پژوهشی دربارهٔ ساختار اثر هنری از چشم‌انداز لوتمن

مسعود آلگونه جونقانی *

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

چکیده

لوتمن با الهام از نگرش‌های زبان‌شناختی دو سوسور و یلمسلف و تکیه بر روش‌شناسی ساختارگرا، نظریات بکر و بدیعی دربارهٔ چگونگی تحلیل ساختار اثر هنری به‌دست داده است. او با طرح موضوع «هنر به‌مثابهٔ نظام نظام‌ها» نشان داده که اثر هنری نوعی «نظام الگوساز ثانوی» است که براساس الگوی اولیهٔ زبان شکل می‌گیرد؛ با این همه، اثر هنری از آنجایی که اطلاعات بیشتری را در فضای محدودتری می‌گنجاند، در مقایسه با زبان معمول ساختاری پیچیده‌تر دارد. در این مقاله، ضمن بررسی خاستگاه‌های نظری اندیشهٔ لوتمن، استدلال‌های وی در این باره بررسی و تحلیل شده است. در اثر هنری، تمام فرم‌ها این قابلیت را دارند که سمانتیزه یا دلالتمند شوند. بر این اساس، در اثر هنری چندین نظام به‌طور هم‌زمان فعال می‌شوند و تنش بین این نظام‌ها موجب تشدید یا تقویت دلالتمندی اثر و درنتیجه، غنای آن می‌شود. در پایان این بررسی، با طرح موضوع «انتظام معنایی» یا «بازی مدلول‌ها» نکته‌ای مختصر در حوزهٔ نشانه‌شناسی شعر بیان شده است.

واژه‌های کلیدی: لوتمن، ساختار اثر هنری، نظام الگوساز ثانوی، هنر به‌مثابهٔ نظام نظام‌ها، انتظام معنایی.

* نویسندهٔ مسئول: algooneh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۶/۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۴

۱. مقدمه

لوتمن[1] (۱۹۲۲–۱۹۹۳م) بنیان‌گذار مکتب تارتو و یکی از افراد شاخص در زمینهٔ نشانه‌شناسی شعر است. سلدن او را در کنار شخصیت‌هایی همچون «سزار شره، ماریا کورتی و اکو در ایتالیا، و ریفاتر در فرانسه» (۱۳۸۴: ۱۳۷) از برجسته‌ترین نشانه‌شناسان ادبی برمی‌شمارد. لوتمن پس از گذراندن تحصیلات دانشگاهی، فعالیت‌های خود را به‌طور متمرکز با رویکرد بازگشت به فرمالیسم آغاز کرد. او خود را وارث فرمالیسم و ادامه‌دهندهٔ راه یاکوبسن، یعنی ساختارگرایی پراگ می‌داند (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۸). دو اثر برجستهٔ وی: ***ساختار اثر هنری*** (۱۹۷۰) و ***تجزیه و تحلیل متن شاعرانه*** (۱۹۷۲) با چنین رویکردی تحریر شده است. ***ساختار اثر هنری*** حاصل سازمان‌دهی دوبارهٔ درس‌گفتارهای او دربارهٔ بوطیقای ساختارگرایی است و مهم‌ترین کار علمی وی به‌شمار می‌رود. این اثر به‌زعم برخی پژوهشگران، «به‌سبب مجموعهٔ زمینه‌هایی که دربردارد و همچنین به‌خاطر روشنی ارائهٔ مطالب، یکی از مهم‌ترین آثار دوران ما به‌شمار می‌رود» (تادیه، ۱۳۷۸: ۲۶۳) و «در زمینه‌های مختلف کراراً بدان ارجاع داده شده است» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۹)؛ باوجود این، لوتمن و ***ساختار اثر هنری*** در اقلیم زبان فارسی تقریباً مغفول وانهاده شده است و بااینکه برگردان فرانسوی و انگلیسی این اثر به‌ترتیب بعد از سه و هفت سال پس از انتشار آن به زبان اصلی، دراختیار علاقه‌مندان این حوزه قرار گرفت، برگردان فارسی این اثر پس از گذشت حدود نیم‌قرن از نگارش آن، هنوز در دسترس نیست. این موضوع بیانگر ضرورت پژوهش دربارهٔ لوتمن و مبانی کلیدی «ساختار اثر هنری» است.

در این مقاله، برای پی بردن به شیوه‌ای که لوتمن از طریق آن به بررسی ساختار آثار هنری می‌پردازد، نخست کلیاتی را دربارهٔ زمینه‌ها و خاستگاه‌های فکری وی بیان می‌کنیم؛ در پی آن، به این موضوع می‌پردازیم که طرح موضوع‌های متنوعی مانند «هنر به‌مثابهٔ نظام نظام‌ها»، «سمانتیزه شدن نظام‌های غیرمعنایی» و مواردی از این‌قبیل بیانگر روشمندی لوتمن در بررسی آثار هنری است؛ در ادامه خواهیم دید که لوتمن با نگرش ویژهٔ خود به هنر و ادبیات، رویکرد نسبتاً جامعی به‌دست می‌دهد که با اتکا به آن می‌توان بخش‌های عمده‌ای از زیباشناسی آثار هنری را واکاوی کرد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در پژوهش‌هایی که در حوزهٔ نظریهٔ ادبی به زبان فارسی نوشته شده، مهم‌ترین اثری که نام و نشانی از لوتمن در آن دیده می‌شود، ***ساختار و تأویل متن*** از بابک احمدی است. احمدی (۱۳۸۲: ۱۲۸-۱۳۰) ضمن معرفی لوتمن، به‌طور کلی به دو موضوع کلیدی در اندیشهٔ لوتمن یعنی «نظام نظام‌ها» و «نظام الگوساز ثانوی» اشاره می‌کند. شفیعی کدکنی نیز در ***رستاخیز کلمات*** دو صفحه به لوتمن اختصاص داده است. وی با اشاره‌ای به خاستگاه فکری لوتمن تأکید می‌کند که از نظر نشانه‌شناسی متأخر روس، در آثار ادبی «فرم‌ها وجه معناشناسیک به خود می‌گیرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹)؛ اما در این اثر ظاهراً مجالی برای بررسی جامع چگونگی عملکرد نظام‌های متفاوت در آثار ادبی و نحوهٔ دلالتمندی آن‌ها پیش نیامده است.

در آن دسته از مقاله‌های علمی- پژوهشی نیز که به لوتمن پرداخته شده، عمدتاً موضوع سپهر نشانه‌ای وی مورد نظر بوده است. این موضوع به‌طور عام در نشانه‌شناسی هنر مطرح می‌شود و به همین سبب، در بررسی آثار هنری و سینمایی کاربرد یافته است. بنابراین، پژوهش حاضر به‌منظور معرفی خاستگاه‌های فکری و مبانی کلیدی اندیشهٔ لوتمن صورت گرفته است. به این منظور، نخست کلیاتی دربارهٔ لوتمن و جایگاه فکری وی به دست می‌دهیم و سپس برخی از مباحث مهمی را که او دربارهٔ ساختار آثار هنری مطرح کرده است، بررسی و تحلیل می‌کنیم.

۳. کلیاتی دربارهٔ لوتمن و جایگاه فکری وی

۳-۱. لوتمن و فرمالیسم: خاستگاه‌های فکری و شباهت‌ها و تفاوت‌ها

تودروف در فصل دوم کتاب ***ادبیات و نظریه‌های آن*** (29-10 :1988) نشان می‌دهد که فرمالیسم روسی از بطن خاستگاه‌های فکری متفاوتی برآمده است. تلفیق این خاستگاه‌ها در مکتب فرمالیسم نمودار علمی بودن پژوهش‌های فرمالیست‌ها و استواری آرای آنان است. این موضوع درنتیجهٔ سازمان‌دهیِ علمی روش‌شناسی، فلسفه، زیباشناسی، زبان‌شناسی و نظریهٔ ادبی در مکتب آنان حاصل شده است؛ مثلاً از منظر زبان‌شناسی، مکتب فرمالیسم بسیار تحت تأثیر آرای فردینان دو سوسور است؛ بنابراین

روش‌شناسی ساختارگرایانه را در پژوهش‌های خود وارد کرده است. از سویی دیگر، ژیرمومنسکی[۲]، زبان‌شناس و تاریخ‌نگار ادبی روس، معتقد است: «زیباشناسی فرمالیستی به‌لحاظ فلسفی از زیباشناسی کانتی سرچشمه می‌گیرد» (همان، ۱۷). او تأکید می‌کند که در نوشته‌های موریتز[۳] و کانت اظهار نظرهایی هست که زیباشناسی فرمالیستی از آن‌ها بهره‌های فراوانی گرفته است.

در زمینهٔ خاستگاه‌های فلسفی نظریهٔ فرمالیستی نیز همین بس که یادآور شویم یاکوبسن در ***مقاله‌هایی دربارهٔ زبان‌شناسی همگانی*** نوشته است: «در شعر، هدف خود واژه است و نه آن چیزی که واژه بیان می‌کند» (به نقل از همان، ۱۸). او خود تأکید کرده است که منشأ این نظریه را باید در عقاید هوسرل یافت. البته، یاکوبسن متأثر از رمانتیست‌ها و به‌ویژه نووالیس بود و به آثار وی توجهی خاص می‌کرد (ر.ک: Todorov, 1988: 18)؛ به همین دلیل، آنچه وی دربارهٔ نظریهٔ ادبی از رمانتیست‌ها آموخته بود، در شکل بخشیدن به نظریاتش نقشی مهم داشت.

به این ترتیب، اگر مبانی نظری فرمالیست‌ها را جست‌وجو 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 دو سوسور می‌رسیم (ر.ک: Bennett, 1979: 47-49)؛ بنابراین، با توجه به گرایش لوتمن به فرمالیسم می‌توان گفت او نیز کم‌وبیش از این زمینه‌ها و خاستگاه‌ها متأثر بوده است؛ البته، چنین ادعایی به پژوهش‌های جامع‌تری نیاز دارد که در این مقال نمی‌گنجد. روشن است که لوتمن متأثر از آرای «یاکوبسن بعد از مهاجرت» بود و در حوزهٔ زبان‌شناسی علاوه‌بر سوسور، به یلمسلف[۴] نیز توجهی عمیق می‌کرد. الگوی نشانه‌شناختی یلمسلف در سراسر ***ساختار اثر هنری*** به‌چشم می‌خورد. او معتقد است نشانه دارای دو سطح متفاوت بیان و محتواست: سطح بیان از صورت و جوهر بیان و سطح محتوا از صورت و جوهر محتوا تشکیل شده است (Barthes, 1964: 38-40). در ادامه خواهیم دید که این تفکیک چگونه در تحلیل‌های لوتمن وارد شده است. شفیعی کدکنی (۱۳۹۱: ۲۸۹) نیز بر این نکته صحه می‌گذارد که لوتمن تحت تأثیر آرای سوسور

و یلمسلف بوده است. دربارهٔ شکل اثرپذیری لوتمن و امثال وی از سوسور، دانیل چندلر[۵] در ***نشانه‌شناسی*** می‌نویسد:

> سوسور زبان شفاهی را به‌مثابهٔ 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. این‌قبیل اندیشمندان رسانه‌های هنری دیگر را نظام‌های ثانویه‌ای تلقی می‌کردند که براساس زبان- به‌مثابهٔ الگوی اولیه- استوار هستند (2007: 254).

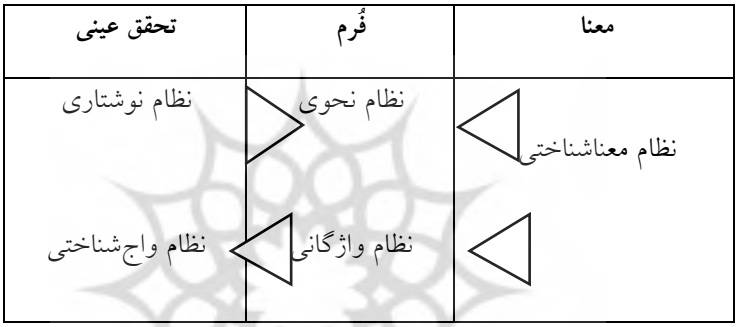
البته، لوتمن در بررسی آثار هنری، هرگز در محدودهٔ پژوهش‌های فرمالیستی باقی نماند و در جست‌وجوی راهی برای فهم آفاق هنری، به نظریهٔ دریافت روی آورد و به این ترتیب، دربارهٔ نقش خواننده در فهم اثر، تأملاتی نظرگیر از خود برجای نهاد. در همین راستا، لوتمن «صرفاً به معنای درون‌متنی توجه نکرد و به افق انتظارات خواننده و قواعد دریافت توجه می‌کرد. او معتقد بود متن با نظام‌های معنایی گسترده‌تر روابط بینامتنی ایجاد می‌کند و بنابراین فهم آن بدان‌ها وابسته است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

۳-۲. هنر به‌مثابهٔ نظام نظام‌ها

زبان نظامی برساخته 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» (Cobley, 2001: 218). زبان در سطح معمول، عمدتاً درپی انتقال معناست و این کار را از طریق فرایندی انجام می‌دهد که هم‌زمان در دو محور افقی و عمودی فعال است. زبان هنری نیز، به‌زعم لوتمن، نظامی است که بر نظام اولیهٔ زبان استوار است؛ اما از آن فراتر می‌رود. زبان هنری، از آنجایی که در مقایسه با زبان معمول اطلاعات بیشتری را در فضای کمتری منتقل می‌کند، ساختاری پیچیده‌تر از زبان معمول دارد؛ چون «هنر تنها از یک رمزگان استفاده نمی‌کند؛ بلکه رمزگان‌های متعددی را به‌کار می‌بندد» (Chandler, 2007: 171)؛ به همین دلیل، زبان هنری نظامی «اشباع‌شده» است که هم‌زمان در چندین سطح فعال است. درواقع، «هر متن ادبی از

چندین نظام ساخته می‌شود. از طریق برخوردها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌ها است که مفهوم اثر هویدا می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

نظام‌های مختلف زبان شامل نظام‌های نحوی، واژگانی، معناشناختی، واج‌شناختی و نوشتاری است (Leech, 1991: 37). بر این اساس، زبان برساخته 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 شفاهی، بتواند معنایی را که کاربر زبان درپی انتقال آن است، به‌درستی منتقل کند.



شکل ۱ الگوی لیچ دربارهٔ نظام‌های مختلف زبان[۷]

(همان، ۳۷-۳۸)

اما در آثار ادبی عملکرد نظام‌ها متفاوت است. متن ادبی نظامی مرکب از نظام‌های متفاوت است و به تعبیر لوتمن، «نظام نظام‌ها»ست. او معتقد است در شعر نظام‌های متعددی به‌طور معنادار عمل می‌کنند؛ یعنی هریک از نظام‌ها فارغ از کارکرد ویژهٔ خود، «وجه معناشناسیک به خود می‌گیرند، یعنی سمانتیزه[۸] می‌شوند و صاحب دلالت. درنتیجه، حتی جوانب سبک‌شناسیک و صورت‌های عروض هم برخوردار از تفسیر نشانه‌شناسیک خواهد بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). بر این اساس، «روابط بین این نظام‌ها تأثیرات ادبی قدرتمندی ایجاد می‌کند» (Chandler, 2007: 171). این روابط بر اثر تنش بین نظام‌ها پدید می‌آید و موجب شدت بخشیدن به پیام هنری و تقویت آن می‌شود. درواقع، «در هر نظام، هر رمزگانی انتظاراتی بنا می‌کند که رمزگان‌های نظام‌های دیگر از آن عدول می‌کنند» (همان‌جا) و به این ترتیب، اثر هنری به محل تلاقی

نظام‌های گوناگون مبدل می‌شود. چنین فرجامی موجب درهم‌تنیدگی، 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، هنگام توجه به یکی از عناصر یا بخش‌های مستقل یکی از نظام‌ها، درمی‌یابیم که ممکن است هریک از این عناصر هم‌زمان در چندین نظام متفاوت حضور فعال و پویا داشته باشد و درنتیجه، «معانی متفاوتی به خود بگیرد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۷).

۳-۳. تنش بین نظام‌ها

لوتمن تأکید می‌کند که در آثار هنری چند نظام متفاوت هم‌زمان عمل می‌کنند. بر این 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 چگونگی تنش آن‌ها با هم براساس این قواعد صورت می‌پذیرد:

۱. نظام هنری نظامی پایگانی یا سلسله‌مراتبی است؛ «نظامی مرکب از نشانه‌های تودرتو که در یکدیگر تعبیه شده و سلسله‌مراتب 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).

۲. عملکرد هریک از این نظام‌ها عملکرد نظام‌های دیگر را محدود می‌کند؛ یعنی وقتی عنصری 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 دلالتمندی ویژه‌ای به آن اعطا کند؛ این دلالت ضرورتاً در سطح نشانه‌شناختی تفسیر نمی‌شود؛ بلکه به عناصری وابسته است که خود، ماهیت غیرنشانه‌شناختی دارند؛ مانند وزن، قافیه یا واج‌های مستقل.

۳-۴. هنر به‌مثابهٔ 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» (1976: 3-7). بنابراین، زمانی می‌توان از موضوعی به‌نام «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 ملزوم‌اند. در اصطلاح نظام هنری، «واژهٔ نظام حکایت از این دارد که هنرها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرند که به‌صورت یک نظام ارتباطی سازمان یافته‌اند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۸). در نظام الگوساز، عناصر براساس قواعدی مشخص ترکیب می‌شوند. بر این اساس، هنر نظام الگوساز تلقی می‌شود. درواقع، «هنر شکل کاملاً متفاوتی از اندیشیدن و نظام متفاوتی از الگو بخشیدن به جهان است. هنر به‌معنای خلق جهانی متفاوت، اما هم‌ارز با جهان واقعی است» (Lotman, 2004: Introd., 30).

زبان معمول یک نظام الگوساز درجهٔ اول است. نظام‌های درجهٔ دوم مانند هنر، ادبیات، هنرهای مستظرفه، موسیقی، فیلم، اسطوره و... «در قیاس با زبان یا با استفاده از زبان، به‌مثابهٔ مصالح مادی خود» شکل می‌گیرند (Cobley, 2001: 218). بر این اساس، از آنجایی که نظام‌های زیبایی‌شناسیک و نظام سخن ادبی برپایهٔ الگوی زبان استوارند و در ارتباط با آن معنا می‌یابند، لوتمن این‌قبیل نظام‌ها را نوعی «نظام الگووار مرحلهٔ دوم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۸) یا به تعبیری دیگر، «نظام الگووار ثانویه» (احمدی، ۱۳۸۲: ۱۲۸) می‌نامد.[۹] واژهٔ ثانویه «به این اندیشه اشاره دارد که درعین اینکه هنر برپایهٔ نظام اولیهٔ زبان طبیعی بنا نهاده شده است، ساختاری ضمیمه نیز دارد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۸).

۳-۵. 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 پراکنده دیده می‌شود که در فرایند ارتباطی بی‌تأثیر است و بنابراین، فاقد هرگونه ارزش ساختاری؛ به همین علت به آن توجهی

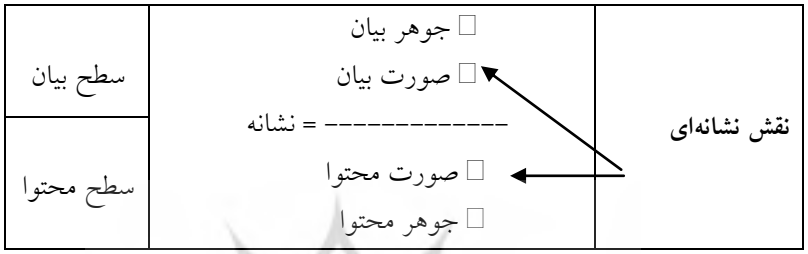
نمی‌شود. در زبان هنری- برخلاف زبان معمول- چنین انتظام‌هایی از سطح انتظام‌های تصادفی به سطح تعمدی و زیباشناختی فرامی‌روند و نقش ساختاری و معنایی ایفا می‌کنند. اهمیت این‌قبیل انتظام‌ها زمانی آشکار می‌شود که «انتظام موجود در متن هنری، به‌مثابهٔ یک رمزگان ساختاری تلقی شود که حامل معناست» (همان، ۱۰۴). اما در متون غیرهنری- همان‌طور که گفتیم- انتظام‌هایی از این‌دست در ارتباط با سطح معناشناختی مطرح نمی‌شوند.

لوتمن انتظام‌های حاکم بر نظام هنری و اهمیت آن‌ها را در انتقال، تشدید یا تقویت معنا به‌طور جامع بررسیده است. او انتظام را به‌طور کلی به دو دسته تقسیم کرده است: «انتظام از طریق توالی» و «انتظام از طریق هم‌ارزی یا تشابه». انتظام مبتنی بر توالی در زبان معمول روی می‌دهد. در این نوع انتظام، قواعد نحوی و اسلوب هم‌نشینی عناصر به پدید آمدن نوعی انتظام خطی منتهی می‌شود که درنهایت، 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 بااینکه اهمیت زیادی دارد، در بسیاری از تحلیل‌های فرمالیستی رایج در پژوهش‌های معاصر نادیده انگاشته شده است.

درمورد چنین انتظام‌هایی و چگونگی سمانتیزه شدن آن‌ها ذکر این نکته بی‌فایده نیست که در اثر ادبی، نشانه‌ها به‌طور مستقل وظیفهٔ انتقال محتوا را برعهده دارند؛ اما از آنجایی که اثر ادبی مفاهیم را غیرمستقیم بیان می‌کند، انتظام‌ها ممکن است از سطح غیرنشانه‌شناختی (مانند آواها) به سطح نشانه‌شناختی یا سطح محتوایی حرکت کنند و به‌نحوی در دلالتمندی کلی اثر حضور فعال داشته باشند. ریفاتر[۱۰] دربارهٔ اهمیت این‌قبیل انتظام‌ها می‌گوید: «گاهی آن دسته از آحاد زبان‌شناختی که به‌خودی‌خود دارای معنای خاصی نیستند، طوری تفسیر می‌شوند که گویی یک نشانهٔ شعری هستند» (1978: 2).

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 روبه‌روییم (اکو، ۱۳۸۷: ۲۰). رابطه‌ای که بین صورت بیان و صورت محتوا برقرار می‌شود، صرف‌نظر از ماهیت آن، نقش نشانه‌ای نامیده می‌شود (همان، ۴). در نمودار زیر نقش نشانه‌ای با علامت پیکان نشان داده شده است.



شکل 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 جدایی‌ناپذیر است» (Lotman, 1977: 111). اهمیت این انتظام‌ها تا جایی است که گاه تمایزهای آوایی بی‌اهمیت ساختار پیوندهای معنایی شعر را از خود متأثر می‌کند.

۳-۵-۱. حرکت از سطح بیان به سطح محتوا

وقتی «ساختار آوایی کلمه- علاوه‌بر نقش معنایی و رسانگی خویش- از رهگذر مجموعه‌ای از اصوات به‌گونه‌ای غیرمستقیم 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 علاوه‌بر جنبه‌های آوایی کلمات، از طریق ضرب‌آهنگ یا وزن نیز پدیدار می‌شود. درواقع می‌توان گفت افزون‌بر جنبه‌هایی مانند واج‌آرایی، وزن و نحوهٔ انتظام ضرب‌آهنگ‌ها نیز محتوای ضمنی شعر را تشدید یا تقویت می‌کنند. در بیت زیر:[۱۱]

به یک خدنگ دژآهنگ، جنگ داری تنگ تـو بـر پـلنگ شـخ و بـر نـهنگ دریا بار

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

۳-۵-۲. حرکت از سطح محتوا به سطح بیان

یکی از شگردهایی که در غزل فارسی به‌ویژه در ***دیوان شمس*** فراوان یافت می‌شود، حرکت از سطح محتوا به سطح بیان است. مولوی که همواره مسحور موسیقی کلمات است، گاهی واژه‌ها را طوری به‌کار می‌برد که با اندکی تأمل روشن می‌شود که وجه معنایی کلمات برای وی اهمیتی اندک دارد. در غزلی که از گزیدهٔ ***دیوان شمس*** انتخاب شده است، نمونه‌های فراوانی از این رویکرد به‌چشم می‌خورد:

۱ *زهی باغ! زهی باغ! زهی باغ! کـه بشکفت ز بالا زهی قـدر و زهـی بدر! تبارک و تعالی!*
۲ *زهی فرّ، زهی نور، زهی شرّ، زهی شور زهی گوهـر مشـور، زهی پشت و تـولاّ*
۳ *زهی ملک، زهی مال، زهی قال، زهی حال زهـی پرّ و زهـی بـال بـر افلاک تجـلی*
۴ *چو جـان سلسـله‌ها را بدرّد به حَرونی چه ذالّنون، چه مجنون، چه لیلی و چه لیلا*
۵ *علـم‌های الاهـی ز پس کـوه بـرآمـد چه سلطان و چه خاقان چه والیّ و چه والا*
۶ *چو بی‌واسطـه جبّـار بپرورد جهان را چه ناقوس چه ناموس چه اهلا و چه سهلا*
۷ *گـر اجـزای زمینـی وگـر روح امیـنی چـو آن حـال ببینـی بگـو جَـلّ جـلالا*
۸ *فروپوش فروپوش نه بخروش نه بفروش تویی بـادهٔ مدهـوش، یکی لحظـه بپالا*
۹ *خمش باش خمش باش در این مجمع اوباش مگـو فاش مگـو فـاش ز مـولیّ و ز مولا*

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۰۶)

مثلاً در بیت دوم بعید است مولانا مجذوب جاذبه‌های معنایی «شرّ» شده باشد که چنین شیفته‌وار از آن سخن بگوید: «زهی شرّ»؛ پس می‌توان گفت جاذبهٔ موسیقایی کلمات «فرّ» و «شرّ» به‌گونه‌ای است که شاعر از جنبه‌های دلالی آن به‌عمد می‌پرهیزد و توجه خود را به ارزش موسیقایی آن معطوف می‌کند. برجسته شدن سطح بیان و کم‌رنگ شدن یا غیاب سطح محتوایی یکی از ویژگی‌های غزل مولوی است که در شعر کمتر شاعر فارسی‌زبانی به این میزان می‌توان دید.

این حرکت‌های دوسویه بین سطح بیان و سطح محتوا از نکات بدیع آرای لوتمن است که اهمیت انتظام و عملکرد آن را به بهترین وجه بازمی‌تاباند. به‌نظر می‌رسد پژوهشی مستقل در این زمینه ضرورت دارد که مشخص کند در شعر فارسی، کدام شاعران با شگرد نخست و کدام شاعران با شگرد دوم به ساخت و پرداخت آثار هنری خود توجه کرده‌اند. البته، به‌نظر می‌رسد در میان شاعران فارسی‌زبان، در شعر مولوی «حرکت از سطح محتوا به سطح بیان» بیشتر دیده می‌شود؛ با این حال چنین ادعایی فقط درصورتی محل تأمل است که پژوهشی آماری در این زمینه صورت پذیرد.

۳-۶. سمانتیزه کردن نظام‌های غیرمعنایی

در آثار هنری، چندین نظام به‌طور هم‌زمان عمل می‌کنند. برخی از این نظام‌ها اساساً غیرمعنایی هستند و به تعبیر یلمسلف، صرفاً به سطح بیان متعلق‌اند؛ مثلاً نظام عروضی شعر به‌خودی‌خود، محتوای خاصی ندارد؛ بلکه محصول مجموعه‌ای از انتظام‌های مشخص در سطح آواها و هجاهاست. به همین منوال، برخی نظام‌های دیگر مانند نظام آوایی نیز مشخصه‌ای غیرمعنایی به‌شمار می‌روند. با این همه، به‌زعم لوتمن، در آثار هنری وقتی ساخت اثر به‌تعالی می‌رسد که مجموعه‌ای از این نظام‌ها بر اثر تنش با یکدیگر به پدید آمدن شبکه‌ای دلالتمند منجر شوند یا به تعبیر شفیعی کدکنی، سمانتیزه شوند.

«یکی از نقش‌های اساسی زبان، نقش تبادلی[۱۲] است؛ جایی‌که کاربر زبان از توانایی‌های زبان‌شناختی خود بهره می‌گیرد تا اطلاعات، دانش و مهارت‌های خود را به دیگران منتقل کند» (Yule, 1985: 6). اما در ساحتی از زبان که به آن وجه تعاملی[۱۳] می‌گویند، عناصر یا نشانه‌های غیرلفظی نیز در انتقال معنا سهیم‌اند؛ مانند ایما، اشارات، حرکات و اصواتی همچون آه، آخ، اَه و... . البته، در تعامل یا تبادل از طریق زبان، دلالت و ارتباط را نمی‌توان دقیقاً از یکدیگر متمایز کرد؛ اما به هر ترتیب، در نقش تبادلی زبان، «دلالت» و در نقش تعاملی، برقراری و حفظ «ارتباط» بیشترین اهمیت را دارد.[۱۴]

در اثر ادبی نیز به همین ترتیب، نشانه‌های حاضر در متن وظیفهٔ دلالت را برعهده دارند؛ اما برخی عناصر و نظام‌های موجود در متن که شاخص عمدتاً غیردلالتی دارند، گاهی دلالتمند می‌شوند. این عناصر غیرنظام‌مند- همان‌طور که اشاره شد- از سطح بیان به سطح محتوایی فرامی‌روند. لوتمن معتقد است عناصر غیرنظام‌مند به‌طور مستقل نمی‌توانند معنای خاصی داشته باشند؛ بلکه فقط در تقابل با سایر نظام‌ها ممکن است وجه معناشناختی پیدا کنند.

۳-۷. انتظام از طریق تکرار عناصر هم‌ارز

وقتی از انتظام مبتنی بر اصل تشابه سخن به‌میان می‌آید، بدیهی است که برای شکل‌گیری انتظامی از این‌قبیل دست‌کم به دو عنصر مشابه/ هم‌ارز نیاز است. وجود دو یا چند عنصر هم‌ارز در ساختار اثر هنری به تکرار عناصر مشابه می‌انجامد؛ به همین دلیل، لوتمن در فصلی مشبع اصول و قواعد تکرار را بررسیده است. او آشکارا تأکید می‌کند که تکرار عناصر در متن ادبی به‌معنای تکرار مکانیکی و بی‌روح عناصر مطلقاً مشابه نیست؛ زیرا چنین تکراری اساساً نوعی این‌همان‌گویی است که در زبان معمول نیز رایج است و هرچند می‌توان انگیزه‌های بلاغی متعددی مانند تأکید، حصر یا غیره برای این‌قبیل‌تکرارها قائل شد، در بررسی ساختار اثر هنری موضوعیت پیدا نمی‌کنند. به این ترتیب، از چشم‌انداز وی، بسته به اینکه عنصر تکرارشونده واج، ضرب‌آهنگ یا ساختار گزاره‌ای باشد، سه دسته تکرار در اثر ادبی به‌چشم می‌خورد: تکرار آوایی، تکرار ضرب‌آهنگ (وزن) و تکرار ساختاری.

۳-۷-۱. انتظام ناشی از تکرار آواها

پیدایی انتظام آوایی از طریق تکرار آواها موضوعی است که نخستین بار اوزیپ بریک[۱۵] به‌صورت علمی آن را بررسی کرد. بریک دربرابر شاعران و منتقدانی که بر استعاری یا تصویری بودن زبان تأکید می‌کردند، نظریهٔ تکرار آواها را مطرح کرد (Childs & Fowler, 2006: 94). لوتمن در این باره تأکید می‌کند: «هیچ آوایی در سخن شاعرانه، درصورتی که به‌طور مجزا درنظر گرفته شود، معنای مستقلی ندارد»

(106 :1977). بدیهی است که معناداری آواها در شعر از ماهیت ویژهٔ آن‌ها ناشی نمی‌شود؛ بلکه «به‌طور قیاسی مفروض است» (همان‌جا). او برخلاف کریستوا (:1984 86) که معتقد است آواها و انتظام آن‌ها به ساحت ناخودآگاه وابسته است، به‌صراحت می‌گوید: «شاعر از سر عمد، آواها را طبق طرح ساختاری خود به‌نحوی سازمان‌دهی می‌کند که معنای مطلوب را منتقل کند» (همان، ۱۰۷). وی در همین زمینه با استناد به پژوهش‌های بلیچ[۱۶] متذکر می‌شود که درست است که نمی‌توان از بار عاطفی و طیف احساسی آواها چشم پوشید؛ اما اینکه آواها به‌طور مستقل چه معنایی دارند، امری کاملاً دلبخواهی و ذهنی است.

۳-۷-۱-۱. تضاد و تقابل

انتظام آوایی ممکن است کلماتی را که اساساً به حوزه‌های معنایی متفاوتی تعلق دارند، دربرابر یکدیگر قرار دهد و ساختاری مبتنی بر تقابل یا تضاد بین آن‌ها برقرار کند. التذاذ ناشی از چنین انتظامی به‌واسطهٔ وجود هم‌ارزی یا مشابهت درعین تضاد و تقابل است. لوتمن در این باره می‌گوید: «هم‌ارزی یا تشابه به سطح بیان تعلق دارد؛ اما تقابل به سطح محتوایی وابسته است» (همان، ۱۲۴). پس دو یا چند عنصر که در سطح بیان مشابه‌اند، در سطح محتوایی اختلاف دارند و هرچه این تشابه بیشتر باشد، اختلاف محتوایی برجسته‌تر می‌شود. به این ترتیب، در انتظام آوایی، عنصری مفروض مانند «الف» به‌طور هم‌زمان هم «الف» است و هم «الف» نیست؛ بدین لحاظ، قیاس بین عناصر به‌طور کلی صوری و تقابل بین آن‌ها به‌طور عمده معنایی است. بنابراین، «انتظام آوایی ذاتاً دیالکتیک است» (همان، ۱۲۵)؛ یعنی هم‌گرایی آوایی اگرچه به هم‌گرایی محتوایی منتهی می‌شود، هم‌زمان تفاوت‌ها را نیز برجسته‌تر می‌کند.

۳-۷-۲. انتظام ناشی از وزن

ناتل خانلری در تعریف وزن می‌نویسد: «وزن نوعی تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد. تناسب اگر در مکان واقع شد، آن را قرینه می‌خوانند و اگر در زمان واقع شد، وزن خوانند» (۱۳۳۷: ۱۰). براساس این

تعریف، همان‌طور که لوتمن نیز تأکید کرده است، در آثار ادبی با نوعی انتظام روبه‌روییم که بر وزن استوار است. نظام وزنی در کنار نظام‌های آوایی، معنایی و نحوی سازمان کلی شعر منظوم را شکل می‌دهد. چگونگی پدید آمدن وزن و قواعد حاکم بر آن موضوعی است که در علم عروض به‌دقت واکاوی شده است. با این حال، لوتمن تأکید می‌کند که در مبحث نظام وزنی موضوع این نیست که ارکان عروضی چگونه شکل می‌گیرند؛ بلکه بحث دربارهٔ این است که چرا وزن شعر به‌شکل خاصی است و اساساً ضرب‌آهنگ چه نقشی در نظام کلی اثر ادبی ایفا می‌کند (ر.ک: Lotman, 1977: 117).

لوتمن در پاسخ به این پرسش‌ها، نخست اشعاری از پوشکین را انتخاب می‌کند. در این شعرها که ردّ پای ویرایش و اصلاحات تعمدی شاعر دیده می‌شود، این موضوع توجه لوتمن را به خود جلب می‌کند که وقتی شاعر لفظ، عبارت یا سطری از شعر را اصلاح می‌کند یا آن را تغییر می‌دهد، این کار را با چه معیاری انجام می‌دهد. لوتمن به‌درستی درمی‌یابد که در شعر منظوم شرط جایگزینی این است که عبارتی که به‌جای بخشی از شعر استفاده می‌شود، با عبارت پیشین «هم‌وزن»[۱۷] باشد. درواقع، نظام وزنی شعر اجازهٔ ورود هر لفظی را به مواضع خاص وزنی نمی‌دهد؛ مثلاً در این مصراع بحث‌انگیز خواجه:

«دستم اندر ... ساقی سیمین ساق بود»

در جای خالی با دو پیشنهاد روبه‌روییم: لفظ «ساعد» و «دامن». این دو لفظ اگرچه به حوزهٔ معنایی مشترکی تعلق ندارند، هرکدام از هجاهای مشابهی تشکیل شده و به‌لحاظ وزنی هم‌سنگ‌اند؛ بنابراین می‌توان آن‌ها را به‌جای یکدیگر به‌کار برد. بدیهی است که «محدودیت‌های وزنی در این موضع مانع حضور الفاظی با نظام هجایی متفاوت خواهد شد» (همان، ۱۱۳). لوتمن براساس چنین شواهدی استدلال می‌کند که نظام معنایی شعر در چنین مواردی به پس‌زمینه رانده می‌شود و درمقابل، نظام آوایی و وزنی اهمیت می‌یابد و به پیش‌زمینه می‌آید. شاعر در این موارد لفظ را تغییر می‌دهد؛ اما ساختار آوایی و عروضی آن را حفظ می‌کند. به باور لوتمن، این موضوع به این معناست که رعایت اصل هم‌وزنی به‌معنای پدید آمدن نوعی «ترادف ثانوی» (همان، ۱۱۶) است. در

ترادف ثانوی، دو لفظ که به‌لحاظ معنایی به دو ساحت متفاوت تعلق دارند، براساس مشابهت آوایی یا وزنی یکی و یگانه به‌شمار می‌روند. لوتمن با همین استدلال ساده مشخص می‌کند که نظام وزنی شعر نظامی مستقل از نظام معنایی است و گاهی انتخاب‌هایی را بر نظام‌های دیگر تحمیل می‌کند که صرفاً از چشم‌انداز وزن توجیه می‌شوند. البته، لازم است ذکر شود که اهمیت نظام وزنی زمانی آشکار می‌شود که این نظام در تنش با سایر نظام‌ها به غنای نظام کلی منجر شعر شود. در مثال زیر خواهیم دید که نظام وزنی چگونه سمانتیزه می‌شود و دلالتمندی شعر را تشدید می‌کند:

من که شب‌ها ره تقوی زده‌ام با دف و چنگ

این زمان سر بـــه ره آرم چه حکایت باشـد

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۵۲)

در شعر حافظ، به‌طور کلی «هجاهای کوتاه و بلند و دراز در ایجاد موسیقی شعر نقش مهمی دارند و هماهنگ با **مفهوم** و **حالت شعر** [برجسته از نگارنده] واقع می‌شوند» (همان، مقدمه، ۲۹). بر این اساس، در مصراع نخست این بیت، قرار گرفتن «آ» در محل ضرب (فَعَلاتن) و قرینه‌سازی متوالی حرکت‌ها حالت رنگ و آهنگ دف را منعکس می‌کند (همان‌جا).

جدول ۱ انتظام ناشی از وزن در بیتی از حافظ

۱	**بحر**	رمل مثمن مخبون محذوف
۲	**وزن**	فاعلاتن- فعلاتن- فعلاتن- فَعلن
۳	**تقطیع هجایی**	من ک شَب ها/ رَ ه تَق وا/ زَ د اَم با/ دَ فُ چنگ
۴	**هجاها**	-□□--□□--□□--□-
۵	**چیدمان مصوت‌ها**	ـــَ آ/ ـــَ اَ/ـــَ آ/ ـــُـــَ

۳-۷-۳. انتظام ساختاری یا توازی

در متون ادبی، نوعی خاص از نظم دیده می‌شود که لوتمن (1977: 106) به آن «تقارن سبکی»[۱۸] یا «تکرار انجیلی»[۱۹] می‌گوید. در تقارن سبکی، با نوعی توازی در ساختار نحوی جمله روبه‌روییم؛ بر این اساس، در جمله‌ها یا عبارت‌هایی که توازی دیده

می‌شود، ساختار نحوی مشترکی وجود دارد که فقط عناصر سازندهٔ آن با یکدیگر متفاوت‌اند. به بیان ادوارد ساپیر[۲۰]، «در این جملات ساختار بنیادی یکسان است؛ اما مصالح مادی با یکدیگر متفاوت‌اند» (به نقل از Jacobson, 1985: 39). در بلاغت اسلامی، به‌دلیل وجود سجع متوازی یا سجع متوازن در نظم یا نثر، با گونه‌ای از توازی روبه‌روییم که به آن ترصیع یا موازنه می‌گویند؛ با این همه، توازی صرفاً به این موضوع محدود نمی‌شود.

برمبنای پژوهش یاکوبسن، جرارد منلی هاپکینز،[۲۱] شاعر انگلیسی، نخستین کسی است که به‌طور جدی به موضوع توازی و اهمیت آن در زبان شعری توجه کرده است (همان، ۴۰). هاپکینز در مقاله‌ای باعنوان «درباب خاستگاه زیبایی» به نقش مهم توازی ساختاری در سطح بیان شعری پرداخته است. وی معتقد است: «توازی ساختاری در کنار انتظام آوایی اصل سازندهٔ شعر به‌شمار می‌رود» (همان، ۳۹). پژوهش در این باب نشان می‌دهد که توازی ساختاری در ***کتاب مقدس***- به‌ویژه عهد عتیق- نمونه‌های فراوانی دارد؛ به همین دلیل، این نوع ساختار باعنوان تکرار انجیلی شناخته شده است. البته، براساس پژوهش هاپکینز، در ***ودا***، کتاب مقدس هندوان، نیز چنین نمونه‌هایی فراوان دیده می‌شود. یاکوبسن نیز بنابه علایق زبان‌شناختی و ادبی خود، شعر شفاهی بسیاری از اقوام مانند ترک‌ها، مغول‌ها و اقوام فینواوگری[۲۲] را از این چشم‌انداز بررسی کرده است. به ادعای او، شعر شفاهی این اقوام شاهد بسیار ارزنده‌ای برای اثبات اهمیت توازی در ساختار آن دسته از آثار هنری است که برساختهٔ فرهنگ عامیانه است (ر.ک: همان، ۳۷-۴۶).

به هر ترتیب، لوتمن با آگاهی از چنین انتظامی در سطح شعر، آن را یکی از مهم‌ترین ارکان پیدایی شعر می‌شمارد. وی در بررسی شعر شاعران روسی به این نتیجه می‌رسد که درکل، با دو نوع توازی یا انتظام ساختاری روبه‌رو هستیم: توازی در روابط نحوی و توازی در مصالح مادی.

۳-۷-۳-۱. توازی در روابط نحوی

در نوع اول، ساختمان نحوی و ساختار آهنگ جمله‌ها ثابت و یکسان می‌ماند؛ اما مصالح مادی تغییر می‌کنند. در این نوع توازی، واحدهای مشابه بر یکدیگر منطبق‌اند؛ اما واحدهای متغیر ممکن است فقط از لحاظ صرفی همسان و مشابه باشند (Lotman, 1977: 132). به بیان ساده‌تر، آنچه در این جملات به‌مثابهٔ یک تابع ثابت عمل می‌کند، ساختار نحوی و روابط انتزاعی آحاد جمله است و آنچه به‌عنوان متغیر عمل می‌کند، مصالح مادی یا آحاد معنایی جمله است. به این ترتیب می‌توان گفت: «در یک متن مفروض، توابع ثابتی وجود دارد که عناصر منتخب در محدودهٔ آن‌ها می‌توانند تغییر کنند» (همان، ۱۱۷)؛ مثلاً در بیت:

ولولـــه در شهر نیست جز شکن زلف یار فتنه در آفاق نیست جز خم ابروی دوست

(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۵۰)

تابع ثابت نحوی به‌صورت این گزارهٔ منطقی است: «**الفی» در «ب» نیست جز «ج»**. عناصر یا آحاد معنایی در چنین ساختی تغییر می‌کنند. در موضع «الف» «ولوله» و «آفاق»، در موضع «ب» «شهر» و «آفاق» و در موضع «ج» به‌ترتیب ترکیب‌های اضافی «شکن زلف یار» و «خم ابروی دوست» آمده است.

جدول ۲ توابع ثابت و عناصر متغیر در بیت سعدی

عنصر متغیر «الف»	تابع ثابت نحوی	عنصر متغیر «ب»	تابع ثابت نحوی	عنصر متغیر «ج»
ولوله	در	شهر	نیست جز	شکن زلف یار
فتنه		آفاق		خم ابروی دوست

البته، اهمیت زیباشناختی این بیت به‌علت درگیری چند نظام متعدد با یکدیگر است. در این بیت، انتظام ساختاری («الفی» در «ب» نیست جز «ج»)، نظام وزنی (که از طریق وزن دوری مفتعلن- فاعلن- مفتعلن- فاعلن در بحر منسرح مثمن مطوی مکشوف ایجاد شده است) و نظام آوایی (که ناشی از تناسب‌های وزنی است) به‌طور

فعال با نظام معنایی در ارتباط متقابل‌اند. برپایهٔ جدول شمارهٔ دو، الفاظ متغیر در تمام مواضع سه‌گانه شباهت‌های معنایی، صرفی، وزنی و دستوری عمدتاً مشابهی دارند. «ولوله» و «فتنه» تقریباً مترادف هستند و «شهر» و «آفاق» باوجود تفاوت صرفی (اسم مفرد، جمع مکسر) به حوزهٔ معنایی مشترکی متعلق‌اند. در عبارت‌های «شکن زلف یار» و «خم ابروی دوست» نیز نه‌تنها وزن هر دو یکسان است، ساختار نحوی آن‌ها نیز گروه اسمی است که با تتابع اضافه شکل گرفته است. آحاد معنایی موجود در این ترکیب‌ها نیز از تناظر یک‌به‌یک معنایی برخوردارند؛ مثلاً بین الفاظ «خم»- «شکن» و «یار»- «دوست» رابطهٔ ترادف برقرار است و به همین ترتیب، الفاظ «زلف»- «ابرو» هم در حوزهٔ معنایی مشترکی قرار دارند.

۳-۷-۳-۲. توازی در مصالح مادی

در نوع دوم، عناصر موجود در جمله‌ها مشابه یکدیگرند؛ اما موقعیت مکانی یا جایگاه دستوری آن‌ها متفاوت است. در این صورت، «وقتی تقریباً همه‌چیز ثابت است و تنها موقعیتمندی تغییر می‌کند، عنصر مکانی به‌مثابهٔ یک ویژگی ساختاری فعال می‌شود» (همان، ۱۳۱) و دلالتمندی را به‌نحوی تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ مثلاً وقتی گزاره‌ای مانند **«الف» «ب» را دوست دارد**، به‌صورت **«ب» «الف» را دوست دارد** درمی‌آید، «مصالح مادی سازندهٔ گزاره یکسان می‌ماند؛ اما روابط متقابل بین آحاد گزاره تغییر می‌کند» (Jacobson, 1985: 37).

براساس پژوهش یاکوبسن، این نوع از توازی در شعر روسی نقشی مهم ایفا می‌کند؛ اما در بلاغت اسلامی فقط یک نمونه از این‌قبیل توازی‌ها را یافتیم که ممکن است به دلالتمندی منتهی شود. «در این صنعت که مصراع اول را با عقب و جلو کردن کلمات در مصراع دوم تکرار می‌کنند» (همایی، ۱۳۶۷: ۷۳)، آرایهٔ عکس به‌دست می‌آید. البته، چنین انتظامی زمانی اهمیت هنری دارد که به سطح معناشناختی برود. در همین زمینه، همایی تأکید می‌کند: «این تکرار باید چنان باشد که موجب رونق و حسن کلام گردد و بر ضعف و سستی طبع شاعر حمل نشود؛ وگرنه اجتناب کردن از این‌گونه تکرارها، بهتر و با آرایش سخن مناسب‌تر است» (همان‌جا).

۳-۸. نقد و نظر

برداشت لوتمن دربارهٔ ساختار اثر هنری بسیار متأثر از گرایش فرمالیستی اوست؛ به همین دلیل، انتظام‌های هنری که در سطوح آوایی، وزنی و ساختاری مطرح می‌کند، همگی متوجه سطح بیان است و سطح محتوا در تلقی وی، ارزشی مستقل ندارد و فقط در تنش با سایر نظام‌هاست که خود را نشان می‌دهد و اهمیت هنری می‌یابد. این طرز تلقی موجب می‌شود سطح محتوایی نشانه‌ها که به‌طور کلی با مفاهیم و مدلول‌ها سروکار دارد، در اندیشهٔ لوتمن نادیده گرفته شود و ارزش هنری آثار ادبی صرفاً به بازی دال‌ها بستگی پیدا کند. درواقع، «شعر دال را با تمام وجود فعال می‌کند و واژه را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف حد اعلای عملکرد را از خود بروز می‌دهد و غنی‌ترین استعداد را رها سازد» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

از این چشم‌انداز، جنبه‌های موسیقایی، آوایی، وزنی، نوشتاری یا ساختاری دال‌ها است که آن‌ها را فعال می‌کند و برمی‌انگیزاند؛ بنابراین، فقط رستاخیزی از این‌دست می‌تواند موجب غنای اثر ادبی می‌شود. اما اندکی دقت در ساختار هنری آثار ادبی نشان می‌دهد که بخش عمده‌ای از انتظام‌های هنری از تقابل، تضاد، هم‌ارزی یا هر نوع تناظر دیگر بین مدلول‌ها ناشی می‌شود؛ به بیانی دیگر، در این موارد بازی مدلول‌ها به غنای هنری اثر ادبی می‌انجامد. شفیعی کدکنی (۱۳۸۱: ۳۰۷-۳۱۳) به‌درستی این جنبه از ویژگی آثار هنری را ذیل مبحث «موسیقی معنوی» بررسی می‌کند. البته، «گروه‌بندی این مجموعه کار دشواری است؛ زیرا در حوزهٔ مفاهیم و امور انتزاعی، میدان فعالیت بیشتر است تا در دایرهٔ اصوات و حروف» (همان، ۳۰۷). به هر ترتیب، فارغ از هرگونه تلاش برای طبقه‌بندی می‌توان ادعا کرد که بخش عمده‌ای از ارزش‌های زیباشناختی آثار ادبی از بازی مدلول‌ها ناشی می‌شود. جالب است که خود لوتمن زمینهٔ بررسی چنین موضوعی را با دقت کم‌نظیری فراهم آورده؛ اما به هر دلیلی از طرح و تبیین آن غفلت کرده است. لوتمن وقتی تأکید می‌کند که در آثار هنری انتظام هنری نه به‌واسطهٔ توالی صرف آحاد، بلکه هم‌ارزی و شباهت شکل می‌گیرد، اصل موضوع را مطرح کرده است؛ یعنی کافی است به‌جای توجه صرف به شباهت صوری و ظاهری آحاد زبان که در سطح بیان پدیدار می‌شود، به شباهت محتوایی و تصویری آن‌ها در سطح محتوایی توجه کنیم. البته، اندکی بعید می‌نماید که لوتمن با طرح این موضوع موافق باشد؛ چون رسالت نظری او به‌چالش کشیدن نظریه‌پردازانی است که پیش از وی تأکید کرده بودند

که اصالت آثار هنری به سازوکار تصویری و محتوایی آن‌ها بستگی دارد. به هر حال، اگر لوتمن همانند شفیعی کدکنی مفهوم موسیقی را تا جایی بسط می‌داد که متضمن جنبه‌های مفهومی و تصویری الفاظ نیز می‌شد، به‌یقین گریزگاهی مناسب برای حل این معضل فرمالیستی می‌یافت.

۳-۸-۱. بازی مدلول‌ها و انتظام معنایی

برپایهٔ آنچه گفتیم، می‌توان به نوعی از انتظام معنایی قائل شد که تناسب، تکرار، تشابه، هم‌نشینی، تقابل، تضاد و تناظر عناصر در آن مبتنی بر جنبه‌های معنایی آحاد لفظی یا مدلول‌ها باشد، نه جنبه‌های صوری دال‌ها. برای روشن شدن این موضوع، بازی مدلول‌ها را در بیتی از حافظ- که معمار راستین چنین انتظام‌هایی است- بررسی می‌کنیم:

چشم جادوی تو خود عین سواد سحر است لیکن این هست که آن نسخه سقیم افتاده است

(حافظ، ۱۳۷۶: ۱۱۶)

جدول ۳ انتظام معنایی و بازی مدلول‌ها در بیتی از حافظ

الفاظ و ترکیب‌های متقابل	انتظام از طریق	رابطهٔ اصلی
چشم دربرابر **عین** (در معنای دقیقاً)	ترادف	ایهام تناسب
جادو دربرابر **سحر** (بیت لفظ سَحَر را دارد[۲۳])	ترادف	ایهام تبادر
چشم دربرابر **جادو** (به‌معنای جادویی)	هم‌نشینی	انتساب صفت
چشم دربرابر **سقیم** (چشم بیمار)	هم‌نشینی	انتساب صفت
سقیم دربرابر **نسخه** (نسخهٔ طبیب)	هم‌نشینی	ایهام
نسخهٔ (کتاب) دربرابر **سقیم** (به‌معنای ناقص و معیوب)	هم‌نشینی	انتساب صفت
نسخهٔ (کتاب) دربرابر **سواد** (مقابل بیاض)	شمول‌واژگی	ایهام
چشم دربرابر **سواد** (به‌معنای سیاهی)	هم‌نشینی	انتساب صفت
(سیاهی آمیخته به سپیدی) **چشم** دربرابر **سواد سحر**	تشابه تصویری	تشبیه
سواد سحر (نسخه‌برداری هنگام سحر) دربرابر **نسخهٔ سقیم** (نسخهٔ ناقص)	تشابه تصویری	تشبیه

در این بیت، مجموعه‌ای از انتظام‌های معنایی به‌طور آشکار و پنهان عمل می‌کنند و ارزش هنری بیت را افزایش می‌دهند. در جدول شمارهٔ سه، انتظام معنایی الفاظ در بیت مذکور و روابط میان آن‌ها مشخص شده است.

۴. نتیجه

هدف این مقاله، طرح مجدد مبانی فکری لوتمن دربارهٔ ساختار اثر هنری و بازنگری انتقادی در آرای وی است؛ بدین منظور، پس از بررسی زمینه‌ها و خاستگاه‌های فکری او روشن کردیم که او اساساً تحت تأثیر روش‌شناسی ساختارگرا و نشانه‌شناسی یلمسلف است. لوتمن در جست‌وجوی روشی مطمئن برای بررسی فرمالیستی آثار ادبی، موضوع هنر به‌مثابهٔ نظام نظام‌ها را مطرح می‌کند؛ این نظام هم‌زمان در چند سطح متمایز عمل می‌کند. یکی از مهم‌ترین پیشنهادهای وی در بررسی آثار ادبی، موضوع انتظام است. به‌زعم وی، اثر هنری ساختار نهایی خود را از طریق انتظام مبتنی بر اصل تشابه بازمی‌یابد. این انتظام‌ها در سطح آوایی، وزنی و ساختاری دیده می‌شود و تداخل و تنش بین این نظام‌هاست که موجب غنای اثر و پیچیدگی آن می‌شود. بر این اساس، تمام این نظام‌ها این قابلیت را دارند که به سطح محتوایی و معناشناختی فرابروند؛ درنتیجه، استعلای اثر حاصل درهم‌تنیدگی این نظام‌ها و سمانتیزه شدن آن‌هاست. ذکر این نکته بی‌فایده نیست که گرایش فرمالیستی لوتمن نه‌تنها موجب دقت نظر وی در سازوکار دال‌ها می‌شود؛ بلکه به همین میزان مانع از توجه او به انتظام معنایی یا بازی مدلول‌ها نیز می‌شود. ما در این مقاله کوشیدیم با بسط مفهوم انتظام، پاسخی درخور برای آن بیابیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Jurij/ Yuri Lotman
2. Viktor Maksimovich Zhirmunsky (1891-1971)
3. Karl Philipp Moritz (1756-1793)

کارل فیلیپ موریتز نویسنده، ویراستار و جستاره‌نویس مکتبِ طوفان و طغیان است که در رمانتیست‌های نخستینِ آلمان تأثیری عمیق گذاشت.

4. Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965)
5. Daniel Chandler

۶. دریدا این اندیشهٔ سوسور را باعنوان آوامحوری به‌شدت نقد کرده است.

۷. لیچ تأکید می‌کند که در مواردی مانند هم‌آوایی، تمایز، ترادف و چندمعنایی نظام‌های زبان با یکدیگر هم‌پوشانی دارند؛ برای نمونه، تداخل نظام‌ها در ترادف معنایی به پدید آمدن الفاظی منتهی می‌شود که فرم‌های متفاوت، اما معنایی ثابت دارند. به همین ترتیب در چندمعنایی، فرم ثابت، اما معانی متفاوت است. در این نمودار، محل تداخل نظام‌ها با علامت مثلث نشان داده شده است (برای بحث کامل در این زمینه ر.ک: Leech, 1991: 37-38).

8. semantization

۹. سیبیاک این تفکیک را ازاساس نپذیرفته است. او نقدی گزنده به این طبقه‌بندی وارد کرده است (ر.ک: Deely, 1990: 28-29).

10. Michael Riffaterre

۱۱. ظاهراً ***لغت فرس*** اسدی این بیت را ذیل واژهٔ «دژآهنگ» آورده است؛ اما ما آن را از کتاب ***موسیقی شعر*** انتخاب کرده‌ایم.

12. transactional
13. interactional (phatic)

۱۴. مالینوفسکی، مردم‌شناس بریتانیایی- لهستانی، در این‌باره می‌گوید: «گاهی در روابط زبانی که بین افراد برقرار می‌شود، دلالت موضوع مهمی نیست؛ چون هدف تبادل اطلاعات نیست. در این موارد، حفظ و برقراری تماس اجتماعی موضوع اصلی به‌شمار می‌رود» (ر.ک: Richards, Platt & Platt, 1992: 272).

15. Osip Brik
16. Andrej Belij (1880-1934)
17. isometric
18. stylistic symmetry
19. biblical repetition
20. Edward Sapir
21. Gerard Manley Hopkins (1844-1889)
22. Finno-Ugric

فینواوگری یا اورالی از مهم‌ترین خانواده‌های زبانیِ شناخته‌شده ازجمله هندواروپایی، سامی و حامی، و آلتایی است (ر.ک: باقری، ۱۳۷۳: ۲۵-۳۴). از مهم‌ترین زبان‌های فینواوگری می‌توان به زبان‌های مجارستانی، فنلاندی و استونیایی اشاره کرد.

۲۳. این رابطه آن‌قدر قوی است که در ***حافظ به سعی سایه*** لفظ سِحْر به‌اشتباه، به‌جای سَحَر آمده است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۲). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.

– اکو، امبرتو (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.
– ایگلتون، تری (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
– باقری، مهری (۱۳۷۳). ***تاریخ زبان فارسی***. تهران: قطره.
– تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸). ***نقد ادبی در قرن بیستم***. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
– حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۱). ***دیوان حافظ براساس نسخهٔ علامه محمد قزوینی، دکتر قاسم غنی با نگاه به حافظ به سعی سایه***. تهران: کارنامه.
– سعدی، مشرف‌الدین مصلح‌بن عبدالله (۱۳۷۲). ***کلیات سعدی***. به‌اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
– سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.
– شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶). ***صور خیال در شعر فارسی***. تهران: آگاه.
– ـــــــــــــــــ (۱۳۹۱). ***رستاخیز کلمات***. تهران: آگاه.
– مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). ***دانش‌نامهٔ نظریهٔ ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
– مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). ***غزلیات شمس تبریز***. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
– ناتل خانلری، پرویز (۱۳۳۷). ***وزن شعر***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
– همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: نشر هما.
- Ahmadi, B. (2004). *Sākhtār va Ta'vil-e Matn*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Barthes, R. (1964). *Elements of Semiology*. A. Lavers & C. Smith (Trans.). Paris: Editions du Seuil.
- Bennett, T. (1979). *Formalism and Marxism*. London and New York: Routledge.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics*. London and New York: Routledge.
- Childs, P. & R. Fowler (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Cobley, P. (2001). *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. P. Cobley (Ed.). London and New York: Routledge.
- Deely, John N. (1990). *Basics of Semiotics: Advances in Semiotics*. General Editor: Thomas A. Sebeok. U.S.A: Indiana University Press.
- Eagleton, T. (2002). *Darāmadi bar Nazariye-ye Adabi*. A. Mokhber (Trans.). Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. London & Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2009). *Neshāne Shenāsi*. I. Piruz (Trans.). Tehran: Sales Publication. [in Persian]
- Hafiz, Sh.M. (2003). *Divān*. Supervised by H.E. Sayeh. Tehran: Karname. [in Persian]

- Hom yi, J. (1989). *Fonun va Sanā' āt-e Adabi*. Tehran: Homa Publication. [in Persian]
- Jacobson, R. (1985). *Verbal Art, Verbal Sign, & Verbal Time*. U.S.A: University of Minnesota Press.
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*. Toril Moi (Ed.). New York: Columbia University Press.
- Leech, G.N. (1991). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London & New York: Longman.
- Lotman, Y. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Gail Lenhoff and Ronald Vroon (Trans.). MI: University of Michigan Press.
- Lotman, Y. (2004). *Culture and Explosion*. Marina Grishakova (Ed.). Wilma Clark (Trans.). Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- _____ (2011). "The Place of Art among Other Modelling Systems". T. Pern (Trans.). *Sign System Studies*. *Vol. 39. Issue 2/ 4*.
- Makaryk, I.R. (2005). *Dāneshnāme-ye Nazariye-ye Adabi*. M. Moh jer & M. Nabavi (Trans.) Tehran: Agaah. [in Persian]
- Mowlavi, J. (2009). *Ghazaliat-e Shams-e Tabrizi*. Selected, Interpreted and Introduced by M.R. Shafi' i Kadkani. Tehran: Sokhan. [in Persian]
- N tel Kh nlari, P. (1959). *Vazn-e She'r*. Tehran: Tehran University Press. [in Persian]
- Richards, Jack C., J. Platt & H. Platt (1992). *Longman Dictionary of Language Teaching and Linguistics*. 2nd ed. UK: Longman.
- Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sa'di, M.M. (2003). *Koliat-e-Sa'di*. Supervised by M. Foroghi. Tehran: Amir Kabir. [in Persian].
- Selden, R. (2006). *Rāhnema-ye Nazariye-ye Adabi*. A. Mokhber (Trans.). Tehran: Tarh-e-no. [in Persian]
- Shafi' i Kadkani, M.R. (1988). *Sovar-e Khiāl dar She'r-e Fārsi*. Tehran: Ag h. [in Persian]
- _____ (2013). *Rastākhiz-e Kalamāt*. Tehran: Ag h. [in Persian]
- Tadie, J.Y. (2004). *Naqd-e Adabi dar qarn-e Bistom*. M. NoNah li (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Todorov, T. (1988). *Literature and Its Theories*: *A Personal View of 20th Century Criticism*. C. Porter (Trans.). London: Routledge and Kegan Paul.
- Yule, G. (1985). *The Study of Language: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- B qeri, M. (1995). *Tārikh-e Zabān-e Fārsi*. Tehran: Ghatre. [in Persian]