

نقد شعر «آی آدم‌ها» سروده نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی

حسین پاینده (دانشیار دانشگاه علامه طباطبائی در حوزه نظریه و نقد ادبی)

مقدمه

نشانه‌شناسی در زمرهٔ رهیافت‌هایی در نقد ادبی است که در کشور ما کمتر معرفی شده‌اند. شمارِ پایان‌نامه‌هایی که نشانه‌شناسی، در آنها، چارچوب نظری اتخاذ شده باشد به مراتب کمتر از پایان‌نامه‌هایی است که براساس سایر رهیافت‌ها در حوزهٔ نقد نوشته شده‌اند. بی‌تردید یکی از دلایل این امر کثرت و تنوع رهیافت‌هایی است که ذیل عنوانِ عامِ نشانه‌شناسی طبقه‌بندی می‌شوند. این تنوع عملاً مانع از آن می‌شود که بتوان روش‌شناسیِ خاص یا مجموعهٔ معینی از مفاهیم را با رویکرد نشانه‌شناختی در مطالعات ادبی برابر دانست. اکثر این رهیافت‌ها، در برخی از مفاهیم پایه‌ای مانند نشانه، دلالت، دال، مدلول، مصداق، وجوه مشترک دارند اما در روش‌شناسی با یکدیگر متفاوت‌اند. با این همه، نشانه‌شناسی، برای کاربرد در حوزهٔ نقد ادبی و کاوش دربارهٔ شیوهٔ برساخته شدن معنا در متون ادبی، قابلیتِ درخور توجهی دارد و، در یکی دو دههٔ اخیر، به‌ویژه از راه مطالعات فرهنگی، اهمیت فزاینده‌ای در نقد ادبی جدید کسب کرده است.

هدف از مقاله حاضر معرفی یکی از نظریه‌های نشانه‌شناختی است که مائیکل ریفاتر، نظریه‌پرداز فرانسوی و استاد فقید دانشگاه کلمبیا، آن را مطرح کرده است. ریفاتر،

در کنار کسانی چون رومن یاکوبسن^۱ و جانانان کالر^۲ و رابرت اسکولز^۳، در زمره نظریه‌پردازانی است که در دهه ۱۹۶۰ ساختارگرایی را در آمریکا معرفی و ترویج کرد (Habib 2005, p. 633). نظریه‌ای که ریفاتر در نشانه‌شناسی مطرح کرده ریشه در ساختارگرایی دارد و به‌خصوص در نقد شعر اعمال‌شدنی است.

در بخش اول این نوشتار، برخی از مهم‌ترین دیدگاه‌های ریفاتر درباره شعر و نقد شعر، از جمله دیدگاه‌های او درباره فرایندهای معنا‌ساز در زبان شعر، تباین محاکات و نشانه‌پردازی، تمایز معنا و دلالت، عناصر غیردستوری^۴ در زبان شعر، قرائت اکتشافی^۵ و قرائت پس‌کشانه^۶ به منزله دو مرحله در فهم شعر، را بیان خواهیم کرد.

در بخش دوم، شعر معروف «آی آدم‌ها» سروده نیما یوشیج را با اتخاذ رهیافت نشانه‌شناختی ریفاتر بررسی خواهیم کرد تا نمونه‌ای عینی از نقد شعر از این منظر به دست دهیم. در این بخش، همچنین برخی دیگر از مفاهیم در نظریه ریفاتر از قبیل فرایندهای نظام‌ساز (انباشت^۷، گشتار^۸، منظومه توصیفی^۹) و خاستگاه^{۱۰} را در بحث راجع به این شعر خاص شرح خواهیم داد.

در بخش سوم، به جمع‌بندی شرح و نقد شعر نیما خواهیم پرداخت و، در آن، نشان خواهیم داد که، بر پایه نظریه ریفاتر، در این شعر، کدام فرایندهای نشانه‌شناختی دلالت‌ها را به خواننده القا می‌کنند.

بخش اول - بیان نشانه‌شناختی شعر

مایکل ریفاتر، همچون بیشتر نظریه‌پردازان ادبی، کارکرد زبان شعری را از کارکرد زبان معمولی متمایز می‌داند. وی، در مقاله‌ای، ضمن توصیف ساختارهای شعر، می‌نویسد:

شعر نوعی از کاربرد زبان است اما این زبان اثرهایی پدید می‌آورد که زبان روزمره نمی‌تواند آنها را به تداوم پدید آورد. (Riffaterre 1999, p. 149)

1) Roman Jakobson 2) Jonathan Culler 3) Robert Scholes

۴) غیردستوری نه به معنای زبان‌شناختی آن بلکه به معنای عدم تناظر بین واقعیت و آنچه در شعر توصیف می‌شود ← پایین.

5) heuristic 6) retroactive 7) accumulation
8) transformation 9) descriptive system 10) matrix

بر پایه همین پیش فرض، ریفاتر در مشهورترین کتاب خود، نشانه‌شناسی شعر، هدف خود را پیشنهاد توصیفی منسجم و نسبتاً ساده از ساختار معنایی شعر (Idem 1984, p. 1) اعلام می‌کند. از نظر او، لازمه بیان ساختار معنایی شعر شناخت سه فرایندی است که زبان غیرمستقیم شعر را از زبان غیرشعری متمایز می‌کنند یعنی فرایندهای جابه‌جایی^{۱۱}، قلب و تحریف^{۱۲} و آفرینش^{۱۳} معنا.

جابه‌جایی تبدیل معنای نشانه است به معنایی دیگر. در این حالت، واژه یا تعبیری جان‌نشین واژه یا تعبیری دیگر می‌شود. این همان فرایندی است که در استعاره و مجاز مُرسَل پدید می‌آید. برای مثال، در بیتِ ز دریا نهنگی پدید آمدست که جوششِ چرمِ پلنگ آمدست از فردوسی، واژه پهلوان نشانه‌ای زبانی است که توصیفِ نهنگی جوشش از پوست پلنگ به جای آن نشسته است. یا در بیتِ جهان انجمن شد بر تختِ اوی فرومانده از فرّوخ بختِ اوی واژه جهان به جای «مردم جهان» مجازِ مُرسَل از نوع مکان به جای مکین است. چنان‌که از این مثال‌ها پیداست، فرایندهای سه‌گانه‌ای که ریفاتر برمی‌شمرد مستلزم کاربرد صنایع ادبی و فنون بلاغی است.

بر همین منوال، در فرایند قلب و تحریف معنا، از صنایعی استفاده می‌شود که ابهام یا تضاد آفرین باشند. در فرایند آفرینش نیز، شاعر، با استفاده از وسایلی چون قافیه و سجع و توازن همچنین از راه ایجاد معادل‌های معنایی بین گزاره‌های همساخت^{۱۴}، عناصر زبانی را به نشانه‌هایی مبدل می‌سازد که بیرون از شعر معنادار نیستند.

ریفاتر این هر سه فرایند را نافی محاکات یا بازنمایی ادبی واقعیت می‌داند (Ibid, p. 2). به طور کلی، شعر بازنمون جهان واقعی به شیوه‌ای کاملاً ناسازگار با اصل واقعیت‌نمایی است. رعایت اصل واقعیت‌نمایی در هنر و ادبیات ایجاب می‌کند که نویسنده بکوشد تا جهان آشنا را، تا حد ممکن، همان‌گونه که هست بازآفریند چندان‌که متن آینه‌ای از واقعیت‌های تجربه‌شده جلوه کند. اما زبان شعر ذاتاً ناقص این تناظر بین نشانه‌های زبانی و واقعیت بازنمایی شده است. در واقع، شعر، به جای محاکات واقعیت، واقعیتی بدیل را با دستگاه نشانه‌ای خود می‌آفریند (Maranda 1980, p. 201). شاعر، به یاری

11) displacement

12) distorting

13) creation

14) homologous

فرایندهای سه‌گانه جابه‌جایی و قلب و تحریف و آفرینش همچنین صنایع ادبی و فنون بلاغی ملازم آنها، متنی پدید می‌آورد که آشکارا مصنوع (غیرواقعی) است و با جهان عینی فاصله دارد. در جهان واقعی، به زبان شعر سخن نمی‌گویند لذا، به هنگام خواندن شعر، احساس می‌شود که شاهد جهانی نامألوفیم. این احساس همچنین نتیجه مصرف گزاره‌های غیردستوری و کاربرد نابهنجار کلمات است که ریفایتر از آن به عناصر غیردستوری (پانوشت ۴) تعبیر می‌کند. در نظریه نشانه‌شناختی ریفایتر، دستور زبان نظامی معناشناختی است که از محاکات نشئت می‌گیرد. خواننده برای فهم متن به قواعدی نیاز دارد که ریفایتر آنها را دستور زبان متن می‌خواند. متقابلاً آنچه ریفایتر عدول از دستور زبان می‌خواند نقض قواعدی است که متن شعر را قابل فهم می‌سازند.

ریفایتر بین معنی^{۱۵} و دلالت^{۱۶} در شعر تمایز قایل است و وظیفه منتقد را یافتن دلالت و بحث درباره آن می‌داند. معنی اطلاعاتی است که در سطح محاکاتی شعر داده می‌شود؛ لیکن دلالت حاصل وحدت صورت و ماده شعر است که همه شاخص‌های زبان غیرمستقیم شعری را در بر می‌گیرد. همان‌گونه که جریمی هائوژن متذکر شده است، ریفایتر معنی را حاصل واژه‌های به کار رفته در شعر می‌داند، حال آنکه دلالت فقط می‌تواند از کل شعر برآید یا مستفاد شود (HAWTHORN 2000, p. 204). اگر از منظر معنی به شعر بنگریم، هر شعری متشکل از مجموعه‌ای متوالی از واحدهای افاده‌کننده اطلاعات است حال آنکه، اگر شعر را از منظر دلالت بررسی کنیم، کل متن شعر واحد معناشناختی یکپارچه‌ای است.

بیت زیر از یکی از اشعار پُل الوآر^{۱۷} نمونه‌ای سنخ‌ی از گرایش ذاتی شعر به عناصر غیردستوری (پانوشت ۴) است:

از همه آنچه درباره خود بر زبان آوردم، اکنون چه به جا مانده است؟
گنج‌هایی دروغین را در گنجه‌هایی تهی نگه داشته بودم.

ریفایتر می‌گوید که وحدت صوری و معناشناختی این دو پاره، ناشی از تک‌واژه‌ای است که در خود شعر نیامده است و آن واژه هیچ است - هیچی حاکی از زدوده شدن

15) meaning

16) significance

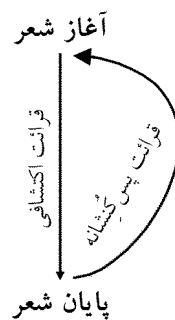
(۱۷) Paul ELUARD (۱۸۹۵-۱۹۵۲)، شاعر فرانسوی و از پیوستگان به مکتب سوررئالیسم.

توهم‌های سراینده که نمی‌تواند، با اکتفا به آوردن آن، پرسش خود را به صراحت پاسخ گوید. تصاویر این شعر را می‌توان تعبیری استعاره‌ای از این گزاره دانست: «در خزانه‌ای که جای اشیای گران‌بهاست تنها چیزهایی را نگه دارید که ارزش نگه داشتن داشته باشند». لیکن این متن را نباید به صورت متنی ارجاعی (محاکاتی، دارای مصداق واقعی) خواند. گنججه در پاره شعر استعاره‌ای است از محلّ اختفای احساسات مکتوم که دیگران از آن بی‌خبرند. در زندگی واقعی، ما اشیای کم‌ارزش و حتی دورریختنی را چه بسا تا مدت‌ها در گنججه‌ها و قفسه‌ها نگه داریم. در این شعر نیز، احساسات گوینده گنج‌هایی دروغین بوده‌اند همچنان که گنججه‌ها نیز در حقیقت گنججه‌هایی تهی‌اند. پس دو عبارت گنج‌هایی دروغین و گنججه‌هایی تهی، در واقع، صور دیگری از همان پاسخی هستند که به پرسش پاره اول بیت داده می‌شود: چه به جا مانده است؟ هیچ. دلالت این شعر همان عنصر ثابت هیچ است که از مجموع اجزای شعر به خواننده القامی شود.

از این نمونه معلوم می‌شود که زبان شعر ذاتاً واجد تعبیرها و عبارات ظاهراً بی‌مناسبت است. برای مثال، گنج دروغین و گنججه تهی در سطح محاکاتی زبان، عباراتی هستند کمابیش کلیشه‌ای و آشنا. اما عبارتی مانند نگه داشتن گنج‌های دروغین در گنججه‌های تهی برقراری تناظر را بین واقعیت و آنچه در شعر توصیف می‌شود ناممکن می‌سازد. مقصود ریفاتر از عدول شعر از دستور زبان، همین عدم تناظر است. عبارت نگه داشتن گنج‌های دروغین در گنججه‌های تهی زمانی معنی‌دار خواهد شد که آن را از سطح معنی به سطح دلالت ارتقا دهیم. هر نشانه‌ای در متن شعر حاکی از تعدیل محاکات است. ریفاتر انتقال نشانه از سطح محاکاتی کلام به سطح عالی‌تر دلالت را نشانه‌پردازی^{۱۸} می‌خواند و بر آن است که نقد نشانه‌شناختی شعر بررسی این فرایند است که چه قلب و تحریفی رخ می‌دهد تا مجموعه‌ای از دال‌های مجزاً در سطحی نازل به نظام یکپارچه‌ای از دال‌ها در سطحی عالی بدل شوند.

محاکات حکم مانعی را دارد که خواننده برای فهم شعر باید آن را از سر راه بردارد. برداشتن این مانع همان نشانه‌پردازی است که هنگام خواندن شعر در ذهن خواننده

رخ می دهد. استیون کایر اشاره می کند که، بر طبق نظریه ریفاتر، «شعر زمانی پدید می آید که زبان آن، به جای بازنمایی (محاکات)، به سمت ایجاد الگوهای ازدالت میل می کند. الگوهای مختص ساختارهای کلامی خود آن شعر (نشانه پردازی)» (CONNOR 2003, pp. 738-739). اما ریفاتر بین دو نوع قرائت شعر فرق قایل است و آنها را اکتشافی و پس کنشانه می خواند. قرائت اکتشافی از بالا به پایین (از سطر اول شعر تا آخرین سطر آن) صورت می گیرد و، در آن، از زنجیره همنشینی اجزای شعر پیروی می شود. در این مرحله، خواننده، با اتکا به توانش زبانی خود، معنای شعر را درمی یابد (PERRON 2005, p. 855). وی هر واژه ای را داللی می شمارد که بر مدلولی دارای مصداق خارجی دلالت دارد. همین توانش زبانی به خواننده امکان می دهد تا صنایع بدیعی به کار رفته در شعر را باز شناسد. این تشخیص ماحصل وقوف به این نکته است که واژه ها یا عبارت های به کار رفته در شعر را نمی توان واجد معنای حقیقی (غیر مجازی) دانست. پس می توان گفت توانش زبانی خواننده در این مرحله باعث می شود تا او عناصر غیر دستوری (پانوشت ۴) را در متن شعر بیابد. در مرحله دوم یا مرحله پس کنشانه قرائت شعر، که ریفاتر همچنین آن را تأویلی^{۱۹} می خواند، خواننده، ضمن به یاد آوردن آنچه در مرحله اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی از متن می کند. قرائت پس کنشانه حکم «بازنگری، تجدیدنظر و مقایسه ای» (RiffATERRE 1984, pp. 5-6) را دارد که، برخلاف قرائت اکتشافی، جهت آن از آخر به ابتدای متن است و می توان آن را با نمودار زیر نشان داد:



خواننده، از راه قرائت (های) مجدد، درمی‌یابد که اجزای متن شعر جلوه‌های گوناگون ساختاری واحدند و دلالت شعر نیز از رابطه این اجزا و از ساختار شعر حاصل می‌شود. از نظر ریفاتر، پرداختن به همین امر (اینکه چگونه نشانه‌ها در گفتمان از سطحی به سطحی دیگر ارتقا می‌یابند؛ به عبارت دیگر، چگونه عناصر غیر دستوری متن بر شبکه دیگری از روابط دلالت می‌کنند)، حوزه اصلی کار منتقد نشانه‌شناس را مشخص می‌سازد. واحدهای حامل معنای شعر می‌توانند واژه‌ها یا عبارتهای به کار رفته در آن باشند؛ اما واحد حامل دلالت شعر هرگز نمی‌تواند چیزی جز کل متن آن باشد.

در اینجا توجه به نقش خواننده در فرایند قرائت شعر ضروری است. از نظر ریفاتر، معنا خصیصه‌ای است برآمده از شعر و نه حاصل تفسیر خواننده از آن. در واقع، واکنشی که خواننده نسبت به متن نشان می‌دهد شهادی برای وجود معنا در آن است اما این واکنش خود موجد آن معنا نیست (Tompkins 1980, p. XIII). خواننده نمی‌تواند، به دلخواه، هر معنایی را به متن نسبت دهد؛ زیرا او در تعامل یا گفت‌وگو با نشانه‌های متن به معنای آن می‌رسد. خاستگاه هر شعر دارای جنبه‌هایی صوری و معناشناختی است که شعر را اشباع می‌کنند. از این رو، دامنه اختیار خواننده در تفسیر متن محدود می‌گردد. اگر، آن‌چنان که نظریه ریفاتر اقتضا می‌کند، واحد نشانه‌شناختی شعر یعنی کل متن مبنای فهم معنای آن قرار گیرد، آن‌گاه توجه خواننده به وحدت صوری شعر معطوف می‌شود و همین توجه مانع از انحراف در تأویل معنای شعر خواهد شد.

بر مبنای آنچه از دیدگاه ریفاتر درباره شعر گفتیم، می‌توان نتیجه گرفت که رهیافت او بر چهار اصل بنیادین استوار است. نخست آنکه شعر دستگاه محدود و بسته‌ای از نشانه‌هاست. دوم آنکه معنای هر شعر لزوماً چیزی جز آن است که در خود شعر به صراحت ذکر می‌شود. سوم آنکه ادبیت هر شعری ناشی است از تلاش ذهنی خواننده برای معنا سازی در آن یا، به قول الیزابت فرویند (FREUND 1987, p. 77)، ناشی از «گفت‌وگوی متن با خواننده». چهارم آنکه نشانه‌های هر شعر صرفاً به سایر نشانه‌ها در همان شعر معطوف‌اند. به سخن دیگر، معنای واژه‌ها و تعبیرهای هر شعر درون همان شعر و با ارجاع به خود حاصل می‌شود.

بخش دوم - قرائتی نشانه‌شناختی از شعر «آی آدمها»

کاربردپذیری نظریه نشانه‌شناختی ریفایتر را از راه اعمال آن در یکی از مشهورترین شعرهای نیما یوشیج («آی آدمها») بهتر می‌توان سنجید.^x متذکر می‌شوم که هدف از قرائت نقادانه‌ای که از این شعر به دست خواهیم داد عمدتاً نشان دادن کاربردپذیری و قابلیت‌های نظریه ریفایتر در حوزه نقد شعر است. نقد ادبی، در همه صور متنوع آن، تفحصی است در چگونگی برساخته شدن معانی تلویحی در متون. به عبارتی، کار منتقد ادبی معلوم ساختن این نکته است که متون با استفاده از کدام شیوه‌ها و صناعات و فنون و ساختارهای دلالت‌مند نگرشی بیان‌ناشده را در موضوعی معین به خواننده القا می‌کنند. این شعر نیما یوشیج، پیش از این، موضوع تحلیل‌ها و نقدهای متعددی بوده است که، در آنها، معانی ضمنی یا دلالت‌های آن بررسی شده‌اند. نقد این شعر در پرتو نظریه نشانه‌شناختی ریفایتر بیشتر با این هدف صورت می‌گیرد که نمونه‌ای از روش‌شناسی خاص ریفایتر و توانمندی‌های آن برای بررسی نظام‌مند و موشکافانه متون شعری به دست داده شود. اینک متن شعر:

آی آدمها
آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!
یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین - که می‌دانید.
آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید
که گرفتستید دست ناتوانی را
تا توانائی بهتر را پدید آرید،
آن زمان که تنگ می‌بندید

* به نظر ما، آقای پاینده شعر مناسبی برای کاربست نظریه ریفایتر انتخاب نکرده است؛ چون دلالت این شعر آشکارتر از آن است که، برای کشف، به استفاده از نظریه‌ای نیاز باشد. گدها، در آن، پیشینی و شناخته‌شده و جا افتاده‌اند نه پسینی. شاهد صادق آن شعر حافظ (شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حایل کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها) که از قضا خود آقای پاینده به آن اشاره دارد و البته حافظ آن را برای بیان راو پرخون عشق اختیار کرده است. - ویراستار.

بر کمرها تان کمر بند،
در چه هنگامی بگویم من؟
یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان!
آی آدم‌ها که بر ساحل بساطِ دلگشا دارید!
نان به سفره، جامه تان بر تن؛
یک نفر در آب می‌خواند شما را
موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد
باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده
سایه‌ها تان را ز راه دور دیده
آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابی اش افزون
می‌کند زین آب‌ها بیرون
گاه سر، گه پا.
آی آدم‌ها!
او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید،
می‌زند فریاد و امید کمک دارد.
آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشا بید!
موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش
پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش
می‌رود نعره زنان. وین بانگ باز از دور می‌آید:
- «آی آدم‌ها!» ...
و صدای باد هر دم دلگزاتر،
در صدای باد بانگ او رهاتر
از میان آب‌های دور و نزدیک
باز در گوش این نداها:
- «آی آدم‌ها!» ... (← نیما یوشیج، ص ۳۱۶-۳۱۷)

قرائت اکتشافی - شعر «آی آدم‌ها» متشکل از سه بند است که در آنها صدای ۲۰ یا گوینده شعر

(۲۰) به پیروی از ریفاتر، که تأکید می‌کند هویت شاعر به منزله انسان واقعی را نباید با هویت گوینده مفروض

کسانی را که بی هیچ دغدغه‌ای در ساحل دریا نشسته‌اند و شادی می‌کنند مخاطب می‌سازد. او، دربند اول، به زبانی هیجان‌زده و مؤکد به فردی اشاره می‌کند که در دل امواج دریای پرتلاطم گرفتار شده و در حال غرق شدن است. سبکباران ساحل به کارهای معمول خود مشغول‌اند غافل از اینکه کسی در حال جان دادن است. دربند دوم، گوینده به کسانی که آسوده‌دل در ساحل نشسته‌اند می‌گوید که شما بی‌غمان گویی نمی‌دانید کسی در دریا وحشت‌زده با امواج سنگین در کشمکش است و برای نجات جان خود تلاش می‌کند. از چشم غریق، شما در ساحل نشستگان به سایه‌هایی در دوردستان شباهت دارید در حالی که غریق به شما امید بسته است و پیاپی فریاد برمی‌آورد تا به کمکش بشتابید. در آخرین بند شعر، گوینده به اشخاصی که بی‌اعتنا در ساحل به نظاره نشسته‌اند و برای نجات غریق اقدامی نمی‌کنند می‌گوید که، در همه‌مهمه برخورد امواج با ساحل همراه با صدای باد که دلخراش می‌نماید، ندای غریق به گوش می‌رسد که با گفتن «آی آدم‌ها» همچنان کمک می‌طلبد.

در این قرائت، چنین فرض شده است که دال‌های مندرج در شعر همگی مدلول‌هایی در جهان واقعی دارند. به بیان دیگر، غریق انسانی است که در دریا شنا می‌کرده و اکنون در میان امواج سهمگین گرفتار شده است و آنان که در ساحل نشسته‌اند، در نزدیکی صحنه جان دادن غریق، شادمانه در حال تفریح یا استراحت‌اند. بر اساس این قرائت، شعر «آی آدم‌ها» را می‌توان توصیف صحنه‌ای دانست که عده‌ای در ساحل تماشاگر مرگ غریق‌اند. لیکن این قرائت قانع‌کننده به نظر نمی‌رسد؛ زیرا، در بخش‌هایی از این شعر، نمونه‌هایی از آنچه ریفاتر عناصر غیردستوری می‌خواند وجود دارند و مانع از آن می‌شوند که شعر را صرفاً بازنمایی رویداد واقعی تلقی کنیم. مثلاً، دربند اول، گوینده به ساحل‌نشینان خطاب می‌کند:

آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن،
آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید

۱ شعر یکی شمرد، اصطلاح صدا را، برای متمایز ساختن شخص نیما یوشیج از گوینده مفروض، اختیار کردیم که در شعر او سخن می‌گوید.

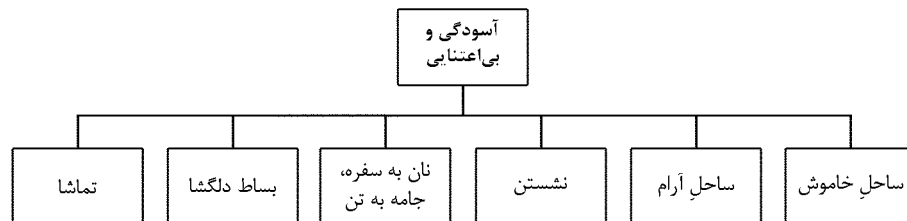
که گرفتستید دستِ ناتوانی را
تا توانائی بهتر را پدید آرید،
آن زمان که تنگ می‌بندید
بر کمرهاتان کمر بند...

این پاره‌ها پرسشی را به ذهن می‌آورد که چگونه می‌توان از «خیال دست‌یابیدن به دشمن» مست شد؟ مراد از «دشمن» کیست؟ چرا شاعر تصوّر یاری رساندن به ناتوانان را پنداری «بیهوده» شمرده است؟ «تنگ بستن کمر بند بر کمرها» چه معنایی دارد؟ همان‌گونه که گرین^{۲۱} و لبیهان^{۲۲} متذکر می‌شوند، از نظر ریفاتر، خواننده در فرایند قرائت شعر «در امتداد شبکه‌های متنی و بینامتنی جلو رانده می‌شود و دائماً با موانع تفسیر برخورد می‌کند و بر آنها فائق می‌آید» (گرین و لبیهان، ص ۲۷۹). پاسخ گفتن به پرسش‌هایی از قبیل آنچه یاد شد، مرحله دوم از قرائت را پیش می‌آورد که ریفاتر آن را قرائت پس‌گشانه می‌خواند. در واقع، دشواری‌های معنایی متن حکم رهنمودهایی را دارند که توجه خواننده را به دلالت شعر و جنبه‌های نشانه‌پردازانه آن معطوف می‌سازند.

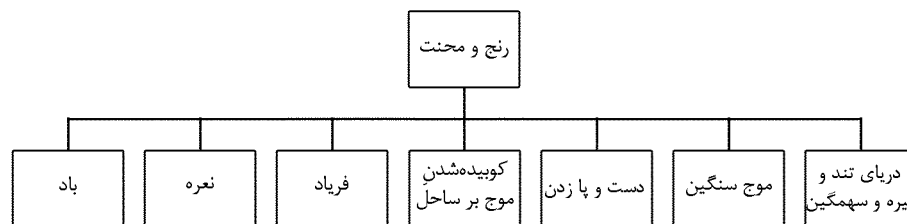
قرائت پس‌گشانه - در این قرائت، با تکیه بر توانش ادبی، مجدداً به جزئیات شعر توجه می‌کنیم تا، از راه بررسی نشانه‌ها، دلالت آن و نه صرفاً معنای محاکاتی آن را بیان کنیم. این قرائت به دو دلیل پس‌گشانه است: یکی آنکه خواننده/منتقد مصرف‌کننده منفعل متن نیست بلکه وارد نوعی کنش متقابل با متن می‌شود؛ دیگر آنکه خواننده/منتقد، در پایان فرایند خواندن شعر، دوباره به عقب (بخش‌های متعدد متن خوانده شده) باز می‌گردد تا آن را نه به منزله محاکاتی از واقعیت بلکه همچون متنی نشانه‌پرداز شده تحلیل کند. برای تحلیل نشانه‌شناختی این متن به روش ریفاتر، باید فرایندهای نظام‌ساز آن را که به حصول دلالت منجر می‌شوند یک به یک بررسی کرد. این فرایندها را ذیل چهار مفهوم انباشت، گشتارهای کمینه‌نگاشت، منظومه‌های توصیفی، و تأویل نشانه‌شناختی می‌توان جای داد که به شرح یکایک آنها می‌پردازیم.

۱. انباشت

در قطعه شعر «آی آدم‌ها»، دو زنجیره از واژه‌ها یا تعبیرها وجود دارند که از راه اشتراک در یک عنصر معنایی با همدیگر پیوند یافته‌اند. عنصر معنایی مشترک واژه‌های انباشته در زنجیره اول آسودگی و بی‌اعتنایی است.



متقابلاً عنصر معنایی مشترک واژه‌های انباشته در زنجیره دوم رنج و محنت است:



از راه مقایسه واژه‌های انباشته شده در این دو زنجیره، می‌توان دریافت که در شعر نوعی تباین بین دو وضعیت یا دو گروه اجتماعی ایجاد شده است: از یک سو، وضعیت کسانی که بدون دغدغه مشغول شادخواری‌اند؛ از سوی دیگر، وضعیت گرفتارانی که با مصائب در ستیزند و هیچ یآوری را در کنار خود نمی‌بینند. نکته حائز اهمیت در این دو زنجیره انباشت آن است که هر یک از آنها مجموعه‌ای از واژه‌ها یا تعبیرها را متناظر ساخته است به گونه‌ای که می‌توان گفت، در نظام نشانه‌ای این شعر، باد با موج و نعره زدن باد با فریاد برآوردن غریق تناظر دارد همان‌گونه که دست و پا زدن او متناظر با کوبیده شدن موج بر ساحل است. به طریق اولی، در زنجیره انباشت اول، ساحل آرام متناظر است با ساحل خاموش و نان به سفره، جامه به تن متناظر است با بساط دلگشا همان‌گونه که نشستن به لحاظ کیفیت انفعالی متناظر است با تماشا کردن.

۲. گستره‌های یک کمینه‌نگاشت از طریق تعیین چندعاملی و بسط

تباینی را که از طریق فرایند انباشت در این شعر پدید آمده می‌توان در قالب آنچه ریفاتر، در رهیافت نشانه‌شناختی خود، کمینه‌نگاشت می‌نامد بیان کرد. کمینه‌نگاشت، بنا به تعریف، گزاره‌ای پُرکاربرد و گاه نقل‌قولی مشهور است که بیشتر به کلیشه‌ای فرهنگی با تداعی‌های متعارف شباهت دارد. شعر گفتنِ شاعر نتیجهٔ پروردن محتوای معنایی یک واژه یا یک جمله با استفاده از زنجیره‌ای از کمینه‌نگاشت‌هاست. در شعر «آی آدم‌ها»، این گزاره آشنا یا کلیشه‌ای شده (کمینه‌نگاشت) را می‌توان به عبارت «آنان که آسوده در ساحل نشسته‌اند از حال و روز کسی که در دریا غرق می‌شود خبر ندارند» یا، به قول حافظ، شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل / کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها در آورد. در شعر نیما، این کلیشهٔ فرهنگی، از طریق دو فرایند تعیین چندعاملی^{۲۳} و بسط^{۲۴}، در بخش‌های متعدّد آن بیان شده است.

تعیین چندعاملی - ریفاتر، در مقاله‌ای با عنوان «تعیین چندعاملی معنایی در شعر»، دربارهٔ کارکرد این فرایند نظام‌ساز شعری می‌نویسد:

تأثیر تعیین چندعاملی انتقال معنای یک واژه است به چندین واژه گویی که آن واژه کلّ جمله را بامعنای مراد اشباع می‌سازد به نحوی که خواننده احساس می‌کند آن جمله پی‌درپی و صریحاً معنایی را مسجّل می‌سازد که او از همان واژه اخذ می‌کند. (Riffaterre 1977, p. 5)

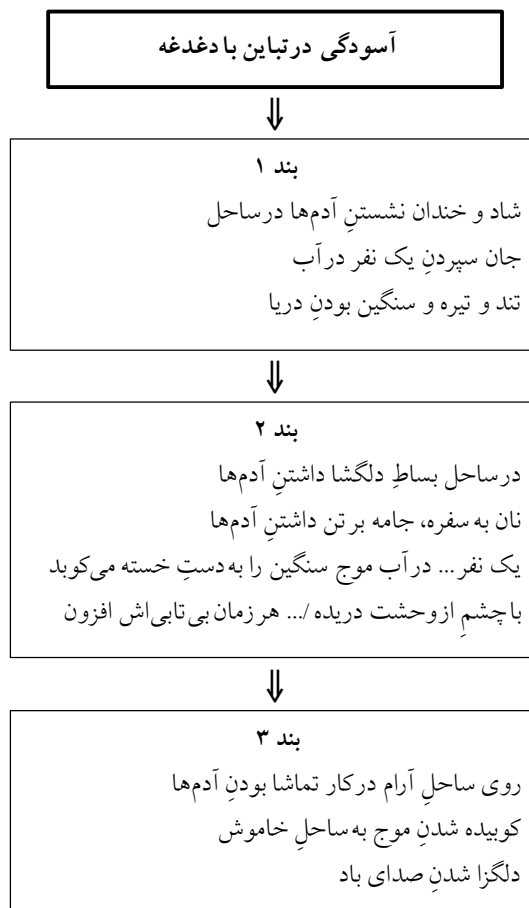
تعیین چندعاملی شبکه‌ای از معانی پدید می‌آورد که پیوند آنها درونی است. به طریق اولی، مرجع دالّ‌های شعر «آی آدم‌ها»، نه مصداق‌های بیرون از متن (عیب‌ناتی در جهان واقعی) بلکه سایر دالّ‌های درون متن‌اند که مداری بسته از نشانه‌ها را پدید می‌آورند. دو دالّ عمدهٔ این شعر ساحل و دریاست که تعیین‌های چندعاملی زیر را پدید می‌آورند:

ساحل ← شاد، خندان، مست، دلگشا، نان، جامه، تماشا
دریا ← جان سپردن، دست و پا زدن، قربانی کردنِ جان، موج سنگین را
با دست خسته کوبیدن

23) overdetermination

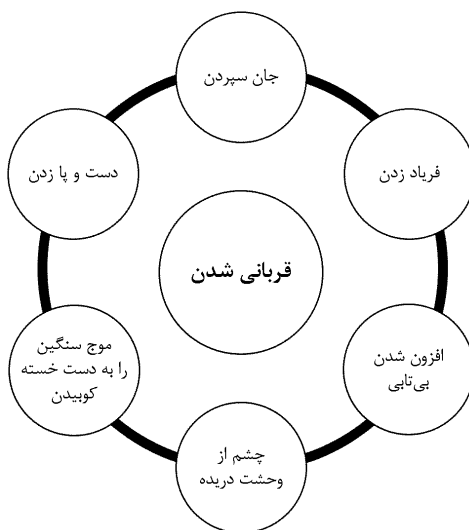
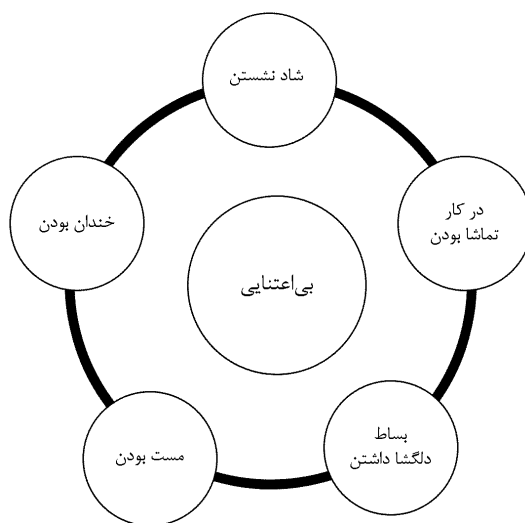
24) expansion

ایجاد این تعیین‌های چندعاملی تقویت‌کننده تباین بنیادین شعر یعنی تباین آسودگی شخصی و بی‌اعتنایی به دیگران، از یک سو، و غرقه شدن در مصائب، از سوی دیگر است. بسط - قاعده بسط به شاعر امکان داده است تا تباینی را که بین دو مفهوم آسودگی و دغدغه پدید آورده به صورت پاره‌های کوچک‌تر یا مشخص‌تری درآورد سپس هر یک از آن پاره‌ها را در قالب تصویری جداگانه ارائه دهد. گرچه این تصویرها هرکدام جداگانه پرداخته شده‌اند، اما از آن رو که همگی در مضمونی واحد (تباین پیش‌گفته) تبلور می‌یابند، می‌توان گفت که واجد هم‌پیوندی مضمونی‌اند. در نمودار زیر، چگونگی بسط این تباین و بازنمود آن در تصویرهای هم‌پیوند نشان داده شده است.



۳. منظومه‌های توصیفی

در شعر «آی آدم‌ها»، دو منظومه توصیفی وجود دارد که هریک از آنها جنبه‌هایی از هسته معنایی واحد را با تصاویر متعدد القا می‌کنند. این دو منظومه، چنان‌که از نمودارهای زیر پیداست، بر گِردِ محورِ دو مفهوم بی‌اعتنایی و قربانی شدن شکل گرفته‌اند:



هریک از قمرهای این دو منظومه رابطه‌ای با مرکز آن برقرار می‌کند. برای مثال، در منظومه اول، مست بودن و در کار تماشا بودن جلوه‌هایی از بی‌اعتنایی‌اند همچنان‌که، در نمودار دوم، دست و پا زدن و فریاد برآوردن جلوه‌هایی هستند که شاعر با آنها، دریافت شعر، مفهوم قربانی شدن را به ذهن خواننده می‌آورد.

۴. تأویل نشانه‌شناختی از راه معین کردن یک «خاستگاه»

نقد شعر، بر پایه نظریه نشانه‌شناختی ریفاتر، از برخی جهات شبیه‌الگویی است که منتقدان نو در دهه ۱۹۳۰ در آمریکا رواج می‌دادند. رابرت اسکولز، در فصل دوم از کتاب معروف خود با عنوان پیش‌درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، به تشابه روش‌شناسی ریفاتر و از آن منتقدان نو اشاره می‌کند و می‌نویسد:

برتری ریفاتر در مقام مفسر شعر، گذشته از عوامل دیگر،... از توانایی او در قرائت اشعار به شیوه نقد نو و حساسیت بیشتر او به زیر و بم‌ها و سایه‌روشن‌های شعر نتیجه می‌شود. (اسکولز، ص ۴۷)

بر طبق الگوی فرمالیستی منتقدان نو، متن ادبی واجد همه داده‌هایی است که منتقد، برای یافتن معنای تصریح‌نشده اما القا شده شعر، باید آنها را پردازش کند. به سخن دیگر، منتقد نیازی به استناد به منابع برون‌متنی از جمله زندگینامه مؤلف یا اطلاعات تاریخی درباره پس‌زمینه نگارش اثر ندارد. از نظر فرمالیست‌های امریکایی، هر متن ادبی واجد مضمون واحد است که در صورت آن متن متبلور می‌گردد؛ لذا منتقد باید صورت متن را به‌دقت و در جزئیات بررسی کند. وجه اشتراک رهیافت نقد نو با رهیافت نشانه‌شناختی ریفاتر در آن است که از نظر ریفاتر همه فرایندها و قاعده‌های نظام‌ساز در زبان شعر معطوف به پروراندن خاستگاه واحدند. این خاستگاه، که غالباً یک تک‌گزاره یا عبارت است (CARTER 2006, p. 90)، در متن شعر به‌صراحت ذکر نمی‌شود اما از نشانه‌های حاضر در متن مانند عناصر غیردستوری، انباشت، گشتار و منظومه‌های توصیفی برمی‌آید و القا می‌گردد. همه بخش‌های شعر باید در خدمت عطف توجه خواننده به این مضمون محوری یا خاستگاه باشند. هم از نظر ریفاتر و هم از نظر منتقدان نو، هر شعر حکم کلیتی یکپارچه را دارد که هر جزء آن منعکس‌کننده مضمون برآمده از این کلیت است.

همان‌گونه که سیروس شمیسا متذکر شده، به نظر ریفاتر، «ماتریس [خاستگاه] در سرتاسر شعر پخش است و به آن وحدت می‌دهد». (شمیسا، ص ۱۶۹)

بر اساس آنچه در بررسی نشانه‌شناختی شعر «آی آدم‌ها» آمد، می‌توان گفت خاستگاه این شعر بی‌اعتنایی است. شاعر وضعیتی غیر انسانی را ترسیم می‌کند که بنی آدم دیگر خود را «اعضای یکدیگر» نمی‌پندارند و نه فقط از به درد آمدن دیگران آرام و قرار خویش را از دست نمی‌دهند بلکه، در بی‌اعتنایی مطلق همچنان منفعلانه، نظاره‌گر عذاب محنت‌زدگان باقی می‌مانند. شاعر متذکر می‌شود که این «آدم‌های» بی‌غم به خوبی واقف‌اند که معنای محنت چیست: غریق «روی این دریای تند و تیره و سنگین – که می‌دانید» در حال دست و پا زدن است. پس این دریا و تلاطم آن برای شادخواران ساحل آشناست. با این همه، آنان از یاری رساندن به کسی که با امواج خروشان می‌جنگد خودداری می‌ورزند. در پاره‌ای که نقل کردیم، جناس استهلالی تند و تیره کلام شاعر را مؤکدتر می‌سازد و توالی سه صفت تند و تیره و سنگین وضعیتی غریق را در کشمکش با امواج سهمگینی که از پی یکدیگر می‌آیند به زیبایی تصویر می‌کند. «آدم‌ها»یی که، فارغ از هرگونه غم و غصه‌ای، در ساحل خوش می‌گذرانند، به خیال خود خشنودند که بر «دشمن» فائق می‌آیند. اینان بی‌هوده تصور می‌کنند که خسیر و نوع دوست‌اند در حالی که به روال زندگی روزمره و توهمات خودپسندانه خو گرفته‌اند، اما بر روی درد و رنج آن کسی که با دستانی بی‌رمق با موج‌ها می‌ستیزد و در برابر چشمشان در حال جان دادن است چشم می‌بندند. به رغم این خودفریبی، صدای بلند هر موجی که به ساحل می‌رسد و مانند مستی از هوش رفته که بر زمین افتد بر ساحل پخش می‌شود همچنین صدای باد که لحظه به لحظه سوزناک‌تر می‌گردد همراه است با صدای غریقی که همچنان «آدم‌های ساحل را به کمک می‌خواند»^x.

* در تفسیر آقای پاینده، آن‌که در دل دریا «موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد» غریقی شناسانده شده است که تنها «برای نجات جان خود» تلاش می‌کند و «آدم‌ها» را به کمک می‌خواند. در این تفسیر، اصلاً به کسی توجه نشده است که «ز راه دور این کهنه جهان را بازمی‌پاید» («آی آدم‌ها»، پاره ۱۱). چه بسا این گزاره حساس وجه دیگری از تفسیر را بطلبد. - ویراستار.

بخش سوم - جمع‌بندی دلالت‌های شعر «آی آدم‌ها» از منظر نشانه‌شناختی

چنان‌که در بخش دوم بیان شد، خاستگاه شعر «آی آدم‌ها» را می‌توان با واژه بی‌اعتنایی مشخص ساخت. اما این خاستگاه را نباید با همه معنایی که این شعر القا می‌کند برابر دانست. جاناناتان کالر این جنبه از نظریه ریفاتر را چنین توضیح می‌دهد:

معنای شعر مساوی با خاستگاه آن نیست بلکه کل تجربه فراتر رفتن از قرائت محاکاتی است در جستجو برای یافتن کمینه‌نگاشت‌ها و از آنجا کشف وحدت نشانه‌شناختی آن شعر.
(Culler 2001, p. 92)

شعر «آی آدم‌ها»، همچون شعر «زمستان» سروده مهدی اخوان ثالث، انتقادی است از خودمداری و بی‌اعتنایی آحاد جامعه به یکدیگر. در این جامعه متشکل از انسان‌های خودمدار، هر کس صرفاً به منافع خود می‌اندیشد و حاضر نیست از محنت دیگران بکاهد. این انسان‌های خودمدار، اگر هم مثلاً در کارهای خیریه مشارکت کنند، انگیزه‌شان بهبود وضع خودشان است (به قول نیما، تا توانایی بهتر را پدید آرند). هم‌از این روست که شاعر این نحوه یاری رساندن به نیازمندان را «پنداری بیهوده» می‌داند. ساحل آرام و خاموش توصیف شده در این شعر کاملاً متباین است با دریای متلاطمی که قربانی می‌گیرد همان‌گونه که بی‌غمی و انفعال ساحل نشینانی که نان به سفره و جامه برتن دارند و بساط دلگشا گسترده‌اند با درد و محنت غریقی که آب را بلعیده در گود کبود و هر لحظه بر بی‌تابی‌اش افزوده می‌شود آشکارا تباین دارد. انباشت واژه‌ها و ترکیب‌هایی که القاکننده آسودگی و بی‌اعتنایی در تقابل با رنج و محنت‌اند؛ تعیین چندعاملی نشانه‌ها یا عطف دال‌های شعر به درون نظام نشانه‌ای متن و ایجاد نظامی مدار بسته از نشانه‌ها از این راه؛ بسط کمینه‌نگاشتی کلیشه‌ای از طریق تصاویر بدیع؛ و، سرانجام، ایجاد منظومه‌های توصیفی متباین عمده‌ترین سازوکارهای نشانه‌شناختی‌اند که قرائت پس‌گنشانه این شعر و رسیدن به خاستگاه محوری بی‌اعتنایی را برای خواننده/منتقد میسر می‌سازند و اجزای شعر را به وحدت می‌رسانند.

منابع

- اسکولز، رابرت، «نظریه شعری: یاکوبسن و لوی استروس در برابر ریفاترا»، ترجمه مراد فرهادپور، ارغنون، ش ۴ (۱۳۸۲)، ص ۳۶-۵۵.
- شمیسا، سیروس، کلیات سبک‌شناسی، ویراست دوم، انتشارات میترا، تهران ۱۳۸۴.
- گرین، کیت و جیل لبیهان، درسنامه نظریه و نقد ادبی، ترجمه گروه مترجمان، نشر روزنگار، تهران ۱۳۸۳.
- نیما یوشیج، مجموعه اشعار، ویراسته عبدالعلی عظیمی، انتشارات نیلوفر، تهران ۱۳۸۴.
- CARTER, David (2006), *Literary Theory*, Pocket Essentials, Harpenden.
- CONNOR, Steven (2003), "Structuralism and Post-Structuralism: From the Centre to the Margin", *Encyclopaedia of Literature and Criticism*, 2nd ed., Martin Coyle, et al. (eds.), Routledge, London.
- Culler, Jonathan (2001), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Augmented Edition, Cornell University Press, New York.
- FREUND, Elizabeth (1987), *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*, Methuen, London.
- PERRON, Paul (2005), "Semiotics", *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 2nd ed., Michael GRODEN, Martin KREISWIRTH and Imre SZEMAN (eds.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 852-859.
- Habib, M.A.R. (2005), *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*, Blackwell, Oxford.
- HAWTHORN, Jeremy (2000), *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, 4th ed., Arnold, London.
- MARANDA, Pierre (1980), "The Dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Susan SULEIMAN and Inga CROSMAN (eds.), Princeton University Press, Princeton, pp. 183-204.
- RiffATERRE, Michael (1977), "Semantic Over-Determination in Poetry", *PTL* 2, pp. 1-19.
- (1984), *Semiotics of Poetry*, Indiana University Press, Bloomington.
- (1999), "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats' ", *Literary Theories: A Reader and Guide*, Julian WOLFREYS (ed.), Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 149-161.
- Tompkins Jane P. (ed.) (1980), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.

