

مجله زبان و ادبیات فارسی

س ۴ - ش ۱۱ - تابستان ۸۷

عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی

بهزاد خواجهات

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

ابهام در یک شعر موفق، همان قدر نقش مثبت دارد که در یک شعر ناموفق، و ارزیابی این نقش برعهده نظام فکری و زیبایی‌شناسی هر دوره ادبی است. ابهام یکی از فرایندهای مهم و در عین حال کلیدی شعر معاصر ایران و به بیان بهتر، شعر امروز است. این سخن هرگز بدان معنا نیست که شعر گذشته ما ابهام نداشته، بلکه مسأله این است که در شعر سنتی فارسی، ابهام بیشتر به سه شکل عمدی، طبیعی و عارضی اتفاق می‌افتد، اما در شعر امروز، ابهام یک ضرورت برای کشف دنیای جدید و از منظری دیگر، نتیجه همین دنیای پیچیده است، چرا که با فردی شدن جریان و به طبع تمام عناصر آن، شعر دیگر نمی‌تواند به وحدت‌های از پیش نوشته (وزن، قافیه، صور خیال و مناظر و مرایا و به‌ویژه مضامین شعر کهن) تن در دهد و در پی نگاهی تازه به هستی است و همین امر شعر را به ابهامی طبیعی و گاه غیرطبیعی سوق می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ابهام، شعر سنتی، شعر معاصر، ابهام کاذب، ابهام ذاتی.

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۱۷

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۷/۴/۲۴

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نویسنده است. استاد راهنما: دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی / استاد

مشاور: دکتر اسماعیل حاکمی والا.

Email: behzadkhajat@yahoo.com

مقدمه

ردیابی ابهام در شعر امروز ایران و انگشت‌گذاردن بر آن، به مثابه یک شاخص معرفتی یا معطوف به علم، هرگز به این معنا نیست که شعر گذشته ما فاقد آن بوده یا اینکه ابهام حجتی است برای رد یا قبول آنچه «شعر نو» نامیده‌اند. نخست اینکه باید مشخص شود که ابهام چیست و آیا باید آن را مثبت دانست یا منفی؟ این مسأله زمانی مهم‌تر جلوه می‌کند که بدانیم یکی از بزرگ‌ترین اتهاماتی که از بدو شکل‌گیری شعر امروز متوجه آن بوده و کمابیش در طول زمان پررنگ‌تر هم شده است، به همین ابهام باز می‌گردد که به پندار عده‌ای، از ملزومات جهان معاصر و آفاق نظری این عصر است و به گمان گروهی، نقطه ضعف یک شعر در مخاطب‌گزینی و حضور در میان مردم.

«امپسن»^۱ یکی از کسانی است که به مقوله ابهام پرداخته و به هفت نوع ابهام اشاره می‌کند:

۱. وقتی که یکی از اجزای جمله به طور هم‌زمان چند معنی می‌دهد.
۲. وقتی که دو یا چند معنای قابل‌جانیشینی در یکدیگر ادغام شده، یک معنی را می‌آفرینند.
۳. وقتی که دو معنای کاملاً بی‌ربط، هم‌زمان ارائه می‌شوند.
۴. وقتی که دو معنای جانیشینی جمع می‌آیند تا پیچیدگی وضعیت ذهنی نویسنده را عیان کنند.
۵. نوعی سردرگمی ناشی از اینکه نویسنده در جریان آفرینش اثر به فکر مطلب تازه‌ای افتاده است. به عبارت دیگر، پیشاپیش با آن موضوع یا نظریه آشنا نبوده و در فرایند خلق اثر به آن دست یافته است.
۶. چیزی که به ظاهر متناقض است و خواننده باید آن را تفسیر کند.

1. Empsen

س ۴ - ش ۱۱ - تابستان ۸۷ _____ عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی / ۷۷

۷. تناقض واضح و کامل که نشان می‌دهد نویسنده درباره آنچه گفته است،

دیدگاه روشنی ندارد. (حمید رفیعی ۱۳۶۸: ۳۰)

از سوی دیگر باید در نظر داشت که «نظام ادبیات یعنی دانشی که باید ویرای دانش زبان فراگرفته شود تا بتوان آثار ادبی را کشف و تعبیر کرد، شامل رمزگان‌های صریحی نظیر رمزگان علایم راهنمایی و رانندگی و آداب و معاشرت نیست. شیوه‌های متنوع تعبیر زبان مخیل را می‌توان آموخت، اطلاعاتی درباره قراردادهای حاکم بر انواع مختلف آداب به دست آورد و گونه‌های ساخت یا سامان‌بندی‌های ادبی را بازشناخت، اما ادبیات بی‌وقفه هرچه را که در حال مبدل‌شدن به رمزگانی دقیق با قواعد صریح تعبیر است، تضعیف می‌کند، به نقیضه می‌کشاند و از میان می‌برد» (کالر ۱۳۷۹: ۱۲۳)

ابهام^۱ در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و با ابهام^۲ ارتباط چندانی ندارد.

در تعریف ابهام گفته‌اند:

ابهام یعنی به گمان افکندن که آن را به چند اسم دیگر (توریه - توجیه - تخییل - توهیم) نیز خوانده‌اند، این است که لفظ دارای دو معنی حقیقی یا مجازی باشد؛ یکی قریب یعنی نزدیک به ذهن که ظاهر لفظ بر آن دلالت کند و دیگر غریب، یعنی دور از ذهن که ظاهر لفظ بر آن دلالت نکند و فهم آن محتاج به لطف طبع و ذوق دقیق باشد و ذهن شنونده ابتدا به طرف معنی نزدیک (قریب) رود، اما مقصود گوینده معنی دور (غریب) باشد. (همایی ۱۳۷۳: ۴۶)

و نیز گفته‌اند که «کلمه و کلام گاهی دو یا چند معنی دارد و شاعر این کلمه‌ها و یا کلام را به گونه‌ای به کار می‌برد که خواننده و شنونده بیت به وهم و گمان می‌افتد و هر دو معنی در ذهن او راه می‌یابد:

دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر

گفتا غلطی خواجه درین عهد وفا نیست (حافظ)

1. Ambiguity

2. Equivoque

در این عهد: ۱- در این زمانه ۲- در این عهد که من با تو بستم.» (ثروتیان ۱۳۸۳: ۲۰۶)

