«گفتمان میان‌فرهنگی مینی‌مالیسم بی‌روح غرب با مینی‌مالیسم تغزلی ایران»

واژگان کلیدی
* مینی‌مالیسم
* مینی‌مالیسم تغزلی
* عریانک
* واژانه

علیرضا آذرپیک*hdaneshgah@yahoo.com
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
پروین احمدی*niloufarmasih@gmail.com
پژوهشگر مؤسسه‌ی علمی- پژوهشی قلم سبز مرصاد

چکیده:

ساده‌گرایی، مینی‌مالیسم (Minimalism) یا هنر کمینه‌گرایی یک مکتب هنری بوده و اساس آثار و بیان خود را بر پایه‌ی سادگی بیان، روش‌های ساده و خالی از پیچیدگی فلسفی یا شبه‌فلسفی بنیان نهاده و آخرین جریان عمده‌ی مدرنیست‌ها است.

مینی‌مالیسم در ایران بنا بر دو رکن شکل گرفت: ۱-عاطفه‌ی شرقی و تغزل به جای فضای رئالیستی و خشکِ مینی‌مالیسم غرب ۲-جانمایی هضم‌گرایی و هضم واژگان در درون متن برای رسیدن به ایجاز مطبوع به جای حذف واژگان در مینی‌مالیسم غرب که منجر به ایجاز مطلق می‌شود و حضور این دو عنصر در مینی‌مالیسم ایران با حفظ و همراهی همواره‌ی ابعاد ثابت مانند کمینه‌ترین استفاده از آرایه‌ها، کاراکتر، برشی از زندگی و... شاخه‌ای منحصربه‌فرد را در مینی‌مالیسم جهان سامان داده که باعث ایرانیزه شدن مینی‌مالیسم شده و بهترین نام برای آن پسامینی‌مالیسم یا مینی‌مالیسم تغزلی است.

در این مقاله بر آنیم تا با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی تبادل فرهنگی مینی‌مالیستی مغرب‌زمین با توجه به نگرش مکتب مینی‌مالیسم و فرهنگ مشرق‌زمین (ایران) بپردازیم، از چگونگی این تبادل و بازخورد و نقاط ضعف و قوت آن پرده برداریم و به این پرسش پاسخ دهیم که آیا شعر مینی‌مالیستی ایران تقلیدی صرف از ادبیات مینی‌مالیستی مغرب‌زمین است یا این مکتب در ادبیات استحاله یافته و ایرانیزه شده و ژانرهایی منحصربه‌فرد ارائه کرده است؟

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۹/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۹/۱۸

۱_۱ مقدمه:

۱_۱_۱ تعریف شعر کوتاه:

کوتاه‌سرایی از جریان‌های مهم ادبی دنیای معاصر است. این جریان در غرب، تحت تـأثیر هـایکوی ژاپنی و جنبش کمینه‌گرایی (مینی‌مالیسم) شکل گرفت و به عنوان ژانر ادبی هایکوسرایی شـهرت یافـت، در ادبیاتِ ما پیشینه‌ی مکتوب و موجود کوتاه‌سرایی به گاهان می‌رسد که هر بنـد آن برای خود ساختاری کامل و مستقل دارد. بخش قابل توجهی از شعر کلاسیک فارسی و شعر معاصر را شـعر کوتـاه تشکیل می‌دهد. هرچند به گفته‌ی بزرگان ادبیات شعر به طور اخص قابل تعریف نیست اما به طور کلی می‌توان گفت: «شعر کوتاه، مجموعه‌ای از امکانات و توانمندی شـعر فارسـی از گذشـته تـا امـروز است که در قالب‌ها و فرم‌های گوناگونی گرد آمده است؛ از قالب‌های سنتی مثل ربـاعی و دوبیتی گرفته تا امکانات جدیدی که شعر امروز ما در اختیـار شـاعران قـرار داده اسـت و نیم‌نگاهی هم به جریان جهانی شعر کوتاه دارد؛ هم‌چنین ظرفیت‌های بکری که در شـعر محلی ما هست. مجموعه‌ی این فرم‌ها و قالب‌ها را می‌توان تحت عنوان شعر کوتاه گنجاند». (میرافضلی، ۱۳۹۲: ۲۷۹) شـعر کوتـاه در ادبیـات کهـن فارسی، عمری دراز دارد که از آغاز شعر فارسی ریشه می‌گیرد. یکـی از اولین شـعرهای برجای‌مانده‌ی زبان فارسی دری را این تک‌بیت ابوحفص سغدی شمرده‌اند کـه بـه نقـل از صاحب مجمع‌الفصحا، پس از بهرام گور «مقدم فارسـی‌گویـان» اسـت. (هـدایت، ۱۳۸۲: ۱ ج،۲۴۳) البته در کتاب المعجم نیز به این نکته اشاره شده است:

آهــوی کــوهی در دشــت چگونــه دودا

او نــدارد یــار، بــی‌یــار چگونــه بــودا (شمس قیس، ۱۳۳۸:۱۹۸)

«شعر مینی‌مالیستی در ایران شعری‌ست که برآیند نگاه مفهومی، مضمونی و کشفی شاعرانه در ایجازمندترین شکل ممکن بوده هرچند جنبه‌ی ایماژیستی هم داشته باشد.» (آذرپیک، ۱۳۹۷: ۷۵)

در کتاب «واژه‌نامه‌ی هنر شاعری» به قلم میمنت میرصادقی، ذیل عنوان مینی‌مالیسم آمده است: «مینی‌مالیسم یا خُردگرایی شیوه‌ای ادبی یا نمایشی است که تعمد دارد حداقل عناصر

لازم را برای بیان محتوا به کار ببرد. این اصطلاح از مجسمه‌سازی و نقاشی مدرن گرفته شده و بعدها در ادبیات به کار رفته است. از اواخر قرن بیستم این اصطلاح در مورد شیوه‌ای در شاعری به کار رفته که به ایجاز و صرفه‌جویی در کاربرد کلمه و نیز به سادگی و بی‌پیرایگی کلام اعتبار می‌دهد. حاصل مینی‌مالیسم شعرهایی است که به عمد خیلی فشرده هستند و مصراع‌ها و بندهای بسیار کوتاه دارند و واژه‌ها در آن‌ها بسیار محدود و ساده است، اما این اصطلاح برای هر شعر کوتاهی به کار نمی‌رود، مثلاً هایکو و تانکا شعر مینی‌مالیستی محسوب نمی‌شوند.» (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۵۹) علاوه بر این امروزه شعر کوتاه فارسی تحت تأثیر مدرنیسم و هم‌چنین متأثر از ادبیات ملل دیگر، به ویژه هایکوهای ژاپنی و حتی قالب‌های جدیدی مانند سه‌گانی، دامنه‌ی گسترده‌ای یافته و با این همه در حوزه‌ی مباحث نظری نتوانسته است به اندازه‌ی ساختار هنری آن روزآمد شود؛ لذا در این مقاله ژاپنی‌سراهای ایران جریان دیگری هستند ذیل عنوان غیرمینی‌مال‌گرایان که به موازات کوتاه‌سرایان و مینی‌مال‌سرایان دارای آثاری با بسامد فراوانند. این جریان در غرب، تحت تأثیر هایکوی ژاپنی و جنبش کمینه‌گرایی شکل گرفت و به عنوان ژانر ادبی هایکوسرایی شهرت یافت. هایکوی ژاپنی از طریق ترجمه‌ی آن توسط شعرای بزرگی چون شاملو به ایرانیان شناسانده شد. به اعتقاد نوذری: «اولین کسی که هایکو را ترجمه کرده است، احمد شاملو است که در مجموعه‌ی شعر خود «آهنگ فراموش‌شده» (۱۳۲۶) به این عمل دست یازید». (نوذری، ۱۳۸۸، ۲۲۱-۲۲۲) با مروری بر شعرهای هایکوی معاصر فارسی به این مهم دست می‌یابیم که هایکوهای امروزی می‌توانند کمتر از ۱۷ هجا سروده شوند ولی وجه مشترک هر دوی آن‌ها چیزی نیست جز نگاه هایکویی به طبیعت و امور دنیایی، نگاهی که گوینده‌ی هایکو در لحظه‌ی گویش آن از خود جدا شده، جزء آن تجربه و یا حالت می‌شود و تفاوت اصلی هایکو با شعرهای کوتاه در همین نکته است. (کاس‌پور و اسماعیل‌پور سیفی، ۱۳۹۵:۹۲۶-۹۳۰)

۲_۱_۱ بیان مسئله:

با توجه به آن چه گذشت، موضوع این مقاله، گفتمان میان‌فرهنگی مینی‌مالیسم بی‌روح غرب با مینی‌مالیسم تغزلی ایران است. با مروری بر تعاریف گذشتگان از شعر کوتاه، نخست پی خواهیم برد که منتقدان، نویسندگان و شعرا به تعریف شاخصی در مورد شعر کوتاه دست نیافته‌اند. دوم این که پراکندگی در دیدگاه‌های اندک موجود در این باره نیز زیاد است؛ و سوم

این که مینی‌مالیسم غرب تأثیر به سزایی بر شعر کوتاه ایران گذاشته و حتی تعاریف، دیدگاه‌ها و جهان‌بینی آن را نیز تحت تأثیر قرار داده است به گونه‌ای که پس از ظهور مینی‌مالیسم در غرب و ترجمه‌ی آن آثار موج کوتاه‌سرایی در ایران پدید آمد اما از لحاظ فرم، محتوا و زبان اندکی متفاوت‌تر از مینی‌مالیسم غرب شکل گرفته است.

۳_۱_۱ پیشینه‌ی تحقیق:

تا کنون درباره‌ی موضوع این تحقیق، کتاب یا مقاله‌ی خاصی به رشته‌ی تحریر درنیامده؛ اما چند کتاب و مقاله به زبان فارسی در مورد شعر کوتاه ایران (شعر کوتاه کلاسیک)، مینی‌مالیسم و تأثیر شعر ژاپن بر ادبیات پدید آمده است، از جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱_مقاله‌ی «شعر کوتاه در یک نگاه » (۱۳۸۷) از محمود جعفری که به معرفی قالب‌های شعر کوتاه مانند تک‌بیت، دوبیتی، رباعی و... می‌پردازد.

۲_کتاب «کوته‌سرایی در شعر معاصر» (۱۳۸۸) از سیروس نوذری که تمام قالب‌های شعر کوتاه را تا زمان نگارش مورد بررسی قرار می‌دهد.

۳_کتاب «فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر معاصر فارسی» از بهمن ساکی، به انواع قالب‌های شعری که تازه شکل گرفته‌اند، می‌پردازد.

۴_ مقاله‌ی «طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر» جبری و باقری فارسانی (۱۳۹۴) شعر کوتاه را به سه دسته‌ی گونه‌های برخوردار از پیشینه سنتی، گونه‌های نو و فرم‌های آزاد تقسیم می‌کند.

۵_مقاله‌ی «تحلیل بوطیقای شعر کوتاه از چشم‌انداز توصیف و تعریف» از نفیسه نصیری، مرتضی رشیدی و علیرضا فولادی که به ویژگی‌ها و چگونگی شکل‌گیری شعر کوتاه می‌پردازد.

۶_کتاب «جنبش ادبی ۱۴۰۰، آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی‌فونیک» که در مقدمه به بررسی شعر کوتاه و گونه‌های نوپدید در مکتب اصالت کلمه می‌پردازد.

۴_۱_۱ هدف تحقیق:

پژوهش حاضر بر آن است تا با توجه به مجال اندک این مقاله، ضمن بررسی انواع جریانات شعر کوتاه در ایران، تأثیر میان‌فرهنگی مینی‌مالیسم غربی را بر مینی‌مالیسم تغزلی مشرق‌زمین بررسی کند.

۵_۱_۱روش تحقیق: روش تحقیق، تحلیلی_توصیفی است که با استقراء و استخراج شواهد و تحلیل آن‌ها به بررسی تأثیر مینی‌مالیسم غرب و هایکوی شرق بر شعر کوتاه ایران می‌پردازد.

۱_۲ تاریخچه‌ی شعر کوتاه در ادبیات معاصر:

از آغاز دهه‌ی شصت و با انتشار کتاب هایکو برگردان احمد شاملو و ع. پاشایی، رفته‌رفته گرایش و رویکردی تازه در شعر کوتاه شکل گرفت که تفاوت‌هایی بارز با اشکال پیش از آن دارد. در این میان شاعرانی از راه رسیدند که تمام نیرو و خلاقیت خود را در کوتاه‌سرایی گرو نهاده‌اند. در فاصله‌ی زمانی، از دهه‌ی شصت و آغاز دهه‌ی هفتاد آرام‌آرام ژانر «شعر کوتاه» و نوع شعری آن شکل گرفت. (ساکی،۱۳۹۷: ۹۱۰_۹۱۵).

سیروس نوذری در مصاحبه‌ی خود با سایت خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا) می‌گوید: «از وقتی که کتاب هایکو ترجمه‌ی احمد شاملو و ع.پاشایی منتشر شد تا به حال ۷۰ سال طول کشید که این موضوع به یک جریان تبدیل شود. حدود پانزده سال است که این ژانر به صورت جدی وارد شعر فارسی شده است.» در واقع در دوران معاصر دیدگاه انسان نسبت به زندگی و جهان دگرگون شده و این دگرگونی در شعر نیز ساری و جاری است. «اگر در گذشته، انسان حیوانی ناطق یا حیوانی عاشق معرفی می‌شد، امروزه انسان حیوان سایس است... امروزه انسان به گونه‌ی دیگری مورد توجه است». (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۱). در کتاب: «الشعر العربی الحدیث و روح العصر» مطلبی آمده است که ترجمه‌ی آن چنین است: «حرکت جدید در عرصه‌ی شعر که به پدیدار شدن شعر کوتاه «توقیعه» منجر شد، به دنبال تحولات فکری و دیدگاه‌های انسان‌ها نسبت به جهان و انسان است. آن تغییر دیدگاه‌ها به طور طبیعی به شعر نیز سرایت کرده است». (کمال‌الدین، ۱۹۶۴: ۱۸۴).

بیشتر شاعران مطرح معاصر به شعر کوتاه توجه نشان داده‌اند و در میان آثارشان می‌توان شعر کوتاه را به عنوان شعری کامل و مستقل دید، شاعرانی هم‌چون شاملو، ابتهاج، رؤیایی، اخوان، م.آزاد، شفیعی کدکنی، سپانلو، خویی، آتشی و... اما تعدادی دیگر از شاعران معاصر هم‌چون بیژن جلالی، محمد زهری، منصور اوجی، اسماعیل خویی، سیروس نوذری، کاوه گوهرین، قدسی قاضی نور و... رویکرد جدی‌تر به شعر کوتاه داشته‌اند به گونه‌ای که وجه غالب شعرهای آن‌ها شعر کوتاه است. (ساکی، ۱۳۹۷: ۹۱۰). «آن‌چه در شعر کوتاه به عنوان یک شرط قابل درک است، این است که در شعر کوتاه، تصویرها به صورت بسته وارد ذهن شاعر می‌شود. شاعر می‌خواهد مفهوم مورد نظر خویش را در یک تصویر کاملاً بسته و پیچیده عرضه بدارد». (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۰). در ایران مینی‌مالیسم هیچگاه نتوانست به صورت یک جریان ادبی منسجم و معین قدرت‌نمایی کند. اما به شدت بر همه‌ی جنبش‌های ادبی ایران تأثیر داشت. اگر چه گهگاه می‌توان در آثار شعرایی چون محمد زهری و شمس لنگرودی و... به نمونه‌هایی برخورد که به پارامترهای شعر مینی‌مالیسم غرب نزدیک می‌شود. اما هیچگاه در اشعار هیچ شاعر حرفه‌ای در کشور حتی یک مجموعه نیز بسامد تعمدی مؤلفه‌های اصلی به وجود آمدن سبک رخ نداده است؛ زیرا بنیان‌روایت تمدن ایرانی‌ها در دو ساحت هم‌افزای تغزل و روایت نمود یافته است و همین عنصر تغزل یا عاطفه‌ی مشرقی آنچنان بر ناخودآگاههای جمعی_فردی نویسندگان ایران حاکم است که در هنر داستان نیز این امر موجب آن شده است که رمان‌های برجسته‌ی پارسی نیز نتواند فضا و زبان ناشاعرانه و خشک و بی‌روح را بپذیرد. شعر پارسی به همین دلیل زادنگاه و پیشنهاد دهنده‌ی جنبش پسامینی مالیسم در جهان شعر و شعر جهان است.

۱_۱_۲ عوامل ایجاد شعر کوتاه:

۱_دگرگونی جهان‌بینی ۲_ سرعت و شتاب ۳_ دگرگونی ذوق و احساس جمعی ۴_ مشغله‌ی زیاد، وقت اندک و سرگرمی فراوان ۵_ سنت‌شکنی ۶_ اثرپذیری از خارج.

در ادبیات فارسی، شعرهای کوتاه نیما، از پیشگامان شعر منثور فارسی، به ویژه در مجموعه‌ی شعر «ماخ اولا» که تا حدودی متأثر از هایکوهای ژاپنی است، سبب شد تا او را آغازگر شعر کوتاه فارسی بنامیم که بعدها توسط شاعرانی چون سهراب سپهری، احمد شاملو، یدالله

رؤیایی، م. آزاد، بیژن جلالی، محمد زهری، منصور اوجی، سیروس نوذری و... دنبال شد و شکل امروزی به خود گرفت. (کیانی و میرقادری،۱۳۸۹: ۵۵_۸۴)

۲_۱_۲ ویژگی‌های شعر کوتاه:

۱_ایجاز: ایجاز، گنجاندن بیشترین معانی است در کمترین واژگان این خود تعریفی موجز از ایجاز است اما برخلاف سادگی بیرونی این تعریف، ایجاز فرآیندی بس پیچیده و نیل به آن بس دشوار است». (طایفی و محمدخواه، ۱۳۹۴:۸۰).

۲_کاربرد محدود فعل: کاربرد محدود فعل در شعر کوتاه از فرایندهای زبانی است که به ویژگی ایجاز ربط دارد و گاه کار آن به حذف محسوس فعل می‌رسد و حتی این نوع حذف اخیر، جنبه‌ی شگرد زبانی پیدا می‌کند. «شاعر و نویسنده‌ای که به حذف اساسی‌ترین رکن یک جمله و یک ساختار زبانی یعنی فعل مبادرت می‌ورزد، بی‌تردید اهداف زیبایی‌شناختی، مثل رسیدن به ایجاز و جریان دادن زبان در بستر موسیقی را منظور نظر دارد». (علیپور، ۱۳۷۹:۸۰).

۳_ القای پایان‌یافتگی در شعر کوتاه، ضروری است و ضربه‌ی ذهنی می‌تواند این امر را تشدید کند. به عبارت دیگر هر چند القای پایان‌یافتگی برای شعر کوتاه به منزله‌ی کامل بودن آن است، امکان دارد این کار بدون زدن ضربه‌ی ذهنی پیش برود. با این وصف، خصوصیت زدن ضربه‌ی ذهنی، جزء ذات شعر کوتاه نیست و فقط شاعرانی که بنا دارند شعرهایی با پایان‌یافتگی مشخص داشته باشند، بدان تمایل نشان می‌دهند. (نصیری، رشیدی، فولادی، ۱۳۹۹: ۸۷_۱۱۲).

۴_ شعرکوتاه مانند هر قالب دیگری ممکن است به استفاده از تصویر و مصداق‌های خاص آن، یعنی تشبیه و استعاره بپردازد و برای اثرگذاری دفعی، چه بسا نیاز بیشتری به این کار داشته باشد. مسئله این است که بگوییم شعر کوتاه فقط برساخته از تصویر است یا تصویر را جزء ماهیت آن ندانیم؟ بی‌تردید پیوند زدن تعریف شعر کوتاه با تصویر صرف، چنان که در هایکوواره‌ها و طرح‌ها می‌بینیم، مانند هر نوع دیگر شعر. (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۹_۱۷).

۵) کاربرد محدود قافیه: هدف از آوردن قافیه، ارتقای فرم بیرونی و بالا بردن سطح موسیقایی شعر است. شاعر به خاطر اثرگذاری بیشتر شعر از انواع موسیقی استفاده می‌کند و قافیه هم جزئی از آن تلقی می‌شود... حتی شاملو که اساس وزن را با جایگزین‌سازی «موسیقی درونی» در شعرش به هم ریخت «از «موسیقی درونی» مفهومی جز کاربرد نوعی وزن عروضی با افزایش یا کاهش هجاها در ذهن نداشت». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹:۲۷۱).

۶_«اگر بخواهیم میان شعر کوتاه و اشعار دیگر ممیزی قائل شویم، باید بگوییم یکی از این موارد تمایز، گرایش به طبیعت است، چرا که طبیعت در شعر کوتاه زنده‌تر از طبیعت در اشعار دیگر است. در شعر کوتاه فرصت پرواز کمتری وجود دارد، لذا برخورد شاعر با آن نیز گویاتر و زنده‌تر است». (جعفری، ۱۳۸۷: ۴۳).

۳_۱_۲ جریان‌های مطرح شعر کوتاه:

در ادبیات معاصر، شعر از نظر فرم و ساختار بیرونی معمولاً در سه دسته‌ی کلی دسته‌بندی می‌شود: ۱_شعر عروضی ۲_شعر نیمایی ۳_شعر سپید.

پژوهشگران گونه‌های شعرکوتاه را هم در زیر همین سه دسته، طبقه‌بندی می‌کنند. این دسته‌بندی توجهی به حجم و اندازه یا دیگر مشخصه‌های شعر ندارد و تنها بر بنیان کیفیت وزن عروضی استوار است. (جبری و باقری فارسانی، ۱۳۹۴: ۹-۳۱)

آرش آذرپیک در کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰، شعر مینی‌مال ایران را به پنج دسته تقسیم‌بندی می‌کند:

پیشامینی‌مال: که جریان‌های شبیه موج ناب، موج سوم، طرح، هایکو، ترانک، شعرک و... را در بر می‌گیرد اما بعد از ظهور پست‌مدرن و هم‌زمان با آن تحولی در مینی‌مال‌نویسی ایران پیش آمد که می‌توان آن را نیز به سه شاخه تقسیم کرد.

فان مینی‌مال: که فقط کوتاه بودن قالب را بدون هیچ کشف بیانی_زبانی ژانریک مد نظر دارد، قالب‌های زرد و مانیفست‌های فیک از جمله پریسکه، سپکو، چامک، هساشعر و... را در بر می‌گیرد و نسخه‌هایی برای شاعرنما کردن خوانندگان و علاقه‌مندان شعر هستند.

مینی‌مال‌نما: این جریان که به نوعی ریشه در پیشامینی‌مالیسم دارد ظرفیت‌های ایرانی را نیز برای درونی کردن مینی‌مالیسم پذیرفته است و به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱_جریان فرانو و همانندهای آن (کاریکلماتور) که فرانو را می‌توان کاریکلماتور بسیط نامید. ۲_ ساده‌نگاران شمس لنگرودی، گروس عبدالملکیان، سیروس نوذری، رسول یونان و ... را می‌توان نام برد.

پسامینی‌مال یا مینی‌مال تغزلی: پسامینی‌مالیسم یا مینی‌مالیسم تغزلی بنا بر این باور که بنیان‌روایت تمدن ایران‌زمین، زیست اشراقی‌ست و هر کلان‌روایت و خرده‌روایتی که بتواند بر این مایه و پایه زیست اشراق قرار گیرد به مانایی و پایایی می‌توان رسد و در غیر این صورت هر اندیشه، هنر، مسلک و ادبیاتی به علت همخون نبودن با بنیان‌روایت محکوم به نابودگی خواهد بود، عاطفه‌ی مشرقی را بعد ثابت و لاینفک سرایش و نگارش در تمام آثاری که از مینی‌مالیسم غرب تبعیت می‌کردند دانسته و با حفظ و همراهی همواره‌ی عاطفه‌ی مشرقی توانست پذیرای تکنیک‌ها و تمام گشایش‌ها و بستاره‌های مکتب مینی‌مالیسم البته تا آن حد که بر مذاق و سیاق اشراق‌بودگی قرار گیرد، بوده است. جنبش فرامینی‌مالیست‌های ایران حذف کلمات را تنها در دو ساحت برمی‌تابد: ۱_ضروری بودن ۲_ طبیعی بودن (ر.ک. مقدمه: همتی و رشیدی، ۱۴۰۰: ۹۶)

غیرمینی‌مال: که شامل دو گروه می‌شود: ۱_سطرگرایانی که ملاکشان برای شعر کوتاه تعداد سطور مانند سه، پنج یا هفت سطری مانند سه‌گانی، نوخسروانی و... است. ۲_ ژاپنی‌گرایانی مانند هایکوسرایان، تانکاسرایان و سن‌ریو سرایان.

۱_۴ پیشامینی‌مال‌ها:

۱_۱_۴ موج ناب: آتشی را معرف شعر موج ناب می‌دانند: «این جا سخن از «شعر ناب» است، در بیانی فشرده که حشو را به غیبت می‌نشیند. شعری از «حس‌ها» و چگونگی گره خوردنشان با نشانه‌ها که عناصر طبیعت باشد؛ اما در این‌جا، عناصر طبیعت نیز چنان با خیال و حس می‌آمیزند که بازشناختشان از کلام دشوار است». (آتشی، ۱۳۵۵: ۴۲۸). شاعران این گروه مدعی تداوم موج نو در بیانی ساده‌ترند تا مخاطبانی بیشتر داشته باشند. ویژگی‌های فکری شعر موج ناب عبارتند از: تعهدگریزی و فردگرایی، کم‌توجهی به عنصر اندیشه، معنی و محتوا، اقلیم‌گرایی، گریز از وزن و گرایش به نثر، تأکید بر تقطیع ویژه تصویرگرایی، بهره‌گیری از زبان

عاطفی، پیچیده و مبهم، توجه به فرم و شکل بیان، ایجاز، کاربرد زیاد واژگان بومی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی در نحو زبان و حس‌آمیزی و... (یاری و جوکار،۱۳۹۲: ۲۰۳_۲۲۵). شعر شاعران موج ناب گله از زشتی‌هاست و پیوستن به رستگاری و ادراک شاعرش جهانی است که اقلیمی نیندیشد اگر چه شعرش بیانگر فرهنگ غنی سرزمینش است که گاه خصوصی‌ترین مرحله‌ی عمرش را به خواننده منعکس می‌کنند، بدون این که منشأ آن را بخواهند بدانند. (ر.ک روزنامه‌ی کیهان، یارمحمد اسدپور نقل شده توسط باباچاهی، ۱۳ چاپ دوم، ۱۳۸۹: ۴۳)

۲_۱_۴ موج سوم: فرامرز سلیمانی پس از انتشار دو مقاله در مورد شعر موج ناب در مصاحبه‌ای با فصل گرگان موج سوم را در بستر تحولات شعری و ادامه‌ی تجربیات «موج نو»، «شعر حجم» و «موج ناب» یا همان شعر ناب قرار می‌دهد و این جریان را این گونه معرفی می‌کند: «شعر موج سوم شعر لحظه‌ها، شعر برداشت و شعر ایجاز است و (شاعران موج سوم) شاعران لحظه‌ها یا حتی فاصله‌ی کوتاه میان لحظه‌هایند.» (سلیمانی، نقل در باباچاهی، ۱۳۸۹: ۴۳۰) و دو مفهوم اشعار موج سومی را «عشق» و «مرگ» می‌داند. (همان) هم‌چنین می‌گوید: «این گونه شعر (شعر ایجاز موج سوم) را می‌توان میراث رباعی دانست، با همان ساختمان کاملی که در شکل و بیان دارد یا در نگاهی گسترده‌تر می‌تواند میراث شعر مدیترانه‌ای باشد... (همان:۴۳۱_۴۳۲). مؤلفه‌های موج سوم: واژه‌گرایی و تکیه بر واژه‌ها به عنوان واحد تصویر، زبان ساده و غیرصمیمی، غیرعروضی اما ریتمیک... درنگ‌های قوی و تأثیرگذار در پایان هر مصراع، پرهیز از توضیح و توصیف و تفسیر، غلبه‌ی روحیه‌ی شکست و ناامیدی و... (آزادبخت، ۱۳۹۶: ۴۱)

۳_۱_۴ طرح: طرح گونه‌ای از شعر کوتاه است. در طرح معمولاً نکته‌ی ظریفی هست که کشف آن، کوتاهی و سادگی شعر را جبران می‌کند. طرح نامیدن این گونه‌ی شعر کوتاه، از سویی اشاره به تصویرگرا بودن آن دارد و از سوی دیگر شاید چنین بنماید که شاعران این گونه آثار، کار خود را به عنوان یک شعر کامل نشناخته بلکه آن را مانند پیش‌نویس و طرح اولیه‌ی یک اثر بلندتر دانسته‌اند. (جبری و باقری،۱۳۹۴: ۹_۳۱). تفاوت ریشه‌ای طرح و هایکو در اصالت ایماژ عینی و رئال در هایکو و ایماژِ ذهنی_عینی یا به عبارت دیگر «ذینی» در طرح است و امتزاج این دو در یک ایماژ روایت‌گونه‌ی کوتاه، طرح شاعرانه را سامان می‌دهد. برای

سرایش طرح پیشاپیش می‌توان تصورات متفکرانه، تخیل‌آمیز و تغزل‌گونه داشت، این یعنی چیزی که آن را از تصورات علمی هایکو یعنی عکس فوری و هنری واژه‌بنیان جدا و متمایز می‌سازد. (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، ۱۳۹۷: ۷۴)

۴_۱_۴ ترانک: اصطلاح ترانه، در گذشته برای نامیدن رباعی و گاهی برای دوبیتی کاربرد داشته است. امروزه بیشتر در معنای گونه‌ای از شعرهای آوازی به کار می‌رود و «ترانک» نام پیشنهادی محمود فلکی برای نوعی شعر کوتاه معاصر است. فلکی در مقاله‌ای ترانک را چنین معرفی کرده است: «آن‌چه را که من ترانک می‌نامم، کوتاه‌ترین شعر کاملی است که ساخت و معنای مشخصی دارد، که نه مانند شعرک، تنها تصویری واحد است و نه مانند هایکو، تنها دیدار طبیعت است و بی‌تصویر». (فلکی، ۱۳۷۸:۲۴۴).

۵_۱_۴ شعرک: می‌توان چهارپاره را با توجه به تعداد بندهای آن، قالبی دانست که محدودیت ندارد. تعداد بندهای چهارپاره در شعرهای رایج کودکانه، بین دو تا نُه بند است. حتی در بعضی از منظومه‌ها تعداد بندها بیشتر از این نیز می‌شود ولی بیشترین فراوانی در شعرهایی است که سه تا شش بند دارند. هم‌چنین هر چه قدر مخاطب شعرها به سمت کودک یا خردسال می‌آید، تعداد بندها کمتر می‌شود و شعرها کوتاه‌تر و موجزتر می‌شوند. هدف از معرفی و ترویج شعرک‌ها ۱_ ایجازگرایی و توجه به ذائقه‌ی مخاطبان ۲_ تنوع‌بخشی ۳_ توسعه‌بخشی به قالب چهارپاره. (علوی فرد، ۱۳۹۶:۹۴_۹۵)

۱_۵ فان‌مینی‌مال‌ها

۱_۱_۵ پریسکه: پریسکه واژه‌ای کهن و ایرانی از فارسی میانه و به معنای جرقه‌ی کوچک آتش است. بنیان شعر پریسکه را علیرضا بهرهی گذاشته است. پریسکه متشکل از دو یا سه یا چهار فصل (مصراع) بوده و شاعر می‌تواند در صورتی که تمامی ویژگی‌های شعر پریسکه را رعایت نماید در یک فصل هم شعر بگوید. پریسکه می‌تواند سپید و نیمایی یا موزون و مقفی باشد به شرط آن که تساوی عروضی در فصل‌ها اعمال نشود. (ساکی، ۱۳۹۷: ۴۳۰_۴۳۱)

۲_۱_۵ سپکو: رضا نعمتی کرفکوهی در مورد سپکو چنین می‌گوید از مهم‌ترین شاخصه‌ی شعر سپکو محدود ساختن شعر کوتاه به هفت سطر می‌باشد که بر اساس مورد توجه بودن عدد هفت در فرهنگ، ایده و آرمان ایرانیان تبیین شده است. در سپکو هیچ واژه‌ای نباید تکرار گردد مگر کلیدواژه‌ی شعر که در سطر اول نوشته می‌شود و در سطر آخر باز مورد تأکید شاعر قرار می‌گیرد و تکرار می‌گردد. در سپکو شاعر از به کار بردن واژه‌های غیرایرانی خودداری می‌نماید. میزان و معیار هر سطر بر مبنای ایجاز می‌باشد و نیز رسیدن به فعل و... (همان).

۳_۱_۵ چامک: چامک عنوانی است که علیرضا پنجه‌ای برای شعر کوتاه خود برگزیده است. او می‌گوید: «چامک برآمده از دل فرم شعرهای کوتاه فارسی در ادبیات کلاسیک است که عموماً می‌توان سراغ آن‌ها را در ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها، جملات قصار، دوبیتی‌ها و رباعی‌ها گرفت... در چامک اقتصاد کلمه رعایت می‌شود و شعرها با ایجاز کاملی اتفاق می‌افتند؛ و از آن‌جایی که به گفته‌ی سوسور، زبان مجموعه‌ای از اشاره‌هاست، می‌توان با اشاره‌های تعبیه‌شده در چامک امکانی را برای سپیدخوانی و گسترش شعر در ذهن مخاطب فراهم آورد. چامک در نوع بیانی که اختیار می‌کند، مخاطب را به چالش می‌کشد و هم‌چنین سعی در ایجاد درنگ و تأمل در ذهن مخاطب دارد و از سویی در دسترس مخاطب است». (ساکی، ۱۳۹۷: ۴۳۴).

۴_۱_۵ هساشعر: نام گونه‌ای نو از شعر کوتاه است که برخلاف نمونه‌های پیشین شعر محلی، پیشینه‌ی چندانی ندارد. این گونه شعر محلی، تحت تأثیر هایکوی ژاپنی و جریانات روشنفکری این روزگار، از دهه‌ی هفتاد خورشیدی در مناطق شمالی ایران (گیلان و مازندران) رواج یافته است. «هسا» در گیلکی به معنای اکنون است و هساشعر را می‌توان «شعر اکنون» ترجمه کرد. (جبری و باقری، ۱۳۹۴: ۹_۳۱).

۱_۶ مینی‌مال‌نما

۱_۱_۶ کاریکلماتور: کاریکلماتور عبارتی به نثر، طنزآمیز و یک‌خطی و موجز است که با نوعی نازک‌اندیشی و استفاده از بدیهیات روزمره و دم دستی و با سود جستن از چندمعنایی واژه‌ها یا بازی‌های زبانی دیگر سعی می‌کند مخاطب را غافلگیر کند. نوع غافلگیری کاریکلماتور با غافلگیری شعر متفاوت است. مانند:

هم‌زمان با بالا رفتن گربه از درخت، نغمه‌سرایی پرنده ته می‌کشد. (شاپور، ۱۳۸۴ :۶۰).

۲_۱_۶ فرانو: یکی از گونه‌های کوتاه‌سرایی در شعر امروز، گونه‌ای است به نام «فرانو» که اکبر اکسیر، از شاعران معاصر، آن را ابداع یا از آن‌جا که پیشینه‌ای برای آن قائل است، کشف خود می‌داند. این شاعر و نظریه‌پرداز ویژگی اصلی شعر فرانو را کوتاهی، سادگی بیان، طنز نهان و سوژه‌های انسانی آن می‌خواند و می‌گوید: «شعر فرانو کوتاه است و به اعجاز ایجاز معتقد است، به تمام واژه‌های حقیر کوچه و بازار امکان ورود به شعر داده، از ظرفیت و ظرافت طنز فارسی برخوردار است...» اما در واقع به خاطر لحن محاوره‌ای، نحو نثری و بازی‌های سطحی با کلمه‌ها و اصطلاحات، سخن ایشان بسیار به کاریکلماتور شبیه است. (جبری و باقری، ۱۳۹۴: ۹_۳۱). ضمن آن که فرانو را از لحاظ کنش‌شناسیک می‌توان بسط فضا_زبان کاریکلماتور در حیطه‌ی شعر پسامینی‌مالیسم ایران دانست. و می‌توان گفت فرانو کاریکلماتور بسیط است.

۳_۱_۶ ساده نگاران: شاعرانی هستند با اشعار موجز بیانی، با ایماژهای انتزاعی بسیار زیبا اما فاقد نوع نگرش هستی‌شناسانه‌ی شعری و شیوه‌ی اجرای شعری جدیدی ارائه نکرده‌اند، فقط یک نگاه سلبی به برخی مؤلفه‌های ادبی داشته‌اند، به عنوان مثال علیه زبان‌ورزی‌های فرمالیستی و طویل‌نویسی و منظومه‌پردازی در آثار نیمایی‌ها علم مخالفت برداشته‌اند که آن‌ها را تبدیل به یک شاخصه‌ی شعری کرده است اما در ساحت ایجابی تنها ویژگی‌ای که آن را شاخصه‌ی آثارشان قرار داده‌اند مؤلفه‌ای است که بارها مکرراً در شعر ایران تکرار شده است و آن چیزی جز سهل و ممتنع بودن این آثار نیست.

۱_۷ پسامینی‌مالیسم (مینی‌مالیسم تغزلی)

۱_۱_۷ واژانه: واژانه ژانر ادبی مکتب فراساختارگرایی عریانیسم و آزادترین ژانر ادبی جهان است که بر اساس تئوری انسان_کلمه که حاصل نگاهی انسانی و جامعه‌شناسانه و از نظریه‌های مطرح این مکتب است ابداع شده و در آغاز پیدایش با نام عریانک شناخته می‌شد. واژانه در شعر و ژانرهای زیرمجموعه‌ی آن تبدیل به شعر_واژه، در داستان و ژانرهای زیرمجموعه‌ی آن تبدیل به داستان_واژه و در حیطه‌ی فرامتن‌نویسی و ژانرهای زیرمجموعه‌ی آن تبدیل به متن_واژه می‌شود. (ر.ک مقدمه، هاشمی، ۱۴۰۰: ۲۸)

واژانه تنها ژانر در ادبیات جهان است که توانسته بدون جمله‌محوری، دستورمداری و تقید به هیچ دستور زبانی در جهان با ساختارها و فرم‌های منحصربه‌فرد تولید محتوا کند. واژانه هیچ ربط خاص و وابستگی به هیچ زبان و گویشی در جهان ندارد و فرم و ساختار هر واژانه‌ای در صورت ترجمه به هر زبانی هرگز تغییر نخواهد کرد و هیچ ژانر، سبک و قالبی جز واژانه در تاریخ ادبیات جهان این ویژگی را نداشته، ندارد و نخواهد داشت. (همان). در ژانر فراساختاری واژانه، با محور هم‌نشینی و جانشینی روبه‌رو نیستیم بلکه با محور هم‌افزایی در عین خودافزایی و خودافزایی در عین هم‌افزایی روبه‌رو هستیم. بدین ترتیب در واژانه، هم‌نشین شدن کلمات در کنار هم اتفاق نمی‌افتد. کلمات در محورهای عمودی و افقی مکان مختص به خود را دارند و معنا در هم‌نشینی کلمات منتقل نمی‌شود بلکه در ارتباط هم‌افزای کلمات با یکدیگر انتقال می‌یابد. در واقع ماهیت ارتباط در بین کلمات دچار استحاله و تغییر شده است زیرا در ساختار هم‌نشینی، ماهیت رابطه بر اساس ترکیب اجزا استوار است و در واژانه ماهیت ارتباط بر مبنای هم‌افزایی و خودافزایی کلمات قرار گرفته؛ بنابراین برخلاف قاعده‌ی هم‌نشینی سوسور، معنا در ترکیب و هم‌نشینی با سایر کلمات منتقل نمی‌شود بلکه در اثر ارتباط هم‌افزایی و جایگشت کلمات در مکان و زمان و موقعیت مناسب با یکدیگر انتقال می‌یابد. (ر.ک. مقدمه‌ی سوم، هاشمی،۱۴۰۰: ۱۵۰).

با توجه به ساختار دستوری جمله، واژانه با ساختار (فاعل+ مسند+ فاعل / یا فاعل+ مفعول+ فعل) روبه‌رو نیست. کلمات بی‌آن که در این ساختارهای تعریف‌شده، پرتاب شده باشند با فراروی از ساختار دستور زبان و جمله فراساختاری به وجود آورده‌اند که در آن جایگاه، نقش دستوری کلمات و ارتباط آن‌ها پیشاپیش تعریف نشده است و در یک ارتباط هم‌افزا_خودافزا معنا را منتقل می‌کنند. در واژانه ساختار افقی و عمودی نیز وجود ندارد بلکه ساختار در واژانه فراتر از ساختارهای افقی و عمودی یک ساختار هم‌افزا است. در ساختار هم‌افزا ارتباط کلمات با توجه به نقش دستوری شکل نمی‌گیرد. بل ارتباط و جایگاه کلمات با توجه به جایگاه آن‌ها در طبیعت و در عاطفه و حسی است که نویسنده به محض درک آن دریافت کرده است. (همان).

۲_۱_۷ **شعر پدیدار:** نوعی آشنایی‌زدایی از دستور زبان است که در آن فقط کلماتی حق هم‌افزایی برای تولید معنا دارند که کلمه_پدیدار باشند یعنی در هستی پدیده‌ای ذهنی یا

عینی را کشف کرده و انعکاس داده باشند؛ بنابراین تا آن‌جا که امکان دارد از آوردن هر کلمه‌ی درون‌زبانی فاصله می‌گیرد. خلق کلمه_پدیدار بر دوش افعال و اسم‌هاست. گر بخواهیم با بیانی هوسرلی این شیوه‌ی نوین سرایش را معرفی کنیم باید بگوییم گونه‌ای شعر است که در آن، کلمه_پدیدارهای زبان که کشف جهان انسانی نسبت به هستی‌اند در اوج ارتباط بی‌واسطه با جهان‌های ذهنی_عینی و زبانی تا آن‌جا که امکان دارد تمام واژگان نامستقل و درون‌زبانیِ صرف را که فقط و فقط مسئولیت پیوند کلمات را در چارچوبه‌های دستوری بر دوش می‌کشند، در اپوخه می‌گذارند تا کلماتِ کشف یعنی کلماتی که برآیند مقوله‌سازی زبانی هر ملت برای درک و کشف هستی‌اند، خود را در زبانیتِ زبان در جهان شعری به عریانیت و آشکارگی برسانند و ابعاد عمیق ثابت و متغیر معنایی_مفهومی_ماهیتی خویش را نمودی دیگرگون بخشند. (ر.ک. مقدمه، همتی و رشیدی،۱۴۰۰: ۱۱۴).

این ژانر به دستورِ زبان دستور می‌دهد که تا حد ممکن فقط در/ با اسم‌ها و افعال حرکت کند، بدون هرگونه وابستگی و دل‌بستگی به کلماتی که ذاتاً هیچ هویتی غیر از جهانِ درون‌دستوری ندارند. شعر پدیدار چهره‌ی متفاوت و نامتعارف را از دستور زبان استخراج کرده و برای به چالش کشیدن تعاریف معمول برخی از نحله‌های معناشناختی و زبان‌شناسی که هویت معنامندیِ کلمات را تنها معطوف به جهان زبانی_دستوری و روابط و تفاوت‌های طبیعی در آن معرفی می‌کنند، نمود عینی_ادبی می‌بخشد. برای به کنش درآمدن این نظریه، در وهله‌ی نخست تمام واژگان درون‌زبانی که حروف ربط نامیده می‌شوند در اپوخه گذاشته می‌شود تا اصالت کلمه_پدیدارهای راستین یعنی اسم‌ها و فعل‌ها بیش از پیش در جهان ذهنی_متنی ما عریان شوند و سپس پدیدارنویس عزم خود را جزم می‌کند که بتواند در مراحل بعد تا بدان‌جا که ممکن است از هیچ اضافه‌ی دستورمندی نیز برای تغییر دادن چهره‌ی محورهای هم‌نشینی_جانشینی و نزدیکی بیش از پیش به محور بسیط هم‌افزایی کلمات استفاده نکند.(ر.ک. مقدمه: همان).

۳_۱_۷ شعر زبانه: گونه‌ای متفاوت از شعر زبان است که از بستاره‌های صرفاً دال‌محورانه‌ی آن نحله فراروی می‌کند، بدون آن که هرگز از دستامدهای هنری و بازی‌های زیبایی‌شناختیِ منحصربه فردِ شعرِ زبان دل بکند، از این رو شعر زبانه را می‌توان چنین به تعریف نشست که شعر درون_زبانیِ فراارجاع‌گر به جهان‌های درون_برونی و برون_درونیِ انسان نگره‌های

اکسپرسیون، فانتزیک، شهودی، تغزلی،... و اندیشگانیِ آدمی را در حرکت بسیط خود پیوند می‌زند به نگره‌های منتقدانه به هستیِ هزاران‌گون و رئال. (ر. ک. مقدمه، هاشمی، ۱۴۰۰: ۴۱). در این شیوه تمام تفکرات پیشینیِ اعتقادی_انجمادی_انسدادیِ جهان شعر و شعر جهان به ویژه شعر کوتاه در نگره‌ای انتقادی-پیشنهادی-اجتهادی برای رسیدن به نقطه‌گاهِ اصیل اما پسینیِ هم‌افزایی، هنرمندانه در هم می‌ریزد؛ و بدین‌گون تمام مرزهای انسدادگرا و قراردادی جهانِ درون-ذهنی، برون-عینی و درون-متنی آن‌چنان برداشته خواهد شد که ذهن و عین و متن در شدنی هم‌افزایانه در هم شناور خواهند شد؛ اگر چه در ساحت عریانک‌نویسی، شعر زبانه در کالبد کوتاهه‌نگاری زایش خواهد یافت، گاه ساحت دال‌گرایانه چیرگی خواهد داشت، گاه ساحات گونه‌گون ذهنی و عینیِ مدلول‌گرایانه، البته و صدالبته بی‌آن که ساحت دال‌گرایانه‌ی شعر زبانه مبدل به زبانی دال‌محورانه و خودارجاع‌گر شود یا در ساحت مدلول‌گرایانگی شعر زبانه گاه آن‌چنان جنبه‌ی برون_عینی اثر غلبه کند که شعریت شعر ما دربست تسلیم جهان عکس‌بُنیان و تک‌لحظه‌نگارِ هایکوی مدرن شود و با گفته‌های فوق پرواضح است که جهانِ درون_ذهنیِ اثر نیز نباید آن‌چنان غالب گردد که شعر ما تسلیم جهان سابژکتیویته‌ی طرح گردد یا انحصاراً تریبون رسمی ایدئولوژی‌ها و تئولوژی‌های مختلف شود. جنبه‌ی کوتاهه‌گریِ اثر نیز نباید آن را در دامچاله‌ی تغزل‌ستیز و عاطفه‌گریز شعرهای مصنوع مینی‌مالیستی بیندازد. (همان:۴۲)

۴_۱_۷ شعر دال: این گونه‌ی ادبی زیستی متن‌محورانه دارد و بر پایه‌ی نگره‌ی درون‌زبان‌گراییِ فرارجاع‌گر به مقوله‌ی کلمه-کاراکترشدگی می‌رسد که در آن تمام ارکان و اجزای زبان با نگره‌ای کاملاً آنیمیستی، هویتی پرسونایی می‌یابند و گونه‌ای نوین از تخیل شاعرانه را عرضه می‌کنند. شعر دال همانند مکتب زبان پسامدرنیسم بازی با کلمات نیست، بلکه بازیگر شدن کلمات (تمام ارکان زبانی-دستوری) برای بیان همه چیز و جنس سومی دیگر از شعر زبان‌محور و بیان‌محور است که نمونه‌های بلند آن در کتاب جنس سوم چاپ شده.

فلسفه‌ی شعر دال: این ژانر بر بنیان نگرگاه آنیمیستیِ عریانیسم به وجود کلمه شکل گرفته و دارای ویژگی‌های زیر است:

۱) در آن کلمات جان دارند یعنی وجودهایی کاملاً زنده و زندگی‌بخش هستند.

۲) آرایه‌های تشخیص و جاندارپنداری در مورد خود کلمات و وجود خود کلمات در متن به کار می‌رود. (ر.ک. مقدمه: مسیح، ۱۴۰۰: ۱۱۵). وقتی خودِ ارکان زبان و وجود کلمات به عنوان یک موجود زنده در متن دارای آرایه‌ی تشخیص می‌شوند نوعی تشخیص بی‌سابقه و نوین شکل می‌گیرد که آن را می‌توان آرایه‌ی «تشخیص بسیط» نامید.

۴) در آرایه‌ی تشخیص بسیط، کلمات مبدل به کاراکترهایی زنده و کنشگر شده و حتی می‌توانند در فضای کاراکترِ کنشگر تعالی یابند و به کاراکترهایی تحلیلگر تبدیل گردند.

۵) تفاوت بنیادین شعر دال با شعر زبان ناشی از زادگاه اندیشگانی این دو نحله‌ی ادبی است. شعر زبان بر بنیان اومانیسمِ نسبی‌گرای پسامدرنیستی، به ماتریال بودن کلمات و فقدان معنا در آن‌ها باور دارد که بر بستر بازی‌های زبانی از طریق روابط متفاوت در هر بازی اجتماعی نوعی معنای نسبی بر آن حمل خواهد شد و... اما مکتب زبان‌شناسیِ فراساختارگرا در عریانیسم از بنیان با این تفکر مخالف است و بنا بر نحله‌ی معناشناسیِ عمیق‌گرای خود، کلمات را دارای دو ساحت هم‌افزای معانیِ محدودِ ثابت و نامحدودِ متغیر می‌داند و اصلاً نمی‌تواند ماتریالِ محض‌پنداری کلمات را برتابد که منجر به تئوری بازی زبانی شده است؛ و با عنایت به زنده دانستنِ کلمات، به جاندار بودن، تشخیص بسیط و نهایتاً کاراکتر شدن کلمات می‌رسد. (ر.ک. مقدمه، مسیح، ۱۴۰۰: ۱۱۶).

۵_۱_۷ مینی‌مالیسم تغزلی: در این نگرگاه همان‌گونه که اشارت شد تمام ابزارها در زندگی عینی، روابط در زندگی فردی-اجتماعی و باورداشت‌ها در جهان ذهنی بر اساس دو مقوله‌ی بنیادین مورد ارزیابی و بازیابی قرار می‌گیرند یعنی: ۱. طبیعی بودن، ۲. ضرورت داشتن.

در مینی‌مالیسم تغزلی، ساده‌گرایی و بی‌پیرایگی برای حذف تمام آن‌چه در زندگی (درون-برونی، برون-درونی) و فردی-اجتماعی ما پیشنهاد می‌شود که نه طبیعی است و نه ضروری؛ بنابراین شیوه‌ی نِگَرزی (نگرگاه برخاسته از زیستن) ما بر/ در هستی آن‌چنان که بر ما آشکار می‌شود گونه‌ای از مراقبه‌ی شناور خواهد بود که براساس توجه همه‌جانبه شکل می‌گیرد نه تمرکز صنعت‌گرایانه. این توجه همه‌جانبه برای عدم تسلیم شدن است در برابر جهان فرمالیستی محض و افراطی-انحطاطیِ فشن و مدگرایی‌های نئولیبرالیستی جهان

سرمایه‌سالاری. (ر. ک. مقدمه، همتی و رشیدی،۱۴۰۰: ۹۶-۹۷). در این شیوه بعد ثابت عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی ما در اوج سادگی و بی‌پیرایگی -که نه بر اساس حذف افراطی بلکه هضم طبیعی آن‌چه حضور می‌تواند نداشته باشد و زندگی در طبیعی‌ترین شکل ممکن پیش رود- مولد نوعی زیبایی‌شناسی کاملاً طبیعی خواهد بود، برای آن که روان تنوع‌گرای ما در عین و حین این که اقناع می‌شود بازیچه‌ی رسانه‌های جهان زیبایی‌سوز مدلینگ قرار نگیرد. با همین رویکرد تغزلی_شرقی تمام ارتباط‌های فردی_اجتماعی را در سه حیطه‌ی کلی می‌توان تعریف کرد یعنی ۱. ارتباط‌های فاصله‌دار ۲. ارتباط‌های نزدیک ۳. یکی شدگی(همان). شعر مینی‌مال تغزلی در عین و حین سادگی، کوتاهی، موجز بودن و در خود تمام‌شدگی هم می‌تواند ایده‌محور باشد، هم تصویرگرا، هم روایت‌مدار و با پرهیز از هر گون رویکرد غیرطبیعی همانند پیچیده کردن فرم و محتوا، ایجاز مخل، سلاخی مکانیکی اثر، زلف در خویش بافته‌ی متن را دانشورانه گره می‌زند به عاشقانه‌ترین فوران‌های درون‌ریز و فواره‌گون عاطفه‌ی شرقی و کاملاً طبیعی شاعر که بنابر اصل طبیعی بودگی شعریت شعر را هرگز در دام‌چاله‌ی ساحات سانتی‌مانتال قربانی نخواهد کرد. (همان:۹۰)

۶_۱_۷ شعر باژک:

فضایی که دگرنگری آن از یک سوی در وارون کردن فضای فیزیکال تمام رخدادها و پدیدارها برای آشنایی‌زدایی از همه‌ی پیش‌پندارهای انسانی از/ در هستی و جامعه رخ می‌دهد یعنی به جای پایین آمدن از اتوبوس، شاعرِ باژک‌نویس، اتوبوس را از مسافر پیاده می‌کند و این آشنایی‌زدایی ساحتی عمیق‌گرایانه دارد نه نسبی‌گرایانه زیرا خوانشگر با این که صددرصد فضای وارونه‌ی این ایماژ را در ذهن خود درک می‌کند اما در همان حال کاملاً متوجه این امر است که در این روایت مسافر دیگر در اتوبوس نیست؛ یعنی با حفظ و همراهی همواره‌ی آگاهی از اتفاق واقعی از بازی‌های وارون‌نگرانه‌ی فضای انتزاعی شعر باژک نیز التذاد هنری می‌برد. در ساحتی دیگر آشنایی‌زدایی باژیکال از کلمات و مفاهیم متعین مثلاً آشنایی‌زدایی وارونه از کلمه‌ی ابدیت در شعری که شاعر باژک‌نگار بین رسیدن به ابدیت و نیم ساعت با معشوقه رقصیدن کاملاً با یقین می‌گوید جاودانگی مطلق در همان نیم ساعت با معشوقه بودن بوده است و ابدیت کاملاً زودگذر. شیوه‌هایی دیگر نیز در این گونه‌ی ادبی می‌توان پیشنهاد داد که بر افعال سوار است مثلاً «مردی که به دنیا نیامده/ نامه‌ای را که ننوشته/ بر بال کبوتری که

نَه نامه‌بر است و نه پرنده/ می‌فرستد برای تویی که از دنیا رفته‌ای/ اما شدیداً از خواندن نامه/ تحت تأثیر قرار گرفته‌ای». (ر.ک. مقدمه: همتی، رشیدی،۱۲۲:۱۴۰۰).

«نیم ساعت پیش/ منتظرم باش/ زیر همان درختی که/ کمد دیواری شد/ و قراری که هرگز شرممان/ نگذاشت بگذاریم/ اما مطمئن باش/ می‌آیمت/ حتی بدون خودم.

وارونگی مکانی_زمانی در این باژک کاملاً مشهود است اما تمام این دنیای وارونه مانع فوران عاطفه‌ی مشرقی نشده و صبغه‌ی معناستیزی نیز در آن اتفاق نیفتاده است». (ر.ک. مقدمه: تکیه، ۱۴۰۰:۳۹).

۱_۸ غیرمینی‌مال‌ها

۱_۱_۸ ژاپنی‌سرایان ایران

هایکو: هایکو نوعی شعر کوتاه است که عمیقاً با سکوت درمی‌آمیزد و از آن‌جا که سکوت و نگاه با هم پیوندی عمیق و ناگسستنی دارند می‌توان به صراحت این نوع شعر را شعری دیداری دانست نه شنیداری و خوانشی؛ و «خواننده‌ی هایکو به حافظه‌ای قوی و به صرف وقت و حوصله برای خواندن و تماس به آن نیاز ندارد. او در کوتاه‌ترین زمان ممکن و در شرایط گوناگون می‌تواند با زمزمه‌ی یک هایکو به احساسی دست یابد که با شعرهای بلند توان آن برانگیختن را در جان آدمی ندارند». (نوذری، ۱۳۸۸:۲۹۰) برخی از مضامین دلخواه شاعران هایکوسرای ژاپنی عبارتند از کوتاهی عمر، زن، پرندگان و جانوران دیگر، حشرات، درختان، گل‌ها، کوه‌ها، ماه و آفتاب و برف و باران و... از این رو تأثیر ذن بر زیبایی‌شناسی ژاپنی اعم از شعر، نقاشی، خطاطی تا مراسم چای، گل‌آرایی، باغبانی و فضای سبز، به ویژه باغ‌های معبد سنگ فرش مشهور است. (سخایی، ۱۳۸۱: ۱۱۶) در این شاخه تفاوت بنیادینی که با هایکوی سنتی وجود دارد آن است که به هیچ وجه نگاه غیرماتریال‌گونه به کلمه، خود و هستی وجود ندارد. هایکوهای مدرن تمام و کمال برآیند مشاهداتی هستند که از حواس پنجگانه‌ی ما برمی‌خیزند. هایکوسرای مدرن فقط و فقط آن چه را که با حواس پنجگانه می‌بیند، می‌شنود و... انعکاس می‌دهد و بار اصلی غالب سرایندگان این قالب در هایکوی مدرن بر دوش حس بینایی‌ست. (ر. ک. مقدمه: آذرپیک، ۱۳۹۷: ۷۳). نگاه اساتید «هایکو دو صفت دارد، یکی ناتوانی و دیگری توانایی. ناتوانی‌اش وقتی است که ما به معنا و مقصود شاعر یقین نداریم و

توانایی‌اش به آن است که دریافتش به حال و هوای آزاد شاعرانه‌ی خواننده نیاز دارد تا با زندگی شاعر همدلی کند. مقصود از آزادی خواننده، آفرینش سیال تجربه‌ی شعری یا شاعرانه‌ی مشابهی است که مقصود هایکو است. خواننده به واژگان شعر حیات می‌بخشد». (شاملو_پاشایی، ۱۳۷۶: ۳۳). کامل‌ترین شعر هایکو، شعر بی‌کلمه است و این زاییده‌ی نوعی پارادوکس است زیرا حتی یک کلمه نوشتن، گریز از کلمات را غیرممکن می‌سازد و خوانش همان یک کلمه بر هم زننده‌ی سکوت است. (کاس پورتوچائی و اسماعیل پورسیفی، ۱۳۹۵: ۹۲۸).

سن ریو: سن ریو، گونه‌ای شعر ژاپنی هفده هجایی است که از لحاظ ساختاری شبیه هایکوست و معمولاً در سه خط (سطر) نوشته می‌شود... سن ریو از عمق هایکو برخوردار نیست و قیود آن را نیز ندارد و اغلب از زبان محاوره بهره می‌برد. زبان در سن ریو زبانی بسیار ساده و متمایل به زبان گفتار و محاوره است. چه در غیر این صورت طنز مستتر در آن برجسته نخواهد شد. سن ریو بیشتر با منطق توأم است نه شهود... شیوه‌ی سن ریو تا حد زیادی نوعی واقع‌گرایی زشت است و پشت شکوه و احساساتی شدن و خودفریبی جای دارد. (ساکی، ۱۳۹۷: ۱۸۳-۱۸۴).

تانکا: یکی از فرم‌های قدیمی و کلاسیک ژاپنی است، از پنج خط تشکیل شده که این پنج خط دارای دو قسمت است. قسمت دوم با قسمت اول دارد یا جوابی است به قسمت اول. معمولاً سه خط اول تصویری طبیعی و عینی است و دو خط دیگر انتزاعی و ذهنی. گاه نیز تانکا توسط دو شاعر سروده شده که سرودن هر کدام از قسمت‌ها بر عهدی یکی از شاعران بوده است. تانکا شعری سی و یک هجایی است اما هایکو هفده هجا دارد که فاقد وزن و قافیه است. (همان).

۲_۱_۸ سطرگراها

سه‌گانی: سه‌گانی عنوانی است که به تازگی به صورت نوعی شعر سه سطری در زبان فارسی کاربرد یافته است و آن را چنین تعریف کرده‌اند: «سه‌گانی، شعری است با فرم بیرونی_کلی «کوتاه» و «سه لختی» و فرم درونی- کلی «بسته» و «کوبشی» » (فولادی، ۱۳۹۳) از میان ویژگی‌های بنیادین سه‌گانی، دو ویژگی کوتاه بودن و سه لختی بودن، به

ترتیب، کمیت هندسی و عددی سه‌گانی را می‌سازند و با یکدیگر، بنیاد فرم مکانیک آن را تشکیل می‌دهند. هم‌چنین دو ویژگی بسته بودن و کوبشی بودن به ترتیب، کیفیت هارمونیک (هماهنگ‌سازانه) و ریتمیک (ضرباهنگ‌سازانه)ی سه‌گانی را می‌سازند و با هم بنیاد «فرم ارگانیک» آن را تشکیل می‌دهند. (ساکی، ۱۳۹۷:۱۹۷)

نوخسروانی:

یک قالب شعری سه سطری و خاص زبان فارسی بوده و ریشه در گذشته‌های دور دارد، به عنوان مثال در ادبیات فولکلور کرمانج‌های استان خراسان به سه خشتی معروف است. در ادبیات معاصر، نوخسروانی با نام مهدی اخوان ثالث شناخته شده و یک قالب مستقل و بدون محدودیت وزنی است. و معمولاً پایان نوخسروانی باز بوده و در آن اندیشه و تصاویر عینی در هم ادغام می‌شوند و شعر همانند یک پازل ناتمام، برای پیش‌بینی تصویر مورد نظر، به خواننده اختیار بیشتری می‌دهد تا تصویری نو بر پایه‌ی اندیشه‌ی شاعر بیافریند.

هان، ماه ماهان کجایی

خورشید اینک برآید

تنها تو با او برآیی. (اخوان، ۱۳۹۸: ۲۹۸).

۱_۹ بحث و نظر:

در عصر شتاب و تسلط تکنولوژی، صرفه‌جویی در زمان یک ضرورت اجتناب‌ناپذیر بوده و به تبع آن، صرفه‌جویی در کلام راهی کوتاه برای بهره‌وری هر چه بیشتر از فرصت‌هاست؛ و جریان مینی‌مالیسم که شعار آن «کم، زیاد است». خاستگاه مینی‌مالیسم مغرب‌زمین و موجد اصلی آن به نوعی جنبش فرمالیست‌ها بوده است. نهضت مینی‌مالیسم پاسخ طبیعی به موقعیت و شرایط پیچیده‌ی زندگی انسان معاصر است که تأکید بر سادگی بیش از حد و توجه به نگاه عینی و خشک بود. آثار این هنرمندان گاهی کاملاً از روی تصادف پدید می‌آمد و گاه زاده‌ی شکل‌های هندسی ساده و مکرر بود. (جزینی،۱۳۷۸: ۳۵). هر چند کمینه‌گرایی در ادبیات ایران از مؤلفه‌های بلاغت بوده و موجزنویسی مزیتی برای ادیب محسوب می‌شده لذا از تأثیرات میان‌فرهنگی مینی‌مالیست‌های غرب بر شعر ایران نمود انواع جریان‌های مینی‌مالیستی را

می‌توان نام برد که از دهه‌ی هفتاد به بعد در ادبیات ایران شکل گرفته است. ابتدا ترجمه‌ی هایکو توسط شاملو و ع.پاشایی سبب شیوع ژاپن‌گرایی شد و انواع دفترهای هایکو در شعر ایران نمود این تأثیر است؛ و سپس نمود جنبش مینی‌مالیسم سبب شکل‌گیری انواع اشعار مینی‌مالیستی با نگاه عینی و خشک به تمام پدیدارها و هستی بود؛ اما در اواخر دهه‌ی هفتاد با شکل‌گیری ژانر واژانه در مکتب اصالت کلمه که نوعی بدعت زبانی در شعر مینی‌مال بود نوع دیگری از کوتاه‌سرایی در ایران شکل گرفت که برخی بیانی و برخی زبانی‌اند و در واقع «در ایران به ویژه با آغاز دهه‌ی هشتاد خورشیدی، مینی‌مالیسم با استحاله دادن خویش به عنوان یک پارادایم اندیشگانی و عصر موازی به سان گله‌ی شیران در بیشه در حال حرکت و نفس کشیدن است و حجم بیشتر آثار معاصر تحت تأثیر عاطفه‌ی خودجوش مشرقی ما رویکردی شدیداً کوتاه‌نویسانه دارند. چه در حیطه‌ی شعر و چه در حیطه‌ی داستان و دیگر هنرها». (ر.ک. مقدمه، همتی و رشیدی، ۹۶:۱۴۰۰)؛ بنابراین می‌توان گفت مینی‌مالیسم پس از سپری کردن یک دوره‌ی کوتاه در شعر ایران با تغزلی شرقی به هم‌افزایی رسید و جنس سومی از مینی‌مالیسم غربی و تغزل شرقی در ایران شکل گرفت و نگاه خشک و عینیت‌گرای غربی جای خود را به عاطفه و نگاه تغزلی شرق- نوعی نگرش هستی‌شناسانه‌ی شعری- داد. در یک طبقه‌بندی کلی می‌توان گفت واژانه، شعر پدیدار، شعر زبانه و شعر دال با فراروی از ساختارهای زبانی و افزایش یا کاهش یک مؤلفه‌ی خاص ساختارهای محدودکننده‌ی زبانی را هدف قرار داده و از آن‌ها فراروی کرده‌اند. در شعرهای بیانی مانند انواع شعر زبانه- شعر زبانه هم بیانی و هم زبانی است-، هایکو، طرح، ترانک، شعرک، سه‌گانی و... هدف بیان یک تصویر یا مفهوم است؛ بنابراین می‌توان گفت شعر کوتاه ایران کلی فراتر از هم‌افزایی تأثیر شعر ژاپنی، شعر مینی‌مال غرب و شعر کوتاه کهن است که در ابتدا با نگاهی خشک و رئال در پی بیان مکنونات آدمی بود و سپس با استحاله به سمت ادبیات تغزلی و شرقی کهن از نگاه خشک و عینی فاصله گرفت و مینی‌مال تغزلی به وجود آمد. مینی‌مال تغزلی وارون مینی‌مال غرب هم‌افزایی نگاه کمینه‌گرای غربی با تغزل شرقی است؛ پس می‌توان گفت شعر کوتاه افزون بر تأثیر پذیرفتن از فرهنگ‌های غربی و شرقی می‌تواند در قالب انواع ژانرهای پسامینی‌مالیستی یا مینی‌مال تغزلی و کاریکلماتور بر سایر کشورها و فرهنگ‌ها تأثیر گذارد.

می‌توان در یک تقسیم‌بندی کلی شعر کوتاه ایران را طبق جدول زیر به چهار دسته‌ی کلی تقسیم کرد: ۱_پیشامینی‌مال‌ها ۲_غیرمینی‌مال‌ها ۳_مینی‌مال‌نمایان ۴_پسامینی‌مال‌ها.

جریان‌های شعر کوتاه	زیرمجموعه‌ها
پیشامینی‌مال‌ها	۱_منظومه‌ستیزان مانند طرح، شعرک، ترانک، موج سوم ۲_طنزانه‌نویسان مانند کاریکلماتور و فرانو
غیرمینی‌مالیست‌ها	۱_ژاپن‌گرایان مانند هایکو، تانکا، سن‌ریو ۲_سطرگرایان مانند نوخسروانی، سه‌گانی
مینی‌مال‌نمایان	۱_ساده‌نویسان ۲_فان‌مینی‌مال‌ها مانند پریسکه، چامک، هساشعر
پسامینی‌مال‌ها	۱_زبان‌محور مانند واژانه، پدیدار، زبانه، دال، باژک ۲_بیان‌محور مانند مینی‌مال تغزلی

نتیجه‌گیری:

با توجه به شرحی که گذشت می‌توان گفت شعر کوتاه ایران تحت تأثیر مینی‌مالیسم غرب، هایکوی شرق و هم‌چنین ادبیات کهن ایران است؛ بنابراین با توجه به این تأثیرات میان‌فرهنگی تحولاتی در شعر کوتاه ایران صورت گرفت و منجر به شکل‌گیری جریاناتی نوین در ادبیات شد؛ به عنوان مثال فراروی از شعر سپید و مقابله با طویل‌نویسی سبب ایجاد جریان‌هایی پیشامینی‌مال شده است که از لحاظ محتوا، زبان، ساختار و فرم بارزترین خصوصیت آن‌ها تأکید بر کوتاه‌نویسی بود اما در مقابل طنزانه‌نویسانی مانند کاریکلماتورنویسان و فرانونویسان جنبه‌ی طنز را به محتوا افزودند؛ سپس غیرمینی‌مالیست‌هایی مانند ژاپن‌گرایان نوع نگاه و نگرش هایکو را وارد شعر ایران کردند و سطرگرایانی چون نوخسروانی، سه‌گانی، سپکو و...نویسان با تأکید بر تعداد سطور درصدد نوآوری در شعر کوتاه برآمدند اما

مینی‌مال‌نماهایی مانند ساده‌نویسان همان نگاه خشک و عینیت‌گرای مینی‌مالیسم غربی را بدون کم و کاست وارد شعر کردند و بی‌آن که بتوانند شاخصه‌ی زبانی، فرمی یا محتوایی خاصی به شعر مینی‌مال بیفزایند. فان‌مینی‌مال‌ها دیوار شعر کوتاه را آن‌چنان کوتاه کردند که مخاطبان علاقه‌مند به شعر نیز به سرایش شعر روی آوردند به گونه‌ای که اشعار کوتاهی رواج یافت که فاقد نوآوری فرمی، زبانی و محتوایی بودند، اما در پسامینی‌مال‌ها با فراروی از نگاه فرمالیستی، شعر زبانه، شعر دال و باژک پدید آمد، هم‌چنین نگاه زبان‌شناسی فراساختارگرا به شعر و ادبیات سبب فراروی از این نگرش (ساختارگرایی) و شکل‌گیری واژانه و شعر پدیدار شد. مینی‌مال تغزلی نیز برآیندِ فراروی از مینی‌مالیسم خشک و عینیت‌گرای غرب بوده که روح و طراوت عاطفه‌ی مشرقی را در شعر کوتاه نمود بخشیده است.

منابع:

آذرپیک، آرش (۱۳۹۷) *دوشیزه به عشق بازمی‌گردد*، کرمانشاه، دیباچه.

---------- (۱۳۹۹) *و آن گاه شیخ اشراق عاشق می‌شود*، تهران، مهر و دل.

آتشی، منوچهر (۱۳۵۵) هفته‌نامه‌ی تماشا شماره‌ی (۳۰۳).

آزادبخت، فروزان (۱۳۹۶) *دیگری (بررسی تحلیلی جریان‌های شعر معاصر ایران از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۹۰)* تهران، پایا.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۸) *سه کتاب*، تهران، زمستان.

باباچاهی، علی (۱۳۸۹) *گزاره‌های منفرد*، جلد سوم، تهران، دیبایه.

جزینی، محمدجواد (۱۳۷۸) *ریخت‌شناسی داستان‌های مینیمال*، کارنامه، دوره‌ی اول، شماره‌ی شش.

ساکی، بهمن (۱۳۹۷) *فرهنگ گونه‌های نوپدید در شعر معاصر* فارسی، تهران، عصر داستان.

سخایی، مژگان (۱۳۸۱) *درآمدی بر مطالعه‌ی مقایسه‌ای عرفان اسلامی و ذن بودایی*، مجله‌ی قبسات، شماره‌ی ۲۴

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۴) *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران، نشر ثالث.

شاملو، احمد و ع. پاشایی (۱۳۹۰) *هایکو شعر ژاپنی از آغاز تا امروز*، تهران، چشمه.

شاپور، پرویز (۱۳۸۴) *پایین آمدن گربه از درخت*، تهران،مروارید.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) *موسیقی شعر*، تهران، آگه.

شمس قیس رازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۳۸) *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، دانشگاه تهران.

طایفی، شهرزاد و سپیده محمدیخواه (۱۳۹۴) *بررسی ایجاز در زبان طرح*، *علوم ادبی*، دوره ۵، صص ۷۰،۱۰۰، شماره ۷.

کاس‌پور توچانی، کبری و اسماعیل پورسیفی، سید مرتضی (۱۳۹۵) *واکاوی شعر هایکو در سروده‌های معاصر با نگاهی به اشعار اخوان ثالث*، یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه گیلان.

کمال‌الدین، جلیل (م ۱۹۶۴) *الشعر العربی الحدیث و روح العصر*، بیروت، دارالعلم الملایین.

جبری، سوسن و باقری فارسانی، حمید (۱۳۹۴) *طبقه‌بندی ساختاری گونه‌های شعر کوتاه معاصر*، ادب پژوهی، شماره‌ی ۳۴.

جعفری، محمود (۱۳۸۷) *شعر کوتاه در یک نگاه*، شعر، شماره ۶۱، صص ۳۶-۴۴.

حسینی تکیه، فرح (۱۴۰۰) *خورشید به چشمان فرازن دل باخت*، تهران، مهر و دل

کیانی، حسن و میرقادری، سید فضل‌الله (۱۳۸۹) «*بررسی تطبیقی طرح و توقیعه در ادب پارسی و عربی*»، پژوهشنامه‌ی زبان و ادب پارسی، دوره‌ی چهارم، شماره‌ی ۳.

فلکی، محمود (۱۳۷۸) *سلوک شعر*، تهران، محیط.

فولادی، علیرضا (۱۳۹۳) «*بوطیقای سه‌گانی، تارنمای شخصی*» (آخرین بازنگری ۲۶ اردیبهشت 1393،http://segani.blogfa.com) .

علوی فرد، یحیی (۱۳۹۶) «*قالب‌های شعر کوتاه در شعر کودک و نوجوان*»، فصلنامه‌ی نقد کتاب، سال چهارم، شماره‌ی ۱۴.

علیپور، مصطفی (۱۳۷۹) *می‌تراود مهتاب (مقدمه بر زیبایی‌شناسی تصویر و زبان شعر نیما)*، تهـران، انتشارات پویش معاصر.

میرافضلی، سیدعلی (۱۳۹۲) *به همین کوتاهی (مجموعه‌ی مقاله، نقد و گفت‌وگو)*، کرمان، نون

مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰) *جنس سوم (عاشقانه‌های یک فرازن)*، کرمانشاه، دیباچه.

میرصادقی، میمنت(۱۳۸۹) *واژه نامه‌ی هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های* آن)، تهران، مهناز.

نصیری، نفیسه، رشیدی، مرتضی، فولادی، علیرضا (۱۳۹۹) «*تحلیل بوطیقای شعر کوتاه: از چشم‌انداز توصیف و* تعریف»، پژوهش‌نامه‌ی زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۵۲، دوره‌ی ۱۷.

نوذری، سیروس (۱۳۸۸) *کوته‌سرایی (سیری در شعر کوتاه معاصر)*، تهران، ققنوس.

ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) *نظریه‌ی ادبیات، ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر*، ویـرایش حسـین معصومی همدانی، تهران، علمی و فرهنگی.

یاری و جوکار (۱۳۹۲) *کاوش نامه*، سال چهاردهم، شماره‌ی ۲۶.

هدایت، رضاقلیخان (۱۳۸۲) *مجمع‌الفصحا، به کوشش مظاهر مصفا*، ۲ جلد، تهران، امیرکبیر.

همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰) *جنبش ادبی ۱۴۰۰(آنتولوژی فراشعرنویسان مولتی‌فونیک)*، تهران، مهر و دل.

هاشمی، شبنم (۱۴۰۰) بانوی واژه‌ها، کرمانشاه، دیباچه.