

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



عضویت در خبرنامه



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی



مباحث پیشرفته یادگیری عمیق؛  
شبکه های توجه گرافی  
(Graph Attention Networks)



کارگاه آنلاین آموزش استفاده از  
وب آو ساینس



کارگاه آنلاین مقاله روزمره انگلیسی

## کارکرد اجتماعی «ضمایر شخصی» در اشعار سیاوش کسرایی

78 علی اکبر باقری خلیلی

79 مریم بختیاری

### چکیده

انقلاب مشروطه سرفصل مطالبات سیاسی - اجتماعی را گشود و تجدّدطلبی در حوزه های مختلف، از جمله ادبیات راه یافت و شاعران بسیاری به طبع آزمایی در زمینه های نوگرایی به ویژه در شکل و فرم پرداختند تا این که نیما، گوی سبقت از همگان ربود و نه تنها در فرم، بلکه در محتوا نیز سرآمد شد و شعر نو اجتماعی را با نام خود پیوند زد. بعد از نیما، پیروان او نظیر شاملو، اخوان، شفیعی کدکنی، کسرایی و... حتی شفاف تر و شیواتر از نیما به بازتاب مسایل سیاسی - اجتماعی در اشعارشان دست یازیدند. سیاوش کسرایی به شدت پایبند بازگویی دردها و دغدغه های اجتماعی است و زبان گرایي و توجه به جنبه های هنری، هرگز او را از تمرکز بر محتوای اشعارش باز نداشته و ذوق برانگیختن لذت ادبی او را از شوق بیدارگری مردم، دور نکرده است. از این رو، او در اشعارش اندیشه های اجتماعی را جانشین احساسات فردی می نماید و به دفاع از آزادی، دادگری و مبارزه با استبداد و فقر می پردازد و نقش انسان را در طرح سرنوشت خویش ترسیم می نماید. کسرایی برای نیل به مقاصد سیاسی - اجتماعی می کوشد تا با کاربرد واژگان مناسب و خلق تصاویر مؤثر، روح انقلابی و حماسی را در کالبد اشعارش بدمد و با استفاده از ترفندها و شگردهای زبانی و ادبی، مردم را به خیزش، ایستادگی و پایداری در راه دست یابی به آرمان های شان وادارد. از این رو، با طرح مشکلات طبقات محروم و تأکید بر ضرورت تبلور آزادی و دادگری در قالب زبان هنری، آحاد مردم را به وحدت و همبستگی ترغیب می نماید. از جمله شگردهایی که کسرایی برای حصول بدین مقصود به کار می بندد، کاربرد ضمایر شخصی «من»، «تو» و «ما» به اشکال متفاوت و برجسته سازی آن ها به دو روش قاعده افزایی و قاعده کاهی است. شیوه ی خاص کسرایی در کاربرد ضمایر، موسیقی کلام، چینش واژگان، شکل دیداری و فضا سازی اشعار برای نشان دادن چگونگی پیوستن «من» و «تو» به «ما» به منظور ترغیب و تشویق افراد به توده و حرکت انقلابی از محورهای اصلی کارکردهای ضمایر شخصی در اشعارش می باشند. با توجه به گرایش های سیاسی - اجتماعی کسرایی، به خصوص سروده های او در حوزه ی شعر نو مقاومت - که از برجسته ترین چهره های این نوع شعر به شمار می آید - می توان گفت کاربرد ضمایر شخصی «من» و «تو» در اشعارش که غالباً آن را به «ما» تبدیل می نماید، دارای طرحی خودآگاه است و او بر اساس معنای مرکزی ضمایر «من و تو» که دربردارنده ی تضاد درونی و تقابل شخصی اند، می کوشد تا با تغییر و تبدیل آن ها به «ما»، تقابل را به تعامل و تضاد را به تفاهم بدل نماید و بدین طریق وحدت را محقق سازد.

**کلید واژه ها:** سیاوش کسرایی، ضمایر شخصی، کارکردهای اجتماعی و فضا سازی.

<sup>78</sup> دانشیار دانشگاه مازندران، رایانامه: [aabagheri@umz.ac.ir](mailto:aabagheri@umz.ac.ir)

<sup>79</sup> دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی

## 1- مقدمه

با آغاز دگرگونی های سیاسی - اجتماعی از حدود سال 1300 ه. ش. گونه ی جدیدی از شعر فارسی پدید آمد که به نام پایه گذار آن نیما یوشیج، «شعرنیمایی» نام گرفت. این نوع شعر، علاوه بر دگرگونی و نوگرایی در فرم و شکل، دگرگونی در نگرش به ارزش ها، تشویق مردم در تعیین سرنوشت خویش و تحریک عواطف ملی و دینی را نیز با خود داشت و وارد شعر فارسی کرد. ورود موضوعات و مضامین جدید، زبان خاص و واژگان جدیدی را نیز با خود به ارمغان آوردند و مجموعاً شعر فارسی را تحت تأثیر قرار دادند (باحقی، 1385: 8 و 204). تأثیر شعر نیمایی چه از نظر زبان و چه از نظر محتوا، چنان شگرف و بی سابقه بود که موج هایی را پدید آورد که هر کدام از آن ها منشأ نوآوری هایی در شعر نو شدند. این نوآوری ها را می توان به ویژه در حوزه های زبانی، ساختاری، محتوایی و تصویری مشاهده کرد؛ زیرا اساساً این مؤلفه ها هستند که شعر را می سازند و نیما نحوه ی شکل گیری، یعنی «ساخت پذیری» شعر را مهم ترین «اصل تعریفی» یک اثر کامل و هنری دانسته و تنها به این اعتبار اطلاق اثر هنری به یک شعر را درست می داند (حسن لی، 1383: 29).

با توجه به مبانی مذکور، هر یک از موج های شعر نو حوزه ی خاصی را مورد توجه قرار دادند. برخی از شاعران به حوزه ی زبان و تکنیک روی آوردند، مثل احمدی و رویایی؛ بعضی به سرودن اشعار احساسی و رمانتیک توجه کردند، مانند نادرپور و توللی؛ عده ای به سرودن اشعار چریکی و انقلابی مشغول شدند، مثل گلسرخی و سلطان پور، و برخی از شاعران هم به مضامین سیاسی - اجتماعی روی آوردند، نظیر شاملو، ثالث و کسرائی (همان: 14).

از میان موج ها و جریان های شعر نو، نزدیک ترین و نامدارترین پیروان نیما شاعرانی هستند که ذوق پرورش و زایش ارزش های هنری، آنان را از گرایش به دردهای اجتماعی و اندیشه های سیاسی باز نداشته، بلکه به بازتاب آنها با زبان هنری و مؤثر در شعر برانگیخته است و چنان که اشاره شد سیاوش کسرای، یکی از آن ها می باشد.

## 2. سیاوش کسرای

سیاوش کسرای در سال 1305 در اصفهان به دنیا آمد. تحصیلات دبیرستانی خود را در مدرسه ی دارالفنون گذراند. با پایان گرفتن دبیرستان در سال 1326، وارد دانشکده ی حقوق دانشگاه تهران شد. در این سال ها بود که به صف هواداران حزب توده که مخالفان اصلی رژیم به شمار می آمدند، پیوست. در سال 1332 با شکل گیری کودتای 28 مرداد، فعالیت های کسرای نیز دو برابر شد. وی بعد از کودتا مدتی را در زندان سپری کرد. هرچه از سال های 1340 می گذشت، شعر کسرای نیز بی پروا تر و سیاسی تر می شد.

در سال 1357 همزمان با پیروزی انقلاب اسلامی، کانون نویسندگان پس از ده سال دوباره فعال شد. کسرای در این سال، برای نخستین بار به پاریس سفر کرد و پس از مدتی به ایران برگشت و در زمستان سال 1362 دوباره به همراه خانواده اش از ایران خارج شد. ابتدا در کابل و سپس در مسکو، و بعد از فروپاشی بلوک شرق، به وین مهاجرت کرد. کسرای در سال 1374 در وین، پایتخت اتریش بر اثر ابتلا به ذات الریه و پس از عمل جراحی قلب درگذشت. از جمله مجموعه شعرهای او عبارتند از: آوا، آرش کمانگیر، مهره ی سرخ، در هوای مرغ آمین، هدیه برای خاک، تراشه های تبر، خانگی، با دماوند خاموش و خون سیاوش (عابدی، 1379: 15-32). کسرای مداومت و مقاومت بسیاری در سرایش اشعار صریح داشت. پیام پایداری و پیمودن راه عشق به انسان، آزادی و برابری در سروده های کسرای برجستگی خاصی دارد (همان: 42) و «می توان وی را از اولین کسانی خواند که در اشعارش مایه هایی از ویژگی های شعر انقلابی و سیاسی و حماسی دیده می شود» (خطیبی، 1383: 62).

درد اجتماعی، فقر اقتصادی، محرومیت فرهنگی و استبداد سیاسی، روح لطیف و حساس کسرای را چنان عمیق و دردناک تحت تأثیر قرار دادند که او انسان را موضوع و محور اصلی شعرش، و بیداری و رهایی او را رسالت بنیادین خود و شعر خود قرار

گرداند تا بدین طریق به شعر خود و زندگی انسان معنا بخشد و شور زندگی را در طیف های مختلف اجتماعی برانگیزد و برای نیل بدین مقصود، «شاعر باید عواطف و اندیشه های اجتماعی و سیاسی را در کارگاه ذهنیت خلاق و بینش شاعرانه مورد پالایش و استحاله ی هنری قرار دهد تا به آفرینش هنری دست یابد. در غیراین صورت، اشعار در روحیه ی افراد تأثیری نخواهد داشت و کار شاعر جز مشتى خطابه و شعار شاعرانه چیز دیگری نخواهد بود» (روزبه، 1381: 73). با توجه به چنین اصلی، نه تنها محتوا محوری و مفهوم گرایى کسرایى را هرگز از گرایش و کاربرد زبان هنری و ادبی باز نمی دارد، بلکه موج های زبان محوری و صورت گرایى نیز او را از مفهوم گرایى دور نمی نماید و از پرداختن به محتوا غافل نمی سازد. نکته ی قابل توجه این است که زبان رسا و مؤثر به عنوان یگانه ابزار انتقال پیام، هرگز از نظر کسرایى پنهان نمی ماند و او می کوشد تا سطحی از زبان را به کار گیرد که در انتقال پیام های سیاسی - اجتماعی اش بیشترین تأثیر را داشته باشد؛ چنان تأثیری که مردم را به حرکت وادارد.

### 3. فرمالیسم و زبان و شعر

زبان به عنوان ابزار بنیادین بیان، وابسته به عوامل گوناگونی است که در یک جامعه وجود دارد. هر یک از گروه های اجتماعی سبکی ویژه و سطحی خاص از زبان را به کار می گیرند و به اصطلاح زبان ویژه خود را دارند. در میان شاعران نیز وضعیت به همین گونه است. شاعری که در دوره ی انقلاب زندگی می کند و شعر انقلابی می گوید با شاعری که در دهه ی هفتاد یا هشتاد شعر می گوید، زبان متفاوتی دارد. به همین سبب، یکی از مهم ترین تغییراتی که در سال های اخیر در شعر جدید فارسی رخ داده، مربوط به زبان است. از این رو، ابزار کار شاعر زبان و هنر والای او شناخت زبان است. شکل (Form)، ساختار (Structure) و بافت (Temture) از موضوعات مورد توجه فرمالیست ها و ساختارگرایان می باشد (حسن لی، 1383: 199) و تمرکز بر زبان شعر، اساس کار فرمالیست ها را تشکیل می دهد. در مکتب زبان شناسی پراگ و کانون فرمالیست ها، توجه به زبان شعر از اهمیت بالایی برخوردار است. نقش زبان ادبی در مکتب زبان شناسی پراگ در ایجاد برجسته سازی زبان و کلام است. به اعتقاد یاکوبسن که یکی از بنیان گذاران این مکتب می باشد، زبان شناسی و شعر شناسی دو امر جدایی ناپذیرند؛ تا به حدی که برای شناخت گوهر شعر، ابتدا باید گوهر زبان را شناخت. یاکوبسن در مقاله ی خود با نام «زبان شناسی و شعر شناسی» به صراحت می گوید: «شعر شناسی با مسائل ساختار کلام سروکار دارد و از آن جا که زبان شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعر شناسی را می توان جزء مکمل زبان شناسی دانست» (یاکوبسن، 1381: 71). درحقیقت رویکرد یاکوبسن به شعر، به عنوان یک صورتگرا، رویکردی زبان شناختی است. صورتگرایان که شعر را «رستاخیز کلام» می دانستند، تکیه ی اصلی خود را بر زبان گذاشتند (حسن لی، 1383: 63). از همین روست که در بررسی شعر نو، توجه به قالب و زبان از هر چیز دیگری مهم تر است (شمیسا، 1383: 36) و یکی از مهم ترین مسائل نقد ادبی محسوب می گردد. با توجه به این نکته است که شفیع کدکنی می گوید «شعر، حادثه ای است که در زبان رخ می دهد» (شفیعی کدکنی، 1389: 3).

باری، به اعتقاد فرمالیست ها زبان گاهی در پی بهره جویی پیوسته، جاذبه ها، زیبایی ها و تازگی های خود را از دست می دهد و تنها به ابزاری برای رفع نیازهای روزمره یا لذت های مکرر ادبی تبدیل می شود. این نکته برای نخستین بار توسط فرمالیست های روس، از جمله موکاروفسکی در مقاله ای کلاسیک با عنوان «برجسته سازی در شعر» مطرح شد. او اشاره کرد که زبان شعر از نهایت برجسته سازی برخوردار است. به هر حال، فرمالیست ها برای زبان دو فرایند قابل شدند: 1. خود کاری Automaticatio. 2. برجسته سازی Foregrounding (صفوی، 1383: 34).

#### 3-1. برجسته سازی

به اعتقاد هاورانک، فرایند خود کاری زبان در اصل به کارگیری عناصر زبان است به قصد بیان موضوع، بدون آن که شیوه ی بیان جلب نظر کند (همان)، ولی برجسته سازی یا آشنایی زدایی (احمدی، 1378: 47)، به کارگیری عناصر زبان است به گونه ای

که با شکستن معیارهای زبان روزمره به کمک وزن، ترکیب‌ها و واژه‌های مناسب و دیگر شگردها، آن را از هنجار کلام روزمره دور کند. فرایند برجسته‌سازی در مقابل خودکاری بوده و زبان ادبی یا نقش ادبی زبان را پدید می‌آورد (صفوی، 1383: 34).

یاکوبسن و تیتانوف در مواردی از آشنایی زدایی با نام «بیگانه‌سازی» نیز یاد کرده‌اند. آشنایی زدایی در آثار شک洛夫سکی به دو معنا به کار رفته، نخست به معنای روشی در نگارش است که آگاهانه یا ناآگاهانه در هر اثر ادبی برجسته‌ای یافت می‌شود، مثل کاربرد عناصر مجاز در متون ادبی و شعر؛ معنای دوم گسترده‌تر بوده و تمامی شگردها و فنونی را در برمی‌گیرد که مؤلف آگاهانه از آن‌ها سود می‌جوید تا جهان متن را به چشم مخاطبان بیگانه نماید (احمدی، 1378: 47-48). شفییی کدکنی آشنایی زدایی را در حوزه ی قاموسی، نحو و بیان پارادوکسی مورد بررسی قرا می‌دهد (1389: 29-36). به عقیده ی شک洛夫سکی وظیفه ی زبان شعر، شکستن نگاه عادی و همیشگی و دیدن پدیده‌ها با نگاهی تازه است. از همین رهگذر، نیما رسالت شعر را بازتاب تصویر عینی می‌داند و نه ذهنی (یا حقی، 1385: 53) و حق شناس «جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خود کار می‌داند» (صفوی، 1383: 52) و شفییی کدکنی، «شکستن هنجار منطقی زبان» (1389: 241).

به اعتقاد لیچ برجسته‌سازی به دو شکل انجام می‌گیرد: 1. هنجارگریزی، یعنی انحراف از قواعد حاکم بر زبان خود کار 2. قاعده افزایی، یعنی افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خود کار. مهم ترین گونه‌های هنجارگریزی عبارتند از: واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی و زمانی (صفوی، 1383: 40-50). شفییی کدکنی راه‌های تمایز زبان یا رستاخیز کلمه‌ها را در تقسیم بندی محدودتری به دو گروه تقسیم می‌کند: 1) گروه موسیقایی 2) گروه زبان شناسیک. او گروه موسیقایی را در وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی می‌کاود و گروه زبان شناسیک را در استعاره، مجاز، حسامیزی، کنایه، ایجاز، حذف، باستان‌گرایی، صفت هنری، ترکیبات زبانی و آشنایی زدایی (1389: 7-29). وی یادآور می‌گردد «از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبان شناسی و بوطیقا‌های کهنه و نو، هیچ‌گاه نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند، هیچ‌گاه، هیچ‌کس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد و هرکس به تناسب آگاهی‌هایی که در جهت شناخت و تمایز ساحت‌های زبانی از یکدیگر دارد، تعریفی از شعر عرضه می‌کند» (6)

به هر حال، زبان شعر زبانی تصویری است و شاعر اساساً به جای گفتار باید از تصویر سود جوید و چون انگیزه‌ی اصلی اشعار سیاسی - اجتماعی ترغیب و تشویق مردم به جنبش و خیزش است، هر چقدر از زبان توصیفی - تصویری زنده تر و پویانده تری سود جوید، در نیل به مقصود موفق تر خواهد بود.

کسرایی از شاعران برجسته ی ادبیات سیاسی - اجتماعی برای تأثیر ژرف و گسترده ی اشعارش در بازتاب دردها و دغدغه‌های مردم، شگردهای متنوع و متعددی را به کار می‌گیرد که یکی از آن‌ها استعمال ضمائر شخصی است. گونه‌های کاربرد و تأکید و بسامد بالای این ضمائر در اشعار کسرایی، آن را به یکی از عناصر زیبایی‌ساز شعرش تبدیل کرده است.

#### 4. ضمائر شخصی

ضمائر شخصی، ضمائری هستند که بر شخص دلالت می‌کنند و چون شخص در زبان فارسی شش صیغه دارد، ضمائر شخصی نیز شش صیغه دارند و به دو دسته تقسیم می‌شوند: 1. ضمائر شخصی منفصل/ جدا / گسسته که عبارتند از: من، تو، او — ما، شما، ایشان (آنان / آن‌ها) 2. ضمائر شخصی متصل / پیوسته که عبارتند از: - م، - ت، - ش — مان، تان، شان (انوری و احمدی، 1368، ج 2: 185-186).

این مقاله بر ضمائر شخصی منفصل بیش از متصل تکیه دارد و چون کسرایی به دلیل گرایش‌های سیاسی و اجتماعی، تأثیرگذاری اشعارش بر دیگران، به ویژه توده ی مردم را به شدت تعقیب می‌نماید، می‌کوشد تا شعرش را سرشار از عاطفه گرداند و آن چه از لحاظ زبانی و ساختاری وظیفه ی بازتاب این احساسات و عواطف را بر عهده دارد، گزاره‌هایی است که

غالباً\_ و نه مطلقاً- با صیغه ی اول شخص مفرد یا جمع بیان می شوند؛ به عبارت دقیق تر، این شیوه، شگرد باز تاب و عینیت بخشی یکی از نقش های ادبی زبان یا زبان ادبی است که یا کویسن تحت عنوان نقش عاطفی مطرح می نماید. از این رو، بررسی کارکرد اجتماعی ضمائر شخصی در اشعار کسراییی بیشتر ضرورت پیدا می کند.

کسراییی در اشعارش از ضمائر شخصی در سطحی بسیار گسترده استفاده می کند و بسامد بالای این ضمائر بر طرح و خودآگاهی شاعر در کاربرد آن ها دلالت دارد. او ابتدا با «فضا سازی» مناسب و به کارگیری ضمائر مذکور در دو گروه موسیقایی و زبان شناسیک، می کوشد تا کارکردهای اجتماعی شان را به ظهور رساند که در گونه های مختلف هنجارگریزی نیز قابل بررسی اند، ولی در این مقاله برای پرهیز از اطاله ی کلام و تمرکز بر محور اصلی مقاله، سه موضوع مورد بررسی قرار گرفته: 1) برجسته گردانی در فضا سازی 2) برجسته سازی یا هنجارگریزی نوشتاری 3) برجسته سازی یا هنجارگریزی موسیقایی.

در این مقاله، به مجموعه اشعار کسراییی با مشخصات زیر ارجاع شده است:

کسراییی، سیاوش (1384)، **از آوا تا هوای آفتاب**، چاپ اول، تهران: کتاب نادر.

#### 4-1. برجسته گردانی در فضا سازی

یکی از هنرهای والای شاعر مفهوم گرا و اجتماعی برای تأثیر حرکت آفرین شعرش، تصویر فضای وقوع شعر با زبان ادبی است. فضایی که با بازتاب واقعی روح حاکم بر زمانه اش، خواننده را به سوی دنیای آرمانی به پیش می برد و از غفلت به بیداری و از سکون به حرکت وا می دارد.

فضای شعر کسراییی کانون حضور توده هاست و آن چه رسالت انعکاس این حضور را بر عهده دارد، ضمیر شخصی «ما» و ضمائر و فعل ها و شناسه های برابر با «ما» است. «من، تو، او و...» در فضای شعرش وارد نمی شوند، مگر این که به «ما» تبدیل شوند و به صف «توده ها» بپیوندند. از این رو، در شعر کسراییی همواره «من و تو» در حرکت و در حال تغییرند، چیزی که او همگان را در شعرش بدان فرا می خواند؛ چنان که می گوید:

ای واژه ی خجسته ی آزادی/ با این همه خطا/ با این همه شکست که ما راست/ آیا به عمر من، تو تولد خواهی یافت (364)  
انتخاب عنوان «به سرخی آتش به طعم دود» برای شعر مذکور و آوردن واژه ی «آزادی» در ابتدای بیت و ابراز شکست های پیاپی در راه حصول آن، فضای خفقان آور و استبداد زده ای را تصویر می کند که «شکستن» آن و رسیدن به «آزادی» به عنوان آرزوی بزرگ مردمان در بند، جز از طریق پیوستن «من و تو» به «ما» امکان پذیر نمی باشد. از این رو، سه ضمیر «من»، «تو» و «ما» در کنار هم می ایستند تا یادآور ایستادگی آحاد مردم در کنار هم باشد.

کسراییی در شعر زیر با تأکید بر «رزم، نبرد و جبهه»، فضای دوگانه و تقابلی دو صف: الف) «من» (نماد توده ای ها)، ب) «تو» (نماد غیر توده ای ها) و ضرورت مبارزه ی کارگران علیه سرمایه داران را به تصویر می کشد:

رزم ما همان نبرد اولین ما/ رزم ما همان نبرد آخرین ما است/ جنگ رنجبر به ضد گنج بر/ جبهه را دگر مکن/ من به جبهه های آزموده می روم/ تو به سوی آنچه دل ز تو ر بوده می روی/ من به سوی آنچه دانش زمانه ام نموده، می روم/ من برادر توام/ راه کج مکن ز من به هرزه رو ترش مکن/ بازگرد و بنگرم/ من به سوی آنچه بوده، پاک بوده می روم/ می روی به بستر ای رفیق/ می روی به خواب، شب خوشت/ من به وعده گاه دیدگان ناغوده می روم/ هر کسی به راه خویش می رود/ من به راه توده می روم (452).

و برای برانگیختن عواطف مخاطبان و ترغیب آنان به نبرد، از ما به من، یعنی صیغه ی اول شخص مفرد که از برجسته ترین ساختارهای نقش عاطفی زبان است، تغییر صیغه می دهد، در حالی که اگر تغییر صیغه نمی داد و از همان ضمیر «ما» استفاده می کرد، نمی توانست فضای عاطفی تأثیرگذاری خلق کند. تکرار ضمیر «من» و کاربرد جمله ی احساسی «من برادر توأم» و عنوان شعر قرار دادن آن، به منظور ترغیب احساسات است.

کسرایی در شعر «آرزوی بهار» از زبان سمبولیستی برای توصیف و تصویر فضای سیاسی-اجتماعی سود می جوید. اگر چه، فضایی که با سمبول هایی چون «زمستان، سرمای یخبندان، دل سرد و نگاه قهرپرورد» شکل می گیرد، آکنده از طعم شکست و یأس است، اما شاعر چون به «قیام سبزه ها، طلوع چشمه ها، سلام صبح و خشم ابر» امید بسته، در انتظار می نشیند تا بهار با آمدنش همه جا را به سبزه و باغ تبدیل نماید. بنا بر این، کسرایی در این شعر نیز به پیوستگی و اتحاد مردم امیدوار است:

من در این سرمای یخبندان چه گویم / با دل سردت / من چه گویم ای زمستان با نگاه قهرپروردت / با قیام سبزه ها از خاک / با طلوع چشمه ها از سنگ / با سلام دلپذیر صبح / با گریز ابر خشم آهنگ / گر بهار آید / این زمین های سراسر لوت باغ خواهد شد (56).

## 2-4. برجسته سازی یا هنجارگریزی نوشتاری

صفوی در باره ی هنجارگریزی نوشتاری می نویسد: «شاعر شیوه ای را در نوشتار به کار می برد که تغییری در تلفظ واژه پدید نمی آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می افزاید» (صفوی، 1383: 47). آن چه از هنجارگریزی نوشتاری در این جا مد نظر است، برجسته سازی نوشتاری کلمات با کاربرد هماهنگ و متناظر آن ها با کلمات دیگر و برش های درون مصرعی است. «برش های درون مصرعی که به لحاظ شکل نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می شود، عبارت از برش زدن در مصراع های شعر و ایجاد وقفه های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش، و نوشتن آن پاره ها به صورت عمودی یا پلکانی است... گوینده می تواند مفاهیمی را که در ارتباط گفتاری به وسیله ی حرکات دست و چهره و تغییر لحن به مخاطب منتقل می کند، با استفاده از این شیوه به خواننده القا کند» (صهبا و عمران پور، 1386: 83). برخی از این برش ها بنا بر نوع مضمون، اهداف خاص و تأکید بر مقوله ای ویژه و یا دیداری کردن تصاویر در مصراع های شعر رخ می دهند و تأثیر آن ها در انتقال و القای پیام به خصوص در شعرهای محتوا محور بسیار سودمند می باشد.

کسرایی برای انتقال مضامین سیاسی-اجتماعی، برجسته سازی نوشتاری ضمائر را یکی از شگردهای ویژه خود می گرداند و با تمرکز بر تقطیع ها و برش های دقیق، ارزش واژه ها و موقعیت ها را به ظهور می رساند تا با این شیوه ی هنری خواننده را در کشف مضامین و اهداف شعرش یاری رساند. او در شعر زیر ابتدا با واژه های «آتش» و «تفنگ»، جنگ را و با واژه ی «آشنایی»، ضرورت صلح و دوستی را زمینه سازی می نماید و سپس با ایجاد یک فضای عاطفی، قربانیان آن را به تصویر می کشد:

آتش را خاموش کنیم / تفنگ ها را کنار بگذاریم... / از دریچه ی آشنایی به دیدار بشتابیم / آخر آنکه بر خاک افتد...

پدر پیر من

مادر آرزومند تو

خواهر دم بخت ما

و برادران بالنده اند (470)

کسرایی در این شعر با چینش عمودی و زیر هم واژگان «پدر، مادر، خواهر و برادر» و تناظر یک به یک آن ها با ضمائر شخصی «من، تو، و ما» در صدد برجسته سازی آسیب های جنگ و خون ریزی برمی آید؛ به طوری که واژگان پدر، مادر، خواهر و برادر، اعضای یک خانواده را آن هم به ترتیب و اولویت به تصویر می کشند و اصالت و رسمیت هر خانواده را به حضور و حیات اعضای آن باز بسته می دانند و در مقابل، پیوند هر یک از واژگان مذکور با ضمائر شخصی من، تو، و ما، کشور را به یک خانواده ی بزرگ تری تشبیه می کنند که من و تو اعضای آن را تشکیل می دهند و زمانی یک کشورند که «من و تو» به هم پیوندند و به «ما»، یعنی وحدت برسند و با این وحدت بتوانند در مقابل جنگ و بیداد مقاومت نموده و سرنوشت خود را تعیین کنند. بدیهی است که وحدت مورد نظر کسرایی در مبانی ایدئولوژی توده ای او ریشه دارد و زمانی تحقق پیدا می کند که همه ی گروه ها، اقلیت ها و نژادها جنگ و آتش و کینه و دشمنی را کنار گذاشته، با یکدیگر «آشتی» کنند.

کسرایی در شعر «دوست داشتن»، ابتدا دوستی «ما» را - که می تواند نماد هواداران حزب توده باشد - به همی مظاهر کشور بیان می کند و سپس خیزش و قیام را منوط به «ما» دانسته و همگان را به پیوستن به «ما» ترغیب می نماید. وجود مصوت بلند «ا» در ضمیر «ما» و چینش آن در کنار واژگانی که دارای مصوت بلند «ا» می باشند، آهنگ درونی ایجاد کرده و خواننده حرکت به بالا و به اوج رسیدن را در خود احساس می کند:

ما گل ها را دوست داریم/ و نه تنها/ گل های گلخانه را/... و هر که رویش جاودانه ی جان را/ باور دارد/ با ما در این برخاستن یگانه است/ و ما برخاسته ایم (387-388)

شاعر در ادامه معتقد است می توان با «مهر» و دوستی اجتماعی «بیگانگی» را باطل کرد و به همین دلیل از ایجاد «دیوار جدایی» هراسی نداشته و باور دارد که با نشستن مرغ «من» بر دیوار جدایی و دانه دادن کریمانه ی دست «تو» به «او»، می توان دیوار جدایی را به پلکان ما، یعنی همگرایی و وحدت توده ها تبدیل کرد. در این شعر، شکل نوشتار دایره ای «مرغ» با ضمیر «من» همانند بوده و کاربرد «تو» در کنار «دست»، کریمانه و دانه بخشیدن» که در آن ها نقطه ها پیاپی قرار گرفته اند، عمل دانه پاشیدن را بهتر نشان می دهند و چینش آن ها در کنار واژگان دارای مصوت بلند و کشیده «ا»، مثل ضمیر شخصی «ما» و قرار گرفتن همه ی آن ها در کنار کلماتی چون «آسمان، بالا، چشمان و نگاه»، هم از لحاظ موسیقایی و هم از لحاظ نوشتاری نوعی حس به اوج رسیدن و پرواز را در خواننده بر می انگیزد و بدین گونه «من، تو و او» به هم می پیوندند و «ما» را پدیدار می سازند:

بیگانگی را باطل کنیم/ با ترانه ی مهر... جدایی را همچنان/ سنگ بر سنگ می نهند/ و اینک دیواری است بگذار بر این دیوار

مرغ من بشیند

و دست تو

او را کریمانه دانه بخشد/ و دیوار/ پله ای باشد

بر آمدن ما را/ چه در بالا/ یک آسمان/ به چشمان ما نگاه می کند (388)

کسرایی گاهی در بازتاب مسایل سیاسی - اجتماعی تنها از ضمیر شخصی «من» استفاده می کند و در این دسته از اشعار، «من» اساساً جنبه ی اجتماعی و انسانی دارد و دیگر در آن ها نشانی از «من» رمانتیک نیست (شفیعی کدکنی، 1380: 112)؛ به عبارت دقیق تر، در اشعار سیاسی - اجتماعی، «من حقیقی» به «من نوعی» تبدیل می شود و کارکرد اجتماعی، جایگزین کارکرد شخصی می گردد:

باهای من به قیر

دستان من به گل

خورشید در سراچه ی قلبم به اشتعال (27)

شاعر گرفتاری نوع خود را به ماندن در قیر و گل تشبیه کرده و در نگارش، دو مصراع اول را کوتاه آورده تا حالت سکون و ایستایی «من» را بهتر نشان دهد و با طولانی کردن مصراع سوم و آوردن واژگانی چون خورشید و اشتعال، شعله های دراز مدت سآتش غم در خانه ی کوچک قلبش را به تصویر کشیده و با این فضا سازی، تنهایی و درماندگی انسان معاصر و ضرورت پیوستگی و همدردی را عینیت بخشیده است:

فریادهای من/ آوازه های من/ رنگین ترانه های دل آگیز شاد من/ فریادهای من، همه از من گریختند.../ یاران من، سپیده

سرایان شام من/ یاران درد من، همه از من گریختند (23 و 27).

کسرایی در شعر «داربست» نیز «من» را نماد «من نوعی» قرار داده و رسالتش را ایجاد اتحاد برای دست یابی به رهایی و آزادی دانسته است و علاوه بر فضا سازی محتوایی، از نظر تصویری نیز کوشیده تا همگرایی توده ها را بازگو کند؛ چنان که با پلکانی



کردن مساوی مصراع‌ها، شکل نردبان را در ذهن مجسم ساخته و با طرح ایستادن بر دست و ماندن بر دوش، قلاب گرفتن و پا گذاشتن از دست به شانه را نیز ترسیم نموده است. بدین ترتیب، شاعر با قراردادن «من» در زیر هم به برجسته سازی آن دست یازیده و خود را به نردبان و پل گذر از «من و تو» به «ما»، و رسیدن به پیروزی، همانند نموده است؛ چنان که انتخاب عنوان «داربست» برای شعر مذکور به همین مقصود می باشد:

من داربست گوشه‌ی این باغ بی گلم ...

این درنگ چیست؟

گاه درنگ نیست

پیش آی و باز شو

بر دست من یابست

بر دوش من بمان (156-157).

نکته‌ی قابل توجه در اشعار شاعران نو اجتماعی و مفهوم گرا این است که «التزام آن‌ها به بیان دردهای اجتماعی، بسیاری از سروده‌های شان را از دیدگاه هنری و زیبایی شناختی لاغر کرده است» (حسن لی، 1386، 41)، مثلاً کسرابی در شعر «پویندگان» به دلیل تمرکز بیش از حد بر ستایش مبارزان و «پویندگان راه بلا و راه بی امید» (367) و تحسین «آنان» در به سخره گرفتن ترس و مرگ، شعرش را تا مرز شعار پیش برده و به خصوص با تکرار ضمیر شخصی «آنان» و چینش این ضمیر در یک ستون - اگر چه مفهوم صف‌های پی در پی و ستون‌های سربازان ایستاده را به ذهن متبادر نموده - اما موفق به خلق تصاویر هنری نشده:

آنان به مرگ وام ندادند

آنان که زندگی را لاجرعه سرکشیدند...

آنان فراز بام تهور

افراشتند نام

آنان

تا آخرین گلوله جنگیدند

آنان با آخرین گلوله‌ی خود مردند

آنان عشاق عصر ما ... (367).

#### 3-4. برجسته سازی یا هنجارگریزی موسیقایی

شفیعی کدکنی در تعریف گروه موسیقایی می گوید: «مجموعه‌ی عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می شوند، می توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد، از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و ...» (1389: 7-8). صفوی می گوید «لیج آن چه را که شفیی کدکنی در چهار چوب گروه موسیقایی مطرح می سازد، در مقوله‌ی کلی و تحت عنوان توازن به دست داده است و گروه زبانی را از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل تبیین می داند» (1383: 40-41). بنابراین، صفوی از هنجارگریزی یا برجسته سازی موسیقایی تحت عنوان «قاعده افزایی» یاد می کند و می گوید: «قاعده افزایی بر خلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می رود و به این ترتیب ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است» (50) و قاعده افزایی را در ذیل توازن مطرح نموده و از توازن آوایی، واژگانی و نحوی و وابسته‌ها و زیر مجموعه‌های هریک سخن گفته است (149-225).

سیاوش کسرائی در تصویرگری و بازگویی اندیشه های سیاسی - اجتماعی، ضمائر شخصی را به گونه ای به کار می گیرد که با نشان دادن آن ها در کنار واژگان دیگر و خلق موسیقی درونی در محور افقی، جنبه ی هنری و تأثیرگذاری شعرش را موجب می گردد؛ مثلاً در نمونه ی زیر:

می آید، می آید/ آن تک سوار نور/ پیروز و پرغرور.../ **با او دوباره** پنجره ها باز می شود/ **با او دوباره** کار و سرود و امید و عشق/ آغاز می شود/ **با او دوباره** روستایی برپا/ **با او دوباره** دانه شکوفا/ **با او دوباره** کارگران یک صف و صدا/ **با او دوباره** روی جهان پاک و سازگار (441-442)

شاعر در ایجاد توازن یا برجسته سازی موسیقایی از شگردهای زیر، سود جسته است:

- 1) تکرار به صورت «همگونی کامل واژگانی» (صفوی، 1383: 209) در یک عنصر دستوری، یعنی فعل «می آید» و تقدّم آن بر فاعل: «آن تک سوار نور»، که برانگیزنده ی انتظار و امید است.
- 2) تکرار به صورت همگونی کامل واژگانی در یک عنصر دستوری، یعنی «می شود» نشانه ی تمایل به استفاده از ردیف است.
- 3) کاربرد «نور - غرور»، «باز - آغاز» و «برپا - شکوفا - صدا» دلالت بر صنعت قافیه دارد.
- 4) به کارگیری توازن آوایی به صورت تکرار واجی در واج های «ن»، «و»، «ر» و «و» و کاربرد تکرار گروهی «با او دوباره» که همگونی کامل دارند، آن هم در آغاز سطرها - که نشانه ی محوریت و تمرکز شعر بر آن می باشد.
- 5) نکته ی مهمی که متناسب با موضوع این مقاله می باشد، برجسته سازی ضمیر شخصی «او» به وسیله ی تکرار است که موجب برانگیختن حس کنجکاوی خواننده برای کشف و شناخت «او» می گردد؛ زیرا این «او» همان کسی است که «می آید، می آید».

علاوه بر این ها، شاعر از نظر معنایی، با ایجاد تناسب میان «روستایی، دانه، برپا و شکوفا» و «کارگران در یک صف و صدا» روح مبارزه ی توده ها و تهیدستان علیه استثمارگران و ثروتمندان را به تصویر می کشد و امید «آمدن تک سوار نور، از سینه ی شکافته ی شب و پاک کردن روی جهان» را در دل ها می نشاند.

کسرائی در هنجارگریزی یا برجسته سازی موسیقایی با این که از گونه های مختلف توازن سود می جوید، اما گاه بعضی از اشعارش مثل نمونه های داده شده در برجسته سازی یا هنجارگریزی نوشتاری از اوج هنر و آسمان زبان ادب سقوط کرده، شوری و شعاری می شود؛ چنان که با مقایسه ی شعر «دیداری یک سویه» (371-373) با «از رسول رنج به امام خلق» (461-462) می توان این موضوع را عیناً دریافت. شعر «دیداری یک سویه» که به خسرو گلسترخی تقدیم شده، صرف نظر از صور خیال لطیف و زیبا، از دیدگاه موسیقایی دارای ویژگی های زیر می باشد:

- 1) توازن آوایی به صورت تکرار واجی در واج های «ش»، «ا»، «ت»، «س»، «ی» و «ب».
- 2) تکرار به صورت همگونی کامل واژگانی در یک عنصر دستوری، یعنی ضمیر شخصی «تو» که ستایش او (گلسترخی) موضوع و محور اصلی شعر است و بدیهی است که معنای ژرف ساختی ای که از ستایش «تو» اراده می شود، در حقیقت تحسین همفکران و همزمان گلسترخی است و او این چنین «تو» را به «ما» تبدیل می کند و از ساختار ضمائر شخصی به مفاهیم اجتماعی راه می یابد، چنان که گوید: «وقتی نفس نفس/ تنها سرود ما/ در آن سکوت بود هم آوایت» (372).
- 3) تکرار به صورت همگونی ناقص واژگانی در «شمش و شیر»، «چشم و خشم»، «سیراب و آب» و «می خوردند و می بردند».
- 4) تکرار جمله به صورت همگونی ناقص در: «وقتی که تو در آمدی، وقتی که آمدی و وقتی در آمد» که به صورت تکرار گروهی «وقتی که تو و وقتی که» و تکرار واژگانی «تو» تغییر ساختار می دهند و محور همه ی آن ها ستایش «تو» ست و

آنگاه که «تو» و «آمدن تو را» در کنار «شیر، شمشیر، مسلسل و سر نیزه» می‌نشانند، با این برجسته سازی موسیقایی، در حقیقت، توفندگی مبارزات سیاسی او را برجسته می‌نماید:

**وقتی که آمدی / بی‌آشتی پلنگ / وقتی که چشم‌های تو می‌گردید / با آشنا به مهربانی و بیگانه را به خشم... / وقتی نگاه تو / برق نگاه کرامت را آغوش می‌گشود... / وقتی که تو درآمدی از جامه / شیر بدون بیشه / شمشیر بی‌غلاف / در حلقه‌ی مسلسل و سرنیزه / وقتی که ایستاده صلا دادی / وقتی درآمد سخنان شعر سرخ بود / صدها هزار غنچه‌ی ناسیراب / آب از کلام تو می‌خوردند / رنگ از لبان تو می‌بردند (371-372)**

اما شعر «از رسول رنج به امام خلق»، اگر چه محورش ضمیر شخصی «تو» ست و از نظر موسیقایی نیز تقریباً ویژگی‌های «دیداری یک سویه» را دارد، لیکن فضا و عاطفه‌ی شعر، آن گراما و صمیمیت را ندارند و شاعر خود را در پاره‌ای از موارد به تکلف انداخته و به قول قدما گرفتار لزوم ما لایزم شده است، مثل «بر توام درود / بر توام سلام» یا با آوردن «با تو قبله را نماز می‌کنند» (461)، نه تنها هنجارگریزی نحوی را ایجاد نکرده، بلکه موجب تعقید و ابهام نیز شده یا با آوردن «حق ما بگیر / داد ما برس» (همان)، شعرش را شعاری کرده:

دارمت پیام / ای امام / بر توام درود / بر توام سلام / پیش پای توست ای خجسته پی که خلق / می‌کند قیام / با تو دست می‌دهند / با تو گام می‌نهند / با تو راه حق به روی خویش باز می‌کنند / با تو قبله را نماز می‌کنند / با تو می‌برند روز پر ستیزه را به شام (461).

کسرابی در شعر «چشم‌ها» (45) با تکرار همگونی کامل واژگانی در یک عنصر دستوری، یعنی ضمیر شخصی «من» به ویژه در آغاز مصراع‌ها و تأکید آن با تکرار همگونی کامل در سطح جمله، مثل

«**من می‌کنم، من می‌کنم** بیدار باش ای چشم خسته ... / **من می‌کنم** با این لب و این دست بسته...» (47)

«من» را نماد «من نوعی» یا بهتر بگوییم «من سیاسی» قرار داده تا به وسیله‌ی بازتاب دردها و رنج‌هایش، مردم را به همدردی، همدلی و همراهی در مبارزه و قیام برانگیزد:

یک یک چراغ خانه‌ها گردید خاموش / افتاد شهر از جنبش و رفت از تک و توش / **من** مانده ام اکنون و این چشم سیه پوش... (45).

همچنین کسرابی در شعر «بی‌مرگان» (467) با «ردیف» قرار دادن ضمیر شخصی «ما» و تکرار به صورت همگونی ناقص واژگانی در کلمات «قافیه» و کاربرد سایر گونه‌های تکرار، به برجسته سازی موسیقایی دست‌یازیده و آن را دست‌مایه‌ی توصیف ناکامی‌ها و کام‌یابی‌ها، فداکاری‌ها و جان‌بازی‌ها و مهم‌تر از همه، اسباب امیدواری فعالان سیاسی در دگرگونی اوضاع اجتماعی قرار داده است:

گرچه در گلزار هستی خار ناکامیم **ما** پای تا سر همچو شبنم هستی آشامیم **ما**

یا در شعر «رشد» (308) ضمن کاربرد انواع برجسته سازی موسیقایی، با تمرکز بر ضمیر شخصی «ما» به توصیف سطح فکری و اندیشگی دیروز و امروز مردم ایران پرداخته و با به‌کارگیری واژگانی مثل رشد کردن، قد کشیدن و ریشه بردن به خاک، و به یاری زبان استعاری، مفهوم رشد و پیشرفت را محسوس ساخته است:

**ما** را سر گلیم نشانند وز ابتدا / گفتند پا درازتر از آن مبادتان... (همان).

## 5. جمع بندی

کسرابی در حوزه‌ی شعر نو نیمایی از شاعران مفهوم گرا یا محتوا محور محسوب می‌گردد و مضامین سیاسی - اجتماعی، درون‌مایه‌ی اشعارش را سامان می‌بخشد. از این رهگذر، او انسان، بیداری و رهایی او را موضوعات و اهداف سروده‌هایش می‌

سازد و برای نیل بدین مقصود از انواع فنون و شگردهای ادبی در برجسته سازی مفاهیم مورد نظرش سود می جوید. کارکردهای گسترده و بسامد بالای ضمائر شخصی در اشعار کسرایی، دلالت بر طرح و خودآگاهی شاعر در کاربرد آن ها دارد و برجسته گردانی در فضا سازی، برجسته سازی یا هنجارگریزی نوشتاری و موسیقایی، سه شگرد عمده ای هستند که کارکرد هنری ضمائر شخصی در اشعار کسرایی را به ظهور می رسانند.

در ارتباط با برجسته گردانی در فضا سازی می توان گفت که فضای شعر کسرایی، فضای خفقان آور و استبدادزده و فقیر و ستمدیده ای است که تنها با حضور فعّالانه و آگاهانه ی «توده ها» شکسته می شود. از این رو، «من، تو و او» در این فضا وارد نمی شوند، مگر این که به «ما» تبدیل شوند و به صف «توده ها» بپیوندند و به همین دلیل، «من، تو و او» همواره در حرکت و در حال تغییرند.

برجسته سازی یا هنجارگریزی نوشتاری غالباً با کاربرد هماهنگ و متناظر آن ها با کلمات دیگر، پدیدار می گردد و کسرایی با تمرکز بر تقطیع ها و برش های دقیق، ارزش ضمائر شخصی و موقعیت آن ها را دیداری می نماید؛ چنان که برای تأثیرگذاری و ترغیب احساسات و عواطف مردم، گاه از چینش عمودی و تقابلی سود می جوید و گاه از پلکانی کردن مصراع ها. برجسته سازی یا هنجارگریزی موسیقایی غالباً با نشان دادن ضمائر شخصی در کنار واژگان دیگر، یعنی در محور افقی ظهور پیدا می کند و کسرایی آن را در قافیه، ردیف، تکرارهای واجی، واژگانی، گروهی و جمله ای آشکار می گرداند و می کوشد تا مبانی و اهداف ایدئولوژیکی خود را به مخاطبان منتقل نماید و به دلیل التزام بیش از حد به بیان دردهای اجتماعی، گاه از شگردهای هنری و زبان غیر مستقیم فاصله گرفته، به صراحت روی می آورد و بدین ترتیب، از ارزش های هنری دور شده، شعرش را شعاری می گرداند.

## منابع

- احمدی، بابک (1378)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (1368)، **دستور زبان فارسی**، دو جلد، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: فاطمی.
- حسن لی، کاووس (1383)، **گونه های نوآوری در شعر معاصر**، چاپ اول، تهران: ثالث.
- خطیبی، مهدی (1383)، **چهره های شعر صلاح**، چاپ اول، تهران: آفرینش.
- روزبه، محمدرضا (1381)، **ادبیات معاصر (شعر)**، چاپ اول، تهران: روزگار.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (1389)، **موسیقی شعر**، چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.
- (1380)، **ادوار شعر فارسی**، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (1383)، **راهنمای ادبیات معاصر**، چاپ اول، تهران: میترا.
- صفوی، کورش (1383)، **از زبان شناسی به ادبیات**، جلد اول: نظم، چاپ اول، تهران: سوره ی مهر.
- صهبا، فروغ و عمران پور، محمدرضا (1368)، «**برش های درون مصرعی در شعر معاصر**»، پژوهش های ادبی، شماره 15، صص 81-111.
- عابدی، کامیار (1379)، **شبان بزرگ امید**، چاپ اول، تهران: کتاب نادر.
- کسرائی، سیاوش (1384)، **از آوا تا هوای آفتاب**، چاپ اول، تهران: کتاب نادر.
- یاحقی، محمدجعفر (1385)، **جویبار لحظه ها**، چاپ نهم، تهران: جامی.
- یاکوبسن، رومن (1381)، **زبان شناسی و نقد ادبی**، ترجمه ی مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ اول، تهران: نی.

# SID



سرویس های ویژه



سرویس ترجمه تخصصی



کارگاه های آموزشی



بلاگ مرکز اطلاعات علمی



عضویت در خبرنامه



فیلم های آموزشی

## کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی



مباحث پیشرفته یادگیری عمیق؛  
شبکه های توجه گرافی  
(Graph Attention Networks)



کارگاه آنلاین آموزش استفاده از  
وب آوساینس



کارگاه آنلاین مقاله روزمره انگلیسی