فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

فصل اوّل(کلّیات) ۱

۱-۱ بیان مسأله ۱

۱-۲ مبانی نظری نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر ۳

۱-۲-۱ مفهوم دلالت/ معنا ۸

۱-۲-۲ توانش ادبی ۱۰

۱-۲-۳ نادستورمندی ۱۱

۱-۲-۴ مراحل خوانش ۱۲

۱-۲-۴-۱ خوانش اکتشافی ۱۲

۱-۲-۴-۲ خوانش پس‌کنشانه ۱۲

۱-۲-۵ خاستگاه ۱۳

۱-۲-۶ کمینه‌نگاشت ۱۴

۱-۲-۷ فرایند تولید متن ۱۵

۱-۲-۷-۱ بسط ۱۵

۱-۲-۷-۲ تبدیل ۱۶

۱-۲-۷-۳ تعیّن چندعاملی ۱۶

۱-۲-۸ فرایندهای نظام‌ساز ۱۷

۱-۲-۸-۱ انباشت ۱۷

۱-۲-۸-۲ منظومه‌ی توصیفی ۱۷
۱-۳ اهمیّت پژوهش ۱۸
۱-۴ روش پژوهش ۱۸
۱-۵ سؤالات پژوهش ۱۹
۱-۶ اهداف پژوهش ۱۹
۱-۷ محدودیت‌های پژوهش ۱۹
۱-۸ اجزای پایان‌نامه ۲۰
فصل دوّم(پیشینه‌ی تحقیق) ۲۱
۲-۱ پیشینه‌ی بررسی و تحلیل اشعار شفیعی کدکنی ۲۱
۲-۱-۱ کتاب‌ها ۲۱
۲-۱-۲ مقاله‌ها ۲۳
۲-۱-۳ پایان‌نامه‌ها ۲۴
۲-۲ پیشینه‌ی کاربست نظریه‌ی ریفاتر در زمینه‌ی شعر معاصر فارسی ۲۵
فصل سوم(تحلیل مجموعه‌ی آینه‌ای برای صداها) ۲۷
۳-۱تحلیل متن «زمزمه‌ها» ۲۷
۳-۲ تحلیل متن «شبخوانی» ۴۱
۳-۳ تحلیل متن «از زبان برگ» ۵۲
۳-۴ تحلیل متن « در کوچه باغ‌های نشابور» ۶۳
۳-۵ تحلیل متن «مثل درخت در شب باران» ۷۵
۳-۶ تحلیل متن «از بودن و سرودن» ۸۴

۳-۷ تحلیل متن «بوی جوی مولیان» ۹۴

فصل چهارم(نتیجه گیری) ۱۰۳

۴-۱ نتیجه گیری ۱۰۳

فهرست منابع ۱۰۶

فهرست جدول‌ها و نمودارها

عنوان **صفحه**

متن زمزمه‌ها..... ۲۷
۱- انباشت‌ها..... ۲۸
۱-۱- فراق..... ۲۸
۱-۲-ناتوانی نامرادی و یأس..... ۲۸
۱-۳-وصف معشوق..... ۲۹
۱-۴-حسرت بر گذشته..... ۲۹
۱-۵-بی‌توجّهی معشوق به عاشق..... ۲۹
۱-۶-تمنّای وصال یار..... ۳۰
۱-۷-توجه به جنون، دل و از خود بی‌خودی..... ۳۰
۱-۸-خوشی و آرامش..... ۳۱
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۳۱
۲-۱-عاشق..... ۳۲
۲-۲-معشوق..... ۳۳
۳-بسط..... ۳۶
۳-۱عشق..... ۳۶
متن شبخوانی..... ۴۱
۱-انباشت‌ها..... ۴۱
۱-۱-خوشی و آبادانی..... ۴۱
۱-۲-رنج و یأس..... ۴۲
۱-۳-انتظار..... ۴۲
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۴۴
۲-۱-خشکی..... ۴۴
۲-۲-ویرانی..... ۴۵
۲-۳-غم..... ۴۶
۲-۴-سکوت..... ۴۷

۳-بسط..... ۵۱
۳-۱-شکوه، شوکت وآبادانی؛ رنج، یأس و شکست..... ۵۱
متن از زبان برگ..... ۵۲
۱-انباشت‌ها..... ۵۲
۱-۱-رنج و اندوه..... ۵۲
۱-۲-یأس..... ۵۳
۱-۳-ترس و تردید..... ۵۴
۱-۴-دگرگونی و تغییر اوضاع..... ۵۴
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۵۵
۲-۱-طبیعت..... ۵۵
۲-۲-پرندگان..... ۵۶
۲-۳-درختان..... ۵۷
۲-۴-باد..... ۵۷
۲-۵-گل‌ها..... ۵۸
۲-۶-باران..... ۵۸
۳-بسط..... ۶۲
۳-۱-اوضاع نابسامان و بحرانی، نیاز به دگرگونی اوضاع، امید به بهبود اوضاع در آینده..... ۶۲
متن در کوچه‌باغ‌های نشابور..... ۶۳
۱-انباشت‌ها..... ۶۳
۱-۱-رنج و اندوه..... ۶۳
۱-۲-طغیان، بیداری و آگاهی..... ۶۴
۱-۳-درنگ و ایستایی..... ۶۵
۱-۴-نامرادی..... ۶۵

۱-۵-غارت..... ۶۶

۱-۶-فریب و نیرنگ..... ۶۶

۲-منظومه‌های توصیفی..... ۶۶

۲-۱-طبیعت..... ۶۷

۲-۲-گل‌ها..... ۶۷

۲-۳-پرندگان..... ۶۸

۲-۴-باغ..... ۶۸

۲-۴-باران..... ۶۹

۲-۵-اسطوره..... ۶۹

۲-۶-حلاج..... ۷۰

۲-۷-ققنوس..... ۷۰

۳-بسط..... ۷۳

۳-۱- اوضاع بحرانی و غیر عادی، دعوت به تغییر اوضاع، امید به بهبود اوضاع..... ۷۳

متن مثل درخت در شب باران..... ۷۵

۱-انباشت‌ها..... ۷۵

۱-۱-سیاهی و خاموشی ۷۵

۱-۲-رنج و اندوه..... ۷۶

۱-۳-دعوت به دگرگونی اوضاع..... ۷۶

۱-۴-بهبود اوضاع..... ۷۶
۱-۵-فراق..... ۷۷
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۷۷
۲-۱-طبیعت..... ۷۸
۲-۲-باغ..... ۷۸
۲-۳-گل‌ها..... ۷۹
۲-۴-پرندگان..... ۸۹
۲-۵-باران..... ۸۰
۲-۶-عشق..... ۸۰
۲-۷-عاشق..... ۸۱
۲-۸-معشوق..... ۸۱
۳-بسط..... ۸۴
۳-۱-عشق، دگرگونی اوضاع..... ۸۴
متن از بودن و سرودن..... ۸۴
۱-انباشت‌ها..... ۸۵
۱-۱-رنج و اندوه..... ۸۵
۱-۲-دگرگونی اوضاع..... ۸۶
۱-۳-درنگ و ایستایی..... ۸۷

۱-۴-مبارزه با تاریکی و سکوت..... ۸۷
۱-۵-شب وسیاهی..... ۸۷
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۸۸
۲-۱-شب..... ۸۸
۲-۲-طبیعت..... ۸۹
۲-۳-قربانی شدن..... ۹۰
۲-۴-شقایق..... ۹۰
۳-بسط..... ۹۳
۳-۱-اوضاع بحرانی و نابسامان، دگرگونی اوضاع..... ۹۳
متن بوی جوی مولیان..... ۹۴
۱-انباشت‌ها..... ۹۴
۱-۱-رنج و اندوه..... ۹۴
۱-۲-فقدان حیات..... ۹۵
۱-۳-رویش دوباره..... ۹۶
۱-۴-بیداری و تکاپو..... ۹۶
۲-منظومه‌های توصیفی..... ۹۷
۲-۱-سرما..... ۹۸
۲-۲-فریاد و غوغا..... ۹۸
۲-۳-شب..... ۹۹

۲-۴-طبیعت.....۹۹

۳-بسط.....۱۰۲
۳-۱-اوضاع بحرانی و نابسامان، دگرگونی و بهبود اوضاع.....۱۰۲

فصل اوّل(کلّیات)

۱-۱ بیان مسأله

در این‌که نقد، تحلیل و بررسی آثار ادبی از دیرباز مورد توجّه منتقدان ادبی بوده است، تردیدی نیست امّا به دلیل روش‌مند نبودن این شیوه‌ها در گذشته، اغلب این تحلیل‌ها به برداشت‌های صرفاً ذوقی از اثرادبی منجر می‌شد و بیشتر تلاش‌ها مبتنی بر دست‌یابی به نیّت مؤلّف بود.

در دو قرن اخیر شیوه‌های جدید در نقد ادبی مطرح شده اند که غالباً از اساس و چارچوبی مشخّص و علمی برخوردارند. نشانه‌شناسی یکی از این روش‌ها ست و کار آن «مطالعه نظام‌مند همه‌ی عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند»(مکاریک،۱۳۸۳: ۳۲۶).

مایکل ریفاتر[۱](۲۰۰۶-۱۹۲۴)، منتقد آمریکایی فرانسوی‌تبار یکی دیگر از نظریه‌پردازان نشانه‌شناس است که چارچوبی نشانه‌شناختی برای خوانش شعر پیشنهاد می‌کند. او نظریه‌ی خود را در کتاب «نشانه‌شناسی شعر[۲]»(۱۹۷۸) مطرح کرده است. از آن‌جا که مایکل ریفاتر از جمله نظریه‌پردازانی است که در ایران کمتر شناخته شده است و از طرفی الگوی خود را براساس قواعدی استوار می‌سازد که خود آن‌ها را «بازتاب‌های جهانی زبان و ادبیات»(ریفاتر، ۱۹۷۸: ۹) به شمار می‌آورد؛ تحقیقات نشان می‌دهد خوانش اشعار زبان‌های دیگر از جمله زبان فارسی براساس رویکرد پیشنهادی او امکان پذیر باشد. در این راستا، پژوهش حاضر برآن است که به تحلیل مجموعه‌ی "آیینه‌ای برای صداها" اثر محمدرضا شفیعی‌کدکنی براساس نظریه‌ی نشانه-

۱.Michael Riffaterre
۲.semiotics of poetry

شناسی شعر"مایکل ریفاتر" بپردازد تا ضمن معرّفی الگوی ریفاتر و کاربردی کردن این نظریه در زمینه‌ی شعر معاصر فارسی به تبیین نشانه‌های به کار رفته در این مجموعه بپرازد. مجموعه‌ی "آیینه‌ای برای صداها" در سال‌های پیش از انقلاب سروده شده است و با توجّه به اوضاع و شرایط اجتماعی و سیاسی سال‌های پیش از انقلاب، به ویژه وضعیّتی که پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ بر جامعه حاکم بود، به نظر می‌رسد بهره‌گیری از نماد و نشانه در سروده‌های این برهه‌ی زمانی نمود بیشتری داشته‌باشد. نظریه‌ی مایکل ریفاتر با ارائه‌ی تحلیلی نظام‌مند از متن، می‌تواند ما را در تبیین نشانه‌های به کار رفته در این مجموعه و در نتیجه شناخت بهتر سروده-های شفیعی کدکنی یاری کند. مطابق نظریه‌ی ریفاتر خوانش شعر در دو مرحله اتّفاق می‌افتد که در مرحله‌ی اول(خوانش اکتشافی[۱]) مخاطب درصدد درک معنای شعر است و در مرحله‌ی دوم(خوانش پس-کنشانه[۲])خواننده از سطح معنا فراتر می‌رود و دلالت شعر را جستجو می‌کند و نهایتاً ماتریس[۳] یا شبکه‌ی شعر را شکل می‌دهد که همان گزاره‌ی بنیادی شعر است و اسباب وحدت آن را فراهم می‌آورد.

دلالت از نظر ریفاتر «وحدت صوری و مضمونی شعر است که دربرگیرنده‌ی همه‌ی شاخص‌های پرهیز از ارائه‌ی مستقیم معناست»(ریفاتر،۲:۱۹۸۷). در رویکرد ریفاتر خواننده نقش محوری دارد و برای درک شعر باید از توانش ادبی[۴] برخوردار باشد. منظور از توانش ادبی «آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین آثار ادبی، اسطوره‌ها و آشنایی با سایر متون است»(ریفاتر،۵:۱۹۷۸).همچنین شعر نظامی از دلالت را شکل می‌دهد که از طریق فرایندهایی چون انباشت[۵] و منظومه‌های توصیفی[۶] پدید می‌آید(پاینده،۵۸:۱۳۸۶). و

۱.heuristic readig
۲.retroactive reading
۳.Matrix
۴.literary competenc
۵.accumulation
۶.descriptive systems

تولید نشانه‌ی شعری با اشتقاق از هایپوگرام[1](کمینه‌نگاشت) که تداعی واژگانی و مفهومی معمول هستند، صورت می‌گیرد(برکت،۱۳۸۹:۱۱۵).

در این پژوهش به وسیله‌ی فرایندهای نظام‌ساز یاد شده، کمینه‌نگاشت‌ها و در نتیجه خاستگاه‌ها کشف می‌شوند، نشانه‌ها به کمینه‌نگاشت‌ها ارجاع می‌یابند و از رهگذر آن به دلالت شعر که معیّن کننده‌ی وحدت شعر است، دست می‌یابیم. لازمه‌ی بررسی این مجموعه بر اساس نظریه‌ی مایکل ریفاتر با توجّه و تأکید به ارجاع نشانه‌ها به درون متن (روابط درون متنی) همراه است. امّا گذشته از روابط درون‌متنی[2]، این مجموعه به طور عمده با سه گفتمان مسلّط در ارتباط است: الف) متون کلاسیک فارسی: سعدی، حافظ، فردوسی، رودکی، مولوی و ناصر خسرو ب) متون شعر معاصر: اخوان، نیما یوشیج و شاملو ج) قرآن و متون عرفانی.

تکیه بر توانش ادبی و توجّه به متون بینامتن یاد شده به تحلیل و بررسی این متن در فرآیند تولید متن کمک می‌کند و رمزگشایی از رمزگان‌ها را میّسر می‌سازد. بنابراین در این پژوهش تلاش بر آن است که با بررسی نشانه‌ها و کارکرد آن‌ها در متن و معنایی که از شبکه‌های به هم پیوسته از نشانه‌ها به دست آمده است، تحلیلی نظام‌مند از این متن ارائه شود. و از برداشت‌های صرفاً ذوقی و توجّه به حضور مؤلّف در متن خودداری شود.

۱-۲ مبانی نظری نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر

۱. hypogram
۲. intertextuality
۳. semiotics

نشانه‌شناسی[۱] علمی است که به بررسی نشانه‌ها و قواعد حاکم بر آن‌ها می‌پردازد. نشانه‌شناسی ابتدا در علم پزشکی و برای تشخیص بیماری‌ها با تمرکز بر علائم بیماری به کار گرفته شد و به تدریج وارد سایر حوزه‌های علوم انسانی اعم از ارتباطات، مردم‌شناسی، هنر و ادبیات گردید. در نشانه‌شناسی معاصر، نشانه‌ها به تنهایی و مجزّا مطالعه نمی‌شوند بلکه به عنوان جزئی از دستگاه نشانه‌ای درون آن دستگاه و در ارتباط با نشانه-های دیگر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. «نشانه‌شناسی بیشتر به عنوان رویکردی که به تحلیل‌های متنی می‌پردازد، شناخته‌شده است .تمرکز تحلیل‌های ساختگرا بر آن روابط ساختاری است که در نظام‌های دلالتی خاص وجود دارند.»(چندلر،۱۲۷:۱۳۸۷).

زمانی که از دریچه‌ی نشانه‌شناسی به متون می‌نگریم در پی کشف دلالت‌های نهفته‌ی متن هستیم. ساز و کار متون ادبی با متون غیر ادبی(مانند متون علمی) متفاوت است و نیاز به شیوه‌ای برای درک متون است که با توجّه به ویژگی‌های درونی آن متون به بررسی آن‌ها بپردازد. شعر و نثر ادبی به درون‌مایه‌های ضمنی دلالت دارد و خواننده را به دریافت معنایی دیگر که در متن یافت نمی‌شود، راهنمایی می‌کند. محتوای متن ادبی در پس‌لایه‌های مختلف قرار می‌گیرد و دال‌های متن به مدلول‌هایی ارجاع می‌یابد که کارکرد خود را بر مبنای فرایندهای ادبی و بافت متن می‌یابند.

با وجود پیشینه‌ی بسیار طولانی مطالعات نشانه‌شناسی،آن‌چه امروز به عنوان نشانه‌شناسی مطرح است.به آرای فردینان‌دو سوسور[۲] زبان‌شناس سویسی و چارلز سندرس پیرس[۳] فیلسوف آمریکایی باز می-

---

۱.Ferdinand de Saussure
۲.Charles Sanders Peirce

گردد. «سوسور زبان را بدین علّت که زبان‌شناسی نسبت به مطالعه‌ی دیگر نظام‌های نشانه‌ای بنیاد محکم‌تر و منظم‌تر فراهم کرده است،مهم‌ترین نظام نشانه‌ای می‌دانست.»(چندلر، ۱۳۸۷:۳۰).

اندیشه‌ها و عقاید سوسور در مورد زبان و اندیشه‌ی زبانی بر زنجیره‌ی به هم‌پیوسته‌ای از تقابل‌های دوگانه مانند زبان/گفتار، دال/مدلول، همنشینی/ جانشینی و ....استوار است. «در الگوی سوسور نشانه دو رویه دارد: تصویر صوتی که دال و مفهوم که مدلول نامیده می‌شود و رابطه‌ی بین این دو راکه باعث انسجام‌بخشی به نشانه می‌شود، دلالت می‌نامد»(کابلی ،۱۳۸۰:۴۲). نشانه از نظر سوسور در نظام معنا دارد و دارای جنبه‌ی ایجابی است، «به محض آن‌که نشانه را در تمامیّتش مورد بررسی قرار دهیم، خود را در برابر چیزی می‌یابیم که در رده‌ی مربوطه‌اش مثبت است.اگر چه معنی و صورت هر یک به طور جداگانه افتراقی و منفی-اند،ترکیب آن‌ها رویدادی مثبت خواهد بود و این از آن دسته رویدادهایی است که زبان فقط در برگیرنده‌ی آن‌هاست»(سوسور، ۱۳۸۲:۱۷۳).

در نشانه‌ی زبانی رابطه‌ی میان دال و مدلول اختیاری و قراردادی است،چرا که می‌توان آن‌ها را با هر چیز دیگر تعویض کرد و این دو جز نسبت نشانه‌شناختی، نسبی با یکدیگر ندارند. امّا رویکرد نشانه‌شناسی پیرس سمت و سویی متفاوت با نشانه‌شناسی سوسور دارد .بدین‌گونه که «پیرس در چارچوب اندیشه‌های منطقی و فلسفی خود به بحث درباره‌ی نشانه‌شناسی می‌پردازد»(کوپال،۱۳۸۸:۴۱).

او بر خلاف سوسور به جای توجّه به خود نشانه به فرایند نشانه‌پردازی توجّه دارد و در فرایند نشانه‌پردازی سه عنصر نشانه، مصداق و تعبیر را مطرح می‌کند:

«نشانه یا نمود: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد(که لزوماً مادی نیست).

تعبیر یا تفسیر: که نه یک تفسیرگر بلکه ادراکی است که توسط نشانه به وجود می‌آید.

مصداق یا موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد».(چندلر ،۱۳۸۷:۶۰).

پیرس برای نشانه شناسی سه وجه قائل است که عبارتند از: وجه نمادین، وجه شمایلی و وجه شاخصی.

وجه نمادین: در این وجه دال و مدلول شباهتی به هم ندارند امّا بر اساس قراردادی اختیاری به هم مربوط می‌شوند. مانند نظام زبان که شامل حروف، الفبا، واژگان، جمله‌ها، عبارات و علائم نقطه‌گذاری می-شود.

وجه شمایلی: در این وجه دریافت مدلول از طریق شباهتی که به دال دارد انجام می‌شود. مانند نقاشی چهره و تقلید صدا.

وجه شاخصی: در این وجه رابطه‌ی دال و مدلول اختیاری نیست بلکه این ارتباط مستقیم و بر اساس رابطه‌ی علّی و معلولی است.مانند نشانه‌های طبیعی(دود دلالت بر وجود آتش دارد).

بدین ترتیب مشاهده می‌کنیم که نظریه‌ی نشانه‌شناسی پیرس بر اساس ارتباط سه‌گانی عناصر شکل می‌گیرد.

با مقایسه‌ی الگوی سوسور و پیرس به این نتیجه می‌رسیم که از میان سه عنصر مطرح در الگوی پیرس، عنصر موضوع است که در الگوی سوسور جایی ندارد. چرا که نمود یا نشانه به دال شباهت دارد و تعبیر یا تفسیر به مدلول شبیه است(سجودی،۱۳۸۷:۲۸).تفاوت دیگر الگوی سوسور و پیرس، تفاوت در کیفیّت فرآیند دلالت در الگوی آن‌هاست. در الگوی سوسور هر دال به مدلولی خاص ارجاع می‌یابد. امّا در الگوی پیرس «فرایند نشانه‌پردازی، فرایندی بالقوّه بی‌پایان است،زیرا تعبیر یا اندیشه‌ی تعبیرکننده خود یک نشانه است و به نوبه‌ی خود می‌تواند در کنار مصداق و تعبیری دیگر در رابطه‌ی سه‌گانی دیگر قرار گیرد و کنش نشانه‌ای دیگری را ترتیب دهد.مثلاً اگر گمشده‌ای در جنگل ستونی از دود ببیند، ممکن است زنجیره‌ای از دلالت‌ها در ذهنش شکل بگیرد.در این‌جا دود می‌تواند نشانه‌ای باشد که به سبب رابطه‌ای که با مصداق

آتش دارد،تعبیرگر وجود آتش را در ذهن فرد گمشده موجب شود. به همین ترتیب ،تصوّر وجود آتش، خود نشانه‌ای می‌شود که تعبیر آن حضور فرد یا افرادی است که در آن محل آتش افروخته‌اند و باز گام سوم، تصوّر حضور یک یا چند نفر می‌تواند نشانه‌ای باشد که تعبیر آن پیدا شدن راه نجات است.بدین‌ترتیب نشانه-پردازی بالقوّه می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند»(مهاجر و نبوی،دانشنامه‌ی کتابداری و اطّلاع رسانی).بنابراین به نظر می‌رسد فرایند دلالت در الگوی سوسور خاصّ زبان‌شناسی باشد و در مقابل، فرایند نشانه‌پردازی ذر الگوی پیرس در دیگر نظام‌های نشانه‌یی به‌ویژه نشانه‌های ادبی کاربرد داشته باشد. این تفاوت ما را به تقسیم‌بندی دیگری رهنمون می‌شود، تقسیم‌بندی‌ای که به تفکیک نشانه‌های زبانی از نشانه‌های ادبی منجر می‌شود. حق‌شناس در مقاله‌ی« نشانه‌شناسی شعر» این موضوع را به صورت مفصّل بیان کرده است. از نظر او « نشانه‌های زبانی، نشانه‌هایی آوایی، دلبخواهی، قرادادی و عهده‌دار امر ابلاغ هستند. در مقابل نشانه‌های شعری، نشانه‌هایی معنایی، انگیخته، غیر قراردادی و عهده دار امر القای پیام‌اند»(حق‌شناس و عطّاری، ۱۳۸۶: ۴۴).

پس از سوسور و پیرس نشانه‌شناسی عمدتاً از دو طریق به حرکت خود ادامه داد؛ از سویی بسیاری از اصول و قواعدی که در چارچوب نشانه‌شناسی شناخته‌شد، فقط مختص زبان نبود و در مورد هر نظام نشانه‌ای دیگری چون خوراک، پوشاک، فرهنگ، اسطوره و...صدق می‌کرد و در نتیجه به بخشی از نشانه‌شناسی بدل شد و از سویی دیگر نشانه‌شناسی بر پایه‌ی اصول و قواعد زبان‌شناسی و رمزگان‌های زبانی پی‌ریزی شد.

مایکل ریفاتر، منتقد آمریکایی فرانسوی تبار، یکی از زبان‌شناسان ساختگراست که چارچوبی نشانه-شناختی برای خوانش شعر پیشنهاد می‌کند. الگوی پیشنهادی ریفاتر ریشه در ساختگرایی دارد و بویژه از آرای یاکوبسن متأثّر است. «یاکوبسن شاعرانه بودن متن را در درجه‌ی اوّل حاصل کارکرد خاصی از زبان می-

دانست و از دیدگاه او هر ارتباطی مبتنی بر شش جزء فرستنده، پیام، گیرنده، زمینه، تماس و رمزگان است و نقش شاعرانه زمانی مسلط می‌شود که ارتباط بر خود پیام تأکید داشته باشد»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۶-۱۳۵).

ریفاتر ضمن بهره‌گیری از آرای یاکوبسن و پذیرفتن این امر که شعر نوعی کاربرد ویژه‌ی زبان است، دیدگاه یاکوبسن را مورد نقد قرار می‌دهد و نقش شاعرانه را حاصل تأکید بر عنصر گیرنده(خواننده) می‌داند. در ادامه مبانی نظری نشانه‌شناسی شعر مایکل ریفاتر را از جمله دلالت و معنا، توانش ادبی، نادستورمندی، مراحل خوانش، خاستگاه و کمینه‌نگاشت بیان خواهیم کرد.

۱-۲-۱ مفهوم دلالت/ معنا

مایکل ریفاتر در تحلیل شعر اساس کار خود را بر تمایز میان معنا و دلالت قرار می‌دهد. به نظر او اگر یک شعر را به عنوان رشته‌ای از جملات در نظر بگیریم، آن‌گاه توجّه خود را به معنای ظاهری آن محدود کرده‌ایم و این معنای ظاهری صرفاً بیانگر اطلاعات و اخبار شعر است. حال آن‌که واکنش حقیقی در برابر شعر هنگامی آغاز می‌شود که متوجّه شویم نشانه‌های موجود در شعر از دستور زبان رایج یا ارجاع به واقعیّت دور می‌شوند. از دیدگاه ریفاتر ویژگی برجسته‌ی شعر وحدت آن است که او این وحدت صوری و مضمونی را که در برگیرنده‌ی همه‌ی شاخص‌های پرهیز از ارائه‌ی مستقیم شعر است، دلالت می‌نامد(ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲). «دلالت عمل تبدیل از سوی خواننده است، عملی شبیه بازی یا اجرای مراسم عبادی آیینی، تجربه‌ی توالی پیچ در پیچ یا شیوه‌ای از گفتار که همواره پیرامون یک کلمه اصلی یا قالبی می‌چرخد که به یک شاخص تقلیل یافته است. سلسله مراتبی از بازنمایی به خواننده تحمیل می‌شود که از طریق گسترش بیشتر یا کمتر اجزای قالب شکل گرفته است و یا نوعی جهت‌گیری که برخلاف عادت زبانی خواننده، پیش روی او قرار می‌گیرد،

پریدن از یک مرجع به مرجع دیگری که همواره باعث تعویق معنایی در متن غیرخطی می‌شود»(ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱۲).

ریفاتر دلالت در شعر را تحت تأثیر خرج از نرم زبانی می‌داند که ممکن است با کاهش و افزایش در زبان ایجاد شود. او این امر را نادستورمندی می‌نامد. «آن‌چه خواننده را به جهشی از تأویل محاکاتی متن به سوی تأویل نشانه‌شناسانه‌ی آن وا می‌دارد به رسمیّت شناختن چیزی است که ریفاتر آن را نادستورمندی می‌نامد» (آلن، ۱۳۸۵: ۶۷).

مخاطب برای درک دلالت شعر باید از توانش ادبی برخوردار باشد، «به نظر می‌رسد که شعر معنا را فقط به صورت غیر مستقیم القاء می‌کند و با انجام این کار بازنمایی ادبی واقعیت را تهدید می‌کند. درک معنای یک شعر فقط به توانایی زبانی نیاز دارد، اما در تفسیر یک شعر برای پرداختن به جنبه‌های غیر دستوری آن باید از توانش ادبی برخوردار بود» (سلدن، ۱۳۸۴: ۸۵).

ریفاتر همچنین برای درک دلالت شعر به ماهیّت زبان شعری که بر پایه‌ی ابهام معنایی شکل می‌گیرد تأکید می‌کند: «ریفاتر در مقاله‌ی معناشناسی متن همچون یاکوبسن، تمایز زبان شعر از زبان زندگی را در ابهام معنایی شعر یافت. او نوشت که گزینش واحدهای معنایی در هر شعر اساس دلالت را از میان می‌برد و این کنش بی‌شک سازنده‌ی نظام دلالت چند معنایی است. به این اعتبار شعر گذار یک معنا به معناهای بی‌شمار است»(احمدی، ۱۳۸۲: ۸۸).

مشاهده می‌کنیم که توجّه به معنا شعر را به رشته‌ای از قطعات بی‌ارتباط با یکدیگر تبدیل می‌کند و توجّه به دلالت موجب وحدت و انسجام شعر می‌شود. نشانه‌شناسی شعر ریفاتر که رویکردی ساختارگراست، برپایه‌ی وحدت و یکپارچگی متن استوار شده است.

۱-۲-۲ توانش ادبی

رویکرد ریفاتر در نشانه‌شناسی شعر رویکردی خواننده‌محور است. خواننده از نظر او دارای نقشی فعّال است و با تحلیل و تفسیر متن در شکل‌گیری معنا دخالت دارد. «از نظر ریفاتر بررسی معنا همچون بررسی خوانش تلقی می‌شود و نشانه‌شناسی شعر در اساس برداشتی است از شیوه‌های پردازش متن و درک مفهوم آن از سوی خواننده‌ها»(کالر،۱۳۸۸: ۱۵۳).

با وجود این ریفاتر بین دو دسته از خوانندگان تمایز قائل است؛ از نظر ریفاتر شعر را می‌توان به دو طریق خواند؛ روش معمولی(و غیرتحلیلی)که در آن خواننده در برخورد با متن به معنای ظاهری و سطحی متن توجّه دارد و از معنای صریح و قاموسی واژگان فراتر نمی‌رود. در مقابل این روشِ خوانش، خوانندگان برخوردار از توانش ادبی هستند که به معنای ظاهری شعر بسنده نمی‌کنند و در تکاپوی یافتن معنای ژرف‌تر و غیرصریح متن هستند. ریفاتر اصطلاح توانش ادبی را از کالر و چامسکی گرفته است. «امّا ریفاتر اصطلاح توانش ادبی را از نظریه‌پرداز ساختارگرا، جاناتان کالر، به وام گرفته و کالر نیز خود آن را به قیاس اصطلاح «توانش زبانی»(در نظریه‌ی دستور زایشی گشتاری نوام چامسکی) ابداع کرده است. توانش زبانی اصطلاحی است برای توصیف دانشی که تکلّم و فهم زبان مادری را برای گویش‌وران امکان‌پذیر می‌سازد. بر همین قیاس، جاناتان کالر اعتقاد دارد که خوانندگان ادبیّات نیز به سبب آشنایی با عرف‌ها و نظام‌های نشانه‌ای متون ادبی، می‌دانند که رمزگان‌های ادبی را چگونه رمزگشایی کنند و به عبارت دیگر، از.«توانش ادبی» برای فهم معنای غیرصریح این متون برخوردارند»(پاینده، ۱۳۸۶: ۵۵-۵۴). توانش ادبی از نظر ریفاتر«آشنایی خواننده با نظام‌های توصیفی، مضامین آثار ادبی، اسطوره‌ها و بویژه آشنایی با سایر متون ادبی است»(ریفاتر، ۱۹۷۸: ۵). بنابراین خواننده‌ی برخوردار از توانش ادبی، برای مثال با انواع ژانرهای ادبی مانند حماسه، طنز و شعر غنایی

آشناست، فنون بلاغی و کارکرد آن را می‌داند و «در فرایند خوانش شعر در امتداد شبکه‌های متنی و بین متنی جلو رانده می‌شود و دائماً با موانع تفسیر برخورد می‌کند و بر آن‌ها فائق می‌آید»(گرین و لُبیهان، ۱۳۸۳: ۲۷۹).

۱-۲-۳ نادستورمندی

از دیدگاه ریفاتر ماهیّت زبان شعری و کارکرد آن با زبان روزمره متفاوت است و عامل اصلی تبدیل یک متن به اثر(ادبی) همین تغییر در زبان عادی است. در واقع او «شاعرانه بودن متن را درجه‌ی اول حاصل کارکرد خاصی از زبان می‌دانست»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۵). ریفاتر تغییراتی را که در زبان عادی ایجاد می‌شود و آن را تبدیل به اثر ادبی می‌کند نادستورمندی می‌نامند. بنابراین از نظر او وقتی که زبان شعر نظام معنایی را بر پایه‌ی ارجاع به واقعیّت شکل می‌دهد، دستوری است.در این حالت شاعر از ترکیب‌ها و عباراتی بهره می‌برد که خواننده با ارجاع آن به مصداق خارجی به سادگی، به معنای آن ترکیب و عبارت وقوف می‌یابد.حال آن-که شاعر با تغییر در زبان عادی و معمولی به نادستورمند کردن زبان می‌پردازد و در واقع دلالت را جایگزین محاکات می‌کند. بنابراین در یک متن شعری هم جنبه‌های دستورمند و هم جنبه‌های نادستورمند زبان وجود دارد. امّا «جنبه‌های نادستورمند زبان شعر، نشانه‌هایی از دلالت شعر هستند و باید با دقّت بررسی شوند» (پاینده، ۱۳۸۶: ۵۶).

خواننده با شناخت و بررسی جنبه‌های نادستورمند شعر است که می‌تواند از این باور که شعر قطعات بی‌ارتباط و واحدهای معنایی مجزّا است رهایی یابد و وحدت و یکپارچگی شعر را درک کند. تعبیر ریفاتر از نادستورمندی شباهت بسیاری با قواعد هنجارگریزی دارد که برای اولیّن بار صورت‌گرایان روس آن را مطرح کردند. هنجارگریزی به معنای فرا رفتن و تغییر در نرم عادی زبان است[۱].

[۱]-کورش صفوی انواع هنجارگریزی از دیدگاه جعفری لیچ را که شامل قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی می‌شود به صورت مفصّل در کتاب از زبان‌شناسی به ادبیّات (جلد دوّم، شعر) آورده است.