شاید بتوان گفت که از این نظر کنایه و ابهام به هم بسیار نزدیک‌اند، با این تفاوت که در ابهام همیشه دو یا چند معنی مطرح است و از روی قراین می‌توان پی به منظور گوینده پی برد، اما در کنایه همیشه یک معنی مشخص با توجه به فضای کلام دریافت می‌شود. منتقد دیگری بر این باور است:

ایهام یکی از انحای ادای معنای واحد به طرق مختلف است، یعنی واژه یا کلامی را بیان کنیم که موهوم دو معنا باشد، اما فقط به این شرط نمی‌توان آن را از مباحث علم بیان منظور داشت، باید دید که آیا در ابهام هم ذهن کوششی مخیل در ایجاد رابطه بین دو چیز انجام می‌دهد یا خیر؟ بلی، در ابهام هم باید ذهن بین یک واژه یا جمله و معانی متعدد آن رابطه برقرار کند و از این لحاظ می‌توان ابهام را از ابزارهای علم بیان محسوب داشت، اما از طرف دیگر معمولاً در ادبیات واژه با تمامی معانی خود به کار می‌رود، یعنی شاعران برای مثلاً هر دو معنی واژه تناسباتی قائل می‌شوند تا هر دو معنی که اراده شود، کلام درست باشد:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید در رهگذار باد، نگهبان لاله بود
(حافظ)

اگر لاله را چراغ بگیریم با باد تناسب دارد و اگر لاله بگیریم با کاشتن و چیدن تناسب دارد. البته ایده‌آل این است که خواننده هر دو معنای لاله را در نظر داشته باشد تا خلاقیت هنری شاعر را چنان‌که باید درک کند. به هر حال، در ادبیات، لغت به یک مدلول خاص دلالت ندارد بلکه بر همه معانی خود دلالت می‌کند و ابهام هم یکی از مصادیق این قانون است و چون امری کلی است، بهتر است که بنابر سنت، آن را از ابزار بدیعی محسوب داریم تا بیانی. (شمیسا ۱۳۷۰: ۲۵۹-۲۶۰)

برخی از صاحب‌نظران، ابهام را مهم‌ترین ترفند دو یا چند معنایی دانسته‌اند (وحیدیان کامیار ۱۳۷۹: ۱۳۷)، اما باید توجه داشت که گرچه ابهام برآیند تعبیه دو معنا در کلام است، اما ابهام نتیجه عوامل گوناگونی است که به واسطه قرابت لفظی با ابهام، گاه در تعاریف در کنار آن ذکر می‌شود. ابهام، پیچیدگی معنای شعر است به

دلایل گوناگون. در کتاب‌های زیباشناختی سخن فارسی، درباره ابهام توضیح چندانی داده نشده و آنچه که هست، موجز و مختصر می‌نماید:

ابهام آن است که عبارتی را بتوان دو گونه خواند، به صورتی که با هر نوع خواندن یک معنای تازه داشته باشد» (محبّتی ۱۳۸۰: ۱۲۷-۱۲۸)

شعر معاصر و ابهام

ابهام در شعر نوی فارسی گرچه گاه با همین معیارها شناسایی می‌شود، اما در بیشتر موارد آنها را پشت سر می‌گذارد و نگرشی دیگر را می‌طلبد. ابهام همیشه یک معضل یا مشکلی کاذب نیست، همان‌گونه که پیچیدگی‌های علمی هرگز یک چشم‌انداز بسته و بیهوده تلقی نمی‌شوند. در دنیای مدرن ابهام با ذات هنر عجین و مانوس است.

ادراک زیباشناختی و کشف زیبایی، جهتی درست مخالف تحلیل منطقی و ابهام‌زدایی دارد. در هنر ابهام، چندمعنایی، تعبیرپذیری و گریز از تحلیل منطقی، اساس کار است. در این‌جا باید کل را در فرد، نامتناهی را در متناهی یافت و تنها شیء است که با خاصیت ترکیبی و پیچیده و لایه بر لایه و تودرتوی خود می‌تواند تمام عصب‌های حواس را بلرزاند، کلمه‌ها را غرق شور و عاطفه و کلام را سرشار از طراوت و پویایی و اعجاب کند. (موحد ۱۳۸۵: ۶۵)

اما تشخیص ابهام راستین و طبیعی از ابهام تصنعی و کاذب وظیفه اصلی منتقدان است. شعر معاصر فارسی در اصل بر عناصری مشترک متکی نیست و همین نکته ارتباط با آن را مشکل می‌کند. گویندگان شعر امروز از یکدیگر، گاه فاصله‌ای دارند به وسعت یک تاریخ و این وضعیت را می‌توان از یک سو به ذات دنیای مدرن و حتی پسامدرن نسبت داد و از سوی دیگر به عنوان یکی از خصلت‌های جوامع شرقی یعنی «همزمانی عناصر ناهمزمان» پیش چشم داشت. این نکته موجب می‌شود که هم خوانندگان و هم شاعران بر اساس همپایگی‌های کیفی سامان یابند و همواره پسندها و چالش‌هایی متفاوت در عرصه شعر امروز اتفاق بیفتند.

به طور کلی در شعر فارسی سه نوع ابهام را می‌توان سراغ گرفت.

الف - ابهام عارضی ب - ابهام عمدی ج - ابهام غیرعمدی

ابهام عارضی همان چیزی است که به فراوانی در شعر فارسی وجود دارد و به آن اشاره کردیم (ورود اصطلاحات علمی، آداب و رسوم و ... به شعر که در اثر جداشدن از بافت ادبی یک دوره به وجود می‌آید). ابهام عمدی، تعقید در معنای شعر است به واسطه دخالت مستقیم گوینده برای پنهان کردن آن به هر دلیل، اما ابهام غیرعمدی یا طبیعی فرایندی است که ضرورت‌های شعر آن را ایجاد می‌کند و نقشی منفی ندارد و تمام شاهکارهای شعری جهان به آن متصف‌اند.

در شعر معاصر فارسی به دلیل نبودن پیش‌فرض‌های ساختارگرا یا معنایی و حتی زیبایی‌شناسی و فردی شدن جریان خلاقه شعر، همان‌قدر که ابهام طبیعی به خلق افق‌هایی نو به نو بدل شده است، به همان میزان سهل‌انگاری شاعران (به‌ویژه شاعران جوان) در فهم سنت شعر فارسی و تداوم نوهیات آن در شعر معاصر و احساس بی‌نیازی نسبت به فرهنگ فارسی و توسل بی‌چون‌وچرا به نظریات زبان‌شناسان و فلاسفه غربی، منجر به خلق آثاری شده است که پریشانی و بی‌بنیه‌گی در سطر سطر آن آشکار است و به هیچ وجه از دیدگاه ابهام (به‌عنوان یکی از شاخص‌های یک شعر همه‌زمانی) قابل دفاع نیست.

عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر

در بررسی شعر امروز و از حیث ابهام طبیعی مسائلی مطرح است که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱- ابهام ذاتی

باید اذعان کرد که ابهام با ذات شعر آمیخته و عجین است. در تمام پدیده‌های طبیعت، ابهامی وجود دارد که هنرمند تشنه غوطه‌خوردن در آن است. برای تمام خوانندگان شعر، چیزی که آنها را تکان می‌دهد، اهمیت دارد، نه وضوح؛ چیزی که

آنها را مبهوت کند و از این جهان سراسر متعارف و از روزمرگی‌های کسالت‌بار جدا سازد. شاعر با شروع سرودن وارد دنیایی می‌شود که گرچه ساخته خود اوست، اما هیچ کنترلی بر آن ندارد و گاه او هم مانند خوانندگان، گوشه‌ای می‌ایستد تا نظاره‌گر طوفانی از رنگ و نور و معنا و عاطفه باشد؛ طوفانی که از ناخودآگاهی پوشیده، سرریز کرده و مناظری می‌سازد که بکر و چشمگیر است. نیما می‌گوید:

کارهای با عمق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا - وقتی که عمیق می‌بینیم - وجود دارد؛ در همه روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است، حال آنکه برای کسانی که نظری با این عمق ندارند، ابهامی هم وجود ندارد و باید گفت برای آنها چیزهایی که در اطراف آنها قرار گرفته، مثل خوراک دست‌پخت روزانه‌شان از اندازه معین و مسلم حکایت می‌کند که در دایره ظرف محدودی محدود شده است. (نیما یوشیج ۱۳۶۳: ۱۳۶-۱۳۸)

و متفکری دیگر بر این باور است که «افکار و تصاویر در شرایط نیمه ناخودآگاه، صراحت تعریف را از دست می‌دهند. روابط میان آنها کمتر نتایج منطقی در بر دارد و به وجه مبهمی متشابه هستند و بنابراین بیشتر غیرقابل فهم می‌باشند.» (یونگ ۱۳۵۲: ۱۲۸)

البته ذاتی بودن ابهام بی‌دلیل نیست. شاعر در آفرینش شعر خود، در حقیقت آفریدگاری است که می‌خواهد با بزرگی و بی‌کرانگی جهان خارج رویارو شود تا حقارت و مرگ را مقهور خود کند. پس این جهان آفریده شاعر به ناچار وسعت و ژرفای عالم مادی را به خود می‌گیرد و پیچیده می‌شود.

«هدف نهایی هنر همین است؛ این جهان را دوباره تملک کردن و آن را همان‌گونه که هست، در معرض تماشا نهادن، اما به‌صورتی که گویی از آزادی بشر سرچشمه گرفته است، لیکن چون آنچه هنرمند می‌آفریند، واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده، پس از طریق آداب تماشا - و در این طریق خواندن - است که این تجدید تملک صورت قبول می‌پذیرد و تثبیت می‌گردد.» (سارتر ۱۳۷۰: ۸۷)

آخرین مژه را کی بر هم زد/ که در به هم زدنی
خانه چشم را خراب کرد/ و ساکن خرابه هر غروب

گرگ قرمز را/ تا افق روانه می‌کند.

(رویایی ۱۳۷۹: ۱۰۵)

به مرگ/ که دیوانه کند/ صبح را/ در فاصله لباس من
 به شب/ که چرخشم می‌دهد/ و بی‌دستم می‌کند
 که اگر مرا دیده‌ای/ که نمی‌خندیدم/ پس مرا ندیده‌ای
 که هر بار بیشتر دوست داشته‌ام تنفس چشم‌هایم را
 و این حباب‌هایی که/ به تن دارم.

(چالنگی ۱۳۸۳: ۱۴-۱۵)

۲- مانع‌تراشی برای ایجاد درنگ در خواننده

گاهی ابهام بر آن است که در متن حرکت، خواننده را با تأنی و درنگ بیشتری همراه سازد. در تاریخ تئاتر هم چیزی شبیه این اتفاق می‌افتد. «اروین پیسکاتور»^۱ در سال ۱۹۲۰ م، پایه‌گذار نوعی از نمایش شد که بعد از او به وسیله «برتولت برشت»^۲ به کمال رسید. این روش جدید (تئاتر روایی/حماسی)^۳ که در مقابل تئاتر دراماتیک قرار می‌گرفت، بر آن بود که تماشاگر را از انگیزش عاطفی و هیجانی مرسوم دور نگاه دارد تا او بتواند با تعقل و تدبیر بهتری درباره هدف و پیام نمایش قضاوت کند (داد ۱۳۸۳: ۱۷۶). در شعر هم، ابهام نقشی مشابه ایفا می‌کند و بر آن است که به خواننده، تأمل و تفکر بیاموزد.

«شعر یا هر نوع دیگر ادبی و هنری سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد، برخلاف برخی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی مانعی سر راه است، حرکت کندتر می‌شود. باید در هر مقطعی مکث کرد و راه‌گذار از مانع را دریافت. به همین جهت ادراک کندتر می‌شود و به تدریج ما را به اصل مطلب می‌رساند.» (نفیسی ۱۳۶۸: ۳۴)

-
1. Piscator
 2. Brecht
 3. Epic theatre

در سطرهای بعدی این شعر/ کودکی/ بر پله‌های سیمانی ظهور می‌کند
دویدن خرگوش‌ها را به خاطر می‌آورد .../ پرواز کوتاه کبک را
باد را به خاطر می‌آورد .../ (کودک هنوز ظهور نکرده است
این ریسمان رنگارنگ/ چه به هنگام/ از آسمان فرود آمده است!)

.....
بر پله‌های سیمانی نشسته است/ صبح زرد تمام می‌شود
اسب را - بی‌مرد - برمی‌گردانند / و نگرانی چشم‌ها
فهمیده می‌شود/ گردوی ناچیده از درخت می‌افتد
در سطرهای بعدی این شعر/ کودکی به کوچه می‌آید
(معلوم می‌شود «صبح زرد تمام می‌شود» درست نبوده)

.....
در سطرهای قبلی این شعر/ بر شاخه‌های دور
هنوز چند گردوی ناچیده / مانده است
و کودکی که گفته بود/ هنوز نیامده است.

(موسوی ۱۳۷۸: ۷-۱۱)

۳- ایجاد مانع در ورود اغیار به فضای شعر

الف - در جوامع خفقان‌زده، شعر به ناچار فضایی وهم‌آمیز و پر رمز و راز به خود می‌گیرد و سرشار می‌شود از استعارات، سمبل‌ها و کنایات گوناگون. شعر معاصر در دو دههٔ چهل و پنجاه بهترین مثال برای این مدعاست و شاعران دست به تمثیل آفرینی‌هایی برای ترسیم فضای سیاسی آن دوره زده، به نمادها و کنایات توجه خاصی نشان می‌دهند، از همین است که پس از چندی کلمات و ترکیبات ویژه از سوی ادارهٔ سانسور رژیم شاه، ممنوع اعلام می‌شود (جنگل، ستاره سرخ، فریاد و ...).

در جست‌وجوی کفش آبی بودم/ کفاح قهوه‌ای آورد و سبز فروخت
نوروز کفش نویی باید داشت/ نوروز برف غریبی می‌بارید
در هفت‌سین باستانی/ سرخاب را دیدم که هل‌هل می‌کرد
و سین قرمز سر ساکت بود...

(صفا زاده ۱۳۵۶: ۶۶)

ب - شاعر پیشرو می‌داند که به فضایی راه یافته که هر کسی را توان همراهی با او نیست، یعنی راهیابی به این موقعیت، محتاج ریاضتی است که در خوانندگان غیرحرفه‌ای نمی‌توان سراغی از آن گرفت. گسترده‌ای که او در برابر آن به حیرت رسیده، چنان وسیع و شگفت است که زبان و تعبیرات او را دچار لکنت می‌کند و این به عبارتی همان «سبک شخصی» است که در شعر امروز در میان شاعران تفاوت‌های بنیادینی ایجاد کرده است و وحدت‌های موردانتظار خواننده را به مخاطره می‌اندازد. هر شاعر یک موجود بی‌سابقه است و چشم‌اندازهای جهانی و نفسانی او هم یک موقعیت بی‌سابقه. خوانندگان هر شعر «اگر از تاری و ابهام شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او که روشنی بخشیدن است، وجود ندارد، این تاری در کار شبی است که شعر، وظیفه کشفش را دارد.» (پرس ۱۳۵۱: ۲۱۳)

بر درختان ستور نواخته می‌شد / برگ‌ها بر حوض می‌ریختند
از باران گذشتیم / به ستور رسیدیم / نوازنده پیر شده بود
در کنار حوض نواخته بود / مادرم به نوازنده سلام گفت
شبگردان نام نوازنده را / از من پرسیدند / سکوت کردم

(احمدی ۱۳۷۲: ۱۷۲-۱۷۳)

۴- سبقت گرفتن ذهن و اندیشه شاعران از کلمات

بی‌شک امکانات زبانی تا حد متعارفی به شاعر امکان پیشروی می‌دهد و پس از آن شاعر است و بهتی بیان‌ناکردنی. در چنین وضعیتی شاعر ناچار می‌شود از چارچوب‌های زبان متعارف فراتر رود تا شاید بتواند حس و دیده‌های خود را به‌تصویر بکشد. «ابهام و خصیصه عطف به خود در پیام‌ها نشانه کاربرد زیباشناختی زبان هستند. ابهام است که در قیاس با امکانات معلوم رمزگان به پیام حالتی خلاق می‌بخشد.» (اکو ۱۳۷۱: ۵)

«گاه نیز پیچیدگی نتیجه هجوم سازمان‌یافته تمایلات ویران‌کننده‌ای است که شاعر در حوزه زبان رایج شعر از خود نشان می‌دهد تا تجربه زیباشناختی تازه‌ای را پشت

سر بگذارد. در این جا شاعر با اثری که می آفریند، پیشرو یا پیشرونماست.» (باباچاهی ۱۳۷۱: ۶۳)

او برای خودش مرده بود/ برای لباس سربازی خودش/ کنار اتوبان
و فکر نمی کرد که مرده بود/ ما از این سر متن می آمدیم
افق آبی از یک طرف/ و یک طرف دیگر/ تک و توکی درخت سبز
و او/ همین طور او/ برای خودش مرده بود/ پیاده شدیم
کمی به عقب/ چند جمله رو به عقب/ و بعد سرعت ما که سر به هوا
بیشتر از رعایت ایجاز بود/ که می توانستیم با آن کتابی را در چند جلد
فکر کنیم/ و خودمان را در سطرهای تودرتو / و خون تازه ای را
که روی زمین نریخته بود
عده ای از آن سر متن می آمدند/ با رنگ و روی پریده
ما به سمت سرعت خودمان پیچیدیم/ هوا دیگر کاملاً روشن بود
بعد از دو سه علامت پرسش/ پزشک قانونی/ قانوناً مرد
که همین طور/ و به جای او/ من هم تمام آنچه را که ندیده بودم
و هرچه را که نمی خواستم ببینم و بشنوم/ این وقت صبح را.
(باباچاهی ۱۳۷۵: ۱۰۶-۱۰۷)

۵- ایجاز

قدما ایجاز را تنها در محدوده جمله بررسی می کردند و آن را در مقابل اطناب می دیدند. ایجاز، آوردن معنای بسیار بود در لفظ اندک. طبیعی است که فشردن معنای بسیار در لفظ اندک گاهی و شاید در بسیاری از موارد، موجب ابهام خواهد شد. از سویی بینش شاعرانه در اصل بینشی گزینشگر است و از جهان پیرامون تنها آنچه را که می خواهد، برمی گزیند. پس شاعر در شعر خود جهان را متراکم کرده، تدوینی دوباره می بخشد. چنین فرایندی - به طبع - موجب می شود که شعر در ابعاد معنایی و لفظی، پر رمز و راز شود و معنا و زبان شاعرانه به سویی میل کند که روند فهم آن را با مشکل روبه رو سازد. در چنین شعرهایی، صورت ذهنی شعر دچار انقباضی است که با جای گیری در مخاطب و بنابر بنیة مطالعاتی او، به انبساطی

شخصی و مکاشفه‌ای فردی منجر می‌شود. به بیان دیگر، جهانی که به شعر وارد می‌شود چون انتخاب شده، نامانوس و نامتجانس نشان می‌دهد، اما با وسعت تأویل‌های شخصی، شکل طبیعی خود را خواهد یافت.

شاید بتوان گفت که تصویر (تمثیل) هم به نوعی از کارکردهای ایجاز بهره‌مند است و با تفسیرهایی که می‌تواند در خود حمل کند، به نوعی یک گره معنایی است. تصویر و تصویرگرایی طیف وسیعی از شعر امروز را دربرمی‌گیرد و به عبارتی بخش‌های مهمی از شعر امروز متکی بر تصویرگرایی است. تصویر کلمه‌ای است که وقتی از آن آغاز می‌کنیم، به تشبیه، استعاره، تمثیل، اسطوره و ... خواهیم رسید. «تمثیل بینشی موزون از عالم است، پیش از آنکه به صورت اندیشه درآید، تجربه‌ای کلامی است. اگر شاعر عالم را به مثابه یک زبان بشنود، آن را بیان نیز خواهد کرد.» (پاز ۱۳۶۱: ۱۱۰)

در همه راهم / گفت و گویی داشتم / نه بیشتر
تا می‌سوخت سگی / در چشم‌هاش در / غروب
در همه راهم / می‌سوخت سگی / تنها
(ناجی ۱۳۵۹: ۶۶)

کف دست من / خط پیشانی تو
آوازی یگانه در ارتفاع
و در ارتفاع / نام من چه نوازش دید
با نامت / در گره یک طناب
(شجاعی ۱۳۵۹: ۱۹)

۶- نابهنجاری نحوی

گاه نابهنجار نحوی در شعر امروز ابهام می‌آفریند که البته مانوس‌شدن با روند کار شاعر و زبان و دستور زبان ویژه او تا حد زیادی از شدت این امر خواهد کاست. به‌عنوان نمونه جابه‌جایی ضمائر، یکی از ویژگی‌های شعری نیماست که در سعدی هم سابقه دارد:

نگه دار یارب به چشم خودش بپرهیز از آسیب چشم بدش
(سعدی ۱۳۶۹: ۴۰)

و نیما می گوید:

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ...

(نیما یوشیج ۱۳۸۳: ۷۷۶)

و یا جابه‌جایی موصوف و صفت با کسره اضافه. سعدی می گوید:

غالب همت ایشان به معظمت امور مملکت متعلق باشد ... (سعدی ۱۳۶۸: ۴۶)

و نیما می گوید:

موجی رسیده فکر جهان را بر هم زده
بر هر چه داشت هستی، رنگ عدم زده
اندوهناک شب/ با موی دل‌ربایش بر جای او ...

(نیما یوشیج ۱۳۸۳: ۴۱۶)

۷- ورود مسائل جدید علوم

دوران ما، دوران انقلاب دانسته‌ها و انفجار رسانه‌ای است. نادرست است اگر گمان کنیم که وقتی کمونیسم در شوروی سابق فرو می‌پاشد، دیوار برلین فرو می‌ریزد و انقلاب (در مفهوم کلاسیک خود) دیگر اتفاق نمی‌افتد و مرزهای علوم و مرزهای جغرافیایی روز به روز محو و محوتر می‌شود، این همه دگرگونی به بیرون از خود ارجاعی ندارد و شعر، ادبیات، سینما و ... از تأثیرات آن به دور خواهند بود.

در هنگامی که وضع دردآلود دانش جدید را می‌سنجیم که مرزهای عقلی خود را تا درون مطلق ریاضی می‌یابد، هنگامی که می‌بینیم در دانش فیزیک دو نظریه بزرگ حاکم است، یکی اصل عمومی نسبت و دیگر اصل «کوانتا»ی مبتنی بر بی‌یقینی و عدم قطعیت که برای همیشه صحت معیارهای فیزیکی را محدود می‌سازد، هنگامی که بزرگ‌ترین دانشمند نوآور این قرن تخیل را زمینه حقیقی جوشش جوانه‌های دلش می‌داند ... آیا ما حق نداریم که راه شعر را نیز چون راه دانش مشروع و بر حق بدانیم؟ (پرس ۱۳۵۱: ۲۰۹-۲۱۰)

و بدین‌گونه، نگرشی نسبی، چه در برخورد با کلان اندیشه‌ها و چه در ساخت بینش زیباشناختی، جزو هویت شاعران امروز می‌شود و شاید بتوان گفت که فراروی از به‌کارگیری سمبل‌های تکراری و تغییر عناصر مخیل شعر و تئوری بسیار مهم

«مرگ مؤلف» (که بدان خواهیم پرداخت) از همین امر ناشی می‌شود.

اوپنهایمر دارد روی اقیانوس خواب بیدار می‌شود

پسر ضربه‌ای دیگر به جمجمه پدر می‌زند

روح باید فرار کند/ جسم دوم کجاست و یا جسم چندم؟

بیا ما هم همراه آنان بخوانیم ...

(صفارزاده ۱۳۶۵: ۲۲)

۸- مرگ مؤلف

بخشی از شعر امروز با فراوانی ترجمه‌هایی دربارهٔ مثلث «شاعر - متن - خواننده» و متعاقب آنچه «بحران مخاطب» خوانده می‌شود، به چشم‌اندازی تمسک می‌جوید که البته چندان جدید نیست، اما کیفیت طرح آن ظاهراً مسائلی جدیدی را موضوع قرار داده است. این گونهٔ شعری با پیروی از آنچه از مدت‌ها پیش در غرب مطرح شده، بر خود نام «پست مدرنیسم»^۱ می‌گذارد و می‌کوشد که با مخاطب به جای رابطه‌ای منطقی و عقلانی، رابطه‌ای بحرانی برقرار کند. «دریدار»^۲، «لیوتار»^۳، «گادامر»^۴، «بلانشو»^۵، «ریکور»^۶، «فوکو»^۷ و... نام‌هایی شناخته شده‌اند که جریان‌های شالوده‌شکن در شعر امروز از آنها سود می‌برند تا خود را محق جلوه دهند. حال از این میان، عده‌ای با فهم و درک صحیح این تعاریف و عدم انفعال در برابر آنها، می‌کوشند که آنچه ضروری تشخیص می‌دهند، به فرهنگ شعر فارسی فرابخوانند و عده‌ای هم «رفته که آب جو آرند» در حالی که «آب جو آمد و ...». نظریاتی نظیر «مرگ مؤلف» در شعر و ادبیات فارسی چندان بی‌سابقه نیست، چنان‌که در مقالات شمس تبریزی می‌خوانیم:

-
1. Postmodernism
 2. Derrida
 3. Lyotard
 4. Gadamer
 5. Blamchot
 6. Ricoeur
 7. Foucault

چنان‌که آن خطاط سه گونه خط نبشتی؛ یکی او خواندی لاغیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی نه غیر او. آن منم که سخن می‌گویم، نه من دانم، نه غیر من. (شمس تبریزی ۱۳۶۹: ۱۰۳)

اندیشمندان معتقد بر این باورند:

در متون ادبی تأویل به هیچ رو نمی‌تواند به نیت مؤلف یا شیوه اندیشه و در نهایت شناخت هم‌روزگاران مؤلف محدود شود: متن بیان ذهنیت مؤلف نیست، برعکس، مکالمه میان تأویل‌کننده و متن، هستی واقعی دارد و شرایط تأویل‌کننده شرط اصلی و مهم شناخت متن است، یعنی «افق معنایی تأویل‌کننده» اهمیت بیشتری دارد (احمدی ۱۳۸۵: ۵۷۴)

و همین امر است که در آرای متفکران پست‌مدرن، حرکت از «حضور» به «غیاب»، از «قصد» به «بازی» و از «حتمیت» به «عدم حتمیت» منتهی می‌شود. (نجومیان ۱۳۸۴: ۳۵-۳۶). چنین شعری در درجه اول دستگاه تخیل شعر در دوره‌های پیشین (تشبیه، استعاره و ...) را معیوب می‌شمارد و به طور کلی می‌کوشد که آنها را از شعر حذف کند تا هر چیز در شعر خودش باشد و نه نماینده چیزی دیگر. به عبارتی، شاعر فقط «دال»های خود را در برابر خواننده می‌چیند و کشف و حتی پرداخت «مدلول»های شعر را به وی وامی‌گذارد. «شعر تا آنجا که بتواند به تجربه مفاهیم و خودکامگی نشانه‌ها می‌افزاید، می‌خواهد رابطه دال و مدلول را به مرزهای ناممکن برساند. در شعر از ساختار محو مفاهیم بیش از اندازه بهره‌برداری می‌شود. شعر می‌خواهد به معنای طبیعی اشیاء یعنی خصلت آنها پی ببرد.» (بارت ۱۳۸۶: ۱۵۷)

چنین نگرشی بر آن است که «ادبیت» را از شعر بگیرد، یعنی گنجینه ادبی را از شعر حذف کند تا شعر از کلان روایت‌ها به تاریخی خصوصی رهنمود گردد. از همین است که شاعری از این دست، زبان زیبایی ادبی را کنار می‌گذارد و زبان محاوره و گفتار را با تمام تنوع خود، محور زبانی شعرش قرار می‌دهد. او می‌خواهد که در شعر «دانای کل» نباشد و صداهای متفاوت دیگر را به شعر خود راه دهد تا شعری پلی فونیک (چندصدایی) گفته باشد. برقراری رابطه با چنین شعری البته برای

هر کسی ساده نیست، چه، بر اتفاقی نویسی و تزلزل سیستم علت و معلولی استوار است. به عبارت دیگر، بافت و اجزای این شعر، ارگانیک (همبسته) نبوده و بندهای شعری، نه مکمل هم، که در خدمت حسی واحد قرار دارند.

مرگ مؤلف را دیری است / اعلام کرده‌اند / من مرده به دنیا آمده‌ام
(و اصل ماجرا را می‌دانم) / کسی حرف می‌زند از کسی که مرده
یا به قتل رسیده؟ / «چه اهمیت دارد چه کسی حرف می‌زند؟»

.....
در بیست سال گذشته اگر با تو قراری بگذارم

کافی است قطار کمی رو به عقب برود

و زیر کلماتی توقف کند / که اگر توقف کند

نترس، اصل ماجرا را من می‌دانم

در بیست سال پس فردا / «قهوه‌ای را بنوش!»

مردگان قطعاً در سه زمان می‌میرند

و در سه زمان سفر می‌کنند

نقش یک مرده را بهتر از این چه کسی بازی می‌کند؟

هنر مختصرم صرف بازی با گوشواره‌های این و آن

که نشد / فقط به صرف اینکه تو را به جای گل سرخ بگیرند

به جنگ استعاره‌ها رفتم / کشتم و کشته شدم

چه اهمیت دارد چه کسی مرده یا / یا به قتل رسیده؟

.....
نترس / از مؤلف مرده نترس

و در بیست سال همین حالا

بردار / فنجان قهوه‌ای را ...

(باباچاهی ۱۳۷۹: ۲۴-۲۵)

۹- نداشتن آگاهی از تلمیحات و زمینه‌های تاریخی خاص (که توضیح داده شد)

فانوس آسمانی تنها / ماه و «سیزیف» / هر شب و هر شعر

راه ملال و ... / ما / در کوچه‌های پرسه / در آفاق شعر و شب ...

(حقوقی ۱۳۷۰: ۹۳)

که اشاره دارد به اسطوره «سیزیف» در اساطیر یونان.

۱۰- آشنایی زدایی^۱ لفظی و معنایی

به طور کلی آشنایی زدایی را نتیجه فرآیندهای خاصی مانند هنجارگریزی و انحراف از نرم زبان (چه از نظر زبانی و چه از حیث معنایی) قلمداد کرده‌اند. «شیوه‌های آشنایی زدایی بسیار است. هم در به‌کارداشت واژه‌ها و جمله‌ها و هم در خلق انواع تصویرها و مضمون‌ها و معناهای نامنتظر ... البته عمل آشنایی زدایی نسبی است و در زمانه‌ها و زمینه‌های متفاوت متمایز و گوناگون.» (محبّتی ۱۳۸۰: ۱۶۳)

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش که دگر می‌نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی
(حافظ ۱۳۷۹: ۶۷۰)

چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترین یار

چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی

(فرخزاد ۱۳۶۸: ۳۷)

چنان‌که در شعر حافظ، هم توبه کردن به دست صنم باده‌فروش آشنایی زدایی کرده است و هم ماهیت این توبه که می‌نخوردن است (بی‌رخ بزم‌آریان!). در شعر فروغ هم مهربان بودن یارِ یگانه مطرح می‌شود؛ یاری که عطوفت و دروغ‌گویی را توأمان در خود دارد.

۱۱- بهره‌گیری از بیان روایی

شعر امروز گاه از بیان روایی سود می‌جوید، اما این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و به اصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. در حقیقت، بیان روایی، محملی است برای ایجاد فضایی شاعرانه که البته به خط روایی و داستانی تن در نمی‌دهد.

تجلی کامل چنین شگردی در شعر مهدی اخوان ثالث اتفاق می‌افتد.

او خود می‌گوید که «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد

روایت تنزل نداده‌ام ... من «مرغ آمین» [نیما] را با تمام زمینه روایتی‌اش و دیگر آثاری از این قبیل در کار نیما و دیگران را به شعرهایی که خیلی خیلی محض و نابند، ترجیح می‌دهم...» (کاخچی ۱۳۷۱: ۲۰۰)

فتاده سخت سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود.

و ما این سو نشست، خسته انبوهی زن و مرد و جوان و پیر

همه با یکدیگر پیوسته، لیک از پای، / و با زنجیر

.....
- «فتاده تخته سنگ آن سوی، وز پیشینیان پیری

بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هر کس جفت ...»

.....
شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید/ و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین‌تر از ما بود،

لعنت کرد گوشش را و نالان گفت: «باید رفت»

.....
هلا، یک ... دو ... سه ... دیگر بار/ هلا، یک، دو، سه دیگر بار

عرق‌ریزان، عزا، دشنام - گاهی گریه هم کردیم

هلا، یک، دو، سه زین‌سان بارها بسیار

.....
یکی از ما که زنجیرش سبک‌تر بود / به جهد ما درودی گفت و بالا رفت

خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند (و ما بی‌تاب)

.....
لبش را با زبان تر کرد (ما نیز آن‌چنان کردیم) و ساکت ماند

نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند...

- «برای ما بخوان» خیره به ما ساکت نگا می‌کرد

.....
- «چه خواندی، هان؟» / مکید آب دهانش را و گفت آرام:

- «نوشته بود/ همان/ کسی راز مرا داند

که از این رو به آن رویم بگرداند»

نشستیم / و / به مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب شط علیلی بود.

(اخوان ثالث ۱۳۷۵: ۹-۱۳)

نکته مهم و اساسی در این شعرها ماهیت تمثیلی آن است که بدون فرآیند داستانی امکان‌پذیر نیست و این بافت و فضای جدید، گاه برای خوانندگان ایجاد ابهام می‌کند.
۱۲- فردی شدن جریان شعر (سبک ویژه)

گفتیم که شعر امروز به مقدار زیادی فردی شده است، یعنی شاعر امروز با تکیه بر بینشی که با مسائل سیاسی و اجتماعی دوران عجین و مأنوس است، به هویتی منفرد دست یافته که تمام زیر و بم آن در شعر او دیده می‌شود.

نویسنده مسلماً دنیا را آن‌گونه که دربرمی‌گیرد، نشان می‌دهد، آن‌گونه که آن را خلاصه می‌کند؛ یعنی دنیای خود را. به نظر من فقط خوانندگان ساده‌لوح یا کودکان هستند که گمان می‌کنند با خواندن یک کتاب می‌توانند یک سر وارد دنیای واقعیت شوند. من هر وقت «باباگوریو» را می‌خوانم، خوب می‌دانم که در پاریس دوره بالزاک گردش نمی‌کنم، بلکه در پاریس بالزاک گردش می‌کنم، یعنی در زمان بالزاک، در دنیای بالزاک... برای من خواننده آنچه اهمیت دارد این است که مجذوب دنیای «منفرد» بشوم که با دنیای من تلاقی کند و با این همه غیر از دنیای من است. (دوبار ۱۳۵۲: ۱۵۷)

البته روان‌شناسی هم بر این امر صحنه‌گذارده و فردیت و منحصر به فرد بودن جریان شاعرانه در قبال تاریخ بزرگ ادبی، خود یکی از مؤلفه‌های مهم زبان‌شناسی و معرفت شعری است.

دورتر، سخت دورتر، یک فلس من به زیر صلیب افتاده است
آیا روز است؟ / از گرمای زیاد نقاب‌هامان را برمی‌داریم، می‌رویم
به دور، به آن‌جا. / زیر صلیب، تخم مرغی نصف می‌کنیم
و به هم می‌زنیم... / و مرگ، در راه، نفس زنان نقره‌ای می‌سازد
دورتر، صفحه موسیقی، زیر ناخن مه‌گرفته زیبا می‌چرخد
و صدا، همان صداست: / آیا روی است؟

(الهی ۱۳۵۰: ۳۶)

۱۳- آرکایسم (باستان‌گرایی)

یکی از مهم‌ترین راه‌های تشخیص‌بخشیدن به زبان، به کاربرد آرکایسم زبان بازمی‌گردد، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌رود. پس می‌توان مدعی شد که در اصل یکی از دلایل امتیاز زبانی شاعرانه نسبت به زبان غیرشاعرانه، به‌ویژه در گذشته، همین جلوه‌های آرکایسم زبانی بوده است. احیای واژه‌های مهجور و نیز گزینش ساخت نحوی، همواره به تشخیص زبان شعر منجر شده و از سوی دیگر، برای خوانندگانی که بیشتر غیرحرفه‌ای هستند، به عاملی ابهام‌آفرین بدل گردیده است:

ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یکی جوانه ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند...

(اخوان ثالث ۱۳۷۵: ۹۴)

کجا شد آن تنعم بی‌اسباب و خواسته؟ / کی گذشت و کجا
آن وقعه ناباور / که نان پاره ما برده‌گان گردن‌کش را
نان خورشی نبود / چرا که لثامت هر وعده گمج
بی‌نیازی هفته‌ای بود / که گاه به ماهی می‌کشید و گاه
دزدانه / از مرزهای خاطره می‌گریخت...

