پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، سال ۷، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۷
(از ۵۷ تا ص ۷۳)

کاربست آشکال آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در شعر احمدرضا احمدی

سیّد علی سراج[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
فاطمه برکتی
دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی گچساران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۹/۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۳)

چکیده

در پژوهش حاضر، با رویکرد زبان‌شناسانه و روش تحلیلی ـ توصیفی ، زبان شعر احمدرضا احمدی از منظر صورت‌گرایی (فرمالیسم) نقد و بررسی می‌شود. از کاربست این نظریه در بررسی اشعار احمدی، این نتیجه به دست آمد که زبان خاص وی، با کمک انواع آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارگریزی‌های لفظی و معنایی و نیز ساخت ترکیبات و اصطلاحات گوناگون، برجستگی ویژه‌ای پیدا کرده‌است که می‌توان گفت سبک و زبان متفاوتی دارد. شاعر از ابتدای کار سرودن تاکنون، یکسانی زبان و محتوا را در سروده‌های خود حفظ کرده‌است و به شکلی روایت‌گونه، روزمرگی‌ها و اتفاقات رایج زندگی را بازنموده‌است و با بهره‌گیری از توان بالقوّهٔ زبان و عدول از هنجارهای زبانی و فنّ زدودن عادت‌های مألوف و مأنوس کاربردهای رایج کلمات و جملات، روایت‌ها و مضمون‌هایی نو آفریده، شکل تازه‌ای به زبان بخشیده‌است.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، فرم، صورت‌گرایی، احمدرضا احمدی، هنجارگریزی، آشنایی‌زدایی.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: ali.seraj78@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

۱. مقدمه

صورت‌گرایی یا فرمالیسم، یکی از مکتب‌های نقد ادبی است که در خلال جنگ جهانی اول و در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۱۷ میلادی در روسیه شکل گرفت. بنیانگذاران این مکتب که غالباً از زبان‌شناسان برجستهٔ روس بودند، ادبیات را صرفاً موضوعی زبانی می‌دانستند. آنان معتقد بودند برداشت‌های سیاسی، اخلاقی، اجتماعی و روان‌شناسانه نباید در نقد یک اثر ادبی لحاظ شود و این آثار در وهلهٔ نخست باید از نظر زبانی بررسی شوند؛ به عبارت دیگر، اینان برای شکل و قالب بیش از محتوا ارزش قائل بودند.

صورت‌گرایی بدون در نظر گرفتن پژوهش‌های زبان‌شناسی، دست‌کم در ادبیات، عمق و غنای چندانی ندارد. از این‌رو، پایه‌های اولیهٔ صورت‌گرایی را گروهی از زبان‌شناسان جوان روسیه بنا نهادند. رابطهٔ صورت‌گرایی و زبان‌شناسی چنان قوی است که می‌توان گفت صورت‌گرایی اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیات است (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۷۲: ۶). به نظر صورت‌گرایان، مادهٔ اصلی ادبیات و ساختار بنیادین آن، «زبان» است. البته باید در نظر داشت که همهٔ صورت‌گرایان دربارهٔ نقش اصلی زبان در ادبیات، عقیده و نظر یکسانی ندارند و اختلاف‌نظرهایی بین آنان دیده می‌شود. گروهی مانند «شکلوفسکی»، «بریک» و «یاکوبسن»، بیشترِ همّ خود را بر جنبهٔ صوتی و موسیقایی شعر متمرکز می‌کنند و طرفدار تلفیق کلام بر اساس «ماورای معنی» هستند.

نظریات «حلقهٔ زبان‌شناسی پترزبورگ» اعتدال بیشتری دارد. کسانی مانند «آیخن باوم»، «تینانوف» و «بوریس توماوفسکی» از این گروه هستند.

۲. تاریخچهٔ صورت‌گرایی

مرحلهٔ نخست صورت‌گرایی با ظهور شکلوفسکی آغاز شد. در این دوره که از سال ۱۹۱۷ـ۱۹۲۸ میلادی طول کشید، صورت‌گرایان دست به تدوین نوعی نظریهٔ ادبی زدند که به قابلیت تکنیکی و مهارت حرفه‌ای نویسنده توجه می‌کرد. پیتر استاینر، این دوره را به «الگوی ماشینی» تشبیه کرده‌است (ر.ک؛ سلدن، ۱۳۷۶: ۱۵).

مرحلهٔ دوم، پس از نفی رسمی صورت‌گرایی، از سوی حکومت شوروی سابق، در شکلی ساختارگرایانه‌تر که یاکوبسن و تینیانوف مبتکر آن بودند، در صورت‌گرایی چک (حلقهٔ پراگ) ادامه یافت و با مداخلهٔ نازیسم در چکسلواکی به پایان رسید.

Archive of SID

www.SID.ir

در مرحلهٔ سوم، صورت‌گرایی و مارکسیسیسم بـه یکـدیگر نزدیـک شـدند کـه سـبب پیدایش «مکتب باختین» شد (ر.ک؛ تودروف، ۱۳۷۳: ۴۵). در این مرحله، صورت‌گرایی یا شکل تحول‌یافتهٔ آن (مکتب باختین)، از نظر توجه به شکل و ساختار زبانی، صورت‌گرایی بود، اما عمیقاً تحت تأثیر این باور مارکسیستی قرار داشت که زبان نمـی‌توانـد جـدا از ایـدئولوژی باشد (ر.ک؛ سـلدن، ۱۳۷۶: ۳۲). سـرانجام، پـس از مداخلـهٔ نازیسـم در حلقـهٔ زبـانی پـراگ، یاکوبسن و رِنه ولک و تعداد دیگری از صورت‌گرایان به آمریکا مهاجرت کردند و در آنجـا بر «نقد نوین آمریکایی» تأثیر گذاشتند. سپس ساختارگرایان از نظرات آنان متأثر شدند، به گونه‌ای‌که در دههٔ پنجاه میلادی، نقد ساختارگرایانه روش مسلط نقد در اروپا بود.

جنبش صورت‌گرایی که به سال ۱۹۱۴ نخستین نشانه‌های آن در روسیه آشکار شد، در آخرین سال‌های دههٔ بیست میلادی و در پی حمله‌های رژیم استالینی از هم پاشید، اما در همین فاصلهٔ کوتاه، به یکی از مهم‌ترین آیین‌های اندیشگرایانه تبدیل شد و تأثیر مباحـث اصلی و روش کار صورت‌گرایان هنوز هم بر نظریهٔ ادبی آشکار است.

نخستین سند صورت‌گرایی روسی، رسالهٔ ویکتور شکلوفسکی بـا نـام «رسـتاخیز واژه» (۱۹۱۴م.) است. همچنین، دو رسالهٔ کوتاهی که سـال‌هـای بعـد نوشـت ـ یعنـی «دربـارهٔ شاعری» و «دربارهٔ زبان شاعری» (۱۹۱۹م.)ـ از نظر روش‌شناسی اهمیت بسیاری دارند.

در فاصلهٔ ۱۹۱۶ـ۱۹۲۱میلادی، صورت‌گرایان با لحن تند و جـدلی کوشـیدند تمـایز و فاصلهٔ خود را با دیگر مکتب‌های ادبی بروز دهند. در فاصلهٔ ۱۹۲۱ـ۱۹۲۸ مـیلادی، آنـان دامنهٔ کارشان را گستردند و مباحثی چون تاریخ ادبی را نیـز مطـرح کردنـد (ر.ک؛ احمـدی، ۱۳۷۲: ۳۸ و ۴۱).

صورت‌گرایان در نقد و تحلیل اثر ادبی، بر این باورند که باید فقط به خود «متن» پرداخت، نه به حوزه‌ای بیرون از قلمرو ادبیات، و این خودِ اثر ادبی است که اهمیت دارد؛ بدین معنی که شاعر یا نویسنده، سخن را چگونه بیان کرده، نه اینکه از چه سخن گفته است و چرا؟

از آنجا که زبان ادبیات، زبانی است که بیشتر به معنا می‌پردازد، زبانی نمـادین اسـت و ناگزیر درک و دریافت آن مشکل است. راه‌های گوناگونی برای به‌کارگیری زبان عادی در متون ادبی وجود دارد که سبب می‌شود زبان ادبی، متمایز از زبان روزمره و عـادی باشـد. انحراف از هنجارها و قواعد زبـان معیـار (هنجـارگریزی)، سـبب برجسـته‌سـازی زبـان و آشنایی‌زدایی و میل به سوی زبان ادبی و شعر می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. برجسته‌سازی

«برجسته‌سازی، هر نوع انحراف از شکل‌های مورد انتظار اجتماعی، خودکار و عادی زبان است. هر نوع انحراف از فرم خودکار زبان و ایجاد دگرگونی در ساختار صرفی و نحوی جمله‌ها، در صورتی که به زیبایی‌آفرینی منجر شود، از ویژگی‌های سیستماتیک برجسته‌سازی ادبی خواهد بود. به نظر لیچ، تمایز میان انواع گوناگون الگوهای هنجارگریزی دستوری را باید در صرف و نحو زبان بررسی کرد» (خلیلی‌جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۲۰۹).

باید به این نکته هم توجه کرد که برجسته‌سازی‌ها اگر حالت تقلید و تکرار به خود بگیرد و یا مانع ارتباط گوینده و خواننده شود، نقش اساسی خود، یعنی خلاقیت ادبی را از دست می‌دهد. بنابراین، در برجسته‌سازی باید شاعر دو اصل مهم زیباشناسی و رسانگی زبان را ـ که دو اصل اساسی در هر کاربرد زبانی است ـ در نظر داشته باشد (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۲ـ۱۴).

شفیعی‌کدکنی معتقد است که در برجسته‌سازی، شاعر باید دو اصل زیر را رعایت کند (ر.ک؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۳):

الف) اصل زیبایی‌شناسی: به این معنی که خواننده یا شنونده از برجسته‌سازی احساس نوعی زیبایی کند.

ب) اصل رسانگی یا ایصال: به این معنی که خواننده یا شنونده، شعر را ادراک کند و برجسته‌سازی سبب ابهام، گنگی و اختلال در فهم نشود.

۴. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی، اصطلاحی است که نخستین‌بار شکلوفسکی، منتقد شکل‌گرای روس، آن را در نقد ادبی به‌کار بست و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان صورت‌گرا و ساختگرا، مانند یاکوبسن و تینیانوف قرار گرفت. یان موکاروفسکی، اصطلاح برجسته‌سازی را در این معنی به‌کار برد. شکل‌گرایان برای رویارویی با اندیشهٔ سمبولیست‌ها دربارهٔ شعر، از این اصطلاح استفاده کردند؛ زیرا سمبولیست‌های روس معتقد بودند شعر، متشکل از تصاویری مجازی است که مفاهیم ناآشنا و دسترس‌ناپذیر را آسان و آشنا می‌سازد.

آشنایی‌زدایی موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن و در نتیجه، لذت و

Archive of SID

www.SID.ir

بهره‌وری بیشتر خواننده می‌شود. مسئلهٔ بسیار مهمی که غالباً از آن غفلت می‌شود، اختلاف ظریفی است که بین آشنایی‌زدایی از نظر شکلوفسکی و آشنایی‌زدایی از دیدگاه یاکوبسن و تینیانوف وجود دارد.

۵. هنجارگریزی

در بحث مربوط به برجسته‌سازی گفتیم که نوعی دستکاری در ابزار و امکانات زبانی موجود در متون ادبی است و اینکه صورت‌گرایان برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل به وجود آمدن زبان ادبی می‌دانند. هنجار، در لغت به معنی به آیین، قانونمند و متعارف بودن است و در اصطلاح، هنجارگرایی عبارت است از رعایت اصول، فنون و قواعد زبان متعارف و مرسوم و معیار در شعر و گفتار.

لیچ بر این باور است که برجسته‌سازی با به‌کارگیری دو روش «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» به وجود می‌آید. او هنجارگریزی را گزینش عناصری ناآشنا و تازه از میان امکانات بالقوّهٔ زبانی می‌داند (ر.ک؛ بیرانوندی، ۱۳۸۵: ۴۷).

اگرچه هنجارگریزی انحراف از قواعد حاکم بر زبان معیار است، نمی‌توان هر گونه انحرافی را هنجارگریزی نامید؛ زیرا گاه هنجارگریزی به صورت انحراف‌های دستوری و ساخت‌های غیرمنطقی درمی‌آید و درک و خوانش متن ادبی را دچار مشکل می‌سازد.

هنجارگریزی به دو صورت نمود می‌یابد: هنجارگریزی در حوزهٔ لفظ، و هنجارگریزی در حوزهٔ معنی. هنجارگریزی لفظی، در بر گیرندهٔ واژگان، نحو، آوا، نوشتار، گویش، سبک و زمان است. هنجارگریزی در حوزهٔ معنی بسیار گسترده است و از جملهٔ آن می‌توان به استعاره، نماد و متناقض‌نما (پارادوکس) اشاره کرد (ر.ک؛ صفوی، ۱۳۸۳: ۷۶).

۶. احمدرضا احمدی

احمدرضا احمدی به سال ۱۳۱۹ در کرمان به دنیا آمد. وی دورهٔ آموزش‌های دبستانی را در کرمان گذراند:

> «احمدی، کودکی‌اَش را در ماهان کرمان سپری کرد. فرهنگ حاشیه‌ای و باستانی کرمان و مردمان پرشکیب، سربه‌درون و طنزپردازش که تاریخی رنج‌بار را چون بغضی فروبلعیده‌اند و مردانی چون احمدرضا احمدی، باستانی پاریزی و... را از قعر تاریخ خود برآورده، گفتنی‌های بسیار دارد» (جورکش، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

Archive of SID

www.SID.ir

هفت سال بعد به همراه خانواده راهی تهران شد و در مدرسهٔ دارالفنون تحصیل کرد. ذوق کودکی‌اش در بزرگسالی او را به شعر کشاند. آشنایی عمیق وی با شعر و ادبیات کهن ایران و شعر نیما، دستمایه‌ای شد تا حرکت کاملاً متفاوتی را در شعر معاصر آغاز کند و پی بریزد.

در سال ۱۳۴۱، کتاب *طرح* را منتشر کرد و جریانی که از دیرباز با هوشنگ ایرانی و... آغاز شده بود، با نام «موج نو» در شعر فارسی تثبیت شد و جریان چشمگیری را به دنبال آورد (ر.ک؛ محمدی، ۱۳۸۱: ۱۸). این اشعار را ظاهراً «فریدون رهنما» با وامگیری از نام سینمای نوین فرانسه ـ که آن روزها طرفدارانی در ایران داشت ـ «موج نو» نام نهاد (ر.ک؛ حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۰۰). این نوع شعر که نه به سنّت‌های شعر کهن توجه داشت و نه به مبانی شعر نیمایی اعتنایی می‌کرد، راهی افراطی در پیش گرفته بود. این نوع شعر، هوادار نظریهٔ «هنر برای هنر» بود و در جستجوی شعر ناب، اجتماع‌گرایی را کنار گذاشته، فردگرایی را جانشین آن ساخته بود و صورت‌گرایی (شکل‌گرایی) را بر محتواگرایی ترجیح می‌داد. در این جریان، شعر، سنّت‌ستیز، شکل‌گرا، فردگرایانه و فارغ از هر قید و بند فکری و لفظی بود. شاعران موج نو از مکاتب اروپایی چون دادائیسم و سووفالیسم تقلید می‌کردند (ر.ک؛ حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۹۲). این شعر قصدی جز خود شعر ندارد و دست‌کم مدافع مضمون‌هایی نیست که قائل به تغییر اوضاع و احوال سیاسی باشد (ر.ک؛ شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۷/۳).

پس از آن، احمدی به یکی از شاعران تأثیرگذار معاصر در میان شاعران پس از خود تبدیل شد. حضور فعال وی در عرصهٔ شعر و ادبیات کودک و نیز دکلمهٔ شعر و هنر سینما از او چهره‌ای مؤثر در ادبیات و هنر معاصر ساخته‌است. از احمدرضا احمدی بیش از هجده مجموعهٔ شعر و پانزده کتاب برای کودکان، دکلمهٔ اشعار خودش و حافظ، نیما، سهراب و دیگر شاعران معاصر منتشر شده‌است.

> «احمدرضا احمدی، اگرچه مدت‌ها نگاه تردیدبار و شماتت‌آمیز برخی از دست‌اندرکاران شعر امروز را به خود معطوف داشت، بعدها از موج پیچیده‌ای که خود در ایجاد و حرکت آن مؤثر بود، جدا شد و به شعری دست یافت که بیش‌وکم مخصوص به اوست» (حقوقی، ۱۳۶۹: ۵۵).

Archive of SID

www.SID.ir

۷. ویژگی‌های شعر احمدی

«احمدی، شاعر شعر اندوه است و اندوه همواره حاصل نبودِ چیزی یا کسی است که خواستنی است و شاعر در دنیای تخیل خود، یا خود را به آن معطوف و نزدیک می‌سازد، یا اینکه با اندوه به مویه می‌پردازد. روش احمدی تلفیقی است از این دو. اما روش دوم، بیشترین بسامد را در اشعار او دارد» (طالبیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۲۶).

