Journal of Literary Schools, Volume 9, Number 32, pp. 32-55

University of

A Derridean Reading of Nima's Linguistic Signs with a Focus on the Poem "O People!"

Nasim Kardoost[1*] Habiballah Abbasi[1] Effat Neghabi[1] Nasergholi Sarli[1]

1. Tehran, Kharazmi University, Iran

DOI: 10.22080/rjls.2025.27893.1508

Abstract

The world of existence can be comprehended through language, and poetry is a major domain where language is realized and being is actualized. Poetry, as a thought-provoking phenomenon, turns the arrow of inquiry about the nature and existence of the world toward itself. If language is the house of being and the only medium of cognition, and poetry takes place within the realm of language, then the poet's way of dwelling in this abode becomes the measure of his creative performance. The task of uncovering the mysteries of this phenomenon falls upon philosophy and the forms of literary criticism grounded in philosophical perspectives. This study, using an analytical–descriptive method and drawing upon poststructuralist theories—especially Derrida's views on linguistic signs—seeks to elucidate the function of language in Nima Yooshij's poem *"O People!"*, a work that epitomizes the literary works of Nima as the founder of one of the lasting movements in Persian poetry. Through this approach, we find that Nima's individuality manifests not only in his poetic vision but also in his linguistic theorization. By consciously employing distinctive syntactic structures, compound forms, particular lexical choices, and rhetorical techniques, he revitalized existing linguistic signs and created novel ones. Consequently, he expanded the semantic and linguistic capacities of Persian poetry, establishing new, plural potentials of meaning that help explain how he rose to prominence as the forerunner of modern Persian poetry. All this unfolded within a new discursive space arising from an emergent and comprehensive system of thought.

Keywords: Linguistic sign, Poetic agency, Poststructuralism, "O People!", Derrida, Nima Yooshij

Introduction

Nima's most significant innovations lie primarily in the realm of language. The present essay examines the semiotic system of language in his poem *"O People!"* through a poststructuralist lens, particularly Derrida's theories of language and signification. The authors argue that Nima was less concerned with *composing* poems than with *writing* poetry—that is, with demonstrating how poetry could be written. Drawing on his own poetic theories, he consciously invoked language itself, succeeding in creating new signs or elevating existing ones by constructing transformed structural and semantic spaces. These signs operate both individually—triggering a domino-like movement across the text—and collectively—activating the text's entire network of meaning through mutual interaction.

This study employs philosophical theories of language to show how Nima, through this approach, generated linguistic capacities that established his status as the initiator of modern Persian poetry. In contemporary philosophy, attention has shifted

* PhD candidate, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. Corresponding author: nassim_kardoust@yahoo.com.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

from the communicative function of language to language itself as a phenomenon. As Ahmadī (2021, 11) observes, "Philosophers first thought about the world, then about how the world might be known, and finally about the instrument that makes knowledge of the world possible. This marks philosophy's natural progression from metaphysics to epistemology and then to the philosophy of language." In modern semiotic theory, meaning is no longer viewed as transmitted but as constructed within a medium. Chandler (2021, 315) notes that semiotics challenges the transmission model of communication: signs do not merely *carry* meaning—they *constitute* the medium through which meaning is made. Meaning arises only through the active process of interpretation. Even within structuralism, signs must be understood in relation to one another and to the codes that confer meaning upon them. Semiotics, therefore, highlights the value of interpretation itself.

The importance of this conception of meaning is such that Wittgenstein's philosophy of language and reality in *Philosophical Investigations* rests on the premise that reality derives from the structure of language. As Bālū (2024, 43) explains, meaning depends on the *use* of words; application is what constitutes meaning, and naming differs from the meaning intended in use. Based on these recent perspectives on language and linguistic signs, this essay explores, through Derrida's lens, certain linguistic aspects of Nima's poem *"O People!"*.

Research Questions and Methodology

This study, using an analytical–descriptive method and drawing upon poststructuralist theories—especially Derrida's views on linguistic signs—seeks to elucidate the function of language in Nima Yooshij's poem *"O People!"*.

Findings and Conclusion

The study concludes that linguistic signs do not all possess identical modes of action or levels of energy. Each sign carries its own activating force, and even within a single text, a sign's agency and passivity vary according to context. At moments of innovation—during the birth or infancy of new signs—signs possess heightened energy and, therefore, greater potential for multiplicity and the proliferation of meaning. Literary signs that result from *defamiliarization* of the familiar are more dynamic and capable of sustaining Derridean *différance*.

Most of the linguistic techniques Nima employed appear for the first time in Persian poetry with such range and seriousness. His lexicon and semiotic repertoire are remarkably fresh. Nima's new understanding of the modern world deeply influenced the generation and enrichment of these signs. His ideology, lived experience, and worldview shaped a poetic space that gave rise to distinctively "Nimāic" signs—signs that, from a poststructuralist perspective, not only function within his own poetry but also remain available for reactivation by his followers.

Through linguistic innovation—syntax, diction, and rhetorical strategies—Nima revitalized existing signs, created new ones, and expanded the semantic horizons of Persian poetry. The result was a novel and initially unfamiliar language that profoundly affected the modern Persian poetic movement. In Derridean terms, Nima's method of invoking language resists textual closure: by selecting and positioning various signs, he invites a ceaseless play of signifiers, producing interrelated effects across the text. From the perspective of Derrida's concepts of *dissemination* and *deconstruction*, this leads to internal generation, uncontainable associations, and deferred meaning—creating linguistic and semantic possibilities that define the vitality of modern Persian poetics.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۳۲، صص ۵۵-۳۲

کنش‌های دریدایی نشانه‌های زبانی نیما با تکیه بر شعر «آی آدم‌ها»

نسیم کاردوست[۱]
حبیب‌اله عباسی[۲]
عفت نقابی[۳]
ناصرقلی سارلی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۱ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱/۳**

DOI: 10.22080/RJLS.2025.27893.1508

چکیده

جهان هستی را از رهگذر زبان می‌توان شناخت و شعر قلمرو مهم تبلور زبان و به فعلیت درآمدن هستی است. شعر به مثابه‌ی پدیداری تأمل برانگیز، جهت پیکان پرسش از چیستی و هستی جهان را به سمت خود فرامی‌خواند. اگر زبان، خانه‌ی هستی و یگانه مجرای شناخت است و شعر نیز در بستر زبان رخ می‌دهد، چگونه زیستن شاعر در این منزلگه است که معیار سنجش عملکردش می‌شود. کشف راز و رمزهای این پدیدار بر عهده فلسفه و انواع نقدهای ادبی مبتنی‌بر نگرش‌های فلسفی است که هدف واحد تحلیل زبان و کشف معانی متون ادبی را دنبال می‌کنند. جستار حاضر با روش تحلیلی-توصیفی و با کاربست نظریه‌های پساساختگرایی به‌ویژه دیدگاه‌های دریدا در باب نشانه‌های زبانی، در صدد تبیین عملکرد زبان در شعر «آی آدمها»ست که واجد مختصات متنی ادبی از نیما به عنوان آغازگر یکی از گسترده‌ترین جریان‌های شعر فارسی است. پس از تحلیل این شعر از رهگذر رویکرد مذکور درمی‌یابیم علاوه‌بر اینکه فردیّت نیما در نظریه‌پردازی‌های زبانی او متبلور است، او به کاربستِ زبانی ویژه‌ی خویش دست یافت و با به کارگیری انواع شگردهای زبانی مانند نحو، ترکیبات و واژگان خاص و تکنیک‌های بلاغی، در جهت احیای نشانه‌های زبانی موجود و خلق نشانه‌های بدیع توفیق یافت و درنتیجه به ایجاد ظرفیت‌های زبانی و معنایی تازه‌تر و متکثرتر نایل شد؛ ظرفیتهایی که می‌تواند نیماشدن نیما را به عنوان پیشرو جریان معاصر شعر فارسی تا حدودی تبیین کند و اینهمه در فضای گفتمانیِ جدیدی رقم خورد که تابعی است از یک نظام اندیشگانی جدید و گسترده.

کلید واژه‌ها: نشانه‌ی زبانی، جریان‌سازی، کنش، شعر «آی آدم‌ها»ی نیما، دریدا.

۱- مقدّمه

شعر و نظریه‌های شعری نیما همواره در معرض چالش‌های نقد و تفسیر بوده‌اند. شاعر، خود به علت آن تصریح کرده است زمانیکه از آغاز حرکتش در بستر شعر فارسی به آب ریختن در خوابگه مورچگان تعبیر می‌کند [i] و این‌همه، نشان از تأثیر و تحریکی است که پس از قرن‌ها بر روی سنّت شعر پارسی گذاشته است. این ماجراجویی‌ها و محرک‌ها که همگی در راستای نوآوری و خلق شیوه‌ای تازه در کار شاعری

[۱]- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: nassim_kardoust@yahoo.com
[۲]- استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسؤول) رایانامه: h.abbasi@khu.ac.ir
[۳]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: e.neghabi@khu.ac.ir
[۴]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: sarli@khu.ac.ir

بود، واکنش‌ها و فعالیت‌های بسیاری را در راستای تحلیل و تبیین شعری که نیما ارائه کرد، از سوی جامعه‌ی ادبی و غیرادبی، از زمان نیما تا زمان ما، در پی داشته است. نیما خودش این روند را اینگونه پیش‌بینی کرده: «می‌بینی هنگامی را که تو سالهاست مرده‌ای و جوانی که هنوز نطفه‌اش بسته نشده، سالها بعد در گوشه‌ای نشسته، از تو می‌نویسد؟» (نیما،۱۳۶۳: ۵)؛ در پژوهش حاضر نیز سعی بر تحلیل زبان شعر «آی آدم‌ها»ی نیما با رویکردی است که به نظر می‌رسد در راستای تبیین سازوکارهای زبانی شعر مدرن فارسی کارآمد باشد.

۱-۱- بیان مسأله

نوآوری‌های نیما عمدتاً در حوزه‌ی زبان بود و آنچه در جستار پیش‌رو مورد بررسی و مداقه قرار می‌گیرد، نظام نشانه‌ای زبان شعر «آی آدمها» با رویکرد پساساختارگرایی خصوصاً نظریات دریدا است. نگارندگان بر این‌باورند که نیما بیش از آنکه در پی سرودن شعر باشد، در تلاش برای نوشتن شعر و اثبات چگونگی آن بوده است؛ به این معنا که به پشتوانه‌ی دانش و نظریه‌های شعری خود آگاهانه دست به احضار زبان زده و در این مسیر، موفق به خلق نشانه‌های بدیع یا ارتقاء نشانه‌های موجود، از طریق ایجاد فضای ساختاری و معنایی دیگرگون، شده است. نشانه‌هایی که هم منفرداً حرکتی دومینووار را در متن بوجود می‌آورند و هم در برخورد با سایر نشانه‌ها کل متن را به پویایی وامی‌دارند. پژوهش حاضر با به کارگیری نظریه‌های فلسفی زبان در پی تبیین این نکته است که نیما از این رهگذر، چه ظرفیت‌هایی را در زبان ایجاد کرد، به‌گونه‌ای که به تثبیت جایگاهش با عنوان آغازگر جریان شعر معاصر انجامید. چرا که در نظریات فلسفی جدید تمرکز از روی نقش رسانگی زبان برداشته شده و به خود زبان معطوف شده است. «فیلسوفان نخست به جهان اندیشیدند، سپس به شیوه‌ای که جهان دانسته شود و سرانجام به ابزاری که آن، دانش از جهان را ممکن کند. این گذر راه طبیعی و منطقی فلسفه از متافیزیک به شناخت‌شناسی و سپس به فلسفه‌ی زبان است.» (احمدی،۱۴۰۰: ۱۱)؛ به عبارت دیگر در دیدگاه‌های متأخر، تعریف نشانه‌شناسی دستخوش تغییرات بنیادین قرار گرفته است و «نشانه‌شناسی به عنوان رویکردی به ارتباطات که بر معنا و تفسیر تأکید دارد، الگوی ارتباطی مبتنی‌بر انتقال را به چالش می‌کشد. نشانه‌ها صرفاً معنا را حمل نمی‌کنند بلکه یک رسانه را تشکیل می‌دهند که معنا در آن ساخته می‌شود. نشانه‌شناسی کمک‌مان می‌کند تا تشخیص دهیم که معنا به طور منفعل دریافت نمی‌شود بلکه صرفاً در فرآیند فعال تفسیر به وجود می‌آید. حتی در محدوده‌ی ساختارگرایی مجبوریم نشانه‌ها را به هم و به رمزگانی که در آن معنا می‌یابند ارتباط دهیم. نشانه‌شناسی، ارزش تفسیر را برجسته می‌سازد.» (چندلر،۱۴۰۰:۳۱۵)؛ اهمیّت این تلقی از معنا تا آن‌جاست که نگرش ویتگنشتاین به زبان و واقعیّت در کتاب *پژوهش‌های فلسفی*، بر مبنای برگرفته شدن مفهوم واقعیّت از ساخت زبان قرار گرفته است. «در این تلقی از زبان، معنی هم به چگونگی کاربرد کلمات وابسته است و این کاربرد

و کاربست است که مقوم معناست و نام‌نهادن، متفاوت است از معنایی که در مقام عمل از آن مراد می‌کنیم.» (بالو،۱۴۰۳:۴۳)؛ بنا بر تلقی‌های جدید نسبت به زبان و نشانه‌های زبانی، در این جستار سعی بر این است تا از دریچه‌ی نگاه دریدا به وجوهی از کنش‌های زبان نیما در شعر «آی آدمها» نگریسته شود.

۲-۱- پیشینه‌ی پژوهش

شعر «آی آدمها»ی نیما از آن دسته اشعاری است که همواره مطمح نظر محققان شعر معاصر بوده است. کمتر پژوهشی درباره‌ی نیما را می‌توان در نظر گرفت که از این شعر چشم‌پوشی کرده باشد؛ ولو در حد اشاره‌ای جزئی. با این حال آنچه بدیهی به نظر می‌رسد این است که شعر «آی آدم‌ها» هنوز هم ناگفته‌های بسیار دارد که تحقیق‌های بیشتری را می‌طلبد.

این شعر از منظر نشانه‌شناسی با رویکرد نظریات دریدا مورد تحلیل در پژوهشی قرار نگرفته است. از منظر سایر نگرش‌های نشانه‌شناسی تنها می‌توان به مقاله‌ی پاینده (۱۳۸۷)، «نقد شعر آی آدمها سروده‌ی نیما یوشیج از منظر نشانه شناسی» اشاره کرد که با وجود عنوان کلی نشانه‌شناسی، هدف از نگارش آن را معرفی نظریه‌ی نشانه شناختی مایکل ریفاتر عنوان می‌کند و شعر «آی آدمها» را به عنوان نمونه‌ای عینی از نقد شعر با این رویکرد به کار می‌گیرد.

۲- مبانی نظری پژوهش

در پساساختگرایی، همانند سایر جریان‌های فکری و فلسفی قرن بیستم، نظریه‌ی زبان، با نمایندگی دریدا، مبنای حرکت است. «جنبش پساساختگرایی با انتشار سه کتاب مهم دریدا یعنی نوشتار و تمایز، گفتار و پدیده، و در باب گراماتولوژی در سال ۱۹۶۷ آغاز شد و به واقع می‌توان گفت که گرچه ژیل دلوز نیز همزمان با ژاک دریدا به سمت موضع پساساختگرایی پیش می‌رفت، به هر رو دریدا پیش گام بود و او را می‌توان برجسته‌ترین شخصیت یا به عبارتی بنیان‌گذار این شیوه‌ی تفکّر دانست.» (هارلند، ۱۳۹۵:۱۸۳)

«ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی الجزایری تبار و پیشرو آموزه‌ی بنیان فکنی (Deconstruction) را باید فرزند خلف مکتب تشکیک فلسفی (Scepticism) فرانسه دانست. او راه فیلسوفانی چون دکارت، میشل دومونتی، پاسکال، ولتر و کامو را در نقد فلسفه‌ی سنّتی غرب دنبال کرد. دریدا در اکثر آثار خویش پیوسته مناسبت زبان را با اندیشه مورد بحث قرار داده است.» (ضمیران،۱۳۹۲:۱)؛ همواره دیدگاه‌های متفاوتی در راستای تبیین عملکرد زبان و دلالت‌های زبانی وجود داشته است، اما «از نظریه‌ی نامگذاری افلاطون گرفته تا مباحثی که سوسور در مورد نشانه‌ی زبانی و دلالت مطرح می‌کند و تحولاتی که پساساختارگرایی نام گرفته است و دیدگاههای دریدا آنها را نمایندگی می‌کند، همه معرف مسأله‌ای اساسی است: مسأله‌ی رابطه‌ی بین زبان و جهان.» (سجودی، ۱۳۹۸: ۴۷)

دریدا همواره چگونگی عملکرد زبان و در نتیجه تولید معنا را مورد بررسی قرار داده است در واقع «از دوران افلاطون به بعد خطابه و فن سخنوری پیوسته وامدار و فرمانبردار فلسفه و سایر دانش‌ها بوده است، اما دریدا خطابه و سخنوری تازه‌ای را بنا نموده که در پرتو آن نقد متافیزیک و زبان جهان‌نمون (ادبیات) را در هیأت متن مطرح می‌سازد. او در این چهارچوب معنا را به بوته‌ی تعلیق می‌سپارد و به گستردگی و پراکندگی معناها رأی می‌دهد.» (ضمیران،۱۳۹۲: ۲۷۷-۲۷۶)؛ «اندیشه‌ی پساساختارگرایی، ماهیّت اساساً ناپایدار دلالت را کشف کرده است. نشانه بیش از آنکه یک واحد دورویه باشد، «اتصال» موقتی میان دو لایه‌ی متحرک است.» (سلدن،۱۳۹۷: ۱۸۷-۱۸۶)؛ در این بخش برای روشنگری نظرات پساساختگرایانه‌ی دریدا در حوزه‌ی مفاهیم نشانه‌شناسی ذکر برخی از تحولات نظری معاصر از جمله نظریات سوسور و پیرس ضروری می‌نماید.

در دیدگاه سوسور «نشانه‌ی زبانی[۱] یک نهاد روانشناختی دو وجهی است؛ هر دو وجه پیوستگی متقابل و نزدیکی به هم دارند و هر کدام دیگری را برانگیخته می‌کند (فرا می‌خواند).» (سوسور،۱۹۵۹: ۶۶)؛ با توجه به آنچه گفته شد، دو نوع رابطه‌ی درونی و برونی بر هر نشانه حاکم است: «از یک سو، مفهوم [مدلول] همچون نقطه‌ی مقابل تصویر شنیداری [دال] در چهارچوب نشانه می‌نماید و از سوی دیگر همین نشانه، یعنی رابطه‌ی پیوند دهنده‌ی میان این دو عنصر، نقطه‌ی مقابل [=در تقابل با] نشانه‌های دیگر زبان است. (سوسور،۱۳۹۹: ۱۶۵)؛ در رویکرد سوسور زبان واقعیتی ایستاست؛ اما پساساختگرایان از جمله دریدا به دنبال نظامی منعطف‌تر بودند تا بتواند دلالت‌های مختلف نشانه را در موقعیت‌های متفاوت توجیه کند. دریدا برای نیل به این هدف از الگوی پیرس بهره می‌گیرد چرا که بر خلاف الگوی سوسور که در آن نشانه‌ی «جفت خودبسنده»[۲] است، پیرس یک الگوی سه‌تایی ارائه کرد که عامل انسانی تفسیرگر نیز در آن لحاظ شده بود. دریدا در کتاب درباره‌ی گراماتولوژی[۳] می‌نویسد: «از نظر پیرس شیء خودش [فی نفسه] یک نشانه است و پیرس عدم‌قطعیت ارجاع را معیاری می‌داند که به ما اجازه می‌دهد تا درک کنیم که با نظامی از نشانه‌ها سر و کار داریم. طبق پدیدارشناسی پیرس ظهور و تجلی [شیء فی نفسه]، نمایاندن حضور [حقیقت] نیست بلکه نشانه‌ای را می‌سازد.» (دریدا،۱۹۹۷: ۴۹)

یافته‌های سوسور بستر فزاینده‌ای برای مطالعات ساختگرایان و پساساختگرایان از جمله دریدا فراهم آورد. «سوسور گام محکمی در قطع ارتباط دلالی زبان با جهان خارج برداشت و زبان را در حکم یک نظام صوری خودبسنده به تصویر کشید، اما کماکان مفهوم متافیزیکی مدلول را حفظ کرد تا بتواند به یک نظام همزمان، ایستایی لازم را ببخشد. بحث دریدا با توسل به مباحثی که پیرس مطرح کرده است از همین

---

[۱] Linguistic sign
[۲] Self-contained dyad
[۳] Of Grammatology

جایی که سوسور تمام می‌کند، آغاز می‌شود. یعنی سوسور پیوند تجربه‌گرایانه و پوزیتیویستی بین زبان و جهان عینی را گسست؛ و دریدا پیوند متافیزیکی بین دال و مدلول که از نظر او وهم حضوری بیش نیست را می‌گسلد تا دالها انرژی دلالی بی‌پایان خود را پیوسته پویا و فعال داشته باشند.» (سجودی،۱۴۰۱: ۳۷)؛ «دریدا نقش و کارکردی پویا برای دال و مدلول قایل است. به نظر او معانی (مدلولها) اموری ثابت و غیرقابل‌تغییر نیستند بلکه بر حسب متن و زمینه‌ی خاص حاکم تغییر می‌پذیرند.» (ضمیران،۱۳۹۲: ۲۵۱)؛ در واقع دریدا بر این باور است که معنا همواره فرمانبردار است؛ از این رو به رد تأثیر نویسنده بر معنا برخاسته و بار دریافت را تماماً بر عهده‌ی خواننده قرار می‌دهد. «نوشتار از بدو تولد حمایت پدر را از دست داده است؛ از این رو، هر خواننده در مواجهه با نوشتار می‌تواند خالق معنا باشد و تفسیر خودش را ارائه دهد.» (بالو،۱۴۰۳: ۵۰)؛ برای درک سازوکار زبانی که دریدا در پی تبیین آن است، درک مفاهیم تمایز زمانمند، انتشار و واسازی اجتناب‌ناپذیر است.

