*Contemporary Persian Literature*, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 12, No. 1, Spring and Summer 2022, 27-53

# A Study on the Structural Configuration of Manouchehr Atashi's Poem "Vasvaseh"

**Masoud Algooneh Jouneghani***

**Zahra Farajzadeh****

## Abstract

The structure is the organizing principle on which the basic elements of the text are ultimately interpreted. Thus, literary critics have always paid attention to it. Nevertheless, it seems that despite the researches that are focused on structuralism and the importance of the general structure of poetry, there is no systematic research that deals with the configuration or the general structure of Atashi's Poem. Therefore, in the present study, an attempt has been made to use a descriptive-analytical approach to extract the various relationships between the components of a structure. In this research, accordingly, we first provide the theoretical bases of the configuration and relying on such principles as visual symmetry, syntactic symmetry, and nonstructural cohesion, we read Manouchehr Atashi's poem "*Vasvaseh*" and try to clarify the factors which lead to the special configuration of its general structure. In this research, it is revealed that the poet applies such principles in the configuration of his poetry. That is why, the reader encountering a poetic text, while thinking on the devices available in the text, comes to an understanding of the work.

**Keywords:** Structuralism, Semiotics, Configuration, Structure, Manouchehr Atashi.

* Associate professor of Persian language and literature, Humanities faculty, University of Isfahan (Corresponding Author), algooneh@yahoo.com

** Department of Persian language and literature, University of Isfahan, z.farajzadeh76@gmail.com

Date received: 4/4/2022, Date of acceptance: 19/6/2022

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

*ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۱، ۲۹–۵۳

# تحلیل پیکره‌بندی ساختاری شعر «وسوسه» منوچهر آتشی

**مسعود آلگونه جونقانی***

**زهرا فرج‌زاده****

## چکیده

ساختار اصل سازمان‌دهنده‌ای به شمار میرود که عناصر بنیادینِ متن، در نهایت بر اساس آن تفسیر می‌شوند؛ بدین ترتیب، منتقدان ادبی همواره بدان توجه کرده‌اند. با این‌همه، به نظر می‌رسد علی‌رغم پژوهش‌هایی که معطوف به ساخت‌گرایی و اهمیت ساختار کلی شعر هستند، پژوهش نظام‌مندی که به بررسی پیکره‌بندی و ساختار کلی اثر در اشعار آتشی پرداخته باشد، وجود ندارد. بنابراین، این پژوهش با رویکردی تحلیلی‌توصیفی و با هدف بررسی ساختار کلی اثر و روابط متنوع موجود در بین مولفه‌های آن انجام شده است. در این جستار، نخست با بررسی مبانی نظری ساخت‌گرایی تعریفی از پیکره‌بندی ارائه کرده‌ایم و با تکیه بر قواعدی مانند توازن تصویری، توازن نحوی و انسجام غیرساختاری به خوانش ساختاری شعر «وسوسه» منوچهر آتشی روی آورده‌ایم. بررسی این شعر نشان می‌دهد که شاعر در شعر وسوسه از قواعدی که نام برده شد به عنوان شاخصه‌های موثر در پیکره‌بندی شعر استفاده کرده است و خواننده در رویارویی با اثر، ضمن واکاوی شگردهای موجود، امکان فهم اثر را به دست می‌آورد..

**کلیدواژه‌ها:** ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، پیکره‌بندی، ساختار، منوچهر آتشی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول)، algooneh@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان، z.farajzadeh76@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۸

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

## ۱. درآمد سخن

منوچهر آتشی شاعر معاصر فارسی که در پیروی از ابداعات نیما به آفرینش شعری روی - آورده، ضمن به‌کارگیری نوآوری‌هایی در ساخت شعری به پیکره‌بندی (configuration) ویژه‌ای دست‌یافته است. از آنجایی که شعر معاصر فارسی به‌مثابهٔ یک جریان زبانی و فکری به لایه‌های متفاوت ایدئولوژیک، گفتمانی، معنایی و مضمونی اشاره دارد، توجه نیما و پیروانش به مسئله ساخت ضروری می‌نمود. بر همین اساس، تلاش نیما همواره متوجه دستیابی به ساختاری بدیع و تحقق آرمان‌هایی نو در ساخت شعری بوده است. آتشی نیز در کاربست پیکره‌بندی عناصر شعری، نگاهی را که نیما پی‌نهاده بود، پیش گرفت و ضمن نفی تکیه بر «ظرافت شعری و آراستگی ظاهری» (بهبهانی،۱۳۸۸: ۱۲)، به پی‌ریزی ساخت‌های شعری ویژه‌ای دست زد. البته آتشی علی‌رغم توانی که در ساخت شعری از خود نشان می‌دهد، مهجور واقع می‌شود و به‌زعم بعضی نگارندگان، در سایهٔ شاملو از مرکز توجه به حاشیه رانده می‌شود. با این‌همه، به نظر می‌رسد آنچه آتشی را از هم‌عصران خود متمایز می‌کند ابداعات و ساخت ویژه‌ای است که شاعر تلاش کرده است با شیوه خاصی از پیکره‌بندی، در اثر خود به کار گیرد و به‌موجب آن، پیوند محکمی میان صورت و محتوا ایجاد کند. به همین دلیل، پژوهشی که به پیکره‌بندی ساختاری شعر نزد منوچهر آتشی بپردازد ضروری به نظر می‌رسد. در این جستار کوشیده‌ایم ملاحظات نظری پیکره‌بندی را که پیش‌تر در «آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ص ۱۴۱–۱۶۸» مطرح شد، با قرائت شعر «وسوسه» از مجموعه اشعار «دیدار در فلق» با خوانش ساخت‌گرایانه بررسی کرده و الزامات آن را تحلیل کنیم تا نقش روابط موجود و اهمیت عناصر ساختاری شعر که به نوعی منتهی به دلالتمندی کلی اثر شده است، تبیین شود. بنابراین هدف ما از تحلیل و تبیین پیکره‌بندی این نیست که تفسیری از این شعر به‌دست دهیم؛ بلکه در پی شناسایی نظامی هستیم که شعر به واسطهٔ آن به ساخت ویژه‌ای منتهی می‌شود و این امکان را می‌یابد تا به‌مثابهٔ الگویی در شعر آتشی و دیگر شاعران به کار برود. بر این اساس، هر جا که به تفسیر روی می‌آوریم، صرفا به منظور سهولت در ارائه یک الگو و کاربست آن در شعر است. همچنین در این پژوهش می‌کوشیم که روشن کنیم آتشی ضمن نوآوری‌ها و ابداعات در آفرینش شعری، در کاربست پیکره‌بندی در شعر به چه میزان کامیاب بوده است. بر این اساس آنچه در پی می‌آید، نخست بررسی پیشینه تحقیق پژوهش‌هایی می‌باشد که در این باب انجام شده

است، سپس شرح مختصری از مبانی نظری ساخت‌گرایی و قواعدی مانند تقارن تصویر، ساختار نحوی مشترک، تقابل‌های دوگانه و انسجام غیرساختاری است. در ادامه، شعر وسوسه را از این چشم‌انداز بررسی می‌کنیم.

## ۲. پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه تحقیق حاضر، پژوهشی را نمی‌توان یافت که از منظری ساخت‌گرایانه به بررسی پیکره‌بندی اشعار آتشی پرداخته باشد. از این میان، محمدنژاد ( ۱۳۸۸) ضمن بررسی آشنایی‌زدایی در شعر آتشی، از این سطح فراتر نرفته است. هاشمیان (۱۳۹۳) نیز به بررسی توازن آوایی در اشعار آتشی محدود گشته است و متوجه پیکره‌بندی ساختاری در شعر آتشی نیست. ناصری (۱۳۹۵) نیز با ارائه شرحی مبسوط در باب هنجارگریزی و بررسی آن در شعر آتشی، در همین سطح متوقف شده و دیگر عناصر شعری او را تبیین و تحلیل نکرده است. صادقی منش (۱۳۹۹) نیز با به کارگیری رویکرد اسطوره شناختی با تکیه بر دیدگاه‌های میرچا الیاده، تنها به بررسی تطبیقی نماد غار و بررسی نمودهای آن در شعر آتشی پرداخته است. پژوهش حاضر به منظور بررسی پیکره‌بندی ساختاری و نحوه سازماندهی عناصر شعر «وسوسه» منوچهر آتشی با رویکردی تحلیلی‌توصیفی صورت گرفته است. به همین منظور نخست کلیاتی درباب ساخت‌گرایی ارائه کرده و سپس با تکیه بر مبانی نظری ساخت‌گرایی، شعر را تبیین و تحلیل می‌کنیم.

## ۳. مبانی نظری

ساخت‌گرایی یکی از جریانات فلسفی ادبی قرن بیستم است که عموماً به اندیشه فرانسوی دهه ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود. علی‌رغم پیوندهای مفروض میان ساخت‌گرایی فرانسوی و فرمالیسم روسی و شاخه‌های فرعی آن نظیر مکتب پراگ[1]، «ساخت‌گرایی به واسطه تنوع خود و توان بینارشته‌ای‌اش از آنها متمایز است» (کمپل، ۱۳۸۳: ۱۷۳). ااصطلاح ساخت‌گرایی اولین بار در آثار فردینان دوسوسور یافت شد؛ بر همین اساس، می‌توان پیدایش آن را «با مجموعه‌ای از درس‌گفتارهای دوسوسور در دانشگاه ژنو در نظر گرفت که در ادامه به واسطه انسان‌شناسی لوی استروس وارد صحنه فکری فرانسه در دهه ۱۹۶۰ شد»

(همان، ص۱۷۴– ۱۷۶). ساخت‌گرایی بعدها با تاثیر در آراء لکان و توجه کسانی همچون میشل فوکو، ژولیا کریستوا و ژرا ژنت تکمیل شد.

ازآنجایی که در نظر منتقدان ساخت‌گرا، زبان به مثابهٔ یک نظام دلالتگر عمل می‌کند، «آنچه نیازمند توجه می‌باشد زبان است نه مفاهیم اثر ادبی»؛ به همین منظور، ساخت‌گرایی در تعریفی عام «به بررسی قوانین ترکیب هم در طبیعت و هم در مصنوعات انسان تعمیم داده می‌شود» (گرین و همکاران، ۱۳۸۵: ۲۷۷). به بیانی دیگر، ساخت‌گرایی از سطح زبان ادبی فراتر رفته و با درنظرگرفتن رفتارهای اجتماعی و فرهنگی به مثابهٔ یک متن، به عنوان چهارچوبی عام بر آن‌ها اعمال می‌شود. ساخت‌گرایان «انواع گوناگون متون را اعم از زبانی یا اجتماعی و فرهنگی همچون زبان بررسی کرده تا به قواعد ساختاری انواع متن نائل شوند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۱۶۱). به این ترتیب، متن ادبی نیز به مثابهٔ یک پدیدار اجتماعی و فرهنگی می‌تواند با قرار گرفتن در مرکز مطالعه، جهت کشف قوانین ترکیب عناصر سازندهٔ آن بررسی شود. با چنین فرضی، منتقدان ادبی ساخت‌گرا می‌کوشند سازوکارهایی که باعث به‌وجودآمدن اثر ادبی می‌شود را مشخص کرده و روشن سازند چگونه متن ادبی از متن غیرادبی متمایز می‌شود. آن‌ها به منظور کشف مناسبات درونی میان عناصر یک متن ادبی، ساختار کلی آن را متشکل از مولفه‌هایی می‌دانند که در ارتباط با کلیت اثر ادبی بررسی می‌شود. به همین منظور

> ساختار اصل سازمان‌دهنده‌ای محسوب می‌شود که تفسیر مولفه‌های بنیادین خود را تعیین می‌کند؛ اما به طور هم‌زمان هم مولفه‌ها و هم ساختار کلی در تعامل دیالکتیک[۲] با یکدیگر به سر می‌برند. در هر ساختار جزء تنها در پرتو کل معنادار می‌شود و کل نیز دلالتمندی خود را از سازه‌های بنیادین خود کسب می کند (Nöth، 1990: 194).

بدین ترتیب، بررسی نحوهٔ سازماندهی مولفه‌های شعری بیانگر آن است که وقتی شعر را به عنوان یک ساخت در نظر می‌گیریم، کلیت آن به محتوای شعر محدود نمی‌شود بلکه در ساختمان کلی شعر تبیین می‌شود. بنابراین مولفه‌های موجود در یک ساختار می‌توانند روابط متنوعی را با یکدیگر برقرار کنند و در نتیجه منتهی به شکل‌گیری ساخت ویژه‌ای در اثر شوند که از آن به پیکره‌بندی یاد می‌کنیم. بر این اساس پیکره‌بندی ساختاری شعر ار طریق بررسی روابط موجود میان مولفه‌های بنیادین آن حاصل می‌شود.

با چنین ملاحظاتی، بر اساس روابط متنوع موجود در بین مولفه‌های یک ساختار، می‌توان پیکره‌بندی ویژه‌ای را در ساختار کلی شعر قائل شد. به همین منظور، نخست به شرح مختصری از این مولفه‌ها خواهیم پرداخت و در ادامه به واسطه قواعدی مانند توازن تصویری، توازن نحوی، تقابل‌های دوگانه و انسجام غیرساختاری می‌کوشیم عوامل موثر در نحوهٔ شکل‌گیری ساخت شعر را به دست دهیم و به کاربست عملی این وجوه در خوانش شعری از آتشی بپردازیم.

**شعر «وسوسه» منوچهر آتشی**

۱

ای دختران دیر!
خورشید با نیاز تن بی‌غش شما
اینک، از آبهای مشرق
با ایل ماهیان مهاجر،
پیغام داده است...
این موج‌های خسته‌ی حیران
بیهوده سینه‌مالان،
بر آستان دیر نمی‌کوبند
آن ناخدای گمشده
–کز دودمان کشتی شکستگان کهن مانده‌است–
با قایقی به توفان پیچیده
با اشتیاق بستر گرمی
–از هرم مهربان تن گل‌سرشتتان
این لحظه کام وحشی گرداب را
از یاد برده است.

***

۲

ای دختران حسرت،

آنک!
گل‌های سرخ باغچه‌ی معبد
با حسرتی به سوی شما آه می‌کشند
«ای دست‌های پر مهر
آن لحظه‌ی مقدر را نزدیکتر کنید
ما را بگاه چیدن
شهد فشار پنجه‌ی سیرابتان دهید
ما قلب‌های گرم پلنگان قله پوی
ما زخم‌های سرخ ملوانان هستیم.»

۳

ای حوریان مغموم!
کاوازتان ترانه‌ی شیرین دوستی
و چشم‌هایتان
آبشخور پرنده‌ی بی‌آشیان ایمانست
از خواب‌های خالی بی‌رویا
از خواب‌های بی‌مرد، آزرده نیستید؟

یک لحظه بادها رادر خوابگاه مضطرب خویش ره دهید
تابوی سینه‌های سنگین جاشوان
و اشتیاق وحشی بازوها
رویای گنگتان را آشفتگی دهد.

***

۴

ای آهوان زندانی!
ای دختران عشق!
او را که در غرابت تنهایی
او را که در دعای پسینگاهی می‌جویید

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در جذبه‌ی گناه نمایان‌تر است.

تا شب پر از تنیدن پرشور سینه‌ها
تا شب پر از تلاطم اندام‌ها
و انفجار داغ نفس‌ها شود
آنک شکوه غرفه‌ی پر چلچراغ شب!
آنک کلید نقره‌ی مهتاب.
(آتشی، ۱۳۸۳: ۱۱)

## ۴. پیکره‌بندی شعر منوچهر آتشی مبتنی بر مبانی نظری

با توجه به اینکه در رویکرد ساخت‌گرایانه، اثر ادبی به عنوان یک نظام دلالتگر تلقی می‌شود، در آنچه در پی می‌آید می‌کوشیم ضمن بررسی عناصر موجود در متن و روابط حاکم بر آن‌ها در ساحت مفاهیم، تصاویر و... ساخت‌های ویژه‌ای را که منتهی به روابط ویژه‌ای میان مولفه‌های شعر آتشی شده است بررسی کنیم و ضمن ارائه الگوی مناسب، امکان تحلیل و بررسی دیگر اشعار او را نیز به دست دهیم. بر همین اساس تقارن تصویری، ساختار نحوی مشترک، تقابل دوگانه و انسجام غیرساختاری را در این شعر بررسی می‌کنیم.

### ۱.۴ تقارن تصویری

یکی از عناصر زیبایی‌شناختی شعر تصویر است که در ساخت شعری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. شاعر با استفاده از تصاویر بکر و بدیع پیوند محکمی میان صورت و محتوا ایجاد کرده و دلالتمندی شعر را فراهم می‌کند. با این همه، تصویر زمانی ارزش زیبایی‌شناختی دارد که از همنشینی با عنصر خیال حاصل شود. به این ترتیب، «درک ارتباط میان انسان و طبیعت یا دریافت ارتباط میان پدیده‌های طبیعت از سوی شاعر تجربه شعری او را تشکیل می‌دهد که حاصل آن خیال و تصویر شعری است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲).

از آنجایی که نیما و اخلافش به آفرینش تصاویر بکر و بدیعی دست زده‌اند، تصویر در شعر معاصر فارسی نیز به عنوان یکی از عناصر برجسته‌ی آفرینش شعری به شمار می‌رود و

در دو محور افقی و عمودی اعمال می‌شود. تصویر در محور افقی مجاز، تشبیه و... را در بر می‌گیرد و در محور عمودی به تصاویر بندهای مختلف یک شعر در پیوند با یکدیگر اطلاق می شود. بر همین اساس، سوسور و به‌تبع وی یاکوبسن، دو نوع پیوند اساسی میان پدیده‌های زبانی قائل می‌شوند: ساختار مبتنی بر روابط هم‌نشینی و ساختار مبتنی بر روابط جانشینی.

محور هم‌نشینی، محور افقی کلام را در بر می‌گیرد که به موجب آن اجزای کلام با یکدیگر هم‌نشین شده و در کنار هم قرار می‌گیرند. محور جانشینی به محور عمودی کلام اطلاق می‌شود که به‌موجب آن عناصر زبانی جانشین یکدیگر شده و روابط جانشینی را ایجاد می‌کنند. هر دو محور مذکور در هماهنگی کامل با یکدیگر به سر می‌برند. به همین دلیل، هر یک از عناصر زبانی باید ضمن انتخاب در محور جانشینی، امکان ترکیب با دیگر اجزای کلام را در محور هم‌نشینی داشته باشد. در ساختار مبتنی بر روابط جانشینی، یک عنصر بر اساس اصل شباهت جایگزین عنصر دیگر می‌شود و «به تعبیر یاکوبسن، قطب استعاری زبان پدیدار می‌شود» (ر.ک. فالر و دیگران، ۱۳۸۶: ۳۹-۴۶). با این همه، قطب استعاری کلام تنها به واسطه جانشینی یک لفظ بر اساس مشابهت معنایی و تصویری با لفظ دیگر حاصل نمی‌شود؛ بلکه این امکان نیز وجود که «استعاره در مقیاسی بزرگ‌تر و در ساحت بندها و گزاره‌ها اعمال شود؛ به همین دلیل، یک بند از شعر می‌تواند بر اساس تشابه در ساحت معنایی یا تصویری، جانشین بند دیگری شود» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۵۵). در تقارن تصویری که حاصل این سازوکار می‌باشد، «با مضمونی خاص سروکار داریم که به صورت پارادایمی (paradigm) واحد درمی‌آید؛ پارادایمی که اشکال و صورت‌های تصویری متنوعی را در بر می‌گیرد؛ بر همین اساس، مضمونی یکسان به صورت پراکنده در آحاد و عناصر تصاویری به ظاهر نامرتبط در ساختار سطحی شعر پدیدار می‌شود» و تحرک و پویایی شعر را فراهم می‌کند (همان، ص۱۶۴). بررسی این توازی در سطح تصویر، ضمن آنکه در فضای شعری وحدت می‌آفریند و سازوکار ساختار در پیکره‌بندی شعر را روشن می‌کند، این امکان را فراهم می‌آورد تا بتوانیم عناصر به ظاهر پراکنده را در ارتباط با یکدیگر قرار داده و دلالتمندی شعر را که از تکرار پارادایمی واحد پدید آمده است، مشخص کنیم. برای مثال مضمونی مانند شادمانی کودکانه به مثابهٔ یک پارادایم، می‌تواند مشتمل بر تصاویر زیر باشد:

الف) در بهار: دنبال‌کردن پروانه‌ها و چیدن شکوفه‌ها
ب) در تابستان: شناکردن در دریا و گذراندن تعطیلات
ج) در پاییز: شروع مدارس و جلدگرفتن کتاب‌های مدرسه
د) در زمستان: درست‌کردن آدم‌برفی

بررسی این شعر نیز نشان می‌دهد که شعر پیش رو حاصل بسط و گسترش تصویر واحد «طلب هم‌آغوشی» می‌باشد که در اشکال متفاوتی بیان شده است. در ابتدای بند نخست، «دختران دیر» در قالب منادا در مرکز توجه قرار می‌گیرند و خورشید به‌منزلهٔ موجودی به تصویر کشیده می‌شود که نیازمند تن بی‌غش این دختران است. این تصویر از طریق منظومه‌های توصیفی[۳] بسط یافته است که در کلیت خود، بیانگر وضعیت نابه‌سامان در میانهٔ دریا است. این منظومه‌ها مشتمل بر «ناخدای گمشده»، «دودمان کشتی‌شکستگان»، «قایق به طوفان پیچیده» و «کام وحشی گرداب» است. بنابراین تلاطم «ایل ماهیان مهاجر» و «موج‌های حیران» که بی‌درنگ به ساحل می‌کوبند و ناخدا که در توفان گم شده است، همگی به تصویر در هم‌پیچیدگی و ناملایمتی دریا تاکید می‌کنند. همچنین ناخدا و خورشید به‌مثابهٔ دو مولفه به طور هم‌زمان از دو چشم‌انداز متفاوت متوجه «دختران دیر» هستند و به واسطه اظهار نیازمندی به «دختران دیر» در فضای یکسانی قرار می‌گیرند. به این ترتیب، می‌توان گفت نیاز خورشید به تن بی‌غش دختران دیر و از سویی دیگر اشتیاق ناخدای گم‌شده به تن گل‌سرشت آن‌ها، بیانگر هویت واحدی است که در طلب هم‌آغوشی با دختران دیر به سر می‌برد. بر این اساس، به نظر می‌رسد که ناخدای گمشده با خورشید هویت یکسانی دارد.

در بند «۲» مضمون یاد شده از طریق فضای متنی متفاوت و استخدام واژگان جدید، تصویر متقارنی با بند پیشین می‌آفریند که در واقع، ادامه بسط همان پارادیم نخست، یعنی «طلب هم‌آغوشی» است. در این بند دختران دیر در قالب ترکیب‌های جدید «ای دختران حسرت» و «ای دست‌های پرمهر» نمایان می شود. همچنین به نظر می‌رسد، «گل‌های سرخ باغچه معبد» به عنوان نماد عاشق، با خورشید و ناخدای گم‌شده در هویت یکسان قرار گرفته است. عبارت «ما زخم‌های سرخ سینه ملوانان هستیم» نیز، به این فرض قوت می‌بخشد. به این ترتیب، تصویر درخواست گل‌های سرخ باغچه مبتنی بر چیده‌شدن توسط دستان «دختران حسرت» و سیراب شدن از شهد فشار پنجه آن‌ها، به‌موجب ایجاد تقارن

تصویر با بند پیشین، موضوع را تاکید کرده و بار دیگر تصویر به آغوش کشیدن دختران دیر را در پوششی جدید مطرح می‌کند.

این مجموعه از سازوکارها از طریق تکرار پارادیمی واحد و کاربست الفاظ گوناگون روی می‌دهد، که در نهایت منتهی به خلق تقارن تصویری می‌شود. بر همین اساس، واکاوی این عناصر به ظاهر پراکنده و فاقد انسجام، مشخص می‌کند هسته واحدی در زیرساخت همگی آن‌ها وجود دارد که مبتنی بر تصویر متقارنی است. بنابراین با تکیه بر این الگو می‌توان عناصر شعری پراکنده را در ارتباط با یکدیگر قرارا داده و پیکره‌بندی در شعر آتشی را تبیین و تحلیل کرد.

## ۲.۴ ساختار نحوی مشترک

از آنجایی که « شعر محصول زیبایی بخش‌های گوناگون آن است» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳)، سازه‌های هر شعر می‌توانند نقش ویژه‌ای در زیبایی آن ایفا کنند. به عبارتی دیگر، زیبایی شعر در گرو هماهنگی و تکرار اجزای متفاوت آن است. در شعر علاوه بر تقارن تصویری، تکرار دیگری می‌توان یافت که در ساخت نحوی جملات ایجاد می‌شود. بر همین اساس «ساخت‌های متوازی نحوی نوعی تکرار به حساب می‌آیند که در سطح آرایش دستوری عناصر سازنده جمله حادث می‌شوند، اما به اندازه تکرار آوایی و یا تکرار در سطح واژگان عینی نیست» (علی‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۰۱). اگر این آرایش و ساخت تکرار شود، به‌طبع، «نظم موسیقایی بیشتری القا می‌کند، حتی اگر آرایش انتخاب شده در زبان هنجار به کار نرود» (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۳۸-۱). در بلاغت سنتی نیز، ترصیع که برپایه تکرار استوار گردیده است، آن است که «کلمات در دو پاره بیت، دو به دو هم‌سان(هم‌سنگ) باشند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۴۴). اگرچه تقارن نحوی در ظاهر به آنچه با عنوان ترصیع خوانده‌ایم نزدیک است، اما تعریفی جداگانه برای آن ارائه می‌شود و آرایه‌ای چون ترصیع جزء کارکردهای تکرار نحوی محسوب می‌شود. به این ترتیب، «اگر ترصیع را حاصل همانندی‌های زبانی در ساحت دو مصراع متوازی‌الارکان بدانیم، ساختار متوازی در اصل حاصل همانندی‌های ساختاری در پیکره‌بندی کلی شعر خواهد بود» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۱۵۸).

توازن نحوی از تکرار ساخت‌های نحوی در یک سطر یا بیت ایجاد می‌شود؛ به همین دلیل، شاعر در کاربست این الگو یک ساختار دستوری مشترک در نظر گرفته و چهارچوب

شعری خود را پی می‌ریزد؛ سپس با بسط همان ساختار نحوی واحد در سطح شعر، انسجام شعری را در سطح گسترده‌ای فراهم می‌کند. بنابراین، شاعر با به کارگیری توازن نحوی می‌تواند یکپارچگی شعر خود را در محور عمودی تقویت بخشیده و ضمن ایجاد پیکره‌بندی، زمینه‌ی تحلیل ارزش‌های زیبایی‌شناختی در شعر خود را ایجاد کند. اگرچه توازن نحوی، حاصل تکرار ساخت‌های نحوی است و الزاما وابستهٔ توازن آوایی یا واژگانی نیست، اما در اغلب موارد، شاعر هنگام استفاده از توازن نحوی از آن‌ها نیز بهره می‌برد. بنابراین، در تحلیل ساختاری شعر، نخست آن را به بندهای کوچک‌تری تقسیم‌کرده و اقدام به یافتن تقارن‌های موجود در آن از جمله تصویری، آوایی، واژگانی و نحوی کنیم.

بررسی شعر وسوسه از این منظر نشان می‌دهد که برخی از عبارت‌های این شعر از ساختار نحوی یکسانی برخوردار است و با به‌کارگیری الگویی مناسب، می‌توان فهم ساختار کلی شعر و ارزش زیبایی‌شناختی آن را امکان‌پذیر کرد. این شعر از چهار بند تشکیل شده است. چنان‌که مشهود است ابتدای همه‌ی بندها با ساختاری مشابه در قالب عبارت منادا آغاز شده و علی‌رغم آن‌که از مصالح مادی متفاوتی از جمله «دختران دیر»، «دختران حسرت»، «آهوان زندانی»، «دختران عشق» تشکیل شده است، نه تنها هویت آن‌ها یکسان می‌باشد بلکه از ساختار نحوی مشترکی نیز برخوردارند.

| شماره بند | ای + عبارات منادا (گروه اسمی) |
|---|---|
| «۱» | ای دختران دیر |
| «۲» | ای دختران حسرت |
| «۲» | ای دست‌های پرمهر |
| «۳» | ای حوریان مغموم |
| «۴» | ای آهوان زندانی |
| «۴» | ای دختران عشق |

در عبارات ذکرشده، توازی ساختاری از طریق عنصر تکرار صورت گرفته است. در این توازی، ساختار نحوی به عنوان یک چارچوب مشخص، مولفه‌های متفاوتی را در خود پذیرفته است. به همین منظور «ای + عبارت منادا» به مثابهٔ ساختاری یکسان، مولفه‌های متفاوتی را در خود قرار داده و در پایان، توازن در سطح ساختار نحوی ایجاد شده است. همچنین توازی موجود در این عبارات صرفا به ساختار نحوی محدود نگردیده و تناسب

معنایی در واژه‌های «حسرت/ مغموم» و «زندان/ دیر» و تناسب موسیقایی در ترکیب‌های «ای دختران دیر/ ای دختران عاشق» و «ای دختران حسرت/ ای حوریان مغموم/ ای دست‌های پرمهر»، توازی ساختاری را متوجه تناسب معنایی و موسیقایی نیز کرده است. علاوه بر این، بندهای «۲» و «۳» نیز توازی نحوی را در سطح عباراتی کامل نشان می‌دهد:

ای دست‌های پرمهر/ آن لحظه‌ی مقدر را نزدیک‌تر کنید.

ای حوریان مغموم/ یک‌لحظه بادها را در خوابگاه مضطرب خویش ره دهید.

در این دو بند با ساختاری مواجه هستیم که به مثابهٔ چهارچوبی یکسان عمل کرده است. در این ساختار دو گروه اسمی و یک گروه فعلی در رویارویی با یکدیگر به کار رفته است. به بیانی دیگر، گروه اسمی و گروه فعلی به عنوان ساختاری ثابت، سازه‌های متنوعی را در خود پذیرفته است؛ یعنی:

| گروه اسمی | گروه اسمی | گروه حرف اضافه | گروه فعلی |
|---|---|---|---|
| **ای دست‌های پرمهر** | آن لحظه‌ی مقدر را | ---------- | نزدیک‌تر کنید |
| **ای حوریان مغموم** | یک لحظه بادها را | در خوابگاه مضطرب خویش | ره دهید |

بر همین اساس، در این سطرها عناصر زبانی مختلفی در قالب یکسان گروه اسمی+ گروه اسمی+ گروه متممی (حرف اضافه+ گروه اسمی) + گروه فعلی قرار گرفته و ضمن رویارویی با یکدیگر توازن نحوی را ایجاد کرده است. همچنین اگر به ساختار این جملات دقت کنیم، علاوه بر هم‌سانی عبارات در محور دستوری، متوجه نوعی تناسب آوایی در سطح موسیقایی نیز می‌شویم که شاعر ضمن بهره‌بردن از این امکانات در کنار ترداف معنایی در گروه فعلی «نزدیک‌تر کنید/ ره دهید»، توازی نحوی را متضمن توازی معنایی نیز کرده و بر ارزش هنری آن افزوده است. به این ترتیب، توازی ساختاری شعر در سه ساحت نحوی، معنایی و موسیقایی پیکره‌بندی کلی این شعر را به‌گونه‌ای قرار داده است که ضمن افزایش توان زیبایی‌شناختی آن، انسجام شعری را نیز فراهم کند. در واقع، در هر دو عبارت « ای دست‌های پرمهر آن لحظه‌های مقدر را نزدیک کنید» و «ای حوریان مغموم یک لحظه بادها را در خوابگاه مضطرب خویش راه دهید»، یک طلب واحد در یک ساخت واحد اما با عناصر و مولفه‌های متفاوت بیان می‌شود که این سازوکار در نهایت انسجام شعری را قوت می‌بخشد.

## ۳.۴ انسجام متنی

انسجام از اصطلاحات کلیدی در زبان‌شناسی نقش‌گرا است که به مجموعه روابط موجود میان اجزای سازندهٔ متن اطلاق می‌شود. در مجموع، بافتار متن متشکل از سه مولفه کلی است: انسجام، ساختار متنی و ساختار کلان (Halliday & Hasan، 324:1976). در بررسی متن، اگرچه مبحث انسجام که موضوع پژوهش حاضر نیز می‌باشد، تمامی بافتار متن را در بر نمی‌گیرد؛ اما به هر ترتیب، بخش مهمی از آن به شمار می‌رود. هلیدی بحث انسجام را در پژوهش‌های آتی خود تحت عنوان «انسجام غیرساختاری» مطرح می‌کند و ذیل آن به موضوعاتی چون انسجام لغوی، انسجام نحوی، و انسجام پیوندی می‌پردازد (Halliday, 2002: 6-7) با این همه، باید در نظر داشت که ذکر این عنوان به معنای درنظرنگرفتن ساختار تلقی نمی‌شود؛ بلکه «انسجام در واقع از روابط هم‌نشینی به شمار می‌رود و بررسی آن به عهده ساختار می‌باشد» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۶۷). بر همین اساس، هلیدی اصطلاح «انسجام غیرساختاری» را به منظور تفکیک از سایر بحث‌ها مطرح کرده و در مقابل، از «ساختار متنی» تحت عنوان «انسجام ساختاری» یاد می‌کند. (ر.ک. یارمحمدی، ۱۳۹۱: ۴۸-۶۱). به‌زعم هلیدی، انسجام ساختاری و غیرساختاری، هیچ‌یک به تنهایی برسازندهٔ بافتار متن نیستند؛ بلکه «متن محصول تعامل مشترک این دو است» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۶۷).

وقتی از انسجام غیرساختاری سخن به میان می‌آید، درنظرگرفتن کلیت، امری ضروری به نظر می‌رسد؛ بر همین اساس، با موضعی تحت عنوان «موضع گشتالتی» روبه‌رو هستیم. گشتالت «Gestalt» واژه‌ای آلمانی، به معنای «شکل» و «پیکره‌بندی» می‌باشد. نظریه گشتالت ضمن اصالت‌بخشی به کل در مقابل جزء، معتقد است «آنچه در یک کل اتفاق می‌افتد، قابل کاهش به اجزای جدا و خصوصیات ریزتر نیست، بلکه برعکس؛ آنچه در بخشی از یک کل رخ می‌دهد به‌وسیلهٔ قوانین درونی ساختار همان کل معین می‌شود» (Moles، 1928: 35). به این ترتیب، در انسجام غیرساختاری به منظور خوانش مولفه‌ها، ناگزیر نیازمند درک یک کل هستیم که در پایان به ساخت واحد در فضای کلی شعر منتهی شود. با چنین ملاحظاتی، در بحث انسجام غیرساختاری، وحدت حاصل از درک کل به دو دسته تقسیم می‌شود: «وحدت ناشی از ارتباط عمودی ابیات و وحدت محتوایی‌عاطفی کل شعر» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۷-۲۳). شفیعی‌کدکنی ضمن تاکید بر مسئله محتوا و عموما عنصر روایت، متوجه

وحدت عمودی در شعر است اما در این پژوهش کوشیده‌ایم مسئله وحدت عمودی را نه الزاما با تاکید بر عنصر روایت، بلکه از منظر پارادیم‌های مختلف از جمله تقارن تصویری و نحوی و تقابل‌های دوگانی بررسی کنیم. در این بخش از جستار می‌کوشیم وحدت عمودی بافتار متن را با استفاده از انسجام غیرساختاری بررسی کرده و سازوکار موجود در آن را مشخص کنیم. انسجام غیرساختاری، مبتنی بر دو دسته از روابط است: «روابط مولفه‌ای و روابط ارگانیک». روابط مولفه‌ای، خود به دو دسته کوچک‌تر تقسیم می‌شود:« انسجام لغوی و انسجام نحوی». روابط ارگانیک نیز تنها شامل انسجام پیوندی است (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۶۸). بر این اساس می‌توان گفت، انسجام غیرساختاری در مجموع در سه سطح لغوی، نحوی و پیوندی آشکار می‌شود. در این بخش که اساسا متوجه انسجام غیرساختاری می‌باشد، به نحوه شکل‌گیری آن در شعر وسوسه می‌پردازیم.

### ۱.۳.۴ انسجام لغوی

از مهم‌ترین عواملی که در انسجام غیرساختاری مطرح می‌شود، «انسجام لغوی» است. روابط معنایی میان اجزای سازندهٔ متن موجب می‌شود تا انسجام در متن شکل بگیرد. بنابراین روابط معنایی موجود بین عناصر متنی با شکل‌های متفاوت، متن را از جملاتی گسیخته که تصادفی در کنار هم قرارگرفته‌اند متمایز کرده و آن را به کلیتی منسجم تبدیل می‌کند. از جمله روابط معنایی که بین واژه‌ها متصور است می‌توان به ترادف، تضاد، جزءواژگی، شمول‌واژگی و تکرار اشاره کرد (Halliday & Hassan, 1976: 828) هلیدی تمامی این روابط را به دو دسته کلی تقسیم می‌کند: «تکرار و حوزه معنایی مشترک».

از نکات مهمی که در طبقه‌بندی هلیدی در خصوص انسجام مطرح می‌شود، طبقه‌بندی با توجه به «مرجع» واژه است. بدین ترتیب، هلیدی سه نوع ویژگی را از یکدیگر متمایز می‌کند: هم‌مرجع بودن، هم‌طبقه‌بودن، هم‌دامنه بودن (Halliday & Hassan، 1989: 73). بر همین اساس، بدیهی است «وقتی لفظی تکرار می‌شود، بازتکرار آن نیز ضرورتا، به مرجع واحدی اشاره کند؛ بنابراین، مولفه تکرار از لحاظ مرجع در گروه هم‌مرجع قرار می‌گیرد» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۷۰). اما در شمول‌واژه می‌توان برای مثال، دو لفظ سگ و گربه را نام برد که به طبقه‌ی واحدی یعنی حیوانات، تعلق دارند. این دو لفظ به مرجع واحدی اشاره نمی‌کنند؛ اما تحت شمول طبقه‌ای واحد قرار می‌گیرند؛ بنابراین آن‌ها را هم‌شمول

نامیده و ذیل گروه هم‌طبقه قرار می‌دهیم. بر اساس آنچه ذکر شد، انسجام لغوی را در شعر وسوسه در دو مبحث تکرار و حوزه معنایی مشترک بررسی می‌کنیم.

### ۲.۳.۴ تکرار

یکی از عوامل موثر در انسجام لغوی متن، «تکرار» است. بررسی شعر وسوسه نشان می‌دهد که تکرار عمدتا به‌شکل آشکار وجود ندارد بلکه از طریق «برنام» در شعر به کار رفته است. برنام در واقع «صورت دیگری از عامل تکرار است که از ویژگی‌های خاص متون ادبی به شمار می‌رود» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۷۱). بر همین اساس، برنام «از طریق اصل هم‌مرجع‌بودن» می‌کوشد، متن پیوستگی و کلیت یک‌پارچه خود را حفظ کند و «دلالت‌های مفهومی متفاوتی را پیرامون لفظ ایجاد کند. این دلالت‌های مفهومی اگرچه همگی به مصداق‌های واحدی ارجاع داده می‌شوند؛ اما تاثیرات متفاوتی در خواننده ایجاد می‌کنند» (همان. ۲۷۱).

در شعر حاضر رویارویی با لفظ «دختران دیر»، نخست ذهن را به این سمت متمایل می‌کند که شعر در ادامه به «دختران دیر»، صفات ویژه و کنش‌هایی آن‌ها خواهد پرداخت و در همین ابتدا کار با آن‌ها به اتمام نرسیده است. برای تایید یا ردّ این برداشت، بهتر است ابتدا آن دسته از گروه‌های اسمی یا وصفی را که «برنام» یا تکرار دیگرگونه‌ای از لفظ دختران دیر می‌باشند، استخراج کنیم:

| برنام | بند | ساخت سازه‌ای برنام | نوع رابطه | مرجع |
|---|---|---|---|---|
| ای دختران حسرت | «۲» | حرف منادا+ اسم+ اسم | هم‌مرجع | دختران دیر |
| ای دست‌های پرمهر | «۲» | حرف منادا+ اسم+ صفت | هم‌مرجع | دختران دیر |
| ای حوریان مغموم | «۳» | حرف منادا+ اسم+ صفت | هم‌مرجع | دختران دیر |
| ای آهوان زندانی | «۴» | حرف منادا+ اسم+ صفت | هم‌مرجع | دختران دیر |
| ای دختران عشق | «۴» | حرف منادا+ اسم+ اسم | هم‌مرجع | دختران دیر |

دربند «۲» برنام «دختران حسرت» در واقع تکرار لفظ «دختران دیر» در آغاز شعر است. این برنام با ساخت نحوی «اسم+ اسم» با دختران دیر هم‌مرجع است اما تاثیری متفاوت از آن در خواننده ایجاد می‌کند. همچنین از آنجا که امر خاص در شعر تمایل دارد به امر عام مبدّل شود، در شعر حاضر، دختران دیر از مرتبه خاص به مرتبه‌ای عام ارتقا یافته‌اند. بدین ترتیب، انتساب صفت حسرت به دختران و مشخص‌کردن ویژگی‌شان، به طور برجسته‌ای آن‌ها را به سطح عام مبدل کرده است.

یکی دیگر از برنام‌هایی که در این بند دیده می‌شود، «دست‌های پرمهر» است. انسجام لغوی نشان می‌دهد که «دست‌های پرمهر» یک «برنام» است که به «دختران دیر» در بند نخست ارجاع می‌دهد و رابطه‌ای مبتنی بر هم‌مرجع با آن برقرار می‌کند. بر این اساس، هر تعبیری از «دست‌های پرمهر» منوط به تعبیری خواهد بود که درباره مصداق عینی «دختران دیر» به دست می‌دهیم. در اصل در این بند، شاعر با خلق فضای متنی متفاوت، بار دیگر مفاهیم بند نخست را مطرح می‌کند. برنام‌های دیگری نیز در بندهای «۳» و «۴» در قالب گروه‌های اسمی پدیدار می‌شوند. این گروه‌های اسمی، یعنی «ای حوریان مغموم»، «آهوان زندانی» و «دختران عشق» الفاظ دیگری هستند که برنام لفظ دختران دیر به شمار می‌روند و در فضای متنی متفاوت، پدیدار شده‌اند.

باید توجه داشت که برنام در این شعر فقط به دختران دیر محدود نمی‌شود؛ بلکه می‌توان ناخدای گمشده در بند «۱» را برنام خورشید در ابتدای همین بند در نظر گرفت. این برنام که با ساخت نحوی «اسم+ صفت» با خورشید هم‌مرجع است، با ویژگی‌ها و کنش‌های متفاوت در سطح آرایش کلام ظاهر می‌شود و انسجام متنی را فراهم می‌کند. در بند «۲» ناخدای گمشده در قالب برنام‌های دیگری از جمله «گل‌های سرخ باغچه معبد»، «قلب‌های گرم پلنگان قله‌پوی» و «زخم‌های سرخ سینه ملوانان» ظاهر می‌شود اما از آنجایی که ناخدای گمشده، خود، برنام خورشید مفروض شد، الفاظ ذکر شده نیز ضمن هم‌مرجع‌بودن با ناخدای گمشده، برنام دیگری از خورشید به شمار می‌روند و پیوستگی و انسجام بندهای «۱» و «۲» را فراهم می‌کنند. در بند «۳» «جاشوان» نیز برنام دیگری از خورشید است که تعبیر آن منوط به تعبیری خواهد بود که از خورشید، ناخدای گمشده، گل‌های سرخ باغچه معبد، قلب پلگان قله‌پوی و زخم سرخ سینهٔ ملوانان در بندهای پیشین به دست داده‌ایم.

در نگاه کلی، برنام‌های ارجاع‌دهنده به لفظ خورشید به ترتیب زیر است:

| برنام | بند | ساخت سازه‌ای برنام | نوع رابطه | مرجع |
|---|---|---|---|---|
| **ناخدای گمشده** | «۱» | اسم + صفت | هم‌مرجع | خورشید |
| **گل‌های سرخ باغچه معبد** | «۲» | گروه وصفی+گروه اضافی | هم‌مرجع | خورشید |
| **قلب پلنگان قله‌پوی** | «۲» | گروه اضافی+ صفت | هم‌مرجع | خورشید |
| **زخم سرخ سینه ملوانان** | «۲» | گروه وصفی+ گروه اسمی | هم‌مرجع | خورشید |
| **جاشوان** | «۳» | اسم | هم‌مرجع | خورشید |

### ۳.۳.۴ حوزه مشترک معنایی

یکی دیگر از عوامل موثر در انسجام لغوی، «حوزه مشترک معنایی» است. الفاظ مشترک در حوزه معنایی، با متمرکز ساختن متن در حوزه‌ای خاص، «منجر به ایجاد شبکه‌ای منسجم می‌شوند و درک و فهم آن را ساده‌تر و منطقی‌تر می‌کنند» (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۷: ۲۷۳). به این ترتیب، می‌توان با تکیه بر الفاظ مشترک در این حوزه به انسجام درونی متن پی‌برد. از جمله روابطی که در حوزه مشترک معنایی قرار می‌گیرند، می‌توان به ترادف، تضاد، شمول‌واژگی، جزءواژگی و.... اشاره کرد. در شعر پیش رو، حوزه مشترک معنایی در گروه‌های اسمی، گروه‌های فعلی به‌خوبی دیده می‌شود.

| حوزه مشترک معنایی | الفاظ مرتبط | شماره بند | نوع رابطه | سطح رابطه |
|---|---|---|---|---|
| **شمول‌واژگی** | آب‌های شرق- ماهیان مهاجر- موج- قایق- گرداب- کشتی‌شکسته | «۱» و «۲» و «۳» | هم‌دامنه | درون جمله‌ای |
| | ملوان جاشوان- ناخدا | «۱» و «۲» و «۳» | هم‌دامنه | بیناجمله‌ای |
| | سینه- اندام- تنفس- بازو- چشم‌ها- قلب- دست- پنجه- تن | «۱» و «۲» و «۳» و «۴» | هم‌طبقه | بیناجمله‌ای |
| | دیر-باغچه-خوابگاه- زندان | «۲» و «۳» و «۴» | هم‌مرجع | بیناجمله‌ای |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| **ترادف** | کشتی شکسته- قایق به طوفان پیچیده | «۱» | هم‌مرجع | درون جمله‌ای |
| | ایمان- دعا | «۳» و «۴» | هم‌دامنه | بیناجمله‌ای |
| | حسرت- مغموم | «۲» و «۳» | هم‌مرجع | بیناجمله‌ای |
| | نزدیک‌ترکردن- ره دادن | «۲» و «۳» | هم‌کنش | بیناجمله‌ای |
| **تقابل** | آهو- پلنگ | «۲» و «۴» | هم‌مرجع/هم-طبقه | بیناجمله‌ای |
| | ایمان-گناه | «۳» و «۴» | هم‌دامنه | بیناجمله‌ای |

نگاهی گذرا به جدول نشان می‌دهد که روابط درون‌جمله‌ای و بیناجمله‌ای، در انسجام لغوی نقش مهمی را ایفا می‌کنند. منظور از روابط درون‌جمله‌ای، آن دسته از روابطی است که در یک جمله به چشم می‌خورند. البته باید در نظر داشت که در این بررسی به منظور سهولت کار، هر بند معادل یک جمله تلقی شده است. در شعر حاضر، بند «۱» قوی‌ترین رابطه درون‌جمله‌ای را برقرار کرده است. بر همین اساس، در این بند الفاظ هم‌شمول موجب بروز شبکه مراعات النظیر در بین الفاظ شده است.

روابط بیناجمله‌ای، آن دسته از روابطی است که در طول شعر به چشم می‌خورند؛ یعنی برای مثال روابطی که ممکن است بین بند اول و دوم وجود داشته باشد و از لحاظ معنایی ارتباط برقرار کند. در نتیجه، روابط بیناجمله‌ای با پدید آوردن «ساخت» در ساحت شعری موجب پیوستگی و انسجام آن نیز می‌شود. در شعر حاضر، بند «۳» بیشترین رابطه بیناجمله‌ای را با سایر بندها ایجاد کرده است؛ پس می‌توان ادعا کرد این بند مضمون بند نخست و الفاظ دختران دیر و خورشید را در پوششی دیگر بسط داده است.

همان طور که پیش‌تر گفتیم، براساس مرجع لفظ می‌توان روابط متنوعی در بین الفاظ در نظر گرفت. نوعی دیگری از روابط موجود در بین الفاظ، رابطه‌ی مبتنی بر مرجع و کنش می‌باشد که در بحث حاضر تحت عنوان هم‌کنش نامیده شده‌اند (آلگونه جونقانی، ۱۲۹۷: ۲۷۵). بدین ترتیب از «دختران دیر» و «ناخدای گمشده» می‌توان انتظار داشت که کنش‌های قابل انتظاری مرتکب شوند. برای نمونه درخواست «نزدیک‌تر شدن/ کردن» و «ره دادن» دو کنش قابل انتظار از ناخدای گمشده است که «هم‌کنش» نامیده می‌شوند. این نکته نیز بدیهی است که فقط گروه‌های فعلی می‌توانند در گروه هم‌کنش قرار بگیرند.

یکی دیگر از عوامل موثر در انسجام لغوی تضاد و تباین است. تضاد ضمن دوقطبی‌کردن متن، انسجام در بافتار متن را فراهم می‌کند. بدین ترتیب در سراسر متن فضایی ایجاد می‌شود که عناصر درون این فضا گرایش پیدا می‌کنند که به سوی یکی از قطب‌ها کشیده شوند و درنتیجه موجب پدیدآمدن تنش می‌شود. در واقع، ساختار این شعر در سطح قابل توجهی متاثر از تضاد می‌باشد و از طریق آن شکل نهایی خود را بازیافته است. دو اصطلاح کلیدی «ایمان» و «گناه» باعث ایجاد تنش و در نتیجه جبهه‌بندی عناصر در دو قطب متفاوت شده است که در بخش تقابل‌های دوگانی به طور جامع ذکر کردیم.

## ۴.۴ انسجام دستوری

انسجام دستوری، وجود ارتباط نحوی و دستوری میان واژگان و جمله‌های هر متن است. بر این اساس انسجام دستوری «شامل آن دسته از روابطی است که عمدتا به واسطه ارجاع، حذف و جانشینی شکل می‌گیرند» (Halliday & Hassan، 1089: 82). ارجاع در زبان فارسی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. منظور از ارجاع «به‌کار بردن انواع مختلف عناصر ضمیری در متن است که بین جملات متن ارتباط برقرار می‌کند و به آن انسجام می‌بخشد» (دهقانی، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در واقع ارجاع از طریق اصل هم‌مرجع‌بودن، بین ضمیر و مرجع ضمیر پیوندی یگانه برقرار می‌کند و به این ترتیب انسجام متنی را فراهم می‌سازد. در شعر حاضر، انسجام دستوری عمدتا از طریق «ارجاع به قبل» شکل گرفته است. ارجاع به قبل ویژگی غالب ارجاع در زبان فارسی است و به آن دسته از ارجاعاتی اطلاق می‌شود که «مرجع ضمیر پیش از خود ضمیر در جمله آمده باشد» (Richards & Platt، 1992: 17).

بررسی شعر وسوسه بیانگر آن است که انسجام دستوری یک بار در سطح درون‌جمله‌ای و یک بار در سطح بیناجمله‌ای مطرح شده است. در بند «۱» مرجع ضمیر متصل «تان» که به همراه گروه اسمی «تن گل‌سرشت» آمده است، همان دختران دیر در ابتدای بند می‌باشد. در بند «۲» مرجع ضمیر «تان» در لفظ سیرابتان نیز گروه اسمی «دست‌های پرمهر» در بند «۲» می‌باشد اما با توجه به بحث انسجام لغوی، این گروه اسمی، برنام یا بازتکرار لفظ دختران دیر در بند «۱» به شمار می‌رود. بنابراین، می‌توان گفت ضمیر «تان» علاوه بر برقراری رابطه درون‌جمله‌ای با مرجع خود در همین بند، با لفظ دختران دیر نیز هم‌مرجع است و به این ترتیب در پیوستگی و انسجام متنی نقش مهمی را ایفا کرده

است. این سازوکار در ضمیر «تان» در الفاظ آوازتان و چشم‌هایتان در بند «۳» نیز دیده می‌شود. ضمیر «تان» در دو لفظ مذکور، با مرجع خود یعنی «حوریان مغموم» رابطه‌ی درون‌جمله‌ای برقرار ساخته است اما از آنجا که حوریان مغموم برنام و بازتکرار لفظ دختران دیر محسوب می‌شود، ضمیر متصل علاوه بر رابطه درون‌جمله‌ای با مرجع خود در همین بند، با لفظ دختران دیر نیز هم‌مرجع است. بدین ترتیب انسجام دستوری بین دو بند «۱» و«۳» نیز قابل بررسی می‌باشد.

## ۵.۴ انسجام پیوندی

هلیدی انسجام پیوندی را تحت مقوله کلی‌تری به‌نام روابط ارگانیک قرار می‌دهد. همان‌طور که دیدیم انسجام لغوی از طریق روابطی برقرار می‌شود که بین دو مولفه مستقل مانند «اسم – اسم» ، «اسم – ضمیر» ، «گروه اسمی – اسم» ، «گروه اسمی – ضمیر» و... وجود دارد. به همین دلیل، انسجام پیوندی به طور هم‌زمان متوجه معنا و دستور است و به تعبیر هلیدی روابطی معنایی‌دستوری به شمار می‌روند. در واقع در میان همهٔ جملات متن، نوعی رابطه معنایی و منطقی وجود دارد و «به نظر می‌رسد اگر چنین ارتباطی میان جملات متن نباشد، متن بی شباهت به هذیان یا گفتار بیماران روانی نخواهد بود که تعادل فکری ندارند» (لطفی پورساعدی، ۱۳۷۴: ۱۱۴). انسجام پیوندی در متن به واسطه «پیوندگر»ها حاصل می‌شود. پیوندگرها در متون توضیحی و روایی به وفور دیده می‌شوند اما در برخی ژانرهای ادبی، به ویژه غزل، نویسنده می‌کوشد بخش عمده‌ای از استدلال‌های منطقی را به عهده‌ی خواننده بگذارد. این امر در شعر سپید نیز قابل صدق است؛ بر همین اساس نویسنده در شعر سپید، ضمن درهم ریختن توالی زمانی، از ذکر صریح پیوندگرها خودداری می‌کند. در شعر حاضر، انسجام پیوندی از طریق این پیوندگرها شکل گرفته است:

| پیوندگر | تعداد | بند | نوع رابطه | سطح رابطه |
|---|---|---|---|---|
| تا | ۳ | «۳» و «۴» | شرطی | درون‌جمله‌ای |
| که | ۳ | «۱» و «۳» و «۴» | تعلیلی | درون‌جمله‌ای |
| که (محذوف) | ۱ | «۲» | تعلیلی | درون‌جمله‌ای |
| و | ۱ | «۴» | توالی | درون‌جمله‌ای |

پیوندگر «تا» در دوبند «۳» و «۴» بیانگر رابطه شرطی می‌باشد که در سطح درون‌جمله‌ای عمل می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت حرف شرط «تا» در شعر موردنظر اساسا روابط درون‌جمله‌ای را افزایش داده و انسجام پیوندی نیز در همین سطح متوقف مانده است. پیوندگر «که» در تمام بندها بیانگر رابطه‌ی تعلیلی است که در سطح درون‌جمله‌ای به کار رفته است و به همین دلیل انسجام پیوندی را فراهم آورده است. در بند «۴» پیوندگر «و» رابطه‌ای مبتنی بر توالی در سطح درون‌جمله‌ای برقرار کرده است.

## ۵. نتیجه‌گیری

خوانش ساخت‌گرایانه «وسوسه» نشان می‌دهد که شعر به عنوان یک ساختار کلی، از مولفه-های بنیادینی تشکیل شده است که دلالتمندی خود را از آن‌ها کسب می‌کند. سازه‌های بنیادین نیز، تنها در ارتباط با کل معنادار می‌شوند و در نهایت این تعامل منجر به یکپارچگی در ساختمان کلی شعر می‌شود. این تعامل دیالکتیک میان کل و مولفه‌ها روشن می‌کند که کلیت این شعر صرفا به محتوا محدود نبوده است؛ بلکه کلیت اثر منوط به یکپارچگی در ساختمان کلی شعر نیز می‌باشد. بنابراین، خوانش ساخت‌گرایانه «وسوسه»، مشخص کرد که پیکره‌بندی ساختاری شعر از طریق بررسی روابط بین مولفه‌های بنیادین آن امکان‌پذیر است و ساختار کلی اثر از طریق قواعدی مانند توازن تصویری، توازن نحوی، تقابل‌های دوگانی و انسجام تشکیل شده است. تجسد عینی این ساختارهای انتزاعی همان موضوعی است که در این پژوهش تحت عنوان پیکره‌بندی ساختاری تحلیل شد. بنابراین پیکره‌بندیِ حاصل از تقارن تصویری نشان داد که شاعر با به‌کارگیری یک هستهٔ واحد، دو بند از شعر را در ارتباط با یکدیگر قرار داده است و عناصر شعری این امکان را می‌یابند تا با یکدیگر تفسیر شوند. این بدان معناست که یک گزارهٔ مفهومی واحد این قابلیت را پیدا می کند که به صورت دو یا چند گزارهٔ تصویری متفاوت درآید. بدیهی است این گزاره‌های تصویری، هر یک مَدل یا الگویی به شمار می آیند که یک مفهوم واحد را از منظری متفاوت به تصویر کشیده است. چنین ساختاری با تمرکز بر یک اندیشهٔ مرکزی واحد و بسط آن در تصاویر متکثر پیکره بندی ناشی از تقارن تصویری را تقویت می کند. در توازن نحوی نیز مشخص شد که مضمونی یکسان از طریق چارچوبی یکسان می‌تواند آحاد و عناصر متفاوتی را در خود جای دهد و در نتیجه نشان‌دهندهٔ وحدت در عین تنوع باشد. بر این اساس، توازن

نحوی این امکان را فراهم آورده است که به گزاره مفهومی یا تصویری واحد به صورت‌های متکثری درآید. این صورت‌های متکثر از سویی ساختار نحوی واحدی دارند و از سویی دیگر عناصر یا مولفه‌های متفاوتی را در ساخت نحوی واحد به کار بسته‌اند. چنین ساختی این امکان را فراهم می اورد که پیکره‌بندی شعر بر اساس توازن نحوی منتاهی به شکل‌گیری گزاره‌هایی شود که همگی صورت‌های متکثری از یک امر واحد به شمار آیند. همچنین خوانش ساخت‌گرایانه این شعر نشان می‌دهد که اساساً این شعر از طریق تقابل دو مولفهٔ گسترش یافته است و این تقابل منجر به دو قطبی‌شدگی شعر و در نهایت تنش شده است. این تقابل به منزلهٔ یک الگو در تمام بندهای شعر پیکره‌بندی شده است. بررسی شعر وسوسه از این منظر بیانگر آن است که ساختار کلی این شعر بر اساس تقابل‌های دوگانه شکل گرفته است. با تأمل در این شعر درمی‌یابیم که ساخت و صورت شعری به شکل عمیقی تقابل میان گناه و ایمان را به تصویر می‌کشد تا بدین وسیله، تنش ناشی از این تضاد را به حداکثر ممکن برساند. این دوگانی، عنصر اصلی سازندهٔ این شعر به شمار می‌شود. بر این اساس، عامل گذر از سطح ایمان به گناه، وسوسه است که عنوان این شعر نیز قرار گرفته است. در ادامه، شاعر با ذکر واژه‌های شب و روز در رویارویی با یکدیگر تلاش کرده است تقابل مذکور را با خلق فضایی مرتبط، بار دیگر به تصویر بکشد. واژه «شب» تعبیری نمادین از گناه و واژه «چراغ» تعبیری نمادین از ایمان است که شاعر ضمن آوردن ترکیب اضافی «چلچراغ شب» این تنش را به اوج رسانده است. همچنین بررسی انسجام غیرساختاری در شعر وسوسه بیانگر آن است که عناصر این شعر در سه سطح یعنی انسجام لغوی، انسجام نحوی و انسجام پیوندی روابط درون‌جمله‌ای و بیناجمله‌ای محکمی را با یکدیگر برقرار کرده‌اند و در ساخت کلی شعر به مثابهٔ یک امر واحد دلالتمند نقش ویژه‌ای ایفاء کرده‌اند. برنام به عنوان یکی از مباحثی که در ذیل مبحث تکرار بررسی می‌شود، روشن کرد که یک گروه اسمی ضمن آنکه در پوششی متفاوت ظاهر می‌شود، می‌تواند با ارجاع به یک مرجع واحد در نهایت منجر به پیکره‌بندی شعر شود. بنابراین، انسجام غیرساختاری به عنوان یک الگو قابلیت آن را دارد که عناصر پراکنده در شعر را منسجم نشان دهد و در نهایت پیکره‌بندی شعر را تقویت کند. بر این اساس، این پژوهش، ملاحظات نظری پیکره‌بندی را با قرائت شعر آتشی و خوانش ساخت‌گرایانه بررسی کرده و الزامات آن را تحلیل و تبیین کرد. نتایج این پژوهش نشان داد که آتشی در به کارگیری مولفه‌های ساخت‌گرایی روش‌های متنوعی را اتخاذ کرده است و در نهایت از منظر

ساختارگرایی شعر وی به مثابهٔ یک کلِ واحد از طریق تعامل، تقابل، هم‌ارزی و هم سویی مولفه‌ها صورت نهایی خود را بازیافته است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. حلقهٔ زبان‌شناسی پراگ در سال ۱۹۲۶ و به همت ویلم متـه‌سیوی و همکاران او نظیر رومن یاکوبسن شکل گرفت. آن‌ها در ابتدا، به بررسی مسائل زبان‌شناسی نظری اختصاص داشتند، اما طولی نکشید که در مباحثشان مسائل مربوط به بوطیقا نیز از جایگاه مهمی برخوردار شد. بر همین اساس، اصول زبان‌شناسی آن‌ها حاوی نظریه‌هایی در باب ساختار زبان، زبان ادبی و زبان شعر است. رویکرد اصلی اندیشهٔ نشانه‌شناختی این مکتب نیز، نقش‌گرایی است. به نظر موکارفسکی، نقش‌گرایی بدون آن که مادیت چیزها را انکار کند، تصور آن‌ها را به‌مثابهٔ رخ‌داد ممکن می‌سازد. بر این اساس، تاکید زیادی بر سرشت چندنقشی نظام‌های نشانه‌ای، طبقه‌بندی نقش‌ها، زبان نقش‌مند و تفکیک نقش‌های اصلی و فرعی می‌کند.

۲. نگرش عام در ساخت‌گرایی بر این اصل استوار است که ساختار از دو قطب متقابل تشکیل شده است که در رویارویی با یکدیگر قرار می‌گیرند. در واقع، رویارویی همین دو قطب متباین است که برسازندهٔ معنا به شمار می‌رود. بنابراین، تعامل دیالکتیک در ساخت‌گرایی ، بر ساخت اجزا و قطبی‌شدن آن‌ها تاکید می‌کند.

۳. منظومهٔ توصیفی «مجموعه‌ای از الفاظ را شامل می‌شود که همگی به مثابهٔ اقماری هستند که حول محور یک مفهوم خاص یا یک لفظ خنثی می‌گردند. لفظ هسته لفظی است که نقش آن به‌مثابهٔ هسته از این حقیقت ناشی می‌شود که مدلول آن دربردارندهٔ مدلول تمام الفاظ اقماری است» (Riffaterre، 1983: 39). به این ترتیب، در منظومهٔ توصیفی، کلمات می‌توانند گرد هم آیند و با یکدیگر رابطهٔ مجازی برقرار کنند.

پرتال جامع علوم انسانی

## کتاب‌نامه

آتشی، منوچهر. (۱۳۸۳). **دیدار در فلق**، تهران: نگاه.

آلگونه جونقانی، مسعود. (۱۳۹۷). **نشانه‌شناسی شعر**، تهران: نشر نویسه پارسی.

اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۹۶). **بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج**. تهران: زمستان.

ابراهیم تبار، ابراهیم. (۱۳۹۴). «*تحلیل ساختاری شعر میراث اخوان ثالث*»، **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، ش۵۳، ص۹ تا ۳۴.

احمدی، بابک. (۱۳۷۱). **ساختار و تاویل متن**، ۲جلد، تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۳). **درآمدی بر نظریه‌ی ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر و مرکز.

بارت، رولان. (۱۳۷۰). **عناصر نشانه‌شناسی**، مجید محمدی، تهران: بین‌المللی الهدی.

برتنس، هانس. (۱۳۷۰). **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۸). **یاد بعضی نفرات**، تهران: نگاه.

پاینده، حسین. (۱۳۹۸). **نظریه و نقد ادبی:درسنامه میان رشته‌ای**، تهران: سمت.

پیروز، غلامرضا و خلیلی، احمد. (۱۳۹۴). «*تحلیل ساختاری شعر هزاره دوم آهوی کوهی*»، **ادبیات پارسی معاصر**، ش۳، ص۲۱ تا ۴۴.

دهقانی، ناهید. (۱۳۸۸). «*بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف المحجوب هجویری*»، **آینه میراث**، ش۲، ص۹۹ تا ۱۱۹.

دیچز، دیوید. (۱۳۷۳). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمدتقی صدیقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). **صورخیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.

صادقی‌منش، علی؛ علوی مقدم، مهیار. (۱۳۹۹). «*تحلیل اسطوره شناختی تطبیقی نماد غار و بررسی نمودهای آن در شعر منوچهر آتشی با تکیه بر دیدگاه‌های میرچا الیاده*»، **ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، ش۶۰، ص۱۴۱ تا ۱۷۲.

علی‌زاده، علی. (۱۳۸۲). «*توازی یا تکرار پنهان و نقش آن در خلق آثار ادبی، یک تحلیل نحوی-کلامی*»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی**، ش ۱۴۲، ص۱۹۳ تا ۲۰۹.

فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۶). **زبان‌شناسی و نقد ادبی**، گردآوری و ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.

قاسمی، روح‌اله؛ مرادی، میترا. (۱۳۹۷). «*تحلیل ساختار شکل‌گیری معنا در شعر قصه‌ای از شب مهدی اخوان ثالث بر اساس آراء یاکوبسن*»، **جستارهای زبانی**، ش۵، ص۲۴۱ تا ۲۶۳.

کزازی، میرجلال‌الدی. (۱۳۷۳). **زیباشناسی سخن پارسی: بدیع**، تهران: نشر مرکز.

کمپل، جورج. (۱۳۸۳). در **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۸۵). **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.

لطفی‌پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۴). **درآمدی به اصول و روش ترجمه**. ج دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

محمدنژاد، زهرا. (۱۳۸۸). «*آشنایی‌زدایی در شعر منوچهر آتشی*»، **ماه ادبیات**، ش۱۴۵، ص۳۰ تا ۳۴.

ناصری، ناصر. (۱۳۹۵). «*هنجارگریزی در شعر منوچهر آتشی*»، **پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی**، ش۲۵، ص۱۷۷ تا ۲۰۲.

نیک‌سرشت، جعفر. (۱۳۹۹). «*تاملی بر جنبه‌های زیباشناختی و معنایی ساخت‌های مقارن نحوی در قصاید خاقانی*»، **مطالعات ادبیات- عرفان و فلسفه**، ش۱، ص۲۳۳ تا ۲۴۷.

نیکوبخت، ناصر؛ بیراوندی، محمد. (۱۳۸۳). «*معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیمایوشیج*»، **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، ش۵، ص۱۳۱ تا ۱۴۶.

هاشمیان، لیلا؛ شریف‌نیا، فردین. (۱۳۹۳). «*بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی*»، **نثر پژوهی ادبی فارسی**، ش۳۶، ص۳۵۹ تا ۳۸۲.

یارمحمدی، لطف‌الله. (۱۳۹۱). **درآمدی به گفتمان شناسی**، تهران: هرمس.

Halliday, M.A.K & Hassan, R. (1976). ***Cohesion in English,*** London: Longman.

Halliday, M.A.K & Hassan, R. (1989). ***Language, context and text: Aspect of Language in a social-semiotic perspective,*** Oxford: OUP.

Halliday, M.A.K. (2002). ***Linguistic studies of text and Discourse,*** London & New York: continuum.

Moles, Eleanor Elizabeth. (1928). ***The psychology of Kurt Koffka with special references to the development of mental attitudes***, Boston University.

Noth, w. (1990). ***Handbook of semiotics: Advances in semiotics***, general editor: Sebeok, Th. A. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Richards, J. C, Platt, j. & Platt, H. (1992). ***Longman Dictionary of Language Teaching and Linguistics*** (2nd edition). UK: Longman.

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