احمدی از شاعرانی است که نوستالژی و حسرت گذشته در اشعارش بسیار زیاد است و تعداد این سروده‌ها همزمان با کهولت شاعر افزایش می‌یابد. احمدی، غصه و درد را دو عنصر اصلی شعر خود می‌داند و اگرچه جریان شعری او با نیما یکسره متفاوت است، از دید او، آنچه نیما را از دیگران متفاوت می‌سازد، وجود درد و فریاد غصه است، نه فرم صرف (ر.ک؛ سمیعی و فرجی، ۱۳۸۶: ۳۴). احمدی در سال‌های دههٔ چهل، در برابر هنر متعهد و ملزم قد برافراشت و با مخالفت‌های فراوان روبه‌رو شد و در برابر «هنر برای مردم»، «هنر برای هنر» را طرح ساخت و این گونه در آن روزها، جامعهٔ هنری او را به بی‌دردی متهم کرد. دیگر دلیل مطرود شدن احمدی آن بود که سبک اشعار و کنار نهادن وزن و قافیهٔ نیمایی، کاری بی‌سابقه بود و این امر سبب شد که شاعران نیمایی به او و شعرش بی‌اعتنایی کنند، اما شاعر در برابر ناامیدی‌ها تسلیم نشد و در جایگاه یک جریان تأثیرگذار در شعر امروز ایران پذیرفته شد (ر.ک؛ طالبیان و دیگران، ۱۳۸۸: ۳۱).

«احمدی در شعرش، از همان ابتدا به بیگانه‌سازی اساسی دست زد که هیچ وجه مشترکی با شعر نیمایی نداشت و شباهت آن با شعر سپید نیز صوری بود. استقبال واقعی از شعر او، پس از فروپاشی توهمات ایدئولوژیک و بر اثر انقلاب اتفاق افتاد. احمدی به اعتبار نادیده گرفتن رمزگان‌های شعر نیمایی و نگریستن به شعر، از منظری فردی و وارد کردن دریافت‌های حسی و کودکانهٔ خود به دور از دانش ادبی، اعتقادات ایدئولوژیک و ارزش‌داوری دربارهٔ امور و اجسام، شاعری مؤسس است» (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۱۹ـ۱۲۰).

*****

«با اطمینان می‌فهمیدم چرا رنج، بوسه می‌شد// گفتگوی جهات شمال و جنوب کافی نبود تا عشق را دشنام دهم!// شب همان‌قدر پهناور بود که درخت از شدت

Archive of SID

www.SID.ir

سرما، از من لباس بخواهد!// که من چشمانم را کامل کنم// که خواب را خفته در یک سطر باران ببینم.// کدام خطر جنگ بود که من هر روز سردتر، در یک لبخند تکرار می‌شدم» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۹۳/۱).

شمس لنگرودی دربارهٔ یکی از دفترهای شعر احمدی با نام «من فقط سفیدی اسب را گریستم» می‌نویسد:

«از پیامدهای اتفاقات سال ۴۹ به بعد و جانفشانی بی‌دریغ و صمیمانهٔ انقلابیون، یکی نیز این بود که عده‌ای از شاعران غیرمتعهد نیز متحول می‌شوند، به طوری‌که احمدرضا احمدی بانی شعر موج نو و سرشاخهٔ اصلی شعر غیرمتعهد، هم کششی به سوی شعر اجتماعی می‌یابد و در شعرش کلماتی چون تیرباران، خون، میدان اعدام، حضور پیدا می‌کند» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۱۰/۴).

داودی حموله نیز می‌گوید:

«شعر احمدرضا احمدی شناسنامه‌دار و در بوطیقای شعری، دارای استقلال زبانی است که از ظرفیت‌های معنایی بهره برده‌است. بر اساس ساختارهای زیباشناسی، متن، آمیزه‌ای از احساس، ادراک و یادبود شخصیت‌های محبوب است. با «تو»های مختلف (انسانی، طبیعی و کاراکتری) و با بسامد تصویری، لحن و روایت‌های یکسان که از نظر دکلاماسیون شعری منحصربه‌فرد است. در همهٔ مجموعه‌ها، تضاد ذهنی میان انسان، طبیعت و زمان است. احمدی با بار معنایی و نگاه فراگیر، توصیف‌گر روزمرگی‌هاست. گرچه زبان شعر او در بستر تاریخی تغییری نکرده‌است و راه‌های طی‌شده‌اش همیشه در جهت جریان آب بوده، ملاک‌های زیباشناختی، بارزترین نمود از نظر فرم و معناست. از سال سرودن «من فقط سپیدی اسب را گریستم» (سرودهٔ ۱۳۵۰) تا «دفترهای سالخوردگی» (سرودهٔ ۱۳۸۹) بر پایهٔ ساختار روایت‌های خطی است و در همهٔ مجموعه‌ها، همان قرائت قبلی را دارد. در این رویکرد اندیشمندانه، وجههٔ همت شاعر در همین سرایش‌هاست. هر شاعری دستور زبان شعری خود را دارد که بر اثر استمرار، تبدیل به سبک می‌شود. پرسش این است که باید از زاویای شعر به شاعر نگاه کرد؟ یا از زاویهٔ شاعر به شعر؟ یا از دید مخاطب به شعر و شاعر پرداخت؟» (داودی حموله، ۱۳۹۰: ۳۷).

Archive of SID

www.SID.ir

احمدرضا احمدی رویکرد گفتاری به شعر دارد و پرچم نیمه‌افراشتهٔ شعرش در همان گزاره‌های نحوی باقی مانده‌است و هیچ تغییری در لحن زبانش حس نشده‌است. شعری که نیم‌قرن زبان و مضمونش تغییر نکرد و برگ این تقویم، چندین دهه ورق نخورده‌است. احمدی ذاتاً استعداد همین زبان را دارد و خون واحدی در رگ مجموعهٔ کتاب‌هایش جاری است. در تمام مجموعه‌های شعری او، موتیف‌هایی چون مرگ و زندگی، جوانی و پیری، کودک و مادر، پاییز و زمستان، قفس و پرواز، و پرنده و درخت، متناقض‌وار تکرار می‌شوند.

احمدی در رأس شعری قرار گرفت که هوشنگ ایرانی به آن وسعت ساختاری و معنایی داده بود. شعر هستهٔ شوریده‌واری دارد، اما از دههٔ چهل تاکنون همان زبان و محتوا را تکرار می‌کند و دنبالهٔ همان ساختار ذهنی تراژیک و تک‌بُعدی را در راستای سرگشتگی انسان می‌سراید و در این غریب‌گردانی‌ها، مفهوم و محتوا برایش مهم‌تر است. دغدغه و دلواپسی ذهنی را احمدی از آغاز با کارکرد مؤلفه‌های عادی شروع کرد. وی در غیبت تاریخ، سیاست و اجتماع، شعر می‌گوید. شعرش کاملاً شخصی است. ذهنیت عصیان‌گری هم ندارد، بدون هیچ گونه لایهٔ سیاسی و اجتماعی. در *دفترهای سالخوردگی*، شعر احمدرضا احمدی طراوت اولیهٔ ذهن و زبان، و نیز روایت و تصویر را ندارد. ساده‌انگاری‌ها در بعضی قرائت‌ها گسترهٔ زیبایی خود را از دست داده‌اند. بعضی مجموعه‌های *دفترهای سالخوردگی*، بی‌جان است و هیچ حرفی برای گفتن ندارد. فصل مشترک همهٔ مجموعه‌های شعری احمدی، اندوه‌سرایی است که عشق و مرگ، همه چیز را تغییر می‌دهد و شاعری که به سالخوردگی رسیده، در حال، با یادآوری درهم و مغشوش برخی خاطرات در اشعارش، همچنان روایتگر زندگی است.

شعر احمدی زبان خاص خود را دارد و برای نقد اشعارش باید در این زبان جست: «شعر او دارای بیان تصویری است؛ یعنی به جای آنکه او در کلمه فکر کند، در تصویر فکر می‌کند، و به جای آنکه با واژه‌های مجرد حرف بزند، با تصاویر قابل لمس حرف می‌زند» (صمدی، ۱۳۸۶: ۷۹).

> «احمدرضا احمدی از معدود شاعران دهه‌های چهل و پنجاه است که پیشنهادهای شعری‌اش در حوزه‌های زبانی و فرمی، بر نسل‌های پس از خود تأثیر انکارناشدنی گذاشت... استفاده از ظرفیت‌های بیان گفتار و محاوره، سطرسازی‌های بلند، تقطیع متفاوت، ترکیب پاساژهای معنایی نامرتبط در شعری

Archive of SID

www.SID.ir

واحد، اسطوره‌زدایی از زبان فاخر، طرح کردن شعر «شهری» با فضاسازی‌های ملموس و مرتبط با عناصر زنده و در جریان زیست روزمره و امکان بخشیدن به ساده‌ترین حوادث برای به شعریت رسیدن، از مهم‌ترین پیشنهادهایی است که احمدی آن را در فضای شعر معاصر مطرح کرده‌است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

قوی‌ترین عنصر شعری احمدی از تخیل او سرچشمه می‌گیرد که حد و مرزی ندارد و چیزهایی را به هم ارتباط می‌دهد که دستیابی به آن‌ها حواس تازه می‌خواهد. شعر او به لحاظ تعدد لایه‌های تمثیلی، سطوح معنایی گوناگونی را ایجاد می‌کند که درهم تنیده‌اند (ر.ک؛ سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۲۰).

۸. آشنایی‌زدایی در شعر احمدی

آشنایی‌زدایی موجب به تأخیر افتادن و گسترش معنای متن، و در نتیجه، لذت و بهره‌وری بیشتر خواننده می‌شود.

«آشنایی‌زدایی در یک معنای گسترده، عبارت از تمام شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن بهره می‌برد تا جهان را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنماید. هدف او روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیبایی‌آفرینی، مفاهیمی تازه بیافریند. بر پایهٔ این دیدگاه، زبان ادبی، زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد، موجب ایجاد حس تازه و باعث شگفتی مخاطب شود» (روحانی و عنایتی قادیکلایی، ۱۳۸۸: ۶۴).

سروده‌های احمدی شکل‌دهندهٔ نوعی سلیقهٔ زیباشناختی خاص در حافظهٔ تاریخی مخاطبان او بوده‌است. این حافظهٔ تاریخی با تمام اجزا و عناصر شعر او آمیخته شده‌است؛ عناصری همچون دایرهٔ واژگانی مشخص و لحن ساده، اما متفاوت در بیان، و تخیلی که از ملموس‌ترین و واقعی‌ترین اشیاء، رخدادها و لحظات زندگی، به تأمل‌برانگیزترین دقایق شعری رسیده‌است. احمدی مدت‌هاست که دیگر به ضرورت‌ها و ایجاب‌های رایج شعری نمی‌اندیشد و ضرورت‌های خود را به شعر می‌بخشد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۶: ۱۳۰). یکی از عناصر تصویری‌سازی که در شعرش بسیار از آن بهره جسته، حس‌آمیزی و صنعت تشخیص است و به همین سبب، ترکیب‌هایی را خلق کرده که تا پیش از او کمتر شاعری در شعرش از این گونه ترکیبات استفاده کرده‌است: «در جام ساعت دیواری، گل‌های بنفشه را خواب کردیم.// در پنجرهٔ خواب ماهیان بودیم و روی صدف‌های بسترشان طرح

Archive of SID

www.SID.ir

صیادان را کشیدیم» (احمدی، ۱۳۸۷: ۵۴/۱). یکی از ویژگی‌های مهم شعر احمدی، پرتصویر بودن و گاهی تصاویر پیچ‌درپیچ آن است. احمدی یکی از نخستین شاعران سوررئالیست زبان فارسی است. زبان او در دایرهٔ محدود واژگانی‌اش، بافت ویژه‌ای دارد که شعر او را کاملاً متمایز و متشخص کرده‌است. ساختار شعر احمدی مبتنی بر نوعی تداعی آزاد ذهن و تخیل (جریان سیال ذهن) است. احمدرضا احمدی در عین حفظ ملاک‌های شاعرانگی، به کار شعر مشغول است. این امر، درونی کردن شعر است. شعر، درونی شاعر می‌شود و شاعر، زیستی شاعرانه پیدا می‌کند. بنابراین، منتظر الهام نیست تا به سراغش بیاید و او شعر بگوید. زیست شاعرانهٔ احمدرضا احمدی از شعرهایش پیداست. مهم‌ترین تأثیر این زیست شاعرانه در نحوهٔ روایت شعرهایش است: «صبح// به سکوت// به عشق// به دریا// آغشته// بود» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۰۲).

۸ـ۱. آشنایی‌زدایی در موسیقی شعر: تکرار واژگانی، تکرار جمله

❐ **تکرار واژگانی:** اصلی‌ترین عامل موسیقی، به‌ویژه موسیقی شعر، تکرار است. این نوع آشنایی‌زدایی در شعر احمدی، بسامد خیلی زیادی دارد؛ مانند: «بسیار بیداری بود.// بسیار خواب بود.// روزهای جمعه ابر داشتیم،// اما نمی‌توانستیم// بیداری و خواب و ابر جمعه را// زندگی نام بگذاریم./ پس خواب را انکار کردیم/ پس بیداری را انکار» (احمدی، ۱۳۸۹: ۹۶۲/۳).

❐ **تکرار جمله:** تکرار جملات در شعر احمدی را می‌توان با قطعات ترجیع در شعر سنّتی مقایسه کرد، با این تفاوت که گاهی تکرارها در شعر احمدی با اندکی تغییر همراه است. احمدی در شعر «پرندهٔ کاغذی» از دفتر *طرح*، با تکرار جملهٔ «پرندهٔ من کاغذی بود»، به نوعی موسیقی درونی در شعرش دست یافته‌است: «پرندهٔ من کاغذی بود// از دو تکه کاغذ.// جامه‌ای که من بدو پوشیده بودم، سپید بود.// ... پرندهٔ من کاغذی بود.// کودک بود.// بازی می‌کرد.// ... پرندهٔ کاغذی من کودک بود.// بازی می‌کرد،// می‌دوید،// می‌خندید» (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۱/۱ـ۶۵).

۸ـ۲. آشنایی‌زدایی در ترکیب‌های عطفی

گاهی شاعر کلماتی را به هم معطوف می‌کند که هم‌پایه و هم‌جنس نیستند و عادت مألوف زبان را می‌زداید. احمدی با استفاده از این تکنیک، زبان شعرش را تازه کرده‌است:

Archive of SID

www.SID.ir

«بوی غم و تاریکی، افزون از بهار و حیاط خانه بود» (احمدی، ۱۳۸۷: ۳۵۷/۳).

۸ـ۳. آشنایی‌زدایی در کاربرد فعل

احمدی با آشنایی‌زدایی در کاربرد فعل و کاربست فعل ناآشنا برای مسندٌإلیه خاص، زبان شعری خود را برجسته می‌کند. فعل بیش از دیگر ارکان جمله در ساخت آن مؤثر است و هر گونه تغییر در آن، سبب هنجارگریزی و برجسته‌سازی در زبان می‌شود. کاربرد هیچ یک از فعل‌های زیر، برای مسندٌإلیه آن، کاربرد آشنایی نیست: «جنگل را به نام من تلاوت کنید» (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۰۹/۱).

۸ـ۴. دیگر آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارگریزی‌ها در شعر احمدی

۸ـ۴ـ۱. ایجاد تغییر در حروف اضافه و ربط

در سرودهٔ زیر، به جای کسرهٔ اضافه، «به» آورده‌است: «دستانمان به سوی آسمان دراز بود مشغول به دعا خواندن// صبحگاهی بودیم» (احمدی، ۱۳۸۷: ۸۸۴/۳).

۸ـ۴ـ۲. کاربرد صفت به جای موصوف

«صبورها// گاهی با گلدان‌های شمعدانی// به این بالکن می‌آمدند» (همان: ۷۷۶/۲).

۸ـ۴ـ۳. کاربرد ضمیر اشاره به جای اسم

«و چشمان آبی می‌آید و به همهٔ همین‌ها وعدهٔ آخرین پاسخ‌ها// و آخرین خبرها را می‌دهد» (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۲۶/۱).

۸ـ۴ـ۴. کاربرد فعل به صورتی نو

در شعر احمدی، فعل کاربردی نو و متفاوت دارد که می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:
فعل مفرد برای نهاد جمع: «تمام دوستان من// که حق انتخاب روز و شب را داشتند.// می‌توانست نبض مرا کامل کند» (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۲۷)؛ «آن روز عصر// سه کبوتر کنار دیوار نشسته بود.// پنجره را باز کردم.// آن‌ها رفته بودند» (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۲۷)؛ «و پرندگان خشنود آسمان پنجرهٔ خود را باخت.// و آخرین خبر را نیافت» (احمدی، ۱۳۸۷: ۸۴) و «برف‌ها و سرماها/ سراسیمه از کوچه سرک می‌کشید» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

در شعر بالا، تشخیص نیز دیده می‌شود.

همین طور فعل گذشته با قید «اکنون»: «اما// اکنون// تنها بر بام// سپیده را دیده بودم» (احمدی، ۱۳۸۷: ۳۶۶/۲).

Archive of SID

www.SID.ir

یا به‌کار بردن مصدر «رها کردن» به جای فعل‌هایی مانند جدا کردن، بیدار شدن، درآوردن: «فروشندگان از خواب رهایی یافته بودند» (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۹۹/۳).

۸ـ۴ـ۵. ساخت صفت‌های تازه و نامتعارف

«تن‌های خاموش// در زیر باران وسعت‌زا// رفت از جهان می‌شوند» (احمدی، ۱۳۸۷: ۶۱۲/۲).

۸ـ۴ـ۶. کاربرد واژگان عامیانه

«چون چای اسیر در یک فنجان له‌له می‌زدم» (احمدی، ۱۳۸۷: ۸۹/۱)؛ «در کوچه‌ها چراغ به آسمان آویخته‌اند.// گل‌های کاغذی...// پرندگان فلزی...// ماهیان مرده...// گزمه‌ها» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۱۸). واژهٔ «گزمه» در بسیاری از سروده‌های احمدی، به‌کار رفته‌است.

۸ـ۵. عنصر مسلط (غالب)

عنصر مسلط، کلید بوطیقای فرمالیستی و جزء تمرکزدهنده به یک اثر هنری است. عنصر مسلط، عنصری زبانی و اغلب مکرّر است که در هیئت یک نماد، یک شعار، اصطلاح یا پاره‌ای، مصراعی مکرر و... در سطح ساختار شعر پدیدار می‌شود.

عناصر غالب شعر احمدی، «مهمان، دریا، باران، ابر، باد، شب و روز، نام فصل‌ها، گل‌ها، درختان» و... است. در مجموع، می‌توان گفت احمدرضا احمدی در دایرهٔ محدود واژگانی زبان اشعارش، با ترکیبات تازه و بدیع، و گریز از هنجارهای زبان روزمره، به بیان خیال‌انگیز روزمرگی‌ها پرداخته‌است و تکرارهای مکرر شعر منثور خود را با رنگ‌وبویی از تصویرسازی‌های پیچ‌درپیچ و گاه سرگیجه‌آور- برای مخاطبی که با زبان شعرش آشنایی ندارد- جاودانگی بخشیده‌است.

۹. انواع هنجارگریزی در شعر احمدرضا احمدی

۹ـ۱. ساختارشکنی روابط منطقی جمله‌ها

در شعر احمدی، جمله‌های بسیاری وجود دارد که شاعر رابطه‌ای بسیار دور و ذهنی بین آن دو قسمت برقرار می‌کند و گاهی این روابط شکسته و از هم‌گسیخته می‌نماید. این عامل باعث آشنایی‌زدایی در شعر می‌شود: «گفتی که نامت را در روشنایی بگوییم// تا درختان برگ ارغوانی را بیافرینند؛// تا پاییز تسلیم شود» (احمدی، ۱۳۸۷: ۲۲۵).

Archive of SID

www.SID.ir

۹ـ۲. تصاویر سوررئال

آراگون در کتاب *زارع پاریس* (۱۹۲۶م.) می‌نویسد:

«شعری که اسمش را سوررئالیسم گذاشته‌اند، استفادهٔ افراطی و دیوانه‌وار از تصویر تخدیرکننده است یا بلکه تحریک نامحدود تصویر برای خاطر خود آن و برای خاطر عنصر اضطراب پیش‌بینی‌ناپذیر و عنصر دگردیسی که وارد قلمرو تصویر می‌کند، چون هر تصویر در هر فرصتی شما را وادار به تجدید نظر در کلّ عالم می‌کند» (بیگزبی، ۱۳۷۹: ۹۴).

در شعر احمدی، تصاویر سوررئال فراوان دیده می‌شود؛ تصاویری که از واقعیت آغاز می‌شود و در ادامه، وارد دنیایی با تصاویر و اتفاقات غیرواقعی می‌شود: «پرده‌های اتاق را کنار زدم.// دو پرنده را که روز اول// برای شما گفته بودم// پشت پنجره دیدم// آرام مرا نگاه می‌کردند.// بال‌های پرنده‌ها// از کاموا بافته شده بود.// رنگ کامواهای در خواب بود!» (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۱۹/۱).

در شعرِ «ما به شام دعوت داشتیم»، با دنیایی سراسر وهم‌انگیز و خیالی روبه‌رو می‌شویم. تصاویر سوررئال این سروده، دنیایی را به تصویر می‌کشد که میان واقعیت و خیال در نوسان است:

«به شام دعوت داشتیم// در عمارت سفید.// در جادهٔ خاکی که راه می‌رفتیم،// درختان زرد بودند.// بخاری به رنگ سبز از درختان برمی‌خاست// جاده مارپیچ بود.// در خم هر پیچ،// زنی با لباس سفید از جام‌های ارغوانی// زهر می‌نوشید» (احمدی، ۱۳۸۹: ۱/ ۶۴۵).

۹ـ۳. استحاله

استحاله، یعنی جانشینی و دگرگونی ناگهانی واژگان به‌گونه‌ای‌که روابط عادی زبان از هم گسیخته شود و هر شیئی به شیء دیگر تبدیل گردد. استحاله از انواع تصاویر سوررئال است: «اگر دو مداد ننویسند،// من خودم را می‌بینم.// من عمر سفید دارم// پرنده// نه// ولی مرد برای زن دلش سوخت.// دعا برای آن// که آتش ملافهٔ مرا نسوزد» (احمدی، ۱۳۸۷: ۴۶۰/۱).

۹ـ۴. هنجارگریزی واژگانی

«ما دریافت آن‌ها نشدیم// و ما را نپذیرفتند» (احمدی،۱۳۸۷: ۲۲۷).

Archive of SID

www.SID.ir

۹ـ۵. حس‌آمیزی

«ما عطر بهار را می‌پیماییم// ما بهار را می‌شنویم» (احمدی،۱۳۸۷ :۲۶۳).

۹ـ۶. تشخیص

«آینه‌های غمگین در انبوه زنان و مردان گریه می‌کردند» (احمدی،۱۳۸۷: ۳۰).

۹ـ۷. تناقض (پارادوکس)

«این صدای تنهایی جمعیت است» (همان: ۱۸۵).

۹ـ۸. جابه‌جایی صفت و موصوف و مضاف و مضاف‌اُلیه

«لهشدهٔ مهاجر از روستا به شهر ناباور دوست‌ها رفت// و به آن‌ها که// رانده‌شده از خانه‌های کاغذی// ـ با ناباوری ـ بازگشت خویش را رسالت می‌دانستند// سلام گفت» (احمدی،۱۳۸۷: ۲۶).

۱۰. نتیجه

احمدی یکی از شخصیت‌های شاخص و تأثیرگذار در ادبیات معاصر فارسی و شاعری صاحب‌سبک (بنیانگذار شعر موج نو) است که از روش‌ها و شیوه‌های آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی، برای برجسته‌سازی زبان شعری خود سود جسته‌است. تصویر و زبان تصویری، از مهم‌ترین شگردهای به‌کاررفته در اشعار اوست و ابزارهای زبانی و بیانی دیگر نیز به طور جدی در خدمت تصویری کردن زبان قرار گرفته‌است.

احمدرضا احمدی در اشعارش با بار معنایی و نگاه فراگیر، روزمرگی‌ها را توصیف کرده‌است. بر اساس ساختارهای زیبایی‌شناسی، متن، آمیزه‌ای از احساس و ادراک و یادبود شخصیت‌های محبوب است. شعر احمدی را می‌توان شعری شخصی دانست که فصل مشترک همهٔ این سروده‌ها، اندوه، عشق، مرگ و یادآوری خاطرات گذشته است.

ترکیب‌ها و اصطلاحات خودساخته، از دیگر ویژگی‌های آشکار در سروده‌های احمدی است. این ترکیب‌ها که ساختهٔ ذهن خلاق و نوجوی اوست و شاعر برای بیان اندیشه‌ها و افکار خود از این ترکیبات بهره جسته‌است، سبب برجستگی، تشخص، تمایز زبان و سبک شعری احمدی شده‌است.

از دیگر هنجارشکنی‌های شعری احمدی، شکستن روابط و قواعد منطقی میان اجزای جمله است. در شعر وی، جمله‌های بسیاری وجود دارد که شاعر، رابطه‌ای بسیار دور و

Archive of SID

www.SID.ir

ذهنی بین این دو قسمت برقرار می‌کند و گاهی این روابط، شکسته‌شده و ازهم‌گسیخته می‌نماید. این عامل، باعث آشنایی‌زدایی در شعر او شده‌است.

از هنجارگریزی‌های شعری احمدی، کاربرد واژگان عامیانه است که در شعر او دیده می‌شود و این لغات در هماهنگی با دیگر اجزای اشعار است و بسیار طبیعی جلوه می‌کند.

در پایان، باید گفت در شعر احمدرضا احمدی، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی علاوه بر اجزای زبان، در کلّ پیکرهٔ شعر مشهود است. گاهی هنجارگریزی به‌صورت شکل‌وارهٔ تمثیلی در بازنمایی واقعیت و زندگی عمل می‌کند. زبان خاص اشعار احمدی، با کمک انواع هنجارگریزی‌های لفظی و معنایی و نیز ساخت ترکیبات و اصطلاحات گوناگون، برجستگی ویژه‌ای یافته‌است که می‌توان گفت این شاعر سبک و زبان خاص خود را دارد. از جملهٔ این ساخت‌شکنی‌ها می‌توان به کاربرد تصاویر سوررئال، استحاله، حس‌آمیزی، تشخیص و تناقض اشاره کرد. همچنین، در حوزهٔ تغییر در اجزای زبان می‌توان به تکرار واژگانی، تکرار جمله، آشنایی‌زدایی در ترکیب‌های عطفی، آشنایی‌زدایی در کاربرد فعل، ایجاد تغییر در حروف اضافه و ربط، تغییر در جابه‌جایی صفت و موصوف، کاربردهای متفاوت فعل نظیر فعل مفرد برای نهاد جمع و فعل گذشته با قید «اکنون» اشاره کرد.

منابع

احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۷). *همهٔ شعرهای من (مجموعهٔ اشعار)*. تهران: چشمه.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۹). *دفترهای سالخوردگی*. تهران: چشمه.

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. چ ۸. تهران: مرکز.

احمدی، پگاه. (۱۳۸۶). «سبکی به نام احمدرضا احمدی». *گوهران*. ش ۱۶. صص ۱۲۱ـ۱۳۱.

ایگلتون، تری. (۱۳۷۲). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

بیرانوندی، محمد. (۱۳۸۵). *بررسی و تحلیل زبان‌شناختی شعر نیما با تکیه بر مکتب فرمالیسم*. رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

بیگزبی، سی. و. ای. (۱۳۷۹). *دادا و سوررئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. چ ۳. تهران: مرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۳). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. چ ۲. تهران: آگاه.

جورکش، شاپور. (۱۳۸۶). «زنده‌تر از همهٔ پیامبران (تلاشی برای زمینه‌یابی چند شعر اجتماعی احمدرضا احمدی)». *گوهران*. ش ۱۶. صص ۱۰۹ـ۱۱۴.

حسین‌پور چافی، علی. (۱۳۸۴). *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. چ ۱. تهران: امیرکبیر.

Archive of SID

www.SID.ir

حقوقی، محمد. (۱۳۶۹). *شعر نو از آغاز تا امروز*. چ ۲. تهران: هدایت ـ نیما.
خلیلی‌جهان‌تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان (جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)*. چ ۱. تهران: سخن.
داودی حموله، سریا. (۱۳۹۰). «موج نو و تأملی در آثار احمدرضا احمدی». *مجلهٔ آزما*. ش ۷۹. صص ۳۶ـ۳۹.
روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی. (۱۳۸۸). «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی‌کدکنی (م. سرشک)». *گوهر گویا*. س ۳. ش ۳. صص ۶۹ـ۹۰.
سلدن، رامان. (۱۳۷۶). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۱. تهران: طرح نو.
سمیعی، عنایت. (۱۳۸۶). «دَرِ خروجی». *گوهران*. ش ۱۶. صص ۱۱۹ـ۱۲۲.
سمیعی، عنایت و محسن فرجی. (۱۳۸۶). «من از خودم تقلید می‌کنم». *گوهران*. ش ۱۶. صص ۲۲ـ۳۸.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *صُوَر خیال در شعر فارسی*. چ ۱۰. تهران: آگاه.
ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶). *موسیقی شعر*. چ ۱۰. تهران: آگاه.
شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ۴ ج. ویرایش ۲. تهران: مرکز.
صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۱. چ ۱. تهران: سورهٔ مهر.
صمدی، مهران. (۱۳۸۶). «دربارهٔ شعر احمدرضا احمدی». *گوهران*. ش ۱۶. صص ۷۹ـ۸۷.
طالبیان، یحیی و دیگران. (۱۳۸۸). «تقابل‌های دوگانه در شعر احمدرضا احمدی». *پژوهش‌نامهٔ گوهر گویا*. س ۳. ش ۴. صص ۲۱ـ۳۴.
محمدی، حسنعلی. (۱۳۸۱). *سیری در قالب‌های نوین فارسی*. چ ۱. تهران: چشمه.

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

www.SID.ir