مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۴۰۰، پیاپی ۴۸، صص ۲۹-۵۶
DOI:10.22099/jba.2020.35420.3581

گسست گفتمانی و تولید نمایه‌های معنایی درخشان ویژگی سبکی شعر شاملو

مریم درپر*

چکیده

شعر سپید شاملو در میان سپیدسرایان فارسی، برجستگی درخور توجهی یافته است و این برجستگی چنان آشکار است که بسیاری می‌گویند: شاملو راهی را که خود رفته، به دیگران نشان نداده است. پرداختن به عوامل این برجستگی، مسئله‌ی پژوهش حاضر است؛ با طرح این پرسش‌ها که کدام ویژگی سبکی، شعر او را از دیگر سپیدسرایان متمایز کرده است و نقطه‌ی کانونی در زیبایی‌شناسی شعر او چیست، به بررسی برخی از وجوه مسئله‌ی مذکور می‌پردازیم. برای اثبات این فرض که از عوامل تمایز سبکی شعر شاملو، گسست گفتمانی، درآمیختن گفتمان‌های متقابل و تولید نمایه‌های معنایی درخشان است، اشعاری از دیگر سپیدسرایان (منوچهر آتشی، بیژن جلالی، طاهره صفارزاده و مفتون امینی) بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در تبیین ویژگی‌های سبکی برجسته‌ی شعر شاملو و توصیف فرایند زیبایی‌شناسی آن، دو نکته حائز اهمیت است؛ نخست اینکه در این فرایند، نوعی از گفتمان به گفتمان دیگر تبدیل می‌شود. نکته‌ی دوم اینکه در هر شعر، یکی از حواس پنج‌گانه مرکزیت دارد و چگونگی

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد dorpar90@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۸/۱٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۹/۳/۲۵

** این پژوهش از طرف دانشگاه کوثر بجنورد با شماره قرارداد NO.9708121526 حمایت شده است.

تعامل آن با دیگر حواس بیرونی و درونی، سبب ایجاد نمایه‌های منحصربه‌فرد شده است و فرایند زیبایی‌شناسی شعر را رقم می‌زند. بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد که تغییر و توسعه‌ی معنا در طی فرایندهای گفتمانی، ایجاد گسست گفتمانی، درآمیختن گفتمان‌های متقابل و تولید نمایه‌های معنایی درخشان که حاصل کارکرد چندگانه‌ی لایه‌ی حسی‌ادراکی است، ویژگی‌های سبکی هستند که چگالی معنایی شعر سپید شاملو را بیشتر کرده و شعر او را در میان سپیدسرایان برجسته کرده است. می‌توان گفت آن دسته از شعرهای شاملو که نشان‌دهنده‌ی سبک فردی اوست یا در اصطلاح سبک‌شناسی، اثر انگشت او را داراست، به‌دلیل برجستگی همین ویژگی‌هاست.

واژه‌های کلیدی: شعر سپید، سبک‌شناسی، گسست گفتمانی، نمایه‌ی معنایی، شاملو.

۱. مقدمه

احمد شاملو به‌عنوان نظریه‌پرداز شعر سپید، درک زیبایی را وابسته به انواع و اقسام چیزهایی می‌داند که هیچ‌گاه ربطی به هم ندارند (رک. شاملو، ۱۳۸۴: ۱۰۳). این دیدگاه شاملو درباره‌ی درک زیبایی و رواج شعر سپید و پذیرفته‌شدن آن به‌عنوان یکی از مقوله‌های هنر کلامی که ساختارشکن و قالب‌گریز است، تمایز و برجستگی سبکی شعر شاملو و زیبایی‌شناسی آن را به مسئله‌ی پژوهش تبدیل می‌کند. به‌ویژه آنکه تلاش‌های پژوهشگران در تبیین زیبایی شعر سپید نشان می‌دهد که زیبایی این گونه‌ی شعری، برمبنای زیبایی‌شناسی کلاسیک و بلاغت سنتی که عبارت است از دیدن زیبایی در ابژه، در متن و آن هم در سطح واژگان، عبارت‌ها و جمله‌ها، تبیین‌پذیر نیست. پرسش اساسی که پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ به آن است، این است که کدام ویژگی سبکی، شعر شاملو را از دیگر سپیدسرایان متمایز کرده است و نقطه‌ی کانونی در زیبایی‌شناسی شعر او چیست. برای پاسخ‌گویی به این پرسش، چهار شعر از احمد شاملو انتخاب شده است: شعر «شبانه» از دفتر *ابراهیم در آتش*، «مرگ ناصری» از دفتر *ققنوس در باران* (از این شعر به‌عنوان بهترین شعر مجموعه‌ی *ققنوس در باران* یاد شده است) (همان، ۱۲۹)، «از زخم قلب آبائی» و «مرگ نازلی» از مجموعه‌ی شعر *هوای تازه*؛ دو شعر نام‌برده را در شمار

بهترین اشعار پارسی معاصر دانسته‌اند (رک. دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۲۳). دلیل انتخاب چهار شعر نام‌برده این است که به‌نظر می‌رسد در این اشعار، گفتمان‌های معهود و شناخته‌شده رد و بازسازی شده‌اند. دگرگونی و برهم‌ریختن گفتمان‌های شناخته‌شده و خلق گونه‌ی گفتمانی متفاوت را در نمونه‌های بیشتری از شعرهای شاملو بررسی کرده‌ایم و تعمیم این ویژگی سبکی را در دیگر اشعار او نیز نشان خواهیم داد. برای اثبات این فرض که گسست گفتمانی، درآمیختن گفتمان‌های متقابل و تولید نمایه‌های معنایی درخشان، عوامل تمایز سبکی شعر شاملو است، اشعاری از دیگر سپیدسرایان بررسی شده است. هدف پژوهش این است که گسست گفتمانی و تولید نمایه‌های معنایی زیبا و منحصربه‌فرد را به‌عنوان ویژگی سبکی شعر شاملو و نقطه‌ی کانونی زیبایی شعر او معرفی کند.

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

پژوهش‌هایی که تاکنون به مطالعه و بررسی شعر سپید پرداخته‌اند، بیشتر با رویکرد ساختارگرا شعر سپید را که خود ساختارگریز است، بررسی کرده‌اند؛ پورنامداریان (۱۳۸۱) در کتاب *سفر در مه*، عاطفه، تخیل (تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی، رمز، اغراق)، ساختارهای زبانی (دایره‌ی لغات، ترکیبات، ویژگی‌های فعل و برخی نارسایی‌های زبانی)، تکرار، ایجاز، التفات و موسیقی را بررسی کرده است. ازجمله مقاله‌هایی که به پژوهش در این حوزه پرداخته است، می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: طالبیان و همکاران (۱۳۸۶)، در مقاله خود، نویسندگان ساختار شعر شاملو را به ساختار صوری و معنایی تقسیم کرده‌اند و هدف این مقاله را دست‌یافتن به الگوی نقد عملی ساختاری دانسته‌اند. روزبه (۱۳۸۵)، به نمونه‌هایی از وجوه ذوقی و زیبایی‌شناختی تقطیع در شعر سپید پرداخته و درواقع، تأثیر تفکیک سطرها را بر بیان شاعرانه، تأکید و تمرکز ذهن خواننده، ایجاد تناسبات صوتی و موسیقایی، ایجاد تقارن و توازن لفظی، بررسی کرده است. همچنین، به تصویرسازی که در نهایت در شعر برخی شاعران به افراط «کانکریت‌بازی» انجامید، می‌پردازد.

طاهری و همکاران (۱۳۹۰) در مقاله‌ی خود که تصویر را با مفهومی گسترده در دو محور افقی (با مطالعه‌ی تشخیص، تشبیه، نماد، کنایه، مجاز و فضاسازی، مراعات‌النظیر، تلمیح، تناسب، اغراق، جنبه‌های استدلالی، حس‌آمیزی، آغاز و پایان شعر) و عمودی (با مطالعه‌ی تصویر با اصطلاحات کانونی، اتفاقی، عمیق و گسترده) در شعر سپید مطالعه کرده و از ابهام شاعرانه‌ی تصاویر شعری سخن گفته است. تلاش نویسندگان این مقاله در جهت تبیین تفاوت تصاویر شعر سپید با شعر کلاسیک، پاسخ‌گوی توصیف زیبایی شعر سپید نبوده و ازاین‌رو با کمک‌گرفتن از اصطلاحات شهودی شعر عاشقانه‌ی فارسی، اصطلاح «آن» (به‌معنای زیبایی که قابل درک است اما در بیان نمی‌گنجد) را در توصیف فضاسازی شعر سپید به‌کار برده‌اند.

ضرورت پژوهش حاضر از همین‌جا ناشی می‌شود که پژوهش‌های پیشین با رویکرد ساختارگرا و با تکیه بر مبانی نظری بلاغت سنتی، به مطالعه و بررسی این‌گونه شعری پرداخته و سرانجام خود با کاربرد اصطلاح «آن»، ضعف این رویکردها را در زیبایی‌شناسی شعر سپید نشان داده‌اند. از طرف دیگر، شعر سپید فارسی تاکنون با آن دسته از رویکردهای نظری که شعر را نه به‌عنوان یک «نظام» و ساختار، بلکه به‌مثابه یک «فرایند» مطالعه کرده، چندان مطالعه و بررسی نشده است. منظور از «فرایند»، تعامل پویای خواننده و متن است که سبب می‌شود زایش معنا در جریان این فرایند تعاملی صورت پذیرد. در این نوع خوانش، با اشکال و ساخت‌های پویایی سروکار داریم که تأثیرات معنایی آن‌ها تنها در موقعیت و در عمل ساخته می‌شوند. ما به آن‌ها نه به‌عنوان ناظر و شاهد بیرونی، بلکه به‌مثابه واقعیت‌هایی نظاره می‌کنیم که با ما مستقیم وارد تعاملی پویا می‌شوند تا معنا در جریان این فرایند تعاملی نطفه بسته و شکل گیرد (رک. بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۳۶-۳۷). پژوهشی که با رویکرد فرایندی به مطالعه‌ی شعر سپید پرداخته، مقاله‌ی پردل و همکاران (۱۳۹۶) است. در این پژوهش، نویسندگان یک شعر از گروس عبدالملکیان را برمبنای نظریه‌ی هم‌آمیزی مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۱۹۹۸ و ۲۰۰۲) که از مباحث مطرح در زبان‌شناسی شناختی است، مطالعه کرده‌اند. آن‌ها نتیجه گرفته‌اند که نظریه‌ی هم‌آمیزی

مفهومی، برای تأکید بر فرایندهای شناختی درگیر در تولید و خوانش متن و عرضه‌ی این فرایندها به‌گونه‌ای نظام‌مند، از عهده‌ی توصیف ظرایف و دقایق متون شعری برمی‌آید. بنا بر نظریه‌ی یادشده، هر شعر آمیزه‌ای مفهومی است که از سوی شاعر ساخته و پرداخته می‌شود. این آمیزه را شاعر بر پایه‌ی دو یا چند فضای درون‌داد و یک فضای مشترک و نیز از رهگذر عملیات شناختی چندی، مانند انطباق، نگاشت و فرافکنی، در قالب شبکه‌ای ادغامی پدید می‌آورد. خواننده نیز برای تفسیر معنا، باید به بازسازی این شبکه‌ی ادغامی، از طریق فرایندهای مشابه بپردازد. این درحالی است که پژوهش‌های چندی به مطالعه‌ی شعر نیمایی، به‌مثابه فرایندهای گفتمانی پرداخته‌اند؛ *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال، با مطالعه‌ی موردی ققنوس نیما* (شعیری، ۱۳۸۸) و *نشانه‌معناشناسی ادبیات* (همان، ۱۳۹۵) که در آن، اشعاری از سهراب سپهری بررسی شده است، از جمله کتاب‌هایی است که به این مسئله پرداخته‌اند. ازجمله مقاله‌هایی که با چنین نگرشی به مطالعه‌ی شعر نیمایی پرداخته‌اند، مقاله آیتی (۱۳۹۲) است. نویسنده‌ی مقاله ضمن مطالعه‌ی فرایند گفتمانی این شعر، در ابعاد حسی‌ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی، در پی نشان‌دادن این موضوع است که تکثر روایی و تکثر ارزشی در شعر نیما، چگونه باعث ایجاد فضای تنشی و سیالیت گفتمان می‌شود.

۲. مبانی نظری پژوهش

پژوهش حاضر با رویکرد نشانه‌شناسی به مطالعه‌ی تمایز سبکی و زیبایی‌شناسی شعر شاملو می‌پردازد. نشانه‌شناسی، در دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی، با چرخشی روش‌شناختی روبه‌رو شد. این چرخش که برگرفته از فلسفه‌ی غالب قرن بیستم، یعنی پدیدارشناسی است، ابعاد گمشده‌ی معنا، مانند «حضور»، «جریان حسی‌ادراکی»، «تن»، «ادراک» و «امر حسی» را به نشانه‌شناسی بازگرداند (رک. بابک معین، ۱۳۹۲: ۱۲۱). درواقع، تا سال‌های هشتاد، حوزه‌ی احساس، حواس و تن در کارهای نشانه‌شناسی، حوزه‌ای غایب به‌حساب می‌آمدند. ارتباط تعاملی بین امر دیداری و امر حسی، تجربه‌ی حسی تن و ادراک، برای

اولین‌بار توسط مرلوپونتی مورد مطالعه قرار گرفت چنان‌که دریافت هر ابژه را به تجربه‌ی حسی سوژه‌ی ادراک‌کننده مربوط دانسته (رک. بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۲۲) و ادراک را «یک خلق دوباره یا دوباره بازسازی جهان در هر لحظه» به‌حساب آورده‌اند (رک. همان، ۲۳).

در دهه‌ی ۱۹۹۰، پژوهش‌های نشانه‌شناسی به‌جای اینکه به تجزیه‌وتحلیل ابژه‌های تمام‌شده، جدا از تجربه‌های زیسته و در «نظام بسته» بپردازد، به «ادراک مستقیم معنا در عمل» معطوف می‌شود و به تجزیه‌وتحلیل خود «فرایند ظهور معنا» می‌پردازد (رک. بابک‌معین، ۱۳۹۲: ۱۲۵). نشانه‌شناسی احساس و ادراک، تولید معنا را تابع شرایطی می‌داند که می‌توان آن را جلوه، صورت یا نمایه‌های معنایی (semantic indices) نامید. نمایه‌های معنایی، نقطه‌ی تمایز زیبایی‌شناسی، مبتنی بر رویکرد ساخت‌گرا از زیبایی‌شناسی مبتنی بر احساس و ادراک است؛ در رویکرد ساخت‌گرا، نمایه را رابطه‌ی بین صورت‌های بیانی دنیای طبیعی و صورت‌های محتوایی زبان می‌دانستند. در این رابطه، بیش‌تر بر جنبه‌ی بازنمودی زبان تأکید می‌کردند و زبان را وسیله‌ای برای ایجاد حس واقعیت در گفته‌یاب به‌حساب می‌آوردند. اما در نشانه‌معناشناسی احساس و ادراک، وظیفه‌ای که نمایه‌های معنایی برعهده دارند، ایجاد فضایی است که گفته‌یاب را متقاعد کند که آنچه او با آن روبه‌روست، واقعی به‌نظر می‌رسد. این نمایه‌ها ما را با جریانی مواجه می‌کنند که حساسیت معنایی ایجاد می‌کند. این موضوع نشان‌دهنده‌ی این واقعیت است که معنا دیگر یک امر ثابت، قطعی و غیرمنعطف نیست (رک. شعیری، ۱۳۸۵: ۱۹۶). آنچه در *ادبیات* چیست (دستغیب، ۱۳۷۳: ۷۰) آمده است، بیان دیگری از نمایه‌های معنایی است: شاعر به جای آنکه اشیا را نخست از طریق نامشان بشناسد، گویی که در آغاز، بی‌واسطه‌ی الفاظ، تماسی خاموش با اشیا می‌یابد و سپس به‌سوی دست‌های دیگر از اشیا که همان الفاظ‌اند رو می‌آورد؛ آن‌ها را لمس می‌کند، می‌مالد، می‌ورزد، می‌بوید، در آن‌ها درخششی خاص می‌یابد.

در این رویکرد جدید، نمایه‌های معنایی نه به‌عنوان نمودهایی که تنها در تقابل با چیزهای واقعی قرار می‌گیرند، بلکه ازآنجاکه آگاهی شاعر و مخاطب آن‌ها را قصد می‌کند،

سویه‌هایی از جهان شمرده شده و واقعی به‌حساب می‌آیند. همچنین، ازآنجاکه مفهوم وجود از مفهوم عینی مطلق یا ذهنی مطلق، به مفهوم دوگانه‌ی سوژه و ابژه و سپس، به اتحاد این هستی دوگانه رسیده است و مفهوم زیبایی نیز از خصوصیتی عینی برای شیء زیبا و حضور پدیده‌ی زیبایی (ابژکتیو) به فاعل شناسا (سوبژکتیو) و حضور یگانه‌ی ادراک انسان از پدیده‌ی زیبا انجامیده است، در بررسی تمایز سبکی شعر شاملو و تبیین زیبایی‌شناسی آن، امحای دوگانه‌ی سوژه و ابژه را مدنظر قرار می‌دهیم؛ چه این یگانگی را در لحظه‌ی آفرینش شعر در نظر بگیریم و چه در لحظه‌ی خوانش شعر. زیرا خوانش شعر آفرینشی دوباره است.

۳. بحث و بررسی

باتوجه‌به اینکه در مطالعه و بررسی حاضر، چگونگی گذر از گفتمان‌های معهود اهمیت دارد، به این جنبه از تعریف گفتمان نظر داریم که گفتمان هم محصول جامعه است و هم نیرویی پویا و درحال تغییر که دائم عملکردها و ارزش‌های اجتماعی را به‌طور مثبت یا منفی تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و بازسازی می‌کند (Bloor & Bloor, 2013: 12). در شعر، رد و بازسازی معناهای به‌ثبت‌رسیده در گفتمان‌ها، به اندازه‌ای اهمیت دارد که برخی به‌طورکلی تعریف شعر را عبارت از همین رد و بازسازی گفتمان‌ها دانسته‌اند و نام «گفتمانه» بر آن نهاده‌اند:

> گفته‌پرداز به هنگام تولید فردی، گفتمان یا معناهایی را که در حافظه‌ی فرهنگی جامعه‌ی زبانی وجود دارد و در قالب‌های گفتاری به ثبت رسیده، فرا خوانده و مجدد به‌کار می‌گیرد و یا اینکه آن‌ها را رد، بازسازی و دگرگون می‌کند. به این عدم پذیرش گونه‌های موجود در آرشیو زبان، ردکردن، برهم‌ریختن، دگرگونی و خلق گونه‌های کاملاً متفاوت و جدید گفتمانه می‌گوییم. باید بگوییم که گفتمانه خلق گونه‌ای متفاوت در بسیاری موارد و در بسیاری از گفتمان‌ها، یعنی متحیرساختن، ایجاد تکان، درخشش، گیرایی غیرمنتظره و تولید گونه‌ای منحصربه‌فرد است که از بافت‌های موجود و شناخته‌شده

فاصله می‌گیرد و به‌نوعی هنجارگریزی می‌پردازد. نباید این نکته را فراموش کرد که راه رسیدن به گفتمانه، عبور از گفتمان است (رک. شعیری، ۱۳۸۵: ۴۷– ۴۸).

اگر این دیدگاه را بیشتر بکاویم، مشابهت آن با تعریف صورتگرایان/ فرمالیست‌ها از شعر آشکار می‌شود؛ درواقع تعریف شعر به‌عنوان «گفتمانه»، تکیه بر همان اصل هنجارگریزی دارد. شکلوفسکی آشنایی‌زدایی را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های آفرینش متن ادبی مطرح کرد. او هدف اثر هنری را عبارت می‌دانست از دگرگون‌کردن شیوه‌ی ادراک خودکار (atomatised) و عمل ما به شیوه‌ای هنری (رک. سلدن، ۱۳۸۴: ۴۹). در تعریف شعر به‌عنوان گفتمانه نیز تأکید بر رد و بازسازی و دگرگون‌کردن گفتمان‌هاست؛ تفاوت عمده این است که صورت‌گرایان در بررسی شعر تکیه بر خود متن ادبی داشتند و به ماهیت تمهیداتی علاقه‌مند بودند که تأثیر آشنایی‌زداینده را پدید می‌آورد (همان، ۴۹). اما در نشانه‌شناسی (semutics) جدید که شعیری برابرنهاد «نشانه‌معناشناسی» را برای آن برگزیده، تکیه بر کلان‌لایه‌ای به نام گفتمان است و عبور از گفتمان مطرح است.

آنچه در این بخش از پژوهش حاضر مهم است، توجه چندجانبه به عبور از گفتمان است؛ به این معنا که در تجزیه‌وتحلیل‌ها نشان خواهیم داد که رد و بازسازی معناهای به ثبت‌رسیده در گفتمان‌هایی نظیر گفتمان مبارزه، گفتمان عشق و...، نمایه‌های معنایی درخشان و منحصربه‌فردی را پدید می‌آورد که محصول کارکرد لایه‌ی حسی‌ادراکی شعر است. اهمیت لایه‌ی حسی‌ادراکی نیز بدان جهت است که می‌تواند ابزارهای لازم را در اختیار خواننده‌ی شعر قرار دهد تا آنچه که او از زیبایی شعر ادراک یا خلق می‌کند، توصیف نماید. بنابراین در این بخش از پژوهش، پرداختن به چگونگی کارکرد هریک از حواس پنج‌گانه ضرورت دارد. در طی این فرایند، کارکرد حواس درونی و بیرونی و تعامل آن‌ها در شکل‌دادن به نمایه‌های معنایی، درخور توجه است.

۱.۳. گسست گفتمانی و نمایه‌های معنایی درخشان در شعر سپید شاملو

برخلاف بلاغت سنتی که زیبایی شعر را بر مبنای زیبایی‌شناسی کلاسیک و دیدن زیبایی تنها در ابژه، در متن و آن هم در سطح واژگان، عبارت‌ها و جمله‌ها جست‌وجو می‌کند، در این بخش از پژوهش نشان می‌دهیم که زیبایی‌شناسی شعر سپید در سطح گفتمان به انجام می‌رسد و لایه‌ی حسی‌ادراکی در یک تعامل دوسویه، ازطرفی به رد و بازسازی معناهای به‌ثبت‌رسیده در یک گفتمان شکل می‌دهد و از جانب دیگر، در طی فرایند تغییر گفتمان‌ها، عملیات آن شکل می‌گیرد و نمایه‌های معنایی درخشان و منحصربه‌فرد را پدید می‌آورد.

۱.۱.۳. کارکرد لایه‌ی حسی‌ادراکی، نمایه‌های معنایی و گسست گفتمانی در شعر شبانه

در بند نخست این شعر (شاملو، ۱۳۹۴: ۲۶۱– ۲۶۳)، کارکرد حواس درونی و بیرونی و دست‌به‌دست شدن آن‌ها، باعث خلق نمایه‌های معنایی زیبا شده است:

مرا/ تو/ بی‌سببی نیستی./ به‌راستی/ صلت فخر کدام قصیده‌ای/ ای غزل؟

معشوق که سراپای وجودش شور و عشق و شیدایی است، با عنوان «غزل» مخاطب قرار می‌گیرد. غزل، غزل‌خوانی، مغازله و معاشقه، حس بیرونی شنیداری و حس درونی عشق، سرمستی و بی‌خودی را یکجا در خود دارد و به‌تناسبی دوگانه، به‌عنوان قالبی شعری در تعامل با قصیده قرار می‌گیرد که در گفتمان ستایشی شعر فارسی، صلت‌های گران برای شاعران به ارمغان می‌آورده است. معشوق پاداشی است که بی‌سبب نصیب گفته‌پرداز عاشق نشده است؛ گفته‌پردازی که با ضمیر اول شخص «من» عشق را روایت می‌کند (همان، ۲۶۱).

در تصویر دوم، معشوق از وجه شنیداری غزل و قصیده فاصله می‌گیرد و در وجه دیداری ستاره، واقعیت می‌یابد:

ستاره‌باران جواب کدام سلامی/ به آفتاب/ از دریچه‌ی تاریک؟ (همان، ۲۶۱)

نه یک ستاره بلکه بسیار ستاره و ستاره‌بارانی که در پاسخ سلام عاشق به آفتاب، نصیب او شده است. با واژه‌ی «سلام» بار دیگر حس شنیداری در شعر قوت می‌گیرد و

بی‌واسطه به حس دیداری و لامسه‌ای آفتاب می‌رسد. آفتاب در تقابل با وجه دیداری دریچه‌ی تاریک قرار گرفته است. اوج زیبایی این بند از شعر، در همین نقطه شکل می‌گیرد که شعر از گفتمان عشق عبور می‌کند و به گفتمان مبارزه می‌رسد؛ فاعل گفتمانی (من) اگر به صلتی فاخر دست یافته، بدان سبب است که در درون تاریکی‌های ستم توانسته دریچه‌ای بجوید، بیابد یا بگشاید و به آفتاب گرمابخش، امیدآفرین و رویشگر سلامی کند. در ادامه، این صلت فاخر و معشوق گران‌مایه، با بهره‌گیری از وجه دیداری نظربازی‌های شیرین، حس درونی شاعر عاشق/ عاشق شاعر را بیدار می‌کند و شعر را در درون او می‌جوشاند: کلام از تو شکل می‌گیرد/ خوشا نظربازیا که تو آغاز می‌کنی (همان، ۲۶۲).

در تبیین زیبایی‌شناسی این شعر، نکته‌ی اساسی این است که در بند دوم شعر: پس پشت مردمکانت/ فریاد کدام زندانی است/ که آزادی را/ به لبان برآماسیده/ گل سرخی پرتاب می‌کند؟ (همان)، تعامل عشق و مبارزه، ایهامی را در سطح گفتمانی شکل می‌دهد؛ مردمکان چشم معشوق، لبان و گل سرخ که از نشانه‌های گفتمان عاشقانه‌اند در تعامل با فریاد، زندانی و آزادی قرار گرفته و معناهای شگرف دوگانه و بلکه سه‌گانه‌ای را نه بیان که مجسم می‌کنند. تجسم نمایه‌های معنایی، شعر را از قالب روایت صرف فراتر برده و به نقش‌روایتی (رک. درپر، ۱۳۹۸: ۱۰۳–۱۲۰) تبدیل می‌کند که در آن، اصلِ شکل‌گیری معنا و زیبایی‌شناسی بر نظام دیداری استوار است؛ نظامی دیداری که بر مبنای شکل‌زایی تجسمی صورت می‌پذیرد. در متن دیداری، خوانش شمایلی داریم؛ ولی در نقش‌روایت خوانش تجسمی. منظور از خوانش تجسمی این است که خواننده شمایل‌هایی را خلق می‌کند؛ یعنی برای اشکال بی‌صورت، صورت‌هایی می‌آفریند (رک. شعیری، ۱۳۹۲)؛ من (عاشق) در پس پشت مردمکان چشم تو زندانی شدم، اسیر عشق تو شدم، عکس من و انعکاس وجود من با تمام دردها و رنج‌ها از نبود آزادی، در چشمان تو فریاد برمی‌آورد و این فریاد را که از لبان برآماسیده و ورم‌کرده برمی‌آید، همچون گل سرخی تقدیم آزادی می‌کند. در نمایه‌ی معنایی دیگر، منبع گل سرخی که تقدیم می‌شود، نه من عاشق گرفتار که توی معشوق هستی، منِ اسیر، گل سرخی را که تقدیم آزادی می‌کنم از گل‌بوسه‌های

لبان برآماسیده و تف‌کرده‌ی تو می‌گیرم. در این تعامل گفتمانی، معشوق نه نازپرود تنعم که گرفتار رنج و بلاهای نبود آزادی است و لبان او از تف سکوت‌ها و زندانی‌شدن اندیشه‌ها و سخن‌هایش برآماسیده و ورم‌کرده است. در این معاشقه که تصویرهای خود را از گفتمان مبارزه می‌گیرد، وجه دیداری همچنان کارکرد قوی و غنی دارد؛ هم در تصویر لبان برآماسیده و هم در پرتاب گل سرخ و هم در ستاره‌بازی و حضور آفتاب: ورنه این ستاره‌بازی/ حاشا/ چیزی بدهکار آفتاب نیست (شاملو، ۱۳۹۴: ۲۶۲).

در این عملیات، حس شنیداری در فریاد زندانی، با حس دیداری وارد بازی نشانه‌ای می‌شود و این‌همه در تعامل با حس بویایی و پراکنده‌شدن بوی خوش گل قرار می‌گیرد و در نهایت با حس درونی و قوی عشق هم‌سو شده و زیبایی شعر را به اوج می‌رساند. هم‌گرایی حواس درونی و بیرونی، تا پایان این بند، ادامه می‌یابد؛ صدای معشوق به نگاه عاشق امنیت و آرامش می‌بخشد: «نگاه از صدای تو ایمن می‌شود» (همان) و در سطر بعد، حس دیداری نگاه و حس شنیداری آواز، با حس درونی ایمانِ معشوق به عاشق و باورداشت او در تعامل قرار می‌گیرد: «چه مؤمنانه مرا آواز می‌کنی» (همان). سرانجام، در بند پایانی شعر نیز هم‌سویگی گفتمان‌های عشق و مبارزه و رسیدن از تقابل به وحدت، همچنان ادامه می‌یابد و در ایجاد تکان، درخشش، گیرایی غیرمنتظره و تولید نمایه‌های معنایی منحصربه‌فرد، به ایفای نقش می‌پردازند تا ویژگی‌های مهم زیباشناختی این شعر شکل بگیرد: و دلت/ کبوتر آشتی است،/ در خون تپیده/ به بام تلخ/ با این‌همه/ چه بالا/ چه بلند/ پرواز می‌کنی! (همان، ۲۶۳).

دلِ همچون کبوترِ معشوق، در خون تپیده است؛ کبوتری که به‌عنوان نشان صلح، نه بر بامِ آشتی و آرامش نشسته، نه به بال و پر سفید که با بال‌های غرق در خون بر بلندای بام تلخی‌ها نشسته است. با وجود این، در کمال شگفتی، چه بالا و چه بلند پرواز می‌کند و اوج می‌گیرد و گفتمان مرگ را به زندگی تبدیل می‌کند. در آخرین نمایه‌ی معنایی، حس دیداری در تصویر اوج و پرواز، فراتر از همه‌ی تلخی‌ها می‌نشیند و کبوتر را با اندام

ریزش بر پهنه‌ی بلند آسمان سربلندی‌ها، سرفرازی‌ها و فراتررفتن از تمام دشواری‌ها می‌نشاند و چشم بیننده را در افق آسمان به پروازش خیره نگاه می‌دارد.

۲.۱.۳. کارکرد لایه‌ی حسی‌ادراکی، نمایه‌های معنایی و گسست گفتمانی در شعر مرگ ناصری

حس شنیداری در *مرگ ناصری*، حضوری پررنگ و قوی دارد؛ در اصل اولین واژه‌ی شعر «آواز» است: «با آوازی یکدست ...». شنونده تا پایان بند اول شعر و تا آنگاه که بداند ناصری کیست و کجا می‌رود، در انتظار می‌ماند و این آواز یکدست در ذهن او امتداد می‌یابد: با آوازی یکدست،/ یکدست/ دنباله‌ی چوبینِ بار/ در قفایش/ خطّی سنگین و مرتعش/ بر خاک می‌کشید (همان، ۲۲۰).

در همین بند آغازین، آواز که تجسم‌بخش وجه شنیداری متن است، با وجه دیداری آن در تعامل قرار می‌گیرد؛ در نمایه‌ی معنایی «خطّی سنگین و مرتعش»، «خط» ترسیم‌شده بر خاک نقشی مرتعش دارد. درحالی‌که ارتعاش، ویژگی غالب «صدا» در جهان واقع است. این ارتعاش در متن شعر، با آواز یکدست ترکیب شده و نمایانگر به‌هم‌ریختن حس آرامش آغازین ناصری است که در آهنگ رعشه و لرزش اندام او نمود می‌یابد؛ لرزشی که به چوب منتقل شده و از چوب به زمین و سپس، در نقاشی‌ای حضور زنده و جاندار می‌یابد که بومش زمین است و قلمش چوب‌های باری که عیسی بر دوش می‌کشد:

و آوازِ درازِ دنباله‌ی بار/ در هذیانِ دردش/ یکدست/ رشته‌ای آتشین/ می‌رشت (همان، ۲۲۱).

آواز یکدست، با یک‌کلام‌شدن پیرامونیان برای به‌صلیب‌کشیدن عیسی هم‌خوانی می‌یابد: «تاج خاری بر سرش بگذارید»، فرمان‌ها و فریادهای حاضران که در بندهای تک‌سطری برجستگی یافته است: «شتاب کن ناصری ، شتاب کن» (همان)، محتوای این فرمان‌ها که او زودتر صلیب خود را به جایگاه برساند و بر مرکب چوبین بنشیند، عبور از گفتمان مرگ را تحقق بخشیده است. همچنین در تصویر قویی آرام و مغرور که خود به استقبال مرگ می‌رود، تقابل و تضاد دنیای آرام درون عیسی با خشونت دنیای بیرون

برجستگی می‌یابد: از رحمی که در جان خویش یافت/ سبک شد/ و چونان قویی مغرور/ در زلالیِ خویشتن نگریست (همان).

در اینجاست که تبادل دو حس شنیداری و دیداری و همین‌طور حواس درونی و بیرونی، یکجا شکل می‌گیرد و عبور از گفتمان معهود مرگ را ممکن می‌سازد. فریادهای خشم‌آگین «شتاب کن ناصری ، شتاب کن»، حس درونی سبک‌شدن را در پی دارد، سبک‌شدن از انتظار رحمی که مسیح تاکنون از پیرامونیان خود داشت. در پی این سبکی، حس درونی دیگری به نام غرور پدید می‌آید که در تقابل با رحم قرار می‌گیرد؛ عیسی تا وقتی‌که انتظار رحم از یاران و کسان خود داشت، عاری از غرور بود و اینک که از خواریِ پذیرفتن رحم دیگران رهایی یافته، به عظمت غرور رسیده است. این حس درونیِ باعظمت، عبور از گفتمان دردآور و رنج‌آور مرگ را نه‌تنها ممکن کرده، بلکه زیبا، درخشان و منحصربه‌فرد نیز نموده است. درخشش مرگ در این گفتمانه در وجه دیداری و در تصویر قوی سفیدرنگِ آزادِ بال‌گشوده مجسم می‌شود که خیره در زلالی درون خویش است. بدین‌ترتیب، زیبایی‌شناسی به‌عنوان شیوه‌ای درون‌عاملی[1] تحقق می‌یابد که جنس عاطفی دارد؛ یعنی جنبش عاطفی سبب قطع پیوند باورهای عیسی، به‌عنوان فاعل گفتمانی با دنیای فرسوده و خالی از معنا شده و همین حرکت عاطفی، جریان حسی‌ادراکی جدیدی را به‌وجود آورده است که بنیان‌های فراارزشی متفاوتی را که سبب ایجاد شرایطی زیبایی‌شناختی است، پی‌ریزی می‌کند (رک. شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

فرمان‌ها بی‌رحمانه‌تر ادامه می‌یابد: «تازیانه‌اش بزنید» (شاملو، ۱۳۹۴: ۲۲۱).

و شکنجه و آزار: رشته‌ی چرم‌باف / فرود آمد / و ریسمانِ بی‌انتهایِ سرخ / در طولِ خویش/ از گرهی بزرگ/ برگذشت (همان، ۲۲۱– ۲۲۲).

بی‌رحمی مزبور در رفتار پیرامونیان عیسی، صورت دیگر عبور از گفتمان مرگ را مجسم می‌کند؛ شیوه‌ی بیناعاملی. این شیوه همان رابطه‌ی اجتماعی ناموفقی است که مبنای شکل‌گیری گونه‌ی منحصربه‌فرد می‌شود؛ یاران مسیح اگرچه که می‌دیدند دشمنان صلیبش را بر دوش او نهاده‌اند و باوجود سنگینی بار صلیب، می‌شنیدند که به او دستور

می‌دهند تا به‌شتاب و به‌دو به جایگاه مرگ رود. بالاتر از همه اینکه می‌دیدند در حین حرکت او را تازیانه می‌زنند؛ اما واکنشی نشان نمی‌دادند و العازر با بی‌تفاوتی راه خود را در پیش می‌گیرد:

از صف غوغای تماشاییان/ العازر/ گام‌زنان راه خود گرفت/ دست‌ها/ در پسِ پشت/ به هم درافکنده،/ جانش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده/آزاد یافت:/ «مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!» (همان)

با ایجاد گسست در جریان پیوسته‌ی حمایت یاران عیسی از او و مشارکت در مرگی بی‌رحمانه، در عملیات حس دیداری نمایه‌ی معنایی جدیدی شکل می‌گیرد و ارزشی نو پدید می‌آید؛ آسمان بلند و باعظمت فرود می‌آید و با تمام سنگینی‌اش بر آواز رو به خاموشی رحم فرو می‌افتد تا نامردمی‌ها را بپوشاند. درواقع، آسمان که مظهر چرخش و گذر زمان است، نامردمی‌ها را به‌دست فراموشی می‌سپارد:

آسمان کوتاه/به سنگینی/بر آوازِ روی در خاموشیِ رحم/فرو افتاد./سوگواران، به خاک پشته برشدند/ و خورشید و ماه/ به هم/ برآمد (همان، ۲۲۳).

جریان حسی‌ادراکی که در پایان شعر از تعامل دو حس بیرونی دیداری و شنیداری روی می‌دهد، همچنان حس درونی را نیز فرامی‌خواند. دیدن پایین‌آمدن آسمان و کوتاه‌شدن سقف آن و فروافتادنش - کنش‌های مربوط‌به حس دیداری- بر آواز که مربوط‌به حس شنیداری است و روی در خاموشی دارد، حس درونی ماتم را به جنبش درآورده و بار دیگر بازگشت به گفتمان مرگ را بعد از خلق مفاهیم زیبا و غیرمنتظره ممکن می‌سازد.

ویژگی رد و بازسازی معناهای به‌ثبت‌رسیده در گفتمان‌هایی مانند گفتمان مبارزه، گفتمان مرگ، گفتمان عشق و... که نمایه‌های معنایی درخشان و منحصربه‌فردی را پدید می‌آورد، در دیگر اشعار شاملو نیز دیده می‌شود؛ ازجمله در شعر *از زخم قلب آبائی* و شعر *مرگ نازلی*:

۳.۱.۳. کارکرد لایه‌ی حسی‌ادراکی، نمایه‌های معنایی و گسست گفتمانی در شعر *از زخم قلب آبائی*

عنوان این شعر که *از زخم قلب آبائی* نام دارد، خبر از مرگ می‌دهد؛ اما تا بند سوم، شعری است تغزلی و عاشقانه که در صحنه‌ی دشتی بی‌کران روایت می‌شود. حس دیداری در این شعر، نقطه‌ی آغازی است که به‌دنبال آن دیگر گونه‌های حسی و به‌ویژه حس درونی بیدار می‌گردد؛ دیدن عناصری مانند دختران، دشت، آلاچیق نو، آلاچیق‌های کهنه که راه بر حس درونی انتظار، امید تنگ، آرزوهای بیکران و تنگ‌خلقی می‌گشاید. دخترانی که از بی‌کرانگی آرزو و ماندن در آلاچیق‌های کهنه‌ی پدران خود به تنگ‌خلقی رسیده‌اند: دختران دشت!/ دختران انتظار!/ دختران امید تنگ/ در دشت بی‌کران،/ و آرزوهای بی‌کران/ در خلق‌های تنگ!/ دختران آلاچیق نو/ در آلاچیق‌هایی که صد سال!–/ در زره جامه‌تان اگر بشکوفید / باد دیوانه/ یال بلند اسب تمنا را/ آشفته کرد خواهد... (شاملو، ۱۳۸۰: ۵۳–۵۴).

در بند نخست شعر، جهتی که عمل دیداری به جریان حسی‌درونی می‌دهد، راه را بر پیدایش حس بویایی باز می‌کند تا فضایی گسترده را درنوردد و نمایه‌های معنایی پدید آید که حرکتی پویا به شعر می‌دهد. این پویایی حاصل رفت‌وآمد بین دو فضای نزدیک و دور است. مخاطب قراردادن دختران که لازمه‌ی آن نزدیکی است و آفرینش نمایه‌های معنایی «دختران امید تنگ» و «در خلق‌های تنگ!»، با تکرار واژه‌ی «تنگ» که علاوه‌بر شدت معنا، مفهوم نزدیکی را نیز تداعی می‌کند، در برابر «دشت بی‌کران»، «آرزوهای بی‌کران»، وزش «باد دیوانه» و «آشفته‌شدن یال بلند اسب تمنا»، این فضای پویا را ترسیم می‌کند. پراکنده‌شدن بوی بلوغ دخترانِ در انتظار، ارتباط و پیوستگی بین عناصر حاضر در این دو فضای تنگ و گسترده را فراهم می‌کند.

نمایه‌های معنایی دشت بی‌کران، دختران آلاچیق و اسب تمنا که سرشته در درون زندگی ترکمنان صحراست، آبائی را قهرمان شهیدی در قصه‌های ترکمنی معرفی می‌کند و تصویرگر چگونگی زندگی آبائی و دختران، در روزهای روشن عشق، گرما و رقص شعله‌های هزارستون آتش است: دختران رود گل‌آلود!/ دختران هزار ستون شعله، به طاق بلند

دود!/ دختران عشق‌های دور/ روز سکوت و کار/ شب‌های خستگی!/ دختران روز/ بی‌خستگی دویدن، شب/ سرشکستگی! / –در باغ راز و خلوت مرد کدام عشق–/ در رقص راهبانه‌ی شکرانه‌ی کدام/ آتش‌زدای کام/ بازوان فواره‌ئی‌تان را/ خواهید برفراشت؟ (همان، ۵۴).

در بند دوم شعر، کارکرد حس دیداری در تقابلی دوگانه، جریان فرایندی تولید معنا را به پیش می‌برد: تقابل تاریکی رود گل‌آلود، طاق بلند دود، شب خستگی، شب سرشکستگی، نگاه‌های شرم‌آگین و دشت مه‌زده، با روشنایی روز سکوت و کار، هزار ستون شعله و روشنایی شبنم. این تقابل، در همین بند در یک نقطه به وحدت می‌رسد؛ در نقطه‌ای به نام عشق. همان جایی که مرگ و زندگی هماغوش می‌شوند، از زخم قلب آبائی قطره خونی به سینه‌ی دختری می‌چکد که همسال او بوده و عشق‌ورزی‌های نهانی داشته‌اند. در این نقطه است که مرگ در آغوش زندگی جان می‌گیرد؛ آن هم در زندگی پر تاب و تپش از عشق. کدام‌یک از این دختران، معشوق آبائی بوده و عطر بوسه‌ی پنهانی آبائی در کامش شکفته است؟

افسوس!/ موها، نگاه‌ها/ به عبث/ عطر لغات شاعر را تاریک می‌کنند/ دختران رفت‌وآمد در دشت مه‌زده! – از زخم قلب آبائی/ در سینه‌ی کدام شما خون چکیده است؟ لب‌هایتان کدام شما/ لب‌هایتان/– بگویید!–/ در کام او شکفته، نهان، عطر بوسه‌ای؟ (همان، ۵۵).

«عطر بوسه‌ی پنهانی»، حس بویایی را بیدار می‌کند و «شکفتن»، وجه دیداری گل را نمایان می‌سازد. جریان زیبایی‌ادراکی شعر، وام‌دار تبادل دو حس دیداری و شنیداری می‌شود؛ چنان‌که گفته‌اند: «در عملیات حس بویایی، پوسته‌ی حسی تکثیر می‌گردد و ما با گونه‌ها و طبقات بویایی مواجه هستیم» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱۹). عطر بوسه در پیوند با بوی‌های خوش و به‌هم‌آمیخته‌ی بهار، بلوغ آبائی و گل طراوت و تازگی معشوق، قرار می‌گیرد و فضای شعر را از آن زمان که او جوان نوبالغی بوده و پنهانی عشق می‌ورزیده، تا به امروز که قهرمانی شهید است، به تسخیر خود در می‌آورد. بوی خون و عطر عشق روزهای جوانی به یکدیگر می‌رسند و به دلیل قوی‌تربودن منبع عطر عشق، بوسه، بهار بلوغ و طراوت و سرریز هیجان‌های ناشی از آن، به‌ویژه آنکه پنهانی به انجام می‌رسیده،

بوی خون را تسخیر می‌کند. بنابراین، عزا که از نشانه‌های به‌ثبت‌رسیده‌ی گفتمان مرگ است، تسلیم عشق و زندگی می‌شود. بدین‌ترتیب، نمایه‌های معنایی گفته‌شده، ازطرفی موجب تغییر فرایند گفتمانی و توسعه‌ی معنا شده‌اند و از جانب دیگر، خود در پی همین تغییر فرایند گفتمانی شکل می‌یابند. به عبارت دقیق‌تر، با کارکرد قوی لایه‌ی حسی‌ادراکی و با خلق نمایه‌هایی معنایی منحصربه‌فرد و بی‌نظیر که بدان‌ها اشاره شد، تغییر و توسعه‌ی معنا شکل می‌گیرد و گفتمان مرگ به زندگی تبدیل می‌شود. معناهای به‌ثبت‌رسیده‌ی گفتمان مرگ که عبارتند از غم، اندوه، گریه‌وزاری و... رد شده و مرگ در آغوش عشق و انتظار جان می‌گیرد. در این گفتمان بازسازی‌شده که با رد گفتمان معهود مرگ شکل گرفته است، معشوق، شب‌های تیره و تار بسیاری را –شاید تا زمانی‌که نفس می‌کشد– در انتظار آبائی سپری خواهد کرد:

شب‌های تار نم‌نم باران– که نیست کار–/ اکنون کدام‌یک ز شما/ بیدار می‌مانید/ در بستر خشونت نومیدی/ در بستر دل‌تنگی/ در بستر تفکر پردرد رازتان،/ تا یاد آن– که خشم جسارت بود–/ بدرخشاند/ تا دیرگاه شعله‌ی آتش را در چشم بازتان؟ (شاملو، ۱۳۸۰: ۵۶).

در این بند، کارکرد حس دیداری همچنان جهت‌دهنده به جریان حسی‌زیبایی شعر است؛ تاریکی شب که قابل مشاهده با حس دیداری است و البته در معنایی متناقض، هیچ‌ندیدن را نیز در خود نهفته دارد، با نمایه‌ی معنایی «نم‌نم باران» وارد تعاملی دوسویه با حس شنیداری شده است. در ادامه، تعامل حواس بیرونی گفته‌شده با حس درونی شکل می‌گیرد؛ نمایه‌ی معنایی بیدارماندن در بستر با حس درونی نومیدی، دل‌تنگی و تفکر پردرد راز، معنای انتظار را شکل می‌دهد. انتظار که گفته می‌شود صبر و بی‌صبری، هر دو را در خود دارد. در نتیجه‌ی این انتظار، نرمی و گرمی بستر جای خود را به خشونت نومیدی، دل‌تنگی و تفکر پردرد می‌دهد و در نهایت حاصلش این است که یاد آبائی را درخشان و پرقوت زنده نگه دارد. تکرار واژه‌ی بستر در سطرهای «در بستر خشونت نومیدی/ در بستر دل‌تنگی/ در بستر تفکر پردرد رازتان» با نمایه‌های معنایی آسودگی،

نرمی و گرمی که از ادراکات حس لامسه‌ای هستند و ترکیب آن با واژه‌های خشونت، نومیدی، دل‌تنگی و درد، به تبادل دو حس بیرونی و درونی قوت می‌دهد.

در این شعر، عملیات حسی‌دیداری با قابلیت انفصال پوست‌های/ دگرپوستی، آبائی را از قهرمانی که در دشت بی‌کران و در میان دختران دشت در رفت‌وآمد بود، به شعله‌های آتشی تبدیل می‌کند که انعکاس رقص آن در آینه‌ی چشمِ معشوقِ منتظر می‌درخشد و درن‌هایت، درخشش شعله‌ی آتش و انعکاس رقص آن در چشمان منتظر و غم‌آلود دختر که در حوزه‌ی عملیات دیداری قرار می‌گیرد، با درخشش و صیقلی که او به سلاح آبائی می‌دهد، در پیوند قرار می‌گیرد:

بین شما کدام/ -بگویید-/ بین شما کدام/ صیقل می‌دهد سلاح آبائی را/ برای/ روز/ انتقام؟ (همان)

بدین‌ترتیب، ازآنجاکه عملیات حسی‌دیداری می‌تواند سبب تحریک و تحرک سوژه و ارتباط او با جریانات حسی دیگر شود، در بند پایانی شعر، حس دیداری و لامسه‌ای در تعامل با یکدیگر، به دست معشوق، سلاح آبائی را صیقل می‌دهند، برق می‌اندازند، امتداد جسارت او را پابرجا نگه می‌دارند تا این سلاح امتداد خشم، جسارت و انتقام باشد و یاد آبائی را زنده و پرتوان برای همیشه پابرجا نگه دارد. بدین ترتیب، شعر با گسست از گفتمان مرگ به زندگی می‌رسد. در این دریافت حسی‌ادراکی جدید، آبائی دیگر آدمی با پوست، گوشت و استخوان نیست، این بُعد از معنای وجودی او به فراموشی سپرده می‌شود تا او به خشم جسارتی مجسم تبدیل شود که یادش شعله‌های آتش را در چشمان معشوق منتظر تا دیرگاه می‌درخشاند و می‌رقصاند.

۴.۱.۳. کارکرد لایه‌ی حسی‌ادراکی، نمایه‌های معنایی و گسست گفتمانی در شعر مرگ نازلی

عنوان این شعر، «مرگ نازلی» است و نازلی نامی مستعار است که شاعر آن را جایگزین نام «وارتان» کرده است؛ شاملو دراین‌باره گفته است: وارتان سالاخانیان، پس از کودتای ۲۸مرداد۱۳۳۲ گرفتار شد؛ همراه مبارز دیگر، کوچک شوشتری، زیر شکنجه به قتل

رسید... من او را در زندان دیده بودم... شعر، نخست مرگ نازلی نام گرفت تا از سد سانسور بگذرد، اما این عنوان شعر را به تمامی وارتان‌ها تعمیم داد و از صورت حماسه‌ی یک مبارز به‌خصوص درآورد» (شاملو، ۱۳۹۴: ۶۰۰-۶۰۱).

در فضایی که شاعر و مخاطب او «نازلی» قرار دارند، «نمی‌توانند ارزش‌های جدید ایجاد کنند و همین خلأ ارزشی باعث ایجاد شکنندگی در باور و جست‌وجو برای دستیابی به دنیایی با شرایط حسی‌ادراکی متفاوت می‌شود که بتواند ارزش‌های جدید و متفاوت بیافرینند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۹۸)، همگنه‌ی شناختی مرگ را بشکند و مرگ را با بهار یکی کرده و سرچشمه‌ی رویش‌های بی‌شمار گرداند. بدین ترتیب، در این شعر، مبارزه و سکوت به فراارزشی تبدیل می‌شود که بنیان‌های عبور از گفتمان مرگ، بر پایه‌ی آن شکل می‌گیرد. نازلی در زیر شکنجه سکوت می‌کند تا یاران او در امان بمانند، با سکوتش خود به پیشواز مرگ می‌رود. اگرچه که در بند آغازین شعر، گفته‌پرداز به اصرار از او می‌خواهد که سخن بگوید تا با مرگ نحس رودررو نشود؛ به‌ویژه اینکه بهار است و فصل رویش و زایش، فصل گل‌دادن، شکفتن و خنده‌زدن:

«- نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت./ در خانه، زیر پنجره گل داد یاس پیر./ دست از گمان بدار!/ با مرگ نحس پنجه میفکن!/ بودن به از نبودشدن، خاصه در بهار...» (شاملو، ۱۳۹۴: ۵۷).

اما، نازلی سخن نگفت،/ سرافراز/ دندان خشم بر جگر خسته بست و رفت (همان، ۵۸).

کارکرد حس دیداری که در خنده‌ی بهار، شکفتن ارغوان و گل‌دادن یاس پیر خود را نشان می‌دهد، در تعامل با حس درونی تردید و گمان قرار می‌گیرد. با دیدن زیبایی‌های بهار، از او خواسته می‌شود که تردید را کنار بگذارد، سخن بگوید و به زندگی برگردد، چراکه «بودن به از نبودشدن خاصه در بهار» است. بند بعدی شعر نیز تکرار همین خواسته است با مجسم‌کردن تهدید مرگ به آشکارگی:

«- نازلی! سخن بگو!/ مرغ سکوت، جوجه‌ی مرگی فجیع را/ در آشیان به بیضه نشسته‌ست!» (همان).

اما نازلی سخن نمی‌گوید:

نازلی سخن نگفت،/ چو خورشید/ از تیرگی برآمد و در خون نشست و رفت... (همان).

و بندی دیگر که سکوت نازلی را با تصویری دیگرگون مجسم می‌کند:

نازلی سخن نگفت/ نازلی ستاره بود/ یک دم درین ظلام درخشید و جست و رفت (همان).

نازلی که در بند آغازین شعر، جدای از بهار است و با بهار فاصله دارد، اکنون با نشستن در خون به خورشید تبدیل می‌شود تا سرچشمه‌ی گرمابخش رویش‌ها شود. بنابراین، با کارکرد قوی حس دیداری و نمایه‌های معنایی درخشان، عبور از گفتمان مرگ به‌واسطه‌ی همانندی با خورشید آغاز می‌شود و با تبدیل‌شدن به ستاره‌ای که تیرگی‌ها را روشنایی می‌بخشد و می‌گذرد، ادامه می‌یابد. سرانجام در یکی‌شدن نازلی و بهار کامل می‌شود تا مژده‌ی شکسته‌شدن زمستان ستم‌ها و شکنجه‌ها را بدهد:

نازلی سخن نگفت/ نازلی بنفشه بود/ گل داد و/ مژده داد: «زمستان شکست!»/ و/ رفت... (همان).

عناصر گفتمانی بهار، سخن‌گفتن و زندگی که در تقابل با زمستان، سکوت و مرگ قرار دارند، در پایان شعر یکی می‌شوند؛ آنگاه که در عملیات حسی‌دیداری، با قابلیت انفصال پوست‌های/ دگرپوستی، نازلی همان بهار می‌شود. نازلی ابتدا با سکوتش و سپس با مرگش، سرچشمه‌ی رویش‌ها می‌شود. بدین ترتیب، گسست از گفتمان مرگ در فرایند حسی‌دیداری و تعامل آن با حس درونی سرزندگی، شادی و طراوت محقق می‌گردد؛ در تصویر یکی‌شدن نازلی با بهار. نازلی در وجود بهار، درحقیقت زنده می‌شود: بنفشه‌ای که گل می‌دهد و مژده می‌دهد که زمستان شکست و رفت... . سکوت گفتمانیِ بعد از رفت، با نشانه‌ی نگارشی «...»، امتداد رویش، سرزندگی، نشاط، شادابی و طراوتی است که نازلی هم خود صاحب آن شده و هم به دیگران هدیه داده است.

۵.۱.۳. گسست گفتمانی و تولید نمایه‌های معنایی درخشان، ویژگی سبکی شاخص شعر سپید شاملو

رد و بازسازی گفتمان مرگ، در بخش درخور توجهی از اشعار شاملو، سبب تولید نمایه‌معنایی درخشان شده و نقطه‌ی کانونی زیبایی‌شناسی شعر اوست؛ ازجمله در شعر شبانه‌ی ۹، گفتمان معهود مرگ به چالش کشیده می‌شود، با این نمایه‌ی معنایی ملموس و درخشان که مرگ اگر بازماندن ساعت سرخ (قلب) از تپش باشد، نه‌تنها هراسی ندارد که با شادترین نیاز تن در آغوش کشیدنی است.

آه بگذاریدم! بگذاریدم!/ اگر مرگ/ همه آن لحظه‌ی آشناست که ساعت سرخ/ از تپش باز می‌ماند.../ خوشا آن دم که زن‌وار/ با شادترین نیاز تنم به آغوشش کشم (همان، ۱۷۲).

در نمایه‌های معنایی منحصربه‌فرد شعر شاملو، مرگ مهاجرت است به سرزمین درناها و مرغان مهاجر و مرگ رهایی است: مرگ من سفری نیست/ هجرتی است/ از وطنی که دوستش نمی‌داشتم/ به خاطر مردمانش.../ پر پرواز ندارم/ امّا/ دلی دارم و حسرت درناها/ و به هنگامی‌که مرغان مهاجر در دریاچه‌ی ماهتاب/ پارو می‌کشند،/ خوشا رهاکردن و رفتن (همان، ۱۸۳).

در شعر «از مرگ من سخن گفتم» (همان، ۱۸۸– ۱۹۴)، سخن‌گفتن از مرگ در نمایه‌های معنایی درخشان چهار فصل که به تکرار می‌آیند و می‌روند، خود به گفتمان جاودانگی می‌انجامد؛ گفتمان جاودانگی که در ادبیات، پیشینه‌ای درازدامن دارد، در شعر شاملو به گونه‌های مختلف صورت‌بندی شده است. در شعر او، رد گفتمان مرگ و بازسازی آن در قالب گفتمان جاودانگی آشکارتر است؛ آنگاه که شکوه مردن در نمایه‌ی معنایی فواره‌ی فریادی تجسّم می‌یابد که دست‌مایه‌ی باروری و بارآوری می‌گردد: و شکوه مردن/ در فواره‌ی فریادی/ زمینت/ دیوانه‌آسا/ با خویش می‌کشد/ تا باروری را/ دستمایه‌ای کند؛/ که شهیدان و عاصیان/ یارانند/ که بارآوری را بارانند/ بارآورانند (همان، ۲۳۸).

گذر از گفتمان عشق به گفتمان مبارزه نیز در شعر شاملو پدیدآور نمایه‌های معنایی منحصربه‌فردی است: نگاهت شکست ستمگری‌ست.../ آنک چشمانی که خمیرمایه‌ی مهر است!/ وینک مهر تو:/ نبردافزاری/ تا با تقدیر خویش پنجه‌درپنجه کنم (همان، ۱۳۱).

در عاشقانه‌ی معروف *آیدا در آینه* نیز دگرگونی گفتمان عاشقانه، درآمیختن آن با گفتمان مبارزه و تولید نمایه‌های معنایی درخشان، درخور توجه است: در من زندانی ستمگری بود/ که به آواز زنجیرش خو نمی‌کرد–/ من با نخستین نگاه تو آغاز شدم.../ دستانت آشتی است/ و دوستانی که یاری می‌دهند/ تا دشمنی/ از یاد/ برده شود (همان، ۱۴۱).

در شعر «سمیرمی» نیز درآمیختن گفتمان عشق و مبارزه مشهود است: با سم‌ضربه‌ی رقصان اسبش می‌گذرد/ از کوچه‌ی سرپوشیده/ سواری،/ بر تسمه‌بند قرابینش/ برق هر سکه/ ستاره‌ای/ بالای خرمنی/ در شب بی‌نسیم/ در شب ایلاتی عشقی... (همان، ۲۸۹–۲۹۰).

۲.۳. ثبات گفتمانی در شعر دیگر سپیدسرایان

در شعر «چاه‌کن» منوچهر آتشی که همچون «مرگ نازلی» شاملو سوگ‌سروده‌ای سپید است، تلاش برای عبور از گفتمان معهود مرگ به انجام می‌رسد؛ با تشبیه چشمان روشن قهرمان روایت؛ محمد مختاری به چراغی که در تاریکی گور پنهان می‌شود. سپس فورانی از نور که بالا می‌آید تا شب‌های سرد میهن را روشن کند: چشم‌های روشن تو را بستند و/ ندانسته/ چراغ را به تاریکی بردند./ این زیباترین کارشان بود – بی اینکه خود زیبا باشند/ آنان که روز روشن با چشمان بسته راه می‌روند، گمان می‌کنند تنها/ گل‌های لکدکوب پشت سر می‌گذارند/ و نمی‌دانند/ – خوشا که نمی‌دانند،/ که چاهسار تاریک پیش پای آن‌هاست/ و از تهی‌گاه چشم‌های کشته‌ی آن‌ها/ فورانی از نور بالا می‌آید/ تا شب‌های سرد میهن ما را / روشن کند و.../ خوشا که نمی‌دانند (آتشی، ۱۳۸۰: ۱۴۲–۱۴۳).

با وجود اینکه تصویرگر گفتمان مقاومت و نجات و رهایی است، اما گسست گفتمانی از آن‌گونه که در مرگ نازلی داریم، شکل نمی‌گیرد؛ زیرا نشانه‌های متنی تاریکی، گل‌های

لکدکوب و تهی‌گاه چشم‌های کشته‌شدگان، همچنان شعر را در درون گفتمان شناخته‌شده‌ی مرگ نگه می‌دارد.

در شعر بیژن جلالی، گفتمان مرگ یأس‌آلود است و غمگینانه و با نشانه‌های گریستن و اندوه همراه است؛ همچنان‌که عدم: بر مرگ خود/ گریستن/ شگفت می‌نماید/ ولی کیست که دیروز را/ به یاد نیاورده باشد/ و از نبودن خود/ اندوهگین نمانده/ باشد (جلالی، ۱۳۷۳: ۱۵).

در شعر دیگری از او با پیوند زمین و آسمان، مرگ وسعت می‌یابد: مشتی خاک/ در دست/ و نگاهی به آسمان/ مرگ را انتظار می‌کشیم/ ولی از خاک/ چه می‌دانیم/ و در آسمان/ چه می‌بینیم (همان، ۲۵).

این گستردگی مبهم و رازآلود با بخشی از گفتمان معهود مرگ در پیوند است و سازگار با پیشینه‌ی فرهنگی ماست؛ با مرگ روح به‌سوی آسمان پرمی‌کشد. روح که فیلسوفی مانند ابن‌سینا با عنوان «ورقاء ذات تعزز» از آن یاد کرده است، روحی که هبوط کرده، به جایگاه نخست خود باز می‌گردد و جسم خاکی به خاک برمی‌گردد. در این گفتمان شناخته‌شده، جسم و خاک فانی است؛ پس پناه‌بردن به روح، گریز از بی‌فرجامی خاک است: در روح می‌گریزیم/ از بی‌فرجامیِ/ خاک/ و روح چرخ‌زنان/ ما را/ در چنگال خود/ می‌فشارد/ تا در کدام غرقاب/ رهایمان کند (همان، ۲۷).

جسم خاک می‌شود، لذا غمگنانه است، پیشینیانی که رفته و خاک شده‌اند، غم ما را می‌بینند و می‌شنوند: آن‌ها که خاک/ شده‌اند/ ما را می‌نگرند/ با نگاه خیره‌ی خاک/ و ما را می‌شنوند/ در هیاهوی تندباد/ آن‌ها که خاک شده‌اند/ غم‌های ما را می‌دانند/ در زمزمه‌ی غمگین/ جویبارها (همان، ۲۸). در این گفتمان معهود، مرگ همچنان هراس‌آور است: با هر شعر مرگ را/ برای یک نفس عقب/ می‌اندازیم (همان، ۱۷).

در شعر طاهره صفارزاده، در بسیاری از موارد، گفتمان مرگ، گفتمان جنگ، گفتمان دینی و... همان گفتمان‌های معهود و شناخته‌شده هستند؛ تا آنجا که به‌دلیل نبود گسست گفتمانی و تهی‌بودن شعر از نمایه‌های معنایی درخشان و منحصربه‌فرد، به متنی حاوی

گزاره‌های خبری پی‌درپی تبدیل شده است و از جوهره‌ی شعری خالی می‌شود. نمونه‌های بسیاری از این دست: و بازسازان دوباره می‌سازند/ از کشته/ پشته/ از کله/ مناره/ از خون/ دجله/ وقتی بنای قامت آزادی/ بنای قامت انسان/ در اتصال ظلم و گلوله/ شبانه‌روز/ ویران می‌شود/ در کوی و مسجد و کلاس و خیابان و... (صفارزاده، ۱۳۹۰: ۲۶).

ویژگی غالب شعر مفتون امینی نیز ثبات گفتمانی است و گزاره‌هایی که همانند گزاره‌های زبان روزمره و کاربردی است؛ چه در شعرهایی مانند شورمایه ۴ (رک. مفتون امینی، ۱۳۷۸: ۵۶) که گفتمان پوچی در آن شکل گرفته و چه در شعرهایی از قبیل شورمایه ۵ (همان، ۵۷)، دوستانگی ۳ (همان، ۳۴ و ۳۵) و گویه ۹ (همان، ۶۳) که گفتمان عاشقانه در آن‌ها شکل می‌گیرد. در شعرهایی مانند گویه ۳ (همان، ۳۲)، زبان استعاری است؛ اما از گفتمان معهودی که در شعر شاعران عاشقانه‌سرا، مانند سعدی برای فارسی‌زبانان شناخته شده است، فاصله نمی‌گیرد. یعنی باز هم معشوق آفتاب است و ماه تمام؛ اما این‌بار در قالب شعر سپید و با رنگی از ابهام: نمی‌دانستی/ که اگر سر در پی آفتاب نهی هرگز غروب نخواهد کرد./ و نمی‌دانستی/ که ماه تمام در بهار باوفاتر است/ تا در پاییز... (همان)

و این عشق همچنان به‌سوی قطب تمنای خود روانه است و همچنان دشوار است و دیریاب: و اگر جای قیاس رود بلند، با عشق بود، می‌گفتم/ که هر دو به‌سوی قطب تمنای خود روانه‌اند/ لاکن/ رود از نشیب‌ها، که زود می‌رسد/ و عشق از فرازها، که دیر، یا هرگز... (همان، ۴۰). با وجود این، شعر مفتون امینی زیباست و پرداختن به مهم‌ترین وجه زیبایی‌شناسی آن، می‌تواند مسئله‌ی پژوهشی دیگر باشد و جنبه‌ای دیگر از زیبایی شعر سپید را نشان دهد.

این مطالعه‌ی تقابلی نشان می‌دهد که باوجود ظرفیت خوانش تعاملی شعر دیگر سپیدسرایان، برجستگی شعر شاملو و تمایز سبکی آن، به‌دلیل گسست گفتمانی، درآمیختن گفتمان‌های متقابل و تولید نمایه‌های معنایی درخشانی است که حاصل کارکرد چندگانه‌ی لایه‌ی حسی‌ادراکی است. درواقع، عوامل یادشده، چگالی معنایی شعر سپید شاملو را بیشتر کرده و شعر او درمیان سپیدسرایان، برجستگی یافته است. چنان‌که گفته شده: «متنی

که حاصل برهم‌کنشِ افزایشی سطوح و رمزگان‌های متعدد است، ادبی‌تر از متنی به حساب می‌آید که سطوح کمتری دارد یا اینکه چنین سطوحی وجود دارند، اما برهم‌کنش فشرده با هم ندارند. متن ادبی چگالی معنایی بیش‌تری دارد که حاصل الگوبندی برهم‌کنشانه‌ی سطوح نحو، واژگان، واج‌شناسی و گفتمان است» (مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۱۰۵).

۴. نتیجه‌گیری

برخلاف بلاغت سنتی که زیبایی شعر را بر مبنای زیبایی‌شناسی کلاسیک و دیدن زیبایی تنها در ابژه، در متن و آن هم در سطح واژگان، عبارت‌ها و جمله‌ها جست‌وجو می‌کند، زیبایی شعر و به‌طور مشخص در این مقاله شعر سپید، در سطح گفتمان به انجام می‌رسد؛ لایه‌ی حسی‌ادراکی نیز در یک تعامل دوسویه از طرفی به رد و بازسازی معناهای به‌ثبت‌رسیده در یک گفتمان شکل می‌دهد و از جانب دیگر، در طی فرایند تغییر گفتمان‌ها، عملیات آن شکل می‌پذیرد.

بر پایه‌ی تجزیه‌وتحلیل‌های انجام‌شده در این پژوهش می‌توان گفت: در تبیین ویژگی سبکی برجسته‌ی شعر شاملو و توصیف فرایند زیبایی‌شناسی آن، دو نکته درخور اهمیت است؛ نخست اینکه در این فرایند، نوعی از گفتمان به گفتمان دیگر تبدیل می‌شود. نکته‌ی دوم اینکه در هر شعر، یکی از حواس پنج‌گانه مرکزیت دارد و چگونگی تعامل آن با دیگر حواس بیرونی و درونی، سبب ایجاد نمایه‌های منحصربه‌فرد شده و فرایند زیبایی‌شناسی شعر را رقم می‌زند. در شعرهایی که بررسی کردیم، نشان دادیم که گفتمان مرگ، گفتمانی منطعف و دگرگون‌شونده است؛ مرگ می‌تواند حزن‌انگیز و مویه‌آمیز نباشد، می‌تواند با عشق تعامل کند، می‌تواند با بهار یکسان شود و رویش‌های دوباره داشته باشد، بذرها در درون خود بپرورد، سرسبزی و طراوت باز دهد. می‌توان ترس و فرار از مرگ را به باور رفتن به آغوش مرگ تبدیل کرد و... .

همچنین، در زیبایی‌شناسی شعر سپید، با عبور از گفتمان و تولید نمایه‌های معنایی منحصربه‌فرد، مرزهای میان سوژه و ابژه محو می‌شود و سوژه و ابژه در حوزه‌ی پویا و

پیوسته‌ی تجربه، حضور زنده و جاندار می‌یابند. درواقع، اصل سوژگی که آن را «من» نامیده‌اند، چنان تغییر می‌کند که دیگر نمی‌توان آن را منِ من (چه من را گفته‌پرداز/ شاعر بدانیم و چه گفته‌خوان/ خواننده) نامید، بلکه این من وام‌دار دیگری است. این امر با ارتقای مفهوم زیبایی در فلسفه‌ی هنر، از خصوصیتی عینی برای شیء زیبا، به وابسته‌شدن ادارک و احساس زیبایی به فاعل شناسا/ سوژه هم‌خوانی دارد. پس در تبیین مبانی زیبایی‌شناسی شعر سپید، امحای دوگانه‌ی سوژه و ابژه به‌عنوان یک اصل پذیرفتنی است؛ چه این یگانگی را در لحظه‌ی آفرینش شعر در نظر بگیریم و چه در مرحله‌ی خوانش شعر. بر مبنای این اصل، این نتیجه به‌دست می‌آید که شعر در عین یگانه و منحصربه‌فرد بودن در مرحله‌ی آفرینش، بر مبنای ظرفیت شناختی خوانندگانش، می‌تواند صورت‌های ادراکی متفاوتی خلق کند و چندگانه باشد. چندگانه‌بودن مهم‌ترین ویژگی زیبایی‌شناختی شعر است که می‌تواند احساسات فراموش‌شده و شوق‌ها، تمایلات و رغبت‌هایی را برانگیزد یا احساساتی را خاموش کند.

منابع

آتشی، منوچهر. (۱۳۸۰). *اتفاق آخر*. تهران: نگاه.

آیتی، اکرم. (۱۳۹۲). «نشانه‌معناشناسی گفتمان در شعر «پی‌دارو چوپان» نیما یوشیج». *جستارهای ادبی*، دوره ۴۶، شماره‌ی۱، صص ۱۰۵- ۱۲۴.

امینی، مفتون. (۱۳۷۸). *سپیدخوانی روز*. تهران: ثالث.

بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۲). «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده‌ی اریک لاندوفسکی». *مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*، دوره‌ی ۴۶، شماره‌ی۴، صص ۱۲۱- ۱۳۴.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه‌ی اریک لاندوفسکی. تهران: سخن

پردل، مجتبی، حدائق رضایی و عادل رفیعی. (۱۳۹۶). «آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایه‌ی نظریه‌ی هم‌آمیزی مفهومی». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۳، (پیاپی ۳۸)، صص ۴۳-۶۶.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*؛ تأملی در شعر احمد شاملو. تهران: نگاه.

جلالی، بیژن. (۱۳۷۳). *روزانه‌ها*. تهران: مؤلف.

حسینی معصوم، سیدمحمد و شیرین آزموده. (۱۳۹۱). «بررسی نشانه‌شناسی ساختارگرای شعر «ارغوان» هوشنگ ابتهاج». *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، سال ۱، شماره‌ی ۱، صص ۲۱- ۳۱.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). *نقد آثار احمد شاملو*. تهران: آروین.

درپر، مریم. (۱۳۹۸). «نقشروایت بوف کور؛ عشق ناکام و گشودن ابهام ساختاری متن». *ادبیات غنایی*، سال ۱۷، شماره‌ی ۳۲، صص ۱۲۰- ۱۰۳.

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۵). «کارکردهای جمال‌شناسانه‌ی تقطیع سطرها در شعر سپید». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۱۰۹- ۱۲۷.

سلدن، رامان و پیتر ویدسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شاملو، احمد. (۱۳۸۰). *شعر زمان ما ۱*. تحلیل و تفسیر محمد حقوقی، تهران: نگاه

________ . (۱۳۸۴). *کتاب شعر: احمد شاملو*. گردآوری، تصحیح و تدوین هیوا مسیح، تهران: قصیده‌سرا.

________ . (۱۳۹۴). *مجموعه اشعار*، ج ۱، تهران: نگاه.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

________ (۱۳۸۸. *راهی به نشانه‌معناشناسی سیال، با مطالعه‌ی موردی ققنوس نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.

________ (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی ادبیات*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۲). *نشانه‌معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

صفارزاده، طاهره . (۱۳۹۰). *گزیده شعرهای طاهره صفارزاده*. تهران: انجمن شاعران ایران.

طالبیان، یحیی، محمدرضا صرفی، محمود مدبری و پوران علی‌پور (۱۳۸۶). «تحلیل ساختاری شعر سپید شاملو». *مجله‌ی تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، دوره‌ی ۴۰، شماره‌ی۲، (پی‌درپی ۱۵۷)، صص ۸۵- ۱۱۵.

طاهری، حمید و مریم رحمانی (۱۳۹۰)، «تصویر شعر سپید». *ادبیات پارسی معاصر*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۵۷- ۸۸.

مهاجر، مهران و محمد نبوی. (۱۳۹۳). *به سوی زبان‌شناسی شعر*. ویراست ۲. تهران: آگه.

Bloor, M. & Bloor, T. (2013).The *practice* of critical *discourse analysis*: an introduction. USA: Routledge.