

سیدعلی صالحی، شعر گفتار و سمبولیسم

عباس باقی‌نژاد**

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه

ناصر علی‌زاده*

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

سید علی صالحی، شناخته شده‌ترین نماینده‌ی شعر گفتار است که در زبان محاوره، ظرفیت و قابلیت‌های تازه و شاعرانه‌ای را جست‌وجو کرده‌است. شناخت مناسبی که وی از زبان محاوره دارد و توفیقی که در بهره‌مندی خلاقانه از آن یافته، منجر به ارائه‌ی گونه‌ی تازه و متفاوتی از شعر نو شده که خواص گفتاری را به عنوان اصلی‌ترین مختصه‌ی خود، حفظ می‌کند. صالحی زبان عامیانه را به بستری برای کنش‌های شاعرانه تبدیل کرده؛ طوری که شگردهای شعری و هنری او به صورت بخشی از زبان محاوره درآمده و از روابط این زبان تبعیت می‌کنند. صمیمیت، جذابیت و عاطفی بودن، مختصه‌هایی بارز در کلام صالحی هستند که به واسطه‌ی لحن تخاطبی و استفاده‌ی فراگیر او از شگردهای روایت و گفتار، مثل دیالوگ، تک‌گویی درونی و بیرونی، همچنین به کارگیری حالات و رفتارهای گفتاری، مانند لحن شکوه و شکایت، سفارش و توصیه، یادآوری، سرزنش و غیره، به وجود آمده و ارتباط عاطفی و نزدیکی را با مخاطب دامن زده است. سمبولیسم صالحی در حقیقت، برآیندی از تلفیق بیان گفتاری و عناصر و نشانه‌هایی عینی و ذهنی است که عواطف و اندیشه‌های وی را نمایندگی می‌کند. در این مقاله، ابعاد بهره‌مندی صالحی از امکانات و عناصر زبان گفتاری و توأمانی آن با ذهنیت و بیان سمبولیک، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌است. در این راستا، نقش زبان گفتار و نیز تأثیر شیوه‌ی نمادگرایی صالحی در شکل‌گیری برخی مشخصه‌های شعری او تبیین شده است. «واقع‌نمایی»، «مخاطب‌محوری»، «عاطفه‌مداری»، «جامعه‌گرایی» و

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی dr.alizadeh46@yahoo.com

** استادیار زبان و ادبیات فارسی a.baghenejad@gmail.com (نویسنده مسئول)

«رویکرد نوستالژیک» شاخصه‌هایی برجسته در شعر صالحی هستند که از این منظر، مورد تأمل واقع شده‌اند. این شاخصه‌ها هم با گفتارگرایی صالحی و هم با سمبولیسم وی، نسبت و پیوند ساختاری و محتوایی یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی: زبان محاوره، سمبول، شعر گفتار، صالحی، عاطفه، مخاطب.

۱. مقدمه

سیدعلی صالحی که یکی از «نوخیزان» (باباچاهی، ۱۳۶۷: ۳۱) عرصه‌ی شعر نو لقب گرفته، شاعری خود را پیش از انقلاب، آغاز نمود. وی در ابتدا از شاعران «موج ناب» محسوب می‌شد. «موج ناب» چند سال مانده به انقلاب، ظهور کرد و گروهی از شاعران از جمله صالحی، بدان تمایل یافتند.^۱ این جریان شعری، اگرچه برخی آن را مردود می‌دانستند (ر.ک: براهنی، ۱۳۷۱: ۴۱۸)، در خود، مشخصه‌های اصلی «موج نو»، «شعر حجم» و «شعر تجسمی» را گردآورده و می‌توان گفت: گونه‌ی تصحیح‌یافته و شکل پرداخت‌شده‌ی این جریان‌ها بود.^۲ شاعران «موج ناب»، اهدافی را در کار خود دنبال کردند؛ اهدافی که عمده‌ترین مشخصه‌های این جریان شعری به شمار می‌رفتند؛ آن‌ها در صدد ارائه‌ی بیانی فشرده و کلامی بدون حشو و توضیحات مرسوم بودند. پیوند تنگاتنگ میان خیال و حس شاعر و نیز طبیعت و عناصر طبیعی، مختصه‌ی بنیانی این گونه شعر بود که سبب می‌شد اجزای خیال و طبیعت از هم تفکیک‌ناپذیر به نظر رسیده و بازساخت آن‌ها از هم دشوار گردد (ر.ک: لنگرودی، ۱۳۷۸: ۴۳۸) «موج ناب» به گونه‌ای سورئالیسم تمایل داشت و به نوعی می‌توان آن را تداوم جریان سورئالیسم در شعر نو تلقی کرد. «موج ناب»، عمر پایداری نداشت و صالحی که در ابتدا از شاعران این موج محسوب می‌شد و تحت نام این موج، اشعاری می‌سرود، از آن کناره گرفت. او تغییراتی در شیوه‌ی خود داد و پس از تجربه‌هایی که در شاعری و نیز در موقعیت یک منتقد و نظریه‌پرداز به دست آورد، جنبش «شعر گفتار» را معرفی کرد؛ جنبشی که به جریانی تأثیرگذار در شعر پس از انقلاب، بدل شد و بر بسیاری از شاعران تأثیر نهاد. پس از طرح «شعر گفتار»، صالحی شیوه‌ای به نام «فراگفتار» را که مبتنی بر تجدیدنظری در شعر گفتار بود، مطرح نمود.^۳

از «شعر گفتار» به عنوان شعری دارای پیشینه و واجد هویتی تاریخی و فرهنگی سخن گفته شده و برخی مدعیند گونه‌های آن، به صورت لایه‌ای خیلی ظریف در شعر

گذشته‌ی فارسی از جمله در اشعار انوری، سعدی، حافظ و دیگر شاعران وجود داشته است. (ر.ک: حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۵۶) صالحی از حافظ به عنوان «معمار شعر گفتار» نام می‌برد و معتقد است: عناصرِ گفتار در شعر حافظ به اوج رسیده‌است. (ر.ک: صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۰) پس از حافظ نیز مایه‌های گفتار در شعر فارسی، تداوم یافته و با جریان انقلاب مشروطیت، عرصه‌های تازه‌ای برای آفرینش شعر، با منطق گفتاری پدید آمده است. در میان شاعران عصر مشروطیت، ایرج میرزا با توجه به این‌که تمایل زیادی به بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان عامیانه داشته، بسیاری از ویژگی‌های زبان گفتاری را به شعر خود راه داد. در عصر ما نیز نیما یوشیج، آغازگر اصلی جریان گفتارگرایی در شعر فارسی به شمار می‌آید. نیما با تحولی بنیادی که در ساختار زبان کلاسیک شعر پدید آورد، عناصر و امکانات مختلفی را از زبان گفتاری وارد شعر نمود که تا زمان وی سابقه نداشت. (ر.ک: جورکش، ۱۳۸۳: ۱۰۸) نیما بیان شعر را به نثر و طبیعت زبان گفتار نزدیک کرد و بدین واسطه توانست آن را با زبان و لحنی بی‌تکلف و طبیعی، پیوند دهد. (ر.ک: نیما یوشیج، ۱۳۵۷: ۵۷) صالحی، ظهور بدین وسیله گفتار را «محقق شدن آرزوی دیرینه‌ی نیما [یعنی] نزدیک شدن شعر به زبان طبیعی و طبیعت خالص زبان» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۰) می‌داند.

۱.۲. شعر گفتار و زبان محاوره

شعر گفتار به معنای مصطلح، جریانی شعری و شیوه‌ای از شاعری است که در آن، وجوه هنری و شاعرانه با زبان عامیانه، خویشاوندی پیدا می‌کند؛ به تعبیری در آن، زبان عادی یا گفتار از «دل حرف‌ها و تصویرهای شاعرانه‌ی متوالی می‌گذرد» (حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۵۶) و سرشتی شاعرانه به خود می‌پذیرد. این نوع شعر، تحت هر شرایطی، خواص گفتاری را به عنوان اصلی‌ترین مختصه‌ی خود، حفظ نموده و «با فاصله‌گیری از زبان رسمی و فاخر ادبی و بهره‌گیری از زبان روز مردم» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۶۸) ماهیت توأمانی از بیان هنری و کلام عامیانه را ارائه می‌کند. شعر گفتار، بی‌آن‌که شعریّت خود را بر کلام عادی تحمیل نماید، فاصله‌ی تثبیت شده، میان زبان محاوره و کلام شاعرانه را با استفاده از ترفندهایی از میان برمی‌دارد و «نوع ویژه‌ای از ارتباطِ گفت‌وگویی را ارائه می‌کند که... موازی با جوهر طبیعی گفتار محاوره‌ای است». (باباچاهی، ۱۳۸۱: ۳۸) این

نوع شعر در غالب موارد، بدون آن‌که منطق پذیرفته‌شده‌ی زبانِ عادی را نادیده بگیرد، به کشف ظرفیت‌های هنری این زبان می‌پردازد.

در شعر گفتار، زبان عامیانه، بستر اصلی گُنش‌های شاعرانه واقع شده و عواطف و تخیل شاعر، آن را به قلمروهای تازه و نامکشوفی می‌برد که هنری و شاعرانه به نظر می‌رسند. تا پیش از ظهور شعرِ گفتار، زبان گفتاری اگر به شعر راه می‌یافت، متأثر از مناسبات و الزامات شعری، وجهی شاعرانه به خود می‌پذیرفت. این امر به وسیله‌ی تمهیدات هنری و افزودن بارهایی از عاطفه و اندیشه و تخیل شاعر به آن صورت می‌گرفت؛ یعنی دیگر نمی‌شد بدان به صورت کلامی عامیانه نگریست. زیرا در کلام هنری استحاله شده و قابلیت‌های کلام ادبی را از آن خود می‌کرد. اما حیثه‌ی شعر گفتار به گونه‌ای است که در آن، زبان عامیانه نقشی تعیین‌کننده یافته و مناسبات این زبان بر همه‌ی اجزا تحمیل می‌شود؛ به بیان دیگر، شگردهای شعری و هنری به صورت بخشی از زبان محاوره درآمده و از روابط آن، تبعیت می‌کند؛ حتی واژه‌های ادیبانه و ترکیباتی که به وسیله‌ی استعمال زیاد در شعر، وجهی شاعرانه یافته‌اند، در حوزه‌ی شعر گفتار، به اجزای گفتار عامیانه تبدیل می‌شوند. در این راستا مفاهیم، مضامین و تصاویر شعری که به مدد توانمندی‌های شاعرانه شکل می‌گیرند و بازتاب‌هایی از اندیشه، تخیل و عواطف شاعر به شمار می‌آیند، ناگزیر می‌شوند در قالب زبان محاوره و با پذیرفتن ویژگی‌های آن، خود را نشان دهند.

چنین است که شعر گفتار در پیچیده‌ترین شکل خود، به ظاهر، ساده می‌نماید و شباهت تام و تمامی به بیان عامیانه پیدا می‌کند. زیرا سادگی زبان گفتار، وضعیت و خاصیت خود را به نحوی فراگیر در آن، جاری می‌سازد. صالحی این قابلیت شعر گفتار را حرکتی در جهت خلاف سنت رایج شاعری می‌شناسد؛ او می‌گوید: «آشکارترین مرز میان شعر گفتار با شعر غالب پیش از خود، تجلی آن در زبان است؛ زبان معیار فارسی! شعر پیش از ما... خود را به روح زبان تحمیل می‌کرد تا به زبان شعر برسد؛ در حالی که راه ما عکس این سفر است.» (صالحی، ۱۳۸۲: ۱۳۱) به بیان دیگر می‌توان گفت در روال رایج، شعر، ترفندهای شاعر، زبان را به خدمت خود درآورده و از آن به صورت ابزاری برای بیان مفاهیمش بهره می‌برد؛ در حالی که شعر گفتار، مجالی برای تجلی شعریت در زبان است و شگردهای شعری را به اختیار خود درآورده و نقشی متناسب با ظرفیت‌های خود، به آن‌ها می‌بخشد.

۲. صالحی و قابلیت‌های گفتار

صالحی نمونه‌های شعری متعددی به دست داده که اثبات مدعایش را میسر می‌کنند. او در اشعار خود، ظرفیت‌های تازه‌ای از زبان محاوره را کشف نموده و از این طریق، توفیق یافته صمیمیت و جذابیتی خاص را با کلامش درآمیزد. صمیمیتی که بیش از هر چیز، برآیند شناخت مناسب صالحی از زبان محاوره و مناسبات و ظرایف آن است که این پشوانه، وی را در به ظهور رساندن ظرفیت‌های پنهان این زبان، یاری رسانده است: «نمی‌دانم این همه عجله برای چیست / فقط از ندانستن دنیا بود که زود آمدیم، / و باز از ندانستن یک سوال معمولی‌ست / که زود خواهیم رفت. / آن همه راه، آن همه برف، / آن همه دور، آن همه حرف، / آمدیم که دیدن دریا را دمی درنگ، دمی در باد، / دمی کنار کبوتر، دمی کنار آب، کنار خواب و / هوایی غریب! / دارد گریه‌ام می‌گیرد. / مگر چه وقت این همه باید از شتاب رفتن بود. / که تو پیش از من، از پیش من رفتی... / من در حیرتم هنوز این همه عجله برای چیست / چرا آدمیان می‌روند / دریا را ... هی به غربال پوسیده می‌آورند، / اما تو مانده‌ای / مشت گشوده زیر گونه‌های پُر گریه‌ام گرفته‌ای... / همین امروز و فرداست که باران خواهد آمد. / حالا بیا به خواب خانه برگردیم / در ما چه مردگانی / که جای ما و که جای آسمان، گریه کرده‌اند...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۳۸۹)

در این شعر، صالحی ضمن استفاده از عباراتی چون «نمی‌دانم این همه عجله برای چیست»، «دارد گریه‌ام می‌گیرد»، «تو پیش از من، از پیش من رفتی»، «همین امروز و فرداست که باران خواهد آمد»، «حالا بیا به خواب خانه برگردیم» و... که از زبان محاوره گرفته شده، از خصایص درونی زبان گفتار نیز بهره برده است. او انواع شگردهای روایت و گفتار مثل دیالوگ، تک‌گویی درونی و بیرونی را به کار گرفته و در غالب موارد، تک‌گویی و حدیث نفس‌های خود را به لحن دیالوگ نزدیک کرده است. (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۸۷: ۲۱۸) همچنین از حالات و رفتارهای گفتاری، مانند لحن شکوه و شکایت، سفارش و توصیه، خبر و روایت، یادآوری، سرزنش و... استفاده نموده است. صالحی با مجموعه‌ی این امکانات که از زبان گفتار، وام گرفته، وحدتی ساختاری مبتنی بر مایه‌های گفتاری به شعر بخشیده و صمیمیت زبان آن را تقویت ساخته است. شگردهای شاعرانه‌ی صالحی، اعم از تشبیه، پارادوکس، حُسن تعلیل، حس‌آمیزی و نیز

آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی‌های زبانی او در ساختار گفتاری شعر، جای گرفته و هنجار محاوره‌ای بر آنها غلبه یافته‌است.

۳. گفتار و مخاطب

«الیوت» شعر ناب و واقعی را شعری می‌داند که «پیش از آنکه فهمیده شود با خواننده ارتباط برقرار کند». (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۳۹۷) شعر صالحی کمابیش در ایجاد ارتباطی این‌گونه توفیق داشته و باید اذعان کرد کلام وی برای طیف‌های مختلفی از مخاطبان جذابیت دارد. طبقه‌بندی خوانندگان شعر صالحی، کاری ساده نیست؛ چراکه هر مخاطبی با هر مشخصه‌ی فکری و هر میزان از آگاهی شعری، به گونه‌ای توانسته از جهان زبانی و مفهومی شعر او بهره و لذت ببرد. دکتر شفیع‌ی کدکنی می‌گوید: «التذاذ از شعر هر شاعر صاحب سبکی، علاوه بر معارف ادبی عمیق، تا حدی نیازمند شناخت سنت ادبی‌یی است که وی در درون آن پرورش یافته‌است». (شفیع‌ی کدکنی، ۱۳۷۱: ۱۰) اما شعر صالحی برای مخاطبانی که شناختی از سبک او ندارند، نیز جذابیت دارد. اگر این نظریه را که «شعر، عالی‌ترین زبان عاطفی است»، (ریچادز، ۱۳۷۵: ۲۴۰) بپذیریم، باید گفت که شعر صالحی و اساساً شعر گفتار، از عنصر عاطفه، بهره‌ی بسیار می‌برد و غالباً در صدد ایجاد ارتباطی عاطفی و تنگاتنگ با مخاطب است. او با توسل به عناصر و شگردهایی که فقط در منطق محاوره توجیه دارد، فرصتی برای حضور صمیمانه‌ی خواننده در شعر فراهم می‌کند؛ از این‌روی، مخاطبان در برابر شعر صالحی، ناخودآگاه، پذیرای تأثیر عاطفی پررنگی شده و خود را در معرض هجوم نشانه‌های احساسی متعدد می‌بینند که کناره گرفتن از آنها برایشان مقدور نیست و نمی‌توانند بدان بی‌اعتنا باشند. گفته شده: «شعر، سفری است به سوی دیگران؛ در واقع سفر به جانب دیگران و همچنین نامه‌ای است که به دیگران». (قبانی، ۱۳۶۴: ۱۴۶) نوشته می‌شود. برای تحقق چنین سفری، شاعر ناگزیر است خود را به جایگاهی برساند که دیگران در آن قرار دارند و از موضعی سخن بگوید که دیگران بتوانند او را همانند خود و همسطح با خود، تصور کنند. ترفندهای ویژه‌ی صالحی، کلام وی را در سطحی پیش می‌برد که مخاطب می‌تواند در همان سطح، یعنی هم‌تراز با شاعر قرار گیرد؛ مثل گفت‌وگویی که دو طرف دارد و هر دو طرف از موقعیتی یک‌سان برخوردارند؛ یکی گوینده و دیگری شنونده‌ی مستقیم گفت‌وگوست. او طوری رفتار می‌کند که گویی چیزی افزون‌تر از آنچه

مخاطبش می‌داند، نمی‌داند. بنابراین گونه‌ای تعامل میان وی و خواننده پدید می‌آید که ارتباط خواننده را با شاعر و شعر او، به سطح ارتباطی صمیمانه و عاطفی ارتقا می‌دهد. صالحی، مخاطب را ناخواسته وارد جریانی از گفت‌وگوی شاعرانه و توأم با تفاهم می‌کند و وی را وادار می‌سازد با اشتیاق، کلامش را پی بگیرد؛ صرف نظر از این که چه میزان از حرف‌های او را می‌فهمد، از آن کسب لذت کند. این مقصود را صالحی با دوری کردن از کلی‌گویی و ذکر جزئیاتی که خصلت زبان محاوره است، دنبال می‌کند. تأکید هر باره‌ی شاعر بر یکی از جنبه‌های کلام گفتاری در خلال مفاهیم و تصاویر شاعرانه‌ای که ارائه می‌کند، سبب می‌شود خواننده علی‌رغم وجود نشانه‌های ناآشنای بسیار، همواره خود را مخاطب کلامی عادی و آشنا احساس نماید. در غالب موارد، ارتباط شعر صالحی با خواننده، غیرارادی و به تعبیری، می‌شود گفت: ارتباطی درونی است که طی آن، ناخودآگاه خواننده فراخوانده شده و به تعامل با شعر وادار می‌شود. منتقدی می‌گوید: «هنر واقعی با ناخودآگاه فردی یک رابطه‌ی فوری و ناگهانی برقرار می‌کند... یک حرکت ناگهانی است؛ همچون خواب دیدن است». (براهنی، ۱۳۶۵: ۹۱)

چنانچه حالت خواننده در برابر شعر صالحی به خواب دیدن، تشبیه شود، تشبیه ناروایی نخواهد بود؛ زیرا خصلت تداعی‌گر شعر صالحی سبب می‌شود مخاطب او ابتدا حسی غریب و گنگ را تجربه کند؛ حسی آمیخته با خاطرات دور و دیر که نمی‌توان چند و چون آن را توصیف کرد. شعر صالحی در همان نگاه نخست، حوادث، افکار و احساسات گم‌شده‌ی مخاطب را به ذهن او فرامی‌خواند. صالحی در بیانی روایی و تخاطبی، فضاهایی از تصویر و مضمون و نماد و نشانه می‌آفریند که غالباً حالتی رویاآفرین و تداعی‌گر برای خواننده دارند. لحن محاوره‌گونه و روایی کلام او موجب می‌شود نقش شاعر به عنوان سخن‌گویی که از بالا سخن می‌گوید، رنگ ببازد و خواننده به طور ناخودآگاه، به تعاملی عاطفی واداشته شود: «اگر این رود بداند / که من چه قدر بی‌چراغ / از چم و خم این شب خسته گذشته‌ام / به خدا عصبانی می‌شود / می‌رود ماه را از آسمان می‌چیند. / اگر این ماه بداند / که من چه قدر بی‌آسمان و ستاره زیسته‌ام / یعنی زندگی کرده‌ام... / اگر این پرستو بداند / که من چه قدر تو را دوست می‌دارم / به خدا زمین از رفتن این همه دایره باز... باز می‌ماند! / چه دیر آمدی حالای / صدهزارساله‌ی من، / من این نیستم که بوده‌ام / او که من بود آن همه سال، / رفته زیر سایه‌ی آن بید بی‌نشان مرده است.» (صالحی، ۱۳۸۵: ۶۲۲)

۴. گفتار، نماد و تاویل

شعر گفتار، ظاهراً ساده می‌نماید؛ ولی عموماً ذاتی پیچیده دارد. بنابراین به دلیل استفاده‌ای که از زبان عادی و سرمایه‌های زبان عامیانه می‌کند، نمی‌توان آن را شعری عوامانه تلقی نمود یا نسبت عامه‌پسند بدان داد. آنچه به عنوان سادگی در این نوع شعر وجود دارد، امری ظاهری است که در نگاه نخست، بر خواننده خودنمایی می‌کند؛ اما با تأمل افزون‌تر می‌توان از سطح این سادگی عبور کرد و به لایه‌های عمیق‌تری از معنا و تصویر که در پس سادگی ظاهری آن پنهان مانده، دست یافت. صالحی با حرکت دادن کلام در جریانی از صراحت کلامی که ویژگی ذاتی زبان محاوره است و بیان غیرمستقیم و مبهم که خصلت شاعرانه‌ی آن را تقویت می‌کند، ترکیب زبانی متنوعی می‌آفریند که همچون آثار سمبولیک به دلیل دوری از واقعیت عینی و تبعیت از منطق ذهنی و احساسات شاعر، قابل تاویل است. (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۵۵) در عین حال، ظاهری ساده و جذاب و صمیمی می‌یابد که موجب ارتباط عاطفی خواننده با آن می‌گردد. صالحی افزون بر امکانات زبان گفتار، از مایه‌ها و منطق نثر نیز بهره می‌گیرد و زبانی انحصاری را شکل می‌دهد که در محدوده‌ی آن، انواع شگردهای بیانی اعم از ساده‌گویی و صراحت، پیچیدگی، باطن‌نگری، ابهام، برجسته‌سازی، آشنایی‌زادگی و ... را می‌توان مشاهده نمود که این ویژگی‌ها در تبدیل زبان صالحی به بیانی شاعرانه، نقشی موثر ایفا می‌کنند.

عناصر، نشانه‌ها و واژگان صالحی، گاهی در متن این زبان، خود را با هویتی سمبولیک به ظهور می‌رسانند و امکان تاویل و برداشت سمبولیک را برای مخاطبان به وجود می‌آورند. کلمات و نشانه‌های موجود در آن، ضمن داشتن معنای قراردادی خود، راه به مفاهیم و معانی دیگری می‌برند. این ویژگی از اساسی‌ترین کارکردهای سمبول در شعر است که هم موجب توسعه‌ی قلمرو معنایی و عاطفی واژگان شعر می‌شود (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۶۳)، هم امکان ترسیم امور ناشناخته و عواطف غیرقابل توصیف را برای شاعر فراهم می‌آورد. گفته شده: سمبول «بهترین تصویر ممکن، برای تجسم چیزی است که... ناشناخته است و نمی‌توان آن را به شیوه‌ای روشن‌تر نشان داد». (دلشو، ۱۳۶۴: ۹) «یونگ» نیز آن را ابزار و امکانی برای بیان مفاهیم تعریف‌ناشدنی و غیرقابل فهم می‌داند. (ر.ک: یونگ، ۱۳۷۲: ۲۶)

اگر صالحی توفیق یافته ذهنیت و عواطف خاص خود، همچنین معانی ژرف و متنوعی را در چارچوب زبان محاوره به گونه‌ای شاعرانه تصویر کند، بخشی از آن، مرهون سمبولیسم ویژه‌ی اوست که با کشف ظرفیت‌های نمادین واژگان و پدیده‌ها و تلفیق آن با عناصر زبان گفتار میسر گردیده است. سمبول‌های او عناصر آشنا و معمول واژگانی، مثل پدیده‌ها، نام‌ها، کلمات، همچنین تصاویر شعری هستند. صالحی این امکانات را با تمهیداتی به سمبول بدل می‌کند و از این طریق، ذاتی پیچیده و ابهام‌آمیز بدان‌ها می‌بخشد. آن‌ها بدین وسیله می‌توانند زمینه‌ی تفسیرهای متنوع و متکثر را فراهم سازند؛ بنابراین تصاویر و فضاهای شعر او اگرچه با منطق زبان محاوره شکل می‌گیرند، با همان سرمایه‌های ساده‌ای که می‌توان زبان محاوره را فهمید، قابل درک نیستند. این ویژگی در شعر زیر، قابل مشاهده است: «چه خوب می‌شد همین لحظه/ یک اتفاقی می‌افتاد/ مثلاً باد می‌آمد/ می‌رفت باغ‌های بالا را دور می‌زد/ برمی‌گشت خاک را بو می‌کرد،/ و از کنار شمشادهای شکسته/ بوی خوش آب و خبر از هوای حامله می‌آورد./ شمعدانی‌های بال چینه‌ی مهتاب/ تب دارند، تشنه‌اند، بی‌ترانه‌اند./ اصلاً باد/ چرا چیزی شبیه باران نمی‌خواند!/ آخر چه قدر/ تا کی باید با این چراغ ترسو/ هی از ترس شب و/ حق هق گریه گفت و گو کنیم؟/ پس کی می‌آید همان که می‌گویند/ دریا را با خود خواهد آورد!؟/ مادرم می‌گوید/ برای شنیدن آواز آینه نباید عجله کرد،/ بالاخره می‌آید/ کسی که با زورق آوازهاش/ دریا را با خود خواهد آورد./ می‌آید با آسمان بلند هم/ به بحث روشن باران خواهد نشست/ می‌گوید این شمعدانی‌ها تب دارند/ این باغ‌ها تشنه و/ این شمشادها بی‌ترانه‌اند/ کاری باید کرد!» (صالحی، ۱۳۸۵: ۵۹۰)

این شعر که دارای لحن به ظاهر ساده و هنجار گفتاری است، در خود نشانه‌ها و عناصری را دارد که معنا و محتوایی فراتر از کلامی عادی بدان می‌دهد و سطح زبان آن را تا سطح کلامی نمادین ارتقا می‌بخشد. واژگانی که در این شعر مشخص شده‌اند، یعنی «باد»، «باغ»، «خاک»، «شمشاد»، «آب»، «هوا»، «شمعدانی»، «باران»، «چراغ»، «شب»، «دریا»، «آینه»، «دریا»، «آسمان» و «باغ» واژگانی پربسامد در اشعار صالحی هستند که ضمن داشتن معنای شناخته شده، بار معنایی وسیع‌تری نیز یافته‌اند؛ از این‌روی مجالی برای تکاپوی ذهنی خواننده فراهم می‌سازند تا برداشت و تأویل خاص خود را از آن‌ها داشته باشد. هریک از این واژگان در موقعیت نمادی شعری قرار گرفته و در ترسیم

دنیای ابهام‌آمیز و در عین حال عاطفی شاعر نقش ایفا کرده‌اند. این واژگان و پدیده‌ها ظرفیتی یافته‌اند که هر خواننده‌ای می‌تواند تفسیر ویژه‌ی خود را از آن‌ها داشته باشد.

۵. گفتار و نشانه‌های عینی و ذهنی

صالحی چه آن‌جا که بیانی صریح و دقیقاً مطابق زبان عامیانه را به کار می‌گیرد، چه زمانی که بر اساس منطق همین زبان، شکلی از بیان غیرصریح و کنایی را سامان می‌دهد، به دنبال ظرفیت‌هایی افزون‌تر در زبان و کلمات گفتاری است. این رفتار به کشف قابلیت‌هایی در زبان عامیانه منجر شده و گاهی بدان ظرفیت نمادین می‌بخشد؛ زیرا در حیطه‌ی آن، هنجار شناخته‌شده‌ی زبان محاوره با نشانه‌هایی از اندیشه و تخیل و عاطفه‌ی شاعر، تلفیق می‌شوند و به همین وسیله راه را برای شکل‌گیری معانی متنوع و تأویل‌های نمادین، باز می‌گذارند. در این حوزه، واقعیات روزمره با تخیل صالحی درآمیخته و حاصلی را می‌آفرینند که هم واقعیت و هم خیال به نظر می‌رسند؛ به بیان دیگر می‌توان گفت نه واقعیت محض و نه خیال صرف هستند، بلکه آمیزه‌ای از این دو هستند که در ساختاری خاص، ظهور یافته و می‌توانند موجد تأثیرات ناشناخته‌ای در خواننده گردند؛ تأثیراتی که بیان چند و چون آن بر تأثیرگیرنده میسر نیست و نمی‌توان سمت و سوی معلومی برای معنی و مفهوم آن تعیین نمود.

شعر صالحی با هر دو شکل ظاهری و باطنی خود، این مقصود را پی‌می‌گیرد و می‌تواند به وسیله‌ی آشنایی‌زدایی‌هایی که به وجه ذاتی کلام او تبدیل شده، خواننده را در برابر قلمروهای دیگری از زبان و تخیل قرار دهد و ذهن او را به گنش‌های تازه‌ای وادارد. آشنایی‌زدایی که همواره «درک کامل‌تر از امکانات معنایی واژگان» (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵) را موجب می‌شود، در شعر صالحی، موجب شکل‌گیری فضاهایی تازه و ناشناخته و برآمده از هم‌نشینی ویژه‌ی واژگان است. زبان گفتاری صالحی، علی‌رغم سادگی ظاهری و تماس مستقیم با خواننده، متأثر از این آشنایی‌زدایی‌ها، ساخت سمبولیک عمیق و گاه پیچیده‌ای می‌یابد که خواننده برای حضور در فضای آن و گذر از سطح سادگی آن باید نشانه‌ها و نمادهای آن را کشف و تأویل کند. صالحی با این زبان، تصاویر مختلف و متوالی را سامان می‌دهد که مرکب از نشانه‌های عینی و ذهنی بوده و با همه‌ی صمیمیت و سادگی که در نگاه نخست، می‌نمایاند، از عمقی قابل تأمل

برخوردارند و درک عمیق آن‌ها بدون راه یافتن به حریم نمادینِ واژه‌ها و نشانه‌هایی که باری از عواطف و تفکر وی را به خود پذیرفته‌اند، میسر نخواهد بود. در مصداق زیر، چنین حالتی را می‌توان مشاهده نمود. بدون تأمل در ابعادِ نمادینِ بیان و واژگانِ صالحی، آنچه خواننده از این شعر دریافت خواهد کرد، حسی ساده در عین حال، غریب و توأم با تداعی است. اما با تأملی ژرف‌تر می‌توان مفاهیمی فراتر از آنچه در سطح می‌نماید، از آن استنباط نمود؛ مفاهیمی که حسرت، دغدغه و آرزوهای انسانیِ شاعر و نیز نگرش اجتماعی و انسانی او را بازتاب و نمایندگی می‌کند. در این شعر، جملاتِ محاوره‌ای که با لحن و عناصر زبان عامیانه سامان یافته، با عبارات شعری و عناصر نمادین، به تلفیقی خاص رسیده است. همین رویکرد، خواننده را در دو موقعیتِ دریافت، قرار داده: یکی دریافت عاطفی و حسی است و دیگر، دریافتی است که به از راه کشف رمز و نشانه‌های سمبولیک کلام میسر می‌گردد. دریافت نخست، آنی است و زمینه در صمیمیتِ زبان محاوره دارد و دریافت دوم، با تأمل در برخی نشانه‌های زبانی آن که با استفاده از سمبول‌آفرینی، آشنایی‌زدایی و دیگر شگردهای شاعرانه فراهم آمده، به وجود می‌آید. کلیت این شعر، جریانی است که از عین به ذهن و از ذهن به عین حرکت می‌کند. تلفیق عین با ذهن که خصیصه‌ای بنیادی در شعر سمبولیک است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۲۲)، در شعر صالحی با توأمانیِ نشانه‌های بیرونی و دنیای ذهنی به وجود آمده است. صالحی بدین وسیله، ساختاری کلامی را سامان داده و ترکیبی زبانی را نظام بخشیده که هم زبان عادی و گفتاری به نظر می‌رسد؛ هم ویژگی‌های کلام شاعرانه و سمبولیک را دارد: «می‌گویم نمی‌شود یک شب بخوابی و! / صبح زود / یکی بیاید و بگوید / هرچه بود تمام شد به خدا...! / تو همیشه از همین فردا / از همین یکی دو ساعت بی‌رویای پیش‌رو می‌ترسی / می‌ترسی از رفتن، از نیامدن / می‌ترسی از همین هوای ساکت بی‌منظور، / می‌ترسی یک وقتی دستی بیاید / روی سینه‌ی باران بزند / کاسه‌های خالی اهل خانه را بشکند. / اصلاً تو از شکستن بی‌دلیل دریا می‌ترسی! / نترس! / از این که از تو سوال شود / از این که از تو پرسند اصلاً چه کاره‌ای / اینجا چه می‌کنی / چرا بی‌چراغ و چرا بی‌چرا...! / بگو نمی‌شود یک شب بخوابی و / صبح زود... / بعد اگر دست خالی به خانه برگشتی / بگو کوپن‌های باطله را در باد نمی‌خرند... / بگو بعضی از احتمال حادثه می‌ترسند. / به این زمستان سیاه / نایلون نبود / خودم کنار پنجره می‌خوابم. / کاش یک اسپرین ارزان خریده بودی! / حواسم نبود / روی سینه‌ام زدند / حالا

بخوابید. می‌گویم نمی‌شود یک شب بخوابی و...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۷۰۹)

۶. عاطفه، واقع‌نمایی و نماد

محتوای شعر صالحی معمولاً تحت غلبه‌ی جریانی عاطفی است. تردیدی نیست که عنصر عاطفه در شعر صالحی نقشی تعیین‌کننده دارد و تأثیر بسیاری بر کیفیت تکوین جنبه‌های مختلف آن نهاده است. چنان‌چه بخواهیم بر اساس اشعار وی، درک و شناختی از شخصیت او به دست دهیم، می‌توان وی را انسانی حساس، زودرنج و دلتنگ معرفی کرد که دردهایش ریشه در همین خصایص دارند و آرزوهایش را نیز همین خصایص رقم می‌زنند. او شاعری است سخت عاطفی که ناخودآگاهانه عواطف خود را محک داوری و ارزیابی‌هایش درباره‌ی امور مختلف قرار می‌دهد. خصلت عاطفی شعر صالحی، مجاللی برای تظاهرات مختلف احساسات و هیجان‌های وی ایجاد کرده و زمینه‌ای فراهم نموده تا او بتواند هرآنچه را که دوست می‌دارد یا از آن ناخرسند است، به دست‌مایه‌ای شعری بدل سازد. صالحی نشان داده که می‌تواند احساسات مختلف خود را صرف نظر از این‌که چه اندازه اهمیت دارند، به طریقی شاعرانه و با لحنی صمیمی بیان کند. او درد دل وار، غم‌ها و شادی‌های کوچک و بزرگ خود را با مخاطب بازمی‌گوید و راز بغض و گریه و خنده و امید و نومیده‌هایش را برملا می‌کند. صالحی از هر معنا و موضوعی که سخن بگوید، در لابلای آن، نشانه‌های ظریفی از احساسات خود را جای می‌دهد که این امر، تأثیر عاطفی اشعار او را بر خواننده مضاعف می‌کند؛ اما آن‌چه قابل تأمل است، چهره‌ی دلتنگ و حالت دردمند و بغض-آلودی است که صالحی غالباً در اشعارش از خود نشان می‌دهد و این حالت از چشم مخاطب او معمولاً پنهان نمی‌ماند. او حتی به هنگام بیان شادی و امیدهایش، تمایلی ناخودآگاه به نشان دادن این چهره‌ی دردمند دارد. این خاصیت، سبب می‌شود خواننده به تأثیر و لذتی توأم با دلتنگی دست یابد. خاستگاه این ویژگی در شعر صالحی، محدود به جنبه‌ای خاص نبوده و زمینه‌های مختلفی را می‌توان برای آن قایل شد.

این نظریه که در هنر، «واقعیت بیرونی در پرتو بازتاب عاطفی آن... به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان آن را درک کرده‌است، منعکس می‌شود» (محیط، ۱۳۶۹: ۱۴)، چارچوب مناسبی برای ارزیابی شعر صالحی تواند بود؛ زیرا برخورد عاطفی

صالحی با امور و استفاده‌ی وی از عناصر زبان گفتاری، شعر او را به جریانی از واقع‌نمایی‌های منطبق بر احساسات، تبدیل کرده است. «تولستوی» از هنر و شعر به عنوان امکانی برای «تجدید سازمان واقعیت» (تولستوی، ۱۳۶۴: ۱۱۵) یاد کرده و منتقدی آن را «تمثالی از واقعیت» (بلزی، ۱۳۷۹: ۳۳) تعبیر نموده است. صالحی برای به ظهور رساندن حالات عاطفی خود، عناصر نمادینی از امور واقعی، طبیعت و جزئیات زندگی روزمره به وام می‌گیرد و بیش از آن که احساسات خود را بر واقعیت آن‌ها منطبق سازد، آنها را به خدمت احساسات خویش درمی‌آورد؛ به تعبیر دیگر، متناسب با احساسات خود، عینیت و واقعیت مادی تازه‌ای به پدیده‌ها و اشیا می‌بخشد تا بتوانند به درستی، عواطف او را نمایندگی کنند و احساسات وی را نمایش دهند؛ در عین حال، واقع‌نمایی نیز داشته باشند. در این راستا، اشیا و پدیده‌هایی که به شعر وی راه می‌یابند، علی‌رغم پذیرفتن ماهیتی عاطفی و ذهنی، چنین به نظر می‌رسد که هیأت و موقعیت واقعی و عینی خود را نیز به همراه دارند.

صالحی با اعمال شگردهایی ویژه، این امر را محقق می‌کند که بخشی از آن‌ها در استعدادهای طبیعی زبان محاوره خاستگاه دارند؛ بخش دیگر آن، مربوط به برخورد شاعرانه و نمادین صالحی با امور مختلف است. نمادهای شعری صالحی برآیند تعامل این دو وجه و محصول پیوند تنگاتنگ این دو زمینه هستند. اشیا، نام‌ها و حتی مفاهیم انتزاعی در حیطه‌ی چنین تعاملی، ضمن این که بار سمبولیک می‌یابند، با ساختار گفتاری کلام او نیز هماهنگ می‌شوند؛ همچنین کم و کیف و جزئیات حالات و تأثرات وی را نیز نمایندگی می‌کنند. صالحی با منطق زبان محاوره از تشخیص، تشبیه و حُسن‌تعلیل و دیگر شگردهای شاعرانه بهره‌می‌گیرد و با این امکانات، روابط و مناسبات تازه و شاعرانه‌ای میان واژگان و عناصر عینی و نیز ذهنیات و عواطف خود برقرار می‌کند که منجر به پدید آمدن جریانی واقع‌نما و در عین حال نمادین می‌شود: «تازه دارم کمی با کبوتر، کمی با کلمه/ کمی با آسمان بی‌اسم علاقه آشنا می‌شوم/ می‌گویند من آدم خوبی نبوده‌ام/ راست می‌گویند/ اولاً بی‌بوری بار آمده‌ام/ بعد گهواره بدوشی خاموش/ حالا هم که پابه‌گور.../ چراغم این جا و خیالم جایی دور» (صالحی، ۱۳۸۵: ۴۳۹)

«می‌نشینم تا مه بیاید و پنهانم کند،/ نه چراغی از این شب تشویش خواسته بودم/ نه نامی که بر کتیبه‌ی باد/ تنها ای کاش تهور یک پرنده‌ی بی‌پر و بال در من بود،/ پرنده‌ای

که هرگز دو بهار کوتاه را / تنها در یکی آشیانه‌ی خاموش نزیسته باشد. (صالحی، ۱۳۸۵: ۲۹۹)

«دست خودم نیست / که پیراهنم را پناه پروانه می‌گیرم / خبر آورده‌اند باد می‌آید / خبر آورده‌اند که احتمال وقوع حادثه نزدیک است / خبر آورده‌اند دریا دور و باغ بی‌کلید / و پسین ... جور دیگری غمگین است.» (همان: ۳۸۳)

«ما بی‌چراغ، ما بی‌ترانه / یا به قول شما، ما که بی‌همه‌چیز! / هرگز به ماه، به مردم، به کلمه، کتاب و کبوتر، / حتی به گلبن و گهواره ناروانگفته‌ایم / اما آب همه‌ی دریاها را ما گریسته‌ایم / آخر یک دستمال کوچک چارخانه چه می‌کند!؟» (همان: ۴۰۱)

۷. احساسات عاشقانه

یکی از عوامل تأثیرگذار بر فضای عاطفی شعر صالحی، غلبه‌ی احساسات عاشقانه بر کیفیت کلام اوست. با این وصف، صالحی را نمی‌توان شاعری عاشقانه‌پرداز به معنای رایج آن قلمداد کرد. آنچه بر جریان شعر او حاکمیت دارد، ذهنیتی غنایی است؛ به قولی: «شعری که از ذهنیت غنایی می‌آید، ماهیتی فراگیرتر از عاشقانه به معنای معمول و مرسوم دارد.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۱۸۴) «این گونه شعر، هم تغزل اشیاء است و هم تغزل انسان؛ تغزل همه‌ی پدیده‌هایی است که در سلوک عاشقانه همیشه زنده‌اند.» (همان: ۱۸۵)

صالحی بهنگام و بی‌هنگام بی‌آنکه از لحن و رفتار عاشقانه‌های مرسوم و از بیان‌های مسلط عاشقانه تأثیر بپذیرد، (ر.ک: باباچاهی، ۱۳۸۴: ۱۳۲) نشانه‌هایی از عوالم عشقی خود را وارد کلامش می‌کند؛ حتی آن‌گاه که از موضوعاتی فراتر از مسایل خصوصی خود سخن می‌گوید، حضور پُرننگ احساسات عاشقانه و فردی او را در کلامش می‌توان احساس نمود که محتوای شعر صالحی را با درد و داغ معشوقی ناپیدا و گم‌شده درمی‌آمیزد. او در لابه‌لای تصاویر و مضامینی که با هر محتوا و مفهوم می‌آفریند، مستقیم و غیرمستقیم و به بهانه‌های مختلف، از دیده و دریافته‌های خود با این معشوق سخن می‌گوید. این معشوق از راه حضور سایه‌وار و گاه آشکارش در شعر صالحی، هویت و موقعیتی نمادین یافته و می‌توان به استناد شواهد مختلفی که در شعرش وجود دارد، او را نمادی از آرزوها و ناکامی‌های صالحی تلقی کرد. «ری‌را» نامی است که صالحی متأثر از نیما برای این معشوق برگزیده و جنبه‌های مختلفی از عواطف خود را با این نام، گره زده است. صالحی با این معشوق که هویتی رمزی و

سمبولیک دارد، همواره سخن گفته و نام او را بسیار به زبان می‌آورد. بار عاطفی این نام در شعر صالحی، چنان است که با هر بار تکرار آن، تأثیر عاطفی کلام او بر خواننده، خصوصاً خوانندگانی که شعر صالحی را بسیار خوانده‌اند، تقویت می‌شود:

«...آسوده باش، حالم خوب است/ فقط در حیرتم/ که از چه هوای رفتن به جایی دور/ هی دل بی‌قرارم را پی آن پرنده می‌دواند/ به خدا من کاری نکرده‌ام/ فقط لای نامه‌هایی به ری‌را/ گلبرگ تازه‌ای کنار می‌بوسمت جانهاده و بسیار گریسته‌ام...»
(صالحی، ۱۳۸۵: ۳۲۸)

«... یادت می‌آید رفته بودی/ خبر از آرامش آسمان بیاوری؟!/ نه ری‌را جان/ نامه‌ام باید کوتاه باشد/ ساده باشد/ بی‌حرفی از ابهام و آینه،/ از نو برایت می‌نویسم/ حال همه‌ی ما خوب است/ اما تو باور مکن!» (صالحی، ۱۳۸۵: ۳۱۵)

«... خبر تازه‌ای ندارم/ فقط چند صباح پیش‌تر/ دو سه سایه که از کوچ‌هی پایین می‌گذشتند/ روسری‌های رنگین بسیاری با خود آورده بودند/ ساز و دهل می‌زدند/ اما کسی مرا نمی‌شناخت./ راهمان دور و دل‌مان کنار همین گریستن است/ خدا را چه دیده‌ای ری‌را!» (همان: ۳۲۱)

«من را خانه‌ام را گم کرده‌ام ری‌را/ میان راه فقط صدای تو نشانی ستاره بود/ که راه را بی‌دلیل راه بسته بودیم/ بی‌راه و بی‌شمال / بی‌راه و بی‌جنوب/ بی‌راه و بی‌رویا/ من راه خانه‌ام را گم کرده‌ام/ اسامی آسان کسانم را/ نامم را، دریا را و رنگ روسری تو را ری‌را! ...» (همان: ۳۳۵)

۱.۷. ضمیر دوم شخص

گاهی نیز صالحی از «تو» ضمیر دوم شخص، به طوری ابهام‌آمیز بهره می‌برد و آن را به جای «ری‌را» می‌نشانند یا نماد مخاطب و مخاطبانی قرار می‌دهد که طرف گفت‌وگوی او هستند. بهره‌مندی صالحی از ضمیر «تو» به طور مضمّر و آشکار، اگرچه در پای‌بندی وی به زبان گفتاری، زمینه دارد و از الزامات لحنِ تخاطبی اوست، در عین حال می‌توان آن را تجلی خاصی از پست‌مدرنیسم در شعر وی دانست. ادبیات پست‌مدرن تا جای ممکن از نیروی ارتباطی بالقوه در ضمیر دوم شخص استفاده می‌کند و با آن «حفظ رابطه‌ای مرزشکنانه با خواننده» (مک‌هیل، ۱۳۸۷: ۱۵۹) را پی می‌گیرد. در این نوع از ادبیات، ضمیر دوم شخص، غالباً حالتی ابهامی و نمادین می‌یابد و موقعیت آن به

صورتی برجسته تا پایان متن حفظ می‌شود. از این روی، مجال و فضاهای متنوعی پدید می‌آورد که در حوزه‌ی آن، ارتباط نزدیک خواننده با متن و نیز تأویل آن به وجود می‌آید. پست‌مدرنیسم که اساساً «جریانی است معطوف به خواننده و قدرت و صلاحیت تفسیر متن را ... از آن خواننده می‌داند» (نوذری، ۱۳۸۰: ۴۹۱)، با چنین کاربردی از ضمیر دوم شخص، ضمن ایجاد زمینه‌ای برای تحقق «گنش غیراجباری یا مفاهمه‌ای» (کریس، ۱۳۸۰: ۳۱۴) که نظریه‌پردازان پست‌مدرنیست بر آن تکیه دارند، امکان افزون‌تری برای تفسیرهای مختلف و متکثر پدید می‌آورد. صالحی همواره ضمیر «تو» را با این قابلیت به کار برده و کارکردهای مختلفی را با موجودیت آن، توأم ساخته است. ضمیر «تو» خواه به صورت آشکار و خواه مضمّر، نقشی بنیادی در تکوین بیان گفتاری صالحی ایفا می‌کند. او با این ضمیر هر لحظه خواننده را متوجه شعر می‌سازد و ارتباط و تفاهم ناخودآگاه و مداوم وی را با متن، دامن می‌زند. صالحی از «تو» به صورت نشانه‌ی زبانی توسعه یافته‌ای بهره می‌گیرد که ضمن حفظ و تقویت خصلت محاوره‌ای و نیز مفاهمه‌ای کلامش، با آن از غیابی شدن بیان، پیش‌گیری نموده و همین امر به نوبه‌ی خود در تشخیص عاطفی و صمیمیت شعر وی نقش آفرینی می‌کند. استفاده‌ی مکرر صالحی از ضمیر دوم شخص، در حقیقت، دعوت مداوم خواننده به حضور در متن است؛ طوری که مخاطب احساس می‌کند همه‌چیز در حضور او شکل می‌گیرد:

«تنها محض خاطر تو، به تو می‌گویم / خواهان خاکستر این سمندری اگر / در
 بادهای رو به شمال و بر بام گریه تماشا می‌کن! / من با هزار چشم تشنه از بی‌تابی
 تماشا، / بدهکار شب آسمان پرستاره‌ام...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۲۹۷)

«پناه بر عشق! / دو رکعت گریستن در آستین آسمان / برای دوری از یادهای تو
 واجب است / واجب است تا قنوت جهان / راهی به آتنا فی مُشعرالجنون بیابم...»
 (همان: ۲۹۵)

«... باد که بیاید، باران که بیاید / تو باید به عمد از میان آوازه‌های کودکان بگذری، /
 چترت را کنار ایستگاهی در مه فراموش کن / خیس و خسته به خانه بیا / نمی‌خواهم
 شاعر باشی، باران باش / همین برای هفت پشت رویین گل کافی ست، / چه سرخ، چه
 سبز و چه غنچه!» (همان: ۲۵۵)

«می‌توانم کنار تو باشم و / باز بی‌آواز از راز این همه همه بگذرم / من از پی زبانِ پوسیدگان نخواهم رفت / تنها منم که در خواب این همه زمستان لنگر نشین، / هی بهار بهار برای باغ بابونه آرزو می‌کنم ...» (همان: ۳۳۱)

«... هی بی‌قرار! / دل نازک‌تر از نمی‌دانم چه... / تو یعنی نمی‌دانستی / پشت همین کوچه‌ی خواب و چینه‌ی خاکستر، / باغی بوده است بالادستِ دریا و دامنه؟! / نه! هنوز جای پای تو بر سایه‌روشنِ آب و / ساحل ستاره پیدا بود، / که باد با شتابِ چیزی شبیه باد / آمد و چراغ مُرده بر دو دستِ دریا را با خود بُرد!» (همان: ۳۸۰)

۸. روایات عاطفی و اجتماعی

صالحی اگرچه مایه‌های تفکر و نشانه‌های متعددی از نگرش اجتماعی را در شعر خود، نشان می‌دهد، او را شاعری اجتماعی و سیاسی به معنایی که شاملو، اخوان، شفیعی و دیگرانی که ادبیات متعهد و ملتزم را نمایندگی می‌کنند (ر.ک: یاحقی، ۱۳۸۸: ۹۰)، نمی‌توان قلمداد کرد. آنچه صالحی را از طیفِ این شاعران متمایز می‌سازد، ذاتِ عاطفیِ اندیشه‌ها و نگرشِ اجتماعی اوست. او مصایب و دردهای جامعه‌ی خود را نه از منظر شاعری که بر چند و چون مسایل اجتماعی تأمل دارد و در جست‌وجوی کشفِ عوامل و زمینه‌های آن است، بلکه در موقعیت شاعری با حساسیتِ عاطفیِ بالا می‌نگرد. از این روی به جای خشم گرفتن بر فجایع اجتماعی که مشخصه‌ی بارز شاعران اجتماعی در عصر ماست، بر حال خود و کسانی که دچار چنین فجایعی هستند، دل می‌سوزاند و زبان به شکوه می‌گشاید و از آن، اظهار آزرده‌گی می‌نماید. صالحی بر آنچه خوشایندش نیست، خشم نمی‌گیرد و به آن اعلام نفرت نمی‌کند؛ بلکه خود را در موقعیت انسانی گله‌مند، آزرده، گریان و دردمند ترسیم می‌کند. در این راستا، نمادسازی و پرداخت‌های نمادینِ صالحی نیز ماهیتی متناسب با این حالات می‌یابند و اندیشه‌ها و نگرش اجتماعی او، جلوه‌ای عاطفی به خود می‌پذیرد.

بنابراین ترسیم‌های اجتماعی صالحی و موضع‌گیری وی در برابر مسایل اجتماعی، اگرچه ساختی نمادین دارند، در بستری عاطفی نظام می‌یابند. در این میان، زبان محاوره او را یاری می‌دهد تا انتقال مفاهیم اجتماعی را به طور موثری انجام دهد. بهره‌گیری خاص صالحی از جزئیات واقعی که خواه ناخواه از راه استفاده از زبان عامیانه به زبان وی راه می‌یابند و تلفیق با عناصر ذهنی و واژه‌هایی که تمایلات روحی او را نشان

می‌دهند، تکوین گونه‌ای از بیان شعری را سبب می‌شود که هم سمبولیک و هم واقعی به نظر می‌رسد و تفکیک خیال از واقعیت در آن به کاری دشوار بدل می‌شود. صالحی با چنین زبانی، روایاتی سمبولیک، عاطفی و دردمندانه را از مسایل اجتماعی، شکل می‌دهد که می‌تواند خواننده را به همدلی بخواند و حال و حسی متناسب با آنچه شاعر، تجربه و مشاهده کرده، در او پدید آورد: «یکی دو پلاک/ پایین‌تر از خاموشی خانه‌های ما/ کسی هنوز بالای بام قدیمی کبوتر و بند رخت/ چیزی می‌گوید... رو به راهی دور! / اما تمام همسایه‌های ساکت ما می‌دانند/ دیگر این‌جا/ جایی برای آب و دانه‌ی مرغان سربریده نیست... / امروز/ سحرگاه جمعه‌ی آخرین هفته‌های پاییز است/ کودک/ کنار جدول شکسته‌ی کوچه/ بند کفش کهنه‌اش را سفت گره می‌زند/ از پی دو زن، سه مرد و یک پلیس پیر می‌دود/ کفش‌های کهنه‌اش بزرگند... / حالا کودک از عرض خیابان انقلاب می‌گذرد/ می‌رود سمت میدان آزادی/ و خورشید رفته... اصلاً خیالش نیست.. / کفش‌های کهنه برایش بزرگند/ تا به تا، خسته، بی‌گره، پایین پاگرد پلکان/ پروانه به خواب رفته‌است:/ بلیط‌ها در مشت/ یک بغل نان تازه و/ پاکتی پر از انگور بی‌دانه!» (صالحی، ۱۳۸۵: ۷۶۹)

۹. نگرش نوستالژیک

حسرت و اندوهی فراگیر، همواره شعر صالحی را دربرمی‌گیرد. خاستگاه چنین حسرتی محدود به جنبه‌ای خاص نبوده و زمینه‌های مختلفی می‌توان برای آن قایل شد. یکی از آن‌ها گم‌شده‌هایی است که روزگاری در زندگانی او بوده و اکنون نیست که این امر، سبب می‌شود صالحی از «اکنون» خویش، رضایتی نداشته باشد و همواره با نگاهی نوستالژیک به گذشته بنگرد. صالحی غالباً چنین نشان می‌دهد که از آنچه هست و دارد، خوشنود نیست. او که ستایشگر زیبایی‌های زندگی است و وجود زشتی‌ها را برنمی‌تابد، یک‌رنگی، دوستی و شادمانی‌هایی را که نشانه‌های زیبای زندگانی هستند، از دست‌رفته می‌بیند و احساس می‌کند جای خالی آن‌ها را مظاهری ناروا و نازیبا گرفته است. وی از حضور خود در متن دنیایی که سادگی‌های پیشین در آن پیدا نیست، دردمند می‌شود و کلامش حالتی حسرت‌بار به خود می‌پذیرد.

صالحی برای نشان دادن نارضایتی خود از دنیا و احوالی که پیرامونش را دربرگرفته، سراغ نشانه‌هایی از گذشته، از جمله موطن خود، جنوب و روزگاری که در

آن می‌زیسته، می‌رود؛ جنوب که در محیط آن، صالحی مجال یافته دوران کودکی و نوجوانیش را سر کند، در ذهنیت وی به صورت نمادی از سادگی، یکرنگی و همدلی در آمده و غالباً در شعرهایش با به یادآوردن آن و سخن گفتن از آن، ناخودآگاه همین صفات را نیز به یاد می‌آورد. او مطلوب‌هایی را که زندگی در پایتخت از وی گرفته، با این واژه درآمیخته است: «... از جنوب که آدمم/ لهجه‌ام شبیه سوال و ستاره بود/ من شمال و جنوب ستاره را نمی‌دانستم / هر کو که پیاله‌ی آبی می‌دادم/ گمان ساده می‌بردم که از اولیای باران است/ سرآغاز تمام پهنه‌ها/ فقط میدان توپخانه و کوچه‌های سرچشمه بود/ اصلاً می‌رسیدم از کسی بپرسم این همه پنجره برای چیست؟! یا این همه آدمی چرا به سلام آدمی پاسخ نمی‌دهند...؟!/ از جنوب که آدمم/ حادثه هم بوی نماز و نوزاد سه‌روزه می‌داد/ و آسان‌ترین اسامی آدمیان/ واژگانی شبیه باران و بوسه بود/ زیر آن همه باران بی‌واهمه/ هیچ کبوتری خیس و خسته به خانه باز نمی‌آمد.../ حالا پیراهن چرک آن سال‌ها را به درمی‌آورم/ می‌گذارم روبه‌روی سهمی از سکوت آن سال‌ها و می‌گیرم و می‌گیرم و می‌گیرم/ چندان بلند بلند که باران بیاید...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۳۲۵)

شعری که در ادامه می‌آید، ترسیمی نوستالژیک از بی‌قراری، تردید و احساس غربتی است که صالحی با آن دست به گریبان است. در این شعر، صالحی با برشمردن نشانه‌هایی که هریک نمادی از گذشته و دوران سادگی او و زندگانش تواند بود، دلزدگی خود را از آنچه اکنون تجربه می‌کند، بیان می‌دارد. این نمادها که اغلب بی‌هیچ توضیح و ذکرِ قرینه‌ای آورده می‌شوند، هریک می‌توانند مَعْرِفِی سمبولیک برای دنیای از دست‌رفته‌ی صالحی محسوب شوند. این نشانه‌ها قابلیتِ نمادین خود را از ساختار کلی شعر و از بارِ نوستالژیکی که بر جریان شعر حاکمیت دارد، می‌گیرند. لحن حسرت‌بار شعر، در متن خود، هر واژه و پدیده‌ای را ضمن این‌که به نشانه‌ای از موطن صالحی بدل کرده، به صورت نمادی از دلتنگی، دردمندی، تنهایی، از خودبیگانگی و آرزومندی نیز درآورده است:

«بی‌قرارم/ می‌خواهم بروم/ می‌خواهم بمانم/ دارم در ترانه‌ای مبهم زاده می‌شوم.../ گونه‌هایم گر گرفته‌است/ تشنه نیستم/ می‌خواهم تنها بمانم/ در اتاق را آهسته ببند/ شب پیش خواب باران و پاییزی نیامده را دیدم/ انگار که تعبیر تمام رفتن‌ها/ بازگشت به زادروِد شقایق است./ حالا بوی مینارِ مادرم می‌آید/ بوی حنا، هفت‌سالگی، سوال، سفر، ستاره.../ می‌خواهم به بوی ریواس و رازیانه بیندیشم/ به بوی نان، به لحنِ الکن فتیله و

فانوس / به رنگ پونه و پسین کوه / می‌خواهم به باران، به بوی خاک / به اشکال کنار
جاده بیندیشم / به سنگ‌چین دوداندود اجاق ترنج / ترانه، لچک، کودری، چلواری سپید /
بخار نفس‌های استکان / طعم غلیظ قند، رنگ عقیق چای... / چرا زبان خاموش مرا /
کسی در لهجه‌های این همه جنوب در نمی‌یابد؟ / نه، دیگر از آن پرنده‌ی خیس از آن
پرنده‌ی خسته... خبری نیست...» (صالحی، ۱۳۸۵: ۳۳۷)

۱۰. نتیجه‌گیری

تردید نمی‌توان داشت که سیدعلی صالحی، مطرح‌ترین شاعر گفتار در عرصه‌ی شعر نو فارسی است. شعر او توانسته مجالی برای به‌ظهور رسیدن جنبه‌ای از اندیشه‌ها و نظریات نیمایوشیج بیافریند؛ نزدیک شدن شعر به زبان طبیعی و نثر، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تحول در کار نیما بوده که صالحی برای تحقق آن، تلاش نموده است. استفاده‌ی ویژه و خلاق صالحی از زبان عامیانه، در حقیقت، کوششی برای ارائه‌ی چهره‌ای دیگر از شعر نو فارسی و نیز نشان دادن قابلیت‌های نامکشوف زبان محاوره است که هم دست‌آورد قابل تأملی برای شعر نو داشته؛ هم به توسعه‌ی زبان عامیانه انجامیده است. صالحی بی‌آنکه زبان شعر را به سطح زبان عامیانه نزول دهد و به آن حالت و خصیلتی عوام‌پسند ببخشد، از آن بهره‌ی شاعرانه و نمادین می‌برد؛ از این روی، به کشف ظرفیت‌هایی بی‌سابقه در زبان محاوره نایل آمده است. او با این زبان، در پرداخت سمبولیسمی ویژه توفیق یافته که مصداق و مانند آن را در جای دیگری نمی‌توان سراغ گرفت. سمبولیسم صالحی هم در ساختار و هم در درون‌مایه، وامدار قابلیت‌های زبان محاوره است و بر مبنای تلفیق ظرفیت‌های کلام نمادین و عناصر زبان گفتاری، سامان یافته است. این دو وجه، در کلام صالحی به آسانی قابل تفکیک نیست. چنین نظامی به صالحی امکان داده تا ذهنیت، عواطف و اندیشه‌های خود را در کلامی انحصاری و چارچوب شعری ویژه‌ای ارائه کند. در حوزه‌ی شعر او، عناصر زبان محاوره به مصالح کلام نمادین بدل گشته و بیان سمبولیک نیز با ویژگی‌های درونی و بیرونی زبان گفتاری، به توأمانی رسیده است. این قابلیت برای شعر صالحی دست‌آورده‌هایی داشته و آن را واجد امکانات و ظرفیت‌هایی نموده که بدیع به نظر می‌رسد. صمیمیت کلام و تقویت وجه عاطفی آن که موجب ارتباط نزدیک مخاطب با شعر می‌شود و در خواننده نوعی همذات‌پنداری با شاعر ایجاد می‌کند، یکی از این

دست‌آوردهاست که می‌توان آن را نتیجه‌ی استفاده‌ی خاص شاعر از زبان گفتاری ارزیابی کرد؛ ایجاد فضا و مجال برای شکل‌گیری معانی و مفاهیم متکثر و نهایتاً فرصت برای تداعی و تأویل خواننده نیز برآیند و دست‌آوردی دیگر در کار صالحی است که زمینه‌ی آن را رویکرد سمبولیک صالحی و بهره‌مندی خاص وی از واژگان، نشانه‌ها و پدیده‌های عینی و ذهنی فراهم کرده است. بدین واسطه، مفاهیم و موضوعات مختلف در نظام زبانی و بیان شاعرانه‌ی صالحی، کیفیتی انحصاری و در عین حال دوگانه، یعنی هم ساده و صمیمی و هم پیچیده و نمادین یافته‌اند.

یادداشت‌ها

۱. غیر از صالحی شاعرانی چون هوشنگ چالنگی، آریا آریان پور، هرمز علی‌پور، فیروزه میزانی، سیروس رادمش، یارمحمد اسدپور و ... شاعران این موج به شمار می‌آمدند.
۲. «موج نو» با انتشار مجموعه شعر «طرح» از احمدرضا احمدی، مطرح‌ترین شاعر این جریان، ظهور یافت. این جریان شعری در حقیقت، نوعی تقابل با سمبولیسم اجتماعی و شیوه‌ی شاعرانی بود که از آن‌ها با عنوان شاعران متعهد نام برده می‌شد. موج نو را می‌توان تداوم، تکمیل و تثبیت مایه‌های مدرنی دانست که نشانه‌های نخستین آن در اشعار «هوشنگ ایرانی» ظهور یافت. «هوشنگ ایرانی»، «نخستین معترض شعر متعارف و معتاد از هر نوعش بود. او به عریان‌ترین شکل شعر، بدون آرایه‌های بدیعی توجه داشت.» (آتشی، ۱۳۷۹: ۱۲-۱۴) احمدرضا احمدی «موج نو» را بر پایه‌ی شیوه و اندیشه‌های شعری هوشنگ ایرانی بنا نهاد و بر اساس آن در ابتدای دهه‌ی چهل، شعری ارائه نمود که متفاوت، غریب و تازه می‌نمود. از این جهت به «موج نو» اشتهار یافت. (ر. ک. رویایی، ۱۳۵۷: ۲۲۳-۲۲۵)، (ر. ک. لنگرودی، ۱۳۷۸: ۳۶-۵۲)

- «شعر حجم» که مُبلغ و مُعرف آن «یداله رویایی» است، نسبتی نزدیک با «موج نو» دارد. حجم‌گرایی نیز چون موج نو، شعری «فرامعمول» است که «تعارضی آشکار با عرف‌ها و سنت‌های مستقر ادبی دارد و دارای روحیه‌ی شورشی است و مستعد فراگیر شدن نیست.» (باباچاهی، ۱۳۸۲: ۴۸) این نوع شعر در صدد به هم ریختن شالوده‌ی ساختاری و مفهومی رایج در شعر می‌باشد؛ شعریت آن در مفهوم و معنا و اندیشه‌ی نهفته در شعر، شکل نمی‌گیرد، بلکه در فرم و برخورد تازه‌ای که با زبان دارد، تکوین می‌یابد. شاعر با رفتارهای زبانی نامتعارف و ایجازهای غیرمعمول در این‌گونه شعر در صدد بر می‌آید فاصله و فضاهایی، یا به تعبیر رویایی، حجم‌هایی خالی در ذهن خواننده ایجاد کند که کار خواننده‌ی شعر، پُر

کردن این فاصله و کشف معنایی مبتنی بر درک خود از این فاصله و حجم‌هاست. شعر حجم، آسان‌یاب نیست و با عادات و امور شناخته شده چندان نسبتی ندارد. بنا به گفته‌ی خود رویایی «یعنی ندارد... پشت اندوده‌ای از کلمه قرار گرفته، کلمه‌هایی که خود از آن پس، جزیی از اسپسمان [حجم] می‌شوند... گفته‌ای [است که] از تاریکی زاده می‌شود... نتیجه، اغلب، تنشی است که میان کلمه‌ها و چیزها پدید می‌آید و شعر را گنگ و گم و دیرپسند می‌کند.» (رویایی، ۱۴:۱۳۸۲) جهت آگاهی در باره‌ی شعر حجم و مشخصه‌های آن، ر. ک. براهنی، ۱۳۷۱:۱۱۹۳-۱۲۰۴ و ۱۳۱-۱۳۲ و ر. ک. فلاحتی، ۱۳۷۲:۵۰)

- «شعر تجسمی» برآیند حرکتی بود که می‌خواست شعر موج نو را قانونمند ساخته و ضوابطی را بر آن اعمال کند. ساماندهی شعر تجسمی که به شعر پلاستیک نیز شهرت یافت، در اثر آمیزش و توأم ساختن شعر نیمایی با موج نو بود که البته مورد اقبال واقع نگردید و رواج نیافت. (ر. ک. لنگرودی، ۱۳۷۸:۳۰۳-۳۰۶ و ۳۶۶-۳۶۹)

۳. صالحی با طرح «فراگفتمان» در صدد برآمد از متن شعر گفتار، شیوه‌ای تازه را بیرون آورد. او بنا به ادعای خود، قصد کرد با فراگفتمان از معانی شناخته و تجربه شده دوری گزیند و از هدر رفتن و قربانی شدن کلمات پیش‌گیری کند؛ اصل و ذات زبان را مدنظر داشته باشد و بی‌آنکه چیزی بر زبان تحمیل کند، زبان را از درون کلمه توسعه دهد. فراگفتمان به تعبیر صالحی از آسان‌یابی‌های عادت‌شده دوری می‌کند و شیوه‌های مرسوم را کنار می‌زند. باید گفت: فراگفتمان در حد یک نظریه باقی ماند و صالحی همان قابلیت‌ها و کارکردهای گفتار را در آن، تکرار کرد. (ر. ک. صالحی، ۱۳۷۷:۳۸-۳۹) و (صالحی، ۱۳۷۰:۴۴-۴۵)

فهرست منابع

آتشی، منوچهر. (۱۳۷۹). *از بنفش تند تا... مجموعه اشعار و اندیشه‌های هوشنگ ایرانی*. با مقدمه‌ی منوچهر آتشی، تهران: نخستین.

باباچاهی، علی. (۱۳۶۷). «جریان‌های شعری از دهه‌ی چهل تا امروز». *ماهنامه‌ی آدینه*، شماره ۲۶، صص ۳۰-۳۴.

_____ (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*. تهران: نارنج

_____ (۱۳۸۱). *سه دهه شاعران حرفه‌ای*. تهران: ویستار.

_____ (۱۳۸۲). «مولفه‌ها و محورهای شعر منوچهر نیستانی». *مجله‌ی گوه‌ران*، شماره ۲، صص ۲۳-۲۶.

_____ (۱۳۸۱). *سه دهه شاعران حرفه‌ای*. تهران: ویستار.

- _____ (۱۳۸۴). عاشقانه‌ترین‌ها، گزینش و تحقیق. تهران: ثالث.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس. ج ۲، تهران: نویسنده.
- _____ (۱۳۷۴). گزارش به نسل بی‌سن فردا. تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۶۵). هنر و ادبیات امروز، گفت و شنود با براهنی/شاملو. به
کوشش ناصر حریری، بابل: کتابسرای بابل.
- بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). عمل نقد. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: قصه.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۷). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، شعر. تهران: اختران.
- تولستوی، لئون. (۱۳۶۴). هنر چیست. ترجمه‌ی کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر.
- جورکش، شاپور. (۱۳۸۳). بوطیقای شعر نو. تهران: ققنوس.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- حقوقی، محمد. ۱۳۸۱. حد همین است. تهران: قطره.
- دلاشو، م لوفز. (۱۳۶۴). زبان رمزی افسانه‌ها. ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: توس.
- رویایی، یداله. (۱۳۵۷). از سکوی سرخ. تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۸۲). من گذشته: امضا، فارسی/فرانسه. تهران: کاروان.
- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۷۵). اصول نقد ادبی. ترجمه سعید حمیدیان، تهران: علمی و
فرهنگی.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی، جلد ۲، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). مکتب‌های ادبی. تهران: نگیما.
- صالحی، سیدعلی. (۱۳۷۰). «مساحت و تناسب شعر». ماهنامه‌ی دنیای سخن. شماره ۴۲،
صص ۴۴-۴۵.
- _____ (۱۳۷۷). «فراگفتمان برای حوصله ایوب». ماهنامه‌ی دنیای سخن،
شماره ۸۰، صص ۳۸-۳۹.
- _____ (۱۳۸۲). شعر در هر شرایطی. تهران: نگیما.
- _____ (۱۳۸۵). مجموعه اشعار، دفتر یکم. تهران: نگاه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.

فلاحتی، مهدی. (۱۳۷۲). «معنای معاصر شعر». ماهنامه‌ی آدینه، شماره ۸۴ و ۸۵، صص ۴۸-۵۱.

قبانی، نزار. (۱۳۶۴). *داستان من و شعر*. ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی، تهران: توس.
کریس، جیمز جی. (۱۳۸۰). *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۸). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد ۴، تهران: مرکز.
محیط، احمد. (۱۳۶۹). «خلاقیت هنری، آفرینش زیبایی». *ماهنامه‌ی گردون*، شماره ۲، صص ۱۲-۱۵.

مختاری، محمد. (۱۳۷۸). *هفتاد سال عاشقانه، تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر*. تهران: تیرازه.

مک‌هیل، برایان. (۱۳۸۷). *عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی، ادبیات پسامدرن*. تدوین و ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

نفیسی، آذر. (۱۳۶۸). «آشنایی‌زدایی در ادبیات». *کیهان فرهنگی*، سال ۶، شماره ۲، صص ۳۴-۳۸.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۰). *واژگان توصیفی، اصطلاحات و تعابیر مدرنیته و پست‌مدرنیته، مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.

نیمایوشیج. (۱۳۵۷). *حرف‌های همسایه*. تهران: دنیا.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). *جویبار لحظه‌ها*. تهران: جامی.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.