https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 18, Issue 4, No.57, 2027, pp. 79-104
Received: 02/07/2025 Accepted: 24/05/2026

Language and Music in Contemporary Dialogic Poetry

Marzieh Hemmati
Ph.D. Graduated of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran
Marziehhemati@yahoo.com

Fatemeh Sadat Taheri *
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran
Taheri@kashanu.ac.ir

Abstract
Since the language of dialogue is the most expressive and best tool for conveying concepts to the audience, many poets have used this method. The use of dialogue to explain various political and social concepts is one of the common features of contemporary Persian poetry. Contemporary poets have paid great attention to two elements—language and music—to make their dialogic poems more effective. Therefore, the authors attempt to analyze contemporary dialogic poetry from the two aspects of language and music, using an analytical-descriptive method based on contemporary dialogic poetry, in response to this fundamental question: What linguistic innovations and artistic techniques have contemporary poets used to highlight their dialogues, and what is their goal? By providing poetic evidence, they explain that contemporary poets have frequently used the element of dialogue in their poetry to have a greater impact on the audience and to persuade them more effectively. To further attract their audience, they have achieved linguistic foregrounding by using modern, rare, colloquial, and sometimes foreign words belonging to informal dialects and accents, as well as through neologism (word formation) and lexical and syntactic archaism. On the level of internal music, they have used various types of repetition to emphasize their speech. By employing simile, metaphor, popular ironies, contrast, proportion, synesthesia, and creative compound paradoxes, they have expanded the semantic dimension of their dialogues. In doing so, they aim to deviate as much as possible from the usual norms of language and the natural logic of speech, and through linguistic and semantic defamiliarization, achieve internal persuasion of the audience to accept their thoughts and feelings.

Keywords: Contemporary Dialogic Poetry, Linguistic Foregrounding, Internal Music, Spiritual Music.

Introduction
In Persian literature, alongside the cultural and political development of society and the maturation of poetry and prose, dialogue has also grown. In contemporary literature, the themes of dialogue have moved from the realm of ethics into political and social spheres. Dialogue in contemporary poetry serves a kind of narrative quality and manifests in various forms: two-way dialogues with an overt or covert audience, multi-party dialogues, and dialogue with the self. By utilizing various linguistic elements and literary techniques, contemporary poets have been able to persuade their audience through the element of dialogue.

*Corresponding author
Hemmati, M. and Taheri, F. (2027). Language and Music in Contemporary Dialogue Poetry. *Literary Arts*, *18*(4), 79-104.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.145814.2482

The present article attempts to answer the question: What elements of linguistic foregrounding and musical factors have contemporary poets who used dialogue in their poetry employed, and what was their goal? It seeks to discover the linguistic and musical factors of this type of poetry and, by citing examples from these poems, demonstrate the persuasive role of these elements on the audience's mind.

Many books and articles have examined Persian literary works from the perspective of language and aesthetics. For instance, Shafi'i Kadkani has addressed this in his books *Forms of Imagination in Persian Poetry*, *The Music of Poetry*, and *The Resurrection of Words*. Numerous articles have also been published on the dialogic poetry of contemporary poets, including: Pournamdarian (2008) in "The Rhetoric of the Audience and Dialogue with the Text"; Rezvaniyan (2014) in "A Comparative Study of the Dialogic Theory of Nima Yooshij and Mikhail Bakhtin"; Ghanipour, Mohseni, and Haghighi (2015) in "The Metamorphosis of Dialogic Logic in the Poetry of Qeysar Aminpour"; as well as Mousavi, Zolfaghari, and Bashiri (2018) in "Rhetorical Analysis of Polysemous Elements in the Poetry of Forugh Farrokhzad"; and Abbasi et al. (2020) in "Manifestation of Ideology in the Rhetorical and Linguistic Layers of Contemporary Ritual Poetry in the Last Three Decades".

Materials and Methods

The authors have examined linguistic innovations and artistic techniques using an analytical-descriptive method based on contemporary dialogic poetry. The influence of language and music on the foregrounding and elevation of poetry, and the literary role of speech and dialogue, necessitate the examination of these elements, their effective subcomponents, and their methods of application. Due to the abundance of dialogic poetry and the extensive scope of external and side music, this article only examines the internal and spiritual music of these poems. In the realm of meaning—as the broadest, most flexible, and most important of the factors influencing poetic creation—various rhetorical and figurative techniques that cause semantic deviation in poetry have been analyzed.

Research Findings

In the present study, foregrounding has been examined in two areas: linguistic factors and musical factors. Musical factors, through rhythm and balance at the phoneme and word levels, as well as syntactic and semantic balance, distinguish literary language from normative language. Linguistic elements are the set of factors within the sentence system that can foreground speech. Linguistic elements are those that create prominence and distinction in words, liberate them from repetition and banality, and bring about a "resurrection" in speech. The use of various literary techniques such as meter, repetition of sounds and words, and the arrangement of sounds draws the reader's attention toward the words.

Written deviations and the transformation of poetic structure toward a dramatic structure allow the narrator to be present in the story. Creating a dialogic atmosphere and the presence of the narrator in poetry creates a distinctive stylistic identity. Temporal deviations have led to lexical and syntactic archaism. The use of structures and words common in past periods is a method of foregrounding language, manifested at the lexical level, in the use of prepositions, verb forms, pronouns, and sometimes in the style of sentence construction.

Literary devices create relationships between words on the syntagmatic and paradigmatic axes. Verbal figures deal with the foregrounding of language at the level of syntagmatic word relationships, while semantic figures deal with the semantic realm of language and manifest themselves on the paradigmatic axis. Therefore, literary devices such as simile, metaphor, etc., are very important in foregrounding literary language.

Discussion of Results and Conclusions

Overall, it can be said that contemporary dialogic poetry, in step with societal developments and the use of linguistic foregrounding techniques, while employing and creating newly introduced linguistic elements, has utilized on the syntagmatic axis various verbal and semantic figures such as repetition, contrast, proportion, paradox, arrangement of attributes, and sequence of numbers, and on the paradigmatic axis, simile, metaphor, irony, contrast, synesthesia, paradox, etc.—which strengthen the speaker's emphasis and conviction and the audience's believability. In doing so, while creating a "resurrection in the words" of their poems, they also achieve the induction of their poetic meaning through the construction and selection of words and the use of appropriate internal and spiritual musical elements.

In the realm of imagination, contemporary dialogic poetry, like other contemporary poems, has made the greatest use of simile and metaphor—which are considered rhetorical forms of disproportion. Rhetorical disproportion makes the combination of words at the sentence level unpredictable. Its prominent manifestation occurs when an adjective or genitive construct is strikingly incompatible with its modified noun or the noun it is annexed to, which in most cases creates a metaphorical genitive construction, an implicit metaphor, a simile-based genitive construction, or personification. Additionally, in contemporary dialogues, popular ironies and creative compound paradoxes, like contrast and proportion, have a high frequency. By employing various linguistic, phonetic, and semantic techniques, poets have been able to attract the audience's mind and emotions to their poetry in the best possible way and convey their thoughts and emotions to the audience in the form of dialogue.

فنون ادبی
سال هیجدهم، شماره ۴ (پیاپی ۵۷) ۱۴۰۵، ص۷۹-۱۰۴
تاریخ وصول: ۱۴۰۴/۴/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۳/۳

مقاله پژوهشی

زبان و موسیقی شعرگفتگویی معاصر

مرضیه همتی، دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
marziehhemati@yahoo.com
فاطمه‌سادات طاهری *، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران
taheri@kashanu.ac.ir

چکیده

ازآنجاکه زبانِ گفتگو، رساترین و بهترین ابزار انتقال مفاهیم به مخاطب است، شاعران بسیاری از این شیوه استفاده‌می‌کرده‌اند. به‌کارگیری عنصر گفتگو برای تبیین مفاهیم مختلف سیاسی و اجتماعی، یکی از ویژگی‌های رایج شعر معاصر فارسی است. شاعران معاصر برای اثرگذاری بیشتر اشعار گفتگویی خود به دو عنصر زبان و موسیقی بسیار توجه کرده‌اند؛ ازاین‌رو نگارندگان می‌کوشند به‌شیوهٔ تحلیلی‌توصیفی مبتنی‌بر شعر گفتگویی معاصر و در پاسخ به این پرسش بنیادی که شاعران معاصر برای برجسته‌سازی گفتگوهای خود از کدام خلّاقیت‌های زبانی و شگردهای هنری استفاده‌کرده‌اند و هدف آنها چیست. اشعار گفتگویی معاصر را از دو جنبهٔ زبان و موسیقی بررسی‌کنند و با ذکر شواهد شعری تبیین‌کنند شاعران معاصر برای اثرگذاری بیشتر بر مخاطب و اقناع بهتر وی، به‌فراوانی از عنصر گفتگو در شعر خویش استفاده کرده‌اند و برای جذب بیشتر مخاطب خود با به‌کارگیری واژه‌های امروزی، کم‌کاربرد، محاوره و گاه بیگانه و متعلق به لهجه‌ها و گویش‌های غیررسمی، ترکیب‌سازی، باستانگرایی‌های واژگانی و نحوی به برجسته‌سازی زبانی پرداخته‌اند و در سطح موسیقایی درونی از گونه‌های تکرار برای تأکید کلام خویش استفاده کرده‌اند و با به‌کارگیری تشبیه، استعاره، کنایه‌های عامیانه، تضاد، تناسب، حس‌آمیزی و متناقض‌نماهای خلّاقانهٔ ترکیبی به توسعهٔ معنایی گفتگوهای خویش پرداخته‌اند تا به بهترین وجه ممکن از هنجارهای معمول زبان و منطق طبیعی کلام فاصله بگیرند و با آشنایی‌زدایی‌های زبانی و معنوی به اقناع درونی مخاطب برای پذیرش اندیشه‌ها و احساسات خود دست یابند.

کلید واژه‌ها: شعرگفتگویی معاصر، برجسته‌سازی زبان، موسیقی درونی، موسیقی معنوی

---

* مسؤول مکاتبات

همتی، مرضیه و طاهری، فاطمه‌سادات . (۱۴۰۵). زبان و موسیقی شعرگفتگویی معاصر، *فنون ادبی*، *۱۸* (۴)، ۷۹-۱۰۴.

2322-3448 © University of Isfahan
This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

10.22108/liar.2026.145814.2482

۱. مقدمه

گفتگو به‌معنای ارتباط کلامی بین گوینده و مخاطب، جریانی از معناست که میان دو طرف جاری می‌شود و به فهم تازه منجر می‌شود و افراد و جوامع را به یکدیگر می‌پیوندد. طرفین گفتگو به‌دنبال تبدیل اندیشه‌ها یا اطلاعات خویش به یک معرفت مشترک نیستند؛ بلکه می‌کوشند با مشارکت یکدیگر، مضامین و مفاهیم دیگری را بیافرینند (خانیکی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷۲). گفتگو می‌تواند در میان چندین نفر اتفاق بیفتد؛ هرچند حتی یک شخص هم می‌تواند در درون خود دیالوگ داشته باشد. گفتگو به پیدایش نوعی فهم تازه منجر می‌شود (بوهم، ۱۳۸۱، ص. ۳۲).

هدف از گفتگو، حل مسئلهٔ نظری یا رفع مشکلی عملی است و سازوکار گفتگو، فهم سخن «دیگری» است و نه حمله به «دیگری» و نقد او و دفاع از «خود»؛ بدین‌ترتیب گفتگو، مکالمه‌ای است که شرکت‌کنندگان در آن برای رسیدن به هدفی واحد که حل مسئله مبتلابه همهٔ آنهاست، به فهم و نقد سخن یکدیگر می‌پردازند. در فرآیند گفتگو فهم سخن، زمینه‌ساز نقد آن و نقد، سبب وضوح مدعا و حلّ تدریجی مسئله می‌شود (خانیکی، ۱۳۸۷، ص. ۱۷۳).

در ادب پارسی، گفتگو همراه با توسعهٔ فرهنگی و سیاسی جامعه و پختگی شعر و نثر رشد کرده است. در ادبیات معاصر، مضامین گفتگو از حوزهٔ اخلاق به حیطه‌های سیاسی و اجتماعی، فرهنگ محاوره و نقد جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه وارد شده است و توصیف در ساختار شعر، اهمیت بسیار دارد. گفتگو در شعر معاصر در خدمت نوعی داستان‌وارگی قرار گرفته است و در محورهای گوناگون؛ یعنی گفتگوهای دوطرفه با مخاطبِ آشکار یا نهان، گفتگوهای چندجانبه و گفتگوی با خویشتن نمایان می‌شود. شاعران معاصر با بهره‌گیری از عناصر مختلف زبانی و شگردهای ادبی توانسته‌اند با عنصر گفتگو به اقناع مخاطب دست‌یابند و به تحلیل و توصیف بیشتر وقایع و رویدادهای سیاسی، اجتماعی، عاشقانه و فلسفی دست‌یابند؛ زیرا زبان گفتگو، رساترین ابزار انتقال مفاهیم به مخاطب است.

مقالهٔ حاضر می‌کوشد با پاسخ به این پرسش که شاعران معاصری که از شیوهٔ گفتگو در اشعارشان بهره برده‌اند از کدام عناصر برجسته‌سازی زبانی و عوامل موسیقایی در اشعار خود استفاده کرده‌اند و هدفشان از به‌کارگیری این عناصر آشنایی‌زدایانه چیست؟ عوامل زبانشناسانه و موسیقایی این نوع اشعار را کشف و با ذکر شاهدمثال‌هایی از این اشعار، نقش اقناع‌کنندگی این عناصر در ذهن و اندیشهٔ مخاطب را بازنمایند.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

با اینکه کتاب‌ها و مقالات بسیاری، آثار ادبی فارسی را از منظر زبان و زیبایی‌شناسی بررسی کرده‌اند، شعر گفتگویی معاصر از حوزه‌هایی است که از این نظر کمتر بررسی شده است. محمدرضا شفیعی‌کدکنی از پژوهشگرانی که دربارهٔ زبان و موسیقی شعر پژوهش‌های ارزنده‌ای دارد؛ وی در کتاب‌های *صورخیال در شعر فارسی* (۱۳۵۸) به طرح مطالبی درباره زبان و موسیقی شعر پرداخته و در دو کتاب *موسیقی شعر* (۱۳۷۰) و *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱)، برجستگی‌های زبانی و موسیقایی شعر را بررسی کرده است؛ پورجوادی (۱۳۸۵) در کتاب *زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی*، مناظره و گفتگو در شعر فارسی را بررسی کرده است. مقالات متعددی نیز دربارهٔ اشعار گفتگویی شاعران معاصر به‌چاپ رسیده است؛ مانند:

پورنامداریان (۱۳۸۷) در مقالهٔ «بلاغت مخاطب و گفتگو با متن» شیوهٔ گفتگو در آثار ادبی را تبیینکرده است؛ رضوانیان (۱۳۹۳) در مقلهٔ «بررسی تطبیقی نظریهٔ گفتگویی نیمایوشیج و میخائیل باختین» با ذکر نمونه‌هایی از اشعار نیما، نظریه گفتگویی باختین را تبیین کرده است؛ غنی‌پور ملکشاه و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر

امین‌پور»، انواع شیوه‌های گفتگو در شعر قیصر امین‌پور را توضیح‌داده‌اند؛ همچنین لازم است اشاره شود مقالات بسیاری دربارهٔ ویژگی‌های زبانی و زیبایی‌شناسی در اشعار شاعران معاصر نوشته شده که برای پرهیز از اطالهٔ کلام از بین آنها فقط به ذکر چند نمونه بسنده‌می‌شود: ذوالفقاری و همکاران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل بلاغی عناصر چندمعنایی در شعر فروغ فرخزاد؛ عباسی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نمود ایدئولوژی در لایه‌های بلاغی و زبانی شعر آیینی معاصر در سه دههٔ اخیر»؛ کاردگر و عباسی سرداری (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل عناصر زبانی، موسیقایی، بلاغی و محتوایی غزل «۳» مهدی اخوان ثالث»؛ اما تاکنون پژوهش جامعی درباره ویژگی‌های زبانی و زیبایی‌شناختی در شعر گفتگویی معاصر انجام نشده است. ازآنجاکه عناصر برجسته‌سازی زبانی و عوامل موسیقایی درونی و معنوی در ساختار اشعار گفتگویی و جذب مخاطب و اقناع وی، اهمیت بسیاری دارند، در این مقاله کوشش می‌شود به‌طور مجزا ساختار زبانی و زیبایی‌شناختی اشعار گفتگویی معاصر بررسی شود.

۲. چارچوب نظری

۲- ۱. نقش ادبی زبان

برای بررسی نقش زبان آثار ادبی، آشنایی کامل با کلیات زبان و نقش شعری آن لازم است؛ ولی بهتر است به جای نقش شعری که بخشی از زبان است، نقش ادبی را جایگزین‌کرد که به‌طور کامل همهٔ زبان را دربربگیرد (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۳۲). در کارکرد و نقش ادبی زبان به ساختمان صوری زبان توجه بیشتری می‌شود (آقابابایی و همکاران، ۱۳۹۵، ص. ۱۶).

این نقش از زبان در دیدگاه‌های اشکولفسکی[1] و صورتگرایان روس ریشه‌دارد. صورتگرایان در زبان ادبی به‌جای زبان«خودکار» یا همان زبان متعارف به‌دنبال «برجسته‌سازی» زبان یعنی به‌کارگیری غیرمتعارف عناصر زبانی‌اند تا در فرایند انتقال پیام، عناصر زبانی جلب توجه کنند. موکاروفسکی[2] زبان شعر را با زبان هنجار مغایر می‌داند و از نظر او برجسته‌سازی، انحراف از مؤلفه‌های هنجار زبان است (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۳۳ و ۳۴)؛ بنابراین، زبان عادی با استفاده از هنجارگریزی و برجسته‌سازی به زبان شعر و به‌طورکلی زبان ادبی تبدیل‌می‌شود و نقش ادبی زبان، بیشتر از اینکه برای ایجاد ارتباط باشد، برای جلوه‌گری است.

صورتگرایان روس، برجسته‌سازی را عامل ایجاد زبان ادبی می‌دانند. به نظر لیچ، زبان ادبی در مقایسه با دیگر گونه‌های کاربردی زبان، پیچیده‌تر و خودارجاع است و خودکاری چندانی ندارد (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۳۶). از نظر وی، برجسته‌سازی، نخست، انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار و دوم، افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان است که به «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» تعبیر می‌شوند (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۴۰).

شفیعی‌کدکنی برجسته‌سازی یا رستاخیز کلمات را در دو حوزهٔ موسیقایی و زبانی دسته‌بندی می‌کند. از نظر وی، موسیقی در نظام واژه‌ها و زبان، موجب رستاخیز واژگان می‌شوند. به نظر او گروه موسیقایی به کمک آهنگ و توازن، زبان ادبی را از زبان هنجار ممتاز می‌کند و عناصر زبان‌شناسانه، مجموعهٔ عواملی هستند که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جملات می‌توانند باعث برجسته‌سازی شوند و عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و ... را نیز برای این مورد بیان می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۷-۳۱).

کارکرد ادبی پیام، ناظر برجنبهٔ زبانشناسانهٔ پیام است. به اعتقاد یاکوبسن زبان ادبی با «حمله و هجوم سازمان‌یافتهٔ» آگاهانه به زبان روزمرّه به‌وجود می‌آید. به نظر یاکوبسن زبان متون «ادبی» خلاف متون «علمی»، رازوار و رمزآلود است؛ بدین ترتیب

---

[1]. V. Shklovsky
[2]. J. moukarovsky

که هرچه پیچیدگی در این زبان‌ها فراتر می‌رود؛ گویی بر ارزش آنها افزوده می‌شـــود. زبان در این متون، حضـــور فعّال و پویا دارد و به اندیشـیدن برای فهم زبان متن منجر می‌شـود و درواقع خواننده باید معنا را از راه تأمل و دقت در پیچیدگی‌های زبان دریابد (ر.ک. احمدی، ۱۳۷۸، ص. ۶۸-۶۹)؛ بنابراین، پیچیدگی و دشـــواری زبان متون ادبی، خواننده را غرق توجه می‌کند و فکر و اندیشه را به‌سمت معناهای بی‌شمار می‌کشاند و او را جذب می‌کند.

زبان‌شـــناســـان معتقدند زبان در درجهٔ نخســـت برای ایجاد ارتباط و انتقال پیام به‌کارگرفته می‌شـــود. پیام، مجموعه‌ای از واژه‌هاســـت که طبق قواعدی خاص روی محور همنشـینی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند تا اطلاعاتی را از گوینده به مخاطب برسانند؛ درصورتی‌که اگر ظاهر پیام، از بار اطلاعاتی آن ارزشـمندتر باشـد، توجه خواننده به خود پیام معطوف می‌شـود و نقش ادبی زبان پویا می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۳۷).

۳. زبان و موسیقی در شعر گفتگویی معاصر

تأثیر زبان و موسیقی در برجسته‌سازی و اعتلای شعر و نقش ادبی سخن و گفتگو ایجاب می‌کند این عناصر و زیرمجموعه‌های اثرگذار آنها و شیوه‌های کاربرد آنها بررسی شود.

۳- ۱. زبان

واژه‌های سازندهٔ شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. برخی از واژه‌ها گوش‌نوازند و برخی دیگر ناخوشـایند. شـاعر در موقعیت‌های گوناگون به هر دو نوع نیاز دارد؛ بنابراین، زیبایی واژه در بافت و سـاختار شـعر جلوه می‌کند. واژه‌ها وقتی با بقیهٔ ارکان شـــعر به‌ویژه عاطفه، هماهنگ باشـــند، لذت‌آفرین و زیبایی‌بخش‌اند. به‌عقیدهٔ الیوت در شـــعر کلمهٔ خوب و بد وجود ندارد این، جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد یعنی ترکیب یا نظام شعر است که کلمات را نازیبا نشـان می‌دهد وگرنه همان الفاظ نازیبا اگر درجای خود نشسـته باشـند، زیباترین جلوه‌ها را خواهند داشـت (شـفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۲۷۲). رنه‌ولک نیز می‌گوید: هدف از انواع فنون ادبی، نظیر وزن، تکرار اصـــوات یا صـــداها و کلمات و طرز ترکیب اصوات، جلب توجه خواننده به سوی واژه‌هاست (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷، ص. ۷۴). عناصر زبانشناسانه، مجموعه عناصری هستند که باعث ایجاد برجسـتگی و تشـخّص «کلمات» و رهایی کلمات از تکرار و ابتذال و ایجاد رسـتاخیز در کلام می‌شـوند. زبان در تکامل خود همواره در حال توسّع و تخصیص است. توسّع در ساختار زبانی یعنی فعل یا صفتی را که ویژهٔ امری یا چیزی معین است از قانون تثبیت‌شده خارج کنند و به‌گونهٔ دیگر استعمال کنند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۲۶۸).

اولین و مهم‌ترین تحولی که همگام با نهضـــت مشـــروطه در شـــعر فارســـی رخ داد، تغییر در حوزهٔ واژگان شـــعری بود. اساسـی‌ترین علل پیدایش این امر، افزون‌بر مخالفت جدی با واژگان ادبی مرسـوم در شـعر کلاسـیک، ورود پدیده‌های نوین به ایران بود. شاعر معاصر در گفتگوهای شاعرانه خویش که در فضایی روایی شکل می‌گیرند، می‌خواهد با نزدیکی به‌زبان طبیعی مردم کوچه و بازار از زبان آنها برای آنها بســـراید، همین امر موجب ورود بســـیاری از لغات معمولی و گاه مبتذل نیز به شـــعر می‌شود؛ یقیناً شعر مناظره‌ای نو نیز به‌عنوان بخشی از شعر امروز از این قاعده مستثنی نیست.

برای بررسی برجسته‌سازی‌های اشعار گفتگویی، درادامه عوامل هنجارگریزی در این نوع شعر بررسی می‌شود:

۳-۱-۱- هنجارگریزی نوشـتاری: «شـاعر شـیوه‌ای را در نوشـتار به‌کارمی‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اولیه و اصـــلی واژه می‌افزاید» (صـــفوی، ۱۳۹۰، ص. ۴۵). در شـــعر شـــاعران معاصـــر گفتگویی هنجارگریزی نوشتاری وجود دارد؛ ازجمله:

– خط تیره و سه‌نقطه

«تا گل سرخی– نمی‌دانم از کجا–

واصل بشود یا نه...

هم چنان که «رمبو»

یک قرن آب یخ می‌جست و نبود» (خواجات، ۱۳۸۸، ص. ۱۳)

– ساختار نمایشنامه‌ای با کمرنگ‌نوشتن سخنان شخصیت‌ها و یا سخنان خودِ راوی به‌صورت حدیث نفس:

«و رسیدم به تو که می‌خواهی با مرگ موش از هوش بروی در عزای برای من

– حتما!

تو را سر راه پیدا نکرده‌ام که بفروشمت به یه دونه انار دو دونه انار

ای پسرک بومی

تو پسر مادرم بودی ای کاش که یواش یواش می‌بردمت به خانه {...}

راوی بعد از سکوت:» (باباچاهی، ۱۳۹۲، ص. ۹۴۳)

– استفاده از تصاویر گرافیکی

«– اول خیال می‌کنی پروانه اســت/ – به خاطر منجوق‌دوزی یقه‌اش، نه؟/ – شــاید/ و دســت‌هایت را/ مثل دو شــاخه/ از دوســوی تنت می‌کنی هوا/ و بعد هم خیال می‌کند که یقیناً/ در چشــم‌های او شــده‌ای یک درخت/– چیزی در این حدود: مگر نه؟ / بله دقیقاً/ – خب، بعد چی؟/ –هیچی. او هم خیال می‌کند تو درختی/ – جداً؟! بدون برگ؟!/ – آری. بدون برگ/ (در عالم خیال، این نقض، چیز مهمی نیست)» (موسوی، ۱۳۸۵، ص. ۸۹–۹۰).

۳– ۱– ۲– هنجارگریزی سبکی

گونه‌های نوشــتاری و گفتاری یک زبان، از واژگان، ترکیبات، فعل‌ها و نحو متفاوتی اســتفاده می‌کنند و به‌طورکلی منطق زبانی متفاوتی بر این دو حاکم است. بر این اساس، واضح است که استفاده از عناصر زبان گفتاری در نوشتار، امری نامعمول است؛ اما این امکان برای شاعر وجود دارد که از لایهٔ اصلی شعر که گونهٔ نوشتار معیار است، گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتار استفاده کند (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۵۸) و موجب شگفتی مخاطب و درنگ او بر متن شود.

الف. کم‌کاربردها (واژه‌های امروزی)

چگونگی برخورد شــاعران پس از مشــروطه با واژه‌هایی متعلق به عناصــر مدرن و بی‌ســابقه در ایران دوگونه بوده اســت: توصیف پدیده‌های نوینی؛ مانند سینما، راه‌آهن، هواپیما، تلگراف و ... با زبان، خیال و شیوهٔ بیان کلاسیک به تشــویق عوامل رضاشاهی در دهه‌های اول و دوم سدهٔ چهاردهم و به‌کارگیری واژه، قالب و عناصر خیال نوین برای توصیف پدیده‌های جدید (حســن‌لی، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۷)؛ مثل نمونهٔ زیر که شــاعر ابتدا در پی گفتگو با طرف دیگر مکالمه اســت؛ اما به دلیل شــرایط نابسامان جامعه و برقرارنشدن ارتباط با طرف دیگر، به‌ناچار با خود گفتگو می‌کند:

هلو! ها؟/ صدانمی‌رسد؟/ گفتی هنوز دوستت دا... هلو/ بی‌فایده است/ صدانمی‌رسد/ شاید که سیم‌ها هم سرماخورده‌اند/ شاید که/ موریانه‌های نو/ احشای کامپیوترها را جویده‌اند/ هلو! هلو! ها؟/ ... ما نیستیم دیگر این ماشین‌ها هستند/ که حرف‌می‌زنند با هم با تق و توق شاسی‌ها/ ما/ نیستیم که گپ‌می‌زنیم (آتشی، ۱۳۶۵، ص. ۱۳۶)

واردکردن واژه‌های غیرادبی در شعر نیز عاملی بود که شاعران دورهٔ مشروطه برای نوجویی زبان شعر از آن بهره می‌جستند. با ظهور نیما این روند در شعر ادامه یافت؛ با این تفاوت که ورود واژه‌های غیررسمی به شعر در ترکیب با سایر اجزا، کارکردی شاعرانه می‌یافت. علاوه بر نیما شاگردان او نیز به اعتلای هر چه بیشتر این روند افزودند (حسن‌لی، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۰). درحقیقت، این واژه‌ها متعلق به امور موجود در واقعیت زندگی آن روزگارند و به همان صورت طبیعی در شعر حضور می‌یابند. سرانجام نوع نگرش نیما به هستی، جهان‌بینی شاعران پس از او را به این جانب سوق‌داد که هر واژه‌ای می‌تواند به عرصهٔ شعر راه‌یابد و شاعرانه شود:

و اینک چارراه است و چراغ سرخ/ نمی‌دیدند. پایین بود سرهاشان، دو تن رکشا/ «کجا؟ هش! هشه حیوان!» {پاسبان گوید:}/ «نمی‌فهمی؟ چراغ قرمز است این، آدمی یا خر؟» همان شیرین‌زبان گوید./ دو تن رکشا و یک گاری،/ زغالش بار/ دم آن چارراه و آن چراغ سرخ/ به پا برخاسته: در انتظار نوبتند انگار... (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۱۰۳)

وجود واژه‌های غیرشاعرانه، همچون رکشا، چراغ‌قرمز، گاری، هش و ... در شعر موجب شده است زبان شعر متناسب با جریان گفتگو تغییر یابد؛ همچنین است در شعر زیر:

بستر دو مرد/ سرد/ گفت راوی: آنچه آنجا بود.../ ریخته‌واریخته هر چیز/ حاکی از «ای، من گرفتم هر چه در جایش/ پتک آنجا و کلنگ آنجای، این هم بیل/ (هوم، که چی؟)/ اینجا هم از اهرم/ بیلک اینجا و سرند اینجا/ (چه نتیجه ، هه) بیا/ (آخر که) اینهم جای/ (خب، یعنی) طناب خط و/ (چه)/ زنبیل/ این همه آلات رنج است، آی، پس اسباب راحت کو؟ (اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص. ۲۹)

ب. واژه‌های محاوره‌ای

پرکاربردترین بخش عناصر زبانی اشعار گفتگویی نو را، واژه‌های محاوره‌ای و روزمرّه تشکیل می‌دهند. مقصود از واژگان محاوره‌ای، تمامی واژگان محلی، واژگان کودکانه، واژگان شکسته، اتباع و به‌ویژه واژگان متعلق به زبان گفتگوی روزمره است (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۲۰۷).

شاملو، منظومه‌هایی مانند «پریا»، «دخترای ننه دریا» و ... را در مضمون سیاسی و اجتماعی با زبان محاوره و عامیانه سروده است:

بارون میاد جرجر، گم شده راه بندر/ ساحل شب چه دوره، آبش سیاه و شوره/ آی خدا کشتی بفرست، آتیش بهشتی بفرست/ جادهٔ کهکشون کو، زهرهٔ آسمون کو/ چراغ زهره سرده، تو سیاها می‌گرده/ ای خدا روشنش کن، فانوس راه منش کن/ گم شده راه بندر، بارون میاد جرجر/ بارون میاد جرجر، رو گنبد و رو منبر/ لک‌لک پیر خسه، بالای منار نشسه/ لک‌لک ناز قندی، یه چیزی بگم نخندی/ تو این هوای تاریک، دالون تنگ و باریک/ وقتی که می‌پریدی، تو زهره را ندیدی؟/ عجب بلایی بچه، از کجا می‌یایی بچه/ نمی‌بینی خوابه جوجم، حالش خرابه جوجم/ ... (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۸۹)

پ. واژه‌های بیگانه

«تغییر ساخت‌های عمومی و نهادهای سیاسی جامعه به سمت شبیه‌شدن به ساختارهای اجتماعی غرب نیز می‌تواند عامل ناگزیر ورود برخی واژه‌های فرنگی به زبان و اختصاصاً به شعر فارسی باشد (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۳۶۵). روند به‌کارگیری واژه‌های بیگانه در شعر فارسی پس از مشروطه نیز ادامه یافت؛ چنانکه لغات متعدد غیرفارسی که در ساختار زبان فارسی به‌خوبی به‌کار رفته‌اند، دیده می‌شود.

به‌کارگیری واژه‌های بیگانه در شعر فارسی، منحصر به شعر نو نیست؛ چنانکه در شعر کلاسیک، واژه‌ها و ترکیبات عربی یافت می‌شوند در شعر دورهٔ مشروطه بیشتر، اصطلاحات فرنگی از حوزه‌های مختلف در شعر معاصر اجازه حضور یافتند (حسن‌لی، ۱۳۸۶، ص. ۱۳۲).

حضرتش بسیار والا بود/ شیک‌پوشی، پاپیون‌مشکی عصای شأن و شوکتمان فروبرده (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۲۳۸)

گفتم: می‌دانم خشکسالی است/ اما در کیف‌های سامسونت هم/ یک خروار مضمون ناب خفته است (قزوه، ۱۳۶۹، ص. ۹۷)

ت. اصطلاحات و کنایات عامیانه در زبان شعر گفتگویی

شاعر امروزی بیشتر به‌دنبال ایجاد رابطه‌ای صمیمی و بی‌واسطه با مخاطب است تا تجربه‌های خود را به او منتقل کند. در شعر معاصر علاوه‌بر لغات موجود در زندگی مردم، اصطلاحات و کنایه‌هایی که در باورداشت‌های تاریخی، قومی و فرهنگی مردم جامعه ریشه دارند، نیز جایگاه خاصی دارد. بخش عمده‌ای از کنایه‌هایی که در اشعار گفتگویی معاصر به‌چشم می‌خورد، از زبان عامهٔ امروزی گرفته شده و به علت رواج در بین مردم، جزءِ فرهنگ آنها شده است؛ مانند:

حال ده ماه است، بی خبر هستم/ دربه‌در هستم (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۱۳۳)

آه برزد گفت با خود/ این پسر بیرون شد از دستم، دیگرم از او نخواهدگشت اجاق تیره روشن (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۵)

رعد می‌ترکد به خنده از پس نجوای آرامی که دارد با شب چرکین (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۷) از خنده ترکیدن، کنایه‌ای رایج در زبان غیررسمی و چرکین، صفتی بیانگر شرایط بد اجتماعی است.

من، علف به گوسفندان و به گاوان تو، و برگ‌های نازک تره که قاتق نان کنی (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۸۹۲)

... شاتقی این بار/ شیک‌پوشی تازه‌وارد را مخاطب داشت/ دزد آقایی که می‌گفتند هفده کامیون تریاک دولت را/ یک قلم خورده ست، اما باز هم زنده ست/ شاتقی او را مخاطب داشت./ دزد آقا از خطاب شاتقی پرسید «با بنده ست؟»/ من به او گفتم «بلی» آن‌گاه/ دزد آقا پوزخندی زد./ که نمی‌شد گفت تف در صورتش افتاده، یا خنده ست؟ (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۲۳۹)

بخشی از کنایه‌های به‌کاررفته در شعرِ بیشتر شاعران معاصر، کنایه‌های پرکاربردی هستند که در شعر کلاسیک نیز به‌کار رفته‌اند؛ مانند:

از چه روی این سان حکایت‌ها/ رو ترش داری چرا چاکرانت را (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۵)

دیروز گردوی تازه دیده ست و چشم پوشیده ست (بهبهانی، ۱۳۸۴، ص. ۸۸۹)

بودن به از نبودشدن، خاصه در بهار/ دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۳۳)

ث. واژه‌های متعلق‌به لهجه‌ها و گویش‌های محلی

گاهی شاعر، ساخت‌ها یا واژه‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۸۱). این هنجارگریزی در میان شاعران مسلط به گونهٔ زبانی غیر از گونهٔ جغرافیایی خود یا زبانی غیر از زبان مادری‌شان رواج دارد. شاعران معاصر می‌کوشند جهان را از دریچهٔ چشم خود بنگرند و مانند بسیاری از شاعران پیشین، در کاربرد عناصر محیط پیرامون خود به دیده‌ها و سروده‌های شعرای پیشین تکیه نکنند. همین امر سبب شده است بسیاری از لغات بومی و محلی به‌عنوان یکی از اجزای دستگاه واژگانی، جزءِ مهم‌ترین عناصر سازندهٔ شعر باشند و دایرهٔ لغات شاعر گسترده‌تر شود؛ به‌تعبیر بهتر، شاعران واقعیت موجود در محیط زندگی خود را با واژه‌های بومی همان محیط به‌تصویر می‌کشند؛ برای مثال، محمدعلی بهمنی در شعر زیر با عنوان «هوشت کجان» چند جمله با لهجهٔ جنوبی آورده است:

«یاروک آ طرف ته بنین/ آه.../ از من مرا گرفت/ نه/ از من تو را ربود/ راحت بنین مترس/ خیره شدم به ساحره‌ای از شکاف دود/ شکل ذغال پک‌زده/ هم سرخ هم کبود/ هوشت کجان/ هیچ نگفتم/ دوباره گفت/ در من همیشه تو را داشت می‌سرود» (بهمنی، ۱۳۹۲، ص. ۵۸۵).

۳-۱-۳- هنجارگریزی زمانی

شاعر می‌تواند با زیرپاگذاشتن گونهٔ زمانی زبان هنجار و به‌کارگیری صورت‌های متداول زبان و دستورزبان پیشین، باستان‌گرایی کند (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۵۰).

استفاده از ساختارها و واژه‌های رایج دوره‌های گذشته از شیوه‌های برجسته‌کردن زبان است. «زبان آرکائیسم، در نتیجهٔ هماهنگی و همکاری عناصر واژگانی و ساختارهای نحوی باستانی در چارچوب یک جهان‌بینی مدافع فرهنگ گذشته، قابل توسعه است» (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۱۶۴). کاربرد باستان‌گرایی هم در حوزهٔ واژگان و هم در حوزهٔ نحو جملات اشعار گفتگویی معاصر نیز دیده می‌شود:

۳- ۱. ۳- ۱. باستانگرایی نحوی

با توجه به تفاوت دستور زبان کهن و امروزی فارسی، بازگشت به دستورزبان کهن فارسی یا همان باستانگرایی نحوی به برجسته‌سازی زبان کمک می‌کند. این به‌هم‌ریختگی، گاه درکاربرد حروف اضافه، گونه‌های فعل و ضمایر و گاهی در شیوهٔ بیان جملات نمودار می‌شود (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۱۶۴).

الف. باستان‌گرایی در حروف، به‌معنای سرپیچی شاعران از کاربرد حروف در معنا، مفهوم و ساختمان امروزین و پیروی از سنت‌های قدما در کاربرد آنها از نظر معنا و ساختار است (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۱۷۲).

- را در معنای حرف اضافهٔ به

سفرت بخیر، اما تو و دوستی، خدا را (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶، ص. ۲۴۲)

«را» در شعر بالا به معنای به‌خاطر خداست و افادهٔ تخصیص می‌کند.

- با در معنای به

گاهی سؤال می‌کنم/ که یک کلاغ،/ ... با آن خروش و خشم/چه دارد بگوید،/ با کوه‌های پیر؟/ ... (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۲۰۱)

- کاربرد اندر به جای در

اندر آن سرمای تاریکی/ که چراغ مرد قایقچی به پشت پنجره افسرده می‌ماند،/ وندر این هنگام/ روی گام‌های کند و سنگینش/ بازمی‌استد ز راهش مرد (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۸)

-کاربرد دو حرف اضافه برای یک متمم

نوشته بر سر هریک به سنگ اندر (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۶۴)

-کابرد حرف «زی» در معنای به سوی

در شبی این گونه توفانی/ می‌رسد زی من به مهمانی (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۳۲۱)

ب. باستان‌گرایی در فعل

- فعل‌های پیشوندی

خانه‌زادان! چاکران خاص!/ طرفه خورجین گهربفت سلیحم را فرازآرید .../ خویشتن برخاست/ ثقبه‌زار، آن پاره‌انبان مزیحش را فرازآورد (اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص. ۲۶)

گفتم: بنخفتی شهرا!/ همه‌شب/ به نجوا/ نگران چه بودی؟/ گفتند: برآمدن روز را/ به دعا/ شب‌زنده‌داری کردیم (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۲۷۷)

- تقدیم فعل معین بر فعل اصلی

رستگاری روی‌خواهدکرد/ و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد، مرغ می‌گوید (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۴۹۳)

- استفاده از افعال نیشابوری

و اندر آن شب نیز گویی، گفتگویی بوده‌شان با هم/ من شنیدستم چه می‌گفتند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۳۳)

۳- ۱. ۳- ۲. باستان‌گرایی واژگانی

باستان‌گرایی واژگانی روی‌آوردن به احیای زبان کهن در متن شعر امروزی در حوزهٔ واژگان است (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۳۱۱).

در شعر **شاملو** افزون‌بر واژه‌سازی، باستانگرایی واژگانی بسامد بالایی دارد؛ چنانکه به‌ویژه از دفتر «*هوای تازه*» به‌بعد، زبان شعرش نوعی صلابت حماسی می‌یابد:

شب و باران در ویرانه‌ها به گفتگو بودند که باد دررسید/ میانه‌به‌هم‌زن و پرهیاهو/ دیری نگذشت که خلاف در ایشان درافتاد/ و غوغا بالاگرفت در سراسر خاک/ و به خاموش‌باش‌های پُرغریو تندر حرمت نگذاشتند (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۸۹۱)

.../ آهنگی فراموش‌شده را در تنبوشهٔ گلویش/ قرقره‌کرد (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۷۰)؛ **گفتم: [خداحافظ] کسی پاسخ نداد و آسمان یک‌سر/ پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود** (بهمنی، ۱۳۸۶، ص. ۵۱)

مهم‌ترین جلوهٔ توجه شاعران به باستانگرایی، به‌کارگیری زبان شعر سبک خراسانی است، از بین شاعران شعر گفتگویی معاصر، زبان اخوان ثالث در حوزه‌های مفردات، ترکیبات، نحو کلام و بافت و ساخت آن، تقریباً بسیاری از خصوصیات سبک خراسانی را دارد؛ چنانکه در شعر ذیل، افزون‌بر باستانگرای واژگانی، فعل دعایی «مباد» و امر مستمر «می‌دار»، ضمیر متصل مفعولی «هیچت» و پرش ضمیر «کهم» باستانگرایی نحوی ایجاد کرده‌اند:

بعدِ من این ســـالخورد جاودانمانند/با بر و دوش تو دارد کار./ لیک هیچت غم مباد از این/ کو، کدامین جبهٔ زربفت رنگین می‌شناسی تو/ کز مرقع پوستین کهنهٔ من پاکتر باشد؟/ با کدامین خلعتش آیا بدل سازم/ کهم نه در سودا ضرر باشد؟/ آی دختر جان!/ همچنان پاک و دور از رقعهٔ آلودگان می‌دار (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۸۸)

۳-۱-۴- هنجارگریزی واژگانی: «شاعر و نویسنده با گریز از قواعد ساخت واژه‌های زبان عادی و هنجار، واژه‌ای جدید به‌وجود می‌آورد و یا آن را در ساختی فراهنجاری به‌کار می‌گیرد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص. ۹۴).

ترکیب‌ها از سازه‌های زبانی هستند که به گونه‌های مختلف در زبان رواج دارند. سخن‌سرایان توانمند گذشته، همواره با آمیزش واژه‌ها و ســـاختن ترکیب‌های گوناگون به توسّـــع زبانی و خلق معانی تازه پرداخته‌اند. آفرینش ترکیب‌های تازه، به نو شدن زبان شعر کمک‌می‌کند و اغلب در ایجاز سخن کارساز است (حسن‌لی، ۱۳۸۶، ص. ۱۶۳).

ترکیب‌سازی‌های شعر گفتگویی معاصر را می‌توان در دو حوزهٔ ترکیب‌های دستوری و بلاغی بررسی کرد:

الف. ترکیب‌های دستوری: شاعر با آمیزش واژه‌ها و ساختن ترکیب‌های اضافی و وصفی گوناگون به توسّع زبانی و خلق معانی تازه دست می‌زند:

صخره‌های ساحل مغرب شکست// در میان اشک‌ها، پرسیدمش// خوش‌ترین لبخند چیست// شعله‌ای در چشم تاریکش شکفت // جوش خون در گونه‌اش آتش‌فشاند (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹-۱۲۲)

در شعر زیر ترکیب وصفی خندهٔ سرد غمزده، نشان از بدی شرایط حاکم بر جامعه است:

وز پس نجوای آرامش// سردخندی غمزده، دزدانه، از او بر لب شب می‌گریزد (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۶).

در شعر زیر صفت همه‌تلخ علاوه بر ترکیب سازی بدیع، حس‌آمیزی زیبایی را آفریده‌است:

قاصدک!// در دل من همه کورند و کرند// دست بردار از این در وطن خویش غریب.// قاصد تجربه‌های همه‌تلخ (اخوان ثالث، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۶)

سیاهی از درون کاهدود پشت دریاها/ برآمد، با نگاهی حیله‌گر، با اشکی آویزان/ به دنبالش سیاهی‌های دیگر آمدند از راه/ بگستردند بر صحرای عطشان، قیرگون دامان (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۲۴)

اخوان ثالث با آوردن صفت‌ها یا مضاف‌الیه‌های متوالی یا ساختن کلمات مرکب، افزون‌بر نمایش قدرت ترکیب‌سازی خود، جنبهٔ تخیّلی شعرش را می‌افزاید. در نمونهٔ فوق، ترکیب‌های اشک آویزان و صحرای عطشان شخصیت‌بخشی زیبایی نیز دارند.

در نمونه‌های زیر نیز ترکیب‌سازی‌های نوینی دیده‌می‌شود:

کجا به دستان خشونت‌باری که انتظار سوزان نوازش حاصلخیزش با من است تیغ گاوآهن در من نهادی که خرمنی پربار پاداشت ندادم؟ (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۸۹۱)

شاخ گوزن خسته شد از سختنای سنگ/ یک چند ماند خامش و پیوست با درنگ،/ وانگاه بار دیگر/ غرید/ با غرنگ:/ کای صخره! پیش پویش پایندهٔ حیات/ ناچار از شکستی/ در این گریز و جنگ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۰)

به‌کارگیری واژهٔ سختنا به جای سختی و صفت بدیع پوینده برای پویش درضمن تقویت موسیقی لفظی، زیبایی خاصی به شعر بخشیده است؛ چنانکه در شعر زیر برگزیدن صفت نوِ ارجمند برای جوانه، زیبایی شعر را افزوده است:

ای درختان عقیم، ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور/ یک جوانهٔ ارجمند از هیچ جاتان رُست نتواند (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۱۷۱)

بعضی از ترکیب‌های وصفی نوساختهٔ اشعار گفتگویی معاصر، به‌صورت **تقدیم صفت بر موصوف** ساخته‌شده‌اند؛ چون ترکیب‌های وصفی مقلوب نیز از مصادیق جابه‌جاکردن اجزای جمله و از شگردهای برون‌رفت از منطق طبیعی کلام و شکستن هنجارهای معمول زبان است، تقدیم صفت بر موصوف، بدون کسرهٔ اضافه، کارکردی ویژه و معنایی گسترده‌تر می‌یابد (حسن‌لی، ۱۳۸۶، ص. ۱۵۴)؛ مانند:

مادرم گفته مرا در پی هست// کهنه‌خصمی به تجسس هر سو» (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۱۱۷)

مست بودم، مست سرنشناس، پانشناس، اما برگکی کندم// از نهال گردوی نزدیک// و نگاهم رفته تا بس دور// شبنم‌آجین سبز فرش باغ هم گسترده سجاده//... (اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص. ۷۷)

های!/ شیربچهٔ مهتر پولادچنگ آهنین‌ناخن!/ رخش را زین‌کن» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص. ۲۷)

افزون‌بر ترکیب‌های وصفی مقلوب، دو صفت فاعلی مرکب مرخم «سرنشناس» و «پانشناس» هم جزءِ واژگان بدیع شاعرند.

دیدی/ وقتی کهن‌کلاه کمین را/ کنّاس شهر،/ زان سوی دیوار،/ افکند بر سرم – نه خودآگاه–/ دادم چنان جواب متین را/ زی آسمان فکندم و گفتم:/ بر فرق جبرئیلِ نه این را.»/ ناگاه/ میغی میانهٔ من و او،/... در شیونی که:/ «آی!/ یگانه!/ زندیق زندگار زمانه!» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۲۴)

در نمونهٔ بالا علاوه بر ترکیب وصفی مقلوب کهن‌کلاه کمین، ترکیب زندیق زندگار زمانه نیز جزءِ ترکیبات نو شمرده می‌شوند و هر دو ترکیب موسیقی لفظی شعر را تقویت‌کرده‌اند؛ همچنین ترکیب زیبای زیر:

راستی آن ناگهانه لحظهٔ بیدار/ لحظهٔ بیداری از برای چنان خواب (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۱)

ب. ترکیب‌های بلاغی: شعر معاصر از امکانات ترکیبی زبان فارسی نهایت استفاده را می‌کند و درنتیجه در این حوزه، ترکیبات بلاغی تشبیهی، استعاری و ... متعدد و بدیع آفریده شده است که به‌سبب ذکر آنها در بخش اضافه‌های تشبیهی و استعاریِ همین مقاله از ذکر آنها در اینجا خودداری شد.

ترکیب‌های حاصل از گروه‌واژه‌ها غالباً برای توصیف، تصویرسازی یا ایجاد موسیقی درونی شعر آفریده می‌شوند و با توجه به تازگی و زیبایی، موجب تمایز سخن و توانایی شاعران می‌شوند.

۳- ۱- ۵-هنجارگریزی نحوی

«انحراف از ساخت‌های نحوی معیار و گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان هنجار را هنجارگریزی نحوی می‌گویند. شاعر می‌تواند در شعر خود با جابه‌جاکردن عناصر سازندهٔ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار بگریزد و زبان خود را از زبان هنجار متمایز سازد» (صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۴۶). هنجارگریزی نحوی، مصداق‌های فراوانی دارد؛ ازجمله:

- عدم تناسب ارکان جمله با یکدیگر از نظر مفرد و جمع‌بودن

«**که ما می‌نگرد ماه را/ چرا/ مرا نمی‌نگرد هیچ‌یک/ چرا؟**» (براهنی، ۱۳۷۴، ص. ۵۲)

- ساختن افعال سببی غیررایج

«**ناگهان صدای گفتن او می‌آید و مرا می‌گویاند/ این چیزها را که حالا گفتم می‌گویاند/ این را که آورلنده می‌گویاندم**» (براهنی، ۱۳۷۴، ص. ۱۰۳)

۳- ۲. عوامل موسیقایی

عوامل موسیقایی، مجموعه عواملی هستند که در زنجیرهٔ زبان سخن را به‌لحاظ موسیقایی از زبان معمولیِ گفتار امتیاز می‌بخشد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۶). عوامل موسیقایی کلام به چهارگونهٔ بیرونی (وزن)، کناری (ردیف و قافیه)، درونی و معنوی تقسیم می‌شود که به‌دلیل فراوانی شعر گفتگویی و گستردگی محدودهٔ موسیقی بیرونی و کناری، در این مقاله فقط موسیقی درونی و معنوی این اشعار بررسی می‌شود.

۳- ۲- ۱ . موسیقی درونی

تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر، عامل ایجاد موسیقی درونی است. مجموعهٔ هماهنگی‌هایی که درنتیجهٔ وحدت، تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی را – که مهم‌ترین قلمرو موسیقایی است – می‌آفرینند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۳۹۲). «منظور از موسیقی درونی، موسیقی‌ای است که با استفاده از صنایع بدیع لفظی به وجود می‌آید. صنایعی که باعث می‌شوند کلمات به وسیلهٔ تشابه و تجانس هرچه بیشترِ مصوت‌ها و صامت‌ها به یکدیگر وابسته شوند و بین آنها رابطهٔ آوایی محسوسی ایجاد شود. باید توجه داشت که تکرار، رکن اصلی موسیقی درونی است و اساسی‌ترین خصوصیت موسیقی به‌شمار می‌رود؛ زیرا اگر تکراری نباشد، نه تنها وزن، آهنگ هم به وجود نمی‌آید» (مدرسی و عرب، ۱۳۹۲، ص. ۳۵). آرایه‌هایی نظیر: تکرار، واج‌آرایی، جناس، قلب، طرد و عکس و ... در این مقوله می‌گنجند.

توازن می‌تواند در دو سطح ساختاری و معنایی متن تجلی یابد.

۳ -۲- ۱- ۱. توازن ساختاری

توازن ساختاری، متن را در دو سطح واج و واژه بررسی می‌کند.

الف. توازن در سطح واج (واج‌آرایی)

واج‌آرایی (نغمهٔ حروف) درحقیقت تکرار منظم یا نامنظم یک واج در شعر است. تکرار حرف به شرط آنکه فاصلهٔ میان حروف به‌اندازه‌ای باشد که ذهن تکرار را دریابد، هرچند منظم هم نباشد، زیبایی‌آفرین است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹، ص. ۲۲)؛ به‌هرحال، هم‌آوایی صوتی واژگان اگرچه شیوهٔ شاعرانهٔ جدیدی نیست، نقش بسزایی در موسیقی شعر شاعران گفتگویی معاصر دارد.

تکرار حروف «س و ش» بر زیبایی شعر زیر افزوده است:

گفتم:/ «غم تو مانده و شب‌های بیکران با من»؟ ستاره‌ای ناگاه/ تمام شب را یک لحظه نورباران کرد./ و در سیاهی سیّال آسمان گم شد./ تو خیره ماندی، بر این طلوع نافرجام/ هزار پرسش، در چشم روشن تو شکفت (مشیری، ۱۳۸۴، ص. ۲۷۷)

تکرار حروف «ه، س، ن» در شعر زیر زیبایی و اثرگذاری کلام را تقویت کرده است:

چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟// زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟// اگرچه پرسش بی‌پاسخی است، می‌پرسم:// چرا همیشه چنان و چرا همیشه چنین؟ (امین‌پور، ۱۳۸۹، ص. ۵۲)

ب. توازن در سطح واژه

با بررسی سطح واژگان موجود در متن اشعار گفتگویی معاصر، عناصر ذیل در آفرینش توازن ساختاری این اشعار نقش دارند:

- تکرار

استفادهٔ دو یا چند بار از یک واژه، عبارت یا حتی جمله در شعر، آرایهٔ تکرار را می‌آفریند؛ تکرار در شعر گفتگویی امروز، مانند دیگر حوزه‌های شعری معاصر بسامد بسیاری دارد؛ چون اصولا شعر گفتگویی بر تقارن و توازن متکی است تا از این‌راه، خود را از نثر ساده و عادی دورکند و به قلمرو دیگری بکشاند تا با ایجاد نقش هنری مخاطب خود را اقناع کند.

در شعرهای زیر از شفیعی‌کدکنی می‌توان نمونه‌هایی از تکرار در سطح واژه و جمله را دید:

گفتم: «آه! نگه کن،/ فاصله‌ها هست تا بلوغ بلندی/ فاصله‌ها هست بین دیدن و دانش/ فاصله‌ها هست بین چشم و تماشا/ فاصله جنگ تا خروسک قندی/ ابر و دگر ابر و به غیر ابر نه چیزی (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۱)

آه، دیری ست/ دیری ست/ دیری ست/ من درین سوی ترعهٔ خون/ تو در آن سوی آن باغ آتش/ وز دگر سوی/ ابر و باران ابر و باران و تنهایی من (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۲۱۴)

قرص خواب و قرص خواب و قرص خواب/ باز هم شب است/ پس کجاست آفتاب؟ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۰)

نخستین و مهم‌ترین هدف از تکرار، نشان‌دادن کثرت و درنتیجه تأکید است. شاعر معاصر، بخشی از پیام خود را در تکرار متمرکز می‌کند. احمدرضا احمدی در شعر زیر از تکرار یک واژه یا جمله در محور عمودی و افقی شعر برای تأکید و در مواردی برای جلب توجه صرف استفاده کرده است:

من این‌طور حرف می‌زنم/ صبح هوا ابری بود/ من این‌طور حرف می‌زنم/ که به دنبال خوشبختی‌های کوچک هستم/ عینکی که در اتاق بخار دریا دارد/ عینکی که گرم نیست/ عینکی که کامل نیست (احمدی، ۱۳۸۷، ص. ۴۵۴)

چشمش پر از اشک و به خویش// می‌دهد امید دیدار مرا// من به اشکش خیره از این سوی و باز// دزد مسکین برده// سیگار مرا// آب‌ها از آسیا افتاده، لیک// باز ما ماندیم و خوانِ این و آن// میهمان باده و افیون و بنگ// از عطای دشمنان و دوستان// آب‌ها از آسیا افتاده، لیک// باز ما ماندیم و عدل ایزدی// ... در شگفت از این غبار بی‌سوار// خشمگین، ما ناشریفان مانده‌ایم// آب‌ها از آسیا افتاده لیک// باز ما با موج و توفان مانده‌ایم (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۷۵)

در شعر بالا واج‌آرایی حروف «ش» و «س»؛ جناس واژه‌های «جام» و «گام»؛ تکرار جملهٔ «آب‌ها از آسیا افتاده» و همچنین تناسبات معنایی واژه‌های «ساحل، موج، توفان» و «باده، افیون و بنگ» جنبهٔ موسیقایی شعر را افزوده است.

- استفاده از نام‌آوا

آواها در القای مفاهیم در شعر امروز، سهم عمده‌ای دارند. منظور از آواها، تمامی صداهای اطراف است که شاعر برای بیان مضامین شاعرانه از آنها سود می‌جوید. این صداها در زبان شعر کلاسیک، مربوط به دنیای درونی شاعر و غالباً بی‌معناست؛ اما در شعر معاصر برگرفته از عینیت جهان طبیعی و مرتبط با دنیای بیرونی است (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۳۵۶-۳۶۴). شاعران

معاصـــر و در رأس آنها نیما، صـــداهای طبیعت را به‌قدری طبیعی در زبان خویش جای داده‌اند که به آنها، هویت شـــاعرانه بخشیده‌اند؛ چنانکه گویی واژه یا ترکیب‌هایی را وارد شعر کرده‌اند (علی‌پور، ۱۳۷۸، ص. ۳۵۶):

چوک‌چوک! گم‌کرده راهش در شب تاریک/ شب‌پرهٔ ساحل نزدیک/ دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۷۷۵)

دوک‌دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۴۳۸)

هرچه در آن بوده بود افتاده بود و بازمی افتاد/ فخ و فوخ و تق و توقی کرد (اخوان ثالث، ۱۳۷۵، ص. ۲۸)

به هیچ خنجر/ این ریسمان نمی‌گسلد/ صدا می‌آید/ یک‌ریز/ روز و شب از باغ:/ «- چیوچیو،/ چَ چَ،/ چَه‌چَه/ چیوچیو/ چَه‌چَه» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶، ص. ۴۴۷)

- جناس

اشـتراک در صـامت‌ها و مصـوت‌ها در کلمات متجانس می‌تواند در تقویت موسـیقی کلام و القای مفاهیم و احسـاس شـاعر مؤثر باشد:

موج‌ها خوابیده‌اند// آرام و رام// طبل توفان از نوا افتاده است (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۲۰)

قاصدک! هان چه خبر آوردی؟... خبری نیست مرا// نه ز یاری نه ز دیار و دیاری – باری. (اخوان ثالث، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۶)

۳- ۲ – ۱- ۲. توازن نحوی

نحو، نظام تلفیق کلمات است که کنش متقابل اجزای جمله را براساس قوانین مربوط به توالی جمله‌ها بررسی می‌کند و ساختار نحو، شـامل عناصـرسـازندهٔ اثر شـاعرانه اسـت (آقاحسـینی و زارع، ۱۳۹۰، ص. ۸). توازن نحوی «از تکرار سـاخت نحوی، همنشـینی عناصـر هم‌نقش، به صـورت جابجایی و جانشـین‌سـازی عناصـر جمله ایجاد می‌شـود» (اخلاقی، ۱۳۷۶، ص. ۱۱۴). صـناعاتی مانند «اعداد»، «تنسـیق الصـفات» و «طرد و عکس» را می‌توان گونه‌هایی از همنشـین‌سـازی عناصـر هم‌نقش دانسـت (اخلاقی، ۱۳۷۶، ص. ۱۱۴).

در عبارت‌های زیر همنشینی چند صفت متوالی در نظمی خاص برای موصوف توازن نحوی ایجاد کرده است.

- تنسیق‌الصفات

همنشینی چند صفت متوالی برای موصوف را تنسیق‌الصفات گویند (فشارکی، ۱۳۷۹، ص. ۱۲۱). این آرایه در بسیاری از اشعار گفتگومحور به‌فراوانی به‌کار می‌رود:

این ابرهای سوختهٔ سوگوار/ تابوت آفتاب را به کجا می‌برند؟ (آتشی، ۱۳۶۵، ص. ۱۳۶)

از زوزهٔ مهیب هیولایی آهنین/ دیوانه گشته‌اند (آتشی، ۱۳۶۵، ص. ۱۳۳)

اما/ آن سایهٔ تکیدهٔ دریاسگال/... خارا- خروش دریاها را می‌سرود (باباچاهی، ۱۳۹۲، ص. ۲۵۴)

ب- سیاقه‌الاعداد

سیاقه‌الاعداد، همنشینی چند عنصر به‌طور متوالی با یک فعل است (فشارکی، ۱۳۷۹، ص. ۱۲۱). شفیعی‌کدکنی در غزل زیر در ضمن گفتگو با مخاطب خود از این آرایه بهره برده است:

خاموشی از جهنم ایام:/ داروغه و دروغ و درختان و دارها / بازار و جای دزدی و سوگندهای سخت/ و آن شحنه‌های پشت به محراب، در ظلام» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۸۶)

در شعر قیصر امین‌پور نیز همنشینی اسم‌ها، زیبایی کلام را افزوده است:

هذیان بود و شب و تاب و تب تردید/ درد و درمان و دوا را به که باید گفت (امین‌پور، ۱۳۸۹، ص. ۲۲۶)

انواع روابط معنایی بین جفت‌واژه‌های «درمان و دوا» رابطهٔ ترادف، میان «درد و درمان»، «نفرین و دعا» رابطهٔ تضاد و شبکهٔ هم‌آیی یا تناسب میان واژگان «چون و چرا، اما و اگر، هذیان و تاب و تب» شعر بالا چشمگیر است.

۳-۲-۱- ۳-.توازن معنایی

الف. توازن معنایی مبتنی بر تشابه که با آرایهٔ تناسب ارتباط دارد:

- تناسب

تناسب؛ یعنی آوردن عناصری در شعر یا نثر که به‌گونه‌ای با هم ارتباط دارند. هم‌جنسی، تشابه و ملازمت با یکدیگر موجب ایجاد تناسب می‌شود (فشارکی، ۱۳۷۹، ص. ۱۲۱).

در شعر زیر نیز تناسب، واژگان محیط زیبای دریا و شمال را نمایان کرده است:

روی مهتابی/ پیچ نیلوفر/ پشت شالیزار/ بحر پهناور/ آبدنگ از دور/ می‌خراشد سر/ کرمک شب‌تاب/ مشعل آذر/ شب هزار الماس/ دیده بر پیکر/ خسته‌ام بیدار/ اندر این بستر/ زیر چشم خواب/ ناگهان بشکفت/ در دل دریا/ غنچهٔ مهتاب/ با لب سیماب/ با دل من گفت:/ «صبح فردا، روز/ روز خورشید است!»/ من به خود گفتم:/ «می‌روم فردا/ مست مست مست/ روی این دریا/ بادبان پرباد/ پارو اندر دست!»/ صبح فردا چون/ چشم من شد باز/ ناودان می‌خواند:/ «روز عالم، باز/ روز بارانی است! ...» بحر خشم آلود/ برکشید آواز:/ «روز دریا، باز/ روز طوفانی است! ...» (زهری، ۱۳۸۱، ص. ۶۴-۶۷)

در شعر زیر تناسب زیبایی بین واژه‌ها دیده می‌شود و فضای قفس پرنده به‌خوبی در ذهن مخاطب تداعی می‌شود:

فنجان آب فنج‌هایم را عوض‌کردم/ و ریختم در چینه‌جای خردشان، ارزن/ وان سوی‌تر ماندم/ محو تماشاشان./ دیدم که مثل هر همیشه، باز، سویاسوی/ هی می‌پرند از میله تا میله/ با رفرفهٔ آرام پرهاشان./ گفتم چه سود از پرزدن در تنگنای این چنین بسته/ که بال‌هاتان می‌شود خسته؟/ گفتند و با فریاد شاد شاد/ زان می‌پریم اینجا، که می‌ترسیم/ پروازمان روزی رود از یاد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۸۶)

ب- توازن معنایی مبتنی بر تقابل که با آرایهٔ تضاد ارتباط دارد:

- تضاد و تقابل

آرایهٔ تضاد در شعرسنّتی و معاصر فارسی بسامد بسیاری دارد و در فضاهای گفتگویی نیز واسطهٔ آفرینش تصاویری زیبا شده است:

گاه آن پیوند با اشک است یا نفرین/ گاه با شوق است یا لبخند/ با اسف یا کین (اخوان ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۱۷۱)

در شعر بالا، پیوند همراه با اشک و گاه با شوق، نمایانگر تقابل دوگانه‌ای است که از خصوصیات گفتگو بین طرفین است. شاعر با قراردادن واژه‌های اشک و شوق، نفرین و لبخند، اسف و کین صنعت ادبی مطابقه را آفریده است.

خندید آفتاب که: «این اشک و آه چیست؟/ خوش باش روز غم‌زده! هنگام رفتن است/ چون من بخند خرم و خوش، این چه شیون است؟/... ما هر دو می‌رویم از این رهگذر، ولی/تو می‌روی به حجله و من می‌روم به گور (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۳۷)

تقابل‌های دوگانهٔ موجود در سخنان طرفین گفتگو در شعر ابتهاج که یکی به‌سبب حرکت به‌سوی نیستی، غم‌زده و دیگری به‌دلیل قرارگرفتن در حالت تغییر و نوشدن خوشحال است، اثرگذاری شعر را تقویت کرده است.

یا

راستی آن ناگهانه لحظهٔ بیدار/ لحظهٔ بیداری از برای چنان خواب/ کز پس آن نیست هیچ فرصت دیدار/ فرصت دیدار و نیز روی شنیدار/ نیمه‌ای از روز بود و نیمه‌ای شب/ وحشت بی‌پاسخ و همهمه‌ای لال (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸، ص. ۳۱۱)

شاعر در تصویر بالا از تضاد بین بیداری و خواب در جهت ایجاد فضایی متناقض بهره برده و با ترسیم صحنه‌ای که نیمی

از آن روز و نیم دیگر شب است، فضایی پارادوکسی که همان همهمه‌ای لال است، شکل گرفته است.

یا در شعر زیر:

فردا چگونه خواهد بود؟ دنیا درست خواهد شد؟

خورشید رقص خواهدکرد از بعد سوگواری؟ - نه! (بهبهانی، ۱۳۸۴، ص. ۱۱۲۴)

۳-۳. موسیقی معنوی

مجموعه عواملی که باعث تضـــاد، تقارن و تشـــابه درقلمرو امور ذهنی و معنایی می‌شـــود و بر محور تداعی، تناظر و تقابل اسـتوارند، موسـیقی معنوی نام دارند (شـفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰، ص. ۳۹۳). صـناعات ادبی، موجب ارتباط کلمات با همدیگر در محورهای همنشـینی و جانشـینی هسـتند؛ چنانکه آرایه‌های لفظی با برجسـتگی زبان در سـطح همنشـینی واژگان و آرایه‌های معنوی با ساحت معنایی زبان، سروکاردارند و در محور جانشینی خودنمایی‌می‌کنند؛ ازاین‌رو، آرایه‌هایی مانند: تشبیه، استعاره، مجاز، ایهام و ... در برجسته‌سازی زبان ادبی اهمیت بسیاری دارند (ر.ک. صفوی، ۱۳۹۰، ص. ۱۳۳). فرمالیست‌ها به‌دنبال ایجاد انواع روابط معنایی بین واژگان‌اند و معتقدند برقراری رابطه‌های معنایی نظیر هم‌معنایی (ترادف)، تقابل معنایی (تضاد) و هم‌آیی (تناسـب) در ایجاد انسـجام متن و برجسـته‌سـازی تأثیر بسـزایی دارند (ر.ک. صـفوی، ۱۳۹۰، ص. ۲۷). در اشـعار گفتگویی نیز صناعات ادبی از مهم‌ترین عوامل انتقال پیام‌اند.

حوزهٔ معنا به‌عنوان گسـترده‌ترین، انعطاف‌پذیرترین و درعین‌حال مهم‌ترین بخش از عوامل مؤثر در شـعرآفرینی، بار اصـلی ادبیت کلام را بر دوش می‌کشد. فنون بدیعی و بیانی مختلف موجب هنجارگریزی معنایی در شعر می‌شود:

۳-۳- ۱. تشبیه

در میان تمامی شگردهایی که شاعران در حوزهٔ گفتگو برای تصویرسازی شعر خود به‌کارمی‌گیرند، تشبیه، بیشترین بسامد را دارد. طبق نمونه‌های زیر، شاعران اغلب به‌هدف ترکیب‌آفرینی و تصویرسازی از اضافه‌های تشبیهی استفاده کرده‌اند. مهم‌ترین ویژگی که در این نوع از تشبیهات وجود دارد، تازگی آنهاست که از روابط جدید در میان اشیا و از نگرشی تازه، نسبت به آنها حکایت می‌کند. تازگی این تصـویرها از یک طرف مربوط به دگرگونی کلی زندگی امروزی اسـت که درنتیجهٔ تحول کلی در شـالودهٔ افکار و جهان‌بینی مردم این عصر به دست آمده و از سوی دیگر مربوط به تجربهٔ شـخصی شـاعر و دقت نظر وی در اشیا و امور، و نیز سرشت‌مایهٔ فرهنگی‌ای است که ذهن وی را به خود مشغول داشته است (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ص. ۸۲). در نمونه‌های زیر شاعر با ایجاد مناسبتی بکر مبتنی‌بر تشبیه، تصاویر بسیار بدیعی را آفریده است:

می‌گویمش به زمزمه: مَی در میان خوش است/ ... می‌گویدم به‌وسوسه: نه! بوس خوشتر است/ زین لب ! که مست می‌کند این لب شراب را! (منزوی، ۱۳۸۸، ص. ۸۱)

به کوس تندر و ترقهٔ توفان/ انسان گفت می‌دانم، می‌دانم اما چگونه می‌توانستم راز پیام تو را دریابم (شاملو، ۱۳۸۰، ص. ۱۶۶).

گفتمش فانوس ماه/ می‌دهد از چشم بیداری نشان (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹)

سایهٔ سنگ بر آیینه خورشید چرا؟ (امین‌پور، ۱۳۸۹، ص. ۷۹)

ای خواب خنده‌های تو گهوارهٔ دلم (امین‌پور، ۱۳۸۹، ص. ۱۱۳)

... همچون نگین به حلقهٔ سیمین صورتش/ از لب سوار کرده، عقیق مذاب را/ بر شانه‌هاش ریخته آوار موج را/ بر سینه‌هاش بسته، چراغ حباب را (منزوی، ۱۳۸۸، ص. ۸۱)

در اینجا علاوه بر تشبیه‌های مشخص‌شده، آوار موج، استعاره از گیسوی پرپیچ و تاب و چراغ حباب استعاره از سینه‌های

معشوق است.

چراغ... روشن کردمش باز، کتاب ... اما عینکم کو؟ چه دارد این سنبادهٔ مغز، گشودم و ناخوانده بستم (بهبهانی، ۱۳۸۴، ص. ۱۰۷۷)

بعد از اضافه‌های تشبیهی، تشبیه‌های بلیغ اسنادی که به‌دلیل خلق فضایی موجز، اهمیت بسیاری دارند، به‌وفور در شعر این دوره ظهور می‌یابند:

شعر هم کهنه‌گلیمی است که سمساران نیز/ به پشیزی نخرند (بهمنی، ۱۳۹۲، ص. ۵۴)

لیکن این شب نیز دریایی است ژرف (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹)

چشمش دو دانهٔ انگور از خوشه‌ها جدا مانده دست زمانه صد خُم خون از این دو دانه افشرده (بهبهانی، ۱۳۸۴، ص. ۸۷۰)

۳- ۳- ۲. استعاره

الف. استعارهٔ مصرحه

استعاره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین امکانات زبان ادبی موجب برجستگی زبان و جذب خواننده می‌شود. شاعران معاصر در قلمرو این شیوهٔ هنری، صورت‌های خیالی جدید و بدیعی آفریده‌اند. «دلایل موفقیت، جذابیت و ماندگاری شعر این دوره در هماهنگی میان کاربرد زبان عاطفی و پراحساس، وزن متناسب با محتوا و اعتدال در به‌کارگیری فنون بلاغت به‌ویژه استفادهٔ هنرمندانه از زبان استعاری است» (ذوالفقاری و همکاران، ۱۳۹۷، ص. ۳۱).

نالید روز خسته که: «ای پادشاه نورا/ شادی از آن توست، نه از آن من» (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۳۷)

در شعر بالا شاعر با شگرد استعاره، خورشید را با این عنوان پادشاهِ نور مخاطب قرار داده است.

من نه خود می‌روم، او مرا می‌کشد/ کاه سرگشته را کهربا می‌کشد (بهبهانی، ۱۳۸۴، ص. ۳۷)

شاعر در مقام عاشق، خود را کاهی می‌داند که معشوق کهرباوار، او را به حرکت درمی‌آورد.

ب. استعارهٔ مکنیه (شخصیت‌بخشی)

در اشعار گفتگویی این دوره، بسامد استعاره‌های مکنیه و یا اضافه‌های استعاریِ ازنوع شخصیت‌بخشی بیش از استعارهٔ مصرحه است و شخصیت‌بخشی از جهت ساختاری، گستردگی و تنوع خاصی دارد. در ادبیات سنّتی فارسی، شخصیت‌بخشی بیشتر به‌صورت فشرده و در قالب ترکیبات وصفی و اضافی بود؛ اما در شعر معاصر، شخصیت‌بخشی‌های مفصل فراوانی بسیاری دارند:

اما در شبی این‌گونه گنگ/ هیچ آوایی نمی‌آید به گوش (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹)

با صنوبری که روی قلّه ایستاده بود،/ گونه روی گونهٔ سپیده‌دم نهاده بود،/ موج گیسوان به دوش بادها گشاده بود،/ ... در کجای فصل ایستاده‌ای،/ مگر ندیده‌ای/ سبزه‌ها کبود و بیشه سوگوار/ ... صنوبر بلند/ با اشاره‌ای نه سوی دوردست/ گفت:/ قد کوته تو راه را به دیدهٔ تو بست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶، ص. ۴۱۸)

با زبان خشک برگش، بید می‌گوید که: آه/ ابر هم دارد به باغ ما، خیانت می‌کند! (منزوی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۷)

شاعران در بیشتر اشعار بالا پدیده‌های محسوس طبیعی را با عواطف و خلقیات انسانی، همراه و همگام کرده و از این طریق پیوند محکمی بین انسان و طبیعت برقرار کرده‌اند، شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی در شعر سنّت بیشتر جنبهٔ وصفی دارد و از یگانگی و آمیختگی شاعر با طبیعت نشانی نیست (حقوقی، ۱۳۸۴، ص. ۷۶).

در غزل روایی معاصر، معمولاً روایت بدون مکالمه و شرکت‌دادن افراد در گفتگو پیش برده می‌شود و شخصیت‌ها بیشتر با

خود و در ذهن خود به تفسیر جهان می‌پردازند و مکالمه بین آنها شکل نمی‌گیرد (رستمی و محمودی، ۱۴۰۴، ص. ۴۲). در نمونه‌های بالا، راوی با تک‌گویی ذهنی به تفسیر احوال شخصیت‌های روایت می‌پردازد و سپس به‌صورت مستقیم با شخصیت‌های روایت گفتگو می‌کند و به‌فراوانی از آرایهٔ شخصیت‌بخشی استفاده می‌کند.

۳- ۳- ۳. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی نیز در اشعار گفتگویی معاصر برای ارتباط با مخاطب و جذب و اقناع وی، به‌فراوانی کاربرد دارد:

گفتمش شیرین‌ترین آواز چیست؟ (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹)

گفتمش/ آن‌گه که از هم بگسلند/ خندهٔ تلخی به لب آورد و گفت:/ آرزویی دلکش است. اما دریغ/ بخت شورم ره بر این امید بست (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۱۱۹)

در گزیر و ناگزیر/ آنک آن هجوم سبز مرزناپذیر/ در کجای فصل ایستاده‌ام؟ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶، ص. ۴۱۸)

می‌گفت باغرور:/- این چشم‌های من/ .../ این چشم‌ها که سوخته در این شکیب تلخ/ رنج سیاه را... (رحمانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۶)

۳- ۳- ۴. تلمیح

تلمیح، اشاره به داستان، رویدادی خاص، آیه‌ای از قرآن یا حدیثی درضمن سخن است (صادقیان، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۳) که با دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب، بین مطلب و داستانی متناسب رابطهٔ تشبیهی برقرار می‌کند (صادقیان، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۳)

... اما تو روی از من برتافتی که آهن و مس را از سنگپاره کُشنده‌تر یافتی که هابیل را در خون کشیده بود و خاک را از قربانیان بدکنشی‌های خویش بارور کردی (رحمانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۶)

تلمیح به اسطوره‌ها، اعماز از اسطوره‌های غنایی، مذهبی و حماسی، بیش‌از دیگر انواع تلمیح در شعر گفتگویی معاصر رواج دارد.

در منظومهٔ سریویلی، شیطان این‌گونه توصیف شده است:

«**لیک ناخن‌های دست و پای و موهای تن او/ مارها گشتند**» (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۴) که داستان ضحاک و فریب ابلیس و رویش مار بر شانه‌هایش را یادآوری‌می‌کند.

بخش عظیم قدرت شاعری اخوان، متکی بر روحیهٔ کلاسیک اوست (شاهین‌دژی، ۱۳۸۷، ص. ۲۱۲) و استفادهٔ وی از اسطوره‌های کلاسیک، برجستگی خاصی به شعر وی بخشیده است.

اشاره به واژه‌های «غار»، «شهریار شهر سنگستان»، «مغ»، «آتشکده»، «انیران»، «فرنگ و ترک و تازی» و «میترا» در منظومهٔ *شهریار شهر سنگستان* نشانه‌هایی از آشنایی او با اساطیر کهن ایرانی دارد:

پس از او گیو بن گودرز/ و با وی توس بن نوذر/ و گرشاسپ دلیر، آن شیر گندآور/ و آن دیگر/ و آن دیگر/ انیران را فروکوبند وین اهریمنی رایات را برخاک/ اندازند (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۱۳۷)

همه امشاسپندان را به نام آواز دادم لیک/ به جای آب دود از چاه سر بر کرد، گفتی دیو می‌گفت: آه/ مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟/ مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۷۸، ص. ۱۴۳)

۳- ۳- ۵. تجسّم

تجسّم یعنی «بیت یا مصراعی از بیت، مانند تابلوی نقاشی تصویری غریب را در ذهن مجسم کند (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۱)؛ در بیشتر بیت‌های غزل ذیل که غروب خورشید را ترسیم می‌کند، تجسم وجود دارد:

می‌رفت آفتاب و به دنبال می‌کشید/ دامن ز دست کشتهٔ خود، روز نیمه‌جان/ خونین فتاده روز از آن تیغ خون‌فشان/ در خاک

می‌تپید و پیِ یار می‌خزید/ خندید آفتاب که این اشک و آه چیست/ خوش‌باش روز غمزده! هنگام رفتن است (ابتهاج، ۱۳۷۸، ص. ۳۷).

شاعر در غزلِ گفتگویی زیر، ماجرای دیدارش با یک ناشناس را چونان فیلمی به تصویر کشیده است. او تمام صحنه، از نگاه اول تا خداحافظی را با تصاویری عینی ترسیم کرده است تا مخاطب آن را چونان تابلویی در ذهن خود مجسم کند و وجود ترکیب‌های وصفی زیبا و بدیعی؛ مانند اینکه غرور خود را چونان انسانی عصای شرمگینی در دست، به تصویر کشیده و شخصیت‌بخشیدن به اجاق، جنبهٔ هنری شعرش را افزوده است.

در گوشه‌ای از آسمان ابری شبیه سایهٔ من بود/ ابری که شاید مثل من آمادهٔ فریادکردن بود/ من رهسپار قلّه و او راهیِ درّه، تلاقی‌مان/ پای اجاقی که هنوزش آتشی از پیش بر تن بود/ خسته نباشی [پاسخی پژواک‌سان از سنگ‌ها آمد]/ این ابتدای آشنایی‌مان در آن تاریک و روشن بود/ او نیز مثل من زبانش در بیان درد الکن بود/ او منتظر تا من بگویم [گفتنی‌های مگویم را]!/ من منتظر تا او بگوید، وقت اما وقت رفتن بود/ گفتم که لب وامی‌کنم [با خویشتن گفتم] ولی بغضی/ با دست‌هایی آشنا در من به کار قفل‌بستن بود/ او خیره بر من، من‌به او خیره، اجاق نیمه‌جان دیگر/ گرمایش از تن رفته و خاکسترش در حال مردن بود/ گفتم: [خداحافظ] کسی پاسخ نداد و آسمان یک سر/ پوشیده از ابری شبیه آرزوهای سترون بود/ تا قلّه شاید یک نفس باقی نبود؛ اما غرور من/ با چوب‌دست شرمگینی در مسیر بازگشتن بود/ چون ریگی از قلّه به قعر درّه افتادم هزاران بار/ اما من آن مورم که همواره به دنبال رسیدن بود (بهمنی، ۱۳۸۶، ص. ۵۱)

۳- ۳- ۶. مبالغه

مبالغه، توصیفی است که برای اثرگذاری بیشتر سخن با افراط همراه است (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۳).

می‌گفت با غرور:/ - این چشم‌های من/ این چشم‌ها ریخته در چشم‌های تو/ گردِ نگاه را/ این چشم‌ها که سوخته در این شکیب تلخ/ رنج سیاه را/ این چشم‌ها که روزنهٔ آفتاب را/ بگشوده در برابر شام سیاه تو/ خون ثواب را/ کرده روانه در رگ روح تباه تو/ این چشم‌ها که رنگ نهاده به قعر رنگ/ این چشم‌ها که شور نهاده به ژرف شوق/ این چشم‌ها که نغمه نهفته به نای چنگ/ از برگ‌های سبز که در آب‌ها دوند/ از چکه‌های آب که از صخره‌ها چکند/ از بوسه‌ها که در ته لب‌ها فرورونند/ از رنگ/ از سرود/ از بود/ از نبود/ از هر چه بود و هست/ از هرچه هست و نیست/ زیباترند، نیست؟/ من در جواب او/ بستم به پای خستهٔ لب، دست خنده را/ برداشتم نگاه ز چشم پر آتشش/ گفتم:/ دریغ و درد/ کو داوری که شعله‌زند بر طلسم سرد/ کوبم به روی بی‌بی چشم سیاه تو، تک‌خال شعر را/ گویم کدام؟/ این چشم‌های او/ این شعرهای من (رحمانی، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۶)

نصرت رحمانی در شعر بالا در توصیف چشم معشوق خویش مبالغه کرده و با بهره‌گیری از این شگرد ادبی بر اثرگذاری شعر افزوده است. او بدین‌شیوه کوشیده حالت عاطفی خویش را به بهترین وجه ممکن به مخاطب القا کند تا وی بدون پیچیدگی آن را درک کند. در این شعر علاوه‌بر مبالغه، شخصیت‌بخشی‌های بدیعی مانند «دویدن برگ‌های سبز در آب‌ها، پای خستهٔ لب و دست خنده، رگ روح» و همچنین، بهره‌گیری از اضافه‌های تشبیهی بدیعی چون «بی‌بی چشم سیاه، تک‌خال شعر، خون ثواب، گَرد نگاه» و ایهام تناسب موجود در ترکیب «نای چنگ» فضایی زیبا آفریده و تابلوی زیبایی را مجسم کرده است.

۳-۳- ۷. بیان نقیضی (پارادوکس)

پارادوکس، تصویری است که دوسوی ترکیب، به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند. وجود دو عنصر متناقض در ساختار این تصاویر، تخیّل سازگاری‌آفرین شاعر را به چنان وحدتی رسانده که مخاطب در نگاه اول متوجه تناقض موجود در میان آنها نمی‌شود. شاعران این آرایهٔ ادبی را به‌صورت تعبیر یا ترکیب در آثارشان به کار می‌برند (مظفری، ۱۳۸۱، ص. ۱۶۹). شاعران

معاصر می‌کوشند در روساخت شعرشان، فضای متناقضی را ایجاد کنند. در اشعار گفتگومحور معاصر، متناقض‌نماهای بدیع که گاه در کل بیت نمود دارد و گاه به صورت ترکیب اضافی یا وصفی دیده می‌شود، بسامد بالایی دارند:

راست آمد آن سخن‌هایی که می‌گفتند/... بیهوده حرفی نمی‌گویند/ گرچه غیر از بیهوده چیزی نمی‌جویند (یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۶)

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟/ بر بساطی که بساطی نیست(یوشیج، ۱۳۷۰، ص. ۵۰۴)

۴. نتیجه

به‌کارگیری راه‌های متنوع زبانی، موسیقایی و زیبایی‌شناختی برای ناآشناکردن مفاهیم آشنا و برجسته‌کردن زبان و مفاهیم شعری است؛ آن هم به‌گونه‌ای‌که موجب لذت هنری در خواننده و اقناع وی شود.

در بررسی اشعار گفتگویی معاصر مشخص شد شاعران از شگردهای مختلف زبانی و موسیقایی برای خلق اثر خود بهره برده‌اند. شاعران در سطح زبانی با بهره‌گیری از واژگان امروزی وکم‌کاربرد، زبان محاوره‌ای، باستان‌گرایی واژگانی و نحوی، همچنین واژه‌سازی و به‌ویژه ترکیب‌سازی فراهنجاری‌های مختلفی را ایجاد کرده‌اند تا ضمن برجسته‌سازی زبانی بر ذهن و اندیشهٔ مخاطب تأثیری دوچندان بگذارند.

درمجموع می‌توان گفت شعر گفتگویی معاصر همگام با تحولات جامعه و به‌کارگیری شیوه‌های برجسته‌سازی زبانی، در عین اینکه عناصر زبانی تازه‌وارد را به‌کار گرفته و آفریده است، در محور همنشینی از انواع آرایه‌های لفظی و معنوی مانند تکرار، تضاد، تناسب، پارادوکس، تنسیق‌الصفات و سیاقه‌الاعداد و در محور جانشینی از تشبیه، استعاره، کنایه، تضاد، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... – که تأکید و استواری کلام گوینده و باورپذیری مخاطب را تقویت می‌کنند – بهره برده است تا ضمن ایجاد «رستاخیز در کلمات» اشعار خویش از راه ساخت و گزینش واژه‌ها، با به‌کارگیری عناصر موسیقایی درونی و معنوی متناسب برای القای معنای شعری خود نیز تلاش کرده است.

شعر گفتگویی معاصر در حوزهٔ تخیل همانند دیگر اشعار معاصر، از تشبیه و استعاره – که عامل تناسب‌گریزی بلاغی شمرده می‌شوند – بیشترین بهره را برده است. تناسب‌گریزی بلاغی موجب می‌شود همنشین‌شدن واژه‌ها در سطح جملات، پیش‌بینی‌ناشدنی باشند. نمود بارز آن، وقتی است که صفت یا مضاف‌الیه به‌نحو برجسته‌ای با موصوف یا مضاف خود ناسازگار است که در بیشتر موارد اضافهٔ استعاری یا استعارهٔ مکنیه یا اضافه تشبیهی یا شخصیت‌بخشی را به‌وجود می‌آورد. ضمن اینکه در گفتگوهای معاصر، کنایه‌های عامیانه، متناقض‌نماهای خلّاقانهٔ ترکیبی نیز مانند تضاد و تناسب بسامد بالایی دارند. شاعران با به‌کارگیری شگردهای مختلف زبانی، آوایی و معنایی توانسته‌اند به بهترین شیوه، ذهن و احساسات مخاطب را به شعر خود جذب کرده‌اند و در قالبِ گفتگو، اندیشه‌ها و عواطف خویش را به مخاطب منتقل کرده‌اند.

شعر گفتگویی این دوره توانسته است بیش از گذشته با مخاطب پیوند برقرار کند و با بهره‌مندی از زیبایی‌های زبانی و ادبی به اقناع درونی مخاطب خویش بپردازد تا بتواند باورها و اندیشه‌های شاعر را آسان‌تر بپذیرد و به هدف گفتگو که اقناع مخاطب است، دست یابد.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۶۵). *گزینه اشعار*. مروارید.

آقابابایی، سمیه، ایران‌زاده، نعمت‌الله، و صفوی، کورش (۱۳۹۵). بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه بر نظریهٔ نقش‌های زبانی یاکوبسن. *متن‌پژوهی ادبی*، ۲۰ (۶۹)، ۷-۳۴. https://doi.org/10.22054/ltr.2016.6840

آقاحسینی، حسین، و زارع، زینب (۱۳۹۰). تحلیل زیباشناختی ساختار زبان شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه.

پژوهش‌های زبان‌شناسی، ۳(۵)، ۱–۱۸. https://jrl.ui.ac.ir/article_17214.html

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸). *راهی و آهی*. سخن.

احمدی، احمدرضا (۱۳۸۷). *همهٔ شعرهای من*. چشمه.

احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. نشرمرکز.

اخلاقی، اکبر (۱۳۷۶). *تحلیل ساختاری منطق الطیر*. انتشارات دانشگاه اصفهان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵). *از این اوستا*. مروارید.

اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۸). *آنگاه پس از تندر*. سخن.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰). آخر شاهنامه. زمستان.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹). *مجموعه کامل اشعار*. مروارید.

باباچاهی، علی (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار*. نگاه.

براهنی، رضا (۱۳۷۴). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*. نشر مرکز.

بوهم، دیوید (۱۳۸۱). *دربارهٔ دیالوگ، جمع‌آوری و تدوین لی نیکول* (محمدعلی حسین‌نژاد، مترجم). دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

بهبهانی، سیمین (۱۳۸۴). *مجموعه اشعار*. نگاه.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۸۶). *گاهی دلم برای خودم تنگ می‌شود*. نیل.

بهمنی، محمدعلی (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار*. نگاه.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵). *زبان حال در عرفان و ادبیات فارسی*. هرمس.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه*. نگاه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۷). بلاغت مخاطب و گفتگو با متن. *نقد ادبی*، *۱*(۱)، ۱۱–۳۷.
https://lcq.modares.ac.ir/article_18599.html

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. ثالث.

حقوقی، محمد (۱۳۸۴). *شعر زمان ما*. نگاه.

خانیکی، هادی (۱۳۸۷). *در جهان گفتگو*. هرمس.

خواجات، بهزاد (۱۳۸۸). حکمت *مشّاء (گزیده اشعار)*. تکا.

ذوالفقاری، محسن، موسوی، زهرا، و خسروی، علی (۱۳۹۷). بررسی فرمالیستی شعر ارغوان از هوشنگ ابتهاج در سه حوزهٔ زبان، موسیقی و زیباشناسی. *فنون ادبی*، *۱۰*(۳)، ۳۱–۴۸. https://doi.org/10.22108/liar.2018.105854.1210

رحمانی، نصرت (۱۳۸۵). *مجموعه اشعار*. نگاه.

رستمی، مهدی، و محمودی، علی‌محمد (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی عناصر روایت در غزل روایی گذشته و معاصر فارسی. *فنون ادبی*، *۱۷*(۱)، ۲۷–۴۶. https://doi.org/10.22108/liar.2024.142559.2402

رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۳). بررسی تطبیقی نظریهٔ گفتگویی نیمایوشیج و میخائیل باختین. *ادبیات پارسی معاصر*، ۴(۱)، ۸۳–۷۱.
https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1061673

زهری، محمد (۱۳۸۱). *برای هر ستاره*. توس.

شاملو، احمد (۱۳۸۰). *مجموعه اشعار*. نگاه.

شاهین‌دژی، شهریار (۱۳۸۷). *شهریار شهر سنگستان (نقد و تحلیل اشعار اخوان ثالث)*. سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸). *صورخیال در شعر فارسی*. آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *موسیقی شعر* (چاپ سوم). آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶). *آینه‌ای برای صداها*. سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸). *هزارهٔ دوم آهوی کوهی* (چاپ سوم). سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. سخن

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع* (چاپ سوم). میترا.

صادقیان، محمدعلی (۱۳۸۸). *زیور سخن در بدیع فارسی* (چاپ دوم). دانشگاه یزد.

صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. سورهٔ مهر.

عباسی، جعفر، واعظی، مرادعلی، و محمدی، ابراهیم (۱۳۹۹). نمود ایدئولوژی در لایه‌های بلاغی و زبانی شعر آیینی معاصر در سه دههٔ اخیر. *فنون ادبی*، ۱۲(۴)، ۱۵۳-۱۷۴. https://doi.org/10.22108/liar.2020.123488.1873

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)*. سمت.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*. فردوس.

غنی‌پور ملکشاه، احمد، محسنی، مرتضی، و حقیقی، مریم (۱۳۹۴). دگردیسی منطق گفتگویی در اشعار قیصر امین‌پور. *متن‌پژوهی ادبی*، ۱۹(۶۴)، ۱۸۸-۱۶۵. https://ltr.atu.ac.ir/article_1490.html

فشارکی، محمد (۱۳۷۹). *نقد بدیع*. سمت.

قزوه، علیرضا (۱۳۶۹). *از نخلستان تا خیابان (مجموعه اشعار)*. همراه.

کاردگر، یحیی، و عباسی سرداری، سوده (۱۴۰۱). تحلیل عناصر زبانی، موسیقایی، بلاغی و محتوایی غزل «۳» مهدی اخوان ثالث. *پژوهش‌های دستوری و بلاغی*، ۲۱، ۲۳۳-۲۵۹. https://doi.org/10.22091/jls.2022.7986.1378

مدرسی، فاطمه، و عرب، مریم (۱۳۹۲). نگاهی به عوامل موسیقی‌ساز در تمهیدات عین‌القضات همدانی. *فنون ادبی*، ۵(۲)، ۳۵-۴۸. https://www.sid.ir/paper/156992/fa

مشیری، فریدون (۱۳۸۴). *زیبای جاودانه*. سخن.

مظفری، علیرضا (۱۳۸۱). *خیل خیال*. دانشگاه ارومیه.

منزوی، حسین (۱۳۸۸). *مجموعه اشعار* (به کوشش محمد فتحی). نگاه.

موسوی، حافظ (۱۳۸۵). *زن، تاریکی، کلمات*. آهنگ دیگر.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. دوستان.

یوشیج، نیما (۱۳۷۰). *مجموعه اشعار* (به کوشش سیروس طاهباز). نگاه.

References

Abbasi, J., Vaezi, M. A., & Mohammadi, E. (2020). The manifestation of ideology in the rhetorical and linguistic layers of contemporary ritual poetry in the last three decades. *Literary Arts, 12*(4), 153-174. https://doi.org/10.22108/liar.2020.123488.1873 [In Persian]

Ahmadi, A. (1999). *Structure and interpretation of text*. Markaz. [In Persian]

Ahmadi, A. R. (2008). *All my poems*. Cheshmeh. [In Persian]

Akhlaghi, A. (1997). *Structural analysis of Manteq al-tair*. University of Isfahan Press. [In Persian]

Akhavan Sales, M. (1996). *From this Avesta*. Morvarid. [In Persian]
Akhavan Sales, M. (1999). *Then after thunder*. Sokhan. [In Persian]
Akhavan Sales, M. (2011). *The end of the Shahnameh*. Zemestan. [In Persian]
Alavi Moghaddam, M. (1998). *Theories of contemporary literary criticism (Formalism and structuralism)*. SAMT. [In Persian]
Alipour, M. (1999). *The structure of today's poetic language*. Ferdows. [In Persian]
Aminpour, Q. (2010). *Collected poems*. Morvarid. [In Persian]
Aqababaei, S., Iranzadeh, N., & Safavi, K. (2016). A study of the structure of lyrical literature from a linguistic perspective based on Jakobson's theory of language functions. *Literary Text Research, 20*(69), 7-34. https://doi.org/10.22054/ltr.2016.6840 [In Persian]
Aqahosseini, H., & Zare, Z. (2011). Aesthetic analysis of the linguistic structure of Ahmad Azizi's poetry based on "Kafsh-ha-ye Mokashefeh". *Linguistic Research, 3*(5), 1-18. https://jrl.ui.ac.ir/article_17214.html [In Persian]
Atashi, M. (1986). *Selected poems*. Morvarid. [In Persian]
Babachahi, A. (2013). *Collected poems*. Negah. [In Persian]
Bahmani, M. A. (2007). *Sometimes I miss myself*. Nil. [In Persian]
Bahmani, M. A. (2013). *Collected poems*. Negah. [In Persian]
Baraheni, R. (1995). *Address to the butterflies and why I am no longer a Nimaic poet*. Markaz. [In Persian]
Behbahani, S. (2005). *Collected poems*. Negah. [In Persian]
Boehm, D. (2002). *On dialogue* (M. A. Hossein-Nejad, Trans.; L. Nichol, Ed.). Cultural Research Office. [In Persian]
Ebtehaj, H. (1999). *A way and a sigh*. Sokhan. [In Persian]
Feshareki, M. (2000). *Critique of rhetorical figures*. SAMT. [In Persian]
Ghanipour Malekshah, A., Mohseni, M., & Haghigi, M. (2015). The transformation of dialogic logic in the poems of Qeysar Aminpour. *Literary Text Research ,19*(64), 165-188. https://ltr.atu.ac.ir/article_1490.html [In Persian]
Ghazveh, A. (1990). *From the palm grove to the street (Collected poems)*. Hamrah. [In Persian]
Hassanli, K. (2007). *Types of innovation in contemporary Iranian poetry*. Sales. [In Persian]
Hoghoughi, M. (2005). *Poetry of our time*. Negah. [In Persian]
Khaniki, H. (2008). *In the world of dialogue*. Hermes. [In Persian]
Khwajat, B. (2009). *Peripatetic wisdom (Selected poems)*. Taka. [In Persian]
Kardgar, Y., & Abbasi Sardari, S. (2022). Analysis of linguistic, musical, rhetorical and content elements of the ghazal "3" by Mehdi Akhavan Sales. *Grammatical and Rhetorical Research, 21*, 233-259. https://doi.org/10.22091/jls.2022.7986.1378 [In Persian]
Modarresi, F., & Arab, M. (2013). *A look at the musical elements in Tamhidat by Ein al-Ghozat Hamedani*. *Literary Arts, 5*(2), 35-48. https://www.sid.ir/paper/156992/fa [In Persian]
Moshiri, F. (2005). *Eternal beauty*. Sokhan. [In Persian]
Mousavi, H. (2006). *Woman, darkness, words*. Ahang-e Digar. [In Persian]
Mozaffari, A. (2002). *The troop of imagination*. Urmia University Press. [In Persian]
Najafi Afra, M., & Heydari, A. (2015). A study of innate theology and theism based on Sadrian philosophy. *Sadra's Wisdom Journal, 21*(1), 1-10. http://kherad.mullasadra.org/Article/23673/FullText [In Persian]
Pournamdarian, T. (1995). *Journey in the fog*. Negah. [In Persian]
Pournamdarian, T. (2008). The rhetoric of the audience and dialogue with the text. *Literary Criticism, 1*(1), 11-37. https://lcq.modares.ac.ir/article_18599.html [In Persian]
Pourjavadi, N. (2006). *The language of state in Persian mysticism and literature*. Hermes. [In Persian]

Rahmani, N. (2006). *Collected poems*. Negah. [In Persian]
Rezvanian, Q. (2014). A comparative study of the dialogic theory of Nima Yoshij and Mikhail Bakhtin. *Contemporary Persian Literature, 4*(1), 71-83. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1061673 [In Persian]
Rostami, M., & Mahmoudi, A. M. (2025). A comparative study of narrative elements in past and contemporary Persian narrative ghazals. *Literary Arts, 17*(1), 27-46. https://doi.org/10.22108/liar.2024.142559.2402 [In Persian]
Sadeghian, M. A. (2009). *The ornament of speech in Persian rhetoric* (2nd ed.). Yazd University Press. [In Persian]
Safavi, K. (2011). *From linguistics to literature*. Sureh-ye Mehr. [In Persian]
Shahin Deji, S. (2008). *Shahriyar of the stone city (Critique and analysis of Akhavan Sales' poetry)*. Sokhan. [In Persian]
Shamlu, A. (2001). *Collected poems*. Negah. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (1979). *Imagery in Persian poetry*. Agah. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (1991). *Poetic music* (3rd ed.). Agah. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (1997). *A mirror for voices*. Sokhan. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (2009). *The second millennium of the mountain deer* (3rd ed.). Sokhan. [In Persian]
Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *The resurrection of words*. Sokhan. [In Persian]
Shamisa, S. (2004). *A new look at rhetoric* (3rd ed.). Mitra. [In Persian]
Vahidian Kamyar, T. (2000). *Rhetoric from the perspective of aesthetics*. Doostan. [In Persian]
Yoshij, N. (1991). *Collected poems* (S. Tahbaz, Ed.). Negah. [In Persian]
Zohari, M. (2002). *For every star*. Toos. [In Persian]
Zolfaghary, M., Mosavi, Z., & Khosravi, A. (2018). Formalistic analysis of the three domains of language, music and aesthetics in "Arghavan" a poem by Hushang Ebtehaj. *Literary Arts, 10*(3), 31-48. https://doi.org/10.22108/liar.2018.105854.1210 [In Persian]