

نشریه علمی - پژوهشی
پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)
سال سوم، شماره سوم، پیاپی ۱۱، پاییز ۱۳۸۸، ص ۱۵۴ - ۱۳۱

ریخت شناسی معنایی وزن در شعر فارسی

پوران (صدیقه) علیپور*

چکیده

مفهوم «شکل اثر ادبی» که در آثار فرمالیستها اهمیت زیادی پیدا کرده است، به دو پیشنهاد مهم آنها وابسته است: ۱) هر نکته ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته ها می یابد، بررسی گردد و شناخته شود و به این اعتبار شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر، مهمترین جنبه پژوهش ادبی است. ۲) پژوهش «همزمانی» - که سوسور مطرح کرده است - روش اصلی پژوهش ادبی است. این مقاله، برآن است تا با مبنا قرار دادن این دو اصل و با توجه به علم ریخت شناسی و تحلیل تئوریهای فرمالیستی و ساختارگرایی در این باب، نگرشی تازه به عروض شعری داشته باشد؛ چرا که ریخت شناسی وزن، به ما فرصت می دهد تا شعر را با همه عناصر ساختاری شکل بیرونی و نوای اندرونی اش بسنجیم. امروزه، علم عروض را نمی توان با میزانی معلوم و از پیش تعیین شده، اندازه گیری کرد؛ بلکه چون همه چیز در اکنون شعر - چه اکنونی که مؤلف خلق می کند و چه اکنونی که خواننده می آفریند - خلق می شود؛ بنابراین وزن را نیز، باید در اکنون آن جستجو کرد. مقاله حاضر، وزن را که اصلی ترین میزان تعیین کننده عروض شعری است، با توجه به رویکرد معناشناسی درون متنی، مورد مطالعه و بررسی قرار داده و در نهایت، با پیشنهاد یک الگوی ساختاری مناسب، نمونه هایی از اشعار شاعران را، مورد نقد و بررسی قرار می دهد.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان و عضو پژوهشکده فرهنگ اسلام و ایران salipoor@mail.uk.ac.ir

واژه‌های کلیدی

ریخت شناسی، عناصر ساختاری، وزن، شعر

مقدمه

ریخت شناسی وزن شعر؛ یعنی نقد تحولات شکلی آن که کاملاً با محتوا ارتباط دارد. از نظر شوپنهاور وزن در بعد زمان دریافت می‌شود و از این رو، بنا بر نظریه معرفت شناسی کانت به «شعور ناب» تعلق دارد (ولک، ۱۳۷۴: ۳۶۴) و اساساً، آنچه که شالوده شعر را می‌سازد، برجسته سازی زبان و غرابیت بخشیدن به آن از طریق سازماندهی عروضی و تکرار اصوات است؛ پس در نظریه‌های شعری، وجود رابطه میان شکل‌های سازماندهی شده مختلف زبان (عروضی، آوایی، معنایی و مضمونی)، امری قطعی است (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۷) و وزن با همه ساز و کار شکل ظاهری اش در تعامل با ساختار معنایی خود، تولید موسیقی می‌کند.

نظریه پردازان شعر آزاد هم، بخصوص سر هربرت رید تلاش کرده اند که ثابت کنند، تشکیلات صوری نظم، مستقیماً از درون معنی آن بر می‌خیزد (هوف، ۱۳۶۵: ۱۰۸)؛ البته ناگفته نماند که قبول «شعر» به عنوان یک پدیده زنده، کمک می‌کند تا بتوانیم ابعاد وجودی اش را - چه از لحاظ موسیقی ظاهری و چه از لحاظ معناشناسی آن - بهتر درک کنیم. بنابراین، ریخت شناسی وزن در شعر، به واسطه معنا شناسی عناصر بیرونی و درونی آن از طریق شهود انجام می‌پذیرد و لذت وزن، از این منظر به ذائقه مخاطب نزدیک می‌گردد.

منظور از ساختار وزن، تناسبات موزون و آهنگینی است که از طریق تحلیل عناصر همنشین در بافت شعر به دست می‌آید، نه آنچه که علم عروض به عنوان قاعده های مرسوم معرفی کرده است. حال، قبل از ورود به مبحث اصلی، لازم است با مفاهیم کلی تعریف وزن و ضرورت آن از دیدگاه های مختلف، آشنا شویم:

تعریف وزن

خواجه نصیر طوسی در معیار الاشعار آورده است: «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکانات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت، لذتی مخصوص یابد.» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳: ۳) خانلری معتقد است: «وزن، نوعی تناسب است و تناسب کیفیتی است حاصل از

ادراک وحدت در میان افراد متعدد.» (خانلری، ۱۳۳۷: ۱۰) که به گفته عین القضات همدانی، میزان سنجش آن ذوق آدمی تواند بود.^۱

آخن بام در مقاله «نظریه روش فرمال» نوشت که اوسپ بریک، در سخنرانی درباره «مجاز و وزن» وزن را بنیان شعر خواند و گفت: «وزن، برای شعر مثل الفباست برای خواندن.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۷۰).
 ات ریدج، صاحب کتاب «ریتم شعر»، وزن را مثل یک موتور در حال حرکت، پر صدا و درعین حال پرمعنی و فعال معرفی می کند. حرکت پیوسته ای که زبان را به سمت امواج نظم سوق می دهد؛ همانطور که مغز، هیجانان محرک را به سمت رفتارهای منظم هدایت می کند (ات ریدج، ۱۹۹۵: ۴-۱) که به نظر می رسد، تعریف توصیف گونه او، تعاریف دیگر را شفاف نموده است.

لزوم وزن در شعر

وزن لازمه شعر و موسیقی نمایه آن است. فارابی وزن و موسیقی را از عوامل تخیل به شمار می آورد و اخوان الصفا، موسیقی را بحث از نسبتها - در هر حوزه ای از حوزه های وجود که باشد - می دانند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۳۵). آندره موروا شعر بدون وزن را جز نثر زشتی نمی بیند که بیهوده بریده بریده شده است. ورن در شعر بیش از هر عنصری دیگر، وزن را مؤثر می شمرد و نیما نیز شعر بی وزن را شبیه به انسان برهنه و عریان دانسته است.

ابن سینا معتقد است: «علم موسیقی، بخشی از علم ریاضیات است که در آن از احوال نغمه ها، در صورت هماهنگی یا ناهماهنگی و از احوال فواصل نغمه ها، بحث می شود تا چگونگی تألیف لحن معلوم گردد.» (ابن سینا، ۱۴۰۵: ۹) و برخی در این میان، بین وزن و موسیقی تفاوت قائل شده اند.

لامبورن می گوید: موسیقی درونی که در شعر پیدا می شود، از وزن و نظم وسیعتر است و چه بسا شعرهایی که از نظر نت موسیقی مساوی هستند و از نظر موسیقی اصوات کلمات و موسیقی درونی متفاوتند و حتی هر بیت از یک شعر ممکن است، موسیقی خاصی داشته باشد که با موسیقی درونی بیت دیگر متفاوت باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۱-۵۰) در صورتی که هیچ لزومی برای تفکیک وزن از موسیقی نیست و این موضوع در الگوی نهایی شرح داده خواهد شد؛ بلکه آنچه که الزام آن اهمیت دارد، وجود آهنگ موزونی است که از بافت ساختاری شعر برمی آید.

همانطور که ات ریدج می گوید: «انسان از شعری که می خواند، وقتی لذت می برد و در مقابل آن واکنش نشان می دهد که آهنگ آنرا دریافت کند» (ات ریدج، ۱۹۹۵: ۱). و برخلاف نظر بعضی از

نظریه پردازانی چون کالر که معتقد است: « شعر نظمی در خود دارد که مایه لذت می شود؛ پس چه حاجت به پرسش از معنای آن و چیزی که باعث می شود تا زبان از حفاظ خرد عبور کرده و خود را در حافظه مکانیکی جای دهد، همان سازمان موزون شعر است.» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۰۷-۱۰۶) من فکر می کنم، معنای آهنگ موجود در وزن شعر، بیشتر از شکل آن، داعی لذت بردن از شعر است. شفیعی کدکنی معتقد است که گروه موسیقایی سبب رستخیز کلمه ها و تشخیص واژه ها در زبان می شوند که خود عواملی شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلند از قبیل: وزن، قافیه و... و همچنین عوامل ناشناخته ای که فقط حس شدنی هستند و نمی توان برای آنها قانونی کشف کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸).

در هر حال، شعر به هر وجهی که ارائه شود، وزن دار است. ما می توانیم همانطور که غزل را که هم در صورت نوشتاری و هم در صورت گفتاری اش موزون است، منظم ببینیم، شعر بظاهر بی وزن را هم که صورت نوشتاری و لحن گفتاری متفاوتی دارد، منظم بپنداریم؛ فقط به این شرط که در عروض شعری، کلمه صدا (Voies) را جایگزین آهنگ (Tune) کنیم و ایماژ (Image) را به آن اضافه کنیم، آن وقت وزن (Rhythm) حاصل می گردد.

با قبول الزام وزن در شعر با طرح سه سؤال وارد مبحث اصلی مقاله می شویم:

اول: خاستگاه وزن کجاست؟

قدمه در نقد شعر می گوید: « اصول عروض در طبع مردم، بدون تعلیم وجود دارد و دلیل این امر شاعرانی هستند که قبل از آنکه علم عروض وضع شود، شعر وزن دار می گفته اند (قدمه، ۱۳۰۲: ۲). برخی معتقدند که شاعر، وزن را به طور طبیعی از نفس موضوع الهام می گیرد و هنگامی که موضوع به خاطرش می رسد، وزن با آن همراه است. گوته می گفت: « وزن همانطور که هست، به طور ناخودآگاه از حالت شاعر مایه می گیرد. اگر شاعر در حال سرودن شعر درباره وزن بیندیشد، دیوانگی است و هیچ اثر ارزشمندی خلق نخواهد کرد.» و نزدیک به همین سخن از الکساندر پوپ است که می گوید: «آهنگ ها باید همچون طنین احساسات جلوه کنند؛ یعنی نفس آهنگ که شاعر با خود زمزمه می کند، نمایشگر فراز و فرودهای روحی او باشد و در این کار اختیاری از خود نداشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۰). پورنامداریان هم معتقد است که شاملو در شعر سپید خود، برای هماهنگ کردن عاطفه با موسیقی، از تأثیر کلمات، اصوات و ترکیبات استفاده می کند و گاهی

موسیقی حروف و کلمات، چنان با موضوع شعر منطبق می شود که گویی آهنگ و صوت طبیعی موضوع را می نوازد (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۰۴).

البته، ما هرگز نمی توانیم توانش زبانی شاعر و نیروهای آگاه و ناخودآگاه او را نادیده بگیریم. این شاعر تواناست که شکل ذهنی شعرش در یک زمان، با تمامی توانایی های او همخوان می شود؛ تا جایی که حتی او گاهی به واژگان، اجازه عبور از مرز زبان و ورود به عرصه شعر را می دهد و گاهی هم نه.

دوم: آیا تقید به وزن ثابت، الزام است؟

در حقیقت، تقید به یک وزن معین - در سراسر یک منظومه - شاعر را ناگزیر می کند که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گوناگون که بناچار اوزان متفاوت را طلب می کنند، جز همان یک وزن را به کار نبرد. البته این اقتضای سنت هست؛ اما اقتضای طبیعت نیست (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۱۴). زرین کوب معتقد است که فکر شعر ناموزون در شکل آزاد تعدیل شده است؛ یعنی شعری که در آن وزن هست؛ اما نه یکنواخت و یکسان است و نه محدود به سنن و قیود رسمی ادب (همان، ۱۳۷۲: ۱۰۵).

ات ریذج، در شعر سپید نیز، به نوعی وزن اعتقاد دارد که بسته به ممیزه های موزون باطنی آن است و از طرق مختلف دریافت می شود. به اعتقاد او: « وزن شعر سپید به واسطه تأثیر عمل متقابل بین وزن های زبانی و خطوط جدا از هم که روی صفحه نشاندار شده اند، مشخص می گردد. » (ات ریذج، ۱۹۹۵: ۶)

به نظر می رسد که تقید به وزن ثابت، یک الزام تصنعی است که شاعر را در انحصار خود می کند؛ اما هیچ شعری بی وزن نیست. وزن شعر سپید هم که ظاهراً از قید وزن رهاست، به گونه ای شباهت به نظام هماهنگ افلاک دارد. سیارگان و ستارگانی که پراکنده می نمایند؛ ولی هر کدام در جای خود منتظم ایستاده اند و نقش خاص خود را در نظام هستی ایفا می کنند؛ بنابراین بهتر است واژه « وزن » را با « نظم » مترادف دانسته و قائل به فرضیت نظم شعر - به طور عام - در نوع ساختار تناسب کیفیتی اش باشیم، در آن صورت هیچ تمایزی بین شعر کلاسیک، نو و سپید وجود ندارد و وزن مکشوف شده از آن، نه تنها از بار موسیقایی برخوردار است؛ بلکه ارزش مفهومی و معنایی نیز پیدا خواهد کرد.

سوم: وزن شعر را چگونه معناشناسی کنیم؟

ادوارد هانسلیک از منتقدان موسیقی، زیبایی موسیقی را در کیفیت های ساختاری آن می داند و معتقد است که این امر از طریق تمرکز بر خود اثر و فرم ساختاری آن امکان پذیر است که البته مسئله احساس

و تخیل را نباید نادیده انگاشت (هانسلیک، ۱۹۵۷: ۱۱۵-۱۱۴).

توماشفسکی گفته است: «شعر گفتاری است که یکسر بر اساس بافت آوایی خود نظم گرفته است.» و تینیاتوف نیز بر این باور است که در شعر معنای واژگان با آواها تعدیل می شوند و در نثر آواها با معنا تعدیل می شوند؛ بنابراین شعر توالی آهنگین واژگان است (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۰-۵۹).

برخی دیگر معتقدند که شعر پیش از هر چیز «بازی با زبان» است. این نکته، ریشه در مفهوم «آشنادایی» دارد. غرابت و شگفتی زبان شاعرانه، هر شعر را به «موجودی یکه» بدل می کند و در این راه شگردهای زبانی که فرمالیست ها تلاش کردند شماری از آنها را بیان کنند، بسیار به کار شاعر می آید: ۱- نظم و همنشینی واژگان در شعر که بنیان آن آهنگ و موسیقی واج هاست که به هر واژه اهمیت و تشخص می بخشد و به گفته مالارمه «ذات حقیقت» می شود.

۲- شگردهای زبان شاعرانه (کاربرد وزن، قافیه، تعدد قافیه، ردیف، و دقت در موسیقی آوایی) سرانجام واژه را در شعر برجسته می کنند و آن را از بار معنایی و کاربرد هر روزه اش جدا می سازد تا چیزی بیگانه، تازه و دارای تجلی شود (همان، ۶۰-۵۹).

از نظر این مقاله، اساساً دو عامل اصلی را به عنوان القاکننده مفاهیم موزون در شعر می توان بر شمرد: متن و مخاطب.

یک: متن

آخن بام در این جمله صریح بیان کرده است که «حتی یک جمله از اثر ادبی، نمی تواند فقط بیان مستقیم احساس شخصی نویسنده باشد؛ بلکه همواره در حکم لحظه ای از متن است.» تینیاتوف در سال ۱۹۲۹ گفت: «اثر ادبی بیانگر نظام عناصر وابسته به یکدیگر است. رابطه هر عنصر با دیگری، کارکرد آن در چارچوب نظام اثر محسوب می شود (همان، ۵۲). در آثار فرمالیستها، تأکید بر اهمیت مناسبات درونی یک ساختار، به اشکال گوناگون تکرار شده است که ذکر آنها بحث را طولانی می کند؛ اما به طور کلی، متن از دو عنصر ساختاری تشکیل یافته است:

الف) شکل: مفهوم «شکل اثر ادبی» که در آثار فرمالیست ها اهمیت زیادی یافت، به دو پیشنهاد مهم وابسته است که آن ها مطرح کرده اند: ۱) هر نکته ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته ها می یابد، بررسی گردد؛ پس شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر، مهمترین جنبه پژوهش ادبی است. ۲) پژوهش «همزمانی»^۲ - که سوسور مطرح کرده است - روش اصلی پژوهش ادبی است

(احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰).

زمانی که شکلوفسکی می‌گفت: «شکل تازه، محتوای تازه می‌آفریند» معنای جدید و گسترده‌ای را از شکل مطرح می‌کرد. فرمالیستها پیدایش شکل را نتیجه دو کارکرد متضاد می‌دانستند: سامان‌یابی و شکل‌شکنی. از این رو فرمالیست‌ها نه تنها نکاتی چون آواها، واژگان، وزن و نحو شاعرانه، ژانرهای ادبی و غیره را در نظر می‌گرفتند؛ بلکه کارکرد زیبایی‌شناسی درونمایه‌ها و قواعد بیان را نیز از نظر دور نمی‌داشتند (همان، ۵۳). البته شکلوفسکی به محتوای فهم و برداشت حسی علاقه‌ای نداشت؛ آنچه برای او اهمیت داشت صرفاً آشناندایی هنری آنها بود (سلدن، ۱۳۷۵: ۷۳)؛ ولی این امری قطعی است که متن شعر به عنوان فضایی گسترده به هر شکلی که باشد، باید از طریق مفاهیم و رمزهای وزن آفرین واکاوی و کشف شود.

ب) مفهوم: اساساً شعر برای بیان یک مفهوم خواننده می‌شود و این بستگی دارد به تمرکز انسان در رابطه اش با جهان اطراف او (کالر، ۱۹۷۵: ۱۱۵). یاکوبسن معتقد بود که کارکرد ادبی یا زیبایی‌شناسانه اثر از بررسی شکل آن به دست می‌آید و آخن بام گفته است که شکل مجموعه‌ای پویا و مشخص است که در خود محتوایی دارد و با این محتوا نسبت درونی یافته است.

بنابراین، شکل نسبت مفهومی میان اجزا را نشان می‌دهد که از طریق شگردهایی که در اثر هنری به کار رفته است، دریافت می‌شود (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۰۷-۳۰۶)؛ لذا برای دریافت وزن و لذت بردن از آن همراه با معنی اثر، ما تنها روی متد وزن‌یابی تمرکز نمی‌کنیم؛ بلکه روی خود شعر متمرکز می‌شویم و به قول ریذج: «روی هیجان‌ات و بخش‌های لذت بخش متن که مجذوب قدرت آفرینندگی وزن هستند.» (کارپر و ات ریذج، ۲۰۰۳: p,xii)

دو: خواننده

استنلی فیش خواننده را کسی می‌داند که از نوعی «توانش‌زبانی» برخوردار است؛ چنین خواننده‌ای، دانش نحوی و معنایی لازم برای خواندن را، در خود دارد و «خواننده مطلع» متون ادبی دارای نوعی «توانش ادبی» ویژه است؛ یعنی علاوه بر دانش نحوی خواندن، دانش قراردادهای ادبی را نیز کسب کرده است (سلدن، ۱۳۷۲: ۲۳۷)؛ اما چیزی که در خواننده هنگام دریافت متن بیشترین اهمیت را دارد، لحن خوانش اوست.

لحن خوانش: یعنی صورت‌های ملفوظی که ترتیب آنها به حسب دلالت معنایی شان، صوت‌های

گونگونگی را به ذهن القا می‌کند و تنظیم آن صوتها، نه تنها به حسب آهنگ و وزن؛ بلکه به واسطه موسیقی درونی شعر، نشاط و شوقی را در شنونده برمی‌انگیزد که صورت های ذهنی را جان و جنبش می‌بخشد و حالتی در نفس پدید می‌آورد که تعبیر از آن، به احساسات شاعرانه چیز خوبی است. پس وزن در شعر جنبه تزینی ندارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۸-۴۷).

اخوان الصفا به گفتگو درباره تقسیم بندی انواع نغمه‌ها و اینکه حکیمان کهن برای هر یک از نیازهای جسمی و روحی انسان، لحن ویژه‌ای پرداخته بوده اند، می‌پردازند. لحن هایی که مایه «حزن» است و لحن هایی که «دلیری» می‌آورد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۳۵) و ابن سینا در جوامع موسیقی از مبانی روانی تأثیرات هر کدام از نغمه‌ها در انتقال، بحث می‌کند و می‌گوید: «انتقال به نغمه های حاد، حکایت از شمایل خشم دارد و انتقال به نغمه های ثقیل، حکایت از شمایل هوشیاری و حلم و اعتدال.» (همان، ۱۳۷۳: ۳۴۵) و کالر نیز معتقد است که اختلاف لحن آهنگ، روی ساختار متن، اثر می‌گذارد (کالر، ۱۹۷۵: ۲۶۳)؛ در نتیجه، معناهای متغیری از متن دریافت می‌شود.

در هر حال ما در هنگام شعر خوانی با دو گونه خوانش و در نتیجه با دو گونه لحنی مواجه هستیم:

۱- خوانش لفظی: یعنی خوانش، توسط مخاطبی که شعر را با صدای بلند می‌خواند.

وزن، می‌تواند توسط یک شخص، هم تولید و هم دریافت شود؛ مثل وقتی که شما یک آواز یا یک شعر را با صدای بلند می‌خوانید یا وقتی که کسی دیگر آن آواز یا شعر را برای شما بخواند (ات ریدج، ۱۹۹۵: ۴)؛ پس قرائت‌ها و لحن‌های مختلف بسته به القاء تناسب آهنگین متن در هنگام بازخوانی، مفاهیم مختلفی را ایجاد می‌کند؛ چنانکه ابن سینا در «جوامع علم موسیقی» از «نظام ابعاد معتدله» در الحان، سخن می‌گوید و اینکه التذاذ نفس از نغمه‌ها، تنها از اتفاق نغمه‌ها نیست؛ بلکه از تناسب تقطیع آنهاست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۴۴)؛ لذا تأثیرگذاری کلام نیز، بیشتر به نحو بیان آن بستگی دارد.

۲- خوانش چشمی: یعنی خوانش، توسط مخاطبی که شعر را با نگاه می‌خواند.

هایدگر در کتاب «هستی و زمان» نوشته است: «دیدن، فقط درک کردن بوسیله چشم ظاهری نیست؛ بلکه دیدن، هر چیزی را در عینیت وجودی خودش بررسی می‌کند، همانطور که حواس نیز در حالتی مکاشفه‌گونه، اشیاء را درک می‌کنند (هایدگر، ۱۹۸۸: ۱۸۷) با توجه به اینکه خود اثر نیز آنقدر قدرت دارد که بتواند فضای وسیع خود را بسازد (همان، ۱۹۷۷: ۱۶۷)؛ بنابراین چگونگی حالت

حضور خواننده در زمان چشم خوانی، اهمیت ویژه ای دارد.

القآآت موزون چگونه صورت می پذیرند؟

القآآت موزون، همانطور که در نمودار «۱» آمده، اساساً از طریق تعامل خواننده با متن صورت می پذیرد. خواننده به واسطه دو کنش فعال خوانش (خوانش لفظی و خوانش چشمی) با متن مرتبط می شود. حالت حضور، باعث واکنش روانی مخاطب به متن می شود. این واکنش، در هنگام خوانش لفظی - چه خود مخاطب خواننده باشد و چه شخص دیگری - از طریق حس شنوایی و ادراک شنیداری و در هنگام خوانش چشمی از طریق حالت خوانش و ادراک فهمی، ایجاد شده و باعث تأثیر روانی در او می گردد.

البته، در کنش نوع اول (خوانش لفظی)، القآآت موزون از طریق: زبان (رویکرد گفتاری)، گوش و حس خوانش منتقل می گردد و در کنش نوع دوم (خوانش چشمی)، القآآت موزون از طریق: زبان (رویکرد نوشتاری)، چشم و حس بینش.

بنابراین معیار سنجش وزن، طبق نمودار «۲»، به صورت دو گردونه چرخشی خوانش نموده می شود:

۱- از خواننده به شنونده، به واسطه خوانش لفظی و تأثیر لحن خوانش.

۲- از متن به خواننده، به واسطه خوانش چشمی و تأثیر لحن تجسم.

و این حرکت به صورت برعکس، بدین صورت است:

۱- به واسطه خوانش لفظی و تأثیر لحن خوانش از واکنش شنونده به خواننده.

۲- به واسطه خوانش چشمی و تأثیر لحن تجسم از واکنش خواننده به متن.

در هر دو صورت، یک رابطه متقابل برقرار است که تحت تأثیر فضای روانی خاص، بین خواننده، شنونده و متن ایجاد می شود و فضای روانی نیز، تحت تسلط القآآت معنایی اثر، از طریق دریافت متن ایجاد می شود.

حال، بر اساس دو فرآیند تأثیرگذار (القآآت موزون و معیار سنجش آن)، این مقاله الگوی ساختاری «ریخت شناسی معنایی وزن» را به عنوان یک الگوی عام در هر گونه شعری که در ساختار خود آهنگی موزون را متناسب با محتوای درونی مکتوم نموده است، طبق نمودار «۳»، به شرح زیر ارائه می نماید:

ریخت شناسی معنایی وزن از چهار عنصر ساختاری تشکیل یافته است:

الف) وزن دیداری:

شلگل معتقد است که در موسیقی به سبب سیالیت و روانی آن باید بر آن بود که وجه ابدی را بیان کرد و «از مناسبات جاودانه ایقاع Harmony معبدی سرفراز ساخت» و «کل اثر را استوار، چون بنای یادبود، در روح شنونده» برجای گذارد.

شاعر از آواهایی استفاده می کند که یکی پس از دیگری در طول زمان واقعند؛ ولی از پایان شعر کل آن باید به وضوح چون تصویری که به نمایش گذاشته باشند، پیش چشم شنونده یا حتی خواننده حاضر باشد. از این رو می توان شعرهایی سرود که کاملاً دارای حال و هوای نقاشی و یا موسیقی و یا در آن واحد، هر دوی آنها باشد (ولک، ۱۳۷۴: ۳۲).

از طریق عنصر دیداری، چهار شکل، معناشناسی می گردد:

۱- وزن تصویری: منظور گونه ای از نوشتار شعر است که متن را در قالب نقاشی به نمایش می گذارد و بیشتر مورد توجه شاعران سپید گو، واقع گردیده است؛ مثل شعر زیر از فاطمه راکعی:



(راکعی، ۱۳۸۵: ۵۶)

۲- وزن کتابت: منظور صورت نوشتاری قالبهای کلاسیک است؛ مثل شکل کتابت غزل، مثنوی، رباعی، مسمط، مستزاد و غیره که به نحو منتظم یافته ای مکتوب می شود.

تو ای وحشی غزال و هر قدم ازمن رمیدنها

من و این دشت بی پایان و بیحاصل دویدنها

توویک وعده وفارغ زمن هرشب بخواب خوش

من و شبها و درد انتظار و دل طپیدنها

کنون در من اگر بیند به خواری و غضب بیسد

کجا رفت آن بروی من به شوق ازشرم دیدنها

تغافلای او در بزم غیرم کشته بود امشب

نه نبودش سوی من هاتف گرآن دزدیده دیدنها

(هاتف اصفهانی، ۱۳۶۲: ۲۸-۲۷)

۳- وزن شکنی: فلکی معتقد است که در شعر غیر عروضی یا بی وزن و قافیه، زبان می بایست به گونه ای نظام یابد که خلأ وزن را پر کند... شعری که می خواهد متحول یا نو باشد، ناچار باید از عادت‌ها بگریزد. آشنازدایی از وزن نیز یکی از کارکردهای آن است... (فلکی، ۱۳۸۰: ۹۳). من معتقدم که شعر سپید از وزن نمی گریزد و اصلاً وزن زدایی ندارد؛ بلکه وزن در این نوع شعر رویکرد دیگری دارد، از گونه منتظم بودن.

البته عروض در شعر، خود، به صورتی از کلام آشنازدایی Defamiliarisation می کند؛ اما گونه های آن متنوع و متفاوت است. عادت شکنی و ضدیت با قوانین هنری نیز جز به یاری آنچه یاکوبسن «نظم شکنی نظم» خوانده است، امکان ندارد (احمدی، ۱۳۸۰: ۴۹).

وزن شکنی خود، نوعی جلب توجه برای مخاطب است. پوپر می گوید: «وقتی موسیقی دانی یک فوگ می نویسد، ممکن است نوعی احساس هماهنگی یا تعادل مورد نظرش باشد؛ ولی درک مخاطب از آن، بیشتر متوجه نظم برخاسته از درهم ریختگی کامل آن خواهد بود.» (پوپر، ۱۳۶۹: ۸۲) در شعر سپید نیز، بدون شک همین درهم ریختگی است که موجب برجستگی آن شده است:

دیگر به هیچ ترفندی مجاب نمی شوم

— به تبسمی

که عهدی ست

شکسته ام

به لاجرم ترین گریز...

دهانت را همان سر بسته بهتر

— بگویم

چه ناتمام

(پوران علیپور)

تمام می شوی...؟!

۴- علائم ویژه: منظور، علائمی است، از قبیل مربع « □ » و ستاره « * » که در شعر سپید کاربرد ویژه ای دارند. ویرگول (،)، خط تیره (-)، سه نقطه (...)، سؤال (؟)، تعجب (!)، سؤال و تعجب (؟!)، « برجسته نویسی » باخطی تیره تر از متن و غیره.

همان طور که علائم رانندگی از قبیل « چراغ راهنمایی بارنگهای گوناگون، خطر، توقف ممنوع و غیره » در نظام ساختاری جامعه قانون مند، می نشیند تا مکمل انضباط رانندگی در جاده و خیابان باشند؛ علائم مکتوب نیز، همه و همه علایمی هستند که در ساختار لایه ای متن، می نشینند تا وجوه تمایز و مفاهیم نظام دار زبان را، در این رسانه (نوشتاری) نمایان سازند؛ مثل علامت « * » در شعر زیر که باعث ایجاد یک فاصله زیبایی شناسی شده، تا ناگهان شاعر، از یک خاطره در شعر، به حال خودش برگردد:

...سکوت گریه کرد دیشب / سکوت به خانه ام آمد، / سکوت سرزنشم داد، / و سکوت ساکت ماند سرانجام / * / چشمانم را اشک پر کرده است (اخوان، ۱۳۸۴: ۸۶).

ب (شنیداری

تجربه کردن یک شعر، از طریق شنیدن و احساس کردن آن صورت می گیرد، به گونه ای که باعث واکنش مخاطب در مقابل کلمات و عبارات شده و در تعاقب آن، مخاطب را به جستجو و دریافت وزن، وادار سازد.

این تجربه و انتقال حس حاصل از آن به دیگران، از طریق ارتباط نشانه های درون متنی شعر با کیفیت وزن اثر ایجاد می شود (کارپر و ات ریدج، ۲۰۰۳: p,ix). البته همانطور که یاکوبس می گوید: هر گونه شباهت آشکار در صدا، باید با هر گونه تشابه در معنی، مورد ارزیابی گردد (یاکوبسن، ۱۹۶۰: ۳۷۲).

از طریق عنصر شنیداری، چهار عنصر، معنا شناسی می گردد:

۱- واج آوا

واج های یکسان و متوالی در شعر، خود می توانند تولید آوا نمایند. داده های قابل رؤیت متن (پیکره Corpus) که واج شناس روی آنها کار می کند، عبارتند از مجموعه ای از توالی های Sequence آوایی پیوسته که باید آنها را به صورت نوشته، در آورد (دوشه، ۱۳۷۷: ۵۱) و به همین دلیل هم دوشه، واج شناس و آوا شناس را یکی می داند. یکی دیگر از جوانب موسیقی کلمات این است که ساختار آوایی کلمه - علاوه بر نقش معنایی و رسانگی خویش - از رهگذر مجموعه ای اصوات، به گونه ای غیر مستقیم مفهوم مورد نظر شاعر را ابلاغ می کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۱۸)؛ مثلاً در شعر زیر از نظامی، مفهوم به خود پیچیدن از شدت دردمندی و گلایه از معشوق، به واسطه موسیقی ای که از تکرار آوایی چند واج ایجاد گشته است، دریافت می گردد:

با من سخن تو پیچ پیچ است نه هیچ تهی که هیچ هیچ است
(نظامی، ۱۳۶۴: ۲۴۱)

۲- نام آوا: که در دستور زبان فارسی به عنوان اسم صوت معرفی شده است، «لفظی است مرکب که معمولاً از طبیعت گرفته شده و خود بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان (خُرْخُر)، حیوان (قارقار)، صوت خواندن و راندن حیوانات (کیش کیش) و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی (ترق تروق) است.» (انوری و گیوی، ۱۳۷۵: ۱۰۲). این کلمات صدا دار نیز در شعر کاملاً موسیقی تولید می کنند؛ چنانکه صدای بی امان خنده از این شعر شنیده می شود:

کبکی به دهن گرفت موری می کرد بر آن ضعیف زوری
زد قهقهه مور بی گرانی کای کبک تو این چنین چه دانی
شد کبک دری ز قهقهه سست کاین پیشه من نه پیشه تست
چون قهقهه کرد کبک حالی منقار ز مور کرد خالی
هر قهقهه کاین چنین زند مرد شک نی که شکوه ازو شود فرد
(نظامی، ۱۳۶۴: ۱۲۴)

۱- کلمات هماهنگ

جرارد هاپکینز، شاعر انگلیسی (۱۸۴۴-۸۹) می گوید: «گفتاری که صنعتی آوایی، در سراسر یا

بخشی از آن تکرار شود، نظم است.» (فالر و دیگران، ۱۳۸۱: ۷۹)
 کلمات هم آهنگ، کلماتی هستند که حروف پایانی آنها به طور یکسان تکرار شود (البته نه کاملاً بر موازین قافیه) و ممکن است در هر جا از لایه های متنی شعر واقع شده و تولید وزن و موسیقی کنند. قافیه خود نیز، صورت نظم یافته ای دارد که گاه با قواعد استاندارد مطابقت دارد (شعر کلاسیک) و گاه ندارد (شعر نو و سپید).

کلمات هم آهنگ عبارتند از: قافیه، جناس، واژگان همنا و غیره.
 از صخره شدم بالا در هر گام، دنیایی تنهاتر، زیباتر / و ندا آمد: بالا تر، بالا تر! / آوازی از ره دور: جنگل ها می خوانند؟ / و ندا آمد: خلوت ها می آیند... / «او» آمد، پرده زهم وا باید، درها هم / و ندا آمد: برها هم (سپهری، ۱۳۶۹: ۲۵۰).

۴- ریتم برگردان: یعنی واژگانی که به صورت « ردیف، تصدیر، تکرار » در شعر می آیند و عباراتی که به صورت « فلاش بک » در آغاز، وسط یا پایان شعر تکرار می شوند و مواردی دیگر از این دست که اساساً، در جهت تأکید معنایی به کار گرفته می شوند.

... / و بی آنکه به ما در نگرد / با ما چنین گفت: / « تنها یکی / آن که خسته تر است ». / و صخره های ساحل / گرد بر گرد ما / سکوت بود و پذیرش بود. /... / زورق بان دیگر باره گفت: « تنها یکی / آن که خسته تر است ... » (شاملو، ۱۳۸۴: ۵۵۶).

ج (معنایی

برای دیدن مفاهیم معنایی در اثر، باید در درون اثر جای گرفت و با ابعاد چندگانه حجمی واژگان همسوی شد، زیست و گفتگو کرد و این تنها از طریق تمرکز در اثر به دست می آید. یا کوبسن معتقد است، جوهر شعر در فرمولهای کلامی آن نهفته است که از نحو شعری بر می آید (اسکولز، ۱۳۷۹: ۵۵) و واژگان به عنوان اصلی ترین کاراکترهای نحوی، نشانه های هدایتگر وزن از جانب صورت به سمت معنایند.

شکلوفسکی معتقد است: ادبیات از واژگان ساخته می شود (احمدی، ۱۳۸۰: ص ۵۱). واژگانی که در قراردادهای نحوی کلامی رو در رو یا کنار هم قرار می گیرند و گونه ای از موسیقی معنایی را تولید می کنند. این واژگان بسته به نحوه واقع شدنشان در متن دو گونه اند:

۱- متناسب: فارابی در کتاب « قول الفارابی فی التناسب و التألیف » آورده است: « از آنجایی که نفس انسان دارای انتظام است؛ لذا به سمت ترکیبات متناسب تمایل دارد. برای نمونه گرایش او به

سمت رنگها از طریق حواس دیداری و گرایش او به سمت صداها و لحن های متناسب، از طریق حواس شنیداری صورت می گیرد.» (فارابی، ۱۳۵۶: ۱۸۷)

همانطور که کالر می گوید، دال های موجود در اثر به عنوان یک ابژه در خودش ارائه می شوند و نشانه های مهم معانی را دربر دارند. در حالی که با دیگر کلمات و عباراتی که در اطراف آن قرار گرفته اند، مرتبطند و تعدّد همین روابط است که معانی را می آفریند (کالر، ۱۹۷۵: ۱۰۶).

شامگاهان/ راه جویانی که می جستند آرش را بروی/ قلّه‌ها، پیگیر، / بازگردیدند،/ بی نشان از پیکر آرش،/ با کمان و ترکشی بی تیر... (کسرای، ۱۳۸۱: ۲۷-۲۶).

در شعر بالا، صدای پرتین کشیدن تیر از کمان و پیچیدن آن در کوه، از واژگان « آرش، قلّه‌ها، کمان، ترکش و تیر» شنیده می شود که با حسرتی عمیق همراه است: آرش نیست؛ ولی صدای کمانش هنوز تنین افکن است.

۲- تقابل: انبوهی از شکل های برابر و تضادهای برجسته، که نهایتاً به وسیله یک انحصار و محدودیت جدی، در فهرست لغوی و بافت های نحوی موجود در شعر، ایجاد می شود و به ما اجازه می دهند تا اثر متقابل ساختارهای واقعی را بررسی کنیم (کلایتون و روتشتاین، ۱۹۹۱: ۵۶).

در تأویل یک شعر آن طور که کالر می گوید، باید در صدد پیدا کردن تعبیری باشیم که در یک محور مفهومی، بتوانند در تقابل با محور دیگر مفهومی قرار بگیرند (کالر، ۱۹۷۵: ۱۲۶).

نکته ناسنجیده گفتم دلبراً معذور دار

عشوه ای فرمای تا من طبع را موزون کنم

من که ره بردم به گنج حسن بی پایان دوست

صد گدای همچو خود را بعد ازین قارون کنم

(حافظ، ۱۳۸۰: ۳۰۲)

در این شعر، قرینه مفهومی « طبع موزون» در مقابل «نکته ناسنجیده» قرار گرفته، تا به واسطه ره یافتن به گنج بی پایان حسن دوست، گداهای زیادی را قارون کند و صدای محبت را به گوش نیازمندان عشق برساند.

۳- پارادوکس^۳: توصیف جامع از ریخت شناسی لغوی در متن (انتخاب، تمایز و روابط داخلی لغات)، و ساختارهای نحوی که در یک شعر ارائه شده، با توجه به تلاقی قرینه ها و ضد قرینه هایی

است که در ساختمان شعر تعادل برقرار کرده و مفسر را شگفت زده می کنند (کلایتون و روتشتاین، ۱۹۹۱: ص ۵۶)؛ مثل شعر زیر که صدای برخورد امید و ناامیدی، بخوبی از آن شنیده می شود.

... / شاید هنوز هم / در پشت چشم های له شده در عمق انجماد / یک چیز نیم زنده مغشوش /
برجای مانده بود / که در تلاش بی رمقش می خواست / ایمان بیاورد به پاکی آواز آب ها (فروغ، ۱۳۷۷: ۳۰۶).

صدای کلمات « آب و چشم » و « پاکی و ایمان » است که از طریق اشک لرزان چشم شعر، تلاوت می شود و قطره های این اشک: واژگان « نیم زندگی، تلاش و ماندن » اند که در پشت پرده اشک، با « مغشوشی، بی رمقی، له شدگی و انجماد » در یک میدان جدال، رو در رو می شوند تا زندگی بتواند، از اعماق وجود شعر، آواز بخواند.

د) تجسمی

از آنجایی که مفهوم شعر همواره در بین مخاطبان مختلف، در حالت تعلیق است؛ به همین دلیل ساختار معنایی آن در حال گریز است و مفاهیم نشانه‌ای اش متمرکز نیستند؛ لذا همه چیز به تخیل و تجسم دریافت کننده بستگی دارد.

فرانسیس یکن، نظریه پرداز فلسفه علم، بر این باور بود که آیین ذهن باید اشیا را بدون تحریف منعکس کند و کلمات می باید تصویر کامل اشیا را انتقال دهد (سلدن، ۱۳۷۵: ۷۱). هگل بر آن است که نظم Verse در آهنگ Rhythm اندیشه ها مستتر است و موسیقی به نحوی خفیف، پژواک سمت نهفته و در عین حال مسلم مسیر و کیفیت اندیشه های باز آفریده شده است (ولک، ۱۳۷۴: ۷-۳۷۶).

از لحاظ جنبه زیبایی شناسی الحان و ایقاعات، ابن سینا قانونی را بدین گونه معتبر می داند که « ما باید به هنگام آگاهی نسبت به الحان و ایقاعات، احساس کنیم که دارای حسن موقعیتند و این چنین احساسی فرع بر کیفیت تصور آنها در خیال است که خود فرع بر کیفیت اجتماع آنها نیز در خیال است؛ چرا که تألیف و ترکیب به هنگامی لذتبخش است که میان مؤلفات، اجتماعی وجود داشته باشد و پیدا است که این اجتماع در حس امکان پذیر نیست. چگونه چنین امری قابل تصور است و حال آنکه دو نغمه پی در پی، در یک آن، قابل حس شدن نیست، پس تصویر آنها در خیال است که جمع می شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۶-۳۴۵)

از طریق عنصر تجسمی، چهار عنصر، معنا شناسی می گردد:

۱- صدا و سکوت: با توجه به مبانی « نشانه شناسی لایه ای » می توان گفت که آن صوتی که با توجه به

لایه های متنی همنشین به مثابه موسیقی ارائه شوند و به مثابه موسیقی دریافت شوند، موسیقی هستند. جان کیچ، در کتابی به نام سکوت می گوید که هر چیزی را می توان به مثابه موسیقی شنید، مشروط بر آن که شنونده تصمیم بگیرد آن را به مثابه موسیقی بشنود (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۸۶-۱۸۲). سکوت از جمله مواردی است که در کنار صداهای موجود در شعر می تواند مفهوم دار شود و حتی نوعی موسیقی تفکری ایجاد کند:

... به هنگامی که هر سپیده / به صدای هماواز دوازده گلوه / سوراخ / می شود ؟

□

اگر که بیهده زیباست شب / برای که زیباست شب / برای چه زیباست؟ (شاملو، ۱۳۷۱: ۱۲-۱۱) در واقعه شعر، جایی که محکوم را به جوخه اعدام می برند؛ شعر، شب و محکوم نفس نفس می زند. و ناگهان صدای دوازده گلوه و بدن سوراخ سوراخ محکوم و سکوتی تلخ که بر شعر، حاکم می شود. ه... ه... و دیگر هیچ....

۲- نماوا: صداهایی هستند که می توان آنها را، به کمک تلفیق آواهای واجی، تکرارهای آوایی و ذکر شیء - نه به صورت زنده که به صورت تخیل و تجسم - از لایه های متنی، دریافت کرد؛ همان طور که تصویر را نیز در شعر به همین گونه دریافت می کنیم؛ برای مثال صدای رودخانه، آواز پرندگان، ساحل دریا که به همراه تصویر و به واسطه تجسم از شعر زیر، شنیده می شود.

آنجا که ماه می شکند در دهان موج	چون قرص آتشی که در آب افکند شرار
آنجا که خفته اند بر اطراف آبگیر	مرغایان پیر، در اندیشه فرار
آنجا که پشگان درشت بلند پای	مستانه می دوند بر امواج پر غرور
آنجا که ناله های غریبانه وزغ	پیچیده در سکوت چمنزارهای دور

(نادر پور، ۱۳۸۲: ۱۳۳)

۳- صدای محیطی: صداهای محیطی، صداهایی هستند که از لایه لای بافت آوا کلامی شعر بیرون می آیند و محیط سازی تجسمی می کنند. به گونه ای که خواننده ناگهان خود را در فضای آکنده از این صداها یا آواها، معلق می بیند. صداهایی چون صدای سوگواری یا حتی جشن و پای کوبی:

...شب و / رود بی انحنای ستارگان / که سرد می گذرد. / و سوگواران درازگیسو / بر دو جانب رود / یاد آورد کدام خاطره را / با قصیده نفس گیر غوکان / تعزیتی می کنند... (شاملو، ۱۳۷۱: ۱۲-۱۱). صدای شیون در «ر... و... ر... و...» که با اضافه شدن به صداهای «او... او...» در کلمات «سوگ و گیسو»، صدای هم آوایی زنان مصیبت دیده ای که در داغ فرزند، بر سر و روی خود می زنند و «مو...»

مو... مو... می کند، شنیده می شود.

۴- کوبه زبانی: منظور عبارت های خاصی از یک شعر است که مخاطب را در خود متمرکز می کند؛ گویی تمام شعر پاک شده است و تنها همان یک عبارت است که از میان سپیدی های کاغذ، برجسته می شود، حجم یافته و به سمت چشم یا گوش مخاطب حرکت می کند و ناگهان تکرار موسیقی وار آن در ذهن طنین می افکند؛ چیزی شبیه به نقطه اوج در داستان. این آهنگ بیشتر از پایان شعر دریافت می شود. شاید کارکرد شاه بیت را نیز بتوان از این دست دانست؛ چنانکه در شعر زیر: «زنده باد خدا!»

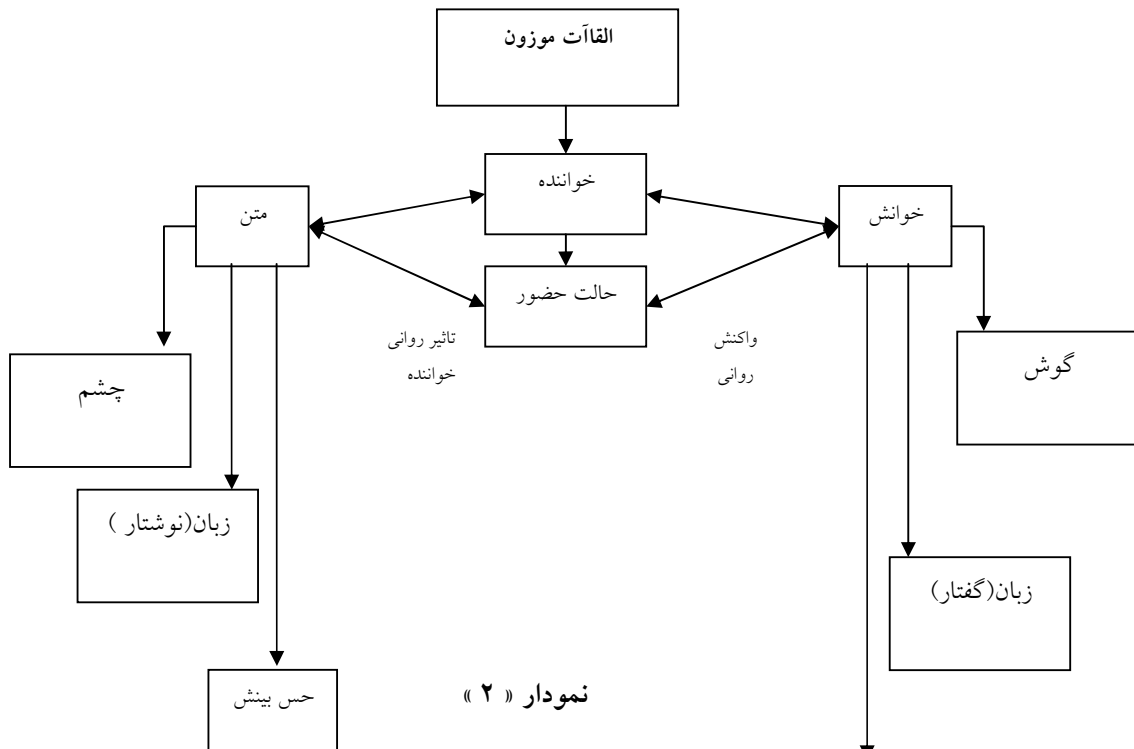
... جهان/ این هزار فسانه عنقریب وقوع/ کاشکی/ به جرعه فشان تنعمی اینچنین/.../ نزاع حیات و انسان را / بهم بر می آورد/ مگر/ در ازدهام گریز و گزیر/ به عربده ای/ غائله دهشت انگیز این خرابخانه/ ختم می گشت:/ « زنده باد خدا ! » (علیپور)

نتیجه گیری

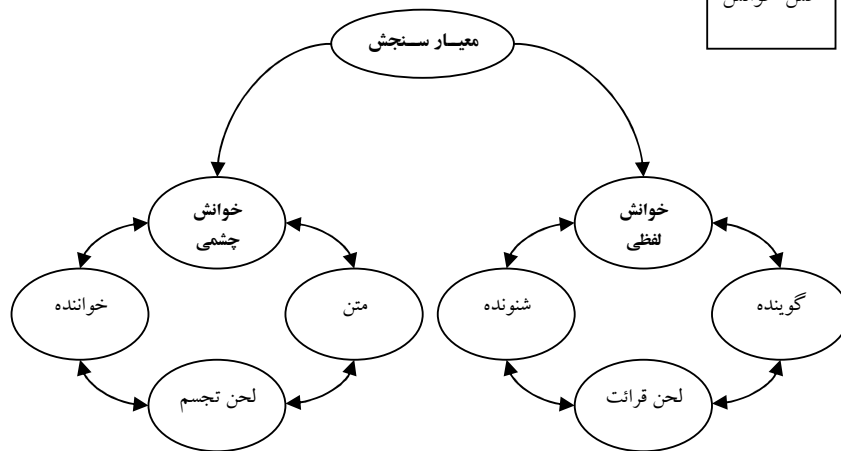
حقیقت وزن، همان چیزی است که ما از حضور آهنگین واژگان در تناسب با معنای آنها در بافت شعر دریافت می کنیم؛ بی آنکه لازم باشد به نوعیت قاعده های از پیش تعیین شده (وزن کلاسیک یا نو) اتکا کنیم. در واقع عادتها تعیین کننده نیستند؛ چراکه عادت به نامتعارف، می تواند آن را متعارف گرداند؛ یعنی هر شعر در حالت حضور خود می تواند به انحاء مختلف تولید موسیقی کند. همانطور که غزل با ساختار موزونش به عنوان یک شعر آهنگین، متعارف دانسته شده است، شعر در هم ریخته سپید هم به عنوان یک نامتعارف، مجال شناساندن خود به عنوان یک شعر آهنگین را دارد. پس تصدیق موزون بودن شعر بستگی دارد به حس دریافت و حالت ایجاد آن در لحظه حضور مخاطب در برابر متن؛ چه آن مخاطب، مؤلف باشد و چه خواننده؛ پس عوامل تعیین کننده ساختار معنایی وزن، متن و خواننده هستند.

بنابراین، با توجه به فرآیندهای ذکر شده، ساختار ریخت شناسی وزن، از طریق رویکرد معنایی آواها، واژگان و نحو شعری که هر کدام در زمینه بافت شکلی خود، به نحو شگفت انگیزی تولید صدا و موسیقی می کنند و در لحظه حضور متن، حالت تأثیر و دریافت خواننده، مورد تحلیل واقع می گردد.

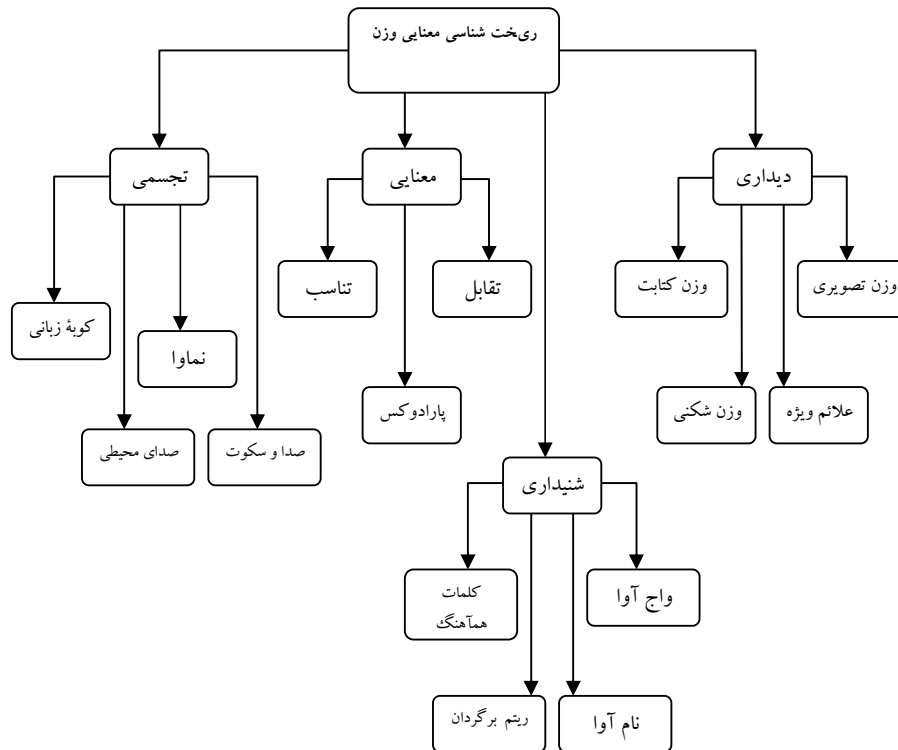
نمودار « ۱ »



نمودار « ۲ »



نمودار « ۳ »



پی‌نوشتها

- ۱- این نقل قول، از کتاب موسیقی شعر شفيعی کدکنی، پیشانی صفحه ۵۲۹، آورده شده است.
- ۲- در مطالعه هر پدیده معینی در زمان دو راه را می‌توان در پیش گرفت، میتوان آن پدیده را جزئی از یک نظام کلی دانست که همزمان با خود آن پدیده وجود دارد (همزمانی) یا آن که آن را جزئی از توالی تاریخی پدیده‌های مرتبط با هم قلمداد کرد (در زمانی). سوسور با پیش کشیدن تقدم توصیف همزمانی زبان، به بی‌اعتباری واقعیات تاریخی یا در زمانی در تحلیل زبان اشاره می‌کند. (کالر، ۱۳۷۹، ۳۸-۳۹)
- ۳- منظور از پارادوکس در این مقاله، دریافت معنایی برخوردار دو قرینه مثبت و منفی است که از فحوای بافتی متن دریافت و موجب حرکتی نو می‌شود؛ حال آنکه بر اساس تعریف مشهور، دو چیز متضاد را در کنار هم و به طور آشکار جمع می‌کند، مثل: «پیدای پنهان» یا «حاضر غایب».

منابع

- ۱- ابن سینا، حسین بن عبدالله. (۱۴۰۵). الشفا « جوامع علم الموسيقى »، تحقیق زکریا یوسف، قاهره، افست قم: کتابخانه مرعشی.
- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). حقیقت و زیبایی، درس های فلسفه هنر، تهران: مرکز، چاپ دوم.
- ۳ _____ (۱۳۸۰). ساختار و تأویل، تهران: مرکز.
- ۴- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۸۴). آخر شاهنامه، تهران: زمستان، چاپ هجدهم.
- ۵- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- ۶- انوری، حسن و احمدی گیوی. (۱۳۷۵). دستور زبان فارسی ۲، تهران: فاطمی، چاپ چهاردهم.
- ۷- پوپر، ک. ر. (۱۳۶۹). جستجوی ناتمام، ترجمه ا. علی آبادی، تهران.
- ۸- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). سفر در مه، تهران: زمستان.
- ۹- حافظ، محمد شمس الدین. (۱۳۸۰). دیوان حافظ، از روی نسخه قاسم غنی و قزوینی، خط اسماعیل نیک بخت، تهران: گلی.
- ۱۰- دوشه، ژان لویی. (۱۳۷۷). واج شناسی، ترجمه گیتی دیهیم، تهران: سروش.
- ۱۱- راکعی، فاطمه. (۱۳۸۵). ناخنکی به زندگی، تهران: اطلاعات.
- ۱۲- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). شعر بی دروغ شعر بی نقاب، تهران: علمی، چاپ هفتم.
- ۱۳- سپهری، سهراب. (۱۳۶۹). هشت کتاب، تهران: طهوری.
- ۱۴- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۳). نشانه شناسی کاربردی، تهران: فقیه.
- ۱۵- سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- ۱۶ _____ (۱۳۷۵). نظریه ادبی و نقد عملی، ترجمه جلال سخنور و سیما زمانی، تهران: پویندگان نور.
- ۱۷- شاملو، احمد. (۱۳۵۰). برگزیده اشعار، تهران: بامداد.
- ۱۸ _____ (۱۳۷۱). ابراهیم در آتش، تهران: نگاه، چاپ ششم.
- ۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۳). موسیقی شعر، تهران: آگاه، چاپ چهارم.

- ۲۰- فارابی، محمد بن محمد. (۱۳۵۶). *قول الفارابی فی التناسب و التألیف*، چاپ دانش پژوه در یادگار نامه یغمایی، زیر نظر غلامحسین یوسفی و دیگران، تهران: فرهنگ ایران زمین.
- ۲۱- فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۱). *زبان شناسی و نقد ادبی*، گردآوری و ترجمه مریم خوزان، حسینی یابنده، تهران: نشر نی.
- ۲۲- فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۷). *به آفتاب سلامی دوباره*، منتخب پنج دفتر شعر... [تولدی دیگر]، تهران: سخن.
- ۲۳- فلکی، محمود. (۱۳۸۰). *موسیقی در شعر سپید*، تهران: دیگر.
- ۲۴- قدامه بن جعفر بغدادی. (۱۳۰۲). *نقد الشعر*، طبع مصر.
- ۲۵- کالر، جانانان. (۱۳۷۹). *فردینان دو سوسور*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: هرمس.
- ۲۶- _____ (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، معرفی بسیار مختصر، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- ۲۷- کسرای، سیاوش. (۱۳۸۱). *آرش کمانگیر*، یک منظومه، تهران: کتاب نادر، چاپ پنجم.
- ۲۸- خانلری، پرویز. (۱۳۳۷). *وزن شعر*، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۷.
- ۲۹- نادر پور، نادر. (۱۳۸۲). *مجموعه اشعار*، با نظارت پوپک نادرپور، تهران، نگاه، چاپ دوم.
- ۳۰- نصیرالدین طوسی، محمد بن محمد. (۱۳۶۳). *معیار الاشعار*، به کوشش محمد فشارکی و جمشید مظاهری، اصفهان: سهروردی.
- ۳۱- نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۶۴). *لیلی و مجنون*، به تصحیح بهروز ثروتیان، تهران: توس.
- ۳۲- ولک، رنه. (۱۳۷۴). *تاریخ نقد جدید (جلد دوم)*، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- ۳۳- هاتف اصفهانی، احمد. (۱۳۶۲). *کلیات دیوان*، با تصحیح و مقدمه محمد عباسی، تهران: فخر رازی.
- ۳۴- هوف، گراهام. (۱۳۶۵). *گفتاری درباره نقد*، ترجمه نسرين پروینی، تهران: امیرکبیر.
- 35-Attridge , Derek , **Poetic Rhythm: An Iintroduction** , Cambridge University , 1995.
- 36-Carper , Thomas & Attridge , Derek , **Meter And Meaning: An Introduction To Rhythm In Poetry** , Routledge , 2003.
- 37- Clyton , Jay and Rothstein , Eric (eds), **Influence And Intertextuality In Literary History** , university of Wisconsin press, 1991.
- 38-Culler , Jonathan D., **Structuralist poetics , structuralism , linguistics and the study of literature** , Routledge an keganpaul , London , 1975.

39-Hanslick , E. , **The Beautiful In Music** ,Tra. G. Cohen ,New York ,1957.

40-Heidegger , M. , **Being And Time** , Tra Macquarrie , London , 1988

41-Heidegger , M. , **Basic Writings** , Ed. D. Farrell Krell , New York , 1977.

42-Jakobson , Roman , **In Style In Language** , Ed. T. Sebeok , Mit Press , Cambridge , 1960.

