ترکیب‌بندی شعری از دیدگاه مکتبی با تکیه بر شعر «در میدان» احمد شاملو*

راشین مبشری[۱]
حسین حسن‌پور آلاشتی[۲]
مرتضی محسنی[۳]
رضا ستّاری[۴]

تاریخ دریافت: ۹۹/۲/۴ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۹**

چکیده

پیروی از طرز فکری مکاتب ادبی، تأثیرات ژرفی در ترکیب‌بندی اجزای شعر، می‌گذارد. پایبندی به اصول فکری هر مکتب، باعث می‌شود تا شاعر خود را در قالب‌های مشخصی قرار دهد و به همین ترتیب ترکیب‌بندی خاصی در شعر را سبب می‌شود. برای بررسی این موضوع شعر «در میدان» احمد شاملو برگزیده شد. در این مقاله بر اساس مؤلفه‌های اندیشگانی، متنی (لایه‌ی بیرونی، لایه‌ی درونی، لایه‌ی مرکزی) و همچنین پدیدارشناسی به لحاظ ارتباط روانشناسی بین متن و اندیشه، به بررسی ترکیب‌بندی اجزای شعر «در میدان» پرداخته شد. روش این تحقیق بر اساس روش دیالکتیکی است، چه این که در این روش ابتدا کل سنجیده می‌شود و سپس اجزای نسبت به یکدیگر و نسبت به‌کل ارزیابی می‌شوند. به‌طور کلی به سه قسم مجهولات به معلومات تبدیل می‌شود. استقرا، تمثیل و قیاس . استقرا سیر از جزء به‌کل است. تمثیل سیر از جزء به جزء است و قیاس سیر از کل به جزء است. از این سه قسم، قسم سوم از درجه‌ی اعتبار بالاتری برخوردار است. نتیجه آن‌که این شعر با توجه به ریشه‌های تاریخی و شخصی در ناخودآگاه شاعر به جهت گشتالتی دارای بار منفی در بازنمایی خاطره‌های تلخ گذشته است که تأثیر خود را بر تمام ارکان شعرگذاشته است. برای نمونه این شعر دارای دو طیف رئالیستی و سورئالیستی است. وجه رئالیستی جنبه‌ی تاریک و بازسازی‌شده است و وجه سورئالیستی جنبه‌ی روشن و بازآفریده شده بر اساس منطق فراعقلی و ربط‌های دیگر است.

واژگان کلیدی: ترکیب بندی، رئالیسم، سوررئالیسم، احمد شاملو، مکاتب ادبی.

---

* برگرفته از رساله‌ی طرح‌واره‌ی نمایشی- نقاشی در شعر معاصر فارسی، طرح برگزیده در فراخوان رساله دکتری صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (معاونت علمی و فناوری نهاد ریاست جمهوری).

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران. رایانامه: rashinmobasheri@gmail.com

۲. دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران، (نویسنده‌ی مسؤول). رایانامه: h.hasanpour@umz.ac.ir

۳. دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران. رایانامه: mohseni@umz.ac.ir

۴. دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه مازندران. رایانامه: rezasatari@umz.ac.ir

۱- مقدّمه

شـاعر تمامی محرک‌ها را در شـعر خود با اسـتفاده از وزن، گزینش واژه‌ها، اسـتعارات، لحن بیان، آرایه‌های صـوتی و ... عرضـه می‌کند. بنابراین با تقطیع هر شعر می‌توان به ریشه‌یابی و شناخت بهتر شعر و شاعر دست یافت. درنتیجه شـعر را می‌توان در حکم نقشـه ذهنی شاعر تلقی کرد. شعر، دربرگیرنده وجدان، شخصیت، تعهد، آرمان، محیط، اسـتعداد، انگیزه می‌باشـد. به همین سـبب اسـت که هر اثر هنری ارزشـمندی در حقیقت تنظیم و ترتیب تجارب هنرمند است، درنتیجه هر هنرمند می‌تواند اثر خاص خود را بیافریند.

شـاعر با توجه به‌گزینش از ذخایر فکری و حافظه کوتاه و بلندمدت و عاطفه‌ای و معیارهای شخصیتی و ... که در ضمیر خودآگاه وی تبلور می‌یابد دست به سرایش شعر می‌زند.

شناخت متن ازنظر گلدمن[1] از طریق روش رفت و برگشتی یعنی استقرا و قیاس امکان‌پذیر است. در این حالت ابتدا از تمام اجزای مجموعه، شـناخت حاصـل می‌شـود. از سـویی شـناخت اجزا نیز تنها در صـورت شـناخت کل مجموعه به‌دسـت می‌آید. چنین روشـی را دیالکتیکی[1] می‌نامند. روش دیالکتیکی یعنی این که معنای جزء در ازای جایگاه یک عنصـر در مجموعه حاصـل می‌شـود. همان‌طور که یک مجموعه نیز شـناخت ناپذیر نیسـت، مگر از رهگذر پیشـرفت در شناخت واقعیت‌های جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به‌صورت نوسانی دائم بین اجزا و کل است که باید متقابلاً همدیگر را روشن کنند(گلدمن، ۱۳۷۶ : ۱۹۰).

در توضیح روش یاد شده باید اذعان داشت که آدمی به سه قسم مجهولات خود را به معلومات تبدیل می‌کند. اسـتقرا، تمثیل و قیاس. اسـتقرا سیر از جزء به‌کل است. تمثیل سیر از جزء به جزء است و قیاس سیر از کل به جزء اسـت. از این سه قسم، قسم سوم از درجه‌ی اعتبار بالاتری برخوردار است. در شناخت پدیده‌های مکانیکی از جزء به کل مسـیر اسـتدلال را طی می‌کنند و تک‌تک اجزا را در یک کل می‌سـنجند. این نوع اسـتدلال از ادراک اسـتدلالی اسـتفاده می‌کند. در تقابل با آن در موجودات زنده و پدیده‌های سـازمند، باید نخسـت کل را به عنوان غایت در نظر گرفت و سپس به جزء رسید. ادراک در اینجا از نوع درک شهودی است(امن خانی ، ۱۳۸۵: ۲۲)؛ در این نوع ادراک صـحیح‌تر این اسـت که به‌جای تعریف یک عامل به غرض از وجود آن عامل بپردازیم. اگر به دنبال غرض از وجود چیزهای مختلف باشـیم، بر اسـاس نظر هرش به شـیوه‌ای درسـت از خواندن متن که محتمل ترین معناست می توان دست یافت(Alba and Hasher. 1983).

۱-۱- بیان مسأله

شـعر «در میدان» در سـال ۱۳۵۲ سـروده شـده اسـت. شاملو همیشه با جنبش آزادی‌خواهانه‌ی مردم همراه بود. هنگامی‌که در اواخر دهه ی ۴۰، جنبش مسـلحانه در ایران شـکل گرفت و تا اعتلای انقلابی ۵۷ ادامه یافت، هرچند وقت یک‌بار شـاهد کشـته شـدن چریک‌ها و مجاهدین در خیابان یا میدان تیربار هسـتیم. احمد شـاملو در اشـعار مختلف بدون این‌که نامی از آن‌ها ببرد به سـتایش ایشان پرداخت. تنها بعد از انقلاب بود که در دفتر شعر «کاشفان فروتن شـوکران» نـام این افراد را بر بالای شـعرها گذاشـت. برای مثال شـعر «سـرود ابراهیم در آتش» به یاد

---

[1]- Goldman

مهدی رضایی، «شکاف» به یاد خسرو گلسرخی، شعر «میلاد آن‌که عاشقانه بر خاک مُرد» به یاد احمد زیبرم و شعر «شبانه» به یاد گروه محمد حنیف نژاد و همچنین «شبانه»ی دیگری به یاد تیرباران شدگان اسفند ۱۳۵۰ را سرود.

این رویکرد شاملو سابقه ی دیرینه دارد. شاملو در نوجوانی با گرایش وطن‌پرستانه و با نفرت از اشغالگران متفقین، به آلمانی‌های نازی که شعار برتری نژاد آریایی سر می‌دادند، روی آورد. به خاطر همین علاقه، سال سوم دبیرستان ایرانشهر تهران را رها کرد و به شوق یادگیری زبان آلمانی، در کلاس اول دبیرستان صنعتی که استادان آلمانی داشت ثبت‌نام نمود. در سال ۱۳۲۳ به خاطر اعتقادات وطن‌پرستی افراطی و طرفداری از آلمان، متفقان او را دستگیر و به زندان شوروی‌ها در رشت منتقل کردند: «....موقعی که رضاخان را بردند من بچه‌ای بودم زیر ۱۶ سال. بدون هیچ درک و شعوری. فقط یک چیز توی ذهن من فرورفته بود که روس و انگلیس مانع پرواز کردن این ملت بدبخت هستند و وقتی‌که آلمان با روس و انگلیس در حال جنگ است و ما تبلیغات اینها را می‌شنویم، یک بچه ۱۵ ساله که هیچ نوع سابقه تفکر سیاسی ـ اجتماعی ندارد می‌گوید من طرفدار آلمانم چون دارد دشمن مرا می‌کوبد. من با این ذهنیت و با این سادگی وارد یک جریان ضد متفقین شدم که کارم به زندان کشید و توی زندان بسیار چیزها یاد گرفتم و بسیار آدم‌ها دیدم. و من دیدم این آدم‌ها که نام و آوازه انها مثل طبل تو کله می‌پیچید چقدر حقیرند. سر یک تکه نان که این از توی بشقاب آن برمی‌داشت دعوایشان می‌شد، خب، خود این برخورد برای من یک دانشگاه بود، که این آدم‌های سیاسی و ژنرال‌ها و سرلشکرها و آدم‌هایی در پایه وزارت، چه آدم‌های واقعاً بی‌معنی و خالی و پوچی هستند. این خودش درس کوچکی نبود...»

درنهایت شاملو در سال ۱۳۲۴، به همراه پدرش توسط دموکرات‌ها در ارومیه، دستگیر می‌شوند و مقابل جوخه اعدام قرار می‌گیرند. پیش از فرمان آتش، فرمانده لحظه‌ای دچار تردید می‌شود و مصلحت می‌بیند با بالادستی‌ها مشورت کند. دو ساعت پدر و پسر در مقابل جوخه آماده، منتظر می‌مانند. احمد شاملو با نقل این خاطره تاکید می‌کند: «تکلیف من در این دو ساعت با مرگ و زندگی روشن شد. پس‌ازآن هیچ‌گاه از مرگ نهراسیدم، مرگ تن برایم بی‌اعتبار شده بود...»

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

۱-۲-۱-ترکیب‌بندی اجزای شعر «در میدان» احمد شاملو چه تناسبی با مؤلفه های رئالیستی و سوررئالیستی این شعر دارد؟

۱-۲-۲-رابطه‌ی اجزای درون‌متن با مؤلفه های اندیشگانی شاعر چگونه قابل توجیه است؟

۱-۲-۳-بر اساس منطق ادراک استدلالی، رابطه‌ی اجزای شعر با کلیت شعر چگونه است؟

۱-۲-۴-بر اساس ادراک شهودی، رابطه‌ی کلیت شعر با اجزای آن چگونه برقرار شده است؟

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

در خصوص ارتباط میان ترکیب‌بندی شعر با منطق تصویرسازی مکاتب هنری، تحقیقی یافت نشد.

۱-۴- روش پژوهش

این تحقیق بخشی از رساله‌ی دکتری با عنوان «طرح‌واره‌ی[۲] نمایشی-نقاشی در شعر معاصر فارسی» است که با ارائه‌ی نظریه‌ی خودنگاشت توسط مؤلف با نام «ماتریس[۳] ضریب اثر» به انجام رسیده است. در این نظریه ماتریس‌های چندگانه‌ی مؤلف، متن، روانشناسی و مخاطب قرار داده‌شده است. با استفاده از عملکرد ماتریس‌ها به هرکدام از مؤلفه ها از پیشامتن تا پسامتن جایگاهی اختصاص داده‌شده است.

با استفاده از قانون ضرب ماتریس‌ها می‌توان ارتباط میان تمام مؤلفه های مؤثر را سنجید و نوع تعامل آن‌ها را با یکدیگر به‌دست آورد. برآیند این تحقیق جدول پیشنهادی است که کدهای متنی را به کدهای تصویری تبدیل می‌کند و ما را به محتمل‌ترین تصویر از متن می‌رساند.

روش این تحقیق بر اساس روش رفت و برگشتی از جزء به کل(استقرا) و سپس از کل به جزء (قیاس) است. همچنین این تحقیق براساس روش مشابه ام آی پی[۴] تنظیم شده است. بنابر این روش، واحد متن واژگان هستند و می‌توان از سطوح شناسایی اسم و صفت و فعل در معنای اولیه تا موقعیت کلمه در بافت در معنای ثانویه، حرکت کرد و برای هر واحدی یک کد که نشان‌دهنده‌ی طبقه‌ی واژگانی واحد موردنظر است ، نسبت داد یعنی واژه‌ها را برحسب نوع مقوله واژگان کدبندی کرد.

۲- چارچوب مفهومی

۲-۱- تعریف ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی یا کمپوزیسیون[۱] در هنرهای گوناگون به معنای تنظیم جایگاه اجزای یک اثر است که هنرمند برای ایجاد وحدت و تناسب بین بخش‌های مختلف اثر خود به‌کار می‌برد.

اصول ترکیب‌بندی نسبت‌ها، مفاهیم و تعاریفی هستند که در بیشتر هنرهای تجسمی با رعایت آن‌ها به چشم‌نوازی اثر افزوده می‌شود. ترکیب‌بندی تحت قواعد و اصول معین و محاسبات دقیق انجام می‌گردد و بین عناصر تصویری، ارتباط، پیوند و روابط منطقی ایجاد می‌کند.

شکل‌ها نسبت به فضایی که اشغال می‌کنند جلوه‌های متفاوتی به خود می‌گیرند و در اثر نیروهای بصری ناشی از شکل و زمینه مفهوم جداگانه به‌دست می‌آورند و خصوصیات تصویری آن متغیر می‌شود. درنتیجه هر واحد بصری موقعیت فضایی و جلوه و نمود خود را به واسطه روابط فعال و متقابل واحدهای تصویری پیرامون خود کسب می‌کند و نیروهای تصویری که از جهات مختلف، راست و چپ ، بالا و پایین، جلو و عقب بر آن اثر می‌گذارند موقعیت فضایی آن را ایجاد می‌کنند. علاوه بر آن رنگ با ارزش‌های تصویری خاص خود که دائماً تحت تأثیر و دگرگونی شرایط فضایی و تابش نور است، و بافت نیز به‌صورت مؤثر در مشخص کردن موقعیت فضایی و کیفیات بصری عناصر تصویری مؤثر هستند(حلیمی ، ۱۳۷۶: ۱۵).

ترکیب‌بندی مطلوب، عناصر با اهمیت درون قاب را به تماشاگر گوشزد می‌کند و همچنین به تشدید بار احساسیِ نما کمک می‌کند. همین موضوع نیز می‌تواند در خصوص متن و عناصر سازنده‌ی آن،که کلمات هستند

۱- Composition : به فرانسوی

کاربرد داشته باشد. درواقع محل قرارگیری کلمات در درون‌متن و رابطه‌ی هر کلمه با کلمات قبل و بعد از خود می‌تواند از قوانین ترکیب بندی در هنرهای تجسمی پیروی کند. شاعر نیز می‌تواند با پس و پیش کردن کلمات، توجه بیشتر مخاطب را به موضوع موردنظر خود معطوف کند.

۲-۲- مؤلفه‌های مکتب رئالیسم و سوررئالیسم

رئالیسم بر پایه‌ی تجربه‌گرایی عینی بنا نهاده شده و عنصری بیرونی است(تودوروف، ۱۳۷۹: ۴۰)؛ این طرز رسالت خود را بازنمایی با تمام جزییات آن تعریف کرده است. بنابراین رئالیسم نگاه به گذشته و حال دارد (پاینده، ۱۳۸۹: ۵۵).

منطق طرز رئالیسم بر مبنای تعهدگرایی و هنر برای جامعه قرار دارد و بر عکس منطق رمانتیسم، به جای فرد، بر اجتماع متمرکز است و در تقابل با زیبایی‌شناسی رمانتیک، تاکید را از هنرمند متوجه زمینه‌های اجتماعی و سیاسی و تاریخی می کند(قزلسفلی، ۱۳۸۸: ۱۸۲)؛ در این طرز بازنمایی واقعیت نه به صورت یکباره، بلکه بر اساس یک فرآیند تدریجی و تکاملی عرضه می‌شود. ابزاری که رئالیست‌ها برای نشان دادن تمام جزییات، استفاده کردند، شامل صحنه‌پردازی، پیرنگ و شیوه‌ی روایت و زبان و لحن می‌باشد. برای مثال در صحنه‌آرایی از بسامدهای آوایی و تصاویر حسّی استفاده می‌کنند. در این طرز تنها نشان دادن امور مهم هدف نیست، بلکه آن چه که مهم است امور غیرمهم می‌باشد. چرا که با پرداختن به این جزییات، رزولوشن تصویر واقع‌نما را افزایش می‌دهند(پاینده، ۱۳۸۹: ۵۳).

این شیوه، نه صرفا به جهت مقولات زیبایی‌شناختی بلکه با این فرض که با افزودن جزییات، هر چه بیشتر به واقعیت می‌توان نزدیک شد و بر این شیوه اصرار دارد که با تشریح جزییات و امور ظاهری و رفتار و گفتار، مخاطبان را با شخصیت‌ها، دچار حس هم‌ذات‌پنداری نماید و از شیوه‌ی غیرمستقیم برای معرفی آن‌ها استفاده کند.

سوررئالیسم به‌طور اجمالی برخورد روانی با ادبیات است(شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۶۹)؛ این مکتب متأثر از دادائیسم بود و بنیان‌گذاران آن بر ضد نیهیلیسم دادا قیام کردند(سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۷۶۸)؛ همچنین طرز سوررئالیسم با رمانتیسم نیز قرابت داشت چه این‌که تمایلات اصلی آن ارزش بخشیدن به تخیل و رؤیا بود (قویمی ، ۱۳۸۷: ۳۲۰)؛ چراکه سوررئالیسم قائل به جوانب باطنی و مجهولی است که با عقلانیت و منطق به آن دست نمی‌یابد(صالح، ۲۰۱۰: ۵۱).

این طرز، هدف خود را رستگاری بشر قرار داده بود به همین جهت به نوعی عرفان اعتقاد داشت که آنان را به آشتی بین عمل و رؤیا هدایت می‌کرد(سید حسنی، ۱۳۸۹: ۸۰۱)؛ کشف راز هستی که راه رستگاری نیز در اتحاد با آن است از طریق شهود در تمام پدیده‌هایی شکل می‌گیرد که در اعماق وجود انسان یعنی ضمیر ناخودآگاه او جریان دارد. توجه به ضمیر ناخودآگاه انسان، طرز سوررئالیسم را عقل‌گریز می‌نماید چه این‌که آن‌ها عقل را عاجز از فهم حیات می‌پنداشتند(بیگزبی، ۱۳۷۵: ۲۰).

در طرز سوررئالیسم با تکیه بر ضمیر ناخودآگاه، حقیقت برتر بر انسان مکشوف می‌شود. این حقیقت که در عمق جان آدمی و در پس پرده‌ی اراده و آگاهی نهفته است توسط کنار گذاشتن عقل و دادن نقش اساسی به

ضـمیر ناخودآگاه توسـط تجارب روحی قابل دسـتیابی اسـت. این طرز معتقد بود که در ورای دنیای واقعی ربط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند مانند تصادف، پندار، وهم و رؤیا(سیدحسینی ، ۱۳۸۹ : ۸۲۳).

دسـتیابی به این رابطها از طریق ابزار و روش‌هایی امکان‌پذیر اسـت. برای مثال در مسـتی تعلق و پیوند روح با جسـم به دلیل زایل شـدن موقت نیروی عقلانی، دچار اختلال می‌شـود. همچنین با استفاده از مواد مخدر دستیابی به این سـطح از ناخودآگاه امکان‌پذیر می‌شـد. آن‌ها در این حالت می‌توانسـتند رؤیاها و تخیلات خود را در میدان ضـمیر ناخودآگاه به تصـویر بکشـند(مشـتاق مهر و همکاران، ۱۳۸۸: ۱۴۸)؛ از دیگر راه‌های دسـتیابی به سـطح ناخودآگاه، عالم خواب و رؤیاست. آن‌ها می‌خواهند با دستیابی به نهفته‌های ضمیر ناخودآگاه از راه خواب، تضاد جهان بیرونی و درونی را از میان بردارند زیرا بر این باورند حقیقتی که در بیداری می‌توان آن را جسـت‌وجو کرد به‌طور برابر و حتی روشن‌تر در خواب نیز می‌توان به آن رسید(پرهام، ۱۳۴۵: ۱۲۷).

ابزار دیگری که می‌توان به سـاحت ناخودآگاه وارد شـد شـهود باطنی است. تخیل به‌عنوان یک قدرت برتر تا حدی اسـت که به بارگاه مقدسـات هم وارد می‌شـود و محدودیتی را برای آن نمی‌توان قائل شـد(آدونیس، ۱۳۸۵: ۱۰۰)؛ حیطه سـیر تخیل سوررئالیستی تمام پدیده‌ها و عناصر عالم است. بنابراین می‌تواند حقایق نو و بدیعی بیافریند و آن را به وجود واقعی تبدیل کند درست در زمان اکنون(براهنی، ۱۳۷۱: ۱۸۶).

۲-۳- استعاره‌های مفهومی

لیکاف[۱] در مقاله نظریه‌ی معاصر استعاره، دیدگاه سنتی استعاره را به نقد کشید.

در دیدگاه سنتی، زبان به دو بخش حقیقی- مجازی یا ادبی و روزمره تقسیم می‌شود. لیکاف فرضیات سنتی در باب زبان حقیقی و اسـتعاری را مورد انتقاد قرار داد. به نظر وی این فرض‌ها منجر به بدفهمی ما از اسـتعاره شـده اسـت. بر این اسـاس استعاره درک و تجربه چیزی بر اساس مفهوم چیزی دیگر است(لیکاف و جانسون، ۱۹۹۲: ۵).

فهم یک حوزه مفهومی بر اسـاس حوزه مفهومی دیگر در استعاره مفهومی، با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شی یا پدیده دیگر متفاوت است.

نظام اولیه‌ی تصـوری ذهن انسـان بر پایه مجموعه‌ی کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است. مفاهیمی که مسـتقیما از تجربه ما ناشـی می‌شـوند. جانسون مفاهیم تجربی مورد نظر را شامل مجموعه‌ای از روابط مکانی پایه‌ای (بـالـا، پـایین، جلو، عقـب)، مجموعـه‌ای مفاهیم معرفتی یا هسـتی شـناختی(موجود، ظرف و ..) و مجموعه‌ای از تجربیات و فعالیت‌های اساسی(خوردن، حرکت کردن، خوابیدن ...) می‌داند.

بنـابراین از جهان خارج سـاخت‌هایی در ذهن پدید می‌آوریم که ما آن‌ها را به زبان خود انتقال می‌دهیم. این سـاخت‌های مفهومی همان طرحواره‌های تصـوری‌اند. پس طرح تصوری نوعی ساخت مفهومی است که بر حسب تجربه ما از جهان خارج در زبان ما نمود می‌یابد(محمدی آسیابادی، ۱۳۹۱: ۱۴۷).

۱- George Lakoff

استعاره مفهومی فهم حوزه مقصد بر اساس حوزه مبدا است و اصل استعاره بر پایه نگاشت‌ها استوار است. آن حوزه مفهومی که از آن عبارات استعاری را استخراج می‌کنیم تا حوزه مفهومی دیگری را درک کنیم حوزه مبدا و آن حوزه مفهومی را که بدین روش درک می‌شود، حوزه مقصد می‌نامیم(کوچش، ۱۳۹۴: ۱۵).

نگاشت نیز مجموعه‌ای از تناظرهای نظام‌مند میان مبدا و مقصد است که عناصر مفهوم سازه‌ای (ب) را بر عناصر سازه‌ای حوزه (الف) منطبق می‌کند. به این تناظرهای مفهومی، در بیان فنی، انطباق گفته می‌شود.

بنابراین در نظام‌های نوین زبانشناختی، با مفاهیم روانشناختی و فیزیولوژیک و عصب‌شناختی فصل مشترکی با عنوان طرحواره‌های تصویری وجود دارد که نظام‌های نوین دستور زبانی بر اساس این رویکرد بازتعریف می‌شوند.

۲-۴-مولفه‌های موثر در ترکیب‌بندی شعر

۲-۴-۱- عناصر درون‌متنی

هر متن به عنوان یک ساختار نظام‌مند و منسجم دارای شبکه‌ی معنایی است که بر سه لایه‌ی بیرونی، درونی و مرکزی استوار است.

۲-۴-۱-۱- لایه‌ی بیرونی

در لایه‌ی بیرونی آرایه‌های لفظی مانند ترصیع، انواع جناس، موازنه، تکرار، واج‌آرایی، آرایه‌های کلامی، موسیقی شعر و همچنین هنجارگریزی‌های گویشی[۵] و زمانی جای دارند. این لایه از شعر که وجه حسی شعر است، در بخش موسیقی مواردی همچون موسیقی بیرونی و درونی و کناری را مدنظر دارد و اوزان شعری همچون اوزان کوتاه و بلند و کشیده و از منظری دیگر اوزان خیزابی، جویباری، شفاف و کدر را بر پایه‌ی کاهش، افزایش، قلب و ابدال موسیقی در خود جای داده است(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷).

در هنجارگریزی گویشی به معنی‌افزایی بر پایه‌ی واردکردن گویش‌ها به داخل زبان هنجار پرداخته شده است(سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰)؛ هنجارگریزی زمانی نیز مربوط به استفاده از باستان‌گرایی در دو بخش واژگانی و نحوی است که در محور جانشینی به جای زبان هنجار مورداستفاده قرارگرفته است.

در سطح میانی شعر، مواردی همچون هنجارگریزی‌های واژگانی[۶]، نحوی، نوشتاری، آوایی، معنایی، سبکی و آرایه‌های بیانی همچنین تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، مجاز، حس‌آمیزی، مراعات‌النظیر، پارادوکس، اسطوره پردازی، نمادسازی لانه‌گذاری شده است.

همچنین در این سطح می‌توان مواردی همچون توصیف و طرح‌واره ها را گنجاند. در توصیف بر اساس نظام روایی-رخدادی گریماس اقدام شده است و با مرحله‌ی اکتشافی[۱] ریفاتر هم‌راستا می‌باشد(ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳)؛ در این سطح، بر اساس منظومه‌های وصفی، شبکه‌ی معنایی بر اساس یک معنا بن در هسته و اقمار مجازی در حاشیه شعر مورد بررسی قرار می‌گیرد(پرودوم و گلیبر، ۲۰۰۶: ۲).

طرح‌واره‌ها نیز استعاره‌هایی هستند که موقعیت‌های حجمی (بالا، پایین، نزدیکی و دوری، عقب و جلو) ، موقعیت‌های حرکتی (مبدأ، مسیر و مقصد)، طرح‌واره‌های قدرتی و شیء را دربر می‌گیرند.

---

[1]- heuristic reading

۲-۴-۱-۳- لایه‌ی مرکزی

در لایه مرکزی شعر، معنای اولیه بر اساس بن‌های فعلی برداشت می‌شود. همچنین در این سطح، نهاد و اسم لانه‌گذاری شده است. این سطح با نظریه‌ی لامبرکت هم‌راستاست که در سطح اسم به تشخیص اسم معرفه و نکره انجامیده است.

در خصوص فعل نیز، بر اساس نظریه ول لی، افعال از جهت حالت (رخدادی، فرآیندی و کنشی) و همچنین بر اساس نظریه‌ی وندلر افعال بر اساس ایستایی، کنشی، پایایی و لحظه‌ای مورد بررسی قرارگرفته است.

۲-۴-۲- عناصر برون‌متنی

نوع دیگر عناصر، فرامتنی بوده و شامل مولفه‌هایی همچون ایدئولوژی‌ها، هنجارها و عوامل حسی و روانشناختی و .. است. مؤلف به‌عنوان اولین حلقه از پیدایش یک اثر هنری است. شیوه‌ی اندیشه‌ی شاعرانه را می‌توان بر اساس نزدیکی و دوری به یک مکتب فکری سنجید. مواردی همچون اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی-ادبی و اقتصادی شاعر و همچنین مؤلفه های روان‌شناختی همچون نوستالژی را می‌توان در این دسته گنجاند.

۳- تحلیل ترکیب‌بندی شعر «در میدان»

۳-۱- عناصر درون‌متنی

مصرع اول: «آن/ چه/ به/ دید/ می آید/ و»

در این مصرع «آن» به‌عنوان ضمیر اشاره است که با توجه به اشاره به دور، نکره است و به چیز خاصی تأکید ندارد و «چه» به‌عنوان ضمیر، هر آن چیزی را شامل می‌شود که مورد اشاره‌ی شاعر است. بنابراین «چه» به جهت همراهی با ضمیر اشاره‌ی «آن» نکره است.

«می‌آید» از مصدر لازم «آمدن» در معنای پدیدار گشتن همراه با پیشوند «می» در حالت استمرار به‌کار است. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جزء افعال کنشی است که وضعیتی پویا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی چیزهای قابل دید به تعبیر دورترین افق دید شاعر همچون یک مدخل زمینه را برای ورود به بحث اصلی فراهم نموده است. حرف «و» به‌عنوان ربط، این توالی داستانی را ایجاد نموده است و نشان از ممتد و ادامه‌دار بودن یک واقعه است. بنابراین کانون توجه در این مصرع دوردست‌ها است که با توجه به فاصله‌ی زیاد از سرعت کمتری از دامنه‌ی دید خارج می‌شوند. پرداختن به جزییات و نمایاندن تدریجی صحنه در این بخش منطبق با رویکرد رئالیستی است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، به دید آمدن را به‌عنوان یک مؤلفه‌ی منفی به لحاظ اجبار و غیراختیاری بودن و گستردگی صحنه‌ی پیش‌روی شاعر و درک‌نشدگی و ابهام وی متناظر دانست. همچنین این مفهوم با توجه به دور بودن نوعی جریان آهسته را به ذهن تداعی می‌کند.

مصرع دوم: «آن/ چه/ به/ دیده/ می گذرد/ . »

در این مصـرع «دیده» اسم معرفه است و دیدگان شاعر و مخاطب را مدنظر دارد. همچنین «آن» به‌عنوان ضمیر اشـاره اسـت که با توجه به اشـاره به دور، نکره اسـت و به «چه» به‌عنوان ضـمیر، اشـاره دارد که هر آن چیزی را شامل می‌شود که از مقابل نگاه شاعر می‌گذرد. بنابراین «چه» به جهت همراهی با ضمیر اشاره‌ی «آن» نکره است.

«می‌گذرد» از مصـدر لازم گذشـتن است. این فعل در معنای مجاز می‌تواند روی دادن تعبیر شود که منظور رخ دادن اتفاقی مقابل دیدگان شـاعر اسـت. این فعل بر اسـاس دسـته‌بندی ون ولین، جزء افعال رخدادی اسـت که وضـعیتی پویا را شـرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، اسـتفاده از فعل سـوم شـخص غائب، با پیش نماسـازی وقایعی که در مقابل دیدگاه شـاعر در حال اتفاق اسـت و به سبب استفاده از «می» حالت استمرار به خود می‌گیرد که برعکس مصـرع قبل که در منتهی الیه افق دید شـاعر بود، این بار این رخدادها نزدیک‌تر به شـاعر در حال روی دادن هسـتند. قابل دید به تعبیر دورترین افق دید شـاعر همچون یک مدخل زمینه را برای ورود به بحث اصـلی فراهم نموده اسـت. در واقع در امتداد رویکرد رئالیسـتی مصـرع قبل، شـاهد وضوح بیشتر تصویر با آشکار نمودن تدریجی عناصـر صـحنه هستیم. نقطه در پایان این مصرع به معنی پایان مدخل شعر و ورود به بخش دیگری از آن اسـت. بنابراین کانون توجه در این مصـرع نزدیک‌تر به شـاعر اسـت که با توجه به فاصـله‌ی نزدیک‌تر، از سرعت بیشتری از دامنه‌ی دید خارج می‌شوند.

براسـاس منطق اسـتعاره‌های مفهومی می‌توان، فعل «می‌گذرد» را به‌عنوان وقایعی که آغاز و پایانی دارند و به‌عنوان یک مؤلفه ی منفی با رخدادهای ناخوشـایند و خارج از اراده و کنترل متناظر دانسـت. همچنین این فعل نوعی حرکت در ذهن را نیز تداعی می‌کند.

مصرع سوم: «آن/ جا/ که/ سپاه/ ی/ ان»

در این مصـرع «آن» به‌عنوان ضـمیر اشـاره اسـت که با توجه به اشـاره به دور، نکره اسـت. همچنین به‌صـورت خاص تأکید خود را بر روی «سـپاهیان» قرار داده اسـت. «سـپاه» به‌عنوان اسـم ، با پسـوند جمع تکثیر شـده و مجموعه‌ای از قشـون نظامی را معنا می‌دهد که با توجه به کلمه‌ی «جا» که از آن به موضـع و مقر، تعبیر شده است، در دوردسـت اسـتقرار یافته‌اند. در این مصـرع هنوز فعل به وقوع نپیوسـته اسـت و تنها به موضـع و محل اسـتقرار سپاهیان اشاره‌شده است.

در پیوند با مصـرع‌های پیشـین و در امتداد وجه رئالیسـتی و آشـکارسـازی عناصـر صحنه که همه‌چیز از مقابل دیدگان در دور و نزدیک عبور می‌کرد، نوعی فضای خلسه همچون ایجاد یک موج در اثر یک حادثه‌ی سهمگین را تداعی کرده و سردرگمی و تشویش را به عنوان هویت عاطفی در پیش‌گرفته است.

بر اسـاس منطق اسـتعاره‌های مفهومی می‌توان، ضـمیر اشـاره‌ی «آن» را به‌عنوان حدفاصـل میان مقر سـپاهیان و جایگاه شـاعر در نظر گرفت که نشـان‌دهنده‌ی مسـافت زیاد اسـت. این دوری نوعی ناشـناختگی و ابهام را ایجاد می‌نماید، همان‌گونه که در این مصـرع هنوز فعلی به وقوع نپیوسـته اسـت و مخاطب در پی ادامه‌ی ماجرا اسـت. بنابراین می‌توان دور بودن را با غریبه بودن متناظر دانست.

مصرع چهارم: «مشق/ ِ/ قتال/ می کنند»

در این مصرع «مشق» به‌عنوان اسم به جهت دلالت التزامی در وجه تکرار به‌کار رفته است. این تکرار با توجه به خاطره‌ی جمعی و اجتماعی و همچنین تکرار فی نفسه و همچنین یک اصطلاح نظامی، معرفه است.

«می‌کنند» در کنار ترکیب مفعولی «مشق قتال» فعل رخدادی این مصرع را تشکیل می‌دهند که البته این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، به جهت استمرار، جزء افعال کنشی است که وضعیتی پویا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش‌نماسازی مشق کردن، تمرکز را بر روی پویه که کانون اصلی توجه است (قتال=کشتار) قرار داده است.

استفاده از ترکیب «مشق قتال» به لحاظ معنایی دارای هنجارگریزی است. چرا که مشق به لحاظ معنایی یعنی تمرین و ممارست در اثر تکرار. این معنا در کنار قتال، تمرین کشتار تعبیر می‌شود که در اثر تکرار در قتل مردم محقق می‌شود. بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، «مشق» را که با تکرار در ذهن متبادر است در ترکیب با «قتال» با قتل‌عام مردم متناظر دانست. با تکمیل این بخش، مرحله‌ی نخست رئالیستی شعر پایان یافته و وارد فضای سوررئالیستی می‌شود.

مصرع پنجم: «گستره/ ی/ چمن/ ی/ می/ تواند/ باشد/ ،»

در این مصرع چمن به جهت همراهی با پسوند «ی» اسم نکره است که با «گستره» ترکیب اضافی تشکیل داده و نقش مسند گرفته است.

«می‌تواند باشد» از مصدر بودن و در معنای احتمال و امکان تعبیر شده است. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین ، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی سپاهیان در مصرع سوم، تمرکز را بر روی پویه که کانون اصلی توجه است (گستره‌ی چمن) قرار داده است.

در این مصرع به جهت دریافت شاعرانه‌ی احمدشاملو در پیوستن دو معنای دور همچون سپاهیان و چمن، هنجارگریزی معنایی رخ‌داده است. تشبیه سپاهیان به گستره‌ی چمن به جهت حذف ادات و وجه شبه، تشبیه بلیغ است. سپاهیانی که به جهت کشتار بسیار این‌گونه به نظر می‌رسد که مشق قتال می‌کنند، با گستره‌ی چمن که مایه‌ی حیات و سرزندگی است کاملاً متضاد و مقابل یکدیگر هستند. ثانیاً این‌که همواره سپاهیان به جهت تعداد فزون و گام‌های محکم و کوبنده، زمین در زیر پایشان لگدکوب می‌شد و گستره‌ی چمن تنها می‌تواند در جایگاهی متضاد در زیر پای سپاهیان پایکوب شود.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، رنگ سبز مشترک میان گستره‌ی چمن و لباس سربازان را به عنوان یک مؤلفه ی مثبت و درعین‌حال برجسته به جهت پارادوکس ایجادشده، متناظر دانست. رنگ سبز که نماد زندگی و سرسبزی است و به جهت طرح‌واره‌ای در ذهن، حیات را تداعی می‌کند، در یک چرخش، مخل حیات به تصویر کشیده شده و از آن به‌عنوان ضد حیات استفاده‌شده است. این تعبیر که البته در مقام جانشینی استفاده شده است صرفاً می‌تواند برای برجسته‌سازی و تصویرسازی کاربرد داشته باشد وگرنه به لحاظ منطق ذهنی

و استعاره‌ای توجیهی ندارد. دیگر تعبیری که به لحاظ طرح‌واره‌های مفهومی می‌توان از این مصرع برداشت کرد این است که گستره‌ی چمن می‌تواند هم به لحاظ مفهومی اشاره به دور را داشته باشد و هم تعداد زیاد سربازان .

مصرع ششم: «و/ کودکان»

در این مصرع کودکان اسم نکره می‌باشد که نقش نهادی گرفته است. در این مصرع می‌توان کودکان را که در نقش نهادی و به‌عنوان اسم به‌کار رفته است، در وجه استعاره نیز در نظر گرفت. چه این‌که این تصویر در کنار گستره‌ی چمن که پیش‌تر در ذهن مخاطب تداعی شده بود، می‌تواند تصویر ثانویه و متداخلی را در متن اصلی طرح نماید. به لحاظ معنایی نیز در ادامه‌ی روند معنایی مصرع قبل، نظیر کردن معترضان اعدامی به کودکان می‌تواند، هنجارگریزی معنایی باشد که سبب برجسته کردن معنا می‌شود. به‌کار گرفتن کودکان به‌جای معترضان اعدامی می‌تواند در مقام استعاره رخ‌داده باشد که در مقام جانشینی است و این منطق باعث می‌گردد که مخاطب معنا را سریع‌تر و باقدرت بیشتری دریافت کند و در پذیرش آن مقاومت کمتری نماید. همچنین این کاربرد سبب برجسته کردن معنای موردنظر شاعر می‌شود.

در این بخش با آوردن حرف «و» در ابتدای مصرع، تأکید بر ادامه‌ی خط سیر معنایی در مصرع‌های پیشین است. آن‌چنان‌که در مصرع پیشین از «گستره‌ی چمن» سخن به میان آمد در ادامه با تغییر رویکرد شعر، معنا در وجه ثانویه‌ی آن و با تصویرسازی شوق و هیاهوی کودکانه، پی گرفته می‌شود. به این معنا که خیل سربازان سبزپوش به گستره‌ی چمن مانند شده است و جمع کثیر معترضان اعدامی، به کودکان پرهیاهو و پرجنبش.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، معترضان اعدامی را در هنگام تیرباران شدن در جوخه‌ی اعدام به سبب هیاهو و فریاد و همچنین جنب‌وجوش ناشی از اصابت تیر به کودکان تعبیر کرد.

مصرع هفتم: «رنگین کمان/ ی»

در این مصرع رنگین‌کمان اسم نکره است که نقش مسندی گرفته است. در این مصرع رنگین‌کمان در جایگاه مسند به‌کار گرفته شده است که می‌تواند هنجارگریزی معنایی محسوب شود. به لحاظ معنایی پیوند دادن کودکان با رنگین‌کمان فضای سرزنده و شادابی را رقم‌زده است که بامعنای ثانویه در تضاد است و به همین سبب که دو وجه معنایی در دو جهت کاملاً متضاد، یک جا به‌کار گرفته شده‌اند، هنجارگریزی معنایی رخداده است که سبب تعمیق بیشتر معنا و اثرگذاری بر مخاطب شده است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، رنگین‌کمان را به‌عنوان یک مؤلفه ی مثبت با گوناگونی و تنوع و همچنین طراوت و نشاط متناظر دانست.

مصرع هشتم: «رقصنده/ و»

در این مصرع «رقصنده» به عنوان صفت فاعلی در ترکیب با رنگین‌کمان در مصرع پیشین یک ترکیب مسندی است.

به لحاظ معنایی پیوند دادن رقصنده با رنگین‌کمان فضای سوررئالیستی را پدید ساخته است که دارای غرابت استعمال است و همین هم‌نشینی دو پدیده با خاصیت‌های متفاوت، توانسته ناقل پیام شاعر باشد. همچنین به جهت تداخل با معنای ثانویه، هنجارگریزی معنایی محسوب شود.

بر اساس فرآیند عاطفی گفتمان، صحنه‌ی عاطفی سرشار از حرکت و تنوع را رقم‌زده است و این ازدحام رنگ‌های متحرک، تابلوی متداخلی را به‌عنوان هویت عاطفی رقم‌زده است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، رقصندگی را به‌عنوان یک مؤلفه ی مثبت با تحرک متناظر دانست. به همین جهت می‌توان این‌گونه تعبیر کرد که کودکان در معنای معترضان اعدامی، به هنگام تیرباران گویا که در حال رقصیدن هستند.

مصرع نهم: «پُر/ فریاد/ . »

در این مصرع «فریاد» به همراه «پُر» در نقش صفت و در ترکیب گروه مسندی به‌کار رفته است. «هستند» به‌عنوان فعل اسنادی این مصرع است که حذف شده است. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی کودکان و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر جنب‌وجوش که کانون اصلی توجه است(رنگین‌کمانی رقصنده و پرفریاد) قرار داده است. همچنین بر اساس فرآیند عاطفی گفتمان، صحنه‌ی عاطفی سرشار از ازدحام را رقم‌زده است و نوعی این فضای پر سروصدا، هیاهو را به‌عنوان هویت عاطفی در پیش گرفته است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، فریاد را به‌عنوان یک مؤلفه ی شنیداری به‌عنوان یک عامل مثبت با شور و شوق و یا مخالفت و مقابله متناظر دانست.

(فاصله برای تمایز قائل شدن میان دو بخش)

مصرع دهم: «اما/ آن»

در این مصرع «آن» به‌عنوان ضمیر اشاره است که با توجه به اشاره به دور، نکره است. همچنین به‌صورت خاص تأکید خود را بر روی کسانی قرار داده است که در مصرع‌های پیشین از آن ها تعبیر به کودکان شد.

بر اساس فرآیند عاطفی گفتمان، با استفاده از بیان جسمی (آن) بدون اشاره به ضمیر انسانی و یا غیرانسانی صحنه‌ی عاطفی دور و غریب و پر از تردیدی را رقم‌زده است که نوعی فضای حکومت‌نظامی و پر از سکوت مرموز همچون خواندن بخشی از یک فرمان و یا قطعنامه، تداعی کرده است و در مقابل هیاهو و شوق و سرزندگی سه مصرع پیشین هویت عاطفی خود را با سکوتی قاطع در پیش‌گرفته است

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، به کارگیری حرف شرطی را با انتظار برای یک رخداد منطقی و شرطی‌سازی شده که نتیجه‌ی یک رابطه‌ی علت و معلولی می‌باشد، متناظر دانست. فاصله‌ای که میان مصرع دهم با مصرع‌های پیشین ایجاد شد برای جدا شدن از بخشی از معنا (بخش سوررئالیستی) و از سرگیری بخش جدیدی (رئالیستی) می‌باشد که با فضای شرطی‌سازی شده پی گرفته‌شده است.

مصرع یازدهم: «که/ در/ برابر/ ِ/ فرمان/ ِ/ واپسین»

حرف ربط «که» در ارتباط با اسم اشاره‌ی «آن» که در مصرع پیشین ذکر شد، در معنی کسی که به‌کار رفته است. واژه‌ی «فرمان» نیز به‌عنوان یک اسم نکره است که با صفت «واپسین» گره‌خورده است.

همچنین با استفاده از بیان جسمی (فرمان واپسین) صحنه‌ی عاطفی قاطع و خشنی را رقم‌زده است و نوعی این فضای نظامی را به‌عنوان هویت عاطفی در پیش‌گرفته است، این فضا در ادامه‌ی فضای شرطی شده‌ی مصرع پیشین است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، فرمان واپسین را که خبر از فرمان‌های متوالی می‌دهد، به‌عنوان یک زنگ هشدار و اخطار محسوب کرد که در ادامه‌ی فضای شرطی‌سازی شده‌ی مصرع پیشین، خبر از یک واقعه و رخداد در نتیجه‌ی این آخرین اخطار می‌دهد.

مصرع دوازدهم: «لبخند/ می/ گشاید/ ،»

در این مصرع لبخند اسم نکره است و می‌تواند در معنای به استهزا گرفتن تعبیر شود. «می‌گشاید» از مصدر لازم گشودن، برای لبخند استفاده شده است. پیشوند «می» نیز زمان استمراری فعل را می‌رساند. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جزء افعال رخدادی است که وضعیتی لحظه‌ای را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی آن‌که در مصرع‌های پیشین و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر لبخند در وجه به استهزا گرفتن که کانون اصلی توجه می‌باشد قرار داده است. در این مصرع لبخند در مقام مجاز و با استفاده از منطق جانشینی در معنای به استهزا گرفتن تعبیر شده است.

بر اساس فرآیند عاطفی گفتمان، با استفاده از افعال مؤثر(گشودن) در وجه به استهزا گرفتن فرمان نظامی و با بیان جسمی (لبخند) صحنه‌ی عاطفی سرشار از تناقض و رویارویی را رقم‌زده است و نافرمانی را به‌عنوان هویت عاطفی در پیش‌گرفته که به‌زعم شاعر و در یک ارزیابی عاطفی بسیار آرمانی و ایده آلیستی است. در پایان مصرع، با آوردن علامت ویرگول به معنای مکث کوتاه، نشان از ادامه داشتن مفهوم مصرع و بسته نشدن معنا در این مصرع است. همچنین این مصرع در ادامه ی مصرع پیشین و بخش دوم رئالیستی شعر قرار دارد. به همین جهت است که با افزایش میزان گستره(وجه دانشی) با کاربرد حرف شرطی (اما) روبرو هستیم. در واقع با ادامه ی روند تدریجی ظهور عناصر صحنه، منطق رئالیستی شعر پی گرفته شده است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، لبخند را به‌عنوان یک مؤلفه ی مثبت با نافرمانی و به استهزا گرفتن متناظر دانست.

مصرع سیزدهم: «تنها»

به لحاظ توصیفی، این مصرع به جهت استفاده از واژه‌ی «تنها» در وجه قیدی با ایجاد فضای پس تنیدگی و فضاسازی با استفاده از برجسته کردن واژه‌ی «تنها» در یک مصرع جداگانه و ارائه‌ی اطلاعات به‌صورت قدم‌به‌قدم و حرکت آهسته، عمق ایجاد نموده است. همچنین بر اساس فرآیند عاطفی گفتمان، با استفاده از بیان جسمی (تنها) صحنه‌ی عاطفی سرشار از ناچاری و نداشتن آلترناتیو را رقم‌زده است و نوعی این فضای حکومتی اقتدارگرا و سرکوب گر را به‌عنوان هویت عاطفی در پیش‌گرفته که به‌زعم شاعر و در یک ارزیابی عاطفی غیردلنشین است،

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، مفهوم «تنها» را به‌عنوان یک مؤلفه ی منفی با جبر متناظر دانست. این مفهوم به لحاظ معنایی در ادامه‌ی مصرع دهم قرار می‌گیرد که در آن با آوردن واژه‌ی «اما» شرطی‌سازی صورت گرفته بود. در این مصرع، این شرطی‌سازی تنها با یک آلترناتیو و جبر تاریخی پیوند می‌خورد. در ادامه

روند گذشته، گسترش فضای دانشی در بخش رئالیستی باعث کند شدن ریتم شعر در اثر نمایش تدریجی عناصر است.

مصرع چهاردهم: «می/ تواند»

فعل «می‌تواند» از مصدر لازم توانستن و در معنای قدرت و حق انتخاب و اختیار داشتن تعبیر شده است. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی «تنها» در مصرع قبل و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر روی فعل توانستن به‌عنوان تنها کاری که معترضان اعدامی می‌توانند انجام دهند قرار داده است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی، فعل توانستن را در این مصرع در کنار مفهوم تنها که در مصرع پیشین به‌کار رفت به‌عنوان نداشتن قدرت متناظر دانست. در این بخش نیز همچنان روند تدریجی گستره (دانش) در فضای رئالیستی قابل مشاهده است.

مصرع پانزدهم: «لبخند/ ی/ باشد»

در این مصرع لبخند اسم نکره است و نقش مسند به جهت همراهی با فعل اسنادی گرفته است. همچنین همراهی با پسوند «ی» نکره بودن این اسم را می‌رساند. در این مصرع در ادامه و هم‌تراز با مصرع دوازدهم است که هر دو بر لبخندی تمرکز دارند که بیشتر می‌توان آن را با به استهزا گرفتن زندگی و جبر تاریخی و سیاسی تعبیر کرد.

فعل «باشد» یک فعل اسنادی است و به همین جهت بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویه‌ی دید، استفاده از فعل سوم شخص غائب، با پیش نماسازی «می‌تواند» در مصرع گذشته و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر روی لبخند که کانون اصلی توجه است قرار داده است.

تصویر آخرین لبخند در یک قاب به‌عنوان آخرین اقدام و عکس‌العمل یک فرد در برابر جبر تاریخی و سیاسی به‌وسیله زور و قدرت نظامی، می‌تواند نمادی از به استهزا گرفتن قدرت و تمام دغدغه‌های پوچ زندگی باشد. همچنین صحنه‌ی عاطفی سرشار از سکون را رقم‌زده است و نوعی این فضا همچون تصویر یک قاب عکس به‌عنوان بخشی از آخرین و ماندگارترین تصویر شعر، هویت خود را یافته است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، لبخند را در کنار فعل اسنادی «باشد» و در ادامه‌ی روند معنایی و شرطی‌سازی شده که با استفاده از حرف شرطی «اما» از تنها گزینه سخن به میان آورده است، لبخند در این مصرع با به استهزا گرفتن متناظر است.

مصرع شانزدهم: «در/ برابر/ ِ/ «/ آتش/ ! / »» (شاملو، ۱۳۷۹، ۵)

در این مصرع «آتش» اسم معرفه است چرا که در مقام مجاز، آتش به هنگام فرمان نظامی برای شلیک تفنگداران به یک هدف مشخص استفاده می‌شود. حتی این کلمه در مصرع به همراه گیومه استفاده شده است که نشان از نقل‌قول دارد و این نقل‌قول جزء فرمان یک فرماندهی نظامی برای آتش گشودن نیروهای خود به روی متعرضان و انقلابیون اعدامی نمی‌تواند باشد.

در این مصرع واژه‌ی «آتش» در مقام مجاز به معنی گلوله و فرمان نظامی برای شلیک به هدف است. به لحاظ نمادسازی می‌توان واژه‌ی «آتش» را به‌عنوان آخرین واژه در این شعر و در مقابل تمام مفاهیم شرطی و جبر تاریخی و سیاسی، به‌عنوان تنها اقدام حکومت سرکوب گر و اقتدارگرا تعبیر کرد. همچنین، با استفاده از مفهوم «آتش» که به‌مانند یک شبه جمله و به‌صورت امری و با بیان جسمی صحنه‌ی عاطفی سرشار از قتل‌عام و جنایت را رقم‌زده است و این فضای هراس و ترس را به‌عنوان هویت عاطفی در پیش‌گرفته است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی می‌توان، آتش را به‌عنوان یک مؤلفه ی منفی با دستور شلیک متناظر دانست. همچنین استفاده از واژگان «در برابر» در ذهن دو امر مقابل و مخالف را تداعی می‌کند.

۳-۲- عناصر برون‌متنی

۳-۲-۱- مؤلفه‌ی اندیشگانی

به لحاظ اندیشه، این شعر بر اساس طرز تلفیق رئالیسم و سوررئالیسم سروده شده است. در این شعر به خوبی می‌توان با مقایسه‌ی میان حرکت از پایگاه به سمت پویه و نقطه‌ی کانونی توجه شاعر، همچنین بررسی میزان فشاره و گستره، به خوبی دریافت که شاعر در دو حرکت مجزا به سمت گسترش فضای حسی (احساسی) و گستره (دانشی) بر اساس بیان جسمانه ی مفاهیم و اشاره به معنای ثانویه آن‌ها در وهله‌ی دوم دارد. بر این اساس در پاره‌ای موارد تمرکز بر روی گسترش فضای دانشی بر اساس روند تدریجی و پله‌ای و در دیگر موارد با توقف این روند و خط روایت شعر، بر گسترش فضای حسی اقدام نموده است. در این دو جریان در برخی موارد معنای اولیه موردنظر شاعر بوده است و بنابراین نیاز به دانش پیشین یکسان در خصوص خاطره‌های جمعی در مورد انقلاب های ایران و اعتراضات عمومی و نوع واکنش حکومت نیاز است و بخش‌های دیگر با استفاده از معنای ثانویه‌ی مفاهیم، به گسترش فضای فشاره‌ای شعر اقدام شده است.

این شعر به لحاظ فکری، جریانات سیاسی را مدنظر خود قرار داده و از تظاهرات مردمی سخن به میان می‌آورد که در آن افراد انقلابی توسط نیروهای نظامی قتل‌عام می‌شوند و جبر و حکومت چکمه‌های نظامی همه جا را فراگرفته است. چنین فضایی، ترس و دلهره را در همه‌جا فراگیر کرده است و شاعر تنها چاره‌ای را که برای مبارزان، می‌بیند لبخند زدن به مرگ و تسلیم شدن در برابر آن است. جایگاهی که شاعر ازآنجا به چنین روایتی می‌پردازد از میان معترضان است، گویی که خود او نه فقط یک راوی بلکه یک معترض است. این زاویه‌ی دید حاکی از مردمی بودن و رویارویی شاعر با جریان سیاسی حاکم است.

در این فضا، این مردم نیستند که زیر چکمه‌های سربازان لگدکوب می‌شوند بلکه این سربازان سبزپوش هستند که همچون چمن در زیر پای معصومیت کودکانه مردم همچون چمنزاری محل جست‌وخیز و شور و نشاط مردم می‌باشند. همچنین در این شعر این‌گونه القا می‌شود که شور و شوق اعدامیان به هنگام اصابت تیر و جست‌وخیز آن‌ها همچون کودکانی است که معصومانه آخرین لبخند را به زندگی می‌زنند.

تصویرپردازی فوق کاملاً داوری شاعر را به نمایش می‌گذارد. همچنین معترضان اعدامی به رنگین‌کمان مانند شده‌اند و نکته‌ی متمایزکننده‌ی رنگین‌کمان وجود رنگ های متفاوت در آن است. چنین مردمانی نیز با توجه به

اشـاره‌ی شـاعر، با نظرها و عقاید مختلف هسـتند که در یک صـف قرارگرفته‌اند و این نشـاط و طراوت نیز همچون یک رنگین‌کمان که پس از بارانی زندگی‌بخش، سـرزندگی و طراوت را با خود به همراه دارد، آرمانی و ایده آل است.

به لحاظ سیاسی، شاعر به خیل جمعیت معترض پیوسته است و از منظر و زاویه‌ی آن‌ها به مسائل می‌نگرد و در یک جریان مخالف آنچه که به‌ظاهر دیده می‌شـود، این کشـته‌شـدگان هسـتندکه زندگی و حاکمان ظالم را به استهزا می‌گیرند و حاکمان اقتدارگرا در زیر پای آن‌ها لگدکوب می‌شوند.

۳-۲-۲-پدیدارشناسی[۷] متن بر اساس نوستالژی

ممکن اسـت منظور از این شـعر و فضـاسـازی‌های آن، اشـاره به تجربه‌ی خود شـاملو در نوجوانی باشـد که به اسارت نیروهای متّحدین در آمد و در جوخه به تیرک اعدام بسته شد. افراد دیگری که در کنار شاملو بودند اعدام شـدند. اما وی سـاعت‌ها در انتظار اعدام بود، به‌گونه‌ای که در نقل قول‌هایی از وی، او در این مدت تکلیف خود را با زندگی و مرگ مشـخص کرد. مفهوم مصرع‌هایی از شعر که در مقابل واپسین فرمان آتش، لبخند می‌گشایند و زندگی و جبر تاریخی را به اسـتهزا می‌گیرند، می‌تواند با همین تجربه‌ی شـخصـی او در ارتباط باشـد. همچنین مانند کردن گروهی که شـاملو به آن‌ها تعلق دارد به رنگین‌کمان می‌تواند با این موضوع که اعدام شوندگان متعلق به قشرها و گروه‌های فکری مختلف بودند رابطه داشته باشد..

بنابراین می‌توان این تجربه‌ی شـخصـی احمد شـاملو و وقایع تاریخی مربوط به این دوره‌ی زمانی را یک پیش متن برای شعر در نظر گرفت که شاعر با استفاده از سمبل‌ها و نمادها و گاه با بیان رئالیستی با تکنیک فورژری[۸] که عین حفظ پیش متن، کارکرد آن در بیش متن افزون گردیده است.

۴- نتیجه‌گیری

این شعر بر اساس مؤلفه های سوررئالیستی دارای جنبه‌های برخورد روانی است، چه این‌که این برخورد دارای ریشـه در ناخودآگاه شـاعر و گذشـته‌ی دور او دارد. بنابراین، با پایه قرار دادن واقعیت، پا را فراتر نهاده و وارد فضای سوررئالیستی شده است. این طرز که متأثر از دادائیسم است علی‌رغم ضدیت با نیهیلیسم، برخورد ملایم‌تری بـا مرگ را در دسـتور کـار خود دارد. همـان‌گونـه که در این شـعر همزمان با قرابت با جنبه‌های رمانتیسـتی و با بهره‌گیری از تخیل و رؤیا، جوانب باطنی و مجهول این مرگ، به تصویر کشیده شده است.

جنبه‌های رئالیسـتی و سـوررئالیستی در این شعر در دو طرف طیفی قرار دارند که دوگانه‌ی خیر و شر و ظلمت و روشـنی را در ذهن تداعی می‌کند. به لحاظ سـاختار تصـویرپردازی، سـپاهیان و فرمان آتش و مشـق قتال(وجه رئالیسـتی) و کودک و رنگین‌کمان و رقص و فریاد به‌عنوان تصـویر مرکزی(وجه سـوررئالیسـتی)، در کانون قرار دارد که با اسـتفاده از مجاز، تصـاویر شـعری خلق‌شـده‌اند. همچنین این شـعر به لحاظ کارکردی، سـیاسـی است و همچون یک قطعنامه خط مشی مبارزاتی را بیان می‌کند.

این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چراکه ضمن حرکت از نقطه‌ی آغاز به همان نقطه باز می‌گردد و دارای غنای تصویری به جهت بهره‌گیری از معنای ثانویه‌ی کلمات است. نهایتاً این شعر از تصویری مستقل و همچنین محدود به جهت دامنه‌ی کم واژگان بهره می‌برد.

به لحاظ چندصدایی، این شعر تک‌صدایی است و راوی شعر، ضمیر اول شخص (شاعر) است. لحن این شعر نیز بر اساس موسیقی بحر مجتث، لحن حماسی است و ریتم شعر، به جهت کاربرد مصرع‌های کوتاه و کاهش گستره در برخی موارد، ریتمی تند و سریع است. همچنین برای موسیقی با توجه به نوع حماسی می‌توان ضرباهنگ تند را در پیش گرفت.

به لحاظ نگاره‌های بصری نیز، به دلیل کاربرد مفاهیمی همچون «سپاهیان»، «مشق قتال» و «فرمان» در یک سو و «کودکان»، «رنگین‌کمان» و «رقص و فریاد» در طرف دیگر در مقام استعاره، به مراسم اعدام معترضان با استفاده از فرمان شلیک مستقیم تعبیر شده است، همچنین به جهت ضرب آهنگ تند شعر، زاویه‌های تند و کاربرد بیشتری خواهد داشت. به لحاظ کاربرد چندین‌باره‌ی واژگانی همچون«سپاهیان» و «مشق قتال» و تصویرپردازی «فرمان آتش» کاربرد رنگ‌های تیره و خاکستری را توجیه‌پذیر می‌کند. اما در جهت دیگر شعر استفاده از مفاهیم «کودکان»، «رنگین‌کمان» «رقص و فریاد» استفاده از رنگ‌های روشن و شاد در اولویت خواهد بود. به جهت محدود بودن تصویر شعری نیز که در اثر کاربرد و تکرار واژگان شعری حاصل شده است، به لحاظ پهنه‌های تصویری، نماهای بسته کارکرد بیشتری خواهند داشت.

در خصوص نقش‌های دستوری نیز نقش اصلی را فعل بازی می‌کند. به جهت دیدگاه گشتالتی[۹] به سبب بار منفی خاطرات گذشته است که شاعر بیش‌تر از شیوه‌ی جانشینی و در کوتاه‌ترین و صریح‌ترین شیوه برای تصویرپردازی استفاده کرده است و از زیاده‌گوی پرهیز نموده است. استفاده بیشتر از افعال اسنادی وضعیت قاطع موجود را به تصویر می‌کشد و بیشتر به‌جای افعال رخدادی، افعال حالت را برای توصیف صحنه استفاده کرده است.

در پیوند با دیدگاه مکتب‌های ادبی این شعر، به لحاظ اجتماعی، ریشه در رئالیسم سیاسی و اجتماعی دارد و همچون یک بیانیه‌ی سیاسی و اجتماعی خط‌مشی مقاومت و مبارزه را به جامعه القا می‌کند. به لحاظ فرهنگی این شعر، اشاره به اجتماعی دارد که در آن افراد مبارز شیوه‌ی شهادت را برای مقابله با سرکوب سردمداران در پیش گرفته‌اند و بنابراین فرهنگ غالب مردم، مقاومت و مبارزه است. به لحاظ سیاسی شاعر خود را در سوی مردم می‌بیند و از موضع آن‌ها به تصویرسازی و صحنه‌پردازی شعر دست‌زده است، حاکی از خط‌مشی سیاسی شاعر نسبت به وقایع جامعه است و طرف خودی و نا خودی را مرزبندی کرده است. مفهوم دوری و نزدیکی به‌عنوان دو پدیده‌ی حسی این شعر عمل می‌نمایند، درواقع وجه غالب حسی این شعر، قوه‌ی بصری است و شاعر دو مفهوم جهت و مسافت و رنگ را به‌عنوان پدیده‌های بصری به تصویر کشیده است.

یادداشت‌ها

۱. به معنای مباحثه و مناظره است. به بیان ساده، هر گاه، دو دیدگاه فلسفی در تضاد با همدیگر باشند، کُنشی خردگونه که آن دو را در یک نظریه جدید، جمع کند، رخ می‌دهد که همان دیالکتیک است. از نظر هگل و مارکس این امر اجباری و ذاتی خرد است.(طباطبائی، ج۱، ۷۱)

۲. در نظام فلسفی کانت طرحواره به معنای درک و دریافت نقطه‌ی اشتراک تمام عناصر یک مجموعه است. طرحواره را در حوزه‌ی روانشناسی ، به‌صورت قالبی در نظر می‌گیرند که بر اساس واقعیت یا تجربه شکل می‌گیرد تا به افراد کمک کند تجارب خود را تبیین کنند.

۳. ماتریس (به فرانسوی:Matrice) به آرایشی مستطیلی شکل از اعداد یا عبارات ریاضی که به صورت سطر و ستون شکل یافته گفته می‌شود. به طوری که می‌توان گفت که هر ستون یا هر سطر یک ماتریس، یک بردار را تشکیل می‌دهد. در واقع در ماتریس می توان تناظر دو به دوی عناصر را سنجید. (https://fa.wikipedia.org/wiki/ماتریس)

۴. روش تقسیم متن به واحد متن یعنی همان واژگان و اختصاص کد به هر یک از آن ها(برای مثال انواع اسم، صفت . فعل و ...) برای شناسایی معنای اولیه و تعیین مغایرت معنای ثانویه روش ام آی پی گفته می‌شود. (شریفی، ۱۳۹۵: ۱۱۶)

۵. هنجارگریزی گویشی به معنی افزایی بر پایه ی وارد کردن گویش ها به داخل زبان هنجار است.(سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰)

۶. هنجارگریزی واژگانی با استفاده از ظرفیت کلمات، واژگان جدید می سازد. این عمل بر منطق قیاس و گریز انجام می‌شود.(صفوی، ۱۳۸۴: ۴۶)

۷. در مبحث گفتمان، فرآیند حسّی-ادراکی گفتمان به معنای یک دیدگاه هستی مدار بر پایه ی حضور حسّی ادراکی در تولید معنا است. این مقوله پدیدارشناختی است، چرا که به سرچشمه های ادراک حسّی در تولید معنا رجعت می کند. در پدیدارشناختی، می توان تمام جزییات را بر اساس مابه ازای متنی آن، سنجید. چه این که متن به عنوان یک مقوله ی روانشناسی و حسّی می تواند معانی خاص خود را تولید کند.

۸. فورژری سومین گونه همانا است که تقلیدی جدّی از پیش متن تلقی می گردد. در این رویکرد سعی می‌شود تا ضمن تقلید از سبک پیش متن، کارکرد بیش متن جدی باشد.

۹. نظریه ی گشتالتی بر اساس صورت-حسی، عمل- اجتماعی، کیفیت احساس-تجربه به برخی از خاطرات گذشته وزن دهی می کند و آن ها را برجسته تر از دیگر لحظات می‌نماید.(ساکالوفسکی، ۱۳۸۸: ۷۰)

منابع

- امن خانی. عیسی. (۱۳۸۵). **جایگاه قالب‌های کلاسیک در اندیشه نوگرای نیما** . پژوهش‌های ادبی. شماره ۱۱

- آدونیس.(علی احمد سعید). (۱۳۸۵). **تصوف و سوررئالیسم**.ترجمه‌ی حبیب الله عباسی. تهران.سخن
- براهنی.رضا. (۱۳۷۱). **طلا در مس**.ج۱.تهران.فردوس
- بیگزبی.سی وای. (۱۳۷۵). **دادا و سوررئالیسم**. ترجمه‌ی عبدالله کوثری. تهران. نی
- پاینده. حسین. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران ، داستان‌های مدرن**. ج ۱ .چ۱. تهران: نیلوفر.
- پرهام.سیروس. (۱۳۴۵). **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**.تهران. نیل
- تودوروف، تزوتان.(۱۳۷۹). **بوطیقای ساختارگرا/ تزوتان تودوروف**؛ ترجمه محمد نبوی تهران: آگاه.
- جانتی. لوییس.(۱۳۸۱). **شناخت سینما**. ترجمه ی ایرج کریمی. تهران. روزنگار.
- حلیمی، محمدحسین.(۱۳۷۶). **اصول و مبانی هنرهای تجسمی**. تهران: احیاء کتاب
- ساکالوفسکی، رابرت. (۱۳۸۸). **درآمدی بر پدیدارشناسی**. ترجمه محمدرضا قربانی. تهران. انتشارات گام نو
- سنگری.محمدرضا.(۱۳۸۶). «هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر». **رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی**. ش ۶۴. ۴-۶.
- سنگری.محمدرضا.(۱۳۸۶). **پرسه در سایه‌ی خورشید**. تهران. لوح زرین.
- سیدحسینی.رضا. (۱۳۸۹). **مکتب های ادبی**. جلد ۲.تهران نگاه
- شاملو. احمد. (۱۳۷۹). **ابراهیم در آتش**. تهران. زمانه.
- شریفی. شهلا و همکاران. (۱۳۹۵). «معرفی ام آی پی، روشی برای شناسایی استعاره درگفتمان».**زبان‌شناسی در گوش‌های خراسان**. بهار و تابستان. شماره پیاپی ۱۴. صص ۱۱۲-۱۳۹.
- شمیسا.سیروس. (۱۳۹۰). **انواع ادبی**. تهران. فردوس
- صفوی. کوروش.(۱۳۸۳). **از زبان شناسی به ادبیات**. ج۱. تهران. سوره ی مهر.
- طباطبائی. محمدحسین. (بی تا). **اصول فلسفه و روش رئالیسم**. با مقدمه مرتضی مطهری. قم . دارالعلم.
- قزلسفلی، محمدتقی. (۱۳۸۸). «زیبایی‌شناسی و سیاست؛ بازتاب سیاست در رویکرد رئالیستی به هنر». **پژوهشنامه‌ی علوم سیاسی** .۱۹۷- ۱۶۷ .صص۱ش .۵ .

- قویمی.مهوش. (۱۳۸۷). «**بوف کور و شازده احتجاب**». **پژوهشنامه‌ی علوم انسانی**. شماره‌ی ۵۷. بهار
- کالات، جیمز؛ (۱۳۷۵). **روان‌شناسی فیزیولوژیک**، ترجمه اسماعیل بیابان‌گرد و احمد علی‌پور، تهران، دانشگاه شاهد، ج اول، چاپ دوم.
- کوچش، زلتن. (۱۳۹۴)، **استعاره در فرهنگ**، مترجم: نیکتا انتظام، تهران: سیاهرود
- گلدمن. لوسین. (۱۳۷۶). **جامعه، فرهنگ، ادبیات**. ترجمه محمد جعفر پوینده. تهران . چشمه.
- لیکاف. جرج. (۱۹۹۲). **نظریه‌ی معاصر استعاره**. همکاری گروهی از مترجمان به کوشش فرهاد ساسانی. تهران . سوره ی مهر.
- مارنات، گری گراث (۱۳۸۲) . **راهنمای سنجش روانی، برا ی روان‌شناسان بالینی**، مشاوران و روان پزشکان. ترجمه و ویرایش حسن پاشا شریفی
- محمدی آسیابادی. علی، صادقی. اسماعیل، طاهری. معصومه.(۱۳۹۱). «طرحواره‌ها حجمی و کاربرد آن در زبان عرفانی میبدی». **پژوهش‌های ادب عرفانی**. سال ششم. شماره‌ی دوم. ۱۶۲-۱۴۱.
- مختاری.محمد. (۱۳۷۷). «تاثیر آگاهی از عوامل انسجام درون متن در درک مطلب خواندن».کارشناسی ارشد. **دانشگاه علامه طباطبایی**. دانشکده‌ی ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.
- مشتاق مهر.رحمان و ویدا دستمالچی. (۱۳۸۸). ««مطالعه تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررئالیستی». **فصل‌نامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. ش ۱۶. ص۵
- نجاتی. وحید. (۱۳۹۲). «پرسش‌نامه‌ی توانایی‌های شناختی، طراحی و بررسی خصوصیات روان‌سنجی». **فصل‌نامه‌ی تازه‌های علوم‌شناختی**. سال ۱۵. شماره ی ۲.

-https://fa.wikipedia.org/wiki/ماتریس

-Alba WJ, Hasher L. (1983). "*Is memory schematic?*" Psycological Bulletine, 93.203-31.

-Riffaterre, Michael. (1978). ***Semiotics of poetry***, 1 st.cd. Bloomingron: Indiana university press.