به استاد فرزانه‌ام دکتر کورش صفوی

فرزان سجودی

درآمدی بر نشانه‌شناسی در شعر فارسی

۱ـ کلیات

زبان‌شناسی و به خصوص آموزش‌های زبان‌شناس سوئیسی فردیناند دوسوسور تأثیر به سزایی بر نظریه‌ی ادبی در قرن بیستم داشته است. سوسور معتقد بود که زبان‌شناسی باید از بررسی در زمانی زبان، یعنی بررسی چگونگی تحولات تاریخی زبان فراتر رفته و به بررسی هم زمانی بپردازد؛ یعنی زبان را در حکم نظامی که در یک سطح زمانی عمل می‌کند تلقی کند. او زبان را به دو سطح «زبان» (Langue) یعنی آن نظام زیرساختی که ناظر بر کاربرد زبان است و گفتار (parole) یعنی زبان آن‌گونه که در واقع و در عمل به کار گرفته می‌شود تقسیم کرد. بنیاد ساختار «زبان» (Langue) آن است که کلمات نشانه‌هایی اختیاری‌اند؛ یعنی تقریباً کلیه‌ی این نشانه‌ها بر مبنای نوعی قرارداد تعیین می‌شوند پس معنا حاصل ارجاع کلمه به جهان خارج، و یا به افکار یا مفاهیمی که در جهان خارج از زبان وجود دارند نیست؛ بلکه حاصل تمایز بین خود نشانه‌های زبانی است. تأکید سوسور بر زبان در حکم یک نظام دلالت هم‌زمان بود با تحولاتی در نقد صورتگرایانه (فورمالیستی) و افکار آموزشی سوسور بر طرفداران رویکرد صورتگرایی در ادبیات تأثیر در خور توجهی داشته است.

شاید بتوان گفت نخستین کسانی که تحت تأثیر چنین نگرشی به زبان، از منظری تازه به ادبیات نگریستند صورتگرایان روس بودند. اینان اساساً به بررسی ساختار ادبیات می‌پرداختند با «چونی» ادبیات، یعنی با ماهیت متمایز ادبیات به عنوان شاخه‌ای از هنر سر و کار داشتند و نه با چیستی‌اش. بدیهی است که این خصیصه‌های متمایز، ساختاری را در خود اثر می‌جستند و نه در پدید آورنده‌ی اثر. شعر را می‌کاویدند و نه دنیای شاعر را. پس صورتگرایان روس توجه خود را به کاربرد متمایز زبان معطوف کردند و بر این نکته پا فشردند که واژگان شعر را می‌سازند و نه موضوعات شاعرانه. از دیدگاه صورتگرایان هدف شعر وارونه کردن روند خوگیری حاصل از روزمرگی است، آشنایی‌زدایی از آن چیزی است که بسیار با آن آشناییم. بیش‌تر نوشته‌های صورتگرایان در بررسی آثار ادبی، در واقع تحلیلی است از شرایط و ابزارهای متفاوتی که به این آشنایی‌زدایی تحقق می‌بخشند. اگر از این دیدگاه به شعر بنگریم، باید بپذیریم که گفتمان شعری در بنیاد به لحاظ شیوه‌ی عملکردش با هر نوع گفتمان دیگر متفاوت است. در حقیقت شعر کنش گفتمانی را به درجاتی بالاتر از گفتمان زبان متداول می‌برد. شعر در پی انتقال اطلاعات یا صورت‌بندی دانش و آگاهی در ورای خود نیست. زبان شعری تعمداً خودآگاه است. شعر توجه را نسبت به خود برمی‌انگیزد و به گونه‌ای نظام‌یافته کیفیات زبانی خود را تشدید می‌کند. در نتیجه در شعر کلمات صرفاً ابزارهای انتقال افکار نیستند بلکه نهاده‌هایی عینی و قائم به ذاتند. (این همان اندیشه‌ای است که در افکار پساساختگرایان قوام می‌یابد و به یک منش فکری و فلسفی نظام یافته بدل می‌شود).(۱)

رومن یاکوبسن که از چهره‌های شاخص نحله صورتگرایی روس و هم‌چنین ساختگرایی پراگ بود، بر مبنای دستاوردهای زبان‌شناسی ساختگرا نظریه‌ای ادبی ارائه داد. او بر این باور است که تفاوت بین شعر و غیرشعر مسئله‌ای است زبانی و بنابراین می‌توان آن را با اتکاء بر دانش زبان‌شناسی تبیین کرد. تمایز بین شعر و غیرشعر یا به عبارت دیگر نقش شعری و دیگر نقش‌های زبان در این واقعیت نهفته است که در شعر کانون توجه، خود پیام یعنی صورت زبان است و نه عواملی چون موضوع یا مخاطب. با وجود آن‌که یاکوبسن شش نقش متمایز برای زبان در نظر می‌گیرد از جمله نقش شعری. اجازه بدهید در حوزه‌ی کار این بررسی اساساً تمایز بین نقش شعری و نقش ارجاعی را بنیاد نظری شعرشناسی پراگ بدانیم. در نقش ارجاعی، نشانه‌های زبانی برای دادن اطلاعاتی

[illegible] یافته [illegible] خود به کار می‌روند. درست در نقطه‌ی مقابل این نقش، در نقش شعری، زبان در خدمت انتقال یک محتوای گزاره‌ای نیست بلکه این خود صورت زبان است که در کانون توجه قرار گرفته است. می‌بینیم که افکار یاکوبسن در راستا و در تداوم حرکت صورتگرایان روس قرار دارد. یعنی قائل شدن استقلال نشانه‌شناختی برای نشانه‌های زبان (و یا بهتر بگوییم دال‌ها) در نقش شعری و رهایی آن‌ها از کارکرد دلالتگرشان در نقش ارجاعی.(۲)

ساختگرایی بر مبنای این اصل سوسوری شکل گرفت که زبان در حکم یک نظام نشانه‌ها را باید به صورت هم‌زمانی بررسی کرد یعنی در یک مقطع زمانی منفرد به بررسی آن پرداخت. جنبه در زمانی زبان، یعنی چگونگی تغییر و تحول آن در طول زمان جایگاهی ثانویه داشت. در شیوه‌ی تفکر پساساختگرایی مسئله‌ی زمان (temporality) دوباره اهمیت می‌یابد.

