جوانمردا! این شعرها را چون آیینه دان! آخر، دانی که آیینه را صورتی نیست، در خود. اما هر که نگه کند، صورت خود تواند دیدن. همچنین می دان که شعر را، در خود هیچ معنایی نیست! اما هر کسی، از او، آن تواند دیدن که نقد روزگار و کمال کار اوست. و اگر گویی: «شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع می کنند از خود.» این همچنان است که کسی گوید: «صورت آینه، صورت روی صیقلی یی است که اول آن صورت نموده.» و این معنی را تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم، از مقصود بازمانم.

شهید عین القضات همدانی

کلیات

زبان شناسی و بخصوص آموزش های زبان شناس سوئیسی فردیناند دو سوسور تأثیر بسزایی بر نظریات ادبی در قرن بیستم داشته است. سوسور معتقد بود که زبان شناسی باید از بررسی «در زمانی» زبان، یعنی بررسی چگونگی تحولات تاریخی زبان فراتر رفته و به بررسی «هم زمانی» بپردازد؛ یعنی زبان را در حکم نظامی که در یک سطح زمانی عمل می کند تلقی کند. او زبان را به دو سطح «زبان» (Langue) یعنی آن نظام زیرساختی که ناظر بر کاربرد زبان است و گفتار (Parole) یعنی زبان آنگونه که در واقع و در عمل به کار گرفته می شود تقسیم کرد. بنیاد ساختار «زبان» (Langue) آن است که کلمات نشانه هایی اختیاری اند؛ یعنی تقریباً کلیه این نشانه ها بر مبنای نوعی قرارداد تعیین می شوند. پس معنا حاصل ارجاع کلمه به جهان خارج، و یا به افکار یا مفاهیمی که در جهان خارج از زبان وجود دارند نیست؛ بلکه حاصل تمایز بین خود نشانه های زبانی است. تأکید سوسور بر زبان در حکم یک نظام دلالت هم زمان بود با تحولاتی در نقد صورتگرایانه (فرمالیستی). آموزشهای سوسور بر طرفداران رویکرد صورتگرایی در ادبیات تأثیر درخور توجهی داشته است.

شاید بتوان گفت نخستین کسانی که تحت تأثیر چنین نگرشی به زبان، از منظری تازه به ادبیات نگریستند صورتگرایان روس بودند. اینان اساساً به بررسی ساختار ادبیات می پرداختند، با «چونی» ادبیات، یعنی با ماهیت متمایز ادبیات به عنوان شاخه ای از هنر سر و کار داشتند و نه با چیستی اش. بدیهی است که این خصیصه های متمایز، ساختاری را در خود اثر می جستند و نه در پدیدآورندهٔ آن، شعر را می کاویدند و نه دنیای شاعر را. پس

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درآمدی بر نشانه شنا

به استاد فرزانه ام دکتر کوروش صفوی

● فرزان سجودی

صورتگرایان روس توجه خود را به کاربرد متمایز زبان معطوف کردند و بر این نکته پا فشردند که واژگان، شعر را می سازند و نه موضوعات شاعرانه. از دیدگاه صورتگرایان هدف شعر وارونه کردن روند خوگیری حاصل از روزمرگی است، آشنایی زدایی از آن چیزهایی است که بسیار با آن آشناییم. بیشتر نوشته های صورتگرایان در بررسی آثار ادبی، در واقع تحلیلی است از شرایط و ابزارهای متفاوتی که به این آشنایی زدایی تحقق می بخشند. اگر از این دیدگاه به شعر بنگریم، باید بپذیریم که گفتمان شعری در بنیاد به لحاظ شیوهٔ عملکردش با هر نوع گفتمان دیگر متفاوت است. در حقیقت شعر کنش گفتمانی را به درجاتی بالاتر از گفتمان زبان متداول می برد. شعر در پی انتقال اطلاعات یا صورت بندی دانش و آگاهی در ورای خود نیست. زبان شعری تعمداً خودآگاه است. شعر توجه را نسبت به خود برمی انگیزد و به گونه ای نظام یافته کیفیات زبانی خود را تشدید می کند. در نتیجه در شعر کلمات صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند بلکه نهاده هایی عینی و قائم به ذاتند. (این همان اندیشه ای است که در افکار پساساختگرایان قوام می یابد و به یک منش فکری و فلسفی نظام یافته بدل می شود).[1]

رومن یاکوبسن که از نماینده های شاخص نحله صورتگرایی روس و همچنین ساختگرایی پراگ بود، بر مبنای دستاوردهای زبان شناسی ساختگرا نظریه ای ادبی ارائه داد. او بر این باور است که تفاوت بین شعر و غیر شعر مسأله ای است زبانی و

سی شعر

بنابراین می توان آن را با اتکا بر دانش زبان شناسی تبیین کرد. تمایز بین شعر و غیر شعر یا به عبارت دیگر نقش شعری و دیگر نقش های زبان در این واقعیت نهفته است که در شعر کانون توجه خود پیام یعنی صورت زبان است و نه عواملی چون موضوع یا مخاطب. با وجود آنکه یاکوبسن شش نقش متمایز برای زبان درنظر می گیرد از جمله نقش شعری، اجازه بدهید در حوزهٔ کار این بررسی اساساً تمایز بین نقش شعری و نقش ارجاعی را بنیاد نظری شعرشناسی پراگ بدانیم. در نقش ارجاعی نشانه های زبانی برای دادن اطلاعاتی عینی درباره بافتی ورای خود به کار می روند. درست در نقطه مقابل این نقش، در نقش شعری، زبان در خدمت انتقال یک محتوای گزاره ای نیست بلکه این خود صورت زبان است که در کانون توجه قرار گرفته است. می بینیم که افکار یاکوبسن در راستا و در تداوم حرکت صورتگرایان روس قرار دارد. یعنی قایل شدن استقلال نشانه شناختی برای نشانه های زبان (و یا بهتر بگوییم دال ها) در نقش شعری و رهایی آنها از کارکرد دلالتگرشان در نقش ارجاعی.[۲]

ساختگرایی بر مبنای این اصل سوسوری شکل گرفت که زبان در حکم یک «نظام نشانه ها» را باید به صورت همزمانی بررسی کرد یعنی در یک مقطع زمانی منفرد به بررسی آن پرداخت. جنبه «در زمانی» زبان، یعنی چگونگی تغییر و تحول آن در طول زمان جایگاهی ثانویه داشت. در شیوه تفکر پساساختگرایی مسألهٔ زمان (temporality) دوباره اهمیت می یابد.

آثار فیلسوف فرانسوی ژاك دریدا بیشترین تأثیر را بر نظریه ادبی پساساختگرا داشته است گر چه نمی توان از تأثیر دانشمندانی چون ژاك لاکان که اساساً در زمینه روانکاوی فعالیت کرده است و میشل فوکو که نظریه پرداز مسایل فرهنگی بوده است چشم پوشید. دریدا بر کلام محوری (logocentrism) تفکر غربی می تازد یعنی بر آن که تصور می شود معنی مستقل از زبانی که حامل و رابط آن است وجود دارد و لذا از بازی زبان تأثیر نمی پذیرد. دریدا موضع سوسور را می پذیرد که معنی محصول روابط تمایزی بین مدلول هاست؛ اما او پا را فراتر نهاده مدعی می شود که بعد زمانی را نمی توان نادیده گرفت. او زبان را یک زنجیرهٔ بی پایان از کلمات می داند؛ زنجیره ای که هیچ آغاز یا پایان فرازبانی ندارد. او بر این باور است که سوسور نتوانست خود را از شیوهٔ تفکر کلام محورانه (logocentric) رها کند زیرا با قایل شدن مکانی برتر برای گفتار نسبت به نوشتار نشان داده است که به اعتقاد او مدلول و دال می توانند در یک مقطع زمانی در کنش گفتار در هم ممزوج شوند. دریدا بر این کلام محوری می تازد و ادعا می کند که برای فهم چگونگی کارکرد زبان، نوشتار الگوی بهتری است. در نوشتار دال پیوسته زایاست، به این ترتیب یک بعد زمانی در روند دلالت وارد می شود که بنیان هر نوع آمیزش و امتزاج بین دال و مدلول را برمی کند. نشانه های نوشتاری از نوعی استقلال نشانه شناختی بهره می برند که در آن گر چه معنی از طریق تمایز بین نشانه ها آفریده می شود (همان طور که سوسور نیز مطرح کرده است)، استقلال نشانه شناختی نوشتار ایجاب می کند که معنی پیوسته به تأخیر بیفتد، زیرا نوشتار در بی نهایت بافت های بالقوه که ممکن است در آینده تحقق بیابند معنی تولید می کند. به این ترتیب منش فکری دریدا بنیادهای کلام محوری را سست می کند زیرا اعتقاد او بر این است که معنی هیچ گاه به طور کامل حضور ندارد چرا که همیشه به تعویق می افتد.[۳]

برداشت دریدا از مفهوم نوشتار با آن چه یاکوبسن نقش شعری زبان نامیده است شباهت بسیار دارد. دست کم این را می توان بی هیچ تردید پذیرفت که این دستگاه فکری، رد متافیزیک حضور و اعتقاد به زنجیرهٔ بی پایان دلالت دالی به دال دیگر است و در نتیجه در عین وجود تمایز تعویق معنا برای همیشه، در نقش شعری زبان صادق است. نفس هنر بودن ادبیات در ایجاد همین ابهام بی پایان است. تفاوت اساسی زبان ادب با زبان معیار ارتباطات در همین است که زبان شعر پیوسته خود را به تعویق می اندازد و در برابر حضور یک معنای قطعی و همیشگی مقاومت می کند و شاید راز ماندگاریش در همین است. در نقش شعری دال ها از مدلول های ثابت و تغییرناپذیرشان در نقش ارجاعی جدا می شوند، رها شده از لنگر به حالتی شناور و سیال درمی آیند و بازی جاودانه خود را آغاز می کنند. زبان در نقش شعری بنا نیست بر مفهومی خارج از خود دلالت کند، بر خود و بر نظام ساختاری یا صورتی که خود ایجاد کرده است دلالت می کند و زایده ای نیست برای دلالت به جهانی ورای خود، زیرا با گسستن بند خود از «مشخصه های معنایی» محدودکنندهٔ آن در نقش ارجاعی به نقش شعری پا می گذارد.

بیشتر آنچه تا به امروز به عنوان کوشش برای بیان معنای آثار ادبی نوشته یا گفته شده است (در واقع نقد ادبی به مفهوم سنتی آن) در اصل تلاشی بوده است برای راه بستن بر بازی بی پایان دال های زبان ادبی، تلاشی بوده است برای به بند کشیدن این نظام در یکی از تعبیرهایی که در هر لحظه ممکن است و جالب اینکه همهٔ چنین تفسیرکنندگانی تفسیر خود را همان معنای موردنظر شاعر یا نویسنده می دانند و یک قدم هم عقب نمی نشینند. آنچه در پی می آید کوششی است برای راهیابی به ساختار دلالت در شعر، به نظام حاکم بر بازی دال ها در شعر. بحث ما بحثی است در حوزه شعرشناسی، ما می کوشیم در برابر تقارن بیرونی که موضوع بدیع نظم و بررسی ابزارهای نظم آفرینی است، تقارن و توازن درونی شعر را به تصویر بکشیم. می کوشیم تصویری ارائه دهیم از آن نظام ساختاری که امکان آبگونگی دال ها و سیلان بی پایان معنا را به وجود می آورد. پس بی تردید در پی ارائه طریقی برای راهیابی به «معنای» شعر نیستیم؛ چرا که به گریز معنا به عنوان راز جاودانگی هنر معتقدیم. گر چه این کار با بررسی موارد منفرد آثار ادبی شکل گرفته است اما کوششی نیست برای ارائه

تصویری از سبک شاعری بخصوص یا دورانی خاص، بلکه همان طور که گفته شد بحثی است در حوزهٔ شعرشناسی یا دانش عمومی ادبیات.

بررسی مناسبات دال های زبان در نقش شعری، یعنی بررسی نظام نشانه شناسی ادبیات که به بیان یاکوبسن در قالب نقش شعری زبان تجلی می یابد؛ یا به عبارتی بررسی دانش عمومی ادبیات، آن چه «ادبیات» را در مفهوم کلی آن پدید می آورد، شعرشناسی نامیده شده است. رابطه شعرشناسی یا دانش عمومی ادبیات با آثار منفرد ادبی مانند رابطه «زبان» (Langue) با «گفتار» (parole) است و مفهومی است که کاملاً تحت تأثیر دوگانه «زبان» و «گفتار» سوسوری شکل گرفته است. همین جا می توان تعریفی تازه از «سبک شناسی» ارائه داد. در واقع می توان گفت که بررسی توصیفی آثار منفرد ادبی موضوع دانش «سبک شناسی» است. اما بررسی آثار منفرد ادبی باید از حد توصیف آن آثار فراتر رفته و در خدمت «شعرشناسی» و دستیابی به دستور جهانی ادبیات قرار گیرد.

معنی شناسی شعر

مقدمه

لیچ (۱۹۶۹)[۴] در *رویکردی زبان شناختی به بررسی شعر انگلیسی* هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی و قاعده افزایی را اسباب نظم آفرینی می داند. سپس به طرح هشت نوع هنجارگریزی می پردازد که عبارتند از هنجارگریزی های نحوی، واژگانی، زمانی، معنایی، سبکی، نوشتاری، گویشی و آوایی. مبنای نظری لیچ نظریهٔ «برجسته سازی» است که توسط موکارفسکی و هاورانک از اندیشمندان حلقه پراگ مطرح شده است. لیچ «هنجارگریزی» و «قاعده افزایی» را دو مجرای اصلی تحقق برجسته سازی برمی شمرد و همانطور که گفته شد، یکی را ابزار «شعرآفرینی» و دیگری را ابزار «نظم آفرینی» می داند. این رویکرد گر چه ابزارهای صوری تحقق شعر و نظم را به ظاهر به خوبی پوشش می دهد و می تواند در بررسی های سبک شناسی برای تعیین ویژگیهای خاص سبکی آثار منفرد به کار گرفته شود، فاقد مبانی توجیه پذیر در نظریهٔ نشانه شناسی ادبی و بحث دلالت است و اساساً در راستای خطی که می کوشد برای تمایز شعر از غیر شعر، توجیهی نشانه شناختی بیابد عمل نمی کند. به لحاظ روش شناختی و در جریان بررسی های موردی نیز خلاف این ادعا ـ که همهٔ هنجارگریزی های یاد شده در یک سطح عمل می کنند ـ مشاهده می شود. بررسی های موردی نشان می دهد که اولاً به لحاظ آماری و بسامد وقوع تفاوت فاحش بین موارد هنجارگریزی معنایی (که در ادامه مطلب به تفصیل به آن خواهیم پرداخت و در واقع عرصه بازی دال هاست) و دیگر موارد هنجارگریزی وجود دارد (برای نمونه رجوع کنید به سجودی، ۱۳۷۶).[۵]

از طرف دیگر بیشتر (اگر نگوییم همه) موارد هنجارگریزی آوایی در واقع در خدمت ایجاد موسیقی شعر و توازن است. هنجارگریزی های نحوی نیز در بیشتر موارد از ضروریات وزنی و حفظ موسیقی شعر ناشی می شوند. در مورد هنجارگریزی های واژگانی نیز اکثریت قریب به اتفاق ناشی از تخطی از معیارهای معنایی و شکستن قواعد هم آیی واژگان در زبان ارجاعی می شوند و در حقیقت باید جزو هنجارگریزی های معنایی منظور شوند. پس در واقع با حرکت از موضع لیچ می توانیم به نقد این موضع دست یابیم. نتایج بدست آمده در حقیقت در حمایت از نظریهٔ بازی بی پایان دال ها و سیلان معنا در نقش شعری زبان عمل می کنند. پس به عبارت دیگر با وام گیری عبارت «هنجارگریزی معنایی» از لیچ می توانیم همین مطلب را به این شکل بیان کنیم که عامل اصلی «شعرآفرینی» هنجارگریزی معنایی است و این هنجارگریزی معنایی است که نشانه های زبانی را به کلی از قید مدلول های آشنا و پذیرفته شده شان در نقش ارجاعی جدا می کند و به دال ها استقلال نشانه شناختی می دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می اندازد.

هنجارگریزی معنایی

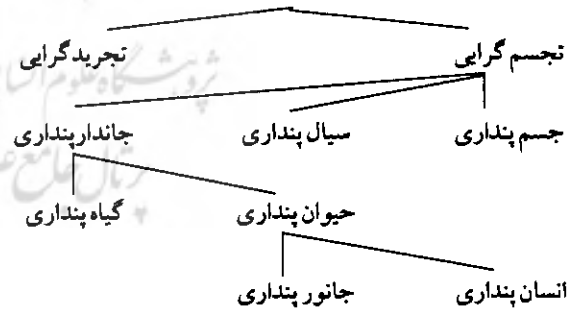
هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین کنندهٔ هم آیی واژگان، به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان. برای روشن تر شدن مطلب ابتدا مثال هایی از زبان معیار می آورم. فعل «خواندن» را درنظر بگیرید. خواندن فعلی «دوظرفیتی» است و فاعلی می خواهد با مشخصه های [+انسان] (با این فرض که ممکن است دستگاهی کتاب خوان وجود داشته باشد یا به وجود بیاید در حال حاضر کاری نداریم) و [+ باسواد] و مفعولی می خواهد با ویژگی [+نوشتار]. حال اگر برای مثال کسی در کاربرد زبان در نقش ارجاعی آن بگوید «اتومبیلم جاده را می خواند» با آنکه جملهٔ تولید شده به لحاظ نحوی بی اشکال است، از آنجا که محدودیت های هم آیی واژگان رعایت نشده است، جملهٔ تولید شده در نقش ارجاعی زبان جمله ای بی معنا تلقی می شود. گروه اسمی «جیغ بنفش» را درنظر بگیرید. «جیغ» جسمیت ندارد، یعنی فاقد مشخصه [+ملموس] است پس نمی تواند رنگ داشته باشد زیرا برای آن که موصوفی، صفت «رنگ» بگیرد باید دارای مشخصهٔ معنایی [+ملموس] باشد. پس ترکیب «جیغ بنفش» نیز در نقش ارجاعی زبان بی معنی می نماید.

اما در شعر با اتکا به همین هنجارگریزی معنایی و با کاربرد استعاری زبان، دال ها از قید مشخصه های معنایی ثابت و تغییرناپذیری که در نقش ارجاعی زمین گیرشان کرده است رها می شوند و به سیلان درمی آیند.

براساس آنچه ما به آن دست یافته ایم، هنجارگریزی معنایی ابتدا به دو زیرشاخهٔ اصلی تقسیم می شود که عبارت است از تجسم گرایی و تجریدگرایی. «تجریدگرایی» یعنی دادن مشخصهٔ معنایی [+مجرد] به آن واژه ای که در نظام معنایی زبان در نقش ارجاعی دارای مشخصهٔ معنایی [+ملموس] است.

«تجسم گرایی» حالاتی را دربر می گیرد که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی [+مجرد] است. مشخصه معنایی [+ملموس] به [-مجرد] داده شود و یا آنکه در گروه واژگان [+ملموس] مشخصه های فرعی تر تغییر داده شود و مثلاً به [+انسان] مشخصهٔ [+گیاه] داده شود. تجسم گرایی خود به سه گروه «جاندارپنداری»، «سیال پنداری» و «جسم پنداری» تقسیم می شود. «جاندارپنداری» را به دو گروه «گیاه پنداری» و «حیوان پنداری» و زیرگروه «حیوان پنداری» را به دو زیرگروه فرعی تر «انسان پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم کردیم. این واژگان را نیز برای نام گذاری این طبقات ابداع کردیم. ما مدعی هستیم که این نظام جهانی دلالت در شعر است و همهٔ صنایعی را که به طور سنتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می شوند، یعنی صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، متناقض نما (پارادوکس) و جز آن را دربر می گیرد به علاوه آنکه توجیهی نظام مند از کارکرد دستگاه نشانه شناسی شعر در کلیت خود به دست می دهد. ذکر این نکته نیز ضروری است که این بحث حاصل کالبدشکافی تفصیلی شعر است ولی در واقع این بازی با مؤلفه های معنایی در ابعاد وسیع تر بسیار پیچیده و آزاد عمل می کند و هرگز در امتداد یکی از این روابطی که ما تصویر کلی آن را به دست داده ایم ثابت باقی نمی ماند. یعنی برای مثال دالی که در زبان شعر مؤلفهٔ معنایی [+انسان] را پذیرفته است بی درنگ با گرفتن مؤلفه های [+گیاه]، [+سیال]، [+جسم] و ... در رابطهٔ متقابل با دال های مجاور در دل یک دستگاه باز و سیال تعامل دال ها قرار می گیرد. در ادامه مطلب می کوشم با بررسی تفصیلی موارد زیر و ارائهٔ مثال هایی موضوع را روشن کنم. (نمونه ها کاملاً اتفاقی از شعر نو و کهن انتخاب شده اند و به هیچ وجه قصد ارزش گذاری ویژه ای در میان نبوده است)

بازی نشانه ها



نمودار بازی نشانه ها در زبان شعر

تجریدگرایی

گفتیم که مقصود ما از «تجریدگرایی» دادن مشخصهٔ [+مجرد] به واژه ای است که در کاربرد ارجاعی اش [-مجرد] یا به عبارتی [+ملموس] است. تجریدگرایی و تجسم گرایی را در تقابل با هم و در بالاترین سطح طبقه بندی ساختار معنایی شعر قرار دادیم. به نظر می رسد «تجریدگرایی» در قیاس با جفت خود «تجسم گرایی» درصد بسیار اندکی از هنجارگریزی های معنایی را به خود اختصاص می دهد. دست کم در شعر سپهری اینگونه بوده است و در بررسی تفصیلی انجام شده (سجودی، ۱۳۷۶)[۶] مشاهده شد که در مجموع در برابر ٪۹۴/۶ تجسم گرایی ٪۵/۶ تجریدگرایی در هنجارگریزی های معنایی شعر سپهری دیده می شود.

برای روشن تر شدن تعریفی که از تجریدگرایی ارائه دادیم، به بررسی نمونه هایی از شعر قدیم و شعر نو می پردازیم.

پیکر اولیک سایه ـ روشن رؤیاست. (سپهری، ص۲۱)[۷]

«پیکر» دارای مشخصهٔ معنایی [+ملموس] است ولی در اینجا به «سایه ـ روشن رؤیا» تشبیه شده است که مفهومی است مجرد و [-ملموس].

شاید زندگی ام در جای گم شده ای نوسان داشت/ و من انعکاسی بودم/ که بیخودانه همهٔ خلوت ها را بهم می زد.

(سپهری، ص۱۲۸)

«و من انعکاسی بودم» نمونه ای از تجریدگرایی به تعبیری است که ما مطرح کرده ایم.

شبیه هیچ شده ای!/ چهره ات را به سردی خاک بسپار.
(سپهری، ص۱۳۹)

«هیچ» مفهومی مجرد است و [-ملموس]. حال «تو» (که در شناسهٔ «ای» تجلی می یابد) و [+ملموس] است به «هیچ» شبیه شده است که [-ملموس] است.

آن نه زلفست و بناگوش که روزست و شبست
وان نه بالای صنوبر که درخت رطبست
(سعدی، ص۵۳۴)[۸]

در مصرع اول بیت فوق نیز تشبیه «زلف» و «بناگوش» به «روز و شب» نمونه ای از تجریدگرایی است.

تجسم گرایی

در مقدمه گفته شد و به نظر می رسد روشن است که تجسم گرایی عکس تجریدگرایی است. شاید بتوان با این فرض که این یکی از «جهانی های» زبان شعر است دست به پژوهشی گسترده تر در این زمینه زد. براساس الگویی که ما ارائه دادیم تجسم گرایی خود به زیر بخش های «جاندارپنداری»، «سیال پنداری» و «جسم پنداری» تقسیم می شود. تعریف «جسم پنداری» از قرار دادن آن در مقابل «جاندارپنداری» و «سیال پنداری» روشن می شود. «جسم پنداری» را از آن جهت جدا کردیم که در این نوع هنجارگریزی معنایی فقط خصوصیت

[+جسم] مطرح است و هیچ نشانه ای از [+جاندار] و یا [+سیال] بودن آن مطرح نیست.

جاندارپنداری

قبلاً گفتیم که قایل شدن مشخصهٔ [+ جاندار] برای آنچه [- جاندار] است «جاندارپنداری» تلقی می شود. با این فرض که «جاندار» نسبت به «گیاه» و «حیوان» (در این سطح از طبقه بندی انسان، حیوان تلقی می شود) شمول معنایی دارد، بدیهی است که «جاندارپنداری» به دو مقولهٔ «گیاه پنداری» و «حیوان پنداری» تقسیم شود.

گیاه پنداری

وقتی صحبت از «گیاه پنداری» می کنیم مقصودمان آن است که خصیصهٔ [+گیاه] (که طبیعتاً [+جاندار] نیز هست و این اطلاع حشو است) به [-گیاه] داده شود و آن واژه در هم آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه ای با مشخصهٔ معنایی [+گیاه] را اشغال کند. مثال های زیر موضوع را روشن تر خواهند کرد.

روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا/ هر نشاطی مرده است.

(سپهری، ص۱۲)

«پژمرده» صفتی است که موصوف آن در زبان هنجار مشخصهٔ معنایی [+گیاه] دارد. پس در این ترکیب بدیع به هوا مشخصهٔ [+گیاه] داده شده است و نمونه ای از «گیاه پنداری» است.

زمزمه های شب در رگ هایم می روید.

(سپهری، ص۸۰)

«روییدن» فعلی است تک ظرفیتی و اسمی که در جایگاه فاعل آن می آید در زبان هنجار دارای مشخصهٔ [+گیاه] است. «زمزمه» که در نقش ارجاعی زبان [-گیاه] است اینجا در هم آیی با واژهٔ «روییدن» مشخصهٔ [+گیاه] گرفته است. این هم نمونه ای دیگر از گیاه پنداری است.

دستهایم را در باغچه می کارم/ سبز خواهم شد، می دانم، می دانم، می دانم.

(فروغ فرخزاد، *تولدی دیگر*، ص۱۶۷)[۹]

گیاه پنداری مشهود است. آنچه کاشته می شود در زبان ارجاعی مشخصهٔ معنایی [+گیاه] دارد. «دستهایم» در همنشینی با «می کارم» مشخصهٔ [+گیاه] گرفته است. در سطر بعدی این مشخصه به کل «من» (که در شناسهٔ ـم در «خواهم شد» نمود یافته است) بسط می یابد. یعنی در واقع «[من] سبز خواهم شد» که این «من» مشخصهٔ [+گیاه] دارد.

بعد از تو ما به قبرستان ها رو آوردیم/ و مرگ زیر چادر مادربزرگ نفس می کشید/ و مرگ آن درخت تناور بود/ که زنده های این سوی آغاز/ به شاخه های ملولش دخیل می بستند/ ...

(فروغ فرخزاد، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، ص۴۹)

اینجا نیز در سطر «و مرگ آن درخت تناور بود»، «مرگ» مستقیماً به گیاه تشبیه شده است. سطرهای قبل و بعد را به این دلیل آورده ام که نشان دهم (همان طور که قبلاً نیز گفته شد) همین ساختار معنایی مدام در نوسان است و لحظه ای سکون نمی پذیرد. در اینجا فقط به ذکر این نکته اشاره می کنم که «مرگ» در همین چند سطر یک بار به انسان (انسان پنداری) و یک بار به گیاه تشبیه شده است. سپس جزئی از همان گیاه مرگ (شاخه های ملولش) دوباره به انسان تشبیه شده است. در بخش پایانی به تفصیل در این باره سخن خواهم گفت.

ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده ای

ما آن شقایقیم که با داغ زنده ایم

(حافظ. ص۷۲۸)[۱۰]

بر خاك درت بسته ام از دیده دو صد جوی
تا بو که تو چون سرو خرامان بدر آیی

(حافظ، ص۹۸۶)

در دو نمونه فوق از حافظ هم گیاه پنداری آشکارا مشهود است و نیازی به توضیح بیشتر نمی بینم. همچنین است نمونه های زیر از اوحدی مراغه ای.

ای تن و اندامت از گل خرمنی
عالمی حسنی تو در پیراهنی

(اوحدی مراغه ای، ص۴۰۲)[۱۱]

میلم به باغ بود، دلم گفت: دیده گیر
سروی نشسته بر لب جویی و سوسنی
(اوحدی مراغه ای، ص۴۰۳)

حیوان پنداری

واژه هایی را که دارای مشخصهٔ معنایی [+جاندار] و [-گیاه] هستند، با مشخصهٔ [+حیوان] نشان داده ایم. پس هر گاه واژه ای با مشخصهٔ [-حیوان] در جایگاه واژه ای بنشیند که براساس قواعد هم آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصهٔ [+حیوان] باشد، می گوییم که «حیوان پنداری» روی داده است و به این ترتیب با تخطی از قواعد هم آیی واژگان زبان برجسته شده است. از طرفی «حیوان» نسبت به «انسان» و «جانور» شمول معنایی دارد. پس بدیهی است که این مقوله خود می تواند به دو زیرگروه «انسان پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم شود. اما در بسیاری موارد مؤلفه ای که به «حیوان پنداری» تحقق داده است بین «انسان» و «جانور» مشترک است و لذا تفکیک در این موارد امکان ندارد.

باز می کوشیم با ذکر نمونه هایی بحث را روشن کنیم. آنچه در زیر می آید نمونه ای از «حیوان پنداری» به طور عام است:

روزگاری است در این گوشهٔ پژمرده هوا/ هر نشاطی مرده است.
(سپهری، ص۱۲)

فعل «مردن» فعلی است تک ظرفیتی که در جایگاه فاعل آن واژه ای با مشخصهٔ [+حیوان] می نشیند. «نشاط» فاقد این مشخصه است و آن را از طریق هم آیی با «مرده است» کسب می کند، پس در واقع حیوان پنداری تحقق یافته است و زبان شعر به این طریق برجسته شده است.

حال به نمونه هایی توجه کنید که در آن «انسان پنداری» (که تشخیص یا personification نیز گفته شده است) تحقق یافته است.

فکر تاریکی و این ویرانی/ بی خبر آمد تا با دل من/ قصه ها ساز کند پنهانی. (سپهری، ص۳۱)

«فکر تاریکی آمد تا با دل من قصه ساز کند.» فعل تک ظرفیتی آمد نیاز به یک فاعل با مشخصهٔ [+حیوان] دارد. پس تا اینجا «فکر تاریکی» الزاماً نباید دارای مشخصهٔ [+انسان] نیز باشد، اما «قصه ساز کردن» فعلی است که در زبان معیار فاعل آن باید مشخصهٔ [+انسان] داشته باشد. پس در واقع «فکر تاریکی» مشخصهٔ [+انسان] را در اثر هم آیی با «آمد» و «قصه ساز کند» کسب کرده است و این نمونه ای است از «انسان پنداری».

- عشق؟/ - تنهاست و از پنجره ای کوتاه/ به بیابان های بی مجنون می نگرد.
فروغ فرخزاد، *تولدی دیگر*، ص۹۰)

در این قطعه از فروغ نیز «عشق» که مفهومی است مجرد، از طریق «تجسم گرایی» و «انسان پنداری» که زیرشاخه ای از آن است مجسم شده و هیئت انسان یافته است.

دیشب گلهٔ زلفت با باد همی کردم
گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودایی
(حافظ، ص۹۸۴)

سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان
ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
نرگس ار لاف زد از شیوهٔ چشم تو مرنج
نروند اهل نظر از پی نابینایی
(حافظ، ص۹۷۸)

در ابیات فوق از حافظ نیز «باد»، «شمع»، «پروانه» و «نرگس» مشخصهٔ [+انسان] یافته اند.

اجازه بدهید نمونه هایی نیز از «جانورپنداری» بیاورم و به این بحث خاتمه دهیم.

غروب پر زد از کوه
(سپهری، ص۴۳)

گو تو باز آی که گر خون منت در خوردست
پیشت آیم چو کبوتر که به پرواز آید
(سعدی، ص۵۹۴)

در بیت فوق نیز «من» مستقیماً به «کبوتر» تشبیه شده است.

سیال پنداری

دادن ویژگی [+سیال] به واژه های دارای مشخصهٔ معنایی [-سیال] را سیال پنداری نامیده ایم. به مثال های زیر توجه کنید:

به سان نسیمی از روی خودم برخواهم خاست/ درها را خواهم گشود/ در شب جاویدان خواهم وزید.
(سپهری، ص۱۳۷)

«خود» دوباره می شود. خودی برجای می ماند و خود دیگر که با هم آیی با فعلی چون «وزیدن» مشخصهٔ [+سیال] یافته است و از طرفی به صراحت به «نسیم» تشبیه شده است از روی خود اول برمی خیزد و در «وزشش» درها را می گشاید.

سرچشمهٔ رویش هایی، دریایی، پایان تماشایی/ تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد.
(سپهری، ص۲۲۳)

در خط اول به طور مستقیم «تو» را به «دریا» که دارای مشخصهٔ [+سیال] است تشبیه می کند. آنگاه در خط دوم در جایگاه فاعل فعل تک ظرفیتی «تراویدن»، یعنی جایگاهی که اسمی با مشخصهٔ [+سیال] باید آن را اشغال کند ضمیر «تو» به کار می رود و به این ترتیب «تو» مشخصهٔ [+سیال] می یابد و سیال پنداری زبان را برجسته و غریب می کند.

من دلم می خواهد/ که ببارم از آن ابر بزرگ
(فروغ فرخزاد، *تولدی دیگر*، ص۹۳)

آنچه می بارد در زبان ارجاعی دارای مشخصهٔ معنایی [+سیال] است. در اینجا «من» در هم نشینی با فعل «باریدن» مشخصهٔ [+سیال] گرفته است.

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع
او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد
(حافظ، ص۲۹۶)

در مصرع دوم این بیت از حافظ نیز او در تشبیه با «نسیم سحر» مشخصهٔ معنایی [+سیال] یافته است و همین طور است «من» در مصراع اول بیت زیر:

تا کی چو صبا بر تو گمارم همت
کز غنچه چو گل خرم و خندان بدر آیی
(حافظ، ص۹۸۶)

«ستاره» نیز در بیت زیر در مجاورت فعل «چکیدن» مشخصه [+سیال] یافته است.

ز حسرت رخت ای آفتاب در هر صبح
ستاره خون شود از چشم آسمان بچکد
اوحدی مراغه ای، ص۱۷۶)

جسم پنداری

گفته شد که واژهٔ با مشخصهٔ [+جسم] یعنی آنچه [+ملموس] هست اما [+جاندار] نیست. حال هر گاه واژه ای با مشخصهٔ [-جسم] در جایگاهی نشست که به لحاظ محدودیت های هم آیی واژگان باید با واژه ای با مشخصهٔ [+جسم] پر شود «جسم پنداری» تحقق یافته است. مواردی را نیز که واژهٔ با مشخصهٔ [+جسم] در جایی قرار گرفت که به لحاظ توزیعی واژهٔ دیگری با مشخصهٔ [+جسم] باید آن جایگاه را اشغال کند، «جسم پنداری» تلقی کرده ایم. مثال های زیر به روشن تر شدن مطلب کمک می کند:

رخنه ای نیست در این تاریکی
(سپهری، ص۱۲)

«رخنه» در هم آیی با واژه هایی می آید که مشخصهٔ [+جسم] داشته باشند. «تاریکی» این مشخصه را از هم آیی با «رخنه» می گیرد وگرنه در زبان معیار فاقد آن است.

بی خبر اما/ که نگاهی در تماشا سوخت.
(سپهری، ص۲۴)

فعل «سوختن» فعل تک ظرفیتی است که جایگاه فاعل آن را اسمی با مشخصهٔ [+جسم] اشغال می کند. «نگاه» در زبان معیار [-جسم] است و این مشخصه را در هم آیی با فعل «سوختن» کسب می کند و زبان شعر را غریب می نماید.

دل که آیینه شاهی است غباری دارد
از خدا می طلبم صحبت روشن رأیی
(حافظ، ص۹۷۸)

کاروان شکر از مصر به شیراز آید
اگر آن یار سفر کرده ما بازآید
(سعدی، ص۵۹۴)

در ابیات فوق، در بیت اول «دل» مستقیماً به «آیینه» تشبیه شده است و در بیت دوم «آن یار سفر کرده» که در زبان معیار باید مشخصهٔ [+انسان] داشته باشد مشخصهٔ [+جسم] گرفته است و با «کاروان شکر» قیاس شده است.

یکی از ابزارهای برجسته تر «جسم پنداری» هنجارگریزی رنگ است. قاعدهٔ زبان معیار آن است که برای آنکه واژه ای مشخصهٔ [+رنگ] داشته باشد باید [+جسم] باشد. پس در واقع با قایل شدن صفت «رنگ» برای موصوف هایی که [-جسم] هستند «جسم پنداری» تحقق می یابد. مثال های زیر نمونه هایی است از این حالت:

نرسیده به درخت، / کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است. / و در آن عشق به اندازهٔ پرهای صداقت آبی است.
(سپهری، ص۳۵۹)

«خواب خدا» مشخصهٔ [+جسم] ندارد که بتواند مشخصهٔ [+رنگ] بپذیرد. قرار گرفتن «سبز» در جایگاه صفت برای «خواب خدا» «جسم پنداری» است که از طریق هنجارگریزی رنگ تحقق یافته است. در خط سوم نیز همین بحث در مورد

واژه های «عشق» و «پرهای صداقت» صدق می کند. (در ترکیب «پرهای صداقت» جانورپنداری نیز عمل می کند.)

مسافری که می رسد ز دور تا دیار من
ـ سپیدجامه، سبز جان، نشسته بر کهر ـ تویی
(سیمین بهبهانی، ص ۲۱۰)[۱۲]

در این بیت نیز با قائل شدن رنگ سبز برای «جان» جسم پنداری تحقق یافته است.

پایان سخن

آنچه از نظر گذشت کوششی بود برای ارائه ساختار دلالت در شعر. از آنجا که شعرشناسی را جزئی از زبان شناسی می دانیم، سنجهٔ ما در بررسی دال ها در نقش شعری، خصیصه های معنایی همان دال ها در نقش ارجاعی شان بود. کوشیدیم نشان دهیم که با فاصله گرفتن دال ها از مدلول هایشان در نقش ارجاعی، دستگاه دلالت در نقش شعری به نوعی استقلال نشانه شناختی می رسد و در واقع آنچه شعر نامیده ایم تحقق می یابد. اما لازم است توجه خوانندگان را به نکات زیر جلب کنم:

الف) آنچه در طول این مقاله تحت عناوین «شعر» و «شعرآفرینی» آمد در واقع مفهومی است متمایز از «نظم» و «نظم آفرینی»[۱۳]. اما توجه به این نکته حائزاهمیت است که عدم توجه به نظم و نظم آفرینی به هیچ عنوان به معنای نفی ارزش های زیبایی شناختی موسیقی کلام نیست. ما در اینجا به نوعی بررسی میکروسکوپی دست زدیم و اجزا را در ریزترین واحدهای ممکن بررسی کردیم تا امکان یک بررسی تفصیلی در چارچوب دستگاه نظری خود را فراهم آوریم. در واقع ارزش های زیبایی شناختی شعر از کلیت آنچه حاصل اعمال ابزارهای «شعرآفرینی» و «نظم آفرینی»[۱۴] است به دست می آید.

ب) همان طور که گفته شد ما در اینجا به نوعی کالبدشکافی و بررسی ریز و میکروسکوپی دست زدیم. وقتی به هر واحد شعر در کلیت خود نگاه شود بحث سیلان معنا و آزادی بی قید و شرط دال ها بهتر خود می نماید چرا که در واقع هیچ یک از روابطی که به تفصیل بررسی شد در وضعیتی ثابت انجماد نمی یابد. در طول یک واحد شعر (غزل، قطعه و ...) می بینیم که دال ها پیوسته در مناسباتی که بررسی شد قرار می گیرند ولی نسبت به هیچ یک تثبیت نمی شوند. دالی که در هم نشینی با دال دیگری مؤلفهٔ [+گیاه] یافته است، لحظه ای بعد در مناسبات تازه تری مشخصهٔ [+انسان] یا [+سیال] و ... می گیرد. برای نمونه نگاهی می کنیم به شعر «طنین» از مجموعهٔ *هشت کتاب* سپهری:

به روی شط وحشت برگی لرزانم، / ریشه ات را بیاویز. / من از صداها گذشتم. / روشنی را رها کردم. / رؤیای کلید از دستم افتاد. / کنار راه دراز کشیدم. / ستاره ها در سردی رگ هایم لرزیدند. / خاك تپید. / هوا موجی زد. / علف ها ریزش رؤیاها را در چشمانم شنیدند: / میان دو دست تمنایم رویدی، / در من تراویدی. / آهنگ تاریک اندامت را شنیدم: / «نه صدایم/ و نه روشنی. / طنین تنهایی تو هستم، طنین تاریکی تو.»/ سکوتم را شنیده ای: / «بسان نسیمی از روی خودم برخواهم خاست، درها را خواهم گشود، در شب جاویدان خواهم وزید.»/ چشمانت را گشودی: / شب در من فرود آمد.

(سپهری، ص۱۳۵)

در سطر اول برای «وحشت» سیال پنداری داریم و برای «من» (من مستتر) گیاه پنداری، در سطر دوم: «تو» (تو مستتر) نیز با قائل شدن ریشه برای آن (مجاز جزء به کل) مشخصهٔ [+گیاه] گرفته است و در همان حال در مجاورت «بیاویز» که فعلی است «ارادی» یعنی فاعل آن باید دارای ارادهٔ آویختن باشد، «تو» خصیصهٔ [+انسان] گرفته است(توجه خوانندگان را به پیچیدگی و سکون ناپذیری بازی دال ها جلب می کنم). در چهار سطر بعد «من» که قبلاً مشخصهٔ [+گیاه] یافته بود با فاعل واقع شدن برای فعل های «گذشتن» و «رها کردن» و همچنین در ترکیباتی چون «از دستم افتاد» و «دراز کشیدم» مشخصهٔ [+انسان] می یابد. در همین چهار سطر «صدا»، «روشنی»، «رؤیای کلید» و «زمان» مشخصهٔ [+جسم] می یابند. در سطر هفتم «ستاره ها، مشخصهٔ [+حیوان] می گیرند چرا که «در سرما می لرزند» و همین جا «رگ هایم» در یک تجریدگرایی حکم کائنات را می یابد که «سرد است» و پر از «ستاره». در سطر هشتم خاك مشخصهٔ [+حیوان] یافته است و در سطر دهم که بسیار پیچیده و جالب توجه است «علف ها» با فاعل واقع شدن برای فعل «شنیدن» مشخصهٔ [+حیوان] گرفته اند و «رؤیا» هم مجسم شده است و هم سیال (چرا که می ریزد) و ...

به همین ترتیب می توان تا پایان شعر ادامه داد.[۱۵] مشاهده می شود که نظام دلالتگر زبان در ادبیات در حوزهٔ روابطی که در نمودار ارائه کردیم عمل می کند اما ویژگی دوم و شاید مهمتر آن این است که دال ها لحظه ای انجماد و درنگ نمی پذیرند و در چارچوب همان مجموعه روابط، پیوسته در سیلان و بازی هستند، از مدلول هایشان در زبان ارجاعی کنده شده اند ولی سپس هر لحظه به رنگی خود می نمایند. در نقش ارجاعی زبان دال ها رژه می روند، در شعر دال ها می رقصند.

پانوشت ها:

۱ـ برای اطلاع بیشتر از افکار فردینان دوسوسور رجوع کنید به:

(a) Ferdinand de Saussare, 1959, *Course in General Linguistics*, ed. Charles Balley and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger, trans. Wade Baskin (New York: The Philosophical Library).

(b) Harland, Richard, 1992, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, (London: Routledge). pp.11-20.

۲ـ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ صورتگرایان روس رجوع کنید به:

(a) Erlich, Victor, 1955, *Russian Formalism*: History-Doctorin, (The Hague: Mouton, Revised edn. 1965)

(b) Hawkes, Terence, 1977, *Structuralism and Semiotics*, (London: Routledge, 1992), pp. 59-73.

(c) Shklovsky, Victor, "Art as Technique", in Newton, K.M., *Twentieth Century Literary Theory*, (London: Macmillan, 1989). pp 23-26.

۳ـ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ شعرشناسی در مکتب پراگ و افکار یاکوبسن رجوع کنید به :

(a) Hawkes, Terence, 1977, *Structuralism and Semiotics*, (London: Routledge,1992), pp 76-87.

(b) Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" in Newton, K.M., *Twentieth Century Literary Theory*, (London: Macmillan, 1989), PP. 119-125.

(الف) یاکوبسن، رومن، *دو قطب استعاری و مجازی*، ترجمهٔ احمد اخوت، در کتاب شعر، (اصفهان: مؤسسه انتشاراتی مشعل ۱۳۷۱)

۴ـ برای اطلاع بیشتر دربارهٔ افکار پساساختگرایان و دریدا رجوع کنید به :

(a) Derrida, Jacques, *Speech and phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, trans. David B. Allison, (Evanston: Northwestern University Press,1973)

(b)....., *Margins of Philosophy*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976)

(d)....., "Structure, Sign and Play in Discourse of the Human Sciences" in Newton, K.M., *Twentieth Century Literary Theory*, (London: Macmillan, 1988)

(e)....., Writing and Difference, trans, Alan Bass, (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

(f) Harland, Richard, 1992, *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*, (London: Routledge), PP. 123-154 & 167-183.

۵ـ مقصود کتاب لیچ با مشخصات زیر است :

Leech, G.N., *A Linguistic Guide to English Poetry*, (London: Longman, 1969).

۶ـ

(الف) سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، *سبک شناسی شعر سپهری*، رویکردی زبان شناختی، پایان نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

(ب) سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، *هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری*، بحثی در سبک شناسی زبان شناختی، فصلنامهٔ هنر، ش ۳۲، (تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی)

۷ـ سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، *سبک شناسی شعر سپهری*، رویکردی *زبان شناختی*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبایی.

۸ـ سپهری، سهراب، *هشت کتاب*، (تهران: طهوری، ۱۳۵۶).

۹ـ سعدی، شیخ مصلح الدین، *کلیات سعدی*، مقدمه و تصحیح از محمدعلی فروغی، (تهران: انتشارات کتابفروشی موسی علمی، بی تا).

۱۰ـ

(الف) فرخزاد، فروغ، *تولدی دیگر*، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۵۳)

(ب) فرخزاد، فروغ، *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۹)

۱۱ـ حافظ، خواجه شمس الدین محمد، *دیوان حافظ*، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۲).

۱۲ـ اوحدی مراغه ای، *کلیات اوحدی اصفهانی معروف به مراغه ای*، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، (تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۰)

۱۳ـ بهبهانی، سیمین، *گزینهٔ اشعار سیمین بهبهانی*، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۷)

۱۴ـ برای اطلاع بیشتر در زمینهٔ تمایز بین شعر، نظم و نثر رجوع کنید به: حق شناس، محمدعلی، *نظم، نثر، شعر، سه گونهٔ ادب*، مجموعه مقالات نخستین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی، (تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۳)

۱۵ـ برای اطلاع از ابزارهای نظم آفرینی در شعر فارسی رجوع کنید به: صفوی، کورش، *از زبان شناسی به ادبیات*، جلد اول: نظم، (تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۴).

۱۶ـ برای آنکه خوانندگان محترم تصور نکنند که این شیوهٔ خوانش شعر فقط در مورد شعر نو صادق است برای نمونه غزلی از صائب تبریزی در زیر می آورم و بررسی چگونگی بازی دال های زبان را به خوانندگان وامی گذارم:

آرزو چند به هر سوی کشاند ما را
این سگ هرزه مرس چند دواند ما را
نخل ما را ثمری نیست به جز گرد ملال
طعمهٔ خاك شود هر که فشاند ما را
ما که در هر بن مو کوه گرانی داریم
هیچ سیلاب به دریا نرساند ما را
بر سر دانهٔ ما سایهٔ ابری نفتاد
زور غیرت مگر از خاك دماند ما را
نامهٔ ماست نهانخانهٔ اسرار ازل
ظلم بر خویش کند هر که نخواند ما را
عشق ما را ز دل و دین و خرد دور انداخت
تا به آن قافله دیگر که رساند ما را؟
در نهال قد این جلوه فروشان مجاز
جلوه ای نیست که بر خاك کشاند ما را
نشد از ناخن تدبیر گشادی صائب
تا که زین عقدهٔ مشکل برهاند ما را

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی، *دیوان صائب تبریزی*، (تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۴).

* طرح مقدماتی این مقاله نخستین بار در کنفرانس چهارم زبان شناسی (دانشگاه علامه طباطبایی، اسفند ۷۶) ارایه شده است.