تحلیل تأثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران

فرزاد کریمی *

چکیده

برای رسیدن به تحلیلی که مشخص‌کننده وضعیت روایی شعر نو باشد در این مقاله از پاره‌ای نظریات زبان‌شناسی بهره برده شده است. در این نوشتار سعی بر این است تا نشان داده شود شعر نو ایران برای رسیدن به انسجام و قوام، توانسته است از روایت به گونه‌های مختلف استفاده کند. روایت در وجه قصه‌گویی آن، که بیشتر به دهه‌های آغازین شعر نو مربوط است و روایت به‌صورت زمینه روایی یا داستانوارگی در سالهای اخیر، که بیشتر بر تعاملات مفهومی متکی است تا کنشهای روایی. بررسی نقش دلالتهای نشانه‌ای بر سیر مصداقی/ مفهومی نشانه، شیوه‌های ایجاد ظرفیتهای معنایی از طریق دلالتهای غیرمستقیم نشانه، و چگونگی تأثیرگذاری این سیر بر روایتمندی متون شعر نو ایران در این مقاله مورد تحلیل قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: وضعیت روایی، زبانشناسی در ایران، قصه‌گویی، زمینه روایی، شعر نو ایران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۷/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۰/۱۱/۲۷

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

مقدمه

رویکرد زبانشناسانه از جمله راهکارهای مناسب برای نقد متون ادبی است. این رویکرد اگرچه در نقد اروپایی- امریکایی قدمتی درحدود پنج دهه دارد در نقد ادبی ایران سابقه‌ای دیرپا ندارد. توجه به این رویکرد در سالهای اخیر توانسته است وضعیت نقد ادبی کشور را تا حدود زیادی تعالی بخشد و نظم و نسقی به آن بدهد و آن‌را از انحصار تفسیرگرایی برهاند. روایت‌شناسی نیز به‌عنوان ابزاری قدرتمند در تحلیل متون در تعیین شاکله‌های ساختاری آثار ادبی نقشی تأثیرگذار دارد. در این مقاله سعی بر این است تا روایت‌شناسی، براساس پاره‌ای نظریات زبانشناسی صورت گیرد. هدف از این تحلیل، بررسی ریزساختارهای روایی در ادبیات فارسی با تأکید بر متون شعر نو ایران است؛ یعنی هدف، کشف ساختارهای کلان روایی یا دستور زبان روایت نیست، بلکه تعیین چگونگی عملکرد نشانه‌های متنی در روایتمندی اثر است.

بررسی پیشینه نقد روایی در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که اندک تحلیلهای مستقل روایت‌شناسانه تاکنون بر متون داستانی صورت پذیرفته و شعر، بویژه شعر نو، که جنبه‌های روایی نقشی مؤثر و پراهمیت در شکل‌دهی به آن ایفا می‌کند از این مبحث به‌دور مانده است. در سالهای اخیر با حرکت زبانشناسی به سمت تحلیل گفتمان، فرصت روایت‌شناسی (در معنای مصطلح آن) اندک اندک از دست می‌رود. این در حالی است که تحلیل روایت آن‌چنانکه شایسته است، نتوانسته سهم خود را از نقد ادبی ایران بازستاند؛ هرچند تحلیل گفتمان در موارد متعددی توانسته است وضعیت گفتمان روایی را نیز واکاوی کند.

تحلیل ریزساختارهای[1] روایی، علاوه بر تبیین ادبیت متن، منتقد را در درک هرچه مطلوبتر مفاهیم و معانی نیز یاری می‌رساند.

> فرایند خلق معنا نخست به‌صورت تولید گفته‌ها و ترکیب آنها در سخن صورت نمی‌گیرد؛ این فرایند در مسیر خود و به‌وسیله ساختارهای روایی بارور می‌شود و همین ساختارها است که سخن معناداری را تولید می‌کند که در گفته‌ها بیان شده است (گرماس، نقل از مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۸).

ساختار و معنا همزمان تولید می‌شود و یکی بر دیگری اولویت ندارد. در مرحله شناخت، کشف معنا در اولین مرتبه، بازبسته به دریافت مفهوم درست از ساختار و در گام اول ریزساختار است.

روش‌شناسی

برای دستیابی به اهداف پیشگفته به‌منظور تبیین کارکردهای روایی نشانه از روش‌شناسی‌ای استفاده می‌شود که با آنچه وینوگرادوف درباره «فعالیت زبانی» مطرح کرده است، همخوانی دارد. وی در مقاله «کوشش‌های سبک‌شناسی» می‌نویسد:

> باید پیش از هر چیز فعالیت زبانی نویسندگان مورد نظر را به شیوه‌ای کارکردی[۲] و درون‌بودی[۳] مطالعه کرد. این مطالعه، با بازنمایی حوزه دلالت هر یک از عناصر و با دقیق نشان دادن نقش آنها از نظر سهمی که در کل دارند، آثار این نویسندگان را مانند نظامی تام از فرایندهای سبکی ترسیم می‌کند (وینوگرادوف، ۱۳۸۵: ۱۲۶).

برای رسیدن به این مقصود، نشانه در حوزه مراتب دلالت نشانه‌شناختی مورد تحلیل قرار می‌گیرد و بر مصداقهایی از شعر نو ایران آزموده می‌شود. انتخاب این حوزه به‌دلیل ارتباط و تأثیرگذاری متقابل با روایت، می‌تواند بحثی مکمل را دامن بزند و پژوهشگر را در رسیدن به نتیجه‌ای جامع یاری رساند.

اگرچه تحلیل متن با این شیوه، متکی بر ذهنیت منتقد در تشخیص انواع نشانه‌ها و تبیین دلالتهای مربوط به آن‌ها متکی‌است، اما از آنجا که این ذهنیت در جریان فرآیندی اجتماعی حاصل شده است تاحد زیادی از دخالت سلایق شخصی در تحلیل کاسته می‌گردد. بنابراین از میان روشهای زبانشناسانه، آن روشهایی برای دستیابی به این هدف مطلوب است که فرایندهای ذهن جمعی را در تولید نشانه درخود داشته باشد. این‌چنین «توصیف زبانشناختی به‌دلیل اینکه شرح روشنی از ساختارها و نیز نظریه‌ای درباره نشانه‌شناسی اجتماعی به‌دست می‌دهد، اهمیتی بنیادین در تضمین درکی واضح از عناصر عینی و بین ذهنی متون مورد بحث دارد» (فالر، ۱۳۸۶: ۳۸)؛ یعنی روایت‌شناسی نشانه‌شناسانه، صرفاً بحثی درباره نوع و کارکرد نشانه در درون متن خاصی نیست، چرا که هر نشانه با استفاده از رمزگان فرهنگی، که ناشی از روابط اجتماعی یک قوم است، معنای نشانه‌ای خود را یافته است.

آنچه در اینجا مهم است تفاوتی است که در این مقاله از نظر ترمینولوژی میان روایت، قصه و داستان قائلیم. قصه و داستان، صرف‌نظر از تفاوتهای کارکردیشان در سبکها و مکاتب گوناگون ادبی شیوه‌های ساخت نسبتاً قوام یافته و مشخصی دارد. آنچه از روایت موردنظر است، نه صرف داستان و قصه، که وجود زمینه‌ای روایی است که معنای متن حول آن ساماندهی می‌شود. این زمینه روایی می‌تواند فاقد شاخصه‌های

داستانی، چون شروع، اوج، گره‌افکنی، گره‌گشایی و مانند آن باشد؛ یعنی الزامی نیست که روایت حتماً به‌واسطه کنش ارائه شود. کنش مورد نیاز برای ساخت روایت، همان دانش و تجربیات ذهنی خواننده است که از طریق تداعی معانی، زمینه روایی را به روایت تبدیل می‌کند.

مراتب دلالت نشانه‌شناختی

مراتب دلالت نشانه‌شناختی با ایجاد تمایز میان انواع دلالت، میزان صراحت یا ابهام و نیز عمق نشانه را مشخص می‌نماید. این صراحت یا ابهام و عمیق یا سطحی بودن دلالت بر چگونگی توان تأویلی هر نشانه اثر مستقیم دارد. نشانه در شعر، فشرده است؛ یعنی دالی است که ابتدا در متن قرار می‌گیرد و سپس مدلول یا مدلولهای خود را به‌دست می‌آورد یا بازسازی می‌کند.

> شعر، ساختاری از دالهاست که مدلولها را جذب خود می‌کند و مورد بازسازی قرار می‌دهد. اولویت و تقدم الگوبندی صوری، این امکان را برای شعر پدید می‌آورد تا معناهایی را جذب خود کند که واژه‌ها در سایر نمونه‌های گفتمان از آنها برخوردارند و سپس این معناها را به شکل تازه‌ای بازسازی کند (کالر، آ، ۱۳۸۸: ۲۲۹).

بازسازی مدلول توسط دال در متن شعری یعنی ایجاد دلالتهای جدید. ساختار به‌وجود آمده به‌وسیله این دلالتهای جدید، همزمان با تولید نشانه‌های جدید، وضعیت روایی متن را شکل می‌دهد؛ زیرا «عناصر یک گفته کلامی باید به‌ترتیبی ارائه شوند که خود دلالت کننده باشند. بنابراین نشانه، همچون جمله و کلیهٔ واحدهای بزرگ‌تر سخن، قبل از هر چیز روایی است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۶).

مراتب دلالت نشانه‌شناختی را فیسک، هارتلی و سالیوان نیز مطرح کرده‌اند؛ اما کاملترین تقسیم‌بندی در این زمینه به بارت متعلق است. این تقسیم‌بندی چگونگی تخصیص معنا به مدلول را در حوزهٔ دلالتی نشانه بیان می‌کند. بارت دلالت را دارای سه مرتبه می‌داند:

> مرتبه اول، دلالت مستقیم است: در این سطح، نشانه شامل یک دال و یک مدلول است. دلالت ضمنی دومین مرتبهٔ دلالتی است که نشانه‌های (دال و مدلولهای) مستقیم را به‌عنوان دال خود در نظر می‌گیرد و یک مدلول اضافی به آنها الصاق می‌کند. ترکیب‌بندیهای دلالتی یعنی همان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی با هم ترکیب

می‌شوند. تا ایدئولوژی را به‌وجود آورد که به‌عنوان عضو سوم سلسه مراتب دلالت معرفی شده است (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲ تا ۲۱۶).

دلالتهای مستقیم نشانه‌شناختی، روایاتی سرراست و بدون پیچیدگی را سبب می‌شود که اغلب از طریق بیانگری ارائه مفهوم می‌کند. دلالتهای ضمنی با اضافه کردن تصویر به بیانگری، درک و دریافت روایت را آسان‌تر نموده، در عین حال امکان ایجاد پیچیدگی معنایی را در بافت تصویری متن مهیا می‌سازند. تفاوت «بیانگری»[۴] و «نشان دادن» را می‌توان در کارکردهای روایی اسامی یا صفات مجرد و عینی یافت. صفات مجرد صفاتی است که از طریق «گفتن»، اعاده معنی می‌کند. این صفات کلی‌باف و کلی‌پسند است و قدرت استعاری شعر را کاهش می‌دهد. اما صفات عینی از طریق «نشان دادن» اعاده معنی می‌کند؛ صفاتی که متضمن فردیت و جهان‌بینی خاصی هستند و از طریق تصویر و با ابزار تشبیه، استعاره، نماد و... عینیت می‌یابد (ر.ک: براهنی، ۱۳۷۱: ۸۶ و ۸۷). می‌توان گفت صفات مجرد حاوی قضاوت و گونه‌ای قطعیت در بیان است که با دلالت مستقیم بر موضوع خود، راه تأویل را بر نشانه می‌بندد؛ اما صفات عینی، برداشتی کلی را پیش روی مخاطب قرار می‌دهند و با دلالت ضمنی بر موضوع خود، به قدرت فهم و ادراک مخاطب از تصویر داده شده متکی می‌شود. درواقع، صفات مجرد، ذهنیت نویسنده را به‌صورت بلاواسطه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد اما صفات عینی، عینیت را در قالب صور خیال در متن قرار می‌دهد و این ذهنیت خود مخاطب است که آن‌را تجزیه، تحلیل و بازسازی می‌کند.

بیانگری از «راه گفتن» به جای «نشان دادن»، روایت را به سوی وصف می‌کشاند و وصف به‌دلیل ایجاد وقفه و سکون در اصل روایت، امر مطلوبی به‌شمار نمی‌رود. علاوه بر ویژگیهای ساخت روایی از نظر مفهومی نیز «در حالت وصف، شاعر، همسویی کمرنگ و ناچیزی با شیء دارد. ضعیفترین پیوند میان ذات شاعر و شیء در این حالت است. منِ شاعر و شیء جدا از یکدیگر است» (ضیمران، ۱۳۸۳: ۷۰). وصف البته می‌تواند دقیقترین نگاه را به ابژه داشته باشد، اما در هر صورت، این نگاه، نگاهی از بیرون است؛ همان ذهنیتی که مؤلف از ابژه دارد. در این حالت خواننده متن، ناگزیر تمامی آنچه را می‌توانسته است در تخیل خود بسازد، به‌صورت عینیتی ثابت و تمامیت یافته به دست می‌آورد.

