Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Semiotic Reading of the Transformation of Subject and Object in Mehdi Akhavan Sales`s "Qasedak" based on Landowski`s Regimes of Meaning*

Mehrnoush Kashani Mansour [1] | **Sare Zirak** ✉ [2] | **Fatemeh Pakrow** [3]

1. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, SRB.I.A.U, Tehran, Iran. m.kashanimansour@iau.ir
2. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, SRB.I.A.U , Tehran, Iran. s.ziral@iau.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, I.A.U, Garmsar Branch, Garmsar, Iran. fpakrow@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 23 December 2025
Received in revised form: 7 January 2026
Accepted: 8 January 2026
Published online: 1 July 2026

Keywords:
Eric Landowskey,
Mehdi Akhavan Sales,
Qasedak,
discourse systems,
subject/object.

ABSTRACT

In sensory-perceptual semiotics, meaning extends beyond programmatic actions, arising from lived experience, co-presence, and sensory interaction between subject and world. Within this framework, the object can transcend its thematic role and actively contribute to the formation or suspension of meaning.

This study employs a post-Gramscian approach and draws on Eric Landowski's discourse systems to re-examine Mehdi Akhavan-Sales' poem "Qasedak" through the lens of sensory-perceptual interactions between subject and object, using a descriptive-analytical method. Findings indicate that all four of Landowski's semantic systems are present; however, the symbolic function of the dandelion as a messenger is suspended rather than fixed, contrary to conventional historical readings. Initially a programmatic object, the dandelion, following a representational crisis and during sensory co-presence, transforms into a co-subjective phenomenon that, without independent agency, becomes the locus of meaning activation and the referent subject's self-awareness. Conversely, the referent subject, confronted with meaning instability and the suspension of symbolic function, withdraws from agency, entering a state of disorientation in which action gives way to perception, suspended anticipation, and lived experience of lack. Moreover, the adaptation system operates as a failing and erosive process, ultimately eliminating the perceptual distance between subject and the dominance of the world-object over the field of meaning.From this perspective, "Qasedak" serves both as a poetic document of the historical crisis of meaning and as a profound reflection on the ontological solitude of contemporary human existence.

*Cite this article: Kashani Mansour, M., Zirak,S., & Pakrow, F. (2026). Semiotic reading of the transformation of subject and Oobject in Mehdi Akhavan Sales`s "Qasedak" based on Landowski`s regimes of meaning. *Journal of Comparative Literature*, 18 (34), 223-240. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2026.26586.3931

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2026.26586.3931

Abstract

1. Introduction

In sensory-perceptual semiotics, meaning is not produced solely through programmatic actions or fixed symbolic structures, but emerges from lived experience, co-presence, and sensory interaction between subject and world. Within this framework, objects may exceed their conventional thematic roles and actively participate in the formation or suspension of meaning. Mehdi Akhavan-Sales' poem "Qasedak", frequently interpreted through historical and symbolic lenses, provides a suitable context for re-examining the instability of meaning and the shifting relationship between subject and object beyond established interpretive paradigms.

2. Methodology

This study adopts a post-Gramscian approach and is grounded in Eric Landowski's theory of discourse systems. Using a descriptive-analytical method, the poem "Qasedak" is analyzed with an emphasis on sensory-perceptual interactions between subject and object. The analysis focuses on the operation and transformation of Landowski's four semantic systems—programming, manipulation, adaptation (adjustment), and accident—in order to examine how meaning is activated, destabilized, or suspended within the poetic text.

3. Discussion

The findings indicate that all four of Landowski's semantic systems are present in the poem; however, their configuration challenges dominant symbolic interpretations. Contrary to conventional readings that treat the dandelion (qasedak) as a fixed messenger symbol, its symbolic function is suspended rather than stabilized. Initially functioning as a programmatic object within a recognizable semiotic order, the dandelion undergoes a representational crisis and, through sensory co-presence, transforms into a co-subjective phenomenon. Although lacking autonomous agency, it becomes the central locus of meaning activation and the medium through which the referent subject's self-awareness is articulated.

Simultaneously, the referent subject experiences a gradual withdrawal from agency. Faced with the instability of meaning and the suspension of symbolic certainty, action yields to perception, anticipation is suspended, and the subject enters a state characterized by disorientation and the lived experience of absence. Within this process, the adaptation system operates as an erosive and failing mechanism, ultimately eliminating perceptual distance and enabling the dominance of the world-object over the field of meaning.

4.Conclusion

From an analytical perspective, "Qasedak" can be interpreted both as a poetic representation of a historical crisis of meaning and as a reflection on the ontological solitude of modern human existence. The poem demonstrates that meaning emerges not through fixed symbolic functions but through sensory-perceptual experience, co-presence, and the suspension of semiotic stability.

References [in Persian]

Akhavan Sales, M. (2017). *The end of the Shahnameh*. Tehran, Iran: Zemestan.

Eagleton, T. (2001). *Literary theory: An introduction* (A. Mokhber, Trans.). Tehran, Iran: Markaz.

Fotuhi, M. (2006). *The rhetoric of the image*. Tehran, Iran: Sokhan.

Greimas, A. J. (2010). *De l'imperfection* (H. Shairi, Trans.). Tehran, Iran: Elm.

Karimi, F. (2013). *A new reading of the ancient tablet*: Narrative analysis in modern Iranian poetry. Tehran, Iran: Qatre.
Karimi, F. (2019). *Subject analysis in postmodern Iranian narrative literature*. Tehran, Iran: Rozaneh.
Mo'in, M. B. (2015). *Meaning as lived experience*. Tehran, Iran: Sokhan.
Mo'in, M. B. (2017). *The lost dimensions of meaning in classical narrative semiotics* (The semantic system of adaptation or dance in interaction). Tehran, Iran: Elmi va Farhangi.
Piravi Vanak, M. (2010). *Phenomenology in Merleau-Ponty*. Abadan, Iran: Porsesh.
Shafi'i Kadkani, M. R. (2011). *With lamp and mirror*: In search of the roots of the transformation of contemporary Iranian poetry. Tehran, Iran: Sokhan.
Shafi'i Kadkani, M. R. (2020). *Periods of Persian poetry*. Tehran, Iran: Sokhan.
Shairi, H. (2012). *Foundations of modern semantics*. Tehran, Iran: SAMT.
Shairi, H. (2016a). *analyse sémantique du discours*. Tehran, Iran: SAMT.
Shairi, H. (2016b). *semiotics of literature*: Theories and practices of literary discourse regimes. Tehran, Iran: Tarbiat Modares University Press.
Shairi, H., Mahmoudi Bakhtiari, B., & Sabzevari, M. (2023). *An explanatory dictionary of the world of signs and meaning*. Tehran, Iran: Logos.
Shairi, H., & Vafa'i, T. (2009). *The phoenix: A path toward fluid sign–meaning semiotics*. Tehran, Iran: Elmi va Farhangi.
Zargani, M. (2020). *Perspectives on contemporary Iranian poetry*: A typology of Iranian poetry in the twentieth century. Tehran, Iran: Sales.
Landowski, E. (2005). *Les interactions risquées*. Limoges. Pulum.
Faraji Nasiri, E. (2014). An aesthetic rereading of Qasedak by Akhavan Sales. *She'r*, (76), 40–61.
Ghasempouri, S., & Mo'in, M. B. (2020). Viewing the world as narrative discourse or lived experience. *Narratology*, (7), 255–276.
Kanan'i, E. (2017). From the corporeal system to adaptive interaction: The semiotics of experience in A Calm Love by Nader Ebrahimi. *Narratology*, 1(2), 105–127.
Kanan'i, E. (2019). An analysis of the poem Marg-e Naseri based on Landowski's model of the dominant self and the subdued other. *Linguistic Essays*, (51), 143–168.
Mohseni-Nia, N., & Rahimi, F. (2012). A comparative study of the social and humanistic poetry of Mehdi Akhavan Sales and Ilya Abu Madi. *Comparative Literature*, 3(6), 161–185.
Mo'in, M. B. (2013). Explaining the creation of poetic language using Éric Landowski's system of adaptation and controlled slippages. *Language and Translation Studies*, 121–134.
Mo'in, M. B., & Paknejad Rasakhi, K. (2015). A systemic analysis of social semiotics within the framework of Éric Landowski's four meaning systems. *Iranian Journal of Sociology*, 16(1), 129–147.
Rabiei, H., Khorasani, M., & Rashidi, M. (2019). A New Criticism–based analysis of Mehdi Akhavan Sales's poem Qasedak. *Literary Criticism and Stylistics Research*, 117–134.
Zirak, S., & Kashani Mansour, M. (2020a). An investigation of the emotional system of discourse in Mehdi Akhavan Sales's poem Veda' from a semiotic–semantic approach. Persian Language and Literature, *Islamic Azad University of Sanandaj*, (44), 978–1001.
Zirak, S., & Kashani Mansour, M. (2020b). The effect of emotional pressure on the instability of title meaning in intertextual relation to the text: A study of Paygham by Mehdi Akhavan Sales. *Adab-e Farsi*, University of Tehran, 10(2), 103–124.

[In English]
Landowski, E. (2005). *Les interactions risquées* .Limoges *.Pulum*.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

خوانش نشانه‌معناشناختی تحول سوژه و ابژه در شعر «قاصدک» از مهدی اخوان ثالث بر مبنای نظام‌های لاندوفسکی*

مهرنوش کاشانی منصور [۱] | ساره زیرک [۲] ✉ | فاطمه پاکرو [۳]

۱ .دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
m.kashanimansour@iau.ir

۲ .نویسندهٔ مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.s.ziral@iau.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی، گرمسار، ایران. fpakrow@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۰/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۱۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۴/۱۰

کلیدواژه‌ها:
اریک لاندوفسکی،
مهدی اخوان ثالث،
قاصدک،
نظام‌های گفتمانی:
سوژه/ابژه.

چکیده

در نشانه‌معناشناسی حسی‌ـادراکی، معنا فراتر از کنش‌های برنامه‌مدار، از تجربهٔ زیسته، هم‌حضوری و تعامل حسی میان سوژه و جهان پدید می‌آید. در این چارچوب، ابژه می‌تواند از جایگاه نقش مضمونی فراتر رود و در شکل‌گیری یا تعلیق معنا، نقشی فعال ایفا کند. این پژوهش با اتخاذ رویکرد پساگرمسی و بر پایهٔ نظام‌های گفتمانی «اریک لاندوفسکی» می‌کوشد شعر «قاصدک» مهدی اخوان ثالث را از منظر تعاملات حسی‌ـادراکی میان سوژه و ابژه بازخوانی کند.

تحلیل بر روش توصیفی‌ـتحلیلی استوار است و با بررسی اسناد و مدارک کتاب‌خانه‌ای انجام شده‌است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که هر چهار نظام معنایی لاندوفسکی در این سروده حضور دارند؛ با این تفاوت که کارکرد نمادین قاصدک به‌عنوان پیام‌آور، برخلاف خوانش‌های تاریخی رایج، تثبیت نمی‌شود بلکه دچار تعلیق می‌گردد. قاصدک که در آغاز ابژه‌ای برنامه‌مدار است، پس از بحران بازنمایی و در جریان تعامل حسی و هم‌حضوری، به هم‌سوژه‌ای پدیداری استحاله می‌یابد که بدون برخورداری از کنش مستقل، کانون برانگیختگی معنا و خودآگاهی سوژهٔ مرجع قرار می‌گیرد. در مقابل، سوژهٔ مرجع در اثر شوک ناشی از ناپایداری معنا و تعلیق کارکرد نماد، از کنش‌گری فاصله می‌گیرد و در وضعیت مات‌شدگی فرومی‌ماند؛ و کنش جای خود را به ادراک، انتظار معلق و تجربهٔ زیستهٔ نقصان می‌دهد.

دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که در این شعر، نظام تطبیق، به‌صورت فرایندی ناکام و فرسایشی، در نهایت به حذف تدریجی فاصلهٔ ادراکی سوژه و استیلای جهان‌ـابژه بر میدان معنا می‌انجامد. ازاین‌منظر، شعر «قاصدک» را می‌توان هم سندی شاعرانه از بحران تاریخی معنا و هم تأملی ژرف بر تنهایی هستی‌شناختی انسان معاصر دانست.

*استناد: کاشانی منصور، مهرنوش؛ زیرک، ساره؛ و پاکرو، فاطمه (۱۴۰۵). خوانش نشانه‌معناشناختی تحول سوژه و ابژه در شعر «قاصدک» از مهدی اخوان ثالث بر مبنای نظام‌های لاندوفسکی. *ادبیات تطبیقی، ۱۸ (۳۴)*، ۲۴۰-۲۲۳.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2026.26586.3931

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

حواس انسانی از دیرباز موضوعی اساسی در فلسفه و زیبایی‌شناسی بوده‌است. فیلسوفان کلاسیک غالباً به دیدهٔ تردید به ادراک حسی می‌نگریستند و آن را منبع خطا می‌دانستند؛ اما در دورهٔ مدرن و معاصر، با گسترش رویکردهای پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی، ارزش و اعتبار تازه‌ای به تجربهٔ حسی داده شده‌است. ژولین گرمس[i] با طرح نشانه‌معناشناسی حسی_ادراکی[ii]، توجه به بدن‌مندی را وارد مطالعات معنا کرد و شاگردش اریک لاندوفسکی[iii] با گسترش این دیدگاه، چهار نظام معنایی و تعاملی (برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تصادف و تطبیق) را صورت‌بندی کرد. این نظام‌ها چشم‌اندازی نو برای تحلیل متون ادبی فراهم ساخته‌اند؛ زیرا امکان می‌دهند جایگاه سوژه و ابژه در فرایند تولید معنا نه ثابت، بلکه پویا و متحول در نظر گرفته شود.

شعر «قاصدک» مهدی اخوان ثالث از جمله سروده‌هایی است که همواره در خوانش‌های انتقادی به‌عنوان متنی نمادین و پیوندخورده با تجربهٔ تاریخی و اجتماعی دوران پس از کودتای ۱۳۳۲ مورد توجه قرار گرفته‌است. در این خوانش‌ها، قاصدک اغلب به‌مثابه نماد پیام، امید یا امکان ارتباط در فضایی بسته تفسیر شده و ناکامی آن در انتقال پیام، نشانه‌ای از انسداد گفتمانی و یأس جمعی تلقی شده‌است. با وجود اهمیت این رویکردها، تمرکز غالب آن‌ها بر تثبیت کارکرد نمادین قاصدک، مانع از توجه کافی به پویایی درونی متن در سیر گفتمانی شعر شده‌است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی‌های صورت‌گرفته دربارهٔ سروده‌های مهدی اخوان ثالث، عمدتاً بر ره‌یافت‌های روایی، تحلیل‌های تاریخی و اجتماعی، رویکردهای نمادشناسانه و زیبایی‌شناختی، مطالعات نقد نو و به‌ندرت نشانه‌معناشناسی متمرکز بوده‌است.

ربیعی، خراسانی و رشیدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «نقد شعر قاصدک مهدی اخوان ثالث بر پایهٔ نقد نو»، با تمرکز بر شبکه‌های ارتباطی، عناصر تنش، لحن، پارادوکس و وحدت اندام‌وار را در این سروده بررسی کرده‌اند. همچنین فرجی نصیری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بازخوانی زیبایی‌شناختی قاصدک اخوان ثالث»، به تحلیل مؤلفه‌هایی چون عاطفه، اندیشه، زبان، موسیقی و تخیل پرداخته‌است. این پژوهش‌ها بیشتر بر وجوه فرمی و بلاغی تأکید دارند و کمتر به پویایی تعامل میان شاعر و ابژه توجه کرده‌اند.

زیرک و کاشانی منصور (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر وداع اخوان ثالث با رویکرد نشانه‌معناشناسی»، نشان داده‌اند که سوژه نخست در آغاز کنش‌گر است، اما تنش تجویزی و ناخواسته، او را به ناکنش‌گر مبدل می‌سازد. همچنین (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تأثیر فشار عاطفی بر ناپایداری معنای عنوان در نسبت بینامتنی با متن در شعر «پیغام» از مهدی اخوان ثالث» به این دستاورد رسیده‌اند که «پیغام» در معناپذیری مجدد، دلالت ثانویه یافته و فشار عواطف منفی و شدید حسرت و ناامیدی گفته‌پرداز را به ردّ دیگری واداشته و به دشمن هستی‌شناختی خویش بدل ساخته‌است. به‌رغم توجه به نشانه‌معناشناسی در این دو پژوهش، این مطالعات بر پایهٔ نظریهٔ لاندوفسکی سامان نیافته‌است.

برخی پژوهندگان کوشیده‌اند نظریهٔ لاندوفسکی را در متونی غیر از شعر اخوان ثالث به‌کار گیرند. از جمله کنعانی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در یک عاشقانهٔ آرام نادر ابراهیمی»، نشان می‌دهد که ابژه‌ها نیز همانند سوژه‌ها در فرآیند حسی_ادراکی تعامل دارند. در چالش نظام تملکی، ارزش‌های مادی فرومی‌پاشند و معناها به ارزش‌های درونی، شوشی و پدیدارشناختی تبدیل می‌شوند. در مقالهٔ «تحلیل شعر مرگ ناصری با الگوی برخورد من غالب با دیگری مغلوب از منظر لاندوفسکی»، کنعانی (۱۳۹۸) به بررسی رابطهٔ من و دیگری پرداخته و نشان داده‌است که این قلمروها مرزهای قطعی ندارند، بلکه به‌صورت طیفی و سیال در نوسانند.

قاسم‌پوری و معین (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نگاه به جهان به‌مثابه گفتمان روایت یا تجربهٔ زیسته»، دو نگاه متفاوت به جهان را براساس «فاصلهٔ شناختی» و «تجربهٔ زیسته» در رفتار شخصیت‌های داستانی بررسی کرده‌اند. معین (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تبیین خلق

---

[i] .Algirdas Julien Greim
[ii] .Esthésie
[iii] .Eric Landowski

زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشدهٔ اریک لاندوفسکی»، به این نتیجه رسیده‌است که در نظام تطبیق، تعامل فعال و بدن‌مند میان سوژه‌ها سبب شکوفایی قابلیت‌های پنهان و خلق معناهای تازه می‌شود. در مقالهٔ «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی»، معین و پاک‌نژاد راسخی (۱۳۹۴) با بررسی ارتباط میان نظام‌ها، نشان داده‌اند که این رویکرد امکان تحلیل پدیده‌های نشانه‌شناختی در سطح اجتماعی_فرهنگی را فراهم می‌سازد.

با وجود گستردگی مطالعات دربارهٔ اخوان ثالث با رویکردهای دلالت‌محور، تاکنون هیچ پژوهشی با تمرکز بر نظام‌های لاندوفسکی و دگرگونی کارکرد نمادین، شعر «قاصدک» را تحلیل نکرده‌است. ازاین‌رو بررسی چگونگی دگرگونی سوژه/ابژه در تعامل حسی_ادراکی مغفول مانده و پژوهش حاضر در پی پاسخ به خلأ تحلیلی یادشده است.

۱-۳. روش پژوهش

این مقاله با رویکردی توصیفی_تحلیلی و با استفاده از تحلیل اسناد و مدارک کتاب‌خانه‌ای بررسی می‌شود و همچنین با این فرض آغاز می‌شود که شعر «قاصدک» میدان بحرانی است که در آن، خودِ کارکرد نماد، دچار تزلزل و فروپاشی می‌شود. در این چارچوب، قاصدک عنصری گفتمانی است که جایگاه آن در نسبت با سوژهٔ مرجع در طول شعر دگرگون می‌گردد؛ دگرگونی‌ای که از نفی و طرد آغاز می‌شود و به تجربهٔ تطبیق می‌رسد و درنهایت کنش سوژه و ابژه در تولید معنا فرومی‌پاشد.

چارچوب نظری لاندوفسکی، امکان تحلیلی دقیق‌تر از وضعیت‌های گفتمانی این شعر را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد براساس هدف مقاله، معنا چگونه می‌تواند در تعلیق بماند. ازاین‌منظر، شعر «قاصدک» فراتر از بازنمایی یک وضعیت تاریخی، صحنهٔ فروپاشی سوژگی در مواجهه با انسداد تعامل معنایی است؛ امری که تنها در چارچوب نشانه‌معناشناسی حسی_ادراکی قابل تبیین است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. پدیدارشناسی ادراک و تحول رابطهٔ سوژه و ابژه

در فلسفهٔ جدید، مسئلهٔ نسبت سوژه[i] و ابژه[ii] به‌صورت بنیادین در کانون اندیشه قرار گرفت. رنه دکارت[iii] (۱۶۵۰-۱۵۹۶) با تفکیک میان «جوهر اندیشنده» و «جوهر گسترده»، سوژه را به مرکز آگاهی و شناخت بدل کرد و جهان را در مقام ابژه‌ای بیرونی و قابل بازنمایی نشاند. این دوگانه‌انگاری، بنیان نگرشی را پی ریخت که در آن، معنا حاصل داوری عقلانی سوژه دربارهٔ ابژه تلقی می‌شد (ر.ک: محمدرضایی، ۱۳۹۰: ۱۵۶).

در ادامه، ایمانوئل کانت[iv] (۱۸۰۴-۱۷۲۴) با طرح «انقلاب کوپرنیکی» نشان داد که ادراک جهان، بازتابی مستقیم از اشیا نیست، بلکه نتیجهٔ تعامل داده‌های حسی با صورت‌ها و مقولات پیشینی ذهن است. با وجود تفاوت‌های اساسی میان این دو دیدگاه، هر دو در تثبیت نوعی فاصلهٔ شناختی میان سوژه و جهان مشترکند؛ فاصله‌ای که معنا را عمدتاً در سطح بازنمایی مفهومی و شناخت نظری سامان می‌دهد. این تلقی از رابطهٔ سوژه و ابژه، هرچند در تاریخ فلسفه نقشی تعیین‌کننده داشت، در مواجهه با تجربه‌های زیسته، عاطفی و حسی، به‌ویژه در گفتمان‌های شاعرانه، با محدودیت‌هایی جدی روبه‌رو شد.

در واکنش به این محدودیت‌ها، پدیدارشناسی با تأکید بر تجربهٔ زیسته، افق تازه‌ای برای فهم رابطهٔ سوژه و جهان گشود. ادموند هوسرل[v] با طرح ایدهٔ بازگشت به خودِ پدیدارها، توجه را از بازنمایی‌های نظری به چگونگی ظهور پدیده‌ها در آگاهی معطوف ساخت و امکان تعلیق داوری‌های پیشین را برای دست‌یابی به تجربهٔ ناب ادراکی فراهم کرد (ر.ک: ایگلتون ۱۳۹۹: ۷۷ و ۷۸).

---

[i] .Subject
[ii] .Object
[iii] .Rene' Descartes
[iv] .Immanuel Kant
[v] .Edmund Husserl

این مسیر در اندیشهٔ موریس مرلوپونتی [i] با محوریت «بدن زیسته» بسط یافت؛ جایی که ادراک نه کنشی صرفاً ذهنی، بلکه فرایندی بدن‌مند، موقعیتی و درهم‌تنیده با زیســـت‌جهان تلقی می‌شـــود. در این چارچوب، معنا پیش از آن‌که در قالب داوری‌های مفهومی تثبیت شـود، در سـطح تماس حسـی، هم‌حضـوری و تجربهٔ ادراکی پدیدار می‌گردد و فاصـلهٔ شـناختی میان سـوژه و ابژه کاهش می‌یابد (ر.ک: پیراوی ونک، ۱۳۸۶: ۷۶). چنین نگرشی امکان تحلیل گفتمان‌هایی را فراهم می‌سازد که در آن‌ها معنا نه از طریق انتقال پیام یا بازنمایی مستقیم، بلکه از رهگذر تعلیق، تأثر حسی و تجربهٔ موقعیتی شکل می‌گیرد؛ امری که در زبان شاعرانه و ساختارهای عاطفی نقش محوری دارد.

۲-۱-۲. از ساختارگرایی تا نشانه‌معناشناسی تعامل: از گرمس تا لاندوفسکی

آلژیرداس ژولین گرمس، از برجسته‌ترین شاگردان ساختارگرایی پاریسی، با توسعهٔ نظریهٔ معنا از سطح دستور به سطح گفتمان، نظامی ارائه کرد که بعدها شالودهٔ نشانه‌معناشناسی گفتمانی شد. گرمس با بازنگری در آثار روایت‌شناسان پیش از خود، معنا را در روابط میان نیروهای کنشی جست‌وجو کرد. در این چارچوب، سوژه به‌عنوان کنش‌گری تعریف می‌شود که در مسیر دست‌یابی به یک ابژهٔ ارزشی، از طریق توالی‌هایی چون توانش، کنش و ارزیابی حرکت می‌کند (ر.ک شعیری: محمودی بختیاری و سبزواری ۱۴۰۲: ۲۲۶–۲۲۷). معنا در چنین الگویی، حاصل تحقق یا ناکامی برنامه‌ای است که از پیش تعریف شده و در بستر روابط تقابلی و منطقی میان کنش‌گران شکل می‌گیرد. این الگو، با وجود کارآمدی در تحلیل روایت‌های کنش‌محور، در مواجهه با وضعیت‌هایی که در آن‌ها معنا نه از رهگذر عمل هدفمند، بلکه از طریق تجربه، تعلیق یا تأثر شکل می‌گیرد، با محدودیت‌هایی مواجه می‌شود.

گرمس خود در پژوهش‌های متأخرش به این محدودیت آگاه شد و کوشید با گسترش نشانه‌معناشناسی به حوزهٔ عواطف و تنش‌های معنایی، افق تحلیل را از کنش صرف فراتر ببرد. گرمس از عامل شوشی یا شوش‌گر زیبایی‌شناختی یاد می‌کند؛ عاملی که نه از طریق کنش، بلکه از راه رابطه‌ای پدیداری و حسی_ادراکی با جهان، معنا می‌آفریند (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۹: ۷۳–۷۴). او با واردکردن مفهوم «حسی_ادراکی» نشانه‌شناسی را احیا و با نگارش اثر *نقصان معنا* [ii] ساختارگرایی محض را متحول کرد. همچنین با انتشار کتاب *نشانه‌معناشناسی عواطف* با هم‌کاری شاگردش «فونتنی»، نشانه‌شناسی را به نگرش پدیدارشناختی نزدیک ساخت. بدین‌سان، در دههٔ ۸۰ میلادی، نشانه‌شناسی از کنش روایی به شوش گفتمانی گذر کرد و بر موضوعاتی مانند تن، ادراک، امر حسی و حضور تأکید نمود (ر.ک: معین ۱۳۹۴ : ۲۲–۲۶ و شعیری ۱۳۹۵: ۵–۱۰) .

در کتاب *نقصان معنا*، توجه گرمس به دو نظام معنایی معطوف شد که تا آن زمان جایی در مطالعات نشانه‌معناشناختی نداشت: نظام معنایی هم‌آیی و تصادف. در نظام هم‌آیی، کنش‌گر در تعامل پیوسته با دنیا قرار دارد و بر مبنای رابطه‌ای حسی_ادراکی در پی کشف معناهای گریزان و پنهان است. در نظام معنایی تصادف، از واقعه یا رخداد زیبایی‌شناختی سخن گفته می‌شود. پیشامدی که با ارادهٔ کنش‌گر شکل نگرفته‌است و از هیچ برنامهٔ مشخص و ازقبل‌تعیین‌شده‌ای تبعیت نمی‌کند. چنین نظامی عبور از معناهای امن و تضمین‌شده به معناهای ناامن و بدون تضمین را رقم می‌زند (ر.ک: شعیری ۱۳۸۹: ۷ و ۸). گرمس با این رویکرد پدیدارشناختی، راه را برای نشانه‌شناسان پس از خود چون اریک لاندوفسکی هموار کرد.

لاندوفسکی (۱۹۴۶) جامعه‌شناس فرانسوی و سردبیر پیشین نشریهٔ بین‌المللی نشانه‌شناسی حقوقی [iii] از جمله نشانه‌شناسان پساگرمسی به‌شمار می‌رود. او در کتاب‌های *احساسات بی‌نام* [iv]، *حضورهای دیگری* [v] و *تعامل‌های خطری* [vi] با گسترش دو نظام هم‌آیی و تصادف و افزودن دو نظام دیگر، بر غنای نشانه‌شناسی حسی_ادراکی افزود و چشم‌انداز تازه‌ای برای تحلیل متن گشود. لاندوفسکی الگوی نظام‌های معنایی و تعاملی خود یعنی برنامه‌مداری، مجاب‌سازی، تصادف و تطبیق را به‌ترتیب براساس اصول «قاعده‌مندی»، «نیت‌مندی»، «شانس» و «امر احساسی» تعریف کرد (ر.ک: معین ۱۳۹۷: ۳). این نظام‌ها شیوهٔ متفاوت تعامل

---

[i] .Maurice Merleau-Ponty
[ii] .De l'imperfection
[iii] .revue internationale de sémiotique juridique
[iv] .*Passions sans nom*
[v] .*Présences de l'autre*
[vi] .*Les interactions risquées*

سوژه با جهان را بازنمایی می‌کنند و امکان تحلیل متن را از منظر تجربهٔ زیسته فراهم می‌سازند. در ادامه خلاصه‌ای از نظام‌ها توضیح داده شده‌است:

الف. برنامه‌مداری[i]

نظام برنامه‌مداری بر اصل قاعده‌مندی و نظم ازپیش‌تعیین‌شده استوار است. در این نظام، برای آن‌که سوژه بتواند بر ابژه تأثیر بگذارد، لازم است ابژه از پیش «برنامه‌مدار» شده‌باشد. در دستور زبان روایی، این وضعیت با اصطلاح «نقش مضمونی» شناخته می‌شود؛ یعنی نقش و کارکردی که جزء ذاتی یک چیز یا موجود است و در چارچوبی علّی و ازپیش‌معلوم، تحقق می‌یابد (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۱۷).

ب. مجاب‌سازی[ii]

نظام مجاب‌سازی بر اصل نیت‌مندی و تعامل بیناسوژه‌ای مبتنی است. در این نظام، برخلاف برنامه‌مداری، قطعیت علّی وجود ندارد. سوژه دارای جهانی درونی و انتزاعی است و از طریق مجاب‌سازی، می‌کوشد بر توانش سوژهٔ دیگر تأثیر بگذارد و او را در راستای هدفی مشخص به کنش وادارد. این نوع تعامل، بر پایهٔ اقناع و تأثیرگذاری روانی شکل می‌گیرد و از ساختارهای قطعی و برنامه‌مدار فاصله دارد.

ج. تصادف[iii]

نظام تصادف، نمایان‌گر وضعیتی از اغتشاش، گسست و عدم قطعیت است. در این نظام، کنش‌ها نه از برنامه‌مداری تبعیت می‌کنند و نه از مجاب‌سازی یا تطبیق؛ بلکه به‌عنوان نمونه‌هایی از تصادف مطلق، در تضاد مقوله‌ای با نظام برنامه‌مداری ناب قرار دارند؛ چراکه وضعیت گسستی، ناپیوستاری و بی‌برنامگی را در برابر وضعیت پیوستگی و نظم ازپیش‌تعیین‌شده قرار می‌دهند (همان: ۲۲ و۲۳)

د. تطبیق[iv]

این نظام بر اصل امر احساسی و جریان حسی_ادراکی استوار است و در عین تفاوت با سه نظام پیشین، به‌صورت بیناتعریفی با آن‌ها پیوند دارد. در این چارچوب، حالات روحی و جسمی سوژه‌ها دیگر با وضعیت‌های «پیوست» یا «گسست» از ابژه‌ها تعریف نمی‌شود و سوژه‌ها یکدیگر را در راستای اهداف خود به کنش وادار نمی‌کنند؛ بلکه تعامل، نتیجهٔ هم‌حضوری، رودررویی و تن‌به‌تن‌بودن سوژه‌ها با یکدیگر یا با ابژه‌های جهان بیرونی است. در این نظام، نوعی «باهم‌بودن» حسی و تطبیقی شکل می‌گیرد که حاصل آن، شکوفایی قابلیت‌های بالقوهٔ پنهان‌شدهٔ هر دو طرف تعامل در جریان کنش مشترک است.

در نشانه‌شناسی کلاسیک روایی، سوژه با «داشتن» ابژه‌ها یا ارزش‌ها، خود را مطابق با برنامه‌های ازپیش‌معلوم تحقق می‌بخشد. اما در نظام تطبیق، تحقق سوژه از طریق ارتباط آزاد و تعاملی با دیگری صورت می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که معنا نه به‌صورت یک‌جانبه و براساس معیارهای سوژه، بلکه در فرایند شکل‌گیری دوجانبهٔ تعامل پدیدار می‌شود. تنها در صورت حضور هم‌زمان سوژه و دیگری (ابژه)، قابلیت‌های سوژه نیز در جریان تعامل تحقق می‌یابد (ر.ک: معین، ۱۳۹۶: ۴۴-۳۷)

۲-۱-۳. پیوند پدیدارشناسی و نشانه‌معناشناسی در تحلیل شعر

نشانه‌معناشناسی گفتمانی، به‌ویژه در آثار لاندوفسکی با عبور از ساختارگرایی کلاسیک، بر پویایی معنا و سیر زایش آن از رهگذر تجربهٔ زیسته، متکی است. براین‌اساس، تأکید پدیدارشناسی بر تجربهٔ زیسته و تأکید نشانه‌معناشناسی بر پویایی معنا، در نقطه‌ای مشترک به هم می‌رسند: هر دو معنا را نتیجهٔ رابطه و کنش می‌دانند. در این پیوند، زبان شاعرانه بستر ظهور معنا می‌شود، نه ابزار بیان آن. سوژه در مواجهه با جهان و دیگری، در روندی ادراکی و عاطفی، معنا را در خود می‌زایاند. در نتیجه، تحلیل نشانه‌معناشناختی شعر، درواقع بررسی فرایند پیدایش معنا در سطح ادراک و تجربه است.

---

[i] .Programmation
[ii] .manipulation
[iii] .Régime de l'accident
[iv] .Adjustment

۲-۲. شعر قاصدک

زمینهٔ اصلی اشعار اخوان ثالث، عواطف ناشی از مسائل اجتماعی است. اشعار او سرگذشت مهر و کین، یأس و امید، عشق و نفرت، غم و شادی، درد و دریغ و حمله و گریز است (ر.ک: محسنی‌نیا و رحیمی، ۱۳۹۱: ۱۶۳). شعر «قاصدک» از برجسته‌ترین نمونه‌های شعر معاصر فارسی است. این سروده با لحنی گفت‌وگویی و زبانی صمیمی، تصویر انتظار، ناامیدی و جست‌وجوی خبر در جهانی خاموش را ترسیم می‌کند. اخوان ثالث در این سروده در قالب گفت‌وگویی یک‌سویه، میان گفته‌پرداز و نشانه‌ای ساده و طبیعی (قاصدک) جهانی از معناهای انسانی، اجتماعی و فلسفی را می‌گشاید که در ژرف‌ترین لایه‌هایش میدان پیچیده‌ای از تعاملات گفتمانی است.

قاصدک

قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟/ از کجا، وز که خبر آوردی؟/ خوش‌خبر باشی، اما، اما/ گرد بام و در من/ بی‌ثمر می‌گردی.
انتظار خبری نیست مرا/ نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری ــ باری/ برو آن‌جا که بود چشمی و گوشی با کس، /
برو آن‌جا که تو را منتظرند./ قاصدک!/ در دل من همه کورند و کرند.
دست بردار از این در وطن خویش غریب./ قاصد تجربه‌های همه‌تلخ،/ با دلم می‌گوید/ که دروغی تو، دروغ؛/
که فریبی تو، فریب.
قاصدک! هان، ولی... آخر... ای وای!/ راستی آیا رفتی با باد؟/ با توام، آی! کجا رفتی؟ آی ...!/ راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟
مانده خاکستر گرمی، جایی؟/ در اجاقی ــ طمع شعله نمی‌بندم ــ خردک شرری هست هنوز؟/ قاصدک!/ ابرهای همه‌عالم شب و روز/ در دلم می‌گریند.

در سطح توصیفی، شعر «قاصدک» در قالب گفت‌وگویی یک‌سویه میان گفته‌پرداز و قاصدکی خاموش شکل می‌گیرد. گوینده در آغاز با لحن پرسش‌گرانه و کنجکاو، قاصدک را فرامی‌خواند و او را به‌عنوان حامل خبری از جهانی دیگر، خطاب قرار می‌دهد: «قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟ از کجا، وز که خبر آوردی؟» این خطاب‌ها، در عین سادگی زبانی، ساختار تکراری و ریتمی درونی دارند که نوعی انتظار، اضطراب و میل به دانستن را القا می‌کند.

با پیشرفت متن، گفتار شاعر از سطح پرسش و فراخوان، به سطح عاطفی و احساسی میل می‌کند. زبان شعر به‌تدریج از خبرجویی بیرونی به درون‌نگری می‌رسد و لحن از تأکید بر دانستن به تأملی بر ندانستن و خاموشی مبدل می‌شود. در ادامه، قاصدک از حضور راوی شعر فاصله می‌گیرد و حرکت او در باد، نشانه‌ای از گسست ارتباطی و دورشدن معنا از دسترس ذهن گفته‌پرداز است. در این میان، ریتم معنایی شعر از طریق تکرار صداها، سکوت‌های بین جمله‌ها و افت‌وخیزهای احساسی شکل می‌گیرد؛ ریتمی که تجربهٔ حسی و پدیداری شاعر را منتقل می‌کند.

در پایان این سطح، شعر بر مرز میان گفتار و سکوت، حضور و غیاب می‌ایستد. شاعر همچنان قاصدک را صدا می‌زند، بی‌آن‌که پاسخی بشنود. این بی‌پاسخی فراتر از فقدان معنا، زمینهٔ پیدایش دلالت‌های غیرکلامی و درونی است. بدین‌سان، سطح توصیفی شعر بستری می‌شود برای تحلیل گفتمانی پیچیده‌تر، جایی که تعامل میان سوژه و ابژه از قالب کنشی بیرونی فراتر می‌رود و به میدان تجربه‌های ادراکی، احساسی و پدیداری انتقال می‌یابد.

۲-۳. تحلیل نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی در شعر

پس از آن که در سطح توصیف، ساختار گفتاری و حرکتی شعر بازشناخته شد، اکنون می‌توان به لایه‌های گفتمانی‌تر معنا پرداخت. در این سطح، شعر دیگر فقط روایتی از پرسش و سکوت نیست، بلکه از منظر نظام‌های تعامل لاندوفسکی، گونه‌های متفاوت مواجههٔ سوژه با دیگری قابل تحلیل است؛ از کنش‌های ارادی و برنامه‌مدار تا تجربه‌های تصادفی، عاطفی و پدیداری. در شعر اخوان، این مسیر به‌گونه‌ای تدریجی طی می‌شود و هر مرحله سطحی تازه از زایش معنا را آشکار می‌سازد.

۲-۳-۱. فراخوان و جست‌وجوی معنا در نظام برنامه‌مدار

سروده با دیدار قاصدک و شاعر آغاز می‌شود. این گیاه در نظام فکری سوژهٔ مرجع، برنامه‌مدار شده و در باور وی برای آن نقشی مضمونی در قالب پیام‌رسانی تعریف شده‌است. اساساً، ارتباط سوژه با شیء و جهان بیرون، تابع حالات عاطفی و نوع نگرش اوست. همیشه شمار فراوانی ابژه و سوژه بر سر راه یکدیگر قرار می‌گیرند؛ ولی تنها در موارد اندک، ارتباطی ژرف برقرار می‌شود. بر پایهٔ نگرش لاندوفسکی، لحظهٔ بروز احساس با لحظهٔ «تعامل» هم‌زمان است. لحظه‌ای که مبتنی بر دیدار سوژه با ابژه‌ای است که دارای حضوری حسی، مادی و جسمی است (معین، ۱۳۹۴: ۳۰-۳۱).

با حضور تصادفی قاصدک، گفته‌پرداز بی‌درنگ با او وارد تعامل می‌شود. این «ورود بی‌مقدمه» در نشانه‌معناشناسی، معادل رخداد تصادفی [i] است؛ چیزی که بیرون از کنترل و برنامهٔ سوژه رخ می‌دهد. سوژه هنوز نمی‌داند قاصدک حامل چیست، اما حضورش افق انتظار را به‌طور ناگهانی فعال می‌کند. پس از حس دیداری، شکل‌گیری گفت‌وگو نشان‌دهندهٔ احساس نزدیکی و هم‌دلی سوژه و ابژه است. کلام نخستین سوژه، سؤالی است. «چه خبر آوردی؟ از کجا، وز که خبر آوردی؟» پرسش دربارهٔ چیستی و چگونگی پیام ابژه است. بر این اساس بخش آغازین شعر بر پایهٔ نظام برنامه‌مدار شکل می‌گیرد؛ یعنی نوعی رابطهٔ کنترلی و هدفمند میان دو سوی گفتمان که در آن گفته‌پرداز می‌کوشد با قصدی آگاهانه معنا را به‌واسطهٔ ابژهٔ گفتار (قاصدک) فراخوانی کند. خطاب نخستین، نشان‌دهندهٔ سوژه‌ای است که در پی دانستن است و می‌خواهد از طریق کنش گفتاری خود، فرایند اطلاع و معنا را آغاز کند. شاعر با طرح پرسش، دیگری را به‌رسمیت می‌شناسد و به او «وظیفهٔ معنایی» می‌بخشد: قاصدک باید «پیام‌آور» باشد. پس همین عمل پرسشی، ابژه را به کنش‌گر بالقوه بدل می‌سازد. این‌جاست که سوژهٔ امید و اضطراب را توأمان تجربه می‌کند؛ تنشی که موتور حرکت متن را می‌سازد.

در این مرحله، قاصدک فراتر از نشانه‌ای پدیداری یا استعاری، «ابژه‌ای ابزاری» است که وظیفهٔ روایی دارد و رابطهٔ میان سوژه و قاصدک، بر مبنای پیش‌فرض عقلانی و علّی استوار است؛ یعنی فرض بر آن است که فاعل گفتمان (سوژه) از قاصدک خبری دریافت خواهدکرد. چنین منطقی همان ساختار برنامه‌مدار گفتمان است: کنش‌گر فاعل (سوژه) در برابر ابژه‌ای قرار دارد که باید به‌واسطهٔ برنامه‌ای زبانی و ارتباطی فعال شود.

با این‌همه، لحن شعر از آغاز، نشانه‌هایی از لغزش و تزلزل را در این نظم بازمی‌نمایاند. تکرار پرسش‌ها، آهنگ اضطراب و نوسان در ریتم، دلالت بر این دارد که نظام کنترلی معنا به‌آسانی برقرار نمی‌ماند. قاصدک پاسخی نمی‌دهد و همین سکوت نخستین، شکافی در طرح برنامه‌مدار ایجاد می‌کند؛ شکافی که در نظریهٔ لاندوفسکی، نقطهٔ آغاز انتقال از تعاملِ هدف‌مند به تعامل پیش‌بینی‌ناپذیر است.

در این سطح، شعر «قاصدک» صحنه‌ای از تنش میان میل به دانستن و ناتوانی از دریافت معنا را می‌سازد. گفته‌پرداز در جایگاه سوژه‌ای عقلانی و سازمان‌دهنده ظاهر می‌شود؛ اما با بی‌پاسخی ابژه، اقتدار زبانی او متزلزل می‌گردد. به تعبیر معناشناختی، این بخش گفتمان هنوز در سطح کنشی باقی است.

۲-۳-۲. نظام مجاب‌سازی و آگاهی از گسست

پس از مرحلهٔ فراخوان و پرسش‌گری، گفتمان شعر به نقطه‌ای می‌رسد که در آن نظام برنامه‌مدارِ معنا، دیگر توان پیش‌بینی و تداوم ندارد. در نظام برنامه‌مدار، کنش گفتاری بر پایهٔ قصد و انتظار شکل می‌گیرد؛ گفته‌پرداز در آغاز شعر در جایگاه سوژه‌ای پرسش‌گر می‌کوشد تا از قاصدک ــ به‌عنوان ابژهٔ دانایی و پیام ــ معنایی دریافت کند، اما در ادامه، این الگوی کنش‌گرانه و برنامه‌مدار فرومی‌پاشد. در جملهٔ «خوش‌خبر باشی اما، اما/ گرد بام و در من/ بی‌ثمر می‌گردی» نحوهٔ چینش نحوی و خطی اجزای جمله، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری معنا و جهت‌گیری گفتمان دارد. شاعر با قراردادن عبارت «خوش‌خبر باشی» در ابتدای سطر، کنشی از جنس تطبیق را رقم می‌زند؛ لحظه‌ای که سوژهٔ مرجع با ابژه (قاصدک) وارد تعامل هم‌دلانه و حسی می‌شود. اما این جمله، در سطح نشانه‌معناشناختی، فراتر از آرزوی خیر، نوعی استراتژی گفتمانی پیش‌زمینه‌ای است که هدف آن، تلطیف فضای طرد و

[i] .accidental/aleatory event

آماده‌سازی مخاطب برای پذیرش انکار است. هم‌دلی آغازین، در این ساختار به‌عنوان ابزار اقناع در نظام مجاب‌سازی عمل می‌کند، نه به‌عنوان موضع پایدار سوژه.

بر این اساس، با تکرار دوگانهٔ «اما، اما» در همان سطر، سوژه از وضعیت تطبیق خارج شده و گفتمان دچار چرخش تنشی و تعلیق معنایی می‌شود. این تکرار، تنها نشانهٔ تغییر جهت‌گیری معنا از نظام تطبیق نیست، بلکه نوعی مکث گفتمانی ایجاد می‌کند که مخاطب را در انتظار ادامهٔ جمله نگاه می‌دارد. در سطر بعد با عبارت «گرد بام و در من» فضای تصویری و توصیفی گسترش می‌یابد، بی‌آن‌که هنوز موضع نهایی گفتمان آشکار شده‌باشد. این تعلیق معنایی، تا لحظهٔ پایانی جمله ادامه دارد و ناگهان با عبارت «بی‌ثمر می‌گردی» به اوج می‌رسد. لحظه‌ای از غافل‌گیری و شوک که معنا را از مسیر هم‌دلی به سوی طرد هدایت می‌کند. این ساختار نمونه‌ای از نظام مجاب‌سازی منفی است که در آن سوژه با بهره‌گیری از نظم خطی، تعلیق نحوی و اقناع تدریجی، طرد را در قالبی غیرمستقیم و تنش‌زا عرضه می‌کند و می‌کوشد ابژه را مجاب کند که مأموریتش در این قلمرو بی‌معناست. با گذار از تطبیق به مجاب‌سازی منفی، معنا در نوسان میان هم‌دلی و انکار شکل می‌گیرد.

در ادامه، با جملهٔ «انتظار خبری نیست مرا / نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری، باری»، سوژه وارد مرحله‌ای از تثبیت طرد می‌شود. این بند، با تأکید بر فقدان انتظار یار و دیار، می‌کوشد مخاطب را به پذیرش منطق طرد و بی‌خبری وادارد. واژهٔ «باری» در پایان، نقش نقطهٔ تثبیت گفتمان طرد را ایفا می‌کند؛ لحظه‌ای که سوژه پس از اقناع و استدلال، موضع خود را نهایی می‌سازد.

در بندهای بعدی، با جملاتی چون «برو آن‌جا که بود چشمی و گوشی با کس / برو آن‌جا که تو را منتظرند»، فاعل گفتمان وارد مرحله‌ای از هدایت کنشی ابژه به سوی دیگری می‌شود. این بخش متن، نمونه‌ای از مجاب‌سازی دفعی با جهت‌گیری مثبت است؛ جایی که سوژه، به‌جای صرفاً طرد، قاصدک را به رفتن و پیوستن به کسانی که پذیرایش هستند، ترغیب می‌کند. اما این ترغیب، نه از سر امید، بلکه از سر انکار ظرفیت تعامل در خود سوژه صورت می‌گیرد.

جملهٔ «قاصدک، در دل من همه کورند و کرند» حامل انکار بنیادین امکان دریافت پیام است؛ به بیان دیگر، حاوی نوعی قطع رابطهٔ حسی_ادراکی است: سوژه خود را، فاقد قابلیت تعامل معرفی می‌کند. این انکار، به‌عنوان استدلال تقویتی، در خدمت تثبیت طرد قرار می‌گیرد. از دیدگاه پدیدارشناختی، این طرد، صرفاً واکنشی عاطفی نیست، بلکه نشانهٔ بروز آگاهی وجودی است. سوژهٔ کنش‌گر درمی‌یابد که جهانِ معنا در سکوت و بی‌پاسخی فرورفته و باید مرکز معنا را از بیرون به درون منتقل کند.

در ادامه، تضاد معنایی «وطن» و «غریب»، وضعیت سوژه را به‌عنوان موجودی بی‌جایگاه در وطن خودش آشکار می‌سازد. این جمله، نقطهٔ اوج گفتمان طرد است؛ جایی که سوژه، نه‌تنها دیگری را طرد می‌کند، بلکه به شکلی پارادوکسیکال در «وطن»، «غریب» است و خود را نیز از امکان تعامل و تعلق محروم می‌داند. وطن، جایی که باید خانه و مأمن باشد، در این‌جا «بیگانه» و «نامأنوس» تصویر می‌شود. از نگاه نشانه‌معناشناسی، این پارادوکس نشان‌دهندهٔ شکست نظام برنامه‌مداری است: در جهان شاعر، هیچ‌چیز در نقش مضمونیِ طبیعی خود باقی نمانده؛ حتی «وطن» هم به‌جای ابژهٔ ارزشمند به ابژه‌ای منفی و طردشدنی تبدیل شده‌است. این همان جایی است که تعامل سوژه با جهان از مدار عادی خارج می‌شود.

سپس، با جملهٔ «قاصد تجربه‌های همه‌تلخ / با دلم می‌گوید / که دروغی تو دروغ / که فریبی تو فریب»، گفتمان وارد مرحله‌ای از انکار ماهوی ابژه می‌شود. قاصدک نه‌تنها بی‌ثمر، بلکه دروغ و فریب معرفی می‌شود؛ لحظه‌ای که سوژه، پس از طرد و هدایت، به نفی کامل اعتبار ابژه می‌رسد.

بر این اساس، روند گفتمانی از هم‌دلی آغازین، به مجاب‌سازی منفی، طرد، هدایت دفعی، و در نهایت، انکار هستی‌شناختی ابژه و خود سوژه می‌رسد. این گذار، در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی، نمونه‌ای از فروپاشی کامل تعامل و تثبیت گفتمان انکار است.

۲-۳-۳. تصادف و تطبیق

پس از آن‌که سوژهٔ مرجع با تکرار کنش‌های زبانی «برو» و «دست بردار» می‌کوشد قاصدک را از میدان تعامل خارج کند و آن را در جایگاه ابژه‌ای فریبنده و دروغین بنشاند، ناگهان در سیر گفتمان شعر گسستی رخ می‌دهد که خود را در ساختار شکسته و مکث‌دار

عبارت «قاصدک! هان، ولی... آخر... ای وای!» نشان می‌دهد. این گسست، نشانهٔ بحران در وضعیت سوژه است؛ بحرانی که در آن، نفی پیشینِ کارکرد نمادین قاصدک، دیگر قابل تداوم نیست.

کاربرد پیاپی نشانه‌های تعلیق «...» و واژه‌های عاطفی «ای وای» دلالت بر توقف کنش برنامه‌مدار دارد. سوژه که تا این لحظه در موضع ناخواهانی و انکار قرار داشت، اکنون در برابر پیامد عملی نفی خود، یعنی امکان واقعی رفتن قاصدک، دچار شوش ادراکی می‌شود. پرسش «راستی آیا رفتی با باد؟» نشان می‌دهد که حرکت قاصدک، به‌عنوان رخدادی مستقل و بیرون از کنترل او ادراک می‌شود. بااین‌حال، گفتار بلافاصله از نسبت‌دادن کنش به «باد» عبور می‌کند و در پرسش بعدی «با توام، آی! کجا رفتی؟» حرکت را مستقیماً به خود قاصدک نسبت می‌دهد. این جابه‌جایی نحوی و معنایی، قاصدک را از ابژه‌ای منفعل به هم‌سوژه‌ای پدیداری ارتقا می‌دهد که مورد خطاب مستقیم قرار می‌گیرد. عبارت «با توام» نقطهٔ اوج این دگرگونی است. در این‌جا، قاصدک برای نخستین‌بار به‌صورت صریح در جایگاه «تو»ی گفت‌وگو ظاهر می‌شود؛ جایگاهی که مستلزم نوعی هم‌حضوری و امکان تعامل بیناسوژگانی است. سوژهٔ مرجع، که پیش‌تر خود را بی‌میل و ناامید از هر خبر معرفی کرده بود، اکنون با پرسش «راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟» ناخواهانی پیشین خود را نقض می‌کند. این پرسش بازگشت به امید فعال نیست، بلکه نشانهٔ ورود به وضعیت تعلیق معناست؛ وضعیتی که در آن، سوژه نه می‌تواند به انکار بازگردد و نه توان تحقق یک انتظار روشن را دارد.

کاهش تدریجی دامنهٔ امید در پرسش‌های بعدی «مانده خاکستر گرمی، جایی؟» و سپس «خردک شرری هست هنوز؟» از منظر نشانه‌معناشناسی حسی_ادراکی، نشانهٔ فروکاست خواست است. سوژه دیگر خواهان «خبر» به معنای کامل آن نیست، بلکه به حداقل‌های ادراکی رضایت می‌دهد: گرما، خاکستر، شرر. این فروکاست، نتیجهٔ تجربهٔ تطبیق است نه احیای نظام برنامه‌مدار؛ تجربه‌ای که در آن، معنا از طریق تحقق هدف، شکل نمی‌گیرد بلکه از طریق هم‌حسی با امکان‌های ضعیف و ناپایدار سامان می‌پذیرد.

در این بخش، قاصدک دیگر نماد تثبیت‌شدهٔ پیام نیست؛ اما هم‌چنان کانون برانگیختگی معنا باقی می‌ماند. گفتار سوژهٔ مرجع نشان می‌دهد که قاصدک به‌مثابه عنصری میانجی، امکان حداقلی معنا را زنده نگه می‌دارد، بی‌آن‌که به تحقق آن متعهد باشد. ازاین‌رو، این بخش را باید مرحلهٔ نهایی تعلیق و تطبیق دانست؛ مرحله‌ای که در آن، سوژه نقصان خود را می‌پذیرد، اما هنوز به فروپاشی کامل کنش و ادراک نرسیده‌است.

۲-۳-۴. تثبیت ناامیدی، ورود به جهان_ابژه

بند پایانی شعر، با عبارت: «قاصدک! ابرهای همه‌عالم شب و روز/ در دلم می‌گریند» نقطهٔ نهایی سیر گفتمانی شعر را رقم می‌زند؛ نقطه‌ای که در آن، باززایش حداقلی انتظار نیز فرومی‌پاشد و گفتمان به وضعیت ناامیدی تثبیت‌شده می‌رسد. این ناامیدی، برخلاف ناامیدی‌های واکنشی پیشین، حاصل تجربهٔ کامل طرد، تردید و امیدِ شکست‌خورده است و ازاین‌رو، واجد عمق وجودی و عاطفی خاصی است.

در این بند، شعر از سطح اضطراب گفتاری عبور می‌کند و به تصویر استعاری کلان می‌رسد. دیگر نه پرسشی مطرح است و نه خطابی برای بازگرداندن قاصدک. آنچه باقی می‌ماند، تصویری است که نشان‌دهندهٔ انتقال کامل رنج و معنا به سپهر درونی سوژه است. از منظر احوال حسی، این تصویر نشانهٔ فشردگی عاطفی حداکثری است. گریه دیگر رویدادی بیرونی یا طبیعی نیست؛ جهان بیرون به‌طور کامل از کارکرد عاطفی و معنابخش تهی شده و ابرها که در منطق طبیعی باید در آسمان ببارند، اکنون در دل فاعل ادراکیِ منفعل‌شده می‌گریند. این جابه‌جایی مکانی، بیان‌گر شکست نهایی هرگونه تطبیق با جهان بیرون است.

در این مرحله، رابطهٔ سوژه و ابژه به‌طور کامل دگرگون می‌شود. قاصدک دیگر نه ابژهٔ انتظار است، نه حامل معنا، و نه حتی کانون اضطراب. او به نشانه‌ای از فقدان بدل شده‌است؛ ردّی از امکان ازدست‌رفتهٔ معنا. سوژه نیز دیگر در نسبت با ابژه تعریف نمی‌شود، بلکه در تنهایی عاطفی و ادراکی خویش تثبیت می‌گردد و در انفعال و فقدان کنش به مات‌شدگی می‌رسد و به بستر جهان_ابژه فرومی‌افتد.

بدین‌ترتیب، بند پایانی شعر نشان می‌دهد که سیر گفتمانی «قاصدک» نه به آشتی با جهان می‌انجامد و نه به احیای معنا، بلکه به درونی‌شدن کامل رنج و سکوت و اتصال گفتمانی ختم می‌شود. ناامیدی نهایی شعر، نتیجهٔ تجربهٔ زیستهٔ شکست امید است؛ تجربه‌ای که در آن، جهان بیرون خاموش می‌شود و سوژه ناچار است تمام بار عاطفه و معنا را در دل خود حمل کند. نام‌بردن از قاصدک در این‌جا صرفاً یادبود است؛ زیرا قاصدک به خاطره‌ای از امکان ازدست‌رفتهٔ معنا تبدیل شده‌است.

۲-۴. بازخوانی تنشی_زیبایی‌شناختی شوک برای پیش‌گیری از تکرار انتظار

در این بخش با تمرکز بر فرازهای تنشی شعر «قاصدک» تلاش می‌شود تا چگونگی شکل‌گیری معنا در بستر تجربهٔ زیستهٔ سوژه بررسی شود. این شعر با بهره‌گیری از زبان نمادین و ساختار تنشی، وضعیت سوژه‌ای را ترسیم می‌کند که در مواجهه با فقدان معنا، از هرگونه چشم‌داشت به دگرگونی تهی شده‌است. در چارچوب نشانه‌معناشناسی گفتمانی، به‌ویژه در نظام‌های تعاملی لاندوفسکی، معنا در بستر نوسان، تعلیق و گسست شکل می‌گیرد. لحظه‌هایی از توقف، شوک و بازگشت به کنش‌گری، نقاط اوج این ساختار معنایی را رقم می‌زنند. براین‌اساس مفاهیمی چون ناخواهانی، نقصان معنا، شوک تنشی و آشکارگی زیبایی‌شناختی، چارچوب نظری این خوانش را تشکیل می‌دهند. در ادامهٔ این روند در چهار بخش مجزا تحلیل خواهدشد.

۲-۴-۱. نخواهانی و انکار کنش در ساختار تنشی

عبارت «انتظار خبری نیست مرا» به‌عنوان محور معنایی شعر، وضعیت سوژه‌ای را ترسیم می‌کند که از هرگونه چشم‌داشت به دگرگونی تهی شده‌است. در چارچوب نشانه‌معناشناسی تنشی، گرمس در اثر *نقصان معنا* به هم‌بستگی مفهومی میان «امید» و «انتظار» اشاره می‌کند: «آن‌کس که بگوید امید، باید بگوید انتظار» (شعیری، ۱۳۸۹: ۷۸). حال آن‌که در وضعیت ترسیمی این سروده، سوژه دیگر چشم‌به‌راه رخدادی تازه نیست؛ زیرا هر چشم‌انداز نو، بالقوه حامل امکان دگرگونی است. اما تجربه‌های پیشین، به‌ویژه انتظارات ناکام و آرزوهای بربادرفته، امید به تغییر را از میان برده‌اند. ازهمین‌رو، گفته‌پرداز در مواجهه با هم‌سوژه‌ها و ابژه‌ها، موضع انکار اتخاذ می‌کند: «نه ز یاری نه ز دیّار و دیاری».

سوژهٔ مرجع با تأکید مجدد بر واژگان انصرافی چون «برو» و «دست بردار»، خواهان بازگشت به وضعیت نخستین خود یعنی بی‌خبری و ناامیدی می‌شود. تجربه‌های تلخ گذشته، او را به این باور رسانده‌اند که هر خبر خوش، جز دروغ و فریب نیست (دروغی تو، دروغ/ فریبی تو، فریب). در این نقطه، شوش‌گر بر پیش‌داشت‌های ذهنی خود تکیه می‌کند و تکرار تجربه‌های پیشین، او را به سوی نخواستن سوق می‌دهد. این درون‌مایهٔ ناخواهانی در سروده‌های اخوان ثالث، به‌ویژه در دفتر *زمستان*، بارها تکرار شده‌است:

-«چه آرزوها که داشتم من و دیگر ندارم / چه‌ها که می‌بینم و باور ندارم» (قولی در سه‌گاه، ۱۳۳۲: ۸۲)

-«همه خبرها دروغ بود» (پیامی از آن سوی پایان، ۱۳۳۵: ۸۷)

-«خامش، ای آوازخوان! خامش...» (جراحت، ۱۳۳۷: ۱۲۹)

در این بخش از سروده، سوژه، با ادراک حسی و عاطفی و نه با عقل و استدلال خود قضاوت می‌کند: «با دلم می‌گوید» یعنی مرجع شناخت از «ذهن انتزاعی» به «بدن_حس» منتقل می‌شود. در دستگاه پدیدارشناسی (از هوسرل پسین تا مرلو_پونتی)، این تغییر نشانه آن است که تجربهٔ زیسته منشأ اصلی داوری گفته‌پرداز است.

۲-۴-۲. شوک تنشی و بازگشت به کنشگری ادراکی

بااین‌حال، در شعر «قاصدک»، در لحظه‌ای که نخواستن به اوج خود رسیده‌است، امید بار دیگر جان می‌گیرد. تصویرسازی این بخش به‌گونه‌ای است که گویی هم‌سوژه (قاصدک) به خواست سوژهٔ مرجع تن می‌دهد و آمادهٔ رفتن است. اما همین آمادگی، سوژه را دچار آشفتگی و تردید می‌کند؛ تاحدی که در بند بعدی، او را فرامی‌خواند: «قاصدک! هان، ولی... آخر... ای وای!» این نقطه، بزنگاه تنشی شعر است؛ جایی که سوژه، نقصان را نه‌تنها درک، بلکه باور می‌کند. او که پیش‌تر خود را بی‌میل به هر نوفریبی نشان داده‌بود، اکنون در مواجهه با فقدان قطعی، دست به کنش‌گری و فراخوانی قاصدک می‌زند.

در این بحران، شوش‌گر بدون برنامه‌مندی قبلی و بی‌ارادهٔ تغییر، ناگهان با هجوم معنا مواجه می‌شود. گرمس این رخداد را «شوک برای پیش‌گیری از تکرار انتظار» می‌نامد (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۹: ۷۸)؛ یک تکانهٔ تنشی و غیرمنتظره که نقطهٔ اوج ریتم و

فرود آهنگ را رقم می‌زند و پایان انتظار را با تشویش همراه می‌سازد، تا این فراز و نشیب‌های تنشی، ریتم از رمق‌افتادهٔ معنا را احیا کند. رفتن قاصدک، همان شوکی است که شوش‌گر را به خود می‌آورد و او را در هراس از ماندن در وضعیت نقصان قرار می‌دهد. در لحظه‌ای گذرا، سوژه تردید می‌کند و چنین می‌پندارد که آمدن قاصدک، شاید حامل همان خبری است که در انتظارش بوده‌است.

۲-۴-۳. بحران بازنمایی[i] و گسست کارکرد نمادین

اصطلاح بحران بازنمایی دربرگیرندهٔ وضعیت عمومی سوژهٔ پسامدرن است و زمانی رخ می‌دهد که نشانه‌ها دیگر نتوانند تجربه را با معنا به‌درستی بیان و منتقل کنند. ازاین‌رو میان آنچه گفته می‌شود و آنچه احساس یا ادراک می‌شود، شکاف می‌افتد. در این وضعیت، زبان و نمادها به‌جای روشن‌کردن معنا، ناتوانی خود را آشکار می‌کنند و معنا ناچار در سطحی غیرگفتاری و ادراکی پدیدار می‌شود (ر.ک: کریمی، ۱۳۹۹: ۱۳۹– ۱۴۳). بر این اساس، در امتداد شوک تنشی و بازگشت موقت فاعل ادراکی به میدان کنش، آنچه به‌تدریج در شعر «قاصدک» رخ می‌دهد، آشکارشدن ناتوانی نشانه در ایفای نقش بازنمایانه است. قاصدک که در خوانش‌های پیشین غالباً به‌مثابه حامل پیام، واسطهٔ خبر یا نمادی تاریخی تفسیر شده، در این مرحله از متن از انجام هرگونه میان‌جی‌گری معنایی بازمی‌ماند. تکرار پرسش‌ها، نداها و خطاب‌های پیاپی، به‌جای تثبیت معنا، به تعلیق و فرسایش آن می‌انجامد و نشان می‌دهد که نظام دلالت دیگر قادر به تولید معنای پایدار نیست.

از منظر نشانه‌معناشناسی تنشی، این وضعیت را می‌توان «بحران بازنمایی» نامید؛ بحرانی که در آن رابطهٔ تثبیت‌شدهٔ نشانه و معنا گسسته می‌شود و نشانه از جایگاه نمایندگی و ارجاع فرومی‌افتد. در چنین وضعیتی، نه قاصدک می‌تواند نقش نمادین خود را حفظ کند و نه فاعل ادراکی می‌تواند معنا را در قالب داوری، نام‌گذاری یا انتظار سامان دهد. بدین‌ترتیب، بازنمایی از طریق فرسودگی کارکرد نشانه و نه حذف آن، دچار بحران می‌شود.

این بحران، به‌ویژه پس از نسبت‌دادن صفاتی چون «دروغ» و «فریب» به قاصدک، تشدید می‌شود. این داوری‌های ارزشی را نمی‌توان نشانهٔ آشکارگی معنا دانست؛ بلکه باید آن‌ها را واپسین تلاش سوژهٔ ادراکی برای مهار تجربه از طریق تثبیت مفهومی تلقی کرد. بااین‌حال، همین تلاش نیز به بن‌بست می‌رسد و بیش از پیش ناتوانی بازنمایی را آشکار می‌سازد. نتیجه آن‌که، معنا دیگر درمسیر نماد و دلالت حرکت نمی‌کند، بلکه در آستانهٔ گسستی قرار می‌گیرد که امکان ظهور آن را در سطحی دیگر فراهم می‌سازد. این بحران، شرط امکان دگرگونی افق معنا و مقدمه‌ای ضروری برای ظهور آن به‌صورت حضوری حداقلی و ادراکی به‌شمار می‌آید؛ وضعیتی که در ادامه، در قالب آشکارگی معنا در تجربهٔ زیبایی‌شناختی قابل پی‌گیری است.

۲-۴-۴. آشکارگی معنا در تجربه زیبایی‌شناختی

گفتیم که در پی بحران بازنمایی و فرسایش کارکرد نمادین نشانه، معنا دیگر در قالب دلالت‌های تثبیت‌شده ظاهر نمی‌شود، بلکه به سطح تجربه‌ای حداقلی فروکاسته می‌شود. در لحظه‌ای از متن که شوک به ادراک حسی فروکاسته می‌شود یعنی «خردک شرری هست هنوز؟» آشکارگی معنا به‌مثابه تجربهٔ زیبایی‌شناختی آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد. مقصود از حضور زیبایی‌شناختی در این‌جا درک زیبایی به معنای ارزشی آن نیست، بلکه شیوه‌ای از ظهور معنا در سطح ادراکی و حسی است؛ جایی که دیگر نشانه نقش بازنمایانه ندارد و معنا به‌صورت شدت، حداقل‌بودن و «هست‌بودن» تجربه می‌شود. در چنین وضعیتی، معنا قابل تفسیر نیست و پیامی را منتقل نمی‌کند، بلکه خود را به‌مثابه حضوری بی‌واسطه و گذرا در میدان تجربهٔ ادراکی عرضه می‌کند.

ازاین‌رو، پس از مرحلهٔ شوک تنشی و انکار قاصدک به‌مثابه حامل معنا در «که دروغی تو، دروغ / که فریبی تو، فریب»، گفتمان شعر وارد وضعیتی می‌شود که دیگر نه بر انتظار استوار است و نه بر کنش‌گریِ معطوف به تغییر. در این مرحله، گفته‌پرداز با آگاهی از بی‌ثمربودن هرگونه انتظار خبری، به سطحی از تجربه می‌رسد که معنا بدون انجام کنش، و تنها از خلال حضور ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی پدیدار می‌شود. این گذار را در نشانهٔ معناشناسی گفتمانی، به‌ویژه در نظام تطبیق لاندوفسکی، می‌توان نقطهٔ آشکارگی معنا در افق تجربهٔ زیسته دانست.

[i] .Crisis of Representation

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل نشانه_معناشناختی شعر «قاصدک» نشان داد که این متن شاعرانه صرفاً بیان احساس ناامیدی یا گفت‌وگویی یک‌سویه با پدیده‌ای نمادین نیست، بلکه گفتمانی پیچیده و چندمرحله‌ای را سامان می‌دهد که در آن، معنا در نسبت پویای سوژه با جهان، دیگری و خویشتن دگرگون می‌شود. شعر اخوان ثالث، از خلال حرکت تدریجی میان نظام‌های گفتمانی مختلف، فرایند زایش، فروپاشی و درونی‌شدن معنا را به شکلی پدیدارشناختی و تنشی به‌نمایش می‌گذارد.

در مرحلهٔ نخست، شعر در چارچوب نظام برنامه‌مدار آغاز می‌شود؛ جایی که گفته‌پرداز پس از ورود تصادفی قاصدک، او را به‌مثابه ابژه‌ای حامل خبر و معنا فرامی‌خواند. در این مرحله، رابطهٔ سوژه و ابژه تابع منطق کنش، انتظار و دریافت پیام است و زبان کارکردی ارتباطی و ابزاری دارد. بااین‌حال، ناکامی این نظام در تأمین معنا، زمینه را برای گذار به مرحلهٔ بعد فراهم می‌سازد.

در مرحلهٔ دوم، شعر وارد حوزه‌ای می‌شود که می‌توان آن را ترکیبی از نظام مجاب‌سازی و شوک تنشی دانست. در این بخش، گفته‌پرداز، با تجربهٔ شکست انتظار، به انکار قاصدک و طرد او به‌مثابه نمایندهٔ جهان بیرون می‌رسد و با ناخواهانی، انکار کنش و تعلیق انتظار، از ورود به تعامل می‌گریزد. این انکار، تنشی عاطفی می‌آفریند که به‌شکلی تناقض‌آفرین، زمینهٔ بازگشت شکنندهٔ امید را فراهم می‌سازد و معنا در سطحی حداقلی و تردیدآمیز ظاهر می‌شود.

مرحلهٔ سوم شعر با ورود به نظام تصادف و تطبیقِ ناپایدار شکل می‌گیرد. رفتن قاصدک با باد، رخدادی تصادفی است که خارج از ارادهٔ سوژه اتفاق می‌افتد و او را با فقدانی واقعی مواجه می‌کند. واکنش شاعر به این فقدان، تلاش برای حفظ امکان ضعیفی از معناست. در این مرحله، قاصدک در جایگاه سوژه آینه‌ای و یا دیگری خاموشِ مؤثر با بازتاب اضطراب و انتظار سوژه در خطاب به خودش، سبب‌ساز تولید معنا می‌گردد. اما بحران بازنمایی و گسست کارکرد نمادین، ناتوانی نشانه در تثبیت معنا را به همراه دارد. این‌جاست که معنا با ازدست‌دادن دلالت، به‌مثابه حضوری ادراکی و حداقلی در قالب تجربهٔ زیبایی‌شناختی پدیدار می‌شود و آشکار می‌سازد که در افق تجربهٔ مدرن، معنا دیگر محصول پیام یا نماد نیست، بلکه رخدادی شکننده و ادراکی است که فقط در آستانهٔ شکست نظام‌های معنازا مجال ظهور می‌یابد.

در پایان، نظام تطبیق فرومی‌پاشد و شعر به وضعیتی پساتطبیقی می‌رسد که در آن، رابطهٔ ادراکی سوژه با جهان و دیگری به‌طور کامل مسدود می‌شود. تصویر «ابرهای همه‌عالم» که «در دل» شاعر می‌گریند، نشان‌دهندهٔ انتقال نهایی میدان معنا و عاطفه از جهان بیرون به سپهر درونی سوژه است. در این مرحله، ناامیدی‌ای تثبیت‌شده و وجودی شکل می‌گیرد که حاصل تجربهٔ کامل امید، تردید، طرد و شکست است و به مات‌شدگی سوژه می‌انجامد.

بدین‌ترتیب، «قاصدک» شعری است که تجربهٔ فردی سوژه را به تجربه‌ای جمعی پیوند می‌زند. ناامیدی نهایی شعر، افزون بر حالتی هستی‌شناختی، نتیجهٔ شکست تاریخیِ اعتماد به جهان اجتماعی و گفتمان‌های معنازا است. اخوان ثالث از خلال این شعر، وضعیت انسانیِ پس از فروپاشی امیدهای جمعی را بازنمایی می‌کند؛ وضعیتی که در آن، معنا دیگر در عرصهٔ عمومی و بیرونی شکل نمی‌گیرد، بلکه به شکلی خاموش، عاطفی و دردناک در درون سوژه ادامه می‌یابد. چنین خوانشی نشان می‌دهد که این اثر شاعرانه، افزون بر بازنمایی بن‌بست معنا، واجد تأملی عمیق دربارهٔ تنهایی هستی‌شناختی انسان معاصر است.

یادداشت‌ها

۱. ازاین‌رو، می‌نوازندش و می‌گویند: «خبرکش! صفا آوردی. خوش‌خبر باشی.» و به او پیغام می‌دهند که ببرد، آزادش می‌کنند و نیز معتقدند که خبرکش، اگر در گوشی برود، کر می‌کند. (کوتاه‌شده توضیح شاعر)

۲ . تهران، شهریور ۱۳۳۸

کتابنامه

الف. منابع فارسی

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۹۶). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۲). «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشدهٔ اریک لاندوفسکی». *مطالعات زبان و ترجمه*. ۱۲۱_۱۳۴.
بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربهٔ زیسته*. تهران: سخن.
بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۶). *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک (نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل)*. تهران: علمی و فرهنگی.
بابک معین، مرتضی؛ پاک‌نژاد راسخی، کامران. (۱۳۹۴). «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی». *جامعه‌شناسی ایران*. دورهٔ ۱۶. شمارهٔ ۱. ۱۲۹-۱۴۷. 20.1001.1.17351901.1394.16.1.6.0
پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*. آبادان: پرسش.
ربیعی، حجت‌الله؛ خراسانی، محبوبه؛ رشیدی، مرتضی. (۱۳۹۸). «نقد شعر «قاصدک» مهدی اخوان ثالث بر پایهٔ «نقد نو»». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ۱۱۷_۱۳۴.
زرقانی، مهدی. (۱۳۹۹). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم*. تهران: ثالث.
زیرک، ساره؛ کاشانی منصور، مهرنوش. (۱۳۹۹). «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «وداع» مهدی اخوان ثالث با رویکرد نشانه‌معناشناسی». *زبان و ادب فارسی*. دانشگاه آزاد سنندج. شمارهٔ ۴۴. ۹۷۸_۱۰۰۱. 20.1001.1.2008899.1399.12.44.8.6
زیرک، ساره؛ کاشانی منصور، مهرنوش. (۱۳۹۹). «تاثیر فشارهٔ عاطفی بر ناپایداری معنای عنوان در نسبت بینامتنی با متن در شعر «پیغام» از مهدی اخوان ثالث». *ادب فارسی*. دانشگاه تهران. سال ۱۰. شمارهٔ ۲. پیاپی ۲۶. ۱۰۳_۱۲۴. 10.22059/jpl.2021.311392.1795
ژولین گرمس، آلژیرداس. (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
شعیری، حمیدرضا؛ محمودی بختیاری، بهروز؛ سبزواری، مهدی. (۱۴۰۲). *فرهنگ توضیحی جهان نشانه و معنا*. تهران: لوگوس.
شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *ققنوس راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت .
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵ الف). *تجزیه و تحلیل نشانه_معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵ ب). *نشانه‌معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه در جست‌وجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۹). *ادوار شعر فارسی*. تهران: سخن.
فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فرجی نصیری، الهام. (۱۳۹۳). «بازخوانی زیبایی‌شناختی «قاصدک» اخوان ثالث». *شعر*. شمارهٔ ۷۶. ۴۰_۶۱.
قاسم پوری، شایا؛ بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۹). «نگاه به جهان به‌مثابه گفتمان روایت یا تجربهٔ زیسته». *روایت‌شناسی*. شمارهٔ ۷. ۲۵۵ _ ۲۷۶. 20.1001.1.25886495.1399.4.1.10.8
کریمی، فرزاد. (۱۳۹۸). *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*. تهران: روزنه.
کریمی، فرزاد. (۱۳۹۲). *روایتی تازه بر لوح کهن: تحلیل روایت در شعر نوی ایران*. تهران: قطره.
کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۶). «از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در یک *عاشقانهٔ آرام* نادر ابراهیمی». *روایت‌شناسی* سال ۱. شمارهٔ ۲. ۱۰۵-۱۲۷. 20.1001.1.25886495.1396.1.2.1.0
کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۸). «تحلیل شعر «مرگ ناصری» با الگوی برخورد من غالب با دیگری مغلوب از منظر لاندوفسکی». *جستارهای زبانی*. شمارهٔ ۵۱. ۱۴۳-۱۶۸. 20.1001.1.23223081.1398.10.3.11.7

محسنی‌نیا، ناصر؛ رحیمی، فائزه. (۱۳۹۱). «برررسی و مقایسهٔ اشعار اجتماعی و انسان‌گرایانهٔ مهدی اخوان ثالث و ایلیا ابوماضی». *ادبیات تطبیقی*. دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال سوم. شمارهٔ ۶. ۱۶۱– ۱۸۵. 10.22103/JCL.2012.246

ب. منابع لاتین

Landowski, E. (2005). *Les interactions risquées* .Limoges .Pulum.