تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر

فرزان سجودی و فرناز کاکه‌خانی

چکیده

در این پژوهش از منظر نشانه‌شناختی، و برمبنای مکتب پساساخت‌گرایی، به شعر نگریسته شده است. در نگاه اول باید نظام قراردادی نشانه‌های زبان را از نظام نشانه‌شناسی ادبیات متمایز کرد. در گفتمانِ شعری دلالت‌ها انگیخته‌اند و مدلول امری پیش‌داده و قطعیت‌یافته نیست، بلکه شناخت و رمزگشایی آن‌ها براساس مبانی ادبی و بافت موقعیتی انجام می‌شود. از آنجاکه متنِ شعر خلاق و پویاست دال‌ها به مدلول خاصی ارجاع ندارند و همواره به سمت رسیدن به معنا در حرکت‌اند، و لذا دست‌یابی به معنی به تعویق می‌افتد. نشانه‌ها درون بافت شعر و در روابط بینانشانه‌ای و بینامتنی با فرامتن‌ها و پیشامتن‌ها ارتباط می‌یابند تا فضای گسترده‌تر گفتمان شعر را بسازند. گفتمان شعر حاصلِ متن‌ها و روابط بین آن‌هاست، و «سیلان نشانه‌ها» یکی از عوامل هنجارگریزی معنایی است. در شعر معانی واژگانی و اولیه جای خود را به معانی ثانویه می‌دهند. صور خیال، ازجمله استعاره و مجاز به‌مثابه روابط درون متنی، مصادیقی از هنجارگریزی معنایی‌اند و تحرک نشانه‌ها راقوت می‌بخشند. رابطه‌ی میان سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی دوسویه و تعاملی است. در رمزگشایی نشانه‌ها نباید رمزگان فرهنگی را از نظر دور داشت. در هر جامعه‌ای گفتمان‌های بسیاری همچون گفتمان هنری، ادبی، سیاسی و غیره وجود دارد که از مجموع آن‌ها نظام بزرگ‌تری به‌نام «فرهنگ» ساخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی ادبیات، گفتمان شعری، سیلان نشانه‌ها، هنجارگریزی معنایی، استعاره و مجاز، فرهنگ.

مقدمه

در این پژوهش، به تحلیل و بررسی تمایز نظام نشانه‌ای زبان از نظام نشانه‌ای ادبیات، بازبینی مفهوم شعر، رابطه‌ی هنجارگریزی معنایی و سیلان نشانه‌ها، کارکرد استعاری زبان، ماهیت نشانه‌های

شعری، نقش فرهنگ و اسطوره‌ها در تحلیل گفتمان شعری[1] می‌پردازیم، و بررسی‌هایمان را در شعر نو معاصر به محک آزمون می‌گذاریم.

مبنای نظری این پژوهش تفکر پساساخت‌گرایی است. پساساخت‌گرایی عبارت است از تداوم و در عین حال رد ساخت‌گرایی، هم در ادبیات و هم در مردم‌شناسی. درواقع، در فرانسه که خاستگاه پساساخت‌گرایی است، این رویکرد عموماً ذیل ساخت‌گرایی قرار داده می‌شود. به‌نوشته‌ی برتنز (۱۳۸۲: ۱۵۶) از آن‌جا که پساساخت‌گرایی پذیرای برخی از ادعاهای اصلی ساخت‌گرایی است، و نیز از آنجا که پساساخت‌گرایی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ ــ زمانی که ساخت‌گرایی در ادبیات هنوز در حال گسترش بود ــ شکل گرفت، به نظر می‌رسد بتوان آن‌ها را دو شاخه از یک رودخانه دانست. بدون در نظر داشتن مبانی ساخت‌گرایی نمی‌توان به پساساخت‌گرایی اندیشید. برتنز (همان: ۱۵۷) می‌افزاید پساساخت‌گرایی در این باور که زبان، کلید اصلی درک از خود و جهان است نیز به راه ساخت‌گرایی می‌رود. با این وجود، با تردید ــ یعنی «واسازی[6]» ــ در برخی از فرضیه‌های بنیادی ساخت‌گرایی و روش‌های ناشی از آن، ساخت‌گرایی را متزلزل می‌کند. پساساخت‌گرایی دل‌مشغولی ساخت‌گرایی به زبان را ادامه می‌دهد، اما دیدگاهی که نسبت به زبان دارد کاملاً با دیدگاه ساخت‌گرایان متفاوت است.

جنبش پساساخت‌گرایی با انتشار سه کتاب بسیار مهم دریدا ــ نوشتار و تمایز[2]، گفتار و پدیده[3] و در باب گراماتولوژی[4] ــ در سال ۱۹۶۷ آغاز شد. دریدا را می‌توان برجسته‌ترین شخصیت یا به‌عبارتی بنیان‌گذار این شیوه‌ی تفکر دانست (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۸۷).

مبنای حرکت تفکر پساساخت‌گرایی، نظریه‌ی زبان است و نظریه‌ی زبان دریدا (همچون سوسور و یاکوبسن) مبتنی بر تمایز[5] است اما تمایزی که با یک تفاوت، و به‌عبارت دقیق‌تر با تمایز و تعویق، همراه است. این واژه که به‌همین منظور ابداع شده، نشان‌گر دو معنای فعل differer در زبان فرانسه است. دریدا این واژه‌ی ابداعی را این‌گونه توضیح می‌دهد: «از یک سو differer بیان‌گر ناهمانندی (یعنی تمایز، عدم برابری یا ناهمسانی) است و از سوی دیگر، این فعل به‌معنای به تعویق انداختن، فاصله انداختن و گذراکردن است، یعنی موکول‌کردن آنچه که در زمان حال تحقق نیافته به زمان آینده.» (دریدا، ۱۹۷۳ : ۱۲۹) دریدا سه واکنش درون متن را که به واسازی آن می‌انجامد، یادآور می‌شود:

۱. فراوانی و انتشار نشانه‌ها؛

۲. ارتباط متزلزل و اختیاری دال و مدلول؛

۳. تعویق دائم مدلول متعالی.

نجومیان (۱۳۸۵: ۳۰-۱) می‌گوید: زمانی که ما از استراتژی واسازی به‌عنوان فرایندی که همیشه درون متن در کار است (و نه روشی برای اعمال از بیرون به متن) سخن می‌گوییم، در واقع داریم به نقش واساز نشانه در زبان اشاره می‌کنیم. به‌بیان دیگر، ماهیت واساز درون متن، شبیه حالتی است که نشانه‌ها کاربرد خود را در متن واسازی می‌کند.

سوسور و دریدا در این که دال و مدلول رابطه‌ای پیچیده دارند با هم توافق دارند اما دریدا قدم برتری برداشته و می‌گوید این حرکتی مثبت به سوی تولید معناست. نشانه‌ها به‌شکل متناقضی متن را قادر می‌سازند تا در برابر رابطه‌ی مستقیم نشانه‌ها با معانی مشخص مقاومت کند. آن‌ها متن را آزاد می‌سازند تا معنا به تعویق افتد و این به‌نوبه‌ی خود مفهوم نظام نشانه‌ای را واسازی می‌کند (همان).

یاکوبسن، حلقه‌ی ارتباط پرتوهای آغازین نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را به نظریه‌ی زبانی پساساخت‌گرایی پیوند می‌دهد. هرچند در این پیوستار، گاه شاهد شکن‌هایی هستیم، اما به‌خوبی می‌توان سیر مفهوم دلالت‌گری را دریافت. آنچه به نقش شعری[۷] زبان از دیدگاه یاکوبسن می‌انجامد همان است که دریدا بازی و سیلان نشانه‌ها[۸] می‌پندارد. بدون درنظرداشتن ساخت‌گرایی نمی‌توان به پساساخت‌گرایی اندیشید. صورت‌گرایان روس نیز با طرح مفاهیمی چون آشنایی‌زدایی[۹] یا غریب‌نمایی و رستاخیز واژه‌ها[۱۰]، و توجه به تمایز نظامِ نشانه‌ایِ قراردادیِ زبان از نظامِ نشانه‌ایِ انگیخته در ادبیات، پیش از ساخت‌گرایان پراگ دیدگاه مشابهی را ارائه کردند. هر سه مکتب صورت‌گرایی روس، ساخت‌گرایی پراگ و پساساخت‌گرایی در تداوم اندیشه‌های یکدیگر، تحول و گسترش یافته‌اند. این مکتب‌ها نه‌تنها در تعارض و در تقابل با هم نیستند، بلکه نگارنده آن‌ها را در پیوستاری می‌بیند که در طول مسیر پرفراز و نشیب تاریخ خود، در تعامل و کنش متقابل بوده و هستند. هر سه جریان فکری، در مطالعات ادبی ـ هنری و پیوند میان زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی و ادبیات فصل مشترکی دارند.

بازاندیشی مفهوم «نشانه»؛ نشانه‌شناسی زبان، نشانه‌شناسی ادبیات

با نگرشی دوباره به مفهوم «نشانه» سیر تفکر تاریخی درباره‌ی آن را می‌توان دریافت. سوسور نشانه را تنها در حوزه‌ی زبان معرفی کرد. او دوجنبه‌ی نشانه (دال و مدلول) را از هم جدایی‌ناپذیر و همچون دوروی یک کاغذ می‌پنداشت که هیچ‌کدام بر دیگری برتری ندارد. سوسور بر ماهیت انتزاعی، غیرمادی و قراردادی نشانه‌های زبانی تأکید داشت. پس از او، با حضور پیرس، ماهیت انتزاعی نشانه اندکی کاهش یافت و بر بعد مادی آن افزوده شد تا با اندیشه‌های یاکوبسن جنبه‌ی فیزیکی و مادی بیش‌تری بگیرد. مادام که نشانه در حوزه‌ی زبان تعریف شود، ماهیتی قراردادی خواهد داشت اما در حوزه‌های غیرزبانی، ماهیت آن نیز تغییر می‌کند. یاکوبسن با توجه به نظام‌های نشانه‌ای غیرزبانی، نشانه را از نظام زبان جدا کرد و ماهیتی مادی به آن بخشید. گرایش به مادی‌ترشدن نشانه در اندیشه‌ی پساساخت‌گرایان جلوه‌ی دیگر به خود گرفت. در این تفکر نشانه دیگر یک رابطه‌ی یک‌سویه از دالِ مشخص به یک مدلولِ مشخص و ازپیش تعیین‌شده نیست، بلکه تنها دال باقی می‌ماند و مدلول غایب است. دریدا معتقد است مدلولی وجود ندارد؛ مدلول بیان‌نشدنی است. از نگاه او، مدلول تنها توهّم و خیالی باطل است که انسان ابداع کرده زیرا از رودررویی با پیامدهای برداشت ماتریالیستی از زبان وحشت داشته است (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۰۰). در نظریه‌ی زبانی دریدا، دال‌ها نشانه‌های مادی خنثی بر روی کاغذ نیستند بلکه پیش از هر چیز

«دلالت‌کننده»اند، یعنی به دور از خود و به دال دیگری اشاره می‌کنند. حرکت از دال به دال است. در حقیقت روند دلالت چیزی جز دال‌های در حرکت نیست [و مدلول‌ها غایب‌اند] (همان).

از دید سوسور، نشانه‌های نظام زبان قراردادی‌اند؛ لذا جنبه‌ی پویا و خلاقی ندارند، ازپیش تعیین‌شده و محدودند، و در گستره‌ی معنایی کوچکی به کار می‌روند. چنین نشانه‌هایی متن را نیز به یکنواختی و یک‌بُعدی بودن معنا سوق می‌دهند. آهنگ حرکت متن آهسته است و روند کندی دارد. اگر حتی جنبه‌ی خلاقی از نشانه‌ها در آن حضور داشته باشد چون تنها به‌عنوان نشانه‌های زبانی تفسیر می‌شوند، تابع قراردادهای غیرخلاق و ایستای زبان‌اند و جنبه‌ی خلاق‌شان از آن‌ها سلب می‌شود. اما براساس تفکر پساساخت‌گرایان در وحدت میان دال و مدلول، دال، مدلول را به غیاب می‌راند و خود می‌ماند. به‌تعبیر دریدا زنجیره‌ای از ارجاع بی‌پایان دال‌ها، ما را به هیچ مدلولی نمی‌رساند و معنا همواره به تعویق می‌افتد.

به نظر نگارندگان، برمبنای چنین تفکری می‌توان نشانه‌ها را تا بی‌نهایت در دل متن گسترش داد و منتشر کرد. در نظام نشانه‌ای زبان، متن تابع قراردادها و ساخت نظام‌مندی است که تمام عناصر در روابط یک‌به‌یک با هم در تعامل‌اند، اما در نظامِ نشانه‌ایِ ادبیات (به‌ویژه شعر) قراردادها و نظام فرو می‌ریزد. روابط متناظر درون‌متنی جای خود را به پیوندهای بینامتنی و فرامتنی می‌دهند. معنا دست‌نیافتنی و نشانه‌ها در سیلان‌اند.

دیدگاه پساساخت‌گرایی این امکان را به ما می‌دهد تا با «نیستی و غیاب مدلول[11]» متن را گسترش دهیم. چنین امکانی با «هستی و حضور مدلول» میسر نیست چرا که معنی در دسترس خواهد بود و نشانه‌ها ارجاع می‌یابند. حال در مواجهه با متون ادبی نیازمند رویکردی هستیم که قادر به تحلیل نشانه‌های ادبی و تمایز آن از نشانه‌های زبانی باشد. پساساخت‌گرایی ما را قادر می‌سازد تا با واسازی مفهوم نشانه، نشانه‌ی زبانی را از نشانه‌ی ادبی (شعری) بازشناسیم و میان دو نظام نشانه‌شناختی زبان و ادبیات تمایز قائل شویم.

نگارندگان بر این باورند که ادبیات هنری کلامی است، و هنر نیز خود یک نظام نشانه‌ای است. لذا ماهیت نشانه‌های هنری متفاوت از نشانه‌های زبانی است. نظام ادبیات پویا و نامتناهی است. اگر با تفکر پساساخت‌گرایی به سراغ متون ادبی برویم، خواهیم دید که بسیاری از نشانه‌ها قابلیت بازتولید متن‌های دیگر را دارند. آن نشانه‌ها بافت‌های تازه‌ای را به وجود می‌آورند و خود را تکثیر می‌کنند.

گفتمان شعری

تعاریف متعددی از دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی شعر ارائه شده است. محور اصلی این تعاریف «زبان» است. شفیعی کدکنی می‌گوید: «بی‌گمان شعر بیرون از زبان قابل تصور نیست و هرچه هست در تغییراتی است که در زبان روی می‌دهد.» و می‌افزاید: «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۷). این تعریف مورد قبول برخی از صاحب‌نظران، همچون رضا

براهنی و بابک احمدی، قرار گرفته است اما نگارندگان با قبول نظر محمد حق‌شناس، این تعریف و یا تعاریفی از این دست را (مانند دیدگاه داریوش آشوری که شعر را حادثه‌ای می‌داند که در جهان روی می‌دهد[۱۲]، یا نظر مهران مهاجر و محمد نبوی که شعر را حادثه‌ای در ذهن می‌دانند[۱۳]) مبتنی بر نظام نشانه‌شناسی ادبیات نمی‌دانند. تعبیر شفیعی کدکنی از شعر ادبیانه است نه زبان‌شناختی، و باید آن را «تعبیر شاعرانه‌ای» از شعر تلقی کرد. در این تعریف آنچه مبهم و قابل بررسی است، مفهوم «حادثه» است. حادثه چیست؟ در کجای زبان رخ می‌دهد؟ چه چیز را تحت تأثیر قرار می‌دهد؟ نقطه‌ی شروع آن کجاست؟ و به‌گمان نگارندگان، آیا به‌راستی ادبیات یک حادثه است؟!

با توسل به ادبیات و نظام شعر و شاعری شاید بتوان گفت آری، ادبیات حادثه است و به‌یکباره در زبان فرد اتفاق می‌افتد، حالات روحی او را دگرگون می‌کند، زبانش را متحول می‌سازد و چیزی به‌نام «شعر» خلق می‌شود. یا با شکستن هنجارهای زبان عادی و منطقی، (مثل به‌هم ریختن ساخت نحوی جمله‌ها و عبارات) بگوییم «شعر» گفته‌ایم. حتی می‌توان از موسیقی نیز برای آهنگین‌کردن آن بهره گرفت و بر زیبایی الفاظ افزود، اما آیا علل فوق از منظر زبان‌شناختی قابل استناد است و می‌تواند تبیین‌کننده‌ی مفهوم «حادثه» باشد؟ براهنی (۱۳۷۱) معتقد است در شعر معناها به‌صورت نماد و نشانه‌هایی درمی‌آیند که جنبه‌ی القایی به خود می‌گیرند و قابل تعبیر و تفسیر می‌شوند. او شعر را در تفسیرپذیری بی‌کران آن‌ها می‌بیند. اما در ادامه می‌نویسد: «در شعر رفتاری که با زبان می‌شود مرکزگرا است ... شعر همواره در حال بسته‌شدن است.» و درنهایت نتیجه می‌گیرد: «شعر به سوی انقیاد پیش می‌رود.» به‌زعم نگارندگان تعریف براهنی دوجنبه‌ی کاملاً متناقض دارد. تفسیرپذیری بی‌کران نشانه‌های شعری (جنبه‌ی اول) در فضای بسته و رو به انقیاد شعر (جنبه‌ی دوم) قابل تبیین نیست. نشانه‌های شعر فضا و محیطی باز می‌طلبند تا تفسیر شوند. پس شعر ماهیتی مرکزگریز دارد نه مرکزگرا.

چنین برداشت‌هایی از شعر قادر به بیان ماهیت حقیقی آن نیست. اگر حتی بپذیریم «حادثه‌ای در زبان روی داده و چیزی به‌نام شعر خلق می‌شود»، توان توجیه چنین نظری نه از زبان برمی‌آید و نه از ادبیات. حل چنین چالش‌هایی را می‌توان در پرتو «نشانه‌شناسی ادبیات» جست‌وجو کرد. (در ادامه به این بحث باز خواهیم گشت).

شفیعی کدکنی (۱۳۸۴: ۶) در بیانی دیگر به ناتوان بودن تحقیقات زبان‌شناسی در تحلیل علل پیچیده و رازهای سربه‌مهر شاهکارهای شعری اشاره می‌کند. اما جای بسی تعجب است که او از یک سو به سراغ زبان‌شناسان صورت‌گرای روس رفته و مفهوم «رستاخیز واژه‌ها» را از آن‌ها وام می‌گیرد، و از سوی دیگر عوامل زبان‌شناختی را یکی از دلایل تمایز زبان روزمره از زبان شعر برمی‌شمارد (همان: ۱۰). می‌توان چنین نتیجه گرفت که زبان‌شناسی نه‌تنها ناتوان از تحلیل و توجیه مسائل ادبی نیست، بلکه در چارچوب نظریه و مبانی خاصی قادر است به توصیف آن‌ها بپردازد.

نشانه‌شناسی ادبیات به مطالعه‌ی رمز و راز چگونگی بازی دلالت در ادبیات می‌پردازد. شعر سرشار از نشانه‌هاست و بازی این نشانه‌ها در زبان حادثه می‌آفریند. در شعر نشانه‌هایی می‌توان

یافت که خود در حکم یک متن‌اند و با دیگر نشانه‌ها روابط چندبعدی دارند. براین اساس شعر تنها یک متن نیست، بلکه با حضور چنین نشانه‌هایی چندین متن در دل خود دارد. هریک از متن‌ها در بافت خاص خود شکل یافته‌اند و در عین کثرت، در کلیت شعر به وحدت و انسجام می‌رسند و در فضایی فراتر از متن، در گفتمان قرار می‌گیرند. شعر گفتمانی است از نشانه‌هایی که به‌مثابه متن، با هم در ارتباط و تعاملات چندسویه قرار دارند. در دیدگاه سوسور مفهوم «گفتمان» نادیده گرفته شده و تمرکز او بر نظام زبان است. براین اساس، اتصال نشانه‌ها تنها یک امکان دستوری است نه حاصل پیوندهای چندسویه. پیش از آن که به تحلیل گفتمان شعری بپردازیم، ضروری است نظر خود را درباره‌ی «نشانه» شفاف‌تر بیان کنیم. در یک شعر با نشانه‌هایی روبه‌رو هستیم که هر یک ابعاد معنایی گسترده‌ای دارند چرا که متن بنابر نظر پساساخت‌گرایان، نظامی باز و پویاست. هر متن جهانی را پیش روی خواننده می‌گذارد تا او با هر بار خوانش خود، وارد روابط بینامتنی شده و به یکی از امکانات گوناگون معنایی دست یابد. هر نشانه نه‌تنها با دیگر نشانه‌های متن همراه است بلکه با نشانه‌های فرامتنی نیز پیوند می‌یابد. چنین جهشی از متن به فرامتن، خواننده را با دنیایی از نشانه‌ها مواجه می‌سازد. نشانه‌ها علاوه بر بار معنایی خود، بار سنگینی از باورها، اندیشه‌ها، اسطوره‌ها و به مفهومی کلی فرهنگ را به دوش می‌کشند و نشان‌دهنده‌ی یک پیشینه‌ی کهن و سابقه‌ی تاریخی طولانی هستند. از این رو، گاه یک نشانه‌ی منفرد و واحد در حکم متنی است که تحلیل آن تنها در خود همان متن ناممکن است و باید به پیشامتن‌ها یا فرامتن‌ها رفت.

در تبیین بیش‌تر این بحث نمونه‌هایی ذکر می‌کنیم. به شعر زیر از مهدی اخوان ثالث (۱۳۸۱: ۹۳) توجه کنید:

شوش را دیدم
این ابرشهر، این فراز فاخر، این گلمیخ
این فسیل فخر سوده
این دژ ویرانه‌ی تاریخ

در این شعر واژه‌هایی چون «شوش»، «ابرشهر»، «فراز فاخر»، «گلمیخ» و «دژ ویرانه‌ی تاریخ» نشانه‌هایی هستند که هم در پیوندی درون‌متنی و تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند و هم دربردارنده‌ی مفهومی تاریخی در فرهنگ ایران هستند. هر نشانه گذشته از معنای واژگانی خود، بار معنایی دیگری را در ارتباط با نشانه‌ی مجاورش دریافت می‌کند و با عبور از متنی که در آن است خود، متن دیگری می‌سازد. «شوش» تنها یک شهر نیست بلکه نماینده‌ی «تاریخ» دیرینه‌ای است از گذشته‌های دور که اکنون به «دژ ویرانه‌ی تاریخ» تبدیل شده است و همچون «گلمیخ» بر دروازه‌ی این «دژ ویرانه» نقش بسته است.

به نمونه‌ای دیگر از «احمد شاملو» (۱۳۸۱: ۵۰۴) بنگرید

انسان به معبد ستایش خویش بازآمده است
راهب را دیگر

انگیزه‌ی سفر نیست.
راهب را دیگر
هوای سفری به سر نیست.

«معبد ستایش»، «راهب» و «سفر» نشانه‌هایی مرتبط‌اند. «بازآمدن به معبد ستایش خویش» و «نبود انگیزه و آرزوی سفر» نیز با یکدیگر پیوند خورده‌اند. این نشانه‌ها در فضای فرامتنی خود، هرکدام متنی از باورها را به همراه دارند. «راهب» در نداشتن انگیزه‌ی سفر به «انسانی» بدل می‌شود که به مرحله‌ی خودستایی و خویشتن‌پرستی می‌رسد نه خداپرستی. راهب و انسان رابطه‌ای یک‌سویه دارند، هر راهبی انسان است اما هر انسانی راهب نیست و هوای سفر به سوی حق ندارد.

در شعر دیگری از همین شاعر (همان: ۹۴۲) می‌خوانیم:

دلم کپک زده، آه
که سطری بنویسم از تنگی دل،
همچون مهتاب‌زده‌ای از قبیله‌ی آرش بر چکاد صخره‌ای
زه جان کشیده تا بن گوش
به رها کردن فریاد آخرین.

«آرش» و «زه جان کشیده‌ی» او، نشانه‌هایی هستند از تبلور اندیشه‌های اسطوره‌ای ملی و میهنی ما که شاعر آرزو دارد فریادی به بلندی پرتاب تیر آرش برکشد. در پس این متن، پیشامتنی است از «اسطوره‌ی آرش کمان‌گیر» و فرامتنی از «تنگ‌دلی و فریاد شاعر بر زمانه‌ی خویش».

به تحلیل‌مان از گفتمان شعری بازمی‌گردیم. در این گفتمان با واژه‌ها، ترکیبات و جمله‌های بسیاری برخورد می‌کنیم که تنها به‌دلیل حضورشان در چنین گفتمانی موجودیت می‌یابند و در خارج از این بافت وجود ندارند و معنادار نیستند. معماری و هندسه‌ی کلمه‌ها در شعر، خاص بافت شعری است؛ به‌همین دلیل در این نوع گفتمان، برخلاف گفتمان‌های دیگر، «تکثر معنا» مفهوم می‌یابد. به نمونه‌ای از هندسه‌ی کلمات در شعر فروغ فرخزاد (۱۳۶۰: ۱۶۷) توجه کنید:

کوچه‌ای هست که در آن‌جا
پسرانی که به من عاشق بودند، هنوز ...

«پسرانی که به من عاشق بودند» به جای «پسرانی که عاشق من بودند» آمده است. چنین ترکیبی تنها در بافت شعری مجاز است. همین مثال را علی‌پور در بخش نوآوری نحوی کتاب خود نقل کرده و معتقد است چنین فاصله گرفتن‌هایی از صورت طبیعی کلام و بیان گفتار برای زبان فروغ فرخزاد، آفت است (علی‌پور، ۱۵۷ :۱۳۷۸). اما نگارنده با رد این نظر، آن را آفت نمی‌داند بلکه بازی نشانه‌ها در بافت شعری می‌پندارد. به نظر می‌رسد در تحلیل نمونه‌هایی از این دست، نشانه‌شناسی ادبیات ما را یاری خواهد کرد، نه نظام دستور زبان. از آنجا که گفتمان بافتی منسجم دارد، نشانه‌شناسی به نقش بافت در شکل‌دهی معنا تأکید می‌ورزد. با ذکر نمونه‌هایی از هندسه‌ی خاص واژگان و عبارت‌ها به این بحث خاتمه می‌دهیم:

و چه غمگین است و پر فریاد وحشت، خالی لانه ...
وای من ! بنگر چه شاباشی ترا گویم؟!
شبکنادم کلک حنظل باش،
و آنگاه اینچنین در ساغر شاباش
بر من این ناسازخوانی را ببخشایاد،
خاطر آیین‌شناسان، کاش. (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۹۲)

... گاه گویی گیسوانِ ظلمتی بیگاه،
بر نگاهم پرده می‌انداخت.
روشن شب‌گوشه‌ام در مه‌گرفت از من نهان می‌شد. (همان: ۵۵)

... دو عابر در سکوت کوچه می‌گویند و می‌خندند؛
دل و سرشان به مِی، یا گرمی‌انگیزی دگر گرم است. (اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۹۵)

هنجارگریزی معنایی[۱۴]

جفری لیچ «برجسته‌سازی[۱۵]» را پیامد دو عامل می‌داند: «هنجارگریزی» که همان انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، و «قاعده‌افزایی[۱۶]» که افزودن قواعد بر قواعد هنجار زبان است (لیچ، ۱۹۶۹: ۶۹-۵۶). او برای «هنجارگریزی» هشت مورد برمی‌شمارد: آوایی، واژگانی، نحوی، سبکی، زمانی، گویشی، نوشتاری و معنایی. با توجه به رویکرد پژوهش حاضر، از میان موارد هشت‌گانه‌ی فوق به «هنجارگریزی معنایی» معطوف می‌کنیم.

در سطرهای پیشین گفتیم در تفکر پساساخت‌گرایان، مفهوم نشانه به مفهوم دال تقلیل پیدا می‌کند و دیگر مدلولی وجود ندارد؛ لذا نشانه در عین نشانه بودن ضد نشانه است. نشانه است چرا که دلالت می‌کند، ضد نشانه است چون به مدلول ازپیش تعیین‌شده و قطعیت‌یافته‌ای ارجاع ندارد. به‌همین دلیل نشانه تنها به یک معنی ختم نمی‌شود بلکه در رابطه‌ی دلالی خود از دالی به دال دیگر دائماً در جریان و سیلان است و معنی را به تعویق و تأخیر می‌اندازد. خاستگاه و میدان مناسب برای بازی نشانه‌ها متون ادبی، به‌ویژه شعر است و به تعویق افتادن معنا حاصل دلالت‌های انگیخته‌ی نشانه‌ها در گفتمان شعری است. از آنجا که معنی مستقل از زبان نیست، بازی نشانه‌ها بر معنی هم تأثیر می‌گذارد و موجب شکست و هنجارگریزی معنا می‌شود. هنگامی که زبان بندهای خود را از «مشخصه‌های معنایی» محدودکننده و هنجارها و قواعد حاکم بر زبان می‌گسلد، از نقش ارجاعی به نقش شعری قدم می‌گذارد. به باور نگارندگان، هنجارگریزی معنایی عامل بسیار مهم در آفرینش شعر است. هرچه بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی بیش‌تر باشد افق‌های معنایی گسترده‌تری در گفتمان شعری حاصل می‌شود و به تبع آن رسیدن به معنا نیز دیرتر اتفاق می‌افتد.

این نظر که شعر نشان‌گر هنجارگریزی‌ها است و در شعر می‌توان زبان را به‌گونه‌ای دیگر به کار برد و واژه‌های غریب و نامأنوس را دید، به اعتقاد نگارندگان مفهوم شعر را تا حد ابزار و وسیله تقلیل می‌دهد و بر چهره‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی آن پرده می‌کشد تا مانع از دریافت حس خلاقیت و شعریت کلام شود. با شکست هنجارهای زبان است که زبان برجسته می‌شود، از سخن عادی و روزمره فاصله می‌گیرد و بازی و تحرک نشانه‌ها گفتمانی را به وجود می‌آورند که متفاوت از سایر نظام‌ها و گفتمان‌ها است.

خلاف دیدگاه سنت‌گرایان، شعر قالبِ ازپیش تعیین‌شده، مشخص و دارای حد و مرزی نیست که شاعر هرگاه زبانش از زبان روزمره و عادی فاصله گرفت باید ضرورتاً آن زبان را درون قالب شعر بریزد تا نقش و شکل خاصی به خود بگیرد، بلکه شعر گفتمانی است باز که ابتدا و انتها ندارد. حتی اگر شاعر نوشتار شعر را به پایان برد، سیلان نشانه‌ها همواره مانع سکون و انجام آن می‌شود. در پایان نوشتار، شاعر دیگر سراینده نیست بلکه خواننده‌ی شعر خویش است و چه بسا به معناهایی دست یابد که در هنگام سرودن به آن‌ها نمی‌اندیشیده است. به پایان رسیدن شعر یعنی مردن نشانه‌ها و آغاز ملال‌انگیزی.

نگارندگان هیچ‌گاه گفتمان شعری را فضایی بسته نمی‌پندارند. حتی دلیل ماندگاری بسیاری از اشعار سنتی ما نیز همین عامل است که سیلان نشانه‌ها معنای آن‌ها را چنان گسترانیده که به عصر ما نیز رسیده‌اند و از این دوران هم فراتر خواهند رفت. به‌همین دلیل امر رایج و بیهوده‌ی «معنی‌کردن شعر»، تلاشی است برای رسیدن و مهارکردن معناهای به تعویق افتاده. معنی‌کردن، شعر را تا حد گزاره‌های منطقی و جملات خبری می‌کاهد و از درجه‌ی شعریت پایین می‌کشد. غافل از این که در گفتمان باز شعری هرگز چنین امری روی نخواهد داد و معانی نیز همچون نشانه‌ها سرگردان‌اند.

مطلب قابل تأمل دیگر آن است که هنجارگریزهای دیگری که لیچ آن‌ها را مطرح کرده بود با هنجارگریزی معنایی پیوند درونی دارند و کاربرد هریک در گام نخست بر معنا تأثیر دارد و تعابیر و تفسیرهای گوناگونی در پی خواهد داشت. با دیدن واژگان غریب و نامأنوس، نوشتار متفاوت و سطربندی خاص در شعر، کاربرد واژه‌ها از گویش‌های مختلف، به هم ریختن چیدمان سازه‌ها و تغییر الگوی دستوری عبارات و جمله‌ها و غیره خواننده خود را با این پرسش‌ها مواجه می‌بیند که هدف از این هنجارگریزی‌ها چیست؟ آیا شاعر به دنبال بیان مفهوم و معنای خاصی است؟ گاه، خواننده به پرسش‌های خود نیز پاسخ می‌دهد و با گفتن جملاتی مانند «بله، حتماً او منظوری داشته» یا «می‌خواهد معنای خاصی را به ما برساند» راه برون‌رفت خویش در چالش با گفتمان شعری را هموار می‌کند. به نظر نگارندگان هنجارگریزی معنایی در قلب گفتمان شعری و پیامد نهایی هنجارگریزی‌های دیگر است. یکی از مهم‌ترین عواملی که در ایجاد سیلان نشانه‌ها در گفتمان شعری مؤثر است، هنجارگریزی معنایی است و این دو پیوندی تنگاتنگ دارند. از این رو، رابطه‌ی بین هنجارگریزی معنایی و سیلان نشانه‌ها دوسویه و تعاملی است.

هنجارگریزی معنایی ابتدا بر سطح واژگان که تعبیرپذیرترین بخش زبان است اعمال می‌شود و پس از دگرگون‌کردن معنی قراردادی آن‌ها، این واژگان در سطح بعدی بر عبارات و سپس جمله‌ها وارد می‌شوند و معنا را در سطح گسترده‌تری تغییر می‌دهند. در فضای باز و گسترده‌ی گفتمان، معنا از سطح جمله‌ها نیز می‌تواند فراتر رود و پس از گردش در متن (یا متن‌ها) در روابط بیناگفتمانی به بازی خود ادامه دهد. بازی نشانه‌ها بازی معناهاست. نشانه‌ها به دنبال معنا و معناها در پی رسیدن به نشانه‌ها هستند. این روند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. یکی از نتایج مثبت هنجارگریزی معنایی، بسط و گسترش واژگان است. واژه‌ها تا پیش از حضورشان در بافت شعر، چهره‌ای ثابت و کاربردی خاص و قراردادی داشته‌اند. اما با تغییر چهره و دگرگون‌شدن معنای آن‌ها در فضای شعری است که می‌توانند دوباره احیا شوند و معناهای تازه و خوانش‌های بسیار پیدا کنند.

دامنه‌ی تعبیرپذیری در شعر نامتناهی است و آن را نمی‌توان با نشانه‌های مشخص محدود کرد. در شعر، نشانه‌ها با عوالم معنایی بسیاری مرتبط‌اند و خواننده با هربار خوانش خود آزاد است تا با انتخاب هریک از نشانه‌های متفاوت از یک عالم معنایی به عالمی دیگر برود. این تعبیر هم‌سو با دیدگاه حق‌شناس است. حق‌شناس (۱۳۸۲: ۲۰-۹) در تحلیل شیوه‌های بیان معنا در شعر، به چهار شیوه: بیان بی‌واسطه‌ی معنا، مضمون‌پردازی، نقل ناقص و نقل کامل اشاره می‌کند و معتقد است که دو شیوه‌ی آخر (نقل ناقص و کامل) نشان‌گر کیفیت تعبیرپذیری چندگانه در شعر است ــ هرچند نگارنده توان شیوه‌ی آخر یعنی نقل کامل را بیش‌تر از نقل ناقص می‌داند زیرا میزان بسط و هنجارگریزی معنا در آن بالاتر است.

«اصل رسانگی» با توجه به چارچوب نظری پژوهش درباره‌ی معنی شعر، قابل نقد است. شفیعی کدکنی (۱۳۸۴: ۱۳-۱۲) با بیان توسعه‌ی قلمرو مجاز و استعاره در زبان معتقد است شرط اصلی در این توسعه‌ی زبانی، رعایت دو اصل «جمال‌شناختی» و «رسانگی و ایصال» است. او می‌افزاید علت عدم توفیق بسیاری از اشعار نو رعایت‌نکردن دو اصل فوق است (نگارندگان ترجیح می‌دهند از اصطلاح «زیبایی‌شناختی» به جای «جمال‌شناختی» استفاده کنند). باید توجه کرد که در گفتمان شعری هیچ عاملی نباید راه را بر سیلان نشانه‌ها ببندد و حد و مرزی برای آن تعیین کند. به‌تعبیر سجودی (۱۳۷۶: ۷۷) «متن ادبی با وجود گریزهایی که از هنجارهای زبان معیار می‌زند نباید راه را بر خوانش، بر بازی دال‌ها و بر مشارکت خواننده در کار بازآفرینی ببندد»؛ یا به‌قول دریدا (۱۹۸۲: ۳۱۶) «برای آن که نوشته، نوشته باشد باید کماکان کنش داشته باشد و خوانا باشد...». یکی از موانع موجود بر سر راه سیلان نشانه‌ها، «اصل رسانگی» است. آنجا که زبان از حالت عادی خود خارج شده و به‌صورت استعاری یا مجازی به کار می‌رود، به دنبال معناهای بی‌شمار در فضای سیال شعر است تا از جنبه‌ی ارجاعی خود فاصله بگیرد به جنبه‌ی شعری روی آورد. آنچه زبان را برجسته کرده و به نقش شعری می‌رساند، عدم رعایت «اصل رسانگی» است. جایی که متن برای خواننده ملال‌آور می‌شود و به او احساس عدم همراهی و لذت دست می‌دهد جایی است که بازی دال‌ها متوقف شده است. «اصل رسانگی» لذت خوانش‌های بی‌شمار و زیبایی شعر را از خواننده می‌گیرد و از تکاپوی او

در رسیدن به فرامتن‌ها می‌کاهد. یکی از مراتب زیبایی شعر، تکثر معناست نه رسیدن به معنی مشخص. این اصل برمبنای تفکر پساساخت‌گرایی تبیین‌کننده‌ی گفتمان شعری نیست. هنجارگریزی معنایی، عامل مؤثر و مهمی در مخدوش‌کردن مفهوم «رسانگی و ایصال» است، و به‌همین دلیل نقش و جایگاه خاصی در شکل‌دادن گفتمان شعری دارد.

در ادامه نمونه‌هایی از هنجارگریزی معنایی را آورده‌ایم و در تحلیل آن‌ها به نمودار «بازی نشانه‌ها» از دیدگاه سجودی نیز نظر داشته‌ایم[۱۷]:

ماه
بر زخم زمین نمک می‌پاشد
و چیزی که می‌شنوی
هق و هق قنات است ... (لنگرودی، ۱۳۸۴: ۴۱)

«نمک‌پاشیدن ماه بر زخم زمین» و «هق هق گریه‌های قنات» نمونه‌هایی از هنجارگریزی معنایی است. فعل‌های «نمک‌پاشیدن» و «گریستن» در کاربرد معمول خود به فاعلی با مشخصه‌ی معنایی [+ انسان] نیاز دارند حال آن که در این شعر «ماه» و «قنات» فاعل‌اند و هیچ‌یک مشخصه‌ی [+ انسان] را ندارند و در این بافت، با قرار گرفتن در کنار فعل‌های «نمک می‌پاشد» و «هق‌هق [کردن]» ویژگی [+ انسان] را پذیرفتند و زیرِ مقوله‌ی «انسان‌پنداری» قرار می‌گیرند.

گردبادهای بی‌حوصله
بی‌کار
ماسه‌ی بادی تپه‌ها را می‌آرایند
ویرانش می‌کنند
می‌آرایند، ... (همان: ۴۳)

«گردباد» موصوفی است برای صفت‌های «بی‌حوصله» و «بی‌کار». این صفت‌ها از آنِ انسان است نه گردباد. از طرفی «آراستن» و «ویران‌کردن» نیز از اعمال و رفتار انسانی است که به گردباد نسبت داده شده است. «انسان‌پنداری» در این متن، موجب شکستن هنجارهای معنایی و به بازی درآمدن نشانه‌ها شده است.

تو پرنده‌ی معصومی
که راهش را
در باغ حیاط زندانی گم کرده است (لنگرودی، ۱۳۸۵: ۶۳-۶۲)

«تو» به «پرنده‌ی معصوم» تشبیه شده و مشخصه [+ جانور] را پذیرفته است. نمونه‌ی دیگری از «جانورپنداری» را می‌توان در مثال‌های زیر دید:

نه، نمی‌توانم فراموشت کنم
قزل‌آلایی عصیان‌گری که به چشمه‌ی خود باز می‌رود

خونین شده در رودها که به جانب دریا روان است. (همان: ۶۳)

ققنوسم من امشب (همان: ۷۶)

با چنین هنجارگریزی‌هایی، زبان کارکرد ثانویه پیدا می‌کند و از حد گزاره‌های منطقی و خبری فراتر می‌رود. در این فضای خیال‌انگیز نشانه‌ها در جنب‌وجوش‌اند و معانی در حال تکثیر و ازدیادند.

... [تو] آشیانه‌ی رودی از برف

که از قله‌های بهار فرو می‌ریزد (همان: ۶۳)

ویژگی «رود» [+ سیال] است. «تو» در هم‌نشینی با «رود» و «فروریختن» مشخصه‌ی را [+ سیال] پذیرفته است. «سیال‌پنداری» نیز زبان را برجسته می‌کند و نشانه‌ها را به بازی درمی‌آورد.

کبریت‌های صاعقه

پی‌درپی

خاموش می‌شود

شب همچنان شب است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۷: ۵۷-۵۶)

در این متن «صاعقه» همچون «کبریتی» است که «خاموش می‌شود» و نور کم‌فروغ آن قادر به روشن‌کردن شب تاریک نیست. با هم‌آیی این مفاهیم، به‌ویژه غرابت تشبیه «صاعقه» به «کبریت»، زبان غریب می‌نماید. «خاموش‌شدن» فعل تک‌ظرفیتی است و فاعلی با مشخصه‌ی معنای [+ جسم] را می‌پذیرد. با تشبیه فوق ویژگی [+ جسم] به صاعقه داده شده و بازی نشانه‌ها در این متن با «جسم‌پنداری» همراه است.

در خلال بحث، به پیوند درونی میان هنجارگریزی معنایی با هنجارگریزی‌های دیگر اشاره کردیم. اینک با تأملی بیش‌تر، و نیز با ذکر چند نمونه به بیان شفاف‌تر مطلب می‌پردازیم.

«هنجارگریزی واژگانی» ماهیتاً هنجارگریزی معنایی است و اولین تأثیر حضور خود را بر معنای متن می‌گذارد. این نوع هنجارگریزی بر اثر گریز از قواعد صرفی زبان حاصل می‌شود. نمونه‌هایی از این نوع هنجارگریزی را برای تغییر هندسه‌ی واژگانی در بافت شعر، از اخوان ثالث مطرح کردیم. واژگانی چون «شبکنادم»، «مه‌گرفت» «گرمی‌انگیزی» در زبان هنجار به کار نمی‌روند. اینک نمونه‌هایی دیگر:

گوش من هم مثل هر گوشی

می‌شنید آن چشم‌خند شوم و خشم قهر. (اخوان ثالث، ۱۳۸۱: ۱۲۵)

وینت گریاخندیِ ناباور شوم و شگفت‌آور

هیچ از این روز بازار عبث خاطر نیازردن. (همان: ۵۹)

«هنجارگریزی نحوی» با جابه جاکردن عناصر جمله همراه است. یکی از دلایل مهمِ تغییرِ جای عناصر، برجسته‌کردن بخشی از کلام برای جلب توجه خواننده و تأکید بر آن است. شاعر هرجا لازم

ببیند که بر بار معنایی نشانه‌ای تأکید کند، محل حضور آن نشانه را تغییر می‌دهد. گاه حتی با حذف عناصری از جمله ــ به‌ویژه فعل ــ ساختار نحوی زبان خود را از زبان هنجار متمایز می‌سازد تا پیچیدگی معنایی بیش‌تر شود. هنجارگریزی نحوی ناشی از استفاده‌ی خلاقانه‌ی شاعر از سازه‌هاست.

بارانم
می‌بارم
کورمال
کورمال
در کنارت. (لنگرودی، ۱۳۸۴: ۱۲)

متلاطم
تنها
بی‌کران.
کاش
اقیانوسی نبودم
پنجه‌کشان بر ساحل. (همان: ۷)

در شعر دوم، سه مصرع اول صفت‌های «متلاطم»، «تنها» و «بی‌کران» هریک بخشی از جمله‌ای هستند که فاعل و فعلش حذف شده و تنها آن سه نشانه باقی مانده‌اند.

«هنجارگریزی آوایی» تخطی شاعر از هنجارهای آوایی در زبان متداول است. این نوع هنجارگریزی که نگارندگان آن را عامل ایجاد موسیقی در ساختار زبان شعری می‌دانند بین واژگان و آواهای آن‌ها توازن و تناسب برقرار می‌کند و به کلام آهنگ و ریتم خاصی می‌بخشد تا از سخن معمولی متمایز شود. هرچند هنجارگریزی آوایی بر برونه‌ی زبان اعمال می‌شود و عامل ایجاد نظم است اما به‌طور غیرمستقیم در معنای متن شعر نیز تأثیر می‌گذارد. یکی از مهم‌ترین و بارزترین هنجارگریزی‌های آوایی «تکرار» است. چون درونه و برونه‌ی متن شعر در ارتباط و پیوند با یکدیگرند، محتوای شعر بر ساختار بیرونی آن تأثیر می‌گذارد. «تکرار»ها علاوه‌بر ایجاد موسیقی شعر، معنا را تکثیر می‌کنند. با دقت در شعر زیر درمی‌یابیم هدف از تکرار نه‌تنها آهنگین‌کردن کلام نیست، بلکه گسترش معنا و اثبات حضور «من» و «بودن» است:

خسته
شکسته و
دل‌بسته
من هستم
من هستم

من هستم (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۵۴)

به مثال دیگری از فروغ فرخزاد بنگرید:

سکوت چیست، چیست، چیست‌ای یگانه‌ترین یار؟
سکوت چیست به‌جز حرف‌های ناگفته
من از گفتن می‌مانم، اما زبان گنجشکان
زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است.
زبان گنجشکان یعنی: بهار، برگ، بهار.
زبان گنجشکان یعنی: نسیم، عطر، نسیم.
زبان گنجشکان در کارخانه می‌میرد. (فرخزاد، ۱۳۶۰: ۳۹)

تکرار واژه‌ی «چیست» در مصراع نخست، نشان از اهمیت معنی «سکوت» می‌دهد. «زبان گنجشکان» نیز با تکرار شدن در طول متن، بسط معنایی یافته است.

در «هنجارگریزی نوشتاری» شاعر با به‌کار بردن شیوه‌ای خاص در نوشتن واژه‌ها مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی آن‌ها می‌افزاید تا بتواند معنی را با تغییر در نگارش برجسته سازد. در مثال زیر از حمید مصدق مفهوم «فروریختن» با آرایشی که شاعر به آن می‌دهد بهتر القا می‌شود.

دیدم
سیماب صبحگاهی
از قله‌ی بلندترین کوه‌ها
فرو
می
ریخت. (مصدق، به‌نقل از صفوی، ۱۳۸۳: ۱۴۱)

با «هنجارگریزی گویشی» شاعر ساخت‌هایی از گویشی غیر از زبان هنجار را به کار می‌گیرد و خواننده را به فضای بومی می‌کشاند. آنچه که در قدمِ اول برای خوانندگانِ چنین متن‌هایی پیش می‌آید آگاهی از معنای نشانه‌های بومی است. این نوع نشانه‌ها در رمزگان فرهنگی هر قوم و ملتی بار معنایی خود را دارد و شاعر با به‌کار بردن آن‌ها می‌تواند منظور خود را بهتر نشان دهد. حضور نشانه‌هایی از این دست نیز در بازتولید معنا مؤثر است.

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟ (یوشیج، ۱۳۸۳: ۲۳۲)

و ما بر بی‌کران سبز و مخمل‌گونه‌ی دریا،
می‌اندازیم زورق‌های خود را چون کُلِ بادام (اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۱۶۰)

(در نمونه‌های بالا، «داروگ» در گویش مازندرانی نام قورباغه‌ای درختی است و «کل» در گویش یزدی به‌معنی پوست است).

هنگامی که شاعر از گونه‌ی اصلی نوشتار خود که معیار است منحرف شود و به گونه‌ی گفتار روی آورد «هنجارگریزی سبکی» اتفاق افتاده است. با گریز از گونه‌ی معیار واژگان و ساخت‌های نحوی نیز تغییر می‌کنند و زبان غریب می‌نماید. بار معنایی نشانه‌ها در قیاس با گونه‌ی معیار، متفاوت است. گاهی به نظر می‌رسد شاعران با تغییر سبک خود، به دنبال خلق معانی جدیدی هستند:

خب، پریایِ قصه!

مرغای پر شیکسّه!

آب‌تون نبود، دونِ‌تون نبود، چایی و قلیون‌تون نبود،

کی بِتون گفت که بیاین دنیای ما، دنیای واویلای ما (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۰۱)

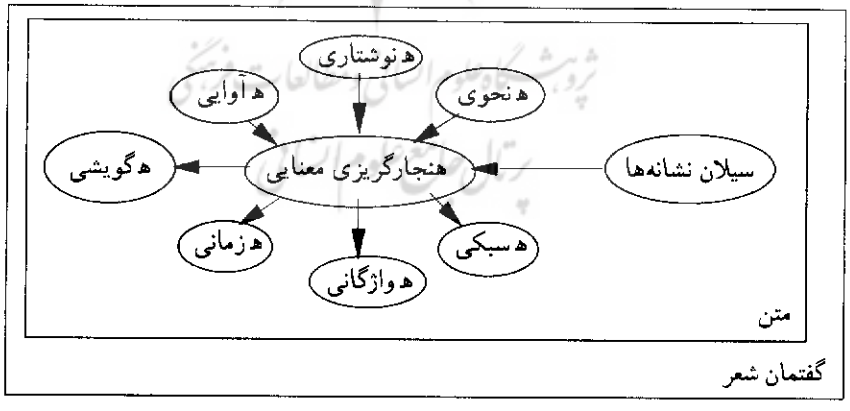
«هنجارگریزی زمانی» کاربرد صورت‌هایی در متن شعر است که امروز دیگر متداول نیستند و به زمان و دوره‌ای خاص در گذشته تعلق داشته‌اند. این صورت‌ها، واژگان یا ساخت‌های نحوی مرده و مهجوری هستند که با حضور خود کلام شعر را ناآشنا می‌سازند. مراد شاعر از کاربرد آن‌ها برجسته‌سازی کلام و به چالش کشیدن ذهن خوانندگان در رسیدن به معناست:

باکجی‌آورده‌های آن بداندیشان

که نه جز خواب جهانگیری از آن می‌زاد

این به کیفر باد. (یوشیج، ۱۳۸۳: ۱۱۹)

با بررسی هریک از هنجارگریزی‌ها، به دنبال آن بودیم تا نشان دهیم که چگونه هر کدام از آن‌ها با معنای نشانه‌ها درارتباط‌اند. نمودار ۱، که بر پایه‌ی همین نظر ارائه شده، نشان‌گر رابطه‌ی انواع هنجارگریزی‌ها با هنجارگریزی معنایی درون متن شعر است. نکته‌ی دیگر تعامل بین سیلان نشانه‌ها با هنجارگریزی معنایی است.



نمودار ۱. تعامل هنجارگریزی معنایی و سیلان نشانه‌ها.

استعاره و مجاز[۱۸] به‌مثابه روابط درون‌متنی

رومن یاکوبسن استعاره را مبتنی بر مشابهت و ناشی از غلبه‌ی قطب استعاری یا محور جانشینی می‌داند و مجاز را مبتنی بر مجاورت و ناشی از کارکرد قطب مجاز یا محور هم‌نشینی. از نظر یاکوبسن

استعاره و مجاز دو منش بنیادی در انتقال معنا هستند. او در مقاله‌ی «قطب‌های استعاره و مجاز[19]» (۱۹۸۸) چنین می‌نویسد: «شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق معنایی متفاوت صورت پذیرد. یک موضوع ممکن است برحسب «شباهت[20]» یا به‌واسطه‌ی «مجاورت[21]» به دنبال موضوع دیگری بیاید. روش استعاری مناسب‌ترین نام برای شباهت و روش مجازی مطلوب‌ترین برچسب برای مجاورت است که موجزترین نمود خود را به‌ترتیب در استعاره و مجاز می‌یابند» (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۱۱۶). مفهوم «قطب‌ها» یادآور سطوح هم‌نشینی و جانشینی (متداعی) سوسور است که یاکوبسن آن‌ها را در نظریه‌ی زبانی خود وام گرفته است. یاکوبسن قطب جانشینی را قطب ساختار استعاره، و قطب هم‌نشینی را قطب مجاز می‌داند. او شاعر را کسی می‌داند که تعادل بین زنجیره‌های هم‌نشینی و جانشینی را تعمداً و آگاهانه بر هم می‌زند و از این طریق نقش شعریِ زبان شکل می‌گیرد. نقش شعری اصل هم‌ارزی را از محور جانشینی به محور همنشینی فرا می‌افکند و شاعر با انتخاب‌هایش از روی محور جانشینی (استعاره) به بیانی دیگر دست می‌یابد.

از دید نگارندگان، نظریه‌ی زبانی یاکوبسن نظام‌های نشانه‌ای را در این دو قطب (استعاره و مجاز) محدود می‌کند حال آن که در برخی متن‌ها نمی‌توان قطب واحدی در نظر گرفت و آن‌ها را صرفاً استعاری یا مجازی دانست. آمیختگی و درهم تنیدگی استعاره و مجاز، از قطعیت دوقطبی‌بودن نظریه‌ی یاکوبسن می‌کاهد.

در این بخش می‌خواهیم از منظری دیگر به این دو مفهوم بنگریم. استعاره و مجاز، و مفاهیم دیگری همچون کنایه، تشخیص، ابهام و غیره در دیدگاه سنتی، صنایع و فنون ادبی هستند که شعر را خیال‌انگیزتر می‌کنند، به‌طوری که از آن‌ها با عنوان «صور خیال» نام برده شده است. با توجه به مباحث بخش پیشین درباره‌ی هنجارگریزی معنایی و سیلان نشانه‌ها، استعاره و مجاز مصادیقی از این گونه‌ی هنجارگریزی است که کلام را برجسته می‌کنند و به درجه‌ی شعریت می‌رسانند. استعاره و مجاز، در حقیقت روابطی هستند که در سرتاسر گفتمان گسترده شده‌اند. گفتمان شعری حاصل کنار هم قرار گرفتن و مجاورت متن‌هاست و در دل آن، روابطی هم از نوع مشابهت و هم از نوع مجاورت حاکم است. کاربرد روابط استعاری و مجازی نیز تلاشی است برای گسترش متن و در نهایت بسط گفتمان شعر. کنار هم قرارگرفتن نشانه‌ها (مجاز) و جایگزین شدن آن‌ها به جای هم، براساس مشابهت (استعاره) در روابط درون‌متنی و بافت شعر میسر است و بر تحرک نشانه‌ها می‌افزاید. آنجا که نشانه‌ها در یک پیوند متقابل با هم قرار دارند گرایش به مجاز دیده می‌شود و هرگاه نشانه‌ها در پیوند مشابهت با یکدیگر هستند تمایل به سوی استعاره است.

غلبه‌ی روابط استعاری بر روابط مجازی، بر پیچیدگی متن می‌افزاید و با پیوند متن‌ها فضای گفتمان شعر پیچیده‌تر و خیال‌انگیزتر می‌شود. با توجه به این که در وجه استعاری روابط بر پایه‌ی شباهت است، نشانه‌ها ماهیت شمایلی دارند؛ اما در وجه مجازی ماهیت نشانه‌ها «نمایه‌ای» است. در نشانه‌های شمایلی تشابه میان مؤلفه‌های معنایی، باعث نزدیکی و آمیزش معنای نشانه‌ها و خلق معانی جدید می‌شود. مؤلفه‌ها پیوسته ثابت نمی‌مانند و دوام ندارند. یکی‌شدن آن‌ها با مؤلفه‌های

نشانه‌ی دیگر، مؤلفه‌های دیگری ایجاد می‌کند و فرایند بازتولید معنا، فراتر از متن، در گفتمان ادامه می‌یابد. نشانه‌های شعر در غلبه‌ی روابط استعاری است که انگیخته‌اند. هرچه این نوع روابط گسترده‌ترباشد، انگیختگی متن بیش‌تر است.

در نشانه‌های نمایه‌ای، رابطه‌ای دلبخواهی و قراردادی حاکم است و بر این اساس، نشانه‌ها در کنار هم به کلیت متن شکل می‌دهند. نشانه‌های نمایه‌ای در شعر، تحت تأثیر فضای باز گفتمانی و بازی نشانه‌های دیگر (همچون نشانه‌های شمایلی) و از همه مهم‌تر، غیاب مدلول، وارد روابط تازه‌ای با نشانه‌های سیال متن می‌شود. پیوند نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای گاه تا حدی پیش می‌رود که به‌راحتی نمی‌توان مرزی میان آن‌ها ترسیم کرد. از منظر نگارندگان، روابط استعاری و مجازی در فضاهای بین گفتمانی نیز حاکم است و نشانه‌ها با حضور در این روابط رمزگان فرهنگی را گسترش می‌دهند. در بخش بعد درباره‌ی نقش فرهنگ سخن خواهیم گفت. اینک اجازه دهید بحث را به‌طور عملی در متن شعر دنبال کنیم تا منظور ما از روابط استعاری و مجازی هرچه بیش‌تر شفاف شود.

به این متن توجه کنید:

خواب کودکی
در خواب‌های کودکی‌ام
هرشب طنین سوت قطاری
از ایستگاه می‌گذرد
دنباله‌ی قطار
انگار هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد
انگار
بیش از هزار پنجره دارد
و در تمام پنجره‌هایش
تنها تویی که دست تکان می‌دهی
آنگاه
در چارچوب پنجره‌ها
شب شعله می‌کشد
با دود گیسوان تو در باد
در امتداد راه مه‌آلود
در دود
دود

دود ... (امین‌پور، ۱۳۸۰: ۴-۳۳)

در این متن «طنین سوت قطار»، «عبور قطار از ایستگاه»، «دیدن هزاران پنجره‌ی آن» و «کسی

که دست تکان می‌دهد» پشت سر هم و در امتداد خطی افقی از مقابل دیدگاه کودکی در عالم خواب می‌گذرند و روابط مجازی متن را شکل می‌دهند. در ادامه «شعله‌کشیدن شب» و «دودِ گیسوان» فضای مجازی را به فضای استعاری می‌برند. «سیاهی شب»، «سیاهی دود» و «گیسوان به‌رنگ دود» نشانه‌هایی هستند که به‌دلیل مشابهت در تیرگی با هم پیوند یافته‌اند. لفظ «آنگاه» نشانه‌ای است که روابط مجازی سطرهای آغازین متن را با روابط استعاری پایان متن می‌آمیزد.

باید بگوییم که هنجارگریزی معنایی بر وجه استعاری متن تأثیر می‌گذارد. هرچه گریز از معنا بیش‌تر باشد، روابط استعاری گسترده‌تر می‌شود و بازی نشانه‌ها نیز ادامه می‌یابد. «شعله‌کشیدن شب» یا همان «سوختن شب» و «دودِ گیسوان» نمونه‌های بارزِ شکست معنا هستند که در ایجاد فضای سیال و خیال‌انگیز متن نقش مهمی دارند. به مثال دیگری از چگونگی گسترده‌شدن روابط استعاری در کل متن توجه کنید:

می‌خواستم ترانه‌ای باشم
که بچه‌های دبستانی از بر کنند
دریا که می‌شنود
توفانش را پشتش پنهان کند
و برگ‌های علف
نت‌های به هم خوردن‌شان را
از روی صدای من بنویسند
می‌خواستم ترانه‌ای باشم
که چشمه زمزمه‌ام کند
آبشار
با سنج و دهل بخواند.
اما ترانه‌ای غمگینم
و دریا، غروب
بچه‌هایش را جمع می‌کند که صدایم را نشنوند.
نت‌هایم را تمام نکرده
چرا
رهایم کردی (لنگرودی، ۱۳۸۵: ۴-۸۳)

نشانه‌های «توفان دریا»، «نت‌های برگ‌های علف»، «زمزمه‌ی چشمه»، «سنج و دهل آبشار» همه برای یک چیز به صدا درمی‌آیند، و آن «تمنای ترانه‌بودن» شاعر است. در هر چهار نشانه‌ی ذکرشده «صدا» عامل مشابهت است. روابط استعاری میان نشانه‌ها فضای خیال‌انگیزی برای خوانش‌گران متن فراهم آورده است و با وجود «غمگین‌بودن ترانه‌ی وجود شاعر» صدای او از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشانه‌های دیگر برخاسته و در کل متن شنیده می‌شود. در پایان نیز نشانه‌ی ترانه به نت‌هایی ناتمام بدل می‌شود ــ همان گفته‌ها و ناگفته‌های ذهن شاعر.

با ارائه‌ی نمونه‌ای دیگر به بحث استعاره و مجاز خاتمه می‌دهیم:

ای برادران!
این سنبله‌های سبز
در آستانِ درو سرودی چندان دل‌انگیز خوانده‌اند
که دروگر
از حقارت خویش
لب به تحسّر گزیده است. (شاملو، ۱۳۸۱: ۴۶۲)

نشانه‌هایی چون «سنبله‌های سبز»، «آستان درو» و «دروگر» در مجاورت هم روابط مجازی دارند، به این مفهوم که «دروگر در آستان درو سنبله‌ها را درو می‌کند». اما به نظر می‌رسد منظور شاعر تنها بیان این عبارت نیست و در پس معنای قاموسی نشانه‌ها، معانی دیگری می‌جوید. معانی ثانوی نشانه‌ها را در ورای روابط قراردادی آن‌ها باید جست. شعر با لفظ خطابی «ای برادران» آغاز می‌شود که نشانه‌ای عام بوده و مخاطبان بسیاری را دربرمی‌گیرد. گویی سخن شاعر آن‌قدر بزرگ و مهم است که باید به گوش تعداد زیادی از انسان‌ها برسد؛ به‌همین دلیل نمی‌توان شعر را تنها به مفهومی که از روابط مجازی برخاسته است محدود کرد. با توجه به نشانه‌های دیگر ــ نظیر «سنبله‌های سبز» که می‌تواند رمزی از «رویش» و «سرسبزی» باشد، «آستان درو» که با توجه به نشانه‌ی «سنبله» فصل بهار را به ذهن متبادر می‌کند، و «سرود دل‌انگیز» که همان نغمه‌ی پیروزی و شادیِ هنگام برداشتِ محصول و رمز موفقیتِ پایان کار است ــ فضای حاکم بر متن فضایی دل‌خواه و حاکی از پیروزی است. در این میان «دروگر» با تحسّر و حقارتش، بار معنایی منفی دارد و رمز «ناراستی» و «نازیبایی» است. این‌گونه برداشت‌های ثانویه از نشانه‌های متن، ما را از ظاهر کلام به باطن می‌کشاند. سیلان نشانه‌ها در روابط استعاری و مجازی متن، دست‌یافتن خوانندگان به معنا را به تأخیر می‌اندازد.

نقش فرهنگ در تحلیل گفتمان

فرهاد ساسانی (۱۳۸۳: ۸۰) چهار عامل را در خوانش متن مؤثر می‌داند: ۱. متن؛ ۲. تولیدکننده‌ی متن (در مقام مؤلف، هنرمند و سازنده‌ی اثر)؛ ۳. بافت زمانی ـ مکانی (فرهنگ)؛ ۴. خوانش‌گر متن (شامل خواننده، شنونده، بیننده، منتقد و هر مخاطب دیگر). ساسانی با برشمردن عوامل فوق، آن‌ها را در بررسی معناشناسی گفتمانی مهم می‌داند. منظور از «معنا» خوانش یا تعبیری است که از یک متن یا پاره‌متن شکل می‌گیرد نه معنای واژگانی. نگارندگان پیش از این نظر خود را درباره‌ی متن، تولیدکننده و خوانش‌گر متن بیان کرده‌اند. همان‌طور که گفتیم متن محیطی از روابط و کنش‌های بینانشانه‌ای است. پس از تولید اثر، تولیدکننده نیز به جمع خوانندگان می‌پیوندد. با تولد متن، مؤلف

می‌میرد.

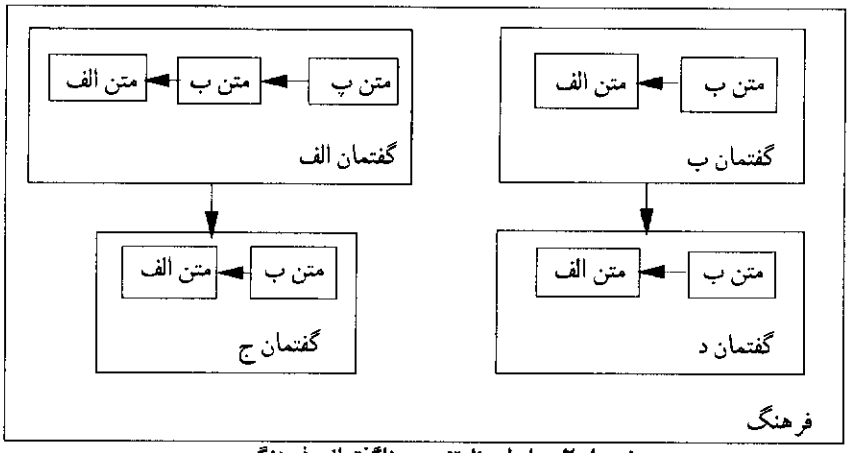
آنچه در این بخش مورد توجه ماست اندیشیدن درباره‌ی عامل سوم یعنی بافت زمانی ـ مکانی (و به‌بیان دیگر عامل فرهنگ)، و تحلیل آن است. در بحث «نشانه» ما نگاه خود را به روابط میان نشانه‌ها در یک متن محدود نکردیم، بلکه پیوندهای فرامتنی و بینامتنی را نیز مورد توجه قرار دادیم. برخی از نشانه‌ها به‌دلیل گستردگی مفهوم و معناشان، در حوزه‌ی متنی که در آن به کار رفته‌اند نمی‌گنجند و نه‌تنها خود، بلکه خوانش‌گران متن را نیز به فضاهای دیگر می‌کشانند. گویی یک متن به‌تنهایی توان بیان آن‌ها را ندارد. از این رو با متن‌های پیش از خود و فراتر از خود پیوند می‌خورند.

نشانه‌ها در کنار معنای واژگانی، با مفاهیم تاریخی و فرهنگی نیز عجین شده‌اند و بار آنها را به دوش می‌کشند: این قبیل نشانه‌ها متنی از باورها، اسطوره‌ها، تاریخ، ارزش‌های فرهنگی و اعتقادات مردم و جوامع خود هستند و در ارتباط‌های کلان با دیگر نشانه‌ها بر عمق و وسعت‌شان افزوده می‌شود.

«فرهنگ» همواره واژه‌ای بحث‌برانگیز بوده و تعاریف و تعابیر متعددی از دیدگاه‌های مختلف درباره‌ی آن شده است. متفکران علوم انسانی در حوزه‌های گوناگونی چون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، و غیره هریک براساس موضوع مورد مطالعه و نیاز خود این واژه را تعریف کرده و در تحلیل‌ها به کار برده‌اند. تکثر معنای «فرهنگ» حاکی از گستردگی و قابلیت کارکرد آن در گفتمان‌های مختلف ــ نظیر گفتمان‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، هنری، ادبی و تاریخی ــ است. با گسترش مطالعات فرهنگی در دنیای امروز نقش فرهنگ بیش از پیش مورد توجه قرار گرفته است.

«در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ بیش‌تر دست‌اندرکاران مطالعات فرهنگی به پیروی از پساساخت‌گرایان ... از رویکردهایی که فرهنگ را برحسب اصالت و انسجامی اندام‌وار تعریف می‌کردند [همچون تعریف متیوآرنولد[۲۲]] فاصله گرفتند و دیدگاه‌هایی را پیش گرفتند که بسیار تحت تأثیر افکار دریدا و به‌خصوص فوکو است. فرهنگ ... امروزه پدیده‌ای تصنعی (برساخته) تلقی می‌شود، به این معنی که همیشه ساخته می‌شود و همیشه فراورده‌ی نهایی، دلبخواهی و مشروط به مجموعه‌ای بی‌انتها از تعاملات و بده‌بستان‌هاست. هیچ فرهنگی نمی‌تواند مدعی اصالت باشد، اگر چه بسیاری از فرهنگ‌ها معمولاً چنین ادعایی دارند و هیچ فرهنگی نمی‌تواند ما را به حقایقی برساند که ورای آن، و به‌قول فوکو ورای گفتمان آن، قرار دارند» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۲۶). محققانِ مطالعات فرهنگی با توجه به رویکرد پساساخت‌گرایی، فرهنگ را با مطالعات ادبی پیوند دادند. این امر در شیوه‌های نقد معاصر از اهمیت بسیاری برخوردار است (همان: ۲۲۷).

به‌زعم نگارندگان، فرهنگ حاصل روابط میان گفتمان‌هاست و همواره در تعاملات بیناگفتمانی ساخته می‌شود. از آنجا که گفتمان‌ها نیز محصول پیوند متن، پیشامتن و فرامتن‌ها هستند، «فرهنگ» فراورده‌ی نهایی مجموعه‌ی بی‌پایان کنش‌ها میان گفتمان‌ها و متن‌هاست. نمودار ۲ بیان‌گر روابط بینامتنی و بیناگفتمانی در چارچوب فرهنگ است.



نمودار ۲. روابط بینامتنی و بیناگفتمانی فرهنگ.

«فرهنگ» مجموعه‌ای از گفتمان‌ها را در دل خود دارد. از این رو گفتمان ادبی، و به‌طور مشخص گفتمان شعر، تنها بخشی از فرهنگ و در تعامل با دیگر گفتمان‌هاست. هرگاه در تحلیل گفتمان شعر سخن از نقش فرهنگ به میان می‌آید، مقصود همین تعاملات بیناگفتمانی است.

نکته‌ی قابل توجه دیگر مفهوم «برساخته بودن فرهنگ» است. هر پدیده‌ی تصنعی و برساخته قابل تغییر و دگرگونی است. به‌عبارتی دیگر «برساختگی» مفهوم «تغییر و تبدیل» را به ذهن متبادر می‌سازد. لذا فرهنگ نیز قابل تغییر یا تبدیل است. با دگرگونی‌هایی که در متن‌ها، و به‌تبع آن در گفتمان‌ها، حاصل می‌شود فراورده‌ی نهایی (یعنی «فرهنگ») نیز دستخوش دگرگونی‌ها خواهد شد. در هر گفتمان متن‌هایی با خوانش‌های متعدد در حال بازتولیدند، لذا همواره کنش دارند و خوانا هستند. فرهنگ هم که انباره‌ای از گفتمان‌ها است در حوزه‌ای فراتر، در حال بده‌بستان با فرهنگ‌های مجاور خود است.

بحث را در حوزه‌ی گفتمان شعر ادامه می‌دهیم. نشانه‌ها در بافت‌های فرهنگی متفاوت، خوانش‌های کم‌وبیش متفاوتی نیز دارند. توجه به مفهوم «فرهنگ» و حتی تعاملات «بینافرهنگی» در رمزگشایی نشانه‌ها از دید نگارندگان بسیار مهم و ضروری است. با بیان نمونه‌هایی سخن را ادامه می‌دهیم:

الف) ... هم چون حبابی ناپایدار
تصویر کامل گنبد آسمان باش
و روئینه
به جادوئی که اسفندیار (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۷۱)

ب) هلال روشن
در آبگیر سرد

شکسته است
و دروازه‌ی نقره‌کوب
با هفت قفلِ جادو
بسته است. (همان: ۷۲۱)

ج) تو ایوبی
که از این پیش اگر
به پای
برخاسته بودی
خضروارت
به هر قدم
سبزینه‌ی چمنی
به خاک
می‌گسترد... (همان: ۷۱۶)

در نمونه‌ی الف، «اسفندیار» نشانه‌ای است که نه‌تنها ما را به یاد یکی از قهرمانان و پهلوانان شاهنامه می‌اندازد، بلکه مفهومی اسطوره‌ای و تاریخی است و نشانه‌ی «روئینه» یعنی «روئین‌تن» بودن از ویژگی‌های خاص اوست. شاعر با دست‌مایه قراردادن این نشانه‌ها، مفهوم «شکست‌پذیری» و «ناپایداری» در عین «روئین‌تنی» و «پهلوانی» را به تصویر کشیده است. «اسفندیار» پیشامتنی تاریخی، اسطوره‌ای و حتی ادبی برای خوانندگان دارد و تنها نام یک فرد نیست. «هفت قفل جادو» در مثال ب بیان‌گر باورهای اعتقادی، و به‌نظر بعضی‌ها خرافی، مردمان گذشته و امروز است. با جادو و طلسم دهان کسی را بستن و قفل‌زدن بر آن نشانه‌ای از «سکوت» و «خفقان ابدی» است، چرا که هفت قفل بر دهان زده شده و دیگر هیچ‌گاه باز نخواهد شد. از دیرباز تاکنون، عدد «هفت» نشان از «کثرت» و «تقدس» در فرهنگ ایران زمین داشته است اما در این ترکیب، در مجاورت نشانه‌های دیگری چون «قفل جادو» و «بسته‌بودن دروازه»، بار مثبت «تقدس» را از دست داده اما همچنان معنی «کثرت» را در خود دارد.

در مثال ج، «ایوب» و «خضر» هرکدام نشانه‌ای دیگر از پیشینه‌ی مذهبی و باورها و اعتقادات دینی ما هستند. شاعر با توسل به این نشانه‌ها مفهوم «برخاستن» را القا می‌کند. «خضر» در رابطه‌ی استعاری با نشانه‌ی «سبزینه‌ی چمن» بار معنایی مضاعفی یافته و مضامینی چون «بی‌مرگی» و زندگی جاوید و ابدی را به ذهن متبادر می‌سازد.

با نگاهی دقیق به مفهوم «اسطوره»، نگارندگان معتقدند که اسطوره‌ها نیز نشانه و رمزهایی هستند که خوانش‌گران متن را به سوی معانی هدایت می‌کنند. اسطوره‌ها همانند استعاره‌ها و مجازها گفتمان را بسط می‌دهند و به نگرش‌ها و ارزش‌های فرهنگی و تاریخی معنا می‌بخشند. آن دسته از

اسطوره‌ها و مفاهیم تاریخی که مجال عرضه پیدا نکرده‌اند نشانه‌های بداقبالی‌اند که ارزش فرهنگی نیافته‌اند.

در رویارویی خواننده با متن، علاوه بر ذهنیت‌ها و تجربه‌های فردی او، پیشینه‌ها و بافت‌های فرهنگی و اجتماعیِ نهادینه‌شده نیز به کار می‌آیند تا خواننده را در رمزگشایی نشانه‌ها یاری دهند. از آنجا که ساخت‌های فرهنگی، تاریخی و اجتماعی جوامع با یکدیگر متفاوت‌اند، رمزگشایی نشانه‌ها در هر جامعه نیز تابع ظرفیت‌ها و باورهای همان جامعه و فرهنگ است. مثلاً «اسفندیار» در جامعه‌ی ایرانی و باورها و اسطوره‌های این سرزمین جای دارد و «آشیل» نشانه‌ای است ماندگار در اذهان مردم یونان.

د) و شیرآهن‌کوه مردی از این‌گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنه‌ی آشیل
درنوشت. (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۷)

اما باگسترش این قبیل نشانه‌ها در روابط بیناگفتمانی و بینافرهنگی، وجهه‌ای جهانی می‌یابند. آن‌ها با فرارَوی از خاستگاه فرهنگی خود و ورود به فرهنگ‌های دیگر، بازی نشانه‌ای دیگری را آغاز می‌کنند و در روابط بینانشانه‌ای جدیدی قرار می‌گیرند. همان‌گونه که در نمونه‌ی د، «آشیل» و «پاشنه‌ی او» به فضای گفتمانی و فرهنگی شعر ما وارد شده است.

تأثیر و نقش فرهنگ در تحلیل گفتمان شعر تا حدی است که تغییر الگوها و نظام‌های فرهنگی یک جامعه، بار معنایی نشانه‌های آن را نیز دگرگون می‌سازد. این تغییرها در گفتمان شعر روابط بینانشانه‌ای را تحت نفوذ خود قرار می‌دهند و از این رهگذر، متن‌ها و معانی جدیدی تولید می‌شوند.

پایان سخن

نشانه از مفاهیمی بود که با توجه به تفکر پساساخت‌گرایی بازنگریسته شد. نشانه‌ها در متن حضور دارند، و در ارتباط با نشانه‌های دیگر است که معنا می‌یابند. در متون ادبی ـ به‌ویژه در شعر ـ نشانه‌ها در حرکت‌اند و با بازی خود معنا را تکثیر می‌کنند. با رفتار متفاوتی که نشانه‌ها در زبان و ادبیات از خود نشان می‌دهند، دلالت آن‌ها نیز متفاوت است. در نظام زبان، نشانه‌ها قراردادی و غیرمادی‌اند اما در ادبیات انگیخته و مادی. از این رو می‌توان آن‌ها را در دو نظام نشانه‌شناختی قرار داد و از هم متمایز کرد: نشانه‌شناسی زبان و نشانه‌شناسی ادبیات. رویکرد مورد توجه پژوهش براساس نشانه‌شناسی ادبیات است، که به مطالعه‌ی رمز و راز چگونگی بازی دلالت در ادبیات می‌پردازد.

شعر محیطی است باز که به نشانه‌ها امکان بازی و سیلان می‌دهد. در شعر نشانه‌هایی می‌توان

یافت که خود در حکم یک متن‌اند و در روابط چندسویه با دیگر نشانه‌ها قرار دارند. مجموع متن‌ها گفتمان را شکل می‌دهند. نشانه‌ها نه‌تنها در روابط درون‌متنی با یکدیگر در تعامل‌اند بلکه با پیشامتن‌ها و فرامتن‌ها نیز پیوند می‌یابند. بافتِ شعری است که اجازه می‌دهد نشانه‌ها مرزهای متن خود را بپیمایند و در فضای گفتمانی و روابط بینانشانه‌ای بسط معنایی بیابند. بحث درباره‌ی هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر ما را به این نتایج رسانید که مهم‌ترین پیامد و تأثیر سیلان نشانه‌ها هنجارگریزی معنایی است، که در بازی و تکثر معنای نشانه‌ها نقش مهمی دارد و همواره رابطه‌ای دوسویه و تعاملی میان آنها برقرار است. در متن شعر، روابطی میان نشانه‌ها حاکم است که عامل پیوند و گسترش معنای آن‌هاست. ازجمله‌ی این روابط، روابط استعاری و مجازی است. چنین روابطی هرقدر گسترده‌تر باشد سیلان نشانه‌ها بیش‌تر است و معنا هم دست‌نیافتنی‌تر خواهد بود. روابط استعاری و مجازی متن راگسترش می‌دهند و نشانه‌ها را به نشانه‌های موجود در پیشامتن‌ها و فرامتن‌ها پیوند می‌زنند.

فرهنگ حاصلِ روابط میان گفتمان‌هاست و در تعاملات بیناگفتمانی ساخته می‌شود. گفتمان شعر در کنار دیگر گفتمان‌هایی چون گفتمان هنری، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و غیره، تنها بخشی از فرهنگ را تشکیل می‌دهند. گفتمان‌ها با تغییر روابط درون‌متنی و بینامتنی دستخوش دگرگونی می‌شوند و فرهنگ را نیز متأثر می‌سازند؛ چراکه فرهنگ برساخته از گفتمان‌هاست و لذا امری نسبی و تابع روابط بیناگفتمانی است. درون فرهنگ نیز نظام‌های کوچک‌تر و خرده‌فرهنگ‌هایی هستند که در تماس و تعامل با یکدیگرند؛ از هم تأثیر می‌پذیرند و بر هم تأثیر می‌گذارند.

پی‌نوشت‌ها:

1. poetic discourse
2. writing and difference
3. speech and phenomena
4. of Grammatology
5. difference
6. deconstruction
7. poetic function
8. indeterminacy of sign
9. defamiliarization
10. resurrection of the word
11. elusive signified

۱۲.از دیدگاه داریوش آشوری «شعرحادثه‌ای است که در جهان روی می‌دهد و همچون هر آنچه در جهان روی می‌دهد در زبان بازمی‌تابد؛ زیرا زبان آیینه‌ی جهان است.» (آشوری، ۱۳۷۳: ۳۲)

۱۳. از دیدگاه مهران مهاجر و محمد نبوی «شعر حادثه‌ای است که نه در زبان و جهان، بلکه در ذهن روی می‌دهد.» (مهران مهاجر و محمد نبوی، ۱۳۷۶: ۱۵۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

14. semantic deviation

15. foregrounding

16. extra regularity

۱۷. برای مطالعه‌ی بیش‌تر ن.ک.: سجودی، فرزان. نشانه‌شناسی وادبیات، انتشارات فرهنگ کاوش، تهران، ص. ۱۲۷، (۱۳۸۴).

18. metaphore and metonymy

19. "metaphoric & metonymic poles"

20. similarity

21. contiguity

22. M. Arnold

آرنولد «فرهنگ» را برابر انسجام و نظم می‌داند که نقطه‌ی مقابل «هرج‌ومرج» است. (برای مطالعه‌ی بیش‌تر ن.ک.: آرنولد، ۱۹۷۱: ۱۰۵)

منابع:

آشوری، داریوش. شعر و اندیشه (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۳).

اخوان‌ثالث، مهدی. سواحلی، مجموعه شعر (تهران: نشر زمستان، ۱۳۸۱).

اخوان‌ثالث، مهدی. زمستان، مجموعه شعر (تهران: مروارید، ۱۳۸۳).

امین‌پور، قیصر. گلها همه آفتابگردانند، مجموعه شعر (تهران: مروارید، ۱۳۸۰).

براهنی، رضا. طلا در مس، ج ۱ (تهران: نویسنده، ۱۳۷۱).

برتنز، یوهانس‌ویلم. نظریه‌ی ادبی، ترجمه‌ی فرزان سجودی (تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی آهنگ دیگر، ۱۳۸۲).

حق‌شناس، علی‌محمد. زبان فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته، مجموعه مقالات (تهران: آگه، ۱۳۸۲).

ساسانی، فرهاد. «معناشناسی گفتمانی»، مقالات اولین هم‌اندیشی هنر (تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۸۷-۷۵، ۱۳۸۳).

سجودی، فرزان. سبک‌شناسی شعر سپهری، رویکردی زبان‌شناختی، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، (تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۶).

شاملو، احمد. مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها، به‌کوشش نیاز یعقوب‌شاهی (تهران: مؤسسه‌ی انتشاراتی نگاه، ۱۳۸۱).

شفیعی کدکنی، محمدرضا. در کوچه باغ‌های نیشابور، مجموعه شعر (تهران: توس، ۱۳۵۷).

شفیعی کدکنی، محمدرضا. موسیقی شعر (تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۸۴).

صفوی، کوروش. از زبان‌شناسی به ادبیات، ج ۱: نظم (تهران: انتشارات سوره‌ی مهر، ۱۳۸۳).

علی‌پور، مصطفی. ساختار زبان شعر امروز (تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۸).

فرخزاد، فروغ. تولدی دیگر (تهران: مروارید، ۱۳۶۰).

لنگرودی، شمس. باغبان جهنم، مجموعه شعر (تهران: مؤسسه انتشاراتی آهنگ دیگر، ۱۳۸۴).

لنگرودی، شمس. توفانی پنهان شلهه در نسیم، مجموعه شعر، به‌انتخاب بهاءالدین مرشدی (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵).

مهاجر، مهران و نبوی، محمد. به سوی زبان‌شناسی شعر (تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶).

نجومیان، امیرعلی. «نشانه از دیدگاه دریدا»، پژوهش‌نامه‌ی فرهنگستان هنر (تهران: فرهنگستان هنر، صص. ۳۱-۲۲، ۱۳۸۵).

هارلند، ریچارد. ابرساخت‌گرایی، فلسفه‌ی ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی، ترجمه‌ی فرزان سجودی (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۸۰).

یاکوبسن، رومن. «قطب‌های استعاره و مجاز»، ترجمه‌ی کوروش صفوی، در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی، به‌کوشش فرزان سجودی (تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، صص. ۱۲۸-۱۱۵، ۱۳۸۰).

یوشیج، نیما. هفت کتاب، مجموعه شعر(تهران: انتشارات امید فردا، ۱۳۸۳).

Arnold, Matthew. Culture and Anarchy, ed. J. Dover Wilson, (Cambridge: Cambridge University Press, 1971 [1869]).

Derrida, Jacques. Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs, trans. David B. Allison (Evanston: North-Western University Press, 1973).

Derrida, Jacques. Margins of Philosophy, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی