دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال سوم، شمارهٔ اول، پیاپی ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صص ۵۹ـ۴۷

بررسی نشانه- معناشناختی شعر سوره تماشا (سهراب سپهری)

Semiotic Analysis of Sureh-ye Tamasha by Sohrab Sepehri

کیومرث خانبابازاده[-]

Kayomarth Khanbabazade[-]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۰/۰۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۶

چکیده

بررسی نشانه معناشناختی گفتمان به‌ویژه گفتمان ادبی، ادبیات را به‌سوی پویایی و کاربردی شدن سوق می‌دهد. این روش فرایندی حسی- ادراکی، سیال، زیبایی‌شناختی و ناپایدار است که با عبور از روش برنامه‌مدار و با حضور عاملی انسانی به‌طور ناگهانی شکل‌گرفته در مسیر تولید معنا قرار می‌گیرد و فرایندی هنری، حسی و زیبا می‌آفریند که هیچ‌گونه نتیجه‌ای قطعی و از پیش تعیین‌شده ندارد. حضور ناگهانی و احساسی شوش‌گر، در روند آفرینش معنا باعث ایجاد فضای تنشی و زیبا در کلام می‌گردد. در نشانه- معناشناسی، حس، ادراک، تنش، عاطفه و تعامل به تولید و تحول معنا می‌انجامد. این روش برخلاف روش برنامه‌مدار و روش روایی، مکانیکی عمل نمی‌کند بلکه حالتی غیرمنتظره و ناگهانی دارد بنابراین به نتیجه‌ای قطعی و ثابت ختم نمی‌شود؛ به‌عبارت دیگر طبق برنامه خاص و مشخصی عمل نمی‌کند تا نتیجه‌ای مشخص داشته باشد؛ بلکه فضایی تنشی و متزلزل بر معنا حاکم است. در این مقاله شعر «سوره تماشای» سهراب سپهری از دیدگاه نشانه- معناشناسی بررسی می‌شود تا پاسخ این سؤال داده شود. آیا سپهری با رویکردی احساسی و تنشی، جریان زیباساز، سیال و متکثر معنا را در این شعر رقم می‌زند؟

کلیدواژه‌ها: نشانه- معناشناسی، سوره تماشا، بعد حسی- ادراکی، بعد زیبایی‌شناسی، فضای تنشی.

Abstract

Semiotic analysis of discourse, especially literary discourse, is driving literature towards being dynamic and applicability. This method is a sensory-perceptual, free-flowing, aesthetic and unstable process which has got shaped suddenly passing through a program-oriented method and in the presence of a human agent and is situated in the way of meaning production. It creates an artistic, sensory, and aesthetic process which fails to result in a definite and pre-determined conclusion. The sudden and emotional presence of actan makes a tensional and aesthetic atmosphere in the process of creating meaning. In semiotics sense, perception, tension, emotion and cooperation leads to the creation and development of meaning. This method contrary to program-oriented and narrative method does not function mechanically, but it has an unexpected and sudden aspect. So it leads to no definite and constant conclusion. In other words, it does not function in a certain and given way to lead to a pre-determined conclusion and there is a tensional and unstable ruling on the meaning. In this paper, I will analyze the "Sureh-ye Tamasha" by Sohrab Sepehri from the semiotic approach, to answer this question if Sepehri has a emotional, tensional, creates the aesthetic, free-flowing and plural meaning in this poem.

Keywords: Semiotics, Sureh-ye Tamasha; Sensory-perceptual aspect, Aesthetic aspect, Tensional atmosphere.

-. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، ایران؛
kkaumarth@yahoo.com

-. Graduated from Persian Language and Literature, University of Guilan, Iran;
kkaumarth@yahoo.com

مقدمه

با توجه به پیشرفت‌های اخیر در علوم انسانی و نظریه‌پردازی‌های زیادی که در زمینه زبان‌شناسی و ادبیات در چند دهه اخیر رخ‌داده است؛ لازم است که این دیدگاه‌های جدید در بررسی متون کلاسیک و معاصر فارسی به کار گرفته شوند؛ تا متونِ پربار فارسی با به‌کارگیری روش‌های نوین، از جنبش‌های علمی در علوم انسانی عقب نمانند.

یکی از این نظریه‌ها که در این راه کمک شایانی به ما می‌کند نظریه نشانه معناشناسی[1] است. زیرا نشانه معناشناسی فرایندی حسی ادراکی است که حالتی تنشی، سیال و پویا دارد تا جایی که به نتیجه‌ای قطعی ختم نمی‌شود. این چیزی است که به پویایی ادبیات و کاربردی شدن آثار ادبی می‌انجامد؛ همچنین از این طریق می‌توان زیبایی‌ها و پیام‌های نهفته در پس کلام را دریافت و گفتمان غالب هر شاعری را تعیین کرد و در نهایت به سبک فردی هر شاعر یا نویسنده که بالاترین درجه سبک شاعری و نویسندگی است، دست‌یافت. بررسی نشانه معناشناختی کلام، راه تازه‌ای در پژوهش‌های ادبی گشوده و به بسیاری از پرسش‌هایی که با روش‌های دیگر به نتیجه‌ای نرسیده‌اند، پاسخ می‌دهد. با این‌گونه بررسی‌ها گفتمان هر شاعر و نویسنده‌ای مشخص می‌شود. این جنبشی نو برای پژوهشگران ادبیات محسوب می‌شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی نشانه معناشناسی گفتمانی، حسی ادراکی و سیال بودن معنی در زبان فارسی دکتر شعیری نخستین بار در سال ۱۳۸۵ در کتاب «*تجزیه‌وتحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*» فرایند تجزیه‌وتحلیل نشانه معناشناختی گفتمان را از دیدگاه حسی ادراکی، زیبایی‌شناسی و غیره با ارائه نمونه‌هایی کوتاه تشریح نموده است. شعیری در سال ۱۳۸۸ با همکاری ترانه وفایی در کتاب «راهی به نشانه- معناشناسی سیال» شعر «ققنوس» نیما یوشیج را از دیدگاه سیال بودن معنا مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده است؛ و همچنین او در سال ۱۳۸۹ با ترجمه و تشریح کتاب «*نقصان معنا*» از گرماس که در آن نمونه‌هایی از اشعار و نوشته‌های خارجی ازلحاظ حسی ادراکی، برش، گسست و غیره مورد تجزیه‌وتحلیل قرارگرفته است؛ به‌جا افتادن این شیوهٔ نو کمک شایانی کرده است؛ شعیری، همچنین با کتاب *نشانه- معناشناسی دیداری* ۱۳۹۲ به تشریح راهکارهای نشانه- معناشناسی دیداری پرداخته است. وی همچنین با چندین مقاله از قبیل: «مبانی نظری تحلیل گفتمان» (۱۳۸۸)، «بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه- معناشناختی» (۱۳۸۶)، «روش مطالعهٔ گفته‌ای و گفتمانی در حوزهٔ نشانه- معناشناسی» (۱۳۸۷)، «مطالعهٔ نشانه- معناشناختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی» (۱۳۸۹)، «فاعل فردی و جمعی در پشت هیچستان سپهری»، (۱۳۷۹) و «مطالعهٔ فرایند تنشی گفتمان ادبی» (۱۳۸۴)، به پیشبرد این دیدگاه کمک شایانی نموده است.

حسن‌زاده و کنعانی (۱۳۹۰) به بررسی الگوی نشانه معناشناسی گفتمانی، از لحاظ دو بعد حسی- ادراکی و بعد زیبایی‌شناختی در چند شعر قیصر امین‌پور پرداخته‌اند.

بهنام (۱۳۹۰) داستان رستم و اسفندیار را از دیدگاه نشانه معناشناختی از نظر تعامل دو نظام روایی و گفتمانی مورد بررسی قرار داده است.

داودی مقدم (۱۳۹۲) شعر «آرش کمانگیر» از کسرایی و شعر «عقاب» خانلری را از دیدگاه نشانه

1. semiotique

معناشناختی و فرایند تنشی گفتمان بررسی نموده است.

درآمدی بر نشانه- معناشناسی

هرچند پیشینه نشانه‌شناسی به‌طورکلی به یونان باستان، فیلسوفان و منطق‌دانان پیوند می‌خورد اما بررسی نشانه‌ها به شکل جدید که موجب ایجاد علمی نو به نام نشانه‌شناسی،[1] گردید؛ به نظریات سوسور[2] درباره زبان برمی‌گردد. زمانی که سوسور نطق آدمی را به زبان و گفتار و نشانه‌های زبانی را به دال و مدلول تقسیم و تأکید کرد که باید این‌گونه نظرها به علمی نو در بررسی‌های زبانی بدل شود. از طرف دیگر هم‌زمان با او، پیرس هم با بررسی‌های نشانه‌شناختی خود به نشانه‌شناسی رنگ و بویی فلسفی و منطقی داد. مکاریک[3] دراین‌باره می‌گوید: «سوسور نشانه را پدیده‌ای دوسویه تعریف می‌کرد و آن را رابطه‌ای ساختاری بین دال و مدلول می‌انگاشت، اما پیرس دیدگاه دیگری را مطرح کرد، از نظر او نشانه پدیده‌ای سه‌گانه بود. نشانه پیرس از رهگذر رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و «تعبیر» خود دارد (که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند) ساخته می‌شود.» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۹)

بعد، نشانه‌شناسی با یلمسف[4]، بنونیست[5] و امبرتو اکو[6] و دیگران به تکامل خود ادامه داد تا این‌که آلژیر داس گرماس[7] نشانه‌شناسی را به مسیری تازه و روبه رشد هدایت کرد. گرماس با ارائه الگوی زایشی مطالعه معنا، نظام نشانه معناشناسی را پایه‌گذاری کرد؛ این الگویی، پویا است و چگونگی تجدید معنا را در کلام نشان می‌دهد.

شعیری در مقدمه مترجم بر کتاب «*نقصان معنا*» از گرماس دراین‌باره می‌گوید: «به‌طورکلی سه سطح در مطالعات نشانه- معناشناختی گرماس در فرایند تولید و دریافت معنا قابل‌مشاهده هستند. سطح اول معنا را صورت‌های متعدد و نامحدود از نمایه‌های قابل مشاهده می‌داند که عملیات گفتمانی با استفاده از شگردهای خاصی که خود بسیار متنوع هستند به آن‌ها نظم بخشیده و آن‌ها را ارائه می‌دهد. سطح بعدی، سطحی است که در آن ساختارهای گفتمانی تحت کنترل گفته‌پرداز قرار گرفته و به همین دلیل به نظام نحوی تقلیل می‌یابند که این امر منجر به شکل‌گیری دستور زبان روایی با کارکردهای کنشی، تقابلی، القایی، ارجاعی و ... می‌گردد. این سطح همان چیزی است که تحت عنوان روساخت گفتمانی از آن یاد شده است و سطح بعدی ژرف‌ساخت گفتمانی را تشکیل می‌دهد؛ سطحی انتزاعی که آن را ساختارهای اولیه معنا نیز نامیده‌اند. چراکه این ساختارها مقدم بر عملیات نشانه‌ای یا گفتمانی هستند.» (شعیری، ۱۳۸۹: ۶ و ۷).

گرماس در کتاب نقصان معنا الگوی روایی و القایی را کنار گذاشته و از نشانه معناشناسی کلاسیک به نشانه معناشناسی شوشی و احساس‌مدار وارد می‌شود. (شعیری، ۱۳۸۹: ۷)

این حرکت گرماس نقطهٔ عطف، در سیر تحول نشانه‌شناسی است. زیرا نشانه‌شناسی را از حالت روایی[8] که طی فرایندی برنامه‌مدار به نتیجهٔ مشخصی منتج می‌شد خارج کرد؛ و به آن حالتی احساسی،[9] زیبایی‌شناختی[10] و سیال داد. برای مثال در روش برنامه‌مدار طبق برنامه‌ای خاص با فرایندی

1. semiologie
2. Saussure
3. Makaryk
4. H jelmslev
5. Benveniste
6. Eco
7. Greimas
8. narrative
9. sensory
10. aesthetic

مشخص نشانه تکامل‌یافته و به نتیجه غایی می‌رسد؛ مثلاً از فقر به ثروت می‌رسد. ولی در نشانه معناشناسی گفتمانی و حسی ادراکی، اول این‌که برنامه‌ای وجود ندارد؛ و دوم این‌که به نتیجهٔ خاصی نمی‌انجامد بلکه در فرایند زایشی تولید معنا قرار می‌گیرد. به‌عبارتی‌دیگر معنا گریزان، سیال، حسی ادراکی، عاطفی، ناگهانی و غیرقابل‌پیش‌بینی است.

مطالعه دربارهٔ نشانه‌ها به‌صورت علمی و نو به نظریه سوسور برمی‌گردد که تأکید کرد باید نشانه‌شناسی به‌صورت علمی نو، دربیاید. نشانه از نظر سوسور حالتی دوگانه داشت؛ یعنی دال و مدلول، رابطهٔ آن دو با هم حالتی مکانیکی بود. شعیری و وفایی در این‌باره می‌گویند: «در سنت نشانه‌شناسی سوسوری و حتی فلسفی، رابطهٔ بین دو روی نشانه (دال و مدلول یا صورت بیان و صورت محتوا)، چه نشانهٔ اختیاری چه الزامی، رابطه‌ای است منطقی. در چنین رابطه‌ای، بی‌شک حضور نشانه حضوری مکانیکی و حتی در بعضی موارد تصنعی است.» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸ :۱).

پیرس[1] نشانه را پدیده‌ای سه‌گانه محسوب کرده که تعبیر به «نمود»، «تفسیر» و «موضوع» شد. مکاریک در این‌باره می‌گوید: «سوسور نشانه را پدیده‌ای دوسویه تعریف می‌کرد و آن را رابطه‌ای ساختاری میان دال و مدلول می‌انگاشت، اما پیرس دیدگاه دیگری مطرح کرد. از نظر او نشانه پدیده‌ای سه‌گانی بود. نشانه پیرس از رهگذر رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و «تعبیر» خود دارد (که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند) ساخته می‌شود.» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

یلمسلف در مورد نشانه دیدگاهی انعطاف‌پذیرتر داشت و بیان کرد که رابطهٔ صرف کارکردی صورت بیان و صورت محتوا با حضور عامل انسانی می‌تواند به رابطه‌ای سیال و نامطمئن درآید. یعنی رابطه تثبیت‌شده با ورود عامل انسانی، به رابطه‌ای، سیال، پویا و حسی- ادراکی، که دارای کارکرد منطقی و ریاضی‌گونه نیست، درمی‌آید (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸ :۲)

بنابراین نشانه- معناشناسی از نشانه‌شناسی ساختگرا تولد یافته است؛ وقتی که گرماس با الهام از نظریات یلمسلف، در مورد نشانه‌شناسی، معنای نشانه‌ها را دست‌نیافتنی، گریزان و سیال نامید، نشانه- معناشناسی پایه‌ریزی شد.

در نشانه- معناشناسی، معنا، پدیده‌ای گریزان، سیال، غیرقابل‌کنترل و حسی- ادراکی است که هیچ‌گونه ثباتی ندارد، بلکه همیشه در چالش، نوسان، پیشروی و عقب‌نشینی است؛ و نتیجه‌ای قطعی و مشخصی ندارد.

شعیری در مقدمه ترجمه «نقصان معنا» از گرماس می‌گوید: گرماس با طرح فرایندهای سیال، زیبامدار، احساس‌مدار، حسی- ادراکی، جسمانه‌ای و پدیداری راه عبور از ساختارهای منجمد و برنامه‌مدار، که در نهایت اطمینان و قطعیت معنایی شکل‌گرفته و سبب کسالت و روزمرگی می‌گردند را فراهم می‌سازد. معنا در تلاقی سوژه و ابژه با یکدیگر و یا در تلاقی انسان و دنیا شکل می‌گیرد. معنا در هیچ قفسی حبس نمی‌شود و در هیچ قالبی نمی‌گنجد و نمی‌توان برای آن هیچ نقطه پایانی را فرض نمود. کافی است که جریان معنا آغاز شود، آن‌وقت ما را به دنبال خود می‌کشد تا جایی که از خود هم خارج شویم. معنا راهی است گسترده که از طبیعت تا فراطبیعت در حرکت است (شعیری، ۱۳۸۹: ۸).

با توجه به این نظر در نشانه- معناشناسی معنای نشانه‌ها در تعامل و یا در تقابل با یکدیگر حاصل نمی‌شود و همچنین، معنا حالت کنشی ندارد، بلکه

1. Peirce

حالتی حسی- ادراکی دارد، که از تعامل حسی از سوژه با حسی از دنیا حاصل می‌شود، این تعامل زیبایی‌شناختی است که معنا را می‌آفریند. چنین معنایی ما را از دنیای واقعیت بیرون می‌برد و به خلسه شباهت دارد؛ و سوژه باتجربه‌ای زیبایی‌شناختی و درحالی‌که موجودی متفاوت شده است به دنیا بازمی‌گردد (همان: ۸-۹).

دانش نشانه‌شناسی سوسور که مبنی بر رابطه دال و مدلول بود حالتی مکانیکی داشت، برای تبدیل‌شدن به گفتمان نیاز داشت که به «دال و مدلول سوسوری حضوری انسانی، موضع‌دار، هدفمند و جهت‌دار بیفزاییم» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۰). در این صورت «زبان از حالت مکانیکی خارج گشته و در فرایندی سوبژکتیو قرار می‌گیرد که به دلیل تعاملی پویا با مخاطب (گفته‌یاب) به گفتمان تبدیل می‌گردد.» (همان: ۱۰). این فرایندی بود که نشانه- معناشناسی را از نشانه‌شناسی ساختگرا رویانید.

گونه‌های گفتمانی

در بررسی گونه‌های گفتمانی نخست لازم است، خود گفتمان[1] شناخته شود و بعد از شناخت گفتمان، گونه‌های آن به‌طور اجمالی مشخص شود.

«بنونیست، گفتمان را به‌کارگیری زبان به‌واسطه عمل استعمال فردی دانسته است.» (بنونیست، ۱۹۷۰: ۱۲-۱۸). در این تعریف، ما با نقش کارکردی، حضور فردی و جنبه استعمال زبانی مواجه می‌شویم (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳).

ون دایک[2] می‌گوید: «با آن‌که آنان [گفتمان‌کاوان] گفتمان را رخدادی ارتباطی یا شکلی از تعامل کلامی می‌دانند، اغلب بر جنبه زبانی آن تأکید دارند. بین معنا که عمدتاً آنچه را کاربران به‌عنوان بخشی از یک رخداد یا کنش می‌گویند یا می‌نویسند، مورد بررسی قرار می‌دهند. همان‌طور که منظور از «متن» عمدتاً چیزی است که از نوشتن نتیجه شده است، گفت‌وگو هم بدون توجه به طرفین درگیر یا سایر عوامل دخیل در رخداد ارتباطی، به‌عنوان محصول سخن گفتن یا جریان تعامل مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ اما در مقام نظر باید تأکید کرد که مطالعات گفتمانی، هم به بررسی زمینه یا بافت مشخصه‌های موقعیت اجتماعی یا رخداد ارتباطی که به‌طور نظام‌مند بر متن و گفت‌وگو تأثیر می‌گذارند. خلاصه آنکه مطالعات گفتمانی، همانا بررسی گفت‌وگو و متن در چارچوب زمینه یا بافت است» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۱۹-۲۰).

در تعریف ون دایک بیشتر متن و بافت مدنظر است. درحالی‌که در نشانه- معناشناسی تأکید بر جنبه احساسی و سیال بودن و ناگهانی بودن است برنامه و یا هدف از پیش شناخته شده نیست.

از نظر گرماس (۱۹۷۲: ۲۰-۲۱) «نمی‌توان گفتمان را چیزی جز قطعیت‌های متنی دانست. در غیر این صورت، به دام نوعی وجودشناسی می‌افتیم که معناشناسی ادبی مدت‌های مدیدی دچار آن بود و برای رهایی از آن صدمات زیادی را متحمل شد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۵).

شعیری می‌گوید: «گفتمان فرایندی است که گفته‌پردازی در لحظه آن تولید و ثبت می‌گردد.» (همان: ۱۵).

گفتمان در یک دسته‌بندی کلی به سه دسته نظام گفتمانی هوشمند، نظام گفتمانی احساسی و نظام گفتمانی رخدادی تقسیم می‌شود. هر یک از این نظام‌ها هم چند زیرگونه دارند که شعیری در مقاله‌ای به شکل زیر گردآوری و دسته‌بندی کرده است.

الف) نظام گفتمانی هوشمند، که دربردارنده گفتمان کنشی، گفتمان القایی و گفتمان مرام‌مدار

1. discourse
2. Van Dijk

می‌باشد. در گونه کنشی رابطه از قبل تعیین شده است و یکی از دو طرف خود را با برنامه‌های دیگری هماهنگ می‌کند. در گونه القایی یکی از دو طرف با روش‌هایی خواسته‌های خود را به دیگری القا می‌کند. در گونهٔ مرام‌مدار یکی از دو طرف بر پایهٔ اخلاق فردی و اجتماعی خود را موظف به کمک به دیگری می‌داند.

ب) نظام گفتمانی احساسی که به زیرگونه‌های تنشی- عاطفی، حسی- ادراکی و گفتمان زیبایی‌شناختی تقسیم می‌شود. در گونه تنشی عاطفی معنا تابع فشاره‌های عاطفی است. در گونه‌ی حسی- ادراکی شیوه حضور هر یک از دو طرف در دیگری حس مشترک ایجاد می‌کند و معنا تولید می‌شود. گونه زیبایی‌شناختی حالت پدیداری دارد و معنا در آن تابع القا، باور و برنامه نیست. چنین نظامی طی یک برنامه حسی - ادراکی است.

ج) نظام گفتمانی رخدادی که گونه‌های گفتمانی اقبالی، گفتمان مبتنی بر مشیت الهی و نظام گفتمانی مبتنی بر تصادف را در بردارد. در گفتمان اقبالی هیچ منبعی برای کنش قابل ذکر نیست. در نظام گفتمان مبتنی بر مشیت الهی مرجعی فرابشری و قدرتمند سرچشمه نظام گفتمانی است؛ و نظام گفتمانی مبتنی بر تصادف رخدادی بسیار غیرمنتظره و باورنکردنی است (شعیری، ۱۳۸۶: ۱۰۶-۱۱۹).

تحلیل شعر سوره تماشا

در این قسمت نخست شعر سوره تماشا را به‌طور کامل ذکر کرده سپس با توجه به مبانی نظری به بررسی و تشریح شعر پرداخته می‌شود.

سوره تماشا

به تماشا سوگند
و به آغاز کلام
و به پرواز کبوتر از ذهن
واژه‌ای در قفس است.
حرف‌هایم مثل یک‌تکه چمن روشن بود.
من به آنان گفتم:
آفتابی لب درگاه شماست
که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد.
و به آنان گفتم:
سنگ آرایش کوهستان نیست
همچنان که فلز زیوری نیست به اندام کلنگ.
در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند.
پی گوهر باشید.
لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید.
و من آنان را به صدای قدم پیک بشارت دادم
و به نزدیکی روز و به افزایش رنگ.
به طنین گل سرخ پشت پرچین سخن‌های درشت.
و به آنان گفتم:
هر که در حافظه چوب به ببیند باغی
صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند.
هر که با مرغ هوا دوست شود
خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود.
آنکه نور از سرانگشت زمان برچیند
می‌گشاید گره پنجره‌ها را با آه.
زیر بیدی بودیم.
برگی از شاخه بالای سرم چیدم، گفتم:
چشم را بازکنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟
می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:
سحر می‌داند، سحر!
سر هر کوه رسولی دیدند
ابر انکار به دوش آوردند.
باد را نازل کردیم
تا کلاه از سرشان بردارد.
خانه‌هاشان پر داوودی بود،
چشمشان را بستیم.
دستشان را نرساندیم به سرشاخه هوش.

جیبشان را پر عادت کردیم.
خوابشان را به صدای سفر آینه‌ها آشفتیم.
(سپهری، ۱۳۸۹: ۳۳۰- ۳۲۸)

گونه‌های گفتمانی سوره تماشا

الف) گفتمان القایی

در این شعر کنشگر درصدد القای خواسته‌های خود به آنان است و تلاش می‌کند طرف مقابل را به اجرای کنش متقاعد سازد. شعیری و وفایی راهکارهای القا را «چاپلوسی، وسوسه، اغوا، تحریک، تهدید یا رشوه دادن» می‌دانند که شوش‌گر با توسل به آن‌ها درصدد ایجاد باور در طرف دیگر است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۸ و ۱۹). توجه به جمله «به آنان گفتم» در شعر که چند بار هم تکرار شده است و جمله‌هایی که در پیِ این جمله آمده‌اند؛ وجود گفتمان القایی را در شعر تأیید می‌کند؛ زیرا شاعر می‌خواهد باور آنان را تغییر دهد و یا در آنان باور جدید ایجاد کند. نظام گفتمانی مسلط در شعر سوره تماشا، گفتمان القایی است ولی وجود جریان نامنتظرِ حسی – ادراکی، پای گفتمان رخدادی را هم به شعر باز می‌کند.

ب) گفتمان رخدادی

در گونه رخدادی سخن، آنچه معنا را شکل می‌دهد؛ کنش نیست؛ بلکه احساس و ادراک است و معنا از کنش به دست نمی‌آید بلکه معنا از شدنی به دست می‌آید که به‌صورت نامنتظر، رخ می‌دهد و این شدن، نیز از رابطه حسی و ادراکی حاصل شده است.

وقتی‌که شاعر یا شوش‌گر احساس در «قفس بودن» می‌کند و یا به دنبال «آرام‌ترین خواب جهان» و «شور ابدی» و یا «چیدن نور از انگشت زمان» است؛ گفتمان رخدادی در سخن جلوه‌گری می‌کند و شوش‌گر جای[1] کنشگر را در کلام می‌گیرد.

ابعاد گفتمانی

بعد حسی- ادراکی سورهٔ تماشا

جریان حسی – ادراکی باعث ظهور سیال یک‌چیز در فضای تنشی و وحدت و انسجام چیزها در آن فضا می‌شود در این حالت، حضور از دورترین زمان و مکان گذشته، به دورترین زمان آینده، سیلان پیدا کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

در این شعر فضای تنشی با تعامل حس دیداری و شنیداری شکل می‌گیرد و شاعر و یا شوش‌گر «احساس در قفس بودن» که نوعی حسرت و اندوه است؛ می‌کند، این فضای حسی از یک‌سو به گذشته و از سوی دیگر به آینده مرتبط است؛ این احساس و ادراک او را به انتظار رسیدن به «چراگاه رسالت» و یا «خیره شدن» متوجه می‌کند. در این فضای حسی– تنشی شاعر با «حاضرسازی غایب» دنیایی رویایی را برای خود مجسم می‌کند. این دنیای پدیداری است که باعث می‌شود شاعر احساس تنگنا و در قفس بودن کند و نوعی اندوه از وضعیت موجود داشته باشد. شاعر با این اندوه که او را در بردارد و آنچه که باید باشد در نوسان است. شوش‌گر با گونه واحد «آفتاب لب درگاه» روبرو است ولی این‌گونه حسی- ادراکی، امکان گسترش می‌یابد و دسترسی به فضاهای حسی- ادراکی دورتر را فراهم می‌کند ولی این فضا هم در نوسان است و باز حس دیداری شاعر به گسترش احساس می‌پردازد:

«و به نزدیکی روز، به افزایش رنگ/ به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن‌های درشت/ و به آنان گفتم:/ هرکه در حافظهٔ چوب ببیند باغی/

1. Takes the place of

صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند».

همان‌گونه که مشخص است عملیات حس دیداری در این شعر مبنای معناسازی قرارگرفته است و این حس دیداری است که با تنش، گسترش و تکثیر و تعامل با گونه‌های عاطفی دیگرگونه حسی ادراکی را به وجود می‌آورد؛ درنتیجه معنای سیال از بطن گونه‌ها به وجود می‌آید.

شعیری در این‌باره می‌گوید: گفته زیر حکایت بر گونه‌ای حسی دارد که مبنای آن را باید در عملیات حس دیداری جست:

«و به آنان گفتم/ هر که در حافظهٔ چوب ببیند باغی/ صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند».

این گفته نشان می‌دهد چگونه عمل دیدن سبب پیوند حسی با «شور ابدی» می‌گردد.» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۰). با توجه به این توضیحات حس دیداری در شعر سورهٔ تماشا مبنای گفتمان‌سازی و ایجاد گونه‌های حسی و فضای تنشی قرار گرفته است.

شعیری می‌گوید: «عمل حسی-دیداری عملی است که از پوستهٔ اصلی و یا پوستهٔ خودی جدا می‌شود و چیزی تحت عنوان دگرپوستی به وجود می‌آورد که همان دگرگونه دیدن معنی می‌دهد. به‌این‌ترتیب جریان دیداری فعالیتی است که می‌تواند هر چیزی را از پوسته خود جدا سازد و با پوسته جدید نمایان کند. چنین قابلیتی انفصال پوسته‌ای نامیده می‌شود.» (همان: ۱۳۱-۱۳۲).

این انفصال پوسته‌ای و «دگردید» در جایی دیگر از سورهٔ تماشا جلوه‌گر است:

«و به آنان گفتم: سنگ آرایش کوهستان نیست/ همچنان که فلز زیوری نیست به اندام کلنگ/ در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است/ که رسولان همه از تابش آن خیره شدند.../ هرکه با مرغ هوا دوست شود/ خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود./ آن‌که نور از سرانگشت زمان برچیند/ می‌گشاید گره پنجره‌ها را با آه.»

بعد زیبایی‌شناسی

آدورنو می‌گوید: «رفتار و سلوک زیبایی‌شناختی را باید به‌مثابه به رعشه انداختن تعریف کرد. گویی راست شدن مو بر تن نخستین تصویر زیبایی‌شناختی باشد. چیزی که بعدها سوبژکتیو نامیده شد، درحالی‌که خود را از اضطراب کور رعشه می‌رهاند، بسط و توسعه رعشه نیز است. زندگی در سوژه چیزی جز انواع رعشه‌ها نیست، واکنش‌هایی به‌کل طلسم و سحری که از طلسم فراتر می‌رود. آگاهی بدون رعشه آگاهی‌ای شیئی شده یا شیءواره است. رعشه‌ای که سوبژکتیویته را برمی‌انگیزد بدون آن‌که هنوز سوبژکتیویته باشد کنش لمس شدن از طرف دیگری است. سلوک زیبایی‌شناختی خود را در آن دیگری هضم و جذب می‌کند نه آن‌که دیگری را به انقیاد خود درآورد چنین رابطه بر سازنده سوژه با ابژکتیویته که در سلوک زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد» (هلم لینک، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

«به تماشا سوگند/ و به آغاز کلام/ و به پرواز کبوتر از ذهن/ واژه‌ای در قفس است».

شوش‌گر در این شعر با آوردن «سوگند» درصدد ایجاد رعشه و حس زیبایی‌شناختی است. شوش‌گر درصدد حرکت و برقراری رابطه با دنیای بیرون است؛ در ضمن، احساس نقصان «واژه‌ای در قفس است» باعث حرکت شوش‌گر و برقراری رابطه با دنیای بیرونی می‌شود. این همان حس زیبایی‌شناسی است که از تلاقی شوش‌گر و دنیا حاصل‌شده است.

«/حرف‌هایم مثل یک‌تکه چمن روشن بود/».

شوش‌گر زیباشناس می‌کوشد با دنیا، رابطه‌ای

حسی_ ادراکی، داشته باشد؛ شوش‌گر خود را در مقابل آنان قرار داده است و می‌خواهد آنان را با خود هماهنگ کند تا در تلاقی با دنیا قرار بگیرند و این ایجاد نوعی حس زیبایی‌شناختی می‌کند، هم در مقابل آنان و هم در کنار آنان و هم در تلاقی با دنیای بیرون قرار دارد این اوج حس زیبایی‌شناختی است. این تلاش‌های نامطمئن شوش‌گر حس زیباشناختی و سیال بودن و گریزان بودن معنا را رقم می‌زند.

«من به آنان گفتم: / آفتابی لب درگاه شماست / که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد.»

«پی‌یر اولت جریان زیبایی‌شناختی را نفوذپذیری دنیا برای انسان و انسان برای دنیا می‌داند. در همین نفوذپذیری است که معنا شکل می‌گیرد. این تعامل و نفوذپذیری فقط بین دنیا و انسان و انسان و دنیا مطرح نیست. دنیا با دنیا و یا انسان با انسان نیز می‌تواند در این تعامل شریک باشد. مهم این است بدانیم «خواستن» به‌عنوان فعل مؤثر در هر دو عامل انسان و دنیا وجود دارد.» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۰۱).

نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان دربند زیر از شعر سورهٔ تماشا نمایان است. این نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان است که فرایند زیبایی‌شناختی را در شعر سپهری شکل داده است.

«من به آنان گفتم/ آفتابی لب درگاه شماست / که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد؛ و به آنان گفتم:/ سنگ آرایش کوهستان نیست/ همچنان که فلز، زیوری نیست به اندام کلنگ./ در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است/ که رسولان همه از تابش آن خیره شدند./ پی گوهر باشید./ لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید.»

در این تأثیر و تأثرها است که حس انسان بیدار می‌شود، اشیا را به‌گونه‌ای دیگر می‌بیند، گوهری ناپیدا حضور می‌یابد و همه را خیره می‌کند، دراین‌باره شعیری می‌گوید: «در برخورد دنیا و انسان، حس است که بیدار می‌شود و این بیداری چیزی را به کام خود فرومی‌کشد، غایب می‌کند و به‌این‌ترتیب جریانی زیبایی‌شناختی اتفاق می‌افتد ... جریان زیبایی‌شناختی نتیجه درگیری و تعامل سه عنصر اصلی است: ۱) چیزی از دنیا، ۲) حسی از انسان و ۳) غیبت آن چیز اولیه به نفع چیز ثانویه دیگر. چنین درگیری‌هایی می‌تواند منجر به تولید جریان زیبایی‌شناختی شود» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۰۲-۲۰۳).

بعد عاطفی سوره تماشا

در خوانش‌های نشانه- معناشناختی عواطف در تقابل با کنش‌ها قرار می‌گیرند و ما را از معناشناسی روایی به معناشناسی عاطفی وارد می‌کنند؛ همچنین ما از دوره مهم روایی یا زنجیره‌ای به نشانه معناشناسی احساسی- عاطفی وارد می‌شویم. در دوره اول نقصان و رفع نقصان معنا را شکل می‌دهند و در دوره دوم معنا عنصری ناپایدار است و همچنین آنچه ما به دست می‌آوریم باز ناپایداری است بنابراین به معناشناسی سوداها روی می‌آوریم. (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۸).

ژاک فونتنی معتقد است که طرح ساختمان بعد عاطفی کلام که سازماندهی فرایند عاطفی گفتمان را بر عهده دارد به اجتماع دو سطح عاطفی یعنی سازه‌ها و تنش‌ها بستگی دارد (همان: ۱۷۲).

فرایند عاطفی گفتمان طی پنج مرحله شکل می‌گیرد. این مراحل عبارت‌اند از: تحریک عاطفی، آمادگی یا توانش عاطفی، هویت یا شوش عاطفی، هیجان عاطفی و مرحلهٔ ارزیابی عاطفی (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۲).

فرایند عاطفی گفتمان در سورهٔ تماشا

الف) مرحله انگیزش یا تحریک عاطفی: انگیزش عاطفی نخستین مرحله فرایند عاطفی گفتمان است که شوش‌گر در این مرحله دچار نوعی حس می‌شود و حضوری عاطفی گستره‌ای یا فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد و آهنگ شوش‌گر دستخوش تغییراتی از قبیل شتاب، ناآرامی و توقف می‌شود که تنشی عاطفی از طریق آهنگ کلام بروز می‌یابد (همان: ۱۷۲).

«به تماشا سوگند/ و به آغاز کلام/ و به پرواز کبوتر از ذهن/ واژه‌ای در قفس است./ حرف‌هایم مثل یک‌تکه چمن روشن بود./ من به آنان گفتم:/ آفتابی لب درگاه شماست/ که اگر در بگشایید به رفتار شما می‌تابد.»

شوش‌گر با آوردن تعبیر «واژه‌ای در قفس است» انگیزش و بیداری عاطفی را در گفتمان آشکار می‌کند احساس «در قفس بودن» سامانهٔ عاطفی ناراحتی از وضعیت موجود را می‌رساند و شوش‌گر درصدد گذر از آن و رسیدن به نور آفتاب که تجربه نوعی خوشی است؛ می‌باشد و دست‌یابی به خوشی با «گشادن در» میسر می‌شود.

ب) مرحله آمادگی و توانش عاطفی: در این مرحله شوش‌گر عاطفی با هویت فعلی ظاهر می‌گردد و آمادگی لازم را برای به دست آوردن توانش عاطفی پیدا می‌کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

در مرحله پیشین شوش‌گر با «گشودن در و تابش آفتاب» آماده شدن خود را آغاز کرده تا با «بشارت دادن» آمادگی خود را برای رسیدن به «پشت پرچین سخن‌های درشت» تکامل ببخشد.

«من آنان را به صدای قدم پیک بشارت دادم/ و به نزدیکی روز و به افزایش رنگ./ و به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن‌های درشت.»

شوش‌گر احساس آمادگی می‌کند تا با «نزدیکی روز و افزایش رنگ» به «طنین گل سرخ در پشت پرچین سخن‌های درشت» دست یابد. شوش‌گر در پشت پرچین درصدد کسب هویت است.

ج) مرحله هویت یا شوش‌عاطفی: «در این مرحله شوش‌گر هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد یعنی این‌که تمام تخیلات، تصورات و پندارها و بالاخره تردیدهای شوش‌گر پاسخی قطعی یافته و نتیجه آن تحقق حالت عاطفی مشخصی است ... پس از بیداری و توانش عاطفی شوش‌گر وارد مرحلهٔ اصلی که همان تغییر وضعیت و تثبیت شوش عاطفی است؛ می‌شود.» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵)

«و به آنان گفتم:/ هرکه در حافظهٔ چوب ببیند باغی/ صورتش در وزش بیشهٔ شور ابدی خواهد ماند./ هر که با مرغ هوا دوست شود/ خوابش آرام‌ترین خواب جهان خواهد بود./»

در اینجاست که شوش‌گر به هویت خود که آرامش یافتن و برچیدن نور از انگشت زمان و گره‌گشایی است؛ دست می‌یابد.

د) مرحله هیجان عاطفی: بعد از تغییر وضعیت هویت عاطفی هیجانات عاطفی پیش می‌آید که حالت فیزیکی دارد مانند لرزیدن، ضعف جسمی و ... که شوش‌گر از خود نشان می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

«آن‌که نور از انگشت زمان برچیند/ می‌گشاید گره پنجره را با آه.» (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۲۹).

شوش‌گر در این مرحله با بروز جسمانه‌ای اندوه و آه خود را آشکار می‌کند. یعنی شوش‌گر از این وضعیت هیجان‌زده می‌شود و هیجانات او با بروز جسمانه‌ای «آه» آشکار می‌شود. زمانی که

جسم شوش‌گر از اندوه و غم اشباع می‌شود از بی‌تحملی و ناراحتی نمایه جسمانه‌ای «آه» را از خود بروز می‌دهد.

ه) مرحله ارزیابی عاطفی: ارزیابی و قضاوت در مورد هر یک از مرحله‌های فرایند، در این مرحله صورت می‌گیرد ارزیابی عاطفی توسط مخاطب، بیننده و ... صورت می‌گیرد. این راهی است برای ورود دوباره شوش‌گر به میان افراد جامعه که باعث تعادل رفتارهای عاطفی و چگونگی تنظیم رفتارها در سطح جامعه می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۶-۱۷۷).

«زیر بیدی بودیم./ برگی از شاخهٔ بالای سرم چیدم، گفتم:/ چشم را بازکنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟/ می‌شنیدم که به هم می‌گفتند:/ سحر می‌داند، سحر».

در این گفتمان شوش‌گر به آیتی رسیده است که چیزی را بهتر از آن نمی‌داند و با فعل «خواستن» که از فعل‌های عاطفی است می‌خواهد فضای مورد ارزیابی را بهتر از هرجایی بداند ولی قضاوت‌کنندگان آن را به سحر، وامی‌گذارند و درصدد انفصال گفتمانی هستند. این چالش به شکل زیر ادامه پیدا می‌کند تا کلاه از سرشان برداشته شود و خوابشان با سفر آشفته شود.

«سر هر کوهی رسولی دیدند/ ابر انکار به دوش آوردند./ باد را نازل کردیم/ تا کلاه از سرشان بردارد./ خانه‌هاشان پر داوودی بود،/ چشمشان را بستیم./ دستشان را نرساندیم به سرشاخه هوش./ جیبشان را پر عادت کردیم./ خوابشان را به صدای سفر آیینه‌ها آشفتیم.».

شوش‌گر با «ابر انکار به دوش آوردن» به‌نوعی دوباره به بیداری عاطفی می‌رسد سپس با «فرستادن باد» و «برداشتن کلاه» دوباره آمادگی و توانش عاطفی را تجربه می‌کند؛ در ادامه با «خانه‌هاشان پر داوودی بود» به تخیلات و تصورات عاطفی شوش‌گر پاسخ داده می‌شود و به هویت عاطفی خاصی می‌رسد. با «بستن چشم‌ها» به هیجان عاطفی می‌رسد سپس با «خوابشان را به صدای سفر آیینه‌ها آشفتیم» به ارزیابی عاطفی دست می‌زند.

توجه به تکرار دوباره مراحل حس عاطفی در پایان گفتمان نشان می‌دهد که گفتمان به نتیجه‌ای خاص ختم نشده است بلکه در فرایند خاص دیگری قرارگرفته است و این چرخهٔ ناتمام را تکرار می‌کند. این وضعیت در نشانه معناشناسی اوج حس- ادراکی، اوج حس عاطفی و اوج حس زیبایی شناسی را می‌رساند.

بحث و نتیجه‌گیری

با تحلیل نشانه – معناشناختی شعر «سوره تماشا» معلوم شد که شاعر فضای تنشی را با تعامل حس دیداری و شنیداری، شکل می‌دهد ولی این حالت، پایدار نیست و شاعر با حاضرسازی غایب، دنیایی پدیداری برای خود مجسم می‌کند. فضایی که عملیات دیداری، بر شعر حاکم کرده است، باعث دگرگونه دیدن و جدا شدن شوش‌گر از پوستهٔ خود شده است. این فضایی کاملاً حسی است که در جاهایی از شعر بسیار نمایان است.

از دیدگاه زیبایی‌شناختی، شوش‌گر با ایجاد نوعی رعشه، درصدد ایجاد رابطه با دنیای بیرون است، شوش‌گر خود را در تقابل، با آنان قرار می‌دهد و می‌خواهد همگام با آنان در تلاقی، با دنیا قرار بگیرد، این اوج حس زیبایی‌شناختی است. یعنی نفوذپذیری انسان، از دنیا و دنیا از انسان، باعث خیره شدن، دگرگونه دیدن و جلوه‌گری زیبایی می‌شود. نفوذپذیری دوسویه در جای‌جای سوره تماشا، تجلی‌یافته است. دگرگونه دیدن در این شعر، نتیجه نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان است.

وقتی‌که عاطفه‌ها، کنش‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند، از معناشناسی روایی، وارد معناشناسی عاطفی می‌شویم، یعنی شاعر با انگیزش عاطفی، مراحل عاطفی کلام را طی می‌کند و به اوج حسی، عاطفی و زیبایی می‌رسد ولی نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. زیرا شوش‌گر دوباره تمامی مراحل عاطفی را در آخر شعر از اول تجربه می‌کند و دوباره در چرخه تولید معنا و گفتمان قرار می‌گیرد. این عمل شوش‌گر اوج حس عاطفی، حس ادراکی و زیبایی را در سوره تماشا به نمایش می‌گذارد. تکرار دوباره مراحل حس عاطفی در پایان گفتمان نشان می‌دهد که گفتمان به نتیجه‌ای خاص ختم نشده است بلکه در فرایند خاص دیگری قرار گرفته است و این چرخهٔ ناتمام را تکرار می‌کند. این وضعیت در نشانه معناشناسی اوج حس- ادراکی، اوج حس عاطفی و اوج حس زیبایی‌شناسی را می‌رساند. در جواب سؤال پژوهش باید گفت هرچند در ظاهر گفتمان القایی در شعر مسلط است ولی جریان نامنتظر حسی پای گفتمان رخدادی را به شعر باز می‌کند بنابراین شوش‌گر جای کنشگر را می‌گیرد. در این شعر جریان حسی- ادراکی، باعث ظهور فضای تنشی و سیلان معنا در شعر، می‌شود. تعامل حسِ دیداری و شنیداری، وجود انواع احساسات سیال در شعر و گسترش این احساسات، فضایی کاملاً دگرگونه ایجاد می‌کند چنین فضایی باعث دگرگونه دیدن و انفصال پوسته‌ای می‌شود. در چنین فضایی، شاعر دیدی فراتر از حال و هوای پیرامون خود پیدا می‌کند. این دگرگونه دیدن، نوعی رعشه در شاعر ایجاد می‌کند؛ وجود چنین رعشه‌ای، شاعر را وادار به حرکت و برقراری ارتباط با دنیای بیرون می‌کند. تلاقیِ انسان با دنیا و تأثیر و تأثر دوسویه، جریان زیبایی‌شناختی و گریزانی معنا را در شعر ایجاد می‌کند. حس دیداری در این شعر، مبنای گفتمان‌سازی، ایجاد گونه‌های حسی و فضای تنشی می‌شود. چنین حسی در شعر انفصال پوسته‌ای، ایجاد می‌کند و دیدگاه شاعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا جایی که «از سر انگشت زمان نور می‌چیند.» پس شاعر در این شعر با تجربه عواطف و احساسات مختلف و متعاقب آن دگرگونه دیدن و انفصال پوسته‌ای و سیلان معنا، شعری زیبا و احساسی به منصه ظهور رسانده است. سپهری با رویکردی احساسی و تنشی، جریان زیباساز و متکثر معنا را در شعر به بهترین وجه ممکن متجلی کرده است.

منابع

بهنام، مینا (۱۳۹۰). «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار رویکرد نشانه- معناشناسی». *فصلنامهٔ پژوهشی زبان و ادبیات تطبیقی*. شماره ۴ (پیاپی ۸). ص ۱-۱۶.

حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و ابراهیم کنعانی (۱۳۹۰). «بررسی الگوی نشانه- معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور». *پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*. سال پنجم شمارهٔ دوم پیاپی ۱۸. ص ۱۱۵-۱۳۶.

داودی مقدم، فریده (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه معناشناختی شعر آرش کمانگیر و عقاب»، *فصلنامهٔ جستارهای زبانی*. شمارهٔ ۱ (پیاپی ۱۳). ص ۱۰۵-۱۲۴.

سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *هشت کتاب*. تهران: انتشارات بهزاد.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سیال*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۷۹). «فاعل فردی و جمعی

در پشت هیچستان سپهری». *مجلهٔ مدرس*. دورهٔ ۴ شماره ۱۶ ص ۵۳-۶۴.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴). «مطالعه فرایند تنشی گفتمان ادبی». *نشریه پژوهش زبان‌های خارجی*. شمارهٔ ۲۵ ص ۵۹-۶۶.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶). «بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه- معناشناختی». *به کوشش محمد دبیر مقدم و همکاران مجموعه مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*. جلد ۱ ص ۱۰۶-۱۱۹.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۷). «روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزهٔ نشانه- معناشناسی». ویراستار فرهاد ساسانی، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها فرهنگستان هنر. مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. ص ۱۱۵- ۱۳۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). «مبانی نظری تحلیل گفتمان». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*. جلد ۱۲ شماره ۲. ص ۵۴-۷۲.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸). *مبانی معناشناسی نوین*. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). «مطالعهٔ نشانه- معناشناختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی. ویراستار»، فرهاد ساسانی، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌های فرهنگستان هنر. مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینا رشته‌ای ادبیات و هنر*. شماره ۱۷ ص ۱۲۹- ۱۴۶.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). *تجزیه‌وتحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.

گرماس، آلژیر داس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی... تهران: نشر آگه. چاپ چهارم.

ون دایک، تئون ای (۱۳۸۹). *مطالعاتی در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ گروه مترجمان پیروز ایزدی و دیگران. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ سوم.

هلم لینگ، استیون (۱۳۸۷). ادراک حسانی و بی‌حسی. ترجمه شهریار وقفی پور. *فصلنامه زیبا شناخت*. سال نهم. شماره ۱۹ ص ۱۷۹-۱۸۵.