Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 15, No. 1, Spring and Summer 2025, 233-263
https://www.doi.org/10.30465/copl.2025.50810.4227

An Analytical Study of the Structural Deficiencies in the Avant-Garde Sonnet

Mohammadreza Nemati Yaychi[*], Mohammadreza Roozbeh[**]
Ali Nouri Khatoonabani[***], Mohammad Khosravi Shakib[****]

Abstract

The avant-garde *Sonnet*, whose earliest signs appeared in Persian poetry in the 1990s (1370s in the Iranian calendar), has been introduced under various designations, such as the form Qazal, postmodern Qazal, farāQazal, differential Qazal, automatic Qazal, and text Qazal, each of which embodies a particular aspect of avant-gardism within the Qazal form. The primary feature common to all these types is the alteration of the conventional structure and form of the classical Qazal, coupled with the claim of having created an innovative framework for the contemporary Qazal.

The most salient characteristics of this poetic movement include linguistic play, schizophrenic imagery, meaning-avoidance, narrative disruption, contestation of tradition, polyphony, breaking of form, irony and satire, use of colloquial vocabulary, and employment of obscene expressions. In avant-garde poetry, language revolts against itself, severs connections, and proceeds counter to convention. Established rhetorical hierarchies are dismantled, and formal ruptures and disjunctions create a novel order within disorder.

* PhD. candidate of Persian Language and Literature, Lorestan University, Mohammadreza.nemati1987@gmail.com
** Associate professor Department of Persian Language and Literature, Lorestan University (Corresponding author), rayan.roozbeh@yahoo.com
*** Professor Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, noori67@yahoo.com
**** Professor Department of Persian Language and Literature, Lorestan University, m.khosravishakib@gmail.com

Date received: 25/12/2024, Date of acceptance: 10/03/2025

In the poetry of most such authors, language and words are neither preserved in their previous form nor endowed with a wholly new form; rather than being revitalized, they are dismantled—although this linguistic disruption and verbal delirium are regarded by both the poets and their audiences as innovative and original instances of linguistic play.

The central question in the pathology of the avant-garde *Qazal*, and postmodern poetry more generally, is to what extent the norm-deviation or norm-defiance of poets in this movement—manifested through their departure from the rules of language and form—is justified, and whether there exists any governing principle or rule for such norm-breaking.

The weaknesses and afflictions of the avant-garde *Qazal* first manifest in the realm of language and, consequently, in the domain of thought, eventually affecting cultural, social, and aesthetic dimensions. Although innovation and the avoidance of repetition have always been valued in the literary history of any nation, such innovation—when lacking intellectual and cultural grounding and an appropriate context—tends to be destructive rather than constructive, resembling the *Bāzgasht-e Adabi* (Literary Return) period; with the difference that, in the latter, even if no progress in thought or content was achieved, at least the strength and grandeur of the language remained intact.

This article examines the structural shortcomings of the avant-garde Qazal and addresses the question of how such deficiencies have influenced the sales of Qazal collections associated with these movements. To investigate this question, the author designed a questionnaire, and the collected data were analyzed using SPSS statistical software and the one-sample t-test method. The findings indicate that altering the Qazal form and introducing inappropriate expressions alongside norm-breaking language are the most significant factors adversely affecting audience reception.

Keywords: Contemporary Poetry, Contemporary Sonnet, Avant- garde, Pathology, Structure.

Introduction

Avant-garde Sonnet has failed to achieve the success it merits, largely due to its ineffective engagement with audiences. This shortcoming often stems from poets' misguided interpretations of contemporary audience needs. Furthermore, poets' attempts to redefine a new poetic space—liberated from the semantic constraints of

the past—have, at times, inundated the language of poetry with an excess of novel ideas while indiscriminately discarding established norms. As a result, the language succumbs to the affliction of incoherence. Thus, when the rupture from semantic conventions is motivated solely by the rejection of past paradigms while neglecting the "principle of evolution," language deviates from its desired path and straysintfallacy.

Materials & Methods

This study employed library research to collect data on avant-garde Qazal and its associated shortcomings. To test the hypothesis and examine the impact of structural flaws in Qazal on serious poetry audiences, a questionnaire was designed and distributed between two groups using judgmental sampling.

The first group consisted of fifteen scholars specializing in contemporary Persian literature, while the second group included 45 visitors to the central bookstore of Saless Publication (specifically those seeking poetry books).

Questionnaire Structure

The questionnaire comprised three sections:

Demographic Information – Gender, age, and educational level.

Familiarity with Avant-Garde Qazal – Five questions assessing respondents' awareness of this poetic movement.

Impact of Structural Flaws on Reception – Questions evaluating how these flaws influence audience engagement with published works.

Validation & Data Analysis

Before distribution, the questionnaire was reviewed by ten experts in contemporary poetry and Qazal to ensure its validity. The collected data were analyzed using SPSS software, incorporating both descriptive and inferential statistical methods.

Discussion & Results

The reception of avant-garde *Qazal* warrants critical examination. Sales data of books associated with this movement reveal a lack of interest among general audiences, with minimal purchases or orders. This trend is further corroborated by the limited print runs of such works over the past two decades and low public turnout at poetry readings featuring these poets.

While multiple factors contribute to this phenomenon, the core question of this study is: What role have the structural and formal flaws of avant-garde Qazal played in this decline? The focus on structural and formal shortcomings is deliberate—these flaws are immediately visible to audiences, appearing at the forefront of the work. In contrast, linguistic and content-related deficiencies often remain unnoticed by the general public, who lack the tools to discern them.

Thus, the central hypothesis of this research is that the structural and formal weaknesses of avant-garde Qazal have significantly contributed to the erosion of its contemporary audience.

Conclusion

The avant-garde Qazal demonstrates significant structural deficiencies. Key issues include:

Alterations to the traditional Qazal form

Elimination or inconsistent use of rhyme schemes

Excessive reliance on suspended narratives and open-ended conclusions

These modifications have fundamentally compromised the classical structure of the Qazal.

Inferential analysis of our data reveals that serious poetry enthusiasts clearly perceive these structural flaws. Furthermore, the presence of such deficiencies has demonstrably diminished their engagement with avant-garde Qazal collections. The findings substantiate our core hypothesis that structural weaknesses constitute a primary factor in the declining reception of contemporary Qazal poetry.

Bibliography

Primary Sources (Poetry Collections)

Abumahboob, Ahmad. (2008). *Gahvare-ye Sabz-e Afra* . 2nd ed. Tehran: Saales.

Arjan, Bijan. (2003). *Rang-e Anar: Chand Barg-e She'r*. 1st ed. Tehran: Mo'assese-ye Farhangi-Honari-ye Mehr-e Tabaan.

Badii, Alireza. (2015). *Az Panjere-ha-ye Bi-Parandeh*. 6th ed. Tehran: Fasl-e Panjom.

Bahmani, Mohammad-Ali. (2013). *Majmoo'e-ye Ash'aar*. 2nd ed. Tehran: Negah.

Behbahani, Simin. (2019). *Majmoo'e-ye Ash'aar* . 10th ed. Tehran: Negah.

Khansari, Hadi. (2013). *Makhfi-yaneh Aasheghat Shodam*. 1st ed. Tehran: Nasira.

——. (2015). *Espaanyaa, Eshgh*. 1st ed. Tehran: Mahdi-ye Javan.

Monzavi, Hossein. (2012). *Majmoo'e-ye Ash'aar*. 3rd ed. Tehran: Negah.

Mousavi, Seyyed Mehdi. (2010). *Parandeh Koocholo, Na Parandeh Bood! Na Koocholo!*. 1st ed. Mashhad: Sokhan-Gostar.

——. (2014). *Baa Moosh-haa*. 4th ed. Tehran: Nimaaj.

——. (2018). Dalegh-Baazi-ye Jelo-ye Jookhe-ye E'daam. 1st ed. Sweden: Sayeha.

Mirzaei, Mohammad-Saeed. (2003). *Alvaah-e Solh*. 1st ed. Qom: Hamsaaye.

——. (2014). Dar-haa Bara-ye Basteh Shodan Aafarideh Shodand. 3rd ed. Tehran: Nimaaj.

——. (2014). *Mard-e Bi-Mowred*. 3rd ed. Tehran: Nimaaj.

——. (2016). *Yek Zan-e Kaamel*. 2nd ed. Tehran: Nimaaj.

——. (2017). *Farjaam*. 1st ed. Tehran: Cheshmeh.

Secondary Sources (Literary Criticism & Theory)

Edgar, Andrew, and Peter Sedgwick. (2008). *Mafaahim-e Bonyaadi-ye Nazari-ye-ha-ye Farhangi*. Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. 1st ed. Tehran: Aagah.

Hassan-Li, Kavous. (2019). *Goone-ha-ye Now-Avari dar She'r-e Mo'aaser-e Iraan*. 5th ed. Tehran: Saales.

Roozbeh, Mohammad-Reza. (2000). *Seer-e Tahavvol-e Qazal-e Faarsi*: Az Mashrootiyat ta Enqelaab. 1st ed. Tehran: Roozaneh.

Shafiei-Kadkani, Mohammad-Reza. (2011). *Advaar-e She'r-e Faarsi*. 6th ed. Tehran: Sokhan.

Saboor, Dariush. (2005). *Aafaaq-e Qazal-e Emrooz*. 1st ed. Tehran: Zavvaar.

Edited Volumes & Conference Proceedings

Delbari, Hassan. (2016). *Az E'tedaal-e Now-Kelaasik ta Takaane-ha-ye Post-Modern dar Qazal-e Emrooz-e Iraan*. In Proceedings of the 11th International Conference of the Persian Language and Literature Promotion Association, pp. 704–730.

Ghorbanpour-Dalivand, Somayeh. (2016). *Barrasi-ye Shakl-ha-ye Na-Mota'aaref-e Neveshtaari va Chaapi dar Qazal-e Post-Modern. In Proceedings of the 11th International Conference of the Persian Language and Literature Promotion Association*, pp. 854–875.

Theoretical & Reference Works

Alizadeh, Azizollah. (2016). *Farhang-e Tashrihi-ye Ism-ha*. 2nd ed. Tehran: Ferdows.

Cahoone, Lawrence. (2022). *Az Modernism ta Post-Modernism*. Edited by Abdolkarim Rashidian. 15th ed. Tehran: Ney.

Homaa'i, Jalal-al-Din. (1982). *Fonoon-e Balaaghat va Sanaa'at-e Adabi*. 2nd ed. Tehran: Toos.

Additional Critical Studies

Karimian, Kazem. (2007). *Seer-e Tahavvol dar She'r-e Emrooz*: Khaasse-ha va Shenaase-ha-ye Raftaari. 1st ed. Tehran: Firouzeh.

Mafi, Hossein. (2019). Barrasi-ye Seer-e Tahavvol-e Qazal-e Mo'aaser: Az Mashroot ta Post-Modern. 1st ed. Tehran: Fasl-e Panjom.

Samaee-Azar, Alireza. (2020). *Oj va Ofool-e Modernism*. 1st ed. Tehran: Nazar.

Zohrevand, Saeed. (2016). *Jaryaan-Shenaasi-ye She'r-e Dahe-ye Haftaad*. 1st ed. Tehran: Roozgaar.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۴

تحلیل آسیب‌های ساختاری غزل آوانگارد

محمدرضا نعمتی یایچی*

محمدرضا روزبه، علی نوری خاتونبانی***، محمد خسروی شکیب*****

چکیده

غزل آوانگارد که نخستین نشانه‌های آن در دهه هفتاد در شعر فارسی دیده شد، با نام‌های متعددی معرفی شده است. غزل فرم، غزل پست‌مدرن، فراغزل، غزل متفاوط، غزل خودکار، غزل متن و... که هرکدام بخشی از آوانگاردیسم در غزل را اجرا می‌کنند. اصلی‌ترین ویژگی همهٔ انواع این نوع از غزل این است که در ساختار و فرم عادی غزل کلاسیک تغییراتی را لحاظ کرده‌اند و مدعی ایجاد ساختاری نو و تازه در غزل امروزند.

این مقاله به بررسی آسیب‌های ساختاری غزل آوانگارد می‌پردازد و به این سؤال پاسخ می‌دهد که آسیب‌های ساختاری چه تأثیری بر فروش مجموعه‌غزل‌های مرتبط با این جریان‌ها داشته است. برای بررسی این سؤال از پرسش‌نامه‌ای که مؤلف ساخته استفاده شده است و با نرم‌افزار آماری spss و روش تی تست، تک متغیره داده‌ها تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که تغییر قالب غزل و آوردن الفاظ نامناسب و زبان هنجارشکن مهم‌ترین آسیب‌هایی است که بر اقبال مخاطبان تأثیر گذاشته است.

کلیدواژه‌ها: شعرمعاصر، غزل معاصر، آوانگارد، آسیب، ساختار

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، Mohammadreza.nemati1987@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان (نویسنده مسئول)، rayan.roozbeh@yahoo.com
*** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، noori67@yahoo.com
**** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان، m.khosravishakib@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰

۱. مقدمه

غزل آوانگارد به‌دلیل نداشتن ارتباط مؤثر با مخاطبان نتوانسته آن‌گونه که شایسته است، موفق عمل کند.

> این کاستی گاه ناشی از برداشت‌های نادرست شاعران از نیازهای امروزین مخاطب است. افزون بر این، زورآزمایی شاعران در بازتعریفِ فضایی جدید و به دور از قیدوبندهای معنایی گذشته، گاه با ورود بی‌رویهٔ ایده‌های نو و خروج بی‌مورد نُرم‌های کُهن، زبان شعر را گرفتار آفتِ نارسایی کرده است. بنابراین، درصورتی‌که گُسست از قواعد معنایی زبان، تنها با هدف کنار زدنِ هنجارهای گذشته صورت پذیرد و "اصل تکامل" نادیده گرفته شود، زبان از مسیر مطلوب دور می‌گردد و به بیراهه می‌رود. (کیانی و همکاران، ۱۳۹۶)

غزل آوانگارد از حیث مخاطب‌شناسی محل بررسی است. آمار فروش کتاب‌های غزل مرتبط با این جریان نشان می‌دهد که مخاطبان عام و مردم تمایلی به خرید و سفارش این کتاب‌ها نداشته‌اند. شمارگان کتاب‌های چاپ‌شده در دو دههٔ اخیر و آمار استقبال مردم از جلسات و نشست‌های شعرخوانی این گروه از شاعران نیز این مطلب را تأیید می‌کنند.

علل متعددی برای این موضوع می‌توان ارائه کرد، اما در این مقاله مسئلهٔ اساسی این است که آسیب‌های ساختاری و فرمی غزل آوانگارد در این ماجرا چه نقشی داشته است؟ تأکید بر آسیب‌های ساختاری و فرمی غزل از این روست که این آسیب‌ها در نگاه اول به چشم مخاطب می‌آید و در پیشانی کار مشاهده می‌شود، اما آسیب‌های دیگر مانند آسیب‌های زبانی و محتوایی بیشتر اوقات از نظرها پنهان‌اند و مخاطب عام توان تشخیص آن‌ها را ندارد. لذا فرضیهٔ اصلی پژوهش کنونی این است که آسیب‌های ساختاری و فرمی غزل آوانگارد تأثیر زیادی در ریزش مخاطبان غزل امروز داشته است.

آنچه در این مقاله بدان پرداخته شده است، تاکنون در پژوهشی مستقل بررسی نشده و هیچ پژوهشی به بررسی علل ریزش مخاطب غزل آوانگارد نپرداخته است، چه رسد به تحلیل نقش آسیب‌های ساختاری و فرمی در این ریزش؛ اما پژوهش‌هایی کم‌وبیش مرتبط با غزل آوانگارد انجام شده که ازآن‌جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

سیرتحول غزل فارسی: از مشروطیت تا انقلاب اسلامی، اثر محمدرضا روزبه، آفاق غزل امروز از داریوش صبور، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران از کاووس حسن‌لی، سیر تحول در شعر امروز: خاصه‌ها و شناسه‌های رفتاری از کاظم کریمیان، جریان‌شناسی شعر

دهۀ هفتاد از سعید زهره‌وند و بررسی سیر تحول غزل معاصر: از مشروطه تا پست‌مدرن از حسین مافی.

وجه اشتراک این کتاب‌ها، سعی در تعریف و برشمردن ویژگی‌های غزل پست‌مدرن از لحاظ فرمی و محتوایی و به‌ندرت، نشان دادن تفاوت‌های اساسی میان غزل پست‌مدرن و غزل سنتی و بررسی نوآوری‌ها، ساختار نحوی و بازی‌های زبانی رایج در آن است. در این میان عنوان کتاب کاظم کریمیان گمراه‌کننده است، چراکه موضوع آن فقط محدود به شعرنو بوده و کوچک‌ترین اشاره‌ای به "غزل مدرن" در آن وجود ندارد.

در زمینۀ غزل پست‌مدرن و آوانگارد ایران چندین عنوان مقاله نوشته شده است که تفاوت چندانی میان مبانی نظری و دیدگاه انتقادی آن‌ها به چشم نمی‌خورد؛ مقاله‌هایی مانند پست‌مدرنیسم در ادبیات و غزل فارسی از محمود طیب، بررسی شکل‌های نامتعارف نوشتاری و چاپی در غزل پست‌مدرن از سمیه قربان‌پور دلیوند، سبک‌شناسی غزل پست‌مدرن از محبوبه خراسانی، بررسی زبان و بازی‌های زبانی در غزل پست‌مدرن ایران از منوچهر اکبری و مهتاب سالاری، از اعتدال نوکلاسیک تا تکانه‌های پست‌مدرن در غزل امروز ایران از حسن دلبری، نقدی بر غزل پست‌مدرن از سمانه جعفری، گفتمان‌شناسی شعر پست‌مدرن ایران از قدسیه رضوانیان و احمد خلیلی، بررسی ویژگی‌های ادبیات و سینمای پست‌مدرن از فریده آفرین، گفتمان و عناصر پست‌مدرن در اشعار سیدمهدی موسوی. به‌استثنای چهار مقاله از میان این مقالات، دیگر مقالات یادشده جز عنوانشان تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند و حتی این تفاوت نداشتن در نوع نگرش نسبت به این مقوله، به مثال‌ها نیز سرایت کرده است. نکتۀ مشترک در این مقالات اتفاق‌نظر دربارۀ غلبۀ تخریب بر سازندگی و شکوفاییِ این جریان به انحراف کشیده شده است.

در این مقاله برای جمع‌آوریِ داده‌ها و آسیب‌های غزل آوانگارد از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. برای اثبات فرضیه و بررسی تأثیر آسیب‌های ساختاری غزل بر مخاطبان جدی شعر، پرسش‌نامه‌ای طراحی و بین دو گروه از افراد براساس روش نمونه‌گیری قضاوتی پخش شد. گروه اول پژوهشگران حوزۀ ادبیات معاصر(پانزده نفر) و گروه دوم مراجعه‌کنندگان به کتاب‌فروشی مرکزی نشر ثالث (۴۵ نفر؛ آن‌هایی که در جست‌وجوی کتاب های شعر بودند). پرسش‌نامه حاوی سه بخش است. بخش نخست اطلاعات جمعیت شناختی چون جنسیت، سن و میزان تحصیلات. بخش دوم حاوی پنج سؤال که میزان آشنایی فرد با جریان غزل آوانگارد را می سنجد. بخش سوم سؤالاتی مرتبط با تأثیر

آسیب‌ها بر استقبال مخاطبان از کتاب‌ها را شامل می‌شود. پرسش‌نامه پس از طراحی به ده نفر از متخصصان شعر و غزل معاصر نشان داده شد و روایی آن مورد تایید ایشان قرار گرفت. برای تحلیل و بررسی داده‌های حاصل از پرسش‌نامه، از نرم افزار آماری spss و روش های آمار توصیفی و استنباطی استفاده شده است.

۲. تعریف آوانگارد

تعریف واژه آوانگارد کمی چالش‌برانگیز است. زیرا امروزه معنای اولیه خود را از دست داده و به‌طور قراردادی در حوزه‌ای به کار می‌رود که تناسب چندانی با خاستگاه ابتدایی آن ندارد.

آوانگارد (Avant-Garde) واژه‌ای مرکب و اصطلاحی نظامی بود که از آن برای توصیف گروه کوچکی از سربازان بسیار ورزیده استفاده می‌شد که جلوتر از سایر افراد هنگ، برای یافتن مسیرها و هشدار در مورد خطرات احتمالی، حرکت می‌کردند. "آوانگارد" از نظر لغوی به‌معنای گروه یا لشکر پیشتاز است. (فرهنگ مریام و وبستر:۲۰۲۲)

> آوانگارد برای اولین بار در قرن نوزدهم توسط "آنری سن‌سیمون" در توصیف هنرمندانی استفاده شد که فراتر از زمان خود بودند. "هنر آوانگارد" به هنری اطلاق می‌شود که عرف و هنجارهای رایج و سنتی را در هم می‌شکند و نگاهی نو و تازه به مقولهٔ هنر دارد. پیشرو بودن وتجربه‌گرایی در هنر، طوری که محصول یا اثر خلاف یا خارج از جریان رایج و قابل‌فهم روز باشد و معیارهای رایج و عامه‌پسند و به‌ویژه هنر مصرفی و تجاری، نتواند آن را هضم و فهم کند و بپسندد، تعریف آوانگاردیسم از دیدگاه هنری آن است. (سمیعی آذر، ۱۳۹۹: ۶۲)

آوانگارد از لحاظ ریشه‌شناسی نیز مرکب است از دو واژهٔ (Avant) به معنی دوتایی و (Gard) به معنی نگهبان. بخش نخست این واژه بر قلت و بخش دوم آن بر کثرت دلالت دارد؛ تضادی که با توجه به مفهوم کنایی این اصطلاح، توجیه‌پذیر است. این اصطلاح استعاری که امروزه به هر گروهی ـ به‌ویژه هنرمندان ـ که خود را نوآور و جلوتر از اکثریت مردم می‌دانند و نیز به جنبشی هنری‌سیاسی که بر پایهٔ تجربه‌گرایی ومحوریت تجربه بنا شده اطلاق می‌شود، در گذشته به پیش‌قراولان و طلایه‌داران ارتش فرانسه اشاره داشت. معنایی که امروزه به‌کلی دگرگون شده و«استفاده از آن جز در مورد نوع خاصی از آثار هنری که ماهیتی تجربی، رادیکال و نوآورانه دارند، غریب می‌نماید. در فرهنگ‌های لغت

فقط دو واژهٔ آوانگاردیسم و آوانگاردیست از این ریشه مشتق شده است.» (علیزاده، ۷۷:۱۳۹۵)

پیشرو بودن در آوانگاردیسم، بیانگر گرایشی است که هنجارهای پذیرفته شده در اجتماع را ـ عموماً در حیطهٔ فرهنگ ـ به چالش می‌کشد.

> مفهوم وجودی آوانگارد از نظر برخی، یکی از ویژگی‌های اصلی نوگرایی به شمار می‌آید که جدا از پست‌مدرنیسم است. بسیاری از هنرمندان در دوران مدرن و هم‌چنین در عصر حاضر، خود را به نوعی مرتبط با جنبش‌های پیشرو دانسته‌اند. از جنبش دادائیسم گرفته تا پست‌مدرنیست‌ها، و نیز شاعران زبان ...(ادگار و سجویک، ۳۱:۱۳۸۷)

به‌طور کلی آوانگارد قرار است به‌معنای "فراتر از زمان" باشد؛ بنابراین منطق حکم می‌کند که مردم به مقداری زمان برای شناسایی فردی نیاز داشته باشند که اصطلاحاً "فراتر از زمان خود" است یا قرار است فراتر از زمان خود باشد. آوانگارد در دوران ظهور بیشتر جنبش‌های تاریخی جریان‌ساز، راهی برای مخالفت با شیوهٔ مرسومِ نگاه به هنر و به چالش کشیدن غالب نظریات هنری حاکم بر فضای جامعه، به‌ویژه از نوع آکادمیک آن محسوب می‌شد.

۱.۲ آوانگاردیسم در غزل

پس از انقلاب‌های صنعتی اروپا و آغاز عصر مدرن، ایران نیز مانند سایر کشورهای جهان سوم میل به خردگرایی، پیشرفت، آگاهی و شناخت در علم و فناوری و سیاست و خرافه‌زدایی را در خود احساس کرد؛ اما جامعهٔ ما نه مانند کشورهای پیشرفتهٔ اروپایی صنعتی شد و نه سنت‌گرایان در برابر تجدد و نوخواهی نرمش نشان دادند. بنابراین گروهی از روشن‌فکران بر آن شدند که بین سنت و تجدد سازگاری ایجاد کنند تا هم از قافلهٔ تمدن جدید عقب نمانند و هم سنت‌ها را حفظ کنند. در نتیجه جامعه و به تأسی از آن ادبیات و شعر ما هیچ‌گاه به معنای واقعی طعم مدرنیته را نچشید، چراکه پذیرفتن مدرنیته مستلزم رهایی کامل و همه‌جانبه از قید همهٔ اصول کهن و سنت‌ها بود.

> صاحب‌نظران تأکید می‌کنند که توسعه باید همه‌جانبه باشد. چنان‌چه جامعه تنها در حوزهٔ اقتصادی رشد کند و رشد فرهنگی در آن نباشد و چنانچه عناصری از جامعه پیشرو و عناصری عقب‌افتاده بمانند، آن جامعه دچار بحران می‌شود. برای نو شدن

راستین شعر هم باید همهٔ عناصر هماهنگ با هم تغییر کنند تا شعر به کاریکاتور کلامی شبیه نشود.(حسن‌لی، ۱۶:۱۳۹۸)

غزل فارسی نیز هم‌سو با تحولات جامعه در اواخر دهه‌های چهل و پنجاه، تغییراتی را در فرم و محتوا از سر گذراند. شاعران نواندیش در این سال‌ها، نهایت تلاش خود را در راستای پیوند شعر سنتی ـ به‌ویژه قالب غزل که موضوع اصلی بحث ما است ـ و شعر نو انجام دادند که این سبک از غزل به نئوکلاسیک موسوم است. منوچهر نیستانی، حسین منزوی، سیمین بهبهانی و محمدعلی بهمنی، نخستین و شاخص‌ترین این افرادند.

نیستانی در ویژگی‌های فرمی (ساختاری) طلایه‌دار این دوره بوده است. تأثیرپذیری او از نیما در شکل نوشتاری غزل، کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها، استفاده از جملات معترضه، ایجاد فصل‌بندی در غزل به تأسی از شعر نو، بهره بردن از جلوه‌های دیداری (کانکریت) و ایجاد سکته‌های وزنی آگاهانه از مهم‌ترین نوآوری‌ها و شاخص‌های شعری او است. شعرهای سنتی او هرچند بخش اندکی از مجموعه‌اشعار او را تشکیل می‌دهند، از نظر مضمون‌پردازی، فرم، شکل روایت و ابتکاراتی که شاعر در شکل بیرونی و درونی غزل ایجاد کرده بی‌سابقه است. ابیات زیر نمونه‌ای از این ابتکارات است:

آن طرف، هرچه دل‌انگیز تو را بود، تو را
آسمان، سقف پرآویز تو را بود، تو را
جنگلی سبز ـ پر از خاطره و خط و خطر ـ
بی‌محابا، خطرانگیز، تو را بود، تو را!
مثل یک باغ
ـ که انبوه
که ابهام در او ـ
زردی بی‌غش پاییز تو را بود، تو را...

(نیستانی، ۲۷۰:۱۳۹۳)

وقتی سخن از سیمین بهبهانی به میان می‌آید، بی‌درنگ بحث وزن هم پیش کشیده می‌شود... می‌دانیم که یکی از مباحث شعر نو وزن‌های نیمایی است؛ یعنی شیوه‌ای که با نام نیما آمیخته و عجین شده است. به گمان من می‌توان چیزی دیگر را نیز تحت عنوان "وزن‌های سیمینی" در ادبیات معاصر مطرح کرد. (ابومحبوب،۱۳۸۷: ۱۰۵)

سیمین بهبهانی با سبک نوشتاریِ ملهم از نیستانی، ابداع وزن‌های بکر و تازه و استفاده از اوزان عروضی غریب و بی‌سابقه در غزل، نقش محوری و پررنگی در این تحولات ایفا کرد و به نیمای غزل شهرت یافت. تجربیات او با مجموعهٔ *مرمر* (۱۳۳۶–۱۳۴۱) آغاز شده، با *رستاخیز* (۱۳۴۱–۱۳۵۲) و *دشت ارژن* (۱۳۶۰–۱۳۶۲) ادامه پیدا کرده و درنهایت با چاپ مجموعهٔ *یک دریچه آزادی* (۱۳۶۲–۱۳۷۴) به اوج پختگی و ثبات می‌رسد. در واقع در خلال سطرها و ابیاتِ مجموعه‌های بعدی، با یک "بهبهانی" تثبیت‌شده، به‌عنوان شاعری جریان‌ساز مواجهیم. ابیات زیر چند نمونه از طبع‌آزمایی‌های او در اوزان نامتعارف و ابتکاری است:

تب تب تب طبلی می‌کوفت در شاهرگ توفان‌ها
خط خط خط کج‌راهی بود در معرکهٔ باران‌ها

(بهبهانی، ۹۶۷:۱۳۹۸)

تقطیع این غزل نشان می دهد که وزن مورداستفادهٔ شاعر تازگی دارد.

مفعولن مفعولن فع | مفعولن مفعولن فع
مفعولن مفعولن فع | مفعولن مفعولن فع

و نگاه کن به شتر آری که چگونه ساخته شد، باری نه ز آب و گل که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری

(همان، ۹۶۹)

این مطلعِ یکی از معروف‌ترین غزل‌های بهبهانی است و تنوع وزنی دو مثال دیگر را ندارد، اما او از تکرار گریخته و با ایجاد تغییری جزئی در ارکان عروضی، به جای چهار متفاعلن در هر مصراع (بحر کامل) از یک متفاعلن، یک فعلاتن و یک فع استفاده کرده است. متفاعلن فعلاتن فع| متفاعلن فعلاتن فع

حسین منزوی در زمینهٔ فرم غزل تجربیاتی از قبیل تجربه‌های بهبهانی، اما کم‌دامنه‌تر و محتاطانه‌تر دارد. در حوزهٔ فرم و وزن، نقش او فقط به افزودن و کاستن هجاها در چند غزل محدود می‌شود. غزل‌هایی که با استقبال جامعهٔ ادبی مواجه شد. بیت زیر نمونه‌ای از رفتار منزوی درحوزهٔ وزن غزل است:

زنی که صاعقه‌وار آنک ردای شعله بـه تـن دارد
فرو نیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد

(منزوی، ۷۶:۱۳۹۱)

لازم به ذکر است منزوی در پاورقی این شعر به تازه بودن وزن اشاره می‌کنـد کـه ایـن تصور او اشتباه است؛ چراکه اوزان دوری در شعر فارسی پرکاربردند و تفـاوت ایـن غـزل فقط افزودن یک هجای بلند به دو رکن پایانیِ هر مصراع است. یعنی یک "فع" بـه انتهـای هر نیم‌مصراع افزوده شده است.

مفاعلن فعلاتن فع| مفاعلن فعلاتن فع
مفاعلن فعلاتن فع| مفاعلن فعلاتن فع

محمدعلی بهمنی نیز سهم بسزایی در تغییرات ساختاری غزل، به‌ویژه در حوزهٔ نگارشی آن دارد. آشنایی دقیق بهمنی با شعر نیمـایی، سـرودن شـعر در قالـب نیمـایی «ایـن خانـه واژه‌های نسوزی دارد» و ارتباط نزدیک او با منوچهر نیستانی به او کمک کرد تا بـا اعمـال تغییرات اساسی در شیوهٔ نگارش غزل و استفاده از علایم نگارشی، گام بزرگی در این زمینه بردارد. او در مقدمهٔ کتاب *من زنده‌ام هنوز و غزل فکر می‌کنم* ضمن توضیحات مختصـری در مورد نگارش غزل، با صراحت خود را وام‌دار شیوهٔ نگارشی نیستانی معرفی می‌کند.

سـؤال کـرد از آغـاز سـال تأسیسـم و خواست کودکی‌ام را به‌شرح بنویسم

نوشتم:

از همهٔ کودکی فقط مادر
کمی به‌خاطر من هست و غربت خیسم

به اخم گفت که:

از نوجوانی‌ات

(با مکث)

نوشتم:

آه... چه آسان فریفت ابلیسم

(بهمنی، ۶۸۴:۱۳۸۹)

باید افزود در سیر تحول غزل فارسی در این دو دهه، افرادی چون ولی‌الله درودیان، نوذر پرنگ، بهمن صالحی گیلانی و محمد ذکایی نیز تأثیرگذار بودند.

با پایان یافتن جنگ ایران و عراق و فضای خاصش، پس از یک دورهٔ کوتاه هجوم غزل‌های نوستالژیک که گاهی هم جنبهٔ اعتراضی داشت، جریان نئوکلاسیک را دچار رکود کرد. از سویی دیگر توجه غزل‌سرایان جوان به زبان‌شناسی و فلسفه، در راستای ترجمهٔ نظریات و آثار اندیشمندان ساختارگرا و پساساختارگرا و هم‌زمانی این مسئله با نزدیک شدن شاعران غزل‌سرا و سپیدنویس به یکدیگر و درعین‌حال حضور انبوه غزل‌های تکراری و متوسطی که روانهٔ بازار می‌شد، باعث شد نیاز به ایجاد تغییراتی بنیادین در این قالب شعری احساس شود. (موسوی، ۱۳۸۴)

۲.۲ غزل آوانگارد در دههٔ هفتاد

غزل آوانگارد در دههٔ هفتاد با نام‌های متعددی ارائه شد. غزل فرم، غزل پست‌مدرن، فراغزل، غزل متفاوط، غزل خودکار، غزل متن و... که هرکدام بخشی از آوانگاردیسم در غزل را اجرا می‌کنند. به‌عنوان مثال فراغزل که اولین نمونهٔ آن در کتاب *رنگ انار* بیژن ارژن دیده شد، «شیوهٔ نوشتنش همان شیوهٔ نیمایی است. با این تفاوت که قالب نیمایی با کوتاه و بلند شدن افاعیل عروضی به وجود می‌آید و فراغزل با کوتاه و بلند شدن جمله‌ها.» (ارژن، ۱۳۸۲) ابیات زیر بخشی از یک فراغزل بلند است:

ماندیم و ماندند آشنایان
دیگران هم
رفتند مثل بادبادک
آسمان هم
با کله‌های باد کرده آشنا بود
بر سینه‌شان بگرفت
تا رنگین‌کمان هم
دروازه‌ای سازد
میان آسمان‌ها
تا بادبادک‌های رنگی جوان هم
داخل شوند و قصر آن‌ها را ببینند

داخل شدند این دوستان مهربان هم

(ارژن، ۱۳۸۲: ۹)

گروه‌های دیگر که می‌توان آن‌ها را ادامهٔ فرایند طبیعی شعر نئوکلاسیک دانست، با عناوینی چون "غزل فرم" و "غزل روایی" شناخته می‌شوند و در واقع به شعر سپیدی می‌اندیشند که در قالب وزن و قافیه قرار گرفته باشد. گروهی که بعدها در جریان‌هایی چون "غزل پست‌مدرن" و "غزل متفاوط" ادامه یافتند.

> شاعران این جریان‌ها با ادعای پرهیز از اشرافیت زبان ادب، استفاده از زبان رایج گفتار، چندصدایی، تکثرگرایی، کلان‌فکری، پرهیز از شیوهٔ بیان و توصیف در شعر نوقدمایی، بهره‌گیری از امکانات هنر مدرن معاصر (داستان نو، تئاتر پیشتاز، سینمای موج نو و ...)، روی آوردن به ابهام معناگریز، روایت‌مداری، طنز تلخ و عصبی و ...(روزبه، ۱۳۸۸:صص ۳۲۰ و ۳۲۱)

توانستند نسبت به پیشینیان خود شعرهایی متفاوت بسرایند. اولین چیزی‌که در عنوان‌هایی چون "غزل پست‌مدرن" به‌چشم می‌آید، غرابت و ناسازی اجزای آن است، اما همان‌طور که تولستوی می‌گوید: «خانواده‌های ناساز جالب‌تر هستند.» (کهون، ۱۹:۱۳۹۹) غزل پست‌مدرن، تناقض آشکاری است که به قالب اصیل غزل دهن‌کجی می‌کند. شهرت شعر فارسی در غزل است و ما نباید آن را تهی کنیم. اگر نوآوری هم صورت می‌گیرد باید اعتدال را رعایت کرد. با فرم‌گرایی و روایت فقط به غزل آسیب می‌زنیم. (یاسمی،۱۳۸۶: الف، همین فردا بود، فصل‌نامهٔ غزل پست‌مدرن، ش۱) موسوی در توضیح این تناقض گفته است:

> در ترکیب غزل پست‌مدرن، واژهٔ غزل به‌عنوان مجاز جزء از کل همهٔ قوالب کلاسیک و ملتزم به چهارچوب قرار گرفته است. با این تعریف، همهٔ آن‌چه در این مباحث پیگیری می‌شود می‌تواند در قوالبی مانند قصیده، مثنوی و غیره رخ دهد. (شناسه‌های غزل پست‌مدرن، ۱۳۸۴)

۳.۲ غزل مدرج و غزل متن

در اواسط دههٔ هفتاد غزلی باب شد که قصد داشت کل ابیات را موقوف‌المعانی کند و سپس از این هم فراتر رفت و ساختار نحوی خود را طوری ارائه داد که مصراع دوم در هر

بیت با اتصال به مصراع اول بیت بعدی کامل می‌شد و به‌تنهایی فاقد معنا بود. شبیه چنین فرمی البته پیش‌تر در ادبیات کلاسیک ما امتحان شده بود و در آثار شاعرانی نظیر "سوزنی سمرقندی" نمونه‌هایی از این تجربه یافت می‌شود. همین روش گروهی از شاعران را بر آن داشت تا غزل را به‌شکلی کاملاً متفاوت بنویسند. این نوع نگارش و چینش واژگان غزل را بیشتر شبیه یک متن ادبی می‌ساخت. در این نوع غزل با اینکه شاعر به وزن و قافیه مقید است، اما قافیه دیگر زنگ شعر محسوب نمی‌شود و وزن به‌راحتی قابل تشخیص نیست.

> نخستین چیزی که مخاطب غزل متن با آن روبه‌رو می‌شود شکل ظاهری آن است که نسبت به آنچه در نوشتن عادی غزل مرسوم است، متفاوت دیده می‌شود. این در حالی است که شعر همچنان پایبند وزن و قافیه و سایر اصول است و تغییرات ظاهری به واسطهٔ تکنیک‌های مختلفی در سرایش و نوع کاربرد آن‌ها به وجود می‌آید. (معارف‌وند، ۱۳۹۴: ۸۲)

مهم‌ترین ویژگی این نوع غزل‌ها استفاده از تکنیک مدرج است که در اشعار عربی به‌دلیل نظام شعری آن‌ها که بر اساس بیت و نه مصراع شکل گرفته، بسیار مرسوم است.

> مدرج کلمات در حالی شکل می‌گیرند که نیمی از کلمه در یک مصراع و نیم دیگر آن در مصراع بعدی بیاید.
>
> چه خوب بود که اصلاً به شکل ماه نبو ـ دَنَت شبیه نبودن نبود آدم کو
>
> رهم برای "تو" بودن عصا به دست نمی ـ گرفت، نفس ندیدن اگر نشانهٔ خو
>
> مدرج جمله نیز به همان صورت شکل می‌گیرد با این تفاوت که نیمی از جمله در مصراع یا بیتی آمده و ادامهٔ آن در مصراع یا بیت بعدی می‌آید؛ این شکل سرایش در اشعار فارسی متداول‌تر است و به آن موقوف‌المعانی می‌گویند. (معارف‌وند، ۱۳۹۴: ۸۶)

همین مسائل دست شاعر را باز می‌گذارد که غزل را به شکل نثر بنویسد و با این نوع نگارش تشخیص وزن و قافیه به‌راحتی میسر نمی‌شود.

«دریا شروعی بود، کشتی‌ها اهانت‌هایی که ماهی‌گیرها را با حقارت وادار می‌کردند گاهی دست‌خالی با خشم برگردند، ماهی‌ها اسارت در تورها را تجربه کردند. ملاحان به زندگی در آن غروب تلخ عادت ...» (همان، ۱۰۳)

اگر این متن را به شکل معهود و شناخته‌شده‌اش برگردانیم چنین می‌شود:

دریا شروعی بود، کشتی‌ها اهانت هایی که ماهی‌گیرها را با حقارت

وادار مـی‌کردنـد گـاهی دسـت‌خـالی　　بـا خشـم برگردنـد، مـاهی‌هـا اسـارت
در تورهـا را تجربـه کردنـد، مـلا　　حان به زندگی در آن غروب تلخ عادت ...

در بیشتر این نوع غزل‌ها، به‌ویژه آن‌هایی که قافیه با ابتدای بیت بعد مدرج می‌سازد، بـه اجبار غزل با قافیه‌ای دیگر پایان می‌پذیرد. مانند مقطع همین غزل که پایانش چنین است:

هایی که قبل از خواب ماهی‌گیرها در　　یا را بـه تـرس تورهاشـان مـی‌گرفتنـد

۳. آسیب‌های ساختاری و فرمی

برخی صاحب‌نظران دو شکل یا ساخت برای شعر قائل‌اند: "شکل بیرونـی یـا ظـاهری" و "شکل درونی" یا "فرم ذهنی". اما در این مقاله مراد ما از قالب و فرم فقط جنبهٔ صوری آن است که مسلماً شامل قافیه و ردیف نیز می‌شود؛ زیرا شکل درونی یا فرم ذهنی، مربوط بـه محتوای اثر است نه شکل یا قالب آن. باید در نظر داشت تفـاوت ایـن دو دیـدگاه اهمیـت چندانی ندارد، چراکه فرق چندانی در اصل موضوع ایجاد نمی‌کند و تنها تفاوت ایجادشـده این خواهد بود که در پژوهش‌های مربوط به جریانات شعری مختلف در هر دوره، تجزیـه و تحلیل این عناصر ذیل بخش "بررسی محتوایی" آثار قرار خواهد گرفت و نـه "بررسـی ساختاری" آن‌ها.

۱.۳ تغییر قالب

«علمای بلاغت در این اصل متفق‌اند که غزل باید دست‌کم پنج بیت داشته باشد و زیر پـنج بیت نباشد. اگر چهار بیت باشد، نیم‌غزل است و کم‌تر از این را به‌نام غـزل نشاید خوانـد.» (همایی، ۱۲۵:۱۳۶۷)

مواردی از کوتاه شدن طول غزل و کمتر شدن شمار ابیـات آن در غـزل‌هـای آوانگـارد برخی از شاعران این جریان دیده می‌شود:

آقا شما که خانـه نبودیـد آمدنـد　　آقا درست قبل شب عـید آمدنـد
آقا درست موقع من عاشق تو... نه!　　آقا درست موقع تـردیـد آمدنـد
آقا تمام پنجـره را مـه گرفته بـود　　آقا کسی ندید... فقط دیـد: آمدنـد

(موسوی، ۱۹۲:۱۳۸۹)

مردی میان آتش و دود ایستاده بود آن‌سوی شیشه‌های کبود ایستاده بود
تو ایستاده بودی و در چشم‌های تو دریایی از سکوت، عمود ایستاده بود
در چارراه گم‌شده مردی کنار تو در ساعتی که زنده نبود، ایستاده بود

(میرزایی، ۶۸:۱۳۹۳)

سکوت کشتی‌ها، وقت صحبت دریا سکوت دریا، در های و هوی کشتی‌ها
پرندگان، چمدانی بر آب، دستی سرد سکوت کشتی‌ها، لالمانی دریا

(میرزایی، ۳۲:۱۳۹۳)

از نظر کمی تغییر قالب غزل را به‌عنوان یکی از آسیب های فرمی غزل می‌توان به دو گروه تقسیم کرد. نخست آن‌هایی که مانند چند نمونهٔ بالا در تعداد ابیات نسبت به کمیت استاندارد غزل (حداقل پنج بیت) نقصان ایجاد می‌کنند. این گروه بخش کوچکی را شامل می‌شود و بسامد چندانی ندارد و دوم وجود گاه‌گاه بیت‌های عیناً تکراری و از نظر تعداد، بیش از حد متعارف و مرسوم در این غزل‌هاست که ما جهت سهولت در انتقال مقصود، این نوع خروج از هنجارها را به دو بخش طولی (عمودی) و عرضی (افقی) تقسیم و نام‌گذاری کرده‌ایم. پیداست که منظور از بخش اول فزونی شمار ابیات و از بخش دوم طویل بودن اوزان و در نتیجه بلندی مصراع‌ها است .

شهر، زندان خفته در باران من یگانه فراری زندان
همه مردم به خواب و من تنها مانده بودم به راه گورستان

...

آسمان جلوه‌گاه روحم بود راز آمیز و ژرف و بی‌پایان

(میرزایی، ۱۳۹۳: ۵۳-۵۷)

این غزل‌قصیده، عنوانی که خود شاعر هم در پاورقی بر آن صحه گذاشته است:«غزل‌قصیده عنوانی بود که شاعر و منتقد معاصر زنده‌یاد علی حاج‌حسینی روغنی "آژنگ" در سال‌های دههٔ هفتاد، آن را به سبک غزل‌های من اطلاق کرد.» (همان) بیست‌وسه بیت دیگر ادامه پیدا می‌کند. البته باید افزود که توضیح شاعر در پاورقی، در چاپ اول کتاب (انتشارات کانون، ۱۳۷۶) وجود ندارد و در چاپ‌های بعدی اضافه شده

است. اینک نمونه‌ای دیگر از "غزل‌ـقصیده" که در مجموعهٔ *الواح صلح* چاپ شده و شامل بیست‌وچهار بیت است، با عنوان "و ناگهان قطعات موازی باران!" را ذکر می‌کنیم:

تـو خوانده نیستی ای هـر نوشتـه را تـأویـــل! تو قصـه نیسـتی ای هـرچـه قصـه و تمثیـل!
کی از نوشته شدن می‌رسی به خوانده شـدن؟ اشـــارت ازلـــی، ای ابـــد تـو را تـأویـــل!
تمـــام قـصـهٔ مـن بـاطـــل ابـاطیـــل اسـت ای افـعل الفعـــلاء الفـعـــول فـــی التفعیـــل!

(میرزایی، ۱۳۸۲:۱۹-۲۳)

ظاهراً ایرادها و آسیب‌های بخـش طـولی بـا نـام‌گـذاری و ابـداع قالـب‌هـایی کـه بـه "غزل‌ـقصیده" و "غزل‌ـمثنوی" موسوم‌اند، برطرف شده است. ناگفته پیداست کـه اطـلاق چنین عناوینی نه‌تنها دردی از شعر معاصر دوا نمی‌کند، بلکـه فقـط تـوجیهی اسـت بـرای پرگویی و بعضاً مهمل‌بافی شاعرانی که در مقابل وسوسه‌انگیز بودن قافیه‌هـای سـاده تـاب ایستادگی ندارند و کیفیت را فدای کمیت می‌کنند.

اســمی کــه نیســت بعــد ســوار قطــار بــود ای یـار، ای یگانـه‌تـرین یـار... [یـار بـود؟!]
آن ساک کهنه شامل یک مشت [چی؟ کتاب؟!] پایـــان احمقانـــهٔ یـــک انتظـــار بـــود

...

کـــه روی تخـــت در بغـــل منشـــی عزیـــز مشـــغول عشـــق‌بـــازی بعـــد ناهـــار بـــود
مـرد بـدون اسـم نمـاد کـه بـود؟! [خـب ...] ایـــن جملـــه‌هـــای آخـــر روی نـــوار بـــود

(موسوی، ۱۳۹۳: ۶۱-۶۵)

در این نمونه و نمونه‌های بسیاری از این دست شاهد لغزش‌های وزنی نیز هستیم که در صورت آشکار بودن و به‌اصطلاح سکته داشتن، شاعر خود را موظف به توضـیح دانسـته و در پاورقی به تعمدی بودن خروج از وزن اشاره کرده و در سایر موارد که ایراد وزنی کمتـر به چشم می‌آمده از توضیح در پاورقی صرف‌نظر کرده است!

اتوبوس بی‌حرکت، اتوبـوس طـولانی بوی گند پا و عرق... تپه‌های انسانی...
بوی اعتراض خفه، عاشقان یک‌طرفـه قاتلین بالفطره بـین ایـن همـه جـانی

...

اتوبوس شرمنده، غرق خـواب رانـنـده　　یک مسیر بی‌مقصد، جاده‌های طولانی
ای رفیق شاعر من، آخرین مسافر مـن　　در تو بـاد مـی‌آیـد... ابتـدای ویرانـی

(همان، ۱۱۲-۱۱۶)

دو نمونهٔ دیگر از غزل بلند یا غزل‌ـقصیده از موسوی و کتاب *با موش‌ها* که البتـه طبـق معمول در کتاب‌های دیگرش هم تکرار شده است. همان‌طور که مشاهده می‌شود، قافیه‌های هر دو غزل بسیار ساده و در دسترس و از قبیل قافیه‌هایی است که در بیشتر قصـاید قـدیم هر دوره‌ای از ادبیات فارسی دیده مـی‌شـوند. غـزل نخسـت "بیسـت‌وپـنج" و غـزل دوم "بیست‌وهشت" بیت دارند.

ای دختری که آمده‌ای از ستاره‌ها با دختران شهر دربارهٔ غریبی من گفت‌وگو مکن
وقتی که مست می‌گذری از پیاده‌رو در چشم خیس من نوک بلند چتر خودت را فرو مکن
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۱۶).

در این بخش و از منظر آسیب‌های عرضی با مصراع‌هـای چنـان بلنـدی مـواجهیم کـه به‌نوعی یادآور"بحرطویل" هستند. در برخی از این اشعار با استفاده از قافیـهٔ میـانی وزن و آهنگ بیشتری به شعر بخشیده شده که یادآور غزلیـات بلنـدتر دیـوان شـمس اسـت و در بسیاری موارد دیگر مانند بیت بالا، به این امر توجه نشده و بلندی مصراع‌ها بـدون داشـتن قافیهٔ میانی، آن‌ها را به نثر و جمله‌های خبری متداول تبدیل کرده است.

قالب دیگری که پیش‌تر به آن اشاره شد، غزل‌ـمثنوی است که به‌ویژه در آثـار موسـوی فراوان دیده می‌شود. در این قالب شاعر تا هر جا که خواست یا به‌عبارت دقیـق‌تـر تـا هـر جایی که توانست، غزل می‌نویسد و سپس به سراغ قالب مثنوی می‌رود و واژگان هم‌قافیـهٔ ساده‌ای، تقریباً در همهٔ موارد روی‌های "ان" و "ار" و "ـر"، انتخاب کرده و غزل را تـا آن جایی که ممکن است، ادامه می‌دهد!

قایم بکن در دفتر خیسـم "فروغـت" را　　بگذار روی میز مـن فـیش حقوقـت را!
حرفی بزن از عشق، مثل "فیلم هندی‌ها"　　که دوست دارم راستی! حتی دروغت را
...
دل‌خسته از مرز عمومی‌ها، خصوصی‌ها　　ماشین گیجم بـوق زد تـوی عروسـی‌هـا
...

بگذار پشت در، دل و عرفان شرقت را　　پرداخت کن در بانک، قبض آب و برقت را!

...

دل‌خسته‌ام از شهر نامردی‌ها و رندی‌ها　　پایان خوبم باش! مثل "فیلم هندی"ها...

(موسوی، ۱۳۹۳: ۱۲-۱۴).

البته غزل‌ـمثنوی در اوایل دهۀ هفتاد مورد استفادۀ شاعرانی چون محمدکاظم کاظمی و بهروز یاسمی قرار گرفت، اما نه با هدف شعرسازی. بزرگ‌ترین ایراد این نوع هنجارگریزی ازسویی تکرارهای بی‌دلیل و خسته‌کننده و ازسوی دیگر، نداشتن کشش و جذابیت و عنصر غافل‌گیری است که در اکثر قریب به اتفاق این آثار نادیده انگاشته شده و درنهایت موجب پدید آمدن شعری بلند و خارج از حوصلۀ مخاطب می‌شود. باید اضافه کرد که گاهی "غزل‌ـمثنوی" در میانه یا پایان اشعار موسوی، تبدیل به "چهارپاره" شده و گاهی نیز تک‌بیتی که هیچ سنخیتی با قافیه یا ردیف و حتی موضوع شعر ندارد، به آن افزوده می‌شود.

دیوانگی‌هایم تر از تر تر تری دارد!!　　دیوار دیوار است با اینکه دری دارد

این داستان را نصفه‌کاره ول کنم؟ کردم!　　این شعر معلوم است درد دیگری دارد

سر را به دیواری که اصلاً نیست می‌کوبد　　این شعر معلوم است درد دیگری دارد

انگشت خونی را درآور تا حسابم کن　　دیوانگی‌ها را بچین و انتخابم کن

با غم شروعم کن که آخر می‌شوم با غم　　داغی‌تر از تزریقی و تزریق‌تر داغم

...

من گاو سلاخی شده در آخرین میدان　　من، مردمِ آمادۀ جشن و عزاداری

پایان یک قصه برای نسلی از تردید　　تزریق سم در هر رگ خورشید تکراری

(موسوی، ۱۳۹۳: ۱۵۳-۱۵۶)

بسیار پیش می‌آید که عنوان کتاب "مجموعه غزل" است ولی بیشتر اشعار منتشرشده در آن از نظر سطربندی و نوع نوشتار به "قالب قطعه" شباهت دارد و در یک مورد هم شاعر، خود، این نکته را تصریح کرده است.

«در این شعر با تصرفی مختصر در قافیه و ردیف، قالب غزل از یک بابت به قطعه تشابه پیدا کرده است. ازاین‌رو نام این قالب تازه را فعلاً غزل‌ـقطعه می‌نویسم.» (بدیع، ۱۳۹۴: ۱۸)

ساختم یک عمر با یک مشت برگ سوخته — می‌روم با سینه‌ای از ابرها اندوخته
با که باید گفت دردم را به‌غیر از دشمنان؟ — نارفیقی چشم بر معشوقهٔ من دوخته
کاش چشم مرد را بر زرق و برقش بسته بود — آن که این الماس را بر قامت زن دوخته
...
هیچ راه بازگشتی نیست آب رفته را — چشم امیدی ندارد کس به شمع سوخته

بیت اول این غزل با قافیه‌های "سوخته" و "اندوخته" شروع شده، اما در بیت دوم قافیهٔ "دوخته" در جایگاه ردیف می‌نشیند و غزل شکل قطعه به خود می‌گیرد. قوافی جدید نیز من و زن و روشن و ... هستند. سپس شاعر در بیت آخر نیز از این هنجار عدول می‌کند و به‌شکل غزل بازمی‌گردد. در واقع اگر بیت اول و آخر این شعر را در نظر نگیریم، قالب آن "قطعه" است، اما آوردن این ابیات آن را به "غزل‌ـقطعه" تبدیل کرده است.

چشم تو تجارت شراب را کساد کرده است
ارزش سهام کشمش مراکشی به کم‌ترین
قیمت هزار سالهٔ اخیر خود رسیده است
خمره‌ها شکسته می‌شود و میکده که بهترین

(خوانساری، ۱۳۹۲: ۴۹)

گاهی انتخاب مصراع‌های بلند نیز با توجه به نوع نگارش آن‌ها؛ یعنی هر مصراع و مهم‌تر از همه مصراع اول که باید مقفا باشد و نیست، به‌صورت عمودی یا افقی، باعث می‌شود از لحاظ فرمی با "قالب قطعه" مواجه باشیم نه "قالب غزل" و تنها محتوای اشعار، با توجه به تعاریف مرسومِ محتوایی "قالب قطعه" از نظر قدما، موجب می‌شود آن‌ها را "قطعه" محسوب نکنیم.

غروب بود، تو بودی، تو مهربان بودی — برای مرگ خیالم چه‌قدر راحت بود
برای دیدن بیست و چهار سالگی‌ات — زمان در آینه بیست و چهار ساعت بود

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۳۷).

از میان همهٔ آوانگاردها، برخی این شیوه را هم نپسندیده و در اسارت عروض سنتی دانسته و ابتکار و نوآوری را تا آنجا رسانده‌اند که در ادامهٔ غزل، شعر سپید می‌سرایند! احتمالاً نام این قالب را هم باید "غزل‌ـسپید" بگذاریم.

شب‌ها که می‌زنی به سرم بچه می‌شوم، مانند چشم‌های پسر که نداشتی
چشمی که قرص خستهٔ اعصاب می‌خورد، با قهوهٔ بدون شکر که نداشتی
.....
تبلیغ روزنامه شدی شاد و بی‌دلیل، پیروزی جدید و تماشاچیان گیج
مشتی شعار تند سیاسی و چند مشت، هرچند می‌رسد ـ به‌نظر که نداشتی ـ
که هیچ چیز، چیز، مهم نیست، هیچ چیز...!
حتی بیت‌های قبلی که خط می‌زنی
حتی بیت‌های بعدی که نمی‌گویی...
پدر غارنشینم
با گرز سنگی‌اش راه می‌افتد
تا "فورپان" شکار کند...

(موسوی،۱۳۸۹:۷–۸).

۲.۳ حذف عناصر اصلی

آسیب جدی و نابهنجار دیگری که با آن مواجهیم، تغییر یا حذف قافیه و ردیف یا تکرار دو مصراع کاملاً یکسان یا گاهی دو نیم‌مصراع همسان یا غیرهمسان، معمولاً در انتهای غزل و ـ اگر بتوان نام بیت بر آن نهاد ـ بیت پایانی و گاهی نیز حذف یک مصراع کامل در انتهای غزل، خواه مصراع مقفا و مردف و خواه مصراع ماقبل آخر است. برای روشن شدن موضوع از هر مورد مثال‌هایی می‌آوریم.

فروختم به دو تا بوسه کل دنیا را
رها کنید در این حس لعنتی ما را
...
کجاست جای من و تو در این جهان بزرگ؟
بیا و حل بکن این آخرین معما را
رها کنید در این حس لعنتی ما را
رها کنید در این حس لعنتی ما را...

(موسوی، ۱۳۹۷: صص۴۰–۴۳)

همان‌طور که مشاهده می‌شود در این غزل دو مصراع یکسان تکرار شده است.

مـرگ یک اتفاق معمولی‌ست، یک سـفر روز آخـر هفته
بـی که یک یـادداشـت بگـذاری، که بدانند بوده و رفته
مرگ شعری ست که ادامهٔ آن، می‌تواند سفید هم باشد
غـزلـی که بدون قـافـیه هم می‌تواند که باشد و

(میرزایی، ۲۲۵:۱۳۸۲).

در این به اصطلاح غزل، هم تعداد ابیات کمتر از حد استاندارد است و هم با توجـه بـه شکل نوشتاری ـ و نه قالب، چراکه حذف قافیه وجود هر نوع قالـب را در مـورد آن نفـی می‌کند ـ به نوعی یادآور رباعی و دوبیتی است.

اتـاق پنجـره را قـورت داد، بـاران را قلپ قلپ تا تـه سـر کشـید گلـدان را
...
هنوز گیسوی تو می‌وزیـد و پنجـره را نبسته بودی و می‌دادی آب، گلدان را...
و چون همیشه/ بی شب به خیر/ خوابیدی.

(میرزایی، ۱۳۸۲: ۶۵-۶۶)

پشت میز کارم آخر شب ایـن ترانـه را ثبت کـرده حجـم قهـوه‌ای اسـتوانه را
...
بی‌تو بین این‌همه کتاب غرق در خودم می‌نویسـم از تـو داسـتانی عاشـقانه را
نیستی و با خیال تو عزیز
شب به خیر!

(خوانساری، ۱۳۹۴: ۲۸ و ۲۹)

در این دو غزل هم به جای بیت پایانی که می‌تواند نقطهٔ اوج هر غزلی باشد، صرفاً برای ایجاد تفاوت و شکستن وزن و قافیه، دو جملهٔ پیش پاافتادهٔ بدون قافیه آمده است.

لازم به توضیح است که گرچه توجه به شکل نوشتاری و دیداری شعر، از اصـلی‌تـرین پارامترهای شعر آوانگارد در سراسر دنیاست، اما در این پژوهش به نوع نگارشـی غـزل‌هـا (گسسته‌نویسی، شکسته‌نویسی، نوشتار عمودی، سپیدنویسی، افـراط در اسـتفاده از علایـم نگارشی، غلط‌نویسی، تغییر در اندازهٔ نوشتاری کلمات، تلفیـق نشـانه و تصـویر و حـروف لاتین، نوشتن غزل به صورت داستان و نمایش‌نامه)، به دو دلیل پرداخته نشده است.

۱. ابتذال برخی از این شگردهای ساختگی که مناسبتی با فضای رسمی و جدی شعر ندارد. مانند استفاده از واژگان و عبارات لاتین به‌جای معادل فارسی آن‌ها. قافیه کردن "وِلو" با "Hello" و نظایر این‌ها.

در انحنای سایهٔ تابستان در روزهای آخر شهریور
آتش زده به مزرعهٔ گندم گرمای بوسه‌های تو هی VIVA...

(خوانساری، ۱۳۹۴: ۲۷).

۲. عادی شدن نوآوری‌های این‌چنینی برای مخاطبان، به این معنی که آن گروه از امکانات بصری و نگارشی که اوایل ورودشان به دنیای شعر غافلگیرکننده و جالب بودند، رفته‌رفته در اثر کثرت استعمال بی‌ارزش و مبتذل شدند و با معتاد شدن ذهن مخاطبان، جذابیتشان را از دست دادند. مثل نشان دادن سقوط، خون‌ریزی یا ریزش باران و غیره با زیرهم نویسی واژگان:

چکه
چکه
چکه
یا

زیرهم نویسی حروف:

خ
و
ن

بنابر همین دلایل و هم‌چنین جهت پرهیز از طولانی شدن مباحث، از پرداختن به آن‌ها صرف‌نظر شده است.

۴. تحلیل تأثیر آسیب‌های ساختاری

در جدول شمارهٔ یک تا چهار، میانگین و انحراف معیار متغیرهای چهارگانهٔ پژوهش آورده شده است. متغیر نخست (میزان آشنایی)، میزان آشنایی مخاطب با جریان‌های غزل جدید و شناخت وی از جریان های غزل آوانگارد را بیانگر است و پنج سؤال نخست پرسش‌نامه را شامل می‌شود. میانگین این متغیر هر چه بالاتر باشد، میزان شناخت مخاطب از جریان های

آوانگارد بالاتر است. متغیر دوم (ساختاری) میزان موافقت مخاطب با هنجارگریزی‌ها و نوآوری‌های ساختاری و فرمی غزل آوانگارد را بررسی می‌کند و نظر وی را دربارهٔ این هنجارگریزی‌ها و ساختارسازی‌ها می‌سنجد.

این متغیر شامل سؤالات ۹،۱۰،۱۱،۱۲،۱۳،۱۴،۱۷،۱۸،۱۹،۲۰،۲۴ پرسش‌نامه است و هر چه میانگین این متغیر بالاتر باشد، نشانگر عدم موافقت مخاطب با ساختارهای جدید است. در واقع سؤالات به نحوی طراحی شده‌اند که مخاطب احساس واقعی خود را نسبت به آسیب‌های ساختاری و فرمی غزل آوانگارد بیان کند و میزان موافقت و پسند وی از این سؤالات به دست می آید. متغیر سوم میزان موافقت مخاطب با هنجارگریزی‌های زبانی و استفاده از واژگان نامرسوم در غزل آوانگارد را سنجش می کند. این متغیر شامل سؤالات ۶،۷،۸،۲۱،۲۲ پرسش‌نامه است.متغیر چهارم نیز محتواهای امروزی را به سنجش می گذارد و بررسی می‌کند که آیا مخاطبان غزل امروز، محتواهای امروزی و بی‌سابقه در شعر را می پسندند یا نه؟ این متغیر هم شامل سؤالات ۱۵،۱۶ و ۲۳ پرسش‌نامه است.

برای تحلیل استنباطی از روش آزمون تی تست تک متغیره استفاده شده است که میانگین متغیرها با عدد ۳ مقایسه شده است که نتایج آن در جدول های ۱ تا ۴ آورده شده است.

جدول ۱. آزمون تی تست برای متغیر میزان آشنایی($p<0.01$)

متغیر	میانگین	انحراف معیار	آمارهٔ t	درجهٔ‌آزادی	sig
میزان آشنایی	۳.۳۹	۱.۱۳	۴/۵۳	۷۹	۰/۰۰

در جدول شمارهٔ ۱، میانگین (۳.۳۹ که بزرگ‌تر از عدد ۳ است) و انحراف معیار متغیر نشان می‌دهد که مخاطبان با جریان‌های غزل آوانگارد در حد متوسط رو به بالا آشنایی دارند و در حد قابل قبولی با شاعران جریان‌ساز غزل آوانگارد آشنایی دارند. این آشنایی ازاین‌رو اهمیت دارد که پاسخ‌های آنان به سؤالات متغیرهای بعدی، به این میزان آشنایی وابسته است. آمارهٔ t و سطح معناداری (کوچک‌تر از ۰/۰۱) نشان می‌دهند که اختلاف میانگین متغیر میزان آشنایی یعنی عدد ۳/۳۹ با عدد ۳ از لحاظ آماری معنادار است.

جدول ۲. آزمون تی تست برای متغیر الفاظ شعر(p<0.01)

متغیر	میانگین	انحراف معیار	آمارهٔ t	درجهٔ آزادی	sig
الفاظ شعر	۳.۵۱	۰.۶۴	۳/۴۳	۷۹	۰/۰۰

درجدول شمارهٔ ۲، میانگین (۳.۵۱ که بزرگ‌تر از عدد ۳ است) و انحراف معیار متغیر نشان می‌دهد که مخاطبان جریان‌های غزل آوانگارد به میزان زیادی (متوسط به بالا) با استفاده از الفاظ زشت، ناروا و هنجارشکن در غزل آوانگارد مخالف‌اند و این مخالفت در خرید کتاب‌های شعر و غزل هم تأثیرگذار است. آن‌ها اذعان داشته‌اند که این مخالفت آن‌ها در خرید و توجه آن‌ها به غزل آوانگارد هم مؤثر بوده است. آمارهٔ t و سطح معناداری(کوچک‌تر از ۰/۰۱) نشان می‌دهند که اختلاف میانگین متغیر الفاظ شعر یعنی عدد ۳/۵۱ با عدد ۳ از لحاظ آماری معنادار است که تحلیل توصیفی این بخش را از لحاظ استنباطی هم تأیید می‌کند.

جدول شمارهٔ ۳. آزمون تی تست برای متغیر امروزی بودن(p<0.01)

متغیر	میانگین	انحراف معیار	آمارهٔ t	درجهٔ آزادی	sig
امروزی بودن	۳.۸۱	۰.۶۹	۱۰/۵۲	۷۹	۰/۰۰

در جدول شمارهٔ ۳، میانگین (۳.۸۱ که بزرگ‌تر از عدد ۳ است) و انحراف معیار متغیر نشان می دهد که مخاطبان جریان‌های غزل آوانگارد به میزان زیادی (متوسط به بالا) با امروزی بودن غزل آوانگارد و ترسیم فضاهای مدرن موافق هستند. فضاهایی که تا پیش از جریان‌های غزل آوانگارد در دههٔ هفتاد سابقه نداشت. این متغیر در بین چهار متغیر دیگر بالاترین میانگین را دارد که نشان می‌دهد شدت موافقت مخاطبان جدی شعر با این موضوع از همه بیشتر است. آمارهٔ t و سطح معناداری(کوچک‌تر از ۰/۰۱) نشان می دهند که اختلاف میانگین متغیر امروزی بودن یعنی عدد ۳/۸۱ با عدد ۳ از لحاظ آماری معنادار است که تحلیل توصیفی این بخش را از لحاظ استنباطی هم تأیید می‌کند.

جدول شمارهٔ ۴. آزمون تی تست برای متغیر آسیب های ساختاری(p<0.01)

متغیر	میانگین	انحراف معیار	آمارهٔ t	درجهٔ آزادی	sig
آسیب‌های ساختاری	۳.۶۴	۰.۵۹	۱۰/۲۳	۷۹	۰/۰۰

درجدول شمارهٔ ۴، میانگین (۳.۶۴ که بزرگ‌تر از عدد ۳ است) و انحراف معیار متغیر نشان می‌دهد که مخاطبان با هنجارگریزی‌های ساختاری غزل آوانگارد چندان موافق نیستند و آن را نمی‌پسندند. تغییر قالب و رها کردن قافیه از این جمله‌اند. آمارهٔ t و سطح معناداری (کوچک‌تر از ۰/۰۱) نشان می دهند که اختلاف میانگین متغیر آسیب های ساختاری یعنی عدد ۳/۶۴ با عدد ۳ از لحاظ آماری معنادار است که تحلیل توصیفی این بخش را از لحاظ استنباطی هم تأیید می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

غزل آوانگارد از حیث آسیب‌های ساختاری قابل توجه است. تغییر قالب غزل، حذف قافیه و تغییر قافیه، رها کردن شعر در حالت تعلیق و پایان باز این جمله‌اند که به ساختار کلاسیک غزل آسیب زده است.

تحلیل استنباطی داده‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد که مخاطبان جدی شعر و غزل آسیب‌های ساختاری غزل را به‌خوبی دریافته‌اند و وجود این آسیب ها باعث کاهش اقبال آن‌ها به کتاب‌ها و آثار آوانگارد غزل شده است.

کتاب‌نامه

ابومحبوب، احمد (۱۳۸۷)، *گهوارهٔ سبز افرا*، چاپ دوم، تهران: انتشارات ثالث.

ادگار، اندرو و سجویک، پیتر (۱۳۸۷)، *مفاهیم بنیادی نظریه‌های فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: انتشارات آگه.

ارژن، بیژن (۱۳۸۲)، *رنگ انار: چند برگ شعر*، چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری مهر تابان.

بدیع، علیرضا (۱۳۹۴)، *از پنجره‌های بی‌پرنده*، چاپ ششم، تهران: انتشارات فصل پنجم.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۲)، *مجموعه اشعار*، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.

بهبهانی، سیمین (۱۳۹۸)، *مجموعه اشعار*، چاپ دهم، تهران: انتشارات نگاه.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۸)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات ثالث.

خوانساری، هادی (۱۳۹۲)، *مخفیانه عاشقت شدم*، چاپ اول، تهران: انتشارات نصیرا.

(۱۳۹۴)، *اسپانیا، عشق*، چاپ اول، تهران: انتشارات مهدیار جوان.

دلبری، حسن (۱۳۹۵)، *از اعتدال نوکلاسیک تا تکانه‌های پست‌مدرن در غزل امروز ایران*، مجموعه‌مقالات یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص ۷۰۴–۷۳۰.

روزبه، محمدرضا (۱۳۷۹)، *سیر تحول غزل فارسی: از مشروطیت تا انقلاب*، چاپ اول، تهران: نشر روزنه.

زهره‌وند، سعید (۱۳۹۵)، *جریان‌شناسی شعر دههٔ هفتاد*، چاپ اول، تهران: انتشارات روزگار.

سمیع آذر، علیرضا (۱۳۹۹)، *اوج و افول مدرنیسم*، چاپ اول، تهران: انتشارات نظر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *ادوار شعر فارسی*، چاپ ششم، تهران: انتشارات سخن.

صبور، داریوش (۱۳۸۴)، *آفاق غزل امروز*، چاپ اول، تهران: انتشارات زوار.

علیزاده، عزیزالله (۱۳۹۵)، *فرهنگ تشریحی ایسم‌ها*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.

قربانپور دلیوند، سمیه (۱۳۹۵)، *بررسی شکل‌های نامتعارف نوشتاری و چاپی در غزل پست‌مدرن*، مجموعه‌مقالات یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص۸۵۴–۸۷۵

کریمیان، کاظم (۱۳۸۶)، *سیر تحول در شعر امروز: خاصه‌ها و شناسه‌های رفتاری*، چاپ اول، تهران: نشر فیروزه.

کهون، لارنس (۱۴۰۱)، *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم (متن‌هایی برگزیده)*، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، چاپ پانزدهم، تهران: نشر نی.

مافی، حسین (۱۳۹۸)، *بررسی سیر تحول غزل معاصر: از مشروطه تا پست‌مدرن*، چاپ اول، تهران: انتشارات فصل پنجم.

معارف‌وند، مجید (۱۳۹۴)، *این مرد یک مثلث بی‌ضلع*، چاپ دوم، تهران: نشر شانی.

مقدسی، حمید (۱۴۰۱)، *فرهنگ اصطلاحات پزشکی*، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات واژه‌پرداز.

منزوی، حسین (۱۳۹۱)، *مجموعه اشعار*، چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه.

موسوی، سیدمهدی (۱۳۸۹)، *پرنده کوچولو، نه پرنده بود! نه کوچولو!*، چاپ اول، مشهد: نشر سخن‌گستر.

موسوی، سیدمهدی(۱۳۹۳)، *با موش‌ها*، چاپ چهارم، تهران: نشر نیماژ.

موسوی، سیدمهدی (۱۳۹۷)، *دلقک‌بازی جلوی جوخهٔ اعدام*، چاپ اول، سوئد: انتشارات سایه‌ها.

میرزایی، محمدسعید (۱۳۸۲)، *الواح صلح*، چاپ اول، قم: نشر همسایه.

میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۳)، *درها برای بسته شدن آفریده شد*، چاپ سوم، تهران: نشر نیماژ.
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۳)، *مرد بی‌مورد*، چاپ سوم، تهران: نشر نیماژ.
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۵)، *یک زن کامل*، چاپ دوم، تهران: نشر نیماژ.
میرزایی، محمدسعید (۱۳۹۶)، *فرجام*، چاپ اول، تهران: نشر چشمه.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۱)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات توس.