Contemporary Persian Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 2, Autumn and Winter 2022-2023, 283-311
Doi: 10.30465/copl.2023.43760.3899

Investigating the Use of Ellipsis Dots in Contemporary Poetry

Majid Houshangi*

Abstract

In contemporary literature, especially new poetry, the field of connotations and the transfer of meaning has expanded from vocabulary to extensive systems such as sounds, the type of writing of sentences and fragments, visual signs, etc. Among them, virtual applications of Punctuation are one of the proposed options in this field. In the meantime, the Ellipsis Dots has been and still is more popular among contemporary poets due to its high potential and semantic inclusion. Therefore, this research tries to extract possible and common meanings of poets in the practical field of three points with an analytical view and achieve a comprehensive analysis of it in the statistical category and by examining the collection of works of Shamlou, Ebtahaj, Mossadegh, Baraheni, Royaei and Gros Abdul Malikian, define eight common and special meanings in contemporary poetry; In the results of this research, each of them is more prominent in some of the works of poets and they have the ability to combine and combine with each other. On the other hand, each poet in his tendency to use one or more Ellipsis Dots, has reached the characteristic of his style, which is presented in the form of statistical data and its interpretation. Also, the type and course of use of this sign is directly related to the transition from modernism to postmodernism in contemporary poetry.

Keywords: Contemporary Poetry, Ellipsis Dots, Punctuation, Secondary Meanings.

* Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran, m.houshangi@alzahra.ac.ir

Date received: 2022/12/05, Date of acceptance: 2023/02/15

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، ۲۸۵ - ۳۱۱

بررسی کاربست نشانهٔ سجاوندی سه‌نقطه (تعلیق) در شعر معاصر

مجید هوشنگی*

چکیده

در ادبیات معاصر، به‌ویژه شعر نو، حوزهٔ دلالت‌ها و انتقال معنا از دایرهٔ واژگان به نظام‌های گسترده‌ای چون آواها، نوع نوشتار جمله و پاره‌ها، و نشانه‌های تصویری گسترده شده است که درمیان آن‌ها کاربردهای مجازیِ نشانه‌های سجاوندی یکی از گزینه‌های مطرح در این زمینه است. در این میان، نشانهٔ تعلیق، به‌واسطهٔ پتانسیل بالا و شمول معنایی، درمیان شاعران معاصر از اقبال بیش‌تری برخوردار بوده و هست. بنابراین، نگارنده در این پژوهش سعی دارد، با نگاهی تحلیلی، معانی محتمل و مشترک شاعران در حوزهٔ کاربردی سه‌نقطه را استخراج کند و در دسته‌بندی آماری به تحلیلی جامع از آن دست یابد و با بررسی مجموعه‌آثار شاملو، ابتهاج، مصدق، براهنی، رؤیایی، و گروس عبدالملکیان هشت معنای مشترک و ویژه را در شعر معاصر تعریف کند. در نتایج این پژوهش هریک از آن‌ها در بخشی از آثار شاعران برجسته‌تر بوده و قابلیت ترکیب و تلفیق با یک‌دیگر را نیز دارا هستند. ازسویِ‌دیگر، هر شاعر در گرایش به یک یا چند کاربرد نشانهٔ تعلیق به تشخص سبکی رسیده، که در قالب داده‌های آماری و تفسیر آن ارائه شده است. هم‌چنین، نوع و سیر کاربرد این نشانه با گذار از مرحلهٔ مدرنیسم به پسامدرن در شعر معاصر ارتباط مستقیم دارد.

کلیدواژه‌ها: سه‌نقطه، شعر معاصر، معانی ثانویه، نشانه‌های سجاوندی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، m.houshangi@alzahra.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۱۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۶

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

۱. مقدمه

با تغییر و تحولاتی که در شعر معاصر ایران بـه‌وقـوع پیوسـت، عناصـری در شـعر جدیـد موجودیت یافت که وجه مشترک همهٔ آن‌ها انتقال معنا و حس از راه‌های دیگری جدای از واژه و کلام است. در این میان، شگردهای غیرکلامی متنوعی ظهور کرد و شاعران به خلـق روش‌های متفاوتی مبادرت کردند که براساس آن گونه‌های متنوعی از شعر، هم‌چـون شـعر تأکیدی، تصویری، و دیداری، اعلام موجودیت کردند. یکی از تکنیک‌های پُرکاربرد و البتـه موفق در این عرصه بهره‌مندی از نشانه‌های سجاوندی در گستره‌ای فراتر از زبان هنجـار و کاربست بلاغی و هنری این نشانه‌هاست که عرصهٔ وسیعی از تحلیل‌های ادبـی و نقـدهای بلاغی را به خود معطوف کرده است.

نشانه‌های سجاوندی[1] و کاربردهای آن در نوشتار هنجار، باآن‌که از شیوه‌هـای بـدیع در صنعت نوشتار است، به‌صورت موردی و محدود در جریـان شـکل‌گیـری مـتن و نوشـتار جاری بوده و نقش مدیریت خواندن، انتقال لحن، و جای‌گزینی قواعد زبرزنجیری گفتار را برعهده دارد. به‌تعبیری، «آن مقدار از معنا که در زبان گفتار با کمک لحن و در مواردی به‌همت نگاه تولید می‌شود در زبان نوشتار با علائم ویرایشی منتقل می‌شود» (یعقوبی جنبـه‌سـرایی و منتشلو ۱۳۹۱: ۱۵۷) و می‌تـوان آن‌هـا را در ردهٔ دلالـت‌هـای دیـداری درجهـت نقصـان و کاستی‌های دلالت‌های لفظی دانست. این نشانه‌گذاری‌های قراردادی با شیوهٔ نـوین آن، کـه «موجبات خواندن درست، فهم آسان و دقیق مطالبی می‌شود که به‌دلیل غیبت گوینده ممکن است به ابهام یا کژتابی دچار شود» (نیکوبخت و قاسم‌زاده ۱۳۹۱: ۱۳)، به دو بخش تقسـیم می‌شود: بخش اول نشانه‌های عام است که شامل «نقطه»، «علامت تعجب»، «علامت سؤال»، «ویرگول»، و سه‌نقطه (...) می‌شود؛ بخش دوم قواعد و نشانه‌های مختص به زیباسازی متن است. درحقیقت، در اصول نشانه‌گذاری نوین

> بعد از پذیرش اصول Punctuation، ابتدا از فرانسوی و سپس از انگلیسـی بـه فراخـور خط فارسی (عربی) تغییراتی در برخی نشانه‌ها داده شد. برای مثال، «,» وارونه شـد بـه «،» تا با حرکت دست به هنگام نوشتن حروف فارسی هم‌خوانی داشته باشد یـا «;» بـه مشابه فارسی‌اش (؛) ... (ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۲۷).

که مختص زبان فارسی است.

درخصوص اغراض نشانه‌گذاری آرایی هم‌سو و همانند دریافت می‌شود و زاویهٔ نگاه به متن درمیان صاحب‌نظران با هم انطباق دارد، اما در این میـان فصـل اخـتلاف در موقعیـت

کاربردی آن میان نظم و نثر و میزان و اجازهٔ اجتهاد نویسنده در القا و ایجاد معنا در کاربرد آن است. غلام‌حسین‌زاده در کتاب *راهنمای ویرایش*، باآن‌که معتقد است نشانه‌های سجاوندی می‌تواند گاه از اصولی پی‌روی کند که تابع لحن کلام نیست، مانند قواعد ارجاع‌نویسی و جملات معترضه، و گاه تابع قواعد دستوری و نویسندگی است، درنهایت، پی‌روی آن‌ها را از ذوق شخصی مردود می‌داند (بنگرید به غلام‌حسین‌زاده ۱۳۸۳: ۳۳). سمیعی گیلانی نیز این دست نشانه‌ها را امری مختص زبان نثر و تقریباً آن را خالی از بار بلاغی می‌داند (بنگرید به سمیعی گیلانی ۱۳۸۷: ۲۴۱). یاحقی و ناصح نیز تنها کاربردهای آن را در نثر می‌دانند و حوزهٔ کاری آن را در شعر به مقیاس و دامنهٔ عملکرد نثر تبیین می‌کنند (بنگرید به یاحقی و ناصح ۱۳۶۸: ۸۴). اما در کتاب *دانش نشانه‌گذاری در خط فارسی* سجاوندی‌ها به دو دستهٔ فنی/ منطقی و ذوقی/ سبکی تقسیم شده است و این اعتقاد وجود دارد که کاربست این نشانه‌ها در حوزهٔ سبکی غالباً تابع ذوق نویسنده در استفاده از برخی نشانه‌ها برای انتقال پاره‌ای از مقاصد است (بنگرید به نیکوبخت و قاسم‌زاده ۱۳۹۱: ۱۵) که ویراستار نمی‌تواند در این کاربرد مداخلتی داشته باشد؛ درست برخلاف حوزهٔ منطقی و فنی. پس در این بخش از کاربرد ویژهٔ نشانه‌ها «نشانه‌های نگارشی نه به‌عنوان ابزاری کمکی، بلکه هم‌چون بخشی از کلام به‌کار می‌رود و وظیفهٔ انتقال پیام را به‌دوش دارد» (ایران‌زاده و شریف‌نسب ۱۳۸۷: ۳۵). امشه‌ای نیز در کتاب *نشانه‌گذاری در زبان فرانسه* نشانه‌ها را دارای ظرفیتی دوجانبه می‌داند: یکی جنبهٔ تبیین روابط صحیح اجزای جمله و دیگری ترجمهٔ نیات و مقاصد مؤلف، از قبیل استهزا، تعجب، پرسش، و درنهایت می‌تواند نمایه‌ای از تغییر لحن و ادای مقصود نویسنده و تفهیم آن به خواننده تلقی شود (بنگرید به امشه‌ای ۱۳۴۹: مقدمه). پس در نگاه برخی پژوهش‌گران، فرایند معنا و جایگاه در نشانه‌گذاری‌ها می‌تواند از امری قراردادی در زبان هنجار به امری سبکی و ذوقی در نوشتار ادبی توسع یابد.

۲. سجاوندی در شعر

باتوجه‌به شمول متون ادبی، به انواع نظم و نثر، بر سر کاربردهای آن در شعر نیز تاحدودی اختلاف است. در همهٔ درس‌نامه‌ها و کتاب‌های ویرایشی، سوژه‌های موردبحث، در بیش‌تر موارد، از متون منثور و به‌طور موردی از آثار منظوم انتخاب شده‌اند. مثلاً، درمیان هفت شاهدمثالی که احمدی گیوی برای نشانهٔ تعلیق انتخاب کرده فقط یک مثال آن شعر است

(بنگرید به گیوی ۱۳۸۶: ۸۷) و در دیگر موارد نشانه‌گذاری شواهد مثال شعری در مقایسه با نثر بسیار اندک است. می‌توان گفت فرشیدورد اگر هم مثالی از شعر می‌آورد، مقصود حذف ابیات است (فرشیدورد ۱۳۶۸: ۳۲۴؛ نیکوبخت و قاسم‌زاده ۱۳۹۱: ۸۰)؛ یعنی می‌توان گفت در جایگاه شناختی «نشانه‌های سجاوندی به‌واقع ویژهٔ نوشته‌های منثور است و کاربرد آن‌ها در شعر رایج نیست» (ایران‌زاده و شریف‌نسب ۱۳۸۷: ۳۳). البته، در برخی کتاب‌های ویرایشی به استفادهٔ این نشانه در شعر به‌جای بیت‌های محذوف هم توصیه شده است (بنگرید به به‌جو ۱۳۸۲: ۵۰؛ شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰). اما، با نگاهی به آثار شاعران معاصر و بررسی نقدهای آنان، مشاهده می‌شود که دایرهٔ این نقش‌های قراردادی به حوزهٔ شعر، به‌ویژه شعر آزاد، گسترده شده و ناقدان نیز آن‌ها را تفسیر و توجیه می‌کنند؛ به‌تعبیری، نشانه‌های سجاوندی از کاربرد قراردادی خود به کاربست ذوقی و سبکی تغییر ذائقه می‌دهد و به ساخت شعری و نشانهٔ معنایی مستقل بدل می‌شود؛ به‌تعبیرِدیگر، نشانه‌های سجاوندی در دورهٔ جدید، به‌پی‌روی از دیگر دلالت‌های زبانی ــ نوشتاری، در آستانهٔ یک دگردیسی در حوزهٔ کارکرد وارد و به عنصری کنش‌گر در حوزهٔ سبک مبدل می‌شود. پس می‌توان گفت رسالت این نشانه‌ها در نثر و متن هنجار ایجاد تسهیل در روان‌خوانی و تندخوانی برای مخاطبان اثر است، اما در شعر نو، به‌ویژه شعر دورهٔ پسامدرن، نقش‌مایهٔ این نشانه‌ها تقریباً تغییر کاربری می‌دهد و به مجموعه‌ای از نشانه‌های گویا با گرایش‌های تصویری تبدیل می‌شود و این نقش‌مایه‌ها نمودی نامتعارف می‌یابند که به «هنجارشکنی دیداری» تعبیر می‌شود (بنگرید به یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو ۱۳۹۱: ۱۵۷).

البته باید توجه داشت که این کاربردها در شعر نیمایی و آزاد مقبولیت بیش‌تری داشته است و در انواع شعر کلاسیک، مگر در مواردی خاص، بیش‌تر نقش ایستایی و وقفه در خوانش شعر را ایفا می‌کند. صفارزاده در زمرهٔ کسانی است که مخالف استفاده از نشانه‌های سجاوندی در شعر است، زیرا آن را مخالف تداوم دریافت و اندیشه و پیوند درونی اجزای شعر می‌داند (بنگرید به حسن‌لی ۱۳۸۳: ۲۷۵)، اما در بسیاری از موضع‌گیری‌های دیگر شاعران و پژوهندگان، از این عنصر در تقویت بار عاطفی و معنایی شعر یاد شده است. از باب نمونه، پورنامداریان در تحلیل خود از شعر نیما در کتاب *خانه‌ام ابری‌ست* نشان داده است که به این بخش از کاربردهای نشانه‌ای در شعر باورمند است. او در تفسیر شعر «ری را ...» سه‌نقطه را برای نشان‌دادن کشش، تکرار، و انعکاس صدا معنادار دانسته و کاربرد آن را در شعر «ناقوس»، «خروس»، «چراغ»، و «شب‌پرهٔ ساحل نزدیک» از این جنس و نوع

تفسیر می‌کند (بنگرید به پورنامداریان ۱۳۸۱: ۳۴۵-۳۴۶). البته، نیکوبخت و قاسم‌زاده در بخش سه‌نقطه‌ها به کاربردی شبه‌هنری اشاره می‌کنند و بر آن‌اند که «سه‌نقطه گاه برای نشان‌دادن تعلیق یا سکته، به‌ویژه هنگامی‌که کلمات گوینده به‌دلیل بغض گلو با وقفه همراه می‌شود، [دلالت دارد]» (نیکوبخت و قاسم‌زاده ۱۳۹۱: ۸۰). این برداشت در نگاه سیدان هم اشاره شده است (سیدان ۱۳۹۶: ۵۷). این برداشت را می‌توان تاحدودی کاربردی هنری از سه‌نقطه دانست. بنابراین، می‌توان موقعیت نشانه‌ها را در شعر امروز چیزی نزدیک به مجازها در بلاغت توصیف کرد یا آن‌که در بستر کلام دارای ظرفیت استخراج معانی ثانویه از آن بود. درمیان نشانه‌های سجاوندی در شعر معاصر، نشانهٔ تعلیق یا سه‌نقطه ظرفیت بالایی در تحلیل و تأویل دارد و، ازآن‌جاکه به‌عنوان پژوهشی مستقل به آن توجه نشده است، می‌تواند به‌عنوان سوژهٔ مناسبی موردتوجه قرار گیرد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ سجاوندی‌ها و کاربرد آن در زبان هنجار آثار بسیاری، چه به‌صورت مستقل و چه در خلال مباحث ویرایشی و درست‌نویسی، ثبت شده که در منابع این پژوهش از مهم‌ترین آنان استفاده شده است. اما، درخصوص کاربرد نشانه‌ها در شعر و خوانش بلاغی از آن، دو مقاله دردست‌رس است: نخستین آن مقالهٔ مشترک نعمت‌الله ایران‌زاده و مریم شریف‌نسب (۱۳۸۷) با نام «کاربرد تصویری ـ بلاغی سجاوندی در شعر فارسی» است که در نشریهٔ *ادب‌پژوهی* به‌چاپ رسیده است. از نتایج این پژوهش به اثبات کاربست‌های هنری سجاوندی‌ها در حوزهٔ شعر می‌توان اشاره کرد که حاوی معانی خاصی هم‌چون تعلیق و روایت‌گونگی خواهد بود. پژوهش دیگر در این خصوص مقالهٔ طاهره میرهاشمی (۱۳۹۶) با نام «بررسی نقش نشانه‌های سجاوندی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث» است که در نشریهٔ *شعرپژوهی* دانشگاه شیراز به‌چاپ رسیده است. در این مقاله با نگاهی آماری به کاربردهای زبانی سجاوندی‌ها در تفکیک ساختار جمله و انسجام متن و هم‌چنین کاربرد هنری آن به‌منظور تصویرسازی، القاگری، و برجسته‌سازی در شعر اخوان ثالث اشاره شده است. پژوهش برجستهٔ دیگر در این حوزه مقالهٔ مشترک پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و معصومه منتشلو (۱۳۹۱) با نام «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی» است که در نشریهٔ *ادب‌پژوهی* به‌چاپ رسیده است. در این پژوهش نقش‌آفرینی نشانه‌های ویرایشی در گسترش حوزهٔ معنا و هم‌چنین

هنجارشکنی نشانه‌های ویرایشی در داستان‌های پسامدرن فارسی در جامعهٔ آماری شامل ۲۶ داستان‌نویس و بالغ بر ۴۵ رمان و مجموعه‌داستان کوتاه بررسی و تحلیل شده است. اما، با ملاحظهٔ هر سه پژوهش یادشده، مشاهده خواهد شد که به مقولهٔ سجاوندی‌ها به‌طور عام و در کلیت آن در سوژه‌های متفاوت توجه شده است و هیچ‌کدام تخصصاً بر روی یکی از گزینه‌های موجود متمرکز نبوده‌اند. بنابراین، وجه نوآورانهٔ پژوهش حاضر در نگاهی موردی به مقولهٔ سه‌نقطه (نشانهٔ تعلیق) در شاعران شاخص دورهٔ جدید قابلیت طرح دارد و نگارنده می‌کوشد تا در ارائهٔ تصویری تخصصی با محوریت سوژه‌های نو به این دلالت‌های دیداری گام بردارد.

۴. مورد مطالعاتی

نگارنده در این پژوهش، با تأکید بر فراگیربودن ادعا در شعر معاصر، سعی بر آن دارد تا بر آثار چاپ‌شده در زمان حیات شش شاعر، یعنی احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج، رضا براهنی، حمید مصدق، یدالله رؤیایی، و گروس عبدالملکیان، متمرکز شود. این انتخاب متن، به‌عنوان موارد مطالعاتی، دو مقولهٔ مهم را در پیش‌فرض خود مدنظر دارد: نخست این‌که شاعران از دو دورهٔ مدرن و پست‌مدرن انتخاب شده‌اند تا باتوجه‌به آن به یک آهنگ شناختی درست و منسجم در روند شکل‌گیری و سیر تکاملی نشانه‌های سجاوندی دست یابند. به همین دلیل، آثار پنج شاعر اثرگذار در این حرکت تکاملی از مدرنیسم به دورهٔ پسامدرن موردتوجه قرار گرفت.

نکتهٔ مهم دیگر مواجههٔ خود شاعر با متن چاپی و ارتباط با ناشر در زمان حیات خود بوده است، زیرا بسیاری از مجموعه‌ها در غیاب شاعر یا پس از مرگ او به‌همت ناشران به‌چاپ رسیده و این از اصالت و اهمیت کاربست نشانه‌ها و رسیدن به غرض محتمل نویسندهٔ آن کاسته است. به این نکته نیز پورنامداریان در تفسیر مقولات شعری از نیما توجه می‌کند؛ او مردد است که این نشانه‌ها زاییدهٔ اراده و ذهن شاعر است یا در جریان چاپ و توسط ناشر به متن ملحق شده است. بنابراین، می‌گوید: «شاید اگر به دست‌نوشته‌های خود نیما دست‌رسی به‌آسانی ممکن بود، می‌شد، به‌استناد همهٔ این موارد، نتیجهٔ قابل‌اعتنا به‌دست آورد، اما بعید است براساس نسخهٔ چاپی شعر او بتوان بر نکته‌ای تأکید کرد» (پورنامداریان ۱۳۸۱: ۳۴۶). او نیز بر این باور است که اصالت نشانه‌ها به بازنگری نهایی و رؤیت مؤلف آن وابسته است.

۵. نشانهٔ تعلیق یا سه‌نقطه

این نشانه از آن دسته نشانه‌هایی است که در فارسی، انگلیسی، و فرانسوی بـه یـک فرمـت استفاده می‌شود؛ درست برخلاف نشانه‌هایی چون «؛» یا «،» یا «؟» که استعمال آن در این دو حوزه متفاوت است. ایـن نشـانه، کـه معـادل فرانسـوی «points de suspension» و معـادل انگلیسی «points suspension» و عربی «علامة الحذف، ثلاث اخفیه، او نقاط التعلیق» اسـت، در فارسی از نشانه‌های جداسـاز اسـت (نیکوبخـت و قاسـم‌زاده ۱۳۹۱: ۷۹). درخصـوص معنای اصلی سه‌نقطه اجماعی کامل میان صاحب‌نظران وجود دارد. فقـط مـدرس صـادقی سه‌نقطه را با نگاهی متفاوت توصیف و آن را نشانهٔ مکث طولانی نام‌گذاری می‌کند و بر آن است که «اگر درمیان جمله بیاید، نشانهٔ تقطیع، تعلیق، و ناتمام‌ماندن جمله اسـت و اگـر در پایان جمله بیاید، نشانهٔ مکثی طولانی‌تر از مکثی که یک نقطه القا می‌کند» (مدرس صـادقی ۱۳۹۰: ۱۶۱). اما دیگر پژوهندگان آن را دارای معانی زیر در نثر معیار می‌دانند:

- نشانه‌ای برای حذف واژه، عبارت، جملـه، و یـا اجتنـاب از ادامـهٔ مطلـب (سـمیعی گیلانی ۱۳۸۷: ۲۳۷؛ ماحوزی ۱۳۷۲: ۲۰۴؛ یـاحقی و ناصـح ۱۳۶۸: ۸۵؛ ذوالفقـاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ فرشیدورد ۱۳۸۷: ۳۲۴؛ نیکوبخت ۱۳۹۱: ۷۹؛ به‌جو ۱۳۸۲: ۴۹؛ شـاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۳۹؛ مدرس صادقی ۱۳۹۰: ۱۶۱؛ سیدان ۱۳۹۶: ۵۷)؛
- برای نشان‌دادن سخن ناتمام و معادلی برای غیره (مـاحوزی ۱۳۷۲: ۲۰۴؛ نیکوبخـت ۱۳۹۱: ۸۰؛ ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰؛ سیدان ۱۳۹۶: ۵۷)؛
- برای نشان‌دادن افتادگی در نسخ خطی (یاحقی و ناصح ۱۳۶۸: ۸۴؛ ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ نیکوبخت ۱۳۹۱: ۸۰؛ شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰)؛
- برای نشان‌دادن کشش هجا (ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰)؛
- برای نشان‌دادن قطع‌شدن مطلب چه در ابتدا چه انتهای کلام (یاحقی و ناصح ۱۳۶۸: ۸۵؛ ماحوزی ۱۳۷۲: ۲۰۴؛ ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰)؛
- نشان‌دادن اسامی مقدس یا محرمانه (ذوالفقاری ۱۳۹۴: ۴۴؛ نیکوبخت ۱۳۹۱: ۸۰)؛
- جاهای خالی فرم (ماحوزی ۱۳۷۲: ۲۰۴).

انتخاب این نشانه از میان نقش‌های نشانه‌های سـجاوندی در متـون مربـوط بـه حـوزهٔ ویرایش بدان دلیل است که ماهیت آن بر عنصر حذف و کتمان بنا نهاده شده و همـین امـر

به‌مراتب جنبهٔ ابهام‌آفرینی و حس عدم‌قطعیت را، که از شاخصه‌های اصلی ادبیات دورهٔ جدید است، تقویت می‌کند و خواننده را، که از کشف پازل ابهام لذت می‌برد، مشتاق و هم‌راه خود خواهد کرد. بنابراین، نگارنده در این پژوهش بر آن است تا معانی اراده‌شده از سه‌نقطه‌ها را، که در شعر به‌صورت فراگیری با معانی متن هنجار تفاوت دارد، استخراج و دسته‌بندی و حوزهٔ دلالت‌های دیگری از این نشانه را معرفی کند.

۶. معانی ثانوی سه‌نقطه در شعر معاصر

با بررسی به‌عمل‌آمده در جامعهٔ آماری نشانهٔ سجاوندی سه‌نقطه در آثار پنج شاعر مطرح دورهٔ معاصر، در حدود هشت معنای متفاوت، که در اغراض ثانویه هم بحث‌کردنی است، مشاهده می‌شود؛ دو گزینهٔ «برجسته‌سازی حذف» و «کشش هجا» نیز به‌عنوان مرزهای مشترک میان کاربست هنری آن در شعر معاصر و متون هنجار قابلیت طرح دارد. معانی و اغراض مستخرج از کمینهٔ مطالعاتی به قرار زیر است:

۱.۶ القای صوت و پژواک در منادا

یکی از کاربردهای مهمی که در شعر معاصر در به‌کارگیری نشانهٔ سه‌نقطه مشاهده می‌شود هم‌راهی آن با حرف ندا و مناداست. این شیوه را می‌توان هنری‌شدهٔ کارکرد کشش هجا در متن هنجار دانست. هم‌جواری این سه‌نقطه به تقویت بار نهیب و خطابی که در مناداست کمک خواهد کرد. در برخی موارد، نشانهٔ سه‌نقطه تداعی‌کنندهٔ صوت منادی است و درحقیقت نفوذ و سیطرهٔ صوتی این بخش را در ذهن مخاطب تقویت می‌کند. ردّپای این معنا در برخی اشعار نیما، به‌عنوان نمونهٔ پیش‌تاز نهضت نو، مشاهده شده است. در شعر او

> سه‌نقطهٔ پایانی پس از فریادِ «آی آدم‌ها ...» هم بر تداوم صوت (فریاد دادخواهی) دلالت می‌کند و هم به‌لحاظ بصری تکثر سلول‌های فریاد را در باد نشان می‌دهد؛ چنان‌که گویی هر مولکول از این صوت هم‌راه باد در فضا منتشر می‌شود (ایران‌زاده و شریف‌نسب ۱۳۸۷: ۳۷).

این‌جاست که نشانهٔ تعلیق جای‌گزین بخش پژواک و تداوم صوت خواهد شد. در موارد مطالعاتی، این کاربرد در شعر شاملو در مقایسه با دیگر هم‌عصران او بیش‌تر مشاهده شده است. یا در شعر «اهورا» از رضا براهنی (۱۳۴۱: ۳۱) با هر تکرار منادا نشانهٔ تعلیق نیز تکرار می‌شود که القاگر مفهوم صوت و برجسته‌سازی در عنصر تکرار است:

اهورا ...
اهورا ...
اهورا ...
(براهنی ۱۳۴۱: ۳۱)

و یا شاملو در استفاده از این شیوه بار صوتی و طنین منادا را در ذهن مخاطب تکثیر می‌کند:

«ـ رکسانا ...»
و دیگر در فریاد من آتش امیدی جرقه نمی‌زد.
(شاملو ۱۳۸۲: ۲۶۲)

۲.۶ واگذاری به مخاطب

در این کاربرد، نشانهٔ سه‌نقطه خواننده را در آفرینش متن با خود هم‌داستان و هم‌راه می‌کند؛ به‌گونه‌ای‌که قلم را به دست مخاطب می‌دهد و از او می‌خواهد که پس از سه‌نقطه در نقش شاعر ظهور کند. این شیوه از کاربرد می‌تواند درادامهٔ روایت‌گری با پایان باز در نوشتار پسامدرن باشد که در آن مؤلفهٔ پایان‌بندی باز به‌عنوان رویکردی تأثیرگذار جلوه و مقدمات مشارکت خواننده را در تکمیل اثر و حتی گزینش معناهای محتمل نویسنده فراهم کند. به‌تعبیری، «در رمان‌های پست‌مدرن، عدم‌قطعیت بیش‌تر در سطح روایت و به‌شکل نامعلوم‌بودن روی‌دادها یا تفاسیر چندگانه از آن روی‌دادها بروز پیدا می‌کند» (پاینده ۱۳۸۲: ۴۲) که این در پایان‌بندی کلیت روایت و آغاز و پایان هر داستان موردتوجه قرار می‌گیرد. این‌جاست که حوزهٔ مشارکت خواننده در تکمیل و بازآفرینی متن باز می‌شود. بنابراین، شعر جدید را می‌توان به‌نوعی متأثر از شیوهٔ ابهام‌آفرینی در روایات پسامدرن دانست. شمیسا بر آن است که این تکنیک «برای نشان‌دادن مفهوم بیهودگی و عبث‌بودن حرف و سخن‌های فلسفی [است] و بیان این‌که این حرف و معما نه تو خوانی و نه من ...» (شمیسا ۱۳۷۸: ۳۲۲) که این رویکرد نه‌تنها در رمان پسامدرن جلوه‌گری دارد که به‌تبع در حوزهٔ شعر عملکرد بیش‌تری خواهد داشت. ازسوی‌دیگر، در این شیوه هم دامنهٔ ابهام و متعاقباً لذت متن گسترده می‌شود هم ایجاد این تعلیق هنری مخاطب را در موقعیت اشتیاق قرار خواهد داد. پس می‌توان گفت نشانهٔ سه‌نقطه در این کاربرد چونان دروازه درجهت کشف احتمالات ذهنی مؤلف یا امکانات مخاطب جلوه خواهد کرد. جنبه‌سرایی بر آن است که

> در این شیوه [از کاربرد سه‌نقطه در رمان پست‌مدرن] راوی قصد دارد تا به‌شیوه‌ای تصنعی نشان دهد خواننده در ساختن متن مؤثر است؛ درحالی‌که محور هم‌نشینی خواننده را از پیش کنترل می‌کند و او چاره‌ای جز به‌کارگیری فعلی ازپیش‌اندیشیده درجهت دامنه‌گذاری و تداوم حکم مؤلف یا راوی ندارد (یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو ۱۳۹۱: ۱۶۲).

همین رویکرد در رمان پست‌مدرن در شعر معاصر هم صدق خواهد کرد و مخاطب پس از اعمال این شگرد توسط مؤلف به یکی از ارجاعات ناگفتهٔ او بازخواهد گشت، اما می‌توان گفت در جغرافیای شعر تاحدی احتمالات و امکانات وسیع‌تری در اختیار مخاطب خواهد بود، زیرا دو عنصر خلاقهٔ دیگر، یعنی قوهٔ خیال و عواطف و احساسات مخاطب، هم در تکمیل و تکامل شعر مدخلیت خواهند داشت. از باب نمونه، براهنی از این شیوه با بسامد بالایی بهره می‌برد:

شُرّا شَرای شارَ شَهورا شُرّا شَرای شارَ شَهورا
دیروز من چه‌قدر
عاشق‌تر از همیـ ...
مثل همین تو که در یک هَما ...
شُرّا ...

(براهنی ۱۳۸۸: ۵۸)

که در این جایگاه یک هم‌سویی و هم‌سازی میان مؤلف و مخاطب در تکمیل متن مشاهده خواهد شد. عبدالملکیان نیز در مجموعه‌اشعار خود از این نسبت و کارکرد بیش‌تر از دیگر شاعران بهره برده است؛ او در ۳۳ مورد از ۹۲ مورد کاربرد سه‌نقطه در شش مجموعه‌شعر خود از این دلالت در کاربرد بهره جسته است. از باب نمونه:

یک جفت کفش
چند جفت جوراب با رنگ‌های نارنجی و بنفش
یک جفت گوشوارهٔ آبی
یک جفت ...

(عبدالملکیان ۱۴۰۰: ۲۷)

که در این‌جا احتمالات ذهنی خود و معانی، که الزاماً موردنظر او نبوده است، توسط خواننده کشف و جای‌گذاری می‌شود.

۳.۶ توسعهٔ معنا و متن به گذشته (سه‌نقطهٔ آغازین)

در کتاب‌های ویرایشی این تکنیک را زمانی در متن هنجار تجویز می‌کنند که

> قسمتی را از ابتدای نقل‌قول حذف کنیم تا دقیقاً همان مطلب مربوط شاهد آورده شود. در این حالت، برای آن‌که نشان دهیم شاهد شروع مطلب نیست، بلکه قبل‌ازآن هم مطالبی وجود داشته است، ابتدای شاهد سه‌نقطه قرار می‌دهیم (شاهری لنگرودی ۱۳۸۲: ۱۴۰).

ازسویی، در فضای داستان، «راویان داستان‌های پسامدرن گاه سه‌نقطه را بدون دست‌کاری در آغاز پاراگراف به‌کار می‌برند تا نوعی گسست در زنجیرهٔ خطی روایت ایجاد کنند» (یعقوبی جنبه‌سرایی و منتشلو ۱۳۹۱: ۱۶۰)، اما این شیوه در شعر جدید ابعاد وسیع‌تری در مقایسه با داستان دارد و در این کاربرد دامنهٔ متن به پیشامتن‌هایی گسترش می‌یابد که درحقیقت به عرصهٔ نانوشته‌های میان دو سوی متن، یعنی مؤلف و خواننده، بازمی‌گردد؛ دو سویی که پیش از خلق اثر به گفت‌وگویی نانوشته و ناگفته مشغول بوده‌اند. به‌تعبیری، نوشتار در لحظهٔ ثبت‌شدن پس از سه‌نقطه اجازهٔ انتشار می‌یابد و هرآن‌چه پیش از آن است گویی کلامی ناگفتنی و دیالوگی ناپیداست که فقط شاعر و مخاطبش به اقلیم آن راه داشته‌اند. پس این سه‌نقطهٔ آغازین نشانه‌ای از پیش‌متن‌های مفروض بوده که به دلایلی چون سانسور، ابهام‌آمیزی، شاعرانه‌کردن متن، و افزایش بار و گسترهٔ زمانی روی‌داد به قبل از نوشتار در ابتدای متن آورده می‌شود. این رویکرد در شعر شاملو به‌صورت برجسته‌تری در مقایسه با دیگر شاعران مشاهده می‌شود؛ از باب نمونه:

> ... سرانجام، در عربده‌های دیوانه‌وار شبی تار و طوفانی که دریا تلاشی
> زنده داشت و جرقه‌های رعد زندگی را در جامهٔ قارچ‌های
> وحشی به دامن کوهستان می‌ریخت.
>
> (شاملو ۱۳۸۲: ۲۵۶)

و یا یدالله رؤیایی در کاربردی دیگرگونه از این تکنیک شعر را به چند پاره تقسیم کرده، که در یکی از این پاره‌ها از سه‌نقطه برای توسع متن و معنا و احساس به قبل بهره برده است:

... هان؟!
کیست در من می‌کند نجوا
طعن یا هذیان؟
هان!؟

(رؤیایی ۱۳۸۷: ۱۶۳)

پس در این شیوه نوعی «واگذاری به مخاطب» مشاهده می‌شود؛ بااین‌تفاوت‌که در این شیوه ارجاع و حرکت ذهنی مخاطب به گذشته و نقطهٔ آغاز متن خواهد بود نه به آینده و درجهت تکمیل اثر.

۴.۶ تأکید و تأمل بر پارهٔ پیشین

در این شیوه شاعر سعی دارد با آوردن نشانهٔ سه‌نقطه به مخاطب حس ویژه، معنای خاص، یا مفهومی را القا کند که در جریان تأمل، مکث، تفکر، و حتی بازگشت مجدد به پارهٔ پیشین مشاهده می‌شود. بسامد این تکنیک در نوشتار شاعران نیمایی بیش‌تر است، زیرا دورهٔ شکوفایی شعر نو در ایران تقریباً در یک هم‌زمانی با دورهٔ گسترش نشانه‌های سجاوندی در ایران هم‌راه بوده و می‌توان نخستین خلاقیت‌ها و نوآوری‌های شاعران را تا این گستره مشاهده کرد. از باب نمونه، هاشمی در پژوهشی دربارهٔ نشانه‌های سجاوندی در شعر اخوان، بیش‌ترین کاربرد هنری نشانهٔ تعلیق را در همین القاگری حس و حالات درونی او می‌داند (بنگرید به هاشمی ۱۳۹۶: ۱۵۳–۱۵۴) که، با بررسی شواهدمثالی که آورده است، می‌توان آن را در ردهٔ «القای مکث و تأمل در پارهٔ پیشین» تعریف کرد. تقریباً این شیوه شایع‌ترین نوع استفاده از نشانهٔ تعلیق است که گاه از کاربردی هوش‌مندانه به‌شیوه‌ای سبکی تعبیرپذیر خواهد بود؛ بدین معنا که شاعر در برخی سروده‌ها جملهٔ تأکیدی خودش را در آخرین بخش از سروده جای می‌دهد؛ گویی که شعر به‌بهانهٔ تبلور این جمله سروده شده است. بنابراین، برخی سرایندگان برای تقویت حس نهفته در این جمله/ پاره به‌جای نقطه از سه‌نقطه درجهت مکث و تمرکز پارهٔ پیشین استفاده می‌کنند. سه‌نقطه در این بخش معنای ادامه ندارد، بلکه صرفاً مخاطب را در جملهٔ قبل متوقف خواهد کرد. درست برعکس دیگر کاربردهای سه‌نقطه که مخاطب را به بعد از جمله در ساخت و معنا سوق می‌دهد. البته شایان ذکر است که این کاربرد با کاربرد «جای‌گزینی نشانهٔ دیگر» در بسیاری از موارد

هم‌سویی دارد و فقط این پژوهش سعی دارد با تفکیک پاره‌های برجسته‌ای که ظرفیت بالاتر حسی و معنایی دارند آن‌ها را در دسته‌بندی جداگانه‌ای تفکیک کند. به‌عبارتِ‌دیگر، نگارنده در این کاربرد به‌دنبال تقویت معنای عبارت نهایی، که گرانیگاه شعر است، است.

این شیوه در شعر شاملو به‌عنوان یک عملکرد متداول مطرح است. او از مجموعهٔ ۲۵۸ مورد کاربرد سه‌نقطه در ۱۲۹ مورد این معنا را مدنظر داشته است؛ این رویکرد در شعر او از آن‌جا نشئت می‌گیرد که شاملو را شاعر تک‌گزاره‌های تأثیرگذار می‌دانیم؛ شاعری که در پاره‌های متعددی از یک شعر بندها را با جملاتی تأثیرگذار و قوی پایان می‌دهد. از باب نمونه:

عابر بیابانی بی‌کسم که از وحشت تنهایی خود فریاد می‌زند ...

(شاملو ۱۳۸۲: ۲۷۳)

و یا آن‌که در جایی دیگر آورده است:

دیرگاهی‌ست که دستی بداندیش
دروازهٔ کوتاه خانهٔ ما را نکوفته است ...

(همان: ۳۸۰)

این شیوه در شعر شاملو به «ایجاد فضای تأمل و تعمق درادامه» نیز توسع می‌یابد که سویه و توجه معنا و مطلب به‌سمت مخاطب است؛ یعنی در مواجهه با دوم‌شخص یا ارتباط با دیگری نوعی تأمل و وقوف در امکانات بعدی مشاهده می‌شود. از باب نمونه:

ـ اینک دریای ابرهاست ...
اگر عشق نیست
هرگز هیچ آدمی‌زاده را
تاب سفری این‌چنین
نیست!

(همان: ۵۹۶)

این سنت در شعر ابتهاج نیز تاحدودی متعادل پیش می‌رود؛ در جایی که یکی از کاربردهای موردی و کم‌فروغ در شعر مصدق برشمارده خواهد شد. در شعر ابتهاج می‌توان به نمونهٔ زیر اشاره کرد:

فروغِ واپسینِ خندهٔ خورشید
شد خاموش ...
(ابتهاج ۱۳۷۸: ۸۶)

۵.۶ تصویرسازی

یکی از مهم‌ترین اغراض شاعر در استفاده از نشانهٔ تعلیق ایجاد فضای تصویر یا القای صوت و آوا در ذهن مخاطب است که به‌صورت موردی و در قالب اشارات گذرا در برخی پژوهش‌ها بدان توجه شده است. در این شیوه از کاربست، شاعر سعی دارد محوریت آفرینش تصویر را از نظام کلمات سلب و این کنش‌گری را به نشانه‌های سجاوندی محول کند. اخوان ثالث تاحدودی از این ظرفیت آگاهی داشته و می‌توان گفت

> یکی دیگر از نشانه‌هایی که اخوان گاه برای خلق تصاویر از آن بهره گرفته علامت تعلیق [سه‌نقطه] است. آن‌گونه‌که از شواهد شعری وی برمی‌آید، او از این نشانه برای ترسیم قطرات اشک، باران، و برف و گاه عینی‌کردن تکرار استفاده کرده است (میرهاشمی ۱۳۹۶: ۱۵۲).

در آثار همهٔ شاعران موردمطالعهٔ این پژوهش قوت و ضعف‌هایی در این کاربست مشاهده می‌شود، اما نکتهٔ جالب در این‌جاست که هرچه به شعر پست‌مدرن نزدیک‌تر می‌شویم، فضا و ظرفیت عملیاتی کار به‌شدت قوت می‌گیرد. شاملو را می‌توان توسعاً در این کاربرد پویا دانست، زیرا بسیاری از کاربردهای «تصویرسازی» در شعر او توسعاً و باتوجه‌به جایگاه مؤلف استخراج شده است؛ وگرنه می‌توان سه‌نقطه‌های پایانی شاملو را هم‌چون ابتهاج از نوع سنت نوشتاری و «تأکید و تأمل بر پارهٔ پیشین» بازشناخت. از باب نمونه:

آهای!
این خون صبح‌گاه است گویی به سنگ‌فرش
کاین‌گونه می‌تپد دل خورشید
در قطره‌های آن ...
(شاملو ۱۳۸۲: ۳۳۲)

که در این‌جا سه‌نقطه‌ها را می‌توان بازنمایی چکیدن قطرات خون بر سنگ‌فرش دانست. یا در پاره‌ای دیگر دارد:

«ـ رک ... سا ... نا»
و فریاد من دیگر به پچ‌پچه‌ای مأیوس و مضطرب مبدل گشته بود

(همان: ۲۶۳)

که تصویرگر فریادی است که منادی در اوج یأس و اضطراب بر زبان جاری می‌کند. در این شیوه حمید مصدق بسیار باظرافت عمل کرده است؛ گویی او زبان گویای این نشانه را به‌نیکی دریافته و به‌دنبال موقعیت‌هایی در ارائهٔ آن است. از باب نمونه، در پاره‌ای می‌آورد:

گروهی هم در این تردید و شک
آمادهٔ رفتن ...

(مصدق ۱۳۸۶: ۳۸)

که در این‌جا تصویرِ رفتن با آوردن سه‌نقطه به مخاطب الهام می‌شود یا آن‌که در پاره‌ای دیگر فاصلهٔ زیاد بین خود و معشوق را با سه‌نقطه تصویرسازی می‌کند:

هنوز در شب من آن دو چشم روشن هست
اگرچه فاصلهٔ ما ...
ـ چگونه بتوان گفت؟
ـ هنوز با من هست

(همان: ۳۱۵)

این کارکرد در شعر عبدالملکیان نیز با بسامد بالا و کاربردی به‌جا مشاهده می‌شود؛ یعنی در شعر «مرز»، که فریادهای او برای نفس‌کشیدن مخاطب به‌یک‌باره با بهت و حیرت ناکامی و احتمالاً مرگ هم‌راه است، این جاخوردن و شوکه‌شدن خود را با سه‌نقطه القا و تداعی می‌کند (بنگرید به عبدالملکیان ۱۴۰۰: ۱۸) یا رؤیایی در شعری این پاره‌پاره‌شدن نفس‌ها و تصویر خود از ناامیدی را با نشانهٔ تعلیق این‌گونه نمود دیداری داده است:

خامش ز چه‌ای دیگر؟
برخیز و کن آزادم
آوخ! که درنگم کشت
برخیز! ... که ... افتادم ...
بر ...
خیز! ...

(رؤیایی ۱۳۸۷: ۶۸)

۶.۶ جای‌گزین نشانه‌ای دیگر

از پُرکاربردترین شیوه‌های استفاده از سه‌نقطه در شعر معاصر می‌توان بـه جـای‌گزینـی ایـن نشانه به‌جای نشانه‌های دیگر اشاره کرد؛ زمانی‌که شاعر سعی دارد بار معنایی دیگر نشانه‌هـا را به‌وسیلهٔ سه‌نقطه با اندکی تغییر یا توسعهٔ معنایی برجسته کنـد. در ایـن شـیوه، سـه‌نقطـهٔ پایانی توقف در معنای شعر را با هر علامت نشانه‌گذاری دیگر موجّه ندانسـته و سـعی در ایجاد توسعهٔ حس و گسترش دایرهٔ عاطفی متن به فراتر از زمان قرائت دارد. به‌عبارتی‌دیگر، ردّپای حذف به‌قرینهٔ معنوی دیگر نشانه‌هـا در ایـن‌جـا مشـاهده مـی‌شـود، کـه کـارکردی دومنظوره است؛ یعنی هم خلأ نشانهٔ محذوف را پُر کـرده هـم بـه‌دنبـال تمرکـز بـر توجـه مخاطب بر پارهٔ پیشین است.

در شعر امروز، این نشانه گاه درکنار دیگر نشانه‌ها به‌کار برده می‌شود، اما بخش مهمی از کاربرد آن جای‌گزینی برای نشانه‌های دیگر است که بیش‌تر در بخش تعجب (!) و نقطه (.) صورت خواهد پذیرفت. پس غرض شاعر از این جای‌گزینی فقط شاعرانه‌ترکـردن پـاره و تقویت بار احساسی و معنایی جملهٔ قبل است. این شیوه در برخـی شـاعران بـه سـنت یـا کاربرد کلیشه‌ای تبدیل می‌شود؛ تاحدی‌که به عاملی برای تضعیف خـوانش‌هـای متکثـر در دیگر کاربردها مبدل خواهد شد و بسامد بالای تکرار آن دیگر خوانش‌ها را در موقعیت‌های مشابه از اعتبار خواهد انداخت. ابتهاج در بهره‌گیری از این شیوه بسیار کلیشه‌ای عمل کرده است؛ به‌گونه‌ای‌که تقریباً از میان ۱۵۵ کاربرد سه‌نقطه در مجموعه‌اشعارش ۷۹ مورد به ایـن شیوه اختصاص دارد که تقریباً نیمی از کاربردهای او را شامل می‌شود. در شـعر او اسـتفادهٔ مکرر از این جنبه در بیش‌تر ابیات باعث شده است مخاطب ناقد بـه پـس‌زمینـهٔ فکـری و تحلیل‌های هرمنوتیکال معانی ثانویه اندکی بدبین باشد، زیرا در شعر ابتهاج جایگاه سه‌نقطه

همواره در پایان پاره‌ها و بخش‌ها به‌عنوان الگوی تکرارشوندهٔ کلیشه‌ای جای گرفته است؛ گویی بسامد بالای این تکرارها قوهٔ تحلیل، اراده، و غرض را از سرایندهٔ آن ستانده است. در این شیوه نیز شاملو بسیار پُرتکرار عمل کرده و او نیز از مجموعهٔ ۲۵۸ مورد کاربرد سه‌نقطه در ۶۲ مورد از این غرض بهره برده است. رؤیایی نیز از این شیوه در مقایسه با دیگر شاعران پست‌مدرن بهرهٔ بیش‌تری برده است و به‌تبع با استناد به آمار مستخرج در جدول‌های متأخر این پژوهش مشاهده می‌شود که در شاعرانی چون براهنی، عبدالملکیان، و مصدق این رویکرد کاملاً کم‌فروغ می‌نماید.

۷.۶ تقویت بار معنایی دیگر نشانه‌ها

این بخش را می‌توان یکی از پُرکاربردترین آن در مجموعهٔ موارد مطالعاتی دانست که البته در شعر مصدق مشاهده نشده است. در فلسفهٔ به‌کارگیری آن می‌توان اشاره کرد به اعتقادنداشتن به پایان‌پذیری شعر و پارهٔ آن، استفادهٔ مجازی از نشانهٔ تعلیق درکنار نشانهٔ دیگر به‌جهت تقویت بار هنری متن و شاعرانه‌ترکردن آن، و هم‌چنین بهره‌مندی از ظرفیت کش‌داری و تداوم در نشانهٔ تعلیق برای ادامه‌دارکردن معنا و احساس در دیگر نشانه‌ها. بارها مشاهده می‌شود که شاعر درادامهٔ نشانهٔ تعجب (!) از سه‌نقطه بهره می‌جوید؛ این بدان دلیل است که حس تعجب، فضای حسرت، افسوس، و ... از منظر سراینده ادامه‌دار و برجسته‌تر نمایان شود. این القای معنا و حس گاهی با تکرار آن به‌صورت سه نشانهٔ تعجب (!!!) اجرا شده است یا آن‌که در قالب ترکیب با سه‌نقطه این برجستگی و کش‌داری حس ناشی از آن نشان داده می‌شود. درخصوص نشانهٔ پرسش هم همین رویکرد حاکم بوده و شاعر با بهره‌مندی از این حسن هم‌جواری بار معنایی استفهام و هم‌چنین حس تعجب، انکار، غافل‌گیری، و تمام معانی ثانویه‌ای که برای این نشانهٔ یادشده است به مخاطب منتقل خواهد کرد. در شعر شاملو نمونه‌های این کاربرد فراوان است:

ـ عابر! ای عابر!
جامه‌ات خیس آمد از باران.
نیستت آهنگ خفتن
یا نشستن در بر یاران؟ ...

(شاملو ۱۳۸۲: ۱۶۷)

در این‌جا به‌وضوح دریافت خواهد شد که این نشانه صرفاً یک عادت ویرایشی نیست و در این هم‌نشینی نوعی تقویت بار امری در قالب استفهام مشاهده می‌شود یا آن‌که در شعر رؤیایی، که بسامد بالایی از این استفاده را دارد، آمده است:

شاید گریز سایهٔ بالی؟
شاید طنین بانگ اذانی! ...

(رؤیایی ۱۳۸۷: ۳۹۱)

که هم‌نشینی مفهوم آرزومندی و هم‌چنین الزام طنین اذان به‌صورت ضمنی را تأیید و تأکید می‌کند. نکتهٔ مهم در شعر رؤیایی آن‌جاست که فقط او سه‌نقطه‌ها را درکنار نشانهٔ ویرگول آورده (همان: ۱۷۹، ۲۰۰، ۲۱۹) و از این استفاده‌ها می‌توان برداشت‌های معنایی دیگری هم کرد.

۸.۶ برجسته‌سازی تکرار

در این شیوه زمانی‌که شاعر در پاره‌های شعری خود به عنصر تکرار واژگان و کلام روی می‌آورد، تقریباً به‌صورت عام و فراگیر از سه‌نقطه در برجسته‌سازی و ایجاد حس تعلیق و تعمیق در تکرار بهره می‌برد، حتی این مقوله در شعر اخوان نیز به‌وضوح مشاهده خواهد شد، او «از این نشانه [در شعر برف] برای ترسیم دانه‌های برف و نیز عینی‌کردن تکرار استفاده کرده است» (میرهاشمی ۱۳۹۶: ۱۵۲). بنابراین، می‌توان گفت در شعر جدید به‌صورت موازی و در محور هم‌نشینی با هربار تکرار واژگان از نشانهٔ تعلیق در تعمیق معنا و بار احساسی و معنایی کلام بهره‌برداری خواهد شد. از باب نمونه، براهنی می‌آورد:

به‌سوی ماه که افراشته پرچم بر نور
هان بپرّید، بپرّید، بپرّید، بپرّ ...

(براهنی ۱۳۴۱: ۵۱)

و نمونه‌ای از این کاربرد در شعر شاملو:

تجربه‌ای‌ست
غم‌انگیز

غم‌انگیز
به سال‌ها و به سال‌ها و به سال‌ها ...

(شاملو ۱۳۸۲: ۵۳۵)

۹.۶ عنوان شعر

این نشانه درادامهٔ عنوان شعری آمده و شاعر سعی دارد با قراردادن آن نوعی خلق ابهام و تعلیق را در مخاطب رقم بزند. شاعر در این‌جا، با عطف ذهنی خود به ماجرایی که درادامه خواهد آمد، زمینه‌سازی یک حس اشتیاق و تفکر را در مخاطب فراهم می‌آورد. البته در موارد مطالعاتی این پژوهش، فقط شاملو از این تکنیک درجهت برجسته‌سازی بهره برده است و در موارد دیگر این نمونه از کاربرد مشاهده نشد. از باب نمونه، می‌توان از شعر «مثل این است ...» (شاملو ۱۳۸۲: ۳۱۴) یا «من و تو، درخت و بارون ...» و هجده مورد استفادهٔ دیگر در شعر او یاد کرد. حتی این نشانه در جایی در شعر شاملو به خود عنوان شعر تبدیل شده است (همان: ۶۰۸) که بیان‌گر اوج ابهام، تعلیق، و پیچیدگی موضوع خواهد بود.

۷. داده‌های آماری پژوهش

باتوجه‌به معانی مستخرج از آثار شاعران در کمینهٔ مطالعاتی این پژوهش، می‌توان دسته‌بندی آماری ویژه‌ای برای هریک از آنان ارائه داد که به‌تفکیک شاعر و موارد استعمال به قرار زیر است:

- شعر شاملو درمجموع با ۲۵۸ بار استفاده از این نشانه در نُه کاربرد اصلی از آن بهره می‌برد که بیش‌ترین آن «تأکید و تأمل در پارهٔ پیشین» و کم‌ترین آن «برجسته‌سازی منادا»ست. نظام آماری شعر شاملو به قرار زیر خواهد بود:

احمد شاملو			
ردیف	عنوان	شمارهٔ صفحه	بسامد
۱	برجسته‌سازی تکرار	۶۳_ ۶۴_ ۶۹_ ۷۴_ ۱۳۳_ ۱۳۴_ ۱۸۷_ ۱۹۴_ ۱۹۸_ ۲۶۳_ ۲۶۶_ ۳۳۲_ ۳۹۱_ ۳۹۲_ ۴۱۷_ ۵۳۳_ ۵۳۵_ ۵۹۵_ ۷۶۷_ ۹۲۹_ ۹۷۲_ ۹۸۱_ ۹۹۲	۲۴
۲	القای صوت و پژواک در منادا	۲۶۲_ ۲۶۳	۲

احمد شاملو			
۳	تصویرسازی	۱۳۸_ ۱۵۸_ ۱۷۲_ ۲۶۳_ ۳۰۸_ ۳۳۰_ ۳۳۲_ ۴۱۷_ ۴۲۸_ ۴۴۸_ ۴۷۰_ ۵۵۸_ ۹۰۴	۱۳
۴	تقویت بار معنایی دیگر نشانه‌ها	۷۳_ ۹۳_ ۱۲۱_ ۱۲۷_ ۱۶۷_ ۲۰۰_ ۳۳۰_ ۴۰۴	۸
۶	تأکید و تأمل بر پارهٔ پیشین	۲۴_ ۲۷_ ۳۱_ ۳۳_ ۴۵_ ۵۳_ ۷۲_ ۷۳_ ۷۶_ ۸۹_ ۱۰۹_ ۱۱۳_ ۱۲۲_ ۱۲۴_ ۱۲۵_ ۱۲۶_ ۱۲۷_ ۱۲۸_ ۱۲۹_ ۱۳۱_ ۱۳۳_ ۱۳۵_ ۱۴۱_ ۱۴۴_ ۱۴۵_ ۱۴۶_ ۱۵۶_ ۱۵۷_ ۱۶۵_ ۱۶۷_ ۱۶۸_ ۱۶۹_ ۱۷۰_ ۱۷۱_ ۱۷۵_ ۱۷۶_ ۱۷۸_ ۱۷۹_ ۲۰۸_ ۲۱۸_ ۲۳۱_ ۲۳۴_ ۲۳۸_ ۲۴۳_ ۲۴۷_ ۲۴۸_ ۲۵۰_ ۲۵۴_ ۲۵۸_ ۲۷۰_ ۲۷۳_ ۲۷۵_ ۲۷۸_ ۲۸۵_ ۲۹۴_ ۲۹۸_ ۲۹۹_ ۳۰۶_ ۳۱۳_ ۳۲۱_ ۳۳۰_ ۳۳۱_ ۳۵۸_ ۳۵۹_ ۳۷۲_ ۳۷۸_ ۳۸۰_ ۳۹۳_ ۴۳۳_ ۴۶۷_ ۵۰۰_ ۶۲۱_ ۶۳۳_ ۶۵۰_ ۶۶۰_ ۶۶۱_ ۸۵۶_ ۸۵۸_ ۹۲۳_ ۹۴۵_ ۹۵۴_ ۹۸۹_ ۹۹۵_ ۱۰۰۰_ ۱۰۲۶_ ۱۰۳۲ ۵۳_ ۷۲_ ۷۵_ ۱۰۸_ ۱۱۴_ ۱۲۰_ ۱۲۵_ ۱۴۱_ ۱۴۳_ ۱۹۸_ ۲۱۶_ ۲۴۲_ ۲۵۰_ ۲۶۲_ ۲۷۲_ ۲۷۷_ ۲۹۳_ ۳۹۶_ ۴۲۶_ ۵۵۹_ ۵۹۶_ ۶۵۵_ ۸۸۷_ ۱۰۳۷	۱۲۹
۷	جای‌گزین نشانه‌ای دیگر	۲۶_ ۲۹_ ۳۰_ ۴۲_ ۴۳_ ۴۵_ ۵۰_ ۵۲_ ۹۰_ ۹۱_ ۹۷_ ۱۰۵_ ۱۱۲_ ۱۱۵_ ۱۱۶_ ۱۲۱_ ۱۲۴_ ۱۲۷_ ۱۲۹_ ۱۳۰_ ۱۳۱_ ۱۴۸_ ۱۵۳_ ۱۴۴_ ۱۶۳_ ۱۷۸_ ۱۷۹_ ۱۸۱_ ۱۸۳_ ۱۸۴_ ۱۸۵_ ۱۹۱_ ۱۹۲_ ۱۹۴_ ۱۹۵_ ۱۹۶_ ۱۹۹_ ۲۰۰_ ۲۰۱_ ۲۰۲_ ۲۰۴_ ۲۰۹_ ۲۱۳_ ۲۳۴_ ۲۳۵_ ۲۳۶_ ۲۴۳_ ۲۵۵_ ۲۵۶_ ۲۵۷_ ۲۶۰_ ۲۶۱_ ۲۶۲_ ۲۶۵_ ۲۶۸_ ۲۷۰_ ۲۸۰_ ۲۸۳_ ۲۸۵_ ۲۹۳_ ۲۹۸_ ۳۰۴_ ۳۳۰_ ۳۳۳_ ۳۳۴_ ۳۳۹_ ۳۴۰_ ۳۴۱_ ۳۶۰_ ۳۷۱_ ۳۸۱_ ۳۸۵_ ۳۹۱_ ۴۰۵_ ۴۰۸_ ۴۱۲_ ۴۱۶_ ۴۳۵_ ۴۵۶_ ۴۸۸_ ۵۰۳_ ۵۳۱_ ۵۳۶_ ۵۷۴_ ۶۲۳_ ۶۳۰_ ۶۹۱_ ۷۵۷_ ۸۶۴_ ۱۰۰۶	۶۲
۸	عنوان شعر	۳۱۴_ ۳۱۶_ ۳۲۷_ ۳۷۷_ ۳۸۲_ ۴۲۴_ ۴۲۵_ ۴۳۴_ ۴۳۸_ ۴۵۵_۴۵۸_ ۴۶۰_ ۶۰۸_ ۶۱۶_ ۶۳۱_ ۶۵۳_ ۷۴۰_ ۷۷۳_ ۷۷۵_ ۷۸۳	۲۰

- در شعر ابتهاج نیز از مجموع ۱۵۵ بار استفاده از این نشانه مشاهده می‌شود که در هشت کاربرد اصلی از آن بهره برده شده که بیش‌ترین آن «جای‌گزینی نشانهٔ دیگر» و کم‌ترین آنان «برجسته‌سازی حذف و منادا»ست:

هوشنگ ابتهاج[۲]			
ردیف	عنوان	شمارهٔ صفحه	بسامد
۱	تأکید بر پارهٔ پیشین	A: ۱۶ـ ۲۸ C: ۲۱ـ ۲۸ـ ۵۴ـ ۵۷ـ ۸۶ـ ۱۰۶ E: ۱۱۰	۹
۲	تقویت بار معنایی دیگر نشانه‌ها	A: ۱۶ـ ۱۸ـ ۲۱ـ ۲۴ـ ۳۲ـ ۵۱ـ ۵۹ـ ۶۳ـ ۸۶ـ ۹۹ـ ۱۱۸ـ ۱۲۴ـ ۱۶۰ـ ۱۹۵ C: ۳۴ـ ۳۵ـ ۳۷ـ ۳۹ـ ۴۰ـ ۴۴ـ ۴۶ـ ۴۷ـ ۴۸ـ ۵۰ـ ۵۲ـ ۶۰ـ ۶۱ـ ۶۷ـ ۸۷ـ ۸۸ـ ۱۰۴ـ ۱۲۰ـ ۱۲۱ـ ۱۲۶ـ ۱۸۳ D: ۱۰	۳۶
۳	توسعهٔ معنا و احساس به گذشته	A: ۱۸ـ ۲۳ـ ۴۳ C: ۲۷ـ ۲۸ـ ۴۲	۶
۴	جای‌گزین نشانه‌ای دیگر	A: ۲۵ـ ۳۵ـ ۴۴ـ ۵۶ـ ۵۸ـ ۶۷ـ ۷۵ـ ۸۳ـ ۸۴ـ ۸۵ـ ۸۸ـ ۹۵ـ ۱۰۰ـ ۱۰۱ـ ۱۰۳ـ ۱۰۴ـ ۱۱۸ـ ۱۳۸ـ ۱۴۵ـ ۱۵۹ـ ۱۶۴ B: ۹۴ـ ۹۷ـ ۹۹ـ ۱۲۲ـ ۱۸۷ـ ۱۹۰ـ ۱۹۱ـ ۱۹۲ـ ۱۹۳ـ ۱۹۴ـ ۱۹۵ـ ۱۹۸ـ ۲۱۵ C: ۱۸ـ ۱۹ـ ۲۱ـ ۲۲ـ ۲۵ـ ۲۸ـ ۳۰ـ ۳۹ـ ۴۳ـ ۵۵ـ ۵۷ـ ۶۹ـ ۷۱ـ ۷۴ـ ۷۹ـ ۸۲ـ ۸۳ـ ۹۰ـ ۹۸ـ ۹۹ـ ۱۰۰ـ ۱۰۲ـ ۱۰۵ـ ۱۱۴ـ ۱۱۶ـ ۱۲۱ـ ۱۲۶ـ ۱۲۷ـ ۱۳۳ـ ۱۳۹ـ ۱۴۳ـ ۱۴۴ـ ۱۴۹ـ ۱۵۰ـ ۱۵۵ـ ۱۶۰ـ ۱۶۸ـ ۱۷۱ـ ۱۷۶ـ ۱۸۲ـ ۱۸۸ـ ۳۳۵ E: ۲۹ـ ۴۲ـ ۶۶	۷۹
۵	برجسته‌سازی تکرار	A: ۵۲ـ ۱۸۳	۲
۶	تصویرسازی	A: ۷۳ـ ۱۱۹ـ ۱۲۴ـ ۱۳۰ـ ۱۳۵ـ ۱۴۹ C: ۳۲ـ ۴۹ـ ۵۰ـ ۵۸ـ ۶۱ـ ۷۷ـ ۱۲۶ E: ۲۱	۱۴
۷	واگذاری به مخاطب	A: ۱۱۷ـ ۱۴۲ C: ۲۲ـ ۱۲۰ـ ۱۶۴ـ ۱۷۰ E: ۱۳۲	۷
۸	القای صوت و پژواک در منادا	C: ۲۲	۱

- در شعر حمید مصدق ۳۵ مورد استفاده از سه‌نقطه در چهار کاربرد اصلی مشاهده می‌شود که بیش‌ترین آنان «واگذاری به مخاطب» و کم‌ترین کاربرد آن «توسعهٔ معنا و احساس به گذشته» است:

حمید مصدق			
ردیف	**عنوان**	**شمارهٔ صفحه**	**بسامد**
۱	تصویرسازی	۳۸ـ ۳۱۵ـ ۶۴۲ـ ۶۵۱ـ ۶۹۶ـ ۷۱۱	۶
۲	توسعهٔ معنا و احساس به گذشته	۶۷۱ـ ۷۰۵	۲
۳	جای‌گزین نشانه‌ای دیگر	۱۷ـ ۸۸ـ ۲۸۹ـ ۵۴۴ـ ۵۹۱ـ ۶۰۶ـ ۶۵۰	۷
۴	واگذاری به مخاطب	۱۷ـ ۷۲ـ ۹۹ـ ۱۳۷ـ ۱۴۵ـ ۱۶۶ـ ۱۷۹ـ ۱۹۳ـ ۲۰۵ـ ۲۳۷ـ ۲۴۱ـ ۲۵۶ـ ۳۹۱ـ ۳۹۲ـ ۵۲۹ـ ۶۰۲ـ ۶۰۳ـ ۶۰۴ـ ۷۱۶ـ ۷۴۴	۲۰

- در شعر یدالله رؤیایی نیز تنوع در استفاده از سه‌نقطه مشاهده می‌شود که هشت کاربرد از مجموع ۸۷ بار استفادهٔ آن گویای همین موضوع است؛ بیش‌ترین آن‌ها «جای‌گزینی نشانهٔ دیگر» و کم‌ترین آنان «برجسته‌سازی منادا»ست:

یدالله رؤیایی			
ردیف	عنوان	شمارهٔ صفحه	بسامد
۱	برجسته‌سازی تکرار	۱۰۷_ ۱۱۴_ ۱۱۷_۲۶۰_ ۲۹۱_ ۳۰۷	۶
۲	برجسته‌سازی حذف	۲۰۴	۱
۳	القای صوت و پژواک در منادا	۳۰۶	۱
۴	تصویرسازی	۲۶_۶۸_ ۹۳_ ۹۷_ ۹۸_ ۱۰۵_ ۱۱۵_ ۲۰۵	۸
۵	تأکید بر پارهٔ پیشین	۷۳_ ۱۲۷_ ۱۳۴_ ۱۶۳_ ۱۷۵_ ۲۰۳_ ۲۰۶_ ۲۰۷_ ۲۱۶_ ۲۱۷_ ۲۱۹_ ۲۴۵_ ۲۸۴_ ۳۰۶_ ۳۱۹_ ۴۰۱_ ۴۰۸	۱۷
۶	تقویت بار معنایی دیگر نشانه‌ها	۱۱۴_ ۱۴۱ ۱۶۴_ ۱۸۱_ ۲۱۵_ ۲۳۳_ ۲۳۴_ ۲۳۸_ ۳۹۱_ ۴۰۹_ ۲۰۰	۱۱
۷	تقویت بار معنایی پارهٔ پیشین	۲۳	۱
۸	جای‌گزین نشانه‌ای دیگر	۲۲_۲۵_ ۵۷_ ۵۹_ ۶۷_ ۱۰۰_ ۱۰۱_۱۰۳_ ۱۱۸_ ۱۲۱_ ۱۲۲_ ۱۲۴_ ۱۲۶_ ۱۲۷_ ۱۳۷_ ۱۴۵_ ۱۷۵_۲۰۰_ ۲۰۲_ ۲۰۴_ ۲۰۶_ ۲۱۶_ ۲۲۶_ ۲۳۰_ ۲۳۲_ ۲۳۸_ ۲۴۲_ ۳۰۰_ ۳۶۸_ ۳۷۲_ ۳۹۲_ ۳۹۳_ ۵۵۰	۳۳
۹	واگذاری به مخاطب	۲۳_ ۱۳۷_ ۱۷۹_ ۲۳۸_ ۳۵۲_ ۳۶۷_ ۳۶۸	۸

- سه‌نقطه در شعر رضا براهنی نیز مختصات ویژه‌ای دارد. نکتهٔ مهم در این‌جاست که مجموعاً براهنی در کمینهٔ مطالعاتی که از آن در نظر گرفته شد، در مقایسه با دیگر شاعران، اقبال کم‌تری به سه‌نقطه از خود نشان داده و درنهایت می‌توان ۲۹ مورد استفاده از آن را در هشت کاربرد دریافت. بیش‌ترین استفاده مربوط به رویکرد «واگذاری به مخاطب» و کم‌ترین آنان «جای‌گزینی نشانهٔ دیگر» و «کشش هجا»ست.

رضا براهنی[۳]			
ردیف	عنوان	شمارهٔ صفحه	بسامد
۱	القای صوت و پژواک در منادا	A: ۳۱ B: ۱۵_ ۵۸	۳
۲	برجسته‌سازی تکرار	A: ۵۱ _ ۶۵_ ۱۴۶ B: ۵۵_ ۵۶_ ۵۴_ ۵۴_ ۸۰	۹
۳	واگذاری به مخاطب	A:۴۹ B: ۵۸_ ۸۰_ ۸۴_ ۸۰_۷۴_ ۱۰۹_ ۱۱۳ C: ۵۴_ ۵۵	۱۰
۴	تأکید و تأمل در پارهٔ پیشین	A:۸۱_ ۸۹ B: ۷۹	۳
۶	تصویرسازی	B: ۱۰۲_ ۱۰۲	۲
۷	کشش هجا	B: ۱۱۱	۱
۸	جای‌گزین نشانه‌ای دیگر	A: ۳۱	۱

- آخرین جست‌وجوی این پژوهش بر روی شعر گروس عبدالملکیان است که در ۹۲ مورد استفاده از این نشانه بیش‌ترین توجه او به رویکرد «تأکید و تأمل در پارهٔ پیشین» و کم‌ترین آنان «کشش هجا»ست.

گروس عبدالملکیان[۴]			
ردیف	عنوان	شمارهٔ صفحه	بسامد
۱	تأکید و تأمل در پارهٔ پیشین	A: ۹ـ ۱۱ـ ۱۴ـ ۱۶ـ ۱۷ـ ۲۰ـ ۲۲ـ ۲۴ـ ۲۶ـ ۲۸ـ ۳۱ـ ۳۴ـ ۳۵ـ ۴۲ـ ۴۵ـ ۴۸ـ ۵۲ـ ۵۴ـ ۵۶ـ ۵۹ـ ۶۴ـ ۶۵ـ ۶۶ـ ۶۷ـ ۷۰ـ ۷۲ـ ۷۳ـ ۷۶ـ ۸۰ـ ۸۲ C: ۲۳ـ ۲۵ـ ۲۶ـ ۹۲ E: ۲۵ـ ۲۷ـ ۳۶ـ ۴۰ـ ۴۶ـ ۶۴ـ ۷۶ـ ۸۵ F: ۷۰	۴۳
۲	واگذاری به مخاطب	A: ۵ـ ۹ـ ۱۴ـ ۲۷ـ ۳۴ـ ۴۲ـ ۴۹ـ ۵۱ـ ۵۶ـ ۶۳ـ ۶۸ـ ۶۹ـ ۷۴ B: ۳۸ـ ۳۹ـ ۴۷ـ ۴۸ـ ۶۳ D: ۱۲ـ ۱۵ـ ۱۸ـ ۲۷ـ ۳۳ـ ۳۶ـ ۴۲ـ ۷۹ـ ۱۰۵ E: ۵۴ـ ۶۳ـ ۶۸ـ ۶۹ـ ۷۱ F: ۱۰۰	۳۳
۳	تصویرسازی	A: ۱۸ـ ۲۹ B: ۸۷ D: ۱۹	۴
۴	برجسته‌سازی تکرار	A: ۲۵ـ ۳۷ـ ۶۷ C: ۷۵ D: ۱۲ـ ۲۴ E: ۷۷	۷
۵	برجسته‌سازی حذف	B:۸۶ D:۸۹ـ ۹۳ E:۶۷	۴
۶	کشش هجا	D:۹۳	۱

باتوجه‌به تقسیم‌بندی‌های ارائه‌شده، می‌توان در نظر داشت که اساساً رویکرد هر شاعری براساس عوامل یادشده با دیگری متفاوت بوده و بسامد و تکرار برخی کاربردها در هر شاعر به اختصاصات فنی و ویژگی‌های دورهٔ شکوفایی شعر معاصر بازمی‌گردد. به‌بیان‌دیگر، ازآن‌جاکه تصویرآفرینی و رویکردهای دیداری در گذار از شعر مدرن به دورهٔ پسامدرن به مرزهای نشانه‌های غیرزبانی نزدیک می‌شود، در کاربست نشانهٔ تعلیق نوعی سیر تکاملی از مرحلهٔ آغازین شعر نو به مرحلهٔ کمال را می‌توان مشاهده کرد.[۵]

۸. نتیجه‌گیری

باتوجه‌به شواهد ارائه‌شده و نگاه آماری به کمینهٔ مطالعاتی این پژوهش، این نتایج حاصل می‌شود:

- در کارکردهای سه‌نقطه هیچ‌کدام از موارد استفاده در متن هنجار و کتاب‌های ویرایشی چون «غیره» و «ادامهٔ مطلب» مشاهده نمی‌شود. تقریباً می‌توان ادعا کرد که معانی مستفاد از آن در شعر معاصر کاملاً مستقل و زاینده است و می‌تواند در کمینه‌های مطالعاتی دیگر بیش از مواردی باشد که در پژوهش حاضر از آن یاد شده است.
- هر شاعری کاربست ویژه‌ای از سه‌نقطه را اعمال کرده که برخی به‌صورت شگردهای خودآگاه و برخی دیگر ناخودآگاه بروز خواهد داشت. یعنی بسیاری از نوشته‌های شاعران زمینه‌ساز خلق معانی نو در حوزهٔ نشانه‌ها شده است. به‌تعبیرِدیگر، هر شاعری در به‌کارگیری نشانه‌ها سبک ویژهٔ خود را دارد که در شعر شاملو و ابتهاج این استفادهٔ سبکی بیش‌تر مشاهده می‌شود.
- در شعر معاصر هرچه از دورهٔ مدرن به شعر پسامدرن نزدیک می‌شویم کاربرد هنری این نشانه چون «واگذاری به مخاطب» و «تصویرسازی» در مقایسه با کارکردهای معمول او چون «تأکید و تأمل بر پارهٔ پیشین» یا «جای‌گزینی نشانهٔ دیگر» و «تقویت بار معنایی دیگر نشانه‌ها» افزون خواهد شد. یعنی کاربرد این نشانه در حمید مصدق، گروس عبدالملکیان، و رضا براهنی بسیار هنری‌تر و شاعرانه‌تر از شاملو و ابتهاج است. نکتهٔ مهم در این‌جاست که در هر شاعر، بسته به بازهٔ زمانی زیستی او، این کاربرد هنری‌تر و خیال‌انگیزتر خواهد شد. از باب نمونه، در شاملو هرچه به دفاتر پایانی شعر او نزدیک می‌شویم، کاربست هنری این نشانه بیش‌تر، متنوع‌تر، و تکنیکی‌تر می‌شود؛ تاجایی‌که او در دفتر شعری *ققنوس در باران* از نشانهٔ سه‌نقطه به‌جای «عنوان شعر» استفاده می‌کند. این مسئله به روند تکاملی شاملو از شعر مدرن به مرز پسامدرن و نزدیکی هنر او به اقلیم شعر تصویری بازخواهد گشت.
- همان‌گونه‌که اشاره شد، در شعر براهنی، عبدالملکیان، رؤیایی، و مصدق جنبهٔ تکنیکال «واگذاری به مخاطب» و «تصویرسازی» برجسته‌تر است، اما کاربردهای دیگر این نشانه هم با رویکرد شاملو و ابتهاج متفاوت است. از باب نمونه، در شعر رؤیایی، در بیش‌تر مواضعی که از تکنیک «تأکید بر پارهٔ پیشین» استفاده شده است،

نوعی برجسته‌سازی صدا و سکوت نیز مشاهده می‌شود یا این استفادهٔ هنری هـمراه است با تداعی مفهوم تداوم و تکرار در رویکرد «جای‌گزینی دیگر نشانه‌هـا»؛ بـدین معنا که یکی از کاربردهای مهم سه‌نقطه در شعر رؤیایی مقارن با مفهوم تکرار و دور بوده و با عنصر حرکت در ارتباط است.

- در برخی شاعران در کاربرد هنری نشانهٔ سه‌نقطه رویکردهای ترکیبی و تلفیقی و گاه ویژگی‌های ابداعی و فردی مشاهده می‌شود. از باب نمونه، در هوشنگ ابتهاج توسعاً کاربرد سه‌نقطه بعد از تعابیری که دالّ بر گریستن، سکوت، باران، و آه‌کشیدن اسـت به‌عنوان عنصری کنش‌مند در تصویرسازی بازشـناخته مـی‌شـود و در سـبک یـدالله رؤیایی مفهوم حس‌آمیزی و تداعی صدا و تصویر در ضمن کاربردها بـروز دارد. در شعر شاملو و ابتهاج گاه سه‌نقطه به‌جـای نقطـه اسـتفاده مـی‌شـود و هـر دو شـاعر به‌صورت عمومی و با یک رویکرد فراگیر از سه‌نقطهٔ پایـان عبـارت بـه‌جـای نقطـه استفاده می‌کنند.
- درمجموع، شعر حمید مصدق در استفاده از نشانه‌های دیداری در مقایسـه بـا دیگـر شاعران قوی‌تر ظهور کرده است، اما در تعداد استفاده از نشـانهٔ تعلیـق آمـار بـالایی ندارد، اما اگر بخواهیم از منظر کیفی به شعر او بنگریم، مصدق بسیار شاعرانه‌تر و بـا رویکردی هنری‌تر این نشانه را دریافته است و از زاویه‌های متعدد می‌توان شعر او را در زمرهٔ خلاقانه‌ترین کاربست‌های نشانهٔ سجاوندی تعلیق دانست.

پی‌نوشت‌ها

۱. این واژه برگرفته از نام محمد بن طیفور سجاوندی [است] که نخستین بار برای درست‌خوانـدن *قرآن* موارد وقف را در آن مشخص کرد. این موارد با نشانه‌هایی بـا آب طـلا درج شـده اسـت (انوری ۱۳۸۱: ۴۰۵۰).

۲. A: *تاسیان* / B: *سیاه‌مشق۴* / C: *راهی و آهی* / D: *آینه در آینه* / E: *بانگ نی*.

۳. A: *آهوان باغ* / B: *خطاب به پروانه‌ها* / C: *بیا کنار پنجره*.

۴. A: *حفره‌ها* / B: *سه‌گانهٔ خاورمیانه* / C: *پذیرفتن* / D: *رنگ‌های رفتهٔ دنیا و گزیده‌ای از پرندهٔ پنهان* / E: *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند* / F: *هیچ‌چیز مثل مرگ تازه نیست*.

۵. در جمع‌آوری فیش‌های نشانهٔ تعلیق از منابع مطالعاتی، خانم‌ها، رضوان مبینی و مرضیه حسـنی، از دانشگاه الزهرا، نگارنده را در این پژوهش یاری کردند.

کتاب‌نامه

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۱)، *سیاه‌مشق ۴*، تهران: کارگاه نقش.

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۴)، *آینه در آینه*، تهران: چشمه.

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، *راهی و آهی*، تهران: سخن.

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۵)، *بانگ نی*، تهران: کارنامه.

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۵)، *تاسیان*، تهران: کارنامه.

احمدی گیوی، حسن (۱۳۸۶)، *ادب و نگارش*، تهران: قطره.

امشه‌ای، ابوالقاسم (۱۳۴۹)، *نشانه‌گذاری در زبان فرانسه*، تهران: دانشگاه تهران.

انوری، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ بزرگ سخن*، تهران: سخن.

ایران‌زاده، نعمت‌الله و مریم شریف‌نسب (۱۳۸۷)، «کاربرد تصویری ــ بلاغی سجاوندی در شعر معاصر ایران»، مجلهٔ *ادب‌پژوهی*، ش ۵.

براهنی، رضا (۱۳۴۱)، *آهوان باغ*، تهران: سپهر.

براهنی، رضا (۱۳۶۷)، *بیا کنار پنجره*، تهران: مرغ آمین.

براهنی، رضا (۱۳۸۸)، *خطاب به پروانه‌ها*، تهران: مرکز.

به‌جو، زهره (۱۳۸۲)، *شیوه‌نامهٔ ویرایشی ـ انتشاراتی*، تهران: روان؛ ویرایش؛ ارسباران.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *گفتمان نقد*، تهران: روزگار.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، *خانه‌ام ابری است*، تهران: سروش.

حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، تهران: ثالث.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، *آموزش ویراستاری و درست‌نویسی*، تهران: علم.

رؤیایی، یدالله (۱۳۸۷)، *مجموعه‌اشعار*، تهران: نگاه.

سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۷)، *نگارش و ویرایش*، تهران: سمت.

سیدان، مریم (۱۳۹۶)، *آشنایی با آیین نگارش علمی و اداری*، تهران: دانشگاه صنعتی شریف.

شاملو، احمد (۱۳۸۲)، *آثار احمد شاملو*، تهران: نگاه.

شاهری لنگرودی، جلیل (۱۳۸۲)، *مجموعهٔ کامل اصول و قواعد ویرایش*، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد جنوب.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

عبدالملکیان، گروس (۱۳۸۹)، *سطرها در تاریکی جا عوض می‌کنند*، تهران: مروارید.

عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۵ الف)، *پذیرفتن*، تهران: چشمه.

عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۵ ب)، *رنگ‌های رفتهٔ دنیا و گزیده‌ای از پرندهٔ پنهان*، تهران: چشمه.
عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۵ ج)، *هیچ‌چیز مثل مرگ تازه نیست*، تهران: چشمه.
عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۸)، *سه‌گانهٔ خاورمیانه*، تهران: چشمه.
عبدالملکیان، گروس (۱۴۰۰)، *حضره‌ها*، تهران: چشمه.
غلام‌حسین‌زاده، غلام‌حسین (۱۳۸۳)، *راهنمای ویرایش*، تهران: سمت.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۷)، *مسئلهٔ درست و غلط نگارش و پژوهش*، تهران: سخن.
ماحوزی، مهدی (۱۳۷۲)، *برگزیدهٔ نظم و نثر فارسی*، تهران: دیبا.
مدرس صادقی، جعفر (۱۳۹۰)، *اندر آداب نوشتار*، تهران: مرکز.
مصدق، حمید (۱۳۸۶)، *مجموعه‌اشعار*، تهران: نگاه.
میرهاشمی، طاهره (۱۳۹۶)، «بررسی نقش سجاوندی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث»، مجلهٔ *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، دانشگاه شیراز، س ۹، ش ۳.
نیکوبخت، ناصر و علی قاسم‌زاده (۱۳۹۱)، *دانش نشانه‌گذاری در خط فارسی*، تهران: چشمه.
یاحقی، محمدجعفر و محمدمهدی ناصح (۱۳۶۸)، *راهنمای نگارش و ویرایش*، مشهد: آستان قدس رضوی.
یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و معصومه منتشلو (۱۳۹۱)، «سهم علائم ویرایشی در داستان‌پردازی پسامدرن فارسی»، *ادب‌پژوهی*، ش ۲۲.