دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱، شمـارهٔ ۳، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صص ۱-۲۰

هم‌پایگی و بازی مقید در شعر «تنها صداست که می‌ماند»

مهرداد اکبری گندمانی* [۱]

(تاریخ دریافت: ۹۷/۲/۵، تاریخ پذیرش: ۹۷/۵/۳)

چکیده

شعر «تنها صداست که می‌ماند» از دفتر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* فروغ فرخزاد ازجمله اشعاری است که می‌توان آن را در زمرهٔ متن‌های گشوده دانست. یکی از مهم‌ترین دلایل این ویژگی، به‌کار گرفتن بندهای هم‌پایه از آغاز تا پایان شعر است. بندهای هم‌پایه، به‌مثابهٔ تمهیدی بلاغی در این شعر، با ایجاد زمینه‌ای برای مطرح شدن پرسش‌های ضمنی، دلالت‌های صریح را به‌سوی دلالت‌های ضمنی سوق می‌دهند و بدین سبب بستارهای تفسیری را با طلب کردن مشارکت خواننده به وضعیتی مبتنی بر گشودار تبدیل می‌کنند. در این پژوهش، تلاش شده است تا با تحلیل گزاره‌های منفرد، در پیوند با ساختار و فرم کلی شعر، نشان داده شود که چگونه بندهای هم‌پایه که ظاهراً مستقل از یکدیگر جلوه می‌کنند، در فرایند تفسیر به یکدیگر پیوسته می‌شوند و به این ترتیب، زمینهٔ بازی مقیدی را ایجاد می‌کنند که براساس آن، معناهای متن از خلال پیوند افق‌های انتظار مؤلف، متن و خواننده به‌دست می‌آیند و انسجامی موقتی می‌یابند؛ معناهایی که با تغییر موقعیت سوژه، در جایگاه خواننده، دچار دگرگونی می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: هم‌پایگی، پرسش ضمنی، بازی مقید، فروغ فرخزاد.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک (نویسندهٔ مسئول)

* m-akbari@araku.ac.ir

۱. بیان مسئله

«هم‌پایگی» اصطلاحی در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی است که از نظام فکری هلیدی در تحلیل‌های زبانی گرفته شده است و ریشهٔ یونانی دارد. این اصطلاح ترجمهٔ parataxis است و معنای نخستین آن در قاموس یونانی، دلالت بر عملِ «در کنار هم قرار گرفتن»[۱] دارد (see Cushman, 1993: 134 - 135). البته ترجمهٔ دقیق این اصطلاح به زبان فارسی بسیار دشوار است و یافتن اصطلاح دقیق و هم‌ارز آن برای نگارنده ناممکن می‌نمود. افزون‌بر اصطلاح هم‌پایگی که دیگران ترجمه کرده‌اند، شاید بتوان اصطلاح «بریده‌گویی» را به‌کار برد؛ اما این اصطلاح نیز نمی‌تواند چنان‌که باید و شاید، معنای «پاراتاکسیس» را در زبان فارسی روشن کند. «در کنارِ هم‌آیی» نیز ترجمه‌ای است که به‌صورت لفظ‌به‌لفظ می‌توان به‌دست داد. البته این ترکیب نیز معناهای مورد نظر را منتقل نمی‌کند. به هر روی، درنهایت با آگاهی از کاستی‌های معنایی هم‌پایگی، این اصطلاح در این نوشتار انتخاب شد؛ زیرا در بحث‌های زبانی مربوط به هلیدی، معمولاً از این اصطلاح استفاده می‌کنند.

چنان‌که ایگلتون (2007: 167) اشاره می‌کند، هم‌پایگی مجاورت بندها را بدون آشکار کردن ارتباط بین آن‌ها نشان می‌دهد. همچنین او در کتاب *آثار ادبی را چگونه باید خواند* هم‌پایگی را شیوه‌ای می‌داند که نویسنده بندها را پشت‌سرِ هم می‌آورد؛ بی‌آنکه نشان بدهد چگونه باید آن‌ها را باهم هماهنگ کرد و تابعِ یکدیگر ساخت. نویسندگان امریکایی متأثر از همینگوی بسیار از این شیوه استفاده کرده‌اند. هم‌پایگی ممکن است به نوعی یک‌نواختی منجر شود و بندهای جمله را کاملاً هم‌سطح کند؛ به‌گونه‌ای که تنوع لحن بسیار اندکی وجود داشته باشد؛ اما نکتهٔ مهم در به‌کارگیری این شیوه آن است که بندها باید به‌شکلی انتخاب شوند که خواننده اشتیاق پیدا کند که بداند پس از این کلمات چه خواهد آمد و این‌چنین از ملال یک‌نواختی بندها پرهیز می‌شود (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۲۸ ـ ۲۷).

فروغ فرخزاد ازجمله شاعران ایرانی است که از این شگرد، البته شاید به‌صورت ناآگاهانه، استفاده کرده است؛ چنان‌که برای نمونه شعر «تنها صداست که می‌ماند» از دفتر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، از آغاز تا پایان، تجلی این شیوه از کنار هم قرار

دادن اجزای شعر است. در این پژوهش، نگارنده کوشیده است درحد امکان، جنبه‌ها و پیامدهای استفاده از شیوهٔ هم‌پایگی در این شعر را آشکار کند. بر این اساس، دو پرسش اساسی می‌توان مطرح کرد که البته در این دو پرسش، پرسش‌های دیگری نیز مستتر است:

۱. هم‌پایگی، به‌مثابهٔ یک تمهید، چه جلوه‌ها و نمودهایی در شعر «تنها صداست که می‌ماند» دارد؟

۲. به‌کارگیری این تمهید چه پیامدهایی در فرایند خوانش و تفسیر شعر دارد؟

شایان ذکر است برای پاسخ به این پرسش‌ها، به اکثر پایگاه‌ها و داده‌های اطلاعاتی و کتاب‌خانه‌ای مراجعه شد؛ اما منبعی در این زمینه، به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش، یافت نشد.

۲. بحث

جملات هم‌پایه، در مرز میان پیوند و جدایی با یکدیگر، به‌گونه‌ای ظاهراً مستقل ارائه می‌شوند و خواننده با توجه به دیگر جملات به درکی نسبی از آن‌ها دست می‌یابد و در پیوند دادن و ساختن آن معناها مشارکت می‌کند. بر این اساس، استقلال چنین جملاتی فقط در سطح ظاهری فرم است؛ اما از منظری وسیع‌تر و در روابطی پیچیده‌تر، هر جمله با مجموعهٔ جملات دیگر پیوند می‌یابد.

شیوهٔ چینش و توالی جمله‌ها به‌گونه‌ای است که گویی در ظاهر هیچ‌گونه ربط منطقی میانشان وجود ندارد. این وضعیت زمانی آشکارتر می‌شود که توالی جملات یا عبارت‌ها بدون حروف ربط و دیگر عوامل دستوری شکل بگیرد. در این حالت و در نخستین نگاه، هیچ جمله‌ای مهم‌تر از دیگر جملات نیست. جملاتی از این دست معمولاً به‌صورت خبری ارائه می‌شوند و چنان‌که گفته شد، تأثیرهایی یک‌نواخت ایجاد می‌کنند. عدم پیوند صریح و سریع جملات به یکدیگر و نیاز به تلاش ذهنی خواننده برای ایجاد پیوندهای ذهنی و ضمنی بین جملات و افزون‌بر این، پیوند دادن مجموعهٔ جملات هر بند به نقطهٔ ثقل مفهومی و عاطفی آن بند و درنهایت پیوند دادن همهٔ خطوط مستقل به کل اثر، روند خوانش و ادراک اثر را کُندتر از حدّ معمول می‌کند.

در چنین وضعیت‌هایی، رابطهٔ میان جملات پنهان‌تر از وضعیت‌هایی است که پیوندهای میان جملات با نشانه‌هایی آشکار شده باشد. همین امر سبب می‌شود عمق و لایه‌های اثر ادبی بیشتر شود و خواننده برای دریافت معنا تلاش ذهنی بیشتری کند. همچنین قرینه‌های صریحی در متن وجود ندارد که آن را به بافتی روشن تبدیل کند؛ ازاین‌رو خواننده در تفسیر یا تفسیرهای خود با ابهام‌هایی متراکم مواجه خواهد شد.

نکتهٔ مهم این است که چنین متن‌هایی به‌جای ارائهٔ خطوطی مستقیم و صریح از اطلاعات و معناها، زمینه‌ساز ایجاد جریانی از آگاهی هستند و خواننده را به‌جای یک گفتمان خاص، در معرض دایره‌ای از گفتمان‌ها قرار می‌دهند؛ گفتمان‌هایی که خواننده خود باید از خلال بافت کلی متنی که با کمترین عناصر پیوندساز ارائه شده است، دریافت کند. همچنین به‌سبب کمترین دخالت مؤلف در مرزبندی‌های معنایی، با هربار خوانش، شبکه‌ای از معناها، تصاویر، حس‌ها و عاطفه‌ها در خواننده ایجاد می‌شود.

در این وضعیت، کنترل دلالت‌ها و معناها، چنان‌که در بسیاری از متون غیرادبی صادق است، جای خود را به عدم کنترل می‌دهد. به همین سبب در چنین متن‌هایی قدرت القا اهمیتی بسیار فراتر از بیان مستقیم می‌یابد. به همین ترتیب، به‌تصویر کشیدن یک وضعیت یا موقعیت به‌جای گفتن آن در اولویت قرار می‌گیرد.

در متن‌هایی از این دست، همان‌گونه که دلالت‌ها مسیر مستقیم و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای ندارند، اطلاعاتی که دریافت می‌شود، نیز به‌جای صراحت و مستقیم بودن، به‌صورت ضمنی و تلویحی دریافت می‌شوند؛ چنان‌که هرچه خوانش با درنگ بیشتر و ژرف‌تر باشد، پیوندهای متن گسترده‌تر و گاهی بیگانه‌تر از پیش می‌شوند.

در وضعیتی که جملات هم‌پایه در کنار هم قرار می‌گیرند، هر جمله کارکرد یک «بند» را دارد؛ زیرا جملات به‌ظاهر پیرو منطق جملات پیشین نیستند و از سوی دیگر در وضعیت روساختی نمی‌توانند به‌عنوان عامل منطقیِ ایجاب‌کنندهٔ جملات یا بندهای پس از خود درنظر گرفته شوند. جملات یا بندها به‌صورت مستقل در کنار هم قرار داده شده‌اند. این بندها معمولاً بدون حرف ربط و گاهی نیز با حرف ربط در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در حالت دوم، حرف ربط نقش پیونددهنده و عامل انسجام‌بخش ظاهری متن را برعهده نمی‌گیرد؛ بلکه فقط عامل گذار از یک بند به بند دیگر تلقی می‌شود. به

این ترتیب، هر بند با کمترین میزانِ وابستگی هم می‌تواند تأثیر و عاطفه‌ای نسبتاً مستقل ایجاد کند و هم به‌صورت تلویحی و در فرایند خوانش، بندهای پیش و پس از خود را تقویت کند و درنهایت انسجامی کلی ایجاد کند. معنای «پهلوبه‌پهلو»ی این عبارت که از اصل یونانی آن به‌دست می‌آید، نیز همین ایده را تأیید می‌کند. براساس این مفهوم، بندها به‌شکل آزادانه و بدون وابستگی، پهلو به پهلوی هم قرار می‌گیرند و معنای یکدیگر را به‌طور ضمنی شرح می‌دهند و گاهی نیز ایده‌ای واحد را تقویت می‌کنند.

۲- ۱. پرسش ضمنی و انسجام موقتی

یکی از جنبه‌های مهم آثار ادبی قابلیت پرسش‌انگیزی آن‌هاست. البته گاه ممکن است پرسش‌هایی صریح در خود متن مطرح شده باشد. چنین پرسش‌هایی اگرچه تأثیر بسیاری در به‌تکاپو انداختن خواننده داشته باشند، مهم‌تر از آن‌ها پرسش‌هایی هستند که مربوط به سطح ظاهری متن نیستند؛ بلکه در فرایند خوانش و به‌صورت ضمنی مطرح می‌شوند. حتی ممکن است در دل پرسش‌های صریح، پرسش‌های ضمنی بسیاری نهفته باشد. متن‌هایی که مبتنی بر بندهای هم‌پایه شکل گرفته‌اند، توان پرسش‌انگیزی بسیار زیادی دارند. در اینجا شعر «تنها صداست که می‌ماند» به‌طور کامل ارائه می‌شود تا براساس آن، تأثیر پرسش‌های ضمنی در شکل‌گیری انسجام تفسیری آشکار شود:

«تنها صداست که می‌ماند»

چرا توقف کنم، چرا؟/ پرنده‌ها به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند/ افق عمودی است/ افق عمودی است و حرکت: فوّاره‌وار/ و در حدود بینش/ سیاره‌هایی نورانی می‌چرخند/ زمین در ارتفاع به تکرار می‌رسد/ و چاه‌های هوایی/ به نقب‌های رابطه تبدیل می‌شوند/ و روز وسعتی است/ که در مخیلهٔ کرم روزنامه نمی‌گنجد/ چرا توقف کنم؟/ راه از میان مویرگ‌های حیات می‌گذرد/ کیفیت محیط کشتی زهدان ماه/ سلول‌های فاسد را خواهد کُشت/ و در فضای شیمیایی بعد از طلوع/ تنها صداست/ صدا که جذب ذره‌های زمان خواهد شد/ چرا توقف کنم؟/چه می‌تواند باشد مرداب/ چه می‌تواند باشد جز جای تخم‌ریزی حشرات فساد/ افکار سردخانه را جنازه‌های بادکرده رقم می‌زنند./ نامرد، در سیاهی/ فقدان مردی‌اش را پنهان کرده است/ و سوسک... آه/ وقتی که سوسک سخن می‌گوید./ چرا توقف کنم؟/ همکاری حروف سربی بیهوده است./ همکاری حروف سربی/ اندیشهٔ حقیر را نجات نخواهد داد/ من از سلالهٔ

