نشانه‌شناسی شعر

دکتر علی محمّد حق‌شناس
استاد دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران
دکتر لطیف عطّاری
استادیار دانشگاه پیام نور اردبیل
(از ص ۱۹ تا ۴۵)

چکیده:
نشانه‌های زبان شعر با بهره‌گیری از توان القایی حیرت‌انگیز ناشی از توان القایی زبان عادی و توان القایی منبعث از شگردهای هنری و انواع هنرمایه‌ها، از نشانه‌های زبان عادی فاصله می‌گیرند و کارکردی القایی می‌یابند. در نشانه‌شناسی القایی، نشانه‌های زبانی، در نسبت تنگاتنگ با مصادیق خود و با انتزاع هنری و آفرینشگرانهٔ مختصات معنایی انتزاع نشده از آنها، خود در حکم دال‌هایی برای مدلول‌های قابل آفرینش شعری عمل می‌کنند و بدین سان دلالت زبانی را از دلالت شعری، متمایز می‌دارند. نشانه‌های زبانی، نشانه‌هایی آوایی، دلبخواهی یا ناانگیخته، قراردادی و عهده‌دار امر ابلاغ پیام‌اند.

در مقابل، نشانه‌های شعری، نشانه‌هایی معنایی، انگیخته، غیرقراردادی و عهده‌دار امر القای پیام هستند. ملاحظات مصادیقی مبنای دالّ شعری، همانا حوزهٔ تناسبات، انگیختگی‌ها، گریز از قراردادها، آفرینش معانی بر آمده از دل معانی دیگر یا معنای معطوف به معنا، القا و فراروی دالّ‌های شعری از نشانه‌های زبان ارتباطی است. القای شعری، برعکس ابلاغ زبانی، راه را بر مکاشفه و آفرینش سویه‌های غایب پیام و معناها و تعبیرهای ذهنی متلوّن و متموّج در فضای پرابهام، پر معنا و مه‌آلود و پراشارت و پر رمز و راز تصویر شده در شعر، هموار می‌سازد و شعر را به عرصه‌ای برای آفرینشگری خواننده تبدیل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: القا، توان القایی، کارکرد القایی، نشانه‌شناسی القایی.

مقدّمه:

شگفتی‌های زبان شعر و رازناکی و گشودگی افق دلالت‌های معنایی و تعبیرپذیری آن، از دیرباز موضوع مطالعات ادبی و زبانی بوده است. به راستی چه ملاک هایی زبان ارتباطی را تا حدّ زبانی هنری، تا اوج مکاشفه‌ای انسانی، «وحی بشر بر بشر» (فرای، ص۶۲) و «ارکستری عظیم از صداها و تصویرها» (براهنی، ۷۰۵/۲) بر می‌کشاند و آن را به حادثه‌ای هم سطح و هم سوی خواب و خیال و رؤیا تبدیل می‌کند؟ به شعری که «خواب کل بشریّت» است (همان، ۵۷۴/۱) و هنری که انسان را در آستانهٔ راز قرار می‌دهد.

با پیشرفت روزافزون دانش زبانشناسی، به ویژه در قرنی که گذشت و با پیدایش مکاتب مختلفی همچون ساختگرایی، نقش گرایی و صورت گرایی و... در دل آن و خصوصاً رشد و بالندگی دانش نوین نشانه‌شناسی، بسیاری از رموز و دقایق زبان شعر، به شیوه‌ای نظام‌مند، کشف و تبیین شد. همزمان، گسترش اندیشه‌های فلاسفهٔ مدرن که بسیاری، فلاسفهٔ زبان هم بوده و هستند، از جمله نیچه، هوسرل، هایدگر، ویتگنشتاین، دریدا، ریکور، فوکو، دیلتای، گادامر، و... و رواج چشمگیر آرای زبانشناسان و منتقدین پرآوازه‌ای همچون رومن یاکوبسن، رولان بارت، تورتروپ فرای و... به گشرده شدن بسیاری از معمّاهای زبان شعر منجر گردید.

این دانشمندان، بسیاری از مرزهای ثابت دیروز را درهم شکستند و نشان دادند که بسیاری از مسائل زبان، مسائلی سیّال و نسبی‌اند و تابع ملاحظاتی که به تمامی عینی، صوری و یا ذهنی نیست. امّا هنوز ناگفتنی‌ها در خصوص شعر، فراوان است و مقالهٔ حاضر رهیافتی است نشانه شناختی در حوزهٔ هنرکلامی شعر.

از گذشته‌های دور تاریخ، فلاسفه و متفکّران، بر ارج و منزلت زبان، در مقام یگانه خصیصهٔ انسانی، اصرار و تأکید داشته‌اند. انسان به یاری زبان، به شأن والای انسانی نایل آمده و خود را از سیطرهٔ زمان و مکان رها ساخته است. زبان، قدرت تجرید به انسان ارزانی داشته و زمینه‌ساز پرواز خیال و اندیشهٔ او گشته است. برای انسان ـ و فقط انسان ـ بین تعیّنات و ذهنیّات، گسلی ایجاد می‌شود. این گسل، در جهان خارج، در کلّ

زنجیرهٔ علی و معلولی پیدا می‌شود. انسان از جبر علمی رها می‌گردد و این ممکن نیست، مگر از برکت زبان. همهٔ جانداران دیگر، نه به صرف نداشتن شعور، که به دلیل نتوانستن در انتقال این شعور به شعوری دیگر، اسیر جبر علمی شده‌اند و این گسل، بی نهایتی است که در انسان است. و این گسل، حوزهٔ تمدّن و فرهنگ بشری است؛ حوزهٔ اختیار و گرویدن انسان به افق‌های کمال و تعالی است. انسان نه در زبان، که در عمق تاریخ، بی نهایت است؛ محدود نیست به دو متر خاک روی زمین، که تکّه‌ای است از کوهی انسانی و این رازی است بزرگ. زبان انسان، تنها برای انتقال معانی نیست، که برای القای معانی هم هست. او تنها از عالمی که هست، نمی‌گوید، از عوالمی که باید باشد و او می‌آفریندشان نیز حکایت‌ها دارد. ذهن اسطوره ساز، استعاره آفرین و نشانه‌پرداز انسان، از همان آغاز، دست به آفرینشگری زد؛ میان جهان عین و جهان ذهن، پل‌های ظریف و به غایت شکوهمند ساخت؛ ذهن را با عین و عین را با ذهن، این همان پنداشت؛ از یک قالب فکری به قالب فکری دیگر رفت و پاسخ مسائل قالب اوّل را در قالب دوم به جستجو نشست و از همین رهگذر، انبوه آفرینش‌های فکری را به ارمغان آورد.

در عرصهٔ زبان، امّا، این آفرینشگری‌ها به اوج خود رسید. در حریم زبان، انسان با تأمّل ژرف در مصادیق و نگاه از سراندیشمندی، از آنها هم گذشت تا به بی نهایت مفاهیم برسد. زبان برای انسان، همواره سهل‌الوصول‌ترین و در دسترس‌ترین بستر خلقت‌گری شد. انسان نشانه‌های زبانی را به گونه‌ای به استخدام خود گرفت که آنها از طبیعت عادی خود فرا روی کردند و وارد عرصهٔ هنر شدند. در کاربرد هنری زبان، نشانه‌ها روز به روز نمادین‌تر شدند و دارای دهلیزها و لایه‌های معنایی تودرتو و افق‌های معنایی بیکرانه.

از آنجا که زبان، امری ذهنی و زمینه‌ساز تفکّر، یا به تسامح، عین تفکّر است و به قول هایدگر، «زبان با هستی مرتبط است و انسان در خانهٔ زبان سکونت دارد، و متفکران و شاعران، محافظان این خانه‌اند»، ناگفته پیداست که هر تدقیقی در امر زبان، به ویژه زبان

شعر ـ و بخصوص نشانه‌های آن ـ این دلیل، نظامی است از نشانه‌ها، می‌تواند از چشم‌اندازهای گوناگون روشنگر باشد.

سویهٔ زبانی ـ هنری شعر

از دید شفیعی کدکنی، «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ص۱۱) و در نگاه پورنامداریان، «شعر تصویر حادثه‌ای است که تحت تأثیر یک انگیزه در ذهن شاعر رخ می‌دهد» (پورنامداریان، «ساعتی در سایهٔ آفتاب»، ص ۱۴).

در باور حق‌شناس، «شعر، اگر چه حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد، اما زبان نیست. یعنی زبان، از این حادثه به بعد به چیز دیگری تبدیل می‌شود که به حوزهٔ هنرها متعلق است» (حق‌شناس، ص ۱۰۵). آشوری بر آن است که «شعر حادثه‌ای است که در جهان روی می‌دهد و هر آنچه در جهان روی می‌دهد، در زبان باز می‌تابد زیرا زبان آیینهٔ جهان است... شاعر، شعر پراکنده در جهان را باز می‌گرید و اگر زبان او ساحت ویژه‌ای است از زبان، از آن روست که زبان او بیانگر ساحت ویژه‌ای است از نمود هستی... هر کوششی برای تعریف شعر، ناگزیر به اسباب زبانی یا زمینهٔ روانی آن محدود می‌شود امّا مهم‌ترین مایهٔ شعر، نخست و بیش از هر چیز، پیش از آنکه به زبان درآید، تجربهٔ شاعرانه از هستی است و چنین تجربه‌ای، روی به آن رخساره‌ای از هستی دارد که در نمود خود «شاعرانه» (آشوری، صص ۳۲-۳۳) است. از دیدگاه براهنی، «همان طور که یک جنگ، یک کودتا و یک انقلاب، نوعی برآمدگی در سطح صاف تاریخ هستند و نشانهٔ آنکه نوعی انرژی در انبارهای زیر زمینی این سطح صاف بر روی هم انباشته شده است و مثل یک چاه نفت، اگر فرصتی پیدا کرد، ناگهان منفجر خواهد شد و فوران خواهد کرد، شعر نیز قبلاً در ذهن آدمی به صورت مقداری نیروی اضافی، به طور ناخودآگاه جمع می‌شود و آن وقت به صورت یک فوران و یک جهش آنی و درخشان، از سطح صاف زبان تجاوز کرده، به سوی اوج، پرش پیدا می‌کند. به همین دلیل، هر شعری حادثه‌ای است در زبان، همان قدر که یک انقلاب و یک کودتا حادثه‌هایی هستند در تاریخ و همان قدر که یک انقلاب، مسیر تاریخ را عوض می‌کند و موقتاً ضد تاریخ است، شعر نیز منطق عادی

زبان را به هم می‌زند و به صورت عاملی که در زبان و ضد زبان است، در می‌آید»(براهنی، ۹۳/۱). براهنی با نقل قولی از الیزابت درو، منتقد آمریکایی، یک دوگانگی اساسی در قلب خلاّقیّت شاعرانه می‌بیند؛ شاعر در مقام یک انسان و شاعر در مقام یک هنرمند(همان، ص ۱۳۳). بابک احمدی با نقل قول‌های مختلف از هایدگر، چنین چشم اندازی از شعر ارائه می‌دهد: «در قلب مسئله آفرینش هنری، نسبت هنر با حقیقت (Aletheia یا ناپنهانی و آشکارگی) نهفته است؛ حقیقت در زبانی غیر گزاره‌ای و غیر منطقی جای دارد و در چنین زبانی آشکار می‌شود. اینجا در واقع، حاکم، خود زبان است؛ زبانی که در آثار بعدی، هایدگر از آن با عنوان زبان شعر یاد می‌کند. هایدگر در بحث نسبت هستی با زبان، زبان، به ویژه زبان شعر را «خانهٔ وجود آدمی» می‌داند. به اعتقاد وی، نیروی شعر، پرده‌برداری از حجاب‌ها و مواردی در سخن است که خود را پنهان می‌کنند... زبان (شعر) پیش از آنکه چیزی بگوید، چیزی را نشان می‌دهد؛ دلالتگر نیست، مکاشفه است. شعر، پاسخ به فراخوان چیزهاست و نه وصف آنها و پیکاری است برای رسیدن به معنا؛ فراتر و بیرون از دلالت‌های زبانی و زبان دلالت‌گر... . یک منش اثر هنری این است که می‌تواند به چیزی جز خودش ارجاع شود. با اینکه اثر، خود بسنده و کامل است، باز به چیزی جز خودش باز می‌گردد و اشاره دارد. اثر، همواره آشکارا به چیزی دیگر مرتبط می‌شود؛ در حکم تمثیل است، باعث می‌شود چیزی دیگر دانسته شود. چیزی برای طبیعت، نامحسوس و ناشناختنی است؛ اثر آن چیز را محسوس و آشکار می‌کند. اثر، نه بیانگر محسوس حس ناشدنی، بلکه بارها مهم‌تر از آن، آشکارکنندهٔ راز هستی است. این آشکارگی معنایی ناگفته، نهفته و ناپیداکه خود از آشکارگی می‌گریزد و روشن کردن این نکته که مورد ناگفته ازگفتن پرهیز دارد، کار راستین اثر هنری است؛ خودِ هنر است... . شعر، چیزی جز امتیاز یک لحظه نیست که به سراسر زندگی معنا می‌دهد... شاعر، بنیان هستی را از راه نامیدن آن می‌شناسد. شعر، نامیدن بنیادین هستی و گوهر هر چیز است... تمام آن چیزهایی را آغاز می‌کند که زبان، دیرتر پیش می‌کشد. شعر، همه چیز را به موقعیّت نخستین آن باز می‌گرداند؛ انگار برای

نخستین بار دیده می‌شوند... شاعر، پیامی را که خبر از نسبت هستی با زمین می‌دهد، می‌شنود و در شعر باز می‌گوید» (احمدی، حقیقت و زیبایی، صص ۵۲۹-۵۲۵). از نگاه بابک احمدی «زبان، استوار به فاصله‌ای برناگذشتنی با حقیقت است. نشانه‌های زبانی به قرار دادها ارجاع داده می‌شوند و نه به داده‌های حقیقی. معنا یا معناهای یک نشانه، از راه بازگشت به معناهای دیگر ساخته می‌شوند و در حالی که درگیر آنچه چارلز سندرس پیرس «تأویل نشانه‌ای» خوانده، هرگز به حقیقت امور نمی‌رسند... شعر، اما، شاید به دلیل بازگشتش به حس انسانی و شاید به خاطر تکیه‌اش بر شهود و مکاشفه، یا به دلیل‌های دیگر، کارآیی بسیار در انتقال تجربه‌های درونی و باطنی زندگی آدمی دارد و خبر از رازهایی می‌آورد که قفل آنها با هیچ کلید دیگری گشودنی نیست» (همان، ص ۱).

این دیدگاه‌ها نشان می‌دهند که شعر، قدر مسلّم، حادثه‌ای است زبانی، ذهنی و هنری. شعر، تجریدی‌ترین، معنا گریزترین و همچون خود هستی، رازناکترین، بهت‌انگیزترین و پیچیده‌ترین آفرینش هنری است که در زبان روی می‌دهد، امّا زبان را دچار چنان انقلابی می‌کند، چنان از آن فرا روی می‌کند، چنان آن را شالوده شکنی و دچار بحران می‌کند که زبان به فرازبانی تبدیل می‌شود که با جذب و درهم جوشی با توان سحرانگیز هنری و هنرمایه، خود تا حدّ هنر برکشانده می‌شود و از گوهری زبانی به گوهری هنری تبدیل می‌گردد. چنین زبانی، از یک سو هم زبان است و هم زبان نیست و از سوی دیگر، هم زبان است و هم هنر، چراکه در عین زبان بودن، تابع قواعد و ویژگی‌های ذاتی هنر است. چنین زبانی، زبانی است اسرارآمیز، جادویی و اساطیری با قواعد و هنجارها و رسالت هایی یکسر متفاوت از زبان روزمره، زبانی که آفرینشگری در آن، گاه چنان پیچیده و ناشناختنی می‌نماید که از هر نظام و قاعده و قانون و چهارچوبی تن می‌زند.

آیا چنین سویهٔ زبانی ـ هنریِ شعر را می‌شود در چهارچوب دانش یا دانش‌هایی مورد مطالعه قرار داد؟ واقعیّت این است که شعر، همچون خود هستی و همچون خود انسان، سویه‌های پیدا و ناپیدای گوناگونی دارد. هنوز باید منتظر کشف قارّه‌های دیگری

در ذهن بود؛ هنوز باید چشم انتظار انقلاب‌ها و زلزله‌های بزرگ دیگری در ساحت‌های فکری و ذهنی و زبانی و فلسفی و معرفتی ماند. دانش و فلسفهٔ امروز به ما آموخته است که مسائل، نسبی است و قطعیّتی وجود ندارد؛ که امور را نباید به یک دیدگاه و چهارچوب خاص فروکاست؛ که پدیده‌های هستی سخت در ارتباط باهم‌اند.

امّا این همه، مانع از آن نمی‌شود که انسان گام به گام در مسیر دانش و آگاهی پیش نرود و تاریکی‌ها را به روشنایی‌ها تبدیل نکند. امروز، می‌دانیم که «حقیقت و ماهیت هیچ چیز را در محدودهٔ جزمی یک نظریهٔ خاص نمی‌توان به دست آورد. تنها امید دست‌یابی به کشف و شناخت حقیقت، از طریق درهم‌آمیزی و یکپارچگی نظریه‌های گوناگون و بسیاری است که همه، حلقه‌وار، هر یک در مقام کلّی که خود جزئی از یک کلّ دیگر است، مجموعاً جنبه‌های گوناگون آن حقیقت و ماهیت را توجیه می‌کنند» (صاحب جمعی، ص ۴۶).

شفیعی کدکنی معتقد است: «از آنجا که قوانین ادب و تحقیقات زبانشناسی و بوطیقاهای کهنه و نو، هیچ گاه نخواهند توانست علل پیچیده و رازهای سر به مهر شاهکارهای شعری را تعلیل و تحلیل کنند، هیچ گاه، هیچ کس نخواهد توانست از شعر، تعریفی جامع و مانع عرضه دارد.» ایشان نخست می پرسند: «حال آیا می توان قوانین این تغییرات را مورد بررسی قرار دارد یا نه؟» و در ادامه پاسخ می دهند: «آنچه مسلّم است، این است که ادبا و فلاسفهٔ قدیم و جدید بعضی از این قوانین را کشف کرده‌اند و در عصر ما بعضی زبانشناسانی که در حوزهٔ شناخت شعر و نظریّه‌های شعری کار کرده‌اند، بعضی دیگر از این قوانین را که پیچیده‌تر بوده‌اند، مورد بررسی قرار داده‌اند، از قبیل مباحثی که در باب حس‌آمیزی در شعر انجام داده‌اند، با این همه، این کشفیات و قوانین، حوزهٔ بسیار کوچکی از حقیقت شعر یا علّت رستاخیر کلمه‌ها را می تواند توجیه کند و بخش عمدهٔ آن همچنان نامشکوف باقی می‌ماند تا نوابغ شعر، بدون آگاهی و استشعار از آن بهره‌مند شوند» (شفیعی کدکنی، صص ۱۴،۱۵).

گفتنی است که کانونی قلمداد شدن مطالعات زبانی در دهه‌های اخیر برای بسیاری

از فلاسفه و متفکّران، رشد روز افزون دانش زبانشناسی و شکل‌گیری نظام‌مند نشانه‌شناسی و مکاتب مختلف نقد ادبی با شتابی چشمگیر، نکته‌های برجسته‌ای را در خصوص حقیقت شعر آشکار ساخته‌اند که استاد شفیعی کدکنی نیز خود به شمار بسنیار اندکی از آنها در همان کتاب موسیقی شعر و نوشته‌های دیگرشان اشاره داشته‌اند.

امّا مثل اینکه این، تقدیر انسان و فرایند شناخت او بوده است که هم با این رازهای سر به مهر زندگی کند و هم اندک اندک و ذرّه ذرّه آنها را رمزگشایی نماید. هایدگر معتقد است که «علم، نهادی شدن دانایی است و انحراف آن از حقیقت. علم، شکل بیان نادرست و ناآشکار هستی را به جای حقیقت انگاشتن است. هرگونه تلاش برای به قاعده در آوردن روشمندانهٔ شعر و اثر هنری (مفهومی کردن آنها) فقط بدین معناست که از گوهر آنها و از حقیقت شان دور شویم. نظریهٔ ادبی، شعر را مورد موجود می‌انگارد و در نظر نمی‌گیرد که شعر سرنگونی رادیکال مورد موجود است» (احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۸).

پدیده‌های هستی، اما، آن چنان زوایای ناپیدا و آن چنان وسعت و گستره بی‌کرانه‌ای دارند که روش‌مند و نظام‌مند شدن پاره‌هایی و گوشه‌هایی از آن هیچ گاه نمی‌توانند جای بر خلاّقیّت انسان تنگ کنند و چهارچوب علم هیچ گاه نمی‌تواند جلوی توان‌های پنهان و بالقوهٔ آفرینشگری را بگیرد و تمامت آنها را به روش‌ها و قوانین علمی فروکاهد. برعکس، این شیوه‌ها می‌توانند خود به آفرینشگری بیانجامند و به کشف حقایق منجر شوند. کار علم در بیشتر موارد، ارائه مدل‌های فرضی برای توصیف پدیده‌هاست؛ مانند مدل زبانی چامسکی که چگونگی تولید و درک بی نهایتْ جملهٔ زبان را توضیح می‌دهد. هیچ دلیلی وجود ندارد که نخواهیم چنین مدلی را روی آثار ادبی (و مثلاً شعر) پیاده کنیم و بر پایهٔ مدل زبانشناسی، نوعی مدل نشانه‌شناختی با منطق خاص ادبیّات و به ویژه شعر بنا کنیم.

رولان بارت، حتّی آن گاه که به موضوع دانش ادبیّات می‌اندیشد و آن را دانش سخن می‌نامد ـ که می‌تواند با دو قلمرو نشانه‌های فرودست (infereior) مانند مجازهای

قدیمی، پدیده‌های دلالت ضمنی، بی قاعدگی‌های معناشناختی و خلاصه، تمامی عناصر زبان ادبی و نشانه‌های فرادست (superior) جمله و بخش هایی از سخن مشخص شود که از آن یک ساختار نوشتار، پیام شاعرانه و نوشتهٔ استدلالی بتوان بیرون کشید ـ باز همچنان باور دارد که این تحلیل‌ها عصاره‌ای مهم را همچنان خارج از دسترس خود خواهند داشت. این عصاره به آن چیزی مربوط است که ما امروز اساس اثر می‌دانیم (نبوغ فردی، هنر، انسانیت و...) حتّی اگر علاقه و عشقی به حقیقت اسطوره‌ها نداشته باشیم... همانگونه که واج‌شناسی، بدون ردّ حکم‌های تجربی آواشناسی، عینیت جدیدی در زمینهٔ معنای آوایی پایه‌ریزی می‌کند. همان گونه که دستور زبان و مدل زبانی، جلوی زایائی و خلاّقیّت بی نهایت جمله را نمی‌تواند بگیرد (روبینی، صص ۷۲-۷۱).

پس می‌توان سویهٔ زبانی ـ هنری شعر؛ یعنی، زبانی را که حادثهٔ ذهنی شعر در آن اتّفاق می‌افتد ـ امّا با دادن ابعاد هنری به آن، آن را به کیمیای هنر تبدیل می‌کند و از آن فرازبانی شعری می‌سازد تا جائیکه تا اوج آشکارکنندگی راز هستی و حقیقت برکشانده شود و خانهٔ وجود آدمی گردد ـ دست کم از یکی از چشم اندازهای گوناگون آن، یعنی نشانه‌شناسی، بازکاوی نمود و نشان داد که نشانه‌های به کار رفته در این فرا زبان، چگونه از نشانه‌های زبان ارتباطی فرا روی نموده و بر روی آنها بنا می‌شوند.

توان ابلاغی زبان و توان القایی شعر

زبان ارتباطی که امر ارتباط و ابلاغ پیام را بر عهده دارد، زبانی است مشترک، با جنبهٔ اجتماعی فوق العاده قوی. گوینده یا نویسنده‌ای که در چهارچوب این زبان کار می‌کند، می‌کوشد تا حتّی‌الامکان از قواعد عام و گستردهٔ زبان بهره بگیرد و از قواعد استثنایی پرهیز کند. در نتیجه، زبانی که در امر ارتباط به کار می‌رود، مبتنی بر قواعدی است با دامنهٔ کاربرد بسیار وسیع و مشترک. استفاده از قواعد استثنایی موجب اختلال در امر ارتباط می‌شود. پس زبان ارتباطی زبانی است هنجارگرا که بیشتر با قواعد مرکزی و بنیادی زبان، کار می‌کند در صورتی که زبان شعر، که به کار آفرینشگری و نوآوری

می‌خورد و در نتیجه جنبهٔ اجتماعی آن بسیار ضعیف است، زبانی است فردی که عامل ذهنیّت و فردیّت در آن بسیار چشمگیر است. در نتیجه، قواعد این زبان هم قواعدی است با دامنهٔ شمول و کاربرد بسیار کم و جنبهٔ اجتماعی بسیار پائین. قواعد زبان ارتباطی جزو توانش همهٔ افراد است، چون به هر حال باید امر ارتباط برقرار شود. از سوی دیگر، قواعد زبان ارتباطی فوق‌العاده زایا هستند و همین زایایی موجب می‌شود که آنها از نظر شمار، کم و از نظر کاربرد، قوی باشند و این در تعریف چامسکی از زبان هم مطرح است: «قواعد محدودی که می‌توانند بی نهایت جمله تولید کنند». امّا قواعد زبان شعر، هیچ یک از این خصلت‌ها را ندارند؛ نه جزو توانش زبانی سخنگویان هستند، نه محدود هستند و نه زایا؛ جزو توانش زبانی سخنگویان نیستند، چون اگر غیر از این می‌بود، آفرینش ادبی لزومی نمی‌داشت؛ زایا هم نیستند، چون اگر جنبهٔ زایایی داشتند، کار به تقلید می‌کشید و ارزش هنری پیدا نمی‌کرد؛ به شماره هم محدود نیستند، چون جنبهٔ آفرینش فردی و هنری دارند که محدودیّت‌پذیر نیست.

پس این دو دسته قواعد، عکس هم عمل می‌کنند:

قواعد زبان ارتباطی: اجتماعی، زایا، محدود؛

قواعد زبان شعر: فردی، نازا و نامحدود هستند.

در واقع قواعد زبان شعر، شکل نازائی خود را با نامحدودی (در آفرینش هنری) حل می‌کند (هر شاعری زبان، سبک، فضای ذهنی و ارزش‌های هنری خود را دارد). پس با اینکه زبان ارتباطی و زبان شعر، هر دو زبانند، امّا می‌بینیم که دست کم از نظر نوع قواعد، جدا از همند و دو چهرهٔ مختلف از زبان را نشان می‌دهند.

از سوی دیگر، زبان شعر با دارا بودن خصوصیّات مشترک زیر با همهٔ هنرها، از یک سویهٔ هنری برخوردار می‌شود؛ **الف**: زبان شعر، به خاطر بسامد کم عناصر آن و در نتیجه کم شدن احتمال پیش بینی وقوع و پیش انگاری آنها (که بسامد با احتمال پیش بینی وقوع و پیش انگاری نسبت معکوس دارد)، خصلت شگفتی آفرینی به خود می‌گیرد و به اوج شکوه هنری می‌رسد؛ **ب**: زبان شعر، زبانی است آفرینشگر و شعر،

ناب‌ترین و پیچیده‌ترین تراوش ذهن انسان. شاعر با این همانی‌ها، فراروی‌ها، شالوده شکنی‌ها، خلق توازی‌ها، جانشین سازی‌ها و ترکیب سازی‌های رازآمیز و با به کار بردن انواع هنر مایه‌ها (افزودن‌ها، کاستن‌ها، باز آفرینی‌ها، عام کردن‌های واقعیّت‌های خاص، اسطوره‌پردازی‌ها، ایجازها و ابهام‌ها» (کیانوش) و منعکس کردن همه چیز در آیینهٔ ذهن خود و دادن هیأت و صبغه‌ای انسانی به آنها، با قدرت فوق‌العادهٔ انتزاع و با نگاهی هنرمندانه به اشیاء و طبیعت، به اوج آفرینشگری دست می‌یابد؛ ج: زبان شعر، همچون دیگر هنرها، محصول فردیّت و ذهنیّت آفرینشگر و شگفتی‌زای شاعر است. شعر، حاصل انعکاس جهان بیرون و رویدادهای آن در فضای ذهنی شاعر و ذهنیّت منحصر به فرد اوست و اگر غیر از این می‌بود، شعر به شعار تبدیل می‌شد. شعر، سرزمین تجلّی فردیّت و ذهنیّت است؛ در شعر، جنبهٔ فردی و ذهنی شدهٔ همه چیز مطرح است؛ د: زبان شعر، عرصهٔ نوآوری، است و نوآوری خود کیفیّتی منتج از شگفتی آفرینی و آفرینشگری.

پس شگفتی آفرینی، آفرینشگری، فردیّت و ذهنیّت و نوآوری، خصلت‌های مشترک شعر با همهٔ هنرهاست. شعر، امّا تمایز مهمّی هم با دیگر هنرها دارد که جایگاه یکّهٔ آن را در میان هنرها تضمین می‌کند و آن را به مقام نزدیک شدن به رازها و حقایق هستی می‌رساند. هر هنرمندی، انتخاب‌ها و انتزاع‌های ناشی از برخورد خود با جهان خارج و انعکاس عوالم درونی‌اش را به صورت طرحی نو و ابتکاری، در مادّهٔ خام هنری که جلوه‌گاه هنر و اثر هنری است، عرضه می‌کند. جلوه‌گاه هنر شعر، زبان است و هنرهای دیگر هر کدام جلوه‌گاهی دارند و این، تمایزی است برجسته، چرا که هیچ یک از مواد خام هنری دیگر، دارای ساخت نیست؛ زبان، امّا، پدیده‌ای است بسیار ساخت‌مند، پیچیده و نظام یافته. آن مواد دیگر، تنها صفات دارند و نه ساخت.

متمایز و منحصر بودن مادّهٔ خام یا جلوه‌گاه هنر شعر، موجب می‌شود که شعر از توان القایی بسیار بالایی برخوردار باشد. توانی القایی که نشأت گرفته از توان ارتباطی زبان است که با گذر از فرایندهای گوناگون، تقویت شده و به توان القایی فوق‌العادهٔ شعر

می‌انجامد. توان القایی شعر، با توان ارتباطی و ابلاغی زبان، یکی نیست اگر چه در رابطهٔ با هم هستند؛ به این صورت که توان ارتباطی و ابلاغی زبان، نقش و قلمرو معناشناسی است، در صورتی که توان القایی شعر، نقش و قلمرو تمام زبان، با کلیّت تام آن است. توان القایی شعر از تمامی ساحات و اجزای زبان ناشی می‌شود و از ریزترین جنبه‌ها و ویژگی‌های دستوری، معنایی و آوایی زبان در القای معنا و پیام شعر بهره‌برداری می‌شود.

خاستگاه توان القایی شعر

در شعر، «زبان، وادار به گفتن چیزی می‌شود که هرگز به طور طبیعی نمی‌گوید»(براهنی، ۵۵/۱). در شعر، «فضای بیکران در یک وجب کاغذ فشرده می‌شود» (نادیه، ۵۵۱). زبان شعر، زبان اشارت است و هر شاعر حقیقی، لسان الغیب. شعر، فشرده‌ترین ساخت کلامی است. «زبان در جمله پایان می‌پذیرد، شعر از آن سوی جمله شروع می‌شود!» (براهنی، ۵۵۶/۱). شعر، پیکاری است برای رسیدن به معنایی فراتر و بیرون از دلالت‌های زبانی و زبان دلالت‌گر» (احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۵۲۸). در شعر به قول هایدگر «اشارتی روی پنهان می‌کند که چیزی نمی‌گوید، اما از چیزی ناگفتنی خبر می‌دهد» (همان، ص ۴۶). به گفتهٔ زیبای عین القضات همدانی «هر شعر چون آینه‌ای است؛ هر کس در آن نگاه کند، سیمای خود را در آن خواهد دید و اگر کسی بگوید که معنای شعر، همان است که شاعرش اراده کرده، مثل این است که مدعی شود آینه فقط چهرهٔ سازندهٔ خود، یعنی چهرهٔ کسی را که نخستین بار در آن نگریسته است، نشان می‌دهد»(همان، ص ۱۳۶). سرشت رؤیاگون شعر و تجربه‌های نشأت گرفته از ذخایر عظیم ناخودآگاه فردی و جمعی، چون در زبان منعکس می‌شود، زبان را از اقتدار خود که مبتنی بر نشانه‌های قراردادی با مدلول معین است، تهی می‌کند. تهی شدن زبان از این اقتدار به منزلهٔ رهایی خوانندهٔ چنین متنی از اقتدار زبان نیز هست. خواننده فقط از طریق برخی معانی که خود به نشانه‌های زبانی می‌دهد، متن را برای خود قابل فهم می‌کند، نه معانی و مدلول‌هایی که نشانه‌ها در زبان دارند. پس رهایی از اقتدار ذهنیّت، منوط به

اسارت در اقتدار زبان و رهایی از اقتدار زبان، منوط به اسارت در اقتدار ذهنیت است» (پورنامداریان، در سایهٔ آفتاب، ص ۲۲۳).

نقل قول‌های فوق، جملگی نشان می‌دهند که زبان شعر، به خاطر بار سنگین امانت‌هایی که بر دوش دارد، زبانی است یکسر متمایز از زبان ارتباطی. زبان شعر، با فراروی از زبان ارتباطی، آن را به کیمیای هنر تبدیل می‌کند. شعر با هجومی سازمان یافته و آگاه به زبان روزمره، کارکرد ارتباطی آن را به کارکردی زیباشناختی و هنری بدل می‌سازد. شعر، از سویی با آشکار نمودن بی نهایت امکانات بالقوّه و نهفتهٔ زبان و از سوی دیگر با شالوده شکنی امکانات بالفعل و آشکار زبان، تمامی توان القایی زبان را به کار می‌گیرد و به تلوّن و تموّج معانی می‌انجامد.

نشانه‌شناسی القایی شعر

درست است که توان القایی بی‌پایان شعر از سرچشمه‌های جوشان و خروشان ساحات مختلف سویهٔ زبانی ـ هنری آن سیراب می‌شود و در آن از آواهای سادهٔ زبان گرفته تا فضاها، ساختارها، توازی‌ها، موسیقی شعر، طرح‌مندی‌ها و بی‌شمار تمهیدات دیگر، همه و همه بر این توان القایی می‌افزایند، امّا ناگفته پیداست که نشانه‌های زبان شعر در این میان، نقشی تعیین کننده دارند.

گفتیم که توان القایی بی‌کران شعر از سویهٔ زبانی ـ هنری آن نشأت می‌گیرد. زبان در گوهر خود، پدیده‌ای است ابهام‌زا و ابهام آفرین که در آن، رابطهٔ یک گفته با واقعیّت، پرپیچ و خم و فریبکارانه است. مفاهیم، فاقد مرزهای مشخّص‌اند. «زبان، وسیله‌ای خنثی نیست که آزادانه و به سهولت جزو مایملک خصوصی نیّت‌های سخنگوی زبان شود؛ اقامتگاه نیّت‌های بی شمار دیگران هم هست. مصادره و واداشتن آن به تن دادن به نیّت‌های یک سخنگو و گرفتن رنگ زبانی او، فرایندی دشوار و پیچیده است» (Bakhtin, p. 136). در زبانی که دیگر، توضیح جهان نیست، بلکه بازتاب آن است، واژه‌ها پیروز نمی‌شوند. چنین نیست که واژه، یک بار و برای همیشه تعریف و دانسته شود و در ضرباهنگ آوایی و معنایی خود، در قواعد سرانجام شناخته شدهٔ خود، جهان

و تاریخ آرمانی آن را تعریف کند و شرح دهد»(احمدی، ساختار و تأویل، ص ۳۵۹). در چنین زبانی، معنا سخت ناپایدار، گریزپا و دیریاب می‌گردد. چنین زبانی نه تنها دلالت‌های آشکار زبانی، بلکه در اوج و نهایت خود، گاه امر دلالت را دچار بحران می‌کند. این زبان، گاه سخن می‌گوید، گاه از اشارت‌ها آکنده می‌شود و گاه نیز چیزهایی را ناگفته رها و پنهان می‌کند. لاکان معتقد بود که «زبان از ظرفیت گفتن چیزی فراتر از آنچه گفته می‌شود، برخوردار است... زبان از طریق انسان‌ها سخن می‌گوید، همان قدر که انسان‌ها به یاری آن سخن می‌گویند.» در نظر لاکان، ضمیر ناخودآگاه، ساختاری مانند ساختار زبان دارد و این، ضمیر ناخودآگاه است که سخن ارتباطی را پر رمز و راز می‌کند.(Lechte, pp. 67-68) از سوی دیگر، شعر، در مقام هنر کلامی، حریم قطعیّت‌ها نیست؛ شعر ریشه در ابهام دارد؛ بیان امر موجود نیست و اندیشهٔ خاصّی را هم مطرح نمی‌کند، بلکه افقی از اندیشه‌های بی شمار و گاه متضاد را می‌آفریند.

همین خصلت‌ها و همان تفاوت‌های بنیادین میان قواعد شعر در مقام یک هنر و قواعد زبان، موجب می‌شوند که گوهر نشانه‌های شعر هم از گوهر نشانه‌های زبانی فاصله بگیرند و در نتیجه، نشانه‌شناسی شعر از نشانه‌شناسی زبان ممتاز گردد.

می‌دانیم که نشانه‌شناسان، زبان را نظامی ساخته شده از نشانه‌های آوایی، دلبخواهی و قراردادی برای ابلاغ یا انتقال پیام تعریف می‌کنند. حال می‌شود گفت که نظام نشانه‌شناسی مستقل و ممتاز شعر، نظامی است ساخته شده از نشانه‌های معنایی (و نه آوایی)، انگیخته (و نه دلبخواهی یا ناانگیخته) و عمدتاً غیر قراردادی (و نه قراردادی) که برای القا (و نه ابلاغ یا انتقال) پیام به کار می‌آیند. چنین نشانه‌هایی با داشتن توان فوق‌العادهٔ القایی می‌توانند فضاها و موقعیت‌هایی خلق کنند که هر خواننده‌ای بتواند در مقام آفرینندهٔ معنا و نه کاشف و مصرف کنندهٔ آن، تعبیر خود را از آنها داشته باشد و شعر با چنین نشانه‌هایی، به فضایی آفریننده، گشوده، تعبیرپذیر و به گفتهٔ بارت، نوشتنی و نه خواندنی تبدیل می‌شود.

نشانه‌های شعر در مقابل نشانه‌های آوایی زبان عادی، نشانه‌هایی معنایی هستند،

چراکه اصولاً شعر، مصداق گریز است و نشانه‌های به کار رفته در آن، از مدلول عادی خود فراتر می‌روند و در واقع، همین مدلول‌های قابل آفرینش هستند که «شعریّت» شعر را تضمین می‌کنند. شعر، گذر از یک معنا به معناهای بی شمار است. در شعر، هر معنا راه بر معنایی دیگر می‌گشاید. در نشانه‌های شعر، نه تنها موضوع یا مصداق، غایب است بلکه فراتر از آن، معنا هم لغزان و گریز پاست. «چارلز سندرس پیرس، تا حدودی به این نکته پی برده بود. او با طرح «مورد تأویلی» یا «تعبیرگر» بر این نکته انگشت نهاده بود که معنای هر نشانه، نشانهٔ تازه‌ای است که معنای آن نیز خود نشانه‌ای دیگر خواهد بود» (همو، از نشانه‌های تصویری تا متن، ص۷۰). و این فرایند ممکن است همچنان دوام داشته باشد. نشانه‌های شعر، همان معناهای پنهان اثرند؛ همان چیزهایی که گفته نمی‌شوند، امّا شعر با پنهان کاری خود، آنها را القا می‌کند؛ «شعر پنهان گر است و همواره حرف هایی دارد که از ما پنهان می‌کند. معنا یا معناهای پنهان شعر، مواردی مادّی نیستند که یکبار و برای همیشه کشف شوند. گونه‌ای راهنمایی به معناهای دیگرند که چون به آنها دست یابیم، سرنخ موارد دیگر را می‌یابیم» (همان، ص ۲۰۴). معناهای القا شده، دیگر از جنس آوا نیستند و این طور نیست که یک تصور آوایی، ما را به یک تصوّر ذهنی برساند. در این نشانه‌ها، ابهام، تعلیق و تعویق معنا برجستگی دارد. شعر با سویهٔ ناروشن نشانه‌ها، با سویهٔ غایب نشانه‌ها و نمایزهاکار دارد نه با سویهٔ حاضر (سویهٔ آوایی) آنها. در شعر، خود آواهای زبان عادی هم وظیفهٔ القای معنا، فضا، عاطفه و احساس را برعهده دارد. اصلاً سویهٔ رازآمیز و هنری شعر، همچون سویهٔ رازآمیز هستی، در خصلت القایی، در اشارت‌ها و پوشیدگی‌ها و حجاب‌های آن است؛ کوهی از معنا که پشته‌ای در پس پشته‌ای دیگر دارد و القائات و اشارت‌هایی که خود عین آشکارگی است. در شعر، هنگامی که معنایی را به جای معنایی دیگر به کار می‌گیریم، یعنی زمانی که مثلاً در قلمرو استعاره یا نماد قرار داریم، از محدودهٔ سخن می‌گذریم و به گسترهٔ سخنی تازه یا به قول ریکور به گسترهٔ «سخنی فردی» گام می‌نهیم؛ سخنی که در آن نیروی توصیف واقعیّت ممکن می‌شود و از ارجاع به واقعیّتی بیرون متن، رهاست». در شعر، معناها آیینه‌هایی

هستند روبه روی هم؛ معنا در شعر، دیگر دنبالهٔ نشانه‌ای که حضور آوایی در شعر دارد، نیست، بلکه از آن حضور آوایی فراروی کرده است. از مادّهٔ آوایی و اصلاً از خود مادّه، استقلال یافته است و مگر جز این است راز جاودانگی شعر؟!

نشانه‌های شعر، در مقابل نشانه‌های دلبخواهی و ناانگیختهٔ زبان عادی، نشانه‌هایی انگیخته‌اند. نشانه‌های زبان، نسبتی ماهوی و طبیعی میان دالّ و مدلول برقرار نمی‌کنند و از بند رابطهٔ طبیعی رها هستند. زاییدهٔ قراردادند و فارغ از نسبت‌ها. امّا در نشانه‌های شعر، چیزی همانند میان دالّ و مدلول می‌توان یافت؛ گونه‌ای نسبت درونی. قراردادها اجتماعی‌اند و از پیش معلوم. نشانه‌های زبانی، طبیعتی ناپیوسته دارند؛ در حوزهٔ اقتدار زبانند؛ قلمرو نام‌هایند؛ برش‌هائی از واقعیت‌ها را بی نسبت با واقعیّت‌های دیگر نامگذاری می‌کنند؛ عمق ندارند و گوهرشان هنوز نامکشوف مانده است؛ زنده نیستند؛ ابعادشان هنوز کشف نشده است؛ مرزهایشان هنوز مستقل از هم است و در هم نریخته است؛ هنوز از خود فراتر نرفته‌اند و از هاله‌ها و اشارت‌ها بدورند؛ «هنوز زهدانی بارور و زمینی حاصلخیز برای پروردن نطفه‌هایی در ذهن انسان نیستند و هنوز هستی سبک و روح رقصانی که در برابر تعبیرهای نو به نو سرفرود بیاورند و ناگفته‌ها و نیاموخته‌ها را به نوشتار و گفتار مبدل کنند نیستند» (عامری، ص ۳۱).

ذهن و تخیّل فرهیختهٔ انسان، دائم دست در کار برقراری قیاس‌ها، توازی‌ها و این همانی‌هاست. او به گونه‌ای جسارت‌آمیز عین و ذهن را درهم می‌نوردد و پل‌هایی به غایت شکوهمند میان آنها برقرار می‌سازد. انسان به گفتهٔ والاس استیونس «شور و شوق تغییر دارد» (فرای، ص ۱۴). وظیفه‌اش، تنها توصیف طبیعت نیست، بلکه می‌خواهد جهان هایی را که توسّط ذهن بشری جذب و مسخر شده است، نشان بدهد و این، همان چیزی است که بودلر آن را «افسونی القاکننده» می‌خواند. قیاس و این همانی، کشف نسبت‌هاست؛ کشف پیوستگی‌ها و کشف نسبت‌ها می‌تواند راز هستی را آشکار کند و به تعبیرپذیری بیانجامد. تعبیرپذیری، رهایی از ناپیوستگی‌هاست. نشانه‌شناسی هرگز نمی‌تواند به این پیوستگی‌ها و نسبت‌ها بی‌توجّه بماند و شعر یعنی تبدیل نشانه‌های

ناانگیخته و دلبخواهی به نشانه‌های انگیخته با نسبت‌ها و پیوستگی‌هایی عمیق که خود از ژرفای ذهن انسان می‌تراود و حاصل کارکردهای رازناک و قارّه‌های هنوز نامکشوف آن می‌باشد.

نشانه‌های شعر در مقابل نشانه‌های قراردادی زبان عادی، نشانه‌هایی عمدتاً غیر قراردادی‌اند. اصولاً هنر، حریم قراردادها نیست و قلمرو فراروی از قراردادهاست. شگفتی آفرینی، آفرینشگری، نوآوری و فردیّت و ذهنیّتی که دستمایهٔ آفرینش شعر است کجا و قرادادها کجا! اگر هنر تن به قرارداد می‌داد و معنا و پیامی قرادادی می‌داشت، می‌مرد. بیکرانگی، تعبیرپذیری و بی زمانی و بی مکانی هنر آن را از اقتدار قرادادها می‌رهاند. نشانه‌های شعر، هیچ‌گاه اسیر قالب قراردادها نمی‌شوند و در قالب تنگ نام‌ها نمی‌گنجند. «شاعر هیچ گاه در کار تجزیه و ترکیب نشانه‌ها، مرزهای آنها را از یاد نمی‌برد. امّا این مرزها، مرزهای محدود و معیّن و قراردادی نیست. مرزی است که بالستیک و برد نشانه آن را معین می‌کند. شاعر دارای چنان نیرویی است که بی‌توجّه به واسطه‌ها و نام اشیا، یکراست به شناسایی و ذات اشیا می‌پردازد و پس از زندگی و آمیزش با آنها، در بازگشت، نظری به اسم‌شان می‌اندازد؛ در این امعان نظر، او بیش از پیش معتقد می‌شود که معنای راستین اشیا، چیزی است در بسیاری موارد تقریباً بیگانه با نامی که در سجلّ آنها نوشته‌اند» (تمیمی، ص ۲۸). تجربهٔ شاعرانه همواره حرکت به سمت فردیّت و دوری از قرادادها بوده است. «زبان شعر، زبانی است خود ارجاع و معطوف به خود و به قول سارتر، شاعر به کلمات و نشانه‌ها استفاده می‌رساند. زبان شاعرانه، از نظم موجود در ابعاد مختلف خود تمکین نمی‌کند و به خلق جهانی دیگر، یعنی جهان شاعرانه می‌پردازد» (مهینی، ص ۲۵).

و دست آخر، نشانه‌های شعر، در مقابل نشانه‌های زبان عادی که امر ابلاغ پیام را بر عهده دارند، نشانه‌هایی القایی هستند که امر القای پیام را عهده‌دار شده‌اند. «القا، موجب تغییر نگرش و برانگیختن تردید و تعلیق است؛ بیان به تلویح و به اشارت است؛ انتقال معانی پنهان و بیان ناشدنی است؛ بیان سرشار، کنایه‌آمیز، رندانه، متداعی و

آبستن معناهاست» (The New the saures). «القا، بهره‌گیری از عناصر مشترک معانی، تداعی مفاهیم، به کار انداختن زنجیره‌ای از اندیشه‌ها و بیان اندیشه‌های بیان ناشده است؛ فرایندی است که در آن، از راه تداعی معانی، اندیشه‌ای به اندیشه‌ای دیگر منجر می‌شود» (Webster). زبان ابلاغی و ارتباطی، زبان عبارت و زبان القایی، زبان اشارت است.» نشانه‌ها معمولاً در شعر، معنایی دارند و در زبان عبارت که زبان تفهیم و تفاهم است معنایی دیگر؛ زبان شعر، زبان اصیل و آغازین زبان است و زبان تفهیم و تفاهم، جلوهٔ محدود زبان و وسیلهٔ رفع نیازهاست... زبان روزمره را ملاک و میزان زبان شعر نمی‌توان دانست» (داوری، ص۱۲۳). «زبان ارتباطی، زبان منطق (حرف، تبلیغات، قیل و قال و زبان به عنوان وسیله) و به قول گوته «توصیف و تعبیر نسبت‌های سطحی است، امّا وقتی نسبت‌های عمیق مطرح باشد، زبان دیگری می‌آید؛ زبان شاعرانه»(همان، ص۴۷). زبان شعر، فشرده‌ترین، اشباع شده‌ترین و پیچیده‌ترین شکل قابل تصور سخن است و نسبت به کلّیّهٔ صورت‌های زبانی دیگر، مجموعهٔ غنی‌تری از پیام‌ها را تولید می‌کند... شعر، دالّ را با تمام وجود فعّال می‌کند؛ واژه‌ها را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف، حدّ اعلای عملکرد خود را بروز دهند و غنی‌ترین استعداد خود را رها سازند» (ایگلتون، صص ۱۴۲-۱۴۰).

پی‌یر گیرو در بحث خود از اشکال ارتباط، به گونه‌ای از ارتباط قائل است که در آن، فرستنده، نوعی داوری را با موقعیّت ارتباطی همراه می‌کند و می‌خواهد گیرنده هم در آن داوری با او شریک باشد (گیرو، ص ۵۹). این بیان ظریف، به گونه‌ای کلّی، وجوه ناگفتهٔ القا را هم می‌تواند بیان کرده باشد. در شعر، همه چیز، از نغمهٔ حووف گرفته تا فضا و جهان شاعرانه، با ما سخن می‌گویند. شاعر تمام توان القایی زبان و تمام آفرینشگری هنری خودرا به کار می‌زند تا مخاطب خود را در این داوری‌هایی سهیم سازد. داوری‌هایی که خود رازهایی بیش نیستند و قرار است که مخاطب در آستانهٔ راز قرار گیرد. و این، همه، از رهگذر توان القایی انواع شگردهای زبانی و هنری انجام می‌پذیرد و شگردهایی همچون صور خیال، صور بیان، هنجارگریزی، آشنایی زدایی، شگفتی

آفرینی، هم نشینی، جانشینی، موسیقی کلام، قیاس‌ها، نوازی‌ها، این همانی‌ها، انتخاب‌ها، ابهام، تخیل، عاطفه، احساس، بازی با سایه روشن‌های معنایی در بوم شعر و همه و همهٔ هنرمایه‌ها و ریزه‌کاری‌های زبانی، دستمایهٔ القا قرار می‌گیرند.

امّا در این میان، توان حیرت‌انگیز نشانه‌شناسی القایی و تلوّن و تموّج معناهای نشانه‌ها و قدرت تعبیرپذیری آنها از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

یکی از دستاوردهای زبانشناسان هندی به روایت روبینز در تاریخ مختصر زبانشناسی «نظریّهٔ زبان شاعرانه‌ای است که به دست آننده‌واردانا طرح ریخته شد. طبق این نظریّه، درست همان گونه که در زبان عادی، آواها به تنهایی جلوه‌گاه واحدهای معنادار واقع می‌شوند، در زبان شعر، کلمات برگزیده، همراه با معانی تحت‌اللّفظی‌شان، تجلّی‌گاه مفاهیم القایی دیگر و هم چنین نمایشگر زیبایی‌های شعر در کلیّت تامّ آن می‌گردند. در اینجا آدمی می‌تواند به وجود تشابهی چشمگیر با این اندیشهٔ یلمزلف پی‌برد که براساس آن، هر تحلیل سبک شناختی یا ادبی، عبارت خواهد بود از اینکه تحلیل گر، حوزهٔ درونه و حوزهٔ برونهٔ یک زبان طبیعی (دالّ و مدلول) را در این یا آن استعمال بخصوص، به نشانهٔ واقعیّت یگانه‌ای بگیرد که بر روی هم، حکم حوزهٔ برونه (دالّ) در مرتبه‌ای بالاتر را پیدا می‌کند؛ مرتبه‌ای بالاتر که می‌توان آن را «نشانه‌شناسی القایی» یا «نشانه‌شناسی ضمنی» نام برد» (روبینز، ۳۰۳-۳۰۲).

لویی یلمزلف، زبانشناس و نشانه‌شناس دانمارکی، نشانه‌های زبانی را سازندهٔ زبانی دوم می‌داند. «در این زبان، یک دالّ (بیان)، مدلول (محتوایی) در ذهن می‌آفریند و این هر دو (نشانه) سازندهٔ دالّ (بیانی) تازه می‌شوند که به گسترهٔ دلالت‌های ضمنی تعلق می‌گیرد(Lechte, p. 139)».

بیان		محتوا
بیان	محتوا	

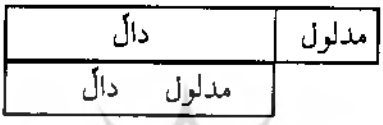
و این باریک بینی یلمزلف، مفهوم دلالت ضمنی را به خوبی روشن می‌کند و در واقع در شعر، «نکتهٔ دشوار، کشف این جهان دوم متن» است که در آن، گاه علّت این

دلالت‌های ضمنی را کشف می‌کنیم، امّا در بسیاری موارد، از حکمی کلّی فراتر نمی‌رویم... با گفتن واژهٔ نیلوفر، تصوّری در ذهن آفریده می‌شود؛ تصوّری که از داده‌های ضمنی دیگر متمایز است (دلالت صریح یا دلالت مصداقی). اما این لفظ، دلالت‌های ضمنی نیز به همراه دارد (دلالت مفهومی). نیلوفر برای هر کس، سلسله‌ای از معانی را تداعی می‌کند و این مفاهیم یا معانی ضمنی را نمی‌توان به دقّت تعیین کرد. دلالت معنایی نیلوفر، گیاهی است و نام زنی. دلالت‌های ضمنی این واژه برای هر کسی که با ادبیّات بودایی آشنا باشد، سازندهٔ معنایی عارفانه است که چه بسا استادی گیاه‌شناس یکسر با آن بیگانه باشد. برای آن کس که با «نیلوفر کبود» یوف کور صادق هدایت آشناست، این گل، دلالتی نهان‌گرا دارد. دلالت‌های ضمنی در زمینهٔ پیچیده‌ای از داده‌های فرهنگی، موقعیّت‌های روان شناختی و یادمان‌ها مطرح می‌شوند»(احمدی، از نشانه‌های تصویری، ص ۵۵).

دیدگاه یلمزلف در نشانه‌شناسی، الهام بخش کسان دیگری همچون اومبرتواکو، ژاک دریدا، رومن یاکوبسن، رولان بارت و... بود. و از این میان، بارت، در عناصر نشانه‌شناسی، موشکافانه به بازکاوی نشانه‌شناسی ضمنی و فرازبان پرداخته است. در نظر بارت هم هر نشانه، حوزه‌ای بیانی (ب) و حوزه‌ای محتوای (م) دارد که دلالت، رابطهٔ (ر) آنهاست؛ ب ر م.

نظام اول، یعنی ب ر م، می‌تواند به نوبهٔ خود به عنوان عنصری از عناصر نظام دوم، که گسترده‌تر از نظام اوّل است، واقع شود حال اگر نظام اوّل، جایگزین حوزهٔ بیانی یا دالّ نظام دوم شود، نشانه‌شناسی ضمنی و چنانچه جایگزین حوزهٔ محتوایی (مدلول) نظام دوم شود، فرازبان نتیجه خواهد شد و نظام اوّل، دلالت صریح (مصداقی) و نظام دوم که گسترده‌تر است، دلالت ضمنی (مفهومی) خواهد داشت. بنابراین، نشانه‌شناسی ضمنی، نظامی است که سطح بیان (دالّ) آن، خود، نظامی دلالت‌گر است؛ برای نمونه، ادبیات (شعر)، همان نظام دوم (زبان دوم) نشانه‌شناختی ضمنی است که زبان عادی و ارتباطی، نظام اوّل آن را شکل می‌دهد:

۲	ب	ر	م		۲	ب	ر	م
۱	ب ر م				۱			ب ر م
	(ب ر م)	ر	م			ب	ر	(ب ر م)



نشانه‌شناسی ضمنی

فرازبان

در نظر بارت، آینده احتمالاً از آنِ نشانه‌شناسی ضمنی خواهد بود، چراکه جامعه، مدام در حال پیشرفت از نظام اول، یعنی نظام دلالی زبان ارتباطی، به نظام‌های دلالی مرتبهٔ دوم است (Barthes, pp. 29-90). بارت، برآمدن زبان دوم از زبان اوّلیّه را در واقع، گشودن راه‌های تازه و پیش بینی نشده و بازی بی نهایت آیینه‌های روبه‌روی هم می‌داند(بارت، ۲۵). برای او، این زبان، «زبانی پر از عدم قطعیّت‌ها، زبانی ژرف، پهناور و نمادین، و زبان معانی ضمنی چندگانه است(همان، ص ۲۹)». به گمان بارت، «جاودانگی اثر، از آن رو نیست که یک معنای یگانه را به انسان‌های گوناگون می‌قبولاند، بلکه از آن روست که الهام بخش معناهای گوناگون به انسانی یگانه است و همواره با همان زبان نمادین، در زمان‌های مختلف سخن می‌گوید؛ اثر پیشنهاد می‌کند، انسان در گزینش، مختار است... گویی زبان نخستین، واژه‌های دیگری در ذهن خواننده پدید می‌آورد و به او، سخن گفتن به زبان دومی را یاد می‌دهد. این، همان چیزی است که رؤیا نام دارد. رؤیا به قول گاستون باشلار، جاده‌های خاص خود را دارد. زبان دوم و نشانه‌شناسی

ضمنی، همین جاده‌ها را در برابر واژه می‌گشاید. ادبیات، کندوکاو نام است... و در نهایت، شاعر، همواره باور دارد که نشانه‌ها، دلبخواهی و ناانگیخته نیستند و نام، ملک طبیعی شیء است». (همان، صص ۶۲-۶۱)

یوری لوتمن، نشانه‌شناس روسی هم بر آن است که «شعر، گرچه با زبان، ساخته می‌شود، امّا از آن فراتر می‌رود و زبان ویژهٔ خود را می‌یابد و نشانه‌ها و قاعده‌هایی می‌آفریند تا پیام ویژهٔ خود را ارائه دهد». در باور او «شعر، نظامی مرکّب از نشانه‌های تو در توست که در «یکدیگر تعبیه می‌شوند». زبان شعر، «سلسله مراتب پیچیده‌ای از زبانهای متقابلاً پیوسته» است؛ به گونه‌ای که متن، به هر گروه از خوانندگان، اطّلاعات متفاوتی می‌دهد و در هر دوباره خوانی، مقداری اطّلاعات دیگر جذب می‌کنیم... شعر، همزمان به دو (یا چندین) زبان تعلق دارد» (احمدی، ساختار و تأویل، صص ۲۴۶-۲۶۴).

پی‌یر گیرو، نشانه‌شناس فرانسوی هم کارکرد ارجاعی و عاطفی زبان را هم زمان، شالوده‌های مکمّل و رقیب در امر ارتباط می‌داند و از «کارکرد دوگانهٔ زبان» یاد می‌کند. کارکردهای شناختی و عینی، و احساسی و ذهنی. به اعتقاد او، این دو کارکرد، متضمّن دو نوع رمزبندی متفاوت هستند، که از این میان، کارکرد دوم در تنوّعات سبکی و دلالت‌های ضمنی ریشه دارد... رمزگان علمی، به خنثی سازی این تنوّعات و ارزش‌های مبتنی بر دلالت‌های ضمنی می‌پردازد حال، آنکه رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، این تنوعات و ارزش‌های مبتنی بر دلالت‌های ضمنی را تحقّق می‌بخشد و به آنها پرو بال می‌دهد(گیرو، ص ۲۱). «کارکردهای ارجاعی (عینی، شناختی) و عاطفی (احساسی، ذهنی یا ذهنی، بیانی) دو شیوهٔ مهمّ بیان نشانه‌ای هستند و به نحو مقتضی در تضاد با یکدیگر قرار دارند. در واقع، فهم و احساس، و ذهن و روح، دو قطب تجربهٔ ما هستند و با شیوه‌های ادراکی‌ای انطباق دارند که نه تنها با هم تضاد دارند، بلکه در نسبت معکوس با هم نیز هستند». «اینها دو شیوهٔ عمدهٔ دلالت هستند که علم و هنر را رویاروی یکدیگر قرار می‌دهند» (همان، ص۲۴). «هرچه رمزگان، حشو کمتری داشته باشد، ارتباط، اطّلاع بیشتری دربردارد و بازتر، فردی‌تر و رمزگشوده‌تر است و برعکس. هنر، نظامی است که

پیوسته رمزگشوده‌تر شده است» (همان، ص ۲۸). در نظر گیرو، رمزگان رمزگشوده، از قراردادها فرا روی می‌کند و یا آنها را مبهم‌تر می‌کند و همین، باعث تعبیرپذیری بیشتر آن می‌شود. «هر چه میزان حشو پیام بیشتر باشد، ارتباط، معنی‌دارتر، بسته‌تر، اجتماعی‌تر و رمزپرداخته‌تر است. رمزگان‌های رمز پرداخته به **توجه** و رمزگان‌های رمزگشوده به **مشارکت** گیرنده نیاز دارند.

گیرو به نقل از مک لوهان، رسانه‌ها را هم به رسانه‌های گرم و سرد تقسیم می‌کند. گرما یا سرمای پیام به دمای اطّلاعات مربوط می‌شود. به تعبیر دیگر، دمای پیام را نباید با محتوای ارجاعی آن اشتباه گرفت؛ این دما تابعی است از میزان عناصری که پیام برای رمزگشاییِ یک مدلول مفروض به دست می‌دهد و مشارکت گیرندهٔ پیام که باید پیام را تعبیر کند و در نتیجه بعضی از اجزای اطّلاع را که پیام فاقد آنهاست، فراهم آورد. در یک پیام گرم، معنا در خود پیام نهفته است حال آنکه در یک پیام سرد، معنا یا بخش عمده‌ای از معنا را گیرنده به پیام می‌دهد؛ گیرنده‌ای که از این رهگذر، در ارتباط، درگیر شده است(همان، صص ۳۳-۳۲).

گیرو پیام زیبایی‌شناختی را پدیده‌ای فراواقعی، نادیدنی، وصف‌ناپذیر یا همانند واقعیّتی فرض می‌کند که نشانه‌های فنّی از توصیف آن، یعنی از مشاهده و توجیه آن و اختصاص یک نشانهٔ قراردادی به آن ـ که با پذیرش یکپارچهٔ همگان روبرو باشد ـ ناتوانند. معنای منطقی، معنایی تماماً رمز پرداخته و محصور است و تقریباً در رمزگان نهفته است، حال آنکه بازنمایی زیبایی‌شناختی، مگر به صورت ناقص، رمز پرداخته نیست و عرصه‌ای است از روابطی که کما بیش به روی تعبیر آزاد خواننده، گشوده است(همان، ص ۶۵). به اعتقاد گیرو، نشانه‌های زیبایی‌شناختی، به خاطر منش شمایلی‌شان (تصاویر خیالین از واقعیّت) در غایت خود، از قید هرگونه قراردادی رهایند و معنا در آنها به بازنمایی (تصویر) روی می‌آورد. این ویژگی، توان آفرینندگی به این نشانه‌ها می‌دهد. شعر، نوعی ساختن و چنان که والری می‌گفت، پوئی یزی است. شاعر، این نشانه‌ها را از روی نسبت‌ها ابداع می‌کند.

یدالله رؤیایی، شاعر معاصر می‌گوید: «آنکه مشغلهٔ لغت (لوگوس) دارد، مشغلهٔ پیش از لغت، مشغلهٔ ازل دارد و لغت مهمان ازلی ماست. ما شاعران، هر یک زبانی در داخل زبان داریم... زبانی در داخل زبان؟ این زبان به آن چه می‌زاید بسته است، یعنی به حرف و حرف به ظرفیّت خلق حرف بسته است. و بند او زبان است که خود ظرفیت دیگری است که نحوه است، که نحله، رهبر نامرئی، که دستور است، که مستور است، که در زبان کوچه و بازار نیست، اگر چه کوچه و بازار در اوست. نقل این گفتهٔ عجیب سن اگوستن در قرن پنجم، انگار سفارشی برای امروز ما بوده است که به فرزندش می‌گفت: هرگز نمی‌توان دستور زبان تألیف کرد، بدون داشتن تجربه‌های شعری». بی جهت نیست که شاعران بزرگ، همیشه نثرنویسان بزرگی بوده‌اند، چراکه از پس آن تجربه‌های شعری، سرانجام حاکم آن حاکم نامرئی (نحو) شده‌اند و به زبانی در داخل زبان دست یافته‌اند؛ زبان شعر، نثر توانا. تا بگویی من دو تا زبان دارم. همیشه فکر می‌کنم دو زبان دارم؛ دو وسیله برای بیان محتوای حرفم دارم» (رؤیایی، ص ۲۵).

پس با توجّه به نکات و استدلال‌های یاد شده، می‌توان گفت که در نشانه‌های شعری یا نشانه‌های القایی، نشانه‌های زبانی (نشانه‌های نظام اوّل) در نسبت تنگاتنگ با مصادیق خود و با انتزاع‌های هنری و آفرینشگرانهٔ مختصّات معنایی انتزاع نشده از آنها، خود در حکم دالّ‌هایی برای مدلول‌های قابل آفرینش شعری، عمل می‌کنند و بدینسان، دلالت زبانی را از دلالت شعری متمایز می‌دارند:

مدلول‌های قابلِ آفرینش شعری ↔ دالّ شعری مدلول زبانی ↔ دالّ زبانی

دلالت زبانی

نشانهٔ زبانی در نسبت با

مصداق و مختصات

دلالت شعری انتزاع نشدهٔ آن

در شعر، عمده، رسیدن به صور خیالین و تصویرپردازی‌های آفرینشگرانه است؛ کاری که در عرصهٔ زبان عادی و ارتباطی و زبان علم انجام نمی‌گیرد. شاعر، از رهگذر

این تصویرسازی‌ها به مفاهیم می‌رسد؛ مفاهیمی که با بهره‌گیری از توان القایی حیرت‌انگیز زبان و با درکارکردن هنر مایه‌ها و شگردهای هنری، به شیوه‌ای خودآگاه و ناخودآگاه به مخاطب القا می‌شوند؛ مخاطبی که می‌باید با گذر از فضای مه‌آلود و لایه‌های تودرتوی زبان پرابهام و پرمعنای شعر، به آنها برسد و با دستمایه قراردادن آن مفاهیم ضمنی و آن اشارت‌ها، دست به آفرینش معنا بزند. در شعر، گذر از عالم عین به عالم ذهن و بر عکس، به گونه‌ای سیّال انجام می‌پذیرد و ملاحظات مصادیقی، مبنای نشانه‌پردازی‌ها برای مفاهیم مختلف قرار می‌گیرد. هر قدر، شمار مفاهیم القایی یا معانی انتقالیِ ناشی از ملاحظات مصادیقی و تصویرپردازی‌ها، آفرینشگری‌ها، این همانی‌ها و آفرینش تناسبات، بیشتر باشد، نشانهٔ شعری، چند لایه‌ای‌تر، مبهم‌تر و نمادین‌تر می‌شود. به سخن دیگر، در شعر، نشانهٔ زبانی به اعتبار مصداق و انتزاع‌های بدیعی که از آن می‌شود، به صورتی تبدیل می‌گردد که خود، دالّی برای مفهوم یا مفاهیم دیگر است. توجّه شاعر به مصداق هم در ایجاد این همانی‌ها، توازی‌ها، هم طرازی‌ها و تناسبات، اصل اساسی است.

القای شعری هم بر عکس ابلاغ زبانی، راه را برای مکاشفه و آفرینش مفاهیم گوناگون، هموار می‌سازد که شعر، افسونی القاء کننده است. شاعر با توان القایی شعر، کاری می‌کند که شعر، عرصهٔ آفرینشگریِ خواننده باشد و به قول بارت، خواننده آن را بارها از نو بنویسد. شاعر، این همه را با انتخاب نشانه‌هایی که به مرز رمز و نماد رسیده‌اند و با ابهام آفرینی و بافت‌زدایی و دیگر شگردهای هنری به انجام می‌رساند و خواننده را در فضاها و موقعیّت‌هایی قرار می‌دهد که به مکاشفهٔ سویه‌های غایب پیام و آفرینش معناهای متناسب با آن دست یازد.

و از رهگذر القای معانی، نشانه‌های شعری، دیگر نشانه‌های به مفهوم سوسوری نیستند؛ مدلول معیّنی ندارند که به آراستگی به دال‌ها چسبیده باشند، بلکه دال‌هایی هستند که می‌توانند به بسیاری مدلول‌ها مربوط شوند و خود، حاصل تأثیر دالّ‌هایی باشند که آنها را احاطه کرده‌اند. «معنا هیچ‌گاه با خود یگانه نیست. نشانه باید همواره

قابل تکرار و بازسازی باشد. نباید نشانه را علامتی بدانیم که یکبار برای همیشه رخ داده است. پس، این واقعیّت که نشانه، قابل بازسازی است، بخشی از هویت آن به شمار می‌رود» (ایگلتون، صص ۱۷۸-۱۷۷). فهم ما از عمق نشانه‌ها و نسبت‌های آنها با نشانه‌های دیگر نیز باید همواره سیری رو به کمال داشته باشد.

نشانه‌های شعری، از خصیصه‌های آوایی، دلبخواهی و قراردادی بودن نشانه‌های زبانی تخطّی می‌کنند، چرا که هنر، نشانه‌های قراردادی را تحلیل برده، از آنها فراروی می‌کند و مثلاً نشانه‌های استعاری، انگیختهٔ دانش ادارکی بشر و نقش‌های ارتباطی کلام‌اند و نه ناانگیخته، دلبخواهی و قراردادی. همین مسئله، خود، آرای صورت گرایان را هم مخدوش می‌سازد.

و دست آخر اینکه، ملاحظات مصادیقیِ مبنای دالّ شعری، همانا حوزهٔ نسبت‌ها و انگیختگی‌ها، گریز از قراردادها، آفرینش معانی بر آمده از دل معانی دیگر یا معنای معطوف به معنا، القا و فراروی دالّ‌های شعری از نشانه‌های زبان ارتباطی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه:

زبان شعر با دارا بودن سویه‌ای زبانی ـ هنری، از نشانه‌های زبان عادی با مختصّات آوایی، دلبخواهی یا ناانگیخته و قراردادی که عهده‌دار امر ابلاغ یا انتقال پیام هستند، گذر کرده، به نشانه‌های معنایی، انگیخته و عمدتاً غیر قراردادی، که عهده‌دار امر القای پیام هستند، فراروی می‌کند و به زبانی با توان حیرت‌انگیز القایی، تعبیرپذیری، واجد خبرهای کلان و کلامی که اوج مکاشفه‌ای انسانی و وحی بشر بر بشر می‌باشد، تبدیل می‌گردد و نهایتاً با قواعد و نظام نشانه‌شناختی به لحاظ ماهیت خاصّ خود، زبانی در درون زبان می‌آفریند.

منابع:

۱ـ آشوری، داریوش، شعر و اندیشه، چاپ اوّل، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۳هـ.ش.
۲ـ احمدی، بابک، از نشانه‌های تصویری تا متن، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۱هـ.ش.
۳ـ احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، چاپ اوّل، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۴هـ.ش.

۴ـ احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، ج اوّل، چاپ اوّل، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۱هـ.ش.
۵ـ ایگلتون،تری، نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸هـ.ش.
۶ـ بارت، رولان، نقد و حقیقت، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۷هـ.ش.
۷ـ براهنی، رضا، طلا درمس، ج ۱، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۱هـ.ش.
۸ـ براهنی، رضا، طلا درمس، ج ۲، چاپ اوّل، تهران، ۱۳۷۱هـ.ش.
۹ـ پورنامداریان، تقی، در سایهٔ آفتاب، ج اوّل، سخن، تهران، ۱۳۸۰هـ.ش.
۱۰ـ پورنامداریان، تقی، «ساعتی در سایهٔ آفتاب»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال پنجم، ش ۸ و ۹، بی‌تا.
۱۱ـ تادیه، ژان ایو، نقد ادبی در قرن بیستم، چاپ اوّل، نیلوفر، تهران، ۱۳۷۸هـ.ش.
۱۲ـ تمیمی، فرّخ، «سوهان و شعر»، بنیاد، سال ۱، ش ۶.
۱۳ـ حق شناس، علی محمّد، «نظم، نثر و شعر؛ سه گونهٔ ادب»، مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ۱۳۷۳هـ.ش.
۱۴ـ داوری اردکانی، رضا، شاعران در زمانهٔ عسرت، چاپ اوّل، گروس، تهران، ۱۳۷۳هـ.ش.
۱۵ـ روبینز، آر.اچ، تاریخ مختصر زبانشناسی، ترجمهٔ علی محمد حق شناس، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰هـ.ش.
۱۶ـ رؤیایی، یدالله، «پیام رؤیایی»، کلک، ش ۱۳۳، ۱۳۸۱هـ.ش.
۱۷ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا، موسیقی شعر، ج ۰، توس، تهران، ۱۳۵۸هـ.ش.
۱۸ـ صاحب جمعی، حمید «سیر تحوّل مفاهیم در نقد ادبیات و هنر»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، سال ۵، ش ۱۱.
۱۹ـ عامری، ع، «تعریف شعر به روایت آدونیس»، مجلهٔ تکاپو، ش ۱۲، ۱۳۷۲هـ.ش.
۲۰ـ فرای، نورتروپ، تخیل فرهیخته، ج اوّل، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۳هـ.ش.
۲۱ـ کیانوش، محمود، نظم، فضیلت و زیبایی، چاپ اوّل، آگاه، تهران، ۱۳۶۹هـ.ش.
۲۲ـ گیرو، پی‌یر، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، آگه، تهران، ۱۳۸۰هـ.ش.
۲۳ـ مهیمنی، سعید، «تجربهٔ شاعرانه، حرکت به سمت تفرد»، گیله‌وا، ۱۳۷۹هـ.ش.
24- Barthes, Roland, Writing Degree Zero + Elements of Semiology, Beakon, 1970.
25- Bakhtin, M,M. The Dialogic Imagination, University of Texas Press, 1981.
26- Lechte, John, Fifty Key Contemporary Thinkers, Routledge, 1995.
27- The New Thesaures, Third Edition, 1995.
28- Webster´s New Collegiata Dictionary, 1975.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی