

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

ردیابی برخی از بدعت‌کاری‌های ساختاری در رباعی معاصر فارس

غلامرضا کافی* مرضیه مرادی**

دانشگاه شیراز

چکیده

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

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

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی ghkafi@shirazu.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی marziemoradi63@yahoo.com

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

۱. مقدمه

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

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

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

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

۲. پیشینه‌ی پژوهش

حق این است که پیش‌تر قالب رباعی برای شاعران حالت تفنن داشته است و به جز ویژه‌سرایان، یعنی کسانی نظیر خیام که فقط در قالب رباعی طبع آزموده‌اند، سایر شاعران به‌طور اتفاقی و هر از گاه، بدان التفات نشان داده‌اند و این نکته از نظر اهل نقد نیز دور نمانده است. (رک. کاظمی، ۱۳۹۰: ۲۴۷) باین‌حال به جز سیروس شمیسا که به‌طور ویژه به جریان‌شناسی رباعی از ابتدا تا کنون پرداخته، سایر درنگ‌ها به‌صورت جسته و گریخته روی نموده است که از آن جمله می‌توان به سیداحمد بهشتی در رباعی‌نامه، مسعود تاکی در چارجوی بهشتی، ساعد باقری در شعر امروز، شفیع‌ی کدکنی در موسیقی شعرو... اشاره کرد که در تمام این کتاب‌ها به‌طورکلی به ویژگی‌های رباعی پرداخته شده است. خلاصه اینکه رباعی فارس در محدوده‌ی زمانی معین این مقاله بررسی نشده است.

با وجود این از جمله تحقیقاتی که در پیوند با رباعی صورت گرفته است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: سیر رباعی (۱۳۷۴) که پژوهشی است جامع و شمیسا در آن به

معرفی رباعی و بررسی خصوصیات آن می‌پردازد. *کوتاه‌سرایی* (۱۳۸۸)، در این پژوهش نوذری به سیری در شعر کوتاه معاصر می‌پردازد و در نتیجه قسمتی از این کتاب به رباعی معاصر فارس مربوط می‌شود. صدرا ذوالریاستین در کتابی با نام *آمد و شد رباعی در شیراز و فارس* (۱۳۸۹)، یادداشت‌های خود درباره‌ی رباعی را که در روزنامه‌ی نیم‌نگاه چاپ شده بود، جمع‌آوری کرده است و همان‌طور که خود گفته است: «حتی ساختار نوشتاری و پاورقی آن همان‌گونه است.» (ذوالریاستین، ۱۳۸۹: ۵) *گوشه‌ی تماشا (رباعی، از نیما تا امروز)* (۱۳۸۳)، از آنجاکه میرافضلی در این کتاب، خود به بررسی و تحلیل رباعی‌ها نمی‌پردازد و بیشتر عقاید و انتقادهای دیگر پژوهشگران را بیان می‌کند، درحقیقت این کتاب گزارشی از سیر رباعی از نیما تا امروز است که نویسنده بسیار مختصر و زیبا آن‌ها را در ۶۶ صفحه گنجانده است. *ترانه‌های پرتشویش (تطور مضمونی رباعی از خیام تا ایرج زبردست)* (۱۳۸۳)، شریفی در این کتاب در حجم بسیار کمی (۹۵ صفحه) به بررسی رباعی می‌پردازد. در این کتاب، برعکس نامش، رباعی شاعران زیادی بررسی نشده است. در *ترکش کلمات* (۱۳۸۹)، کافی به بررسی سهم فارس در شعر دفاع مقدس پرداخته است؛ در نتیجه چندصفحه‌ای از این کتاب به قالب رباعی اختصاص دارد. (رک. کافی، ۱۳۸۹: ۷۷-۸۴) نویسنده در این صفحه‌ها به بررسی رباعی‌هایی با موضوع دفاع مقدس از شاعران فعال فارس می‌پردازد و همان‌طور که از موضوع این پژوهش برمی‌آید، دیگر بسترهای رباعی بررسی نشده است. مرادی در *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس* (۱۳۸۹الف) به نوآوری‌های شاعران فارس پرداخته است؛ ولی همان‌طور که از نامش مشخص است توجهی به قالب رباعی نداشته است. حسن‌لی نیز در *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر* (۱۳۸۳) که به بسیاری از نوآوری‌های شکلی و محتوایی شعر معاصر پرداخته است، به قالب رباعی بی‌توجه بوده است.

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

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

۳. ساختارهای درونی

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

۱.۳. پیوستگی

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

آن داغ که باغ در زمستان دیده است آن رنج که برف زیر باران دیده است
آن راز که ناخدا به طوفان دیده است چشمان من از زلف پریشان دیده است
(عرفان‌پور، ۱۳۹۱: ۱۷)

۲۱۶ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۸ (پیاپی ۴۲)

ایرج زبردست با قطعه‌قطعه کردن رباعی و درهم آمیختن مصراع‌ها، در پرننگ کردن پیوستگی درونی در رباعی می‌کوشد. با این کار او اصرار به مهم‌تر نشان دادن معنا بر ساختار و وزن دارد:

بعد از تو/ نه رود فکر دریاست/ نه باغ در فکر شکفتن است/ بعد از تو/ کلاغ می‌آید
و شب می‌چکد از منقارش/ بعد از تو/ درون خانه‌ای نیست چراغ (زبردست،
۱۳۹۱:۶۶)

درواقع رباعی وی در ساخت سستی این‌گونه است:

بعد از تو نه رود فکر دریاست؛ نه باغ در فکر شکفتن است؛ بعد از تو کلاغ
می‌آید و شب می‌چکد از منقارش بعد از تو درون خانه‌ای نیست چراغ
این شیوه را می‌توان نوعی مدرج کردن معنایی نامید و البته گاه حسنی بر آن مترتب
نیست.

۲.۳. بیان‌های دیالوگی

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

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

و گاه این بیان دیالوگی از زبان دیگری است:

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

۳.۳. شیوه‌ی نوشتار

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

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

- پرانتز

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

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

- گیومه

این نشانه‌ی کارآمد نگارشی، بیشتر برای تأکید بر ذهنیت و اندیشه‌ی اصلی شاعر و گاه برای نقل قول‌ها، تضمین‌ها، ضرب‌المثل‌ها و تصویرسازی‌ها به‌کار می‌رود. البته نقل قول نیز در اینجا شناخته و مصرح نیست، بلکه جنبه‌ی آفرینشی دارد:

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

- دونقطه

این نشانه برای توصیف و همچنین نقل قول‌های تصویری و تصویرسازی‌های دیالوگی به‌کار گرفته می‌شود:

۲۱۸ ————— مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۸ (پیاپی ۴۲)

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

- خط تیره‌های تصویری

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

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

- ممیزهای تصویری

برخی شاعران به جای بهره‌گیری از خط‌های تیره برای مشخص‌تر کردن تصویر، در رباعی‌های ایجازی - روایتی از ممیز استفاده می‌کنند:

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

- برجسته‌نویسی

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

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

- سپیدنویسی

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

تکیه بر قسمت‌های مورد نظر خود، خاصه در رباعی‌هایی که با پیوستار لفظی یا بیانی و روایی هستند، دریافت مفاهیم را برای مخاطب آسان‌تر می‌کند و البته گاهی نیز با وارد کردن پیچیدگی و ابهام در موسیقی، مخاطب را وادار به دوباره‌خوانی برای درک بهتر شعر می‌کند. از جمله کسانی که از این شیوه‌ی نوشتاری بهره می‌جوید، ایرج زبردست است. گرچه در مواردی گفته شده است که این شاعر ابتکاری در این شیوه‌ی نوشتاری داشته است، اما رباعی‌هایی با نوشتاری سپیدگونه پیش‌ازین به چاپ رسیده است. شایان ذکر است که این جریان زیر تأثیر جریان نوشتاری سپیدگونه‌ی غزل در دهه‌ی ۶۰ و ۷۰ است. همچنین این شیوه‌ی نوشتاری برای غزل حتی پیش از جریان فراغزل مرسوم بوده است. نمونه‌های شایان ذکر از سپیدنویسی شعرهای کلاسیک، سپیدنویسی غزل‌های حافظ به قلم احمد شاملو و همچنین سپیدنویسی اشعار احمد حجتی شیرازی به قلم منوچهر آتشی است. یادآوری می‌شود هیچ‌کدام از شاعران رباعی‌سرا برای اولین بار دست به ابتکار دوباره‌ی سپیدنویسی شعرهای کلاسیک نزدند و به پیروی از دیگر کلاسیک‌کارها در قالب‌های دیگر به این‌گونه نوشتن روی آورده‌اند. در میان رباعی‌های منتشرشده در فارس از ایرج زبردست، محمدصالح سلطانی و سروستانی، میلاد عرفان‌پور رباعی‌هایی با این‌گونه فرم نوشتاری دیده می‌شود:

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

فریاد کشید برگ: / ای داد / ای داد / ای داد / دوباره می‌آید باد / ... / این بار تن وقت نلرزید / این بار: / افتاد / نیفتاد / نیفتاد افتاد (زبردست، ۱۳۹۱: ۶۴)

گفتی به چه دلخوشی؟ سؤال خوب است / گفتی که غریب... احتمال خوب است / از شهر دلم گرفته... برخوردارم گشت / ای تنهایی! / سلام! / حالت خوب است؟ (عرفان‌پور، ۱۳۸۸: ۵۳)

۴.۳. حذف و ایجاز

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

۲۲۰ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۸ (پیاپی ۴۲)

علاوه بر این که ظرفیت تأویل‌پذیری و ابهام هنری اثرش را بالا می‌برد، به کارکردهای ساختاری نیز دست می‌یابد» (مرادی، ۱۳۸۹ الف: ۴۴۸) این روش در رباعی و به خصوص رباعی معاصر کاربردهای زیادی دارد. از میان شاعرانی که از این روش بهره می‌جویند، می‌توان به حبیب‌الله حسینی میرآبادی، عبدالحسین انصاری، مریم حقیقت و میلاد عرفان‌پور اشاره کرد. در این روش، گاه شاعر به عمد جمله‌ی خود را نیمه‌تمام می‌گذارد و با نیمه‌تمامی آن به تصویرسازی دست می‌زند:

دل، این دل پر حسرت و غم هدیه به تو شمع و شب و دفتر و قلم هدیه به تو
می‌خواستم از درد جدایی بنویسم... این نامه‌ی ناتمام هم هدیه به تو
(زبردست، ۱۳۸۹: ۳۴)

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

پنداشت که آغاز رهایی ست، ولی... پر زد که شروع آشنایی ست، ولی...
پروانه‌ی من - دلم - گمان کرد آن شمع یک روزنه رو به روشنایی ست، ولی...
(حسینی میرآبادی، ۱۳۹۰: ۲۵)

- حذف پس از «واو»

حذف پس از «واو» یکی از پرکاربردترین انواع حذف‌ها در رباعی امروز است. در این گونه موارد شاعر «واو» را با فتحه و به گونه‌ای ادا می‌کند که شنونده منتظر شنیدن جمله‌ای مهم یا مطلبی خاص باشد و شاعر پس از آن سکوت می‌کند و به این ترتیب نوعی تأکید به شنونده القا شود که نتیجه‌ی حذف آن حرف است: «از هر طرفی... باد... و... / از هر طرفی / شب / لکنت فریاد... و... / از هر طرفی / سنگینی بی‌ثانی‌ای / (با سرسام) / روی تنم افتاد... و... / ... / از هر طرفی... !!» (زبردست، ۱۳۹۱: ۶۷)

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

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

۴. ساختار بیرونی

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

۱.۴. وزن

همان‌طورکه اشاره شد، وزن رباعی مشخص است و حسب دیدگاه‌های مختلف تعداد آن متفاوت است؛ با این حال همه‌ی آن‌ها از یک ریشه‌اند و حتی کسانی وزن رباعی را تنها یکی می‌دانند. (رک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷۱) در اغلب موارد شاعران رباعی‌سرا به وزن رباعی به‌طورکامل آشنا هستند و از اختیارات خود در محدوده‌ی آن آگاه. اما گاهی رفتارهایی خارج از محدوده‌ی وزن روی می‌دهد که در این دوره نیز شایان بررسی است. از آنجاکه در روزگار جنگ و سال‌های متمادی پس از پایان آن بر تعداد شاعران رباعی‌سرای فارس افزوده شد و رباعی‌های زیادی پدید آمد، میزان رفتارهای وزنی در این دوره در مقایسه با دوره‌های پیشین نمود خاص‌تری دارد. گاه این رفتارها به‌عمد، برای نوآوری روی داده است و گاه شاعرانی به‌طور ناخودآگاه و به خاطر نداشتن شناخت کافی در زمینه‌ی ساختار بیرونی رباعی به این‌گونه رفتارها دست زده‌اند. این مسئله در چند تقسیم و به قصد فرانمود بهتر طرفه‌کاری‌ها بررسی خواهد شد.

– افتادن هجاهای پایانی

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

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

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

و گاه دو هجای پایانی افتاده‌اند:

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

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

- بلندخوانی هجای کوتاه در آغاز مصراع

در تمام ۲۴ وزن گفته‌شده برای رباعی، اولین هجا بلند است. اما در جریان‌های نوگرایانه‌ی رباعی در فارس، گاه شاعر از کلمه‌ای با هجای کوتاه در آغاز مصراع استفاده می‌کند و آنرا به صورت کشیده تلفظ می‌کند تا وزن رباعی دچار مشکل نشود. گرچه این رویکرد از دید بسیاری از نقادان همراه با ضعف موسیقایی است، با این حال در رباعی‌های متاخرتر نمودی ویژه دارد. در میان رباعی‌های منتشرشده این‌گونه ضعف موسیقایی در رباعی‌های مریم حقیقت بارها به چشم می‌خورد:

به باغچه‌ها شوق بهاری دادند به حجم قفس طرح قناری دادند
روزی که پریدند، به آزادی عشق هفتاد و دو بار رأی آری دادند
(حقیقت، ۱۳۹۰:۹۶)

- سنگین‌خوانی و سریع‌خوانی

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

ردیابی برخی از بدعت‌کاری‌های ساختاری در رباعی معاصر فارس _____ ۲۲۳

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

چکمه و گوزن خفت بابا نوئل پوتین، شب عید، جفت، بابانوئل

یک بچه‌یتیم، منتظر، هدیه‌ی عید یک عمر دروغ گفت بابانوئل

(سلطانی سروستانی، ۱۳۹۰: ۶۳)

در این همه سال واقعا کودک بود آن‌قدر زیاد بود که اندک بود

حالا همه‌ی کوتوله‌ها می‌خواهند اثبات کنند میرزا، کوچک بود

(انصاری، ۱۳۸۹: ۹۴)

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

خورشید به شوق در نماز است بخوان شب نیست که صبح طرفه‌باز است بخوان

در اشهد أن لا اله الا العشق صد حنجره از مأذنه باز است بخوان

(خالصی، ۱۳۹۰: ۶۴)

- «واو» وسط

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

تا عشق تو و فاصله همزاد هم‌اند این دل و غروب جاده محکوم غم‌اند

هرچند که انتظار سخت است ولی چشم من و عشق و جاده‌ها هم‌قسم‌اند

(کوهمال جهرمی، ۱۳۹۱: ۸۴)

۲.۴. قافیه

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

دارد و در اکثر موارد، رباعی این دوره تنها در سه مصراع از قافیه سود می‌برد، شاعران رباعی‌سرای فارس بسیار بااحتیاط وارد محدوده‌ی رباعی شده‌اند؛ در نتیجه تحول و نوآوری در این قسمت بسیار اندک است. در شاعران کهنه‌کارتر و با زبان سستی چون شاپور پساوند، منصور اوجی، غلام‌حسن اولادش، نصرالله مردانی، احد ده‌بزرگی، غلام‌رضا کافی و پروانه نجاتی تقریباً هیچ‌گونه رفتارهای قافیه‌ی نوگرایانه‌ی دیده نمی‌شود. در این میان شاعران جوان‌تر مانند عبدالحسین انصاری، محمد مرادی، میلاد عرفان‌پور، محمدصالح سلطانی‌سروستانی به‌دنبال رفتارهای نوگرایانه در قافیه هستند. بااین‌حال، این‌گونه رفتارها هنوز در میان شاعران رباعی‌سرای فارس نهادینه نشده است. شاعران فارس در دوره‌ی پس از جنگ، بیشتر از گذشته به‌دنبال نوگرایی در ساختار رباعی‌ها و به‌خصوص قافیه بوده‌اند. از گونه‌های رفتاری با قافیه در رباعی فارس می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– قافیه‌ی چهارتایی

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

ای دل مخور امروز غم فردا را	شاید که دگر ندید فردا ما را
چون مهر و وفایی نبود دنیا را	یکدم مده از دست می و مینا را

(نعمت‌فسایی، ۱۳۶۹: ۳۶۰)

در محفل عاشقان دل‌داده‌ی مست	می‌گشت سبوی کربلا دست به دست
ناگاه ز خیل ناکثان دستی پست	هفتاد و دو پیمان به یک دست شکست

(جمالی، ۱۳۸۴: ۱۵۷)

– قافیه‌ی آوایی

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

بنده دگر امروز لیسانسم به حقوق بی‌جا نکنم افاده و باد و بروق
 مسیو به شرافت کراوات قسم از بهر سپوری می‌زنم صد آروغ
 (نیرشیرازی، ۱۳۸۹: ۲۶۴)

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

ای ابر ببار و خیس‌تر کن ما را از هرچه طلا نفیس‌تر کن ما را
 تا پیش از آنکه باردارت بکنند! با طعم لبت حریص‌تر کن ما را
 (رضوی‌فرد، ۱۳۸۹: ۱۱۶)

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

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

۲۲۶ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۸ (پیاپی ۴۲)

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

تلخ است دمیدن از هوایی اندک محدود همیشه در فضایی اندک
یک عمر خیال پرکشیدن تا اوج محکوم شدن به ارتفاعی اندک
(قایمی، ۱۳۸۵: ۵۰)

از دیگرگونه‌هایی که شاعران جوان نوپرداز در این دوره به آن گرایش دارند، هم قافیه قراردادن کلمات دارای «ه»ی غیرملفوظ در آخر و در زمان اتصال به ردیف با کلماتی است که این گونه «ه» را ندارند:

وقتی که محبت از درون آلوده است اندیشه‌ی باغ‌ها جنون آلود است
ای صبح به آرامش خورشید بگو شب عاقبت غروب خون آلود است
(سلطانی، ۱۳۹۰: ۷۴)

۳.۴. ردیف

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

- تغییر ردیف

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

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

بی آدم و تور و تنگ و قلاب بیا	با من به خیال خیس تنگاب بیا
در آخر قصه پیش من خواب برو	من زل بزنم به تو، تو هم قصه بگو

(انصاری، ۱۳۸۹: ۸۶)

یا در رباعی زیر از خلیل روئینا:

من شیشه‌ام از سنگ بدم می‌آید	آرامشم از جنگ بدم می‌آید
می‌جنگم و از جنگ خوشم می‌آید	اما اگر آبرو رود زیر سؤال

(مرادی، ۱۳۹۳: ۲۷۷)

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

۴.۴. رباعی شش‌گانه

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

ای گوهر بی‌بدیل اندوختنی	ای نور دلارای برافروختنی
درمانده دو چشم عقل خیره به کتاب	ای مطلب فرار نیاموختنی
دور از تو میان آب و آتش بودم	یک قایق پر تلاطم سوختنی

(قایمی، ۱۳۸۵: ۶۲)

۵. نتیجه‌گیری

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

۱. اگرچه در ادبیات کهن تعداد رباعی‌های چهار مصراع‌ی با طرح الف الف الف الف، بسیار زیاد بوده است و در برخی پژوهش‌ها آن‌ها را بیشتر از رباعی‌هایی با طرح الف الف ب الف بر شمرده‌اند (رک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۲) اما در رباعی معاصر فارس توجه شاعران به رباعی با قافیه‌ی چهارتایی بسیار اندک و انگشت‌شمار است؛

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

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

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

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

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

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

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

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

منابع

- انصاری، عبدالحسین. (۱۳۸۹). *تنها نشانی‌ات بوسه‌ایست*. مشهد: شاملو.
- اولاد، غلامحسین. (۱۳۸۹). *عاشقانه‌هایم را هیچ‌کس نمی‌خواند*. شیراز: داستان‌سرا.
- باقری، ساعد؛ محمدی‌نیکو، محمدرضا. (۱۳۷۲). *شعر امروز*. تهران: الهدی.
- بهشتی، سیداحمد. (۱۳۷۲). *رباعی نامه*. تهران: روزنه.
- پساوند، شاپور. (۱۳۸۸). *صدای سوختن*. شیراز: نوید.
- تاکی، مسعود. (۱۳۸۱). *چارجوی بهشتی*. تهران: چشمه.
- جمالی، محمدخلیل. (۱۳۸۴). *عاشقانه‌های عاشورایی*. شیراز: تخت‌جمشید.
- حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
- حسینی‌میرآبادی، حبیب‌الله. (۱۳۹۰). *از لب‌های خیس باران*. تهران: فصل پنجم.
- حقیقت، مریم. (۱۳۹۰). *با آفتاب رابطه دارم*. کرج: شانی.
- خالصی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *پیامبر و زیتون‌زارها*. قم: ایده‌گستر.
- _____ (۱۳۹۰). *از شوق‌های شرقی*. قم: ایده‌گستر.
- ذوالریاستین شیرازی، صدرا. (۱۳۸۹). *آمد و شد رباعی در شیراز و فارس در سده‌ی اخیر*. شیراز: نوید.
- رضوی‌فرد، حسین. (۱۳۸۹). *لبت را غلاف کن*. مشهد: شاملو.
- زبردست، ایرج. (۱۳۸۹). *باران که بیاید همه عاشق هستند*. تهران: سرسم.
- _____ (۱۳۹۱). *شکل دیگر من*. تهران: تکا.
- سلطانی‌سروستانی، محمد صالح. (۱۳۹۰). *تشنگی در آب*. تهران: فصل پنجم.

- ۲۳۰ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۱، شماره‌ی ۴، زمستان ۱۳۹۸ (پیاپی ۴۲)
- شریفی، فیض الله. (۱۳۸۳). *ترانه‌های پر تشویش، تطور مضمونی رباعی از خیام تا زبردست*. تهران: روشن مهر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صورتخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *سیر رباعی در شعر فارسی*. تهران: جاویدان.
- عرفان پور، میلاد. (۱۳۸۸). *پادشهر*. مشهد: سپیده‌باوران.
- _____ (۱۳۹۱). *جشن فراموشی‌ها*. مشهد: سپیده‌باوران.
- قایمی، زهرا. (۱۳۸۵). *یک آسمان سکوت*. قم: ایده‌گستر.
- کاظمی، محمدکاظم و عرفان پور، میلاد. (۱۳۹۰). *رصد صبح، خوانش و نقد شعر جوان امروز*. تهران: سوره‌ی مهر.
- کافی، غلامرضا. (۱۳۸۹). *ترکش کلمات*. شیراز: زرینه.
- _____ (۱۳۹۳). *پژوهش‌نامه‌ی ادبیات انقلاب اسلامی*. تهران: بنیاد عاشورا.
- کوهمال جهرمی، عبدالرضا. (۱۳۹۱). *ترنج ترمه ترانه، (گزیده شعر شهرستان جهرم)*. تهران: فصل پنجم.
- مرادی، محمد. (۱۳۸۳). *این جمعه... آن بابائوئل*. شیراز: رخشید.
- _____ (۱۳۸۹ الف). *جریان‌شناسی غزل شاعران جوان استان فارس*. شیراز: عسلی‌ها.
- _____ (۱۳۸۹ ب). *سیزده بهانه بهار یک ترانه رسیدن*. تهران: آرام دل.
- _____ (۱۳۹۰). *توسیب و گندم... تو خود حوا*. تهران: سوره‌ی مهر.
- میرافضلی، سیدعلی. (۱۳۸۳). *گوشه‌ی تماشا، رباعی از نیما تا امروز*. تهران: کازرونیه.
- نخبه‌لاری، محمدحسین. (۱۳۷۱). *نخل امید*. شیراز: چاپخانه‌ی پرواز.
- نسیمی، علیرضا. (۱۳۸۲). *متنی برای بینایی سنجی مخاطب*. بوشهر: شروع.
- نعمت‌فسایی، محمود. (۱۳۶۹). *دیوان*. شیراز: دانشگاه شیراز.
- نوذری، سروش. (۱۳۸۸). *کوتاه‌سرایی*. تهران: ققنوس.
- تیرشیرازی، عبدالرسول. (۱۳۸۹). *پیمان‌های غم*. تصحیح و توضیح محمدیوسف نیری. شیراز: قلمکده.