# تحلیل تراگفتمانی شعر نیما یوشیج در نسبت با درام؛ خوانشی نشانه-معناشناختی از «خانه سیریویلی» و «مانلی»

**میثم زندی**، عضو هیئت علمی گروه آموزشی هنر، دانشگاه حضرت معصومه(س) قم.
m.zandi@hmu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۲/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۰۴/۲۴

این پژوهش با هدف تحلیل سازوکارهای درون‌متنـــی گذار گفتمان شعری نیما یوشیج به گفتمان درام و با تمرکز بر دو منظومهٔ «خانه ســـریویلی» و «مانلی» انجام شده است. مَسئله اصلی، تبیین چگونگی تولید منطق دراماتیک-شامل عناصری چون کنش، تقابل، گفت‌وگو و بحران-در اشعاری است که فاقد قصد نمایشی صریح بوده و در قالب شعر روایی سروده شده‌اند. پرسش محوری این است که عناصر و الگوهای نشانه‌معنایی گفتمان‌ساز در این آثار چیست و چگونه صورتبندی می‌شوند تا به تراگفتمان (انتقال بیناگفتمانی) شعر به درام بینجامند. روش پژوهش، کیفی و از نوع تحلیلی-تفسیری است که در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی (مکتب پاریس) و با به‌کارگیری مفاهیم کلیدی مانند نظام‌های کنشی، شوشی، بوشی و رخدادی، تقابل ارزشی و عملیات انفصال/اتصال اجرا شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد «خانه سریویلی» از طریق گفتمان تقابلی و مجاب‌سازی میان سوژه و «دیگری» (شیطان) و با یک کنش انفصالی قاطع، ساختاری معادل یک درام تک‌پرده‌ای تنشی با وحدت‌های کلاسیک می‌آفریند. در مقابل، «مانلی» با تکیه بر یک گفتمان رخدادی (طوفان، پری) و قرار دادن سوژه در موقعیت شوشی/بوشی، به یک انتخاب وجودی منجر می‌شود که الگویی از درام سفر درونی یا نمایشنامهٔ هستی‌گرا را ارائه می‌دهد. نتیجه‌گیری کلی آن است که شعر نیما، به‌مثابه یک «تراگفتمان سیال»، به‌لطف تقابل‌های ارزشی شدید و قابلیت به‌کارگیری الگوهای گفتمانی متنوع، ذاتاً واجد ظرفیتی ذاتی برای دگردیسی به منطق درام است. این خوانش، گامی به‌سوی فهم بینارشته‌ای شعر معاصر فارسی و گشایش افقی نو در بررسی پیوند ژرف آن با هنرهای نمایشی محسوب می‌شود.

**واژگان کلیدی**
نشانه‌معناشناسی گفتمانی، تراگفتمان، نیما یوشیج، درام، خانه سریویلی، مانلی.

## مقدمه

### ۱. طرح کلی مسئله: تراگفتمان، شعر و درام

مطالعات ادبی معاصر، به‌ویژه در حوزهٔ تحلیل گفتمان و نشانه‌شناسی، توجه خود را از متن به‌عنوان ساختاری بسته، به پویایی‌های بینامتنی و بیناگفتمانی معطوف کرده‌اند. در این چارچوب، مفهوم «تراگفتمان» بر فرآیندهای انتقال، عبور و دگردیسی معنا از یک نظام گفتمانی به نظامی دیگر دلالت دارد. شعر مدرن فارسی، به‌مثابه گفتمانی پیچیده و چندلایه، همواره واجد ظرفیت برای تعامل با گفتمان‌های هنری دیگر، از جمله درام، بوده است. مسئلهٔ محوری این پژوهش، واکاوی این ظرفیت در شعر نیما یوشیج است؛ بدین معنا که چگونه سازوکارهای درونی گفتمان شعری نیما -پیش و فراتر از هرگونه اقتباس بیرونی- امکان زایش منطق دراماتیک (شامل کنش، تقابل، گفت‌وگو، بحران و فضاسازی صحنه‌ای) را در خود فراهم می‌آورد.

### ۲. مرور پیشینه و بیان خلأ پژوهشی

شعر نیما یوشیج از منظر دراماتیک، پیشتر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. بخشی از مطالعات (مانند باباچاهی، ۱۳۷۷؛ نوری‌علاء، ۱۳۴۸) به بررسی صوری عناصر نمایشی در اشعاری مانند «افسانه» پرداخته و عمدتاً بر وجود دیالوگ و شخصیت‌پردازی تأکید کرده‌اند. در مقابل، برخی منتقدان با استناد به فقدان «قصد نمایشی» در نیما، چنین خوانش‌هایی را نادقیق دانسته‌اند. در حوزهٔ تحلیل ساختاری اشعار نیما، پژوهش‌هایی با اتکا به الگوهای روایی صورت گرفته است. برای نمونه، آقاخانی، بیژنی و دیگران (۱۳۹۱) در تحلیل ساختاری «خانه سریویلی» بر پایه نظریه‌های برمون و گرمس، به بررسی وضعیت‌های تعادل و عدم تعادل و حضور کنشگران در این منظومه پرداخته و آن را منطبق با الگوهای روایی کلاسیک دانسته‌اند. این دسته از مطالعات، اگرچه به کشف ساختار روایی اثر کمک می‌کنند، اما عمدتاً متن را به مثابه ساختاری ایستا و برنامه‌مدار در نظر می‌گیرند و کمتر به پویایی‌های گفتمانی و فرایندهای معناسازی سیال در آن می‌پردازند. در مقابل، رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی با عبور از الگوهای ثابت، متن را عرصه‌ی کنش گفتمان‌های زنده و تعامل‌های تنشی می‌داند.(شعیری، ۱۳۹۵ب) بنابراین، آنچه در این میان غایب است، تحلیلی است که «خانه سریویلی» و «مانلی» را نه صرفاً بر اساس الگوهای روایی کهن، بلکه به‌عنوان «تراگفتمان» بررسی کند؛ فرایندی که در آن منطق دراماتیک نه از طریق تطبیق با قالبی ازپیش‌موجود، بلکه از درون خود فرآیند گفتمانی متن و با سازوکارهایی چون تقابل، شوش، رخداد و انتخاب وجودی زاده می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه خودِ فرآیند گفتمانی در شعر نیما می‌تواند واجد ریتم، تنش

و ساختاری هم‌ارز با درام شود. به‌عبارت دیگر، پیشینهٔ پژوهشی از تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمانی شعر نیما با تأکید بر مکانیسم‌های تراگفتمانی آن به درام، تهی است.

**۳. هدف، سؤالات و فرضیه‌های پژوهش**

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل تراگفتمانی شعر نیما یوشیج و تبیین چگونگی گذار درون‌متنیِ گفتمان شعری او به گفتمان دراماتیک، با تمرکز بر دو منظومهٔ «خانه سریویلی» و «مانلی» است.

سؤالات پژوهش عبارتند از:

۱. عناصر و سازوکارهای نشانه‌معناییِ گفتمان‌ساز در منظومه‌های «خانه سریویلی» و «مانلی» چیست؟

۲. چگونه این سازوکارها (مانند تقابل‌های ارزشی، نظام‌های گفتمانی کنشی/شوشی/رخدادی و عملیات انفصال) منطقی دراماتیک را در متن شعری تولید می‌کنند؟

۳. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در الگوی تراگفتمان شعر به درام، بین این دو منظومه مشاهده می‌شود؟

فرضیهٔ محوری پژوهش آن است که شعر نیما را می‌توان به‌مثابه یک «تراگفتمان سیال» دانست که در آن، معنا از طریق تقابل، تنش و کنش گفتمانی شکل می‌گیرد و همین ویژگی، بستر ذاتی برای صورتبندی امکانات دراماتیک- حتی در غیاب قصد نمایشی صریح- فراهم می‌آورد.

**۴. روش و چارچوب نظری**

روش این پژوهش، کیفی از نوع تحلیلی-تفسیری است. چارچوب نظری آن، نشانه‌معناشناسی گفتمانی با تأکید بر آرای مکتب پاریس (به‌ویژه گرمس، فونتنی و لاندوفسکی) است. در این چارچوب، متن نه مجموعه‌ای از نشانه‌های منفرد، بلکه عرصهٔ گفتمان در نظر گرفته می‌شود؛ جایی که معنا در فرآیندی پویا و در تقابل نظام‌هایی مانند کنشی (برنامه‌مدار)، شوشی (حسی-ادراکی)، بوشی (وجودی) و رخدادی (تصادفی) تولید و دگرگون می‌شود. مفاهیم کلیدی دیگری مانند تقابل ارزشی، عملیات انفصال/اتصال گفتمانی و سوژه کنشگر/شوشگر ابزارهای تحلیلی این پژوهش را تشکیل می‌دهند.

برای آزمودن این چارچوب، دو منظومهٔ «خانه سریویلی» و «مانلی» نیما یوشیج به‌صورت هدفمند انتخاب شده‌اند. این انتخاب مبتنی بر تجلی بارز الگوهای گفتمانی متفاوت در آن‌هاست: «خانه سریویلی» با محوریت یک تقابل گفتمانی مستقیم و کشمکشی میان شاعر (سوژه) و شیطان (دیگری)، نمونه‌ای ایده‌آل برای تحلیل گفتمان‌های کنشی و مجاب‌سازی (القایی) و همچنین کنش انفصالی سوژه است. در مقابل، «مانلی» با روایت سفر و رویارویی قهرمان با پری دریایی، بستری غنی برای تحلیل گفتمان رخدادی، موقعیت شوشی/بوشی قهرمان و یک انتخاب وجودی فراهم می‌آورد. مطالعهٔ این دو اثر در کنار هم، امکان درک

طیف وسیع‌تری از ظرفیت‌های تراگفتمانی شعر نیما را فراهم خواهد کرد.

## ۲. چارچوب نظری: نشانه‌معناشناسی گفتمانی و تراگفتمان

تحلیل حاضر در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی[1] صورت می‌گیرد. این رویکرد که عمدتاً وامدار مکتب پاریس (به‌ویژه آلژیرداس ژولین گرمس، ژاک فونتنی و اریک لاندوفسکی) است، واحد مطالعه را از «نشانه»های منفرد به «گفتمان» به‌مثابه فرآیندی پویا و تولیدکننده‌ی معنا تغییر می‌دهد. در این بخش، مفاهیم کلیدی که ابزار تحلیل متن را تشکیل می‌دهند، معرفی می‌شوند.

### ۲-۱. مفاهیم کلیدی: گفتمان و تراگفتمان

گفتمان: در نگاه نشانه‌معناشناختی، گفتمان جریان پویایی است که طی آن، معناهای بالقوه‌ی زبان، در بافتاری مشخص (با در نظر گرفتن عواملی چون سوژه، زمان، مکان و موقعیت) فعلیت یافته و به صورت یک کل منسجم ظهور می‌یابند (شعیری، ۱۳۸۹). به بیان دیگر، گفتمان «صورتبندی زنده معنا» است که در آن نشانه‌ها نه در انزوا، بلکه در شبکه‌ای از روابط تقابلی، همنشینی و تنشی معنا می‌یابند (Fontanille, 1998).

1. Semiotics Discursive.

تراگفتمان: این مفهوم، که از دل مطالعات بیناگفتمانی سر برآورده، به فرآیند انتقال، گذار و دگردیسی معنا از یک نظام گفتمانی به نظامی دیگر اشاره دارد. (نامورمطلق، ۱۳۹۰) در این مطالعه، «تراگفتمان» به‌طور خاص به قابلیت ذاتی گفتمان شعری نیما برای تولید منطق و ریتمی اشاره دارد که با منطق گفتمان درام، هم‌ارز یا قابل تبدیل است. این گذار نه اقتباس بیرونی، بلکه برآمده از خودِ سازوکارهای نشانه‌ای متن است.

### ۲-۲. نظام‌های گفتمانی مورد استفاده

نشانه‌معناشناسان برای توصیف شیوه‌های تولید معنا، الگوهای مختلفی از نظام‌های گفتمانی را ارائه کرده‌اند که در این پژوهش، چهار گونهٔ کلیدی آن به کار خواهد رفت:

۱. نظام گفتمانی کنشی (برنامه‌مدار): در این نظام، معنا مبتنی بر برنامه، هدف و منطق شکل می‌گیرد. سوژه (کنشگر) برای رفع یک «نقصان» اولیه، در مسیری خطی و قابل پیش‌بینی حرکت می‌کند تا به وضعیتی مطلوب (سامان) برسد .(Greimas1987). این نظام خود به دو گونهٔ فرعی تقسیم می‌شود:

- کنش تجویزی: رابطه‌ای یک‌سویه و از بالا به پایین، جایی که یک کنش‌گذار، کنشگر را وادار به اجرای برنامه می‌کند (شعیری، ۱۳۸۳).
- کنش القایی (مجاب‌سازی): رابطه‌ای تعاملی و مبتنی

بر گفت‌وگو، جایی که یک طرف با استفاده از وسوسه، تهدید، تحریک یا تشویق (الگوی لاندوفسکی)، سعی در متقاعدسازی طرف دیگر برای انجام کنش دارد (Landowski, 2005).

۲. نظام گفتمانی شوشی: در مقابل نظام کنشی، نظام شوشی فاقد برنامه و هدف از پیش تعیین شده است. در اینجا معنا محصول تغییر حالت، احوال و ادراک حسی سوژه (شوشگر) در مواجههٔ مستقیم و پدیداری با جهان است (Greimas1987). شوشگر عملی انجام نمی‌دهد، بلکه «مهیا» می‌شود؛ می‌ترسد، به وجد می‌آید، حیرت می‌کند یا دچار نوستالژی می‌شود. این نظام با مفاهیمی چون حضور، امر حسی و تجربهٔ زیسته پیوند عمیقی دارد.

۳. نظام گفتمانی رخدادی: این نظام، که لاندوفسکی آن را «تصادف» می‌نامد، کاملاً مبتنی بر اتفاق، شانس و امر غیرمنتظره است. در اینجا معنا محصول برخورد ناگهانی سوژه با پدیده‌ای است که هیچ برنامه یا پیش‌بینی‌ای برای آن وجود نداشته است. رخداد می‌تواند یک گسست بنیادین ایجاد کرده و سوژه را وارد مرحله‌ای جدید (گاهی مرتبط با نظام بوشی) کند (Landowski 2005).

۴. نشانه‌معناشناسی وجودی و الگوی بوشی تاراستی: در راستای بسط مفاهیم وجودگرایانه در نشانه‌شناسی، لیبرو تاراستی با ارائه «نشانه‌معناشناسی وجودی» الگوی نظام گفتمانی بوشی را معرفی می‌کند. هسته این نظریه بر پایه مفهوم دازاین[2] هایدگری استوار است که تاراستی آن را به‌مثابه جهان نشانه‌های روزمره، عادی و قراردادیِ سوژه تعبیر می‌کند. حرکت معناسازی در این الگو خطی نیست، بلکه تلاحمی (غیرخطی) است و بر مبنای یک فرآیند چهارمرحله‌ای شکل می‌گیرد: سوژه از وضعیت موجود خود (دازاین) احساس خلا و نارضایتی می‌کند و آن را نفی می‌نماید؛ سپس با گذر از این نفی، به تجربه‌ای نو و متفاوت (استعلا) دست می‌یابد؛ و سرانجام، با بازگشتی آگاهانه و تغییریافته به دازاین، وضعیتی جدید را ایجاب می‌کند. این گذار از دازاین به استعلا و بازگشت به ایجاب، نه یک کنش برنامه‌مدار، بلکه یک انتخاب وجودی است که «بودن» سوژه را دگرگون می‌سازد (Tarasti, 2000 ؛ به نقل از کنعانی، ۱۳۹۲). این چارچوب برای تحلیل آثاری که در آنها سوژه با بحران معنایی و جست‌وجوی هستی‌شناختی روبرو می‌شود - مانند منظومه «مانلی»- ابزاری کارآمد فراهم می‌آورد.

### ۲-۳. مفاهیم عملیاتی تحلیل

برای تحلیل عینی متن، از مفاهیم عملیاتی زیر استفاده خواهد شد:

تقابل ارزشی: بنیادی‌ترین سازوکار تولید معنا در نشانه‌معناشناسی گرمس است. معنا از تقابل جفت‌های

2. Dasein.

متضاد (مانند: درون/بیرون، اصالت/فریب، فقر/کمال، زندگی/مرگ) زاده می‌شود. این تقابل‌ها در متن، محورهای کشمکش دراماتیک را شکل می‌دهند (گرمس، ۱۳۹۸).
عملیات انفصال و اتصال گفتمانی: این مفاهیم به رابطه بین «گفته‌پرداز» (سوژهٔ گفتمان) و «گفته» (متن تولیدشده) مربوط می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹).
انفصال: فرآیند فاصله گرفتن گفته‌پرداز از گفته، با استفاده از ابزارهایی چون سوم شخص، زمان و مکان غیرحال. این عمل، متن را مستقل و چندصدایی می‌کند (مانند راوی جدا از شخصیت). (همان).
اتصال: فرآیند چسبیدن گفته به گفته‌پرداز (مثلاً با استفاده از اول شخص، قیدهای اشارهٔ «اینک»، «اینجا»). این عمل، متن را ذهنی و درونی می‌سازد (همان).
سوژه، کنشگر، شوشگر: سوژه جایگاه فاعلیت در گفتمان است. هنگامی که این فاعلیت در چارچوب یک برنامه عمل کند، «کنشگر» و هنگامی که در حالت دریافت حسی و تغییر احوال باشد، «شوشگر» نامیده می‌شود (گرمس، ۱۳۹۸).
فضاسازی گفتمانی: فضا در اینجا صرفاً مکان فیزیکی نیست، بلکه عرصه‌ای نمادین است که تقابل‌های ارزشی در آن نمایان می‌شوند. (شعیری، ۱۳۸۹) (مانند «خانه» به مثابه حریم خود در برابر «توفان» بیرون به مثابه تهدید). سازمان‌دهی نشانه‌های دیداری (در شعر: تصاویر، استعاره‌های فضایی) این عرصه را می‌سازد.
این چارچوب نظری، لنزی است که از طریق آن، دو منظومهٔ نیما نه به‌عنوان اشعار صرف، بلکه به مثابه «میدان‌های گفتمانی» تحلیل خواهند شد که در آن‌ها تقابل‌های ارزشی، از طریق کنش‌ها و شوش‌های سوژه‌ها، در فضایی نمادین به جریان درمی‌آیند و منطقی دراماتیک پدید می‌آورند.

## ۳. تحلیل و یافته‌ها

### ۳-۱. تحلیل «خانه سریویلی»؛ گفتمان تقابلی و کنش انفصالی

شعر «خانه سریویلی[۳]»:
سریویلی در جریان آرام زندگی خود و در منزل زیبایش، سرگرم سرودن شعر است. در شبی توفانی شیطان از راه می‌رسد و با ناخن‌هایش درب خانه را می‌خراشد و می‌کوبد و از او می‌خواهد در را باز کند. شاعر از سوراخ در او را می‌بیند و در را باز نمی‌کند. شیطان با انواع شگردها تلاش می‌کند سریویلی را راضی کند تا در را باز کرده و او را به درون خانه‌اش راه دهد. از نیاکان او و از مهمان‌نوازی مردم کوهستان تعریف می‌کند، اما هرچقدر شیطان تلاش می‌کند سریویلی بیشتر ترغیب می‌شود تا در را

۳. داستانی که در منظومهٔ سریویلی اتفاق می‌افتد اندکی با خلاصه داستانی که در مقدمه این منظومه توسط شاعر نوشته شده است، تفاوت دارد، احتمالاً این خلاصه، طرح اولیهٔ داستان است که در آن تغییراتی ایجاد شده، گرچه کلیت داستان به همان شکل حفظ شده است.

باز نکند و حتی به این دلیل که شیطان راه خانهٔ او را یاد گرفته است از آنجا به‌جای دورتری برود. شیطان از اشعار او تعریف می‌کند و سریویلی به این اشاره می‌کند که برای حفظ اشعارش قالب آن‌ها را تغییر داده است و از اینکه شیطان آن‌ها را شنیده است و تحسین می‌کند بیمناک و دلگیر می‌شود. سریویلی اشاره می‌کند به اینکه با شاعران موردعلاقهٔ او فرق دارد و زبان و روایت متفاوتی دارد و از شیطان می‌خواهد به خانهٔ شاعرانی برود که به خاطر پول و مقام، باب سلیقهٔ شیطان شعر می‌سرایند. لحن شیطان در هر بند عاجزانه‌تر می‌شود تا سریویلی را راضی به گشودن در کند و او را بفریبد؛ اما سریویلی فریب نمی‌خورد و شیطان با شدیدتر کردن توفان، سعی در جلب ترحم او دارد؛ اما سریویلی می‌گوید امید پیروزی نداشته باش. شیطان، بدبینی او را نتیجهٔ تنهایی او می‌داند و به فقر او هم اشاره می‌کند اما شاعر تنهایی خود را از دلایل هوشیاری و نیرومندی خود می‌داند و اتفاقاً معتقد است باید ریاضت بکشد تا به بینش درستی برسد، چرا که دچار جنونی است که باید روشنایی آسمانی را به روی زمین بیاورد. شیطان ابراز می‌کند که چون سریویلی از او بیزار است پس او خود را تغییر می‌دهد، اما سریویلی می‌گوید با رنج‌هایی که به خلقی رسانده است چه می‌کند؟ شیطان حاضر می‌شود عیب‌هایش را پنهان کند و چون شب است کسی نمی‌فهمد که او به خانهٔ سریویلی آمده است؛ اما سریویلی ناله می‌کند و می‌گوید حرف مردم اهمیتی ندارد و ملاک اعمال او نیست. شیطان که دید این‌گونه راه به‌جایی نمی‌برد خودش وارد خانه شد و ناخن‌هایش را برید و مانند خنجر در جلوی در خانه کاشت و پشت در را نیز با کلوخ و سنگ مسدود کرد تا کسی وارد نشود. او از موهای تنش بستری برای خود در دهلیز خانه ساخت. تاریکی بر خانه حاکم شد و فضا به‌شدت هولناک شد. سریویلی در آتشدان، آتش مهیا کرد و در نور آتش، شیطان را می‌پایید و در حسرت خاطرات خوبش به این فکر می‌کرد که چون همرنگ جماعت نیست چقدر رنج می‌کشد. او تصمیم می‌گیرد از مردم بگریزد و دور شود. به گفتهٔ راوی، عقلش را از دست می‌دهد و می‌گوید: شیطان شبی به خانهٔ من آمد و در خانه‌ام خوابید و صبح رفت اما ناخن‌ها و موهای او تبدیل به مار شدند و همه‌جا را فراگرفتند. شعر با این جمله تمام می‌شود: بین من جنگی است با شیطان...

منظومهٔ «خانه سریویلی» نیما یوشیج را می‌توان به مثابه یک گفتمان تنشی تمام‌عیار خواند که کل ساختار آن بر محور یک تقابل دوگانهٔ ارزشیِ سفت و سخت استوار شده است: اصالت و خلوص درونی (خانه/شاعر) در برابر فریب و تجاوز بیرونی (توفان/شیطان). این تقابل، نه صرفاً در سطح محتوا، که در سازمان گفتمانی اثر و از طریق به کارگیری نظام‌های کنشی (القایی) و رخدادی، و سپس یک کنش

انفصالی قاطع، صورتی دراماتیک به خود می‌گیرد.

۱. فضاسازی گفتمانی و تقابل ارزشی بنیادین:

فضای نمادین شعر از همان آغاز به دو قلمرو کاملاًمجزا تقسیم‌می‌شود:

قلمرو درون (خانه): مکان سوژه (سریویلی)، خلوت شاعرانه، آتشدان، نور آتش و مکانی که باید حفظ شود. این فضا نمایندهٔ دازاین شاعر، حریم ذهن، اصالت و ارزش‌های مستقل هنری است.

قلمرو بیرون (توفان شب): مکان «دیگری» (شیطان)، تاریکی، آشوب، تهدید و فریبی که می‌کوشد مرزها را درهم‌شکند. این فضا نمایندهٔ همهٔ نیروهای مسلط، تطمیع‌کننده و مخربی است که می‌خواهند سوژه را هم‌نوا و «همرنگ جماعت» سازند.

این تقابل فضایی، هستهٔ اولین بحران دراماتیک شعر را شکل می‌دهد: تهدید حریم توسط نیرویی متجاوز.

۲. نظام گفتمانی کنشیِ مجاب‌سازی (القایی) و نبرد گفتمان‌ها:

بخش اعظم شعر را یک گفت‌وگوی دراماتیک طولانی تشکیل می‌دهد که در آن، شیطان به‌عنوان کنش‌گذار القاگر، از تمام شگردهای نظام «مجاب‌سازی» لاندوفسکی برای نفوذ به حریم سریویلی استفاده می‌کند:

وسوسه (تعریف و تمجید): «از نیاکان او و از مهمان‌نوازی مردم کوهستان تعریف می‌کند... از اشعار او تعریف می‌کند». این تحسین، طعمه‌ای برای اغوا و جلب اعتماد است.

تحریک (تطمیع و ایجاد احساس کمبود): «به فقر او هم اشاره می‌کند». شیطان با برجسته‌سازی نقصان (فقر، تنهایی)، سعی می‌کند سریویلی را نسبت به دازاین خود دچار تردید کند.

تهدید (افزایش فشار): «شیطان با شدیدتر کردن توفان، سعی در جلب ترحم او دارد». هنگامی که منطق گفتاری کارگر نمی‌افتد، به اعمال فشار مستقیم (تنش دراماتیک فزاینده) متوسل می‌شود.

نقش‌بازی و وانمود: «شیطان ابراز می‌کند که چون سریویلی از او بیزار است پس او خود را تغییر می‌دهد... حاضر می‌شود عیب‌هایش را پنهان کند». اینجا شیطان به‌طور مستقیم در حال «اجرای نقش» یک فرد اصلاح‌شده است، گویی در صحنه‌ای نمایشی بازی می‌کند.

در مقابل این هجوم گفتمانی، سریویلی در جایگاه کنشگر مقاوم، با منطقی استوار و انفصالی پاسخ می‌دهد. پاسخ‌های او («حرف مردم اهمیتی ندارد»، «امید پیروزی نداشته باش»، «باید ریاضت بکشد تا به بینش درستی برسد») نه تنها رد درخواست، که رد کل منطق گفتمانی حاکم بر بیرون است. او می‌گوید معیارش «مردم» یا «ترحم» نیست، بلکه «بینش» و «ریاضت» درونی است. این گفت‌وگو، ساختاری کاملاً دیالکتیکی و دراماتیک دارد؛ گویی دو شخصیت با دو جهان‌بینی متضاد روی صحنه در حال مجادله‌اند.

۳. کنش انفصالی قاطع و حفظ مرزها:
نقطهٔ اوج گفتمان کنشی در شعر، نه یک کنش تهاجمی، بلکه یک کنش دفاعی انفصالی است. سریویلی با امتناع مطلق از گشودن در، عملی انجام می‌دهد که در نشانه‌معناشناسی، انفصال از گفتمان مسلط خوانده می‌شود. او خود را از دایرهٔ ارزش‌ها، ترغیب‌ها و تهدیدهای «دیگری» کاملاً جدا می‌سازد. این امتناع، کنشی دراماتیک به معنای دقیق کلمه است: عملی که وضعیت را برای همیشه تغییر می‌دهد و بحران را به نقطهٔ اوج می‌رساند. این لحظه، معادل صحنه‌ای در نمایش است که قهرمان در مقابل وسوسهٔ شریر ایستادگی می‌کند.
۴. گسست رخدادی و ورود به فضای بوشی:
پس از شکست پروژهٔ مجاب‌سازی، یک گسست رخدادی اتفاق می‌افتد: «شیطان که دید این‌گونه راه به‌جایی نمی‌برد خودش وارد خانه شد». این ورود اجباری، یک رخداد غیرمنتظره و خشونت‌بار است که قواعد بازی را عوض می‌کند. دیگر گفت‌وگو در کار نیست؛ تجاوز فیزیکی (نمادین) رخ داده است. این رخداد، سریویلی را از موقعیت یک کنشگر در حال مذاکره، به یک سوژهٔ محبوس در یک موقعیت بوشی تبدیل می‌کند.
فضای داخلی خانه که نماد امنیت بود، دگردیسی می‌یابد: «تاریکی بر خانه حاکم شد و فضا به‌شدت هولناک شد». ناخن‌های بریدهٔ شیطان که مانند خنجر کاشته می‌شوند و موهایش که بستری می‌سازد، اشغال و تحریف فضای مقدس درون را نشان می‌دهند. این همان دازاین آلوده و تحت محاصره در نظریهٔ بوشی تاراستی است. سوژه اکنون در دل تهدید زندگی می‌کند.
۵. فرجام: تنهایی تراژیک و چندصدایی نهایی
شعر به پایان دراماتیک خود نزدیک می‌شود. سریویلی در نور آتش (تنها منبع روشنایی و آگاهی باقی‌مانده) به حسرت خاطرات می‌افتد و رنج «همرنگ نبودن» را بازگو می‌کند. تصمیم او برای «گریز» از مردم، اعلان یک انفصال نهایی و پس‌ازآن است. اما درهم‌ریختگی مرز درون و بیرون به حدی است که در فرجامی رویایی-کابوس‌وار، راوی (که اکنون مرز بین سریویلی و راویِ کل نیز مخدوش شده) خبر از دگردیسی نهایی می‌دهد: «ناخن‌ها و موهای او تبدیل به مار شدند و همه‌جا را فراگرفتند».
این تصویر پایان‌بخش، چند عملکرد دراماتیک دارد:
۱. نشان می‌دهد تهدید بیرونی درونی شده و به بخشی جدایی‌ناپذیر از فضای زیست سوژه تبدیل گشته است (مارها).
۲. با ایجاد تصویری فراگیر و هولناک، نقطهٔ اوج تنش بصری و عاطفی را می‌آفریند.
۳. جملهٔ پایانی «بین من جنگی ست با شیطان...» که سوژه را مستقیماً درگیر یک نبرد هستی‌شناختی دائمی نشان می‌دهد، چون یک مونولوگ پایانی در یک نمایشنامهٔ

تراژیک است که تنهایی و مبارزهٔ بی‌پایان قهرمان را فریاد می‌زند.
در نتیجه منظومهٔ «خانه سریویلی» از طریق تقابل فضایی آشکار، گفت‌وگوی کشمکشی مبتنی بر مجاب‌سازی، کنش انفصالی قهرمانانه و یک گسست رخدادی که به فضایی بوشی می‌انجامد، ساختاری کاملاً دراماتیک می‌یابد. این اثر را می‌توان معادل یک درام تک‌پرده‌ای تنشی دانست که کل ماجرای آن در یک وحدت مکان (درون و بیرون خانه)، وحدت کنش (کشمکش بر سر باز/بسته شدن در) و وحدت زمان (یک شب توفانی) رخ می‌دهد. منطق درام در اینجا نه از بیرون، بلکه از دل تنش گفتمانی بین دو قطب ارزشی متضاد و مقاومت سوژه در برابر ادغام، زاده می‌شود.

### ۳-۲. تحلیل «مانلی»؛ گفتمان رخدادی، شوش وجودی و گذار به استعلا

شعر «مانلی»:
در منظومه «مانلی»، مرد ماهیگیری به نام مانلی در یک شب، مثل همه شب‌های دیگر برای صید به دریا می‌رود اما دیری نمی‌گذرد که دریا طوفانی می‌شود و ناگهان از میان امواج، پری‌پیکری دریایی بر ماهیگیر نمایان می‌گردد و از او می‌خواهد که با او به ژرفنای دریا برود. ماهیگیر ابتدا نمی‌پذیرد و سرانجام پس از یک گفت‌وگوی طولانی و کشمکش درونی، دل از کف می‌دهد و مست، در آغوش پری‌پیکر دریایی می‌افتد و پس از آنکه شبی را با او در زیر دریا سپری می‌کند، سحرگاهان به ساحل باز می‌گردد. او در این بازگشت می‌بیند که همه‌چیز تغییر کرده است و از منزل خود هم نشانی نمی‌یابد و بدین‌گونه حیران و سرگردان می‌ماند و نمی‌داند که به کجا برود در حالی‌که میل او همچنان به سوی دریاست و ترجیح می‌دهد که به دریا بازگردد.
بدنهٔ شعر را گفت‌وگوی مانلی و پری دریایی تشکیل می‌دهد. تلاش‌های پری دریایی مبنی بر مجاب کردن مانلی جهت رفتن به اعماق دریا و امتناع و مقاومت مانلی در مقابل او. در نهایت مانلی دل می‌بازد و با پری دریایی به ژرفنای دریا می‌رود. سحرگاهان که مانلی در ساحل خود را می‌یابد، خبری از پری دریایی نیست. مانلی به‌واسطه تغییر محیط، فقدان حضور خانواده و دوستان، دچار استیصال شده است. مانلی اندوهگین و گریزان از خشکی، راه دریا را پیش می‌گیرد تا به کمک پری دریایی، تقدیرش را تغییر دهد.
منظومهٔ «مانلی» نیما یوشیج، در تقابل با ساختار تنشی و گفتگومحور «خانه سریویلی»، نمونه‌ای اعلای یک گفتمان رخدادی-شوشی است که به یک بحران وجودی (بوشی) و سپس انتخابی منجر می‌شود. در اینجا، درام نه از تقابل مستقیم دو گفتمان، بلکه از برخورد ناگهانی

سوژه با رخدادی ماورایی و دگرگونی درونی ناشی از آن زاده می‌شود. فرآیند معناسازی از الگوی خطی کنشی پیروی نمی‌کند، بلکه تابع تجربهٔ زیسته، ادراک حسی و یک انتخاب سرنوشت‌ساز است.

۱. دازاین نخستین: موقعیت شوشیِ نقصان و انتظار

مانلی در آغاز شعر در وضعیتی از شوشِ منفی قرار دارد: «ماهیگیر درمانده و ناتوانی است». دازاین او بر دو تقابل ارزشی استوار است:

- کوشش/بی‌ثمری: «با وجود تلاش بسیار، رزق و روزی چندانی نصیبش نمی‌شود».

- خشکی (امر روزمره و فقر)/ دریا (امر نامعلوم و فراوانی): این تقابل اصلی است. خشکی نمایندهٔ زندگی مادیِ ناکام، ملال‌آور و پر از «سرزنش‌ها»ست. دریا، اگرچه خطرناک است، اما نماد امر نامحدود، رازآلود و امکان رستگاری است.

مانلی در این مرحله یک شوشگر منفعل است؛ تحت تأثیر فشاره‌های عاطفی فقر و ناکامی، اما فاقد برنامه‌ای برای تغییر. این موقعیت «نقصان» دازاین، شرایط اولیهٔ یک سفر دراماتیک (یا «برنامهٔ» بالقوه) را فراهم می‌آورد.

۲. رخداد به مثابه گسست و دعوت به تعالی

عنصر محرک درام در اینجا یک رخداد تمام‌عیار در معنای لاندوفسکی است: «در شبی مهتابی، ناگهان دریا توفانی می‌شود». این طوفان، برنامهٔ روزمره (صید بی‌ثمر) را در هم می‌شکند و مانلی را با یک موقعیت تصمیم‌گیری شکننده روبه‌رو می‌سازد. او «با وجود شک و تردید بسیار، سفر در دریای توفانی را برمی‌گزیند». این انتخاب اولیه، هنوز یک کنش برنامه‌مدار نیست، بلکه بیشتر یک تسلیم در برابر ندای رخداد یا یک شوش خطرپذیر است. او به دل «حادثه» می‌رود، نه به داشتن هدفی مشخص. این لحظه، گسست از دازاین نخستین را رقم می‌زند.

۳. مواجههٔ شوشی-پدیداری و گفتمان تعاملی آزمون

روبه‌رو شدن با پری دریایی، اوج گفتمان رخدادی و آغاز یک گفتمان تعاملی مبتنی بر شوش است:

شوش حیرت و جذبه: مواجهه با پری، یک تجربهٔ کاملاً حسی-ادراکی و زیباشناختی است. پری موجودی از قلمرو استعلا (اعماق دریا، زندگی آرمانی) است که ناگهان در جهان مانلی ظاهر می‌شود. این مواجهه، مانلی را از یک شوشگر منفعل به یک شوشگر مسحور تبدیل می‌کند.

گفت‌وگوی تعاملی و آزمون: گفت‌وگوهای طولانی و «آزمون»هایی که پری برای مانلی ترتیب می‌دهد، ساختاری دراماتیک-تعاملی دارد. این بخش را می‌توان معادل پردهٔ میانی یک نمایش دانست که در آن رابطهٔ دو شخصیت (عارف/مرشد و سالک) یا (عاشق و معشوق اسطوره‌ای) شکل می‌گیرد و سوژهٔ اصلی «آزموده» می‌شود. پری در نقش کنش‌گذار القاگر ظاهر می‌شود

که مانلی را به ترک دازاین (خشکی) و پیوستن به جهان استعلا (دریا) مجاب می‌سازد. «نیرویی درونی» که مانلی را متقاعد می‌کند، نشان‌دهندهٔ تأثیر همین گفتمان تعاملی بر شوش درونی اوست.

۴. انتخاب به مثابه کنش بوشی و گذار از نفی به ایجاب

لحظهٔ اوج دراماتیک شعر، نه یک نبرد بیرونی، بلکه یک کشمکش درونی و یک انتخاب وجودی است. پس از بازگشت سحرگاهی به ساحل، مانلی در یک موقعیت بوشی کاملاً مشخص قرار می‌گیرد. او در مرز بین دو جهان ایستاده است:

پشت سر: کلبه، زن، سگ، زندگی فقیرانه اما مأنوس (بازگشت به دازاین اولیه، حتی اگر آلوده).

پیش رو: خاطرهٔ تجربهٔ استعلایی (زندگی با پری در اعماق دریا)، «کشف تازه‌ای از جهان» و ندای دریا.

این دقیقاً منطق مربع معنایی گرمس یا وضعیت نفی در نظریهٔ بوشی تاراستی است. او دازاین نخستین را ترک کرده (نفی)، تجربه‌ای جدید (استعلا) کرده و اکنون باید انتخاب کند: بازگشت به گذشته یا تثبیت وضعیت جدید. تصمیم نهایی او یک کنش بوشی اصیل است: «دلش را به سمت دریا می‌کشاند». این انتخاب، نه بر اساس منطق عملی یا مجاب‌سازی بیرونی، بلکه بر اساس تغییر در «بودن» او صورت می‌گیرد. او دیگر آن ماهیگیر درمانده نیست؛ شوش تجربهٔ دریایی، حضور پری و کشف تازه، «بودن» او را دگرگون کرده است. بنابراین، انتخاب دریا، انتخاب ایجاب یک خودِ جدید است؛ ایجابی که از دل رخداد و شوش سر برآورده است. این لحظه، معادل گره‌گشایی تراژیک یا عرفانی در یک نمایش است که قهرمان پس از مکاشفه، راهی مخالف انتظارات عمومی برمی‌گزیند.

۵. فضاسازی گفتمانی و چندصدایی دراماتیک

فضای شعر به دو قلمرو کاملاًمتضاد تقسیم شده که هرکدام سیستم ارزشی خود را دارند:

قلمرو خشکی (کلبه، ساحل): فضای امر واقعِ فقیرانه، زمان خطی (روز و شب کار)، گفتمان زن (نماد سرزنش و محدودیت) و مردم.

قلمرو دریا (توفان، اعماق): فضای امر خیال‌انگیز و استعلایی، شب مهتابی و سحر ابدی، گفتمان پری (نماد دعوت، عشق و کمال) و عناصر طبیعت (که او را راهنمایی می‌کنند).

این تقابل فضایی، صحنه‌پردازی یک درام نمادین را فراهم می‌آورد. همچنین، شعر در پایان از چندصدایی دراماتیک برخوردار است: صداهای زن، مردم، خاطرهٔ پری و خودِ تغییریافتهٔ مانلی در ذهن او با هم گفت‌وگو (یا مجادله) می‌کنند و بر کشمکش درونی او دامن می‌زنند. بنابراین می‌توان گفت «مانلی» نمونهٔ یک درام شوشی-بوشی یا درام سفر قهرمانیِ وجودی است. درام آن نه در

کشمکش بیرونی، که در فرآیند دگرگونی درونیِ سوژه تحت تأثیر یک رخداد و سپس انتخاب نهایی متجلی می‌شود. منطق دراماتیک این اثر مبتنی بر توالی دازاین نقصان ← رخداد گسست ← مواجهۀ شوشی ← آزمون تعاملی ← انتخاب بوشی (ایجاب) است. این ساختار، آن را به نمایشنامه‌های نمادگرا یا هستی‌گرایانه نزدیک می‌سازد که در آن‌ها کنش بیرونی کمرنگ و تمرکز بر احوال و انتخابات درونی قهرمان است. شعر، از طریق فضاسازی متضاد و تک‌صدایی نکردن ذهن قهرمان، گفتمانی سیال می‌آفریند که به‌طور ذاتی برای بازسازی در صحنۀ تئاتر (چه به صورت اجرای رئالیستی چه اجرای تجربی و پدیدارشناسانه) ظرفیت دارد.

**جمع‌بندی اجمالی برای پیوند دو بخش:**

تحلیل این دو منظومه نشان داد که شعر نیما چگونه از دو مسیر کاملاً متفاوت به درام می‌رسد: «خانه سریویلی» از مسیر گفتمان تقابلی و کنش انفصالی (الگویی نزدیک به درام کلاسیک تنشی)، و «مانلی» از مسیر گفتمان رخدادی، شوش و انتخاب بوشی (الگویی نزدیک به درام مدرن و وجودی). هر دو مسیر، نه از تقلید فرم، که از سازوکار درونی تولید معنا در گفتمان شعری نیما سرچشمه می‌گیرند.

## ۴. بحث و نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف واکاوی ظرفیت‌های درون‌متنیِ شعر نیما یوشیج برای عبور از گفتمان شعر به گفتمان درام، و با اتکا به چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی، دو منظومۀ «خانه سریویلی» و «مانلی» را مورد تحلیل قرار داد. در پاسخ به سؤالات پژوهش، نشان داده شد که سازوکار اصلی در هر دو شعر، مبتنی بر تقابل‌های ارزشی بنیادین است که فضای گفتمانی اثر را شکل می‌دهند: درون (اصالت/خلوص) در برابر بیرون (فریب/تجاوز) در «خانه سریویلی»، و خشکی (فقر/امر واقع) در برابر دریا (کمال/استعلا) در «مانلی». این تقابل‌ها صرفاً توصیفی نیستند، بلکه از طریق سازوکارهای گفتمانیِ فعال به جریان درمی‌آیند. در «خانه سریویلی»، این سازوکار، گفتمان کنشیِ مجاب‌سازی (القایی) و یک کنش انفصالی قاطع در برابر آن است. در «مانلی»، سازوکار محرک، گفتمان رخدادی است که سوژه را وارد موقعیتی شوشی و سپس بوشی می‌کند و به یک انتخاب وجودی می‌انجامد. عملیات انفصال/اتصال نیز در تعیین جایگاه سوژه و ایجاد فاصله دراماتیک مؤثر است.

همچنین منطق دراماتیک در این اشعار، نه به‌عنوان قالبی الحاقی، بلکه به‌مثابه برآمد طبیعیِ خودِ فرآیند گفتمانی تولید می‌شود. در «خانه سریویلی»، کل شعر را می‌توان به منزلۀ یک درام تک‌پرده‌ای تنشی با وحدت‌های کلاسیک

زمان، مکان و کنش در نظر گرفت. گفت‌وگوی کشمکشی میان شیطان و سریویلی ساختاری دیالکتیک و صحنه‌ای دارد. اوج درام در لحظهٔ امتناع از گشودن در (کنش انفصالی) و فرجام تراژیک در تصویر مارهای فراگیر و اعلام جنگ دائمی متجلی می‌شود. درام، از تقابل اراده‌ها زاده می‌شود.

در «مانلی»، منطق دراماتیک به شکل یک درام سفر درونی یا درام وجودی ظهور می‌یابد. ساختار شعر از الگوی پروپ (خروج—آزمون—بازگشت تغییریافته) یا الگوی بوشی تاراستی (دازاین—نفی—ایجاب/استعلا) تبعیت می‌کند. کشمکش دراماتیک، کاملاً درونی و مربوط به دگرگونی حالات سوژه (از شوش درماندگی به شوش جذبه و سپس بحران انتخاب) است. صحنه‌پردازی متضاد (ساحل/دریا) و چندصدایی ذهنی در پایان، فضایی مناسب برای بازنمایی نمایشی فراهم می‌آورند. درام، از تجربهٔ زیسته و انتخاب هستی‌شناختی سرچشمه می‌گیرد.

در پاسخ به اینکه چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در الگوی تراگفتمان شعر به درام، بین این دو منظومه مشاهده می‌شود به اختصار می‌توان گفت:

شباهت کلیدی: در هر دو اثر، تراگفتمان (گذار به درام) از طریق فعال‌سازی تقابل‌های ارزشی در یک فضای نمادین و از مجرای تعامل پویای سوژه با موقعیت (خواه به صورت «دیگری» خواه به صورت «رخداد») محقق می‌شود. در هر دو، شعر به عرصهٔ یک بحران و یک تصمیم تغییردهنده تبدیل می‌شود که هستهٔ هر درام را تشکیل می‌دهد.

تفاوت بنیادین: مسیر این تراگفتمان کاملاً متفاوت است. «خانه سریویلی» از الگوی درام تقابلی (کنشی-انفصالی) پیروی می‌کند: درام ناشی از گفت‌وگو، مقاومت و دفاع از مرزها است. سوژه پایدار و امتناع‌کننده است. و «مانلی» از الگوی درام تحولی (شوشی-بوشی) پیروی می‌کند: درام ناشی از تغییر، جذبه و انتخاب است. سوژه سیال و دگرگون‌شونده است. این تفاوت، نشان‌دهندهٔ طیف وسیع ظرفیت‌های دراماتیک در گفتمان شعری نیما است.

یافته‌های این پژوهش تأیید می‌کند که شعر نیما یوشیج را می‌توان به‌مثابه یک «تراگفتمان سیال» فهمید. منظور از این اصطلاح آن است که گفتمان شعری او، به‌لطف تکیه‌اش بر تقابل‌های ارزشی شدید و قابلیت به‌کارگیری الگوهای گفتمانی متنوع (کنشی، شوشی، بوشی، رخدادی)، ذاتاً مستعد دگردیسی به الگوهای گفتمانی دیگر است. در این دو منظومه، این قابلیت به سمت الگوهای دراماتیک گرایش یافته است. این گذار، نیازمند «قصد نمایشی» از پیش تعیین‌شده نیست، چرا که سازه‌های نشانه‌معنایی که نیما برای آفرینش شعر به کار می‌گیرد-از جمله تقابل‌های شدید، گفتمان‌های تنشی و موقعیت‌های شوشی- خودبه‌خود واجد ریتم و ساختاری دراماتیک هستند. هنگامی که معنا از طریق تنش، بحران، تصمیم و

دگرگونی سوژه تولید می‌شود، گفتمان به‌طور طبیعی به عرصهٔ درام نزدیک می‌گردد. خوانش نشانه‌معناشناختی، با آشکار کردن این مکانیسم‌های درونی، گام را از توصیف «دراماتیک بودن» فراتر نهاده و به تبیین چگونگی و چرایی این امر می‌پردازد

این پژوهش نشان داد که رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی، چارچوبی نیرومند برای تحلیل پیوندهای ژانری و بینارشته‌ای در ادبیات معاصر فراهم می‌آورد. تحلیل تراگفتمانی، ظرفیت شعر نیما را نه فقط برای الهام‌بخشی به نمایشنامه‌نویسان، که برای خود-بازنمایی به مثابه متنیتی با قابلیت اجرای دراماتیک آشکار می‌سازد. «خانه سریویلی» و «مانلی» تنها دو نمونه از این قابلیت گسترده هستند.که می‌توان در پژوهش‌های دیگر ضمن تحلیل تراگفتمانی دیگر اشعار روایی یا نمایشی نیما به بررسی تطبیقی تراگفتمان شعر به درام در شاعران شعر معاصر فارسی پرداخت و همچنین امکان و شیوه‌های اجرای عملی این اشعار بر صحنهٔ تئاتر، با تکیه بر همین تحلیل‌های نشانه‌معناشناختی از فضاسازی، ریتم و کنش گفتمانی را بررسی کرد.

در نهایت، این مطالعه بر این نکته تأکید می‌ورزد که شعر نو فارسی، از همان سرچشمه‌های نخستین، حامل امکانی زایا برای تعامل با هنرهای نمایشی بوده است؛ امکانی که فهم امروزیِ ما از شعر و درام را غنی‌تر می‌سازد.

## منابع


**الف) منابع فارسی:**

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۶الف). *بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج*، چاپ سوم، تهران: انتشارات زمستان.

اسلین، مارتین (۱۳۸۷). *دنیای درام*، ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ سوم، تهران: انتشارات هرمس.

اکو، امبرتو (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.

آیتی، عبدالحمید (۱۳۷۶). *شرح منظومه مانلی و پانزده قطعه دیگر از نیما یوشیج*، چاپ دوم، تهران: انتشارات فرزان روز.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد* (بررسی انتقادی شعر امروز ایران)، تهران: نارنج.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷). *نیما و تئاتر*، در مجموعه مقالاتی درباره نیما، تهران: نشر آگاه.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده معنا در نشانه شناسی روایی کلاسیک* (نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بارت، رولان (۱۳۸۲). *لذت متن*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). *خانه‌ام ابری است*، تهران: انتشارات مروارید.

ثروتیان، بهروز (۱۳۷۵). *اندیشه و هنر در شعر نیما*، تهران: انتشارات نگاه.

حقوقی، محمد (۱۳۸۷). *شعر زمان ما- نیما یوشیج*، چاپ هفتم، تهران: انتشارات نگاه.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۳). *مبانی معناشناسی نوین*، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). *نامهٔ نقد*، مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات، تهران: خانهٔ کتاب.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری/نظریه و تحلیل گفتمان‌های هنری*، تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵الف). *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*، چاپ چهارم، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵ب). *نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سیال: با بررسی موردی «ققنوس نیما»*، تهران: علمی فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹). *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناسی گفتمان*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت).

صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات* (جلد دوم: شعر)، تهران: انتشارات علمی.

ضمیران، محمد (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، تهران: نشر قصه.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۵). *نیما یوشیج: دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*، تهران: نگاه.

طاهباز، سیروس (۱۳۸۸). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*، چاپ نهم. تهران: نگاه.

کنعانی، داود (۱۳۹۲). *نشانه‌معناشناسی: مبانی و روش‌ها*، تهران: انتشارات علم.
گرمَس، آلژیرداس ژولین (۱۳۹۸). *نقصان معنا*، ترجمه و شرح: حمیدرضا شعیری، تهران: نشر خاموش.
لنگرودی، شمس (۱۳۸۴). *تاریخ تحلیل شعر نو*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات مرکز.
مختاری، محمد (۱۴۰۰). *انسان در شعر معاصر*، تهران: فرهنگ نشر نو.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، زمستان، شمارهٔ ۵۶: ۸۳-۹۸.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۱). *شعر زبان و اندیشه رهایی*، ترجمهٔ عباس منوچهری، تهران: مولی.

Chandler, Daniel. [2002] 2007. *Semiotics*, *the Basics*, and London: Routledge.
Fontanille, J. (1998). *Semiotique du discours*, Limoge : PULIM.
Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature.* Essais de méthode, Paris : PUF.
Greimas, A. J. et Fontanille, J. (1987). *De l'imperfection.* Périgueux : Pierre Fanlac.
Greimas, A. J. et Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions*. Des états de choses aux états d'âme. Paris : Seuil.
Kress, Gunther & Theo van Leeuwen. 1999-2006. *Reading Images*, New York: Routledge.
Landowski, Eric. (2005). "Les Interactions Risquees", Nouveaux Acts Semmiotiques, Limoges, Pulim.
Shairi, H. R., & Fontanille, J. (2001). *Approche sémiotique du regard photographique*. Limoges: PULIM.
Tarasti,E. (2000). *Existential Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.