Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

Received: 20/07/2024
Accepted: 12/01/2025

* Corresponding Author's E-mail: ynikrouz@ya.ac.ir

Analyzing the semantic signs of the discourse system process of tension-emotional schemas in the poem "Cookie Doll" by Forough Farrokhzad

Houshang Najafi[1], Aliassghar Ghafouri[2], Yousof Nikrouz[*3], Abbas Najafi[4]

Abstract

Semiotics is a precise tool for studying the mechanism of formation and production of meaning. Two important types, cognitive and emotional, cause the production of meaning in the fluid flow of literary discourse. Since the discourse governing the poem "Cookie Doll" is based on broad and pressing communication, this article aims to investigate the system by using analytical-descriptive method and in a library manner. to discuss the emotional tension in this poem and while analyzing the poems, explain the mechanisms of formation, production, continuity of emotional meaning and its interaction with other meanings and explain how the signs of meanings participate in

1. Master's student of in persian language and literature of Yasouj University, Yasouj, Iran
2. Assistant professor of Department of Persian language and literature of Yasouj university, Yasouj, Iran
https://orchid.org/0000-0002-5097-5899
3. Assistant professor of Department of Persian language and literature of Yasouj university, Yasouj, Iran.
https://orchid.org/0009-0001-9109-3788
4. Visiting professor of arabic language and literature of the Farhangian university of Shiraz, Shiraz, Iran;
https://orchid.org/0000-0002-4937-4439

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

the production of meaning. The purpose of this article is to investigate the sensory-perceptual features of this poem to show how "discursive position", "discursive connection and disconnection", "effect of verbs", "perspective creation", "rhythm and song", " "Tension" has created new places and times in the heart of discourse and has made the range of poetry wider and wider. In other words, this article seeks to show how Forough, through the emotional and tense relationship of the elements involved in the mechanisms of producing emotional discourse, ultimately acted in the direction of establishing the intended meaning of the speaker (poet), and the speaker in this direction uses tools such as "discourse position", "discourse connection and disconnection", "effect of verbs", "perspective creation" and "rhythm and song" have been used. The findings of the research indicate that the elements involved in the mechanisms of producing emotional discourse have finally worked to stabilize the intended meaning of the speaker. Another result of the research is that the relationship between the signs of the cookie doll poem shows that the poet has established various strategies and methods for the act of "sitting passively", the most important of which is the emotionalization of the discourse space .

Keywords: discourse, semantic sign, tension-emotional schemas, Forough Farrokhzad, Cookie Doll**.**

1 .Introduction

The poem "Cookie Doll" by Forough Farrokhzad is among her relatively short poems in the form of modern poetry, featuring her distinctive stylistic traits in the collections "Rebellion" and "One of her most prominent feminist poems." Since the dominant discourse of this poem is based on a wide range of connections and pressures, this article aims to analyze the emotional-tensional system within it using a descriptive-analytical approach, explaining the mechanisms of emotional meaning's formation, production, and continuity, as well as its interaction with other meanings. It will also clarify how semantic-

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

signs collaborate in meaning-making. The authors have attempted to answer the following questions in the end:

1. The discourse in the poem "Cookie Doll" reflects which semantic feature and is subordinate to which pattern of emotional tension?
2. The pattern of tension in this poem has what effect on the poem's emotion?
3. In the discussed poem, the pattern of emotional tension serves what function in the production of meaning and the creation of value?

2 .Theoretical Framework

One of the most important processual paradigms in discourse theory is the processual tension dimension. According to this tension, there is a relationship between semantic sign elements, where meaning fluctuates from the smallest to the most significant. The processual tension has two dimensional axes: "Intensite" and "Extensite." Intensite is the emotional dimension, and Extensite is the cognitive dimension, and the tension process emerges from the interaction between these two axes. These axes have a degree of growth and can be plotted as a vibrational vector in a coordinate system. The intense vector's vertical dimension (y) and the extensive vector's horizontal dimension (x) define this coordinate system, and the internal space created by these vectors is the intersection of intensity-extension, internal-external, and content expression. The tense space in which the semantic sign is formed and the interpretation is expressed.

Each axis has an external and internal surface. The external surfaces of the axes are composed of qualitative (intensity) and quantitative (extension) values, and what exists on these axes are these values. For such an axis to be meaningful, there must be a correlation between the degree of quality and the reference axis. Since each vector extends from zero to its maximum, pressure and range are also defined within a minimum to maximum range. "Intensity at its maximum is strong, and at its minimum, it is tonic. Extensite at its maximum is scattered, and at its minimum, it is concentrated. According to the naming of the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

tension pattern, intensity is based on weak, average, and strong tension, and extensity is based on the tension between large and small. The tension process involves the fluidity of meaning and creates consistent quantitative and qualitative flows that generate higher values.

3.method

This article aims to analyze the system of emotional-tension in this poem using an analytical-descriptive method and explain the mechanisms of emotional meaning formation, production, and continuity, as well as the interaction between it and other meanings.

4. Results and Discussion

The findings of this study indicate that in the poem "Cookie Doll" by Forough Farrokhzad, elements involved in the mechanisms of emotional discourse production have ultimately contributed to stabilizing the intended meaning of the speaker. Forough, by casting a relational and tense emotional framework in this poem, has ultimately worked towards stabilizing her intended meaning, and in this regard, she has used tools such as "discursive position", "communicative connection and disconnection", "the effect of verbs", "framing", and "rhythm".

In addition, the temporal disconnection from the limited and personal "now" and its connection to an unlimited and historical time has ensured the fluidity of meaning.

The verb "can" is one of the most frequently used effective verbs in the discussed poem. In places where this verb is placed at the beginning of a line, not elsewhere in the poem, it pulls meaning in three stages: a) "can" at rest, b) "can" mixed, c) "can" dynamic.

On the other hand, the speaker's stance in choosing words and combinations with a negative semantic load, such as "blind", "dead", and "the gaze of the dead", indicates her dissatisfaction with those who have created such a tense atmosphere.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 19
Spring and Summer 2026
Research Article

In the poem "Cookie Doll", the rhythm and content of the poem have a complete relationship. The repeated use of the verb "can" and its continuous repetition has slowed down the poem's rhythm, and this rhythm slowing is in complete harmony with the cold and quiet atmosphere of the entire poem. In discussing the harmony of rhythm with content, this poem can be divided into three sections of "slow", "fast", and "neutral" rhythm.

In the discussed poem, the communicative disconnection has brought new places and times into the discourse and expanded the scope of the poem. In addition, elements involved in the mechanisms of emotional discourse production have ultimately contributed to stabilizing the intended meaning of the speaker, and the relationships between the poem's signs show that the poet has used various strategies and tactics for the "passive sitting" act. That one of the most important aspects is the emotionalization of the discourse space.

5. Conclusion

The research findings indicate that "discursive position", "connective and disconnective discourse", "impact of actions", "framing", "rhythm" and "tension" have created new places and times within discourse and expanded the scope of poetry. The relationships between poetic signs reveal that the poet has established various strategies and tactics to reveal the status of "passive sitting", with the most important one being the emotionalization of the discourse space.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۵، صص ۴۹۹-۵۳۶
مقالهٔ پژوهشی

تحلیل نشانه‌ـ معناشناختی فرایند نظام گفتمانی طرح‌واره‌های تنشی‌ـ عاطفی در شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخ‌زاد

هوشنگ نجفی[۱]، علی‌اصغر غفوری[۲]، یوسف نیک‌روز[۳*]، عباس نجفی[۴]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۳)

چکیده

نشانه‌ـ معناشناسی ابزاری دقیق در خدمت مطالعهٔ سازوکار شکل‌گیری و تولید معناست. دو گونهٔ مهم شناختی و عاطفی در جریان سیال گفتمان ادبی باعث تولید معنا می‌شوند. شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخ‌زاد ازجمله اشعار نسبتاً کوتاه وی در قالب شعر نو با ویژگی‌های سبکی خود او در مجموعهٔ «عصیان» و یکی از برجسته‌ترین اشعار فمینیستی اوست. ازآنجاکه گفتمان حاکم بر این شعر بر پایهٔ ارتباط گستره‌ای و فشاره‌ای بنا نهاده شده است، این مقاله در صدد آن است که با استفاده از روش تحلیلی‌ـ توصیفی به

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران.
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران،
https://orcid.org/0000-0002-5097-5899
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسندهٔ مسئول)
* ynikrouz@ya.ac.ir
https://orcid.org/0009-0001-9109-3788
۴. استاد مدعو دانشگاه فرهنگیان شیراز، شیراز، ایران
https://orcid.org/0000-0002-4937-4439

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

بررسی نظام تنشی‌ـ عاطفی موجود در این شعر بپردازد و سازوکارهای شکل‌گیری، تولید، و تداوم معنای عاطفی و تعامل آن با سایر معانی را تبیین کند و نیز چگونگی شراکت نشانه‌ـ معناها در تولید معنا را توضیح دهد و هم‌چنین با بررسی ویژگی‌های حسی‌ـ ادراکی شعر نشان دهد که رابطهٔ احساسی و تنشیِ عناصرِ دخیل در سازوکارهای تولید گفتمان عاطفی چگونه درجهت تثبیت معنای موردنظر گفته‌پرداز (شاعر) عمل کرده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که «موضع گفتمانی»، «اتصال و انفصال گفتمانی»، «تأثیر افعال»، «دورنماسازی»، «ضرب‌آهنگ» و «تنشْ» مکان‌ها و زمان‌های جدیدی را در دل گفتمان به‌وجودآورده و محدودهٔ شعر را گسترده‌تر ساخته است. روابط بین نشانه‌های شعر نشان‌دهندهٔ این است که شاعر برای آشکار کردن وضعیت کنش «نشستن منفعلانه» راهبردها و شگردهای مختلفی پایه‌ریزی‌کرده است که مهم‌ترین آن‌ها عاطفی‌سازی فضای گفتمان است.

واژه‌های کلیدی: گفتمان، نشانه‌ـ معناشناسی، طرح‌واره‌های تنشی‌ـ عاطفی، فروغ فرخ‌زاد، عروسک کوکی.

۱. مقدمه

در جهان شرق اسلامی متفکری همچون عبدالقاهر جرجانی در صدد طرح بحث دال و مدلول و کشف و تبیین ارجحیت هر یک بر دیگری برآمد. در مغرب‌زمین در افکار افلاطون نخستین بارقه‌های ترجیح معنا بر لفظ مشهود است. با وجود این کاوش‌های فکری از دههٔ ششم قرن ۲۰ میلادی، هیچ تولید دانش‌پایه‌ای وجود نداشت که به‌شکل پیوسته به بررسی و مطالعهٔ ساختار تشکیل نشانه‌ـ معنا بپردازد؛ تا این‌که اولین دیدگاه علمی و معتبر در مطالعات دو نشانه‌شناس معروف، فردینان دو سوسور سوئیسی و

چارلز پیرس آمریکایی، مشاهده شد. بعداً در نظریهٔ ساختارگرایی به ارتباط بین معنا و نشانه و توجه جدی به نشانه و ساختار پرداخته شد. در این نظریه تقابل معناییِ «دال و مدلول» نیز یکی از نشانه‌های معنایی است. روابط متعددی همچون تعامل، تضاد، چالش، رقابت، هم‌دستی، توانی دگردیسی، هم‌زیستی، و دگرگونی در کنش با یکدیگر تولیدِ معنا می‌کنند. در عبور از نشانه‌شناسی[۱] ساخت‌گرای سوسوری[۲] به نشانه‌ـ معناشناسی گفتمانی، می‌توان گفت که در دیدگاه گفتمانی دیگر زبان بر رابطهٔ بین دال و مدلول مبتنی نیست؛ بلکه رابطه‌ای بین دو سطح بیان و محتوا در زبان شکل می‌گیرد که براساس آن مرزهای معنایی ازطریق کنشگر گفتمانی پیوسته بازنگری می‌شود و همواره دارای قابلیت جابه‌جایی است؛ به عبارت دیگر و همان‌گونه که شعیری (۱۳۸۸، ص.۵۱) اشاره می‌کند، «دو سطح زبانیِ فرضی [اند] تا به‌واسطهٔ آن‌ها کنشگر گفتمانی به موضع‌گیری بپردازد و از طریق زاویهٔ دید خود به مناسب‌سازی دست بزند».

پژوهش حاضر می‌کوشد تا با استفاده از رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی گفتمان به تحلیل فرایند نظام گفتمانی طرح‌واره‌های تنشی‌ـ عاطفی در شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخ‌زاد بپردازد. در چارچوب این رویکرد و با توجه به آرای معناشناس فرانسوی، گرمس،[۳] و دیگر نظریه‌پردازان پیرو او، مانند فونتنی،[۴] زیلبربرگ و دیگران، شناخت گفتمان[۵] ادبی دیگر مبتنی بر روابط ساختاری محض، کارکردهای مکانیکی و شناخت فرستنده و گیرنده نیست، بلکه مهم شناخت فرایند تولید متن تا انتقال و دریافت و شکل‌گیری کامل معناست. معنای ادبی جریانی سیال است که در نظام‌های گفتمانی کنشی،[۶] شَوِشی،[۷] تنشی[۸] و بُوِشی[۹] تحقق می‌یابد. یکی از این نظام‌های گفتمانی نظام گفتمان تنشی ـ عاطفی است. این گفتمان با شکل‌گیری دو جریان فشاره‌ای و گستره‌ای که یکی بر محور درونه‌های عاطفی[۱۰] و دیگری بر محور برونه‌های شناختی[۱۱] استوار

است، عمل می‌کند. براساس فرایند تنشی گفتمان نوعی رابطهٔ طیفی بین عناصرِ زبانی وجود دارد. این فرایند چیزی جز رابطهٔ بین فشاره و گستره نیست؛ به عبارت دیگر بر دو محور استوار است: یکی محور فشارهٔ (y) یا گونه‌های عاطفی و دیگری محور گسترهٔ (x) یا گونه‌های شناختی. بر اثر همین تعامل، دو گونهٔ مزبور در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند و فرایند تنشی شکل می‌گیرد که خود ارزش‌ساز است. منطقهٔ فشاره‌ای منطقهٔ شوشی است که سوگیری آن بر درونه‌های عاطفی حضور مضمون و موضوع متمرکز است؛ درحالی‌که منطقهٔ گستره‌ای منطقه‌ای است که سوگیری آن بر دنیای بیرونیِ کمی و شناختی متمرکز است. وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصرِ و قبض آن‌ها می‌شود و وجه گستره‌ای سبب گستردگی عناصرِ و بسط آن‌ها می‌گردد. به عبارتی عناصرِ فشاره‌ای عناصرِ کیفیِ عاطفی‌اند که با حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبط‌اند؛ درحالی که عناصرِ گستره‌ای عناصرِ کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمانی در ارتباط‌اند.

شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد ازجمله اشعار نسبتاً کوتاه وی در قالب شعر نو با ویژگی‌های سبکی خود او در مجموعهٔ «عصیان» و «یکی از برجسته‌ترین اشعار فمینیستی [زن‌مَدارانهٔ] اوست» (منصوری و تلخابی، ۱۴۰۰). ازآنجاکه گفتمان حاکم بر این شعر برپایهٔ ارتباط گستره‌ای و فشاره‌ای بنا نهاده شده، این مقاله در صدد آن است تا با استفاده از روش تحلیلی ـ توصیفی به بررسی نظام تنشی ـ عاطفی موجود در آن بپردازد و سازوکارهای شکل‌گیری، تولید، و تداوم معنای عاطفی و تعامل آن با سایر معانی را تبیین کند و نیز چگونگی شراکت نشانه ـ معناها در تولید معنا را توضیح دهد. هدف این پژوهش بررسی ویژگی‌های حسی ـ ادراکی شعر موردبحث است تا نشان دهد که رابطهٔ احساسی و تنشیِ عناصرِ دخیل در سازوکارهای تولید گفتمان

عاطفی چگونه در جهت تثبیت معنای موردنظر گفته‌پرداز[۱۲] (شاعر) عمل کرده است. به‌همین دلیل در این پژوهش یکی از گفتمان‌های موردچالش شعر معاصر، تحت عنوان «عروسک کوکی» برای واکاوی ساختارهای شکل‌گیری تولید و دریافت معنا درنظر گرفته شد، چراکه به‌نظر می‌رسد این شعر می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای بحث از روش نشانه‌ـ معناشناسی باشد، زیرا علاوه‌بر دربرداشتن گفتمان، افراد ساکنِ راکد و حالت‌های آنان در تولید و شکل‌گیری معنا در این شعر دربردارندهٔ ابزارهای شاعرانه‌ای است که به تعریف و بازشناخت این افراد به‌منزلهٔ بخشی از واقعیت جامعه می‌پردازد.

ازآنجا که دیدگاه نشانه‌ـ معناشناسی می‌تواند به‌عنوان روشی کارآمد برای تحلیل متون ادبی مطرح گردد، این مقاله درپی آن است که با معرفی برخی از جریان‌های نشانه‌ـ معناشناختی و تبیین ارتباط آن‌ها با یکدیگر، فرایند گذر از مربع معنایی[۱۳] به مربع تنشی را در شعر عروسک کوکی بررسی و تحلیل نماید. هدف این پژوهش مطالعه و تبیین ویژگی نشانه‌ـ معناشناختی حاکم بر شعر مزبور به‌جهت نشان دادن سیالیت معنا در این گفتمان است. سؤال اصلی پژوهش آن است که فرایند تنشی در این شعر چگونه شرایط گفتمان را تغییر می‌دهد و به تولید معنایی سیال می‌انجامد. نویسندگان سعی داشته‌اند تا این شعر را به‌روش توصیفی‌ـ تحلیلی و به شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای بررسی و تحلیل کنند و به سؤالات زیر پاسخ دهند:

۱. گفتمان موجود در شعر «عروسک کوکی» بازتاب‌دهندهٔ کدام ویژگی نشانه‌ـ معناشناختی و تابع کدام طرح‌واره[۱۴] ی تنشی‌ـ عاطفی است؟

۲. طرح‌وارهٔ تنشی موجود در این شعر چه تأثیری بر عاطفهٔ شعر داشته است؟

۳. در شعر موردبحث، طرح‌وارهٔ تنشی‌ـ عاطفی چه کارکردی در تولید معنا و خلق ارزش دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

تحلیل برپایهٔ نشانه‌ـ معناشناسی مبتنی‌بر طرح‌واره‌های تنشی که نخستین بار در کتاب *تنش و معنا* (۱۹۹۸) نوشتهٔ فونتنی و زیلبربرگ مطرح شد، از آن حیث که به مطالعهٔ روند تولید معنا می‌پردازد، امروزه در کانون توجه پژوهشگران برای بررسی متون ادبی و غیرادبی قرار گرفته است. ازجمله مطالعات صورت‌گرفته در این زمینه می‌توان به مواردی که در ادامه می‌آید، اشاره کرد.

حمیدرضا شعیری در کتاب *تجزیه‌وتحلیل معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵) در پنج فصل به شرح و بسط نظام روایی گفتمانی پرداخته است. هم او در کتاب دیگری با عنوان *تجزیه‌وتحلیل نشانه‌ـ معناشناختی گفتمان* (۱۳۸۵) بر آن است که نشانه‌ـ معناشناسی تحولی است که در آن معنا مستقیماً با نشانه در ارتباط است و اتفاقات معنا در حد کلان آن در محدودهٔ این تعریف رخ می‌دهد. درواقع در این رویکرد به معانی خرد نمی‌پردازند. تولید معنا از همسویی، همگرایی، واگرایی، همگونی، و دگرگونی نشانه‌ها با یکدیگر اتفاق می‌افتد؛ اما آلیرداژولین گرمِس در کتاب *نقصان معنا* (ترجمهٔ شعیری، ۱۳۸۹) از دایرهٔ معنایی معمول پا فراتر گذاشته و حوزهٔ معنا را به ادراک حسی و دنیای تردیدها و در بعضی مواقع به تنش‌های عاطفی در مقابل زیباشناسی معنا کشانده است. در نگاه او، با رویکردی تازه از دریافت معنا، سویه‌های تاریک معنا نیز معین می‌شود.

مهدی داوودآبادی در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌ـ معناشناختی خطبهٔ زینب کبری (س) در کوفه براساس طرح‌وارهٔ تنشی» (۱۳۸۹) تعریف تازه‌ای از معنا و تولید ارزش ارائه می‌دهد که در سخنان حضرت زینب (س) شکل گرفته است. به‌نظر نویسنده نظریهٔ طرح‌وارهٔ تنشی در تحلیل این پدیدهٔ زبانی کارآمد است و «طرح‌وارهٔ صعودی هم‌راستا

در دو بُعد عاطفی و شناختی» بر بخش اول خطبه تطبیق‌پذیر و بخش دوم آن نیز براساس «طرح‌وارهٔ صعود بُعد عاطفی»، دارای فشار عاطفی بالا بوده و اوج تکانهٔ هیجانی را ایجاد کرده است. نتیجهٔ این فرایند نوسانی، تولید معنای سیال و ارزش منفی بوده است؛ برای همین، توبیخ، سرزنش و تحقیرِ اهل خیانت و تزویر را درپی دارد و در رابطه‌ای تقابلی، زایندهٔ ارزش مثبتِ عدالت‌طلبی و ستیز علیه ظلم در تمام زمان‌ها و مکان‌هاست؛ به این معنا که در هر زمان و هر جغرافیا که با تزویر و خیانت، حجت خداوند تنها بماند، تسلط ظالم و بُروز جنایتی را شبیه آن‌چه در کربلا بر خاندان پیامبر اسلام(ص) روا داشته شد، در پی خواهد داشت. نوع کارکرد طرح‌وارهٔ تنشی در این گفتمان صعودی است و صعود بُعد عاطفی باعث ایجاد تولید معنا و ارزش منفی بوده است؛ یعنی هرگاه در هرجا عدالت‌طلبی با تزویر و خیانت همراه باشد، واقعه‌ای شبیه به واقعهٔ کربلا اتفاق خواهد افتاد.

در مقالهٔ «تحلیل فرایند نظام گفتمانی طرح‌واره‌های تنشی‌ـ عاطفی در شعر ادونیس و شاملو با رویکرد نشانه ـ معناشناختی؛ مطالعهٔ موردی: شعر مرثیهٔ الحلاج و مرگ ناصری» نوشتهٔ عباس نجفی، رسول بلاوی و سید ناصر جابری اردکانی (۱۴۰۱) نویسندگان به مطالعهٔ نظام تولید معنا پرداخته‌اند و با کمک محورهای گفتمانی و تحلیل و توصیفِ موضوعِ تطبیق و تبیین دو شعر مورداشاره چگونگی شراکت نشانه‌ها در تولید معنا را واکاوی کرده و در پی آن بوده‌اند که نشان دهند حلاج و ناصری چگونه از «منِ» شخصی عبور کرده، در فرایندی ایثارگرانه برخلاف معمول جاودانه می‌شوند. این مقاله گوشه‌ای از موضوع طرح‌واره‌ها را در بحث معناشناسی روشن می‌سازد.

۵. سمیهٔ بنی‌احمدی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی نظام تنشی گفتمان در رمان *مردی که در خواب است* با رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی» (۱۳۹۱) رمان مزبور از ژرژ

پرکِ فرانسوی را بررسی کرده است که در آن تصورات و کشف‌وشهود مردی جوان نشان داده می‌شود که به سهل‌انگاری و پوچی و تنهایی انسان قرن بیستم رسیده است. در این رمان مخاطب به‌جای شخصیت اصلی داستان می‌نشیند. شاید ژرژ پرک داستان را به‌اندازهٔ شنوندگان بسط دهد و همین باعث تنش عاطفی در مخاطب می‌گردد، اما با رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی می‌توان به تحلیل و نقد رمان پرداخت و نتایج قابلِ‌قبولی استخراج کرد.

رضا رضایی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «نظام روایی گفتمان در ادبیات داستانی معاصر ایران در چارچوب رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی گفتمان؛ مطالعهٔ موردی: آثار گلی ترقی، سپیدهٔ شاملو، و مهسا محب‌علی» (۱۳۹۵) با تقسیم نظام گفتمانی ادبی به کنشی، شَوِشی تنشی، و بُوِشی، در چارچوب رویکرد نشانه ـ معناشناسی و آرای گرِمس می‌کوشد تا ادبیات داستانی نسل دوم و چهارم ادبیات فارسی را درک کند. هم‌چنین نشان می‌دهد که کنش در نشانه ـ معناشناسی نقشی کلیدی دارد و تجزیه و ترجمهٔ معنایی مفاهیمی از خاطره‌انگیزی (نوستالژی)، تردید هویت، عشق و امید را در متن هموار می‌کند.

مقالهٔ «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «قاصدک» اخوانِ ثالث با رویکرد نشانه ـ معناشناسی» (۱۳۹۴) که فاطمهٔ محمدی در همایش بین‌المللی پژوهش‌های کاربردی در مطالعات زبانی ارائه داده است، با دیدگاه گفتمان در رویکرد نشانه ـ معنایی ما را به بسط نیروهای هم‌سو و غیرهم‌سو وامی‌دارد، تعامل سازوکارهای شناختی و عاطفی در آن نیز باعث عدمِ‌قطعیت نشانه ـ معنا می‌گردد، و هدف آن تولید معنا با محورهای گفتمان است که در این مقاله به گونه‌های سیال و ناپایدار تبدیل می‌شوند.

حسن‌زادهٔ میرعلی و کنعانی در مقالهٔ «بررسی الگوی نشانه‌ـ معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور» (۱۳۹۰) با بررسی این الگو در شعر این شاعر به این نتیجه رسیده‌اند که او با رویکرد ناب و تازه به پدیده‌ها و در ارتباطی حسی‌ـ ادرکی با آن‌ها، جریان زیباساز معنا را رقم می‌زند؛ جریانی پویا و سیال که با پشت سرگذاشتن مفاهیم فرسوده و غبارگرفته، به نشانه‌ای متعالی تبدیل می‌شود.

پژوهش‌های مورداشاره هر یک به‌گونه‌ای جوانب موضوع را روشن ساخته و زمینهٔ بحث را برای پژوهش‌های بعدی فراهم کرده‌اند.

۳. مبانی نظری

بعد از مبحث نشانه‌شناسیِ ساختاری و مقابلهٔ محض فرایند روایی و برنامه‌گرایی مطالعات معنایی، مبحثی به‌عنوان نشانه‌ـ معناشناسی گفتمانی ارائه می‌گردد. در این رویکرد تولید معنا از شرایطی ادراکی و احساسی سرچشمه می‌گیرد که ساختاری هستی‌شناختی دارد. در نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور تنها به ارائهٔ دال و مدلول بدون دخالت عوامل انسانی پرداخته می‌شود. در نشانه ـ معناشناسی پیرس نیز نظریه کامل نیست؛ چون عوامل ادراکی درنظر گرفته نمی‌شود؛ اما در نظریهٔ لویی یِلْمْزْلِف[۱۵] محتوا و سطح بیان به‌جای دال و مدلول می‌نشیند و با دخالت عوامل انسانی تکمیل می‌گردد. با اثرگذاری این نظریه بر نظریهٔ گرِمس (۱۳۸۹)، سطح بیان مساوی با «برون‌نشان» و سطح محتوا مساوی با «درون‌نشان» نام‌گذاری و با گذر از ساختارگرایی به گفتمانی تبدیل می‌شود و این حضور ادراکی ـ حسی با پدیداری کردن نشانه در سراسر گفتمان حضور دارد و با واپایش جریان شکل‌گیری معنا به آن حالت صعودی می‌بخشد. در چنین رویکردی با انطباق کنشگر و کنش‌پذیر سازه‌ای زیباشناختی شکل می‌گیرد. در

این فرایند ارتباط نشانه‌ها و معناها به‌علت سیال بودن تکثر می‌یابد و به‌صورت چندبعدی و تنشی ارائه می‌شود که [حسی ادراکی] و زیباشناختی اهمیت بیشتری دارد. در این دیدگاه معنا از دورترین عناصرِ گذشته به دورترین عناصرِ آینده با جلوهٔ معنا در زیباشناختی در جریان و نوسان است. پدیدارشناسی[۱۶] متذکرمی‌شود که چگونه معنا از ادراک تولید می‌شود. از کارکردهای نظام گفتمانی «فرایند تنشی گفتمان» است که به ارتباط بین فشار و گسترهٔ فرایند تنشی گفته می‌شود (شعیری، ۱۳۸۷، ص. ۹) و با تلفیق عوامل انسانی براساس نظریهٔ پیرس می‌تواند شاخصه‌های پیش‌تنیدگی و پس‌تنیدگی را جانشین‌سازی کند (شعیری، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۰). از نظر فونتنی عملیات حاضرسازی یا غایب‌سازی به چهار دسته تقسیم می‌شود:

الف. حاضرسازی حاضر: به‌دلیل تحکم فشاری حضور ادراک، با هیچ شاخصهٔ زمان و مکان ارتباط برقرار نمی‌کند.

ب. حاضرسازی غایب: فرایندی است که حضوری را که غایب (دورزمان) دیگری است، در اکنون و ادراک قرار می‌دهد.

ج. غایب‌سازی حاضر: فرایندی است که در آن ادراک با محیط اکنون قطعِ ارتباط و در میدان حضور غیبت می‌کند.

د. غایب‌سازی غایب: دسترسی به این حالت به‌دلیل خارج بودن از میدان حضور ممکن نیست.

۳-۱. نشانه ـ معناشناسی گفتمان

طرح‌وارهای تنشی را می‌توان مکمل مربع معنایی گرِمس دانست؛ چراکه مربع معنایی گرِمس «مقوله‌ها را به‌مثابهٔ اموری ثابت و تمامیت‌یافته معرفی می‌کند و رابطهٔ واقعی و

بالفعل میان امور حسی و ادراکات را درنظر نمی‌گیرد» (مارتین و رینگهام، ۲۰۰۶، ص. ۷۱). در نشانه‌ـ معناشناسی از نشانه‌شناسی ساختارگرای محض عدول می‌شود و حرکت به سوی نشانه‌شناسی پدیدارشناسانهٔ روح‌مند و باز صورت می‌گیرد. این در حالی است که در کنش‌های گفتمانی اشیا و پنداره‌ها و موضوعات یا مقوله‌ها در برخورد و دادوستد با عامل انسانی و باتوجه‌به شرایط موقعیتی تغییر می‌کنند. بر اساس این، اشیا و مسائل یا موجودات به‌مثابهٔ کنشگرانی عمل می‌کنند که در بافت و براساس شرایط فرهنگی، اجتماعی و تجربهٔ زیستی دم‌به‌دم تولید معنا را رقم می‌زنند. باتوجه‌به این می‌توان کنش گفتمانی را «فرار از موزهٔ زبان جهت [: برای] تجدید حیات و ذوب‌کردن یخ‌های معنا دانست. کنش گفتمانی بال‌وپر دادن به معنا برای پرواز آن است» (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۱۲).

۳-۲. فرایند تنشی‌ـ عاطفی گفتمان

فونتنی معنا را حاصل پیوند و ارتباط تنش‌ها می‌داند (فونتنی و زیلبربرگ، ۱۹۹۸، ص. ۲۱). در نشانه‌ـ معناشناسی مبتنی‌بر نظریهٔ فونتنی، نموداری متشکل از دو محور افقی و عمودی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ رابطهٔ سیال و منعطف گستره‌ها[۱۷] و فشاره‌ها[۱۸] است. ارزش‌ها در دل این دو محور متولد می‌شوند و تعامل بین محورها باعث تولید معنا می‌شود: «محور ایکس همان محور قبض یا فشارهٔ عاطفی (درونه) و محور ایگرگ همان محور بسط یا گسترهٔ شناختی (برونه) است» (شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۳۵). براساس این نمودار، از تعامل دو بُعد شناختی و عاطفی، در صورت افزایش یا کاهش هم‌زمان فشاره‌ها و گستره‌ها رابطه‌ای همسو و در صورت افزایش یکی و کاهش دیگری، رابطه‌ای ناهمسو در گفتمان شکل می‌گیرد. طرح‌وارهٔ تنشی موجب سیالیت معنا می‌شود

و به آن کارکردی درجه‌ای می‌بخشد. «محور عمودی» محور کیفی و «محور افقی» محور کمی است. محور کیفی بازتاب‌دهندهٔ ویژگی‌های عاطفی و درونه‌ای است. فونتنی چهار طرح‌وارهٔ صعود، سقوط، و صعود یا سقوطِ هم‌راستای دو بُعد را معرفی‌می‌کند. در اینجا دو محور تنشی «واگرا» (دو گونهٔ نخست) و «هم‌گرا» (دو گونهٔ بعدی) می‌توان درنظر گرفت و با همین نام‌ها از آن دو یاد کرد. طرح‌وارهٔ صعود نشان‌دهندهٔ اوج حضور عاطفی یا فشارهٔ بالاست.

۴. تحلیل نظام عاطفی گفتمان

۴-۱. عوامل مؤثر بر افزایش عاطفهٔ شعر «عروسک کوکی»

مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان هرگز به‌معنای مطالعهٔ خصوصیات عاطفی و روانی شخصیت‌های یک گفته نیست، بلکه به‌معنای بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. به عبارت دیگر نمی‌توان در هنگام تولیدات زبانی وجود چند واژهٔ عاطفی را برای بحث دربارهٔ نظام عاطفی گفتمان کافی دانست، بلکه باید از راهبردهایی عاطفی سخن به‌میان آورد که قابلِ‌مطالعه باشند و بنابراین دنیای عاطفی را باید زبانی دانست که نظام خاص خود را دارد. افعال مؤثر در ایجاد فضای عاطفی در داستان نقش مهمی برعهده دارند. «یعنی افعالی که خود مستقیماً نقش کنشی ندارند و بر افعال کنشی [اثر] می‌گذارند» (فونتنی، ۱۹۹۸، ص. ۱۶۳).

در بررسی نظام‌های عاطفی گفتمان، تنها پرداختن به کلمات راه به جایی‌نمی‌برد، بلکه توجه به فرایند و زمینه‌ای که این عواطف در دل آن تولید می‌شوند و بررسی ارتباط این نشانه‌ها با نشانه‌های عاطفی همسان است که باید در کانون توجه و کاوش قرار گیرد. در این جا رویکردهایی مانند «موضع گفتمانی»، «اتصال و انفصال

گفتمانی»،[۱۹] «تأثیر افعال»، و «نوا و آهنگ» از عوامل تولید عاطفه به‌شمار می‌آیند.

۴ـ۱ـ۱. اتصال و انفصال گفتمانی

چنان‌که اطهاری و احمدی (اطهاری و احمدی، ۱۳۹۷، صص. ۱۶۴–۱۶۵) هم گفته‌اند، همیشه در شعر نمی‌توان زمان گذاشت، اما به نقد برونی زبان شاعر همان زمان شاعر است؛ یعنی شاعر زبان خودش را از زمانش می‌گیرد. زمانی موهوم که دربارهٔ آن سخن خواهیم گفت، درواقع خود دربردارندهٔ برش‌های متفاوت زمانی است که از اکنون به غیراکنون در اتصال و انفصال‌اند. در شعر موردبحث مرتباً به عباراتی مانند «خاموش ماند»، «خیره شد»، «کشید و دید»، «باقی ماند» و ... برمی‌خوریم که همگی تابع یک فعل پیش از خود هستند. آنچه باعث شده است که این مفاهیم و کارهای مربوط به آن‌ها از حصار تجربهٔ شخصی شاعر خارج شوند و گسترهٔ زمان حال تا آینده را دربر گیرند، استفاده از فعل «می‌توان» در معنا و مفهوم «قابلیت و توانایی و امکان آن وجود دارد» پیش از تمامی آن‌هاست: «بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند»، «می‌توان ساعات طولانی/ با نگاهی چون نگاه مردگان ثابت/ ... خیره شد در شکل یک فنجان/ در گلی بی‌رنگ بر قالی/ در خطی موهوم بر دیوار». هم‌نشینی فعلِ مؤثر «می‌توان» با تک‌تکِ آن مفاهیم باعث شده است که «اینجا و اکنون» به «غیراینجا و غیراکنون» پیوند بخورد. در شعر «عروسک کوکی»، انفصال و برش زمان از «اکنونِ» محدود و شخصی و اتصال آن به «زمانی نامحدود و تاریخی» سیال بودن معنا را تضمین کرده است.

اشعاری وجود دارند که نشان‌گذاری شاعر در شعر دورهٔ زیست شاعر را مشخص می‌کنند. می‌دانیم که اسباب‌بازی عروسک کوکی پیش از رنسانس نبوده است و به دورهٔ حاضر متعلق است. زبان شعر به اوایل رنسانس مربوط است؛ اما مقطع زمان به‌هیچ‌روی

روشن نیست و آن زمان موهوم، در خط سیر زمانی، مثلاً از رنسانس تا اوایل دورهٔ معاصر، نمودار خواهد بود. نکته در این است که چون این‌ها زمان معنایی‌اند نه زمان دستوری، تمام این مقاطع زمانی در شعر از دستور زبان فعل پیروی نمی‌کنند؛ بلکه برش‌های زمانی متفاوتی دارند و به‌عبارتی می‌توان گفت که برداشت‌های دوربین زبان شاعر از یک خط سیر زمانی را نشان می‌دهند.

در این پژوهش به بررسی دو بعد از ابعاد سه‌گانهٔ مورداشاره می‌پردازیم. دقت کردن در زمان معنایی ما را به واقعیت دیگری رهنمون می‌سازد؛ برای نمونه وقتی حافظ می‌گوید: «فاش می‌گویم و از گفتهٔ خود دل‌شادم.»، از لحاظ معنایی، واقعیتِ فعلِ «می‌گویم» برای ما و حافظ دو زمان متفاوت است: اگر «اکنونِ» ما و «اکنونِ» حافظ بر هم منطبق باشد، زمان در حالت عمودی و افقی دوبعدی و اگر منطبق نباشد، سه‌بعدی بررسی می‌شود و زمان سوم فاصلهٔ ما تا زمان حافظ است. در این نوشتار، بررسی زمان سوم، هرچند دور از دسترس نیست، از حد آن بیرون است. برای همین در بررسی این محور صرفاً به دلالت زمان در معنا خواهیم پرداخت. بر پایهٔ این، تقسیم‌بندی زمان معنایی در شعر موردبحث شش زمان خواهد بود: گذشتهٔ دور و نزدیک، حال، آیندهٔ دور و نزدیک، و زمان موهوم. ترکیب این زمان‌های معنایی در نموار خط سیر خود بیش از بیست مورد خواهد داشت؛ البته بعضی از این خط سیرهای نموداری صحیح نخواهد بود؛ برای مثال نمودار خط سیری از گذشته‌ای دور به همان گذشتهٔ دور، اگر هم ممکن باشد، زیبا نیست. به همین دلیل درمورد بعضی از افعال به‌جای درک معنایی سریع، به‌دنبال اصلاح آن می‌رویم.

در عبارت «می‌توان خاموش ماند» در مصراع دوم شعر، زمان در خط سیر خود از اکنون به‌سمت آینده حرکت می‌کند؛ بدین معنی که فعل «می‌توان» بُردی همه‌زمانی به

عبارت «خاموش ماند» داده است. هم‌چنین در عبارت «می‌توان ساعات طولانی ... » زمانِ سیر خطی نمودار از اکنون که مبدأ زمانی آن مشخص نیست، آغاز می‌شود و به سمت آینده‌ای نزدیک حرکت می‌کند و علاوه‌بر فعل «می‌توان»، آنچه بیشتر باعث برش زمان از اکنون می‌شود، صفت «طولانی» است:

«**بیش از این‌ها، آه! آری!/ بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند./ می‌توان ساعات طولانی/ با نگاهی چون نگاه مردگان ثابت / ... خیره شد در شکل یک فنجان/ در گلی بی‌رنگ بر قالی**/ ... » (فرخ‌زاد، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۸).

در مصراع «می‌توان یک عمر زانو زد با سری افکنده در پای ضریحی سرد» نیز قید زمانِ «یک عمر» زمان را از محدودیت خارج کرده و وجهی سیال به آن بخشیده است و در حصار تنگ زمانِ عمل «زانو زدن در پای ضریحی سرد» که به‌گونه‌ای ثابت و ساکن است، رخنه افکنده و این عمل از حال تا همیشه امتداد پیدا کرده است. این زمان موهوم مقطع مشخصی ندارد، بلکه خط سیری است که میان این دو توقف نمی‌کند. به‌عبارت دیگر به‌سبب بیان یک قاعدهٔ کلی و امکان وقوع امری با قید زمانی طولانی، نه مقطعی، گویی زمان بر یک خط سیر ممتد کشیده می‌شود و امتداد می‌یابد؛ مانند بند:

«**می‌توان در قاب خالی ماندهٔ یک روز/ نقش یک محکوم یا مغلوب یا مصلوب را آویخت**» (همان، ص. ۱۳۹).

اسم‌های نکره برخلاف اسم‌های معرفه در ذات خود مبهم و کلی‌اند. در زبان فارسی وقتی گروه اسمی با تکواژ تصریفی پیشین «یک» (بیشتر در زبان عامیانه یا در برخی شعرها نه در نوشته‌های معیار فصیح) و در بیشتر موارد با تکواژ تصریفی پسینِ «ی» (مصوت کشیدهٔ «ی» نه «یاء» که صامت است) همراه شود، نکره می‌شود. آوردن «یک»

برای «روز» به این اسم (روز) وجهی خارج از زمان محدود و مشخصِ اکنون می‌دهد؛ بدین معنا که یک روزِ نامشخص برابر با هر روز است. نکره آوردن «محکوم» و «مغلوب» و «مصلوب» شخصیت‌ها را نیز به شخصیت‌هایی همه‌مکانی بدل کرده است. مجموع این عوامل زمان را موهوم می‌سازد: زمانی ثابت که خط سیری چون دیگر زمان‌ها ندارد و درعینِ‌حال نقطه‌ای مشخص نیز ندارد.

۴ـ۱ـ۲. افعال مؤثر

وجود افعال مؤثر[۲۰] از عناصرِ اساسی در فرایند عاطفی گفتمان است. به‌عقیدهٔ ژاک فونتنی افعال مؤثر برای تولید فضای عاطفی باید حداقل دو شرط داشته باشند: در تعامل با یکدیگر قرار گیرند و میزان‌پذیر باشند. در این حالت تنش تحقق می‌یابد و ساختار ارزش خود را نمایان می‌سازد. از این دیدگاه این افعال را می‌توان «افعال ارزشی مؤثر» نیز نامید که در جهت مثبت (فشارهٔ بالا) و یا منفی (فشارهٔ پایین) حرکت می‌کنند. همچنین برای تولید فضای عاطفی، این افعال باید با یکدیگر مرتبط باشند. افعالی مانند «خواستن»، «بایستن»، «دانستن»، «توانستن» و «باور داشتن» بر فعل اصلی [: مصدر مرخمِ تابع خود] اثر می‌گذارند (زیرک و کاشانی، ۱۳۹۹، ص. ۹۹۶). این افعال خود مستقیماً نقش کنشی ندارند، بلکه بر افعال [: مصادرِ] کنشی اثر می‌گذارند (حسام‌پور و مهرابی، ۱۳۹۵، ص. ۶۵)؛ به این معنا که مصدر دیگری را که معمولاً کنشی است، تحت تأثیر مفهوم و کارکرد معنایی خود قرار می‌دهند؛ به‌عبارت‌دیگر چنین افعالی به‌وجودآورندهٔ تفسیر در وضع افعال دیگرند و آن‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. بنابراین می‌توانیم افعال تغییریافته یا تحت‌تأثیر قرارگرفته را «اثرپذیر» بنامیم. مانند این عبارتِ پاره‌شعر اخیر: «می‌توان ... نقش یک محکوم ... را آویخت» که در آن «آویخت» مصدر

کوتاه فعل «آویختن» تابع و تحت تأثیر فعل کنشی «می‌توان» است. «آن‌گاه که مسئلهٔ عاطفه در کانون گفتمان قرار گرفت، عناصرِ عاطفیِ گفتمان به‌طورِ جدی تحت تأثیر دو ویژگی اجتناب‌ناپذیر زبانی قرار می‌گیرد: یکی افعال مؤثر و دیگری تنش‌ها که خود شامل گستره‌ها و فشاره‌های زبانی است. افعال مؤثرْ نقش سازه‌ها را، و تنش‌ها نیز نقش نمایه‌های زبانی را برعهده دارند» (شعیری، ۱۳۸۵، ص. ۱۶۷). این‌ها افعالی مشخص‌اند. به گفتهٔ عباسی فاعل کنشگر برای انجام دادن عمل خود باید به تمام افعال مؤثر یا اثرگذار مجهز باشد. این افعال عبارت اند از «خواستن، بایستن، توانستن، دانستن» (عباسی، ۱۳۸۳، ص. ۲۱۹)؛ هرچند شمار چنین افعالی بیش از این است و به‌ویژه هرچه زبان فارسی قدیمی‌تر باشد، افعال مؤثر رایج در آن بیشتر، پرکاربردتر، و متنوع‌تر است. درهرحال فعل مؤثر فعلی است که شرایط تحقق عملی اصلی را هویدا می‌سازد.

فعل «می‌توان» از افعال مؤثرِ پرتکرار در شعر عروسک کوکی فروغ فرخ‌زاد است. در جاهایی که این فعل در اول مصراع، نه جایی دیگر از شعر، قرارمی‌گیرد، در سه مرحله کشش غیرهمسانِ عقربه‌ایْ معنا را به سوی خود می‌کشاند: الف) «می‌توانِ» راکد ب) «می‌توانِ» مختلط ج) «می‌توانِ» پویا. «می‌توانِ» راکد برآیند کلمات و تصاویر شعریِ خاموش است. فروغ در شعر «عروسک کوکی» ۲۴ بار فعل «می‌توان» را که از افعال مؤثر (در انگلیسی: مُدال) است، به‌کار برده است. کاربرد مکرر این فعل، فضایی سرد و خاموش بر سرتاسر شعر حاکم کرده است؛ کلمهٔ «خاموش» در همان بند آغازین شعر به‌خوبی این فضای راکد را آینگی می‌کند. در ادامهٔ شعر، تصاویر «نگاه ثابت مردگان»، «گاری فرسوده‌ای که میدان خالی را ترک می‌گوید»، «دلخوش بودن به پاسخی بیهوده»، «نقش‌های پوچ»، «نظارهٔ دنیا با دو چشم شیشه‌ای» و «تنی انباشته از کاه» بر رکود و

خاموشی این فضا صحه می‌گذارد و آن را تقویت می‌کند. آنچه چنین فضایی را رقم زده است، «توانستنِ» کسانی است که چنین زندگی مرداب‌گونه‌ای را برگزیده‌اند؛ کسانی که به‌جای ایجاد تغییر و تحول و تلاش و تکاپویی در این راستا، تنها با نگاهی ثابت مانند نگاه مردگان در دود یک سیگار یا در شکل یک فنجان خیره مانده‌اند:

«می‌توان ساعات طولانی/با نگاهی چون نگاه مردگان، ثابت/ خیره شد در دود یک سیگار/ خیره شد در شکل یک فنجان/ در گلی بی‌رنگ بر قالی/ در خطی موهوم بر دیوار/ می‌توان با پنجه‌های خشک/ پرده را یک سو کشید و دید/ در میان کوچه باران تند می‌بارد» (فرخ‌زاد، ۱۴۰۲، ص. ۳۶).

از آن سو می‌توان کسانی را مجسم کرد که این رویکرد را برنگزیده‌اند و به‌عبارت دیگر گزاره‌ای مانند «می‌توان در شکل یک فنجان یا در گلی بی‌رنگ بر قالی بیهوده خیره نماند» را برگزیده‌اند؛ چراکه فعل «می‌توان» در بطن خود این قابلیت را دارد که درِ اختیار را بر روی کسانی که آن را به‌کار می‌گیرند، بگشاید. از این دو نوع «می‌توانِ» متفاوت، یکی راکد است و با «تغییر» و «تحول‌خواهی» خویشاوندی‌ای ندارد و دربرابر آن نوع از «می‌توان» قرار می‌گیرد که همزاد ایجاد تغییر و درافکندن طرحی نو است. گزینش این نوع از «می‌توان» گفتمانی را بر شعر حاکم کرده است، که در تعارض تام و تمام با گزینش «می‌توانِ» متفاوت با آن است که می‌تواند فضای شعر را به‌کلی از سکون و خاموشی خارج کند و فضای دیگری بر آن حاکم سازد:

«می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود/ با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید» (همان، ص. ۱۳۹).

در حالت دوم، فعل «می‌توان» حالتی دوپهلو و دووجهی به معنا می‌دهد: حادثه‌ای که می‌تواند اتفاق بیفتد یا نیفتد؛ این بند شعر می‌طلبد که معنا در نوسان و در دو جهان

غیرهمسان قرار گیرد؛ درپی وقوع چیزی باشد که خلاف آن نیز باورناپذیر نیست؛ چون عقربهٔ معنا به این سو می‌چرخد که در جهانی کور و کر هم بی‌هیچ شناختی از محیط می‌توان زیست و لازمهٔ زندگی در جهان تجربه نیست؛ یعنی بدون هیچ تلاشی جهان را به تجربه‌ای منسوخ مبدل می‌کند و هر دو جهان شناختنی و ناشناختنی را می‌پذیرد و طرح تازه‌ای از جهان ارائه می‌دهد و در دو تجربهٔ غیرهمسانْ جهان را به خودش متوجه می‌کند.

در حالت سوم، در فرایند سیال شعر، فعل «می‌توان» گرچه درظاهر به یاری فضای راکد شعر آمده است، با خط‌کشی‌ای که بین دو طیف ایجاد می‌کند، دو رویکرد را به‌تصویر می‌کشد: اولاً رویکرد کسانی که به تغییر تن نداده‌اند و درنتیجه در هوایی تیره و راکد و متعفن نفس می‌کشند؛ و ثانیاً کسانی که به تغییر می‌اندیشند و به «می‌توانِ» راکدِ موجود در شعر تن نداده‌اند. طبیعی است که این فعل این تأثیر و توان را داشته باشد که به‌صورت ضمنی و تلویحی رویکرد کسانی را نیز تبیین کند که به این «می‌توانِ» موجود در شعر تن نداده‌اند. در حالت «می‌توانِ» پویا شاعر به‌دنبال گشودن دریچه‌ای است که به بن‌بست موجود در شعر پایان دهد. او به‌دنبال درافکندنِ طرحی نو است. با کمی دقت به کوتاه بودن این سطر شعر که حاکی از رخوت‌انگیزی و خستگی و بار معنایی حاکم برای زود پایان یافتن آن است، ما را به این واقعیت می‌رساند که بودنِ فعل «می‌توان» معنا را به زود تمام‌کردن مطلب و پرداختن فوری به سطر بعدی و تکاپو و جست‌وجوی جهانی نو وامی‌دارد که گرچه نیست، اما باید باشد.

۴-۱-۳. کارکرد جسمانه

پیش‌زمینهٔ عملیاتی گفتمانی حضور عاملی شناختی و وجود تعامل و رابطهٔ حسی ـ

ادراکی با دنیاست. برای تحقق این پیش‌زمینه عامل گفتمانی به جسمی نیازمند است تا در این فرایند قرار گیرد، جایگاهی را از آنِ خود کند و واکنش نشان‌دهد. در نشانه ـ معناشناسی جسمانه را حدواسط برونه‌ها (دال) و درونه‌ها (مدلول) می‌دانند؛ پس جسمانه هم به دنیایی که نشانه در آن هدف‌گیری‌شده متعلق است و هم به آنی که دنیای چیزها را نشانه گرفته است (دنیای زبان) (شعیری، ۱۳۸۹، صص. ۱۲۹–۱۴۷). به دیگر سخن حضور جسمانه[۲۱] سبب انتقال و سرایت حساسیت‌های جسمی (جسمی ـ ادراکی) گفته‌پرداز به دو دنیای برونه‌ها (حضور شیء در خارج از دنیای گفته‌پرداز) و دنیای درونه‌ها (حضور جسم در دنیای درونی و ذهنی گفته‌پرداز) می‌شود (همان، ص. ۹۱).

براساس مطالب پیش‌گفته یکی از روش‌های ظهور عاطفه در گفتمان، نشان دادن واکنش جسمی از جانب شَوِشگر است (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۴۷). در گفتمانْ «معناسازی و معناخوانی» و به‌عبارتی «معناپردازی» میان دو طرف یا دو دسته شکل می‌گیرد: ۱. کسی که چیزی را در وضعیت و موقعیت فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی خاص تولید می‌کند یا کسانی که چنین می‌کنند. ۲. کسی که آن چیز را در همانِ مشابه یا متفاوت می‌فهمد یا کسانی که چنین می‌کنند (ساسانی، ۱۳۸۹، ص. ۶). به‌عبارت‌دیگر ازآنجاکه معناسازی و معناخوانی بین دو انسان به‌مثابهٔ موجودی واجد احساسات یا بین دو دسته از انسان‌ها صورت می‌گیرد، گاهی بیان جسمی جانشین گفتار می‌شود و از خود نمایه‌ای عاطفی، مانند برافروختگی یا قرمزی چشم، بروز می‌دهد. شعر «عروسک کوکی» آکنده از تصاویری است که چنین چیزی در آن رخ می‌دهد و شَوِشگر این تصاویر را از خود بروز می‌دهد. برای مثال، در همان بند آغازین شعر، شَوِشگر «خاموش» است و نگاه او چون نگاه مردگان ثابت است:

«بیش از این‌ها، آه! آری!/ بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند/ می‌توان ساعات

طولانی/ با نگاهی چون نگاه مردگان، ثابت/ خیره شد ... در شکل یک فنجان» (فرخ‌زاد، ۱۴۰۲، ص. ۱۳۸).

در شروع پارهٔ اولِ شعر موردبحث، تکلیف شعر با شوشگر عاطفی مشخص می‌شود. او ما را به سمت سکون و ایستایی پیش می‌برد؛ اما همین حالت سکون نیز در تنوعِ تنشی خود حالت‌های متفاوتی برای شوشگر عاطفی ایجاد خواهد کرد. ما این حالت‌ها را به‌ترتیب بازگوخواهیم کرد؛ شوشگر عاطفی:

۱. با «نگاه ثابت مردگان» در پارهٔ نخست شعر سکونی حاکم است که هیچ دریافتی از محیط را برای مخاطب توقع ندارد و بیهودگی ممتد و پوچ امتداد دارد.

۲. با «پنجه‌های خشک» در پارهٔ دوم به اعتماد نکردن به محیط بیرون اشاره می‌شود. پنجره نماد ارتباط است و در پشت این ارتباطْ فضایی خشن، سیاه و سفید، و کور و کر، دیده می‌شود؛ ولی در آن طرفِ ارتباطْ زندگی با تنوع رنگ خود ادامه دارد و همچنان گاری با هیاهو میدان را ترک می‌گوید، کودک با بادبادک‌های رنگین در باران زیر طاق است؛ اما شاعر اگرچه می‌بیند، هنوز باور ندارد؛ و این نتیجهٔ پارهٔ اول، یعنی سکون و ثابت بودن محیط، است.

۳. با «صدای کاذب و بیگانه» در پارهٔ سوم باور نداشتن به صدای «دوست می‌دارم» است که صداقت و آشنایی است. این نتیجه‌گیری از پارهٔ دوم یعنی بی‌اعتمادی است.

۴. با «تحقیر کردن با زیرکی» در پارهٔ چهارم دیگرآزاری است که نتیجه‌گیری از پارهٔ سوم، یعنی ناباوری، است.

۵. با «پرداختن به جدول» در پارهٔ پنجم دچار روزمرگی و تنها شدن است که نتیجهٔ پارهٔ چهارم، یعنی پایانِ دیگرآزاری، است.

۶. با «لحظهٔ شرم» در پارهٔ ششم بیشتر تصمیم برای رهایی از خفقان صندوق است که نتیجهٔ آن پارهٔ پنجم، یعنی روزمرگی، است.

۷. با «صورتک‌ها» در پارهٔ هفتم بی‌اختیاری و ارادهٔ ساکن بر محیط است که درصورتِ تغییر نکردن پارهٔ ششم، یعنی روزمرگی، ممکن خواهد بود.

۸. با جملهٔ عاطفیِ «آه! ... بسیار خوشبخت‌ام!» در پارهٔ هشتم خودفریبی است که نتیجهٔ آن پارهٔ هفتم، یعنی بی‌اختیاری و بی‌ارادگی خواهد بود.

۴-۱-۴. ایجاد عمق عاطفی با دورنماسازی

موضع‌گیری گفته‌پرداز از عوامل مهم تولید عاطفی در فرایند عاطفی گفتمان است. در این حالت، عاملی در طول گفتمان به جانب‌داری یا نفی پدیده‌ای دست می‌زند و به این ترتیب موضع‌گیری خود را اعلام می‌کند (حسام‌پور و مهرابی، ۱۳۹۵، ص. ۶۶). واضح است که جهان‌بینی‌ها به‌دنبال خودْ موضع‌گیری می‌آورند. هرگاه گویندهٔ کلام، حضوری عاطفی در متن داشته باشد، گفتمان نیز عمقی عاطفی پیدا می‌کند. موضع‌گیری گفته‌پرداز که اصطلاحاً «دورنما» نامیده می‌شود، از عوامل ایجاد عاطفه در گفتمان است. در دورنماسازیْ زاویهٔ دیدِ عاملِ گفتمانی و موضع اتخاذی او در معنای تولیدشده مؤثر واقع می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۱۶۵).

در شعر «عروسک کوکی»، آوردن کلمهٔ «آه» در سطر آغازین و پایانی، نشان‌دهندهٔ ناخشنودی شاعر از سکوت و سکونِ وضع موجود است:

«بیش از این‌ها، آه! آری!/ بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند» (فرخ‌زاد، ۱۴۰۲، ص. ۱۳۸).

«می‌توان با هر فشار هرزهٔ دستی/ بی سبب فریاد کرد و گفت/ آه! من بسیار

خوشبخت‌ام!» (همان، ص. ۱۴۰).

از سویی دیگر، موضع‌گیری گفته‌پرداز در انتخاب الفاظ و ترکیب‌هایی با بار معنایی منفی، مانند «کور»، «کر» و «نگاه مردگان»، حاکی از ناخشنودی او از کسانی است که فضایی چنین رخوَتناک را رقم زده‌اند. آوردن کلمهٔ «بیش» در آغاز کلام، در بند مذکور، معنا را بیشتر به ملال از تکرار نزدیک می‌کند و در بند دوم حکایت از اعتراض شاعر دارد و منظور او این است که می‌باید تحولی صورت پذیرد و چیزی عوض شود:

آه «بیش از این‌ها، آه، آری/ بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند» (همان، ص ۱۳۸).

تکرار کلمات «خاموش»، «مردگان»، «سیگار»، «بی‌رنگ»، «موهوم»، «فرسوده»، « خشک»، «کور» و «کر» نقاط نموداری است که اعتراض غیرمستقیم معنا را به «می‌توانِ» راکد ابراز می‌دارد. وقتی‌که شاعر می‌گوید: «می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود/ با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید ... »، عقربهٔ معنا به سویی می‌چرخد که هرگز عروسک کوکی بودن با دو چشم شیشه‌ای را نمی‌پذیرد؛ و نیز بند «می‌توان با زیرکی تحقیر کرد ... » بیشتر نوعی انکار است و آن این‌که نباید برای معنای «می‌توانِ» راکد اتفاق بیفتد.

۴-۱-۴-۱. نگاه شاعر

دید و سمت‌وسوی شاعر در اول شعر تکلیف معنا را مشخص می‌کند: با آوردن کلمهٔ «خاموش» متذکر می‌شود که بند نخست در خاموشی مطلق آغاز شده است و می‌بایست جهانی را تلقین داد که با فرسودگی همراه نباشد که قطعاً به حالت سومِ شوشگر عاطفی کاملاً نزدیک است.

۴ـ۱ـ۴ـ۲. ایجاد عمق عاطفی با دورنماسازی

طبق تعریف افعال مؤثر، در شش حالت سومِ شوشگر عاطفی، از فعلِ «می‌توان» در پاره‌های شعر، این نتایج استخراج می‌شود:

۱. شاعر مخاطب را دعوت می‌کند تا ساعات طولانی با نگاه ثابت و بی‌مفهوم به‌شکل پراکنده و تخمین‌نازدنی و سنجش‌ناپذیر به دودی که در هوا می‌پیچد، خیره شود؛ به‌طور ثابت نگاه کردن به فنجان چیز تازه‌ای را عرضه نمی‌کند؛ احساس نمی‌شود گلی بی‌رنگ کم‌ترین و احساس می‌شود گلی بی‌رنگ کم‌ترین واحد طیف شادمانی را در تراکم و تزاحم و شدت و ضعف نور و رنگ تصویر قالی داشته باشد؛ نگاه کردن به خط‌وخش دیوار ما را به اتفاق غیرعمدی و ناخودآگاه و بی‌هدف می‌کشاند؛ سِرُمِ سردرگمیِ شوشگر عاطفی شاعر به جهان مخاطب به‌خوبی تزریق می‌شود و معنا، خروجیِ گم و گیجی خواهد داشت.

۲. در پارهٔ دوم شاعر مخاطب را در ارتباط با جهان اطراف کور و کر می‌خواند و تمام واحدهای شعرِ مخاطب را از ارتباط با محیط می‌گیرد و تمرکز شخصی نیز به سمت غیرممکن حرکت می‌کند.

۳. در پارهٔ سوم یکی از بزرگ‌ترین آرمان‌های بشری در اتفاقی کم‌رنگ پایان می‌گیرد: ارتفاع عشق کوتاه می‌شود و تعریف تازه‌تری از ماجرای بعد از عشق ارائه می‌شود.

۴. در پارهٔ چهارم شاعر به‌دنبال اتفاق تازه‌ای نیست؛ هرچه هست، کافی است و راه جست‌وجو عمداً بسته می‌شود.

۵. در پارهٔ پنجم اعمال نفوذ شاعر از آن‌جا آغاز می‌شود که نه ایمان را باور دارد و نه کار زیارت‌نامه‌خوانی پیر را؛ و انگار در طول مسیر شعر بیهوده از تمام بندهای شعر نتیجه‌گیری می‌شود؛ تنها نتیجه‌گیری‌ای که به نفع دنیای شاعر است.

۶. در پارهٔ ششم نقش یک مصلوب یا محکوم نمایش داده می‌شود. شاعر نقش خوبی به مخاطب نمی‌دهد؛ بلکه با اعمال نفوذ در شعر نقش محکوم یا مغلوب را به مخاطب القامی‌کند و این‌که این طور هم می‌تواند باشد. تمام موارد ذکرشده تقریباً خط قرمز اجتماع شاعرند؛ ولی بااین‌حال جزء نقش‌های پیشنهادی و غیرمستقیم شاعر هم هستند.

۷. در پارهٔ هفتم اگرچه شاعر با هر فشار هرزهٔ دستی موافق نیست، استفاده از عناصرِکوچه‌وبازارِ «یک مست، یک ولگرد، یک هرزه‌دست، و...» جهان معنا را محدود و اتفاق نادر را به جهان مخاطب معرفی‌می‌کند.

۴-۱-۵. ضرب‌آهنگ

هنگامی که گفته‌یاب میان آهنگ، مایه و مضمون عاطفی شعر تناسب احساس می‌کند، این تناسب، سبب تشدید اثرپذیری او می‌شود (شریفی و فؤاد نجم‌الدین، ۱۳۹۳، ص. ۶۸). ضرب‌آهنگ در گفتمان با هدف خاصی ظهور پیدا می‌کند یا از آن غایب می‌شود و چگونگی تجلی روند حرکت را در گفتمان نشان می‌دهد. به‌عبارت دیگر، آهنگ «میزان تندی و کندی کلام است و باید با خود داستان و شخصیت‌های آن کاملاً هماهنگ باشد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۳، ص. ۶۳). ضرب‌آهنگ متناسب با موضوع، در جان مخاطب تأثیر عاطفی به جای می‌گذارد و شَوِشگر نیز متناسب با ضرب‌آهنگ، نمایه‌هایی را در فعالیت‌های جسمی و ادراکی خود بروز می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که هم‌زمان با آهنگِ کند و

راکدْ دچار ایستایی و رکود، و همراه با آهنگ تندْ دچار برانگیختگی و هیجان می‌شود. درواقع آنچه باعث تغییر ضرب‌آهنگ می‌شود، تغییر حالت عاطفی است.

در شعر «عروسک کوکی»، میان آهنگ و مضمون شعر تناسبی تام‌وتمام برقرار است. کاربست بیست‌بارهٔ فعلِ «می‌توان» و تکرار پی‌درپی آن، ضرب‌آهنگ شعر را کند کرده است و این کندی در هماهنگی کامل با فضای سرد و ساکت سرتاسر شعر است. در بحث هماهنگی ضرب‌آهنگ با مضمون، این شعر را می‌توان به سه بخشِ ضرب‌آهنگِ «کند»، «تند» و «خنثی» تقسیم کرد. در مورد نخست می‌توان به شواهدی اشاره کرد: ۱. آوردن چند بارهٔ فعل «می‌توان» در تمام پاره‌ها برگرداندن شعر به نقطهٔ شروع آن است. به‌عبارت دیگر این فعل همچون سرعت‌گیری در سرتاسر شعر، هر بار پایان شعر را به نقطهٔ شروع برمی‌گرداند؛ ۲. علاوه بر این، انتخاب کلمات و عباراتی مانند «کور»، «کر»، «باقی ماندن»، «زانو زَد»، «خیره شد»، و «نگاه ثابت مردگان» که بر سکون دلالت می‌کنند، با محتوای ساکن و راکد شعر متناسب است؛ ۳. با بازیِ آوای بلند «ا» در بند نخست، شعر آهنگی تند به‌خود می‌گیرد؛ ۴. در بند بعدی کلماتِ «تند» و «شتاب» به شعر ضرب‌آهنگی سریع می‌دهد؛ ۵. در بند سوم («می‌توان فریاد زد/ با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه/ دوست می‌دارم»)، تکرار کلمهٔ «سخت» به‌صورت پیاپی، ضرب‌آهنگ کلامیِ سریعی به شعر می‌دهد؛ ۶. در بند چهارم، تکرار کلمهٔ «یک» در عبارات «یک مست»، «یک ولگرد»، «یک دیوانه» و «یک عشق» باعث موج‌وار شدن شعر و حرکت تند آن می‌شود:

«می‌توان در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد/ عصمت یک عشق را آلود./ می‌توان با زیرکی تحقیر کرد» (همان).

۵. نتیجه

یافته‌های پژوهش حاضر حاکی از آن است که در شعر *عروسک کوکی* فروغ فرخ‌زاد عناصرِ دخیل در سازوکارهای تولید گفتمان عاطفی، درنهایت امر درجهت تثبیت معنای موردنظر گفته‌پرداز (شاعر) عمل کرده است. فروغ از طریق درافکندن طرح رابطهٔ احساسی و تنشی در این شعر، درنهایت امر درجهت تثبیت معنای موردنظر خود عمل کرده و در این راستا از ابزارهایی مانند «موضع گفتمانی»، «اتصال و انفصال گفتمانی»، «تأثیر افعال»، «دورنماسازی» و «ضرب‌آهنگ» استفاده کرده است. علاوه‌براین انفصال و برش زمان از «اکنونِ» محدود و شخصی و اتصال آن به «زمانی نامحدود و تاریخی» سیالیت معنا را تضمین کرده است.

فعل «می‌توان» از افعال مؤثرِ پرتکرار در شعر موردبحث است. در جاهایی که این فعل در اول سطر، نه جایی دیگر از شعر، قرار می‌گیرد، در سه مرحله کشش غیرهمسانِ عقربه‌ایْ معنا را به سوی خود می‌کشاند: الف) «می‌توانِ» راکد ب) «می‌توانِ» مختلط ج) «می‌توانِ» پویا از سویی دیگر، موضع‌گیری گفته‌پرداز در انتخاب الفاظ و ترکیب‌هایی با بار معنایی منفی، مانند «کور»، «کر» و «نگاه مردگان»، حاکی از ناخشنودی او از کسانی است که فضایی چنین رخوتناک را رقم زده‌اند.

در شعر «عروسک کوکی»، میان آهنگ و مضمون شعر تناسبی تام‌وتمام برقرار است. کاربست بیست‌بارهٔ فعل «می‌توان» و تکرار پی‌درپی آن، ضرب‌آهنگ شعر را کند کرده است و این کندی ضرب‌آهنگ در هماهنگی کامل با فضای سرد و ساکت سرتاسر شعر است. در بحث هماهنگی ضرب‌آهنگ با مضمون، این شعر را می‌توان به سه بخشِ ضرب‌آهنگِ «کند»، «تند» و «خنثی» تقسیم کرد.

در شعر موردبحث انفصال گفتمانی، مکان‌ها و زمان‌های جدیدی را در دل گفتمان به‌وجود آورده و محدودهٔ شعر را گسترده‌تر ساخته است. علاوه بر این، عناصرِ دخیل در سازوکارهای تولید گفتمان عاطفی، درنهایت امر در جهت تثبیت معنای موردنظر گفته‌پرداز عمل کرده‌اند و روابط بین نشانه‌های شعر نشان می‌دهد که شاعر برای کنش «نشستن منفعلانه»، راهبردها و شگردهای مختلفی پایه‌ریزی کرده است که یکی از مهم‌ترین آن‌ها عاطفی‌سازی فضای گفتمان است.

پی‌نوشت‌ها

1. semiology
2. structural semantics
3. Greimas
4. fontanille
5. discourse
6. subjective
7. stative model
8. tensive
9. existential
10. unic of content
11. unic of expresion
12. enunciator
13. semiotic square
14. Schema
15. Louis Yelmzlev
16. phenomenology
17. exntensity
18. intensity
19. discoursive conjunction and breakup
20. modal verbs
21. corporeite

منابع

اطهاری، م.، و احمدی، س. (۱۳۹۷). تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های گفته‌پردازی در یسن‌های نهم و دهم اوستا. *جستارهای زبانی*، ۵ (۴۰)، ۱۶۴-۱۶۵.

بنی‌احمدی، س. (۱۳۹۱). *بررسی نظام تنشی گفتمان در رمان مردی که در خواب است با رویکرد نشانه‌معناشناسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسیِ ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد.

حسام‌پور، س.، و مهرابی، ا. (۱۳۹۵). تجزیه و تحلیل نشانه‌ـ معناشناسی شعر «حلاج» شفیعی کدکنی. *دانشگاه شیراز، ۶۶*.

حسام‌پور، س.، و مهرابی، ا. (۱۳۹۵). تجزیه و تحلیل نشانه معناشناسی شعر «حلاج» سرودهٔ شفیعی‌کدکنی. *ایران‌نامگ*، ۴، ۵۰-۷۰

داوودآبادی فراهانی، م. (۱۳۸۹). تحلیل نشانه‌ـ معناشناسی خطبهٔ زینب کبری(س) در کوفه براساس طرح‌وارهٔ تنشی. *علوم قرآن و حدیث*، ۱۰۳، ۹۷-۱۱۲.

دهخدا، ع. ا. (بی‌تا). *لغتنامهٔ دهخدا*. زیر نظر م. معین و س.ج. شهیدی. تهران: سیروس؛ ج۴۴ (حرف «ی»)

رضایی، ر. (۱۳۹۵). *نظام روایی گفتمان در ادبیات داستانی معاصر ایران در چارچوب رویکرد نشانه‌ـ معناشناسی گفتمان؛ مطالعهٔ موردی: آثار گلی ترقی، سپیدهٔ شاملو، و مهسا محب‌علی*. پایان‌نامهٔ کارشناسیِ ارشد. دانشگاه تربیت مدرس.

زیرک، س.، و کاشانی، م. (۱۳۹۹). بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر وداع اخوان ثالث با رویکرد نشانه معناشناسی. *زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد سنندج*، ۴۴، ۹۹۶، بند ۲.

ساسانی، ف. (۱۳۸۹). *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.

شریفی، ح.، و نجم‌الدین، ف. (۱۳۹۳). *تحلیل نشانه‌شناختی گفتمانی سورهٔ الرحمن (مبتنی بر الگوی تنشی)*. *پژوهش‌نامهٔ تفسیر و زبان قرآن*، ۱، ۴۷-۷۲

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۴). بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا. *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*، ۴۵-۴۶، ۱۳۱ـ ۱۴۶.

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۷). ویژگی‌های نشانه‌ـ معناشناختی تأخیر کنشی، بررسی موردی مست و هوشیار پروین اعتصامی، *مجموعه مقالات الکترونیکی چهارمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*. رشت: دانشگاه گیلان با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، صص ۱ـ ۱۳.

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۹). مطالعهٔ نشانه‌ـ معناشناختی زیباشناسی در گفتمان ادبی. *دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بین‌رشته‌ای، ادبیات و هنر*. به‌کوشش ف. ساسانی. تهران. زیرنظر معاونت علمی‌ـ پژوهشی فرهنگستان هنر

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌ـ معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی، ۸* ، ۴۷.

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۸). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

شعیری، ح. ر. (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه‌ـ معناشناختی گفتمان*. چاپ اول. تهران: سمت

عباسی، ع. (۱۳۸۳). کارکرد روایی‌ـ معنایی نشانه‌ها در تابلو قربانی کردن حضرت ابراهیم (ع). *اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۲۰۵-۲۲۶.

گرِمس، آ. (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح ح.ر. شعیری. تهران: علم.

معین، م. (۱۳۶۳). **اسم جنس و معرفه و نکره**. تهران: امیرکبیر.

منصوری، ل.، و تلخابی، م. (۱۴۰۰). فمینیسم در شعر عروسک کوکی فروغ فرخزاد. پنجمین *کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات ملل*، تهران، نمایه‌شده در پایگاه سیویلیکا https://civilica.com/doc۱۲۶۳۹۳۶

میزبان، الهام و همکاران (۱۴۰۱). دلایل خروجِ بندِ موصولی در متون تاریخی؛ مطالعهٔ موردی: سفرنامهٔ ناصرخسرو. *فصلنامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا*. ۴۴، ۱۸۱-۲۰۸.

نجفی، عباس و همکاران (۱۴۰۱). تحلیل فرایند نظام گفتمانی طرح‌واره‌های تنشی‌ـ عاطفی در شعر ادونیس و شاملو با رویکرد نشانه‌ـ معناشناختی؛ مطالعهٔ موردی: شعر *مرثیه‌الحلاج* و

مرگ ناصری. جستارهای زبانی. ۶، ۶۵- ۹۷.

References

Abbasi, E. (2004). The Narrative-Semantic Function of Signs in the Sacrifice Scene of Imam Ibrahim. *First Semiotics Workshop*, Tehran: Art Academy, 205-226.(in persian)

Abbasii, E. (2004). The Narrative-Meaningful Role of Signs in the Sacrifice of Ibrahim (a). *First Semiotics Workshop on Arts*, Tehran: Art Academy, 205-226.(in persian)

Atahari, M., & Ahmadi, S. (n.d.). Semiotic Analysis of Narrative Styles in the Ninth and Tenth Yasnas of the Avesta, 164-165.(in persian)

Beni-Ahmadii, S. (2012). *A Study of the Tense Discourse System in the Novel 'The Man Who Is Asleep' Using a Semiotic-Meaning Approach*. Master's Thesis, University of Mashhad.(in persian)

Davoodabadi Farahani, M. (2009). Semiotic-Meaning Analysis of Zaynab al-Kabi's (S) Sermon in Kufa Based on the Tense Framework. *Quran and Hadith Sciences*, University of Qom, Vol. *103*, 97-112.(in persian)

Dehkhoda, A. (n.d.). *Dehkhoda Dictionary*. (.... Volume) Under the Supervision of Mohammad Ma'in and Sayyid Ja'far Shahidi. Tehran: Sirous. Volume 44 (Letter 'Y').

Fontanille, J. (1998). *Semiotigue du discourse*. Limoges: PULM

Fontenelle & Zilberg (1998). *Tension and Meaning*.(in persian)

Grimase, A. (2010). *Deficiency of Meaning*. Translated and Explained by Hamidirza Shoairi. Tehran: Elmi.(in persian)

Hadith, Sh., & Najm-al-Din, F. (2014). Semiotic Discourse Analysis of Surah Ar-Rahman, *68*.(in persian)

Hashemipour, S., & Mehrabi, A. (2016). Semiotic-Meaning Analysis of the Poetry 'Halaj' by Shafi'i Kadkani. Shiraz University, *66*.(in persian)

Host, I., et al. (2022). Reasons for the Exit of the Subjunctive Clause in Historical Texts: A Case Study of Naser-e Khusrow's Travelogue. *Journal of Language Studies at Al-Zahra University*. Year 4. *Issue 44*, 181-208.(in persian)

Ma'in, M. (1984). *Generic Name and Definite and Indefinite Articles*. Tehran: Amir Kabir .(in persian)

Mansouri, L., & Mehri, T. (1400). Feminism in the Poetry of Cookie Doll by Forough Farrokhzad. *Fifth International Conference on Language and*

Literature Studies, Tehran, Indexed in Civilica (1263936) https://civilica.com/.(in persian)

Mizban, E., et al. (2024). Reasons for the Exit of the Subjunctive Clause in Historical Texts: A Case Study of Naser-e Khusrow's Travelogue. *Journal of Language Studies at Al-Zahra University, 44*, 181-208.(in persian)

Najafi Abbas et al. (2022). Analyzing the Discourse System of Tense-Affective Patterns in the Poetry of Adonis and Shamlu with a Semiotic-Meaning Approach: A Case Study of the Poems "Mothera-al-Halaj" and "Death of Nasser. *Language Studies. 13* (6).(in persian)

Najafi, A., et al. (2022). Analysis of the Process of Discursive System of Tense-Emotional Patterns in the Poetry of Adonis and Shamlu with a Semiotic-Semantic Approach; Case Study: The Elegy of al-Hallaj and the Death of Nasser. *Language Researches. Volume 13*, Issue 6.(in persian)

Rezai, R. (2015). Narrative Discourse System in Contemporary Iranian Literary Fiction: A Semiotic-Meaning Approach; A Case Study: Works by Goli Taraghi, Sepideh Samimi, and Mahsa Mohabbali. Master's Thesis, Tarbiat Modares University.(in persian)

Sara, Z., & Kashani, M. (2020). Examining the Affective System of Discourse in the Farewell Poem of Akhwan 'Thalith with a Semiotic-Meaning Approach. *Persian Language and Literature*, University of Azad Senendj, No. *44*.(in persian)

Sassani, F. (2009). *Meaning-Seeking: Towards Social Semiotics*. Tehran: Science.(in persian)

Sassani, F. (2010). *Semantics: Towards Social Semiotics*. Tehran: Elmi.(in persian)

Sharifi, H, & Najmaldin, F. (2014). Semiotic Analysis of the Discourse of the Surah al-Rahman. *68* .(in persian)

Shairi, H.R. (2004). Fundamental Study of Sensory Perception in Meaning Production. Human *Sciences Research Journal*, Vol. *45-46*, 131-146.(in persian)

Shairi, H.R. (2005). *Semiotic-Meaning Analysis of Discourse*. Tehran: Samt.(in persian)

Shairi, H.R. (2007). Characteristics of Semiotic-Meaning Delays: A Case Study of Prozen A'tesami's 'Drunk and Conscious. *Electronic Collection of the Fourth Conference on Research in Persian Language and*

Literature, Rasht: Gilan University in collaboration with the Scientific Association of Persian Language and Literature, 13-1 .(in persian)

Shairi, H.R. (2008). *Foundations of Contemporary Meaning Theory*. Tehran: Samt.(in persian)

Shairi, H.R. (2008). *From Structural Semiotics to Semiotic Discourse*, 47. (in persian)

Shairi, H.R. (2009). *Foundations of Contemporary Semantics*. Tehran: Samt.(in persian)

Shairi, H.R. (2009). *From Structural Semantics to Discourse Semantics*, 47 .(in persian)

Zark, S., & Kashani, M. (2019). A Study of the Emotional Discourse System in Al-Khwan al-Thalith's Farewell Poetry Using a Semiotic-Meaning Approach. *Journal of Persian Language and Literature*, University of Urmia, *2*, 996.