

مجموعه مقالات

نشانه شناسی شعر



نویسنده:

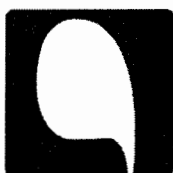
دکتر مسعود آلگونه جونیانی

(عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان)

ویراستار:

ذلیخا عظیم دخت





نشانه‌شناسی شعر

(مجموعه مقالات)

نویسنده

دکتر مسعود آل‌گونه جوقانی

(عضو هیئت علمی دانشگاه اصفهان)

ویراستار

ذلیخا عظیم‌دخت



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

- سرشناسه
عنوان و نام پدیدآور
مشخصات نشر
مشخصات ظاهری
شابک
وضعیت فهرست نویسی
یادداشت
یادداشت
موضوع
موضوع
موضوع
موضوع
شناسه افزوده
رده بندی کنگره
رده بندی دیویی
شماره کتابشناسی ملی
- آنگونه جوققانی، مسعود، ۱۳۵۴ -
نشانه‌شناسی و شعر (مجموعه مقالات)/نویسنده مسعود آنگونه جوققانی؛ ویراستار ذلیخا عظیم‌دخت.
تهران: نشر نویسه پاریسی، ۱۳۹۶.
۳۳۲ ص.: مصور، جدول، نمودار
۳-۶۵-۷۰۳۰-۶۰۰-۹۷۸-
فیبا
کتابنامه
واژه‌نامه
شعر فارسی -- تاریخ و نقد
Persian poetry -- History and criticism
نشانه‌شناسی و ادبیات
Semiotics and literature
عظیم‌دخت، ذلیخا، ۱۳۶۹ -
۱۳۹۷ هن PIR۲۵۴۸/۷۷
۸۵۱/۰۰۹
۵۱۱۳۲۱۰
- ، ویراستار



نشانه‌شناسی و شعر

(مجموعه مقالات)

نویسنده: مسعود آنگونه جونقانی / ویراستار: ذلیخا عظیم‌دخت

طراح جلد، گرافیک، ناظر فنی هنری: محمد محرابی

صفحه‌آرایی: مریم حسینی

ناشر: نشر نویسه پارسی

دفتر انتشارات: ۰۲۱-۷۷۰۵۳۲۴۶

فروشگاه: ۰۲۱-۶۶۹۰۷۱۳۲

سامانه پیام کوتاه: ۳۰۰۰۴۵۵۴۵۵۴۱۴۲

وبگاه: www.neveeseh.com

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۷

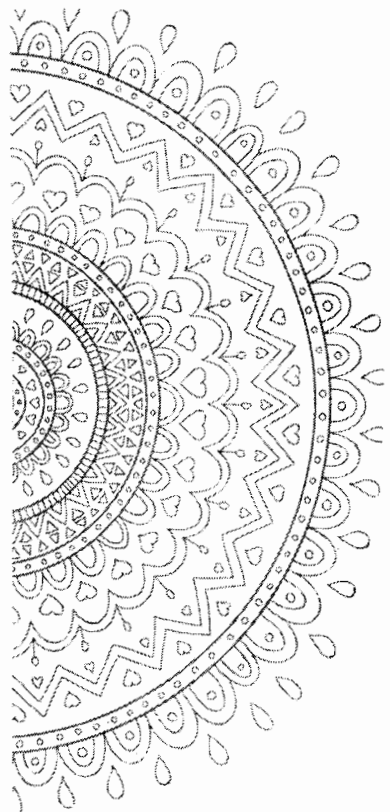
شمارگان: ۳۰۰ نسخه

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۷۰۳۰-۶۵-۳

چاپ و صحافی: روز

قیمت: ۳۳۰۰۰ تومان

کلیه حقوق محفوظ و متعلق به «نشر نویسه پارسی» است.
تکثیر و انتشار این اثر یا قسمتی از آن به هر شیوه، بدون مجوز قبلی و کتبی
ممنوع و مورد پیگیری قانونی قرار خواهد گرفت.



کاغذ بالک:



Paper from well managed forests
and controlled sources

کاغذ این کتاب از جنگل‌ها و منابع
کاملاً مدیریت شده تهیه شده است.

کاغذی است که وزن سبک، چرم حجمی کم و ضخامت بالا دارد و رنگ آن برای مطالعه مناسب است. این کاغذ از الیاف چوب تهیه شده و کتاب‌های به وجود آمده از آن وزن بسیار کمتری نسبت به کتاب‌های ساخته شده از کاغذهای تحریر سفیدرنگ (WoodFree) دارد و همین موضوع، مطالعه و جابه‌جایی آن را آسان می‌کند. این کاغذ در کشورهای توسعه‌یافته بزرگ‌ترین سهم را در انتشار کتاب دارد.

برای همسر و فرزندانم که از سهم مهربانی‌هاشان چشم پوشیدند تا مرا در اندیشیدن یاری کنند؛
برای ایرج که نخستین طلوع شعر را در صدای پرتین او یافتم؛
و مادرم؛ آن بازمانده اسطوره‌ای قبایل اشراق و ایشار.

سطر به سطر این اثر

وامدار هدایت معنوی کسی نیست

جز آروین مهرگان

فهرست تفصیلی مطالب

پیشگفتار.....	۱۷
مقدمه.....	۱۹
بخش اول.....	۲۳

• جستار نخست ۲۵ •

| یوری لوتمن و ساختار اثر هنری ۲۵ |

یوری لوتمن و ساختار اثر هنری در یک نگاه.....	۲۷
درآمد سخن.....	۲۸
کلیاتی دربارهٔ لوتمن و جایگاه فکری وی.....	۲۹
لوتمن و فرمالیسم: خاستگاه‌های فکری، شباهت‌ها و تفاوت‌ها.....	۲۹
هنر به مثابه نظام نظام‌ها.....	۳۱
برخورد و تنش بین نظام‌ها.....	۳۲
هنر به مثابه نظام الگوساز ثانویه.....	۳۳
انتظام و رمزگان ساختاری.....	۳۳
حرکت از سطح بیان به سطح محتوا.....	۳۵
حرکت از سطح محتوا به سطح بیان.....	۳۵
سمانتیزه کردن نظام‌های غیرمعنایی.....	۳۶
انتظام از طریق تکرار عناصر هم‌ارز.....	۳۷
انتظام ناشی از تکرار آواها.....	۳۸
تضاد و تقابل.....	۳۸
انتظام ناشی از وزن.....	۳۹
انتظام ساختاری یا توازی.....	۴۰
توازی در روابط نحوی.....	۴۱
توازی در مصالح مادی.....	۴۳
نقد و نظر.....	۴۳
بازی مدلول‌ها و انتظام معنایی.....	۴۴
فرجام سخن.....	۴۵

• جستار دوم ۴۷ •

| اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل ۴۷ |

۴۹	اومبرتو اکو و نشانه‌شناسی تأویل در یک نگاه
۵۰	درآمد سخن
۵۱	مسیر فکری اکو و جایگاه نشانه‌شناسی در تأویل
۵۱	معناشناسی دانش‌نامه‌ای در برابر معناشناسی فرهنگ‌نامه‌ای
۵۳	تیت نویسنده، تیت متن و تیت خواننده
۵۴	تیت نویسنده و تأویل
۵۵	دیالکتیک متن و خواننده
۵۶	تأویل ولنگار: رویارویی اکو با رانش تفسیری و ساختارشکنی
۵۹	نقد معنابن، ساختار منطقی گزاره و ایزوتوبی
۵۹	نقد معناشناسی تفسیری و معناشناسی زایشی
۶۱	نقد ایزوتوبی
۶۳	نشانه‌شناسی و گشودگی اثر
۶۴	ماهیت نشانه‌شناختی گشودگی
۶۴	پایبندی به اصل ارتباط در تأویل
۶۵	تأویل یا کاربرد
۶۶	«چیزی دیگر» یا «چیزی بیشتر»
۶۸	فرجام سخن

• جستار سوم ۶۹ •

| رولان بارت و مبانی نشانه‌شناختی «هم‌سازه» و «ناسازه» ۶۹ |

۷۱	رولان بارت و مبانی نشانه‌شناختی «هم‌سازه» و «ناسازه» در یک نگاه
۷۲	درآمد سخن
۷۳	واکاوی جایگاه نظری هم‌سازه و ناسازه در اندیشه بارت
۷۳	از دوسوسور تا بارت
۷۴	نشانه‌شناسی بارت و تحول نظری آن
۷۶	از نشانه‌شناسی ارتباط به نشانه‌شناسی دلالت
۷۸	از نشانه‌شناسی دلالت به نشانه‌شناسی معنا
۷۸	واژگونی نظام سلسله‌مراتبی معانی صریح و ضمنی
۷۹	ماهیت دیالکتیکی معنا

۸۰	تحلیل نشانه‌شناختی هم‌سازه و ناسازه
۸۵	الف) روش‌شناسی نامتعیّن در خوانش متن
۸۵	ب) بازگشت هم‌سازه
۸۶	فرجام سخن

• جستار چهارم ۸۹ •

| پیرس: از تفسیر تا نشانه‌شناسی شعر ۸۹ |

۹۱	از تفسیر تا نشانه‌شناسی شعر در یک نگاه
۹۲	درآمد سخن
۹۳	تأملی در نشانه‌شناسی پیرس
۹۳	جایگاه تفسیر در الگوی سه‌وجهی پیرس
۹۵	تفسیر و نشانگی نامحدود
۹۶	بلاغت ناب: بررسی روابط بین تفسیر و نشانه‌ای دیگر
۹۷	تحقیق در قواعد حاکم بر بلاغت ناب
۱۰۰	تفسیر و نشانه‌شناسی شعر
۱۰۲	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی بازنمون از طریق اصل مشابهت
۱۰۵	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی بازنمون از طریق اصل مجاورت
۱۰۷	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی موضوع از طریق اصل مشابهت
۱۰۹	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی موضوع از طریق اصل مجاورت
۱۱۱	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی خود از طریق اصل مشابهت
۱۱۱	جهت‌گیری تفسیر به‌سوی خود از طریق اصل مجاورت
۱۱۲	فرجام سخن

• جستار پنجم ۱۱۵ •

| نشانه‌معناشناسی و انفصال و اتصال گفتمانی ۱۱۵ |

۱۱۷	نشانه‌معناشناسی و انفصال و اتصال گفتمانی در یک نگاه
۱۱۸	درآمد سخن
۱۱۹	واکاوی مبانی نظری انفصال و اتصال گفتمانی
۱۱۹	معنا به‌مثابه فرایند
۱۲۰	فعالیت گفتمانی و زبان‌شناسی تعاملی
۱۲۱	فاعل گفتمانی به‌مثابه دازاین

۱۲۳	فراشدهای ارتباطی
۱۲۵	موضع‌گیری گفتمانی
۱۲۶	ردپای گفته‌پرداز در گفته
۱۲۷	شاخص‌های ارجاعی: اتصال و انفصال گفتمانی
۱۲۹	چند پیشنهاد: بازاندیشی، جرح و تعدیل در انفصال و اتصال گفتمانی
۱۲۹	همذات‌پنداری من با آبره‌های جهان عینی
۱۳۲	حضور تلویحی گفته‌پرداز در گفتمان
۱۳۴	قطبی‌شدن مؤلفه‌ها در گفتمان
۱۳۶	اهمیت محور جانشینی در بسط گفتمان
۱۴۰	فرجام سخن

• جستار ششم ۱۴۱ •

| پیکره‌بندی و سازمان‌دهی مؤلفه‌های شعر ۱۴۱ |

۱۴۳	پیکره‌بندی و سازمان‌دهی مؤلفه‌های شعر در یک نگاه
۱۴۴	درآمد سخن
۱۴۵	پژوهش در باب ساختار اثر ادبی
۱۴۷	در جست‌وجوی مبانی نظری پیکره‌بندی شعر
۱۴۷	واکاوی مفهوم ساختار
۱۴۸	پیکره‌بندی شعر بر اساس روابط درونی مؤلفه‌ها
۱۴۸	ساختار دیالکتیکی
۱۵۲	ساختار مبتنی بر تقابل‌های دوگانی
۱۵۴	ساختار مبتنی بر روابط هم‌نشینی و جانشینی
۱۵۴	ساختار مبتنی بر روابط جانشینی
۱۵۵	ساختار مبتنی بر روابط هم‌نشینی
۱۵۸	توازی: پارادیم نحوی مشترک
۱۶۲	تقارن: پارادیم معنایی و پارادیم تصویری
۱۶۲	پارادیم معنایی
۱۶۴	پارادیم تصویری
۱۶۸	فرجام سخن

• جستار هفتم ۱۷۱ •

| کار بست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر ۱۷۱ |

ریفاتر و نشانه‌شناسی شعر در یک نگاه	۱۷۳
درآمد سخن	۱۷۴
ریفاتر و نشانه‌شناسی شعر	۱۷۶
دیالکتیک خواننده و متن	۱۷۶
خوانش آروینی: سطح محاکاتی	۱۷۷
خوانش واپس‌نگر: سطح نشانه‌شناختی	۱۷۷
آفرینش اثر: ماتریس، مدل و نشانه شعری	۱۷۸
بازآفرینی اثر: نشانه شعری، هیپوگرام و ماتریس	۱۷۹
هیپوگرام	۱۸۱
انباشت	۱۸۱
منظومه‌های توصیفی	۱۸۱
بیان غیر مستقیم	۱۸۲
کار بست نظریه ریفاتر در بازخوانی شعر «در آستانه»	۱۸۳
گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی	۱۸۳
ماتریس شعری «در آستانه»	۱۸۵
انتقال	۱۸۶
انباشت پیرامون لفظ «در»	۱۸۶
منظومه توصیفی انتقال	۱۸۷
جهان هستی	۱۸۸
منظومه توصیفی «فرصت زیستن در جهان هستی»	۱۸۸
انباشت «تجسد وظیفه»	۱۸۹
جهان دیگر	۱۹۱
ماتریس و مدل عینی آن	۱۹۱
انباشت «نبود جنبیده»	۱۹۱
فضای متنی و دوقطبی شدن	۱۹۲
فرجام سخن	۱۹۳

• جستار هشتم ۱۹۵ •

| کاربست الگوی معناکاوی کریستوا در خوانش شعر ۱۹۵ |

۱۹۷	کریستوا و نشانه‌شناسی شعر در یک نگاه
۱۹۸	درآمد سخن
۲۰۰	کلیات نظریه کریستوا
۲۰۰	معناکاوی
۲۰۰	معناپردازی - دلالت‌مندی
۲۰۲	وجه ایمایی - وجه نمادین
۲۰۳	بروز و ظهور مادی وجه ایمایی
۲۰۵	رخ‌متن و زادمتن
۲۰۷	خوانش شعر «از هوش می...» براساس الگوی کریستوا
۲۰۸	اصواتی که مستقل از وجه ارتباطی عمل می‌کنند
۲۰۹	بی‌معنایی
۲۱۰	قطع و سکوت
۲۱۲	تکرار
۲۱۴	وزن
۲۱۵	هم‌آوایی و هم‌معنایی
۲۱۷	فرجام سخن

• جستار نهم ۲۱۹ •

| تقابل‌های دوگانی و ساختار شعر ۲۱۹ |

۲۲۱	تقابل‌های دوگانی و شعر در یک نگاه
۲۲۲	درآمد سخن
۲۲۳	رویکرد سنایی به تقابل‌های دوگانی
۲۲۳	منظر نخست
۲۲۶	تقابل جسم و جان
۲۲۷	تقابل نفس آدم و نفس شیطان
۲۲۸	تقابل رندی و پارسایی
۲۲۸	هم‌ترازی کفر و الحاد و بدعت
۲۲۹	منظر دوم
۲۳۲	نظام عشق و نظام زهد

۲۳۳.....	«نیستی» مثبت و «هستی» منفی
۲۳۴.....	منظر سوم
۲۳۷.....	فرجام سخن

• جستار دهم ۲۳۹ •

| توان تحلیلی «مربع نشانه شناختی» در خوانش شعر ۲۳۹ |

۲۴۱.....	«مربع نشانه شناختی» و خوانش شعر در یک نگاه
۲۴۲.....	درآمد سخن
۲۴۳.....	کلیاتی دربارهٔ مربع نشانه شناختی
۲۴۳.....	ساختار مربع نشانه شناختی
۲۴۵.....	مؤلفه های حاضر در مربع نشانه شناختی
۲۴۵.....	گروه متضادها و نقض متضادها
۲۴۶.....	مؤلفه های حاضر در گروه تکمیل کننده ها
۲۵۰.....	روابط موجود بین مؤلفه های اصلی
۲۵۱.....	کاربست مربع نشانه شناختی در خوانش شعر
۲۵۲.....	غزل شماره «۱»
۲۵۵.....	غزل شماره «۲»
۲۵۸.....	غزل شماره «۳»
۲۶۱.....	فرجام سخن

• جستار یازدهم ۲۶۳ •

| انسجام غیرساختاری و نشانه شناسی شعر ۲۶۳ |

۲۶۵.....	انسجام غیرساختاری و نشانه شناسی شعر در یک نگاه
۲۶۶.....	درآمد سخن
۲۶۶.....	انسجام در زبان شناسی نقش گرا
۲۶۸.....	انسجام غیرساختاری
۲۶۹.....	الف) انسجام لغوی
۲۷۰.....	تکرار
۲۷۳.....	حوزه مشترک معنایی
۲۷۷.....	ب) انسجام دستوری

۲۷۸	ج) انسجام پیوندی
۲۷۹	فرجام سخن
۲۸۱	جُستار دوازدهم
۲۸۱	ساختار تماتیک و نشانه‌شناسی شعر
۲۸۳	ساختار تماتیک و نشانه‌شناسی شعر در یک نگاه
۲۸۴	درآمد سخن
۲۸۵	چارچوب نظری
۲۸۵	فرانقش‌ها و سازمان‌دهی درونی عناصر
۲۸۷	فرانقش متنی و ساخت آغازگر - بیانگر
۲۸۹	ساختار تماتیک بندهای بی‌نشان
۲۸۹	ساختار تماتیک بندهای نشان‌دار
۲۹۰	نحوه سازمان‌دهی آغازگرها در متن
۲۹۰	بررسی ساختار تماتیک غزلی از حافظ
۲۹۱	بررسی بندهای بی‌نشان در غزل حافظ
۲۹۴	موضع تماتیک در بندهای بی‌نشان و تلقی‌های پنهان شهر
۲۹۵	بررسی بندهای نشان‌دار در غزل حافظ
۲۹۵	گروه اول
۲۹۶	موضع تماتیک در بندهای بی‌نشان و تلقی‌های پنهان شهر
۲۹۸	گروه دوم
۲۹۸	موضع تماتیک در بند مذکور و تلقی‌های پنهان شهر
۲۹۹	فرجام سخن
۳۰۱	منابع فارسی
۳۱۵	واژه‌نامه انگلیسی به فارسی
۳۱۸	واژه‌نامه فارسی به انگلیسی
۳۲۱	نمایه اعلام و اصطلاحات تخصصی

رویاری با شعر و قدم گذاشتن به جهان آن، چه در مرتبه خلق اثر و چه در مرتبه فهم و تفسیر آن، قدمتی به طول تمام تاریخ تمدن و فرهنگ بشری دارد. الواح رمزگشایی شده دوران باستان گویای این حقیقت است که شعر، چونان رشته‌ای از زر ناب، در تاروپود فرهنگی بشر تنیده شده است و چه بسا بازتاب اصیل‌ترین شکل مواجهه انسان با هستی، چنان که هست و باید، به‌شمار آید.

شعر از سرچشمه خیال می‌جوشد؛ در بستر زبان جاری می‌شود، می‌شورد و شعر می‌شود. بدین‌سان، گذر شعر از ساحت خیال به دنیای زبان، ناگزیر، آن را در کالبدی عینی و مادی متجسد می‌سازد و به‌صورت جهانی سازماند پیکره‌بندی می‌کند؛ جهانی که هر پاره‌ای از آن در گفت‌وگو با پاره‌های دیگر معنا را رقم می‌زند. جهانی که خواننده هوشمند با نگرستن و تعمق در آن و برگزشتن از خوانش‌های معمول سطحی به کشف، آفرینش دوباره و فهم اصیل آن نائل می‌شود.

بدین‌سان گذار در گم‌خانه‌ها و مازهای شعر و وصول به «معنا» یا «معناها»ی نهفته در شعر همانند عبور از سنگ‌لاخ قدم‌نوازی است که خون عاشقان بسیاری بر آن ریخته و جان مشتاقان بی‌شماری در آن پر کشیده است؛ چرا که شعر با دستی هدیت معنا را پیش می‌آورد و با دستی آن را بازمی‌ستاند. تردید و تردد در این میانه است که موجب می‌شود شعر همچون پیامی آشکار و ناآشکار، سخنی هویدا و پنهان، رازی گویا و خموش، و کلامی صریح و ایهام‌آلود بر هر که آن را در دست بگیرد، بدان بنگرد و در آن بیاندیشد، یورش بیاورد و او را مقهور کند.

در این تازش بی‌رحم شعر، آن که بیرون از گود ایستاده، اما دل و جان در هنگامه مشغول داشته است منتقد ادبی است که می‌کوشد راز زیبایی شعر، تعامل دیالکتیکی آن را با خواننده و اشکال صورت‌بندی و پیکره‌بندی ساختاری آن را به زبانی ممزوج از آلیاژ علم و هنر به‌دست دهد. پس منتقد اصیل نه تنها عالم به اسرار است که کاشف و بازآفریننده آن نیز به‌شمار می‌آید.

در این راستا است که هر منتقدی با اتخاذ افقی ویژه، جهان شعر را می‌کاود، تفسیر می‌کند و به فهم درمی‌آورد. این راه البته راه بی‌نهایت بیابانی است که رفتن از هر سوی آن اضطرابی و دلهره‌ای است بر انبوه اضطراب‌ها و دلهره‌های دیگر. باین‌همه، آن که به راه بادیه می‌رود، شوق رفتنش هست و آن که نشسته است، نشسته است و بس!

چنین دغدغه و سرمایه‌ای بود که روزگار جوانی مرا به‌طور توأمان برآشفست و به زینت صیوررت آراست. بنابراین، آنچه در این رساله فراهم آمده است ازسویی، بازتاب کششی اصیل و ازسویی، محصول کوششی پیگیر است که نگارنده در این سال‌ها همواره در خود و با خود داشته است.

مسعود آلگونه جوتقانی

اسفند ۱۳۹۶

پژوهش‌هایی که در این اثر گرد هم آمده، در مجموع در دو بخش کلی سازماندهی شده است؛ بخش نخست نشانه‌شناسی و شعر نام دارد که از شش جستار مستقل تشکیل می‌شود. هدف این جستارها معطوف به یافتن پاسخی مطلوب برای چند پرسش کلان است:

الف) ساختار شعر به لحاظ نشانه‌شناختی از چه نظام یا نظام‌هایی شکل می‌گیرد و نحوه تعامل و تقابل این نظام‌ها چگونه است؟ جستار نخست که آرای لوتمن^۱ را می‌کاود در اصل کوششی برای پاسخ به این پرسش است.

ب) خواننده در رویارویی با شعر برحسب کدام دسته از قواعد نشانه‌شناختی امکان تأویل و فهم اثر را به دست می‌آورد؟ آیا تأویل اساساً امری ولنگار و دل‌خواهی است یا مبتنی بر اسالیب و قواعد ویژه‌ای است؟ ما در جستار دوم با استعانت از الگوی اکو^۲ این موضوع را به بحث گذاشته‌ایم.

ج) ردپای پنهان کاری‌هایی که شعر به طور خاص و اثر هنری به طور عام، در جهان متن به جای می‌گذارد چگونه ما را یاری می‌کند تا نقاب از متن بگرییم؟ و خویشکار^۳ نشانه‌شناسی در حصول به این هدف چیست؟ جستار سوم با بررسی آرای بارت^۴ و بررسی چارچوب نشانه‌شناختی ناسازه^۵ و هم‌سازه^۶ در پی دستیابی به چنین فهمی در باب شعر و افشای سازوکار ایدئولوژیک آن است.

د) بسط کلام در شعر به طور عام براساس چه نوع تداعی‌هایی صورت می‌پذیرد و این بسط و گسترش با کدام الگوی نشانه‌شناختی بهتر تبیین می‌شود؟ ما، ضمن نقد الگوی پیرس^۷ در جستار چهارم، تلاش کرده‌ایم الگویی پیشنهاد کنیم که این موضوع را بهتر تبیین کند.

ه) شعر به مثابه امری گفتمانی منوط به تعامل دیالکتیکی گفته‌پرداز و گفته‌یاب است؛ تعاملی که از طریق مواجهه با گفته‌ای ایستا و مصلوب میسر می‌شود. براین اساس، پرسش این است که گفتمان شعری از کدام امکانات نشانه‌معناشناختی^۸ در راستای شکل‌گیری این تعامل بهره می‌برد و مؤلفه‌های گفتمانی حاضر در شعر چگونه زمینه‌ساز این تعامل می‌شوند؟ در جستار پنجم با بررسی زمینه‌های نظری انفصال و اتصال گفتمانی کوشیده شده است چند پیشنهاد بدیع به منظور تحلیل چگونگی شکل‌گیری گفتمان در شعر مطرح شود.

¹ Y. Lotman

² U. Eco

³ function

⁴ R. Barthes

⁵ paradox

⁶ doxa

⁷ Ch. S. Peirce

⁸ signo-semiotics

و) شعر به مثابه یک ساختار متشکل از چه نوع سازه‌های بنیادی است؛ این سازه‌ها چگونه پیکره‌بندی می‌شوند و شکل نهایی شعر از چه قوالب و چارچوب‌های صوری و ساختاری‌ای برخوردار است؟ در جستار ششم، الگویی نسبتاً جدید به دست داده‌ایم که پیکره‌بندی مؤلفه‌های شعر را از منظر نشانه‌شناسی می‌کاود و برمی‌رسد.

بخش دوم نیز که نشانه‌شناسی شعر نام دارد از شش جستار تشکیل شده که همگی با چارچوب نقد عملی شعر به نگارش درآمده‌اند و محصول به کارگیری یا کاربست یکی از دیدگاه‌های نشانه‌شناسی یا استخدام نشانه‌شناختی یک الگوی زبان‌شناسی به منظور خوانش شعر هستند، اگرچه به هیچ وجه به نقد عملی محدود و منحصر نشده‌اند. در واقع، در این جستارها کوشیده شده است پس از معرفی یک الگوی نشانه‌شناختی یا زبان‌شناختی، از طریق تحلیل یک یا چند شعر، رویکردی انتقادی فراهم آوریم که بتوان با اتکا به آن، الگویی عام برای خوانش نشانه‌شناختی شعر به دست داد. این جستارها نیز با چند موضوع کلان سروکار دارند:

الف) اگر بپذیریم معنای شعر از سطح معمول کلام فراتر می‌رود و در سطحی هنری پدیدار می‌شود، چه اسباب و لوازمی در متن وجود دارد که چنین سیری را برای خواننده مهیا می‌کند؟ به نظر می‌رسد آفرینش هنری شعر و همچنین، بازآفرینی آن توسط خواننده از سازکار ویژه‌ای برخوردار است که دلالتمندی شعر را تضمین می‌کند. در جستار هفتم برای فهم و تبیین چنین سازکاری، الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر^۱ را به طور موردی، برای بازخوانی شعر «در آستانه»^۲ی احمد شاملو به کار بسته‌ایم.

ب) آیا شعر علاوه بر برخورداری از شبکه‌های دلالتی^۳ در سطح خودآگاه، به شبکه‌های غیردلالتی دیگری نیز مجهز است؟ به نظر می‌رسد، شعر آکنده از عناصری دلالتی است که خارج از حیطه ساختارهای بهنجار دلالت و قراردادهای اجتماعی واقع شده‌اند. براین اساس، در جستار هشتم با استخدام الگوی معناکاوی کریستوا^۴ کوشیده‌ایم عمده‌تأجوه ناخودآگاه زبان، و نه وجوه خودآگاه آن، را بررسی کنیم. در این راستا، شعری از رضا براهنی با این الگو قرائت کرده‌ایم. هدف ما از این کار آن است که الگویی کلی برای خوانش شعر به‌ویژه در سطح ایمایی، و نه نمادین، ارائه کنیم.

ج) آیا می‌توان نظام فکری و اندیشگانی شعر را برحسب مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نحوه شکل‌گیری انتظام درونی آن‌ها شناسایی کرد؟ به زعم ما، اگر بتوانیم نشانه‌ها را از منظر تقابل‌های دوگانی، بار ارزشی آن‌ها و شبکه‌های هم‌تراز معنایی‌شان تحلیل کنیم، درک بهتری در باب چارچوب نشانه‌شناختی شعر و دلالتمندی شعر خواهیم داشت. به همین منظور، در جستار نهم برای نشان

^۱ M. Riffaterre

^۲ signification networks

^۳ J. Kristeva

دادن اهمیت تقابل‌های دوگانی در انتظام بخشیدن به نظام فکری و ایدئولوژیک شعر، به‌طور موردی شعر سنایی غزنوی را از این دیدگاه بررسی کرده‌ایم. جستار دهم نیز در همین راستا شکل گرفته است؛ اما در اینجا هدف آن است که انتظام درونی نشانه‌ها را ذیل مجموعه جامع‌تری با عنوان مربع نشانه‌شناختی^۱ بررسی و تحلیل کنیم. به‌همین منظور، به‌طور موردی شعری از عطار، مولوی و حافظ را با استفاده از امکانات تحلیلی این الگو بررسی کرده‌ایم تا الگویی عام برای خوانش شعر و فهم چگونگی سازمان‌دهی درونی مؤلفه‌های آن به‌دست دهیم.

د) آیا شعر به‌مثابه یک نامتن^۲، الزاماً از ملاحظات مربوط به انسجام متنی پیروی نمی‌کند؟ چنانچه پاسخ این پرسش منفی است، انسجام متنی شعر چگونه حاصل می‌شود؟ به‌زعم ما، شعر - به‌ویژه شعر غیرروایی - به رعایت تعهدات انسجام متنی، حداقل به شیوه معمول آن، ملزم نیست. با این همه، در جستارهای یازدهم و دوازدهم، به‌ترتیب، با بررسی انسجام^۳ غیرساختاری و ساختار تماتیک غزلی از حافظ کوشیده‌ایم با استخدام الگوی زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی^۴ و حسن^۵، ضمن یادآوری دیدگاه این دو در باب انسجام، تحلیلی از نحوه بررسی شعر به‌مثابه نامتن به‌دست دهیم. در همین راستا، سعی خود را به‌کار بسته‌ایم تا یکی دو پیشنهاد مختصر برای تقویت کارایی این نظریه مطرح کنیم. در مجموع، هدف از این دو جستار پایانی، تأکید بر اهمیت استخدام الگوی زبان‌شناسی نقش‌گرا به‌منظور خوانش نشانه‌شناختی شعر و تبیین چگونگی حصول انسجام در آن است.

^۱ semiotic model / rectangle

^۲ تعبیر «نامتن» یا *non-text* از مایکل هلیدی است.

^۳ cohesion

^۴ M. A.K. Halliday

^۵ R. Hassan

بخش اول

نشانه‌شناسی و شعر

۱. یوری لوتمن و ساختار اثر هنری
۲. اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل
۳. رولان بارت و مبانی نشانه‌شناختی «هم‌سازه» و «ناسازه»
۴. پیرس: از تفسیر تا نشانه‌شناسی شعر
۵. نشانه‌معناشناسی و انفصال و اتصال گفتمانی
۶. پیکره‌بندی و سازمان‌دهی مؤلفه‌های شعر

۱

جُستارِ نخست

یوری لوتمن و ساختار اثر هنری

| چاپ‌شده در فصلنامه: نقد ادبی: ۱۳۹۴،

شماره ۳۱؛ از صفحه ۱۵ تا صفحه ۳۹ |

لوتمن با الهام از نگرش‌های زبان‌شناختی دوسوسور^۱ و یلمسلف^۲ و تکیه بر روش‌شناسی ساختارگرا نظریات بکر و بدیعی در باب چگونگی تحلیل ساختار اثر هنری به‌دست می‌دهد. او با طرح موضوع «هنر به‌مثابه نظام نظام‌ها»^۳ نشان می‌دهد که اثر هنری نوعی «نظام الگوساز ثانوی»^۴ است که براساس الگوی اولیه زبان شکل می‌گیرد. بااین‌همه، اثر هنری از آنجا که اطلاعات بیشتری را در فضای محدودتری می‌گنجانند، نسبت به زبان معمول ساختار پیچیده‌تری دارد. بنابراین، در این مقال می‌کوشیم ضمن بررسی خاستگاه‌های نظری اندیشه لوتمن، استدلال‌های وی را در این باره بررسی و تحلیل کنیم. در این بررسی مشخص می‌شود که در اثر هنری، تمامی فرم‌ها قابلیت آن را دارند که سمانتیره^۵ یا دالتمند شوند. براین‌اساس، در اثر هنری چندین نظام به‌طور هم‌زمان فعال می‌شوند؛ تنش و برخورد بین این نظام‌ها موجب تشدید یا تقویت دالتمندی اثر و در نتیجه غنای آن می‌شود. در پایان این بررسی، با طرح موضوع «انتظام معنایی» یا «بازی مدلول‌ها» می‌کوشیم نکته‌ای هرچند مختصر در حوزه نشانه‌شناسی شعر پیش روی نهیم.

^۱ F. de Saussure

^۲ L. T. Hjelmslev

^۳ art as system of systems

^۴ secondary modelling systems

^۵ semantization

درآمد سخن

لوتمن (۱۹۲۲-۱۹۹۳) بنیان‌گذار مکتب تارتو و یکی از چهره‌های شاخص در زمینه نشانه‌شناسی شعر است. سلدن^۱ او را در کنار چهره‌هایی چون «سزار شره^۲»، «ماریا کورتی^۳» و «اکو» در ایتالیا و «ریفاتر» در فرانسه (سلدن، ۱۳۸۴: ۱۳۷) از برجسته‌ترین چهره‌های نشانه‌شناسی ادبی برمی‌شمارد. لوتمن پس از گذراندن تحصیلات آکادمیک، فعالیت‌های خود را به‌طور متمرکز با رویکرد بازگشت به فرمالیسم آغاز کرد. او خود را وارث فرمالیسم و ادامه‌دهنده راه یاکوبسن^۴، یعنی ساختارگرایی پراگ، می‌داند (رک. احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). دو اثر برجسته وی یعنی *ساختار اثر هنری* (۱۹۷۰) و *تجزیه و تحلیل متن شاعرانه* (۱۹۷۲) با چنین رویکردی تحریر شده است. *ساختار اثر هنری* حاصل سازمان‌دهی دوباره درس‌گفتارهای او درباره بوطیقای ساختارگرایی است و مهم‌ترین کار علمی وی به‌شمار می‌رود. این اثر به‌زعم برخی از پژوهشگران «به‌سبب مجموعه زمینه‌هایی که دربردارد و همچنین، به‌خاطر روشنی ارانه مطالب، یکی از مهم‌ترین آثار دوران ما به‌شمار می‌رود» (تادیه^۵، ۱۳۷۸: ۲۶۳) و «در زمینه‌های مختلف کراراً بدان ارجاع داده شده است» (مکاریک^۶، ۱۳۸۳: ۲۹۹). باوجوداین، لوتمن و *ساختار اثر هنری* در اقلیم زبان فارسی، تقریباً مغفول و نهاده شده است و بالینکه، برگردان فرانسوی و انگلیسی این اثر به‌ترتیب بعد از سه و هفت سال بعد از انتشار آن به زبان اصلی، در اختیار علاقمندان این حوزه قرار گرفت، اما برگردان فارسی این اثر بعد از گذشت حدود نیم‌قرن از نگارش آن هنوز در دسترس نیست. این موضوع خود بیانگر ضرورت پژوهش درباره لوتمن و مبانی کلیدی «ساختار اثر هنری» به‌شمار می‌رود.

در این جستار، برای پی بردن به شیوه‌ای که لوتمن از طریق آن به بررسی ساختار آثار هنری می‌پردازد، نخست کلیاتی درباره زمینه‌ها و خاستگاه‌های فکری وی به‌دست داده می‌شود. در پی آن، به این موضوع پرداخته می‌شود که طرح موضوع‌های متنوعی مانند «هنر به مثابه نظام نظام‌ها»، «سمانتیزه شدن نظام‌های غیرمعنایی» و مواردی از این قبیل، بیانگر روش‌مندی لوتمن در بررسی آثار هنری است. در ادامه خواهیم دید که لوتمن با نگرش ویژه خود به هنر و ادبیات، رویکرد نسبتاً جامعی به‌دست می‌دهد که با اتکا بدان می‌توان بخش‌های عمده‌ای از زیباشناسی آثار هنری را واکاوی و بررسی کرد.

^۱ R. Selden

^۲ C. Segré

^۳ M. Corti

^۴ R. Jakobson

^۵ J. Y. Tadie

^۶ I. R. Makaryk

تودوروف^۱ در فصل دوم کتاب *ادبیات و نظریه‌های آن* نشان می‌دهد که فرمالیسم روسی از بطن خاستگاه‌های فکری متفاوتی برآمده است (ر.ک. تودوروف، ۱۹۸۸: ۱۰-۲۹). تلفیق این خاستگاه‌ها در مکتب فرمالیسم نشانگر علمی بودن پژوهش‌های فرمالیست‌ها و استواری آرای آنان است؛ موضوعی که در نتیجهٔ سازمان‌دهی علمی روش‌شناسی، فلسفه، زیباشناسی، زبان‌شناسی، و نظریهٔ ادبی حاصل شده است. برای مثال، از منظر زبان‌شناسی، مکتب فرمالیسم به‌شدت تحت تأثیر آرای فردینان دوسوسور است، بنابراین، روش‌شناسی ساختارگرایانه را به‌تبع در پژوهش‌های خود وارد کرده است. ازسویی دیگر، ژیرمونسکی^۲، زبان‌شناس و تاریخ‌نگار ادبی روس، معتقد است که «زیباشناسی فرمالیستی به‌لحاظ فلسفی از زیباشناسی کانتی سرچشمه می‌گیرد» (همان، ۱۷). او تأکید می‌کند که در نوشته‌های موریتز^۳ و کانت^۴ اظهارنظرهایی هست که زیباشناسی فرمالیستی بهره‌های فراوانی از آن گرفته است.

درخصوص خاستگاه‌های فلسفی نظریهٔ فرمالیستی نیز همین بس که یادآور شویم یاکوبسن در *جستارهایی دربارهٔ زبان‌شناسی همگانی* نوشته است که «در شعر، هدف خود واژه است و نه آن چیزی که واژه بیان می‌کند». او خود تأکید کرده است که ریشه این نظریه را باید در عقاید هوسرل^۵ یافت. البته یاکوبسن متأثر از رمانتیست‌ها و به‌ویژه نووالیس^۶ بود و به آثار وی توجه خاصی داشت (ر.ک. تودوروف، ۱۹۸۸: ۱۸)، به‌همین دلیل آنچه وی دربارهٔ نظریهٔ ادبی از رمانتیست‌ها آموخته بود در شکل بخشیدن به نظریات وی نقش مهمی داشت.

به این ترتیب، اگر مبانی نظری فرمالیست‌ها را دنبال کنیم، از چشم‌انداز روش‌شناسی به ساختارگرایی، از چشم‌انداز فلسفی به هوسرل، از چشم‌انداز زیباشناسی به کانت، از چشم‌انداز نظریهٔ ادبی به نووالیس، و از چشم‌انداز زبان‌شناسی به فردینان دوسوسور می‌رسیم (ر.ک. بنت^۷، ۱۹۷۹: ۴۷-۴۹). بنابراین، باتوجه به گرایشی که لوتمن به فرمالیسم نشان می‌دهد، می‌توان گفت که او نیز، کم و بیش، از این زمینه‌ها و خاستگاه‌ها متأثر بوده است. البته چنین ادعایی نیاز به پژوهش‌های جامع‌تری

^۱ T. Todorov

^۲ V. M. Zhirmunsky

^۳ کارل فیلیپ موریتز (K. Ph. Moritz) نویسنده، ویراستار و جستارنویس مکتب طوفان و طغیان است که تأثیر عمیقی بر رمانتیست‌های نخستین آلمان داشت.

^۴ I. Kant

^۵ E. Husserl

^۶ Novalis

^۷ T. Bennett

دارد که در این جستار نمی‌گنجد. آنچه روشن است این است که لوتمن متأثر از آرای «یاکوبسن بعد از مهاجرت» بود و در حوزه زبان‌شناسی علاوه بر دوسوسور، به یلمسلف نیز توجه عمیقی نشان می‌داد. الگوی نشانه‌شناختی یلمسلف در سراسر ساختار اثر هنری به چشم می‌خورد. یلمسلف معتقد است نشانه از دو سطح متفاوت بیان^۱ و محتوا^۲ تشکیل شده است. سطح بیان، متشکل از صورت^۳ و جوهر^۴ بیان، و سطح محتوا متشکل از صورت و جوهر محتوا است (بارت، ۱۹۶۴: ۳۸-۴۰). در ادامه خواهیم دید که این تفکیک چگونه در تحلیل‌های لوتمن وارد شده است. شفیی کدکنی نیز بر این نکته صحه می‌گذارد که لوتمن تحت تأثیر آرای دوسوسور و یلمسلف بوده است (ر.ک. شفیی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). درباره شکل تأثیرپذیری لوتمن و امثال وی از دوسوسور نیز دانیل چندلر^۵ در نشانه‌شناسی چنین می‌نویسد:

دوسوسور زبان شفاهی را به‌مثابه نظام اولیه و زبان نوشتاری را یک نظام ثانویه تلقی می‌کرد^۶. نظریه‌پردازان دیگر [مانند لوتمن] همین ایده را گرفتند و در رسانه‌های هنری و ادبی تا سطح متن گسترش دادند. این قبیل اندیشمندان، رسانه‌های هنری دیگر را نظام‌های ثانویه‌ای تلقی می‌کردند که براساس زبان-به‌مثابه الگوی اولیه- استوار هستند (چندلر، ۲۰۰۷: ۲۵۴).

البته لوتمن در بررسی آثار هنری، هرگز در محدوده پژوهش‌های فرمالیستی باقی نماند و در جست‌وجوی راهی برای فهم آفاق هنری، به نظریه دریافت^۷ روی آورد و به این ترتیب، تأملات قابل‌ملاحظه‌ای درباره نقش خواننده در فهم اثر از خود به جای نهاد. در همین راستا، لوتمن «صرفاً به معنای درون‌متنی توجه نکرد و نسبت به افق انتظارات خواننده^۸ و قواعد دریافت توجه می‌کرد. او معتقد بود متن با نظام‌های معنایی گسترده‌تر روابط بینامتنی ایجاد می‌کند و بنابراین، فهم آن بدان‌ها وابسته است» (ایگلتن^۹، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

^۱ expression

^۲ content

^۳ form

^۴ substance

^۵ D. Chandler

^۷ Reception theory

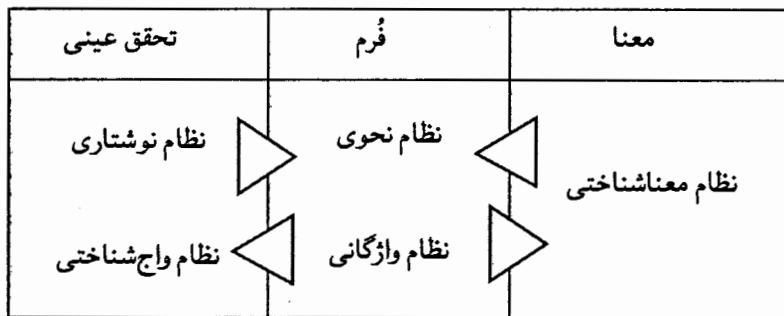
^۸ reader's horizon of expectancy

^۹ T. Eaglton

^۶ این اندیشه دوسوسور را دریدا تحت عنوان «آوامحوری» به شدت نقد کرده است.

زبان نظامی بر ساخته از عناصر و اجزای متقابل است که در محور هم‌نشینی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. لوتمن براساس چنین تعریفی، زبان را نوعی نظام الگوسازی به‌شمار می‌آورد. «در یک نظام الگوساز با مجموعه‌ای از عناصر و اصول ترکیب آن‌ها روبه‌رو هستیم» (کوبلی^۱، ۲۰۰۱: ۲۱۸). زبان در سطح معمول عمده‌تاً در پی انتقال معنا است و این کار را از طریق فرایندی انجام می‌دهد که به‌طور هم‌زمان در دو محور افقی و عمودی فعال است. زبان هنری نیز به‌زعم لوتمن نظامی است که براساس نظام اولیه زبان استوار است؛ اما از آن فراتر می‌رود. زبان هنری، از آنجاکه نسبت به زبان معمول اطلاعات بیشتری را در فضای کم‌تری منتقل می‌کند، ساختار پیچیده‌تری از زبان معمول دارد چون «هنر تنها از یک رمزگان استفاده نمی‌کند، بلکه رمزگان‌های متعددی را به‌کار می‌بندد» (چندلر، ۲۰۰۷: ۱۷۱) به‌همین دلیل، زبان هنری، نظامی «اشباع‌شده» است که به‌طور هم‌زمان در چندین سطح فعال است. در واقع، «هر متن ادبی، از چندین نظام ساخته می‌شود. از طریق برخورد‌ها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌ها است که مفهوم اثر هویدا می‌شود» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

نظام‌های مختلف زبان شامل نظام‌های نحوی، واژگانی، معناشناختی، واج‌شناختی و نوشتاری است (لیچ^۲، ۱۹۹۱: ۳۷)؛ براین‌اساس، زبان بر ساخته از نظام‌های متعددی است که هریک به‌طور مستقل عمل می‌کنند. عملکرد این نظام‌ها به این مسئله محدود می‌شود که محصول نهایی پس از تحقق عینی، چه به‌صورت نوشتاری و چه به‌صورت شفاهی، بتواند معنایی را که کاربر زبان در پی انتقال آن است به درستی منتقل کند.



نمودار (۱-۱). الگوی لیچ دربارهٔ نظام‌های مختلف زبان^۲ (لیچ، ۱۹۹۱: ۳۷-۳۸)

^۱ P. Cobley

^۲ G. N. Leech

^۳ لیچ تأکید می‌کند که در مواردی مانند هم‌آوایی، تمایز، ترادف و چندمعنایی نظام‌های زبان با یکدیگر هم‌پوشانی دارند. برای نمونه، تلاخل نظام‌ها، در ترادف معنایی منتهی به پدید آمدن الفاظی می‌شود که فرم‌های متفاوت، اما معنای ثابتی دارند. به‌همین ترتیب، در

اما در آثار ادبی عملکرد نظام‌ها متفاوت است. متن ادبی نظامی مرکب از نظام‌های متفاوت است و به تعبیر لوتمن «نظام نظام‌ها» است. او معتقد است در شعر نظام‌های متعددی به‌طور معنادار عمل می‌کنند. یعنی، هریک از نظام‌ها، فارغ از کارکرد ویژه خود «وجه معناشناسیک به خود می‌گیرند؛ یعنی سماتیزه می‌شوند و صاحب دلالت. در نتیجه، حتی جوانب سبک‌شناسیک و صورت‌های عروض هم برخوردار از تفسیر نشانه‌شناسیک خواهد بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹)؛ براین اساس، «روابط بین این نظام‌ها تأثیرات ادبی قدرتمندی ایجاد می‌کند». این روابط در اثر برخورد و تنش بین نظام‌ها ایجاد می‌شود و موجب شدت بخشیدن به پیام هنری و تقویت آن می‌شود. در واقع، در هر نظام، هر رمزگانی انتظاراتی بنا می‌کند که رمزگان‌های نظام‌های دیگر از آن عدول می‌کنند» (چندلر، ۲۰۰۷: ۱۷۱) و به این ترتیب، اثر هنری به محل تلاقی نظام‌های گوناگون مبدل می‌شود. چنین فرجامی موجب درهم‌تیدگی، پیچیدگی و غنای آثار هنری می‌شود. در نظام چندلایه یا چندسطحی آثار هنری «متن به‌طور هم‌زمان بر چندین سطح حرکت می‌کند و نظام‌های متعدد را روی هم می‌گذارد» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۴). بنابراین، وقتی به یکی از عناصر یا بخش‌های مستقل یکی از نظام‌ها توجه می‌کنیم، درمی‌یابیم که ممکن است هریک از این عناصر به‌طور هم‌زمان در چندین نظام متفاوت حضور فعال و پویا داشته باشد و بنابراین، «معانی متفاوتی به خود بگیرد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۷).

برخورد و تنش بین نظام‌ها

لوتمن تأکید می‌کند که در آثار هنری چند نظام متفاوت به‌طور هم‌زمان عمل می‌کنند. براین اساس، نظام هنری «پیچیده‌ترین شکل قابل تصور سخن است که چندین نظام را در هم فشرده است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۱). عملکرد این نظام‌ها در کنار یکدیگر و نحوه تنش و برخورد آن‌ها با یکدیگر براساس این قواعد صورت می‌پذیرد:

اولاً، نظام هنری نظامی پایگانی یا سلسله‌مراتبی است؛ «نظامی مرکب از نشانه‌های تو در تو که در یکدیگر تعبیه شده و سلسله مراتب پیچیده‌ای از زبان‌های متقابلاً پیوسته» را ایجاد کرده است (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۴). بنابراین، در آثار هنری «نظام هنری نه از یک محور، بلکه از مجموعه‌ای از محورهای هم‌نشینی تشکیل شده است» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۹).

ثانیاً، عملکرد هریک از این نظام‌ها، عملکرد نظام‌های دیگر را محدود می‌کند. یعنی وقتی عنصری قرار باشد در یکی از این نظام‌ها فعال شود، ممکن است قواعد حاکم بر نظامی دیگر مانع از حضور آن شود یا حضور آن را تقویت کند و دلاتمندی ویژه‌ای بدان اعطا کند؛ دلالتی که ضرورتاً در سطح

چندمعنایی، فرم ثابت، اما معانی متفاوت است. در نمودار حاضر، محل تداخل نظام‌ها با علامت مثلث نشان داده شده است. برای بحث مستوفی رجوع کنید به (لیچ، ۱۹۹۱: ۲۷-۳۸).

نشانه‌شناختی تفسیر نمی‌شود، بلکه به عناصری وابسته است که خود ماهیت غیر نشانه‌شناختی دارند؛ مانند وزن^۱، قافیه^۲، یا واج‌های مستقل.

هنر به مثابه نظام الگوساز ثانویه

«نظام الگوساز ثانویه» یکی دیگر از اصطلاحات مهم در مکتب تارتو است. همان‌طور که اکو تأکید می‌کند «طرحی برای نشانه‌شناسی عمومی باید شامل نظریهٔ رمزگان و نظریهٔ تولید نشانه باشد. نظریهٔ رمزگان متوجه دلالت، و نظریهٔ تولید نشانه متوجه ارتباط است» (اکو، ۱۹۷۶: ۳-۴). بنابراین، زمانی می‌توان از موضوعی به نام «نظام» سخن به میان آورد که هم‌زمان با دو موضوع دلالت و ارتباط، سروکار داشته باشیم. در نظام‌های هنری اوضاع به این منوال است؛ یعنی دلالت و ارتباط لازم و ملزوم یکدیگرند. در اصطلاح نظام هنری «واژه نظام حکایت از این دارد که هنرها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرند که به‌صورت یک نظام ارتباطی سازمان یافته‌اند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۸). در یک نظام الگوساز عناصر بر اساس قواعد مشخصی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. بر این اساس، هنر یک نظام الگوساز تلقی می‌شود. در واقع، «هنر شکل کاملاً متفاوتی از اندیشیدن و نظام متفاوتی از الگو بخشیدن به جهان است. هنر به معنای خلق جهانی متفاوت، اما هم‌ارز با جهان واقعی است» (لوتمن، ۲۰۰۴: مقدمه، ۳۰). زبان معمول یک نظام الگوساز درجهٔ اول است. نظام‌های درجه دوم مانند هنر، ادبیات، هنرهای مستظرفه، موسیقی، فیلم، اسطوره و غیره «در قیاس با زبان، یا با استفاده از زبان، به‌مثابه مصالح مادی خود» شکل می‌گیرند (کوبلی، ۲۰۰۱: ۲۱۸). بر این اساس، از آنجاکه نظام‌های زیبایی‌شناسیک و نظام سخن ادبی بر اساس الگوی زبان استوار هستند و در ارتباط با آن معنا می‌یابند، لوتمن این قبیل نظام‌ها را نوعی «نظام الگووار مرحلهٔ دوم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۸) یا به تعبیری دیگر «نظام الگووار ثانویه» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۸) می‌نامد^۳. واژه ثانویه «به این اندیشه اشاره دارد که در عین اینکه هنر بر پایهٔ نظام اولیهٔ زبان طبیعی بنا نهاده شده است، ساختاری ضمیمه نیز دارد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۸).

انتظام و رمزگان ساختاری

در زبان معمول، صرف‌نظر از انتظامی که در سطح بیان، یعنی در محور هم‌نشینی، وجود دارد، برخی انتظام‌های خاص نیز به‌طور جسته و گریخته به چشم می‌خورد که در فرایند ارتباطی بی‌تأثیر است و بنابراین، فاقد هرگونه ارزش ساختاری است، به‌همین خاطر توجهی به آن نمی‌شود. در زبان هنری، برخلاف زبان معمول، چنین انتظام‌هایی از سطح انتظام‌های تصادفی و اتفاقی به سطح تعمیدی و

^۱ rhythm

^۲ rhyme

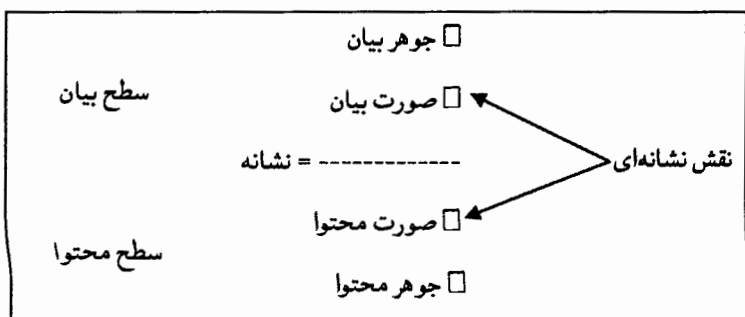
^۳ سیپاک این تکنیک را از اساس پذیرفته است. او نقد تدری به این طبقه‌بندی وارد کرده است (ر. ک. دیلی، ۱۹۹۰: ۲۸-۲۹).

زیباشناختی فرا می‌روند و نقش ساختاری و معنایی ایفا می‌کنند. اهمیت این قبیل انتظام‌ها زمانی خود را نشان می‌دهد که «انتظام موجود در متن هنری، به مثابه یک رمزگان ساختاری تلقی شود که حامل معنا است» (همان، ۱۰۴). اما در متون غیر هنری، همان‌طور که گفتیم، انتظام‌هایی از این دست در ارتباط با سطح معناشناختی مطرح نمی‌شوند.

لوتمن انتظام‌های حاکم بر نظام هنری و اهمیت آن‌ها را در انتقال، تشدید یا تقویت معنا به‌طور جامعی بررسی‌ده است. او انتظام را به‌طور کلی به دو دسته تقسیم می‌کند: «انتظام از طریق توالی» و «انتظام از طریق هم‌ارزی یا تشابه». انتظام مبتنی بر توالی در زبان معمول روی می‌دهد. در این انتظام، قواعد نحوی و اسلوب هم‌نشینی عناصر منتهی به پدید آمدن نوعی انتظام خطی می‌شود که در نهایت خود را در ساختار نحوی جمله نشان می‌دهد. اما در آثار هنری، انتظام مبتنی بر اصل تشابه و هم‌ارزی عناصر است. البته انتظام ناشی از مشابهت یا هم‌ارزی زمانی ارزش هنری پیدا می‌کند که به بازتاب سطح معناشناختی متن کمک کند، در غیر این صورت ارزش چندانی ندارد. این موضوع، با تمام اهمیتی که دارد متأسفانه در بسیاری از تحلیل‌های فرمالیستی رایج در پژوهش‌های معاصر نادیده انگاشته شده است.

در مورد چنین انتظام‌هایی و نحوه دالتمندی یا سمانتیزه شدن آن‌ها ذکر این نکته خالی از فایده نیست که در اثر ادبی، نشانه‌ها به‌طور مستقل وظیفه انتقال محتوا را به عهده دارند؛ اما از آنجاکه اثر ادبی مفاهیم را به‌طور غیر مستقیم بیان می‌کند، انتظام‌ها ممکن است از سطح غیر نشانه‌شناختی - مانند آواها - به سطح نشانه‌شناختی یا سطح محتوایی حرکت کنند و به نحوی در دالتمندی کلی اثر حضور فعال داشته باشند. ریفاتر درباره اهمیت این قبیل انتظام‌ها این گونه می‌گوید: «گاهی، آن دسته از آحاد زبان‌شناختی که به خودی خود دارای معنای خاصی نیستند طوری تفسیر می‌شوند که گویی یک نشانه شعری هستند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲).

در همین راستا، لوتمن با عنایت به اصطلاحات برگرفته از یلمسلف اهمیت انتظام را شرح می‌دهد. در تحلیل یلمسلف نشانه از دو سطح متمایز تشکیل شده است: سطح بیان و سطح محتوا. در سطح بیان با صورت بیان و جوهر بیان و در سطح محتوا با صورت محتوا و جوهر محتوا روبه‌رو هستیم (اکو، ۱۳۸۷: ۲۰)؛ رابطه‌ای که بین صورت بیان و صورت محتوا برقرار می‌شود، صرف نظر از ماهیت آن نقش نشانه‌ای نامیده می‌شود (همان، ۴) در نمودار زیر نقش نشانه‌ای با علامت پیکان نشان داده شده است.



نمودار (۱-۲). نشانه از منظر یلمسلف

لوتمن با الهام از الگوی نشانه‌شناسی یلمسلف تأکید می‌کند که در ساختار اثر هنری، «انتظام آوایی که بخشی از سطح بیان است می‌تواند وارد ساختار محتوایی شعر شود و موقعیت‌هایی معنایی را خلق کند که از معنای مفروض متن جدایی ناپذیر است» (لوتمن، ۱۹۷۷: ۱۱۱). اهمیت این انتظام‌ها تا جایی است که گاه تمایزهای آوایی بی‌اهمیت ساختار پیوندهای معنایی شعر را از خود متأثر می‌کند.

حرکت از سطح بیان به سطح محتوا

وقتی «ساختار آوایی کلمه - علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش - از رهگذر مجموعه‌ای از اصوات، به گونه‌ای غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۱۸) شعر از سطح بیان به سطح محتوایی حرکت می‌کند. این ویژگی در شعر فارسی علاوه بر جنبه‌های آوایی کلمات، از طریق ضرب‌آهنگ یا وزن نیز پدیدار می‌شود. در واقع، می‌توان گفت علاوه بر جنبه‌هایی مانند واج‌آرایی، وزن و نحوه انتظام ضرب‌آهنگ‌ها نیز محتوای ضمنی شعر را تشدید یا تقویت می‌کنند. در بیت زیر^۱

به یک خدنگ دژآهنگ، جنگ داری تنگ
تو بر پلنگ شخ و بر نهنگ دریا بار

صدای / آنگ / در بخش پایانی کلمات «جنگ، پلنگ، خدنگ، نهنگ، آهنگ، و تنگ» به تعبیر شفیع کدکنی، «صدای رها شدن تیر را از کمان» (همان، ۳۲۰) به ذهن متبادر می‌کند.

حرکت از سطح محتوا به سطح بیان

یکی از شگردهایی که در غزل فارسی، به‌ویژه در دیوان شمس، به‌وفور یافت می‌شود، حرکت از سطح محتوا به سطح بیان است. مولوی که همواره محسور موسیقی کلمات است گاهی واژه‌ها را طوری

^۱ ظاهر آلفت فرس اسدی این بیت را ذیل واژه «دژآهنگ» آورده است، اما نگارنده آن را از کتاب موسیقی شعر انتخاب کرده است.