Anahita
A Research Journal of Persian Language, Literature Art & Culture
No. 10, Annual 2023, pp 138-159

آناهیتا
مجلہ علمی- پژوهشی زبان، ادبیات، فرهنگ و تمدن فارسی
شماره 10، سالنامہ2023 ، میلادی، صص 159-138

20.1001.1.25197126.2023.10.16.9.6

Transition from individual to social love in Shamloo's "The common love" poem

***Shirzad Tayefi**
****Kourosh Salman Nasr**

Abstract:

Ahmad Shamloo can be known as the founder of social poem manifesto. Shamloo's poem is a clear reflection of transition from individual love to social love, and love toward social man in contemporary poetry. It doesn't seem easy to reach this understanding through language or the main element of speech. for language analysis of Shamloo's poems, according to social basis It is better to use theories which have social basis as well. Therefore, Theory of Michael Halliday which emphasis on social function of language is useful for analyzing his poems. Therefore in current study, we tried to use qualitative method, emphasis on citation method, and using functional grammar of Halliday to represent the formative transition of Shamloo from individual love to social love, in the common love poem. The outcomes of this research have showed that in this poem, the transition from individual love to social love , unity with society and finally death in path of the common love are created through language path. Also it is clear that functional grammar of Halliday can describe this transition.

Keywords: Halliday, Functionalism, Systematic grammar, Literary criticism, General love, Ahmad Shamloo

گذار از عشق فردی به عشق اجتماعی در شعر «عشق عمومی» شاملو

***شیرزاد طایفی**
**** کورش سلمان نصر**

چکیده:

احمد شاملو را می‌توان بنیان‌گذار بیانیهٔ شعر اجتماعی دانست. شعر شاملو بازتاب عینی گذار از عشق فردی به سوی عشق اجتماعی و عشق به انسان اجتماعی در شعر معاصر است. چگونگی دریافت چنین فهمی از راه زبان یا همان مادهٔ اصلی سخن، چندان آسان به نظر نمی‌رسد. در تحلیل زبانی آثار شاملو با توجّه به زمینه‌های اجتماعی آن، بهتر است از نظریه‌هایی سود جست که پایه‌های اجتماعی دارند؛ از این رو، نظریهٔ مایکل هلیدی که بر نقش اجتماعی زبان تأکید دارد، برای تحلیل آثار شاملو مناسب می‌نماید. به همین جهت، در پژوهش پیش رو کوشیده‌ایم ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل کیفی و با تکیه بر روش استنادی و کاربست دستور نقش‌گرای هلیدی، گذار دستورمند شاملو از عشق فردی به سوی عشق اجتماعی را در شعر «عشق عمومی» نشان دهیم. دستاوردهای پژوهش، گویای این است که در این شعر، گذار از عشق فردی به عشق اجتماعی و یگانگی با اجتماع و در نهایت، مرگ در راه عشق عمومی، از رهگذر زبان شکل گرفته که دستور نقش‌گرای هلیدی قادر به تبیین این گذار است.

کلیدواژه‌ها: هلیدی، نقش‌گرایی، دستور نظام‌مند، نقد ادبی، عشق عمومی، احمد شاملو.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.sh_tayefi@yahoo.com
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایرانsalmannasr_koorosh@yahoo.com .

1. درآمد:

با ظهور مدرنیته و آشنایی ایرانیان با دنیای مدرن، شعر نیز با گسست از وصف احوالِ درونیِ شاعر به توصیف جهانِ بیرون از خود پرداخت؛ جهان مدرنی که جامعهٔ انسانی با تمام آرمان‌ها، آرزوها و مصائبش آن را شکل می‌بخشید و البته همین اجتماع انسانی بود که در همهٔ حوزه‌های فرهنگی مورد توجّه هنرمند مدرن قرار داشت. به بیانی دیگر، انسانِ ایرانی هم‌پای سایر ملل و البته دیرتر از جوامع غربی، در فرایند مدرنیته از جهان درونی خویش بیرون آمد و اجتماع را دستمایهٔ آفرینش هنری قرار داد. در این میان، ادیبان نیز پابه‌پای سایر فعّالان عرصهٔ فرهنگ، به میدان آمدند و آثاری سرشته با مضامین اجتماعی آفریدند. شاعرانِ ایرانیِ دورهٔ مشروطه، آغازگران این راه بودند و بعدتر شاعران نیمایی و... به این گروه پیوستند.

یکی از شاعران دورهٔ مدرن شعر فارسی، احمد شاملو است. شفیعی‌کدکنی دربارهٔ او می‌نویسد: «شاملو یکی از سه‌چهار شاعر بزرگ مدرن ایران است... حقیقت امر این است که او در کنار فروغ و سپهری و اخوان، یکی از آفریدگاران شاهکارهای درجهٔ اوّل شعر مدرن فارسی به حساب می‌آید» (شفیعی کدکنی، 1390: 516). فضای شعر شاملو مثل هم‌عصرانش «بیشتر عمومی و اجتماعی است و در پهنهٔ جهانی آن، صدای گام‌های همیشهٔ انسان به گوش می‌خورد که آمیزه‌ای است از حماسه و عشق. انسانی که صدای نبض قلبش فریاد هشدارانهٔ بیداری و عاشقانهٔ زندگی است» (حقوقی، 1376: 29). شاملو را می‌توان صاحب مانیفست شعر اجتماعی دانست (رعیت حسن‌آبادی، 1394: 76-77) و به نظر می‌رسد او بازتاب عینی گذار از عشق فردی- که بازتاب آن در ادبیات کلاسیک موجود است- به سوی عشق اجتماعی یا عشق عمومی و در یک کلام، عشق به انسان اجتماعی در شعر معاصر است. او در شعر «سرچشمه» این نگرش را پیش چشم می‌نهد و چشم معشوق را و انسان را سرچشمهٔ دریاها می‌داند:

«چشم‌های تو سرچشمهٔ دریاهاست/ انسان، سرچشمهٔ دریاهاست» (شاملو، 1396: 223).

یا در شعر بدرود می‌سراید:

«برای زیستن دو قلب لازم است/ قلبی که دوست بدارد، قلبی که دوستش بدارند/ قلبی برای من، قلبی برای انسانی که من می‌خواهم/ انسانی در کنار من/ تا به دست انسان‌ها نگاه کنیم» (همان: 230).

نگاه اجتماعی شاملو در همین جا متوقّف نمی‌ماند و او خواستار یگانگی عاشق با جامعه‌ای است که به آن عشق می‌ورزد:

«من و تو یک دهانیم/ که با همه آوازش/ به زیباتر سرودی خواناست/ من و تو یک دیدگانیم/ که دنیا را هر دم/ در منظر خویش تازه‌تر می‌سازد» (همان: 458).

شاملو پس از این همبستگی و یکتاشدگی، آن مردگانی را می‌ستاید که در شعر «عشق عمومی»، آنان را «عاشق‌ترین زندگان» می‌نامد. در واقع روند عشقی که شاملو در نظر دارد، مانیفست شعر اجتماعی اوست. شاملو اگرچه عشق را می‌ستاید، ولی عشق به اجتماع و مرگ در راه سعادت انسان را پاس می‌دارد و محترم می‌شمارد. نمود برجستهٔ این نگرش، در شعر «عشق عمومی» او ظهور و بروز می‌یابد.

شاملو برای انتقال منسجم پیام خود، از زبان بهره‌ای ویژه برده است؛ از این‌رو، در این پژوهش با کاربست دستور نقش‌گرای هلیدی نشان خواهیم داد که این شاعر معاصر با بهره‌گیری دقیق از زبان، چگونه توانسته مانیفست اجتماعی خود را در «شعر عشق عمومی» به مخاطبان انتقال دهد. بر اساس این رویکرد، این جستار در پی اثبات این نیست که شاملو چه پیامی را انتقال داده است؛ بلکه می‌خواهد نشان دهند که شاملو چگونه پیام خود را انتقال می‌دهد.

به این ترتیب، سؤال پژوهش حاضر این‌گونه خواهد بود که شاملو چگونه از طریق زبان توانسته است مانیفست اجتماعی خود را به شکل معناداری ارائه دهد؟

به نظر می‌رسد بر اساس فرضیهٔ پژوهش حاضر به این نتیجه خواهیم رسید که: فرآیندهای فرانقش‌های تجربی به شکل معناداری به یاری انتقال مفاهیم شاملو آمده است و بیانگر گذار از عشق فردی به سوی عشق اجتماعی است. در مورد فرانقش بینافردی نیز درخواهیم یافت که تا چه حد شعر، ساختاری هدایتگرانه دارد و شاعر با استفاده از این فرانقش در جایگاه هدایتگری نشسته است.

سپس از طریق فرانقش متنی، می‌توانیم تأثیر آغازگر نشان‌دار در حصول معنا و در نهایت، انسجام اثر و عبور از عشق فردی به سوی اجتماعی را دریابیم.

1-1. پیشینهٔ پژوهش:

تاکنون پژوهش‌های زیادی با رویکرد دستور نقشگرای هلیدی انجام شده است؛ اما در میان پژوهش‌هایی که با استفاده از نظریهٔ نقشگرای هلیدی به تحلیل شعر معاصر پرداخته‌اند، می‌توان از مقالهٔ **بررسی شعر «یادداشت‌های درد جاودانگی» بر اساس نظریهٔ نقشگرایی هلیدی**(1394) نام برد که نعمت‌الله ایران‌زاده و کبری مرادی در آن نشان داده‌اند که قیصر امین‌پور مضمون و دغدغه‌ای انتزاعی و کاملاً ذهنی را با استفاده از فرآیند مادی و فیزیکی زبان به صورت محسوس بیان کرده است. در مقاله‌ای دیگر، مصطفی عاصی و محسن نوبخت به **تحلیل سبک‌شناختی شعر اخوان (آنگاه پس از تندر)؛ رویکردی نقشگرا**(1390) از منظر فرانقش متنی به خوانش شعری از اخوان پرداخته و چگونگی چینش عناصر را از نظر سبکی بررسی کرده‌اند. صدیقه درویش در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به **بررسی «از این اوستا» اثر «مهدی اخوان ثالث» بر مبنای سبک‌شناسی نقشگرا**(1391) پرداخته و سه فرانقش عمدهٔ این دستور را در کتاب از این اوستا بررسی کرده است. همهٔ این آثار در جهت تحلیل اشعار معاصر با رویکرد دستوری هلیدی بوده است؛ امّا به نظر می‌رسد تاکنون پژوهشی دربارهٔ شعر *«عشق عمومی»* شاملو از نظرگاهِ مورد بحث، نوشته نشده است و این پژوهش بر آن است ضمن تحلیل این شعر، کارکرد نظریهٔ هلیدی برای نقد آثار ادبی، خصوصاً شعر شاملویی را نشان دهد.

1-2. مبانی نظری:

مبانی نظری پژوهش حاضر بر اساس نظریات مایکل هلیدی شکل گرفته که پایه‌ای اجتماعی دارد. «هلیدی نظریهٔ خود را بر پایهٔ سنت نقشگرایی اروپایی مکتب‌های زبان‌شناسی لندن و پراگ و نیز با الگوگیری از آثار فرث تدوین کرده است. از دیدگاه فرث مطالعهٔ زبان صرفاً می‌توانست بررسی نمونه‌های ملموس گفتار باشد و بس. او این نمونهٔ ملموس گفتار را رویدادهایی اجتماعی تلقی می‌کرد

و معتقد بود که واقعیت زبان در همین رفتار اجتماعی اهل زبان نهفته است» (راسخ مهند، 1398: 62). اگر بخواهیم به شکل دقیق‌تری به ریشه‌های جامعه‌محور نظریات هلیدی بنگریم، به ملاحظات باختین دربارهٔ زبان خواهیم رسید. باختین می‌انگاشت که زبان‌شناسی سوسوری بدون توجه به خصوصیّت اجتماعی، در حد عینیّت‌گرایی انتزاعی می‌ماند. سوسور تحلیل خود را از زبان بر لانگ(نظام زبان) متمرکز نموده بود؛ اما باختین پایهٔ تحلیل خود را بر پارول(گفتار) نهاده بود. از نظر باختین زبان عبارت است از گفتار. تنها یک جزء از گفتار مادهٔ زبان‌شناسانه است و جزء دیگر گفتار بستر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است. گفتار در مکالمه و مکالمهٔ بین خطابگر و مخاطب در بستر موقعیت اجتماعی و فرهنگی و تاریخی شکل می‌گیرد؛ به این ترتیب معنا نیز در همین بستر شکل می‌گیرد (آلن، 1392: 35-48). هلیدی نیز می‌گوید: «دیدگاه عمومی ما در مطالعهٔ زبان، دیدگاهی است که بر اجتماع تمرکز دارد، بر روی کارکردهای اجتماعی که مشخّص می‌کند زبان چگونه است و چگونه تغییر کرده است» (هلیدی و حسن، 1393: 37). چنین دیدگاهی بر پایهٔ اجتماعی- نشانه‌شناختی شکل گرفته «که اصطلاح "اجتماعی- نشانه‌شناختی" بیانگر طرز تفکری عام یا حالت فکری، زاویه‌ای ادراکی در مورد موضوعی است» (همان). چنین زاویهٔ ادراکی خاصی از طریق موقعیتی شکل می‌گیرد که پیام در آن مبادله می‌شود. در واقع ما «بر اساس بافت موقعیت، این پیش‌بینی‌ها را انجام می‌دهیم. موقعیتی که تعامل زبانی در آن رخ می‌دهد، اطلاعات فراوانی دربارهٔ معانی که مبادله می‌شوند و معانی را که احتمالاً باید مبادله شوند در اختیار شرکت‌کنندگان قرار می‌دهد» (همان: 48-49)؛ از این رو است که «متن‌ها در هر زبان بر اساس اینکه چه عملی در بافت فرهنگی جامعه انجام می‌دهند، تولید و دریافت می‌شوند» (مهاجر و نبوی، 1393: 34)؛ اما تفاوت نظریهٔ هلیدی با آن‌چه پیش از او گفته شده، رویکردی نظام‌مند به دستور است که آن را دستور نظام‌مند نقش‌گرا نامیده است. هلیدی در نقش‌گرایی به زبان به عنوان وسیله‌ای برای ارتباط می‌نگرد. این رویکرد به نقش تعاملی زبان نظر دارد. ارتباط و تعامل در موقعیت‌های زبانی شکل می‌گیرد؛ از این رو، بافت و موقعیت، عنصر اصلی در نقش‌گرایی است. همین کارکرد موقعیتی و اجتماعی است

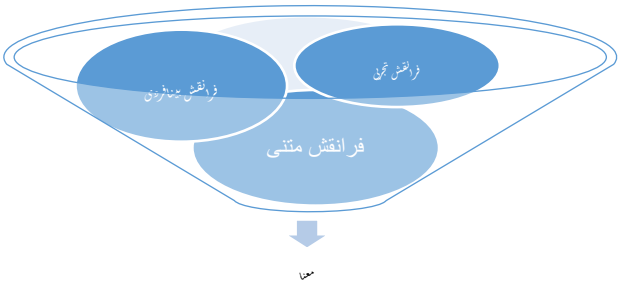
که رویکردهای نقش‌گرا را به تحلیل‌های گفتمانی گره می‌زند. هلیدی بافت را حاصل سه عنصر اساسی می‌داند:

1. موضوع یا حوزه(field)

2. عاملان یا فحوا(tenor)

3. شیوهٔ بیان؛ گفتار یا نوشتار(mode)

بازنمایی این سه عنصر در ساحتِ معنایی زبان رخ می‌دهد که هلیدی از آن تحت عنوان «فرانقش»(metafunction) یاد می‌کند. به بیان دقیق‌تر، توجّه به عنصر موضوع در ساحتِ معنا «فرانقش تجربی»(metafunction experimental)؛ توجّه به عنصر عامل یا عاملان «فرانقش بینافردی»(metafunction interpersonal) و توجّه به شیوهٔ بیان در حوزهٔ معنا، «فرانقش متنی»(textual metafunction) است (دبیر مقدم، 1386: 107-108). هلیدی فرانقش متنی را به دو بخش ساختاری و غیر ساختاری تقسیم‌بندی می‌کند که در بخش غیر ساختاری به «انسجام» متن می‌پردازد (مهاجر و نبوی، 1393: 55) همچنین، علاوه بر این که نقش‌ها سه کارکرد معنایی متفاوت دارند؛ همگی همزمان عمل می‌کنند و در نهایت با هم ترکیب می‌شوند (همان: 39). واحد تحلیل در دستور نقش‌گرای هلیدی بند است و بند کموبیش همان جمله است و نباید با پاراگراف خلط شود (دبیرمقدم، 1386: 108).



1-3. متن شعر عشق عمومی:

«اشک رازی‌ست

لبخند رازی‌ست

عشق رازی‌ست

اشک آن شب لبخند عشقم بود.

□

قصه نیستم که بگویی

نغمه نیستم که بخوانی

صدا نیستم که بشنوی

یا چیزی چنان که ببینی

یا چیزی چنان که بدانی...

من درد مشترکم

مرا فریاد کن

□

درخت با جنگل سخن می‌گوید

علف با صحرا

ستاره با کهکشان

و من با تو سخن می‌گویم

نامت را به من بگو

دستت را به من بده

حرفت را به من بگو

قلبت را به من بده

من ریشه‌های تو را دریافته‌ام

با لبانت برای همه لب‌ها سخن گفته‌ام

و دست‌هایت با دستان من آشناست.

در خلوت روشن با تو گریسته‌ام

برای خاطر زندگان،

و در گورستان تاریک با توخوانده‌ام

زیباترین سرودها را

زیرا که مردگانِ این سال

عاشق‌ترینِ زندگان بوده‌اند.

□

دستت را به من بده

دست‌هایِ تو با من آشناست

ای دیریافته با تو سخن می‌گویم

به‌سان ابر که با توفان

به‌سان علف که با صحرا

به‌سان باران که با دریا

به‌سان پرنده که با بهار

به‌سان درخت که با جنگل سخن می‌گوید

زیرا که من

ریشه‌های تو را دریافته‌ام

زیرا که صدای من

با صدای تو آشناست» (شاملو، 1396: 213-215).

2. بحث:

تحلیل عشق عمومی شاملو از منظر دستور نقش‌گرای هلیدی

به نظر می‌رسد فرانقش‌های مورد نظر هلیدی، نقشی تعیین کننده در تفسیر «عشق عمومی» ایفا می‌کند؛ به‌طوری‌که در ادامهٔ تحلیل نشان خواهیم داد که بررسی دستورمند «عشق عمومی» در پیوند با رویکرد اجتماعی و بیانیه‌محور شعر شاملو، سهم عمده‌ای از تفسیر را بر عهده خواهد داشت.

2-1. فرانقش تجربی در شعر عشق عمومی:

این فرانقش بازنمون تجربهٔ انسان از جهان است که از طریق فرآیندهای خاصی عرضه می‌گردد. فرآیند، رخداد به وقوع پیوسته در بستر زمان است که با گروه فعلی در ارتباط است. فرآیندهای زیر از این جمله‌اند:

1. فرآیند مادی یا اعمال فیزیکی؛ مانند پرتاب کردن و نشستن و...
2. فرآیند ذهنی یا رخدادهایی درون ذهن؛ مانند فکر کردن و تصور کردن و ...
3. فرآیند رابطه‌ای که رابط دو مفهوم است و در فعل‌های اسنادی نمود پیدا می‌کند.
4. فرآیند رفتاری که در مرز فرآیندهای مادی و ذهنی است؛ مانند خندیدن، گریستن و...
5. فرآیند وجودی که وجود داشتن یا حضور داشتن را بیان می‌کند.
6. فرآیند کلامی که گفتن و بیان کردن را می‌رساند.

این فرآیندها همچنین مشارکانی دارند که در روند فرآیند شرکت می‌کنند و خود عاملی برای کشف معنا در بافت موقعیت هستند (مهاجر و نبوی، 1393: 41-48).

فرآیندها و مشارکان شعر «عشق عمومی» در جدول زیر نشان داده شده است:

فعل فرآیند	مشارکان فرآیند	عناصر پیرامونی فرآیند
استن/ رابطه‌ای	اشک: حامل	ندارد
استن/ رابطه‌ای	لبخند: حامل	ندارد
استن/ رابطه‌ای	عشق: حامل	ندارد
بودن/ رابطه‌ای	اشک آن شب: شناسا/ لبخند عشقم: شناخته	ندارد
گفتن/ کلامی	تو: گوینده/ قصّه: گفته	ندارد
استن/ رابطه‌ای	من: شناسا/ قصّه: شناخته	ندارد
خواندن/ کلامی	تو: گوینده/ نغمه: گفته	ندارد
استن/ رابطه‌ای	من: شناسا/ نغمه: شناخته	ندارد
شنیدن/ مادی	تو: کنشگر/ صدا: کنش‌پذیر	ندارد
استن/ رابطه‌ای	من: شناسا/ صدا: شناخته	ندارد
دیدن/ مادی	تو: کنشگر/ چیزی	چنانکه: چگونگی
دانستن/ ذهنی	تو: مدرک/ چیزی	چنانکه: چگونگی
استن/ رابطه‌ای	من: شناسا/ درد مشترک: شناخته	ندارد
فریاد کردن/ کلامی	تو: گوینده/ من: گفته	ندارد
گفتن/ کلامی	درخت: گوینده/ سخن: گفته/ مخاطب: جنگل	ندارد

گفتن/ کلامی	علف: گوینده/ صحرا: مخاطب	ندارد
گفتن/ کلامی	ستاره: گوینده/ کهکشان: مخاطب	ندارد
گفتن/ کلامی	من: گوینده/ سخن: گفته/ تو: مخاطب	ندارد
گفتن/ کلامی	تو: گوینده/ نامت: گفته/ من: مخاطب	ندارد
دادن/ مادی	تو: کنش‌گر/ دستت: کنش‌پذیر	ندارد
گفتن/ کلامی	تو: گوینده/ حرفت: گفته/ من: مخاطب	ندارد
دادن/ مادی	تو: کنش‌گر/ قلبت: کنش‌پذیر	ندارد
دریافتن/ ذهنی	من: مدرک/ ریشه‌های تو: پدیده	ندارد
گفتن/ کلامی	من: گوینده/ سخن: گفته/ همهٔ لب‌ها: مخاطب	با لبانت: چگونگی (ابزار)
استن/ رابطه‌ای	دست‌هایت: حامل	ندارد
گریستن/ رفتاری	من و تو: رفتارگر	در خلوت روشن: گره مکانی
خواندن/ کلامی	من و تو: گوینده/ زیباترین سرودها/ زندگان: مخاطب	برای خاطر: دلیل/ در گورستان تاریک: گره مکانی
بودن/ رابطه‌ای	مردگان این سال: شناسا/ عاشق‌ترین زندگان: شناسا	زیراکه: دلیل
دادن/ مادی	تو: کنشگر/ دستت: کنش‌پذیر	ندارد
استن/ رابطه‌ای	دست‌های تو: حامل/	ندارد
استن/ رابطه‌ای	تو: حامل/ دیریافته: ویژگی (مشارک محسوب نمی‌شود)	ندارد
گفتن/ کلامی	من: گوینده/ گفته: سخن/ تو: مخاطب	ندارد

گفتن/ کلامی	ابر: گوینده/ توفان: مخاطب	به سان سنجش
گفتن/ کلامی	علف: گوینده/ صحرا: مخاطب	به سان سنجش
گفتن/ کلامی	باران: گوینده/ دریا: مخاطب	به سان سنجش
گفتن/ کلامی	پرنده: گوینده/ بهار: مخاطب	به سان: سنجش
گفتن/ کلامی	درخت: گوینده/ سخن: گفته/ جنگل: مخاطب	به سان: سنجش
دریافتن/ ذهنی	من: مدرک/ ریشه‌های تو: پدیده	زیرا که: دلیل
استن/ رابطه‌ای	صدای من: حامل	زیراکه: دلیل

جدول شمارهٔ 1

2-1-1. نقش فرآیند کلامی در روایت و گذر از عشق فردی به عمومی:

این شعر شامل دو روایت است که شناخت این تقسیم‌بندی روایت از دو طریق فرانقش تجربی و انسجام متن قابل تبیین است. در این بخش تنها به فرانقش تجربی می‌پردازیم و در بخش انسجام متن به تبیینی دیگر از این جدایی روایت خواهیم پرداخت.

در بند اول شعر، تنها با فرآیندهای رابطه‌ای روبه‌رو هستیم؛ از این رو مشارکان فعّالی همچون کنشگر و کنش‌پذیر و گوینده و مخاطب در این بند وجود ندارند؛ اما در بند دوم، فرآیندهای کلامی و فرآیندهای مادی آغاز می‌شود که در آن‌ها، مشارکان فرآیند فعال هستند. همین امر دو فضای متفاوت و دو روایت متفاوت را شکل می‌دهد که در اولی مشارک فعّال (از نظر فاعلیت) وجود ندارد و در دومی مشارکان فعال حضور دارند.

از سوی دیگر، با دقّت در مشارکان فعّال فرآیند دوم، می‌توان فهمید که عشق شاعر از حالتی فردی به حالتی عمومی بدل می‌شود؛ مثلاً مشارکان فرآیند کلامی در«قصه نیستم که بگویی» در ابتدا گوینده(تو) و مخاطب(من) است، که هر دو مفرد هستند؛ اما فرآیندهای کلامی دیگر وجود دارد که حالت مفرد ندارند و یکی از مشارکان، جمع است؛ مثلاً در «درخت با جنگل سخن می‌گوید» (شاملو، 1396: 213)، گوینده(درخت) مفرد است و مخاطب(جنگل)؛ یعنی مجموع درختان، جمع است. چنین انتقال و التفاتی در مشارکان فرآیند کلامی از مفرد به جمع و از جمع به مفرد در «من با تو

سخن می‌گویم» (همان: 214)، باعث می‌گردد که نگاه شاملو دربارهٔ حرکت از عشق فردی به سوی عشق اجتماعی یا عمومی را دریابیم و معنای مورد نظر حاصل گردد.

2-1-2. نقش فرآیند کلامی و ذهنی در فضای بیانیه‌ای و هدایتگرانهٔ شعر

همانطور که در شعر دیده می‌شود، فرآیند کلامی نقش مهمی در سراسر شعر دارد و بیشترین فرآیند در شعر، همین فرآیند کلامی است. به این ترتیب می‌توانیم فضای کلی چنین کاربردی را در جهت شکل بیانیه‌ای شعر بدانیم و نشان دهیم که شاعر به این صورت، عملِ سخنرانی را در ذهن مخاطبانش پر رنگ می‌سازد. در فرآیند کلامی زیر نیز می‌توانیم واژهٔ «سخن» را به شکل آشکاری مشاهده کنیم که یکی از اجزای فرآیند کلامی است که در دستور نقش‌گرا، «گفته» نامیده می‌شود (مهاجر و نبوی، 1393: 47):

«من با تو سخن می‌گویم» (شاملو، 1396: 214).

یا: «درخت که با جنگل سخن می‌گوید» (همان).

«سخن» به عنوان «گفته»، در واقع همان بیانیه‌ای است که شاعر برای عموم می‌خواند. همچنین «سخن» به دلیل بسامدی که در شعر دارد، مرتبه‌ای بالاتر از باقی «گفته‌ها» در فرآیندهای کلامی پیدا می‌کند؛ مثلاً در شعر می‌خوانیم «حرفت را به من بگو» که «حرفت» در این فرآیند کلامی باز در نقش «گفته» ظاهر شده است؛ ولی در واقع شأنی پایین‌تر از «سخن» دارد؛ زیرا کمتر تکرار می‌شود. در حقیقت جامعه می‌باید این «حرف» را به شاعر بگوید تا او با لبانشان برای همهٔ لب‌ها «سخن» بگوید:

«من با لبانت برای همهٔ لب‌ها سخن گفته‌ام» (همان).

همچنین می‌توان چنین انگاشت که تنها راه سعادت جامعه از راه ایدئولوژی شاعر می‌گذرد. البته چنین نمایندگی خاصی از طرف جامعه با فرآیند ذهنی محقق می‌شود؛ زیرا شاعر به جامعه می‌گوید: «من ریشه‌های تو را دریافته‌ام» (همان).. «من» که شاعر است، مُدرک و «ریشه‌های تو»(ریشه‌های جامعه) پدیده‌ای است که شاعر شناخته، از این رو به خود اجازه می‌دهد تا هدایتگری جامعه را بر عهده گیرد که چنین کاربردی این معنا را به ذهن می‌آورد که شناخت جامعه تنها از مسیر تفکر شاعر گذر کرده است.

2-1-3. نقش فرآیند رفتاری بر این‌همانی یا یگانگی شاعر و جامعه:

در فرآیندهای رفتاری، مشارکی وجود دارد که آن را «رفتارگر» می‌نامند (مهاجر و نبوی، 1393: 46). این رفتارگر نقش مهمی در یگانگی شاعر با جامعه ایفا می‌کند. اگر به فرآیند رفتاری «در خلوت روشن با تو گریسته‌ام» (همان). توجّه کنیم، تنها یک مشارک (در عین حال دو فاعل) دیده

می‌شود و این مشارک همان «رفتارگر» است. همان‌طور که در نمونه دیده می‌شود، «تو» و «من» به عنوان «رفتارگر» فاعل فرآیند رفتاری هستند و یگانگی را از این طریق ایجاد می‌کند.

«در خلوت روشن با تو گریسته‌ام» (همان).

رفتارگر (من و تو)

4-1-2. نقش عناصر پیرامونی فرآیندها در شعر :

علاوه بر فرآیندها، عناصر پیرامونی فرآیندها نیز تاثیرگذار هستند. این عناصر شامل مواردی همچون گره و دامنه، چگونگی، سبب، همراهی، موضوع و نقش می‌شوند (مهاجر و نبوی، 1393: 48)

در این بخش از شعر، چند عنصر پیرامونی در پیوند با فرآیندها اهمیّت می‌یابند:

«در خلوت روشن با تو گریسته‌ام/ برای خاطر زندگان/ و در گورستان تاریک با تو خوانده‌ام/ زیباترین سرودها را/ زیرا که مردگان این سال/ عاشق‌ترین زندگان بوده‌اند» (شاملو، 1396: 214).

«در خلوت روشن» و «در گورستان تاریک» از عناصر پیرامونی هستند که گره‌های مکانی شعر به حساب می‌آیند. این گره‌های مکانی، به دو مکان متفاوت اشاره دارد: «خلوتی که روشن است» و امنیت در آن برقرار است و «گورستان تاریکی» که در آن عاشق‌ترین زندگان مرده‌اند؛ اما در این گورستان، آواز «برای خاطر» زندگان خوانده می‌شود. «برای خاطر» عنصری است سببی و نقش «زندگان» را در معنا پررنگ می‌نماید. در ادامه به چرایی پر رنگ شدن «زندگان» خواهیم پرداخت.

از سوی دیگر، «گریستن» که فرآیندی رفتاری است و «خواندن» که فرآیندی کلامی است، در تقابل با هم قرار می‌گیرند؛ چرا که در فرآیند کلامی، «گفته»، «زیباترین سرودها» است که با شادی همراه است و «گریستن» حس اندوه را انتقال می‌دهد. معنایی که از این تقابل دریافت می‌شود، حفظ روحیهٔ جمعی در جایی است که عاشق‌ترین زندگان مرده‌اند؛ درحالی که در خلوت، انسان‌ها می‌گریند و ناراحتند. انگار که شاعر در مقام هدایتگری، چهره در هم نمی‌کشد و با وجود همهٔ مصائب به راه خود ادامه می‌دهد تا «زندگانی» را که پیش‌تر از طریق فرآیند زبانی پررنگ کرده است، هدایت نماید.

عنصر پیرامونی دیگری در شعر حضور دارد که یگانگی شاعر و جامعه را سبب می‌گردد. همان‌طور که در نمونهٔ زیر دیده می‌شود، شاعر از عنصری پیرامونی که ابزار به شمار می‌آید، استفاده کرده است تا با جامعه یگانه شود:

«من با لبانت برای همهٔ لب‌ها سخن گفته‌ام» (همان).

ابزارها از جمله عناصر پیرامونی در فرآیندها هستند که چگونگی را نشان می‌دهند (مهاجر و نبوی، 1393: 48). با لبانت در نمونهٔ بالا ابزاری است که به قصد یگانگی با اجتماع به کار گرفته شده است و به کارگیری عنصر زبانی در انتقال مفاهیم را به خوبی نمایانگر است.

2-2. فرانقش بینافردی در شعر عشق عمومی:

زبان چیزی جز کنش متقابل آدمیان نیست. نقشی که افراد در این رابطه ایفا می‌کنند، به نقشی که در فرآیند برای شنونده قائل می‌شوند، بستگی دارد. معمولاً در یک فرآیند ارتباطی، چهار کنش زبانی صورت می‌پذیرد که عبارتند از *خبر*، *پیشنهاد*، *پرسش* و *امر* یا *فرمان*. همچنین قطبیت مثبت و منفی و زمان در این فرآیند نقش به‌سزایی را ایفا و در بافت کلام معنا تولید می‌کند (همان: 51).

چنان‌که در جدول زیر دیده می‌شود، جمله‌ها تنها با دو نوع تبادلی «امر» و «خبر» در شعر شاملو به کار گرفته شده‌اند. گویی شاعر در برابر جامعه ایستاده و با جملات خبری و امری آن‌ها را به سوی افکار خود رهنمون می‌سازد. آن‌ها نیز هیچ چاره‌ای جز پیمودن راه او ندارند؛ زیرا شاعر از آن‌ها سؤالی نمی‌پرسد یا حتی پیشنهادی به آن‌ها نمی‌دهد و آن‌ها را به سوی خود فرا می‌خواند؛ زیرا او کسی است که «ریشه‌های» آن‌ها را دریافته است.

نوع تبادل	امر(تقاضا)	پرسش(تقاضا)	خبر(عرضه)	پیشنهاد(عرضه)
تعداد	6	0	27	0

جدول شمارهٔ 2- نوع تبادل

نکتهٔ مهم دیگری که دربارهٔ فرانقش بینافردی جلب توجه می‌نماید، بسامد بالای قطبیت مثبت و استفاده از فعل‌هایی با زمان حال است. بسامد بالای قطبیت مثبت، می‌تواند نشان دهندهٔ لحن امیدوارانهٔ شعر برای رهایی از جوّ تاریک موجود باشد که به گورستان می‌ماند. زمان حال نیز برای عمل‌گرایی شاعر مفید است؛ بنابر این او از این طریق نیز وضع حاکم بر اجتماع و راه حل خود برای چنین موقعیتی را ارائه می‌دهد.

2-3. فرانقش متنی:

فرانقش متنی یکی از فرآیندهای مهم رویکرد هلیدی است که زیرمجموعهٔ شیوهٔ بیان به حساب می‌آید. «در فرانقش متنی ما از این صحبت می‌کنیم که مبتدا چیست، خبر چیست، یا به بیان دقیق‌تر، آغازگر و پایان‌بخش چیست» (دبیرمقدم، 1386: 108). این دو در زبان‌های مختلف، ساخت آغازگری-پایان‌بخشی را در بند به وجود می‌آورند که در پیوند با یکدیگر پیام را انتقال می‌دهند. در واقع پایان‌بخش جایی است که آغازگر جمله در آن گسترش می‌یابد و معنا پیدا می‌کند (Halliday and Matthiessen, 2004: 64). از سوی دیگر در دستور نظام‌مند هلیدی، آغازگرها می‌توانند نشان‌دار یا بی‌نشان باشند. نشان‌داری به معنای کاربرد کم عنصر دستوری در مقام آغازگری و بی‌نشانی به معنای کاربرد گستردهٔ عنصر زبانی در مقام آغازگر در زبانی خاص است. آغازگرهای نشان‌دار یا بی‌نشان، خود را در وجوهی همچون جملات خبری، پرسشی: آری/ خیر، پرسشی: با کلمات پرسشی، نشان می‌دهند؛ مثلاً در وجه خبری آغازگر بی‌نشان می‌تواند فاعل باشد (Ibid: 78) . در زبان فارسی می‌توان گفت که نهاد، آغازگر بی‌نشان است و اگر نقش دیگری همچون متمّم آغازگر باشد، نشان‌دار می‌شود.

2-3-1. نقش آغازگر نشان‌دار در شعر «عشق عمومی»:

شاید محسوس‌ترین نوع آغازگر نشان‌دار شعر در این بند دیده می‌شود:

«برای خاطر زندگان/ و در گورستان تاریک با تو خوانده‌ام/ زیباترین سرودها را» (شاملو، 1396: 214).

در این مثال، برای «خاطر زندگان» عنصر آغازگر نشان‌دار است؛ زیرا جملهٔ اصلی بایستی این-گونه می‌بود که «من در گورستان تاریک برای خاطر زندگان زیباترین سرودها را خوانده‌ام» و این نشان‌داری بی‌دلیل به نظر نمی‌رسد. در ادامه وقتی می‌خوانیم «مردگان این سال/ عاشق‌ترین زندگان بوده‌اند»، می‌توانیم به مفهوم زندگان و مفهوم متمایز «عاشق‌ترین زندگان» که در راهِ هدف‌شان کشته‌شده‌اند، برسیم. انگار شاعر با این تمهید زبانی می‌خواهد توجه ما را به واژهٔ «زندگان» معطوف کند.

همچنین مشاهده می‌شود که «زیباترین سرودها» جابه‌جا شده و به عنصری پس‌آیندی و معنادار تبدیل شده است. شاعر به این طریق توانسته توجه مخاطب را به این کلمات معطوف کند که در واقع همپایهٔ سخن است و بیانیهٔ شاعر به حساب می‌آید.

در بخشی دیگر از شعر می‌خوانیم «ای دیریافته با تو سخن می‌گویم» (همان: 215) و همانطور که دیده می‌شود، جملهٔ ندایی آغازگر است. در چنین وضعیتی، منادا نشان‌دار است. به نظر می‌رسد این مناداسازی در لایهٔ زیرین، تأکید بر حسرتی باشد که شاعر از دیریافتگی «عشق اجتماعی» می‌برد و آن دیریافته چیزی نیست جز «عشق عمومی»اش.

2-3-2. انسجام:

عامل ایجاد یک‌پارچگی در متن، انسجام است. انسجام دربارهٔ مناسبات معنایی یک متن سخن می‌گوید و در واقع یکی از عناصری است که به متن، متنیّت می‌بخشد. عواملی انسجام متن عبارتند از: ارجاع، حذف، جای‌گزینی، ادات ربط و انسجام واژگانی. (مهاجر و نبوی، 1393: 60-61) در این پژوهش به فراخور حال، دربارهٔ هر یک از این موارد به کار رفته توضیح داده می‌شود.

2-3-2-1. ارجاع:

ارجاع، رابطه‌ای است که میان یکی از عناصر متن و عنصری دیگر برقرار می‌گردد و به واسطهٔ این رابطه عناصر تعبیر و تفسیر می‌شوند. اگر مورد ارجاع خارج از متن باشد، آن را ارجاع برون-متنی و اگر درون متن باشد، آن را ارجاع درون‌متنی می‌نامیم (همان: 61).

2-3-2-1-1. ارجاع برون‌متنی در ارتباط با بافت اجتماعی:

در سراسر شعر دیده می‌شود که شاعر از ضمیر اول شخص و دوم شخص، بی‌آنکه مرجع این ضمیرها را آورده باشد، استفاده کرده است. استفاده از چنین ضمیرهایی موجب می‌شود که زمینهٔ تحلیل فرامتنی آماده شود؛ یعنی برای تفسیر مرجع این ضمیرها می‌توان به بافت موقعیت ارجاع داد و نه خود متن. با توجه به تحلیل‌هایی که تا کنون انجام شد، ارجاع به بافت متن جامعه، دور از ذهن نیست. در ادامه مثال‌هایی از این موارد را می‌بینیم:

«و من با تو سخن می‌گویم/ نامت را به من بگو/ دستت را به من بده/ حرفت را به من بگو.../ من ریشه‌های تو را دریافته‌ام.../ و دست‌هایت با دستانِ من آشناست» (شاملو، 1396: 214).

در ضمن باید در نظر داشت که تفسیر برون‌متنی این عناصر بدون پیوند با همهٔ عناصر دیگر انسجامی قابل تبیین و تفسیر نیست.

2-3-2-1-2. ارجاع درون‌متنی و تبیین روایات از طریق ارجاع اشاره‌ای:

ارجاع درون‌متنی یکی دیگر از عوامل انسجام متنی در شعر «عشق عمومی» است که می‌تواند کلید معنایی شعر نیز باشد. پیش از این‌که به ارجاعات درون‌متنی اشاره کنیم، باید از طریق نوع خاصی

از ارجاع، رویکرد خود را نسبت به روایت شعر مشخص کنیم. پیش‌تر هم گفتیم، شعر شاملو دارای دو روایت است. در بند اول شعر، شاعر از «آن شب» که نقش ارجاع اشاره‌ای دارد، استفاده می‌نماید:

«اشک رازی‌ست/ لبخند رازی‌ست/ عشق رازی‌ست/ اشکِ آن شب لبخندِ عشقم بود» (همان: 213).

پس از این بند، هیچ کجای شعر به «آن شب» ارجاع ندارد و این به معنای گسست انسجامی روایت اول و دوم است. به این ترتیب می‌توان دانست که ماجرای شعر در دو زمان گذشته(آن شب) و اکنون می‌گذرد که هیچ رابطهٔ انسجامی با یکدیگر ندارند؛ اما آیا می‌توان گفت که انسجام بین این دو روایت به هیچ طریقی ممکن نیست. به نظر می‌رسد پاسخ این پرسش، منفی است؛ زیرا عامل جزئی و مهم، توانسته است انسجام قوی و درستی را بین این بند و سایر بندها ایجاد کند و آن عامل، ضمیر متصل اول شخص «م» است که در پایان بند اوّل آمده و به واژهٔ عشق اضافه شده: «اشک آن شب لبخند عشقِ بود»؛ این ضمیر، ارجاع تمام ضمیرهای اول شخص مفرد تا پایان شعر می‌تواند باشد؛ زیرا آن ضمیرها ارجاعی جز این ضمیر ندارند؛ به این ترتیب می‌توان گفت شاعر با به کارگیری عنصری که سبب گسست انسجام شده است، دو روایت متفاوت را از هم جدا کرده و در ادامه با استفاده از ضمیر «م»، پیوند روایت اول و دوم را شکل داده است. به عبارت دیگر، ما با دو روایت روبه‌رو هستیم؛ عشقی انفردای در روایت اول که در موارد انسجامی به عشقی عمومی در روایت دوم تبدیل می‌گردد.

روابط ارجاعی در شعر، زنجیره‌ای را تشکیل می‌دهد که تمامی بندها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. چنین زنجیره‌ای را «زنجیرهٔ انسجامی» می‌نامند. «هر زنجیره متشکل از مجموعه‌ای از عناصر است که هر کدام از آن‌ها از طریق روابط معنایی هم‌ارجاعی، هم‌طبقه‌ای، / یا هم‌آیندی با یکدیگر مرتبط هستند. با توجه به نوع ارتباط، می‌توان زنجیره‌ها را به دو گروه کلّی تقسیم‌بندی کنیم: زنجیره‌های همانی و زنجیره‌های همانندی... ارتباط بین اعضای یک زنجیرهٔ همانی از نوع هم‌ارجاعی است... [و] اعضای زنجیره‌های همانندی، یا از طریق هم‌طبقه‌ای و یا از طریق هم‌آیندی با هم در ارتباطند» (هلیدی و حسن، 1393: 199)؛ بنابراین می‌توان گفت که عامل انسجام میان تمام بندهای شعر، همین زنجیرهٔ همانی است. البته روابط با هم‌آیی نیز زنجیرهٔ همانندی را در شعر ایجاد کرده که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

2-3-2-2. تأثیر «با هم‌آیی»، «رابطهٔ جزء و کل»، «ادات ربط» و «تکرار» در انسجام شعر

در تحلیل این بخش، سه فرآیند مهم انسجامی، یعنی با «هم‌آیی»، «جزء و کل» و «ارتباط اضافی»، دست به دست هم می‌دهند تا معنای خاصی را پدید آورند.

با هم‌آیی در واقع به هم‌نشینی چند واژه که به یک مجموعه تعلق دارند، اشاره دارد (صفوی، 1396: 101) و رابطهٔ جزء و کل چنان‌چه از ظاهر اسم آن پیداست، به واژگانی اشاره دارد که این رابطه را با هم برقرار می‌کنند؛ امّا ادات ربط از آن جهت که معناهای ویژه‌ای دارند، پیوندهای معنایی گوناگونی میان عناصر متن برقرار می‌کنند. مواردی همچون «و»، «اما»، «گرچه»، «تا» و... را می‌توان از ادات ربط دانست (مهاجر و نبوی، 1393: 63-64)

در بند سوم شعر، شاملو از با هم‌آیی بهره می‌گیرد و درخت و جنگل، علف و صحرا و ستاره و کهکشان را با هم می‌آورد. این با هم‌آیی، جز آن‌که به مجموعه‌ای متعلق است که به طور کلی می‌توانیم آن را طبیعت بنامیم، مجموعه‌ای از تصاویر جزء و کل نیز است؛ به طوری که درخت جزئی از جنگل است؛ علف جزئی از صحرا و ستاره جزئی از کهکشان. شکل انسجامی این موارد به صورت زیر است:

«درخت با جنگل سخن می‌گوید/ علف با صحرا/ ستاره با کهکشان» (شاملو، 1396: 214).

با هم‌آیی‌ها و پیوندهای جزء و کل، در واقع عشق اجتماعی شاعر را پر رنگ می‌سازد.

از دیگر روابط مهمّ جزء و کل در شعر، می‌توان به رابطهٔ «زندگان» و «عاشق‌ترین زندگان» اشاره کرد که با ایجاد این رابطه، شاعر توانسته برتری خاصی به کشته‌شدگان راه عشق عمومی ببخشد و نگرش خود را انتقال دهدغ اما کار در همین جا پایان نمی‌پذیرد؛ زیرا آخرین جمله از این بند، یعنی «**و من** با **تو** سخن می‌گویم» از طریق «ادات ربط» با سایر اجزای این بند انسجام دارد. در جملهٔ مورد نظر نیز «و» اطلاعاتی را به جملهٔ پیش از خود اضافه می‌کند و بین «من» با «درخت»، «علف» و «ستاره» و نیز بین «تو» با «جنگل»، «صحرا» و «کهکشان» ارتباط مقایسه‌ای برقرارمی‌سازد. گویی «من» در برابر «تویی» قرار گرفته که مانند ارتباط «جنگل» و «درخت»، کل و جزء است؛ یعنی فردی از انسان‌ها در برابر «تو» که نمایندهٔ تمام انسان‌ها است، قرار می‌گیرد.

در بندی دیگر نیز می‌توان همین ارتباط را دریافت و تبیین کرد:

«ای دیریافته با تو سخن می‌گویم/ **به سان** ابر که با توفان/ **به سان** علف که با صحرا/ **به سان** باران که با دریا/ **به سان** پرنده که با بهار/ **به سان** درخت که با جنگل سخن می‌گوید» (همان: 215).

تکرار «به سان» همان نقشی را ایفا می‌کند که «و» در مثال قبلی ایفا می‌کرد؛ اما این بار سیر توضیحی از «من» و «تو» شروع می‌شود و به با هم‌آیی‌ها ختم می‌گردد. در این مورد، تکرار نیز نقش مهمی ایفا می‌کند.

این‌گونه است که شاملو از حوزهٔ فردی عشق در روایت اول با استفاده از فرآیندهای انسجامی، به حوزهٔ عمومی عشق یا همان عشق اجتماعی در روایت دوم پا می‌گذارد. در واقع، همهٔ پیوندهای فردی شاعر در روایت دوم، با جمعی است که با آن‌ها سخن می‌گوید و نه ضمیر منفصل «تو» که احتمالاً با تأکید بر جنبهٔ فردی آن، شعری عاشقانه پیش‌رو خواهیم داشت؛ از این رو بایستی ارجاعات «تو» در بندهای دیگری از این شعر را همان حوزهٔ عمومی یا اجتماعی شاعر دانست و ارجاعات «من» را به شاعر بازگرداند:

«نامت را به من بگو/ دستت را به من بده/ حرفت را به من بگو/ قلبت را به من بده» (همان: 214).

در بخشی دیگر نیز، شاعر «قصه»، «نغمه»، «صدا» و «چیزی چنان» را در فرآیند با هم‌آیی، پشت سر هم می‌آورد و سه واژهٔ اول را با آوردن «چیزی چنان» کم‌اهمیّت جلوه می‌دهد؛ در حالی که این با هم‌آیی را در تضاد با «درد مشترک» قرار می‌دهد که از نظر شاعر مهم‌تر از همه چیز است و بایستی فریاد کشیده شود. به عبارت دیگر شاعر از این طریق، مهم‌ترین عمل اجتماعی را پرداختن به درد مشترک انسان‌ها و احتمالا برچیدن بساط ظلم می‌داند.

3. نتیجه‌گیری:

با توجّه به تحلیل‌های ارائه شده، شعر «عشق عمومی»، شامل دو روایت است که شناخت این تقسیم‌بندی از طریق بررسی انسجام متن و بررسی فرانقش تجربی، قابل تبیین است. گسست ارجاعی در بند اول نسبت به باقی شعر، زمان را به دو بخش تقسیم می‌کند و همین امر باعث شکل‌گیری روایت اول و دوم می‌شود؛ از این رو می‌توان دانست که ماجرای شعر در دو زمان گذشته(آن شب) و اکنون می‌گذرد که هیچ رابطهٔ انسجامی با یکدیگر ندارند؛ امّا همین دو روایت به وسیلهٔ ضمیری با یکدیگر ارتباط یافته‌اند؛ به این ترتیب می‌توان دریافت که هر دو روایت بر یک شخص می‌گذرند؛ ولی نشانه‌هایی زبانی وجود دارد که روایت نخست را به صورت عشقی فردی و روایت دوم را به صورت عشق اجتماعی عرضه می‌کند؛ مثلاً در فرآیندهای کلامی نشان دادیم که در روایت اول، مشارک فعال (از نظر فاعلیت) وجود ندارد و در روایت دوم، مشارکان فعال بیشتری در حالت جمع و مفرد حضور دارند. با هم‌آیی‌ها، پیوندهای جزء و کل، ادات ربط و تکرار نیز در واقع عشق اجتماعی شاعر را پررنگ می‌سازند و به این شکل شاملو با استفاده از فرآیندهای انسجامی از حوزهٔ فردی عشق در روایت اول به حوزهٔ عمومی عشق یا همان عشق اجتماعی در روایت دوم می‌رسد. او با استفاده از آغازگر نشان‌دار، حسرت دیریافتگی عشق اجتماعی‌اش را نشان می‌دهد. تمهید یگانگی شاعر با جامعه نیز از طریق فرآیند رفتاری و عناصر پیرامونی فرآیندها صورت گرفته است. در فرآیند رفتاری شاعر و جامعه هر دو یک فعل را انجام می‌دهند و به یکدیگر پیوند می‌خورند و چون

می‌دانیم این فرآیند تنها یک مشارک دارد، می‌توانیم به نتیجه برسیم که شاعر از این طریق با جامعهٔ خود یگانه شده است. نیز وقتی شاعر از طریق عناصر پیرامونی فرآیندها با لب‌های مردم جامعه سخن می‌گوید، یگانگی را بین خود و جامعه نشان می‌دهد؛ اما نگرش دیگر شاعر، یعنی مرگ در راه عشق عمومی، از طریق آغازگر نشان‌دار و رابطهٔ جزء و کل صورت گرفته است و «عاشق‌ترین زندگان»(کشته‌شدگان راه عشق عمومی) بر زندگان برتری یافته‌اند. البته این تحولات در بستری ارائه می‌شود که به سخنرانی و ارائهٔ مانیفست می‌ماند. کثرت فرآیند کلامی، تأکید بر یکی از مشارکان این فرآیند، یعنی «سخن» و استفاده از جملات خبری و امری از طریق فرانقش بینافردی، تداعی‌کنندهٔ فضای سخنرانی است و نقش هدایتگرانهٔ شاعر به مخاطب را نیز یادآور می-شود؛ به این ترتیب می‌توان گفت در این شعر، گذار از عشق فردی به عشق اجتماعی و یگانگی با اجتماع و در نهایت، مرگ در راه عشق عمومی، از رهگذر زبان شکل گرفته و دستور نقش‌گرای هل

کتابنامه:

##-آلن، گراهام(1392). **بینامتنیت.** ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ چهارم، تهران: مرکز.

##-دبیرمقدم، کورش(1386). «تکوین زبان‌شناسی نظری در جهان و بازنمود آن در ایران». بخارا، مهر و آبان صص97-125.

##-راسخ مهند، محمّد(1398). **نحو زبان فارسی: نگاهی نقشی- رده‌شناختی.** چ دوم، تهران: آگه.

رعیت حسن‌آبادی، علیرضا(1394). «مانیفست و تلقی از آن در گفتمان شعر مدرن و پسامدرن ایرانی». نقد ادبی، سال 8، ش 31، صص 65-90.

##-شاملو، احمد.(1396). **مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها.** چ سیزدهم. تهران: نگاه.

##-صفوی، کورش(1396). **تعبیر متن**. تهران: علمی.

##-مهاجر، مهران و نبوی، محمد(1393). **به سوی زبان‌شناسی شعر.** تهران: آگه.

##-هلیدی، مایکل و حسن، رقیه(1395). **زبان و بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی- نشانه‌شناختی.** ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی. چ دوم، تهران: علمی.

##-حقوقی، محمد(1373). **شعر زمان ما 1، احمد شاملو.** تهران: نگاه

##-شفیعی کدکنی، محمدرضا(1390). **با چراغ و آینه؛ در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر.** تهران: سخن.

##-Halliday, M. A. K. & C. M. I. M. Matthiessen(2004). **An Introduction to Functional Grammar**. 3rd Ed. London: Arnold publication.