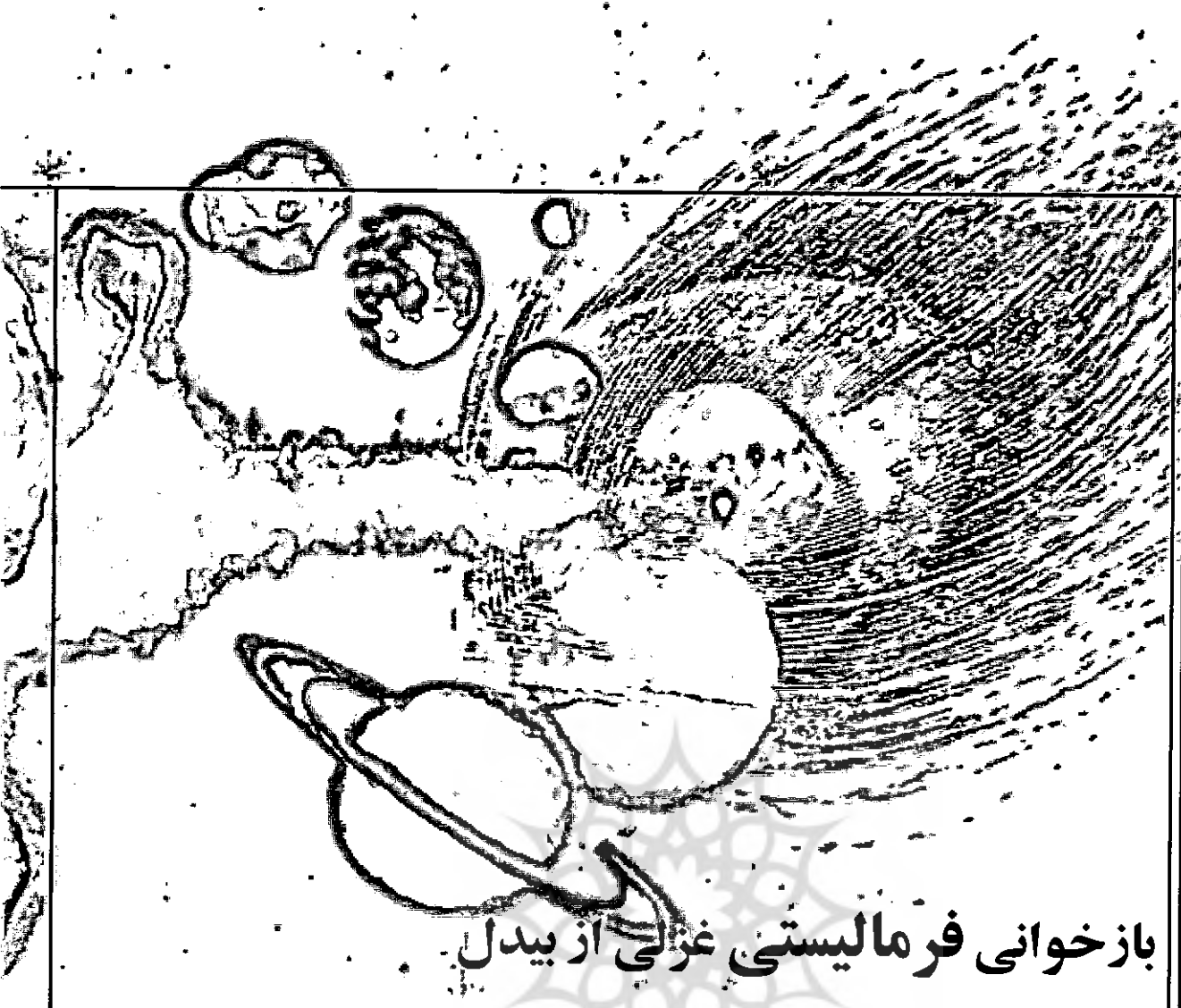


بازخوانی فرمالیستی غزلی از بیدل

دکتر کاووس حسن لی

درآمد

متون ادبی را می‌توان با رویکردهای گونه‌گون خواند و بررسی کرد. نقد روان‌کاوانه، نقد مارکسیستی، نقد فرمالیستی، نقد ساختارگرایانه، نقد پدیدار شناسانه و... هر کدام رویکردی جداگانه و دیدگاهی دیگر گونه دارند. بسیاری از آثار ادبی را می‌توان با چندین رویکرد بررسی کرد و بر پایه‌ی هر کدام از این دستگاه‌ها و رویکردها، گزارشی دیگرگونه باز آفرید. موضوع شایسته‌ی توجه این است که باور کنیم «حقیقت غایی، دست کم در نقد ادبی وجود ندارد؛ حقیقت امری نسبی و برساخته است. از این حیث، هر کسی که جوهر نقد ادبی را درک کرده باشد، به خوبی واقف است که هر قرائت نقادانه‌ای حکم یک برساخته‌ی مناقشه‌پذیر را دارد» (پاینده،۱۳۵۸ : ۲۲۴)

برای شناخت شایسته‌ی یک اثر ادبی، عناصری اصیل‌تر از اجزای همان اثر وجود ندارد. واک‌ها، واژه‌ها، جمله‌ها و شیوه‌های پیوند آن‌هاست که چگونگی یک اثر را باز می‌نمایانند. شیوه‌ی کاربرد واژه‌ها و چگونگی چینش آن‌ها در یک اثر، زبان آن اثر را شکل می‌دهند و پدید می‌آورند و همین زبان ویژه است که سبک یک اثر را باز می‌شناساند. باختین می‌گوید: «سبک آن چیزی است که زبان را به بینشی مجسم و کاملاً فهمیدنی تبدیل می‌کند» (تزوتان تودورف، ۱۳۷۷ :۱۲۳).

از زمانی که جریان‌های نقد نو پدید آمدند، آرام آرام نظریه‌های سنتی «نویسنده محور» و «تاریخ محور» به حاشیه رانده شدند. در رویکردهای «متن‌محور» و «خواننده محور»، نشانه‌هایی که در بررسی ساختاری یک اثر، در کانون توجه قرار می‌گیرند، نشانه‌هایی بیرون از همان اثر نیستند. در نتیجه در این گونه بررسی‌ها، سایه‌ی عوامل برون متنی رنگ می‌بازد و دریافت‌های خواننده بر پایه‌ی نشانه‌های درون متنی شکل می‌گیرد. در این صورت است که معنای جست و جو شده تنها از آغوش نشانه‌های موجود در خود متن سر بر می‌آورد و آشکار می‌گردد، نه دریافت‌هایی که بر اثر آگاهی‌های بیرون از متن بر ذهن خواننده تحمیل می‌شود. در نتیجه، موضوع «نیت مؤلف» به حاشیه رانده می‌شود. زیرا معنا یا معناهایی که از این راه بازآفریده و نیز برآفریده می‌شوند، امکان دارد با «نیت مؤلف» سازگاری داشته باشند و امکان دارد نداشته باشند.

چنانچه نیت مؤلف در نشانه‌های موجود در متن باز تابیده باشد، دریافت آن «نیت» نیز میسر می‌شود و از همین رهگذر است که می‌توان با تردید کمتری گفت: شایسته‌ترین راه دریافت «نیت احتمالی مؤلف»، واکاوی ساختار متن است، نه جست و جو در منابع مناقشه پذیر برون متنی.

«متن ادبی یک ساختار است و تمام عناصر موجود در آن با یکدیگر رابطه‌ی متقابل دارند و به یکدیگر وابسته‌اند. در یک اثر ادبی چیزی وجود ندارد که مجزا و به تنهایی قابل مشاهده و مطالعه باشد. هر عنصر منفرد، کارکردی خاص دارد، و به واسطه‌ی آن کارکرد، به کلیت اثر پیوند می‌خورد» (هانس برتنس، ۱۳۸۳: ۵۷)

هنگامی که عناصر و اجزای یک اثر هنری بازخوانی می‌شود و چگونگی پیوند آن‌ها با یکدیگر و ارتباط آن‌ها با ساختار کلی اثر بازیابی می‌گردد، خوانشی شکل مبنایانه (فرمالیستی) صورت گرفته است. در چنین خوانشی است که روشن می شود «معنا و ساختار و صورت در شعر، چنان با یکدیگر در می آمیزند و چنان متقابلاً در یکدیگر تأثیر می‌گذارند که نمی‌توان این عناصر را از هم متمایز کرد. پس شکل و محتوا دو روی یک سکه‌اند» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۶).

با توجه به آن چه گفته شد، در ادامه، شکل و ساختار غزلی از بیدل، با یاری نشانه‌های درون متنی بازخوانی می‌شود. این غزل آخرین غزل از کتاب «غزلیات بیدل، به تصحیح اکبر بهداروند» است.

یک تار مو گر از سر دنیا گذشته‌ای
بار دل است این که به خاکت نشانده است
ای هرزه‌تاز عرصه‌ی عبرت، ندامتی
جمعیت وصول همان ترکِ جست و جوست
ای قطره‌ی گهرشده نازم به همتت
در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند
ای جاده‌ات غرور جهان بلند و پست
اشکی‌ست بر سرِ مژه بنیاد فرصتت
حرفِ اقامتت مثلِ ناخن است و مو
برق نمودت آمد و رفتِ شرار داشت
بیدل دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش
صد کهکشان زاوج ثریا گذشته‌ای
گر بی‌نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای
چون عمرِ مفلسان به تمنا گذشته‌ای
منزل دمیده‌ای اگر از پا گذشته‌ای
کز یک گره پل از سر دریا گذشته‌ای
از هر چه بگذری ز سرِ ما گذشته‌ای
لغزیده‌ای گر از همه بالا گذشته‌ای
مغرور آرمیدنی، اما گذشته‌ای
هر جا رسیده باشی از آن‌جا گذشته‌ای
روشن نشد که آمده‌ای یا گذشته‌ای
گویا به بالِ پشه ز عنقا گذشته‌ای
(بیدل، ۱۳۸۰: ۱۰۷۹)

بازخوانی

این اثر غزلی یازده بیتی است با وزنِ «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن» (بحر مضارع مثمن) با قافیه‌ی «دنیا، ثریا، مسیحا و...» و ردیف فعلی «گذشته‌ای». افزون بر ردیفِ فعلی غزل که در ساختِ دوم شخص است، ضمیرِ مخاطب یا شکلِ منادایی در سراسرِ غزل نیز برجسته شده است (۲۸ مرتبه):

بیت نخست: گذشته‌ای ۲ بار
بیت دوم: خاکت، شوی، گذشته‌ای
بیت سوم: ای هرزه تاز، گذشته‌ای
بیت چهارم: منزل دمیده‌ای، گذشته‌ای
بیت پنجم: ای قطره، همتت، گذشته‌ای
بیت ششم: بگذری، گذشته‌ای
بیت هفتم: جاده‌ات، لغزیده‌ای، گذشته‌ای
بیت هشتم: فرصتت، آرمیدنی، گذشته‌ای
بیت نهم: اقامتت، رسیده باشی، گذشته‌ای
بیت دهم: نمودت، آمده‌ای، گذشته‌ای
بیت یازدهم: ناز تو، گذشته‌ای

یادآوری این نکته شایسته است که شاعر دو بار مطلبِ گسترش یافته در غزل را به خود ارجاع داده است: یک بار درست در بیتِ میانیِ غزل: در خاک ما غبار دو عالم شکسته‌اند/ از هر چه بگذری ز سر ما گذشته‌ای(بیت ششم) و یک بار در بیت پایانی غزل، با خطابِ «بیدل»: بیدل! دماغ ناز تو پر می‌زند به عرش/ گویا به بال پشه ز عنقا گذشته‌ای. این بدان معنی است که شاعر می‌خواهد بر «این همانیِ » «تو» و «من» در غزل پای بفشارد و با این ترفند، وجهِ خطابیِ سخن را به خویشتنِ خویش بازگرداند. این ارجاعِ به خویش، کاملاً با محورِ مطالب وموضوع غزل تناسب دارد. بن مایه‌ی این غزل، در همه‌ی بیت‌ها، «سفارشِ مکرر به بازگشتِ به خویشتن و توجه به درونِ خود– در بسترِ زمانِ شتابانِ و گذرا» ست. موضوعِ ناپایداری جهان و بازیابیِ گوهرِ درونیِ خویش در گذر شتابانِ زمان، از موضوعات بسیار تکراری است که همواره در دوره‌های گوناگونِ ادبیات فارسی بر آن پای فشرده شده است.

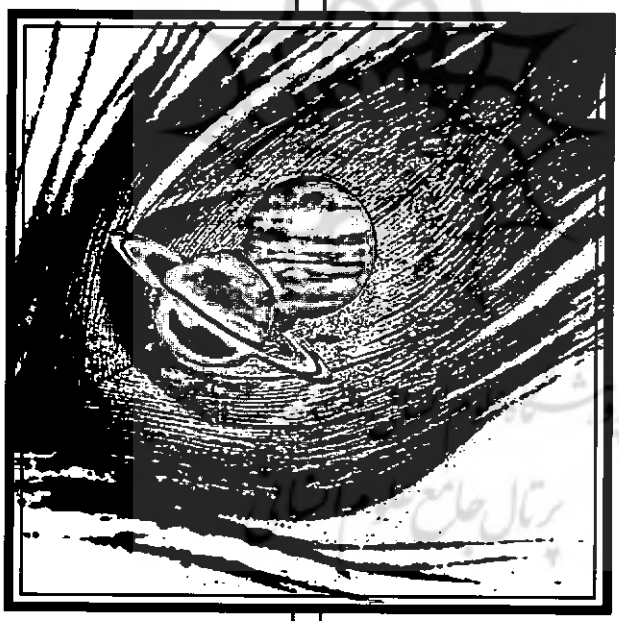
همه‌ی بیت‌های این غزل در خدمتِ بازگویی و بازنماییِ همین مفهوم محوری پرداخته شده است. از همین رهگذر است که می‌بینیم مضمونِ حرکت، عبور، گذر و دگرگونی در همه‌ی بیت‌های غزل، به گونه‌ای آشکار، گسترش یافته و جریان پیدا کرده است:

بیت نخست: گذشتن از سرِ دنیا، گذشتن از اوج ثریا
بیت دوم: بر خاک نشانده شدن و از مسیحا گذشتن
بیت سوم: هرزه تازی در عرصه‌ی عبرت و گذر عمر
بیت چهارم: جست و جو (ترکِ جست و جوی بیرونی)
بیت پنجم: حرکت در تبدیلِ قطره به گوهر، مضمونِ پل و گذشتن از سر دریا
بیت ششم: غبار شکستن، گذشتن از هر چیز، گذشتن از سرِ کسی
بیت هفتم: جاده، لغزیدن، از بالا گذشتن
بیت هشتم: حرکتِ اشک بر سرِ مژه، مفهومِ مقابلِ آرمیدن و تأکید بر مفهوم گذر با قید «امّا»
بیت نهم: حرکت و رشدِ ناخن و مو، رسیدن به جایی و گذشتن از جایی
بیت دهم: آمد و رفت، آمدن و گذشتن به گزینیِ برق و شرار برای تأکید بر شتابِ گذر، بویژه در بیتِ پیش از مقطع توجه برانگیز است.
بیت یازدهم: پرزدن به عرش، پرواز با بال پشه و عبور از جایگاهِ عنقا

ردیف این غزل نیز به گونه‌ای شایسته و بسیار متناسب در خدمتِ مفهومِ محوریِ شعر است: تکرار دوازده باره‌ی فعلِ «گذشته‌ای» در سراسرِ غزل بر مفهومِ محوریِ «گذر» پای می‌فشارد و همچون رشته‌ای محکم مهره‌های ابیات را به هم می‌پیوندد. نقش آفرینیِ شایسته‌ی این فعل در

جایگاه ردیف، هنگامی آشکارتر می شود که ساختِ زمانی این فعل در کانونِ توجه قرار گیرد: بهره‌گیری از ساختِ ماضیِ فعلِ گذشتن (گذشته‌ای) در معنیِ ساختِ مستقبل آن (خواهی گذشت) تأکیدی دیگر بر وقوع مسلم فعل است. در اصطلاح ادبی، این شگرد را «مضارع محقق‌الوقوع به صیغه‌ی ماضی» می‌خوانند و این شیوه‌ی زبانی هنگامی پدید می آید که گوینده می‌خواهد بر «قطعیتِ امری قریب‌الوقوع» پای بفشارد: گر بی نفس شوی ز مسیحا گذشته‌ای (= بی‌گمان، به زودی خواهی گذشت) یا: هر جا رسیده باشی از آن جا گذشته‌ای (= بی‌گمان، به زودی خواهی گذشت)

گستردگی حضور (۴۵ بار) صدای /š/ و /s/ «ش» و «س» (=ص،ث) در سراسرِ غزل، عاملِ دیگری است که به القای مفهوم حرکت کمک می‌کند. صامت‌های «س» و «ش» از جلمه صامت‌هایی هستند که به آن‌ها صامت‌های «سایشی» یا «همخوان‌های پیوسته» می‌گویند. (باقری۱۳۸۴:۱۰۷) و برای نشان دادن صداهایی که از حرکتِ اجسام و پدیده‌ها تولید می‌شوند- همچون باد- از آن‌ها استفاده می‌شود. تکرار فراگیر همخوان‌های سایشی یادشده، در این غزل و موسیقیی که از تکرار آن‌ها پدید می‌آید، صدای حرکتی همچون باد را القا می‌کند و مفهوم گذر عمر را که به شتابِ باد در حرکت است- باز می‌تابد.



افزون بر آن چه گفته شد، نقش تأثیر گذار و تعیین کننده‌ی فعل‌ها را نیز نباید از یاد برد و از نظر دور داشت؛ همچنان که دیده می‌شود حضور فعل‌های گوناگون، در این غزل، هر یک به گونه‌ای، تحرک مفهومی شعر را پشتیبانی می‌کنند. فعل‌هایی که هرکدام بازنمایی مفهومی از حرکت را با خود دارند، دراین یازده بیت، ۳۰ بار نقشِ خود را به رخ می‌کشند. بجز تکرار دوازده‌گانه‌ی فعل «گذشته‌ای» در جایگاه ردیف، نقش افعال دیگر نیز شایسته‌ی توجه است: به خاک نشاندن و بی‌نفس شدن (بیت دوم)، هرزه تاختن (بیت سوم)، ترکِ جست و جو کردن، منزل دمیدن (بیت چهارم)، گوهر شدن (بیت پنجم)، غبار شکستن، از هر چیز گذشتن (بیت ششم)، لغزیدن (بیت هفتم)، مغرور بودن (بیت هشتم)، رسیدن (بیت نهم)، آمدن، رفتن، روشن شدن و آمدن (بیت دهم)، پر زدن به عرش (بیت یازدهم).

هم‌نشینیِ واژه‌های متناسب و متقابل، در همه‌ی بیت‌ها، پیوند افقی سخن را استوارتر کرده و تأثیر هنری کلام را افزایش داده است:

بیت نخست: تقابلِ «یک تار مو» (نشانه‌ی کوچکی) با «صد کهکشان» (نشانه‌ی بزرگی)؛ تناسبِ «کهکشان»، «اوج» و «ثریا»؛ تناسبِ «سر» و «اوج»؛ تناسبِ آوایی «سر» و «صد» و نیز «گر» و «سر»؛ تناسبِ «یک تار مو» با «سر»؛ یادآورِ اصطلاحِ «یک تار مو از سر کسی کم شدن (یا کم نشدن)». تناسب معنایی «از هر چیزی گذشتن (= رها کردن) در مصراع نخست با «از جایی گذشتن (= عبورکردن)» در مصراع دوم. به گزینیِ واحد «صد کهکشان» در مصراع دوم، بدین معنی که: اگر قرار باشد از اوجِ ثریا بگذریم، بهترین واحدِ آن کهکشان است و آن هم «صد کهکشان» که تأکیدی هنری را به شایستگی همراهِ خود دارد.

بیت دوم: تناسبِ «بار» و «به خاک نشستن»؛ تناسبِ «نفس» و «مسیحا»، بویژه تعبیر اغراق‌آمیزِ «گذشتن از مسیح در صورتِ بی نفسی»؛ تقابلِ «از مسیحا گذشتن» و «برخاک نشستن»؛ تناسبِ «دل» (درمعنیِ دیگرِ خود= قلب) با «نفس». و بسامد صدای «س» و «ش».

بیت سوم: ترکیبِ هنری «هرزه تاز»، ترکیبِ ویژه‌ای که معنای بسیاری از بیت‌ها را در خود فرو فشرده است و هم‌آوایی صداهای /Z/ و /S/ («ز» و «س») در ترکیبِ «هرزه‌تاز عرصه‌ی عبرت»؛ تشبیهِ هنریِ هرزه تازیِ همیشگی مخاطب به گذشتِ عمر مفلسان که همواره به تمنا پیوسته است.

بیت چهارم: پیوند «جست و جو»، «منزل»، «پا» و «گذشته‌ای». شایسته‌ی یادآوری است که در این بیت مفهومِ متناقض نمای «ترکِ جست و جو و جمعیت وصال»، انگیزش هنریِ بیت را افزایش داده است. خواننده‌ی غزل، در سنتِ فرهنگی خود، همواره شنیده است که باید برای وصال (وصول) جست و جو کرد. امّا این بار، خلاف آمدِ عادت، می شنود که برای وصول باید «ترکِ جست و جو» کند. ترکیب هنری « منزل دمیده‌ای» نیز در این بیت برجسته می‌نماید. شاعر با گزینشِ فعل «دمیده‌ای» (پدید آورده‌ای، آشکار ساخته‌ای) برای منزل (به جای رسیده‌ای به منزل) بر قطعیتِ ادعای خویش پای فشرده است. همچنان که در بیت زیر نیز همین نقش رادر ترکیبِ «حیرت دمیده‌ام» می‌بینم:

حیرت دمیده‌ام گل داغم بهانه‌ای است
طاووسِ جلوه‌زار تو آیینه خانه‌ای است
(بیدل، ۱۳۸۰:۲۸۱)

بیت پنجم: پیوند «قطره»، «گهر» و «دریا»؛ پیوند «پل» و «گذشتن»؛ پیوندِ «پل» و «سرِ دریا»؛ تناسبِ «گره» و «گهر». دکتر شفیعی کدکنی گفته است: «در شبکه‌ی تداعیِ بیدل، گوهر به مانندِ گرهی است که بر آب بسته‌اند و این گره، خود پلی است برای گوهر که از دریا بگذرد، یعنی صرفِ نظر کند و به خودش برسد... بیدل! چرا چو موج گهر پل نمی شوی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۲۵).

بیت ششم: تناسب «خاک» و «غبار» و «گذشتن»؛ ترکیب هنریِ «غبار شکستن»؛ هماهنگی آوایی شکستن و گذشتن. و هماهنگی «غبار» و بر سر نشستن (یا از سر گذشتن).

بیت هفتم: پیوند «جاده»، «لغزیدن» و «گذشتن»؛ تناسب «بالا» و «بلند» و «پست»

بیت هشتم: پیوند «اشک» و «مژه»؛ پیوند «مژه» و «سر»، تقابلِ «آرمیدن» و «گذشتن». تشبیهِ «بنیادِ فرصت» به «اشکی که بر سر مژه» آمده و در آستانه‌ی فرو ریختن است، تشبیهی هنری و بدیع است و وجه عاطفی بیت را تقویت کرده است.

بیت نهم: تناسب «اقامت»، «رسیدن» و «گذشتن»؛ تناسبِ «ناخن» و «مو»

بیت دهم: پیوند «برق»، «شرار» و «روشن»، تقابلِ «آمد» و «رفت» و «آمدن» و «گذشتن». به گزینی فعل «روشن نشد» (در معنیِ معلوم نشد) در پیوند با «برق» و «شرار».

بیت یازدهم: پیوند «پر»، «پشه» و «عنقا»، ترکیب «دماغِ ناز» و تعبیر شاعرانه‌ی پر زدنِ دماغ ناز به عرش... با دریافتی دورتر، می‌توان از هم‌نشینیِ برخی از واژه‌های این بیت، ماجرای نمرود را نیز به یاد آورد. واژه‌های «دماغ» (در معنی غیرمقصود: بنیی)، «پشه» و «پرزدن به عرش» (خودبینی) زمینه‌های این یادآوری را فراهم آورده‌اند: نمرود، نمادِ خودبینی و بلند پروازی بود. اما- با همه‌ی اقتداری که داشت- پشه‌ای (مگسی) به دماغ (بینی) او وارد شد و او را از پای درآورد.

نتیجه‌گیری:

یکی از داوری‌هایی که در پیوند با غزل سبک هندی فراگیر شده، این است که هماهنگی ساختاری و ارتباطِ طولی در این سبک، میان اجزای یک شعر وجود ندارد.

برای نمونه، دکتر شفیعی کدکنی در پیوند با شعر بیدل و ویژگی‌های سبک هندی نوشته است:

«خصوصیت برجسته‌ی این شیوه، گسیختگی معانی و پریشانی اندیشه‌های سرایندگان آن است، که هر بیتی از عالمی ویژه‌ی خویش سخن می‌گوید و حتی در یک غزل، گاه معانی متضاد با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گیرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۲: ۲۹).

همچنین اخوان ثالث غزلی از صائب را از دیدگاه پیوند عمودیِ بیت‌ها بررسی کرده و در نهایت نتیجه گرفته است که : «این هفت بیت از هفت شهر معنی آمده‌اند و در این غزل مثل هفت زندانیِ بیگانه با هم مقید و نزدیک هم نشسته‌اند و زنجیره‌ی وزن و زنگوله‌های قافیه به پایشان است». (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۸۰-۲۸۲).

«خصلت بیت‌اندیشی در شعرِ گذشته‌ی فارسی آن گونه است که می‌توان بیت‌های بسیاری از غزل‌های هم‌وزن و هم‌قافیه را درهم‌آمیخت، بدون آن‌که در ساختار این اشعار خللی ایجاد شود و این ویژگی در سبک هندی بیش از دوره‌های دیگر دیده می‌شود». (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ص ۲۰۳)

این سخنی درست است که بسیاری از غزل‌های گذشته‌ی فارسی، گرفتارِ بیت‌اندیشیِ سرایندگانِ خودند و استواریِ شایسته در هماهنگیِ اندام‌وار ندارند و این ویژگی در غزل‌های سبک هندی آشکارتر خود را نشان می‌دهد، امّا درنگ شایسته در غزل‌های شاعرانِ همین شیوه، نشان می‌دهد که دربسیاری از این سروده‌ها، می توان نشانه‌هایی روشن از پیوندِ اجزای آن اثر، بازیافت که در ارتباط با بن‌مایه‌ی اثر در خدمت هم‌دیگرند و یکدیگر را پشتیبانی می‌کنند. همچنان که برای نمونه، در غزلی که بازخواندیم، این پیوند دیده شد. یعنی واژه‌ها، ترکیب‌ها و افعالی که مضمونِ حرکت، عبور، گذر و دگرگونی را باز می‌تابند، در همه‌ی بیت‌های غزل حضور دارندو همین ویژگی هنری (وجود مفهوم واحد) ساختمان اثر را از پاشانی و پریشانی باز داشته و آن را به یک اثر منسجم تبدیل کرده است. به سخنی دیگر می‌توان گفت دو عامل کلی در استوار کردن ساختمان این غزل و انسجام دادن به آن، نقش بنیادی دارند: یکی تناسب و پیوندِ واژگانِ متناظر و متناسب و دیگری وجودِ مفهوم واحد در سراسرِ غزل است. امّا باید به یاد داشت پیوندی که میانِ بیت‌های این غزل دیده می‌شود، پیوندی نیست که ساختاری اندام‌وار را پدید بیاورد، به گونه‌ای که هر یک از اعضای این اندام وظیفه‌ای دیگر را در پیوند با ساختارِ کلیِ اندام بر عهده داشته باشند. بلکه می توان گفت: غزل یادشده همچون نمایشگاهی است که در آن یازده تابلو گونه‌گون، با شیوه‌ای همسان و موضوعی واحد، گردهم آمده‌اند تا به کمک یکدیگر، مفهومی واحد را به بیننده‌ی خود القا کنند و عنصری مشترک (یعنی حرکت و عبور) همه‌ی این تابلوها را به هم پیوند داده‌است. شیوه‌ی قرار گرفتن این تابلوها به گونه‌ای نیست که نتوان آن‌ها را جا به جا کرد. نیز می‌توان چنین پنداشت که: بیت‌های یازده گانه‌ی این غزل، همچون یازده مهره‌ی رنگارنگ هم‌اندازه‌اند. امّا این مهره‌ها گسیخته، پراکنده و پریشان نیستند، بلکه به رشته کشیده شده‌اند تا گردن‌بندی را پدید آورند. اگر چه شاید بتوان جای مهره‌ها را در این گردن‌بند با یکدیگر عوض کرد، تردیدی نیست که از یک رشته‌اند. همچنین باید به یادداشت رشته‌ای که مهره‌های ابیات را به هم پیوند داده است، وزن و قافیه‌ی مشترک نیست، بلکه عناصری دیگر است که در این نوشته برخی از آن‌ها بازنموده شد.

کتابنامه

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، تهران، بزرگمهر. (چاپ دوم).
- باقری، مهری (۱۳۸۴)، مقدمات زبان‌شناسی، تهران، نشر قطره (چاپ هشتم).
- بیدل دهلوی (۱۳۸۰)، غزلیات، به تصحیح اکبر بهداروند تهران، انتشارات پیکه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵)، نقد ادبی و دمکراسی، تهران، انتشارات نیلوفر.
- تزوتان تودورف، (۱۳۷۷) منطق گفت‌وگویی باختین، ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران،نشرمرکز.
- حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۲) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، شاعر آینه‌ها، تهران، آگاه.
- هانس برتنس (۱۳۸۴)، مبانی نظریه‌های ادبی، ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشرماهی