نشریّهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال هفتم، شمارهٔ دوازدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴

شعر انتقادی دفاع مقدس (۱۳٦٤-۱۳٦۷) و نقش فرامتن تاریخی بر شکل‌گیری آن* (علمی- پژوهشی)

سپیده یگانه
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)
دکتر مهین پناهی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س)

چکیده

شعر دفاع مقدس، جریانی ادبی است که حول محور جنگ عراق علیه ایران شکل‌گرفته است. به‌واقع، جنگ به منزلهٔ فرامتنی تاریخی و زمان‌مند با زمینه‌های بروز، سیر تاریخی و پیامدهای مشخص، فی‌نفسه عاملی برای ایجاد جریانی ادبی است.

شعر دفاع مقدس در سه سال پایانی جنگ، فرامتن‌محور و بیش از همه تحت تأثیر فرامتن‌های تاریخی- اجتماعی است. ژانر مسلط بر آثار این دوره، غنایی است و شعر انتقادی، برجسته‌ترین زیرژانر آن محسوب‌می‌شود. بررسی ویژگی‌های شعر انتقادی از منظر تاریخ ادبی و سه سطح موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای نشان می‌دهد که این آثار، دربازهٔ زمانی ۱۳۶۴- ۱۳۶۷ در ارتباط تنگاتنگ تناظری با فرامتن‌های تاریخی شکل‌گرفته‌اند؛ به‌عبارت دیگر، فروکش‌کردن هیجان‌های سال‌های نخست جنگ، کاهش تحرکات نظامی و آشکارشدن پیامدهای اجتماعی و اقتصادی جنگ، رشد رویکرد انتقادی در شعر دفاع مقدس را در پی داشته‌است.

واژه‌های کلیدی: شعر دفاع مقدس، ژانر غنایی، زیرژانر انتقادی، فرامتن‌های تاریخی- اجتماعی.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱/۲۵ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۳/۳/۵
نشانی پست الکترونیک نویسندگان: khotan_hs@yahoo.com
Panahi_mah@yahoo.com

۱- مقدّمه

شعر دفاع مقدس از بدو پیدایش تاکنون، تحولات فراوانی را از سر گذرانده‌است. بن‌مایهٔ این تحولات را می‌توان در فرامتن‌های تاریخی و اجتماعی هر دوره جست‌وجو کرد که خود از عوامل دگردیسی ادبی محسوب‌می‌شوند. منظور از فرامتن، «مجموعهٔ سازه‌هایی است که گرچه بیرون از متن قرار دارند؛ اما پیوسته با آن در تعامل هستند و مهم‌ترین آنها عبارتند از: رسانه‌ها، ارتباط با ملل دیگر، آحاد انسانی، ایدئولوژی، قدرت سیاسی، اقتصاد، حوادث تاریخی و محیط جغرافیایی» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۲۴).

تاریخ جنگ عراق علیه ایران، براساس شرایط تاریخی و ادبی، به دو دوره قابل تقسیم است: دورهٔ نخست (۱۳۵۹- ۱۳۶۴) و دورهٔ دوم (۱۳۶۴- ۱۳۶۷) (سنگری، ۱۳۸۹: ۸۶ ـ ۸۹). یکی از فصول مهم شعر دفاع مقدس که قابلیت بررسی مستقل دارد، آثار منتهی به سال‌های پایانی جنگ است. فرامتن‌های نظامی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و اندیشگی، در شعر این دوره (۱۳۶۴- ۱۳۶۷) نمود بارزی داشته است.

ژانر غنایی، گونهٔ ادبی مسلط بر آثار این دوره محسوب‌می‌شود و برجسته‌ترین زیرژانر آن شعر انتقادی است. شکل‌گیری عناصر متنی در شعر انتقادی، تحت تأثیر فرامتن‌های تاریخی؛ به‌ویژه تاریخی- اجتماعی دورهٔ مذکور است که در سه سطح موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای (زمینه‌های معنایی- عاطفی و پس‌زمینه‌های فکری- فلسفی آثار) مشهود و قابل بررسی است.

نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی که در آرای لوسین گلدمن تکامل‌یافته، تلفیقی از «بررسی ساختارهای اثر و رابطهٔ آن با ساخت‌های ذهنی» و «تشریح نقش شرایط تاریخی در شکل‌گیری ساختار اثر»[1] است. درواقع، ساخت‌گرایی تکوینی، بررسی منش تاریخی- اجتماعی دلالت‌های عینی زندگی عاطفی و عقلانی فرد آفریننده است» (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۱) و «هدف از آن، جهت‌دار کردن واژگان، تلمیحات و حتی صناعات ادبی به‌کاررفته در متن است» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۹۲).

این مکتب بیش از دیگر مکاتب نقد ادبی، با مقولهٔ نگارش تاریخ ادبی شعر دفاع مقدس، همخوانی دارد؛ چراکه به رابطهٔ ایدئولوژی و ادبیات نیز توجه دارد و ایدئولوژی را به‌عنوان انگیزهٔ اصلی آفرینش یک اثر هنری به‌شمارمی‌آورد.

۱-۱- بیان مسئله

پرسشی که این پژوهش درصدد پاسخگویی به آن برآمده، این است که فرامتن تاریخی در شعر سال‌های پایانی جنگ (۱۳۶۴-۱۳۶۷) چگونه بر شکل-گیری عناصر متنی آثار تأثیر گذاشته‌است؟ به‌عبارت دیگر، آیا می‌توان با بررسی عناصر متنی به این نکته دست یافت که این عناصر، تحت ارتباطی تناظری (تأثیر و تأثر) با عناصر فرامتنی شکل گرفته‌اند؟

پشتوانهٔ نظری مقاله در بخش تحلیل روابط تناظری، نظریهٔ ساخت‌گرایی تکوینی و آرای لوسین گلدمن (Lucien Goldman) (۱۹۳۰-۱۹۷۰م) است. در بخش توصیف آثار نیز، در کنار جمال‌شناسی و بلاغت سنتی، از دو مقولهٔ مدالیته (قطعیت لحن) و دستور نقش‌گرای هلیدی (فرایند افعال) استفاده شده است.

جامعهٔ آماری این پژوهش را مجموعه شعرهایی تشکیل می‌دهد که از شاعران مطرح در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۶۴- ۱۳۶۷ منتشر شده‌است. منظور از شاعران مطرح (شاعران قله و دامنه) کسانی است که یا خود به سبک و سیاق ویژه‌ای در شعر دست‌یافته‌اند یا آنکه با وجود دنباله‌روی از شیوهٔ دیگران، آثار درخور توجهی پدیدآورده‌اند. این گروه با استناد به کتاب *ادبیات دفاع مقدس* (۸۴ ـ۱۳۲) نوشتهٔ محمدرضا سنگری عبارتند از: حسین اسرافیلی، قیصر امین‌پور، محمدرضا عبدالملکیان، علیرضا قزوه، عبدالجبار کاکایی و سهیل محمودی. ناگفته نماند که علاوه بر چاپ مستقل آثار، قرارگرفتن تاریخ سرایش در بازهٔ زمانی ۱۳۶۴- ۱۳۶۷، معیار عمدهٔ دیگری است که در انتخاب جامعهٔ آماری مورد توجه قرار گرفت.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

با سیری در مواضع پژوهشی شعر دفاع مقدس، پیشینه‌ای مربوط به بررسی نقش فرامتن تاریخی بر متن یافته نمی‌شود. آنچه در دست است، ابتدا تحلیل‌هایی متمرکز بر متن و جنبه‌های درون‌متنی و پس از آن، جریان‌شناسی شعر جنگ است. از آن جمله‌اند: *نقد و تحلیل شعر دفاع مقدس* از منوچهر اکبری، *شکوه شقایق* از ضیاءالدین ترابی، دو کتاب *ادبیات دفاع مقدس* و *نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس* از محمدرضا سنگری، *بررسی شعر دفاع مقدس* از علی مکارمی‌نیا و... .

۲- بحث

تاریخ جنگ عراق علیه ایران، به دو دورهٔ تاریخی (۱۳۵۹- ۱۳۶۴ و ۱۳۶۴-۱۳۶۷) با جریان‌های شعری متمایز قابل تقسیم است. شعر انتقادی دفاع مقدس، محصول سال‌های پایانی جنگ است و از خانوادهٔ ژانر غنایی محسوب‌می‌شود. ادبیات غنایی «ترجمان تأثرات و احساسات عمیق شخص شاعر و بیان‌کنندهٔ شادی‌ها، غم‌ها و آرزوهای فردی او، خصوصاً عشق است» (رزمجو، ۱۳۹۰: ۶۸) و در ادبیات فارسی به‌صورت عاشقانه‌سرایی‌های زمینی و آسمانی، منظومه‌های داستانی، مناجات‌نامه، وصفیات، مدیحه، مرثیه‌سرایی و هجو نمودار شده‌است.

آنچه در ادبیات دفاع مقدس، شعر غنایی خوانده‌می‌شود، پرداختن به مقولهٔ جنگ از منظر احساسات و عواطف شاعر در مقام «من» نوعی یا «ما»ی اجتماعی است که به واکاوی ابعاد روانی، فلسفی و اجتماعی جنگ می‌پردازد.

براساس تاریخ سرایش آثار، شعر انتقادی از ابتدا تا انتهای محدودهٔ زمانی مذکور، دارای سیر صعودی است که در نمودار زیر به روشنی نمایان‌می‌شود:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمودار ۱. سیر شعر انتقادی در سال‌های ۱۳۶۴ تا ۱۳۶۷

این رشد کمی، فرضیهٔ تأثیرپذیری شعر انتقادی از فرامتن تاریخی را تقویت می‌کند و بررسی تاریخی دورهٔ دوم جنگ را ضروری می‌نمایاند.

۲-۱- فرامتن‌های تاریخی مؤثر در شعر انتقادی دفاع مقدس

۲-۱-۱- فرامتن تاریخی- نظامی

یکی از ابعاد برجستهٔ فرامتن تاریخی که در شعر دفاع مقدس تأثیر بسیار دارد، فرامتن تاریخی- نظامی است که رویدادهای جریان جنگ را دربرمی‌گیرد. فرامتن مذکور، در سال‌های مورد نظر، به شرح زیر است:

□ سال ۱۳۶۴: سال برتری تسلیحاتی ارتش عراق نسبت به شرایط نظامی نیروهای ایران؛ پیروزی ایران در عملیات والفجر ۸ در بهمن‌ماه و فتح بخشی از خاک عراق و حفظ آن.

□ سال ۱۳۶۵: مطرح شدن شعار «تعیین سرنوشت جنگ» و شدت گرفتن اختلاف میان صاحب‌نظران سیاسی و نظامی بر سر قضیهٔ تداوم جنگ و در نهایت، تصویب قطع‌نامهٔ ۵۹۸ در سازمان ملل. امام خمینی(ره) این سال را «سال استقامت» نامیدند.

□ سال ۱۳۶۶: سال درگیری سیاسی و استراتژیک ایران با آمریکا در حوزهٔ خلیج فارس و تلاش‌های دیپلماتیک ایران برای تعدیل قطعنامهٔ ۵۹۸؛ اجرای حدود ۵۹ عملیات محدود و گسترده، از جمله عملیات کربلای ۵؛ که اگرچه به سود ایران ختم شد؛ صاحب‌نظران نظامی، آن را سبب چرخش روند جنگ، علیه ایران می‌دانند (درودیان، ۱۳۸۷: ۱۷۳- ۱۷۸).

□ سال ۱۳۶۷: سال پایانی جنگ؛ اعمال فشارهایی بر ایران از سوی عراق از جمله: همکاری گروهک مجاهدین خلق با ارتش عراق و اجرای عملیات «فروغ جاویدان»، حمله‌های موشکی به تهران، حملهٔ شیمیایی عراق به منطقهٔ فاو و بازپس‌گیری آن، تصرف شلمچه، بازپس‌گیری مناطق جزایر مجنون و عقب‌نشینی ایران از حلبچه. ۱۳۶۷/۰۵/۲۹ تاریخی است که به‌صورت رسمی جنگ میان عراق و ایران خاتمه یافت (درودیان، ۱۳۸۷: ۹۹- ۱۹۸؛ جعفری و غفوری، ۱۳۹۰: ۲۴۹- ۲۸۶).

۲-۱-۲- فرامتن تاریخی- اجتماعی

فرامتن تاریخی در سال‌های مذکور، ابعاد اجتماعی گسترده‌ای داشت که شعر انتقادی در سطح انگاره‌ای خود، از آنها تأثیر پذیرفته‌است؛ از آن جمله‌اند:

۲-۱-۲-۱- پیامدهای اجتماعی ناشی از طولانی‌شدن جنگ و دورشدن از مبدأ و تحرکات مقتضی آن

بخشی از فرامتن‌های تاریخی- اجتماعی جنگ، شامل پیامدهایی است که با دورشدن از تاریخ آغاز جنگ و کاسته‌شدن از هیجان‌های سال‌های آغازین آن

ایجاد شد. این پیامدها، محورهای عمدهٔ انتقادی در شعر دفاع مقدس را تشکیل می‌دهند و فهرست‌وار عبارتند از:

- رشد ناهنجاری‌های فرهنگی و اجتماعی در سطح جامعه.

- رشد اختلاف طبقاتی، منفعت‌طلبی و سودجویی اقشاری از جامعه در شرایط جنگ.

- کمرنگ‌شدن ارزش‌ها و آرمان‌های امام(ره) و شهدا (میرزایی میانه، ۱۳۹۰: ۱۷۶- ۱۷۷).

بازتاب گستردهٔ عناوین مذکور به‌عنوان محورهای اصلی شعر انتقادی سبب شده است که شاخهٔ انتقاد ملی (جامعهٔ ایرانی)، برجسته‌ترین شاخهٔ انگاره‌ای در زیرژانر انتقادی باشد.

۲-۱-۲-۲- پذیرش قطعنامه و ابعاد اجتماعی آن

پذیرش قطعنامهٔ ۵۹۸، اگرچه یک تاکتیک نظامی و ابتکار عمل ایران برای خاتمه‌دادن به جریان جنگ محسوب‌می‌شد؛ در داخل ایران موجب ایجاد واکنش‌های متفاوتی شد؛ درواقع، شکاف موجود میان درک مردم از واقعیت‌های جنگ و برتری‌های تبلیغاتی عراق، مهم‌ترین عامل تألم روحی و حیرت روانی مردم محسوب‌می‌شود (درودیان، ۱۳۸۷: ۱۹۰).

با توجه به ناآگاهی کامل مردم از واقعیت‌های جنگ، پذیرش قطعنامه به نوعی احساس وازدگی و افسردگی در سطح جامعه انجامید که شعر انتقادی، آن را به‌صورت «خودانتقادی» نمایان می‌سازد. دراین رویکرد، شاعر در مقام قاضی خود را به کاهلی در جریان جنگ محکوم‌می‌کند.

فرامتن تاریخی؛ به‌ویژه تاریخی- اجتماعی، در چگونگی شکل‌گیری شعر دفاع مقدس، طی سال‌های ۱۳۶۴- ۱۳۶۷، تأثیر چشمگیری دارد و برآیند این تأثیرگذاری، رشد کمی و کیفی زیرژانر انتقادی است. عناصر متنی شعر انتقادی، در سه سطح موسیقایی، بلاغی و انگاره‌ای قابل بررسی‌اند. مطابق ساخت‌گرایی تکوینی، این سه سطح با وحدتی اندام‌وار (organic unity) به کلیت متن ادبی منجرمی‌شوند. از این طریق است که متن ادبی، واجد ویژگی نظم می‌شود که از ملزومات اثر ادبی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۳۸).

براین‌اساس، زیرژانر انتقادی، نظامی ادبی محسوب‌می‌شود که دو سطح موسیقایی و بلاغی آن با وحدتی اندام‌وار در جهت القای انگارهٔ انتقاد شکل-گرفته‌اند و تأثیرپذیری انگاره از فرامتن تاریخی- اجتماعی در کیفیت دو سطح مذکور نیز بازتاب داشته‌است.

۲-۲- بررسی‌های متنی شعر انتقادی

انتقاد در شعر، بازتابی توصیفی از شرایطی نامطلوب و بررسی چرایی ایجاد آن است و شاعر در آن، به‌مثابه دانای کل به بیان نارضایتی از کاستی‌ها و نقایص و تحلیل آنها می‌پردازد. کلیدواژهٔ این زیرژانر، «سنجش» است؛ سنجیدن «من» با فرد یا گروه برتر (تو/ شما/ ایشان) یا امری حاضر با همان امر در گذشته.

زیرژانر انتقادی که از برافزوده‌های نگارندگان بر خانوادهٔ ژانریک غنایی است، عمده‌ترین گونهٔ ادبی این دوره به‌حساب‌می‌آید. این زیرژانر که در شعر سال‌های نخست دفاع مقدس حضور کمرنگی داشت، به‌وسیلهٔ شاعران مطرح در این دوره، به زیرژانر برتر تبدیل‌می‌شود؛ به بیان دیگر، با آشکارشدن پیامدهای جنگ، واکنش‌های احساسی و نگاه آرمان‌گرایانه (ایدئولوژیستی) در شعر دفاع مقدس، جای خود را به بینش واقع‌گرا می‌دهد و شعر انتقادی، محصول همین نگاه است.

شعر سپید، در این دوره، قالب مسلط بر شعر انتقادی است و پس از آن غزل، نیمایی و مثنوی قرار دارند. علیرضا قزوه (۱۳۴۲هـ‌ش) با پنج شعر سپید و یک مثنوی، پرچم‌دار شعر انتقادی در این دوره است که علاوه بر تمرکز بر زیرژانر مذکور، در سایر زیرژانرهای این دوره نیز، با رویکردی انتقادی واردشده‌است. پس از او محمدرضا عبدالملکیان، سهیل محمودی، حسین اسرافیلی، قیصر امین‌پور و عبدالجبار کاکایی به ترتیب فراوانی آثار، قابل ذکرند. زیرژانر انتقادی در سه سطح زیر قابل بررسی است:

۲-۲-۱- سطح موسیقایی

از میان شش اثر کلاسیک موجود در زیرژانر انتقادی، موسیقی بیرونی پنج اثر، برآمده از ارکان مثمن (هشت‌تایی) است که تمایل شعر به گستردگی طولی را آشکارمی‌کند؛ همچنین در این میان، بحر مجتث بیشتر مورد توجه بوده است و نیمی از آثار کلاسیک را شامل‌می‌شود. بحر مجتث، از خانوادهٔ اوزان خیزابی[۳] و

تند است که استفاده از آن، سبب ایجاد تحرک و پویایی در شعر می‌شود. موسیقی کناری نیز، با بسامد ابیات مردف، غنی ارزیابی‌می‌شود. نوسروده‌ها (سپید و نیمایی) که اکثریت آثار انتقادی را دربرمی‌گیرند، کاملاً بر نظام موسیقی کناری و رعایت قافیه و حتی ردیف منطبق‌اند؛ هرچند این نظام تا حدودی با تعریف آن در ادبیات کلاسیک تفاوت دارد. پورنامداریان، در تحلیل موسیقی کناری شعر سپید، تعریف جدیدی ارائه‌می‌کند. وی قافیه را در شعر سپید، حاصل کاربرد کلماتی هم‌قافیه یا هم‌وزن و حتی مشترک در حرف یا حروف آخر، در درون یا پایان سطرها می‌داند. به باور او ردیف نیز، علاوه بر ظهور در جایگاه سنتی خود، گاهی به شکل بی‌قافیه، با تکرار یک یا چند کلمه در آغاز، میان و پایان مصراع-ها، نمایان‌می‌شود و مکمل موسیقی کناری در آثار نو و به‌ویژه سپید است (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۴۳۲- ۴۴۲).

ــ خیابانی که شعرهایم را تصحیح‌می‌کند/ خیابانی که کلمات مهجور/ و مصراع‌های متکلف را/ از شعرهایم پاک‌می‌کند/ خیابانی که همیشه حرف دلش را/ در شعرهایم جست‌وجومی‌کند (عبدالملکیان، ۱۳۷۴: ۷۵).

برخلاف دو سطح موسیقایی مذکور، زیرژانر انتقادی از ابزارهای موسیقی‌ساز داخلی و معنوی، چندان بهره‌ای نبرده‌است و تنها تکرار است که در سطوح مختلف زبانی به تقویت بعد موسیقایی می‌انجامد: تکرار واژه (۲۴۶ مورد)، ترکیب (۳۰ مورد)، عبارت و جمله (۶۵ مورد). برای نمونه، محمدرضا عبدالملکیان در شعری با عنوان «خیابان هاشمی»، واژهٔ «خیابان» را ۸۶ مرتبه تکرار کرده‌است (عبدالملکیان، ۱۳۸۴: ۶۹- ۷۶). پس از تکرار، مراعات‌النظیر، با بسامدی نه چندان زیاد (۶۶ مورد)، تنها عامل موسیقی‌ساز معنوی در زیرژانر مذکور است.

ـ بشکوه بشکوه بشکوه، یاد شهیدان که رفتند/ اندوه اندوه اندوه، سهم من و تو که ماندیم (محمودی، ۱۳۶۹: ۶۸).

ــ گفتند:/ وضع هوا خراب است/ گفتند:/ از سقف‌های کاذب سربی/ باران زرد/ باران شیمیایی/ می‌بارد (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۳۱).

نکتهٔ دیگر، استفاده از ترکیب‌های تجانسی و شبه تجانسی (در ۱۴ مورد) است که تنها در آثار علیرضا قزوه نمود دارد و شاعر در آن، به جای جناس‌های منفرد،

از برقراری رابطهٔ تجانسی میان ارکان یک یا چند عبارت بهره‌می‌گیرد. براین‌اساس، پیوندی میان موسیقی داخلی و معنوی ایجادمی‌شود و آرایهٔ لفظی جناس در ساختار معنوی آثار نیز، مؤثر و موجب آشنایی‌زدایی معنایی خواهدبود.

ــ روی گل می‌نشستم/ اگر حرمت گل‌ها را داشتند/ در لاک خود فرو می‌رفتم/ اگر ناخن‌های لاک زده/ صورت انقلاب را نمی‌خراشیدند (قزوه، ۱۳۹۰: ۷۰).

براین‌اساس، سطح موسیقایی زیرژانر انتقادی، با غنای موسیقی کناری و ضعف موسیقایی معنوی، زمینه را برای صریح‌سرایی و دوری از معنی‌آفرینی فراهم می‌کند که از مقتضیات انگارهٔ انتقاد در این دوره قلمدادمی‌شود.

۲-۲-۲- سطح بلاغی

هرچند در پاره‌ای از آثار، استعاره و در پاره‌ای دیگر تشبیه، بیان مسلط بر آثار محسوب‌می‌شود؛ آنچه در کلیت امر به‌نظر می‌آید، تسلط بیان تصریحی بر زیرژانر انتقادی است که از توالی واژگان در محور هم‌نشینی و زنجیرهٔ خطی گفتار (syntax) برمی‌آید و تفاوت آن با نثر، در ماهیت مجازی[۴] آن است. واژگان در زنجیرهٔ مذکور به دلیل توالی، روابطی را میان خود برقرارمی‌کنند که بر ویژگی خطی و یک‌بعدی زبان استوار است. برقراری چنین زنجیرهٔ خطی در زیرژانر انتقادی، به تضعیف عنصر خیال و تصویرآفرینی تخییلی در آثار انجامیده‌است که علت آن را می‌توان در مقتضیات انگاره‌ای آن جست‌وجو کرد.

ویژگی برجستهٔ شعر انتقادی در این دوره، «نمادپردازی» با فراوانی ۹۴ موردی (با احتساب تکرار نمادها: ۱۹۴ مورد) است که تا حدودی سبب توسع معنایی و گستردگی دامنهٔ ارجاع‌های واژه‌ها شده‌است. نمادها در این دوره، از شش گروه واژگانی انتخاب شده‌اند که عبارتند از:

جدول ۱. طبقه‌بندی واژگانی نمادها

گروه واژگانی نمادها	اشیا	اسامی خاص افراد	خوراکی‌ها	عناصر طبیعت	اسم مکان	اسم زمان	مجموع
تعداد	۳۷	۳۲	۱۲	۷	۶	۱	۹۴

با توجه به جدول بالا، محوریت نمادپردازی‌ها، براساس نام اشیایی است که از مظاهر زندگی مدرن به‌شمار می‌روند؛ مانند: مبل، بنز، بی‌ام‌و، سماور برقی، کیف سامسونت و... که در این اشعار کاربرد فراوان دارند. هدف از پردازش اینگونه نمادها، تبادر مفاهیم و تصاویر تازه به ذهن خواننده نیست؛ بلکه مهم جلوه‌دادن عناصری است که جامعه آن را کوچک می‌انگارد؛ به‌عبارت دیگر، شاعر با توسع حوزهٔ ارجاعی یک عنصر عادی از زندگی روزمرهٔ جامعهٔ ایرانی تلاش‌می‌کند وجود آن را نشان‌دهندهٔ رسوخ یک مکتب کلان و فراگیر فکری و فرهنگی جلوه دهد. نکتهٔ دیگر، بسامد نمادپردازی با اسامی خاص افراد است که در جهت تقویت صراحت انتقاد، استفاده شده‌است. درمجموع، استفاده از گروه‌های واژگانی مذکور، علاوه بر نوآوری در سطح بیان، موجب نزدیکی زبان آثار به زبان محاوره نیز شده‌است.

تمامی نمادها در زیرژانر انتقادی، از نمادهای شخصی و ابداعی هستند که به‌دلیل تازگی، شرایط فعالیت ذهنی خواننده را برای کشف معنای مورد نظر فراهم‌می‌آورند. این نمادها به چند حوزهٔ ارجاعی تعلق دارند که به ترتیب بسامد در جدول زیر آمده‌اند:

جدول ۲. حوزه‌های ارجاعی نماد در زیرژانر انتقادی

حوزه‌های ارجاعی نماد در زیرژانر انتقادی	فراوانی
رسوخ فرهنگ غربی و غرب‌زدگی جامعهٔ ایرانی	۴۴ مورد
مادی‌گرایی و ایجاد شکاف‌های طبقاتی و فرهنگی میان اقشار جامعه	۲۴ مورد
فرهنگ اسلامی، ایرانی و اسلامی ـ ایرانی	۱۲ مورد
قشر انقلابی جامعهٔ ایرانی	۱۰ مورد
قشر هنرمندان جدا از جامعه	۲ مورد

با توجه به فراوانی مذکور، می‌توان نتیجه گرفت که محوری‌ترین موضوع شعر انتقادی، رسوخ فرهنگ غربی در جامعهٔ ایرانی طی سال‌های (۱۳۶۴- ۱۳۶۷) و بروز نشانه‌های غرب‌زدگی است. این مسئله حتی بیشتر از مادی‌گرایی جامعه و فراموشی آرمان‌های انقلاب و جنگ، مورد انتقاد شاعران واقع‌شده‌است. نمونه‌هایی از نمادپردازی:

ــ می‌ترسم شلوارهای جین و چارلی کار دستمان بدهد/ و شکلات‌های انگلیسی دهانمان را ببندد! (قزوه، ۱۳۹۰: ۵۶).

ــ خیابان هاشمی.../ خیابانی که مبل درآن نمایشگاهی ندارد/.../ خیابانی که شیرینی دانمارکی نمی‌خرد/.../ خیابانی که کراوات نمی‌زند (عبدالملکیان، ۱۳۷۴: ۷۰– ۷۱).

پس از نمادپردازی، کنایه با فراوانی ۱۳۰ موردی، عنصر عمدهٔ دیگری در ساختار شعر انتقادی محسوب‌می‌شود که ۸۹ درصد از آن، کنایهٔ تعریض است. این فراوانی با توجه به انگارهٔ انتقاد قابل توجیه است. تعریض، گونه‌ای از کنایه است که غرض از آن «هشدار به کسی یا نکوهش و یا سخره‌کردن» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۹۸) و نیز انتقاد و آگاهاندن خواننده باشد. در زیرژانر انتقادی، سراینده به نکوهش فردی یا گروهی می‌پردازد و به تبع آن در پی اصلاح نقایص و انحراف‌های اندیشگی و اجتماعی برمی‌آید:

ــ بعضی شعرهایشان را/ به مینا و آیدا و سوزی تقدیم می‌کردند./ احمق‌ترها برای گرفتن نوبل/ به شبکه‌های بی‌بی‌سی و واشنگتن دخیل می‌بستند (قزوه، ۱۳۹۰: ۵۵).

نیمی از کنایه‌های تعریضی (۵۰ مورد) به طنز و کاریکلماتور نزدیک‌می‌شوند. کاریکلماتور «واژه‌ای برساخته از دو واژهٔ کاریکاتور+ کلمه و در اصطلاح، نوعی جملهٔ قصار یا کلام کوتاه منثور و ساده است که به یک موضوع واحد می‌پردازد و مضمون آن، دربردارندهٔ نکته‌ای فکاهی یا جدی است» (انوشه و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۱۳۴). پردازش کاریکلماتور در زیرژانر انتقادی را می‌توان سرآغاز رویکرد طنز در شعر دفاع قدس به‌شمارآورد که در دوران مورد بحث، تنها در آثار علیرضا قزوه نمود یافته‌است. کاریکلماتورهای مذکور، همگی منطبق بر نظریهٔ ناهماهنگی است. براین‌اساس طنز، درک نوعی ناهماهنگی میان دانسته‌ها و توقع‌های ما با چگونگی رویدادهاست.

کاریکلماتورهای زیرژانر انتقادی که به نوعی ساختارشکنی ذهنی می‌انجامند، تلفیقی از طنزهای عبارتی (verbal irony) و موقعیتی (satire of circumstance) هستند. طنزهای عبارتی، مبتنی بر صناعات ادبی و بازی‌های زبانی‌اند و از رایج‌ترین آنها می‌توان به ایهام و عبارت‌های دوپهلو، جناس و سجع اشاره کرد. طنز موقعیتی، مبتنی بر تصاویر، تصورها و مفاهیم است؛ تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردار افراد به‌گونه‌ای که

جنبهٔ تمثیل، تطبیق، تقابل یا مقایسه داشته‌باشند، از محورهای طنز موقعیتی محسوب‌می‌شوند. هنجارزدایی‌های معنایی نیز، در حوزهٔ طنز موقعیتی قرارمی‌گیرند (طالبیان و تسلیم جهرمی، ۱۳۹۱: ۳۴- ۳۶). در ادامه، نمونه‌هایی از موارد مذکور می‌آید:

ـ امسال به ساعت‌های کاسیو اطمینان کردیم/ و نماز صبحمان قضا شد (قزوه، ۱۳۹۰: ۵۹).

ـ باور کنید حمام‌های سونا/ ما را بی‌بخار بار می‌آورد (همان).

در بررسی کارکرد افعال، بیشترین فراوانی متعلق به فرایند مادی (Material process) و پس از آن رابطه‌ای[۵](Relational process) است؛ از جمله: آمدن، کاشتن، گشودن، چیدن، شستن، بردن و... و انواع فعل «بود» و نیز فعل «است» برای کارکرد رابطه‌ای. این، به‌نوعی برآمده از ماهیت برون‌گرای زیرژانر انتقادی است که هدف از آن، شرح وضعیتی نامطلوب در زمان حال و انتقاد از آن در مقایسه با وضعیتی مشابه در زمان گذشته است. در راستای هدف مذکور، زمان غالب بر آثار نیز، ابتدا زمان حال (۵۱ درصد) و سپس گذشته (۴۳ درصد) است.

ـ خیابان هاشمی/ خیابانی که مرا می‌شناسد/ خیابانی که برایم دست تکان می‌دهد (عبدالملکیان، ۱۳۷۴: ۷۵).

ـ امسال سال قحطی عاطفه بود/ سالی که آخرین بازمانده‌های انوری/ دیوانشان را چاپ کردند (قزوه، ۱۳۹۰: ۴۷).

نکتهٔ دیگر، فراوانی افعال سوم شخص (۴۱۱ مورد از مجموع ۷۰۵ مورد) و پس از آن، اول شخص (۱۰۹ مورد) است. افعال سوم شخص، بیش از همه برای انتقاد از گروهی خاص به‌کاررفته‌اند و کاربرد افعال اول شخص برای بیان انگارهٔ خوداتهامی بوده‌است. همچنین فراوانی مذکور، تأکید سرایندگان بر «من» راوی را نشان می‌دهد که در مقام یک منتقد، نیازمند حضور و ابراز وجود در آثار است. در راستای این بسامد، ضمایر نیز ابتدا در اول شخص و سپس در سوم شخص مفرد، بیشترین فراوانی را دارند. بسامد ضمیر اول شخص مفرد، به‌دلیل تأکید بر «من» راوی در مقام منتقد است که صراحت انتقاد، ابراز وجود آن را اقتضامی‌کند؛ علاوه بر این، انگارهٔ خوداتهامی نیز، بر مبنای ضمیر «من/ ما» شکل می‌گیرد. ضمایر سوم شخص هم یا در مقام نقدشونده دارای فراوانی‌اند یا در مقام فرد یا

گروه برتر، که سراینده در خوداتهامی، خود را با آنها می‌سنجد و قضاوت‌می‌کند. نمونه‌هایی از موارد مذکور در ادامه می‌آید:

ـ بانگ تکبیر شما زنده‌تر از موج گذشت/ مردهٔ خاک من‌ام، کز جرس افتاده دلم(اسرافیلی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

از منظر علم معانی، زیرژانر انتقادی مبتنی بر اطناب است؛ به‌گونه‌ای‌که میانگین تعداد ابیات و سطرهای آثار مورد بررسی، برابر با ۷۳ بیت/سطر است؛ همچنین ۸۵ درصد از جمله‌ها با ساختاری کامل و بدون حذف‌های به‌قرینه و بی‌قرینه آمده‌اند؛ بنابراین، اطناب در دو حوزهٔ مجموعهٔ اثر و واحد کلام (جمله) نمودار است. آنچه از پس درازگویی‌های انتقادی به‌نظر می‌رسد، نگرش اثباتی[۶] است که برآمده از نحو کیفی روایت و زاویهٔ دید راوی است؛ براین‌اساس، تنها ۱/۸ درصد از مجموع ۱۱۰۵ بیت/سطر دارای بن‌مایهٔ نبود قطعیت در روایت است که در پرسش‌های برآمده از شک و تردید ظاهر شده‌اند: «آیا خورشید روزهای آینده عمودتر خواهد تابید؟» (قزوه، ۱۳۹۰: ۸۸)، «کجا بودم؟ ای عشق!» (عبدالمکیان، ۱۳۶۸: ۱۵۱). به‌این‌ترتیب، ساختار نگرشی آثار، مبتنی بر قطعیت ذهنی است که به قضاوت و حکم‌دادن‌های کلی در آن می‌انجامد و به‌نوعی بیانگر عقاید و باور سرایندگان است. چنین نگرشی با سطح انگاره‌ای همسو و متناسب است؛ چراکه ضروری است سراینده در مقام منتقد، از قطعیت ذهنی درونی (خود) و بیرونی (فراخود) برخوردار باشد تا بر مبنای آن، انتقادی صریح در سروده شکل بگیرد.

۲-۲-۳- سطح انگاره‌ای

زیرژانر انتقادی، به تشریح و نقد شرایطی نامطلوب در زمان حال می‌پردازد و سراینده در مقام منتقد، کاستی‌ها و انحراف‌ها را از دیدگاه خود بیان‌می‌کند. دو قطب تخاطبی انتقاد در این دوره، «خود» و «جامعه» است که زیر دو عنوان انتقاد محدود (خوداتهامی) و انتقاد گسترده (جامعهٔ ایرانی و جهانی) قابل بررسی است؛ براین‌اساس، بیشترین آثار (۸اثر از ۱۵ اثر)، در بخش انتقاد گستردهٔ ملی قرار می‌گیرند و پس از آن به انتقاد محدود و جهانی تعلق دارند.

۲-۲-۳-۱-انتقاد محدود (خوداتهامی)

انتقـاد از مـن فـردی، «خوداتهـامی» نامیـده‌مـی‌شـود و در تعریـف آن آمـده‌اسـت: «شاعر و نویسنده بـا مـشاهدهٔ عظمـت رزمنـدگان، خـود را بـا آنـان مـی‌سـنجد و بازمانـدن از ارزش‌هـای آنـان یـا نرسـیدن بـه شـهادت را سـوگمندانه و دردمندانـه بیـان‌مـی‌کنـد و به سرزنش خویش می‌پردازد» (سنگری، ۱۳۸۹: ۳۴).

مبحـث انگـاره‌ای در خوداتهـامی‌هـای ایـن دوره، حـول محـور امـر «سـنجش» شـکل گرفته‌است؛ سنجشی میـان یـک فـرد یـا گـروه برتـر (شـهید/ان) بـا «مـن» (فـردی در غـزل و نمـادین در نیمـایی). دسـتاورد سـنجش مـذکور و قـضاوت شـاعر، «حقانیـت گـروه برتـر و محکومیـت مـن» اسـت؛ از ایـن‌رو سـرزنش و محکومیـت خـود، مـتهم‌سـاختن خـود بـه کـاهلی، بیهـودگی و دلبـستگی بـه دنیـا و مقـام‌هـای دنیـوی از بـن‌مایـه‌هـای ایـن قبیـل آثـار اسـت. «مـن» در شـعر نـو انتقـادی محـدود، نمـادی از اقـشار اجتمـاعی اسـت کـه شاعر، با توجـه بـه جایگـاه آنهـا، بـه سـنجش آنـان بـا گـروه برتـر مقابـل مـی‌پـردازد. گـاهی نیـز محوریـت موضـوعی شـعر، شـرح حـال نـامطلوب مـن فـردی شـاعر اسـت کـه ضـمن آن بـه انتقاد از خود می‌پردازد. نمونه‌هایی از موارد مذکور در ادامه می‌آید:

ــ نیـستم قابـل آن بـال رهـایی کـه تـو راسـت/ مـن اسـیر هوسـم، در قفـس افتـاده دلـم (اسرافیلی، ۱۳۸۶: ۱۶۳).

ـ دل من گـره‌گیـر مـن مانـد/ چـه مـردان سـبزی بـه آیـین افـرا رسـیدند (عبـدالملکیان، ۱۳۷۴: ۱۵).

ایـن انگـاره پـس از انتقـاد گـستردهٔ ملـی، بیـشترین فراوانـی را بـه خـود اختـصاص داده است.

۲-۲-۳-۲- انتقاد گسترده

اشـعاری بـا انتقـاد گـسترده در رویکـردی کـلان‌تـر بـه انتقـاد اجتمـاعی مـی‌پردازنـد و از دو جامعهٔ ایرانی و جهانی در مواجهه با جنگ و پس از آن انتقادمی‌کنند:

□ انتقاد از جامعهٔ ایرانی

ایـن رویکـرد، عمـده‌تـرین انگـارهٔ شـعر انتقـادی اسـت و از دیـدگاه سـرایندگانی برآمده‌است که «انتقاد» را رسالت شعر دفاع مقدس، در دورهٔ پایانی جنگ، می‌دانند:

ـ گفتم:/ دیروز چـاره‌سـاز ایـن سـر پـردرد/ یـک پیـشانی‌بنـد سـبز بـود/ و امـروز/ جـز با زبان سرخ نشاید که.../ گو هرچه باد، باد (قزوه، ۱۳۹۰: ۶۷).

با توجه به نمونهٔ بالا «انتقاد»، نوعی تداوم جریان مبارزه علیه دشمنی محسوب می‌شود که پیش از این یک عامل خارجی بوده و اکنون عاملی داخلی جایگزین آن شده است. انتقاد در این سال‌ها دارای محورهای عمدهٔ انگاره‌ای است که در نتیجهٔ تأثیرپذیری از فرامتن‌های تاریخی- اجتماعی به آن‌ها توجه شده‌است:

الف) نسیان جامعه نسبت به آرمان‌های انقلاب و شهدا

ب) مفاسد اقتصادی و منفعت‌طلبی اقشاری از جامعه

ج) مسخ هویتی جامعه و غرب‌زدگی آن

علاوه بر انتقاد از جامعهٔ ایرانی به‌طور عموم، از قشر روشنفکران، شخصیت‌های آکادمیک، اهالی سیاست و مذهب و نیز، هنرمندان به‌ویژه شاعران، به‌طور خاص انتقادمی‌شود.

ـ این همه خون حجامت ملت بود/ تا یک موی سبیل شاپورخان/ سه دانگ فلان بانک باشد (قزوه، ۱۳۹۰: ۵۰).

ـ امروز هم بینش هنرمندان/ از سقف تالارها بالاتر نمی‌رود (همان: ۵۶).

در راستای انگارهٔ انتقاد، زیرانگاره‌های دیگری نیز نمودارمی‌شوند که سیر آن در ادامه می‌آید:

انتقاد از شرایط جامعهٔ ایرانی ← مأیوس‌شدن از بهبودی شرایط ← انتظار موعود و امید بهبودی اوضاع

سیر بالا در نهایت به دورشدن آثار از واقع‌گرایی و نزدیکی به سوررئالیسم می‌انجامد که توصیف رؤیاگونه و اصالت خیال از جمله مظاهر آن است:

ـ تمام دیشب را ستاره چیدم/ تمام دیشب/ پرندگان در چشمانم فرود آمدند/ تمام دیشب/ نیلوفران در برکهٔ نگاهم تن شستند (قزوه، ۱۳۹۰: ۸۸).

□ انتقاد از جامعهٔ جهانی

بخش دیگری از آثار انتقادی، شامل اشعاری است که از رویکرد جامعهٔ جهانی در ارتباط با جنگ عراق علیه ایران، به‌صراحت انتقادمی‌کند. از این منظر، سیاست جهانی مبنی بر سکوت است و به تبع آن، سانسورهای خبری و موضع‌گیری‌های ژورنالیستی نکوهش‌می‌شوند:

ــ مادرم گفت: «چرا وقتی موشک آمد/ آن‌طرف‌تر کسی از غربت ما حرف نزد؟»/ گفتم: «امروز همه حنجره‌ها نامردند/ زین‌سبب هیچ‌کسی، هیچ‌کجا حرف نزد» (محمودی، ۱۳۶۹: ۱۰۶).

۳- نتیجه‌گیری

شعر انتقادی یکی از زیرژانرهای شعر غنایی دفاع مقدس است که تحت تأثیر فرامتن‌های تاریخی؛ به‌ویژه تاریخی- اجتماعی، به عمده‌ترین زیرژانر شعری در سال‌های پایانی جنگ (۱۳۶۴- ۱۳۶۷) تبدیل شد. این سال‌ها دربرگیرندهٔ شرایط سخت اقتصادی، نظامی و اجتماعی برای ایران محسوب‌می‌شود.

سه سطح انگاره‌ای، موسیقایی و بلاغی در شعر انتقادی، با وحدتی اندام‌وار، جلوه‌گاه تأثیرپذیری متن از فرامتن‌های تاریخی‌اند. سطح انگاره‌ای انتقادی، در این دوره به دو بخش انتقاد محدود (خوداتهامی) و گسترده (ملی و جهانی) قابل تقسیم است. انتقاد گستردهٔ ملی، رویکرد اصلی شعر انتقادی است و محور آن، آفت‌پذیری جامعهٔ ایرانی از پیامدهای اجتماعی جنگ؛ به‌ویژه مسخ هویتی (غرب‌زدگی) است. دو سطح موسیقایی و بلاغی نیز، در راستای انتقال موفق محور مذکور به خواننده، شکل گرفته‌اند. براین‌اساس، زیرژانر انتقادی، بیانی تصریحی دارد. قالب شعری مورد توجه آن شعر سپید است که حداقل تنگنای ساختاری (وزن، قافیه، تساوی مصراع‌ها) را دارد. ضعف موسیقی داخلی و معنوی، بهره‌گیری گسترده از کنایه؛ به‌ویژه تعریض و تمرکز بر انتقال مستقیم انگاره به خواننده، از ویژگی‌های برجسته در سطوح مذکور محسوب‌می‌شوند که از میزان معنی‌آفرینی و تصویرگری ادبی در شعر انتقادی کاسته و بر بعد تصریحی و انتقادی آن افزوده‌اند؛ بنابراین، شعر انتقادی به‌عنوان یک کلیت نظام‌مند، محصول نگاه واقع‌گرایانه به فرامتن تاریخی است که با دورشدن از تاریخ مبدأ جنگ تقویت شده‌است.

یادداشت‌ها

۱. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک: ولی‌پور هفشجانی، ۱۳۸۷: ۱۲۹- ۱۳۰.

۲. شعر انتقادی در هیچ‌یک از منابع مرتبط، از دیدگاه انواع ادبی بررسی نشده‌است. از آن جمله‌اند: *انواع ادبی* از سیروس شمیسا، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی* از حسین رزمجو و *تحقیق دربارهٔ ادبیات غنایی ایران و انواع شعر غنایی* از اسماعیل حاکمی.

۳. از برساخته‌های محمدرضا شفیعی کدکنی ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۵۱.

۴. منظور از «مجاز» Metonymy است که یاکوبسن آن را عامل ایجاد رابطهٔ مجاورت و هم‌نشینی در ابعاد افقی زبان و شکل‌دهندهٔ محور ترکیبی زبان می‌داند. برای اطلاعات بیشتر ر.ک: اصلانی، ۱۳۸۶: ۱۵- ۱۸.

۵. فرایند مادی در جواب «چه اتفاقی افتاد؟» و «چه کرد؟» می‌آید (نبی‌لو، ۱۳۹۱: ۱۲۰) و بر انجام کار یا رخداد واقعه‌ای دلالت دارد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۲). این فرایند دارای دو عنصر کنشگر و کنش‌پذیر در مقام مشارکان فرایند است. در فرایند رابطه‌ای، بر بودن وهستی رویدادها تأکیدمی‌شود و به دو زیرشاخهٔ توصیفی و شناسایی قابل تقسیم است (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۴۴).

۶. این مقوله برآمده از نظام نحوی وجه‌نما (Modality) است که در آن، شکل‌های جهت‌دهی به کنش گفتاری بررسی و تحت سه عنوان نگرش «اثباتی» (Positive Shading)، «انکاری» (Negative Shading) و «بی‌طرف» (Neutral Shading) توضیح داده‌می‌شود. هرگاه در کارکرد بینافردی زبان، نظام دستوری به‌گونه‌ای باشد که انتقال احساسات، عواطف و مدرکات قطعی راوی بر کنش روایت تسلط داشته باشد، حالت کیفی «نگرش اثباتی» شکل می‌گیرد که متضمن قضاوت و ارزشگذاری‌های کلی است و راوی از انواع آگاهی‌های لفظی برای القای قطعیت به ذهن خواننده کمک می‌گیرد (Toolan, 2013: 73).

فهرست منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسرافیلی، حسین. (۱۳۸۶). **ردپای صدا**. تهران: تکا.

۲. اصلانی، محمدرضا. (۱۳۸۶). **استعاره و مجاز در داستان: پژوهشی در حوزهٔ زبان‌شناسی**. تهران: نیلوفر.

۳. امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۰). **مجموعهٔ کامل اشعار: از شعرهای ۱۳۵۹ــ ۱۳۸۵**. چ ۷، تهران: مروارید.

۴. انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). **فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی**. ج ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد و تبلیغات اسلامی.

۵. پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). **سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو**. چ ۴، تهران: سخن.

۶. جعفری، مجتبی و غفوری، علی. (۱۳۹۰). **آخرین نبرد**. تهران: سورهٔ سبز.

۷. درودیان، محمد. (۱۳۸۷). **آغاز تا پایان (سالنامهٔ تحلیلی): بررسی وقایع سیاسی-نظامی جنگ از زمینه‌سازی تهاجم عراق تا آتش‌بس**. چ ۱۱، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات جنگ سپاه پاسداران انقلاب اسلامی.

۸. رزمجو، حسین. (۱۳۹۰). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. چ ۳، ویرایش ۴، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۹. زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۰). **تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی: تطور و دگردیسی ژانرها تا میانهٔ سدهٔ پنجم به انضمام نظریهٔ تاریخ ادبیات**. تهران: سخن.

۱۰. ــــــــــــ. (۱۳۹۱). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم**. ویراست دوم، تهران: ثالث.

۱۱. سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۹). **ادبیات دفاع مقدس: مباحث نظری و شناخت اجمالی گونه‌های ادبی**. تهران: صریر.

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). **موسیقی شعر**. چ ۸، تهران: آگاه.

۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). **بیان**. ویرایش ۳، تهران: فردوس.

۱۴. طالبیان، یحیی و تسلیم جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۱). **کاریکلماتور در گسترهٔ زبان فارسی: سیری در پیشینه و ویژگی‌های کاریکلماتور با تکیه بر آثار پرویز شاپور**. تهران: فصل پنجم.

۱۵. عبدالملکیان، محمدرضا. (۱۳۶۸). **ریشه در ابر**. چ ۲، تهران: برگ.

۱۶. ــــــــــــ. (۱۳۷۴). **ردپای روشن باران**. تهران: دارینوش.

۱۷. ــــــــــــ. (۱۳۸۴). **گزینهٔ اشعار**. تهران: مروارید.

۱۸. قزوه، علیرضا. (۱۳۹۰). **از نخلستان تا خیابان**. چ ۱۶، تهران: سورهٔ مهر.

۱۹. گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). **نقد تکوینی**. ترجمهٔ محمدتقی غیاثی. تهران: نگاه.

۲۰. محمودی، (ثابت) سهیل. (۱۳۶۹). **فصلی از عاشقانه‌ها**. تهران: همراه.

۲۱. مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶). **به سوی زبان‌شناسی شعر: ره‌یافتی نقش-گرا**. تهران: مرکز.

۲۲. میرزایی میانه، منصور. (۱۳۹۰). **جامعه‌شناسی جنگ و آشنایی با دفاع مقدس**. تهران: نبوی.

23. Toolan, Michael J (2013). Narrative: A Critical Linguistic Introduction, 2nd edition, New York: Routledge

ب) مقالات

۲۴. نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۱). «**بررسی و تحلیل نی‌نامه سرودهٔ مولوی بر مبنای زبان شناسی نقش‌گرای سازگانی**». پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی. دورهٔ ۲، ش۱، بهار و تابستان، ۱۱۱-۱۲۹.

۲۵. ولی‌پورهفشجانی، شهناز. (۱۳۸۷). «**لوسین گلدمن و ساخت‌گرای تکوینی**». مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان. ش۲۵، زمستان، ۱۲۹ـ ۱۴۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی