فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره چهل و سوم، زمستان ۱۳۹۵: ۱۵۹-۱۳۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۰۲

خوانش شعر «نوبت»
بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی «مایکل ریفاتر»

پرند فیّاض‌منش *
علی صفایی سنگری **

چکیده

شعر گفتار، یکی از جریان‌های برجستهٔ شعر معاصر و شعری مخاطب‌محور است که در آن کنش القایی گفتار، مهم‌ترین عامل در برقراری ارتباط میان متن و خواننده به شمار می‌آید. در این مقاله، شعر زایا و باز «نوبت» از مجموعهٔ «سفر به خیر» سید *علی صالحی* به روش توصیفی- تحلیلی با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی «ریفاتر» بررسی می‌شود. هدف از این پژوهش، درک ظرفیت‌ها و خوانشی جدید از شعر گفتار است. در خوانش دریافتی شعر «نوبت» که با تکیه بر نشانه‌های مستقیم صورت می‌گیرد، دلالت نهایی شعر، توصیفی صریح از آمیختگی رفتن و اندوه است. امّا در خوانش دیگر متن که با توجّه به کاربست چارچوب نظریهٔ ریفاتر انجام شده، خواننده از نشانه‌های نشان‌دار و غیر مستقیم فضای روایی به فضایی سیاسی- عاطفی میرسد؛ چنان‌که مرگ، دلالت نهایی شعر است و سیر زندان- ترانه- مرگ، چرخه‌ای مطابق با چرخهٔ عناصر غیر دستوری، انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌ها و فضای بینامتنی از صدای «شاملو» و صدای دو شعر از «احمدرضا احمدی» و «حافظ موسوی» با شبکهٔ دلالتی همسان مرگ است.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، مایکل ریفاتر، شعر گفتار، سید علی صالحی.

---

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان p_fayazmanesh@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان safayi.ali@gmail.com

مقدمه

شعر گفتار از جریان‌های پرمخاطب شعر امروز است که به دغدغه‌های روزگار و مخاطب خود بها می‌دهد و گفتار روزمرهٔ او را محور زبان سروده‌های خویش می‌سازد. این جریان، به‌رغم نشانه‌های زیبایی‌شناسی و گاه پررمز و راز بودن شعر، به دلیل بهرهٔ فراوان از عاطفه، خوانندگان مختلفی را به خود جذب کرده است.

«سید علی صالحی» از شاعران برجستهٔ شعر گفتار است که در شعر خود، دو نوع شعر گفتار و فراگفتار را تجربه می‌کند. به نظر او، «شعر گفتار از درون سنت شعر سپید درآمده است» (صالحی، ۱۳۸۲: ۸۵) و روح جمعی جهان است که خود را به مثابهٔ یک اتّفاق معرّفی می‌کند و هیچ ارجاعی جز وجود خویش ندارد (همان: ۱۳). در این شعر، از ساده‌ترین اتّفاقات در زندگی روزمره تا پدیده‌های وسیع سیاسی- اجتماعی رخ می‌دهد و زمان‌ها و مکان‌های متفاوتی ترسیم می‌شود.

روایت، یکی از مهم‌ترین لایه‌های گوناگون معنایی در شعر گفتار است. شاعر «در هر روایت، شخصیّتی جداگانه از خود بروز می‌دهد و از خود، انسان نوعی می‌سازد و مخاطب با جایگزین کردن خود در موقعیّت شاعر است که با روایت، هم‌ذات‌پنداری کرده، در داستان سهیم می‌شود» (موسوی، ۱۳۹۴: ۱۱۹).

شعر «نوبت» یکی از برجسته‌ترین شعرهای روایی- گفتاری سید علی صالحی است. در این شعر، خواننده با راوی همراه می‌شود و در سیر روایت، دو فضای عینی و ذهنی، ذهن او را درگیر می‌سازد تا به درک تازه‌ای از این شعر برسد. در این مقاله، شعر «نوبت» به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با رویکرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بررسی می‌شود. این نظریه بر وجه ساختاری شعر و ارتباط دال‌ها با یکدیگر و رسیدن به دلالت نهایی شعر، تأکید دارد. بنا بر نظر، ریفاتر در شعر دو قطب معنایی وجود دارد: نخست معنای صریح با تأکید بر نشانه‌های صریح و دو دیگر معنای نهفته و باطنی شعر که در ارتباط با کل شعر به دست می‌آید.

در این نظریه، خواننده سهمی عظیم در خوانش متن دارد، البته خواننده‌ای که از توانش ادبی برخوردار است، خوانش مستقیم[1] را پشت سر گذاشته است و در برخورد با

1. heuristic

موانع غیر دستوری، توان ارتباط عمیق‌تر با شعر و نشانه‌های آن را دارد. خواننده در فرایند قرائت شعر «در امتداد شبکه‌های متنی و بینامتنی جلو رانده می‌شود و دائماً با موانع تفسیر برخورد می‌کند و بر آنها فائق می‌آید» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۷۹). این خواننده با خوانش پس‌کنشانه یا غیر مستقیم[1]، انباشت‌ها[2]، منظومه‌های توصیفی و هیپوگرام‌ها[3] را درک می‌کند، به ماتریس ساختاری شعر می‌رسد و سرانجام ماتریس به شعر وحدت می‌بخشد. هدف از انتخاب و بررسی شعر «نوبت»، خوانش خلاقانه و شناخت ظرفیت‌های شعر گفتار است؛ شعری که با وجود حضور آرایه‌ها و ساخت‌شکنی‌ها، ساده و صمیمی و برای مخاطب، ملموس است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شعر گفتار، همچنین سید علی صالحی و شعر او، آثار محدودی نوشته شده است که اغلب ذکر شرح حال، مصاحبه‌ها و برخی ویژگی‌های سبکی شعر گفتار و شعر صالحی را در برمی‌گیرد. از سویی دیگر، به دلیل ساختاری و کاربردی بودن نظریهٔ ریفاتر در شعر، برخی از اشعار کلاسیک و معاصر از این دیدگاه بررسی شده است که عبارت‌اند از:

- برکت و افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد». در این مقاله، شعری از فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ ریفاتر بررسی شده و نظریهٔ یادشده به عنوان الگویی مفید برای درک بیشتر خواننده از شعر معاصر معرفی شده است.
- پاینده (۱۳۸۷) «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی». نویسنده در این پژوهش بر اساس کاربست نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بر شعری از نیما یوشیج نشان داده است که کدام‌یک از فرایندهای نشانه‌شناختی، دلالت‌ها را به خواننده القا می‌کند.
- نبی‌لو (۱۳۹۰) «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس

1. retroactive
2. accumulation
3. hypo gram

نیما». در این مقاله، شعر ققنوس بر اساس برخی از مؤلفه‌های نظریهٔ ریفاتر تحلیل شده است.

- قاسم‌زاده و فخرو (۱۳۹۳) «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر». نویسنده، اهمّیّت کاربرد نظریهٔ ریفاتر را در تحلیل شعر کلاسیک بیان کرده و غنای شعر حافظ را بر اساس یکی از محورهای این نظریه به مخاطب نشان داده است.

پژوهش حاضر، نمونه‌ای از شعر گفتار را با تکیه بر نشانه‌ها و کارکردهای آن در متن و بینامتن با تأکید بر نظریهٔ ریفاتر بررسی می‌کند و با توجّه به شبکه‌های مختلف به‌هم‌پیوستهٔ حاصل از نشانه‌های متن و قوهٔ تداعی، به درک دلالتی واحد در این شعر و رابطهٔ بینامتنی آن با دیگر اشعار می‌رسد.

مبانی نظری پژوهش

نظریه‌های معطوف به خواننده

قرن بیستم، قرن شکستن قطعیت‌های عینی علم و پیدایش نظریه‌های معطوف به خواننده است؛ یعنی نظریه‌هایی که در آنها دریافت‌کننده در فرایند خواندن و عمل دریافت فعّال است و «در مرکز و هستهٔ اصلی برداشت معنایی از متن ادبی قرار دارد و نمی‌توان هیچ معنایی را جز آنچه آن را با تجربهٔ خود به دست می‌آورد، بر او تحمیل کرد» (جواری و حمیدی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

اساس تفکر منتقدانی که توجّه خود را روی خواننده متمرکز کرده‌اند، از عقاید فلاسفهٔ پدیدارشناسی سرچشمه می‌گیرد. این فلسفه، «انسان را ملزم می‌کند واقعیت جهان را از راه تجزیه و تحلیل مبتنی بر تجربه، بدون تکیه بر شناخت‌ها و دانسته‌های پیشین درک است و نگرش طبیعی خود را که مبتنی بر عقل سلیم وی است، به حالت تعلیق درآورد» (همان: ۱۴۵). به همین دلیل در این فلسفه، نیت و ارادهٔ فردی، کانون شناخت و درک می‌شود و خواننده با متن به عنوان موضوع یا پدیده‌ای غیر متافیزیکی و خارجی برخورد می‌کند و به وسیلهٔ خواندن، آن را درک می‌نماید. عمل خواندن، متن را

که اثری ذهنی است، به اثری عینی تبدیل و به موازات خواندن اثر، در آن خلاقیّت ایجاد می‌کند.

گرایش به سوی خواننده از طرف نظریه‌پردازان متعدّدی مطرح شده است: اسکارپیت، ادبیّات را فرایند ارتباط معرفی می‌کند و بر نقش خواننده برای تفسیر پس از عرضهٔ متن به وسیلهٔ نویسنده تأکید دارد. جرالد پرنس، بحث مخاطب روایت، هانس رابرت یاس، افق‌های انتظار، ولفگانگ آیزر، خوانندهٔ مستتر، استنلی فیش، تجربهٔ خواننده، جاناتان کالر، قراردادهای خواندن (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۶۷-۸۳) و سرانجام در اواخر قرن بیستم، مایکل ریفاتر- معناشناس فرانسوی- نظریهٔ توانش ادبی در تفسیر شعر را مطرح کرد. ریفاتر، نظریهٔ خود را در کتاب نشانه‌شناسی شعر (۱۹۸۷) گسترش داد و استدلال نمود که تنها خوانندگان برخوردار از توانش ادبی می‌توانند معنای باطنی و عمیقی را که در لایه‌های درونی شعر پنهان است، درک کنند. در تمامی این نظریه‌ها، خواننده به نوعی درگیر اتفاقات متن و عنصری تأثیرگذار است و هر خواننده، تفسیر خاصّ خود را از متن دارد.

نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر

یکی از نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده و شیوهٔ بینامتنی که بر توانش ادبی خواننده در تفسیر شعر تکیه دارد، نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر است. ریفاتر «با عطف توجّه به شعر، از یک نظریهٔ رمزگانی بهره گرفت تا قراردادهای زیرساختی یک متن را توصیف کند. و در این کار اهمیت خاصی برای زبان‌شناسی رمزگان توسط خواننده قائل شد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۷). مطابق این نظریه، شعر، کاربرد ویژهٔ زبان است و زبان شاعرانه نیز بر پیام به عنوان هدفی در خود تأکید می‌کند و بازی نشانه‌ها «از قطب زبان علم به سمت زبان شعر افزایش می‌یابد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۲۲).

این نظریه با رهیافت نقد نو اشتراک دارد. «هم از نظر منتقدان نو و هم از نظر ریفاتر، هر شعر حکم کلیّتی یکپارچه را دارد که هر جزء آن، منعکس‌کنندهٔ مضمون برآمده از کلیّت است» (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۱۰). همچنین این نظریه برداشتی است از شیوهٔ پردازش متن و درک مفهوم آن از سوی خواننده، که نظام‌های نشانه‌ای بدون دخالت سوژهٔ

انسانی، کارآیی ندارد و خواننده است که تجربهٔ ادبیّت متن را کشف می‌کند.

هستهٔ رویکرد نشانه‌شناسی ریفاتر این است که آثار ادبی، معنای خود را به واسطهٔ ساختارهای نشانه‌شناختی‌ای کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانهٔ مجزای آنها را به هم پیوند می‌دهد (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۶). اگر شعر را رشته‌ای از جملات تلقی کنیم، معنای شعر را محدود کرده‌ایم و از دنیای وسیع شعر به رشتهٔ نامفهومی از بخش‌های نامرتبط با یکدیگر تقلیل داده‌ایم، در صورتی که تأثیر نشانه‌شناسی بر مطالعات ادبی، مطالعهٔ ساختار متن و بررسی روابط موجود در متن است که زمینهٔ تحلیل عمیق و نظام‌مند را فراهم می‌آورد.

ریفاتر در کتاب «نشانه‌شناسی شعر»، دو سطح متفاوت برای شعر قائل است: «ابتدا سطح محاکاتی (متن به مثابهٔ بازنمود واقعیت زنجیره‌ای از واحدهای اطلاعاتی متوالی) و دیگری سطح معنایی (متن به مثابهٔ واحد معنایی یکّه‌ای که بر پایهٔ تفسیر ساخته می‌شود) (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۳۰). در خوانش اوّل، سیر خواندن از ابتدا تا پایان، خطی است و در آن از زنجیرهٔ هم‌نشینی اجزای شعر پیروی می‌شود؛ یعنی خواننده با اتکا بر توانش زبانی به معنای شعر می‌رسد. او نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند. «به نظر او شعر، بازنمود عمل یا توصیف اشیا و موقعیّت‌هاست» (کالر، ۱۳۹۰: ۶) و این نوع خوانش به دریافت و کشف معنا منجر می‌شود. امّا در مواردی، خواننده در خوانش با مشکل مواجه می‌شود. برخی از نشانه‌ها در شعر اگر به صورت ارجاعی خوانده شود، متناقض می‌گردد و همین تناقض، خوانندهٔ توانا را به سطحی دیگر از خوانش به نام خوانش پس‌نگر یا تأویلی سوق می‌دهد. این نوع خوانش، غیر خطی است و روندی مستقیم ندارد. آنچه خواننده را به جهش از تأویل محاکاتی به سوی تأویل نشانه‌شناختی وامی‌دارد، به رسمیّت شناختن مواردی به نام دستورگریزی است. «دستورگریزی‌ها، جنبه‌هایی از متن‌اند که در خوانش ارجاعی، متناقض می‌نمایند. اما با بازخوانی متن بر اساس ساختارهای نشانهٔ پایهٔ آن، این تناقض برطرف می‌شود» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۷). وجود این عناصر، به ظاهر متن را نامنسجم نشان می‌دهد، در حالی که نادستورمندی‌ها، نقش مهمّی در پیدایش معنا دارند و خواننده را به سمت خوانش دیگری هدایت می‌کنند.

در ادبیّات، کاربرد واژه‌های نو بیانگر گریز از قواعد زبان است؛ یعنی تلاش برای

فرارفتن از قواعد دستور، کشف ظرفیت‌های بالقوهٔ زبان و فعلیّت بخشیدن بـه آنهـا. ایـن نوواژه‌ها در متن موجودیت می‌یابند و حاصل رابطهٔ دو صورت معادل، نشان‌دار و بی‌نشان هستند، رابطه‌ای در آن که صورت بی‌نشان بـر مـتن تقـدّم دارد (برکـت و افتخـاری، ۱۳۸۹: ۱۱۸). درک نوواژه‌ها مرتبط با ساختار کلّی شعر است و رابطـه‌ای کـه آنهـا بـا مفـاهیم و کلمات بیرونی و درونی متن دارند.

شعر، نظامی از دلالت را شکل می‌دهد که از طریق فرآیندهایی چـون انباشـت و منظومـهٔ توصیفی پدید می‌آید. این دو فرآیند نظام‌ساز، مخاطب برخوردار از توانش ادبـی را بـه سـمت یافتن زیرانگاشت راهنمایی مـی‌کنـد. فرآینـد انباشـت زمـانی رخ مـی‌دهـد کـه خواننـده بـا مجموعه‌ای از کلمات روبه‌رو شده کـه از طریـق عنصـر معنـایی واحـدی کـه بـه آن معنـابن مشترک گفته می‌شود، به یکدیگر مرتبط گردند. انباشـت از طریـق تأکیـد بـر معنـابـن‌هـای چندوجهی پدید می‌آید؛ زیرا این چندوجهی بودن، سبب جابـه‌جـایی معنـابـن‌هـا و کلمـات می‌گردد و خواننده به دلالت شـعر نزدیـک مـی‌شـود (همـان: ۱۱۵- ۱۱۶). انباشـت بـر روابـط مترادف واژگان با یکدیگر و حاصل از مفاهیم هم‌پایه در شعر تأکید می‌کند.

معنابن می‌تواند در رأس انباشت یا منظومهٔ توصیفی جای گیـرد. منظومـهٔ توصـیفی، شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژهٔ هسته‌ای با یکدیگر در ارتباط هستند. این ارتباط، میان مفاهیم ناهم‌پایه و از کل به جزء برقرار می‌شود. در این منظومه، هسـته در وسط قرار می‌گیرد و اقمـار آن شـامل گروهـی از واژه‌هـا و تصـویرهای مـتن اسـت کـه جزءجزء آن بر یک کل دلالت می‌کند. «منظومه‌ها هر یک، جنبه‌هایی از هسـتهٔ معنـایی واحد را با تصاویر متعدد القا می‌کند و هر یک از قمرها، رابطه‌ای با مرکز برقرار می‌کنـد» (قاسم‌زاده و فخرو، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

پس از دریافت انباشت‌ها و منظومـه‌هـای توصـیفی شـعر، خواننـده بایـد بـه کشـف تداعی‌های واژگانی و مفهومی یا هیپوگرام که «یک تصویر قالبی است و در ذهن خواننده وجود دارد، یا واژه یا عبارتی در متن آن را تداعی می‌کنـد» (سـلدن و ویدوسـون، ۱۳۷۷: ۸۶) دست یابد. هیپوگرام در نگاه ریفاتر، جمله‌های شناخته‌شده، واژگان یا عباراتی اسـت کـه خواننده با خواندن جمله، واژه و عبارت و تصویری شاعرانه، آن را یادآوری می‌کند.

شعر، حاصل تبدیل یک کلمه یا جمله به متن است. گسترش و تبدیل یک قالـب بـه

متن، سبب ایجاد مجموعه‌ای از نشانه‌های آشکار بازنمودی می‌شود که برخی از آنها، نشانه‌های شعری به شمار می‌آیند. این نشانه‌ها زمانی محقّق می‌شوند که به گروه کلماتی از پیش موجود، ارجاع داده شوند. به عبارتی تبدیل‌ها در تفسیر زبان مجازی، به دانش فرد دربارهٔ جهان خارج بستگی ندارد، «بلکه تنها به هیپوگرام‌هایی وابسته‌اند که انواع مختلفی دارند؛ یعنی موارد پیوند با کلیشه‌های از پیش موجود، نظام‌های توصیفی و متون شعری قبلی» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

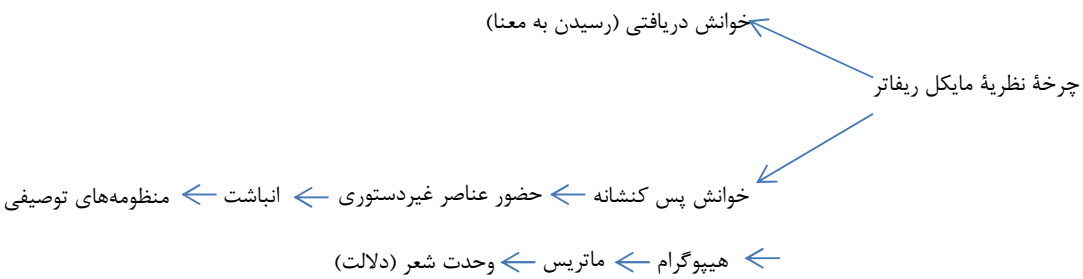
هیپوگرام و بینامتنیت، هنگامی با یکدیگر تلاقی می‌کنند که هیپوگرام یک شعر، پیشتر در متن دیگری دیده شود. در این صورت است که خوانش و دریافت متن در فرایندی بینامتنی شکل می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۳۰۴). ساختارگرایان بر این باورند که همهٔ متون، بخشی از یک نظام معنایی مشترک هستند. بدین معنا که همهٔ متون، خوانندگان را به متن‌های دیگر ارجاع می‌دهند و به همین سبب معنا فقط از طریق نظام مشترک مناسبات قابل بیان است (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۲).

خوانش بینامتنی[1] درک همانندی‌های متون است. بینامتن، متشکل از پاره‌متن‌ها یا قطعات متن‌گو از یک گویش جمعی است که به صورت مستقیم یا غیر مستقیم به شکل مترادف‌ها یا حتی متضادها متن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. از دیدگاه ریفاتر، بینامتنیت یا حتمی است و یا ضمنی و احتمالی. «بینامتنیت حتمی[2]، مواردی است که در آنها یک بینامتن علناً در پس متن دیگر قرار می‌گیرد و بینامتنیت احتمالی[3]، متضمن مواردی است که در آنها بینامتن‌های بالقوهٔ بسیاری را می‌توان برای یک متن خاص یافت» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۸۶). به عبارت دیگر هرگاه مناسبات بینامتنی را نتوان از متن مورد نظر منتقد، حذف یا انکار کرد، با بینامتنیت حتمی و اجباری مواجه می‌شویم. امّا برعکس هنگامی که پیوندهای میان‌متنی بر اساس تجربیات شخصی فرد یا خواننده ایجاد شود، بینامتن احتمالی و تصادفی است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۲۷۷) که در متون مختلف ردّپای این گونه‌ها مشاهده می‌شود و در تحلیل متن، مؤثّر است.

انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام و رابطهٔ آن با بینامتنیت، ماتریس یا

1. intertextuality
2. obligatoire
3. aleatoire

ساختار شعر را به وجود می‌آورد و به شعر وحدت می‌بخشد. از نظر ریفاتر، شعر نتیجهٔ دگرگونی ماتریس‌هاست و ماتریس‌ها، همان مضمون یا دلالت نهفته در روساخت است که با توانش ادبی خواننده کشف می‌شود و برای درک آن باید به محوری‌ترین واژهٔ موجود در متن توجّه کرد و شناخت آن سبب درک بهتر متن می‌گردد. «شبکهٔ ساختاری، واژه، عبارت یا جمله‌ای است که بتواند به عنوان ریشهٔ تداعی‌های واژگانی و مفهومی، متن شعر را بازنویسی کند» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۸۶). این شبکه را به صورت مستقیم نمی‌توان به دست آورد، بلکه از طریق انباشت‌ها، منظومه‌ها و تداعی‌ها قابل دسترس است و سرانجام به شعر وحدت می‌بخشد.



شکل ۱- چرخهٔ نظریهٔ مایکل ریفاتر

شعر «نوبت»

ما سه نفر بودیم
دست‌هامان بی‌سایه
سایه‌هامان بر دیوار
و چشم‌هامان رو به ردپای پرندگانی
که در اوقات رؤیا رفته بودند،
بعد هم اندکی باران آمد
ما دلمان برای خواندن یک ترانهٔ معمولی تنگ شده بود
امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد.
سال‌ها بعد، از مادران مویه‌نشین شنیدیم

هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود،
می‌گویند سال... سال کبوتر بود.
ما دو نفر بودیم
یادهامان در خانه
خواب‌هامان از دریا
و لب‌هامان تشنه
تنها به نام یکی پیاله از انعکاس نوشانوش،
بعد هم اندکی باران آمد
ما دلمان برای دیدن یک رخسار آشنا تنگ شده بود
امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد.
سال‌ها بعد، از مادران مویه‌نشین شنیدیم
هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود،
می‌گویند سال... سال چاقو بود.
ما یک نفر بودیم.
بعد هم اندکی باران آمد...

(صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱-۳۷۲)

خوانش شعر نوبت

«سفر به خیر»، دهمین دفتر شعر سید علی صالحی است. این دفتر تحت تأثیر نامه‌ها و نشانی‌ها و «ادامه یا تداوم و تکرار شعر «خداحافظ» صالحی از لحاظ درون‌مایه و زبان است» (شریفی، ۱۳۹۳: ۲۱۱). مجموعهٔ «سفر به خیر»، دارای چندین شعر برجستهٔ گفتاری است که یکی از این اشعار و البتّه اولین شعر این مجموعه، «نوبت» است. صالحی که پیش از این مجموعه در شعرش، فرهنگ، اجتماع، عاطفه و هنر را تجربه کرده، در این شعر نیز روایتی از جنس روزگار و مردم روزگار خود را با نشانه‌های صریح و ضمنی بیان می‌کند. کنش القایی شعر گفتار در این شعر نمایان است و مخاطب خود را جذب می‌کند تا شعر را بخواند و دغدغه‌های شاعر، دغدغه‌های مخاطب نیز می‌گردد. خواننده با خوانش خطی، به درک معنای کلی شعر و با خوانشی دیگر به درک دلالت شعر می‌رسد.

خوانش مستقیم

شعر نوبت، سه پاره دارد که در پارهٔ اول و دوم آن، تعداد مصراع‌ها مساوی است و در پارهٔ پایانی، صالحی شعر را با دو مصراع و نشانه‌ای که ادامهٔ شعر را به مخاطب می‌سپارد، رها می‌کند. نام شعر به عنوان اولین نشانه، مخاطب را به درک ساده‌ای از آن فرامی‌خواند. سه پارهٔ «نوبت»، روایت سه فرد در مکانی خاص است که در عالم واقعیّت و رؤیا، دلتنگ لحظه‌های خوب هستند؛ امّا بی‌بهره از این لحظه‌ها، یکی‌یکی کم می‌شوند.

این خوانش، مخاطب عمیق را قانع نمی‌کند و به سؤال‌های او پاسخ نمی‌دهد. هر روایتی، مکان، زمان، شخصیت‌ها، دیالوگ‌ها، کنش‌ها و طرح و درون‌مایهٔ خاص خود را دارد. رمزگان مختص به هر یک اگر صریح نباشد، رسیدن به دلالت و پیام شعر را به تأخیر می‌اندازد. ریفاتر «با دو اصل بدیهی، بحث خود را آغاز می‌کند: نخست اینکه دلالت شعری، غیر مستقیم است. در هر شعر چیزی بیان می‌شود و چیز دیگری در نظر است. دیگر اینکه واحد معنی در شعر، جوهر تغییرناپذیر و محدود متن به شمار می‌آید. ویژگی شعر، وحدت درون است و خواندن شعر، جست‌وجو برای یافتن این عامل وحدت است که وقتی درک می‌شود که خواننده از معنای بازنمودی یا ارجاعی آشکار گفتمان، دست بکشد» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۵۴) و با تکیه به نشانه‌های شعر به عامل وحدت‌بخشی شعر دست یابد. خوانندهٔ دارای توانش ادبی با خوانش غیر خطی به درک مطلوبی از شعر می‌رسد، چنان‌که خوانش پس‌کنشانهٔ «نوبت» توسط خوانندهٔ دیگرخوان، درک شعر را فراهم می‌کند و اجزای آن را به وحدت می‌رساند.

خوانش غیر مستقیم

بسیاری از نشانه‌های انسانی، قابلیت رمزگذاری دو نوع اصلی مرجع صریح و ضمنی را با توجه به کاربرد و موقعیت آنها دارد. دلالت صریح، مرجع اولیه‌ای است که نشانه به آن برمی‌گردد (سیبیاک، ۱۳۹۱: ۳۲) و دلالت‌های ضمنی، بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۱۹).

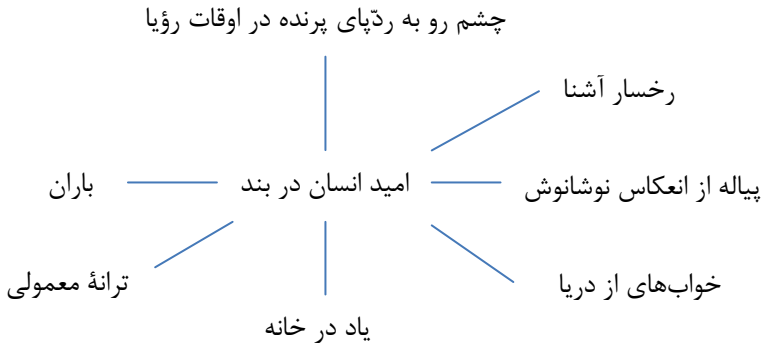
در خوانش غیر مستقیم، مخاطب با دلالت‌های ضمنی در متن روبه‌رو می‌شود که ریفاتر، این دلالت‌ها را عناصر غیر دستوری می‌نامد. رمزگان‌های زیباشناختی و پُرباری

که در جریان ذهن شکل می‌گیرد و متن را به خواندنی دوباره سوق می‌دهد. در سه پارهٔ شعر نوبت با عناصر غیر دستوری مواجه می‌شویم که به‌رغم گفتاری بودن شعر، دلالت را به تعویق می‌اندازد. این عناصر در پارهٔ اول عبارتند از: «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «چشمان رو به ردّپای پرندگان در اوقات رؤیا»، «باران»، «شکستن صدای آدمی»، «رگبار نابهنگام و سال کبوتر». در پارهٔ دوم، عناصر غیردستوری را «خواب‌هامان از دریا»، «لب‌هامان تشنه به نام یکی پیاله از انعکاس نوشانوش»،«باران»،«رگبار نابهنگام» و«سال چاقو» تشکیل می‌دهد و در پارهٔ پایانی، «باران» عنصر غیردستوری است.

برخی از این نشانه‌ها در خوانش مستقیم، نقش نشانه‌های صریح را در شعر بازی می‌کنند، امّا در خوانش دوباره، دلالت‌های ضمنی هستند که مدلول‌های متفاوتی را در ذهن می‌نشانند. چنان‌که «سایه»، «دیوار»، «باران»، «رگبار» و «پیاله»، هر یک در نگاه اوّل، مرجع صریحی دارند و خوانندهٔ توانا در خوانش پس‌کنشانه به دلالت‌های غیر مستقیم آن پی می‌برد.

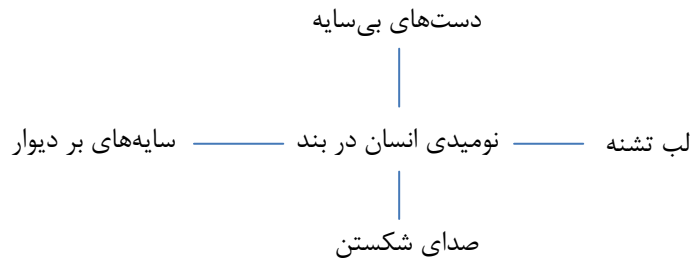
انباشت

شعر نوبت، دارای دو معنابن اصلی است. مجموع نشانه‌هایی که هم‌پایه با این معنابن‌ها هستند، بیانگر دو حالت روحی متفاوت در زمان‌های مختلف است. معنابن اوّل، تصویر امیدواری انسان‌های در بند است که هر چند در زندان هستند، در «اوقات رؤیا» به رهایی می‌اندیشند و این تصور، سبب لطافت و پاکی «باران»گون و دلتنگی آنها برای سرودن «ترانهٔ معمولی» می‌شود. به «یادهای» خویش در خانه می‌اندیشند، خانه‌ای که مبدأ و مقصد آنهاست و دلخوش به هم‌نشینی با فضای گرم این یادها و «خواب‌هاشان» وسیع و از جنس امید و تشنهٔ دوستی، محبّت و به یاد هم بودن است و این افکار، آنها را امیدوار و «دلتنگ رخساری آشنا» می‌گرداند.



شکل ۲- معنابن اوّل

معنابن دوم، تصویر نومیدی انسان‌های دربندی است که نشانه‌های نشان‌دار «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «صدای شکستن صدای آدمی» و «لب تشنه»، فضای زندان و این انسان‌ها را ترسیم می‌کند.



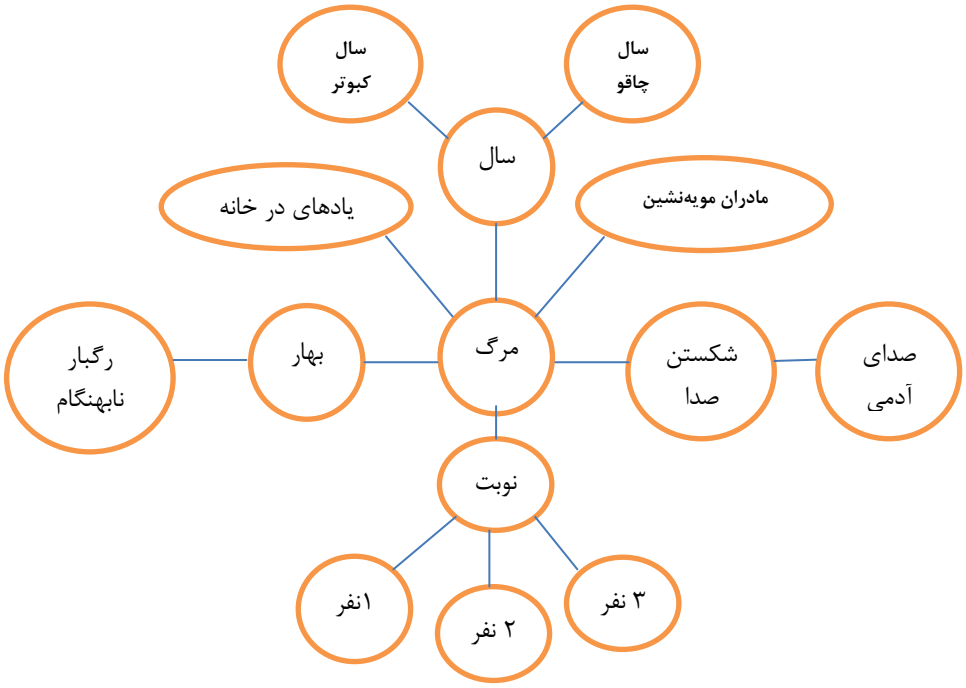
شکل ۳- معنابن دوم

با تکیه بر نشانه‌های هم‌پایه در شعر «نوبت»، به دو فضای روحی متباین در وجود انسان‌های در بند می‌توان پی برد. انسان‌هایی که در فضایی تاریک، هر چند در خیال به آرمان‌ها و آرزوهای خود می‌اندیشند، واقعیت، آنها را به سمت دوری از امید می‌کشاند.

منظومهٔ توصیفی

«نوبت»، اوّلین نشانهٔ غیر دستوری و ضمنی است که ذهن خواننده را به لایه‌های

متفاوت معنایی سوق می‌دهد و خواننده با خوانش غیر مستقیم به هستهٔ مرکزی شعر دست می‌یابد. قمرهای این منظومه، مسیر نوبت را نشان می‌دهد و نوبت از «سه» به «دو» و سپس به «یک» می‌انجامد. «شکستن صدا؛ صدایی شبیه آدمی»، روایت «مادرانی که به مویه نشسته‌اند»، «بهاری که رگبار آن، نابهنگام» است و «سالی» که «سال کبوتر و چاقو»ست و «یادهای در خانه»، اقماری هستند که مسیر مرگ را آشکارا از «سه نفر» به «یک نفر» نشان می‌دهد و شعر را به انجامی- که مخاطب پایان آن را رقم می‌زند- می‌رساند.



شکل ۴- هسته و اقمار منظومهٔ توصیفی

هیپوگرام، ماتریس و بینامتنیت

هیپوگرام و ماتریس از مفاهیم اصلی نظریهٔ ریفاتر در خوانش بینامتنی است. موضوع هیپوگرام، ماتریس و بینامتنیت، هنگامی با یکدیگر آمیخته می‌شود که اشکال مختلف هیپوگرام، پیشتر در متون دیگر نمایان شده باشد. در این صورت است که دریافت متن،

در فرآیند بینامتنی قرار می‌گیرد. «هر متن ادبی را یک متن زایا می‌توان نام‌گذاری کرد. هر قرائت درست و با فرهنگ وسیع که بتواند یک شبکهٔ غایب را احضار کند، خود می‌تواند زاده شدن متن دیگری تلقی شود که آن متن، خود آبستن متن‌های دیگری باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۸۲).

شعر «نوبت» صالحی از شعرهای زایا و بازِ گفتار است. ساختار، واژه‌ها، ترکیب‌ها، جمله‌ها و کنش روایت این شعر، نشانه‌های متناسب با ماتریس و تداعی‌کنندهٔ اشعار شاملو، شعری از احمدرضا احمدی و حافظ موسوی با ساختار و دلالتی همسان است که برای بازنمایی روابط بینامتنی با تداعی‌های هیپوگرام و ماتریس، شعر نوبت را مصراع به مصراع می‌خوانیم:

«ما سه نفر بودیم» (صالحی، ۱۳۹۱، ج۱: ۳۷۱). ابتدای شعر با این مصراع آغاز می‌شود. آغازین مصراع، خواننده را به دنیای دو شعر «دیشب» از احمدرضا احمدی و «شمارهٔ ۲۵ از مجموعهٔ خرده‌ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه» می‌برد. احمدرضا احمدی، شعرش را اینگونه آغاز می‌کند: «دیشب ما هر سه نفر به مرگ فکر می‌کردیم» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹) و حافظ موسوی می‌سراید: «از ما پنج نفر...» (موسوی، ۱۳۹۰: ۴۱).

به نشانهٔ «پرنده» با لایه‌های معنایی متفاوت در کنار آنان که دلتنگ ترانهٔ معمولی بودند، برمی‌خوریم و شعر شاملو تداعی می‌شود: «دو پرنده/ یادمان پروازی/ و گلویی خاموش/ یادمان آوازی» (شاملو: ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۳۷) و «آه اگر آزادی سرودی می‌خواند/ کوچک/ همچون گلوگاه پرنده‌ای» (همان: ۷۹۹-۸۰۰). علاوه بر تداعی‌های متکی بر واژگان، فضای امیدوار شعر صالحی در بند اول، تداعی ضمنی معنایی «و ستاره باران جواب کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچهٔ تاریک؟» (همان: ۷۲۲) شعر شاملو را در فضای زندان یادآوری می‌کند. با «امّا صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱) شعر ادامه می‌یابد. اینجاست که هیپوگرام احتمالی «مرگ هم عجله داشت/ که از خانهٔ ما برود/ مهمان همسایهٔ ما بود/ صدای شکستن بشقاب‌های همسایه را شنیدم...» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹-۷۰)، ذهن را درگیر می‌کند.

در ادامهٔ شعر، «مادران مویه‌نشین» صالحی، «مادران سیاه‌پوش» شاملو را تداعی می‌کند. «باش تا نفرین دوزخ از تو چه سازد/ که مادران سیاه‌پوش/ داغ‌داران زیباترین فرزندان آفتاب و باد/ هنوز از سجاده‌ها سر بر نگرفته‌اند» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱۹). به نقل از مادران مویه‌نشین، «هیچ بهاری آن‌همه رگبار نابهنگام نباریده بود» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۱۷). به عبارتی بهاری دیگر بود و صدای مصراعی از شاملو می‌آید: «بهاری دیگر آمده است...» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۸۱۲). ترکیب «سال کبوتر» در مصراع بعدی، یادآور شعر «نگاه کن» شاملو است: «سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ .../ سال درد/ سال عزا» (همان: ۲۰۹).

بند دوم شعر «نوبت» با مصراع «ما دو نفر بودیم» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۱۷) آغاز می‌شود. آن دو نفر، یادآور دو نفر شعر حافظ موسوی است: «از ما پنج نفر که خانهٔ جمعی‌مان/ بین امیریه و مختاری بود/ دو نفر بر موتورسیکلت‌هاشان نشستند و/ اعلامیه‌های خونین را/ در محله‌های جنوب شهر پراکندند/ و یادشان رفت که باید به خانه برگردند» (موسوی، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۲) و بیانگر تداعی احتمالی «صدای دو عابر را شنیدیم/ که بر سر تقسیم سیب، ستیز می‌کردند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹).

جنس خواب‌های دو نفر صالحی از دریا و نشانهٔ امید است: «خواب‌هامان از دریا» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۱)؛ چنان‌که شاملو می‌گوید: «به آهی گفتند: کنون/ به جمعیت خاطر/ دل به دریای خواب می‌زنیم/ که حاجت نومیدانه/ چنین معجز آیت/ برآمد» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۱۰۳۹) و «پس پشت مردمکان‌ات/ فریاد کدام زندانی‌ست/ که آزادی را به لبان برآماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند» (همان: ۷۲۲)، در محور جانشینی «سال کبوتر»، «سال چاقو» می‌شود. «می‌گویند سال... سال چاقو بود» (صالحی، ۱۳۹۱، ج ۱: ۳۷۲).

«چاقو»ی شعر صالحی، هیپوگرام احتمالی واژگانی «چاقو»ی احمدرضا احمدی و «کارد» شاملو را- هر چند تداعی متضادی است- در خواندن به یاد می‌آورد: «دیشب ما سه نفر می‌خواستیم/ مرگ را میان خود تقسیم کنیم/ چاقو نداشتیم/ چاقوی ما کند بود» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹) و «کاردهای‌شان را/ جز برای قسمت کردن بیرون نیاورند» (شاملو، ۱۳۸۱، ج ۱: ۶۵۷).

جدول ۱- شبکهٔ بینامتنی

تداعی‌های حتمی و ضمنی در شبکهٔ بینامتنی				
ما سه نفر بودیم دیشب ما سه نفر از ما پنج نفر	پرنده و ترانهٔ معمولی پرنده و یادمان آواز آواز و سرود و گلوگاه پرنده سلام و آفتاب و دریچهٔ تاریک	صدای شکسته صدای آدمی صدای شکستن بشقاب‌های همسایه	مادران مویه‌نشین مادران سیاه‌پوش	بهار و رگبار نابهنگام بهاری دیگر
سال کبوتر سال درد سال عزا	ما دو نفر بودیم دو نفر بر موتورسیکلت‌هاشان نشستند و... صدای دو عابر	خواب‌هامان از دریا دل به دریای خواب زدن و حاجت نومیدانه به معجزه برآمدن آزادی و لبان برآماسیده و گل سرخ	سال چاقو چاقو و مرگ کارد و تقسیم عادلانه (تداعی متضاد)	

مطابق نظریهٔ ریفاتر، شعر از تبدیل و تغییر شبکه به وجود می‌آید. شبکه، کلمه یا جمله‌ای است که هستهٔ مرکزی متن را تشکیل می‌دهد و در قالب متغیرهای گوناگون فعلیّت می‌یابد. خاستگاه شعر «نوبت» به وسیلهٔ تعیین‌های چندعاملی بسط و توضیح داده شده است. در بند اوّل: «دست‌ها»، «سایه‌ها»، «چشم‌ها» و «دل‌مان»، دال‌های همپایهٔ متعلق به «سه نفر» هستند و در بند دوم: «یادها»، «خواب‌ها»، «لب‌ها» و «دل‌مان» دال‌های درون‌متنی متعلق به «دو نفر» ابتدای مصراع این بند است. نشانه‌های کلیشه‌ای جمله‌ای به صورت مکرّر در هر دو بند به شکل «بعد هم اندکی باران آمد»، «صدای شکستن چیزی شبیه صدای آدمی آمد»، «سال‌ها بعد از مادران مویه‌نشین شنیدم»، «هیچ بهاری این همه رگبار نابهنگام نباریده بود»، در کنار دال‌های متعلق به افراد در بند، فضا و کنش‌های متن را می‌سازند. بسط شبکه به واسطهٔ نشان‌دار شدن دال‌ها در بندهای اوّل و دوم به صورتِ «دست‌های بی‌سایه»، «سایه‌های بر دیوار»، «چشم‌های رو به ردّپای پرندگان»، «ترانه‌های معمولی»، «خواب‌هامان از دریا»، «لب‌های تشنه»، «رخسار آشنا» و

سرانجام تکرار، نشان‌دار نمودن و تغییر نشانهٔ زمانی «سال» در بند اوّل و دوم (سال کبوتر ← سال چاقو) خاستگاه شعر را تعریف می‌کنند.

با توجّه به محوری‌ترین نشانه‌های شعر نوبت که در انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی، هیپوگرام‌های حتمی و احتمالی و رابطهٔ بینامتنی (ساختاری و دلالت معنایی) جمع شده‌اند، ماتریس شعر صالحی به یک دلالت باطنی، یعنی مرگ و در زنجیره‌ای به شکل زندان- ترانه- مرگ در فضایی سیاسی- عاطفی خلاصه می‌شود.

مرگ
زندان- ترانه- مرگ

نتیجه‌گیری

شعر «نوبت» از اشعار برجستهٔ گفتار «سید علی صالحی» است که به دلیل ظرفیت‌های خاص و نشانه‌های گفتاری، مخاطب را به خواندن خود دعوت می‌کند. این شعر دارای سه بند است که در بند اول و دوم با تساوی مصراع‌ها روبه‌رو هستیم و بند پایانی از دو مصراع تشکیل شده که به نحوی تداعی‌کنندهٔ روایت دو بند پیشین در ذهن مخاطب است. برخی از مصراع‌های شعر «نوبت» دارای نشانه‌هایی است که خوانندهٔ معمولی را در عاطفهٔ سرشار خود غرق می‌کند، تا با شاعر همراه شود و به درک معنایی صریح که آمیزه‌ای از اتفاق، اندوه و عاطفه است برسد. امّا این خوانش، مخاطب دیگرخوان را قانع نمی‌کند و در سیر خوانش غیر خطی به درک تازه‌ای از شعر می‌رسد. خوانندهٔ برخوردار از توانش ادبی، عناصر غیر دستوری شعر را که به صورت دلالت‌های ضمنی و نشانه‌های نشان‌دار در سه پارهٔ روایت توزیع شده‌اند، تشخیص داده، ارتباط درونی عناصر متن را در قالب انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی تبیین می‌کند.

عناصر غیر دستوری در شعر «نوبت» از جنس اشیا، اعضا و پدیده‌ها و عناصر طبیعی با لایه‌های مختلف معنایی است. این شعر دارای دو انباشت با معنابن‌های متباین امید و نومیدی انسان‌های در بند و یک منظومهٔ توصیفی با هستهٔ مرکزی مرگ است که هر یک از اقمار این منظومه، روایت مرگ را- البتّه از جنس خاصّ خود- به تصویر می‌کشد.

نشانه‌های هم‌پایه با معنابن‌های انباشت در چرخشی متناسب با دو فضای روحی در وجود انسان‌های دربند قرار گرفته‌اند. همچنین نشانه‌های نشان‌دار اقمار منظومه، متناسب با گردش مرگ است. شعر «نوبت» دارای هیپوگرام‌های حتمی و احتمالی واژگانی و معنایی در شبکهٔ متنی و بینامتنی با اشعار شاملو، احمدرضا احمدی و حافظ موسوی است که بر ماتریس و دلالت نهایی شعر، یعنی روایت رگبار نابهنگام و مرگ در فضایی سیاسی- عاطفی تأکید دارد.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۹) بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.

احمدی، احمدرضا (۱۳۸۶) ساعت ۱۰ صبح بود، چاپ دوم، تهران، چشمه.

برسلر، چارلز (۱۳۸۶) درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، تهران، نیلوفر.

برکت، بهزاد و طیبه افتخاری (۱۳۸۹) «نشانه‌شناسی شعر، کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر *ای مرز پرگهر* فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات تطبیقی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ چهارم، صص ۱۰۹-۱۳۰.

بیرانوند، احمد (۱۳۸۹) شرح حاشیه: بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر بعد از نیما، تهران، روزگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۷) «نقد شعر *ای آدم‌ها* سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، نامهٔ فرهنگستان، سال چهارم، شمارهٔ دهم، صص ۹۵-۱۱۳.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷) گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران، شعر، چاپ دوم، تهران، اختران.

جواری، محمدحسین و احمد حمیدی (۱۳۸۶) «سیر نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم»، مجلهٔ ادب‌پژوهی، شمارهٔ سوم، صص ۱۴۳-۱۷۶.

زبردست، ایرج (۱۳۹۴) ارمغان دوست: زندگی و شعر سید علی صالحی، تهران، نگاه.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، طرح نو.

سیبیاک، تامس آلبرت (۱۳۹۱) نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، علمی.

شاملو، احمد (۱۳۸۱) مجموعهٔ آثار، دفتر یکم: شعرها، چاپ سوم، تهران، زمانه.

شریفی، فیض (۱۳۹۳) شعر زمان ما (۹): سید علی صالحی، چاپ دوم، تهران، نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات؛ در سر گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس، چاپ سوم، تهران، سخن.

صالحی، سید علی (۱۳۸۲) شعر در هر شرایطی (گفت‌وگو با سید علی صالحی پیرامون جنبش شعر گفتار)، تهران، نگیما.

---------- (۱۳۹۱) مجموعه اشعار (دفتر یکم)، چاپ پنجم، تهران، نگاه.

صفوی، کورش (۱۳۹۱) نوشته‌های پراکنده (دفتر دوم) نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی، تهران، علمی.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ دوم، تهران، قصه.

قاسم‌زاده، سید علی و علی‌اکبر فخرو (۱۳۹۳) «خوانش هرمنوتیکی- بینامتنی بیتی از دیوان حافظ بر مبنای نظریهٔ بینامتنی مایکل ریفاتر»، پژوهش زبان ادبیّات فارسی، شمارهٔ سی و دوم، صص ۸۹-۱۱۸.

کالر، جاناتان (۱۳۹۰) در جست‌وجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیّات، واسازی)، ترجمهٔ لیلا صادقی و

تینا امراللهی، چاپ دوم، تهران، علم.
گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳) درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی، گروه مترجمان، تهران، روزگار.
مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸) دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران، آگه.
موسوی، پژمان (۱۳۹۴) بیانیه برای باران (شعر و زندگی سید علی صالحی)، تهران، علم.
موسوی، حافظ (۱۳۹۰) خرده‌ریز خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه (مجموعه شعر)، چاپ سوم، تهران، آهنگ دیگر.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، تهران، سخن.
نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۰) «کاربرد نظریهٔ نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیما»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ اوّل، شمارهٔ اوّل، صص ۸۱-۹۴.