تمایز زمانمند[۱]: نظریه‌ی زبانی دریدا در ادامه‌ی نظریات سوسور و مبتنی‌بر تمایز است؛ اما تمایزی پویا که تعویق را نیز به دنبال دارد. برداشت از مدلولی که پیوسته پنهان می‌شود و همیشه در حرکت است دریدا را به طرح مفهوم (difference)/ (تمایز و تعویق) و (dissemination)/ (انتشار) هدایت می‌کند. او واژه‌ی (difference) را برای بیان نظر خود به کار می‌گیرد یا درواقع ابداع می‌کند و در کتاب گفتار و پدیدار در این باب توضیح می‌دهد: «به نظر می‌رسد فعل " to differ "[differer در فرانسه] متفاوت از خود باشد. [دریدا در این قسمت بازی‌ای را با این فعل به راه می‌اندازد] این فعل از یک سو تفاوت (difference) را به عنوان تمایز، نابرابری و یا تشخیص دادن بیان می‌کند و از سوی دیگر فاصله گذاری و گذرا کردن را؛ یعنی عقب انداختن چیزی که اکنون محقق نشده است.» (دریدا،۱۹۷۳: ۱۲۹)؛ در واقع دریدا با مطرح کردن بحث تعویق به این فعل بعد زمانی را هم اضافه می‌کند. دریدا از این سازوکار زبانی به نفع واسازی نشانه بهره می‌برد و آن را حرکتی سازنده تلقی می‌کند. «سوسور و دریدا در اینکه دال و مدلول رابطه‌ی پیچیده‌ای دارند در توافقند، اما دریدا قدم بالاتری برداشته و می‌گوید این حرکتی مثبت به سوی تولید معناست. نشانه‌ها به شکل پارادوکس‌واری متن را قادر می‌سازند تا در برابر رابطه‌ی مستقیم نشانه‌ها با معانی مشخصی مقاومت کند. آنها متن را آزاد می‌سازند تا معنا به تعویق افتد و این به نوبه‌ی خود مفهوم نظام نشانه‌ای را واسازی می‌کند.» (نجومیان،۱۳۸۵: ۳۱)

انتشار[۲]: «در برداشت دریدا، یک دال به دال دیگر اشاره می‌کند و آن دال نیز به نوبه‌ی خود به دالی دیگر و این زنجیره تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد. وی این حالت بازی و نامحدودی بازی را منش انتشارنامیده است. اینجا دیگر امکان برداشت کامل از معنای مدلول وجود ندارد بلکه نوعی فقدان و ریزش بی‌پایان

---

[۱] Difference
[۲] Dissemination

حاکم اســـت. انتشـــار حالت عدم تحقق پایان معناســـت که در غیاب همه‌ی مدلولها وجود دارد.» (سـجودی،۱۴۰۱ : ۱۲۹)؛ دریدا در کتاب حاشـیه‌های فلسـفی ضـمن برشـمردن ویژگیهای اجتناب ناپذیر نوشتار، بر لزوم و اهمیّت جداسازی مفهوم تعدد معانی از انتشار تأکید می‌کند. (دریدا،۱۹۸۲: ۳۱۶)؛ انتشار و غیاب مدلول ما را از کلام محوری و حضور جدا می‌سازد و به سمت نوعی مرکزگریزی در متن هدایت می‌کند. «هر دال مفروض می‌تواند در هر لحظه‌ی مفروض به هر تعداد مدلول ارجاع یابد و اگرچه اغلب، موقعیت به ما کمک می‌کند که دامنه‌ی مدلولهای ممکن برای برخی دالها را محدود ســـازیم، در همان زمان دامنه‌ی مدلولهای ممکن برای گروه دیگری از دال‌ها را افزایش می‌دهد.» (تایسن،۱۳۹۸: ۴۱۰)

واسازی[۱]: دریدا با عبور از متافیزیک حضور[۲] بر خوانش واسازانه تأکید می‌ورزد. «آنچه را هایدگر افلاطون‌باوری (Platonism) نام داد دریدا تحت‌عنوان متافیزیک حضور و بعدها لوگوسانتریسم و سپس فالولوگوسانتریسم مطرح کرد.» (ضمیران،۱۳۹۲: ۲۸۵)؛ حضور عنصریست که همواره دلالتگر و ارجاع‌دهنده به عنصر مشخص دیگری است. «هرچند که این اصطلاحات دارای فضای تداعی خاص خویش است، همگی به سنّت واحدی در اندیشه‌ی فلسفی غرب اشاره دارند و آن هم متافیزیک غربی است.» (همان: ۲۸۶)؛ آنچه مورد تردید دریداست و به نوعی به فروریختن آن برمی‌خیزد «لوگوس‌محوری» است. دریدا بر این باور است که «نظریه‌ی دو جهان افلاطون مبنای متافیزیک حضور را تشکیل می‌دهد. به نظر او این رویکرد پیامدهای عمیق و تعیین‌کننده‌ای در سیر اندیشه‌ی غرب از دیرباز داشته است؛ بدین معنا که فلسفه‌ی غرب از دوران افلاطون همواره اسیر همین رویکرد دوقطبی بوده است و اندیشه‌ی متافیزیکی هرگز از بند رها نشده است.» (همان:۶۲)؛ یا به عبارتی «تاریخ و دانش، ایستوریا[۳] و اپیستمه[۴]، همواره (نه صرفاً به شیوه‌ای ریشه‌شناختی یا فلسفی) به صورت گردشی به سمت بازستانیِ حضور تعین یافته‌اند.» (دریدا،۱۹۹۷:۲۲)؛ رد «لوگوس‌محوری» یا همان «کلام محوری»[۵]، دریدا را به سمت نوعی خوانش واسازانه یا ساختارشکنانه می‌برد. به این معنا که مرکزیّت و حضوری که در اصول ساختگرایی مطرح بود، در کنش-های واسازانه‌ی متن در فرآیند خوانش، فرومی‌ریزد و متن را از دلالت‌های معنایی خنثی می‌کند. «واسازی، جریانی است که نشان می‌دهد چگونه متن از اصول، قواعد و یا نظام خود سرپیچی نموده و در مقابل آن، مانع ایجاد می‌کنند. پس آنچه که مورد تهاجم قرار می‌گیرد ساختار است، چرا که ساختاری‌عمل‌کردن یعنی یک مرکز، یک اصل، یک طبقه‌بندی معنایی، یک تقابل، یک نظام مبتنی‌بر منطق و بالأخره پایگاهی

---

۱ Deconstruction
۲ Metaphysics of presence
۳ Istoria
۴ Episteme
۵ Logocentrism

مستحکم در دل زبان ایجاد کردن است؛ در حالیکه عمل سخن که تجلّی آن را می‌توان در متن یافت همه‌ی این شرایط را زیر سؤال می‌برد.» (نجومیان، ۷۶:۱۳۸۶)

در واقع افلاطون و پیروانش در پی آن بودند تا براساس کلام محوری، همه چیز را به سرعت با مدلول خاص پیوند دهند. آنچه دریدا در تلاش برای تحقق آن است، همانا واژگون‌کردن نشانه‌شناسی کلام محورانه یا حضوری متافیزیکی است. «دریدا با حذف مدلول آخرین ابزار کنترل انسانی بر زبان را کنار می‌گذارد. در غیاب همه‌ی مدلول‌ها، زبان در نوع خود نوعی انرژی و خلاقیّت می‌یابد که کاملاً از انرژی و خلاقیّت ذهنی نویسندگان و یا خوانندگان منفرد متمایز است.» (هارلند،۱۳۹۵: ۱۹۷)؛ دریدا، برای تبیین دیدگاه خود، در نقد آراء هوسرل در باب پدیدارشناسی زبان متذکر می‌شود که: «دیدگاه هوسرل دیدگاهی حضوری است و آرمانی‌ترین شکل آن، بی‌واسطه‌ترین شکل ارتباط با ذهنیتی است که مرکز معنا تلقی می‌شود.» (سجودی،۱۴۰۱: ۱۲۲)؛ «پدیدارشناسی هوسرل در اصل اصولش ریشه‌ای‌ترین و مهم‌ترین اعاده‌ی متافیزیک حضور است.» (دریدا،۱۹۹۷: ۴۹)

آنچه درباره‌ی مفاهیم انتشار و واسازی قابل‌تأکید است این است که «واسازی همسوی با مفهوم انتشار عمل می‌کند و زایش بی‌پایان متنی از دل متنی دیگر، دالی به دنبال دال دیگر است، که هیچ یک حقیقت آن دیگری نیست و هیچ یک ساده‌شده‌ی آن دیگری نیست.» (سجودی،۱۴۰۱:۱۳۷)

۳- تحلیل شعر «آی آدم‌ها»

این شعر در ۲۷ آذر ۱۳۲۰ ه. ش سروده شد و نیما آن را برای اولین بار در تیرماه سال ۱۳۲۵ در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران که یک اتفاق مهم ادبی ـ هنری در تاریخ معاصر ایران است، خواند که از زمان مطرح شدن در کنگره تا به امروز دستخوش توجه و تحلیلهای بسیار قرار گرفته است. بی‌شک از دلایل اقبال به شعر می‌توان به نکاتی همچون زبان نمادین و شمولیت همه-زمانی محتوای شعر اشاره کرد و در واقع همین همه-زمانی بودن عناصر بیانی و معنایی شعر است که ما را بر آن داشته است تا آن را مناسب واکاوی بر پایه‌ی اصول پساساختگرایی بدانیم.

بنیان پساساختگرایی بر ساختگرایی بنا شده است. در این میان نظریات یاکوبسن به عنوان پیونددهنده و نقطه‌ی عزیمت حایز اهمیّت بسیار است. بنا بر گفته‌ی یاکوبسن هر سخن را می‌توان به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم کرد. در واقع این نظر استوار بر نظریات سوسور در باب زبان (لانگ) و گفتار (پارول) است که به عنوان یکی از تقابل‌های دوگانه‌ی نظام نظری او درباره‌ی زبان مطرح می‌شود؛ تقابل روابط همنشینی (لانگ) و روابط متداعی (پارول). باور به تمایز بین زبان ادبی و زبان هنجار ریشه در دیدگاه‌های فرمالیست‌ها دارد. در ادامه یاکوبسن به هنگام طرح نقش‌های زبانی، نقش ادبی را تعریف کرد و لیچ برای مرزبندی بین زبان ادبی و زبان هنجار انواع هنجارگریزی را مطرح کرد. خروج از هنجارهای زبانی به این

علت که متن دیگر تابع نظام قراردادی زبان نیست برانگیخته‌شدن متن، پویایی آن و در نهایت بازی‌های زبانی را به دنبال دارد. در مواجهه با متن، اولین سطحی که با آن برخورد می‌شود، سطح نشانه‌هاست. عبور از این سطح و ورود به سطوح عمیق‌تر، ناشی از روابط همنشینی و جانشینی بین دال‌هاست. این روابط مسیر و فضایی را خلق می‌کنند که واسازی و انتشار مورد نظر دریدا در آن قابلیت ظهور می‌یابند.

۱-۳- بازی نشانه‌ها بر روی محور استعاری زبان

آنچه سوسور و یاکوبسن به عنوان قطب استعاری زبان مطرح می‌کنند، همان محور تداعی زبان است که جایگاه عملکرد برخی از فنون بلاغی نیز بر همین محور قرار دارد و در نظریه‌های پساساختگرایان از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است. فنون بلاغی خواه آگاهانه باشد یا ناآگاهانه، در راستای برانگیختن نشانه‌ها عمل می‌کند. «بلاغت میان شکل و محتوا جدایی می‌افکند، دال را از مدلول و مستعار را از مستعارُمنه جدا می‌کند.» (فتوحی،۱۳۹۲: ۱۰۴)؛ «در ادبیات شعری، ادبیّت متن و عبور از زبان به ادبیات از رهگذر کاربرد شگردهای بلاغی به‌ویژه زبان مجازی صورت می‌گیرد.» (همان: ۳۰۳)؛ با توجه با این تعاریف و دیدگاه‌های هم‌راستای دیگر در این زمینه، می‌توان شگردهای ادبی و بلاغی را در حکم انرژی‌هایی دانست که بر نشانه‌ها وارد می‌شوند و آنها را از حالت سکون در نظام زبانی خارج کرده و به تحرّک و پویایی وامی‌دارند و چنانچه مورد نظر دریدا است: «برای آنکه نوشته، نوشته باشد باید کماکان کنش داشته باشد و خوانا باشد.» (دریدا،۱۹۸۲: ۳۱۶)؛ در این میان همه‌ی انواع فنون بلاغت به یک میزان مؤثر نیستند و بسته به خلاقیت شاعر و بافت و فضای گفتمانی شعر متغیرند. به اعتقاد نگارندگان، سمبل[۱] و پارادوکس[۲] از جمله فنون بلاغی مؤثر در این زمینه هستند.

۱-۱-۳- سمبل

«سمبل که در فارسی به آن نماد هم می‌گویند، بیانگر کلیات و مفاهیم بزرگ به وسیله‌ی موضوعات جزئی است.» (فتوحی،۱۳۹۸: ۱۶۱)؛ «نماد هر چیزیست که بر چیز دیگری دلالت دارد. با این تعریف همه‌ی واژه‌ها نماد هستند، اما در مبحث ادبیات اصطلاح نماد به واژه یا عبارتی اطلاق می‌شود که بر ابژه یا واقعه‌ای دلالت می‌کند که به نوبه‌ی خود بر چیزی یا طیفی از مراجع فراتر از خود دلالت می‌کنند.» (آبرامز،۲۰۱۵: ۳۹۲) آنچه از شعر نیما بر اساس شرایط خاص دوره‌ی شکل‌گیری آن انتظار می‌رود این است که نمادهای متن براحتی تن به وضوح ندهند. «از شعرهای آغازین و رمانتیک نیما که درگذریم، باید گفت که نیما شعر را درونی کرد؛ یعنی مفاهیم و اندیشه و عناصر خیال را که در شعر پس از مشروطیت در سطح شعر روییده بود، در نهفتگی شعر کشاند؛ به گونه‌ای که باید پاره‌ای از شعرهای نیما را شکافت تا به ژرف‌ساخت آن پی برد. و یکی از عوامل مهم پیچیدگی و ژرفای پاره‌ای از شعرهای نیما،

---

[۱] Symbol

[۲] Paradox

حضـور و وجود سـمبل‌هاسـت.» (فلکی،۱۳۷۳: ۱۱۹)؛ خود نیما از سـمبل به عنوان یکی از طرز کارهای عمیق‌کردن شعر و وسعت‌دادن به آن نام می‌برد: «آنچه وسعت دارد پوشیده است... آنچه عمق دارد با باطن اسـت، باطن شـعر شـما با خواندن دفعه‌ی اول، البته بدسـت نیاید.... سـمبل‌ها شـعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابر عظمتی می‌یابد.... سـمبل‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسـب‌تر بوده عمق شـعر شـما طبیعی‌تر و متناسـب‌تر خواهد بود.» (نیما،۱۳۶۸: ۱۳۳-۱۳۴)

درباره‌ی سـمبولیک‌بودن این شـعر و نمادهایش اظهار نظرهای قابل تأملی شـده اسـت که هر کدام تابع گفتمانی است برآمده از شرایط درونی (ذهنی و فضای فکری) و بیرونیِ (اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و...) منتقد و شـاعر. فارغ از خوانش‌ها و رمزگشـایی‌های انجام‌شـده، آنچه اکنون هم گفتنی اسـت و قابلیت بررسیدن بیشتری را دارد، نحوه‌ی عملکرد زبان شعردر بافتی متفاوت و با نگرشی دیگر است.

اگر برای زبان ادبی لایه‌های مختلفی قائل باشـیم بدون شـک جایگاه عملکرد شـگردهای بلاغی در لایه‌های زیرینی است که به موازات رو ساخت زبان، که محل تجلی این شگردهاست، در حرکت و کنش اسـت. بنابراین انتظار می‌رود در این لایه‌ها همبازی‌های زبانی نشـانه‌ها و برهم کنش آنها تعیین کننده‌ی دلالت‌های زبانی باشند. بدین صورت که نه تنها در لایه‌ی اول زبان با بازی‌های زبانی نشانه‌ها و تداعی‌های بی‌نهایت و تکثّر معنا، که بر آمده از همنشـینی با سـایر نشـانه‌ها و متأثر از بافت و گفتمان خاصـی اسـت، مواجه‌ایم، که در لایه‌های پنهان نیز چنین جریان و روندی را انتظار داریم. در واقع در هر کدام از سـطوح متن ادبی این سیلان نشانه‌ها هستند که امکان تداعی غایب و پس راندن حاضر را فراهم می‌کنند.

توصـیفها و عناصـر تصـویری به‌کارگرفته‌شـده در این شـعر، همگی برگرفته از طبیعت‌اند؛ طبیعتی که محل بالندگی نیما بوده است و محل تجربه‌های زیسته‌ی همه روزه‌ی وی، اما بنا بر شرایط حاصل از زمان و مکان خوانش شعر، تداعی‌های متفاوتی را سبب می‌گردند. «نیمای نظریه‌پرداز، چنان وسعت دیدی در چشـم انداز ما می‌گسـترد، که آماده می‌شـویم در شـعرهایش ابژه را از نو بشـناسـیم. او در ما این انتظار را برمی‌انگیزد که ابژه را چنان که هست ببینیم، اما وقتی می‌بینیم نیمای شعر، اغلب در عناصر طبیعت تصرف می‌کند، گویی مجبور می‌شـویم برای توجیه شـکل برخورد او با ابژه، به دامان سـمبلیزم پناه ببریم.» (جورکش، ۱۳۹۰: ۱۵۲)؛ به عنوان مثال دریا به عنوان مرکز تصـاویر ارائه شـده در شـعر، می‌تواند به عنوان نمادی از شـرایط اجتماعی در هر زمانی تلقی شود و در مقام یک نشانه، پس از برانگیخته‌شدن در فضای شعر به عنوان نیروی محرکی بر سایر نشانه‌ها وارد آید و آنها را وارد بازی کند و در این صورت است که هر بار گذر از این نشانه، دال و دلالت دیگری را به دنبال دارد. باز به عنوان نمونه: آن یک نفر که دارد در آب جان می‌سـپارد، وقتی وارد دایره‌ی بازی نشـانه‌ی دریا می‌شـود، متأثر از آن-که خود نیز تحت تأثیر

عامل بافت و گفتمان است- می‌تواند دلالت‌های بی‌شماری را به دنبال داشته باشد؛ گاهی خود شاعر و همفکرانش، گاهی قهرمانی از دوران‌های گذشته و حال و گاهی حتی یک مخاطب عام فعال در جامعه. درواقع همین بی‌شماری دلالت‌هاست که همواره ارجاع به مدلول مشخص را، آنگونه که دریدا در دیدگاه‌های زبانی خود مطرح می‌کند، به تعویق می‌اندازد.

همانطور که در بحث نظر نیما در باب سمبل متذکر شدیم، نیما سمبل را شگردی در راستای عمق بخشیدن به شعر می‌داند، اما آنچه در نظریه‌های او تأمل‌برانگیز است چگونگی خلق و به‌کارگرفتن عناصر نمادین در شعر است، به شکلی که جنبه‌ی نوآورانه‌ای آن حفظ شود و خط فصلی باشد از سمبل‌های اشعار کلاسیک. نیما با تغییر در نوع نگارش شعر به دنبال آفرینش معانی تازه است. او چنانچه در مقدّمه‌ی شعر «خانه‌ی سریویلی» هم اشاره می‌کند: «این شعرهای آزاد، آرام و شمرده و با رعایت نقطه گذاری و به حال طبیعی خوانده می‌شوند. همانطور که یک قطعه‌ی نثر را می‌خوانند.» (نیما، ۱۴۰۰: ۳۶۱)، همواره تلاش‌های خود را در خدمت طبیعی‌کردن شعر ذکر کرده است و در این مسیر داشتن نگاه عینی و ابژکتیو، خلق زبان نو و طبیعی و در نهایت به کار گیری زبان طبیعی و نزدیک به نثر را از مهمترین مؤلفه‌های تأثیرگذار می‌داند؛ آنچه خط فارق شعر و نظر او درباره‌ی شعر و شاعریست از آنچه در اشعار گذشته وجود داشته و می‌تواند سبب خلق زبانی شود که جنبه‌ها و ظرفیت‌های بالقوه‌ای را جهت به کارگیری و نمایاندن در اشعار تالی به دنبال دارد.

۲-۱-۳- پارادوکس

چنانچه پیشتر هم آمد بازی زبانی و روابط بین نشانه‌ای از مفاهیم کلیدی نظریه‌ی زبانی دریدا است. در میان کارکردهای مختلف زبان، در کاربرد هنری، که اوج تجلی آن در شعر است، این روابط میدان بیشتری می‌یابند و به بیشترین حد ظهور خود می‌رسند. در این میان پارادوکس نیز همچون سمبل یکی از تأثیرگذارترین شگردهای شاعر است. در تعریف پارادوکس یا تناقض آمده است: «پارادوکس شاعرانه عبارت است از بیانی به ظاهر متناقض یا مهمل اما حامل حقیقتی که از راه تأویل می‌توان به آن دست یافت.» (فتوحی،۱۳۹۸: ۳۲۷)؛ همانطور که در تعریف هم آمده است، به مناسبت عدم وضوح معنا، این فن بلاغی یک عامل برجستگی کلام است که بنا بر نظر لیچ خود به دو شیوه‌ی هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی می‌یابد. (صفوی،۱۳۹۴: ۴۶)

در طی روند خوانش این شعر زمانیکه به مصرع:

«یک نفر در آب دارد می‌کند بیهوده جان قربان»

برمی‌خوریم به نظر می‌رسد با مصرعها و فضای پس و پیش خود در تضاد معنایی قرار دارد. این مصرع که در حکم مرکز ثقل تناقض موجود در شعر است، به نوعی هنجارگریزی معنایی و در نتیجه برانگیخته

شدن نشانه‌ها و دلالتهای بی‌شمار را در پی دارد. «در واقع حوزه‌ی معنی به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد... به این ترتیب، صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس و جز آن که به صورت سنّتی در چهارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، بیشتر در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قابل بررسی‌اند.» (صفوی،۱۳۹۴: ۵۶-۵۵)؛ زمانیکه به این حد از روابط بین نشانه‌ای و گذر از دال‌ها به نشانه و دال دیگری برمی‌خوریم، کثرت معنا و خوانش‌های کثیری مورد انتظار است. برای مثال رعدی آذرخشی در مقاله‌ای با عنوان «درباره‌ی شعر معاصر» که در دیماه سال ۱۳۴۷ در مجله‌ی وحید به چاپ رسید در خصوص این قسمت از شعر می‌نویسد: «قربان یک نفر در آب جان می‌کند (می‌کند به فتح کاف). توجه فرمایید که مخاطب کلمه‌ی قربان که مفرد است آدمهاست که جمع است.» و در پاورقی می‌نویسد: «بعضی‌ها در این مصراع فعل می‌کند را به ضم کاف می‌خوانند جان قربان، یعنی یک نفر جان خود را فدا می‌کند. در این صورت معلوم نیست که این مرد غریق که جان خود را فدا می‌کند، چرا در بندهای بعدی منظومه از مردم برای نجات خود استمداد می‌نماید؛ پس مصراع هر طور خوانده شود نارسا و مشوش است.» (رعدی آذرخشی،۱۳۴۷: ۲۴)؛ در واقع رعدی آذرخشی به درستی به نارسا بودن این مصرع اشاره کرده است، اما چنانچه از شعر هم انتظار رسانگی و وضوح در پدیدارگری داشته باشیم، آنچنان که زبان در کاربرد ابزاری و قراردادی خود نمود پیدا می‌کند، در این صورت مشوش‌بودن با تلقی منتقد به درستی به این مصرع اطلاق شده است، اما با خوانش دریدایی، اینگونه تشویش‌ها و تناقض‌ها به گسترش معنایی اثر یاری می‌رسانند و دامنه‌ی تعبیرات و تأویلات را بسط می‌دهند. در همین گونه موارد است که به تعبیر بارت گذر از اثر به متن را شاهد هستیم؛ متنی که نو به نو و هر لحظه معنایی تولید می‌کند. «جوهره‌ی شعر، تناقض و پارادوکس است، نه ائتلاف و سازگاری. همین تناقض و پارادوکس است که جهان را متعدد و متکثر می‌سازد.» (أدونیس،۱۳۸۳: ۸۷)؛ بر این اساس یکی از تعابیر برآمده از این بخش با توجه به فضای کل شعر می‌تواند اینگونه باشد که غریق خودخواسته تن به قربانی شدن داده است. به همین دلیل است که جان را به دریای تند و تیره و سنگین می‌سپارد، اما زمانیکه که از راه دور این کهنه جهان را با نمایی بازتر از نظر می‌گذراند، پشیمان می‌شود، چرا که آخرین امیدش را هم برای تغییر در دنیا که بر اثر قربانی شدن ممکن بود محقق شود، با دیدن کلیت جهان و قوانین حاکم بر آن از دست می‌دهد. با توجه به نظرگاه پساساختگرایان پارادوکس می‌تواند نقطه‌ی عزیمت دلالت‌های متکثر یک متن باشد.

پارادوکس از انواع ترفندهای بلاغی در بستر زبان است برای تأثیر هرچه بیشتر معانی‌ای که در ذهن شاعر وجود دارد. نیما در بحث کلمات و زبان در حرفهای همسایه می‌گوید: «زبان برای شاعر، همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. غنای زبان، رسایی و کمال آن به دست شاعر است و باید آن را

بسازد، همانطور که همه چیز را می‌سازد.» (نیما،۱۳۶۸: ۱۱۱)؛ در نگاه نیما زبان از جمله مؤلفه‌های تعیین کننده در فردیّت شاعر است «زبان شعر خودش آرگوی خاصی است. کسی که می‌گوید نه و اکتفا می‌کند به آنچه از قدیم بوده است، کسی است که فکر او از عالم فکر خود تجاوز نکرده است...، اما وظیفه‌ی شاعر بالاتر از این است و او عالم خاص خود را دارد. وقتی که شاعر از هر کجا بهره‌ای می‌برد مال عالم انسانیت است و وقتی که با کلمات تلفیقات تازه می‌کند معانی خود را دارد.» (همان،۱۱۱)؛ اینگونه پرداختن به زبان، اگر نگوییم بی‌سابقه، در شعر فارسی قبل از نیما کم‌سابقه است و همانطور که نیما در قالب، وزن و محتوای شعر عامل دگرگونی‌های بنیادین بود در نوع نگرش به زبان و کاربست آن در شعر نیز با انقلابی که به پا کرد، شأن پیشتازی یافت، به گونه‌ای که پیروان راستینی را به دنبال داشت؛ پیروانی که نه تنها ادامه دهنده‌ی این مسیر بودند، در جهت تکامل و اعتلای آن گامهای موفق برداشتند. «نیما مثل هر شاعر صاحب سبکی، زبان مشخص و مستقل دارد و همین زبان ویژه‌ی او نموداریست از جهان‌بینی و نوع تأملات او در برابر رویدادهای هستی. کلمات و ترکیبات در شعر او با کلمات شعر اغلب معاصران تفاوت بسیار دارد و با شعر قدما بیش و بیشتر.» (شفیعی،۱۳۹۸: ۴۵۴)؛ با توجه به دیدگاه‌های نیما در باب زبان و کاربست انواع شگردهای بلاغی در همین راستا، اکنون می‌توان مدعی شد که نیما با انتخاب آگاهانه‌ی نشانه‌های زبانی سعی در توسع فضای متن داشته است؛ فضایی که اگر از چشم‌انداز دریدا به آن بنگریم کنش‌های ناشی از انتشار مجال بیشتری برای نمایان شدن در آن دارند.

۲-۳- بازی نشانه‌ها بر روی محور مجازی زبان

تصور قطب استعاری بدون حضور تعیین‌کننده قطب مجازی و محور همنشینی ناممکن است؛ «چگونگی کارکرد بازیگوشانه‌ی نشانه‌های زبانی در متن، نشانه‌هایی منفرد که تا بی‌نهایت تداعی‌گر یکدیگرند، اسباب تشکیل متن تلقی می‌شوند. یک بعد بازی نشانه‌ها و سیلان آنها بعد روابط متداعی است، ولی آنچه روابط متداعی را پیوسته زنده نگه می‌دارد و مانع از ایستایی آن در حد تداعی خاطرات می‌شود، آنچه پیوسته نشانه‌ها را منفجر می‌کند و به گذشته و آینده‌شان پیوند می‌زند، چگونگی همنشینی آنهاست.» (سجودی، ۱۳۷۹: ۴۵)

۱-۲-۳- دستور زبان

در زبان شعری و در محور همنشینی همواره با دیالکتیک نشانه و ضدنشانه مواجهیم. در شعر مورد بررسی نیز به واژه‌هایی برمی‌خوریم که در نگاه اول در حد نشانه‌های قراردادی زبان به نظر می‌رسند، اما در روند خوانش شعر و در مجاورت با سایر نشانه‌ها کارکرد قراردادی‌شان اعتلا پیدا می‌کند و به نشانه‌های تشکیل دهنده‌ی متن شعری تبدیل می‌شوند:

«آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید»

تا اینجا و در این مصرع ابتدایی همه چیز تقریباً عادی است. به این دلیل تقریباً چون نشانه‌ی «آی آدمها» و حرف ندای «آی»، جمله را از حالت خبری به انشـــایی بدل می‌کند و کمی از قراردادهای زبانی فاصـــله می‌گیرد اما هنوز از پویایی مورد انتظار نشانه‌ی شعری برخوردار نیست. اما همین مصرع در حکم نشانه در محور همنشینی و مجاورت با مصرع بعدی برانگیخته شده و متن را به کنشهای متکثر وا می‌دارد. همچنین در مصرع:

«یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان»

جان ســـپردن نیز به عنوان یک نشـــانه به تنهایی از انرژی لازم برخوردار نیســـت، اما هنگامی که در کنار نشـانه‌های قبلی قرار می‌گیرد با برهم‌کنشـی متقابل و بر اثر هم‌افزاییِ انرژیها به حرکت درمی‌آید؛ حرکتی که در ادامه و در جریان کنش‌های نشـــانه‌های متعدد متن ســـیلان نشـــانه‌ها را رقم میزند. ســـیلان نشـــانه‌ها نتیجه‌ای جز تکثیر معنا ندارد. در واقع در جریان دلالت نشـــانه، با گذر از یک دال با دالی دیگر مواجه می‌شـویم که خود در حکم یک نشـانه اسـت و این دلالت‌های بی‌پایان همچون دومینویی بی‌پایان در طول متن عمل می‌کنند و تا بی‌نهایت ادامه خواهند داشت.

