

کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر

مسعود آگونه جوقانی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۰۷، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۱)

چکیده

یکی از پژوهش‌های بنیادی در حوزه نشانه‌شناسی شعر به مایکل ریفاتر (۱۹۲۴-۲۰۰۶) تعلق دارد. ریفاتر در مکتب ساختارگرایی پرورش یافته و در نهایت به نظریه دریافت گرایش پیدا کرده است. به همین دلیل، وی در زمره ساختارگرایان هرمنوتیک قرار می‌گیرد. به کارگیری الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در بازخوانی آثار ادبی، به ویژه شعر، نکات مهمی را درباره آفرینش اثر و همچنین بازآفرینی آن از سوی خواننده روشن می‌کند. بنابراین، در پژوهش حاضر، به طور موردی، شعر «در آستانه» احمد شاملو بر اساس این الگو بررسی است. تحلیل این شعر نشان می‌دهد «در آستانه» محصول بسط ماتریس واحدی است که دلالت‌مندی شعر بدان وابسته است. این ماتریس که حاکی از انتقال از این جهان به جهانی دیگر است، نخست به سه موضوع مستقل، یعنی انتقال، جهان هستی و جهان دیگر تفکیک شده است. هر یک از این موضوع‌ها، خود، از طریق تکنیک‌هایی چون انباشت، منظومه توصیفی، یا فضای متنی بسط یافته‌اند. این پژوهش همچنین نشان می‌دهد که شعر در روند خوانش از سطح محاکاتی بر می‌گذرد و به سطحی بالاتر، یعنی سطح نشانه‌شناختی، می‌رود؛ تنها در این سطح است که می‌توان وحدت شعر و دلالت‌مندی آن را بازچسب.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی شعر، ماتریس، انباشت، منظومه توصیفی، فضای متنی، سطح محاکاتی.

۱- مقدمه

در بررسی اثر ادبی به عنوان یک متن هنری که محل تلاقی جهان، زبان و اندیشه است همواره این پرسش‌ها مطرح است که: (۱) رابطه اثر با جهان هستی چیست، (۲) نویسنده در خلق اثر ملهم از چه منابعی است یا به چه اهدافی چشم دوخته است، و (۳) خواننده چگونه از متن متأثر می‌شود، و با چه سازوکارهایی به آفرینش دوباره اثر دست می‌زند. به این ترتیب، اگر اثر ادبی را در مرکز قرار دهیم، تعامل آن با جهان هستی، نویسنده و خواننده منتهی به پدید آمدن روابط ویژه‌ای می‌شود که بررسی هر یک از این روابط خود نیازمند روش‌ها و اسلوب‌های ویژه‌ای است. ابرمز در اثر ممتاز خود «چراغ و آینه» کوشیده است تمامی نظریاتی را که هر یک به وجهی از این روابط معطوف است بررسی کند (ابرمز، ۱۹۵۳: ۸-۲۱؛ کین و دیگران، ۲۰۰۱: ۴-۷). به زعم وی، تاریخ نظریه ادبی، در مجموع، بر محور این روابط استوار گردیده است. او سه دسته از نظریاتی را که به این روابط معطوف هستند تحت این عناوین بررسی می‌کند: نظریه محاکاتی^۱، نظریه کارکردی^۲ و نظریه بیانگرانه^۳.

این سه نظریه، اثر ادبی را در ارتباط با جهان هستی، خواننده یا نویسنده بررسی می‌کنند، اما نگرش دیگری هم وجود دارد که اثر ادبی را به طور مستقل و بر اساس روابط درونی خود اثر بررسی می‌کند. در این نگرش، اثر ادبی ماهیتی خودبسنده و مستقل دارد و به همین دلیل بررسی آن با معیارهایی امکان‌پذیر است که «ذاتی خود اثر» به شمار می‌روند. نظریاتی که تحت شمول این نگرش قرار می‌گیرند، «نظریات ایژکتیو» (ابرمز، ۱۹۵۳: ۲۶) نام دارند.

در باب جایگاه نظری ریفاتر باید گفت که او در بطن جریان ساختارگرایی بالیده و پرورش یافته است. او نیز همانند یاکوبسن و لوی استروس معتقد است که «شعر نوعی کاربرد ویژه زبان است ... و زبان شاعرانه بر پیام به مثابه هدفی فی نفسه تأکید می‌کند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۴)، اما در همین سطح باقی نمی‌ماند، بلکه در ادامه کار فکری خود به نقد روش یاکوبسن و استروس می‌پردازد. او معتقد است که خواننده در رویارویی با متن منفعل نیست و مجموعه‌ای از تداعی‌ها و برداشت‌های زبانی، ادبی و فرهنگی را با خود به همراه دارد. ریفاتر به تعبیر ایگلتون «با توسل به فرایند خواندن و شرایط فرهنگی درک اثر گام‌هایی به سوی خواندن آن به مثابه سخن برداشته است» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۶۰).

1. Mimetic theories
2. Pragmatictheories
3. Expressive theories

در روش ریفاتر که متأثر از نقدهای معطوف به خواننده یا نظریه دریافت است، توجه به خواننده و اهمیت او در درک اثر بسیار اهمیت دارد. این نظریه از آغاز دهه ۱۹۶۰ پا گرفت و قدرت نهایی خود را دهه ۱۹۸۰ به دست آورد. بر اساس این نظریه «متن ادبی و معنای آن را نمی‌توان از نقشی که خواننده در فهم اثر ادبی ایفا می‌کند مجزا دانست. زیرا متن از طریق فرایند خوانش ادبی باز آفریده می‌شود و نمی‌توان مانند اصحاب نقد نو، فرمالیست‌ها یا ساختارگرایان ادعا کرد که معنای اثر درون متن قرار دارد و صرفاً منتظر آن است که خواننده یا منتقد از آن رمزگشایی کند» (بنت و روئل، ۲۰۰۴: ۱۲)، بلکه خواننده در فهم اثر ادبی دیدگاه‌های خویش را نیز وارد می‌کند و بنابراین رویکرد وی شامل تأویل یا هرمنوتیک نیز می‌شود. به همین سبب، ریفاتر معتقد است «زبان‌شناسی ساختارگرا برای آنکه بتواند به صورتی رسا و باکفایت به شعر پردازد باید که تعدیل و دستکاری شود» (شولس، ۱۳۷۳: ۴۸). بنابراین، او در بررسی پدیدار ادبی به رویکرد خاصی روی می‌آورد که حاصل تلفیق نظریات ابژکتیو و نظریات کارکردی است؛ یعنی می‌کوشد پدیدار ادبی را «به مثابه تعامل دیالکتیک بین خواننده و متن» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱) بررسی و تحلیل کند. در این رویکرد، متن امری خودبسنده نیست بلکه خواننده در بازآفرینی آن نقش مهمی دارد به این ترتیب، اگر بپذیریم که یاکوبسن در تحلیل شعر با نوعی «آبر شعر» سروکار دارد، ریفاتر بدیلی به نام «آبر خواننده» عرضه می‌کند و بدین‌سان می‌کوشد تا «تأکید نظری بر عنصر پیام را به عنصر خواننده انتقال دهد». به اعتقاد او «پیام و خواننده تنها عوامل مؤثر در امر ارتباط‌اند که حضورشان ضروری است» (شولس، ۱۳۷۳: ۵۰).

ریفاتر در تبیین این پرسش که تعامل خواننده با متن از طریق چه لوازمی میسر می‌شود، نشانه‌شناسی خاص خود را درباره خوانش شعر پی می‌افکند. در واقع، به زعم ریفاتر، نشانه‌های پراکنده در متن شعری به گونه‌ای سازمان‌دهی می‌شوند که قابلیت آن را می‌یابند تا پیامی واحد را به اشکال و انجای مختلف به خواننده انتقال دهند. خواننده نیز در برخورد با این نشانه‌ها، به سازماندهی مجدد آن‌ها و بازسازی مفهوم مطلوب دست می‌زند. بدیهی است مفهومی که شاعر در نظر دارد از طریق مجموعه‌ای از تمهیدات رمزگذاری می‌شود و خواننده توانمند در برخورد با اثر ادبی بی‌آنکه پیش‌داوری کند با شکل بخشیدن به این قبیل نشانه‌ها و پیکره‌بندی دوباره آن‌ها در مسیر فهم و تأویل متن گام برمی‌دارد. از آرای ریفاتر در باب نشانه‌شناسی شعر چنین برمی‌آید که دلالت‌مندی شعر در گرو فهم روابط بین نشانه‌ها و سازمان‌دهی آن‌ها بر اساس مجموعه‌ای از قواعد ساختاری خاص است.

بر اساس آنچه گفته شد پژوهش حاضر می‌کوشد الگوی نشانه‌شناسی شعری ریفاتر را به طور موردی در خوانش شعری از شاملو به کار گیرد. به این ترتیب، هدف از این پژوهش در مرتبه نخست معرفی الگوی ریفاتر و تبیین روش نظام‌مند وی در باب تحلیل دلالت‌مندی شعر به مثابه گفتمان است. به همین سبب، پرسش مفروض در مقاله پیش رو این است که آیا نشانه‌شناسی ریفاتر قابلیت آن را دارد که در تحلیل گفتمان شعری به کار بسته شود یا خیر؟ بدیهی است فرضیه اساسی این پژوهش مبنی بر این است که الگوی ریفاتر با پیش‌کشیدن موضوعی با عنوان «دلالت‌مندی» بر آن است که پیکره کلی شعر را به مثابه یک کل بررسی و تحلیل کند و به همین سبب در حصار خوانش‌های فرمالیستی، که متوجه ادبیت به معنای فرمالیستی آن هستند، نمی‌ماند و از آن‌ها فراتر می‌رود. در ادامه پس از ارائه پیشینه مختصری در این باب، به واکاوی نشانه‌شناسی شعری ریفاتر و کاربست آن در خوانش شعر می‌پردازیم.

۲- پیشینه مطالعات

پژوهش‌های معدودی با استفاده از الگوی ریفاتر به تحلیل و بررسی شعر پرداخته‌اند. از این میان، پژوهش مشترک برکت و افتخاری (۱۳۸۹) برمبنای نظریه ریفاتر به خوانش شعر «ای مرز پرگهر» از فروغ فرخزاد پرداخته است. این تحقیق در راستای خوانش دقیق‌تر و ژرف‌تر شعر مورد نظر، به استناد چارچوب پیشنهادی ریفاتر، مجموعه‌ای از انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی موجود در شعر را بررسی کرده است. نبی‌لو (۱۳۹۰) نیز با همین رویکرد به تحلیل شعر ققنوس نیما پرداخته است. وی پس از بررسی و تحلیل عناصر غیردستوری، انباشت‌ها، منظومه‌های توصیفی و شبکه ساختاری شعر ققنوس را به دست داده است. بهادر و لشکریان (۲۰۱۴) نیز در پژوهشی به زبان انگلیسی شعری از جان کیتس را با شعری از سهراب سپهری مقایسه کرده‌اند. این پژوهش حاکی از آن است که سپهری و کیتس در فرایند آفرینش شعری مسیر مشابهی را دنبال کرده‌اند. خوانش محاکاتی این اشعار بیانگر توجه شعر به عشق زمینی است، اما در خوانش واپس‌نگر میل به اتحاد با خود عشق مطرح شده است. پژوهش حاضر که کوششی است در بازخوانی شعر «در آستانه» از احمد شاملو، کوشیده است علاوه بر مؤلفه‌های مطرح شده در پژوهش‌های پیشین، موضوعاتی چون ماتریس، مدل و فضای متنی را نیز بررسی کند. به همین منظور، در آنچه در پی می‌آید نخست کلیات نظریه ریفاتر مطرح می‌شود و به دنبال آن بر اساس این الگو شعر «در آستانه» بررسی و تحلیل می‌شود.

۳- ریفاتر و نشانه‌شناسی شعر

۳-۱- دیالکتیک خواننده و متن

ریفاتر همواره به این اصل ساختارگرایانه پایبند می‌ماند که روابط درونی متن بیشترین اهمیت را در بررسی آن دارا هستند. اما رویکرد آتی وی به نشانه‌شناسی شعر، حاکی از آن است که وی می‌کوشد تا ضمن حفظ چارچوب نظری ساختارگرایی به هرمنوتیک نیز روی بیاورد. به همین دلیل است که نظریات وی ذیل مبحث ساختارگرایی هرمنوتیک بررسی می‌شود. ریفاتر، به حکم اصلی یاکوبسن، یعنی استقلال معناشناختی اثر، اذعان دارد، اما این حکم را بدان می‌افزاید که «هر شعر در زمان خواندنش شکل می‌گیرد» و «هر پدیده ادبی تنها خود متن نیست، بلکه خواننده آن و مجموعه واکنش‌های ممکن خواننده نسبت به متن از عناصر اصلی پدیده ادبی به شمار می‌آیند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۷). البته خواننده، به زعم وی، تنها در چارچوب امکانات متن می‌تواند دست به تفسیر بزند و نمی‌تواند از این فراتر برود. اما به هر ترتیب، اگر بپذیریم که «خواننده برخوردار از توانش ادبی می‌تواند به فراسوی معنای ظاهری راه یابد» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۴) این پرسش همچنان مطرح است که خواننده با چه امکاناتی قادر است به این سطح دست یابد؟ ریفاتر معتقد است، خوانش بر این اصل استوار است که هر اثر ادبی حاصل بسط و گسترش یک الگوی واحد است. پس باید بتوان نشان داد که وقتی خواننده به تفسیر و فهم اثر روی می‌آورد با چه سازوکارهایی امکان بازآفرینی و فهم متن را به دست می‌آورد؟

در پاسخ به این پرسش، ریفاتر هر خوانش مؤثری را نخست به دو سطح متفاوت تفکیک می‌کند: سطح محاکاتی و سطح نشانه‌شناختی. هر یک از این سطوح ویژگی‌های خاص خود را دارد و خوانش ویژه‌ای را می‌طلبد. او معتقد است تنها با فرا رفتن از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی امکان درک اصیل متن فراهم می‌شود. در ادامه، ویژگی هر یک از این سطوح و اسلوب گذر از سطحی به سطح دیگر را بررسی می‌کنیم.

۳-۱-۱- خوانش آروینی: سطح محاکاتی^۱

در خوانش آروینی، معنای ارجاعی زبان ملا نظر است. به همین دلیل، زبانی که در پی منعکس کردن واقعیت بیرونی و وفاداری به اصل حقیقت‌نمایی است متغیر و متنوع به نظر

می‌رسد زیرا حقیقت، خود، امری پیچیده است و به تبع، ارجاع بدان نیز دربردارنده این قبیل پیچیدگی‌ها می‌شود. زبان در این ساحت، برای اینکه بتواند به بهترین سطح از محاکات برسد، جزئی‌نگری را پیشه می‌سازد و همچون آینه شکسته‌ای عمل می‌کند که وجوه متکثری را بازمی‌تاباند. به تعبیر ریفاتر «معنا در این سطح، بر مرجع‌های متنوعی استوار است و بنابراین حقیقت متن از طریق تماس آن با واقعیت بیرونی استقرار می‌یابد» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۸۸) بر این اساس، «خوانش نخست که در سطح محاکات عمل می‌کند نشانه‌های متن را در ارجاع به مصداق‌های بیرونی آن‌ها تفسیر می‌کند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۵). به همین دلیل است که خوانش آروینی رویکردی خطی دارد، یعنی خواننده متوجه توالی خطی معناست؛ معنایی که ارجاعی است و در رجوع به جهان خارج استقرار می‌یابد. خواننده در این مرحله در برخورد با اثر با اتکا به توانش زبانی خود به فهم معنای معمول و مرسوم متن نایل می‌شود. توانش زبانی و توانش ادبی وی به او این امکان را می‌دهد تا برخی از ناسازگاری‌های موجود در متن را نیز به درستی دریابد.

۳-۱-۲- خوانش واپس‌نگر: سطح نشانه‌شناختی^۲

این خوانش اساساً متوجه برساختن دلالت «غیرارجاعی» متن است. خواننده، در این سطح، هر نشانه شعری را نه با ارجاع به جهان خارج یا واقعیت بیرونی، که در ارجاع به یک امر واحد بازمی‌یابد؛ در واقع وقتی درباره وجود یک امر واحد در ساختار شعر سخن می‌گوییم، منظور این است که ساختار شعر محصول بسط یک ایده واحد است. این ایده همان‌طور که خواهیم دید ممکن است یک جمله، یک اصطلاح یا یک عبارت متداول باشد. همین ایده است که موجب شکل‌گیری وحدت معنایی یا عاطفی در شعر می‌شود. به هر ترتیب، خواننده همان‌طور که در طول متن پیش می‌رود، آنچه را خوانده است به یاد می‌آورد، و فهم خود را در پرتو آنچه اینک رمزگشایی می‌کند، اصلاح می‌نماید. اما خوانش واپس‌نگر درست زمانی آغاز می‌شود که خواننده درمی‌یابد عناصر موجود در متن با واقعیت بیرونی یا بازنمایی معمول آن همخوانی ندارد. «خواننده در مواجهه با موانع غیر دستوری ناگزیر است سطح دوم و عالی‌تری از معنا را آشکار سازد که جنبه‌های غیر دستوری متن را تبیین می‌کند» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۵). خواننده ممکن است در نگاه نخست موانعی در متن بیابد که اصل معناداری را تهدید می‌کنند،

۱. ریفاتر در اطلاق به معنایی که در این سطح مطرح می‌شود از لفظ *significance* استفاده می‌کند.

اما همین موانع دستورگریز هستند که خواننده را راهنمایی می‌کنند تا از دلالت واحد متن رمزگشایی کند؛ «یعنی کلیدی برای دلالت‌مندی در سطحی عالی‌تر می‌شوند، سطحی که خواننده آن مانع را در نهایت به مثابه بخشی از شبکه‌ای پیچیده دریابد» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۶). در نمودار زیر کوشیده شده است سطح محاکاتی، سطح دلالت‌مندی، خصایص هر سطح و نحوه گذر از سطحی به سطح دیگر با ذکر توضیحاتی ترسیم شود.



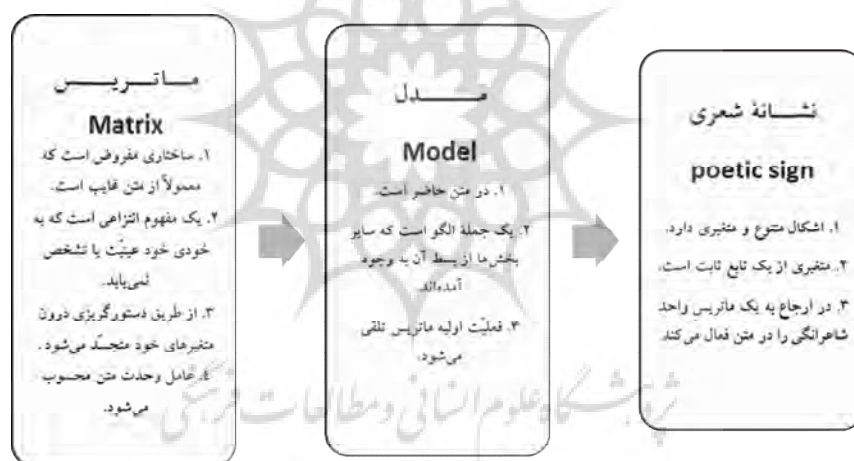
«برای روشن‌تر شدن موضوع، آغاز خوانش واپس‌نگر به صورت مجزا نشان داده شده است.»

روشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۳-۱-۳- آفرینش اثر: ماتریس، مدل و نشانه شعری

گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی به این معناست که خواننده تغییر و تنوع حاکم بر متن را در نهایت به امری واحد تقلیل می‌دهد و درمی‌یابد که متن حاصل بسط ساختار مفروض واحدی است که به اشکال متنوعی در متن پدیدار شده است. ریفاتر این ساختار مفروض را ماتریس می‌نامد. ماتریس را می‌توان در یک کلمه، عبارت یا جمله خلاصه کرد که خود ممکن است در متن حاضر باشد یا نباشد. بدین‌سان می‌توان گفت که متن محصول بازنمایی یا تجسّد عینی یک ماتریس به شمار می‌رود. ماتریس هسته متن تلقی می‌شود و به تعبیر ریفاتر «همانند یک نشانه عصبی سرکوب شده است که اجازه بروز نیافته و

به همین دلیل در جایی از متن به شکل نشانه‌ای دیگر متجلی شده است^۱ (همان، ۷۶). «خواننده برای گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی باید شبکه معنایی را تشخیص دهد و آن را تحت کنترل در آورد» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۳۱). این شبکه معنایی ساختار مفروض واحدی است و دلالت‌مندی اصیل متن را با ارجاع بدان می‌توان باز یافت. ریفاتر تحت تأثیر اصطلاحات برگرفته از زبان‌شناسی ساختارگرا- گرچه دیگر آن را به مثابه روشی اصیل در خوانش متن نمی‌پذیرد- معتقد است این ماتریس به واسطه گشتارهایی چون بسط یا واگردانی عینیت می‌یابد. ریفاتر در این گشتارها به سطحی میانی نیز قائل است که الگویی مختصر از ماتریس به شمار می‌رود که «فعلیت اولیه» ماتریس (تادیه، ۱۳۷۸: ۳۱۰) یا مدل نام دارد. مدل، برخلاف ماتریس، در متن حاضر است و متن حول محور آن گسترش می‌یابد.



۳-۱-۴- بازآفرینی اثر: نشانه شعری، هیپوگرام و ماتریس
آفرینش اثر ادبی توسط نویسنده و بازآفرینی و تفسیر آن توسط خواننده هر دو با سازوکاری مشابه، اما در جهت عکس یکدیگر، عمل می‌کنند. اگر آفرینش اثر ادبی حاصل بسط

۱. لازم به ذکر است که توجیه ریفاتر با اصطلاحات روانکاوی ممکن است این شائبه را ایجاد کند که وی در فکر پی‌ریزی نظریه‌ای روانکاوانه در خوانش متن است. اما این تمثیل یا توجیه، صرفاً برای تقریب ذهن به سازکار عمل‌کرد ماتریس و نحوه آشکار شدن آن در متن به کار رفته است.

یک ماتریس به صورت نشانه‌های متنوع شعری به شمار برود، بازآفرینی و تفسیر آن حاصل تقلیل نشانه‌های شعری متغیر به امری واحد، یعنی ماتریس، است.

رویکرد تقلیلی در خوانش اثر، از ویژگی‌های ذاتی ساختارگرایی هرمنوتیک محسوب می‌شود. یعنی خواننده در رویارویی با تنوع و تکرار حاکم بر متن در جست‌وجوی «وحدت» است. این وحدت زمانی حاصل می‌شود که «خواننده از معنای ارجاعی یا بازنمودی بر گذرد و عامل وحدت‌بخشی را که در پس نشانه‌های متعدد شعر نهفته است دریابد» (کالر، ۱۹۸۱: ۸۹). به این ترتیب، اگر در آفرینش اثر ادبی با الگوی ماتریس - مدل - نشانه شعری روبه‌رو هستیم، در خوانش اثر این الگو به صورت نشانه شعری - هیپوگرام - ماتریس در می‌آید. «یک کلمه یا عبارت زمانی به مثابه نشانه شعری عمل می‌کند که به یک گزاره کلامی از پیش بوده ارجاع می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲۳؛ تادیه، ۱۳۷۸: ۳۱۰). این گزاره کلامی از پیش بوده هیپوگرام نام دارد. خواننده وقتی در می‌یابد که شعر در سطح محاکاتی درست عمل نمی‌کند، می‌کوشد برخی از نشانه‌های موجود در متن را به یک هیپوگرام تقلیل دهد.

نشانه شعری از طرفی محصول نهایی آفرینش ادبی و از طرفی به عنوان نقطه آغازین تفسیر محسوب می‌شود. بنابراین، خواننده در رویکرد تفسیری به متن، نشانه‌های شعری را به هیپوگرام تقلیل می‌دهد و سپس می‌کوشد با تشخیص مرجع اصیل هیپوگرام‌ها ماتریس را بازسازی کند. با این حساب، اگر شاعر با اتخاذ یک کلمه واحد و بسط آن، متن شعر را می‌آفریند، خواننده نیز در تفسیر خود از متن به نوعی بازآفرینی، در جهت عکس، دست می‌یازد. به تعبیر کالر، «خواننده در برخورد با تنوع و تکرار حاکم بر متن، شعر را بر اساس اصولی مفروض دوباره بازآفرینی و تفسیر می‌کند» (کالر، ۱۹۸۱: ۱۰۸/۹). البته، آفرینش دوباره اثر توسط خواننده در خطوط مشخص و معینی قابل پیش‌بینی است. ریفاتر مسیر بازآفرینی اثر را به تأثیر متقابل نشانه‌های شعری بر یکدیگر و ساختن هیپوگرام منوط می‌داند. کشف هیپوگرام، مانند یافتن راه حلی برای یک معما یا همچون یک بازی است و همان‌طور که «شعر از بسط یک ماتریس ایجاد می‌شود، تفسیر درست آن نیز از مسیری ممکن است که بتوان از طریق آن نخست هیپوگرام‌ها و در نهایت ماتریس را بازسازی کرد» (همان، ۱۰۹).

شایان ذکر است که کشف ماتریس به معنای درک شعر یا فهم دلالت‌مندی آن نیست. فهم شعر، در حقیقت، در گرو حرکت خواننده از خوانش محاکاتی به سوی کشف هیپوگرام و در نهایت بازسازی وحدت نشانه‌شناختی شعر است. اصل این تجربه است که برسازنده معنای شعر و تفسیر اصیل آن به شمار می‌رود. کالر در این باره می‌گوید: «ماتریس، معنای شعر

نیست، بلکه کشف ماتریس به معنای وحدت بخشیدن به شعر است. دلالت‌مندی اثر، اما، چیز دیگری است» (همان، ۱۰۱)

۳-۱-۵- هیپوگرام

گفتیم که خواننده در برخورد با نشانه‌های شعری، نخست می‌کوشد آن‌ها را به یک هیپوگرام تقلیل دهد. هیپوگرام ممکن است برخاسته از تداعی‌های ذاتی یا قراردادی باشد و بنابراین با دو روش انباشت و منظومه‌های توصیفی قابل بازسازی است.

۳-۱-۵-۱- انباشت

هر کلمه از یک یا چند معنای یا واحد کمینه معنایی پدید آمده است. «مثلاً تک‌واژه‌های پهن و باریک از حیث دارا بودن دو معنای مکان‌مندی و بعدمندی با تک‌واژه‌های بلند و کوتاه شباهت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۲۹۰). گاهی چند واژه به خاطر دارا بودن یک معنای واحد گرد هم جمع می‌شوند. برای نمونه، الفاظی مانند دست، پا، چشم و گوش و... دارای معنای مشترک «عضو بدن» هستند و می‌توانند گرد این معنای جمع شوند. گردهمایی چند واژه که دارای معنای مشترکی هستند انباشت نامیده می‌شود. در واقع «فرایند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعه کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی، که به آن معنای مشترک می‌گوییم، به هم مربوط می‌شوند» (برکت و افتخاری، ۱۳۸۹: ۱۱۵). بنابراین، نشانه شعری معنای نهفته در واژه را از طریق هیپوگرامی که به وسیله انباشت ایجاد شده است عینی می‌کند. معنای، البته، ممکن است در متن حاضر باشد یا نباشد، اما در هر صورت، نشانه‌های شعری حاضر در متن را «با آن معانی نهفته اشباع می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲۵).

۳-۱-۵-۲- منظومه‌های توصیفی

به شیوه‌ای مشابه انباشت، برخی از کلمات می‌توانند گرد هم آیند و مجموعه‌ای را بسازند که بدان منظومه توصیفی می‌گوییم. تنها تفاوت منظومه توصیفی با انباشت در این است که آحاد لغوی یک منظومه توصیفی با یکدیگر رابطه‌ای مجازی دارند، یعنی ممکن است برخلاف انباشت که رابطه‌ای مانند ترادف یا شمول‌واژگی موجب گردآمدن مجموعه‌ای از کلمات کنار یکدیگر می‌شود، در منظومه توصیفی رابطه‌ای مانند استعاره به شکل‌گیری هیپوگرام منجر شود. در واقع، «منظومه توصیفی مجموعه‌ای از الفاظ را شامل می‌شود که همگی به مثابه اقماری

هستند که حول محور یک مفهوم خاص یا یک لفظ خنثی می‌گردند. لفظ هسته، لفظی است که نقش آن به مثابه هسته از این حقیقت ناشی می‌شود که مدلول آن دربردارنده مدلول تمام الفاظ اقماری است» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۳۹). به بیانی ساده‌تر، «در منظومه‌های توصیفی رابطه هسته و اقمار رابطه‌ای مجازی است و ممکن است مفاهیم ناهم‌پایه‌ای را گرد هم جمع کند» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۹۱).

۳-۱-۶- بیان غیرمستقیم

شعر مفاهیم و موضوعات خود را به طور غیرمستقیم بیان می‌کند. به بیانی دیگر، «شعر چیزی را می‌گوید و چیز دیگری را افاده می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱). نظریه شعری ریفاتر بر این اصل استوار است. به زعم وی، خواننده گاهی در تعامل دیالکتیک با اثر متوجه می‌شود که دلالت‌مندی اثر چیزی فراتر از معنای خطی آن است. یعنی، دلالت‌مندی اثر حاصل جمع تک‌تک معانی حاضر در متن نیست. به بیانی دیگر، دلالت‌مندی اثر ادبی به شیوه‌های غیرمستقیم و غیرخطی عمل می‌کند و ممکن است با اسلوب‌های متفاوتی به دست آید. ریفاتر بیان غیرمستقیم را به طور کلی ذیل سه عنوان بررسی می‌کند: جابه‌جایی، کژدیدی، و آفرینش معنا. گرچه این سه به لحاظ نحوه عملکرد متفاوت‌اند، اما همگی بازنمایی ادبی واقعیت یا محاکات را تهدید می‌کنند و بدین سان فهم متن را به سطحی عالی‌تر موكول می‌کنند. منظور ریفاتر از جابه‌جایی زمانی است که «نشانه از معنایی به معنای دیگر تغییر می‌کند. یعنی لفظی به جای لفظ دیگر می‌نشیند. برجسته‌ترین نمود جابه‌جایی را می‌توان در استعاره و مجاز دید»^۱ (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲). کژدیدی زمانی روی می‌دهد که با «ابهام، تناقض، یا بی‌معنایی» (همان‌جا) روبه‌رو شویم. آفرینش معنا نیز زمانی اتفاق می‌افتد که «فضای متنی به عنوان اصلی برای سازمان‌دهی معنا عمل می‌کند. در این حالت، آن دسته از آحاد زبان‌شناختی که به خودی خود دارای معنای خاصی نیستند طوری تفسیر می‌شوند که گویی یک نشانه شعری هستند» (همان‌جا). نظام

۱. ریفاتر تحت تأثیر یاکوبسن به گونه‌ای درباره استعاره و مجاز سخن می‌گوید که گویی آن‌ها صرفاً حاصل جاننشینی لفظی در محور جاننشینی یا هم‌نشینی هستند. می‌دانیم که در بلاغت اسلامی بحث‌های عمیقی در این باره وجود دارد که همگی به این پرسش می‌پردازند که استعاره، برای مثال، حاصل جابه‌جایی در لفظ است یا جابه‌جایی در معنا. در بلاغت غربی نیز امثال ویکو یا نیچه نگاهی متفاوت به موضوع استعاره اتخاذ کرده‌اند. بازتاب این طرز تلقی نزد ریکور دیده می‌شود. او استعاره را نه در سطح لفظی که در سطح جمله بررسی می‌کند. در نگرش‌های اخیر، ترنر، لیکاف، جانسون و ... موضوع استعاره شناختی را پیش کشیده‌اند و تبیین‌های متفاوتی از آن به دست داده‌اند.

قوافی، واج‌آرایی‌ها، تقارن‌های موجود در متن از این قبیل به شمار می‌روند. خواننده آگاه می‌داند که واج‌ها به خودی خود به معنای ویژه‌ای دلالت نمی‌کنند، اما نحوه سامان‌دهی واج‌ها در متن ممکن است به تشدید یا تقویت برخی معانی، یا اساساً به آفرینش معانی بکر و تازه‌ای بینجامد.

برای مثال در بیت معروف حافظ «چشمم از آینه‌داران خط و خال تو گشت/لبم از بوسه ربایان بر و دوش تو باد»، تکرار صامت «ب»، به تعداد پنج بار، در مصراع دوم گویی معنی مدّ نظر شاعر را که همانا آرزوی بوسیدن معشوق است تشدید و تقویت کرده است. این اتفاق از آنجا ناشی می‌شود که نحوه تولید صامت «ب» دولبی است، یعنی با قرارگرفتن دو لب روی هم تولید می‌شود. به این ترتیب، می‌توان گفت با این که تکرار واج مورد نظر، اگرچه به خودی خود به هیچ معنایی دلالت نمی‌کند، اما نحوه تولید آن یادآور عمل بوسیدن و به این ترتیب تشدید و تقویت این معنا است. چنین شکلی از آفرینش معنا، از سازوکارهای «فضای متنی» به شمار می‌رود، یعنی عناصر موجود در متن ممکن است به نحوی سازمان‌دهی شوند که معانی متفاوتی را به طور غیرمستقیم منتقل کنند.

۴- کاربست نظریهٔ ریفاتر در بازخوانی شعر «در آستانه»

شعر «در آستانه» از احمد شاملو در دفتر شعری به همین نام آمده است. در تحلیل این شعر، صرفاً بخش آغازین آن نقل شده است، خواننده علاقه‌مند برای پیگیری بحث می‌تواند به اصل شعر رجوع کند.

