

تاریخ دریافت:

تاریخ پذیرش:

تحلیل واژانه و گذر از دستور زبان در ادبیات

علیرضا آذریچک^۱

چکیده

ژانر واژانه زیرمجموعه‌ی فراشعر کلمه‌محور در مکتب اصالت کلمه است که در سال ۱۳۷۷ نمونه‌ای از آن چاپ شد و مورد توجه اهالی ادبیات قرار گرفت. در آن زمان که نوع تفکر مینی‌مالیستی یعنی ایجاز و «کم هم زیاد است» در این ژانر تبلور یافت. در واژانه دو نوع آشنایی‌زدایی اتفاق می‌افتد: ساختارشکنی از لحاظ محتوای درونی و ساختارشکنی از لحاظ فرم بیرونی. در واقع ژانر واژانه با کشف رابطه‌های بالقوه و پنهان کلمات و فراروی از ساختار دستور زبان فردینان دوسوسور نشانه‌شناس سوئیسی سعی دارد: ۱- اثبات کند که دستور زبان وسیله‌ای برای بیان و انتقال معنا است. ۲- کلمه یک وجود مستقل است که خارج از زنجیره گفتار موجودیت دارد. واژانه با خصوصیتی از جمله فراروی از دستور زبان و ساختار زنجیره گفتار، حرکت و استحاله، ایجاز، ساختار حسی و هندسی، موسیقی طبیعی کلمات و برجسته کردن بُعد دیداری-نوشتاری کلمات، سعی دارد از نقش‌پذیری کلمات به طور مطلق و به عنوان واسطه جلوگیری کند. در این مقاله ضمن بررسی خصوصیات واژانه آن را ابتدا از منظر دو نگرش بزرگ زبان‌شناسی (زبان‌شناسی پیرس و سوسور) و سپس از نگاه مکاتب ادبی همچون دادائیسیم، کوبیسم، فرمالیسم و شعر کانکریت و شعر دیداری-نوشتاری مورد توجه قرار خواهیم داد.

کلید واژه‌ها: واژانه، دستور زبان، کلمات، مکتب اصالت کلمه، فراروی، زنجیره گفتار.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه

۱. مقدمه

ژانر واژانه می‌تواند ظرفیت‌های داستان مینی‌مال، کاریکلماتور، طرح، هایکو، شعر حرکت، شعر حجم کلمه‌گرا و... را در خود داشته باشد. اما واژانه چیست و بر چه معیارهایی استوار است؟ برای واژانه چندین خصوصیت اصلی می‌توان در نظر گرفت که عبارتند از: ۱- فراروی از ساختار دستور زبان و قاعده هم‌نشینی - جانشینی ۳- عدم تزام تصاویر ۴- ساختار حسی - هندسی و ظهور موسیقی ارگانیک کلمات ۵- حرکت و استحاله ۶- ایجاد سپیدی‌هایی در متن ۷- ساختن ترجمه پذیرترین ژانر یا متن ادبی که معنای آن در زبان مقصد به هیچ‌وجه دچار تحول و تغییر نمی‌شود. (ر.ک: آذریچک و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۰۴-۳۸۴)

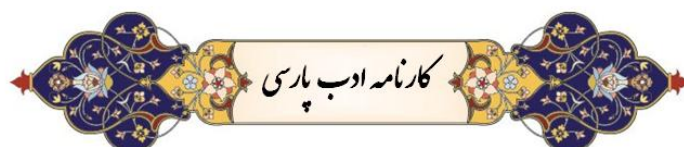
حال با توجه به اصول ارائه شده برخی از این خصوصیات را مورد تشریح و بررسی قرار می‌دهیم:

۱-۱. فراروی از ساختار دستور زبان و قاعده هم‌نشینی - جانشینی

واژانه قلم مخاطبان و هنرمندانی را هدف قرار داده که از دستور زبان واسطه ساخته‌اند و آن را جبرآميز بر کلمات تحمیل می‌کنند. هدف، دخالت یا شکستن قواعد دستور زبان به صورت مخرب و غیرهنرمندانه و حتی هنرمندانه هم نیست بلکه هدف فراروی و آشنایی‌زدایی از این اصول واسطه شده و محدودکننده است. یک واژانه به دو صورت از ساختار دستور زبان و قاعده هم‌نشینی - جانشینی سوسور و چامسکی فراروی می‌کند. فراروی به معنای محدود و محصور نکردن قلم خود به یک باید خاص است. بنابراین ما با دو نوع واژانه روبه‌رو هستیم: واژانه فرادستوری و واژانه غیردستوری. در واژانه فرادستوری کلمه بدون توجه به تعاریف دستوری در هر زبانی در متن حضور دارد اما پس از ترجمه، یا در لحظه خوانش بنا بر پیش‌فرض‌ها می‌تواند برخی نگاه‌ها و عناوین دستوری را در خود بپذیرد. اما در واژانه غیردستوری، کلمه به هیچ‌وجه تعاریف دستوری را نمی‌پذیرد. (ر.ک: همان: ۳۸۵-۴۰۴)

۱-۲. ایجاز مطلوب

از دیگر خصوصیات واژانه ایجاز مطلوب و ارائه تصویر و معنایی به‌گزین و عمیق در چند کلمه است. در واقع واژانه مؤجزترین ژانر ارائه‌شده است که ابعاد متعددی را در خود پرورش می‌دهد. چنانچه حقوقی می‌گوید: «... هر چه نحوه بیان تازه‌تر، قوی‌تر و پیشرفته‌تر باشد در حقیقت مبین آن است که شاعر بیشتر رعایت ایجاز و فشرده‌گی کرده است... در حقیقت لازمه هر شعر پیشرفته‌ای است و یکی از مهم‌ترین عواملی است که شعر را مبهم جلوه می‌دهد» (همان). یک واژانه چه از لحاظ کیفی و کمی، چه از لحاظ لفظی و معنایی سعی بر ایجازی بهینه دارد تا با کم‌ترین کلمات ژرف‌ترین معانی، شفاف‌ترین تصاویر و فضایی آشنایی‌زدایی شده و فراتر از قراردادهای ارائه دهد.



۱-۳. عدم تزام تصاویر

گفته شد که ایجاز در ساحت تصویر هم اتفاق می افتد و یک واژانه با ارائه تصویر زلال، شفاف و در قالب یک یا چند بخش و کشف رابطه تصویری، ابتدا در بین کلمات و سپس اپیزودها، سعی در ظهور معنایی ژرف، ساختاری آوانگارد- البته با بازگشت به تمام ابعاد کشف شده- و فرمی جدید دارد. ساختار و معماری واژانه به گونه ای است که گاه در یک و گاهی نیز در چندین اپیزود یک یا چند تصویر به موازات هم در حال تحول و استحاله هستند تا از مبدایی مشخص و معین به مقصودی رهنمون شوند که نویسنده موفق به کشف و درک آن شده است. خط سیر این تصاویر یک رشته ارتباطات نامحسوس و غیرمستقیم و گاه مستقیم بوده و کشف این ارتباط در لایه زیرین معنا توسط مخاطب، آخرین حلقه و مرحله فراروی از متن به سوی فرامتن است. در واژانه، با عنایت به حرکت سیال و فعال واژگان به هیچ وجه اثری از ازدحام و تزام تصاویر دیده نمی شود زیرا این عوامل تنها باعث پیدایش روابط شبه ساده مابین «نگارنده- متن و خواننده» می شود. (ر.ک: آذریک، مهدویان ۱۳۸۴: ۴-۱۵) برخلاف تصاویر پیچیده در شعر موج نو برای عمیق تر نشان دادن محتوا، تصاویر در واژانه، اندک و ساده اما عمیق اند که به شفافیت ذهنی نویسنده در درک بی واسطه خود، جهان اطراف و هستی رخ نموده اند و باعث می شوند که ایجاز در متن هم از لحاظ افقی - محور هم نشینی- و هم از لحاظ عمودی و کلیت متن به بهترین نحو رعایت شود. (ر.ک: آذریک و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۸۵-۴۰۴)

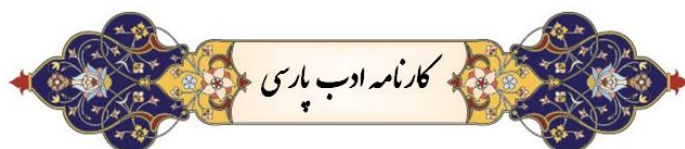
۱-۴. ساختار حسی - هندسی و ظهور موسیقی ارگانیک واژگان

شکل و فرم در یک واژانه، تابع سطر بندی و قاعده هم نشینی نیست بلکه تابع حس و درک نویسنده در لحظه شهود و خلق واژانه است به گونه ای که می تواند ساختار عمودی، افقی- با حفظ رابطه بین کلمات و حفظ تصویر، مربعی، مثلثی، ضربدری و... به خود بگیرد و چون کلمات مستقل از محور هم نشینی، چیدمان می یابند هر کلمه موسیقی طبیعی و ارگانیک خود را ارائه می دهد.

۱-۵. استحاله و حرکت

حرکت یعنی جابه جایی از یک نقطه به نقطه و یا از یک مکان به مکان دیگر و اگر در این حرکت تغییر و تبدیل رخ دهد گفته می شود که استحاله رخ داده است. بنابراین حرکت در واژانه می تواند به روش های زیر ایجاد شود: الف) حرکت از جزء به کل یا حرکت استقرایی ب) حرکت از کل به جزء یا حرکت قیاسی ج) حرکت بر اساس دیالکتیک هگلی د) حرکت و استحاله و) حرکت، حجم و جهش. (همان)

در این ژانر کلمات بر اساس محور هم نشینی در کنار هم قرار نمی گیرند و یا هم نشینی آنها با دستور زبان های دیگر متفاوت است. (ر.ک: مهرابی، ۱۳۹۵: ۱۴۷-۱۴۸) در این جا هر واژه عنصر مستقلی است که در درون خود بار معنایی فراوانی را در متن حرکت می دهد آن چنان که می تواند بیانگر همه مفهوم جمله و عبارت باشد. (همان) ما در این مقاله می خواهیم به پرسش های زیر پاسخ دهیم:



۱- آیا ژانر واژانه توانسته خارج از تمام دستور زبان‌های دنیا معناآفرینی کند و یک ژانر ادبی را سامان دهد؟
 ۲- آیا ژانر واژانه در کلمه‌محور بودن و تقابل با جمله‌محور بودن نمونه‌ای در ژانرهای ادبی غربی و ایرانی دارد؟

۳- آیا واژانه از لحاظ محتوای درونی یک ژانر آزاد است یا سبکی محدود؟
 ۴- آیا ژانر واژانه را می‌توان ترجمه‌پذیرترین سبک ادبی تاریخ ادبیات دانست؟

پیشینه پژوهش:

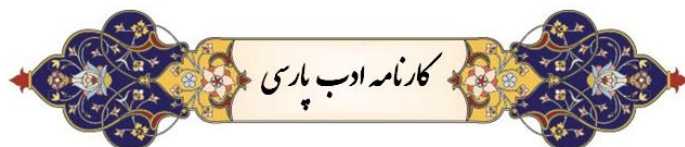
در مورد ژانر واژانه تا به حال تحقیقات گسترده‌ای صورت نگرفته است. تنها پایان‌نامه کارشناسی ارشد میثم میرزاپور (۱۳۹۵) فصل دوم، تعریف‌ها و مبانی نظری ۲۷-۳۹) دانش آموخته رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه آزاد اسلامی کرمانشاه است که در آن فصلی به معرفی ژانر واژانه اختصاص یافته.

۱-۲. بررسی و مقایسه ژانر واژانه

۱-۲-۱. نشانه‌شناسی دوسوسور

«فردینان دوسوسور» پدر علم زبان‌شناسی و از پیشگامان مطالعات نشانه‌شناختی به شمار می‌آید. سوسور نشانه را موضوعی فیزیکی و در عین حال معنادار می‌پندارد. پدیده‌ای که از ترکیب «دال» (Signifier) و «مدلول» (Signified) شکل می‌گیرد. اندیشه‌های سوسور در باب زبان و نشانه زبانی بر تقابل‌هایی (Dichotomy) مانند دال و مدلول، جانشینی و هم‌نشینی استوار است. سوسور چندین مسئله را مطرح کرد که عبارتند از تمایز مطالعه تاریخی و توصیفی، تمایز زبان و گفتار، تمایز رابطه جانشینی و هم‌نشینی، سیستم و ارزش‌ها. «بسیاری از دانش‌پژوهانی که با آن [نشانه‌شناسی] برخورد می‌کنند آن را آشفته و مغشوش می‌یابند و البته بسیاری دیگر آن را بسیار مهیج می‌بینند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱). «آن چه امروزه ساختارگرایی نامیده می‌شود حاصل کاربرد روش‌های زبان‌شناسی ساختگرا (یعنی زبان‌شناسی سوسوری) در حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله مردم‌شناسی، نقد ادبی و غیره است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۴۷). «نشانه زبانی نه یک شیء را به یک نام، بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد. تصویر صوتی، آوایی مادی نیست که جنبه فیزیکی داشته باشد بلکه اثر ذهنی این آواست و حواس ما نمایشی از آن را ارائه می‌دهد» (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۶).

از نظر سوسور نشانه ماهیتی دوگانه دارد که یک طرف آن دال یا تصویر آوایی واژه و سوی دیگرش مدلول یا تصویر ذهنی و مفهومی آن است. هیچ‌یک از این دو به تنهایی نشانه نیستند بلکه رابطه ساختاری متقابل و هم‌بسته آن‌ها که دلالت خوانده می‌شود، نشانه را به وجود می‌آورد، رابطه‌ای که در اصل، دل‌خواهی (Arbitrary) و قراردادی است و نه طبیعی، ضروری و انگیزه‌مندی (Motivated).



سوسور محور هم‌نشینی و جانشینی را مطرح می‌کند. در محور جانشینی عناصر انتخاب و در محور هم‌نشینی عناصری که بیشتر انتخاب شده‌اند، ترکیب می‌شوند. سوسور بیشتر روی نشانه نمادین تأکید دارد و معتقد است که دال و مدلول از هم جدایی‌ناپذیر و هر دو ذهنی‌اند. به عبارت دیگر نشانه و محتوا، ذهنی و قراردادی هستند.

نشانه‌شناسی سوسور و واژانه:

در مقایسه ژانر واژانه و نظریات سوسور از همان ابتدا باید گفت همان طوری که هر کلمه با شیء در جهان بیرون رابطه دال و مدلولی دارد در واژانه نیز هر کلمه به مثابه جسمی است که در خود، روح تاریخ را پروراند و حمل می‌کند و می‌تواند مورد تفسیر و تأویل قرار گیرد. هرچند رابطه مستتر کلمات در متن واژانه، جنبه دلالت‌پذیر واژگان را نیز بیش از پیش ارتقا می‌دهد. پس کلمات در واژانه از نشانه‌شناسی دو وجهی سوسور فراروی کرده‌اند، بدین معنا که آن را نفی نکرده بلکه از آن استفاده و در کل از آن فراروی می‌کنند. نکته دیگر این که در قاعده و الگوی هم‌نشینی سوسور، اجزای جمله در متن حاضرند یعنی برای شکل‌گیری یک جمله لازم است که در متن فاعل / فعل / مفعول / متمم یا مسند در کنار هم حاضر و موجود باشند و هر جمله زمان به خصوصی را ذکر کند یعنی در محور هم‌نشینی این الگو زمان‌مند است اما در واژانه حتی در صورت حضور شبه جمله پیوند بین واژگان حاضر نیست و غایب است، هیچ کدام از آن‌ها جزئی از یک زنجیره حقیقی نیستند و رابطه و پیوند بین کلمات خطی نیست. در یک واژانه خصلت و الگوی جانشینی با تعریف و کاربرد نوین و آشنایی‌زدایی شده وجود دارد اما نه به آن صورتی که سوسور بیان می‌کند. در نمونه زیر از آرش آذرپیک:

آفتاب

باران

بر که

دو قو

□□

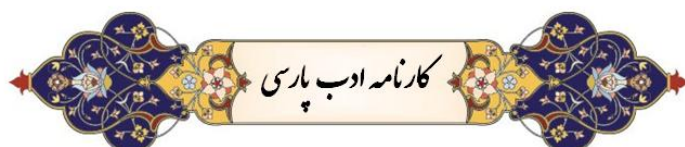
آفتاب

آفتاب

برهوت

دو فسیل. (به نقل از: مهدویان، ۱۳۸۴: ۴-۱۰)

در واژانه خصلت جانشینی که واژه‌ها را نهانی به هم پیوند می‌دهد در اثر فرایند استحاله و حرکت اتفاق می‌افتد. کلمه پیشین در اپیزود اول که برای خواننده تداعی‌گر تصویری بوده حرکت کرده، تغییر و تحول می‌یابد اما نهانی و بالقوه با کلمه بعدی در ارتباط است و سایر کلمات در ساختار عمودی، افقی و طی یک چینش



هدفمند جانشین آن شده‌اند. به بیان دیگر جانشینی در واژانه نوعی استحاله جوهری - ماهیتی می‌باشد اما جانشینی در نزد سوسور جهشی، به تمامی، تابع نقش از پیش تعیین شده کلمات است که در زنجیره جدید، معنای جدید می‌آفریند.

۱-۲-۲. نشانه‌شناسی پیرس

اصطلاح نشانه و به تبع آن انواع نشانه از جمله نماد (symbol) برای اولین بار توسط چارلز ساندرز پیرس (Charles Sanders Peirce ۱۸۳۹-۱۹۱۴) - فیلسوف پراگماتیست آمریکایی - و با تقسیم سه گانه او وارد ادبیات علمی دوران مدرن شد و در علوم گوناگون مورد استفاده قرار گرفت.

«پیرس نشانه را چیزی جز منطق در معنای گسترده‌ی آن نمی‌داند. نشانه از خلال انتزاع ذهن به معنا می‌رسد که می‌تواند همواره بنابر ذهن، متفاوت باشد و در آن همیشه با نوعی خودسرانگی روبه‌رو هستیم» (فکوهی، ۱۳۸۳: ۳۰۱). پیرس، برخلاف سوسور نه به خود نشانه، بلکه به فرایند تولید و تفسیر نشانه‌ها یا نشانه‌پردازی (Semiosis) توجه دارد و آن‌را در کانون نظریه نشانه‌شناختی خود قرار می‌دهد. نشانه‌پردازی مستلزم سه عنصر نشانه، مصداق و تعبیر است. فرایند نشانه‌پردازی، نشانه‌ها را با مصداق پیوند می‌دهد. در این فرایند نشانه چیزی است که به جهتی و به عنوانی، در نظر کسی، به جای چیزی می‌نشیند. در نتیجه مشاهده می‌کنیم که نظریه نشانه‌شناختی پیرس مبتنی بر کشش و روابط سه گانه (Trichotomy) عناصر است و نمی‌توان آن‌را به رابطه دوگانه مورد نظر سوسور تقلیل داد. رشته مطالعاتی که او «نشانه‌شناسی» نامید «نظریه صوری نشانه‌ها» بود که با منطق ارتباط نزدیکی داشت.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۶)

«برخلاف الگوی سوسوری، نشانه‌شناسی، پیرس، الگویی سه وجهی را معرفی کرد:

بازنمون (نمود): صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (و به ناچار مادی نیست).

تفسیر (تعبیر): نه تفسیرگر بلکه معنایی که از نشانه حاصل می‌شود.

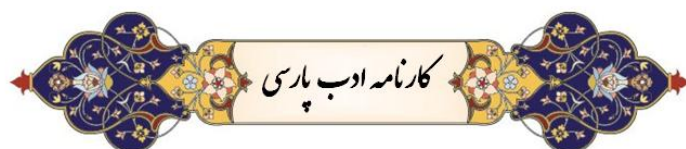
موضوع (ابژه): که نشانه به آن ارجاع می‌دهد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۷).

پیرس نشانه‌ها را به سه دسته معروف شمایل (Icon)، نمایه (Index) و نماد (Symbol) تقسیم کرد. از نظر

پیرس «نشانه زمانی نشانه است که قابلیت انتقال به نشانه‌ای دیگر را که به او قدرت شکوفایی ببخشد داشته باشد.»

نشانه‌شناسی پیرس و واژانه:

در ادامه نشانه‌شناسی پیرس به تحلیل نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادینی در متون واژانه خواهیم پرداخت. نشانه‌های شمایلی به مفهوم استعاره و استعاره گونه‌ها مثل سمبل، تمثیل، رمز و... بسیار نزدیک است. در نشانه‌های شمایلی نوشتاری، نشانه زبانی که همان واژه است معادل لفظ مستعار بوده و موضوع این نشانه نمادین زبانی معادل مستعارمنه و مستعارله می‌باشد. در نمونه زیر از «آریو همتی»:



«مسیح عاشق»

خورشید

روح کلمه

فرامرد

کبوتر

گل پنج پر. (آذریک و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۸۵-۴۰۴)

سعی شده است در ساختار و طرز چیدمانش وجه شبهی بین صلیب و شکل صلیب ایجاد شود. بنابراین می‌توان گفت که در این واژانه نیز از نشانه شمایی (از نوع تصویری) استفاده شده. گل پنج پر یک نماد است و رابطه دال و مدلول در آن بر اساس قرارداد. خورشید هم نماد بوده که در دلالت اولیه، جرمی نورانی ست در آسمان اما در دلالت ثانویه به دال تبدیل شده که به مدلول دیگری اشاره دارد. پس خورشید و گل پنج پر در جرگه نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرند.

«علمدار»

باد بیرق‌های سرخ

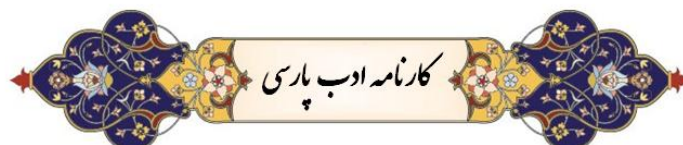
آب مشک

□□

شبهه باد ابرها

ق

ط



ر
ه
ق
ط
ر
ه

لاله‌های سرنگون. (همان)

یا در اثر «علمدار» از نیلوفر مسیح، مجاور هم قرار گرفتن حروف ق/ط/ر/ه رابطه مجاورتی حروف الفبا، تشکیل یک نشانه نمایه‌ای داده است.

در واقع رابطه بین حروف و لاله که در آن کلمات به صورت قطرات باران یا خون شهدا نگارش یافته یک تشبیه است در نگاه اول این نشانه می‌تواند نشانه شمایی نیز باشد.

«ذبیح»

- تو؟

- ستاره

- آسمانت؟

- هفتم

- این جا؟

- فریاد

- نمی ترسی؟

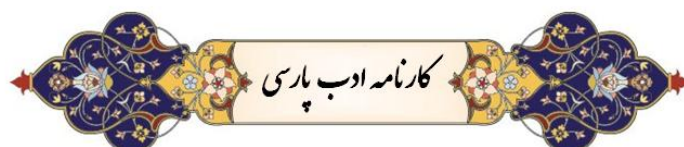
[لبخند

لبخند]

غریبه جاده

مخاطب سکوت

□□



مخاطب مخاطب

غریبه

مخاطب مخاطب

□□

- او؟

- قربان ستاره

-...؟

- فریاد یک

- [غرش

غرش]

زندانیان

چشم امیر

□□

دیوار دیوار

ستاره

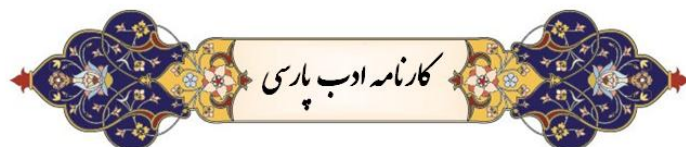
دیوار دیوار

□□

دیوار دیوار

دیوار دیوار. (همان)

در واژانه «ذبیح» از زرتشت محمدی نیز مابین دیوار و طرز چیدمان آن وجه شبهی وجود دارد. دیوار همیشه احاطه کننده است و چهار گوشه دارد که نویسنده این شباهت‌ها را در قالب یک تصویر پدیدار ساخته است. دیوار حتی می‌تواند به سمت نشانه نمادین هم حرکت کرده باشد. دیوار در دلالت اولیه چیزی جز سنگ و خشت و



یک حایل نیست اما در دلالت ثانویه خود به یک نشانه تبدیل شده و در صدد القای معنی بکر و تازه‌تری است پس می‌تواند یک نشانه نمادین هم باشد.

۱-۱-۳. دادائیسیم

در سال ۱۹۲۰ مکاتب افراطی در هنر شکل گرفتند. گرایش «دادا» محصول فشارها و تکان‌های روانی ناشی از جنگ جهانی اول، گرایش ضد هنر و انکار گرایانه پوچ‌گرایی بود. هنرمندان دنباله‌روی این حرکت همه ارزش‌های عصر خود را به مسخره می‌گرفتند و معتقد بودند که تمدن معاصر آن‌ها تمدنی دیوانه و بی‌منطق است. (ر.ک: نجفی، ۱۳۸۱) هر چند دادائیسیم گرایشی زودگذر بوده و در سال ۱۹۲۲ به‌طور غیرمنتظره‌ای به پایان رسید اما بر حرکت‌های هنری بعد از خود تأثیرات قابل توجهی گذاشت. در میان مکتب‌های افراطی، دادائیسیم افراطی‌ترین شان است. دادائیسیم نوعی ضد هنر و حرکتی برای تغییر و ساختارشکنی مفاهیم هنری بود، مجموعه‌ای معنادار از پوچ‌گرایی، نیهیلیسم، ضدیت با عقل، کلیشه‌شکنی، تأکید بر شانس و تصادف و ضدیت با اصول شناخته‌شده هنر. (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۸۴).

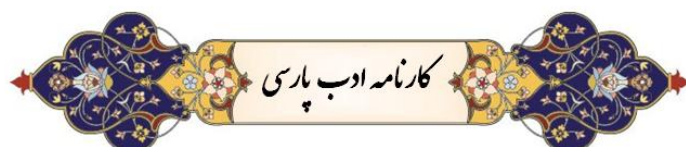
شیوه نویسنده‌گی آن‌ها به این ترتیب بود که مقاله‌ای را از یک روزنامه انتخاب و آن را با قیچی تکه‌تکه می‌کردند، تا حدی که در هر قطعه تنها یک کلمه باقی بماند. آن‌ها قطعات بریده کاغذ را در کیسه‌ای می‌ریختند و آن را تکان می‌دادند. سپس یکی یکی آن‌ها را بیرون آورده و در کنار هم قرار می‌دادند. واضح است که مطلب به دست آمده تا چه حد نامفهوم و بی‌معنا خواهد بود. قطعه زیر نمونه‌ای از اشعار دادائیسیم است: «بلوری از فریاد مضطرب می‌اندازد روی صفحه‌ای که خزان. خواهشمندم گردی نیم بیان مرا به هم نزنید. غیر ذی‌فقار. شامگاهان آرامی حسن و جمال دوشیزه‌ای که آب پاشی راه مرداب را تغییر شکل می‌دهد» (نجفی، ۱۳۸۱).

از خصوصیات مکتب دادائیسیم، هیچ‌گرایی، خردستیزی، تناقض‌گویی، هرج و مرج طلبی و آزادی است.

آثار دادائستی و واژانه:

یکی از ویژگی‌های مشترک واژانه و آثار دادائستی عدم ارتباط مخاطب با این آثار است و این امر می‌تواند دلایل متفاوتی داشته باشد. اولین نکته و تفاوت نحوه نگارش در این است که انتخاب کلمات در آثار دادائستی بر مبنای تصادف بوده و کلمات هیچ ارتباط زیرساختی و روساختی با کلمات ماقبل خود ندارند. یک متن دادائستی فاقد طرح و بیشتر شبیه هذیان است تا یک روایت منسجم و دارای ادبیت و هیچ‌کنش و واکنش پویایی مابین کلمات برای رسیدن به مفهوم و معنای به‌خصوص وجود ندارد مگر این که بر حسب تصادف جمله‌ای شکل بگیرد و آن هم جمله‌ای که اجزای آن تشکیل یک جمله با معیارهای استاندارد و بر طبق قواعد معمول دستور زبان را نمی‌دهد. پس در آثار دادائستی با این که هدف، فراروی از دستور زبان نبوده اما تصادفی و به طرز بدساختی رعایت شده، هر چند که هدف دستور زبان نبوده است.

«ژینوس»



فرشته خورشید

پلک بی قرار آسمان

□□

خدایان

بال بال

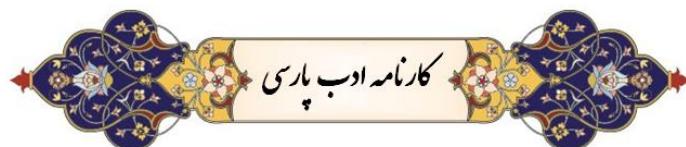
□□

پرهای سوخته

خاکدان. (آذریک و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۰۴-۳۸۵)

اما با دقت در واژانه «ژینوس» از اقدس نگاهداری متوجه می‌شویم که انتخاب کلمات، آگاهانه و بر طبق روایت و طرحی منسجم در ذهن نویسنده شکل گرفته است. پس برخلاف تصادفی بودن انتخاب کلمات در آثار دادائستی انتخاب کلمات واژانه، در کمال آگاهی و بر طبق عقل و منطق و استدلال و تجزیه و تحلیل آگاهانه بوده و حتی طرز چینش کلمات نیز از تصادف و احتمال تبعیت نمی‌کند. نویسنده بر اساس احساس و درک در لحظه کشف و شهود، آن ساختار را که بر ساختار طبیعی آن احساس، منطبق است پیاده می‌کند. بنابراین باید گفت ساختار در واژانه حسی - هندسی است یعنی هر حس از هندسه‌ای خاص تبعیت می‌کند و کشف این جریان، آگاهانه و نتیجه‌مراقبه‌شناور است.

اشعار دادائستی، پوچ‌گرایی را ترویج داده و آن را شیوه‌نوینی برای خلاقیت می‌دانند حال آن‌که واژانه در پس هر کلمه، جهانی از معنا و تفاسیر و دلالت‌ها را ارائه و انسان را به وجودش در اجتماع سوق می‌دهد. هرج و مرج طلبی ناشی از شیوه تصادفی بودن انتخاب واژگان در متن است. پس یک واژانه هرج و مرج، پراکندگی و بی‌نظمی را بیان نمی‌کند مگر این‌که یک واژانه با ساختار و نحوه چیدمانش بخواهد بی‌نظمی را نشان دهد.



۱-۱-۴. کویسم

کویسم پیش از آنکه وارد ادبیات شود در نقاشی قدم به عرصه وجود گذاشت. مکتب کویسم که هنر «انتزاع» است می‌کوشد که بینش خود را از اشیا و حتی موجودات به صورت ترکیب اشکال هندسی درآورد. به طور اجمال این مکتب را می‌توان چنین تعریف کرد که کویست‌ها می‌خواهند در نقش هر منظره، گذشته از آن قسمتی که به چشم دیده می‌شود قسمت‌های پنهانی و نامرئی را نیز نشان دهند. (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۷۳۱)

هنرمندان سبک کویسم کوشش می‌کنند تا کلیت یک پدیده (وجوه مختلف یک شیء) را در آن واحد در یک سطح دوبعدی عرضه کنند. کویسم از این جهت مدعی رئالیسم بود ولی نه رئالیسم بصری، بلکه رئالیسم مفهومی. آن‌ها هم‌چنین در تلاش بودند تا ذهنیت خود را از اشیا و موجودات به صورت اشکال هندسی بیان کنند. از این رو آنچه را که در واقعیت است به گونه‌ای که در چشمان ما قابل رؤیت است نمی‌بینیم. (همان)

خصوصیت این‌گونه شعر در این است که ابتکار عمل را به دست الفاظ می‌سپارد؛ صورت ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهد (و بنابراین احتیاج به نقطه‌گذاری از بین می‌رود)، تفنن و بدعت خاصی در طرز چیدن حروف چاپخانه به وجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درک تازه‌ای حاصل شود (نحوه چاپ برخی از قطعات اشعار آپولینر، به مناسبت موضوع و مضمون، به شکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و استعمال وزن‌های نادر و نامرسوم آزادی تام دارد. آپولینر معتقد بود خواننده باید از موضوع و مضمون متن لذت ببرد و این متن از نظر دید هم برایش لذت بخش باشد. (همان: ۷۳۳)

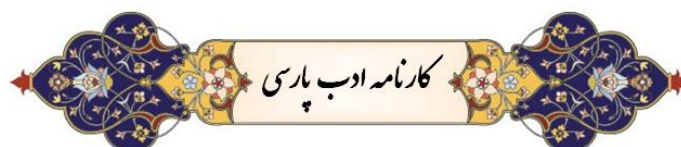
واژانه و کویسم

یکی از خصوصیات آثار کویستی توجه به سطوح مختلف یک پدیده در زمانی واحد است در حالی که بر یک واژانه زمان می‌گذرد برای مثال به واژانه «انتخاب» از پروین شاهرادی دقت کنید:

«انتخاب»

خدا	دریا
انسان	ماهی
ابلیس	تور

□□



ماهی
دریا؟
تور؟

□□

رقص آتش. (آذریک و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۸۵-۴۰۴)

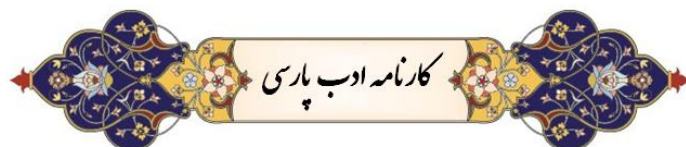
همان‌طور که مشاهده می‌کنید ارکان آن دچار حرکت و استحاله شده‌اند و هر یک از بخش‌ها نشان‌گذار زمان، استمرار و تغییر و تحول پدیده‌ها هستند. اگر دقت کنیم می‌بینیم که در یک تصویر، واژانه‌سرا در هر اپیزود ستون‌های اصلی را برجسته می‌کند.

وجه اشتراک واژانه و آثار کویستی در خصلت دیداری-نوشتاری آن‌هاست و این که یک واژانه هم مانند آثار کویستی می‌تواند به اشکال و تصاویر مختلف نگارش یابد و مخاطب برای درک آن باید متن را رؤیت کند اما آثار کویستی تابع زنجیره گفتار و دستور زبان و نقش‌های دستوری هستند در حالی که یک واژانه به واسطه فراروی از زنجیره گفتار (قاعده هم‌نشینی) و فراروی از دستور زبان برجسته شده است. هر چند یک واژانه نیز می‌تواند یک پدیده را در چند سطح و بعد برجسته کند اما طرز چیدمان واژگان بیش از فرم و شکل بیرونی اثر، تابع انتقال اندیشه است یعنی ارتباط واژگان در درجه اول باید به گونه‌ای باشد که اندیشگی و ادبیت اثر منتقل شود.

۱-۲-۵. شعر تصویری، دیداری، کانکریت

شعر دیداری به هر نوع شعری گفته می‌شود که مخاطب جهت درک بهتر یا لذت از متن، نیازمند مشاهده متن است. هدف شعرهای دیداری نزدیکی و هم‌نشینی کلمه و تصویر و گاه صدا در کنار همدیگر است. برخی هم معتقدند که شعر دیداری صورت تازه و تکامل یافته تری است از شعر تصویری که از جهت نگارشی به گونه‌ای نوشته می‌شود که ساختمان ظاهری آن به شکل چیزی باشد که با مضمونی از شعر مناسبت داشته باشد و معنی و احساسات را به خواننده منتقل کند. (انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۷) در این گونه شعر نحوه چینش آوایی و واژگانی آن و چگونگی قرار گرفتن مصراع‌ها تصویری را به نمایش می‌گذارد که با محتوای شعر یا صور خیال آن در ارتباط است مانند اشعاری توشیحی که به شکل پرنده نوشته شده‌اند.

اما تفاوت شعر دیداری با شعر تصویری در چیست؟ مهم‌ترین تفاوت شعر دیداری با شعر تصویری این که شعر تصویری، شنیداری-دیداری اما شعر دیداری، نوشتاری-دیداری است یعنی شعر تصویری با گوش سر و کار دارد و امکان دارد بلند خوانده شود و همچنان معنی و شعر بودن خود را حفظ کند ولی در شعر دیداری زمینه



دیداری افراطی و کلیت و اساس آن روی کاغذ است. در واقع لذتی که در دیدن است در شنیدن شاید کمتر اتفاق بیفتد. یکی از نگارندگان شعر دیداری «نصرت رحمانی» است. وی شعر دیداری

را نشأت گرفته از تکنیک و فرم می‌دانست. شاعران دیگر معتقدند که کلمه باید تنالیده داشته باشد چراکه کلمه شکل دارد. پس علاوه بر گوش، چشم هم در اشعار دخیل است. (ر.ک: انوشه، ۱۳۷۶: ۸۹۶)

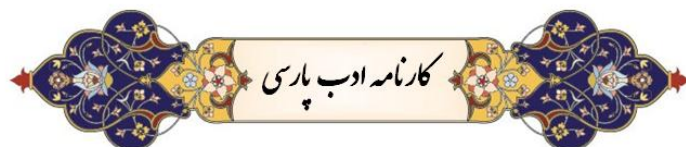
کانکریت نوعی شعر - نقاشی است و علاوه بر شعر، گرافیک را هم درگیر خود می‌کند. شعر کانکریت نوع به خصوصی از هنر شده که در عین وابستگی به شعر و نقاشی با هر دو نیز بیگانه است. شاعران این سبک معتقدند که به جای آن که کلمات را وسیله‌ای برای حمل معنا کنیم باید اصالت را به خود آن‌ها داده، تنها شکل و صورت ظاهر کلمات را مورد توجه قرار دهیم و واژه‌ها را از قید وظیفه انتقال معنا رها کنیم. در برخی از اشعار کانکریت انتقال معنا در کنار شکل اهمیت دارد و رسم شکل تنها ایجاد یک کلیت واحد در ذهن مخاطب می‌کند. (ر.ک: صفاری، ۱۳۸۵: ۴۰۸)

شعر دیداری، تصویری و کانکریت و ژانر واژانه:

در اشعار تصویری، دیداری و کانکریت هدف گسترش عرصه شعر است؛ و هدف از کاربرد تصویر و یا کارکرد دیداری و حتی کانکریت کردن شعر، شعریت یافتن و شعرتر شدن متن است با اصالت دادن به واژگان و استفاده از تمام ابعاد و ظرفیت‌های وجودی و ماهیتی کلمه.

در شعر دیداری یا تصویری هدف شعر نزدیکی و هم‌نشینی کلمه، تصویر و صداست در حالی که به باور واژانه‌نویسان، صدا، تصویر، معنا، موسیقی، شکل و تصویر تنها در خود کلمات وجود دارند.

حتی نوع نوشتار کلمات نیز در آن‌ها برجستگی می‌یابد در حالی که در واژانه، یکی از مهم‌ترین ویژگی‌ها، فراروی از دستور زبان و ساختار زنجیره گفتار است. تنها وجه مشترک شعر دیداری و واژانه در این است که در هر دو، جنبه سماعی متن کاهش یافته و جنبه نوشتاری - دیداری برجسته شده یعنی برای انتقال معنا و درک بهتری از اثر، باید آن‌را مشاهده کرد و سپس به خوانش نشست. در واژانه نحوه چیدمان کلمات از یک طرح منسجم و نحوه احساس و درک نویسنده تبعیت می‌کند یعنی در لحظه شهود و احساس، چیدمان به خصوصی شکل خواهد گرفت و این چیدمان و نحوه ارتباط کلمات با یکدیگر وظیفه انتقال معنا را به دوش خواهد کشید. در واقع برخلاف پیروان شعر تصویری که وظیفه انتقال معنا را بر عهده شکل و فرم متن قرار می‌دهند در واژانه علاوه بر شکل و نحوه چیدمان کلمات، جوهره معنایی کلمات بیشترین وظیفه را در انتقال معنا به مخاطب بر عهده دارند زیرا در این صورت بار نشانه‌شناسی کلمات افزایش یافته و هر کلمه نشانه‌ای می‌شود که در ارتباط با سایر نشانه‌ها، معنا را منتقل می‌کند. یکی از وجوه اشتراک شعر دیداری و واژانه در این است که ساختمان اثر و طرز چیدمان کلمات می‌تواند به شکل چیزی باشد که شاعر درک کرده است:



«دشت خون»

ب

ا

ر

ا

ن

ب

ا

ر

ا

ن

لاله

□□

ق

ط

ر

ه

ق

ط

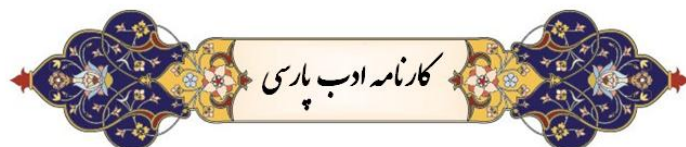
ر

ه

خون

□□

شهید. (آذریک و همکاران، ۱۳۹۵: ۳۸-۴۰۴)



در اثر «دشت خون» از ثنا صمصامی، ریزش قطرات خون شهیدان به شکل جدا شدن حروف نگاشته شده که یک نشانه شمایی است. نکته دیگر این که هر چند شعر دیداری به علت دیداری-نوشتاری بودن به واژه‌ها نزدیک‌تر است اما باز هم شعر دیداری در قید و بند دستور زبان و جمله‌بندی بوده و برای کلمات نقش‌های دستوری قائل است و موسیقی کلمات آن در مجاورت با سایر کلمات و هم‌نشینی با آن‌ها تولید می‌شود اما در واژه‌ها، موسیقی ارگانیک متعلق به خود کلمه است. در واقع از لحاظ انطباق شکل و محتوا که در ارتباط با احساس و صور خیال هستند واژه‌ها می‌توانند شعر دیداری نیز باشد اما به گونه‌ای منسجم‌تر، با قاعده‌تر و با اصولی منطقی‌تر. البته با این هدف که در واژه‌ها وجود کلمات در متن و چگونگی و حضور آن‌ها گاه به شکل تولید شده ارجحیت دارد یعنی در واژه‌ها نحوه چیدمان کلمات بیشتر در خدمت اندیشگی اثر بوده و گاه ممکن است به تولید شکل به خصوصی بینجامد.

۱_۲_۶. فرمالیسم:

صورت‌گرایان اثر ادبی را مجموعه‌ای از تمهیدات می‌دانند که به‌مثابه اجزای مرتبط با یکدیگر در درون کل نظام متن دارای «نقش‌هایی» است و این تمهیدات را به این ترتیب برمی‌شمارند: آهنگ، آوا، صور خیال، وزن، قافیه و به طور کلی عناصر ادبی صوری. (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۶۸: ۶)

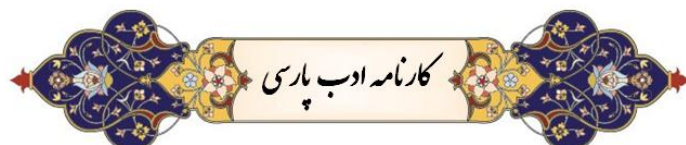
آن‌ها تمام شگردها و ترفندها و آرایه‌هایی را که زبان شعر را از زبان غیر شعر (معیار) جدا کرده و آنرا برای مخاطب بیگانه می‌ساخت، تحت عنوان کلی «آشنایی زدایی» جای دادند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۶). صورت‌گرایان معتقدند که فرم‌های جدید برای بیان محتوا به وجود نمی‌آیند بلکه چون فرم‌های قدیمی خاصیت زیبایی‌شناسی خود را از دست می‌دهند از بین می‌روند و فرم‌های جدید جای آن‌را می‌گیرند. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۸۰)

تینانوف می‌گوید: «تحول ادبیات و مسائل تاریخ ادبیات همین بحث جانشینی فرم‌هاست و زبان ادبی عدول از زبان معیار است (Deviation from the norm)» و از این رو صورت‌گرایان سبک را بر اساس خروج از معیار مطالعه می‌کردند. (همان)

برجسته‌سازی (Foregrounding):

فورگراندینگ آن برجستگی زبانی است که در آن تأثیر و جاذبه‌ای باشد از قبیل استعارات و مجازات و صنایع بدیع و اسم صوت‌ها و انحراف‌های هنری یعنی انحرافات که ارزش بلاغی دارند. هالیدی آنرا چنین تعریف می‌کند: «برجستگی‌ای که مؤثر باشد آدمی را تکان می‌دهد»

«می‌خواهم خواب اقاقی‌ها را بمیرم.» (الف. بامداد) در این جا بمیرم به جای بینم یک تشخیص زبانی است که بر اثر انگیزه‌های هنری -استعاره- به وجود آمده است و در دل نفوذ می‌کند. آن برجستگی زبانی که بدون



انگیزه هنری به وجود آمده و از تأثیر و نفوذ عاری است فور گراندینگ نیست: «ملای سال خورده‌ای سکوت عمومی را ویران کرده به گپ در آمد» (یادداشت‌های صدرالدین عینی ۹۹/۲). ویران کردن در فارسی تاجیکی اصطلاح معمولی است و در اصل خروج از معیار محسوب نمی‌شود (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۷۵).

پس زبان در این گونه متن‌ها تنها برای ایجاد ارتباط به کار نمی‌رود - کار کردی که زبان در متن‌های علمی یا گفتار روزمره دارد - بلکه خود در این عرصه موضوعیت پیدا می‌کند. لیچ از فرمالیست‌های روس، فرایند برجسته‌سازی را به دو نوع تقسیم می‌کند: ۱- هنجار گریزی یا فراهنجاری ۲- قاعده‌افزایی (همان).

فرمالیسم و واژانه

ذکر یک نکته حائز اهمیت است و آن، این که واژانه، خواهان دخالت و در هم ریختن دستور زبان همچون قاعده فور گراندینگ یا ایجاد ترکیبات استثنائی در زبان با توجه به تعریف شعر نیست هر چند که شاعران و نوپردازان برای توسعه زبان به عمد در ساختار دستور زبان تجاوز می‌کنند. در واژانه سخن از نشانیدن یک نوع دستوری در جایگاه نوع دیگر دستوری سخن (قید به جای اسم بنشیند) یا دست کاری ساختار متداول بعضی از ترکیب‌ها (مثل جیغ بنفش هوشنگ ایرانی و ساختن فعل از اسم یا جابه‌جایی ساخت‌های فعلی مثل خواهد خرد کرد یا خواهد نابود کرد و...) نیست، حتی در واژانه هدف آشنایی زدایی در محور هم‌نشینی (مثل من تمام پله‌ها را آبی رفتم) هم نیست. هدف واژانه، فراروی از ساختار دستور زبان و اثبات این نکته است که دستور زبان فقط بُعدی از ابعاد وجودی کلمه می‌باشد که در زنجیره گفتار برای ایجاد ارتباط و انتقال بهینه معنا بروز و ظهور یافته است.

«عروج»

خدا

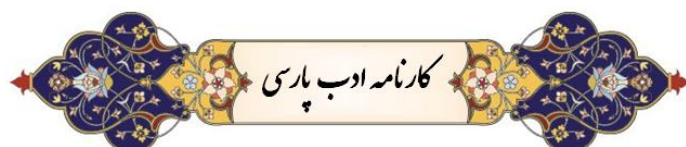
قله

پله

پله

دشت.

در واژانه «عروج» از آریو همتی که از پایین به بالا هم خوانده می‌شود، چینش و انتخاب کلمات به هیچ وجه تصادفی و ناهدفمند نیستند. در واقع عادت‌های پیشین و پیش‌زمینه‌های ذهنی ما درباره تعریف شعر و حد و مرزهای آن حجابی شده‌اند که بر نگاه و ذهن مخاطبان برای درک خرق عادت در واژانه سایه افکننده و نباید یک واژانه را با دیگر سبک‌های شعری مقایسه کرد چون قواعد و قوانین خاص خود را دارد و دیگر این که فرم تنها یکی از وجوه کاربردی آن است. در شعر هوشنگ ایرانی ما با اصوات کوتاه و برخی کلمات و عبارات مثل «هیما

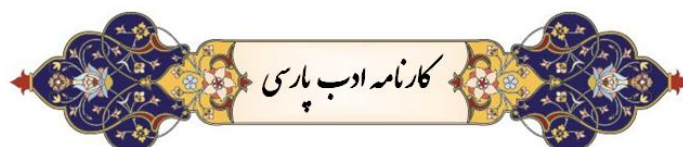


هورای / گیل ویگولی / نیون نیون... هوم بوم / وی یو هو هی ی ی ی / هی یا یا... روبه رو می شویم که تابع فرم هستند اما برخلاف واژانه معنای واضح و آشکاری را منتقل نمی کند؛ و حجم گرایان متأخر نیز برای ایجاد حجم و نشان دادن فاصله بین واقعیت و فرا واقعیت و ایجاد برجستگی یا تشخیص زبانی از حروف اضافه استفاده بهینه کردند و این کلمات را که در ساختار دستور زبان با عنوان «حروف اضافه» نقش پذیرفته اند از لحاظ موسیقی، تصویر، تخیل و فرم، وجودی دوباره بخشیدند؛ به خصوص در شعر «از تو سخن از به آرامی / از تو سخن از به تو گفت و...»

نتیجه

با توجه به مکتب‌ها و سبک‌های مورد بررسی و مقایسه آن‌ها با ژانر واژانه مشخص می‌شود که فراروی از دستور زبان و قاعده هم‌نشینی یک تئوری و ایده نوظهور در عرصه ادبیات ایران است که توانسته فراتر از ساختار زنجیره گفتار و قواعد دستور زبان، معنا آفرینی کند و سبب انتقال معنا شود. فراروی از دستور زبان همان‌طور که مورد بررسی قرار گرفت با تغییر در نحو زبان و انواع تکنیک‌هایی که آن‌را هدف قرار داده اند متفاوت است. کلمه محوری در تقابل با جمله محوری حتی در ایجاز‌مندترین ژانرها و نوع نوشتار غربی نیز به صورت کلمه محور اتفاق نیفتاده است. اگر چه در مکتب کویسم با شکل و استفاده از انواع عناصر برای انتقال معنا مواجه هستیم اما تمام این عناصر در کلیت متن تابع زنجیره گفتار و حتی دستور زبان هستند. فرم نیز در مکتب فرمالیسم به نوعی تابع دستور زبان بوده اما در ژانر واژانه این امر در کمال هنرمندی اتفاق افتاده و حتی فرم هم تابع کلمه محوری شده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که تمام عناصر و ابعاد کلمه در متن واژانه، تابع اصالت وجود واژگان و کلمه محوری در متن هستند و نیز هیچ یک از این ابعاد در جهت برجسته‌سازی خود پیش نرفته بلکه در خدمت کلیت متن اند حتی فرم در واژانه نیز تابع اصالت واژگان و وجود مستقل آن‌هاست.

با توجه به این که در ژانر واژانه هر کلمه به صورت مستقل اما در پیوندی بالقوه و ارتباطی نامحسوس با دیگر واژگان بوده و هر کلمه نشانه‌ای است که دلالتی را به خود اختصاص داده، پس می‌تواند در هر زبانی با توجه به کارکرد واژگان در آن بدون تغییر در محتوای درونی و ساختار بیرونی انتقال و ترجمه شود، ضمن این که چون واژانه از دستور زبان فراروی کرده می‌تواند ترجمه پذیرترین سبک ادبی باشد که در ترجمه، معنا را بدون نقص انتقال می‌دهد.



کتاب‌نامه

- آذریک، آرش و همکاران، (۱۳۸۴) **جنس سوم**، کرمانشاه: کرمانشاه.
- آذریک، آرش و همکاران، (۱۳۹۵)، **چشم‌های یلدا و کلمه - کلید جهان هولوگرافیک**، جلد ۲، تهران: روزگار.
- انوشه، حسن، (۱۳۷۶)، **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی** (دانش نامه ادب فارسی)، جلد ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایگلتون، تری، (۱۳۶۸)، **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**، عباس مخبر، تهران: مرکز.
- پنجه‌ای، مزدک، (۱۳۸۸)، **چوپان کلمات**، رشت: فرهنگ ایلیا.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱)، **سفر در مه: تأملی در شعر شاملو**، تهران: نگاه.
- ثروت، منصور، (۱۳۹۵)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: سخن.
- جی. ای، کارن، (۱۳۸۰)، **فرهنگ ادبیات و نقد**، کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- چندلر، دانیل، (۱۳۹۴)، **مبانی نشانه‌شناسی**، مهدی پارسا، جلد ۴، تهران: سوره مهر.
- حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: ثالث.
- حسین‌پور، علی، (۱۳۸۵)، **جریان‌های شعری معاصر**، تهران: امیرکبیر.
- حقوقی، محمد، (۱۳۸۰)، **شعر نو از آغاز تا امروز**، جلد ۲، تهران: ثالث.
- داد، سیما، (۱۳۹۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چ پنجم، تهران: مروارید.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۹۳)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، تهران: علم.
- سیدحسینی، رضا، (۱۳۹۵)، **مکتب‌های ادبی**، جلد ۱ و ۲، چ هجدهم، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۴)، **کلیات سبک‌شناسی**، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **نقد ادبی**، ویرایش دوم، تهران: میترا.
- صفاری، عباس، (۱۳۸۵)، **از پرنده توشیح تا پرواز کانکریت** (در معرفی شعر کانکریت)، فصل‌نامه تخصصی شعر گوه‌ران، یازدهم و دوازدهم.
- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر** (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، چ دوم، تهران: سمت.
- لینتن، نوربرت، (۱۳۸۲)، **هنر مدرن**، علی رامین، تهران: نی.
- مهدویان، مه‌ری، (۱۳۸۷)، **بانوی واژه‌ها**، کرمانشاه: کرمانشاه.
- مهرابی، محسن، (۱۳۹۵)، **ادبیات معاصر کرمانشاه**، کرمانشاه: گلچین ادب.
- نظریان، مریم، (۱۳۸۷)، **فرازن**، قم: بوستان کتاب.
- نوری، نظام‌الدین و همکاران، (۱۳۹۲)، **دایره‌المعارف مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم**، تهران: یادواره اسدی.
- هاکنی، دیوید، (۱۳۸۱)، **پیکاسو (مجموعه هنرهای تجسمی)**، لیلی گلستان، تهران: پژوهش‌ها فرزانه روز.

