Archive of SID

شمارهٔ پنجم
تابستان و پاییز ۱۳۸۷
صفحات ۳۱ - ۵۹

کاربرد تصویری ـ بلاغی سجاوندی در شعر معاصر فارسی

دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده*
استادیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر مریم شریف‌نسب**
استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

واژگان کلیدی

- ☑ سجاوندی
- ☑ نشانه‌شناسی
- ☑ ساخت
- ☑ فرم
- ☑ بلاغت
- ☑ تصویر

چکیده

در روند تکاملی شعر در دورهٔ معاصر، علاوه بر کاربرد ویژهٔ اوزان عروضی و ایجاد انسجام نسبی در بندهای شعر، برای تقویت فرم ویژه و رسیدن به ساختار، شاعران در عین توجه به امکانات بلاغی جدید، از ظرفیتهای نگارشی هم سود جسته‌اند؛ مثلاً برای بیان حالات و ایجاد شعر تجسمی و دیداری، به نحوهٔ نوشتن کلمات و استعداد واژگان در تقطیع‌پذیری و فضاسازی، توجه نشان داده‌اند. از جمله امکاناتی که شاعران نوگرای معاصر از آن درجهت تقویت فرم و رسیدن به ساختار هنری و کلامی و اجرای دقیق شعر، بهره برده‌اند، نشانه‌های سجاوندی است. این نشانه‌ها علاوه بر کاربرد خاص برای بیان انواع و اقسام جمله‌ها و درست‌خوانی ترکیبات و واژگان، در دورهٔ جدید به‌خصوص در بین پیروان اسلوب نیما، به منزلهٔ عضوی از ساخت هنری و ساخت شعری، جنبهٔ نشانه‌شناختی و دلالتی ویژه‌ای یافته است که تحلیل آنها می‌تواند تفاوت نگرش شاعران معاصر را به پدیده‌ها نشان دهد. این جستار، تلاشی است برای نشان دادن اهمیتِ نشانه‌های نگارشی در شعر امروز و گشودن دریچه‌ای کوچک به چشم‌اندازی گسترده که بررسی و دقت بیشتری را می‌طلبد.

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان: *iranzad-n@yahoo.com
**Msharifnasab@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۱۱ **تاریخ پذیرش مقاله:** ۸۷/۸/۱۵

www.SID.ir

Archive of SID

مقدّمه

فرایند خوانش متن، شامل مراحل مختلفی است که در نهایت، منجر به درک و دریافت پیام و برقراری ارتباط می‌شود. درک رمزگان‌های زبانی، یکی از مهم‌ترین مراحل ایجاد ارتباط است؛ به بیان دیگر برای دریافت پیام، مخاطب باید بتواند کُدهای متن را رمزگشایی کند.

در دیدگاههای زبان‌شناسانهٔ صورتگرایان، تفاوت اساسیِ زبانِ شعری از زبان ادبی، نحوهٔ کاربرد آن است؛ یعنی شیوهٔ به‌کارگیریِ زبان موجب ادبیت متن می‌شود و بین زبان ادبی و زبان اطلاع‌رسان تمایز ایجاد می‌کند. در این دیدگاه، آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی از شگردهای تبدیل زبان اطلاع‌رسان به زبان ادبی است؛ اما ادبیت کلام، به همین مقولات خلاصه نمی‌شود و راهکارهای متعدد دیگری نیز در حوزهٔ ادبیت کلام وجود دارد.

از جملهٔ این راهکارها، غریب‌سازی و استفادهٔ متفاوت از عناصرِ کمکیِ اطلاع‌رسان ـ همچون نشانه‌های نگارشی ـ است.

نشانه‌های سجاوندی در متون منثور، برای نشان دادنِ لحن کلام، مشخص‌کردنِ مواضع وصل و فصل و تسهیلِ خوانشِ متن به‌کار می‌رود. کاربردِ این نشانه‌ها، بیشتر تابعِ لحن کلام و سبک نویسنده است (نگ. غلامحسین‌زاده،۱۳۷۹: ۳۳).

پیشینهٔ کاربرد نشانه‌های نگارشی به قرنها پیش باز می‌گردد. ظاهراً یونانیان سه قرن پیش از میلاد مسیح (ع) متون خود را نشانه‌گذاری می‌کرده‌اند (البته آنها فقط نشانهٔ نقطه را به کار می‌برده‌اند که بسته به جای قرارگرفتنش نسبت به خط کرسی، معانی مختلفی از آن افاده می‌شده است) (محمدی‌فر،۱۳۸۱: ۴۳۹).

در خطهای ایرانیِ پیش از اسلام (اوستایی و پهلوی) نیز علائمی وجود داشته که به احتمال قوی برای نشانه‌گذاری به کار می‌رفته‌است. در خط پارسی باستان هم نشانه‌هایی برای جدا کردن واژه‌ها از یکدیگر وجود داشته است. پس از اسلام، استادان علمِ قرائت قرآن کریم نیز برای مشخص‌کردن مواضع وقف در آیات، از نشانه‌های ویژه‌ای استفاده کرده‌اند.[۱]

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌های نگارشیِ جدید با ترجمهٔ متون اروپایی به خط فارسی راه یافتند؛ اما به مرور کاربردِ نسبتاً بومی پیدا کردند؛ یعنی با شیوهٔ خط و دستور زبان فارسی هماهنگ شدند. امروز دیگر همهٔ اهل قلم این نشانه‌ها را به‌خوبی می‌شناسند و موارد کاربرد هریک از آنان را می‌دانند.

نشانه‌های سجاوندی به‌واقع ویژهٔ نوشته‌های منثور است[۲] و کاربرد آنها در شعر، چندان رایج نیست؛ تا آنجا که حتی عده‌ای کاربرد نشانه‌های سجاوندی در شعر را، موجبِ تحمیلِ معنایی خاص به مخاطب و مانع مشارکت فعال او در فرایند خوانش می‌دانند؛ مثلاً در دیوان حافظِ مصحَح احمد شاملو ـ که کاملاً نشانه‌گذاری شده است ـ بسیاری از نشانه‌ها نه فقط زائد به نظر می‌رسند، بعضاً خود معنای روشنی ندارند و یا وزن را دچار اختلال می‌کنند؛ مثلاً این نشانه‌گذاری: جهان پیرست و بی‌بنیاد. از این فرهاد کش، فریاد! که « با گذاشتن نقطه و قطع این رابطه، وزن مصراع اندکی مختل می‌شود» (خرمشاهی،۱۳۶۷: ۲۰۵).

از سوی دیگر، عده‌ای معتقدند زبان فارسی برای انتقال مفاهیم گوناگون، هیچ نارسایی ندارد و لذا اصولا نیازی به نشانه‌های سجاوندی ـ خصوصاً در شعر ـ نیست:

[تعدادی از شاعران] با نشانه‌گذاری در شعر مخالفند و طاهره صفارزاده یکی از این گروه است. او در پیوند با همین موضوع و در پاسخ به دو پرسش گفته است:

ـ در شعر شما ویرگول و نقطه و سایر علامات دیده نمی‌شود.

ـ در شعری که تداوم دریافت و اندیشه و پیوند درونی اجزای شعر مورد توجه است کاربرد علامات نقطه‌گذاری به برون شعر قیدی می‌بخشد که با درون سیال آن مغایر است.

ـ اما با نارسایی‌های زبان فارسی [منظور خط فارسی است] در این مورد چه می‌کنید؟ مثلاً جایی که سؤال است باید علامت سؤال گذاشت و ...

www.SID.ir

Archive of SID

ـ اینکه نارسایی نیست. از ادات استفهام استفاده می‌کنم و به‌خصوص در چنین مواردی آوردن علامت سؤال نوعی حقنه‌کردن مطلب است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۷۴و۲۷۵).

شعر کهن فارسی نیز به نوعی این سخنان را تأیید می‌کند؛ زیرا در نسخه‌های کهن شعری عموماً با نشانه‌هایی مبنی بر تسهیل خوانش سروکار نداریم[۳]؛ اما بیشترِ شاعران معاصر، برای آنکه ساده‌تر مقصود خود را برسانند، از امکاناتی همچون نشانه‌های گوناگون نگارشی و ویرایشی نیز بهره می‌جویند.

روند بهره‌گیری شعرا از نشانه‌های نگارشی، اصولاً دو هدف را دنبال می‌کند:

الف ـ نشانه‌ها صرفاً برای تسهیل خوانش متن و برقراریِ ارتباطِ سریع‌تر و ساده‌تر با مخاطب به کار می‌روند. در این موارد، میان کاربرد این نشانه‌ها در شعر و نثر، تفاوت چشمگیری دیده نمی‌شود؛ مثلاً در شعر نیما یوشیج، تمامی نشانه‌ها دقیق و کامل به کار رفته است (شاید بتوان از حیث نشانه‌گذاری، شعر نیما را از زمرهٔ کامل‌ترین‌ها دانست) تا آنجا که حتی نقطهٔ پایان تمامی جملات خبریِ کامل، گذاشته شده است؛ سایر نشانه‌های نگارشی نیز در شعر نیما کامل و دقیق به کار رفته است:

بر پای بید سبز نشسته تمام روز،
افکنده سر فرود، چنان شاخه‌های بید،
بود از برای عشق دلازار خود بسوز،
هر کس صدای گریه‌اش از دور می‌شنید
ای عاشق فسرده! بخوان زیر بید سبز. (نیما یوشیج،۱۳۷۵: ۲۴۱)

وسواس نیما در به‌کار بردنِ این نشانه‌ها تا آنجاست که در مقدمهٔ شعرِ «خانهٔ سریویلی» می‌نویسد:

این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با **رعایتِ نقطه‌گذاری** و به حال طبیعی خوانده می‌شوند. همان‌طور که یک قطعهٔ نثر را می‌خوانند (نیما یوشیج،۱۳۷۵: ۲۴۳).

www.SID.ir

Archive of SID

این کاربردِ نثروارِ نشانه‌های نگارشی را در شعر بسیاری دیگر از شعرای معاصر نیز می‌توان دید. البته به‌کارگیریِ دقیق نشانه‌ها، به نوع و حال و هوای شعر نیز بستگیِ کامل دارد؛ مثلاً کاربردِ دقیقِ نشانه‌ها در مناظره‌ها و دیالوگ‌ها عموماً شایع‌تر است:

پروانه می‌پرسد ز برگِ گل:
«... کی مهلتِ دیدارمان زین بیش خواهد بود؟»
از دور دست برکه پاسخ می‌دهدشان
غوک:
« ... شاید در اوراقِ کتابی بسته
بر طاقِ اطاقی کهنه و متروک.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶: ۲۱۴)

ب ـ کاربردِ نشانه‌های نگارشی فقط برای تسهیل ارتباط نیست؛ بلکه خود بخشی از ساخت شعری است و دلالت معنایی یا دلالت بلاغی دارد. به عبارت دیگر، نشانه‌های نگارشی نه به عنوان ابزاری کمکی، بلکه همچون بخشی از کلام به کار می‌رود و وظیفهٔ انتقال پیام را به دوش دارد.آقای دکتر پاینده در مقالهٔ «تبلور مضمون شعر در شکل آن» کاربرد نشانه های سجاوندی را در شعرِ «دریا» سرودهٔ دکتر شفیعی کدکنی نشان داده‌اند (نگ.پاینده، ۱۳۸۲: ۲۱۵–۲۲۰).

سجاوندی و نشانه‌شناسی

از دیدگاه دیگری نیز می‌توان به مبحث سجاوندی در شعر پرداخت. در دیدگاههای نشانه‌شناختی، هیچ نشانه‌ای معنا ندارد مگر اینکه از پیش در میان افراد یک گروه، رمزگشایی شده باشد؛ به عبارت دیگر کُدهایی که پیش‌تر برای اعضای گروه رمزگشایی شده باشند، مخاطب را ـ به تعبیر استوارت هال ـ از «رمزگشاییِ منحرف» دور و به «خوانشِ ارجح» نزدیک می‌کنند(نگ.چندلر،۱۳۸۶: ۲۳۱و۲۳۲).

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌های سجاوندی نیز ـ اکنون پس از گذشت سالها ـ هریک مفهومی خاص دارند و در متونِ اطلاع‌رسانِ منثور برای تسهیل ارتباط به کار می‌روند. به زبان دیگر، این نشانه‌ها از پیش برای مخاطب رمزگشایی شده‌اند و او را به خوانشِ ارجح، رهنمون می‌شوند.

سجاوندی و تعلیق هنری

زبان شعری ـ به تعبیر صورتگرایان ـ زبانی است که در آن، همه چیز غریب‌سازی شده و هر دال به مدلولی خلاف آمدِ عادت ارجاع می‌دهد. منظور ما از اثر هنری اثری است که با تکنیک خاصی طراحی شده است (نگ. مقدادی،۱۳۷۸: ۳۴۶). نشانه‌های نگارشی نیز می‌توانند در فرایند غریب‌شدگی قرار گیرند و مفاهیمی متفاوت با جایگاهشان در نثر عرضه کنند. این کاربرد حتی در شکل و صورت شعر و ایجاد فضای بصری نیز می‌تواند مؤثر باشد:

آ–با– دا– ن– یا
(دو، ر، می، فا، سل، لا
حتی اگر که «حصر»
نشکسته باشد هنوز به فرمان پیشوا
و روبه شرق جاری باشند آبادنی ها
آب، همچنان آبادانی است– نه تهرانی–
و زیبا...) (آتشی،۱۷۶:۱۳۸۰)

یعنی نشانه‌های سجاوندی که در نثر، برای روشن‌کردنِ مفهوم و هدایت خواننده به خوانشِ ارجح به کار می‌رود ، در شعر گاهی درجهت تعلیق و تأخیرِ پیام استفاده می‌شود؛ به زبان دیگر «بستار»(close) (=پایان قطعی) را از شعر می‌گیرد و دست مخاطب را در درک و دریافت پیام باز می‌گذارد؛ یعنی مخاطب را در فرایند خوانش شعر، فعالانه مشارکت می‌دهد:

www.SID.ir

Archive of SID

آری، تو آنکه دل طلبد آنی.
اما
افسوس!
دیری است کان کبوتر خون آلود،
جویای برج گمشدهٔ جادو،
پرواز کرده است... (اخوان ثالث، آخر شاهنامه:۷۷)

سه نقطهٔ پایانِ بند، هر قطعیتی را از میان می‌برد و این ذهن خواننده است که باید در جهان تخیل شخصیِ خویش دریابد پرندهٔ خون‌آلود در پیِ یافتنِ برجِ گمشدهٔ جادو به نتیجه می‌رسد یا خیر. در این گونه خوانش، خواننده به اندازهٔ پدیدآورندهٔ شعر، خلاقانه عمل می‌کند و به اندازهٔ او در روند آفرینش شعری دخیل است:

می‌رود نعره زنان. وین بانگ باز از دور می‌آید:
ـ «آی آدمها» ...
و صدای باد هردم دلگزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آبهای دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
ـ «آی آدمها»... (نیما یوشیج،۱۳۷۵: ۳۰۲)

سه نقطه‌های پایانی پس از فریادِ «آی آدمها» هم بر تداوم صوت (فریاد دادخواهی)دلالت می‌کند و هم به لحاظ بصری تکثیرِ سلولهای فریاد را در باد نشان می‌دهد؛ چنان‌که گویی هر مولکول از این صوت همراه باد در فضا منتشر می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

سجاوندی و نقش بینامتنی

گاه با گذاشتن نشانهٔ سه نقطه، روند آفرینش شعری اصلاً به خواننـده محـول مـی‌شـود و دیگر اوست که باید بقیهٔ شعر را بسراید:

هنوز
آبهایی هستند که جاری‌اند
و توفانهایی که ...
مگر
تا پلک‌زدن شب
و تا آمدن صبح
چند خمیازه
مانده است؟
هنوز
آبهایی هستند
که از آسیاب نیفتاده‌اند
و توفانهایی که از توان
و مشتهایی که از خشم
و خشمهایی که از شور
مگر ... (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۶۱و۶۲)

«مگر ...» در ذهن و تخیل خواننده ادامه می‌یابد و هر خواننده با پس‌زمینه‌های ذهنـیِ خویش، جای خالیِ شعر را پر می‌کند. این فرایند سـبب مـی‌شـود مخاطـب از یکـسو از خوانش شعر لذت ببرد و از سوی دیگر از سرایش آن. سفیدنویسیِ مورد نظر آیزر[۴] – کـه منجر به ابهام معنا و ادامه یافتن آن در ذهن خواننده مـی شـود– نیـز نمونـه‌ای دیگـر از تعلیق هنری و نقش بینامتنی است:

www.SID.ir

Archive of SID

یک عده آن حقیقت روشن را می‌گویند
یک عده آن حقیقت ناگفته را می‌گویند
من آن حقیقت ناگفتنی را می‌گویم
این را: (براهنی،۱۳۷۴)

دو نقطهٔ پایانی، عبارت ناگفته‌ای را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و سبب همدلی خواننده با پدیدآورنده یا مشارکت خواننده در فرایند آفرینش می‌شود.

باور نمی‌کنید که حتی هنوز هم،
در شرق آفتاب نخستین دمیده است؟
و برق آن نگاه نوازنده،
در بند بندِ جان من آواز زندگی است؟
باور نمی‌کنید که...؟! (مصدق،۱۳۷۸: ۲۱۰)

نشانه‌های این‌چنینی نه فقط در پایانِ بندهای شعری، که در آغاز آنها نیز می‌تواند سبب تعلیق شود؛ به شیوه‌ای که گویی پیامِ بر زبان نیامده‌ای با نخی نامرئی به مخاطب متصل می‌شود:

... یادم آمد، هان،
داشتم می‌گفتم: آن شب نیز
سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد.
و چه سرمایی، چه سرمایی! (اخوان ثالث، در حیاط کوچک پاییز در زندان:۶۳)

سه نقطهٔ ابتدای بند، خواننده را در ذهنِ راوی شریک می‌کند؛ گویی همراه او مشغول سیاحت در خاطرات است. نمونهٔ دیگر از سه نقطهٔ آغازینِ شعر:

www.SID.ir

Archive of SID

... اما
اعجاز ما همین است:
ما عشق را به مدرسه بردیم
در امتداد راهرویی کوتاه
در آن کتابخانهٔ کوچک
تا باز این کتاب قدیمی را
که از کتابخانه امانت گرفته‌ایم
ـ یعنی همین کتاب اشارات را ـ
با هم یکی دو لحظه بخوانیم (امین‌پور،۱۳۸۶: ۱۰)

سه نقطهٔ آغازین- خصوصاً که قبل از کلمهٔ «اما» آمده‌است ـ ادامهٔ بحث را نشان می‌دهد؛ بحثی که بخش ابتدایی آن چون مکالمه‌ای ناشنیدنی میان ذهن شاعر و خواننده رد و بدل شده‌است و اکنون در ادامه، شاعر استثنایی برای موضوع مورد بحث می‌آورد: «... اما/ اعجاز ما همین است»؛ چنانکه گویی شاعر درحال تبرئه کردن خویش است.

سجاوندی و موسیقی

گاه سه نقطه‌ها در میانهٔ واژه‌ها، وزن درونی و موسیقیِ پنهانی به مخاطب القا می‌کنند که دریافت پیام را لذت‌بخش و مؤثر می‌کند؛ به بیان دیگر نشانه‌های سجاوندی (معمولاً سه نقطه) به ایجاد فاصله در هجاها و سکوت موسیقایی کمک می‌کند و موجب می‌شود نغمه‌ای آشنا با رفتن به ریتمی دیگر، نغمهٔ دیگری را القا کند.

گوش کن
به نُت‌هایی که پشت پنجره‌ات می‌خورند: با ... را...
باران باش
کسی به باران عادت نمی‌کند
هربار که بیاید

www.SID.ir

Archive of SID

خیس می‌شوی. (عبدالملکیان، ۱۳۸۵: ۳۸)

نمونه‌ای دیگر:

در خوابهای «مارکوپولو»
تا
در زیر طاق ابروی قوبلای [ص۵۶]
در جشن شانگهای!
کو آن عروس خفتهٔ دریای سبز چین
کو... کو...
ری ... را...
را... ری... (حقوقی،۱۳۷۶: ۵۶و۵۷)

تعلیق، گاهی نیز برای جلوگیری از به‌زبان‌آوردنِ حکایتی است که گوینده و مخاطب، هردو به عهدِ ذهنی با آن آشنا و مأنوسند:

خدا نمی‌دانست؟
که آن دو ساقهٔ ریواس...

کدام فصل
کدام برگ
کجای صفحهٔ چندم؟
نیست
نیست
نیست
حتی یک ورق

www.SID.ir

Archive of SID

برای حکم شرعی عشق
آه ای رساله‌های قطور!

خدا که می‌دانست
که آن دو ساقهٔ ریواس ... (بهرامی،۱۳۸۴: ۳۴و۳۵)

ماجرای خلقت بشر از دو ساقهٔ به هم پیچیدهٔ ریواس، حکایت مألوفِ ذهنِ شاعر و خواننده است؛ از این رو نیازی نیست ماجرا به تمامی بازگفته شود؛ مخاطب می‌داند مقصود شاعر چیست. نشانهٔ سه نقطه، بیان‌کنندهٔ انباشته‌های ذهنی مشترکِ شاعر و خواننده است و به نوعی موجب ایجاد صمیمیت نیز می‌شود. این همان نکته‌ای است که در دیدگاههای نقد ادبی از آن به «بینامتنیت» تعبیر می‌شود؛ یعنی هرگفتار (= متن) همواره با گفتارهای دیگر در ارتباط و با آن در حال گفتگوست، به بیان دیگر، هر متن، بینشی خاص از جهان را به نمایش می‌گذارد که با سایر بینشها متفاوت است و این تفاوت سبب گفتگو و تعامل میان دو اندیشه ـ که هریک در نوع خود یک متن است ـ می‌شود (نگ. تودوروف،۱۳۷۷: فصل پنجم). نشانهٔ سه نقطه موجب می‌شود دیالوگی ناشنیدنی میان ذهن شاعر و خواننده درگیرد و تداعیهای متوالی‌ای ـ که ممکن است دقیقاً مشابه نیز نباشند ـ در ذهن هریک اتفاق افتد. این تعامل هم لذت‌بخش است و هم دامنهٔ آن از یک مکالمهٔ عادی با ذکر جزئیات، بیشتر است.

سجاوندی و شعر تصویری

شکلِ نشانه‌های نگارشی، خود به لحاظ بصری القا کنندهٔ پیام یا مفهومی تواند بود؛ مثلاً:

باران ! باران ! دوباره باران ! باران !
باران ! باران ! ستاره باران ! باران !
ای کاش تمام شعرها حرف تو بود:
باران ! باران ! بهار! باران ! باران ! (امین‌پور،۱۳۸۶: ۸۹)

www.SID.ir

Archive of SID

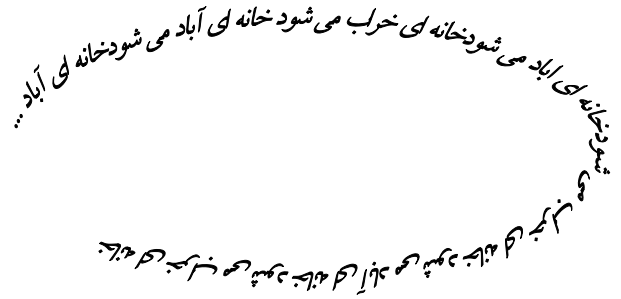
چنان‌که دیده می‌شود، نشانهٔ عاطفی (!) دقیقاً قطرهٔ باران در حال بارش را تداعی می‌کند و تکرار آن در شعر فوق، به لحاظ بصری نیز تصویر باران را در ذهن خواننده تقویت می‌نماید.

نمونهٔ ذیل نیز تداعی‌کنندهٔ قطرات باران و در عین حال استمرار تمناست:

می‌تابد آفتاب
گل در میان برکه
فریاد می‌زند:
– از تشنگی هلاک شدم، آب.. آب.. آب... (صلاحی،۱۳۸۶: ۱۱۴).

سجاوندی و آغاز و پایان شاعرانه

شاعران معاصر، گاه از سجاوندیِ عبارتهای شعری، صرفاً برای تشویقِ مخاطب به تفکر و تأمل بهره می‌برند. در این حالت، نشانهٔ پایانِ عبارت، نه نشانهٔ اتمام، که برعکس، نشانهٔ تکرار و تداوم است؛ مثلاً در شعر دیداری – تصویری "خراب آباد " از راکعی:



سرکارمان گذاشته اند
دراین خراب آباد...
(راکعی،۱۳۸۵: ۷۹)

نمونهٔ دیگر:

درها و قفلهای بسته تو را ...

www.SID.ir

Archive of SID

شعری که خوانده‌ای نه
سطرهای مانده تو را زنده می‌کند
گوش کن: (عبدالملکیان،۱۳۸۷: ۳۶).

شعر با عبارتِ «گوش کن: » به پایان می‌رسد؛ یعنی با اتمام شعر، تازه رسالت خواننده که شنیدن و درک کردن است آغاز می‌شود. دو نقطهٔ بیانی، مخاطب را به انجام دادن این مسؤلیت تحریض می‌کند.

سجاوندی و تقویت جنبهٔ روایی شعر

از مهم‌ترین کاربردهای نشانه‌های سجاوندی در شعرمعاصر، تبلورِ نمایش‌گونگی شعر است؛ بدین معنا که نشانه‌ها سبب می‌شوند شعر از یک متن صرفاً خواندنی به متنی تبدیل شود که قابلیت روایت شدن (و به تبع آن قابلیت اجراشدن) دارد.

> نیما یوشیج – بنیانگذار شعر نو فارسی– در شیوهٔ بیان برای ابلاغ مقاصد و اغراض شعرش معتقد به جست و جو و ارائهٔ تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود بود نه خبر دادن و به صراحت گفتن. نیما ابلاغ ذهنیات را به صورت خبر، کافی و وافی به مقصود نمی‌داند، بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن تصاویر عینی و جلوه‌های مادی رابط بین تأمل و خیالات گوینده و تأثر و پذیرش شنونده می‌داند (اخوان ثالث،۱۳۶۹: ۳۰۱) و یکی از علل مهم جداسازی شعر از موسیقی سنتی و تطابق آن با نمایشنامه و دکلمه همین مسئله است(ثروت،۱۳۷۷: ۶۹):

«زندگانی شعله می‌خواهد»، صدا سر داد
عمو نوروز،

www.SID.ir

Archive of SID

شعله‌ها را هیمه باید روشنی‌افروز.
کودکانم، داستان ما ز آرش بود.
او به جان خدمتگزار باغ آتش بود.
روزگاری بود؛
روزگار تلخ و تاری بود.
[...][5]
انجمن‌ها کرد دشمن:
رایزن‌ها گرد هم آورد دشمن؛
تا، به تدبیری که در ناپاک‌دل دارند، هم به دست ما شکست ما براندیشند،
[...]
وین خبر را هر دهانی زیرگوشی بازگو می‌کرد:
"آخرین فرمان،
آخرین تحقیر...
مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان!
گر به نزدیکی فرود آید،
خانه‌هامان تنگ،
آرزومان کور...
ور بپرد دور،
تا کجا؟ ...، تا چند؟...
آه!... کو بازوی پولادین و کو سرپنجهٔ ایمان؟"

(کسرایی،۱۳۸۷: ۷۱-۷۴)

در نمونهٔ فوق، دو راوی حضور دارد؛ راویِ نخست، موقعیت صحنه را برای خواننده/تماشاگر تبیین می‌کند: عمونوروز در حالی‌که در کنار شعله‌های آتش نشسته است، داستانی را برای کودکانش حکایت می‌کند. (صدا سر داد عمو نوروز/ کودکانم،

www.SID.ir

Archive of SID

داستان ما ز آرش بود...). راوی دوم، خودِ عمونوروز است کـه داسـتانِ آرشِ کمـانگیر را روایت می‌کند. کاربرد نشانه‌های سجاوندی در این شعر به گونه‌ای اسـت کـه شـعر را در ذهن خواننده مجسم می‌کند؛ چنان‌که گویی می‌تواند تک‌تک صحنه‌هـا را در پـیش چـشم خویش ببیند.

به خدمت‌گرفتنِ نشانه‌های سجاوندی برای نمایشی‌کردنِ شعر، دستورهای صـحنه[۶] را نیز در بر می‌گیرد؛ یعنی برای اینکه صحنه بهتر در ذهن خواننده/ تماشـاگر شـکل بگیـرد، شاعر جزئیات اجراییِ شعر/نمایش را نیز در اختیار او قرار می دهد؛ مثلاً:

با آوازی یک‌دست
یک‌دست
دنبالهٔ چوبینِ بار
در قفایش
خطی سنگین و مرتعش
بر خاک می‌کشید.

« ـ تاج خاری بر سرش بگذارید!»

و آوازِ درازِ دنبالهٔ بار
در هذیانِ دردش
یک‌دست
رشته‌ای آتشین
می‌رشت.

« ـ شتاب کن ناصری، شتاب کن!» [ص ۶۱۲]

www.SID.ir

Archive of SID

از رحمی که در جان خویش یافت
سبک شد
و چونان قویی مغرور
در زلالیِ خویشتن نگریست

« **ـ تازیانه‌اش بزنید!**» (شاملو،۱۳۸۴: ۶۱۲و۶۱۳)

«تاج خاری بر سرش بگذارید»، «شتاب کن» و «تازیانه‌اش بزنید» دستورهای صحنه هستند که به خواننده کمک می‌کنند دقیقاً در موقعیت صحنه قرار بگیرد و بتواند فضای شعر/ نمایش را بهتر دریابد. این سطرها در متنِ اصل کتاب نیز با حروف سیاه و درشت نوشته شده‌است و تأکید شاعر را بر آنها نشان می‌دهد. امکانات حروف‌چینی و صفحه‌آرایی نیز می‌تواند دستمایه‌ای برای برجسته‌سازی باشد که در این مقال نمی‌گنجد(با نگاهی دیگر، عبارتهایی که ضخیم نوشته شده است، ممکن است صدای دیگری باشد که از گروه تماشاییان سر داده می‌شود؛ با این چنین فرضی، کاربرد نشانهٔ – نقل قول و برجسته شدنِ آن، از قاعدهٔ نگارشیِ دستور صحنه تبعیت می‌کند).

می‌توان گفت شاعر همچنان‌که در زبان نوآوری می‌کند تا زبان عادی را به زبان ادبی تبدیل سازد، در کاربرد نشانه‌ها نیز نوآوری می‌کند تا به کمک آنها فضای تصویری و نمایشی بیشتری به شعر خود ببخشد. در این موارد معمولاً شاعر، منظور خود را از به کار بردنِ آن نشانهٔ خاص، توضیح می‌دهد؛ مثلاً شاملو در حاشیهٔ شعرِ «در آستانه» نوشته است: «جملات درون گیومه چنان بیان می‌شود که دور شدنِ گوینده را القا کند» (شاملو،۱۳۸۴: ۱۰۸۴). این توضیح، دو نکته را به‌روشنی نشان می‌دهد: نخست اینکه شاعر از این شعر، دقیقاً تصویری نمایش‌گونه در ذهن دارد؛ چنان‌که گویی مقدمات اجرای آن را بر صحنه فراهم می‌کند (دستور صحنه)؛ دودیگر آنکه گیومه را در مفهومی تازه به کار می‌گیرد که مألوف نیست و لذا ناگزیر می‌شود آن را توضیح دهد:

گذارت از آستانهٔ ناگزیر

www.SID.ir

Archive of SID

فروچکیدنِ قطرهٔ قطرانی است در نامتناهیِ ظلمات:

« ـ دریغا
ای کاش ای کاش
قضاوتی قضاوتی قضاوتی
در کار درکار درکار
می‌بود!» ـ

شاید اگرت توان شنفتن بود
پژواکِ آوازِ فروچکیدنِ خود را در تالارِ خاموشِ کهکشانهای بی‌خورشید ـ
چون هُرّستِ آوارِ دریغ
می‌شنیدی:
« ـ کاش‌کی کاش‌کی
داوری داوری داوری
درکار درکار درکار درکار...» (شاملو،۱۳۸۴: ۹۷۲)

به نظر می‌رسد شعرهای روایی، قابلیت نمایشی‌شدنِ بیشتری دارند؛ زیرا راوی با توصیفات خود از زمان، مکان و شخصیت‌ها، فضا را برای خواننده ملموس‌تر می‌کند و در این بین نشانه‌های سجاوندی نیز به ایجاد فضای نمایشی یاری می‌رساند. شعر روایی «مرد و مرکب» از بهترین نمونه‌های شعر نمایشی است:

... گفت راوی: راه از آیند و روند آسود.
گردها خوابید.
روز رفت و شب فراز آمد.
گوهرآجین کبود پیر باز آمد.
[...]
در کنار دشت، گامی چند دور از آن نوار رنگ فرسوده،

www.SID.ir

Archive of SID

سودهٔ پوده،
در فضای خیمه‌ای چون سینهٔ من تنگ
(اندرو آویخته مثل دلم فانوس دوداندودی از دیرک
با فروغی چون دروغی که‌ش نخواهد کرد باور، هیچ
قصه‌باره ساده دل کودک)
در پریشان بوم گرداگرد خود گم، پاره پوره تنگ هم دو
[بستر افتاده است،
بستر دو مرد.
سرد. (اخوان ثالث، از این اوستا:۲۶تا۳۹)

سجاوندی و بدل بلاغی

کاربرد نشانه‌های سجاوندی در شعر معاصر از جنبه‌های بلاغی نیز در خور تأمل است. گسترده‌ترین شکل این کاربرد، تبلور بدل بلاغی و هنری است. در این شگرد، تشبیه را با حذف ادات تشبیه به صورت بدل می‌آورند و گویی برای تصویرسازی و آشنایی‌زدایی، امر مألوفی را دوباره از اول تعریف یا نامگذاری می‌کنند (نگ.شمیسا،۱۳۸۳: ۱۰۳)؛ مثلاً:

و شعرهای من،
ـ این برکهٔ زلال ـ
تصویر پرشکوه تو را،
در بر گرفته است. (مصدق،۱۳۷۸: ۱۸۹)

«برکهٔ زلال» بدل بلاغی برای« شعرهای من» است؛ یا گویی نام تازهٔ آن است. مثال دیگر:

هنگام که دلت

www.SID.ir

Archive of SID

ـ آن موزهٔ عتیق عطش ـ را
به جرعه‌ای
لاجرعه و گوارا
تهدید می‌کردند (حسینی،۱۳۷۵: ۷۵)

در تعبیر شاعرانه، «موزهٔ عتیق عطش»، نام دیگر «دل» است. نمونه‌ای دیگر:

باش تا نفرین دوزخ از تو چه سازد،
که مادران سیاه‌پوش
ـ داغ‌دارانِ زیباترین فرزندانِ آفتاب و باد ـ
هنوز از سجاده‌ها
سر بر نگرفته‌اند! (شاملو،۱۳۸۴: ۸۱۹)

سجاوندی و قالبهای غیر نیمایی

هرچند نشانه‌های سجاوندی در شعرهای نو (اعم از اسلوب نیمایی، سپید و...) بیشتر و بهتر نشسته و جا افتاده است، گاه در قالبهای سنتیِ شعر معاصر نیز با نشانه‌گذاری مواجهیم:

آمد نشست خنده‌کنان روبه‌روی من وا شد هزار پنجره بر گفتگوی من
گفتم من از...؛ برید کلام مرا و رفت دیدم نهاده آینه‌ای روبه‌روی من
(حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۱۵)

■

فرصت گذشت و حرف دلم ناتمام ماند نفرین و آفرین و دعا در گلو شکست
تا آمدم که با تو خداحافظی کنم بغضم امان نداد و خدا... در گلو شکست
(امین‌پور، ۱۳۷۵: ۷۸)

www.SID.ir

Archive of SID

ادب پژوهی
شمارهٔ پنجم، تابستان و پاییز۱۳۸۷

سجاوندی و بلاغت تصویر

گاه، هدف عمده از به کارگیریِ نشانه‌ها، تصویری کردن شعر است و دو هدف را دنبال می‌کند: تقویت القای پیام و تفنن. تفنن در صورت شعر، در شعر کهن نیز به شیوه‌های گوناگون به‌کار می‌رفته است؛ مانند شعرهای مشجّر (که به شکل درخت نوشته می‌شد) و شعرهای مطیّر (که به شکل پرنده نوشته می‌شد) و... . شاید بتوان شعر «کانکریت» در شعر معاصر را روند طبیعیِ تکامل همین تفنن‌گرایی در شعر دانست (نگ. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). البته در شعر امروز، بعضاً این تفنن‌ها سبب تقویت پیام‌رسانی می‌شود؛ مثلاً در شعرِ « هویت جاری» سرودهٔ شفیعی کدکنی شکل مرغانِ ماهی‌خوار در حال پرواز در شعر، تصویر شده است(در این نمونه، از اعداد برای تصویری شدنِ شعر استفاده شده و نه از نشانه‌های سجاوندی):

۷۷ و
۷ و
فراوان ۷
در انتشار هندسی خویش
بر موج‌ها هجوم می‌آرند (عباسی،۱۳۷۸: ۳۶۴)

نمونهٔ دیگر:

از رفتنت دهان همه باز...
انگار گفته بودند:
پرواز!
پر واز! (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۹)

www.SID.ir

Archive of SID

سه‌نقطهٔ پس از عبارتِ «دهان همه باز» دقیقاً دهانِ باز را تداعی می‌کند و نشانهٔ عاطفی در سطور بعدی پرِ باز برای پرواز را ثبت و تأکید می‌کند؛ ضمن آنکه تکرار مصوت بلند a القاگر این مفهوم تواند بود.

گاهی نیز ، به‌کارگیری نشانه‌ها موجد سبک فردی است؛ مثلاً در شعرهای پرویز اسلام‌پور:

بر موج تیره مچ می‌گشایی
↓
سینه‌ات گشاده باد
ابلق بی مهره پشت
و تپیدن ده آه
متن رگی خاکستری / و
آتش انگشتهای لاغر شده ـ . (نگ. شمس لنگرودی، ۱۳۸۴، ج۳ : ۵۶۳)

چنان‌که دیده می‌شود تکرار فلش‌ها و ممیزها، سبکی ایجاد می‌کند که به هرحال با کاربرد عادی آن متفاوت است.

گاهی نیز در شعر معاصر نه فقط از نشانه‌ها استفاده می‌شود، بلکه در موقعیتهای مختلف از نشانه‌ها یاد می‌شود؛ یعنی نه فقط شکل نشانه‌ای آنها، که نام آنها نیز در شعر، ذکر و سبب تأکید و تقویت مفهوم آن می‌شود:

چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟ زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟
اگرچه پرسش بی‌پاسخی است، می‌پرسم: چرا همیشه چنان و چرا همیشه چنین؟[...]
چرا در آخر هر جمله‌ای که می‌گویم تو ای نشانهٔ پرسش نشسته‌ای به کمین؟
(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۵۳ و۵۴)

شاعر از نشانهٔ پرسش، پرسشی دارد: چرا در پایان تمام عبارتها به کمین نشسته‌ای؟ این پرسش، پرسشی بلاغی است و ابهام شاعر را از حوادث دور و برش به هنری‌ترین شکل ممکن، نشان می‌دهد. نمونهٔ دیگر:

www.SID.ir

Archive of SID

این روزها که می‌گذرد
شادم
زیرا
یک سطر درمیان
آزادم
و می‌توانم
هر طور و هرکجا که دلم خواست
جولان دهم
ـ در بین این دو خط ـ
(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۶)

دو نیم‌خطی که جمله را (و گسترهٔ جولان شاعر را) محدود و محصور می‌کنند، هم به علامت و هم به لفظ به‌کاررفته‌اند و به این شکل بر حصاری که ایجاد کرده‌اند، تأکید شده است.

سجاوندی و تأکید بلاغی

گاه نشانه‌های سجاوندی، سبب تأکید بر مبتدا یا خبر و تقویت پیامِ آن می‌شوند. تقدم و تأخر هر بخش از عبارت ـ به تعبیر هلیدی ـ سبب تقویت پیش‌آیند یا پس‌آیند می‌شود(نگ.مهاجر و نبوی،۱۳۷۶: ۵۹ و ۶۰) که خود هنری بلاغی محسوب می‌شود:

دهانت
ـ اگرچه خسته و خاموش ـ
رسول اولولعزم تمام گفتنی‌هاست
و لبخندت ـ اگرچه تازیانه خورده و مطرود ـ
امامِ تمام شکفتنی‌ها! (حسینی، در ملکوت سکوت:۱۴)

عبارت معترضهٔ «اگرچه خسته و خاموش» درواقع صفت دهان است: «دهانِ خسته و خاموشت» اما به این شکل، بر مبتدا (دهان) تأکید شده است. در عبارت بعدی نیز «اگرچه

www.SID.ir

Archive of SID

تازیانه خورده و مطرود» صفتِ لبخند است: «لبخند تازیانه خورده و مطرودت» که مبتدا به این شکل برجسته شده است. نمونهٔ دیگر:

فولادی بود
خشک و بی‌روح ـ فقیرِ جان و تبسم! ـ
و منت‌کشِ دستهای زمخت صیقلی! (حسینی، از شرابه‌های روسری مادرم:۵۸)

نشانه‌های متعدد و متنوع دیگری نیز گاه و بیگاه در شعرهای معاصر به کار می‌روند که مفهوم آنها به‌درستی دانسته نیست؛ شاید به این دلیل که این نشانه‌ها در مواضعی نامأنوس گذاشته می‌شوند و شاعر نیز هیچ توضیحی دربارهٔ آنها نمی‌دهد و بدیهی است هر رمز تازه برای مفهوم شدن باید رمزگشایی گردد. از جملهٔ این نشانه‌هاست:

شب بود.
پاییز بود و سوز سحرگاهان بود.
من بودم و سکوتِ خیابان بود
و روح،
ـ روحِ سادهٔ معصومی؛ [ص۱۴۰]
که آخرین دم از نفسش را؛
در صولتِ سپیده دمان زد.
و هیچ کس،
بر مرگِ این شهید،
ـ که من باشم ـ
یک قطره هم سرشک نیفشاند
جز من که بهت،
ـ حتی ...
ـ حال این سخن نگفته بماند؛

www.SID.ir

Archive of SID

ـ بهتر (مصدق،۱۳۷۸: ۱۴۰و۱۴۱)

به‌راستی چه توجیهی برای نیم‌خط‌های قبل از «حتی»، «حال این سخن...» و «بهتر» وجود دارد؟ چرا شاعر در هیچ حاشیه‌ای آنها را رمزگشایی نکرده است؟ آیا بناست هر خواننده تعبیر خاص خود را از این نشانه‌ها داشته باشد؟ چه تعبیری؟

به هر روی در میان این‌همه شرح و تفسیر و بررسیهای ادبی که در باب شعرهای معاصر نوشته شده، به نشانه‌های سجاوندی مستقلاً پرداخته نشده است؛ گویی در نظر شارحان، نشانه‌های سجاوندی در تکامل شعر و تقویت فرم آن، نقشی به عهده نداشته است.

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد برمی‌آید که سجاوندی علاوه بر کاربرد رایج خود در نثر– که کمک به فهم آسان‌تر و دقیق‌تر متن است– در شعر نیز کاربرد دارد؛ با این تفاوت که کاربرد شعری سجاوندی از اصول و قواعد نشانه‌گذاری نثر پیروی نمی‌کند و معانی خاصی (همچون تعلیق، روایت گونگی و...) را القا می‌نماید. خلاقیت هنری در شعر، موجب تنوع و تعدد کارکرد نشانه‌های سجاوندی در شعر می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

پی‌نوشت

۱ – ابونصر فراهی، صاحب نصاب الصبیان، مخترع نشانه‌های وقف را شیخ ابـوجعفر سجاوندی می‌داند(فراهی،۱۳۶۱: ۵۵). (سجاوند، از محله‌های غزنین بوده است). و از این رو، این نشانه‌ها به نام پدیدآورندهٔ آنها به «سجاوندی» مشهور شده‌اند. در فرهنگ فارسـی دکتر محمد معین، نام پدید آورندهٔ کتاب «الوقف و الابتداء»، ابوالفضل محمد بـن ابویزیـد طیفور غزنوی ثبت شده است که از دانشمندان علم قرائت در قرن ششم هجـری بـوده و کتاب مذکور را در شرح موارد وقف در قرآن کـریم نوشـته اسـت. کتـاب « المـوجز» در شرح بعض انواع وقف نیز از اوست (معین، اعلام، ذیل سجاوندی).

۲– « علامتهای نشانه‌گذاری، در درجهٔ نخست برای رفع ابهام و بـرای روان خوانـده شدن نوشته، وضع شده‌اند.[...] در شعر نیز نشانه‌گذاری در حدی که از اشـتباه جلـوگیری کند و به درست‌خواندن شعر کمک کند، لازم است» (غلامحسین‌زاده،۱۳۷۹: ۳۳).

۳ – «نسخه‌نویسان و کاتبان گذشته، از نشانه‌های دایره‌گونـه و ویرگـول‌ماننـد بـرای جداکردن مصراعها و یا نشان‌دادن پایان فصل و باب و امثال آن استفاده می‌کرده‌اند؛ ولیکن مجموعه نشانه‌هایی را که امروز، اهل فن به نقطه‌گذاری عبارت می‌کنند، بـه نـزد فارسـی زبانانِ گذشـته ـ اعـم از اهـل فـضل و دانـش و کاتبـان ـ شـناخته نبـوده اسـت» (مایـل هروی،۱۳۶۹: ۳۳۶).

۴ – «آیزر کتابی موسوم به فعل قرائـت (The act of reading) دارد کـه در سـال ۱۹۷۸م. نوشته است. در این کتاب می‌گوید قرائت، روند پویایی از پیش‌بینی‌ها، ناامیـدی، گذشته آگاهی، بازسازی و رضایت است. در متن، فاصله‌ها، ناهمواریها و مبهمات و امثال این امور است که خواننده باید با تجربه‌ها و جهان‌بینی‌ها و با آنچه در خود متن اسـت آن فاصله‌ها را پر کند و آن ناهمواری‌ها را صاف نماید» (شمیسا،۱۳۸۵: ۳۲۹).

۵ – [...] نشانهٔ حذف بخشهایی از شعر است و طبعاً در اصل شعر وجود ندارد.

۶ – دستور صحنه (Didascalies) اطلاعاتی راجع به زمان، مکان، لحن، حرکـات، وسایل یا نام شخصیت‌هاست که نمایشنامه‌نویس برای هدایت کارگردان یـا بـازیگران (و

www.SID.ir

Archive of SID

حتی خوانندگان متن نمایشنامه) در متن می‌گنجاند. این‌گونه توضیحات، نقشی دوگانه دارند:الف) شامل دستورالعملهای نویسنده خطاب به کارگردان، صحنه‌آرا و بازیگران؛ ب) تکیه‌گاهی برای خوانندهٔ نمایشنامه که در تصور خود، یک صحنه، مکانی در دنیا یا هر دو با هم را مجسم می‌کند. ... دستور صحنه نه در وجه اخباری، که در وجه امری است؛ مثلاً اگر نوشته شود «یک میز و دو صندلی» منظور این نیست که این وسایل «روی صحنه وجود دارد» ؛ بلکه هدف این است که «آنها را روی صحنه بگذارید» یا «آنها را مجسم نمایید» (شاهین و قویمی،۱۳۸۳: ذیلِ دستورِ صحنه).

فهرست منابع

اخوان ثالث، مهدی (م. امید.) (۲۵۳۶) **آخر شاهنامه**، تهران، مروارید.

ـــــــــــــــــــــ (۲۵۳۶) **از این اوستا**، تهران، مروارید.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۶۹) **بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج**، تهران، انتشارات بزرگمهر.

ـــــــــــــــــــــ (بی تا) **در حیاط کوچک پاییز در زندان** ، تهران، توس.

امین‌پور، قیصر (۱۳۷۵) **آیینه‌های ناگهان**، تهران، افق.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶) **دستور زبان عشق**، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۷۴) **خطاب به پروانه‌ها**، تهران، نشر مرکز .

بهرامی، راضیه (۱۳۸۴) **نقل‌های کوچک رنگی**، تهران، دفتر شعر جوان.

پاینده، حسین(۱۳۸۲) «**تبلور مضمون شعر در شکل آن: نقدی فرمالیستی بر شعر دریا سرودهٔ شفیعی کدکنی**»، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، تهران، روزنگار، ص۲۱۵-۲۲۰.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.

www.SID.ir

Archive of SID

ثروت ، منصور(۱۳۷۷) **نظریهٔ ادبی نیما**، تهران ، انتشارات پایا.

چندلر، دانیل (۱۳۸۶) **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران، سورهٔ مهر.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۲) **رنگ از رخ تمام قلم‌ها پریده است**، تهران، روزگار.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳) **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران، نشر ثالث.

حسینی، سید حسن (۱۳۸۵) **از شرابه‌های روسری مادرم** ، تهران، انجمن شاعران ایران.

ـــــــــــــ (۱۳۸۵) **در ملکوت سکوت**، تهران، انجمن شاعران ایران.

ـــــــــــــ (۱۳۸۶) **سفرنامهٔ گردباد**، تهران، انجمن شاعران ایران.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵) **گنجشک و جبرائیل**، تهران، افق.

حقوقی، محمد (۱۳۷۶) **از بامداد نقره و خاکستر**، تهران، فکر روز.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۷) **ذهن و زبان حافظ**،تهران، نشر نو.

راکعی، فاطمه (۱۳۸۵) **ناخنکی به زنانگی**، تهران، اطلاعات.

سپهری، سهراب (۱۳۷۰) **هشت کتاب**، تهران، طهوری.

شاملو، احمد (۱۳۸۴) **مجموعهٔ آثار: دفتر یکم، شعرها**، تهران، نگاه.

شاهین، شهناز و مهوش قویمی (۱۳۸۳) **فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر**، انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) **هزارهٔ دوم آهوی کوهی**، تهران، سخن.

شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۴) **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ۴ جلد، تهران، مرکز.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) **نقد ادبی**، تهران، میترا.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳) **نگاهی تازه به بدیع**، تهران، میترا.

صلاحی، عمران (۱۳۸۶)**گزینهٔ اشعار طنزآمیز**، تهران، مروارید.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۷۸) **سفرنامهٔ باران: نقد و تحلیل اشعار دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی**، تهران، روزگار.

www.SID.ir

Archive of SID

عبدالملکیان، گرّوس (۱۳۸۵) **پرندهٔ پنهان**، تهران، دفتر شعر جوان.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۷) **رنگ‌های رفتهٔ دنیا** ، تهران: آهنگ دیگر.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین (۱۳۷۹) **راهنمای ویرایش**، تهران، سمت.

فراهی، ابونصر (۱۳۶۱) **نصاب‌الصبیان**، به اهتمام دکتر محمدجواد مشکور، [بی جا]، اشرفی.

فرخزاد، فروغ (آپریل ۱۹۹۸ _فروردین ۱۳۶۸) **مجموعهٔ اشعار**، آلمان غربی، انتشارات نوید.

کسرایی، سیاوش (۱۳۸۷) **از خون سیاوش**، تهران، سخن.

مایل هروی، نجیب (۱۳۶۹) **نقد و تصحیح متون : مراحل نسخه‌شناسی و شیوه‌های تصحیح نسخه‌های خطی فارسی**، مشهد، آستان قدس رضوی.

محمدی‌فر، محمدرضا (۱۳۸۱) **شیوه‌نامهٔ ویرایش**، ج۵: نقطه‌گذاری، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

محمودی، سهیل(۱۳۸۷) **سپید، غزل، ترانه** ، تهران، انجمن شاعران ایران.

مصدق، حمید (۱۳۷۸) **...تا رهایی : منظومه‌ها، شعرها**، تهران، زریاب.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران، فکر روز.

مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶) **به سوی زبان‌شناسی شعر: ره‌یافتی نقش‌گرا**، تهران، مرکز.

یوشیج، نیما (۱۳۷۵) **مجموعهٔ کامل اشعار: فارسی و طبری**، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.

www.SID.ir