باید استاد و فرود آمد

بر آستان دری که کوبه ندارد،

چرا که اگر به گاه آمده باشید ربان به انتظار توست و

اگر بی گاه

به درکوفتن ات پاسخی نمی‌آید.

کوتاه است در،

پس آن به که فروتن باشی.

(شاملو، ۱۳۸۵: ۹۷۱)

۴-۱- گذر از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی

خواننده توانمند در خوانش آروینی، نخست متوجه حضور قاطع و آشکار لفظ «در» در سطور آغازین این شعر می‌شود. همان‌طور که می‌دانیم در سطح محاکاتی لفظ در ارجاع به جهان خارج معنای حقیقی خود را باز می‌یابد. پس بدیهی است که لفظ «در» در نگاه نخست، مانند هر در معمولی و متداولی است که خواننده در جهان خارج تجربه می‌کند. ویژگی‌هایی نیز که شاعر برای این «در» برشمرده است آن را به سطح محاکاتی نزدیک می‌کند. دو ویژگی برجسته‌ای که می‌توان به صراحت در این سطور بازیافت شامل این دو است: بدون کوبه بودن «در» و کوتاهی آن. خواننده در سطح محاکاتی، ممکن است نخست با این پرسش مواجه شود که چرا این «در» کوبه ندارد. بدیهی است در این سطح، نداشتن کوبه، به خودی خود، مانعی در سطح محاکات محسوب نمی‌شود، زیرا در جهان خارج به راحتی می‌توان مصادیق بی‌شماری از درهایی را بازیافت که هیچ‌کدام کوبه ندارند. در واقع، در جهان امروزی در بدون کوبه بسیار معمول و متداول است. پس پرسش همچنان باقی است که چه چیزی مانع خوانش محاکاتی می‌شود و چگونه این موانع به خوانش نشانه‌شناختی در سطحی عالی‌تر منجر می‌شوند. در سطح محاکاتی، دری که کوبه ندارد ممکن است زنگ یا آیفون داشته باشد، حتی در غیر این صورت می‌توان از سنگ یا چیزی از این دست برای در زدن و اعلام حضور استفاده کرد. پس، دری که کوبه ندارد چیز محالی به نظر نمی‌رسد. اما آنچه باعث می‌شود این «در» از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی فرا برود، این دو تعبیر وابسته به «زمان» است:

الف) اگر به‌گاه آمده باشی

ب) اگر بی‌گاه [آمده باشی]

در تفسیری که شعر برای توجیه «بی‌کوبه بودن در» ارائه می‌دهد، مانعی محاکاتی به چشم می‌خورد که موجب می‌شود این در از مصداق حقیقی خود فاصله بگیرد. تصور کنید در جهان بیرونی با دری بدون کوبه روبه‌رو شویم؛ به ابزار و روش‌های متفاوتی متوسل می‌شویم تا صاحب‌خانه را از حضور خود آگاه کنیم. اما در وضعیت محاکاتی این شعر دو وضعیت تصور شده است که هر دو نیاز به کوبه یا هر ابزار دیگر را نفی می‌کنند. این دو وضعیت وابسته به زمان است و شامل «به‌گاه» آمدن یا «بی‌گاه» آمدن است: اگر به‌گاه آمده باشی، دربان خود در انتظار توست و اگر بی‌گاه آمده باشی، حتی اگر به ابرام و اصرار در بکوبی، پاسخی نخواهی شنید. درست این تفاسیر است که «در» را از سطح معمول آن جدا کرده و به یک نماد یا سمبول تبدیل می‌کند. به این ترتیب، لفظ «در» در این اثر به مثابه «نشانه شعری» عمل می‌کند.

نشانه شعری زمانی بروز پیدا می‌کند که خواننده آن را نه با ارجاع به جهان خارج، بلکه در ارجاع به یک امر واحد درک کند. با این تحلیل، به نظر می‌رسد دری که اگر به موقع آمده باشی، دربان منتظر تو است و اگر به موقع نیامده باشی، هرچه در بکوبی، به تو پاسخی نخواهند داد، نمی‌تواند یک در معمولی باشد که در سطح ارجاعی عمل می‌کند. پرسش دیگری که خواننده در سطح محاکاتی باید بتواند پاسخی درخور برای آن فراهم کند این است که چرا این در کوتاه است. کوتاه بودن در نیز موضوع چندان غریبی نیست، یعنی در ارجاع به جهان خارج می‌توان نمونه‌های فراوانی یافت که در خانه نسبت به سطح کوچه یا خیابان در سطح پایین‌تری قرار گرفته است یا اساساً معماری آن به گونه‌ای است که از حد معمول کوتاه‌تر است. این نوع معماری که در روستاهای ایران همچنان متداول است دلایل فرهنگی خاص خود را داراست که بررسی آن در این مقال نمی‌گنجد. آنچه اینجا اهمیت دارد این است که کوتاه بودن «در» در خوانش محاکاتی خللی وارد نمی‌کند؛ یعنی خوانش ارجاعی آن امری مقبول و پذیرفتنی است. پس چگونه می‌توان مدعی شد که تعبیر نهایی ما از لفظ در، نیازمند خوانش دیگری است؟ می‌دانیم که در جهان خارج اگر در کوتاه باشد، شخص برای ورود به ساختمان باید سر خود را خم کند تا بتواند به راحتی از آن بگذرد. خم کردن سر در محور مشابهت با مفهوم انتزاعی‌تر «سربه‌زیری» تلازم و هم‌نشینی دارد و آن را تداعی می‌کند. بدین ترتیب، فروتنی، خاک‌ساری، اردات، شرمساری و ... همگی همانند سربه‌زیری می‌توانند در شبکه تعبیری قرار بگیرند که مستلزم خم کردن سر است. اما پرسش اینجاست که این کدام «در» است که فروتنی شرط برگزشتن از آن محسوب می‌شود. آیا، در جهان واقع، آدم قدبلندی را نمی‌توان تصور کرد که بسیار فروتن باشد؟ همین پرسش کافی است تا «کوتاه بودن در» را به یک نشانه شعری تبدیل کند. یعنی کوتاهی این در، با ارجاع به جهان خارج یا واقعیت عینی تفسیر نمی‌شود، بلکه این «در» که برگزشتن از آن نیازمند فروتنی است، در سطح نشانه‌شناختی به یک نماد تبدیل شده و تفسیر آن در سایه خوانش واپس‌نگر امکان‌پذیر است. در ادامه خواهیم دید که دلالت‌مندی کل شعر به تعبیری که از لفظ «در» به دست می‌دهیم وابسته است.

۴-۲- ماتریس شعری «در آستانه»

بررسی نشانه‌شناختی شعر «در آستانه» نشان می‌دهد که ماتریس شعری آن قابل تحویل به عبارتی مانند «انتقال از جهانی به جهانی دیگر» است و این شعر، همانا، حاصل بسط و گسترش این ماتریس محسوب می‌شود. به همین دلیل است که شعر به واسطه تفکیک

مؤلفه‌های این ماتریس و بسط هر یک به صورت جداگانه تکامل یافته است. بنابراین خوانش و تفسیر آن نیز در پرتو شناسایی این مؤلفه‌ها و تقلیل آن‌ها به ساختاری واحد میسر و مقدور است. ساختاری که بنا به تعریف ریفاتر، ماتریس یا چارچوب اصلی نام دارد. در آنچه در پی می‌آید، کوشش شده است این مؤلفه‌ها که هر یک متوجه بخشی از ماتریس مورد نظر است به صورت مجزا بررسی شود. به این ترتیب، اگر بپذیریم که ماتریس شعر بیانگر موضوع انتقال از این جهان به جهان دیگر است، با سه موضوع انتقال، جهان هستی و جهان دیگر سروکار خواهیم داشت.

۴-۲-۱- انتقال

سطور آغازین شعر با تصاویری آغاز می‌شود که همگی با واژه هسته، یعنی «در»، به مثابه یک معنائین ارتباط دارند. لفظ «در» بنابه ویژگی‌هایی که در بخش ۲-۱ برای آن برشمردیم، از سطح محاکاتی فراتر رفته است و به نمادی از انتقال یا گذار تبدیل شده است. فهم دلالت‌مندی -کل شعر، بنابراین، مبتنی بر تفسیری است که از این نماد و آشکال بازنمایی آن می‌توان به دست داد.

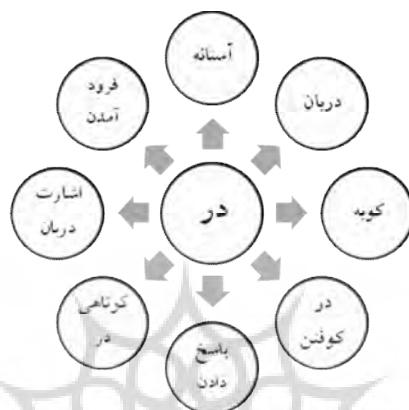
پیش‌تر گفتیم که هیپوگرام‌ها به دو صورت کلی سامان می‌یابند: الف) انباشت از طریق معنائین‌ها و ب) منظومه‌های توصیفی. در شعر حاضر نیز هیپوگرام انتقال به دو صورت انباشت و منظومه توصیفی بسط یافته است.

۴-۲-۱-۱- انباشت پیرامون لفظ «در»

«انباشت زمانی روی می‌دهد که خواننده با مجموعه‌ای از الفاظ روبه‌رو می‌شود که همگی به واسطه دارا بودن یک عنصر معنایی مشترک، به نام معنائین، با یکدیگر ارتباط می‌یابند» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۳۹). به این ترتیب، مجموعه کلماتی که پیرامون لفظ هسته جمع می‌شوند، برساننده شبکه‌ای هستند که عناصر آن با یکدیگر رابطه‌ای مبتنی بر ترادف دارند و «در نهایت به ایجاد مجموعه‌ای واحد ختم می‌شوند» (نبی‌لو، ۱۳۹۰: ۹۰).

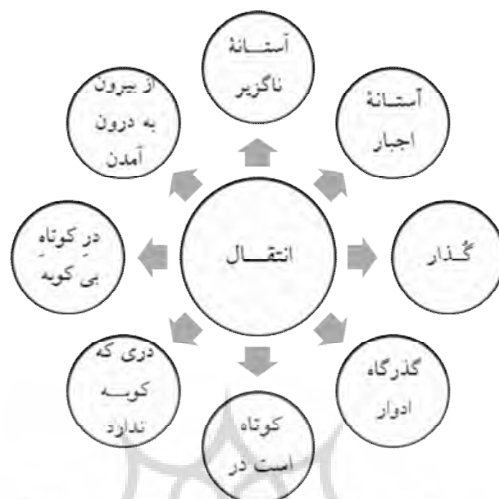
در انباشت حاضر اسم‌هایی چون دربان، آستانه و کوبه، افعالی مانند فرود آمدن، در کوفتن، پاسخ نشنیدن و به اشارت خواندن دربان، و صفتی چون کوتاه (در توصیف در) مجموعه مرتبگی از الفاظ را پیرامون واژه «در» جمع آورده است و خصایص، بخش‌ها یا اتفاقات مرتبط با آن را توصیف کرده است. به این ترتیب، «در» به نمادی تبدیل شده است که در مجموع

بیانگر مرحله انتقال از این جهان به جهانی دیگر است و می‌توان آن را- در شکل انتزاعی- بازتاب مرگ یا- در شکل انضمامی- بازتاب گور دانست.



۴-۲-۱-۲- منظومه توصیفی انتقال

هنگامی که لفظ «در» از سطح محاکاتی به سطح عالی تری فرا کشیده می‌شود، موضوع انتقال که در این شعر مدلول حقیقی «در» به شمار می‌رود اهمیت کانونی می‌یابد. به همین سبب، شعر در ادامه روند آفرینش، منظومه‌ای توصیفی پیرامون لفظ «انتقال» ایجاد می‌کند. در هیپوگرام حاضر، که به صورت منظومه‌ای توصیفی بسط یافته است، الفظی که پیرامون لفظ «انتقال» گرد آمده‌اند بیانگر مضامین متعددی‌اند که همگی به نوعی با لفظ هسته، یعنی انتقال، مرتبط می‌شوند. ترکیب‌هایی چون آستانه اجبار، آستانه ناگزیر، گذرگاه ادوار ضمن بیان موضوع انتقال از عالمی به عالمی دیگر، نه تنها به همیشگی بودن این انتقال اشاره دارند، بلکه بر محتوم بودن مرگ انسان نیز تأکید می‌کنند. به تعبیر سارتر، «امکان مرگ در هر لحظه هست و همین باعث شده که هست بودن یک مهلت ممتد باشد» (ورنو، ۱۳۸۷: ۲۶۶) از سویی دیگر، تعبیرهایی چون «دری که کوبه ندارد»، یا «کوتاه است در» به نوعی بیانگر آن است که لفظ «در» ماهیت غیرارجاعی دارد، یعنی در ارجاع به جهان واقع معنای خود را پیدا نمی‌کند، بلکه در اشاره به امری واحد- موضوع انتقال- دلالت‌مندی خود را باز می‌یابد. ترکیب فعلی «از بیرون به درون آمدن» نیز از اقسام دیگر این منظومه است که بیانگر جهت حرکت انتقال، یعنی حرکت از دنیای مادی به جهان آخرت است.



در آستانه ورود به جهان دیگر، یعنی در برزخ گذار ممکن است انسان به طور هم‌زمان درگیر دو پرسش بنیادین شود. از سویی ممکن است درگیر «غوغای آن سوی در» باشد و از سویی دیگر غرق تأمل در فرصتی به نام زیستن شود، فرصتی که به هر ترتیب به فرجام خویش نزدیک شده است. به این ترتیب، شعر در آستانه علاوه بر موضوع انتقال که شرح آن گذشت، از طریق دو موضوع دیگر نیز بسط یافته است که یکی متوجه زیستن در جهان هستی است و دودیکر با جهانی آن‌سویی سروکار دارد.

۴-۲-۲- جهان هستی

شعر «در آستانه» شعری نمادین درباره لحظه رویارویی با مرگ است. عبارت در آستانه که در پیشانی شعر نقش بسته است شرح انسانی است که خود را، به هر دلیلی، در آستانه مرگ باز یافته است. اگرچه این آستانه، خود گذرگاهی است به جهانی دیگر و ممکن است موجب اضطراب یا هراس انسان از ناشناخته‌های آن جهانی شود و ذهن او را درگیر مازها و رازها، معماهای رازناک و پرسش‌های هراس‌انگیز کند، اما قدم نهادن در این آستانه، ممکن است به طور هم‌زمان موجب شود انسان «به فرایشت بنگرد» و «فرصت زیستن را» از چشم‌انداز نقطه پایان بکاود و بررسد. به همین دلیل، شعر در آستانه با هیپوگرام‌هایی بسط یافته است که متوجه فرصت زیستن در این جهان، جایگاه انسان در زنجیره بزرگ هستی، و مسئولیت انسانی او در

عرصه هستی است.

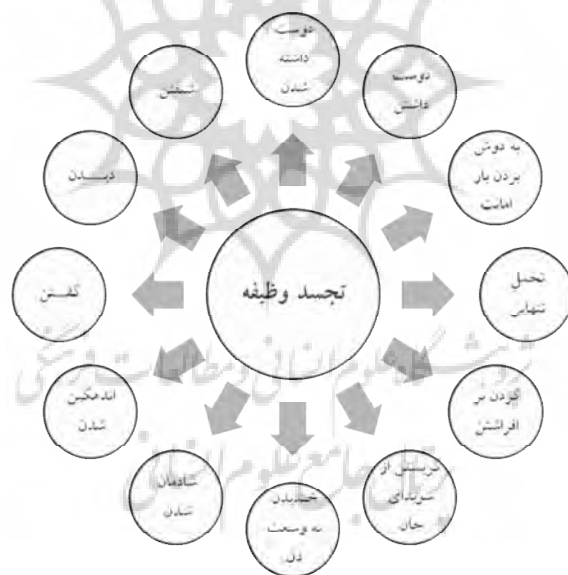
۴-۲-۱- منظومه توصیفی «فرصت زیستن در جهان هستی»

در لحظه رویارویی با مرگ، درست در لحظه‌ای که شاعر پای «در آستانه» می‌نهد، به فریاد می‌نگرد و «بودن-در-جهان» را از این منظر مرور می‌کند و در آن تأمل می‌کند. جریان هستی، به همین دلیل، خود به هیپوگرامی مبدل می‌شود که بر سازنده منظومه‌ای توصیفی است. در این منظومه توصیفی هستی به سفری جانکاه و گذر از آن به گذر از دالانی تنگ تشبیه شده است. بودن-در-جهان یا «رخصت زیستن» فرصتی کوتاه تلقی شده است که ممکن است اجازه نگرستن به چشم‌انداز جهان و دریافتن معنای آن را برای انسان فراهم کرده باشد یا نکرده باشد. به بیانی دیگر، زیستن مستلزم بهره‌مندی از چنین چشم‌اندازی است، چشم‌اندازی که شعر آن را تبیین کرده است اما شاعر گاه از نبود آن گلایه کرده است، مانند «دستان بسته‌ام آزاد نبود تا هر چشم‌انداز را به جان دربرکشم»، «در رخصت زیستن را دست‌بسته دهان بسته گذشتم، دست و دهان بسته گذشتیم» یا «و منظر جهان راه، تنها، از رخنه تنگ چشمی حصار شرارت دیدیم». اما در پایان، ضمن اعتراف به دشواری‌ها و سختی‌های سفر زندگی، آن را فرصتی یگانه می‌داند که هیچ چیز کم نداشته است: «فرصت کوتاه بود و سفر جانکاه بود، اما یگانه بود و هیچ کم نداشت. به جان منت پذیرم و حق گزارم!»



