

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله



## رباعی، دوبیتی و بررسی ساختار و واکاوی هنر نیما یوشیج در بکار گیری رباعی

سید محمد آیت الهی

### چکیده

رباعی یکی از ناب‌ترین قالب‌های شعر فارسی و یکی از اصیل‌ترین و کهن‌ترین انواع آن است. قالبی است صد درصد ایرانی که از ادبیات عامه وارد شعر فارسی شد و به مرور زمان چنان ورزیدگی و توانمندی یافت که انواع و اقسام معانی و مفاهیم بشری را در خود بازتاب نمود. عشق، دلدادگی، فلسفه، حکمت، عرفان، مدح و ذم، لغز و معما و هر نوع معنای دیگر... با نفوذ اسلام در ایران و تسلط فرهنگ عربی، شعر دری فارسی تحت تأثیر اوزان و قالب‌های شعری ادبیات عرب قرار گرفت. در این میان، قالب‌هایی مثل رباعی، دوبیتی و مثنوی، جزو فرم‌های شعری هستند که در ادبیات عرب سابقه نداشتند و علی‌الظاهر متعلق به دوران پیش از اسلام (عهد ساسانی) بوده‌اند و در فارسی دری، خود را با عروض عربی سازگار نمودند و به حیات خود ادامه دادند. پس می‌توان گفت این قالب شعری نخست در میان شاعران ایرانی رواج یافته، سپس به شعر عرب راه پیدا کرده است. با وجود آنکه عده‌ای چون شمس قیس رازی، رباعی را ساخته رودکی می‌دانند، به دلیل عدم وجود اسناد و مدارک کافی، اتفاق نظری وجود ندارد. عده‌ای معتقدند، رباعی ریشه در خسروانی‌های قبل از اسلام داشته است و برخی نیز نخستین رباعی‌ها را به صوفیه منسوب کرده‌اند. تاریخ هزار ساله رباعی، فراز و فرود بی‌شماری داشته است که نویسنده مقاله بر آن است تا به بررسی اجمالی جایگاه و ساختار رباعی، به ویژه رباعیات نیما یوشیج، میل به کوتاه‌سرایي در اشعار وی، و نهایتاً مروری بر سیر تکاملی، از قالب‌های سنتی (رباعی) تا شعر نو در مجموعه اشعار این شاعر پردازد.

**کلید واژه:** رباعی، ساختار رباعی، قالب‌های سنتی، نیما یوشیج.

کارمند و مربی آموزشی دانشکده علوم پزشکی لارستان [ayatollahi\\_mohammad@yahoo.com](mailto:ayatollahi_mohammad@yahoo.com)



## ۱- مقدمه

رباعی و خواستگاه آن یکی از مسائلی است که مورد توجه محققان و نویسندگان کتاب‌های تاریخ ادبیات بوده است. غالب محققان ایرانی اتفاق نظر دارند که این قالب شعری ابتدا در بین شاعران ایرانی رواج، سپس به شعرعرب راه پیدا کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۷۸). بعضی از پژوهشگران (از جمله: پرویز اذکایی) را عقیده بر این است که خواستگاه دوبیتی، مغرب ایران (مادستان) و خواستگاه رباعی، مشرق ایران (خراسان) بوده است. در مورد منشأ رباعی در منابع مکتوب دوران اسلامی دو روایت باقی است که یکی را شمس قیس رازی در قرن هفتم در کتاب المعجم فی معاییر اشعار العجم نقل کرده که رودکی را مبتکر رباعی می‌داند، و دیگری را دو قرن بعد دولتشاه سمرقندی در تذکره الشعراء خویش. دیدگاه دوم دیدگاه کسانی است که رودکی را ابداع کننده رباعی نمی‌دانند که خود به دو گروه تقسیم می‌شوند. گروه اول محققانی هستند که نخستین رباعی را به صوفیه منسوب داشته‌اند. از جمله این افراد می‌توان به شفیع کدکنی اشاره کرد که معتقد است «سالها قبل از تولد رودکی، در مجامع صوفیه با آن "رباعی" سماع می‌کردند» (همان، ۴۷۷). گروه دوم کسانی هستند که منشأ رباعی را در اشعار ایرانی پیش از اسلام جستجو کرده‌اند. از این گروه برخی بر این باورند که قالب‌هایی چون «دوبیتی»، رباعی و مثنوی شاید در سروده‌های خسروانی و الحان قدیم ایرانی سابقه داشته است (زرین کوب، ۱۳۷۱: ۱۹۶)، و برخی دیگر اعتقاد داشتند که «ریشه وزن رباعی همان لحن اورامن و اورامنان است... پس باید ریشه رباعی را در لحن اورامن و نظایر آن در الحان و اشعار زبان پهلوی جست‌وجو کرد» (همایی، ۱۳۳۸: ۴۸). برخی نیز رباعی را «شکل تکامل یافته یک قالب شعری پیش از اسلام» دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۱).

## ۲- درباره رباعی و دوبیتی

رباعی و دوبیتی از قالب‌هایی هستند که ساخته و پرداخته ذهن و روح ایرانیان است و تحت تأثیر قالب‌ها و اوزان شعر عرب شکل نگرفته است. نه اینکه خواسته باشیم، از بابت ایرانی بودن این دو فرم شعری (به همراه مثنوی) برتری خاصی برای آنها قائل شویم و قالب‌های دیگر را وارداتی بدانیم و ناچیز انگاریم. بحث این است که با نفوذ اسلام در ایران و



تسلط فرهنگ عربی، شعر دری فارسی تحت تأثیر اوزان و قالب های شعری ادبیات عرب قرار گرفت. در این میان، قالب هایی مثل رباعی و دوبیتی و مثنوی، جزو فرمهای شعری هستند که در ادبیات عرب سابقه نداشتند و علی الظاهر متعلق به دوران پیش از اسلام (عهد ساسانی) بوده اند و در فارسی دری، خود را با عروض عربی سازگار نمودند و به حیات خود ادامه دادند. این قولی است که ملک الشعراء بهار در مقاله محققانه «شعر در ایران» و جلال الدین همایی در سخنرانی خود با عنوان «رودکی و اختراع رباعی» بر آن تأکید دارند. به دیگر سخن رباعی، یکی از قالب های اصیل شعر فارسی است که به نام "چهار دانه" معروف بوده است. دکتر شفیع کدکنی در مقدمه مختارنامه نوشته است: رباعی یکی از ناب ترین قالب های شعر فارسی و یکی از اصیل ترین و کهن ترین انواع آن است. بعضی از استادان معاصر، حدس زده اند که رباعی از راه چین و از طریق ترکستان به خراسان آمده است، پس با اطمینان خاطر می توان گفت که رباعی از زبان عربی گرفته نشده و در زبان عربی هم رواج نیافته و از توفیق برخوردار نبوده است... (مختارنامه، مجموعه رباعیات عطار نیشابوری، ۱۳۵۸: ۱۲).

گفتنی ست زبان ادبی رباعی و شعر، «جز ظاهر الفاظ، شباهتی به زبان عادی ندارد» (شمیسا، کلیات سبک شناسی، ۱۳۷۲: ۸۵). واژه و لفظ، ماده ی اصلی شعر و یکی از عوامل زیبایی و تاثیر رباعی است. به همین سبب، یکی از هنرهای شاعران بزرگ از قبیل فردوسی و دیگران، انتخاب الفاظ بلورین و مناسب برای شعر است، گزینش الفاظ با همه اهمیتی که برای شعر و شاعر دارد تابع هیچ ضابطه و قاعده ی معینی نیست و تنها ذوق و استعداد زیباگزینی شاعر است که از میان دستگاه گسترده و پیچیده ی واژگان زبان و از دریای بیکران الفاظ که آن را بهتر و مناسب تر و تراش خورده تر است، انتخاب می کند... (خسرو فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۱۱۵).

به دیگر سخن، رباعی «کارنامه زندگی همه ایرانیان است، در بردارنده عشق ها، رنج ها، حسرت ها، آرزوها، ستم دیدگی ها، رندی ها، قلندری ها، خواستن ها، نرسیدن ها، شکست ها و آوارگی ها و ...» (رک: نزهه المجالس، جمال خلیل شروانی، به نقل از حسینی کازرونی، ۱۳۸۶، ۱۵۱ با تصرف و تلخیص). از سوی دیگر، رباعی از نوع بیان، یا



عاشقانه است (مانند رباعیات رودکی)، یا صوفیانه (رباعیات شیخ ابوسعید، عطار و مولوی) و یا فلسفی (خیام) و رباعی که در واقع، قالبی برای بیان مضامین غنایی است، احتمالاً شکل تکامل یافته نوعی قالب شعری فارسی پیش از اسلام است. «رباعی و دو بیتی، بیشتر بر شعرهای فولکلر که گویندگانش ناشناخته بوده اند، اطلاق می شده است و غالباً سروده مردم عاشق پیشه کوچه و بازار بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۷۷).

رباعی پس از فرد یا تک بیت و به همراه دوبیتی کوتاه ترین قالب شعر فارسی است. رباعی بر وزن لاجول و لاقوه الا بالله بوده و البته به ضرورت اختیارات عروض فارسی به ۱۲ صورت می آید که جزئیات آن در کتاب های عروض آمده است. فقط به طور اختصار می گویم که بر اساس افاعیل عروضی وزن رباعی به این صورت است: «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فع».

در سده های ششم، هفتم و هشتم (ه ق) فهلوی گویان بسیاری بوده اند که از جمله آنها می توان به چند تن از آنان مانند: عزالدین همدانی، اوحدی اصفهانی، قاسم انوار، جولاهه ابهری، عبید زاکانی، صفی الدین اردبیلی و ... اشاره نمود که به لهجه های همدانی، اصفهانی، گیلکی و پهلوی اشعاری سروده اند. «شمیسا، سیر رباعی در شعر فارسی، ۱۳۷۴: ۲۷۹». بد نیست اشاره کنیم که اشعار محلی کهنی نیز در وزن و قالب رباعی موجود است. مولف قابوس نامه (۴۷۵ ق) از اشعار خود یک رباعی به گویش طبری نقل کرده که حاکی از سنت کهنی در دیار زادگاه او در گفتن رباعیات محلی است. اینکه مردم این منطقه برای گفتن اشعار محلی، قالب رباعی را برگزیده اند (نه صرفاً دوبیتی)، خود نکته مهمی در شناخت تاریخ تحول این قالب های کهن فارسی است. در منابع بعدی که به تاریخ منطقه طبرستان اختصاص دارد (از جمله تاریخ طبرستان ابن اسفندیار) اسامی چند شاعر که به این گویش شعر می گفته اند نقل شده است. البته اشعار ایشان در قالبی غیر از رباعی است. بعدها تداوم این سنت را در رباعیات طبری امیر پازواری (سده یازدهم ق) نیز می توان دید. غیر از این، در گنجینه غنی فرهنگ عامه مردم تاجیکستان نیز رباعیات بی شماری می توان یافت که همپای دوبیتی به حیات دیرین خود ادامه داده اند. نمونه هایی از ترانه های مردمی تاجیکان را که در قالب رباعی است، در دو کتاب سیب سمرقندی (میرزا شکورزاده، ۱۳۷۹) و



رباعیات مردمی و رمزهای بدیعی می‌توان یافت. در عین حال، در فرهنگ مردم تاجیکستان، دوبیتی‌های محلی نیز فراوان است و این نشان می‌دهد که مرزبندی چندان روشنی میان خاستگاه این دو قالب کهن شعر فارسی نمی‌توان قائل شد. (از اینجا تا بخارا لاله باشه: دوبیتی‌های مردمی تاجیکی، رحیم قبادیانی، ۱۳۷۹).

## ۲-۱- ساختار رباعی

می‌توان گفت رباعی، در میان قالب‌های مختلف شعر فارسی، از انسجام و هماهنگی قوی‌تری میان مصاربع خود برخوردار است. چنانچه گفته‌اند رباعی «تشکل وحدتی دارد، به طوری که غالباً نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به عنوان شاهد مثال ذکر کرد، زیرا با بیت اول ارتباط معنایی و حتی لفظی مستحکمی دارد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۱۷). و دیگر اینکه اخوان ثالث درباره ساختار رباعی می‌نویسد: «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه‌ای خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد. برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع آخر می‌آید» (اخوان، ۱۳۶۹: ۲۷۲). اما این استواری ساختار و ساختمان رباعی به چه سبب است؟ شاید پاسخ این پرسش را نزد مایل هروی بهتر از دیگران بتوان یافت. هروی اعتقاد دارد که رباعی شکل یک قضیه منطقی را دارا است، به گونه‌ای که سه مصرع اول آن به حیث صغری و کبری طرح شده و مصراع چهارم نتیجه آن می‌شود و معانی در واقع در مصراع چهارم نبعان می‌کند و مصراع اخیر از پختگی مصراع قبلی پرورش می‌یابد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۱۷). در واقع این مصراع چهارم است که بار معنایی سه مصرع قبل را به دوش می‌کشد. رباعی نجیب کاشانی تأکیدی است بر این مطلب:

گفتی که از آن چهار کس بی‌تزویر      بر خلق کدام یک به حق اند امیر  
من شاعرم و جز این ندانم که به شعر      مقصد ز رباعی است مصراع اخیر  
(همان: ۲۱۸)

بی‌گمان همین انسجام و ساختار قوی سبب گردیده تا رباعی از بهترین قالب شعری برای ثبت اندیشه‌های فلسفی و تاملات شاعرانه نزد بزرگانی چون خیام شمرده شود.

