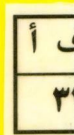




نظریه های ادبی

دکتر نصرالله امامی

ساخت گرای نقد ساختاری





♦ از همین مجموعه :

- ♦ نقد فرمالیستی
- ♦ ساخت شکنی در فرایند تحلیل ادبی
- ♦ مدرنیسم در ادبیات
- ♦ ادبیات و نقد فمینیستی
- ♦ هرمنوتیک و ادبیات
- ♦ پست مدرنیسم در ادبیات





۱,۴۰۰



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

امامی، نصرالله، ۱۳۲۸ -
ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل / نصرالله
امامی. - اهواز: رسش، ۱۳۸۲.
۵۶ ص.

ISBN 964-8049-00-9

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.
۱. زبان‌شناسی ساختاری - مقاله‌ها و خطابه‌ها.
۲. ساختارگرایی (تحلیل ادبی) - مقاله‌ها و خطابه‌ها.
الف. عنوان.

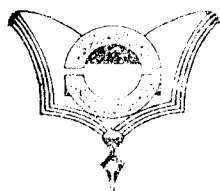
۴۱۰

۲ س ۸ الف / ۱۴۶ P

م ۸۲ ۱۴۱۴۵

کتابخانه ملی ایران

ساخت‌گرایی و نقد ساختاری



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

همراه با نمونه و تحلیل

دکتر نصرالله امامی

استاد دانشگاه شهید چمران



نشر زیش

مجموعه‌ی نگاه کوتاه

♦ نظریه‌های ادبی ۲



نام کتاب: ساخت‌گرایی و نقد ساختاری
نویسنده: دکتر نصرالله امامی
گرافیک و طراحی جلد: سیاوش برادران
صفحه‌آرایی: علی محمد کرامت
حروف‌نگاری: زهرا ابوالحسن
نوبت چاپ: اول / پاییز ۱۳۸۲
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: عمران
شابک: ۹۶۴-۸۰۴۹-۰۰-۹
بهاء: ۵۵۰۰ ریال
☐ شماره‌ی نشر: ۱۱
☐ همه‌ی حقوق محفوظ است.
نشر رَیش: اهواز - خیابان حافظ - ساختمان کتاب‌فروشی رشد -
طبقه‌ی سوم تلفن ۲۲۱۶۳۷۵ - نمابر: ۲۲۱۷۰۰۲
پست الکترونیک: rasesh@parsimail.com
نمایندگی پخش: تهران - بخش گزیده - تلفن ۶۴۰۰۹۸۷ / ۶۴۹۲۹۶۲

فهرست

۷	یادداشت نویسنده
۹	ساختار
۱۲	فردیناند سوسور و نقد ساخت‌گرا
۱۳	زبان و گفتار
۱۴	سوسور و نشانه‌شناسی
۱۶	نشانه‌شناسی، بعد از سوسور
۱۹	محورهای همزمانی و در زمانی
۲۰	محور همنشینی و محور جانشینی
۲۲	نقش زبان‌شناسی در نقد ادبی
۲۵	ساختارگرایی سوسور و جایگاه او در نقد ادبی
۲۷	تحلیل ساختاری شعر
۳۰	ساخت زبانی شعر
۳۲	گونه‌های زبان شعر و بار دلالتی واژگان
۳۳	گزینش واژگانی شعر
۳۶	الگوهای ذهنی شاعر و گزینش واژگانی
۳۸	ساخت نحوی و تحلیل شعر
۳۹	ساخت موسیقایی شعر
۴۰	نقش واج‌ها و واژه‌ها در ساختار شعر
۴۵	تحلیل ساختاری غزلی از حافظ
۵۱	یادداشت‌ها

به نام خداوند جان و خرد

یادداشت نویسنده

درباره‌ی ساخت‌گرایی و جایگاه آن در نقد ادبی، کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده است. نگاه‌ها و چشم‌اندازها چنان متنوع است که گاه خواننده را به نوعی سرگردانی مأیوسانه می‌کشاند. از سوی دیگر ضرورت آشنایی با برخی مقدمات، بر این حیرت می‌افزاید.

در این نوشتار کوشیده‌ام با پرهیز از ورود به مسائل جزئی و حاشیه‌ای و با تأکید بر ساده‌سازی مطالب، ساخت‌گرایی در نقد ادبی را با تکیه بر جنبه‌های عملی آن، اندکی روشن‌تر بازگو کنم. امیدوارم در این کوشش موفق شده باشم.

جای آن است که از دوست فرهیخته‌ام آقای مصطفی مستور برای ویرایش و بازخوانی این اثر تشکر کنم. همچنین همت بلند آقای محمود کلاهدوز مدیر محترم نشر رسش در انتشار آثار علمی و ادبی در خور سپاس و قدردانی است. تصحیح متن کتاب مدیون شوق و سعی فرزند دلبندم محمد (فرزین) امامی است که از ایشان نیز سپاسگزارم.

ن. امامی

خرداد ماه ۱۳۸۲

برای آشنایی با ساخت‌گرایی در نقد ادبی، ضروری است نخست با توجه به مبانی اولیه ساخت‌گرایی، مفهوم ساختار را تعریف کنیم.

ساختار

ساختار یا ساخت به معنی چهارچوب متشکل پیدا و ناپیدای هر اثر ادبی، عبارت از نظامی است که در آن، همه‌ی اجزاء اثر در پیوند با یک‌دیگرند و در کارکردی هماهنگ، کلیت اثر را می‌سازند و موجودیت کلّ اثر در گرو همین کارکرد هماهنگ است. این کارکرد، هدف مشخصی را پیش رو دارد و کنش یا عمل معینی را انجام می‌دهد که بدون تعامل و همکاری اجزاء، امکان‌پذیر نیست. برای مثال، هر ماشینی می‌تواند نمودی از یک ساختار باشد و حرکت کلی و کنش ماشین بدون همکاری و هماهنگی اجزاء آن با یک‌دیگر، امکان‌پذیر نیست.

واژه‌ی ساختار دارای وسعت معنایی است زیرا گاهی اجزاء تشکیل

دهنده‌ی یک نظریه‌ی اقتصادی یا بافت زبانی اثری ادبی را نیز می‌توان به منزله ساختار دانست؛ همچنین تقسیمات منطقی رویدادها، تقسیمات خاص در پرده‌ی نمایش و صحنه‌ها را می‌توان نمودی از ساختار محسوب کرد. در هر متن روایی و داستانی، پی‌رنگ می‌تواند عنصری ساختاری به حساب آید. طرح کلی و مشابه در چند داستان می‌تواند آن‌ها را برخوردار از یک ساختار مشترک نشان دهد. این چنین است که در نوعی نگرش ساختاری به مجموعه‌ای از داستان‌ها، طبقه‌بندی یا گونه‌شناسی خاصی از آن‌ها به دست می‌آید. این طبقه‌بندی‌ها به معنی پذیرفتن نظام محتوایی داستان‌ها به عنوان ساختار است [۱]. در تحلیل منتقدان ساخت‌گرا برای درک ساختار شعر، جنبه‌های بیرونی و زبان اثر (= روساخت)، در پیوند با تصویرها، مناسبت‌های بلاغی، مضمون کلی و بن مایه اثر (= ژرف ساخت) مورد توجه قرار می‌گیرد؛ یعنی در نظر آنان، نظام زبانی و نظام مفهومی و محتوایی اثر، به صورت هماهنگ در تعامل و کارکرد متقابل، ساختار را ایجاد می‌کنند [۲].

هماهنگی و تعامل همه‌ی اجزاء بیرونی و درونی اثر، «روابط ساختاری» را می‌سازد. بخش بیرونی نظیر جملات، عبارات، واژگان، ترکیبات و نظایر آن‌ها، روساخت اثر را ایجاد می‌کند و بخش درونی و محتوایی که قبلاً نیز اشاره‌ای بدان شد، ژرف‌ساخت را به وجود می‌آورد [۳].

تعبیر ساخت‌گرایی و طرح وحدتی که به واسطه‌ی اجزاء و ارگان‌ها به وجود می‌آید، از ریاضیات و فیزیک به زیست‌شناسی، و از آن‌جا به زبان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و اقتصاد راه یافت و در سال ۱۹۵۸ با مردم‌شناسی لویی استراوس، رواج و شهرت پیدا کرد و در دهه شصت بر سر زبان‌ها افتاد [۴]؛ ولی از همان زمان هم، تعریف‌هایی که از ساختار ارائه می‌شد، بسیار متفاوت بود زیرا برای مثال، آن‌چه میشل فوکو^۱ فلسفه‌دان و متفکر فرانسوی از ساختار به دست می‌دهد، با آن‌چه رولان بارت^۲ منتقد فرانسوی مطرح می‌کند، متفاوت است. رنه ولک^۳ منتقد آمریکایی اروپایی تبار در اثر معروف خود به نام *مفاهیم نقد* می‌نویسد که به آسانی می‌توان صدها تعریف درباره‌ی «ساختار» از منتقدان مختلف به دست داد. این تعریف‌ها گاهی چنان با یک‌دیگر در تفاوت و تناقض هستند که شخص ترجیح می‌دهد تعاریف و اصطلاحات را یکسره کنار بگذارد [۵] و به همین دلیل بهتر است به‌جای درگیر شدن با تعاریف مربوط به ساخت‌گرایی، به بنیان‌های ساخت‌گرایی که مقدمه و مدخلی برای ورود به نقد ساختاری است، بپردازیم.

1- Michel Foucault

2- R.Barthes

3- Rene Wellek

فردیناند سوسور و نقد ساخت‌گرا

در طی یک سده از تاریخ ساخت‌گرایی، آراء زبان‌شناس بزرگ سوییسی، فردیناند سوسور^۱، اساس نظریه ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی و به تبع آن در نقد ادبی محسوب شده است. دیدگاه‌های انقلابی سوسور در حوزه مطالعات زبان‌شناختی در آغاز قرن بیستم، روند مطالعه‌ی تاریخی و تطبیقی زبان را دگرگون ساخت و عرصه‌ی جدید و گسترده‌ای را در بررسی و توصیف زبان گشود.

سوسور حاصل یافته‌های زبان‌شناختی خود را در تقریرات درسی خویش عرضه می‌کرد اما تا پایان عمر کوتاه‌اش، مجال تدوین آن‌ها را نیافت. سه سالی پس از مرگ او همکاران و شاگردانش حاصل یافته‌ها و مطالعات وی را در سال ۱۹۱۶ میلادی با عنوان *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* [۶] منتشر کردند.

آن‌چه آراء سوسور را با نقد ساختاری پیوند می‌دهد و اندیشه‌های او را به عنوان شروعی برای مطالعات ساختارشناسی در ادبیات معرفی می‌کند، طرح مسأله تمایزها در بررسی و مطالعه‌ی زبان است که در صدر همه‌ی آن‌ها باید از تمایز زبان و گفتار، تمایز دال و مدلول، بررسی همزمانی و در زمانی، و محور جانشینی و همنشینی یاد کرد.

زبان و گفتار

سوسور برای اولین بار این نکته را مطرح کرد که زبان^۱ و گفتار^۲ از یک‌دیگر متفاوت‌اند. زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهای ویژه است که سخنگویان یک جامعه‌ی زبانی مورد استفاده قرار می‌دهند و عبارت از نشانه‌های قرار دادی است که در یک دستگاه یا نظام خاص، مفاهیمی را بیان می‌کند. به بیان دیگر، زبان در واقع همان توانایی عام و گسترده‌ای است که انسان‌ها برای ایجاد ارتباط با یک‌دیگر به کار می‌برند و در هر جامعه زبانی، گونه‌ی خاصی از آن مورد استفاده قرار می‌گیرد. جنبه‌ی دیگر زبان، یعنی گفتار به معنی کُنش فردی و استعداد به کارگیری قواعد زبان به صورتی ارادی است و بدین تربیت قواعد کلی و ساخت کلی زبان بین همه مشترک است؛ ولی گفتار جنبه‌ی شخصی و فردی دارد. یعنی ما می‌توانیم در گفتار خود با استفاده از قواعد کلی زبان، واژه‌ها و عبارات و جملات خاص خود را براساس دانش و آگاهی و سلیقه خویش برای انتقال مفاهیم به کار ببریم.

سوسور برای نشان دادن زمینه‌های کارکرد زبان و گفتار، دستگاه زبانی را به نظام موجود در بازی شطرنج تشبیه می‌کند. نظام حاکم بر بازی شطرنج و قواعد کلی آن، در حکم زبان است، و گفتار به منزله‌ی حرکات و عملکرد شطرنج باز است. به‌طور فشرده، هر حالت از بازی شطرنج، با حالتی از زبان مطابقت دارد. ارزش مهره‌ها در تقابل و

ارتباط با یک‌دیگر مشخص می‌شود؛ همچنان که در زبان هم، ارزش هر واژه در تقابل با واژه‌ی دیگر معلوم می‌شود و معنای واژه‌ها از نظر تفاوتی که با هم دارند قابل درک است. درخت، درخت است چون سنگ نیست. فعل در تفاوت با اسم و یا قید در تقابل با صفت شناخته می‌شود. هر حرکت در شطرنج با جابه‌جا شدن یک مهره صورت می‌گیرد، همچنان که در زبان هم، کلمات جابه‌جا می‌شوند تا حرکات و حالات زبانی شکل گیرد و گفتار تحقق پیدا کند. همان گونه که هر حرکتی در زبان شطرنج می‌تواند بر حرکت‌های دیگر اثر بگذارد و شطرنج باز نمی‌تواند دامنه‌ی این تغییر را دقیقاً مشخص کند، در زبان هم یک واژه می‌تواند بر مفهوم واژه‌ی دیگر، یا در متن تأثیر بگذارد [۷].

از آن‌جا که مباحث بعدی یعنی پرداختن به جنبه‌های مطالعه‌ی همزمانی و در زمانی و ادامه آن، نیازمند آشنایی با مفهوم نشانه‌شناسی است، اشاره‌ی کوتاهی در این زمینه ضروری است.

سوسور و نشانه‌شناسی

فردیناند سوسور معتقد بود که نظام‌های دلالتی، متعدد و متنوع هستند. هر دال (= دلالت‌گر) بر مدلول (= مفهوم، مصداق) دلالت می‌کند. این دال یا نشانه می‌تواند شامل علایم نظامی، رنگ، علائم راهنمایی، علایم آوایی، اشکال نوشتاری و نگارشی، آداب و مناسک

یا حرکت‌های نمادین باشد. دانشی که درباره‌ی چگونگی دلالت نشانه یا دال به بحث می‌پردازد، دانش نشانه‌شناسی^۱ نامیده می‌شود [۸].

از نظر سوسور، زبان‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است؛ زیرا زبان به مثابه‌ی نشانه عمل می‌کند و هر واژه‌ای نوعاً نشانه‌ای برای یک مفهوم یا مدلول است. به بیان دیگر، قوانینی که در نشانه‌شناسی مطرح می‌شوند، در زبان‌شناسی هم کارایی دارند [۹]. همین دیدگاه است که نشانه‌شناسی را با تحلیل ساختار در آثار ادبی پیوند می‌دهد؛ چنان که در گرایشی رایج از ساخت‌گرایی که پیوند نزدیکی با نشانه‌شناسی دارد، تمهیدات و اصول موجود در آثار ادبی را نظامی از نشانه‌ها می‌دانند که موجب پدید آمدن مفهوم و معنای اثر می‌شود و براساس همین دیدگاه، ساخت و کارکرد عناصر ادبی را مورد توجه و بررسی قرار می‌دهند تا روشن کنند که تمهیدات ادبی چه گونه سبب می‌شوند تا مفهوم یا احساس ویژه‌ای منتقل شود [۱۰].

سوسور آن نشانه‌ای را که انسان‌ها برای ارتباط با یک‌دیگر از طریق واژه‌ها و نوشتار به کار می‌گیرند، «نشانه‌ی زبانی» می‌خواند. نشانه‌های زبانی، قراردادی هستند؛ چنان که هیچ رابطه‌ای طبیعی میان واژه‌ی «درخت» به عنوان نشانه با مصداق یا واقعیت بیرونی و فیزیکی درخت وجود ندارد؛ البته گاه استثناءهایی وجود دارد که نام یک جانور یا صدای چیزها و پدیده‌ها یا بعضی از افعال برگرفته از آن‌ها، با صوت

طبیعی خاصی ارتباط می‌یابد که آن را «اسم صوت» یا «نام آوا» می‌گویند اما روشن است که «نام آوا» هرگز به طور جدی از عناصر اصلی زبان محسوب نمی‌شود و محدود بودن شمار نام آواها و تفاوت‌شان از نظر معادل‌ها در زبان‌های مختلف، گویای آن است که نمی‌توان قوانین ثابتی را درباره‌ی آن‌ها مطرح کرد [۱۱].

سوسور ضمن تأکید بر این که زبان‌شناسی بخشی از نشانه‌شناسی است، می‌کوشد تا نشانه‌شناسی را تابعی از روان‌شناسی قرار دهد و حتی آن را در یکی از زیر شاخه‌های «روان‌شناسی عمومی» طبقه‌بندی کند، گرچه این باور سوسور بعدها تعدیل شد. رولان بارت اما، نشانه‌شناسی را به کلی در قلمرو زبان‌شناسی قرار می‌دهد و معتقد است که قوانین نشانه‌شناسی از طریق قواعد و قوانین زبان‌شناسی قابل تشریح و تبیین هستند [۱۲].

نشانه‌شناسی، بعد از سوسور

یکی از کامل‌ترین مطالعات در حوزه‌ی طبقه‌بندی نشانه‌ها متعلق به چارلز سندرس پیرس^۱ فیلسوف و منطق‌دان مشهور آمریکایی است. او کسی است که به جهت نیروی عظیم فکری و اصالت آثار و سخنان‌اش همپایه‌ی ارسطو دانسته شده و یاکوبسن زبان‌شناس و منتقد مشهور ساخت‌گرا، وی را بزرگ‌ترین فیلسوف آمریکایی

1- C. Peirce

شناخته است. آن‌چه پیرس به‌طور پراکنده - و نه در یک تألیف مدوّن - درباره‌ی نشانه‌شناسی مطرح کرده، مبنای اصلی نشانه‌شناسی جدید است [۱۳].

پیرس معتقد به سه نوع نشانه است:

۱) نشانه‌ی شمایی^۱ که در آن رابطه‌ی دال و مدلول یا نشانه و مصداق براساس مشابهت است، مانند تصویر کشتی یا علامت ریزش کوه.

۲) نشانه‌ی نمایه‌ای یا شاخص^۲ که نشانه با مصداق خود، رابطه‌ی علت و معلولی دارد، مانند ردّ پای انسان یا حیوان به نشانه‌ی عبور انسان یا حیوان [۱۴].

۳) نشانه‌ی نمادین^۳ که نشانه در آن با مصداق خود رابطه‌ای قراردادی دارد؛ نظیر نشانه‌های زبانی (= الفاظ، حروف، حرکات، علایم آوایی) و یا موارد دیگر مانند لباس سیاه به نشانه‌ی سوگ و عزای چراغ قرمز به نشانه خطر و توقف [۱۵].

به هر حال آن‌چه پیرس درباره‌ی نشانه‌شناسی می‌آورد، پیچیده‌تر و گسترده‌تر از سوسور است. در نظر پیرس، «نشانه چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص و به عنوانی خاص، نشانه چیز دیگری باشد»، یعنی ظرفیت زمانی و مکانی، موضوعی و خطابی خاص را نیز برای

تعیین مصداق نشانه مطرح می‌کند؛ زیرا در بعضی از انواع نشانه‌ها این ضرورت وجود دارد که نشانه برای مخاطب، شناخته شده باشد و گرنه کارکرد نشانه متوقف خواهد شد [۱۶].

رولان بارت اما، به عنوان منتقد و زبان‌شناس ساخت‌گرا، تأکید خاصی بر نشانه‌ها در ساختار اثر دارد. بر همین اساس، او آفرینش ادبی را نوعی نشانه‌سازی می‌داند و اساساً در نظر وی، انسان موجودی نشانه‌ساز است؛ یعنی برای امور و اشیاء دلالت می‌آفریند و در همین جهت، تحلیل ساختاری مورد نظر وی تبیین این نکته است که «انسان چگونه به چیزها و امور گوناگون، معنا می‌بخشد» [۱۷]. بدین گونه همه‌ی اجمال‌ها، ابهام‌ها، نکته‌ها، اشارت‌ها و قرینه‌هایی که در اثر ادبی، تداعی‌های ذهنی را تشکیل می‌دهند، نمایه‌هایی هستند برای ناگفته‌ها؛ و در تحلیل ساختاری اثر باید از همه‌ی آن‌ها استفاده کرد. به عبارت دیگر، در تحلیل ساختاری اثر، از نمایه‌ها، رمزها و استعاره‌ها و ارزش‌های بلاغی به عنوان نشانه‌های احساس‌آفرین استفاده می‌کنیم [۱۸].

باید توجه کرد که در عین حال نباید نشانه‌شناسی را تنها ابزار نقد و تحلیل ادبی به حساب آورد و درباره‌ی آن مبالغه کرد زیرا جوهره‌ی زیبایی‌شناسی اثر، غیر از رابطه‌های دلالتی و نشانه‌ای، در گرو مطالب و مسایل متعددی است که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به فوایند آفرینش ادبی، چشم‌اندازهای فلسفی، زمینه‌های عاطفی، ماهیت فردی و

اجتماعی اثر اشاره کرد.

محورهای همزمانی و در زمانی

این دو محور عبارت از خط و نگاه، در مطالعه‌ی زبان است. سوسور ضمن تأکید بر جدایی این دو محور از هم، تفکیک آن‌ها را در بررسی‌های پیرامون زبان، ضروری می‌داند.

چنان‌که گفته شد، در باور سوسور، زبان نظامی از نشانه‌هاست که موجودیتی در حال و ریشه‌ای در گذشته دارد. آنچه را امروز به کار می‌بریم، ادامه و فراز آمده‌ای از گذشته است و بدیهی است که می‌تواند در سیر خود از گذشته تا حال، و از حال تا آینده، دستخوش تغییراتی شود. در مطالعات زبان‌شناسان پیش از سوسور که مبتنی بر زبان‌شناسی تاریخی و تطبیقی بود، موجودیت گذشته و حال زبان، از یک‌دیگر تفکیک نمی‌شد، اما سوسور در مطالعه‌ی علمی و نظام‌مند خود از زبان، تمایز مهمی میان وضعیت موجود و گذشته‌ی زبان قائل گردید و بر همین اساس، زبان را از دو دیدگاه بررسی کرد:

الف) بررسی زبان موجود - در هر زمان خاص - که آن را زبان‌شناسی همزمانی می‌نامند.

ب) بررسی تاریخی زبان و تغییرات زبانی در طول زمان که آن را زبان‌شناسی در زمانی (= تاریخی) می‌خوانند [۱۹].

در روش مطالعه‌ی همزمانی، وضعیت کامل و دقیق زبان در یک

مقطع خاص (= غالباً زمان حاضر) مطالعه می‌شود؛ در حالی که در مطالعه‌ی «در زمانی»، وضعیت بخشی از زبان یا عنصر و جنبه‌ای از زبان در لایه‌های متوالی آن، به گونه‌ای تاریخی بررسی می‌شود. به همین دلیل، مطالعه‌ی در زمانی را «زبان‌شناسی تاریخی» هم می‌گویند.

این شیوه‌ی مطالعه و نگرش سوسور، مسیر مطالعات سنتی زبان‌شناسی را دگرگون کرد و راه تازه‌ای را در بررسی زبان گشود. در واقع زبان‌شناسی ساخت‌گرا که نقد ساخت‌گرایی مدیون آن است، محصول همین نگاه و نگرش است [۲۰].

محور همنشینی و محور جانشینی

اشاره شد که واژه به عنوان دال یا نشانه عمل می‌کند، اما آنچه سبب کارکرد زبان می‌شود، حضور واژه‌ها به صورت مجرد و فردی نیست؛ بل که مجموعه‌ای متوالی و پیوسته از واژه‌هاست که زبان را تشکیل می‌دهد. این مجموعه که برخوردار از توالی خطی یا به تعبیری منش خطی است، زنجیره‌ی کلام یا رشته‌ی کلام را می‌سازد [۲۱]. به عبارت دیگر، هر کلام مفهوم، ترکیبی از چند یا چندین واژه است که از جایی شروع و به جایی دیگر ختم می‌گردد؛ پس آغاز و انجام و میانه‌ای دارد. گام بعدی آن است که دریابیم عناصر زبان چه گونه با یک‌دیگر در پیوند می‌شوند تا نظام زبانی را شکل

دهند. این پیوند در دو محور همنشینی و جانشینی مطرح می‌شود. مقصود از محور همنشینی آن است که در هر جمله، تعدادی از واحدهای زبانی [۲۲] در کنار هم می‌نشینند تا معنای خاصی را برسانند. به بیان ساده‌تر، واژه‌ها هر کدام معنای مشخصی دارند و هنگامی که به یک‌دیگر می‌پیوندند و به شکل جمله در می‌آیند، رساننده‌ی مفهوم خاصی می‌شوند که از ترکیب و همنشینی واژه‌ها به وجود می‌آید. در این ساختار ممکن است واژه‌ای جانشین واژه‌ی دیگر شود تا معنای متفاوتی از جمله حاصل گردد. این قابلیت را جانشینی می‌گویند؛ برای مثال در دو جمله زیر:

الف) مرغ گرسنه در زمین ارزن می‌جوید.

ب) شتر گرسنه در خواب پنبه دانه می‌بیند.

در مورد الف، واژگان: مرغ، گرسنه، در، زمین، ارزن، می‌جوید؛ در مورد ب، واژگان: شتر، گرسنه، در، خواب، پنبه، دانه، می‌بیند، در کنار یک‌دیگر نشسته و به اصطلاح همنشینی دارند. هنگامی که دو جمله را از نظر واژه‌ها با یک‌دیگر مقایسه کنیم، درمی‌یابیم در مثال دوم شتر، پنبه دانه، خواب و می‌بیند، جانشین واژه‌های مرغ، زمین، ارزن و می‌جوید، شده است؛ یعنی تفاوت جمله اول با جمله دوم براساس محور جانشینی یعنی تغییر واژه‌ها حاصل آمده است. پس به کمک دو محور همنشینی و جانشینی می‌توان هزاران جمله با بار عاطفی و زیبایی شناختی گوناگون ساخت و همین دو محور است که

زبان شعر و نثر را از یک‌دیگر متفاوت می‌سازد؛ از این رو، دو محور یاد شده در تحلیل ساختاری شعر، اهمیت بسیار پیدا می‌کند و بررسی نمودهای حضور این دو محور در شعر، بخشی از وظیفه‌ی نقد ساختاری است [۲۳] که در عین حال، آن را از مهم‌ترین مباحث زبان‌شناسی سوسوری نامیده‌اند. آنچه در این‌جا شایسته توضیح است آن‌که سوسور این دو محور، یعنی «همنشینی» و «جانشینی» را، به مثابه‌ی دو رابطه در کارکرد زبان تلقی می‌کند، بدین گونه که محور جانشینی را مبتنی بر گزینش^۱ و رابطه همنشینی را مبتنی بر ترکیب^۲ می‌آورد و از سوی دیگر، در محور جانشینی یا گزینش، حدود و توجیهات این گزینش، مشخص است و هر واژه‌ای را نمی‌توان جانشین واژه‌ی دیگر کرد [۲۴].

نقش زبان‌شناسی در نقد ادبی

براساس یک باور زبان‌شناسانه، نقد ادبی تنها در قلمرو زبان‌شناسی تحقق می‌یابد. در توجیه این موضوع گفته شده است که گوهر اصلی و مرکزی هر فرهنگی نمی‌تواند بیرون از ساختار زبانی آن فرهنگ، مطرح باشد و به همین دلیل، شناخت متون ادبی، وابسته به شناخت الگوی اصلی و مرکزی آن یعنی زبان است [۲۵].

به نظر می‌رسد زبان‌شناسانی که مبانی نقد ساختاری را پی‌ریزی

کرده‌اند، ضرورتی نمی‌دیده‌اند تا مرزی برای جدایی فعالیت زبان‌شناس و ادیب در قلمرو تحلیل آثار ادبی قایل شوند، زیرا ادیب آشنا به زبان‌شناسی می‌تواند دریافت‌های مفیدی از آثار ادبی به دست آورد، همچنان که لازمه‌ی زبان‌شناسی که به تحلیل شعر و ادبیات می‌پردازد نیز آن است که با فرآیند پدید آمدن شعر و به تعبیر مایاکوفسکی شاعر روس، با «تولّد شعر» آشنا باشد و به همین دلیل است که زبان‌شناسان خبره‌ای که به کار ادبیات پرداخته‌اند، هرگز خود را تنها پردازنده‌ی مشروع به ادبیات نمی‌پندارند.

آن‌چه می‌تواند خود باوری افراط‌آمیز بعضی از زبان‌شناسان در زمینه‌ی نقد ادبی را اعتدال بخشد، این نکته است که در بیان ادبی و شاعرانه، جنبه‌هایی از «فرازبان» وجود دارد که بیرون از حوزه‌ی قراردادهای زبانی و دلالت‌های زبان شناختی جای می‌گیرد. منظور از عناصر فرازبان، همانا پدیده‌های روانی، فرهنگی، اجتماعی و سنت‌هایی است که به نوعی در آفرینش ادبی نقش دارند و توجیهات زبان شناختی در قلمرو آن‌ها راهی ندارد. با این توضیح باید سخن شجاعانه راجر فالر زبان‌شناس برجسته انگلیسی را واقعیتی خردمندانه و منتقدانه تلقی کرد که می‌گوید: این برداشت نادرست ولی رایجی است که زبان‌شناسی نوعی دستگاه تحلیل خودکار است که اگر متنی را به آن بدهیم، بدون دخالت انسان می‌تواند توصیفی از آن به دست دهد [۲۶]. از سوی دیگر، دشواری کار زمانی بیش‌تر محسوس

می‌شود که هر زبان‌شناسی در بررسی ادبیات، دیدگاه و شیوه‌ای را به کار می‌گیرد که خودش درست می‌داند [۲۷]؛ و ناگوارتر از همه آن است که زبان حاکم بر اثر ادبی را تا حد صرفاً وسیله‌ای برای بیان، تنزل دهیم [۲۸].

با وجود همه‌ی ملاحظات و نکات یاد شده باید گفت که توفیق زبان‌شناسان در حوزه‌ی نقد ادبی با طرح نظریه‌ی ساخت‌گرایی اوج گرفت. نخستین منتقدان ساخت‌گرا، مرکز توجه خود را متن قرار دادند و حتی کوشیدند تا عناصر فرا متنی را هم از راه «دلالت‌های نشانه شناسیک متن» مورد بررسی قرار دهند. این منتقدان ضمن آن که اساس مطالعه‌ی خود را بر روی بررسی ساختار صوری اثر متمرکز می‌کردند، مهم‌ترین ویژگی اثر را شامل شکل خاص نحوی و واجی آن می‌دانستند [۲۹]. از نظر آنان، شعرشناسی باید به وجوه متفاوتِ زبان شعر با پیام کلامی و زبان مکانیکی بپردازد تا بتواند ساختار شعر را بیابد. روشن است که در باور آنان، همین تفاوت است که جوهره‌ی هنری شعر را نشان می‌دهد. جوهره‌ی شعری می‌تواند در نمونه‌های مختلف شعری متفاوت باشد و بدین ترتیب، ما در هر شعری با ساختار تازه‌ای روبه‌رو می‌شویم. البته در مواردی ساختارها می‌توانند همانند یا نزدیک به هم باشند؛ چنان‌که در رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه این گونه‌اند ولی بی‌تردید، خلاقیت آن است که آثار ادبی از نظر ساختار نو شوند و در صورت‌های تازه یا نوسازی شده‌ای ظاهر گردند.

ساختارگرایی سوسور و جایگاه او در نقد ادبی

گرچه مطالعه‌ی زبان شناختی در ادبیات به معنی عام، سابقه‌ای کهن دارد و مواردی از آن را می‌توان در آراء ادیبان شرقی و از جمله ادبیات شناسان ایرانی و عرب نشان داد؛ اما مطالعه‌ی علمی و جدید زبان شناختی در ادبیات تا حد زیادی مدیون فردیناند سوسور است. سوسور با مشخص کردن مرز زبان و گفتار، باعث تأمل پیش‌تری در ساختار آثار ادبی شد، زیرا زبان شناسان در آغاز، ساختار را فقط در سطح زبان، معنادار می‌دانستند و به «ساختارگفتار» اعتنایی نداشتند [۳۰]. سوسور از جانب دیگر با مطرح کردن محورهای جانشینی و همنشینی، مجال تحلیل گفتاری را نیز در کنار تحلیل زبانی، فراهم کرد.

در باور سوسور، درک ساختار هر اثر و مناسبت درونی آن، مبتنی بر فهم و حضور دو اصل زبان شناختی در آن اثر است:

الف) گزینش

ب) ترکیب

مورد اول به محور جانشینی برمی‌گردد؛ یعنی انتخاب واژه‌ها از میان مترادفات مختلف آن‌ها. مورد دوم با محور همنشینی پیوند دارد؛ یعنی ترکیب و بافت واژه‌ها و به بیان دیگر، نشستن واژه‌ها در کنار هم. مورد اخیر در ساخت ادبی تا حدی بر مورد اول ترجیح دارد؛ یعنی ترکیب برگزینش مرجح است. این همان چیزی است که گاه «نحو

شعری» خوانده می‌شود و روشن است که بسیاری از ارزش‌های زیبا شناختی اثر شامل وزن، موسیقی درونی، موسیقی کناری، ارزش‌های القایی و تأکیدی کلام از همین نحو شعری مایه می‌گیرد زیرا به یک تعبیر، «تحلیل شعری چیزی جز همین ترکیب‌ها نیست» [۳۱].

اکنون باید به این نکته توجه داشت که بحث در محور جانشینی و همنشینی بر واژه متمرکز است ولی بدیهی است که دامنه‌ی آن، واج‌های [۳۲] زبان را نیز در بر می‌گیرد زیرا تغییر واج‌ها در محور جانشینی و همنشینی علاوه بر آن که موجب تفاوت‌های معنایی می‌شود، نهایتاً ارزش ادبی و قرینه سازی‌های خاص هنری را نیز به وجود می‌آورد، نظیر با هم آمدن واژه‌های «باد» و «یاد» و یا «باد» و «باده» و نظایر آن که گونه‌های مختلفش در کتاب‌های بدیع و آرایه‌های شعری مورد بحث قرار گرفته است.

واضح است که گزینش‌ها و ترکیب‌های واژگانی و فواید همنشینی و جانشینی در هر اثر ادبی، می‌تواند موجب بهره‌های القایی، تأکیدی، عاطفی، زیبایی شناختی و موسیقایی شود و برای درک ساختار اثر، توجه به یکی از این جنبه‌ها به تنهایی کافی نیست. هاپکینز^۱ شعر شناس و شاعر انگلیسی در قرن نوزدهم می‌گوید: «نظم عبارت از گفتاری است که صنعتی آوایی در سراسر شعر یا قسمتی از آن، تکرار شود.» [۳۳] ولی باید پذیرفت که هر نظم شعری نیست و صرف

تناسب‌های آوایی، هیچ کلامی را وارد ساخت شعر نمی‌کند. حاصل سخن آن‌که تصرف شعر در گزینش و ترکیب واژگانی است که ایجاد ارزش‌های هنری و عاطفی می‌کند زیرا صرفاً تغییر واحدهای زبانی در این محورهاست که ساخت هنری را به وجود می‌آورد و سبب برجسته سازی‌های واژگانی به عنوان یک ارزش بنیادی در ساختار شعر می‌شود.

تحلیل ساختاری شعر

مبنای بخش عمده‌ای از نگرش و تحلیل ساختاری شعر و ادبیات، زبان‌شناسی است؛ هر چند که زبان‌شناسی قادر نیست تا هر چیز را در این قلمرو تبیین نماید.

می‌توان گفت از همان زمانی که زبان‌شناسان، مطالعه‌ی علمی خود را در باب ساختار زبانی شعر و ادبیات گسترش دادند، مقدمات نقد ساخت‌گرا آغاز شد. ساخت‌گرایان مطالعه خود را از بنیانی آغاز کردند که صورت‌گرایان گذشته بودند. صورت‌گرایان بر این باور بودند که نمی‌توان زبان و صورت را از معنا و محتوای اثر جدا کرد و اساساً زبان هر اثر، رویه‌ی دیگر یا نقش دیگری از محتوا است؛ همچنان که موجودیت محتوا نیز برگرفته از زبان اثر است ولی منتقد ساخت‌گرا آن‌قدر که به صورت می‌اندیشد، با محتوا کاری ندارد. او به مثابه زبان‌شناسی عمل می‌کند که به معنای جمله نمی‌پردازد بل که در

جستجوی ساختار صوری زبانی است که محتوا یا معنا را به وجود آورده است [۳۴]. ساختار صوری که ریشه در درون اثر دارد، گویای ارتباط متقابل و متعامل عناصر و اجزای تشکیل دهنده‌ی اثر ادبی و هنری است. این اجزاء در هر اثر ادبی مطلوب و قابل قبول، کلیتی منسجم را ایجاد می‌کنند و منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد تا کیفیت این تعامل را روشن کند؛ به همین دلیل گفته می‌شود که وظیفه‌ی نقد ساختاری عبارتست از:

(۱) استخراج اجزاء درونی اثر

(۲) نشان دادن پیوند موجود میان اجزاء

(۳) نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار وجود دارد [۳۵].

تحلیل ساختاری شعر به شیوه‌ی نقد و تحلیل صورت‌گرایان بسیار نزدیک است. در باور یاکوبسن برای درک معنای شعر - و نه معنای نهانی شعر - باید ابتدا دریافت که شعر چگونه ساخته شده است. شیوه‌ی یاکوبسن در این مورد، شروعی برای وارد شدن به «افق معنایی شعر» [۳۶] دانسته می‌شود. در واقع مهم‌ترین ارزش وارد شدن به معنای شعر، پرداختن به این نکته است که چگونه و با اتکا به چه ویژگی‌هایی، زبان مکانیکی - خودکار و غیرهنری - مبدل به زبان شعری و هنری شده است؛ سپس این زبان هنری چه گونه می‌تواند مفهوم خاصی را که مقتضای شکل هنری آن است، القاء کند. بدین ترتیب، معنای خاص اثر را باید از طریق زبان خاصی که به کار گرفته

است، دریافت؛ همان زبانی که معنا را ساخته است و در عین حال، از معنا هم قابل تفکیک نیست.

روشن است که زبان شعر، همه‌ی موجودیت شعر را تشکیل نمی‌دهد زیرا علاوه بر شکل بیرونی، ساخت ذهنی و خیالی، ارزش‌های هنری و موسیقایی شعر نیز دارای اهمیتی جوهری هستند و همگی در عین حال بازبان و معنای شعر نیز پیوستگی دارند. در فرایند تحلیل ساختاری اثر ادبی، متناسب با نوع خاص اثر، جنبه‌های مختلف ساختار آن نیز در پیوند با یک‌دیگر، مورد توجه قرار می‌گیرد که از آن جمله است:

(۱) ساختار زبانی اثر

(۲) ساختار ذهنی و مضمونی اثر

(۳) ساختار هنری و موسیقایی اثر

(۴) ساختار پیکره یا قالب اثر

این جنبه‌ها چنان که اشاره شد، قطعی نیست و به حسب انواع ادبی قابل تعدیل است. در یک اثر داستانی شاید ساختار موسیقایی به کلی منتفی باشد اما در یک اثر شعری، یکی از جوهرهای اصلی شعر را تشکیل دهد.

در تحلیل شعر، ابتدا قالب و پیکره‌ی شعر به عنوان عینی‌ترین نمود بیرونی آن در کنار موسیقی کلی شعر از نظر خواهد گذشت؛ سپس توجه می‌شود که این پیکره را با کدام گونه از سازه‌های زبانی ایجاد

کرده است. محورهای گزینش و ترکیب (جانشینی و همنشینی) چه‌گونه کارساز بوده‌اند و الفت‌های درونی شعر از نظر سازواری زبان شعر با مضمون و محتوای آن - اعم از ذهنی یا محسوس - چه‌گونه است. محصول چنین کاوشی کشف ارزش‌های زیبایی شناختی اثر خواهد بود. منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد تا همه‌ی این جنبه‌ها را در زبان شعر و یا ساختار زبانی آن بکاود.

ساخت زبانی شعر

صورت‌گرایان مکتب پراگ و بعدها ساخت‌گرایان، در کنار توصیف دقیقی که از زبان و نظام دقیق صوتی آن به دست داده‌اند، درباره‌ی زبان شعر، تحلیلی دارند که آشنایی با آن در نقد صورت‌گرایی و ساختاری حائز اهمیت است. مهم‌ترین جنبه‌های این تحلیل عبارتند از:

- (۱) زبان شعر برخوردار از ویژگی‌های دقیقی است که باید از آن‌ها آگاه بود. نخستین گام آن است که تمایز میان زبان شعر و زبان مکانیکی یعنی زبانی را که برای ایجاد ارتباط و تفاهم‌های روزمره به کار می‌بریم، دریابیم. زبان شعر غالباً علاوه بر جنبه‌های فردی و ابداع و آفرینش شاعر، متأثر از سنت‌های شعری و زبان روزگار شاعر است.
- (۲) زبان شعر اغلب درگیر کشاکشی نهفته میان ابداعات زبانی شعر و زبان رایج روزگار او با سنت‌های شعری است؛ گاه به زبان کاربردی نزدیک می‌شود و گاه چنان با سنت‌ها و کلیشه‌های شعری همراه

می‌گردد که از سرزندگی زبان گفتاری و رایج دور می‌شود.

۳) زبان شعر دارای سطوح مختلف آوایی، صرفی، نحوی، بلاغی و هنری است. این سطوح در هم تنیده شده و از هم جدا نیستند.
۴) ارزش‌های آوایی، نقطه‌ی آغاز در توصیف ساختار زبانی شعر است زیرا روشن‌کننده‌ی تقارن‌ها، همنشینی و حضور واژه‌ها و حروف، و کیفیت‌های مربوط به ایقاع و نغمه‌ها یا سازواری‌های آوایی و موسیقایی است.

۵) رده مطلوب برای مطالعه‌ی سطوح مختلف زبان شعر، مجسم کردن آن به صورت یک شبکه در هم تنیده است. اجزاء در این شبکه، فعالیت‌ی متداخل و تعاملی دارند؛ بدین صورت که مثلاً قافیه در یک نظام موسیقایی متوقف نمی‌ماند بل که در پیوند استوار با ترتیب صرفی و نحوی و سبک شناختی و واژگانی شعر است و به همین سیاق، هر یک از این عناصر نیز به عنصرهای دیگر وابسته‌اند.

۶) در زبان شعر، حضور واژه‌ها غالباً بر بار دلالتی مستقیم و معنای قاموسی آن‌ها متمرکز نیست و مفهوم ضمنی یا رمزی آن‌ها از قوت بیش‌تری برخوردار است و به همین دلیل وقتی تحلیل‌های شعری، سویی‌ی تاریخی یا جامعه شناختی و حتی روان شناختی به خود می‌گیرد، ارزش‌های هنری زبان شعر، تحت تأثیر این سویی‌ها واقع می‌شود. به همین سبب، پرداختن به این جنبه‌ها در تحلیل ساختاری شعر، به حاشیه رانده می‌شود [۳۷].

گونه‌های زبان شعر و بار دلالتی واژگان

یان موکاروفسکی از زبان شناسان حلقه‌ی پراگ، سه قسم از زبان شعر را مطرح کرده است:

الف) زبانی که یکسره منطبق بر زبان معیار است و مقید به نگهداشت زبان معیار و عدم سرپیچی از آن می‌باشد.

ب) زبانی که تنها به سبب ضرورت‌هایی از زبان معیار فاصله می‌گیرد (نظیر نقل قول مستقیم از شخصیت) و نشان دادن شخصیت و حالات روانی و فرهنگ او از طریق دیالوگ و محاوره‌ی موجود در متن.

ج) زبان هنجار‌گریز، یعنی زبانی که دارای عدول و سرپیچی آگاهانه از زبان ثرم و معیار برای تزییق مایه‌های ادبیّت به اثر است [۳۸].

در بررسی ساختار شعر، همه‌ی تأملات بر قسم سوم متمرکز است. واژه‌ها در چنین زبانی دارای بارهای مختلفی است:

- بار دلالتی مستقیم (که به‌ناچار در واژگان ابزاری شعر، مطرح است)

- بار رمزی، استعاری و مجازی

- بار عاطفی

- بار ایهامی

تأکید می‌شود که همه واژه‌ها با بارهای مختلف خود، از یک‌دیگر

هویت می‌گیرند یعنی واژه به صورت مجرد و بیرون از تأثیر واژه‌های مجاور خود، هویت هنری و ارزشی ندارد. در این جا ممکن است که ویژگی سبکی به یکی از این بارهای مختلف، گرایش بیش‌تری نشان دهد که خود به لحاظ شناخت سبک شاعر، حائز اهمیت است.

گزینش واژگانی شعر

گونه‌های واژگانی شعر، یکی از بنیادی‌ترین اجزاء تشکیل دهنده‌ی وحدت شعر است و از روزگار کهن، مورد توجه بوده است. ارسطو در فن شعر، ضمن سخن از اجزاء گفتار، بحثی دقیق را در این زمینه می‌گشاید [۳۹].

مهم‌ترین نکته در عنصر زبانی شعر، گزینش واژگانی است. این گزینش مرتبط با قریحه‌ی پرورده، تجربه‌مندی‌ها و خلاقیت شاعر است. ذهن شاعر در فرایند این گزینش، دو مرحله را پشت سر می‌گذارد:

الف) تحدید

شاعر در مرحله‌ی تحدید، از میان تمام ظرفیت‌های زبانی خود، دست به گزینش می‌زند. این ظرفیت‌های زبانی در حقیقت منبعی ذخّار است که از سرچشمه‌های گوناگونی چون: زبان فصیح ادبی، زبان محاوره و عامیانه، کلیشه‌ها و سنت‌های شعری، اقتباس‌های زبانی،

تعبیرات استعاری، مجازی و کنایی فراهم آمده است. شاعر در مرحله‌ی گزینش، برخی از واژه‌ها را حذف و برخی دیگر را جانشین آن‌ها می‌کند. چنین گزینشی باید قطعاً در مسیر تعامل و تناسب با سایر عناصر ساختاری شعر باشد [۴۰].

ب) تعمیم

شاعر در مرحله‌ی تعمیم، پس از کنار گذاشتن برخی از واژه‌ها، به گسترش زبان شعر خود می‌پردازد. این کار از طریق شگردهای خاصی صورت می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

- به کارگیری واژه‌های کهن و منسوخ (= باستان‌گرایی واژگانی)

- ایجاد ترکیب‌های خاص یا قاعده‌افزایی‌های ترکیبی

- وسعت دادن به مدلول‌های واژه و ایجاد معانی تازه برای آن‌ها

(نشانه‌سازی و مدلول‌آفرینی)

طبیعی است که چنین تعمیمی باید در محدوده‌ی مُجاز زبان و به عبارت دیگر با جوازات زبانی صورت گیرد. این محدوده مانع خلاقیت‌های هنری شاعر نمی‌شود زیرا کژتابی‌ها و گریز از هنجار به منظور بهره‌های بلاغی و القایی، در همان محدوده‌ی مُجاز زبانی هم امکان‌پذیر است [۴۱].

تحدید و تعمیم اگر چه در کاربردهای واژگانی شاعران بزرگ گذشته به‌ویژه حافظ، جلوه‌های خاصی دارد ولی بهره‌گیری از آن در آثار

شعری معاصر، به مقیاس بیش‌تری مشاهده می‌شود. این نکته ارزش تکرار را دارد که گزینش واژگانی بدون در نظر گرفتن وحدت و بسترهای مضمونی و هنری اثر، ناکارآمد خواهد بود. به تعبیر رامن سلدن^۱ منتقد و نظریه پرداز ادبی معاصر انگلیسی، همه تمهیدات شعری و از جمله آشنایی زدایی، به مقتضای حال و زمینه‌ی موجود، نقشی کار ساز خواهد داشت. باستان‌گرایی واژگانی در یک متن حماسی روزگار ما می‌تواند نقشی ارتقا دهنده داشته باشد، در حالی که همین باستان‌گرایی در یک هجوئه، موجب تقویت مایه‌های طنز می‌شود [۴۲]. همین گزینش مثلاً می‌تواند در آمیزه‌ای از جد و طنز، برای عینیت بخشیدن به اقتضاها، حسب حال و توصیف زمینه‌های روحی و عاطفی، مؤثر واقع شود:

- باز می‌بینم که پشت میله
مادرم استاده با چشمان‌تر.
نال‌اش گم‌گشته در فریادها،
گویدم گویی که: «من لالم تو کر».

آخر انگشتی کند چون خامه‌ای
دست دیگر را به سان نامه‌ای
گویدم: «بنویس و راحت شو -» به رمز،

«- تو عجب دیوانه و خودکامه‌ای.»

من سری بالا زنم چون ماکیان
از پس نوشیدن هر جرعه‌ای
مادرم جنباند از افسوس سر،
هر چه از آن گوید، این بیند جواب

اخوان ثالث / نادر یا اسکندر؟ [۴۳]

الگوهای ذهنی شاعر و گزینش واژگانی

گزینش‌های واژگانی در ذهن شاعر به کمک الگوهای تثبیت شده‌ای صورت می‌گیرد که تجربه‌مندی‌ها و قریحه‌ی شاعری و مناسبت‌های دیگر، آن‌ها را پدید آورده است. در این الگوها، بعضی از واژه‌ها برای شاعر، همزاد مضامین و تصویرها هستند و حذف آن‌ها موجب زوال شعر می‌شود به گونه‌ای که هیچ واژه‌ی دیگری نمی‌تواند جای آن‌ها را بگیرد [۴۴]؛ در عین حال این واژه‌ها، ارزش‌های بلاغی - موسیقایی و القایی خود را مدیون ساختار نحوی و محور همنشینی هستند. برای تبیین مطلب به دو مورد از کاربرد واژه‌ی «آتش» توجه می‌کنیم.

اولین مورد، بیت زیر از حافظ است:

- بیان شوق چه حاجت که حال آتش دل

توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد

زمینه‌ی سخن، رنگ و لونی انفعالی دارد و با وزن نرم و آرام شعر که مناسب نوعی حسب حال نیازآمیز می‌باشد، سازگار است. واژه‌ی آتش به سبب حضور صامت «ش» در واژه‌های «شوق» و «شناخت» و نیز به کمک تکرار و ترجیع ردیف «باشد» در پیکره‌ی کلی شعر یعنی غزل، برجسته شده است. این برجستگی به لحاظ معنایی هم از طریق تناسب «آتش» با «سوز» و تقابل صامت‌های «ش» و «س» در دو واژه‌ی مذکور، تقویت می‌شود. واژه‌ی آتش از سوی دیگر در کنار «دل» در ترکیب «آتش دل»، از مفهوم قاموسی خود خارج می‌شود و مفهوم استعاری می‌یابد و همین مفهوم استعاری و بار انفعالی آن، در سراسر بیت، منتشر می‌شود.

در حالی که همین واژه‌ی آتش در بیتی دیگر از «عنصری بلخی»، حالتی متفاوت دارد:

آب جودش بر دمد زَرین شود گیتی همه
آتش خشمش بخیزد سنگ خاکستر شود

بیت در زمینه‌ای ستایشی سروده شده است. ضرب آهنگ شعر تندتر و با فضای شبه حماسی شعر که توصیف جلالت و وجود پادشاه است و گویای صولت او، تناسب دارد. سخن به جای بیان حسب حالی و انفعالی، صورتی فعال و القایی و تأکیدی دارد. واژه‌ی «آتش» از رهگذر مطابقه و تضاد، به وسیله «آب»، برجسته شده است؛ از سوی دیگر تشبیه خشم به آتش در ترکیب «آتش خشم» و اشتراک

صامت «ش» در دو جزء ترکیب، علاوه بر برجستگی واژگانی، جنبه‌ی قاموسی و عینی واژه‌ی آتش را بیش‌تر کرده است. در پهنه‌ی مضمونی بیت، «آتش خشم»، سنگ را خاکستر می‌کند و در نتیجه واژه‌ی آتش در ترکیب «آتش خشم» بر خلاف بیت حافظ، بار فاعلی پیدا می‌کند که خود با فضای شبه حماسی بیت سازگار است.

ساخت نحوی و تحلیل شعر

در ساخت نحوی شعر، محور همنشینی دارای نقشی اصلی است و جنبه‌ی مهمی از تحلیل ساختاری شعر را تشکیل می‌دهد و ارزش کارسازی در شعریت شعر دارد زیرا آرایش واژگانی علاوه بر ایجاد مفاهیم، دارای نقش مهمی در بالا بردن توان القایی، موسیقایی و زیبایی شناختی شعر است و به‌ویژه ارزش‌های موسیقایی شعر، اعم از میانی و پایانی یعنی توزیع، همصدایی، صنایع لفظی، قافیه و ردیف در همین حوزه شکل می‌گیرد.

در ساخت نحوی، آرایش واژه‌ها در مسیر کلیت اثر است زیرا همه دلالت‌های جزئی در خدمت دلالت کلی اثر عمل می‌کنند. واژه‌ها معنای خود را از جمله‌ها و عبارات می‌گیرند و عمق معنای جمله‌ها و عبارات نیز در گرو مفهوم کلی شعر است.

بررسی ساخت نحوی از شکل‌شناسی جمله‌ها به لحاظ خبری و انشایی بودن آن‌ها و جایگاه اجزاء جمله مانند اسم‌ها، فعل‌ها، قیدها و

حتی حروف اضافه و ربط و نظایر آن‌ها آغاز می‌شود و به بافت شعر می‌رسد [۴۵]. این شکل از بررسی ساختاری را علمای بلاغت کهن نیز مورد توجه قرار داده‌اند ولی این توجه به‌ندرت با کلیت اثر پیوند یافته است. به هر حال اگر چه تحلیل ساختاری آثار ادبی، بسیاری از مایه‌های کار را از مبانی زبان شناختی می‌گیرد، اما نقد ساختاری یکسره به منزله‌ی نقد زبان شناختی نیست.

ساخت موسیقایی شعر

ساخت موسیقایی شعر غالباً مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌هاست [۴۶]. این تکرارها، متنوع و دارای سطوح مختلفی است؛ از تکرار یک واج، چند واج، هجا، چند هجا و تکرار واژه شروع می‌شود و تا تکرار عبارت، جمله، مصراع، بیت و حتی بند گسترش می‌یابد. هر یک از این تکرارها به نوعی ایجاد بار موسیقایی می‌کند اما همان‌طور که اشاره شد، در ساختار شعر، هیچ ارزشی نمی‌تواند جدا از ارزش‌های دیگر مطرح شود؛ بنابراین ممکن است تکرار علاوه بر ارزش‌های موسیقایی، موجب ارزش‌های تأکیدی، القایی، تصویری و یا عاطفی نیز گردد. در این میان گاهی یکی از ارزش‌ها بر موارد دیگر غلبه می‌یابد، مانند تکرار قافیه و ردیف در قصیده «بوی جوی مولیان» از رودکی با مطلع:

- بوی جوی مولیان آید همی

یاد یار مهربان آید همی [۴۷]

در این سروده‌ی نرم و پرانگیزش، بار موسیقایی ردیف، موجب القاء و تأثیر عاطفی بالایی شده است.

نقش واج‌ها و واژه‌ها در ساختار شعر

آن بهره از ساخت موسیقایی شعر که از طریق تکرار واج‌ها تکوین می‌یابد و در اصطلاح رایج، توزیع یا همحروفی^۱ گفته می‌شود، علاوه بر ایجاد بار موسیقایی، سبب انتقال عاطفی و ادراکی ویژه‌ای می‌گردد. آن‌چه تأثیر القایی و تأکیدی گفته می‌شود، بیش‌تر از طریق برجسته‌سازی واژگانی عمل می‌کند که یکی از اسباب و وسایل اش همحروفی است:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی

غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

کلماتی که با صامت «ش» آغاز شده‌اند، علاوه بر ایجاد موسیقی

قوی در مصراع اول و ایجاد عاطفه‌ای شاد، برخوردار از برجستگی

واژگانی هستند: شب، شاهد، شمع، شراب و شیرینی.

و یا در این بیت مشهور منوچهری دامغانی:

خیزید و خز آرید که هنگام خزان است

باد خنک از جانب خوارزم وزان است

تکرار صامت‌های «خ» و «ز» در واژه‌های «خیزید» و «خز آرید» و «خوارزم» و در کنار آن‌ها حضور صامت «خ» در واژه‌ی «خنک» دارای تأثیرات متنوعی است. خشکی و سایش «خ» و «ز» علاوه بر ایجاد ساخت‌های همگن موسیقایی در بیت، توضیف‌کننده‌ی سوزش بادهای پاییزی و آغاز خشکی طبیعت در موسم خزان است. گفتنی است که برجستگی واژه‌های «خز» و «خزان» و «خوارزم»، دستمایه‌ای برای پیش درآمد شاعر در بندهای بعدی مسمّطی است که این بیت، مطلع آن است؛ و بدین گونه اولین حلقه از زنجیره‌ی یک مسمّط بلند، به هم بافته و پرداخته می‌شود.

تکرار واژه‌ها یا به تعبیر مصطلح، همصدایی [۴۸]، جنبه‌ی دیگری از بار و ارزش موسیقایی در شعر را پدید می‌آورد. این تکرار همانند توزیع، علاوه بر تقویت موسیقی شعر، موجب برجسته شدن واژه‌ها و تقویت تصویر سازی‌های شاعر می‌شود. برای مثال در بیت زیر از حافظ:

- تو و طوبی و ما و قامت یار

فکر هر کس به قدر همت اوست

تکرار چهارباره‌ی مصوّت بلند «آ» در مصراع اول و در عین حال، عدم حضور این مصوّت در مصراع دوم، موجب بهره‌های چندی در بیت می‌شود:

۱. تقویت موسیقی درونی مصراع اول.

۲. متمرکز شدن بار موسیقایی حاصل از تکرار مصوّت‌های بلند در

مصراع اول

۳. برجسته شدن واژه‌های محوریِ طوبی، ما، قامت و یار.

۴. قوی‌تر شدن رابطه‌ی تصویری میان طوبی (= درخت طوبی) و

قامت یار

گفتنی است که تکرار و تناسب واکه‌ها در سراسر این غزل، یکی از مایه‌های وحدت موسیقایی آن است. این قسم از تکرارها و تناسب‌ها در برخی از انواع شعر، موجب تراکمی از بار عاطفی می‌شود. شاعران گذشته، از این نکته‌ی ظریف در پراخت‌های عاطفی مرثیه‌ها، استفاده‌ی بسیار کرده‌اند؛ برای نمونه در مطلع مرثیه‌ای از سنایی غزنوی:

کرد ناگه گنبد بسیار سال عمر خوار

فخر آل گنبدی را بی جمال عمر خوار

(سنایی، دیوان، ص ۲۰۶)

می‌بینیم که مصوت بلند «آ» و تداعی لفظ «آه»، موجب انتقال عاطفه‌ی اندوه شده است و سپس قافیه‌های برخوردار از مصوت مبنای همگن (= آ)، سراسر مرثیه را دارای بار موسیقایی و عاطفی یاد شده کرده است [۴۹].

فخرالدین عراقی نیز در مرثیه‌ای برای مرگ بهاءالدین زکریا، تکرار واکه‌ها را به کمک قافیه‌ها، تقویت می‌کند تا به بار عاطفی شعر

بیفزاید:

- چون ننالم چرا نگریم زار
چون نمویم که می نتابم بار
کارم از دست رفت و دست از کار
دیده بی نور ماند و دل بی یار
دل فگارم چرا نگریم خون
دردمندم چرا ننالم زار
(عراقی، دیوان، ص ۱۱۴)

البته باید توجه داشت که در تکرار واکه‌ها نیز، ارزش موسیقایی در گرو بافت می‌باشد و در حقیقت، شبکه‌ی تعامل‌های واژگانی و آوایی در ساخت موسیقی شعر، به وسیله آن‌ها عمل می‌کند. برای مثال در بیت زیر از حافظ:

- خرقة‌ی زهد مرا آب خرابات ببرد
خانه‌ی عقل مرا آتش میخانه بسوخت

بافت واژگانی از انسجام بالایی برخوردار است و مجموعه‌ای از چند توزیع^۱ و تکرار واکه‌ها^۲، واژه‌های محوری بیت را به هم پیوند داده است و شاعر به مدد قرینه سازی‌های آوایی، ساخت موسیقایی شعر را سامان بخشیده است و از سوی دیگر به سبب مناسبت‌های موسیقایی، غالب واژه‌های محوری بیت، برجستگی و درخشش

یافته‌اند. در ساخت موسیقایی بیت، موارد زیر قابل توجه است:

- مناسبت توزیعی با کاربرد پنج باره‌ی صامت «خ» در واژه‌های خرقه، خرابات، خانه، میخانه و بسوخت؛

- مناسبت توزیعی با کاربرد پنج باره‌ی صامت «ر» در واژه‌های خرقه، مرا، خرابات، ببرد، مرا (مکرر)؛

- مناسبت قرینه‌وار صامت «ق» برای پیوند واژه‌های ناهمگن خرقه و عقل که در نهایت، تقارن ترکیب «خرقه زهد» در مصراع اول را با «خانه عقل» در مصراع دوم پدید می‌آورد.

- تکرار واژه «آ» در کلمات: مرا، آب، خرابات، خانه، آتش، میخانه، که کارکرد دیگری در برجسته‌سازی این واژه‌ها داشته است.

در کنار آنچه گفته شد، واژه‌های «خرقه» و «خرابات» به جهت تکرار دو صامت آغازین خود برجسته شده‌اند و از طریق این برجستگی، تقابل مفهومی واژه‌های خرقه (= نماد زهد) و خرابات (= نماد عشق) نمایان‌تر گردیده است. به همین ترتیب در مصراع دوم بیت، «خانه عقل» و «میخانه» برجسته شده‌اند تا تقابل میان عقل (= نماد دریافت‌های استدلالی) و میخانه (= تجلی‌گاه دریافت‌های عاشقانه) را در رمزپردازی‌های شاعرانه و عارفانه حافظ، عینی‌تر کنند.

تحلیل ساختاری غزلی از حافظ

به عنوان درآمدی بر آنچه می‌آید، گفتنی است که تحلیل‌گر ساختاری، سروده یا متن را با توجه به همهی جنبه‌های آن مورد مطالعه قرار می‌دهد و این مطالعه که عمدتاً بر متن متمرکز است، دو مرحله‌ی کلی را پیش چشم دارد:

الف) نخست شکل‌شناسی و نوع شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد تا معلوم شود که قالب یا ریخت شعر چیست؟ متشکل از چند بیت یا بند است؟ از چه وزن یا ایقاعی برخوردار است؟ اندیشه و احساس کلی در شعر چیست و از چه ماهیتی برخوردار است: عرفانی، عاشقانه، سیاسی، انتقادی، فلسفی و مانند آن؛ و سرانجام آن که حجم و قالب و بندها و بیت‌ها و نیز زمینه‌ی آهنگین شعر، چه مناسبتی با این اندیشه‌ی کلی دارند؟

ب) ساختار زبانی و واژگانی شعر چگونه در خدمت اندیشه و احساس کلی شعر به کار گرفته شده، و آن اندیشه، چگونه در شعر شکوفا شده است؟؛ همنشینی واژه‌ها چگونه در مسیر انتقال مطلوب و هنری آن اندیشه یا احساس حاکم بر شعر، عمل کرده‌اند؟ آیا این احساس و اندیشه در رو ساخت شعر، عریان و محسوس است و یا آن را باید در ژرف ساخت و حاصل معنای شعر جست‌وجو کرد. پیوستگی یا گسستگی ژرف ساخت و رو ساخت شعر از چه وضعی برخوردار است و وحدت کلی شعر در کدام یک از این دو نمود

ساختاری شعر، خود را بهتر نشان می‌دهد؟ آیا عناصر موسیقایی شعر در تناسب و تعامل خود با عناصر دیگر شعر به منظور ایجاد وحدت اندامواره بخوبی عمل کرده‌اند؟

بی‌تردید بخشی از این مباحث دارای اجمال و بخشی دیگر از تفصیلی نسبی برخوردار خواهد بود و شاید هم تحلیل‌گر در مواردی با جلوه‌ی چندان قابل توجهی از آن‌ها روبرو نشود و یا اصلاً موردی برای ورود به برخی از این مقولات نیابد؛ اما هر چه دریافتنی و قابل بحث است باید مشروعیت حضور خود را از طریق نقشش در ایجاد کلیت اثر حاصل کند.

متن غزل:

- ۱ دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود
رسم عاشق‌کشی و شیوه‌ی شهر آشوبی
جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود
جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست
و آتش چهره به این کار برافروخته بود
کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگینی دل
در رهش مشعله از چهره برافروخته بود.
- ۵ گرچه می‌گفت که زارت بکشم می‌دیدم
که نهانش نظری با من دلسوخته بود

دل بسی خون به هم آورد ولی دیده بریخت
الله الله که تلف کرد و که اندوخته بود
یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد
آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود
گفت و خوش گفت برو خرقة بسوزان حافظ
یا رب این قلب‌شناسی ز که آموخته بود [۵۰].^۸

شعر در قالب غزلی عاشقانه و روایی و کوتاه در هشت بیت سروده شده است.

گونه‌ی روایی و حسب حالی، یکی از رایج‌ترین بستره‌های غزلی حافظ است. شعر در توصیف حال و جمال، و صولت و بی‌مهری محبوب است. هویت ناپیدا و مبهم محبوب در این غزل و بعضاً جنسیت او، یکی از سنت‌های سروده‌های غزلی فارسی است. قید زمانی «دوش» که غالباً در زبان حافظ مترادف با «سحر» است، ظرف زمانی شعر را در هاله‌ای از حقیقت و رؤیا نشان می‌دهد، و در عین حال زمانی است سازگار با حریم خلوت عاشق. «چهره برافروختن» معشوق و روشنائی «رخسار» او در انتهای شب و آغاز سحر، گونه‌ای نوید یا پیام امید را در تاریکی‌های نومیدانه تداعی می‌کند؛ همراه با نشاطی ملایم که تنها دستمایه عاشق است و نمودش در تکرار صامت «ش» در بیت دوم غزل، نمودار است. شاعر

حضور و تقابل این صامت با صامت «س» را در قرینه سازی و ایجاد نوعی پیوند عاطفی در عمود شعر به کارگرفته است و از رهگذر این تقابل که تقریباً در همه‌ی ابیات غزل نمودار است، برای برجسته کردن واژه‌های محوری و تقویت موسیقی درونی شعر، بهره گرفته است:

بیت ۱: دوش - رخسار / بیت ۲: دلم - عاشق کشی / بیت ۳: جان
عشاق - سپند رخ / بیت ۴: زارت بکشم - دلسوخته / بیت ۵: کفر
زلفش - سنگین دل / بیت ۷: یار مفروش - بسی سود نکرد / بیت ۸:
خرقه بسوزان - قلب‌شناسی.

ساختار نحوی شعر، فضای عاطفی غزل را بسی هیچ حجابی در مقابل هر ذهن و نگاهی آشکار می‌کند. جمله‌های کوتاه و خبری و صریح، مناسب با حال گلایه‌ای است که شاعر بدان ترنم سر می‌دهد. محبوب که حضورش در سراسر غزل، زنجیره‌ی پیوند شعر را پدید آورده است، همواره با ضمیر پوشیده و گاه پیدای «او» و قرینه‌هایی در ضمیر پیوسته‌ی سوم شخص «ش» مورد اشاره قرار می‌گیرد. هویت عاشق در مقابل معشوق، بسیار کم فروغ است زیرا خطاب‌های عاشق به او، مستقیم نیست و تنها یک‌بار نشانی از مخاطبه با او را در گذشته‌ها می‌بینیم: «گر چه می‌گفت که زارت بکشم...» و در ابیات دیگر و خطاب‌های دیگر مانند: «یار مفروش به دنیا...» و «برو خرقه بسوزان حافظ...»، اغلب خود شاعر، مخاطب خویشتن است. این قسم از مخاطبه‌ها، فضای ذهنی شعر را که فضای غالب غزل‌های سده‌های

گذشته است، تقویت می‌کند.

شاعر همی جمله‌ها را با فعل‌های ماضی بعید: سوخته بود، دوخته بود، برافروخته بود... پایان می‌دهد تا نشان دهنده‌ی حالات مهجوریت شاعر و فاصله‌ی او با معشوق در معاملات عاشقی باشد، و انقطاع از او که شاید تنها بویه‌ی پیوندش، تعبیرهایی از این دست است:

- دوش می‌آمد؛/ - نهانش نظری با ما بود؛/ - یار مفروش به دنیا؛
فضای عاشقانه‌ی این غزل، آکنده از عاطفه‌ی نومیدی است و کور
سوی امیدش، «نظری» از جانب معشوق به عاشق است. این فضای
عاشقانه، برشی از گذشته و مقطعی نه چندان طولانی در فضایی پر
ابهام است. محورهای همنشینی واژه‌های این غزل که نمودی از
قوی‌ترین محورهای همنشینی در غزل‌های حافظ است، هم در
تعبیرات و هم در واژه‌ها، انعکاسی از همان عاطفه‌ی نومیدی را دارد:
- معشوق رخسار برافروخته تا دل بسوزاند.

- آتش چهره برافروخته تا جان عاشقان را چون دانه‌ی اسپندی به
آتش کشد.

- کفر زلف‌اش ره دین می‌زند و پرتو چهره‌اش، راهگشای این رهزنی
است.

واژگان غزل نیز نمود دیگری از همین زنجیره‌ی نومیدی است؛
واژه‌ها و ترکیب‌هایی چون دل، غمزده، سوخته، عاشق کشی، شهر

آشوبی، ره دین زدن، سنگین دل، کشتن، ریختن، تلف کردن، سود نکردن و افروختن.

با این بختک یأس و نومیدی، شاعر می‌کوشد تا معشوق را از دست ندهد زیرا نه تنها معشوق بل که خاطره‌ی عشق او تنها سرمایه‌ای است که عاشق از گذشته‌های خود دارد:

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد
آن که یوسف به زر ناسره بفروخته بود.

یادداشت‌ها

- ۱- نظیر آن چه ولادیمیر پراپ، نویسنده و زبان شناس روسی آلمانی تبار در سال ۱۹۲۸ میلادی منتشر کرد. ر.ک: *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ولادیمیر پراپ، ترجمه فریدون بدره‌ای - تهران: طوس ۱۳۶۸.
- 2- *A Handbook to Literature, C.Hough Holman and William Harmon, New York 1992, P. 459-460.*
- ۳- برای آشنایی با یکی از زیباترین و رساترین توصیف‌ها در تعامل واحدهای ساختاری و روساخت و ژرف‌ساخت، بنگرید به مقاله‌ی «حافظ‌شناسی: خودشناسی»، محمدعلی حق شناس در کتاب *درباره‌ی حافظ*، زیر نظر نصراله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی ۱۳۶۵، ص ۲۲۰-۲۱۹.
- ۴- بنگرید به: نقد تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمه محمدعلی غیائی، تهران: انتشارات بزرگمهر ۱۳۶۹، ص ۹.
- 5- *Concepts Of Criticism, By Rene Wellek, Yale University 1971, P. 54.*
- 6- *Course De Linguistique Gonerale.*
- ۷- برای مقایسه کارکردهای زبان و بازی شطرنج ر.ک: *درس‌های زبان‌شناسی همگانی*، فردیناند دو سوسور، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران، نشر فرزاد ۱۳۷۸، ص ۹-۱۲۸.
- ۸- نگاه کنید به: *درس‌های زبان‌شناسی همگانی*، ص ۱۰۸-۱۰۳. پیشنهاد شده است که نشانه‌شناسی در علوم طبیعی را *Semiotics* و نشانه‌شناسی در علوم انسانی را *Semiology* بخوانند. ر.ک: *ساختار و تأویل متن*، بابک احمد، تهران: نشر مرکز ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۱۳. گفتنی است که مصداق

و مفهوم، تفاوت ظریفی با هم دارند و در این جا برای درک نسبی موضوع، تسامحاً مترادف با هم آورده شده‌اند. درباره تاریخ نشانه‌شناسی، ر.ک:

Writing On General Theory of Sight, C. Morris (1971)

۹- ر.ک: درس‌های زبان‌شناسی همگانی، سوسور، ص ۴۵-۴۶. پس از سوسور، لویی یلمسلف، زبان‌شناس دانمارکی، نشانه‌شناسی علمی و نشانه‌شناسی غیرعلمی را از هم جدا کرد و تفاوت میان *Semiotics* و *Semiology* را مطرح ساخت. بنگرید به: ساختار و تأویل متن، ج ۲، ص ۱۳.

10- A Handbook to Literature, P. 459-460.

۱۱- برای تفصیل بیش‌تر بنگرید به: سیر زبان‌شناسی، مهدی

مشکوةالدینی، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی ۱۳۷۶، ص ۷۲.

۱۲- ر.ک: درس‌های زبان‌شناسی همگانی، ص ۴۵-۴۶.

۱۳- ر.ک: ساختار و تأویل متن ج ۱، ص ۲۱. آثار پیرس درباره نشانه‌شناسی و موضوعات دیگر را دانشگاه هاروارد با عنوان *مجموعه مقالات پیرس*، چاپ و منتشر کرده است:

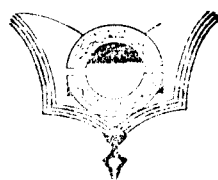
C. Peirce: Collected Papers, Harvard v.p.8 vol. 1913 - 1954.

۱۴- نگاه کنید به: ساختار و تأویل متن، ج ۱ ص ۲۷. چارلز ویلیام مورس، فیلسوف پراگماتیست آمریکایی نیز بعد از پیرس، به سویه‌های متفاوت نشانه‌شناسی و جنبه‌های کاربردی آن پرداخت و تقسیم‌بندی جامع و جاذب دیگری به دست داد: ر.ک: همان، ج ۱، ص ۳۱.

۱۵- نشانه‌های نمادین از نظر پیرس، برگرفته از مفهوم «دلالیت قرار دادی» در منطق است. ر.ک: همان، ج ۱، ص ۲۸.

۱۶- پیرس برای نشانه قائل به زمینه‌ی تأویلی است. او دال را «مبنای نشانه» و

- مدلول را «مورد تأویلی» آن می‌خواند. ر.ک: همان ج ۱، ص ۲۵. درباره‌ی نشانه و گونه‌های آن همچنین ر.ک: راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر، رامان سلدن، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو ۱۳۷۲، ص ۹۹ - ۹۷.
- ۱۷- ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۲۱۷.
- ۱۸- در تحلیل ساختاری غزل حافظ که در انجام این مقاله خواهد آمد، فرایند چنین تحلیلی بهتر نمایانده می‌شود.
- ۱۹- این موضوع از تفصیلی به مراتب بیش‌تر از این مختصر برخوردار است. برای جزئیات مطلب بنگرید به درس‌های زبان‌شناسی همگانی، فصل سوم، ص ۱۴۰ - ۱۱۸ و نیز سیر زبان‌شناسی، پیشین، ص ۷۹ - ۷۶.
- ۲۰- ر.ک: سیر زبان‌شناسی، ص ۷۹.
- ۲۱- بنگرید به: مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، ابوالحسن نجفی، تهران: انتشارات نیلوفر ۱۳۵۸، ص ۴۴.
- ۲۲- واحد زبانی می‌تواند واکه / واک. واژک، واژه، عبارت و یا جمله باشد. به‌طور کلی هر عنصری که به نحوی در زبان دارای کارکرد است، می‌تواند واحد زبانی تلقی شود، ولی در این‌جا بیش‌تر، واژه مورد نظر است.
- ۲۳- بنگرید به: ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۲۱ - ۱۹.
- ۲۴- به نظر می‌رسد که تلقی سوسور از مسحورهای جانشینی (*Paradigmatic*) و همنشینی (*Syntagmatic*)، در آثار زبان‌شناسان و منتقدان ادبی، با اندکی خلط مطلب، جا افتاده است و تا حد اطلاع نگارنده، کورش صفوی نخستین کسی است که به این مطلب توجه داشته است. بنگرید به: از زبان‌شناسی به ادبیات، کورش صفوی، تهران: حوزه‌ی هنری ۱۳۸۰، ج ۲، ص ۲۷.
- ۲۵- ر.ک: مقاله‌ی «زبان‌شناسی و شعر» اثر رومن یاکوبسن در کتاب



زبان‌شناسی و نقد ادبی، راجر فالر و دیگران، ترجمه‌ی مریم خوزان /
تأسیس کتابخانه تخصصی ادبیات: نشر نی، ص ۸۵-۷۵ و ساختار و تأویل متن، ج ۱،
ص ۱۲۸.

۲۶- بنگرید به: مقاله «بررسی ادبیات به منزله‌ی زبان» نوشته راجر فالر از کتاب
زبان‌شناسی و نقد ادبی، ص ۲۰.

۲۷- همان.

۲۸- همان، ص ۲۳.

۲۹- همان، ص ۸۸.

۳۰- ر.ک: درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، محمدتقی غیائی، تهران:
انتشارات شعله اندیشه ۱۳۶۸، ص ۵۵.

۳۱- ر.ک: ساختار و تأویل متن، ج ۱- ص ۷۶.

۳۲- واج (Phoneme) کوچک‌ترین واحد آوایی زبان است که موجب تمایز

معنا می‌شود. همه آواهای موجود در زبان، واج نیستند بل که هنگامی واج

به شمار می‌آیند که موجب تمایز معنا شوند. این واج‌ها به تنهایی دارای

نقش دستوری نیستند و معنا هم ندارند. ر.ک: فرهنگ اصطلاحات

زبان‌شناسی، جلیل ساغروانیان، مشهد، نشر نما ۱۳۶۹، ص ۴۶۵. همچنین

باید در نظر داشت که «واج» صورت ملفوظ است و شکل مکتوب آن را

«حرف» می‌گویند. برای مثال در کلمه «آواز»، چهار واج دیده می‌شود که به

صورت حروف: آ، و، ا، ز نوشته می‌شوند. همچنین برای تفصیل بیش‌تر

ر.ک: مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، پیشین، ص ۲۸-۲۱.

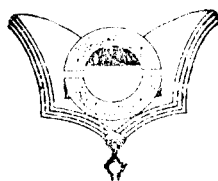
۳۳- زبان‌شناسی و نقد ادبی، ص ۸۴.

۳۴- ساختار و تأویل متن، ج ۱ ص ۲۱۶.

۳۵- ر.ک: نقد تکوینی، لوسین گلدمن، ترجمه محمدتقی غیائی، تهران:

- انتشارات بزرگمهر ۱۳۶۹، ص ۱۰.
- ۳۶- ساختار و تأویل متن. ج ۱، ص ۸۷.
- ۳۷- بنگرید به: نظریه البنائیه فی النقد الادبی، دکتر صلاح فضل، قاهره: دارالشرق ۱۹۹۸، ص ۸۲ - ۸۰.
- ۳۸- ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۱۲۶.
- ۳۹- ارسطو و فن شعر، عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر ۱۳۵۷، ص ۱۵۱ - ۱۴۹.
- ۴۰- درباره‌ی گزینش واژگانی بنگرید به: از زبان‌شناسی به ادبیات، کورش صفوی، تهران: نشر چشمه ۱۳۷۳، ج ۱، ص ۲۴۱-۲.
- ۴۱- بنگرید به: «زبان شعر و واژگان شعری»، نصراله امامی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و سوم (۱۳۶۹)، شماره سوم و چهارم ص ۶۶۶-۶۶۴.
- ۴۲- ر.ک: راهنمای نظریه ادبی معاصر، پیشین، ص ۲۹.
- ۴۳- آخر شاهنامه، تهران: مروارید ۱۳۷۸، ص ۲۲ - ۲۱.
- ۴۴- ر.ک: «زبان شعر و واژگان شعری»، پیشین ۶۷۱.
- ۴۵- برای الگوئی اجمالی در بررسی ساخت نحوی در زبان شعر، بنگرید به: «نیمایوشیج و زبان شعر، نصراله امامی، یادنامه نیما، تهران: انتشارات یونسکو ۱۳۷۸، ص ۵۵ - ۵۳.
- ۴۶- برای تکرارهای کلامی بنگرید به: از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱ ص ۱۵۵-۹.
- ۴۷- برای مطالعه این قصیده و شرح و مقدمه تاریخی آن، بنگرید به: رودکی استاد شاعران، نصراله امامی، تهران: انتشارات جامی، چاپ پنجم، ص ۱۶۲، ۱۷۵-۱۷۴.

- ۴۸- عقیده بر آن است که کاربرد اصطلاح همصدایی موجب نوعی سوء تعبیر می‌شود و تصور می‌رود که تنها واکه‌ها صدا دارند و نمی‌توان صدایی برای همخوان‌ها قائل شد و به همین سبب پیشنهاد شده است که به جای همصدایی، از «تکرار واکه‌ها» برای *Assonance* استفاده شود. بنگرید به: از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱، ص ۱۷۹.
- ۴۹- برای آشنایی بیش‌تر با این مرثیه، بنگرید به: مرثیه سرایی در ادبیات فارسی، نصراله امامی، تهران: انتشارات دفتر مرکزی جهاد دانشگاهی ۱۳۶۹، ص ۹-۱۵۸.
- ۵۰- ر.ک: دیوان حافظ، به تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، چاپ اول تهران: خوارزمی ۱۳۵۹، ص ۴۲۶.



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات