نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیّت شعر سپهری

دکتر فرّخ لطیف‌نژاد رودسری
دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فرزان سجودی
دانشیار نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی دانشگاه هنر تهران
دکتر مه‌دخت پورخالقی چترودی
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمّدرضا هاشمی
دانشیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در این پژوهش تکرار یکی از عوامل انسجامی است که متنهای بلندتر از جمله را به هم پیوند می‌دهد. برای درک رابطهٔ تکرار و هدف از دو معیار انسجام و هدف‌مندی استفاده شده است. یکی از ابزارهای سنجش هدف، اصل همیاری گرایس است که زیربنای تمامی گفتگوها به شمار می‌رود. تکرار به‌ظاهر ناقض اصل همکاری و نوعی تخطّی از قاعدهٔ کمّیّت گرایس است، امّا شاعر از این طریق می‌تواند معانی و مقاصد ضمنی خود را به خواننده منتقل کند. بررسی مجموعه‌شعر *صدای پای آب* سپهری نشان داد که یکی از انواع تکرار یعنی «توازن» از عوامل برجستهٔ انسجامی شعر وی است. توازن، تکرار ساختارهای نحوی مشابه است که نه‌تنها سبب انتقال مقاصد ضمنی می‌شود، بلکه بر ساختار کلّی و هدف متن تأثیر می‌گذارد و هدف این پژوهش درک رابطهٔ توازن با ساختار متن و اهداف نویسنده است. برای اثبات این موضوع مجموعهٔ *حجم سبز* بررسی شده است تا نشان داده شود که تکرار یک ساخت واژگانی- نحوی در آغاز مجموعه‌ای از مصرعها در تمام یا قسمت قابل توجّهی از شعر، سبب الگوسازی و تشخیص ساختار و در نتیجه استواری متن و تقویت متنیّت می‌شود.

کلیدواژه‌ها: قاعدهٔ کمیت گرایس در شعر سهراب، تکرار در شعر سهراب سپهری، تحلیل شعر فارسی معاصر از دید نظریه‌های غربی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۷/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۱۲/۱۸

مقدّمه

در رویکرد بوگراند و درسلر[1] (۱۹۸۱)، که از زبانشناسی متن نشأت می‌گیرد، ساخت متن بر اساس سه محور بافت خرد و کلان و دانش تجربی تولیدکنندگان شکل گرفته - است. از دید آنان متن نوعی نمود ارتباطی است که با هفت ویژگی خود به عنوان «اصول تشکیل‌دهندهٔ متن» عمل می‌کند. از آن میان دو ویژگی انسجام و پیوستگی، متن-محور و سایر ویژگیها (هدفمندی، توان پذیرش، اطّلاع‌دهندگی، موقعیّت‌مندی و بینامتنیّت) کاربرمحور است (بوگراند و درسلر، ۱٤:۲۰۰۲).

تکرار یکی از ابزارهای انسجامی است که در شعر سپهری کاربرد فراوانی دارد و ظاهراً با اصل همیاری گرایس تناقض دارد که شامل بر اصولی منطقی و معرفت‌شناختی برای درک مکالمات است؛ ولی شاعر از تکرارها هدفی دارد؛ پس سؤال این پژوهش این است که تکرار و یکی از زیرمجموعه‌های آن «توازن» به عنوان یکی از معیارهای انسجامی چه ارتباطی با هدفمندی دارد، فرضیّه‌ای که برای پاسخ به سؤال در نظر گرفته شده این است که «کاربرد تکرار به‌عنوان عامل نقض اصل کمّیّت گرایس با ساختار متن و اهداف نویسنده رابطهٔ متقابل دارد».

پیشینه

زبانشناسی متن به بررسی سازمان درونی متن می‌پردازد و پنج رویکرد اصلی دارد که توسّط آیزنبرک،[2] کامر،[3] ون‌دایک،[4] هلیدی،[5] بوگراند و درسلر[6] و مایکل‌هوی[7] ارائه شده است. بوگراند و درسلر با داشتن چشم‌اندازی از رویکردهای پیشین نشان دادند که انسجام تنها ابزار تشخیص متنیّت نیست. قبل از آنان هلیدی و حسن به درک این نکته رسیده بودند و به همین دلیل در ویرایش کتاب *دستور نظام‌مند نقشی*[8] هلیدی به شرح این نکته پرداخته‌اند. سارلی و ایشانی (۱۳۹۰: ۵۱ تا ۷۷) به شرح تکاملی نظریّات هلیدی از دستور نظام‌مند نقشی هلیدی تا شکل‌گیری متنیّت هلیدی و حسن می‌پردازند که پیوستگی مبتنی بر هماهنگی انسجامی را مبنای متنیّت دانسته‌اند. همچنین پورنامداریان و ایشانی (۱۳۸۹: ۷ تا ٤۳) این را در غزل حافظ به آزمایش گذاشته‌اند. بوگراند و درسلر در کتاب *مقدّمهٔ زبان‌شناسی متن*[9] ضمن بازنگری تعریف انسجام و پیوستگی، پنج معیار دیگر را بدان افزوده‌اند. این معیارها در «مراحل دریافت متن» به کار می‌رود. آقاگل‌زاده

در کتاب *تحلیل گفتمان انتقادی* اهمّیّت این دیدگاه را در بیان اصول و شرایطی می‌داند که در سازماندهی و درک متن نقش دارد (۱۳۸۵: ۱۰۹ تا ۱۱۳). ساسانی در فصل پنجم کتاب *معناکاوی* با درک روشن و همه‌جانبه‌ای به تعریف متن پرداخته، رویکرد متنیّت هلیدی را بدقّت معرّفی کرده و به شرح معیارهای متنیّت بوگراند و درسلر پرداخته است (۱۳۸۹: ۱۱۸ تا ۱٤٤). لطیف‌نژاد در مقالهٔ «مراحل دریافت متن بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر» معیارهای متنیّت را طیّ مراحل چهارگانهٔ دریافت در شعر سپهری به کار برده است (لطیف‌نژاد و دیگران،۱۳۹۳). تکرار از عوامل انسجامی مشترک هلیدی و بوگراند و درسلر است و یکی از انواع آن از دید بوگراند و درسلر «توازن» است. توازن در جلد اول کتاب *از زبانشناسی به ادبیّات* (صفوی، ۱۳۷۳،۱/ ۱۷۳تا ۲۳٤) مطرح، و به سه دستهٔ آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم، و معادلهای بلاغی آن ذکر شده است. در کتاب *هنر سخن آرایی (فنّ بدیع)* (راستگو، ۱۳۸۳) بحثی مشابه توازن صفوی با رویکرد بلاغی مطرح شده است با این تفاوت که تکرار درونی را در دو سطح واژه و جمله بررسی می‌کند و در نامگذاری انواع توازن از اصطلاحات بلاغی استفاده کرده است.

از مقالات مربوط به توازن می‌توان به کار فیّاض‌منش (۱۳۸٤: ۱٦۳تا ۱۸٦) اشاره کرد که به معرّفی انواع موسیقی بیرونی، میانی و کناری پرداخته و آن را ابزاری برای انتقال مضمون، تخیّل و عواطف و مقصود شاعر و دریافت معنای شعر دانسته و به این نتیجه رسیده است که موسیقی میانی، حاصل ارتباطات لفظی و تناسبات معنایی میان واژگان است و گونه‌های فراهنجاری در آن به چهار صورت توازن آوایی، واژگانی، نحوی و توازن معنایی ظاهر می‌شود که مورد اخیر با صنایع معنوی به وجود می‌آید. غلامحسین‌زاده و نوروزی (۱۳۸۹) بر مبنای سه نوع موسیقی شعر کتاب راستگو (۱۳۸۳)، مثالهایی از سه نوع تکرار بیرونی، کناری و میانی آورده و نتیجه گرفته‌اند که توازن نحوی را باید بر عوامل پنجگانهٔ انسجامی هلیدی افزود. مدرّسی و کاظم‌زاده (۱۳۹۰: ۱۰۱ تا ۱۱۵) همگونی کامل و ناقص را در سطح واژه، گروه و جمله در غزل منزوی بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که این موارد به تکرار صریح یا تشکیل قافیه و جناس صنایع معنوی منجر می‌شود. این تکرار آگاهانه باعث افزایش موسیقی کلام و القای معانی ارتباطی- اجتماعی مورد نظر به خواننده شده است. پورنامداریان و طهرانی (۱۳۹۰: ۲۵ تا ۳۷) به بررسی آماری بدیع در اشعار چهار تن از شاعران معاصر (نیما،

سپهری، اخوان ثالث و شاملو) پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که این شاعران، بیشتر از فنون لفظی بدیع استفاده کرده‌اند که خود از انواع تکرار به شمار می‌رود و علاوه بر تأثیر موسیقایی در ایجاد انسجام و وحدت شعر نقش مؤثّری ایفا می‌کند. از طرفی فنون بدیعی در شعر نو، جنبهٔ تصنّعی خود را از دست داده و به صورت طبیعی و بر اساس انواع تداعی ظهور یافته است. بجز اثر اخیر، که بسامد تکرار را در نمونه‌های تجربی بیان کرده است، نویسندگان دیگر به ذکر مثالهایی از هر نوع اکتفا کرده و بیشتر جنبهٔ بدیعی تکرار را در نظر گرفته‌اند. تنها مدرّسی-کاظم‌زاده (۱۳۹۰) و پورنامداریان-طهرانی (۱۳۹۰) بدون تحلیل تجربی به القای معانی غیرارجاعی اشاره کرده‌اند و مقالهٔ اخیر تکرار را در القای معانی ضمنی و انسجام متن، مؤثّر دانسته است. در این پژوهش تکرار و یکی از زیرمجموعه‌های آن «توازن» به عنوان یکی از ابزارهای انسجامی بوگراند و درسلر معرّفی شده و علاوه بر پیروی از تقسیم صفوی (۱۳۷۳)، اهداف ساختاری و گفتمانی اثر ذیل یکی از معیارهای متنیّت به نام «هدفمندی» بررسی شده است. ابزار رسیدن به مقاصد شاعر، قاعدهٔ کمّیت گرایس است که نقض آن معانی ضمنی مختلفی ایجاد می‌کند. بحث توازن به دو بخش تقسیم شده است تا تأثیر بر محتوا و ساخت به طور جداگانه در دو مجموعه بررسی شود. در بخش اول پس از تقسیم واژگانی و نحوی انواع توازن به ذکر نمونه‌هایی از هر یک در شعر *صدای پای آب* پرداخته، و معانی و مقاصد ضمنی شاعر به کمک نقض قواعد مکالمهٔ گرایس شرح داده شده است. در بخش دوم توازن در مجموعهٔ *حجم سبز* به طور جداگانه بررسی شده است؛ زیرا چگونگی کاربرد تکرارها در این مجموعه‌شعر به گونه‌ای است که بر ساختار کلّی متن اثر می‌گذارد و الگوی مشخّصی در هر شعر ایجاد می‌کند که با هدف کلّی شاعر در ارتباط است.

چارچوب نظری

برای آشنایی با دیدگاه بوگراند و درسلر، هفت معیار متنیّت آنان تعریف می‌شود:

انسجام: انسجام[۱۰] روشی است که اجزای سازندهٔ روساخت متن یعنی کلمات مکتوب یا شفاهی در زنجیره‌ای از کلمات، پیوند متقابل برقرار می‌کند. این اجزا طبق

قواعد و مقولات دستوری به یکدیگر وابسته است، به طوری که انسجام بر مبنای وابستگیهای دستوری شکل می‌گیرد (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۸).

پیوستگی: پیوستگی[۱۱]ارتباط متقابل اجزای جهان متن یا پیکرهٔ مفاهیم و روابطی است که زیربنای متن را تشکیل می‌دهد، از دیدگاهی دیگر، پیوستگی حاصل فرایندهای شناختی است که به کاربران (نویسنده یا خواننده) متن مربوط می‌شود. پیوستگی بیش از هر چیز نشان می‌دهد که معنا به خودی خود در صورتهای زبانی نهفته نیست، بلکه حاصل کنش متقابل بین اطّلاعات جدید متن با معلومات عمومی خوانندگان و شنوندگان است (همان، ۹ تا ۱۱).

هدفمندی: هدفمندی[۱۲]به موضع و نگرش تولیدکنندهٔ متن می‌پردازد؛ به این ترتیب که مجموعه‌ای ازرویدادها باید متنی منسجم و پیوسته به وجود آورد تا راهگشای تولیدکننده در تحقّق اهداف او در نشر دانش یا رسیدن به هدفی مشخّص و برنامه‌ریزی‌شده در طرح باشد (همان، ۱۱).

قابلیّت پذیرش: قابلیّت پذیرش[۱۳] به نگرش و طرز تلقّی دریافت‌کنندهٔ متن در فرایند ارتباط می‌پردازد به طوری که مجموعه‌ای از رخدادها باید متنی منسجم و پیوسته را تشکیل دهد تا دریافت‌کنندهٔ متن بتواند با آن ارتباط برقرار کند (همان، ۱۱ و ۱۲).

آگاهی‌بخشی: آگاهی‌بخشی[۱٤] به این نکته توجّه دارد که رویدادهای متن تا چه حد قابل پیش‌بینی، مورد انتظار و قطعی است. اگر میزان اطّلاعات از حدّ انتظار کمتر باشد، باعث آشفتگی ذهنی، خستگی مخاطب و حتّی طرد و نفی متن می‌شود؛ حتّی کمبود آن به ارتباط و در نتیجه به متنیّت لطمه می‌زند (همان، ۱۲ و ۱۳).

موقعیت‌مندی: موقعیّت‌مندی[۱۵] ارتباط بین متن و اوضاع بافتی یا محیطی وقوع آن را در نظر می‌گیرد. معنا و کاربرد متن با موقعیت کاربرد آن تعیین می‌شود (همان،۱۳).

بینامتنیّت: بینامتنیّت[۱٦] به عواملی بازمی‌گردد که باعث می‌شود متن به دانش قبلی خواننده از متنهای پیشینی وابسته شود که با آنها روبه‌رو بوده است تا از متنهای قبلی یا گونه‌های متنی مشابه در تولید و دریافت متن استفاده کند (همان).

در این جستار به ارتباط بین دو معیار انسجام و هدفمندی و تأثیر آن بر متنیّت شعر سپهری می‌پردازیم و برای این کار یکی از ابزارهای انسجامی پرکاربرد سپهری یعنی

تکرار را انتخاب می‌کنیم. هلیدی تکرار[۱۷] و همایندی[۱۸] را مایهٔ انسجام واژگانی[۱۹] متن می‌داند. از دید وی، انسجام واژگانی تکرار یک مفهوم است و انواعی از قبیل تکرار عین،[۲۰] هم‌معنایی (ترادف)،[۲۱] شمول[۲۲] و تضمّن[۲۳] دارد. در این مورد تکرار هر مفهوم به انسجام متنی منجر می‌شود. علاوه بر آن واحدهای هم‌حوزه در همایندی نیز نوعی انسجام متنی ایجاد می‌کند (هلیدی،۱۹۹۰: ۳۱۰ تا ۳۱۳).

چنانکه مشاهده می‌شود، بحث تکرار هلیدی به انسجام واژگانی محدود، و در آن روابط معنایی کلمات مورد نظر است؛ امّا بوگراند و درسلر علاوه بر تکرار واژگانی به تکرار ساختاری و محتوایی و تأثیر آن بر متنیّت اشاره دارند و حتّی گونه‌هایی از حذف را جزو تکرار می‌دانند. «تکرار ساختار و محتوای آن و حذف برخی از عبارات روساخت، حذف به قرینه[۲۴] نامیده می‌شود» در حالی که هلیدی حذف را از ابزارهای انسجام دستوری می‌داند. نوع دیگر از تکرار «دگرگویی»[۲۵] است که در آن صورت با محتوایی متفاوت تکرار می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤٥؛ هلیدی،۱۹۹۰: ۲۹۵ تا ۲۹۷).

از دید بوگراند و درسلر تکرار[۲۶] یا کاربرد دوبارهٔ عناصر یا الگوها انواع دیگری نیز دارد؛ مانند تکرار جزء[۲۷] که مشابه صنعت اشتقاق در بلاغت و آوردن کلمات هم‌ریشه در کنار یکدیگر است. توازن نحوی[۲۸] که در آن قالبهای یکسان روساخت با عباراتی مختلف تکرار می‌شود. جانشین‌شونده‌ها[۲۹] کلمات کوتاهی است که از محتوای خاصّ خود تهی می‌شود و می‌تواند جایگزین عبارات دقیقتر و پرمحتواتر شود؛ مانند ضمیر که خود معنای مستقلی ندارد ولی جانشین اسم یا یک گروه اسمی معنادار می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤٥).

تکرار سبب انسجام متن می‌شود. انسجام درون یک واژه، بند یا جمله از انسجام بین دو یا چند واحد مشابه آشکارتر است؛ زیرا عناصر انسجامی در یک جمله در فاصلهٔ کمی نسبت به هم قرار دارد. در واحدهای بزرگتر باید دریابیم که چگونه می‌توان دوباره از الگوها و عناصر قبلی استفاده کرد؛ آنها را تغییر داد یا فشرده کرد. تکرار، جانشینی، حذف و نشانداری[۳۰] در این نوع انسجام مؤثّر است. این ابزارهای انسجامی به افزایش کارایی کمک، و متنی مستحکم[۳۱] و استوار تولید می‌کند که در آن اقتصاد کلام رعایت شده است.

توازن به سه گونهٔ آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم می‌شود. توازنی که موجب وزن می‌شود در سطح آوایی قابل بررسی است (همان،۱٦۰). در شعر معاصر به توازن واجی و موسیقی داخلی (جناس، قافیه‌های میانی، تکرارهای واجی و ...) (شفیعی، ۱۳٦۸: ۲٦۰) توجّه زیادی شده است، امّا در این جستار دربارهٔ دو نوع توازن واژگانی و نحوی که در شعر سپهری برجسته‌تر است، بحث می‌شود. توضیح اینکه توازن واژگانی در تقسیم بوگراند و درسلر «تکرار عین» نامیده می‌شود، امّا چون از تقسیم صفوی در توازن استفاده شده است به جای تکرار عین از اصطلاح توازن واژگانی استفاده می‌کنیم. این موارد از مباحث مشترک بدیع لفظی و زبانشناسی است، با این فرض که بنا به گفتهٔ پورنامداریان بدیع دیگر عامل فرعی بلاغت نیست؛ بلکه نقش مؤثّری در شکل‌گیری آن دارد (پورنامداریان و طهرانی،۱۳۹۰ : ۲٦). پیشوایان شعر آزاد نیمایی از جمله نیما، سپهری، اخوان و شاملو بیشتر از فنون لفظی بدیع که از انواع تکرار به شمار می‌روند به میزان قابل توجّهی استفاده کرده‌اند؛ زیرا تکرار علاوه بر ایجاد موسیقی و داشتن دلالتهای ضمنی، نقش مؤثّری در ایجاد انسجام و وحدت شعر ایفا می‌کند (همان،۲٦ تا ۳۱).

توازن واژگانی و نحوی ظاهراً با قاعدهٔ کمّیّت گرایس [۳۲] دانشمند فلسفهٔ زبان و ارائه‌دهندهٔ نظریّهٔ معنای ضمنی (۱۹۸۸-۱۹۱۳) مغایر است و به همکاری با مخاطب لطمه می‌زند؛ ولی شاعر با این کار سعی دارد برخی معانی ضمنی را القا کند. در اینجا لازم است قواعد گرایس به طور خلاصه مطرح شود: قاعدهٔ کمیّت[۳۳] بیانگر این است که به اندازهٔ لازم سخن بگویید و بیشتر یا کمتر از حدّ درخواست‌شده کلامی بر زبان نیاورید. البتّه هنگام ضرورت یا درخواست، می‌توانید معلومات جدید یا غیرقابل پیش‌بینی ارائه کنید. قاعدهٔ کیفیّت[۳٤] توصیه می‌کند که اطّلاعات واقعی و نه جعلی را ارائه کنید. در قاعدهٔ ربط[۳۵] مشارکان حق دارند ربط میان اجزای گفتمان را دریابند تا به وسیلهٔ آن بتوانند سوءتفاهمات یا عدم قطعیّت را برطرف سازند. قاعدهٔ روش[۳٦] به شیوه‌های چیدمان و ارائهٔ متن می‌پردازد و در واقع دوری از پیچیدگی و ابهام و توصیه به گزیده‌گویی و وضوح و رعایت نظم و ترتیب کلام است. اگر قاعده‌ای عمداً نادیده گرفته شده باشد، طرفین گفت‌وگو به جای اینکه گفتمان را فاقد انسجام و ناقض قاعدهٔ ربط و اصل همکاری تصور کنند از آن مطالبی برداشت می‌کنند که در عبارات روساخت بیان نشده است. در اینجاست که استلزامات ارتباط کلامی[۳۷] یا تلویحات وارد

عمل می‌شود و معانی ضمنی شکل می‌گیرد (گرایس، ۱۹۹۵: ۲۸).

انواع توازن در شعر صدای پای آب

۱.توازن واژگانی

توازن واژگانی تکرار کامل واژه یا عناصر دستوری بزرگتر از واژه یعنی گروه یا جمله است (صفوی، ۱/۱۳۸۰: ۲۱۳) که می‌تواند در آغاز، میان و پایان هر مصراع واقع شود. برخی تکرار آغازین را ردیف آغازین می‌گویند و تکرار پایانی همان ردیف رایج است. ردیف آغازین را می‌توان از ابداعاتی به شمار آورد که بسامد زیادی در شعر نو دارد. ردیف آغازی شکل دیگری از ردیف پایانی است که به دلیل نامشخّص بودن مکان قافیه و تکرار نامنظّم آن در شعر معاصر به ابتدای مصرعها منتقل شده و اغلب با تکرار ساخت (توازن نحوی) همراه است. بیشتر تکرارهای *صدای پای آب* سپهری از نوع ردیف آغازین یا تکرار یک صورت زبانی در آغاز هر مصرع است که به سه صورت تکرار واژه، گروه و جمله ظاهر می‌شود:

۱-۱ تکرار آغازین

تکرار یک واژه

زندگی *جذبهٔ دستی است که می‌چیند.*
زندگی *نوبر انجیر سیاه در دهان گس تابستان است.*
زندگی *بعد درخت است به چشم حشره.*
زندگی *تجربهٔ شب‌پره در تاریکی است.*
زندگی *حسّ غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد ...*
(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۹۰ و ۲۹۱).

تکرار یک گروه

روح من *در جهت تازهٔ اشیا جاری است.*
روح من *کم‌سال است.*
روح من *گاهی از شوق، سرفه‌اش می‌گیرد.*
روح من *بی‌کار است ...*
روح من *گاهی، مثل یک سنگ سر راه حقیقت دارد* (همان، ۲۸۷ و ۲۸۸).

تکرار جمله

***من قطاری دیدم**، روشنایی می‌برد.*
***من قطاری دیدم**، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت.*
***من قطاری دیدم** که سیاست می‌برد (و چه خالی می‌رفت.)*
***من قطاری دیدم**، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد* (همان، ۲۷۹).

تکرار در آغاز مجموعه‌ای از مصراعها: ردیف آغازین تنها به آغاز مصرعهای پی‌درپی محدود نمی‌شود، بلکه در آغاز بندها و با فاصله نیز قابل مشاهده است که البتّه در این مورد نمود کمتری دارد (پورنامداریان و طهرانی،۱۳۹۰: ۳۳). تکرار در آغاز و پایان مجموعه-ای از مصراعها در مواردی در مجموعهٔ *صدای پای آب* دیده می‌شود، ولی در مجموعهٔ حجم سبز به‌فراوانی یافت می‌شود و شاعر به کمک آن به الگوسازی می‌پردازد. از این - رو به طور جداگانه بررسی می‌شود.

۲-۱ تکرار میانی

نوع دیگری از تکرار، تکرار میانی (تکرار واژگان در میان مصراعها یا ابیات) است که گاه بدون فاصله و گاه با فاصله می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۲٦۸/۱؛ ۲۹۱).

*-موزه‌ای دیدم **دور از** سبزه*
*مسجدی **دور از** آب* (همان، ۲۷۸).
*-فکر را، خاطره را، **زیر باران باید** برد.*
*با همه مردم شهر، **زیر باران باید** رفت ...*
*دوست را، **زیر باران باید** دید.*
*عشق را، **زیر باران باید** جست* (همان، ۲۹۲).

۳-۱ تکرار پایانی

ردیف در شعر سنّتی تکرار واژگان در انتهای بیت است، امّا ردیف در شعر نو نظم خاصّی ندارد و مانند شعر سنّتی الزاماً با قافیه نمی‌آید. این تکرار می‌تواند در آغاز بیت و در قالبهای نو در پایان هر بند باشد (فیّاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱٦۹ و ۱۷۰). ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه با توالی یکسان و با نقشهای صرفی، صوتی، نحوی و معنایی یکسان به دست می‌آید و در پایان مصاریع و ابیات شعر قرار می‌گیرد (حق‌شناس،۱۳۷۰: ۵۹). گونه‌های ردیف در شعر معاصر و کلاسیک فارسی ردیف

کناری، حاجب، آغازین و میانی است. ردیف از نظر ساختاری می‌تواند اسم، ضمیر، صفت، قید، حرف، ترکیب و جملهٔ کامل، ناقص و شبه‌جمله باشد (فیّاض‌منش، ۱۳۸٤: ۱۷۰ و ۱۷۱).

به نمونه‌ای از تکرار پایانی توجه کنید که نوعی از ردیف در شعر معاصر به شمار می‌رود:

بگذاریم غریزه پی بازی ***برود*** ...
به خیابان ***برود*** (سپهری،۱۳۸۹: ۲۹۷).

۱-٤ تکرار بخشی از جملهٔ مرکّب

گاه بخشی از جمله، که بیش از یک گروه است در جملهٔ دیگر تکرار می‌شود؛ مثل تکرار جملهٔ پایه (هسته) یا پیرو (وابسته) در جملهٔ مرکّب که با همگونی ناقص یا کامل همراه است (صفوی، ۱۳۷۳: ۲٦۳ و ۲٦٤).

تکرار جملهٔ هسته

*-****می‌دانم****/ پرده‌ام بی‌جان است.*
خوب ***می‌دانم****، حوض نقّاشی من بی‌ماهی است* (سپهری،۱۳۸۹: ۲۷٤).
*-****من قطاری دیدم****، روشنایی می‌برد.*
من قطاری دیدم*، فقه می‌برد و ...*
من قطاری دیدم*، که سیاست می‌برد و ....*
من قطاری دیدم*، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد* (همان، ۲۷۹).

تکرار جملهٔ وابسته

*-****پدرم وقتی مرد****، آسمان آبی بود...*
پدرم وقتی مرد*، پاسبان‌ها همه شاعر بودند* (همان، ۲۷٤).

۱-۵ تکرار واژه در آغاز یک مصراع و پایان مصراع دیگر

نوع دیگری از تکرار نیز تکرار واژه در آغاز و پایان مصراع یا بیت (ردّالصّدرالی العجز) و تکرار در پایان یک بیت و آغاز بیت دیگر (ردّالعجزالی الصدر) است (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۹۱/۱). نمونه‌ای از نوع دوم در پایان یک مصراع و آغاز مصراع دیگر در صدای پای آب دیده می‌شود:

چرخ یک گاری در حسرت واماندن اسب،
اسب در حسرت خوابیدن گاری‌چی، ...
مرد گاری‌چی در حسرت مرگ (سپهری،۱۳۸٦: ۲۸۱).

ردّالمطلع نیز از دیگر تکرارهایی است که نمود کیفی بیشتری در شعر نو یافته و از انواع مصرع مکرّر است و علاوه بر اینکه خود یکی از عوامل انسجام‌بخش متن به شمار می‌رود، گاه با اندکی تغییر در مطلع و مقطع دلالتهای ضمنی مختلفی ایجاد می‌کند (پورنامداریان، طهرانی،۱۳۹۰: ۳۳). اگرچه ردّالمطلع در شعر صدای پای آب یافت نمی‌شود، نمونه‌های فراوانی در شعر سپهری دارد[۳۸]:

۲. توازن نحوی

توازن نحوی بر اساس تکرار ساختهای نحوی به وجود می‌آید و به سه صورت تکرار ساخت، هم‌نشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی انجام می‌شود:

۱-۲ تکرار ساخت

ساخت[۳۹] به معنای آرایش عناصر دستوری سازندهٔ جمله است. فارسی زبانی سازه‌آزاد است؛ یعنی زبانی است که در آن امکان جابه‌جایی سازه‌ها یا در اصطلاح دستور «جایگردانی نحوی[٤٠]» و تشکیل آرایشهای گوناگون دستوری وجود دارد به شرط اینکه نقش هر یک از عناصر در جمله مشخّص باشد. بعضی از ساختها معمول و پرکاربردتر است، با این حال شاعر می‌تواند برای حفظ وزن از انواع غیرمعمول آرایش سازه‌ها استفاده کند. آرایش عناصر سازندهٔ جمله در نظم تا حدّ زیادی به وزن وابسته است. حال اگر این آرایش یا ساخت تکرار شود، می‌تواند نظم موسیقایی بیشتری را القا کند (صفوی، ۱۳۸۰/ ۱: ۲۱۹ تا ۲۲۱).

در شعر «صدای پای آب» سپهری تکرار ساخت یا توازن نحوی در جملات ساده، همپایه و مرکّب دیده می‌شود:

تکرار ساخت در جملات ساده

عشق پیدا بود، موج پیدا بود./ برف پیدا بود. دوستی پیدا بود./ کلمه پیدا بود
پلّه‌هایی که به گلخانهٔ شهوت می‌رفت.

پلّه‌هایی که به سردابهٔ الکل می‌رفت.
پلّه‌هایی که به قانون فساد گل سرخ...
پلّه‌هایی که به بام اشراق،
پلّه‌هایی که به سکّوی تجلّی می‌رفت (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۹ و ۲۸۰)
قاطری دیدم بارش «انشا»
اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال»
عارفی دیدم بارش «تنناها یا هو» (همان، ۲۷۸ و ۲۷۹)

و گاه توازن نحوی با حذف قسمتی از جمله بنا به قرینهٔ لفظی یا معنوی است:

حذف فعل به قرینهٔ لفظی: تکّه نانی دارم، خرده‌هوشی [دارم] ، سر سوزن ذوقی[دارم]

مادری دارم، بهتر از برگ درخت.
دوستانی[دارم]، بهتر از آب روان (همان،۲۷۲).

حذف فعل به قرینهٔ معنوی:

فوران گل حسرت از خاک.
ریزش تاک جوان از دیوار ...
پرش شادی از خندق مرگ.
گذر حادثه از پشت کلام [پیدا بود].
جنگ یک روزنه با خواهش نور ...
جنگ تنهایی با یک آواز ...
حملهٔ کاشی مسجد به سجود.
حملهٔ باد به معراج حباب صابون ...
فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار ...
قتل یک قصّه سر کوچهٔ خواب ...
قتل مهتاب به فرمان نئون ... (همان، ۲۸۲ تا ۲۸٤)
من مسلمانم.
قبله‌ام یک گل سرخ.
جانمازم چشمه، مهرم نور (همان،۲۷۲).

تکرار ساخت در جملات همپایه

جملات همپایهٔ سه‌جزئی با مفعول هستند، توضیح اینکه در جمله‌واره‌های سوم و چهارم، عبارات بعد از فعل «نگوییم»، مفعول جمله به شمار می‌رود:

در موستان گره ذایقه را باز کنیم.
و دهان را بگشاییم اگر ماه درآمد.
و نگوییم که شب چیز بدی است و
و نگوییم که شب‌تاب ندارد خبر از بینش باغ.
و بیاریم سبد
ببریم این همه سرخ، این‌همه سبز (همان،۲۹۳).
من صدای نفس باغچه را می‌شنوم/ و صدای ظلمت را، وقتی از برگی فرو می‌ریزد ...
من صدای قدم خواهش را می‌شنوم / و صدای، پای قانونی خون را در رگ ...
من صدای وزش ماده را می‌شنوم/ و صدای، کفش ایمان را در کوچهٔ شوق ... (همان، ۲۸٦ و ۲۸۷).

و در مواردی حروف همپایه‌ساز تکرار می‌شود:

ساده باشیم ***چه*** *در باجهٔ یک بانک* ***چه*** *در زیر درخت* (همان، ۲۹۸).

تکرار ساخت در جملات مرکّب

برّه‌ای را دیدم، بادبادک می‌خورد.
من الاغی دیدم، یونجه را می‌فهمید (همان، ۲۷۸).

اگر حروف ربط وابسته‌ساز حذف‌شده را بیاوریم، جمله به این صورت درمی‌آید: برّه‌ای را دیدم [که] بادبادک می‌خورد. من الاغی دیدم [که] یونجه را می‌فهمید.

۲-۲ هم‌نشین‌سازی نقشی

گاه چند عنصر مفرد به‌طور منظّم و پی‌درپی در کنار هم قرار می‌گیرد و همهٔ عناصرِ هم‌نقش، هستهٔ یک گروه اسمی یا مربوط به یک فعل یا هستند (اعداد)[٤١] (صفوی، ۱۳۸۰، ۲۲٤/۱). مثالهایی از تکرار منظّم یک نقش را از هر دو نوع مشاهده کنید:

روی ادراک ***فضا، رنگ، صدا، پنجره، گل*** *نم بزنیم* (همان، ۲۹۸).
نام را بازستانیم از ابر، / از چنار، از پشه، از تابستان (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۸).

برای چهار متمّم از ابر و ... یک فعل «بازستانیم» به کار رفته است. نه‌تنها متمّم بلکه

نقشهای دیگر مانند نهاد، قید، متمّم یا مفعول ممکن است در یک جمله تکرار شود؛ در مثالهای ذیل نقشهای مختلف تکرار شده است:

تکرار نهاد: *و فزونتر شده است*، ***قطر نارنج، شعاع فانوس*** (همان، ۲۹۶).

تکرار قید: *و خدایی که در این نزدیکی است:/* ***لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند./ روی آگاهی آب، روی قانون گیاه*** (همان، ۲۷۲).

- *پدرم* ***پشت دو بار آمدن چلچله‌ها، پشت دو برف،****/ پدرم* ***پشت دو خوابیدن در مهتابی،****/ پدرم* ***پشت زمانها*** *مرده است* (همان، ۲۷٤).

تکرار متمّم قیدی: *زندگی چیزی بود*، ***مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار*** (همان، ۲۷٦).

- ***تا ته کوچهٔ شک، تا هوای خنک استغنا، تا شب خیس محبّت*** *رفتم* (همان، ۲۷۷).

تکرار نهاد+ متمّم قیدی: ***من با تاب، من با تب****/ خانه‌ای در طرف دیگر شب ساخته‌ام* (همان، ۲۸٦).

تکرار متمّم: *نام را بازستانیم* ***از ابر،/ از چنار، از پشه، از تابستان*** (همان، ۲۹۸).

تکرار متمّم اسم: *آشنا هستم* ***با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت****/* (همان، ۲۸۷).[۴۲]

تکرار مفعول: ***فکر را، خاطره را،*** *زیر باران باید برد* (همان، ۲۹۲).

علاوه بر هم‌نشین‌سازی نقشی، جانشین‌سازی نقشی نیز در شعر امکان‌پذیر است، امّا چون نمونه‌ای در شعر صدای پای آب ندارد در پی‌نوشت به آن اشاره شده است.[۴۳]

۳-۲ گسترش یک ساخت نحوی

نوع خاصّی از توازن نحوی در شعر «صدای پای آب» هست که به صورت «گسترش ساخت نحوی» است. شاعر بتدریج یک گروه اسمی را گسترش می‌دهد به طوری که یک هسته در گروه اسمی بتدریج در مصرعهای بعد، وابسته‌های بیشتری می‌گیرد. گسترش ساخت نحوی از موارد پرکاربرد شعر سپهری در مجموعه‌شعر *صدای پای آب* است:

گسترش صفت و مضافٌ‌الیه: در مثال زیر هسته در ابتدا به‌تنهایی و در مصراع بعد با مضافٌ‌الیه و در مصراع سوم با صفت و مضافٌ‌الیه آمده است:

حملهٔ باد به معراج حباب صابون

حملهٔ لشکر پروانه به برنامهٔ «دفع آفات»...

حملهٔ هنگ سیاه قلم نی به حروف سربی (همان، ۲۸۳).

گسترش مسند

مرگ پایان کبوتر نیست.

مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست (همان، ۲۹٦).

افزودن مفعول و متمّم

جغد در «باغ معلّق» می‌خواند.

باد در گردنهٔ خیبر، بافه‌ای از خس تاریخ به خاور می‌راند (همان، ۲۸٤).

گسترش جملهٔ ساده به جملهٔ مرکّب

بگذاریم که احساس هوایی بخورد.

بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند (همان، ۲۹۷).

گسترش صفت و مضافٌ‌الیه

گروه اسمی از یک هسته به یک هستهٔ همراه با یک یا چند وابسته گسترش می‌یابد:

فتح یک قرن به دست یک شعر ...

*فتح یک کوچه به دست **دو** سلام*

*فتح یک شهر به دست **سه‌چهار** اسب‌سوار **چوبی*** (همان، ۲۸۳ و ۲۸٤).

٤-۲ تعویض سازه‌ها

تعویض سازه‌ها در موارد معدودی در شعر سپهری دیده می‌شود:

***رفتم** از پلّهٔ مذهب بالا/ تا ته کوچهٔ شک*

*تا شب خیس محبّت **رفتم** ...*

... رفتم تا زن .... (همان، ۲۷۷).

در جملهٔ دوم «تا...- رفتم» به جای «رفتم / تا...» آمده است؛ به عبارت دیگر در جملهٔ اول، «فعل- متمّم قیدی» و در جملهٔ دوم «متمّم قیدی- فعل» آمده است. می‌بینیم که تعویض سازه‌ها در جملهٔ سوم ادامه می‌یابد. لازم به ذکر است که وجود توازن نحوی متضمّن توازن واژگانی و وجود توازن واژگانی دربردارندهٔ توازن آوایی است؛ بنابراین مرز دقیقی بین آنها نیست و هنگام تحلیل می‌توان دو نوع توازن را برای یک نمونه شعر در نظر گرفت.

نقش تکرارهای شعر صدای پای آب در ایجاد معانی ضمنی

همان‌طور که گفته شد، تکرار واژگانی و نحوی ظاهراً با قاعدهٔ کمّیّت گرایس مغایر است؛

ولی شاعر با این کار سعی دارد برخی معانی ضمنی را القا کند. چنانکه در شرح قواعد گرایس در مبنای نظری یعنی کمّیّت، کیفیّت، ربط و شیوه گفتیم، قاعدهٔ کمّیّت بیانگر این است که گوینده باید به اندازهٔ لازم سخن بگوید و بیشتر یا کمتر از حدّ درخواست-شده کلامی بر زبان نیاورد. البتّه هنگام ضرورت یا درخواست می‌تواند معلومات جدید یا غیرقابل پیش‌بینی ارائه کند. کاتینگ[٤٤] در تکمیل این مطالب می‌گوید: اطّلاعات اضافی و غیرمفید مایهٔ زحمت و دردسر و خستگی مخاطب و اطّلاعات کمتر از حدّ نیاز موجب عدم تشخیص کلام می‌شود (کاتینگ، ۲۰۰۲: ۳٤).

اگر قاعده‌ای عمداً نادیده گرفته شده باشد، طرفین گفت‌وگو به جای اینکه گفتمان را فاقد انسجام و ناقض قاعدهٔ ربط و اصل همیاری تصوّر کنند از آن مطالبی برداشت می‌کنند که در عبارات روساخت بیان نشده است. در اینجاست که استلزامات ارتباط کلامی[٤٥] یا تلویحات مطرح می‌شود و معانی ضمنی شکل می‌گیرد (گرایس، ۱۹۹۵: ۲۸)؛ یعنی فرد منظور، پیشنهاد و یا معنایی غیر از آنچه می‌گوید در نظر دارد (بوگراند و درسلر، ۲۰۰۲: ۱۰۵). توماس[٤٦] (۱۹۹۵) بر این باور است که تخطّی از قواعد گفت‌وگو انگیزه‌های مختلفی از جمله افزودن بر بار معنایی کلام و جلوگیری از تکرار اطّلاعاتی است که فرض می‌شود خواننده به واسطهٔ دانش پیش‌زمینه‌ای خود از آن آگاه است (بروماركِ،۲۰۰٤: ۱۲۱۵). تکرار از دیدگاه ارتباطی به دو نوع تقسیم می‌شود؛ خودتکراری[٤٧] و دیگرتکراری یا تکرار سخن مخاطب. خودتکراری برای کوتاه کردن مکث، گذار از یک مطلب به مطلب دیگر، دور شدن از ابهام و یا تأکید بر دیدگاه گوینده به کارمی‌رود (هرمان، ۱۹۹۵: ۱۵۲ تا ۱۵٤، به نقل از امرالهی، ۱۳۸۸: ۷۸). تکرار برای گذار از مطلبی به مطلب دیگر و حفظ ارتباط موضوعی و جلوگیری از وقفه در کلام[٤٨] و پیشبرد گفته‌ها بخشی از متن را تکرار می‌کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری تحت تأثیر حالات شاعرانه و شهودی هر سه مورد را به کار می‌برد. هر یک از این موارد با مثالهایی تبیین خواهد شد:

حفظ ارتباط موضوعی

سپهری به توصیف باغی می‌پردازد که خاطرات دوران خردسالی را برایش تداعی می‌کند. او از کودکی آغاز می‌کند و وارد دورهٔ جوانی می‌شود و دنیا را با چهره‌های

گوناگونش تجربه می‌کند تا از فراوانی تجربه‌ها متعجّب و خسته و دلتنگ می‌شود و خود را متقاعد می‌کند که پشت سر هیچ خبری نیست.

این همه تکرار او تأکید بر وجود باغی است که به عنوان یک هستی مرکّب از هستهای مرتبط پدید آمده است؛ عناصری که در عین تفسیر خود، حقیقت دیگری را بیان می‌کند که شاعر با معرفت خود به آنها دست یافته است (نرماشیری، ۱۳۹۰: ۱۴۳ و ۱٤٤). در اندیشهٔ شهودی وی همهٔ اشیا با یکدیگر مربوط و انعکاسی از خالق کل است و شاعر با سلوک در اجزای هستی از کثرت به وحدت می‌رسد. با یادآوری باغ کودکی، دلتنگی و حسرت پیشین شاعر در یگانگی با طبیعت و وحدت با کل تشدید، (مختاری، ۱۳۷٦: ٦٥ و ٦٦) و باغ موضوع نگرش شاعر می‌شود:

باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود.
باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه،
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه بود.
باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۵).

پس از بیان خاطرات باغ حسرت و دلتنگی خود را از روزگار شیرین و سپری شدهٔ خردسالی ابراز می‌کند:

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود،
یک بغل آزادی بود.
زندگی در آن وقت، حوض موسیقی بود (همان،۲۷٦).

کم‌کم از دوران خردسالی سفر می‌کند و به مهمانی دنیا می‌رود و این بار برای گذار از مطلبی به مطلب دیگر از تکرار و توازن استفاده می‌کند:

من به مهمانی دنیا رفتم:
من به دشت اندوه،
من به باغ عرفان،
من به ایوان چراغانی دانش رفتم (همان،۲۷٦).

و تجربه‌های گوناگون حمله و جنگ وفتح و قتل را بی‌وقفه بر زبان می‌آورد بی‌آنکه لحظه‌ای مکث کند. بوگراند و درسلر (۲۰۰۲: ۵۰) یکی از موارد کاربرد تکرار را کوتاه کردن مکث و جلوگیری از وقفه در کلام می‌دانند:

جنگ تنهایی با یک آواز.

جنگ زیبای گلابیها با خالی یک زنبیل ...
حملهٔ کاشی مسجد به سجود.
حملهٔ باد به معراج حباب صابون ...
فتح یک قرن به دست یک شعر.
فتح یک باغ به دست یک سار ...
قتل یک قصّه سر کوچهٔ خواب.
قتل یک غصّه به دستور سرود (همان، ۲۸۲ تا ۲۸٤).

وقتی عقیده‌ای فرد را به تعجّب وامی‌دارد، مطلب را تکرار می‌کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری که از فراوانی و گونه‌گونی تجربه زمینی خود اظهار تعجّب می‌کند، می‌گوید:

چیزها دیدم *در روی زمین:*
کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد.
قفسی بی‌در دیدم که در آن، روشنی پرپر می‌زد ...
من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید ...
من گدایی دیدم، دربه‌در می‌رفت و ...
برّه‌ای را دیدم، بادبادک می‌خورد (سپهری،۱۳۸٦: ۲۷۷ و ۲۷۸).

تأکید

هجوم امواج خاطرات گذشته، شاعر را خسته می‌کند؛ خاطراتی که صدف سرد سکون را بر ساحل زندگی او می‌ریزد و طراوت و تلاطم دریایی را از او سلب می‌کند (ر.ک. سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۵)؛ بنابراین سعی می‌کند پنجرهٔ گذشته را به روی خود ببندد؛ دریچه‌ای که امکان شنیدن آواهای دلپذیر طبیعت و دیدن صنوبرهای سبزش را از او گرفته است تا واقعاً باور کند که پشت سر خبری نیست. به همین دلیل با تأکیدهای مکرّرش قید «پشت سر» را با افعال منفی می‌آورد تا خیالی بودن آن را ثابت کند:

پشت سر نیست فضایی زنده.
پشت سر مرغ نمی‌خواند.
پشت سر باد نمی‌آید.
پشت سر پنجرهٔ سبز صنوبر بسته‌است.

پشت سر روی همه فرفره‌ها خاک نشسته‌است.
پشت سر خستگی تاریخ است (همان).

ترغیب و تحذیر مخاطب

گاهی نیز فرد درخواستی دارد که آن را تکرار می‌کند تا از همیاریِ مخاطب مطمئن شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری با استفاده از ضمیر اوّل شخصِ جمع ضمن مشارکت با مخاطب، طیّ جملاتی متوازن خواننده را ترغیب می‌کند که احساسات و غرایز خود را آزاد بگذارد تا طعم لذّات طبیعی را بچشد. شاعر تصوّر می‌کند هنرمندی آزاد است که هنوز در قید و بندهای سنّت گرفتار نشده و با افراد جامعهٔ عصر خویش متفاوت است؛ زیرا به تعبیر آندره برتون،[۴۹] پیشوای سوررئالیسم، تصوّر رهایی از قیدوبندها در زندگی به بشر اجازه می‌دهد که تنها به قوانینی عمل کند که به دلخواه خویش وضع کرده است (برتون،۱۹۲٤: ۱):

-روشنی را بچشیم.
شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را.
گرمی لانهٔ لکلک را ادراک کنیم ...
در موستان گره ذایقه را باز کنیم (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹۳).
-بگذاریم که احساس هوایی بخورد ...
بگذاریم غریزه پی بازی برود ...
بگذاریم که تنهایی آواز بخواند (همان، ۲۹۷).

گاهی شاعر به جای ترغیب و تشویق مخاطب او را از کاری نهی می‌کند و از وی می‌خواهد که از بدبینی و اعتراض خودداری کند؛ برای اینکه جمله از حالت دستوری خارج شود، خود را با مخاطب همراه می‌کند و به جای دوم شخص مفرد از اول شخص جمع استفاده می‌کند. سپهری چون واعظی است که ابتدا به خود و سپس به دیگران تذکّر می‌دهد:

و نپرسیم که فوّارهٔ اقبال کجاست.
و نپرسیم چرا قلب حقیقت آبی است (همان، ۲۹٤).

استدلال

در جای دیگر شاعر با ایجاد آگاهی در مخاطب بر نظام احسن طبیعت تأکید می‌کند که با حذف هر جزئی از آن به قانون طبیعت لطمه وارد می‌شود. او مانند متون مقدّس با مثال استدلال می‌کند. بوگراند و درسلر می‌گویند: متون استدلالی متنهایی است که برای افزایش توان پذیرش یا ارزیابی عقاید و نظرها به کار می‌رود. در روساخت این‌گونه متنها از ادات انسجام از جمله تکرار، توازن و دگرگویی برای تأکید و پافشاری بر یک مطلب استفاد می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۱۵٦). تمام شعر *صدای پای آب* بر پایهٔ تکرار و توازن شکل گرفته‌است:

و بدانیم اگر کرم نبود، زندگی چیزی کم داشت.
و اگر خنج نبود، لطمه می‌خورد به قانون درخت.
و اگر مرگ نبود، دست ما در پی چیزی می‌گشت.
و بدانیم اگر نور نبود، منطق زندهٔ پرواز دگرگون می‌شد (همان، ۲۹٤).

اقناع مخاطب

بوگراند و درسلر می‌گویند وقتی رویدادی با دیدگاه فرد در تناقض است به تکرار بخشی از مطلب می‌پردازد. همچنین بنا به قول هلیدی و حسن (۱۹۷٦) اگر شخصی بخواهد حرفی را که قبلاً به طور صریح یا تلویحی گفته شده رد کند، کلام خود را تکرار می‌کند تا بر دیدگاه خود تأکید کند (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۵۰). سپهری گاه به قصد توجیه اعتقاد خود و اقناع مخاطبی که منکر دریافتهای ذهنی و روحی اوست، قاعدهٔ کمیّت گرایس را نقض، و یک واژه را در یک ساخت تکرار می‌کند. این شیوه در *قرآن* مجید نیز برای اقناع مخاطب منکر و تأکید بر صحّت و اصالت سخن به کار می‌رود؛ مثلاً همزمان از شیوه‌ها و ادات مختلف تأکیدی مانند جملهٔ اسمیّه و حروف و اسامی تأکیدی همچون «لَ» و «انَّ» استفاده می‌شود: انّا نَحنُ نَزَّلنَا الذّکر وَ انّا لهُ لَحافظونَ (حجر: ۹). شاعر صداهایی را می‌شنود که برای مخاطَب عادی ممکن نیست؛ از این رو با تکرار واژه و ساخت بر سخنش تأکید می‌کند:

من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را ...
و صدای صاف، باز و بسته شدن پنجرهٔ تنهایی

و صدای پاک، پوست انداختن مبهم عشق ...
من صدای وزش ماده را می‌شنوم
و صدای کفش ایمان را در کوچهٔ شوق ... (سپهری،۱۳۸٦: ۲۸٦ و ۲۸۷).

در جای دیگر شاعر برخلاف بینش معمول نسبت به مرگ می‌خواهد آن را نه امری ترسناک و پایان زندگی بلکه جریان طبیعی حیات معرّفی کند. در این مورد نیز هر بار واژهٔ مرگ را در ساخت نحوی جملات اسنادی تکرار می‌کند تا خواننده را قانع کند؛ زیرا بنا به گفتهٔ بوگراند و درسلر تکرار کلام بر تأثیر گفته‌ها می‌افزاید (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ۱۵۱):

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست.
مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست.
مرگ در ذهن اقاقی جاری است (سپهری،۱۳۸٦: ۲۹٦).

در این توصیف، جمله‌واره‌ها چون امواج دریا بر خواننده هجوم می‌آورد و مجال اندیشیدن را از خواننده سلب و او را افسون می‌کند. فکر مرگ عواطف خواننده را تحریک می‌کند و او بدون اینکه به صحّت وسقم سخنان شاعر بیندیشد، تحت تأثیر قرار می‌گیرد. سپهری در جملات ادواری متعدّد به دفاع و رفع اتّهام از موجودیّت مرگ می‌پردازد؛ زیرا «از دید عارف، مرگ نوعی هستی است؛ آن هم هستیِ وصول» (نرماشیری، ۱۳۹۰: ۱٤۲). چکیدهٔ مطالب شاعر این است که مرگ، لازم و جزئی از جریان طبیعی حیات است. این قطعه با مصرع «و همه می‌دانیم ریه‌های لذّت پر اکسیژن مرگ است»، پایان می‌پذیرد. گویی جریان سیّال معنا از آغاز تا پایان شعر در این مصراع تخلیه و فشرده می‌شود و آن را جاودانه می‌کند (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸: ۱۸۲ و ۱۸۳).

در همهٔ این موارد، تکرار با تداوم موضوع سبب استحکام و استواری متن می‌شود. گاهی تکرار آگاهی‌بخشی متن را کم می‌کند؛ از این رو اغلب به جای آن از شیوه‌ای دیگر مانند دگرگویی استفاده می‌شود (همان، ۵۱ و ۵۲).

هدفمندی و توازن در مجموعه‌شعر حجم سب

هدفمندی جزء جداناشدنی زبان، شعر و رفتار انسانی است (آلپرز،۱۹۷٤: ۲۱۷) و از دید هایمز[۵۰] (۱۹٦٤) بافت می‌تواند هدف و نتیجهٔ کلام طرفین گفت‌وگو را آشکار کند (براون

و یول،۱۹۸۳: ۳۹). تکرار از نمونه‌های نقض قاعدهٔ کمیّت گرایس است که اگر با هدف و منظور خاصی صورت نگیرد، انسجام متن را تحت‌الشّعاع قرار خواهد داد (مارتین،۲۰۰۱: ٤۲). یکی از اهداف سپهری در به کارگیری تکرار عین یا توازن واژگانی به همراه توازن نحوی، ساختن الگوی شعری تکرارشونده‌ای است که موجب تقویت انسجام متن و افزایش متنیّت می‌شود.

الام[۵۱] می‌گوید: نظم نحوی و فشردگی اطّلاعاتی دو ویژگی متنیّت است (الام، ۱۳۸٦: ۲۲۰ تا ۲۲۷). نظم نسبی متن امکان تکرارپذیری را فراهم می‌آورد (همان، ۲۲۲) چون بیان سپهری موجز است، محتوا را فشرده و ساخت نحوی را تکرار می‌کند. تکرار مفاهیم موجب حفظ یا افزایش پیوستگی متن می‌شود (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٤۹).

اگر مشارکان گفتمان، تجربیّات و خاطرات مشترکی داشته باشند به توضیحات زاید نیازی نیست و فشردگی پسندیده است، امّا اگر دریافت‌کننده در درک مطلب جدید توانایی کمتری داشته باشد، تکرار یا توضیحاتی لازم است (همان، ۲۲۲)؛ به همین دلیل سپهری در القای دریافتهای شخصی و شهودی خود که ممکن است برای خواننده نا-آشنا باشد از تکرار استفاده می‌کند. سهراب از نظر بافت موقعیّتی فشرده‌گویی می‌تواند بازتاب ترس و خجالت و کم‌حرفی دوران کودکی باشد و شاید هم پیامهای تلگرافی او در میراث پدریش ریشه داشته باشد که کارمند ادارهٔ پست و تلگراف بود (سپهری، ۱۰). میراث کودکی و خانوادگی با باورهای عرفانی، مانند تمایل به سکوت و تنهایی، همراه می‌شود تا بیان موجز و مؤثّری را تولید کند که ندای حقیقت را در گوش زمان تکرار می‌کند؛ کلامی که ساختار و ترکیب‌بندی آن تحت تأثیر هنر نقّاشی شاعر است.

الگوسازی در مجموعه‌شعر حجم سبز

سپهری در مجموعه‌شعر *حجم سبز* از تکرار و توازن برای ساختن الگوی تکرارشونده‌ای در تمام شعر استفاده می‌کند. در نیمی از شعرهای این مجموعه یعنی در سیزده شعر از بیست‌وپنج شعر معمولاً یک الگوی نحوی در تمام یا بخش وسیعی از شعر تکرار می‌شود که علاوه بر ایجاد نظم نحوی و تشکیل کانون معنایی یا مرکزیّت‌گرایی به انتقال اهداف گفتمانی نیز کمک می‌کند.

ایگلتون (۱۳٦۸: ۳۷) می‌گوید: «هر ساختار هنری- شعر، داستان- باید یک گرانیگاه اصلی یا سطح مسلّط داشته باشد». مرکزگرایی به معنای آوردن مصرع مکرّری است که

آگاهانه کلّ ساختار شعر را حمایت می‌کند و در شعر معاصر جایگاه اساسی دارد» (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸:۱۷۷و ۱۸۰).

نمونهٔ زیر در شعر «از سبز تا به سبز»، الگوی جملهٔ مرکّبی را نشان می‌دهد که با پیوند وابسته‌ساز «که» ساخته شده است:

***من در این تاریکی**/ فکر یک برّهٔ روشن هستم/ که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد.*

***من در این تاریکی**/ امتداد تر بازوهایم را/ زیر بارانی می‌بینم/ که دعاهای نخستین بشر را تر کرد.*

***من در این تاریکی**/ در گشودم به چمنهای قدیم، به طلاییهایی، که به دیوار اساطیر تماشا کردیم.*

***من در این تاریکی**/ ریشه‌ها را دیدم/ و برای بتهٔ نورس مرگ، آب را معنی کردم* (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۸۸ و ۳۸۹). چنین ساختارهایی معمولاً با توازن واژگانی در سطح واژه، گروه، عبارت یا جمله همراه است؛ مانند تکرار عبارت «من در این تاریکی» در این جملات.

مصراع مکرّر «من در این تاریکی» بر مرکزیّت معنایی خود تأکید و معنا را در مصرعهای قبل و بعد توزیع می‌کند. عنصر تکرارشوندهٔ بندها مسیر ذهن شاعر را برای تکمیل محور عمودی شعر رقم می‌زند و برای اسکلت‌بندی و کمک به مخاطب به منظور یادآوری شعر و به خاطر سپردن آن و همچنین تأکید بر معنا و اصرار در اثبات آن طرّاحی شده است (خسروی، صحرایی، ۱۳۸۸: ۱۷۷ و ۱۸۰). شاعر با تکرار مصراع مرکزی و ایجاد توازن واژگانی- نحوی به ساختن الگوی تکرارشونده‌ای می‌پردازد که هدف گفتمانی او را براورده می‌کند؛ برای مثال در این شعر یک تجربهٔ شهودی را از آغاز تا هنگام وقوع آن توصیف می‌کند.

شاعر در شعر «همیشه» از زن نمادین می‌خواهد که با او گفت‌وگو کند و این تقاضا را در آغاز هر بند با یک جملهٔ «امری- ندایی- امری» تکرار می‌کند که جملهٔ امری دوم و گاه سوم و چهارم هم «سه‌جزئی با مفعول» است و از نظر گفتمانی، نقش تمنّایی برای برقراری مصاحبت عرفانی دارد:

... حرف بزن، ای زن شبانهٔ موعود!/ زیر همین شاخه‌های عاطفی باد/ کودکیم را به دست من بسپار...

حرف بزن، خواهر تکامل خوشرنگ!/ خون مرا پر کن از ملایمت هوش.

حرف بزن، حوری تکلّم بدوی!/ حزن مرا در مصب دور عبادت/ صاف‌کن ... (سپهری،۱۳۸٦: ٤٠٣).

در شعر «دوست» که گفته‌اند در سوگ فروغ فرّخزاد سروده شده، یک ساختار نحوی هفت بار تکرار می‌شود. جملات آغازین همگی سه‌جزئی اسنادی و جملات پس از آن گذرا به مفعول است. جملات اسنادی، تشبیهاتی برای توصیف فرد مورد نظر شاعر و جملات گذرا به مفعول بیان کارهای او است:

بزرگ بود/ ... و با تمام افق‌های باز نسبت داشت/ ***و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید.***

صداش/ به‌شکل حزن پریشان واقعیّت بود./ و ***پلک‌هاش/ مسیر نبض عناصر را/ به ما نشان داد.***

و ***دست‌هاش/ هوای سخاوت را/ ورق زد***

و ***مهربانی را/ به سمت ما کوچاند.***

به شکل خلوت خود بود/ و ***عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را/ برای آینه تفسیر کرد.***

و او به‌شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود.

و او به‌سبک درخت/ میان عافیت نور منتشر می‌شد./ ***همیشه کودکی باد را صدامی‌کرد.***

همیشه رشتهٔ صحبت را/ به چفت آب گره می‌زد.

(همان، ۳۹۹ و ٤٠٠)

سپهری در شعر «و پیامی در راه» یک ساخت نحوی را، که از جملات دو، سه و چهارجزئی با مفعول ساخته شده است از آغاز تا پایان تکرار می‌کند. همهٔ جملات در زمان آینده و اوّل شخص مفرد فعل خواستن به کار رفته است. شاعر در طول این شعر طیّ همدردی با مخاطب، نقشِ منجی را به عهده دارد که با آمدن او محرومان و ضعفا از مواهب تازه‌ای برخوردار خواهند شد:

خواهم آمد، *و پیامی خواهم آورد./ در رگها، نور خواهم ریخت./ و صدا در خواهم داد ...*

خواهم آمد، *گل یاسی به گدا خواهم داد ... هرچه دیوار، از جا برخواهم کند./ رهزنان را خواهم گفت ...*

خواهم آمد، *پیش اسبان، گاوان، علف سبز نوازش/ خواهم ریخت./ مادیان تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد ...*

خواهم آمد، *سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت./ پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند./ ... مار را خواهم گفت* (همان، ۳۳۸ تا ۳٤۰).

شاعر به کمک الگوسازی، اهدافی چون توصیف، دعوت، یادآوری، انتظار، اعتراض و خستگی را به خواننده منتقل می‌کند. روی‌هم‌رفته هدف شگردهای مختلف تکرار، تأکید بر روابط بین عناصر یا صورت‌بندیهای محتوای متن و ایجاد نوعی تعادل[۵۲] بین قسمتهای مختلف متن است. این شگردها بیشتر در مواردی به کار می‌رود که ثبات و دقّت محتوا نتایج عملی مهمّی در پی داشته باشد (بوگراند و درسلر،۲۰۰۲: ٥٤). در شعر چگونگی چینش عناصر سازندهٔ متن اغلب در بیان معانی و هدف کلّیِ ارتباط نقش خاصّی دارد (همان، ٥۱) و تکرار در گفتمان به الگوسازی و قابل تشخیص کردن ساختار منجر می‌شود (نوریک،۲۰۰۰: ٤۷).

نتیجه‌گیری

هدف شگردهای مختلف تکرار واژگانی و نحوی، تأکید بر روابط بین عناصر یا صورت‌بندیهای محتوای متن است. این بررسیها نشان می‌دهد که مفهوم انسجام از نحو و دستور متن‌بنیاد گسترده‌تر است و این گستردگی حاصل دو عامل است: اول اینکه ساختارهای نحوی یا دستوری به منزلهٔ صورت‌بندیهایی است که عملاً مورد استفاده قرار می‌گیرد و دیگر اینکه نحو و دستور با دیگر عوامل متنیّت مانند هدفمندی در تعامل است. در مجموعهٔ *صدای پای آب*، تکرارها و ساختارهای متوازن بیش از سه بار تکرار می‌شود و گاه یک ساخت نحوی بتدریج گسترش می‌یابد. ابتدا به نظر می‌رسد که شاعر اصل همکاری گرایس را در ارتباط نقض کرده یعنی با تکرار مطلب، بیش از اندازهٔ لازم سخن گفته است، امّا در واقع او شکست وزن عروضی را با پایه‌گذاری نظام زبانی جدیدی جبران می‌کند؛ نظامی که بر تکرارهای منظّم و هدفدار واژگان و نحو بنا شده و علاوه بر ایجاد هارمونی در ساختار و وزن شعر به القای معانی ضمنی پرداخته است و در الگوسازی و هدف کلّی شعر نقش دارد. در مجموعهٔ *حجم سبز* تکرار یک ساخت نحوی در تمام یا قسمت قابل توجّهی از شعر سبب الگوسازی و تشخیص ساختار می‌شود و شاعر از این کار اهدافی دارد که از آن میان می‌توان به توصیف، دعوت، یادآوری، انتظار، اعتراض و خستگی اشاره کرد. بنابراین به سؤال اصلی پژوهش

یعنی چگونگی ارتباط انسجام با هدفمندی از طریق توازن پاسخ مثبت داده می‌شود و فرضیّهٔ تحقیق مبنی بر انتخاب قواعد گرایس به عنوان ابزاری مناسب در تشخیص هدف به واقعیّت می‌پیوندد.

پی‌نوشت

۱. روبر آلین دو بوگراند استاد دانشگاه برزیل و ولفگانگ اولریش درسلر استاد دانشگاه وین در اتریش مشترکاً کتاب *مقدّمهٔ زبان‌شناسی متن* را نوشته و در آن هفت معیار متنیّت را مطرح کرده‌اند و آنها را با دو روش حلّ مسئله و رویکرد مرحله‌ای تلفیق کرده و در تحلیل متن به کار برده‌اند. د رواقع روش آنها ترکیبی از روشهای زبانشناسی متن است.

2. Isenberk
3.Kamer
4. Van Dijk,T.A.
5.Halliday,M. A. K
6. Beaugrande,R. and Dressler,W.U.
7. Hoey, M.
8. An Introduction to Functional Grammar
9. Introduction to text Linguistic
10.Cohesion
11. Coherence
12. Intentionality
13. Acceptability
14. Informativity
15. Situationality
16 Intertextuality
17.Repetition
18.Collocation
19. Lexical cohesion
20. Repetition
21.Synonymy
22.Hyponymy
23.Meronymy
24. Ellipsis
25. paraphrase
26. reccurrence
27. partial reccurrence
28. parallelism
29. proform
30. signalling relationships
31. Stable
32. Paul Grice

33.Quantity
34.Quality
35.Relation
36.Relevant
37.Conversational implicatures

۳۸. به نمونه‌هایی از ردّالمطلع در مجموعهٔ حجم سبز و مرگ رنگ توجّه کنید:
ماه بالای سر آبادی است ..... ماه بالای سر تنهایی است. غربت، حجم سبز
قایقی خواهم ساخت،/ خواهم انداخت به آب ... قایقی باید ساخت. پشت دریاها ، حجم سبز (۳٦۸ و ۳۷۱)
کفش‌هایم کو،/ چه کسی بود صدا زد سهراب؟ ... یک نفر باز صدا زد: سهراب!/ کفش‌هایم کو؟ (۳۹٦ و ۳۹۹)
دیرگاهی است در این تنهایی/ رنگ خاموشی در طرح لب است./ بانگی از دور مرا می‌خواند،/ لیک پاهایم در قیر شب است. ... دیرگاهی است که چون من همه را/ رنگ خاموشی در طرح لب است./ جنبشی نیست در این خاموشی،/ دستها، پاها در قیر شب است (در قیر شب، مرگ رنگ،۱۷و ۱۹)
دود می‌خیزد ز خلوتگاه من./ کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام؟/ با درون سوخته دارم سخن./ کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟ ... تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها:/ صبح می‌خندد به راه شهر من./ دود می‌خیزد هنوز از خلوتم./ با درون سوخته دارم سخن (دود می‌خیزد، مرگ رنگ،۲۰و۲۲)
قصّه‌ام دیگر زنگار گرفت: با نفسهای شبم پیوندی است ... با نفسهای شبم پیوندی است:/ قصّه‌ام دیگر زنگار گرفت (*دلسرد*، مرگ رنگ،٤٤ و٤٦)

39. Structure
40. Scrambling

٤۱. در نوع دیگری از هم‌نشین‌سازی نقشی دو یا چند جمله با ساختی واحد تکرار می‌شود، در چنین وضعیتی می‌توان با هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش، نوعی نظم به وجود آورد که در اصطلاح بلاغت به آن لفّ‌ونشر می‌گویند:

به روز نبرد آن یل ارجمند — به شمشیر و خنجر، به گرز و کمند
برید و درید و شکست و ببست — یلان را سر و سینه و پا و دست

او با شمشیر سر یلان را برید و با خنجر سینهٔ یلان را درید و با گرز پای یلان را شکست و با کمند دست یلان را بست (صفوی، ۱،۱۳۸۰/۲۲۳).

٤۲. متمّم اسم: متمّم اسم وابستهٔ اسم است و از نظر نقش هم تابع اسم همراه خود است (وحیدیان)؛ مثلاً در جملهٔ «آشنا هستم ***با، سرنوشت تر آب***» عبارت «با سرنوشت تر آب» متمّم اسم برای «آشنا»ست و «آشنا با سرنوشت تر آب» در جمله نقش مسندی دارد در حالی که متمّم فعل وابسته به فعل است و نقش اصلی و مستقلّی در جمله دارد.

٤۳. علاوه بر هم‌نشین‌سازی نقشی، «جانشین‌سازی نقشی» هم در تقسیم توازن نحوی وجود دارد. چون این نوع جانشین‌سازی در شعر «صدای پای آب» وجود ندارد از ذکر آن در متن خودداری شده

است. در جانشین‌سازی نقشی با جابه‌جایی نقش عناصر سازندهٔ یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملهٔ نخست توازن نحوی دارد. بدیهی است که در این نوع توازن تکرار واژگانی هم پدید می‌آید، امّا از آنجا که تکرار واژه متضمّن حفظ ساخت نحوی است، تحلیل باید در سطح نحو انجام گیرد (صفوی، ۱۳۸۰، ۲۲۵/۱). به نمونهٔ زیر توجّه کنید:

*دیروز به **توبه**‌ای شکستم **ساغر*** *امروز به **ساغری** شکستم **توبه***

«سلمان ساوجی»

44.Joan cutting
45.Conversational implicatures
46. Thomas
47. Self-repetition
48. Irrelevant interruption
49. Breton,A
50. Hymes
51. K.Elam
52. Equivalence

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس؛ ***تحلیل گفتمان انتقادی***؛ تهران: علمی و فرهنگی،۱۳۸۵.

-الام، کر؛ ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***؛ ترجمهٔ فرزان سجودی؛ تهران: قطره، ۱۳۸٦.

-امرالهی، تینا؛ ***اصول مکالمهٔ گرایس و معنای ضمنی در گفتمان دراماتیک: بررسی نمایشنامه‌های اکبر رادی در دهه‌های ۷۰ و ۸۰***؛ پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علّامه طباطبایی، ۱۳۸۸.

سارلی، ناصر قلی، ایشانی، طاهره؛ «نظریّهٔ انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان کمینهٔ فارسی (قصّهٔ نردبان)»؛ ***دوفصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزّهرا (س)***؛ سال دوم، شمارهٔ٤، بهار و تابستان ۱۳۹۰،صص۵۱-۷۷.

-ایگلتون، تری؛ ***نظرّیهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ عبّاس مخبر؛ تهران: مرکز،۱۳۸٦.

پورنامداریان، تقی؛ ایشانی، طاهره؛ «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»؛ ***مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی***، سال ۱۸، شمارهٔ ٦۷، بهار ۱۳۸۹، صص ٤۳-٤۷.

-پورنامداریان، تقی و طهرانی ثابت، ناهید؛ «صنایع بدیعی در شعر نو»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر***، سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان۱۳۹۰،صص۲۵-۳۷.

-حق شناس، علی محمّد؛ ***مقالات ادبی- زبان شناختی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.
-خسروی شکیب، محمّد؛ صحرائی، قاسم؛ «اشتراکات ساختاری در شعر نیما و چند شاعر معاصر»؛ ***پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***، شماره سیزدهم،(تابستان ۱۳۸۸)،صص ۱٦۳ – ۱۸٤.
-راستگو، محمّد؛ ***هنر سخن آرایی (فن بدیع)***؛ تهران: سمت، ۱۳۸۳.
-ساسانی، فرهاد؛ ***معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***؛ تهران: علم، ۱۳۸۹.
-سجودی، فرزان؛ ***نشانه‌شناسی و ادبیّات***(مجموعه‌مقالات)؛ تهران: فرهنگ کاوش،۱۳۸٤.
-سپهری، سهراب؛ (۱۳۸٦).***هشت کتاب***؛ تهران: طهوری، ۱۳۸٦.
-شفیعی، محمّد رضا؛ (۱۳٦۸). ***موسیقی شعر***؛ تهران: آگاه، ۱۳٦۸.
-صفوی، کورش؛(۱۳۷۳). ***از زبانشناسی به ادبیّات*** جلد اول: نظم؛ تهران: چشمه، ۱۳۷۳.
-غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ نوروزی، حامد(۱۳۸۹)؛ «نقش تکرار آوایی درانسجام واژگانی شعر عروضی فارسی»؛ ***نشریّهٔ ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان***؛ دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۷ (پیاپی ۲٤)، بهار۱۳۸۹.
-فتوحی، محمود؛ (۱۳۹۰). ***آیین نگارش مقالهٔ علمی- پژوهشی***؛ تهران: سخن، ۱۳۹۰.
-فیّاض‌منش، پرند؛(۱۳۸٤). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیّل و احساسات شاعرانه»؛ ***دوفصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*** دورهٔ جدید، شماره ٤، بهار و تابستان ۱۳۸٤ ، صص۱٦۳ –۱۸٦.
-لطیف‌نژاد و دیگران؛ (۱۳۹۳) «مراحل دریافت متن در شعر سپهری؛ بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر»؛ ***جستارهای زبانی***؛ دوره ۵، شماره ۳ (پیاپی ۱۹)، مهر و آبان ۱۳۹۳، صفحه ۱٦۵-۱۹۲.
-مختاری، محمّد؛(۱۳۷٦). «سهراب سپهری، مفهوم یا تصویر» ***باغ تنهایی (یادنامهٔ سهراب سپهری)***؛ به کوشش حمید سیاهپوش؛ تهران: نگاه، ۱۳۷٦.
-مدرّسی، فاطمه؛ کاظم زاده، رقیّه؛(۱۳۹۰). «تکرار واژه یکی از شگردهای برجسته سازی در غزل حسین منزوی»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر*** ؛ سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص۱۰۱-۱۱۵.
-نرماشیری، اسماعیل؛(۱۳۹۰). «نگاهی تحلیلی- فلسفی به منظومهٔ صدای پای آب سپهری»؛ ***ادبیّات پارسی معاصر***؛ سال اول، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص۱۳۳-۱٤۹.
Alpers, Paul (1974), "UtPicturaNoesis": Criticism in Literary Studies and Art History, in*New Directions in Literary History*, (ed.) Ralph Cohen, Routledge and Kegan Paul:London.

Beaugrande, Robert; Dressler, Alain Wolfgang .(2002). ***Introduction to TextLinguistics***. Digitally reformatted: 2002 .(تاریخ آخرین بازیابی ۱۳۹۲/۳/۸)
Brumark, sa(2006), Non-observance of Gricean Maxims in Family Dinner Table Conversation, in *Journal of Pragmatics, vol. 38*, *no. 8*, pp. 1206-38
Breton andre.(1924***).Manifesto of surrealism*** www.tcf.ua.edu/ Classes/.../ SurManifesto/ManifestoOf Surrealism.htm(1999) in 1392/5.
Brown, Gillian & George Yule (1983), ***Discourse Analysis***, Cambridge University Press.
Cutting, John.(2002). ***Pragmatics and Discourse***.London and NewYork:Routledge.
Grice paul.(1995). ***Studies in the way of words***. Harvard university press Cambridge, Massachusetts London, England.(first publish, 1989)
Halliday,M.A.K.(1990). *An introduction to functional Grammar*. Edward Arnold. London New York Melbourne Auckland.
Martin,J.R.(2001),Cohesion and Texture,in *The Handbook of Discourse Analysis*, (eds) Deborah Schiffrin, Deborah Tannen and Heidi E. Hamilton, Blackwell Publishing: Massachusetts & Oxford.
Norrick, Neal R. (2000), *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*, JohnBenjamins: Amsterdam/Philadelphia.2000:5.
Ralph W.fasold,….(2006*).* ***An Introdction to Language and Linguistics***. New York:Cambridge university Press.