

## تأملی بر تاثیر همگونی عناصر شعر بر گیرایی و رسایی شعر

محمد حسن ارجمندی<sup>۱</sup>

### چکیده

تناسب و هماهنگی بین اجزاء، رمز دوام و بقای هر ساختار منظم و از جمله شعر فارسی است. از این منظر، رعایت یکپارچگی میان عناصر شعر در زمان سرایش آن، ضرورتی است که به خلق شعر خوب و سنجیده (استاندارد) می‌انجامد. شعری که هم از مفهوم و منطق یکدست و درستی برخوردار است، هم اجزاء آن در جای مناسب و درستی قرار گرفته‌اند. عنصری که در این پژوهش از آن با عنوان «همگونی» یاد شده و ناظر بر یکپارچگی عناصر تشکیل دهنده شعر است. برای توضیح و تبیین نقش همگونی عناصر شعر، گام به گام با سرایش و شکل‌گیری یک غزل همراه می‌شویم تا با این مثال، نقش و تاثیر زیرشاخه‌های همگونی بر انسجام و گیرایی شعر روشن‌تر شود و به این پرسش پاسخ دهیم که «آیا همگونی عناصر شعر نقش موثری بر گیرایی و رسایی شعر دارد؟»

گفتنی است در این پژوهش، هشت زیرشاخه برای همگونی عناصر شعر پیشنهاد شده است که عبارتند از: همگونی موسیقایی، همگونی موضوعی، همگونی ضمیری، همگونی منطقی، همگونی واژگانی، همگونی زمانی، همگونی سبکی و همگونی روایی که هر یک با نمونه‌هایی از کاربرد صحیح و ناصحیح آن توضیح داده شده است. در پایان تاثیر رعایت همگونی عناصر شعر بر گیرایی و رسایی شعر را می‌توان مثبت قلمداد کرد.

**واژه‌های کلیدی:** همگونی عناصر شعر، وحدت ساختار شعر، یکپارچگی در شعر، همگونی موضوعی، همگونی ضمیری، همگونی منطقی، همگونی واژگانی، همگونی زمانی، همگونی سبکی، همگونی روایی، همگونی موسیقایی.

۱- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران

## ۱- مقدمه

هر ساختار، از اجزائی تشکیل شده که سنجیدگی و دانستگی چینش و گزینش آنها، کیفیت ساختار را تعیین می‌کند به طوری که هرچه این بخش‌ها، دانسته‌تر و دقیق‌تر در کنار هم قرار گیرند و هماهنگی بیشتری بین آنها برقرار باشد، کیفیت ساختار و عملکرد آن نیکوتر خواهد بود. به طوری که در بیان ارزش هماهنگی و همگونی در یک اثر هنری گفته‌اند: «هنر، تلاش برای یافتن هماهنگی است» (حقیقت و زیبایی، احمدی، ص ۲۱۳)

بر این اساس، ساختار شعر نیز از بخش‌هایی تشکیل شده است که هماهنگی بین اجزاء آن، موجب افزایش کیفیت ساختاری و محتوایی آن می‌شود به طوری که دکتر زرین کوب در کتاب *ارسطو و فن شعر* در بیان اهمیت عنصر هماهنگی گفته است: «ارسطو نیز هماهنگی را عامل وحدت و یکی از اوصاف امر زیبا می‌داند» (ارسطو و فن شعر، زرین کوب، ص ۱۰۴). در یک شعر خوب مثل هر ساختار منظم و قاعده‌مندی، هر جزء، جایگاه و وظیفه خاصی دارد، از این روی اجزاء آن باید دانسته و بایسته در کنار هم قرار بگیرند تا اثربخش و مانا باشند. لارنس پیرین<sup>۲</sup> اجزاء شعر را مانند اجزای یک درخت می‌داند و می‌گوید: «اگر بناست شعری زنده باشد بایستی اجزای آن با همان دقت و ظرافتی که اجزای یک درخت به هم پیوسته است با یکدیگر مرتبط باشد و تشکل یابد. باید ارگانیک باشد که هر جزئی از آن در خدمت هدفی مفید بوده برای حفظ و تبیین حیاتی که در آن سهیم است با دیگر اجزا همکاری کند» (درباره شعر، پیرین، ۲۱)

در ایدن<sup>۳</sup> نیز در خصوص هماهنگی اجزاء شعر گفته است: «شاعر به انسان و طبیعت به عنوان موجوداتی می‌نگرد که اساساً با یکدیگر هماهنگی دارند و به فکر انسان به عنوان چیزی نظر می‌کند که طبیعتاً منعکس‌کننده زیباترین و جالب‌توجه‌ترین خصائص طبیعت است.» (شیوه‌های نقد ادبی، صدقیانی و یوسفی، ۱۶۲).

بنابراین اجزاء شعر در عین پراکندگی، نیازمند نظم، نظام و همگونی هدفمندی هستند تا هم پیکره محکمی تشکیل دهند هم در خدمت بیان هرچه بهتر معنای شعر باشند. بنابراین آرایه‌های ادبی نیز باید در خدمت معنای شعر باشد.

---

۲ - Laurence Perrine

۳ - John Dryden

وقتی شاعری درگیری آرایه‌ها می‌شود از معنا باز می‌ماند. نمونه متعالی و برجسته تناسب صورت و معنا، اشعار حافظ شیرازی است که نه از آرایه‌های غفلت ورزیده، نه از معنا دوره مانده است. در نقطه مقابل، برخی از شعرای سبک هندی آنچنان بر تمثیل‌های شگفت‌انگیز متمرکز شده‌اند که صورت را فدای معنا کرده و شعرشان لطف شعر امثال حافظ را ندارد. اخوان ثالث شعر خوب را این چنین تعریف می‌کند: «یک قطعه شعر خوب با همه سادگی آن چنان ترکیبی است و اجزای آن با هم آن چنان پیوستگی و هماهنگی دارند که اگر نقصی در هریک از اجزا وجود داشته باشد، مجموعه واحد را از توفیق و کمال دور نگه می‌دارد و در نتیجه از تخییل و تأثیر و ثبت و القا، که هدف اصلی است، بی‌بهرگی نصیب می‌شود (بدعت‌ها و بدایع نیما، اخوان ثالث، ۲۰۲).

حال این پرسش پیش می‌آید که «آیا رعایت همگونی یا وحدت ساختاری - هنگام سرایش شعر - تأثیری بر گیرایی و رسایی شعر دارد؟ آیا می‌توان یک شعر خوب را نتیجه رعایت همگونی عناصر شعر دانست؟»

در پایان مقدمه و پیش از آغاز بحث ذکر چند نکته ضروری است:

۱-۱) از موضوع این مقاله، پیشتر با عنوان‌هایی چون «وحدت اجزاء شعر» یا «هماهنگی عناصر شعر» و عنوان‌های مشابه یاد شده بود اما چون در این پژوهش - ذیل این موضوع - گونه‌های مختلفی ارائه می‌شود، برای انتخاب عنوان، ترجیح بر این بود که عنوان پیشنهادی، نخست عربی نباشد، دوم مفهوم یکپارچگی را در تمام زیرشاخه‌های موضوع برساند و سوم عنوانی جدید باشد، برای این منظور، عنوان «همگونی» انتخاب شد و برای این موضوع، عنوان «همگونی عناصر شعر» پیشنهاد می‌شود. امید است در آینده، پژوهشگران بر گسترش این موضوع بکوشند، تا نقشه‌ای مدون و سنجیده برای سرایش و فهم بهتر شعر پیش روی شاعران، ادیبان و شعردوستان بگشاید.

۱-۲) گونه‌های همگونی در این مقاله، از دو منظر همگونی طولی و عرضی بررسی می‌شوند. همگونی طولی ناظر بر همگونی عناصر شعر در کلیت اثر و همگونی عرضی ناظر بر همگونی عناصر شعر در هر بیت است.

۱-۳) در این پژوهش، تمام نمونه ابیاتی که برای توضیح ناهمگونی شعر آورده شده، از سروده‌های نگارنده مقاله است تا به ساحت شاعران معاصر برای آوردن نمونه‌هایی از شعر معاصر که همگونی در آنها رعایت نشده است، جسارتی نشده باشد. (همچنین غزل

«یعنی چه؟» که در جریان توضیح گونه‌های مختلف همگونی با سرایش آن همراهیم نیز از سروده‌های نگارنده مقاله است.)

## ۲- تولد یک غزل:

شاعران برای سرایش شعر، شیوه‌های مختلفی دارند که این شیوه‌ها از چند حالت خارج نیست. آنچه در ادامه، پیرامون شیوه سرایش شعر می‌خوانید صرفاً تجربه‌های شخصی نگارنده مقاله از سرایش شعر و یکی از شیوه‌های معمول برای سرودن شعر است. شیوه سرایش و انگیزه سرایش دو مقوله جداگانه هستند. صاحب‌نظران برای سرایش شعر دو انگیزه برشمرده‌اند (الف) سرایش کوششی (ب) سرایش جوششی. در مقاله «تحلیل و بررسی انگیزه‌های آفرینش شعر» در این خصوص آمده است: «شعر یا جوششی است یا کوششی. معمولاً اشعار جوششی همان اشعاری است که نمی‌توان برای آنها انگیزه‌ای خاص ذکر کرد. با وجود این شاید مرز بین شعر جوششی و شعر کوششی را به طور دقیق نتوان مشخص کرد.» (تحلیل و بررسی انگیزه‌های آفرینش شعر، خادم‌الرسول و گیتی فروز، ۸۹)

در سرایش کوششی، شاعر به سراغ شعر می‌رود و در سرایش جوششی، شعر است که به سراغ شاعر می‌آید. در سرایش کوششی، شاعر بسته به شرایط روزگار، رخدادهای زندگی، تفکرها و علاقه‌مندی‌هایش یا به سفارش دیگری، شعری می‌سراید. اما در مقایسه، به نظر می‌رسد کفه سلیقه صاحب‌نظران به شعر جوششی متمایل‌تر از نوع کوششی است. محمود درگاهی معتقد است: «این گونه از شعر - به تعبیری - حتی اصیل‌ترین نوع شعر است زیرا جوششی خودانگیخته و موج است که از درون شاعر سرریز می‌شود و نه کوششی دشوار و تصنعی که در رنگ و لعابی از شاعری پدیدار گردد.» (جایگاه معنی در سبک شناسی شعر فارسی، درگاهی، ۴۹)

موضوع برخی از اشعار جوششی یا الهامی، دغدغه‌های فکری شاعر یا موضوعاتی است که او در زمان نزدیک به سرایش شعرش به آنها می‌اندیشد یا پرسشی است که پس از مدت‌ها به پاسخ آن رسیده یا موضوعی است که پیرامون آن به شهودی رسیده و دریافت خود را در ظرف شعر به دست واژه‌ها سپرده است. حال به روایت قصه سرایش یک غزل و توضیح گونه‌های همگونی عناصر شعر می‌پردازیم:

مدتی بود به لزوم بازنگری در دانسته‌های خود می‌اندیشیدم. به اینکه گاه فکر می‌کنی، موضوعی را فهمیده‌ای، حال آنکه نفهمیده‌ای یا گمان می‌کنی مفهومی را درک کرده‌ای،

در حالی که ذهن‌ت تو را فریب داده است و درکش نکرده‌ای. درست مانند کسی که بعد از مدت‌ها متوجه می‌شود برخی از درس‌هایی که با موفقیت گذرانده و از آنها نمره قبولی گرفته، نفهمیده و لازم است دوباره یا چندباره آنها را بخواند تا درک‌شان کند. پیرو این اندیشه، در خود دقیق‌تر شدم و فهمیدم از خدا هیچ نمی‌دانم و آنچه گمان می‌کردم از او و صفاتش می‌دانم، فریب ذهنم بوده و بهتر است، اعتراف کنم که از او هیچ-به یقین هیچ- نمی‌دانم. در همین فکرها بودم که روزی این مصراع در ذهنم شکفت:

**«پر از گذشته شدم، عشق و حال یعنی چه؟»**

### **۳- همگونی موسیقایی**

همگونی‌سازی عناصر شعر با سروده شدن اولین مصراع آغاز می‌شود. این مصراع می‌تواند مصراع اول یا یکی از مصراع‌های میانی شعر باشد. در اینجا، غالب شعر، غزل و مصراع «پر از گذشته شدم، عشق و حال یعنی چه؟»، به عنوان مصراع اول انتخاب شد. همگونی موسیقایی شعر، نخستین زیرشاخه همگونی است که تکلیف آن در ابتدای سرایش یک شعر تعیین می‌شود. همگونی موسیقایی به دو زیرشاخه همگونی وزن عروضی و همگونی قافیه و ردیف تقسیم می‌شود که هر دو، بحث مفصلی دارند و فرض ما بر این است که شاعر با مقوله قافیه، اوزان عروضی و قواعد آنها آشنایی دارد.

#### **۳-۱- همگونی موسیقایی: وزن عروضی**

در غالب موارد، وزن عروضی بیت نخست، تعیین‌کننده وزن کل شعر است. بر اساس مصراع اول، وزن عروضی غزل «یعنی چه؟»، "مفاعلتن مفاعلتن فع لن" یا بحر "مجتث مثنی مخبون محذوف" است. وزنی که در تمامی مصراع‌های غزل باید رعایت شود و هیچ خللی در آن پذیرفته نیست مگر در اختیارات شاعری.

#### **۳-۲- همگونی موسیقایی: قافیه و ردیف**

در مثنوی، هر بیت قافیه مستقل و وزن عروضی یکسانی دارد اما در غزل و قصیده، قافیه در مصراع‌های دوم بعلاوه مصراع اول بیت نخست، باید همگون باشند که بحث پیرامون اینکه چه کلماتی می‌توانند با هم قافیه باشند و چه نظامی بر قافیه‌دانی حکمفرماست، بحث جداگانه‌ای می‌طلبد که در حوصله این مقاله نیست. در غزل

یعنی چه، عبارت "یعنی چه" به عنوان ردیف شعر و "حال" و "کمال" و "جمال" و غیره به عنوان قافیه انتخاب شدند.

#### ۴- همگونی موضوعی

پیش از توضیح این بخش لازم به ذکر است که هیچ حکم قطعی بر آنچه پیرامون همگونی در شعر گفته خواهد شد، وجود ندارد زیرا بسیار پیش آمده که برخی از شاعران (باتجربه‌ها از سر دانستگی و به زیبایی و کم‌تجربه‌ها از نادانستگی و به نازیبایی) این قاعده را برهم زده‌اند. بنابراین آنچه در ادامه می‌آید ترجیح ما برای سنجیده‌تر و زیباتر شدن شعر است.

رعایت «همگونی موضوعی» اقتضاء می‌کند شاعر از مرزهای موضوعی که برگزیده است، خارج نشود. برای مثال در غزل پیش رو، رعایت همگونی موضوع ایجاب می‌کند ابیات غزل، پیرامون سردرگمی شاعر از فهم و درک خداوند باشد اگر در این میان از موضوع دیگری سخن به میان آید، همگونی شعر برهم خورده است. برای مثال در این غزل نمی‌توانیم به مدح کشور ایران بپردازیم یا از سختی روزگار شکوه کنیم یا به ستایش خوشایندی هوای بهار بپردازیم. انجام دادن این کار (یا هر کاری که همگونی شعر را برهم می‌زند) مانند آن است که مردی با برتن داشتن کت و شلوار، دمپایی ابری بپوشد یا کلاه حصیری برسر بگذارد.

امید مجد معتقد است: «دومین حالت ارتباط طولی «وحدت موضوعی» است... مثلاً در غزل حافظ با مطلع «یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور / کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور»... تمام این بیت‌ها از یک موضوع سخن می‌گویند و آن امید داشتن به گشایش پس از سختی است» (نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو، مجد، ۹۰)

در مصراع اول که گفته شد: پُر از گذشته شدم، عشق و حال یعنی چه؟، خواننده یا مخاطب متوجه می‌شود، شاعر آنقدر درگیر گذشته است که هیچ درکی از زمان حال ندارد. از سوی دیگر ترکیب «عشق و حال» بیانگر آن است که گذشته راوی، سرشار از تلخی و سختی بوده، به طوری که هیچ درکی از لذت و خوشی نبرده و آنقدر درگیر گذشته خویش است که زمان حال را نمی‌شناسد. برای تکمیل این روند در مصراع دوم آوردم: **فراق گشته نصیبم، وصال یعنی چی؟**، در این مصراع هم همگونی حفظ شده است، زیرا شاعر آنقدر درگیر فراق و دوری است که هیچ تصویری از وصال و رسیدن ندارد برای همین می‌پرسد: وصال یعنی چه؟. این همگونی

موضوعی از نوع عرضی یعنی در سطح بیت بود حال این همگونی باید در بقیه ابیات نیز حفظ شود که به این همگونی، همگونی طولی گفته می شود. بنابراین هر شاخه از همگونی هم در عرض شعر (در سطح بیت) هم در طول شعر (در سطح کل شعر) باید رعایت شود.

#### ۵- همگونی ضمیری

به طور معمول، شاعران به یکی از شیوه‌های بیانی زیر ابیات شعر خود را می‌سرایند:  
۵-۱- شاعرِ راوی: در این حالت شاعر به روایت داستان یا واقعه می‌پردازد و راوی آن است و نقشی در آنچه در شعر بیان می‌شود، ندارد. او به عنوان یک ناظر، آنچه را می‌بیند، روایت می‌کند. مانند این بیت:

**بوی امن یجیب می‌آید                      عطر جنّات و سیب می‌آید**

۵-۲- شاعرِ اول شخص: در این حالت شعر از زبان شاعر بیان می‌شود و او در نقش اول شخص ظاهر می‌شود. در این حالت، او یا در جایگاه اول شخص مفرد -با ضمیر منفصل من و ضمیر متصل (م) سخن می‌گوید یا در جایگاه اول شخص جمع با ضمیر منفصل ما و ضمیر متصل (یم).

نمونه اول شخص مفرد:

**چون صدف در خویش پنهان می‌شوم                      همنشین تاج سلطان می‌شوم**

نمونه اول شخص جمع:

**هیچ کس را بعد از این دشمن نمی‌داریم ما**

**بذری از افرای کین در دل نمی‌کاریم ما**

در این حالت، شاعر اول شخص، سخن خود را خطاب به مخاطب دوم شخص یا سوم شخص بیان می‌کند.

الف) نمونه برای دوم شخص:

**تا گرفتار تو هستم، بند چیست؟                      پیش تو دلداده و دلبنده چیست؟**

در این حالت، گاه شاعر برخی از مخاطب دوم شخص را امر و نهی یا نصیحت می‌کند.

بهار سبز شکفتن! چرا چنین زردی؟

دوای درد جهانی، ولی خودت دردی

(ب) نمونه برای سوم شخص:

چقدر خانه چشم از خیال او خالی است

چقدر شور و نشاطم، اسیر بی حالی است

۵-۳- شاعر دوم شخص:

در این حالت، شاعر در موضع دوم شخص قرار می‌گیرد و روایتگر سخن معشوق با خود است. در نمونه زیر معشوق (خداوند) خطاب به انسان‌ها چنین می‌گوید:

تو را به تماشای هرچه هست خواهم برد

عنان بریده و مجنون و مست خواهم برد

در تمام این حالت‌ها شاعر در استفاده از ضمیرها ملزم به رعایت همگونی ضمیری است. او نمی‌تواند ترکیبی از حالت‌های بیان شده در بالا را در یک غزل به کار ببرد. بنابراین همگونی ضمیری هم در طول هم در عرض شعر باید رعایت شود.

در ادامه غزل یعنی چه؟ به بیت دوم می‌رسیم:

بیت دوم:

تو را چگونه ستایش کنم که آن باشد؟

چه گویم از تو که خوبی؟ خصال یعنی چه؟

با آوردن این بیت، شاعر در موضع «اول شخص مفرد» و مخاطب، در موضع «دوم شخص مفرد» قرار دارد. بنابراین شاعر نمی‌تواند (مگر به شگردهایی) موضع خود و خطاب‌شونده را در هر بیت (همگونی عرضی ضمیری) و در کل شعر (همگونی طولی ضمیری) تغییر دهد. برای مثال او نمی‌تواند در مصراع اول بگوید: "او را چگونه ستایش کنم که آن باشد؟" و در مصراع بعد بیاورد: "چه گویم از تو که خوبی؟ خصال یعنی چه؟". در بیت دوم علاوه بر رعایت شدن همگونی ضمیری، همگونی موضوعی رعایت شده و شاعر از فهم خداوند، اظهار عجز و ناتوانی می‌کند. او حتی در معنی خصال نیز شک کرده و مفهوم آن را در وصف خصوصیت‌های خداوند نمی‌داند.



## ۶- همگونی منطقی

اگرچه شعر، عرصه خیال است اما نباید فراموش کرد که خیال‌پردازی شاعرانه، منطق خاص خود را دارد. برای مثال به بیت زیر توجه کنید:

**ناخوانده سواران تو در دشت دلم بر غارت خنده‌های من تاخته‌اند**

در این بیت، همگونی منطقی در مفهوم بیت و عناصر آن وجود دارد. سواران، دشت و تاختن، سه عنصری هستند که با هم تناسب دارند و معنایی واحد و منطق‌درستی را روایت می‌کنند. زمانی این منطق به هم می‌خورد که شاعر -برفرض- به جای مصراع دوم بسراید: "باروی مرا به روی غم ساخته‌اند"

در این مصراع تناسبی میان سواران و دشت و موضوع ساختن برج و بارو وجود ندارد. بنابراین شاعر باید همگونی منطقی را در مفهوم بیت و تناسب واژه‌ها با هم رعایت کند.

**بیت سوم:**

**کمال، شکل رسیدن به خط پایان است**

**نهایتی چو نداری، کمال یعنی چه؟**

در مصراع اول بیت سوم غزل «یعنی چه؟»، فرضیه‌ای مطرح می‌شود که در آن کمال، شکل رسیدن به نهایت هر چیز است اما در مصراع دوم عنوان می‌کند این فرضیه همیشه - به خصوص درباره‌ی خداوند - صحیح نیست چون خداوند، نهایت ندارد (بی‌نهایت است)، بنابراین در این مورد، کمال معنی ندارد و این فرضیه درست نیست. اینجاست که شاعر در خصوص شناخت حقیقت کمال به تردید می‌افتد و می‌پرسد: کمال یعنی چه؟ بنابراین همگونی منطقی در بیت سوم رعایت شده است. در این بیت، همگونی موضوعی و ضمیری نیز رعایت شده است و شاعر همچنان در موضع اول شخص مفرد و خداوند در موضع دوم شخص مفرد قرار دارد.

**بیت چهارم:**

**نهال سرزده از خاک، فهم جنگل نیست**

**چگونه وصف تو گویم؟ نهال یعنی چه؟**

شاعر برای اینکه ناتوانی خود از شناخت خداوند را نشان دهد، دست به دامن تشبیهی شده و انسان را به نهالی مانده کرده است که به سبب اشراف نداشتن به حقیقت

جنگل، از فهمیدن دنیای پیرامون خود عاجز است. در این مصراع، همگونی نهال و خاک و جنگل و پرسشی که در مصراع دوم مطرح کرده، رعایت شده است. با آوردن ضمیر دوم شخص تو، همگونی ضمیری نیز رعایت شده و در نهایت می‌پرسد: «نهال یعنی چه؟» یعنی از شناخت خود نیز عاجز است چه برسد به شناخت خداوند. پس همگونی موضوعی همچنان رعایت شده و شاعر از موضوع خارج نشده است.

بیت پنجم:

### سکوت، چاره درد جناب تمبک نیست

#### شکست کوزه ذهنم، سفال یعنی چه

شاعر در مصراع اول با به چالش کشیدن سکوت خود در برابر تلنگرهایی که به او زده می‌شود، خود را به تمبکی مانند کرده که نمی‌تواند در اثر ضربه‌ای که بر او نواخته شده است، بی‌صدا بماند و سکوت کند. اما در مصراع دوم به شکستن کوزه ذهن خود اشاره می‌کند که پندارش چنان تغییر کرده که از درک مفهوم سفال (یا درک خویشتن خود) نیز عاجز است. شاید این دو مصراع - جداگانه و خارج از یک بیت - خوب و با مفهوم باشند اما وقتی در یک بیت و کنار هم می‌آیند، ربطی به هم و همگونی عرضی منطقی ندارند. لذا برای رعایت همگونی منطقی بیت، مصراع جدیدی را جایگزین مصراع پیشین می‌کنیم.

### سکوت، چاره درد جناب تمبک نیست

#### چقدر بی‌گله هستی؟ بنال یعنی چه؟

حال مصراع جدید، ارتباط منطقی خوبی با مصراع اول پیدا کرد و شاعر از بی‌گله بودن و سکوت خویش شکایت می‌کند و خود را به واکنش و ناله دعوت می‌کند. در این بیت اگرچه شاعر، با قرار دادن خود در جایگاه دوم شخص، همگونی ضمیری را برهم زده است اما چون در بیت‌های بعد به قاعده پیشین باز می‌گردد، خللی در همگونی کلیت شعر ایجاد نمی‌کند.

### ۷- همگونی واژگانی

واژه‌ها از منظر قدیمی و جدید بودن به سه دسته تقسیم می‌شوند. الف) واژه‌های قدیمی: واژه‌هایی که امروزه کمتر استفاده می‌شوند مثل حالیا، مغبچه،

مهر(خورشید)، فتراک، قدح، فرقت، محتسب، رند، مصطبه و غیره. (ب) **واژه‌های مشترک:** واژه‌هایی که در گذشته و امروز کاربرد یکسانی داشته و دارند مثل سنگ، خورشید، نور، سیاهی، افسانه و غیره. (ج) **واژه‌های امروزی:** واژه‌هایی که خاص شرایط و زندگی امروزند.

نمونه واژه‌های قدیمی و مشترک را در دو بیت زیر از دفتر اول مثنوی مولوی می‌توان دید:

**تا به زیر چرخ ناری چون حطب      من نسوزم در عنا و در عطب**  
**پهلوی عیسی نشینم بعد ازین      بر فراز آسمان چارمین**

در بیت اول واژه‌های ناری، حطب، عنا و عطب، نمونه‌ای از واژه‌های قدیمی هستند که امروزه نه فهمیده می‌شوند نه شاعری در شعرهایش از آنها بهره می‌برد و بیت دوم نمونه خوبی از واژه‌های مشترکند که هم در گذشته هم در زبان شعر امروز استفاده و به راحتی فهمیده می‌شود. نمونه دیگر حضور واژه‌های مشترک در غزلی قدیمی، بیت اول غزل شهیدان خدایی مولوی است که اگر شنونده، سراینده آن را شناسد گمان می‌کند یکی از شعرای معاصر آن را سروده است.

**کجایید ای شهیدان خدایی؟      بلاجویان دشت کربلایی**

اما در بیت چهارم همین غزل واژه‌هایی هست که خاص دوره مولوی است. به واژه‌هایی که زیر آنها خط کشیده شده است، توجه کنید. به خصوص واژه مر که خصوصیت سبکی، سبک عراقی و خراسانی است.

**کجایید ای ز جان و جا رهیده      کسی مر عقل را گوید کجایی**

بنابراین همگونی واژگانی ایجاب می‌کند که شاعران معاصر(که خواهان سرایش به زبان گفتار زمانه خود هستند) بیشتر از واژه‌های گروه ب و ج استفاده کنند. استفاده از واژه‌های قدیمی در میان واژه‌های مشترک یا نوین به مثابه سخنرانی گوینده‌ای است که در در میان کلام عامیانه خود، ناگهان به سبک دوره قاجار سخن بگوید و دوباره به سبک محاوره امروزی بازگردد یا مانند معماری که هنگام بالابردن دیواری سنگی، دو آجر بگذارد یا در میان دیواری آجری از چند سنگ استفاده کند. مثال استفاده از واژه‌های قدیمی در شعر معاصر، بیت زیر است که از شاعر از "گهی" و حرف اضافه "ز" استفاده کرده است.

## در فراق اشک می‌ریزم ز باران بیشتر

ساحت چشم گهی خشکست و گاهی بیش، تر

یا استفاده از واژه بانک در بیت زیر:

من کجا می‌شدم عاشق، اگر عاقل بودم؟

پیش دانایی تو، بانک سفاقت دارم

البته در این خصوص، مرز بسیار باریک است و گاه آوردن واژه‌ای قدیمی در ساختاری جدید از سوی مخاطب پذیرفته می‌شود و حتی معمول است.

### ۸- همگونی زمانی

رعایت همگونی زمان فعل‌ها یکی دیگر از شاخه‌های همگونی عناصر شعر است که از آن با عنوان همگونی زمانی یاد می‌کنیم و همانند دیگر شاخه‌های همگونی، رعایت آن هم در عرض شعر (در سطح بیت) و هم در طول شعر (در تمامی ابیات) توصیه شده است. در همگونی زمانی بیت (همگونی عرضی زمانی)، زمان افعال در دو مصراع باید با هم رابطه‌ای منطقی داشته باشند و قاعده همزمانی در آنها رعایت شود. به دو بیت زیر از یک غزل توجه کنید.

وقتی که مرا برای تو ساخته‌اند      یعنی که جهان به عشق پرداخته‌اند

آنان که به نام من، مرا می‌خوانند      این شاهد بی‌مزار نشناخته‌اند

همان طور که می‌بینید در بیت اول همگونی عرضی-زمانی رعایت شده و هر دو فعل، ماضی نقلی هستند. در مصراع دوم بیت دوم نیز با آوردن فعل ماضی نقلی، همگونی طولی-زمانی نیز رعایت شده است. بررسی همگونی زمانی در بیت دوم نشان می‌دهد که در مصراع اول، فعل می‌خوانند در زمان حال استمراری و در مصراع دوم، فعل نشناخته‌اند در زمان ماضی نقلی است. از آنجایی که ماضی نقلی، بر رخدادی دلالت می‌کند که از گذشته شروع شده و تا زمان حال ادامه دارد، بنابراین در این ماضی نقلی، سهمی از زمان حال نیز وجود دارد و زمان حال استمراری نیز در آن می‌گنجد. بنابراین بین دو فعل "می‌خوانند" و "نشناخته‌اند"، همگونی زمانی برقرار است حال اگر به جای "می‌خوانند" از فعل "می‌خواندند" (گذشته استمراری) استفاده می‌کردیم، همگونی زمانی به هم می‌خورد و مفهوم بیت خدشه‌دار می‌شد. برای توضیح و نمونه، به ابیات زیر و تناسب زمان افعال در هر بیت توجه کنید:

۸-۱- حال استمراری

**درون شکل و مثالی نمی‌شوی محدود**

**مثال در تو نگنجد، مثال یعنی چه؟**

در این بیت (بیت ششم غزل یعنی چه)، فعل نمی‌شوی، مضارع استمراری و نگنجد هم که مفهوم نمی‌گنجد می‌دهد، حال استمراری است.

۸-۲- گذشته ساده

**هست بودم با تو آن ساعت که این هستی نبود**

**با تو پیوستم در آنجایی که پیوستی نبود**

فعل‌های "بودم"، "نبود" و "پیوستم" همگی در زمان گذشته ساده هستند.

۸-۳- گذشته نقلی

**وقتی که مرا برای تو ساخته‌اند یعنی که جهان به عشق پرداخته‌اند**

۸-۴- آینده

**با شهاب عشق از شب‌ها گذر خواهیم کرد**

**عشق را سرمایه‌ اهل هنر خواهیم کرد**

۸-۵- حال التزامی

**چگونه دوست داری تو را صدا بزنم؟**

**نشان نامه ندارم در که را بزنم؟**

البته رعایت و تناسب زمان افعال در شعر، تبصره‌ها و حالت‌های گوناگونی دارد که توضیح چگونگی رعایت آن مجال بیشتر و مقاله‌ای جداگانه می‌طلبد لذا به همین قدر توضیح بسنده می‌کنیم که همگونی طولی و عرضی زمان افعال در شعر باید رعایت شود.

**۹- همگونی سبکی**

مانند باستان‌شناسان که بر اساس نشانه‌هایی در آثار و اشیاء باستانی به زمان تقریبی آنها پی می‌برند، ادیبان نیز با مشاهده برخی از واژه‌ها و نکته‌های دستوری در متون، به زمان تقریبی نگارش یا سرایش متن و مهمتر از آن به سبک آن پی می‌برند. بر این اساس، برخی از واژه‌ها به دوره‌های خاص سبکی تعلق دارند. برخی از این

نشانه‌ها در همهٔ زمان‌ها و دوره‌های شعری استفاده شده‌اند یا همچنان استفاده می‌شوند. برای مثال **همی** - که در سبک‌های خراسانی و عراقی در ابتدای افعال ماضی و مضارع استمراری استفاده می‌شد- در شعر و نثر امروز جایگاهی ندارد. نه اینکه از آن‌ها نمی‌توان استفاده کرد بلکه استفاده از آن‌ها امروزه مرسوم و پسندیده نیست. آوردن "همی" به جای "می" در شعر امروز درست مثل پوشیدن لباس‌های قرن هشتم هجری در خیابان‌های جامعهٔ امروز است. نمونه استفاده از "همی" در شعر سبک خراسانی را می‌توان در شعر معروف بوی جوی مولیان رودکی یافت:

**بوی جوی مولیان آید همی**                      **یاد یار مهربان آید همی**

و نمونهٔ آن در شعر سبک عراقی در این بیت از حافظ شیرازی است:

**معشوق عیان می‌گذرد بر تو ولیکن**                      **اغیار همی‌بیند از آن بسته نقاب است**  
نکتهٔ جالب در این بیت آن است که حافظ در این بیت هم از "می" هم از "همی" بر سر فعل‌های مضارع استفاده کرده و این امر، ردپا و گواهی از تبدیل تدریجی و ترجیحی **می** به جای **همی** است. حال اگر شاعر معاصر از عباراتی این چنین در شعر خود استفاده کند، همگونی سبکی را در شعر خود رعایت نکرده است، مگر آنکه سبک شعری او، به سبک خراسانی یا عراقی تعلق داشته باشد. در ادامه نمونه‌هایی از همگونی و ناهمگونی سبکی را مرور می‌کنیم.  
\*حرف اضافهٔ **ز** به جای **از** در شعر عراقی:

**سَربرگ گل ندارم، ز چه رو روم به گلشن**

**که شنیده‌ام ز گُلها همه بوی بی‌وفایی**

و ناهمگونی استفاده از آن در شعر معاصر:

**رفت و رسید این سفر، پلک ز هم گشودن است**

**تا بروم، رسیده‌ام، در سفری به کوی تو**

\*حرف شرط **گر** به جای **اگر** در شعر فردوسی طوسی:

**بدو گفت گر سوی من تافتی**                      **ز گیتی همه کام دل یافتی**<sup>۴</sup>

---

۴- شاهنامه فردوسی، داستان جمشید، بخش سوم

و ناهمگونی استفاده از آن در شعر معاصر:

گر یک جهان دشمن شود، چون با تو هستم، غالبم

با لشکر چشمان تو، فتحاً مینا می شوم

\*استفاده از دگر به جای دیگر در شعر سعدی:

دگر به گوش فراموش عهد سنگین دل

پیام ما که رساند مگر نسیم شمال

و ناهمگونی استفاده از آن در شعر معاصر:

نمی خواهم دگر، بفروش در بازار عقلم را

نمی خواهد کسی؟ می بخشمش ناچار، عقلم را

\*استفاده از ره به جای راه، کان به جای که آن، که به جای کوه، ار به جای اگر، ارچه به جای اگرچه، تماشگاه به جای تماشاگاه و عبارات بسیاری از این دست که در ادبیات کهن استفاده می شده و امروزه به ندرت از آن ها استفاده می شود، برهم زنده همگونی سبکی شعر می شوند. شایان ذکر است، اینجا سخن از همگونی سبکی است نه قضاوت در خصوص خوب یا بد بودن اینکه شاعر معاصر به سبک عراقی یا خراسانی شعر بگوید. البته جامعه ادبی بیشتر می پسندد که شاعران به زبان روزگار خود شعر بگویند نه به زبان قرن ها پیش، با این همه، صحبت ما پیرامون رعایت همگونی سبکی شعر است، نه قضاوت درباره کیفیت و ترجیح سبک ها.

#### ۱۰- همگونی روایی

همگونی روایی را می توان از سه منظر معرفی کرد. نخست بر اساس تعریف ارسطو از داستان که معتقد است: «داستان های خوب، باید آغاز، وسط و پایان داشته باشند و لذتی که از آنها می بریم، به دلیل ضرب آهنگ انتظام آنهاست.» (نظریه ادبی، کالر، ۱۱۳). بنابراین یک شعر می تواند مانند داستان، آغاز، میانه و پایان داشته باشد. سه عنصری که در ادامه هم و برای رسیدن به یک هدف گنجانده می شوند. دومین منظر، دیدگاه پراپ به داستان است که: «روایت {داستان} را متنی می داند که تغییر وضعیت از حالت متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت متعادل را بیان کند» (ریخت شناسی قصه های پریان، پراپ، ۵۳)

بر این اساس یک شعر می‌تواند مانند داستان با معرفی موقعیت و شخصیت آغاز شود، در میانه با چالشی به اوج برسد و در پایان چالش پیش‌آمده را حل و بیانیه خود را صادر کند. سومین منظر به تقابل‌های دوگانه معطوف است. گریماس متأثر از لوی استروس ساختار طرح قصه را نتیجه تقابل‌های دوگانه می‌داند که این «تقابل‌های دوگانه در واقع، اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است؛ زیرا اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد استوار است: بد/خوب، زشت/زیبا، شب/روز. در آثار ادبی نیز باید به دنبال این تقابل‌ها بود» (نقد ادبی، شمیسا، ۱۸۲)

بر این اساس، در هر شعر دو عنصر متقابل وجود دارند که چالشی را در شعر خلق می‌کنند و به آن دامن می‌زنند. در نتیجه و بر اساس نظر ارسطو، پراپ و گریماس و شباهتی که بین شعر و داستان وجود دارد، می‌توان شعر را نوعی داستان یا دست‌کم شبه‌داستان دانست. عنصری که شنیدن شعر را برای مخاطب - همانند گوش سپردن به داستان - جذاب می‌کند، جنبه روایی شعر است. بنابراین می‌توان این نظریه را مطرح کرد (و صحت آن را در آینده سنجید) که هر قدر داستان‌واره بودن یک شعر بیشتر باشد، گیرایی و جذابیت آن برای مخاطب نیز بیشتر خواهد بود. اقبال مخاطبان به حکایت‌های منظوم ادبیات فارسی و اینکه بیشتر آنچه عامه مردم و حتی بسیاری از ادب‌دوستان از کتاب مثنوی معنوی به یاد دارند به داستان‌های آن مربوط می‌شود تا متن غیرداستانی آن، گواهی بر این مدعاست.

بنابراین همگونی روایی در شعر، به چینش سنجیده بیت‌ها در خدمت روایتی شبه‌داستانی نظر دارد. در این حالت بیت‌ها مانند پرده‌های دسته سه‌تار، به ترتیبی خاص، در جایگاه مشخص و تعریف‌شده‌ای قرار می‌گیرند که آغاز، میانه و پایان دارند. امید مجد در این خصوص گفته است:

«ارتباط طولی همیشه در شعر فارسی بوده. به این معنا که اصولاً ارتباط طولی دو حالت دارد اول اینکه اگر ابیات را در یک شعر جابجا کنیم، تسلسل مطلب و پیوستگی آن بهم بخورد که این ویژگی در بعضی قالب‌ها همچون مثنوی از اهمیت زیادی برخوردار است و همیشه هم در تاریخ شعر رعایت شده، چنانکه هرگز نمی‌توان ابیات را جابجا کرد بدون آنکه به معنای شعر لطمه نخورد.» (نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو، مجد، ۸۹)

بنابراین با رعایت همگونی روایی، هر بیت در جایگاهی خاص، برای بیان بخشی از روایت شعر قرار گرفته است. همگونی روایی در داستان‌های منظومی چون شاهنامه، بوستان و نظیر آن بروز بیشتری دارد به طوری که جابجا کردن دو بیت با هم روند



روایت داستان را مخدوش می‌کند. برای مثال در حکایتی از باب ششم بوستان سعدی، ذیل موضوع «قناعت» آمده است:

بزارید وقتی زنی پیش شوی	که دیگر مخر نان ز بقال کوی
به بازار گندم فروشان گرای	که این جو فروشیست گندم نمای
نه از مشتری کز زحام مگس	به یک هفته رویش ندیده‌ست کس
به دلداری آن مرد صاحب نیاز	به زن گفت کای روشنایی، بساز
به امید ما کلبه اینجا گرفت	نه مردی بود نفع از او وا گرفت
ره نیکمردان آزاده گیر	چو استاده‌ای دست افتاده گیر

در این حکایت، هر کدام از بیت‌ها را که با دیگری جابجا کنیم، حکایت مخدوش می‌شود. حال اگر این شعر را با جابجایی بیت دوم و سوم بخوانیم، مخاطب متوجه می‌شود که بیت‌ها سر جای خود نیستند و روند روایت داستان برهم خورده است. اگرچه رعایت همگونی روندی در حکایت‌های منظوم ضروری است اما رعایت آن در غزل و مثنوی نیز خالی از لطف نیست.

بررسی همگونی روندی در غزل «یعنی چه» نشان از رعایت نسبی این همگونی در سرایش و چینش بیت‌ها دارد چراکه در بیت اول با موقعیت، موضوع و شخصیت نخست غزل و مساله‌اش - که نداشتن شناخت از معشوق (خداوند) است - آشنا می‌شویم. این سردرگمی در بیت‌های بعد تشدید می‌شود تا جایی که درست در میانه غزل یعنی بیت پنجم چالش اصلی رخ می‌نماید و شاعر به سرزنش خود می‌پردازد و سکوت کردن را روا نمی‌شمارد. از این بیت به بعد مفهوم «یعنی چه» نیز که تا پیش از این پرسشی بود، تغییر می‌کند و در بیت‌های بعد (به غیر از بیت هشتم) معنی انکاری یا تعجبی پیدا می‌کند. بنابراین چالش از بیت پنجم و میانه غزل شروع می‌شود و در بیت آخر به اوج خود می‌رسد.

**بیت آخر:**

**تو را اگرچه محال است در بغل گیرم**

**جنون تشنه چه داند محال یعنی چه؟**

شاعر در این بیت، با آنکه می‌داند وصال معشوق غیرممکن است با این حال آنقدر شیفته دیدار محبوب است و آنچنان عنان خود را به کف جنون داده که عنوان می‌دارد "من می‌دانم که رسیدن به تو محال است اما عنان من به دست جنونی است

که او، مفهوم واژه محال را نمی‌فهمد. بنابراین در پایان این غزل به همان سرگشتگی نخست شخصیت غزل و چه بسا سخت‌تر از آن می‌رسیم. شخصیت این شعر پیش از شروع غزل به نادانستن‌های خود پی برده و ساکت است اما در میانه روایت، تصمیم می‌گیرد سکوتش را بشکند و در پایان، وقتی مطمئن می‌شود که توانایی فهم مفاهیم به ظاهر ساده- اما پیچیده گذشته- را ندارد، نه تنها به نادانستن این مفاهیم می‌بالد بلکه جنون‌زدگی را به عاقل‌مابانه زیستن ترجیح می‌دهد و به جایی می‌رسد که مفهوم واژه محال را هم نادیده می‌انگارد و خود را به نادانستن می‌زند، زیرا چنین دانستن‌هایی او را به نتیجه مطلوبش نمی‌رساند، شاید گمان می‌کند معشوق، دیوانگی و رهایی او از بند واژه‌ها و مفاهیم را بیشتر می‌پسندد و اگر این چنین باشد، نزد او محبوب‌تر است. بنابراین شخصیت غزل با این آگاهی که «می‌داند که نمی‌داند» و با این پرسش وارد شعر می‌شود که «چرا نمی‌داند؟» او در میانه به خود نهیب‌هشیاری می‌زند و درمی‌یابد: «نمی‌تواند که بداند» و در پایان به این نتیجه می‌رسد: «می‌خواهد که نداند» چون دانستن، دست و پای او را خواهد بست. او در پایان (بر خلاف آغاز شعر) مجبور به ندانستن نیست بلکه ندانستن، را انتخاب می‌کند. همان طور که انتخاب می‌کند، محال را محال نداند. با این روند به نظر می‌رسد این غزل در رعایت همگونی روایی موفق بوده و داستانی را پیش ذهن مخاطب به تصویر کشیده که هم بر اساس نظریه ارسطو، آغاز و میانه و پایان دارد، هر بر اساس نظریه پراپ تغییر وضعیت از حالت متعادل به غیرمتعادل و دوباره بازگشت به حالت تعادل رخ داده است. هم بر اساس نظریه گریماس که ساختار طرح قصه را نتیجه تقابل‌های دوگانه می‌داند، در این غزل شاهد تقابل عقل و عشق، دانستن و ندانستن، سکوت و فریاد هستیم.

#### ۱۱- نتیجه

غالباً در هر مجموعه متشکل از اجزای به هم پیوسته، برقراری نظم و هماهنگی بین اجزاء به بهبود کیفیت مجموعه منجر می‌شود و شعر به عنوان یک ساختار برخوردار از عناصر درونی (معنایی) و بیرونی (صوری)، از این قاعده مستثنی نیست. پس هرچه بین اجزاء شعر هماهنگی بیشتری وجود داشته باشد، احتمال اینکه شعر از کیفیت بهتری برخوردار باشد، بیشتر است. بر این اساس، رعایت همگونی عناصر شعر -در گونه‌هایی که در این مقاله آمد- به گیرایی و رسایی شعر کمک خواهد کرد.

اگرچه خلق هنری و سرایش شعر، امری ذوقی است اما خالی از نظام و قاعده نیست. از این رو رعایت این قواعد هنگام سرایش شعر، شرط لازم برای دستیابی به شعری خوب و سنجیده هست اما کافی نیست. اینجاست که سنگینی بار معنا- به خصوص در شعر- به خوبی احساس می‌شود. از سوی دیگر، یک شعر پرمعنا اما بی‌قاعده نیز راه به گوهر مقصود نمی‌برد و کشتی شعر را به ساحل توفیق نمی‌رساند. آیا اگر اشعار مولوی در کتاب مثنوی- با محتوای کنونی- سرشار از کاستی‌های وزنی و قافیه‌ای و ساختاری بود باز هم می‌شد آن را شعری برجسته و متعالی دانست؟ بنابراین معنا و قاعده، دو بال برای پرواز و اعتلای شعرند که هریک بدون دیگری، شعر را به کمال لازم نمی‌رساند. با عنایت به الهامی و درونی بودن تراوش شعر در ذهن شاعر و پذیرش این نکته که کیفیت معنوی شعر، معیارپذیر و قاعده‌بردار نیست، هرچه هماهنگی عناصر درونی و بیرونی شعر بیشتر و همگونی عناصر شعر، بهتر رعایت شده باشد، می‌توان به گیرایی و رسایی شعر امیدوارتر بود. شاهد این مدعا رعایت گونه‌های همگونی عناصر شعر در شعر بزرگانی چون سعدی، حافظ، مولوی و فردوسی است که به ندرت می‌توان اثری از ناهمگونی در اشعار آنها یافت. بنابراین پاسخ ما به پرسش این پژوهش مثبت است و به نظر می‌رسد رعایت همگونی عناصر شعر بر گیرایی و رسایی شعر تاثیر مثبت دارد.

## منابع و ماخذ:

- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
- اخوان ثالث، (۱۳۷۶). بدعتها و بدایع نیما یوشیج چاپ سوم، تهران، زمستان.
- اخوت، احمد، (۱۳۸۲). ساختار و تاویل متن، جلد دو، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- «تحلیل و بررسی انگیزه‌های آفرینش شعر»، خادم الرسول، حسن رضا؛ گیتی فروز، علی محمد، (۱۳۹۴)، فصلنامه زیبایی شناسی ادبی، شماره ۲۴، صفحه ۸۲-۱۰۷.
- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۶۸)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات توس.
- پرین، لارنس (۱۳۷۶)، درباره شعر، ترجمه فاطمه راکعی چاپ دوم، تهران، اطلاعات.
- «جایگاه معنی در سبک شناسی شعر فارسی»، درگاهی، محمود، (۱۳۸۳)، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره: ۱۹۳، صفحه ۳۵-۵۴.
- دیجز، دیوید، (۱۳۷۳)، شیوه‌های نقد ادبی ترجمه محمد تقی (امیر) صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی، چاپ چهارم تهران، علمی.
- زرین کوب، عبد الحسین، (۱۳۵۷)، ارسطو و فن شعر چاپ اول، تهران، امیر کبیر.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- کالر، جانانان، (۱۳۸۲)، نظریه ادبی، فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.
- «نگاهی تازه به جایگاه نیما در شعر نو»، مجد، امید، (۱۳۸۹)، فصلنامه سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره: ۸، صفحه ۷۷-۹۴.