درختانم/ تنفس هوای مانده ملولم می‌کند/ پرنده‌ای که مرده بود به من پند داد که پرواز را به خاطر بسپارم/ نهایت تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن/ به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور/ طبیعی است/ که آسیاب‌های بادی می‌پوسند/ چرا توقف کنم؟/ من خوشه‌های نارس گندم را/ به زیر پستان می‌گیرم/ و شیر می‌دهم/ صدا، صدا، تنها صدا/ صدای خواهش شفاف آب به جاری شدن/ صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک/ صدای انعقاد نطفهٔ معنی/ و بسط ذهن مشترک عشق/ صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند/ در سرزمین قدکوتاهان/ معیارهای سنجش/ همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند/ چرا توقف کنم؟/ من از عناصر چهارگانه اطاعت می‌کنم/ و کار تدوین نظامنامهٔ قلبم/ کار حکومت محلی کوران نیست/ مرا به زوزهٔ دراز توحش/ در عضو جنسی حیوان چکار/ مرا به حرکت حقیر کرم در خلأ گوشتی چکار/ مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است/ تبار خونی گل‌ها می‌دانید؟ (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۴۴)

اساس دریافت چنین بندهایی طرح پرسش‌های ضمنی است. بندی که هدف و خط سیر معنایی خود را ازپیش ترسیم نکرده باشد، راه را برای پرسش‌های تلویحی باز می‌گذارد؛ حتی می‌توان ادعا کرد بدون طرح پرسش‌های ضمنی، در این‌گونه متن‌ها هیچ خوانشی شکل نخواهد گرفت؛ زیرا متن فرایند پیوند بسیاری از دال‌ها و به‌خصوص بندها را به خواننده واگذار کرده است. بندهای هم‌سطح به‌خودی‌خود نمی‌توانند دلیل موجودیت خود را در متن اعلام کنند. این وظیفه به‌عهدهٔ خوانندگان گذاشته شده است؛ چنان‌که بدون دخالت خواننده، متن به فضایی ازهم‌گسسته تبدیل می‌شود. در این حالت، فقط پرسش‌های پیاپی می‌توانند دلیل وجودی هر بند را مشخص کنند و به هدفِ یافتن انسجامی هرچند موقتی، همهٔ بندها به‌هم گره زده می‌شوند و درنهایت انسجامی گذرا در هر خوانش به‌دست می‌آید.

شعر مورد بحث با طرح یک پرسش صریح آغاز شده است: «چرا توقف کنم؟». این پرسش در چند جای دیگر شعر نیز تکرار شده است؛ بدون آنکه پاسخی مستقیم به آن داده شود:

> چرا توقف کنم، چرا؟/ پرنده‌ها به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند/ افق عمودی است/ افق عمودی است و حرکت: فوّاره‌وار/ و در حدود بینش/ سیاره‌هایی نورانی می‌چرخند/ زمین در ارتفاع به تکرار می‌رسد/ و چاه‌های هوایی/ به نقب‌های رابطه

تبدیل می‌شوند/ و روز وسعتی است/ که در مخیلهٔ کرم روزنامه نمی‌گنجد (همان‌جا).

کارکرد مهم پرسش نخست این است که به خواننده یادآور می‌شود که پرسش‌هایش را به‌گونه‌ای تنظیم کند که درنهایت به یک انسجام تفسیری برسد و از پراکندگی ساختاری و مفهومی پرهیز کند. در بندهای بعدی، گزاره‌ها به‌صورت جملات خبری ارائه شده‌اند. خواننده به یاری پرسش نخستین متوجه می‌شود که کدام سطوح انتزاع را در طرح پرسش‌هایش درنظر بگیرد و از کدام سطوح پرهیز کند؛ اما این یاری گرفتن بدان معنا نیست که پرسش‌ها فقط در افق انتظار مؤلف و متن باقی می‌مانند؛ بلکه در هر خوانش ممکن است پرسش‌ها و تداعی‌هایی تازه شکل بگیرد و مسیر رسیدن به پرسش نخستین طولانی‌تر یا حتی کوتاه‌تر شود (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۹ ـ ۴۰). برای نمونه در پیوند با بندِ «پرنده‌ها به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند»، ممکن است چنین پرسش‌هایی مطرح شود: پرندگان چرا به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند؟ مگر در موقعیت پیشین جانب آبی وجود نداشته است؟ جانبی که پیش از این به آن دسترسی داشته‌اند، چه رنگی بوده است؟ آیا منظور از «پرندگان»، پرندگان واقعی است یا آنکه این واژه به‌صورت استعاری به‌کار رفته است؟ آیا جانب آبی به موقعیتی خاص اشاره دارد؟ و این بند چه ارتباط یا ارتباط‌هایی با پرسش آغازین دارد؟ و بی‌شمار پرسش دیگر که در هر خوانشی می‌توان مطرح کرد.

از سوی دیگر خواننده می‌تواند افزون‌بر پرسش‌های ضمنی متعدد، همان پرسش صریح آغازین را در انتهای هر بند قرار بدهد: پرنده‌ها به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند ـ **چرا توقف کنم؟**/ افق عمودی است ـ **چرا توقف کنم؟**/ افق عمودی است و حرکت: فوّاره‌وار ـ **چرا توقف کنم؟**/ و در حدود بینش/ سیاره‌هایی نورانی می‌چرخند ـ **چرا توقف کنم؟**/ و...

با این وصف، پرسش آغازین به لنگرگاهی تبدیل می‌شود که جریان‌های خوانش را تنظیم می‌کند و آن‌ها را در سطوحی خاص نگاه می‌دارد. به این ترتیب، فرایند تفسیر به‌طور هم‌زمان هم مقید به چنین لنگرگاه‌هایی می‌شود و هم مسیرهای متنوعی را درجهت یافتن معنا و انسجام طی می‌کند.

شگفت آن است که این شعر با طرح پرسشی صریح آغاز می‌شود و با طرح پرسش صریح دیگر در انتهای بندها، در ظاهر تمام می‌شود: مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است/ تبار خونی گل‌ها **می‌دانید؟** (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۴۷). بدین گونه، متن به جولانگاه پرسش‌های صریح و ضمنی، در ارتباطی پیچیده، تبدیل می‌شود. پرسش صریحِ آخر از یک سو خواننده را به‌سمت پرسش صریحِ نخستین سوق می‌دهد و از دیگر سو با هدف گرفتن حیطهٔ آگاهی، او را به سطوح ناشناختهٔ دیگر می‌کشاند؛ سطوحی که فقط با مطرح شدن پرسش‌های ناگفته می‌توانند آفریده شوند.

۲- ۲. نقش تکرار در پیوند دادن بندهای هم‌پایه

یکی از تمهیداتی که در پیوند دادن این جملات نقش اساسی دارد، تکرار است. تکرار یک جمله در قسمت‌های مختلف شعر، ازجمله در آغاز یا پایان هر بند، از پراکندگی تفسیری پیش‌گیری می‌کند و به یاری بافت‌سازی پیوسته تاحدی خواننده را به‌سوی برداشتی نسبتاً منسجم هدایت می‌کند.

جمله یا بندی که در این شعر تکرار می‌شود، به‌جای خبری بودن، همچون دیگر جملات، به‌صورت پرسشی ارائه شده است. چنین تکراری که مبتنی بر پرسشی ظاهری است، توان متن را درجهت برانگیختن پرسش‌های ضمنی دیگر بیشتر می‌سازد. در چنین وضعیتی، گویی بازی‌ای با انتظارات خواننده شکل گرفته است. در این بازی که با بند تکراری «چرا توقف کنم؟» مقید و تاحدی محدود شده است، از خواننده خواسته می‌شود که خود در زمینه‌ای که مهیا شده، بازی را ادامه بدهد؛ اما در پایان هر بند (مرحله) با مانعی تکراری، از فراروی بی‌قیدوشرط او جلوگیری می‌شود.

جملات جدید به‌طور هم‌زمان، هم به یکدیگر پیوسته می‌شوند و هم بر ناپیوستگی دلالت می‌کنند. هرچه بندهای بیشتری از شعر خوانده شود، این پیوند و گسستِ هم‌زمان آشکارتر می‌شود؛ چنان‌که موضوع هر جمله و خبری که می‌دهد، تغییر می‌کند و در زمینه‌ای فراگیرتر جمله‌ها دوباره به‌هم می‌پیوندند. بدین سان در هر خوانش، در ورای آشفتگی و بی‌قراری ساختاری بندها، بافت یا بافت‌های به‌هم‌پیوسته و منسجم ایجاد می‌شود. این وضعیت همچون فریم‌های بریده‌بریدهٔ فیلم است که درنهایت به

روایتی منسجم منجر می‌شوند. در چنین شعرهایی، جملات، هریک به‌صورت فشرده، جهتی مستقل دارند؛ اما درنهایت چارچوب کلی شعر اهمیت بیشتری دارد و معناها و سمت‌وسوی پنهان‌تر آن‌ها را آشکار می‌کند. نخستین نشانه‌هایی که این چارچوب کلی را برملا می‌کند، همان تقابل‌هایی است که میان مفاهیم حرکت و ایستایی ایجاد شده و در سراسر شعر بسط یافته‌اند.

۲- ۳. بندهای هم‌پایه و شکل‌گیری دلالت‌های ضمنی[۲] به‌جای دلالت‌های صریح[۳]

از دیگر پیامدهای مهم به‌کارگیری بندهای هم‌پایه، سوق دادن دلالت‌های صریح به‌سمت دلالت‌های ضمنی است. بر همین مبنا، اطلاعاتی نیز که از خلال چنین متن‌هایی به‌دست می‌آید، منحصر به خواست‌ها و نیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده نیست؛ بلکه به‌طور هم‌زمان جریانی از دلالت‌های ضمنیِ ناشی از نشانه‌ها و اطلاعات ضمنی و تلویحیِ ناشی از بندهای هم‌پایه ایجاد می‌شود که در موقعیت‌های مختلف ممکن است تاحدی دچار دگرگونی شوند. برای درک بهتر چنین وضعیتی، نخست باید دو اصطلاح دلالت صریح و دلالت ضمنی را تبیین کرد.

دلالت صریح مبتنی بر این اندیشه است که هر نشانه معنایی یگانه دارد. چنین دلالتی به آن جهت متمایل است که یک تعریف محدود و به‌ظاهر دقیق و آشکار از یک نشانه ارائه بدهد. به این ترتیب، معنای صریح به آن معنایی اطلاق می‌شود که در لغت‌نامه‌ها یافت می‌شود. پانوفسکی[۴] (see 1970: 51 - 53) دلالت صریحِ یک تصویرِ دیداریِ بازنمودی را آن چیزی می‌داند که همهٔ نگرندگان، از هر فرهنگ و در هر زمانی، می‌توانند آن را تجسم کنند و شرح بدهند. نشانه‌ها در دلالت ضمنی‌شان، چندمعنایی‌تر و تفسیرپذیرتر از دلالت صریحشان هستند (see Wilden, 1987: 224) به‌گفتهٔ رولان بارت[۵] (see 1967: 89)، الگوی سوسوریِ نشانه بر معنای صریح تمرکز کرده و پرداختن به دلالت ضمنی را به نظریه‌پردازان بعدی، ازجمله خود او، وانهاده است. نکتهٔ مهم دیگری که بارت می‌گوید، این است که معنای صریحْ نخستین معنا نیست؛ بلکه وانمود می‌کند که چنین به‌نظر برسد. درواقع در این پندار، معنای صریحْ آخرین معنا از میان معناهای ضمنی است (see Barthes, 1974: 9).

به‌طور کلی می‌توان گفت دلالت ضمنی توهم دلالت صریح را پدید می‌آورد؛ توهم شفاف بودن زبان و توهم همانندانگاریِ دال و مدلول. بنابراین دلالت یا معنای صریح فقط معنای ضمنی دیگری است. سیلورمن[۶] (see 1983: 30) به این نکته اشاره می‌کند که وقتی ما معناهای صریح را می‌آموزیم، در همان زمان با فراگرفتن معناهای ضمنیِ چیره، در درون ایدئولوژی موقعیت یافته‌ایم.

بسیاری از نشانه‌شناسان می‌گویند هیچ نشانه‌ای صرفاً معنای صریح ندارد. وولوشینف[۷] (see 1973: 105) تأکید می‌کند نمی‌توان معنا را به معنای صریح و معنای ضمنی تقسیم کرد. درواقع دلالت صریح یک توافق عمومی را می‌طلبد. توافقی که میان اعضای یک فرهنگ بر یک معنا صورت می‌گیرد، آن معنا را به معنای صریح تبدیل می‌کند (see Barnard, 1996: 83).

در متن‌هایی که از بندهای هم‌پایه استفاده می‌کنند، توهم وضوح زبانی تاحد زیادی ازبین می‌رود و متن در وضعیتی قرار می‌گیرد که امکان خوانش‌های چندلایه و متکثر را فراهم می‌کند. پرسش‌هایی که از چنین بندهایی ناشی می‌شوند، نیز بر عدم وضوح معنا دلالت دارند. در شعر «تنها صداست که می‌ماند» نیز همین وضعیت حاکم است؛ چنان‌که بندهای بریده‌بریدهٔ شعر خواننده را درون شبکه‌های معنایی پُرابهامی فرامی‌خوانند که جز به یاری او، هیچ فرم معناداری شکل نمی‌گیرد.

۲- ۴. هم‌پایگی و ایجاد متن گشوده[۸] به‌جای متن بسته[۹]

اگر یکی از نتایج به‌کار گرفتن بندهای هم‌پایه، گذار از خوانش‌های مبتنی بر دلالت‌ها و اطلاعات صریح به خوانش‌های شکل‌گرفته براساس دلالت‌های ضمنی باشد، نتیجهٔ این گذار نیز پدید آمدن متن گشوده در تقابل با متن بسته خواهد بود. چنان‌که امبرتو اکو می‌گوید، متن بسته متنی است که تمایلی قوی ایجاد می‌کند که تفسیری ویژه از خود ارائه بدهد. درمقابلِ چنین متن‌هایی، متن گشوده قرار دارد که ساختار آن به‌گونه‌ای است که تفسیرهای متنوعی را می‌طلبد. درواقع متن بسته متنی است که ساختار آن امکان بروز خلاقیت خواننده و همکاری تفسیری وی را برای یافتن معانی ممکن نمی‌دهد. درعوضْ چنین متنی با اشاره به پیام‌های مشخص و اطلاعاتی که نویسنده

می‌خواهد منتقل کند، درعمل خوانش خواننده را سامان می‌بخشد. به‌طور کلی متون بسته بیشتر شامل اطلاعات و پیام‌ها هستند و نه برانگیزانندهٔ معانی و آگاهی فرهنگی. درمقابلْ متن گشوده از این حیث گشوده است که درون‌مایه، ساختار و زبان آن پیچیده، مبهم و تا اندازه‌ای آزاد است. مفاهیم و واژه‌های محوری مبحث «گشودگی» عبارت‌اند از: ابهام، گسستگی، امکان، چندصدایی، عدم تعیّن، جنبش، روند جاری، اجرا و برخوردهای نسبتاً آزادانه (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۷۵ ـ ۲۷۶).

با چنین نگرشی، شعر «تنها صداست که می‌ماند» اثری است گشوده که پیوسته و با مداخلهٔ خواننده، دلالت‌های صریحش به دلالت‌های ضمنی تغییر جهت می‌دهد و مدلول‌هایش به دال‌های مدلول‌های دیگر تبدیل می‌شود. به این ترتیب، هر خوانشی از این شعر به‌نوعی توضیحی بر آن می‌افزاید؛ اما این توضیح به‌معنای بسته شدن مسیر دیگر تفسیرها نیست؛ ویژگی‌های درونی چنین آثار گشوده‌ای، به‌سبب استوار بودن بر ابهام، همواره مسیرهای تازه‌ای پیشِ‌روی خواننده قرار می‌دهند. افزون‌بر این، شعرهای مبتنی بر بندهای هم‌پایه نظامی از روابطی را شکل می‌دهند که هدفشان ارائهٔ پیام نیست؛ بلکه بر فرایند جاری تفسیر استوارند.

۲- ۵. هم‌پایگی و شکل‌گیری گشودار[۱۰] دربرابر بستار[۱۱]

متن هنگامی «بستار» را تولید می‌کند که نزد خواننده خود، «احساسی از توقف» را به‌وجود بیاورد و این هنگامی است که متن نبودِ رخدادهای بعدی را اعلام و توجیه می‌کند. به بیان دیگر، بستار پیامد مستقیم ساختار صوری متن، انسجام، یکپارچگی و کمال آن است. به این معنا، کاربرد این اصطلاح یادآور دیدگاه ارسطو درباب یک‌پارچگی متن و نیز مفهوم کانتی «هدفمندی درونی» است (وبستر، ۱۳۸۲: ۹۰).

بستار بر این امر مبتنی است که برخلاف نگرش «واسازان»، می‌توان به معنای نهایی[۱۲] دست یافت (see Childs & Fowler, 2006: 50 & 104). درنظر گرفتن بستارِ ساختاری[۱۳] به این نتیجه ختم می‌شود که هر موضوعی در وضعیتی بسته قرار دارد و متن ساختاری تمام‌شده است (see Lodge, 1987: 96). بستار ساختاری معمولاً قائل بودن به خوانش برتر[۱۴] را تقویت می‌کند (see Hodge & Kress, 1988: 230).

دریدا با این استدلال که وجود ما محصور در زبان است (چیزی بیرون از متن نیست)، معتقد است تفسیر پایانی ندارد. بر این اساس، معنای متن ادبی هیچ‌گاه ثابت نخواهد بود. از نظر دریدا و دیگر واسازان، وسوسهٔ تأکید بر بستار وسوسه‌ای است که باید جلوی آن را گرفت (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۴۰). درواقع چالش واسازانه نه‌فقط متضمن این نکته است که متون بیانگر گشودار هستند، بلکه گویای این نیز هست که بی‌ثباتیِ معنا اثبات بستار را اساساً ناممکن می‌کند (هارلند، ۱۳۸۰: ۲۰۴).

البته باید بر این نکته تأکید کرد که دربارهٔ این دو اصطلاح می‌توان تمایزهایی میان متون مختلف قائل شد. مثلاً متون ادبی، در مقایسه با متون علمی که هدفشان انتقال صریح معنا و مفهوم است و رسیدن به نتیجه از ملزومات اساسی آن‌ها به‌شمار می‌رود، تمهیداتی در متن ایجاد می‌کنند تا راه و امکان برداشت‌های مختلف را باز بگذارند؛ و به این ترتیب، آنچه گشودار نامیده می‌شود، در این متون، به‌طرق مختلف محقق می‌گردد. یکی از تمهیدات مهم در متون ادبی به‌کار گرفتن بندهای هم‌پایه است. این بندها آشکارا امکان بستارسازی را ازبین می‌برند و معنا را به‌جای کشاندن به یک نقطهٔ معلوم، در میدانی از خوانش‌ها سرگردان می‌کنند. البته سرگردانی در اینجا بدان معنا نیست که هر برداشت و تفسیری از متن جایز باشد؛ بلکه منظور آن است که متن امکان خوانش گسترده‌تری را دراختیار خواننده قرار می‌دهد.

۲- ۶. هم‌پایگی و بازی[۱۵] مقید دربرابر بازی آزاد و مسابقه

«بازی» یکی از اصطلاحات پُر چالش در زمینهٔ نظریهٔ ادبی است. بازی در این زمینه، بیشتر به جریان آزاد دلالت‌ها و معناها اشاره می‌کند. مکاریک در کتاب *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* می‌نویسد:

> دیدگاه‌های اولیه درمورد بازی نزد بزرگ‌سالان شامل مسابقات ورزشی، پیکارها و نبردهای نیروهای طبیعی با نیروهای آسمانی می‌شد. متفکران پیشاسقراطی مانند هراکلیتوس، مفهوم بازی را برپایهٔ رقابت انسان با نیروهای آسمانی تدوین کردند؛ اما افلاطون از چشم‌اندازی فردگرایانه‌تر به بازی نگریست و آن را شامل کنشگری،

تقلید، بازی نقش و سرگرمی کودکانه می‌دانست. در فایدروس، افلاطون با دیدی منفی، بازی (پایدیا) را با مسابقه (لودوس) مقایسه می‌کند. در نظر او، بازی کنشی یکسره بی‌ساختار است؛ درحالی که مسابقه فعالیتی ساختمندانه است و دستورالعمل و قواعد و اهداف مشخصی دارد. در نگاه افلاطون، مسابقه برای کودکان و نوجوانان الگو می‌سازد؛ حال آنکه بازیِ صرف سرسری و بی‌اهمیت است. همچنین مسابقه نسبت به بازی کمتر دل‌بخواهی است و مورد اعتنای بیشتری است؛ هرچند که هر دوی این‌ها دستخوش تصادف و شانس و حرکات مقدر خدایان هستند (۱۳۸۵: ۴۸).

از نظر گادامر، بازی فعالیتی طبیعی است و مانند خود طبیعت، در آن قصد و نیتی نیست؛ هرچند بازی می‌تواند به فعالیت‌های دیگری، مانند مسابقه یا هنر که هدف و ساختار دارند، منتهی شود. بازی که وجه مشخصه‌اش خودجنبی و خودبازنمایی است، در هنر به عالی‌ترین شکل خود دست می‌یابد. هنر با مفاهیم حقیقت سروکار دارد و در آن، ابژه (هنر یا مسابقه) و سوژه (مخاطب، مخاطبان، مفسران یا بازیکنان) رابطه‌ای پویا باهم دارند که فقط به‌واسطهٔ زبان قابل فهم است. بنابراین از نظر گادامر، بازی جزءِ لاینفکِ فرایندِ کنش هنری از مرحلهٔ آفرینش تا مرحلهٔ تفسیر آن است. این بازی بی‌نهایت‌بار می‌تواند تکرار شود؛ هرچند هربار تغییر و تبدیل‌های جدیدی در آن رخ می‌دهد؛ زیرا بازی نه کاملاً به مجموعه‌ای از قواعد ازپیش‌موجود محدود می‌شود و نه کلاً از دستورالعمل‌ها، قواعد، موازین و ساختارها به‌کنار است (احمدی، ۱۳۸۶: ۵۷۹).

مهم‌ترین نظریه درمورد بازی، واسازی است. این نظریه به نظریه‌های دلالت نیز مربوط می‌شود. افراد برجسته در این زمینه ژاک دریدا، میشل فوکو، رولان بارت، ژاک لاکان، ژولیا کریستوا و ژاک اِرمان هستند. سخن‌گوی اصلی این موضوع، ژاک دریداست. او در مقالهٔ «ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی» بازی و مسابقه را برهم‌زننده و مخلّ پایگان‌ها و مواضع ممتاز می‌داند که بر جامعهٔ غربی اِعمال قدرت کرده است؛ با این حال، بازی را بر مسابقه ترجیح می‌دهد. مسابقه به جامعه ساخت و الگو می‌بخشد و اسطوره‌ها و باورهای ممتاز جامعه را شکل می‌دهد؛ اما بازی نه چندان ساختمند است و نه هدف خاصی را دنبال می‌کند. مسابقه اهداف و قواعدی دارد که متعیّن، پذیرفته و شیء شده‌اند. اما بازی آشوبگری بی‌نظم، اشاره‌گر و نابرابری‌ستیز

است. البته مسابقه مدلول‌ها، معناها یا ساختارهای ممتازی دارد که از دل بازی بیرون می‌آیند. بنابراین از نظر دریدا و دیگر نظریه‌پردازان پساساختارگرای فرانسوی، مسابقه نشان می‌دهد که چگونه جامعه برخی افکار و رفتارهای معیّن را پدید می‌آورد و بر آن‌ها مهر تأیید می‌زند (حقیقی، ۱۳۸۳: ۱۷).

دریدا در کتاب *دربارهٔ نوشتارشناسی*[۱۶] (1976: 50) می‌نویسد که غیاب مدلولِ استعلایی زمینه‌ای بی‌کرانه برای بازی ایجاد می‌کند. بازی آزادانه اصطلاحی است که نخستین بار دریدا آن را مطرح کرد. او با نامرکزسازی آنچه در جایگاه مرکز دیده می‌شود و نشان حضور را بر خود دارد، امکان جایگزینی‌های بی‌پایان را آشکار می‌کند. چنین برداشتی از بازی به ویران کردن متافیزیک حضور و جانشینی غیبت و گسست منجر می‌شود (see Derrida, 1982: 263).

فوکو[۱۷] (1977: 150) آنچه را واقعیت نامیده می‌شود، ناشی از بازی سطح‌ها می‌داند؛ بازی‌ای که از کنش متقابل تفاوت‌ها ناشی می‌شود. واقعیت از نظر او، فاقد حضور و استعلا و یک‌پارچگی است. واقعیت بدون ژرف‌ساخت و براساس جریان‌های بازی‌گوشانهٔ میان «رسوایی و زشتی و امر بعید» شکل می‌گیرد (see Foucault, 1973: 300).

البته هنگامی که دریدا از بازی آزاد دال‌ها سخن می‌گوید، دقیقاً به این نکته اشاره نمی‌کند که این بازی در چه زمینه‌ای شکل می‌گیرد. او همواره از فشار، فروپاشی و تعویق پیاپی سخن به‌میان می‌آورد؛ اما بستر این جریان‌ها را نشان نمی‌دهد. ازاین‌رو به‌باور او، هیچ‌چیز نمی‌تواند راه این بازی آزاد و سرکش را سد کند؛ چنان‌که هر بازی می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. البته حتی اگر بر این باور باشیم که بازی بی‌نهایت است، نباید فراموش کرد که هر بازی شرایط مخصوص خود را دارد و از خلال زمان‌ها، مکان‌ها، موقعیت‌ها و افق‌های انتظار مختلفی می‌گذرد.

از سوی دیگر اگر سوژه‌ای وجود نداشته باشد، طبیعی است که هیچ بازی‌ای هم نمی‌تواند وجود داشته باشد. بازی‌ها با دخالت مستقیم و غیرمستقیم سوژه‌ها پیش رانده می‌شوند و هر سوژه‌ای نیز وقتی در جریان بازی دخالت می‌کند یا در آن انحراف ایجاد می کند، خود وابسته به موقعیتی است که در آن قرار گرفته؛ ازاین‌رو بازی هم

خواه‌ناخواه در دام این موقعیت‌ها و گره‌ها فرومی‌افتد. وابسته بودن بازی به موقعیت به این معنا نیست که بازی نمی‌تواند خارج از مرزهای یک یا چند موقعیت ادامه یابد؛ بلکه به آن معناست که هر بازی فقط با تغییر موقعیت‌هاست که می‌تواند از مرز یا مرزهایی عبور کند و به یاری سوژه‌ها به حرکت خود ادامه دهد.

به این ترتیب، موقعیت‌ها و پیوندهای دگرگون‌شونده و نیز سوژه‌های پویا در میان شبکه‌های بازدارنده و پیش‌رانندهٔ زبانی، هرگونه آزادی و سرکشی را در مرزها و پیوندهای وابسته به خود درگیر می‌کنند و بازی آزاد را به بازی درگیر یا مقید بدل می‌سازند.

شاید دریدا و همفکران او، از این مسئله چشم می‌پوشند که هرآنچه نام بازی بتوان بر آن نهاد، حتی بی‌نظم‌ترین آن‌ها، از قواعدی پیروی می‌کند. درواقع بازی بدون قاعده جز هرج‌ومرج و پراکندگی چیزی نخواهد بود. در بازی نوشتار نیز، اگر قاعده‌ای در کار نباشد، هیچ معنایی نمی‌تواند به‌صورت منسجم نضج بگیرد و هیچ‌کس نمی‌تواند منظور دیگری را دریابد. در این صورت، می‌توان گفت هیچ متنی هم نمی‌تواند بدون قواعد درونی مرتبط با قواعد بیرونی پدید آید.

گادامر (95 :1975) نیز بازی را کنشی طبیعی می‌داند که همچون خودِ طبیعت، قصد و نیتی در آن نمی‌توان یافت؛ اما چنین می‌نُماید که این نظر نیز اندکی تندروانه باشد. در هر بازی، آن که در موقعیت بازی قرار می‌گیرد، از یک سو تا اندازه‌ای قدرت انتخاب دارد و از سوی دیگر با نیروهای جبری که حاصل فشارها و دگرگونی‌های شبکه‌ای است، مواجه است. گاهی این مسئله که سوژه در جایگاه بازیگر قرار بگیرد یا نه، خود به قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب نیاز دارد (اشتران، ۱۳۸۵: ۱: ۶۷۴) در اینجا بازهم مسئلهٔ نیت[۱۸] مطرح می‌شود. یک جنبهٔ مهم هر نیتی، وابسته به انتخاب‌هایی است که پیشِ‌روی بازیگر قرار دارد؛ اما به این نکته نیز باید آگاه بود که هیچ نیتی نمی‌تواند کاملاً مستقل باشد و به زبان دیگر، هیچ نیتی نمی‌تواند از نقطهٔ صفر و بدون وابستگی به پیوندهای شبکه‌ای دیگر که منشأ ارزش‌ها و نیروهای تعیین‌کننده‌ای هستند، آغاز شود؛ زیرا هم سوژه‌ها و هم نیت‌ها در دل شبکه‌هایی زاده شده‌اند که هم آگاهانه و هم ناآگاهانه، در

فرایند تصمیم‌گیری و پیش بردن بازی تأثیر دارند. به این ترتیب، در جریان بازی، سوژه هم انتخابگر است و هم در معرض نیروهای جبری قرار می‌گیرد.

در خلال بازی، تصمیم‌هایی که گرفته می‌شود، معمولاً براساس پیوندهایی است که دال‌های مختلف با هم ایجاد می‌کنند. هر تصمیم و نیتی پیش از آنکه محصول خواست ابداع‌گونهٔ فردی باشد، نوعی انتخاب از میان دال‌ها و پیوندهای بی‌شمار است که همواره ازپیش موجود بوده‌اند؛ اما ممکن است در هنگام بازی و انتخاب، پیوندهای پیشین مسیرهای تازه‌ای درپیش بگیرند.

۲- ۷. تقابل معنایی افعال و شکل‌گیری مفهوم «تفاوط»

یکی از روش‌های دریافت معنای‌های متون، تحلیل دلالت‌های فعل‌های آن‌هاست. نکتهٔ درخور تأمل در تحلیل افعال این است که فعل‌ها می‌توانند نحوهٔ ساختاریابی کلی متن را آشکار کنند. پیوندها، تقابل و تعامل فعل‌ها به‌دلیل درگیر شدن با دیگر نشانه‌های زبانی و آمیختن دلالت‌های آن‌ها، معمولاً پنهان می‌ماند. جدا کردن این افعال، درنظر گرفتن معنای صریح آن‌ها و نیز اشاره به دلالت‌های ضمنی‌شان با توجه به بافت کلی بندها و متن، یکی از راه‌های فاش کردن سازوکارهای پنهان متون است. در شعر «تنها صداست که می‌ماند»، فعل‌ها و دلالت‌هایشان (که در اینجا گاه به‌صورت مصدری ارائه شده‌اند) به قرار ذیل است:

توقف کردن (سکون و نفی آن)/ رفتن (حرکت)/ است (سکون)/ است (سکون) دو بار/ می‌چرخند (حرکت)/ به تکرار رسیدن (حرکت و سکون)/ تبدیل شدن (حرکت و دگرگونی)/ نمی‌گنجد (فراتر رفتن)/ توقف کردن (سکون و نفی آن)/ می‌گذرد (حرکت)/ کُشتن (دگرگونی و استحاله)/ خواهد شد (دگرگونی)/ توقف کردن (سکون و نفی آن)/ می‌تواند باشد (تردید و پرسش)/ رقم زدن (سکون و نفی آن)/ است (سکون)/ سخن گفتن سوسک(انزجار از وضع موجود)/ توقف کردن (سکون و نفی آن)/ بیهوده است (سکون و نفی آن)/ نجات ندادن (سکون و نفی آن)/ هستن (سکون و ایجاب حرکت)/ ملول شدن (نیاز به حرکت)/ به‌خاطر سپردن پرواز (نیاز به دگرگونی)/ پیوستن (حرکت)/ ریختن (حرکت)/ پوسیدن (سکون)/ توقف کردن (سکون و نفی

آن)/ گرفتن (حرکت)/ شیر دادن (حرکت)/ جاری شدن (حرکت)/ ریزش (حرکت)/ انعقاد (حرکت و دگرگونی)/ بسط یافتن (حرکت و دگرگونی)/ ماندن (سکون و نفی آن با توجه به خاصیت صدا)/ سفر کردن بر مدار صفر (سکون)/ توقف کردن (سکون و نفی آن)/ اطاعت کردن از عناصر چهارگانه (حرکت)/ نیست (انکار وضع موجود)/ کاری نداشتن (نفی وضع موجود و گذار)/ کاری نداشتن (نفی وضع موجود و گذار)/ متعهد بودن به تبار خونی گل‌ها (دگرگونی)/ دانستن (ضرورت دگرگونی)

چنان‌که آشکار است، همهٔ افعال به‌کاررفته در این شعر تقابلی کلی را میان دو مفهوم و وابسته‌های آن‌ها شکل داده‌اند؛ تقابل میان توقف و حرکت. همهٔ افعال به دو دسته تقسیم می‌شوند: افعالی که دلالت بر پویایی دارند و افعالی که سکون را به ذهن می‌رسانند. تعداد افعالی که پویایی را نشان می‌دهند، بسیار بیشتر از افعال مبتنی بر سکون هستند؛ اما نکتهٔ مهم این است که هر دو سوی این تقابل‌ها با سویهٔ دیگر پیوند می‌یابند. به بیان دیگر و از منظر تحلیل‌های دریدا، هریک از دال‌ها معنای ضدِخود را نیز با خود دارد؛ اما به‌طور موقتی آن را به‌تأخیر انداخته است. برای مثال اگر فعل «جاری شدن» را یک دال درنظر بگیریم، معنای ضدِآن، یعنی توقف، نیز در تکمیل معنای آن دخالت دارد. به این ترتیب، تقابل‌ها به‌جای آنکه به‌طور ذاتی ضدِهم باشند و با مرزبندی‌های قاطع از یکدیگر متمایز شده باشند، پیوسته در ساختن و شکل دادن معنای یکدیگر همکاری می‌کنند. دریدا برای توضیح این مشارکت با تغییر عمدی و نامتعارف واژهٔ difference، واژهٔ differance را می‌سازد؛ یعنی به‌جای حرف e از حرف a استفاده کرده، مفهوم «تفاوت» را به «تفاوط» تبدیل می‌کند. او با کاربرد این مفهوم نشان می‌دهد معنای ظاهراً متضاد هر دال، در درون همان دال مستتر است و موقتاً به «تعویق» افتاده است. با چنین برداشتی، «تفاوط» به‌طور هم‌زمان بر «تفاوت» و «تعلیق» دلالت می‌کند (see Derrida, 1982: 263). درواقع پیوندهای میان سویه‌های «متفاوط» در فرایند یک بازی مقید شکل می‌گیرد و بدین شیوه متن به موقعیتی تبدیل می‌شود که به‌جای خطی مستقیم، جریانی از خوانش‌ها و تفسیرها را در دسترس قرار می‌دهد. از سوی دیگر اگر یک سوی اصلیِ تقابل‌های شعر مورد نظر «توقف کردن» باشد ـ چنان‌که پیش‌تر اشاره شد ـ حتی آنجا که این سویه به‌صراحت ارائه نشده باشد، خواننده خود می‌تواند در جریان خوانش، این سویه را به همهٔ گزاره‌ها بیفزاید.

بدین سان متن این شعر، برخلاف نظر دریدا دربارهٔ بازی آزاد، زمینه‌ساز شکل‌گیری بازی مقیدی می‌شود که از یک سو تلاش شده است مرزهایش ازپیش مشخص شوند و از سوی دیگر شرایط برای گذار به مراحل یا خوانش‌ها و تفسیرهای بعدی مهیا شده است. بدین ترتیب، در دل هر بستاری گشودارهایی نهفته است و هر گشوداری در جریان خوانش و تفسیر، زمینه‌ساز ایجاد بستارهایی دیگر می‌شود.

مهم‌ترین نتایج استفاده از بندهای هم‌پایه

۳. نتیجه

فروغ فرخزاد در شعر «تنها صداست که می‌ماند»، از آغاز تا پایان، از بندهای هم‌پایه استفاده کرده است. استفاده از این بندها باعث شده است خواننده به‌گونه‌ای فعال‌تر در آفرینش معناهای متن مشارکت کند. درواقع چنین شعرهایی به‌سبب مبتنی بودن بر گشودار متنی، به متنی گشوده تبدیل می‌شوند که مرزهای معنایی و تفسیری‌شان از افق انتظار مؤلف و متن فراتر می‌رود و بدین سان معنا حاصل تلفیق افق‌های انتظار مؤلف، متن و خواننده خواهد بود. به این ترتیب، در هر موقعیت تفسیری، بازی مقیدی ایجاد می‌شود که در آن، هم می‌توان به تفسیری چارچوب‌مند دست یافت و هم قابلیت گذار

به تفسیرهای دیگر در موقعیت‌های دیگر مهیا می‌شود. قابلیت پرسش‌انگیزی از دیگر ویژگی‌های به‌کار گرفتن بندهای هم‌پایه است. خواننده در هر خوانشی، برای دست یافتن به تفسیری معنادار از متن، باید پرسش‌هایی تلویحی فراتر از فرم ظاهری متن مطرح کند تا بتواند به تفسیری معنادار برسد. چنین ویژگی‌هایی دلالت‌های ظاهراً صریح شعر را به‌سوی دلالت‌های ضمنی متمایل می‌کنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Act of placing side by side
2. connotation
3. denotation
4. Panofsky
5. Roland Barthes
6. Silverman
7. Voloshinov
8. open text
9. closed text
10. disclosure
11. closure
12. final meaning
13. structural closure
14. preferred reading
15. play
16. *Of Grammatology*
17. Foucault
18. intention

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. چ۹. تهران: نشر مرکز.
- اشتران، مورگن (۱۳۸۵). *در فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها*. ویراستهٔ فیلیپ پی. واینر. ترجمهٔ گروه مترجمان. ۳ج. ج۱. تهران: سعاد.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۵). *آثار ادبی را چگونه باید خواند*. ترجمهٔ محسن ملکی و بهزاد صادقی. تهران: هرمس.
- برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۴). *مبانی نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
- حقیقی، شاهرخ (۱۳۸۳). *گذار از مدرنیته*؟. چ۳. تهران: آگه.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد*. تهران: نگاه.

- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
- وبستر، راجر (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ الهه دهنوی. ویراستهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰). *ابرساختارگرایی: فلسفهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی. تهران: حوزهٔ هنری.
- Barthes, R. (1974). *S/ Z*. London: Gape.
- Barnard, M. (1996). *Fashion as Communication*. London: Routledge.
- Barthes, R. (1967). *Elements of Semiology*. Annette Lavers & Colin Smith (Trans.). London: Jonathan Cape.
- Childs, P. & R. Fowler (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London & New York: Routledge
- Cushman, S. (1993). *Fictions of form in American Poetry*. Princeton New Jersey: Prinnceton University Press.
- Derrida, J. (1976). *Of Grammatology*. Gayatri Spivak (Trans.). Baltimore: John Hopkins up.
- Derrida, J. (1982). *Signature Event Context in Margins of Philosophy*. Alan Bass (Trans.). Chicago: University of Chicago Press.
- Eagleton, T. (2007). *How to Read a Poem*. UK: Blackwell Publishing.
- Gadamer, H.G. (1975). *Truth and Method*. G. Barden & J. Gumming (Trans.). New York: Seabury.
- Foucault, M. (1973). *The Order of Things*. An Archaeology of the Human Sciences. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1977). *Language, Counter - Memory, Practice*: Selected Essays and Interviews. Donald F. Bouchard (Ed.). Ithaca: Cornell up.
- Hodge, R. & G. Kress (1988). *Social Semiotics*. Cambridge: Polity.
- Lodge, D. (1987). *After Bakhtin.* In Nigel Fabb, D. Attridge, A. Durrant & C. Mac Cabe (Eds.). The Linguistics of Writing: (Arguments Between Language And Literature). New York: Methuen.
- Panofsky, E. (1970). *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin.
- Silverman, K. (1983). *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.
- Voloshinov, V.N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. Ladislav Matejka & Titunik (Trans.). New York: Seminar Press.
- Wilden, A. (1987). *The Rules are no Game*: The Strategy of Communication. London: Routledge & Kegan Paul.