آنچه مورد توافق پساساختگرایان است این است که نشانه‌ها در زبان ادبی، خصوصاً زبان شعر، بسیار لغزان‌اند و با کوچکترین تلنگری توسط شاعر در هنگام آفرینش، وارد بازی‌های زبانی می‌شوند، اما شاعر فقط در لحظه‌ی تولد نشـــانه نقش مؤثری دارد؛ پس از آن مشـــارکت در بازی و کنش‌های متن تماماً بر عهده‌ی خواننده است. هرچه شعر از شعریت بیشتری برخوردار باشد، بازی دال‌ها بیشتر شده و نشانه کمتر تن به وضوح و روشنگری می‌دهند. در واقع «الفاظ چون دام‌هایی هستند برای برانگیختن احساسات ما و بازتاباندن این احساسات به سوی ما. هر لفظ راهی است به سوی تعالی: به نفسانیات ما شکل می‌دهد و نامی بر آنها می‌نهد و آنها را به شـخصـیتی خیالی منسـوب می‌کند که مأمور می‌شـود تا به جای ما در آنها بزید و ذات و حقیقتی جز همین عواطف عاریتی ندارد. اوســـت که مطلوب‌هایی، دورنماهایی، افقی برای عواطف ما تعیین می‌کند. از این قرار، خواننده باید همه چیز را بسـازد و در عین حال همه چیز هم سـاخته شده است. اثر ادبی وجود ندارد مگر در حد ظرفیتهای او.» (سارتر، ۱۳۹۶: ۱۱۳)

از جمله حوزه‌هایی که در متون ادبی اجازه‌ی انعطاف می‌یابد، نحو است. نحو یا دستور زبان هر زبانی تابع قوانین قراردادی آن زبان است؛ قوانینی که اغلب توسط شـاعر یا نویسـنده شـکسـته می‌شـود تا خط بطلانی باشـد بر مفاهیم قراردادی و تلاشـی بر خلق فضـای مفهومی گسـترده‌تر و در نهایت آفرینش متنی ادبی. «در نظام نشانه‌ای زبان، متن تابع قراردادها و ساخت نظام‌مندی است که تمام عناصر در روابط یک به یک با هم در تعامل‌اند، اما در نظام نشـانه‌ای ادبیات (به ویژه شـعر) قراردادها و نظام فرو می‌ریزد. روابط متناظر درون متنی جای خود را به پیوندهای بینامتنی و فرامتنی می‌دهند. معنا دســـت نیافتنی و نشـــانه‌ها در

سیلان‌اند.» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۹۲)؛ در نتیجه تحریک و تلنگر حوزه‌ی دستور زبان که بر روی قطب مجازی زبان عمل می‌کند باعث برانگیختن نشانه‌ها هم در این محور و هم در محور استعاری و متداعی می‌شود چنانچه در عنوان شعر و در اولین مواجهه با شعر، واژه‌ی «آی» است که اولین جرقه‌های دریافت‌های شعری را سبب می‌شود. در لغت‌نامه‌ی دهخدا (۱۳۷۲) در مدخلی با همین نام آمده است: «حرف ندا و خطاب» با این تعریف می‌توان نوعی خطاب و هشدار را در ابتدای شعر تصور کرد، اما در همان مدخل دهخدا تعریف دیگری نیز از این واژه شده است: «(فعل امر) امر از آمدن». معنای دیگری که ممکن است است به ذهن متبادر شود، فراخواندن است آن هم در مقام امر، نه دعوت و بعد از آن واژه‌ی «آدمها» آمده است، پس طرف خطاب و امر اشخاصی هستند که باید شنونده‌ی پیام مهمی باشند. در همان لغت نامه‌ی دهخدا به تعریف دیگری هم برمی‌خوریم: «آی، صوتی است نشانه‌ی ضجرت از درد، نشانه‌ی حسرت و دریغ»؛ که این بار آن را نه فقط یک حرف ندا که واژه‌ای به گستردگی درد تمام بشریت می‌یابیم. این صوت در ابتدای شعر انتشار درد و حسرتی است در تمام شریان‌های شعر تا انتها. «آی» نه تنها حس دریغ و درد را منتشر می‌کند، از منظر نشانه‌شناسی باعث انتشار معنی و نوعی مرکزگریزی معنایی در این متن می‌شود. علاوه‌بر آن، بار معناهای دیگر این واژه این ویژگی مرکزگریزی را دوچندان می‌کند؛ به عنوان نوعی هشدار بر آنچه در حال وقوع است. پس اگر در ابتدا «آی» فقط حرف ندا بود، در ادامه و بر اثر همنشینی با دیگر نشانه‌ها و برهم‌کنشهای ایجاد شده و در نتیجه تداعی‌های بی‌شمار، مولد بی‌نهایت معنا می‌شود.

یکی از کارکردها و نقش‌هایی که یاکوبسن در نظریه‌ی «ارتباط» خود برای زبان مطرح می‌کند، نقش عاطفی[1] زبان است. «این نقش زبان تأثیری از احساس خاص گوینده را بوجود می‌آورد؛ خواه گوینده حقیقتاً آن احساس را داشته باشد و خواه وانمود کند که چنین احساسی دارد. یاکوبسن معتقد است که نقش صرفاً عاطفی زبان در حروف ندا تظاهر می‌یابد، مانند "ای وای".» (صفوی،۱۳۹۴: ۳۵)؛ عنوان شعر، آغاز مصرع آغازین شعر، تکرار در متن و پایان بی پایان شعر با «آی آدمها» انتشار احساس و عاطفه‌ای بی حد و مرز در این شعر است؛ فریادهای شاعری متأثر از انسان‌های سنگ شده و بی‌دردی که به تعریض «آدم» نامیده شده‌اند. تداعی‌کننده‌ی سنگ‌شدگی انسان‌های هر زمان و هر مکان. تمام سه نقطه‌هایی که به دنبال جمله‌ی «آی آدم‌ها» می‌آید، بازگوی حضور دردی پایان ناپذیر است که هرچند شنیدنی نیست، اما انسانی که آن را احساس می‌کند، فریاد زدنش و حتی تن به امواج سهمگین سپردن و غرق‌شدن را رسالت خود می‌داند.

---

[1] Emotive

از دیگر نشانه‌های کنشگر در مصرعهای آغازین این شعر که نشانه‌ای در حوزه‌ی دستور زبان تلقی می‌شود، «می» استمراری در فعل می‌سپارد است. این نشانه که در کل شعر منتشر می‌شود و تا انتها اکثر افعال را تحت تأثیر عملکرد خود قرار می‌دهد، هم به تنهایی نشانه‌ای قوی است و هم به وسیله‌ی نشانه‌های دیگر همچون فعل معین «دارد» تقویت می‌شود. این فعل که فعل استمراری یا ناتمام نامیده می‌شود، بنا بر تعریف فرشیدورد از نظر ارتباطش با زمانی معین و از لحاظ دلالتش بر آغاز و دوام و پایان و کمال و نقص وقوع آن، فعلی است که در زمانی معین تمام نشده است. (فرشیدورد،۱۳۹۲: ۳۷۹)؛ استمرار که از اقسام وجوه اخباری فعل است، در زمان مضارع، یعنی مضارع در جریان و چنانچه با فعل معین «داشتن» همراه شود یک گروه فعلی استمراری را تشکیل می‌دهد. با تعریف انوری و گیوی مضارع مستمر وقتی به کار می‌رود که نویسنده یا گوینده بخواهد فعلی را که در شرف وقوع یا در حال وقوع است بیان کند. (انوری و گیوی،۱۳۹۹: ۶۵)؛ در این قسمت «دارد جان می‌سپارد» گروه فعلی‌ای است که مطابق تعاریف ذکر شده، انجام دادن کاری که در شرف یا در حال وقوع است و هنوز تمام نشده را نشان می‌دهد. این فعل به همراه سایر افعال استمراری تا پایان شعر که از تعداد زیادی هم برخوردارند و اکثریت افعال به کار برده شده در شعر را شامل می‌شوند، تداعی‌کننده‌ی جریانی همیشگی‌اند؛ استمرار بی‌پایان جریان دردناک حادثه‌ای آگاهانه یا ناآگاهانه. جریان‌هایی موازی از واقعیتهایی تلخ که شاعر سعی در هشداردادن درباره‌ی آنها دارد. این جریان‌های موازی که در قالب تصاویری همچون موج سنگینِ دریای تند و تیره و سنگین، صدای دلگزای باد، بانگی رها در باد خودنمایی می‌کنند، در طول شعر از مسیر مستقیم خود منحرف می‌شوند و با چرخش به سوی هدفی واحد، به هم می‌پیوندند؛ غریقِ قربانی. علاوه بر فعل معین «دارد» که در دو مصرع پیاپی حضور مؤثری در القای حس تداوم دارد، واژه‌ی «دائم» به عنوان یک قید با تعریف: «کلمه یا گروهی که مفهومی به مفهوم فعل و نیز گاهی به مفهوم صفت یا مسند یا قید دیگر و یا مصدر می‌افزاید و توضیحی درباره‌ی آنها می‌دهد.» (انوری و گیوی،۱۳۹۹: ۲۲۸)؛ بعد زمانی تکرار شونده‌ای را به حادثه‌ی در حال وقوع و فعل بیان‌کننده‌ی آن می‌افزاید.

۲-۲-۳- بافت

از مؤلفه‌های دیگری که جایگاه عملکردش بر روی محور مجازی است، اما تأثیر مستقیم بر روی محور استعاری و تداعی‌های حاصل از بازی نشانه‌ها دارد، بافت است و البته به تبع آن، گفتمان. تلاش انسان همواره بر سلطه‌ی بی‌چون و چرا بر زبان بوده است چرا که تنها مجرای ممکن شناخت هستی همین پدیده‌ی منحصربه‌فرد است. در واقع میل همیشگی بشر بر شناخت و تسلّط بر جهان است که او را به شناخت زبان و از رهگذر آن به استخراج حقیقت و معنی سوق می‌دهد و مبنایی می‌شود برای نظریه‌های فلسفی و زبانشناسی. در پی همین تلاش و نیاز است که منتقدان و محققان و حتی مخاطبان عام به تفسیر و

تأویل انواع متون نوشتاری و غیر نوشتاری واداشته می‌شوند و مددرسان در این میان بافت و گفتمان است. «زبانشناسان عموماً در تعریف گفتمان آن را کاربرد زبان در بافت دانسته‌اند.» (سجودی،۱۴۰۱: ۱۶۶)؛ کاربرد هنری و زیباشناسانه‌ی زبان از رهگذر به کارگیری عناصر بلاغی است که گفتمانهای سیال را رقم میزند؛ «باید بدانیم که تمام شیوه‌های گفتمانی لزوماً از ابزارهای بلاغی برخوردارند.» (چندلر، ۱۴۰۰: ۱۸۸)؛ و نیز خلق جلوه‌های تأثیرگذار خیال در راستای نفوذ در ذهن مخاطب، بیش از هر چیز متأثر از فضای گفتمانی است؛ یعنی تأثیری متقابل. «تفکر و ارتباط مبتنی‌بر گفتمان است نه نشانه‌های منفرد. تمرکز سوسور بر نظام زبان در مقابل کاربرد آن به این معناست که گفتمان در چهارچوب سوسوری نادیده گرفته شده.» (همان: ۱۳۳)

در مورد شعر «آی آدمها» -که البته شاید نقطه‌ی قوتی برای آن تلقی شود- تنها یک ایده یا پیام یا مفهوم کلی است که وجود دارد و آنچه آن را تأویل‌پذیر می‌کند، فقط و فقط بافت و گفتمان غالب متنی و فرامتنی هر خوانش است در زمانی خاص؛ همانگونه که أدونیس درباره‌ی شعر جدید می‌اندیشد: «شاعر جدید نجات‌غریقی است که کلمات را از استخری که در آن غرق شده‌اند، بیرون می‌کشد، کلمه به کلمه آن را از بافت قدیمی‌اش جدا می‌کند. او آن را کلمه به کلمه به یک بافت جدید وارد می‌کند. با این کار، او آن را از بار قدیمی‌اش -از معانی و پیامدهای آن- خالی می‌کند. او آن را از نیروی جدیدی پر می‌کند. این زبان به زبان دومی تبدیل می‌شود که ما با آن آشنایی نداریم.» (أدونیس،۱۹۸۶: ۱۶۳)؛ در واقع پایبندی به اصل تداعی‌های آزاد هر نشانه نیز بر این نظر نگارندگان صحّه می‌گذارد و این همان بحث زمانمندی و تعویق نشانه‌هاست که دریدا علاوه بر تمایز سوسوری نشانه‌ها، تأکید ویژه‌ای بر رویش داشت. درباره‌ی این شعر آنچه آن را نقطه‌ی قوتی برایش دانستیم همان ایده‌ی کلی‌ای است که از دغدغه‌های همیشگی بشر است و محدود به زمانی خاص نیست. این دسته از متون در هر زمان قابل دریافت و مهمتر از آن قابل لذت بردن هستند.

دیالکتیک بین زبان ادبی سنّتی و زبان ادبی مدرن مانند:

«آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید/ که گرفتستید دست ناتوانی را»

که تلفیقی است از کاربرد فعل به سبک خراسانی و سبک عامیانه، منش دیگری است در بافت این شعر که توسط شاعر در جهت آشنایی‌زدایی به کار گرفته شده است تا محور تداعی‌ها را هر چه بیشتر فعال کند. این ویژگی می‌تواند کنشی در راستای بی‌زمانی بودن محور محتوایی شعر داشته باشد. جریانی همیشه موجود، مختص آدمهای همه‌ی دوران‌ها. همچنین ترکیب گودِکبود به معنای دریا در مصرع:

«آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابیش افزون»

تداعی‌گر چرخ فلک و گفتمان جبرگرایی در ادبیات کلاسیک است که در آن آسمان و مافیها تعیین کننده‌ی سرنوشت موجودات‌اند و کاربرد آن در بافت و گفتمان امروزی شعر که انسانها را مؤثر بر جهان میداند، شگردیست در راستای خروج از مألوف. «شعر شاید شعور باشد. شعور بر آنچه هست، شعور بر ابژه آنچنان که نیما گفت -حلول در ابژه و وصف دقیق آن، آن چنان که هست: حلول شاعر در سنگ، در طبیعت درخت، طبیعت انسان. حتی شاعر گاه باید بتواند بی‌خویش، بی من با من روبرو شود و کار او این است که از جهانی که برای ما عادی شده، آشنایی زدایی کند. به یاری حس و واژه‌ها و ترکیب‌های تازه، چنان جهان را وصف کند که آن را دوباره -تازه- ببینیم.» (جورکش،۱۳۹۰: ۱۲۳)؛ کنش انتشار مورد نظر دریدا هنگامی قابل رؤیت است که نشانه بر اساس بافتی که در آن قرار گرفته است و شرایط حاکم بر کنش ارتباطی آن با خواننده، درنظر گرفته شود؛ چرا که نشانه در چنین فضایی امکان زایایی دلالی بی‌پایان پیدا می‌کند. در این شعر نیز نشانه‌ها به گونه‌ای قرار گرفته‌اند که دال‌ها همواره امکان دلالت به مدلول‌های متفاوتی را می‌یابند. اغلب تکنیک‌های زبانی به کار گرفته شده توسط نیما در شعرش چنانچه در نظریاتش هم بر آنها تأکید دارد، برای اولین‌بار است که به شکلی گسترده و جدی در شعر نمود پیدا می‌کند. این شگردها چنانچه به درستی و با علم بر ماهیّت و چگونگی رفتارهای زبانی به کار گرفته شوند، ظرفیت‌های بالقوه زبان را به زیباترین شکل ممکن -که فقط در شعر امکان تجلّی دارد- به فعلیت میرسانند. نیما به دنبال نوآوری بود و برای رسیدن به این هدف، آگاهانه شناخته‌ها را پس زد و به ریسمان تمام ناشناخته‌های موجود چنگ زد. در واقع نیما با واسازی قوانین موجود و فروریختن ساختارهای کلیشه شده، طرحی نو درافکند و با چینش خاص نشانه‌ها متن را از دلال‌های معنایی، خنثی کرده و امکان انتشار دومینووار و فاقد مرکزیتِ معنا را فراهم کرد. «ابداع و نوآوری داخل شدن در مجهول است نه در معلوم. لذا با ابداع و خلق، یعنی نوشتن، از قلمرو آنچه در گذشته نوشته‌ایم، خارج می‌شویم تا در قلمرو زمانی آینده وارد شویم.» (أدونیس،۱۳۸۳: ۸۵)؛ نیما از درجه‌ی صفر نوشتار آغاز کرد تا جریانی را به شیوه‌ی خود و به نام خود پایه‌گذاری کند. جریانی که با اندکی تسامح، بر اساس تعاریف پساساختگرایان از رهگذر زبان، شعر مدرن فارسی را رقم زد. «در حقیقت، شعر مدرن، از آنجا که باید با نثر کلاسیک و نثر به طور کلی در تقابل باشد، طبیعت کارکرد زبان را منهدم می‌کند و فقط پایه‌های واژگانی آن را به جا می‌گذارد. شعر مدرن از مناسبت‌ها فقط حرکت و موسیقی و نه حقیقت آنها را حفظ می‌کند. واژه، بالای سطری از مناسبات تهی‌شده از محتوا می‌درخشد.» (بارت،۱۳۹۹: ۶۹)

۴- نتیجه‌گیری

بر اساس آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد که انواع نشانه‌ها از کنش‌های یکسانی برخوردار نیستند یا به عبارتی، انرژی برانگیزنده‌ی هر نشانه متفاوت از نشانه‌ی دیگر است. همچنین یک نشانه‌ی خاص در یک

متن خاص نیز در شـرایط متفاوت، کنش‌گری و کنش‌پذیری متفاوتی دارد. در لحظه‌های نوآوری و خلق نشانه‌های جدید یا به عبارتی در هنگام تولد و در دوران طفولیت، نشانه‌ها از انرژی بالا و در نتیجه پتانسیل بالایی برای دلالت‌های متعدّد و خلق معانی متکثّر برخوردارند. همچنین نشـانه‌های ادبی که نتیجه‌ی آشنایی‌زدایی از آنچه مألوف بوده هستند و در حکم نشانه‌های بدیع، پویاترند و امکان بیشتری برای تعویق و تکثیر معنا دارند. اغلب تکنیکهای زبانی به کار گرفته شده در شعر توسط نیما، برای اولین بار است که به شکلی گسترده و جدی در شعر نمود پیدا می‌کند. واژگان و نشانه‌های به کارگرفته‌شده در شعر نیما اغلب بکرند. نیما درک جدیدی از جهان معاصر داشت که در خلق و بارورکردن این نشانه‌ها تأثیر بسزایی گذاشته است. ایدئولوژی، زیستگاه شاعر و نوع نگاهش به هستی، فضایی را در شعرش بوجود آورد که منجر به تولد نشانه‌های خاص نیمایی شد؛ نشانه‌هایی که اگر از نظرگاه پساساختگرایان به آن بنگریم، دارای ظرفیت بکارگیری توسط خود نیما در اشعار بعدی یا پیروانش در آینده شد. در واقع نظریه‌پردازیهای جدید زبانی و کاربست آن توسط خود نیما، از طریق انواع شگردهای زبانی مانند نحو، ترکیبات و واژگان خاص و تکنیکهای بلاغی جلوه‌گر شد و در ادامه به احیای نشانه‌های موجود، خلق نشانه‌های بدیع و درنتیجه ایجاد ظرفیت‌های معنایی تازه‌تر و متکثرتر انجامید؛ نشانه‌هایی که زبانی نو و ناآشنا را پدید آورد. زبانی که هر چند در لحظه‌ی پیدایش غریب می‌نمود، از مؤلفه‌های تأثیرگذار بر جریان شعر معاصر بود؛ جریانی که می‌توان بنا بر تعریف پساساختگرایان، جریان شعر مدرن فارسی نامید و اینهمه در فضای گفتمانی جدید، که تابعی بود از یک نظام فکری جدید و وسیع رقم خورد. همچنین نیما با چگونگی احضار زبان در این شعر، در جهت مخالفِ سترون کردنِ متن گام برداشته است؛ به گونه‌ای که با انتخاب و به کارگیری انواع نشانه‌ها و جای‌نمایی آنها در متن می‌توان شاهد بازی‌های همه جانبه‌ی دال‌ها و تأثیرهای متناوب آن‌ها بر یکدیگر بود. در تبیین ساز و کار زبان بر اساس مفاهیم انتشار و واسازی دریدا، این امر منجر به درون‌زایی، تداعی‌های مهارنشدنی و تعویق معنا برای ایجاد ظرفیت‌های زبانی در متن می‌شود.

منابع

- أدونیس (احمد علی سعید)، (۱۹۸۶)، «**زَمَن الشِعْر**»، دارالفکر: بیروت.
- ----------، (۱۳۸۳)، «بیانیه‌ی نوشتار»، ترجمه‌ی حبیب الله عباسی، **مجله‌ی مطالعات و تحقیقات ادبی**، س ۱، ش ۱و ۲، صص ۷۱-۹۲.
- احمدی، بابک، (۱۴۰۰)، «**ساختار و تأویل متن**»، مرکز: تهران.
- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن، (۱۳۹۹)، «**دستور زبان فارسی ۲**»، فاطمی: تهران.
- بارت، رولان، (۱۳۹۹)، «**درجه‌ی صفر نوشتار**»، ترجمه‌ی شیرین دخت دقیقیان، هرمس: تهران.
- بالو، فرزاد، (۱۴۰۳)، «**روشنفکران ایرانی و مسأله زبان**»، طرح نو: تهران.
- پاینده، حسین، (۱۳۸۷)، «نقد شعر آی آدم‌ها سروده‌ی نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی»، **نامه فرهنگستان**، س ۱۰، ش ۴، صص ۹۵-۱۱۳.
- تایسن، لیس، (۱۳۹۸)، «**نظریه‌های نقد ادبی معاصر**»، ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، نگاه امروز/ حکایت قلم نوین: تهران.
- جورکش، شاپور، (۱۳۹۰)، «**بوطیقای شعر نو، نگاهی دیگر به نظریه و شعر نیما یوشیج**»، ققنوس: تهران.
- چندلر، دانیل، (۱۴۰۰)، «**مبانی نشانه‌شناسی**»، ترجمه‌ی مهدی پارسا، سوره‌ی مهر: تهران.
- دوسوسور، فردینان، (۱۳۹۹)، «**دوره‌ی زبان‌شناسی عمومی**»، ترجمه‌ی کوروش صفوی، هرمس: تهران.
- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۲)، «**لغت‌نامه**»، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران: تهران.
- رعدی آذرخشی، غلامعلی، (۱۳۴۷)، «درباره‌ی شعر معاصر»، **وحید**، شماره‌ی ۶۱، صص ۲۱-۳۳.
- سارتر، ژان پل، (۱۳۹۶)، «**ادبیات چیست؟**»، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، نیلوفر: تهران.
- سجودی، فرزان، (۱۳۷۹)، «شعر: دیالکتیک نشانه و ضد نشانه»، **بیدار**، شماره ، صص ۴۲-۴۶.
- ----------؛ کاکه خانی، فرناز، (۱۳۸۷)، «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر»، **زیباشناخت**، شماره ۱۹، صص ۲۸۹-۳۱۴.
- ----------، (۱۳۹۸)، «**نشانه‌شناسی: نظریه و عمل**»، علم: تهران.
- ----------، (۱۴۰۱)، «**نشانه‌شناسی کاربردی**»، علم: تهران.
- سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر، (۱۳۹۷)، «**راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر**»، ترجمه‌ی عباس مخبر، بان: تهران.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۸)، «**با چراغ و آینه**»، سخن: تهران.
- صفوی، کوروش، (۱۳۹۴)، «**از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**»، سوره‌ی مهر: تهران.
- ضمیران، محمد، (۱۳۹۲)، «**ژاک دریدا و متافیزیک حضور**»، هرمس: تهران.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۲)، «**سبک شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**»، سخن: تهران.
- ----------، (۱۳۹۸)، «**بلاغت تصویر**»، سخن: تهران.
- فرشیدورد، خسرو، (۱۳۹۲)، «**دستور مفصل امروز بر پایه‌ی زبان‌شناسی جدید**»، سخن: تهران.
- فلکی، محمود، (۱۳۷۳)، «**نگاهی به شعر نیما (نقدشعر)**»، مروارید: تهران.
- نجومیان، امیرعلی، (۱۳۸۵)، «نشانه از نگاه دریدا»، **پژوهشنامه فرهنگستان هنر**، شماره ۱، صص ۳۲-۲۲.
- ----------، (۱۳۸۶)، «**مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا**»، فرهنگستان هنر: تهران.
- هارلند، ریچارد، (۱۳۹۵)، «**ابرساختگرایی فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی**»، ترجمه‌ی فرزان سجودی، سوره‌ی مهر: تهران.
- یوشیج، نیما، (۱۳۶۳)، «**حرف‌های همسایه**»، دنیا: تهران.
- --------، (۱۳۶۸)، «**درباره‌ی شعر و شاعری**»، گردآوری، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز با نظارت شراگیم یوشیج، دفترهای زمانه: تهران.
- --------، (۱۴۰۰)، «**مجموعه‌ی کامل اشعار**»، گردآوری، نسخه برداری و تدوین سیروس طاهباز، نگاه: تهران.

References

Adonis (Ahmad ʿAlī Saʿīd). 1986. *The Time of Poetry*. Beirut: Dār al-Fikr.

———. 2004. "The Manifesto of Writing." Translated by Habibollah Abbasi. *Studies and Literary Research Journal* 1 (1–2): 71–92.

Ahmadi, Babak. 2021. *Structure and Interpretation of Texts*. Tehran: Markaz.

Anvari, Hassan, and Hassan Ahmadi-Givi. 2020. *Persian Grammar 2*. Tehran: Fatemi.

Bālū, Farzād. 2024. *Iranian Intellectuals and the Question of Language*. Tehran: Tarh-e No.

Barthes, Roland. 2020. *Writing Degree Zero*. Translated by Shirindokht Daqiqiyan. Tehran: Hermes.

Chandler, Daniel. 2021. *Semiotics: The Basics*. Translated by Mahdi Parsa. Tehran: Soore Mehr.

Dehkhoda, ʿAlī-Akbar. 1993. *Dictionary*. Tehran: University of Tehran Press.

de Saussure, Ferdinand. 2020. *Course in General Linguistics*. Translated by Kourosh Safavi. Tehran: Hermes.

Falaki, Mahmoud. 1994. *A Look at Nima's Poetry (Poetic Criticism)*. Tehran: Morvarid.

Fatouhi, Mahmoud. 2013. *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan.

———. 2019. *The Rhetoric of the Image*. Tehran: Sokhan.

Farshidvard, Khosrow. 2013. *Comprehensive Modern Grammar Based on New Linguistics*. Tehran: Sokhan.

Harland, Richard. 2016. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Poststructuralism*. Translated by Farzan Sojoudi. Tehran: Soore Mehr.

Jorkesh, Shapour. 2011. *The Poetics of New Poetry: A New Look at Nima Yooshij's Theory and Poetry*. Tehran: Ghoghnus.

Najoumian, Amirali. 2006. "Articles from the Barthes–Derrida Symposium." Tehran: Academy of Arts.

———. 2007. "The Sign According to Derrida." *Academy of Arts Research Journal* 1: 22–32.

Payandeh, Hossein. 2008. "A Semiotic Reading of Nima Yooshij's Poem 'O People!'" *Academy of Persian Language and Literature Journal* 10 (4): 95–113.

Radī Āzarkhshi, Gholamali. 1968. "On Contemporary Poetry." *Vahid* 61: 21–33.

Sartre, Jean-Paul. 2017. *What Is Literature?* Translated by Abolhassan Najafi and Mostafa Rahimi. Tehran: Niloufar.

Safavi, Kourosh. 2015. *From Linguistics to Literature (Nazm)*. Tehran: Soore Mehr.

Seldon, Raman, and Peter Widdowson. 2018. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Bān.

Shafiei Kadkani, Mohammad-Reza. 2019. *With the Lamp and the Mirror*. Tehran: Sokhan.

Sojoudi, Farzan. 2000. "Poetry: The Dialectic of the Sign and Anti-Sign." *Bidār* 0: 42–46.

———. 2008. "The Interaction of Sign Flow and Semantic Deviation in Poetic Discourse." *Zibāshenākht* 19: 289–314.

———. 2019. *Semiotics: Theory and Practice*. Tehran: Elm.

———. 2022. *Applied Semiotics*. Tehran: Elm.

Zamiran, Mohammad. 2013. *Jacques Derrida and the Metaphysics of Presence*. Tehran: Hermes.

Yooshij, Nima. 1984. *The Neighbor's Words*. Tehran: Donya.

———. 1989. *On Poetry and Poetics*. Edited and compiled by Siros Tahbaz, supervised by Sharagim Yooshij. Tehran: Daftarhā-ye Zamāneh.

———. 2021. *The Complete Works of Nima Yooshij*. Edited and compiled by Siros Tahbaz. Tehran: Negah.

Abrams, M.H; Harpham, Geoffrey,Glat, (2015), *A glossary of literary terms*. Eleventh Edition. An electronic version of the print textbook.

Derrida, Jacques, (1973), *Speech and phenomena and other essays on Husserl's theory of signes*. Evanston: North western university press.

----------, (1982), *Margins of philosophy*. Translated, with additional notes, by Alan Bas. Great Britain: The Harvester press Limited.

----------, (1997), *Of Grammatology*. Corrected, edition, translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins university press.

De Saussure, Ferdinand, (1959), *Course in general linguistics*. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye. In collaboration with Albert Reidlinger. Translated from the French by Wade Baskin. New York: Philosophical library.

---

[i] نیما در ضمن یک رباعی به این نکته تصریح می‌کند:

از شعرم خلقی با هم انگیخته‌ام　　خوب و بدشان به هم درآمیخته‌ام
خود گوشه گرفته تماشا را بر آب　　در خوابگه مورچگان ریخته‌ام