غلبه دلالت مستقیم نشانه‌ها بر سایر گونه‌های دلالت، نوع روایت متن را به‌سوی رمانتیسم سوق می‌دهد. روایت رمانتیک به فراوانی از وصف بهره می‌برد و «اصولاً بیانگری ویژگی اصلی آثار رمانتیک است» (جعفری، ۱۳۸۸: ۲۴۴). درسرآغاز شعر نو ایران نیز روایت، ویژگی آشکار رمانتیک دارد. نیما در دوره اول شاعری خود (افسانه تا ققنوس) بسیار از بیانگری و توصیف بهره می‌برد. درواقع وجه توصیفی در این اشعار بر وجه روایی غالب است تا آنجا که خود نیما اصطلاح «وصف روایی» (جورکش، ۱۳۸۵: ۶۹و۱۰۰) را در این مورد به‌کار می‌برد؛ برای نمونه به دلالتهای مستقیم در بند اول از شعر «افسانه» توجه شود که سرآغازی است بر گسست از سنتهای شعری:

در شب تیره ، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در دره سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور
(نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۴۹)

این شیوه روایتی حتی در «ققنوس»، به‌عنوان اولین شعر نو ایران نیز ادامه دارد و هنوز علاقه شاعر به قصه‌گویی را نشان می‌دهد. پس از آن و در ادامه روندی تکاملی، دلالتها بتدریج غیرمستقیم می‌شود و روایتها به‌نوعی خلوص می‌رسد. آنچه متن را از وضعیت توصیفی به وضعیت روایی نزدیک می‌سازد، بیان مضمون شعری به‌واسطه کنش است؛ امری که سکون را به پویایی تبدیل می‌کند. به‌هر روی، هر روایت ناگزیر از توصیف است، اما آن روایتی موفقتر خواهد بود که وصف را نیز به واسطه کنش ارائهٔ کند.

خانه‌ام ابری‌ست
یکسره روی زمین ابرست با آن
از فراز گردنه خرد و خراب و مست
باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من!
آی نی‌زن که تو را آواز نی برده‌ست دور از ره کجایی؟
(نیمایوشیج، ۱۳۸۶: ۷۶۱)

در این نمونه، دو سطر اول وصفی است که شاعر از چشم‌انداز پیش رویش دارد. اما بند دوم به توصیف دو ابژه اختصاص یافته که هر دو از طریق کنش وصف شده است: خرابی دنیا و حواس راوی که ناشی از پیچیدن باد است و نی‌زنی که آواز نی، او را از ره برده است. تفاوت دو شیوه وصف با تأکیدی که «خانه‌ام ابری‌ست» بر بینش «نویسنده» دارد و مجالی که دو توصیف دیگر به «خواننده» می‌دهد تا صحنه را مطابق ذهنیت خود تجسم کند، در این مثال بخوبی مشخص است. وصف روایی با حذف قطعیت در بیان، امکان مناسبتری برای ارتباط مخاطب و متن است؛ همچنین این نمونه، موردی است از وجود زمینه روایی در حضور کنش وصفی و غیاب کنش روایی است که روایتی فاقد قصه ساخته است.

دلالت ضمنی

دلالت ضمنی با وارد کردن یک یا چند مدلول متفاوت از مدلولی که در دلالت مستقیم مورد دلالت واقع می‌شد، افق معنایی متکثری را پیش روی دال می‌گذارد. به این ترتیب امکان متن برای بیانگری و توصیف کاهش می‌یابد و تصویر و روایت به‌جای آن امکان عرضه می‌یابد. همین در حاشیه قرار گرفتنِ بیانگری است که متن را تأویل‌پذیر می‌سازد. دلالت ضمنی، توان دو مرحله خوانشِ را در اختیار متن می‌گذارد.

> در خوانش اولیه یا "اکتشافی"[۵]، خواننده نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند با این تصور که شعر بازنمود عمل و یا توصیف اشیا و موقعیتهاست. نوع دومی از خوانش، که «پس‌نگر»[۶] یا «تأویلی» نامیده می‌شود، مطرح شده است که در آن موانع خوانش تقلیدی، مبنای خوانش جدید قرار می‌گیرد (کالر، ب، ۱۳۸۸: ۱۵۵).

نکته بسیار قابل تأمل در این نقل قول این است که تأویل، یا کشف مدلول ضمنی یک دال، توسط خودش و در مرحله دلالت مستقیم هدایت می‌شود. آنچه خوانش پس‌نگر را موجب می‌شود، آن گره‌های خوانش اولیه است؛ یعنی دلالت ضمنی در چارچوب دلالت مستقیم نشانه است که معنا می‌یابد و خارج از آن چارچوب نمی‌تواند وجه دلالت‌گری داشته باشد:

هنگام، آن هنگام موعود است
هنگامه هنگامه‌های دهر
وقتی که معنای کبوتر جز رهایی نیست
بر روی بام شهر
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۴)

از دید روایت‌شناسانه، خوانش اولیه، خوانشی است که راوی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و خوانش پس‌نگر، اختیاری است که به مخاطب داده می‌شود تا مطابق ذوق و سلیقه و دریافت خود، خوانش اولیه را تکمیل کند و روایت را به سرانجام برساند.

> روایت اگر بر پایه نظم مبتنی بر علیت سازمان‌بندی شده، و این علیت ضمنی باشد، خواننده احتمالی را از رهگذر علیت موجود در آن وادار می‌سازد تا کاری را که راوی از انجام دادن آن سرباز زده است به سامان برساند (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۳).

انگیزه ورود مخاطب به ساخت روایت، همان موانع تقلیدی است که راوی بر سر راه درک روایت قرار می‌دهد. در مثال داده شده، «موعود» و «رهایی» گره‌های روایتی است که علیت ضمنی را در سازمان‌بندی علیّ روایت ایجاد می‌کند و لزوم دخالت خواننده را به‌عنوان تأویل‌گر (و نه تفسیر کننده) موجب می‌شود.

داشتن ظرفیتهای خوانش پس‌نگر، امکان مناسبی برای شعر نو است تا ضمن فاصله گرفتن از قصه‌گویی صرف، روایت به‌گونه‌ای نامحسوس در خدمت شکل‌یابی و قوام شعر قرار گیرد. این روایت یا چنانکه پیشتر گفته شد، زمینه روایی، نه‌داستان، که «داستانوارگی»[۷] را به متن می‌بخشد که نتیجه زنجیره‌ای از دلالتهای ضمنی است. «استنباط مفهوم داستانوارگی را می‌توان نوعی جهت‌یابی کلامی دانست که هدفش دستیابی به مناسبترین خوانش ممکن از گفتمان روایی است؛ خوانشی که انبوهی از تضمن‌های ظریف را گرد می‌آورد» (والش، ۱۳۸۹: ۱۲۳). در نمونه مثال پیشین، نمی‌توان به‌دنبال روایت به معنای دنباله‌ای از کنشها بود بلکه نوعی زمینه روایی در آن قابل ادراک است و ادراک آن به نوع بازنمودی بستگی دارد که تصویر «شهر» به‌عنوان ابژه تصویری و دلالت "کبوتر" به‌عنوان ابژه تضمنی[۸] در ذهن خواننده ایجاد می‌کند.

دلالت ایدئولوژیک

چنانکه گفته شد، دلالت ایدئولوژیک از ترکیب دلالتهای مستقیم و ضمنی به‌دست می‌آید. در تحلیل دلالت ایدئولوژیک، پرسش اصلی اینجاست: «اگر دلالت ضمنی اضافه شدن یک یا چند مدلول به مدلولی است که در دلالت مستقیم وجود داشته است، ترکیب این چند مدلول به چه شکل صورت می‌گیرد»؛ یا به عبارت دقیقتر فهم اینکه مدلول اولیه کدام و مدلولهای انضمامی[۹] کدام است به چه طریق انجام می‌شود؟ باید دانست دلالت مستقیم در دلالت ایدئولوژیک برخلاف دلالت ضمنی، مانع خوانش

تقلیدی ندارد که آن‌را از دلالت ثانویه متمایز کند؛ یعنی دلالت مستقیم، هدایتگر برای دلالت ضمنی نیست. در دلالت ضمنی، مدلول انضمامی عینیتی است جدا از عینیت پیشین اما در دلالت ایدئولوژیک، مدلولهای جدید ناشی از ذهنیت بازنماگر است و نتیجه آن عمیقتر شدن نشانه از طریق رهیافتهای جزئی‌نگر و تبدیل جنبه‌های عام دلالت به ویژگیهای منحصربه‌فرد و آگاه کننده است. «بازنمایی «تخیلی» ایدئولوژی از واقعیت دارای پیوستگی ظاهراً موجه است که تنها از طریق واپس زدن تناقضات ناخودآگاه و فروگذاری بی‌سروصدای عرصه‌های کلی حاصل می‌شود» (سلدن، ۱۳۷۵: ۲۸۷). این بدان معناست که ایدئولوژی واقعیت است، بلکه تخیلی است که چنان جایگزین واقعیت شده، که بدون چون و چرا به‌عنوان واقعیت پذیرفته می‌شود؛ واقعیتی که می‌تواند بر دیگر واقعیتها نیز تحکم آمرانه داشته باشد؛ همچنین در دلالت ایدئولوژیک برخلاف دلالت ضمنی، دلالت مستقیم نشانه، کارکرد خود را حفظ، و از این طریق در ایجاد پارادوکس «تخیل واقعیت» یا «ذهنیت عینی» مشارکت می‌کند:

اینک سیمای باستانی من:
رگها و استخوانهایی
که در حواشی شن
با آسیاب و آهن
آمیخته‌اند.
و قصه قدیمی‌ام
از دستهایی
آغاز می‌شود
که در کرانه پاسارگاد
ویران شدند.
(مختاری، ۲۵۳۶: ۲۶)

در این شعر، دلالتهای ایدئولوژیک نشانه را آشکارا می‌توان دید: «رگها و استخوانهایی که...» ، «قصه قدیمی»، و «دستهایی که در کرانه پاسارگاد ویران شدند». نشانه‌هایی که هم‌ارزیِ نسبی، میان دلالتهای مستقیم و ضمنیشان برقرار است و توانایی این را دارند که واقعیت را در قالب تخیل ارائه کنند. در این دلالتها واقعیت، همه حقیقت نیست؛ چراکه ایدئولوژی همواره آن قسمت از حقیقت را به واقعیت تبدیل می‌کند که در راستای مقاصد خود باشد. در اغلب موارد، مخاطب فرهیخته بر ناقص

بودن حقیقتهای ایدئولوژیک آگاه است. اما به دو دلیل ایدئولوژیها را با اشتیاق می‌پذیرد: اول اینکه این حقیقت‌ها یا نیمه‌حقیقت‌ها در ریشه‌های فرهنگی بشر جا دارد به‌گونه‌ای که می‌توان آنها را برخاسته از اسطوره دانست و دوم اینکه ارائه این نیمه‌حقیقت‌ها به‌صورت چندلایه انجام می‌شود و نه در کنار هم. این چندلایگی، عمیقاً مفهوم را تصویری، و درک و دریافت آن‌را بسیار ساده‌تر و درعین‌حال دلپذیرتر می‌کند. تقویت وجه بصری به‌جای وجه کلامی در دلالت ایدئولوژیک، وضعیت استدلالی زبان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد تا جایی که به‌نظر کاسیرر «اسطوره زبانی غیر استدلالی و عمیقاً تصویری است» (روتون، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

آمیختگی دلالت ایدئولوژیک نشانه با اسطوره و تصویر، امکان مناسبی برای استعاری شدن متن است. اسطوره به‌عنوان ادبیاتی نشأت گرفته از افسانه، محمل مناسبی برای روایت‌پردازی غیرمستقیم متن است. هر اسطوره در ذات خود روایتی را داراست که تنها اشاره‌ای برای بیان آن کفایت می‌کند و نویسنده را از بیان قصه‌پردازانه آن بی‌نیاز می‌سازد. روایتهایی که اغلب در لایه آشکار متن نیست و پنهانگی آنها، یکی از دلایل سطح ادبیت بالاتر شعر است؛ چراکه وظیفه شعر در مرحله اول، قصه‌گویی و داستان‌پردازی نیست:

ما جهنم را دوست خواهیم داشت
زیرا چهره جهنمیان
برایمان آشنا خواهد شد
و به زبانه‌های آتش
خو می‌گیریم
ما جهنم را دوست خواهیم داشت
چون یک مهمانی دوستانه
و به‌زودی بهشت را
فراموش خواهیم کرد
(جلالی، ۱۳۸۸: ۳۲۳)

آنچه در اینجا مهم است، توجه به تخیل نهفته در متن برای ساخت عینی روایت است. آوردن دلیل ملموس: «زیرا چهره جهنمیان/ برایمان آشنا خواهد شد» برای تخیل ذهنی: «ما جهنم را دوست خواهیم داشت» یا استفاده از تشبیه عینی مانند «چون یک

مهمانی دوستانه» برای همان تخیل، تکیه بر شیوه‌های عینی‌سازی است که دلالت ایدئولوژیک در ساختار دولایه خود (عین/ ذهن) بر آن استوار است.

دلالت مفهومی / دلالت مصداقی

یکی از روشهای تبیین تمایز میان دلالتهای مستقیم، ضمنی و ایدئولوژیک، توجه به بحث دلالت مفهومی و دلالت مصداقی است. برای درک بهتر این رهیافت، ابتدا مصداق و مفهوم را تعریف می‌کنیم:

> مصداق[10] به رابطه میان عناصر زبانی، نظیر واژه، جمله و غیره از یک‌سو و تجربیات غیرزبانی جهان خارج از سوی دیگر می پردازد. مفهوم[11] به نظام پیچیده روابطی مربوط می‌شود که میان عناصر زبانی (معمولاً واژه‌ها) وجود دارد و دربرگیرنده روابط درونی زبان است (پالمر، ۱۳۸۷: ۶۰).

دلالت مصداقی با ارجاع مستقیم نشانه به مصداق مورد نظر گوینده به‌سرعت ذهن مخاطب را به بیرون از متن متوجه می‌سازد. اما دلالت ضمنی و بویژه ایدئولوژیک با توقف بر نشانه، لایه‌های مفهومی چندگانه‌ای ایجاد می‌کند که هریک به مصداقی جداگانه ارجاع‌پذیر است.

توجه به مصداقهای گوناگون و نیاز به انتخاب یکی از آنها -که گاه به نتیجه روشنی هم نمی‌رسد- دلالتی درون‌زبانی از نشانه است. به این ترتیب، نشانه عینیت بی‌واسطه خود را فرومی‌گذارد و ذهنیت مخاطب را به چالش می‌کشد؛ چالشی که می‌توان از آن به سطح تازه‌ای از دلالت یاد کرد؛ سطح بازنمود ذهنی[12]. «دلالت مفهومی سطح تازه‌ای را میان واژه‌ها و جهان خارج پیش روی ما قرار می‌دهد که سطح بازنمود ذهنی نامیده می‌شود. در چنین وضعیتی، درک معنی از طریق مفاهیم صورت خواهد گرفت که ذهنی است» (صفوی، ۱۳۸۷: ۷۰).

بازنمود ذهنی، همان فرافکندن ذهنیت در قالب عینیت است و هرچه میزان این فرافکنی بیشتر باشد دلالت نشانه از دلالت ضمنی به‌سمت دلالت ایدئولوژیک میل می‌کند. می‌توان گفت میزان این فرافکنی با میزان شناخت، تناظر مستقیم دارد؛ شناختی که واسطه معنا و فرم است. درواقع «آنچه در مفهوم جای می‌گیرد بیشتر نوعی شناخت واقعیت است تا واقعیت؛ تصویر هنگام گذر از معنا به فرم، شناخت را گم می‌کند تا آن را بهتر در مفهوم بیابد» (بارت، ۱۳۸۶: ۴۳). در سطح بازنمود ذهنی، درک مخاطب نمی‌تواند بدرستی میان مصداقهای واضح و مبهم دلالت تمایز قائل شود و به انتخاب

دست بزند. این روند می‌تواند حتی تا نادیده گرفته شدن لزوم وجود مصداق نیز ادامه یابد: «موریس می‌گوید هر نشانه باید موضوع داشته باشد اما لزوماً نباید مصداق داشته باشد» (اکو، ۱۳۸۷: ۹).

در حالت دلالت ایدئولوژیک، آنچه مهم است موضوعیت داشتن متن است. در این حالت، حتی خود دلالت، اولویت خود را از دست می‌دهد و به‌نوعی از «ارجاع» بدل می‌شود. تفاوت ارجاع با دلالت در عدم قطعیت «مرجع»[۱۳] نسبت به «مدلول» است. ارجاع می‌تواند با اشاره‌ای به‌دست آید و به نشانه، امکان تأویل‌پذیری بیشتری بدهد، اما دلالت، فقط با رابطه دلالی ایجاد می‌شود و سطح «ادراک» را به سطح «تفسیرگری» کاهش می‌دهد. این‌گونه امعان نظر به نشانه، الگوی نشانه‌شناسی پیرسی را در مرتبه‌ای بهتر از الگوی نشانه‌شناسی سوسوری برای درک و دریافت وضعیت روایی نشانه‌ها قرار می‌دهد.

الگوی نشانه‌شناسی پیرس بدین شرح است: «نمود[۱۴]: شکلی که نشانه به‌خود می‌گیرد (که لزوماً مادی نیست). «تفسیر» (که نه تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به‌وجود می‌آید) و «موضوع»، چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰ و۶۱). جایگزینی موضوع به‌جای مدلول، امکانات تأویلی متن را گسترش می‌دهد. در این حالت امکان برداشتهای مختلف از یک نشانه، نه به‌دلیل تعدد معانی متناظر با مدلولها، بلکه به‌دلیل افزایش زوایایی است که می‌توان از آنها به موضوع نگریست. به این شکل، نشانه ضمن حفظ قوام و یگانگی، ظرفیت تأویل‌پذیری بسیاری نیز از خود به نمایش می‌گذارد:

و رفته رفت
و رفتگان همه رفتند
اما
ما
زندانیان خانه و اشیا
تصدیق می‌کنم که نرفتیم!
بر جای خود، نشیمن تاریخ
بنشسته‌ایم گرم
(اسماعیل شاهرودی از: باباچاهی، ۱۳۸۷: ۲۲۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در این شعر، نشانه «خانه» یک مصداق است، اما با جمله معترضه «نشیمن تاریخ» به مفهوم بدل شده است؛ مفهومی که نه ناشی از پدید آمدن مدلولی متفاوت برای نشانه، که حاصل تغییر زاویه نگرش به موضوع است. با در نظر گرفتن این الگو، وضعیت روایتی نشانه در دلالت ایدئولوژیک را می‌توان چنین توصیف کرد: روایت پوشیده در و متن با دلالتهای غالب ایدئولوژیک، براساس «بازنمود» شکل می‌گیرد. بازنمود، شکل ثانویه‌ای است که نشانه در پهنه ادراک (یا پهنه تأویل) به‌خود می‌گیرد و به‌وسیله موضوع نشانه، هدایت می‌شود.

موضوع نشانه

موضوع[۱۵]، یکی از ویژگیهای تعیین کننده در کارکرد روایی نشانه است که تاکنون به‌طور شایسته مورد بررسی قرار نگرفته است. در متن (شاعرانه)، نشانه به دو طریق، عملکرد روایی خود را به انجام می‌رساند: یکی ساخت نشانه جدید در متن از طریق وضع رمزگان جدید و یکی بازنمایی واقعیتی که خود ساخته و به‌همراه دارد.

ابداع نشانه، تأکید بر نوع عملکرد «مدلول» است؛ چراکه «دال» در این ابداع تغییر نمی‌کند. این ایجاد، نیازمند به‌دست آمدن وضعیتی است. ولنگاری در ساخت نشانه‌های جدید و مخدوش کردن نیمی از نشانه (مدلول)، نه‌تنها مفهوم، که زبان را دچار پریشانی می‌کند و زبان به‌عنوان عامل اصلی برقراری ارتباط انسانی، وقتی دچار پریشانی شود، کل ارتباط را مختل می‌سازد. این اختلال، اولین بازنمود نشانه یعنی «روایت» را از متن حذف می‌کند و بر جنبه‌های توصیفی آن می‌افزاید. روایت کامل، حاصل توالی زمانمند و یا علیّ کنش‌هاست. چنانچه این دو عامل (یا حداقل یکی از آنها) در متن نباشد، موضوع دچار نقصان می‌شود و درنتیجه روایت به‌سوی وصف میل می‌کند (ر.ک. توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۷ و ۲۹۸).

موضوع، خود مشخص‌کننده نوع قردادی است که رابطه همبسته‌ای را برای وضع رمزگان به‌وجود می‌آورد. رابطه همبسته رابطه‌ای است که قرارداد موجود در آن قابل رمزگشایی توسط مخاطب باشد؛ هرچند این رمزگشایی کاملاً (یا حتی هرگز) مشابه رمزگذاری اولیه توسط نویسنده نباشد. چناچه امکان این رمزگشایی نباشد یا اصولاً قراردادی برای تولید رابطه در میان نباشد، نشانه، نشانه‌ای ابداعی نخواهد بود بلکه

همان دال و مدلول پیشین است که البته در گذر از دست‌اندازهای مبهم میان بود و نبود قرارداد جدید، مفهوم پیشینش نیز کمرنگ و یا مخدوش شده است:

وقتی پل از عبور ما روشن شد
دور و نزدیک را تاریکی یک‌دست کرده بود
شنیدم:
پشت سر نهادیم
این همه را
جایی که برنمی‌گردیم
نه پل، نه پیرامون
نه ما که در تاریکی.
دیدم خرگوشی روشن، از فراز سرم رد شد
(مجابی، ۱۳۸۷: ۷۲۳)

در این نمونه، آنچه در غیاب روابط علیّ و با استفاده از توالی زمانی، گونه‌ای داستانوارگی به متن داده است، موضوع است. موضوعِ عبور، حرکت و سفر، ایجادکننده زمینه روایی متن است؛ زمینه‌ای روایی که موجبات علی آن به خواننده مربوط می‌شود و اوست که برمبنای همین موجبات علیّ (که کاملاً هم شخصی است)، آغاز و پایان سفر را شکل می‌دهد.

محورهای همنشینی و نقش داستان کوتاه در روایی شدن شعر

یکی از عوامل بسیار مهم و تأثیرگذار بر وضعیت شعر نو، همزمانی تاریخی آن با رواج داستان کوتاه در ایران است. داستان کوتاه به‌عنوان یک گونه ادبی، که مخاطبان بسیار یافته است به‌دلیل ویژگی ایجاز و فشردگی کلام، همچنین به‌دلیل کامل بودن روایت در عین کوتاهی، یکی از انگیزه‌های ورود روایت به شعر نو است. از دیدگاه نشانه‌شناسی، داستان بنا به ویژگی نثر روایی بر محور همنشینی عمل می‌کند. از طرفی داستان کوتاه روایتی نیست که آغاز شود و پس از چند سطر به پایان برسد، بلکه چکیده و فشرده روایتی بزرگتر از خود است که کشف و گسترش این روایت را بر عهده مخاطب خود نهاده است. بنابراین داستان کوتاه علاوه بر محورهای همنشینی، محورهای جانشینی و قطب استعاری گفتار را نیز فعال می‌کند. «داستان کوتاه نه تنها نیازمند کنش، بلکه نیازمند واکنش است. داستان کوتاه نیازمند عدم انطباق است. چنین چیزی بن‌مایه‌های

استعاره و بنمایه جناس را به هم نزدیک می‌کند» (اشکلوفسکی، ۱۳۸۵: ۱۹۱).

وجود کنش و واکنش در کنار هم به‌شکلی که هریک استقلال خود را حفظ کرده باشد، یعنی واکنش صرفاً عکس‌العملی دربرابر کنش نباشد، بلکه خود کنشی در امتداد زمانیِ کنش، و عمل‌کننده بر قطب مجازی آن باشد، خود فعال کننده قطب استعاری متن خواهد بود. این فرایند به خلق واقعیت جدید می‌انجامد که هم از کنش اولیه و هم از واکنش آن مستقل است: «استعاره با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنش آنها بعد جدیدی به هردو می‌بخشد؛ واقعیت جدیدی می‌آفریند و آن واقعیت را در قالب زبان حفظ می‌کند» (هاوکس، ۱۳۸۰: ۹۵). بنابراین عملکرد همزمان محورهای همنشینی و محورهای جانشینی زمانی معنی می‌یابد که کنش و واکنش در قالب زبان حفظ و ارائه شود. ارائه چنین چارچوبی از گفتار با زبان‌پریشی و یا بازی‌های زبانیِ خارج از بافت زبان امکانپذیر نیست.

استفاده همزمان از امکان محورهای همنشینی و جانشینی، یعنی مدلول در عین حال که به مصداق نزدیک می‌شود از آن دور نیز می‌گردد. جایی که مدلول، مصداقِ از پیش تعیین شده خود را به‌روشنی ارائه کند در عین حالی که دور شدن مدلول از مصداق معهود خود و رسیدن به مدلول یا مدلولهای جدید نیز امکانات تأویلی جدیدی در اختیار نشانه قرار می‌دهد، دلالت وجهی ایدئولوژیک می‌یابد که این وجه حاوی دیدگاه‌های جهان‌شمول مانند پدرسالاری، آزادی، فردگرایی، نژادپرستی و... است:

به پرنده‌های جنگل گیلان
پیغام دادم
که در نماز سحرگاهی
و در ملال تنبلی آبسالی جاوید
گنجشک‌های تشنه دشتستان را
در یاد داشته باشند
(آتشی، ۱۳۸۶: ۱۹۸)

«گنجشک‌های تشنه دشتستان» که یادآور محرومیتهای شاعر در دوران کودکی است درعین حال تأویلی تعمیم‌یابنده بر تمامی محرومیتهایی دارد که نوع بشر می‌تواند داشته باشد؛ بی‌آنکه به زمان یا مکان خاصی محدود شده باشد. اسم خاص دشتستان نیز، نه برای ایجاد محدودیت مکانی، که به‌منظور عینی و ملموس ساختن این حرمان در متن آمده است. نتیجه چنین جهان‌نگری، صورت ایدئولوژیکی است که متن یافته و به بیان دغدغه‌ای انسانی و نه محلی پرداخته است.

ادبیات نمایشی در روایات شعری

ادبیات نمایشی - به‌دلیل حجم فراوان تصویر- به‌عنوان یکی از شگردهای روایی در شعر نو ایران بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. از «مرغ آمین» نیما (نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۷۴۱ تا ۷۴۹) و «ضیافت» شاملو (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۵۵ تا ۷۷۰) که شکلی کاملاً دراماتیک دارد تا اشعاری که از شیوه‌های گفتگوی نمایشی یا تک‌گویی نمایشی (ر.ک. داد، ۱۳۷۸: ذیل دراماتیک مونولوگ) بهره می‌برد مانند «بندها» از م. آزاد (آزاد، ۱۳۷۸: ۲۶۹ تا ۲۹۴). این ادبیات در دهه‌های آغازین شعر نو به‌دلیل ورود گونه‌های مدرن روایت در آن بزودی مورد توجه شاعران نوسرا قرار گرفت و رواج یافت.

در این شیوه روایتی، تصویر به‌دلیل انتقال جزئیات صحنه و شیوه‌های گفتگویی کنش‌گران، تصویری شمایلی است. درواقع در متن دراماتیک، «متن به مثابه نوعی ابرنشانهٔ شمایلی ظاهر می‌شود که درون آن حتی انتقال نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای نیز پس از طی فرایند شمایلی شدن، به الگویی داستانی از ارتباط واقعی تبدیل شده است» (فیستر، ۱۳۸۷: ۲۱). از این موضوع دو نتیجه به‌دست می‌آید: اول اینکه ادبیات نمایشی، ابزار مناسبی برای انتقال «نماد» بوده است؛ نمادهایی که به‌سبب وضعیت حاکم سیاسی-اجتماعی در کل ادبیات ایران راه یافته بود و نویسندگان و شاعران ناگزیر از استفاده از آنها برای بیان منویات خود بودند. دومین نتیجه این است که ادبیات فارسی در آن زمان را به‌رغم تمام مشابهت‌هایش، نمی‌توان ادبیاتی سمبولیستی دانست؛ چراکه درام، عناصر غیرکلامی را برای روایتگری مورد استفاده قرار می‌دهد و نماد، عمدتاً در کلام اتفاق می‌افتد. از طرفی اغلب نمادپردازیها در متون شعری فارسی، نمادپردازیهای برون‌متنی و متکی به رمزگانهای نمادینی بود که از طریق فرهنگ جاری آن زمان بر متن تحمیل می‌شد و کم بودند شاعرانی چون اخوان ثالث که نمادپردازی را در درون متن و با استفاده از وجوه نمادین نشانه انجام دهند:

نه چراغ چشم گرگی پیر،
نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه؛
مانده دشت بیکران خلوت و خاموش،
زیر بارانی که ساعتهاست می‌بارد؛
در شب دیوانه غمگین،
که چو دشت او هم دل افسرده‌ای دارد.
در شب دیوانه غمگین، مانده دشت بیکران در زیر باران، آه، ساعتهاست

همچنان می‌بارد این ابر سیاه ساکت دلگیر.
نه صدای پای اسب رهزنی تنها؛
نه صفیر باد ولگردی،
نه چراغ چشم گرگی پیر

(اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۹۲ و ۹۳)

پاره اول در این شعر، روایتی است با دلالتهای نشانه‌ها. دلالتهایی که در پاره دوم انضمامی شده و از وجه برجسته نمادین برخوردار شده است؛ هرچند در نگاه اول، پاره‌روایت دوم، تکرار همان قسمت اول است. این تفاوت، دلالت مصداقیِ نیمه اول شعر را در نیمه دوم به دلالت مفهومی بدل کرده و امکان تأویل‌پذیری فراوانی به شعر بخشیده است؛ چنانکه مفهوم «چراغ چشم گرگی پیر» در سطر پایانی، نسبت به مصداق همین عبارت در سطر آغازین شعر، بار معنایی بسیار گسترده‌تری دارد و امکان نگرشهای گوناگون را سبب می‌شود. این تکثر مفهومی در شعر نو به‌دلیل الزام در پیوند عمودی سطرها، زمینه‌ای روایی به متن بخشیده است که به‌دلیل نبودن یا کمبود کنش، روایتی در سطح آشکار متن نیست؛ یعنی شعر قصد قصه‌گویی ندارد و روایتی از انتظار را درخود دارد که با استفاده از شگرد تکرار، تصاویر آن‌را بیان کرده است. چگونگی شکل‌گیری این روایت به نوع تصویر ذهنی‌ای وابسته است که مخاطب از توصیف داده شده در ذهن خود دارد و می‌تواند به‌اندازه تعداد خوانندگان اثر متفاوت باشد.

تضاد پیشگفته درباره انتقال «نماد» در عین غیرسمبولیستی بودن متن بتدریج میل شاعران را برای بهره‌گیری از ادبیات نمایشی در روایات شعری خود کاهش داده است. شاعران متأخر به ابهام‌آفرینی و تفسیرپذیری آثار خود راغبترند تا به ایهام‌آفرینی و تأویل‌پذیری؛ همچنین نیاز ادبیات نمایشی به «راوی دانای کل» از آنجا که این شکل از روایت در بین شاعران نوسرا مقبولیت چندانی نداشت و آنان بیشتر به راوی «جزئی‌نگر» و به «منِ تعمیم‌یافته» رویکرد داشتند، امروزه ادبیات دراماتیک وزن چندانی در روایات شاعرانه ندارد.

روایت‌شناسی نشانه‌ها

برای تحلیل روایی و متن بر اساس میزان فراوانی دلالتهای گوناگون نشانه، آنچه مد نظر قرار می‌گیرد، وجه غالب آنهاست؛ یعنی برای داشتن روایت سمبولیستی، لازم نیست تمامی نشانه‌های آن نمادین باشد؛ بلکه این وجه غالب دلالتها و وجوه نشانه است که نمادگرا بودن یا نبودن متن را مشخص می‌سازد. به‌همین سبب هم هست که اصولاً

نمی‌توان مرز قاطعی بین مکاتب ادبی و شیوه‌های گوناگون روایتی قائل شد. هر اثر نمادگرا، مقداری رمانتیسم در درون خود دارد و نماد، خود یکی از عناصر بسیار مورد توجه در ادبیات رمانتیک است. آنچه مسلم است، تحلیل متن براساس اصول نشانه‌شناسی – آن چنانکه در این مقاله به‌تفصیل ذکر شد- می‌تواند راهکاری مناسب و دقیق برای نقد روایی متون بویژه متون شاعرانه باشد؛ چراکه «شکل روایت به‌وسیله دو نیرو مشخص می‌شود: نیروی انبساط نشانه‌های آن در سراسر طول داستان و نیروی انضمام تفصیل‌های غیر قابل پیش‌بینی در این تحریفها» (بارت، ۱۳۸۷: ۷۵). وجه غالب نشانه‌ای در گفتمانهای هر روایت، همان نیروی انبساط نشانه‌هاست و وضعیتهای دلالتی و وجوه نشانه، نیروی انضمام تفصیل به نشانه را ایجاد می‌کند.

نتیجه‌گیری

وضعیت روایی هر متن با چگونگی دلالت نشانه‌های آن و وجوهی ارتباط مستقیم دارد که نشانه را روایی می‌کند. دلالتهای مستقیم، روایاتی تخت، فاقد تصویر و فاقد عمق معنایی به‌دست می‌دهد که بیشتر می‌توان از آنها به «قصه‌گویی» یاد کرد؛ کارکردی که یکی دو دهه آغازین شعر نو ایران را در تسلط خود داشت. اما دلالتهای ضمنی و ایدئولوژیک، نشان دادن، پویایی و تصویر را در متن وارد می‌کند و به‌این‌ترتیب ظرفیتهای تأویل‌پذیری و تکثر معنایی متن را افزونی می‌بخشد. ضمن اینکه باید توجه کرد که حرکت ادبیات از سنت به نوآوری، حرکتی از ذهنیت به عینیت، از خطابه‌گری به مشارکت در کنش، از وصف به روایت، از حقیقت به واقعیت، از بیانگری به نشان دادن و از قطعیت به نسبیت است. سیر حرکتی شعر نو از دلالت مستقیم به دلالتهای ضمنی و ایدئولوژیک، حرکت به‌سمت فعال کردن ذهن مخاطب و درگیر نمودن او با متن است. به‌این‌ترتیب موعظه‌گری از روایات شعری رخت برمی‌بندد و ادبیات تعلیمی (که با ادبیات سنتی ما آمیخته بود) جای خود را به ادبیات روایی می‌دهد؛ روایاتی که به گوشه و کنارهای خفته ذهن انسان رخنه می‌کند و آموخته‌های فراموش شده را آمیخته به تجربه‌های جدید بازآفرینی، و از این راه ایجاد لذت یا حتی تنبه می‌کند.

در این مسیر، تخیل، که به حقیقت مربوط است - چراکه وضعیتی آرمانی را مخیل می‌کند- به توهم که به واقعیت مربوط است – چرا که ناشی از واقعیتهای بیرونی ذهنی شده و دگرگونی یافته است– بدل می‌شود. نتیجه این امر، تبدیل شدن روایات کاملی است که در دهه‌های آغازین شعر نو، شعر را محملی برای قصه‌گویی در نظر گرفته بود

به پاره‌روایتهایی که حتی گاه خود به‌طور کامل در متن حضور ندارد. برامد این تبدیل، استفاده شعر از ظرفیتها و امکانات روایی برای انسجام یافتن و آسانی در برقراری ارتباط با مخاطب است.

پی‌نوشت

1. Substructure
2. Functional
3. Interiority
4. Expressivness
5. Heuristic
6. Retroactive
7. Fictionality
8. Connotational Object
9. Connotative Signified
10. Reference
11. Sense
12. Mental Representation
13. ificatum
14. resentmen
15. Subject

منابع

۱. آتشی، منوچهر؛ مجموعه اشعار؛ ج اول، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
۲. آزاد، م؛ گل باغ آشنایی (مجموعه اشعار)؛ تهران: علم، ۱۳۷۸.
۳. اخوان‌ثالث، مهدی؛ زمستان؛ چ بیست‌وششم، تهران: زمستان، ۱۳۸۸.
۴. اسکولز، رابرت؛ درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات؛ ترجمه: فرزانه طاهری، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۳.
۵. اشکلوفسکی، ویکتور؛ «ساختمان داستان کوتاه و رمان»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۶. اکو، امبرتو؛ نشانه‌شناسی؛ ترجمه: پیروز ایزدی؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۷.
۷. باباچاهی، علی؛ زیباتری از جنون (زندگی و شعر اسماعیل شاهرودی)؛ تهران: ثالث، ۱۳۸۷.
۸. بارت، رولان؛ اسطوره، امروز؛ ترجمه: شیرین‌دخت دقیقیان؛ چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۶.
۹. بارت، رولان؛ درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها؛ ترجمه: محمد راغب؛ تهران: فرهنگ صبا، ۱۳۸۷.
۱۰. براهنی، رضا؛ طلا در مس (در شعر و شاعری)؛ چ سوم ، تهران: بی‌نا، ۱۳۷۱.
۱۱. پالمر، فرانک رابرت؛ معنی‌شناسی؛ ترجمه: کورش صفوی؛ چ پنجم، تهران: مرکز، کتاب ماد، ۱۳۸۷.

۱۲. تودوروف، تزوتان؛ بوطیقای ساختارگرا؛ ترجمه: محمد نبوی؛ چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۲.
۱۳. توماشفسکی، بوریس؛ «درون‌مایگان»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۱۴. جعفری، مسعود؛ سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۸.
۱۵. جلالی، بیژن؛ گزینه‌اشعار؛ تهران: مروارید، ۱۳۸۸.
۱۶. جورکش، شاپور؛ بوطیقای شعر نو؛ چ دوم، تهران: ققنوس، ۱۳۸۵.
۱۷. چندلر، دانیل؛ مبانی نشانه‌شناسی؛ ترجمه: مهدی پارسا؛ چ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷.
۱۸. داد، سیما؛ فرهنگ اصطلاحات ادبی؛ چ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۷۸.
۱۹. روتون، کنت نولز؛ اسطوره؛ ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور؛ چ چهارم، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.
۲۰. سلدن، رامان؛ نظریه ادبی و نقد عملی؛ ترجمه: جلال سخنور و سیما زمانی؛ تهران: پویندگان نور، ۱۳۷۵.
۲۱. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها؛ چ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۲۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ هزاره‌ی دوم آهوی کوهی؛ چ پنجم، تهران: سخن، ۱۳۸۸.
۲۳. صفوی، کورش؛ درآمدی بر معنی‌شناسی؛ چ سوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۷.
۲۴. ضیمران، محمد؛ درآمدی بر نشانه شناسی هنر؛ چ دوم، تهران: قصه، ۱۳۸۳.
۲۵. فالر، راجر؛ «بررسی ادبیات به‌منزله زبان»، ترجمه: حسین پاینده؛ زبان‌شناسی و نقد ادبی؛ چ سوم، تهران: نی، ۱۳۸۶.
۲۶. فیستر، مانفرد؛ نظریه و تحلیل درام؛ ترجمه: مهدی نصراله‌زاده؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۷.
۲۷. کالر، آ، جاناتان؛ بوطیقای ساخت‌گرا؛ ترجمه: کوروش صفوی؛ تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۸.
۲۸. کالر، ب، جاناتان؛ در جستجوی نشانه‌ها؛ ترجمه: لیلا صادقی و تینا امرالهی؛ ویرایش: فرزان سجودی، تهران: علم، ۱۳۸۸.
۲۹. مجابی، جواد؛ مجموعه اشعار (جلد اول)؛ تهران: نگاه، ۱۳۸۷.
۳۰. مختاری، محمد؛ قصیده‌های هاویه؛ تهران: آرمان، ۲۵۳۶.
۳۱. مکاریک، ایرنا ریما؛ دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر؛ ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چ سوم، تهران: آگه، ۱۳۸۸.
۳۲. نیما یوشیج؛ مجموعه کامل اشعار؛ گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز؛ چ هشتم، تهران: نگاه، ۱۳۸۶.
۳۳. والش، ریچارد؛ «کاربردشناسی گفتمان‌های داستان‌واره»، نقب‌هایی به جهان داستان؛ ترجمه: حسین صافی؛ تهران: رخ‌داد نو، ۱۳۸۹.
۳۴. وینوگرادوف، ویکتور؛ «کوششهای سبک‌شناسی»، نظریه ادبیات؛ گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی؛ تهران: اختران، ۱۳۸۵.
۳۵. هاوکس، ترنس؛ استعاره؛ ترجمه: فرزانه طاهری؛ چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.