مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۸، پیاپی ۴۲، صص ۲۱۱-۲۳۰

ردیابی برخی از بدعت‌کاری‌های ساختاری در رباعی معاصر فارس

غلامرضا کافی* **مرضیه مرادی****
دانشگاه شیراز

چکیده

رباعی یکی از قالب‌های کوتاه ادبیات فارسی است که با وزنی مشخص و ساختاری ویژه، سروده می‌شود و دست شاعر را برای دیگرگونه‌بودن در زمینه‌ی وزن و ساختار می‌بندد. اما حس نوجویی و طرفه‌کاری همه‌ی مضایق را کنار می‌نهد؛ از این‌روست که حتی قالب کوتاه و کم‌مجال رباعی نیز بدعت‌کاری و ساختارشکنی‌هایی را به خود دیده است و در این میان شاعران رباعی‌سرای فارس سهم عمده‌ای به خود اختصاص داده‌اند. عصر حاضر، بی‌اغراق یکی از نوجوترین دوره‌های شعر فارسی به‌حساب می‌آید. همچنین مهم‌ترین تحول ساختاری و حتی معنایی شعر نیز در این روزگار پدید آمده است. ردیابی طرفه‌کاری‌های شاعران رباعی‌سرای فارس این ادعا را به‌خوبی اثبات می‌کند. اگرچه همه‌ی نوجویی‌ها در این زمینه را نمی‌توان ستود، ولی میزان درخور توجهی از شگردهای بدیع شاعران فارس در شکل رباعی زیبا و قابل توجه است و درنگ مخاطب را درپی‌داشته است. در این مقاله با بررسی رباعی‌های شاعران فارس از مشروطه تا کنون به روش تحلیل محتوا شماری از بدعت‌کاری‌ها و شگردهای تازه‌ای که سخنوران معاصر فارس در قالب رباعی اعمال کرده‌اند، تبیین و تشریح شده است. برخی از این شگردها عبارتند از: سپیدنویسی، گیومه‌نویسی، روایت‌نگاری، قافیه‌های آوایی، تغییر ردیف و قافیه.

واژه‌های کلیدی: قالب رباعی، شعر فارس، سپیدنویسی، ساختار رباعی.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی ghkafi@shirazu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی marziemoradi63@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۱/۲۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۹/۱۹

۱. مقدمه

در طول دوره‌های مختلف، شعر فارس شاهد بروز جریان‌های متعدد و تأثیرگذار بوده است. رباعی نیز که یکی از خاص‌ترین قالب‌های شعر سنتی به‌شمارمی‌رود، زیر تأثیر این جریان‌ها در زمان‌های مختلف شاهد نوآوری‌ها و بدیعه‌سرایی‌هایی خاص و ویژه بوده است. شاعران فارس که غالبا در شکل‌گیری جریان‌های ادبی پیشگام بوده‌اند، دراین میدان نیز پیشرو به‌حساب‌می‌آیند؛ میزان قابل‌توجهی از آنچه در این نوشته به عنوان طرفه‌کاری در رباعی آمده است، برای نخستین‌بار در آثار شاعران فارس روی نموده است. همچنین باید خاطرنشان کرد که رباعی فارس در بازه‌ی مورد گفتگو چه به لحاظ تعداد اثر و چه از منظر معرفی چهره‌های تاثیرگذار، جایگاهی والای در شعر کشور دارد. برای نمونه باید گفت که اکثر اهل نظر خیزش امروزین رباعی، خاصه در عهد پس از انقلاب اسلامی را تحت تاثیر کتاب مرغ سحر، مجموعه رباعی منصور اوجی شاعر نامبردار فارس می‌دانند (رک.کافی ،۱۳۹۳: ۲۰۸) و این دقیقه جایگاه رباعی و رباعی‌سرایان فارس را به‌خوبی پدیدار می‌کند. علاوه‌بر آن، نام‌هایی نظیر منصور اوجی، شاپور پساوند و ایرج زبردست که هرکدام چند مجموعه مستقل رباعی نشر داده‌اند، مدعای ما را ثابت می‌کند.

پرسش اساسی مقاله‌ی حاضر این است که چه نوجویی‌هایی در شکل و ساختار رباعی شاعران فارس شکل گرفته است و ارزش و اعتبار این طرفه‌کاری‌ها چیست؟ به منظور رسیدن به پاسخ، اکثریت به اتفاق رباعی‌های سروده‌شده و مکتوب فارس، از دوره‌ی مشروطه تاکنون از نظر گذرانده شده است و از این راه شگردهای متعددی به دست آمده و به روش تحلیل‌محتوا طبقه‌بندی و بررسی شده است. اما گزینش این شگردها حسب مجال مقاله بر پایه‌ی بسامد بالای برخی از شگردها و نیز دلپذیری و طرفه‌بودن آن‌ها صورت گرفته است؛ یعنی اگر گونه‌ای از ساختارشکنی بسامد و شواهد فراوانی نداشته یا چندان ارجمند، شاعرانه و مخاطب‌پسند نبوده است، در اینجا ذکر نشده است. در این مقاله ضمن اعلام پیشاهنگی شاعران فارس در نوجویی‌های ساختاری، نشان داده شده است که حتی قالب کوتاهی مثل رباعی نیز می‌تواند جولانگاه طرفه‌کاری باشد و نیز اینکه ساختارشکنی الزاما درهم‌شکستن تمام ارکان شعر نیست. همان‌طورکه پیش‌تر توضیح داده شد، رباعی دارای ساختاری ویژه و منحصربه‌فرد است

که مجال کوتاه وحجم اندک آن، دست شاعر را برای نوآوری‌های ساختاری تا حدودی می‌بندد. بااین‌حال شاعران رباعی‌سرای فارس در این بازه‌ی زمانی (از مشروطیت تاکنون) در همین محدوده به نوآوری‌هایی دست زده‌اند. شایان ذکر اینکه الزاما این طرفه‌کاری‌ها خاص شاعران فارس نیست و به سهولت نمی‌توان آغازگر برخی از شگردها را معرفی کرد؛ اما حضور شاعری مانند ایرج زبردست، که سهم عمده‌ای در ساختارشکنی در قالب رباعی دارد، به همراه دیگرانی مانند شاپورپساوند، محمد مرادی و حتی میلاد عرفان‌پور جوان نقش شاعران فارس را در این کار برجسته می‌کند؛ مثلا اگر بخواهیم به‌طور فحوایی به چهره‌هایی با این ویژگی درکل کشور اشاره کنیم، نهایتا به نام بیژن ارژن یا جلیل صفربیگی می‌رسیم.

رباعی اگرچه از قالب‌های کهن است و تمام زوایای آن مشخص و تعریف شده، بااین‌حال در این دوره دگردیسی‌هایی به خود دیده است که در این مقاله بعضی ازآن‌ها در دو گروه عمده‌ی ساختارهای درونی و ساختارهای بیرونی رباعی با هدف نشان‌دادن این نوآوری‌ها، بررسی می‌شود.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

حق این است که پیش‌تر قالب رباعی برای شاعران حالت تفنن داشته است و به جز ویژه‌سرایان، یعنی کسانی نظیر خیام که فقط در قالب رباعی طبع آزموده‌اند، سایر شاعران به‌طور اتفاقی و هر از گاه، بدان التفات نشان داده‌اند و این نکته از نظر اهل نقد نیز دور نمانده است. (رک.کاظمی،۱۳۹۰: ۲٤۷) بااین‌حال به جز سیروس شمیسا که به‌طور ویژه به جریان‌شناسی رباعی از ابتدا تا کنون پرداخته، سایر درنگ‌ها به‌صورت جسته و گریخته روی نموده است که از آن جمله می‌توان به سیداحمد بهشتی در رباعی‌نامه، مسعود تاکی در چارجوی بهشتی، ساعد باقری در شعر امروز، شفیعی‌کدکنی در *موسیقی شعرو...* اشاره کرد که در تمام این کتاب‌ها به‌طورکلی به ویژگی‌های رباعی پرداخته شده‌است. خلاصه اینکه رباعی فارس در محدوده‌ی زمانی معینِ این مقاله بررسی نشده است.

با وجود این از جمله تحقیقاتی که در پیوند با رباعی صورت گرفته است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: *سیر رباعی* (۱۳۷٤) که پژوهشی است جامع و شمیسا در آن به

معرفی رباعی و بررسی خصوصیات آن می‌پردازد. *کوته‌سرایی* (۱۳۸۸)، در این پژوهش نوذری به سیری در شعر کوتاه معاصر می‌پردازد و درنتیجه قسمتی از این کتاب به رباعی معاصر فارس مربوط می‌شود. صدرا ذوالریاستین در کتابی با نام *آمد و شد رباعی در شیراز و فارس* (۱۳۸۹)، یادداشت‌های خود درباره‌ی رباعی را که در روزنامه‌ی نیم‌نگاه چاپ شده بود، جمع‌آوری کرده است و همان طورکه خود گفته است: «حتی ساختار نوشتاری و پاورقی آن همان‌گونه است.»(ذوالریاستین، ۱۳۸۹: ۵) *گوشه‌ی تماشا (رباعی، از نیما تا امروز)* (۱۳۸۳)، ازآنجاکه میرافضلی در این کتاب، خود به بررسی و تحلیل رباعی‌ها نمی‌پردازد و بیشتر عقاید و انتقادهای دیگر پژوهشگران را بیان می‌کند، درحقیقت این کتاب گزارشی از سیر رباعی از نیما تا امروز است که نویسنده بسیار مختصر و زیبا آن‌ها را در ٦٦ صفحه گنجانده است. *ترانه‌های پرتشویش (تطور مضمونی رباعی از خیام تا ایرج زبردست)* (۱۳۸۳)، شریفی در این کتاب در حجم بسیار کمی (۹۵ صفحه) به بررسی رباعی می‌پردازد. در این کتاب، برعکس نامش، رباعی شاعران زیادی بررسی نشده است. در *ترکش کلمات* (۱۳۸۹)، کافی به بررسی سهم فارس در شعر دفاع مقدس پرداخته‌است؛ درنتیجه چندصفحه‌ای از این کتاب به قالب رباعی اختصاص دارد. (رک.کافی، ۱۳۸۹: ۷۷-۸٤) نویسنده در این صفحه‌ها به بررسی رباعی‌هایی با موضوع دفاع مقدس از شاعران فعال فارس می‌پردازد و همان‌طورکه از موضوع این پژوهش برمی‌آید، دیگر بسترهای رباعی بررسی نشده است. مرادی در *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس* (۱۳۸۹الف) به نوآوری‌های شاعران فارس پرداخته است؛ ولی همان‌طورکه از نامش مشخص است توجهی به قالب رباعی نداشته است. حسن‌لی نیز در *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر* (۱۳۸۳) که به بسیاری ازنوآوری‌های شکلی و محتوایی شعر معاصر پرداخته است، به قالب رباعی بی‌توجه بوده است.

باری هیچ‌یک از آثار منتشرشده در پیوند با این پژوهش، به‌گونه‌ای گسترده به بررسی و تحلیل جریان‌های رایج در رباعی فارس از مشروطه تاکنون نپرداخته‌اند و تنها برخی نمونه‌های موجود را آن هم در شعر برخی شاعران رباعی‌سرا، ارزیابی کرده‌اند. از دیگر کاستی‌های موجود در این آثار، شکل‌نگرفتن یک واکاوی همه‌جانبه از

نوآوری‌های ساختاری رباعی فارس در این دوره (از مشروطه تا کنون) است. پژوهش حاضر با هدف جبران همین نقص سامان یافته است.

۳. ساختارهای درونی

جدا از ساختار و قالب بیرونی یک شعر کلاسیک که پیکربندی شعر را تشکیل می‌دهد، در درون شعرهای کلاسیک پیکربندی دیگری می‌توان دید که گونه‌ای پیوستگی معنایی و درونی را به همراه دارد. این‌گونه پیوستگی‌ها شاید درنگاه اول به اندازه‌ی ساختارهای بیرونی و شناخته‌شده‌ی شعر، به نظر نیایند، اما با کمی توجه بیشتر به عناصر درونی، نمودی ویژه به خود می‌گیرند. طبعا رباعی نیز به حد خود از این ساختارمندی درونی برخوردار است. در میان ساختارهای درونی‌ای که در رباعی این دوره نمود بیشتری دارد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱.۳. پیوستگی

همان‌طورکه اشاره شد، ازآنجاکه رباعی تنها چهار مصراع دارد، پیوستگی در آن بسیار پیچیده و تنگاتنگ‌تر از دیگر قالب‌ها است. در یک رباعی موفق، تصویرها، عناصر سازنده‌ی شعر، اندیشه و فضا پیوستگی فشرده‌ای در میان چهار مصراع دارد و هر مصراع در فضا و زبانی مستقل از دیگری سروده نشده است؛ بااین‌حال در رباعی گذشته، استقلال مصراع‌ها حفظ می‌شود ولی شاعران معاصر این استقلال را برهم‌زده‌اند. گاه پیوستگی هر مصراع با دیگری، همراه با پیوستگی بیانی و معنایی است و درواقع شاعر جمله را در یک مصراع به پایان نمی‌رساند و سررشته‌ی یک مصراع را با مصراع بعد پیوند می‌دهد. در این‌گونه رباعی‌ها نوعی پیوستگی معنایی- بیانی دیده می‌شود و فضا را به سمت بیان روایی سوق می‌دهد. در رباعی‌هایی با این‌گونه پیوستگی، مخاطب پس از شنیدن هر مصراع منتظر شنیدن مصراع بعدی برای کامل‌شدن تصویر در درون ذهنش است:

آن داغ که بـاغ در زمسـتان دیـده اسـت　　آن رنج که برف زیر باران دیـده اسـت
آن راز که ناخدا به طوفـان دیـده اسـت　　چشمان من از زلف پریشان دیده اسـت
(عرفان‌پور، ۱۷:۱۳۹۱)

ایرج زبردست با قطعه‌قطعه‌کردن رباعی و درهم‌آمیختن مصراع‌ها، در پررنگ‌کردن پیوستگی درونی در رباعی می‌کوشد. با این کار او اصرار به مهم‌تر نشان‌دادن معنا بر ساختار و وزن دارد:

بعد از تو/ نه رود فکر دریاست/ نه باغ در فکر شکفتن است/ بعد از تو/ کلاغ می‌آید و شب می‌چکد از منقارش/ بعد از تو/ درون خانه‌ای نیست چراغ (زبردست، ٦٦:۱۳۹۱)

درواقع رباعی وی در ساخت سنتی این‌گونه است:

بعد از تو نه رود فکر دریاست؛ نه باغ در فکر شکفتن است؛ بعد از تو کلاغ
می‌آید و شب می‌چکد از منقارش بعد از تو درون خانه‌ای نیست چراغ

این شیوه را می‌توان نوعی مدّرج‌کردن معنایی نامید و البته گاه حسنی برآن مترتب نیست.

۲.۳. بیان‌های دیالوگی

گاه شاعر در طول مصراع پیوستگی درونی شعر را با بیان‌های دیالوگی میان دو یا چندشخصیت نشان می‌دهد و در پی ترسیم اندیشه و تصویر مورد نظر است. در این گونه گفتگوها، معمولا یکی از طرف‌های مکالمه، خود شاعر است:

من: دهکده‌ها خواب شقایق هستند او: مردم ده با تو موافق هستند
ناگاه صدای خیس رعدی پیچید: باران که بیاید همه عاشق هستند
(زبردست،۱۲:۱۳۸۹)

و گاه این بیان دیالوگی از زبان دیگری است:

باران: تب هر طرف ببارم دارم دهقان: غم تا به کی بکارم دارم
درویش نگاهی به‌خود انداخت و گفت: من هرچه که دارم از ندارم دارم
(همان:۱۵)

۳.۳. شیوه‌ی نوشتار

هم‌زمان با افزایش امکانات چاپ و تکوین و تدوین قوانین نوشتاری در عصر حاضر، برخی شاعران به فکر نوآوری در نحوه‌ی نوشتاری شعر افتادند و در این راه به

شگردهای خاصی دست زدند. در این شیوه، شاعر نه‌تنها از معانی کلام و جمله‌ها برای انتقال احساس و اندیشه‌ی خود بهره می‌جوید، بلکه از توانمندی نوشتاری و تأکید و تصویرسازی‌های متنی نیز استفاده می‌کند. گرچه این شیوه هنوز در رباعی آن‌قدر که در دیگر قالب‌ها نمود دارد، استفاده نشده است، اما در مواردی دیده می‌شود که شاعر در پی ساختارشکنی‌های نوشتاری است و از امکانات نوشتاری بهره جسته است. برخی شاعران مانند شاپور پساوند، ایرج زبردست، محمدحسن صمدپور، محمد قایدی، میلاد عرفان‌پور، محمدصالح سلطانی‌سروستانی، عبدالحسین انصاری، محمد مرادی و غیره به‌طور ویژه به گونه‌ی نوشتاری رباعی توجه می‌کنند. بهره‌گیری از علامت‌های نوشتاری، گیومه‌ها، دونقطه، پرانتز، خط تیره و غیره از مواردی است که توجه شاعران را به گونه‌ی نوشتاری کار نشان می‌دهد:

- پرانتز

شاعر از پرانتز بیشتر برای تمرکزکردن مخاطب، بر روی اصلی‌ترین کلمه و مقصود خود در رباعی‌اش استفاده می‌کند:

تابوت و جنازه‌های بی‌تقصیران — از جبهه صدای نحس ویران ویران
دیدید بلال آب زمزم گشتیم؟ — زین بعد اذان ما همان (ای ایران)
(پساوند، ۳۹:۱۳۸۸)

- گیومه

این نشانه‌ی کارآمد نگارشی، بیشتر برای تأکید بر ذهنیت و اندیشه‌ی اصلی شاعر و گاه برای نقل‌قول‌ها، تضمین‌ها، ضرب‌المثل‌ها و تصویرسازی‌ها به‌کارمی‌رود. البته نقل‌قول نیز در اینجا شناخته و مصرح نیست، بلکه جنبه‌ی آفرینشی دارد:

هم دانش و دفتر و کتاب این را گفت — هم تجربه‌های بی‌حساب این را گفت
«همراه مسیر رود، رفتن ساده است» — یک ماهی مرده روی آب این را گفت
(حسینی‌میرآبادی، ۴۳:۱۳۹۰)

- دونقطه

این نشانه برای توصیف و همچنین نقل‌قول‌های تصویری و تصویرسازی‌های دیالوگی به‌کارگرفته می‌شود:

ده سال پر از بال کبوتر: پر پر ده سال رز و لاله و شبدر: دختر
نه ماه، شب و خدا و خرما: بابا یک عمر لباس و ظرف و شوهر: مادر
(مرادی، ۱۲:۱۳۸۳)

- خط تیره‌های تصویری

این نشانه برای مشخص‌ترکردن تصویر، در رباعی‌های ایجازی – روایی کاربرد دارد. در این شگرد شاعر با استفاده از این‌گونه خط‌های تیره به‌صورت موجز تصویرهای پیوسته‌ای را به مخاطب ارائه می‌دهد:

دیوار – اتاق – درز – آدم برفی در خانه‌ی ما که فرض آدم برفی
از بی‌پولی یخ نزند اما نه دیگر تو یکی نلرز آدم برفی
(مرادی، ۱۸۳:۱۳۹۰)

- ممیزهای تصویری

برخی شاعران به‌جای بهره‌گیری از خط‌های تیره برای مشخص‌ترکردن تصویر، در رباعی‌های ایجازی – روایتی از ممیز استفاده می‌کنند:

پاییز.../ درخت... / باد... / بی‌برگ‌وبری شب.../ صاعقه../ مِه / پرنده و دربه‌دری
کابوس چنان است که در دست زمان هر شاخه به دست خویش دارد تبری
(زبردست،۱۳۸۹: ۲۸)

- برجسته‌نویسی

گاه شاعر به کمک بزرگی و کوچکی قلم نوشتار، به قصد القای بهتر مفهوم یا درنگ بیشتر خواننده، حروف یا کلماتی را برجسته می‌نویسد. این‌گونه تمرکز بر اجزای یک مصراع در رباعی‌های شاپور پساوند در *صدای سوختن* به‌وفور دیده می‌شود:

یک لحظه زمان تکاند و ما را بگذاشت **دیدیم** هر آنچه دیگری **می‌پنداشت**
عاقل به حوالی جنون پر می‌زد دیوانه هوای قفل و زنجیرش داشت
(پساوند، ۲۱:۱۳۸۸)

- سپیدنویسی

یکی از شیوه‌های نوشتاری که در سال‌های اخیر در میان رباعی‌سرایان گسترش یافته است، شیوه‌ی سپیدنویسی رباعی است. منظور از سپیدنویسی آن است که شاعر شعر مصرّع خود را در شکلِ پراکنده‌ی شعر سپید بازنویس می‌کند. در این حالت شاعر با

تکیه بر قسمت‌های مورد نظر خود، خاصه در رباعی‌هایی که با پیوستار لفظی یا بیانی و روایی هستند، دریافت مفاهیم را برای مخاطب آسان‌تر می‌کند و البته گاهی نیز با واردکردن پیچیدگی و ابهام در موسیقی، مخاطب را وادار به دوباره‌خوانی برای درک بهتر شعر می‌کند. ازجمله کسانی که از این شیوه‌ی نوشتاری بهره می‌جوید، ایرج زبردست است. گرچه در مواردی گفته شده است که این شاعر ابتکاری در این شیوه‌ی نوشتاری داشته است، اما رباعی‌هایی با نوشتاری سپیدگونه پیش‌ازاین به چاپ رسیده است. شایان ذکر است که این جریان زیر تأثیر جریان نوشتاری سپیدگونه‌ی غزل در دهه‌ی ٦٠ و ٧٠ است. همچنین این شیوه‌ی نوشتاری برای غزل حتی پیش از جریان فراغزل مرسوم بوده است. نمونه‌های شایان ذکر از سپیدنویسی شعرهای کلاسیک، سپیدنویسی غزل‌های حافظ به قلم احمد شاملو و همچنین سپیدنویسی اشعار احمد حجتی‌شیرازی به قلم منوچهر آتشی است. یادآوری می‌شود هیچ‌کدام از شاعران رباعی‌سرا برای اولین‌بار دست به ابتکار درباره‌ی سپیدنویسی شعرهای کلاسیک نزدند و به پیروی از دیگر کلاسیک‌کارها در قالب‌های دیگر به این‌گونه نوشتن روی آورده‌اند. در میان رباعی‌های منتشرشده در فارس از ایرج زبردست، محمدصالح سلطانی سروستانی، میلاد عرفان‌پور رباعی‌هایی با این‌گونه فرم نوشتاری دیده می‌شود:

ایرج زبردست به قطعه‌قطعه‌کردن رباعی و جدانویسی ارکان یک مصراع علاقه‌ای خاص دارد:

فریاد کشید برگ:/ ای داد/ ای داد/ دوباره می‌آید باد/ .../ این بار تن وقت نلرزید/ این بار:/ افتاد/ نیفتاد/ نیفتاد افتاد (زبردست، ١٣٩١:٦٤)

گفتی به چه دلخوشی؟ سؤالت خوب است/ گفتی که غریب... احتمالت خوب است/ از شهر دلم گرفته... برخواهم گشت/ ای تنهایی!/ سلام!/ حالت خوب است؟ (عرفان‌پور، ١٣٨٨:٥٣)

٤.٣. حذف و ایجاز

گاه شاعر احساس و اندیشه‌های خود را فراتر از توان کلام و بیان می‌داند و در این مواقع از حذف استفاده می‌کند. «از کاربردهای زبانی– ساختاری که می‌تواند به ساختار شعر و ایجاز آن کمک کند، حذف هنرمندانه‌ی اجزای زبان است. در این‌گونه، شاعر

علاوه‌بر این‌که ظرفیت تأویل‌پذیری و ابهام هنری اثرش را بالا می‌برد، به کارکردهای ساختاری نیز دست می‌یابد» (مرادی، ۱۳۸۹الف: ٤٤۸) این روش در رباعی و به خصوص رباعی معاصر کاربردهای زیادی دارد. از میان شاعرانی که از این روش بهره می‌جویند، می‌توان به حبیب‌الله حسینی‌میرآبادی، عبدالحسین انصاری، مریم حقیقت و میلاد عرفان‌پور اشاره کرد. در این روش، گاه شاعر به عمد جمله‌ی خود را نیمه‌تمام می‌گذارد و با نیمه‌تمامی آن به تصویرسازی دست می‌زند:

دل،این دل پرحسرت و غم هدیه به‌تو شمع و شب و دفتر و قلم هدیه به تو
می‌خواستم از درد جدایی بنویـــ... این نامه‌ی ناتمام هم هدیه به تو
(زبردست، ۳٤:۱۳۸۹)

گاه شاعر به عمد از ردیف‌هایی استفاده می‌کند که پس از آن‌ها جمله ناتمام می‌ماند و از این ناتمامی معنایی و ساختاری بهره‌می‌جوید. این‌گونه ردیف‌ها در بیشتر مواقع قیدها، حرف‌های ربط و توصیفی و حروف استثنا هستند؛ این بهره‌گیری‌ها از مواردی است که شاعران در قالب‌های کلاسیک از آن بهره جسته‌اند و رباعی نیز گاه درآن تمرینی کرده است:

پنداشت که آغاز رهایی‌ست، ولی... پر زد که شروع آشنایی‌ست، ولی...
پروانه‌ی من– دلم– گمان کرد آن شمع یک روزنه رو به روشنایی‌ست، ولی...
(حسینی‌میرآبادی، ۲۵:۱۳۹۰)

- حذف پس از «واو»

حذف پس از «واو» یکی از پرکاربردترین انواع حذف‌ها در رباعی امروز است. در این گونه موارد شاعر «واو» را با فتحه و به گونه‌ای ادا می‌کند که شنونده منتظر شنیدن جمله‌ای مهم یا مطلبی خاص باشد و شاعر پس از آن سکوت می‌کند و به این ترتیب نوعی تأکید به شنونده القا شود که نتیجه‌ی حذف آن حرف است: «از هر طرفی... باد... وَ.../ از هر طرفی/ شب/ لکنت فریاد... وَ.../ از هر طرفی/ سنگینی بی‌ثانیه‌ای/ (با سرسام)/ روی تنم افتاد... وَ.../ .../ از هر طرفی... !!.» (زبردست، ٦۷:۱۳۹۱)

شایان ذکر اینکه این شگرد و شیوه‌هایی که به نوعی بر ناتمام‌گذاشتن عبارت استوار است، درحقیقت نوعی کنش ذهن را برای مخاطب به همراه دارد و او را به تفکر در ورای متن وامی‌دارد. این دقیقه نیز در فراغزل نمونه دارد و باز یکی از شاعران فارس،

علی‌رضا نسیمی، در مجموعه‌ی غزل خود با عنوان *متنی برای بینایی‌سنجی مخاطب* (۱۳۸۲) از پیشگامان آن به‌حساب می‌آید.

٤. ساختار بیرونی

در این قسمت مجموعه‌ی رفتارهای شکلی در رباعی‌های منتشرشده در این دوره بررسی می‌شود. ازآنجاکه شکل بیرونی رباعی برآمده از عناصری چون وزن، قافیه، ردیف و نحوه‌ی استفاده از آنان است، در ادامه به‌صورت جدا به بررسی جایگاه هریک از این عناصر در رباعی فارس در دوره‌ی مورد مطالعه پرداخته می‌شود:

١.٤. وزن

همان‌طورکه اشاره شد، وزن رباعی مشخص است و حسب دیدگاه‌های مختلف تعداد آن متفاوت است؛ بااین‌حال همه‌ی آن‌ها از یک ریشه‌اند و حتی کسانی وزن رباعی را تنها یکی می‌دانند. (رک. شمیسا، ١٣٧٤: ٢٧١) در اغلب موارد شاعران رباعی‌سرا به وزن رباعی به‌طورکامل آشنا هستند و از اختیارات خود در محدوده‌ی آن آگاه. اما گاهی رفتارهایی خارج از محدوده‌ی وزن روی می‌دهد که در این دوره نیز شایان بررسی است. ازآنجاکه درروزگار جنگ و سال‌های متمادی پس از پایان آن بر تعداد شاعران رباعی‌سرای فارس افزوده شد و رباعی‌های زیادی پدید آمد، میزان رفتارهای وزنی در این دوره در مقایسه با دوره‌های پیشین نمود خاص‌تری دارد. گاه این رفتارها به‌عمد، برای نوآوری روی‌داده است و گاه شاعرانی به‌طور ناخودآگاه و به خاطرِ نداشتنِ شناخت کافی در زمینه‌ی ساختار بیرونی رباعی به این‌گونه رفتارها دست زده‌اند. این مسئله در چند تقسیم و به قصد فرانمود بهتر طرفه‌کاری‌ها بررسی خواهد شد.

– افتادن هجاهای پایانی

گاه با اینکه شاعر در وزن رباعی دست به سرایش زده است، از پایان مصراع یک یا چند هجا افتاده است. اینکه آیا شاعر به‌طورعمد این کار را انجام داده است یا نه قابل تشخیص نیست. اما ازآنجاکه این‌گونه چهارمصراعی‌ها در میان رباعی‌های شاعر قرار گرفته‌اند، احتمال آن بیشتر است که شاعر بدون توجه و دقت به درستی و یا کمبود

هجای پایانی، آن‌را رباعی تلقی و در میان دیگر رباعی‌ها منتشر کرده است. در این میان در برخی رباعی‌ها گاه تنها یک هجا از پایان حذف شده است:

از اشک پر است هر دو چشمانم　　از دیده برفت نور ایمانم
با آنکه گنه ز حد فزون گشته　　دل‌بسته به لطف حی سبحانم
(نخبه‌لاری، ۱۳۷۱:۲۲۱)

و گاه دوهجای پایانی افتاده‌اند:

خورشید به شب نشست بی‌تو　　تسبیح سحر گسست بی‌تو
بغضی که همیشه در گلو بود　　فریاد شد و شکست بی‌تو
(خالصی، ۱۳۸۵:۱۰۱)

همان‌گونه که پیداست، مصراع‌ها در این رباعی دو هجا کمتر دارند.

- بلندخوانی هجای کوتاه درآغاز مصراع

در تمام ٢٤ وزن گفته‌شده برای رباعی، اولین هجا بلند است. اما در جریان‌های نوگرایانه‌ی رباعی در فارس، گاه شاعر از کلمه‌ای با هجای کوتاه در آغاز مصراع استفاده می‌کند و آن‌را به‌صورت کشیده تلفظ می‌کند تا وزن رباعی دچار مشکل نشود. گرچه این رویکرد از دید بسیاری از نقادان همراه با ضعف موسیقیایی است، بااین‌حال در رباعی‌های متاخرتر نمودی ویژه دارد. در میان رباعی‌های منتشرشده این‌گونه ضعف موسیقیایی در رباعی‌های مریم حقیقت بارها به‌چشم‌می‌خورد:

به باغچه‌ها شوق بهاری دادند　　به حجم قفس طرح قناری دادند
روزی که پریدند، به آزادی عشق　　هفتاد و دو بار رأی آری دادند
(حقیقت، ۱۳۹۰:۹٦)

- سنگین‌خوانی و سریع‌خوانی

یکی از کابردهایی که شاعران رباعی‌سرای جوان فارس در سال‌های اخیر به آن روی آورده‌اند، استفاده از سنگین‌خوانی برای گنجاندن کلماتی در وزن به قصد درست‌شدن موسیقی یا اجبار وزن و قافیه است. در این روش، گاه شاعر برای درست‌شدن وزن، کلمه‌ای را به صورت مشدّد تلفظ می‌کند که در حالت عادی این‌گونه خوانده نمی‌شود. با اینکه شاعر برای درست‌شدن وزن رباعی، از مکث و تکه‌تکه‌خواندن سود می‌برد،

گاهی ناگزیر است هجای بلند را به صورت کشیده و هجای کوتاه را به صورت بلند به‌کاربرد. این رویکرد معمولا باعث ضعف موسیقیایی شدید در رباعی می‌شود:

چکمه و گوزن خفت بابا نوئل　　پوتین، شب عید، جفت، بابانوئل
یک بچه‌یتیم، منتظر، هدیه‌ی عید　　یک عمر دروغ گفت بابانوئل
(سلطانی‌سروستانی، ۶۳:۱۳۹۰)

در این همه سال واقعا کودک بود　　آن‌قدر زیاد بود که اندک بود
حالا همه‌ی کوتوله‌ها می‌خواهند　　اثبات کنند میرزا، کوچک بود
(انصاری، ۹۴:۱۳۸۹)

زمانی‌که شاعر خود را ملزم به آوردن اسم، جمله یا عددی خاص در رباعی می‌کند، به‌ناچار به موسیقی بیرونی شعر آسیب می‌رساند و برای صحیح‌بودن وزن سریع‌خوانی لازم می‌شود:

خورشید به شوق در نماز است بخوان　　شب نیست که صبح طُرفه‌باز است بخوان
در اشهد اَنَّ لا اله اَلّا العشق　　صد حنجره از مأذنه باز است بخوان
(خالصی، ۶۴:۱۳۹۰)

- «واو» وسط

«واو» که در متن مصراع قرار دارد و در موارد معمولی با عطف‌شدن به کلمه‌ی قبلی «ُ» تلفظ می‌شود، گه‌گاه به‌جهت پرکردن وزن به صورت «وَ» خوانده می‌شود. این حالت نشان‌دهنده‌ی اجبار شاعر برای درست‌کردن وزن است. همچنین گاهی با ایجاد مکث در طول مصراع، تأکیدهایی را به همراه دارد که باعث ایجاد نوعی ضعف موسیقی در رباعی می‌شود. در این رباعی، اعظم رنجبر از این‌گونه «واو» استفاده کرده است:

تا عشق تو و فاصله همزاد هم‌اند　　این دل وَ غروب جاده محکوم غم‌اند
هرچند که انتظار سخت است ولی　　چشم من و عشق و جاده‌ها هم‌قسم‌اند
(کوهمال جهرمی، ۸۴:۱۳۹۱)

۲.۴. قافیه

قافیه نیز مانند دیگر ارکان رباعی در جریان تحول روی‌داده در رباعی قرارگرفته است. بااین‌حال، ازآنجاکه قافیه سهم مهمی در موسیقی رباعی دارد و رباعی تنها چهار مصراع

دارد و در اکثر موارد، رباعی این دوره تنها در سه مصراع از قافیه سود می‌برد، شاعران رباعی‌سرای فارس بسیار بااحتیاط وارد محدوده‌ی رباعی شده‌اند؛ درنتیجه تحول و نوآوری در این قسمت بسیار اندک است. در شاعران کهنه‌کارتر و با زبان سنتی چون شاپور پساوند، منصور اوجی، غلام‌حسن اولادش، نصرالله مردانی، احد ده‌بزرگی، غلام‌رضا کافی و پروانه نجاتی تقریبا هیچ‌گونه رفتارهای قافیه‌یی نوگرایانه‌یی دیده نمی‌شود. در این میان شاعران جوان‌تر مانند عبدالحسین انصاری، محمد مرادی، میلاد عرفان‌پور، محمدصالح سلطانی‌سروستانی به‌دنبال رفتارهای نوگرایانه در قافیه هستند. بااین‌حال، این‌گونه رفتارها هنوز در میان شاعران رباعی‌سرای فارس نهادینه نشده است.

شاعران فارس در دوره‌ی پس از جنگ، بیشتر از گذشته به‌دنبال نوگرایی در ساختار رباعی‌ها و به‌خصوص قافیه بوده‌اند. از گونه‌های رفتاری با قافیه در رباعی فارس می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- قافیه‌ی چهارتایی

در گذشته شاعران رباعی‌سرا به‌طورویژه دست به سرایش رباعی‌هایی چهار ردیفی با طرح الف الف الف الف می‌زدند. با گذشت زمان از میزان رباعی‌های سروده‌شده با این ساختار، کاسته و بر میزان رباعی‌هایی با طرح قافیه و ردیف: الف الف ب الف افزوده شد. در این دوره گرچه رباعی‌های سروده‌شده و منتشرشده با طرح الف الف الف الف بسیار اندک است، اما مواردی از آن به‌چشم‌می‌خورد. از شاعرانی که در برخی کارهای خود به سرودن رباعی با این ساختار گرایش دارند، می‌توان به عبدالرسول نیّرشیرازی، محمدخلیل جمالی، نصرالله مردانی، محمدرضا خالصی و میلاد عرفان‌پور اشاره کرد:

ای دل مخـــور امـــروز غـــم فـــردا را　　شـــاید کـــه دگـــر ندیـــد فـــردا مـــا را
چـــون مهـــر و وفـــایی نبـــود دنیـــا را　　یـــک‌دم مـــده از دســـت مـــی و مینـــا را
(نعمت‌فسایی، ۱۳٦۹: ۳٦۰)

در محفـــل عاشـــقان دل‌داده‌ی مســـت　　می‌گشت سبوی کربلا دست بـه دسـت
ناگـــاه ز خیـــل ناکثـــان دســـتی پســـت　　هفتاد و دو پیمانه به یک دست شکست
(جمالی، ۱۳۸٤: ۱۵۷)

- قافیه‌ی آوایی

ازآنجایی‌که اندیشه‌ی هم‌ریشه‌نبودن زبان فارسی و عربی در میان شاعران متداول شده است، شاعران رباعی‌سرای جوان، به موازات تحول‌های و نوآوری‌های ایجادشده در غزل و مثنوی، به ارزش موسیقیایی قافیه، بیشتر از طرز و طرح نوشتار آن توجه می‌کنند. برخی شاعران نوپرداز در شعرهای کلاسیک خود، گاهی تنها تلفظ را ملاک هم‌قافیه بودن کلمات قرار می‌دهند و نه شیوه‌ی نوشتار آن‌ها را؛ برای مثال هم‌شأن قراردادن «ز – ض– ظ». اولین شاعری که با این دید به سرایش رباعی دست زده است، عبدالرسول نیرشیرازی، از شاعران مقدم این عصر است:

بنده دگر امروز لیسانسم به حقوق　　بی‌جا نکنم افاده و باد و بروق
مسیو به شرافت کراوات قسم　　از بهر سپوری می‌زنم صد آروغ
(نیرشیرازی،۱۳۸۹:۲٦٤)

پس از او و با وقفه‌ای نسبتا طولانی در سال‌های اخیر محمد مرادی و حسین رضوی‌فرد دست به سرایش رباعی با این‌گونه تسامح در قافیه زده‌اند:

ای ابر ببار و خیس‌تر کن ما را　　از هرچه طلا نفیس‌تر کن ما را
تا پیش از آنکه باردارت بکنند!　　با طعم لبت حریص‌تر کن ما را
(رضوی‌فرد، ۱۳۸۹:۱۱٦)

شاعران نوجوی رباعی در این دوره در پی نوآوریِ بیشتر در محدوده‌ی قافیه در رباعی‌اند. به‌دنبال تغییر نوشتاری کلمات با همزه‌ی میانی به «ی»، برخی کلمات که در قدیم با هم، هم قافیه نمی‌شدند، اکنون هم‌قافیه قرارمی‌گیرند. اما گاه شاعر با اجتهاد خویش این‌گونه تغییرات را از محدوده‌ی نوشتاری وارد قسمت شنیداری می‌کند. در رباعی زیر شاعر باتوجه به یکی‌بودن شنیدار «ئ» و «ع»، عین را با توجه به دستور نوشتاری نوین «ی» تعبیر کرده است و در رباعی خود «رباعی» «زایی» و «رهایی» را با یکدیگر هم‌قافیه قرار داده است. اگرچه شاعر برای این‌گونه نوآوری خود دلیل خاصی داشته است، اما از نظر زیبایی‌شناختی این رویکرد چندان درست به‌نظرنمی‌رسد. شاید بتوان گفت غلام‌حسین اولاد در این زمینه موفق به خلق رباعی نوگرای خوبی نشده است:

آهوی من و بهارزایی زیباست　　پرواز و پر و بال رهایی زیباست
چشم و دل من غزل‌غزل می خوانند　　اندیش! هنوز هم رباعی زیباست
(اولاد، ۱۳۸۹:۲۳۰)

شاعر دیگری که از این‌گونه قافیه در رباعی خود استفاده کرده است، زهرا قایمی است:

تلـخ اسـت دمیـدن از هـوایی انـدک　　محـدود همیشـه در فضـایی انـدک
یـک عمـر خیـال پرکشـیدن تـا اوج　　محکـوم شـدن بـه ارتفـاعی انـدک

(قایمی، ۱۳۸۵:۵۰)

از دیگرگونه‌هایی که شاعران جوان نوپرداز در این‌دوره به آن گرایش دارند، هم‌قافیه قراردادن کلمات دارای «ه»ی غیرملفوظ در آخر و در زمان اتصال به ردیف با کلماتی است که این‌گونه «ه» را ندارند:

وقتی که محبـت از درون آلـوده اسـت　　اندیشـه‌ی بـاغ‌هـا جنـون‌آلـود اسـت
ای صـبح بـه آرامـش خورشـید بگـو　　شب عاقبت غروب خـون آلـود اسـت

(سلطانی، ۱۳۹۰:۷٤)

۳.٤. ردیف

در این دوره میزان رباعی‌های مردف منتشرشده بیش از رباعی‌های مقفی است و وجود ردیف باعث قوت در موسیقی کناری شعر شده است؛ به‌همین‌دلیل، نوآوری در ساحت ردیف هم بیشتر اتفاق افتاده است. بعضی از این طرفه‌کاری‌ها انصافا زیبا و غافلگیرانه روی نموده‌اند. اگرچه همه‌ی مصداق‌ها را نمی‌توان تایید کرد، اما نفس این جسارت‌ها را باید گرامی داشت تا به نمونه‌های شایسته و پسندیده‌ای رسید که اعجاب و تحسین مخاطب را برانگیزد.

- تغییر ردیف

منظور از تغییر ردیف آن است که شاعر شعر خود را با ردیفی معین سامان می‌دهد اما در اثنای کار و غالبا در پایان کار و البته در پیوست با موضوع کلی اثر، ردیف را تغییر می‌دهد. این مسئله ضمن هنجارشکنی و عادت‌ستیزی، نوعی درنگ معنایی نیز در پی دارد. نظیر اینکه غزلی با ردیف روشن آغاز شود و پیش برود و در بیت‌های پایانی، ردیف به خاموش تغییریابد. روشن است که این شگرد در شعر مردف با تعداد ابیات اندک همچون رباعی، سخت دشوار است؛ بنابراین شاعران رباعی‌سرا کمتر به فکر نوآوری و تغییر خاصی در ساختار ردیف در رباعی امروز بوده‌اند؛ زیرا رباعی با توجه به شرایط ساختاری که دارد، میدان محدودی برای ایجاد و آزمایش نوآوری برای شاعر

فراهم می‌کند. بااین‌حال هم‌گرا با تغییراتی که شاعران در غزل فرم (فراغزل) در زمینه‌ی ردیف انجام دادند، در رباعی نیز تحولاتی هرچند اندک رخ نمود. در این تغییرات روی‌داده در ردیف رباعی، توجه شاعر به تضاد در کلمه‌ی مورد استفاده، پررنگ است. در رباعی زیر شاعر در دو مصراع اول ردیف را «بیا» و در مصراع آخر با به‌کارگیری تضاد از ردیف «برو» استفاده کرده است. درحالی‌که «برو» در ردیف آخر معنایی فراتر از «بیا» در دو مصراع اول را القا می‌کند:

با من به خیال خیس تنگاب بیا — بی آدم و تور و تنگ و قلاب بیا
من زل بزنم به تو، تو هم قصه بگو — در آخر قصه پیش من خواب برو
(انصاری، ۸۶:۱۳۸۹)

یا در رباعی زیر از خلیل روئینا:

آرامشم از جنگ بدم می‌آید — من شیشه‌ام از سنگ بدم می‌آید
اما اگر آبرو رود زیر سؤال — می‌جنگم و از جنگ خوشم می‌آید
(مرادی،۲۷۷:۱۳۹۳)

شایان ذکر است که پیش‌ازاین، رباعی با این شگرد در خارج از استان فارس منتشر شده است.

٤.٤. رباعی شش‌گانه

پیامد همه‌ی نوجویی‌های شاعران در روزگار معاصر، یکی هم برهم‌زدن سامان قالب‌های مالوف و شناخته‌شده‌ی شعر است که حتی شکل مختصر رباعی را نیز آسوده نگذاشته است. چنانکه زهرا قایمی در مجموعه‌ی رباعی خود دو قطعه شعر با وزن رباعی و در شش مصراع منتشر کرده است. اینک با توجه به شناخت این شاعر از شکل رباعی که پیش از این نیز نمونه‌هایی از آثارش به دست دادیم، روشن می‌شودکه هدف وی از سرودن این قطعه–رباعی‌ها طرفه‌کاری است وبه دنبال نوعی نوآوری در قالب رباعی بوده است:

ای گوهر بی‌بدیل اندوختنی — ای نور دلارای برافروختنی
درمانده دو چشم عقل خیره به کتاب — ای مطلب فرّار نیاموختنی
دور از تو میان آب و آتش بودم — یک قایق پر تلاطم سوختنی
(قایمی،۶۲:۱۳۸۵)

۵.نتیجه‌گیری

همان‌طورکه پیش‌تر توضیح داده شد، رباعی ساختار ویژه و منحصربه‌فردی دارد که به‌خصوص وزن مشخص و تعداد مصراع‌های معدود آن، دست شاعر را برای نوآوری‌های ساختاری تا حدودی می‌بندد. بااین‌حال شاعران رباعی‌سرای فارس در این بازه‌ی زمانی (از مشروطیت تا کنون) در همین سراچه‌ی مختصر هم، به نوآوری‌هایی دست زده‌اند که حاصل درنگ در آن‌ها به‌عنوان یافته‌های این مقاله به قرار زیر است:

۱. اگرچه در ادبیات کهن تعداد رباعی‌های چهار مصراعی با طرح الف الف الف الف، بسیار زیاد بوده است و در برخی پژوهش‌ها آن‌ها را بیشتر از رباعی‌هایی با طرح الف الف ب الف بر شمرده‌اند (رک. شمیسا، ۲۲:۱۳۷٤) اما در رباعی معاصر فارس توجه شاعران به رباعی با قافیه‌ی چهارتایی بسیار اندک و انگشت‌شمار است؛

۲. بیشتر شاعران رباعی‌سرای معاصر به سرایش رباعی با ردیف توجه دارند؛

۳. در این بازه‌ی زمانی تنها دو رباعی – مستزاد از مظفر شیرازی باقی مانده است؛

٤. با وجود کمی تعداد ابیات و ردیف‌ها در رباعی، باز شاعران فارس از شگرد تغییر ردیف هم غافل نشده‌اند و برای تکمیل حس نوجویی خود در مواردی از این شگرد نیز استفاده کرده‌اند؛

۵. استفاده از قافیه‌هایی که با اصول قافیه‌های کهن متفاوت است در رباعی فارس دیده می‌شود. این‌گونه نوآوری‌ها عبارتند از: رعایت‌نکردن یای معلوم و مجهول، استفاده از قافیه‌های آوایی، نادیده قراردادنِ های غیرملفوظ در برخی از کلمه‌ها و همچنین تغییر اصل قافیه؛

٦. تصرفِ نوجویانه حتی در طرح اصلی قالب رباعی، باعث سرایش شش مصراعی با وزن رباعی شده است که ما دراین مقاله آن‌ها را قطعه- رباعی نام دادیم؛

۷. تغییر لحن در طول رباعی، استفاده از پایان‌بندی ناتمام در رباعی‌ها، سپیدنویسی رباعی‌ها، استفاده از شیوه‌های نوشتاری و برجسته‌نویسی، استفاده از (مکث) در جایگاه هجا، سریع‌خوانی واژه‌ها، بلندخوانی هجای کوتاه اول مصراع از دیگر نوآوری‌های رباعی معاصر فارس است.

گزینش این شگردها حسب مجال مقاله بر پایه‌ی بسامد فراوان برخی از شگردها و نیز دلپذیری و طرفه‌بودن آن‌ها صورت گرفته است؛ یعنی اگر گونه‌ای از ساختارشکنی

بسامد و شواهد زیادی نداشته یا چندان ارجمند، شاعرانه و مخاطب‌پسند نبوده است، در اینجا ذکر نشده است. براین‌اساس می‌توان ادعا کرد که ما پرسش اساسی مقاله را که همانا برشماری و تبیین و تشریح شگردهای بدعت‌کاری و نوجویی در رباعی فارس بوده است، پاسخ گفته‌ایم و نیز با توجه به طرفه‌بودن شگردهای به قلم‌آمده، به‌نظر می‌رسد که کاربست این‌گونه بدعت‌ها، باعث جلب و جذب مخاطب می‌شود و بر بقا و دوام اثر ادبی تاثیر می‌گذارد.

منابع

انصاری، عبدالحسین. (۱۳۸۹). *تنها نشانی‌ات بوسه‌ایست*. مشهد: شاملو.

اولاد، غلامحسین.(۱۳۸۹). *عاشقانه‌هایم را هیچ‌کس نمی‌خواند*. شیراز: داستان‌سرا.

باقری، ساعد؛ محمدی‌نیکو، محمدرضا.(۱۳۷۲). *شعر امروز*. تهران: الهدی.

بهشتی، سیداحمد. (۱۳۷۲). *رباعی نامه*. تهران: روزنه.

پساوند، شاپور.(۱۳۸۸). *صدای سوختن*. شیراز: نوید.

تاکی، مسعود.(۱۳۸۱). *چارجوی بهشتی*. تهران: چشمه.

جمالی، محمدخلیل.(۱۳۸٤). *عاشقانه‌های عاشورایی*. شیراز: تخت‌جمشید.

حسن‌لی، کاووس.(۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

حسینی‌میرآبادی، حبیب‌الله.(۱۳۹۰). *از لب‌های خیس باران*. تهران: فصل پنجم.

حقیقت، مریم.(۱۳۹۰). *با آفتاب رابطه دارم*. کرج: شانی.

خالصی، محمدرضا.(۱۳۸۵). *پیامبر و زیتون‌زارها*. قم: ایده‌گستر.

ـــــــــــــــ(۱۳۹۰). *از شوق‌های شرقی*. قم: ایده‌گستر.

ذوالریاستین شیرازی، صدرا.(۱۳۸۹). *آمد و شد رباعی در شیراز و فارس در سده‌ی اخیر*. شیراز: نوید.

رضوی‌فرد، حسین.(۱۳۸۹). *لبت را غلاف کن*. مشهد: شاملو.

زبردست، ایرج.(۱۳۸۹). *باران که بیاید همه عاشق هستند*. تهران: سرسم.

ـــــــــــــــ(۱۳۹۱). *شکل دیگر من*. تهران: تکا.

سلطانی‌سروستانی، محمدصالح.(۱۳۹۰). *تشنگی در آب*. تهران: فصل پنجم.

شریفی، فیض الله.(۱۳۸۳). *ترانه‌های پر تشویش، تطور مضمونی رباعی از خیام تا زبردست*. تهران: روشن‌مهر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا.(۱۳٦٦). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــــــ (۱۳٦۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷٤). *سیر رباعی در شعر فارسی*. تهران: جاویدان.
عرفان‌پور، میلاد.(۱۳۸۸). *پادشهر*. مشهد: سپیده‌باوران.
ـــــــــــــــ(۱۳۹۱). *جشن فراموشی‌ها*. مشهد: سپیده‌باوران.
قایمی، زهرا.(۱۳۸۵). *یک آسمان سکوت*. قم: ایده‌گستر.
کاظمی، محمدکاظم و عرفان‌پور، میلاد.(۱۳۹۰). *رصدِ صبح، خوانش و نقد شعر جوان امروز*. تهران: سوره‌ی مهر.
کافی، غلامرضا.(۱۳۸۹). *ترکش کلمات*. شیراز: زرینه.
ـــــــــــــ(۱۳۹۳). *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات انقلاب اسلامی*. تهران: بنیاد عاشورا.
کوهمال‌جهرمی، عبدالرضا.(۱۳۹۱). *ترنج ترمه ترانه، (گزیده‌شعر شهرستان جهرم)*. تهران: فصل پنجم.
مرادی، محمد.(۱۳۸۳). *این جمعه...آن بابانوئل*. شیراز: رخشید.
ـــــــــــــ(۱۳۸۹الف). *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس*. شیراز: عسلی‌ها.
ـــــــــــــ(۱۳۸۹ب). *سیزده‌بهانه بهار یک ترانه رسیدن*. تهران: آرام دل.
ـــــــــــــ(۱۳۹۰). *تو سیب و گندم... تو خود حوا*. تهران: سوره‌ی مهر.
میرافضلی، سیدعلی.(۱۳۸۳). *گوشه‌ی تماشا، رباعی از نیما تا امروز*. تهران: کازرونیه.
نخبه‌لاری، محمدحسین.(۱۳۷۱). *نخل امید*. شیراز: چاپخانه‌ی پرواز.
نسیمی، علیرضا.(۱۳۸۲). *متنی برای بینایی‌سنجی مخاطب*. بوشهر: شروع.
نعمت‌فسایی، محمود.(۱۳٦۹). *دیوان*. شیراز: دانشگاه شیراز.
نوذری، سروش.(۱۳۸۸). *کوته‌سرایی*. تهران: ققنوس.
نیّرشیرازی، عبدالرّسول.(۱۳۸۹). *پیمانه‌ی غم*. تصحیح و توضیح محمدیوسف نیری. شیراز: قلمکده.