Shiraz University
Journal of *Poetry Studies*
Quarterly, ISSN: 2980-7751
Vol 17, Issue 3, Ser 65, 2025

Extended Abstract

DOI: 10.22099/JBA.2025.51401.4578

Rhetorical Analysis of Persian Poetry Based on a Cognitive Reading of the Temporality of the Language

Mohammadreza Amini *

Introduction

Undoubtedly, to achieve a deeper understanding of the concept of rhetoric and to do a better rhetorical analysis of Persian poetry, one of the best ways is to take advantage of modern literary theories and novel linguistic thoughts, provided that this is done properly and accurately. The ideas of Ferdinand de Saussure, especially his concept of the linearity or "temporality" of language, can serve as a cornerstone for such a new and useful perspective in analyzing rhetorical and stylistic issues in Persian poetry.

The Saussure an concept of the linearity focuses on the important point that in language, "auditory forms only flow along the dimension of time; that is, their elements appear one after another, forming a kind of chain [or line]." The linearity of language is more often manifested and applied at the syntactic level.

The important point is that in the syntax of any language, there exists a degree of freedom for changing the arrangement of the components of speech; therefore, the speakers can produce a specific sentence with the same components in various forms and arrangements without violating grammatical rules. It seems that in Persian language, there is a noticeably greater freedom to change the positions in the language chain. In fact, the arrangements and positions of their components are the keys to many of the secrets of eloquence and the subtleties of literary speech.

* Associate Prof of Persian Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.
mza130@gmail.com

Article Info: Received: 2024-10-29, **Accepted:** 2025-04-23

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

Methodology and Review of Literature

The main question of this article is how the intelligent selection of syntactic elements in the linear chain has created the rhetorical structures and literary devices in Persian poetry? Additionally, how can this perspective be applied in the reading and interpreting poetry? And finally, can a new method of rhetorical analysis be proposed based on this perspective?

To investigate these questions, we will use primarily a linguistic approach to analyze rhetorical structures in syntax; and we will use the principles of cognitive poetics to examine the various effects of rhetorical structures on the audience. This methodological combination can be theoretically justified because structural linguistics and the understanding of poetry are closely linked, as both concern a linguistic matter. In recent studies of Persian poetry, no research based on this Saussure an idea or its cognitive reading has been conducted. But in French sources, interesting research has been conducted regarding the concept of the Saussure an nature of language operating in real time, particularly in two areas of linguistics, namely syntax and semantics. The studies related to “chronosyntax” (or “on-line syntax” in English) are more closely related to the main foundations of our research. The term chronosyntax is coined by the linguist Yves Macchi (2000) who considers a sentence to be a time-bound phenomenon because each sentence requires a specific duration to complete, and each word appears in its own turn and specific time within the sentence.

Discussion

If Poetry is perceived within the context of time, then the principle of temporality must also be taken into account when analyzing poetry. Perhaps the most suitable framework for considering the element of time in poetry analysis is the cognitive poetics approach, which allows us to imagine the moment-to-moment impact of the chain of words in a poem on the audience's mind.

Cognitive poetics, due to its linguistic orientation, pays significant attention to the “text” which serves as a link between the poet and the audience. In this new perspective, various linguistic tools used in the text to guide and shape the “focus of the reader's attention” are examined in detail because there is no doubt that both poets and readers can reflect their mental inclinations in poetry only based on the perceptual models and the use of linguistic strategies related to them.

Some of these linguistic devices have been identified as traditional literary techniques and figures of speech. Some others are referred to as “technique, device, or proceed” by formalists. In the present article, these devices are examined in the poetry of Hafez. In fact, by bringing plenty of examples, we have shown from both traditional and modern perspectives, that any linguistic change, whether small or subtle, causes a slight but important alteration in the form, meaning, beauty or impact of Hafez’ poetry. It is evident that many of these devices are created by changing the place of syntactic elements in poetry. Cognitive poetics essentially seeks to examine the potential impact of these often small and subtle changes on the mind of the reader.

After examining various poems of Hafez from this perspective, based on the integration of temporal syntax and cognitive poetics, we have reached the clear and practical principles for the rhetorical analysis of Persian poetry, which are as follows:

1. The possibility of segmenting all elements and components of poetry, such as phonemes, syllables, words, phrases, sentences or verses, and stanzas, all of which are parts of a progressive chain that gradually unfolds like a scroll.
2. The theoretical nature of poetry segmentation. It is evident that this moment-to-moment and temporal perception of poetry, such as considering a verse as a collection of separate segments, is only possible during detailed and technical analysis in the realm of theory and imagination, not in reality; therefore, in normal circumstances, when reading written poetry or hearing spoken poetry, such precise segmentation is not feasible due to the speed of perception and the audience's immersion in the poetic atmosphere.
3. Segmentation of omitted or repeated elements. In the segmentation of the poetry chain, not only the “presence” of existing elements, but also the “omission” of one or more elements or conversely their excessive presence or “repetition” in the speech chain is significant.
4. Cognitive segmentation. Sometimes the structure of poetry is such that the reader's mind is forced to return to previous and read some parts again, creating a cycle and loop in reading the poem, which often leads the audience to repeat it in their mind. Perhaps this is why people have a desire to listen to poems and songs repeatedly or to memorize them for continued enjoyment.

Conclusion

The examples of various poems that have been analyzed and explained clearly show that by appropriately linking the linear nature of language with the theory of cognitive poetics, and by mental and aesthetic readiness, poetry analysts can effectively reveal many literary and rhetorical points in a substantiated and differentiated manner in each cycle of reading, analyzing, and interpreting poems. They can show how a poem unfolds gradually like a scroll at different levels and impacts the audience with rhetorical and artistic points at each moment.

Keywords: Chronosyntaxe, Hafez's poetry, language, linguistics, rhetorical analysis, Saussure

References:

Amini, M. R. (2005). A look to the philosophy of poetry from Paul Valéry point’s of view. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Mashhad, 148*, 1–10. [in Persian]

Amini, M. R. (2012). A single-verse analysis of Sa’di and Hafez for a better understanding of the basic concept of formalist approach. *Journal of Poetry Studies (Boostan Adab), 4*(1), 21–40. Shiraz University. https://doi.org/10.22099/jba.2012.227 [in Persian]

Cotte, P. (1999). *Langage et linéarité*. Presses Universitaires du Septentrion.

Culler, J. (2015). *Ferdinand de Saussure* (K. Safavi, Trans., 4th ed.). Hermes Publishing. [in Persian]

De Fauchécour, C. H. (2006). *Le Divan Hâfez de Chiraz*. Verdier.

Foroughi Bastami. (1957). *The complete divan of Foroughi Bastami* (H. Nakhaei, Ed.). Amir Kabir. [in Persian]

Greimas, A. J. (1967). Les relations entre la linguistique structurale et la poétique. *Revue internationale des sciences sociales, 19*(1), 8–17. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000262128_fre

Hafez, S. al-D. M. (1992). *Divan of Hafez* (A. Ghazvini & G. Ghani, Eds., 4th ed.). Asatir Publications. [in Persian]

Hamidian, S. (2012–2019). *Description of passion: Explanation and analysis of Hafez's poems*. Ghatre Publishing. [in Persian]

Homaii, J.-E. (2015). *Rhetoric and literary arts*. Sokhan Publishing. [in Persian]

Khaju Kermani. (1990). *Divan of poems of Khaju Kermani* (A. S. Khansari, Ed.). Pajang Publishing. [in Persian]

Khorramshahi, B. (1999). *Hafez-nameh* (9th ed.). Scientific Cultural Publications. [in Persian]

Kwok Kui, W. (2022). *Time and poetic speech: Philosophical investigation*. Springer.

Lazard, G. (2014). *Cent un quatrains Omar Khayyâm* (4th ed.). Hermes.

Macchi, Y. (1996). L'anticipation syntaxique de l'attribut: Essai de chronosyntaxe. In A. Résano (Ed.), *Linguistique hispanique: Actes du VIIIème Colloque de Linguistique Hispanique* (pp. 395–413). CRINI; Pergamon. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7933106

Macchi, Y. (2005). Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique – Chronosyntaxe (V). *Bulletin Hispanique, 107*(1), 35–70. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2005_num_107_1_5220

Macchi, Y. (2014). Du sens et de la signifiance du substantif monosyllabique espagnol *pie* – Chronosémantique (I). *Cahiers de l'eriac*. https://eriac.univ-rouen.fr/wp-content/uploads/2022/11/08LLSp101Macchi.pdf

Macchi, Y. (2024). *Etudes de chronosyntaxe* (M. Poirier, Ed.). Paris.

Makki, E. (1991). *An introduction to screenwriting and dissecting a screenplay* (2nd ed.). Soroush Publications. [in Persian]

Mohammadi Asiyabadi, A. (2009). Time in Hafez's poetry. *Persian Literature Textology, 45*(3), 103–123. University of Isfahan. https://rpll.ui.ac.ir/article_19290_9cb15942469defc98f557c0857e354f6.pdf [in Persian]

Natel Khanlari, P. (1960). A few points in correcting Hafez. *Yaghma, 9*, 396. https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/140305/ [in Persian]

Read, H. (1973). *The meaning of art* (N. Daryabandari, Trans., 2nd ed.). Pocket Books. [in Persian]

Safavi, K. (1994). *From linguistics to literature*. Cheshme Publishing. [in Persian]

Saussure, F. de. (1966). *Premier cours de linguistique générale (1907)*. Oxford University Press.

Saussure, F. de. (1999). *Course in general linguistics* (K. Safavi, Trans.). Hermes Publishing. [in Persian]

Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: An introduction*. Routledge.

Stockwell, P. (2014a). *Cognitive poetics: An introduction* (L. Sadeghi, Trans.). Morvarid. [in Persian]

Stockwell, P. (2014b). *Cognitive poetics: An introduction* (M. R. Golshani, Trans.). Elmi. [in Persian]

Stockwell, P. (2020). *Cognitive poetics: An introduction* (2nd ed.). Routledge.

Testenoire, P.-Y. (2012). La linéarité saussurienne en rétrospection. *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft, 22*, 149–170. https://www.revuetexto.net/docannexe/file/3503/texto_testenoire_la_linearite_saussurienne_en_retrospection_texto.pdf

Yong-Ho, C. (2002). *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*. L'Harmattan.

مجله‌ی شعرپژوهی دانشگاه شیراز
پاییز ۱۴۰۴
شعرپژوهی
Shiraz University
شاپا الکترونیکی: ۷۷۵۱-۲۹۸۰
مقاله‌ی علمی، سال ۱۷، پاییز ۱۴۰۴،
شماره‌ی سوم، پیاپی ۶۵، صص ۱-۱۸
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JBA.2025.51401.4578

تحلیل بلاغی شعر فارسی بر اساس خوانشی شناختی از زمانمندی زبان

محمدرضا امینی*

چکیده

یکی از اندیشه‌های کلیدی سوسور تأکید بر اهمیت زمانمندی یا خطی بودن زبان و کارکردهای آن در ساحت‌های گوناگون است که در سال‌های اخیر گروهی از زبان‌شناسان بر اساس آن، نحو زمانمند را به عنوان نگرشی نو بنیاد نهاده‌اند. از طرف دیگر توجه به زمانمندیِ حلقه‌های زنجیره‌ی سخن باعث تمرکز و دقت خاصی در چینش و جایگاه تک‌تکِ اجزای سخن می‌شود که هر کدام از آنها نقش مهمی در ایجاد زیبایی و بلاغت شعر فارسی دارند. نوشتار حاضر براساس این اصول و با توجه به این‌که نحو زبان فارسی، به‌ویژه در شعر، آزادی بیشتری به سرایندگان می‌دهد، کوشیده است نوعی تحلیل بلاغی تازه را پیشنهاد کند. این روش در مرحله‌ی اول با الهام از علوم ادبی سنتی و رویکرد فرمالیسم به عنوان دو شیوه‌ی مهم سنتی و نوین تحلیل زبان شعر، می‌تواند با دقت بسیار، علل ادبی و بلاغی را در جزئی‌ترین تغییرات جایگاه هر عنصر صوری سخن، جستجو کند. در مرحله‌ی دوم، این روش جدید با بهره‌گیری از اصول و شیوه‌های شعرشناسی شناختی می‌کوشد نقش هر کدام از این تغییرات را در معنا و تأثیری که مخاطب از شعر دریافت می‌کند به دقت نشان دهد. نتایج همگون تحلیل‌های نمونه نشان می‌دهد که این شیوه‌ی پیشنهادی به دلیل انسجام منطقی خود قادر است ساختارهای بلاغی مبتنی بر زمانمندی در شعر را که در زمینه‌هایی چون آموزش فارسی عمومی و تخصصی، گویندگی، خوانندگی، تصحیح متون ادبی و ترجمه کاربرد بسیار دارند، بیابد و تجزیه و تحلیل کند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل بلاغی، تحلیل زبان شعر، زبان‌شناسی شعر، سوسور، شرح شعر حافظ، نحو زمانمند.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران aminifarsi@shirazu.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۸/۷، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۲/۳

COPYRIGHTS ©2025 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

۱. مقدمه

برای رسیدن به دریافتی عمیق‌تر از مفهوم بلاغت و تبیین مبانی تحلیل بلاغی شعر فارسی، بی‌تردید، یکی از بهترین راه‌ها، آشنایی با نظریه‌های ادبی و اندیشه‌های زبان‌شناسی در جهان جدید است؛ به شرط آن‌که این تفکر و تحقیق همراه با تناسب و سنجیدگی باشد. از میان زمینه‌های فکری دنیای نو، اندیشه‌های فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) اهمیت ویژه‌ای دارد زیرا که در چند حوزه‌ی مهم تفکر مدرن نقشی بسیار بنیادین داشته است. یکی از این اندیشه‌های کلیدی سوسور نظر او درباره‌ی خطی بودن (Linéarité) یا «زمانمندی» (Temporalité) زبان است، اندیشه‌ای که می‌تواند سنگ‌بنای یک دیدگاه تازه و مفید در تحلیل مسائل بلاغی و سبک‌شناسانه‌ی شعر فارسی قرار گیرد.

اندیشه‌ی خطی بودن زبان، که اتفاقا نسبت به سایر افکار سوسور کمتر مورد بحث و بررسی تفصیلی قرار گرفته، بر این نکته‌ی مهم متمرکز است که: در زبان، «صورت‌های شنیداری تنها بر روی بُعد زمان جاری‌اند؛ یعنی عناصر آنها یکی پس از دیگری نمودار می‌شوند و نوعی زنجیره [یا خط] را تشکیل می‌دهند» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۰۲) این مفهومِ خطی بودن زبان یا زمانمندی آن در نظر سوسور گرچه در همه‌ی سطوح زبانی، قابل مطالعه‌ی عمیق است؛ اما کاربرد و جلوه‌ی بارز آن بیشتر در سطح نحوی زبان به چشم می‌آید.

بدیهی است که در سطح نحوی، اجزای مختلف کلام بر حسب قواعد دستوری خاص هر زبان به ترتیب زمانی بر زبان جاری می‌گردد و هرکدام از آنها یکی پس از دیگری در جایگاه معین خود پدیدار می‌شوند. اما نکته‌ی مهم آن است که در نحو هر زبان تا حدی آزادی انتخاب در ترتیب اجزای کلام وجود دارد و گویندگان بدون برهم‌زدن قواعد دستوری می‌توانند یک جمله معین را با همان اجزا در اشکال و چینش‌های مختلفی تولید کنند.

به‌نظر می‌رسد دامنه‌ی این آزادیِ تغییرِ جایگاه‌ها در زنجیره‌ی زبان فارسی به شکل محسوسی بیشتر باشد. زیرا به شرط مشخص بودن نقش عناصر، آرایش‌های بالقوه جمله می‌تواند بسیار متعدد (و گاه تا ۲۴ صورت) برسد. (رک. صفوی، ۱۳۷۳: ۲۲۷-۲۳۱) مثلاً در فارسی چنان‌که در مصرع «در کار خیر حاجت هیچ استخاره ***نیست***» (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۳۱) معمولا فعل در پایان جمله می‌آید؛ اما شاعر با استفاده از امکان آزادی در نحو زبان فارسی، همان فعل «نیست» را، در مصراع «**نیست** بر لوح دلم جز الف قامت دوست» (حافظ، ۱۳۷۱: ۲۶۳) به دلایل خاص بلاغی، در آغاز جمله آورده است. قدما این اصل زمانمندی یا خطی بودن رشته‌ی کلام را معمولا با دو اصطلاح «تقدیم» و «تاخیر» عناصر نحوی بیان می‌کرده‌اند. در واقع بسیاری از رموز بلاغت و ظرافت سخن ادبی را می‌توان با تحلیل چگونگی همین تقدیم و تاخیرهای اجزای کلام آشکار کرد.

۲. پرسش‌ها و اهداف

پرسش اصلی این مقاله این است که انتخاب هوشمندانه عناصر نحوی در زنجیره‌ی خطی زمان چگونه توانسته ساخت‌های بلاغی و آرایه‌های ادبی شعر فارسی را ایجاد کند؟ ضمنا توجه به این دیدگاه در خوانش و تفسیر شعر چه کارآیی و اهمیتی دارد؟ و آیا بر پایه‌ی این نگاه می‌توان شیوه‌ی نوینی از تحلیل بلاغی شعر را پیشنهاد کرد؟

هدف نوشته‌ی حاضر بر آن است که با کندوکاو در جوانب مختلف این ویژگی و تفسیر آن از دیدگاه شعرشناسیِ شناختی، نشان دهد که اگر این اصل در تحقیق پیرامون زبانِ شعر فارسی با دقت و سنجیدگی به‌کار گرفته شود، توان آن را خواهد داشت که:

الف. بسیاری از ظرائف بلاغی نامکشوف شعر را آشکار کند؛

ب. برای آرایه‌های ادبی و زیبایی هنریِ آن توجیه و توضیحی تازه و مستدل به‌دست دهد؛

ج. مقدمات دستیابی به اصول منسجم یک شیوه‌یِ نوِ تحلیل بلاغی شعر را فراهم آورد.

۳. روش تحقیق

همگی می‌دانیم که شعرهای ناب به آسانی تن به تحلیل نمی‌دهند؛ زیرا زیبایی سحرانگیز آن از آغاز مثل یک موسیقی سحرآمیز در یک لحظه روح مخاطب را چنان به تسخیر خود در می‌آورند که ذهن نیازی به چون و چرا با متن نمی‌بیند و هر خواننده می‌تواند با اتکا به ذوق شخصی خود از آن بهره‌مند شود و لذت ببرد. در این زمینه و همچنین درباره‌ی جریان‌های رازآلود ذهنی شاعر هنگام الهام اولیه و سرایش شعر و روانشناسی آفرینش هنری، سخن بسیار گفته شده است. مثلاً هربرت رید در کتاب بسیار عمیق خود، *معنی هنر* درباره‌ی تأثیر آنی و کلی اثر هنری می‌گوید: «تجزیه و تحلیل عمدی هنر... به خودی خود نمی‌تواند آن لذتی را به ما بدهد که ما از اثر هنری دریافت می‌کنیم. چنین لذتی را ما به‌طور مستقیم از اثر هنری من حیث المجموع دریافت می‌کنیم. اثر هنری همیشه ما را به شگفت می‌آورد. پیش از آنکه ما از حضور آن آگاه شویم، کار خود را می‌کند.» (رید، ۱۳۵۲: ۴۲)

قدر مسلم این است که هر چند ماهی لغزنده‌ی شعر ناب را در تور هیچ تحلیلی نمی‌توان به دام انداخت، اما به هر حال خواندن، فهمیدن، لذت بردن و گفت‌وگو کردن درباره‌ی ویژگی‌های شعر در فرهنگ همه‌ی ملل نیازمند آشنایی با راه و رسم خوانش و تفسیر و تحلیل نکته‌های ظریف زبانی و ادبی شعر است. منشاء این دوگانگی متناقض بین دریافت ذوقی و تحلیل موشکافانه را پل والری (Paul Valéry) «شاعر» و «ریاضی‌دان» بزرگ فرانسوی (۱۹۴۵-۱۸۷۱)، که به دلیل برخورداری هم‌زمان او از قریحه‌ی شعری و دقت ریاضی، اشعارش را «تغزلِ قوه‌ی فهم» خوانده‌اند، در سخنانی درباره‌ی فلسفه‌ی شعر به زیبایی و کمال خاصی بیان کرده است. او بر این باور است که اساسا در ارتباط هنری یا شاعرانه، «معنی» جای خود را به «پژواک» می‌دهد.

پژواک از نظر پل والری «مجموعه‌ی تأثیراتی است که شعر در مخاطب ایجاد می‌کند و معنی تنها بخشی از آن است... [بنابراین] هر اثر هنری از دو بخش تشکیل شده است: اولین بخش آن، چیزهایی است که چگونگی و پیدایش آن را نه می‌توان فهمید و نه می‌توان توضیح داد. بخش دوم، آن چیزهایی هستند که آنها را می‌توان تفکیک کرد و پیرامونشان به تفکر پرداخت.» (امینی، ۴:۱۳۸۴) این بخش دوم از شعر که تفکر پیرامون آن امکان‌پذیر است، همواره مورد توجه شعردوستان و محققان ادبی بوده، زیرا راه بسیار خوبی برای تربیت و تمرین ذهنی و آشنایی بیشتر با راز و رمزهای زبان شعر است. یکی از این‌گونه موضوعات شعری که می‌تواند قابل تجزیه و تحلیل دقیق باشد مسئله‌ی خطی بودن زبان و جابجایی‌ها عناصر نحوی در شعر است که بررسی ابعادِ بلاغی آن، موضوع نوشتار حاضر قرار گرفته است.

برای تحقیق در مورد این موضوع، چنان‌که بعدا به تفصیل خواهد آمد روش تحلیل ما چنین خواهد بود:

الف. برای تحلیل ساختارهای بلاغی در نحو عمدتا از شیوه‌های زبان‌شناسی استفاده خواهیم کرد؛

ب. برای بررسی تأثیرات مختلف ساختارهای بلاغی بر مخاطب از اصول شعرشناسی شناختی (Cognitive poetics) بهره خواهیم گرفت.

بی‌تردید این تلفیق روش‌شناسانه که نتایج کاربردی آن را در ادامه خواهیم دید از لحاظ نظری نیز می‌تواند موجه باشد؛ زیرا به گفته‌ی آلژیرداس ژولین گرماس (Algirdas Julius Greimas): «زبان‌شناسی ساختگرا و شناختِ شعر پیوندی نزدیک دارند؛ چون موضوع هر دوی آنها، امری زبانی است. نگاه یکسان این دو رشته به موضوع خود به عنوان نظامی از روابط و ساختار پیچیده، باعث می‌شود که بیندیشیم برای تحلیل مسائل زبانی و شعری می‌توان روشی با مبانی همسان به کار گرفت. در حقیقت شیوه‌ی توصیف در شعرشناسی، دست کم در مراحل اولیه، اِعمال و تکمیل همان شیوه‌هایی است که در زبان‌شناسی ساخته و پرداخته شده است.» (Greimas, 2022: 8).

۴. پیشینه‌ی پژوهش

جستجوی پیشینه‌ی علمی موضوع مقاله‌ی حاضر در منابع فارسی نشان می‌دهد که هر چند مباحث سنتی مرتبط با «تقدیم و تأخیر» به نوعی با این مبحث ارتباط نزدیک دارد، اما در مطالعات جدید هیچ تحقیقی براساس این اندیشه‌ی سوسوری و یا خوانش شناختیِ آن برای تحلیل بلاغی شعر فارسی انجام نشده است. تنها در (آسیابادی، ۱۳۸۸) که با رویکردی کاملاً متفاوت با دیدگاه ما زمان در شعر حافظ را بررسی کرده، چند نکته کلی و مقدماتی مرتبط به چشم می‌خورد.

در منابع انگلیسی کتابی با عنوان *زمان و سخن شاعرانه: تحقیقی فلسفی*، نوشته‌ی ونگ کووک‌کوی (Wong Kwok Kui) (۲۰۲۲) رابطه‌ی بین زمان و شعر از نگاهی فلسفی و از جهت کاربرد در نمایش و تئاتر از عهد افلاطون تاکنون بررسی شده است. افلاطون معتقد بوده حرکتِ روح یا آگاهی انسان، جریانی ثابت دارد؛ اما عوامل بیرونی یا حتی خیالی می‌توانند سرعت این جریان را تغییر دهند و سپس موجِ این تغییر، در زبان نیز پژواک می‌یابد. این عقیده در نظریات اندیشمندانی چون هردر (Herder) و به پیروی از او هومبولت (Humboldt) نیز ادامه می‌یابد. هومبولت معتقد است این تغییرِ جریانِ آگاهی انسان در قالبِ وزن، قافیه، عبارت‌بندی، و نحو کلامِ او نیز آشکار می‌گردد (Kwok Kui, 2022:77). در واقع از این دیدگاه، زیروبم‌های عاطفه و احساس انسان، زبان شعر را شکل می‌دهد. ادامه‌ی تعمق در این مبحث کهن بعدها به‌ویژه در مباحث فلاسفه‌ی آلمان توانست در فهم بنیادهای ژرف زبانِ شعر و ارتباط آن با زنجیره‌ی زمان نقش موثری ایفا نماید.

در منابع فرانسوی درباره‌ی مفهوم سوسوریِ جاری بودن زبان بر خط زمان، خاصه در دو حوزه از زبان‌شناسی یعنی نحو و معناشناسی پژوهش‌های جالبی انجام یافته است که مطالعات مربوط به «نحوِ زمانمند» (chronosyntaxe) [یا «نحوِ برخط» (on-line syntax) در انگلیسی] با مبانی اصلی پژوهش ما ارتباط بیشتری دارد.

اصطلاح «نحوِ زمانمند» برساخته‌ی زبان‌شناسی به نام ایو ماکی (Yves Macchi) (۲۰۰۰) است. او جمله را پدیده‌ای زمانمند می‌داند؛ زیرا هر جمله برای تکمیل شدن به مدت زمان معینی نیاز دارد و هر کلمه در نوبت و زمان خاص خود در جمله ظاهر می‌شود. بنابراین در این‌گونه مباحث، «خطی بودن» و «زمانمندی» مترادف یکدیگر شمرده می‌شود.

نمونه‌هایی از یک تحلیل تفصیلی بر این اساس را می‌توان در (ایو ماکی، ۲۰۲۴) و سایر نوشته‌های وی و کسانی که از او الهام گرفته‌اند، مشاهده‌کرد. مثلاً در مجموعه‌ی مقالات *زبان و خطی بودن* (Langage et Linéarité) که زیر نظر پیر

کوت (Pierre Cotte) فراهم آمده غالب مقاله‌ها به مسائل دستوری و زبانی نحو زمانمند پرداخته‌اند. اما فقط آخرین مقاله با عنوان «خطی‌بودن و شعر بصری» (Linéarité et poésie Visuelle) با تکیه بر «جنبه‌ی بصری خطی بودن زبان در نوشتار» به بررسی شعر تصویری از شاعر فرانسوی آپولینر (Apollinaire) با عنوان : *باران می‌بارد* (Il pleut) اختصاص داده شده است.

۵. اهمیت اصل زمانمندی یا خطی بودن زبان

اصل زمانمندی یا خطی بودن زبان، در عصر سوسور نیز همچون امروز ساده و بدیهی می‌نموده است و به‌همین دلیل خود او هم بداهت این اصل را می‌پذیرد، لیکن به شدت بر اهمیت و نتایج آن در آینده تأکید می‌ورزد و حتی اصرار دارد که تمامی ساخت و کارهای زبان با همین اصل مرتبط است؛ چنان‌که در پایان فصل اول دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی سوسور درباره‌ی اهمیت و وسعت دامنه‌ی کارکردهای اصل خطی بودن زبان آمده است: «گرچه این اصل کاملاً بدیهی است؛ ولی چنین می‌نماید که در بیان آن سهل‌انگاری شده و این احتمالا به این دلیل است که آن را بس ساده یافته‌اند. با این همه، مسئله‌ی یادشده، اصلی بنیادی است و پیامدهایی بی‌شمار دارد و از همین‌رو به اهمیت اصل نخست [اختیاری بودن نشانه] است؛ زیرا تمامی ساخت و کار زبان در ارتباط با همین اصل است[۱]» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

باید توجه داشت که در این مبحث خاص، منظور سوسور از ترتیب زمانی یا جاری بودن زبان بر خطِ زمان «غیرممکن بودن تلفظ همزمان دو عنصر زبانی» است[۲]. اساساً همین شیوه‌ی تولیدِ واج به واج و واژه به واژه‌ی زنجیره‌ی شنیداری جمله از سوی گوینده و شنیده‌شدن تدریجی و دانه به دانه‌ی این زنجیره است که اساس ارتباط کلامی انسان‌ها با یکدیگر را تشکیل می‌دهد.

البته تصویر این زنجیره‌ی شنیداری که در گفتار حلقه‌های آن به شکل تک‌تکِ آواها و واژه‌ها و جمله‌ها از دهان گوینده خارج می‌شود و به همان ترتیب به گوش شنونده می‌رسد؛ در نوشتار نیز به ترتیبی مشابه روی صفحه‌ی کاغذ حفظ می‌شود. در واقع: «به محض این‌که صورت‌ها[ی گفتاری] را به یاری نوشتار نمایان سازیم و خط مکانی نشانه‌های مکتوب را جانشین توالی زمانی آنها کنیم، ویژگی مورد بحث کاملاً مشخص می‌شود» (همان، ۱۳۷۸: ۱۰۲)

براساس همین دیدگاه مبتنی بر زمان و مکان است که انواع هنرها را به سه گروه تقسیم کرده‌اند: گروه نخست به هنرهای شنیداری مانند شعر و داستان و موسیقی اختصاص دارد که «در ظرف زمان» اجرا می‌شوند؛ گروه دوم هنرهای تجسمی مانند نقاشی، مجسمه‌سازی و معماری هستند که «در مکان» واقعند؛ و گروه سوم شامل رقص، تئاتر و سینما می‌شوند که «در مکان و زمان» هر دو اتفاق می‌افتند. (مکی، ۱۳۷۰: ۳۹)

بنابراین وقتی می‌پذیریم که شعر در ظرف زمان ادراک می‌شود بدیهی است که برای تحلیل شعر نیز حتما باید اصل مهم زمانمندی را به حساب آوریم. شاید مناسب‌ترین زمینه برای به حساب آوردن عنصر زمان در تحلیل شعر، رویکرد شعرشناسی شناختی باشد که براساس آن می‌توان تأثیر لحظه‌به‌لحظه‌ی زنجیره‌ی کلمات شعر در ذهن مخاطب را تصور کرد. از این روست که این نوشتار می‌کوشد با تلفیق نحو زمانمند و شعرشناسی شناختی به شیوه‌ی مناسبی در تحلیل بلاغی نقش تقدیم و تأخیر نحوی در شعر دست یابد.

۵. فایده‌ی خوانش شناختی نحو زمانمند در تحلیل بلاغی شعر

برای تدوین روشی برای خوانش نحو زمانمند از منظر شناختی، نخست باید دانست که «شعرشناسی شناختی» یا «بوطیقای شناختی» (Cognitive poetics) شاخه‌ای است که اخیرا برای شناخت و تحلیل فرایندهای ذهنی و زبانی سرایندگان و به‌ویژه برای بررسی ذهن خوانندگان شعر در هنگام قرائت شعر و دریافت معانیِ‌آن پدید آمده است.

امروزه شعرشناسی شناختی به مجموعه‌ای از پژوهش‌های ادبی اطلاق می‌شود که از دهه‌ی هفتاد قرن بیستم آغاز شده‌اند و سپس پیتر استاک‌ول (Peter Stockwell) با انتشار کتاب مشهور *مقدمه‌ای بر شعرشناسی شناختی* (چاپ اول در سال ۲۰۰۲ و چاپ دوم با تغییراتی در ۲۰۲۰) با پرداختن به جنبه‌های نظری مختلف و ارائه‌ی نمونه‌هایی عملی از تحلیل آثار ادبی، این شاخه‌ی نوین ادبی را تثبیت نمود. وی در آغاز کتاب خود می‌نویسد: «شعرشناسیِ‌شناختی یکسره پیرامون خوانش ادبیات است.» (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۱۳) البته تعریف علمِ خوانش یا قرائت ادبی از نظر او، با ادراکْ ارتباط مستقیم دارد و در واقع این دانش، توصیفی است از آنچه هنگام خوانش یا به عبارت دقیق‌تر هنگام «تحقق یافتن» (Actualising) متن در ذهن خواننده می‌گذرد. (Stockwell, 2020:34)

درواقع شعرشناسی شناختی به دلیل صبغه‌ی زبان‌شناسانه‌ی خود، به «متن» که پیوند میان سراینده و مخاطب است، توجه بسیار دارد. در این دیدگاه نوین، ابزارهای زبانی گوناگونی که در متن برای جهت‌دهی و شکل‌بخشی به «کانونِ توجهِ خواننده» به کار گرفته‌شده، به دقت بررسی‌می‌شوند. زیرا شکی نیست که هم سرایندگان و هم خوانندگان شعر، تنها بر بنیاد مدل‌های ادراکی و به‌کار گرفتن تمهیدات زبانی مرتبط با آنهاست که می‌توانند گرایش ذهنی خود را در شعر پژواک دهند. بخشی از این تمهیدات زبانی از دیرباز در قالب فنون و شگردها و آرایه‌های ادبی سنتی مشخص شده‌اند. بخش دیگری از این تمهیدات زبانی، شگردهایی است که توسط فرمالیست‌ها «صناعت، تمهید و یا هنرْسازه» (technique, device, Procédé,) نامیده شده‌اند. در واقع از نگاه این هر دو دیدگاه سنتی و جدید، هرگونه تغییر زبانی، هرچند کوچک و نامحسوس، که کمترین تغییری در صورت، معنا یا تأثیر کلام داشته باشد، صناعت محسوب می‌شود و نقش آن باید در تحلیل سخن به حساب آید. بدیهی است که گروهی از این صناعت‌ها در اثر تقدیم و تاخیر عناصر نحوی در شعر ایجاد می‌شود. شعرشناسی شناختی اساسا در پی آن است که تأثیر بالقوه‌ی همین تغییرات غالبا کوچک و نامحسوس را در ذهن خواننده‌ی شعر بررسی نماید.

اما نوآوریِ شعرشناسی شناختی در آن است که علاوه بر درنظرداشتن این‌گونه صناعت‌های ادبی، می‌تواند براساس یافته‌های روانشناسی ادراک، مدل‌های ادراکی و الگوهای شناختی موجود در ژرفای این صناعت‌ها را نیز معرفی‌کند و از این طریق، دریچه‌ی تازه‌ای را برای تماشا و توصیف راز و رمزهای متون شعری و مخصوصا تأثیرگذاری آن در ذهن مخاطبان بگشاید. به عبارت ساده‌تر در شعرشناسیِ شناختی چگونگی تأثیر صنایع ادبی بر ذهن مخاطب از طریق انواع تمهیدات زبانی جستجو و تحلیل می‌شود.

این تمهیدات صوری و محتوایی زبان در شعر، طیف وسیعی را تشکیل می‌دهند که از لحاظ صوری شامل آواها، هجاها، واژه‌ها، انواع سازه‌های دستوری، جملات و ساختارهای فراتر از جمله می‌شود؛ و از لحاظ محتوایی نیز شامل تصویر، تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، شخصیت‌پردازی و سایر عوامل داستان‌سرایی می‌گردد. از آنجا که مصادیق هرکدام از این عناصرِ کلام، نه به‌یک‌باره، بلکه به ترتیبی زمانمند و به شکل یک زنجیره‌ی پی‌درپی، به‌نوبت، در زبان جاری می‌شوند،

از دیدگاه شعرشناسی همگی قابلیت آن را دارند که بر حسب زمان ظهور خود اَشکال متعدد بلاغی بسازند و با پدیدار شدن هرکدام از این اَشکال، تأثیری متفاوت در ذهن مخاطب ایجاد کنند.

بنابراین بدیهی است که در تحلیل دقیق و درست زمانمند یا ترتیب‌مدار شعر نیز باید به لحظه‌ی ظهور هر عنصر در متن ادبی دقت بسیار کرد و راز بلاغی کوچکترین تقدیم و یا تأخیر آن را دریافت. این روش تحلیل شعر را در سراسر متن یک شعر، یعنی هم در قلمرو درون‌جمله‌ای (Intraphrastique) و هم در گستره‌ی بیناجمله‌ای (Interphrastique) می‌توان به‌کار برد تا در یکی دلایل ترتیب اجزای درون مرز جملات و در دیگری دلایل ترتیب اجزای فراتر از حدِ جمله روشن گردد.

اساس این روش تحلیل زمانمند را ایو ماکی (۲۰۰۵) در مقاله‌ای با عنوان «*شعر همچون پیکره‌ی زمانمند-درون جمله‌ای*» در آن می‌داند که شعر همچون طوماری بسته به تدریج باز می‌شود و در هر لحظه با نکته‌ای بلاغی و هنری بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. از نظر او «روش زمانمند، جمله را همچون فرایندی پیش‌رونده در زمان می‌انگارد که تأثیر روانی آن در روح خواننده‌ی شعر لحظه به لحظه تغییر می‌کند.» (Macchi, 2005) او در ادامه، شعر را همچون مجسمه‌ای زمانمند می‌داند که از سخن و سکوت ساخته می‌شود و مطابق قواعد نحوی سبکِ خاصِ خالقِ خود شکل می‌گیرد.

۷. اصول کلی روش تحلیل بلاغی زمانمند و شناختی

اکنون با در نظر داشتن همه‌ی آنچه گفته شد و نیز بر اساس تجربه‌ی تحلیل‌های عملی مکرر اشعار مختلف توسط نگارنده، می‌توانیم مهم‌ترین اصول روش پیشنهادی خود را از تلفیق نحو زمانمند و شعرشناسی شناختی تدوین کنیم و سپس بکوشیم برای هرکدام از آنها نمونه‌هایی از شعر فارسی ارائه دهیم.

اساسی‌ترین اصول این روش به ترتیب اهمیت عبارتند از:

۱. امکان تقطیع‌پذیر بودن همه‌ی عناصر و ارکان شعر مانند واج‌ها، هجاها، واژه‌ها، ترکیب‌ها، جملات یا ابیات، و بندها که همگی اجزای یک زنجیره‌ی پیش‌رونده هستند که همچون طوماری پیچیده به تدریج باز می‌شوند.

۲. نظری بودن ماهیت تقطیع شعر. بدیهی است که این تصور لحظه‌به‌لحظه و زمانمند شعر و مثلاً درنظرگرفتن یک بیت به صورت مجموعه‌ای از قطعات جداگانه تنها در هنگام تحلیل تفصیلی و فنی شعر در عالم نظر و تصور امکان‌پذیر است وگرنه غالبا در حالت عادی، خواندن شعر مکتوب یا شنیدن شعر ملفوظ، به دلیل سرعت ادراک و غرق شدن مخاطب در فضای شعر، چنین تقطیع دقیقی امکان‌پذیر نیست.

۳. تقطیع عناصر محذوف یا مکرر. در تقطیع زنجیره‌ی شعر علاوه بر «حضورِ» عناصر موجود، «حذفِ» یک یا چند عنصر یا برعکس حضور مضاعف یا «تکرار» آنها در زنجیره‌ی کلام نیز اهمیت دارد.

۴. تقطیع شناختی. گاهی جمله‌بندی شعر به‌گونه‌ای است که ذهن خواننده مجبور است دوباره به قسمت‌های قبلی و خوانده شده برگردد و در واقع یک چرخه و دور در خوانش شعر اتفاق می‌افتد که غالبا مخاطب تمایل به تکرار آن در ذهن خود دارد. شاید به همین دلیل است که مردم برای استمرار این لذت به شنیدن مکرر شعر و ترانه یا به حفظ و به‌خاطر سپردن آنها شوق وافر دارند.

۸. نمونه‌های تحلیل زمانمند و شناختی شعر

اکنون برای تشریح و تفهیم این اصول کلی خواهیم کوشید نمونه‌هایی از تحلیل زمانمند و شناختی اشعار فارسی را تشریح کنیم.

۸. ۱. نمونه‌هایی از الگوهای نحوی ساده در شعر

الگوهای نحوی که شاعر به کار می‌گیرد نقش موثری در آسانی یا دشواری زبان شعر دارد. چنان‌که گاه شاعران به سادگی فقط با تکرار یک عنصر نحوی ضمن حفظ زیبایی و رسایی سخن به آسان‌ترین روش مطالب را بیان کرده‌اند. مثلاً بیت زیر از نُه عنصر نحوی معطوف به یکدیگر تشکیل شده تا تصویری هنرمندانه از معشوقه (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۰۹) ترسیم نمایند:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست
پیرهن‌چاک و غزلخوان و صراحی‌در دست
نرگس‌عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان

همین ساخت ساده و مکرر را آنجا می‌توان دید که حافظ (همان: ۲۴۵) محرومیت خود در بهار را تنها با چند اسم در یک مصراع توصیف می‌کند:

عشق است و مفلسی و جوانی و نوبهار

گاهی هم سادگی ساختار در شعر به علت تکرار یک ساخت همسان نحوی در دو مصراع یا بیشتر یک غزل مانند مصراع‌های همانند زیر ایجاد می‌شود:

دردِ عشقی کشیده‌ام که مپرس — زهرِ هجری چشیده‌ام که مپرس
دلبری برگزیده‌ام که مپرس — سخنانی شنیده‌ام که مپرس

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۳۷)

در سبک برخی از شاعران تکرار ساختارهای یکسان یا تقریبا همسان، بسامد بسیار بالایی دارد. البته باید توجه داشت که این ساختارها تنها به سطح نحوی محدود نمی‌ماند و مثلاً شاعری چون قاآنی شیرازی علاوه بر تکرار نظم نحوی با عواملی چون تکرار واج‌ها، هجاها، واژه‌ها و ترکیب‌های همانند (یا تقریبا همانند) موفق به ایجاد نوعی ریتم موسیقایی خاص می‌شود.

البته توان و سبک هر شاعر در بهره‌گیری از امکانات متعدد و بالقوه‌ای که بر اساس اصل زمانمند بودن زبان ایجاد می‌کند با شاعران دیگر تفاوت دارد. از سوی دیگر هر کدام از موضوعات بی‌پایان شعر نیز اقتضای خاص خود را دارد. به همین دلیل هنگام تحلیل بلاغی–شناختیِ شعر باید همواره این اصل مهم را به یاد داشت که با ذهنی باز و با تکیه بر یگانه بودن هر قطعه شعر ناب می‌باید خواندن و فهمیدن و تفسیر شعر را آغاز کرد و بر حسب طبیعت خاص آن شعر شروع به تحلیل بلاغی آن کرد.

۸. ۲. نمونه‌هایی از تحلیل شعری پیچیده‌تر

بیت‌هایی که در بالا بررسی شد همه نمونه‌هایی از الگوهای روشن و ساده نحوی بودند؛ اما اشعاری که شایسته‌ی تحلیل جدی بلاغی باشند معمولا ساختارهای پیچیده‌تری دارند. اما پیش از آنکه بخواهیم بر اساس شیوه‌ی پیشنهادی مبتنی بر دیدگاه شعرشناسی شناختی، شعری را تحلیل دقیق کنیم باید همواره چند نکته‌ی عملی مهم را به یاد داشته باشیم:

۱. در تحلیل بلاغی اشعار آشنا و ابیاتی که از حفظ داریم باید این قدرت تصور را داشته باشیم که هنگام بررسی، ذهن خود را در حالت تهی و پاک از هر پیش‌داوری و کاملاً ناآشنا با شعر فرض کنیم.

۲. باید براساس آنچه قبلا درباره‌ی تقطیع اجزای بلاغی شعر گفته شد توانایی آن را داشته باشیم که بتوانیم ادراک شعر را به صورت ارادی به صورت «بسیار بسیار آهسته» تصور کنیم و بکوشیم در هر مرحله کوچکترین جزء زبانی شعر را مشخص کنیم و سپس بکوشیم تأثیر آن را کشف کنیم.

۳. باید آمادگی ذهنی برخورد با انواع پدیده‌های زبانی و ادبی متعدد و گاه متناقض و درک و تفسیر درست آنها را داشته باشیم زیرا گستره‌ی فرم، محتوا، تصویر و لحن شعر در لایه‌های مختلف زبان هرگز محدود نیست. چنان‌که گاهی یک بیت جدی در خوانشی اندک متفاوت به سرعت تبدیل به طنز می‌شود.

برای آوردن نمونه‌ی چنین تحلیلی، متن یک بیت (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۹) را به‌تدریج تقطیع می‌کنیم و یکایک ویژگی‌های بلاغی آن را برجسته می‌سازیم. برای این کار نخست باید فرض کرد که قبل از خواندن بیت هیچ‌گونه اطلاعی از آن نداریم. این بیت مشهور بر حسب ساختار بلاغی به شکل مراحل زیر، قابل تقطیع است و توضیحات پس از آن از دیدگاه شناختی نشان‌دهنده‌ی معنا یا تأثیری است که هر مرحله در ذهن خواننده می‌تواند ایجاد کند:

۱. «نصیب ماست ...»: با قرار دادن این عبارت در اول بیت شاعر با اطمینان تمام اعلام می‌دارد که چیزی که بعداً نام خواهد برد حتما از آن «ما»ست. جایگاه آغازین این عبارت حتی می‌تواند اسباب حصر هم باشد یعنی فقط نصیب ماست و نه دیگران.

۲. «نصیب ماست بهشت!...»: آوردن «بهشت» پس از آن بیان اطمینان و حتی حصر اول جمله، به عنوان یک ادعای بزرگ می‌تواند به شدت اسباب شگفتی و موضع نیمه‌انکاری خواننده شود.

۳. نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو!...»: چون فرض بر این است که بهشت نصیب خداشناسان است و بس، با آمدن جمله‌ی «ای خداشناس برو» به دلیل تعارض آشکاری که بین بهشت و خداشناس وجود دارد شگفتی اولیه‌ی مخاطب تبدیل به انکار کامل می‌شود؛ در فعل امری «برو» که با قدرت بسیار مدعیان خداشناسی را بیرون می‌راند اطمینان عجیبی به درستی این باور نهفته است. در همان حال خواننده‌ی باهوش‌تر به این می‌اندیشد که این سخن از حالت عادی بیرون است و احتمالا شاعر در ادامه قضیه را روشن خواهد کرد.

۴. «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/ که...»: آشکار شدن «که...» نشانه‌ی قصد شاعر برای ارائه‌ی توضیحی برای ادعای پیشین اوست به همین دلیل مخاطبان با کنجکاوی بسیار منتظر شنیدن بقیه‌ی مطلب هستند تا دلیل ادعای بزرگ او را دریابند.

۵. «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/ که مستحق کرامت...»: شاعر با آوردن «که مستحق کرامت...» از یک سو مفهوم زیبای کرامت و عفو و رحمت پروردگار و استحقاق بندگان را به میان آورد که گسترده و بی‌پایان است؛ و از سوی دیگر

گویی از مخاطب می‌پرسد کسانی مستحق کرامت خداوند هستند چه کسانی هستند؟ و می‌گذارد تا مخاطب خود دنبال جواب بگردد.

۶. «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/ که مستحقِ کرامت: گناهکارانند!»: اکنون ذهن منتظر خواننده، و مخصوصا خواننده‌ی منکر، پاسخ عجیب و کوبنده‌ی شاعر را دریافت می‌کند که به صراحت اعلام می‌دارد [مستحق کرامت] گناهکارانند!» یادآوری مفهوم عمیق و مهم کرامت و عفو خداوندی حتی ذهن خواننده‌ای را که موضع مخالف با گزاره‌ی اولیه‌ی شعر داشته، کاملاً تغییر می‌دهد. ظاهر طلب‌کارانه‌ی اولیه‌ی بیت، اکنون به ناگهان تبدیل به لحن نیازمندانه و خاکسارانه‌ی بنده‌ای گناهکار شده که دل‌شکسته و پشیمان هنوز چشم امید به رحمت پروردگار کریمش دارد. اینجاست که چرخه‌ی خوانش مکرر و بازگشت به آغاز بیت شروع می‌شود و خواننده در طلب تکرار این فعل و انفعال عاطفی بارها و بارها بیت را با اشتیاق می‌خواند و محتوای عارفانه و ساختار بلاغی آن را که به یمنِ بهره‌گیری از زمانمندی زبان، چنین بیت معجزه‌آسایی را پدید آورده تحسین می‌کند.

بنا بر تحلیل بالا در واقع این بیت شگفت‌آور حافظ شکل بلاغی گزاره‌ی منطقی و عادی زیر است: «گناهکاران مستحق کرامتند [پس] بهشت نصیب ماست [که در نظر تو] گناهکاریم.»

این گزاره‌ی منطقی مطابق جدول بالا در کلام شاعرانه از طریق تنظیم اجزای نحوی مختلف در زنجیره زبانی بیان تازه و هنرمندانه‌ای یافته که حتی زیباتر از سایر بیت‌های مشابه دیگری است که خود حافظ (همان: ۱۳۵) با همین مضمون سروده است. مثلاً بیت:

قدم دریـــغ مـــدار از جنـــازه‌ی حافـــظ که گرچه غرق گناه است می رود به بهشت

مضمون و معنایی کاملاً مشابه با بیت زیبای تحلیل شده دارد اما از آن ساختار بلاغی متناسب و منسجم و قوی بی‌بهره است. این اوصاف را حتی در بیت زیر (حافظ، ۲۹۳:۱۳۷۱) که از لحاظ ادبی و تصویری تا حدی غنی‌تر از بیت قبلی است، نیز نمی‌توان دید:

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست که در این بحر کرم غرق گناه آمده ایم

اکنون که توانایی و کارآمدی این شیوه‌ی تحلیل بلاغی در حد یک تک بیت به روشنی پدیدار شد، می‌توان این سوال را مطرح کرد که این شیوه برای تحلیل یک غزل کامل چقدر توانایی دارد و این کار را چگونه می‌توان انجام داد.

۸. ۳. تحلیل زمانمند یک غزل کامل

همان‌گونه که پیش از این گفته شد پیش از شروع به تحلیل بلاغی شعر مهم‌ترین نکته، خوب خواندن و ادراک درست هر شعر به صورت مستقل و نه به صورت کلیشه‌ای است؛ چراکه انتخاب درست سطح بلاغی تحلیل و تعیین حد ورود به جزئیات برای هر شعر فرق می‌کند؛ مثلاً در بیتی از حافظ که در بالا تحلیل شد در واقع اجزای نحوی یک جمله‌ی طولانی به دقت توصیف و کارکرد بلاغی آن مشخص شد. اما ممکن است شعری دیگر در بیت‌های متعدد تنها به تکرار یک مطلب پرداخته باشد که در این صورت توصیف رابطه‌ی بلاغی بیت‌ها با یکدیگر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند.

برای نمونه هنگام تحلیل بلاغی-شناختی غزل زیر از فروغی بسطامی (فروغی بسطامی، ۱۳۳۶: ۱) باید نخست با تمرکز بسیار چندین‌بار آن را خواند تا نکته‌های ظریف آن آشکار شود. بخش آغازین این غزل معروف چنین است:

کی رفته‌ای ز دل که تمنا کنم تو را　　کی بوده‌ای نهفته که پیدا کنم تو را

در مصراع اول و دوم الگوی نحوی همسان جمله‌ی پرسشی وجود دارد و محتوا نیز یکسان است. در بیت دوم اگرچه حالت پرسشی به اخباری تبدیل می‌شود، اما محتوا همچنان مانند بیت اول است. در واقع شاعر یک مطلب عمیق عرفانی را مرتب تکرار می‌کند؛ اما در هر بیت یک الگوی نحوی متفاوت را به‌کار می‌گیرد. مثلاً در بیت زیبای سوم آمده:

با صد هزار جلوه برون آمدی که مـــن　　با صد هزار دیده تماشـــا کنـــم تو را

که این بیت در واقع صورت مثبتی از همان معنا و محتوای سوالی بیت‌های پیشین است. این حکم را بر همه‌ی دوازده بیت این غزل می‌توان تسری داد. ممکن است کسانی که با عمق ماهیت شعر به خوبی آشنایی ندارند، این تکرار محتوا را حشو و اطناب بنامند؛ غافل از این‌که اتفاقاً این امر، یعنی تکرار یک مضمون مهم با شکل‌های زیبای متفاوت، از نظر اهل فن یکی از ویژگی‌های بنیادین زبان شعر ناب است.

از میان اهل فن، گرماس، زبان‌شناس و نشانه‌شناس مشهور، این ویژگی را «حصر سخن» (Clôture de discours) می‌نامد. او با نکته‌سنجی دقیقی که دارد توضیح می‌دهد که در زبان شعر، برعکس زبان روزانه، با ادامه‌ی کلام از لحاظ ارتباطی به تدریج مقدار ارائه‌ی اطلاعات کمتر می‌شود؛ اما به موازات این کاهش اطلاعات، زبان شعر ارزش این محتوای منتخب و محصور خود را ارتقا و جاودانگی می‌بخشد (Greimas, 2022: 8). بنابراین درست است که محتوای غزل مشهور فروغی بسطامی یک نکته بیش نیست؛ اما تمرکز و تکرار همان یک نکته تا پایان شعر ارزش خاصی به محتوای آن می‌بخشد و خواننده نیز از این حصر سخن لذت خاصی می‌برد تا حدی که می‌کوشد با حفظ شعر و مکرر خواندن آن به این لذت تداوم بخشد.

این لذت روحی خواننده، از منظر شعرشناسی شناختی، شاید به این علت باشد که در شعرِ شعرای بزرگ هنگامی که زنجیره‌ی سخن به جای امتداد مستقیم یک حرکت دورانی[۳] را طی می‌کند، شعر به نوعی ساختار کامل معنایی دست می‌یابد که با کمال بلاغی نیز همراه است. نمونه‌ای درخشان از این ساختار مکرر و دَوَرانی را در غزل منسجم و زیبای زیر از حافظ می‌توان دید:

کاملاً آشکار است که به دلیل وجود فعل «برخیزم» به عنوان ردیف، نوعی «حصر سخن» و تکرار مضمون کلی حرکت مشتاقانه‌ی «از سر جان و برخاستن پرکشیدن» به اشکال مختلف در همه‌ی بیت‌های غزل مشهور زیر به چشم می‌خورد:

۱　مژده‌ی وصل تو کو کز سر جان برخیزم　　طایـــر قدســـم و از دام جهـــان برخیـــزم
۲　به ولای تو که گر بنده‌ی خویشم خوانی　　از ســـر خواجگی کون و مکـــان برخیـــزم
۳　یا رب از ابـر هدایـــت برســـان بارانـی　　پیش‌تـــر زانکه چـــو گردی ز میان برخیزم
۴　بر سر تربت من با می و مطـرب بنشیـن　　تا بـــه بویت ز لحـد رقص‌کنـــان برخیـزم
۵　خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکـــات　　کـــز سر جـان و جهان دست‌فشان برخیزم
۶　گرچه پیرم تو شبی تنگ در آغوشم کش　　تـــا سحرگه ز کنـار تـو جـــوان برخیـــزم
۷　روز مرگـــم نفسی مهلـت دیـــدار بـــده　　تـا چو حافظ ز سـر جان و جهان برخیـزم

(حافظ، ۱۳۷۱: ۲۷۵)

جایگاه ردیف «برخیزم» در پایان همه‌ی بیت‌ها آنقدر واضح و قابل پیش‌بینی است که خواننده قبل از رسیدن به آن با قوت تمام این فعل را در ذهن خود بازمی‌خواند و از این طریق در این پرواز قدسی با شاعر همراه می‌گردد و یاد می‌گیرد چگونه از مرز میان خاک و افلاک و مرگ و زندگی و ذره و خورشید درگذرد.

درک این طرح کلی غزل یک کاربرد عملی جالب هم دارد؛ زیرا توجه به این حرکت کلی رو به عالم بالا داشتن، می‌تواند نقش مهمی در تصحیح متن این غزل داشته باشد. برای نمونه در *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظ* بیت زیر:

«تو مپندار که از خاک سر کوی تو من/ به جفای فلک و جور زمان برخیزم» بیتی از این غزل شمرده شده است. (به نقل از حمیدیان، ۱۳۹۸-۱۳۹۱: ۳۲۴۲). درحالی که با کمی دقت معلوم می‌شود که «برخیزم» در این بیت با توجه به مصراع اول همین بیت در واقع به معنای «برنمی‌خیزم» است! و با بقیه‌ی ردیف‌ها هماهنگی معنایی ندارد. ضمنا برعکس همه‌ی ابیات، جهت حرکت در این بیت رو به آسمان نیست بلکه اصرار بر چسبیدن به خاک است. از آن گذشته این بیت در دیوان سلمان ساوجی آمده و حمیدیان هم بدون ذکر علتی درباره‌ی آن معتقد است: «این بیت چندان به حافظ نمی‌خورد.» (همان) تحلیل ما با ارائه‌ی دلیل معناشناسانه و هنری بالا نشان می‌دهد نظر ذوقی و شمّی ایشان صائب است.

اکنون که طرح کلی و مضمون اصلی شعر هویدا شد، می‌توان سازه‌های کوچک‌تر این غزل را، البته در حد محدودیت کلمات مقاله، با تفصیل بیشتر تحلیل کرد:

۱. مصراع اول: «مژده‌یِ وصلِ تو کو کز سر جان برخیزم» با قرار دادن دو کلمه‌ی شادی‌آفرین «مژده» و «وصل» از همان آغاز رنگی شادمانه و فضایی آکنده از شادمانی به سراسر غزل می‌بخشد و روشن می‌کند که سخن اصلی این شعر «وصال» یعنی رسیدن «من» عاشق به «تو» معشوق است.

۲. هرچند همه‌ی این عناصر در مصراع‌های بعدی به اشکال مختلف تکرار می‌شوند، اما با دقت بیشتر می‌توان این غزل را به دو نیمه‌ی قدسی و زمینی تقسیم کرد و پس از برشمردن ویژگی‌های تک‌تکِ ابیات این دو قسمت جداگانه، می‌شود نشان داد که بیت آخر، این هر دو جنبه به هم می‌پیوندد.

ج. بنابراین از یک نگاه فراتر از جمله یا بیت و در گستره‌ی به اصطلاح بیناجمله‌ای (Interphrastique)، که تنها در تحلیل یک غزل کامل می‌تواند انجام گیرد، می‌شود دید که ترتیب زمانی و تقدم و تأخر ابیات غزل نیز باید درنظر گرفته شود زیرا اگر خوب دقت کنیم:

۱. درمی‌یابیم که بیت اول کاملاً قدسی است. گویی روح ناب و جان شیفته‌ی انسان به سخن درآمده و شرح می‌دهد که چگونه این طایر قدسی که در «سراچه‌ی ترکیب، تخته‌بند تن» گشته بی‌صبرانه در انتظار پرکشیدن از قفس تن و طوف در فضای عالم قدس است تا در نقطه‌ی وصل فانی گردد.

۲. اکنون اگر نگاهمان را از مرزهای این غزل فراتر بریم و در دیگر غزل‌های حافظ همین موضوع بسیار کلیدی را جستجو کنیم به غزل زیر می‌رسیم که گویی در تایید نظر گرماس درباره‌ی «حصر سخن» کل غزل یکسره فقط همین بیت مورد بحث را شرح و بسط می‌دهد و وارد هیچ موضوع دیگری نمی‌شود. غزلی که عطر و عصاره عرفان ایرانی را در خود جاودانه کرده است:

حجاب چهره‌ی جان می‌شـــــود غبـــار تنـــم خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم
چنین قفس نه سزای چو من خوش‌الحانی‌ست روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم...

چگونـــه طـــوف کنـم در فضای عالم قدس که در سراچه‌ی ترکیب، تخته‌بند تنم ...

(حافظ، ۲۷۸:۱۳۷۱)

د. همان‌طور که قبلا گفته شد غزل «مژده‌ی وصل تو کو...» نیمی قدسی و نیمی زمینی است. نیمه‌ی زمینی از آخر بیت سوم و با واژه‌ی بسیار مناسب «گردی» آغاز می‌شود که مثل انسان با همه خردی در کائنات از یک سو میل به عروج دارد و از دیگر سو برخاسته از خاک است. این نیمه‌ی خاکی در واژه‌ی «تربت» ادامه می‌یابد. سپس انگار عناصر شادمانه و زمینی همچون «می و مطرب»، «رقص‌کنان »، «خیز و بالا بنما»، «ای بت شیرین حرکات»، «دست‌فشان» و پرشورتر از همه: «گرچه پیرم تو شبی تنگ درآغوشم کش/ تا سحرگه ز کنار تو جوان برخیزم!» که زیباترین تصویر از وصال زمینی و جسمانی را ترسیم کرده است، آخرین بیت معادل کامل زمینی بیت قدسی اول است.

اکنون اولین دور قرائت این غزل به پایان می‌رسد؛ اما خوانش و تفسیر شعر حافظ هرگز پایان نمی‌پذیرد و این چرخه‌های تفسیری می‌تواند ادامه یابد و در هر دور رنگی تازه به خود گیرد و با پیوند یافتن با غزل‌های دیگر دیوان حافظ، خوانندگان همیشگی او را یک گام دیگر به تماشاگه راز شعر حافظ نزدیک کند.

هرچند مجال تشریح بیشتر نیست، اما برای به آزمون نهادن این ادعا اگر بار دیگر بیت اول را بر پایه‌ی آشنایی کنونی و با تعمق بیشتر بخوانیم، در ژرفنای گزاره‌های این بیت و بلکه کل غزل نوعی باور راسخ نهفته که در اشعار دیگر حافظ هم نمونه‌های مشابه آن را می‌بینیم. اما اگر باز هم یک چرخه‌ی خوانش و تبیین دیگر شعر حافظ را با صرف وقت و دقت بیشتر ادامه دهیم با شگفتی خواهیم دید که می‌توان این نمونه‌های به ظاهر مشابه را هم، به نسخه‌های متفاوتی طبقه‌بندی کرد که اگر در مرحله‌ی بعد در آن تامل کافی شود، حافظ‌پژوه پر حوصله می‌تواند سیر تحول و تکامل صورت و معنای شعر حافظ در این زمینه‌ی خاص و مورد مطالعه را به تدریج دریابد. مثلاً اگر کل غزل «حجاب چهره‌ی جان» را بخوانیم و آن را با غزل «مژده‌ی وصل تو...» مقایسه کنیم، مشاهده می‌کنیم که حافظ تعارض جسم و جان را که یکسره بر غزل نخست تسلط دارد در غزل بعدی کاملاً حل کرده و درک او از عشق زمینی و قدسی هر دو به عنوان اسباب اعتلای روح انسان مشهود است.

۹. کاربردهای عملی دیگر تحلیل بلاغی زمانمند

شیوه‌ی تحلیل بلاغی زمانمند به شکلی که در بالا مطرح شد می‌تواند در عرصه‌های مختلف کاربردهای متنوعی داشته باشد. نخستین فایده‌ی این روش در زمینه‌ی قرائت، درک و اجرای شعر است؛ زیرا خواندن درست و دکلمه‌ی موثر اشعار بدون شناخت ساختار بلاغی آن ممکن نیست. توجه به این نکته در آموزش شعر فارسی در سطح عمومی و تخصصی اهمیت بسیار دارد؛ چنان‌که از یک سو همه‌ی دانش‌آموزان دبیرستان و عموم دانشجویان باید به اصول کلی آن واقف گردند و از سوی دیگر کسانی چون گویندگان، مجریان رادیو و تلویزیون و خوانندگان شعر که خواندن شعر به همراه موسیقی اساس حرفه‌ی آنهاست، علاوه‌بر دریافت آموزش‌های تخصصی باید مطالعه و دقت خود را درباره‌ی دقایق شعر همواره ادامه دهند.

رعایت این اصل و دقت و مطالعه‌ی مستمر در مورد درست خواندن شعر بسیار ضرورت دارد. مثلاً بیت زیر در همه نسخ دیوان حافظ (همان: ۲۲۶) از جمله تصحیح قزوینی و نیز خانلری و شروح مهم دیوان همه جا چنین کتابت شده است که:

ساقیـا عشرت امروز به فـــردا مفکـــن یـــا ز دیوان قضا خط امانی به من آر

در صورتی که اگر زنجیره‌ی زمانمند بیت را به دقت تحلیل کنیم به نتیجه‌ی دیگری می‌رسیم. برای این کار اگر تنها مصراع دوم را بخوانیم که: «یا ز دیوان قضا...» فورا متوجه می‌شویم که جمله این «یا...» به تنهایی ناقص است و این الگوی نحوی حاکم بر بیت (همان) نیازمند یک «یا...» دیگر در مصراع اول است تا بیت، بدون هیچ اشکال وزنی، چنین کتابت شود:

ساقی! «یا» عشرت امروز به فردا مفکن... «یا» ز دیوان قضا خط امانی به مـــن آر

به روشنی پیداست که این کتابت پیشنهادی چقدر از لحاظ دستوری روشن‌تر و از لحاظ معنایی کامل‌تر و از نظر ادبی زیباترست. جالب اینجاست که در *شرح شوق* (حمیدیان، ۱۳۹۸-۱۳۹۱: ۲۷۶۵) اگرچه بیت با کتابت «ساقیا» آمده اما در شرح این بیت دقیقاً به عنوان معنای بیت پیشنهادی ما چنین آورده است [گیومه‌های «یا» از ماست]: «از ساقی می‌خواهد که «یا» عیش و مستی را به فردا نیندازد و فرصت این دم را غنیمت شمرد؛ و «یا» امان‌نامه‌ای از طرف قضای الهی مبنی بر این‌که ما تا فردا قطعا زنده خواهیم ماند برایمان بیاورد.» (همان: ۲۷۶۷) اما بدیهی است که همواره تصمیم نهایی درباره‌ی انتخاب صحیح‌ترین نسخه‌بدل موجود نیازمند استدلال دقیق و همه‌جانبه‌ی تخصصی و رعایت احتیاط علمی است. البته باید توجه داشت که حتی اگر املای «ساقی یا... یا...» پذیرفته شود باز هم مطابق ویژگی سبکی حافظ به هر حال قرائت «ساقیا» در ذهن مخاطب متبادر می‌شود که بخش بزرگی از غنا و زیبایی بیت مدیون آن است.

به همین ترتیب درباره‌ی دو بیت زیر از حافظ (حافظ، ۱۳۷۱: ۱۹۸):

ز زیر *زلف* دو تا چون گذر کنی بنگر که از یمین و یسارت چه *سوگوار*انند

گذار کن چو صبا بر *بنفشه*‌زار و ببین که از تـطـاول زلفـــت چه *بیقرار*انند

خانلری (ناتل خانلری، ۱۳۳۹: ۳۹۵) درباره‌ی ارتباط اجزای زنجیره‌ی زمانمند بیت اول معتقد است که در شعر فارسی زلف را به سوگواری وصف نکرده‌اند و به همین ترتیب در بیت دوم نیز صفت بی‌قراری با بنفشه هیچ مناسبت ندارد «بلکه به حسب عرف شاعران، زلف *بی‌قرار* و *بنفشه* سوگوار است» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۷۱۳) وی بر اساس همین استدلال در تصحیح معروف و معتبر خود جای «*سوگوار*انند» در بیت اول و «*بی‌قرار*انند» در بیت دوم را با یکدیگر جابه‌جا کرده‌است. تحلیل زمانمند نیز این تصحیح را تایید می‌کند و این شکل از بیت با ضبط سودی، جلالی نائینی و بسیاری از حافظ‌شناسان به شکل زیر مورد تایید قرار گرفته است:

ز زیر *زلف* دو تا چون گذر کنی بنگر که از یمین و یسارت چه *بی‌قرار*انند

گذار کن چو صبا بر *بنفشه*‌زار و ببین که از تطـاول زلفت چه *سوگوار*انـند

یکی دیگر از حوزه‌های مهم کاربرد تحلیل بلاغی زمانمند حوزه‌ی ترجمه است؛ زیرا قبل از ترجمه‌ی شعر اگر مترجم یا دستیار ادبی او بر اساس این روش بتواند تصوری از ساختارهای بلاغی هر شعر ترسیم نماید، مسلما پژواک درست و هنرمندانه‌ی آن، در کمال و تناسب ترجمه‌ی او تأثیری مثبت خواهد نهاد. البته این تحلیل بلاغی اولیه‌ی شعر تنها برای درک درست شعر و ظرائف آن در زبان مبدا کارآیی دارد؛ اما پیداست که مترجم در انتخاب ساختار بلاغی مناسب نهایی در زبان مقصد کاملاً آزاد است.

مثلاً شارل هانری دوفوشه کور (Charles-Henri de Fauchécour) مترجم دیوان حافظ به زبان فرانسوی همین بیت «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو/ که مستحق کرامت گناه‌کارانند» را با ساختاری بسیار مشابه جمله‌ی فارسی چنین ترجمه کرده است:

Notre lot est le paradis; va-t'en, théologien
(Fauchécour, 2006 :537) Car les pécheurs méritent la plus grande générosité.

بدیهی است که مشابهت یک‌به‌یک ساختار بلاغی اصل و ترجمه به خودی خود نمی‌تواند دلیل ارزش و کمال این ترجمه باشد و فقط کسانی که علاوه بر تسلط بر زبان فرانسه و آشنایی با شعر، صاحب ذوق سلیم نیز هستند می‌توانند درباره‌ی ارزش و کیفیت ادبی این‌گونه ترجمه‌ها داوری کنند. مثلاً ترجمه‌ی شعر خیام به دلایل مختلف و از جمله اندیشه‌ی روشن و شناخته‌شده‌ی خیام، ساختار خاص و کوتاه رباعی و زبان ساده و روان خیام و وجود ترجمه‌های متعدد دیگر، طبیعتا نسبت به شعر حافظ دشواری کمتری دارد. چنان‌که به نظر می‌رسد ژیلبر لازار در ترجمه‌ی رباعی زیر از خیام، کوشش داشته نحو زمانمند فارسی را، مخصوصا در مورد ردیف «می‌گذرد [passe]» در ترجمه منعکس کند. نمونه‌ای از روش ترجمه‌ی او (لازار، ۱۳۹۳: ۲۳) رباعی زیر است:

La caravane pressée de nos jours, comment elle **passe** !	این قافله‌ی عمر عجب **می‌گذرد**
Ne laisse pas s'effacer l'instant de plaisir qui **passe**	دریاب دمی که با طرب **می‌گذرد**
De lendemain des convives que te soucies-tu, ma belle ?	ساقی غم فردای حریفان چه خوری؟
Vite incline la bouteille et buvons, car la nuit **passe**.	پیش آر پیاله را که شب **می‌گذرد**

آنچه در بالا به اختصار درباره‌ی اصول و کاربردهای مهم تحلیل بلاغی زمانمند شعر فارسی آمد اگرچه با مثال‌هایی از شعر کلاسیک فارسی همراه بود؛ اما باید دانست که همین اصول را در مورد شعر نو نیمایی نیز می‌توان به‌کار برد؛ زیرا بدون شک بخش بزرگی از زیبایی شعرهایی چون «ترا من چشم در راهم شباهنگام!» مدیون ترتیب و چینش متناسب واژه‌ها در این جمله‌ی زیباست.

۱۰. نتیجه‌گیری

اصول و مبانی تحلیل و نمونه‌های عملی شعرهای مختلفی که تاکنون تحلیل و تشریح شد به خوبی نشان می‌دهند که از پیوند مناسب اصلِ خطی بودن زبان با نظریه شعرشناسی شناختی می‌توان به شیوه‌ای مناسب از تحلیل بلاغی رسید. در این روش نخست باید چندین بار شعر را با دقت خواند، تا اندک‌اندک نکته‌های ادبی و بلاغی پدیدار شوند و آنگاه ذهن با درآمیختن ذوقی ویژگی‌های صوری و معنوی بتواند طرحی کلی از دورنمای هنری شعر ترسیم کند و سپس بکوشد با توصیف دقیقِ هنرْسازه‌های شعر نشان دهد که مجموعه‌ی تمهیدات زبانی، ادبی، بلاغی و هنری چگونه توانسته‌اند تأثیری زیبایی‌شناسانه در ادراک مخاطب ایجاد کند. بنابراین به شرط آمادگی ذهنی و ذوقی، تحلیل‌گران شعر می‌توانند در هر چرخه از خوانش، تحلیل و تفسیر شعر با کارآمدی خاصی بسیاری از نکته‌های ادبی و بلاغی اشعار را به شکلی مستدل و تفکیک شده عیان نمایند و نشان دهند که چگونه شعر همچون طوماری بسته به‌تدریج و در سطوح مختلف زبانی و ادبی، باز می‌شود و در هر لحظه با نکته‌ای بلاغی و هنری بر مخاطب تأثیر می‌گذارد.

یادداشت‌ها

۱. درباره‌ی سابقه‌ی مفهوم خطی بودن زبان در اندیشه سوسور، پیر ایو تستنوار (Pierre-Yves Testenoire) زبان‌شناس فرانسوی در دانشگاه سوربن تحقیقات متعددی انجام داده و مقاله‌ی مفصلی با عنوان *تاریخچه خطی بودن سوسوری* (la linéarité Saussurienne en retrospection) (۲۰۱۲) با دقت عجیبی به بررسی سابقه‌ی مفهوم خطی بودن در چاپ‌ها و دست‌نویس‌های سوسور، پرداخته است.

۲. باید دانست که اصطلاح «زمان» در اندیشه‌ی سوسور معانی متعددی دارد. چنان‌که در مباحث مقاله‌ی حاضر «زمان [temps]» صرفا به زمان کوتاهی که گفتن یا شنیدن جمله در آن صورت می‌گیرد اطلاق شده است؛ اما در مباحثی همچون «درزمانی [diacronique] یا «هم‌زمانی [syncronique]» یا زمانمندی به‌عنوان عامل تمایز لانگ [زبان] و پارول [گفتار] منظور از «زمان»، برهه‌های تاریخی زبان است. برای توضیح بیشتر می‌توان به (کالر، ۱۳۹۴: ۳۷-۴۹) و برای شرح تفصیلی آن به کتاب *مسئله‌ی زمان نزد فردینان دو سوسور* (Yong-Ho, 2002) مراجعه کرد.

۳. توجه به ابعاد این قرائت دورانی و مکرر، مخصوصا در شعر شاعرانی همچون حافظ، می‌تواند نقطه‌ی عطفی در توصیف عکس‌العمل ذهنی خواننده و در نتیجه حتی در تفسیر شعر ایجاد کند. این چرخه‌ی خوانشی بسیار وسیع‌تر می‌شود اگر در نظر بگیریم که یک جمله یا عبارت یا کلمه می‌تواند ایجاد تداعی معانی کرده یا اشاره به متون دیگری باشد و از این طریق، دایره‌ی معنای شعر بسیار گسترده‌تر شود. حتی به نظر می‌رسد که ماهیت شعر به گونه‌ای است که ذهن خواننده تمایل دارد این قرائت دایره‌وار و حلقوی را چند بار ادامه دهد تا حدی که بتواند شعر را به‌خاطر بسپارد. گویی ادراک و التذاذ کامل از شعر بستگی به این حرکت دَوَرانی ذهن منجر به حفظ شعر دارد. این حرکت دورانی با تعلیق و گره‌گشایی اسباب التذاذ می‌گردد. بهترین نمونه‌ی آن همین بیت: «نصیب ماست بهشت ای خداشناس برو!/ که مستحقِ کرامت: گناهکارانند!» است. البته تشریح جوانب مختلف این مطلب مهم، نیازمند جستاری مستقل است که نگارنده در تدارک نگارش و نشر آن است.

منابع

استاک‌ول، پیتر. (۱۳۹۳). *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*. ترجمه‌ی لیلا صادقی، تهران: مروارید.

ـــــــــــ (۱۳۹۳). *بوطیقای شناختی*. ترجمه‌ی محمد رضا گلشنی، تهران: علمی.

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۴). «نگاهی به فلسفه شعر از دیدگاه پل والری». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه مشهد*، بهار، شماره‌ی ۱۴۸، صص ۱-۱۰.

https://andisheeslam.monster/fa/article/journal-number/15625

ـــــــــــ (۱۳۹۱). «تحلیل بیتی از سعدی و حافظ برای درک بهتر یک مفهوم بنیادین صورت‌گرایی». دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱، خرداد، صص۲۱-۴۰. https://doi.org/10.22099/jba.2012.227

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان حافظ*. تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.

حمیدیان، سعید. (۱۳۹۸-۱۳۹۱). *شرح شوق؛ شرح و تحلیل اشعار حافظ*. تهران: قطره.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۸). *حافظنامه*. تهران: علمی فرهنگی.

خواجوی کرمانی. (۱۳۶۹). *دیوان اشعار خواجو کرمانی*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ.

رید، هربرت. (۱۳۵۲). *معنی هنر*. ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸). *دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: هرمس.

صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: چشمه.

فروغی بسطامی. (۱۳۳۶). *دیوان کامل فروغی بسطامی*. به کوشش حسین نخعی، تهران: امیرکبیر.

کالر، جاناتان؛ *فردینان دو سوسور*. (۱۳۹۴). ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: هرمس.

محمدی آسیابادی، علی. (۱۳۸۸). «زمان در شعر حافظ». *متن‌شناسی ادب فارسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان)*، ۴۵ دوره جدید، شماره‌ی ۳، صص ۱۰۳-۱۲۳.

https://rpll.ui.ac.ir/article_19290_9cb15942469defc98f557c0857e354f6.pdf

مکی، ابراهیم. (۱۳۷۰). *مقدمه‌ای بر فیلمنامه‌نویسی و کالبدشکافی یک فیلمنامه*. تهران: سروش.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۹). «چند نکته در تصحیح حافظ». *یغما*، ۹ *آذر*، صص ۳۹۶.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/140305/

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۹۴). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: سخن.

Cotte, Pierre . (1999). *Langage et linéarité*, Presses Universitaires du Septentrion, Première édition.

De Fauchécour, Charles-Henri. (2006). *Le Divan Hâfez de Chiraz.*Paris : Verdier.

Greimas, Algirdas Julien. (1967). «Les Relations entre la linguistique structurale et la poétique». *Revue internationale des sciences sociales*, XIX, 1, p. 8-17.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000262128_fre.

Kwok Kui, Wong. (2022). *Time and Poetic Speech: Philosophical Investigation*. Springer Cham.

Lazard, Gilber. (1393). *Cent un quatrains Omar Khayyâm*. Quatrième edition,Téhéran: Hermes.

Macchi, Yves. (1996). «L'anticipation syntaxique de l'attribut». Essai de chronosyntaxe dans A. Résano (éd.), Linguistique hispanique, Actes du VIIIème Colloque de Linguistique Hispanique (p. 395-413), Nantes : CRINI. 2000. Pergamon.
https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7933106

_____. (2005). « Le poème comme sculpture de la temporalité intraphrastique - Chronosyntaxe (V) ». January, Bulletin Hispanique 107(1):35-70.
https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2005_num_107_1_5220

_____. (2014). « Du sens et de la signifiance du substantif monosyllabique espagnol *pie* – Chronosémantique (I) ». Cahiers de l'Eriac, Vicente Lozano, José, dir.
https://eriac.univ-rouen.fr/wp-content/uploads/2022/11/08LLSp101Macchi.pdf

_____. (2024). Etudes De Chronosyntaxe, réunies Par Marine Poirier, Honoré Champion Editeur, Paris.

Saussure, Ferdinand de. (1996). *Premier cours de linguistique générale (1907).* D'après les cahiers d'Albert Riedlinger. England: Oxford.

Stockwell, Peter. (2020). *Cognitive Poetics An Introduction.* Second Edition Edited par Eisuke Komatsu. Oxford - New-York - Seoul – Tokyo: 1966, London: *Routledge.*

_____. *Cognitive Poetics An Introduction.* First Edition, London : *Routledge*. 2002.

Testenoire, Pierre-Yves. (2012). «La linéarité saussurienne en rétrospection». Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft, 22, 149-170.
https://www.revuetexto.net/docannexe/file/3503/texto_testenoire_la_linearite_saussuriee--en_retrospection_texto.pdf

Yong-Ho, Choi. (2002). *Le problème du temps chez Ferdinand de Saussure*, Paris : ---------- L'Harmatan,