

انسجام و انتشار دو منش شکل‌گیری متن

فرزان سجودی

به زنده‌یاد شهرام آقاجانی

دانشیار دانشگاه هنر

چکیده

پیشتر گفته شده است که متن باید بافتار داشته باشد و در نتیجه عوامل ساختاری شامل ساختار موضوعی و ساختار اطلاعاتی و عوامل انسجامی به عنوان سازنده‌ی بافتار و شکل دهنده به متن مطرح شده‌اند. حال آن که در ادبیات و بخصوص در انواعی از شعر معاصر به نمونه‌هایی برخورد می‌کنیم که بر اساس اصول پیشتر گفته شده نمی‌توان متنیت آنها را تبیین کرد. نگارنده برای تبیین عملکرد این متون که برای متون متعارف دارای بافتار نقش پادمتن را بازی می‌کنند، از مفهوم انتشار بهره گرفته است و نشان می‌دهد که چطور انتشار در دو سطح جانیشینی و هم‌نشینی عامل اصلی [پاد]متنیت این نمونه‌های ادبی است.

واژگان کلیدی: بافتار، انسجام، انتشار، متن، پادمتن

۱- مقدمه:

درباره‌ی متن و معیارهای متنیت، متن باز و انسداد در متن، تقابل اثر و متن، نقش بافت در چگونگی خوانش متن و انواع بافت و سرانجام رد تقابل متن و بافت در نشانه‌شناسی لایه‌ای مطالب بسیار نوشته شده است. در این مقاله بحث خود را محدود می‌کنیم به رویکرد هلییدی در باب متن و معیارهای متنیت در دستور نقش‌گرای نظام‌بنیاد و این رویکرد نقطه‌ی عزیمت ماست. نشان خواهیم داد که چطور معیارهای متنیت از این منظر در شعر معاصر فارسی عمل می‌کند یا نمی‌کند. در مواردی که عمل می‌کند آیا می‌توان برای آن نوع متن/شعر ویژگی‌های خاصی قائل شد و در مواردی که عمل نمی‌کند متن/شعر چگونه شکل می‌گیرد. در نتیجه ابتدا شرح مختصری از معیارهای متنیت در دستور نقش‌گرا ارائه خواهد شد؛ سپس این معیارها در

نمونه‌هایی از شعر معاصر به کار گرفته خواهد شد و سرانجام برای تبیین موارد نقیض از مفهوم انتشار و نقش آن در شکل‌گیری متن/شعر بهره خواهیم گرفت.

۲- معیارهای متنیت در دستور نقش‌گرا

هلیدی و حسن (۱۹۷۶: ۲) معتقدند عامل اصلی تعیین‌کننده‌ی این که آیا مجموعه‌ای از جملات متن هستند یا نه انسجام است و این روابط انسجامی است که بافتار می‌آفریند. متن بافتار دارد و این بافتار است که متن را از نامتن متمایز می‌کند. عناصر متن به هم وابسته‌اند و تفسیر و رمزگشایی از هر عنصر متن وابسته به وجود عنصری دیگر است. هلیدی دو گروه از ویژگی‌هایی را که در ترکیب با هم بافتار می‌آفرینند را به شرح زیر از هم متمایز می‌کند:

الف) ویژگی‌های ساختاری شامل (۱) ساختار موضوعی که با مفهوم توالی خطی آغاز و پایانه سر و کار دارد و (۲) ساختار اطلاعاتی که با مفاهیم اطلاع‌کهنه و نو مربوط می‌شود.

ب) انسجام شامل انسجام دستوری که از طریق ارجاع، ربط، حذف و جایگزینی حاصل می‌شود و انسجام واژگانی که از طریق تکرار، هم‌معنایی (هم‌مرجعی) و شمول معنایی شکل می‌گیرد (هلیدی ۲۰۰۴، ۵۳۲-۵۷۹).

حال اجازه بدهید این راهکارهای شکل‌گیری بافتار و در نتیجه متن را در دو از نثر و شعر فارسی بررسی کنیم. نخست حکایتی کوتاه از گلستان سعدی را برگزیده‌ایم از باب چهارم در فوائد خاموشی (واژگان و عبارات داخل قلاب را نگارنده افزوده است):

بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد [بازرگان] پسر[ش] را گفت نباید که این سخن [خسارت افتادن] با کسی در میان نهی [پسرِ بازرگان] گفت ای پدر [بازرگان] فرمان ترا [بازرگان را] ست [این سخن] نگویم و لکن خواهم مرا [پسر را] بر فایده این [نگفتن سخن] مطلع گردانی که مصلحت در نهان داشتن [این سخن] چیست [بازرگان] گفت [به پسر] [مصلحت نهان داشتن این سخن آن است] تا مصیبت دو نشود یکی نقصان مایه [خسارت افتادن] و دیگر شماتت همسایه

مگوی اندوه خویش با دشمنان که لاحول گویند شادی‌کنان

گفته می‌شود در چنین نمونه‌هایی از ادبیات که بافت بلافصل ندارد، جمله‌ی اول به کلی اطلاع نو است. "بازرگانی" نکره است و کل بند نخست [بازرگانی را هزار دینار خسارت افتاد] اطلاع نو است که بافت درون متنی برای مابقی متن می‌سازد. در بند دوم ضمیر متصل‌ش از پسر حذف شده است (بنا بر دلایل سبکی) و این حذف بافتار ساز است زیرا مرجع‌ش حذف شده بازرگان است. فاعل نیز به قرینه‌ی لفظی حذف شده است در واقع "بازرگان پسرش را گفت"، که این هر دو مورد حذف از موارد انسجام دستوری است. ساختار اطلاعاتی کماکان با زنجیره‌ی تبدیل اطلاع نو به کهنه و آوردن اطلاع نو دیگر پیش می‌رود. بازرگان محذوف بند دوم بر خلاف بازرگان بند اول معرفی است، یعنی حال به اطلاع کهنه تبدیل شده است. کل آن چه بازرگان به پسر می‌گوید اطلاع نو است زیرا پاسخ سوال "چه گفت؟" را تأمین می‌کند. در این بند "این سخن" هم مرجع است با خبر "هزار دینار خسارت". در پاسخ "پسر" حذف شده است ولی استنباط می‌شود و از موارد انسجام دستوری است. تو در "فرمان تراست" با بازرگان هم مرجع است و من در "مرا خواهم..." با پسر هم مرجع. و این در "بر فایده‌ی این مطلع گردانی" ارجاع دارد به "این سخن نگفتن". در "مصلحت در نهان داشتن چیست"، [این سخن] محذوف است، مصلحت در نهان داشتن [این سخن] چیست. در بند بعد بازرگان فاعل فعل گفت محذوف است و قابل استنباط از شبکه‌ی بافتار. نقصان مایه ارجاع دارد به خسارت افتادن. ولکن در سطر سوم و که در بیت نیز از مقوله‌ی انسجام ناشی از ربط هستند؛ ولکن ربط تباینی است و که ربط سببی. همان طور که در این تحلیل مختصر متن شناختی مشاهده می‌شود ساختارهای اطلاعاتی و موضوعی و عوامل انسجام دستوری و واژگانی واژه به واژه بند به بند متن را می‌یابند و بافتار عامل متنیت متن است.

حال اجازه بدهید به نمونه‌ای از شعر پردازیم. برای این منظور شعر هست شب نیما یوشیج را انتخاب کرده‌ایم.

هست شب، یک شب دم‌کرده و خاک
 رنگ رخ باخته است.
 باد نوباوه‌ی ابر، از بر کوه
 سوی من تاخته است.

هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا
هم از این روست نمی بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

با تنش گرم، بیابان دراز
-مرده را ماند در گورش تنگ-
به دل سوخته‌ی من ماند
به تنم خسته، که می‌سوزد از هیبت تب.
هست شب. آری شب.

در همان بند اول مبتدا سازی فعل و آمدن شب پس از هست نه تنها آن را به اطلاعات نو تبدیل می‌کند، بلکه بر شب بودن تاکید دو چندان می‌شود. در بند دوم واژه‌ی شب در جایگاه آغاز تکرار می‌شود. شب این جا اطلاع کهنه است و توصیف آن [یک شب دم کرده] اطلاع نو، بند اول و دوم از طریق تکرار واژه‌ی شب (انسجام واژگانی) و تحول اطلاع نو بند اول به اطلاع کهنه بند دوم و تداوم زنجیره‌ی اطلاع کهنه و نو بافتار می‌یابد. بند دوم و سوم با ربط افزایشی (یعنی و) به هم پیوند می‌خورند. بند اول و دوم بافت زمانی را شکل می‌دهد که البته با تاکید بر شب و دم کردگی دلالت ضمنی استعاری نیز به زمان تاریک و نفس‌گیر دارد. از ابتدای بند سوم که با ربط افزایشی به بند دوم پیوند می‌خورد وارد توصیف مکان می‌شویم. بافت مکانی شکل می‌گیرد. خاک که انسان‌پنداری شده است رنگ رخ باخته است. بند چهارم ادامه‌ی توصیف مکانی است. ضمیر من، بند چهارم را به طور ضمنی به سه بند پیشین می‌پیوندد و در کنار توصیف زمان و مکان شخص را نیز وارد صحنه می‌کند. من در شبی چنین در مکانی چنان. بخش دوم شعر با تکرار عبارت "هست شب" به بخش اول پیوند می‌خورد و در میان مجموعه توصیف‌ها تاکید بر شب و کارکرد استعاری آن را شدت می‌بخشد. این تاکید استعاری بر شب بودن در دو بند پایانی شعر هست شب (که تکرار بند آغازین است) و آری شب به اوج خود می‌رسد. عبارت "هم از این روست" نقش یک ربط علی را دارد و بند اول این بخش را به عنوان علت بند دوم معرفی می‌کند و از این طریق دو بند را به هم پیوند می‌زند. "من" در بخش سوم شعر با "من" در بخش اول و ضمیر متصل "م" در بخش سوم هم مرجع هستند و راوی را به شوشگر (و نه کنشگر) متأثر از شرایط زمانی و مکانی که استعاره‌ی دوران تیره و خفقان‌آور هستند تبدیل می‌کند. شعر از طریق ساختار

موضوعی، اطلاعاتی و انسجام نحوی و واژگانی به شبکه‌ای در همبافته تبدیل می‌شود و متنیت می‌یابد.

به نظر می‌رسد مطالبی که در مورد روابط ساختاری و انسجامی در متن، و در این مورد بخصوص نمونه‌هایی از نثر و شعر ادبی گفته شدند بدیهی‌اند و دانش ناخودآگاه و انکار ناپذیر کاربران زبانند. گویی دلیل این تصور این است که گفتمان مسلط بر توصیف شرایط متن‌بودگی که آن را ناشی از ساختار و انسجام می‌داند تداوم گفتمان مسلط در توصیف نظام اجتماعی است که ساختار و انسجام را در آن امر بدیهی و "طبیعی" تلقی می‌کند و گویی تصادفی نیست که در افراطی‌ترین شکلش آن را ناشی از خود طبیعت می‌داند. اما متن در این معنا فکر وجود پادمتن را در خود دارد. یعنی متنی که برای برداشت متعارف از متن نقش "پاد" را بازی می‌کند. این اصطلاح را که پیشتر نگارنده در مورد رابطه نشانه و پادنشانه و فرهنگ و پادفرهنگ و گفتمان و پادگفتمان به کار برده است از پاد هم معنای نگهدارنده و هم معنای برهم زننده یا ضد را می‌گیرد. پادمتن از نوع متن است و در همان حال برداشت متعارف یا بدیهی تلقی شده از متن را برمی‌آشوبد. هر چند هر پادمتنی (یا پادفرهنگی یا پادگفتمانی) ممکن است در اثر رسوب شدگی و درونی شدگی به متن دوران دیگری تبدیل شود و پاد دیگری را برانگیزد.

در ادامه مطلب کوشش می‌کنم نمونه‌هایی از آنچه پادمتن خوانده شد را بررسی کنم و نشان خواهم داد که [پاد] متن‌بودگی این نمونه‌ها نه ناشی از روابط ساختاری و انسجامی که ناشی از روابط انتشاری است.

بعد از "پیچ"ها^۱

۱- کلافه‌ای از آینه‌ای متلون که در تن تو تکثیر می‌شود:

۲- در هندوستان گاهی سوار فیل

۳- ترجیح می‌دهی این جا گاهی سوار شتر شطرنج هم بشوی

^۱ بخش عمده‌ی تحلیل این شعر از پایان نامه‌ی زنده‌یاد شهرام آقاجانی طولارود گرفته شده است تحت عنوان بررسی نشانه‌شناختی شعر دهه هفتاد که به راهنمایی من در گروه زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی در زمستان ۸۸ دفاع شد.

- ۴- یکی پا در میانی می کند این وسط / می گذارد تو را یکی یکی وسط میز
- ۵- تا در می زنی / برمی چینی تو را همه را یک جا.
- ۶- سبیلت بد جوری می زنی ذوق سیلویا پلات
- ۷- تغییر جنسیت که می دهی شیر می دهی زال را در کوه قاف
- ۸- سپری شده عصر قهرمان های الکی
- ۹- در کافی نت ها سراغ دیوهای سفید و سیاه را که بگیری
- ۱۰- پرینت رنگی اشان خنده دارتر است
- ۱۱- محبوب من اسم خودش را گذاشته سالوادور-پیکاسو
- ۱۲- من این وسط چه کاره ام از قسط هایی که هی بچه موش های کامپیوتری می زاینند
- ۱۳- به عزرائیل چیزی نگو
- ۱۴- با قطار سریع السیر از آسانسور سقوط کرده ام ته دره
- ۱۵- این اره هم که فقط به درد قارچ کردن خربزه های اسطوره ای می خورد
- ۱۶- کیفیت پشم تو کافی نبود / نیست
- ۱۷- باید بپریم بالا / تا سقف فنا فی الله
- ۱۸- آدم سالم هزار سرِ سرطانی دارد
- ۱۹- ببر برای خودت این یکی را که پشمالوتر است
- ۲۰- دکان باز کرده این شاعری که اسم خودش را گذاشته موج متلون المزاج
- ۲۱- علاج درد تو؟ باید به موقع بین زمین و هوا ترمز کنی
- ۲۲- فواره ای هم به سرعت در بر با من
- ۲۳- می رود از سر بالا / تا سر می رود از بالا
- ۲۴- شیر پایین را که نبذنی می ترکد مثانه ات از فشار قطار سریع السیر
- ۲۵- به جز این کوره های آهک پزی هم نیاز به هزار و یک زن و مرد هر دمبیل دارند
- ۲۶- در آشپزخانه ای که کارد پیدا نشود / پیاز از روشنفکری برق می زند
- ۲۷- بکت / روی موکت دراز می کشد / کشیده
- ۲۸- بزنی بیخ گوش من اگر نذنی اسمت را نمی گذارند ویرجینیا ولف
- ۲۹- دنبال قصاب ارزان قیمتی می گردم که گوشم را بکند از ته

۳۰- به درد عاشق شدن نمی خورم اصلا

۳۱- الکی اسم مرا گذاشته اند لیلی

۳۲- شقیقه ام که هر دقیقه درد می کند می شوم بُت عیار

نگارنده معتقد است که [پاد] متنیت در این شعر نه ناشی از روابط انسجامی و بافتار بلکه ناشی از بهره برداری از منش انتشار در زبان است. زبان در منش انتشار تا بی نهایت فاقد توازن و تعادل است؛ دیگر کلمات به طور همزمان بر یکدیگر فشار نمی آورند بلکه به طور متوالی بر هم عمل می کنند و هر یک دیگری را واژگون می کند (سجودی ۱۳۸۷: ۱۳۶) دریدا (۱۹۷۸: ۲۱) این حالت بازی نامحدود دلالت را منش انتشار^۲ نامیده است.

ادعای نگارنده در این مقاله این است که متن فقط محصول روابط ساختاری و انسجامی نیست و با الهام گرفتن از مفهوم انتشار نزد دریدا بر آن است تا منش انتشار را در حکم ساز و کار دیگری در شکل دادن به [پاد] متن معرفی کند.

بعد از پیچها نمونه ای از پادمتنیت انتشاری است. در اینجا با خوانشی در منش انتشار روبرو هستیم به این معنا که در واقع قادر به دستیابی به یک شبکه ی انسجامی معنایی و دستوری نیستیم، بلکه دالهای زبانی پیوسته به هم و به دالهای غایب متداعی منتشر می شوند و از انسجام خطی و بافتار برخوردار نیستند.

سطر نخست را با هم می خوانیم: کلافه ای از آینه ای متلون... تو نه توی واحد بلکه توی متکثر است که با واژگان متلون و همچنین تکثیر در این سطر و در سطر چهارم می گذارند تو را یکی یکی وسط میز با تقابل بین تو و یکی یکی شاهد حرکت رفت و برگشتی بین وحدت و کثرت تو هستیم. ترفند تکثیر واحد اینجا در عمل توزیع ساده یعنی یکی یکی آن هم وسط میزی مانند میز شطرنج که در سطر سوم به آن اشاره شده است (و تصور ما این است که این میز همان میز است) انجام می گیرد.

² dissemination

در سطر بعدی، یعنی سطر پنجم، تا در می‌زنند/ برمی‌چینند تو را همه را یک جا در بخش دوم این سطر فعل برمی‌چینند به دلیل وجود شناسه‌ی *-ند* خبر از ضمیر فاعلی محذوف آنها می‌دهد [آنها تو را برمی‌چینند] می‌بینیم که تکواژ مفرد یکی که شخص ثالث این بازی است تبدیل به ضمیر جمع آنها می‌شود (تکثیر می‌شود). این بازی زبانی تکثیر واحد در ادامه سطر در رابطه‌ی بین تو را و همه را که ظاهراً هم مرجع هستند ادامه می‌یابد. برمی‌چینند تو را همه را یک جا. به عبارتی دوباره تو تکثیر می‌شود اما با این تفاوت که تکثیر یکی یکی صورت نمی‌گیرد بلکه یک جاست. به عبارت دیگر می‌توان این سطر را این گونه باز نوشت تا در می‌زنند [آنها] برمی‌چینند تو را همه [توها] را یک جا [با هم].

حال که در جریان جزئیات این تکثیر قرار گرفتیم، بازمی‌گردیم و این بار از زاویه‌ای دیگر متن را می‌خوانیم. در سطرهای دوم و سوم می‌خوانیم در هندوستان گاهی سوار فیل/ ترجیح می‌دهی این جا گاهی سوار شتر شطرنج بشوی. فیل که خود از مهره‌های بازی شطرنج است، نوعی تداعی معنایی بین شطرنج و فیل و از فیل به هندوستان ایجاد می‌کند. این تداعی از طرفی از طریق کلمه‌ی شطرنج که مهدش در هند بوده است و کلمه‌ی فیل که همواره تداعی گر هند است برقرار می‌شود و از سوی دیگر رابطه‌ی بین فیل و هندوستان و فیل و شطرنج در هر دو مورد از نوع مجاز مرسل است و در سطح مفهومی مطرح است حال آن که رابطه‌ی بین شتر و شطرنج از نوع جناس ناقص است و در سطح نوشتاری و صوری عمل می‌کند. حال با این بحث، همان گونه که تو مانند آینه‌ای متلون تکثیر می‌شود، در منش انتشار زبان نیز در حرکت از دالی به دال دیگر، از هندوستان به فیل، از فیل به شطرنج و از شطرنج به شتر تکثیر می‌شود.

در سطر ششم سبیلت بد جوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات سبیل که نشانه‌ی جنس نر و مردانگی است در تقابل با سیلویا پلات که یک شاعر زن فمینیست است قرار می‌گیرد. اما بی‌درنگ در سطر هفتم تغییر جنسیت که می‌دهی ... با اشاره بینامتنی دیگری روبرو هستیم.

برای این که تو، زال را شیر دهد باید تغییر جنسیت دهد. در این سطرها شاهد نوعی حرکت واسازانه هستیم. قطبیت زن و مرد که مفهومی ساختاری است به حرکت از زن به مرد و از مرد به زن که مفهومی پساساختاری است واسازی می‌شود. به عبارتی به جای این که زن و مرد مطلق داشته باشیم با زن در مرد و مرد در زن مواجه می‌شویم؛ لذا در وضعیتی آستانه‌ای قرار می‌گیریم. اشاره‌ی بینامتنی به سیمرخ شاهنامه را که زال را در کوه قاف شیر می‌دهد فراموش نکنیم.

اکنون در مجموع وضعیت این گونه است، تو در حال انتشار است [تو که سیمرخ هستی و شیر می‌دهی زال را، تو که سبیلت بد جوری می‌زند توی ذوق سیلویا پلات، تو که آینه متلون در تنت تکثیر می‌شود، تو که یکی یکی می‌چیندت وسط میز و بعد در که می‌زنند همه را یک جا جمع می‌کنند]. این ضمیر تو عنصر ایستایی نیست. همه چیز است، هر چیز است، مفرد است، جمع است، همه‌ی زبان است و هر آن می‌تواند به چیز دیگری انتشار یابد، چرا که هر نشانه‌ی زبانی بالقوه در همه‌ی تاریخ زبان منتشر می‌شود. به بیانی همه‌ی این اشارات مفاهیمی بینامتنی تلقی می‌شوند. این مفاهیم بینامتنی که حالتی درزمانی و تاریخی دارند، هنگامی که در کنارهم می‌نشینند همزمان در محورهای همنشینی و جانشینی بر هم عمل می‌کنند و همدیگر را برمی‌انگیزند؛ در واقع "هیچ یک حقیقت آن دیگری نیست و هیچ یک ساده شده‌ی آن دیگری نیست" (سجودی ۱۳۸۷: ۱۴۳).

سطر هشتم را در ادامه می‌خوانیم. سپری شده عصر ... در این سطر و سطرهای نهم و دهم با نوعی واکنش شعاری راوی روبرو هستیم. شعر تحلیل می‌رود و به شعار نزدیک می‌شود. راوی از مضمون آشنای دیوهای سفید و سیاه که در اسطوره‌ها نمایندگان خیر و شرند استفاده می‌کند و آنها را در تقابل با طیف رنگی دیوهای امروزی، مصرفی، ماشینی، کاغذی و پرفریب قرار می‌دهد.

از سطر یازدهم با یک گسست روبرو می‌شویم و گویی با مجموعه‌ای از گزین گویه‌ها سر و کار داریم. هر سطر گویی در بافت خود می‌تواند معنایی مستقل داشته باشد، هر کدام واحدی مجزا از دیگری به نظر می‌آید که گویا اگر برداشته شود در این اجزاء کنار هم چیده شده

اتفاقی نمی‌افتد یعنی به عبارت دیگر این اجزا با هم دارای بافتاری منسجم نیستند. واحدهای مجزا از هم هر یک دارای معنا هستند لذا متن بی‌معنا نیست، فاقد انسجام است و معناباحته. گویی معنای بسیار داشته‌ایم که اکنون پس از یک گسست، یک اتفاق، تحت شرایطی گرد هم آمده‌اند. به عبارتی ما با فراوانی ساختارهای معناداری روبرو هستیم که هر یک گویی خود پاره‌هایی از متن‌های معنادار دیگری هستند که در حال مصرف شدن و نابود شدن‌اند. متن در این منش گسست خود از روایت کلان می‌کوشد با بازخوانی اسطوره‌های تاریخی گوناگون که در واحدهای مجزا و در گسست از هم گرد آمده‌اند، انرژی و خلاقیتی را که در طی زمان از طریق انجماد معنایی از دست داده‌اند به آنها بازگرداند.

در واقع این گزین‌گویه‌ها هر یک تشکیل شده از متون ساختمندی هستند که در آنها حذف صورت گرفته است و اکنون به حاشیه رانده شده‌اند و در این قسمت از شعر ما با ترکیبی از حاشیه‌ها روبرو هستیم. پر واضح است که با خواندن چنین ترکیبی با نوعی بحران که شاید بتوان آن را بحران خوانش نامید روبرو می‌شویم. حال در تحلیل بحران چنین [پاد]متنی که حاصل جمع آمدن متن‌های حاشیه‌ای گزین‌گویی شده است، به نظر می‌رسد [پاد]متن می‌کوشد تا خود و تفاوت خود را از متن‌های کلان و مسلط دیگر نشان دهد و از حذف (فراموشی) خود جلوگیری کند.

در سطر یازدهم محبوب من اسمش را گذاشته سالوادور-پیکاسو، محبوب من که شخص ثالث و غایب ماجراست نام دیگری را برمی‌گزیند که خود وضعیتی آمیخته است. این هردو نقاشند، یکی نقاش سوررئالیست است و دیگری نقاشی از سبک کوبیسم. رابطه‌ی این هويت محبوب من با من راوی از دو نظر اهمیت دارد. ابتدا این که شخصیت این محبوب در وضعیتی ناپایدار، دوگانه و از هم گسیخته است زیرا محبوب نام دو نقاش از دو سبک متفاوت را با هم تلفیق و بر روی خودش گذاشته است. باز با وضعیتی آستانه‌ای روبرو هستیم. این دو نام که در تلفیق با هم شده‌اند یک نام، نام محبوب، هر دو مذکرند، پس راوی خود را مونث فرض کرده است، اما این وضعیت جنسی راوی با خواندن سطرهای پایین‌تر، مثلاً سطر بیست و هشتم (بزن بیخ گوش من اگر نرنی اسمت را نمی‌گذارند ویرجینیا ولف) به هم می‌خورد. این وضعیت متغیر و غیر قطبی و آمیخته اینجا به پایان نمی‌رید. در سطر سی و یک، الکی اسم مرا

گذاشته‌اند لیلی، "من" دوباره مونث شده است. در نتیجه این رابطه‌ی بین من و محبوب من وضعیت مضحکه پیدا می‌کند. این من و محبوبش از طرفی نه مرد است و نه زن و از طرف دیگر هم مرد است و هم زن. باز با وضعیتی آستانه‌ای روبرو هستیم، مرد در زن و زن در مرد. در سطر چهاردهم، با قطار سریع‌السیر از آسانسور...، همنشینی قطار و آسانسور و دره هیچ گونه ارتباط منطقی خطی را به ذهن متبادر نمی‌کند. تنها نقش فعل سقوط کرده‌ام است که این سه واژه را در عمل سقوط و مرگ به هم پیوند می‌دهد.

در سطر هجدهم می‌خوانیم آدم سالم هزار سر سرطانی دارد با وضعیتی تناقض آمیز روبرو هستیم که ما را باز در وضعیتی آستانه‌ای، غیر قطعی و غیر قطبی قرار می‌دهد. سلامت و سرطان در منطق متعارف معنی شناختی نقیض همدیگراند و و تقابل مکمل‌اند، یعنی وجود یکی نقض وجود دیگری است. اما اینجا آدم سالم هزار سر سرطانی دارد. ما با آدمی سر و کار داریم که هم سالم است و هم سالم نیست و هم سرطان دارد و هم سرطان ندارد. سرطان بیماری است که با تکثیر بیمارگونه‌ی سلول‌ها همراه است. باز می‌گردیم به توی ابتدای شعر که هم واحد بود و هم متکثر. تو در زمانی که گمان می‌کنی سالمی (واحدی)، در حال تکثیر شدنی. با وضعیتی بینابینی روبرو هستیم. برای آن که به حیات خود، حیات زبانی خود ادامه بدهی باید تکثیر شوی و تکثیر شدن تو در واقع سرطان توست. مشاهده می‌شود که چطور تقابل قطبی سالم/سرطانی و سازی می‌شود و یکی دیگری را گریزناپذیر می‌کند. زبان برای این که زندگی کند باید بیافریند و تکثیر شود، در غیر این صورت منجمد، مرده و ایستا خواهد شد پس گریزی ندارد جز آن که پیوسته در وضعیت سلامت سرطانی باشد.

درباره‌ی جناس ناقص بکت و موکت و بازی‌های صوری از این دست و یا اشاره به قصاب ارزان قیمت و بریدن گوش و تداعی و نگوگ نیز می‌توان سخن گفت که از حوصله‌ی این مقاله خارج است.

خلاصه‌ی مطلب درباره‌ی این شعر آن که در بخش اول که تا سطر یازدهم ادامه دارد [پاد] متن شعری از طریق بسط روابط انتشاری شکل می‌گیرد. نشان دادیم که چگونه اجزا و عناصر این متن در عمل توزیعی به طور متوالی و متداعی بر هم عمل می‌کنند. در بخش دوم شعر که از

سطر یازدهم شروع می‌شود روابط انتشاری کماکان فرایند اصلی شکل‌گیری [پاد] متن هستند اما گسست آشکارتر خود می‌نماید و با نوعی خلاء روبرو هستیم که ناشی از تکه تکه بودن و عدم اتصال این تکه‌ها در ترکیب خطی است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی نمونه‌هایی از ادبیات کهن و نو، نثر و شعر، ابتدا نشان دادیم که چگونه عوامل متن‌ساز از جمله عوامل ساختاری و انسجامی در شکل دادن به بافتار و در نتیجه متن عمل می‌کنند. در ادامه‌ی بحث مدعی شدیم که همه‌ی متون الزاماً دارای بافتار نیستند و متنیت خود را از عملکرد ساز و کارهای ساختاری و انسجامی نمی‌گیرند بلکه در واقع این سازوکارها را برهم می‌زنند و خلاف انتظارات منطق مسلط و تاریخی شده عمل می‌کنند. در اینجا مفهوم پادمتن را معرفی کردیم و اشاره کردیم که پادمتن از نوع متن است و هر پادمتنی خود ممکن است با رسوب و تاریخی شدن به متن بدل شود و پادمتن‌های دیگری را برانگیزد. برای تبیین این نوع از متون با الهام گرفتن از مفهوم انتشار نزد دریدا مدعی شدیم که متن فقط محصول عملکرد ویژگی‌های ساختاری و انسجامی نیست بلکه منش انتشار را نیز باید به عنوان یک سازوکار متنی پذیرفت. برای این منظور شعر بعد از پیچ‌ها اثر باباچاهی را به تفصیل بررسی کردیم و نشان دادیم که چطور این پادمتن از طریق روابط انتشاری شکل می‌گیرد و چگونه ساختارهای منطقی متعارف از جمله تقابل‌های قطبی را برهم می‌زنند. سرانجام به نظر می‌رسد باید پذیرفت که از سویی در متون وابسته به روابط انسجامی، منش انتشار به گونه‌ای ضمنی فعال است، اما تسلط با انسجام است و پادمتن‌های مبتنی بر انتشار نیز به کلی عاری از روابط انسجامی نیستند. یعنی ما نیز نباید دوگانه‌ی انسجامی/انتشاری را به دوگانه‌ای قطعی تبدیل کنیم ولی می‌توانیم از وجه غالب در متون متفاوت سخن بگوییم.

Derrida, j. (1978) *Writing and Difference*, trans. Alan Bass London: Routledge & Kegan Paul

Halliday M. A. K. & Hassan R. (1976) *Cohesion in English* London: Longman

Halliday M. A. K. & Christian M.I.M. Matthiessen *An Introduction to Functional Grammar (3rd edition)* London: Arnold

آفاجانی طولارود، شهرام (۱۳۸۸) بررسی نشانه شناختی شعر دهه‌ی هفتاد ایران، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

باباچاهی، ع. (۱۳۸۸) پیکاسو در آبهای خلیج فارس تهران: نشر ثالث

سجودی، ف. (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی تهران: نشر علم

سعدی، کلیات سعدی (بر اساس نسخه‌ی تصحیح شده‌ی محمد علی فروغی) (۱۳۸۰) تهران: نشر افکار