زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال دوم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، صص ۶۹-۹۸

تحلیل سبک‌شناختی شعر اخوان (آن‌گاه پس از تندر)؛ رویکردی نقش‌گرا*

مصطفی عاصی**
محسن نوبخت***

چکیده

زبان‌شناسی متن‌بنیاد رویکردی است نقش‌گرا با تأکید بر نقش ارتباطی زبان که کارکرد اصلی زبان را ایجاد ارتباط و انتقال معنا میان کنش‌گران زبانی می‌دانند. از این منظر، زبان سویه‌ای اجتماعی می‌یابد و عمدهٔ نقش آن در اجتماع بررسی می‌شود. زبان‌شناسی نقش‌گرا برای زبان سه فرانقش قائل است که هریک از منظری به زبان می‌نگرند و برش‌های متفاوتی از جهان ارائه می‌کنند. فرانقش اندیشگانی/ تجربی زبان را ابزار بازنمایی دنیای درونی و بیرونی انسان‌ها می‌داند. فرانقش بینافردی زبان را ابزاری برای کنش متقابل میان انسان‌ها می‌انگارد و، درنهایت، فرانقش متنی که زبان را در ارتباط با بافت موقعیتی قرار می‌دهد و زمینهٔ تحقق دو فرانقش پیش‌گفته را مهیا می‌سازد و بدین‌گونه، به همراه ابزار انسجامی، متنیتِ متن را شکل می‌دهد. در این مقاله، تلاش ما براین است که از منظر فرانقش متنی به خوانش شعری از اخوان بنشینیم و، با بررسی نحوهٔ چینش عناصر در متن، چگونگی استفادهٔ سبکی شاعر از این فرانقش‌ها در بازنمودن ذهن خویش و درون‌مایهٔ اثرش را نشان دهیم.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی متن‌بنیاد، فرانقش متنی، انسجام، اخوان ثالث، آن‌گاه پس از تندر.

---

* برای نگارش این مقاله، سپاس‌گزارِ زنده‌یاد دکتر علی‌محمد حق‌شناس و جناب آقای دکتر محمد دبیرمقدم هستیم که زحمتِ خواندن مقاله را کشیدند و نکات ارزنده‌ای را متذکر شدند.

** استاد پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی s-m-assi@ihcs.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی Nonaxt@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۵/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۷/۲۸

۱. مقدمه

زبان‌شناسی نوین بنیادهای خود را بر پایهٔ نظریهٔ فردینان دوسوسور استوار کرده است. سوسور زبان‌شناسی را بخشی از علم نشانه‌شناسی می‌انگاشت. بدین‌ترتیب، او آرای خود را بر پایهٔ نشانه بنا کرد. نزد او، نشانه عنصری بود حاوی **دال**، که صورت آوایی آن را تشکیل می‌داد و **مدلول** که تصویر ذهنی و متداعی همراهِ آن بود، و **دلالت** که رابطهٔ میان این دو بود. نزد سوسور البته نشانه فراتر از مرز واژه نمی‌رفت. در آثار پس از سوسور است که جمله به‌عنوان واحد بررسی زبان‌شناختی جایگزین واژه شد. اوج این نگرش در نگرهٔ زبان‌شناسی چامسکی قابل رؤیت است. از همان سال‌های آغازینِ طرح و رواج نگرهٔ چامسکیایی، تفکر متن‌بنیاد در زبان‌شناسی نیز رشد کرد و بالیدن گرفت که می‌توان آن را واکنشی در برابر برداشت و تبیینِ به غایت ذهنی و صوریِ چامسکی از زبان دانست. درنتیجه، اینک، در نیمهٔ دوم سدهٔ بیستم، شاهد رشد دو نگرش عام و متضاد نسبت به زبان هستیم. یکی نگرش مبتنی بر تبیین صوری از زبان هم‌چون پدیده‌ای درون‌فردی (intra-personal) و ذهنی و دیگری نگرشی مبتنی بر تبیین نقشی از زبان به‌مثابهٔ پدیده‌ای بینافردی (inter-personal) و اجتماعی (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ٦-۷).

محققان بررسی‌هایی روی متن و کاربرد آن انجام داده‌اند اما تحقیق در زمینهٔ زبان به‌مثابهٔ نشانهٔ اجتماعی توجه بسیاری را به خود جلب کرده است؛ این‌که چگونه افراد زبان را در ارتباط با یک‌دیگر به‌کار می‌گیرند تا زندگی اجتماعی خود را شکل دهند. این مسئله بود که زبان‌شناسی سیستمی را به طرح چهار ادعای نظری دربارهٔ زبان رهنمون ساخت: ۱. کاربرد زبانْ نقشی است؛ ۲. نقش‌های زبان برای ساختن معنا است؛ ۳. معناهای زبان تحت تأثیر بافت‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند و در این بافت‌ها مبادله می‌شوند؛ و ٤. فرایند استفاده و کاربرد زبان فرایندی نشانه‌ای است؛ فرایندی که معناها را ازطریق گزینش شکل می‌دهد (Eggins, 2004: 3).

از دههٔ ۱۹٦۰ به این سو، واحد متن به‌عنوان واحد تحلیل و بررسی زبان‌شناسی مورد توجه قرار گرفت. البته پیش‌تر و در نیمهٔ نخست این سده، در مکتب پراگ به‌ویژه در آثار ویلم متسیوس (V. Mathesius)، شاهد بررسی متن هستیم (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۹).

به‌دنبال این مباحث و رویکردهای جامعه‌شناسی به زبان بود که نگرهٔ نقش‌گرایی هلیدی (Halliday) شکل گرفت. می‌توان، در کنار تفاوت‌های عمده‌ای که نگره‌های زبان‌شناسی نقش‌گرایی با هم دارند، وجه اشتراک آن‌ها را توجه به نقش ارتباطی زبان دانست. در

نظرگاه هلیدی به زبان، به‌خلاف نظرگاه چامسکی، زبان پدیده‌ای ذهنی نیست که در ذهن یک فرد وجود داشته باشد، آن‌هم فردی آرمانی که تحت تأثیر هیچ متغیر اجتماعی نیست، بلکه زبان پدیده‌ای اجتماعی و در معرض تغییر و تبدیل است و این امر اساس زبان را می‌سازد؛ چراکه انسان در مقام موجودی اجتماعی و در دسترس اجتماع دائم در حال تغییر است و گوناگونی را می‌پذیرد. هلیدی اعتقاد دارد، به‌جای کنار گذاشتن این بی‌نظمی‌ها و ناهمگونی‌های زبانی، درست‌تر است که آن‌ها را بپذیریم و به آن‌ها جامهٔ نظر بپوشانیم. بنابراین نگرهٔ هلیدی به تحلیل اشکال موجودِ زبان در جامعه و درنتیجه به متن‌های واقعی می‌پردازد و زبان را هم‌چون شبکه‌ای از روابط و ساختارهایی می‌داند که نتیجهٔ آن روابط‌اند. این نگره بر گوناگونی زبان تأکید دارد و نظام معنایی را بنیادِ زبان می‌داند که حول محور متن شکل گرفته است.

از نظر هلیدی، زبان هم‌چون شبکه‌ای از نظام‌های به‌هم‌مرتبط است که از رهگذر گزینش‌های تو در تو افادهٔ معنی می‌کند. هر نقطه از شبکه که گزینشی در آن صورت می‌گیرد حامل دو عنصر است: ۱. محیط پیرامونی گزینش که از گزینش‌های قبلی ساخته شده است؛ ۲. مجموعه‌ای از امکانات که از میان آن‌ها باید گزینش انجام گیرد. این دو به روی هم یک نظام را می‌سازد.

بدین‌ترتیب مجموعه‌ای از امکانات حاصل می‌شود که، بنا به شرایط، یکی از آن امکانات برگزیده می‌شود و به‌صورت متن تجلی می‌یابد. این نویسنده و شاعر است که این گزینش‌ها را صورت می‌دهد و بدین‌گونه از میان ساخت‌های متعددی که وجود دارد ساخت مورد نظر خود را انتخاب می‌کند و سبک خود را رقم می‌زند و این‌گونه است که سبک یک نویسنده با سبک دیگران متفاوت است؛ چراکه گزینش‌های او از میان مجموعهٔ امکانات موجود متفاوت است. درعین‌حال، با تکرار این گزینش‌ها نویسنده و شاعر معنای مورد نظر خود را به مخاطب منتقل می‌کند.

شالودهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرا بر این نکته است که زبان به‌مثابهٔ ابزاری برای انتقال معنا و برقراری ارتباط میان افراد جامعه است. درنتیجه، زبان، از دید این نظریه، ابزاری اجتماعی است و به بررسی آن دسته از کنش‌های اجتماعی می‌پردازد که مبتنی بر انتقال معنا به‌واسطهٔ زبان است. شعر و، به‌طور کلی، ادبیات هم از این قاعده مستثنا نیست؛ چه، ادبیات نیز، از منظری، پدیده‌ای اجتماعی محسوب می‌شود که تجلی آن در گرو زبان است و به‌واسطهٔ زبان برقراری ارتباط با مخاطب را ممکن می‌سازد.

ازاین‌رو، در این مقاله سعی داریم تا با استفاده از رویکرد نقش‌گرا به تحلیل شعری از اخوان ثالث بپردازیم و شیوه‌هایی را نشان دهیم که او در بازنمایی معنا به‌کار می‌گیرد. دراین‌میان، خواهیم دید که زبان‌شناسی نقش‌گرا چه کمکی به ما در بازنمایی معنا خواهد کرد و چگونه شیوه‌های زبانی شاعر/ نویسنده را به‌تصویر می‌کشد. براین‌اساس، ابتدا طرحی از دستور نقش‌گرا را ارائه خواهیم کرد (فرانقش متنی) و سپس با نگاهی انتقادی به شعر «آن‌گاه پس از تندر»، نظریهٔ موردِ وصف را بر متن اعمال خواهیم کرد. تحلیل‌های موردنظر در قالب جدول‌هایی ارائه می‌شوند تا ساختاربندی معنا را با دقت بیش‌تر نشان دهند.

۲. دستور نقش‌گرا

۱.۲ نقش و معنا

از منظر دستور نقش‌گرا، پدیده‌های زبانی با توجه به این مفهوم تبیین می‌شوند که زبان نقش و کارکردی در جامعه و نظام اجتماعی دارد و توصیف نقش‌ها و کارکردهای زبان در جامعه، درواقع، توصیف معناهایی است که زبان به‌طور عام و به‌طور خاص می‌تواند داشته باشد.

براین‌اساس، نگاهی که دستور نقش‌گرا به زبان دارد در قالب نظامی با تأکید بر کارکرد زبان ارائه می‌شود. رویکرد نظام‌مند به زبان به دو علت کارکردی است. اول این‌که پرسش‌هایی را در مورد زبان مطرح می‌کند که اصولاً به کارکرد آن مرتبط می‌شود؛ مثلاً، مردم چگونه زبان را به‌کار می‌گیرند؟ و دوم این‌که، در این رویکرد، تعریف آن‌ها از زبان نیز به‌صورتی کارکردی است. آن‌ها می‌پرسند که زبان برای کارکرد خود چگونه ساختاربندی می‌شود؟ پاسخ به پرسش اول مستلزم تأکید بر کنش اجتماعی زبان است. این نوع تحلیل متن زبان‌شناسان نظام‌مند (systemic) را به طرح این موضوع سوق می‌دهد که انسان‌ها متن را برای ساختن معنا و آن‌هم در ارتباط با هم تولید می‌کنند. به‌عبارت دیگر، کارکرد عمدهٔ زبان کارکردی معنایی است. آن‌ها، با بازتفسیر پرسش‌های مطرح‌شده به‌صورت معنایی، می‌پرسند که آیا می‌توانیم بین انواع معناها در زبان تفاوت قائل شویم؟ یعنی، با استفاده از زبان، چند دستهٔ متفاوت از معناها را می‌توان ساخت؟ و این‌که چگونه متن‌ها (و دیگر واحدهای زبانی نظیر جمله‌ها و بندها که متن را می‌سازند) به‌گونه‌ای ساختاربندی می‌شوند که معنا را می‌سازند؟ به‌عبارت دقیق‌تر، زبان برای ایجاد معنا چگونه سازمان‌بندی می‌شود؟ (Eggins, 2004: 3).

ازاین‌رو است که هلیدی نقش‌ها و معناهای زبان را به سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند:

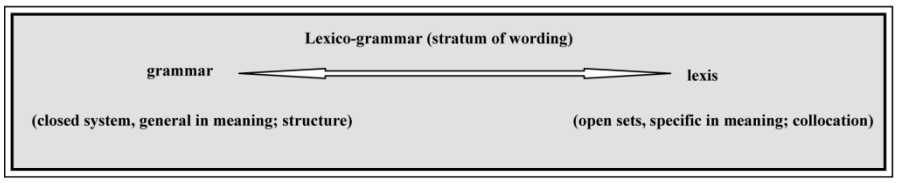
۱. ما از زبان برای بیان تجربیات‌مان از جهان خارج و نیز جهان درون ذهن‌مان و توصیف پدیده‌ها و حوادث موجود در آن‌ها استفاده می‌کنیم: نقش اندیشگانی/ تجربی زبان (ideational function).

۲. زبان به برقراری، حفظ و تثبیت و تنظیم روابط اجتماعی می‌پردازد و کنش متقابل میان مردمان را رقم می‌زند؛ ایجاد و حفظ رابطه، تأثیرگذاری بر رفتار هم، بیان منظر شخصی خود نسبت به جهان و تغییر در آن‌ها. بنابراین بخشی از هر متن دلالت بر کنش متقابل میان افراد درگیر در ارتباط دارد. مشارکین کنش کلامی در چهارچوب نقش‌های زبانی با هم ارتباط برقرار می‌کنند و هریک ایفاگر نقشی می‌شود، خبری می‌دهد، فرمانی می‌دهد، سؤالی می‌پرسد و ارائهٔ خدماتی را پیشنهاد می‌کند: نقش بینافردی زبان (interpersonal function).

۳. با استفاده از زبان، پیام خود را به شیوه‌ای سازمان‌بندی می‌کنیم تا چگونگی همسازی‌اش با پیام‌های دیگر و بافت‌های بزرگ‌تری را که از آن و در آن صحبت می‌کنیم یا می‌نویسیم بیان کند (Thomposon, 2004: 30). ازاین‌رو، زبان میان خود و بافت ارتباط برقرار می‌کند تا، به تناسب بافتی که در آن جاری می‌شود و با توجه به ویژگی‌های مترتب بر آن بافت، متن‌آفرینی کند. چراکه متن است که حامل معنا و وسیلهٔ انتقال معناست: نقش متنی زبان (textual function).

بحث عمدهٔ ما در این مقاله روی نقش سوم زبان متمرکز است: یعنی نقش متنی؛ و از چشم‌انداز این نقش به شعری از اخوان نگاهی خواهیم داشت تا چگونگی چینش عناصر زبان را در قالب ساختاری مشخص و متناسب با این نقش بررسی کنیم و سبک شعری اخوان را، البته تا جایی که این رویکرد به ما اجازه می‌دهد، مشخص سازیم. نکتهٔ دیگری که طرح آن پیش از پرداختن به این نقش و تشریح آن ضروری می‌نماید، نظام واژی ـ دستوری (lexico-grammar) زبان است. چراکه معنا ساختاری فضایی است و تحقق آن در گرو ساختار دستوری است. می‌توان گفت که معنا برای این‌که در زنجیرهٔ کلام بازنمایی شود به واحدهایی برش می‌خورد و روابطی میان واحدها برقرار می‌شود؛ و این‌گونه است که سازمان‌بندی معنا به‌واسطهٔ تعامل واژگان (lexicon) و دستور صورت می‌گیرد. بر این اساس، سه نقش و، به‌تبع آن، سه معنای پیش‌گفته به سه صورت در نظام واژی ـ دستوری زبان بازنمایی می‌شود و انتخاب شاعر و نویسنده از این ساختارها و نظام‌ها تفاوت‌های

آن‌ها را نسبت به هم نمایان می‌سازد. درعین‌حال، هرکدام از این ساخت‌ها معنای خاص خود را هم می‌رساند. به‌عبارت دیگر، هر معنا و برش از جهان خارج و بیان آن در زبان مستلزم گزینش خاصی از زبان است. هلیدی (43 :2004) نظام واژی ـ دستوری زبان را به‌صورت پیوستاری نشان می‌دهد:



در دستور نقش‌گرای هلیدی، نظام واژی ـ دستوری به‌صورت مراتب (rank) سازمان‌بندی شده است و تقسیم‌بندی زنجیرهٔ کلام در سطوح و مراتب گوناگونی صورت می‌گیرد؛ مثلاً، جمله، بند، گروه، واژه و تکواژ. رابطهٔ میان این واحدها به‌گونه‌ای است که هر واحد از یک یا چند واحد مرتبهٔ پایین‌تر از خود ساخته شده است (باطنی، ۱۳٤۲: ٤٥). در پایین‌ترین مرتبه، تکواژ و، در بالاترین مرتبهٔ این نظام، جمله قرار دارد. معیار تحلیل، در این نظام، واحدِ بند است و نحوهٔ چینش عناصر زبانی در بند بررسی می‌شود.

۲.۲ سازمان‌بندیِ پیام: فرانقش متنی

گفتیم که زبان وسیلهٔ بازنمود واقعیت (نقش اندیشگانی/ تجربی) و عرصهٔ کنش متقابل آدمیان (نقش بینافردی) است. درعین‌حال زبان نقش دیگری هم بر عهده دارد و آن ایجاد متن است. درواقع زبان سازوکاری در اختیار دارد که آن را با بافت موقعیتیِ ارتباط مربوط می‌سازد و به شکل متن در می‌آورد. این مکانیسم مبتنی است بر جایگاه و محل استقرار عناصر محتوایی بند یا، به‌عبارت دیگر، مبتنی است بر چگونگی ترتیب و آرایش اطلاعات اندیشگانی و بینافردی که در بند آمده‌اند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ٥٤). ساختاری که این لایهٔ معنایی بند را در خود دارد ساختار آغازگر (thematic structure) نامیده می‌شود. این ساختار در زبان‌های مختلف به صورت‌های متفاوتی سازمان‌بندی می‌شود تا با روند گفتمان متناسب گردد. در برخی زبان‌ها، ازجمله انگلیسی، جایگاه سازه است که آغازگربودن یا نبودن آن را رقم می‌زند ... در برخی از زبان‌های دیگر، همانند ژاپنی، آغازگر از طریق ادات/ عنصر دستوری (particle) مشخص می‌شود ... اما به‌طور کلی، آغازگر سازه‌ای است که به‌عنوان

نقطهٔ عزیمت کلام در نظر گرفته می‌شود. بقیهٔ پیامْ پایان‌بخش (Rheme)[1] نامیده می‌شود (Halliday, 2004: 64).

از طرفی، در فرانقش متنی شاهد چینش عناصر بند به صورت‌های متفاوتی خواهیم بود و بر اساس اولویت‌هایی که برای نویسنده/ شاعر مطرح است چینش مورد نظرش را برمی‌گزیند تا معنای مورد نظر خود را بدین‌طریق برجسته سازد. می‌توان اولویت‌های نویسنده را این‌گونه بیان داشت: موضوع اصلی، کدام بخش از بند است. بند دربارهٔ چیست؟ مهم‌ترین بخش پیام کدام است؟ کدام بخش از پیام بدیهی است و کدام بخش نه؟ نقطهٔ آغاز پیام کدام بخش از پیام است؟

بدین‌ترتیب، چگونگی آرایش و ترتیب عناصر کلام و نقش و معنای هریک از شیوه‌ها در شکل‌گیری معنای کلی بند در چهارچوب «ساخت متنی» بند بررسی و تبیین می‌شود. بنابراین ساخت متنی بند مبتنی است بر چگونگی سازمان‌بندی اطلاعات از رهگذر شیوهٔ آرایش و ترتیب عناصر محتوایی کلام. هلیدی ساخت متنی بند را به دو ساخت متمایز «آغازگر ـ پایان‌بخش» (theme- rheme) و «ساخت اطلاعاتی» (information structure) و یک بخش غیرساختاری یعنی «انسجام» (cohesion) تقسیم می‌کند.

۱.۲.۲ ساخت آغازگر ـ پایان‌بخش

هر بند به‌لحاظ ساخت آغازگر ـ پایان‌بخش نشان می‌دهد که گوینده از چه چیزی می‌خواهد سخن بگوید یا این‌که، در نظر گوینده، بند دربارهٔ چیست. ازاین‌رو ساخت آغازگر ـ پایان‌بخش، ساخت گوینده‌محور (speaker oriented) است. این ساختْ دارای دو بخش است: آغازگر و پایان‌بخش. آغازگر، موضوع اصلی پیام است و پیام هرچه باشد دربارهٔ آن است. آغازگر را می‌توان بخش آغازین جمله دانست و گوینده می‌تواند آغازگر را از سازه‌های گوناگون بند انتخاب کند. پایان‌بخش آن چیزی است که دربارهٔ آغازگر گفته می‌شود و همهٔ عناصر بند را، به‌جز عناصر سازندهٔ آغازگر، شامل می‌شود:

جن	**از تن مرد آهسته بیرون می‌آمد.** (اخوان)
آ (اسم، فاعل)	پ
وز چشم من	**دور می‌کرد و می‌خورد.** (اخوان)
آ (گروه حرف اضافه)	پ

می‌گشاید **خوابگاه و کفتران را.** (اخوان)
آ (فعل) پ
مرد را **بینم که پای پرپری در دست.** (اخوان)
آ (اسم، متمم) پ

شاهدیم که شاعر سازه‌های گوناگونِ بند، ازجمله اسم (فاعل و متمم)، گروه حرف اضافه‌ای و فعل را در جایگاه آغازگر برگزیده و آن‌ها را نقطهٔ آغاز کلام خود قرار داده است. بدین‌سان با بررسی نوشتهٔ شاعر/ نویسنده و بسامد حضور هریک از سازه‌ها به‌عنوان آغازگر یا پایان‌بخش می‌توان به نوع گزینش شاعر و درواقع سبک کلامی او نزدیک شد. شایان ذکر است که هرگاه فاعل در جایگاه آغازگر و نقطهٔ آغاز کلام واقع گردد بند بی‌نشان (unmarked) تلقی می‌شود در غیر این صورت، یعنی با حضور سازه‌هایی غیر از فاعل در جایگاه آغازگر، بند نشان‌دار (marked) خواهد بود. چرا که در این وضع، حالتِ به اصطلاح خنثای بند به هم می‌خورد و چینش عادی کلام را دگرگون می‌کند. درهرحال، حضور یک عنصر ارجاعی در جایگاه آغازگر ضروری است و آغازگر، از هر نوعی که باشد، تا آن‌جا ادامه می‌یابد که نخستین عنصر ارجاعی بند را در بر گیرد. به‌عبارتی، آغازگر باید این سه شرط را داشته باشد: ۱. باید مشارک (participient) باشد؛ ۲. فعل اصلی باشد؛ و ۳. افزودهٔ حاشیه‌ای (circumstantial adjunct) باشد. دراین‌صورت، آغازگر عنصری چندگانه خواهد بود. تمامی این تنوعات آغازگری را شاعر می‌تواند، به‌دلایل خاص خود، انتخاب کند؛ و این امر خود از ویژگی‌های سبکی او محسوب می‌گردد:

باز در آن‌جا چه غوغایی **است.** (اخوان)
آغازگر چندگانه

۲.۲.۲ ساخت اطلاعی بند

اگر ویژگی دربارگی (aboutness) را اساس ساخت آغازگر ــ پایان‌بخش بدانیم، پویایی ارتباطی و شناختگی اساس ساخت اطلاعی است. این تمایزی است که هلیدی میان این دو ساخت قائل شد (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ۵۹)؛ اگرچه این ساخت‌ها، هر دو، نقش متنی دارند. این نظام به بند مرتبط نمی‌شود بلکه با واحد دستوری مجزایی

مرتبط است که واحد اطلاعی (information unit) نامیده می‌شود (Halliday, 2004: 88). ساخت اطلاعی بند پیوستاری است میان آن‌چه تاکنون شناخته شده یا قابل پیش‌بینی و آن‌چه ناشناخته و غیرقابل پیش‌بینی است (ibid: 89). دو عنصر اصلی این ساخت[۱] «اطلاع کهنه» (given information) و «اطلاع نو» (new information) هستند. پیش از عرضهٔ اطلاع نو، در متن سخنی از آن به میان نمی‌آید و نمی‌توان آن را از سخن پیشین استخراج کرد. بنابراین اطلاعی است که به‌صورت نو عرضه می‌شود. در مقابل، اطلاع کهنه اطلاعی است که پیش از آن‌که بیان شود به‌نحوی بر مخاطب آشنا است یا گوینده آن را نزد خواننده/ مخاطب آشنا می‌پندارد. این اطلاع یا از بافت موقعیتی یا از بخش‌های پیشین سخن قابل استخراج است. این نوع نگاه زمانی است که از منظر مخاطب، و نه سخن‌گو، به پیام بنگریم؛ چون در نزد سخن‌گو هر سخنی کهنه است. بنابراین ساخت اطلاعی ساختی مخاطب‌محور (addressee oriented) و ساخت آغازگر ـ پایان‌بخش گوینده‌محور است. شیوهٔ بازشناسی اطلاع کهنه و نو بر این اساس صورت می‌گیرد: ۱. اطلاع نو دارای برجستگی (prominence) نواختی است؛ ۲. اطلاع کهنه معمولاً پیش از اطلاع نو می‌آید (ibid: 89) که حالت بی‌نشان آن را رقم می‌زند.

من	**سیل‌های اشک و خون بینم.** (اخوان)
آغازگر (اطلاع کهنه)	پایان‌بخش (اطلاع نو)
من'[۲]	**سیل‌های اشک و خون بینم.** (اخوان)
آغازگر (اطلاع نو)	پایان‌بخش (اطلاع کهنه)

اما متنیت متن تنها بر این دو ساخت ـ آغازگر ـ پایان‌بخش و اطلاع کهنه و نو ـ استوار نیست بلکه وجود مناسبات دیگری درون آن ضرورت می‌یابد. این مناسبات از ساخت‌های دستوری بند و جمله فراتر می‌رود و محدودیت‌های ساختاری آغازگر ـ پایان‌بخش و اطلاع کهنه و نو را ندارد و تمامی متن را در بر می‌گیرد. این‌ها مناسبات غیر ساختاری‌اند و «انسجام» خوانده می‌شوند.

۳.۲.۲ انسجام

انسجام به مناسبات معنایی موجود در میان عناصر یک متن اشاره دارد و به‌واسطهٔ عمل

آن‌ها تعبیر برخی از عناصر متن امکان‌پذیر می‌گردد. این مناسبات به کلام یک‌پارچگی و وحدت می‌بخشد و آن را به‌عنوان متن از مجموعه‌ای از جمله‌های جداگانه و نامربوط متمایز می‌سازد. متن واحدی معنایی و نه صوری است. بنابراین نمی‌توان گفت که متن از جمله ساخته می‌شود بلکه متن در جمله تحقق می‌یابد و رمزگذاری می‌شود. عوامل انسجامی هم که متنیت متن را رقم می‌زنند عواملی معنایی و غیرساختاری‌اند. برخی از عوامل انسجام در دستور زبان و برخی در واژگان تحقق می‌یابند. هلیدی (2004: 579) چهار شیوهٔ انسجامی را در انگلیسی برمی‌شمرد که عبارت‌اند از ارجاع (reference)، حذف (ellipsis) و جایگزینی (substitution)، ادات ربط (conjunction)، و انسجام واژگانی (lexical cohesion).

ارجاع

رابطه‌ای که میان یکی از عناصر متن و عنصری دیگر برقرار می‌شود و با ارجاع به آن چیزِ دیگر است که آن عنصر می‌تواند تعبیر و تفسیر شود. برای ارجاع می‌توان انواع درون‌متنی و برون‌متنی قائل شد. در ارجاع برون‌متنی، آن‌چه بدان ارجاع می‌شود عنصری است از دنیای خارج یا بافت موقعیتی که رخداد کلامی در آن واقع شده است:

نیزه ... از بوسهٔ لبان شما مستی‌بخش‌تر است (شاملو)

در این مثال، ضمیر «شما» تنها با ارجاع به بافت موقعیتی قابل تفسیر است. در ارجاع برون‌متنی، عنصری از متن با ارجاع به عنصر متنی دیگری تعبیر می‌شود. از گونه‌های این نوع ارجاع، ارجاع سنجشی (comparative reference) است که عنصر ارجاع‌دهنده به‌واسطهٔ سنجش با عنصر دیگر معین می‌شود و، طی آن‌همانی، شباهت یا تفاوت دو عنصر بیان می‌شود:

و مخمل شالیزار/ چون خاطره‌ای فراموش ... (شاملو)

در این‌جا، «شالیزار» با ارجاع به «خاطره» و، طی این‌همانی، با آن قابل تعبیر است و شباهت آن‌ها با هم بیان می‌شود و بدین‌سان تشخص می‌یابد.

حذف و جایگزینی

این دو عامل رابطه‌ای معنایی میان عناصر برقرار نمی‌کنند بلکه رابطه‌ای واژی ـ دستوری

را بنیان می‌نهند. رابطه‌ای که، طی آن، عنصری حذف می‌گردد و یا عنصری جایگزین عنصر دیگری می‌شود:

من راز فصل‌ها را می‌دانم/ و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم (فروغ)

در این مثال، شاهد حذف ضمیر «من» در مصراع دوم هستیم چراکه اطلاعی کهنه به حساب می‌آید و از متن پیشین قابل برداشت است. بنابراین، به‌علت غیر ضروری‌بودن، از متن حذف می‌گردد.

ادات ربط

ادات ربط به‌لحاظ معناهای ویژه‌ای که دارند پیوندهای معنایی گوناگونی میان عناصر متن برقرار می‌کنند به‌گونه‌ای که رابطه‌ای سازمند میان عناصر گوناگون زنجیرهٔ سخن پدید می‌آورند و در انسجام متن ایفای نقش می‌کنند. درواقع این ادات پاره‌های پسین متن را هم‌چون توضیح، گسترش یا افزونه‌ای به پاره‌های پیشین پیوند می‌زنند. بنابراین در بررسی آن‌ها توجه ما معطوف به نقشی خواهد بود که این ادات در ارتباط‌دادن عناصر متوالی سخن با یک‌دیگر دارند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ٦۷):

از تهی سرشار/ جویبار لحظه‌ها جاری است/ چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب واندر آب بیند سنگ/ دوستان و دشمنان را می‌شناسم من/ .../ وای، اما ـ با که باید گفت این؟ ــ من دوستی دارم که به دشمن خواهم از او التجابردن (اخوان).

علاوه‌بر ادات موجود در این متن، می‌توان از «اگرچه»، «برعکس»، «زیرا»، «اگر»، «پس»، «درنتیجه»، «تا» و بسیاری دیگر نام برد.

انسجام واژگانی

این نوع انسجام مبتنی بر رابطه‌ای است که واحدهای واژگانی زبان به‌لحاظ محتوای معنایی‌شان با یک‌دیگر دارند و متن به‌واسطهٔ این روند می‌تواند تداوم و انسجام به‌خود بگیرد (همان: ٦۸). ازجملهٔ این روابط‌اند: هم‌معنایی (synonymy)، تضاد معنایی (antonym)، شمول معنایی (hyponymy)، رابطهٔ جزء و کل (metonymy)، تکرار (repetition)؛ و باهم‌آیی (collocation).

در ادامه، براساس بحث‌های مطرح شده، که بنیان آن از هلیدی است، به تحلیل شعری از اخوان ـ «آن‌گاه پس از تندر» ـ می‌پردازیم تا با جداسازی عناصر متنی آن اندکی به سبک زبانی او در به‌کارگیری این عناصر نزدیک شویم.

۳. تحلیل شعر «آن‌گاه پس از تندر»

۱.۳ روایت شعر

این شعر را از زیباترین اشعار می‌دانند که در مجموعهٔ *از این اوستا* به چاپ رسیده است. طرح داستان پیچیده است و این امر باعث شده تا شعر ساختاری فنی و هنری بیابد. پس از ذکر مقدمه‌ای کوتاه، اولین حادثهٔ فرعی ـ بازی شطرنج ـ به‌ظهور می‌رسد. در حین بازی، راوی درمی‌یابد که حریف او حالتی غیرعادی و اثیری دارد. بازی جریان می‌یابد و راوی بازی را به سود خود تنظیم می‌کند اما نگرانی‌ای او را رنج می‌دهد و دائم احساس می‌کند که یک جای کار اشکال دارد. پس از این، حادثهٔ اصلی اتفاق می‌افتد. آسمان ابری می‌شود و، به‌دنبال آن، تندری، و آن‌گاه بارانی وحشتناک در می‌گیرد و سقف‌های خانه یکی پس از دیگری خراب می‌شود و راوی هم‌چنان در حیرت و ترس به سر می‌برد ... .

بدین‌سان جذاب‌ترین شعر اخوان شکل می‌گیرد که سرتاسرش در خواب می‌گذرد و از این نظر به صناعت داستان‌های پیشرفته شباهت دارد. شعر از تک‌صدایی و سمبولیسم آشکار اجتماعی بیرون می‌آید و از درد بشری و پوچی زندگی و هراس از مرگ سخن می‌گوید. شعری که مدرن‌ترین سرودهٔ اخوان است ولی علایق سمبولیک اخوان کاملاً از آن رخت بر نبسته است و تا مدرنیسم هم پیش رفته است. روایت شعر از بی‌خوابی‌های راوی آغاز می‌شود. شعر، همان‌طورکه روایتش پیش می‌رود، رفته رفته دارای نمادهای اجتماعی می‌شود اما به نظر به ابتذال کشیده نمی‌شود چرا که نمادها در شعر ناخوشایند نیستند. آسمان رعد و برقی می‌زند و بارانی تند از پی می‌آید و اجاق‌های روشن زندگی را می‌کُشد و تمام درختان برومند باغ به دار (صلیب) برای مردان تبدیل می‌شود. می‌ماند راوی بی‌پناه که ابر بر او می‌گرید ... .

۲.۳ تحلیل نقش‌گرایی (فرانقش متنی) شعر

آن‌چه در بخش پیشین گفته شد برداشت‌های شخصی در مورد شعر است؛ اما این برداشت‌ها را چگونه می‌توان تعین بخشید و با استناد به کدام بخش از شعر می‌توان نشان داد که چرا مثلاً فلان بخش از شعر درون‌مایه‌های ترس از مرگ را نشان می‌دهد؟ در این قسمت، می‌کوشیم تا، با استفاده از نظام دستوری هلیدی، دلایلی برای درون‌مایه‌های شعری اخوان ارائه کنیم و نشان دهیم که چگونه، با بررسی زبان به‌کار گرفته شده در اثر، می‌توان ضمن روشن ساختن سبک نویسنده/ شاعر ذهنیات او را هم بیان کرد.

(۱) اما نمی‌دانم چه شب‌هایی سحر کردم/ بی آن‌که مهربان باشند با هم پلک‌های من/ در خلوت خواب گوارایی./ وانگاه گه شب‌ها که خوابم برد،/ هرگز نشد کاید به سویم هاله‌ای، یا نیم تاجی گل/ از روشنا گلگشت رویایی.

جدول ۱

اما نمی‌دانم	چه شب‌هایی سحر کردم
آغازگر نشان‌دار (فعل)	پایان‌بخش
بی‌آن‌که مهربان باشند	با هم پلک‌های من/ در خلوت خواب گوارایی
آغازگر نشان‌دار (صفت)	پایان‌بخش
وانگاه گه شب‌ها	که خوابم برد
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
هرگز نشد	کاید به سویم هاله‌ای، یا نیم‌تاجی گل/ از روشنا گلگشت رؤیایی
آغازگر نشان‌دار (فعل)	پایان‌بخش

در بخش ملاحظات نظری، اشاره شد که هر متن در سه ساخت اندیشگانی، بینافردی و متنی سامان می‌یابد. ساخت متنی درواقع بستری است که تجسم دو نقش دیگر در قالب متن را فراهم می‌سازد. بخش متنی در شعر ـ که با توجه به شکل متن ایجاد می‌گردد ــ بی‌شک جایگاهی برجسته می‌یابد. بدین‌ترتیب، در این بخش تلاش‌مان بر این است تا ساخت آغازگر ـ پایان‌بخش اشعار جدا گردد و سپس، با مقایسهٔ آن با ساخت اطلاعی و تحلیل آن‌ها، نوع آغازگر و پایان‌بخش و اطلاع کهنه و نو متن به‌دست داده شود تا راه‌گشایمان به درون‌داد شعر باشد.

شاعر درون‌مایهٔ شعر را، که ممکن است هراس از مرگ و پوچی زندگی باشد، به ساخت شعری خود منتقل کرد آن‌هم با آوردن فعل «نمی‌دانم» در جایگاه آغازگر که می‌تواند نشان از درماندگی و ناچاری انسان در مقابل مسائل پیش روی او در دنیا و زندگی باشد. در این‌جا می‌توان به «اما» اشاره کرد که ازجمله ابزار انسجام‌بخش است. قرارگرفتن «شب» در جایگاه پایان‌بخش و اطلاع کهنه می‌تواند ادامهٔ همان فضا بوده و آن فضای توأم با درماندگی را با «شب»، که دارای ویژگی‌هایی هم‌چون عدم دانایی و نامشخص‌بودن وضعیت است، همراه سازد و آن را به این شکل به مخاطب عرضه کند. بودن «شب» در جایگاه اطلاع کهنه، تقابل آن را با هر کلمهٔ دیگر در محور جانشینی ممکن می‌سازد و بدین‌سان ارزش معنایی آن می‌تواند سنگین باشد به‌گونه‌ای که در هر بار خواندن شعر آن را، بسته به نوع خوانش

مخاطب، به‌گونه‌ای دیگر تفسیر کرد. همراهی «اما» با فعل «نمی‌دانم» می‌تواند حاکی از این باشد که شاعر/ انسان تلاشی را از قبل صورت داده و در پایان آن به‌نتیجه‌ای نرسیده و بنابراین شعر را بدین‌گونه آغاز می‌کند که «اما نمی‌دانم ...» تا به‌گونه‌ای ناگزیری و ناتوانی ارادهٔ بشری را برساند. در ادامه، «چه» را به همراه «شب» و علامت جمع «ـ ها» را با آن می‌آورد که این خود می‌تواند رسانندهٔ وجه کلام باشد که تلاش‌هایی است مکرر در برخورد با موضوعی نمادین اما چه حاصل؟ طولانی‌بودن پایان‌بخش هم می‌تواند تأکیدی بر این مطلب باشد.

در ادامه، «شب» در جایگاه آغازگر و نقطهٔ آغاز بند بعد هم قرار گرفته است حال آن‌که در بند قبلی در جایگاه پایان‌بخش بود و این می‌تواند نشان از دغدغهٔ ذهنی شاعر باشد. اما گویی، در این بند، شاعر به آرامشی رسیده که همانا به‌خواب‌رفتن است. اما با نگاه به بند بعدی و حضور مجدد فعل منفی، آن‌هم در نقطهٔ آغاز کلام، این انتظار شاعر به باد می‌رود؛ مضاف بر این‌که حضور قید «هرگز» با فعل، نفی مضاعف ایجاد می‌کند و فضای ناتوانی را تشدید می‌سازد.

(۲) در خواب‌های من،/ این آب‌های اهلی وحشت،/ تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است./ این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بر گردن؛/ با زخم‌های دم به دم کاه نفس‌هایش،/ افسانه‌های نوبت خود را/ در ساز این میرنده تن غمناک می‌نالد./ وین کیست؟ کفتاری زگودال آمده بیرون/ سرشار و سیر از لاشه‌های مدفون/ بی‌اعتنا با من نگاهش،/ پوز خود بر خاک می‌مالد.

جدول ۲

در خواب‌های من	این آب‌های اهلی وحشت
آغازگر نشان‌دار (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش
تا چشم بیند	کاروان هول و هذیان است
آغازگر نشان‌دار (گروه فعلی)	پایان‌بخش
این	کیست؟
آغازگر بی‌نشان (ضمیر)	پایان‌بخش
[این]	گرگی محتضر [است]
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
[که این گرگ]	زخمیش بر گردن [است]
آغازگر محذوف	پایان‌بخش

[این گرگ]	با زخم‌های دم به دم کاه نفس‌هایش [که دارد]
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
افسانه‌های نوبت خود را	در ساز این میرنده تن غمناک می‌نالد.
آغازگر (گروه اسمی)	پایان‌بخش
وین	کیست؟
آغازگر بی‌نشان (ضمیر)	پایان‌بخش
[این]	کفتاری زگودال آمده بیرون [است]
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
[که این کفتار]سرشار و سیر	از لاشه‌های مدفون [است]
آغازگر بی‌نشان (صفت)	پایان‌بخش
[و] بی‌اعتنا	با من نگاهش [است]
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
[او] پوز خود	برخاک می‌مالد
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی)	پایان‌بخش

در این پاره از شعر، به‌خلاف پارهٔ قبلی، که با فعل، آن هم با فعل منفی آغاز شده، «خواب» نقطهٔ عزیمت کلام واقع گردیده تا شاعر با حسی خاطره‌انگیز و حسرت بر هم‌چنان حسرت خود را از خوابی خوش و درواقع آرامش نشان دهد و جهت همراهی با این مضمون در جایگاه پایان‌بخش، که همانا اطلاع نو محسوب می‌شود، «هول و هذیان» را به‌صورت «کاروان» آورده است. به‌یاد بیاوریم که در ساخت اطلاعی بند، هرچه به‌سمت انتهای بند نزدیک می‌شویم، عنصر زبانی از پویایی ارتباطی و تازگی بیش‌تری برخوردار می‌شود، یعنی انتهای بند جایگاه بیشینهٔ تازگی اطلاعی است و بدین‌طریق بر این امر تأکید می‌کند و بن‌مایهٔ معنایی شعر را می‌سازد.

«هول و هذیان» رسانندهٔ ترس حاکم بر شاعر و، درنتیجه، ترس حاکم بر فضای کلی شعر است و انبوهی‌اش را با تشبیه آن به کاروان بیان می‌دارد. از خصوصیات کاروان، روان و جاری بودن‌اش است و بدین‌گونه حضور این ترس و جاری و ساری‌بودن آن در تمام متن دریافت می‌گردد. ترس حاکم بر شاعر، در ادامهٔ این پاره، با بیان جملات کوتاه و حذف عناصری از بند ارائه می‌گردد. «این کیست؟» با حالت پرسشی آمده است. شاعر، در پاسخ، بند دیگری را با بدون آغازگر و آغازگر آورده است که حذف را هم دربر دارد. او این شیوه را در بند بعدی هم پیش گرفته است اما عناصری که در جایگاه اطلاع نو قرار می‌گیرند،

جدا از شرکت در ساخت صوری، به شعر انسجام معنایی هم می‌دهد. همهٔ این عناصر در پیکرهٔ شعر معنایی دارند: «کاروان هول و هذیان»، «زخم‌های دم به دم کاه نفس‌ها»، «میرنده تن غمناک»، «لاشه‌های مدفون»؛ درواقع، این عناصر مفهوم شعر، یعنی هول و هراس و وحشت و یأس و ناامیدی و مرگ را هم‌چون نقش‌مایه‌هایی پرداخته‌اند و فضای سنگین و دهشت‌باری را خلق کرده‌اند.

(۳) آنگه دو دست مردهٔ پی کرده در آرنج/ از روبرو می‌آید و رگباری از سیلی./ من می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم/ باز است، اما پنجه‌ای خونین که پیدا نیست/ از کیست،/ تا می‌رسم در را به رویم کیپ می‌بندد./ آن‌گاه زالی جغد و جادو می‌رسد از راه/ قهقاه می‌خندد./ وان بسته درها را نشانم می‌دهد، با مهر و موم پنجهٔ خونین،/ سبابه‌اش جنبان به ترساندن/ گوید:/ «بنشین./ شطرنج»./ آنگاه فوجی فیل و برج و اسب می‌بینم/ تازان به سویم تند چون سیلاب./ من به خیالم می‌پرم از خواب./ مسکین تنم لرزان چو برگ از باد./ با آتش پاشیده از آن آب،/ خاموشی مرگش پر از فریاد.

جدول ۳

آنگه	دو دست مردهٔ پی کرده در آرنج/ از روبه‌رو می‌آید و رگباری از سیلی.
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
من	می‌گریزم سوی درهایی که می‌بینم/ باز است،
آغازگر بی‌نشان (ضمیر در نقش فاعل)	پایان‌بخش
اما پنجه‌ای خونین	[وجود دارد]
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش فاعل)	پایان‌بخش محذوف
[این پنجهٔ خونین]	که پیدا نیست از کیست
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
تا می‌رسم	در را به رویم کیپ می‌بندد
آغازگر نشان‌دار (فعل)	پایان‌بخش
آن‌گاه	زالی جغد و جادو می‌رسد از راه
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
[و آن زال جغد و جادو]	قهقاه می‌خندد.
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
وان بسته درها را	نشانم می‌دهد، با مهر و موم پنجهٔ خونین،

آغازگر نشان‌دار (گروه اسمی ـ مفعول)	پایان‌بخش
سبابه‌اش	جنبان به ترساندن [است]
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی)	پایان‌بخش
[او]	گوید
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
[تو]	بنشین
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
شطرنج	[بازی کن]
آغازگر	پایان‌بخش
آن‌گاه فوجی فیل و برج و اسب می‌بینم/	تازان به سویم تند چون سیلاب.
آغازگر نشان‌دار (بند)	پایان‌بخش
من	به خیالم می‌پرم از خواب.
آغازگر بی‌نشان (ضمیر در نقش فاعل)	پایان‌بخش
مسکین دلم	لرزان چو برگ از باد [است].
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش فاعل)	پایان‌بخش
[این مسکین دلم]	با آتشی [است که] پاشیده بر آن آب
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
خاموشی مرگش	پر از فریاد [است].
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش

در پارهٔ قبلی شعر، شاعر به خیال خودش به آرامش/ خواب دست می‌یابد اما چه خوابی؟ ناگاه در خواب با گرگی که چهرهٔ مرگ دارد روبه‌رو می‌شود. آن‌گاه شاعر، با سیلان ذهن مناسب و درخور خواب، کفتاری چرکین را در کنار خود مشاهده می‌کند که به او بی‌اعتناست. دراین‌پاره، که به‌لحاظ منطقی ادامهٔ پارهٔ قبلی شعر است شاعر سعی در گریز دارد اما پنجه‌ای خونین در را می‌بندد و پیرزن جادو ظاهر می‌شود و با انگشتش به تهدید می‌گوید: «بنشین/ شطرنج». شکست نسبی وزن و سکتهٔ ملیحی را در این قسمت شاهدیم که هراس را بهتر القا می‌کند. آمدن عناصری در جایگاه آغازگر و پایان‌بخش، و به‌تبع آن، توزیع اطلاع کهنه و نو در این پاره از شعر نیز هم‌چون پاره‌های قبلی ـ و هم‌چون بسیاری از شعرهای دیگر اخوان ـ نقش مهمی ایفا می‌کند. باری، نقش‌مایه‌های معنایی این پارهٔ شعر به کمک همین توزیع اطلاع کهنه و نو برجسته می‌شوند و به کل شعر انسجام صوری و

معنایی می‌بخشند. تقطیع سطرها براساس ساخت نشان‌دار آغـازگر ـ پایـان‌بخـش صـورت گرفته است. مثلاً، سطر اول این پارهٔ شعر به‌صورت بی‌نشان می‌تواند این‌گونه باشد:

آنگه از روبه‌رو دو دست مرده پی کرده از آرنج و رگباری از سیلی می‌آید.

و یا صورت بی‌نشان سطرهای بعدش بدین‌صورت است که

من سوی درهایی می‌گریزم که می‌بینم باز است اما تا می‌رسم پنجه‌ای خونین که پیدا نیست از کیست در را به رویم کیپ می‌بندد.

بدین‌گونه است که عنصری دستوری صورت شعری متن را شکل می‌دهد. درایـن‌پـاره، می‌توان از انسجام واژگانی نام برد که نقشی اساسی را به عهده می‌گیرد. «دسـت»، «آرنـج»، «سیلی»، «در»، «پنجه»، «بستن» و «سبابه» نشان از کنشی در حال وقوع یا واقع‌شده می‌دهنـد که شاید تلاش شاعر/ راوی برای فرار از این مخمصه باشد. در ادامه، این انگشتان که راوی از آن سیلی خورده چه چیزی را بیان می‌کند؟ مـی‌گویـد در زنـدگی نجـاتی نیسـت. بـاور نداری؟ این شطرنج زندگی! البته در این میان باخت با راوی است. فیل و قلعـه و اسـب بـا همان منطق سیلانی که در پارهٔ قبل در عبارت «کاروان هول و هذیان» شـاهدش بـودیم بـه حرکت در می‌آیند و به‌سوی راوی می‌تازند. راوی/ شاعر چه بسیار از خواب بر می‌خیزد و مرگ‌های دم به دم به او دست می‌دهد. عناصر انسجام را در سـطرهای بعـدی هـم شـاهد هستیم؟ «باد»، «آب»، «آتش»، و «خاموش» که باز هم می‌توان گفت در جهـت تقویـت بـار معنایی و درنهایت متنیت‌یافتن متن در حرکت‌اند.

(٤) آنگه تسلی می‌دهم خود را که این خواب و خیالی بود/ اما/ من گر بیـارامم/ بـا انتظـار نوشخند صبح فردایی/ این کودک گریان ز هول سهمگین کابوس/ تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش و لالایی.

جدول ٤

آنگه تسلی می‌دهم خود را	که این خواب و خیالی بود
آغازگر نشان‌دار (بند)	پایان‌بخش
اما من	گر بیارامم/ با انتظار نوشخند صبح فردایی
آغازگر بی‌نشان (ضمیر در نقش فاعل)	پایان‌بخش
این کودک گریان	ز هول سهمگین کابوس/ تسکین نمی‌یابد به هیچ آغوش و لالایی
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش

جدای از نگاه متنی به این بخش از شعر، اخوان در این‌جا به سطرهای نامناسب رمانتیکی روی می‌آورد که هیچ با لحن روایت نمی‌خواند و بر ساختار شعر به‌نظر ـ لطمه می‌زند. در ادامه، به‌ظاهر، ماجرا در بیداری اتفاق می‌افتد اما چندان پذیرفتنی نیست: شاعر جایی از «پیردختی» که شبیه زنش بود یاد می‌کند و همان پیردخت در سطرهای بعدی تبدیل به زن راوی/ شاعر می‌شود؛ و یا «آب» در مصراع «... بازی به شیرین آب‌هایش بود ...» جانشین خواب می‌شود. چراکه در اوایل شعر گفته بود: «در خواب‌های من/ این آب‌های اهلی وحشت ...» و دلایلی نظیر این نشان می‌دهند که آن بخش از شعر هم در خواب رخ داده است. این پندارها از آن‌جا حاصل می‌شود که راوی همین که می‌بیند شاهی در بساطش نیست می‌گوید: «گویی خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من». سپس بیان می‌دارد که: «گفتی که خواب می‌دیدم». چنان‌که پیش‌تر گفته شد، شعر از این پس دارای نمادهای اجتماعی می‌شود که در شعر خوش نشسته‌اند. آسمان رعد و برقی می‌زند و بارانی تند از پی آن می‌آید و اجاق‌های روشن زندگی را می‌کشد و تمام درختان برومند باغ تبدیل به دار صلیب برای مردان می‌شوند. سرانجام راوی بی‌پناه می‌ماند که ابر هم با او می‌گرید. حال به شعر بر می‌گردیم تا این موارد را از رهگذر ساخت متنی ـ اطلاعی و آغازگر ـ پایان‌بخش باز بینیم:

(۵) از بارها یک‌بار/ شب بود و تاریکیش/ یا روشنای روز، یا کی، خوب یادم نیست./ اما گمانم روشنی‌های فراوانی/ در خانهٔ همسایه می‌دیدم./ شاید چراغان بود، شاید روز./ شاید نه این بود و نه آن، باری/ بر پشت بام خانمان، روی گلیم تیره و تاری،/ با پیردختی زردگون گیسو که بسیاری،/ شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصهٔ شطرنج بودم من./ جنگی از آن جانانه‌های گرم و جانان بود.

جدول ۵

از بارها یک بار/	شب بود و تاریکیش/ یا روشنای روز، یا کی،
آغازگر نشان‌دار (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش
خوب یادم نیست	اما گمانم روشنی‌های فراوانی/ در خانهٔ همسایه می‌دیدم.
آغازگر نشان‌دار (بند)	پایان‌بخش
شاید	چراغان بود،
آغازگر	پایان‌بخش
شاید	روز [بود]

آغازگر	پایان‌بخش
شاید	نه این بود و نه آن
آغازگر	پایان‌بخش
باری، بر پشت بام خانمان،	روی گلیم تیره و تاری،/ با پیردختی زردگون گیسو که بسیاری،/ شکل و شباهت با زنم می‌برد، غرق عرصهٔ شطرنج بودم من.
آغازگر نشان‌دار (قید؛ نقش‌نمای گفتمانی)	پایان‌بخش
جنگی	از آن جانانه‌های گرم و جانان بود
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش

آن‌چه در نگاه اول در این قسمت چشم‌گیر است حضور ادات وجه‌نما (modal adjunct) است. وجه کلام در گرو عناصر وجهی آن است و عنصر وجه جایگاه تبلور تعامل بینافردی و تأثیر و تأثر دو سویه است که سه جزو را دربر می‌گیرد: فاعل (subject)، عنصر خودایستا (finite element) و ادات وجه‌نما. جدای از فاعل، عنصر خودایستا عنصری است که گزاره را محدود می‌کند و آن را از حالت انتزاع در آورده دارای زمان و موقعیت می‌کند. این‌کار به دو صورت انجام می‌شود: زمان‌نمایی و وجه‌نمایی. در این‌جا بحث ما روی وجه‌نمایی است. بنابراین به توضیح این نکته خواهیم پرداخت. وجه فعل قضاوت گوینده را نسبت به وقوع فعل، یعنی قطعی یا غیر قطعی‌بودن یا امری‌بودن آن، نشان می‌دهد. در زبان فارسی سه وجه اخباری (خبری و پرسشی)، التزامی و امری وجود دارد که با پیشوندهای «ـ می» یا «ـ ب» و نیز افعال وجه‌نما (modal verb) یا همراهی هر دو با فعل مشخص می‌شود. می‌توان «توانستن»، «شایستن» و «بایستن» را ازجمله افعال وجه‌نما در زبان فارسی دانست که این دو فعل آخر را، به‌سبب صرف ناقص، قید نیز می‌نامند. عنصر خودایستا، با گزینش یا عدم گزینش عنصر نفی، امکان دو قطبی را برای گزاره رقم می‌زند و سویهٔ مثبت یا منفی به آن می‌دهد. در میان دو قطب مثبت و منفی، می‌توان به وجود پیوستاری قائل شد که امکان‌های میانی با درجات متفاوت را دربر می‌گیرد. این امکان‌های میانی از سویی با افعال وجه‌نما و از سوی دیگر با ادات وجه‌نما بیان می‌شوند. ادات وجه‌نما خود به دو گروه ادات احتمال (adjunct of probability) هم‌چون «احتمالاً»، «مسلماً» و «قطعاً» و ادات تناوب (adjunct of frequency) هم‌چون «معمولاً»، «همیشه»، «به‌ندرت» و «هیچ‌گاه» تقسیم می‌شوند.

با این توضیح، حضور کلماتی نظیر «گمانم»، «شاید» و حتی کلمهٔ «یا» که تردید را می‌رسانند نشان‌دهندهٔ عدم قطعیت و تردیدهای راوی/ شاعرند و این‌که شاعر در این فضای ترس‌آور از بیان حتی نکته‌ای قطعی تردید دارد ولی به‌هرحال برای ـ شاید ـ آرامش خود به چیزی اکتفا می‌کند و با آوردن «باری» آن را بیان می‌دارد تا این تشویش درونی خود را به‌گونه‌ای به منصهٔ ظهور برساند. همهٔ این‌ها در نقطهٔ آغاز و عزیمت کلام قرار می‌گیرد و درعین‌حال تردید و دودلی خود نسبت به این فضا را در جایگاه پایان‌بخش و اطلاع نو عرضه می‌دارد: «شب بود و تاریکیش/ یا روشنای روز، یا کی، خوب یادم نیست.» اما اگر روشنایی‌ای هم می‌بیند در جای دیگر است آن هم با تردید: «اما گمانم روشنایی‌های فراوانی/ در خانهٔ همسایه می‌دیدم.»

(٦) اندیشه‌ام هرچند/ بیدار بود و مرد میدان بود،/ اما/ انگار بخت آورده بودم من./ چندین سوار پرغرور و تیزگامش را/ در حمله‌های گسترش پی کرده بودم من./ بازی به شیرین آب‌هایش بود. با این همه از هول مجهولی/ دائم دلم بر خیش می‌لرزید/ گویی خیانت می کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من،/ اما حریفم بر خود از من بیش می لرزید./ در لحظه‌های آخر بازی،/ ناگه زنم، هم‌بازی شطرنج وحشتناک،/ شطرنج بی‌پایان پیروزی/ زد زیر قهقایی که پشتم را به هم لرزاند./ گویی مرا هم پاره‌ای خنداند/ دیدم که شاهی در بساطش نیست،/ [گفتی خواب می‌دیدم.

جدول ٦

اندیشه‌ام	هرچند/ بیدار بود
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش
اما/ انگار	بخت آورده بودم من.
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
چندین سوار پرغرور و تیزگامش را	در حمله‌های گسترش پی کرده بودم من.
آغازگر نشان‌دار (گروه اسمی)	پایان‌بخش
بازی	به شیرین آب‌هایش بود
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
با این همه از هول مجهولی	دایم دلم بر خویش می‌لرزید
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
گویی	خیانت می‌کند با من یکی از چشم‌ها یا دست‌های من
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش

اما حریفم	بر خود از من بیش می‌لرزید.
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش فاعل)	پایان‌بخش
در لحظه‌های آخر بازی	ناگه زنم، هم‌بازی شطرنج وحشتناک،/ شطرنج بی‌پایان پیروزی/ زد زیر قهقایی
آغازگر نشان‌دار (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش
که پشتم را	به هم لرزاند
آغازگر	پایان‌بخش
گویی	مرا هم پاره‌ای خنداند
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
دیدم	که شاهی در بساطش نیست
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
گفتی	خواب می‌دیدم
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش

در بخش و سطرهای مختلف این قسمت از شعر، حضور پر بسامد حروف ربط توجه ما را به خود جلب می‌کند. گفته شد که حروف ربط ازجمله عوامل انسجام متن هستند. حضور این‌ها باعث انسجام متن می‌شود و متنیت متن در گرو عمل و حضور این‌ها می‌باشد. البته ممکن است این شبهه هم پیش بیاید که، در صورت نبودن این عوامل آیا با متنی روبه‌رو نیستیم؟ باید گفت که در صورت نبودن این‌ها باز هم با متنی روبه‌رو خواهیم بود اما حضور این عوامل انسجام باعث می‌شوند که پاره‌های مختلف‌یک متن در ارتباطی منطقی و معنایی با یک‌دیگر قرار گیرند و تعبیر و تفسیر متن نیز با وجود آن‌ها صورتی کامل‌تر به خود می‌گیرد و، درواقع، شاهد درهم‌تنیدن سنجیدهٔ واژه‌ها با هم در جمله و جمله‌ها با هم در متن می‌باشیم.

با این تفاصیل، از همان سطر آغازین این پاره از شعر، چنین عوامل انسجامی‌ای در جهت تثبیت متن عمل می‌کنند: «هرچند»، «و»، «اما»، «انگار»، «زیرا»، «با این همه»، «گویی»، «با»، «یا» و نظایر آن. ناگفته پیداست که هریک از این حروف ربط دارای معنایی می‌باشند و از این نظر معنای اندیشگانی/ تجربی مورد نظر شاعر را در راستای ارائهٔ ذهنیاتش بیان می‌دارند. مثلاً، دو سطر نخست با حرف ربط «اما» به سطرهای بعدی عطف شده است به‌گونه‌ای که با وجود بیداری/ آگاهی شاعر یا راوی این آگاهی کارساز نبوده بلکه این بخت است که با او یار می‌باشد. و در ادامه، حرف ربط «زیرا» روند منطقی کلام را ارائه داده و

علت چنان عملی را بیان می‌دارد. «با این همه» به‌عنوان نقش‌نمای گفتمانی چه خوش در ابتدای جمله، نقطهٔ آغاز کلام و آغازگر، قرار گرفته و هم‌چنان ارتباط منطقی و معنایی را حفظ می‌کند. بقیهٔ ادات هم به همین شکل ...

نکتهٔ در خور تأمل دیگر، حضور ضمیر اول شخص «من»، به‌صورت متصل یا منفصل می‌باشد. گویی شاعر در این اضطراب و وحشت به‌گونه‌ای سعی در حفظ خویشتن خویش دارد و آن را با آوردن ضمیر «من» نمایان می‌سازد. او دائم در این هراس است که نکند عنان کار از دستش به در رود و در این فضای هراسناک و مرگ‌آلود، «منِ» او رو به زوال و نابودی گذارد.

باری، با درنظرگرفتن معناهایی که این حروف ربط و ضمیرها در متن دارند، انواعی از تفسیرهایی متفاوت از متن ممکن می‌گردد که بن‌مایه‌های همهٔ آن‌ها را می‌توان هراس و مرگی دانست که تمامی وجود شاعر و، به‌تبع آن، متنِ صادر شده از او را هم دربر می‌گیرد.

(۷) او گفت:/ «این برج‌ها را مات کن»/ [خندید./ «یعنی چه؟»/ [من گفتم./ او در جوابم خند خندان گفت:/ «ماتم نخواهی کرد، می‌دانم/ پوشیده می‌خندند با هم پیر فرزینان/ من سیل‌های اشک و خون بینم/ در خندهٔ اینان»/ آن‌گاه اشارت کرد سوی طوطی زردی/ کانسو ترک تکرار می‌کرد آن‌چه او می‌گفت،/ با لهجهٔ سردی:/ «ماتم نخواهی کرد می‌دانم»/ [زنم نالید./ آن‌گاه اسب مرده‌ای را از میان کشته‌ها برداشت،/ با آن کنار آسمان، بین جنوب و شرق،/ پر هیب هائل لکه ابری را نشانم داد، گفت: [آن‌جاست./ پرسیدم:/ («آن‌جا چیست؟» نالید و دستان را به هم مالید./ من باز پرسیدم./ نالان به نفرت گفت:/ [«خواهی دید»/ ناگاه دیدم/ [– آه گویی قصه می‌بینم–/ ترکید تندر، ترق/ بین جنوب و شرق/ زد آذرخشی برق/ اکنون دگر باران جرجر بود./ هرچیز و هر جا خیس/ هرکس گریزان سوی سقفی، گیرم از ناکس/ یا سوی چتری گیرم از ابلیس/ من با زنم بر بام خانه، بر گلیم تار/ در زیر آن باران غافل‌گیر/ ماندم./ پندارم اشکی نیز افشاندم.

جدول ۷

او	گفت
آغازگر بی‌نشان (ضمیر در نقش فاعل)	پایان‌بخش
این برج‌ها را	مات کن
آغازگر نشان‌دار (گروه اسمی ـ مفعول)	پایان‌بخش
[او]	خندید
آغازگر محذوف	پایان‌بخش

یعنی چه؟	من گفتم
آغازگر	پایان‌بخش
او	در جوابم خند خندان گفت
آغازگر	پایان‌بخش
[تو]	ماتم نخواهی کرد
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
[من]	می‌دانم
آغازگر محذوف	پایان‌بخش
پوشیده	می‌خندند با هم پیر فرزینان
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
من	سیل‌های اشک و خون بینم/ در خندهٔ اینان
آغازگر بی‌نشان (ضمیر در نقش فاعل)	پایان‌بخش
آن‌گاه	اشارت کرد سوی طوطی زردی
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
کانسو ترک	تکرار می‌کرد
آغازگر نشان‌دار (گروه حرف اضافه‌ای ـ قید)	پایان‌بخش
آن‌چه	او می‌گفت با لهجهٔ سردی
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
زنم	نالید
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش فاعل)	پایان‌بخش
آن‌گاه اسب مرده‌ای را	از میان کشته‌ها برداشت
آغازگر	پایان‌بخش
با آن	کنار آسمان، بین جنوب و شرق،/ پر هیب و هائل لکه ابری را نشانم داد
آغازگر	پایان‌بخش
گفت	آن‌جاست
آغازگر	پایان‌بخش
پرسیدم:	«آن‌جا چیست؟»
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
[او]	نالید و دستان را به هم مالید

آغازگر محذوف	پایان‌بخش
من	باز پرسیدم
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
نالان به نفرت گفت:	«خواهی دید»/ «خواهی دید»
آغازگر نشان‌دار (بند)	پایان‌بخش
ناگاه	دیدم
آغازگر	پایان‌بخش
آه	گویی قصه می‌بینم
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
ترکید تندر،	ترق/ بین جنوب و شرق
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
زد ... برق	آذرخشی
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
اکنون	دگر باران جرجر بود
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
هر چیز و هر جا	خیس [بود]
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش
هرکس	گریزان سوی سقفی [بود]، گیرم از ناکس/ یا سوی چتری گیرم از ابلیس
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
من با زنم	بر بام خانه، بر گلیم تار/ در زیر آن باران غافل‌گیر/ ماندم
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
پندارم	اشکی نیز افشاندم
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش

گفت‌وگوی حاضر در این بخش از شعر را می‌توان ادامهٔ منطقی بخش قبلی دانست؛ جایی که شاعر در پی تثبیت خویشتن خویش است. اما گویی، به‌ناچار و به‌خاطر عدم تسلط کامل بر این فضای دهشتناک، خود را درگیر گفت‌وگو با حریف می‌بیند/ می‌کند و، در این شرایط، هم‌چون ناظری صِرف، فقط بازگوکنندهٔ آن چیزی است که می‌بیند و

تلاش‌اش برای کنترل این شرایط بی‌انجام می‌ماند. بازتاب این موضوع در کلام او هم آشکار است. کلامی بریده بریده و دچار حذف. اما چرا؟ شاید بتوان همان ترس حاکم بر شاعر را علت آن دانست که او را در کسب اطلاعی جدید ناکام می‌گذارد؛ هرچند تلاش دارد تا با پرسش‌های خود به آگاهی‌اش بیفزاید، اما افسوس!

از گفت‌وگو گفتیم. ابزاری زبانی که در متن فضایی ایجاد می‌کند تا ایدئولوژی‌ها، عقاید و، به عبارت دقیق‌تر، صداهای دیگر فرصت بروز و ظهور پیدا کنند. متن بدین واسطه عرصهٔ حضور دیگران و غیرها می‌شود. چرا؟ تا در سایهٔ «غیر»، جنبه‌هایی از امر نامعلوم بر ما معلوم شود. در سایهٔ حضور «غیر»، خود را بشناسیم و به شعور و آگاهی دست‌یابیم. حال، اگر در صورت حضور این «غیر»ها ما از خودمان چیزی نداشته باشیم، به کناری رانده می‌شویم و این دیگران هستند که عنان کار را به دست می‌گیرند و (ایدئولوژی) خود را تثبیت می‌کنند. در این متن هم ـ با اندکی تسامح ـ می‌توان این شرایط را دید. جایی که شاعر در تلاش برای غلبه بر هول و هراس حاکم بر خود و فضای ایجادشده به واسطهٔ آن است ـ فضایی که از ابتدای شعر خود را بر متن مسلط کرد ـ تلاش دارد تا به شناخت و آگاهی به واسطهٔ دیگری ـ گفت‌وگو با دیگری ـ دست‌یابد اما، چون تشویش درونی این اجازه را به او نمی‌دهد، حریف غلبه می‌کند. و شاعر/ راوی تا حد بیننده و ناظری تقلیل می‌یابد که پس از اتمام حادثه، که همان مغلوب شدنش است، روایت‌گر سرانجام کار است: «ناگاه دیدم/ [ـ آه گویی قصه می‌بینم ـ/ ترکید تندر، ترق/ ...» تا انتهای این پاره از شعر. و شاعر که چاره‌ای جز تسلیم ندارد، در برابر سوگ و ماتم رسیده، تنها کاری که می‌تواند کند این است «در زیر آن باران غافل‌گیر/ ماندم./ پندارم اشکی نیز افشاندم» که حتی در گریستن خود هم تردید دارد.

حضور عناصری همانند «نالید»، «ترکید» و «زد» در قسمت‌های انتهایی این بخش از شعر و نشستن آن‌ها در جایگاه آغازگر و نقطهٔ آغاز کلام را می‌توان نشانه‌هایی از عجز و ناتوانی در شاعر دانست که دست از همه‌جا کوتاه، با حالتی نالان، روایت‌گر سرانجامی سرشار از شکست و ناامیدی است.

> بر نطع خون‌آلود این شطرنج رویایی/ وآن بازی جانانه و جدی،/ در خوش‌ترین اقصای ژرفایی،/ وین مهره‌های شکرین، شیرین و شیرین کار،/ این ابر چون آوار؟/ آن‌جا اجاقی بود روشن، مرد./ این‌جا چراغ، افسرد./ دیگر کدام از جان گذشته زیر این خون‌بار،/ این هر دم افزون بار،/ شطرنج خواهد باخت/ بر بام خانه بر گلیم تار؟/ آن گسترش‌ها وآن

صف‌آرایی/ آن پیل‌ها و اسب‌ها و بـرج و باروهـا/ افسـوس/ بـاران جرجـر بـود و ضـجهٔ ناودان‌ها بود./ و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت/ افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما./ و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش/ در هر کناری ناگهان می شد صلیب ما./ افسوس./ انگار در من گریه می‌کرد ابر./ من خیس و خواب آلود/ [بغضم در گلو چتری که می‌گشاید چنگ/ انگار بر من گریه می‌کرد ابر.

جدول ۸

بر نطع خون آلود این شطرنج رؤیایی	------
آغازگر بی‌نشان (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش محذوف
وآن بازی جانانه و جدی	------
آغازگر بی‌نشان (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش محذوف
در خوش‌ترین اقصای ژرفایی	-------
آغازگر بی‌نشان (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش محذوف
وین مهره‌های شکرین، شیرین و شیرین کار	-------
آغازگر بی‌نشان (گروه حرف اضافه‌ای)	پایان‌بخش محذوف
این ابر چون آوار	
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی)	پایان‌بخش محذوف
آن‌جا	اجاقی بود روشن/ مرد
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
این‌جا	چراغ، افسرد
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش
دیگر کدام ازجان‌گذشته	زیر این خون‌بار،/ این هر دم افزون‌بـار،/ شـطرنج خواهد باخت/ بر بام خانه بر گلیم تار؟
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
آن گسترش‌ها و آن صف‌آرایی/ آن پیل‌ها و اسب‌ها و برج و باروها/	افسوس/ باران جرجر بود و ضجهٔ ناودان‌ها بود
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش
و سقف‌هایی	که فرو می‌ریخت
آغازگر بی‌نشان (گروه اسمی در نقش نهاد)	پایان‌بخش
افسوس [از]	آن سقف‌های بلند آرزوهای نجیب ما [بـاد]/ وآن باغ بیدار و برومندی [باد] کـه اشـجارش/ در هـر

	کناری ناگهان می‌شد صلیب ما.
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخش
افسوس	انگار در من گریه می کرد ابر.
آغازگر نشان‌دار	پایان‌بخ
من	خیس و خواب آلود [بودم]
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
بغضم در گلو	[همانند] چتری [بود] که می گشاید چنگ/
آغازگر بی‌نشان	پایان‌بخش
انگار	بر من گریه می‌کرد ابر
آغازگر نشان‌دار (قید)	پایان‌بخش

با نگاهی به بخش پایانی شعر، بسامد بالای اشاری‌ها (deictic) در جایگاه آغازگر، آن هم بدون اشاره به زمان و مکان خاص، می‌تواند برهمه‌گیربودن، همه‌جایی‌بودن و همه‌زبانی‌بودن این درد گسترده در شعر دلالت داشته باشد. درعین این‌که این نقش‌نماهای گفتمانی در متن ـ چنان‌که پیش‌تر هم گفته شد ـ انسجام متنی را ایجاد کرده و روال معنایی سطرهای شعر را به‌طور منطقی پی می‌گیرند باید به زمان و مکان خاصی ارجاع داده شوند. کدام زمان و مکان؟ زمان و مکانی ویران‌شده در زیر باران و رعد و برق و طوفانی که نه‌تنها شاعر را فراگرفته باشد بلکه شاید بر زمانهٔ او هم سیطره افکنده و مرگ اجاقی روشن و افسردن چراغی را به همراه داشته باشد و جایی آرام برای شطرنج باختن را فراهم نمی‌کند. شاعر تمامی این موارد را با بیان کلمهٔ «افسوس» به گذشته می‌سپارد که امکان مهیاساختن آن دیگر به‌دست نخواهد داد.

«تکرار» از دیگر موارد قابل ذکر در این قسمت متن است که خود به‌نوعی دیگر انسجام موضوعی و معنایی متن را پی می‌گیرد. تکرار موضوع و درون‌مایهٔ شعر، در واژگان آن‌هم تبلور یافته تا بتواند، به‌گونه‌ای عینی، درون و بیرون شاعر را نشان دهد. ضمایر مورد اشارهٔ ما همه به‌صورت سوم شخص می‌باشند. این ضمایر حاکی از چیزی غایب‌اند که، علی‌رغم حضور در زمان گذشته، غیبت آن‌ها را در زمان حال شاهد هستیم. ضمایر شخصی موضوعی جالب و درعین‌حال گسترده در عرصهٔ سخن کاوی قلمداد می‌شوند که در بنیاد دارای منش کلامی و کاربردی هستند. متن زبانی بلندی هم‌چون رساله‌ای علمی را می‌توان یافت که حتی یک‌بار هم ضمیر اول شخص و دوم شخص را در خود نداشته باشد. ضمیر

سوم شخص، در عین مواردی که پیش‌تر ذکر شد، جنبهٔ عینی و غیر شخصی به متن می‌دهد. حضور این ضمایر در متن را می‌توان حاکی از این دانست که نویسنده قصد ندارد تا رویکرد شخصی خود را عرضه و آشکار کند. با اندکی تسامح، این ویژگی در اشاری‌هایی که در متن آمده قابل ملاحظه‌اند. «و آن‌ها»، «و آن‌جا» و مانند این‌ها همگی نشان از امری پنهان در متن دارند که به نظر می‌رسد شاعر جرئت یا به‌نوعی توان بازگویی آن‌ها را ندارد و تنها با افسوس‌خوردن است که می‌تواند آن‌ها را به زبان آورد. تکرار حرف ربط «و» به‌صورت متصل با اشاری‌ها یا به‌صورت منفصل سرشت ناگسسته‌بودن موضوعات و معطوف‌بودن آن‌ها را به هم حفظ کرده است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش کوشیدیم با یاری جستن از نظرگاهی که برگزیدیم تاحدودی چگونگی استفادهٔ شاعر از ساخت زبانی را نشان دهیم و متقابلاً تأثیری را که این ساخت در رساندن معنای ذهنی ـ عینی شاعر دارد روشن کنیم. درواقع این چگونگی کاربرد زبان در عمل بود و این‌که در بیان هر نوعی از معنا می‌توان نوع خاصی ازجمله با آرایش و سازماندهی خاص را برگزید. حضور ساخت‌های متعدد در زبان بی‌دلیل نیست. بدیهی است که هر ساختی در زبان برای اهداف خاص خود به‌کار می‌رود: ساخت سببی، مجهول، اطلاعی و مانند آن‌ها و نیز نوع سازه‌هایی که این ساخت‌ها در خود دارند و تنوع موجود در آن‌ها در جهت برجسته‌کردن پدیدهٔ مورد وصف یا ایده و موضوع مورد نظر خود به‌کار می‌رود. و این همان نیاز برای برقراری ارتباط و ایجاد و انتقال معنا است که بر انگیزانندهٔ این ساخت‌ها است. حال با توجه به موارد بیان‌شده در بخش تحلیل، می‌توان نمود کلامی ساخت‌های بحث‌شده و میزان بسامد و نوع وقوع آن‌ها را مشاهده کرد و بر اساس آن دریافت که شیوهٔ به‌کارگیری ابزارهای زبانی توسط شاعر در شعرش چگونه بوده است. بدیهی است که این شیوهٔ به‌کارگیری ابزارهای زبانی را می‌توان سبک شخصی نویسنده دانست و، در صورت تسری آن به نوشته‌های آن زمان، سبک دوره را شکل می‌دهد. بر کسی پوشیده نیست که چینش این ساخت‌ها در زبان شعری امری ناخودآگاه است و با دانستن این نوع ساخت‌آرایی زبانی نمی‌توان شاعر شد اما نکته این‌جاست که این نوع آرایش است که نحوهٔ نقش‌بستن دنیای درون و بیرون را در ذهن و زبان شاعر و، درنهایت، در متنِ او را شکل می‌دهد و تفاوت‌ها و شباهت‌های او را با دیگران در نحوهٔ نگاه و به‌تصویرکشیدنَ آن نشان می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. یادآور می‌شود که پیش‌تر معادل‌های مبتدا و خبر را برای این مفاهیم به‌کار برده‌اند که به‌لحاظ موضوعی و حتی مفهومی دقیق نبوده‌اند.
۲. علامت تکیه است.

منابع

باطنی، محمدرضا (۱۳٤۲). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، تهران: امیرکبیر.
تسلیمی، علی (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)*، تهران: اختران.
حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰). *مقالات ادبی ـ زبان‌شناختی*، تهران: نیلوفر.
حقوقی، محمد (۱۳۷۹). *شعر زمان ما ۲، مهدی اخوان ثالث*، تهران: نگاه.
مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷٦). *به‌سوی زبان‌شناسی شعر؛ رهیافتی نقش‌گرا*، تهران: نشر مرکز.

Eggins,Suznne, (2004). *An Introduction to Systemic Functionl Linguistics*, 2nd edn., New York: Continuum.
Halliday, M.A.K.V., Matthiessen, C. (2004). *An Introduction To Functional Grammar*, 3rd edn., Arnold.
Thompson, Geff. (2004). *Introducing Functional Grammar*, 2nd edn., Oxford University Press.