

واژگان کلیدی

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

کاربرد تصویری - بلاغی سجاوندی در شعر معاصر فارسی

دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده*

استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

دکتر مریم شریف‌نسب**

استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده

در روند تکاملی شعر در دوره معاصر، علاوه بر کاربرد ویژه اوزان عروضی و ایجاد انسجام نسبی در بندهای شعر، برای تقویت فرم و ویژه و رسیدن به ساختار، شاعران در عین توجه به امکانات بلاغی جدید، از ظرفیتهای نگارشی هم سود جستند؛ مثلاً برای بیان حالات و ایجاد شعر تجسمی و دیداری، به نحوه نوشتن کلمات و استعداد واژگان در تقطیع‌پذیری و فضا سازی، توجه نشان داده‌اند. از جمله امکاناتی که شاعران نوگرای معاصر از آن در جهت 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 دوره جدید به‌خصوص در بین پیروان اسلوب نیما، به منزله عضوی از ساخت هنری و ساخت شعری، جنبه 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 اهمیت نشانه‌های نگارشی در شعر امروز و گشودن دریچه‌ای کوچک به چشم‌اندازی گسترده که بررسی و دقت بیشتری را می‌طلبد.

*iranzad-n@yahoo.com

**Msharifnasab@yahoo.com

تاریخ پذیرش مقاله: ۸۷/۸/۱۵

نشانی پست الکترونیکی نویسندگان:

تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۲/۱۱

مقدمه

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 گندهای متن را رمزگشایی کند.

در دیدگاه‌های زبان‌شناسانه صورت‌نگاریان، تفاوت اساسی زبان شعری از زبان ادبی، نحوه کاربرد آن است؛ یعنی شیوه به‌کارگیری زبان موجب ادبیت متن می‌شود و بین زبان ادبی و زبان اطلاع‌رسان تمایز ایجاد می‌کند. در این دیدگاه، آشنایی زدایی 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 حوزه ادبیت کلام وجود دارد. از جمله این راهکارها، غریب‌سازی و استفاده متفاوت از عناصر کمکی اطلاع‌رسان - همچون نشانه‌های نگارشی - است.

نشانه‌های سجاوندی در متون منثور، برای نشان دادن لحن کلام، مشخص کردن مواضع وصل و فصل و تسهیل خوانش متن به کار می‌رود. کاربرد این نشانه‌ها، بیشتر تابع لحن کلام و سبک نویسنده است (نگ. غلامحسین‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۳).

پیشینه 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 نشانه 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 ایرانی 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 علم قرائت قرآن کریم نیز برای مشخص کردن مواضع وقف در آیات، از نشانه‌های ویژه‌ای استفاده کرده‌اند.^۱

نشانه‌های نگارشی جدید با ترجمه متون اروپایی به خط فارسی راه یافتند؛ اما به مرور کاربرد نسبتاً بومی پیدا کردند؛ یعنی با شیوه خط و دستور زبان فارسی هماهنگ شدند. امروز دیگر همه اهل قلم این نشانه‌ها را به خوبی می‌شناسند و موارد کاربرد هر یک از آنان را می‌دانند.

نشانه‌های سجاوندی به‌واقع ویژه نوشته‌های مثنوی است^۲ و کاربرد آنها در شعر، چندان رایج نیست؛ تا آنجا که حتی عده‌ای کاربرد نشانه‌های سجاوندی در شعر را، موجب تحمیل معنایی خاص به مخاطب و مانع مشارکت فعال او در فرایند خوانش می‌دانند؛ مثلاً در دیوان حافظ مصحح احمد شاملو - که کاملاً نشانه‌گذاری شده است - 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 اصولاً نیازی به نشانه‌های سجاوندی - خصوصاً در شعر - 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: - در شعر شما ویرگول و نقطه و سایر علامات دیده نمی‌شود. - 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. - اما با نارسایی‌های زبان فارسی [منظور خط فارسی است] در این مورد چه می‌کنید؟ مثلاً جایی که سؤال است باید علامت سؤال گذاشت و ...

- اینکه نارسایی نیست. از ادات استفهام استفاده می‌کنم و به‌خصوص در چنین مواردی آوردن علامت سؤال نوعی حقه‌کردن مطلب است (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۷۴ و ۲۷۵).

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 بیشتر 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 - نشانه‌ها صرفاً برای تسهیل خوانش متن و برقراری ارتباط 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 زمره کامل‌ترین‌ها دانست) تا آنجا که حتی نقطه پایان تمامی جملات خبری 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 بردن این نشانه‌ها تا آنجاست که در مقدمه شعر «خانه»

سرریلی می‌نویسد:

این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه‌گذاری و به حال طبیعی خواننده

می‌شوند. همان‌طور که یک قطعه نثر را می‌خوانند (نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۲۴۳).

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

پروانه می‌پرسد ز برگ گل:

«... کی مهلت دیدارمان زین بیش خواهد بود؟»

از دور دست برکه پاسخ می‌دهدشان

غوک:

«... شاید در اوراق کتابی بسته

بر طاق اطافی کهنه و متروک.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۱۴)

ب - کاربرد 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 وظیفه انتقال پیام را به دوش دارد. آقای دکتر پاینده در مقاله «تبلور مضمون شعر در شکل آن» کاربرد نشانه‌های سجاوندی را در شعر «دریا» سروده دکتر شفیع 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 گدھایی که پیش‌تر برای اعضای گروه رمزگشایی شده باشند، مخاطب را - به تعبیر استوارت هال - از «رمزگشایی منحرف» دور و به «خوانش ارجح» نزدیک می‌کنند (نگ. چندلر، ۱۳۸۶: ۲۳۱ و ۲۳۲).

نشانه‌های سجاوندی نیز - اکنون پس از گذشت سالها - هریک مفهومی خاص دارند و در متون 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 - به تعبیر صورت‌گرایان - 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 آبادنی‌ها

آب، همچنان آبادانی است - نه تهرانی -

(و زیبا... (آتشی، ۱۳۸۰: ۱۷۶)

یعنی نشانه‌های سجاوندی که در نثر، برای روشن کردن مفهوم و هدایت خواننده به خوانشِ ارجح به کار می‌رود، در شعر گاهی در جهت 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:

آری، تو آنکه دل طلبد آئی.

اما

افسوس!

دیری است کان کبوتر خون آلود،

جویای برج گمشده جادو،

پرواز کرده است... (اخوان ثالث، آخر شاهنامه: ۷۷)

سه نقطه پایان بند، هر قطعیتی را از میان می برد و این ذهن خواننده است که باید در جهان تخیل شخصی خویش دریابد پرندۀ خون آلود در پی یافتنِ برج گمشده جادو به نتیجه می رسد یا خیر. در این گونه خوانش، خواننده به اندازه پدیدآورنده شعر، خلاقانه عمل می کند و به اندازه او در روند آفرینش شعری دخیل است:

می رود نعره زنان. وین بانگ باز از دور می آید:

- «آی آدمها» ...

و صدای باد هر دم دلگراتر،

در صدای باد بانگ او رهاتر

از میان آبهای دور و نزدیک

باز در گوش این نداها:

- «آی آدمها»... (نیما یوشیج، ۱۳۷۵: ۳۰۲)

سه نقطه های پایانی پس از فریاد «آی آدمها» هم بر تداوم صوت (فریاد دادخواهی) دلالت می کند و هم به لحاظ بصری تکثیر سلولهای فریاد را در باد نشان می دهد؛ چنان که گویی هر مولکول از این صوت همراه باد در فضا منتشر می شود.

سجاوندی و نقش بینامتنی

گاه با گذاشتن نشانه سه نقطه، روند آفرینش شعری اصلاً به خواننده محول می‌شود و دیگر اوست که باید بقیه 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: ۶۱ و ۶۲)

«مگر...» در ذهن و تخیل خواننده ادامه می‌یابد و هر خواننده با پس‌زمینه‌های ذهنی خویش، جای خالی شعر را پر می‌کند. این فرایند سبب می‌شود مخاطب از یکسو از خوانش شعر لذت ببرد و از سوی دیگر از سرایش آن. سفیدنویسی مورد نظر آیزر^۴ - که منجر به ابهام معنا و ادامه یافتن آن در ذهن خواننده می‌شود- نیز نمونه‌ای دیگر از تعلیق هنری و نقش بینامتنی است:

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 نقطه 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 بند جان من آواز زندگی است؟
باور نمی‌کنید که...؟! (مصدق، ۱۳۷۸: ۲۱۰)

نشانه‌های این چینی نه فقط در پایان بندهای شعری، که در آغاز آنها نیز می‌تواند سبب تعلیق شود؛ به شیوه‌ای که گویی پیام 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 حیات کوچک پاییز در زندان: ۶۳)

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

اما ...

اعجاز ما همین است:

ما عشق را به مدرسه بردیم

در امتداد راهرویی کوتاه

در آن کتابخانه کوچک

تا باز این کتاب قدیمی را

که از کتابخانه امانت گرفته‌ایم

- یعنی همین کتاب اشارات را -

با هم یکی دو لحظه بخوانیم (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۰)

سه نقطه آغازین - خصوصاً که قبل از کلمه «اما» آمده‌است - ادامه 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 در حال تبرئه کردن خویش است.

سجاوندی و موسیقی

گاه سه نقطه‌ها در میانه واژه‌ها، وزن درونی و موسیقی 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، نغمه دیگری را القا کند.

گوش کن

به نُت‌هایی که پشت پنجره‌ات می‌خورند: با ... را...

باران باش

کسی به باران عادت نمی‌کند

هر بار که بیاید

خیس می شوی. (عبدالملکیان، ۱۳۸۵: ۳۸)

نمونه‌ای دیگر:

در خوابهای «مارکوپولو»

تا

در زیر طاق ابروی قوبلای [ص ۵۶]

در جشن شانگهای!

کو آن عروس خفته دریای سبز چین

کو... کو...

ری... را...

را... ری... (حقوقی، ۱۳۷۶: ۵۶ و ۵۷)

تعلیق، گاهی نیز برای جلوگیری از به‌زبان آوردن حکایتی است که گوینده و مخاطب،
هر دو به عهد ذهنی با آن آشنا و مأنوسند:

خدا نمی‌دانست؟

که آن دو ساقه ریواس...

کدام فصل

کدام برگ

کجای صفحه چندم؟

نیست

نیست

نیست

حتی یک ورق

برای حکم شرعی عشق
آه ای رساله‌های قطور!

خدا که می‌دانست

که آن دو ساقه ریواس ... (بهرامی، ۱۳۸۴: ۳۴ و ۳۵)

ماجرای خلقت بشر از دو ساقه به هم پیچیده ریواس، حکایت مألوف ذهن شاعر و خواننده است؛ از این رو نیازی نیست ماجرا به تمامی بازگفته شود؛ مخاطب می‌داند مقصود شاعر چیست. نشانه سه نقطه، بیان‌کننده انباشته‌های ذهنی مشترک 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 - که هر یک در نوع خود یک متن است - می‌شود (نگ. تودوروف، ۱۳۷۷: فصل پنجم). نشانه سه نقطه موجب می‌شود دیالوگی ناشنیدنی میان ذهن شاعر و خواننده درگیرد و تداعیهای متوالی‌ای - که ممکن است دقیقاً مشابه نیز نباشند - در ذهن هر یک اتفاق افتد. این تعامل هم لذت‌بخش است و هم دامنۀ آن از یک مکالمۀ عادی با ذکر جزئیات، بیشتر است.

سجاوندی و شعر تصویری

شکل نشانه‌های نگارشی، خود به لحاظ بصری القاکننده 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)

چنان‌که دیده می‌شود، نشانه عاطفی (!) دقیقاً قطره 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.

نمونه ذیل نیز تداعی‌کننده 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 سجاوندی عبارتهای شعری، صرفاً برای تشویق مخاطب به تفکر و تأمل بهره می‌برند. در این حالت، نشانه پایان عبارت، نه نشانه اتمام، که برعکس، نشانه تکرار و تداوم است؛ مثلاً در شعر دیداری - تصویری "خراب آباد" از راکعی:

شودنخانه ای اباد می شودنخانه ای خراب می شودنخانه ای آباد می شودنخانه ای آباد ...
در این خراب آباد ...

سرکارمان گذاشته اند

در این خراب آباد...

(راکعی، ۱۳۸۵: ۷۹)

نمونه دیگر:

درها و قفلهای بسته تو را ...

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

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

سجاوندی و تقویت جنبه روایی شعر

از مهم‌ترین کاربردهای نشانه‌های سجاوندی در شعر معاصر، تبلور 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 اجرا شدن) دارد.

نیما یوشیج - بنیانگذار شعر نو فارسی - در شیوه بیان برای ابلاغ مقاصد و اغراض شعرش معتقد به جست و جو و ارائه تصاویر و جلوه‌های عینی و مشهود بود نه خیر دادن و به صراحت گفتن. نیما ابلاغ ذهنیات را به صورت خیر، 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،

شعله‌ها را هیمة باید روشنی افروز.
کودکانم، داستان ما ز آرش بود.
او به جان خدمتگزار باغ آتش بود.
روزگاری بود؛
روزگار تلخ و تاری بود.
[...]^۵

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،
خانه‌ها مان تنگ،
آرزومان کور...
ور بپرد دور،
تا کجا؟ ... تا چند؟...

آه!... کو بازوی پولادین و کو سرپنجه ایمان؟"

(کسرای، ۱۳۸۷: ۷۱-۷۴)

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

داستان ما ز آرش بود...). راوی دوم، خودِ عمونوروز است که داستانِ آرشِ کمانگیر را روایت می‌کند. کاربرد نشانه‌های سجاوندی در این شعر به گونه‌ای است که شعر را در ذهن خواننده مجسم می‌کند؛ چنان‌که گویی می‌تواند تکتک صحنه‌ها را در پیش چشم خویش ببیند.

به خدمت گرفتن نشانه‌های سجاوندی برای نمایشی کردن شعر، دستورهای صحنه را نیز در بر می‌گیرد؛ یعنی برای اینکه صحنه بهتر در ذهن خواننده/ تماشاگر شکل بگیرد، شاعر جزئیات اجرایی شعر/نمایش را نیز در اختیار او قرار می‌دهد؛ مثلاً:

با آوازی یک‌دست

یک‌دست

دنباله چوبین بار

در قفایش

خطی سنگین و مرتعش

بر خاک می‌کشید.

« - تاج خاری بر سرش بگذارید! »

و آوازِ درازِ دنباله بار

در هذیانِ دردش

یک‌دست

رشته‌ای آتشین

می‌رشت.

« - شتاب کن ناصری، شتاب کن! » [ص ۶۱۲]

از رحمی که در جان خویش یافت

سبک شد

و چونان قویی مغرور

در زلالیِ خویشتن نگریست

« - تازیانه‌اش بزیند! » (شاملو، ۱۳۸۴: ۶۱۲ و ۶۱۳)

«تاج خاری بر سرش بگذارید»، «شتاب کن» و «تازیانه‌اش بزیند» 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 متن 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 شده‌است، ممکن است صدای دیگری باشد که از گروه تماشاگران سر داده می‌شود؛ با این چنین فرضی، کاربرد نشانه - نقل قول و برجسته شدن آن، از قاعده نگارشی دستور صحنه تبعیت می‌کند).

می‌توان گفت شاعر همچنان که 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 بردن آن نشانه خاص، توضیح می‌دهد؛ مثلاً شاملو در حاشیه شعر «در آستانه» نوشته است: «جملات درون گیومه چنان بیان می‌شود که دور شدن گوینده را القا کند» (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۰۸۴). این توضیح، دو نکته را به روشنی 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)؛ دودیکر آنکه گیومه را در مفهومی تازه به کار می‌گیرد که مألوف نیست و لذا ناگزیر می‌شود آن را توضیح دهد:

گذارت از آستانه ناگزیر

فروچکیدنِ قطرهٔ قطرانی است در نامتناهیِ ظلمات:

« - دریغا

ای کاش ای کاش

قضاوتی قضاوتی قضاوتی

در کار درکار درکار

می‌بود!» -

شاید اگر تـوان شـنفتن بود

پژواکِ آوازِ فروچکیدنِ خود را در تالارِ خاموشِ کهکشانهای بی‌خورشید -

چون هُرسـتِ آوارِ دریغ

می‌شنیدی:

« - کاش کی کاش کی

داوری داوری داوری

درکار درکار درکار درکار...» (شاملو، ۱۳۸۴: ۹۷۲)

به نظر می‌رسد شعرهای روایی، قابلیت نمایشی شدنِ 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.

گوهر آجین کبود پیر باز آمد.

[...]

در کنار دشت، گامی چند دور از آن نوار رنگ فرسوده،

سوده پوده،

در فضای خیمه‌ای چون سینه من تنگ
(اندرو آویخته مثل دلم فانوس دوداندودی از دیرک
با فروغی چون دروغی که ش 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: ۲۶ تا ۳۹)

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 آشنایی زدایی، امر مألوفی را دوباره از اول تعریف یا نامگذاری می‌کنند (نگ. شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۳)؛ مثلاً:

و شعرهای من،

- این برکه زلال -

تصویر پرشکوه تو را،

در بر گرفته است. (مصدق، ۱۳۷۸: ۱۸۹)

«برکه زلال» بدل بلاغی برای «شعرهای من» است؛ یا گویی نام تازه آن است. مثال

دیگر:

هنگام که دلت

– آن موزه عتیق عطش – را

به جرعه‌ای

لاجرعه و گوارا

تهدید می‌کردند (حسینی، ۱۳۷۵: ۷۵)

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

باش تا نفرین دوزخ از تو چه سازد،

که مادران سیاه‌پوش

– داغ‌داران زیباترین فرزندان آفتاب و باد –

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 سنتی 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 بغض امان نداد و خدا... در گلو شکست

(امین‌پور، ۱۳۷۵: ۷۸)

سجاوندی و بلاغت تصویر

گاه، هدف عمده از به کارگیری 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 به کار می‌رفته است؛ مانند شعرهای مشجر (که به شکل درخت نوشته می‌شد) و شعرهای مطیر (که به شکل پرنده نوشته می‌شد) و... . شاید بتوان شعر «کانکریت» در شعر معاصر را روند طبیعی تکامل همین تفنن‌گرایی در شعر دانست (نگ. حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۲۳۳). البته در شعر امروز، بعضاً این تفنن‌ها سبب تقویت پیام‌رسانی می‌شود؛ مثلاً در شعر «هویت جاری» سروده شفیعی کدکنی شکل مرغان ماهی‌خوار در حال پرواز در شعر، تصویر شده است (در این نمونه، از اعداد برای تصویری شدن 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)

نمونه دیگر:

از رفتنت دهان همه باز...

انگار گفته بودند:

پرواز!

پر واز! (امین‌پور، ۱۳۸۶: ۲۹)

سه نقطه پس از عبارت «دهان همه باز» دقیقاً دهان باز را تداعی می‌کند و نشانه عاطفی در سطور بعدی پر باز برای پرواز را ثبت و تأکید می‌کند؛ ضمن آنکه تکرار مصوت بلند a القاگر این مفهوم تواند بود.

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

بر موج تیره می‌کشایی



سینه‌ات گشاده باد

ابلق بی مهره پشت

و تپیدن ده آه

متن رگی خاکستری / و

آتش انگشتهای لاغر شده - . (نگ. شمس لنگرودی، ۱۳۸۴، ج ۳: 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 همواره 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 نشانه پرسش نشسته‌ای به کمین؟

(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۵۳ و ۵۴)

شاعر از نشانه 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. نمونه دیگر:

این روزها که می‌گذرد

شادم

زیرا

یک سطر در میان

آزادم

و می‌توانم

هر طور و هر کجا که دلم خواست

جولان دهم

- در بین این دو خط -

(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۶)

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

سجاوندی و تأکید بلاغی

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

دهانت

- اگرچه خسته و خاموش -

رسول اولولعزم تمام گفتنی‌هاست

و لبخندت - اگرچه تازیانه خورده و مطرود -

امام تمام شکفتنی‌ها! (حسینی، در ملکوت سکوت: ۱۴)

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

تازیانه خورده و مطرود» صفت لبخند است: «لبخند تازیانه خورده و مطرودت» که مبتدا به این شکل برجسته شده است. نمونه دیگر:
فولادی بود

خشک و بی‌روح - فقیرِ جان و تبسم! -

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 به درستی دانسته نیست؛ شاید به این دلیل که این نشانه‌ها در مواضعی نامأنوس گذاشته می‌شوند و شاعر نیز هیچ توضیحی درباره آنها نمی‌دهد و بدیهی است هر رمز تازه برای مفهوم شدن باید رمزگشایی گردد. از جمله این نشانه‌هاست:
شب بود.

پاییز بود و سوز سحرگاهان بود.

من بودم و سکوتِ خیابان بود

و روح،

- روح ساده معصومی؛ [ص ۱۴۰]

که آخرین دم از نفسش را؛

در صولتِ سپیده دمان زد.

و هیچ کس،

بر مرگِ این شهید،

- که من باشم -

یک قطره هم سرشک نیفشاند

جز من که بهت،

- حتی ...

- حال این سخن نگفته بماند؛

- بهتر (مصدق، ۱۳۷۸: ۱۴۰ و ۱۴۱)

به راستی چه توجیهی برای نیم خط‌های 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 این همه 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.

پی‌نوشت

- ۱ - ابونصر فراهی، صاحب نصاب الصبیان، مخترع نشانه‌های وقف را شیخ ابوجعفر سجاوندی می‌داند (فراهی، ۱۳۶۱: ۵۵). (سجاوند، از محله‌های غزنین بوده است). و از این رو، این نشانه‌ها به نام پدیدآورنده آنها به «سجاوندی» مشهور شده‌اند. در فرهنگ فارسی دکتر محمد معین، نام پدید آورنده کتاب «الوقف و الابتداء»، ابوالفضل محمد بن ابویزید طیفور غزنوی ثبت شده است که از دانشمندان علم قرائت در قرن ششم هجری بوده و کتاب مذکور را در شرح موارد وقف در قرآن کریم نوشته است. کتاب «الموجز» در شرح بعضی انواع وقف نیز از اوست (معین، اعلام، ذیل سجاوندی).
- ۲- «علامتهای نشانه‌گذاری، در درجه نخست برای رفع ابهام و برای روان خواننده شدن نوشته، وضع شده‌اند. [...] در شعر نیز نشانه‌گذاری در حدی که از اشتباه جلوگیری کند و به درست‌خواندن شعر کمک کند، لازم است» (غلامحسین‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۳).
- ۳ - «نسخه‌نویسان و کاتبان گذشته، از نشانه‌های دایره‌گونه و ویرگول‌مانند برای 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، به نزد فارسی‌زبانان گذشته - اعم از اهل فضل و دانش و کاتبان - شناخته نبوده است» (مایل هروی، ۱۳۶۹: ۳۳۶).
- ۴ - «آیتر کتابی موسوم به فعل قرائت (The act of reading) دارد که در سال ۱۹۷۸م. نوشته است. در این کتاب می‌گوید قرائت، روند پویایی از پیش‌بینی‌ها، ناامیدی، 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 است آن فاصله‌ها را پر کند و آن ناهمواری‌ها را صاف نماید» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۲۹).
- ۵ - [...] نشانه حذف بخشهایی از شعر است و طبعاً در اصل شعر وجود ندارد.
- ۶ - دستور صحنه (Didascalies) اطلاعاتی راجع به زمان، مکان، لحن، حرکات، وسایل یا نام شخصیت‌هاست که نمایشنامه‌نویس برای هدایت کارگردان یا بازیگران (و

حتی خوانندگان متن نمایشنامه) در متن می‌گنجانند. این‌گونه توضیحات، نقشی دوگانه دارند: الف) شامل دستورالعملهای نویسنده خطاب به کارگردان، صحنه‌آرا و بازیگران؛ ب) تکیه‌گاهی برای خواننده 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: ذیل دستور صحنه).

فهرست منابع

- اخوان ثالث، مهدی (م. امید). (۲۵۳۶) آخر شاهنامه، تهران، مروارید.
- _____ (۲۵۳۶) از این اوستا، تهران، مروارید.
- _____ (۱۳۶۹) بدایع و بدعتها و عطا و لقای نیما یوشیج، تهران، انتشارات بزرگمهر.
- _____ (بی تا) در حیاط کوچک پاییز در زندان، تهران، توس.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۷۵) آینه‌های ناگهان، تهران، افق.
- _____ (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 سروده شفیع کدکنی»، گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی، تهران، روزنگار، ص ۲۱۵-۲۲۰.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، تهران، نشر مرکز.

- ثروت، منصور (۱۳۷۷) نظریه ادبی نیما، تهران، انتشارات پایا.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۶) مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۲) رنگ از رخ تمام قلم‌ها پریده است، تهران، روزگار.
- _____ (۱۳۸۳) گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، تهران، نشر ثالث.
- حسینی، سید حسن (۱۳۸۵) از شرابه‌های روسری مادرم، تهران، انجمن شاعران ایران.
- _____ (۱۳۸۵) در ملکوت سکوت، تهران، انجمن شاعران ایران.
- _____ (۱۳۸۶) سفرنامه گردباد، تهران، انجمن شاعران ایران.
- _____ (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) مجموعه آثار: دفتر یکم، شعرها، تهران، نگاه.
- شاهین، شهناز و مهوش قویمی (۱۳۸۳) فرهنگ جامع تحلیلی تئاتر، انتشارات دانشگاه تهران.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) هزاره دوم آهوی کوهی، تهران، سخن.
- شمس لنگرودی، محمد (۱۳۸۴) تاریخ تحلیلی شعر نو، ۴ جلد، تهران، مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵) نقد ادبی، تهران، میترا.
- _____ (۱۳۸۳) نگاهی تازه به بدیع، تهران، میترا.
- صلاحی، عمران (۱۳۸۶) گزینة اشعار طنزآمیز، تهران، مروارید.
- عباسی، حبیب‌الله (۱۳۷۸) سفرنامه باران: نقد و تحلیل اشعار دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، روزگار.

- عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۵) *پرندۀ پنهان*، تهران، دفتر شعر جوان.
- _____ (۱۳۸۷) *رنگ‌های رفته دنیا*، تهران: آهنگ دیگر.
- غلامحسین زاده، غلامحسین (۱۳۷۹) *راهنمای ویرایش*، تهران، سمت.
- فراهی، ابونصر (۱۳۶۱) *نصاب‌الصبيان*، به اهتمام دکتر محمدجواد مشکور، [بی جا]، اشرفی.
- فرخزاد، فروغ (آوریل ۱۹۹۸ - فروردین ۱۳۶۸) *مجموعه اشعار*، آلمان غربی، انتشارات نوید.
- کسرای، 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) *شیوه‌نامه ویرایش*، ج ۵: 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) *مجموعه کامل اشعار: فارسی و طبری*، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه.