

موسیقی دیداری در شعر شاملو

زنده‌یاد غلام‌رضا رحمدل* - حسن روشن**

چکیده

هر چند شعر، جزء هنرهای فوتتیک محسوب می‌شود و تأثیر آن، بیش‌تر از راه ذهن و قلب و از راه حس شنوایی است و بیش‌تر جنبه‌ی ذهنی و معنوی و درون‌ذاتی دارد اما شعر آزاد علاوه بر برخورداری از جنبه‌های فوتتیکی، از جهتی هنرهای پلاستیک را نیز شامل می‌شود و این امر در چگونگی معماری دیداری و چینش واژگان تجلی می‌یابد و علاوه بر گوش، چشم نیز آن را حس می‌کند و این همان جلوه‌ی عینی و برون‌ذاتی شعر آزاد است. شعر آزاد شاملو علاوه بر موسیقی شنیداری و واج‌آرایی‌ها، تکرارها، از یک ریتم خاص نوشتاری و دیداری برخوردار است که این معماری نوشتاری، در خدمت القای محتوا، القای ریتم، ایجاد توازن و تضاد بصری، تأکید، ایجاد مکث و درنگ و فضاهای سفید و سفیدخوانی، ایجاد قافیه و تعیین جایگاه آن و کمک به موسیقی سکوت و غایب شعر، تقابل و تناسب کاراکترهای شعری و ایجاد ایستگاه‌های خوانشی قرار می‌گیرد و در آن شنیدن با دیدن در هم می‌آمیزد و جلوه‌های دوچندان به شعر می‌بخشد. حضور و کارکرد موسیقی در شعر شاملو در مقایسه با شعر کلاسیک تفاوت‌هایی بنیادین دارد که نیازمند درنگ و بررسی است.

کلیدواژه: شعر آزاد، وزن، موسیقی دیداری، شاملو

اگر چه در هر عصری با توجه به شاخصه‌های هنری و تلقی زیبایی‌شناسانه‌ی عصر، تعریف و دامنه معنایی، مفهومی و کارکرد موسیقی شعر ممکن است با عصری دیگر متفاوت باشد، اما بی‌هیچ شکی موسیقی عنصر ساختار ساز و جدایی‌ناپذیر از شعر است. با توجه به آمیختگی و تأثیرپذیری هنرها از هم دیگر امروزه عنصر موسیقی شعر نیز دامنه و تعاریف و

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان (این مقاله قبل از درگذشت استاد به دفتر مجله رسیده بود. اصلاحات نهایی توسط نویسنده همکار مقاله، آقای حسن روشن انجام شده است که مقاله مستخرج از پایان‌نامه ایشان است.)

** مدرس دانشگاه پیام نور واحد بجنورد، عهده‌دار مکاتبات roshan_54@yahoo.com

نماهای متکثری را شامل می‌شود. شعر نو و آزاد به موازات تغییر در جهان‌بینی شعر و تعاریف و واژگان و ساختار صوری و قالب شعری، در حوزه‌ی موسیقایی نیز تغییرات چشم‌گیری در شعر به‌وجود آورده‌اند. که به بررسی و درنگ دقیقی نیاز دارد. در کل هر شعر از دو ساختار موسیقایی برخوردار است که عبارتند از: «موسیقی شنیداری و موسیقی دیداری». در شعر کلاسیک، هر دوی این ساختارها بر تکرار استوار هستند. یک وزن در هر شعر با همان کیفیت تکرار می‌شود و نمای بیرونی شعر نیز که همان موسیقی دیداری می‌باشد از دو پاره‌ی متقارن تشکیل می‌شود که آن هم بر توازن و تکرار استوار است. مثلاً در یک رباعی ساختمان دیداری شعر به این شکل می‌باشد:

و این نمای بصری و دیداری در همه‌ی قالب‌های شعری کلاسیک، یک شکل دارد. در مستزادها نیز هر چند دو پاره‌ی بیت با هم نامساوی هستند؛ اما هر پاره‌ی نامساوی نیز با پاره‌های هم‌سوی خود با تکرار بصری و شنیداری مواجه است. اما در شعر آزاد از یک‌سوی موسیقی شنیداری شعر شکسته می‌شود و وزن از شعر، به‌معنای تکراری آن گرفته می‌شود، از سوی دیگر، موسیقی دیداری شعر نیز شکسته می‌شود و این امر در نحوه‌ی نگارش، انفاق می‌افتد. به‌عنوان مثال، نمای بیرونی و بند اول شعر «سمیرمی» شاملو این‌گونه می‌باشد:

در این‌جا ساختمان بیرونی شعر، شکسته می‌شود و بسط و گسترش می‌یابد. «وزن دیداری» شعر آزاد، هیچ قاعده‌ی از پیش تعیین شده‌ای ندارد و با توجه به فضاهای متفاوت، شاکله‌ی کلمات، مجاورت واژگان با هم و دلایل متعدد دیگر، شکل‌های گوناگون می‌پذیرد. این‌گونه نوشتار، در نگاه اول یک‌نواختی بصری را از مخاطب می‌گیرد و مخاطب با نمای بیرونی شعر، به‌عنوان یک ساختمان سیال و نامتقارن و هنجارگریز مواجه می‌شود.

بسیاری اوقات، شکل نوشتاری شعر، رابطه‌ی مستقیم با محتوای شعر دارد و صورت در خدمت القای محتوا قرار می‌گیرد و گاه به نقاشی نزدیک می‌شود. به قولی «نقاشی، شعر بی‌زبان است و شعر در حکم نقاشی زبان دار.» (شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب/۴۳).

نزدیک شدن شعر به صوت و تصویر، مخاطب را در درک موسیقایی و محتوایی فضای شعر، یاری می‌دهد. ارتباط با تصویر، به مراتب از ارتباط با زبان سریع‌تر است. «زبان عامل جداکننده‌ی ملت‌ها از یکدیگر است. حال آن‌که تصویر، عامل پیوند دهنده‌ی آن‌هاست. یادگیری و فهم زبان، پیچیده و نسبتاً مشکل است. در حالی‌که تصویر، صریح و ساده است و تقریباً با سرعت نور می‌تواند بسیاری از اندیشه‌ها را به دیگران منتقل کرد.» (مبانی سواد بصری/۱۰۱).

شعر چه در گذشته و چه اکنون، سعی فراوانی کرده است به تصویر نزدیک شود. در گذشته تلاش‌های زیادی، هر چند غیرضروری و فاقد کارکرد هنری، صورت گرفته است تا شعر به تصویر برسد. انواع شعرهای «موشح، مشجر، مدور، مربع، مطبوع» ... که می‌بینیم در حقیقت تلاشی در این راه بوده است. البته بسیاری اوقات جنبه‌ی تفنّن و تلاش بیهوده و حتی خودآزاری داشته است.

در این گونه شعرها، شاعر شعر را در قالب یک شکل طراحی شده می‌نوشت. مثلاً اگر شاعر، در شعر بحث بر سر این داشت که قدّ معشوق هم‌چون سرو است. این شعر را به شکل سرو می‌نوشت. در ادامه‌ی این شعرهای موشح ما به «شعر تجسمی» می‌رسیم. «برتری شعر تجسمی بر شعر موشح، در این است که در شعر تجسمی معمولاً علاوه بر معنایی که از طریق زبان برمی‌آید، رابطه‌ی عینی نیز - که رابطه‌ای طبیعی است - میان صورت دیداری و معنی وجود دارد.» (بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی/۱۶۲).

آن‌چه ما به‌عنوان شعر تجسمی یا دیداری می‌شناسیم در اروپا به آن «شعر کانکریت»^۱ می‌گویند. در فرانسه «آپولی نر» نمونه‌های فراوانی از این گونه اشعار را سروده و ساخته است که به آن‌ها «کالی گرام»^۲ نیز می‌گویند. به‌عنوان مثال شعری را به شکل ریزش باران یا فواره و یا پرند و ... می‌نوشت. این گونه شعرها، تلاشی در جهت دیداری کردن محتوا بوده است و در آن‌ها «دیدن با شنیدن درمی‌آمیزد ... و هیأت فیزیکی و صوری واژه‌ها، تصویری دقیق از معنای ذهنی آن‌هاست. شاعر به‌جای آن‌که معنا را بنویسد؛ تصویری از آن را ترسیم می‌کند.» (ساختار زبان شعر امروز/۲۲). در ایران نیز کسانی چون «اسماعیل

^۱-Concrete poem

^۲-Calli Gramme

شاهرودی» و «طاهره صفارزاده» و کسانی دیگر چون «حمید مصدق» و گاه شاملو به این گونه شعر و نوشتار و وجه دیداری اثر توجه کرده‌اند.

در این شعر از طاهره صفارزاده، پایین رفتن و پله پله رفتن را در شکل نوشتاری شعر

می‌بینیم:

بیا پایین دختر

دم غروبی

از لب بوم

بیا پایین

بیا پایین

بیا پایین

پایین

پایین

پایین. (طنین در دلتا/۷۷).

اسماعیل شاهرودی، در شعر زیر، آویزانی خرطوم فیل و پاندول ساعت را با طرز نوشتن به مخاطب القا می‌کند.

دیگر

من

باور نخواهم کرد

خرطوم

م فیل

و پا

ندو

ل ساعت را (آینده/۱۱۰).

این گونه تجربه‌های نسبتاً خلاق، بسیار منطقی‌تر از نمونه‌های افراطی است. «نصرت رحمانی» می‌گوید: «در شعر نه تنها از صدای کلمات باید بهره گرفت؛ بلکه از شکل آن هم باید بهره برد.» (درباره‌ی هنر و ادبیات). شاملو نیز از نحوه‌ی کتابت و چینش کلمات در القای محتوا، بسیار بهره برده است. در بند زیر حرکت و بلندای رود و کشیدگی و بلندای شب و روز را می‌توان در شکل نوشتاری شعر حس کرد:

رود

قصیده‌ی بامدادی را

در دلتای شب

مکرر می کند

و روز

از آخرین نفس شب پر انتظار

آغاز می شود. (آیاء، درخت، خاطره

، خنجر/۵۴).

در این نمونه نیز تکه‌تکه‌نویسی با متن و محتوای شعر، مطابقت دارد.

و کلام تو در جان من نشست

و من آن را

حرف

به حرف

باز

گفتم. (قنوس در باران/۱۳).

تکه‌تکه‌نویسی در این بند نیز افتادن یاران شاعر را بر خاک نشان می‌دهد انگار هر

واژه یکی از یاران شاعرند که چون کشته‌ای بر خاک افتاده‌اند:

یاران ناشناخته ام

چون اختران سوخته

چندان به خاک تیره فرو ریختند سرد طاعات فریبی

که گفتی

رتال جامع علوم انسانی

دیگر

زمین

همیشه

شبی بی ستاره ماند. (باغ آینه/۳۷).

و بسیاری از نمونه‌های دیگر که در مجموعه‌های شاملو می‌توان یافت. هنرهای

بصری و هم‌آهنگی‌های درونی آن‌ها از نوعی ریتم و وزن و موسیقی دیداری برخوردار هستند

که درکش از توضیح‌اش ساده‌تر و آسان‌تر است. در تقطیع شعر و گونه‌ی نوشتاری آن، این

نکته را باید مد نظر داشت که «عنصر ساختاری گفتار که صوت است و منش شنیداری دارد.

وقتی به صورت نوشتاری در می‌آید، منش دیداری پیدا می‌کند.

بدین ترتیب، نشانه‌های زبانی که به قول «سوسور»^۱ و «پیرس»^۲ سمبلیک‌اند و ارتباط میان آن‌ها و موضوعشان، قراردادی است. به نشانه‌های «ایکونیک»^۳ تبدیل می‌شوند که منش دیداری دارند. بنابراین وقتی به نشانه‌های سمبلیک و زمانی و شنیداری گفتار، بعضی از خصوصیات نشانه‌های ایکونیک و مکانی و دیداری نوشتار، افزوده می‌شود؛ پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل می‌شود که در شعر جلوه‌ی بارزتری دارد. این گونه پیام‌ها، خود یکی از شیوه‌های عادت‌زدایی و برجسته‌سازی در شعر شاملوست. به طوری که از یک طرف، بر توازن‌های کلامی و از طرف دیگر بر پیام‌های معنایی آن می‌افزاید. «(سفر در مه/۳۹۳).

خود شاملو در ارتباط با معماری کتابت خود می‌گوید: «فکر می‌کنم چند عامل به طور ناخودآگاه در این امر دخالت می‌کند که از آن جمله است: گریز از شکل بصری نثر و بریدگی‌های صوتی و تجسم موسیقایی شعر. از این گذشته، بلندی و کوتاهی سطرها، حالتی رقصان به نوشته می‌دهد. بی‌این که در رقص، فقط مفهوم شاد نهفته باشد. تأسف و اندوه و خشم و اعتراض را هم می‌توان رقصید.» (گفتگو با احمد شاملو/۵۹).

در این شیوه‌ی نوشتاری، مخاطب علاوه بر ریتم شنیداری، به سمت یک ریتم دیداری نیز هدایت می‌شود و این فضاها را سفید و خالی، نوعی فرصت دادن به مخاطب است برای اندیشیدن و فکر کردن و گونه‌ای فضا سازی در شعر است که شعر و برجستگی‌های آن با همین فضاها برابر و این تضاد دیداری که در اندازه‌ی سطرها و فضاهاست، نمایش داده می‌شود.

از سوی دیگر، دور کردن شعر از گزاره‌های خبری و احساس نوعی ریتم و وزن در خوانش است و خوانش درست را به مخاطب یادآوری می‌کند. شاید این سخن «رامان سلدن» دور از مطلب مورد نظر ما نباشد که می‌گوید: «هدف هنر، احساس مستقیم و بی‌واسطه‌ی اشیاست. بدان گونه که به ادراک حسی درآیند. نه آن گونه که شناخته شده و مألوفند. تکنیک هنری عبارت است از: آشنایی‌زدایی از موضوعات، دشوار کردن قالب‌ها، افزایش دشواری و افزایش مدت زمان ادراک حسی برای خواننده. زیرا فرایند ادراک حسی، فی نفسه یک غایت زیبایی‌شناسانه است و باید طولانی شود.» (راهنمای نظریه ادبی معاصر/۲۱).

¹-saussure

²-Pierce

³-Iconic

به هر حال، این گونه کتابت، می‌تواند چنین کارکردهایی داشته باشد.
- برجسته کردن بعضی از پاره‌ها: در نمونه‌ی زیر تمام اتفاقی که در شعر از لحاظ معنایی و تصویری اتفاق می‌افتد، در واژه‌ی «سرخ» تجلی پیدا می‌کند. در حقیقت این کلمه تکیه‌ی معنایی و تصویری و خوانشی شعر است. به همین جهت شاعر آن را به‌تنهایی در یک سطر می‌نویسد تا هم برجسته شود و بر آن تأکید شود و هم مخاطب در فضای سفید پس از آن، یک مکث و سکوتی داشته باشد و بیش‌تر فرصت اندیشیدن را پیدا کند.
و نعره ای از گل ارّه‌ی زنجیری

سرخ

بر سبزی نگران درّه

فرو ریخت. (در آستانه/۲۹).

علاوه بر آن، در این‌جا با نحوه‌ی نگارش ما فرو ریختن و ریزش را نیز در شعر حس می‌کنیم.

- گاه این‌گونه تقطیع «جایگاه مکث‌ها و درنگ‌ها» را به مخاطب یادآور می‌شود:

آن‌جا که قدم بر نهاده باشی

گیاه

از رستن تن می‌زندی.

چرا که تو

تقوای خاک و آب را

باور نداشتی. (ترانه‌های کوچک غربت/۲۷).

دقیقاً جایگاه مکث‌ها و حرکت‌ها مشخص است و علاوه بر آن، تأکیدی که شاعر روی دو کلمه «گیاه» و «هرگز» دارد، در نوشتار نیز برجسته شده است.
- در نمونه‌ی زیر علاوه بر «القاء ریتم، تأکیدی» که شاعر بر کلمات و بر «موسیقی سکوت» پس از کلمات دارد، باعث این جدانویسی شده است.

جستن

یافتن

و آن‌گاه

به اختیاربرگزیدن

و از خویشتن خویش

باروئی پی افکندن. (آیدا در آینه/۲۶).

- گاه جدانویسی در خدمت «ایجاد قافیه و تعیین جایگاه آن» قرار می‌گیرد.
تا باز پس ستاند از این

ره‌گذر

مگر

وطن‌اش را. (باغ آینه/۱۳۶).

واژه‌ی «ره‌گذر» و «مگر» هر کدام در یک سطر قرار گرفته‌اند؛ تا هم حروفی قافیه
بیش‌تر نمود پیدا کند.

- در این نمونه نیز «تو»، به خاطر ردیف شدن در آخر نیم‌سطرها قرار گرفته و
هم‌چنین کلمه‌ی «بیدادی» به‌صورت «بی‌دادی» نوشته شده تا آن هم شکلی «ی» بیش‌تر
به چشم بیاید.

که با تو

در آفریش تو

بی‌دادی رفته است. (لحظه‌ها و همیشه‌ها/۳۴).

- در این‌جا به خاطر تأکیدی که شاعر بر واژه‌ی «نه»، دارد، آن را در یک سطر جدا
آورده است و از سوی دیگر با واژه‌ی «که»، آن هم شکلی پایانی‌شان، بیش‌تر به چشم می‌آید.
نه!

هرگز شب را باور نکردم

چرا که

در فراسوی دهلیزش

به امید دریچه‌ای دل بسته بودم

- در این‌جا نیز «راه»، به‌تنهایی در یک سطر، جداگانه نوشته شده است تا از یک سو،
نمود قافیه بودن آن با کلمه‌ی «کوتاه» بیش‌تر جلوه کند و از سوی دیگر، وجه دیداری شعر و
کشیدگی راه را نشان می‌دهد.

از پس تنگابی کوتاه

راه

به دریایی دیگر بردیم. (ققنوس در باران/۱۵).

- گاه از طریق چینش واژه‌ها، «تضادها و تقابل» را نشان می‌دهد.

و جز این‌ام هنری نیست

که آشیان تو باشم
تختات و

تابوتات. (حدیث بی‌قراری ماهان/۳۷).

علاوه بر هم قافیه شدن «تخت» و «تابوت»، تقابل آن‌ها نیز نشان داده می‌شود.

- و یا در این نمونه، همین حالت تضاد و تقابل را می‌توان دید:

سراب عطشان

برکه‌ئی صافی شد. (لحظه‌ها و همیشه‌ها/۵۸).

- گاه علاوه بر «تقارن‌ها، توازی‌ها و موازنه‌ها» را نیز می‌توان دریافت:

تو تمیزی

مٹ شب‌نم

مٹ صبح

تو مٹ مخمل ابری

مٹ بوی علفی. (آبدا در آینه/۱۹).

- در کنار تقابل‌ها، می‌توان «فاصله و جایگاه مکانی کاراکترهای شعر» را نشان داد.

میوه بر شاخه شدم

سنگ‌پاره بر کف کودک. (شکفتن در مه/۷۹).

در این جا «میوه» و «کودک»، در دورترین فاصله‌ی ممکن از یکدیگر قرار دارند و بالا بودن میوه و شاخه از سطح زمین و فاصله‌ی آن‌ها با کودک را می‌توان دید. گویی

کودکی را می‌بینیم که به شاخه‌ای سنگ می‌زند.

- در این نمونه «تقابل و جدایی زن و مرد» را در قسمت اول شعر، می‌توان دید.

و در قسمت دوم که این دو در کنار هم خفته‌اند از لحاظ نوشتاری نیز در کنار هم

قرار گرفته‌اند:

در این سوی بستر

مردی و

زنی

در آن سوی

تندبادی بردرگاه و

تندبادی بر بام

مردی و زنی خفته. (باغ آینه/۸۷).

- در این جا نیز تأکیدی که شاعر بر صفت شغال؛ یعنی «گر» دارد و هم‌چنین، به خاطر هم قافیه شدن با «مگر»، آن را در یک سطر نوشته است.

شغالی

گر

ماه بلند را دشنام گفت .

پیران شان مگر

نجات از بیماری را

تجویزی این چنین فرموده بودند. (ابراهیم در آتش/۱۳).

- گاه «تأکید معنایی و موسیقی سکوتی»، که بعد از یک واژه لازم است، باعث می‌شود، شاعر فضای خالی بیش تری به یک کلمه بدهد.

«آزادی» در نمونه‌ی زیر، از این گونه است.

تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتیم و

آن نگفتیم

که به کار آید

چرا که تنها یک سخن

یک سخن در میانه نبود

آزادی ! (ابراهیم در آتش/۵۴).

قرار گرفتن کلمه‌ی «آزادی» در پایان، طول شعر را هم بلند می‌کند. این شعر، شاید چند لحظه کوتاه خوانشش طول نکشد اما رسوبی که در جان مخاطب دارد؛ سنگینی و طول آن را بسیار بلندتر از مدت زمان شعر می‌کند که می‌توان آن را نوعی «موسیقی پسامتن» نامید.

- گاه نوشتار شعر از «موازنه‌های صوتی و دستوری جمله» پیروی می‌کند. در نمونه‌ی زیر گزاره‌های شعری در یک سمت و سو و نهادها در یک سمت نوشته شده‌اند تا تقارن‌ها بیش تر به چشم بیاید:

درخت

جهل معصیت بار نیاکان است.

و نسیم

وسوسه‌ی است نابه کار.

مهتاب پاییزی

کفری است که جهان را می‌آلاید. (ترانه‌های کوچک غربت/۵۵).

در این جا علاوه بر توازن دیداری و صوتی جملات با یک «ردیف نوشتاری» روبه‌رو هستیم. یعنی اشغال فضای شعر به اندازه‌های نسبتاً مساوی.

آن چه می‌توان گفت این‌که: نوشتار و تقطیع شعر شاملو، بسیار کامل‌تر از نمونه‌های عروضی و نیمایی است. شاملو به ارزش‌های دیداری واژه‌ها، ایستگاه‌ها و حرکت‌های واژگان، بسیار هنرمندانه نگریسته است. هر چند در این گونه تقطیع، او به شعر اروپایی و شعر کسایی چون «ناظم حکمت و لورکا و پاز» و... توجه داشته است. اما بعداً خود او با توجه به مصالح شعری خودش، معماری دیداری و معماری موسیقایی شعر خود را به هم نزدیک می‌کند و از این طریق، یک تشخص دیداری به شعرش می‌بخشد. او کوشیده است تا فضاهای نو و بدیعی را به روی شعر خود بگشاید و از قابلیت فضاهای متفاوت در جهت ارتقای سطح کیفی تصویر، عاطفه، زبان، تخیل و موسیقی بهره‌برد. و موسیقی شعر خود را به موسیقی شعر جهانی نزدیک کند. درک و تحلیل جلوه‌های پیدا و پنهان شعر آزاد نیازمند تعمق بیش‌تری است. لازم است مخاطب اعتیاد ذهنی خود نسبت به شعر و موسیقی را کنار بگذارد و با کنار نهادن این معرفت کاذب است که می‌توان به کشف لایه‌های پنهان و جنبه‌های ناشناخته‌ی این شعر رسید.

منابع

- ۱- پورنامداریان، تقی، *سفر در مه*، تأملی در شعر شاملو، تهران، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴.
- ۲- حریری، ناصر، *در باره‌ی هنر و ادبیات*، گفت و شنودی با نصرت رحمانی، کتاب‌سرای بابل، ۱۳۶۹.
- ۳- داندیس، دونیس، *امیادای سواد بصری*، ترجمه‌ی مسعود سپهر، چ ۵، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۸۰.
- ۴- زرین کوب، عبدالحسین، *شعر بی دروغ شعر بی نقاب*، تهران، سازمان چاپ و انتشارات محمدعلی علمی، ۱۳۴۶.
- ۵- سلدن، رمان، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه‌ی عباس مخبر، چ ۲، تهران، انتشارات طرح نو، ۱۳۷۲.
- ۶- شاملو، احمد، *آی‌دا در آینه*، چ ۵، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، انتشارات زمانه، ۱۳۷۲.
- ۷- _____، *آی‌دا درخت و خنجر و خاطره*، چ ۳، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۵۶.
- ۸- _____، *ابراهیم در آتش*، چ ۸، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، انتشارات زمانه، ۱۳۸۳.
- ۹- _____، *باغ آینه*، چ ۷، تهران، انتشارات مروارید، ۱۳۷۱.
- ۱۰- _____، *ترانه‌های کوچک غربت*، چ ۲، تهران، انتشارات زمانه، ۱۳۷۹.
- ۱۱- _____، *حدیث بی‌قراری ماهان*، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۰.

- ۱۰۶ _____ مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان
- ۱۲- _____ **در آستانه**، تهران، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، ۱۳۷۶.
- ۱۳- _____ **مرثیه های خاک و شکفتن در مه**، تهران، انتشارات زمانه، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، ۱۳۷۲.
- ۱۴- _____ **ققنوس در باران**، چ ۵، تهران، انتشارات زمانه، ۱۳۷۲.
- ۱۵- _____ **لحظه ها و همیشه ها**، چ ۵، تهران، انتشارات زمانه، ۱۳۷۲.
- ۱۶- شاهرودی، اسماعیل، **آینده**، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۶.
- ۱۷- صفارزاده، طاهره، **طنین در دلنا**، چ ۲، شیراز، انتشارات نوید، ۱۳۶۶.
- ۱۸- علی‌پور، مصطفی، **ساختار زبان شعر امروز**، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۸.
- ۱۹- محمدعلی، محمد، **گفتگو با احمد شاملو**، چ ۲، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۸.
- ۲۰- وحیدیان کامیار، تقی، **بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی**، تهران، انتشارات دوستان، ۱۳۷۹.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رتال جامع علوم انسانی