(شاملو ۱۳۷۸: ۹۵)

نتیجه

بی‌شک ابهام و نمودهای آن در شعر امروز، مبحثی نیست که در چنین مجالی به پایان برسد. نقد ادبی امروز می‌تواند موضوع را در شاخص‌های گوناگون و با ملاک‌های متفاوت ارزیابی کند و به نتایجی عالی‌تر دست یابد. نگارنده هرگز مدعی نیست که به تمام وجود ابهام در شعر امروز اشاره کرده است. بی‌شک از منظر و با ناظری دیگر، هنوز می‌توان به این مقوله گسترش بخشید و عوامل جامعه‌شناختی و سیاسی را هم در کار آورد، اما در این مجال، مهم این است که بدانیم گرچه تمام شعرهای بد ابهاماتی بی‌دلیل را در خود حمل می‌کنند

(که به طور مستقیم از ناتوانی یا بدفهمی شاعر نشأت می‌گیرد)، اما - از قضا - تمام شعرهای خوب هم به ناچار ابهاماتی دارند که از قدرت نفوذ شاعر در جهان پیرامون حکایت می‌کند. جهان هستی تنها برای انسان‌های ساده، ساده است و گرنه در دل کوچک‌ترین ذرات، همان قدر دنیاست که در دل کهکشان گریزی‌پای.

کتابنامه

- احمدی، احمدرضا. ۱۳۷۲. *لکه‌ای از عمر بر دیوار بود*. چ ۱. شیراز: نوید.
- احمدی، بابک. ۱۳۸۵. *ساختار و تأویل متن*. چ ۸. تهران: مرکز.
- اخوان‌ثالث، مهدی. ۱۳۷۵. *از این اوستا*. چ ۱۰. تهران: مروارید.
- اکو، امبرکو. ۱۳۷۱. «ایجاد پیام‌های زیباشناختی در زبان». *فصلنامه زنده رود*. اصفهان. س ۱. ش ۱.
- الهی، بیژن. ۱۳۵۰. *علف ایام*. چ ۱. تهران: نشر ۵۱.
- باباچاهی، علی. ۱۳۷۱. «خلوت تازه و تجربه‌های جدید شعر امروز ایران». *مجله آدینه*. تهران. س ۲. ش ۱۱۶.
- _____ . ۱۳۷۹. *عقل عذاب می‌دهد*. چ ۱. تهران: همراه.
- _____ . ۱۳۷۵. *نمزم بارانم*. چ ۱. تهران: دارینوش.
- بارت، رولان. ۱۳۸۶. *تقد تفسیری*. ترجمه محمدتقی عنایت. چ ۲. تهران: بزرگمهر.
- پاز، اکتاویو. ۱۳۶۱. *کودکان آب و گل*. ترجمه احمد میرعلایی. چ ۱. تهران: آزلو.
- پرس، سن ژون. ۱۳۵۱. «خطابه جایزه نوبل». *هنرمند و زمان او*. مصطفی رحیمی. چ ۳. تهران: نیل.
- ثروتیان، بهروز. ۱۳۸۳. *فن بیان در آفرینش خیال*. چ ۱. تهران: امیرکبیر.
- چالنگی، هوشنگ. ۱۳۸۳. *زنگوله تنبل*. چ ۲. تهران: سالی.
- حافظ. ۱۳۷۹. *دیوان*. به کوشش خلیل خطیب‌رهبر. چ ۳. تهران: صفی‌علی‌شاه.
- حقوقی، محمد. ۱۳۷۰. *شب، مانا، شب*. چ ۱. تهران: نگاه.

حمید رفیعی، محمدعلی. ۱۳۶۸. «پرهیزید تا جایی که بتوانید از ابهام و کژتابی». کیهان فرهنگی. تهران. س ۶. ش ۶۴.

داد. سیما. ۱۳۸۳. فرهنگ اصطلاحات ادبی. چ ۲. تهران: مروارید.

دووار، سیمون. ۱۳۵۲. «توانایی ادبیات». *وظیفه ادبیات*. ترجمه ابوالحسن نجفی. چ ۱. تهران: نیل.

رویایی، یدالله. ۱۳۷۹. *هفتاد سنگ قبر*. چ ۱. تهران: آژینه.

سارتر، ژان پل. ۱۳۷۰. *ادبیات چیست؟*. ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چ ۷. تهران: زمان.

سعدی. ۱۳۶۹. بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۴. تهران: خوارزمی.

_____ . ۱۳۶۸. گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ ۱. تهران: خوارزمی.

شاملو، احمد. ۱۳۷۸. *مدایح بی‌صه*. چ ۱. تهران: زمانه.

شجاعی، محمود. ۱۳۵۹. *از آبی نفس‌های کوتاه*. چ ۲. تهران: ناشر مؤلف.

شمس تبریزی. ۱۳۶۹. *مقالات*. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. چ ۱. تهران: خوارزمی.

شمیسا، سیروس. ۱۳۷۰. بیان. چ ۱. تهران: فردوسی.

صفارزاده، طاهره. ۱۳۵۶. *سفر پنجم*. چ ۱. تهران: رواق.

_____ . ۱۳۶۵. *طنین در دلتا*. چ ۲. شیراز: نوید.

فرخزاد، فروغ. ۱۳۶۸. *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*. چ ۷. تهران: مروارید.

کاخی، مرتضی. ۱۳۷۱. *صدای حیرت‌بیدار (گفت‌وگو با مهدی اخوان ثالث)*. چ ۱. تهران: زمستان.

کالر، جاناتان. ۱۳۷۹. *فردینان دوسوسور*. ترجمه کورش صفوی. چ ۱. تهران: هرمس.

محبّتی، مهدی. ۱۳۸۰. *بدیع‌نو*. چ ۱. تهران: سخن.

موحد، ضیاء. ۱۳۸۵. *شعر و شناخت*. چ ۲. تهران: مروارید.

موسوی، حافظ. ۱۳۷۸. *سطرهای پنهانی*. چ ۱. تهران: سالی.

ناجی، فیروز. ۱۳۵۹. *نام‌های بسیار*. چ ۲. تهران: ناشر مؤلف.

نجومیان، امیرعلی. ۱۳۸۴. *درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات*. چ ۱. اهواز: رسش.

- نفیسی، آذر. ۱۳۶۸. «آشنایی زدایی در ادبیات». کیهان فرهنگی. تهران. س ۶. ش ۶۲.
- نیما یوشیج. ۱۳۶۳. حرف‌های همسایه. چ ۶. تهران: دنیا.
- _____ . ۱۳۸۳. مجموعه اشعار. گردآوری سیروس طاهباز. چ ۶. تهران: نگاه.
- وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۹. بدیع از دیدگاه زیباشناسی. چ ۱. تهران: دوستان.
- همایی، جلال‌الدین. ۱۳۷۳. معنایی و بیان. چ ۲. تهران: هما.
- یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۵۲. انسان و سمبول‌هایش. ترجمه ابوطالب صارمی. چ ۱. تهران: امیرکبیر.