Language Related Research
E-ISSN: 2383-0816
https://lrr.modares.ac.ir

Tarbiat Modares University

Vol. 11, No. 6, Tome 60
pp. 691-720
February & March
2021

Suggestive role of phonemes and structures in the process of production of the meaning Case study: Ahmad Shamloo

*Sara Tabatabaei**

Received: 16 July 2020
Received in revised form: 28 July 2020
Accepted: 19 August 2020

Abstract

Ahmad Shamloo, one of the Iranian contemporary poets, has a very short poem with remarkable hidden potentials. At first glance, the brevity and the simplicity of this poem may lead readers to underestimate its true value and the critics to ignore the impact of its analysis. But this article is determined to reveal how this brilliant poet has succeeded to create within few words, a newfound image for a worn and deadened notion which is the fatigue and disappointment.

To prove this claim, first we studied the suggestive role of phonemes, armed by the theories of French linguist and phonetician: Maurice Grammont. And then, by dint of a structural analysis, based on the theories of Roman Jakobnson, the famous Russian linguist, we found out that the parallelism is the key factor of this poem which creates its poles and so the possibility of a circular movement. This movement leads to the idea of an independent whole, which is the ultimate purpose of all artistic and literal productions. The guarantor of this unity is the body of the enunciator. A semiotic analysis helped at last to see how this body provides, with his sensations, the rhythm and the direction of the meaning. Due to its evocable phonemes and its parallel structure, this poem awakens sensations of the enunciator's body and leads him toward the production of a peerless meaning.

***Keywords*:** linguistic analysis, semiotic analysis, evocable phonemes, parallel structure, Ahmad Shamloo

*Corresponding Author, Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran;
Email: s_tabatabaei@sbu.ac.ir, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5947-2534

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

1. Introduction

Ahmad Shamloo, one of the Iranian contemporary poets, has a very short poem with remarkable hidden potentials. At first glance, the brevity and the simplicity of this poem may lead readers to underestimate its true value and the critics to ignore the impact of its analysis. But this article is determined to reveal how this brilliant poet, without prolonging, has succeeded to create within few words, a newfound image for a worn and deadened notion which is the fatigue and disappointment.

2. Methodology

The present paper consists of three parts. In the first part, we will examine the suggestive role of phonemes and sounds based on the theories of Maurice Grammon. The second part will be devoted to the analysis of poetic structure based on Roman Jakobsen's theories. And in the last part, there will be a semiotic analysis based on theoretical framework of Paris schools of semiotics, focusing on the subject of body and senses. Each of these three sections, separately and finally together, examines and highlights the process of the meaning production in the selected poem.

3. Results

Due to its evocable phonemes and its parallel structure, this poem awakens sensations of the reader's body and leads him forward to reach a peerless meaning. To prove this claim, we did a linguistic-structural analysis of this poem in the first section of the present paper. In this part, we are armed by the theories of the French linguist and phonetician: Maurice Grammont, who has spent several years of his scientific life to study the suggestive role of phonemes and to approve his theories he studied the phonemes of so many languages. He categorizes the phonemes in to different sensational groups and explains the characteristics of each category and evaluates at last how they contribute to the production of the enunciator's desirable meaning. Examining the suggestive role of repeated sounds (vowels and consonants) of this poem

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

and their combinations, we can see how the poet tries to suggest the feeling of an ecstatic calm, caused by a coldness that has taken over his existence, paralyzed him and stopped him from moving. Choosing words with appropriate phonetic echoes and their effective repetition may be the first trick of any poet to create a lasting work, but more important is the creative arrangement and composition of these words in the body of the poem. As we have learned lots of things from the combination of phonemes and sounds in the heart of a word, a phrase, or a verse, examining other overt and covert relationships between the elements of a structure can also be a great help in better understanding of the meaning and mysteries of this very short poem of Shamloo.

So in the second part of this paper, we based our analysis on the theories of Roman Jakobnson, the famous Russian linguist and the pioneer of structural analysis, in order to verify how much the structure of this poem can influence or fortifies its meaning. According to Jakobson, parallelism is the most important feature of a poetic structure. It is true that the repetition and return of similar phonetic, lexical, and grammatical elements are the first manifestations of a parallel structure, but the parallelism is not limited to repetition and there must be, in any parallel pattern, a coefficient of similarity as well as a coefficient of contrast. Although the parallelism of Shamloo's poem owes much to repetition, it does not rely solely on repetition. Therefore, after analyzing the effect of structural repetitions, we examined the similar and contrasting relationships that play a role especially in the lexical body of the poem, words that seem to be chained together and follow each other. This study permitted us to see that the parallelism in this poem is not only due to the repetition of sounds and words, but also stems more from a kind of similarity and semantic contrast between each of its constituent elements. The notion of the parallelism is the key factor of this poem which creates its poles and so the possibility of a circular movement within the words, phrases and parts of the poem. This movement leads with no doubt to the idea of an independent whole, which is the ultimate purpose of all artistic and literal

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

productions. And the guarantor of this fullness and this unity is with no doubt, the body of the enunciator. This body provides, with his sensations, the rhythm and the direction of the meaning. In fact, the study of the sounds and the structure of the poem made it possible to go beyond and study the role of the senses and emotions in the process of producing the meaning. By examining the sensory-perceptual process of this poem, we found out how the poet's body becomes a place of emotional pressures and a scene of fight against the outside world. This emotional excitement eventually leads to isolation, disconnection and lac of interaction with the world, and so to the inactivity and stillness. Such a state evokes undoubtedly the meaning of nothingness and death. Therefore no matter from which angle we look at this short poem, it is always the repetition of the same bitter message, the same hidden resonance of surrender and death of the poet's soul.

4. Conclusion

All the constituent elements of this poem, from its phonemes to its parallel structure and finally the position of the sensory-emotional body of its narrator, each serves in a way to produce and reinforce the same meaning and to explain the poet's relationship with the phenomenological scene he describes. Considering the linguistic study of phonemes and structures, along with the semiotic analysis of the senses, this article has shown that this is actually the opposition between the inside and outside worlds, between *I* and the *other* that leads to isolation and inactivity and produces the expression of a semiotic experience of despair, hopelessness and death.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

جستارهای زبانی
دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۱۱، ش۶ (پیاپی ۶۰) بهمن و اسفند ۱۳۹۹، صص۶۹۱-۷۲۰

بررسی نقش القایی آوا و ساختار در فرایند حسی - ادراکی گفتمان و روند تولید معنا؛ مطالعهٔ موردی: احمد شاملو

سارا طباطبایی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

دریافت: ۹۹/۰۴/۲۶ پذیرش: ۹۹/۰۵/۲۹

چکیده

استفاده از آواها و ساختارهای خاص برای القای انواع عواطف و معانی در شعر فارسی سابقه‌ای بس طولانی دارد و در میان منتقدان ایرانی نیز کسانی بوده‌اند که به ارزش القایی آن‌ها باور داشته، اما هرگز به شیوه‌ای علمی به مطالعهٔ تأثیرشان نپرداخته‌اند. هدف جستار حاضر نه‌تنها بررسی این تأثیر به شیوه‌ای علمی با استناد به یافته‌های زبان‌شناسان مطرح دنیاست، بلکه فراتر از آن و به‌طور کلی، بررسی نقش آوا و ساختار شعری در فرایند حسی ـ ادراکی گفتمان و روند تولید معناست تا درنهایت به این پرسش اصلی پاسخ داده شود که آیا این ارتباط میان آوا و ساختار با حواس و ادراک تن شاعر (گفته‌پرداز) است که به تولید معنای یک سروده می‌انجامند.

تحلیل موشکافانهٔ زبان‌شناختی و نشانه ـ معناشناختی عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک سرودهٔ کوتاه از احمد شاملو، شاعر سپیدگوی معاصر ایرانی، نشان می‌دهد که چطور گفته‌پرداز بی‌نیاز از بلندسرایی برای انتقال مفاهیم و مکنونات قلبی خود، می‌تواند تنها در چند مصراع و به کمک چند واژهٔ محدود منظومه‌ای بیافریند که تک‌تک عناصرش از آوا گرفته تا ساختار متوازن و جریان حضور بدن حسی ـ ادراکی گفته‌پرداز، هر یک به‌تنهایی و در کنار هم، به نوعی در پیدایی معنای آن مؤثر و سهیم‌اند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل زبان‌شناختی، تحلیل نشانه ـ معناشناختی، القاگری آواها، ساختار متوازن شعری، احمد شاملو.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: s_tabatabaei@sbu.ac.ir

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

۱. مقدمه

احمد شاملو (۲۱ آذر ۱۳۰٤- ۲ مرداد ۱۳۷۹) متخلص به الف. بامداد، شاعر، پژوهشگر، مترجم، فرهنگ‌نویس و از دبیران کانون نویسندگان ایران بود. شهرت اصلی شاملو به‌سبب نوآوری در شعر معاصر فارسی و سرودن گونه‌ای شعر است که با نام شعر سپید یا شعر شاملویی شناخته می‌شود و امروزه یکی از مهم‌ترین قالب‌های شعری مورد استفادهٔ شاعران به‌شمار می‌رود که به اعتقاد برخی تقلیدی است از شعر سپید فرانسوی یا همان شعر منثور. از آنجا که شاملو آفریدگار شعری نوپا بوده، نقدهای بسیاری دربارهٔ شعر او نوشته شده است. شمس لنگرودی، نویسندهٔ *تاریخ تحلیلی شعر نو*، بارزترین مشخصهٔ شعر او را «هماهنگی میان صورت و محتوای» آن می‌داند. لیکن برای اثبات چنین هماهنگی، تحلیل علمی، مستند و روش‌مندی ارائه نمی‌دهد. از این رو، در این جستار سعی خواهد شد با تکیه بر روش تحلیلی ساختارشناختی رابطهٔ میان صورت و محتوای سروده‌ای کوتاه از احمد شاملو مورد بررسی و اثبات قرار گیرد. فرض ما بر این است که آواهای تکرارشونده و ساختار متوازن از مهم‌ترین ترفندهای وی برای انتقال معنایی است که همواره می‌خواسته است مضاعف و پرطنین باشد. بدین منظور تحلیل را از کوچک‌ترین واحدهای تمایزدهنده از دیدگاه زبان‌شناختی، یعنی آوا و واج شروع خواهیم کرد. به مجموعهٔ اصوات تشکیل‌دهندهٔ واج‌ها و واژه‌های کلام آوا می‌گویند که به‌تنهایی می‌تواند واژه یا مفهومی را از واژه یا مفهوم دیگر متمایز سازد. سؤال اینجاست که آیا میان اصوات تشکیل‌دهندهٔ یک سروده یا بهتر بگوییم میان «پیوند پژواک واژه‌ها» یا همان موسیقی کلام با معنای سروده رابطه‌ای وجود دارد یا نه؟ سپس به سراغ بررسی ساختار یا همان ارتباط و نظم حاکم میان اجزای مختلف سروده خواهیم رفت تا بدانیم آیا با تفکیک اجزاء یک سروده می‌توانیم روابط و ضوابط خاصی را که به تولید معنای آن می‌انجامند کشف و تعریف کنیم. از آنجاکه احساس و ادراک خاستگاه اصلی تولید معنا به‌ویژه در حیطهٔ ادبیات و شعر به‌شمار می‌آیند، نمی‌توان ارتباط میان آوا و ساختار با حواس و ادراک را نادیده گرفت. بدین ترتیب در ادامه به کمک تحلیلی نشانه ـ معناشناختی، نقش حواس پنج‌گانه و حضور تن حسی - ادراکی گفته‌پرداز را در فرایند تولید معنای سرودهٔ شاملو بررسی خواهیم کرد تا درنهایت و در سایهٔ پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده، به این مسئله و باور دست یازیم که نقش آوا و ساختار در القای احساسات و عواطف تن گفته‌پرداز انکارناپذیر است و ارتباط تنگاتنگ میان آوا یا موسیقی کلام، ساختار شعری و حواس و ادراک تن شاعر است که به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

تولید معنای یک سروده می‌انجامد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

از میان تحقیقاتی که تاکنون در قالب کتاب دربارهٔ آثار احمد شاملو به چاپ رسیده‌اند، کتاب *سفر در مه* اثر تقی پورنامداریان، *امیر زادهٔ کاشی‌ها* اثر پروین سلاجقه، *انگشت و ماه* اثر ع. پاشایی و کتاب *شعر زمان ما* اثر محمد حقوقی اهمیت و اعتبار خاصی دارند. در این کتاب‌ها جنبه‌های مختلف نبوغ شاعرانهٔ شاملو معرفی شده است. به علاوه تاکنون بیش از سی مقالهٔ علمی دربارهٔ احمد شاملو در نشریات علمی ـ پژوهشی ایران به چاپ رسیده‌اند که به برخی ازنزدیک‌ترین آن‌ها به موضوع پژوهش حاضر اشاره خواهیم کرد.

ناصر ملکی و مریم نویدی در مقالهٔ «اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج» کوشیده‌اند نشان دهند که چگونه شاعر با انتخاب مجموعه‌ای از اشیا، موقعیت‌ها، موضوعات، حالات یا زنجیره‌ای از حوادث، بدون نیاز به بیان صریح احساسات، آن‌ها را به نحوی مؤثر در ذهن خواننده تداعی می‌کند (*جستارهای زبانی*، ۱۳۹۱، دورهٔ ۳، شمارهٔ ٤، صص. ۲۳۵ـ۲٥٦).

لیلا صادقی در «خوانش شعر "حکایت" اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی» سعی کرده است با تکیه بر نظریهٔ شعرشناسی شناختی مارگریت فریمن، تفاوت میان زبان و ساختار شعر با زبان روزمره یا دیگر ژانرها را به مخاطب خود نشان دهد (همان، صص. ۱٤۹ـ۱٦۷).

علیرضا طاهری و زینب یدملت در پژوهش خود با عنوان «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو»، به قالب شعری اشعار شاملو پرداخته و قالب شعر سپید او را به‌عنوان قالبی که قابلیت‌های نمایشی چشمگیری دارد مورد بررسی قرار می‌دهند (*بوستان ادب*، ۱۳۹۰، شمارهٔ ۳، صص. ۷۷ - ۱۰۱).

مسعود روحانی، پژوهشگر جستار «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر، با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ»، با بررسی تکرار در سطوح مختلف (واک، واژه، عبارات و جملات) شعر برای توسعهٔ معانی و حسن تأثیر بر مخاطب، این ترفند را به‌عنوان پرکاربردترین

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

و مهم‌ترین عنصر زیبایی‌آفرینی در شعر معاصر معرفی کرده است (*بوستان ادب*، ۱۳۹۰، شمارهٔ ۲، صص. ۱٤٥ - ۱٦۸).

ابوالفضل حری نیز در مقالهٔ «کارکرد کهن‌الگوها در شعر کلاسیک و معاصر فارسی در پرتو رویکرد ساختاری به اشعار شاملو»، بر آن است نقش و جایگاه اسطوره را در ساختار کلی شعر شاملو به‌مثابهٔ‌جزئی جدایی‌ناپذیر از کلیت اندام‌وارِ سازگان شعر بررسی کند (*ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۳۸۸، شمارهٔ ۱۵، صص. ۷۰ - ۸۹).

همانطور که می‌بینیم در میان پژوهش‌های صورت‌گرفته تاکنون هیچ‌کدام به بررسی نقش مؤثر آواها و ساختار شعری، و ارتباط این دو با حواس تن در روند تولید معنا، آن هم با رویکردهای تحلیلی اتخاذشده در این جستار نپرداخته‌اند که خود گواهی است بر اهمیت و ضرورت انجام پژوهش پیش‌رو.

۳. چارچوب نظری و رویکرد پژوهشی

جستار پیش‌رو از سه بخش تشکیل شده است. در بخش اول به بررسی القاگری آواها بر اساس نظریه‌های موریس گرامون خواهیم پرداخت. بخش دوم به تحلیل ساختار شعری با تکیه بر نظریه‌های رومان یاکوبسن اختصاص خواهد داشت. در بخش آخر تجزیه و تحلیلی نشانه ـ معناشناختی مبتنی بر مکتب پاریس و با تمرکز بر مبحث تن و حواس صورت خواهد پذیرفت. این سه بخش هر یک جداگانه و سرانجام در کنار هم حلقه‌های زنجیرهٔ تولید معنا در سرودهٔ منتخب را بررسی و نمایان می‌کنند.

۳ـ۱. آوا و واج

نظریه‌های موریس گرامون[۱]، زبان‌شناس معروف فرانسوی در زمینهٔ القاگری آواها، حاصل پژوهش‌های گسترده‌ای است که وی در طول سال‌ها بر روی پاره‌ای از واژه‌های چندین زبان زنده و غیر زندهٔ دنیا انجام داد تا ثابت کند بین اصوات تشکیل‌دهندهٔ هر واژه و مفهوم آن ارتباطی نهفته است. به اعتقاد او واج‌ها[۲] به خودی خود و بالقوه القاگرند و لیکن ارزش القایی آن‌ها تنها زمانی بالفعل متجلی می‌شود که بسامدشان در یک رشتهٔ کلامی چشمگیر و مفهوم و مضمون کلی کلام با این ارزش‌ها در تناسب و تقارب باشد. در توضیح اینکه چطور ممکن است

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

واج‌ها احساس یا اندیشه‌ای را تداعی کنند به این نقل قول از گرامون بسنده می‌کنیم:

> مغز انسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد، اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثراتی که حواس شنوایی، بینایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند در یک دسته یا رده کنار هم می‌چیند. نتیجهٔ این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگ‌ها، رایحه‌ها و حسیاتی مانند خشکی، سختی، نرمی و غیره پیوند می‌خورند (گرامون، ۱۹٦۰، ص. ٤۰۳ به نقل از قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۱۲).

بدین ترتیب گرامون در ***دانشنامهٔ آواشناسی***[۳] خود (۱۹٦۰)، آواها و اصوات را در دسته‌های حسی مختلف طبقه‌بندی می‌کند و ارزش‌های القایی هر دسته از اصوات را تعریف می‌کند. برای مثال از دید او برخی واکه‌ها روشن و برخی تیره‌اند و یا بعضی همخوان‌ها سایشی و بعضی دیگر روان‌اند. واکه‌های روشن در توصیف زیبایی و لطافت به‌کار می‌روند و تیره‌ها از ابهام و اندوه می‌گویند. همخوان‌های سایشی صدای تنگنا و فشار را به گوش ذهن می‌رسانند، درحالی که روان‌ها اصواتی سیال و شفاف‌اند. از نظر گرامون هر دسته از اصوات می‌تواند دارای ارزش‌های القایی متعدد و گاه حتی متباین هم باشد. همانطور که اشک می‌تواند اشک شادی باشد و یا لبخند تلخ، اصوات زیر و شدید نیز برای مثال می‌توانند گاه القاگر فریادی از شادی یا از خشم و یا حتی از یأس باشند. پس بی‌شک لازم است که قرابتی معناشناختی ما را در درک و تفسیر القائات آوایی یاری کند.

استفاده از آواها برای القای انواع عواطف و معانی در شعر فارسی سابقه‌ای بس طولانی دارد و در میان منتقدان ایرانی نیز بوده‌اند کسانی که به ارزش القایی آواها باور داشته، اما متأسفانه هرگز به شیوه‌ای علمی به مطالعهٔ تأثیر آن نپرداخته‌اند. ازجمله سیروس شمیسا (۱۳٦۸، صص. ۵۷ـ۵۸) که تکرار واج‌ها را در زمرهٔ صنایع ادبی برمی‌شمارد؛ شفیعی کدکنی (۱۳۵۹، ص. ۱۰۳) که این تکرار را در القا مفهوم موردنظر شاعر بسیار مؤثر می‌داند؛ یا اخوان ثالث که با اشاره به «حالت زنگ و آهنگ حروف» برای «القای احساسات به طریق ضمنی»، مثلاً حروف «نرم‌آوا»ی زبان فارسی برای بیان نرمی و لطافت (۱۳۵۷، ص. ۸۳)، گویی پژواک نظریه‌های گرامون را در حیطهٔ شعر و ادب پارسی طنین‌انداز می‌کند. پس در بخش اول تحلیل داده‌ها برآنیم تا به کمک نظریه‌های موریس گرامون به صورتی علمی و مستند، تأثیر القایی آوا در پیدایی معنای سرودهٔ شاملو را بررسی کنیم.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

۳ـ۲. از فرم تا ساختار

رومن یاکوبسن[۴] یکی از برجسته‌ترین چهره‌های علم زبان‌شناسی است که در سال ۱۹۱۵ سرپرستی انجمن زبان‌شناسی مسکو را بر عهده گرفت و در سال ۱۹۱۹ در کنار اعضای مجمع پترزبورگ مکتب صورتگرایان روس[۵] را برای مطالعات ادبی بنیان نهاد. این مکتب «به دنبال ساختمند کردن نظریات عینی و ارائهٔ الگوهایی برای داده‌های تجربی» بود (Greimas et Courtés, 1993, p. 154). یاکوبسن سپس در سال ۱۹۲٦ حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ را تأسیس کرد و با کمک همکارانش به مطالعهٔ فرم‌های زبانی پرداخت. او مطالعاتش را از خردترین ساخت زبانی یا همان «واج» آغاز و علم نوین واج‌شناسی[٦] را پایه‌گذاری کرد که نقش اصوات و واج‌ها را به‌عنوان واحد بنیادین زبان و زیربنای تولید معنا تبیین و تثبیت کرد (Jacobson, 2003, p. 103-118). سفر یاکوبسن به امریکا و آشنایی او با کلود لوی استروس[۷] در سال ۱۹٦۰، به پیدایش جریان ساختارگرایی[۸] در زبان‌شناسی و ادبیات انجامید که بیشتر به دنبال کشف معنا و مفهوم الگوهای فرمی در ادبیات و رابطهٔ آن‌ها با دیگر علوم انسانی بود.

زبان‌شناس ساختارگرا می‌کوشد تا در یک متن ادبی چگونگی برجسته‌سازی عناصر زبانی را نشان دهد و از آنجا که مسائل معناشناختی را نیز در تمام سطوح زبان در نظر دارد، سعی می‌کند وجود هم‌بستگی و پیوند تنگاتنگ میان مقوله‌های ساخت‌واژی، توازن‌ها یا تقابل‌های نحوی و معنا را نمایان سازد (Jacobson, 1984, pp. 128-134). یاکوبسن سال‌ها تمام وقت خود را صرف مطالعهٔ شعر و نقش ساخت‌های دستوری در ترکیب و تولید معنای آن کرد و مجموعهٔ این تحلیل‌ها را در سال ۱۹۷۳ در کتاب ***مسائل شعری***[۹] خود به چاپ رسانید که تأثیر بسزایی بر شناخت و درک بهتر متون ادبی داشتند. بخش دوم تحلیل داده‌های پژوهش پیش رو بیشتر به کاربست نظریه‌های ساختارشناختی رومن یاکوبسن در حیطهٔ شعر نو پارسی و نزد یکی از برجسته‌ترین شاعران این سبک شعری در ایران یعنی احمد شاملو می‌پردازد.

۳ـ۳. تن و بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان

تحلیل ساختارگرا به مرور زمان توجه خود را از واحدهای کوچک به واحدهای بزرگ‌تر معناساز معطوف کرد تا درنهایت به اهمیت ساختارِ کلان گفتمان[۱۰] در روند تولید معنا رسید و هم‌زمان مکتب نشانه ـ معناشناسی پاریس[۱۱] در سایهٔ فلسفهٔ پدیدارشناسی شروع به مطالعهٔ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

نقش حواس و ادراک یا همان حضور تن حسی ـ ادراکی[۱۲] گفته‌پرداز در روند تولید معنا کرد، چراکه به‌خصوص در گفتمان ادبی و شعر، جریانات حسی اهمیت والایی در روند تولید معنا دارد و به هیچ روی نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. پس «اگر علوم زبانی نخواهند از دنیای حسی ـ ادراکی که مایه‌های اولیهٔ تولید معنا را تشکیل می‌دهند، جدا شوند، باید به بنیان‌های حسی ـ ادراکی نشانه ـ معناها مراجعه کنند» (شعیری، ۱۳۹۸، ص. ۹۰). بدین ترتیب گرماس[۱۳] زبان‌شناس و نشانه ـ معناشناس پرآوازهٔ فرانسوی در کتاب ***در باب نقصان معنا*** [۱۴] خود به مطالعهٔ گونه‌های حسی (لامسه، بویایی، چشایی، دیداری و شنوایی) و ویژگی‌های نشانه ـ معناشناختی‌شان می‌پردازد تا نقش کلیدی آن‌ها را در فرایند حسی ـ ادراکی گفتمان و روند تولید معنا آشکار سازد. در بخش آخر تحلیل داده‌ها، ما نیز با دنبال کردن همین خط‌مشی به بررسی نقش حواس و تن گفته‌پرداز در پیدایی معنای سرودهٔ منتخب خود خواهیم پرداخت تا بتوانیم در نتیجهٔ تحلیل سه مرحله‌ای خود نقش القایی آوا و ساختار را در در فرایند حسی ـ ادراکی گفتمان و روند تولید معنا آشکار سازیم.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

اکنون با توجه به مبانی نظری ارائه‌شده و رویکرد مطالعاتی اتخاذی به تجزیه و تحلیل داده‌ها خواهیم پرداخت.

۴ـ۱. آوا و معنا

آوردن مثال‌هایی از تکرار آواهای متجانس نزد شاملو به هیچ روی کار سختی نمی‌نماید، با ورق زدن مجموعهٔ اشعارش می‌توان در هر صفحه مثالی یافت. اما فراموش نباید کرد که تنها تکرارهای چشمگیری که با مفهوم و مضمون کلی کلام در تناسب و تقارب باشند مدنظر ما هستند، پس ارائهٔ این چند نمونهٔ بارز از تکرارهایی که با معنا درآمیخته‌اند می‌تواند برای شروع مطالعه مناسب باشد.

مثال اول را به تحلیل القاگری واکه‌های درخشان «آ» (α) و «اَ» (a) اختصاص می‌دهیم که به نظر گرامون برای بیان اندیشه‌ها و احساساتی به‌کار می‌روند که در زمان تجلی‌شان صدا اوج می‌گیرد و بدین ترتیب یکی از اهداف بسامد دو واکهٔ مذکور در یک مصراع، بیت و یا یک بند

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

می‌تواند مضاعف کردن تأثیر شکوه مناظر و یا ابهت و بزرگی اشخاص باشد.

« [...]

تا در آیینه پدیدار آیی
عمری دراز در آن نگریستم
من برکه‌ها و دریاها را گریستم
ای پری‌وار در قالب آدمی
که پیکرت جز در خلوارهٔ ناراستی نمی‌سوزد!

نام آوا:	تکرار:
واکهٔ بم و درخشان آ (α)	۱۶
واکهٔ بم و درخشان اَ (a)	۱۵
واکهٔ زیر و روشن ای (i)	۱۰

[...] » (آیدا در آینه از مجموعهٔ *آیدا در آینه*)

در بند بالا به لطف بسامد چشمگیر واکه‌های درخشان، توصیف شاملو از بزرگی شخصیت آیدا به اوج خود می‌رسد و تلفیق این واکه‌ها با بسامد واکهٔ زیر و روشن «ای» (i) که در توصیف زیبایی و لطافت به‌کار می‌رود، ترکیبی می‌شود خوش‌آهنگ و لطیف در مدح زیبایی و عظمت وجود او. یا در مثال پایین در ترکیبی کاملاً متفاوت واکه‌های تیره در کنار واکه‌های درخشان، اوج اندوه شاعر را در گوش جان خوانندهٔ شعرش طنین‌انداز می‌کنند:

«[...]

به جست‌وجوی تو
بر درگاه کوه می‌گریم،
در آستانهٔ دریا و علف.

نام آوا:	تکرار:
واکه‌های بم و درخشان آ(α) و اَ(a)	۱۱
واکه‌های بم وتیرهٔ او (u) و اُ (o)	۷

[...] » (مرثیه از مجموعهٔ *مرثیه‌های خاک*)

برای بررسی همخوان‌ها با مثالی جالب از همخوان‌های روان شروع می‌کنیم. در این مثال همخوان‌های روان «ر» (r) و «ل» (l) با حس سیالی که القا می‌کنند با مضمون دریای آرامی که به تصویر کشیده شده است در هماهنگی کامل‌اند:

«[...]

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

می‌توان هرگونه کشتی راند بر دریا:
می‌توان مستانه در مهتاب با یاری بلم بر خلوت آرام دریا راند
می‌توان زیر نگاه ماه، با آواز قایقران سه تاری زد لبی بوسید.

نام آوا:	تکرار:
همخوان‌های روان (r) و (l)	١٤
همخوان‌های خیشومی (n) و (m)	١٧

[...] » (مرغ باران از مجموعهٔ *هوای تازه*)

در کنار همخوان‌های روان، وفوری از خیشومی‌ها هم در این چند مصراع به چشم می‌خورند و جالب اینجاست که با استناد به ارزش‌های القایی که گرامون برای این دسته اصوات قائل می‌شود می‌توان مفهوم و منظور شاعر را بهتر درک کرد. این همخوان‌ها که به هنگام تلفظشان هوا از راه بینی خارج می‌شود به نظر گرامون صدایی شبیه به ناله و نق‌نق برای بیان ناخشنودی و ناامیدی تولید می‌کنند و گاه نیز طنین کنایه و تمسخر در ابراز نارضایتی ایجاد می‌کنند. بدین ترتیب چنین به گوش می‌آید که شاملو این‌گونه کشتی راندن بر دریا را نمی‌پسندد و ریشخند می‌زند! درست است چراکه در ادامهٔ همین بند می‌خوانیم که تحسین شاعر از برای آن «شبخیزِ تن‌پولادِ ماهیگیر» است:

«که به زیر چشم طوفان برمی‌افرازد شراع کشتی خود را
در نشیب پرتگاه مظلم خیزاب‌های هایل دریا
تا بگیرد زاد و رود زندگی را از دهان مرگ،

نام آوا:	تکرار:
همخوان‌های روان (r) و (l)	١٣
همخوان‌های سایشی (ʃ) و (z)	١٠

[...] ».

و این بار البته به فراخور معنا، تراکم همخوان‌های سایشی به خصوص «ش» (ʃ) و «ز» (z) به جای خیشومی‌ها در کنار همخوان‌های روان، حس مصاف پرتنش ماهیگیر با دریای طوفانی را به بهترین نحو القا می‌کند. به گفتهٔ گرامون آواهای سایشی اغلب القاگر احساساتی هستند که جسم و جان را به تنش وامی‌دارند، احساساتی همچون ترس و اضطراب، تشویش خاطر یا حسرت و شکایت. مثالی دیگر به‌وضوح تأثیر تکرار بی‌وقفهٔ آوای سایشی «ش» (ʃ) را در کنار دیگر سایشی‌ها همچون «ج» (dʒ) و «چ» (tʃ) در القای حس تشویش و اضطراب به ما نشان می‌دهد.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

« [...]

پشت درهای فروبسته
شبِ از دشنه و دشمن پر
به کج‌اندیشی
خاموش
نشسته‌ست.
بام‌ها
زیر فشارِ شب
کج،
کوچه از آمد و رفتِ شبِ بدچشمِ سمج خسته‌ست
[...] ». (سخنی نیست از مجموعهٔ *آیدا در آینه*)

نام آوا:	تکرار:
همخوان سایشی (ʃ)	۱۱
همخوان‌های سایشی (dʒ) و (tʃ)	٤

از این دست مثال‌ها می‌توان برای سایر آواها هم آورد، اما بهتر این است که به جای آوردن ابیاتی از سروده‌های مختلف شاملو دست به کار بررسی کلیت سروده‌ای کوتاه شویم تا بتوانیم در فرصت مختصر این جستار هر چه دقیق‌تر دربارهٔ نقش آوا و نیز ساختار در القای «معنا» نزد شاعر به قضاوت بنشینیم. پس سرودهٔ زیر را به‌عنوان نمونه تحلیل خواهیم کرد.

«چه راه دور!
چه راه دور بی‌پایان!
چه پای لنگ!
نفس با خستگی در جنگ
من با خویش
پا با سنگ!
چه راه دور!
چه پای لنگ!»

احمد شاملو این شعر را در سال ۱۳٤۱ سروده است که برای نخستین‌بار در مجموعهٔ *ققنوس در باران* در سال ۱۳٤٥ به چاپ رسید. ممکن است در نگاه اول سادگی و کوتاهی آن، این انگاره را به‌وجود آورد که شعر از اهمیت چندانی برخوردار نیست و در قیاس با سایر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

سروده‌های شاملو نادیده رها شود. در حالی که به گفتهٔ رومان یاکوبسن، یکی از برجسته‌ترین زبان‌شناسان قرن بیستم، «اشعار کوتاه از کیفیت ویژه‌ای برخوردارند، [چراکه] خواننده تا پایان خوانش شعر ابتدای آن را به خاطر می‌آورد و هنگامی که خوانش به پایان می‌رسد همچنان تحت تاثیر ابیات آغازین است» (۱۹۸٤، ص. ۱۳۳)؛ یا به نظر محمد حقوقی، شاعر و منتقد ادبی، رسیدن به سادگی راستین در شعر، آرزوی هر شاعری است، چرا که « تصاویر سادهٔ [یک] شعر پیش از این در ذهن متشکل شاعر، تحلیل‌ها و ترکیب‌های لازم را انجام داده و درحقیقت پس از گذشتن از صافی ضمیر او به سادگی فعلی رسیده است» (۱۳٦۸، ص. ۳۱٤).

پس با نگاهی عمیق‌تر می‌توان در پشت این سادگی ظاهری شاهد غایت مهارت شاعر در بهره‌وری از عناصر زبانی بود. شاملو نیازی به بلندسرایی برای انتقال مفاهیم و مکنونات قلبی خود ندارد، برای او حتی « کوچک‌ترین عنصر آوایی می‌تواند القاگر محتوایی غنی از نظر عاطفی، مفهومی و زیباشناختی» باشد (Jacobson, 1976, p. 22). برای اثبات این مهم در گزیدهٔ مورد نظر نیز از نظریه‌های گرامون، در زمینهٔ القاگری آواها[۱۵] بهره می‌جوییم. اما گذشته از جنبهٔ القایی آواها، ساختار متوازن[۱٦] و دَوَرانی این شعر نیز اهمیت بسیار دارد و مقوّم مفهوم آن است. بنابراین، پس از مطالعهٔ تأثیر آواها، دست به کار تحلیل ساختاری شعر به کمک نظریه‌های رومان یاکوبسن خواهیم شد تا ببینیم چطور شاملو با استمداد از چند واژهٔ محدود در چند مصراع کوتاه موفق به خلق فضایی بیکران شده است. بدیهی است که شعر منتخب ما اشاره به مقصدی بس دوردست دارد و شاعر مسافر خسته و از پای افتاده‌ای است که دیگر امید و توان ادامه در خود نمی‌بیند. اکنون به کمک نظریه‌های گرامون در کتاب *دانشنامهٔ آواشناسی* خواهیم دید که چطور آواهای این سروده هر یک به نوعی القاگر این مفهوم اصلی، تصویر ذهنی و حسیّات سرایندهٔ آن هستند.

بند اول:

چه راه دور!

چه راه دور بی‌پایان!

چه پای لنگ!

نام آوا:	تکرار:
واکهٔ زیر و روشن اِ (e)	۷
واکهٔ بم و درخشان آ (α)	٥
واکهٔ بم وتیرهٔ او (u)	۲

همانطور که می‌بینیم، در بند اول شعر که شامل تنها سه مصراع کوتاه است، واکهٔ روشن

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

«اِ» (e) بسامد چشمگیری دارد. این واکه به اعتقاد گرامون بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد، مانند احساس شور و هیجان، ستایش و تحسین و یا احساس یأس و ناامیدی. واکهٔ درخشان «آ» (α) در جایگاه دوم اهمیت با ۵ بار تکرار القاگر مناظر عظیم و شگفت‌آور است، و سرانجام واکهٔ تیرهٔ «او» (u) افکار و اندیشه‌های تیره و تار را تداعی می‌کند. با بررسی همخوان‌های بند نیز درمی‌یابیم که به نوبت همخوان‌های انسدادی «د، ب، پ» (d,b,p) و دو همخوان «ر» (r) و «چ» (tʃ) بسامد بالایی دارند.

نام آوا:	تکرار:
همخوان‌های انسدادی د، ب و پ (d,b,p)	۵
همخوان‌های روان ر و ل (r) و (l)	۵
همخوان سایشی تفشی چ (tʃ)	۳
نیم‌همخوان ی (j)	۲

پس ارزش القایی هر یک را به اختصار بیان می‌کنیم. همخوان‌های انسدادی از نظر گرامون با اصوات خشک و مکررشان بیانگر خشم و آشفتگی ذهنی هستند. همخوان روان «ر» (r) تداعی‌کنندهٔ صدای مایعی است که می‌ریزد و جاری می‌شود و درنتیجه گاه القاگر حالت لغزشی و سیالی چیزی است در فضا. همخوان «چ» (tʃ) صدای شکوه و شکایت است و همچنین افسردگی، دل‌مردگی و ناتوانی. بی‌شک تکرار این آواها در واژه‌های تکراری، هم بر ارزش القایی آن‌ها می‌افزاید و هم بر ارزش موسیقایی شعر. درضمن نیم‌همخوان «ی» (j) در ترکیب‌های «راه بی پایان» و «پای لنگ» گویای تداوم و زوال ناپذیری احساس و باوری است که بیان می‌شود.

اما «نه‌تنها بسامد چشمگیر آواها در ارتباط با درون‌مایهٔ یک مصراع یا یک بند می‌تواند القاگر باشد، بلکه کاربرد هم‌زمان واج‌ها، یعنی ترکیب ظریف و دقیق آن‌ها نیز گاه انگاره‌ای جالب از حس‌ها و اندیشه‌های شاعر در ذهن بیدار می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ٦٧). بدین ترتیب با ترکیب واکه‌ها و همخوان‌های پربسامد به‌ویژه در واژه‌های تکراری بند اول، عیناً مفهوم و احساسات موردنظر شاعر برانگیخته می‌شوند: شاعر به ستوه آمده (d,b,p)، فریادی از یأس برمی‌آورد (e) و شکوه می‌کند (tʃ) از پای همیشه درمانده‌اش(j)، از این راه حزن‌انگیز (u) و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

لایتناهی(α) که در پیش رو دارد، راهی که گویی هرگز به جایی نمی‌رود (j)، از مقصد و مقصودی که چون سرابی، چون سیالی در فضا (r) دست‌نیافتنی است.

بند دوم :

نفس با خستگی در جنگ

من با خویش

پا با سنگ!

همین رویه را در بند دوم نیز درپیش می‌گیریم. در این بند دو واکهٔ «اَ» (a) و «آ» (α) در مقایسه با سایر واکه‌ها بسامد چشمگیرتری دارند و همانطور که قبلاً هم اشاره کردیم، بسامد این دو واکه از نظر گرامون برای بیان اندیشه‌ها و احساساتی به‌کار می‌روند که در زمان تجلی‌شان صدا اوج می‌گیرد و بدین ترتیب این بسامد می‌تواند القاگر صداهای بلند، هیاهو و همهمه باشد. در کنار این واکه‌ها، تراکم همخوان‌ها در این بند جلب نظر می‌کند. انبوهی از همخوان‌های انسدادی و سایشی، یکی پس از دیگری، گویی صدای برخورد اشیا با یکدیگر را القا می‌کنند، صدای اصطحکاک و درگیری. و اما در این میان همخوان‌های «ن» (n)، «س» (s) و «گ» (g) بسامد بالاتری دارند. آیا این اصوات هم القاگر مفهوم بند موردنظر هستند؟

نام آوا :	تکرار :
همخوان خیشومی ن (n)	٤
همخوان سایشی لثوی س (s)	۳
همخوان انسدادی گ (g)	۳

به گفتهٔ گرامون همخوان خیشومی «ن» (n) بیانگر نق‌نق آهسته، بیانگر ناتوانی و درماندگی، تأنی و رخوت است. همخوان سایشی «س» (s) با هماهنگی تقلیدی[۱۷]، القاگر صدای باد است و در عین حال احساساتی نظیر حسرت و ترس. و دست آخر همخوان انسدادی «گ» (g) که همچون سایر انسدادی‌های این بند القاگر پریشانی ذهنی و درگیری‌های درونی است. از بررسی چیدمان این واج‌ها در کنار هم چنین برمی‌آید که پیمودن راه دور و نافرجامی که در بند اول به تصویر کشیده شده است، شاعر را خسته، ذهن او را مشوش و احساساتش را دستخوش هیجانات کرده، و این همه البته با صدای وزش باد و طوفان (s) و طنین برخوردهای

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

مکرر (تراکم همخوان‌های انسدادی و سایشی) تداعی می‌شود. از سوی دیگر، همخوان پربسامد «ن» (n) با حضورش در تک‌تک مصراع‌های این بند، آهسته آهسته رخوت و تأنی در رگ خستهٔ شاعر تزریق می‌کند تا او را از تلاش برای ادامهٔ مسیر باز دارد و شاید محتوای اصلی شعر نهفته در این بند باشد: جدالی پرهیاهو (a) (α)، کشمکشی درونی (g)، جنگ میان من و خویش بر سر رفتن یا ماندن که با پژواک پنهان خود واژهٔ «جنگ» به بهترین نحو نمایان می‌شود:

نفس با خستگی در جنگ

من با خویش [در جنگ]

پا با سنگ [در جنگ] !

بند سوم :

چه راه دور !

چه پای لنگ !

در اینجا فریاد آغازین دوباره تکرار می‌شود، ولی این بار فریاد رو به افول گذاشته و بیشتر شبیه به زمزمه‌ای بی‌رمق و کش‌دار است. حال ببینیم چطور همان واج‌های بند اول در دل همان واژگان می توانند القاگر مفهوم، تصاویر و حسیات بند پایانی این سروده باشند.

نام آوا:	تکرار:
واکهٔ زیر و روشن اِ (e)	٤
واکهٔ بم و درخشان آ (α)	٢
همخوان‌های روان ر (r)و ل (l)	٣
همخوان سایشی تفشی چ (tʃ)	٢

در این بند دومصراعی البته تک‌تک آواها در القا کردن مفهوم کلی سهیم‌اند. با وجود این، واکهٔ زیر و روشن «اِ» (e) با بیشترین بسامد مهم‌ترین نقش را بر عهده دارد. به نظر گرامون، این واکه که اغلب بیانگر تیزی و حدّت است و غلیان عواطف و احساسات، می‌تواند در عین حال القاگر صدای نازک و نجوایی تسلی‌بخش نیز باشد. همانطور که قبلاً هم اشاره کردیم، در توضیح اینکه چطور ممکن است یک واج در جایی القاگر فریاد باشد و در جایی دیگر القاگر نجوا، می‌بایست گفت که درست همانگونه که احساسات و احوال آدمی دستخوش تغییرات و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

دگرگونی هستند، واج‌ها نیز به پیروی از این تحولات، القاهای متفاوتی دارند؛ همانگونه که هیجانات فرو می‌نشینند، فریادهای بلند نیز به زیر می‌آیند و طنین متفاوتی می‌گیرند. پس از آنجایی که آوا همواره با معنا عجین است، در بند پایانی از تیزی و حدّت واکهٔ زیر و روشن «اِ» (e) کاسته شده و در کنار واکهٔ بم و درخشان «آ» (α) طنین زمزمه‌ای کش‌دار را تداعی می‌کند.

نوبت می‌رسد به بررسی همخوان‌های بند: تحت تأثیر فضای کلی بند، همخوان‌های روان نیز در کنار واکه‌ها، حس رهایی خلسه‌گونه‌ای چون احساس معلق بودن در سیال را تداعی می‌کنند، و همخوان سایشی «چ» (tʃ) این بار بی هیچ شکایتی، از قابلیت القایی دیگری که گرامون به او نسبت می‌دهد بهره جسته و تنها حس سردی فضای بیرونی و درونی، یعنی سرمای محیط و نیز افسردگی، دل‌مردگی، ناتوانی و تسلیم شدن را القا می‌کند.

بدین ترتیب بند آخر به‌وضوح موضع‌گیری نهایی شاعر را به نمایش می‌گذارد که با تکرار ابیات نخستین گویی دست از جدال با خویش می‌کشد، تن به احساس آرامشی خلسه‌گونه می‌سپارد و تسلیم سرما و برودت سیالی می‌شود که وجودش را در خود گرفته، کرخت کرده و از حرکت بازش می‌دارد.

ناگفته نماند که عنصر سیال آب مهم‌ترین عنصر القاگر اندیشهٔ مرگ در تخیل شاعرانه به حساب می‌آید. گاستون باشلار[۱۸] در جایی از کتاب *آب و رؤیاها*، سیال آب را «مادهٔ ناامیدی» می‌خواند (۱۹۹٦، ص. ۱۲۵) و در جایی دیگر ماهیت مرگِ روزمره را به آب نسبت می‌دهد (همان، ص. ۹). جان لیبیس [۱۹] هم در کتاب *آب و مرگ* می‌نویسد: «هر اندیشه‌ای دربارهٔ آب که به قدر کافی درونی شده باشد، قطعاً به ادراک مرگ می‌انجامد و بالعکس» (1996, p. 198). حال اگر همچون محمدعلی اسلامی ندوشن باور داشته باشیم که «در هر شعر خوب یک طنین پنهانی هست، یک نوا و نجوا، که در زیر صوت آشکار کلام جریان دارد. آن را آهسته می‌شنویم، ولی **همان** است که به نهانی‌ترین تارهای روان نواخته می‌شود» (۱۳۷۸، ص. ۹۱)، آیا نمی‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که طنین نهفتهٔ این شعر که به نهانی‌ترین تارهای روان نواخته می‌شود، طنین مرگ است و این آرامشِ غوطه‌ور در سردِ سیال، با نجواهای اغواگرش، همان آرامش ابدی مرگ؟

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

۴ـ۲. ساختار و معنا

انتخاب واژه‌هایی با پژواک آوایی متناسب و تکرار مؤثرشان شاید اولین ترفند نهادینهٔ هر شاعری برای خلق اثری ماندگار باشد، اما مهم‌تر نحوهٔ چیدمان و ترکیب خلاقانهٔ این واژه‌ها در پیکره و ساختار شعر است. همانطور که از ترکیب آواها در دل یک واژه، یک مصراع و یا یک بند انگاره‌های شگفتی از احساسات و ذهنیات شاعر به‌دست آمد، بررسی دیگر رابطه‌های آشکار و نهانی که میان تک‌تک عناصر یک ساختار وجود دارند نیز می‌تواند کمکی به درک بهتر معنا و رموز آفرینش آن باشد. برای تحلیل ساختار شعری به سراغ رومان یاکوبسن زبانشناس بلندآوازه می‌رویم که نظریه‌ها و تحلیل‌هایش خشت بنیادین نقد ساختاری و معناشناسی در ادبیات به حساب می‌آیند.

به اعتقاد یاکوبسن، «توازن»[۲۰] مهم‌ترین خصیصهٔ هر ساختار شعری است و بررسی توازن را در تحلیل‌هایش «از این نظر لازم و واجب می‌شمارد که این بررسی، به گونه‌ای قاطعانه، نشانگر آفرینش روابط هم‌پایه و هم‌سنگ در متن است» (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۸۹). درست است که تکرار و بازگشت عناصر مشابه آوایی، واژگانی و دستوری اولین نمود ظاهری هر ساختار متوازن به شمار می‌آیند، لیکن توازن به تکرار خلاصه نمی‌شود. طبق تعریف یاکوبسن، «در هر الگوی متوازن می‌بایست ضریبی از تشابه و ضریبی از تباین وجود داشته باشد. به عبارت ساده‌تر، بخشی از یک الگوی متوازن باید متشابه و بخشی دیگر متباین باشد» (Jacobson, 1984, pp. 138, 157 به نقل از صفوی، ۱۳۷۳، ص. ۱۵۹). توازن سرودهٔ شاملو نیز هر چند تا حد زیادی مرهون تکرارهاست، اما تنها به تکرارها متکی نیست. برای اثبات این ادعا، پس از تحلیل تأثیر تکرارهای ساختاری، به بررسی روابط متشابه و متباینی می‌پردازیم که به‌خصوص در پیکرهٔ واژگانی نقش‌آفرینی می‌کنند.

همانطور که قبلاً هم اشاره شد، ایجاز از ویژگی‌های ممتاز شعر امروز است که خوانش «واپس نگر»[۲۱] را میسر می‌سازد؛ بدین معنی که «خوانش شعر به‌صورت خطی انجام نمی‌شود و خواننده با توجه به انتها، ابتدا و تمامی عناصر تشکیل‌دهندهٔ شعر آن را درک و احساس می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳، ص. ۹۳). و به‌خصوص اینکه مصراع‌های اول و سوم بند نخستین شعر منتخب ما عیناً در دو مصراع بند آخر تکرار می‌شوند، پس پایان شعر خواننده را به نقطهٔ آغازین باز می‌گرداند و بالعکس؛ حرکتی رفت و برگشتی که پژواک صدای شاعر را در گوش

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]
[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

خواننده می‌پیچاند. چنین ساختار متوازن و دَوَرانی بهترین نمود یک دایرهٔ بسته یا همان کرهٔ هستی است؛ بهترین روش برای تحقق «خودمرکزگرایی متن»[۲۲] و تأکید بر این اصل که شعر دنیایی جز دنیای خود نمی‌شناسد و مرجع یا هدفی بیرونی ندارد. اما بپردازیم به منظور عنوان این قسمت از مقاله و اینکه چطور ساختار می‌تواند در خدمت معنا باشد. مسلماً چنین ساختاری که گویی نه آغازی دارد و نه پایانی، در هماهنگی کامل با مفهوم شعر و منظور شاعر، القاگر رفتن و باز رفتن و همچنان رفتن و هرگز نرسیدن است؛ بیانگر اندیشهٔ تکرار بی‌نهایت بیهودگی.

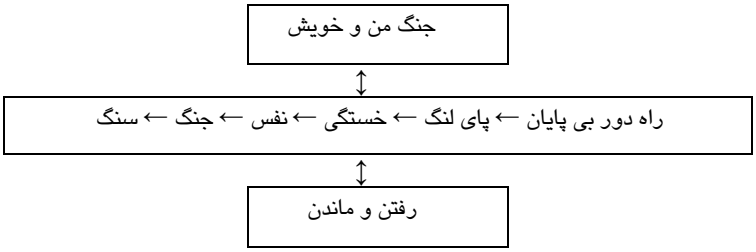
در ضمن حذف به قرینهٔ لفظی ترکیب دستوری «در جنگ» در بند دوم، نباید باعث شود که تأثیر تکرار پنهان این ترکیب نادیده گرفته شود. این تکرار مضاف بر اینکه بر مضمون جدال و کشمکش درونی شاعر تأکید می‌ورزد، با القای حسِ کنشی در حال وقوع، میدان نبرد میان خستگی و نفس، میان من و خویش، پا و سنگ را مقابل چشمان خواننده به حضور و ظهور می‌کشاند تا جلوهٔ حماسی زنده‌ای بیافریند. در عین حال چنین ترکیب دستوری از نظر گرماس نشانگر «راکد ماندن زمان» است و تشدید این واقعیت که این کنش تا بی‌نهایت همچنان تکرار خواهد شد. حتی سطرچینی و صفحه‌آرایی[۲۳] این بند نیز خالی از پیام نیست و با مقصود شاعر در هماهنگی کامل است. به گفتهٔ مهوش قویمی، مترجم و منتقد ادبی، «آنچه در نخستین برخورد با یک متن "شعر بودن" آن را آشکار می‌نماید، طریقهٔ نگارش متن بر روی صفحه است [...] که می تواند در همان نگاه اول، مفاهیمی را به ذهن متبادر سازد» (۱۳۸۲، ص. ۷۸) و به نظر وی «شاملو از نادر شاعران ایرانی است که به جنبهٔ نوشتاری اشعار خود بسیار اهمیت می‌دهد [...] و بیش از هر شاعر دیگری بر این نکته آگاه است که امروزه، شعر جنبهٔ شفاهی خود را تا حدودی از دست داده و قبل از هر چیز "متنی نوشته‌شده" است» (همان، ص. ۷۹). تقی پورنامداریان نیز به‌عنوان منتقد ادب پارسی، در تحلیل‌های خود از اشعار شاملو به وجود رابطه‌ای تنگاتنگ میان نحوهٔ تقطیع و چیدمان سطور با معنایشان اذعان دارد (۱۳۷٤، صص. ۳۹۳ـ۳۹۸). پس بیراه نیست اگر بگوییم که در اینجا شاعر تصویری متناسب با مفهوم بند می‌آفریند: جملاتی که درپی هم در امتداد صفحه پیش می‌روند با مفهوم نبرد طولانی و کشدار سازگاری دارند و کوتاهی و بریده‌بریده بودنشان نیز این واقعیت که شاعر از نفس افتاده، خسته و درمانده شده را تأیید می‌کند.

اکنون بپردازیم به توازنی که محصول هم‌بستگی معنایی در ساختار واژگانی این شعر

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

است، واژگانی که گویی به یکدیگر زنجیر شده‌اند و از پی هم می‌آیند. از دل راه دور بی‌پایان، پای لنگ سر بر می‌آورد و پای لنگ، خستگی را به جان نفس انداخته و خود به جنگ با سنگ می‌رود. و چه زیباست انگارهٔ نفسِ بریده‌بریدهٔ شاعر به دست شمشیرِ خستگی در مصاف این دو با هم.



صد البته که در این میان تکرار آواهای مشابه نیز پیوند بین این چند واژه را قوت می‌بخشد، تا در کنار هم آینه‌ای شوند تمام‌نما از جدال درونی شاعر (جنگ من با خویش) بر سر رفتن و یا ماندن؛ رفتنی که ادامه دادن بیهودگی است و ماندنی که تسلیم مرگ روزمره شدن. واژه‌ها یکی پس از دیگری قبل از آنکه خوانده شوند به گوش می‌رسند، گویی در این شعر هیچ غیرمنتظره‌ای وجود ندارد که این نه‌تنها از لطف اثر نمی‌کاهد، بلکه دوچندان روح‌نوازش می‌کند، چراکه خواننده احساس می‌کند این سروده از اعماق وجود خودش سرچشمه می‌گیرد و جاری می‌شود.

تضاد هم که درون‌مایهٔ اصلی شعر است و در وهلهٔ اول با تکرار پنهان واژهٔ جنگ برجسته می‌شود، به‌وضوح در ترکیب بی‌نقص واژه‌ها نیز گنجانده شده است، بین راه دور و پای لنگ، میان پای لنگ و سنگ، میان خستگی و جنگ ... .

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

من ≠ خویش

↕

راه بی پایان ≠ پای لنگ پای لنگ ≠ سنگ خستگی ≠ جنگ

↕

رفتن ≠ ماندن

پس همانطور که قبلاً ادعا کردیم توازن در این سروده تنها ناشی از تکرار آواها و واژه‌ها نیست، بلکه بیشتر نشئت‌گرفته از نوعی تشابه و تباین معنایی میان تک‌تک عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن است، عناصری که در عین حال با درگیر کردن حواس، ادراکات و عواطف، امکان بسط دامنهٔ تحلیل را برایمان فراهم می‌کنند.

۴ـ۳. ادراک و معنا

از آنجا که احساس و ادراک خاستگاه اصلی تولید معنا، به‌ویژه در متون ادبی به‌شمار می‌آیند، می‌بایست در روند تولید معنا به مطالعهٔ این مهم نیز بپردازیم. درواقع، بررسی آواها و ساختار شعری این امکان را فراهم کرد که پا فراتر گذاشته و به سراغ بررسی نقش حواس و نیز عواطف در روند تولید معنای متن برویم، و ببینیم چطور شاملو به یاری همین چند واژه و چند مصراع، موفق به خلق هر دو فضای بیرونی و درونی در دل سرودهٔ خود شده است تا از تقابل این دو با هم معنا حاصل شود.

اکنون به سادگی می‌توانیم سه حس اصلی از حواس پنج‌گانه را که در ادراک و تجسم این متن دخیل‌اند ردیابی کنیم:

۱. حس بینایی به‌واسطهٔ دیدن تصویری از راه بی‌پایان و سنگلاخی که در پیش روست؛

۲. حس شنوایی به‌واسطهٔ شنیدن صدای باد شدیدی که فضا را درگرفته و نیز صدای نفس‌های بریده بریدهٔ رهروی خسته؛

۳. و در آخر حس لامسه که سنگ را زیر پا احساس می‌کند و سرمای محیط را، و حتی سرمای کرخت‌کنندهٔ سیال مرگ را در تخیل شاعرانه.

حمیدرضا شعیری در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان* به این نکته اشاره

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

می‌کند که «مهم‌ترین ویژگی عملیات حسی ـ دیداری مقدم بودن آن بر حواس دیگر است. ما می‌توانیم قبل از اینکه لمس کنیم، استشمام کنیم، بچشیم و بشنویم، ببینیم. و بر اساس همین عنصر حسی جهت و هدفمندی جریان حسی را تحت تأثیر قرار دهیم و نوع رابطهٔ خود را با دنیای بیرونی یا دنیای حسی خاصی تنظیم کنیم» (شعیری، ۱۳۹۸، ص. ۱۲۹). بدین ترتیب مشاهدهٔ راه دور و بی‌پایان از همان مصراع آغازین، جریان حسی خاصی را به‌وجود آورده و حواس دیگر را نیز با خود همسو می‌کند. این جریان حسی خاص همراه با ضرب‌آهنگی آهسته و کند که نتیجهٔ مستقیم بسامد بالای واکهٔ «آ» در این مصراع است، همان فشار عاطفی ناتوانی و یأسی است که قرار است جهت‌مندی کل سروده را تعیین کند. این جهت‌مندی عاطفی تنها توصیف‌کنندهٔ رابطهٔ شاعر با سروده‌اش نیست، بلکه دربرگیرندهٔ چگونگی ارتباط او با صحنهٔ پدیدارشناختی است که در ادامه با دقت به آن می‌پردازیم.

اکنون به سراغ حس شنیداری می‌رویم. در همان کتاب، بارزترین ویژگی نشانه ـ معناشناختی حس شنیداری، کروی بودن، یعنی دوجانبگی، برگشت‌پذیری، هم‌زمانی و وحدانیت آن معرفی شده است (همان، ص. ۱۲۷). همانطور که بررسی آواها به ما نشان داد، همخوان سایشی «س» (s) با هماهنگی تقلیدی، القاگر صدای باد است و احساساتی نظیر حسرت و ترس. هم‌زمان، باد و طوفان با کارکردی استعاری، جلوهٔ بیرونی از حالات درونی شاعر است و نمایانگر پریشانی و تشویشِ خاطر اوست. بدین ترتیب دو جانبه یا دو سویه بودن عمل حسی ـ شنیداری به خوبی نمایان می‌شود که تحت تأثیر و در امتداد جریان حسی اولیه تولید معنا می‌کند.

اما حس لامسه، در این گونهٔ حسی آنچه به‌دست می‌آید و اهمیت دارد رابطهٔ بین «من» و «دیگری» است (همان، ص. ۱۱۷) یا همان رابطهٔ میان «درون» و «بیرون». مهم اینجاست که بدانیم آیا خود می‌تواند غیر خودی را بپذیرد و از بیرون به درون راه دهد تا از فشار و تنش تقابل کاسته شود یا خیر. در این سروده همانطور که می‌دانیم تن حسی شاعر سنگ را زیر پای خود لمس می‌کند، اما پای او لنگ است و با سنگ در جنگ. بدین ترتیب عنصر حسی لامسه نیز نقش پررنگی در افزایش فشار و تنش ایجاد می‌کند. با بستن راه ارتباطی تن با دنیای بیرون، او را به انزوا می‌کشاند و تحت تأثیر جریان حسی اولیه، یأس و ناامیدی و دلهره و پریشانی را درون شاعر تشدید می‌کند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

آنچه این تنش را در درون شاعر باز هم بیشتر نمایان می‌کند این است که حین تماس حسی ـ لامسه‌ای، تفکیک میان خودی و غیرخودی ممکن نیست، چراکه این دو با یکدیگر در ارتباط‌اند تا زمانی که شناخت حاصل شود و تفکیک و استقلال دو عامل میسر شود. به عبارت دیگر تنها با تعلیق ارتباط حسی ـ لامسه‌ای است که می‌توان از تفکیک و موضع‌گیری سخن گفت (همان، ص. ۱۱۸). بدین ترتیب بند کوتاه «نفس با خستگی در جنگ/ من با خویش/ پا با سنگ» به خوبی نشان می‌دهد که جدال و تنش طولانی برای تفکیک از درون شاعر شروع شده است، از جنگ میان «من» و «خویش»اش، که درنهایت به جدایی او از دنیای بیرون و یا تمایز میان «من» و «دیگری» می‌انجامد. در عین حال خستگی بدنِ حسی و تنگی نفس او نیز با کارکردی استعاری، بیانگر همین تمایز و تقابل میان خودی و غیرخودی است. قطع رابطه با دنیای بیرون راه تنفس شاعر را بسته و تنگ کرده است و به زودی افزایش این فشار درونی او را از پای درخواهد آورد.

علاوه بر این، لازم است به نکته‌ای دیگر نیز اشاره کنیم. گونه‌های حسی ـ ادراکی همچون حس دیداری یا شنیداری و لامسه، هر کدام می‌توانند مقدمه‌ای برای یک فعالیت حسی ـ حرکتی به‌شمار آیند. در این سروده، برآورد و نتیجهٔ کلی عناصر حسی به فعالیت حسی ـ حرکتی «نفس نفس زدن» می‌انجامد که فعالیتی درونی به‌شمار می‌آید. به گفتهٔ شعیری «گونه‌های حسی ـ حرکتی درونه‌ای سبب برهم ریختن جریان‌های نشانه ـ معنایی می‌گردند، زیرا جسمار را به خود محدود می‌نمایند و امکان جابه‌جایی یا حرکت و یا رابطهٔ تعاملی با عناصر بیرونی را از آن می‌گیرند» (همان، ص. ۱۳۳). این نوع فعالیت‌ها در خود محبوس می‌شوند و با افزایش فشار حسی ـ حرکتی درونی می‌توانند بر تنش و آشوب بدن دامن بزنند. پس نفس نفس زدن شاعر که خود ناشی از تقابل میان دنیای درون و بیرون شاعر است در عین حال تشدیدکنندهٔ این انزوا و تنش درونی هم هست.

بدین ترتیب در نتیجهٔ فرایندی حسی ـ ادراکی تن شاعر به محل تولید فشار عاطفی ناتوانی و یأس در برابر دنیای بیرون خود تبدیل می‌شود و این هیجان عاطفی درنهایت به انزوا و قطع ارتباط و تعامل با دنیا، بی‌کنشی و سکون می‌انجامد که چنین حالتی بی‌شک تداعی‌کنندهٔ معنای نیستی و مرگ است.

پس از هر زاویه که بدین سرودهٔ کوتاه ولی پرمایه بنگریم، باز تکرار همان پیام تلخِ یأس و

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

ناامیدی است، باز همان طنین نهفتهٔ تسلیم و مرگ جان شاعر است در صحنهٔ مصافِ با روزگار.

اما پرسش آخر اینکه، آیا شاملو هنگام آفرینش شعر بر این همه واقف بوده است و آگاهانه بسامد آواها و تکرار واژگان را در ساختاری متوازن، به ادراک و حواس و تن پیوند زده، تا در مداری بسته حول محورِ پیامی واحد بچرخند و بدین ترتیب منظومه‌ای چندمصراعی بیافریند. در پاسخ باید گفت که به نظر یاکوبسن چنین سازوکارهایی به‌ویژه در سطح «شعور نیمه‌آگاه» فعال‌اند و شاعر بدون دخالت شناخت یا منطقی آگاهانه و از پیش‌ساخته، آن‌ها را در آفرینش خود به‌کار می‌گیرد (Jacobson, 1977, pp. 109-126). همچنانکه خوانندهٔ حساس نیز بی‌نیاز از چنین شناخت‌ها و تحلیل‌هایی در همان خوانش اول و حتی سطحی، ناخودآگاه کمال شگفتی‌برانگیز ابیات را درک و جهت‌مندی حسی ـ عاطفی آن را احساس می‌کند؛ و البته که بیشترین لذت متن در همین مرحله عاید خوانندهٔ آن می‌شود.

۵. نتیجه

همانطور که بررسی شد و دیدیم، این شعر بسیار کوتاه قابلیت‌های چشمگیری دارد و شاید به‌دلیل همین ایجاز و ویژگی‌های منحصربه‌فرد است که تنها با یک بار خوانش گویی بر ذهن و جان خوانندهٔ شعر برای همیشه حک می‌شود. حالاست که با توجه به فرم‌شکافی صورت‌گرفته، می‌توان به ارزش واقعی آن پی برد و فهمید که چطور شاملو با استمداد از چند واژهٔ محدود در چند مصراع کوتاه، چنین فضای ملموس و ماندگاری را ایجاد کرده است؛ فضایی که شاید شاعران دیگر، چه‌بسا با ده‌ها مصراع و صدها واژه، از بیان آن عاجز باشند. واج به واج، واژه به واژهٔ این سرودهٔ متمرکز و متوازن، در ارتباط تگاتنگ با حواس و عواطف تن گفته‌پرداز، گویی حلقه‌های زنجیرهٔ چرخش ادراک به دور معنا هستند؛ معنایی هم آشکار و هم نهفته در دل ذره ذرهٔ سروده.

پس تمامی عناصر تشکیل‌دهندهٔ این شعر، از آوا گرفته تا ساختار متوازن و درنهایت جریان حضور بدن حسی ـ عاطفی گفته‌پرداز، هر یک به نوعی در خدمت تولید بار معنایی خاص و تبیین رابطهٔ شاعر با صحنهٔ پدیدارشناختی است که توصیف می‌کند.

با توجه به بررسی زبان‌شناختی آواها و ساختار، در کنار تحلیل نشانه ـ معناشناختی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

حواس، به این نتیجه می‌رسیم که تقابل میان دو دنیای درون و برون، میان من و دیگری، فضا را برای بروز احساسات در سخن ایجاد می‌کند و درنهایت «من» شوش‌گر حسی ـ ادراکی گفتمان را به سوی انزوا و بی‌کنشی در برابر دنیای پیرامون خود و بیان تجربهٔ معنایی یأس و ناامیدی می‌کشاند.

اما مسلماً سراینده، مسافر یکه و تنهای این راه بی‌پایان نیست. حس جهان‌شمولی که از متنی بدین کیفیات برمی‌آید هرگز اجازه نمی‌دهد چنین گمان بریم که این صرفاً حدیثِ نفس شاعری از پای مانده و مأیوس است، بلکه سرودهٔ منتخب ما، هر چند کوتاه، حکایت تلخ و طولانی تجربهٔ شکست و سرخوردگی از زندگی است؛ نوای پنهانی بیهودگی است و مرگ. کوتاه بگوییم : این شعر کلامی‌ست که از دل برآید و لاجرم بر دل نشیند. با این حال مختصر پژوهش انجام شده، تلاشی بود هم در راه به‌کارگیری نظریه‌های زبان‌شناختی و نشانه ـ معناشناختی در حیطهٔ شعر نو پارسی و هم به منظور هر چه بیشتر آشکار کردن اعجاز و شگفتی‌های شعر شاملویی. باشد که از این طریق خواننده نیز در خوانش مجدد خود، به شناختن چنین ویژگی‌های پنهانی، لذتی دوباره و چند باره را تجربه کند و از این پس همواره با نگاهی موشکافانه‌تر به تحلیل معنایی آثار منظوم بپردازد.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Maurice Grammont
2. phonèmes
3. *Traité de phonétique*, 1960, Paris : Delagrave.
4. Roman Jacobson
5. formalistes russes
6. phonologie
7. Claude lévi-strauss
8. structuralisme
9. *Questions de poétique*, 1973, Paris : Seuil.
10. discours
11. sémiotique de l'école de Paris
12. corps sentant-percevant
13. Algirdas Julien Greimas
14. *De l'imperfection*, 1987, Périgueux : Pierre Fanlac.
15. harmonie suggestive
16. structure parallèle

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

17. harmonie imitative, phono métaphore
18. Gaston Bachelard
19. Jean Libis
20. parallélisme
21. rétrospectif
22. intransitivité
23. mise en page

۷. منابع :

- اسلامی ندوشن، م.ع. (۱۳۷۸). سخنگوی دشت خاوران، *باغ بی برگی*. تهران: زمستان.
- اخوان ثالث، م. (۱۳۵۷). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*. تهران: توکا.
- پورنامداریان، ت. (۱۳۷٤). *سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو*. تهران: زمستان.
- حری، ا. (۱۳۸۸). کارکرد کهن‌الگوها در شعر کلاسیک و معاصر فارسی در پرتو رویکرد ساختاری به اشعار شاملو. *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۵، ۷۰ - ۸۹.
- حقوقی، م. (۱۳۸٦). *شعر زمان ما ۱، احمد شاملو*. تهران: نگاه.
- روحانی، م. (۱۳۹۰). بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر، با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ. *بوستان ادب*، ۲، ۱٤٥ ـ ۱٦۸.
- شاملو، ا. (۱۳٤٥). *ققنوس در باران*. تهران: نیل.
- شعیری، ح.ر. (۱۳۹۸). *تجزیه ـ تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۵۹). *ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: توس.
- شمیسا، س. (۱۳٦۸). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.
- صادقی، ل. (۱۳۹۱). خوانش شعر «حکایت» اثر احمد شاملو با رویکرد شعرشناسی شناختی. *جستارهای زبانی*، ٤، ۱٤۹ـ۱٦۷.
- صفوی، ک. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: چشمه.
- طاهری، ع.ر.، و یدملت، ز. (۱۳۹۰). جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو. *بوستان ادب*، ۳، ۷۷ ـ ۱۰۱.
- قویمی، م. (۱۳۸۳). *آوا و القا، رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.
- قویمی، م. (۱۳۸۲). *شعر نو در بوتهٔ نقد*. بندرعباس: دانشگاه هرمزگان.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

- ملکی، ن.، و نویدی، م. (۱۳۹۱). اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج. *جستارهای زبانی*، ٤، ۲۳۵ـ۲٥٦ .
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves*. José Corti.
- Grammont, M. (1960). *Traité de phonétique*. Delagrave.
- Greimas, A.J. et Courtés, J. (1993). *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette
- Jakobson, R. (2003). *Essais de linguistique générale*, *les fondations du langage*. Minuit.
- Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. Minuit.
- ---------- (1977). *Huit questions de poétique*. Le Seuil.
- ---------- (1984). *Une vie dans le langage*. Minuit.
- Libis, J. (1996). *L'Eau et la Mort*, Dijon : CRDP (Centre National de Documentation Pédagogique)

References

- Akhavan-Sales, M. (1978). *Innovations of Nima Youshij*. Tooka. [In Persian] .
- Bachelard, G. (1942). *Water and dreams*. José Corti. [In French].
- Eslami-Nadoushan, M.A (1999). *KHAVARAN's plain spokesman, Leafless Garden.* Zemestan. [In Persian].
- Ghavimi, M. (2003). *Critic of the new poetry.* Hormozgan University. [In Persian].
- ---------- (2004). *Sound and suggestion, an approach to the poetry of the Akhavan-Sales*. Hermes. [In Persian].
- Grammont, M. (1960). *Phonetic treaty*. Delagrave. [In French].
- Greimas, A.J. & Courtés, J. (1993). *Semiotics, reasoned dictionary of language theory*. Hachette[In French].
- Hoghoughi, M. (2007). *Poetry of our time 1, Ahmad Shamloo.* Negah. [In Persian].
- Horri, A. (2009). The function of archetypes in classical and contemporary Persian

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]

poetry in the light of a structural approach to Shamloo's poems. *Mystical and Mythological Literature*, *15*, 70-89. [In Persian].

- Jakobson, R. (1976). *Six lessons on the sound and the meaning*. Minuit. [In French].
- ----------. (1977). *Eight questions of poetics* , Paris : Le Seuil. [In French].
- ----------. (1984). *A life in the language*. Minuit. [In French].
- ----------. (2003). *Essays in general linguistics, the foundations of language*. Minuit. [In French].
- Libis, J. (1996). *Water and Death*, Dijon : CRDP (Centre National de Documentation Pédagogique) [In French].
- Maleki, N. & Navidi, M. (2012). Objective correlative in Some of Shamloo's and Nima's Poems. *Language Related Research*, *4*, 235-256. [In Persian].
- Poornamdarian, T. (1995). *A journey in haze, a reflection on Ahmad Shamloo's poetry*. Zemestan. [In Persian].
- Rohani, M. (2011). *A* study of the functions of repetition in contemporary poetry, relying on the poetry of Sepehri, Shamloo and Forough. *Boostan-e-Adab*, *2*, 145-168. [In Persian].
- Sadeghi, L. (2012). Interpretation of 'A Tale ', a poem by Ahmad Shamloo by Cognitive Poetics Approach. *Language Related Research*, *4*, 149-167. [In Persian].
- Safavi, K. (1994). *From linguistics to literature*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
- Shafiei- Kadkani, M.R. (1980). *Periods of Persian poetry, from constitution to the decline of the monarchy*. Toos. [In Persian].
- Shairi, M.R. (2019). Semiotic analysis of the dicourse. SAMT. [In Persian].
- Shamisa, S. (1989). *A new look at Badi'*. Ferdows. [In Persian].
- Shamloo, A. (1966). *Phoenix in the rain*. Nile. [In Persian].
- Taheri, A.R & Yadmelat, Z. (2011). Theatrical aspects of Ahmad Shamloo's poems. *Boostan-e-Adab*, *3*, 77-101. [In Persian].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-10-12]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1399.11.6.24.3]