فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی
سال بیست و چهارم، زمستان ۱٤۰۲، شمارهٔ ۵۹، صفحات ۸٤-٤۹
DOI: 10.29252/KAVOSH.2023.19501.3362

تحلیل متن-بافت در تصاویر شعر «۲۳» از احمد شاملو به روش نورمن فرکلاف *
(مقالهٔ پژوهشی)

مرادعلی سعادت‌شعاع
دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر سیدجواد مرتضایی[۱]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
هدف این مقاله تحلیل متنی-بافتی تصاویر شعر «۲۳» از شاملو با الگوی فرکلاف است. شعر «۲۳» شعری سیاسی است و رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف از کارآمدی کافی در تحلیل گفتمانی این شعر برخوردار است. این شعر بیانی تمثیلی از اوضاع سیاسی زمان است. ابعاد بلاغی تصاویر در سطح توصیف بررسی شد و بافت موقعیتی و ساختارهای سیاسی-اجتماعی مؤثّر بر تصاویر، در سطوح تفسیر و تبیین تحلیل شدند. تصویر مرکزی شعر آشفتگی اوضاع سیاسی-اجتماعی ایران آن زمان است. ابعاد ایدئولوژیک تصاویر در نوع، تعداد، چگونگی و کارکرد آن‌ها مستتر است. بافت موقعیتی تصاویر، راه‌پیمایی ۲۳ تیر ۱۳۳۰ است که به کشته‌شدن تعداد زیادی از مردم انجامید. ساختار تأثیرگذار بر فضای تصاویر، نابسامانی اوضاع سیاسی، اختلافات آشکار و پنهان نهادهای قدرت، دخالت‌ها و رقابت‌های عوامل خارجی و ضدّیت تفکّر چپ با آمریکا و سرمایه‌داری است. کارکرد ایدئولوژیک تصاویر، در ابعاد هم‌زمانی سرایش شعر با واقعه، بیان صریح، واژگان سیاسی، گرایش چپ شاعر و مخالفت او با حکومت قابل‌ردیابی است.

واژه‌های کلیدی: تصویر، شعر ۲۳، شاملو، متن/ بافت، فرکلاف.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱٤۰۱/۱۰/۱۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱٤۰۲/۰۲/۰٤
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: gmortezaie@um.ac.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- موضوع

با توجّه به این که شعر «۲۳» مضمون سیاسی دارد، در این مقاله سعی شد ابعاد جزئی و کلّی تصاویر آن از منظر بلاغی و سیاسی-اجتماعی بر اساس نظریّهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف (Norman Fairclaugh) بررسی شود تا علاوه بر مطالعهٔ ادبی و درون‌متنی تصاویر، چگونگی رابطهٔ آن‌ها با برون‌متن روشن شود. دلیل انتخاب نظریّهٔ فرکلاف به‌عنوان مبنا و الگوی تحلیل این بود که در بین تحلیلگران انتقادی، فرکلاف منسجم‌ترین نظریّه و روش تحلیل را دارد، به‌نحوی‌که بررسی متنی را با بررسی بافتی درهم‌می‌آمیزد و به‌طور توأمان، متن را در ارتباط با بافتِ محدود و گسترده تحلیل می‌کند. روش فرکلاف به دلیل توجّه به ایدئولوژی و روابط قدرت در گفتمان، جنبهٔ انتقادی دارد و در مقایسه با دیگر روش‌ها به تبیین بهتر و دقیق‌تر رابطهٔ متن با جامعه می‌انجامد.

۱-۲- پرسش‌ها

۱) مختصّات درون‌متنی و ارزش بلاغی تصاویر شعر «۲۳» چیست؟

۲) عوامل بافت موقعیتی مؤثّر بر تصاویر شعر «۲۳» چیست و رابطهٔ بین بافت موقعیتی با تصویرها چگونه است؟

۳) چه عواملی به‌عنوان بافت کلان سیاسی-اجتماعی بر تصویرهای شعر «۲۳» تأثیر گذاشته‌اند و کارکرد ایدئولوژیک تصاویر چگونه است؟

۱-۳- فرضیه‌ها

۱) تصویر، عنصر «متنیِ» کنش گفتمانی شاملوست و بررسی صوری یا درون‌متنی، ارزش بلاغی آن را روشن می‌کند و مبنای کشف ابعاد و کارکرد ایدئولوژیک آن در سطوح بعدی تحلیل است.

۲) با تحلیل بافت موقعیتی، جنبه‌های محتوایی و ایدئولوژیک تصاویر شعر «۲۳» در رابطه با متغیّرهای بلافصل مؤثّر بر تصاویر آشکار می‌شود.

۳) مطالعهٔ بافت کلان سیاسی-اجتماعی، کارکرد ایدئولوژیک تصاویر را در رابطه با متغیّرهای عام نمایان می‌کند و با نگاهی انتقادی، کردار گفتمانی و ایدئولوژیک شاملو را در رابطه با اوضاع سیاسی جامعه آشکار می‌سازد.

۱-٤- روش تحقیق

بر اساس نظریّه و روش تحلیل فرکلاف، تصاویر شعر در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین تحلیل می‌شوند. ابتدا به‌طور مختصر دربارهٔ شعر «۲۳» بحث می‌شود. سپس در سطح متن (توصیف) تمام تصاویر ازنظر کمّی و کیفی بررسی می‌شوند و ابعاد بلاغی آن‌ها در ساختمان شعر تحلیل می‌شود. در سطح بافت موقعیتی (تفسیر)، تأثیر متغیّرهای بلافصل مؤثّر بر شکل‌گیری، نوع و چگونگی تصاویر بررسی می‌شود و در سطح بافت کلان (تبیین)، عوامل تأثیرگذار بر تصاویر و کارکرد ایدئولوژیک تصاویر تشریح می‌شود.

به نظر فرکلاف ایدئولوژی و روابط قدرت در تمام ابعاد و صور زبان و گفتمان (ساخت و محتوا) وجود دارند و صورت جزئی از محتواست (Fairclough, 1992: 194). به همین دلیل، مراحل سه‌گانهٔ تحلیل فرکلاف از هم جدا نیستند، بلکه با یکدیگر مرتبط هستند و به‌شکل پویایی، مکمّل هم شمرده می‌شوند؛ بنابراین، ابعاد ایدئولوژیک تصاویر در سطوح سه‌گانهٔ تحلیل شامل «توصیف»، «تفسیر» و «تبیین» واکاوی می‌شود.

۱-۵- سابقهٔ تحقیق

مصطفی ملک‌پائین و همکاران در مقالهٔ «واکاوی درون‌متنی و برون‌متنی اشعار متعهد شاملو در دهه‌های بیست و سی» (۱۳۹۵)، تعهّد اجتماعی را در اشعار شاملو بررسی کرده‌اند. سینا جهان‌دیده در مقالهٔ «تحلیل گفتمان انتقادی تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمد شاملو بر پایهٔ نظریّات فرکلاف و ون‌دایک» (۱۳۹۶)، ابعاد ایدئولوژیک تلمیح را در اشعار شاملو بررسی کرده است. رقیه صدرایی و معصومه صادقی در مقالهٔ «تحلیل گفتمان ناسیونالیستی در مجموعه اشعار احمد شاملو بر مبنای نظریّهٔ تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه» (۱۳۹۷)، مفاهیم سیاست، اجتماع و عشق در اشعار شاملو را به گفتمان ناسیونالیسم پیوند زده‌اند.

مطالعهٔ مستقل یا با رویکرد تحلیل گفتمان در مورد شعر «۲۳» یافت نشد. در برخی مقالات به این شعر اشاره شده است. این پژوهش مطابق نظریّهٔ فرکلاف، مقولهٔ تصویر به‌عنوان یک کنش گفتمانی را در یکی از اشعار سیاسی شاملو به‌طور جزئی و کلّی (متن در ارتباط با بافت) بررسی کرده و به درک دقیق و جامعی از وجوه بلاغی-سیاسی تصویر رسیده است.

۱-۶- چارچوب نظری مطالعه

مبنای نظری این مطالعه نظریّهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف است.

گفتمان از نظر فرکلاف، کنشی زبانی در ارتباط با سایر بخش‌های اجتماع است (خسروی‌نیک، ۱۳۹۷: ۷۹؛ آقاگل‌زاده، ۱۳۹٤: ۱۵۰) که هم محصول جامعه است و هم در ساختن آن، نقش دارد. فرکلاف، برخلاف تحلیلگران پساساختارگرا که همه‌چیز را گفتمانی می‌بینند، گفتمان را از غیر گفتمان جدا می‌کند. به نظر او روابط اجتماعی به همان اندازه که گفتمانی هستند غیر گفتمانی هم هستند.

رویکرد فرکلاف متن‌محور است (فلاوردو، ۱۳۹۷: ۲٤). از نظر او گفتمان در حالت شفاهی و کتبی، شامل زبان و سایر نظام‌های نشانه‌ای-ارتباطی است (یورگنسن، ۱۳۸۹: ۱۱۹) و در رابطهٔ متقابل با ساختارهای اجتماعی قرار دارد. ازنظر او، گفتمان محمل روابط قدرت و فرایندهای ایدئولوژیک است. متن خنثی نیست بلکه نقش مهمّی در جریان روابط اجتماعی و روندهای قدرت دارد و به همین دلیل، تحلیلگر باید تحلیل زبانی را با تحلیل خرد و کلان اجتماعی درهم‌بیامیزد تا هم صورت و ساخت متن را تحلیل کند و هم لایه‌های پنهان و زیرساخت‌ها و عوامل مؤثّر بر شکل‌یابی گفتمان را بشناسد.

فرکلاف ابتدا متن را با دید زبان‌شناسانه تحلیل می‌کند؛ سپس، به بافت موقعیتیِ موجد یا تأثیرگذار بر متن می‌پردازد و گفتمان‌های پشتیبان یا مخالف معاصر یا تاریخی و گفتمان‌هایی را که متن ممکن است با آن‌ها در تضاد باشد یا ناقض آن‌ها باشد شناسایی می‌کند و در نهایت، به نظریّه‌های اجتماعی و ساختارهای سیاسی و اجتماعی موجود یا تأثیرگذار بر گفتمان می‌رسد و چرایی ظهور یا افول گفتمان را می‌کاود. بدین ترتیب موفّق می‌شود فرایندهای ایدئولوژیک و روابط قدرت آشکار و پنهان در روساخت و زیرساخت متن را آشکار کند و رابطهٔ متقابل متن و فرامتن را تبیین کند. در حقیقت تحلیل انتقادیِ متن-بافت، تحلیلگر را متوجّه فرایندهای اِعمال قدرت در/از طریق گفتمان می‌کند؛ زیرا متن در کارکردی دوسویه، از ایدئولوژی غالب تأثیر می‌پذیرد و ایدئولوژی تولیدکننده را در خود نهفته می‌دارد.

الگوی تحلیل فرکلاف، ۳ بُعد دارد که شامل «متن»، «کردار گفتمانی (تعامل)» و «کردار اجتماعی» است. رابطهٔ بین این سه ضلع، رفت‌وبرگشتی و متداخل است. هرکدام از دیگری تأثیر می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۷-۹۸). تأثیر ساختار و نظم گفتمانی انباشتن زبان از ایدئولوژی و قدرت است و نقش متن، حفظ و تداوم یا تغییر و ایجاد خدشه در نظم گفتمانی و ساختارهای اجتماعی و سیاسی و قدرت مسلّط

است. ازآنجاکه ساختارهای کلان سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی معمولاً در اختیار طبقات برتر و قدرتمندان جامعه است، آنان منافع خود را در لایه‌های زبان پنهان می‌کنند و آن را از ایدئولوژی و قدرت می‌انبارند تا به رابطهٔ نابرابر خود با زیردستان تداوم بخشند.

فرکلاف گفتمان را در ۳ سطح متفاوت ولی مرتبط با هم شامل توصیف (Description)، تفسیر (Interpretation) و تبیین (Explanation) تحلیل می‌کند. در سطح توصیف، مختصّات زبان‌شناختی یا صورت متن را بررسی می‌کند؛ در سطح تفسیر بافت موقعیتی (بلافصل) و بینامتنی را می‌کاود و در سطح تبیین تأثیر عوامل ساختاری ملّی و جهانی را بر شکل‌گیری یا تداوم گفتمان تحلیل می‌کند. او در سطح تبیین، بیش از دو سطح قبلی، به ایدئولوژی و قدرت توجّه می‌کند و با دیدی انتقادی به گفتمان می‌پردازد و چرایی آن را بررسی می‌کند.

تمایز اساسی نظریّهٔ فرکلاف با رویکردهای توصیفی (رایج) این است که او سعی می‌کند ایدئولوژی را که همانند یک فراواقعیّت (ناخالصی) در زبان پنهان شده و مانع دسترسی مستقیم مردم به حقیقت است از زبان جدا کند تا مردم هم به ماهیت واسطه‌گریِ ناراست زبان پی ببرند و تلاش کنند تا به حقیقت برسند و در ایجاد رابطهٔ برابر قدرت بکوشند. اگر زبان را به آب تشبیه کنیم ایدئولوژی، افزودنی (مادّهٔ معدنی) مضرّ و نامرئی‌ای است که به آب افزوده شده و جز با چشم مسلّحِ تحلیل انتقادی قابل‌تشخیص نیست و رسالت تحلیلگر یافتن این افزودنی و تصفیهٔ آب تا حدّ ممکن است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- شعر ۲۳

ابتدا متن شعر نقل می‌شود:

بدن لخت خیابان/ به بغل شـهر افتاده بود/ و قطره‌های بلوغ/ از لمبرهای راه/ بالا می‌کشید/ و تابسـتان گرم نفس‌ها/ که از رؤیای جگن‌های باران‌خورده سرمست بود/ در تپش قلب عشق/ می‌چکید/ خیابان برهنه/ با سـنگ‌فرش دندان‌های صـدفش/ دهان گشـود/ تا دردهای لذّت یک عشـق/ زهر کامش را بمکد/ و شـهر بر او پیچید/ و او را تنگ‌تر فشـرد/ در بازوهای پرتحریک آغوشـش/ و تاریخ سـربه‌مهر یک عشـق/ که تن داغ دختری‌اش را/ به اجتماع یک بلوغ/ واداده بود/ بسـتر شـهری بی‌سـرگذشـت را/ خونین کرد/ جوانهٔ زندگی‌بخش مرگ/ بر رنگ‌پریدگی شـیارهای پیشـانی شـهر/ دوید/ خیابان برهنه/ در اشـتیاق خواهش بزرگ آخرینش/ لب گزید/ نطفه‌های خون‌آلود/ که عرق مرگ/ بر چهرهٔ پدرشـان/ قطره بسـته بود/ رحم آمادهٔ مادر را/ از زندگی انباشـت/ و انبان‌های تاریک یک آسمان/ از ستاره‌های بزرگ قربانی/ پر شد/ یک ستاره جنبید/ صـد ستاره/ ستارهٔ صدهزار خورشید/ از افق مرگ پرحاصل/ در آسمان/ درخشید/ مرگ متکبّر/ امّا دختری که پا نداشـته باشـد/ بر خاک دندان‌کروچهٔ دشـمن/ به زانو درنمی‌آید/ و من چون شـیپوری/ عشـقم را می‌ترکانم/ چون گل سـرخی/ قلبم را پرپر می‌کنم/ چون کبوتری/ روحم را پرواز می‌دهم/ چون دشـنه‌ای/ صـدایم را به بلور آسـمان می‌کشـم/ هی/ چه‌کنم‌های سـربه‌هوای دسـتان بی‌تدبیر تقدیر/ پشـت میله‌ها و ملیله‌های اشـرافیت/ پشت سکوت و پشت دارها/ پشـت عمّامه‌ها و رخت سالوس/ پشت افتراها پشت دیوارها/ پشت امروز و روز میلاد با قاب سـیاه شکسته‌اش/ پشت رنج پشت نه پشت ظلمت/ پشت پافشاری پشت ضخامت/ پشت نومیدی سـمج خداوندان شـما/ و حتّا و حتّا پشـت پوسـت نازک دل عاشـق من/ زیبایی یک تاریخ/ تسـلیم می‌کند بهشـت سـرخ گوشـت تنش را/ به مردانی که اسـتخوان‌هاشـان آجر یک بناست/ بوسه‌شان کوره است و صداشان طبل/ و پولاد بالش بسترشان/ یک پتک است/ لب‌های خون لـب‌هـای خون/ اگر خنجر امید دشـمن کوتاه نبود/ دندان‌های صـدف خیابان باز هم می‌توانسـت/ شـما را ببوسـد/ و تو از جانب من/ به آن کسان که به زیانی معتادند/ و اگر زیانی نبرند که با خُویشان بیگانه بود/ می‌پندارند که سودی برده‌اند/ و به آن دیگر کسان/ که سودشان

یک‌سر/ از زیان دیگران است/ و اگر سودی بر کف نشمارند/ در حساب زیان خویش نقطه می‌گذارند/ بگو/ دلتان را بکنید/ بیگانه‌های من/ دلتان را بکنید/ دعایی که شما زمزمه می‌کنید/ تاریخ زندگانی است که مرده‌اند/ و هنگامی نیز/ که زنده بوده‌اند/ خروس هیچ زندگی/ در قلب دهکده‌شان آواز/ نداده بود/ دلتان را بکنید که در سینهٔ تاریخ ما/ پروانهٔ پاهای بی‌پیکر یک دختر/ به‌جای قلب همهٔ شما/ خواهد زد پرپر/ و این است این است دنیایی که وسعت آن/ شما را در تنگی خود/ چون دانهٔ انگوری/ به سرکه مبدّل خواهد کرد/ برای برق انداختن به پوتین گشاد و پرمیخ یکی من/ امّا تو/ تو قلبت را بشوی/ در بی‌غشی جام بلور یک باران/ تا بدانی/ چگونه/ آنان/ بر گورها که زیر هر انگشت پایشان/ گشوده بود دهان/ در انفجار بلوغشان/ رقصیدند/ چه‌گونه بر سنگ‌فرش لج/ پا کوبیدند/ و اشتهای شجاعتشان/ چگونه/ در ضیافت مرگی از پیش آگاه/ کباب گلوله‌ها را داغاداغ/ با دندان دنده‌هاشان بلعیدند/ قلبت را چون گوشی آماده کن/ تا من سرودم را بخوانم/ سرود جگرهای نارنج را که چلیده شد/ در هوای مرطوب زندان/ در هوای سوزان شکنجه/ در هوای خفقانی دار/ و نام‌های خونین را نکرد استفراغ/ در تب دردآلود اقرار/ سرود فرزندان دریا را که/ در سواحل برخورد به زانو درآمدند/ بی که به زانو درآیند/ و مردند/ بی که بمیرند/ امّا شما ای نفس‌های گرم زمین که بذر فردا را در خاک دیروز می‌پزید/ اگر بادبان امید دشمن از هم نمی‌درید/ تاریخ واژگونهٔ قایقش را بر خاک کشانده بودید/ با شما که با خون عشق‌ها ایمان‌ها/ با خون نظامی‌ها اسب‌ها/ با خون شباهت‌های بزرگ/ با خون کلّه‌های گچ در کلاه‌های پولاد/ با خون چشمه‌های یک دریا/ با خون چه‌کنم‌های یک دست/ با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جویند/ با خون آن‌ها که انسانیت را می‌جوند/ در میدان بزرگ امضا کردید/ دیباچهٔ تاریخمان را/ خونمان را قاتی می‌کنیم/ فردا در میعاد/ تا جامی از شراب مرگ به دشمن بنوشانیم/ به سلامت بلوغی که بالا کشید از لمبرهای راه/ برای انباشتن مادر تاریخ یک رحم/ از ستاره‌های بزرگ قربانی/ روز بیست‌وسه تیر/ روز بیست‌وسه ...

۲۳ تیر ۱۳۳۰

(شاملو، ۱۳۹۱: ٤۰ ـ ٤٤)

۲-۲- دربارهٔ شعر ۲۳

شعر بلند و تقریباً روایی «۲۳» تنها سرودهٔ دفتر شعری ۲۳ است. این شعر به مناسبت قیام ۲۳ تیر ۱۳۳۰ سروده شده است و اوضاع سیاسی زمان را به شکل تمثیلی بیان می‌کند. شعر در ۲ بخش و ٦ بند سروده شده است. بخش اوّل شامل بند ۱ تا قسمتی از بند ششم و بخش دوم شامل بند ششم است.