## ۲-۱-۱- جایگاه رباعیات و میل به کوتاه‌سرایی در اشعار نیما یوشیج



همان طور که از دفتر یادداشت های روزانه نیما بر می آید، رباعیات در سنوات مختلف سروده شده اند. در رباعیات نیما موضوعات سیاسی، اجتماعی، عرفانی، شرح عاشقی ها، تلخی ها، گلایه از زمانه، دردها، بصیرت، علم، هنر و اخلاق همه و همه گنجانده شده است. «من این رباعیات را برای این ساخته ام که نه فقط قلم اندازی کرده باشم، بلکه به آسانی وصف حال و وضعیت خودم را در این زندگانی تلخ بیان کرده باشم» (دیوان رباعیات نیما یوشیج، ۱۳۸۷: ۲۱).

به نظر می آید ارتباط خاصی بین میل به کوتاه سرایی و رباعیات نیما وجود ندارد چرا که این اشعار بطور مجمل بیان احوال شاعر است و دیگر اینکه رباعیات، محرم رازها و سنگ صبور نیماست، چرا که خود می گوید: «اگر رباعیات نبودند، من شاید به مهلکه ای ورود می کردم، شاید زندگی برای من بسیار ناشایست و تلخ می شد» (همان، ۲۱). لذا می توان می گفت: نیما صرفاً بخاطر اینکه شرح احوال خود را در روزگار خویش بیان کرده باشد در قالب رباعی شعر سروده است.

### ۲-۱-۲- بررسی ساختار رباعیات نیما یوشیج

دکتر سید مهدی زرقانی مولف مجموعه "چشم اندازی بر شعر معاصر ایران" در اثر مذکور تعاریفی به دست داده است که اجمالاً در ذیل به آن ها استناد خواهیم کرد:

(۱) موسیقی شعری: عبارتست از هارمونی آوایی و صوتی که در کلام پدید می آید.

(۲) عاطفه شعری: نسبت عاطفی لحظه ای خاص است میان شاعر و پدیده (آبژه ها).

(۳) زبان شعری: شعر از سه سطح لایه ای زبانی شکل می گیرد. لایه بیرونی، در بر گیرنده صنایع بدیعی مانند جناس، تکرار، سجع، واج آرایی، تکنیک های آوایی، موسیقی های چندگانه غیر از موسیقی ذاتی و معنوی شعر می باشد.

لایه دوم یا میانی زبان شعری، تمام صنایع علم بیان و کل دستگاه تصویرگری شاعر را در بر می گیرد. در این سطح لایه ای زبان، مجازها، استعاره ها، تشبیهات، تمثیلات، رمز و ابهامات، ایهامات و ... ظهور می کنند و در واقع هنر این لایه زبانی، پوشاندن معناست.

و اما لایه مرکزی و درونی زبانی شعر، همان هسته زبان یا معنا و کانسپت آن می باشد. دو لایه دیگر، در واقع نقش تولید این لایه، یعنی هسته را برعهده دارند و در حقیقت، هسته



چیزی مستقل از زبان نیست و در ادامه و مکمل این دو لایه زبانی می باشد. عمق اندیشه ای شعر را باید در هسته زبان سراغ گرفت.

۴) صور خیال یا تصویرگری (ایماژیسم): در یک جمله یعنی نگاهی تازه به ابژه ها، اشیای پیرامون که حاصل تجربه مستقیم و شهود شعری شاعر است و کشف شیوه های جدید تصویرگری!

۵) اندیشه شعری و پشتوانه فرهنگی: برای نسبت و وضوح تبیین نسبت میان اندیشه و شعر، دو بال پرنده ای را متصور شوید که یکی جنبه های هنری و فنی شعر است و زیبایی، بلاغت و جاذبه هنری شعر را در بر می گیرد و بال دیگر قدرت اندیشه ای شعر است. پرواز، با سلامت و قدرت هر دو بال اتفاق می افتد. هنر شاعر، برخوردی عاطفی با اندیشه حاکم بر شعر خود می باشد.

«بی گمان شعر کوتاه معاصر ایران را باید از نیما آغاز کرد». (سیروس نوذری، ۱۳۸۸: ۴۳)  
بسیاری از رباعیات نیما حدیث نفس شاعر و شکوه و شکایت او از دنیاست. گاه همانند خیام فیلسوف می شود و نظام هستی را در رباعیات خویش در می نوردد و گاه همانند ابوسعید گفتگوهای عاشقانه را در قالب کوتاه رباعی می گیرد. حتی گاه در رباعی با رقبای شعری خویش مواجه می کند.

رباعیات نیما یوشیج را می توان از چند منظر مورد بررسی قرار داد:

ردیف و قافیه:

می توان گفت در حال حاضر آوردن چهار مصرع مقفی در رباعی کاربرد کمتری دارد. البته نیما پرهیزی از آن نداشته و در ۲۰ رباعی خویش هر چهار مصرع را مقفی آورده است که در مجموع نزدیک به ۵٪ از رباعیات اوست. برای مقایسه ای اجمالی، این نکته قابل ذکر است که در مجموع ۲۵۰ رباعی خیام ۴۷ مورد آن با چهار مصرع مقفی آمده اند که ۱۸٪ درصد از رباعیات است و این مقایسه نشانگر آن است که نیما نیز همانند خیام از این قابلیت قالب رباعی استفاده کرده است ولی بسامد آن در رباعیات نیما کمتر است. همانطور که ذکر شد اصولاً رباعیاتی که دارای چهار مصرع مقفی هستند به لحاظ ضربه نهایی مصرع چهارم استحکام لازم را ندارند.





گر دست به لوحه قضا داشتی      میل و مراد خویش بنگاشتمی  
غم را ز جهان یکسره برداشتمی      وز شادی سر به چرخ افراشتمی

(خیام، ۱۹۵۹: ۱)

اصولاً در قالبهای کوتاهی مانند غزل و رباعی و دوبیتی که موسیقی شعر بر دوش کلمات محدودی گذاشته شده است، تکرار کلماتی مشابه در پایان هر مصرع، موسیقی گوش نوازی ایجاد کرده که تأثیر شعر را دو چندان می کند. شاعران رباعی سرا و غزل گو معمولاً این نکته را دریافته و رباعیات و غزلیات مردّف را ترجیح می دهند. بررسی رباعیات نیما نشان می دهد که شاعر در ۲۳۹ رباعی خود از ردیف استفاده کرده است و دیگر رباعیات، فقط مقفی هستند. یعنی ۴۰٪ رباعیات نیما مردّف هستند که با توجه به رباعیات خیام که دارای ۵۰٪ درصد رباعی مردف است، نشانگر استفاده کمتر نیما از این موسیقی بیرونی شعر فارسی است. اصولاً در قالب رباعی و غزل هر قدر ردیف طولانی تر و دارای معنای مستقل باشد، آهنگ و موسیقی کلام افزون تر می شود هر چند که در این میان شاعر وظیفه سختی را به لحاظ درست نشستن ردیف و حشو و زائد نبودن آن بر عهده دارد. به عبارت دیگر در شعرهایی با ردیف طولانی به نظر می رسد که گاه ردیف بار معنایی پیوسته ای با بیت ندارد و صرفاً به علت اینکه در سایر ابیات ردیف وجود دارد، آمده است. هر قدر پیوستگی معنایی ردیف و بیت محکم تر باشد شعر از استحکام بیشتری برخوردار است. به این علت ردیف های طولانی به ندرت خوش می نشینند و معمولاً در یکی دو مصرع هر غزل یا رباعی حشو می نمایند. نیما نیز گاه از ردیفهای طولانی در رباعیات خویش استفاده می کند:

گفتی که بتاز! تاختم دیگر چه؟      گفتی که بساز! ساختم، دیگر چه؟  
فی الجملة در این نبرد که بردش ز تو بود      من یکسره هر چه باختم، دیگر چه؟

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۶۹)

پایان بندی

اکنون مبحث پایان بندی در رباعیات نیما را با ذکر نمونه هایی بررسی می کنیم:

الف: طرح سؤالی مضمّر در مصرع سوم و پاسخ به آن در مصرع آخر



گاه نیما غیرمستقیم و رندانه مصرع سوم رباعی را محمل پرسشی غیرمستقیم و مضموم می‌سازد، برای پاسخی که در مصرع چهارم در نظر دارد. به عبارت دیگر مصرع سوم رباعی، سؤالی مقدر را در ذهن مخاطب ایجاد کرده که مصرع چهارم به آن پاسخ می‌گوید. ناگفته پیداست که اینگونه پایان بندی به دلیل ایجاد تعلیق و انتظار مخاطب تأثیری شگرف دارد و از پایان بندی های کلیدی و اصلی رباعیات نیما و همچنین رباعیات کلاسیک زبان فارسی است.

خیام می‌فرماید:

افسوس که نامه ی جوانی طی شد      و آن تازه بهار زندگانی دی شد  
آن مرغ طرب که نام او بود شباب      افسوس ندانم که کی آمد، کی شد  
(خیام، ۱۹۷۹: ۲۰)

اما شاهد مثال از نیما:

زین بستم رهوار و مرا گفت: بایست      باز آمدنت چه بود و رفتن پی چیست؟  
چون دادم من زمام رهوار ز دست      می رفتم و می دیدم کاو می نگریست  
(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۳۰)

گفتم: چه کنم؟ گفت به دل با ما باش      گفتم که: به چشم؛ بی پروا باش  
چون سیل سرشک من در این پیمان دید      خود رفت و به من گفت: بر این دریا باش  
(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۵۲)

این معمول ترین پایان بندی در رباعیات فارسی است. بررسی رباعیات خیام نشان می‌دهد که در ۵۰٪ از آنها، حکیم از این پایان بندی استفاده کرده است. نیما نیز به تبع شاعران رباعی سرا اینگونه پایان بندی را خوش می‌داشته و هرچند که رباعیات او گاه از این مقوله فاصله می‌گیرند ولی با این وجود نزدیک به ۴۰٪ رباعیات نیما نیز دارای این پایان بندی می‌باشند.

ب: پایان بندی به شیوه ی دانای کل



در پاره ای از رباعیات، شاعران دو مصرع انتهایی را، محملی قرار می دادند برای بیان اندیشه ای انتزاعی و مجرد و با تصویری شاعرانه و زیبا. در این موارد شاعر در پی آن نیست که ابتدا ذهن مخاطب را با سؤالی مقدر مشغول ساخته و سپس تفکر خود را در قالب پاسخ منتقل نماید، بلکه از همان ابتدا مفهوم ذهنی خود را در قالب دو مصرع انتهایی ریخته و خود همانند دانای کل بر سر مخاطب ایستاده و انگار می گوید: «نظر من این است که...» یا «من می گویم» و به این علت می توان جلوی مصرع سوم این رباعی ها دو نقطه ی بیانی (: گذاشت، زیرا مصرع چهارم در حکم توضیح و تبیین مصرع سوم است:

مثال از خیام:

آن ها که به حکمت در معنی سفتند      در ذات خداوند سخن ها گفتند  
 سر رشته ی اسرار ندانست کسی      اول ز نخ ی زدند و آخر خفتند

(خیام، ۱۹۷۹: ۱)

شاهد مثال از نیما:

در بود و نبود اگر زیان، ور همه سود      جز دایره نیست در جهان موجود  
 این رشته سر دراز دارد، یعنی:      چندانکه بگردیم همان خواهد بود

یاران موافقی که از جوش شدند      دوشینه به گفتگو خاموش شدند؟  
 در حیرتم و حرف توام واگویه است:      آیا چه شنیدند که خاموش شدند

(یوشیح، ۱۳۷۳: ۵۴۲)

و نکته جالب اینکه بین دو این رباعی نیما و تفکرات حکیم خیام نیز بستگی و پیوندی آشکار دیده می شود و دیگر آنکه نیما به علت بافت خاص ذهن و زبان رباعیات خود چندان به این پایان بندی علاقه نشان نداده و درصد کمی از رباعیات او اینگونه پایان یافته اند.

ج) پایان بندی سؤال و جواب:

در رباعیات منتسب به ابوسعید ابوالخیر گاه چهار مصرع در حکم گفتگو و مناظره ای بین عاشق و معشوق است:



گفتم چشمم، گفت به راهش می دار  
گفتم جگرم، گفت: پر آهش می دار  
گفتم که: دلم گفت: چه داری در دل؟  
گفتم: غم تو، گفت: نگاهش می دار

(معصومی، ۱۳۶۶: ۵۰)

هرچند که این نوع رباعی بعدها در ادب فارسی چندان مورد توجه واقع نگردید ولی نیما به آن علاقه خاص نشان داده و در ۱۴۱ رباعی خویش اینگونه گفتگو و محاوره را آورده است که بسامد بسیار بالایی است. اولین رباعی نیما در این مجموع به همین صورت سروده شده است:

گفتم الف. او گفت الف. گفتم با  
گفتا پس با؟ گفتم تا گفتا تا  
ناموخته باری ز الف تا یا گفت:  
ما را پس تا چه کار دیگر با - با

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۲۰)

و گاه اینگونه پایان بندی بسیار محکم می نماید:

گفتم نفسی به من گذر دار و برو  
گفتا به من از دور نظر دار و برو  
گفتم به حساب عمر کان با تو گذشت؟  
گفتا که هم این حساب بردار و برو

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۴۰)

گفتم ز برای دل ما را کرمی  
با ما به صفا باش و میازار دمی  
گفتا که به ما دل چه سپردی بسیار  
گفتم که ز ما دل چه ربودی نه کمی

(دیوان رباعیات نیما یوشیج، ۱۳۸۷: ۳۶)

" و گاه نیما چنان در به کارگیری شیوه گفتگو اصرار می ورزد که هر چهار مصراع رباعی را با " گفتم " و " گفت " آغاز می کند. او با این شیوه کل رباعی را بدل به گفتگویی دوسویه می کند که بر جذابیت روایی آن افزوده است:

گفتم: نه لب است، چشمه ای از شکر است  
گفت: آری، با دید تو هر چه دگر است  
گفتم: تو هم از دید خود آور سخنی  
گفت: مده آزارم نیما! سحر است

(سیروس نوذری، ۱۳۸۸: ۴۴)

بررسی پایان بندی در رباعیات نیما را با این نکته به پایان می رسانیم که نیما همانطور که خود گفته است هدفش صرفاً شعرسازی و رباعی پردازی نبوده و ظاهراً چندان نیز به پایان



بندی خاص در رباعی خویش توجه صرف نداشته است. آنچه که در ذهن و اندیشه اش جاری گشته در قالب رباعی ریخته است و گاه این رباعی با پایان بندی محکم و مناسب آمده است و گاه تفاوت معنایی و لفظی خاصی بین مصرع چهارم با سایر مصرع ها دیده نمی شود.

آتش زده ام، مرا نمی گیرد خواب      دریا صفتم، ز من نمی کاهد آب  
 خاک در دوستم، گرم باد برد      هر دو سوی اوستم، خدایا دریاب

«در این رباعی و درست در مصرع پایانی که می باید قوی ترین اندیشه و چکیده حرف نیما بازگو شود، به ضعیف ترین مصرع رباعی بدل شده است. "هر دم سوی اوستم" به لحاظ کلامی شعر را از رمق انداخته است» (همان: ۴۶).

#### واج آرایبی

مبحث دیگر در ساختار رباعی های نیما استفاده بجا و سهل و ممتنع نیما از واج آرایبی است. واج آرایبی یا هم حروفی از صنایع لفظی، و آن تکرار چندباره و نزدیک صامتی در واژه های بیت یا جمله ای است. واج آرایبی، ابزار نظم آفرینی است و می تواند برای ایجاد انگیزش آوایی به کار رود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۴۳).

دکتر شفیعی کدکنی می گویند: «ساختار آوایی کلمه خود- علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش- از رهگذر مجموعه ای اصوات، به گونه ای غیرمستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱۸).

در تعدادی از رباعیات نیما، هم نشینی حروف به زیبایی آمده و موسیقی درونی رباعی را غنایی خاص بخشیده است. تکرار حرف دال و هجای بلند (بود) موسیقی گوشنوازی به این رباعی بخشیده است که شاید ارتفاع و کشش دود و رود را به زیبایی در متن خویش نشان می دهد:

شب نیست کزان هیمه ی تر دودی نیست      در چشم من از چشمه من رودی نیست  
 تا بوده چو بودشان به چشم آید لیک:      از بود هزار بودشان بودی نیست

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۳۴)



و یا تکرار دو صامت «ش» و «س» در این رباعی که اثر تشویش حاکم بر رباعی را دو چندان ساخته است:

از دست غمت دست به دستم افتاد      تا چشم بر آن دو چشم مستم افتاد  
بر پای شدم، که دست در کار شوم      از کوشش بیشتر، شکستم افتاد

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۳۵)

این نوع واج آرایبی و تکرار صامت های نرم و دلنشین، در غزل فارسی بسیار رواج داشته و زیباترین آنها در دیوان خواجه شیراز آمده است:

نرگش عربرده جوی و لبش افسوس کنان      نیمه شب، مست به بالین من آمد بنشست  
(حافظ، ۱۳۴۸: ۱۷)

نیما به موسیقی کلمات و حروف توجهی خاص دارد. در شعرهای نو که موسیقی الفاظ در شعر وظیفه ای مهم بر عهده دارند، و در بسیاری از اوقات دلالت الفاظ به معانی خود تناسبی محکم با صامتها و مصوتهای هر لفظ دارد. رباعیات بسیاری از نیما با نگاهی آگاهانه به واج آرایبی و دلالت الفاظ بر معنا سروده شده اند که با ذکر نمونه ای بسنده می کنیم.

گل گفت چرا باد نخواندم در گوش؟      برداشت ندا باد چرا ای گل جوش؟  
ابر آمد و گفت هرچه نوبت دارد      مرگ از پس پرده زد غریوی که خموش

(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۵۵)

تکرار صامت «گ»، در ک فضای مرگ اندیش رباعی را مؤثرتر ساخته است.

شکست و فشردگی واژگان

یکی دیگر از ویژگیهای ساختار رباعیات نیما، مبحث فشردگی و شکست واژگان است. شعر فارسی قابلیت شگرف در فشردگی و شکست واژه ها برای انطباق با عروض دارد. بسیاری از واژه های زبان فارسی برای آنکه با وزن شعری که در آن به کار رفته اند، منطبق شوند، فشرده و شکسته می شوند و این اتفاق گاه موجب پیدایش واژه هایی جدید با بار معنایی متفاوت با اصل خود می شود. بدیهی است هر قدر که شعر از خاستگاه اولیه خود فاصله بگیرد و به سوی پختگی و روانی گام بردارد، شکست واژه ها و فشردگی در آنها کمتر پدیدار می شود. در شعر شاعران آغازین زبان فارسی همچون رودکی، شهید بلخی،



کسایی و... می توان شکست واژگان را به فراوان دید. شعر نیما نیز در این مقوله، تفاوتی شگرف با زمان خود دارد. چه در آثار نو و آثار کلاسیک نیما شکست و فشردگی واژگان تا آن حد پیش می رود که یکی از ویژگیهای سبک شعر او شده است. اگرچه در بسیاری از جای ها شکست واژگان موجب فخامت شعر نیما شده و حس درونی شعر را دلالت می کند اما در بسیاری از آنها نیز سایه عروض بر شکست واژگان سنگینی می کند و به نظر می رسد وزن موجب فشردگی کلام شده است:

شمع از سر سوز اشک حسرت می ریخت      پروانه از او خوئش به رغبت می ریخت  
در دایره هر که داشت نوبت و آنجا      در ساغر هر که می، به نوبت می ریخت  
(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۲۵)

که آمدن دو ساکن متوالی در کلمه خوئش موجب عدم روانی کلام شده و توازن بین واژه و قالب به هم ریخته است.

گفتا بنگر ولی به چشم گوشت      از من بشنو ولی به گوش هوش  
گفتم شنود چشم من و بیند گوش      گفت آنچه بیافتی شود فرموش  
(یوشیج، ۱۳۷۳: ۵۳۲)

نزلت دهد اول و بدارد سر خوش      آنگاه دژم نشیند و روی ترش  
چه مصلحتی را است همین دانم من      نگشوده هنوزت لب گوید خامش  
(دیوان رباعیات نیما یوشیج، ۱۳۸۷: ۴۰)

بسامد شکست واژگان در رباعیات نیما بالاست. حتی در رباعیات خیام که نزدیک به یک هزاره فاصله زمانی با رباعیات نیما دارند، بسامد شکست واژگان تا به این حد نیست. نگاه عرفانی در رباعیات نیما

در خلال اندیشه های عاشقانه، نوعی نگاه عرفانی نیز وجود دارد. عرفانی هم سو با قرن های دور گذشته:

تا دور جهان قبله دل ساخت ترا      هر کس به تو کرد روی، دل باخت ترا  
در پرده نهانی که کست نشناسد      هر کس که مرا بدید، بشناخت ترا  
(مجموعه آثار، ۱۳۷۳: ۸۰۷)



داد آینه ام به دست آن جان جهان      گفتا که در آینه به خود شو نگران  
دیدم همه عکس اوست در آینه ام      بنگر که چه ام جهان دل داد نشان  
(مجموعه آثار، ۱۳۷۳: ۸۵۳)

این رباعیات به نوعی گرایش‌های عرفانی او را - لاقلاً در مقطع زمانی کوتاه و در بخشی از رباعیات او - نشان می‌دهد. (سیروس نوذری، ۱۳۸۸: ۴۵)

مضامین تازه در اشعار نیما

گر چه نه در ساختار بیرونی رباعی‌های او، در مواردی اما، مضامین تازه ای وارد رباعی‌های نیما می‌شود و این نیز البته از ذهن همیشه نوجوی او نشان دارد:

خنیاکریت گذار و دریا بنگر      با محشر دریا چه شوی خنیاکر  
یا دار نوای نایت از دریا دور      یا در بر دریا، گاوی نای مدر  
(مجموعه آثار، ۱۳۷۳: ۸۳۲)

آمد رسن گاو نرش بر سر دوش      با من بسپرد گاو و استاد خموش  
از من همه پی ز پی تقلا که نراست      از وی همه دم به دم تمنا که بدوش  
(مجموعه آثار، ۱۳۷۳: ۸۳۸)

و اما آنچه برخی رباعیات نیما را جذاب و خواندنی کرده است، احساس عمیق شاعرانه اوست که به خواننده رباعی منتقل می‌شود. گاهی توام با غصه و درد و گاهی حس عمیق و دلنشین عاشقی، و این مربوط به ذات شاعری اوست.

چون باد در آمد و ندانم چون شد      با آتشم آمیخت مرا، در خون شد  
طوفان غمی گشت به خاک دل من      آبی شد و از دو چشم من بیرون شد  
(مجموعه آثار، ۱۳۷۳: ۸۱۸)

شاعر زنده یاد، شاپور بنیاد، بعد از مرگ همسرش داد همین رباعی نیما را بر گور او بنویسند. (مجله عصر پنجشنبه، شماره ۸۵ و ۸۶، ویژه نامه شاپور بنیاد، صفحه ۲۴)

### ۳- از قالب‌های سنتی (رباعی) تا شعر نو در اشعار نیما یوشیج

قبل از هر چیز لازم می‌دانم اشاره ای به سنت شعر فارسی داشته باشم که مبتنی بر سه پایه اصلی می‌باشد:





الف) صورت و قالب یا شکل صوری شعر، یعنی موزون و مقفی بودن که بتوان در صورت شنیداری و در صورت نوشتاری مشاهده نمود.

ب) زبان ادبی، یعنی زبانی خاص که شعر را از نظر زبان و بیان از زبان روزمره و علمی جدا می‌سازد.

ج) معنی دار بودن یا تک معنایی، یعنی شعر دارای معنی و پیامی قابل دریافت باشد. گفتنی ست نوآوری واقعی در شعر و حذف سنت حداقل مستلزم حذف یا تغییر کلی یکی از موارد فوق است. (خانه ام ابری است، ۱۳۸۹: ۳۷)

وقتی صورت ظاهر شعر که همانا وزن و قافیه است و مهمترین رکن سنت محسوب می‌شود دستخوش تغییر گردد، آنچه مخالفت ستیزه جویان را تعدیل می‌کند، حفظ دو رکن دیگر شعر یعنی زبان ادبی و معنی دار بودن آن است. که به جرات می‌توان می‌گفت تا قبل از نیما تغییر جدی در سنت شکنی شعر کلاسیک رخ نداده است و یا در سایه حفظ رکن، اتفاق افتاده و آنقدر ملموس نبوده که تداوم داشته باشد. به دیگر سخن، سنت شکنی در شعر سنتی را باید در اشعار نیما جستجو کرد. «بر این اساس می‌توان شعرهای نیما را به سه گروه تقسیم کرد:

الف) شعرهای سنتی      ب) شعرهای نیمه سنتی      ج) شعرهای آزاد  
(همان، ۴۰)

به نظر می‌رسد شروع شعر نیما از قالب های سنتی می‌باشد. چرا که اولین مجموعه شعر ایشان که با عنوان قصه رنگ پریده در قالب مثنوی به سال ۱۲۹۹ به هزینه شخصی شاعر به چاپ رسیده شروع فعالیت حرفه ای این شاعر محسوب می‌شود. شاعر در قالب های مثنوی، غزل، قصیده، قطعه و رباعی شعر سروده است که از جمله آنها می‌توان به منظومه داستانی قلعه سقریم و دانیال در قالب مثنوی، مجموعه رباعیات ایشان متشکل از ششصد رباعی و قطعه های مختلف از جمله عبدالله طاهر، کنیزک، در جواب حسین تهرانی و نعره گاو و ... اشاره کرد. در تمامی این اشعار هر سه رکن سنت شعر فارسی رعایت شده است. آغاز نوآوری های نیما را می‌توان از شعرهای نیمه سنتی اش در نظر گرفت. در این شعرها دستکاری در صورت چندان نیست که به بر هم زدن طول و عدم تساوی وزن مصرع ها



منجر گردد. اما رد پای نوآوری و میل به برهم زدن صورت کاملاً مشاهده می‌شود. گونه‌هایی از ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، چهارپاره، مسمط و ترکیبی از آنها دال بر این ادعا می‌باشد. شعرهایی همچون افسانه، محبس، خارکن، تسلیم شده، شمع کرجی، شهیدهای گمنام، مثال‌هایی از قالب‌های نیمه سنتی نیما هستند. که شعر افسانه یکی از مشهورترین و بحث‌برانگیزترین شعرهای نیما در میان شعرهای نیمه سنتی اوست چرا که نمونه بارز میل به نوآوری در آن دیده می‌شود. در این شعر دامنه‌ی تغییرات و دستکاری‌ها تنها به صورت و قالب محدود نشده بلکه رکن معناداری شعر را نیز در بر می‌گیرد.

«تنوع این صورت‌ها نشان می‌دهد که نیما از همان ابتدا و در کنار شعرهای کاملاً سنتی، مدام در فکر نوآوری و ایجاد صورت‌ها و قالب‌های جدید است» (همان، ۸۲). پس می‌توان گفت در شعر معاصر، رواج قالب‌های نیمه سنتی بویژه چهارپاره در شعر فارسی توسط نیما صورت پذیرفت و ادامه یافت به طوری که بعد از نیما صورت غالب شعر فارسی گردید. به نظر می‌رسد از عواملی که نیما را به سمت نوآوری در صورت و قالب و برهم زدن تساوی طول وزنی مصراع‌ها و ایجاد تغییرات تشویق می‌کرد، این بود که به جای تقدم صورت و قالب بر شعر، شعر بر صورت و قالب تقدم پیدا کند. این امر موجب می‌گردد توجه شاعر به رعایت این قید و بندها او را به تدریج از حال و هوای عاطفی خود دور می‌سازد و نوشتن شعر را تحت تاثیر حالتی عاطفی آغاز می‌شود به تدریج بدل به شعرسازی هشیارانه‌ای برای آسیب‌ندیدن نظم و رعایت قیود صورت و قالب می‌کند. بنابراین بدون در نظر گرفتن صورت، قالب، قافیه و تساوی طول وزنی مصرع‌ها، اندیشه و عواطف شاعرانگی و خلاقیت‌های شعری کمتر با مانع روبرو می‌شود. اوج نوآوری‌های نیما در شعر ققنوس که اولین شعر آزاد نیمایی در سال ۱۳۱۶ محسوب می‌شود به ثمر نشست. «شعر آزاد نیمایی تحقق آزادی شاعر از تن دادن به گذر از راه‌های از پیش تعیین شده است» (همان، ۹۵). به نظر می‌رسد نیما شعر را از کلاسیک شروع کرده و سپس و به تدریج با نوآوری‌ها و ایجاد تحولات مختلف به سوی شعر آزاد پیش رفته است. چنانچه نیما با شعر قصه رنگ پریده که از استوارترین و زیباترین شعرهای او به شیوه سنتی محسوب می‌شود برای نخستین بار خود را به جامعه ادبی معرفی نمود. اما گمانه‌زنی



ها حاکی از آن است که نیما قبل از انتشار قصه رنگ پریده احتمالاً شعرهای دیگری با رنگ و بوی سیاسی و اجتماعی که چه بسا در شیوه‌های غیر کلاسیک سروده شده است، داشته است که بطور شفاهی دیگران شنیده اند. «بعید بنظر می‌رسد، بعضی از شعرهایی که در دیوان نیما تاریخی بعد از قصه رنگ پریده دارند در واقع پیش از آن سروده شده باشند و نیما برای پیشگیری از انکار مخالفان و مصلحت وقت ترجیح داده است که مقدم بر آنها قصه رنگ پریده را منتشر نماید.» (همان، ۶۴). بنابراین می‌توان گفت انتشار قصه رنگ پریده، به عنوان اولین مجموعه اشعار وی، تمهیدی هوشمندانه از جانب اوست تا بعدها نوآوری‌هایش را حمل بر نادانی و ناتوانیش در سرودن اشعار کلاسیک ندانند. و اینکه از قالب سنتی به عنوان پلی برای رسیدن به شعر نو و آزاد خود استفاده کرده است.

نشاخته از شعر مبادی ز عرض      رفته ز پس هر کس اما به عوض  
از شعر شد او حاکم بر ما تا خود      فردا چه شود. لیک نیمایی بود غرض

(دیوان رباعیات، ۱۳۸۷، ۴۰)

#### ۴- نتیجه گیری

رباعی و دوبیتی از قالب‌هایی هستند که ساخته و پرداخته ذهن و روح ایرانیان است و تحت تأثیر قالب‌ها و اوزان شعر عرب شکل نگرفته است. پیدایش رباعی به عنوان یکی از قالب‌های اصیل ایرانی، تقریباً هم‌زمان با شکل‌گیری نخستین شعرهای فارسی پس از اسلام است. از آنجا که در باب نخستین شاعر پارسی‌گوی اختلاف نظرهایی وجود دارد، درباره اولین سراینده رباعی نیز آرا گوناگونی می‌توان مشاهده کرد. چنانکه گروهی به تبعیت از شمس قیس رازی، ابداع رباعی را به رودکی نسبت داده‌اند و عده‌ای بر خلاف گروه اول، نخستین رباعی‌ها را در میان صوفیه جست و جو کرده‌اند و عده‌ای نیز ریشه آن را در اشعار پیش از اسلام می‌دانند. اما با توجه به عدم وجود اسناد کافی برای اثبات هر یک از این آرا، نمی‌توان در باب این موضوع به طور قطع سخن گفت و به نظر می‌رسد ادامه چنین بحث‌هایی نیز بی‌نتیجه خواهد بود. دیگر اینکه به نظر می‌آید ارتباط خاصی بین میل به کوتاه‌سرایی و رباعیات نیما وجود ندارد چرا که این اشعار بطور مجمل بیان احوال شاعر است و دیگر اینکه رباعیات، محرم رازها و سنگ‌صبور نیماست. گفتنی است



نیما شعر را از کلاسیک شروع کرده و سپس و به تدریج با نوآوری‌ها و ایجاد تحولات مختلف به سوی شعر آزاد پیش رفته است. در ادامه مطلب بررسی چند ویژگی ساختاری در رباعیات نیما تا حد زیادی می‌تواند برای دریافت سبک شعری و ذهن و زبان نیما راهگشا باشد. خصوصیات ساختاری که در این مقاله از آنها گفتگو شد در سایر شعرهای نیما نیز کم و بیش ساری و جاری است. نوع نگاه نیما به قافیه و کارکرد آن موجب استفاده از قافیه در شعرهای نو نیما نیز شده است. نیما در سایر شعرها نیز علاقه چندانی به ردیف نشان نداده است همانطور که در رباعیات هم بدینگونه بوده است. نیما در رباعیات گرد صنایع شعری جز به ضرورت نرفته است. بر هیچ یک از رباعیات او، غبار تکلف ننشسته و هیچ صنعت شعری به گراف بر آنها بار نشده است. رباعیات در کمال سادگی و طراوت پیام شعر را منتقل می‌سازند و در این میان اگر شاعر به صنایعی چون واج آرایی و غیره اقبال نشان می‌دهد، ناشی از جایگیر شدن تفکر موسیقایی و دلالت الفاظ در ذهن شاعر است و به نظر می‌رسد بسیاری از آنها ناخودآگاه می‌باشد. رباعیات نیما در مبحث شکست واژگان حکایت دیگری دارد. گاه به ذهن می‌رسد که شکست واژگان در شعر شاعر، ناشی از ضعف در ادبیات کلاسیک و تطبیق کلام با عروض فارسی است و گاه می‌توان آن را خصوصیت سبکی شاعر شمرده و از هر گونه عیبی بری دانست.

به نظر می‌رسد در شعرهای کلاسیک نیما از جمله همین رباعیات، عروض موجب شکست واژگان شده تا به حدی که معنای شعر را تحت تأثیر خود قرار داده است. البته نیما در آثار نو خود تا به این حد تحت تأثیر عروض نبوده و کلمات را رهاتر و روان‌تر استفاده می‌کند. شعر نیما آینه‌ای است که هر واژه در آن شکلی دارد و وظیفه‌ای، گاه اگرچه مبهم می‌نماید، ولی در نهایت تصویری زیبا را نمودار می‌سازند.



## منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، چاپ دوم، تهران: بزرگمهر.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱)، فرهنگنامه ادبی فارسی، (دانشنامه ادب فارسی)، دوره چهارجلدی، چاپ دوم، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برتلس، یوگنی (۱۹۷۹)، رباعیات عمر خیام، یک جلد، چاپ اول، مسکو: اداره انتشارات ادبیات خاور.
- بی‌نا. مجله عصر پنج‌شنبه، شماره ۸۵ و ۸۶، ویژه‌نامه شاپور بنیاد، صفحه ۲۴.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹)، خانه ام ابری است، شعر نیما از سنت تا تجدد، چاپخانه گلشن، چاپ سوم.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۷)، چشم انداز شعر معاصر ایران، بی‌جا، چاپ اول.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، سیری در شعر فارسی، چاپ سوم، تهران، علمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، موسیقی شعر، چاپ دهم، تهران، آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ سوم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، انواع ادبی، چاپ سوم، تهران، فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، سیر رباعی در شعر فارسی، تهران، فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲)، سبک‌شناسی شعر، تهران، پیام نور.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، انواع ادبی، چاپ سوم، تهران، فردوس.
- شروانی، جمال خلیل (بی‌تا)، نزهه المجالس، تصحیح دکتر محمد امین ریاحی، تهران، زوار.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، ادبیات و نقد ادبی، تهران، امیرکبیر.
- قبادیانی، رحیم (۱۳۷۹)، از اینجا تا بخارا لاله باشه، دوبیتی‌های مردم تاجیکی، نشر بیستون، چاپ اول.
- قزوینی، محمد (۱۳۶۸)، دیوان حافظ (تصحیح)، یک جلد، چاپ دهم، تهران، انتشارات اقبال.
- معصومی، رضا (۱۳۶۹)، عارفانه‌ها، چاپ سوم، تهران، نشر بهار، یک جلد.



نیشابوری، عطار (۱۳۵۸)، مختارنامه، مجموعه رباعیات، تصحیح دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران، توس.

نوذری، ایرج (۱۳۸۸)، کوله سرایی، سیری در شعر کوتاه معاصر، تهران، نشر ققنوس، چاپ اول.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۹)، رودکی و اختراع رباعی، تهران، مروارید.  
 یوشیج، نیما (۱۳۸۷)، دیوان رباعیات، به کوشش شراگیم یوشیج، چاپخانه گلشن، چاپ اول.

یوشیج، نیما (۱۳۷۳)، مجموعه کامل اشعار فارسی و طبری (گردآورنده سیروس طاهباز)، بی‌جا، یک جلد.

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری STES



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



مقاله نویسی علوم انسانی



اصول تنظیم قراردادها



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقاله