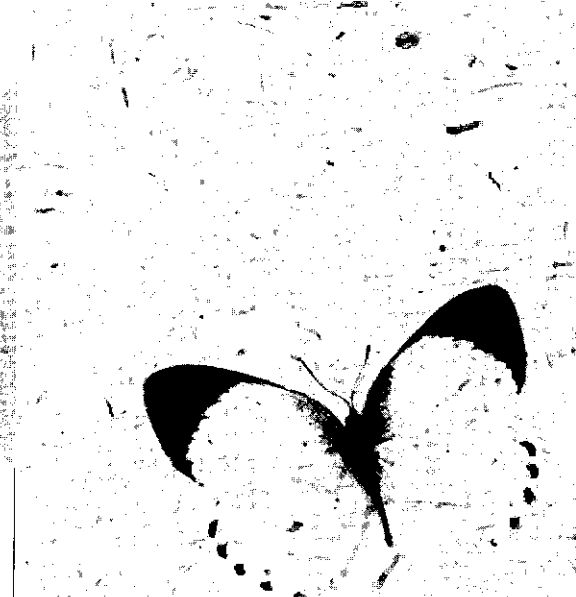

# از خبره‌های سفر

## مروزی بر دگرگونیهای شعر مهاجرت افغانستان

رضا چهرقانی برچلویی

**مقدمه:**

**جمال‌شناسی شعر مهاجرت افغانستان حدیث مفصلی است که در این مجال و با این بضاعت اندک نمی‌توان حق آن را ادا نمود چرا که ما در حوزه ادبی ایران با سه نسل از شاعران مهاجر روبه‌رو هستیم که شعر ایشان از نظر ویژگیها و معیارهای زیباشناسی تفاوتهای اساسی با هم دارد و حتی در هر یک از نسلهای سه گانه، خصوصیات شعری هر شاعر، با شاعر دیگر متفاوت است. بنابراین، دسته‌بندی مباحث و شاعران هر چقدر هم دقیق صورت گیرد باز جای خرده‌گیری و اشکال وجود خواهد داشت.**

**مع‌الوصف ما در این مقاله کوشش خواهیم کرد نکات اساسی و مهم زیباشناسی شعر مهاجرت افغانستان در ایران را مورد بُررسی قرار دهیم.**

**۱-زبان**

محور همه تحولات شعر، زبان و اجزای آن است. زبان پدیده بسیار پیچیده‌ای است که در یک تقسیم‌بندی کلی به دو بخش واژگان و دستور زبان تقسیم می‌شود.

**۱-۱- واژگان**

واژه‌های یک شاعر گذشته از مسأله گستردگی و محدودیت می‌تواند از نظر خانواده فارسی، عربی، فرنگی و . . . بودن، داشتن و نداشتن جنبهٔ ادبی، وابستگی به طبقه اجتماعی خاص، رنگ بومی و اقلیمی، عامیانه و مجاوره‌ای بودن یا نبودن و در مراحل بالاتر از جهت نوانس (nunce)، روح یا عاطفه و درجه القاء معنی مورد بررسی قرار گیرند.

واژگان اصولاً به دو دسته مفردات و ترکیبات تقسیم می‌شوند. مقصود از ترکیب این است که از دو کلمه با معنای جداگانه و گاه دور از هم واژه‌ای را بسازیم که معنای جدیدی را افاده کند. ترکیب‌سازی در زبانهای اشتقاقی وجود ندارد اما در شعر پارسی از ملاکهای قدرت و اصالت شاعر به شمار می‌رود.

در واژگان شعر مهاجرت افغانستان آنچه بیش از همه و پیش از همه به چشم می‌خورد بهره‌گیری از واژه‌های محلی افغانستان است.

مثل کلمه «ناچل» به معنی بی‌اعتبار و از رواج افتاده در شعر زیر:

**ای بسا دست که این گونه معطل گشته**
**و بسا سکّه که خوابیده و ناچل گشته**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۷۵)

نمونه فوق شاهدی برای استفاده متعادل از واژه‌های محلی است. شاعر، این واژه را به گونه‌ای در محور همنشینی کلمات نشانده که خواننده ناآشنا به راحتی معنای آن را حدس می‌زند. این ویژگی در بیت زیر هم وجود دارد.

**مرا «قرقه» کردی خودت تیر زن**
**هلا یک، هلا دو، هلا سه بزن**

(مظفری، مجموعه شعر، ۶۷)

«قرقه» نشانه تیراندازی را می‌گویند که اگر نه به صورت قطعی، در حیطه دو سه معنای احتمالی، می‌توان آن را حدس زد اما این ویژگی در بیت زیر کمتر دیده می‌شود:

**دندان بزن که سرخ بپاشد به پلکها**
**راز شبی که آن سوی «ترمیخ» مرده است**
**دندان بزن که باز بلرزند صخـره‌ها از شاخ قوچها**
**که چنین «شیخ» مرده است**

(اکبری، مجموعه شعر، ۹۴)

معنای دو واژه «شیخ و ترمیخ» را حتی در حیطه احتمال هم نمی‌توان حدس زد. با وجود این مفهوم کلی بیت قابل استنباط است. اما در نمونه زیر حتی معنای کلی شعر هم از دسترس فهم مخاطبان ناآشنا دور است.

**چکر که می‌روی / سرکها به آرامش می‌رسند/ و نبض عابران پریشان / با تقاتق بوتهای تو / تنظیم می‌شود.**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۸۲)

سید نادر احمدی از جمله شاعرانی است که گستاخیهای زبانی در شعر او زیاد دیده می‌شود اما واژه «قوغ ناغ» (= شجاع) که او در این بیت به کار برده هیچ کارکرد زیبا شناختی ندارد. نه خوش‌آهنگ است که بار موسیقایی شعر را بیشتر کند و نه تشخّص خاصی از نظر القاء حس حماسی و . . . دارد.

**بله، کولاک آتش مژده فصل شکوفایی است**
**تو را ای قوغ ناغ ای ققنس آتش نشین من**

(احمدی، مردان برنو، ص ۱۵)

اساساً تکرار صامت «q = ق / غ» به خاطر صفت شدتی که دارد خوانش شعر را دچار اشکال می‌کند.

نکتهٔ دیگر در مورد رنگ اقلیمی واژگان این است که گاه خود شاعران افغانستان برداشت روشنی از بعضی واژه‌ها ندارند اما آنها را به کار برده‌اند. مثلاً سید نادر احمدی کلمهٔ تبراق را در غزلی به کار برده و در حاشیه، معنای آن را «تبرزین» ذکر کرده اما همین واژه را شریف سعیدی در معنای «قطار فشنگ» یا «کیف شانه‌ای مخصوص فشنگ» استعمال کرده است؛

**ندیدم روی دوشش غیر تبراق تغـــزل را**
**که می‌آورد با خود عطر ییلاق تغـزل را**
**برای صید مضمونهای نو بار سفر می‌بست**
**بدین‌سان گسترش می داد آفاق تغـزل را**

(احمدی، مردان برنو، ص ۳۲)

**تبراق سرخ مرمی تو جا ماند، انبان زرد سکه و عنوان شد**
**تیغت شکست، نام تو پرپر شد، چشمی نگفت: مرد کجا رفتی؟**

(سعیدی، مجموعه شعر، ۲۷)

این واژه در فرهنگ لغات عامیانه فارسی افغانستان به صورت «طَبراق» ضبط شده و در توضیح آن آمده است؛ «خَریطه مانند بند داری که در آن کارطوس(= پوکهٔ فشنگ) و غیره اندازند».[۱]

مسأله دیگری که زبان شاعران همنسل کاظمی را دچار اشکال کرده استفاده افراطی از اصوات مانند هلا، ایا و . . . است. البته محتوای حماسی شعر مقاومت اقتضای چنین اصواتی را دارد اما استفاده بیش از حد آن ذوق آزار است در دفتر اول شعر مقاومت افغانستان از این «هلا هله»ها زیاد می‌بینیم.

**هلا! ز سوره نور آیه سحر خوانید**

(رحمانی، ۳۵)

**هلا! نه گاه درنگ است بازه بر بندید**

( رحمانی، ۴۲)

**هلا! سوارهٔ خونین ز خطه خواب انداز**

(احمدی، ۱۱۷)

**هلا! سیاه‌ترین بخت را سوار شده**

(وارسته، ۱۳۴)

و در این مصراع از کاظمی با «هلا»ی مضاعف روبه‌رو می‌شویم.

**هلا هلا! به کجا می‌روید برگردید**

(کاظمی، ۶۷)[۲]

تکرار «هلا» در شعر مقاومت، قدسی را دچار این توهّم ساخته که شعر چیزی جز «هلا هلا» نیست.

**ققنوس‌وار سوخت و از خویش جا گذاشت**
**شعر این هلا هلای به آتش کشیده را**

(خاکستر صدا، ۵۲)

در بحث کلمات از منظر اجتماعی و طبقاتی هم حرفهای زیادی برای گفتن وجود دارد. شاعران جوان‌تر افغانستان از به کار بردن الفاظ کوچه و بازار در شعر پروایی ندارند. این کلمات گاهی خوش می‌نشینند وگاه بد.

**دنیا دوباره نو شود و نو شود زمین**
**چون روزهای اول خود آک آک آک**

( رحیمی، ۵۵)

نیما در شعر داروگ می‌گوید:

**«قاصد روزان ابری داروگ! کی می‌رسد باران؟»**

نکته در جمع بستن روز با «ان» است که مطابق با قیاس و برخلاف عادات زبانی ساخته شده و در نتیجه نوعی هنجارشکنی به نظر می‌رسد و اخلالی هم در القاء معنی ایجاد نمی‌کند. اما شاعران افغانستان با تقلید از شیوه نیما در جمع بستن روز، جمعهایی را به کار برده‌اند که لااقل از دیدگاه هنر شاعری چندان اصولی نیست.

**کاروان رودها، حیران کوهان و کویر**
**پشت سد صخره‌ها، آئینهٔ دریا شدی**

( اکبری، مجموعه شعر ۶۸)

مقصود از «کوهان» کوه‌هاست اما شاعر توجه نداشته که معنای کوهان در شکل بسیط آن زودتر به ذهن می‌آید و همین مسئله فرایند فهم شعر را دچار وقفه می‌سازد و لذا مغایر با اصول فصاحت و بلاغت است. به هر حال جمعهایی این چنین که گه‌گاه در آثار شاعران مقاومت دیده می‌شود، سلامت زبان را مخدوش می‌سازد.

**۱-۱-۱- ترکیب سازی**

از نظر ترکیب‌سازی نیز نوآوریهایی در شعر افغانستان دیده می‌شود. ترکیبهای زیبایی نظیر تیغ «غلاف الفت»، کوهمرد، دریانوش، جیغ‌رس و. . . در شعر مقاومت فراوان است. اخوان پسوند «زار» را که بنابر قاعده با اسم ذات جمع می‌شود با اسم معنا ترکیب کرده و تصویر زیبای «اندوه زار» را آفریده است. یکی از شاعران افغانستان از همین شگرد به صورت عکس استفاده کرده است یعنی پسوند «ناک» را که معمولاً با اسم معنی می‌آید بر سر اسم ذات آورده و ترکیبهای زیبایی خلق نموده‌است.

**یک آسمان تازه فرا گیرمان کند**
**یک آسمان ماه به دست ستاره ناک**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۵۶)

**همیشه در جریانی و موجناک آری**
**تو راست با نفس آبشارها پیوند**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۷۱)

آفت ترکیب‌سازی در شعر افغانستان کلیشه شدن ترکیبهاست. یعنی شاعری ترکیب زیبایی را ابداع می‌کند و زیبایی ترکیب شاعران دیگر را به استفاده از آن ترغیب می‌نماید، در نتیجه ترکیب زیبای ابداعی به جهت کثرت استعمال تأثیر شاعرانه خود را از دست می‌دهد و حالتی خنثی پیدا می‌کند. مثل ترکیب «توفان سوار» که در شعر بعضی شاعران بارها تکرار شده است.

**هلا! مجاهد توفان سوار دریا نوش**
**ستیغ کوه کهنسال زندگی بر دوش**

(رحمانی، شعر مقاومت، ۳۶)

**حضور رهبر توفان سواری آرزو داریم**
**در این آشوبگه آخر یکی از جا نمی‌خیزد**

(رحمانی، شعر مقاومت، ۴۶)

**در این هیاهو تا نفسهایش در پیچ و تاب شعله‌ها می‌سوخت**
**از گرد باد خشم او هر دم توفان سواری تازه بر می‌خاست**

(احمدی، مردان برنو، ۱۴)

**فشنگ از آهن خشم من اینک در خشاب افکن**
**که خواهد زد به کوه و دره این توفان سوار امشب**

(احمدی، شعر مقاومت، ۲۳)

می‌دانیم که روی دیگر سکه ترکیب، تصویر تازه‌ای است که در نتیجه آن ایجاد می‌شود. شریف سعیدی صورت تصویری این ترکیب را به کار زده که نشان از تیز هوشی و شعور شاعری او دارد.

**می‌دود اسبی با یال فروزان در باد**
**پشت زین خشم دگر دارد توفان در باد**

(سعیدی، وقتی کبوتر نیست، ۵۹)

مظفری هم شاعری نیست که خون «ترکیب» دیگران را به گردن بگیرد لذا بر سبیل مصادرهٔ به مطلوب «توفان مزاج» را ساخته است.

**توفان مزاج ماهی امواج غیرتم**
**دریا مرا روز ازل تشنه آفرید**

(مظفری، مجموعه شعر، ۴۲)

البته ناگفته نگذاریم که ترکیب «توفان سوار» فقط در شعر مقاومت افغانستان استفاده نشده است، «دورز»(Doors) تصنیف‌ساز سیه‌چرده امریکایی نیز ترانه‌ای دارد با نام (Rider on the storm) که صورت لاتین ترکیب «توفان سوار» مرتب در آن تکرار می شود.[۳]

**۱-۲- دستور زبان**

بی‌انضباطیهای زبانی و دستوری نیز بعضاً در شعر مقاومت افغانستان مشاهده می‌شود. این بی‌توجهیها ارتباط شعر با مخاطب را دچار گسست می‌کند. مثل آوردن فعل مفرد برای فاعل جمع؛

**شروع می‌شوی و هر قدم که می‌مانی**
**حساب می‌کندش آسمانیان تسبیح**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۳۶)

یا آوردن فعل جمع برای فاعل مفرد؛

**باران رسید و هر چه در و دشت تازه شد**
**هر چی گلوله ریخت به گل مبتلا شدند**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۶۴)

«چی» که در مصراع دوم به جای چه آمده در گویش افغانستان وجود دارد اما در زبان ادبی نه، اگر این مورد غلط چاپی نباشد، خود نکته‌ای است.

در بیت زیر هم پیشوند «فرا»، پس از فعل آمده است.

**سر تا به پا شکفته‌ام اما چه می‌شود**
**پلکی اگر دوباره بگیری فرا مرا**

(رحیمی، مجموعه شعر، ۴۹)

در خصوص نحو، یعنی میزان توانایی شاعران مقاومت در قرار دادن اجزای جمله به تناسب نیاز که رابطه مستقیم با بلاغت زبان دارد سخن فراوان است. بلاغت از معاییر مهم ارزش‌گذاری شاعران در نزد مردم و منتقدین محسوب می‌شود. تفاوت سعدی با شاعر هم دوره خود سیف فرغانی یا ایرج میرزا و عارف قزوینی در این است که سعدی و ایرج از رموز بلاغت آگاه‌ترند همین تفاوت بلا تشبیه میان کاظمی و شریف سعیدی وجود دارد.

محمد شریف سعیدی در مصرعی می گوید: «شبی که پیرهن شعله بود بر تن شهر» و از این نکته غافل است که چنین جمله‌ای باید اسناد منفی داشته باشد. تشبیه شعله به پیراهن و جاندار انگاری شهر تصویر زیبایی است اما اسناد مثبت بیت، نیروی عاطفه را از بین برده است. اگر شاعر مثلاً می‌گفت: «شبی که شهر جز شعله پیراهنی نداشت» حس اندوه بهتر منتقل می‌شد.

گذشته از مسئله بلاغت، نحو زبان محاوره در افغانستان می‌توانست به شعر مقاومت کمک کند. همان‌گونه که قبلاً گفته‌ایم زبان محاوره افغانستان به گونه‌ای است که برای ما هنجار ادبی محسوب می‌شود. در محاوره افغانستان فعل ماضی هنوز هم در معنای شاهنامه‌ای آن یعنی گذاشتن به کار می‌رود. مثلاً می‌گویند: «قدم روی چشم ما ماندید» آشنایی‌زدایی زبان در این جمله در اوج است و در عین حال ابهامی هم ندارد افغانها افعالی مانند «نمی‌تواند بخورد» یا «نمی‌تواند بگرید» را به صورت «خوردن نمی‌تواند»، «گریستن نمی‌تواند» به کار می‌برند. یعنی زبانی که شاعران ایرانی به زحمت خود را به آن می‌رسانند به سهولت در اختیار شاعران افغانستان قرار داده شده است.

**۲- موسیقی**

در کنار زبان، عاطفه، اندیشه و دیگر عناصر شعری، موسیقی را باید در زیباشناسی شعر مورد توجه قرار داد. البته این عنایت به موسیقی از دیر باز در میان ادیبان مسلمان وجود داشته است. ابن اثیر، برای نقش اصوات و جایگاه آنها در کلمه و به صورت کلی در بافت کلام ارزش خاصی قائل است او به اعجاز اصوات، در کیفیت انتقال معانی و مفاهیم آگاه است و بر اساس همین آگاهی است که بحثهای مفصل و تازه‌ای را با تهور و اطمینان ذیل عنوانهای «الصّناعه اللّفظیه»[۴] و «قوّه اللّفظ لقوّه المعنی»[۵] مطرح می‌کند. او در جمال‌شناسی اصوات، کلمه‌های خوش‌ترکیب را به زنان زیباروی و

خوش‌اندام و کلمه‌های ناخوش ترکیب را به چهره‌های زشت و کریه تشبیه می‌کند و پا را از این هم فراتر می‌گذارد و برخی الفاظ را مانند نغمه‌های خوش‌آهنگ موسیقی، گوش‌نواز و پاره‌ای دیگر را همچون صوت حمار، گوش‌خراش و ناخوشایند می‌شمارد و حتی می‌گوید؛ برخی از الفاظ در دهان لذت عسل دارند و بعضی دیگر طعم حنظل.[۶]

ژان پل سارتر نیز همچون ابن اثیر برای حسی که کلمه و جمله می‌تواند القاء کند حالتی طعم‌گونه قائل شده می‌نویسد:

«شاعر، مزه‌های سوزآور دلیل مخالف را، احتیاط و ملاحظه را، تفکیک و افتراق را از خلال جمله و به منظور چشیدن خود این مزه‌ها ـ می‌چشد و آنها را تا حد مطلق می‌رساند».[۷]

دکتر پورنامداریان، از نظریه‌پردازان معاصر نیز در باب موسیقی کلام می‌نویسد:

«آهنگ صدا و شیوه سخن گفتن ما هرگز در حالات خشم و شادی و اندوه یکسان نیست. موسیقی که وسیله بیان آن، صوت است قادر است بی‌واسطه هرکلام و بیانی که واجد معنایی باشد، در ما حالات عاطفی گوناگون و البته عکس‌العملهای مادی و جسمانی متناسب با آن را به وجود بیاورد».[۸]

موسیقی شعر تقسیمات متعددی دارد و از دیدگاه‌های مختلف قابل بررسی است ولی ما در اینجا فقط به مسأله وزن و قافیه و ردیف می‌پردازیم. اما پیش از ورود به بحث اصلی، لازم است نخست قالبهای شعر مقاومت افغانستان را مورد بررسی قرار دهیم.

**۲-۱- قالبهای شعر مقاومت افغانستان**

همان‌گونه که می‌دانیم، پایداری، امری محتوایی است و از آنجا که مضامین متعددی را شامل می‌شود می‌تواند در قالبهای مختلفی جای گیرد لذا شاعران مقاومت از همه قالبهای رایج کموبیش استفاده کرده‌اند. شاعران پیش‌کسوت مانند خلیلی و پژواک و . . . مضامین پایداری را گاه به قالب قصیده زده‌اند و در بعضی از قصاید خود به استقبال تبعیدی یمگان رفته‌اند. در شعر جوانانی مانند کاظمی هم قصاید استواری از طراز «موعظه» دیده می‌شود. مثلاً دکتر عبدالرسول آرزو که جگری آزرده از کژدم غربت داشت و عاقبت به مرض سیروزکبدی در گذشت در قصیده «غم وطن» می‌گوید:

**گل شد به دیدگاه نظر نیشتر مرا**
**افرشته شد چو دیو سیه در نظر مرا**
**جای خرد چو نیست در این دهر بی خرد**
**نازم جنون که کرد ز خود بی خبر مرا**
**خوردم ز بس که خون جگر در غم وطن**
**آخر گرفت زردی و درد جگر مرا**

(چهار شاعر چهار برادر، ۵۰)

در قصاید مقاومت شکل قراردادی قصیده فرو ریخته، نه در آن خبری از تشبیب و نسیب و تغزّل هست و نه حسن تأبید و شریطه و. . . ، شاعر در قصیده مستقیم بر سر موضوع خود می‌رود و دردهای خویش را باز می‌گوید. چهار پاره هم که با محمود طرزی قدم به دنیای شعر افغانستان گذاشت، در شعر مهاجرت طرفدارانی دارد.

شاعران مهاجر به دوبیتی قدیم و رباعی هم بی‌اعتنا نبوده‌اند. در اینجا می‌توانیم از مجموعه شعر «زیارتنامه گل سرخ» سروده سید حسین موحد بلخی یاد کنیم که اشعار آن تماماً در قالب دوبیتی و رباعی هستند. کاظمی هم چندین رباعی به هم پیوسته در سوگ احمد زارعی سروده است و دیگر شاعران نیز در خلال قالبهای دیگر گاهی در نفس رباعی آواز کرده‌اند توانایی شاعران افغانستان در رباعی‌سرایی بسیار محدود است و در مقایسه با آثار حسن حسینی، قیصر امین‌پور و. . . چنگی به دل نمی‌زند.

از همه قالبها به اجمال گذشتیم تا به مثنوی برسیم، مثنوی جلوه‌گاه حقیقی شعر مهاجرت و مقاومت افغانستان است و شاعران مهاجر از ظرفیتهای این قالب جهت بازگو کردن مضامین حماسی استفاده کرده‌اند. اساساً مثنوی در ادب فارسی با حماسه آغاز شده است و قدیمی‌ترین منظومه فارسی یعنی شاهنامه مسعودی مروزی در همین قالب سروده شده است.[۹] قالب مثنوی تحت تأثیر شعر علی معلم دامغانی توسط شاعرانی به کار گرفته شد که در اواسط دهه شصت به دنبال نوآوری و ایجاد دگرگونی در شعر مقاومت بودند. اولین کسی که این قالب را در شکل و شمایل امروزینش وارد جریان شعر مقاومت کرد سید ابوطالب مظفری بود. بعد از مظفری تمامی «اعضای انجمن شاعران انقلاب اسلامی» به مثنوی روی آوردند با وجود این کاظمی و مظفری تاکنون مقام پیشتازی خود را در زمینه مثنوی‌سرایی حفظ کرده‌اند. وجه تمایز مثنوی مقاومت افغانستان با دیگر مثنویها، بهره‌گیری از اوزان بلندی است که در گذشته، بیشتر برای قصیده و غزل به کار می‌رفت. در این دوره وزن مخزن‌الأسرار (مفتعلن مفتعلن فاعلن / سریع مسدس مطوی) یا خسرو شیرین و ویس و رامین (مفاعیلن مفاعیلن فعولن/ هزج مسدس محذوف)، لیلی و مجنون (مفعول مفاعلن فعولن / هزج مسدس اخرب مقبوض) و حتی وزن شاهنامه (فعولن فعولن فعل / متقارب مثمن محذوف)[۱۰] که از اوزان حماسی معروف و فراگیر مثنوی است کمتر به کار رفته است. در وزن مثنوی مولوی هم آثار قابل توجهی نمی‌توان یافت.

بنابر آنچه گفته شد، انتخاب اوزان نسبتاً سریع، آهنگین و طولانی برای بیان موضوعات حماسی از اختصاصات سبکی شعر مقاومت است. ویژگی دیگر، آن است که شاعران خود را به سرودن مثنوی با تعداد ابیات زیاد ملزم نمی‌دانند بلکه به محض القاء پیام خود شعر را به پایان می‌رسانند. این مسئله باعث شده که در شعر مقاومت افغانستان مثنویهای سیزده بیتی هم دیده شود.[۱۱]

در اینجا باید یادآوری کنیم که استفاده از اوزان بلند در سرودن مثنوی پیش از آن، توسط ملک الشّعرای بهار، نیما یوشیج، شهریار و عماد خراسانی تجربه شده بود اما در شعر معلم به عنوان یک ویژگی سبکی مطرح شد و به واسطه او به شعر مقاومت افغانستان راه یافت. از قضا مخالفان و موافقان زیادی هم درباره آن سخن گفتند.[۱۲]

از دیگر ویژگیهای مثنوی مقاومت استفاده از غزل در مثنوی است «گاه شاعر در بین ابیات مثنوی فضایی را ترتیب می‌دهد و قالب شعر را به غزل بر می‌گرداند و پس از آوردن چند بیت به این صورت، بار دیگر به همان قالب مثنوی باز می‌گردد. این امر در تاریخ ادبیات ما بی‌سابقه نیست. نخستین کسی که غزل مثنوی را تجربه کرد «عیوقی» شاعر قرن پنجم بود. وی در ضمن منظومه «ورقه و گلشاه» خود چند بار از غزلهایی در همان وزن

منظومه استفاده کرده است. پس از او نیز امیرخسرو دهلوی و عبید زاکانی این شیوه را به کار بردند».[۱۳]

در دوره پس از انقلاب اسلامی علی معلم اولین کسی است که از غزل در مثنوی استفاده کرد. وی در ضمن مثنوی «هجرت» یک غزل آورده است.

«گفتنی است در غزل ـ مثنوی که معمولاً با مثنوی آغاز می‌شود، گریز به غزل اگر هنرمندانه انجام نپذیرد ذوق‌ستیز است و رابطه عاطفی مخاطب را با شعر قطع می‌کند».[۱۴]

با همه این اوصاف غزل مثنوی را نمی‌توان یک قالب مجزا به حساب آورد، غزل ـ مثنوی همان مثنوی است که غزلی را در دل خود جای داده است. اما غزل نیز در میان شاعران افغانستان طرفداران زیادی دارد. غزل بسیاری از جوانان امروز افغانستان عاری از مضامین و درونمایه‌های پایداری است. با این حال بعضی از غزل‌سرایان افغان نظیر احمدی، شریف سعیدی، یعقوبی، اکبری، نقاش‌زاده، تا حدودی قاسمی و بشیر رحیمی، حسن حسین زاده، حمید مبشر، قنبرعلی تابش و سیدرضا محمدی کم‌وبیش به موضوعات مقاومت پرداخته‌اند.

### ۲-۲- قافیه و ردیف

در بحث موسیقی شعر از هر چه بگذریم از قافیه و ردیف نمی‌توان گذشت. قافیه و ردیف ضمن اینکه موسیقی کناری شعر را ایجاد می‌کنند در القاء معنا به ذهن شاعر و نفوذ آن به دل مخاطب مؤثر هستند. از منظری دیگر نگاهبانی از سلامت محور افقی شعر بر عهده قافیه و حفظ محور عمودی آن بر عهده ردیف است. حتی ممکن است بیتی فقط متشکل از قافیه و ردیف باشد. مثل نمونه زیر از فیض کاشانی:

**با من بودی منت نمی دانستم**
**یا من بودی منت نمی دانستم**
**از خویش گذشتم و تورا فهمیدم**
**تا من بودی منت نمی دانستم**[۱۵]

در شعر مقاومت افغانستان استفاده درست یا نادرست از قافیه و ردیف بیشتر منوط به توانایی شاعران است لذا به‌عنوان مسئله زیبا شناسی شعر «دوره» نمی‌توان از آن سخن گفت. به همین دلیل ما به عنوان نمونه فقط به تحلیل مسئله قافیه و ردیف در دو غزل «چشمهای زنگ‌زده» از شریف سعیدی و «دارکوب» از محمد کاظم کاظمی می‌پردازیم. هر دو غزل در قافیه‌ای مشابه و تقریباً مشکل سروده شده‌اند. با این تفاوت که شعر «دارکوب» دارای ردیف فعلی و شعر «چشمهای زنگ‌زده» دارای ردیف اسمی است. انتخاب ردیف فعلی از سوی کاظمی در کنار این قافیه سنگین نشان از دقت‌نظر او دارد. چرا که روح زبان فارسی در این انتخاب مورد توجه قرار گرفته است. آمدن فعل در پایان مصراع موجب می‌شود که هنجار دستوری جمله به هم نریزد و معنا از مسیری طبیعی وارد جریان شعر شود. کاظمی می‌گوید:

هر میوه‌ای که دست رساندیم چوب شد ما لایق بهار نبودیم، خوب شد
**این گیر و دار ما و شما در میان راه**
**چون روزه باز کردن پیش از غروب شد**

**دردا در این میانه درختی که داشتیم**
**قربانی لجوج‌ترین دارکوب شد**
(مجموعه شعر، ۱۹)

و سعیدی می‌گوید:
**چشمان تو دو روزن بی‌چارچوب خشک**
**دو لانهٔ تهی ز پرنده دو چوب خشک**
**چشمان تو به رنگ دو خورشید سوختند**
**افتاد در دو قاب نگاهت غروب خشک**
**یادت می‌آید آخر پاییزبود و باد**
**می‌ریخت روی دوش تو گلهای خوب خشک**
(مجموعه شعر، ۳۶)

البته وجوه تصویری شعر سعیدی قوی‌تر از غزل کاظمی است. اما گلهای خوب آن هم از نوع خشک، ترکیب جالبی برای یک شاعر تصویرگرا نیست. یا مثلاً «رسوب خشک» در بیت آخر؛
**دیری است دستهای تو پژمرده‌اند و من**
**تحلیل رفته‌ام به زمین با رسوب خشک**

همین قافیه در بیت آخر شعر کاظمی، کارکردی مناسب دارد؛
**تا با غدیر ما چه کند هرم سرنوشت**
**طغیان رود نیل، که دیدم رسوب شد**

یا این بیت درخشان؛
**آفت نبود تا تپش آرزو نبود**
**این خانه گر خراب شد از رفت و روب شد**[۱۶]

انتخاب ردیفهای خنثی آفت اصلی ردیف، در غزل افغانستان است مثل غزل «انتظار» از سعیدی با مطلع:
**من و تو منتظر حرفهایمان ده صبح**
**گل شکفته من منتظر بمان ده صبح**

که در بیتهای زیر ردیف هیچ کارکرد معنایی ندارد؛
**بگو ز فلسفه هست و بود آدمها**
**که بسته‌اند به گل تهمت گران ده صبح**
**همیشه بر لب او آیه‌هایی از نور است**
**چقدر عطر خدا دارد آن دهان ده صبح**
(مجموعه شعر، ۵۹)

البته گاهی نیز ردیف، بسیار به‌جا به کار می‌رود. مثل «غزل زخم» از محمد تقی اکبری؛
**دل سنگ و سرودم زخم دارد**
**نوای تار و پود زخم دارد**
**خدا را همردیفی مهربان‌تر**
**که سرتا پا سرودم زخم دارد**
(مجموعه شعر، ۹)

در مثنویهای مقاومت استفاده از ردیف طولانی رایج است:
**سفر دشت غریبی است، نفس تازه کنیم**
**آخرین جنگ صلیبی است، نفس تازه کنیم**
(کاظمی، مجموعه شعر، ۲۵)

**شهد گل کرد و تشهد به‌فراموشی رفت**
**نستعین آمد و نعبد به فراموشی رفت**
(کاظمی، مجموعه شعر، ۷۳)

**۳- تصویر سازی، شگردها و دگرگونیهای آن**

اولین چیزی که در جمال‌شناسی شعر مقاومت افغانستان جلب نظر می‌کند تابیدن طیف لطیفی از ظرافتهای سبک هندی بر آثار نسلهای مختلف شاعران افغانستان است. این پرتو لطیف که در آغاز رنگی ملایم و متعادل دارد رفته رفته چنان غلیظ می‌شود که شعر نسل امروزی افغانستان را کاملاً تحت تأثیر خود می‌گیرد. در دفتر نخست شعر مقاومت افغانستان، اولین بیت که از سعادت ملوک تابش است رنگ و بوی هندی دارد.

**ز حیا به محفل ناز او نگهم به دیده نمی‌رسد**
**دو جهان زبان اگرم بود به لب گزیده نمی‌رسد**

همین رنگ و بو در بعضی از ابیات مجموعه شعر «پیاده آمده بودم»، از محمد کاظم کاظمی دیده می‌شود؛
**دردا فتاده کار دل ما به دست چرخ**
**یعنی که داده‌اند به آهنگر آینه** (ص۳۸)
**چون لبان مردمان خشکید هر جا چشمه بود**
**زاد راه شرمساری بس که نم دزدیده‌ام** (ص۴۹)
**آسیا بود ولی راه عمل را گم کردآرد**
**را چرخ زد و چرخ زد و گندم کرد** (ص۹۶)

در مجموعه شعر «مردان برنو» از نادر احمدی هم این قبیل ابیات کم و بیش وجود دارد؛
**غزل می‌جوشد از اشراق چشم پر جمال تو**
**فراهم می‌شود آیینه از شرم زلال تو** (ص۳۷)

این مسیر در ادامه به بشیر رحیمی می‌رسد؛
**با شما از بس که تنهایم در آغوش خودم**
**چون صدف در عمق دریا باز در گوش خودم**
**فارغ از دریاست گرداب از به خود پیچیدگی**
**از تجرد مثل ماه نو در آغوش خودم**
(مجموعه شعر، ۱۵)

و بعد «شاهد» که برای داغ کابل می‌سراید؛
**اگر آیینه پر داغ است نقصی در تجلی نیست**
**تو چشمی وا کن، اینجا بر قفا خنجر تجلی نیست**
**و عین دشنهٔ ما را همان خون نقطهٔ داغ است**
**تعین چون خدا باشد کسی دیگر تجلی نیست**
(مجله شعر، ش ۲۰، ص ۱۳۴)

و این بار برای داغ آفرینان کابل؛
**ای همه مدّعی که در آیینه داغ با من است**
**داغ همین وجود توست آیینه پاک دامن است**
(مجله شعر، ش ۲۰، ص ۱۳۴)

ابیاتی که ذکر شد «مشتی بود نمونه خروار» اما همین چند بیت که به ترتیب از سه نسل مختلف شاعران افغانستان به شهادت گرفتیم سیر این قبیل تصویرپردازیها را از تعادل به سمت افراط باز می‌نماید.

در اینجا می‌توان سؤالی را مطرح کرد و آن اینکه «شعر مقاومت با محتوایی مبتنی بر اعتراض و حماسه که (لااقل در یک مقطع خاص) به دنبال اثرگذاری مستقیم در مخاطب است تا چه حد می‌تواند با حال و هوای سبک هندی سازگار باشد؟»

از دو منظر می‌توان به این سؤال پاسخ داد. اول اینکه به فرض سرودن شعر پایداری با استفاده از ظرافتهای صوری سبک هندی محصول کار اثری بی‌اثر و خنثی خواهد بود که با غایتهای شعر مقاومت در دوران جنگ (یعنی تأثیر سریع و قاطع در مخاطب) سازگاری ندارد و دوم آنکه مضامین مقاومت در این سبک با این مایه از غلظت اساساً قابل بیان نیستند. به قول بیدل:

**جمع با زینت نگردد جوهر مردانگی**
**از برش عاری بود گر سازی از زر تیغ را**

حقیقت این است که هر سخن جایی و هر نکته مکانی و فضایی و زبانی خاص می‌طلبد. حتی «حماسه شکست» که گفتمان اصلی شعر اخوان است با زبان سهراب سپهری قابل انتقال نیست همان‌گونه که حرفهای سهراب را نمی‌شود در فضای شعری اخوان بیان کرد. بسیاری از شاعران افغانستان از این دقیقه غافل بوده‌اند لذا در کنار عوامل اجتماعی و سرخوردگیهای سیاسی، توجه بیش از حد به ظرافتهای صوری و زبانی را نیز می‌توان به عنوان یکی از دلایل انزوای مضامین پایداری در شعر نسل جدید افغانستان ذکر کرد.

مسئله دیگری که در بحث تصویرسازی شعر مقاومت مؤثر بوده است، فاصله گرفتن تدریجی شاعران مهاجر از اصالتها و سنتها و در غلتیدن به چاله مدرنیسم است. علی معلم در مقدمهٔ دفتر اول راجع به اصالت شعر مقاومت افغانستان چنین می‌نویسد:

«از نظر من این دفتر نسبت به اغلب مجموعه‌های شعر مسلمانان از عربی و فارسی از اصالتهای مشرق زمینی والاتری برخوردار است».[۱۷]

این اصالتها در دو ساحت خود را نشان می‌دهند، مضمون و صورت. راجع به مضمون در فصل‌های قبل صحبت کرده‌ایم در اینجا به اقتضای موضوع به بحث صورت خواهیم پرداخت.

اساس صورت‌گریهای شاعران نسل پیشین، نمادهای زندگی ایلیاتی مثل کوه، جنگل، صخره، گله، خیمه، کوچ، اسب، تفنگ، زین، تبرزین، تنور، قنات، کاریز، تبراق، و. . . است که تعدادی از آنها در نمونه‌های زیر گرد آمده‌اند:

**تفنگ، کوه، زمستان، تنوری از آتش**
**و مرد و اسب، بیابان، عبوری از آتش**

(احمدی، مردان برنو، ۲۶)

**گله در وادی مرگ است شبانان رفتند**
**وحشت از گرگ و تگرگ است، شبانان رفتند**

(احمدی، مردان برنو، ۴۰)

**خیمه بر چیده شب سرد خروسان گفتند**
**سحر دهکده گل کرد خروسان گفتند**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۲۹)

**درخت را بگذارید خود بزرگ شود**
**شبان دهکده بی سگ حریف گرگ شود**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۴۵)

**آی مادر! اسب و زین من کجاست؟**
**کفشهای آهنین من کجاست؟**
**باز فصل کوچ فصل تیر شد**
**آن پریشان خوابها تعبیر شد**
**آی مادر! فکر کوچ و بار باش**
**مهربان امشب کمی بیدار باش**
**چادر بیچارگی را بخیه زن**
**چارق آوارگی را بخیه زن**
**پر کن از آیینه خورجین مرا**
**تیز کن خشم تبرزین مرا**

(مظفری، مجموعه شعر، ۳۳)

چنان که در شواهد بالا می‌بینیم فضایی که شاعران مقاومت توصیف می‌کنند فضایی شرقی و سنتی است. اگر بخواهیم روزنهٔ نفوذ مظاهر زندگی شهری را در شعر مهاجرت نشان دهیم باید به اشعار محمد شریف سعیدی اشاره نماییم. نادر احمدی در توصیف بهار می‌گوید:

**با خنده می‌آید امروز دوشیزه نوبهاران**
**از دره و کوه و جنگل با گیسوی نرم باران**

(مردان برنو، ۲۱)

اما شریف سعیدی می‌گوید:

**«عصا به دست بهار از درشکه پایین شد»**

(مجموعه شعر، ۵۷)

رگه‌هایی این چنین در شعر سعیدی باز هم وجود دارد؛

**یک روز قلبم را میان پاکتی کردم**
**دادم به دستت گفتم ای خورشید من سردم**

(مجموعه شعر، ۴۵)

یا بیت زیر:

**به دست باد پرپر شد گل امید بعد از تو**
**ببین گلدان خالی مانده و تردید بعد از تو**

(مجموعه شعر، ۲۹)

بدین ترتیب عناصر طبیعی و سنتی خودک خردک به عناصر ماشینی و مظاهر زندگی شهری بدل می‌شود. در آغاز سخن از کوه و صخره و اسب و زین و جنگ و جهاد بود در میانه صحبت از عصا و درشکه که کمی طبیعت و کمی تکنولوژی در آن ترکیب شده و امروز صحبت از اتوبوس و تاکسی و مسائل جوانی چنان که افتد و دانی:

**اتوبوس آمد و او رفت و نپرسید مرا**
**بس که کم لایق دیدار خودش دید مرا**
**اتوبوس آمد لعنت به خطوط اتوبوس**
**نقشه‌ها بودم بر هم زد و پاشید مرا**
**اتوبوس آمد و آن بخت جوانم را برد**
**بخت دوری که دو سه ثانیه خندید مرا**
**بخت آن لطف زمانه‌است که در شکل زنی**
**طبق معمول ندیده نپسندید مرا**

**اتوبوس آمد و او رفت از این قصه و بعد**
**ایستگاه پر از آدم بلعید مرا**

(سید رضا محمدی، مجله درّ دری، ش ۱۱و۱۲، ص ۱۴۳)

وشعر زیر از «سلام حکیمی»:

**یک جفت خنده، سایه به قلبم لمید و رفت**
**در من دو قطره حس تبسم چکید و رفت**
**خورشید مثل چشم من آن روز بی قرار**
**دیدم که بر دو بال دوغنچه دوید و رفت**
**با من بگو غزل! که چرا بی حلاوتم**
**حتی دو جفت چشم، دلم را ندید و رفت**
**سر گرم شعر و شور ولی تاکسی رسید**
**احساس نو شکفته ما را برید و رفت**

(مجله درّ دری، ش ۱۱و۱۲، ص ۱۴۲)

اصالت «مشرق زمینی» که روزگاری مهم‌ترین نقطهٔ قوت شعر افغانستان بود بدین گونه پایمال ماشینهای زندگی مدرن می‌شود.

این وضعیت شعر کلاسیک است که به‌هرحال درختی تناور است و ریشه در تاریخ هزار سالهٔ شعر پارسی دارد. بر این قیاس میزان خسارت موریانه مدرنیسم و روشنفکری بر شعر سپید مهاجرت را می‌توان حدس زد.

نکته دیگری که در مورد زیباشناسی شعر افغانستان قابل ذکر می‌نماید حضور برخی نمادهای شخصی در شعر تعدادی از شاعران مهاجر است مثلاً درخت در شعر کاظمی بارها به عنوان نمادی از میهن استفاده شده است.

**و روشن است که مغرور و سخت خواهد ماند**
**درخت بعد ملخ هم درخت خواهد ماند**
**درخت را بگذارید خود بزرگ شود**
**شبان دهکده بی سگ حریف گرگ شود**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۴۵)

**دیروز بر شانه بردم تابوت هم سنگرم را**
**می‌شویم از حیرت امروز چشمان ناباورم را**
**باور نمی‌کردم اما روزی بیاید که باید**
**از زیر خرواری از خاک پیدا کنم کشورم را**
**آه ای درخت تناور! بیمت مبادا که دیدم**
**صد بار کوبید و نشکست این ننگ بال و پرم را**
**دیروز اگر شاخه‌هایت یک‌لحظه خم می‌شد از برف**
**کی می‌توانستم امروز بالا بگیرم سرم را**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۵۷)

تابش هم از این نماد برای بیان مظلومیت کشور خود استفاده کرده است:

**سلام ای تک درخت ریشه در خون، شعله ور در باد**
**که بر پا مانده‌ای با زخم انبوه تبر در باد**
**همیشه می‌پرم از خواب وقتی خواب می‌بینم**
**تو را با زخمهای خونچکان شعله ور در باد**

(قنبرعلی تابش، دورتر از چشم اقیانوس، ۷)

در شعر اکبری قوچ، نماد رهبران قوم است گاه رهبران محبوب نظیر علامه بلخی؛

**ای یله، ای قوچ پر شور، ای پلنگ پر غرور**
**وه چه تنها بر سر پامیر پا برجا شدی**

(مجموعه شعر، ۶۸)

و گاه رهبران منفور و جنگ افروز که وطن را عرصهٔ کشمکشهای قدرت طلبانه خود کرده‌اند؛

**آنک هنوز شاخ به شاخ حماسه‌هاست**
**پامیر در کشاکش سمکوب قوچها**

(مجموعه شعر، ۶۹)

**به زیر دشنه‌ای از شاخ قوچها حتی**
**منا نیافته در خون نشسته‌تر از من**

(مجموعه شعر، ۷۶)

**در اشتیاق هلهلهٔ قوچهای کوچ**
**عمری گلو دریده صدایی نیافتم**

(مجموعه شعر، ۷۲)

«استیزه نما» نیز در کسوت استعاره تهکّمیه مجاز با علاقه ضدیت گاه فضای طنزآلودی را در شعر شاعران مهاجر به ویژه کاظمی ایجاد کرده است:

**امروز هم گذشت و از این گونه چند روز**
**کم‌کم تمام آدمیان آهنی شدند**
**یک عده هم که پاک و شریفند و سر به راه**
**ناچار با کمال شرافت غنی شدند**
**آنها که عمق خوردنشان آشکار شد**
**وقتی دچار تهمت ابستنی شدند**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۵۳)

**گفت راوی همه گل بوده و گل می‌گویند**
**حق همین است که ارباب دهل می‌گویند**
**گفت دیدم شب توفان چه خطرها کردند**
**جنگها را چه دلیرانه تماشا کردند**
**آن چنانی که نباید به زبان می‌خوردند**
**شب توفان همه چون شیر ژیان می‌خوردند**
**آفرین باد بر این گونه کسان راوی گفت**
**چشم بد دور از این‌گونه کسان راوی گفت**
**چشم بد دور خداوند نگهدارشان**
**در عزای زن و فرزند نگهدارشان**

(کاظمی، مجموعه شعر، ۶۵)

کاظمی در طنزپردازی از شیوه حافظ پیروی می‌کند نه عبید و ایرج، یعنی از استیزه‌نما، استعاره تهکمیه و ذم شبیه به مدح، شبکه‌ای هماهنگ ایجاد می‌کند و در نهایت ظرافت و گزندگی حرف خود را می‌زند:

**و چنان رعد شنیدم که دلیری غرید**
**نه دلیری که در این بادیه شیری غرید**

**گفت فریاد رسی گر نبود ما هستیم**
**نه بترسید کسی گر نه بود ما هستیم**
**گفت ماییم ز سر تا به شکم محو هدف**
**خنجری داریم بی‌تیغه و بی‌دسته به کف**
**نصف شب پاس‌دهیهای شما خفتن ما**
**بعد از آن خفتن ما پاس‌دهیهای شما**
**الغرض ماییم بیدار دل و سر هشیار**
**خنجر از کف نگذاریم مگر وقت فرار**

(کاظمی، مجموعه شعر، ص ۲۳)

گفتنی در مورد مسائل جمال‌شناسی شعر مقاومت افغانستان فراوان است ولی پرداختن به این بحث، کما هو حقه، مجالی فراختر می‌طلبد و با مضایق موجود بیش از این نمی‌توانیم در این‌باره سخن بگوییم.

پی‌نوشت:

۱- عبداله افغانی‌نویس، لغات عامیانه فارسی افغانستان، چ دوم، تهران، بلخ، ۱۳۶۹.
۲ـ علیرضا قزوه، منظره‌های شرقی، ص ۱۲۸، شانه‌های زخمی پامیر، چ اول، م ح ملک جعفریان، حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۱.
۳- ر.ک: سعید توکلی پارسان، سروده های اعتراض، چ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۸، ص ۲۶۷.
۴- ر.ک: ابن اثیر (ابی الفتح ضیاءالدین نصراله موصلی)، المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر، چ ۱، مصر، ۱۹۷۹م، ص ۴۲.
۵- همان، چ ۲، ص ۶۰.
۶- همان، ص ۱۵۰.
۷- ژان پل سارتر، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چ هفتم، تهران، زمان، ۱۳۷۰، ص ۱۸۴.
۸- تقی پور نامداریان، تأملی در شعر شاملو، چ اول، تهران، آبان، ۱۳۵۷، صص ۲۸۹، ۲۹۰.
۹- ر.ک: حسین رزمجو، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چ دوم، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲، ص ۲۲.
۱۰- ر.ک: سیروس شمیسا، آشنایی با عروض و قافیه، چ اول، تهران، فردوسی، ۱۳۶۶، ص ۶۹.
۱۱ـ مثل مثنوی «هیاهوی هوس» از نادر احمدی (مردان برنو ۴۲)
۱۲- ر.ک: محمد کاظم کاظمی، نگاهی به جلوه‌های موسیقایی شعرعلی معلم، مجله شعر، ش ۲۷، ۱۳۷۸، ص ۲۷.
۱۳- سید اکبر میر جعفری، حرفی از جنس زمان، چ اول، تهران، قو، ۱۳۷۷، صص ۱۰۸ و ۱۰۹.
۱۴- محمدرضا سنگری، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس، چ اول، تهران، پالیزان، ۱۳۸۰، ص ۱۱.
۱۵- محمد رضا شفیعی کدکنی، موسیقی شعر، چ چهارم، تهران، آگاه، ۱۳۷۲، ص ۱۵۸.
۱۶- ر.ک: حمید رضا شکارسری، بادهای تلخ، ص ۱۵۷، گردش زیر پلک مخملی واژه‌ها، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۸.
۱۷ـ محمد کاظم کاظمی و محمد آصف رحمانی، شعر مقاومت افغانستان، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۰، مقدمه.

منابع و مآخذ:


- ابن اثیر (ابی الفتح ضیاءالدین نصراله موصلی)، المثل السائر فی ادب الکاتبّ و الشاعر، چ ۱، مصر، ۱۹۷۹م.
- افغانی‌نویس، عبداله، لغات عامیانهٔ فارسی افغانستان، چ دوم (افست)، تهران، مؤسسهٔ بلخ ۱۳۶۹.
- پور نامداریان، تقی، تأملی در شعر شاملو، چ اول، تهران، آبان، ۱۳۵۷.
- توکلی پارسان، سعید، سروده های اعتراض، چ اول، تهران، سخن، ۱۳۷۸.
- رزمجو، حسین، انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، چ دوم، مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.
- سارتر، ژان پل، ادبیات چیست؟، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چ هفتم، تهران، زمان، ۱۳۷۰.
- سنگری، محمدرضا، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس، چ اول، تهران، پالیزان، ۱۳۸۰.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، چ چهارم، تهران، آگاه، ۱۳۷۲.
- شکارسری، حمیدرضا، بادهای تلخ، گردش زیر پلک مخملی واژه‌ها، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۸.
- شمیسا، سیروس، آشنایی با عروض و قافیه، چ اول، تهران، فردوسی، ۱۳۶۶.
- کاظمی، محمدکاظم، نگاهی به جلوه‌های موسیقایی شعر علی معلم، مجله شعر، ش ۲۷، ۱۳۷۸.
- میرجعفری، سید اکبر، حرفی از جنس زمان، چ اول، تهران، قو، ۱۳۷۷.


دیوانها و دفترهای شعر


- آرزو، عبدالغفور، چهار شاعر چهار برادر، چ اول، مشهد، گل آفتاب، ۱۳۷۸.
- احمدی، نادر، مردان برنو، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۶.
- اکبری، محمد تقی، مجموعه شعر، چ اول، تهران، نیستان، ۱۳۸۰.
- تابش، قنبر علی، دورتر از چشم اقیانوس، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۶.
- جنید، محمد رفیع، سنگهای آتش زنه، چ اول، تهران، ژرفه، ۱۳۷۸.
- رحیمی، محمد بشیر، مجموعه شعر، چ اول، تهران، نیستان، ۱۳۷۸.
- سعیدی، محمد شریف، مجموعه شعر، چ دوم، تهران، نیستان، ۱۳۷۹.
- سعیدی، محمدشریف، وقتی کبوتر نیست، چ اول، تهران، آفرینه، ۱۳۷۴.
- قدسی، فضل‌اله، خاکستر صدا، چ اول، مشهد، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۵.
- کاظمی، محمدکاظم، پیاده آمده بودم، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۰.
- کاظمی، محمد کاظم، مجموعه شعر، چ دوم، تهران، نیستان، ۱۳۷۹.
- کاظمی، محمدکاظم و محمدآصف رحمانی، شعر مقاومت افغانستان، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۱.
- مظفری ابوطالب، مجموعه شعر، چ دوم، تهران، نیستان، ۱۳۷۹.
- مظفری ابوطالب و نادر احمدی، شعر مقاومت افغانستان دفتر دوم، چ اول، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۲.


نشریات و مجلات


- مجله شعر، ش ۲۰ و ۲۷.
- مجله دُر دری، ش ۱۱ و ۱۲.