فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال نوزدهم، بهار۱۳۹۷، شماره۳۶

تحلیل پرسش‌محور شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» احمد شاملو*

دکتر محمّدرضا حاجی آقابابایی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر بتول واعظ[1]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علّامه طباطبایی

چکیده:

تفسیر و تحلیل شعر، فرآیندی است که تنها با بررسی زبانی و بلاغی و یا در چارچوب یک نظریّهٔ ادبی به صورت مجزّا نمی‌توان به فهم جامع و حداکثری از آن دست یافت. تفسیر و تحلیل شعر، زمانی دشوارتر می‌شود که با شعری ناب و هنرمندانه روبه‌رو می‌شویم. در مواجهه با چنین شعری، ابهام هنری موجود در نظام معنایی- ساختاری شعر، افق فهم خوانندهٔ مفّسر را با دشواری خوانش و ارائهٔ تحلیلی منسجم رو به‌رو می‌کند. برای تحلیل دقیق چنین متونی به روشی نیاز است که بتواند از تمام ابعاد متن پرسش کند و پاسخ را در بافت زبانی و موقعیّتی متن بیابد و تحلیلی منسجم و قانع‌کننده از متن ارائه دهد. در این مقاله، شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» احمد شاملو بر اساس چنین شیوه‌ای مورد بررسی قرار گرفته و مشخّص شده است در این شعر، شاعر با بهره‌گیری هنرمندانه و دقیق از عناصری چون واژه‌ها، ترکیبات، ابهام‌های شاعرانه، نمادها و ایجاد تقابل‌های مفهومی در پی بیان این اندیشه است که صداها و اندیشه‌های تازه در جوامع ایستا از سوی متحجران و خشک‌مغزان همچون بانگ شوم کلاغان، ناخوش و گوش‌خراش است. این شعر به گونه‌ای بیانگر تقابل سنّت و حامیان آن با نوآوری و پیروان آن است.

واژگان کلیدی: تحلیل متن، الگوی پرسش‌محور، احمد شاملو، شعر کلاغ.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۳/۲۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۴

۱ – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: batulvaez@yahoo.com

۱- مقدّمه

تحلیل و خوانش متون ادبی بر اساس نظریّه‌ای خاص می‌تواند موجب پیدایی فهمی تازه از متن شود و بر غنای معنایی متن بیفزاید. در حوزهٔ تحلیل، نظریّات گوناگونی توسّط پژوهشگران و نظریه‌پردازان ارائه شده است که هر چند در بسیاری از موارد راهگشاست، امّا گاهی این نظریّات نمی‌توانند تمامیّت معنایی متون ادب فارسی را جلوه‌گر سازند؛ ازاین‌رو لازم است برای بومی‌سازی این نظریّات تلاش کرد و الگویی متناسب با متن، ارائه کرد. آنچه نویسندگان این مقاله در پی آن هستند طرحی اوّلیه در خصوص الگویی پرسش‌محور است تا بر اساس آن بتوان به فهم حداکثری از متون ادب فارسی دست یافت. در این الگوی تفسیری، ضمن بهره‌گیری از نظریّات مختلف نقد ادبی(تا جایی که موجب ایجاد فهمی تازه از متن شود) سعی می‌شود با طرح پرسش‌هایی از متن در سطوح گوناگون، به فهم و درکی تازه از متن دست یافت. شایستهٔ یادآوری است که فرآیند فهم، فرآیندی بسته نیست و با توجّه به خواننده و موقعیّت‌های گوناگون تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و... دچار تحوّل می‌گردد و هر متنی که قابلیّت فهم‌های متعدّدی پیدا کند، از منظر ادبیّت ژرفای بیشتری دارد. در مقالهٔ حاضر سعی شده است، شعر روایی «هنوز در فکر آن کلاغم» احمد شاملو بر اساس پرسش‌هایی که از متن می‌شود، خوانش شود و با بهره‌گیری از عناصر گوناگون نقد ادبی و مطالعات زبانی و زیبایی‌شناسانه به فهمی تازه از این شعر رسید.

شاملو، یکی از شاعران بزرگ شعر فارسی در دورهٔ معاصر است که گوهر شعر را شناخته و در بسیاری از اشعارش به شعر ناب دست یافته است؛ شعری که در آن زبان و معنا و شکل، ذات و غایت شاعرانه دارند؛ این مشخّصه بیشتر در شعرهایی حضور و بروز پیدا می‌کند که «شاعر در آن بینشی شاعرانه و تصویرگرانه و رمزی و نمادین را با زبان شاعرانهٔ ویژهٔ خویش در هم تنیده است».(آشوری، ۱۳۸۴، ص۴۸)

تنی چند از پژوهشگران، شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» را مورد تحلیل و تأویل قرار داده و نمادهای موجود در ساختار آن را شرح کرده‌اند. آنچه این شعر را در

معرض تأویل‌های گوناگون قرار داده است، ظرفیّت معنازایی آن است. زمینه‌های معنازایی و تأویل‌پذیری این شعر را می‌توان در زبان نمادین و سمبولیک آن، فرازمانی و فرامکانی بودن موضوع آن دانست. نکته‌ای که باید بدان توجّه داشت، این است که گرچه در این شعر، با متنی باز و زایشی رو به‌رو هستیم که ظرفیّت تأویل‌پذیری دارد، خواننده/منتقد در حمل هر تفسیر و تأویلی بر متن آزاد نیست. فرآیند تأویل متن باید مطابق با چهارچوب و ساختاری نظام‌مند صورت گیرد. این چهارچوب بر مبنای خود متن مشخّص می‌شود؛ یعنی عامل ترجیح تأویلی بر تأویل دیگر، میزان انطباق آن تأویل با عناصر و نشانه‌های درون متنی اعم از زبان، بلاغت، اندیشه، گونهٔ(Genre) شعر و دیگر مسائل مربوط به متن است. «ترجیح تأویلی بر تأویل دیگر بیش از آنکه به درجهٔ انطباق تأویل یا نیّت شاعر مربوط باشد، به سازگاری آن با نظام ارتباطی اجزای شعر و ساختارِ آن مربوط است».(پورنامداریان، ۱۳۹۰، ص۵۲)

باید توجّه داشت، تأویلی که خوانندهٔ شعر از آن به‌دست می‌دهد، لزوماً با برداشت شاعر یا انگیزهٔ او از سرودن آن شعر یکسان نیست. شاملو در مصاحبه‌ای دربارهٔ نقد و تفسیر دیگران در مورد شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» که با قرینهٔ «دره‌های یوش»، «کلاغ» را نماد نیما یوشیج گرفته‌اند، می‌گوید: «این شعر تنها به سبب اضافهٔ «دره‌های یوش» در ذهن پاره‌ای منتقدان این توهّم ساده‌انگارانه را ایجاد کرد که سرودی است در ستایش نیما. شعر از این اشتغال ذهنی آب خورده است که بدیل ظلم، هرگز بی‌عدالتی نخواهد بود. خطر در آن است که غارغار خشک و بی‌معنی کلاغان، تنها در کلّه‌های سنگی تکرار شود. متأسّفانه شارحان به عناصر کاملاً همگون این شعر توجّهی نکردند. عناصر مشخّصی چون «صلوة ظهر» «رنگ سوکوار مصر» که از صفات کلاغ است و مخاطبانی که کوه‌های پیر و عابدان خستهٔ خواب‌آلود هستند و کلّه‌های سنگی دارند، چگونه می‌تواند حضور مثبت نیما را تداعی کند؟»(شاملو، ۱۳۸۳، صص۱۰۷۷-۱۰۸۸)

البتّه این انتقاد شاملو، منطقی به نظر نمی‌رسد؛ زیرا متن باز و خلّاق، تابع قصد و نیّت مؤلّف نیست و هنگامی که متن در حوزهٔ ذهنی خواننده قرار گیرد، از ذهنیّت شاعر

فراتر می‌رود و خود را به تأویل‌ها و تفسیرهای خواننده می‌سپارد. «شاعر امروز، مخاطب خود و شخصیّت فردی او را به سبب گسترش ارتباط‌ها و نوع نوشتاری ارتباط و گسترش و تنوع دانش بر خلاف مخاطب دوران کلاسیک نمی‌شناسد. او در غیاب خوانندگانی با ذهنیّت‌های کاملاً مختلف، شعر خود را می‌نویسد و خوانندگان نیز در غیاب شاعر و بدون شناخت ابعاد ذهنیّت شاعر، شعر او را می‌خوانند.»(پورنامداریان، ۱۳۹۰، ص۵۲)

در این نوشتار برآنیم این شعر را بر مبنای عناصر درون متنی آن یعنی زبان، بلاغت، اندیشه، ساختار و عناصر فرامتنی در پنج سطح توصیفی، فکری، زبانی، زیبایی‌شناسانه و تفسیری، تحلیل و تفسیر کنیم.

این تحلیل، تحلیلی متن‌محور است و تفسیری که از این شعر ارائه می‌شود، تفسیری است که در نتیجهٔ بررسی اجزای شعر و ارتباط آن با کل(متن و فرامتن) حاصل می‌شود. مهمترین پرسش‌هایی که این پژوهش در پی پاسخ‌دهی به آن است، عبارت است از اینکه شاعر در این شعر در پی بیان چه اندیشه و دیدگاهی است؟ شاعر از چه امکانات زبانی و ادبی برای القای اندیشهٔ خود بهره‌گرفته‌است؟ درون‌مایه‌های مطرح شده در شعر چیست؟ راوی و مخاطب شعر کیست؟ شاعر از چه عواملی در راستای خیال‌آفرینی در شعر خویش بهره‌برده‌است؟

۲- پیشینهٔ پژوهش:

در زمینهٔ شرح و تفسیر شعر «کلاغ» شاملو مقاله‌ای نگاشته نشده است. آنچه در باب تفسیر این شعر موجود است سخنان و یا تفاسیری است که پاره‌ای از پژوهشگران ادبیّات معاصر در کتاب‌های خود آورده‌اند. در کتاب سفر در مه(۱۳۹۰) تقی پورنامداریان، دربارهٔ این شعر بحث شده است؛ پورنامداریان بر اساس قرینه‌های درون‌متنی، با واکاوی سمبول کلاغ و اطلاق مدلول آن به نیما یوشیج، این شعر را تفسیر کرده است. داریوش آشوری نیز در بحث از شعر ناب و گوهر شعری(۱۳۸۴)، شعر

«کلاغ» شاملو را به عنوان نمونه‌ای از شعر ناب در کتاب شعر و اندیشه مورد بررسی قرار داده است و دربارهٔ فضاسازی و تصویرآفرینی در این شعر بحث کرده است. عبدالعلی دستغیب در کتاب نقد آثار احمد شاملو(۱۳۷۳) پس از مطرح کردن نظر چند تن از مفسران این شعر، با تردید این شعر را شعری وصفی می‌داند که حاصل تأثّرات لحظهٔ تنهایی شاعر در دوره‌ای دور افتاده است. پروین سلاجقه نیز در کتاب امیرزادهٔ کاشی‌ها(۱۳۸۷) معتقد است بر اساس نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی موجود در متن، این شعر دربارهٔ نیما یوشیج سروده شده است. سیاوش جعفری در کتاب شعر نو در ترازوی تأویل(۱۳۹۴) تأویل‌های دیگران از این شعر را تحلیل کرده است.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- بررسی گونهٔ شعر:

توجّه به گونهٔ شعر، گامی مهم در فرآیند ورود به تحلیل متن است. دربارهٔ گونهٔ این شعر از دو منظر موضوعی و شکلی می‌توان بحث کرد. از نظر موضوعی این شعر تلفیقی از گونهٔ غنایی و حماسی است و از نظر ساختاری در گونهٔ روایت- خاطره قرار می‌گیرد. جهان شعر حماسی در این شعر بر جهان شعر غنایی غلبه دارد. مشخّصه‌ای که این شعر را از یک سو در گونهٔ غنایی قرار می‌دهد، خاطره‌گونه بودن آن است. هنگامی که در ابتدای شعر با قید «هنوز» رو به‌رو می‌شویم، درمی‌یابیم که روایت شاعر از صحن/ پرواز کلاغ در درّهٔ یوش و بر فراز گندمزار، روایت در حال وقوع و هم‌زمان نیست؛ یعنی بین زمان وقوع این کنش و روایت آن از سوی شاعر و زمان روایت آن، فاصله و انقطاعی وجود دارد. شاعر در ذهن خود به صحنه‌ای می‌اندیشد که یک روز در برابر چشمان او از پرواز یک کلاغ بر فراز گندمزاری زرد به وقوع پیوسته است و اکنون که به آن صحنه در گذشته می‌نگرد، بار دیگر آن را چونان خاطره‌ای در ذهن خود مرور می‌کند و از غیر طبیعی بودن و شگفت بودن عناصر رویداد دچار حیرت

می‌شود. این شعر، چون بیانگر خاطره‌ای شخصی است و برشی از وقایع و رویدادها و احساسات و آرزوهای گذشتهٔ شخص را روایت می‌کند، در گونهٔ غنایی قرار می‌گیرد.

هنوز/ در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش/ با قیچی سیاهش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات /قوسی برید کج/ و رو به کوه نزدیک/ با غارغار خشک گلویش/ چیزی گفت/ که کوه‌ها/ بی‌حوصله/ در زلّ آفتاب/ تا دیرگاهی آن را/ با حیرت/ در کلّه‌های سنگی‌شان/ تکرار می‌کردند.(شاملو، ۱۳۸۲، ص۷۸۳)

وجه حماسی بودن شعر نیز در گرو عواملی چون لحن، زبان، موسیقی، فضاسازی و درون‌مایه‌سازی حماسی شعر است. اگر کلید واژه‌های شعر را در نظر بگیریم، دایرهٔ واژگانی حاصل از آن در بستری حماسی شکل گرفته است. واژه‌هایی چون: کوه، خروش، خشم، دیرگاه، بانگ، فراز، نیم‌روز و ترکیباتی چون: قیچی سیاه، زردی برشتهٔ گندمزار، خش‌خشی مضاعف، غارغار خشک گلو، زلّ آفتاب، کلّه‌های سنگی، یک کلاغ، حضور قاطع بی‌تخفیف، بانگ سوکوار مصر، قوس بریدن، بال کشیدن، کوه‌های پیر، نیم‌روز تابستانی کلماتی حماسی، سنگین و قاطع هستند که از نظر آوایی نیز لحنی حماسی به شعر داده‌اند. حتّی موسیقی بیرونی شعر نیز که (مفعول فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن) است(پورنامداریان، ۱۳۹۰، ص۵۵)، وزنی سنگین و درنگ‌خیز است که با فضای با شکوه حماسه تناسب دارد. به عبارتی دیگر، واژگان و آواهای شعر از نوع تیز و برّنده است که زبانی ویژهٔ گونهٔ حماسه می‌سازد. البتّه باید توجّه داشت که این واژه‌ها در دیگر ژانرها نیز به کار رفته‌است، ولی شاعر با هنرمندی توانسته‌است از این واژه‌ها برای ایجاد فضای مناسب در شعر خویش استفاده نماید.

در فضاسازی شعر نیز ویژگی حماسی دیده می‌شود. فضاسازی حماسی شعر در دو عنصر زمان و مکان برجستگی بیشتری یافته است. مکانی که صحنهٔ وقوع رویداد روایت است در تقابل با مکانها و فضاهای شعر سنّتی فارسی قرار دارد و در یک کنش تداعی تقابلی در ذهن خواننده، فضای گل و بلبل و صحراهای سبز و نزهت‌زای شعر

فارسی را تداعی می‌کند؛ «وقتی شاملو تصویر کلاغ و گندم‌زار زرد و برشته را در شعرش می‌آورد، تشابه به هم‌سازی دلالتی دو طرف این کلمهٔ معطوف با «گل و بلبل» سبب تداعی این یکی در ذهن خواننده و درک تقابل و تضادّ دو تصویر می‌شود. بدین ترتیب، تداعی نام نیما یوشیج و شعر او سبب می‌شود علاوه بر تجربهٔ یک منظرهٔ عینی، مطالب دیگری مثل چشم‌اندازهای شعر کهن و نو و نوآوری‌های نیما نیز در حوزهٔ حادثه‌ای طبیعی حضور پیدا کند».(پورنامداریان، ۱۳۹۰، ص۵۸) چنین گزینشی با درون‌مایهٔ شعر نیز که بیان کنشی حماسی‌گونه است، همسویی دارد و انتخاب صحنه، تناسب و پیوندی تنگاتنگ با درون‌مایهٔ شعر دارد.

عنصر زمان نیز نقش فراوانی در ایجاد فضاسازی حماسی شعر دارد: «وقت صلوة ظهر، در نیم‌روزی تابستانی»؛ این زمان در تقابل با صبح و شب قرار می‌گیرد که غالباً زمانی متناسب با صحنه‌پردازی‌های غنایی و عارفانه است. قطعیّت و شکوه حماسه در این شعر که در کنش کلاغ برجسته شده است، با نیم‌روز تابستانی که در آن خورشید در نهایت گرمابخشی و سوزانندگی خود است، بهتر به تصویر کشیده شده است.

در این شعر، با کشمکش و تقابلی بین دو شخصیّت(کاراکتر) روبه‌رو هستیم، (کلاغ و کوه‌های پیر)؛ امّا این کشمکش، فیزیکی نیست، بلکه کشمکشی ذهنی است. کشمکشی بین دو گفتمان یا دو نوع طرز فکر. در اینجا تفاوت حماسهٔ کلاسیک با حماسهٔ مدرن آشکار می‌شود. در حماسهٔ کلاسیک با دو قطب مخالف روبه‌رو هستیم که یکی قهرمان است و دیگری ضدّ قهرمان. این دو نبرد، نبرد بین دو مفهوم هستی‌شناسانهٔ خیر و شر است و هدف و غایت نبرد، شکست ضدّقهرمان است و در نهایت یکی از هم‌آوردها از صحنه حذف می‌شود. در حماسهٔ کلاسیک، کشمکش فیزیکی و بیرونی است؛ امّا حماسهٔ مدرن، حماسه‌ای ذهنی و فکری است. ویژگی مشترک این دو حماسه، نبرد، زبان و جهان ممکنی است که حماسه در آن شکل می‌گیرد؛ امّا تفاوت آن در این است که حماسهٔ کلاسیک، نتیجه‌گرا و غایتمند است و پیروزی یکی، شکست دیگری است؛ در حالی که در حماسهٔ مدرن، نبرد، پایانی مشخّص ندارد و در امتداد

زمان ادامه می‌یابد. حماسهٔ کلاسیک نگاهی گذشته‌نگر دارد، امّا حماسهٔ مدرن، نگاه و افق انتظارش آینده‌نگر و سیّال است.

۲-۲- استعاره یا نماد:

در تأویل‌هایی که برخی محقّقان در باب نمادهای این شعر انجام داده‌اند، غالباً کلاغ را استعاره‌ای برای نیما یوشیج دانسته‌اند که پیشرو شعر جدید در ایران بود و در برابر شعر سنّتی و شاعران سنت‌گرا ایستاد و در سنّت شعر فارسی، طرحی نو درافکند.(پورنامداریان، ۱۳۹۰، صص۶۰-۵۲) این بدعت و سنّت‌شکنی با مخالفت بسیاری از شاعران سنّتی و سنّت‌گراهای عصر نیما روبه‌رو شد؛ بنابراین در این بافت شعری، کوه‌های پیر نماد همان مخالفان جریان شعر نویی هستند که نیما پایه‌گذار آن بود.

بحثی که پیش می‌آید این است که از نظر زیبایی‌شناسی در این شعر، کلاغ استعاره است یا نماد؟ مرز بین این دو شگرد بیانی کجاست؟ استعاره را در بلاغت سنّتی این گونه تعریف کرده‌اند: «استعاره در لغت، مصدر باب استفعال است، یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگر؛ زیرا شاعر در استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به جای واژهٔ دیگری به کار می‌برد.»(شمیسا، ۱۳۸۷، ص۱۵۴) برای تشخیص معنای مجازی استعاره به قرینهٔ صارفه‌ای نیاز داریم که ذهن را از معنای حقیقی به معنای مجازی هدایت کند. در استعاره با دلالتی یک سویه مواجهیم: یعنی مستعار دو وجه دارد: یکی معنای ما وُضِعَ لَه و دیگری معنای مجازی و تخییلی. امّا نماد(Symbol) «به یک مشبّه خاص دلالت ندارد، بلکه دلالت آن بر چند مظهر له(مشبّه) نزدیک به هم و به اصطلاح هاله‌ای از معانی و مفاهیم مربوط به هم است.»(همان، ص۲۱۷) به همین دلیل استعاره ظرفیّت متن را از نظر دلالت مفهومی و معنایی محدود می‌کند، امّا نماد به دلیل چندگانگی وجه دلالتی آن، متن را به متنی باز و تأویل‌پذیر بدل می‌کند.

اگر در این شعر، «کلاغ» را به قرینهٔ «دره‌های یوش» استعاره از نیما یوشیج بگیریم، شعر را زمان‌مند، بسته و محدود به یک دلالت معنایی نموده‌ایم. در حالی که این شعر

جزو شعرهایی است که در آن سیّالیت عاطفه موج می‌زنـد و نمـی‌تـوان آن را بـه یـک سطح معنایی فروکاست. در این شعر، اگر هم کلاغ را استعاره از نیما بگیریم بـه عنـوان کسی که در برابر گفتمانی سنّتی، گفتمانی جدید را مطرح می‌کنـد، نبایـد «کـلاغ» را در این سطح استعاری متوقّف کنیم، بلکه در اینجا کلاغ، نماد انسان‌هایی است کـه در یـک محیط ایستا، فرهنگ تازه‌ای می‌آورند؛ یعنـی اگـر هـم در سـطوح دلالـی اوّل، کـلاغ را استعاره از نیما بگیریم، نیما را نمی‌توانیم یک مصداق مشخّص از یـک انسـان مشـخّص در زمان و مکانی مشخّص بدانیم، بلکه نیمـا نمـادی مـی‌شـود بـرای تمـام کسـانی کـه گفتمانی جدید را در جامعـه‌ای متحجّـر و غفلـت‌زده مطـرح مـی‌کننـد و ایـن گفتمـان انعکاس می‌یابد و تبدیل به پرسشی می‌شود که دیگران در هـر زمـانی مـی‌تواننـد آن را مطرح کنند.

در این شعر می‌توان کلاغ را نماد انسانی آگاه، جمودستیز و علاقه‌مند به حرکـت و رشد دانست که در جامعهٔ بسته، خفقان‌آور و بی‌تحرّکی که شخصیّت‌های آن کـوه‌هـای پیرِ خسته و خواب‌آلودند، بانگ تازه‌ای سر می‌دهد و موجب حیرت همگـان مـی‌شـود. کلاغ اگرچه سخن تازهٔ خود را به این مخاطبـان خـواب‌آلـود مـی‌گویـد و خاموشـی و حیرت ناشی از جهل این مخاطبان، کلاغ را در انجام رسالتش یاری نمی‌دهد.

هوشمندی شاعر در بهره‌گیری از نماد «کلاغ» بسیار قابل توجّه است. شاعر بخـوبی آگاه است که بانگ کلاغ در فرهنگ ایرانی، نمادی از خبر شوم و ناگوار است. وی ایـن نماد را بر اساس نگرش و ذهنیّت مخالفان در شعر خـویش آورده اسـت؛ یعنـی از دیـد انسان‌های متعصّب و متحجّر، هر کسی که پیام‌آور اندیشه‌ای نو در جامعه است و در پی ایجاد حرکتی تازه، سخنش همچون بانگ کلاغان شوم و بدیمن به گوش می‌رسد.

هوشمندی شاعر در اینجاست که با آوردن ترکیب «دره‌های یوش»، ابتدا ذهن را بـه شخصی خاص(نیما) معطوف می‌کند و با ایجاد معنا و مصـداقی خـاص، جنبـهٔ نمـادین شعر را از میان می‌برد، در حالی که با این شگرد شاعرانه در پی برجسته‌سازی موضوعی است که می‌خواهد بازگو نماید.

شاعر در این شعر، واژهٔ «یوش» را به کار برده‌است و از آن، ارادهٔ معنایی عام نموده‌است؛ یعنی هر کسی مانند نیما بیاید و حرف تازه‌ای بزند، می‌تواند معنای این نماد قرار بگیرد. در حقیقت، نیما خود نماد است. او در شعر معاصر، نماد سنّت‌شکنی است. با توجّه به امتداد پرسش «چه دارد بگوید» در شعر، واژهٔ کلاغ، حصر در نیما نمی‌شود؛ زیرا شاعر با بت‌سازی و اسطوره‌سازی فردی مخالف است. نمادهای او متوقّف به نیما و مخالفان او در یک زمینهٔ فکری خاص نمی‌ماند، بلکه هر کسی که حرف تازه‌ای داشته باشد و در برابر ساختاری متحجّرانه حرکتی بیافریند، می‌تواند مشبّه کلاغ قرار بگیرد و مخالفان با اندیشه و طرز تفکّر این شخص نیز می‌توانند مشبّه کوه‌های پیر تلقی شوند. نکته اینجاست که این گفتمان جدید(هرچه باشد)، انگاره‌های فرهنگی و وجه دلالی اسطوره‌های این فرهنگ را نیز دگرگون کرده و به چالش کشیده است. کوه در فرهنگ اسطوره‌ای ادب فارسی نماد استواری، فخامت و پایداری است، امّا شاعر کوه را از نقش اسطوره‌ای آن دور کرده است و به آن نقشی منفی داده است. شاید در پی ایجاد نوعی طنز(Irony) بوده است؛ یعنی این کوه‌ها نیز زمانی کوه بودند، امّا حالا بی‌صدا و خواب‌آلوده هستند، همان‌طور که کلاغی می‌آید و سکوت و آرامش یک فضای خسته و رخوت‌آور را بر هم می‌زند، شاعر یا هر شخص نوآور دیگر هم می‌آید و گفتمان سنّتی حاکم بر جامعه‌اش را به چالش می‌کشد. کلاغ نمی‌تواند فقط نماد شاعری باشد که حرفی تازه در برابر حرف‌های سنّتی مطرح می‌کند، مشبّه آن می‌تواند هر شخص و هر اندیشهٔ تازه‌ای را در هر زمان و مکانی در بر بگیرد. اینگونه شعر، فرازمان و فرامکان می‌شود و از اندیشهٔ ایدئولوژیکی صِرف دور می‌گردد.

یکی دیگر از شاخصه‌های تأویل‌پذیری و فرازمان و فرامکان بودن این شعر، استفادهٔ شاعر از افعال مضارع در بیان توصیف حادثه‌ای است که در گذشته اتفاق افتاده است و اکنون شاعر در ذهن خود در حال بازنگری و تحلیل آن است. روایتی گذشته‌نگر را در قالب حال‌نگر که روی در آینده دارد، بیان می‌کند تا آن حادثه را محدود به یک زمان و مکان خاص نکرده باشد و فضا و معنایی نمادین بیافریند.

۳-۳- ساختار روایی شعر:

ساختار روایی این شعر از دو صحنه تشکیل شده است؛ صحنهٔ نخست در حقیقت صحنهٔ آغاز روایت نیست، بلکه روش شاعر در شیوهٔ آغازگری شعر که روایت شاعرانه را از میانه آغاز کرده است، نشان می‌دهد که شاعر در صحنهٔ نخست، در حال روایت تحلیلی صحنه‌ای است که در گذشته اتّفاق افتاده است. کاربرد قید «هنوز» در صدر شعر، خواننده را به زاویهٔ دید روایت نزدیک می‌کند یعنی پی می‌برد که روایت شعر، یک روایت ذهنی از سوی شاعر است نه روایتی همزمان. تصویر «هنوز در فکر آن کلاغم» در حقیقت روایتی از حال به گذشته است.(Flash back)

آنچه در این روایت برجستگی یافته، پرسشی است که شاعر با توصیف این روایت از خود یا مخاطبی فرضی می‌پرسد. آنچه در صحنهٔ اوّل و دوم این روایت تازگی دارد، روایت یک پرسش بنیادین از صحنه‌ای است که در گذشته اتّفاق افتاده است. در ابتدای صحنه، شاعر مقدّمه‌چینی می‌کند و صحنه‌ای را که در گذشته از پرواز یک کلاغ بر زردی برشتهٔ گندمزار دیده است، با تمام جزئیاتش برای خود یا مخاطب مرور می‌کند. این روایت مرورگرایانه، برای توضیح و توصیف آن حادثه نیست، بلکه ایجاد یک پرسش از دل آن حادثه است. گویی در بخش اوّل شعر، شاعر خاطره‌ای را روایت می‌کند و در صحنهٔ دوم روایت، آن خاطره را تحلیل می‌نماید. روایت با پرسشی در ذهن شاعر شروع شده است، این پرسش به طور غیرمستقیم در عبارت «هنوز در فکر آن کلاغم» بیان شده و در انتهای بندهای شعر، دوباره تکرار شده است. خواننده از طریق ذهنیّت شاعر به گذشته می‌رود و با روایت خاطره‌گونهٔ شاعر از آن رویداد همراه می‌شود. گویی خواننده نیز به عنوان مخاطب بیرونی شعر، طرف خطاب این پرسش شاعر قرار می‌گیرد. نکته در این است که مخاطب شعر کیست؟ و این پرسش شاعر در خطاب به چه کسی یا کسانی مطرح می‌شود؟ «مهمترین گزاره‌ای که تداعی‌گر فضای گفت‌وگویی در کلام است، گزاره‌های پرسشی است.»(احمدی، ۱۳۷۸، ص۹۳) در پرسش است که همواره حضور فرد یا شخص دیگری به عنوان منِ دیگر، دیگربودگی

یا بین ذهنی احساس می‌شود که یا مورد پرسش قرار می‌گیرد یا بـه او پاسـخ مـی‌دهـد. (ر.ک. غلامحسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷، ص۳۳)

در ایــن شــعر، بــا دو نــوع مخاطــب مــواجهیم، مخاطــب بیرونــی و مخاطــب درونی(روایت‌شنو). مخاطب بیرونی شعر را می‌توانیم خوانندهٔ شعر یا مخـاطبی فرضـی بدانیم که شاعر با طرح پرسشی ابهام‌گونه، او را نیز با فضای روایت درگیر کـرده اسـت. این مخاطبان مربوط به دوره‌ای خاص نیستند، چون دلالت این شـعر فرازمـانی اسـت و رویکردی آینده‌نگر دارد. مخاطب درونی شعر، کوه‌های پیر هستند و اسلوب خطـاب در شعر نیز به اقتضای حال و مقام این مخاطب به کار رفته است. استفاده از ترکیباتی چون کلّه‌های سنگی، بی‌حوصله، در زلّ آفتاب، حیرت، عابدان خسـتهٔ خـواب‌آلـود، بخـوبی شخصیّت این مخاطب درونی متن را توصـیف مـی‌کنـد. خـود شـاعر را نیـز مـی‌تـوان روایت‌شنوی درون شعری دیگری به‌شمار آورد که گویی با خود حدیث نفس می‌کند و با طرح پرسشی، در پی تحلیل حرکت شگفت کلاغی بر فراز دره‌های یـوش اسـت. در اینجا شاعر دوسویه حرکت می‌کند؛ از یک سو کوه‌ها را به عنوان مخاطب گرفتـه اسـت و از دیگرسو خود را، و با این شیوه، خطاب تقابلی بـین خـود و کـوه‌هـا را شـکل داده است: هر دو از پرواز یک کلاغ بر زردی برشتهٔ گندمزار در حیرتند، امّا حیرت شاعر بـا حیرت کوه‌ها از یک سنخ نیست. شاعر با دیدن و به خـاطر آوردن پـرواز عجیـب یـک کلاغ بر آسمانی کاغذی و مات، دچار حیرتی فلسفی شده است و این حیـرت در ذهـن او پرسشی ایجاد کرده است که سیّالیّت عاطفه در این شعر، مرهون همین پرسش است.

هدف شاعر از طرح این سؤال، گرفتن پاسخ نیست، بلکه برجسته کردن این پرسش در ذهن دیگران است و دعوتی است برای اندیشیدن؛ در حـالی کـه حیـرت کـوه‌هـا از حرکت عجیب یک کلاغ و غارغار خشک صدایش، حیرتی ناشی از غفلـت و انفعـال و تحجّر فکری است.

خواننده به عنوان مخاطب بیرونی شعر نیز همچون شاعر به این تجربهٔ واقعی شاعر می‌اندیشد و آن را به عنوان تجربهٔ زیستهٔ خود قرار می‌دهد. در این شعر، پرسش نیز دو

وجه می‌یابد: یکبار آنچه کلاغ گفته است، موضوع پرسش شاعر قرار می‌گیرد و بار دیگر، انگیزهٔ کلاغ از مخاطب ساختن کوه‌ها مورد پرسش واقع شده است. کوه‌ها در این شعر به طور مستقیم مورد خطاب قرار نگرفته‌اند، بلکه صیغهٔ خطاب، سوم شخص هنری است:

و رو به کوه نزدیک/ با غارغار خشک گلویش/ چیزی گفت/ که کوه‌ها بی‌حوصله در زلّ آفتاب/ تا دیرگاهی آن را با حیرت/ در کلّه‌های سنگی‌شان تکرار می‌کردند.

گزینش این خطاب در شعر نشان‌دار است؛ زیرا موجب شخصیّت‌پردازی و شخصیّت‌شناسی کاراکتر کوه‌ها شده است و از انفعال و جمود فکری آنها پرده برداشته است. متن پرسش‌محور، متنی گفت‌وگویی و چندصدایی است. در این شعر نیز با فضایی روبه‌رو می‌شویم که در آن «دیگری» حضور دارد؛ امّا شاهد هیچ گونه کنشی از سوی وی نیستیم.

پاسخ کوه‌ها در حقیقت از طریق تصویرپردازی که شاعر از رفتار و عکس‌العمل آنها در برابر سخن کلاغ انجام داده است، قابل برداشت است. واکنش کوه‌ها در برابر سخن کلاغ، تنها تکرار ملال‌آور و بی‌تعقل همان سخن است. بنابراین به نظر می‌رسد، روی پرسش شاعر با مخاطب یا مخاطبان بیرونی شعر است تا هم آنها را با نوع واکنش مخاطبان درونی شعر در برابر پرسشی مهم و بنیادین دچار حیرت کند و هم این پرسش را در شعر برجسته نماید. پرسش با به چالش کشیدن گفتمان موجود، فضای شعر را پویا و فعّال کرده است.

راوی در این شعر، اوّل شخص و از نوع راوی- شخصیّت است. نوع توصیف‌ها و گزارش شاعر از حادثه‌پردازی کلاغ و واکنش کوه‌ها زاویهٔ دید روایت را سوم شخص دانای کل یا راوی برون‌داستانی نشان می‌دهد. توصیف‌ها آن‌قدر جزئی و دقیق و نمایشی است که گویی راوی مانند دوربین فیلم‌برداری، لحظه به لحظهٔ این رویداد را ثبت و ضبط کرده است. از سوی دیگر، نوع صفت‌ها و حالاتی که راوی/ شاعر برای کلاغ و کوه‌ها می‌آورد، فاصلهٔ زیبایی‌شناختی او را با رویداد روایت بسیار نزدیک و

تأثیرگذار در روایت نشان می‌دهد. صفات و رفتارهایی که بـرای کـلاغ مـی‌آورد، نظیـر خش‌خشی مضاعف، غارغار خشک گلو، حضور قاطع بی‌تخفیف، رنگ سـوکوار مصـر، خروش بی‌خشم، شخصیّت‌پردازی روان‌شناسانه و ذهنی شاعر را نسبت به کـلاغ نشـان می‌دهد. راوی آن‌قدر به صحنهٔ رویداد نزدیک است که صدای پرواز کلاغ را بر آسـمان کاغذی مات بـه صـورت خـش‌خشـی مضـاعف مـی‌شـنود و غارغـار او را خشـک و نابه‌هنجار تشخیص می‌دهد، شاعر واکنش درونی کوه‌ها را نیز به طور ملمـوس تصـویر می‌کند؛ حیرت آنها از پرواز کلاغ و صدای او و تکرار آن در کلّه‌های سنگی‌شان، به نظر می‌رسد، راوی/ شاعر که در حال تحلیل این صحنه از رویداد در خاطره‌های خود است، همزمان با روایت رویدادی مربوط به گذشته، برداشت‌هـای ذهنـی خـود را نیـز از ایـن حادثهٔ عجیب به ظاهر ساده با عمل روایت همراه کرده است.

۳-۴- زبان شعر عاملی برای فهم معنا:

یکی از اجزای مهم شعر که خواننده را به فهمی منسجم از آن می‌رساند، زبان شـعر و نحوهٔ استفادهٔ شاعر از آن است. زمینه‌هـای مطالعـاتی زبـان شـعر را مـی‌تـوان شـامل مواردی همچون: واژگان، حوزه‌هـای واژگـانی، صـرف و نحـو زبـان، هنجـارگریزی و آشنایی‌زدایی، زبان بلاغی و تصویری و ... دانست.

از نظر میزان وضوح و غرابت معنایی، واژهٔ دشوارفهمی در شعر وجود ندارد کـه در سطح قاموسی نیاز به معنی کردن داشته باشـد؛ امّـا وقتـی واژه‌هـای شـعر را در محـور همنشینی و در بافت کلان شعر بررسی می‌کنیم، این واژه‌ها تبدیل به واژگانی نشان‌دار و دلالتمند می‌شوند که نیاز به تفسیر دارند و در تحلیل شعر، نقشی مؤثّر ایفا می‌کنند.

حوزهٔ شناختی واژگان این شعر را مـی‌تـوان در دو حـوزهٔ طبیعـت و زبـان عامیانـه خلاصه کرد. واژگانی چون «درهٔ یـوش، زردی برشـتهٔ گنـدمزار، آسـمان، کـوه، کـلاغ، سپیدار، آفتاب» از نظام شناختی طبیعـت گرفتـه شـده‌انـد و کـاربردی شـاعرانه و ادبـی یافته‌اند. واژگانی چون «صلوة ظهر، زلّ آفتاب، غارغار، بی‌حوصله، کلّه» از زبان عامیانـه وارد جهان شعر شده‌اند. پرسش از حوزهٔ واژگانی این شعر ما را به فهم درون‌مایهٔ شـعر

و کشف ناخودآگاه متن نزدیک می‌کند. یکی از حوزه‌های بررسی زبانی/ بلاغی که به عنوان جزئی از متن، نشانه‌هایی معناشناسانه برای فرآیند فهم در اختیار خواننده قرار می‌دهد، مطالعهٔ زبان شعر در محور همنشینی و جانشینی است.[۱]

شعر با عنوان روایی و خبری «هنوز در فکر آن کلاغم» آغاز می‌شود. گزینش این عنوان در صدر شعر، ماهیّت استعاری و نمادین شعر را نشان می‌دهد. شاعر بر اساس محور جانشینی، کلاغ را به جای چیز دیگری به کاربرده است و در جریان خوانش شعر نیز با نقش استعاری و نمادین کلاغ روبه‌رو می‌شویم؛ زیرا صفت‌ها و کارکردهایی که شاعر برای کلاغ بیان کرده است، با نمونه و مصداق آن در جهان واقع همخوانی ندارد. در ابتدای شعر، حرف تعریف «آن» دیگر بودگی این کلاغ را نشان می‌دهد؛ امّا شاعر با گزینش کلماتی از نظام جهان واقع، ابهامی در فضای مفهومی شعر ایجاد می‌کند که ذهن به سمت نمونهٔ یک کلاغ واقعی حرکت کند. واژگانی چون «دره، آسمان، گندمزار، کوه، غارغار»، در کنار این محور همنشینی دیگر بار قطب‌های جانشینی را فعّال می‌کند و با قرار دادن صفت‌های برجسته و نشان‌داری چون «یوش، قیچی سیاه، آسمان کاغذی مات، چیزی بگوید، رنگ سوکوار مصر» در کنار واژگانی که دلالت واقعی دارند، جهان ممکنی را می‌آفرینند که مبنای آن تخیّل است. همان‌گونه که معرفت نسبت به اشیا و پدیدارها به وسیلهٔ ضدّ آن صورت می‌گیرد، در اینجا نیز گزینش پدیده‌های طبیعی و اسناد صفت‌ها و ویژگی‌های انسانی به آنها، ما را وارد فضایی اسطوره‌ای می‌کند و دیگر بار از جهان واقع به جهان ممکن برمی‌گرداند. طبیعی که هم کلاغ و هم کوه آن، صفت‌ها و ویژگی‌های شگفت و مخالف با مصداق واقعی خود را دارند. تصویرپردازی شاعر در توصیف این دو کاراکتر شعری بر اساس قطب استعاری صورت گرفته است؛ ازاین‌رو کوهی که در این روایت تصویر می‌شود، دلالتی واقعی ندارد و بر طریق مجاز به فضای شعر راه یافته است. نشانهٔ دیگر در استعاری بودن «کوه» جمع بستن آن است. در این شعر تنها یک بار واژهٔ کوه، مفرد آمده است. قرار گرفتن کوه در کنار کوه‌ها، استعاری بودن این واژه را نیز آشکار می‌کند. «رو به کوه نزدیک چیزی گفت/

بی‌حوصله.» کلاغ نیز یک بار با صدای طبیعی‌اش معرفی می‌شود، «غارغار خشک» و بار دیگر بر مبنای محور جانشینی این غارغار او بـه عبـارت انسـانی «چیـزی گفـت» بـدل می‌گردد که نوعی استعارهٔ وصفی است.

دلالت استعاری و نمادین کلاغ در ابتدای شعر، سایر واژگان و عناصر شـعر را نیـز بر اساس همین وجه استعاری در نظام نشانه‌شـناختی شـعر نقـش‌منـد کـرده اسـت، بـه گونه‌ای که تمام واژه‌ها و عبارات، فضاها، تصویرها و صحنه‌ها در معنای ثانویه فهمیـده می‌شوند و دلالتی مجازی دارند.

اگرچه در عنوان شعر، انتخاب واژهٔ کلاغ بر اساس قطب اسـتعاری صـورت گرفتـه است، قرار دادن آن در ساختاری روایی، قطب دیگر زبان، یعنـی قطـب مجـازی را نیـز فعّال کرده است. در نوع روایت، بیشتر با قطب‌های مجازی که بر اساس مجاورت شکل می‌گیرد، مواجه هستیم.

گونهٔ ادبی این شعر نیز روایت- خاطره است، بنابراین زبـان روایـت در ایـن شـعر، تلفیقی از قطب مجازی و استعاری است. در حقیقت قطب استعاری زبان در ایـن شـعر بر مبنای قطب مجازی شکل گرفته است. شاعر با توجّه به محـور همنشـینی واژگـان و عناصر شعر، انتخاب‌ها و گزینش‌های خود را انجام داده است. در بند نخسـت، سـاختار روایی شعر، کلاغی را در دره‌های یوش تصویر می‌کند که بر فـراز گنـدمزاری در حـال پرواز است. قرار گرفتن کلاغ در کنار گندمزار بـر اسـاس قطـب مجـازی یـا مجـاورت است. این مجاورت نوع گزینش‌های شاعر را در تصویرپردازی بر اساس قطب استعاری مشخّص می‌کند؛ استفاده از واژهٔ «قیچی» به جای بال کلاغ، «خش‌خش» به جای صـدای بال او، صفت «کاغذی» برای آسمان، واژهٔ «قوس کج» به جای حرکت قوس‌وار کلاغ بر بالای گندمزار. استعاره‌هایی هستند که با توجّه به مجاورت کلاغ و گندمزار برای دلالت بر مفهوم ثانویه‌ای به کار رفته‌اند. قیچی، قوس، خش‌خش با گندمزار در ارتبـاط اسـت، زیرا فصل درو و وسایل درو مثل داس و صدای خش‌خش گنـدم‌هـای خشـک هنگـام

بریدن را به ذهن متبادر می‌کند. این قطب مجازی بر تصویرگری و فضاسازی صحنهٔ دوم نیز تأثیر گذاشته است.

گاهی سؤال می‌کنم از خود که یک کلاغ / با آن حضورِ قاطعِ بی‌تخفیف/ وقت صلوة ظهر/ با رنگ سوکوار مصرّش/ بر زردی برشتهٔ گندمزار بال می‌کشد/ تا از فراز چند سپیدار بگذرد،/ با آن خروش و خشم چه دارد بگوید/ با کوه‌های پیر/ کاین عابدان خستهٔ خواب‌آلود/ در نیم‌روز تابستانی/ تا دیرگاهی آن را با هم تکرار می‌کنند؟

انتخاب زمان استعاری در صحنهٔ دوم شعر با قطب مجازی زبان در این شعر ارتباط دارد. شاعر زمان این رویداد را وسط ظهر و در نیم‌روزی تابستانی با واژگانی چون زلّ آفتاب، صلوة ظهر، نیم‌روز تابستانی توصیف کرده است. همچنین گزینش واژهٔ «زلّ آفتاب» بر محور گزینشی صفاتی چون قاطع، بی‌تخفیف، مصرّ، خروش و خشم نیز نقش داشته است؛ زیرا در اوج بودن خورشید از اقتدار و قاطعیّت او حکایت دارد. صفت «خشک» برای غارغار کلاغ با خشکی گندمزار تناسب دارد. حتّی استعارهٔ «با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج» به دلیل در مجاورت قرار داشتن کلاغ با گندمزار انتخاب شده است؛ زیرا حرکت قوس‌مانند داس و صدای خش‌خش آن، هنگام بریدن خوشه‌های زرد و خشک گندم را تداعی می‌کند.

صفاتی که شاعر برای کلاغ می‌آورد با توجّه به قطب مجازی زبان در این شعر گزینش شده است. در صحنهٔ دوم نیز انتخاب واژه نشانهٔ «صلوة ظهر» در ایجاد نظام توصیفی نقش داشته است. شاعر برای کوه‌ها با نشانه‌هایی متناسب با واژهٔ «صلوة ظهر» صفاتی چون پیر و عابدان خسته‌ی خواب‌آلود برگزیده است که نوعی استعاره وصفی از کوه‌هاست و در کنار واژه/ نشانهٔ صلوة ظهر، نوعی رابطهٔ تقابلی شکل داده است که نتیجهٔ آن ایجاد طنزی انتقادی و سیاه در فضای تصویری شعر است. صلوة ظهر، هنگام نماز را به ذهن می‌آورد، به نظر می‌رسد انتخاب استعارهٔ وصفی «عابد» برای کوه‌ها دلالتی نشان‌دار است که رفتار و عمل‌کرد آنها را به تمسخر گرفته است. این عابدان در

هنگام ظهر که وقت ادای فریضهٔ نماز ظهر است، خواب‌آلودند و هیچ نشانه‌ای از نشاط و تحرّک در آنها به چشم نمی‌خورد.

تناسب گزینش واژگان در قطب استعاری با توجّه به قطب مجاورت و مجاز، موجب انسجام واژگانی، تصویری، اندیشگانی و ساختاری شعر شده است؛ زیرا شبکهٔ تصویری شعر در محور عمودی کاملاً با هم انسجام و همخوانی دارد. انتخاب یک تصویر برای یک مدلول در شعر، شبکه‌های تصویری شعر را در محور عمودی با هم هماهنگ ساخته است. در این شعر با خوشه‌های تصویری روبه‌رو می‌شویم که از ابتدای شعر شروع می‌شود و اندام‌وار در کلّ شعر ادامه می‌یابد و در پایان به تکامل می‌رسد. یکی از عوامل انسجامی شعر در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، تناسب صورخیال و شبکه‌های تصویری در شعر است که بسیار خوش نشسته است.

۳-۵- بررسی وجه زیبایی‌شناسانه شعر:

نقش زیبایی‌شناختی متن ادبی می‌تواند در کشف و فهم لایه‌های معنایی پنهان متن کاربرد داشته باشد. شیوه‌ای که می‌تواند نقد زیبایی را در خدمت فهم متن قرار دهد، بررسی شگردهای زیبایی‌شناختی غالب و تحلیل وجه استخدامی آرایه‌ها و صورخیال متن ادبی در تناسب با بافت و کلّیّت آن است. شگردهای غالب زیبایی‌شناختی در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» را می‌توان در مواردی همچون عوامل موسیقایی، تکرار، تضاد و استعاره بررسی کرد.

چیزی که پیش از هر چیز توجّه خواننده را به خود جلب می‌کند، کارکرد موسیقایی زبان در این شعر است. در این شعر هم شاهد موسیقی بیرونی هستیم که وزن روایی و سنگین مفعول فاعلات و مفاعیل فاعلن است و هم موسیقی درونی و معنوی. موسیقی درونی و معنوی شعر در گرو واج‌آرایی، تتابع اضافات، تضاد و نوسان ضرب‌آهنگ جملات کوتاه و بلند است. واج‌آرایی در مصوت «آ» و «ی» در صحنهٔ اوّل شعر چشم‌گیر است:

هنوز در فکر آن کلاغم/ در دره‌های یوش/ با قیچی سیاهش بر زردی برشتهٔ گندمزار/ با خش‌خشی مضاعف/ از آسمان کاغذی مات/ قوسی برید کج.

زیبایی حاصل از واج‌آرایی نیز در گرو تناسب و انسجامی است که این عوامل موسیقیایی با درون‌مایه و فضای شعر دارند. مصوت بلند «آ» با پرواز کلاغ که رو به بالاست، تناسب دارد و موسیقی موجود در شعر به ایجاد شکوهی حماسی و برجسته‌سازی فضا و شخصیّت‌های شعر کمک نموده‌است. تتابع اضافات در این شعر، نقش مهمی در ایجاد موسیقی و درون‌مایه‌سازی دارد. درون‌مایهٔ شعر که امتداد یک حرکت و پرسش در طول شعر است، با تداوم و پیوستگی صدای کسره که زنجیره‌ای آوایی در شعر ایجاد کرده است، تناسب دارد.

بر زردی برشتهٔ گندمزار/ آسمان کاغذی مات/ غارغار خشک گلویش/ با آن حضورِ قاطعِ بی‌تخفیف/ با بانگ سوکوار مصرّش/ کاین عابدانِ خستهٔ خواب‌آلود.

تکرار کسرهٔ اضافه در ترکیب «حضورِ قاطعِ بی‌تخفیف»، بر حضور پیوسته و مصرّ کلاغ تأکید می‌کند. در ترکیب «عابدان خستهٔ خواب‌آلود» این عامل موسیقیایی، رخوت و خستگی و استمرار این صفات را در آنها نشان می‌دهد. موسیقی در کنار کلام و تصویر، عامل برجسته‌سازی و تکمیل‌کنندگی است.

یکی از بارزترین ویژگی‌های سبکی در حوزهٔ زیبایی‌شناختی شعر شاملو، توجّه به عنصر موسیقی‌ست. این موسیقی در پس‌زمینهٔ اغلب شعرهای او نقشی مهم در درون‌مایه‌سازی دارد. در این شعر نیز از ابتدا با دو نوع موسیقی که در دو صدا برجسته شده است، همراه می‌شویم: یکی صدای کلاغ و تداوم این صدا در طول شعر. دیگری موسیقی پس‌زمینه‌ای که در تمام واژگان و جملات شعر حضور دارد. شاعر با واج‌آرایی در حروفی چون «خ»، «غ»، «س»، «ش»، «ز» در طول شعر، فضایی متناسب با درون‌مایهٔ شعر آفریده است. همان‌گونه که استفاده از این واج‌ها موجب جلب توجّه و تحریک حسّ شنوایی شنونده می‌شود، در این شعر نیز کلاغ با کنش‌های خود موجب جلب توجّه و ایجاد پرسش در ذهن مخاطبان خود می‌شود.

عامل موسیقیایی دیگر را می‌توان در فرآیند «تکرار» دید. تکرار در این شعر، چند گونه است: تکرار واژه، تکرار صحنه، تکرار حروف اضافه، تکرار آوایی. تکرار حرف اضافهٔ «با» نیز در ابتدای بندهای نخست و دوم، موسیقی منسجم و همگونی در شعر ایجاد کرده است؛

با قیچی سیاه/با خش‌خشی مضاعف/ با غارغار خشک، با حیرت/ با آن حضور قاطع بی‌تخفیف.

تکرار واژگانی که خود یکی از عوامل انسجامی متن محسوب می‌شود، در واژه‌هایی چون کلاغ، کوه، تکرار کردن و دیرگاه دیده می‌شود. تکرار واژه در متن، منجر به فرآیند نمادسازی و وجه نمادین می‌شود. در این شعر نیز تکرار واژگانی چون کلاغ و کوه، قطب استعاری و نمادین زبان را در شعر برجسته و فعّال کرده است. این فرآیند نمادسازی در تکرار عناصری چون صحنه‌پردازی و فضاسازی شعر نیز دیده می‌شود. توصیف شاعر از مکان رویداد در صحنهٔ اوّل و دوم شعر، به صورت «بر زردی برشتهٔ گندمزار» ثبت شده است. این تکرار نمادین بر دو معنا دلالت می‌کند: یکی برجستگی این مکان در شعر که نشان از کارکرد نقش‌گرای آن در ذهن شاعر دارد و چرایی انتخاب این فضا یکی از پرسش‌هایی است که به طور ضمنی در ساختار پرسش بنیاد این شعر جای گرفته است، در این شعر، آنچه کلاغ به کوه‌ها می‌گوید، تنها پرسش شاعر نیست. این پرسش فقط به خاطر آشکار بودن در متن برجسته شده است. در درون شعر، پرسش‌های نهفتهٔ دیگری نیز وجود دارد که در پیوند با پرسش مرکزی است و می‌تواند پرسش شاعر، راوی و خوانندهٔ شعر باشد؛ چرا آن کلاغ در درّهٔ یوش در حال پرواز است؟ چرا آسمان این پرواز، کاغذی مات است؟ چرا زمان پرواز، هنگام ظهر نیم‌روزی تابستانی است؟ چرا بر فراز زردی برشتهٔ گندمزار بال می‌کشد؟

موسیقی معنوی این شعر در نتیجهٔ تضاد و تقابل ایجاد شده است. این تقابل تنها عاملی موسیقیایی و زیبایی‌شناختی نیست، بلکه ساختار اندیشگانی شعر بر پایهٔ آن شکل گرفته است و بُعدی هستی‌شناسانه یافته است. مطابق با دیدگاه جان پک «بسیاری

از شعرها بر پایهٔ یک تضاد ساخته می‌شود. این تضاد در تمام شعر و در هر سطحی از آن منشأ اثر است. در خیلی از آثارشان شاعران و نویسندگان دو گروه از تصویرها را می‌توان تشخیص داد که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. شاعر از طریق تضاد میان این دو گروه از تصویرهاست که مایهٔ معنایی شعر را می‌پرورانند.»(به نقل از پورنامداریان، ۱۳۹۰، ص۵۹)

قطب‌های دوگانهٔ شعر بین عناصری از طبیعت شکل گرفته است که در بافت طبیعی خود، هیچ تقابلی بین آنها وجود ندارد؛ امّا شاعر با جدا کردن این عناصر از بافت طبیعی و قرار دادن آنها در بافت ادبی، شخصیّتی تازه برای آن عناصر آفریده است. کلاغ و کوه در طبیعت و جهان واقع، هیچ تقابل طردکننده‌ای با هم ندارند؛ تنها تفاوت آنها در حرکت یکی و سکون دیگری است. شاعر این دو عنصر هم‌نقش را از جهان واقع گرفته است و در جهان ممکنی که در شعر خود آفریده است، در تقابل با یکدیگر قرار داده است. این تقابل بر وجه نمادین و سمبولیک این دو پدیده صحّه می‌گذارد. تقابل محوری این شعر بر اساس نقش دو شخصیّت کلاغ و کوه شکل گرفته است. توصیف‌ها و ویژگی‌هایی که شاعر برای کلاغ و کوه می‌آورد، تقابل و تضاد اندیشگانی بین این دو عنصر را برجسته می‌کند: حرکت، گویندگی، خروش و خشم و قاطعیّت کلاغ در تقابل با سکون، رخوت، بی‌حوصلگی و انفعال کوه‌ها قرار می‌گیرد.

تقابل‌های صوری- ساختاری در نتیجهٔ تقابل معنایی- اندیشگانی حاصل می‌شود. در این شعر، با کشمکش و جدل بین دو گفتمان مواجهیم: گفتمان سنّت و گفتمان تجدد؛ یا گفتمان سخن و گفتمان سکوت یا گفتمان اندیشه و گفتمان تحجّر. غیر از تقابل درونی که بین ساختار و نظام اندیشگانی شعر دیده می‌شود، روی دیگر این تقابل زیبایی‌شناسانه و معناشناختی در ارتباط با فرامتن مشخّص می‌گردد. شاعر با گزینش واژگانی، بلاغی و فکری خاص در شعر خود، تقابلی با سویهٔ غایب متن، یعنی گفتمان‌های ادبی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی عصر خود و سنّت‌های ادبی دوره‌های کلاسیک شعر فارسی ایجاد کرده است. این تقابل در متن آشکار نیست، بلکه با دقّت

در گزینش‌هایی که شاعر در انتخاب کاراکتر، فضای شعر و واژگان خاص صورت داده است، می‌توانیم فضای شعر سنّتی و شاعران سنّت‌گرا را به طور متقابل در ذهن تداعی کنیم؛ به جای فضاسازی تغزلی و عاشقانه از طبیعت زمان و مکان، از فضای زمانی-مکانی ملال‌آور، سنگین و رخوت‌آور استفاده کرده است؛ گندمزاری خشک و سوخته در وسط گرمای ظهری تابستانی که آسمانی کاغذی و مات دارد و صدای کلاغی که بر بالای این گندمزار در پرواز است، غارغار خشک و بی‌مفهومی است برای کوه‌هایی بی‌حوصله و خواب‌آلود و حیرت‌زده. شاید شاعر با این فضاسازی می‌خواهد بگوید دیگر زمان تغزّل‌پردازی‌های عاشقانه و طبیعت‌محور به پایان رسیده و شاعران این روزگار، رسالت دیگری دارند. «فضایی که شاملو در این شعر تصویر می‌کند، فضایی است سخت ساکن و ساکت و خشن. گندمزارهای زرد و برشته که دیگر از طراوت و سرسبزی نشانه‌ای با آنها نیست و آمادهٔ درو شدن است، واقعیّت دست‌رنج خلق است. کوه‌ها با آن که در کنار این واقعیّت قرار دارند، نه تنها از آن هیچ سخنی نمی‌گویند، بلکه گویی دیدار این واقعیّت، اندک تأثری هم در آنها ایجاد نمی‌کند... آنان یادآور بسیاری از فضلا و ادبای معاصرند که اگرچه در شهرت و تشخّص ظاهری هر یک کوه‌واره‌ای هستند، امّا هیچ توجهی به واقعیّت اطراف خود ندارند... نیما نیز نقطهٔ پرواز و حوزهٔ پرواز شعرش دردها و رنج‌های مردم است. درست است که شعر کهن فارسی گاه سپیدارهای بلندی نیز مثل مولوی و فردوسی و حافظ دارد امّا آنان بیرون از این واقعیّت رسته‌اند. نیما از درون این واقعیّت برمی‌خیزد و بال می‌کشد.»(پورنامداریان، ۱۳۹۰، صص۶۲-۶۰)

گزینش دو عنصر متقابل «کلاغ» و «کوه» به گونه‌ای بر خلاف سنّت رایج ادب فارسی است، نشانگر دید عمیق و هنرمندانهٔ شاعر است. در این شعر با این که کلاغ، پیام‌آور سخنی تازه و به عبارتی یکی از راویان روایت است، نقش پیام‌آوری او با صفات و ویژگی‌های مثبت تصویر نشده است؛ زیرا شاعر از ذهنیّت مخالفش به او می‌نگرد. از سوی دیگر، شاعر کوه را نیز از نقش اسطوره‌شناختی و ادبی آن دور کرده

است و با وجه شبهی که در تضاد با تصوّرات ذهنی خواننده است، به عنوان نمادی از مخالفان نوآوری و اندیشه‌های تازه مطرح کرده است.

در این فضای اسطوره‌ای، شگرد غالب زیبایی‌شناختی، استفاده از استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه است[۲]؛ زیرا فضای تصویر شده، فضایی اسطوره‌ای است که همهٔ اجزا و عناصر آن زنده و پویا هستند. اسناد صفت «قاطعِ بی‌تخفیف» برای واژهٔ «حضور» و صفت «سوکوارِ مُصر» برای «رنگ» و صفت «مضاعف» برای «خش‌خش» و صفت «مات» برای «آسمان» از این‌گونه است و نوعی حس‌آمیزی پدید آورده است.

در این وجه جمال‌شناسیک، نمادپردازی شاعر نیز محلّ بحث قرار می‌گیرد. نمادسازی با دو عنصر طبیعی کلاغ و کوه، قطب‌های دوگانه‌ای در شعر ایجاد کرده است که سایر نمادها را هماهنگ با این نظام نشانه‌ای، رمزپردازی نموده است. وقتی کلاغ و کوه از تصویر تبدیل به نماد می‌شوند، عناصری چون گندمزار، آسمان کاغذی مات، صلوة ظهر، قوس کج، خش‌خشی مضاعف، غارغار خشک، قیچی سیاه نیز کارکردی نمادین می‌یابند و می‌توان این ترکیبات را بیانی نمادین از جامعه فرهنگی و آکنده از آشفتگی زمانهٔ شاعر و تلاش شاعر برای ایجاد صدا و اندیشه‌ای تازه در این فضای خموده به شمار آورد.

۳-۶- انسجام زبانی شعر:

انسجام زبانی در نتیجهٔ عواملی چون ارجاع، حذف، جایگزینی، تکرار، تضاد و باهم‌آیی به وجود می‌آید.(Halliday & Matthiessen, 2004, p540 به نقل از صدری، ۱۳۹۴، ص۱۱۰) انسجام در این شعر بیشتر در نتیجه، تکرار و تضاد است. تکرار واژه، عبارت، صحنه‌پردازی، فضاسازی و تضادی که منجر به تقابل ساختاری و اندیشگانی شده، موجب انسجام زبانی، معنایی و بافتاری در شعر گردیده است.

وجه زیبایی‌شناختی، زبانی و اندیشگانی دیگر در شعر کلاغ به ایجاز و اطناب برمی‌گردد که کارکردی بلاغی و معناشناختی دارند و نقش‌مند هستند. در این شعر، تغییر فرآیند زبانی اطناب به ایجاز و ایجاز به اطناب، مانند ضرب‌آهنگی در طول شعر،

موجی موسیقیایی ایجاد کرده است. این حرکت که می‌تواند نوعی التفات زیبایی‌شناسانه هم محسوب شود، دارای دو کارکرد بلاغی و معناشناختی است. کارکرد بلاغی آن را می‌توان در ایجاد حرکت در شعر به جهت رفع یکنواختی و ایجاد تحرّک دانست که موجب التذاذ هنری خواننده می‌شود و کارکرد معناشناختی آن مناسب اسلوب خطاب و فضای حماسی شعر و برجستگی بخشیدن به درون‌مایهٔ آن است. شعر با کلمه‌ای کوبنده و موجز «هنوز» شروع شده است و با جملهٔ «در فکر آن کلاغم در دره‌های یوش» ادامه یافته است. آوردن متناوب جملات کوتاه و بلند، موجی موسیقیایی در شعر ایجاد کرده است که می‌تواند حرکت قوس‌وار کلاغ را بر فراز گندمزار به ذهن تداعی کند.

کارکرد معناشناختی اطناب را نیز می‌توان در برجسته‌سازی درون‌مایهٔ شعر دانست که همان پرسش نمادین شاعر از فلسفهٔ شروع یک حرکت و پویایی در فضایی رخوت‌آلود، ساکن و متحجّر است. شاعر با طرح پرسشی بنیادین می‌خواهد خواننده‌های(مخاطبان بیرونی) شعرش را در طول زمان، نسبت به این پرسش، اندیشمند و حساس سازد و عظمت و حساسیّت این پرسش را نشان دهد. قید «هنوز» در ابتدای شعر، زمان دلالتی فهم این شعر را سیّال ساخته است و این پرسش را از دل خاطره‌ای در گذشته به بی‌نهایتی در آینده می‌کشاند و زنده نگه می‌دارد.

اشارهٔ شاعر به «درهٔ یوش» اگرچه در آغاز ذهن خواننده را متوجّه نیما و شعر او می‌کند و می‌تواند موجب تنگی افق دلالی شعر گردد، با توجّه به بافت شعر به نظر می‌رسد شاعر مدلولی وسیع‌تر را از این ترکیب در نظر گرفته‌است و سیر بلاغی شعر را از سطح استعاری و دلالت بستهٔ آن به سطح نمادین با افق دلالی باز رسانده است.

گفتمان جدید که در شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» مطرح می‌شود، تکرار را که متعلّق به گفتمان سنّت‌گراست به چالش می‌کشد و شاعر نوعی تقابل میان این دو دیدگاه پدید می‌آورد. شاعر اندیشه و سخن «دیگری» را از طریق زبان و نشانه‌های زبانی وارد شعر کرده است. کاربرد واژه‌های عامیانه‌ای چون «صلوة ظهر»، «کلّه» و «زلّ آفتاب» فرهنگ عامه را به عنوان «دیگری» در برابر گفتمان ادبی وارد متن می‌کند و از

آن در جهت درون‌مایه‌سازی بهره می‌گیرد. همچنین گزینش صفت «عابد» برای کوه‌ها، نوعی رابطه با فضای فرهنگی- سنّتی شعر فارسی ایجاد کرده است؛ زیرا در شعر عاشقانه و عارفانهٔ کلاسیک، غالباً عابدان افرادی عبوس و اخم‌آلود و متحجّر تصویر شده‌اند. در این‌جا شاعر از شگرد نماد در نماد استفاده کرده است؛ یعنی با استفاده از واژهٔ «عابد» در ذهن خواننده، طرح‌واره یا چهارچوب فکری نسبت به مفهوم ایدئولوژیک این واژه در فضای فرهنگی- سنّتی شعر فارسی ایجاد کرده است و سپس این واژه را به عنوان نمادی برای انسان‌های سنّت‌گرا و مرتجع عصر خود به کار برده است، ولی مشبّه را به طور آشکار در شعر نیاورده است، شاعر این نماد را در کنار نمادی دیگر (کوه) قرار داده است تا همزمان، دو صفت منفی ناخوشایند از قطب متقابل را برجسته‌سازی کرده باشد؛ یعنی ریاکاری و غرور که در عابد نمادینه شده و جمود فکری و تحجر که در کوه نمادینه شده است. شاعر با سخن تازه‌ای که در غارغار خشک کلاغ بروز پیدا کرده است، می‌خواهد تمام سنّت‌های نادرست گذشته را به چالش بکشد، بنابراین آنچه که در شعر دیده می‌شود، تقابل و تضاد با سنّت‌های گذشته است.

در مورد اینکه چرا صفت‌هایی که شاعر به کلاغ نسبت داده (غارغار خشک، رنگ سوکوار مصر و...) چندان با نقش او با توجّه به بافت شعر همخوانی ندارد، باید گفت که این هنگامی قابلیّت تحلیل می‌یابند که به فضا و موقعیّت کنش توجّه نماییم. به فضایی که در آن «کلاغ» حرف تازه‌ای می‌آورد، قابل تحلیل شود. وقتی مخاطبان شعر انسان‌هایی بی‌حوصله، دارای کلّه‌های سنگی، خواب‌آلود و خسته هستند و در فضایی ساکت و آرام، آرامشی ظاهری دارند و به این وضعیّت آرام هم دل‌خوش‌اند، معلوم است که صدایی پیام‌آور- اگرچه با بشارت- چون آرامش آنها را بر هم می‌زند، برایشان نامأنوس، بی‌مفهوم و فالی بدشگون تلقی شود. در این سطح تفسیری بینامتنیّت پنهان دیگری با قصّهٔ کافران در متون مقدّس شکل می‌گیرد که اغلب در مقابل پیامبران، آنها را به دلیل به چالش مخالفت با عادات و کیش پدرانشان، بدشگون و مایهٔ فال بد

می‌دانستند، بنابراین اطلاق این صفات نشان‌دار به کلاغ که با توجّه به درون‌مایه و بافت شعر و در ارتباط با مخاطبان او صورت گرفته، نشان‌دهندهٔ نقش منفی کلاغ در این شعر نیست.

۴- نتیجه‌گیری:

شعر «هنوز در فکر آن کلاغم» احمد شاملو یکی از شعرهایی است که در آن جوهر شعر به اوج خود رسیده است و شاعر توانسته است با نگاه منحصر به فرد خود، روایتی شاعرانه از حوادث جهان پیرامون خود خلق نماید. با توجّه به استفاده از واژهٔ «یوش» در این شعر، بعضی از مفسّران این شعر را در مورد نیما، پدر شعر نو فارسی و نوآوری‌های وی در عرصهٔ ادبیّات دانسته‌اند. اگرچه بر اساس پاره‌ای از نشانه‌ها می‌توان شعر را در مورد نیما دانست. حصر معنایی شعر در مورد خاص به‌گونه‌ای کاستن از ارزش‌های معنایی آن است و موجب نادیده گرفتن ابعاد گوناگون شعر می‌گردد. در این مقاله بر اساس الگوی پرسش‌محور، لایه‌های گوناگون شعر مورد بررسی قرار گرفته است. شاعر با بهره‌گیری هنرمندانه از عناصر زبانی در حوزهٔ واژه و ترکیب و نیز استفاده از فضاسازی و تصویرپردازی‌های مناسب، توانسته است اثری منسجم پدید آورد. بهره‌گیری از نمادها و خلق ابهام‌های شاعرانه و ایجاد تقابل در اجزا و مفاهیم این شعر، علاوه بر افزایش انسجام متن، موجب شده است در حوزهٔ معنا نیز با طیفی از معانی روبه‌رو شویم و شعر در محدودهٔ زمانی خاص قرار نگیرد و جنبهٔ فرا زمانی پیدا کند.

پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها:

۱- این روش مطالعهٔ زبان ابتدا از سوی فردینان دوسوسور مطرح شد، سپس یاکوبسن در نظریّات ادبی خود از این نظریّه در وجهی ادبی و بلاغی استفاده کرد و با عنوان قطب‌های دوگانهٔ زبان(استعاری و مجازی) به مطالعهٔ متون ادبی پرداخت. دیوید لاج منتقد دیگری بود که نظریّهٔ قطب‌های مجازی و استعاری یاکوبسن را تکمیل کرد و آن را مبنایی در مطالعهٔ رمان و تشخیص سبک رمان رئالیستی و سمبولیستی قرار داد. بررسی زبانی- بلاغی این

شعر شاملو بر مبنای نظریهٔ دیوید لاج در کشف نظام زیبایی‌شناختی این شعر بسیار کارآمد خواهد بود.(رجوع کنید به: زبان‌شناسی و نقد ادبی(۱۳۸۱)، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، نشر نی، صص۳۹ـ۷۱)

۲- استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیّه: در این نوع استعاره، مشبّه را ذکر می‌کنند و برای مخیّل ساختن کلام، یکی از ملائمات یا صفات مشبّهٌبه را همراه مشبّه می‌آورند.(رک. شمیسا، ۱۳۹۰، ص۵۹)

منابع و مآخذ:

الف)کتاب‌ها

۱- آشوری، داریوش(۱۳۸۴)، شعر و اندیشه، چاپ چهارم، نشر مرکز.

۲- احمدی، بابک(۱۳۷۸)، ساختار و تأویل متن، چاپ چهارم، تهران، نشرمرکز.

۳- آشوری، داریوش(۱۳۸۴)، شعر و اندیشه، چاپ چهارم، نشر مرکز.

۴- امین‌پور، قیصر(۱۳۸۳)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۵- پورنامداریان، تقی(۱۳۹۰)، سفر در مه، چاپ چهارم، نشر سخن.

۶- جعفری، سیاوش(۱۳۹۴)، شعر نو در ترازوی تأویل(نگاهی به مهمترین تأویل‌های شعر نو از آغاز تا امروز)، تهران، انتشارات مروارید.

۷- دستغیب، عبدالعلی(۱۳۷۳)، نقد آثار شاملو، چاپ پنجم، نشر آورین.

۸- زرقانی، مهدی(۱۳۹۱)، جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم، تهران، نشر ثالث.

۹- سلاجقه، پروین(۱۳۸۷)، امیرزادهٔ کاشی‌ها، چاپ دوم، انتشارات مروارید.

۱۰- شاملو، احمد(۱۳۸۲)، مجموعه آثار(دفتر یکم)، چاپ چهارم، تهران، انتشارات نگاه.

۱۱- شمیسا، سیروس(۱۳۹۰)، بیان و معانی، چاپ سوم، نشر میترا.

۱۲- غلامحسین زاده، غریب رضا و نگار غلامپور(۱۳۸۷)، میخائیل باختین، تهران، نشر روزگار.

۱۳- لنگرودی، شمس(۱۳۷۰)، تاریخ تحلیل شعر نو، تهران، نشر مرکز.

۱۴- یاکوبسن و دیگران(۱۳۸۱)، زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، چاپ دوم، تهران، نشر نی.

ب) پایان‌نامه

۱- صدری، نیّره(۱۳۹۴)، «تحلیل سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان-شناسی نقش‌گرا»، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیّات فارسی، تهران، دانشگاه علّامه طباطبایی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی