Shiraz University
Journal of Poetry Studies
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Vol 18, Issue 2, Ser 68, 2026

Extended Abstract

DOI: 10.22099/JBA.2025.50839.4550

Discursive Functions of Dialectal Foregrounding in the Contemporary Poetry of North Khorasan Based on a Semio-Semantic Approach: A Case Study of Two Poetry Collection *Dochenar* and *Leylāneh-hā* by Hassan Roshan

Fatemeh Zamani* (Corresponding Author)
Ebrahim Kanaani

Introduction

From the perspective of semiotics, language is not merely a tool for conveying messages; rather, it is a dynamic system that produces meaning under the influence of the speaker's sensory-perceptual, emotional, and cognitive flows from the inner and outer worlds (Sha'iri, 2016: 50). These functions, in interaction with each other, strengthen discursive articulation—which is the semantic and formal connection of discourse elements—and lead to the dynamization of discourse, i.e., the creation of meaning in the moment and within a specific context. Within this framework, the use of local and dialectal vocabulary not only acts as a linguistic foregrounding device but also possesses significant potential for influencing various dimensions of discourse.

In the regional poetry of North Khorasan, there are frequent references to geographical landscapes, customs, games, proverbs, food, clothing, etc. This phenomenon naturally leads to an increased frequency of dialectal and local vocabulary in the poetry, resulting in the "dialectal foregrounding" of the poetic language. Accordingly, the present research examines the discursive functions of dialectal foregrounding in contemporary North Khorasan poetry from a semiotic perspective. In fact, the primary objective of the research is to explain how dialectal foregrounding influences various dimensions of discourse and to understand the resulting discursive functions.

Method, Review of Literature, and Purpose

The main question of this research is: How does dialectal foregrounding in the poetry of Hassan Roshan activate emotional and cognitive functions and affect the poet's "discursive articulation" with his homeland and cultural identity? Furthermore, how does the use of dialectal vocabulary in the studied works lead to the formation of sensory-perceptual discourse and contribute to the "making-present of the absent" and the deepening of the discourse's "tensive space?"

For this purpose, the poetry collection *Dochenar* (2017) and the ghazal collection *Leylāneh-hā* (2022) by Hassan Roshan have been examined and analyzed. *Dochenar*, due to its narrative and historical nature, provides a rich ground for analyzing cognitive and sensory-perceptual functions.

* Associate Prof in Persian Language and Literature, Kowsar University of Bojnourd, Bojnourd, Iran.
f.zamani@kub.ac.ir

Article Info: Received: 2025-05-28, **Accepted:** 2025-11-22

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Leylāneh-hā, with its themes of love and separation, offers an opportunity to explore the emotional and aesthetic functions of dialectal foregrounding. This combination allows for a comprehensive and multifaceted examination of all discursive functions (emotional, cognitive, tensive, sensory-perceptual, and aesthetic) within a semiotic analytical framework.

Given the discursive characteristic of local and dialectal vocabulary in the regional poetry of North Khorasan, this research, for the first time, investigates how these dialectal terms influence discursive dimensions and the resulting discursive processes and aspects, focusing on Roshan's poetry.

Discussion

Dialectal and local vocabulary in the two collections *Dochenar* and *Leylāneh-hā* primarily revolve around names of people, places, rivers, food, clothing, and musical instruments. A total of 195 dialectal words were extracted from *Dochenar* and 133 from *Leylāneh-hā.*

3.1. In the cognitive dimension of discourse, local names of natural, historical, and urban locations cause the poet to break away from daily routine and the modern world. By recalling significant historical, ethnic, and cultural events associated with these places, a deep connection with the past and cultural identity is established.

3.2. The use of dialectal vocabulary in the sensory-perceptual system of Roshan's poetry affects all five senses of the uttering subject. Thus, mentioning various games (such as Tūre-bāzi, Asb-chūbi, Lang-bāzi, Ley-Ley, Tasmé-bāzi, etc.), foods (such as Sam-sam, Zire-tū, Mastūve, Ghātleme, Nān-e Chūzme, Ghārme), clothing (Qontūz and Shilvār), and places (Bāgh-e Nārenj, Besh-Qārdāsh, Āyine-Khāne, Golshan-e Ali-Ābād, Kolāh Farangi, Emārat-e Khūni, Howz-Khāne) undergoes a process of visual, auditory, olfactory, gustatory, and tactile sensation, transforming into an internal feeling. In the subjective and abstract world of the subject, these objects become indices of culture, identity, and authenticity. This tangible and detailed representation contributes to the "making-present of the absent" and, by enriching the lived experience, deepens the tensive space of discourse through creating a tension between reality and imagination, and between standard language and dialect.

3.3. From an emotional perspective, the role and function of dialectal words like "Lā-Lā! Hu alā! Haw alā", "Leylāneh-hā", "Allah-Mazār", "Māl-e Āvā", etc., by influencing factors involved in the emotional process such as intonation, rhythm, scene-setting, and landscape, aid in the emotional arousal of the enunciator and propel him towards an escape from modernity. This situation leads to the surge of his emotional feelings and evokes a sense of profound connection with culture, history, and ethnic identity.

3.4. In the aesthetic system of discourse, the poet's break from the objective world and the "present" is facilitated by the use of dialectal words like "Rīzhāv", "Olang", "Hīvā", "Sālūk", and "Qarhūd", ushering in the time of aesthetic presence. In other words, these words are the gateway for the poet to enter qualitative time, which leads to the creation of poetic imagery and new meanings. By foregrounding dialectal vocabulary and utilizing linguistic potentials, the uttering subject contributes to the formation of emotional, cognitive, sensory-perceptual, and aesthetic discourses. Through this, he has been able to index feelings of identity, belonging, steadfastness, pride, grandeur, vitality, and the pure, tribal loves within the discourse.

Conclusion

The use of dialectal vocabulary in the two poetry collections *Dochenar* and *Leylāneh-hā* plays a special role in the cognitive, emotional, sensory-perceptual, and aesthetic dimensions of discourse. Foregrounding local names of historical places in Hassan Roshan's poetry, from the perspective of the cognitive dimension of discourse, reinforces a mythic cognition. The poet/uttering subject's mental world, in interaction with the subject of the utterance, presents a non-actantial cognition of place. In many of Roshan's poems, by using the foregrounding of dialectal vocabulary, he influences the sensory-perceptual dimension of discourse through various sensory processes: tactile, olfactory, gustatory, visual, and auditory. Roshan's poems are rich in the emotional dimension, and all elements involved in the emotional system of discourse play an active role in his poetry. By staging scenes of historical, natural, and urban locations from his homeland, he achieves feelings of pride, vitality, and joy. From the perspective of the aesthetic dimension of discourse, the foregrounding of dialectal vocabulary in Roshan's poetry first causes a break for the enunciator from the ordinary, everyday world. This

establishes a new relationship with the world for the enunciator, leading to the invention of different and distinctive indices in his poetry, which has influenced the aesthetic system of his work.

Key Words: Dialect Foregrounding, the semantics of discourse, Laylaneha, Do Chanar, Roshan

References

Ahmadi, B. (1993). *Structure and interpretation of the text* (4th ed.). Tehran, Iran: Markaz Publications. [in Persian]

Alavi-Moghaddam, M. (1998). *Literary criticism theories*. Tehran, Iran: SAMT Publications. [in Persian]

Babak-Mo'in, M. (2015). *Meaning as lived experience: Transition from classical semiotics to semiotics with a phenomenological perspective* (E. Landowski, Intro.). Tehran, Iran: Sokhan Publications. [in Persian]

Babak-Mo'in, M. (2017). *The lost dimensions of meaning in classical narrative semiotics: The system of matching or dance in interaction*. Tehran, Iran: Elmi va Farhangi Publications. [in Persian]

Bidaki, H. (2016). *Kurmanji she-kheshti*. Tehran, Iran: Research Institute of Culture, Art, and Communication. [in Persian]

Greimas, A. J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux, France: Pierre Fanlac.

Guiraud, P. (2004). *Semiotics* (M. Nabavi, Trans.). Tehran, Iran: Agah Publications. [in Persian]

Ken'āni, E. (2017). The aesthetic system of discourse in the interaction of sound and light based on the story of "Halimeh seeking help from idols." *Journal of Mystical Literature of Alzahra University, 9*(16), 146–169. https://doi.org/10.22051/jml.2018.17008.1428 [in Persian]

Ken'āni, E. (2022). From the semiotic system to the object system in Golshiri's *The Prince Ehtejab*. *Literary Criticism and Theory, 7*(14), 41–64. https://doi.org/10.22124/naqd.2023.21643.2335 [in Persian]

Paktachi, A., Sha'iri, H., & Rahnama, H. (2015). Analysis of discursive processes in Surah al-Qāriʿah based on tensive semiotics. *Language Related Research, 6*(4), 39–68. Language Related Research article [in Persian]

Roshan, H. (2017). *Dochenar*. Bojnourd, Iran: Bijān Yurd Publications. [in Persian]

Roshan, H. (2022). *Leylāneh-hā*. Bojnourd, Iran: Bijān Yurd Publications. [in Persian]

Roshan, H., & Shirin-Bayan, A. (2011). *The olive wound: A selection of resistance poetry by North Khorasan poets*. Tehran, Iran: Soore-ye Mehr Publications. [in Persian]

Safavi, K. (1994). *From linguistics to literature*. Tehran, Iran: Cheshmeh Publications. [in Persian]

Sha'iri, H. (2007). A study of cognitive levels of discourse. *Alzahra University Humanities Quarterly, 16–17*(63–64), 141–160. Noormags article [in Persian]

Sha'iri, H. (2009). From structuralist semiotics to semio-semantics of discourse. *Specialized Quarterly, 2*(8), 33–51. https://doi.org/20.1001.1.20080360.1388.2.8.4.1 [in Persian]

Sha'iri, H. (2016). *Semio-semantic analysis and decomposition of discourse*. Tehran, Iran: SAMT Publications. [in Persian]

Tabātabā'i, S. (2020). Examining the inductive role of sound and structure in the sensory-perceptual process of discourse and the process of meaning production: A case study of Ahmad Shamlou. *Language Related Research, 11*(6), 691–720. https://doi.org/20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3 [in Persian]

Torkashvand, F. (2015). Analysis of the function of context and emotional discourse in understanding literary texts. *Lesan-e Mobin Quarterly, 7*(21), 23–43. Lisān-e Mobīn article [in Persian]

Zamani, F. (2022). Cultural semiotics of place in the regional poem *Dochenar* by Hassan Roshan. *Language Related Research*. Advance online publication. Article ID: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.288.0. [in Persian]

مجله‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز
تابستان ۱۴۰۵
شعرپژوهی
Shiraz University
شاپا الکترونیکی: ۷۷۵۱-۲۹۸۰
مقاله‌ی علمی پژوهشی، سال ۱۸، تابستان ۱۴۰۵
شماره‌ی دوم، پیاپی ۶۸، صص ۱۹-۴۰
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JBA.2025.50839.4550

کارکردهای گفتمانی برجسته‌سازی گویشی در شعر معاصر خراسان شمالی براساس رویکرد نشانه‌معناشناسی (مطالعه‌ی موردی: منظومه‌ی *دوچنار و لیلانه‌ها* اثر حسن روشان)

فاطمه زمانی*
ابراهیم کنعانی**

چکیده

برجسته‌سازی زبانی، به‌مثابه‌ی انحرافی آگاهانه از هنجارهای زبانی، در اشکال متنوّع واژگانی، نحوی، زمانی، گویشی و معنایی، نقشی محوری در آفرینش‌های ادبی ایفا می‌کند. در بومی‌سروده‌ها، ارجاع به مؤلّفه‌های فرهنگی، محیطی و جغرافیایی زیست‌بوم شاعر، به بسامد فزاینده‌ی واژگان محلّی و درنتیجه برجسته‌سازی گویشی منجر می‌شود. این پژوهش، با اتّخاذ رویکرد کیفی نشانه‌معناشناسی، به تحلیل کارکردهای گفتمانی برجسته‌سازی‌های گویشی در شعر معاصر خراسان شمالی می‌پردازد. بدین منظور، دو مجموعه‌ی شعر *دوچنار و لیلانه‌ها* (گزیده‌ی غزلیات) اثر حسن روشان (م. ۱۳۵۵)، انتخاب شده‌اند که مجموعاً ۳۲۸ واژه‌ی محلّی و گویشی در *دوچنار* و .... در *لیلانه‌ها* استفاده شده‌است. این واژه‌ها عمدتاً حول محور نام‌های محلّی اماکن، خوراک، پوشاک، بازی‌ها و ضرب‌المثل‌ها است که کارکردهای متعدّدی را در سطوح گفتمان، فعّال می‌سازد. از منظر کارکرد عاطفی گفتمان، این واژگان بیانگر «فشاره‌ی عاطفی» و تعلّق خاطر شاعر به زادگاه خود هستند و در سطح شناختی، به بازنمایی هویّت اجتماعی و فرهنگی وی کمک می‌کنند. این امر، ساختاری افزایشی را در نحو تنشی گفتمان ایجاد می‌کند که به تعمیق تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب می‌انجامد. در بُعد حسّی-ادراکی، کاربرد هدفمند واژگان گویشی، به گونه‌ای پدیدارشناسانه، موجب «حاضرسازی غایب» می‌گردد. این حاضرسازی، با فعّال کردن حواس پنج‌گانه‌ی سوژه در فرایند دریافت معنا، ابژه‌های بومی را به «نمایه‌ای فرهنگی» تبدیل می‌کند و در فضایی نوستالژیک، احساساتی عمیق نظیر تفاخر، صلابت و شادمانی را در گوینده و

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران f.zamani@kub.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران ebrahimkanani@kub.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۴/۱۰، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۹/۱

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

مخاطب برمی‌انگیزد. این پویایی حسّی-ادراکی، فراتر از یک بازنمایی ساده، به خلق یک تجربه‌ی زیباشناختی منحصربه‌فرد منجر می‌شود. در این تجربه، واژگان محلّی، زمان «زیبایی‌شناختی حضور» را آفریده و گفته‌پرداز را از جهان عینی، گسسته و به دنیای درون پیوند می‌زند. برآیند این فرایند، تولید معنا و تصاویر شاعرانه‌ی خلّاقانه است که صرفاً با جایگزینی واژگان محلّی، قابل دستیابی نیست و بیانگر «سوبژکتیویته‌ی گفتمانی» خاصّ این شاعر است.

واژه‌های کلیدی: برجسته‌سازی گویشی، نشانه‌معناشناسی، *لیلانه‌ها*، *دو چنار*، روشان.

۱. مقدّمه

شعر معاصر خراسان شمالی در گذر زمان، گستره‌ای از جریان‌های شعری متنوّع را در خود جای داده است. از منظر فرمی، این منطقه شاهد تداوم سنّت کلاسیک‌سرایی بوده و در کنار آن، نئوکلاسیک‌ها با محور قراردادن غزل معاصر، حضوری فعّال داشته‌اند. همچنین جریان‌های آزاد، نظیر نیمایی، سپید، و حتّی رویکردهای آوانگارد (پیشرو)، افق‌های تازه‌ای به این گستره افزوده‌اند. از نظر محتوایی نیز، این جریان‌های شعری بازتاب‌دهنده‌ی مضامین گوناگونی چون بوم‌سروده‌ها، اجتماعی، پایداری، آیینی، عاشقانه‌سرایی، اعتراض و طنز بوده است. در میان این تنوّع، در دهه‌های اخیر، جریان «بوم‌سروده‌ها» و توجّه ویژه به زبان و فرهنگ عامّه در خراسان شمالی تقویت شده است. این جریان، که انعکاسی از هویّت جمعی شاعران این منطقه است، به‌تدریج خود را در قالب سبکی متمایز نشان داده و جایگاهی در گستره‌ی شعر محلّی ایران یافته است. در بوم‌سروده‌های خراسان شمالی، ارجاعات فراوانی به اقلیم جغرافیایی، آداب و رسوم، بازی‌ها، ضرب‌المثل‌ها، خوراک، پوشاک و غیره وجود دارد. برای نمونه، در سه‌خشتی‌های خراسان شمالی، این ویژگی به این صورت نشان داده شده است: «بلندی کوهستان ترخ سیاه‌خارهای فراوانی دارد/ و یار شیلوارزرد مانند عروسان شده/ بیا صبح خروس‌خوان فرار کنیم» (بیدکی، ۱۳۹۵: ۳۸۶)؛ یا در این شعر از اسماعیل حسین‌پور: «سردار عیوض رفت؛ امّا سروهای کوهستان برپا ایستاده‌اند/ می‌گویند: مردان غیرتمند ایل خواهند آمد/ مردان استوار در راه‌اند و می‌آیند» (روشان و شیرین‌زبان، ۱۳۹۰: ۴۸). این پدیده، به طور طبیعی، به افزایش بسامد واژگان گویشی و محلّی در شعر منجر شده و به «برجسته‌سازی گویشی» زبان شعر انجامیده است.

از منظر نشانه‌معناشناسی، زبان صرفاً ابزاری برای انتقال پیام نیست، بلکه سیستمی پویاست که تحت تأثیر جریان‌های حسّی-ادراکی، عاطفی و شناختی گوینده از دنیای درون و برون، به تولید معنا می‌پردازد. در این رویکرد، با گفتمان‌های مختلف شناختی، عاطفی، حسّی- ادراکی و زیبایی‌شناختی مواجه هستیم. گفتمان شناختی به دو حوزه‌ی «کنشی» و «شَوِشی» تقسیم می‌شود. در گونه‌ی کنشی، به جنبه‌های منطقی، مفهومی و معرفتی متن پرداخته می‌شود؛ امّا در گونه‌ی شَوِشی، شناخت برآیند رابطه‌ای تعاملی، حسّی، شاعرانه، اسطوره‌ای و رخدادی است (ر.ک. شعیری، ۱۳۹۵: ۵۰- ۸۵).

در گفتمان عاطفی، با حضور شَوِشگری عاطفی مواجه می‌شویم که مبتنی بر رابطه‌ای مبتنی بر التفات و نوعی رابطه‌ی حسّی- ادراکی با پدیده‌ها، برای خود هویّتی پویا و سیّال رقم می‌زند (همان: ۱۳۷-۱۸۲). گفتمان حسّی-ادراکی، بر زنجیره‌ی گفتمانی گونه‌های حسّی متمرکز است که مبتنی بر نظام زنجیره‌ای حواس شکل می‌گیرد و بین شَوِشگر و مقوله‌ی حسّ و ادراک، پیوندی برقرار می‌سازد (همان: ۸۶- ۱۳۶).

در گفتمان زیبایی‌شناختی نیز رابطه‌ای تعاملی بین شَوِشگر با جهان هستی شکل می‌گیرد که وجهی پدیداری دارد (همان: ۱۸۳- ۲۲۳). این کارکردها در تعامل با یکدیگر، اتّصال گفتمانی را که پیوند معنایی و فرمی عناصر گفتمان است،

تقویت کرده، به پویاسازی گفتمان یعنی خلق معنا در لحظه و در بافت خاص می‌انجامند. در این چارچوب، کاربرد واژگان محلّی و گویشی، نه‌تنها به‌عنوان یک برجسته‌سازی زبانی عمل می‌کند، بلکه قابلیّت‌های فراوانی برای تأثیرگذاری بر ابعاد مختلف گفتمان را داراست. این برجسته‌سازی، در پیوند با «اتّصال گفتمانی» عمیق بین گفته‌پرداز و گفته، فرایند «پویاسازی گفتمان» را در محورهای عمودی (انتخاب واژگان) و افقی (نظم و ترتیب کلام) فعّال می‌سازد و به این ترتیب، لایه‌های معنایی جدیدی به متن می‌بخشد.

براین اساس، پژوهش حاضر، به بررسی کارکردهای گفتمانی برجسته‌سازی‌های گویشی در شعر معاصر خراسان شمالی از منظر نشانه‌معناشناسی می‌پردازد. درواقع، هدف اصلی این پژوهش، تبیین چگونگی تأثیر برجسته‌سازی گویشی بر ابعاد مختلف گفتمان و شناخت کارکردهای گفتمانی مترتّب بر آن است.

۱. ۱. پرسش‌های پژوهش

۱. برجسته‌سازی‌های گویشی در شعر حسن روشان، کدام کارکردهای عاطفی و شناختی را فعّال ساخته و چگونه بر «اتّصال گفتمانی» شاعر با زادگاه و هویّت فرهنگی‌اش تأثیر می‌گذارد؟

۲. کاربرد واژگان گویشی در آثار مورد مطالعه، چگونه به شکل‌گیری گفتمان حسّی-ادراکی منجر شده و به «حاضرسازی غایب» و تعمیق «فضای تنشی» گفتمان، کمک می‌کند؟

۳. از منظر زیبایی‌شناختی، برجسته‌سازی گویشی در شعر حسن روشان، چه کیفیّاتی را به متن می‌بخشد و چگونه به «زمان زیبایی‌شناختی حضور» و «خلق معنا و تصاویر شاعرانه خلاقانه» منجر می‌شود؟

بدین منظور، منظومه‌ی *دوچنار* (۱۳۹۶) و مجموعه غزل *لیلانه‌ها* (۱۴۰۱) از حسن روشان، مورد بررسی و واکاوی قرار گرفته‌اند. *دوچنار*، به دلیل ماهیّت روایی و تاریخی‌اش، بستری غنی برای تحلیل کارکردهای شناختی و حسّی-ادراکی فراهم می‌کند. *لیلانه‌ها* نیز با مضامین عاشقانه و هجرانی، فرصتی برای کاوش در کارکردهای عاطفی و زیبایی‌شناختی برجسته‌سازی گویشی ارائه می‌دهد. این ترکیب، امکان بررسی جامع و چندوجهی تمامی کارکردهای گفتمانی (عاطفی، شناختی، تنشی، حسّی-ادراکی و زیبایی‌شناختی) را در یک چارچوب تحلیلی نشانه‌معناشناختی فراهم می‌آورد.

۱. ۲. پیشینه‌ی تحقیق

تاکنون پژوهش‌های بسیاری درباره‌ی ابعاد گفتمان در متون ادبی انجام شده‌است. حمیدرضا شعیری (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «بررسی سطوح شناختی گفتمان» مهمترین سطوح شناخت گفتمانی را دو سطح صوری و انتزاعی معرّفی می‌کند. وی شناخت انتزاعی یا کیفی را به دو صورت برنامه‌محور یا کنشی و ارزش‌محور یا غیرکنشی تقسیم‌بندی نموده است. او (۱۳۹۵)، در *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*، ابعاد مختلف گفتمان شناختی، حسّی- ادراکی، عاطفی و زیبایی-شناختی را بررسی کرده و به‌عنوان نمونه، برخی از شعرهای معاصر فارسی را از این منظر تحلیل کرده است. کنعانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «نظام زیباشناختی گفتمان در هم‌کنشی صدا و نور بر مبنای قصّه‌ی «یاری‌خواستن حلیمه از بتان»، بدین نتیجه رسیده است که دو عامل «صدا» و «نور» فضایی هم‌کنشی را شکل می‌دهد. این وضعیّت، فضایی حسّی، رخدادی و شَوِشی را در گفتمان رقم می‌زند که نتیجه‌ی آن، تحقّق نظام زیباشناختی و وضعیت استعلایی حضور است. طباطبایی (۱۳۹۹)، در مقاله‌ی «بررسی نقش القایی آوا و ساختار در فرایند حسّی- ادراکی گفتمان و روند تولید معنا: مطالعه‌ی

موردی: احمد شاملو»، بدین نتیجه دست یافته است که شاعر با چند واژه‌ی محدود در ساختار متوازن و جریان حضور بدن حسّی- ادراکی گفته‌پرداز، معناپردازی کرده است. در زمینه‌ی آثار حسن روشان نیز تحقیقاتی صورت گرفته است. از جمله، زمانی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی فرهنگی مکان در بوم‌سروده‌ی *دو چنار* اثر حسن روشان» نشان می‌دهد که مکان‌های یادشده در این منظومه، از کارکردهای کنشی خود خارج شده و در فرایند پویاسازی معنا به بازیابی و احیای هویّت و فرهنگ عامّه و تاریخ خراسان شمالی می‌پردازد.

با توجّه به شاخصه‌ی گفتمانی واژگان محلّی و گویشی در بوم‌سروده‌های خراسان شمالی، این پژوهش، برای نخستین‌بار، چگونگی تأثیرگذاری این واژگان گویشی در ابعاد گفتمانی و فرایندها و وجوه گفتمانی حاصل از این تأثیر را با تکیه بر سروده‌های روشان مورد بررسی قرار داده است.

۲. مبانی نظری

۲. ۱. نشانه‌معناشناسی گفتمان

نشانه‌معناشناسی گفتمان «مبتنی بر کنشی است که مدیریّت زنجیره‌ی فرایندی گفتمان را عهده‌دار است و معنا در آن، نه براساس اهداف از پیش تعیین شده، بلکه براساس کارکردهای موقعیّتی گفتمان شکل می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۳۴). در نشانه‌معناشناسی، نشانه‌های زبانی به ابژه‌هایی کنشگر تبدیل می‌شوند که براساس شرایط فرهنگی، اجتماعی و تجربه‌ی زیستی عمل می‌کنند و در هر لحظه، معنایی متفاوت پیدا می‌کنند (همان: ۳۵). گریماس به تعامل بین سوژه و ابژه در فرایند معناسازی اشاره می‌کند و می‌نویسد: «ابژه‌ی زیباساز به کنشگری گفتمانی تبدیل می‌گردد که با به‌رخ‌کشیدن قدرت حضور خود، سر راه بیننده (سوژه) قرار می‌گیرد» (گریماس، ۱۹۸۷: ۲۷). «در رابطه‌ی هستی‌شناختی، پیوند کنشگر با هستی، آن‌گونه است که هستی را درک می‌کند و آن را باور دارد، نه آن‌گونه که قوانین و قراردادهای اجتماعی تعیین‌کننده‌ی نوع ارتباط ما با دنیا هستند. این امر سیّال‌بودن سطوح زبانی را با توجّه به کارکرد فرهنگی و هستی‌شناختی‌شان نشان‌می‌دهد» (شعیری، ۱۳۸۸: ۴۵).

بنابراین، نشانه-معناشناسی از چشم‌اندازی پدیدارشناسانه به مطالعه‌ی نشانه‌ها می‌پردازد و گفتمان را دارای ابعاد شناختی، حسّی- ادراکی، زیبایی‌شناختی و عاطفی می‌داند. در بُعد حسّی-ادراکی، نقش حواس و ادراک یا حضور تن حسّی-ادراکی گفته‌پرداز در روند تولید معنا بررسی می‌شود. گرماس در کتاب *نقصان معنا* (۱۹۸۷)، به مطالعه‌ی گونه‌های حسّی لامسه، بویایی، چشایی، دیداری و شنوایی پرداخته و نقش آن‌ها را در روند تولید معنا، آشکار می‌سازد.

در نشانه-معناشناسی، بافت عاطفی گفتمان در پیوند با سایر عناصر گفتمان در تعامل با عواملی دیگر مانند کنش، درونه، برونه، ویژگی‌های فرهنگی، حضور، جسمانه و غیره قرار می‌گیرد (ترکاشوند، ۱۳۹۴: ۲۸-۳۰). در نشانه‌معناشناسی، «نشانه‌های زیبایی‌شناختی، خود را از قید هرگونه قراردادی می‌رهاند و معنا به بازنمایی، روی می‌آورد. این ویژگی به نشانه‌های زیبایی‌شناختی، قدرت آفرینندگی می‌بخشد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۹۷). بنابراین، شکل‌گیری معنا وابسته به دخالت عناصری چون نقصان، قرارداد، توانش، کنش و ارزیابی نیست. «نظام زیبایی‌شناختی، تحت تأثیر فرایندی تعاملی، ادراکی-حسّی و پدیدارشناختی بین انسان و عناصر هستی شکل می‌گیرد و حضوری زیبایی‌شناختی را رقم می‌زند» (کنعانی، ۱۳۹۶: ۱۴۹). همچنین، از منظر نشانه-معناشناسی، گفتمان «به‌عنوان یک شاکله و کلّ معنادار، هم‌پیوندی از فشاره (فشردگی

احساسی) و گستره (گشودگی شناخت) است و می‌تواند براساس تغییرات و گونه‌های هم‌پیوندی فشاره- گستره تحلیل شود» (پاکتچی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۶). از هم‌پیوندی فشاره- گستره، در نحو تنشی گفتمان، چهار وضعیت شکل می‌گیرد: ۱. ساختار افزایشی که در آن فشاره و گستره به‌صورت هماهنگ، افزایش پیدا می‌کند؛ ۲. ساختار کاهشی که در آن فشاره و گستره به صورت هماهنگ، کاهش می‌یابد؛ ۳. ساختار صعودی که با بالارفتن فشاره و محدودشدن گستره پدید می‌آید؛ ۴. ساختار نزولی که با افت فشاره و بازشدن گستره، محقّق می‌گردد (همان: ۴۶- ۴۸).

۲. ۲. گونه‌های برجسته‌سازی

اصطلاح «هنجارگریزی» را نخستین بار شکلوفسکی (۱۹۱۷م) در رساله‌ی *هنر همچون شگرد* مطرح کرد. یاکوبسن و تینیانوف از این مفهوم با عنوان «بیگانه‌سازی» یاد کرده‌اند (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۵). منتقدان فرمالیست به فنون شعری که توجّه مخاطب را از معنا به عناصر زبانی جلب می‌کند، «آشنازدایی» یا «غریب‌سازی» می‌گویند (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰). لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، فرآیند هنجارگریزی در متن را به هشت بخش تقسیم می‌کند که عبارتند از: ۱. واژگانی: ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌های رایج زبان معیار؛ ۲. نحوی: گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان، جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل‌دهنده، برهم‌زدن آرایش قواعد زبان هنجار به منظور برجسته‌سازی زبان؛ ۳. زمانی: به‌کاربردن سازه‌هایی که در زبان خودکار، رایج نیستند و در واقع، به انواع باستان‌گرایی در زبان، اعمّ از کاربرد واژگان مرده، کم‌کاربرد، مخفّف‌ها و... قابل تقسیم است؛ ۴. سبکی: عدول از نظام حاکم بر نوشتار با کاربرد واژه‌های محاوره‌ای، عامیانه و برخی اصطلاحات روزمره؛ ۵. گویشی: به کاربردن واژگان یا نحو گویش محلّی شاعر در شعر که در زبان معیار، وجود ندارد؛ ۶. نوشتاری: در مصراع‌بندی شعر نو کاربرد دارد؛ به‌گونه‌ای که شاعر برای برجسته‌سازی به صورت بصری، زمینه‌سازی کند؛ ۷. آوایی: سرپیچی شاعر از قواعد آوایی زبان و استفاده از صورت‌های آوایی که در زبان روزمره معمول نباشد. ادغام، قلب، تشدید تخویف، تسکین و... از موارد این نوع هنجارگریزی است؛ ۸. معنایی: همنشینی واژه‌ها برخلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار و تبعیّت نحو شعر از قواعد خاص دنیای ذهنی شاعر و نیز شکل و شیوه‌ی ساخت و استفاده‌ی شعری بر این نوع هنجارگریزی تأثیر دارد (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۰- ۴۵). در بوم‌سروده‌ها که شاعران می‌کوشند محیط زیست و طبیعت پیرامون خود را منعکس سازند؛ واژه‌های محلّی با بسامد چشمگیری به کار رفته است که می‌توان آن را نمونه‌ای از «هنجارگریزی» یا «برجسته‌سازی گویشی» به حساب آورد.

۳. بحث و بررسی

منظومه‌ی *دوچنار* اثر حسن روشان (۱۳۹۶)، یک روایت منظوم تاریخی و توصیفی است که بر مبنای تجربه‌ی زیسته‌ی شاعر، تاریخ و فرهنگ بومی و مؤلّفه‌های فرهنگ عامّه‌ی خراسان شمالی در قالب شعر و روایتی مستند و ادبی ارائه می‌شود. *لیلانه‌ها* نیز مجموعه‌غزلیّات روشان (۱۴۰۱) است که برنده‌ی سرو بلورین ششمین جشنواره‌ی بین‌المللی شعر فجر شده و روایت هجرانی‌ها و عاشقانه‌های کرمانج‌هاست که شاعر آن را احیاء کرده‌است. در این دو مجموعه، واژگانی که مربوط به فرهنگ، تاریخ، جغرافیا و اقلیم خراسان شمالی است، به وفور استفاده شده است. در جدول زیر به تفکیک، بسامد هر یک از این واژه‌ها درج شده است.

جدول شماره‌ی ۱. بسامد واژگان گویشی و محلّی در منظومه‌های *دو چنار و لیلانه‌ها*

طبقه‌بندی واژه‌های محلّی	بسامد واژگان محلّی در دوچنار	بسامد واژگان محلّی لیلانه‌ها
اسامی اشخاص	۷۴	۲۵
اسامی اماکن	۶۶	۳۵
اسم بازی‌ها	۱۶	۱
اسامی خوراک و پوشاک	۱۲	۱۰
اسامی رودها و قنات‌ها	۷	۰
اصطلاحات موسیقی	۸	۲۸
دیگر واژه‌های گویشی	۱۲	۳۴
مجموع واژگان	۱۹۵	۱۳۳

کاربرد واژگان محلّی در شعر روشان در برجسته‌سازی و هنجارگریزی گویشی آن‌ها نقش ویژه‌ای داشته که از حیث نشانه- معناشناختی بر ابعاد شناختی، حسّی-ادراکی، عاطفی و زیبایی شناختی گفتمان تأثیرگذار است.

۳. ۱. بُعد شناختی گفتمان

از منظر گفتمان، دو نوع شناخت وجود دارد. «شناخت فنّی» که بر کنش استوار است و آن را «شناخت کنشی» نیز می‌توان نامید. این نوع شناخت دارای سیری منطقی است و از جنبه‌ی استدلالی برخوردار است. نوع دیگر شناخت، «شناخت اسطوره‌ای» است که تعیین‌کننده‌ی شرایط حضور یا گونه‌ی زیستی ما در مقابل یک موضوع یا جریان است و می‌توان آن را «شناخت شَوِشی» نامید (شعیری، ۱۳۹۵: ۵۴- ۵۵). در آثار ادبی، گوینده درگیر شناخت اسطوره‌ای است و زبان گفته/گفتمان، انعکاسی از زیست- شناخت گفته‌پرداز/ شاعر در رابطه با شیء یا موضوع مورد نظر است.

در سروده‌های حسن‌روشان، برجسته‌سازی نام‌های محلّی اماکن تاریخی، بُعد شناخت اسطوره‌ای را تقویت می‌کند و دنیای ذهنی شاعر/گفته‌پرداز در تعامل با موضوع گفته، شناختی غیرکنشی از مکان ارائه می‌دهد. برای مثال، در منظومه‌ی *دو چنار*، شاعر از مکان‌هایی مانند باغ نارنج، بش‌قارداش، آیینه‌خانه، گلشن علی‌آباد، کلاه‌فرنگی، امارت خونی و حوض‌خانه یاد می‌کند. وی با اشاره به نام محلّی هریک از این مکان‌ها، با ورود به دنیای ذهنی خود، در فرایند گسست گفتمانی، از دنیای عینی و مادّی خویش جدا می‌شود. در این لحظات، شاعر با یادآوری مکرّر مکان‌های خاطره‌انگیز زادگاه خویش، فشاره‌ی عاطفی کلام را اوج می‌بخشد. ولی، در فرایند اتّصال گفتمانی، مخاطب را با تاریخ و حوادث رخ‌داده در این مکان‌ها، همراه می‌سازد. در این فرایند، خاطرات شاعر با مخاطب به نوعی این‌همانی می‌رسند. خاطره‌های نوستالژیک این مکان‌های رخدادی، برای ابژه، حضوری عاطفی و حسّی- ادراکی رقم می‌زند که در نتیجه‌ی آن، گویی این مکان می‌گرید و در هاله‌ای از غم، مجسّم می‌شود.

این حضور عاطفی، سوژه را به گونه‌ای به تسخیر خود درمی‌آورد که گریزی از آن نیست. در این حالت، شَوِشگر نیز به تأثّر از غلبه‌ی چنین حضوری، دچار وضعیت عاطفی خاصّی می‌شود و فشاره‌ی عاطفی کلام، قوّت می‌گیرد. برای مثال، در سروده‌ی زیر، شاعر در هر مصراع، نام محلّی یک مکان را یاد کرده است که فشاره‌ی عاطفی کلام را تقویت می‌کند. گفته‌پرداز، مخاطب را در ارتباط عاطفی و شَوِشی با خاطره‌های برجای‌مانده از گذشته قرار می‌دهد و با فراخواندن آن به زمان حال، فشاره‌ی عاطفی را به اوج می‌رساند. این خاطره در قالب «نالیدن»، «گریان‌بودن»، «از تپش افتادن» و «هاله‌ی غم گرفتن»، فراخوانی شده و سبب اوج‌گرفتن فشاره‌ی عاطفی می‌گردد؛ امّا درعین حال، گفته‌پرداز، تاریخ درحال فراموشی این اماکن را به گفته‌یاب، گوش‌زد می‌کند و بدین طریق، گستره‌ی شناختی، افزایش می‌یابد. در جریان چنین تجربه‌ای، گفته‌پرداز، گفته‌یاب را با خود همراه می‌کند تا در گستره‌ای از رخدادهای شکل‌گرفته در حافظه‌ی تاریخی این مکان‌ها، سیر کند.

باز «بش قارداش[۱]» می‌نالد — باز «آیینه‌خانه[۲]» گریان است
نالـه زد «گلشن علی‌آباد[۳]» — خشت خشت «کلافرنگی[۴]» هم
«باغ فوّاره[۵]» از تپش افتاد — «حوض‌خانه[۶]» گرفته هاله‌ی غم

(روشان، ۱۳۹۶: ۳۱)

در ابیاتی دیگر از همین سروده، گفته‌پرداز با ذکر نام‌های محلّی چون «اسپاخو»، «قلعه‌ی خان»، «قلعه‌ی نارین» و «قلعه سالوک» نیروی فشاره‌ی کلام را بالا می‌برد. درواقع، از طریق حضور باشکوه مکان‌های تاریخی و در جریان مکالمه‌ی گفته‌پرداز با آن‌ها، حافظه‌ی تاریخی روزگار کهن بازخوانی می‌شود و در نتیجه، فشاره‌ی عاطفی شدّت می‌گیرد. کاربرد مکان‌های تاریخی «راه ابریشم»، «بخارا و بلخ»، «تبّت و چین»، با تداعی روزگار باشکوه کهن که حاصل از گذر کاروان‌های مشک، شمش و حریر برای گفته‌پرداز است، مرزهای خیال او را وسعت می‌بخشد و ازاین طریق، گستره‌ی شناختی کلام، قوّت می‌گیرد.

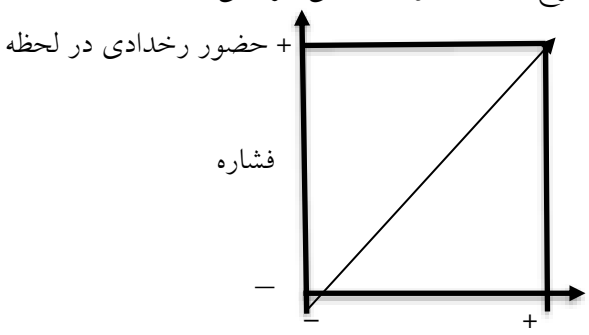
روزگار شکوه «اسپاخُو[۷]» — «قلعه‌ی خان[۸]» و روزگار کهن
این سفال عزیز عهد عتیق — همچنان حرف می‌زند با من
می‌برد سمت «راه ابریشم[۹]» — می‌برد سمت «قلعه‌ی نارین[۱۰]»
کاروان‌های مشک و شمش و حریر — از «بخارا» و «بلخ» و «تبّت» و «چین»
می‌برد پای «قلعه‌ی سالوک[۱۱]» — می‌برد سمت مرزهای خیال

(همان: ۶)

نمونه‌ی دیگر از شناخت اسطوره‌ای که حاصل برجسته‌سازی گویشی است، یادکرد از نام‌های بازی‌های محلّی مانند «توره‌بازی»، «اسب‌چوبی»، «لنگ‌بازی»، «لی‌لی»، «تسمه‌بازی»، «هفت سنگ»، «جوزبازی»، «لپرلپر بازی»، «نی‌سواری»، «دوزبازی»، «قاپ‌بازی»، «تیله‌بازی»، «کچه‌بازی»، و غیره است. برای مثال، در ابیات زیر شاعر با گسست از زمان حال، زمانی را توصیف می‌کند که بازی‌های محلّی مذکور، متداول و مرسوم بود. این زمان از نظر شعیری، «زمان روایت‌کننده» است. «در زمان روایت‌کننده، از روایت فاصله می‌گیریم و سپس به ابداع آن می‌پردازیم» (شعیری، ۱۳۹۵:۱۸۹). زمان روایت‌کننده، زمان گفتمانی و وابسته به جهان متن است که در موقعیّت‌های هستی‌شناختی و عاطفی رخ می‌دهد. این زمان را مارسل پروست (Marcel Proust) «زمان هستی‌شناختی» می‌نامد (احمدی، ۱۳۷۲: ۲۷۴).

در این نمونه‌ها، نیز گفته‌پرداز، زمان روزمره‌ی اکنون را به تعلیق می‌کشد و با شکل‌دادن به زمان هستی‌شناختی، رُخدادی را رقم می‌زند که به افزایش فشاره‌ی عاطفی کلام، منجر می‌شود. درنتیجه‌ی چنین رخدادی، مخاطب نیز با تجربه‌ی گفته‌پرداز همراه می‌شود و به حضوری پدیداری دست می‌یابد که او را سرشار از لذّت و شادمانی می‌کند. علاوه بر این، گفته‌پرداز در جریان مکالمه با گفته‌یاب و با تکرار عبارت «هنوز یادت هست»، دامنه‌ی حضوری را در گستره‌ای از زمان گذشته تا حال افزایش می‌دهد و سبب گسترش بُعد شناختی کلام می‌شود. طرح‌واره‌ی این فرایند، این‌گونه نشان داده شده است:

طرح‌واره‌ی ۱؛ گونه‌ی تنشی افزایشی



افزایش دامنه‌ی حضوری (گستره)

براساس این نمودار، شَوِشگر از سویی حضوری رخدادی را در یک لحظه و در یک آن زیبایی‌شناختی تجربه می‌کند که او را به خاطره‌های ازلی پیوند می‌زند. همزمان، دامنه‌ی حضوری او نیز گسترش پیدا می‌کند و حضور او را در یک گستره‌ی تاریخی، قوّت می‌بخشد:

به‌گمانم هنوز یادت هست توره بازی[۱۲] و اسب چوبی‌ها[۱۳]

(روشان، ۱۳۹۶: ۶۳)

راستی در ته «شترخانه[۱۴]» لنگ‌بازی[۱۵] هنوز یادت هست
لی‌لی[۱۶]و تسمه‌بازی[۱۷] و هف‌سنگ[۱۸] هفته‌ای هفت روز یادت هست
جوز بازی[۱۹] لپ‌لپر بازی[۲۰] یک نفس هکه‌لو[۲۱] کشیدن‌ها

(همان: ۵۸)

کودکان شرور و قلّه کمان[۲۲] قشقرق‌ها و نی سواری‌ها[۲۳]

(همان: ۵۷)

دوزبازی[۲۴] و قاپ‌بازی‌ها[۲۵] تیله‌بازی[۲۶] کچه‌کچه‌بازی[۲۷]
غرّش توپ[۲۸] روز اوّل سال عیدگاهان و میر نوروزی[۲۹]

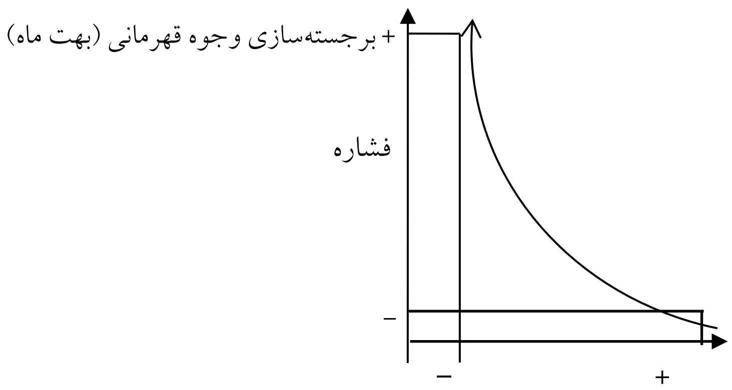
(همان: ۶۰)

نمونه‌ی دیگر از کارکرد برجسته‌سازی واژگانی در بُعد شناختی گفتمان را در غزل زیر می‌توان مشاهده کرد. شاعر با تکرار و برجسته‌سازی واژه‌ی «ججوخان» (سردار غیور کرمانج در دوره‌ی قاجار)، فشاره‌ی عاطفی کلام را قوّت می‌بخشد. این صحنه‌سازی عاطفی، خاطره‌ی حماسه‌ی تاریخی «ججوخان» را تداعی می‌کند. این خاطره، فضایی تنشی را برای

گفتمان رقم می‌زند که در قالب «بُهت ماه» و «حسرت صخره» بازنمایی می‌شود. این فضای تنشی، اوج می‌گیرد و در نهایت، با توصیف نشستن ستاره در چشمان سوژه و زل زدن بر آخرین تکیه‌گاه تفنگ دولول خود، وجهی اسطوره‌ای به شخصیّت او می‌بخشد. بدین ترتیب، با افول گستره‌ی شناختی و بالارفتن فشاره‌ی عاطفی، نحو تنشی گفتمان به حالت صعودی درمی‌آید.

ماه از ممتد غروب گذشت؛ درّه‌های سیاه را زل زد/
و «ججوخان» نشست پشت کپر؛ آخرین بهت ماه را زل زد//
لب خاکستری درّه و کوه، در رگ مرغ‌های خسته خزید/
صخره در ناگزیر حسرت خویش، خلوت «کوچ راه» را زل زد//
مثل‌کوهی‌که‌در خودش می‌ریخت؛ در دو چشم «ججو» ستاره نشست/
تکیه زد روی شانه‌های دولول، آخرین تکیه‌گاه را زل زد//
(روشان، ۱۴۰۱: ۱۰۷)

طرح‌واره‌ی۲- گونه‌ی تنشی صعودی



۳. ۲. بعد حسّی- ادراکی گفتمان

از دیدگاه نشانه- معناشناسی، جریانات حسّی- ادراکی، مبنای تولید زبانی قرار می‌گیرد. بنابراین، دیدن بر گفتن ارجحیّت دارد. به عبارت دیگر، زبان گفتمان ریشه در جریانی حسّی- ادراکی دارد و به گونه‌ای، وجود خود را وامدار همین جریان است. فرایند احساس و ادراک به‌طور کلّی دارای سه مرحله است: ادراک برونه‌ای، ادراک درونه‌ای و ادراک جسمانه‌ای (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۴).

در بسیاری از سروده‌های روشان، وی با استفاده از برجسته‌سازی واژگان گویشی، بُعد حسّی-ادراکی گفتمان را در فرایندهای مختلف حسّی-لامسه‌ای، بویایی، چشایی، دیداری و شنیداری متأثّر می‌سازد. یکی از جایگاه‌های کارکرد برجسته‌سازی واژگان گویشی، یادکرد از نام‌های محلّی اماکن طبیعی خراسان شمالی؛ مانند کوه آلاداغ، باباامان، باغ فواره، باغ منتظری، باغ الخی، قنات فیض‌آباد، چشمه‌ی پلمیس و هف‌سنگ است. تمام این واژگان که به موقعیّتی پدیدارشناختی خارج از ذهن گوینده تعلّق دارند، در فرایندی حسّی-دیداری با ورود به دنیای ذهنی شاعر، قابل تفسیر می‌شوند و تاریخ هر مکان، احساس و ادراک جسمانه‌ای شاعر را تحت‌تأثیر قرارمی‌دهد؛ برای‌نمونه، «باغ الخی»، ابژه‌ای است که در تعامل

با سوژه‌ی دیگر، صرفاً یک مکان نیست؛ بلکه خود دارای ادراک می‌شود و حسّ شکوهی غریب را به گفته‌یاب منتقل می‌کند و یا «چشمه‌ی پلمیس» همچون انسانی پاک، متجلّی می‌شود، «قنات فیض‌آباد» شاهد عشق‌های پاک ایلاتی است و چشمه‌ی «عین‌اللّطف» به جسم طبیعت، روح می‌بخشد.

در این فرایند، سوژه و ابژه وارد تعامل دوسویه‌ی تنی می‌شوند و تن سوژه با تن ابژه درگیر می‌شود. این تعامل دوسویه، نقش ابژگانی آن‌ها را ارتقا می‌بخشد و به هم‌سوژه‌هایی تبدیل می‌کند که نقش ترغیبی دارند و می‌توانند ارتباط سوژه‌های انسانی را با یکدیگر هماهنگ کنند. ابژه با درگیرکردن تن سوژه‌ها، معیار و اندازه‌ای برای کنش و رفتار آن‌ها تعریف می‌کند و آن‌ها نیز در تعامل با یکدیگر، کنش خاصّی را از خود بروز می‌دهند. در واقع، «ابژه به دلیل نقش مرجعی، تاریخی و فرهنگی‌ای که می‌یابد، رفتار و کنش خاصّی را در سوژه‌ها شکل می‌دهد و هر کدام از سوژه‌ها نیز رفتار و کنش خود را در ارتباط با این ابژه تنظیم می‌کنند» (کنعانی، ۱۴۰۱: ۴۸).

باغ الخی[۳۰] نشسته گوشه‌ی شهر — بیدها بی‌قرار و یال‌افشان
در ته باغ می چرند آرام — مادیان های خاص حضرت خان
(روشان، ۱۳۹۶: ۱۵)

بی‌ریا مثل چشمه‌ی پلمیس[۳۱] — مردم فوق‌العاده‌ای بودند
(همان: ۱۱)

عشق‌های زلال ایلاتی — پیش چشم قنات فیض‌آباد[۳۲]
(همان: ۸)

نَفَس روح‌بخش «عین‌اللطف[۳۳]» — در تن دشت‌ها نشسته به بار
(همان: ۱۳)

روشان در مجموعه‌شعر *دوچنار* به بسیاری از کوچه‌ها، اماکن تاریخی و باستانی بجنورد اشاره می‌کند. شاعر با یادکرد از اماکن شهری و طبیعی و مشاغل رایج در این مکان‌ها، گفتمانی تاریخی و هویّتی برقرار می‌سازد. وی با ذکر اسامی محلّاتی چون سروان محلّه، باغ منظر، تپّه ایلان، تپّه عشق، کوچه بهار، پای‌توپ‌خانه، باغ منتظری، داش‌آکل کوچه، کوچه کاریز، مسجد انقلاب، مسجد امام، قرنقه‌دالان، اولنگ‌اوچ درخت، سینما قدس و سینما شهرزاد، از خاطرات دوران کودکی خود یاد کرده است. او همچنین، با ذکر این محلّات، می‌کوشد بافت سنّتی شهر را بازنمایی کند و بدین طریق، بسیاری از آداب و مشاغل به فراموشی سپرده‌شده را در سپهر نشانه‌ای اشعارش، بازسازی کند. وی معتقد است حفظ بافت سنّتی شهر می‌تواند از تحوّلات نابهنجار مدرنیته، جلوگیری کند.

در ابیات زیر، شاعر «سروان محلّه» و «برج منظر» را که دو پدیده‌ی بیرونی و عینی است از طریق فرایند حسّی–دیداری، به دنیای درون خود راه می‌دهد و به آن‌ها، قابلیّت تفسیر و تحلیل می‌بخشد. بنابراین، در تعامل حسّی–دیداری سوژه‌ی گفته‌پرداز، سروان محلّه و برج منظر از وضعیت شیءوارگی، خارج و تبدیل به سوژه‌هایی دارای احساس می‌شوند و همراه گفته‌پرداز، خاطرات او را مرور می‌کنند.

ارتقای جایگاه ابژه و تبدیل‌شدن او به یک هم‌سوژه، برمبنای نظام تطبیق مورد نظر لاندوفسکی (۲۰۰۴)، قابل تبیین است. بهترین مثال برای توضیح این مفهوم، ارتباط نوازنده و آلت موسیقی است: «اگر چنان‌چه نوازنده به دلیل کاربرد و

استفاده‌ی مدام، آلت موسیقی خود را حس می‌کند، می‌توان ادّعا کرد که آلت موسیقی نیز در نهایت، در دستان نوازنده جا می‌افتد و با او مأنوس می‌شود» (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۱۶۴).

در این نمونه‌ها نیز، تعاملی میان خاک سروان‌محلّه و ساکنان این محل برقرار می‌شود. این تعامل در فرایندی تنی رخ می‌دهد و حرمت مکتب‌خانه به‌طور سرایتی از سوژه‌ها به خاک سروان‌محلّه نیز منتقل‌می‌شود. درنتیجه‌ی این حرمت، در حافظه‌ی تاریخی سروان‌محلّه ثبت‌می‌شود و گفته‌پرداز با آن، وارد مکالمه می‌شود. همچنین، نوع کنش جاهلان این محلّه در حافظه‌ی دیداری برج منظر ثبت می‌گردد و در تعامل حسّی–ادراکی گفته‌پرداز با آن به‌مثابه‌ی سوژه، امکان مکالمه پیدا می‌کند.

خاک سروان‌محلّه[۳۴] یادش هست حرمت مکتب «جناب مدیر»....
برج منظر[۳۵] به چشم خود دیده است جاهلان محلّه زیر علم
(همان: ۶۷)

در ابیاتی دیگر، شاعر با برجسته‌سازی نام محلّی «پای‌توپ» در فرایندی حسّی–دیداری، از طریق ادراکی برونه‌ای به درک و دریافتی درونه‌ای و قابل تفسیر دست می‌یابد. بنابراین، «پای‌توپ» برای شاعر فقط یک مرکز خرید نیست؛ بلکه جایی است که هیجان زندگی در آن دیده می‌شود. درواقع، تجربه‌ی حضوری ساکنان محلّه‌ی پای‌توپ و دیگر محلّه‌های شهر به تن دوچنار به‌مثابه‌ی یک هم‌سوژه سرایت می‌کند و این تجربه در حافظه‌ی دیداری دوچنار، ثبت می‌شود. در نتیجه، افق درزمانی متن به افق همزمانی پیوند می‌خورد و امکان مکالمه‌ی گفته‌پرداز با آن، فراهم می‌شود:

به گمانم هنوز یادت هست پای توپ[۳۶] بساط کهنه‌خری
شیر مرغ و خروس و شاخ الاغ قاشماران کاسب و گذری
(همان: ۶۱)

نوع دیگر از واژگان محلّی که در بُعد حسّی–ادراکی سروده‌های شاعران خراسان شمالی، تأثیرگذار بوده است، اصطلاحات موسیقی و نام آهنگ‌های محلّی است. «دوتار»، «نی (بلیر)»، «قوشمه» و «دف» از جمله سازهای معروف خراسان شمالی است که روشان نیز در ابیات مختلف *دو چنار*، بدان‌ها اشاره‌کرده است. همچنین، او از نوازندگان معروفی چون «سهراب‌جان»، «احیا، علی‌خان»، «حسین به‌بی»، «عشقی» و «شهناز» و نواهایی چون «ترقه»، «آله‌گیز»، «زرانجی»، «هنگ خانان» و «سرمقام» را ذکر کرده است.

در ابیات زیر، کاربرد اصطلاحات موسیقیایی از طریق فرایندی حسّی- شنیداری، برجسته شده، از جهان عینی به دنیای ذهنی گفته‌پرداز راه‌یافته و به شیوه‌های مختلف، تفسیر و تحلیل شده‌اند. دوتار بُغض‌های نهفته‌شده‌ی نوازنده را تداعی می‌کند و در عین حال، با سحر داوودی، زندگی‌بخش نیز هست. در این نمونه، گفته‌پرداز از طریق مکالمه با نوازنده‌ی دوتار، خاطراتی از حضور او را در گذشته‌ها، زنده می‌کند. درواقع، گفته‌پرداز در فرایند حسّی- شنیداری، فضای عاطفی حاصل از موسیقی دوتار را فراخوانی می‌کند تا در نوعی هم‌حسّی با آن، بُغض‌ها و احساسات فروخورده‌ی خود را زمزمه کند. از نظر گفته‌پرداز، این موسیقی هنگامی‌که با صدای آواز سهراب‌خان همراه می‌شود، حالتی جادویی و مؤثّر پیدا می‌کند که حیات‌بخش است. درنتیجه، از نوازنده می‌خواهد تا در فرایندی حسّی- شنیداری و با جاذبه‌ی صدایش، زندگی‌بخش باشد:

آی «سهراب‌جان»! دوتارت کو؟ بتکان بغض‌های نایت را
روی این روزگار مرده بپاش سحر داوودی صدایت را
(همان: ۱۰۳)

گفته‌پرداز در فراخوانی دیگری، از «احیا»، نوازنده‌ی معروف، می‌خواهد تا با برداشتن بلیر و نواختن آن و ایجاد نوعی هم‌حسّی، مخاطب را از تکرار ملال‌آور، رها سازد و در جریان زنده‌ی حضور قرار دهد. در این شرایط، حضور وجهی پدیداری به خود می‌گیرد و شَوِشگر را با عمق هستی پیوند می‌دهد؛ پیوندی که از یک سوی، نوازنده را با ساز و از سوی دیگر، با پدیده‌های طبیعت (رمه‌ها و چشمه) به هم‌نوایی می‌کشاند. عمق این پیوند حتّی عناصر موجود در هستی (چشمه‌های همیشه سرگردان) را در هماهنگی با جهان هستی قرار می‌دهد و سرگردانی و حیرت آن‌ها به سکون و آرامش تبدیل می‌شود. در این‌جا، ساز «بلیر» با بازنمایی پیوند میان جهان هستی و پدیده‌های آن، به‌نوعی تطبیق میان این عناصر با مخاطب و شَوِشگر دست می‌زند. درواقع، با طنین صدای «بلیر» در طبیعت روستایی، تعاملی تن‌به‌تن میان سوژه‌ی تن‌دار و پدیده‌های طبیعی رمه‌ها و چشمه‌ها به‌عنوان ابژه‌هایی با ویژگی‌های مادّی، برقرار می‌شود. این تعامل، مبتنی بر جریانی حسّی- ادراکی است. لاندوفسکی این فرایند را براساس «نظام وحدت» ممکن می‌داند و پروست از عبارت «جهان به‌مثابه‌ی حضوری واقعی» یاد می‌کند (بابک‌معین، ۱۳۹۶: ۱۴). این تعامل، به‌صورت پیوسته تکرار می‌شود و سبب سرایت این فضای احساسی در رمه‌ها و چشمه‌های سرگردان می‌شود. درنتیجه‌ی این پدیده‌ها در یک فضای هم‌حسّی با نوازنده‌ی «بلیر»، به نوعی اشتراک بین‌الاذهانی می‌رسند. در این وضعیت، گفته‌پرداز از نوازنده‌ی بلیر می‌خواهد تا با نواختن نوای بلیر، رمه‌ها را به چشمه برگرداند و سرگردانی آن‌ها را به آرامش تبدیل کند:

آی «احیا [۳۷]»! بلیر[۳۸] را بردار — رمه‌ها را به چشمه برگردان
دربه‌در در پی تو می‌گردند — چشمه‌های همیشه سرگردان

(همان: ۱۰۰)

نوازندگانی چون عشقی و شهناز، علی‌خان و حسین به‌بی نیز اصالت موسیقی خراسان شمالی را نشان‌می‌دهند:

نغمه‌ی تار «عشقی[۳۹]» و «شهناز[۴۰]» — مانده در خاطرات شیرین‌ات

(همان: ۵۳)

به «علی خان[۴۱]» بگو که بنوازد — قوشمه را آن‌چنان که می‌دانی
دف‌به‌کف آمده «حسین بَه بی[۴۲]» — در صف کوکب همایونی
قوشمه بردار و باز هم بنواز — «هنگ خانان» و «سرمقام» ات را
«ترقه[۴۳]» و «آله گیز[۴۴]» و «زارنجی[۴۵]» — تا ابد زنده کرد نامت را

(همان: ۴۶)

برجسته‌سازی واژگان مربوط به غذاهای محلّی نیز، بُعد حسّی-ادراکی گفتمان را از حیث فرایند حسّی-چشایی و بویایی و حتّی لامسه‌ای، متأثّر می‌سازد. شاعر در ابیات زیر طیّ فرایندهای حسّی-چشایی، بویایی و لامسه‌ای، غذاهایی محلّی مانند سم سمه، زیره‌تو، مستووه، قاتلمه، نان چوزمه، قارمه، اُوجز و هولوه، شوروه، یارمه و حلیم را از سطح برونه‌ای ادراک عبور می‌دهد و در فرایند ادراکی درونه‌ای، حضور جسمانه، شاعر را فرا می‌گیرد و تمام احساسات او را برمی‌انگیزاند. گفته‌پرداز با فراخواندن دو چنار به مکالمه، فضای عاطفی برآمده از نشستن گرد سفره‌ی پدری و ذکر اسامی غذاهای محلّی را در گستره‌ای از زمان گذشته تا حال، بازنمایی می‌کند. برجسته‌سازی این واژگان، حسّ چشایی، بویایی و لامسه را تحریک می‌کند. در نتیجه، گفته‌پرداز با فراخواندن این حس در گفته‌یاب، او را در وضعیتی حسّی- ادراکی قرار می‌دهد؛

به‌گونه‌ای که تن او را از بیرون، درگیر خود می‌کند. سپس این حس، وجهی درونی پیدا می‌کند و حضوری جسمانه‌ای به او می‌بخشد. گفته‌پرداز از طریق تکرار و برجسته‌سازی عبارت «هنوز یادت هست»، و تأکید بر قید «هنوز»، این تجربه را برای گفته‌یاب، بازنمایی و بازسازی می‌کند. د رنتیجه، او نیز همراه با تجربه‌ی زیستی مشترک با شاعر، حسّ تعلّق خاطر، هویّت، سادگی و صمیمّیت را در وجهی سرایتی دریافت می‌کند:

چند فامیل زیر یک دالان — همه مهمان سفره‌ی پدری
به‌گمانم هنوز یادت هست — اُوجز و هُولوه، شُوروه و یارمه
سَم سَمه، زیره تو و مَستووه — قاتَلمه نان چَوزمه قارمه

(همان: ۶۲- ۶۳)

همچنین، غزل زیر نشان می‌دهد چگونه گفته‌پرداز با برجسته‌سازی واژگان گویشی «برف‌کوچ»، «لیلانه‌ها [۴۶]» و «الله-مزار[۴۷]» توانسته‌است در فرایند حسّی- دیداری و حسّی- شنیداری، گفتمان وطن، آیین و سنن را تقویت کند. گفته‌پرداز با کاربرد «آوازهای زخم» و صدامعنایی حاصل از تکرار واج «ز» و «خ»، برای گفته‌یاب، فضای زخم‌خورده و پُردرد حماسه‌های وطن و آیین‌های رزم گذشته‌های دور سرزمینش را تداعی می‌کند. او سپس با بازخوانی بُغض دوتارش و یادکرد از آواز «لیلانه لیلی‌جان» و «الله‌مزار» و پیوند با خاطره‌های اسطوره‌ای قهرمانانش و با ارتباط میان سه واژه‌ی «ماه»، «پلنگ» و «صخره» و از طریق همخوانی با آن‌ها، برای گفته‌یاب فضایی حسّی-ادراکی رقم می‌زند. این فضا که از دو منبع حسّ دیداری و شنیداری، تقویت می‌شود، شبکه‌ای از تداعی‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد و حسّ تعلّق به آیین‌های وطنی و سرزمینی را در او، زنده و مستحکم می‌سازد:

گم کرده‌ام در این غبار تلخ پیچاپیچ — آوازهای زخمی ایل و تبارم را
گم کرده‌ام در «برف‌کوچ» سال‌هایی دور — ته‌مانده‌ی ته‌مانده‌های افتخارم را ..
روزی که این طبل تهی از نعره می‌افتد — از پرده بیرون می‌کشم بغض دوتارم را
روزی که با ماه و پلنگ و صخره می‌خوانم — «لیلانه لیلی جانم» و «الله مزارم» را

(روشان، ۱۳۹۶: ۹۸-۹۹)

در غزل زیر، کاربرد واژه‌ی گویشی «قُنتوز» (در زبان کرمانجی به معنی منگوله‌های نخی رنگارنگ) و «شیلوار» (به معنی دامن پُرچین زنان کرمانج) بُعد حسّی-دیداری شاعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ زیرا در دنیای ذهنی او، این لباس معادل مادران زحمت‌کش، عفیف و نجیب کُرد است که کلاغ شوم مرگ، آن‌ها را ربوده است. درواقع، گفته‌پرداز از طریق به‌کاربردن لباس‌های سنّتی رنگارنگ و تأکید بر صفت «هفت‌رنگ» برای قُنتوز، بُعد حسّی-دیداری گفتمان را تقویت می‌کند. این حس سپس وجهی درونه‌ای به خود می‌گیرد و رخدادهای حماسی و تراژیک زنان و مادران نجیب سرزمینش را تداعی می‌سازد.

دیشب دوباره باز به خواب من آمدی — با بوی نان تازه و آغوز و گرمسیر
با چادر قدیمی و قُنتوز هفت‌رنگ — با شیلوار کردی و پیراهن حریر
آغوش می‌گشایی و از خواب می‌پرم — پرواز ناگهان کلاغ و صدای تیر

(همان: ۷۵)

۳. ۳. بُعد عاطفی گفتمان

نظام عاطفی گفتمان به «بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۳۸) می‌پرازد. عناصر دخیل در فرآیند عاطفی گفتمان عبارتند از: ۱. افعال مؤثّر (خواستن، بایستن و توانستن)؛ ۲. آهنگ و نمود در گفتمان که بیان‌کننده‌ی چگونگی روند حرکت گفتمان است؛ ۳. جسم ادراکی یا جسمار زمانی‌که بروز عاطفی در جسم گفته‌پرداز، نمودار می‌شود؛ ۴. صحنه‌پردازی عاطفی که حالت صحنه‌ها منبع تولید عواطف و احساسات می‌شوند؛ ۵. چشم‌انداز و دورنماسازی که گفته‌پرداز از جایگاه و جهتی مشخّص، گفته‌یاب را با وضعیتی خاص مواجه می‌سازد و ۶. کنش‌زایی یا سکون: در صورتی که شَوش عاطفی موجب تولید کنش گردد، آن را «شَوش عاطفی کنش‌زا» و در صورتی‌که موجب توقّف آن گردد، به آن «شَوش عاطفی عقیم یا نازا» می‌گویند (همان: ۱۴۸– ۱۶۵). همچنین، در نظام عاطفی گفتمان، شَوِشگر مراحلی چون بیداری عاطفی، توانش عاطفی، شَوش عاطفی، هیجان عاطفی و ارزیابی عاطفی را سپری می‌کند.

اشعار روشان از بُعد نظام عاطفی گفتمان، از غنا برخوردار است و تمام عناصر دخیل در نظام عاطفی گفتمان، در سروده‌های وی نقشی فعّال دارند. او با صحنه‌پردازی از مکان‌های تاریخی، طبیعی و شهری زادگاهش، به احساس غرور، سرزندگی و شادمانی دست می‌یابد. ضمن این‌که آهنگ و ریتمی که تکرار نام این اماکن پدید می‌آورد، بر آرزوی استمرار این نام‌ها در اندیشه‌ی شاعر دلالت دارد. جلوه‌ای دیگر از بُعد عاطفی گفتمان را در صحنه‌پردازی شاعر از مسابقه‌ی سوارکاری و رقص چوب کرمانجی و کشتی چوخه می‌توان مشاهده کرد که استفاده از نام‌های آشنایی چون «طاهر غلام»، «اکبر پورعلی»، «صدری‌فر»، «النگ‌اوچ‌آقاچ» و «چوخه‌کار»، احساسی همراه با غرور، سرور، ابهّت و شکوه در شَوِشگر عاطفی/ شاعر رخ می‌دهد که باعث می‌شود هویّت عاطفی خود را بروز دهد و آن حسّ تفاخر به میهن و مرز و بوم است. درواقع، رقص چوب کرمانجی به همراه آواز نوازندگان و کشتی باچوخه، سبب صحنه‌سازی عاطفی در کلام می‌شود. این صحنه‌سازی که پُر از کشش و پویایی است، منجر به کنش‌زایی در گفته‌یاب می‌شود و به بیداری عاطفی منجر می‌گیرد. در نتیجه، حسّی از غرور، سرزندگی و شوق در کلام بازنمایی می‌شود:

ایستاده به روی کوه‌ه‌ی زین باز «طاهر غلام[۴۸]» نام آور
آن طرف رقص چوب کرمانجی «اکبر پورعلی[۴۹]» و «صدری‌فر[۵۰]»
باز هم در النگ اوچ آقاج چوخه‌کاران گُرد و نام‌آور

(روشان، ۱۳۹۶: ۴۷)

در ابیات زیر، سه عنصر صحنه‌پردازی، جسمار و چشم‌انداز، نظام عاطفی گفتمان را تقویت می‌کند که این امر خود به یاری استمداد از واژگان گویشی «اسدالدفه چالن»، «ولی عاشق» و «توقر»، فشاره‌ی عاطفی کلام را تقویت می‌کند. درواقع، شاعر نوازندگی خوانندگان محلّی را صحنه‌پردازی می‌کند که بیداری عاطفی را در شَوِشگر پدید می‌آورد. سپس نوای حزن‌انگیز ساز دف و نی در جسم گفته‌پرداز به صورت دلتنگی حضور می‌یابد که شَوِشگر را وارد مرحله‌ی توانش عاطفی می‌کند. در نهایت، هیجان عاطفی اندوه در شَوِشگر از طریق چشم‌انداز «هنوز» و «همیشه» اوج می‌گیرد و در نهایت، ارزیابی حسرت و اندوه و غم نوستالژیک در شَوِشگر، حالت سکون و بی‌تحرّکی می‌آفرینند:

«اسد الدفه چالَن [۵۱]» برخیز دف بزن، دف بزن، دلم تنگ است

شهر بعد از تو و «ولی عاشق[۵۲]» تا هنوز و همیشه بی‌دنگ است
آی «توقر[۵۳]» کسی نمی‌پرسد که کجا هستی و کجا رفتی
(همان: ۱۰۱)

در نمونه دیگر، عبارت « لـ لا! هو الا! هَو الا» که در گویش کرمانجی به معنی «ای دوست ای دوست» است، بُعد عاطفی گفتمان را از طریق آهنگ و ریتم، تحت تأثیر قرار داده‌است. در واقع، شَوِشگر درگیر عاطفه‌ی «دلتنگی» است. این عاطفه از طریق آهنگ و ریتمی که ردیف «تو را دلم تنگ است» ایجاد می‌کند، شوشگر را از مراحل بیداری، توانش و شَوش عاطفی عبور می‌دهد و عبارت « لـ لا! هو الا! هَو الا» شَوِشگر را به مرحله‌ی هیجان عاطفی می‌کشاند که اوج فشاره‌ی عاطفی کلام است و در نهایت، با تکرار ردیف «تو را دلم تنگ است»، ارزیابی عاطفی یعنی حسّ دلتنگی و فراق و جدایی حاصل می‌شود:

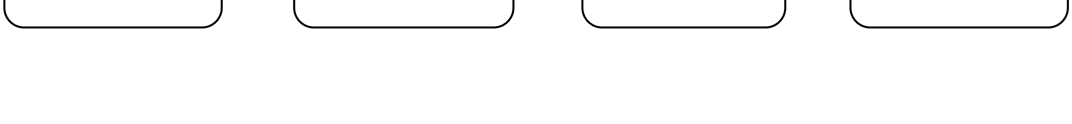
دمی دوتار بزن‌ها... تو را دلم تنگ است بخوان گلوی‌تری، تا تو را دلم تنگ است
دوباره در تب این پرده‌های «داوودی» بریز حنجره‌ها را، تو را دلم تنگ است
قسم به چشم تو، این اتّفاق خرمایی! میان این همه، تنها تو را دلم تنگ است....
گرفته چشم مرا طیفی از ستاره و ابر لـ لا! هو الا! هَو الا! تو را دلم تنگ است
(روشان،۱۴۰۱: ۴۸)

در نمونه‌ای دیگر، اصطلاح گویشی «مال ئاوا» به معنی «خانه‌ات آباد» استفاده شده است که در زبان کرمانجی، معادل خداحافظی و آرزوی سلامتی است.

خسته‌ام از حقارت بودن درد را با سکوت، آلودن
گردن از بهر نان، خمیده‌شدن در پی هر علم، کشیده‌شدن...
می‌روم در خودم ببارم هیچ حسرتی دارم و ندارم هیچ
شب شب گریه‌های بی‌آوا خسته‌ام شب گذشته، «مال ئاوا»
(همان:۱۴۳)

این فعل را از نظر معنایی می‌توان مترادف فعل مؤثّر «خواستن» دانست. بنابراین، این‌که شَوِشگر عاطفی بعد از احساس غلبه‌ی درد و رنج، به هنگام خداحافظی واژه‌ی گویشی «مال ئاوا» را به کار می‌برد، در ساختاری متناقض‌نما، همچنان بار معنایی آرزوی آبادانی و برکت برای سرزمینش دارد. لذا با کاربرد این واژه گویشی، قدرت خواستن در او جریان می‌یابد و عاطفه‌ی امید در شعر دمیده می‌شود. این فرایند در طرح‌واره‌ی زیر، نمود یافته است:

طرح‌واره‌ی۳- رخداد عاطفی گفتمان

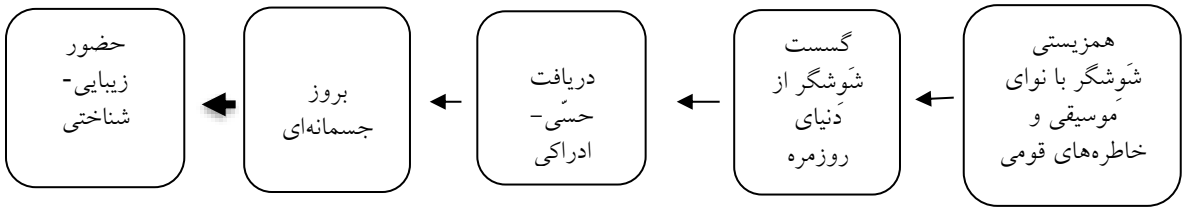


۳. ۴. بُعد زیبایی‌شناختی گفتمان

در فرایند زیبایی‌شناختی، ابتدا شَوِشگر از گونه‌های رایج و پیوستارهای زبانی که راه را برای عبور به گونه‌های غیرمعمول می‌بندند، منقطع می‌شود. سپس، بیداری حسّی- ادراکی در او، موجب تغییر در رابطه‌ی وی با دنیا و خلق رابطه‌ای جدید و غیرمنتظره می‌شود و در نهایت نمایه‌های متفاوت و منحصر به فردی می‌آفریند (شعیری، ۱۳۹۵: ۲۲۳).

در اشعار روشان، برجسته‌سازی واژگان گویشی ابتدا موجب گسست شَوِشگر از دنیای معمول و روزمره می‌شود. این امر، رابطه‌ی تازه‌ای در ارتباط با دنیا برای شَوِشگر پدید آورده که باعث ابداع نمایه‌های متفاوت و متمایز در اشعار او شده است و نظام زیبایی‌شناختی اشعار وی را متأثّر ساخته است. برای مثال، در غزل زیر، دو بیت آغازین به واسطه‌ی «اکنون»، «اینجا» و «من» در یک اتّصال گفتمانی با دنیای عینی قرار دارد؛ امّا مرد نقّال و آوای حزین دوتار او این اتّصال گفتمانی را می‌گسلد و گذرگاه ورود به گفتمان زیبایی‌شناختی را فراهم می‌آورد. شَوِشگر در لحظات دریافت حسّی خود، به زمان غیرخطی راه می‌یابد و به راز حزن‌انگیزبودن صدای نقّال پی‌می‌برد. از چشم‌انداز او، نقّال درد و رنج‌های خود را در داستان‌های عاشقانه‌ی محلّی «بلقیس، کلمیشی و گل ممّد» برجسته می‌سازد. این فرایند در طرح‌واره‌ی زیر، نمود یافته است:

طرح‌واره‌ی۴- رخداد زیبایی‌شناختی حضور



دردهـای نگفتـه‌ی خود را، در گلـوی دو تـار می‌ریـزد — زیر یک طیف سرد کافوری، می‌زند، زارزار می‌ریزد
مرد نقّال رو به سمتی تلخ، پرده‌های دوتار را هـی کرد — نبض سیّال هق‌هق تلخی، روی رگ‌های تار می‌ریزد
درد بلقیس، درد کلمیشـی، درد گل‌زخم‌های گل ممّـد — مثـل یک بغض رو بـه ویرانی، باز بی‌اختیار می‌ریزد
بـــاد در درّه‌هـای پاییـزی، گلّـه‌های کلاغ را پـاشیـد — روی آرامـش کبـود غروب، طرحی از قارقار می‌ریزد

(روشان، ۱۴۰۱: ۴۹)

نمونه‌ی دیگر از کارکرد واژگان گویشی در بُعد زیبایی‌شناختی گفتمان را می‌توان در تکرار واژه‌ی «هیوا» در بیت اوّل و آخر این غزل مشاهده کرد. «هیوا در کردی سورانی به معنی «امید» است و اغلب نامی پسرانه است. در بین کردهای خراسان، هیو به معنی ماه است و بیشتر نامی دخترانه است» (روشان، ۱۴۰۱: ۵۶). در نظام زیبایی‌شناختی، کلمات علاوه بر معنای قاموسی خود، می‌توانند بنابر حضور سوژه‌ی شَوِشگر، هر لحظه معنا و دلالتی جدید داشته باشند. در این غزل، تکرار واژه‌ی «هیوا» که نام معشوق شَوِشگر است، در دنیای درونه‌ای او گسترش می‌یابد و بر مفاهیمی چون جستجو، فاصله، اضطراب، شرم، انتظار، دلتنگی و اندوه، گسترانده می‌شود.

بـه جستجـوی تـو در درّه‌های نـاپیـدا — به قلّه‌هـــای کپک‌بستـه می‌زنم «هیوا»
میان این‌همه عابر، میـــان این همـه‌سنـگ — میـان همهمـه‌ی بُهـت‌خیـز فاصـله‌ها

تمام زیر و بم شهر را رصد کردم گره نخورده نگاهم به چشم‌های شما
نیامدی و دلم روی دست شب پوسید نیامدی و من و اضطراب عقربه‌ها
نیامدی و من و کوچه، خیس شرم شدیم شکست پشت غزل‌های خسته‌ام امّا....
انار باغچه، خون شد دلش ترک برداشت در انتظار کدامین ستاره‌ای هیوا؟

(روشان، ۱۴۰۱: ۵۶-۵۷)

در غزلی دیگر، شاعر در ابتدای غزل در اتّصالی گفتمانی، وضعیّت پیری پدرش را توصیف می‌کند. مشاهده‌ی این وضعیّت، شاعر را از زمان «حال» و مکان «این‌جا» جدا می‌کند و به گذشته می‌برد و جوانی و ابهّت پدر را به خاطر می‌آورد. آن‌چه بر کیفیّت گذشته می‌افزاید، کاربرد دو واژه‌ی «سالوک» و «قُلّه‌ی قرخود»، برای توصیف بزرگی و هیبت پدر است. درواقع، مفهوم پدر با فاصله‌گرفتن از وجه شخصی خود در یک نظام جانشینی، تبدیل به استعاره‌ای از پدر می‌شود. در نتیجه، «من فردی و محلّی» به حلقه‌ی «من نوعی» پیوند می‌خورد و وجهی اسطوره‌ای به او می‌بخشد. این استعاره در قالب پلنگ «درّه‌ی سالوک» و «قلّه‌ی قُرخود»، بازنمایی می‌شود و خشم، هرای اساطیری، سرکشی، شکوه و اوج و استعلای این قهرمان محلّی را در دل تاریخ، جاری و زنده می‌سازد.

پدر! چه می‌کشی از فصل‌های کافوری؟! پدر! چه می‌کشی از این غروب‌های کبود؟!
کجاست شیهه‌ی اسبت، که هفت بادیه را به تازیانه‌ی خشمت چو باد می‌پیمود؟!
چه شد هرای اساطیری‌ات به کوهه‌ی زین؟ «کدام جرأت یاغی» تو را چنین فرسود؟
پلنگ سرکش و بشکوه «درّه‌ی سالوک» عقاب عاصی و نستوه «قلّه‌ی قُرخود»
کدام قلّه؟ کدام اوج؟ از تو می‌پرسم پس از تو غربت ما را پناه خواهد بود

(همان: ۶۴)

در غزلی دیگر، شاعر با گزینش واژه‌ی «ریژاو» به معنی آبشار و «اُلنگ» به معنی چمن‌زار، از زبان معمولی می‌گریزد و یک نوع گسست گفتمانی را پدید می‌آورد. در واقع، «ریژاو» و «اُلنگ»، شَوِشگر را به دریافتی حسّی و معناشناختی سوق می‌دهند. لذا در نظام زیبایی‌شناختی، زلالی آب آبشار، حاصل تکرار نام زیبای معشوق و عطراگین‌بودن چمن‌زار، حاصل عبور معشوق از دشت است. ازاین روی، تمام صداهایی که از دف، قشمه، دهل و چنگ به گوش می‌رسد، تکرار نام معشوق است.

واژگان ریژاو و اُلنگ که در گویش کرمانجی، برجستگی گویشی و واجی خاصی دارند، در روند عادی و معمول گفتمان، گسستی ایجاد می‌کنند. در نتیجه، زمانی را خلق می‌کند که زمان کیفی حضور و یا «زمان زیبایی‌شناختی حضور» نامیده می‌شود. این گسست، جریان حسّی- ادراکی دیداری و بویایی را فعّال می‌کند و در قالب «نام زلال» و «عطر حضور»، وضعیّت حضوری معشوق شاعر را بازنمایی می‌کند. در واقع، کاربرد این واژگان گویشی، صحنه‌ای زیبا از حضور معشوق را به تصویر می‌کشد. این حضور در قالب دو حسّ دیداری و بویایی نمود می‌یابد و از طریق زلالی آبشار و عطر اُلنگ‌ها، زیبایی نام و حضور معشوق را تداوم می‌بخشد. بدین ترتیب، حضور معشوق، وجهی پدیداری به خود می‌گیرد و در صدای دف‌ها، قُشمه‌ها، دُهُل‌ها و چنگ‌ها، هر لحظه حیاتی نو می‌یابد. در این موقعیّت، جریان زیبایی‌شناختی حضور تحقّق می‌یابد تا شاهد استعلای حضوری معشوق باشیم.

هر چند ساکتیم و صبوریم و سربه زیر گردن نمی‌نهیم به تحقیر ننگ‌ها

دفن‌اند در سراسر تاریخ سرخ ما قاجارهای اَختــه و تیمور لنگ‌ها
نام زلالت از لب ریزاو می‌چکد عطر حضور توست میان اُلنگ‌ها
زین پس به نام نامی تو نعره می‌کشند دف‌ها و قُشمه‌ها[۵۴] و دُهُل‌ها و چنگ‌ها
(همان: ۷۳)

۴. نتیجه‌گیری

نتیجه‌ی این پژوهش نشان می‌دهد که کاربرد واژگان گویشی در دو مجموعه‌شعر *دو چنار* و *لیلانه‌ها*، کارکرد ویژه‌ای در ابعاد گفتمان شناختی، عاطفی، حسّی- ادراکی و زیبایی‌شناختی دارد. در بُعد شناختی گفتمان، اسامی محلّی مکان‌های طبیعی، تاریخی و شهری موجب گسست شاعر از روزمرگی و دنیای مدرن شده و با یادآوری وقایع مهمّ تاریخی، قومی و فرهنگی مرتبط با این مکان‌ها، پیوندی عمیق با گذشته و هویّت فرهنگی ایجاد می‌کند. این امر همزمان، گستره‌ی شناختی و عاطفی کلام را افزایش می‌دهد. از منظر عاطفی، نقش و کارکرد واژه‌های گویشی مانند « لـ لا! هو الا! هَو الا»، «لیلانه‌ها»، «الله مزار»، «مال ئاوا» و غیره با تأثیر بر عوامل مؤثّر در فرایند عاطفی چون آهنگ، ریتم و صحنه‌پردازی و چشم‌انداز، به بیداری عاطفی شَوِشگر کمک کرده، او را به سوی گریز از مدرنیته سوق می‌دهد. این وضعیّت، موجب غلیان هیجانات عاطفی او شده و احساس پیوندی عمیق با فرهنگ، تاریخ و هویّت قومی را در وی پدیدار می‌سازد. در نتیجه، برجسته‌سازی گویشی با ایجاد این ارتباطات، «اتّصال گفتمانی» شاعر را با زادگاه و هویّت فرهنگی‌اش تقویت می‌کند. کاربرد واژگان گویشی در نظام حسّی- ادراکی اشعار روشان، تمام حواسّ پنجگانه‌ی گفته‌پرداز را متأثّر می‌سازد. بدین‌ترتیب، ذکر نام انواع بازی‌ها (مانند توره‌بازی، اسب‌چوبی، لنگ‌بازی، لی‌لی، تسمه‌بازی و غیره)، غذاها (مانند سم سمه، زیره تو، مستووه، قاتلمه، نان چوزمه، قارمه)، پوشش‌ها (قُنتوز و شیلوار) و مکان‌ها (باغ نارنج، بش‌قارداش، آیینه‌خانه، گلشن علی‌آباد، کلاه فرنگی، امارت خونی و حوض‌خانه) در فرایند حسّی- دیداری، شنیداری، بویایی، چشایی و لامسه‌ای به احساسی درونه‌ای تبدیل و در دنیای ذهنی و انتزاعی سوژه، این ابژه‌ها به نمایه‌هایی از فرهنگ، هویّت و اصالت تبدیل می‌شود. این بازنمایی ملموس و جزئی‌نگر، به «**حاضرسازی غایب**» کمک کرده و با غنابخشیدن به تجربه‌ی زیسته، فضای تنشی گفتمان را از طریق ایجاد کشش بین واقعیّت و تخیّل، و میان زبان معیار و گویش، تعمیق می‌بخشد. در نظام زیبایی‌شناختی گفتمان، گسست شاعر از دنیای عینی و «اکنون» به یاری استفاده از واژگان گویشی مانند «ریژاو»، «اُلنگ»، «هیوا»، «سالوک» و «قرخود» زمان زیبایی‌شناسی حضور را رقم می‌زند. به عبارتی دیگر، این واژگان درگاه ورود شاعر به زمان کیفی است که موجب خلق تصاویر شاعرانه و معانی نو می‌شود. گفته‌پرداز با برجسته‌سازی واژگان‌های گویشی و بهره‌بردن از ظرفیّت‌های زبانی، سبب شکل‌گیری گفتمان‌های عاطفی، شناختی، حسّی- ادراکی و زیبایی‌شناختی شده و از این طریق، توانسته تا حس هویّت، تعلّق، صلابت، غرور، شکوه، سرزندگی و عشق‌های زلال ایلاتی را در گفتمان، نمایه‌سازی کند.

یادداشت‌ها

۱. بش قارداش: مجموعه‌ی گردشگری و تاریخی در پنج کیلومتری جنوب بجنورد.
۲. آیینه‌خانه: یکی از عمارت‌های باغ دلگشا است که سردار مفخم آن را احداث کرد.

۳. گلشن علی‌آباد: باغی در دو کیلومتری شهرستان بجنورد و نزدیک روستای علی‌آباد که عمارتی در آن بوده است.

۴. کلاه‌فرنگی: در محوّطه‌ی باغ دلگشا، ساختمانی سه‌طبقه به سبک عمارت کلاه‌فرنگی ناصرالدّین‌شاه به دستور سردار مفخم ساخته شد که در دوره‌ی پهلوی تخریب شد.

۵. باغ فوّاره: نام دیگر آن ایلخی است که سردار یارمحمّدخان شادلو آن را احداث کرد.

۶. حوض‌خانه: از دیگر عمارت‌های مجموع‌ه‌ی حکومتی بود که حوض بزرگی در جلوی آن قرار داشت.

۷. اسپـاخـو: آتشکده‌ی سنگی از قدیمی‌ترین بناهای ثبت‌شده‌ی دوره‌ی ساسانیان در شمال خراسان است.

۸. قلعه‌ی خان: تپّه‌ای باستانی است در منطقه‌ی «مانه و سملقان» که قدمت آن به شش‌هزار سال قبل از میلاد می‌رسد.

۹. راه ابریشم: جاده‌ی معروف راه ابریشم که در گذشته از جنوب بجنورد می‌گذشت.

۱۰. قلعه‌ی نارین: نارین‌قلعه، قلعه‌ای است که روی تپّه‌ی «کهنه‌کند» بنا شده بود.

۱۱. قلعه‌ی سالوک یا صعلوک: از قلاع اسماعیلیه که در ضلع جنوبی قلّه‌ی سالوک در رشته‌کوه آلاداغ واقع شده است.

۱۲. توره‌بـازی: نوعی نمایشی طنزآلود و انتقادی همراه با موسیقی.

۱۳. اسب چـوبی: نوعی بازی نمایشی و آیینی در خراسان است.

۱۴. شترخانه: از کوچه‌های قدیمی بجنورد در خیابان چمران که در گذشته، محلّ بارگیری شترها بوده است.

۱۵. لنگ‌بـازی: یک بازی دونفره یا گروهی است. لنگ از یک تکّه پوست گوسفند و یک تکّه سرب سکّه‌ای‌شکل که به آن می‌دوزند، ساخته می‌شد.

۱۶. لی‌لی‌بازی: در این بازی، روی زمین چند مربع رسم می‌کردند و بازیکن با حرکت روی یک پا و ضربه‌زدن با نوک پا باید سنگ را به داخل مربع هدایت کند.

۱۷. تسمه‌بازی: در این بازی، چند نفر داخل دایره و چند نفر در بیرون از دایره، قرار می‌گرفتند و با زدن کمربند به افراد داخل دایره، مانع خروج آن‌ها از دایره می‌شدند.

۱۸. هف‌سنگ: از بازی‌های پُر جنب‌وجوش که با توپ و هفت قطعه‌سنگ، بازی می‌شد.

۱۹. جـــوزبـــازی: از بازی‌های رایج بچّه‌ها و گاه بزرگسالان بوده است. بدین صورت که چند گردو در یک خط مستقیم روی زمین قرار داده می شود و بازیکن باید با انداختن یک گردو به سمت گردوهای روی زمین، آن‌ها را به داخل گودال بیندازد.

۲۰. لَپـرلَپـر بـــازی: بازی دونفره یا چند نفره بوده که داخل یک دایره، گردو یا قاپی می‌گذاشتند و از فاصله‌ی معیّنی، لپر (سنگ صاف کوچک) را به سمت آن پرتاب می‌کردند.

۲۱. هَکـه‌لو: بازی گروهی که خطی در میان دو گروه کشیده می‌شد که طیّ آن یک نفر با تلفّظ «هکه‌لو» و کشیدن هجای پایانی بازیکنان گروه مقابل را دنبال می‌کند و در طیّ تعقیب و گریز، بایستی سعی می‌کرد نفسش قطع نشود.

۲۲. قلـه‌کمان/ قلماسنگ: نوعی تیرکمان کوچک که با چوب و کش ساخته می‌شد.

۲۳. نی‌ســواری: از بازی‌های محلّی کودکان بود.

۲۴. دوزبـازی: این بازی با استفاده از ۹ مهره یا سنگ‌ریزه بر روی یک صفحه‌ی متشکّل از سه مربع تودرتو بازی انجام می‌شود.

۲۵. قـاپ‌بازی: همان بجول‌بازی که با کشکک پای گاو یا گوسفند انجام می‌شد.

۲۶. تیله‌بازی: همان توشله‌بازی که بازی‌ای دونفره یا گروهی بوده که با استفاده از گوی کوچک شیشه‌ای با نام «تیله» یا «توشله» و هدایت آن به داخل چاله‌ای انجام می‌شد.

۲۷. کچه‌کچه بازی: همان «گل یا پوچ» است.

۲۸. غـرّش تـوپ: اشاره به شلیک چند توپ به نشانه‌ی شادی در روز اوّل سال دارد.

۲۹. میر نـوروزی: همان خان‌بازی، رسمی قدیمی و نمایشی بود که در ایّام عید نوروز انجام می‌گرفت.

۳۰. باغ الخی/ ایلخانی: نام دیگر باغ فوّاره است که سردار محمّدخان شادلو آن را احداث کرد.

۳۱. چشمه‌ی پلمیس: نام چشمه‌ای است در کوه‌های اسدلی در مسیر جاده‌ی بجنورد به اسفراین.

۳۲. قنات فیض‌آباد: قناتی در جنوب شرقی بجنورد بوده که از دامنه‌ی کوه سیاه‌خانه جاری می‌شد و حیدرقلی خان شادلو آن را احداث کرده بود.

۳۳. «عین اللطیف» نام چشمه و رودخانه‌ای است که از پای کوه سالوک جاری می‌شود.

۳۴. سروان‌محلّه: قدیمی‌ترین محلّه‌ی بجنورد که هسته‌ی اوّلیه‌ی شهر بر روی تپّه‌های آن بنا شده است.

۳۵. برج منظر: در ساربان‌محلّه بنا شده و بازمانده‌ی عصر دولی‌خان شادلو است.

۳۶. پای‌توپ: از محلّه‌های قدیمی بجنورد که در مجاورت ساربان‌محلّه قرار داشت.

۳۷. احیا خان باغچقی (۱۳۱۵– ۱۳۹۳ ه.ش)، از نوازندگان بی‌بدیل نی چوپان.

۳۸. بیلر: نی

۳۹ . سیّد احمد عشقی: استاد موسیقی و اصالتاً اهل نیشابور بود.

۴۰. شهناز: استاد تار و قره‌نی بود.

۴۱. علی‌خان یزدانی (۱۳۱۰– ۱۳۸۹ ه.ش): معروف به علی آبچوری، استاد بی‌بدیل قوشمه.

۴۲. استاد حسین به‌بی: فرزند «نورمحمّد»، دف‌نواز بزرگ خراسان.

۴۳ . ترقه: از آهنگ‌های عرفانی است که با قوشمه نواخته می‌شود.

۴۴. آله‌گیز: سامه یا سماع از آهنگ‌های عرفانی است که با قوشمه نواخته می‌شود.

۴۵. زارنجی: از آهنگ‌های کرمانجی که حزن‌آلود است.

۴۶. لیلانه‌ها: یکی از سرودهای عاشقانه کرمانج‌های خراسان.

۴۷. الله‌مزار: یکی از ترانه‌های حماسی کرمانج‌های خراسان.

۴۸. سیّدطاهر غلامی (۱۳۱۳– ۱۳۹۵ ه.ش): کشتی‌گیر و سوارکار بجنوردی.

۴۹. اکبرپورعلی (متولّد ۱۳۰۶ ه.ش): نوازنده‌ی گیتار و از استادان بزرگ رقص کرمانجی.

۵۰. شاه‌گلدی صدری‌فر (متولّد ۱۳۰۳ ه.ش): استاد رقص کرمانجی.

۵۱. اسدالله قلی‌نژاد (۱۳۱۳– ۱۳۹۴ ه.ش)، استاد دایره و دف بود.

۵۲. ولی رحیمی: معروف به ولی عاشق، استاد برجسته‌ی کمانچه و خالق بسیاری از ملودی‌های کرمانجی است.

۵۳. توقر: در کوچه و خیابان نی می‌نواخت.

۵۴. قشمه: یا دو زله، از سازهای دمی کرمانج‌های خراسان است که از استخوان شاه‌بال عقاب ساخته می‌شود.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. چاپ چهارم، تهران: مرکز.

بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه‌ی ا. لاندوفسکی. تهران: سخن.

_____ (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده‌ی معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.

بیدکی، هادی. (۱۳۹۵). *سه‌خشتی‌های کُرمانجی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

پاکتچی، احمد؛ شعیری، حمیدرضا؛ هادی رهنما. (۱۳۹۴). «تحلیل فرآیندهای گفتمانی در سوره‌ی قارعه با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی». *جستارهای زبانی*، ۶ (۴)، ۳۹- ۶۸. https://lrr.modares.ac.ir/article_6389.html

ترکاشوند، فرشید. (۱۳۹۴). «تحلیل کارکرد بافت و گفتمان عاطفی در درک متون ادبی». *لسان مبین*، ۷ (۲۱)، ۲۳-۴۳. https://lem.journals.ikiu.ac.ir/article_750.html

روشان، حسن؛ شیرین‌بیان، آرزو. (۱۳۹۰). *زخم زیتون: گزیده‌ی شعر پایداری ویژه‌ی شاعران خراسان شمالی*. تهران: سوره‌ی مهر.

روشان، حسن. (۱۳۹۶). *دوچنار*. بجنورد: بیژن یورد.

_____. (۱۴۰۱). *لیلانه‌ها*. بجنورد: بیژن یورد.

زمانی، فاطمه. (۱۴۰۱). «نشانه‌شناسی فرهنگی مکان در بوم‌سروده دوچنار اثر حسن روشان». *جستارهای زبانی*. (مقاله‌های پذیرفته‌شده‌ی در نوبت انتشار). DOI:20.1001.1.23223081.1401.0.0.288.0

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۶). «بررسی سطوح شناختی گفتمان». *علوم انسانی الزّهرا*، (ویژه‌ی زبان‌شناسی)، ۱۶- ۱۷ (۶۳- ۶۴)، ۱۴۱-۱۶۰. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/820986

_____. (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمان». *فصلنامه‌ی تخصّصی*، سال ۲، شماره ۸، صص: ۳۳- ۵۱. DOI:20.1001.1.20080360.1388.2.8.4.1

_____. (۱۳۹۵). *تحلیل و تجزیه نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). *از زبان شناسی به ادبیات*. تهران: چشمه.

طباطبایی، سارا. (۱۳۹۹). «بررسی نقش القایی آوا و ساختار در فرایند حسّی- ادراکی گفتمان و روند تولید معنا: مطالعه موردی: احمد شاملو». *جستارهای زبانی*، ۱۱ (۶)، صص: ۶۹۱- ۷۲۰. DOI:20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3

علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی*. تهران: سمت.

کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۶). «نظام زیبایی‌شناختی گفتمان در هم‌کنشی صدا و نور بر مبنای قصّه‌ی «یاری خواستن حلیمه از بتان»». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا (س)*، ۹ (۱۶)، ۱۴۶- ۱۶۹. https://doi.org/10.22051/jml.2018.17008.1428

_____. (۱۴۰۱). «از نظام نشانه‌ای تا نظام ابژه‌ای در شازده‌احتجاب گلشیری». *نقد و نظریه‌ی ادبی*، سال هفتم، دوره‌ی دوم، شماره‌ی پیاپی ۱۴، صص:۴۱- ۶۴. DOI:10.22124/naqd.2023.21643.2335

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، آگاه، تهران.

Greimas, A.J. (1987). *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac.