

ایجاز و صنایع ادبی، زیربنای کاریکلماتور

غلامحسین شریفی*

لیلا کردبچه**

چکیده

از دیرباز، رویکرد به ایجاز، به پیدایش کوتاه‌نوشته‌های بسیاری در ادبیات قدیم منجر شده است. در ادبیات معاصر، در تداوم همین رویکرد و نیز تحت تأثیر عوامل اجتماعی و ادبی گوناگون، توجه و اقبال شایانی به ایجاز در کلام شده است و ایجاز در کلام به گرایش روزافزون به کوتاه‌نوشته‌ها و کوتاه‌سروده‌ها انجامیده است. از سویی دیگر، بخش عظیمی از صنایع ادبی در ادبیات قدیم، علاوه بر زیربنای زیبایی‌شناسانه، روی در ایجاز داشته و با اقتصاد واژگان در پیوندی تام بوده است. «کاریکلماتور» از معدود متون ایجازی است که علاوه بر رویکرد صرفه‌جویی در واژگان، بر مبنای صنایع ادبی، که خود روی در ایجاز دارند، بنا شده است و به این طریق از دو شیوه ایجاز استفاده کرده تا علاوه بر موجز بودن وجه هنری یک اثر ادبی را نیز از دست ندهد؛ وجهی که در اغلب کوتاه‌نگاشته‌ها وجود ندارد.

کلیدواژه‌ها: ایجاز، صنایع ادبی، کاریکلماتور، متون ایجازی.

۱. مقدمه

ایجاز یعنی با حداقل الفاظ، حداکثر معنی را بیان کردن و به قول شمس قیس رازی «لفظ اندک بود و معنی بسیار» (رازی، ۱۳۳۸: ۳۷۷)، و شرط بلاغت این است که صرفه‌جویی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان gsharifi22@yahoo.com

** دکترای ادبیات معاصر، دانشگاه اصفهان (نویسنده مسئول) leilakordbacheh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۶/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۲

در لفظ به انتقال پیام خلی وارد نکند. در مورد آثار ادبی باید گفت که معمولاً صرفه‌جویی در الفاظ، نه تنها به ارائه معنی ضرر نمی‌رساند، بلکه آن را رساتر و مؤثرتر می‌کند. به عبارت دیگر، در نمونه‌های عالی ایجاز، حداقل الفاظ، به‌خوبی حداکثر معنی را ارائه می‌دهد، و به همین مناسبت، از قدیم، سخن‌موجز را از هنرهای ادبی شمرده و گفته‌اند: «خیر الکلام ما قل و دل».

از راه‌های بسیار پیچیده و غیر قابل تحلیل و تعلیل در زبان، که موجب تشخیص کلمات و رستاخیز واژه‌ها می‌شود، فشرده کردن و ایجاز است که از قوانین خاصی تبعیت نمی‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۱). با وجود این، در علم معانی و در یک تقسیم‌بندی کلی، ایجاز را منقسم بر دو نوع «ایجاز حذف» و «ایجاز قصر» دانسته‌اند. «ایجاز حذف» با حذف قسمتی از کلام محقق می‌شود و شرط بلاغت در آن این است که در فهم معنی خلی وارد نشود (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۳). برای نمونه، در این بیت: «شب چو عقد نماز می‌بندم / چه خورد بامداد فرزندم؟» (سعدی، ۱۳۷۳: ۱۰۰)؛ پس از مصرع اول، عبارت «در این فکر فرو می‌روم که ...» محذوف و قابل دریافت است. همچنین، باید به کارکرد «واوهای ایجاز» که شفیع کدکنی آن را از واوهای اختراعی حافظ می‌داند^۱ و نیز برخی ساختمان‌های نحوی سعدی^۲ اشاره کرد که در آن‌ها با حذف رکنی از کلام، ایجازی بی‌بدیل شکل گرفته است. در «ایجاز قصر» که بر مبنای گنجاندن معنی بسیار در الفاظ اندک استوار است نباید حذفی در عبارات صورت گرفته باشد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۹۲). بدین ترتیب، متکلم باید مطلب مفصل یا تقریباً مفصلی را بی‌تکلف، در حداقل الفاظ ممکن بیان کند؛ چنان‌که درویش نیشابوری تمام ماجرای مغولان را در ایران چنین حکایت کرد: «آمدند و کشتند و کردند و سوختند و بردند و رفتند!» (همان: ۱۹۳). از همین مقوله است نظریه «اطلاع» (information)، که در آن علاوه بر شرایطی چند که برای بالا بردن میزان اطلاع داده‌شده به مخاطب لحاظ می‌شود^۳، اهمیتی ویژه نیز برای ایجاز قائل شده و معتقدند «یکی از دلایلی که به ایجاز و خلاصه‌نویسی ارزش می‌نهد، این است که هرچه مطلبی در تعداد کلمات کم‌تری گنجانده و بیان بشود، میزان اطلاع داده‌شده، بالاتر می‌رود» (نجفی، ۱۳۷۷: ۲۲)؛ بنابراین، اهمیت ویژه‌ای برای اقتصاد واژگان قائل‌اند و ایجاز را از عوامل مهم بالا بردن اطلاع داده‌شده در متن می‌دانند.

نتیجه طبیعی و منطقی توجه به ایجاز، خلق کوتاه‌نوشته‌ها و کوتاه‌سروده‌هاست. متون ایجازی ما، اعم از شعر و نثر، به دنبال سنت‌هایی هزارساله تا به امروز ادامه

یافته‌اند و اهمیت نوشته‌های ایجازی، به‌ویژه شعر کوتاه، در این است که این نوع شعر، اگر نه در دستور شعر امروز جهان، لاقلاً در دستور شعر امروز ایران قرار گرفته است. جریان‌هایی مثل «موج سوم» در سال‌های دورتر، «پشاشعر» گیلکی، و «فرانو» در سال‌های اخیر، یا عملکرد شاعران منفردی که فقط و فقط به شعر کوتاه پرداخته‌اند، نشانه‌های این جریان است (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۴). رویکرد به کوتاه‌نویسی و کوتاه‌خوانی در دوره معاصر، علاوه بر دلایل ادبی، که یکی از آن‌ها انتشار کتاب هایکو، برگردان احمد شاملو و ع. پاشایی بوده، می‌تواند دلایلی جامعه‌شناسانه داشته باشد و محصول روزگار پریشان‌تنگ‌حوصلگی، شتاب ناشی از زندگی مدرن و ماشینی، گریز از پیچیدگی و آسان‌پسندی و اموری از این قبیل باشد. به هر روی، دور از انصاف نیست که امروزه شعر کوتاه را فرزند زمان خویش بدانیم.

کوتاه‌نویسی و کوتاه‌سرایی به دنبال سنت‌هایی هزارساله تا به امروز ادامه یافته‌اند. نمونه کوتاه‌نویسی را در ادبیات قدیم، می‌توان در شطحیات صوفیه و عبارات مسجع خواجه عبدالله انصاری و گلستان سعدی و ... و نمونه کوتاه‌سرایی را می‌توان در رباعی‌ها و دوبیتی‌ها و انواع کوتاه‌سروده‌ها در ادبیات فولکلور (folklore) یافت. همین کوتاه‌نویسی‌ها و کوتاه‌سرایی‌ها در ادبیات معاصر، که بستر اجتماعی و فرهنگی مناسب‌تری برای روی آوردن به ایجاز داشته، مورد توجه و اقبال بیش‌تری قرار گرفته است، در نتیجه در ادبیات معاصر، تنوع بیش‌تری در زمینه کوتاه‌نگاری‌ها می‌بینیم.

از انواع کوتاه‌نوشته‌ها که در بستر ادبیات معاصر خلق شده و بالیده «کاریکلماتور» است که از نمونه‌های خوب متون ایجازی به شمار می‌رود. کاریکلماتور را، که از چاپ و انتشار اولین نمونه‌های آن کم‌تر از نیم قرن گذشته است، می‌توان از بهترین نتایج تلاش برای رسیدن به ایجاز در زبان شعر دانست. در زبان گفتار، رعایت ایجاز بستگی به شرایط مستمع دارد و اگر مستمع به موضوع آشنا باشد، برای او اشارتی کافی است؛ اما در ادبیات که فرض بر این است که مخاطب اهل ادب است در همه احوال پسندیده آن است که جانب ایجاز رعایت شود، و از حسن تدبیر خلاقان معانی این است که برخی از صنایع ادبی نیز به ایجاز در کلام منجر می‌شوند. شمس‌قیس می‌گوید: «پس استعارات و تشبیهات، جمله از باب ایجاز است» (رازی، ۱۳۳۸: ۳۷۸) و بدیهی است که خود این صنایع هم نسبت به هم، به لحاظ رعایت ایجاز، مراتبی دارند؛ مانند استعاره که موجزتر از تشبیه است و اوج ایجاز هنری به شمار می‌رود. حلقه اتصال ایجاز نهفته در برخی صنایع

ادبی و کاریکلماتور، به منزله یک نوشته ایجازی، در این است که چنان‌که خواهیم دید، زیربنای ساختاری اغلب آن‌ها بر صنایع ادبی استوار است. درحقیقت، کاریکلماتور نوشته‌ای است که با صرفه‌جویی در کاربرد واژه‌ها و نیز استفاده از برخی صنایع ادبی، به‌ویژه بدیع معنوی به منزله عوامل ایجاز، هم به ایجاز رسیده و هم سویه ادبی و هنری خویش را حفظ کرده است.

۲. متون ایجازی

کوتاه‌نویسی و کوتاه‌سرایی سابقه‌ای کهن در شعر فارسی دارد و نمونه کوتاه‌نویسی را در ادبیات قدیم، می‌توان در شطحیات صوفیه و عبارات مسجع خواجه عبدالله انصاری و گلستان سعدی و ... و نمونه کوتاه‌سرایی را می‌توان در رباعی‌ها و دوبیتی‌ها و انواع کوتاه‌سروده‌ها در ادبیات فولکلور یافت. در شعر کلاسیک، بدیهی است که عامل وزن عروضی، به همان اندازه، یا حتی بیش از آن‌که مانع ورود بخشی از خواست‌های شاعر به عرصه شعر شود، می‌تواند موجب پر شدن ظرف یک بیت از حواشی و کلمات پوشالی گردد و شعر را به سوی اطناب سوق دهد؛ بنابراین، شعر کلاسیک زمینه چندان مناسبی برای رعایت ایجاز و اختصار کلامی نبوده و شاعر کلاسیک، در موارد بسیار، توانایی موجزسرایی نداشته است، مگر در قالب‌های کوتاهی چون دوبیتی و رباعی و غیره که در آن‌ها هم در موارد بسیار، می‌بینیم که در دو بیت، چندین کلمه زائد و حذف‌شدنی وجود دارد. بنابراین، قالب‌های کوتاهی چون رباعی و دوبیتی و سه‌خستی و خسروانی و غیره را بیش از آن‌که اشعاری موجز بدانیم، باید اشعاری کوتاه به شمار آوریم که در برخی از آن‌ها، جانب ایجاز رعایت شده و در برخی دیگر، همچنان عوامل ایجاد اطناب به چشم می‌خورد. اما نثر، همواره، بستر مناسب‌تری برای فشرده‌نویسی بوده است؛ مانند حکایات گلستان سعدی که اغلب در نهایت ایجاز نوشته شده‌اند.

اهمیت معرفی و بررسی مختصر دیگر کوتاه‌نوشته‌ها و کوتاه‌سروده‌ها، پیش از ورود به مبحث «کاریکلماتور» از آن روست که از سویی، برخی کوتاه‌نوشته‌ها از زوایایی شباهت‌هایی به کاریکلماتور دارند. برای نمونه، «در خلال پند و اندرزهایی که از دوره باستان به دست ما رسیده و کتاب‌های عهد عتیق، قوانین پادشاهان بزرگ، ضرب‌المثل‌ها، حکایات، و ... جملاتی دیده می‌شود که بی‌شباهت به کاریکلماتور نیست» (طهماسبی و نظری، ۱۳۹۰: ۲) و برخی نیز معتقدند که «اگر به جملاتی که به

حکمت یا ضرب‌المثل مشهور هستند دقت کنیم، می‌بینیم که بسیاری از آن‌ها ویژگی‌های کاریکلماتوری دارند» (عالی پیام، ۱۳۹۰: ۷)، مانند «زبان سرخ سر سبز می‌دهد بر باد». از سویی دیگر، تاکنون تعریف جامعی از این گونه ادبی به دست نداده‌اند، و به‌ناچار، با معرفی دیگر گونه‌های متون ایجازی و سلب مختصات و ممیزات آن‌ها به تعریف کاریکلماتور، که به باور نگارندگان گونه‌ای معلق میان شعر و نثر است، خواهیم پرداخت.

پهلوزدن کاریکلماتور به شعر تا حدی است که صاحب‌نظران و منتقدان یکسان انگاشتن این دو را هشدار می‌دهند. نوذری در تعریف شعر کوتاه می‌نویسد: «شعر کوتاه را نباید با کاریکلماتور اشتباه گرفت، زیرا شعر به تخیل، عمق اندیشگی، و سازوکار کلامی به‌شدت وابسته است و حاصل آن نیز در شعریت آن است؛ عنصری که در کاریکلماتور غایب است یا کم‌رنگ» (نوذری، ۱۳۸۸: ۱۹). و بهاء‌الدین خرمشاهی از کاریکلماتور به «دامچاله کاریکلماتور» یاد می‌کند (همان). در آمیختگی این دو گونه ادبی تا حدی است که بسیاری از تازه‌کاران در حوزه شعر کوتاه، ناخواسته به کاریکلماتورنویسی می‌گریند و در اغلب آثار کاریکلماتورنویسان، نوشته‌هایی می‌یابیم که تمام مختصات یک شعر کوتاه را دارند. مانند این نمونه «ساعت لاشه زمان است که بر روی دست سنگینی می‌کند» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۸)، که دارای تخیل، عمق اندیشگی، و سازوکار کلامی است و با نمونه‌های خوب شعر کوتاه برابری می‌کند. بنابراین، لازم است در ابتدا به معرفی و بررسی مختصر متون ایجازی در دو گروه «کوتاه‌نوشته‌ها» و «کوتاه‌سروده‌ها» بپردازیم.

۱.۲ کوتاه‌نوشته‌ها

۱.۱.۲ «کلمات قصار» (aphorism)

گفته‌ای است کوتاه و پرمعنی که اصول اخلاقی و حقایق عام را در خود بیاورد و معمولاً اظهار نظری است درباره زندگی با پندی اخلاقی (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۰)، همچون: «اندکی جمال به از بسیاری مال!» (سعدی، ۱۳۷۳: ۱۱۲).

۲.۱.۲ «حکمت» (wisdom)

سخنی مشحون از پند و اندرز است؛ مانند «بهترین ثروت قناعت است». مؤلفه طنز که از ویژگی‌های کاریکلماتور به شمار می‌رود، کلمات قصار و حکمت را از کاریکلماتور جدا می‌کند.

۳.۱.۲ «نکته» (epigram)

در لغت به معنی سخن لطیف و نغز آمده است و در اصطلاح ادبی، کلام کوتاه و پرمعنایی است که ظرافتی در بیان و مضمونی بکر داشته باشد (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۴): «من قطاری دیدم که سیاست می برد/ و چه خالی می رفت» (سپهری، ۱۳۸۴: ۳۵۶). از آن جا که نکته، اساساً به بیان مطالب ذهنی می پردازد، از کاریکلماتور به راحتی قابل تشخیص است؛ زیرا کاریکلماتور به عینیت می پردازد و در راستای هرچه عینی تر کردن ذهنیات می کوشد.

۴.۱.۲ «مثل» (proverb)

عبارتی است که از یک حادثه اتفاق افتاده گرفته شده و به هنگامی که حوادثی شبیه آن اتفاق افتد، بر زبان آورده می شود: «زن جوان را اگر تیری در پهلو نشیند به که پیری!» (سعدی، ۱۳۷۳: ۹۹).

۵.۱.۲ «شعار»

جمله یا عبارتی است که خواست یا آرمان گروهی از مردم یا نهادی اجتماعی را بیان می کند؛ مثل «زنده باد ایران»؛ یا حتی ممکن است آرمانی نباشد، بلکه حاوی تفکری بدبینانه باشد؛ مانند «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۲).

۶.۱.۲ «طرح» (sketch)

در اصطلاح ادبی شکل خاصی از داستان نویسی است که به طور مشخص جنبه توصیفی دارد (داد، ۱۳۹۰: ۳۳۸). به تعبیری طرح داستان یا نمایش نامه یا حتی شعری است که به لحاظ پی رنگ گسترش نیافته اش نمی تواند در زمره هیچ یک از انواع ادبی قرار بگیرد. طرح در داستان غالباً حول محور صحنه یا شخصیتی می گردد که خصوصیات ممتاز و درخور توجهی دارد و خصوصیات آن را توصیف می کند؛ مانند قطعه «ویلان الدوله» در مجموعه یکی بود یکی نبود اثر محمدعلی جمالزاده (۱۲۷۴-۱۳۷۶).

در شعر نیز طرح را می توان پیش شعرهایی دانست که زمینه مناسب، و نه کافی، برای شعر شدن دارند، اما در حد یک دریافت ذهنی مانده اند؛ یعنی توسعه نیافته و به ساختاری که لازمه شعر است نرسیده اند. مانند «دزدی در تاریکی/ به تابلوی نقاشی خیره مانده است» (عبدالملکیان، ۱۳۸۷: ۳۸). طرح در میان دیگر نثرهای ایجازی معاصر، بیش از همه به

کاریکلماتور شبیه است، اما باید توجه داشت که طرح‌ها عموماً جنبه توصیفی دارند و با ثبت نوشتاری یک صحنه و تصویر یا یک حس برابری می‌کنند. حال آن‌که چنین توصیفاتی در کاریکلماتور، که اغلب با چاشنی طنز همراه‌اند، فقط یکی از گونه‌های کاریکلماتور را تشکیل می‌دهند. از طرفی، پرداختن به جنبه‌های زبانی کلام، برخلاف کاریکلماتور، از دغدغه‌های طرح نیست.

۷.۱.۲ «گزین‌گویی» (selective statements)

گزین‌گویی نیز از نمونه‌های نثر ایجازی است که لیشتنبرگ (Georg Christoph Lichtenberg) در اروپا رواج داد. رستگار فسایی گزین‌گویی‌ها را از دیگر نمونه‌های نثر ایجازی می‌داند و ذیل عنوان کاریکلماتور به آن پرداخته است (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۴) که به نظر می‌رسد این نوع هم‌نشینی، به دلیل حضور عنصر طنز در گزین‌گویی‌ها باشد؛ اما با بررسی مختصر و در حد امکانی که در ترجمه گزین‌گویی‌های لیشتنبرگ داشتیم، آن‌ها را عموماً جملات مرکبی یافتیم که دو رکن پایه و پیرو آن‌ها بر اساس رابطه علی و معلولی به هم پیوسته‌اند و معمولاً طنز قضیه در برهم زدن همین رابطه علی و معلولی نهفته است. برای نمونه، می‌توان به گزین‌گویی‌ای به نقل از کتاب *ادوار نثر فارسی* استناد کرد: «وجدانم پاک است، به این نشان که در نیم‌سال گذشته، جیبم تهی بوده است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۴). غلبه ساختار علی و معلولی بر گزین‌گویی‌ها در حالی است که توجه به صنعت بدیعی «حسن تعلیل» و برهم زدن رابطه علی و معلولی فقط یکی از شگردهای به‌کاررفته در ساخت کاریکلماتور است؛ پس شاید بتوان با اغماض، از آن‌جا که دیگر نمونه‌های گزین‌گویی‌ها در ادبیات غرب بررسی نشده است، گزین‌گویی‌ها را کاریکلماتورهایی دانست که بر مبنای حسن تعلیل شکل گرفته‌اند.^۴

۸.۱.۲ «نثر تلگرافی» (telegraphic prose)

نثری است که همه پیام آن کامل نوشته نمی‌شود و بر عهده گیرنده پیام است که از آن نثر موجز، فحوای اصلی کلام فرستنده را دریابد. نظیر «تهران. خ. فلاح. اخوی هدایت. روس وارد. اموال غارت. جاده‌ها مسدود. ابوی مفقود. والده رحلت. قربانت عنایت».

«حدیث»، «توقیعات»، «پروانه»، «رقعه»، «ملطفه»، «تذکره»، «لطیفه»، «شط‌حیات» و ...

از دیگر انواع کوتاه‌نوشته‌ها در ادبیات قدیم‌اند که تفاوت محتوایی چشم‌گیری با کاریکلماتور دارند.

۲.۲ کوتاه‌سروده‌ها

۱.۲.۲ «رباعی» (quatrain)

رباعی از شناخته‌شده‌ترین قالب‌های کلاسیک شعر فارسی است؛ در دو بیت که قافیه در هر دو مصرع بیت اول و مصرع چهارم رعایت شده و آوردن قافیه در مصرع سوم آن اختیاری است، و بر وزن لَاحَوْلُ و لَاقُوَّةَ الا بالله «مفعول مفاعیلن مفاعیلن فا - فع» است (همایی، ۱۳۶۸: ۱۵۲)، یعنی بحر هزجِ مَثْمَنِ اخربِ مکفوفِ ازل، که با اختیارات شاعری قابل تغییر است (بهزادی اندوه‌جودی، ۱۳۷۳: ۵۲). رباعی را می‌توان از ساخت‌مندترین نمونه‌های شعر قدیم دانست که سه مصرع به منزله مقدمه دارد و در مصرع آخر، ضربه نهایی را می‌زند و مضمون سه مصرع قبل را تمام می‌کند و باید پذیرفت که کوتاه و موجز بودن است که امکان ساخت‌مند بودن رباعی را فراهم کرده است.

۲.۲.۲ «خسروانی» و «لاسکوی»

خسروانی و لاسکوی نیز از دیگر کوتاه‌سروده‌هاست. اخوان ثالث درباره این گونه سروده‌ها نوشته است: «با توجه به این که لاسکوی را خواجه‌نصیر در ردیف خسروانی ذکر کرده است و نیز با توجه به این که بعضی این کلمه را لحنی گمان برده‌اند، وهمی به خاطر خطور می‌کند که گویا لاسکوی هم نوعی شعر یا تصنیف هجایی بوده که فراموش شده و نمونه‌هایی نیز از آن، احتمالاً، باقی مانده است (اخوان ثالث؛ ۱۳۷۶: ۳۰۹-۳۲۰). از مختصات خسروانی‌ها می‌توان به کوتاه بودن، پای‌بندی به وزنی هجایی، و رعایت قافیه در برخی پاره‌ها اشاره کرد: «قیصر ماه ماند، خاقان خورشید/ آن من خدای، ابر ماند، کام‌کاران/ که خواهد ماه پوشید/ که خواهد خورشید»^۶.

۳.۲.۲ «سه‌خشتی‌های گُرم‌انجی»

سه‌خشتی‌های گُرم‌انجی منسوب به جعفرقلی گُرم‌انجی، از شاعران قرن سیزدهم هجری است، که اشعار منسوب به او با لهجه‌ای از شعب زبان کردی است. این شعرها در سه سطر سروده شده‌اند و هر سه مصرع آن دارای وزن برابر و قافیه در مصرع اول و سوم‌اند؛ درست همان شیوه‌ای که بعدها مهدی اخوان ثالث در «نوخسروانی»‌های خود، اما در زبان فارسی دری امروزی آزمود (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۸): «روبه‌روی من خانه‌اش را ساخت/ و با همه کودکی عاشقم کرد/ حالا من عاشقم و کسی نمی‌داند» (همان: ۲۹). این نوع شعر

معروف‌ترین و عمومی‌ترین شعر است که در سراسر منطقه کرمانج‌نشین شمال خراسان خوانده می‌شود و از بجنورد و شیروان تا نیشابور، و از اسفراین تا قوچان و درگز و کلات نادر، به‌ویژه در روستاها و عشایر‌نشین‌های تابعه، در ذهن و زبان بیش از یک و نیم میلیون کرمانج، زمزمه و تکرار می‌شود (سپاهی‌لائین، ۱۳۷۶: ۱۵۸). این نوع شعر ترانه‌ای است بسیار کوتاه به جهت تعداد مصاربع و وزن و از این بابت در میان قالب‌های شعر فارسی نیز نظیری برایش نمی‌توان جست. «خشتی» به معنی مصرع است و سه‌خشتی یعنی سه‌مصرع؛ سه مصرعی که هم‌وزن و معمولاً هم‌قافیه‌اند.

۴.۲.۲ «دوبیتی» و «ترانه» (song)

دوبیتی و ترانه نیز از قالب‌های گذشته شعر فارسی است که موازین آن منحصرأ به دست ایرانیان ساخته و پرداخته شده است. دوبیتی‌ها و ترانه‌ها به سادگی و صراحت نظر دارند (نوذری، ۱۳۸۸: ۸۶) و از جان خسروانی‌ها مایه گرفته و تا به امروز ادامه یافته‌اند. این شعرهای ساده و صمیمی که اوج آن‌ها را در اشعار بی‌پیرایه باباطاهر و فائز دشتستانی می‌بینیم بیان‌کننده لطیف‌ترین احساسات درونی سراینده آن است و به‌ندرت تفکری پیچیده را مطرح می‌کند (همان: ۳۲). درحقیقت، شاعر هر جا که تفکر و اندیشه‌ای فراتر از احساسات درونی، زمینه سرایش شعرش را فراهم کرده، قالب رباعی را مناسب‌تر دیده است؛ به همین دلیل، صراحت و سادگی مهم‌ترین ویژگی دوبیتی‌هاست.

۵.۲.۲ «واسونک»

واسونک‌ها تک‌بیت‌هایی‌اند که عموماً در عروسی‌ها و جشن‌ها با صدای زنی، که معمولاً خود «دایره» می‌نوازد، خوانده می‌شود. موسیقی مشخص این نوع شعر، در همه بیت‌ها تکرار می‌شود و لحنی شاد و بی‌پیرایه دارد. این گونه ادبی هنوز در منطقه فارس پابرجاست: «این عروسی که ما داریم کس نداره در جهون/ پیش رویش گل بریزین، خار چشم دشمنون» (فقیری، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

۶.۲.۲ «دایتی»

دایتی نیز تک‌بیت‌هایی است همه از سراینندگان بی‌نام و نشان که به لهجه لری سروده شده‌اند و بازتاب نیازها و خواهش‌های عاطفی روستاییان است: «کوه و کمر و دشت را پشت پا گذاشتم/ به کسی قول نده، که آمدم، رسیدم» (همان: ۵۸).

۷.۲.۲ «لیکو» و «موتو»

لیکو و موتوها شعرهای کوتاه هجایی و دومصرعی‌اند و متعلق به نواحی بلوچستان. مضمون لیکوها بیش‌تر بزمی و غنایی است و مضمون موتوها عزا و سوگواری: «کبوتر چاهی بال می‌زند و می‌نشیند/ دلم را برمی‌دارد از ریشه» (نوذری، ۱۳۸۸: ۳۶).

۸.۲.۲ «لندی»

لندی ترانکی است به زبان پشتو که نام‌های گوناگون دارد. هر لندی از دوپاره یا دو مصرع ساخته می‌شود و همه مقصود گوینده در یک لندی به پایان می‌رسد. لندی‌ها معمولاً دو سطر یا دو پاره‌اند؛ پاره اول کوتاه است و نُه هجا دارد، و پاره دوم درازتر است و سیزده هجا دارد: «با دشمن در آویز، پاره‌پاره شو/ تا مرهم گلگون لبانم را بر زخم‌هایت نهم» (فکرت، ۱۳۸۰: ۸).

۹.۲.۲ «هایکو» (haiku)

کوتاه‌ترین و موجزترین شعر غنایی در ادبیات ژاپن است که با ترجمه‌های احمد شاملو و ع. پاشایی به ادبیات فارسی نیز راه یافت. این نوع شعر در اصل از هفده هجا تشکیل می‌شود و برخوردار آنی شاعر را با شیئی یا منظره‌ای طبیعی و حتی پیش‌پافتاده منعکس می‌کند. شاعر با دیدن شیء یا صحنه‌ای خاص، به یک‌باره به تجربه‌ای شهودی دست می‌یابد و به ادراکی عمیق از هستی و جان آن شیء یا صحنه می‌رسد. این نوع شعر رابطه تنگاتنگی با آیین ذن در فرهنگ خاور دور و ژاپن دارد: «کوه‌های دوردست/ منعکس می‌شوند/ در مردمک‌های سنجاقک» (نوذری، ۱۳۸۸: ۲۳۶). در شعر کلاسیک فارسی و در سبک خراسانی، دوبیتی‌هایی توصیفی یافت می‌شود که شمیسا در کتاب سبک‌شناسی شعر آن‌ها را شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» نامیده و قابل قیاس با هایکو دانسته است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۲). در این گونه اشعار، مطلب خاصی بیان نمی‌شود، بلکه شاعر نگاه خاص خود را به یکی از اجزای طبیعت در لحظه‌ای خاص بیان کرده و عموماً به کمک تشبیه، به خواننده منتقل می‌کند؛ مانند شعری از منجیک ترمذی: «نیکو گل دورنگ را نگه کن/ دُر است به زیر عقیق ساده/ یا عاشق و معشوق روز خلوت/ رخساره به رخساره برنهاد» (همان: ۲۳)؛ اما به رغم شباهت‌های ظاهری شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» و «هایکو»، تفاوت عمده آن‌ها در این است که در شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» از تشبیه و مجاز به منزله رکنی اساسی برای تصویرگری استفاده می‌شود، حال آن‌که هایکو از هرگونه

تشبیه و مجاز بی‌نیاز است. همچنین، وجه تمایز هایکو از کاریکلماتور اولویت ذهنیت و شهود شاعرانه در آن است.

۱۰.۲.۲ «کاریکلماتور»

گونه‌ای کوتاه‌نوشته در شعر معاصر است که به سبب استفاده از صنایع ادبی و زبان شعر در موارد بسیار به شعر پهلو می‌زند و در فضایی معلق بین شعر و نثر غوطه‌ور است. این گونه ادبی که علاوه بر رعایت اقتصاد واژگان، از صنایع ادبی نیز به منزله عواملی در جهت رسیدن به ایجاز مدد می‌جوید، از موجزترین و هنری‌ترین متون ایجازی به شمار می‌رود و از آنجا که طی مدت کم‌تر از نیم قرن بسیار مورد اقبال و توجه قرار گرفته و احتمال آن می‌رود که در آینده نیز جایگاهی مهم‌تر از پیش داشته باشد، تحلیل و بررسی آن ضروری به نظر می‌رسد.

۳. کاریکلماتور

۱.۳ تعریف کاریکلماتور

احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹) این کلمه بی‌سابقه را از پیوند زدن کاریکاتور و کلمه ساخت و برای اولین بار در ۲۱ خرداد ۱۳۴۶ به نوشته‌های پرویز شاپور (۱۳۰۲-۱۳۷۸) اطلاق کرد. به این منظور که همان کاری که یک کاریکاتوریست در عالم نقاشی می‌کند، شاپور در حوزه زبان انجام می‌دهد (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۳۰۲). از پرویز شاپور، در مقام نخستین کاریکلماتورنویس در زبان فارسی، شش دفتر کاریکلماتور منتشر شد و طرح‌های او نیز در کتاب‌های فانتزی *سنجاق قفلی* و *تفریح‌نامه* به چاپ رسید. کاریکلماتورهای شاپور نمودار نثر موجز طنزآمیز است که با سنجیدگی بسیار، نکاتی تفکربرانگیز و انتقادآمیز و حتی شاعرانه را در کمال ایجاز مطرح می‌کند و در عین حال، لبخندی طنزآمیز بر لب می‌نشانند و خواننده را در دنیایی از زیبایی و ابهام و سؤال و واقعیت‌های تلخ فرو می‌برد: «از هفت سالگی به مدرسه رفتم. خوب یاد می‌آید زنگ‌های دیکته وقتی (جا) می‌انداختم، کیفم را زیر سرم می‌گذاشتم و در آن (جا) آسوده به خواب عمیق فرو می‌رفتم» (همان: ۳۰۳). بیش‌تر کاریکلماتورهای پرویز شاپور در نهایت ایجاز نوشته شده و در اغلب موارد، شاپور به موضوع مورد نظر خود، از زوایای گوناگون نگریسته، و تمام زمینه‌های مساعد برای تصویرسازی را مد نظر قرار داده است.

عنوان کاریکلماتور گاهی به طنز کلمات اطلاق می‌شود و برخی آن را کوچک‌ترین واحد طنز به مفهوم مطلق دانسته‌اند (اکسیر، ۱۳۸۷: ۲۰) و آن را بازی با کلمات و شوخی با کلمات نیز خوانده‌اند که شاید چندان صحیح نباشد؛ زیرا در این صورت، هرگونه بازی زبانی را می‌توان کاریکلماتور خواند و حال آن‌که کاریکلماتور فقط دربرگیرنده آن دسته از بازی‌های زبانی است که در جهت هرچه تصویری‌تر و دیداری‌تر کردن زبان می‌کوشد. برای نمونه، توجه به کارکرد زبانی واژه «شیر» در سطر «شیر را محکم بند» صرفاً توجه به وجه معنایی این واژه است؛ اما در «شیر اضافه باغ وحش، به درد ماست‌بندی نمی‌خورد»، مؤلف از توجه به بُعد معنایی واژه گامی فراتر نهاده و به حوزه تصویری قدم گذاشته است. درحقیقت، کاریکلماتور باید به آن گروه از نوشته‌ها اطلاق شود که با استفاده از ظرفیت کلمات، چه در حوزه صورت و چه در حوزه معنا، بتواند طرحی گرافیکی و دیداری را به تصویر بکشد. همان‌طور که عمران صلاحی می‌نویسد: «هر هنری برای بیان خود ابزاری دارد و وسیله بیان کاریکاتور هم خط است، اما شاپور این وظیفه را بر عهده کلمه گذاشته است. او همان‌طور که با خط می‌نویسد، با کلمه هم کاریکاتور می‌کشد» (صلاحی، ۱۳۷۱: ۸). و به اعتقاد نگارندگان، اصیل‌ترین نوع کاریکلماتور را هم می‌توان کشید و هم می‌توان نوشت؛ مثل: «درخت از گربه پایین می‌آمد» (شاپور، ۱۳۷۱: ۱۱) و «آی با کلاه، تنها حرفی است که سرش کلاه رفته» (نازفر، ۱۳۸۸: ۵).

کاریکاتور و کاریکاتورنویسی را می‌توان زمینه‌ای برای پیدایش کاریکلماتور در ادبیات معاصر دانست. «کاریکاتور» (caricature) در لغت شکل و تصویری مضحک است که نقاش در ترسیم آن از نکات و دقایق مشخص موضوع استفاده کند و آن نکات و دقایق را بارزتر نشان دهد، در عین حال که تصویر به اصل موضوع شبیه است. درحقیقت، کاریکاتور نوعی نقاشی است که در آن سوژه دل‌خواه را به صورت مضحک و خنده‌آوری ترسیم می‌کند (غریب‌پور، ۱۳۷۷: ۶۴). و «کاریکاتورنویسی» (writing caricature) در ادبیات طرح‌های قلم‌اندازی است که نویسنده آن برخی ویژگی‌های یک شخص را به شیوه‌ای مبالغه‌آمیز و تمسخرآلود برجسته می‌کند. در ادبیات انگلیسی کاریکاتورنویسی جایگاهی ویژه دارد (داد، ۱۳۹۰: ۳۸۴)؛ اما در ادبیات فارسی، این شیوه طراحی قلمی توسعه چندانی نیافته و از نمونه‌های نادر آن توصیفی است که محمدعلی جمالزاده در داستان کوتاه فارسی شکر/ست از سه تیپ گوناگون ارائه می‌دهد. کاریکاتورنویسی فقط از حیث وفور تشبیهات معقول به محسوس و محسوس به محسوس شباهت‌هایی به کاریکلماتور دارد، وگرنه از

جنبه‌های دیگر با آن متفاوت است. درحقیقت، کاریکاتور وقتی وارد حوزه ادبیات شده به دو مسیر مجزا رفته است؛ در حوزه محتوا به کاریکاتورنویسی منجر شده و در حوزه زبان کاریکلماتور را آفریده است، که این دو را می‌توان دو شاخه نهال کاریکاتور دانست که در بستر ادبیات بالیده‌اند.

۲.۳ ویژگی‌های کاریکلماتور

از آن‌جا که از عمر گونه ادبی کاریکلماتور کم‌تر از نیم قرن گذشته است، باید ویژگی‌های این نوشته ایجازی را از بهترین نمونه‌های کاریکلماتور چاپ و منتشر شده استخراج کرد.

- کوتاه بودن و رعایت اقتصاد واژگان شرط اصلی حاکم بر خلق کاریکلماتور است و در بهترین نمونه‌های کاریکلماتور می‌بینیم که هیچ واژه‌ای حذف‌شدنی نبوده است و هر عنصری در جایگاه خود به ایفای نقش می‌پردازد: «آهنگ رشد فقر غمگین نواخته می‌شود» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۸۶).

- مؤلفه طنز از مهم‌ترین ویژگی‌های کاریکلماتور است. طنز موجود در کاریکلماتور اغلب به واسطه بازی با کلمات، توجه به ابعاد گوناگون موضوع، و کشف زوایای متناقض و در برابر هم قرار دادن آن زوایا شکل می‌گیرد: «جای آرش کمانگیر خالی که ببیند از کمانش ابرو هم ساخته‌اند» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۵۸).

- پررنگ بودن وجه تصویری و گرافیکی نیز از مهم‌ترین مؤلفه‌های کاریکلماتور است؛ مؤلفه‌ای که در شیوه نام‌گذاری این گونه ادبی نیز به آن توجه شده است: «درباره موش حرف می‌زد، تا سروکله گربه پیدا شد حرف‌هایم پا به فرار گذاشتند» (شاپور، ۱۳۷۱: ۵۶).

- تکیه بر زبان به منزله ابزار تصویرسازی از دیگر مشخصات کاریکلماتور است. در کاریکلماتور توجه به ابعاد نوشتاری، آوایی، و معنایی واژه برای ساخت تصویر، مورد توجه قرار می‌گیرد: «دل‌کندن از دل‌خوش‌کنک سخت است» (گل‌کار، ۱۳۸۷: ۵۰).

- عینیت‌گرایی و تلاش برای نزدیک کردن جنبه‌های ذهنی کلام به جلوه‌های عینی نیز از ویژگی‌های کاریکلماتور است که در بهترین نمونه‌های این گونه ادبی دیده می‌شود: «ماهی در بی‌آبی غرق می‌شود» (همان: ۱۳).

- اغلب کاریکلماتورها از یک جمله یا دو جمله متعاقب تشکیل شده است و در کاریکلماتورهای متشکل از دو جمله، تعامل میان دو جمله است که طنز موجود در

کاریکلماتور را می‌سازد. در برخی کاریکلماتورهایی که از بیش از دو جمله تشکیل شده‌اند نیز، همین تعامل میان واژه‌ها وجود دارد و اغلب توجه به جنبه‌های گوناگون موضوع در هر جمله به نمایش گذاشته می‌شود: «آب در آبشار می‌دود، در رودخانه قدم می‌زند، در مرداب استراحت می‌کند» (شاپور، ۱۳۷۱: ۱۱۴).

- توجه به ظرفیت‌های نوشتاری نیز در گروهی از کاریکلماتورها و برای هر چه تصویری‌تر کردن نوشته از دیگر مؤلفه‌های این گونه ادبی است: «آی باکلاه تنها حرفی است که سرش کلاه رفته» (نازفر، ۱۳۸۸: ۵)، «بیناترین حرف در الفبا، "ه" دوچشم است»^۷.
با توجه به وجه تصویری و گرافیکی و نیز عامل ایجاز در کاریکلماتور، توجه به چند نکته اهمیت دارد:

الف) از آن‌جا که کاریکلماتور ترکیبی از طرح و کلمه است و برای تصویری کردن کلام می‌کوشد، شاید محور قرار دادن وجوه شنیداری محض در آن چندان مناسب نباشد؛ مثل کاریکلماتورهایی از پرویز شاپور که محوریت آن‌ها صدا و سکوت است: «در فاصله بین گام‌هایم، صدای پایی را می‌شنوم که نمی‌دانم از آن کیست» (شاپور، ۱۳۷۱: ۱۱).

ب) از آن‌جا که کاریکلماتور می‌کوشد وجوه گوناگون زبان را به وجه دیداری و تصویری نزدیک کند و به تعبیری سعی در عینیت بخشیدن به مفاهیم ذهنی دارد، شاید نتوانیم مفاهیمی را در عباراتی که نهاد و گزاره آن‌ها هر دو ذهنی هستند کاریکلماتور بدانیم؛ چنان‌که پرویز شاپور درباره سوزده‌های کاریکلماتورهایش می‌گوید: «درواقع، نمی‌شود گفت سوزده چیست. سوزده جزء خط‌ها شده است. حالتی است دیدنی، نه گفتنی» (همان: ۲۰) و با این حال خود نوشته‌های بسیاری دارد که گفتنی هستند نه دیدنی. نظیر «فریاد زندگی در سکوت گورستان ته‌نشین می‌شود» (همان: ۷۲).

ج) عمران صلاحی می‌گوید: «شاپور در طراحی کم‌ترین خط، و در نوشتن کم‌ترین کلمه را به کار می‌گیرد و بیش‌ترین حرف را می‌زند» (صلاحی، ۱۳۷۱: ۱۴) و از آن‌جا که ایجاز از شروط اصلی کاریکلماتور است، شاید نوشته‌هایی که به کمک ترکیبات وصفی و اضافی متعدد و استفاده از قیود گوناگون به اطناب می‌گراید، از دایره شمول کاریکلماتور، به معنای واقعی کلمه، خارج شود. نظیر «وصیت کرد، در مجلس ختمش، برای این‌که همه گریه کنند، به جای اسپند گاز اشک‌آور دود کنند» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۷۱). عمران صلاحی در مقدمه گزینۀ کاریکلماتورهای پرویز شاپور می‌گوید: «به نظر می‌رسد کاریکلماتور قالب بسته‌ای داشته باشد و نتوان در آن جولان بیش‌تری داد، اما این‌طور

نیست. حتی ناشری تشخیص داده بود با این شیوه می‌توان رمان نوشت و از پرویز شاپور درخواست نوشتن رمان کرده بود و شاپور گفته بود استعداد من در همین کوتاه‌نویسی‌هاست» (شاپور، ۱۳۷۱: ۲۸). گویا هم پرویز شاپور هم ناشر و هم عمران صلاحی ایجاز را مشخصه اصلی کاریکلماتور نمی‌دانسته‌اند. البته توجه به این نکته نیز ضروری است که هر نوع ادبی در بدو پیدایش، چهارچوب و قوانین مشخصی ندارد و پس از گذشت زمان و پدید آمدن نمونه‌هایی چند است که می‌توان با بررسی نمونه‌های موفق‌تر به استخراج قوانین آن پرداخت؛ چنان‌که می‌بینیم پرویز شاپور نیز که خود پدیدآورنده این نوع ادبی است، گویا در بدو امر، ایجاز را ذاتی کاریکلماتور نمی‌دانسته و احتمال خلق کاریکلماتورهای بلندتر از جانب دیگران را می‌داده است.

د) از مؤلفه‌های اصلی کاریکلماتور طنز است و اساساً همین مؤلفه است که کلمات قصار و حکمت را از کاریکلماتور جدا می‌کند. بنابراین، عباراتی چون: «در جنگ، بیش از کودکان، کودکی کشته می‌شود» (شاپور، ۱۳۸۶: ۲۶۶) عملاً از حوزه کاریکلماتور خارج می‌شود.

با توجه به موارد مذکور، بخش عظیمی از نوشته‌هایی که امروزه با عنوان کاریکلماتور نوشته و منتشر می‌شود و حتی تعدادی از نوشته‌های پرویز شاپور در جایگاه بنیان‌گذار این گونه ادبی، از حوزه حقیقی کاریکلماتور خارج است و شاید بتوان این قبیل نوشته‌ها را طرح‌ها یا پیش‌شعرهایی دانست که با وجود داشتن زمینه مناسب، و نه کافی برای شعر شدن، هنوز تا رسیدن به ساختمان مستقل شعری فاصله دارند.

۳.۳ کاریکلماتور و صنایع ادبی

اغلب صنایع بدیعی، علاوه بر رویکرد زیباشناسانه‌ای که دارند، به ایجاز در کلام می‌انجامند. شمس‌قیس می‌گوید: «پس استعارات و تشبیهات، جمله از باب ایجاز است» (رازی، ۱۳۳۸: ۳۷۸) و بدیعی است که خود این صنایع هم نسبت به هم، به لحاظ رعایت ایجاز، مراتبی دارند؛ برای نمونه، استعاره موجزتر از تشبیه است و اوج ایجاز هنری به شمار می‌رود. حلقه اتصال صنایع ادبی و کاریکلماتور به منزله یک نوشته ایجازی در این است که چنان‌که خواهیم دید، زیربنای ساختاری اغلب کاریکلماتورها بر صنایع ادبی استوار است. درحقیقت، کاریکلماتور نوشته‌ای است که با صرفه‌جویی در کاربرد واژه‌ها، در کنار استفاده از برخی صنایع ادبی، به‌ویژه بدیع معنوی به منزله

عوامل ایجاز، هم به ایجاز رسیده و هم سویه ادبی و هنری خویش را حفظ کرده است. برخی صنایع ادبی با توجه و اقبال بیش‌تری از سوی کاریکلماتورنویسان مواجه بوده‌اند که به آن‌ها می‌پردازیم.

۱.۳.۳ تشبیه

تشبیه هسته اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۱) و ابتدایی‌ترین تلاش تخیل برای برقرار کردن پیوند میان اجزای ناسازگار و ساختن تصاویر شاعرانه به شمار می‌رود. در اصطلاح علم بیان، تشبیه ادعای همانندی و اشتراک چیزی است با چیز دیگر در یک یا چند صفت مشترک (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۸۷: ۸۵) و از آن‌جا که در کاریکلماتورنویسی تلاش برای رسیدن به ایجاز شرط اولیه و اساسی است، تشبیهات فشرده‌ای که ادات تشبیه و وجه شبه خود را از دست داده‌اند، بیش‌تر مورد توجه کاریکلماتورنویسان قرار گرفته‌اند: «به عقیده گربه، خوشمزه‌ترین میوه درخت، پرنده است» (شاپور، ۱۳۷۱: ۸۸).

۲.۳.۳ حس آمیزی

حس آمیزی عبارت است از توسعه‌ای که در زبان، از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر، ایجاد می‌شود. یکی از وجوه برجسته ادای معانی از رهگذر صور خیال کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس، یا در جهت انتقال آن به حواس دیگر انجام می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۵). حس آمیزی را نیز می‌توان زیرمجموعه تشبیه قرار داد؛ زیرا در حس آمیزی یکی از طرفین تشبیه با حس مشترکی به طرف محذوف عبارت تشبیه می‌شود و آن حس مشترک نقش وجه شبه را بازی می‌کند. مانند «بویی که شنیده می‌شود» که صورت کوتاه‌شده «بو مثل صدا شنیده می‌شود» است و در آن با حذف شبه‌به، فعلی که دربرگیرنده حس شنوایی است در مقام وجه شبه قرار می‌گیرد؛ علاوه بر این که جانب ایجاز و اختصار را نیز رعایت می‌کند.

کاریکلماتورنویسان نیز در موارد بسیاری با استفاده از حس آمیزی، کاریکلماتورهای زیبایی آفریده و با نسبت دادن حسی به حس دیگر، از سویی، جنبه‌های متفاوتی از تصاویر را به خواننده نشان داده‌اند. از سویی دیگر، زبان نثر را تا حد زبان شعر برکشیده‌اند، و از دیگر سو، ایجاز را رعایت کرده‌اند: «وقتی نیستی، نگاهم دست خالی به چشمم باز می‌گردد» (شاپور، ۱۳۷۱: ۴۷).

۳.۳.۳ استخدام

در صنعت ادبی استخدام، اسم یا فعلی دو معنی دارد، و هریک از دو معنی آن با اسم یا فعل دیگری در کلام ترکیب می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۰۳) و بر خلاف ایهام که در آن با در نظر گرفتن یک معنی اسم یا فعل، جمله معنی‌داری خواهیم داشت، در استخدام، باید هر دو معنی در نظر گرفته شوند. در صنعت استخدام تشبیهی مضمیر وجود دارد که حذف بخش اعظم ارکان آن به ایجاز می‌انجامد و همین ایجاز در کنار وجهه هنری این صنعت ادبی در کاریکلماتور بسیار به کار می‌رود: «لنگیدن درد مشترک پا و چرخ زندگی است» (نازفر، ۱۳۹۰: ۷).

۴.۳.۳ ایهام

در روش ایهام، کلمات موهم معانی متفاوت‌اند (حداقل دو معنی) و ممکن است با آن معانی متفاوت، با کلمات دیگر در کلام، رابطه برقرار کنند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۰۱). ایجاز نهفته در ایهام بهترین دست‌مایه برای نوشتن کاریکلماتور در دهه‌های اخیر بوده است: «برای این که منظورش را روشن کند همه چیز را به آتش کشید» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۷۲).

۵.۳.۳ حسن تعلیل

در حسن تعلیل معمولاً علتی واقعی و حقیقی ذکر می‌شود؛ اما در ربط دادن آن به معلول ظرافت و لطافتی لحاظ می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۲۵)، یا این که علتی برای معلول ذکر می‌شود که حقیقت ندارد، بلکه شاعر بر اثر تشبیهی که در ذهن او صورت گرفته چنین ادعایی می‌کند (همان: ۱۲۶)؛ یعنی در هر دو حال، رابطه‌ای ادعایی یا دلیلی ادعایی جانشین رابطه اصلی و دلیل اصلی انجام کاری یا روی دادن حالتی می‌شود و قاعده علی و معلولی مألوف را برهم می‌زند. ایجاز نهفته در حسن تعلیل به این سبب است که در حسن تعلیل تشبیهی مضمیر وجود دارد که تمامی ارکان آن ذکر نمی‌شود. برای نمونه، در این کاریکلماتور: «چون عمر شهاب کوتاه است، شتاب دارد» (شاپور، ۱۳۷۱: ۱۱۴)، شهاب به انسانی تشبیه شده که عمری کوتاه دارد و می‌تواند در کار خود شتاب داشته باشد.

۶.۳.۳ جان‌دارانگاری (personification)

جان‌دارانگاری، در حقیقت، استعاره مکنیه تخیلیه است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۶۰) که در آن، مشبه به محذوف از عبارت تشبیهی، انسان یا موجودی ذی‌روح است. استعاره اوج ایجاز

ادبی است؛ اما کاریکلماتورنویسان از میان گونه‌های مختلف استعاره، به استعارهٔ مکنیه (جان‌دارانگاری) توجه بیش‌تری نشان داده‌اند و هم با جان‌دارانگاری اشیای بی‌جان کاریکلماتورهای زیبایی نوشته‌اند، هم بر مبنای جان‌دارانگاری مفاهیم ذهنی: «آب در آبشار می‌دود، در رودخانه قدم می‌زند، در مرداب استراحت می‌کند» (شاپور، ۱۳۷۱: ۵۳)؛ «ملافهٔ لطیف کودکی، از قوزکِ پایِ عمر بالاتر نمی‌رود» (گل‌کار، ۱۳۸۷، ۳۸).

۷.۳.۳ تضاد

در تضاد بین معنی دو یا چند لفظ، تناسب تضاد (تناسب منفی) وجود دارد؛ یعنی کلمات از نظر معنی عکس و ضد هم‌اند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۹). در تضاد هر چه روابط نشان‌دهندهٔ تضاد میان دو واژه کم‌تر باشد، با ایجاز بیش‌تری مواجهیم. اوج ایجاز در تضاد را در صنعت ادبی پارادوکس می‌بینیم که به علت رویکرد آن به ذهنیات، در کاریکلماتور بازتاب چندانی نیافته است. تضاد را می‌توان از پرکاربردترین شیوه‌ها در کاریکلماتورنویسی دانست که به ایجاد طنز در کلام منجر می‌شود: «بازنشستهٔ جهان سوم دورانِ باایستادگی را آغاز می‌کند» (نازفر، ۱۳۸۸: ۵).

۸.۳.۳ تجاهل العارف

در تجاهل العارف، نویسنده یا شاعر، در اسناد امری به امری، یا در تشخیص ارتباط بین دو امر کاملاً متباین، از خود، تردید یا بی‌اطلاعی نشان می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۰). ایجاز نهفته در تجاهل العارف نیز از این جهت است که زیربنای تجاهل العارف تشبیهی است با وجه شبه ادعایی و اساساً کذب که بخش اعظم ارکان آن محذوف است. برای نمونه، در این کاریکلماتور: «ببز قندی، اولین بز دیابتی تاریخ است» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۵۹)، با تشبیه ادعایی «بزها مانند انسان‌ها به بیماری دیابت دچار می‌شوند» با زیربنای اصلی روبه‌رویم که بخشی از ارکان خود را از دست داده و به ایجاز رسیده است.

۹.۳.۳ کنایه

کنایه ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینهٔ صارف‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۵). درحقیقت، کنایه ذکر مطلبی و دریافت مطلبی دیگر است و همان حذف کردنِ مطلبِ دیگر، که مراد اصلی گوینده است، به ایجاز منجر می‌شود؛ ایجازی

که برای کوتاه‌نوشته‌ای چون کاریکلماتور بسیار مهم و کارآمد است: «بسیار شاعران، دست هم‌دیگر را می‌خوانند، اما از روی دست یک‌دیگر نمی‌نویسند» (گل کار، ۱۳۸۷: ۳۸)؛ «برای این‌که حرف‌های بودار نزنند، قبلش مسواک می‌زد» (گل هاشم، ۱۳۸۹: ۱۰۲)

۱۰.۳.۳ حرف‌گرایی

توجه به ظرفیت‌های نوشتاری واژه‌ها که شمیسا آن را حرف‌گرایی نامیده و این عنوان را به تشبیه به شکل و موقعیت حروف الفبا اطلاق کرده (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۳)، در بدیع سستی اسمی ندارد، اما بسیار مورد توجه قدما بوده است: «چنان استاده‌ام پیش و پس طعن/ که استاده الف‌های اطعنا» (خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۵)؛ «زلف تو را جیم که کرد؟ آن که او/ خال تو را نقطه آن جیم کرد/ و آن دهن تو گویی کسی/ دانگکی نار به دو نیم کرد» (رودکی، ۱۳۷۸: ۹). این شیوه، که به حوزه ویژگی‌های دیداری و گرافیکی زبان تعلق دارد، بسیار مورد توجه کاریکلماتورنویسان قرار گرفته است؛ زیرا از سویی، تشبیهی است که بخشی از ارکان خود را از دست داده و به ایجاز رسیده، و از سویی در راستای دیداری و تصویری کردن کلام می‌کوشد: «آی باکلاه تنها حرفی است که سرش کلاه رفته» (نازفر، ۱۳۸۸: ۵)؛ «بیناترین حرف در الفبا، ”ه“ دوچشم است»^۷.

۴.۳ کاریکلماتورنویسان

کاریکلماتورنویسی پس از رواج کوتاه‌نویسی و نیز پس از موفقیت پرویز شاپور در این عرصه، مورد توجه و استقبال قرار گرفت و افراد بسیاری به نوشتن کاریکلماتور روی آوردند. در این بخش به معرفی چهار تن از مهم‌ترین و شناخته‌شده‌ترین کاریکلماتورنویسان می‌پردازیم.

- پرویز شاپور، اولین و مشهورترین کاریکلماتورنویس ایرانی، در ۱۳۰۲ در قم متولد شد. او مدت‌ها با نام‌های مستعار در نشریات گوناگون مطالب طنزآمیز می‌نوشت تا این‌که در ۲۱ خرداد ۱۳۴۶، اولین کاریکلماتورهایش را در مجله خوشه به سردبیری احمد شاملو منتشر کرد و با نام‌گذاری و تأیید احمد شاملو بر این گونه ادبی، کاریکلماتور رسماً متولد شد. از پرویز شاپور شش مجموعه کاریکلماتور در زمان حیات او منتشر شد، و در نهایت، پس از مرگش، مجموعه کامل کاریکلماتورهایش با نام *قلیم را با قلبت میزان می‌کنم* انتشار یافت. مهم‌ترین ویژگی کاریکلماتورهای پرویز شاپور در نوع نگاه او به سوژه‌هایش نهفته

است. کاریکلماتورهای شاپور به صورت مجموعه‌ای از کاریکلماتورها پیرامون یک موضوع شکل گرفته‌اند و او توانسته سوزهای را از زوایای گوناگون، بهانه تصویرسازی‌هایش قرار دهد: «برای گربه تحقیرآمیز است که با مرگ موش خودکشی کند»؛ «گربه بیش از دیگران در فکر آزادی پرنده محبوس است»؛ «گربه از درخت بالا می‌رود و من لبخند زنان، پایین آمدن درخت از گربه را به تماشا نشسته‌ام»؛ «سگی که سر در پی گربه می‌گذارد، سگ‌دو زدن گربه را از نزدیک‌ترین فاصله می‌بیند»؛ «گربه‌ای که سر در پی حاصل جمع موش‌ها بگذارد، دست‌خالی بازمی‌گردد»؛ «گربه پرتوقع انتظار دارد موش به خودش سس گوجه‌فرنگی بزند»؛ «گربه خجالتی وقتی می‌خواهد ماهی بگیرد، دستش را جلوی صورتش می‌گیرد»؛ «درباره موش حرف می‌زد، تا سروکله گربه پیدا شد، حرف‌هایم پا به فرار گذاشتند» (شاپور، ۱۳۷۱: ۶۵-۶۶).

- عباس گل‌کار متولد ۱۳۳۸ در گلپایگان است و علاوه بر فعالیت در عرصه طنز، دو مجموعه کاریکلماتور به نام‌های *ماه نگران زمین است* و *سکوت سراپا گوش است* منتشر کرده است. طنز مهم‌ترین مؤلفه کاریکلماتورهای عباس گل‌کار است که اغلب با استفاده از تضاد و روبه‌روی هم قرار دادن طرفینی بی‌قیاس موفقی به خلق نمونه‌های موفقی از کاریکلماتور شده است: «در وادی خاموشان، سکوت فریاد می‌کشد» (گل‌کار، ۱۳۸۷: ۳۶)؛ «به عقیده سانسور، اختراع زبان، بدون مجوز صورت گرفته است» (همان: ۴۰).

- سهراب گل‌هاشم متولد ۱۳۳۶ در مشهد است. او که از ۱۳۵۵ در نشریات گوناگون و با نام‌های مستعار شروع به نوشتن کرده، در ۱۳۹۱ مجموعه‌ای از کاریکلماتورهایش را با عنوان *گاه‌گاهی زندگی شوخی نیست* منتشر کرده است. توجه به تناسب‌ها و مراعات نظایر وابسته و مرتبط به هم بزرگ‌ترین دغدغه زبانی سهراب گل‌هاشم در نوشتن کاریکلماتورهایش است که گاه به شکل تشبیه بروز می‌یابد: «ماشین لباس‌شویی، شهربازی البسه است» (گل‌هاشم، ۱۳۸۹: ۱۴)؛ گاه به شکل تضاد: «زنبور عسل نیش تلخی دارد» (همان: ۵۲)؛ گاه به شکل انواع جناس‌ها: «بعضی‌ها ریش دارند و بعضی‌ها ریشه» (همان: ۴۲)؛ و گاه حتی به شکل تناسب‌های لفظی و نوشتاری: «در سرما، خیلی بلا سر ما آمد» (همان: ۲۳). سهراب گل‌هاشم زبان را خوب می‌شناسد و به‌خوبی از ظرفیت‌های گوناگون آن استفاده می‌کند. به گفته او در یکی از کاریکلماتورهایش: «نیرومندترین ابزاری که تاکنون بشر شناخته است کلمات و الفاظ‌اند» (همان: ۱۲). و می‌بینیم که او، خود به این جمله اعتقاد کامل دارد و از این ابزار به بهترین نحو ممکن استفاده می‌کند.

- حسین ناژفر متولد ۱۳۳۴ تهران است و در زمینه کاریکلماتورنویسی بسیار پرتلاش و پراثر است؛ اما تاکنون مجموعه‌ای از کاریکلماتورهایش را به صورت کتابی مستقل منتشر نکرده و آثارش را در نشریه‌های شهرآرا، قدس خراسان، گل آقا، پیوند، آفرینش، طنز بچه‌مشد و... و نیز پایگاه‌های اینترنتی چون لوح و تیبان و... انتشار داده است و می‌دهد. از ویژگی‌های کاریکلماتورهای ناژفر می‌توان به ساختار «این‌همانی» اشاره کرد که به‌گونه‌ای همان تشبیه در تعریف کلاسیک است؛ با این تفاوت که در تشبیه طرفین عبارت به هم، قطعیتی نهفته است که مخاطب را قانع می‌کند در جست‌وجوی وجه‌شبه نباشد و اغلب با واژه‌هایی چون «همان»، «دقیقاً»، «حتماً»، «می‌شناسیم»، «می‌دانم»، «یقین دارم»، و غیره تداعی می‌شود: «دکان خراطی همان کشتارگاه درخت‌ها است»؛ «کم‌حرف‌ترین مینایی که می‌شناسم مینای دندان است»؛ «جنبش نرم‌افزاری همان حرکات موزون است»^۸. همچنین، نوعی بازی با کلمات، در اغلب کاریکلماتورهای ناژفر دیده می‌شود: «پری» روز زیباترین روز بود»^۹.

۴. نتیجه‌گیری

در ادبیات معاصر، در تداوم توجه به ایجازی که در ادبیات قدیم نیز بر آن تأکید شده، و با توجه به دلایل اجتماعی که به کوتاه‌نویسی و کوتاه‌خوانی انجامیده، و نیز پس از ترجمه و نشر کوتاه‌نوشته‌هایی از زبان‌های دیگر، همچون هایکوه‌های ژاپنی، رویکرد به گونه‌های متون ایجازی، اعم از شعر و نثر، رواج بسیار یافت. کاریکلماتور به منزله یکی از گونه‌های متنور ایجازی در ادبیات معاصر، با توجه به رویکردی که به صور خیال و صنایع بدیعی دارد، در فضایی میان شعر و نثر معلق است. از طرفی، می‌توان رویکرد کاریکلماتور به صور خیال و صنایع بدیعی را در ایجازی جست‌وجو کرد که در بطن این عوامل زیبایی‌شناسانه نهفته و آن‌ها را در پیوند با اقتصاد واژگان قرار داده است. و از سویی می‌توان توجه این گونه ادبی به زبان شعر را در این موضوع دخیل دانست. درحقیقت، کاریکلماتور از معدود متون ایجازی است که علاوه بر رویکرد به صرفه‌جویی در واژگان، بر مبنای صنایع بدیعی که خود روی در ایجاز دارند بنا شده و به این طریق، از دو شیوه ایجاد ایجاز استفاده کرده تا علاوه بر موجز بودن، وجه هنری اثر ادبی را نیز از دست ندهد؛ وجه‌های که در اغلب کوتاه‌نگاشته‌ها وجود ندارد.

طبیعی است که هر گونه ادبی، در بدو پیدایش، چهارچوب منظم و شکل‌یافته‌ای نداشته باشد و به‌مرور و پس از پیدایش نمونه‌هایی چند، شکل و ساختاری مشخص پیدا کند.

کاریکلماتور نیز در بدو پیدایش قالبی بسته نبوده و حتی ایجاز را که مهم‌ترین مشخصه کاریکلماتور است شرط اصلی آن نمی‌دانستند؛ اما اینک، پس از گذشت سال‌ها از نگارش نخستین کاریکلماتورها و آفرینش کاریکلماتورهای بسیار، و با توجه به وجوه ممیز کاریکلماتور از دیگر نثرهای ایجازی، می‌توان ویژگی‌هایی را برای این گونه ادبی برشمرد؛ علاوه بر ایجاز، که مهم‌ترین مشخصه کاریکلماتور است، باید به توجه کاریکلماتورنویسان به صنایع ادبی اشاره کرد. از دیگر ویژگی‌های کاریکلماتور باید به نزدیک کردن ذهنیت به عینیت، توجه به طنز، توجه به زبان و ظرافت‌های آن، و نیز دویاره بودن اغلب کاریکلماتورها توجه کرد. کاریکلماتورها به جای گفتن و توصیف کردن سعی در نشان دادن دارند، و به همین مناسبت، نزدیکی وجه نوشتاری زبان به وجه گرافیکی و متعاقباً نزدیک کردن ذهنیت به عینیت را باید از پررنگ‌ترین ویژگی‌های کاریکلماتور دانست.

بدیهی است با گذشت زمان و با خلق کاریکلماتورهای موفق، اصول و قوانین حاکم بر آن نیز گسترش خواهد یافت و چه بسا مؤلفه‌های دیگری به آن افزوده و قواعدی از آن کاسته شود. امید است در سال‌های آتی، شاهد نمونه‌های درخشان‌تری از این نوع ادبی باشیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. شفیعی کدکنی در موسیقی شعر «واوهای ایجاز» را از واوهای اختراعی حافظ می‌داند و معتقد است که حافظ با آوردن این «واو»ها خیلی چیزها را حذف کرده است. برای نمونه، در «دیدم و آن چشم دل‌سپه که تو داری / جانب هیچ آشنا نگاه ندارد»، «واو» را در معنای «دیدم و دانستم و فهمیدم و احساس کردم و بر من مسلّم شد و ...» می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۳).
۲. شفیعی کدکنی در موسیقی شعر به برخی ساختمان‌های نحوی در زبان سعدی اشاره می‌کند که روی در ایجاز دارند. برای نمونه، در این بیت: «چون مرا عشق تو از هر چه جهان بازاستد / چه غم از سرزنش هر که جهانم باشد؟» معتقد است که تمام زیبایی و هنر شاعر در همین «هر چه جهان» و «هر که جهان» است که در آن نوعی حذف وجود دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۲).
۳. نظریه اطلاع را ابوالحسن نجفی در ۲۸ دی ۱۳۷۰ به صورت سخن‌رانی در تالار کسری ارائه کرده و در ۱۳۷۷ نوارهای سخن‌رانی مذکور به همت آذر بهرامی، مکتوب و در شماره اول نشریه کارنامه چاپ شده است. نجفی در این نظریه بیان کرده است که چگونه می‌توان در یک اثر ادبی یا هنری یا در هر زمینه کاری دیگر توجه مخاطب را جلب کرد و بیش‌ترین اطلاعی را که انتظارش را ندارد به او منتقل کرد. بر اساس این نظریه، میزان اطلاع کلمات در ذات کلمات

وجود ندارد، بلکه به عواملی چند وابسته است. نجفی میزان انتظاری را که شنونده از کلمات دارد در بالا بردن میزان اطلاع داده شده به او مؤثر می‌داند؛ نیز، استفاده از کلماتی که کم‌تر استعمال شده‌اند و متعاقباً توجه مخاطب به متن را بالا می‌برند. نجفی در این نظریه نیز کوتاه‌نویسی و اختصار را از شیوه‌های مهم بالا بردن میزان اطلاع می‌داند و معتقد است که هر چه مطلبی در تعداد کلمات کم‌تری گنجانده و بیان بشود، میزان اطلاع داده شده آن بالاتر خواهد بود (نجفی، ۱۳۷۷: ۱۸-۲۶).

۴. یقیناً با به دست آوردن نمونه‌های بیش‌تری از گزین‌گویه‌ها در ادبیات غرب و بررسی دقیق‌تر آن‌ها می‌توان نظری کارشناسانه‌تر در این زمینه ابراز کرد.

۵. رباعی‌هایی که در آن‌ها تنها مصرع اول و دوم و چهارم قافیه دارند بسیارند. از رباعی‌هایی که در هر چهار مصرع آن قافیه رعایت شده است می‌توان به این نمونه بسنده کرد: «این چرخ فلک که ما در او حیرانیم / فانوس خیال ازو مثالی دانیم / خورشید چراغ‌دان و عالم فانوس / ما چون صُوریم کاندرو حیرانیم» (خیام، ۱۹۵۹: ۸۲).

۶. به نقل از: شفیع کدکنی، ۱۳۴۲: ۲۴.

۷. به نقل از وبلاگ شخصی حسین ناژفر (www.hnajfar.blogfa.com)، کاریکلماتورهای سری پنجم، ۲۳ فروردین ۱۳۸۸.

۸. ← پی‌نوشت ۷.

۹. ← پی‌نوشت ۷.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، تهران: زمستان.
- اکسیر، اکبر (۱۳۸۷). «نیم‌نگاهی به مجموعه طرح و کاریکلماتور "ماه نگران زمین است"»، *روزنامه اطلاعات*، س ۱۳۸۳، ش ۲۴۳۱۴.
- بهزادی اندوه‌جردی، حسین (۱۳۷۳). *آشنایی با عروض و قافیه*، تهران: صدوق.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *خانه‌ام ابری است*، تهران: سروش.
- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۸۷). *دیوان خاقانی*، ویراسته دکتر میرجلال‌الدین کزازی، تهران: مرکز.
- خیام نیشابوری، حکیم عمر (۱۹۵۹). *رباعیات*، به اهتمام علی‌یف و عثمانف، زیر نظر برتلس، مسکو: ادبیات خاور.
- داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۳۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). *انواع نثر فارسی*، تهران: سمت.
- رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۷۸). *رودکی (گزیده سخن پارسی)*، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.
- سپاهی‌نائین، علیرضا (۱۳۷۶). «سه‌خستی، شعر ویژه گُرمانج‌ها»، *مجله شعر*، ش ۲۶.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۴). *هشت‌کتاب*، تهران: طهوری.
- سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۷۳). *گلستان*، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.
- شاپور، پرویز (۱۳۷۱). *گزیده کاریکلماتورهای پرویز شاپور*، تهران: مروارید.
- شاپور، پرویز (۱۳۸۶). *قلیم را با قلبت میزان می‌کنم*، تهران: مروارید.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۴۲). «کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی: خسروانی‌های بارید»، *مجله آرش*، ش ۶.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *سبک‌شناسی شعر*، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *بیان و معانی*، تهران: میترا.
- صلاحی، عمران (۱۳۷۱). «مقدمه گزیده کاریکلماتور»، پرویز شاپور، تهران: مروارید.
- طهماسبی، فریدون و لاله نظری (آبان ۱۳۹۰). «پیشینه کاریکلماتورنویسی با تکیه بر آثار پرویز شاپور»، همایش ملی نقش ادبیات معاصر در گسترش فرهنگ و ادب ایران، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر.
- عالی‌پیام، محمدرضا (۱۳۸۹). «مقدمه چند قدم به حرف حساب»، سهراب گل‌هاشم، تهران: افراز.
- عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۷). *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند*، تهران: مروارید.
- علوی‌مقدم، محمد و رضا اشرف‌زاده (۱۳۸۷). *معانی و بیان*، تهران: سمت.
- فقیری، ابوالقاسم (۱۳۵۳). «ترانه‌های لری فارس»، *ماهنامه هنر و مردم*، ش ۱۴۰ و ۱۴۱.
- فقیری، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *سیری در ترانه‌های محلی شیراز*، شیراز: نوید.
- فکرت، محمدآصف (۱۳۸۰). *لنای (ترانک‌های مردمی پشتو)*، مشهد: هشتم.
- گل‌کار، عباس (۱۳۸۷). *ماه نگران زمین است*، تهران: نگیما.
- گل‌هاشم، سهراب (۱۳۸۹). *چند قدم به حرف حساب*، تهران: افراز.
- نازفر، حسین (۱۴ آبان ۱۳۸۸). «کاریکلماتور»، *روزنامه شهرآرا*، ش ۱۳۷.
- نازفر، حسین (۲۱ خرداد ۱۳۹۰). «کاریکلماتور»، *روزنامه شاپرک*، ش ۲۲۴۵.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۷). «نظریه اطلاع»، *نشریه کارنامه*، دوره اول، ش ۱.
- نوذری، سیروس (۱۳۸۸). *کوتاه‌سرایی*، تهران: ققنوس.
- همایی، جلال (۱۳۶۸). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.