فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و ششم، پاییز ۱۳۹۶: ۱۷۹-۱۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۳/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲

نقش «به‌گزینی واژگان» در کمالِ هندسیِ شعرِ امروز

محمدرضا روزبه*

چکیده

اساساً کشف ظرفیت‌های معنایی، موسیقایی و زیباشناختی کلمات و کاربرد هوشمندانه آنها در بافت نحوی کلام، معیاری برای سنجش میزان انتظام و انضباط ذهنی شاعر است. در این مقاله، به شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و بر مبنای روش نقد فرمالیستی، دربارهٔ نقش «به‌گزینی واژگان» در کمال‌بخشی به هندسه و هارمونیِ سروده‌های شاعران برجسته معاصر بحث و بررسی شده است. پژوهش حاضر حاوی این دستاورد است که مهم‌ترین کارکردهای زیباشناختی به‌گزینی واژگان در شعر معاصران عبارتند از: فضاسازی، ایجاد هارمونی و هندسه در بافت کلام، ایجاد تناسبات و تداعی‌های چندلایهٔ لفظی و معنایی، و نقش القاگری. از این رهگذر، به‌گزینی کلمات به استحکام ساخت و بافت درونی شعر می‌انجامد و نظام هنری و هندسی شعر به کمال می‌گراید.

واژه‌های کلیدی: واژه، به‌گزینی، هندسهٔ کلام، تداعی، تناسب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان rayan.roozbeh@gmail.com

مقدمه و مبانی نظری

سخن بر سر بهترین انتخاب است؛ انتخاب بهترین و بایسته‌ترین واژگان در بافت نحوی شعر، به گونه‌ای که به ایجاد عالی‌ترین شکل هندسی کلام در آن بافت یاری رساند.

اساساً شاعران بزرگ و توانا در همهٔ ادوار تاریخ، درگیر وسوسه و دغدغهٔ این انتخاب‌های ژرف و شگرف بوده‌اند تا شعرشان را به کمال معماری و مهندسی برسانند. شاید به همین دلیل بوده است که در نظریه‌پردازی‌های سنتی پیرامون شعر و شاعری، به این نکته، یعنی وقوف و احاطه بر واژگان و ترکیبات زبان و نحوهٔ احضار آنها در ذهن به هنگام سرایش، تکیه و تأکید بسیار شده است، از جمله: «و اما مقدمات شاعری آن است کی مرد بر مفردات لغت کی بر آن شعر خواهد گفت، وقوف یابد و اقسام ترکیبات صحیح و فاسد آن را مستحضر شود...» (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۴۴۵)؛ و نیز حفظ اشعار گذشتگان و انباشتن ذهن از کلمات آنها را از شروط اساسی شاعری می‌دانستند: «... شاعر بدین درجه نرسد الّا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند» (نظامی عروضی، ۱۳۶۸: ۶۵).

از عصر روشنگری به این سو نیز نظریه‌پردازان حوزهٔ ادبیات، در اشکال گوناگون به نقش حیاتی «واژه» در ساختمان شعر و معماری کلام توجه خاص داشته‌اند. کالریج[۱] تکنیک شعر را «بهترین کلمات در بهترین نظام» برشمرده است و رابرت فراست[۲] گفته است که «شعر، نوعی اجرا به وسیلهٔ کلمات است» (هر دو نقل از: براهنی، ۱۳۵۸، ج۱ :۹۵).

توجه به نقش زبان و به‌ویژه کارکرد کلمات در بافت متن با ظهور جنبش ادبی فرمالیسم در اوایل قرن بیستم به اوج خود رسید. فرمالیست‌ها با تمرکز بر شکل و صورت ادبی عمدهٔ توجه خود را به زبان معطوف کردند و آرا و نظریاتی چون: آشنایی‌زدایی، رستاخیز کلمات، هنرسازه، وجه غالب، ادبیت، اصالت فرم و... را طرح و تبیین کردند. در این رهگذر، ازآنجاکه «شعر را کاربرد ادبی ناب زبان می‌دانستند» (سِلدُن،

---

۱. Samuel Coleridge منتقد و شاعر رمانتیک انگلیسی (۱۸۳۴-۱۷۷۲).

۲. Robert Frost شاعر امریکایی (۱۹۶۳-۱۸۷۴)

۱۳۷۲: ۱۹)، «در طی سال‌ها و در حجم انبوهی از مقالات نشان دادند که «کلمه» ارزش ذاتی و جمال‌شناسیک دارد و به هیچ روی وظیفهٔ انتقال معنی به مخاطب را ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۳). شفیعی‌کدکنی همچنین در تبیین نظریهٔ زبانی «زائوم» در نگرهٔ فرمالیستی می‌نویسد: «منظور از زائوم حالت تشخص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد...» (همان: ۱۳۹)؛ و به نقل از کروچه‌نیخ[1] می‌گوید: «در شعر، کلمه از معنایش پهناورتر است» (همان). به گفتهٔ شکلوفسکی از پیشوایان فرمالیسم: «کار ناقد شناختن هستی ادبی واژه است و نه بررسی تعیّن‌های فرهنگیش» (احمدی، ۱۳۷۸: ۵۹). آرتور رمبو[2] نیز گفته است: «شعر، کیمیاکاری شاعر است با واژه‌ها» (نقل از: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۰۹). لارنس پِرین[3] در تبیین خصلت چندمعنایی واژگان شعر، می‌نویسد: «... شاعر اغلب از طریق استفاده از معنای مختلف یک واژه، آن را برای انتقال چند معنی به طور همزمان به کار می‌برد ... وقتی ادیث سیتول[4] در یکی از اشعار خود می‌نویسد:

«This is the time of the wild spring and the mating of tigers»

(موسمِ بهارِ وحشی و جفت‌گیری ببرهاست)، مخصوصاً از واژهٔ «spring» استفاده می‌کند که در زبان انگلیسی، همزمان، دلالت بر فصل بهار و خیز برداشتن دارد. او همچنین از «tigers» (ببرها) به جای «Lambs» (برّه‌ها) و یا «birds» (پرندگان) استفاده می‌کند؛ زیرا این واژه نیز به نوبه خود، دارای معنی ضمنی درنده‌خویی و وحشی‌گری است که دو واژهٔ دیگر فاقد آنند» (پرین، ۱۳۷۳: ۳۴). وی همچنین معتقد است که: «وظیفه شاعر، کشف مداوم است؛ او معمولاً درصدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت‌انگیز می‌آفرینند» (همان: ۳۵).

---

1. Kručěnych

۲. Arthur Rimbaud شاعر سمبولیست فرانسوی (۱۸۹۱-۱۸۵۴)

۳. Laurence Perrine منتقد امریکایی (۱۹۹۵-۱۹۱۵)

۴. Edith Sitwell منتقد و شاعره انگلیسی (۱۹۶۴-۱۹۹۷)

نیما یوشیج نیز متأثر از نظریات ادبی جدید می‌نویسد: «شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند. در اشعار حافظ و نظامی دقت کنید. این دو نفر به‌خصوص، از آن اشخاص هستند» (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۱۱). براهنی نیز معتقد است: «واژه کلید کشف تاریکی‌هاست. الفبای رمز تمام معماهاست. واژه، بزرگ‌ترین کشف انسان بر روی زمین است و شاید اکتشافی است که تا انسان هست، جاودانه پاک است و تازه» (براهنی، ۱۳۵۸، ج۱: ۲۱).

باری، به‌گزینی واژه در بافت نحوی کلام، ناشی از توجه به هستی و هویت کلمه و ظرفیت‌های معنایی، موسیقایی و زیباشناختی آن است و این توجه و تأمل، خود، زاییدهٔ تربیت و تشکل ذهنی شاعر. به قول دیچز[۱]: «اعجاب ما در برابر استعدادهای بالقوه کلمات، نشانه‌ای است که می‌توان شاعر حقیقی را از روی آن شناخت» (دیچز، ۱۳۶۹: ۲۴۶). این تأکید بر نقش واژگان در بافت کلام، تا بدان‌جا پیش می‌رود که گاه شاعران و منتقدان، شعر را چیزی جز اشراق و شهود ناشی از کلمات نمی‌دانند. اودن[۲] می‌نویسد: «اگر جوانی در پاسخ این سؤال که «چرا می‌خواهی شعر بگویی؟» پاسخ دهد: «چیزهای مهمی دارم که می‌خواهم بیان کنم»، وی شاعر نیست؛ اما اگر جواب دهد: «دوست دارم پیرامون کلمات بگردم و گوش فرا دهم که چه می‌گویند» شاید در شُرف آن است که شاعر شود» (همان: ۲۴۶).

ضرورت پژوهش

فقدان معرفت به پتانسیل ذاتی کلمات و توانایی‌های بالقوهٔ آن، در تکوین هندسه و هنجارِ کلام، و به‌کارگیری نابه‌جا و ناشیانه کلمات، از دورترین آفاق تاریخ ادبیات تا به امروز، موجب پدید آمدن انبوه اشعار سست و کم‌رمق بوده است. کافی است که صرفاً به بخش عظیمی از میراث شعر نسل جوان امروز از این منظر نگاهی بیفکنیم تا دریابیم که فقدان آگاهی به حدود و حیثیت کلمات، چه آفات و آسیب‌هایی گریبانگیر شعر این

---

۱. David Dichez ادیب، نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۹۱۲-۲۰۰۵)

۲. W.H.Auden شاعر انگلیسی- امریکایی (۱۹۰۷-۱۹۷۳)

برهه کرده و خیل و سیل اشعار را به «کنسرو کلمات و تصاویر جدولی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: نوزده مقدمه) مبدل کرده است «بی هیچ پیرنگ شعری و بهره‌مندی از ساخت و موسیقی و کیمیاکاری درقلمرو زبان» (همان) و نیز «مسئله گسترش گروه واژه‌ها امروز بهانه‌ای به دست آدم‌های بی‌استعداد داده که هر واژه درست و غلطی به زبانشان می‌آید و از میان کتاب‌های فارسی و عربی و فرنگی یادداشت می‌کنند ـ پریشان و بی هیچ تناسبی ـ کنار هم می‌گذارند و مدعی وسعت گروه واژه‌ها می‌شوند و این وسعت دایرهٔ لغت را نتیجه وسعت تخیل خود می‌پندارند. مثلاً جوانی می‌گوید:

عمق عقیم بعثت فانوس احتیال
در قدس انفجار اتم‌های ایدرژن

و کاری به این ندارد که معنی این حرف‌ها چیست. ناقد ناآگاه روزنامه هم می‌نویسد که این شاعر، تخیلش نیرومند است و دایرهٔ لغتش وسیع» (همان، ۱۳۹۰: ۵۵۷).

وقوف بر همین آفات و آسیب‌ها که از این رهگذر گریبانگیر حجم عظیمی از اشعار قدیم و جدید فارسی شده است و می‌شود، ضرورت پژوهشی این نوشتار را آشکارتر می‌سازد؛ از این رو در این مقال و مجال، قصد برآن است که با سیری اجمالی در آثار شاعران برجسته معاصر، پاره‌ای از به‌گزینی‌های واژگانی در شعر آنها را که نمودار تربیت و تعالی ذوق هنری‌شان، و نیز مایه‌بخش کمال هندسی اشعار آنهاست، بررسی کنیم. بدیهی است که این گونه پژوهش‌ها می‌توانند به مثابه الگویی آموزشی، در رشد و تعالی ذوق و قریحهٔ شاعران جوان مؤثر باشند.

بیان این نکته نیز ضروری است که در انتخاب شاعران، از آنجا که مقاله، معطوف به حوزهٔ شعر معاصر است به پراکنشِ تاریخی و نیز تنوع و تکثر جریان‌های شعری معاصر توجه داشته‌ایم. شیوهٔ انتخاب شاعران و اشعار بررسی‌شده و تعداد آنها نیز بر مبنای معیارهای زیر است:

الف) برجستگی شاعران از حیث برخورداری از ذهن و زبانی هندسی و هارمونیک؛

ب) بسامد بالای آثار شاعر از منظر خلاقیت‌های زبانی مورد بحث؛

ج) به‌گزینی واژگان در اشعار مورد بحث، از حیث فضاسازی، برخورداری از غنای هندسی و هارمونیک، ایجاد تناسبات لفظی و معنایی چندلایه و قدرت القاگری شاخص

و شایان توجه و تأمل، به‌نحوی که مصادیق بارز و برجستهٔ مدعا و مفهوم این پژوهش باشند؛

د) مصادیق و نمونه‌ها، هم اشعار کلاسیک را در بر می‌گیرد و هم نوسروده‌ها را؛

هـ) واژه‌گزینی‌های بارز و برجسته به فراخور ساختار صوری و معنایی هر اثر، گاه در ظرف سطر یا مصراع یا بیت تجلی یافته‌اند و گاه در قالب یک بند یا کلیت شعر.

بر این اساس روش تحقیق در این مقاله، به نقد و بررسی فرمالیستی متمایل است.

بدیهی است که همنشینی هنری واژگان در زنجیرهٔ نحوی، موجب ظهور شگردهای زیباشناختی متنوعی می‌شود؛ از انواع ابهام و ایهام گرفته تا گونه‌های مختلف تناسبات و تداعی‌های لفظی، معنوی و حتی سمعی و بصری. اما کانون توجه و تمرکز ما در اینجا بر اشعاری است که انتخاب هوشمندانهٔ کلمات و ترکیبات، فراتر از ایجاد شگردهای یادشده، هم موجد ظهور هنجار و هندسهٔ دقیق لفظی و معنایی در پیکرهٔ شعر شده و هم شبکهٔ تداعی‌های ذهنی را گسترش داده است، و هم در ساخت فضای معنایی و عاطفی شعر، و نیز در ساختار کلی اثر، نقش خاص و بی‌بدیل بر عهده داشته است.

پرسش‌های تحقیق

۱. به‌گزینی واژگان چه تأثیری بر صورت و ساختار شعر دارد؟

۲. مهم‌ترین کارکردهای زیباشناختی به‌گزینی واژگان در بافت کلام کدامند؟

۳. کدام شاعرانِ امروز از این حیث برجستگی دارند؟

پیشینه تحقیق

پیش از این، کانون توجه محققان ادبی در بررسی به‌گزینی واژگان، غالباً شعر حافظ و چند تنی دیگر از سرایندگان برجستهٔ تاریخ ادب فارسی بوده است. اغلب حافظ‌پژوهان در شرح و تحلیل غزلیات خواجه، به اجمال و گاه به تفصیل پیرامون هندسه و هنجار کلام در شعر او سخن گفته‌اند، از جمله: تقی پورنامداریان در کتاب «گمشدهٔ لب دریا» (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ) در فصلی با عنوان «صورت و ظرایف هنری در شعر حافظ» به تناسب‌های معنایی کلمات و تناظرهای خطی و لفظی و نیز تداعی مضامین و معانی شعر خواجه پرداخته است (صص ۱۰۴-۱۳۲)؛ نیز محمد راستگوفر در

مقاله‌ای با عنوان «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» (فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش‌های ادبی» انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره دوم، بهار ۱۳۸۳: ۶۵-۸۲) پاره‌ای از به‌گزینی‌های واژگانی شعر حافظ را برشمرده و بررسیده است.

پورنامداریان همچنین در کتاب «سفر در مه» (تأملی در شعر احمد شاملو»، در فصلی با عنوان «شناخت کلمه» (صص ۳۴۳-۳۵۳)، به پاره‌ای جنبه‌های هندسی کلام شاملو پرداخته است. کاووس حسن‌لی در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر فارسی» و مصطفی علی‌پور در کتاب «ساختار زبان شعر امروز» نیز به شکل جزئی و پراکنده، به پاره‌ای از گزینش‌های واژگانی مناسب شاعران معاصر اشاره کرده‌اند. محمدرضا روزبه در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جمال‌شناسانهٔ پاره‌ای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امین‌پور» (۱۳۹۰)، تناسبات پیدا و پنهان در شبکه کلامی شعر آن زنده‌یاد را بررسی کرده است.

نگارنده، در جای‌جای مقالهٔ حاضر به فراخور بحث، از آثار یادشده در بالا بهره جسته و به آنها اشاره کرده است. جدا از این موارد، در نقد و تحلیل شاعران قدیم و جدید، محققان و منتقدان، بعضاً اشاراتی کوتاه و گذرا به نظام واژه‌گزینی و ظرایف لفظی شاعران گوناگون داشته‌اند اما در حوزهٔ شعر معاصر، اثری که به شکل هدفمند و تخصصی به این موضوع پرداخته باشد، یافت نشد.

بحث و بررسی

همان‌گونه که در مقدمه بحث گفته شد، انتخاب سخته و سنجیده واژگان در زنجیرهٔ بیت یا سطر شعر می‌تواند به قوام و نظام ساختاری شعر اوج و اعتباری خاص ببخشد و بالعکس، گزینش واژه یا واژگان نسنجیده ممکن است شعر را شدیداً فروبکشد؛ آری گاه اساساً منزلت و حیثیت هنری بیتی به واسطهٔ گزینش دقیق واژه‌ای از زمین به آسمان برمی‌کشد. این مصرع خواجوی کرمانی: «عاقبت منزل ما وادی گورستان است» را حافظ، این گونه بازسروده است: «عاقبت منزل ما وادی خاموشان است» و سرشت و سرنوشت شعر را این‌گونه آرمانی و آسمانی کرده است. گاه نیز به‌کارگیری سنجیدهٔ واژه‌ای، موجب غنا و قوت فضای معنوی شعر می‌شود. باز هم به این بیت حافظ بنگریم:

نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

(حافظ: ۱۳۶۳: ۱۲۳)

اگر شاعر، به جای کلمه «مستوجب» ، واژه «شایسته» را به کار می‌برد و فریفته هماواتی صوتی «ش»ها می‌شد، فضا و ساخت درونی مصرع را می‌باخت؛ زیرا بار معنایی و حتی آوایی مستوجب - که مفهوم کیفر و مکافات – را در خود نهفته دارد، با جوّ درونی شعر، بسیار سازگارتر است. گاه انتخاب هنری و هوشمندانه واژه، شبکه ای منسجم از تناسب‌ها و تداعی‌های لفظی و معنایی را رقم می‌زند. در این بیت حافظ نیز:

دوش در حلقه‌ی ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله‌ی موی تو بود

(حافظ: ۱۶۳)

اگر شاعر، به جای «حلقه»، از واژگانی نظیر محفل، مجلس، خلوت، ساحت و ... استفاده می‌کرد، شبکه شگفت حاصل از ایهام تناسب حلقه با گیسو، حلقه با قصه، حلقه با سخن، حلقه با سلسله و مو، و همچنین همسازی بصری ناشی از حروف حلقوی شکلِ موجود در بیت از دست می‌رفت و بیت از اوج خود فرود می‌آمد.

و سرانجام در این بیت:

صالح و طالح متاع خویش نمودند تا که قبول افتد و که در نظر آید

(حافظ: ۱۸۰)

حافظ به جای گزینه‌های متضاد مؤمن و کافر، صالح و فاسق، تائب و طالح، عابد و عاشق و ...، صالح و طالح را هشیارانه برگزیده است؛ زیرا «صالح نام پیامبری است که داستانش در قرآن آمده، به‌ویژه داستان ماده شتری که به معجزه پدید آورد ... اینک اگر بدانیم که طالح جز بدکار به معنی ماده‌شتر نیز است ... نیز اگر بدانیم یکی از معانی ریشهٔ آن (طلح) خارشتر است (خاری که شتر می‌خورد)، نیز آبِ در برکه مانده، درمی‌یابیم که این واژه چه پیوند نازک و نیکویی با صالح و شترش و برکه آبی که یک روز خوراک مردم بود و یک روز خوراک شتر، می‌یابد ...» (راستگوفر، ۱۳۸۳: ۷۴).

مقصود از ارائه این مصادیق در شعر حافظ، ایجاد پیش‌زمینه‌ای بود برای ورود به حیطهٔ اصلی بحث و بررسی نقش و کاربرد واژگان سنجیده در اشعار معاصران.

مهم‌ترین کارکردهای زیباشناختی به‌گزینی واژگان

فضاسازی

به‌گزینی واژگان، چه در محور همنشینی[1] و چه در محور جانشینی[2] کلام، موجب ظهور هاله‌های زبانی، تصویری؛ عاطفی و اندیشگانی می‌شود متناسب با طرح کلی شعر، که در مجموع، حال و هوایی یک دست و ملموس به اثر می‌بخشد.

در این تکه از شعر «هست شب» سرودهٔ نیما یوشیج:

«هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک،

رنگ رخ باخته است ...

هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا

هم از این روست، نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را» (نیما یوشیج، ۱۳۷۰: ۵۱۱)

فعلْواژه «در استاده» که در شکلی نسبتاً بدیع به کار رفته است، نشان از گزینش آگاهانه و سنجیده شاعر است؛ زیرا شاید در هیچ فعل‌واژهٔ دیگری جای آن نمی‌توانست تصور شاعر را بدین‌گونه ملموس به تصویر بکشد و تعبیری هماهنگ و هارمونیک با کلیت شعر به وجود آورد. «در تاریخ بیهقی دو بار «ایستادن» برای «هوا» به کار رفته است:

و هوای بلخ گرم ایستاد (بیهقی، ج ۲: ۴۹۳)

هرچند هوا گرم ایستاده بود، و امیر قصد خوارزم کرد ... (همان، ج۳ : ۱۱۱۰).

تعبیر نیما از «در استادن هوا» صرف نظر از منِش استعاری و مجازی آن، هوای راکد، مانده و خفه است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۳۳). بیان این نکته نیز ضروری است که سطوت و استواری فعل «دراستاده»، با فضای کلی شعر یعنی استقرار و استمرار جوّ سکون و خفقان، هماوایی و هماهنگی ملموسی دارد.

اخوان‌ثالث از زبان‌آوران شاخص شعر زمان ماست. در سروده‌های او بعضاً با گزینش‌های واژگان و ترکیبات در بافت تصویری یا روایی شعر برمی‌خوریم که نشانگر شناخت دقیق و عمیق او از ظرفیت‌های سرشار زبان است.

در بخش آغازین از شعر «میراث»:

---

1. syntagmatic axis
2. paradigmatic axis

پوستینی کهنه دارم من،
یادگاری ژنده پیر از روزگارانی غبارآلود
سالخوردی جاودان مانند
مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۳۳)

واژگان مرکب «غبارآلود» و «روزگارآلود» افزون بر نقش برجسته‌شان در مقام موسیقی کناری با انباشتگی آوایی خاص، همپیوند با واژگانی چون: پوستین، کهنه، یادگار، ژنده پیر، روزگاران، سالخورد، میراث، نیاکانم و... در ایجاد فضایی لبالب از کهنگی و دیرینگی، و نیز جوّ عاطفی و نوستالژیک شعر، بسیار موفق و مؤثر عمل کرده‌اند.

شاملو از حیث وسواس شاعرانه در گزینش کلمات و چینش هنری آنها در محور همنشینی کلام به قصد ایجاد هندسه دقیق زبانی ـ تصویری، در میان معاصران، کم‌نظیر است؛ و البته این، جدا از وسواسی است که او در توجه به نقش موسیقایی واژگان در بافت کلام خود دارد. بدیهی است که نشان دادن واژه‌گزینی‌های دقیق و هوشمندانه شاملو، خود می‌تواند موضوع کتاب‌ها و رساله‌های تخصصی بسیاری باشد و بازنمود تمامی آنها در این مقال و مجال محدود، نه میسر است و نه مقصود ما. در اینجا صرفاً به چند نمونه از این به‌گزینی‌های هشیارانهٔ شاعر اشاره می‌کنیم که مشتی است نمونه خروار. در شعر «مرثیه» (برای فروغ فرخزاد) می‌سراید:

نامت سپیده‌دمی است که بر پیشانی آسمان می‌گذرد
ـ متبرک باد نام تو! ـ (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۵۰).

شاملو در اینجا کلمهٔ «متبرک» را -با بار معنایی و معنوی خاص آن- برگزیده است که در ساختن فضای سوگمندانه شعر، کارآمدی کامل دارد و به قولی: «بار غم‌انگیز و عمیق «متبرک» کجا و بار شادی‌آمیز و سطحی «خجسته» و «همایون» کجا؟ آن هم در این دعای دقیق، زیبا و فراموش‌نشدنی» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۲۹).

شعر سهراب سپهری، اگرچه جولانگاه ذهن و زبانی زلال، تصویری و پرحس و حادثه است، لیکن مثل شعر اخوان و شاملو، ساختار دقیق هندسی ندارد. با این حال، گاه در لابلای سطرهای شعرهایش، با به‌گزینی کلماتی روبه‌رو می‌شویم که در تکوین معنا و فضای شعر، نقشی خاص برعهده دارند، مثلاً در این بخش از شعر «ندای آغاز»:

باید امشب چمدانی را
که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم ... (سپهری، ۱۳۶۸: ۳۹۲).

کلمه «تنهایی» در مقام واژه‌ای کانونی، نقشی بسزا در تکوین بافت مجازی شعر دارد. اگر دقت کنیم، درمی‌یابیم که این واژه، گرانیگاه معنایی ـ تصویری شعر است و اساساً با حذف آن، کلام، از شعریت، ساقط و مبدل به نظمی عادی می‌شود. شاعر، هشیارانه، بیان عادیِ «باید امشب تنها بروم» را در بافت و بیانی مجازی و در بهترین شکل خود سروده است و در این میان، واژهٔ «تنهایی» نقش کلیدی را در استحاله هنری سطر بر عهده دارد. چمدانی که فقط گنجایش پیراهنی را دارد و پیراهنی که تنهایی شاعر را دربرگرفته است، مفهوم تنهایی را عمق بیشتری بخشیده است. «تنهایی، پیراهنی است اندازه تن و برازندهٔ روح او. به راستی این تن در ترکیب «پیراهن تنهایی» چه خوش جا گرفته است!» (روزبه، ۱۳۸۹: ۲۸۲). در شعر «نشانی» از سپهری می‌خوانیم:

پای فوارهٔ جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و تو را ترسی شفاف فرامی‌گیرد (سپهری، ۱۳۶۸: ۳۵۹).

صفت «شفاف» برای ترس، نیز گزینش هوشمندانه است، زیرا متناسب با فضای لطیف شعر و جوّ معنایی حاکم برآن (سلوک عارفانه)، از خشکی و خشونت واژهٔ ترس می‌کاهد و به آن، عمق و زیبایی می‌بخشد. افزون بر این، با توجه به هالهٔ تصویری ـ معناییِ سطر قبل (نظّاره فوارهٔ جاوید اساطیر زمین)، ترس شفاف، حیرت و خشیت عارفانه را به شکلی زیبا و هنری به تصویر می‌کشد.

در این بند از شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» سرودهٔ منوچهر آتشی:

اسب سفید وحشی!/ بگذار در طویلهٔ پندار سرد خویش/ سر با بخور گند هوس‌ها بیاکنم/ نیرو نمانده تا که فرو ریزمت به کوه/ سینه نمانده تا که خروشی به پا کنم (آتشی، ۱۳۶۵: ۷۴).

انتخاب واژهٔ «طویله» در مقام مشبه به پندار، سخت ماهرانه و هوشمندانه است. زیرا «کلمه طویله، از سویی در پیوند با اسب، گند، سرآکندن، و از دیگر سو مرتبط با کلمه

پندار (یادآور پندارهای طویل و خیالات دور و دراز) موسیقی معنوی دلنشینی آفریده است که از تشکل ذهنی شاعر حکایت دارد» (روزبه، ۱۳۸۹: ۳۶۹). آری با توجه به فضای معنایی این بخش از شعر که مبتنی بر خود ـ افشایی شاعر/ روای است، واژهٔ طویله، فضایی هارمونیک را در محور عمودی شعر دمیده است.

در این تکه از شعر علی عبدالرضایی:

- اجازه آقا! گاو اگر سُر می‌خورد/ شیروانی اگر می‌فتاد/ زیر آن همه تیرآهن همیشه آیا می‌مردیم؟/ آموزگار تکانی به چهره‌اش ریخت/ دست‌هایش را از ته جیبش کَند/ و آسمان روی سقف کلاس چندم آمد/ نیمکت‌های له شده/ دست‌هایی که روی پاسخ رفت ... (عبدالرضایی، ۱۳۷۶: ۹).

شاعر کوشیده است تا تصویری هنری از واقعه زلزله ارائه کند. اما به طور اخص، در این سطرها:

آموزگار تکانی به چهره‌اش ریخت (به جای داد)

و دست‌هایش را از ته جیبش کَند (به جای درآورد)

ساخت‌شکنی زبانی شاعر، با بهره‌گیری از فعل‌واژه‌های «ریخت» و «کند» در موضع نامتعارف، به نیت ایجاد فضایی تند و هیستریک متناسب با لحظات وقوع زلزله است. این فعل واژه‌ها، ریتم و روند زبان را به تندی و تکاپو واداشته‌اند تا رخداد زلزله، و نیز حالت وحشت و سراسیمگی آموزگار، ملموس به چشم بیایند. با این توضیحات، می‌توان به پتانسیل فعل‌واژه‌های یادشده در ایجاد فضای حسی مناسب با وجوه معنایی شعر پی برد.

ایجاد هندسه و هارمونی در بافت کلام

شاعر از طریق سنجش و گزینش واژه یا ترکیب برتر، علاوه بر فضاسازی، هارمونی و هندسهٔ بافت و بدنهٔ کلام را اعتلا می‌بخشد؛ به نحوی که ارتباط ساختاری اجزا، و نهایتاً استحکام و زیبایی شعر به اوج می‌رسد.

شاملو در همان شعر مرثیه می‌گوید:

و ما همچنان/ دوره می‌کنیم/ شب را و روز را/ هنوز را (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۵۰).

در اینجا «دوره کردن» با سطور پیشین شعر:

این دفتر خالی

تا چند
تا چند
ورق خواهد خورد؟ (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۵۰)

پیوندی ساختاری و ارگانیک دارد. زیرا «دوره کردن» در اینجا (به معنی گذران سطحی) با ورق خوردن دفتر خالی هم پیوند می‌یابد و مفهوم «مطالعهٔ سطحی» را نیز به ذهن تداعی می‌کند. در بخش آغازین شعر «مرگ ناصری»:

با آوازی یکدست،
یکدست،
دنباله چوبین بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
برخاک می‌کشید (همان: ۶۱۲).

از آن جا که سرودهٔ یادشده، توصیفی تمثیلی از تصلیب عیسی (ع) است، انتخاب کلمهٔ «یکدست» برای آواز (به جای یکنواخت) و «بار» به جای چوب صلیب، نشان از بلاغت ذهن شاعر و توانایی او در انتخاب بهترین گزینه‌ها دارد. به رغم تناسب معنایی و موسیقایی «یکنواخت» با آواز، واژهٔ «یکدست»، تجرد، تنهایی و بی‌کسی عیسی(ع) را در آن هول و هنگامه، بهتر و بجاتر تداعی می‌کند و کاربرد «بار» به جای صلیب، «بار امانت» را با همهٔ هاله‌های معنایی دینی، عرفانی و ادبی‌اش تداعی می‌کند و به غنای معنوی شعر می‌افزاید.

اگرچه شعر فروغ فرخزاد فاقد معماری و مهندسی ذهنی و زبانی در حد اخوان و شاملوست، لیکن از خصلت واژه‌گزینی‌های بایسته خالی نیست و هوشمندی خاص فروغ، گاه در این عرصه نیز بروز می‌کند.

در این بخش از شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»:

و در شهادت یک شمع/ راز منوّری‌ست که آن را/ آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌فهمد (فرخزاد، ۱۳۶۸ الف: ۴۲).

انتخاب صفت «منوّر» برای راز، نشان از بلوغ و بلاغت ذهن و زبان شاعر دارد. در اینجا واژهٔ منوّر، هم به «راز»، قداست و نورانیت خاصی داده، و هم در پیوند با شمع و شعله، ساختار تصویری شعر را کمال بخشیده است. البته از نقش واژهٔ «شهادت» نیز نباید غافل بود که به معنای دو سویهٔ خود ـ الف) شاهد و ناظر بودن؛ ب) مرگ سرخ و عاشقانه ـ زمینه را برای ظهور طیف تصویری و معنایی منسجمی در پیوند با راز منور - که به گسترش معنویت فضا یاری می‌رساند- فراهم می‌سازد. در این بخش از شعر «تنها صداست که می‌ماند»:

صدا، صدا، تنها صدا
صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن
صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک
صدای انعقاد نطفه معنی
و بسط ذهن مشترک عشق... (فرخزاد، ۱۳۶۸الف: ۹۴)

باز با هوشمندی شاعر در فراخوان واژهٔ سنجیده روبه‌رو می‌شویم: واژهٔ «معنی»، همپیوند با نطفه و انعقاد، «منی» را به ذهن متبادر می‌سازد، اما این ایهام تبادر زیبا، تمامی ماجرا نیست، بلکه واژگان یادشده، در پیوندی ساختاری با «خواهش، آب، جاری شدن، ریزش، جدار، مادگی، مشترک و عشق»، هندسه ذهنی و زبانی متشکلی می‌سازند که هم هستی و هویت زنانه شعر را پررنگ می‌کنند و هم مایهٔ ظهور طیف‌های معنایی متکثری در ذهن مخاطب می‌شوند و پتانسیل تأویل‌پذیری شعر را ارتقا می‌دهند. نیز در این بخش از شعر «فتح باغ»:

سخن از زندگی نقره‌ای آوازی‌ست
که سحرگاهان، فوارهٔ کوچک می‌خواند... (همان، ۱۳۶۸ب: ۱۱۵)

کاربرد واژهٔ «نقره‌ای» در مقام صفت برای زندگی، صرفاً ما را در معرض یک «حس‌آمیزی» زیبای شاعرانه قرار نمی‌دهد، بلکه با تأمل درمی‌یابیم که این جابه‌جایی صفت (که در واقع متعلق به فواره است)، هم بافت کلام را تازه و باطراوات کرده است، هم به شعر عمق و ابهام دلنشینی داده، و هم میدان تصور و تخیل را گسترش داده

است. در اینجا «نقره‌ای» هم می‌تواند صفت فواره باشد و هم صفت آواز و زندگی. این جابه‌جایی، نظم هندسی شعر را قوی‌تر و هنری‌تر کرده است.

در بخشی از شعر «ندای آغاز» سپهری می‌خوانیم:

من به اندازهٔ یک ابر دلم می‌گیرد/ وقتی از پنجره می‌بینم حوری/ - دختر بالغ همسایه -/ پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین/ فقه می‌خواند ... (سپهری، ۱۳۶۸: ۳۹۲).

انتخاب نام «حوری» برای دختر همسایه -که نشانگر وسواس هوشمندانه شاعر است و ما را به یاد نام‌های سمبولیک در رمان‌ها و فیلم‌های معناگرا می‌اندازد- به غنای معنوی شعر و ایجاد طنزی پنهان و آشکار، و نیز فضایی متباین یاری رسانده است. آری «انتخاب نام حوری برای دختر همسایه اتفاقی نیست؛ حوری، زن بهشتی است تدارک دیده شده برای مردان بهشت. صفت «بالغ» هم که به خودی خود بلیغ و مبلّغ است، «پای کمیاب ترین نارون روی زمین» هم تصویر کوچکی است از بهشت موعود. همه چیز برای عشق و جوانی ـ چنان که افتد و دانی! ـ مهیاست. حال، این بهشت نقد را بگذاری و بپردازی به نسیه؟ نه عاقل است که نسیه خرید و نقد بهشت! ...» (روزبه، ۱۳۸۹: ۲۸۰).

سیدحسن حسینی نیز از معدود شاعرانی بود که به وجه معماری و مهندسی کلام خود توجه بلیغی داشت و شعرش پر از رفتارهای زبانی هوشمندانه است. مثلاً در این کوتاه سروده:

شاعری تشنه ز دریا می‌گفت
اهل بیت سخنش را
به اسارت بردند (حسینی، ۱۳۸۵: ۲۲).

شاید نیازی به گفتن نباشد که واژه «بیت» در اهل بیت، از سویی با کلمه «شاعر» و از دیگر سو با «دریا»، «تشنه» و «اسارت» چه شبکه زیبایی از تلمیح و تناسب آفریده است. اما یکی از ساختمندترین سپیدسروده‌های این شاعر با عنوان «راز رشید»، سرشار از همین گزینش‌های سنجیدهٔ واژگانی است که با هم می‌خوانیم:

به گونهٔ ماه/ نامت زبانزد آسمان‌ها بود/ و پیمان برادری‌ات/ با جبل نور/ چون آیه‌های جهاد/ محکم/ تو آن راز رشیدی/ که روزی فرات/ بر لبت آورد/ و ساعتی بعد/ در باران

متواتر پولاد/ بریده بریده/ افشا شدی/ و باد/ تو را با مشام خیمه‌گاه/ در میان نهاد/ و انتظار در بهت کودکانه حرم/ طولانی شد/ تو آن راز رشیدی/ که روزی فرات/ بر لبت آورد/ و کنار درک تو/ کوه از کمر شکست (حسینی، ۱۳۷۱: ۳۷-۳۸).

این شعر که در ستایش ابوالفضل (ع) سروده شده است، سرشار است از تناسبات لفظی: بین گونه و زبان، بین ماه و لقب ممدوح (قمربنی‌هاشم)، ایهام در عبارت: «بر لبت آورد» (حضور ممدوح بر لب رود فرات، و بر لب آوردن راز) ایهام در «بریده بریده افشا شدن» (تکه تکه شدن اعضای بدن ممدوح و نیز دهان به دهان فاش شدن خبر دلیری و شهادت او) و... . اما در این میان، در دو جای شعر، واژه‌گزینی هوشمندانه شاعر، نظم و نظام هندسی شعر را به اوج رسانده است؛ واژهٔ «محکم» در ابتدای شعر، و تناسب دوسویهٔ آن با «پیمان برادری» و نیز با «آیه‌های جهاد». در تناسب نخست، پیمان برادری او با جبل نور (در برخی روایات امام حسین(ع) را «کوه نور» نامیده‌اند)، محکم برشمرده شده و در تناسب دوم، این پیمان محکم به آیه‌های جهاد تشبیه شده است که تداعی‌گر آیات محکم قرآن است در برابر آیات متشابه، و بدین‌سان مهندسی و معماری کلام، قوام و قوتی خاص یافته است. در انتهای شعر:

و کنار درک تو
کوه از کمر شکست.

از سویی اشاره‌گر است به کلام ممدوح خطاب به برادرش امام حسین(ع): یا اخی اَدرِک اَخاک (ای برادر، برادرت را دریاب)، و از دیگر سو دلالت دارد بر سخن امام حسین، پس از شهادت برادر: قَد اِنکَسَرَ ظَهری» (کمرم شکست). انتخاب سنجیده واژگان کنار، کوه، کمر با بار مفهومی خاص‌شان و نیز مراعات نظیر موجود در آن‌ها، همراه با موسیقی القاگر ناشی از تکرار «ک»ها (که طنین شکستن دارند)، همه و همه در اعتلای هندسه و هنجار کلام، نقشی برجسته ایفا کرده‌اند. در این بیت از غزلی سرودهٔ همین شاعر:

شبم، تار و مارم چو گیسوی تو تمامی ندارد پریشانی ام

(حسینی، ۱۳۸۶: ۱۳-۱۴)

صرف‌نظر از تناسب کلیشه‌ای شب، گیسو و پریشانی، انتخاب آگاهانهٔ واژهٔ مرکب «تارومار» شبکه‌ای تودرتو از تداعی‌های لفظی و معنایی آفریده است؛ افزون بر تناسب تار و مار با پریشانی و «تمامی ندارد» با شب و گیسو، تناسب لفظی شب با تار، شب با مار، تار با گیسو، مار با گیسو، «تمامی ندارد» با مار و ... وجوه چندلایگی و لابیرنت ذهنی ـ زبانی شاعر را به نمایش گذاشته‌اند.

در این بیت از غزلی سرودهٔ علی‌رضا بدیع:

یارانِ راستین مرا می‌دهد نشان این مارهای سرزده از آستین به من

(بدیع، ۱۳۸۸: ۱۰)

نقش و کارکرد برجسته واژهٔ «راستین»، بسیار درخور تأمل است، جدا از هماوایی صوتی و هماهنگی بصری آن با «آستین»، و دیگر مصوت‌های «آ» در بیت ـ که درازای قامت مارها را تداعی می‌کنند ـ و نیز طنز تلخی که در شریان بیت جاری کرده است، تناسب تداعی‌آفرین آن با «مارها» و «آستین» -که دارای قامتی راست و کشیده‌اند- هندسهٔ کلام را در بیت به اوج رسانده است. کافی است به جای این کلمه، مثلاً «واقعی» را بگذاریم تا دریابیم که علاوه بر افت موسیقایی، چگونه هنجار و هندسهٔ کلام، به سطح می‌گراید و بیت، گرانیگاه ساختاری خود را از دست می‌دهد.

ایجاد تناسبات و تداعی‌های چندلایهٔ لفظی و معنوی

گاه واژگان منتخب شاعر، افزون بر نقش فضاسازی و هندسه‌آفرینی در کلام، به اشکالی دقیق‌تر، به خلق تناسبات و تداعی‌های چندوجهی، چه در ساحت لفظ و چه در عرصهٔ معنا، یاری می‌رسانند و با حضور خود در بافت کلام، شبکه‌ای از تضاد و تقابل‌ها، ابهام‌ها و ایهام‌ها، و دلالت‌های معنایی چندگانه می‌سازند. از این طریق، فضا، هندسه و هماهنگی درونی اجزای شعر، قوام و قوتی مضاعف می‌یابند.

در این بخش از شعر «آخر شاهنامه» اخوان:

قرن شکلک‌چهر
برگذشته از مدار ماه
لیک بس دور از قرار مهر ... (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۸۰۹).

نظم هندسی حاصل از همنشینی واژگانی چون: ماه، مهر، مدار و قرار، بسیار درخور توجه است. گذشته از ایهام تناسب حاصل از همنشینی مهر و ماه (مهر در دو معنای خورشید و نیز عشق و محبت)، تضاد موجود بین مدار و قرار نیز -که مفهوم «قرار و مدار» را به ذهن تداعی می‌کند-، موسیقی معنوی شعر را دوچندان کرده است. حال اگر به معنای لغوی مدار (جای گردش و دور زدن) و ارتباط آن با ماه، و نیز معنای لغوی قرار (ایستایی و ثبات) و ارتباط آن با خورشید توجه کنیم، ابعاد هندسی لفظی ـ معنوی این قطعه شعر را بهتر درخواهیم یافت و به شمّ و قریحهٔ زبانی شاعر آفرین خواهیم گفت که چگونه با موجزترین اما مؤثرترین واژگان، چنین شبکه تصویری منسجمی آفریده است.

در این بخش از شعر «مجله کوچک ۳» شاملو:

ورنه حدیث شادی و
از کهکشان‌ها
برگذشتن،
لبخنده و
از جرقه هر دندان
آفتابی زادن (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۲۶).

به گفته پورنامداریان: «انتخاب کلمهٔ «جرقه» در این مورد بسیار زیبا و پرمعنی است. این کلمه گذشته از آن که حالت نمودار شدن ناگهانی دندان را بعد از لبخند به زیبایی تمام توصیف می‌کند، با جنبش و حرکتی که در ذاتش نهفته است، حالت شور و نشاط شاعر را هم به خوبی القا می‌کند. نیز صورت حاصله از برخورد دندان‌ها را که مثل به‌هم‌زدن دو سنگ چخماق جرقه تولید می‌کند، به ذهن می‌آورد و همچنین مجال مقایسه با آفتاب را از نظر نور و روشنی فراهم می‌کند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۴).

در این بخش از شعر «دیدار در شب» از فروغ:

و از میان پنجره می‌دیدم که آن دو دست، آن دو سرزنش تلخ/ و همچنان دراز به سوی دو دست من/ در روشنایی سپیده‌دمی کاذب/ تحلیل می‌روند (فرخزاد، ۱۳۶۸ب: ۱۰۶).

«آن دو سرزنش تلخ» بدل بلاغی است برای دو دست. اما تکیه و تمرکز در این جا بر روی کلمهٔ «سرزنش» است که افزون بر القای معنای دست‌های سرزنش کننده یا شونده، از آن جا که کلمه‌ای است مرکب از سر + زن + ش و «زن» در زنش نیز بن مضارع «زدن» است، در پیوند با دست، مفهوم «با دست بر سر خود یا کسی زدن» را نیز به ذهن متبادر می‌کند؛ نکته‌ای که با سوانح زندگی مشترک فروغ نیز بی‌ارتباط نیست، و بدین‌گونه خواننده را به رهیافت‌های متفاوتی از شعر رهنمون می‌سازد. این شگرد لفظی را بسیار پیش‌تر در این بیت مشهور حافظ نیز دیده‌ایم[۱]:

در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان، غم مخور

(حافظ: ۱۹۸)

اکنون نگاهی بیفکنیم به شعر نیمایی «ماشین آبی» از طاهره صفارزاده:

در ایستگاه ایستاده‌ایم/ و ایستاده دماوند/ در پیش چشم ما/ و پرسشی به این سپیدی خاکستر/ پیوسته می‌پیوندد/ دیو و ددش همیشه و حاضر/ بند دگر کجاست/ ما ایستاده‌ایم/ در رهگذار دود/ در خواری هنر/ در ارجمندی جادو/ و مغزهای مضطرب بیمار/ اندام ماردوش را/ تصویر می‌کنند/ ما سال‌هاست منتظر مقصد هستیم/ ما در کمین حرکت و ماشین/ ما در تقاطع تاریخی خیابان‌ها/ در امتداد کورش/ و در نهایت تخت جمشید/ در این صف بلند زمان کاوه‌های پیر/ با ما کنار ما/ خمیازه می‌کشند/ شاید که اسب تند فریدون/ اسب پولاد/ از آسمان به زیر بیاید/ ما را به مقصدی برساند/ ماشین آبی شمران/ افسوس آمدنی نیست (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۸۹).

مرکز ثقل معنا و تصویر شعر، واژهٔ «ایستگاه» است که موج تداعی‌های ذهنی سرتاسر شعر، بر گرد آن شکل می‌گیرد. شاعر و ایستایی و انتظار ماشین، تصویر کوه دماوند در پیش روی او، و بعد، سیلان تصاویر و تداعی‌های عینی و ذهنی، جملگی حول محور ایستگاه است (هم ایستگاه عینی و هم ایستگاه تاریخی) که مفهوم ایستایی و رکود را - به رغم توهّم حرکت- در سراسر شعر می‌پراکند، «همین پیوند شاعرانه بین دنیای عینی و جهان ذهنی، در قالب استحاله نمودهای اساطیری- تاریخی کهن در نمایه‌های زندگی امروزین، چشمگیرترین بُعد ساختمندی شعر است» (روزبه، ۱۳۸۹: ۴۱۶) و در این میان،

واژهٔ ایستگاه، مثل چنگکی تمام اجزا و مفاصل شعر را به هم متصل کرده و علی‌رغم تباین معنوی درونی، بدان ساختاری متشکل بخشیده است. پایان‌بندی قوی و غافلگیرکنندهٔ شعر (ماشین آبی شمران/ افسوس آمدنی نیست)، با برگردانی تصویری، مفهوم ایستایی و ایستگاه را در انتها نیز تکرار و تقویت کرده است.

در این بند از شعر «نوشدارو بعد از سهراب» از شفیعی‌کدکنی:

کتاب هستی ما، این سفینه، این دریا/ که موج موجش دلکش‌ترین ترانه‌های وجودست/ در آستانه بیداد باد/ دارد اوراق می‌شود/ و سطرهایش را جاروب می‌کند، آشوب (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۶۹).

انتخاب کلمهٔ «اوراق» با دو معنای متفاوت و متناسب با سویه‌های کلام (با کتاب از سویی و با سفینه از سوی دیگر) افزون بر آفریدن آرایهٔ ادبی استخدام، نظام هندسی شعر را تقویت کرده است. اوراق به معنی ورق ورق شدن در پیوند با باد، کتاب را دربرمی‌گیرد و به معنای کهنه و داغان، باز در پیوند با باد، سفینه (کشتی) را. در عین حال، سطر بعدی شعر (و سطرهایش را ...)، باز هم موج تداعی ذهنی را وسیع‌تر می‌کند: جارو کردن سطرها و برگ‌های کتاب و نیز رُفتن تکه‌های کشتی.

و حال بنگریم به مطلع قصیده‌ای از علی موسوی گرمارودی:

فیـــروز بـــاد کـــوه دماونـــد و کـــردرش کاستاده چـون امیـری در پـیش لشـکرش

(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۳: ۴۱)

شاعر، این قصیده را در ستایش مرحوم استاد امیری فیروزکوهی سروده است. با این توضیح بر ما معلوم می‌شود که بیت یادشده، حاوی چه براعت استهلال زیبایی است. گزینش سنجیده واژگانی چون: فیروز، کوه، دماوند، امیری و ... که هم به زیبایی، نام ممدوح را دربردارند و هم نام زادگاه وی (فیروزکوه) را، انضباط ذهنی شاعر را در آفریدن بیتی ممتاز و ساختمند به نمایش گذاشته است. همین گزینش واژگان با بار معنایی دوسویه، همچنین زمینه را برای توصیف و تشبیهی دل‌انگیز فراهم کرده است.

در اشعار احمد عزیزی -مثنوی‌پرداز معاصر- کشف‌های زبانی، بازی با جوانب گوناگون کلمات، و ایجاد تناسب‌ها و تداعی‌های لفظی و معناییِ پی‌درپی گاه شگفتی می‌آفرینند، به همین دلیل او را «آتشفشان خلاقیت» نامیده‌اند؛ «آتشفشانی مهارنشده که

گاه خاکستر و گدازه‌های سوزان بی‌ثمر بیرون می‌دهد، ولی گاه سنگ‌هایی کشف‌نشده از دل زمین بیرون می‌آورد و در منظر ما می‌گذارد که به‌راستی در هیچ جایی دیده نشده است»(کاظمی، ۱۳۹۰: ۲۸۳). کافی است به ابیات زیر نگاهی بیفکنیم تا جلوه‌هایی از بازی‌ها و طنازی‌های ذهنی ـ زبانی اش را دریابیم:

عصر پیر سخت‌جانان است این دورهٔ «ماری جوانان» است این

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۳۹۵)

یک نفر در عرشه‌های آه من یک نفر در «ناخدا آگاه» من

(همان: ۱۴۱)

عصر بی نام و نشان گلّه‌ها عصر «سیلوناپذیر» غلّه‌ها

(همان: ۷۷)

گشت سارالله روی آسمان رد شود از کوچه رنگین کمان

(همان: ۴۱۰)

باغ طاغوتی پر از شمشاد بود «ناکجا ویران» ما آباد بود

(همان: ۸۴)

گاه جنگ روس می‌بینم به خواب کوه «کی کابوس» می‌بینم به خواب

(همان: ۱۴۲)

اما در میان خیل وسیع این شیرین‌کاری‌های غیرمنتظره ذهنی ـ زبانی، گاه به ابیاتی برمی‌خوریم که گزینش واژگانی آن، فراتر از بازی و طنازی کلام، معماری و مهندسی سخن را به اوج رسانده است، از جمله در بیت زیر:

یا علی! مقداد کو؟ عمّار کو؟ استخوانمردی ابوذروار کو؟

(عزیزی، ۱۳۶۸: ۱۱۷)

به جرئت می‌توان گفت که واژهٔ مرکب «استخوانمرد»، سنجیده‌ترین صفتی است که

شاعر برای ابوذر برگزیده است. کافی است به تداعی‌های ذهنی حاصل از این انتخاب توجه کنیم:

الف- تشبیه ابوذر به استخوان از حیث لاغری و استخوانی بودن اندام او؛

ب- تشبیه ایشان به استخوان، از حیث قوت اراده و استحکام ایمان و ثبات قدم در مسیر حق‌طلبی؛

ج- اشاره به عصای دست ابوذر که از استخوان شتر بوده است؛

د- بیان مجازی این نکته که وی، همچون استخوانی در گلوی معاویه و اطرافیانش بوده است و ...

آری «دقت در انتخاب کلمه و شعور به ابعاد معنوی آن، گاهی سبب می‌شود که با عوض شدن آن با هر کلمه مترادف دیگر، از ارزش شعر کاسته شود و گاهی حتی کل شعر از اعتبار اولیه خود ساقط شود. این نکته مهم خود در حوزه بلاغت قرار می‌گیرد؛ زیرا که نشاندن مناسب‌ترین کلمه در مناسب‌ترین موقعیت و مکان، حکایت از کمال کلام دارد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۴۳).

در شعر زنده‌یاد قیصرامین پور، بازی هنری با کلمات و بهره‌گیری از ظرفیت‌های تداعی معانی واژگان، از شاخص‌ترین خصایص سبکی و زیباشناختی به شمار می‌آیند. «اساساً دقت و تأمل در ظرفیت کلمات از حیث وجود تناسب‌ها و تناظرهای پنهان خطی و لفظی در آنها و به فعلیت رساندن این ظرفیت در بافت کلی کلام، نه صرفاً تفنن، بلکه از مشغله‌های ذهنی شاعر است» (روزبه، ۱۳۹۰: ۳۳۰). در مجال محدود این نوشتار، صرفاً به چند نمونه از برجسته‌ترین به‌گزینی‌های واژگانی او اشاره می‌کنیم: در این بیت:

چو گلدان خالی، لب پنجره پر از خاطرات تَرَک‌خورده‌ایم

(امین‌پور، ۱۳۷۳: ۱۰۰)

صفت «تَرَک‌خورده» برای خاطرات، افزون بر بداعت و زیبایی خاصی که دارد، قابلیت تعمیم به گلدان خالی و لب نیز دارد، و بدین‌گونه علی‌رغم آنکه هنجارشکنانه در جایی غیرمعمول و نامتعارف نشسته است، با اجزای دیگر بیت، پیوند ساختاری دلنشینی برقرار کرده و شبکهٔ تناسبات کلامی را مستحکم ساخته است. نیز در شعر «سفر»:

خروار

خروار
خواندیم
بار گران اسفار
بر پشت ما قطار قطار آوار
اما تمام عمر
در انتظار یک دم عیسی‌وار
ماندیم (امین پور، ۱۳۸۰: ۶۱)

که «از بهترین سروده‌های امین‌پور است که مهارت او را در استفاده از ظرفیت کلمات و قابلیت تداعی معنایی آنها به‌خوبی نشان می‌دهد، ابتدا به ابهام موجود در کلمه «خروار» می‌پردازیم که با توجه به بافت عمودی شعر، موهم دو معناست: ۱- واحد وزن؛ ۲- خر + وار (مثل خر)؛ که دومی، تعبیر «خرخوانی» (خواندن بدون فهم و درک مطلب) را القا می‌کند. این نکته بلافاصله در پیوند با «بار گران اسفار» که یادآور آیهٔ «کَمَثل الحمار یَحمل اسفاراً» (جمعه/۵) است، شبکه تداعی‌های ذهنی ـ زبانی را گسترش می‌دهد و سطر «بر پشت ما قطار قطار آوار» نیز این شبکه را کامل‌تر می‌کند. نیز واژهٔ «قطار»، هم قافله چارپایان را به ذهن متبادر می‌کند ـ که با معنای دیگر اسفار (سفرها) تناسب دارد ـ و هم یادآور «قُطر» است که حجم کثیر کتاب‌های خوانده اما نفهمیده را القا می‌کند. با ورود کلمه «عیسی» به جمع کلمات، شبکه تناسبات قوت و غنای بیشتری می‌یابد. «دم عیسی‌وار» افزون بر آن که مفهوم «علم شهودی در برابر علم حصولی» را القا می‌کند، موجب ایجاد تناسب و تناظر بین عیسی و خر در خروار می‌شود، کما این که «دَم» در جنب عیسی، «دُم» را به ذهن متبادر می‌سازد که باز با «خر» تناسبی مضاعف می‌آفریند» (روزبه، ۱۳۹۰: ۳۴۳). خلاصه آنکه کاربرد واژهٔ «خروار» و تکرار آن، موجب ظهور حادثه‌های زبانی در سراسر شعر شده و هندسه کلام را گام به گام تقویت کرده است.

در این تکه از شعر «خاطرات خیس»:

به کُرک‌های خط سبزه/ بر لب کبود رود ... به نوجوانی نجیب جوشش غرور/ روی گونه‌های بی‌گناهی بلوغ ... (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۴۵)

انتخاب بجا و بایسته واژه‌های «کُرک‌ها» و «جوشش»، شبکه تداعی‌های معنایی را گسترش داده و تربیت ذهنی شاعر را آینگی کرده است. کرک‌ها، خط، سبز و لب در پیوند با سبزه و رود، علاوه بر معنی ظاهری، از رهگذر تبادر و تداعی ذهنی، «خط و کرک‌های سبزشده به پشت لب را یادآور می‌شوند که در پیوند با «نوجوانی» در سطر بعد، این مفهوم، تأکید و تقویت می‌شود. نیز واژگان «جوشش، غرور، گونه و بلوغ»، با همان مکانیسم هنری، مفهوم «جوش غرور» را متداعی می‌شوند که روییدن آن بر صورت و گونه، نشانه بلوغ نوجوان است. کرک‌ها، مرتبط با خط سبزه، در عین حال، موهای نازک بناگوش، و جوشش نیز علاوه بر «جوش صورت»، جوش و خروش جوانی را فرایاد می‌آورند و بدین‌گونه هندسه و هنجار کلام، رو به کمال می‌نهد.

در این بند از شعر نیمایی «در ناگهانی از گل و لبخند» از علی‌رضا قزوه:

کاش برگردند یک شب آسمانمردانِ خاکی‌پوش/ صبح‌رویانی که در بارانِ آتش، چهره می‌شستند/ کاش برگردند/ دستمال خون‌شان را/ روی فرق چاک‌چاک خاک بگذارند (قزوه، ۱۳۷۳: ۶۸)

انتخاب واژهٔ «خاکی» در ترکیب «خاکی‌پوش» بسیار سخته و هوشمندانه است. این ترکیب، تداعی‌های چندگانه‌ای در بافت کلام ایجاد کرده است:

الف- لباس خاکی‌رنگ سربازان و رزمندگان؛

ب- جوانانی که روح و همتی آسمانی دارند و جسمی خاکی و زمینی؛

ج- لباسی از خاک (افتادگی و فروتنی) بر تن دارند؛

د- جامهٔ خاک (مرگ و شهادت) بر تن دارند.

گذشته از این‌ها، تضاد چشمگیر خاک با آسمان و نیز ارتباط این دو با «صبح»، «باران» و «آتش»، شبکهٔ واژگانی منسجمی آفریده است. در مجموع، انتظام هندسی این بند از شعر، عمدتاً مدیون همین ترکیب «خاکی‌پوش» است.

در کوتاه‌سرودهٔ «حافظیه» اثر صادق رحمانی:

بهاران،
خوشا پلّه‌هایی که در حافظیه قدم می‌زنند

بدا ما که سنگیم! (رحمانی، ۱۳۸۵: ۶۲)

ثقل و سنگینی معنا بر دوش کلمهٔ «سنگیم» نهاده شده است؛ به نحوی که در مقابل رفتار انسانواره پله‌های سنگی (که از مستی بهارانه‌ای ناشی از حضور حافظ قدم می‌زنند) سکون و سنگوارگی ما انسان‌ها، نمود عینی و عاطفی چشمگیری داشته باشد. اما فراتر از این، حضور ناگهانی این کلمه -که مثل اتفاقی سنگین در فضای شعر فرومی‌افتد- هم خواننده را غافلگیر می‌کند و هم او را به تلاش ذهنی برای کشف ارتباط درون ساختیِ سنگ با کلیت شعر فرامی‌خواند. حاصل این کشف، غرق شدن مخاطب در لذت معانی پنهان شعر است. انتقال صفت سنگ بودن از پله‌ها به «ما»، ابهامی جذاب به شعر می‌بخشد و این کلمه را برجسته می‌کند و به نقطه اوج عاطفی شعر مبدل می‌سازد.

نقش القاگری

گاه واژه‌های شعر، افزون بر همه کارکردهای یادشده، از کارکرد القاگرانه نیز برخوردارند؛ به این معنی که افزون بر نقش فضاآفرینی لفظی یا معنایی، به گونه‌ای دیداری یا شنیداری، به القای معنا و فضای کلی شعر، مدد می‌رسانند. در این بخش از شعر «مرثیه» از شاملو:

سفری دشخوار و تلخ
از دهلیزهای خَم اندر خَم ... (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۱۸)

گزینش واژهٔ آرکائیک «دشخوار» - که شکل کهن «دشوار» است ـ حاکی از شمّ قوی زبانی شاعر است؛ زیرا از سویی کوبش آوایی کلمه و از دیگر سو، ایجاد تجانس صوتی حرف «خ»، و تکرار و طنین آنها با خشکی و خشونت خاصی، درازی، تلخی و صعوبت سفر را القا می‌کنند. در این بخش از شعر بلند «و حسرتی»:

چونان طبل
خالی و فریادگر
[درون مرا
که خراشید
تام
تام از درد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بینبارد؟] (شاملو، ۱۳۸۲: ۶۷۲)

گزینش و تکرار کلمه «تام» (تا مرا) افزون بر آن که موجد ایجاز در بافت کلام شده است، با زیبایی و رسایی تمام، کوبش طبل را در سرتاسر این بخش از شعر طنین‌انداز کرده و نیز هم‌پیوند با واژگانی چون: طبل، خالی، فریادگر، و تعبیراتی نظیر «درون خراشیدن» و «از درد انباشتن» ، هندسه‌ای زیبا و دقیق به شعر بخشیده است.

در این تکه از شعر «در آستانه»:

شاید اگرت توان شنفتن بود
پژواکِ آوازِ فروچکیدنِ خود را در تالارِ خاموشِ کهکشان‌های
بی خورشید ـ
چون هُرَّست آوار دریغ
می‌شنیدی ... (همان: ۹۷۲).

در اینجا واژه «هُرَّست»[1] آن‌گونه که شاملو، خود نوشته است، به معنی «حکایت آوازِ در هم شکستنِ تیر و تخته خشک است» (همان: ۱۰۸۴) و در بافت طولی شعر، به رغم ناشناختگی و مهجور بودنش، نقش خاصی ایفا می‌کند. با توجه به فضای معنوی شعر و شبکهٔ تصویری آن (فروچکیدن، پژواک، آوار)، این واژه، با طنین و صلابت خاصی، در هم شکستن و فروریختن سخت و سهمناک را القا و به اصطلاح عامه، «هرّی فرو ریختن» را تداعی می‌کند. بی‌شک، واژه‌ای دیگری نمی‌توانست این مایه قدرت القایی و موسیقایی را در زنجیره واژگان شعر، از خود بروز دهد. نیز در شعر «خاطره»:

شب سراسر زنجیر زنجره بود/ تا سحر/ سحرگه/ به ناگاه با قُشَعریره درد/ در لطمه جانِ ما/ جنگل/ از خواب واگشود/ مژگانِ حیرانِ برگش را/ پیکِ آشفته مرگش را/ و نعره اُزگَلِ ارّه زنجیری/ سرخ بر سبزیِ نگرانِ دره/ فرو ریخت (همان: ۹۷۸).

حضور ناگهانی واژه نامأنوس «قشعریره» با همه ظرفیت‌های صوتی‌اش، تکانهٔ دردآلودِ ناشی از انفجار صدای مهیب ارّه در فضای آرامش جنگل را در پیکرهٔ شعر، طنین‌انداز کرده است. براستی کدام واژه جدید یا کهنی می‌توانست این مایه قابلیت القایی و

1. horrast

فضاآفرینی داشته باشد؟ ظرفیت‌های این واژه چنان است که افزون بر آنچه گفته شد، حالت سرآسیمگی و وحشت و حیرت جنگل و جنگل نشینان را به‌خوبی آینگی می‌کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، با اتکا به آرا و روش فرمالیست‌ها به نقش به‌گزینیِ واژگان در کمال‌بخشی به هنجار و هندسهٔ کلام پرداخته شد و واژه‌گزینی‌های سخته و سنجیدهٔ تعدادی از برجسته‌ترین شاعران امروز - از نیما تا اکنون - که موجب اعتلا و ارتقای ساخت و صورت اثرشان شده است، تحلیل و بررسی شد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که:

الف) کلمات، مهم‌ترین مواد و مصالح کار شاعرند. کشف ظرفیت‌های معنایی، موسیقایی و زیباشناختی واژگان و تعبیهٔ درست و دقیق آنها در زنجیرهٔ کلام، نشانهٔ تربیت و تعالی ذهن و ذوق هر شاعری است و به غنای ساخت، صورت و زیباشناسی شعر مدد می‌رساند.

ب) در انتخاب و کاربرد سنجیدهٔ واژه، کارکردهایی نظیر فضاسازی، ایجاد هارمونی و هندسه در کلام، ایجاد تناسبات و تداعی‌های لفظی و معنایی چندلایه، و بالاخره القاگری، در کنار دیگر کارکردها، بیش‌ترین نقش را در ارتقای جان و جوهر شعر، و غنا و قوت فضای آن، و نیز استواری ساخت و صورت، و نهایتاً کمال ساختاری و هندسی شعر بر عهده دارند.

ج) آثار شاعرانی چون نیما، اخوان، شاملو، فرخزاد، سپهری، صفارزاده، آتشی، شفیعی‌کدکنی، حسینی، امین‌پور، عزیزی، قزوه و... از این حیث، برجستگی خاصی دارند.

پی‌نوشت

۱. و نیز در این نمونه‌ها از شاعران نسل امروز:

پیش از آنکه برگ‌های زرد را / زیر پای خود / سرزنش کنی (امین‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

ساحل، جواب سرزنش موج را نداد گویا فقط سکوت، سزای سبکسری است

(نظری، ۱۳۸۸: ۲۷)

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۶۵) گزینه اشعار، تهران، مروارید.

احمدی، بابک (۱۳۷۸) ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹) آخرشاهنامه، چاپ نهم، تهران، مروارید.

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۳) آینه‌های ناگهان، ناشر، سراینده.

---------- (۱۳۷۸) گزینه اشعار، تهران، مروارید.

بدیع، علی‌رضا (۱۳۸۸) از پنجره‌های بی پرنده، چاپ دوم، تهران، فصل پنجم.

براهنی، رضا (۱۳۵۸) طلا در مس، دوجلدی، چاپ سوم، تهران، کتاب زمان.

پرین، لارنس (۱۳۷۳) درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی، تهران، روزنامه اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه (تأملی در شعر شاملو) ، تهران، زمستان.

---------- (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)، تهران، سخن.

حافظ (۱۳۶۳) دیوان، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ دوم، تهران، انجمن خوشنویسان ایران.

حسینی، سیدحسن (۱۳۷۱) گنجشک و جبرئیل، تهران، افق.

---------- (۱۳۸۵) نوشداروی طرح ژنریک، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.

---------- (۱۳۸۶) سفرنامهٔ گردباد، تهران، انجمن شاعران ایران.

حقوقی، محمد (۱۳۶۸) شعر زمان ما (۱) (ویژه احمد شاملو)، چاپ دوم، تهران، نگاه.

دیچز، دیوید (۱۳۶۹) شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، چاپ دوم، تهران، علمی.

راستگوفر، سیدمحمد (بهار۱۳۸۳) «مهندسی سخن در سروده‌های حافظ» ، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره سوم، صص ۶۵-۸۲.

رحمانی، صادق (۱۳۸۵) سبزها قرمزها (صد رباعی نیمایی)، تهران، همسایه.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹) شرح، تحلیل و تفسیر شعر نوفارسی، ج۲، تهران، حروفیه (و دانشگاه لرستان).

---------- (۱۳۹۰) «بررسی جمال شناسانه پاره‌ای از شگردهای زبانی در شعر قیصر امین‌پور»، مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه، حوزه هنری استان مرکزی، تهران، فرتاب.

سپهری، سهراب (۱۳۶۸) هشت کتاب، چاپ هشتم، تهران، طهوری.

سلدن، رامان (۱۳۷۲) راهنمای نظریه ادبی معاصر، مترجم، عباس مخبر، تهران، طرح نو.

شاملو، احمد، (۱۳۸۲) مجموعه آثار، دفتر یکم، شعرها، چاپ چهارم، تهران، نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران، آگاه.

---------- (۱۳۷۲) مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)، تهران، سخن.

---------- (۱۳۷۶) هزارهٔ دوم آهوی کوهی، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۰) با چراغ و آینه، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)، تهران، سخن.
شمس قیس رازی (۱۳۶۰) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح مدرس رضوی، چاپ سوم، تهران، زوار.
صفارزاده، طاهره (۱۳۵۷) حرکت و دیروز، تهران، رواق.
عبدالرضایی، علی (۱۳۷۶) پاریس در رنو، تهران، نارنج.
عزیزی، احمد (۱۳۶۸) شرجی آواز، تهران، برگ.
---------- (۱۳۷۵) کفش‌های مکاشفه، چاپ سوم، تهران، الهدی.
علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس.
فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸الف) ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ هفتم، تهران، مروارید.
---------- (۱۳۶۸ب) تولدی دیگر، چاپ پانزدهم، تهران، مروارید.
قزوه، علی‌رضا (۱۳۷۳) شبلی و آتش، قم، محراب اندیشه.
کاظمی، محمدکاظم (۱۳۹۰) ده شاعر انقلاب، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.
موسوی گرمارودی، علی (۱۳۶۳) چمن لاله، تهران، زوار.
نظامی عروضی ، احمد (۱۳۶۸) چهار مقاله، تصحیح محمد قزوینی، تهران، طهوری.
نظری، فاضل (۱۳۸۸) آنها (مجموعه شعر)، تهران، سوره مهر.
نیما یوشیج (۱۳۶۸) درباره شعر و شاعری، گردآوری سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه.
-------- (۱۳۷۰) مجموعه کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی