

## هنجار‌گزینی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی

نجمه حسینی سروری\*

### چکیده

برجسته‌سازی ویژگی و مشخصه زبان ادبی است. اثر ادبی به این وسیله از واقعیت موجود جهان واقع و نیز ساخت آشنای متن آشنایی‌زدایی می‌کند. برجسته‌سازی را می‌توان با هنجار‌گزینی زبانی، یعنی انحراف هدف‌مند، نقش‌مند و غایت‌مند از قواعد کلی زبان، یک‌سان شمرد. هنجار‌گزینی نوشتاری یکی از انواع هشت‌گانه هنجار‌گزینی است که «لیچ» از آن‌ها نام برده‌است و بسیاری از شاعران معاصر از این شیوه برای افزودن معنا یا معنایی ثانوی بر واحد اولیه زبانی سود برده‌اند. نصرت رحمانی یکی از شاعرانی است که در اشعار خود به شکل مناسب نوشتار و پیوند آن با معنا و عاطفه شعر توجه کرده‌است. شکستن سطرهای شعر، تکرار واژگان و نوشتن پلکانی سطرهای شعر، استفاده از شکل تصویری اعداد، جدانویسی حروف واژه‌ها و استفاده از علامت نگارشی مکث (...)، مهم‌ترین شیوه‌هایی‌اند که شاعر از آن‌ها سود برده‌است تا تصاویر، صداها، شکل طبیعی گفتار و کنش، وقفه‌ها و امتداهای زمانی، حالت تأمل و تفکر و کتمان واژه، و سطر یا بندی از شعر را به خواننده نشان دهد. استفاده از این شیوه‌های نوشتار بر تأثیر عاطفی شعر می‌افزاید، خواننده را در سطح آگاهی بالاتری نسبت به شنونده قرار می‌دهد و او را در آفرینش شعر شریک می‌کند.

**کلیدواژه‌ها:** آشنای‌دایی، برجسته‌سازی، هنجار‌شکنی نوشتاری، نصرت رحمانی.

### ۱. مقدمه

نصرت رحمانی (۱۳۰۶-۱۳۸۱) نخستین اشعارش را در مطبوعات تهران به‌چاپ رساند.

\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان Hosseini.sarvari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۷/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۰/۲۴

شعر رحمانی شعری سیاه، واقع‌گرا و بی‌پروا بود که بی‌درنگ توجه خوانندگان و به‌خصوص بخشی از نسل جوان و اقشار پایین جامعه را به خود جلب کرد و حتی پیش از آن‌که اولین مجموعه شعر رحمانی با نام کوچ در ۱۳۳۳ منتشر شود، بسیاری با نام و شعر او آشنا بودند. کویر دومین مجموعه شعر رحمانی بود که در ۱۳۳۴ به چاپ رسید و همچنان، همان خشم و خروش رماتیسیم و همان درد اثرگذار مجموعه اول را در خود داشت. اما با بیانی پخته‌تر و سنجیده‌تر (لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲/ ۱۷۰-۱۷۱). سومین مجموعه شعر او با نام ترمه (۱۳۳۶) نیز مانند دو کتاب قبلی بود. اما مجموعه معاد در لجن (۱۳۳۶) که ده سال بعد از آن منتشر شد، گامی تمام در اشعار رحمانی بود. «او که به شکلی دلپذیر زبان کوچ و بازار را وارد شعر نوقدمایی کرده بود، در این مجموعه با درک و حسی نیمایی به آن پرداخت» (همان: ۳/ ۴۱۳).

حریق در باد (۱۳۴۹) از لحاظ قالب و محتوا، تحولی چشم‌گیر در کار رحمانی بود. اما در شرایط سیاسی آن سال‌ها، به دلیل تلخی دردناک کم‌عمق و بی‌ثمرش محبوبیتی نیافت<sup>۱</sup> (همان: ۴/ ۴۵). رحمانی در مجموعه‌های شمشیر معشوقه قلم (۱۳۳۸)، بیاله دور دگرزد (۱۳۲۹)، آوازی در فرجام (۱۳۷۴)، و بیوه سیاه (۱۳۸۱) که در سال‌های بعد از انقلاب اسلامی به چاپ رسیدند، با درکی عمیق‌تر از واقعیت و با زبانی بسیار پالوده‌تر و منضبط‌تر از گذشته، اندیشه‌ها و عواطف خود را در قالب سمبولیزمی شاعرانه بیان می‌کند. رحمانی در طول شش دهه فعالیت خود، همواره به نقش نوشتار در آفرینش شعر و تأثیر آن در خواننده توجه داشته و شیوه‌های گوناگونی را در این زمینه آزموده است. هدف این نوشته، بررسی شیوه‌های نوشتاری است که شاعر برای افزودن بر جنبه دیداری شعر و آشناندایی از واقعیت و جهان متن، از آن‌ها سود برده است. بررسی و تحلیل این شیوه‌ها علاوه بر این‌که مخاطب را در درک و دریافت بهتر شعر رحمانی یاری می‌دهد، راه‌گشای تحلیل و بررسی آثار دیگر شاعران معاصر نیز هست.

به این منظور، پس از توضیح مختصر پیش‌زمینه بحث، انواع هنجارگریزی نوشتاری در اشعار رحمانی شناسایی و به روش توصیفی - تحلیلی بررسی شده است. از آن‌جا که به دلیل زبان تند و بی‌پرده اشعار رحمانی، نقل و حتی چاپ همه آثار او ممکن نیست، در نوشتن این مقاله، از سه مجموعه گزیده آثار او استفاده کرده‌ایم. با این‌که بسیاری از اشعار رحمانی در هر سه مجموعه آمده است، گزیده منتخب سپانلو مبنای کار قرار گرفته و از دو مجموعه دیگر به‌ضرورت استفاده شده است.

## ۱.۱ پیشینه پژوهش

این مقاله بر اساس آموزه‌های ساختارگرایان و به‌ویژه «لیچ» دربارهٔ متن ادبی و نقش شعری زبان نوشته شده است. از جمله آثاری که در این زمینه منتشر شده و در این مقاله مورد استفاده و استناد قرار گرفته‌اند، علاوه بر آثار ترجمه شده و نوشته‌های بابک احمدی و حق شناس و دیگران، باید از آثار کوروش صفوی نام برد. او در دو جلد *از زبان شناسی به ادبیات، نظم و شعر* به تفصیل مباحث مربوط به نقش شعری زبان و آشناندایی و انواع هنجارگریزی‌های مورد نظر لیچ را شرح داده و بررسی کرده است.

مقاله‌های «توهم حضور: نقد بر هنجارگریزی لیچ و اصل رسانگی شفیعی کدکنی» (سجودی، ۱۳۸۷) و «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر» (سجودی و کاکه‌خانی، ۱۳۸۷)، «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر» (سنگری، ۱۳۸۱)، «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز» (صالحی‌نیا، ۱۳۸۲)، «فرایند فراهنجاری در اشعار شفیعی کدکنی» (مدرسی، ۱۳۸۸)، «هنجارگریزی در مجموعه شعر *از این اوستا*» (طغیانی و صادقیان، ۱۳۹۰)، و «آشناندایی در اشعار یدالله رویایی» (خائفی و نورپیشه، ۱۳۸۸) مقاله‌هایی‌اند که نویسندگان آن‌ها به هنجارگریزی و نقش آن در آفرینش شعری توجه کرده‌اند.

*تاریخ تحلیلی شعر معاصر مهم‌ترین منبعی است که این مقاله برای آشنایی با فعالیت شعری و آثار نصرت رحمانی از آن سود برده است و دو مقاله «نمادپردازی سیاسی — اجتماعی در اشعار نصرت رحمانی» (نظریانی و منفردان، ۱۳۸۸) و «مقایسه شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی» (صفایی و احمدی، ۱۳۸۹)، نوشته‌هایی‌اند که هریک از منظری متفاوت با مقاله حاضر، به بررسی شعر رحمانی پرداخته‌اند.*

## ۲. پیش‌زمینه بحث

موضوع زبان و ادبیات، موضوعی یگانه است؛ یعنی هر دو در نهایت به جهان هستی می‌پردازند. اما این دو برخوردی یگانه با هستی ندارند.

حاصل برخورد زبان با جهان هستی دانش است، در فراگیرترین و گسترده‌ترین مفهوم آن و هر انگاره و دانشی که از این نوع برخورد به دست می‌آید، محتمل صدق و کذب است و در مقابل حاصل برخورد ادبی با جهان هستی، هنر است و هیچ تصویر یا جهان‌خیالی که هنر در برابر جهان هستی می‌آفریند، به هیچ روی محتمل صدق و کذب نیست (حق شناس، ۱۳۷۰: ۱۵-۱۷).

هرچند نظام زبان و ادبیات هر دو فرایندهای کلامی‌اند، اما گزاره‌های زبانی و ادبی ماهیتی متفاوت دارند.

از دیدگاه یاکوبسن، در هر فرایند کلامی شش عامل شرکت دارند و جهت‌گیری زبان به سوی هریک از این عناصر، نقش‌های گوناگون زبان را رقم می‌زند. چنانچه جهت‌گیری زبان به سوی خود پیام باشد، نقش ادبی زبان برجسته می‌شود. در این شرایط، پیام فی‌نفسه در کانون توجه قرار می‌گیرد و عناصر زبان به‌گونه‌ای به کار گرفته می‌شود که شیوه بیان پیام، جلب نظر کند و زبان نه برای ایجاد ارتباط بلکه برای ارجاع به خود به کار می‌رود. (یاکوبسن و دیگران، ۱۳۶۹: ۷۲-۷۷) صورت‌گرایان این فرایند را «آشنازدایی» نامیده‌اند.

نخستین بار شکلوفسکی، صورت‌گرای روس، در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر به‌مثابه تمهید»، خطوط کلی مفهوم آشنازدایی را مطرح کرد. به گفته او ما در زندگی روزمره، اشیا و ساختار آن‌ها را نمی‌بینیم و قوانین کلی ادراک، کنش‌ها و قوانین سخن برای ما خودکار می‌شوند. به عقیده او «فرایند خودکاری، زندگی را ناپدید می‌کند و همه چیزهایی را که در اطراف ماست می‌بلعد». و از این‌رو برای بازگرداندن حس زندگی و برای حس کردن اشیا، چیزی به نام هنر وجود دارد. هنر ادراک حسی ما را دوباره سامان می‌دهد تا اشیا و زندگی را مستقیماً و بدون واسطه درک کنیم (شکلوفسکی و دیگران، ۱۳۸۵: ۷۹-۱۰۵) و از این‌رو نقش اصلی شعر، به‌منزله هنر، نیز مقابله با فرایند خودکارشدگی است و این کار را از طریق آشنازدایی از زبان متعارف انجام می‌دهد. «درحقیقت، شعر کنش گفتمانی را به درجاتی بالاتر از گفتمان زبان متداول می‌برد» (سجودی، ۱۳۸۴: ۴۶) و این آشنازدایی زبانی، خواننده را به سوی آشنازدایی ادراکی، به سوی شیوه تازه نگاه کردن به جهان هدایت می‌کند (برنتز، ۱۳۸۲: ۵۰).

از نظر صورت‌گرایان، آشنازدایی در ادبیات (شعر)، در وهله اول، روشی در نگارش است که در هر اثر ادبی برجسته‌ای دیده می‌شود و گاه شکل مسلط بیان در یک اثر هنری است و در معنای دیگر، به تمام شگردها و فنونی اطلاق می‌شود که مؤلف آگاهانه از آن‌ها استفاده می‌کند تا جهان متن را به چشم خوانندگان بیگانه بنماید (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۷-۴۸). اما آشنازدایی نزد ساختارگرایان حلقه پراگ، معنای دیگری نیز یافت. آن‌ها به این نکته پی‌بردند که تمهیدات ادبی، قطعات ثابتی نیستند که بتوان آن‌ها را به صورت ارادی جابه‌جا کرد.

اثر ادبی فقط در مقابل زمینه کلی تری از دلالت‌ها و به‌عنوان انحرافی منظم از یک هنجار زبانی درک می‌شود و با گذشت زمان و به محض این‌که زمینه تغییر کند، تفسیر و ارزیابی اثر هم با آن تغییر خواهد کرد و این تغییر تا جایی ادامه خواهد یافت که شاید دیگر اصولاً اثری، ادبی شناخته نشود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۸).

به دنبال درک این مطلب بود که در آرای ساخت‌گرایان حلقه پراگ، کارکرد (function) به منزله یک مفهوم اساسی جای تمهید (device) را گرفت و آن‌ها به‌جای آن‌که درباره آشنازدایی کردن واقعیت به وسیله ادبیات صحبت کنند، آشنازدایی کردن خود ادبیات را مطرح کردند. «عناصر درونی یک اثر ممکن است خودکار شوند یا نقش (کارکرد) زیبایی‌شناسی مثبت داشته‌باشند و یک تمهید واحد می‌تواند در آثار مختلف، نقش‌های زیبایی‌شناختی متفاوت داشته‌باشد یا کاملاً خودکار شود» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۵)؛ برای مثال، استفاده از واژگان کهن ممکن است در آثار شاعری نقشی زیبایی‌شناسیک و ارتقادهنده داشته‌باشد و در آثار شاعر دیگر کاملاً خودکار تلقی شود و نیز کاربرد این واژه‌ها در اشعار یک شاعر ممکن است به مرور زمان نقش زیبایی‌شناختی خود را از دست بدهد و به‌مثابه یک خصیصه سبکی خودکار به‌نظر برسد. در این حالت است که به گفته مواروفسکی «شاعر به‌منظور دستیابی به اثر ادبی، تکنیک‌هایی را به‌کار می‌بندد که بخشی از متن را در برابر بخش یا بخش‌های دیگر برجسته می‌کند و همین امر، باعث تشخیص ویژه بخش برجسته‌شده در مقابل پس‌زمینه آن می‌شود» (موارفسکی، ۱۳۷۳: ۹۲).

در گام بعدی، گروه پراگ مفهوم آشنازدایی را بسط دادند و برجسته‌سازی (foregrounding) را به‌منزله یکی از ابزارهای آشنازدایی (de familiarization) مطرح کردند. موارفسکی معتقد است:

آشنازدایی بر محیط بلافصلش تأثیر نمی‌گذارد و عنصر آشنازدایی شده، رابطه‌ای ایستا با عناصر پیرامون خود دارد. اما برجسته‌سازی تأثیری چشم‌گیر بر عناصر متنی پیرامون خود دارد و آن‌ها را خودکار می‌کند. رابطه عنصر برجسته‌شده با عناصر پیرامونش رابطه‌ای پویاست که عناصر پیرامونی را به پس‌زمینه می‌راند و به متن مفهوم ساختاری از عناصر به‌هم‌پیوسته را می‌بخشد (برنتز، ۱۳۸۲: ۶۶-۶۷).

برجسته‌سازی را می‌توان با هنجارگریزی زبانی یک‌سان شمرد (ریمامکاریک، ۱۳۸۳: ۶۱). هنجارگریزی از دیدگاه «لیچ» انحراف هدف‌مند، نقش‌مند، و غایت‌مند از قواعد کلی زبان است. او انواع هنجارگریزی را به هشت مورد تقسیم می‌کند؛ هنجارگریزی نوشتاری

یکی از انواع هشت‌گانه مورد نظر لیچ است که به معنی گریز از قواعد حاکم بر نوشتار زبان خودکار است (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۷-۵۶)؛ به این معنی که «شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به‌کار می‌برد که تغییری در گفتار پدید نمی‌آورد ولی مفهومی ثانوی را بر مفهوم اصلی واحد زبانی می‌افزاید» (همان، ۱۳۸۰: ۸۲)

نخستین نمونه‌های هنجارگریزی نوشتاری را در اشعار شاعران اواخر قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم می‌توان دید؛ «گیوم آپولینر» (۱۸۸۱-۱۹۱۸)، شاعر فرانسوی، با نادیده‌گرفتن نقطه‌گذاری و بدعت خاصی که در چیدن حروف چاپ‌خانه به‌وجود آورد، کوشید تا برای چشم نیز لذت و درک تازه‌ای ایجاد کند (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۷۳-۲۷۴) و نیز با انتشار شعرهای کوچک «خیال‌نگاری» که از سر تفنن، به آن‌ها منظره باران یا فواره آب یا قلب یا پرهیب آخرین سرخ‌پوست می‌داد، تأثیری درخور در مکتب کوبیسم داشت (پیا، ۱۳۹۱: ۱۵۴). هنجارشکنی نوشتاری در اشعار «امیلی دیکنسون» (۱۸۳۰-۱۸۸۶)، از طریق کاربرد زیاد خط تیره (-) و بزرگ‌نوشتن حروف آغازین کلمات میانی جمله صورت می‌گیرد.<sup>۲</sup> در اشعار «کمینگز» (۱۸۹۴-۱۹۶۲)، استفاده‌نکردن از حروف بزرگ، حتی در کلمات آغازین جمله و نیز جدانویسی واج‌های یک کلمه، آشکارترین شیوه‌های هنجارگریزی نوشتاری است.<sup>۳</sup>

در ادبیات فارسی، نخستین نمونه‌های هنجارگریزی نوشتاری را (با کمی تسامح) می‌توان در نمونه‌های صنعت «توشیح» یافت (شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۳۹۰-۴۰۰). اما از نمونه‌ها چنین برمی‌آید که شکل‌های گوناگون صنعت توشیح، معنای ثانویه‌ای را بر مفهوم اصلی واحدهای زبانی نمی‌افزوده و هدف شاعران متقدم از کاربرد این صنعت، تنها نوعی تفنن بوده‌است و اغلب بدون توجه به مناسبت معنا یا عاطفه در شعر، تنها به جنبه‌های دیداری این شکل نوشتار توجه داشته‌اند؛ به‌علاوه این صنعت به شکل‌ها و انواع خاصی تقسیم می‌شده‌است (همان؛ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۶: ۱۱۸-۱۲۰) و شاعران با کاربرد و شیوه‌های آن کاملاً آشنا بوده‌اند؛ بنابراین، صنعت توشیح در آشنایابی از ساخت شعر فارسی نیز نقشی نداشته‌است.

شعر معاصر فارسی از همان آغاز با هنجارشکنی نوشتاری همراه بود و در آشکارترین شکل خود، با نادیده‌انگاشتن تساوی طولی مصراع‌ها، از ساخت کلاسیک شعر فارسی آشنایابی کرد. دیدگاه نیما درباره‌ی هارمونی شعر و این‌که باید همه‌ی مصراع‌ها و ابیات دسته‌جمعی و به‌طور مشترک وزن را تولید کنند (نیما، ۱۳۶۳: ۶۰) و تأکید او بر این‌که وقتی

هر مصراع ساختی متناسب با عملکرد و مفهوم خود دارد دلیلی ندارد که مصراع‌ها هم‌اندازه باشند (نیما، ۱۳۵۰: ۱۰۸-۱۰۹)، باعث شد تا شاعران نیمایی از همان آغاز، به مناسبت بار عاطفی و معنایی شعر، به اشکال گوناگون نوشتن مصراع‌ها و به برجسته‌سازی پاره‌هایی از متن در برابر کلیت آن توجه کنند.<sup>۴</sup> با گذشت زمان و پیدایی سبک‌های جدید شعر نو و با استفاده از امکاناتی که شعر نو فارسی (در همه اشکال خود) در اختیار شاعر قرار می‌دهد، شاعران نوپرداز، شکل‌های جدیدی از نوشتار را در آثار خود تجربه کرده‌اند.<sup>۵</sup> خالی گذاشتن سطر یا بندی از شعر، تکرار، استفاده خاص از علائم نگارشی، شکستن سطرها و جدانویسی واژه‌ها و حروف، استفاده از هنر صفحه‌آرایی و شگردهای نقاشی در شعر از جمله تمهیدات هنجارگریزی‌اند که شاعران نوپرداز برای افزودن بر جنبه دیداری شعر و آشنازدایی از واقعیت و جهان متن از آن‌ها سود برده‌اند.

### ۳. هنجارگریزی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی

نصرت رحمانی از جمله شاعرانی است که از همان آغاز کار، به هنجارشکنی نوشتاری در اشعار خود توجه کرده‌است. او در نخستین مجموعه شعر خود، وزن و موسیقی شعر کلاسیک فارسی را حفظ کرده (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۷۶/۲ - ۸۶) و در بعضی از چهارپاره‌های آن، با شکستن پاره‌های یک مصراع، قسمتی از متن را در برابر دیگر بخش‌های آن برجسته کرده است:

(۱) و دندان‌های من سوراخ کن با متنه چشمت  
 نخی بر آن بکش، وردی بخوان، آویز بر سینه  
 که گر آزاده‌ای پرسید روزی: پس چه شد شاعر؟  
 نگوید: مرد از حسرت،  
 بگوید: مرد از کینه!  
 (رحمانی، انتخاب سپانلو، ۱۳۸۶: ۱۶)

در این پاره از شعر «ساقی»، مصراع آخر در دو سطر آمده‌است. امتداد دو سطر، مشخص می‌کند که سطر آخر دنباله سطر سوم است که شاعر آن را برای تأکید بر مفهوم هر جمله شکسته است. به این ترتیب، جایگاه مکث‌ها مشخص می‌شود و شاعر بر مفهوم «از کینه مردن» تأکید می‌کند. در عین حال، این شکست مصراع، از کل ساخت شعر نیز آشنازدایی می‌کند. این شکل شکستن مصراع‌ها، تنها به درست خواندن شعر کمک می‌کند و

درنهایت، با جلب نظر خواننده و تأکید بر قسمتی از شعر، تأثیر عاطفی شعر را بر خواننده بیشتر می‌کند اما در ارتقای ادبیت اثر نقشی ندارد؛ چنان‌که در بند ذیل نیز که از شعر «برگور لیلی» انتخاب شده است، شکستن مصرع آخر، تنها بر تحکم فعل امر (بیا) و نیز قطعیت پاسخ مخاطب تأکید کرده است.

(۲) زمین بشکافت، تا گردن فرو شد در زمین لیلی  
به او گفتم:

- بیا

گفتا: «نمی‌آیم

نمی‌آیم»

(همان: ۲۹)

در هر دو مثال یادشده، شکل نوشتاری مصرع‌ها بیش از هر چیز، به درست‌خوانی شعر و درک معنای مورد نظر شاعر کمک می‌کند و خواننده بدون توجه به جنبه دیداری نوشتار و تنها با شنیدن شعر نیز می‌تواند به معنای مورد نظر شاعر دست یابد. اما در تجربه‌های بعدی رحمانی، شکستن مصرع‌ها معنایی را بر مفهوم اصلی شعر اضافه می‌کند که تنها با خواندن شعر، و نه فقط با شنیدن آن، می‌توان به آن دست یافت:

(۳) حریق باد مرا سوخت

سوخت

آبم کرد

نگاه کن بگذر

و گرنه این تو و این پهنه پریشانی

(همان: ۱۹۹)

(۴) شکن

شکن

بشکن

پای کوب بر من و ما

سماع رقص و جنونت تبرک است بیا

بیا که آینه از دوری تو گریان است

(همان: ۲۰۵)



در مثال‌های (۳) و (۴)، تکرار پیوسته و پلکانی واژگان در قسمتی از شعر، نشان می‌دهد که یک مصراع شعر در چند سطر نوشته شده است. این ویژگی یک مصراع را در برابر دیگر مصراع‌های شعر برجسته می‌کند و به هر کلمه یا سطر مصراع تشخیص می‌بخشد و بر آن تأکید می‌کند؛ به‌علاوه، این ویژگی نوشتاری به صحنه مورد نظر شاعر جنبه دیداری می‌دهد. فرود مصراع در مثال (۳)، مفهوم سوختن و آب‌شدن و نابودی تدریجی را به تصویر می‌کشد و مصراع شکسته نمونه (۴)، حالت طبیعی و قاطعیت عمل را بازنمایی می‌کند.

(۵) و آنچه رفت و

رفت و

رفت و

رفت و

رفت در من است

(رحمانی، ۱۳۸۶: ۴۳۴)

شکستن یک سطر در مثال‌های (۵) و (۶)، قبل از هر چیز، تداوم زمان و تکرار عمل را نشان می‌دهد. شکل پلکانی نوشتن سطر در مثال (۵)، مفهوم نابودی تدریجی و بازگشت‌ناپذیر بودن تجربه را بازنمایی می‌کند و در مثال (۶) مفهوم خستگی سالار و به تحلیل رفتن گام‌های او را نشان می‌دهد:

(۶) آن فرزانه، آن سالار

خسته است

دیگر برای او

هرگام فرسنگی و

فرسنگی و

فرسنگی است

(همان: ۴۸۳)

شکل نوشتار در مثال (۷)، نشان‌دهنده حالت طبیعی شیون است و در عین حال، این نکته را به ذهن می‌آورد که خود سطر شعر، شیونی بریده بریده است:

(۷) ای خاطرات کهنه پرپر

ای شیون

بریده

(همان: ۴۳۷)

بریده

و در مثال (۸)، شاعر به کمک تکرار واژگان در یک سطر شکسته، تصویر فروریختن صفی از جام‌ها و نیز طنین صدای آن‌ها را بازنمایی می‌کند:

(۸) صدای جام‌ها و

جام‌ها و

جام‌ها و

جام‌ها و جام

(همان: ۴۲۱)

در بند (۹)، شکستن مصراع و استفاده از علامت مکث (...)، بار عاطفی جملات را دوچندان می‌کند؛ به طوری که خواننده به مراتب بیش‌تر از شنونده، تحت تأثیر شعر قرار می‌گیرد:

(۹) دیشب ملیحه دختر همسایه طعنه زد:

- آمد دوباره شاعر بدنام شهر ما!

- مادرا! ... بس است ...

وای ...

فراموش کن مرا

باید که گفت: شاعر ناکام شهر ما!

(رحمانی، انتخاب سپانلو، ۱۳۸۶: ۲۷)

در این بند، علامت خط تیره، علاوه بر این‌که تغییر شخص گوینده سخن را نشان می‌دهد، بیان‌گر فاصله زمانی بین دو گفته است. شکستن مصراع سوم، حالت طبیعی کلام را نشان می‌دهد؛ مثل این‌که گوینده پس از ادای هر واژه، دنبال واژه دیگری می‌گردد تا گفته خود را تمام کند. استفاده از علامت مکث بین کلام، تأخیر گوینده در ادای هر کلمه را بازنمایی می‌کند که خود حاکی از حالت بغض و حسرت گوینده است.

استفاده از علامت مکث، در شعرهای رحمانی بسامد زیادی دارد و شاعر به کمک این علامت، حالات عاطفی متفاوتی را به خواننده منتقل می‌کند. گاهی علامت مکث بیش از هر چیز، شکل طبیعی گفتار را بازنمایی می‌کند. ساده‌ترین شکل این کاربرد را می‌توان در مثال‌های ذیل یافت که علامت مکث، امتداد صامت یا مصوت پایانی واژه را نشان می‌دهد:

(۱۰) ها ... خاموش گشته آتش سیگارم / کبریت می‌زنم / خمیازه‌ای میان دو بازویم / ویراژ

می‌رود (همان: ۱۳۷)

گاه امتداد واژه در عین حال، بیان‌گر احساس حسرت و اندوه گوینده است:

(۱۱) نعره کشیدم که / آی پنجره وا کن / لبی ز لب وا نشد سؤال کن کیست / پنجره بسته است. آه ... پنجره بسته است / کسی منتظرم نیست (همان: ۶۳).

نیز ← همان: ۲۰، ۲۵۱ و ۱۳۷.

در مثال (۱۲)، شاعر با استفاده از علامت مکث، حالت طبیعی جاززدن فروشنده دوره‌گرد را نشان می‌دهد:

(۱۲) و در کوچه‌ها فریاد خواهم کرد:

- آی ... قندشکن ...

چاقو ...

احساس

(همان: ۲۸۴)

تیز می‌کنیم

نیز ← همان: ۲۴۲.

در بند آغازین شعر «۶×۴»، علامت مکث، نشان‌دهنده مکث طبیعی بین کلمات عکاسی است که از مشتری عکس می‌گیرد:

(۱۳) یک خنده ملیح / کمی شرم / به ... به ... چه (سورپریزی) / نه، این طور ... خوب / یک لحظه ... آه ... / تیک، تاک (همان: ۱۴۵).

نیز ← همان: ۱۳۵ و ۱۶۵.

در سطر پایانی مثال (۱۳)، صدای طبیعی باز و بسته شدن فرم دوربین، همان‌گونه که می‌شنویم، تکرار شده است. رحمانی در بعضی از اشعار خود، با استفاده از مکث میان واژه‌ها، حالت طبیعی صداهایی را بازنمایی می‌کند که از محیط اطراف ما به گوش می‌رسد و از این طریق به بیان خود حالتی نمایشی می‌دهد؛ در نمونه ذیل که از شعر *تمام انتخاب* شده است، شاعر صدای طبیعی استخوان‌های مهره پشت را (در هنگام حرکت کتف) بازنمایی می‌کند؛ صدایی که بسیار شبیه است به صدای برخورد تاس‌ها بر صفحه تخته‌نرد و نیز صدای ناگهانی بازشدن پنجره:

(۱۴) انگار / با استخوان مهره پشتم / کتفم / یک دست تخته‌نرد آغاز کرده است / تاق ... تاق ... / تاراق / جفت شش / آخیش / باد پریش / پنجره را باز کرده است (همان: ۱۳۷).

نیز ← به همان: ۱۳۵.

در برخی از شعرهای رحمانی علامت مکث، امتداد زمان یا فاصله زمانی میان دو کنش را بازنمایی می‌کند:

(۱۵) سال‌ها رفته ز دست ... / جای پای کف درگاه من است / که نگاهش به نگاهم پیوسته است (رحمانی، ۱۳۸۶: ۴۸).

(۱۶) سیگار می‌کشم / و فکر می‌کنم که چه آسان / از پشت پنجره، از این جا / با خیز می‌توان / روی پیاده‌روی سمتی پرید و مرد / یک آه و بعد ... خواب / له. تخت، چون کتاب (همان: ۱۳۸).

نیز نگاه کنید به صفحه ۲۹۷.

در مثال (۱۶)، راوی در حالی که به مرگ و پریدن از پنجره روی پیاده‌رو فکر می‌کند، به خواب فرو می‌رود. فاصله زمانی میان افکار راوی و خوابیدن او و نیز زمان ممتد این دو رویداد، با علامت مکث نشان داده شده است. در بند بعدی همین شعر، راوی مقدار زمانی را که صرف تصمیم‌گرفتن درباره چیزی می‌کند و نیز امتداد این زمان را به وسیله علامت مکث نشان می‌دهد؛ در عین حال این بند، به خوبی ناتوانی راوی در تصمیم‌گیری و عکس‌العمل او را نسبت به این ناتوانی بازنمایی می‌کند.

(۱۷) تصمیم ... ها ... آها ... / آب دهان بی‌مزه را جمع می‌کنم / آخ ... تف! (همان: ۱۳۸).

در مثال‌های ذیل، علامت مکث، نشان‌دهنده امتداد عمل و تکرار کنش است:

(۱۸) زمان بیداری است / هنوز بیدارم / هنوز ... (همان: ۱۹۷).

(۱۹) هی می‌نوشت / هی می‌نوشت / هی ... / گویی کلاف‌دار خودش را / هی ... می‌نوشت / هی می‌نوشت / هی ... (همان: ۲۶۴).

(۲۰) نه ... / تصویر پاک نیست / در من ملال هست / در شعر حال نیست / البته ... شعرکی است ولی دردناک نیست / سیگار می‌کشم / سیگار می‌کشم / سیگار ... (همان: ۱۴۰).

در مصرع ابتدایی مثال (۲۰)، مکث بعد از نه، فرصتی است برای راوی تا درباره رویداد ذهنی خود تجدیدنظر کند. اما در بند ذیل که از شعر «بن‌بست از دو سوست» انتخاب شده است، شاعر با استفاده از علامت مکث، بر تصحیح تجربه زیسته و عینی خود تأکید می‌کند:

(۲۱) چنان‌که محال است / طعمش ز خاطر بگریزد / نه ... باد نیست / هرگز به روی پهنه پشت کسی چو من / چنبر نبسته باد / هرگز برای هیچ کسی چون من / شیون نکرده باد! (همان: ۱۷۸).

نیز ← به صفحات ۱۸۰، ۱۸۷ و ۲۵۱.

مکث بعد از کلمات در شعر رحمانی، در بسیاری از موارد نشان‌دهنده تفکر و تأمل است؛ به این معنی که حضور کلمه‌ای در ذهن شاعر، مفاهیم گوناگونی را که با این واژه در ارتباط است، در ذهن او تداعی می‌کند و او پس از مکث و تأمل درباره این مفاهیم، سرانجام یکی از آنها را انتخاب و بیان می‌کند:

(۲۲) پرواز ... / قصه بس ابلهانه‌ای است / از معبر قفس (همان: ۲۶۰).

(۲۳) در سینه‌ام مکاو که ... سطلی است جای قلب / لبریز از کثافت و مدفوع  
خاطرات (همان: ۲۴۱).

(۲۴) اینک / هر تک گلولة ... آه / قرص مسکنی است (همان: ۱۶۶).

گاهی مکث میان دو واژه، تلاش و فعالیت ذهنی شاعر را برای پیدا کردن واژه مناسب تداعی می‌کند:

(۲۵) بر دست‌هایمان / بالای تخت به دیوار بر میدین شهر / حتی بر دکمه‌های ... جلیقه /  
زنجیر بسته‌ایم و یک ساعت بی آن‌که قبله‌نمایی به دست بگیریم / در موج تاب آینه رانندیم / و ...  
وامانندیم (رحمانی، ۱۳۸۳: ۲۲۳).

(۲۶) و ... سازمان ملل / جغرافیای خون / حق و تو / سند قتل‌عام / پارادکسی از زنون  
(رحمانی، انتخاب سپانلو، ۱۳۸۶: ۲۲۷).

در مثال (۲۷) که بندی است از شعر «یشم بر مرمر»، این طور به نظر می‌رسد که نوعی از زبان‌پریشی در ذهن شاعر اتفاق افتاده است. واژه «هی» در دو مصرع، پیش از واژه «شعر» تکرار می‌شود. اما در مصرع آخر بعد از «هی»، مکثی اتفاق می‌افتد که نشان از سردرگمی و تردید ذهن در انتخاب واژه است و سرانجام واژه «هی‌هات»، جایگزین «هی شعر» می‌شود:

(۲۷) خودکار بیک من چون سمندی / در زیر گرد ران سرانگشت‌های من / می‌تاخت /  
می‌شتافت / هی شعر می‌سرود / هی شعر / هی ... هات ... (همان: ۲۶۵).

در عین حال، در مصرع آخر مثال (۲۷)، واژه هی‌هات که به صورت مقطع تکرار می‌شود، بیان‌گر بغض و حسرت و افسوس شاعر نیز هست. رحمانی در بسیاری از اشعار خود به همین شیوه از علامت مکث استفاده می‌کند تا حالات عاطفی مناسب روایت شعر، مثل اندوه و بغض و حسرت را بازنمایی کند:

(۲۸) تویی که... سنگ... صبوری را / چو سکه در ته مرداب رها کردی / فضای سینه عفن چون عمیق گنداب است (همان: ۱۷۳).

(۲۹) تو را ... / به مرگ می سپرم ... آه مردن آسان است / طنین هق هق مردی درون سینه پیچید / و به سرفه تبدیل شد / و سرفه‌ها به گلوله... گلوله پی در پی / چه مردن آسان است (همان: ۱۷۵).

(۳۰) وقتی صدای حادثه خوابید / بر سنگ گور من بنویسد / یک جنگ جو که نچنگید / اما ... شکست خورد (همان: ۲۳۸).

(۴۰) به اطاق باز می گردم / دیگر بار ... پژواک سنج تبر ... / این کیست / مرا ... تکه تکه می کند / تا شومینه اش در زمستان / خاموش نماند (همان: ۳۰۱).

در بند ذیل که از شعر «اولین نامه به آخرین زن» انتخاب شده است، شاعر با استفاده از علامت مکث، واژه‌ای را کتمان و انتخاب آن را به خواننده واگذار می کند:

(۴۱) من هر چه کشیدم ز برای تو کشیدم / کوشش بکن و خنجر تیزی به تنم کش / «...» قصه تلخی است نخواهم / از خون تنت نقش سگی بر کفم کش (همان: ۵۸).

در مثال‌های (۴۲) و (۴۳)، شاعر در پایان بند، کشف معنا را به خواننده می سپارد تا آن گونه که خود می خواهد به شعر پایان دهد:

(۴۲) ای عقیف / قفل‌ها واسطه اند / قفل‌ها فاسق شرعی در و زنجیرند / قفل‌ها ... (همان: ۱۳۲)

(۴۳) ابلیس اگر منم خدای بی تا جان / پیشانی خود بر آسمان سوده / سوزانده غرور اگر چه بالم را / ابلیس اگر منم ... (رحمانی، ۱۳۸۳: ۷۴).

به این ترتیب، شاعر برای خواننده اثر خود مجالی فراهم می آورد تا با سپیدخوانی فضاهای خالی و بر اساس ذهنیت خود و نگاهی که به جهان و معناها حاضر در اثر دارد، در بازآفرینی شعر نقش فعال داشته باشد. این روند در اشعاری که شاعر یک یا چند مصرع یا حتی یک بند را خالی گذاشته است، چشم گیرتر است:

(۴۴) از آن شب در تمام شهر می گویند / ... / او با تو؟ / ولی من خوب می دانم / نه او با من / نه من با او (همان: ۴۶).

(۴۵) ملیحه دختر همسایه من / سحرگهان ندیدی پیکری را / که از دیوارها می رفت بیرون / ...! (رحمانی، انتخاب سپانلو، ۱۳۸۶: ۵۰)

(۴۶) من شانه را به موی کشم بی شکیب و قرار

پوشم لباس تازه به تعجیل و بی قرار

پیچم به دست مادرکم دست تشنه را

تا سوی خانه تو گردیم رهسپار

...

یک صبحدم.....

..... (همان: ۲۴)

در این مثال‌ها و نیز در شعرهای «برگور لیلی»، «ترانه پاییز» و «قصه» (همان: ۲۹، ۹۳، و ۹۷) که یک بند کامل از شعر خالی مانده است، قطع نابهنگام شعر، این نکته را به ذهن می‌آورد که در روند مداوم سرودن شعر، وقفه‌ای به وجود آمده و شاعر از گفتن و سرودن قسمتی از تجربه ذهنی و عاطفی خود بازمانده است یا به دلایلی از بازگفت تجربه خود سرباز می‌زند؛ در نتیجه، خواننده برای پرکردن سطرهای خالی اثر، نیازمند فعالیت ذهنی بیش‌تری است. در این حالت معناهای حاضر در اثر به خواننده کمک می‌کند تا با توجه به تجربه زیسته خود و تأویلی که از کلیت اثر دارد، معناهای غایب در اثر را بازآفرینی کند و از این طریق در آفرینش شعر نقشی فعال داشته باشد.

در شعر رحمانی، تأثیرگذارترین شکل هنجارگریزی نوشتاری را در جدانویسی واج‌های یک واژه می‌توان دید. در این حالت، دریافت عواطف و مفاهیم ثانوی جهان متن، تنها با دیدن و خواندن شعر ممکن است، نه با شنیدن آن. در این موارد گزارش شعر (قرائت آن) تقریباً غیرممکن است و کسی که فقط شعر را می‌شنود، نمی‌تواند تمام بار معنایی و عاطفی شعر را دریابد.

(۴۷) سپیدی‌ها ...

سپیدی‌ها ...

ز چنگال سیاهی‌ها بگیرم

ز چاک صخره‌ها، بر دخمه سردم فرو تابید

\*\*\*\*\*

به آب چشمه خورشید، گرد مرگ را

از روی من شوید.

سپیدی‌ها ... نمی‌خواهم بمیرم ... آه ...

به هستی پایبندم ... آه ...

\*\*\*\*\*

سپیدی‌ها بگیردم، سیاهی‌ها مرا بردند

سپیدی‌ها ...

س ...

پ ...

ی ...

د ...

ی ...

ه ...

(رحمانی، ۱۳۸۶: ۱۱۱)

ا ...

جدانویسی واج‌های واژه‌سپیدی‌ها و شکل نوشتن آن‌ها، خواننده را به دیدن صحنه سقوط شاعر در قعر سیاهی‌ها دعوت می‌کند و از سوی دیگر، فریاد مقطع و بریده‌بریده و در عین حال مداوم و رو به خاموشی راوی را بازنمایی می‌کند. این فریاد در عین حال، به معنای فروریختن و نابودی سپیدی‌ها و نیز حسرت و اندوه شاعری است که این فروپاشی را به نظاره نشسته است. اما مهم‌تر آن‌که این شکل نوشتن حروف واژه و آوردن هر واج در یک مصراع جداگانه، به نوعی تمام واژگانی را که با این حروف آغاز می‌شوند و مناسب فضای شعر هستند، در ذهن خواننده تداعی می‌کند و به این ترتیب، امکان اندیشیدن به رخداد معناهای غایبی جز معنای مورد نظر شاعر، برای خواننده فراهم می‌شود.

در دو بند آغازین شعر «داس کند» نیز جدانویسی حروف واژه هرگز، کارکردی مشابه نمونه قبلی دارد؛ با این تفاوت که این شکست، بر قاطعیت بی‌رحم واژه هرگز و نیز بر فریاد شاعری تأکید می‌کند که با درد و خشم به واقعیت «خشن، شوم، تلخ، سخت، و برهنه» واژه هرگز می‌اندیشد که «اعتراف صریحی است / و چون داس‌های کند / راز حیات و مرگ علف را / تفسیر می‌کند».

(۴۸) هرگز!

هرگز چه قاطعیت بی‌رحمی

در بندبند خویش

می‌پرورد



\*\*\*\*\*

... ۰

... ر

... گ

ز ... (همان: ۴۶۶)

نوع دیگری از هنجارشکنی نوشتاری شعر رحمانی را در شعر «۰۰۷» می‌توان دید. در این شعر، استفاده از شکل تصویری عدد ۵، باعث می‌شود تا خواننده شباهت این عدد و قلب را به عینه ببیند و ادعای شاعر را بیش‌تر باور کند و به خاطر بسپارد:

(۴۹) بی‌باورم! عزیز!/ هر عددی شعری است/ و (۵) شعر عده‌است، شکل قلب/ (۵۵) بیتی ز تک غزل عاشقانه‌ای است/ سرشار از دریغ و تفاهم/ نفرین به عشق، فسون جاودانه‌ای است.

شاعر در بند فوق، ابتدا به شباهت عدد پنج و قلب اشاره می‌کند و ۵ را شعر عده‌ها می‌نامد و بعد با توجه به ساختار بیت که از دو مصرع تشکیل می‌شود، عدد ۵۵ را بیتی از یک غزل عاشقانه می‌نامد. به این ترتیب، شاعر با تأکید بر شکل تصویری عدد ۵، خواننده را در یک تجربهٔ تجربیدی ذهن خود شریک می‌کند و آن، این‌که اعداد نیز سویه‌ای شاعرانه دارند. شریک‌کردن خواننده در دریافت این تجربه، مقدمه‌ای است برای بیان بند بعدی شعر:

(۵۰) بی‌باورم! عزیز!/ هر عددی شعری است/ و (۵۵۵۵) آه .../ سرخ و سپید؟/ زرد و سیاه؟/ هرگز سرود اتحاد ملل نیست/ نفرین به احتمال محالی است (همان: ۱۵۶).

در این بند، شاعر با استفاده از مفهومی که در بند پیشین تصویر کرده است، ابتدا (۵۵۵۵) را شعر پیوستگی قلب‌های نژادهای سرخ و سپید و زرد و سیاه می‌داند و خواننده‌ای که بند پیشین را دیده و به خاطر سپرده‌است، این ادعای شاعرانه را باور می‌کند. اما شعر با افسوس این‌که چنین شعری هرگز سروده نشده است، ادامه می‌یابد و پایان بند، بنای تمام باورهای خواننده را فرو می‌ریزد: (۵۵۵۵) سرود اتحاد ملت‌ها نیست، نفرین است و عده‌ها، نه شعر که نفرین را می‌سرایند و (۵۵) هم بیتی از یک غزل عاشقانه نیست؛ زیرا (۵) اصلاً شبیه قلب نیست و شاید نفرینی است که از احتمال محال عشق خبر می‌دهد. با این همه، تردیدی نیست که دریافت معنی این شعر از طریق شنیدن آن و بدون توجه به شکل دیداری عدد ۵ نیز کاملاً ممکن است.

## ۴. نتیجه‌گیری

نصرت رحمانی از جمله شاعرانی است که به هنجارشکنی نوشتاری در اشعار خود توجه کرده است. انواع هنجارگریزی‌ها در شعر او عبارتند از:

الف) شکستن مصرع‌ها: در بعضی از اشعار رحمانی، تنها به درست خواندن شعر کمک می‌کند و در نهایت با جلب نظر خواننده و تأکید بر قسمتی از شعر، تأثیر عاطفی شعر را بر خواننده بیش‌تر می‌کند. اما در ارتقای ادبیت اثر نقشی ندارد. در مواردی، به‌خصوص وقتی که کلمه‌ای به شکلی خاص در هر قسمت تکرار می‌شود، این ویژگی بر بار عاطفی شعر می‌افزاید و معنایی را به شعر اضافه می‌کند که تنها با دیدن شعر می‌توان آن را دریافت.

ب) استفاده از علامت مکث (...): این ویژگی در شعر رحمانی بسامد زیادی دارد و شاعر از آن برای بازنمایی شکل طبیعی گفتار یا کنش یا صداها یا طبیعی محیط اطراف، امتداد یا فاصله زمانی میان دو کنش، تفکر و تأمل و تجدیدنظر در تجربه پیشین ذهنی، کتمان واژه یا سطر یا بندی از شعر و انتقال حالات عاطفی مناسب با معنا و فضای شعر سود می‌برد.

ج) جدانویسی واج‌های یک واژه: تأثیرگذارترین شکل هنجارگریزی نوشتاری در شعر رحمانی است و شاعر با استفاده از این شیوه، تصویری طبیعی از وقوع یک رخداد یا قطعیت یک فکر ارائه می‌دهد.

د) استفاده از شکل تصویری عدد: از طریق تأکید بر شباهت بین عدد با موضوعی، بر باور و درک بصری خواننده تأثیر می‌گذارد.

استفاده از شیوه‌های فوق بر تأثیر عاطفی شعر می‌افزاید؛ خواننده را در سطح آگاهی بالاتری نسبت به شنونده قرار می‌دهد و او را در آفرینش شعر شریک می‌کند.

## پی‌نوشت

۱. مجموعه شعر درو که در ۱۳۵۰ به‌چاپ رسید نیز به همین دلیل مورد توجه واقع نشد.
۲. ← امیلی دیکنسون، ۲۰۱۰.
۳. ← شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۸ و ۱۹، کمینگز: ۱۹۹۴.
۴. این ویژگی در اشعار اغلب شاعران معاصر دیده می‌شود؛ برای مثال «صالح حسینی» درباره این بند شعر سهراب سپهری «صبح است / گنجشک محض / می‌خواند / پاییز روی وحدت دیوار

اوراق می‌شود» چنین نوشته‌است: اگر سه مصرع نخست را به صورت جمله‌ای در یک سطر بنویسیم، چیزی جز منظره ساده غیر شعری باقی نمی‌ماند ولی اگر نیک بنگریم درمی‌یابیم که این جمله از ساختار خود محروم شده و نظم آن به هم ریخته‌است و در نتیجه «گنجشک محض» چشم‌گیرتر شده است (حسینی، ۱۳۷۱: ۸۷).

۵. این تجربه‌ها در آثار بیش‌تر شاعران معاصر جنبه دیداری - شنیداری دارد؛ یعنی شعر را از طریق شنیدن هم می‌شود درک کرد؛ اما برای کسی که شعر را می‌خواند، لذت حاصل از شعر بیش‌تر است و شکل نوشتار، معنا یا معنایی را بر معناهای شعر می‌افزاید که درک آن، تنها برای خواننده میسر است اما در آثار بعضی از شاعران، هنجارشکنی نوشتاری، نوعی از شعر را به وجود آورده است که درک آن، تنها از طریق خواندن و دیدن شعر ممکن است (← طرح احمدرضا احمدی، طنین در دلتای طاهره صفارزاده، و خاکستری هوشنگ ایرانی).

## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). *نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
- برنتز، ویلم (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: آهنگ دیگر.
- پیا، پاسکال (۱۳۹۱). *گیوم آپولینر در آینه آثارش*، ترجمه محمدعلی سپانلو، تهران: چشمه.
- حسینی، صالح (۱۳۷۱). *نیلوفر خاموش*، تهران: نیلوفر.
- حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۷۰). *مقالات ادبی زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.
- خانقی، عباس و محسن نورپیشه (۱۳۸۸). «آشنایابی در اشعار بدالله رویایی»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، س ۶، ش ۵.
- رحمانی، نصرت (۱۳۸۳). *گزیده اشعار*، تهران: مروارید.
- رحمانی، نصرت (۱۳۸۶). *کولی وحشی، گزیده اشعار*، به انتخاب محمدعلی سپانلو. تهران: نگاه.
- رحمانی، نصرت (۱۳۸۶). *مجموعه اشعار*، تهران: نگاه.
- ریما مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراڻ مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۴). *نشانه‌شناسی و ادبیات*، تهران: فرهنگ کاوش.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). «توهم حضور: نقدی بر هنجارگریزی لپیچ و اصل رسانگی شفیع کدکنی»، *فصل‌نامه هنر*، ش ۴۲.
- سجودی، فرزانه و فرناز کاکه‌خانی (۱۳۸۷). «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر»، *فصل‌نامه زیباشناخت*، ش ۱۹.
- سلدن، امان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.

## ۷۰ هنجارگریزی نوشتاری در اشعار نصرت رحمانی

- سنگری، محمدرضا (۱۳۸۱). «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر»، رشد آموزش زبان فارسی، ش ۶۴. سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶). مکتب‌های ادبی، ج ۲، تهران: نگاه.
- شکلوفسکی و دیگران (۱۳۸۵). نظریه ادبیات، متن‌هایی از فرمالیست‌های روسی، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
- شمس قیس رازی (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر شعر عجم، تصحیح علامه محمد عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی، تهران: زوار.
- شمس لنگرودی (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو، تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱). ای. ای. کمینر و شعرهایی از او، تهران: فردوس.
- صالحی‌نیا، مریم (۱۳۸۲). «هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، ش ۱.
- صفایی، علی و علی احمدی (۱۳۸۹). «مقایسه شعر سیاه فروغ فرخزاد و نصرت رحمانی». فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، س ۷، ش ۲۷.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱، نظم، تهران: چشمه.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۰). از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۲، شعر، تهران: حوزه هنری.
- طغیانی، اسحاق و سمیه صادقیان (۱۳۹۰). «هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا». ادبیات پارسی معاصر، س ۱، ش ۱.
- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۸). «فرایند فراهنجاری واژگانی در اشعار شفیعی کدکنی»، زبان و ادب پارسی، ش ۴۲.
- موکارفسکی، یان (۱۳۷۳). «زبان معیار و زبان شعر، اصفهان»، کتاب اصفهان، دوره اول، ش ۲.
- نظریانی، عبدالناصر و الهام منفردان (۱۳۸۸). «نمادپردازی سیاسی — اجتماعی در اشعار نصرت رحمانی»، نشریه دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، س ۸، ش ۲۸.
- نیما یوشیج (۱۳۵۰). تعریف و تبصره و یادداشت‌های دیگر، تهران: امیرکبیر.
- نیما یوشیج (۱۳۶۳). حرف‌های همسایه، تهران: دنیا.
- واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین (۱۳۶۹). بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.

Cummings, E. E. (1994). *Complete Poem*, Liveright.

Dickinson, Emily Elizabeth (2010). *Poem by Emily Dickinson*, Creat Space.