

عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی

بهزاد خواجهات

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی - واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

ابهام در یک شعر موفق، همان قدر نقش مثبت دارد که در یک شعر ناموفق، و ارزیابی این نقش برعهده نظام فکری و زیبایی‌شناسی هر دوره ادبی است. ابهام یکی از فرایندهای مهم و در عین حال کلیدی شعر معاصر ایران و به بیان بهتر، شعر امروز است. این سخن هرگز بدان معنا نیست که شعر گذشته ما ابهام نداشته، بلکه مسأله این است که در شعر سنتی فارسی، ابهام بیشتر به سه شکل عمدی، طبیعی و عارضی اتفاق می‌افتد، اما در شعر امروز، ابهام یک ضرورت برای کشف دنیای جدید و از منظری دیگر، نتیجه همین دنیای پیچیده است، چرا که با فردی شدن جریان و به طبع تمام عناصر آن، شعر دیگر نمی‌تواند به وحدت‌های از پیش نوشته (وزن، قافیه، صور خیال و مناظر و مرایا و به‌ویژه مضامین شعر کهن) تن در دهد و در پی نگاهی تازه به هستی است و همین امر شعر را به ابهامی طبیعی و گاه غیرطبیعی سوق می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: ابهام، شعر سنتی، شعر معاصر، ابهام کاذب، ابهام ذاتی.

تاریخ دریافت مقاله: 87/2/17

تاریخ پذیرش مقاله: 87/4/24

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نویسنده است. استاد راهنما: دکتر ناصرالدین شاه‌حسینی / استاد مشاور: دکتر اسماعیل حاکمی والا.

Email: behzadkhajat@yahoo.com

مقدمه

ردیابی ابهام در شعر امروز ایران و انگشت‌گذاشتن بر آن، به مثابه یک شاخص معرفتی یا معطوف به علم، هرگز به این معنا نیست که شعر گذشته ما فاقد آن بوده یا اینکه ابهام حجتی است برای رد یا قبول آنچه «شعر نو» نامیده‌اند. نخست اینکه باید مشخص شود که ابهام چیست و آیا باید آن را مثبت دانست یا منفی؟ این مسأله زمانی مهم‌تر جلوه می‌کند که بدانیم یکی از بزرگ‌ترین اتهاماتی که از بدو شکل‌گیری شعر امروز متوجه آن بوده و کمابیش در طول زمان پررنگ‌تر هم شده است، به همین ابهام باز می‌گردد که به پندار عده‌ای، از ملزومات جهان معاصر و آفاق نظری این عصر است و به گمان گروهی، نقطه ضعف یک شعر در مخاطب‌گزینی و حضور در میان مردم.

«مپسن»¹ یکی از کسانی است که به مقولۀ ابهام پرداخته و به هفت نوع ابهام اشاره می‌کند:

1. وقتی که یکی از اجزای جمله به طور هم‌زمان چند معنی می‌دهد.
2. وقتی که دو یا چند معنای قابل‌جانیشینی در یکدیگر ادغام شده، یک معنی را می‌آفرینند.
3. وقتی که دو معنای کاملاً بی‌ربط، هم‌زمان ارائه می‌شوند.
4. وقتی که دو معنای جانیشینی جمع می‌آیند تا پیچیدگی وضعیت ذهنی نویسنده را عیان کنند.
5. نوعی سردرگمی ناشی از اینکه نویسنده در جریان آفرینش اثر به فکر مطلب تازه‌ای افتاده است. به عبارت دیگر، پیشاپیش با آن موضوع یا نظریه آشنا نبوده و در فرایند خلق اثر به آن دست یافته است.
6. چیزی که به ظاهر متناقض است و خواننده باید آن را تفسیر کند.
7. تناقض واضح و کامل که نشان می‌دهد نویسنده درباره‌ آنچه گفته است، دیدگاه روشنی ندارد. (حمید رفیعی

(30:1368)

از سوی دیگر باید در نظر داشت که «نظام ادبیات یعنی دانشی که باید ورای دانش زبان فراگرفته شود تا بتوان آثار ادبی را کشف و تعبیر کرد، شامل رمزگان‌های صریحی نظیر رمزگان علایم راهنمایی و رانندگی و آداب و معاشرت نیست. شیوه‌های متنوع تعبیر زبان مخیل را می‌توان آموخت، اطلاعاتی درباره‌ قراردادهای حاکم بر انواع مختلف آداب به دست آورد و گونه‌های ساخت یا سامان‌بندی‌های ادبی را بازشناخت، اما ادبیات بی‌وقفه هرچه را که در حال مبدل‌شدن به رمزگانی دقیق با قواعد صریح تعبیر است، تضعیف می‌کند، به نقیضه می‌کشاند و از میان می‌برد» (کالر 1379:123)

ابهام² در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و با ابهام³ ارتباط چندانی ندارد. در تعریف ابهام گفته‌اند: ابهام یعنی به گمان افکندن که آن را به چند اسم دیگر (توریه - توجیه - تخییل - توهیم) نیز خوانده‌اند، این است که لفظ دارای دو معنی حقیقی یا مجازی باشد؛ یکی قریب یعنی نزدیک به ذهن که ظاهر لفظ بر آن دلالت کند و دیگر غریب، یعنی دور از ذهن که ظاهر لفظ بر آن دلالت نکند و فهم آن محتاج به لطف طبع و ذوق دقیق باشد و ذهن شنونده ابتدا به طرف معنی نزدیک (قریب) رود، اما مقصود گوینده معنی دور (غریب) باشد. (همایی 1373:46)

و نیز گفته‌اند که «کلمه و کلام گاهی دو یا چند معنی دارد و شاعر این کلمه‌ها و یا کلام را به گونه‌ای به کار می‌برد که خواننده و شنونده بیت به وهم و گمان می‌افتد و هر دو معنی در ذهن او راه می‌یابد:

دی می‌شد و گفتم صنما عهد به جای آر

گفتا غلطی خواجه درین عهد وفا نیست (حافظ)

در این عهد: 1- در این زمانه 2- در این عهد که من با تو بستم» (ثروتیان 1383:206)

¹. Empsen

². Ambiguity

³. Equivoque

شاید بتوان گفت که از این نظر کنایه و ابهام به هم بسیار نزدیک‌اند، با این تفاوت که در ابهام همیشه دو یا چند معنی مطرح است و از روی قراین می‌توان پی به منظور گوینده پی برد، اما در کنایه همیشه یک معنی مشخص با توجه به فضای کلام دریافت می‌شود. منتقد دیگری بر این باور است:

ابهام یکی از انحاء ادای معنای واحد به طرق مختلف است، یعنی واژه یا کلامی را بیان کنیم که موهم دو معنا باشد، اما فقط به این شرط نمی‌توان آن را از مباحث علم بیان منظور داشت، باید دید که آیا در ابهام هم ذهن کوششی مخیل در ایجاد رابطه بین دو چیز انجام می‌دهد یا خیر؟ بلی، در ابهام هم باید ذهن بین یک واژه یا جمله و معانی متعدد آن رابطه برقرار کند و از این لحاظ می‌توان ابهام را از ابزارهای علم بیان محسوب داشت، اما از طرف دیگر معمولاً در ادبیات واژه با تمامی معانی خود به کار می‌رود، یعنی شاعران برای مثلاً هر دو معنی واژه تناسبی قائل می‌شوند تا هر دو معنی که اراده شود، کلام درست باشد:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید در رهگذار باد، نگهبان لاله بود
(حافظ)

اگر لاله را چراغ بگیریم با باد تناسب دارد و اگر لاله بگیریم با کاشتن و چیدن تناسب دارد. البته ایده‌آل این است که خواننده هر دو معنای لاله را در نظر داشته باشد تا خلاقیت هنری شاعر را چنان که باید درک کند. به هر حال، در ادبیات، لغت به یک مدلول خاص دلالت ندارد بلکه بر همه معانی خود دلالت می‌کند و ابهام هم یکی از مصادیق این قانون است و چون امری کلی است، بهتر است که بنابر سنت، آن را از ابزار بدیعی محسوب داریم تا بیانی. (شمیسا 1370: 259-260)

برخی از صاحب‌نظران، ابهام را مهم‌ترین ترفند دو یا چند معنایی دانسته‌اند (وحیدیان کامیار 1379: 137)، اما باید توجه داشت که گرچه ابهام برآیند تعبیه دو معنا در کلام است، اما ابهام نتیجه عوامل گوناگونی است که به واسطه قرابت لفظی با ابهام، گاه در تعاریف در کنار آن ذکر می‌شود. ابهام، پیچیدگی معنای شعر است به دلایل گوناگون. در کتاب‌های زیباشناختی سخن فارسی، درباره ابهام توضیح چندانی داده نشده و آنچه که هست، موجز و مختصر می‌نماید:

ابهام آن است که عبارتی را بتوان دو گونه خواند، به صورتی که با هر نوع خواندن یک معنای تازه داشته باشد» (محبّتی 1380: 127-128)

شعر معاصر و ابهام

ابهام در شعر نوی فارسی گرچه گاه با همین معیارها شناسایی می‌شود، اما در بیشتر موارد آنها را پشت سر می‌گذارد و نگرشی دیگر را می‌طلبد. ابهام همیشه یک معضل یا مشکلی کاذب نیست، همان‌گونه که پیچیدگی‌های علمی هرگز یک چشم‌انداز بسته و بیهوده تلقی نمی‌شوند. در دنیای مدرن ابهام با ذات هنر عجین و مأنوس است.

ادراک زیباشناختی و کشف زیبایی، جهتی درست مخالف تحلیل منطقی و ابهام‌زدایی دارد. در هنر ابهام، چندمعنایی، تعبیرپذیری و گریز از تحلیل منطقی، اساس کار است. در این جا باید کل را در فرد، نامتناهی را در متناهی یافت و تنها شیء است که با خاصیت ترکیبی و پیچیده و لایه بر لایه و تودرتوی خود می‌تواند تمام عصب‌های حواس را بلرزاند، کلمه‌ها را غرق شور و عاطفه و کلام را سرشار از طراوت و پویایی و اعجاب کند. (موحد 1385: 65)

اما تشخیص ابهام راستین و طبیعی از ابهام مصنوعی و کاذب وظیفه اصلی منتقدان است. شعر معاصر فارسی در اصل بر عناصری مشترک متکی نیست و همین نکته ارتباط با آن را مشکل می‌کند. گویندگان شعر امروز از یکدیگر، گاه فاصله‌ای دارند به وسعت یک تاریخ و این وضعیت را می‌توان از یک سو به ذات دنیای مدرن و حتی پسامدرن نسبت داد و از سوی دیگر به عنوان یکی از خصیصه‌های جوامع شرقی یعنی «همزمانی عناصر ناهمزمان» پیش چشم داشت. این نکته موجب می‌شود که هم خوانندگان و هم شاعران بر اساس همپایگی‌های کیفی سامان یابند و همواره پسندها و چالش‌هایی متفاوت در عرصه شعر امروز اتفاق بیفتند.

به طور کلی در شعر فارسی سه نوع ابهام را می‌توان سراغ گرفت.

الف - ابهام عارضی ب - ابهام عمدی ج - ابهام غیرعمدی

ابهام عارضی همان چیزی است که به فراوانی در شعر فارسی وجود دارد و به آن اشاره کردیم (ورود اصطلاحات علمی، آداب و رسوم و ... به شعر که در اثر جداسدن از بافت ادبی یک دوره به وجود می‌آید). ابهام عمدی، تعقید در معنای شعر است به واسطه دخالت مستقیم گوینده برای پنهان کردن آن به هر دلیل، اما ابهام غیرعمدی یا طبیعی فرایندی است که ضرورت‌های شعر آن را ایجاد می‌کند و نقشی منفی ندارد و تمام شاهکارهای شعری جهان به آن متصف‌اند.

در شعر معاصر فارسی به دلیل نبودن پیش‌فرض‌های ساختارگرا یا معنایی و حتی زیبایی‌شناسی و فردی شدن جریان خلاقه شعر، همان قدر که ابهام طبیعی به خلق افق‌هایی نو به نو بدل شده است، به همان میزان سهل‌انگاری شاعران (به‌ویژه شاعران جوان) در فهم سنت شعر فارسی و تداوم نوهیات آن در شعر معاصر و احساس بی‌نیازی نسبت به فرهنگ فارسی و توسل بی‌چون‌وچرا به نظریات زبان‌شناسان و فلاسفه غربی، منجر به خلق آثاری شده است که پریشانی و بی‌بنیه‌گی در سطر سطر آن آشکار است و به هیچ وجه از دیدگاه ابهام (به‌عنوان یکی از شاخص‌های یک شعر همه‌زمانی) قابل دفاع نیست.

عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر

در بررسی شعر امروز و از حیث ابهام طبیعی مسائلی مطرح است که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

1- ابهام ذاتی

باید اذعان کرد که ابهام با ذات شعر آمیخته و عجین است. در تمام پدیده‌های طبیعت، ابهامی وجود دارد که هنرمند تشنه غوطه‌خوردن در آن است. برای تمام خوانندگان شعر، چیزی که آنها را تکان می‌دهد، اهمیت دارد، نه وضوح؛ چیزی که آنها را مبهوت کند و از این جهان سراسر متعارف و از روزمرگی‌های کسالت‌بار جدا سازد. شاعر با شروع سرودن وارد دنیایی می‌شود که گرچه ساخته خود اوست، اما هیچ کتتری بر آن ندارد و گاه او هم مانند خوانندگان، گوشه‌ای می‌ایستد تا نظاره‌گر طوفانی از رنگ و نور و معنا و عاطفه باشد؛ طوفانی که از ناخودآگاهی پوشیده، سرریز کرده و مناظری می‌سازد که بکر و چشمگیر است. نیما می‌گوید:

کارهای با عمق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه‌جا - وقتی که عمیق می‌بینیم - وجود دارد؛ در همه روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است، حال آنکه برای کسانی که نظری با این عمق ندارند، ابهامی هم وجود ندارد و باید گفت برای آنها چیزهایی که در اطراف آنها قرار گرفته، مثل خوراک دست‌پخت روزانه‌شان از اندازه معین و مسلم حکایت می‌کند که در دایره ظرف محدودی محدود شده است. (نیما یوشیج 1363: 136-138)

و متفکری دیگر بر این باور است که «افکار و تصاویر در شرایط نیمه ناخودآگاه، صراحت تعریف را از دست می‌دهند. روابط میان آنها کمتر نتایج منطقی در بر دارد و به وجه مبهمی متشابه هستند و بنابراین بیشتر غیرقابل فهم می‌باشند.» (یونگ 1352: 128)

البته ذاتی بودن ابهام بی‌دلیل نیست. شاعر در آفرینش شعر خود، در حقیقت آفریدگاری است که می‌خواهد با بزرگی و بی‌کرانگی جهان خارج رویارو شود تا حقارت و مرگ را مقهور خود کند. پس این جهان آفریده شاعر به ناچار وسعت و ژرفای عالم مادی را به خود می‌گیرد و پیچیده می‌شود.

«هدف نهایی هنر همین است؛ این جهان را دوباره تملک کردن و آن را همان‌گونه که هست، در معرض تماشا نهادن، اما به‌صورتی که گویی از آزادی بشر سرچشمه گرفته است، لیکن چون آنچه هنرمند می‌آفریند، واقعیت عینی نمی‌یابد مگر در نگاه شخص بیننده، پس از طریق آداب تماشا - و در این طریق خواندن - است که این تجدید تملک صورت قبول می‌پذیرد و تثبیت می‌گردد.» (سارتر 1370: 87)

آخرین مژه را کی بر هم زد/ که در به هم زدنی
خانه چشم را خراب کرد/ و ساکن خرابه هر غروب
گرگ قرمز را/ تا افق روانه می‌کند.

(رویایی 1379: 105)

به مرگ/ که دیوانه کند/ صبح را/ در فاصله لباس من
به شب/ که چرخشم می‌دهد/ و بی‌دستم می‌کند
که اگر مرا دیده‌ای/ که نمی‌خندیدم/ پس مرا ندیده‌ای
که هر بار بیشتر دوست داشته‌ام نفس چشم‌هایم را
و این حباب‌هایی که/ به تن دارم.

(چالنگی 1383: 14-15)

2- مانع‌تراشی برای ایجاد درنگ در خواننده

گاهی ابهام بر آن است که در متن حرکت، خواننده را با تأنی و درنگ بیشتری همراه سازد. در تاریخ تئاتر هم چیزی شبیه این اتفاق می‌افتد. «اروین پیسکاتور»⁴ در سال 1920 م، پایه‌گذار نوعی از نمایش شد که بعد از او به وسیله «برتولت برشت»⁵ به کمال رسید. این روش جدید (تئاتر روایی/حماسی)⁶ که در مقابل تئاتر دراماتیک قرار می‌گرفت، بر آن بود که تماشاگر را از انگیزش عاطفی و هیجانی مرسوم دور نگاه دارد تا او بتواند با تعقل و تدبیر بهتری درباره

^۴. Piscator

^۵. Brecht

^۶. Epic theatre

هدف و پیام نمایش قضاوت کند (داد 1383: 176). در شعر هم، ابهام نقشی مشابه ایفا می‌کند و بر آن است که به خواننده، تأمل و تفکر بیاموزد.

«شعر یا هر نوع دیگر ادبی و هنری سر راه مخاطب خود مانع می‌گذارد، برخلاف برخی نظریات، مفاهیم را آسان و قابل دسترس نمی‌کند، چون وقتی مانعی سر راه است، حرکت کندتر می‌شود. باید در هر مقطعی مکث کرد و راه گذار از مانع را دریافت. به همین جهت ادراک کندتر می‌شود و به تدریج ما را به اصل مطلب می‌رساند.» (نفیسی 1368: 34)

در سطرهای بعدی این شعر / کودکی / بر پله‌های سیمانی ظهور می‌کند
دویدن خرگوش‌ها را به خاطر می‌آورد ... / پرواز کوتاه کبک را
باد را به خاطر می‌آورد ... / (کودک هنوز ظهور نکرده است
این ریسمان رنگارنگ / چه به هنگام / از آسمان فرود آمده است!)

.....
بر پله‌های سیمانی نشسته است / صبح زرد تمام می‌شود
اسب را - بی مرد - برمی‌گردانند / و نگرانی چشم‌ها
فهمیده می‌شود / گردوی ناچیده از درخت می‌افتد
در سطرهای بعدی این شعر / کودکی به کوچه می‌آید
(معلوم می‌شود «صبح زرد تمام می‌شود» درست نبوده)

.....
در سطرهای قبلی این شعر / بر شاخه‌های دور
هنوز چند گردوی ناچیده / مانده است
و کودکی که گفته بود / هنوز نیامده است.

(موسوی 1378: 7-11)

3- ایجاد مانع در ورود اغیار به فضای شعر

الف - در جوامع خفقان‌زده، شعر به ناچار فضایی وهم‌آمیز و پر رمز و راز به خود می‌گیرد و سرشار می‌شود از استعارات، سمبل‌ها و کنایات گوناگون. شعر معاصر در دو دههٔ چهل و پنجاه بهترین مثال برای این مدعاست و شاعران دست به تمثیل‌آفرینی‌هایی برای ترسیم فضای سیاسی آن دوره زده، به نمادها و کنایات توجه خاصی نشان می‌دهند، از همین است که پس از چندی کلمات و ترکیبات ویژه از سوی ادارهٔ سانسور رژیم شاه، ممنوع اعلام می‌شود (جنگل، ستاره سرخ، فریاد و ...).

در جست‌وجوی کفش آبی بودم / کفاش قهوه‌ای آورد و سبز فروخت
نوروز کفش نویی باید داشت / نوروز برف غریبی می‌بارید
در هفت‌سین باستانی / سرخاب را دیدم که هلله می‌کرد
و سین قرمز سر ساکت بود...

(صفارزاده 1356: 66)

ب - شاعر پیشرو می‌داند که به فضایی راه یافته که هر کسی را توان همراهی با او نیست، یعنی راهیابی به این موقعیت، محتاج ریاضتی است که در خوانندگان غیرحرفه‌ای نمی‌توان سراغی از آن گرفت. گسترده‌ای که او در برابر آن به حیرت رسیده، چنان وسیع و شگفت است که زبان و تعبیرات او را دچار لکنت می‌کند و این به عبارتی همان «سبک شخصی» است که در شعر امروز در میان شاعران تفاوت‌های بنیادینی ایجاد کرده است و وحدت‌های موردانتظار خواننده را به مخاطره می‌اندازد. هر شاعر یک موجود بی‌سابقه است و چشم‌اندازهای جهانی و نفسانی او هم یک موقعیت بی‌سابقه. خوانندگان هر شعر «اگر از تازی و ابهام شکوه کنند، این صفت در ذات خاص او که روشنی بخشیدن است، وجود ندارد، این تازی در کار شبی است که شعر، وظیفه کشفش را دارد.» (پرس 1351: 213)

بر درختان ستور نواخته می‌شد / برگ‌ها بر حوض می‌ریختند

از باران گذشتیم / به ستور رسیدیم / نوازنده پیر شده بود

در کنار حوض نواخته بود / مادرم به نوازنده سلام گفت

شبگردان نام نوازنده را / از من پرسیدند / سکوت کردم

(احمدی 1372: 172-173)

4- سبقت‌گرفتن ذهن و اندیشه شاعران از کلمات

بی‌شک امکانات زبانی تا حد متعارفی به شاعر امکان پیشروی می‌دهد و پس از آن شاعر است و بهتی بیان‌ناکردنی. در چنین وضعیتی شاعر ناچار می‌شود از چارچوب‌های زبان متعارف فراتر رود تا شاید بتواند حس و دیده‌های خود را به‌تصویر بکشد. «ابهام و خصیصه عطف به خود در پیام‌ها نشانه کاربرد زیباشناختی زبان هستند. ابهام است که در قیاس با امکانات معلوم رمزگان به پیام حالتی خلاق می‌بخشد.» (اکو 1371: 5)

«گاه نیز پیچیدگی نتیجه هجوم سازمان‌یافته تمایلات ویران‌کننده‌ای است که شاعر در حوزه زبان رایج شعر از خود نشان می‌دهد تا تجربه زیباشناختی تازه‌ای را پشت سر بگذارد. در این جا شاعر با اثری که می‌آفریند، پیشرو یا پیشرونماست.» (باباچاهی 1371: 63)

او برای خودش مرده بود / برای لباس سربازی خودش / کنار اتوبان

و فکر نمی‌کرد که مرده بود / ما از این سر متن می‌آمدیم

افق آبی از یک طرف / و یک طرف دیگر / تک‌توکی درخت سبز

و او / همین‌طور او / برای خودش مرده بود / پیاده شدیم

کمی به عقب / چند جمله رو به عقب / و بعد سرعت ما که سر به هوا

بیشتر از رعایت ایجاز بود / که می‌توانستیم با آن کتابی را در چند جلد

فکر کنیم / و خودمان را در سطرهای تودرتو / و خون‌تازه‌ای را

که روی زمین نریخته بود

عده‌ای از آن سر متن می‌آمدند / با رنگ و روی پریده

ما به سمت سرعت خودمان پیچیدیم / هوا دیگر کاملاً روشن بود

بعد از دو سه علامت پرسش / پزشک قانونی / قانوناً مرد

که همین طور/ و به جای او/ من هم تمام آنچه را که ندیده بودم
و هرچه را که نمی‌خواستم بینم و بشنوم/ این وقت صبح را.
(باباچاهی 1375: 106-107)

5- ایجاز

قدما ایجاز را تنها در محدوده جمله بررسی می‌کردند و آن را در مقابل اطناب می‌دیدند. ایجاز، آوردن معنای بسیار بود در لفظ اندک. طبیعی است که فشردن معنای بسیار در لفظ اندک گاهی و شاید در بسیاری از موارد، موجب ابهام خواهد شد. از سویی بینش شاعرانه در اصل بینشی گزینشگر است و از جهان پیرامون تنها آنچه را که می‌خواهد، برمی‌گزیند. پس شاعر در شعر خود جهان را متراکم کرده، تدوینی دوباره می‌بخشد. چنین فرایندی - به طبع - موجب می‌شود که شعر در ابعاد معنایی و لفظی، پر رمز و راز شود و معنا و زبان شاعرانه به سویی میل کند که روند فهم آن را با مشکل روبه‌رو سازد. در چنین شعرهایی، صورت ذهنی شعر دچار انقباضی است که با جای‌گیری در مخاطب و بنابر بنیه مطالعاتی او، به انبساطی شخصی و مکاشفه‌ای فردی منجر می‌شود. به بیان دیگر، جهانی که به شعر وارد می‌شود چون انتخاب شده، نامانوس و نامتجانس نشان می‌دهد، اما با وسعت تأویل‌های شخصی، شکل طبیعی خود را خواهد یافت.

شاید بتوان گفت که تصویر (تمثیل) هم به نوعی از کارکردهای ایجاز بهره‌مند است و با تفسیرهایی که می‌تواند در خود حمل کند، به نوعی یک گره معنایی است. تصویر و تصویرگرایی طیف وسیعی از شعر امروز را دربرمی‌گیرد و به عبارتی بخش‌های مهمی از شعر امروز متکی بر تصویرگرایی است. تصویر کلمه‌ای است که وقتی از آن آغاز می‌کنیم، به تشبیه، استعاره، تمثیل، اسطوره و ... خواهیم رسید. «تمثیل بینشی موزون از عالم است، پیش از آنکه به صورت اندیشه درآید، تجربه‌ای کلامی است. اگر شاعر عالم را به مثابه یک زبان بشنود، آن را بیان نیز خواهد کرد.» (باز 1361: 110)

در همه راهم / گفت و گویی داشتم / نه بیشتر
تا می‌سوخت سگی / در چشم‌هاش در / غروب
در همه راهم / می‌سوخت سگی / تنها
(ناجی 1359: 66)

کف دست من / خط پیشانی تو
آوازی یگانه در ارتفاع
و در ارتفاع / نام من چه نوازش دید
با نامت / در گره یک طناب
(شجاعی 1359: 19)

6- نابهنجاری نحوی

گاه نابهنجاری نحوی در شعر امروز ابهام می‌آفریند که البته مأنوس شدن با روند کار شاعر و زبان و دستور زبان ویژه او تا حد زیادی از شدت این امر خواهد کاست. به‌عنوان نمونه جابه‌جایی ضمائر، یکی از ویژگی‌های شعری نیماست که در سعدی هم سابقه دارد:

نگه دار یارب به چشم خودش بیرهیز از آسیب چشم بدش

(سعدی 1369:40)

و نیما می گوید:

با تنش گرم، بیابان دراز
مرده را ماند در گورش تنگ...

(نیما یوشیج 1383:776)

و یا جابه جایی موصوف و صفت با کسره اضافه. سعدی می گوید:

غالب همت ایشان به معظمت امور مملکت متعلق باشد ... (سعدی 1368:46)

و نیما می گوید:

موجی رسیده فکر جهان را بر هم زده
بر هر چه داشت هستی، رنگ عدم زده
اندوهناک شب/ با موی دلریش بر جای او ...

(نیما یوشیج 1383:416)

7- ورود مسائل جدید علوم

دوران ما، دوران انقلاب دانسته‌ها و انفجار رسانه‌ای است. نادرست است اگر گمان کنیم که وقتی کمونیزم در شوروی سابق فرو می‌پاشد، دیوار برلین فرو می‌ریزد و انقلاب (در مفهوم کلاسیک خود) دیگر اتفاق نمی‌افتد و مرزهای علوم و مرزهای جغرافیایی روز به روز محو و محوتر می‌شود، این همه دگرگونی به بیرون از خود ارجاعی ندارد و شعر، ادبیات، سینما و ... از تأثیرات آن به دور خواهند بود.

در هنگامی که وضع دردآلود دانش جدید را می‌سنجیم که مرزهای عقلی خود را تا درون مطلق ریاضی می‌یابد، هنگامی که می‌بینیم در دانش فیزیک دو نظریه بزرگ حاکم است، یکی اصل عمومی نسبت و دیگر اصل «کوانتا»ی مبتنی بر بی‌یقینی و عدم قطعیت که برای همیشه صحت معیارهای فیزیکی را محدود می‌سازد، هنگامی که بزرگ‌ترین دانشمند نوآور این قرن تخیل را زمینه حقیقی جوشش جوانه‌های دلش می‌داند ... آیا ما حق نداریم که راه شعر را نیز چون راه دانش مشروع و بر حق بدانیم؟
(پرس 1351:209-210)

و بدین گونه، نگرشی نسبی، چه در برخورد با کلان اندیشه‌ها و چه در ساخت بینش زیباشناختی، جزو هویت شاعران امروز می‌شود و شاید بتوان گفت که فراروی از به‌کارگیری سمبل‌های تکراری و تغییر عناصر مخیل شعر و تئوری بسیار مهم «مرگ مؤلف» (که بدان خواهیم پرداخت) از همین امر ناشی می‌شود.

اوپنهایمر دارد روی اقیانوس خواب بیدار می‌شود

پسر ضربه‌ای دیگر به جمجمه پدر می‌زند

روح باید فرار کند/ جسم دوم کجاست و یا جسم چندم؟

بیا ما هم همراه آنان بخوانیم ...

(صفازاده 1365:22)

8- مرگ مؤلف

بخشی از شعر امروز با فراوانی ترجمه‌هایی دربارهٔ مثلث «شاعر - متن - خواننده» و متعاقب آنچه «بحران مخاطب» خوانده می‌شود، به چشم‌اندازی تمسک می‌جوید که البته چندان جدید نیست، اما کیفیت طرح آن ظاهراً مسائلی جدیدی را موضوع قرار داده است. این گونهٔ شعری با پیروی از آنچه از مدت‌ها پیش در غرب مطرح شده، بر خود نام «پست مدرنیسم»⁷ می‌گذارد و می‌کوشد که با مخاطب به جای رابطه‌ای منطقی و عقلانی، رابطه‌ای بحرانی برقرار کند. «دریدار»⁸، «لیوتار»⁹، «گادامر»¹⁰، «بلاشو»¹¹، «ریکور»¹²، «فوکو»¹³ و... نام‌هایی شناخته شده‌اند که جریان‌های شالوده‌شکن در شعر امروز از آنها سود می‌برند تا خود را محق جلوه دهند. حال از این میان، عده‌ای با فهم و درک صحیح این تعاریف و عدم انفعال در برابر آنها، می‌کوشند که آنچه ضروری تشخیص می‌دهند، به فرهنگ شعر فارسی فرابخوانند و عده‌ای هم «رفته که آب جو آرند» در حالی که «آب جو آمد و...». نظریاتی نظیر «مرگ مؤلف» در شعر و ادبیات فارسی چندان بی‌سابقه نیست، چنان‌که در مقالات شمس تبریزی می‌خوانیم:

چنان‌که آن خطاط سه گونه خط نبشتی؛ یکی او خواندی لاغیر، یکی هم او خواندی هم غیر، یکی نه او خواندی نه غیر او. آن منم که سخن می‌گویم، نه من دانم، نه غیر من. (شمس تبریزی 1369: 103)

اندیشمندان معتقد بر این باورند:

در متون ادبی تأویل به هیچ رو نمی‌تواند به نیت مؤلف یا شیوهٔ اندیشه و در نهایت شناخت هم‌روزگاران مؤلف محدود شود: متن بیان ذهنیت مؤلف نیست، برعکس، مکالمه میان تأویل‌کننده و متن، هستی واقعی دارد و شرایط تأویل‌کننده شرط اصلی و مهم شناخت متن است، یعنی «فوق معنایی تأویل‌کننده» اهمیت بیشتری دارد (احمدی 1385: 574)

و همین امر است که در آرای متفکران پست‌مدرن، حرکت از «حضور» به «غیاب»، از «فصد» به «بازی» و از «حتمیت» به «عدم حتمیت» منتهی می‌شود. (نجومیان 1384: 35-36). چنین شعری در درجهٔ اول دستگاه تخیل شعر در دوره‌های پیشین (تشبیه، استعاره و...) را معیوب می‌شمارد و به طور کلی می‌کوشد که آنها را از شعر حذف کند تا هر چیز در شعر خودش باشد و نه نمایندهٔ چیزی دیگر. به عبارتی، شاعر فقط «دال»های خود را در برابر خواننده می‌چیند و کشف و حتی پرداخت «مدلول»های شعر را به وی وامی‌گذارد. «شعر تا آنجا که بتواند به تجربهٔ مفاهیم و خودکامگی نشانه‌ها می‌افزاید، می‌خواهد رابطهٔ دال و مدلول را به مرزهای ناممکن برساند. در شعر از ساختار محو مفاهیم بیش از اندازه بهره‌برداری می‌شود. شعر می‌خواهد به معنای طبیعی اشیاء یعنی خصلت آنها پی ببرد.» (بارت 1386: 157)

چنین نگرشی بر آن است که «دبیت» را از شعر بگیرد، یعنی گنجینهٔ ادبی را از شعر حذف کند تا شعر از کلان

^۷. Postmodernism

^۸. Derrida

^۹. Lyotard

^{۱۰}. Gadamer

^{۱۱}. Blamchot

^{۱۲}. Ricoeur

^{۱۳}. Foucault

روایت‌ها به تاریخی خصوصی رهنمود گردد. از همین است که شاعری از این دست، زبان زیبای ادبی را کنار می‌گذارد و زبان محاوره و گفتار را با تمام تنوع خود، محور زبانی شعرش قرار می‌دهد. او می‌خواهد که در شعر «دانای کل» نباشد و صداهای متفاوت دیگر را به شعر خود راه دهد تا شعری پلی فونیک (چندصدایی) گفته باشد. برقراری رابطه با چنین شعری البته برای هر کسی ساده نیست، چه، بر اتفاقی نویسی و تزلزل سیستم علت و معلولی استوار است. به عبارت دیگر، بافت و اجزای این شعر، ارگانیک (همبسته) نبوده و بندهای شعری، نه مکمل هم، که در خدمت حسی واحد قرار دارند.

مرگ مؤلف را دیری است / اعلام کرده‌اند / من مرده به دنیا آمده‌ام
(و اصل ماجرا را می‌دانم) / کسی حرف می‌زند از کسی که مرده
یا به قتل رسیده؟ / «چه اهمیت دارد چه کسی حرف می‌زند؟»

.....
در بیست سال گذشته اگر با تو قرار می‌بگذارم
کافی است قطار کمی رو به عقب برود
و زیر کلماتی توقف کند / که اگر توقف کند
ترس، اصل ماجرا را من می‌دانم
در بیست سال پس فردا / «قهوه‌ای را بنوش!»
مردگان قطعاً در سه زمان می‌میرند
و در سه زمان سفر می‌کنند

نقش یک مرده را بهتر از این چه کسی بازی می‌کند؟
هنر مختصرم صرف بازی با گوشواره‌های این و آن
که نشد / فقط به صرف اینکه تو را به جای گل سرخ بگیرند
به جنگ استعاره‌ها رفتم / کشتم و کشته شدم
چه اهمیت دارد چه کسی مرده یا / یا به قتل رسیده؟

.....
ترس / از مؤلف مرده ترس
و در بیست سال همین حالا
بردار / فنجان قهوه‌ای را ...

(باباچاهی 1379: 24-25)

9- نداشتن آگاهی از تلمیحات و زمینه‌های تاریخی خاص (که توضیح داده شد)

فانوس آسمانی تنها / ماه و «سیزیف» / هر شب و هر شعر
راه ملال و ... / در کوچه‌های پرسه / در آفاق شعر و شب ...

(حقوقی 1370: 93)

که اشاره دارد به اسطوره «سیزیف» در اساطیر یونان.

10- آشنایی زدایی¹⁴ لفظی و معنایی

به طور کلی آشنایی زدایی را نتیجه فرآیندهای خاصی مانند هنجارگریزی و انحراف از نرم زبان (چه از نظر زبانی و چه از حیث معنایی) قلمداد کرده‌اند. «شیوه‌های آشنایی زدایی بسیار است. هم در به‌کارداشت واژه‌ها و جمله‌ها و هم در خلق انواع تصویرها و مضمون‌ها و معناهای نامنتظر ... البته عمل آشنایی زدایی نسبی است و در زمانه‌ها و زمینه‌های متفاوت متمایز و گوناگون.» (محبّتی 1380: 163)

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش که دگر می‌نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی
(حافظ 1379: 670)

چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترین یار
چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی

(فرخزاد 1368: 37)

چنان‌که در شعر حافظ، هم توبه کردن به دست صنم باده‌فروش آشنایی زدایی کرده است و هم ماهیت این توبه که می‌نخوردن است (بی‌رخ بزم‌آریان!). در شعر فروغ هم مهربان بودن یارِ یگانه مطرح می‌شود؛ یاری که عطوفت و دروغ‌گویی را توأمان در خود دارد.

11- بهره‌گیری از بیان روایی

شعر امروز گاه از بیان روایی سود می‌جوید، اما این بیان روایی که به شروع یک داستان می‌ماند، قصه یا حکایتی نیست که به سرانجام برسد و به اصطلاح بافت دراماتیک پیدا کند. در حقیقت، بیان روایی، محملی است برای ایجاد فضایی شاعرانه که البته به خط روایی و داستانی تن در نمی‌دهد.

تجلی کامل چنین شگردی در شعر مهدی اخوان ثالث اتفاق می‌افتد.

او خود می‌گوید که «من روایت را به حد شعر اوج داده‌ام، اما شعر را به حد روایت تنزل نداده‌ام ... من «مرغ آمین» [نیما] را با تمام زمینه روایتی‌اش و دیگر آثاری از این قبیل در کار نیما و دیگران را به شعرهایی که خیلی خیلی محض و نابند، ترجیح می‌دهم...» (کاخی 1371: 200)

فتاده سخت سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود.

و ما این سو نشست، خسته انبوهی زن و مرد و جوان و پیر

همه با یکدیگر پیوسته، لیک از پای، / و با زنجیر

.....
- «فتاده تخته سنگ آن سوی، وز پیشینیان پیری

بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هر کس جفت ...»

.....
شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید/ و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید

¹⁴. Defamiliarization

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگین تر از ما بود،
لعنت کرد گوشش را و نالان گفت: «باید رفت»

هلا، یک ... دو ... سه ... دیگر بار/هلا، یک، دو، سه دیگر بار
عرق ریزان، عزا، دشنام - گاهی گریه هم کردیم
هلا، یک، دو، سه زین سان بارها بسیار

یکی از ما که زنجیرش سبک تر بود / به جهد ما درودی گفت و بالا رفت
خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند (و ما بی تاب)

لبش را با زبان تر کرد (ما نیز آن چنان کردیم) و ساکت ماند
نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند...
- «برای ما بخوان» خیره به ما ساکت نگا می کرد

- «چه خواندی، هان؟» / مکید آب دهانش را و گفت آرام:
- «نوشته بود/ همان/ کسی راز مرا داند
که از این رو به آن رویم بگرداند»
نشستیم / و / به مهتاب و شب روشن نگه کردیم
و شب شط علیلی بود.

(خوان ثالث 1375: 9-13)

نکته مهم و اساسی در این شعرها ماهیت تمثیلی آن است که بدون فرآیند داستانی امکان پذیر نیست و این بافت و فضای جدید، گاه برای خوانندگان ایجاد ابهام می کند.

12- فردی شدن جریان شعر (سبک ویژه)

گفتیم که شعر امروز به مقدار زیادی فردی شده است، یعنی شاعر امروز با تکیه بر بینشی که با مسائل سیاسی و اجتماعی دوران عجین و مانوس است، به هویتی منفرد دست یافته که تمام زیر و بم آن در شعر او دیده می شود. نویسنده مسلماً دنیا را آن گونه که دربرمی گیرد، نشان می دهد، آن گونه که آن را خلاصه می کند؛ یعنی دنیای خود را. به نظر من فقط خوانندگان ساده لوح یا کودکان هستند که گمان می کنند با خواندن یک کتاب می توانند یک سر وارد دنیای واقعیت شوند. من هر وقت «باباگوریو» را می خوانم، خوب می دانم که در پاریس دوره بالزاک گردش نمی کنم، بلکه در پاریس بالزاک گردش می کنم، یعنی در زمان بالزاک، در دنیای بالزاک... برای من خواننده آنچه اهمیت دارد این است که مجذوب دنیای «منفرد» بشوم که با دنیای من تلاقی کند و با این همه غیر از دنیای من است. (دوبار 1352: 157)

البته روان شناسی هم بر این امر صحنه گذارده و فردیت و منحصر به فرد بودن جریان شاعرانه در قبال تاریخ بزرگ ادبی، خود یکی از مؤلفه های مهم زبان شناسی و معرفت شعری است.
دورتر، سخت دورتر، یک فلس من به زیر صلیب افتاده است

آیا روز است؟! / از گرمای زیاد نقاب‌هامان را برمی‌داریم، می‌رویم
به دور، به آن‌جا. / زیر صلیب، تخم‌مرغی نصف می‌کنیم
و به هم می‌زنیم... / و مرگ، در راه، نفس‌زنان نقره‌ای می‌سازد
دورتر، صفحه موسیقی، زیر ناخن مه‌گرفته زیبا می‌چرخد
و صدا، همان صداست: / آیا روی است؟
(الهی 1350:36)

13- آرکایسم (باستان‌گرایی)

یکی از مهم‌ترین راه‌های تشخیص بخشیدن به زبان، به کاربرد آرکایسم زبان بازمی‌گردد، یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به کار نمی‌رود. پس می‌توان مدعی شد که در اصل یکی از دلایل امتیاز زبانی شاعرانه نسبت به زبان غیرشاعرانه، به‌ویژه در گذشته، همین جلوه‌های آرکایسم زبانی بوده است. احیای واژه‌های مهجور و نیز گزینش ساخت نحوی، همواره به تشخیص زبان شعر منجر شده و از سوی دیگر، برای خوانندگانی که بیشتر غیرحرفه‌ای هستند، به عاملی ابهام‌آفرین بدل گردیده است:

ای درختان عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور
یکی جوانه ارجمند از هیچ جاتان رست نتواند...

(اخوان ثالث 1375:94)

کجا شد آن تنعم بی‌اسباب و خواسته؟ / کی گذشت و کجا
آن وقعه ناباور / که نان پاره ما برده‌گان گردن‌کش را
نان خورشی نبود / چرا که لثامت هر وعده گمچ
بی‌نیازی هفته‌ای بود / که گاه به ماهی می‌کشید و گاه
دزدانه / از مرزهای خاطره می‌گریخت...

(شاملو 1378:95)

نتیجه

بی‌شک ابهام و نمودهای آن در شعر امروز، مبحثی نیست که در چنین مجالی به پایان برسد. نقد ادبی امروز می‌تواند موضوع را در شاخص‌های گوناگون و با ملاک‌های متفاوت ارزیابی کند و به نتایجی عالی‌تر دست یابد. نگارنده هرگز مدعی نیست که به تمام وجود ابهام در شعر امروز اشاره کرده است. بی‌شک از منظر و با ناظری دیگر، هنوز می‌توان به این مقوله گسترش بخشید و عوامل جامعه‌شناختی و سیاسی را هم در کار آورد، اما در این مجال، مهم این است که بدانیم گرچه تمام شعرهای بد ابهاماتی بی‌دلیل را در خود حمل می‌کنند (که به‌طور مستقیم از ناتوانی یا بدفهمی شاعر نشأت می‌گیرد)، اما - از قضا - تمام شعرهای خوب هم به ناچار ابهاماتی دارند که از قدرت نفوذ شاعر در جهان پیرامون حکایت می‌کند. جهان هستی تنها برای انسان‌های ساده، ساده است و گرنه در دل کوچک‌ترین ذرات، همان قدر دنیا است که در دل کهکشان گریزپای.

کتابنامه

- احمدی، احمد رضا. 1372. لکه‌ای از عمر بر دیوار بود. چ 1. شیراز: نوید.
- احمدی، بابک. 1385. ساختار و تأویل متن. چ 8. تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی. 1375. از این اوستا. چ 10. تهران: مروارید.
- اکو، امبرکو. 1371. «یجاد پیام‌های زیباشناختی در زبان». فصلنامه زنده رود. اصفهان. س 1. ش 1.
- الهی، بیژن. 1350. علف ایام. چ 1. تهران: نشر 51.
- باباجاهی، علی. 1371. «خلوت تازه و تجربه‌های جدید شعر امروز ایران». مجله آدینه. تهران. س 2. ش 116.
- _____ . 1379. عقل عذابم می‌دهد. چ 1. تهران: همراه.
- _____ . 1375. نم‌بارانم. چ 1. تهران: دارینوش.
- بارت، رولان. 1386. نقد تفسیری. ترجمه محمدتقی عنایت. چ 2. تهران: بزرگمهر.
- پاز، اکتاویو. 1361. کودکان آب‌وگل. ترجمه احمد میرعلایی. چ 1. تهران: آزلو.
- پرس، سن ژون. 1351. «خطابه جایزه نوبل». هنرمند و زمان او. مصطفی رحیمی. چ 3. تهران: نیل.
- ثروتیان، بهروز. 1383. فن بیان در آفرینش خیال. چ 1. تهران: امیرکبیر.
- چالنگی، هوشنگ. 1383. زنگوله تنبل. چ 2. تهران: سالی.
- حافظ. 1379. دیوان. به کوشش خلیل خطیب‌رهر. چ 3. تهران: صفی‌علی‌شاه.
- حقوقی، محمد. 1370. شب، مانا، شب. چ 1. تهران: نگاه.
- حمید رفیعی، محمدعلی. 1368. «پرهیزد تا جایی که بتوانید از ابهام و کژتابی». کیهان فرهنگی. تهران. س 6. ش 64.
- داد. سیما. 1383. فرهنگ اصطلاحات ادبی. چ 2. تهران: مروارید.
- دوبوار، سیمون. 1352. «توانایی ادبیات». وظیفه ادبیات. ترجمه ابوالحسن نجفی. چ 1. تهران: نیل.
- رویایی، یدالله. 1379. هفتاد سنگ قبر. چ 1. تهران: آژینه.
- سارتر، ژان پل. 1370. ادبیات چیست؟. ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. چ 7. تهران: زمان.
- سعدی. 1369. بوستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ 4. تهران: خوارزمی.
- _____ . 1368. گلستان. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چ 1. تهران: خوارزمی.
- شاملو، احمد. 1378. مدایح بی‌صله. چ 1. تهران: زمانه.
- شجاعی، محمود. 1359. از آبی نفس‌های کوتاه. چ 2. تهران: ناشر مؤلف.
- شمس تبریزی. 1369. مقالات. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. چ 1. تهران: خوارزمی.
- شمیسا، سیروس. 1370. بیان. چ 1. تهران: فردوسی.
- صفارزاده، طاهره. 1356. سفر پنجم. چ 1. تهران: رواق.
- _____ . 1365. طنین در دلنا. چ 2. شیراز: نوید.
- فرخزاد، فروغ. 1368. ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد. چ 7. تهران: مروارید.
- کاخی، مرتضی. 1371. صدای حیرت بیدار (گفت‌وگو با مهدی اخوان ثالث). چ 1. تهران: زمستان.

- کالر، جاناتان. 1379. فردینان دوسوسور. ترجمه کورش صفوی. چ 1. تهران: هرمس.
- محبّتی، مهدی. 138. بدیع‌نو. چ 1. تهران: سخن.
- موحد، ضیاء. 1385. شعر و شناخت. چ 2. تهران: مروارید.
- موسوی، حافظ. 1378. سطرهای پنهانی. چ 1. تهران: سالی.
- ناجی، فیروز. 1359. نام‌های بسیار. چ 2. تهران: ناشر مؤلف.
- نجومیان، امیرعلی. 1384. درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات. چ 1. اهواز: رسش.
- نقیسی، آذر. 1368. «آشنایی زدایی در ادبیات». کیهان فرهنگی. تهران. س 6. ش 62.
- نیما یوشیج. 1363. حرف‌های همسایه. چ 6. تهران: دنیا.
- _____ . 1383. مجموعه اشعار. گردآوری سیروس طاهباز. چ 6. تهران: نگاه.
- وحیدیان کامیار، تقی، 1379. بدیع از دیدگاه زیباشناسی. چ 1. تهران: دوستان.
- همایی، جلال‌الدین. 1373. معنایی و بیان. چ 2. تهران: هما.
- یونگ، کارل گوستاو. 1352. انسان و سمبول‌هایش. ترجمه ابوطالب صارمی. چ 1. تهران: امیرکبیر.