دو بند اوّل، مقدّمهٔ شعر هستند. بند سوم تا پایان بند پنجم، بخش اصلی یا میانهٔ شعر است و بند پایانی «بیانیه‌ای طولانی، روشنفکرانه و انقلابی و نسبتاً رمانتیک است» (سلاجقه، ۱۳۸٤: ۱٤۰).

شاملو با بازنمایی اعتراض روز ۲۳ تیر به‌صورت هم‌بسترشدن خیابان با شهر، آن را مقدّمه‌ای برای یک زایش و تحوّل تاریخی قلمداد می‌کند. شعر با تصویر هم‌بستری خیابان با شهر آغاز می‌شود و به تولّد مرگ متکبّر در بند ۲ می‌انجامد.

بندهای ۱ و ۲ توصیف نمادین روز واقعه هستند. شعر با بیان اندیشه‌های اجتماعی شاعر در بند سوم ادامه می‌یابد. بند چهارم «تسویه‌حساب سیاسی شاعر با گروه موردنظر است.» (همان: ۱۳۸).

بند ۵ توصیف محکم مبارزان و شجاعتشان در روبه‌روشدن با گلوله‌هاست تا زمینه برای اعلام موضع سیاسی شاعر در بند آخر فراهم شود. شاملو در بند ششم در جایگاه یک روشنفکر انقلابی، آینده‌ای را نوید می‌دهد که بذر آن امروز کاشته شده است.

۲-۳- بررسی تصاویر در سطح متن (توصیف)

تصاویر شامل تشبیه، استعاره، کنایه، پارادوکس و حس‌آمیزی است. جدول ۱ حاوی عناصر تصویرساز شعر است.

جدول ۱- عناصر تصویرساز شعر ۲۳

نوع تصویر	تشبیه	استعاره	کنایه	پارادوکس	حس‌آمیزی
تعداد	٤٠	۳۳	۱۳	۷	۱
جمع: ۹٤					

۲-۳-۱- تشبیه

بیشتر تشبیهات شعر تشبیه مفرد به مفرد حسّی به حسّی یا عقلی به حسّی هستند.

تشبیهات حسّی، بیشتر، وظیفهٔ بازنمایی صحنه‌های هم‌آمیزی را بر عهده دارند و تشبیهات عقلی اندیشه‌ها و برداشت‌های شاعر از نتیجهٔ این اتفاق را بیان می‌کنند. این راهبرد از نظر بلاغی بسیار مناسب است؛ چراکه شاعر با استفاده از این روش، از یک‌سو صحنه‌های هم‌آمیزی را جزءبه‌جزء و از آغاز تا پایان توصیف می‌کند و از این طریق، موفّق می‌شود ماهیت واقعه را برملا کند. از طرف دیگر، تصوّر خود از این حادثه را که در خیابان و به‌طور آشکار رخ داده است بر آن بار می‌کند؛ به تعبیری حادثه را از اندیشه‌های سیاسی-اجتماعی غنی می‌سازد. بدین ترتیب، موفّق می‌شود بر پیش‌بینی‌ناپذیری و نامشخّص‌بودن پیامدهای واقعه صحّه بگذارد و تصوّر بانیان حادثه را نیز باطل کند.

برای نمونه، تشبیه پارادوکسیکال «جوانهٔ زندگی‌بخش مرگ»، به برنامه‌ریزی و دسیسه‌چینی بانیان واقعه مربوط می‌شود. این تشبیه با واقعیّت مرتبط است، چراکه در این روز به‌طور واقعی تعدادی کشته و زخمی شدند و واقعاً روز خونینی بود، امّا کشته‌شدن تظاهرکنندگان یک جنبه از واقعیّت بود زیرا به عقیدهٔ شاملو همین خونریزی، ماهیت عوامل و کنه اوضاع را برملا کرد؛ پس این مرگ تماماً به معنی نابودی نبوده است.

تشبیه خاکِ دندان‌کروچهٔ دشمن که دختر بی‌پا در برابر آن تسلیم نمی‌شود بسیار گویا و زنده است. بازنمایی عصبانیّت دشمن به خاک و زمین پست، نشانگر تحقیر و بی‌اثر دانستن خشم دشمن است و دختری که پایش قطع شده دیگر نمی‌تواند بر این خاک زانو بزند. در نتیجه دشمن دیگر نمی‌تواند بر این دختر فائق آید و این دختر نمی‌تواند تسلیم او شود و راه آن دو از هم جداست.

تشبیهات «شیپور عشق» و «دشنهٔ صدا» بیانگر واکنش شدید شاعر به واقعه و نگرش واقع‌گرای او هستند. تشبیه «قلب به گل سرخ» با خونریزی آن روز بی‌ارتباط نیست. تشبیه «کبوتر روح» بدیع نیست، ولی احساسات شاعر را نمایندگی می‌کند.

تشبیه «گوشت تن به بهشت سرخ» در بند ۳، هم با فضای کلّی شعر (نزدیکی) مرتبط است و هم اندیشهٔ شاعر را بازنمایی می‌کند؛ بدین معنی که مشبّه (گوشت تن) با تصاویر بند ۱ هماهنگ است و مشبّه‌به (بهشت سرخ) با تفکّر اجتماعی شاعر و بزرگداشت مبارزان و کشته‌شدگان پیوند می‌یابد. شاملو با این ترفند این تشبیه را تعالی بخشیده است.

تشبیه‌های «بوسه به کوره»، «صدا به طبل» و «بالش بستر به پتک و پولاد» مبارزه‌جویانه هستند. تشبیه «امید دشمن به خنجر کوتاه» نظر شاعر را در مورد اهداف پنهانی و حقیر دشمن بازگو می‌کند و بر رفتار خیانت‌بار دشمن تأکید می‌کند.

تشبیه «انفجار بلوغ که مبارزان در آن رقصیدند» هم با تصویر غالب شعر یعنی نزدیکی غریزی مرتبط است و هم ماهیت مبارزه‌طلبانهٔ مبارزان سیاسی را بازنمایی می‌کند. اینجا رقص در انفجار بلوغ، به پا کوبیدن بر سنگ‌فرش لجِ خیابان می‌رسد و با بلعیدن کباب گلوله در ضیافت مرگ پایان می‌یابد. تشبیه کباب گلوله دو معنا دارد، یکی داغ‌بودن گلوله و دیگری زندگی‌بخش‌بودن گلوله برای مبارزان. اگر مرگ، ضیافت است پس گلولهٔ داغ آن نیز برای مهمان، کباب است.

تشبیه مضمر «اقرار به استفراغ» بیانگر نظر منفی شاعر در مورد اعتراف است. دو تشبیه در بند آخر وجود دارد: یکی تشبیه مضمر خون مبارزان به شراب مرگی که به سلامتِ! این قیام باید به دشمن نوشانده شود و دیگری تشبیه مرگ به شراب در دل تشبیه اوّل. تشبیه اوّل و فراگیر این بند، بسیار قابل‌تأمّل است زیرا بر ادامهٔ قیام تا مرگ دشمن تأکید دارد. به تعبیر دیگر، «مبارزان با مرگ پرحاصلشان جامی از شراب مرگ را به دشمنان می‌چشانند» (کوشش و نوری، ١٣٩٦: ١٣٥). تشبیه دوم (مرگ به شراب) نیز با زمینهٔ تجربی و واقعی شعر مرتبط است، زیرا در این روز، ظاهراً، دشمن به اهداف خود رسید و سرمست شد امّا این سرمستی از نظر شاعر آغاز مرگ دشمن بود؛ به تعبیری دشمن شراب مرگ خود را نوشیده بود. جزئیّات تشبیهات در جدول‌های ٢ و ٣ درج شده است.

جدول ٢- انواع تشبیه در شعر ٢٣

به اعتبار حسّی یا عقلی بودن طرفین	تعداد	به اعتبار مفرد و مقیّد و مرکّب بودن طرفین	تعداد	به اعتبار ذکر یا عدم ذکر ارکان	تعداد	به اعتبار شکل	تعداد
حسّی به حسّی	٢٢	مفرد به مفرد	٣٠	مفصّل	٦	مضمر	٦
عقلی به حسّی	١٧	مفرد به مقیّد	٧	مؤکّد	١١		
حسّی به عقلی	١	مقیّد به مفرد	٣	بلیغ	١٧		
				مضمر	٦		
جمع: ٤٠		جمع: ٤٠		جمع: ٤٠		جمع: ٦	

جدول ۳- انواع تشبیهات به اعتبار مشبّه، مشبّهبه و وجهشبه در شعر ۲۳

انواع مشبّهها		انواع مشبّهبهها		انواع وجهشبهها	
حسّی (مهمترینها)	عقلی (مهمترینها)	حسّی (مهمترینها)	عقلی	تحقیقی (مهمترینها)	تخییلی (مهمترینها)
سنگفرش، نطفه، شهر، خیابان، دندانکروچه، قلب، صدا، آسمان، گوشت تن، استخوان، بوسه، صدا، پاهای بیپیکر یک دختر، گلوله، دندهها	عشق، مرگ، روح، امید، زندگی، بلوغ، اقرار، برخورد، فردا، دیروز، تاریخ، انسانیت	دندانهای صدف، خاک، جوانهٔ زندگیبخش، پدر، مادر، شیپور، دشنه، بهشت، آجر، کوره، طبل، پتک، خنجر، خروس، انفجار، ضیافت، کباب، دندان، بذر، بادبان، شراب	زندگی	گرمبودن، سختی، برّاق و تکهتکه بودن، تمنّای زیاد، کشیدن، شفّافیت، سیاهی، سرخی، داغ بودن، کوبنده، مغرور، شکفتن، آماده کردن، برونریزی، مانع شدن، به خاک کشاندن	تحرّک، دویدن، بارور کردن، ترکاندن، پرپر کردن، پرواز کردن، کوتاه بودن، آواز دادن، تبدیل کردن، شکفتن، بلعیدن، پختن، دریده شدن، جویدن، نوشاندن
تعداد: ۲۲	تعداد: ۱۸	تعداد: ۳۹	تعداد: ۱	تعداد: ۲۰	تعداد: ۲۰
جمع: ٤٠		جمع: ٤٠		جمع: ٤٠	

۲-۳-۲- استعاره

تعداد استعاره‌های شعر نسبتاً زیاد است. استعاره‌ها بیشتر از نوع تشخیص هستند. در این شعر همه‌چیز جاندار است، حتّی تشبیهات نیز همراه با تشخیص هستند.

فراوانی استعاره و باهم‌آیی تشبیه و تشخیص به تأثیرپذیری عمیق شاعر از واقعه مربوط است و تلاش او را برای سرایش این شعر نشان می‌دهد. راهبرد بلاغی استعارهٔ توأم با تشبیه و تشخیص برای توصیف یک صحنهٔ هم‌بستری بسیار مناسب و بجاست. شاعر با این روش موفّق شده تا تصویری کامل از این صحنه ارائه دهد که هم نشان‌دهندهٔ برانگیزندگی آن برای عوامل ماجرا باشد هم پیامد ناخواستهٔ آن را برای عاملان آشکار و پنهان واقعه بازگو کند.

انتخاب تصویر هم‌آمیزی جنسی برای بازنمایی درگیری گروه‌های سیاسی که نتیجهٔ آن برای آن گروه‌ها هم نامشخّص بوده، پیش‌بینی‌ناپذیری وقایع آن روز را برملا می‌کند و نشان می‌دهد که عملکرد گروه‌های سیاسی در آشفتگی اوضاع ممکن است یک‌باره، ناآگاهانه و بدون منطق سیاسی-اجتماعی باشد.

به نظر می‌رسد وقوع حوادث بی‌سابقه همراه با کشته و زخمی‌شدن مردم، شاعر را واداشته تا از چنین تصویری استفاده کند -تصویری که با آشفتگی و فریب جاری در فضای سیاسی زمان مطابقت دارد. بازنمایی اتّحاد سیاسی با اهداف نامشروع به رفتار اروتیک، به‌اندازهٔ خود آن اتّحاد تنفّربرانگیز است، ولی بر واقع‌گرایی شاعر صحّه می‌گذارد. به‌عبارت‌دیگر، توجّه افراطی شاعر به واقعیّت همراه با تنفّر او از آن باعث شده تا آن را به شکل یک عمل غریزی و پست ببیند و بُعد ایدئولوژیک به شعر بدهد.

تصاویر جنسی بند ۱ و ۲، با بسامد بسیار کمتر در بندهای بعدی تکرار می‌شوند. تداوم این تصویرها ازنظر هماهنگی با کلّیت ساختمان تصویری شعر اهمّیت دارد. گویی تصویر اوّلیه بر کلّ شعر سایه افکنده است، چون ستاره‌های بزرگ قربانی در بند ۲ و بند آخر از دل همین رابطه پدید می‌آیند.

شـخصـیت‌بخشـی‌های بند اوّل مانند بدن لخت خیابان، بغل شـهر، لمبرهای راه، برهنگی و دهان گشـودن خیابان، پیچیدن شـهر بر خیابان، تن داغ دختری عشـق، بسـتر شـهر و لب گزیدن خیابان برهنه همگی جنسـی هسـتند. این تصـویرها در بندهای بعد به‌صـورت «خطاب قراردادن لب‌های خون، بوسـیدن شـما به‌وسـیلهٔ دندان‌های صـدف خیابان و لمبرهای راه» تداوم می‌یابند.

«دسـت تقدیر» اسـتعاره‌ای کهنه است. تصویر «نومیدی سمج» با کوتاهی خنجر امید دشـمن ارتباط دارد. اسـتعارهٔ وصـفی «نام‌های خونین» (سـلاجقه، ١٣٨٤: ١٤٠) تصـویر تأثیرگذاری است و مرگ سرخ را به سرنوشت قهرمانان پیوند می‌زند.

در کل، اسـتعاره‌های اسـمی شعر چندان پیچیده نیستند و به‌راحتی کشف می‌شوند. جزئیّات تصاویر استعاری در جدول ٤ درج شده است.

جدول ٤- انواع استعاره در شعر ٢٣

استعارهٔ اسمی یا اصلی (نوع اوّل)			استعارهٔ فرعی (نوع دوم)	
مصرّحهٔ مجرّده	مصرّحهٔ مطلقه	مصرّحهٔ مرشّحه	تشخیص	اضافهٔ استعاری
سـتاره‌های بزرگ قـربـانـی: کشته‌شده‌ها	انـبـان‌هـای تـاریـک: رحم مادر	آسـمان: مادر (خیابان)	بـدن لـخـت خیابان	دست تقدیر
	سـتـاره‌هـای بزرگ قربـانی: فرزندان مرگ		بغل شهر	قلب دهکده
	فرزنـدانِ دریـا: کشته‌شده‌ها		لمبرهای راه	سینهٔ تاریخ
	نام‌های خونین: نام مبارزان		تـابسـتـان سـرمسـت که	دیبـاچـهٔ [کتاب] تاریخ

			رؤیای جگن می‌دید	
		جگرهای نارنج: زندانیان (بچه‌ها)	قلب عشق	
			برهنگی و دهان گشودن خیابان	
			مکیدن زهر توسط دردها	
			پیچیدن شهر بر خیابان و ...	
			تن داغ دختری عشق	
			بستر شهر	
			دویدن مرگ	
			پیشانی شهر	
			خیابان برهنه لب گزید	
			مرگ متکبّر	
			خطاب قراردادن چه‌کنم‌ها	
			پشت نومیدی سمج	

			خطاب قراردادن لب‌های خون	
			دندان‌های صدف خیابان می‌بوسد	
			گور دهان‌گشوده	
			سنگ‌فرش لج	
			بلعیدن اشتهای شجاعت	
			لمبرهای راه	
تعداد: ۱	تعداد: ۵	تعداد: ۱	تعداد: ۲۲	تعداد: ٤

۲-۳-۳- سایر تصاویر

تصاویر پارادوکسیکال شعر بُعد ایدئولوژیک دارند و تحت‌تأثیر فضای نابسامان و نامشخّص سیاسی-اجتماعی خلق شده‌اند. دوره‌ای که ایران درگیر یک پروندهٔ بزرگ بین‌المللی در ارتباط با ملّی‌شدن نفت بود. در این زمان دولت مصدق به‌عنوان عامل ملّی‌شدن نفت، باید هم با مخالفان داخلی ازجمله شاه و دربار مقابله می‌کرد هم در عرصهٔ جهانی با قدرت‌های بزرگ درافتاده بود. اوضاع متشنّج داخلی و دخالت‌های قدرت‌های خارجی از جمله انگلیس باعث شده بود نیروهای سیاسی جامعه نیز در تشخیص راه درست و منافع ملّی دچار سردرگمی شوند؛ چنانکه حزب توده در دوراهی حمایت از مصدق یا مخالفت با او مانده بود و مواضع نامشخّصی داشت. دیگر گروه‌ها

نیز در جستجوی منافع خودشان نمی‌توانستند رابطهٔ درستی با نهادهای قدرت از جمله دولت و دربار برقرار کنند.

در این شرایط، نوعی سردرگمی مبنی بر ادامهٔ راه دولت در ملّی‌کردن نفت و تحمّل تبعات آن یا همراهی با قدرت‌های خارجی بر کشور سایه افکنده بود. به نظر می‌رسد برهم‌خوردن تظاهرات ۲۳ تیر که در اصل برای بزرگداشت قیام نفتی سال ۱۳۲۵ برپا شده بود نیز بی‌تأثیر از این اوضاع نبود. دعوا و اختلاف دو حزب که هیچ‌کدام علناً مخالف ملّی‌شدن نفت نبودند ولی مخالف دربار محسوب می‌شدند علّت بروز این واقعهٔ خونین بود که نتیجهٔ آن ضرر دولت و نفع دربار بود. حتّی اگر ضرر دولت برای دو گروه چپ مهم نبود نفع دشمن (دربار) جزو اهداف آنان نبوده است. وقتی اوضاعِ دوگانه و مه‌آلود بر کشور حاکم باشد چنین حوادثی دور از انتظار نیست.

پارادوکس‌های شعر کارکرد دوگانه دارند؛ یعنی هم تأثیر واقعه را بازمی‌تابانند هم حامل اندیشه و برداشت شاعر هستند. تعدادی از تصاویر پارادوکسی بر مرگ استوار شده‌اند: جوانهٔ زندگی‌بخشِ مرگ، زندگانی که مرده‌اند، ضیافت مرگ و مردن بی مردن.

تصویر «زندگانی که مرده‌اند» به دشمن و باقی این تصاویر به مبارزان (قربانیان) اسناد داده شده‌اند. کمبود تصاویر مربوط به دشمن و زیادی تصاویر مربوط به مبارزان، معنای ایدئولوژیک به معنی تحقیر دشمن و تکریم مبارزان دارد. تصاویر دشمن معنی منفی و تصاویر مبارزان معنی مثبت دارند.

تأکید بر مرگ نشانهٔ متأثّرشدن شاعر از مرگ افراد در این روز است. مرگ اوج مبارزه و هدف برتر را هم می‌رساند. البته شاعر با اسناد ستاره‌های بزرگ قربانی (۲ بار) و تصاویری همچون فرزندان دریا به مبارزان، آنان را تکریم کرده و به‌طور مستقیم و غیرمستقیم عاملان مرگ این ستاره‌ها را دشمن و ضدّانسان معرفی کرده است.

کنایهٔ «سربه‌مهر» بر پاکی عشق تأکید می‌کند. «خونین کردن» کنایهٔ آسان‌یاب و به معنی پاکی عشق است. کنایهٔ «به زانو درنیامدن» برای دختری که پایش در تظاهرات

قطع شـده بسـیار زیبا و تأثیرگذار اسـت. کلمهٔ دختر در ارتباط با بافت متنی شعر یعنی عشق آمده است؛ عشقی که با قربانی شدنش ستاره‌های بزرگی را ارزانی جامعه کرد.

«برق انداختن به پوتین یک نظامی» دقیقاً در ارتباط با زمینهٔ تجربی شـعر یعنی نقش نظامیان و شاه در مرگ افراد قرار دارد.

«بـا خون امضـا کردن» کنـایه از کشـته‌شـدن و مرگ هدفمند تظاهرکنندگان و «قاتی‌کردن خون» کنایه از اوج اتّحاد راوی/شـاعر با مبارزان اسـت. این کنایه آشـکارا ایدئولوژی شـاعر در وابستگی به تظاهرکنندگان، مبارزان و قربانیان و حمایت از آنان را نشـان می‌دهـد. قلبی کـه باید آماده شـود تا همچون گوش، سـرود جگرهای نارنج چلیده‌شـده در زندان را بشـنود به معنی همراهی شاعر با مبارزان است. جدول ۵ حاوی سایر تصاویر شعر است.

جدول ۵- سایر تصاویر شعر ۲۳

پارادوکس	کنایه	حس‌آمیزی
جوانهٔ زندگی‌بخشِ مرگ	سربه‌مهر: کنایه از باکرگی	قلبی که بشنود
سیاهی روز میلاد	خونین کردن: کنایه از رفع بکارت	
زندگانی که مرده‌اند	دندان‌کروچه کردن: کنایه از خشم و عصبانیت	
دنیای وسیع تنگ	به زانو درآمدن: کنایه از تسلیم شدن (۱ بار تکرار شده است)	
ضیافت مرگ	نقطه گذاشتن: کنایه از یادداشت کردن	
به زانو درآمدن بی به زانو درآمدن	دل کندن: کنایه از ترک کردن (۱ بار تکرار شده است)	

مردن بی مردن	برق انـداختن بـه پوتینِ ...: کنایه از خدمت کردن به یک نظامی	
	با خون امضا کردن: کنایه از کشته شدن	
	به سلامتِ: کنایه از درخواست سلامت	
	قاتی‌کردن خون: کنایه از اتّحاد	
	یکی من: کنایه از محمّدرضاشاه	
جمع: ٧	جمع: ١٣	جمع: ١

٢-٣-٤- واژه‌های مهم و پرتکرار شعر

طبق جدول ٦ واژه‌های خون، مرگ، تاریخ، عشـــق و بزرگ بیشـــترین تکرار را دارند. خون، مرگ و عشق مهم‌ترین واژه‌های شعر هستند و بخش مهمّی از بار مفهومی شعر و نگرش شـاعر را بر دوش می‌کشـند. واژه‌های خون و مرگ ارتباط مستقیمی با برون‌متن دارند و واژهٔ تاریخ بار اندیشگی شاعر را بر دوش می‌کشد. «تاریخ سربه مهر یک عشق»، به پاکی و اصـالت عشـقی اشـاره دارد که بسـتر شـهری بی‌سرگذشت را خونین کرده و تاریخ شهر از امروز آغاز شده است.

شـاعر در مورد دشـمن از تصـویر تاریخ واژگونهٔ قایق اسـتفاده می‌کند. ایهام تاریخ واژگونه می‌تواند تاریخ سـرافکندگی و پایان تاریخ تعبیر شـود. ازآنجاکه این تصویر بعد از اسـتعارهٔ فرزندان دریا آمده بسـیار معنای عمیقی دارد. فرزندان دریا (وطن) به اصالت و بومی‌بودن فرزندان اشـــاره دارد و بر مشـــروعیت آنان تأکید می‌کند، امّا دشـــمن، تنها قایقی واژگون بر این دریا دارد. واژگون در مورد قایق به معنی غرق‌شـدن آن و در مورد تاریخ به معنی پایان آن اسـت. واژهٔ عشـق خلاصهٔ روایی شاعر از واقعه است. خیابان و شهر بار نمادین دارند و به جریان‌های سیاسی مربوط می‌شوند (همان: ١٣٦).

جدول ٦- فراوانی واژه‌های مهم و پرتکرار شعر ۲۳

خون: ١٤ (لب‌های خون: ٢)	مرگ: ٦	تاریخ: ٧	عشق: ٥	بزرگ: ٥	خیابان: ٤ (خیابان برهنه: ٢)	شهر: ٤	دندان: ٣ (دندان‌کروچه: ١)
زندگی: ٣	ستاره: ٣	دختر: ٣	سرود: ٣	لمبرهای راه: ٢	مادر: ٢	امید: ٢ به‌صورت خنجر امید و بادبان امید	دشنه: ١
شیپور: ١	کبوتر: ١	گل سرخ: ١	پوتین: ١	اقرار: ١	یکی من: ١		
جمع: ٧٣							

۲-۳-۵- محور افقی و عمودی تصاویر

تصاویر خُرد به‌طور منفرد، ساخت درست و کاملی دارند و مفهوم موردنظر شاعر را القا می‌کنند. شخصیت‌بخشی‌ها در دل تشبیهات جا خوش کرده‌اند و به تحرّک و پویایی اجزای شعر کمک می‌کنند. این شعر در کل، در فضایی متشنّج و پر از تحرّک و تغییر جریان دارد. تصاویر هم، حاوی هیجان و به‌هم‌خوردگی خاصّی هستند که با فضای واقعی شعر یعنی تظاهراتی که در نتیجهٔ یک توطئه، آشفته شده و به بی‌نظمی انجامیده هماهنگ هستند.

فراوانی تشبیه و استعاره با بافت متنی شعر یعنی بازنمایی رابطه‌ای غریزی هماهنگ است. تشبیهات خونِ مبارزان به شراب مرگ و مرگ به شراب پیوند مثال‌زدنی با هم

دارند. در این شعر از تک‌تک تصاویر به تصویر بزرگ شعر می‌رسیم؛ یعنی بین محور افقی و عمودی شعر ارتباط تنگاتنگی وجود دارد. برخلاف بندهای اوّل و دوم، شعر در جاهایی به‌نوعی سرراست‌گویی نثرگونه می‌انجامد، امّا دوباره حضور عنصر تخیّل پررنگ می‌شود و این باعث می‌شود کلّیت شعر با هم در ارتباط باشد اگرچه اواسط آن به اعلام موضع و تقابل آشکار شاعر با گروه‌های مخالف مربوط شده است.

محتوای صریح اواسط شعر با در نظر گرفتن ارتباط آشکار شعر با واقعهٔ بیرونی توجیه می‌شود. این شعر واکنش فوری و صریح شاعر به یک حادثهٔ غم‌بار اجتماعی بوده و شاعر نه فرصت اندیشیدن زیاد در مورد آن را داشته و نه قصد آفریدن شعری هنرمندانه در این مورد داشته است.

۲-۳-٦- تصویر مرکزی شعر

تصویر مرکزی شعر نابسامانی و آشفتگی اوضاع سیاسی-اجتماعی است. تصاویر خُردی همچون هم‌بسترشدن خیابان با شهر، به دنیا آمدن مرگ از آمیزش این دو با یکدیگر و ساخت متناقض‌نمای اغلب تصاویر، نشانگر این اوضاع نامشخّص است. خیابان شخصیت ناآگاه داستان است (ضیاءالدینی دشتخاکی و رادفر، ۱۳۹٤: ۹٤). تصاویر متناقض همراه با استعاره‌های معنی‌دار «ستاره‌های بزرگ قربانی»، «فرزندان دریا»، «آنانی که بر گور زیر انگشت پایشان می‌رقصند و کباب گلوله را می‌بلعند و می‌میرند بی که بمیرند» بیانگر تقابل عمیق و چاه بزرگ بین قطب‌های مثبت و منفی است که تجسّم چندگانگی بزرگ و آزاردهنده در سیاست ایران بین دربار و دولت و احزاب چپ و قدرت‌های خارجی در وضعیت بحرانی پس از ملّی‌شدن نفت است. احتمالاً خطاب شاعر به چه‌کنم‌های سربه‌هوای دستان بی‌تدبیر تقدیر تا آخر و چه‌کنم‌های یک دست در بند پایانی، نشانه‌ای از بی‌نظمی سیاسی است.

۲-٤- بررسی تصاویر در سطح بافت موقعیتی (تفسیر)

بافت موقعیتی تأثیرگذار بر خلق تصاویر این شعر راه‌پیمایی ۲۳ تیر ۱۳۳۰ است. شاملو در مورد این شعر می‌گوید:

«این شعر شبان‌گاه کشتاری نوشته شد که ارتش در ۲۳ تیرماه ۱۳۳۰ در تهران به راه انداخت. کشتار رزمنده‌گانی که در اعتراض به ورود نمایندهٔ رئیس‌جمهوری آمریکا هریمن به تهران راه‌پیمایی بی‌سابقه‌ای به راه انداختند. شعر بلافاصله مستقلاً در جزوه‌یی انتشار یافت و بعدها با حذف‌ها و دست‌کاری‌هایی که بتوان آن را از قیچی سانسور نظام پلیسی به دربرد در ابتدای مجموعهٔ مرثیه‌های خاک گذاشته شد» (پاشایی، ۱۳۸۸: ٦۳۰).

این سخن شاملو به موضوع شعر تصریح دارد. طبق گفتهٔ شاملو، شعر در صورت اوّلیهٔ خود بسیار صریح‌تر از این بوده و بعدها برای رهایی از سانسور، اندکی سانسور شده است.

دلیل دیگر اختصاص سروده به این راه‌پیمایی، نام شعر و تکرار آن است. نام شعر، «۲۳» است و به‌صورت عددی نوشته شده است. نگارش عددی ۲۳، تداعی‌کنندهٔ تاریخ تقویمی یعنی دقیقاً روز وقوع حادثه است. این کلمه در پایان شعر دو بار به‌صورت حروفی تکرار شده است. یک‌بار به‌صراحت به‌صورت «بیست‌وسه تیر» ذکر شده است که آشکارا، هم، زمان وقوع ماجرا و هم، زمان سرایش شعر را بیان می‌کند. یک‌بار هم به‌صورت «بیست‌وسه ...» ذکر شده است که آن را به روزهای بیست و سوم ماه‌های دیگر تعمیم می‌دهد. این تعمیم‌دهی که در ذکر تاریخ واقعه متجلّی شده قبلاً در بند آخر، به‌صورت وعدهٔ پیروزی بر دشمن در صورت اتّحاد ذکر شده بود و ذکر تاریخ بیست‌وسه، هم صراحت دوباره به موضوع دارد و هم، تاریخ‌های بعدی وقوع آن را اعلام می‌کند. در پایان شعر تاریخ «۲۳ تیر ۱۳۳۰» (شاملو، ۱۳۹۱: ٤٦) نوشته شده که صورت دیگری از نام شعر است؛ بنابراین دیگر جای شکّی در مورد تاریخ سرایش شعر باقی نمی‌ماند.

با توجّه به اطمینان از ارجاع شـعر به وقایع روز ۲۳ تیر ۱۳۳۰، مختصـری در مورد راه‌پیمایی این روز بحث می‌شود.

راه‌پیمایی ۲۳ تیر از سـوی حزب توده برای بزرگداشـت یاد شـهدای ۲۳ تیر ۱۳۲۵ خوزسـتان برنـامـه‌ریزی شـده بود. در همین روز هریمن (William Averell Harriman) برای حلّ‌وفصـل مناقشـهٔ نفتی به تهران آمد. هم‌زمان مخالفان حزب توده، ازجمله حزب زحمتکشان، به این راه‌پیمایی حمله کردند.

در این درگیری‌ها، تعداد زیادی کشـته و زخمی شـدند. نظامیان هم در کشتار نقش داشتند. دلیل اصلی این واقعه، باور گروه‌های چپ به همدستی پنهان دولت با امپریالیسم بود. هدف چپ‌ها این بود که هریمن در مأموریت خود موفّق نشـود و نتواند موضـوع نفت را به سـود امپریالیسـم فیصـله دهد، امّا برخلاف تصوّر آنان با کشته و زخمی‌شدن مردم و تظاهرکنندگان، ماجرا به نفع دربار و به ضـرر دولت تمام شـد و سـودی عاید عاملان حادثه نشد (ر.ک.: جامی، ۱۳۹۲: ۵۴۹-۵۵۴؛ آبراهامیان، ۱۳۹۶: ۱۶۸-۱۷۳).

این واقعه که با برنامه‌ریزی ناشـیانه و سـطحی گروه‌های سیاسی به وقوع پیوست و در آن تعدادی از جمله اعضـای حزب توده نیز کشـته شدند یا آسیب دیدند شاملو را بر آن داشت تا شعری فوری دربارهٔ آن بسراید.

آنچه در گفتهٔ شـاملو در مورد تظاهرات ۲۳ تیر بیان شده علّت واقعه یعنی اعتراض به ورود هریمن و شـلّیک نظامیان به مردم اسـت. در این روز واقعاً نظامیان با هماهنگی دربـار و بـا انگیزهٔ مخـالفـت بـا دولـت، تعـدادی از مردم را کشـتند و زخمی کردند (نعمتی‌زرگران، ۱۳۸۷: ۲۲۴).

در مورد تأثیر این واقعه بر تصاویر شعر در بخش توصیف بحث شد. در تکمیل آن مباحث می‌توان گفت کارکرد برخی تصـاویر به‌طور ویژه، بازنمایی قیام است. تصاویری چون «سـتـاره‌های بزرگ قربانی، نام‌های خونین، بدن لخت خیابان، پیچیدن شـهر بر خیابان، دویدن مرگ و ...» بازنمایی فضـای آشـفته، درگیری خونین و وضعیت نابسامان

یک تظاهرات خیابانی هستند که افراد زیادی در آن قربانی می‌شوند. صفت قربانی برای ستاره‌های بزرگ نمایانگر این است که این افراد فدای مقاصد دیگران شده‌اند. خیابان و شهر به‌طور مستقیم به محل وقوع حادثه مربوط می‌شوند. پوتین و کلاه‌های پولاد اشارهٔ مستقیم به نظامیان دارند و صفت «گشاد» برای پوتین، شاید به معنی نالایق بودن نظامیان باشد.

تصویر هم‌بستری ناگهانی خیابان با شهر به اهداف نامشروع عاملان حادثه مربوط است. هرکدام از نقش‌آفرینان این واقعه هدف خاصّی داشتند. حزب توده می‌خواست یاد و خاطرهٔ تظاهرات عظیم ۲۳ تیر ۱۳۲۵ را گرامی بدارد، حزب زحمتکشان می‌خواست مانع توافق پنهان دولت با امپریالیسم شود و دربار در تقابل با مصدق می‌خواست اوضاع را آشفته و دولت را ناتوان از کنترل اوضاع نشان دهد و خطر کمونیسم را -به‌ویژه در حضور نمایندهٔ امپریالیسم غرب- برجسته کند. آنچه برای هیچ‌کدام مهم نبود منافع ملّی و حمایت از دولت در اوج بحران بود. پیامد این ماجرا ضرر دولت و عایدی آن برای دربار بود؛ درباری که دشمن مشترک دولت و گروه‌های چپ و متّحد امپریالیسم بود.

۲-۵- بررسی تصاویر در سطح بافت کلان (تبیین)

عامل ساختاری تأثیرگذار بر فضای تصویری شعر و ابعاد ایدئولوژیک آن را می‌توان در نابسامانی اوضاع سیاسی، اختلافات آشکار و پنهان نهادهای قدرت، دخالت‌ها و رقابت‌های آشکار و پنهان عوامل خارجی در ایران و ضدّیت تفکّر چپ با آمریکا و نظام سرمایه‌داری جستجو کرد.

در پایان سال ۱۳۲۹ با تلاش‌های مصدق و جبهه ملّی، صنعت نفت ایران ملّی شد. ملّی‌شدن نفت برای ایرانیان تحقّق آرزوی دیرینه برای در دست گرفتن منابع نفتی و به

معنی استقلال ملّی بود. بلافاصله دولت انگلیس بر ضدّ ایران دست‌به‌کار شد و ایران از لحاظ اقتصادی در تنگنا قرار گرفت و از نظر نظامی تهدید شد.

مواضع گروه‌های سیاسی در رابطه با ملّی‌شدن نفت بسیار قابل تأمّل است. حزب توده که همواره رابطهٔ کج‌دارومریز با مصدق داشت به مسألهٔ ملّی‌شدن نفت نیز مشکوک بود و دست پنهان امپریالیسم غرب را در آن جستجو می‌کرد (ذبیح، ۱۳٦٤: ۱٦ به نقل از علم و کاشانی، ۱۳۹٦: ۱۹). این موضع در بین گروه‌های چپ و رقابت درونی بین آنان باعث آشفتگی‌هایی شده بود. دربار و دولت هم که رابطهٔ حسنه‌ای با یکدیگر نداشتند. این شرایط همراه با دخالت قدرت‌های خارجی که منافعشان در ایران به خطر افتاده بود دورنمای ناروشنی از سیاست را در ایران ترسیم می‌کرد.

بُعد ایدئولوژیک شعر در اشاره به ناسازگاری‌های گروه‌های سیاسی در ایران در بند چهارم به‌وضوح دیده می‌شود:

و تو از جانبِ من/ به آن کسان که به زیانی معتادند/ و اگر زیانی نَبَرند که با خوی‌شان بیگانه بُوَد/ می‌پندارند که سودی برده‌اند،/ و به آن دیگرکسان/ که سودِشان یک‌سر/ از زیانِ دیگران است/ و اگر سودی بر کف نشمارند/ در حسابِ زیانِ خویش نقطه می‌گذارند/ بگو:/ – دل‌تان را بکنید!/ بیگانه‌های من/ دل‌تان را بکنید!/ دعایی که شما زمزمه می‌کنید/ تاریخِ زنده‌گانی‌ست که مرده‌اند/ و هنگامی نیز/ که زنده بوده‌اند/ خروسِ هیچ زنده‌گی/ در قلبِ دهکده‌شان آواز/ نداده بود.../ دل‌تان را بکنید، که در سینه‌ی تاریخِ ما/ پروانه‌ی پاهای بی‌پیکرِ یک دختر/ به‌جای قلبِ همه‌ی شما/ خواهد زد پَرپَر!/ و این است، این است دنیایی که وسعتِ آن/ شما را در تنگی خود/ چون دانه‌ی انگوری/ به سرکه مبدل خواهد کرد./ برای برق انداختن به پوتینِ گشاد و پُرمیخِ یکی من!

(شاملو، ۱۳۹۱، ٤۳–٤٤)

شاعر در این سطرها، گروه‌های سیاسی را به‌خاطر پیگیری منافع حزبی سرزنش می‌کند. به نظر می‌رسد بند آخر شعر خطاب به گروه‌ها و همفکران سیاسی شاعر باشد و احتمالاً منظور او حزب توده است. چون نشانه‌ای از دل‌بستگی شاملو به جبههٔ ملّی در

دست نیست ولی اقبال او به تفکّر چپ در آن سال‌ها روشن بوده است. در این بند شاعر بسیار احترام‌آمیز از این گروه صحبت می‌کند و آنان را به پیروزی‌های آینده نوید می‌دهد.

حمایت شاملو از تفکّر چپ و توجّه به راه‌پیمایی چپ‌ها در این روز، می‌تواند بعد ایدئولوژیک نگرش مثبت شاعر به تفکّر چپ و درمقابل، عدم توجّه وی به سایر گرایش‌های سیاسی را نشان دهد. انتخاب یک گروه سیاسی و طرد گروه‌های سیاسی دیگر از جانب یک روشنفکر، عملی بسیار آگاهانه است که نتایج خاص برای خود او و پیامدهای مهم برای جامعه دارد. البته شاملو شعرهای دیگری در ستایش تفکّر چپ شعر سروده است، مثلاً در بهمن ۱۳۲۹، شعر «قصیده برای انسان ماه بهمن» را در ستایش تقی ارانی و در مهر ۱۳۳۰ مرثیه‌ای تأثیرگذار برای نوروزعلی غنچه سرود.

به‌طور خلاصه ابعاد و کارکرد ایدئولوژیک تصاویر عبارت‌اند از:

زمان سرایش شعر، این‌که شاملو شبانگاه همان روز، چنین شعری را سروده بسیار معنی‌دار است اگرچه ممکن است شعر او را از مایه‌های هنری قوی دور کرده باشد، امّا می‌تواند گرایش پررنگ و واکنشیِ او به واقعهٔ روز ۲۳ تیر ۱۳۳۰ قلمداد شود.

تصریح به این واقعه در نام و متن شعر، محتوای آن را به این واقعه محدود کرده است اگرچه قسمت‌های آخر بند پنجم با تصاویر مربوط به سرودخوانی شاعر دربارهٔ جگرهای نارنج که در هوای مرطوب زندان و هوای سوزان شکنجه و هوای خفقانی دار چلیده شده‌اند و در شکنجهٔ سخت اقرار نکرده‌اند اندکی مفهوم شعر را به ورای این واقعه و زندانیان سیاسی گسترش می‌دهد و به فرزندان دریا پیوند می‌دهد، امّا این کافی نیست؛ زیرا شعر همچنان در بند روز ۲۳ تیر باقی می‌ماند.

تصویر آغازین بند سوم (دختری که پا ندارد و بر خاک دندان‌کروچهٔ دشمن به زانو درنمی‌آید) تصویری موجز و تأثیرگذار است. این تصویر هم با مضمون اصلی شعر (عشق) در پیوند است هم خلاصه و اوج فاجعهٔ آن روز را بیان می‌کند. شاملو مضمون

عشـق و تعهّد در پیوند با بلوغ شهر را در مهرماه ۱۳۲۹ (حدود یک سال قبل از سرایش این شعر) در شعر «تا شکوفهٔ سرخ یک پیراهن» بیان کرده بود:

دوست داشتن بلوغ شهر/ و عشق‌اش

(شاملو، ۱۳۹۱: ۵۷)

در شـعر «۲۳» نیز انفجار بلوغ عامل انگیزش و کمال عشـقی اسـت که به مبارزه و مرگ سرخ ختم می‌شود.

جنبهٔ ایدئولوژیک دیگر این شـعر، صـراحت در بیان اسـت. صـراحت شاعر در نام شـعر و کلمات بیسـت‌وسـه تیر در پایان شعر دیده می‌شود. بند چهارم نیز نقد عملکرد گروه‌های سـیاسـی است و بند پایانی نوعی ترسیم نقشهٔ راه سیاسی است. این درجه از صـراحت، آشـکارا نگرش ایدئولوژیک سـیاسی شاعر و ماهیت سیاسی شعر را انعکاس می‌دهد.

ایدئولوژی سـیاسـی نهفته در شـعر را در واژه‌هایی که بار سیاسی دارند نیز می‌توان پی گرفت. کلماتی چون خون، خیابان، شـهر، سـتاره‌های بزرگ قربانی، پوتین، گلوله، زندان، شـکنجه، دار، اقرار، دشـمن و بیسـت‌وسـه تیر معنای آشـکار سیاسی دارند. این کلمات ایدئولوژی شاعر به معنی مخالفت با سرکوب راه‌پیمایان و ضدّیت با حکومت را نشان می‌دهند.

تکرار واژهٔ مرگ و تصـاویر مربوط به آن بخشـی از ایدئولوژی مسـتتر در شـعر را بـازنمایی می‌کند. مرگ اینجا دو کارکرد دارد. یکی این که به زمینهٔ تجربی شـعر یعنی کشته‌شدن معترضان مربوط است و مرگ پرحاصل آنان را بر سنگ‌فرش خیابان توصیف می‌کند (کوشـش و نوری، ۱۳۹٦: ۱۳۵). دیگر این که اوضـاع بسـتهٔ سـیاسـی عصـر را بازتاب می‌دهد؛ زمانه‌ای که مرگ در آن نقش‌آفرینی می‌کند و اوضـاع جامعه حاصـل پیوند مرگ و زندگی است (خاتمی‌کاشانی و قاری، ۱۳۹٦: ٥٦).

چنان‌که دیدیم شاملو می‌گوید برای این‌که شعر از سدّ سانسور بگذرد کمی آن را تغییر داده یا سانسور کرده است. با توجّه به تصریح وی مبنی بر ارتباط آشکار شعر با راه‌پیمایی ۲۳ تیر و محتوای سیاسی فعلی شعر، به نظر می‌رسد نسخهٔ اوّلیهٔ شعر، بیشتر از این، محتوای سیاسی داشته است. همچنین می‌توان حدس زد که نسخهٔ اصلی شعر، حاوی مخالفت آشکار با نظام سیاسی حاکم و شاید شاه بوده است. این سخن شاعر، ماهیت ایدئولوژیک غلیظ شعر را آشکار می‌کند اگرچه احتمال ساده‌ترشدن و شعاری‌ترشدن آن را نیز مطرح می‌کند. فراوانی تشبیه مضمر شاید نشانه‌ای از این اصلاحات شعری باشد. اشارهٔ مبهم شاعر به گروه‌های سیاسی در بند چهارم در ترکیب «دیگر کسان» نیز ممکن است نتیجهٔ همان تعدیل‌ها باشد.

به نظر می‌رسد شعر، تحت‌تأثیر وقایع خون‌بار این روز و سرایش آن در شبانگاه همان روز، به واکنش فوری و عصبانی شاعر به واقعه تبدیل شده است. شاید یکی از دلایل طولانی‌بودن شعر هم همین باشد. شاعر هنوز فرصت اندیشیدن در مورد واقعه و درونی‌کردن آن را نداشته؛ بنابراین شعر در مرز بین شعر و بیانیه لغزان است اگرچه جنبهٔ شعری آن همچنان قابل‌توجّه باشد.

واقع‌گرایی زیاد شاعر بُعد ایدئولوژیک دیگر هم دارد و آن واقع‌گرایی به‌عنوان سبک شاعری اوست. شاملو در این سال‌ها از شعر رمانتیک و بی‌خاصیت غیر اجتماعی رویگردان شده و به سرایش شعرهای واقع‌گرا روی آورده بود.

در این شعر، خیابان و شهر نماد جریان‌ها و گروه‌های سیاسی هستند که به دلیل ناآگاهی درگیر تقابل‌ها و اتّحادهای بی‌ثمری می‌شوند که خودشان را فرسوده می‌کند، مردم را به کشتن می‌دهد و جامعه را از اهدافش دور می‌سازد و درنهایت به بهره‌مندی دشمن (سلطنت و قدرت‌های خارجی) می‌انجامد.

۳- نتایج

با توجّه به این که شـعر «۲۳» مضمون سیاسی دارد در این مقاله سعی شد ابعاد جزئی و کلّی تصـاویر آن از منظرهای بلاغی و سـیاسی-اجتماعی بر اساس نظریّهٔ تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف بررسـی شـود تا علاوه بر مطالعهٔ بلاغی (درون‌متنی) تصـاویر، چگونگی رابطهٔ آن‌ها با برون‌متن روشـن شـود. شعر «۲۳» به مناسبت قیام ۲۳ تیر ۱۳۳۰ سـروده شـده و اوضـاع سـیاسی زمان را به شکل تمثیلی بیان می‌کند. شاملو با بازنمایی اعتراض ۲۳ تیر به‌صـورت عشـق‌ورزی غریزی خیابان با شهر، آن را مقدّمه‌ای برای یک زایش و تحوّل تاریخی قلمداد می‌کند.

سطح متن (توصیف)

تصـاویر شـامل ٤٠ تشـبیه، ۳۳ اسـتعاره، ۱۳ کنایه، ۷ پارادوکس و ۱ حس‌آمیزی اسـت. تشـبیه‌ها بیشـتر مفرد به مفرد حسّی به حسّی یا عقلی به حسّی هستند. کارکرد تشبیهات حسّـی، بازنمایی صحنه‌های عشق‌ورزی غریزی و کارکرد تشبیهات عقلی بیان اندیشه‌ها و برداشـت‌های شـاعر از نتیجهٔ هم‌آمیزی اسـت. اسـتعاره‌ها بیشـتر به‌صـورت شخصیت‌بخشی در دل تشبیه‌ها آمده‌اند. فراوانی استعاره و باهم‌آیی تشبیه و تشخیص به تأثیرپذیری عمیق شاعر از واقعه مربوط است.

تصـویر هم‌آغوشـی برای بازنمایی درگیری گروه‌های سـیاسـی با نتیجهٔ نامعلوم، پیش‌بینی‌ناپذیری وقایع آن روز را برملا می‌کند. ممکن اسـت وقوع حوادث بی‌سـابقه همراه با کشـته و زخمی‌شـدن مردم، شـاعر را واداشته تا از چنین تصویری استفاده کند. این تصـویر با آشـفتگی و فریب جاری در فضـای سـیاسـی زمان مطابقت دارد، امّا تأثیرگذاری کافی ندارد. شاید توجّه افراطی شاعر به واقعیّت همراه با تنفّر او از آن باعث شده تا آن را به شکل یک عمل غریزی ببیند و بُعد ایدئولوژیک به شعر بدهد.

تداوم تصـویرهای جنسـی بندهای اوّل و دوم در بندهای بعدی از نظر هماهنگی با کلّیت ساختمان تصویری شعر اهمّیت دارد. تصاویر پارادوکسیکال شعر بُعد ایدئولوژیک

دارند و تحت‌تأثیر فضـای نابسـامان و نامشـخّص سـیاسـی و اجتماعی خلق شـده‌اند. پارادوکس‌ها در کارکردی دوگانه، تأثیر واقعه و اندیشـهٔ شـاعر را بازمی‌تابانند. معنای ایدئولوژیک کمبود تصـاویر دشـمن و زیادی تصـاویر مبارزان، تحقیر دشـمن و تکریم مبارزان است. تصاویر دشمن معنی منفی و تصاویر مبارزان معنای مثبت دارند.

واژه‌های خون، مرگ و عشق مهم‌ترین واژه‌های پرتکرار شعر هستند و بخش مهمّی از بار مفهومی شـعر و نگرش شـاعر را بر دوش می‌کشند. واژه‌های خون و مرگ ارتباط مسـتقیمی با برون‌متن دارند و واژهٔ تاریخ بار اندیشـگی شـاعر را بازتاب می‌دهد. واژهٔ عشـق خلاصـهٔ روایی شـاعر از واقعه اسـت. تصـاویر خرد به‌طور منفرد، ساخت کاملی دارند و مفهوم موردنظر شـاعر را القا می‌کنند. شـخصـیت‌بخشـی‌ها در دل تشبیهات جا خوش کرده‌اند و به تحرّک و پویایی اجزای شـعر کمک می‌کنند. فضـای شعر، متشنّج و پر از تحرّک و تغییر اسـت. هیجان و به‌هم‌خوردگی جاری در تصـاویر با فضـای واقعی شـعر یعنی تظاهراتی که در نتیجهٔ یک توطئه، آشفته شده مطابقت دارد. فراوانی تشبیه و استعاره با بافت متنی شعر یعنی بازنمایی رابطهٔ غریزی هماهنگ است.

انسجام در محور افقی و عمودی تصاویر وجود دارد. تصویر مرکزی شعر نابسامانی و آشـفتگی اوضـاع سیاسی-اجتماعی است. تصاویر هم‌بسترشدن خیابان با شهر، به دنیا آمدن مرگ از آمیزش این دو و ساخت متناقض‌نمای اغلب تصاویر، نشان از این اوضاع نامشـخّص اسـت. تصاویر متناقض بیانگر تقابل عمیق بین دو قطب مثبت و منفی است که تجسّـم چندگانگی بزرگ و آزاردهنده در سـیاسـت آن روز ایران در اوضـاع بحرانی پس از ملّی شدن نفت است.

سطح بافت موقعیتی (تفسیر)

بافت موقعیتی تأثیرگذار بر تصـاویر شـعر حوادث راه‌پیمایی ۲۳ تیر ۱۳۳۰ است که بـه قربانی‌شـدن تعداد زیادی از مردم در اجتماعی خیابانی انجامید. گردهمایی‌ای که به

رهبری حزب توده برپا شده بود و ازنظر شاملو مشروعیت داشت امّا تحت‌تأثیر خشونت حکومت و اهداف نامشروع عاملان دیگر به خون کشیده شد.

سطح بافت کلان (تبیین)

عامل ساختاری تأثیرگذار بر فضای تصویری شعر در نابسامانی اوضاع سیاسی، اختلافات آشکار و پنهان نهادهای قدرت، دخالت‌ها و رقابت‌های آشکار و پنهان عوامل خارجی در ایران و ضدّیت تفکّر چپ با آمریکا و نظام سرمایه‌داری نهفته است. ابعاد و کارکرد ایدئولوژیک تصاویر عبارت‌اند از:

– سرایش شعر در روز حادثه نشانگر واقع‌گرایی پررنگ و واکنشیِ شاملو به واقعه است؛

– تصریح به واقعه در نام و متن شعر به‌طور توأمان ایدئولوژی سیاسی شاعر و ماهیت سیاسی شعر را انعکاس می‌دهد؛

– واژه‌های مهم بار سیاسی دارند و نشان‌دهندهٔ ایدئولوژی شاعر در مخالفت با سرکوب راه‌پیمایان و ضدّیت با حکومت هستند؛

– شدّت مخالفت با شاه –با توجّه به تصریح شاعر به سانسور شعر و محتوای سیاسی آن– ماهیت ایدئولوژیک غلیظ شعر را آشکار می‌کند؛

– همراهی شاعر با گروه اصلی تظاهرکننده و مبارزان و قربانیان آن که بیشتر از حزب توده بودند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۹۶)، کودتا: ۲۸ مرداد، سازمان سیا و ریشه‌های روابط ایران و امریکا در عصر مدرن، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، چاپ هفتم، تهران: نی.

۲. آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹٤)، تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی، چاپ سوم، تهران: شرکت انتشارت علمی و فرهنگی.
۳. بی‌نام (۱۳۹۲)، گذشته چراغ راه آینده است، ویراستاری فرید مرادی، تهران: نگاه.
٤. خسروی‌نیک، مجید (۱۳۹۷)، گفتمان، هویت و مشروعیت: خود و دیگری در بازنمایی پروندهٔ هسته‌ای ایران، ترجمهٔ نیلوفر آقاابراهیمی، قم: لوگوس.
۵. سلاجقه، پروین (۱۳۸٤)، نقد شعر معاصر: امیرزاده‌ی کاشی‌ها «احمد شاملو»، تهران: مروارید.
٦. شاملو، احمد (۱۳۹۱)، مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، چاپ دهم، تهران: نگاه.
۷. عسکری پاشایی، سیاوش (۱۳۸۸)، نام همهٔ شعرهای تو، زندگی و شعر احمد شاملو، چاپ سوم، تهران: ثالث.
۸. فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۹. فلاوردو، جان؛ جان ریچاردسون (۱۳۹۷)، راهنمای گفتمان‌شناسی انتقادی: ۱. رویکردها، ترجمهٔ گروه مترجمان، قم: لوگوس.
۱۰. یورگنسن، ماریانه و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹)، نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

ب) مقالات

۱. جهاندیده، سینا (۱۳۹٦)، «تحلیل گفتمان انتقادی تلمیح و ایدئولوژی با تأکید بر شعر احمد شاملو»، مطالعات نظریه و انواع ادبی، سال ۲، شماره ٤، ۱٤۹-۱۷٦.
۲. خاتمی‌کاشانی، زهرا و محمدرضا قاری (۱۳۹٦)، «نقد و بررسی شعر شاملو بر اساس آرکی‌تایپ شب»، زیبایی‌شناسی ادبی، ۸ (۳۳)، ۳۱-٦٤.

۳. صدرایی، رقیه و معصومه صادقی (۱۳۹۷)، «تحلیل «گفتمان ناسیونالیستی» در مجموعه‌اشعار احمد شاملو (بر مبنای نظریهٔ تحلیل گفتمانی لاکلا و موفه)»، متن پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۲، شماره ۷۵، ۱۷۵-۲۰٦.

٤. ضیاءالدینی‌دشتخاکی، علی و ابوالقاسم رادفر (۱۳۹٤)، «جلوه‌های آیرونی نمایشی در شعر احمد شاملو»، ادبیّات پارسی معاصر، دوره ۵، شماره ٤، ۸۱-۹۹.

۵. علم، محمدرضا و سکینه کاشانی (۱۳۹٦)، «زمینه‌های شکل‌گیری اعتصابات کارگری نفت در خوزستان (۱۳۲۹-۱۳۳۰)»، پژوهشنامهٔ تاریخ‌های محلی ایران، دوره ٦، شماره ۱، ۱۱-۲٤.

٦. کوشش، رحیم و زهرا نوری (۱۳۹٦)، «بررسی ادب اعتراض در جریان شعری سمبولیسم اجتماعی»، زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، جلد ۹، شماره ۳۰، ۱۲۵-۱٤۱.

۷. ملک‌پائین، مصطفی؛ بهنام‌فر، محمّد؛ سام‌خانیانی، علی‌اکبر و سیّدمهدی رحیمی (۱۳۹۵)، «واکاوی برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهّد شاملو در دهه‌های بیست و سی»، متن پژوهی ادبی، ۲۰(٦۹)، ٦۷-۹۷.

۸. نعمتی‌زرگران، مرتضی (۱۳۸۷)، «علت ناکامی مصدق در تحقق استراتژی کنترل ارتش توسط نهادهای غیرنظامی»، پژوهشنامهٔ علوم سیاسی، دوره ٤، شماره ۱، ۲۱۳-۲٤۷.

ج) لاتین

Fairclough, N. (1992). Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse & Society*, *3*(2), 193-217.

Reference List in English

Books

Abrahamian, E. (2016). *The coup, 1953, and the roots of Modern U. S - Iranian relations* (M. E. Fattahi, Trans.), Ney. [in Persian]

Aghagolzadeh, F. (2014). *Critical Discourse Analysis: Development of Discourse Analysis in Linguistics*, Elmifarhangi. [in Persian]

Anonymous (2012). *The past is the light of the future* (F. Moradi, Ed.), Negah. [in Persian]

Fairclough, N. (2000). *Critical analysis of discourse* (Group of translators, Trans.), Center for Media Studies and Researchs, Ministry of Culture and Islamic Guidance of I. R. Iran. [in Persian]

Flowerdo, J., & Richardson, J. (2017). *Guide to Critical Discourse 1. Approaches* (Group of translators, Trans.), Logos. [in Persian]

Jorgensen, M., & Phillips, L. (2010). *Discourse analysis as theory and method* (H. Jalili, Trans.), Ney. [in Persian]

Khosrovinik, M. (2018). *Discourse, Identity and Legitimacy: Self and Other in the Representations of Iran's Nuclear Programme* (N. Aghaebrahimi, Trans.), Logos. [in Persian]

Pashaei, A. (2008). *The name of all your poems, the life and poetry of Ahmad Shamlou*, Sales. [in Persian]

Salajegheh, P. (2005). *Criticism of Contemporary Poetry: Amirzadeh Kashiha (Shamlou)*, Morvarid. [in Persian]

Shamlou, A. (2012). *Collection of works, book 1: Poems*, Negah. [in Persian]

Journals

Alam, M., & Kashani, S. (2018). Causes of strike of oil workers in Khoozestan (1329-1330). *Journal of Iran Local Histories*, *6*(1), 11-24. [in Persian]

Fairclough, N. (1992). Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis. *Discourse & Society*, *3*(2), 193-217. doi: 10.1177/0957926592003002004

Jahandideh, S. (2017). Critical discourse analysis of allusion and ideology with emphasis on Ahmad Shamlou's poetry based on Fairclough and Van Dijk's theories. *Journal of Theory Studies and Literary Types*, *2*(4), 149-176. [in Persian]

Khatami Kashani, Z., & Ghari, M. R. (2017). The Investigation of Shamloo's Poetry egarding the "Night" Archetype. *Journal of Literary Aesthetics*, *8*(33), 31-64. [in Persian]

Kooshish, R., Nouri, Z. (2017). Investigation of the literature of protest in the poetic flow of social symbolism. *Journal of Persian language and literature of Islamic Azad University of Sanandaj*, *9*(30), 125-141. [in Persian]

Malekpaeen, M., Behnamfar, M., Samkhaniani, A., & Rahimi, S. M. (2016). The Intertextual and Intratextual Analyses of Shamloo's Committed Poems of the Twenties and Thirties. *Literary Text Research*, *20*(69), 67-97. doi: 10.22054/ltr.2016.6842 [in Persian]

Nemati-Zargaran, M. (2009). The present study aims at exploring the coup d'état which lead to Mosaddegh's removal from power**.** *Research Letter of Political Science, 4(1), 213-247. [in Persian]*

Sadraei, R., & Sadeghi, M. (2018). An Anslysis on Nationalistic Speech in the Poems of Ahmad Shamlu (Based on the Speech Analysis Theory of a Laclau and Mouffe). *Literary Text Research*, *22*(75), 175-206. doi: 10.22054/ltr.2018.8560 [in Persian]

Ziyaeddini Dashtakhaki, A., & Radfar, A. (2016). Ironic Effects of Drama in Ahmad Shamlou's Poetry. *Journal of Contemporary Persian Literature*, 5(4), 81-99. [in Persian]