نقد شعر «آی آدم‌ها» سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی

حسین پاینده (دانشیار دانشگاه علّامه طباطبائی در حوزهٔ نظریّه و نقد ادبی)

مقدّمه

نشانه‌شناسی در زمرهٔ رهیافت‌هایی در نقد ادبی است که در کشور ما کمتر معرّفی شده‌اند. شمارِ پایان‌نامه‌هایی که نشانه‌شناسی، در آنها، چارچوب نظری اتّخاذ شده باشد به‌مراتب کمتر از پایان‌نامه‌هایی است که بر اساس سایر رهیافت‌ها در حوزهٔ نقد نوشته شده‌اند. بی‌تردید یکی از دلایل این امر کثرت و تنوّع رهیافت‌هایی است که ذیل عنوانِ عامّ **نشانه‌شناسی** طبقه‌بندی می‌شوند. این تنوّع عملاً مانع از آن می‌شود که بتوان روش‌شناسیِ خاص یا مجموعهٔ معیّنی از مفاهیم را با رویکرد نشانه‌شناختی در مطالعات ادبی برابر دانست. اکثر این رهیافت‌ها، در برخی از مفاهیمِ پایه‌ای مانند نشانه، دلالت، دالّ، مدلول، مصداق، وجوه مشترک دارند امّا در روش‌شناسی با یکدیگر متفاوت‌اند. با این همه، نشانه‌شناسی، برای کاربرد در حوزهٔ نقد ادبی و کاوش دربارهٔ شیوهٔ برساخته شدنِ معنا در متون ادبی، قابلیّت درخور توجّهی دارد و، در یکی دو دههٔ اخیر، به‌ویژه از راه مطالعات فرهنگی، اهمّیّت فزاینده‌ای در نقد ادبی جدید کسب کرده است.

هدف از مقالهٔ حاضر معرّفی یکی از نظریّه‌های نشانه‌شناختی است که مایْکِل ریفاتِر، نظریّه‌پرداز فرانسوی و استاد فقید دانشگاه کلمبیا، آن را مطرح کرده است. ریفاتِر،

در کنار کسانی چون رومَن یاکوبْسن[1] و جاناتان کالِر[2] و رابرت اسکولْز[3]، در زمرهٔ نظریّه‌پردازانی است که در دههٔ ۱۹۶۰ ساختارگرایی را در امریکا معرّفی و ترویج کرد (Habib 2005, p. 633). نظریّه‌ای که ریفاتِر در نشانه‌شناسی مطرح کرده ریشه در ساختارگرایی دارد و به‌خصوص در نقد شعر اِعمال‌شدنی است.

در **بخش اوّل** این نوشتار، برخی از مهم‌ترین دیدگاه‌های ریفاتِر دربارهٔ شعر و نقد شعر، از جمله دیدگاه‌های او دربارهٔ فرایندهای معناساز در زبان شعر، تباین محاکات و نشانه‌پردازی، تمایز معنا و دلالت، عناصر غیردستوری[4] در زبان شعر، قرائت **اکتشافی**[5] و قرائت **پس‌کُنِشانه**[6] به منزلهٔ دو مرحله در فهم شعر، را بیان خواهم کرد.

در **بخش دوم**، شعر معروف «آی آدم‌ها» سرودهٔ نیما یوشیج را با اتّخاذ رهیافت نشانه‌شناختیِ ریفاتِر بررسی خواهم کرد تا نمونه‌ای عینی از نقد شعر از این منظر به دست دهم. در این بخش، همچنین برخی دیگر از مفاهیم در نظریّهٔ ریفاتِر از قبیل فرایندهای نظام‌ساز (**انباشت**[7]، **گشتار**[8]، **منظومهٔ توصیفی**[9]) و **خاستگاه**[10] را در بحث راجع به این شعرِ خاص شرح خواهم داد.

در **بخش سوم**، به جمع‌بندی شرح و نقد شعر نیما خواهم پرداخت و، در آن، نشان خواهم داد که، بر پایهٔ نظریّهٔ ریفاتِر، در این شعر، کدام فرایندهای نشانه‌شناختی دلالت‌ها را به خواننده القا می‌کنند.

بخش اوّل ـ بیان نشانه‌شناختی شعر

مایکل ریفاتِر، همچون بیشتر نظریّه‌پردازن ادبی، کارکرد زبان شعری را از کارکرد زبان معمولی متمایز می‌داند. وی، در مقاله‌ای، ضمن توصیف ساختارهای شعر، می‌نویسد:

> شعر نوعی از کاربرد زبان است امّا این زبان اثرهایی پدید می‌آورد که زبان روزمرّه نمی‌تواند آنها را به تداوم پدید آورد. (Riffaterre 1999, p. 149)

---

1) Roman Jakobson 2) Jonathan Culler 3) Robert Scholes

۴) **غیردستوری** نه به معنای زبان‌شناختی آن بلکه به معنای عدم تناظر بین واقعیّت و آنچه در شعر توصیف می‌شود ← پایین.

5) heuristic 6) retroactive 7) accumulation

8) transformation 9) descriptive system 10) matrix

برپایهٔ همین پیش‌فرض، ریفاتِر در مشهورترین کتاب خود، نشانه‌شناسی شعر، هدف خود را پیشنهادِ توصیفی منسجم و نسبتاً ساده ازساختار معنائی شعر (Idem 1984, p. 1) اعلام می‌کند. از نظر او، لازمهٔ بیان ساختار معنائیِ شعر شناخت سه فرایندی است که زبان غیرمستقیمِ شعر را از زبان غیرشعری متمایز می‌کنند یعنی فرایندهای **جابه‌جایی**[11]، **قلب و تحریف**[12] و **آفرینش**[13] معنا.

جابه‌جایی تبدیل معنای نشانه است به معنایی دیگر. دراین حالت، واژه یا تعبیری جانشین واژه یا تعبیری دیگر می‌شود. این همان فرایندی است که در استعاره و مجازِ مُرسَل پدید می‌آید. برای مثال، دربیتِ زدریا نهنگی پدید آمدست که جوشَنْش چرمِ پلنگ آمدست از فردوسی، واژهٔ **پهلوان** نشانه‌ای زبانی است که توصیفِ نهنگی جوشنش ازپوست پلنگ به جای آن نشسته است. یا دربیتِ جهان انجمن شد برِ تختِ اوی فرومانده ازفرّهٔ بختِ اوی واژهٔ جهان به جای «مردم جهان» مجازِ مُرسَل از نوع **مکان** به جای **مکین** است. چنان‌که ازاین مثال‌ها پیداست، فرایندهای سه‌گانه‌ای که ریفاتِر برمی‌شمرَد مستلزم کاربرد صنایع ادبی و فنون بلاغی است.

برهمین منوال، درفرایند **قلب و تحریفِ معنا**، از صنایعی استفاده می‌شود که ابهام یا تضادآفرین باشند. درفرایند **آفرینش** نیز، شاعر، بااستفاده ازوسایلی چون قافیه و سجع و توازن همچنین از راه ایجاد معادل‌های معنایی بین گزاره‌های **همساخت**[14]، عناصر زبانی را به نشانه‌هایی مبدّل می‌سازد که بیرون از شعر معنادار نیستند.

ریفاتِر این هرسه فرایند را نافی محاکات یا بازنمائیِ ادبیِ واقعیّت می‌داند (Ibid, p. 2). به طورکلّی، شعرْ بازنمونِ جهانِ واقعی به شیوه‌ای کاملاً ناسازگار بااصل **واقعیّت‌نمایی** است. رعایت اصلِ واقعیّت‌نمایی درهنر و ادبیّات ایجاب می‌کند که نویسنده بکوشد تاجهان آشنا را، تاحدّ ممکن، همان‌گونه که هست بازآفرینَد چندان‌که متنْ آینه‌ای ازواقعیّت‌های تجربه‌شده جلوه‌کند. امّا زبان شعر ذاتاً ناقضِ این تناظر بین نشانه‌های زبانی و واقعیّتِ بازنمایی‌شده است. درواقع، شعر، به جای محاکاتِ واقعیّت، واقعیّتی بدیل را با دستگاه نشانه‌ایِ خود می‌آفریند (Maranda 1980, p. 201). شاعر، به یاریِ

11) displacement 12) distorting 13) creation
14) homologous

فرایندهای سه‌گانهٔ **جابه‌جایی** و **قلب و تحریف** و **آفرینش** همچنین صنایع ادبی و فنون بلاغیِ ملازم آنها، متنی پدید می‌آورد که آشکارا مصنوع (غیرواقعی) است و با جهان عینی فاصله دارد. در جهان واقعی، به زبان شعر سخن نمی‌گویند لذا، به هنگام خواندن شعر، احساس می‌شود که شاهدِ جهانی نامألوفیم. این احساس همچنین نتیجهٔ مصرف گزاره‌های غیردستوری و کاربردِ نابهنجارِ کلمات است که ریفاتِر از آن به **عناصر غیردستوری** (←پانوشت۴) تعبیر می‌کند. در نظریّهٔ نشانه‌شناختیِ ریفاتِر، دستور زبان نظامی معناشناختی است که از محاکات نشئت می‌گیرد. خواننده برای فهم متن به قواعدی نیاز دارد که ریفاتِر آنها را **دستور زبانِ** متن می‌خواند. متقابلاً آنچه ریفاتِر **عدول از دستور زبان** می‌خواند نقضِ قواعدی است که متنِ شعر را قابل‌فهم می‌سازند.

ریفاتِر بین **معنی**[15] و **دلالت**[16] در شعر تمایز قایل است و وظیفهٔ منتقد را یافتن دلالت و بحث دربارهٔ آن می‌داند. معنی اطّلاعاتی است که در سطح محاکاتیِ شعر داده می‌شود؛ لیکن دلالت حاصل وحدتِ صورت و مادّهٔ شعر است که همهٔ شاخص‌های زبانِ غیرمستقیمِ شعری را در بر می‌گیرد. همان‌گونه که جِرِمی هاثْوُرْن متذکّر شده است، ریفاتِر معنی را حاصل واژه‌های به‌کار رفته در شعر می‌داند، حال آنکه دلالت فقط می‌تواند از کلّ شعر برآید یا مستفاد شود (Hawthorn 2000, p. 204). اگر از منظر **معنی** به شعر بنگریم، هر شعری متشکّل از مجموعه‌ای متوالی از واحدهای افاده‌کنندهٔ اطّلاعات است حال آنکه، اگر شعر را از منظر **دلالت** بررسی کنیم، کلّ متنِ شعر واحد معناشناختیِ یکپارچه‌ای است.

بیت زیر از یکی از اشعار پُل اِلوآر[17] نمونه‌ای سنخی از گرایش ذاتی شعر به عناصر غیردستوری (←پانوشت۴) است:

> از همهٔ آنچه دربارهٔ خود بر زبان آوردم، اکنون چه به جا مانده است؟
> گنج‌هایی دروغین را درگنجه‌هایی تهی نگه داشته بودم.

ریفاتِر می‌گوید که وحدت صوری و معناشناختیِ این دو پاره، ناشی از تک‌واژه‌ای است که در خودِ شعر نیامده است و آن واژهٔ **هیچ** است ــ هیچی حاکی از زدوده شدنِ

15) meaning 16) significance

۱۷) Paul Eluard (۱۸۹۵–۱۹۵۲)، شاعر فرانسوی و از پیوستگان به مکتب سوررئالیسم.

توهّم‌های سراینده که نمی‌تواند، بااکتفا بـه آوردن آن، پـرسشِ خـود را بـه‌صراحت پـاسخ گوید. تصاویر این شعر را می‌توان تـعبیری اسـتعاری از ایـن گـزاره دانست: «در خـزانـه‌ای کـه جای اشیای گران‌بهاست تنها چیزهایی را نگه دارید که ارزش نگه‌داشتن داشته باشند». لیکن این متن را نباید به صورت متنی ارجاعی (محاکاتی، دارای مصداق واقعی) خواند. گـنجه در پـارهٔ شـعر استعاره‌ای است ازمحلّ اختفای احساسات مکتوم کـه دیگـران ازآن بـی‌خبرند. در زنـدگی واقعی، ما اشیای کم‌ارزش و حتّی دور ریختنی را چه‌بسا تامـدّت‌ها در گـنجه‌ها و قـفسه‌ها نگه داریم. دراین شعر نیز، احساساتِ گوینده گنج‌هایی دروغین بوده‌اند همچنان که گـنجه‌ها نیز درحقیقت گنجه‌هایی تهی‌اند. پس دو عبارت گنج‌هایی دروغین و گـنجه‌هایی تـهی، درواقـع، صوَر دیگری ازهمان پاسخی هستند که به پرسشِ پـارهٔ اوّلِ بـیت داده مـی‌شود: چـه بـه‌جـا مـانده است؟ **هیچ**. دلالت این شعر همان عنصر ثابت هـیچ است کـه از مـجموع اجـزای شـعر به خواننده القا می‌شود.

ازایـــن نـــمونه مـعلوم مـی‌شود کـه زبـان شـعر ذاتـاً واجـد تـعبیرها و عـبارات ظـاهراً بی‌مناسبت است. برای مثال، گنج دروغین و گـنجهٔ تـهی درسـطح مـحاکـاتیِ زبـان، عـباراتـی هستند کمابیش کلیشه‌ای و آشنا. امّا عبارتی مانند نگه‌داشتن گنج‌های دروغین در گـنجه‌های تـهی برقراری تناظر را بین واقعیّت و آنچه درشعر توصیف می‌شود نـاممکن مـی‌سازد. مـقصود ریفاتِر از**عدول شعر ازدستور زبان**، همین عدم تناظر است. عبارتِ نگه‌داشتن گـنج‌های دروغـین درگـنجه‌های تـهی زمـانی مـعنی‌دار خـواهـد شـد کـه آن را از سـطح مـعنی بـه سـطح دلالت ارتقا دهیم. هر نشانه‌ای درمتن شعر حاکی ازتعدیلِ مـحاکـات است. ریـفاتِر انـتقالِ نشـانه ازسطح محاکاتیِ کلام به سطح عالی‌ترِ دلالت را **نشانه‌پردازی**[18] می‌خوانـد و بـر آن است کـه نقدِ نشـانه‌شناختیِ شـعر بـررسی ایـن فـرایـند است کـه چـه قـلب و تـحریفی رخ مـی‌دهد تامجموعه‌ای از دالّ‌های مجزّا درسطحی نـازل بـه نـظام یکـپارچـه‌ای از دالّ‌هـا درسـطحی عالی بدل شوند.

محاکات حکمِ مانعی را دارد که خواننده برای فـهم شـعر بـاید آن را از سرِ راه بـردارد. برداشتن این مانع همان نشـانه‌پردازی است کـه هـنگام خـوانـدنِ شـعر درذهـن خـوانـنده

18) semiosis

رخ می‌دهد. استیون کانِر اشاره می‌کند که، برطبق نظریّهٔ ریفاتِر، «شعر زمانی پدید می‌آید که زبانِ آن، به‌جای بازنمایی (محاکات)، به‌سمت ایجاد الگوهایی ازدلالت میل می‌کند ــ الگوهایی مختصّ ساختارهای کلامیِ خودِ آن شعر (نشانه‌پردازی)» (Connor 2003, pp. 738-739). امّا ریفاتِر بین دو نوع قرائت شعر فرق قایل است و آنها را **اکتشافی** و **پس‌کُنِشانه** می‌خواند. قرائت اکتشافی ازبالا به پایین (از سطر اوّل شعر تا آخرین سطر آن) صورت می‌گیرد و، درآن، از زنجیرهٔ همنشینیِ اجزای شعر پیروی می‌شود. دراین مرحله، خواننده، با اتّکا به توانشِ زبانیِ خود، معنای شعر را درمی‌یابد (Perron 2005, p. 855). وی هر واژه‌ای را دالّی می‌شمارد که بر مدلولی دارای مصداق خارجی دلالت دارد. همین توانشِ زبانی به خواننده امکان می‌دهد تا صنایع بدیعیِ به‌کار رفته در شعر را باز شناسد. این تشخیص ماحصل وقوف به این نکته است که واژه‌ها یا عبارت‌های به‌کار رفته در شعر را نمی‌توان واجد معنای حقیقی (غیرمجازی) دانست. پس می‌توان گفت توانش زبانیِ خواننده در این مرحله باعث می‌شود تا او عناصر غیردستوری (←پانوشت۴) را درمتنِ شعر بیابد. در مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ پس‌کنشانهٔ قرائت شعر، که ریفاتِر همچنین آن را **تأویلی**[۱۹] می‌خواند، خواننده، ضمن به یادآوردنِ آنچه در مرحلهٔ اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی ازمتن می‌کند. قرائتِ پس‌کنشانه حکم «بازنگری، تجدیدنظر و مقایسه‌ای» (Riffaterre 1984, pp. 5-6) را دارد که، برخلاف قرائت اکتشافی، جهت آن از آخر به‌ابتدای متن است و می‌توان آن را با نمودار زیر نشان داد:

19) hermeneutic

خـوانـنده، از راه قـرائت(هـای) مـجدّد، درمـی‌یابد کـه اجـزای مـتن شـعر جـلوه‌های گـوناگـونِ سـاختاری واحـدند و دلالت شـعر نـیز از رابـطهٔ ایـن اجـزا و از سـاختار شـعر حاصل می‌شود. از نظر ریفاتِر، پرداختن به هـمین امـر (ایـنکه چگـونه نشـانه‌ها در گـفتمان از سطحی به سطحی دیگر ارتقا می‌یابند؛ بـه عـبارت دیگـر، چگـونه عـناصر غـیردستوریِ متن بر شبکهٔ دیگـری از روابـط دلالت مـی‌کنند)، حـوزهٔ اصـلیِ کـار مـنتقد نشـانه‌شناس را مشـخّص مـی‌سازد. واحـدهای حـامل مـعنای شـعر مـی‌توانـند واژه‌هـا یـا عـبارت‌های به‌کار رفته در آن باشند؛ امّا واحدِ حاملِ دلالت شعر هرگز نـمی‌توانـد چـیزی جـز کـلّ مـتنِ آن باشد.

در ایـنجا تـوجّه بـه نـقش خـوانـنده در فـرایـند قـرائت شـعر ضـروری است. از نـظر ریـفاتِر، مـعنا خـصیصه‌ای است بـرآمـده از شـعر و نـه حـاصل تـفسیر خـوانـنده از آن. در واقع، واکنشی که خـوانـنده نسبت بـه مـتن نشـان مـی‌دهد شـاهدی بـرای وجـود مـعنا در آن است امّـــا ایـــن واکـنش خـود مـوجد آن مـعنا نـیست (Tompkins 1980, p. XIII). خـوانـنده نـمی‌توانـد، بـه دلخـواه، هـر مـعنایی را بـه مـتن نسبت دهـد؛ زیـرا او در تـعامل یا **گفت‌وگو** با نشـانه‌های مـتن بـه مـعنای آن مـی‌رسد. خـاستگاه هـر شـعر دارای جـنبه‌هایی صوری و معناشناختی است که شعر را اشـباع مـی‌کنند. از ایـن رو، دامـنهٔ اخـتیار خـوانـنده در تـفسیر مـتن مـحدود مـی‌گردد. اگـر، آن‌چـنان کـه نـظریّهٔ ریـفاتِر اقـتضا مـی‌کند، واحـد نشانه‌شناختیِ شعر یعنی کلِّ متن مبنای فهم معنای آن قـرار گـیرد، آن‌گـاه تـوجّه خـوانـنده به‌وحدتِ صوریِ شعر معطوف می‌شود و همین تـوجّه مـانع از انـحراف در تأویـل مـعنای شعر خواهد شد.

بر مبنای آنچه از دیدگاه ریفاتِر دربارهٔ شعر گفتیم، می‌توان نتیجه گرفت کـه رهـیافت او بر چهار اصل بنیادین استوار است. **نخست آنکه شعر دستگاه مـحدود و بسـته‌ای ازنشـانه‌هاست. دوم آنکه معنای هر شعر لزوماً چیزی جز آن است که درخودِ شعر به صراحت ذکر می‌شود. سوم آنکه ادبیّتِ هر شعری ناشی است از تلاش ذهنیِ خـوانـنده بـرای مـعناسازی در آن یـا**، بـه قـول الیـزابت فروینْد (Freund 1987, p. 77)، **ناشی از «گفت‌وگوی متن باخواننده». چهارم آنکه نشانه‌های هر شـعر صرفاً به‌سایر نشانه‌ها درهمان شعر معطوف‌اند. به‌سخن دیگر، معنای واژه‌هـا و تـعبیرهای هـر شـعر درونِ همان شعر و با ارجاع به‌خود حاصل می‌شود.**

بخش دوم ـ قرائتی نشانه‌شناختی از شعر «آی آدم‌ها»

کاربردپذیریِ نظریّهٔ نشانه‌شناختیِ ریفاتِر را از راه اِعمال آن در یکی از مشهورترین شعرهای نیما یوشیج («آی آدم‌ها») بهتر می‌توان سنجید.* متذکّر می‌شوم که هدف از قرائت نقّادانه‌ای که از این شعر به دست خواهیم داد عمدتاً نشان دادنِ کاربردپذیری و قابلیّت‌های نظریّهٔ ریفاتِر در حوزهٔ نقد شعر است. نقد ادبی، در همهٔ صوَر متنوّعِ آن، تفحّصی است در چگونگیِ برساخته شدنِ معانیِ تلویحی درمتون. به عبارتی، کار منتقدِ ادبی معلوم ساختنِ این نکته است که متون با استفاده از کدام شیوه‌ها و صناعات و فنون و ساختارهای دلالتمند نگرشی بیان‌ناشده را در موضوعی معیّن به خواننده القا می‌کنند. این شعرِ نیما یوشیج، پیش از این، موضوع تحلیل‌ها و نقدهای متعدّدی بوده است که، در آنها، معانیِ ضمنی یا دلالت‌های آن بررسی شده‌اند. نقد این شعر در پرتو نظریّهٔ نشانه‌شناختیِ ریفاتِر بیشتر با این هدف صورت می‌گیرد که نمونه‌ای از روش‌شناسیِ خاصّ ریفاتِر و توانمندی‌های آن برای بررسیِ نظام‌مند و موشکافانهٔ متون شعری به دست داده شود. اینک متن شعر:

آی آدم‌ها
آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پایِ دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین ــ که می‌دانید.
آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید دستِ ناتوانی را
تا توانائیّ بهتر را پدید آرید،
آن زمان که تنگ می‌بندید

* به نظر ما، آقای پاینده شعر مناسبی برای کاربستِ نظریهٔ ریفاتِر انتخاب نکرده است؛ چون دلالت این شعر آشکارتر از آن است که، برای کشف، به استفاده از نظریّه‌ای نیاز باشد. **کُدها**، در آن، **پیشینی** و شناخته‌شده و جاافتاده‌اند نه **پسینی**. شاهد صادق آن شعر حافظ (شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین حایل کجا دانند حالِ ما سبکباران ساحل‌ها) که از قضا خود آقای پاینده به آن اشاره دارد و البتّه حافظ آن را برای بیان راهِ پرخونِ عشق اختیار کرده است. ـ **ویراستار**.

برکمرهاتان کمربند،
درچه هنگامی بگویم من؟
یک نفر درآب دارد می‌کُند بیهوده جان قربان!

آی آدم‌ها که برساحل بساطِ دلگشا دارید!
نان به سفره، جامه‌تان بر تن؛
یک نفر درآب می‌خوانَد شما را
موجِ سنگین را به دستِ خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان باچشمِ ازوحشت دریده
سایه‌هاتان را زراهِ دور دیده
آب را بلعیده درگودِ کبود و هرزمان بی‌تابی‌اش افزون
می‌کُند زین آب‌ها بیرون
گاه سر، گه پا.
آی آدم‌ها!
او ز راهِ دور این کهنه‌جهان را باز می‌پاید،
می‌زند فریاد و امیّدِ کمک دارد.

آی آدم‌ها که روی ساحلِ آرام درکارِ تماشایید!
موج می‌کوبد به رویِ ساحلِ خاموش
پخش می‌گردد چنان مستی به‌جای‌افتاده بس مدهوش
می‌رود نعره‌زنان. وین بانگْ باز ازدور می‌آید:
ــ «آی آدم‌ها!»...
و صدای باد هردم دلگزاتر،
درصدای باد بانگِ او رهاتر
ازمیانِ آب‌های دور و نزدیک
باز درگوش این نداها:
ــ «آی آدم‌ها!»... (← نیما یوشیج، ص ۳۱۶ـ۳۱۷)

قرائت اکتشافی ـ شعر «آی آدم‌ها» متشکّل از سه‌بند است که درآنها **صدا**[۲۰] **یا گوینده** شعر

۲۰) به پیروی از ریفاتِر، که تأکید می‌کند هویّت شاعر به‌منزلهٔ انسان واقعی را نباید با هویّت گویندهٔ مفروض
á

کسانی را که بی‌هیچ دغدغه‌ای در ساحل دریا نشسته‌اند و شادی می‌کنند مخاطب می‌سازد. او، در بند اوّل، به زبانی هیجان‌زده و مؤکّد به فردی اشاره می‌کند که در دلِ امواج دریای پُرتلاطم گرفتار شده و در حال غرق شدن است. سبکبارانِ ساحل به کارهای معمولِ خود مشغول‌اند غافل از اینکه کسی در حال جان دادن است. در بند دوم، گوینده به کسانی که آسوده‌دل در ساحل نشسته‌اند می‌گوید که شما بی‌غمان گویی نمی‌دانید کسی در دریا وحشت‌زده با امواج سنگین در کشمکش است و برای نجات جان خود تلاش می‌کند. از چشم غریق، شما در ساحل‌نشستگان به سایه‌هایی در دوردستان شباهت دارید در حالی که غریق به شما امید بسته است و پیاپی فریاد برمی‌آورد تا به کمکش بشتابید. در آخرین بند شعر، گوینده به اشخاصی که بی‌اعتنا در ساحل به نظاره نشسته‌اند و برای نجاتِ غریق اقدامی نمی‌کنند می‌گوید که، در همهمهٔ برخورد امواج با ساحل همراه با صدای باد که دلخراش می‌نماید، ندای غریق به گوش می‌رسد که با گفتن «آی آدم‌ها» همچنان کمک می‌طلبد.

در این قرائت، چنین فرض شده است که دالّ‌های مندرج در شعر همگی مدلول‌هایی در جهان واقعی دارند. به بیان دیگر، غریقْ انسانی است که در دریا شنا می‌کرده و اکنون در میان امواج سهمگین گرفتار شده است و آنان که در ساحل نشسته‌اند، در نزدیکیِ صحنهٔ جان دادنِ غریق، شادمانه در حال تفریح یا استراحت‌اند. بر اساس این قرائت، شعر «آی آدم‌ها» را می‌توان توصیف صحنه‌ای دانست که عدّه‌ای در ساحل تماشاگر مرگ غریق‌اند. لیکن این قرائت قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد؛ زیرا، در بخش‌هایی از این شعر، نمونه‌هایی از آنچه ریفاتِر **عناصر غیردستوری** می‌خواند وجود دارند و مانع از آن می‌شوند که شعر را صرفاً بازنمائیِ رویداد واقعی تلقّی کنیم. مثلاً، در بند اوّل، گوینده به ساحل‌نشینان خطاب می‌کند:

آن زمان که مست هستید از خیالِ دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیشِ خود بیهوده پندارید

û شعر یکی شمرد، اصطلاح **صدا** را، برای متمایز ساختن شخص نیما یوشیج از گویندهٔ مفروض، اختیار کردیم که در شعر او سخن می‌گوید.

که گرفتستید دستِ ناتوانی را
تا توانائیِ بهتر را پدید آرید،
آن زمان که تنگ می‌بندید
برکمرهاتان کمربند...

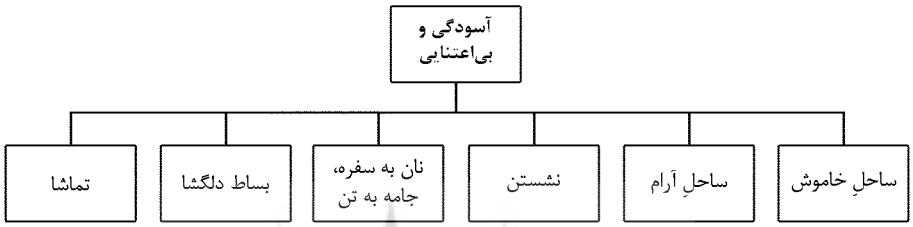
این پاره‌ها پرسشی را به ذهن می‌آورد که چگونه می‌توان از «خیالِ دست یابیدن به دشمن» مست شد؟ مراد از «دشمن» کیست؟ چرا شاعر تصوّرِ یاری رساندن به ناتوانان را پنداری «بیهوده» شمرده است؟ «تنگ بستن کمربند برکمرها» چه معنایی دارد؟ همان‌گونه که گرین[۲۱] و لُبیهان[۲۲] متذکّر می‌شوند، از نظر ریفاتِر، خواننده در فرایند قرائت شعر «در امتداد شبکه‌های متنی و بینامتنی جلو رانده می‌شود و دائماً با موانع تفسیر برخورد می‌کند و برآنها فائق می‌آید» (گرین و لبیهان، ص۲۷۹). پاسخ گفتن به پرسش‌هایی از قبیل آنچه یاد شد، مرحلهٔ دوم از قرائت را پیش می‌آورد که ریفاتِر آن را **قرائتِ پس‌کُنِشانه** می‌خواند. در واقع، دشواری‌های معنائیِ متن حکم رهنمودهایی را دارند که توجّه خواننده را به دلالتِ شعر و جنبه‌های نشانه‌پردازانهٔ آن معطوف می‌سازند.

قرائت پس‌کُنِشانه ـ در این قرائت، با تکیه بر توانشِ ادبی، مجدّداً به جزئیّات شعر توجّه می‌کنیم تا، از راه بررسیِ نشانه‌ها، دلالت آن و نه صرفاً معنای محاکاتیِ آن را بیان کنیم. این قرائت به دو دلیل پس‌کُنِشانه است: یکی آنکه خواننده/ منتقد مصرف‌کنندهٔ منفعلِ متن نیست بلکه وارد نوعی کنشِ متقابل با متن می‌شود؛ دیگر آنکه خواننده/ منتقد، در پایانِ فرایندِ خواندنِ شعر، دوباره به عقب (بخش‌های متعدّد متنِ خوانده‌شده) باز می‌گردد تا آن را نه به منزلهٔ محاکاتی از واقعیّت بلکه همچون متنی نشانه‌پردازی‌شده تحلیل کند. برای تحلیل نشانه‌شناختیِ این متن به روش ریفاتِر، باید **فرایندهای نظام‌سازِ** آن را که به حصول دلالت منجر می‌شوند یک‌به‌یک بررسی کرد. این فرایندها را ذیل چهار مفهومِ **انباشت، گشتارهای کمینه‌نگاشت، منظومه‌های توصیفی**، و **تأویل‌نشانه‌شناختی** می‌توان جای داد که به شرح یکایک آنها می‌پردازیم.

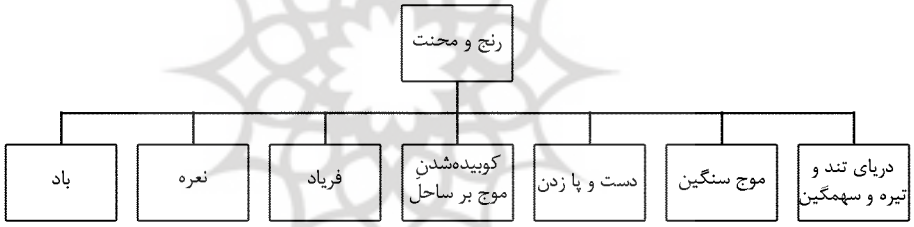
21) Green 22) Le Bihan

۱. انباشت

در قطعه شعر «آی آدم‌ها»، دو زنجیره از واژه‌ها یا تعبیرها وجود دارند که از راه اشتراک در یک عنصر معنایی با همدیگر پیوند یافته‌اند. عنصر معنائیِ مشترک واژه‌های انباشته در زنجیرهٔ اوّل **آسودگی و بی‌اعتنایی** است.



متقابلاً عنصر معنائیِ مشترکِ واژه‌های انباشته در زنجیرهٔ دوم **رنج و محنت** است:



از راه مقایسهٔ واژه‌های انباشت‌شده دراین‌دو زنجیره، می‌توان دریافت که در شعر نوعی تباین بین دو وضعیّت یا دو گروه اجتماعی ایجاد شده است: از یک سو، وضعیّت کسانی که بدون دغدغه مشغول شادخواری‌اند؛ ازسوی دیگر، وضعیّت گرفتارانی که با مصائب درستیزند و هیچ یاوری را درکنار خود نمی‌بینند. نکتهٔ حائز اهمّیّت در این‌دو زنجیرهٔ انباشتْ آن است که هریک از آنها مجموعه‌ای از واژه‌ها یا تعبیرها را متناظر ساخته است به‌گونه‌ای که می‌توان گفت، درنظام نشانه‌ایِ این شعر، باد با موج و نعره‌زدنِ باد با فریادبرآوردنِ غریق تناظر دارد همان‌گونه که دست‌وپا زدنِ او متناظر با کوبیده‌شدنِ موج بر ساحل است. به‌طریق اولیٰ، در زنجیرهٔ انباشتِ اوّل، ساحلِ آرام متناظر است با ساحلِ خاموش و نان به سفره، جامه به‌تن متناظر است با بساطِ دلگشا همان‌گونه که نشستن به‌لحاظ کیفیّت انفعالی متناظر است با تماشاکردن.

۲. گشتارهای یک کمینه‌نگاشت از طریق تعیّن چندعاملی و بسط

تباینی را که از طریق فرایند انباشت در این شعر پدید آمده می‌توان در قالب آنچه ریفاتِر، در رهیافت نشانه‌شناختیِ خود، **کمینه‌نگاشت** می‌نامد بیان کرد. کمینه‌نگاشت، بنا به تعریف، گزاره‌ای پُرکاربرد و گاه نقل‌قولی مشهور است که بیشتر به کلیشه‌ای فرهنگی با تداعی‌های متعارف شباهت دارد. شعر گفتنِ شاعر نتیجهٔ پروردن محتوای معنائیِ یک واژه یا یک جمله با استفاده از زنجیره‌ای از کمینه‌نگاشت‌هاست. در شعر «آی آدم‌ها»، این گزارهٔ آشنا یا کلیشه‌ای‌شده (کمینه‌نگاشت) را می‌توان به عبارتِ «آنان که آسوده در ساحل نشسته‌اند از حال و روزِ کسی که در دریا غرق می‌شود خبر ندارند» یا، به قول حافظ، شبِ تاریک و بیمِ موج و گردابی چنین هایل/ کجا دانند حالِ ما سبکبارانِ ساحل‌ها درآورد. در شعر نیما، این کلیشهٔ فرهنگی، از طریق دو فرایند **تعیّن چندعاملی**[۲۳] و **بسط**[۲۴]، در بخش‌های متعدّد آن بیان شده است.

تعیّن چندعاملی ـ ریفاتِر، در مقاله‌ای با عنوان «تعیّن چندعاملیِ معنایی در شعر»، دربارهٔ کارکرد این فرایندِ نظام‌سازِ شعری می‌نویسد:

> تأثیر تعیّن چندعاملی انتقال معنای یک واژه است به چندین واژه گویی که آن واژه کلّ جمله را بامعنای مراد اشباع می‌سازد به‌نحوی که خواننده احساس می‌کند آن جمله پی‌درپی و صریحاً معنایی را مسجّل می‌سازد که او از همان واژه اخذ می‌کند. (Riffaterre 1977, p. 5)

تعیّن چندعاملی شبکه‌ای از معانی پدید می‌آورد که پیوند آنها درونی است. به طریق اولیٰ، مرجعِ دالّ‌های شعرِ «آی آدم‌ها»، نه مصداق‌های بیرون از متن (عینیّاتی در جهان واقعی) بلکه سایر دالّ‌های درون متن‌اند که مداری بسته از نشانه‌ها را پدید می‌آورند. دو دالِّ عمدهٔ این شعر **ساحل** و **دریا**ست که تعیّن‌های چندعاملی زیر را پدید می‌آورند:

ساحل ⟷ شاد، خندان، مست، دلگشا، نان، جامه، تماشا

دریا ⟷ جان سپردن، دست و پا زدن، قربانی کردنِ جان، موج سنگین را با دست خسته کوبیدن

23) overdetermination 24) expansion

ایجاد این تعیّن‌های چندعاملی تقویت‌کنندهٔ تباینِ بنیادینِ شعر یعنی تباین **آسودگیِ شخصی و بی‌اعتنایی به دیگران**، از یک سو، و **غرقه شدن درمصائب**، از سوی دیگر است.

بسط ـ قاعدهٔ بسط به شاعر امکان داده است تا تباینی را که بین دو مفهوم **آسودگی** و **دغدغه** پدید آورده به صورت پاره‌های کوچک‌تر یا مشخّص‌تری درآورد سپس هریک از آن پاره‌ها را در قالب تصویری جداگانه ارائه دهد. گرچه این تصویرها هرکدام جداگانه پرداخته شده‌اند، امّا از آن رو که همگی در مضمونی واحد (تباینِ پیش‌گفته) تبلور می‌یابند، می‌توان گفت که واجد هم‌پیوندیِ مضمونی‌اند. در نمودار زیر، چگونگیِ بسطِ این تباین و بازنمود آن در تصویرهای همپیوند نشان داده شده است.

آسودگی درتباین با دغدغه

⇓

بند ۱

شاد و خندان نشستنِ آدم‌ها درساحل
جان سپردنِ یک نفر درآب
تند و تیره و سنگین بودنِ دریا

⇓

بند ۲

درساحل بساطِ دلگشا داشتنِ آدم‌ها
نان به سفره، جامه بر تن داشتنِ آدم‌ها
یک نفر... درآب موج سنگین را به دستِ خسته می‌کوبد
باچشمِ ازوحشت دریده /... هرزمان بی‌تابی‌اش افزون

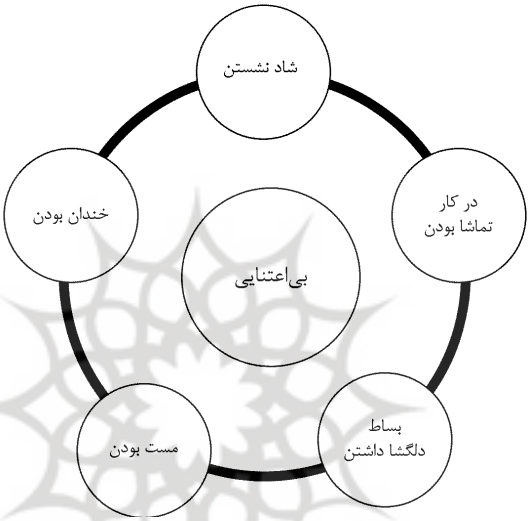
⇓

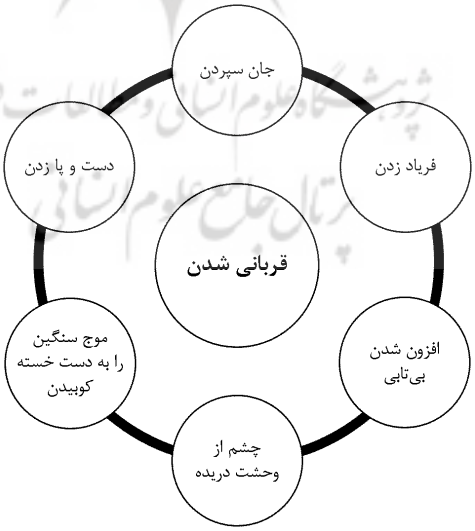
بند ۳

روی ساحلِ آرام درکار تماشا بودنِ آدم‌ها
کوبیده شدنِ موج به ساحلِ خاموش
دلگزا شدنِ صدای باد

۳. منظومه‌های توصیفی

در شعر «آی آدم‌ها»، دو **منظومهٔ توصیفی** وجود دارد که هر یک از آنها جنبه‌هایی از هستهٔ معنائیِ واحد را با تصاویر متعدّد القا می‌کنند. این دو منظومه، چنان‌که از نمودارهای زیر پیداست، بر گِردِ محورِ دو مفهومِ **بی‌اعتنایی** و **قربانی شدن** شکل گرفته‌اند:





هـر یک از قـمرهای ایـن دو مـنظومه رابـطه‌ای بـا مـرکز آن بـرقرار مـی‌کند. بـرای مـثال، درمـنظومهٔ اوّل، مست بـودن و در کـارِ تـماشا بـودن جـلوه‌هایی از بـی‌اعـتنایی‌انـد هـمچنان‌که، در نمودار دوم، دست‌و‌پا زدن و فریاد برآوردن جلوه‌هایی هستند کـه شـاعر بـا آنـها، دربـافت شعر، مفهوم **قربانی شدن** را به ذهن خواننده می‌آورد.

۴. تأویل نشانه‌شناختی از راه معیّن کردن یک «خاستگاه»

نقد شعر، برپایهٔ نـظریّهٔ نشـانه‌شناختیِ ریـفاتِر، از بـرخـی جـهات شـبیه الگـویی است کـه **منتقدان نو** دردههٔ ۱۹۳۰ درامریکا رواج می‌دادنـد. رابِـرت اسکـولْز، درفـصل دوم ازکـتاب معروف خود باعنوان پیش‌درآمدی بر ساختارگرایی درادبیّات، به تشابهِ روش‌شناسیِ ریـفاتِر و ازآنِ منتقدان نو اشاره می‌کند و می‌نویسد:

> برتری ریفاتِر درمقام مفسّرِ شعر، گذشته ازعـوامـل دیگـر،... از تـوانـائیِ او در قرائت اشـعار به‌شیوهٔ **نقد نو** و حسّاسیّت بیشترِ او بـه زیـر و بـم‌ها و سـایه‌روشن‌های شـعر نـتیجه مـی‌شود. (اسکولز، ص ۴۷)

بر طبق الگوی فرمالیستیِ منتقدان نو، متن ادبی واجد هـمهٔ داده‌هـایی است کـه مـنتقد، برای یافتن معنای تصریح‌نشده امّا القاشدهٔ شعر، باید آنها را پردازش کند. به سـخن دیگـر، منتقد نیازی به‌استناد به‌منابع برون‌متنی از جـمله زنـدگینامهٔ مـؤلّف یـا اطّـلاعات تـاریخی دربارهٔ پس‌زمینهٔ نگارش اثر ندارد. ازنظر فـرمالیست‌های امـریکایی، هـر مـتن ادبـی واجـد مضمون واحد است که درصورت آن‌متن متبلور می‌گردد؛ لذا منتقد بـاید صـورت مـتن را به‌دقّت و درجزئیّات بررسی کند. وجه اشتراک رهیافت نقد نـو بـا رهـیافت نشـانه‌شناختیِ ریفاتِر درآن‌است که ازنـظر ریـفاتِر هـمهٔ فـرایـندها و قـاعده‌های نـظام‌ساز درزبـان شـعر معطوف به پروراندن **خاستگاهِ** واحـدند. ایـن خـاستگاه، کـه غـالباً یک تک‌گـزاره یـا عـبارت است (Carter 2006, p. 90)، درمتن شعر به‌صراحت ذکـر نـمی‌شود امّـا ازنشـانه‌های حـاضر درمتن مانند عناصر غیردستوری، انباشت، گشتار و منظومه‌های تـوصیفی بـرمی‌آید و القـا می‌گردد. همهٔ بـخش‌های شـعر بـاید درخـدمت عـطف تـوجّه خـوانـنده بـه‌ایـن مـضمون محوری یا خاستگاه باشند. هم ازنظر ریفاتِر و هم ازنظر منتقدان نو، هر شعر حکـم کـلّیّتی یکـپارچـه را دارد کـه هـر جـزءِ آن مـنعکس‌کنندهٔ مـضمونِ بـرآمـده ازایـن کـلّیّت است.

همان‌گونه که سیروس شمیسا متذکّر شده، به نظر ریفاتِر، «ماتریس [خاستگاه] در سرتاسر شعر پخش است و به آن وحدت می‌دهد». (شمیسا، ص ۱۶۹)

بر اساس آنچه در بررسیِ نشانه‌شناختیِ شعر «آی آدم‌ها» آمد، می‌توان گفت خاستگاه این شعر **بی‌اعتنایی** است. شاعر وضعیّتی غیرانسانی را ترسیم می‌کند که بنی‌آدم دیگر خود را «اعضای یکدیگر» نمی‌پندارند و نه فقط از به درد آمدنِ دیگران آرام و قرارِ خویش را از دست نمی‌دهند بلکه، در بی‌اعتنائیِ مطلق همچنان منفعلانه، نظاره‌گرِ عذابِ محنت‌زدگان باقی می‌مانند. شاعر متذکّر می‌شود که این «آدم‌های» بی‌غم به‌خوبی واقف‌اند که معنای محنت چیست: غریق «روی این دریای تند و تیره و سنگین ــ که می‌دانید» در حال دست و پا زدن است. پس این دریا و تلاطمِ آن برای شادخوارانِ ساحل آشناست. با این همه، آنان از یاری رساندن به کسی که با امواج خروشان می‌جنگد خودداری می‌ورزند. در پاره‌ای که نقل کردیم، جناسِ استهلالیِ تند و تیره کلام شاعر را مؤکّدتر می‌سازد و توالی سه صفت تند و تیره و سنگین وضعیّت غریق را در کشمکش با امواج سهمگینی که از پیِ یکدیگر می‌آیند به زیبایی تصویر می‌کند. «آدم‌ها»یی که، فارغ از هرگونه غم و غصّه‌ای، در ساحل خوش می‌گذرانند، به خیال خود خشنودند که بر «دشمن» فائق می‌آیند. اینان بیهوده تصوّر می‌کنند که خَیّر و نوع‌دوست‌اند در حالی که به روالِ زندگیِ روزمرّه و توهّماتِ خودپسندانه خو گرفته‌اند، امّا بر روی درد و رنجِ آن کسی که با دستانی بی‌رمق باموج‌ها می‌ستیزد و در برابر چشمشان در حال جان دادن است چشم می‌بندند. به رغم این خودفریبی، صدای بلندِ هر موجی که به ساحل می‌رسد و مانند مستی از هوش رفته که بر زمین افتد بر ساحل پخش می‌شود همچنین صدای باد که لحظه به لحظه سوزناک‌تر می‌گردد همراه است با صدای غریقی که همچنان «آدم»های ساحل را به کمک می‌خوانَد.*

* در تفسیر آقای پاینده، آن‌که در دلِ دریا «موجِ سنگین را به دست خسته می‌کوبد» غریقی شناسانده شده است که **تنها** «برای نجات جان خود» تلاش می‌کند و «آدم‌ها» را به کمک می‌خواند. در این تفسیر، اصلاً به‌کسی توجّه نشده است که «ز راه دور این کهنه جهان را **بازمی‌پاید**» (← «آی آدم‌ها»، پارهٔ ۱۱). چه بسا این گزارهٔ حسّاس وجه دیگری از تفسیر را بطلبد. ـ **ویراستار**.

بخش سوم ـ جمع‌بندی دلالت‌های شعر «آی آدم‌ها» از منظر نشانه‌شناختی

چنان‌که در بخش دوم بیان شد، خاستگاه شعر «آی آدم‌ها» را می‌توان با واژهٔ **بی‌اعتنایی** مشخّص ساخت. امّا این **خاستگاه** را نباید با همهٔ معنایی که این شعر القا می‌کند برابر دانست. جاناتان کالِر این جنبه از نظریّهٔ ریفاتِر را چنین توضیح می‌دهد:

> معنای شعر مساوی با خاستگاه آن نیست بلکه کلّ تجربهٔ فراتر رفتن از قرائتِ محاکاتی است در جستجو برای یافتنِ کمینه‌نگاشت‌ها و از آنجا کشف وحدت نشانه‌شناختیِ آن شعر. (Culler 2001, p. 92)

شعر «آی آدم‌ها»، همچون شعر «زمستان» سرودهٔ مهدی اخوان ثالث، انتقادی است از خودمداری و بی‌اعتنائیِ آحاد جامعه به یکدیگر. در این جامعهٔ متشکّل از انسان‌های خودمدار، هرکس صرفاً به منافع خود می‌اندیشد و حاضر نیست از محنت دیگران بکاهد. این انسان‌های خودمدار، اگر هم مثلاً در کارهای خیریّه مشارکت کنند، انگیزه‌شان بهبود وضع خودشان است (به قول نیما، تا توانائیِ بهتر را پدید آرند). هم از این روست که شاعر این نحوهٔ یاری رساندن به نیازمندان را «پنداری بیهوده» می‌داند. ساحلِ آرام و خاموشِ توصیف‌شده در این شعر کاملاً متباین است با دریای متلاطمی که قربانی می‌گیرد همان‌گونه که بی‌غمی و انفعالِ ساحل‌نشینانی که نان به سفره و جامه بر تن دارند و بساط دلگشا گسترده‌اند با درد و محنتِ غریقی که آب را بلعیده درگود کبود و هر لحظه بر بی‌تابی‌اش افزوده می‌شود آشکارا تباین دارد. انباشت واژه‌ها و ترکیب‌هایی که القاکنندهٔ آسودگی و بی‌اعتنایی در تقابل با رنج و محنت‌اند؛ تعیّن چندعاملیِ نشانه‌ها یا عطف دالّ‌های شعر به درونِ نظامِ نشانه‌ایِ متن و ایجاد نظامی مداربسته از نشانه‌ها از این راه؛ بسط کمینه‌نگاشتی کلیشه‌ای از طریق تصاویرِ بدیع؛ و، سرانجام، ایجاد منظومه‌های توصیفیِ متباین عمده‌ترین سازوکارهای نشانه‌شناختی‌اند که قرائت پس‌کُنِشانهٔ این شعر و رسیدن به خاستگاهِ محوریِ **بی‌اعتنایی** را برای خواننده/ منتقد میسّر می‌سازند و اجزای شعر را به وحدت می‌رسانند.

منابع

اسکولز، رابرت، «نظریّهٔ شعری: یاکوبسن و لِوی استروس دربرابر ریفاتِر»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، ش ۴ (۱۳۸۲)، ص ۳۶–۵۵.

شمیسا، سیروس، کلیّات سبک‌شناسی، ویراست دوم، انتشارات میترا، تهران ۱۳۸۴.

گرین، کیت و جیل لبیهان، درسنامهٔ نظریّه و نقد ادبی، ترجمهٔ گروه مترجمان، نشر روزنگار، تهران ۱۳۸۳.

نیما یوشیج، مجموعهٔ اشعار، ویراستهٔ عبدالعلی عظیمی، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۸۴.

Carter, David (2006), *Literary Theory*, Pocket Essentials, Harpenden.

Connor, Steven (2003), "Structuralism and Post-Structuralism: From the Centre to the Margin", *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, 2nd ed., Martin Coyle, et al. (eds.), Routledge, London.

Culler, Jonathan (2001), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Augmented Edition, Cornell University Press, New York.

Freund, Elizabeth (1987), *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Methuen, London.

Perron, Paul (2005), "Semiotics'', *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 2nd ed., Michael Groden, Martin Kreiswirth and Imre Szeman (eds.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 852-859.

Habib, M.A.R.(2005), *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*, Blackwell,Oxford.

Hawthorn, Jeremy (2000), *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, 4th ed., Arnold, London.

Maranda, Pierre (1980), ''The Dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics'', *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Susan Suleiman and Inga Crosman (eds.), Princeton University Press, Princeton, pp. 183-204.

Riffaterre, Michael (1977), "Semantic Over-Determination in Poetry'', *PTL* 2, pp. 1-19.

___ (1984), *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington.

___ (1999), "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats' '', *Literary Theories: A Reader and Guide*, Julian Wolfreys (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 149-161.

Tompkins Jane P. (ed.) (1980), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

❑