمام باقی بماند. بلکه، غزل امروز باید از نقطه‌ای شروع شود، ادامه یابد و به پایان برسد. هیچ کدام از ابیات اضافه حس نشود. یعنی حرف در یکی از ابیات کم رنگ تر از دیگر ابیات نباشد. ابیات در ارتباط افقی نیز چیزی کم نیاورد. بویژه وقتی شعر مردّف است، ردیف حشو نباشد. امروز عنصر مسلّط (Dominant) موسیقی آوایی است که بر فضای اغلب شعرهای انقلاب سایه افکنده است. همین پدیده، شاید شعر را از پیوستن به حشوهای گذشته حفظ کند و ساختار را به شکلی قانونمند پی افکند تا خواننده را به شگفتی آورد. در نمونهٔ زیر، شاعر برای پرهیز از حاشیه روی و پرداختن به زیبایی‌های خاصّ هنر شعری تنها به (سه واژه) در یک مصرع التفات می‌جوید:

کجا را زدند؟ / صدا آن چنان زلزله وار بود که انگار / دل‌های ما را زدند / نه- شیطان ترین بچّه‌های جهان / هدف رفته و شیشه‌ها را زدند / هوا زیر آوار له گشته است / نترسید- آری هوا را زدند (بهمنی، ۱۳۷۷: ۱۵۳)

طرح پیشنهادی نگارنده جهت دریافت نوآوری، با عنایت به تقطیع به افاعیل عروضی این

است که بیت اوّل را هجابندی کنیم و با تبیین وزن به برجستگی کار شاعر دست یابیم :

کُ جا ○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○○ را زدند

صِ دا آن چِ نان زِل زِ لِ وا ر بو د کِ اِن گا ر دل‌ها ی ما را زدند

[فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب محذوب)]

همان طور که ملاحظه می‌شود، شاعر بخشی از گفته‌های شعری را به خواننده باز می‌سپارد. زیرا می‌توان گفت حدود نوزده هجای حذف شده را با کشش آوایی مصوت [a–=۱] = (ها–هِ — ها–هِ ...) ترمیم کرده است. به تعبیری در این گونه موارد، احتمالاً شاعر به واگذاری قسمتی از شعر به موسیقی، چشم داشته است. و با توجیهی دیگر ظرفیّت روانی را که در جامعهٔ امروز جاری و ساری است، مثل اندوه، حوادث ناخواسته (جنگ، زلزله و ...) در واژگان و حروف جای داده است. (آزاد سازی نیروهای نهفتهٔ شعر در حباب اصوات و آواها...). اصولاً ادبیّات در سیر خود، گروهی استاد و دوران ساز می‌پرورد. عدّه‌ای هم پیش قراول یا به اصطلاح آوانگارد (avant courier) هستند. بهمنی و کسانی دیگر چون عزیزی، بهبهانی، حسن حسینی و ... «یک تنه» هر دو دوران را پیموده اند. مثلاً بهمنی، بعد از این که در بحر شعر و شاعری سال‌های ۵۱–۵۰ بی سر و سامانی‌های «بی وزنی» را تجربه می‌کند، «مردی می‌شود که سال‌هاست در انتظار آمدنش چشم به در دوخته بوده ایم.» (بهمنی، ۱۳۷۷: ۷۸) گویی شعر و کالبد «فیل مانند» را می‌شد با تکانی ژرف «مگس‌های کهنه نوش» را از اندام وارهٔ غزل پراکنده ساخت. ابتکار و خلاّقیّت وی بویژه در تلفیق موسیقی و شعر و تنوّع ساخت بی نظیر است. تا آن جا که در همان دفترهای نخست اخیرش شهرهٔ بازار ادب شده، بخش عظیمی از بحث‌های ژورنالیستی را به خود اختصاص می‌دهد. هر چند حافظانه می‌اندیشد، امّا هنرمندانه تصویر می‌کشد، نه این که تنها شبیه سازی کند. چنان که خود سراید:

زمانه از تو هزاران شبیه ساخته است هنر شناسم و شبه هنر نمی‌خواهم (بهمنی، ۱۳۷۷: ۲۳۰)

نمونه‌های دیگر اگر بشماریم، فراوانند. در غزل زیر بهمنی نظریّه‌های شماتیک مدوّن را به شکل توصیف و به تبعیّت از نیما در قالب کلاسیک می‌ریزد:

«حیف انسانم و می‌دانم، تا همیشه تنها هستم، / تکیه بر جنگل پشت سر، / روبروی دریا هستم / آنچنانم که نمی‌دانم / در کجای دنیا هستم / حال دریا، آرام و آبی است / حال جنگل بستر سبز است / من که رنگم را باران شسته است / در چه حالی آیا هستم؟ / فوج مرغان را

می‌بینم- موج‌ها ماهی‌ها را نیز / زندگی را می‌بینی / بگذار / این چنین باشم، تا هستم.
(بهمن،۱۳۷۷ :۷۰-۱۶۹)

و بهبهانی در غزل اخیرش (فروردین ۷۵) منطق دیالوگ و مکالمهٔ نیما را در قالب سنّتی معاصر در، نیم بیت‌ها می‌شکند:

در حجمی از بی انتظاری زنگ بلند و سوت کوتاه: / - «سیمین تویی؟» / آوای گرمش / آمد به گوشم زان سوی راه / یک شیشه می، پر نشئه و گرم، غل غل کنان در سینه شارید / راه از میان انگار بر خواست، بوسیدمش گویی نیاگاه. / «آری، منم.» خاموش ماندم ... / «خوبی؟ خوشی؟ «قلبت» چطور است؟» / (چیزی نگفتم، راه دور است) / - خوبم، خوشم، الحمدالله!
(بهبهانی، ۱۳۷۹ :۷-۱۰۵)

شاید دلیل شکستن مصراع‌ها، دراز بودن وزن (مستفعلن مستفعلن فع ۲ بار) باشد. زیرا ضرب آهنگ‌های هجا به این فرم خوشتر می‌نشیند تا همراه با واژه‌های صمیمی و گفتاری طبیعی، که بر بالش«تکیه‌ها» قالب شده اند. امّا این نکته قابل ذکر است که، با همه تنوّع‌ها و زیبایی‌های صوری، پروسهٔ نوگرایی به شکلی اجتناب ناپذیر که گاه در شتاب آهنگ خود به جلو، نسبت به برخی عناصر و اجزای ساخت وارهٔ شعر اگر نگوییم تعمّداً، تسامحاً پرش‌هایی منفی و مخل نیز داشته است، که چندان هم لحاظ نیست. کوتاهی در امر قافیه، از مواردی است که دست کم در لابه لای دیوان‌های چند هزار بیتی شاعران گذشته نیز گاهی یافت می‌شود. وقتی مولوی در مثنوی شریف سروده:

یار جسمانی بود رویش چو مرگ صحبتش شوم است باید کرد ترک(مولوی، ۱۳۷۷: ۱۰۵۰)

با توجّه به این که وی حقیقتاً در بند قافیه نبوده است، خود به خود مرتکب عیب اکفاء (تفاوت حرف روی ک=گ) شده است. این روند هنوز از سوی نوپردازان قالب‌های سنّتی کماکان ادامه دارد و به طور خلاصه می‌توان گفت شاعر این دوره، به دو شکل در امر قافیه سهل انگاری می‌کند، که یکی نتیجهٔ «ایراد در قافیه» است و دیگری از سر «بازی قافیه». در مورد نخست باید گفت شاعر احتمالاً قافیه را باخته است:

ای نطق مرغان مهاجر فهم کرده اسرار ابراهیم و هاجر فهم کرده (معلّم، ۱۳۷۶: ۱۵۶)

که در این جا حرکت (توجیه) ایراد دارد.

در مورد دوم (بازی با قافیه)، شاعر آن قدر سرگرم هنرنمایی است که به فریب موسیقی کلام و آهنگ صحیح، از آوردن شکل صحیح لفظی قافیه غافل می‌ماند:

تو حجم بستهٔ رازی اگر درست بگویم — تو ارتفاع نمازی اگر درست بگویم
تو عقل سرخی شبها، تو فصل سبز نیازی — تو شرح گلشن رازی اگر درست بگویم
دلا به حال تو افسوس می‌خورم که نرفتی — تویی به ماندن «راضی» اگر درست بگویم

(امین پور، ۱۳۷۴: ۷۴)

قافیه کردن«رازی» با راضی محلّ اشکال است. و نیز در ابیات زیر قافیه کردن «خطوط» با «سکوت» و «عنکبوت» و ... مشمول عیب اکفاء می‌گردد:

حنجره‌ها روزهٔ سکوت گرفتند — پنجره‌ها تار عنکبوت گرفتند
عقده‌های فریاد بود و بغض گلوگیر — بهت فصیح مرا سکوت گرفتند
نعره زدم : عاشقان گرسنهٔ مرگند — درد مرا قوت لایموت گرفتند
چون پر پروانه تا که دست گشودم — دست مرا لحظهٔ قنوت گرفتند
خطّ خطا بر سرود صبح کشیدند — روشنی صحنه را خطوط کشیدند

(امین پور، ۱۳۷۹: ۱۰۸)

اهمال قافیه و بازی با آن، گاهی در باختن پساوندها و زمانی به سبب واگذاری آن به ضرب آهنگ کلام و اتباع در بیان ظاهر شده است:

ای کبوتر تو بگو آبی اشراق کجاست؟ — و بگو سبزترین گوشه این باغ کجاست (بیدکی، ۱۳۷۶: ۶۳)
به هر ناکجا چون تجسّس کنم؟ — چقدر این زمین را تفحّص کنم؟ (بختیاری، ۱۳۷۲: ۴۸)

برخی از تحلیل گران، عنوان «تسامح» را برای پاره‌ای از سنّت شکنی‌های قالب کهن بیان کرده اند که شاید کاربرد مناسبی به این معنا (سهل انگاری) درست نباشد. زیرا این گونه تصرّفات، ملازم نوپردازی‌های معاصر است و به تبعیّت از «قالب‌های نو» وارد شعر سنّتی شده است و آن تکرار بیت یا مصرع در طول شعر است. و گویا حاکی از هیجان و شور شاعرانه باشد. سلاحی نوآمد که بر اندام شعر جلوه گر شده، تأکید بر حالت زبان و تعادل روانی شاعر برای تسریع وصول پیام از سوی خواننده و ایجاد هسته‌ای مرکزی، وحدت موضوع و درک مطلب از جانب سراینده است:

امشب پر از حسّ شعرم، امشب پر از حسّ داغم
آهسته آهسته دردی دارد می‌آید سراغم
این درد را می‌شناسم دیروز در جانم افتاد
دیروز وقتی گذشتند مردان از کوچه باغم

مردان داغی کـه دیـروز، در خـویش آتـش گرفتنـد
مـردان داغـی کـه امـروز از داغشـان بـی دمـاغم
«امشب پر از حسّ شعرم، امشب پـر از حـسّ داغـم
آهســته آهســته دردی دارد مــی‌آیــد ســراغم»
در نور لرزان فانوس شـرمنده مـی‌پرسـم از خـویش
مـردان خورشـید رفتنـد، مـی‌سـوزد آیـا چـراغم؟

(سپاهی لائین، ۱۳۷۳: ۱۱)

علیرضا سپاهی، خود در مصاحبه‌ای مـی‌گویـد: «مـن سـعی کـرده ام فـرم بعضـی از اهـرم (شگرد)های شعر سپید را در غزل بیازمایم و از این جمله است تکرار یک بیت، مثل تکرار از یک سطر که در تأثیر گذاری بیشتر کلام مؤثّر بوده است.» (لائین، ۱۳۷۲: ۱۱) یکی دیگر از تنـوّع و تفنّن‌های شعری در قالب‌های سنّتی پس از انقلاب این است که لخت‌هـایی شـبیه لخـت‌هـای چهار پاره را به شکلی زنجیره وار می‌سراید. در این فرم، تنها مصرع‌های چهارم لخت با یکـدیگر قافیه اند و گاهی هم مصرع‌های دوم و سوم و یا اوّل و دوم (متقاطع) نیـز اسـتثنائاً بـه ضـرورت آهنگ کلام، مقفّی می‌شوند :

چهـــــره اش فـــــروغ الهـــــی　　بـــــر دو لـــــبش ســـــرود
والاتـر از هـر آنچـه کـه مـی‌دانـی　　مصـــداق تـــا «روح خـــدا» بـــود

***

مـی گویمـت کـه «روح خـدا» کیسـت　　مـــن دیـــدمش بـــه دیـــدهٔ حیـــرت
بگـــذار بـــا تـــو فـــاش بگـــویم　　آیینـــهٔ خـــدای نمـــای بـــود

(راکعی، ۱۳۶۹: ۱۲-۱۱)

دیگر از تنوّع و تفنّن‌های شعری قالب کلاسیک، در قطعهٔ زیر به طرزی نو آشکار شده است. بدین معنی که تمام بیت‌های شعر، چهار لخت دارند و تنها یک دو لختی (به عکس ابیات قبـل) در پایان آمده است. در لخت دوم نیز قافیه، تنها در مصرع چهارم آورده شده است. عنـوان غـزل در مأخذ «درون غزل به برون غزل» بوده است:

بغـــض آبـــی در آســـمان و ابـــر　　گریـــه‌ای در گلـــوی بـــاران بـــود
راز هوهـــوی آب و یـــک قطـــره　　قـــامتش‌هـــای و هـــوی بـــاران بـــود

***

خیس و خاموش و سر نوشتش برگ　　برگ سالار و خرقه پوش گیاه
همچو انگور وار بعینش دور　　خانه اش در سبوی باران بود

***

خشک دیدار و خشک پنهان‌ها　　در تنم آرزوی باران بود (نجد، ۱۳۷۴: ۱۱)

ساخت غزل زیر نیز چنین است که شعر با یک مصرع (با عنوان مقطع) پایان گرفته است.

چه دردناک عذابی مقرّر آمده بود　　که آن سیاه شب شوم اختر آمده بود
درون آینه برفی غریب می‌بارد　　کنار پنجره مرغ بی سر آمده بود
دو شمعدان و یک آیینهٔ شکستهٔ تار　　کز آن دو شاخهٔ گل خون چکان برآمده بود
-«و پاره پاره لباس عروسی مادر»

(میرزائی، ۱۳۷۶: ۶۰)

برخی شاعران در قالب‌ها و ساخت‌های متعارف تصرّف کرده اند و آن افزودن مصرع به لخت‌های متوالی در شعر است:

شوکت شب، شب ستیزه فروش　　چفیه اش، برف خفته در سلاح سوار
سینه اش شوره زار را ماند　　زخم شمشیر جان- شکار بر او

***

زیر نیزار ابروان بلند　　(راکد و مرده آبکند دو چشم)
می درخشید در آفتاب جنوب　　مژه‌هایش به نیزه می‌ماند
مژهٔ مرد خون رکاب جنوب

***

آه ! این پیر با شکوه عرب　　(دشنه اش گر به کتف بنشیند)
(سر بش ار سینه را شکاف دهد)　　ور بتابند جانش در تف تیر
خود که بر تن سلیح راست کند؟　　یا که با خصم در نهد شمشیر؟ ...

(میرشکاک، ۱۳۷۴: ۱۲-۹)

چارپارهٔ «قلندران خلیج» از کتابی دیگر به همین نام، در اصل پانزده لخت دارد. که با توجّه به لخت‌های داخل پرانتز، دولخت آن، یعنی پاره‌های چهارم و سیزدهم و پانزدهم، هر کدام یک و دو مصراع بیشتر از سایر لخت‌ها دارند.

نوگرائی، هنوز هم در ساختار به وسیلهٔ شاعران نو پا ادامه دارد. آفرینش مثنوی چهار لختی را نخستین بار، از غلامرضا کافی در پایان نامهٔ ایشان می‌توان یافت. وی خود در این مورد گوید : مثنوی چهار لختی، مثنوی ای است که شاعر به جای هم قافیه کردن دو مصرع، چهار مصراع را با یک قافیه می‌آورد و تأثیر گذاری شعر به این سبب بیشتر می‌شود. در این قالب، وزن‌های کوتاه بهتر خود را نشان می‌دهند و از این جهت با مثنوی‌های پس از جنگ که به وزن کوتاه گرائیدند، مناسبت نشان می‌دهد. (کافی، ۱۳۸۰: ۵۵-۲۵۳)

نمونهٔ این نوع:

خوشا آنان که جان بر کف نهادند — سر تسلیم بر مصحف نهادند
اگر خون موج زد، کوه- ایستادند — سر و جان را به راه دوست دادند

(کافی، ۱۳۷۴: ۲۵۴)

و با ز هم این شاعر نوگو :

سر نباید که بازبستانیم — چون غبارش مگر برافشانیم
عشق را راه و رسم اگر دانیم — «سر ببازیم و رخ نگردانیم»

(کافی، ۱۳۷۴:. ۶۴)

تکرار ترجیع مانند یک بیت یا نیم لخت یا یک مصرع از مثنوی در سراسر منظومه یا در پاره‌ای از آن، شاید چندان سابقه نداشته باشد و آن را از ویژگی‌های شعر انقلاب می‌دانند که به قصد حفظ آهنگ و موسیقی کلام بویژه در وزن‌های بلند، پیوستگی موضوع را می‌رساند. علی معلّم دامغانی در مثنوی‌های بلند هجرت و «ورّاثیم وارث زنجیر یکدیگر» از دفتر «رجعت سرخ ستاره» به این تفنّن ادبی دست می‌آویزد :

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است — این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است

***

هفتاد باب از هفت مصحف بر نوشتم — این فصل را خواندم ورق را در نبشتم
از شش منادی راز هفت اختر شنیدم — این رمز را از پنج دفتر برگزیدم
این بانگ را از پنج نوبت زن گرفتم — این عطر را از باد در برزن گرفتم
این جاده را با ریگ صحرا پویه کردم — این نامه را با موج دریا مویه کردم

***

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است　　این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است
شبگیر غم بود و شبیخون بلا بود　　هر روز عاشورا و هر دم کربلا بود
قابیلیان بر قامت شب می‌تنیدند　　هابیلیان بوی قیامت می‌شنیدند

(باقری، ۱۳۷۲: ۹۰-۱۸۰)

این ساختار را ما در اشعار شاعران قبل از انقلاب نیز می‌بینیم، شاملو، فروغ و شفیعی کدکنی، حتّی پیش از آنها، خود نیما با تکرار سطری از یک شعر نو به عنوان هستهٔ مرکزی و تجلّی اندیشه، «چارگوشی موزائیک وار» را برای حفظ و انسجام ساخت به وجود می‌آورده اند:

* خانه ام ابری است / یکسره روی زمین / از فراز گردنه، خرد و خراب مست / باد می‌پیچد / یکسره دنیا خراب از اوست / و حواس من / آی نی زن که تو را آوای نی برده است دور از ره کجایی؟ / خانه ام ابری است / در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم / من روی آفتابم / همی برم در ساحت دریا نظاره / و همه دنیا خراب و خرد از باد است / و به ره نی زن که دائم می‌نوازد نی، در این دنیای ابر اندود / راه خود را دارد اندر پیش.

(نیما یوشیج،۱۳۶۴ :۱۶۵)

علی معلّم هم با گزینش وزن «مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع» که وزنی نسبتاً طولانی است، هر پارهٔ مثنوی را با بیت :

این فصل را با من بخوان باقی فسانه است　　این فصل را بسیار خواندم عاشقانه است

تجدید مطلع می‌کند. او سعی دارد با این حربه، راهی برای تنبّه خواننده و نیز تنوّع قالب جستجو کند. این شکل گزینش وی در واقع هم ویژگی‌های قالب سنّتی را داراست و هم خصیصهٔ ارگانیک وار شعر نو را؛ یعنی شاعر هم از یک الگوی وزنی و قالب بیرونی یا شکل چند بعدی [stanza form] استفاده کرده که تا حدّی مقیّد است و هم یک شکل درونی و پیش رونده (organic)، که با عنصر قافیه و درج ردیف‌های نسبتاً بلند (... می‌روند این کاروان‌ها) پا به پای شعر نو، نقش‌های برجسته‌ای را بر حصار بستهٔ قالب‌های سنّتی باز آفرینی می‌کند. نه تنها معلّم، بهبهانی هم نشان‌های تاریخ و تلمیحات فرهنگی – میهنی را به شکلی راه راه در غزل می‌انگارد:

«حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد...»
نوشته‌ها جان گرفت، خطوط فریاد شد
«هویزه آزاد شد، حمید آزاد شد...»

جـــوانی آنجـــا رســـید : نهـــال دیـــروز مـــا
که سرو شد، قـد کشـید، کـه شـاخ شمشـاد شـد
خطوط لغزنده بـود، جـوان چـون آهـن، چـو کـوه
گذشـــت مـــریخ وار، خطـــوط پـــولاد شـــد
خطـوط پـولاد بـود، کـه جملـه در چشـم مـن
شـکفت بـا رنـگ و نـور، خطـوط از یـاد شـد
زجوشش خون چه سود؟ نه چشمه نـه سـیل بـود
نـــه خانـــه ویـــران از او، نـــه دشـــت آبـــاد شـــد
وطـن! چـه سـرها بـه خـاک، فتـاد تـا کـار تـو
ز سـر بـه سـامان رسـید، ز نـو بـه بنیـاد شـد
خطـوط بـا سـایه‌هـا، نشسـت در اشـک مـن
«حمیـــد آزاد شـــد، هـــویزه آزاد شـــد ...»

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۰۰-۹۹)

این گونه ساختارها به شیوهٔ جریان سیّال ذهن، صـحنه‌هـا و مشـاهدات شـناوری اسـت در روزنامه‌ها و مطبوعات که شاعر با هنرمندی خاص، بر لـوح شـعر مـی‌کوبـد. پروازهـای رؤیـایی کلمات با حرکات آکرباتیک و زیگزاگ وار مصرع یا مصرع‌ها و در قدم‌های بلندتر یـک بیـت در تمام متن شعر، کنترل کنندهٔ تصاویر پراکنده است. چنین مُنَبَّت کاری‌هـا در پیکـرهٔ قالـب‌هـای سنّتی، تفکّر «سنگ شدگی» (زرّین کوب، ۱۳۶۳: ۱۰۰) را از ذهـن‌هـا فـرار مـی‌دهـد و رویـش جوانه‌های بالندگی را بر دهان کوزهٔ پر تراوش گذشتگان به تجربه می‌نشاند.

معلّم و متفنّن تر و خوش سابقه تر از او بهبهانی، به کمک عنصر خیال، خـود را درون ایـن نقش‌ها به اعماق تاریخ و فرهنگ ایران سفر می‌دهند. فرهنگی آکنده از اضداد و تاریخی مملو از تناقض را در داخل «کاشی کوچکی» به تصویرمی کشند. هر فصل این سال‌ها در تـداوم شـکل نهایی و زمینهٔ آبی ذهن، شریکی بلا عوضند و روند «مرحله ای» دارند. این مراحل با بر گـردان یا پژواکی ساز نخستین آوای ساخت، به سایر مرحله‌ها پیوست می‌گردد. در نهایـت، نشـانه‌هـای تاریخی در درون نقشی واحد فشرده می‌گردد.

چنان که در غزل «بهبهانی» گذشت، این ساخت روایی به هیچ وجه شاعر را در آزادی‌هـای بیانی و آفرینش «الگوهای نوین» فرم محدود نمی‌کند. بلکه به عکس آن چه شـاعر بـه جهـان

درونی و به اصطلاح سوبژه (subject) – انتزاعی– می‌پرداخت، در این ساختار می‌شود با خیزشی به جلو میدان ذهن و وابریدگی مطلق را رها کرده، به نماهای واقعی و عینی (objective) زندگی دست می‌ساید و سعی کند نه تنها همان طور که می‌بیند بنویسد، بلکه وی می‌تواند در جای جای این قطعهٔ شعر خود، نیمایی وار بر بدنهٔ خانهٔ قدیمی تنه‌ای بزند و خطوط هندسی شعر را به طرزی نو معماری کند و هر کجا نیاز به استحاله باشد، از پوستهٔ پیشین خارج شود و طرحی نو بنگارد. در یک نگاه گذرا، مشاهده می‌کنیم که شاعر بین واقعیّت و ذهنیّت خود در نوسان است. موضوع را عوض می‌کند، واحدها را به هم در می‌آمیزد، تا این که نهایتاً به «هستی واحد» ی نائل آید. واژهٔ «خطوط»، نگاره‌ای است که شاعر ارزش شکستن را در تن آن احساس می‌کند. تکرار پی در پی آن در خطّ عمودی غزل، شعر را به قیام خوانده، شاعر را تحریک می‌کند تا به گونه‌ای دربایست‌ها و آیین‌های متداول را به هم ریزد. بنابراین با الهام از موسیقی کلام، هر بیت را به چهارینه‌هایی متقارن بدل می‌کند تا به مصرع اجازهٔ تنفس داده باشد. سپس با درج یک مصرع به عنوان «واسطة العقد» این «رشته خانه‌ها» شعر را انتظامی طبیعی می‌بخشد و از این طریق راه سخت گذشته را هموارتر می‌پیماید.

نمونهٔ دیگر از تغییر ساختار آن است که شاعر گاهی برای تفنّن یا تغییر لحن و یا به خاطر یافتن قافیه و ردیف خوش آهنگ، از غزل به مثنوی می‌رود. این شیوه در شعر انقلاب، هر چند جدید نیست، امّا حرکتی از «نقطهٔ توقّف» به شمار می‌آید. چرا که در دوره‌های پیش، منظومه‌هایی عاشقانه مثل «شیرین و فرهاد» وحشی بافقی، وقتی که فرهاد زبان به تغزّل می‌گشاید تا در وصف دلبری «شیرین» با حفظ وزن، قالب به غزل بدل می‌شود و نیز در منظومهٔ «جمشید و خورشید» سلمان ساوجی :

مثنوی :

نهاد آن صورت دلبند در پیش به زاری این غزل می‌خواند با خویش

غزل :

«گوییا این نقش بی جان صورت جان من است

نقش بی جانش مخوان کین نقش جانان من است»

می‌دمد جانی و هر دم بلبل جان در قفس

می‌کند فریاد کین بوی گلستان من است

صـــورتی در پـــیش دارم خـــوب و مـــی‌دانـــم کنـــون
صـــورت جمعیـــت حـــال پریشـــان مـــن اســـت
(ساوجی، ۱۳۴۸: ۲۹)

و از «علی معلّم» در ضمن مثنوی هجرت :

مثنوی:

جان را کمر بندید و با جانان بخوانید ای مطربان شنگ و خوش الحان بخوانید

غزل:

ای از اسـیران کمنـدت خسـته تـر مـا از زمـره ی زنجیریانـت بسـته تـر مـا
در جلـوه گـاه عـرض اسـتغنا و حاجـت بگسسته تـر از مـا تـو و پیوسـته تـر مـا
بـا زخـم صـید انـداز چشـم دل شـکارت از جعد زلف سرکشـت بشکسـته تـر مـا
ای بـــا خیالـــت راهیـــان مـــا رهـــاتر از هر دو عـالم در کمنـدت رسـته تـر مـا
تـا چنـد اسـتغنا و هجـران تـو تـا چنـد دلبسته تـر مـا بـا تـو و بگسسـته تـر مـا
یـــاد آر از زنجیریـــان جعـــد مویـــت ای از اسـیران کمنـدت خسـته تـر مـا
(معلّم، ۱۳۷۴: ۱۰۸)

درج چارپاره در مثنوی، از دیگر فنون کشف ساختار نو می‌باشد که تـاکنون در شـعر فارسـی سابقه نداشته است. بویژه این نمونه از جست و خیزها، کار شاعران جنگ است.

مثنوی :

خوشـــا فهـــم فهمیـــدۀ نوجـــوان کـــه بـــی قـــدر بـــودش تمـــام جهـــان
خوشـــا شـــور«قربـــانعلی عـــرب» گـــه رقـــص مـــرگ و جنـــون و طـــرب

***

چارپاره :

«کـــه فهمیـــده را دیـــد در قتلگـــاه» زنارنجـــک آن دم کـــه ضـــامن کشـــید
بـــه زیـــر زره پـــوش خـــود را فکنـــد گـــوارایی شـــهد خـــون را چشـــید
(بختیاری، ۱۳۶۷: ۴۸)

البتّه تفنّن‌های دیگری نیز به شکل بی رنگ در پاره‌ای از اشعار پـس از انقـلاب روی کـرد داشته است که به نوعی در پویش و توان تأثیر دخیل بوده اند. مثل واگذاری بخشی از شـعر بـه

خواننده با استفاده از نشانه‌های سجاوندی:

تـا آمـدم کـه بـا تـو خـداحافظی کـنم بغضم امان نداد و خدا ... در گلو شکسـت

(امین پور، ۱۳۷۹: ۱۱۰)

– نوعی بازی با کلمات،«قرینه سازی»، درهـم آمیـزی واژه‌هـای اسـکولار شـیب در غـزل «مساحت رنج» :

شـعاع درد مـرا ضـرب در عـذاب کنیـد مگـر مسـاحت رنـج مـرا حسـاب کنیـد

محیط تنگ دلـم را شکسـته رسـم کنیـد خطـوط منحنـی خنـده را خـراب کنیـد

بلاغـت غـم مـن انتشـار خواهـد یافـت اگر کـه مـتن سـکوت مـرا کتـاب کنیـد

(همان: ۱۵۱)

نتیجه گیری

بی شک، شاعر انقلاب در هر یک از زمینه‌های شعری، گرایش به نوآوری داشته اسـت. دیـدش نسبت به انسان، جهان، مذهب، طبیعت و ... دگرگون گشته است. در شعر بیش از هر چیز، شاعر در پی حس کردن مفاهیم انتزاعی برای مخاطب است که در ایـن رونـد از کارکردهـای فـراوان بهره جسته است. مثلاً کارکرد رنگ در انتقال حسّ شاعر به شنونده یا خواننده و یا ساختار جدید شعر با ابداع وزن‌های عروضی که تاکنون در شعر کلاسیک سابقه نداشته اسـت و حسّـامیزهایی که در بستر شعر انقلاب ظهور می‌یابند. بنابراین تاریخ انقلاب بـر گـرد محـوری تـازه از فضـا و اندیشه بال و پر می‌گستراند. در نتیجه روزمرّگـی شـعر را بـه ارمغـان مـی‌آورد. شـعرهای قالـب کلاسیک هم می‌توانند براساس معناها و در بایست‌های نورسیدهٔ اجتماعی به سود نوپردازی‌های شعر مدرن دگرگون شوند.

منابع

– شفیعی کدکنی (م.سرشک)، محمّدرضا،۱۳۵۷، از بودن و سرودن، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.

– نوروزی، جهان بخش،۱۳۷۵، ادبیّات معاصر(از مشروطیّت تا امروز)، چاپ اوّل، شیراز: انتشارات ره گشا.

– رستگار فسایی، منصور،۱۳۷۳،انواع شعر فارسی، چاپ اوّل، شیراز :انتشارات نوید شیراز.

– حسن لی، کاووس،۱۳۷۹، به لبخند آیینه‌ای تشنه ام،چاپ اوّل، شیراز: انتشارات هفت اورنگ.

– کافی، غلامرضا،۱۳۸۰، بررسی ساختاری و محتوایی شعرجنگ(پایان نامهٔ کارشناسی ارشد)، شیراز،دانشگاه شیراز.

– امین پور، قیصر،۱۳۷۴، تنفس صبح، چاپ دوم، تهران: نشر سروش.

– ساوجی،سلمان ۱۳۴۸، جمشید وخورشید، به کوشش ج،پ،آسموسن و فریدون برهمن،تهران.
– بهبهانی سیمین،۱۳۷۰،خطّی زسرعت و از آتش، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
– میرزایی، محمّدسعید،۱۳۷۶،درهایی برای بسته شدن آفریده شد، تهران:نشر کانون .
– محمودی،سهیل،۱۳۶۴، دریا در غدیر، چاپ اوّل،تهران،ثابت انتشارات حوزهٔ هنری.
– بهبهانی، سیمین، دشت ارژن، چاپ دوم،تهران: انتشارات زوار.
– حسن لی، کاووس،۱۳۷۹، رستاخیز کلام، چاپ اوّل، شیراز، ناشر پیروی.
– زرّین کوب، عبدالحسین،۱۳۶۳، سیری در شعر فارسی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات نوین.
– احمدی، بابک،۱۳۷۸،ساختار و تاویل متن، چاپ چهارم، تهران : نشر مرکز .
– راکعی، فاطمه،۱۳۶۹،سفر سوختن، چاپ اوّل، تهران : مرکز نشر فرهنگی رجاء.
– علی پور، مصطفی،۱۳۷۸، ساختار زبان شعر امروز (پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر)، چاپ اوّل، تهران،انتشارات فردوس.
– قزوه، علی رضا،۱۳۷۳، شبلی و آتش (گزینه اشعار)، چاپ اوّل، تهران، مؤسّسهٔ فرهنگی محراب اندیشه.
– محمّدی نیکو، باقری،ساعد، محمّدرضا،۱۳۷۲،شعر امروز، چاپ اوّل،تهران : انتشارات بین المللی الهدی.
– شفیعی کدکنی، محمّدرضا،۱۳۸۰،صور خیال در شعر فارسی، چاپ هشتم،تهران : انتشارات آگه.
– مقدادی، بهرام،۱۳۷۸، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اوّل، تهران: انتشارات فکر روز.
– میرشکاک، یوسف علی،قلندران خلیج (؟)، (به دلیل نداشتن شناسنامه به هشت فصل عشق بنیاد حفظ آثار دفاع مقدّس، تهران ۱۳۷۴ رجوع شود)
– بهمنی، محمدعلی،۱۳۷۷،گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود، چاپ دوم، تهران: نشر دارینوش.
– کاشانی، سپیده،۱۳۷۸، گزیده اشعار، چاپ اوّل، تهران: نشر نیستان.
– عزیزی، احمد،۱۳۷۸، گزیده اشعار، چاپ اوّل، تهران: نشر نیستان.
– موسوی گرمارودی، علی، ۱۳۷۸، گزیده اشعار،چاپ دوم، تهران: نشر نیستان.
– امین پور، قیصر،۱۳۷۹، گزیده اشعار، چاپ سوم، تهران: انتشارات مروارید.
– بهمنی، محمّدعلی، ۱۳۷۷، گزیده اشعار، چاپ اوّل، تهران: نشر دارینوش.
– امامی، نصرالله، ۱۳۷۷، مبانی روش‌های نقد ادبی، تهران،نشر جامی.
– فروزانفر، بدیع الزّمان، ۱۳۷۷،مثنوی معنوی، چاپ یازدهم،تهران: انتشارات جاویدان.
– زرّین کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۲، نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
– شمیسا، سیروس،۱۳۸۰، نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
– رستگار، مهدی،۱۳۷۳، نوآمدگان شعر انقلاب (بررسی ادبیّات انقلاب اسلامی)، تهران، سمت.
– یوشیج، نیما، ۱۳۶۴، مجموعه آثار به کوشش سیروس طاهباز و نظارت شراگیم یوشیج، چاپ اوّل، تهران، نشر ناشر.