۴-۲-۲-۲- انباشت «تجسد و وظیفه»

هستی، به معنای آگزیتانسالیستی آن، امر محتومی است که انسان ناگزیر از آن است. اما در عرصه همین هستی ناگزیر، «انسان مجبور است که آزاد باشد» (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۲۵). آزادی‌ای که به تعبیر برنارد شاو معادل مسئولیت انسانی است^۱. مسئولیتی که انسان با انتخاب آن، به خود و هستی‌اش معنا می‌دهد. به این ترتیب، «انسان زاده شدن تجسد وظیفه است». این وظیفه که در تعابیر دینی بنا بر آیه ۷۲ سوره احزاب^۲ به «حمل بار امانت» تشبیه شده است، در تعبیر آگزیتانسالیستی هر امری را شامل می‌شود که وجه تمایز انسان از سایر موجودات است؛ یعنی آن قبیل ویژگی‌هایی که به نحوی از انحاء انسان را معنا می‌بخشد و فرصت آزادی او را به چالش می‌کشد، مانند توانایی دوست داشتن و دوست داشته شدن؛ توان شنفتن، دیدن و گفتن یا توان اندوهگین و شادمان شدن. چنین توصیف‌هایی در انباشت واحدی حول محور وظیفه گرد آمده و موضوع وظیفه را به یکی از ارکان اصلی شعر در فرصت هستی، یا به تعبیر هایدگر در-جهان-بودن (نک، هایدگر، ۲۰۱۴: ۲۵-۳۰) تبدیل کرده است.



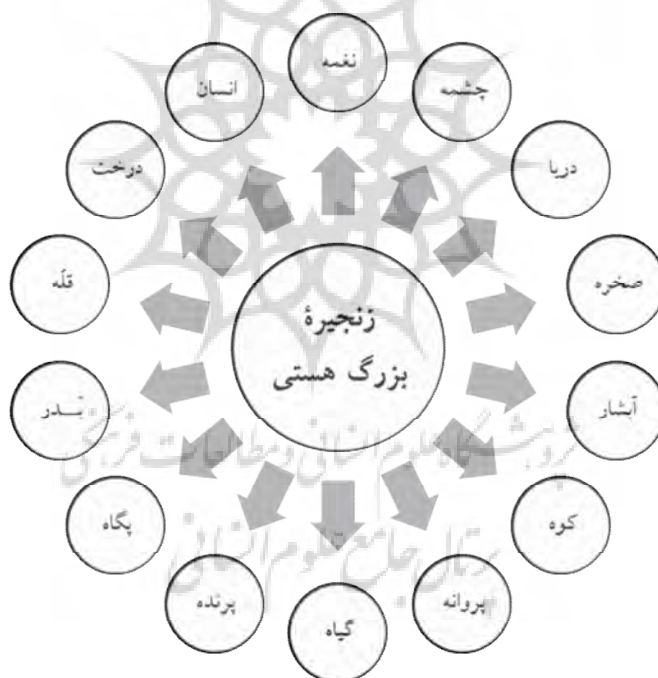
1. Liberty means responsibility. That is why most men dread it.”

George Bernard Shaw, Man and Superman.

۲. إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا

3. Being- in-the-world

در همین مرحله است که انسان به عنوان هستنده‌ای که به هستی خویش آگاه است از سایر چیزها اعم از جماد و نبات و حیوان و ... متمایز می‌شود. در واقع، در زنجیره بزرگ هستی، انسانی که به تعبیر شاملو «شکلی است در میان اشکال» (شاملو، ۱۳۷۸: ۷۲۸) از این مرتبه برمی‌گذرد و معنا می‌یابد. معنایی که ناشی از آگاهی انسان از هستومندی خویش است و موجودات دیگر را توان رسیدن به این مرتبه نخواهند بود، چون «کارستانی از این دست از توان درخت و پرنده و صخره و آبشار بیرون است». پس در انباشتی دیگر، که حول محور زنجیره بزرگ هستی شکل گرفته است با انواع کائنات اعم از جماد، نبات، حیوان و پدیدارهای طبیعی روبه‌رو هستیم. شعر در بسط نهایی خود از این عناصر به شکلی هنری بهره برده است و به طور همزمان جایگاه ویژه انسان را در این نظام تبیین کرده است.



۴-۲-۳- جهان دیگر

گذار از دالان تنگ زندگی و پای نهادن در آستانه مرگ شاعر را به اندیشیدن در ساحتی وا

می‌دارد که هیچ چیز درباره آن نمی‌داند. پرسش بنیادین این بخش از شعر این است که «آن سوی در» چه می‌گذرد؟ در پاسخ به این پرسش، شعر فنون متفاوتی را به کار بسته است و در واقع، فرم نهایی شعر، در این بخش، حاصل بسط پاسخ‌های ضمنی یا صریحی است که در لحظه دیدار با مرگ از ذهن شاعر بر گذشته است. راز «آن سوی در»، به زعم شاعر، هیچ نیست جز غلغله‌ای که زاده توهم است و بس. این برداشت، یعنی هیچ‌وارگی حاکم بر جهان دیگر، از طریق فنونی چون بسط ماتریس در یک مدل عینی، فضای متنی، انباشت، و دوقطبی شدن گسترش یافته است. خواننده آگاه در تفسیری که از این بخش به دست می‌دهد، آگاهانه یا ناخودآگاهانه، از این امکانات بهره می‌برد.

۴-۲-۳-۱- ماتریس و مدل عینی آن

ماتریس را می‌توان در یک کلمه خلاصه کرد، اما بازنمایی متنی آن به صورت نشانه‌های شعری ممکن است همه یک شعر یا بخش اعظمی از آن را در بر بگیرد (نک: ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۳). در واقع، ماتریس، تابع ثابت و نامتغیری است که هرگز به تنهایی عینیت و تشخیص نمی‌یابد، بلکه از طریق متغیرها به منصه ظهور و بروز عینی می‌رسد. به همین دلیل، موضوعی مانند عدم یا هیچ‌وارگی در شعر حاضر، نخست به صورت یک مدل یا الگو پدیدار شده است و موجب شده است که ماتریس از سمت نشانه‌ای انتزاعی به سوی نشانه‌های ملموس حرکت کند. نخستین گام در این حرکت، پیدا شدن یک جمله یا عبارت است که امری انتزاعی را به صورتی محسوس تبدیل کرده است. بررسی شعر «در آستانه» نشان می‌دهد که ماتریس عدم یا هیچ‌وارگی در این عبارت متجسد شده است:

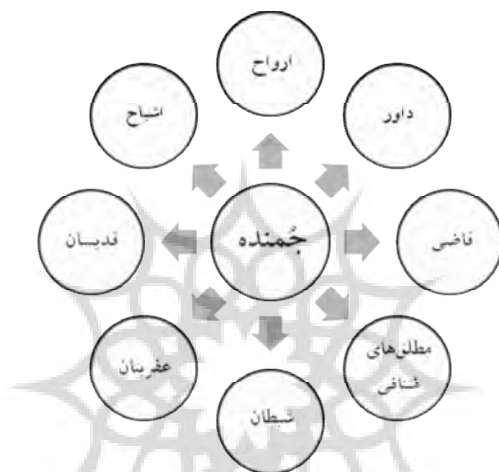
«چکیدن قطره قطران در نامتناهی ظلمات»

در این عبارت، قطران نماد سیاهی است و بنابراین چکیدن قطره‌ای از آن در نامتناهی ظلمات، هم‌ارز با پیوستن سیاهی ناچیزی به سیاهی مطلق است، یعنی پیوستن هیچ کوچک به هیچ بزرگ و امحای آن در نامتناهی ظلمات. چنین تعبیر نمادینی معادل پیوستن انسان به عالم پس از مرگ است و همین تصور اگزیستانسیالیستی است که در سراسر این بخش از شعر بسط یافته است.

۴-۲-۳-۲- انباشت «نبود جنبنده»

وقتی عنصری کاملاً سیاه‌رنگ به فضایی وارد می‌شود که سراسر سیاهی است و بس، آنچه

به چشم می‌آید «هیچ» است و هیچ‌وارگی. این‌گونه است که شعر حاضر که در پی گسترش این اندیشه است، با توسل به فن انباشت هیپوگرامی خلق کرده که دال بر نبود هیچ جنبنده‌ای در جهان آن سوی مرگ است. در این انباشت، حضور تمامی شخصیت‌های متافیزیکی، اعم از شیطان و ارواح و فرشتگان، در «آن سوی در» نفی شده است.



۴-۲-۳- فضای متنی و دوقطبی شدن

شدت نفی حضور شخصیت‌های متافیزیکی تا جایی است که انعکاس صدای آن را می‌توان «چون هُرست آوار دریغ» در «تالار خاموش کهکشان‌های بی‌خورشید» به گوش جان شنید. هُرست آوار دریغ در کهکشان‌های خاموش فضایی دوقطبی ایجاد می‌کند که در یک قطب آن صدای مهیب فرو ریختن آوار قرار دارد و در قطب دیگر خاموشی و سکوت (ایهام موجود در لفظ خاموش این دو معنا را تقویت می‌کند). صدایی که از فرو ریختن آوار در این فضا ایجاد می‌شود، به سبب تقابل هُرست و خاموشی، در اوج است. پژواک این صدا را در ساختار شعر نیز می‌توان در جملاتی از این قبیل بازجست:

کاشکی کاشکی

داوری داوری داوری

درکار درکار درکار...

به وضوح می‌توان دید که نحوه سازمان‌دهی این جملات به گونه‌ای است که موضوع پژواک را به طور غیرمستقیم بازتولید می‌کند. یعنی، فضای متنی به شکلی عمل می‌کند که موضوع پژواک را تشدید و تقویت می‌کند. تا جایی که پژواک هرست آوار در ساختار جمله نیز بازتاب یافته است. گویی همان صداست که در این جمله بازتابیده است. درست به شیوه‌ی مشابهی انعکاس صدای فروچکیدن قطره در اعماق ظلمات در جملاتی از این دست به چشم می‌خورد:

فروچکیدن قطره قطرانی است در نامتناهی ظلمات:

- دریغا

ای کاش ای کاش

قضاوتی قضاوتی قضاوتی

درکار درکار درکار می‌بود!

این فضاهاى متنى همگى نحوه تلقى شاعر را درباره «عدم» تأکید و تقویت می‌کنند. شاعر وقتی تصورات متداول درباره جهان آخرت را با عبارت‌های صریحی مانند «که غلغله آن سوی در زاده توهم توست نه انبوهی مهمانان، که آنجا تو را کسی به انتظار نیست. که آنجا جنبش شاید، اما جُمنده‌ای در کار نیست» به چالش می‌کشد و تمامی غلغله‌هایی را که از آن سوی در به گوش می‌رسد، ناشی از توهم تلقی می‌کند، بازتاب غیرمستقیم این غلغله و آشوب را می‌توان در عبارتی مانند «نه ملغمه بی‌قانون مطلق‌های مُتَنافی» دریافت. در این عبارت، تکرار صدای «ق» به بازتولید معنایی منجر می‌شود که، در واقع، در سطح نشانه‌ها وجود ندارد، اما همان‌گونه که ریفاتر می‌گوید از طریق تولید معنا به واسطه نشانه‌سازی از احاد غیرنشانه‌شناختی امکان‌پذیر است (نک، ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱-۴). تکرار این صدا فضایی متنی محسوب می‌شود که موضوع غلغله را تشدید می‌کند و در واقع بازتاب‌دهنده آن است و به این ترتیب، مجدداً بر نحوه تلقی شاعر درباره عدم تأکید می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری

خوانش نشانه‌شناختی «در آستانه» بر اساس الگوی ریفاتر نشان می‌دهد که دالتمندی اثر وابسته به فهم ماتریس یا چارچوب کلی آن است. این شعر، در حقیقت، حاصل بسط این ساختار واحد در سراسر شعر است و نشانه‌های شعری حاضر در اثر با ارجاع به این ساختار دالتمندی خود را باز می‌یابند. ماتریس مفروض «در آستانه» با موضوع انتقال از جهان هستی

به جهانی دیگر سروکار دارد. به همین دلیل، این موضوع به صورت سه مؤلفه مستقل، شامل انتقال، جهان هستی و جهان دیگر، در شعر پدیدار شده است. این مؤلفه‌ها، هرکدام، متوجه بخشی از ماتریس است و با اسلوب‌هایی مانند انباشت، منظومه توصیفی، فضای متنی و مدل به فعلیت در آمده و در نهایت شکل عینی یافته‌اند. بنابراین، نشانه‌های شعری گرچه در ظاهر متنوع و متفاوت‌اند، اما در حقیقت متغیرهایی از یک تابع ثابت به شمار می‌روند. خوانش شعر در سایه چنین رویکردی این امکان را فراهم می‌آورد که خواننده توانمند - به تعبیر ریفاتر - از سطح محاکاتی به سطح نشانه‌شناختی حرکت کند. این حرکت مستلزم آن است که خواننده از مواجهه با معنی چشم‌پوشد و به دلالت‌مندی نظر کند. معنی، از این چشم‌انداز، متعلق به سطح محاکات است و شامل توالی خطی معنی و ماهیت ارجاعی الفاظ است، اما دلالت‌مندی به معنای مورد نظر ما بیانگر فهم اثر در سایه وحدت است. دلالت‌مندی، از این لحاظ، با سویه غیرارجاعی الفاظ سروکار دارد و مستلزم خوانش واپس‌نگر است، خوانشی که در پی دست‌یافتن به وحدت و کشف ساختار واحد اثر است.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- _____، (۱۳۸۳). سارتر که می‌نوشت، تهران: نشر مرکز.
- ایگلتون، تری، (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، [ترجمه] عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- آن، گراهام، (۱۳۸۵). بینامتنیت، [ترجمه] پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز.
- برکت، بهزاد و افتخاری، طیبه، (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی شعر: کاربریت نظریه مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد»، در جستارهای زبانی، زمستان، دوره ۱، شماره ۴؛ صص ۱۰۹ - ۱۳۰.
- تادیه، ژان ایو، (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم، [ترجمه] مهشید نونهالی، تهران: نشر نیلوفر.
- سلدن، رمان، ویدوسون، پیتر، (۱۳۸۴). راهنمای نظریه ادبی معاصر، [ترجمه] عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- شاملو، احمد، (۱۳۸۵). مجموعه آثار: شعرها، تهران: انتشارات نگاه.
- شولس، رابرت، (۱۳۷۳). نظریه شعری: یاکوبسن و لوی/استروس در برابر ریفاتر، [ترجمه] مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۴، زمستان.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۳). *دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر*، [ترجمه] مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.

نبی‌لو چهرقانی، علیرضا، (۱۳۹۰). «کاربرد نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر در تحلیل شعر ققنوس نیمه»، در *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*، پاییز و زمستان، دوره ۱، شماره ۲؛ صص ۸۱ - ۹۴.

ورنو، روژه و وال، ژان، (۱۳۸۷). *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*، [برگرفته و ترجمه] یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی.

Abrams, M. H., (1953), *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London, Oxford, New York: Oxford University Press.

Allen, Graham, (2000), *Intertextuality*, London & New-York, Routledge Publications.

Bahador, Raheleh, and Lashkarian, Anita, (2014), Riffaterre's Semiotics of Poetry in Re-Reading John Keats' "Bright Star" and Sepehri's "To the Garden of Co-Travelers"; *Asian Journal of Multidisciplinary Studies*, Volume 2, Issue 9, September.

Bennett, Andrew & Royle, Nicholas, (2004), *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Great Britain: Pearson Education Limited

Braver, Lee, (2014), *Heidegger*, USA: Polity Press.

Cain, William E., (2001), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, USA: W.W Norton & Company, Ltd.

Culler, Johnathan, (1981), *The pursuit of signs: semiotics, literature, and deconstruction*, London and New York: Routledge.

Riffaterre, Michael, (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.

Riffaterre, Michael, (1983), *Text Production*, New York: Columbia University Press.



پښتو ښکته ځاښه علوم انساني و مطالعات فرهنگي
پرتال جامع علوم انساني