آثار فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا بیش‌ترین تأثیر را بر نظریه‌ی ادبی پساساختگرا داشته است گرچه نمی‌توان از تأثیر دانشمندانی چون ژاک لاکان که اساساً در زمینه‌ی روانکاوی فعالیت کرده است و میشل فوکو که نظریه‌پرداز مسائل فرهنگی بوده است چشم پوشید. دریدا بر کلام محوری (logocentrism) تفکر غربی می‌تازد یعنی بر آن که تصور می‌شود معنی مستقل از زبانی که حامل و رابط آن است وجود دارد و لذا از بازی زبان تأثیر نمی‌پذیرد. دریدا موضع سوسور را می‌پذیرد که معنی محصول روابط تمایزی بین مدلول‌هاست؛ اما او پا را فراتر نهاده مدعی می‌شود که بعد زمانی را نمی‌توان نادیده گرفت. او زبان را یک زنجیره‌ی بی‌پایان از کلمات می‌داند؛ زنجیره‌ای که هیچ آغاز یا پایان فرازبانی ندارد. او بر این باور است که سوسور نتوانست خود را از شیوه‌ی تفکر کلام محورانه (logocentric) رها کند زیرا با قائل شدن مکانی برتر برای گفتار نسبت به نوشتار نشان داده است که به اعتقاد او مدلول و دال می‌توانند در یک مقطع زمانی در کنش گفتار در هم ممزوج شوند. دریدا بر این کلام محوری می‌تازد و ادعا می‌کند که برای فهم چگونگی کارکرد زبان، نوشتار الگوی بهتری است. در نوشتار، دال پیوسته رایاست؛ به این ترتیب یک بعد زمانی در روند دلالت وارد می‌شود که بنیان هر نوع آمیزش و امتزاج بین دال و مدلول را بر می‌کند. نشانه‌های نوشتاری از نوعی استقلال نشانه‌شناختی بهره می‌برند که در آن گرچه معنی از طریق تمایز بین نشانه‌ها آفریده می‌شود (همان‌طور که سوسور نیز مطرح کرده است)، اما استقلال نشانه‌شناختی نوشتار ایجاب می‌کند که معنی پیوسته به تأخیر بیفتد، زیرا نوشتار در بی‌نهایت بافت‌های بالقوه که ممکن است در آینده تحقق بیابند معنی تولید می‌کند. به این ترتیب منش فکری دریدا بنیادهای کلام محوری را سست می‌کند زیرا اعتقاد او بر این است که معنی هیچ‌گاه به طور کامل حضور ندارد چرا که همیشه به تعویق می‌افتد.(۳)

برداشت دریدا از مفهوم نوشتار با آن‌چه یاکوبسن نقش شعری زبان نامیده است شباهت بسیار دارد. دست کم این را می‌توان بی‌هیچ تردید پذیرفت که این دستگاه فکری، رد متافیزیک حضور، اعتقاد به زنجیره‌ی

بی‌پایان دلالت دالی به دال دیگر و در نتیجه در عین وجود تمایز تعویق معنا برای همیشه، در نقش شعری زبان صادق است. نفس هنر بودن ادبیات، در ایجاد همین ابهام بی‌پایان است. تفاوت اساسی زبان ادب با زبان معیار ارتباطات در همین است که زبان شعر پیوسته خود را به تعویق می‌اندازد و در برابر حضور یک معنای قطعی و همیشگی مقاومت می‌کند و شاید راز ماندگاریش در همین است. در نقش شعری دال‌ها از مدلول‌های ثابت و تغییرناپذیرشان در نقش ارجاعی جدا می‌شوند، رها شده از لنگر به حالتی شناور و سیال در می‌آیند و بازی جاودانه‌ی خود را آغاز می‌کنند. زبان در نقش شعری بنا نیست بر مفهومی خارج از خود دلالت کند، بر خود و بر نظام ساختاری یا صورتی که خود ایجاد کرده است دلالت می‌کند و زایده‌ای نیست برای دلالت به جهانی ورای خود، زیرا با گسستن بند خود از «مشخصه‌های معنایی» محدودکننده‌ی آن در نقش ارجاعی به نقش شعری پا می‌گذارد.

بیش‌تر آن‌چه تا به امروز به عنوان کوشش برای بیان معنای آثار ادبی نوشته یا گفته شده است (در واقع نقد ادبی به مفهوم سنتی آن) در اصل تلاشی بوده است برای راه بستن بر بازی بی‌پاسان دال‌های زبان ادبی، تلاشی بوده است برای به بند کشیدن این نظام در یکی از تعبیرهایی که در هر لحظه ممکن است و جالب این که همه‌ی چنین تفسیرکنندگانی تفسیر خود را همان معنای موردنظر شاعر یا نویسنده می‌دانند و یک قدم هم عقب نمی‌نشینند. آن‌چه در پی می‌آید کوششی است برای راهیابی به ساختار دلالت در شعر، به نظام حاکم بر بازی دال‌ها در شعر. بحث ما بحثی است در حوزه‌ی شعرشناسی، ما می‌کوشیم در برابر تقارن بیرونی که موضوع بدیع نظم و بررسی ابزارهای نظم‌آفرینی است، تقارن و توازن درونی شعر را به تصویر بکشیم. می‌کوشیم از آن نظام ساختاری تصویری ارائه دهیم که امکان آبگونگی دال‌ها و سیلان بی‌پایان معناها را به وجود می‌آورد.

پس بی تردید در پی ارائه‌ی طریقی برای راهیابی به «معنای» شعر نیستیم؛ چرا که به گریز معنا به عنوان راز جاودانگی هنر معتقدیم. گرچه این کار با بررسی موارد منفرد آثار ادبی شکل گرفته است اما کوششی نیست برای ارائه‌ی تصویری از سبک شاعری به خصوص یا دورانی خاص، بلکه همان طور که گفته شد بحثی است در حوزه‌ی شعرشناسی یا دانش عمومی ادبیات.

بررسی مناسبات دال‌های زبان در نقش شعری، یعنی بررسی نظام نشانه‌شناسی ادبیات که به بیان یاکوبسن در قالب نقش شعری زبان تجلی می‌یابد؛ یا به عبارتی بررسی دانش عمومی ادبیات، آن‌چه «ادبیات» را در مفهوم کلی آن پدید می‌آورد، شعرشناسی نامیده شده است. رابطه‌ی شعرشناسی یا دانش عمومی ادبیات با آثار منفرد ادبی مانند رابطه‌ی «زبان» (Langue) با «گفتار» (parole) است و مفهومی است که کاملاً تحت تأثیر دو گانه «زبان» و «گفتار» سوسوری شکل گرفته است. همین‌جا می‌توان تعریفی تازه از «سبک‌شناسی» ارائه داد. در واقع می‌توان گفت که بررسی توصیفی آثار منفرد ادبی موضوع دانش «سبک‌شناسی» است. اما بررسی آثار منفرد ادبی باید از حد توصیف آن آثار فراتر رفته و در خدمت «شعرشناسی» و دستیابی به دستور جهانی ادبیات قرار گیرد.

۲ـ معنی‌شناسی شعر

۲ـ ۱ـ مقدمه

لیچ (۱۹۶۹)[۴] در «رویکردی زبان‌شناختی به بررسی شعر انگلیسی» هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی و قاعده‌افزایی را اسباب نظم‌آفرینی می‌داند. سپس به طرح هشت نوع هنجارگریزی می‌پردازد که عبارتند از هنجارگریزی‌های نحوی، واژگانی، زمانی، معنایی، سبکی، نوشتاری، گویشی و آوایی. مبنای نظری لیچ نظریه‌ی «برجسته‌سازی» است که توسط موکارفسکی و هاورانک از اندیشمندان حلقه پراگ مطرح شده است. لیچ «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» را دو مجرای اصلی تحقق برجسته‌سازی بر می‌شمرد و همان‌طور که گفته شد یکی را ابزار «شعرآفرینی» و دیگری را ابزار

«نظم‌آفرینی» می‌داند. این رویکرد گرچه ابزارهای صوری تحقق شعر و نظم را به ظاهر به خوبی پوشش می‌دهد و می‌تواند در بررسی‌های سبک‌شناسی برای تعیین ویژگی‌های خاص سبکی آثار منفرد به کار گرفته شود، فاقد مبانی توجیه‌پذیر در نظریه‌ی نشانه‌شناسی ادبی و بحث دلالت است و اساساً در راستای خطی که می‌کوشد برای تمایز شعر از غیر شعر توجیهی نشانه‌شناختی بیابد عمل نمی‌کند. به لحاظ روش‌شناختی و در جریان بررسی‌های موردی نیز خلاف این ادعا که همه‌ی هنجارگریزی‌های مذکور در یک سطح عمل می‌کنند مشاهده می‌شود. بررسی‌های موردی نشان می‌دهد که اولاً به لحاظ آماری و بسامد وقوع تفاوت فاحش بین موارد هنجارگریزی معنایی (که در ادامه مطلب به تفصیل به آن خواهیم پرداخت و در واقع عرصه‌ی بازی دال‌هاست) و دیگر موارد هنجارگریزی وجود دارد (برای نمونه رجوع کنید به سجودی، ۱۳۷۶)[۵].

از طرف دیگر بیش‌تر (اگر نگوییم همه) موارد هنجارگریزی آوایی در واقع در خدمت ایجاد موسیقی شعر و توازن است. هنجارگریزی‌های نحوی نیز در بیش‌تر موارد از ضروریات وزنی و حفظ موسیقی شعر ناشی می‌شوند. در مورد هنجارگریزی‌های واژگانی نیز اکثریت قریب به اتفاق ناشی از تخطی از معیارهای معنایی و شکستن قواعد هم‌آیی واژگان در زبان ارجاعی می‌شوند و در حقیقت باید جزو هنجارگریزی‌های معنایی منظور شوند. پس در واقع با حرکت از موضع لیچ می‌توانیم به نقد این موضع دست یابیم. نتایج به دست آمده در حقیقت در حمایت از نظریه بازی بی‌پایان دال‌ها و سیلان معنا در نقش شعری زبان عمل می‌کنند. پس به عبارت دیگر با وام‌گیری عبارت «هنجارگریزی معنایی» از لیچ می‌توانیم همین مطلب را به این شکل بیان کنیم که عامل اصلی «شعرآفرینی» هنجارگریزی معنایی است و این هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.

۲ـ ۲ـ هنجارگریزی معنایی

هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده‌ی هم‌آیی واژگان به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان. برای روشن‌تر شدن مطلب ابتدا مثال‌هایی از زبان معیار می‌آورم. فعل «خواندن» را در نظر بگیرید. خواندن فعلی «دوظرفیتی» است و فاعلی می‌خواهد با مشخصه‌های [+انسان] (با این فرض که ممکن است دستگاهی کتاب‌خوان وجود داشته باشد یا به وجود بیاید در حال حاضر کاری نداریم) و [+باسواد] و مفعولی می‌خواهد با ویژگی [+نوشتار]. حال اگر برای مثال کسی در کاربرد زبان در نقش ارجاعی آن بگوید «اتومبیلم جاده را می‌خواند» با آن‌که جمله‌ی تولیدشده به لحاظ نحوی بی‌اشکال است، از آن‌جا که محدودیت‌های هم‌آیی واژگان رعایت نشده است، جمله‌ی تولید شده در نقش ارجاعی زبان جمله‌ای بی‌معنا تلقی می‌شود. گروه اسمی «جیغ بنفش» را در نظر بگیرید. «جیغ» جسمیت ندارد، یعنی فاقد مشخصه [+ملموس] است پس نمی‌تواند رنگ داشته باشد، زیرا برای آن که موصوفی صفت «رنگ» بگیرد باید دارای مشخصه‌ی معنایی [+ملموس] باشد. پس ترکیب «جیغ بنفش» نیز در نقش ارجاعی زبان بی‌معنی می‌نماید.

اما در شعر با اتکاء به همین هنجارگریزی معنایی و با کاربرد استعاری زبان، دال‌ها از قید مشخصه‌های معنایی ثابت و تغییرناپذیری که در نقش ارجاعی زمین‌گیرشان کرده است رها می‌شوند و به سیلان در می‌آیند.

بر اساس آن‌چه ما به آن دست یافته‌ایم،

هنجارگریزی معنایی ابتدا به دو زیرشاخه‌ی اصلی تقسیم می‌شود که عبارت است از تجسم‌گرایی و تجریدگرایی. «تجریدگرایی» یعنی دادن مشخصه‌ی معنایی [+ مجرد] به آن واژه‌ای که در نظام معنایی زبان در نقش ارجاعی دارای مشخصه‌ی معنایی [+ ملموس] است. «تجسم‌گرایی» حالاتی را در بر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصه‌ی معنایی [+ مجرد]اند ولی مشخصه‌ی معنایی [+ملموس] و [ـ مجرد] به آن‌ها داده شود و یا آن‌که در گروه واژگان [+ ملموس] مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده شود و مثلاً به [+انسان] مشخصه‌ی [+گیاه] داده شود.

تجسم‌گرایی خود به سه گروه «جاندارپنداری»، «سیال‌پنداری» و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. «جاندارپنداری» را به دو گروه «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» تقسیم کردیم و زیر گروه «حیوان‌پنداری» را به دو زیرگروه فرعی‌تر «انسان‌پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم کردیم. این واژگان را نیز برای نام‌گذاری این طبقات ابداع کردیم. ما مدعی هستیم که این نظام جهانی دلالت در شعر است و همه‌ی صنایعی را که به طور سنتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، یعنی صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، متناقض‌نما (پارادوکس) و جز آن را در بر می‌گیرد به علاوه آن‌که توجیهی نظام‌مند از کارکرد دستگاه نشانه‌شناسی شعر در کلیت خود به دست می‌دهد. ذکر این نکته نیز ضروری است که این بحث حاصل کالبدشکافی تفصیلی شعر است ولی در واقع این بازی با مؤلفه‌های معنایی در ابعاد وسیع‌تر بسیار پیچیده و آزاد عمل می‌کند و هرگز در امتداد یکی از این روابطی که ما تصویر کلی آن را به دست داده‌ایم ثابت باقی نمی‌ماند. یعنی برای مثال دالی که در زبان شعر مؤلفه‌ی معنایی [+انسان] را پذیرفته است بی‌درنگ با گرفتن مؤلفه‌های [+گیاه]، [+سیال]، [+جسم] و ... در رابطه‌ی متقابل با دال‌های مجاور در دل یک دستگاه باز و سیال تعامل دال‌ها قرار می‌گیرد. در ادامه مطلب می‌کوشم با بررسی تفصیلی موارد زیر و ارائه‌ی مثال‌هایی (نمونه‌ها کاملاً اتفاقی از شعر نو و کهن انتخاب شده‌اند و به هیچ وجه قصد ارزش‌گذاری ویژه‌ای در میان نبوده است) موضوع را روشن کنم.

۲ـ۲ـ۱ـ تجریدگرایی

گفتیم که مقصود ما از «تجریدگرایی» دادن مشخصه‌ی [+ مجرد] به واژه‌ای است که در کاربرد ارجاعی‌اش [ـ مجرد] یا به عبارتی [+ ملموس] است. تجریدگرایی و تجسم‌گرایی را در تقابل با هم و در بالاترین سطح طبقه‌بندی ساختار معنایی شعر قرار دادیم. به نظر می‌رسد «تجریدگرایی» در قیاس با جفت خود «تجسم‌گرایی» درصد بسیار اندکی از هنجارگریزی‌های معنایی را به خود اختصاص می‌دهد. دست کم در شعر سپهری این‌گونه بوده است و در بررسی تفصیلی انجام شده (سجودی، ۱۳۷۶)[۶] مشاهده شد که در مجموع در برابر ۹۴/۶٪ تجسم‌گرایی ۵/۶٪ تجریدگرایی در هنجارگریزی‌های معنایی شعر سپهری دیده می‌شود.

برای روشن‌تر شدن تعریفی که از تجریدگرایی ارائه دادیم، به بررسی نمونه‌هایی از شعر قدیم و شعر نو می‌پردازیم.

پیکر او لیک سایه ـ روشن رؤیاست. (سپهری، ص ۲۱)[۷]

«پیکر» دارای مشخصه‌ی معنایی [+ ملموس] است ولی در این‌جا به «سایه ـ روشن رؤیا» تشبیه شده است که مفهومی است مجرد و [ـ ملموس].

شاید زندگی‌ام در جای گم‌شده‌ای نوسان داشت / و من انعکاسی بودم / که بیخودانه همه‌ی خلوت‌ها را بهم می‌زد. (سپهری، ص ۱۲۸)

«و من انعکاسی بودم» نمونه‌ای از تجریدگرایی به تعبیری است که ما مطرح کرده‌ایم.

شبیه هیچ شده‌ای! / چهره‌ات را به سردی خاک بسپار. (سپهری، ص ۱۳۹)

«هیچ» مفهومی مجرد است و [ـ ملموس]. حال «تو» (که در شناسه‌ای» تجلی می‌یابد) و [+ ملموس] است به «هیچ» شبیه شده است که [ـ ملموس] است.

آن نه زلفست و بناگوش که روزست و شبست
وآن نه بالای صنوبر که درخت رطبست
(سعدی، ص ۵۳۴)[۸]

در مصرع اول بیت فوق نیز تشبیه «زلف» و «بناگوش» به «روز و شب» نمونه‌ای از تجریدگرایی است.

۲ـ۲ـ۲ـ تجسم‌گرایی

در مقدمه گفته شد و به نظر می‌رسد روشن است که تجسم‌گرایی عکس تجریدگرایی است. شاید بتوان با این فرض که این یکی از «جهانی‌های» زبان شعر است دست به پژوهش گسترده‌تر در این زمینه زد. بر اساس الگویی که ما ارائه دادیم، تجسم‌گرایی خود به زیربخش‌های «جاندارپنداری»، «سیال‌پنداری» و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. تعریف «جسم‌پنداری» از قرار دادن آن در مقابل «جاندارپنداری» و «سیال‌پنداری» روشن می‌شود. «جسم‌پنداری» را از آن جهت جدا کردیم که در این نوع هنجارگریزی معنایی فقط خصوصیت [+ جسم] مطرح است و هیچ نشانه‌ای از [+ جاندار] و یا [+ سیال] بودن آن مطرح نیست.

۲ـ۲ـ۲ـ۱ـ جاندارپنداری

قبلاً گفتیم که قائل شدن مشخصه‌ی [+ جاندار] برای آن‌چه [ـ جاندار] است «جاندارپنداری» تلقی می‌شود. با این فرض که «جاندار» نسبت به «گیاه» و «حیوان» (در این سطح از طبقه‌بندی انسان، حیوان تلقی می‌شود) شمول معنایی دارد، بدیهی است که «جاندارپنداری» به دو مقوله‌ی «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» تقسیم می‌شود.

۲ـ۲ـ۲ـ۱ـ۱ـ گیاه‌پنداری

وقتی صحبت از «گیاه‌پنداری» می‌کنیم مقصودمان آن است که خصیصه‌ی [+گیاه] (که طبیعتاً [+ جاندار] نیز هست و این اطلاع حشو است) به [ـ گیاه] داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصه‌ی معنایی [+گیاه] را اشغال کند. مثال‌های زیر موضوع را روشن‌تر خواهند کرد.

روزگاری است در این گوشه‌ی پژمرده هوا / هر نشاطی مرده است. (سپهری، ص ۱۲)

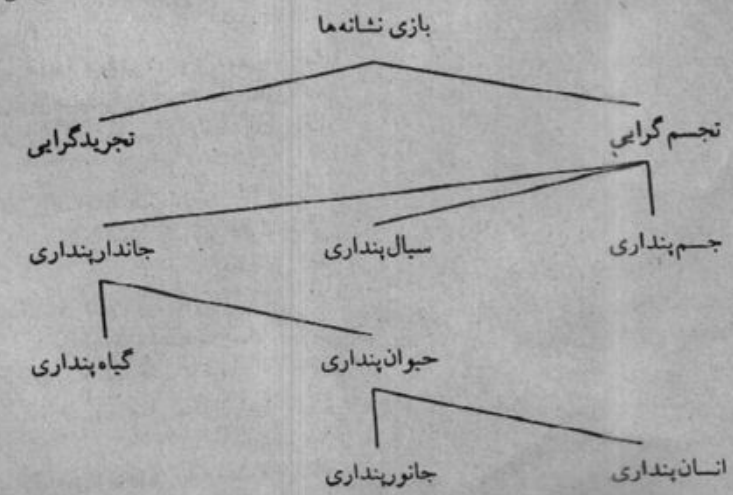
«پژمرده صفتی است که موصوف آن در زبان هنجار مشخصه‌ی معنایی [+گیاه] دارد. پس در این ترکیب بدیع به هوا مشخصه‌ی [+گیاه] داده شده است و نمونه‌ای از «گیاه‌پنداری» است.

زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید. (سپهری، ص ۸۰)

«روییدن» فعلی است تک ظرفیتی و اسمی که در جایگاه فاعل آن می‌آید در زبان هنجار دارای مشخصه‌ی [+گیاه] است. «زمزمه» که در نقش ارجاعی زبان [ـ گیاه] است این‌جا در هم‌آیی با واژه‌ی «روییدن» مشخصه‌ی [+گیاه] گرفته است. این هم نمونه‌ای دیگر از گیاه‌پنداری است.

دستهایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم. (فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۱۶۷)[۹]

گیاه‌پنداری مشهود است. آن‌چه کاشته می‌شود در زبان ارجاعی مشخصه‌ی معنایی [+گیاه] دارد. «دستهایم» در همنشینی با «می‌کارم» مشخصه‌ی [+



نمودار بازی نشانه‌ها در زبان شعر

گیاه] گرفته است. در سطر بعدی این مشخصه به کل «من» (که در شناسه‌ی ـ م در «خواهم شد» نمود یافته است) بسط می‌یابد. یعنی در واقع «[من] سبز خواهم شد» که این «من» مشخصه‌ی [+گیاه] دارد.

بعد از تو ما به قبرستان رواوردیم / و مرگ زیر چادر مادربزرگ نفس می‌کشید / و مرگ آن درخت تناور بود / که زنده‌های این سوی آغاز / به شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند /...

(فروغ فرخزاد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ص ۴۹)

این‌جا نیز در سطر «و مرگ آن درخت تناور بود»، «مرگ» مستقیماً به گیاه تشبیه شده است. سطرهای قبل و بعد را به این دلیل آورده‌ام که نشان دهم (همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد) همین ساختار معنایی مدام در نوسان است و لحظه‌ای سکون نمی‌پذیرد. در این‌جا فقط به ذکر این نکته اشاره می‌کنم که «مرگ» در همین چند سطر یک بار به انسان (انسان‌پنداری) و یک بار به گیاه تشبیه شده است. سپس جزئی از همان گیاه مرگ (شاخه‌های

ملولش) دوباره به انسان تشبیه شده است. در بخش پایانی به تفصیل در این باره سخن خواهم گفت.

ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای
ما آن شقایقیم که با داغ زنده‌ایم
(حافظ، ص ۷۲۸)(۱۰)

بر خاک درت بسته‌ام از دیده دو صد جوی
تا بو که تو چون سرو خرامان بدر آیی
(حافظ، ص ۹۸۶)

در دو نمونه‌ی فوق از حافظ هم گیاه‌پنداری آشکارا مشهود است و نیازی به توضیح بیش‌تر نمی‌بینم. هم‌چنین است نمونه‌های زیر از اوحدی مراغه‌ای.

ای تن و اندامت از گل خرمنی
عالمی حسنی تو در پیراهنی
(اوحدی مراغه‌ای، ص ۴۰۲)(۱۱)

میلم به باغ بود، دلم گفت: دیده گیر
سروی نشسته بر لب جویی و سوسنی
(اوحدی مراغه‌ای، ص ۴۰۳)

۲ـ۲ـ۲ـ۱ـ۲ـ حیوان‌پنداری

واژه‌هایی که دارای مشخصه‌ی معنایی [+جاندار] و [ـ گیاه] هستند را با مشخصه‌ی [+ حیوان] نشان داده‌ایم. پس هرگاه واژه‌ای با مشخصه‌ی [ـ حیوان] در جایگاه واژه‌ای بنشیند که بر اساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید دارای مشخصه‌ی [+ حیوان] باشد می‌گوییم که «حیوان‌پنداری» روی داده است به این ترتیب با تخطی از قواعد هم‌آیی واژگان زبان برجسته شده است. از طرفی «حیوان» نسبت به «انسان» و «جانور» شمول معنایی دارد.

پس بدیهی است که این مقوله خود می‌تواند به دو زیرگروه «انسان‌پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم شود. اما در بسیاری موارد مؤلفه‌ای که به «حیوان‌پنداری» تحقق داده است بین «انسان» و «جانور» مشترک است و لذا تفکیک در این موارد امکان ندارد.

باز می‌کوشیم با ذکر نمونه‌هایی بحث را روشن کنیم. آن‌چه در زیر می‌آید نمونه‌ای از «حیوان‌پنداری» به طور عام است:

روزگاری است در این گوشه‌ی پژمرده هوا / هر نشاطی مرده است.

(سپهری، ص ۱۲)

فعل «مردن» فعلی است تک‌ظرفیتی که در جایگاه فاعل آن واژه‌ای با مشخصه‌ی [+ حیوان] می‌نشیند «نشاط» فاقد این مشخصه است و آن را از طریق هم‌آیی با «مرده است» کسب می‌کند. پس در واقع حیوان‌پنداری تحقق یافته است و زبان شعر به این طریق برجسته شده است.

حال به نمونه‌هایی توجه کنید که در آن «انسان‌پنداری» (که تشخیص یا personification نیز گفته شده است) تحقق یافته است.

فکر تاریکی و این ویرانی / بی‌خبر آمد تا با دل من / قصه‌ها ساز کند پنهانی. (سپهری، ص ۳۱)

«فکر تاریکی آمد تا با دل من قصه ساز کند» فعل تک‌ظرفیتی آمد نیاز به یک فاعل با مشخصه‌ی [+ حیوان] دارد. پس تا این‌جا «فکر تاریکی» الزاماً نباید دارای مشخصه‌ی [+ انسان] نیز باشد، اما «قصه‌ساز کردن» فعلی است که در زبان معیار فاعل آن باید مشخصه‌ی [+انسان] داشته باشد. پس در واقع «فکر تاریکی» مشخصه‌ی [+انسان] را در اثر هم‌آیی با «آمد» و «قصه‌ساز کند» کسب کرده است و این نمونه‌ای است از «انسان‌پنداری».

ـ عشق؟ / ـ تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه / به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد (فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۹۰)

در این قطعه از فروغ نیز «عشق» که مفهومی است مجرد، از طریق «تجسم‌گرایی» و «انسان‌پنداری» که زیرشاخه‌ای از آن است مجسم شده و هیأت انسان یافته است.

دیشب گله‌ی زلفت با باد همی کردم
گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودایی
(حافظ، ص ۹۸۴)

سر این نکته مگر شمع برآرد به زبان
ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی
نرگس ار لاف زد از شیوه چشم تو مرنج
نروند اهل نظر از پی نابینایی
(حافظ، ص ۹۷۸)

در ابیات فوق از حافظ نیز «باده»، «شمع»، «پروانه» و «نرگس» مشخصه [+انسان] یافته‌اند.

اجازه بدهید نمونه‌هایی نیز از «جانورپنداری» بیاورم و به این بحث خاتمه دهم.

غروب پر زد از کوه

(سپهری، ص ۴۳)

بدیهی است که فعل «پر زدن» در کاربرد معمول خود به مفعولی با مشخصه‌ی [+ جانور] (پرنده) نیاز دارد. «غروب» این مشخصه را در هم‌آیی با «پر زد» یافته است و «جانورپنداری» زبان شعر را غریب کرده است.

گو تو باز آی که گر خون منت در خوردست
بیشت آیم چو کبوتر که به پرواز آید
(سعدی، ص ۵۹۴)

در بیت فوق نیز «من» مستقیماً به «کبوتر» تشبیه شده است.

۲ـ۲ـ۲ـ۲ـ سیال‌پنداری

دادن ویژگی [+ سیال] به واژه‌های دارای مشخصه‌ی معنایی [ـ سیال] را سیال‌پنداری نامیده‌ایم.

به مثال‌های زیر توجه کنید:

به سان نسیمی از روی خودم بر خواهم خواست / درها را خواهم گشود / در شب جاویدان خواهم وزید. (سپهری، ص ۱۳۷)

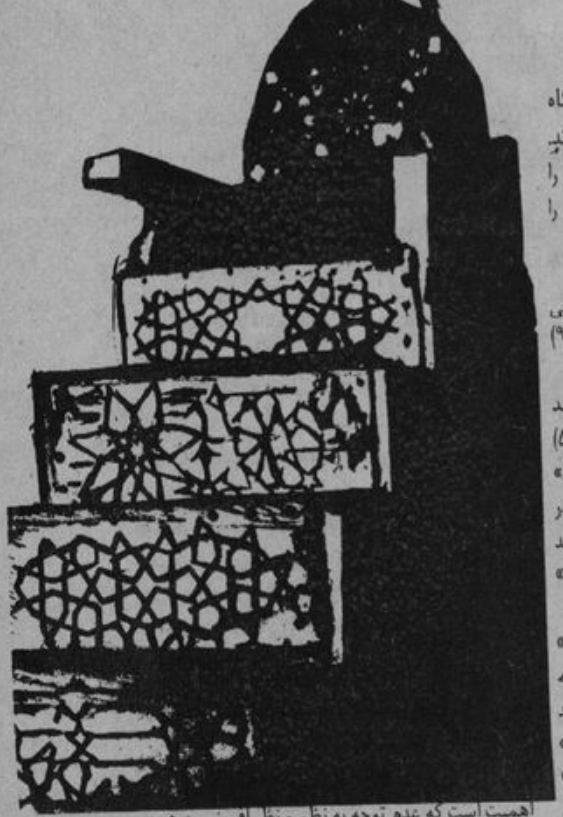
«خود» به دو شق می‌شود. خودی بر جای می‌ماند و خود دیگر که با هم‌آیی با فعلی چون «وزیدن» مشخصه‌ی [+سیال] یافته است و از طرفی به صراحت به «نسیم» تشبیه شده است از روی خود اول بر می‌خیزد و در «وزشش» درها را می‌گشاید.

سرچشمه‌ی رویش‌هایی، دریایی، پایان تماشایی / تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد.
(سپهری، ص ۲۳۳)

در خط اول به طور مستقیم «تو» را به «دریا» که دارای مشخصه‌ی [+ سیال] است تشبیه می‌کند. آن‌گاه در خط دوم در جایگاه فاعل فعل تک‌ظرفیتی «تراویدن»، یعنی جایگاهی که اسمی با مشخصه‌ی [+ سیال] باید آن را اشغال کند ضمیر «تو» به کار می‌رود و به این ترتیب «تو» مشخصه‌ی [+ سیال] می‌یابد و سیال‌پنداری زبان را برجسته و غریب می‌کند.

من دلم می‌خواهد / که بیارم از آن ابر بزرگ
(فروغ فرخزاد، تولدی دیگر، ص ۹۳)

آن‌چه می‌یارد در زبان ارجاعی دارای مشخصه‌ی معنایی [+ سیال] است. در این‌جا «من» در هم‌نشینی با



فعل «باریدن» مشخصه‌ی [+ سیال] گرفته است.

من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع
او خودگذر به ما چو نسیم سحر نگرد
(حافظ، ص ۲۹۶)

در مصرع دوم این بیت از حافظ نیز «او» در تشبیه با «نسیم سحر» مشخصه‌ی معنایی [+ سیال] یافته است و همین‌طور است «من» در مصراع اول بیت زیر:

تا کی چو صبا بر تو گمارم دم همت
کز غنچه چو گل خرم و خندان بدر آیی
(حافظ، ص ۹۸۶)

«ستاره» نیز در بیت زیر در مجاورت فعل «چکیدن» مشخصه‌ی [+ سیال] یافته است.

ز حسرت رخت ای آفتاب در هر صبح
ستاره خون شود از چشم آسمان بچکد
(اوحدی مراغه‌ای، ص ۱۷۶)

۲ـ۲ـ۲ـ۳ـ جسم‌پنداری

گفته شد که واژه‌ی با مشخصه‌ی [+ جسم] یعنی آن‌چه که [+ ملموس] هست اما [+ جاندار] نیست. حال هر گاه واژه‌ای با مشخصه‌ی [- جسم] در جایگاهی نشست که به لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصه [+ جسم] پر شود «جسم‌پنداری» تحقق یافته است. مواردی که واژه‌ی با مشخصه‌ی [+ جسم] در جایی قرار گرفت که به لحاظ توزیعی واژه‌ی دیگری با مشخصه [+ جسم] باید آن جایگاه را اشغال کند را نیز «جسم‌پنداری» تلقی کرده‌ایم. مثال‌های زیر به روشن‌تر شدن مطلب کمک می‌کند:

رخنه‌ای نیست در این تاریکی
(سپهری، ص ۱۲)

«رخنه» در هم‌آیی با واژه‌هایی می‌آید که مشخصه‌ی [+ جسم] داشته باشند. «تاریکی» این مشخصه را از هم‌آیی با «رخنه» می‌گیرد وگرنه در زبان معیار فاقد آن است.

بی‌خبر اما / که نگاهی در تماشا سوخت.
(سپهری، ص ۲۴)

فعل «سوختن» فعل تک‌ظرفیتی است که جایگاه فاعل آن را اسمی با مشخصه‌ی [+ جسم] اشغال می‌کند. «نگاه» در زبان معیار [- جسم] است و این مشخصه را در هم‌آیی با فعل «سوختن» کسب می‌کند و زبان شعر را غریب می‌نماید.

دل که آینه شاهی است غباری دارد
از خدا می‌طلبیم صحبت روشن‌رایی
(حافظ، ص ۹۷۸)

کاروان شکر از مصر به شیراز آید
اگر آن یار سفر کرده ما باز آید
(سعدی، ص ۵۹۴)

در ابیات فوق، در بیت اول «دل» مستقیماً به «آینه» تشبیه شده است و در بیت دوم «آن یار سفر کرده» که در زبان معیار باید مشخصه‌ی [+ انسان] داشته باشد مشخصه‌ی [+ جسم] گرفته است و با «کاروان شکر» قیاس شده است.

یکی از ابزارهای برجسته‌تر «جسم‌پنداری» هنجارگریزی رنگ است. قاعده‌ی زبان معیار آن است که برای آن‌که واژه‌ای مشخصه‌ی [+ رنگ] داشته باشد باید [+ جسم] باشد. پس در واقع با قائل شدن صفت «رنگ» برای موصوف‌هایی که [- جسم] هستند «جسم‌پنداری» تحقق می‌یابد. مثال‌های زیر نمونه‌هایی است از این حالت:

نرسیده به درخت / کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است. / و در آن عشق به اندازه‌ی پرهای صداقت آبی است.
(سپهری، ص ۳۵۹)

«خواب خدا» مشخصه‌ی [+ جسم] ندارد که بتواند مشخصه‌ی [+ رنگ] بپذیرد. قرار گرفتن «سبز» در جایگاه صفت برای «خواب خدا» «جسم پنداری» است که از طریق هنجارگریزی رنگ تحقق یافته است. در خط سوم نیز همین بحث در مورد واژه‌های «عشق» و «پرهای صداقت» صدق می‌کند. (در ترکیب «پرهای صداقت» جانورپنداری نیز عمل می‌کند.)

مسافری که می‌رسد ز دور تا دیار من
- سپیدجامه، سبزجان، نشسته بر کهر - تویی
(سیمین بهبهانی، ص ۲۱۰)[۱۲]

در این بیت نیز با قائل شدن رنگ سبز برای «جان» جسم‌پنداری تحقق یافته است.

۲ـ۳ـ پایان سخن

آن‌چه از نظر گذشت کوششی بود برای ارائه ساختار دلالت در شعر. از آن‌جا که شعرشناسی را جزئی از زبان‌شناسی می‌دانیم سنجه‌ی ما در بررسی دال‌ها در نقش شعری، خصیصه‌های معنایی همان دال‌ها در نقش ارجاعی‌شان بود. کوشیدیم نشان دهیم که با فاصله گرفتن دال‌ها از مدلول‌هایشان در نقش ارجاعی، دستگاه دلالت در نقش شعری به نوعی استقلال نشانه‌شناختی می‌رسد و در واقع آن‌چه شعر نامیده‌ایم تحقق می‌یابد. اما لازم است توجه خوانندگان را به نکات زیر جلب کنیم:

الف) آن‌چه در طول این مقاله تحت عناوین «شعر» و «شعرآفرینی» آمد در واقع مفهومی است متمایز از «نظم» و «نظم‌آفرینی»[۱۳]. اما توج به این نکته حائز اهمیت است که عدم توجه به نظم و نظم‌آفرینی به هیچ عنوان به معنای نفی ارزش‌های زیبایی‌شناختی موسیقی کلام نیست. ما در این‌جا به نوعی بررسی میکروسکوپی دست زدیم و اجزاء را در ریزترین واحدهای ممکن بررسی کردیم تا امکان یک بررسی تفصیلی در چارچوب دستگاه نظری خود را فراهم آوریم. در واقع ارزش‌های زیبایی‌شناختی شعر از کلیت آن‌چه حاصل اعمال ابزارهای «شعرآفرینی» و «نظم‌آفرینی»[۱۴] است به دست می‌آید.

ب) همان‌طور که گفته شد ما در این‌جا به نوعی کالبدشکافی و بررسی ریز و میکروسکوپی دست زدیم. وقتی به هر واحد شعر در کلیت خود نگاه شود بحث سیلان معنا و آزادی بی‌قید و شرط دال‌ها بهتر خود می‌نماید چرا که در واقع هیچ یک از روابطی که به تفصیل بررسی شد در وضعیتی ثابت انجماد نمی‌یابد. در طول یک واحد شعر (غزل، قطعه و ...) می‌بینیم که دال‌ها پیوسته در مناسباتی که بررسی شد قرار می‌گیرند ولی نسبت به هیچ‌یک تثبیت نمی‌شوند. دالی که در هم‌نشینی با دال دیگری مؤلفه‌ی [+ گیاه] یافته است، لحظه‌ای بعد در مناسبات تازه‌تری مشخصه‌ی [+ انسان] یا [+ سیال] و ... می‌گیرد. برای نمونه نگاهی می‌کنیم به شعر «طنین» از مجموعه‌ی «هشت کتاب» سپهری:

به روی شط وحشت برگی لرزانم / ریشه‌ات را بیاویز. / من از صداها گذشتم. / روشنی را رها کردم. / رؤیای کلید از دستم افتاد. / کنار راه دراز کشیدم. / ستاره‌ها در سردی رگ‌هایم لرزیدند / خاک تپید. / هوا موجی زد. / علف‌ها ریزش رؤیاها را در چشمانم شنیدند: / میان دو دست تمنایم روییدی، / در من تراویدی. / آهنگ تاریک اندامت را شنیدم: / «نه صدایم / و نه روشنی. / طنین تنهای تو هستم، طنین تاریکی تو.» / سکوتم را شنیدی: / «بسان نسیمی از روی خودم

برخواهم خاست، درها را خواهم گشود، در شب جاویدان خواهم وزید» / چشمانت را گشودی: / شب در من فرود آمد.

(سپهری، ص ۱۳۵)

در سطر اول برای «وحشت» سیال‌پنداری داریم و برای «من» (من مستر گیاه‌پنداری، در سطر دوم: «تو» (تو مستر» نیز با قائل شدن ریشه برای آن «مجاز جزء به کل» مشخصه‌ی [+گیاه] گرفته است و در همان حال در مجاورت «بیاویز» که فعلی است «ارادی» یعنی فاعل آن باید دارای اراده‌ی آویختن باشد، «تو» خصیصه‌ی [+ انسان] گرفته است (توجه خوانندگان را به پیچیدگی و سکون‌ناپذیری بازی دال‌ها جلب می‌کنم). در چهار سطر بعد «من» که قبلاً مشخصه‌ی [+گیاه] یافته بود با فاعل واقع شدن برای فعل‌های «گذشتن» و «رها کردن» و هم‌چنین در ترکیباتی چون «از دستم افتاده» و «دراز کشیدم» مشخصه‌ی [+انسان] می‌یابد. در همین چهار سطر «صدا»، «روشنی»، «رؤیای کلید» و «زمان» مشخصه‌ی [+جسم] می‌یابند در سطر هفتم «ستاره‌ها» مشخصه‌ی [+ حیوان] می‌گیرند چرا که «در سرما می‌لرزند» و همین‌جا «رگ‌هایم» در یک تجریدگرایی حکم کائنات را می‌یابد که «سرد است» و پر از «ستاره». در سطر هشتم خاک مشخصه‌ی [+ حیوان] یافته است و در سطر دهم که بسیار پیچیده و جالب توجه است «علف‌ها» با فاعل واقع شدن برای فعل «شنیدن» مشخصه [+حیوان] گرفته‌اند و «رؤیا» هم مجسم شده است و هم سیال (چرا که می‌ریزد) و ...

به همین ترتیب می‌توان تا پایان شعر ادامه داد.(۱۵) مشاهده می‌شود که نظام دلالتگر زبان در ادبیات در حوزه‌ی روابطی که در نمودار ارائه کردیم عمل می‌کند اما ویژگی دوم و شاید مهم‌تر آن این است که دال‌ها لحظه‌ای انجماد و درنگ نمی‌پذیرند و در چارچوب همان مجموعه روابط، پیوسته در سیلان و بازی هستند از مدلول‌هایشان در زبان ارجاعی کنده شده‌اند و سپس هر لحظه به رنگی خود می‌نمایند در نقش ارجاعی زبان دال‌ها رژه می‌روند در شعر دال‌ها می‌رقصند.

پانوشت‌ها:

۱- برای اطلاع بیش‌تر از افکار فردینان دوسوسور رجوع کنید به:

(a) Ferdinand de Saussare, 1959, ***Course in General Linguistics***, ed. Charles Balley and Albert Sechehaye, in collaboration with Albert Reidlinger, trans. Wade Baskin (New York: The Philosophical Library).

(b) Harland, Richard, 1992, ***Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism***, (London: Routledge), pp. 11-20.

۲- برای اطلاع بیش‌تر درباره‌ی صورتگرایان روس رجوع کنید به:

(a) Erlich, Victor, 1955, ***Russian Formalism: History - Doctorin***, (The Hague: Mouton, Revised edn. 1965)

(b) Hawkes, Terence ,1977, ***Structuralism and Semiotics***, (London: Routledge, 1992), pp. 59-73.

(c) Shklovsky, Victor, "***Art as Technique***", in Newton, K.M., ***Twentieth Century Literary Theory***, (London: Macmillan, 1989), pp 23-26.

۳- برای اطلاع بیش‌تر درباره‌ی شعرشناسی در مکتب پراگ و افکار یاکوبسن رجوع کنید به:

(a) Hawkes, Terence, 1977, ***Structuralism and Semiotics***, (London: Routledge, 1992), pp 76-87.

(b) Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" in Newton, K.M., ***Twentieth Century Literary Theory***, (London: Macmilln, 1989), pp. 119-125.

الف) یاکوبسن، رومن، «دو قطب استعاری و مجازی»، ترجمه‌ی احمد اخوت، در کتاب شعر، (اصفهان: مؤسسه انتشاراتی مشعل ۱۳۷۱).

۴- برای اطلاع بیش‌تر درباره‌ی افکار پساساختگرایان و دریدا رجوع کنید به:

(a) Derrida, Jacques, ***Speech and phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs***, trans. David B. Allison, (Evanston: Northwestern University Press, 1973)

(b) . . . . . ***Margins of Philosophy***, trans. Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1976).

(d) . . . . . , "Structure, Sign and Play in Discourse of the Human Sciences" in Newton, K.M., ***Twentieth Century Literary Theory*** (London: Macmillan, 1988).

(e) . . . . . ***Writing and Difference***, trans. Alan Bass, (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

(f) Harland, Richard, 1992, ***Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism***, (London: Routledge), pp. 123-154 & 167-183.

۵- مقصود کتاب لیچ با مشخصات زیر است:

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

ع (الف) سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، **سبک‌شناسی شعر سپهری، رویکردی زبان‌شناختی**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علامه طباطبائی.

(ب) سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری، بحثی در سبک‌شناسی زبان‌شناختی»، فصلنامه هنر، ش ۳۲، (تهران: وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی)

۷- سجودی، فرزان، ۱۳۷۶، **سبک‌شناسی شعر سپهری، رویکردی زبان‌شناختی**، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه علامه طباطبائی.

۸- سپهری، سهراب، **هشت کتاب**، (تهران: طهوری، ۱۳۵۶)

۹- سعدی، شیخ مصلح‌الدین، ***کلیات سعدی***، مقدمه و تصحیح از محمدعلی فروغی، (تهران: انتشارات کتاب‌فروشی موسی علمی، بی‌تا).

۱۰- (الف) فرخزاد، فروغ، تولدی دیگر، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۵۳)

(ب) فرخزاد، فروغ، ***ایمان بیاورم به آغاز فصل سرد***، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۹)

۱۱- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، ***دیوان حافظ***، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، (تهران: انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۲)

۱۲- اوحدی مراغه‌ای، ***کلیات اوحدی اصفهانی معروف به مراغه‌ای***، با تصحیح و مقابله و مقدمه سعید نفیسی، (تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر، ۱۳۴۰)

۱۳- بهبهانی، سیمین، ***گزینه‌ی اشعار سیمین بهبهانی***، (تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۶۷)

۱۴- برای اطلاع بیش‌تر در زمینه‌ی تمایز بین شعر، نظم و نثر رجوع کنید به:

حق‌شناس، محمدعلی، «نظم، نثر، شعر، سه گونه‌ی ادب»، ***مجموعه مقالات نخستین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی***، (تهران: دانشگاه علامه طباطبائی، ۱۳۷۳)

۱۵- برای اطلاع از ابزارها نظم‌آفرینی در شعر فارسی رجوع کنید به:

صفوی، کورش، از زبان‌شناسی به ***ادبیات، جلد اول: نظم***، (تهران: نشرچشمه، ۱۳۷۳)

۱۶- برای آن‌که خوانندگان محترم تصورنکنند که این شیوه‌ی خوانش شعر فقط در مورد شعر نو صادق است برای نمونه غزلی از صائب تبریزی در زیر می‌آورم و بررسی چگونگی بازی دال‌های زبان را به خوانندگان وامی‌گذارم:

آرزو چند به هر سوی کشاند ما را
این سگ هرزه مرس چند دواند ما را
نخل ما را ثمری نیست به جز گرد ملال
طعمه‌ی خاک شود هر که فشاند ما را
ما که در هر بن مو کوه گرانی داریم
هیچ سیلاب به دریا نرساند ما را
بر سر دانه‌ی ما سایه‌ی ابری نفتاد
زور غیرت مگر از خاک دماند ما را
نامه‌ی ماست نهانخانه‌ی اسرار ازل
ظلم بر خویش کند هر که نخواند ما را
عشق ما را ز دل و دین و خرد دور انداخت
تا به آن قافله دیگر که رساند ما را
در نهال قد این جلوه فروشان مجاز
جلوه‌ای نیست که بر خاک کشاند ما را
نشد از ناخن تدبیر گشادی صائب
تا که زین عقده‌ی مشکل برهاند ما را

صائب تبریزی، میرزا محمدعلی، ***دیوان صائب تبریزی***، (تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۴)