دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی،سال اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۵، صفحات ۲۳-۹

روایت «ما» و «دیگران » در شعری از الیاس علوی

نجمه حسینی سروری*، حامد طالبیان**

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۸/۲٦

The narrative of “us” and “others” in a poem of “ElyasAalavi”

Najme Hoseini Sarvari*,Hamed Talebian**

چکیده

نوشتهٔ حاضر به بررسی شعری از الیاس علوی، شاعر معاصر و فارسی‌زبان افغانستان می‌پردازد. شیوهٔ این بررسی استفاده از آموزه‌های زبان‌شناسی نقشگراست که زبان را نظامی طبیعی و حاصل اجتماع و متناسب با نیازهای جامعه و انسان می‌داند. در این بررسی به سه فرانقش متنی، بینافردی و اندیشگانی زبان در تولید معنا توجه شده و شعر از لحاظ، شیوه‌های انسجام متن، ساخت مبتدا–خبری و نظام گذرایی زبان بررسی شده‌است. بررسی حاضر نشان می‌دهد که در شعر علوی، جهانی دو قطبی اما به غایت نظام‌مند و به‌سامان بازنمایی شده‌است که در آن رخدادها به صورت پیوسته و فارغ از زمان و مکان مشخص تکرار می‌شوند.

کلیدواژه‌ها: الیاس علوی، زبان‌شناسی نقشگرای سیستمی، انسجام متنی، ساخت مبتدا–خبری، نظام گذرایی.

* استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان. (نویسنده مسئول) hosseini.sarvari@gmail.com

** عضو هیأت علمی پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.

Abstract

This text is studying one of ‘Elyas Alavi’s poems- the contemporary Persian poet from Afghanistan. The method of this study is using functional linguistic approach, which is recognized as a natural system that is the outgrowth of society and adequate to social and human needs. In this study, three language metafuntions is considered: textual, interpersonal and identical metafictions. Then, the poem is examined according to textual cohesion methods, theme-rheme structure and language transivity system. This study indicate that in Alavi’s poem, a polarized universe is represented but thoroughly systematic in which the events are protractedly repeated regardless of time and place.

Keywords: “Elyas Aalavi”, Systemic-Functionallinguistics,Textual Cohesion, theme-rhemestructure,Transivitysystem.

* Assistante Professor of Persian Language and Literature at Shahid Bahonar University

** Faculty member at Institute of Culture, Art and Communication

مقدمه

زبان‌شناسی نقشگرا به دلایل بسیاری، مناسب بررسی متن‌های ادبی است؛ قبول اصول ساختارگرایی و تأکید بر نقش زبان به عنوان واحدهای ساختاری و نیز بررسی ساختار سومی به نام گفتمان که از رهگذر ترکیب متن با بافت موقعیتی حاصل می‌شود، از جملهٔ این دلایل است. (حق‌شناس،۱۳۸۲: ۷٦) همچنین، توجه به متن و توصیف نظام‌مند اصول حاکم بر انتخاب و باهم‌آیی کلمات در یک زبان و توجه به پیوند مجموعهٔ معناها و پیوند خوانندگان با انتخاب آنها، باعث شده تا زبان‌شناسی نقشگرا به عنوان یکی از کارآمدترین روش‌ها برای بررسی متن‌های ادبی مورد توجه قرار بگیرد. (تولان،۱۳۸۹: ۱۹۵) این نگرهٔ زبان-شناسی عمدتاً در اروپا شکل گرفت و رشد یافت و به نظریه های گوناگون مجهز شد. مارتینه، فرث و هالیدی از جمله پیشگامان زبان‌شناسی نقشگرا هستند(حق‌شناس،۱۳۸۲: ۷٦) اما زبان‌شناسی نقشگرای سیستمی، اساساً ساخته و پرداختهٔ هالیدی است و چنان که از نام آن پیداست، بر اساس دو مفهوم نقش و سیستم (نظام) بنیان نهاده شده‌است.

از نظر هالیدی، زبان نظامی برای ساختن معناهاست و معنا همواره با صورت‌هایی همراه است که از طریق آنها تشخیص داده می‌شود (هالیدی، xvii:۱۹۸۵)؛ بنابراین، رابطهٔ بین معنی و صورت یا عبارت‌پردازی، قراردادی نیست بلکه صورت‌های نحوی به طور طبیعی با معناهایی که در قالب آنها بیان می‌شوند، ارتباط دارند. به عبارت دیگر، گویندگان یک زبان، برای بیان معنای خاصی که در نظر دارند، عناصر زبانی را به طریق خاصی انتخاب می‌کنند و کنار یکدیگر قرار می‌دهند؛ پس، یک زنجیرهٔ واقعی سخن شفاهی یا مکتوب، حاصل گزینش‌هایی است که در درون نظام زبان صورت می‌گیرد.

از سوی دیگر، گویندگان یک زبان، عناصر زبانی را با توجه به نقش آنها در کل نظام زبان و در یک بافت ارتباطی انتخاب می‌کنند؛ یعنی هر گزینشی از عناصر زبانی، در درون نظام زبان، به هنگام ارتباط میان اعضای جامعه و با استفاده از ساختارهای موجودی صورت می-گیرد که جامعه برای بیان معناهای مورد نظر خود خلق کرده‌است. بنابراین تمایزی میان خود زبان و کارکرد اجتماعی و ارتباطی آن نیست. به همین جهت، از نظر هالیدی «متن رخدادی اجتماعی است که انتقال معناهای نظام اجتماعی را ممکن می‌سازد و هر عضو یک جامعهٔ زبانی، درحقیقت یک تولیدکنندهٔ معناست و اوست که واقعیت اجتماعی را خلق می‌کند و همواره تغییر می-دهد.» (هالیدی،۱۹۷۸: ۱۳۹) به این ترتیب، متن علاوه بر اینکه شیوهٔ ساماندهی خود زبان را بازتاب می‌دهد، درک و دریافت گویندهٔ سخن از واقعیت و تجربهٔ او از جهان هستی، چگونگی ارتباط میان اعضای جامعه و نیز حفظ و تثبیت روابط اجتماعی را بازنمایی می‌کند. این سه کارکرد زبان در زبان‌شناسی هالیدی، تحت عناوین فرانقش‌های متنی، اندیشگانی و بینافردی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد.

نوشتهٔ حاضر براساس چنین رویکردی به متن ادبی، یکی از شعرهای الیاس علوی، شاعر معاصر افغانستان، را با عنوان «ما می‌میریم» مورد بررسی قرار می‌دهد. این شعر از نخستین مجموعه شعر علوی با نام «من گرگ خیالبافی هستم» انتخاب شده که در سال ۱۳۸٦ و در تهران چاپ شده‌است.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ بررسی متن‌های ادبی بر اساس آموزه‌های زبان‌شناسی نقشگرا درسال‌های اخیر پژوهش‌های قابل توجهی صورت گرفته‌است که از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مهران مهاجر و محمد نبوی (۱۳۷٦) در کتاب *به سوی زبان‌شناسی شعر*، پس از بحث مفصلی در معرفی و شرح آموزه‌های زبان‌شناسی نقشگرای سیستمی، شعرهایی از نیما یوشیج را موضوع بررسی موردی خود قرار داده‌اند.

فردوس آقاگلزاده (۱۳۸٤) در مقاله‌ای تحت عنوان «کاربرد آموزه‌های زبان‌شناسی نقشگرا در تجزیه و تحلیل متون ادبی»، یکی از غزلیات حافظ را تحلیل و بررسی کرده است.

بررسی سبکی رمان *چراغ ها را من خاموش می کنم* با رویکرد فرانقش میان‌فردی نظریهٔ نقشگرایی، عنوان مقاله‌ای است از محمدرضا پهلوان‌نژاد و فائزه وزیرنژاد (۱۳۸۸) که رمان نامبرده را از نظر وجه و زمان افعال بررسی کرده‌است.

علی‌رضا نبی‌لو (۱۳۹۲) درمقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل نی‌نامه بر مبنای زبان‌شناسی نقشگرای سازگانی»، نی‌نامهٔ مولانا را از نظر انواع فرایندها و مشارکین آنها مورد بررسی قرار داده‌است.

«بررسی، تحلیل و نقد چهار قصیده فارسی براساس آموزه‌های زبان‌شناسی سیستمی نقشگرا»، مقاله‌ای است از حسینعلی قبادی و احمد رضایی جمکرانی که موضوع آن، مقایسهٔ بخش تغزل چهار قصیدهٔ فرخی، مسعود سعد، ازرقی و امیر معزّی است.

شعر «ما می‌میریم»

الیاس علوی، متولد «دایکندی»، تحصیل کردهٔ ایران و هم‌اکنون ساکن استرالیاست. نشر کتاب اول او در تهران و موفقیت او در «سومین دورهٔ جایزهٔ شعر خبرنگاران»، «کنگرهٔ شعر جوان ایران» و «جایزهٔ قیصر امین‌پور» (کتاب سال شعر جوان) در ایران و همچنین جشنوارهٔ «قند پارسی» در افغانستان، بیش از پیش آثار او را جامعهٔ ادبی فارسی‌زبانان مطرح ساخته‌است. تا کنون سه مجموعه شعر از اشعار الیاس علوی به چاپ رسیده - است که عبارت‌اند از: «من گرگ خیالبافی هستم» (۱۳۸٦)، «بعضی زخم‌ها» (۱۳۹۰) و «حدود» (۱۳۹۳).

شعر «ما می‌میریم»، از کتاب *من گرگ خیالبافی هستم* انتخاب شده است. متن کامل شعر با شماره‌گذاری هر سطر شعر در اینجا نقل می‌شود و برای سهولت کار بررسی، در ارجاع‌های بعدی به شعر، به شمارهٔ سطر مورد نظر اشاره خواهد شد.

۱- ما می‌میریم
۲- تا شاعران بیمار شعر قشنگی بگویند
۳- «ما می‌میریم» بازی قشنگی است
٤- وقتی مادر پوتین افسر جوان را لیس می‌زند
۵- و روزنامه‌ها هی عکس پدر را می‌نویسند
٦- کنار آدم‌های مهم
۷- هر شب هزار بار عروس می‌شود
۸- و خواهرم هزار بار جیغ می‌زند.
۹- «هزار بار» بازی قشنگی است
۱۰- «کارگران ساعت یازده احساساتی می‌شوند»
۱۱- فردا همه به خیابان‌ها
۱۲- می
۱۳- ریز
۱٤- ریز می‌کنند
۱۵- پارچه‌های رنگی را
۱٦- آواز می‌خوانند
۱۷- می‌رقصند
۱۸- و البته شعار می‌دهند
۱۹- ما می‌میریم
۲۰- تا عکاس «تایمز» جایزه بگیرد

مبانی نظری بحث

زبان‌شناسی سیستمی- نقشی، «زبان را سیستمی از معناها می‌داند که با صورت همراه است و در تقابل با

ساخت، بازنمودی از روابط جانشینی عناصر زبانی است.» (هالیدی، ۱۹۸۵: xxvii) بنابراین می‌کوشد تا هر عنصر زبانی را با ارجاع به نقش آن در کل نظام زبان توضیح دهد. همچنین از نظر هالیدی، «زبان، نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی است» (هالیدی، ۱۹۷۸: ۳۹) و وی در هنگام بررسی زبان «به بافت، گسترهٔ کاربرد زبان و زمینه‌های سازندهٔ زبان نیز توجه می‌کند.» (سورن، ۱۳۸۸: ۸۲) و می‌کوشد تا زبان را هم در ذات خود و هم در رابطه با فرهنگ، نظام اجتماعی و باورها توضیح دهد.» (لیچ،۱۹۸۷:۷٦) بنابراین، دراین دیدگاه، نظام زبان، نظام دلبخواهی و قراردادی نیست بلکه طبیعی و حاصل اجتماع و متناسب با نیازهای جامعهٔ انسان است و بخش‌های بنیادین معنا در زبان، بخش‌هایی نقشی و کارکردی‌اند که فرانقش نامیده می‌شوند. (مهاجر و نبوی،۱۳۷٦: ۱۵-۱٤)

از نظر هالیدی و حسن، واحد تجزیه و تحلیل متن، بند است (هالیدی و حسن، ۱۹۸۵: ۲) و هر بند دارای فرانقش‌های مجزا و در عین حال مرتبطی است که به سه دسته تقسیم می‌شوند: فرانقش اندیشگانی[1] فرانقش بینافردی[2] و فرانقش متنی[3] (همان: ۲۳-۱۸؛ هالیدی، ۱۹۸۵: ۲۸).

فرانقش اندیشگانی، درک و دریافت و نیز تجربهٔ ما را از هستی بازنمایی می‌کند و شامل دو زیرمجموعهٔ فرانقش تجربی و فرانقش منطقی است (هالیدی و متیسن، ۲۰۰٤: ۲۹)، فرانقش بینافردی، ناظر به استفادهٔ گوینده از زبان برای ورود به رویدادی گفتاری است؛ یعنی ابزاری برای بیان رابطه‌ای که فرد مابین خود و مخاطب برقرار می‌کند، مثل اطلاع‌رسانی و اقناع مخاطب. (هالیدی،۱۹۸۵: ۵۳) بنابراین، چگونگی بازنمایی ارتباط و نیز حفظ و تثبیت روابط اجتماعی میان مشارکین یک ارتباط کلامی، با بررسی فرانقش بینافردی زبان ممکن می‌شود. فرانقش متنی که عامل برقراری ارتباط میان دو فرانقش اندیشگانی و بینافردی است، «مربوط است به جامعیت و شکل واحد ارتباطی در زمینهٔ موقعیتی آن.» (فاولر، ۱۳۸٦: ۸٤) و شیوهٔ سازماندهی خود زبان را بازنمایی می‌کند؛ یعنی شیوه‌ای که «زبان میان خود و بافت ارتباط برقرار می‌کند تا به تناسب بافتی که درآن جاری می‌شود و به توجه به ویژگی‌های مترتب بر آن بافت، متن‌آفرینی کند.» (مهاجر و نبوی،۱۳۷٦: ۲۷)

برای بررسی فرانقش‌های زبان در شعر علوی، به ساخت مبتدا- خبری متن، شیوهٔ انسجام آن، نظام گذرایی متن و بررسی فرایندها و مشارکین هر فرایند توجه خواهیم کرد؛ درضمن این بررسی، بررسی وجه و زمان افعال نیز مورد توجه قرار خواهد گرفت.

بررسی ساخت مبتدا- خبری متن

ساخت مبتدا- خبری، گوینده‌محور است؛ یعنی نشان می‌دهد که گوینده می‌خواهد از چه چیزی سخن بگوید. مبتدا، عنصر آغازین جمله و موضوع اصلی پیام است و خبر، آن چیزی است که دربارهٔ مبتدا گفته می‌شود. ساخت بی‌نشان یک جمله، وقتی است که عناصر سازندهٔ جمله، مطابق با نحو معمول زبان در پی هم بیایند و نهاد دستوری جمله، در جایگاه مبتدا قرار بگیرد اما هرگاه سازه‌های دستوری جمله بر خلاف نحو معمول زبان جابه‌جا شوند، آن ساخت، ساختی نشان‌دار است. «زمانی که عناصری از جای معمول خود در جمله خارج می‌شوند و در جای دیگری، به فرض در ابتدا یا انتهای جمله، قرار می‌گیرند، به این معناست که این عناصر در آن لحظه از جریان سخن، برای گوینده یا نویسنده از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. چنین عناصری

1. Ideational Metafunctio
2. Interpersonal Metafunction
3. Textual Metafunction

را باید کانون توجه و تأکید نویسنده یا گوینده به حساب آورد.» (چیف،۱۹۷٦: ۵۱-۵۰) ساخت مبتدا- خبری شعر علوی، در تمامی جمله‌ها مطابق با ساخت نحوی معمول زبان فارسی است؛ یعنی تمام جمله‌ها، از نظر ساخت مبتدا- خبری، بی‌نشان هستند و نهاد دستوری در جایگاه مبتدا قرار گرفته‌است و تنها دو بند نشان‌دار در متن دیده می‌شود: در سطرهای ۵ و ٦، یکی از عناصر سازندهٔ خبر جمله (کنار آدم‌های مهم)، بعد از فعل آمده‌است و در سطرهای ۱۱-۱۵، از یکسو دو فعل «می‌ریزند» و «ریزریز می‌کنند» شکسته شده و در هم ادغام شده‌اند و از سوی دیگر، صرف نظر از برجسته-شدن کلام به واسطهٔ تقطیع سطرها و دو فعل یادشده، در سطر ۱۵، باز هم یکی از سازه‌های خبر جمله (پارچه‌های رنگی) بعد از فعل قرارگرفته‌است. به این ترتیب، تنها در دو بند از شعر، بخشی از خبر جمله، برخلاف روال معمول نحو فارسی، بعد از فعل آمده و نه فقط در پایان جمله که در یک سطر مستقل، مورد تأکید شاعر قرارگرفته است. این شیوهٔ ساماندهی ساخت مبتدا-خبری متن در شکل معمول و دستورمند آن،۲- جهانی کاملاً به‌سامان و قانونمند را بازنمایی می‌کند و۳- بازتابی است از تجربهٔ زیستهٔ شاعر و نیز تمام کسانی که به عنوان مخاطبان او، از همان ابتدا با ضمیر ما مشخص می‌شوند؛ شعر از تجربهٔ زیستهٔ ما در جهانی می‌گوید که بر اساس نظمی معمول و مشخص و به دور از آشفتگی یا هرج و مرج، به شکلی دو قطبی ساماندهی شده است و تنها گاهی و اندکی، به ظاهر از اصول قاعده‌مند خود فاصله می‌گیرد: وقتی که روزنامه‌ها از ما آدم‌های مهمی می‌سازند و وقتی که پارچه‌های رنگی ریز ریز می‌شوند. به عبارت دیگر، مرگ پدر (ما)، ما را تبدیل به آدم‌های مهمی می‌کند که همواره مرکز توجه روزنامه‌ها هستند و باز مرگ ما و البته زندگی ما، گاه دستاویزی می‌شود برای اندک به هم ریختگی نظم موجود؛ نوعی از بی-نظمی موقتی که کاملاً و به شکلی ساختارمند، خود جزیی از ساختار معمول و همیشگی و نظام‌مند جهان بازنمایی‌شده در شعر است و شعر ازهمان ابتدا بر بازنمایی آن اصرارمی‌ورزد.

عوامل انسجام متن

منظور از انسجام یا پیوستگی واتصال بین جمله‌ها، مجموعهٔ عواملی است که باعث یکپارچگی و وحدت متن و نیز تمایز آن از مجموعه‌ای از جملات جداگانه و نامربوط می‌شوند. هالیدی و حسن، انسجام متنی[٤] یا روابط بین جملات متن را مفهومی معنایی می‌دانند که «بیانگر روابط معنایی موجود در متن است و شناخت متن از غیر متن را ممکن می‌کند.» (هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ٤)و ابزارهای انسجام متن را به سه دسته
تقسیم می‌کنند:(۱)

۱- ابزارهای دستوری: شامل ارجاع (درون یا بیرون متنی)، جایگزینی و حذف،
ابزارهای پیوندی یا حروف ربط و
ابزارهای واژگانی (تکرار و باهم‌آیی)

ادات ربط، نقش مهمی در انسجام متن ایفا می‌کنند و «به لحاظ معناهای ویژه‌ای که دارند، پیوندهای معنایی گوناگونی میان عناصر متن برقرار می‌کنند.» (مهاجر و نبوی، ۱۳۷٦: ٦۷) این ادات در شعر علوی نیز از مهم‌ترین عوامل انسجام متن هستند. سطرهای اول و دوم شعر، دو جزء جملهٔ مرکبی هستند که به واسطهٔ حرف ربط وابسته‌ساز «تا» به هم پیوسته‌اند. یکی از کارکردهای حرف ربط «تا» بیان علت است؛ یعنی در جملاتی مثل «به کتابخانه رفتم تا او را ببینم»، جملهٔ پایه یا پیرو، علت وقوع جملهٔ

4. Textual Cohesion

دیگر را بیان می‌کند. به این ترتیب، حرف ربط آغاز جملهٔ پیرو دستوری (سطر دوم)، در حقیقت ربط بین دو جمله را به شکلی سامان می‌دهد که جملهٔ آغازین شعر (جملهٔ پایه) علت جملهٔ دوم را بیان می‌کند: ما می‌میریم (فقط) برای اینکه شاعران بیمار شعر قشنگی بگویند.

ارتباط سطر سوم شعر با جملهٔ مرکب آغازین متن (سطرهای ۱و۲)، حاصل انسجام واژگانی از طریق تکرار واژه‌هاست. «انسجام واژگانی، نتیجهٔ حضور واژه‌های مشابه و مرتبط در متن و مبتنی بر رابطهٔ معنایی واژه‌های زبان با یکدیگر است.» (هلیدی،۱۹۸۵: ۳۱۰) تکرار، یکی از شیوه‌های انسجام واژگانی متن است و منظور از آن، تکرار واژه‌هایی است که به واژه‌های متنی معروف‌اند و نه واژه‌های دستوری مثل ادات ربط و حروف اضافه و... در سطر سوم شعر، کل جملهٔ سطر اول، به صورت اسم درآمده و در جایگاه مبتدای جمله تکرار شده‌است؛ همچنین واژهٔ «قشنگ» که در جملهٔ سطر دوم، صفت واژهٔ «شعر» است، در این سطر تکرار شده‌است تا دو واژهٔ شعر و بازی، به واسطهٔ صفتی یکسان، به شکلی یکسان و طنزآمیز در ذهن خواننده تداعی شوند.

دو جملهٔ سطرهای بعدی نیز از طریق حروف ربط به جملهٔ سطر سوم می‌پیوندند؛ حرف ربط «و»، جملهٔ سطر۵ و٦ را همپایهٔ جملهٔ سطر چهارم قرار می‌دهد و واژهٔ «وقتی»، عامل پیوند زمانی (همزمانی) این دو جمله با جملهٔ سطر سوم است. حرف ربط «و» در انسجام سطرهای بعدی شعر نیز نقشی اساسی دارد؛ در جملهٔ سطر ۷، نهاد جمله ذکر نشده‌است اما حرف ربط «و»، عنصر حذف‌شده را به نهاد جملهٔ دوم ارجاع می‌دهد. به این ترتیب خواهر گویندهٔ سخن و نهاد پنهان جملهٔ سطر هفتم، یکی می‌شوند و تجربه‌ای مشترک را از سر می‌گذرانند. تکرار واژهٔ «هزاربار» در این سطر، عامل دیگری است که علاوه بر افزودن به انسجام دو جمله، از همسانی نهاد دو جمله و تجربهٔ مشترک این دو حکایت می‌کند؛ تجربه‌ای که در سطر نهم شعر، به شکل بازی قشنگ دیگری بازنمایی می‌شود. دراین سطر، تکرار واژه‌ها عامل قطعی انسجام تمام جملات شعر است؛ تکرار واژهٔ «هزار بار» در جایگاه مبتدای جمله و تکرار «بازی قشنگی است»- که پیشتر در جایگاه خبر سطر سوم شعر آمده‌است- در جایگاه خبر، عامل وحدت‌بخش تمام گزاره‌های متن است. به این ترتیب، حروف ربط و تکرار واژه‌ها، ابزارهایی هستند که شاعر به وسیلهٔ آنها، تمام جمله‌های این بخش شعر را به صورت یک کل منسجم و به‌هم‌پیوسته، پیش روی خواننده قرار می‌دهد.

جملهٔ سطر دهم، تنها جمله‌ای است، که به ظاهر هیچ یک از عوامل انسجام متن در آن دیده نمی‌شود. این جمله از لحاظ ساختاری، پیوند دو پارهٔ اول و دوم شعر را برقرار می‌کند و به شکلی مبهم، از توالی زمانی رویدادهای دو بند خبر می‌دهد. مبتدا و خبر این جمله، هیچ‌یک در بندهای قبل یا بعد تکرار نشده است اما دو نشانهٔ «ساعت یازده» که به نوعی حد فاصل زمانی رویدادهای بند اول (امروز) و بند دوم (فردا) شعر است و نیز واژهٔ «کارگران» که به شکلی استعاری، هم‌معنای همهٔ بازیگران بازی بندهای اول و دوم شعر قرارمی‌گیرد، نوعی پیوند معنایی میان دو پارهٔ شعر برقرار کرده‌است. به عبارت دیگر، خوانندهٔ شعر، با توجه به بافت شعر، واژهٔ «کارگران» را به صورت تعبیری عام تفسیر می‌کند که شاعران بیمار و روزنامه‌ها در بند اول شعر و همهٔ کسانی که در بند دوم شعر می‌رقصند و آواز می‌خوانند را در برمی‌گیرد. به این ترتیب، این جمله حد فاصلی است میان بازی قشنگ کلامی‌ای که امروز و در بند اول

شعر، در پی «مردن ما» در حال اجراست با بازی فیزیکی‌ای که بند دوم شعر از آن خبر می‌دهد و فردا اجرا خواهدشد.

در بخش دوم شعر (جملات۲۰-۱۱) واژهٔ «فردا»، عامل انسجام‌بخش متن و اتصال این پارهٔ شعر با قسمت اول شعر است و نوعی توالی زمانی میان دو پارهٔ شعر برقرار می‌کند. در این بخش، حذف نهاد جمله‌های۱۸-۱۲، عامل انسجام تمام سطرهاست و افعال را به یک نهاد واحد، یعنی واژهٔ «همه» ارجاع می‌دهد[۲] و تکرار جملهٔ ۱، در جایگاه مبتدای جملهٔ پایانی شعر، ابزار دیگری است که وحدت و انسجام معنایی متن را بیش از پیش ممکن می‌کند. در این جملهٔ پایانی که در دو سطر آخر شعر آمده‌است، تکرار ساختار نحوی جملهٔ آغازین شعر و نیز شکلی از ترادف معنایی که میان عکاس تایمز و جایزه گرفتن او و شعر گفتن شاعران بیمار وجود دارد، بیش از پیش بر انسجام معنایی شعر می‌افزاید.

ارجاع درون متنی ضمیر «همه» به عناصر پیش از خود نیز نقش مهمی در ارتباط و پیوستگی دو پارهٔ شعر ایفا می‌کند. این واژه از یکسو تمام کسانی را که به طور استعاری با واژهٔ «کارگران» مشخص‌شده‌اند، در کنار هم قرار می‌دهد و از سوی دیگر، در جایگاه نهاد تمام جمله‌های بند دوم، بر توده‌های بی‌نام و نشانی دلالت می‌کند که پیشتر از آنها با لفظ کارگران یاد شده‌است. این شکل کاربرد ضمیر و ارجاع آن، علاوه بر نقشی که در انسجام متن دارد، درتولید شعر و تأکید بر جهان دو قطبی‌ای که شاعر آن را بازنمایی می‌کند نیز مؤثر است؛ لفظ «همه» و تقابل آن با ضمیر «ما» در بندهای آغاز و پایان شعر، به معنای همه غیر از ما، یا به عبارتی آنها یا کارگرانی است که به خیابان‌ها آمده‌اند تا از مرگ ما، بازی قشنگی بسازند.

ارجاع بیرون متنی، شکل دیگری از ارجاع است که برخلاف ارجاع درون متنی، نقشی در انسجام متن ندارد و تنها به تولید متن کمک می‌کند و باعث پیوند متن با بافت موقعیتی می‌شود و درک آن، وابسته به موقعیت و محیطی است که متن در آن واقع شده است. (هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۳٦-۳۱) در شعر علوی، مهم‌ترین عنصری که در ارجاع به بیرون متن، تولید شعر و نیز نقش میان‌فردی شعر را رقم می‌زند، ضمیر «ما» است که در ابتدا و نیز جملهٔ پایانی شعر تکرار می‌شود. ضمیر «ما» دربرگیرندهٔ شاعر و مخاطبان شعر اوست؛ یعنی، صدای شاعر دیگر تنها صدایی نیست که از خلال متن شنیده می‌شود بلکه او یکی از کسانی است که تجربهٔ مشترکی را از سر گذرانده‌اند؛ صدایی از میان صداهاست که به نمایندگی از آنها، بازنمایی یک تجربهٔ زیستهٔ جمعی را به عهده گرفته-است و به همین نحو، ضمیر متصل «م» هم دیگر تنها بر خواهر شاعر دلالت نمی‌کند بلکه به صورت عام، و در هر بار خوانده‌شدن شعر، بر خواهران خوانندگان شعر (خواهران ما) دلالت می‌کند.

به این ترتیب، ارجاع به عناصر بیرون از متن، از سویی بازتابی است از نگرش شاعر نسبت به جهان معمولی که در شعر او بازنمایی می‌شود و تجربه‌ای که او و مخاطبانش را با آن دیگران (همه) در تقابلی معنادار میان مرگ و زندگی قرار می‌دهد و از سوی دیگر، نقش بینافردی سخن را به گونه‌ای سامان می‌دهد که گویندهٔ سخن، دیگر یک شخص (شاعر) نیست بلکه مخاطبان او هستند که همسو و هم‌صدا با شاعر و با هر بار خواندن شعر، خود و شاعر را در کار گفتن از تجربه‌ای مشترک می‌یابند. این تجربهٔ مشترک را از خلال نظام گذرایی متن، به شکلی دقیق‌تر و عینی‌تر می‌توان دریافت.

بررسی نظام گذرایی در متن

نظام گذرایی[5] سازوکار بیان فرانقش اندیشگانی و تجربی در زبان است. منظور از گذرایی، گزینش نظام‌مند از میان امکانات موجود زبان است که بر اساس انگیزه‌های نویسنده یا گوینده صورت می‌گیرد؛ یعنی فرانقش تجربی، الگوهای تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن را به صورت نظام‌مند و در قالب افعال و فرایندها بازنمایی می‌کند و بنابراین با بررسی انواع افعال و فرایندهای یک متن، می‌توانیم از الگوهای تجربه و نیز افکار و عقاید شاعر یا نویسنده آگاه شویم. (سیمپسون،۲۰۰٤: ۲٦-۲۲)

نظام گذرایی، گزینه‌های موجود زبان را از میان سه عنصر اصلی فرایندها انتخاب می‌کند؛ این سه عنصر عبارت‌اند از: ۱- خود فرایند که نوعاً در یک عبارت فعلی تجلّی می‌یابد، ۲- مشارکین فرایند که در گروه‌های اسمی و وصفی مشخص می‌شوند و ۳- موقعیت‌هایی که با هر فرایند همراه می‌شوند و محل بروز آنها درگروه‌های قیدی، گروه‌های حرف اضافه‌ای و بندهای قیدی است. (تولان،۱۳۸٦: ۱۹٦)

فرایندها بر رخدادها، کنش‌ها، احساسات، گفتارها و بود و نبود امری دلالت می‌کنند و در دو دستهٔ فرایندهای اصلی و فرعی جای می‌گیرند.فرایندهای اصلی عبارت‌اند از:

۱- فرایندهای مادی[6]: بر انجام کار یا رخداد واقعه‌ای دلالت می‌کنند و در قالب افعالی مثل اتفاق-افتادن، ساختن، خلق‌کردن، رنگ‌کردن، رفتن و... ظاهر می‌شوند (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۷۹-۱۹۰) این فرایندها مستلزم وجود تنها یک کنشگر هستند و در جواب پرسش‌هایی نظیر «چه اتفاقی افتاد؟» یا «او چه کرد؟» می‌آیند و اگر به پرسش اول پاسخ گویند، بیانگر یک رخداد هستند و در صورت پاسخ‌گویی به پرسش دوم، بیانگر نوع خاصی از کنش‌های بدون کنش‌پذیر هستند که فرکلاف آنها را «کنش‌های فاقد هدف» می‌نامد. (ن.ک:فرکلاف،۱۳۸۷: ۱۸۷)

۲- فرایندهای ذهن[7]: شامل ادراک، شناخت و واکنش‌های ذهنی انسان هستند و با افعالی همانند درک کردن، فکر کردن، خواستن، تصمیم گرفتن، دوست داشتن، ترسیدن بیان می‌شوند. (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۹۰-۱۷۹) این فرایندها بیانگر تجارب ناشی از ذهن و احساس آدمی هستند و وقوعشان مستلزم یک مشارک انسانی یا شبه انسانی یا به عبارتی، یک مدرک یا حسگر است. (تولان،۱۳۸٦: ۱۹۹)

۳- فرایندهای رابطه‌ای[8]: فرایندهای مربوط به توصیف یاشناسایی هستند. رابطه بین دو چیز یا پدیده با یکدیگر در قالب فرایند رابطه‌ای و با استفاده ازافعال ر بطی و معمولاً با «بودن» بیان می‌شود. (همان: ۲۰۱ و نیز هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۲۰-۲۲۸)

فرایندهای فرعی که در حد فاصل فرایندهای اصلی قرار می‌گیرند، عبارتند از: ۱- فرایندهای کلامی: حد فاصل فرایندهای رابطه‌ای و ذهنی هستند و به طور کلی، فرایندهای گفتن و صحبت‌کردن را بیان می‌کنند و مشارکین آن عبارتند از: گوینده، شنونده و گفته. ۲- فرایندهای رفتاری: حد فاصل فرایندهای مادی و ذهنی هستند و بیانگر فعالیت‌های خودجوش و کنترل‌نشدهٔ درونی یا بیرونی انسان هستند و می‌توانیم آنها را نمودی از فرایندهای کلامی یا ذهنی بدانیم که به شکلی تقریباً مادی بازنمایی شده‌اند. افعالی نظیر نگاه‌کردن، گریه‌کردن، نفس کشیدن، جیغ‌کشیدن، آوازخواندن، نشستن و... بیانگر فرایندهای رفتاری هستند.۳- فرایندهای وجودی: بین

5. transivity system
6. Material process
7. Mental process
8. relational process

بین فرایندهای مادی و رابطه ای قرار دارند و با افعالی همانند وجود داشتن و ظاهر شدن و... بیان می‌شوند (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۲۵٦-۲۵۲ و تولان،۱۳۸٦: ۲۰۱-۲۰۰)

در شعر علوی، تمام فعل‌ها، فرایندهای مادی و رفتاری و رابطه‌ای را بازنمایی می‌کنند. بند اول شعر، سطر ۱تا ٦، بازنمایی رخدادی است که تمام شعر براساس آن آغاز می‌شود، بسط پیدا می‌کند و به پایان می‌رسد. شاعر با قراردادن این رخداد در آغاز شعر و برجسته‌کردن آن و سپس با بسط جمله با یک جملهٔ پیرو، مضمون اصلی شعر و فضای دوقطبی جهان بازنمایی‌شده در شعر را مورد تأکید قرار می‌دهد. برخلاف رخداد سطر اول، فعل جملهٔ پیرو، بر یک کنش بدون هدف (غیرمتعدی) دلالت می‌کند. در سطر سوم، ارتباط میان رخدادی که نهادش «ما» هستیم و کنشی که از شاعران بیمار سرمی‌زند، درقالب یک الگوی رابطه‌ای بیان می‌شود: ما می‌میریم، بازی قشنگی است. «وظیفهٔ عمدهٔ الگوهای ربطی، طبقه‌بندی یا ارزش‌گذاری است» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱٤٤)؛ یعنی، این نوع جمله‌ها، مفاهیمی را به صورت حکمی قطعی بیان می‌کنند و به این جهت، از ارزش‌های ایدئولوژیکی حکایت می‌کنند که مولد متن بر صحت و قطعیت آنها تأکید می‌کند. به این ترتیب، شاعر در همان سه سطر اول شعر و با قاطعیت، جهانی دو قطبی را بازنمایی می‌کند؛ جهانی که در یک سوی آن «ما» هستیم که می‌میریم و در سوی دیگر، آن دیگرانی قرار دارند که مرگ ما دستاویز بازی آنهاست؛ بازی قشنگی که شعر باز هم در بندهای بعد آن را بازنمایی می‌کند.

سطر سوم با واژهٔ «وقتی»، به سطر چهارم متصل می‌شود و جملهٔ ربطی با بازنمایی دو کنش بدون تعدی، «لیس‌زدن پوتین افسر جوان» و «نوشتن نام پدر» در دو سطر بعد، همزمان می‌شود؛ یعنی جملهٔ رابطه‌ای سطر سوم، همزمان می‌شود با رخداد مردن ما و دو کنش سطرهای بعد. به این ترتیب شعرگفتن شاعران و... از نظر زمانی در یک ردیف و در زمان حال جاری می‌شوند تا همزمان به عنوان یک بازی قشنگ معرفی شوند.

در سطرهای ۷ تا ۱۰ نیز همان سازوکار جمله‌های قبلی تکرار می‌شود. در جملهٔ اول، رخدادی بیان می‌شود که نهاد آن مشخص نیست اما حرف ربط «و»، سطر دوم را به نحوی به این جمله ربط می‌دهد که هر دو فرایند «عروس‌شدن» و «جیغ‌زدن» به نهادی یکسان عطف می‌شوند و به این وسیله، خواهر در جملهٔ دوم، با تمام زنانی که به تعبیری استعاری «عروس می‌شوند»، یکی می‌شود و در سطر بعد، عروس‌شدن و جیغ‌زدن خواهرها، باز هم با یک جملهٔ ربطی و به صورت خبری قطعی، به عنوان یک بازی قشنگ معرفی می‌شود. در سطر آخر این بند (سطر ۱۰)، جملهٔ دیگری به صورتی خبری قطعی، از کارگزاران بازی می‌گوید. کارگرانی که در ساعت یازده احساساتی می‌شوند و هزار بار برای آنها بازی قشنگی است؛ همان‌طور که مردن ما.

در بخش پایانی شعر (سطرهای ۲۰-۱۱)، دو فعل ریختن به خیابان‌ها (آمدن به خیابان‌ها) و ریزریز کردن، فرایندهایی مادی به شمار می‌آیند و فرایندهای رقصیدن، آوازخواندن و شعاردادن، ظاهراً فرایندهایی رفتاری را بازنمایی می‌کنند اما نکتهٔ جالب توجه این است که این فرایندها، حاصل فعالیت‌هایی خودجوش و کنترل‌نشده نیستند و از رخدادی آگاهانه و درحال وقوع خبر می‌دهند؛ یعنی بر فعالیت‌های مادی به شکل رخدادی دلالت می‌کنند که نتایج فیزیکی و تجلّی بیرونی احساساتی‌شدن کارگران هستند. به این ترتیب، واژهٔ بازی در این سطرها به شکل گسترده-تری معنادار می‌شود و به شکل فرایندی فیزیکی و رخدادی در حال وقوع بازنمایی می‌شود که نه نتیجهٔ «مردن ما» که غایت و هدف مردن ماست!

مشارکین فرایندها و نحوهٔ شرکت آنها در فرایند

مشارکین فرایند، عناصر دست‌اندرکار فرایند هستند که زمان، مکان، شیوه، اسباب و شرایط فرایند را تعیین می‌کنند و در قالب گروه‌های اسمی بازنمایی می‌شوند. اسم‌هایی که شرایط تحقق فرایندهای متن را فراهم می‌آورند، بیانگر جهان‌نگری و تجربهٔ تولیدکنندهٔ متن از جهان هستند و به علاوه، بر ارزش‌های میان‌فردی مشترک میان گوینده و مخاطب نیز دلالت می‌کنند چون «انتخاب و کاربرد نام برای اشخاص و اشیا و فعالیت‌ها، منعکس‌کنندهٔ دیدگاه خاصی است که می‌تواند بار منفی یا مثبت داشته باشد» (همان:۱٤٤) و تفاوت‌های ایدئولوژیک میان متن‌ها در بازنمایی‌های مختلفی که از جهان ارائه می‌دهند، در واژگان آنها بازتاب می‌یابد.

شعر علوی با جملهٔ کوتاهی شروع می‌شود که در سطر بعد با یک جملهٔ پیرو گسترش می‌یابد و همین جملهٔ ابتدایی، دو واژهٔ «ما» و «شاعران بیمار» را در تقابل با هم قرار می‌دهد و در سطر بعدی شعر، این تقابل به شکل بارزتری میان «مردن ما» و «بازی آنها» ساماندهی می‌شود. به این ترتیب، واژه‌های «ما» و «شاعران بیمار» از همان ابتدا، تجربهٔ شاعر را از جهانی دو قطبی بازنمایی می‌کند و کاربرد صفت‌های «بیمار» برای شاعران و «قشنگ» برای بازی، دیدگاه شاعر نسبت به این جهان دو قطبی را به شکلی بارز بازنمایی می‌کند: شاعر با طنزی تلخ، از جهان دو قطبی‌ای می‌گوید که در آن مرگ ما، برای کارگزاران بیمار بازی، نه فقط بازی که بازی قشنگی است.

در سطر چهارم شعر، باز هم واژه‌ها و بازیگران جدیدی وارد جهان دو قطبی‌ای می‌شوند که از همان آغاز در شعر علوی بازنمایی می‌شود؛ «مادر» و «پدر» که به صورت اسم عام آمده‌اند و نیز «روزنامه‌ها» و «پوتین‌های افسر جوان» در تقابل با هم، بازیگران جدید عرصهٔ بازی و مرگ هستند و شاعر باز هم از تجربه‌ای مشترک میان خود و خوانندهٔ شعر می‌گوید. برجسته‌کردن «آدم‌های مهم» در پایان جمله، تأکید باز هم بیشتری است بر جهان‌بینی شاعر و تقابل‌هایی که برگرفته از تجربهٔ زیستهٔ او در جهان امروز است، جهانی که درآن رسانه‌های خبری به آدم‌های مهم می‌پردازند و پدر (پدر ما!) وقتی مهم می‌شود که تصویری تفسیرشده برای بازی آنها باشد.

در سطرهای بعدی شعر، مشارکین فرایند، نهاد افعالی هستند که به شکلی استعاری، جنبهٔ دیگری از تجربه‌های مشترک «ما» را در جهان بازنمایی می‌کنند. استعاره‌ها می‌توانند بیانگر ارزش‌های تجربی رمزگذاری‌شده در متن باشند چون «استعاره‌های مختلف وابستگی‌های ایدئولوژیک متفاوتی دارند.»[۳] (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۸۳) در سطرهای هفتم و هشتم شعر، افعال عروس‌شدن و جیغ‌زدن، استعاره‌هایی هستند که بر جنبه‌ای ناگوار و تلخ از زندگی زنان جوانی دلالت می‌کنند که شاعر آنها را «خواهرم» می‌نامد؛ استعاره‌هایی که تجربه‌ای ناگوار را به شکلی بازنمایی می‌کنند که قطعاً برای بازی قشنگ هزاربارِ «آنها» مناسب‌ترند.

واژهٔ کارگران نیز به شکلی استعاری، بر تمام کسانی دلالت می‌کند که در جملات قبل و بعد از این سطر، در صف «آنها» قرار می‌گیرند و سرانجام، ضمیر مبهم «همه»، تمام آنهایی را که به طور استعاری با واژهٔ کارگران مشخص‌شده‌اند، در کنار هم قرار می‌دهد. به این ترتیب، «همه» دیگر لفظی مبهم نیست بلکه به افرادی ارجاع می‌دهد که پیشتر همهٔ ما، شاعر و مخاطبان او، آنها را در بازی‌هایشان شناخته‌ایم و این بار این «همه»، بازی قشنگ! دیگری را تدارک می‌بینند که ورای شعرگفتن و نوشتن و احساساتی‌شدن، آنها را درخیابان‌ها دور هم جمع

می‌کند تا در نهایت، به واسطهٔ یک بازی این بار جمعی، عکاس تایمز جایزه بگیرد.

لفظ عکّاس تایمز، تنها واژهٔ نشاندار شعر است و به شکلی بارزتر از قبل، تفاوت دنیای آنها و ما را آشکار می‌کند و به طور مشخص، ما و آنها را در تقابلی آشکار و شناخته‌شده برابر هم قرارمی‌دهد؛ دنیای غرب و رسانه‌هایش، در مقابل ما، یعنی ملّت‌هایی که مرگمان و نه حتی کشته‌شدنمان، مایهٔ بازی و نمایش جمعی آنهاست. بنابراین، جهان سخن شاعر، نه محدود به مرزهای سرزمین مادری اوست و نه حتی خاورمیانه بلکه تمام گسترهٔ جهان امروز ما را دربرمی‌گیرد.

نکتهٔ دیگری که در رابطه با فرایندهای شعر قابل توجه است، رابطهٔ میان فرایندها و مشارکین آنها و نسبت‌دادن افعال بی‌تعدی به مشارکین فرایند است. «تعبیرات باتعدّی یا بی‌تعدّی در اینجا با تعبیرات متعدّی و لازم در دستور فرق دارد؛ متعدّی و لازم مفاهیم نحوی و صوری هستند، اما باتعدّی و بی‌تعدّی مفاهیم معنایی هستند، مثلاً جملهٔ «حسن فوتبال بازی می‌کند»، از لحاظ دستوری، متعدّی و از لحاظ معنایی بی‌تعدّی است.» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱٤۷) به عبارت دیگر، منظور از فرایندهای بی‌تعدی، آن دسته از فرایندهای مادی است که فرکلاف آنها را کنش‌های فاقد هدف می‌نامد؛ یعنی کنش‌هایی که اثر آنها به مشارک دیگر فعل تسرّی پیدا نمی‌کند.

تمام فرایندهای شعر به جز سه مورد، فرایندهایی هستند که تنها با حضور یک مشارک رخ می‌دهند و از وقوع رخدادی حکایت می‌کنند که بر یک مشارک واقع می‌شود. تنها فرایندهایی که وقوعشان مستلزم بیش از یک مشارک است، افعال «لیس زدن»، «گفتن (سرودن)»، «نوشتن»، «ریزریز کردن» و «گرفتن» هستند اما این افعال بی‌تعدی‌اند و با حضور تنها یک فرد به عنوان کارگزار کنش، عملی می‌شوند.

از سوی دیگر در تمام جمله‌ها، فعل به نهاد حقیقی آن اسناد داده شده‌است و تنها در جملهٔ «روزنامه‌ها عکس پدر را هی می‌نویسند کنار آدم‌های مهم» است که شاعر از طریق اسناد مجازی[٤] فعل را به کارگزاری جز کارگزار حقیقی نسبت داده‌است اما نکتهٔ جالب توجه در این جمله، این است که شکل کاربرد جمله در اسناد فعل به نهادی جز کارگزار واقعی فعل، اتفاقاً همان شیوهٔ معمولی است که در زبان معمول خبری رسانه‌های امروز بارها و بارها شنیده‌ایم و کاربردی عام دارد؛ یعنی اسنادِ فعل نوشتن به روزنامه‌ها (و نه نویسنده‌ها و خبرنگاران)، چنان کاربرد عامی یافته است که ساختی کاملاً به‌هنجار به نظر می‌رسد. آنچه در این جمله برخلاف هنجار معمول زبان معیار امروز می‌نماید، کاربرد خاص فعلِ «نوشتن» برای عکس است. روزنامه‌ها عکس را می‌نویسند و چاپ نمی‌کنند؛ در واقع، روزنامه‌ها تنها منعکس‌کنندهٔ رویدادها نیستند بلکه آنها را تفسیر و تأویل می‌کنند و روایت‌هایی برساخته از آنها ارائه می‌دهند؛ بنابراین، شاعر در حقیقت از همان منطق معمول زبان رسانه‌های امروز که کارگزاران عمل را در پشت محصول عمل پنهان می‌دارد، استفاده می‌کند تا جهانی را بازنمایی کند که کارگزاران حقیقی آن نه انسان‌ها که رسانه‌ها هستند.

این شیوهٔ کاربرد افعال و نیز اسناد آنها به کارگزاران و مشارکین فرایندها، به نوبهٔ خود تصویری کامل‌تر از جهان دو قطبی بازنمایی شده در شعر ارائه می‌دهد؛ یعنی جهانی دو قطبی را با مرزهایی کاملاً مجزا و گذرناپذیر تصویر می‌کند که هیچ یک از افرادی که در دو سوی این مرزها زندگی می‌کنند، جز از طریق تصویر رسانه‌ها و... ارتباطی با هم ندارند. در واقع، شعر واقعیت جهان را نه آن‌گونه که هست بلکه آن‌گونه که از طریق رسانه‌ها بازنمایی می‌شود، به تصویر می‌کشد؛ مادر نه در رودررویی با افسر جوان که در کنار تصویر پوتین‌های او

دیده می‌شود، مخاطبان روزنامه‌ها نه با پدر و یا حتی تصویر واقعی او که با تصویری که رسانه‌ها آن را بازنمایی کرده‌اند، روبه‌رو می‌شوند و جیغ‌زدن خواهر، تنها در همان لحظه و به صورت رخداد بازنمایی می‌شود بدون حضور مسبب یا کنشگر یا کارگزاری که می‌تواند و باید مسبب جیغ‌زدن او باشد. به عبارت دیگر، شاعر، جهان دو قطبی را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کند که آن دیگران، در رسانه‌های خود آن را به تصویر می‌کشند؛ جهانی که در آن رخدادهایی که برای ما در یک سوی مرزهای جهان اتفاق می‌افتد، به شیوه‌ای بازنمایی می‌شود که کارگزاران اصلی افعال، پنهان می‌شوند تا همه چیز نه به صورت کنش و عمل بلکه به صورت رخدادهایی فاقد فاعل عمل، در آن به تصویر کشیده‌شود.

به این ترتیب، هرچند در نگاه اول، شاعر از واژه‌هایی کاملاً بی‌نشان و فاقد بار ایدئولوژیک استفاده می‌کند، همین واژه‌های بی‌نشان، بازتابی از دنیای واقعی و معمولی است که ما در آن زندگی می‌کنیم و می‌میریم. همین واژه‌ها، بازتاب دنیای تجربه‌شدهٔ مشترک میان شاعر و مخاطب او و نیز بازتابی از نگرش او نسبت به این جهان است؛ جهانی به غایت معمولی و واقعی با خط و مرزهایی آشنا که شعر به واسطهٔ کارکرد وجه و زمان افعال، بر قطعیت و استمرار آن تأکید می‌کند.

وجه و زمان افعال

هالیدی و متیسن در توضیح فرانقش بینافردی، وجهیت و بازنمودهای آن را بررسی کرده‌اند و معتقدند که «وجه، عنصری است که در ساختمان بند بسیار مؤثر است و از منظر میا نفردی، هستهٔ اصلی گفت‌وگو را تشکیل می‌دهد. (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۱۳) وجه، نقش مهمی در القای معنای میان‌فردی دارد و «بیانگر نگرش گوینده یا نویسنده نسبت به توفیق انجام عمل است.» (یارمحمدی،۱۳۷۲: ۲٦٦)

هالیدی و متیسن معتقدند که وجه شامل فاعل و فعل است و فعل علاوه بر اینکه بیانگر زمان دستوری و اعتبار مثبت یا منفی بند است، نشان می‌دهد که مفهوم بیان‌شده در بند، تا چه حد قطعی یا محتمل است. (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۱٦-۱۱۵) و از نظر فرشیدورد و شریعت، وجه فعل، جنبه ای از آن است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنا، تأکید، امید و بعضی امور دیگردلالت می کند. (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۳۸۰؛ و شریعت، ۱۳۸۰: ۱۳۰) به عبارت دیگر، وجه، نگرش گویندهٔ سخن را دربارهٔ درستی و صحت یک گزاره و نیز میزان قطعیت او را در بیان گزاره نشان می‌دهد و علاوه بر این، نوع روابط و مناسبات اجتماعی میان افراد و گویندهٔ سخن و مخاطب او را مشخص می‌کند.

به این ترتیب بررسی وجه و زمان افعال در یک متن، علاوه بر نشان‌دادن نگرش مولد متن و میزان تعهد او نسبت به صحت و قطعیت گزاره، می‌تواند ارزش‌های بینافردی متن را نیز روشن کند. در شعر علوی، تمام گزاره‌ها در وجه اخباری بیان شده‌اند. وجه اخباری فعل، بیانگر قطعیت سخن است و نشان می‌دهد که گویندهٔ سخن به صحت آنچه از آن خبر می‌دهد، یقین دارد. بنابراین، متن از رویدادهایی می‌گوید که وقوع آنها از نظر شاعر قطعی است و دنیایی را بازنمایی می‌کند که قطعاً محل رخدادهایی این‌چنین است اما بر خلاف شکل متعارف جمله‌های خبری که در آنها «جایگاه گوینده/ نویسنده، جایگاه دهندهٔ اطلاعات و جایگاه شنونده / خواننده، جایگاه دریافت‌کننده است» (فرکلاف،۱۳۸۷: ۱۹۲)، مخاطب شعر علوی، تنها دریافت‌کنندهٔ اطلاعات نیست بلکه او یکی از «ما»هایی است که شاعر از ابتدا رو به آنها سخن می‌گوید و از

دیده می‌شود، مخاطبان روزنامه‌ها نه با پدر و یا حتی تصویر واقعی او که با تصویری که رسانه‌ها آن را بازنمایی کرده‌اند، روبه‌رو می‌شوند و جیغ‌زدن خواهر، تنها در همان لحظه و به صورت رخداد بازنمایی می‌شود بدون حضور مسبب یا کنشگر یا کارگزاری که می‌تواند و باید مسبب جیغ‌زدن او باشد. به عبارت دیگر، شاعر، جهان دو قطبی را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کند که آن دیگران، در رسانه‌های خود آن را به تصویر می‌کشند؛ جهانی که در آن رخدادهایی که برای ما در یک سوی مرزهای جهان اتفاق می‌افتد، به شیوه‌ای بازنمایی می‌شود که کارگزاران اصلی افعال، پنهان می‌شوند تا همه چیز نه به صورت کنش و عمل بلکه به صورت رخدادهایی فاقد فاعل عمل، در آن به تصویر کشیده‌شود.

به این ترتیب، هرچند در نگاه اول، شاعر از واژه‌هایی کاملاً بی‌نشان و فاقد بار ایدئولوژیک استفاده می‌کند، همین واژه‌های بی‌نشان، بازتابی از دنیای واقعی و معمولی است که ما در آن زندگی می‌کنیم و می‌میریم. همین واژه‌ها، بازتاب دنیای تجربه‌شدهٔ مشترک میان شاعر و مخاطب او و نیز بازتابی از نگرش او نسبت به این جهان است؛ جهانی به غایت معمولی و واقعی با خط و مرزهایی آشنا که شعر به واسطهٔ کارکرد وجه و زمان افعال، بر قطعیت و استمرار آن تأکید می‌کند.

وجه و زمان افعال

هالیدی و متیسن در توضیح فرانقش بینافردی، وجهیت و بازنمودهای آن را بررسی کرده‌اند و معتقدند که «وجه، عنصری است که در ساختمان بند بسیار مؤثر است و از منظر میا نفردی، هستهٔ اصلی گفت‌وگو را تشکیل می‌دهد. (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۱۳) وجه، نقش مهمی در القای معنای میان‌فردی دارد و «بیانگر نگرش گوینده یا نویسنده نسبت به توفیق انجام عمل است.» (یارمحمدی،۱۳۷۲: ۲٦٦)

هالیدی و متیسن معتقدند که وجه شامل فاعل و فعل است و فعل علاوه بر اینکه بیانگر زمان دستوری و اعتبار مثبت یا منفی بند است، نشان می‌دهد که مفهوم بیان‌شده در بند، تا چه حد قطعی یا محتمل است. (هالیدی و متیسن،۲۰۰٤: ۱۱٦-۱۱۵) و از نظر فرشیدورد و شریعت، وجه فعل، جنبه ای از آن است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنا، تأکید، امید و بعضی امور دیگردلالت می کند. (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۳۸۰؛ و شریعت، ۱۳۸۰: ۱۳۰) به عبارت دیگر، وجه، نگرش گویندهٔ سخن را دربارهٔ درستی و صحت یک گزاره و نیز میزان قطعیت او را در بیان گزاره نشان می‌دهد و علاوه بر این، نوع روابط و مناسبات اجتماعی میان افراد و گویندهٔ سخن و مخاطب او را مشخص می‌کند.

به این ترتیب بررسی وجه و زمان افعال در یک متن، علاوه بر نشان‌دادن نگرش مولد متن و میزان تعهد او نسبت به صحت و قطعیت گزاره، می‌تواند ارزش‌های بینافردی متن را نیز روشن کند. در شعر علوی، تمام گزاره‌ها در وجه اخباری بیان شده‌اند. وجه اخباری فعل، بیانگر قطعیت سخن است و نشان می‌دهد که گویندهٔ سخن به صحت آنچه از آن خبر می‌دهد، یقین دارد. بنابراین، متن از رویدادهایی می‌گوید که وقوع آنها از نظر شاعر قطعی است و دنیایی را بازنمایی می‌کند که قطعاً محل رخدادهایی این‌چنین است اما بر خلاف شکل متعارف جمله‌های خبری که در آنها «جایگاه گوینده/ نویسنده، جایگاه دهندهٔ اطلاعات و جایگاه شنونده / خواننده، جایگاه دریافت‌کننده است» (فرکلاف،۱۳۸۷: ۱۹۲)، مخاطب شعر علوی، تنها دریافت‌کنندهٔ اطلاعات نیست بلکه او یکی از «ما»هایی است که شاعر از ابتدا رو به آنها سخن می‌گوید و از

همان آغاز شعر و همراه با شاعر در جایگاه گویندهٔ سخن قرار می‌گیرد و بنابراین، شنوندهٔ منفعل خبرهای قطعی نیست بلکه او خود گوینده‌ای است که با قاطعیت، از تجربهٔ زیستهٔ خود و با خود سخن می‌گوید.

از سوی دیگر، زمان افعال، جهان بازنمایی‌شده در شعر را به شکلی مستمر و پایان‌ناپذیر به تصویر می‌کشد. در تمام گزاره‌های شعر، فعل به صورت مضارع اخباری آمده‌است. «مضارع اخباری، استمرار کار را در زمان حال می‌رساند و با قید آینده، معنی آینده می‌دهد» (شریعت،۱۳٤۹: ۲٦٦) و علاوه بر این، بر فعل‌هایی که پیوسته و در هر زمانی، در حال رخ‌دادن هستند و نیز بر افعالی که عادت و تکرار را می‌رسانند، دلالت می‌کند.[۵] (گیوی و انوری، ۱۳۸۵: ٤۱) به این ترتیب، جهان بازنمایی شده در شعر شاعر، نه تنها در زمان حال جاری است که با قطعیت و به صورتی مستمر از امروز تا فردا و فرداها امتداد می‌یابد. شاعر از رویدادهایی می‌گوید که پیوسته و هم اکنون در حال وقوع هستند و دامنهٔ رخدادها تا فردا امتداد می‌یابد. این شیوهٔ کاربرد افعال، نه تنها نگاه شاعر به واقعیت قطعی جهان امروز را نشان می‌دهد که در ارتباط میان شعر و مخاطبان شاعر نیز تأثیرگذار است. هر خوانندهٔ شعر که امروز شعر را می‌خواند از رخدادهایی می‌گوید که هم اکنون در حال وقوع‌اند و در عین حال، او هم مثل شاعر می‌داند که فردا چه خواهدشد (همه به خیابان‌ها می‌ریزند و...) و هر فردایی که شعر خوانده می‌شود، امروز دیگری است. بنابراین، شعر دیگر نه از تجربهٔ مردمان سرزمینی خاص می‌گوید و نه جهان را در برهه‌ای خاص از زمان به تصویر می‌کشد بلکه در گستره‌ای فراتر از زمان و مکان مشخص و در زمان و مکانی ازلی و ابدی رها می‌شود تا تصویری البته بدبینانه از سرنوشت محتوم انسان‌ها در دو سوی جهان به دست دهد؛ جهانی که در یک سویش ماییم و در سوی دیگرش آن دیگران.

بحث و نتیجه‌گیری

بررسی ساخت متنی نشان می‌دهد که شعر متنی است کاملاً منسجم و نیز نظام‌مند و مبتنی بر ساخت معمول زبان فارسی. ساخت معمول نظام مبتدا- خبری متن و نیز انسجام متن در عین اینکه به متن به عنوان یک کل منسجم و نظام‌مند معنا می‌دهد، بازتابی از اندیشهٔ شاعر و تجربهٔ زیستهٔ او در جهان امروز نیز هست و شاعر با استفاده از این ساخت منسجم و نظام‌مند جمله‌ها، جهانی را بازنمایی می‌کند که فارغ از هرج و مرج و آشفتگی، بر اساس نظمی دو قطبی ساماندهی شده‌است. این جهان دو قطبی بازنمایی شده در شعر، حاصل تجربهٔ زیستهٔ شاعر از جهان امروز ماست؛ جهانی که به دقت و با چنان مرزهای متمایزی ساماندهی شده‌است که هیچ ارتباط واقعی و عملی میان انسان‌هایی که در دو سوی آن قرار گرفته‌اند، برقرار نیست. جهانی که در یک سوی آن شاعر و مخاطبانش و در سوی دیگر آن، آن دیگرانی قرار دارند که رخدادهای سوی دیگر، برای آنها تنها دستاویز بازی‌ونمایش است ساخت متنی شعر همچنین به روابط بینافردی میان شاعر و مخاطبان او نیز معنا می‌دهد. شیوهٔ ارجاع برون متنی و استفاده از ضمیر ما، شاعر و مخاطبان او را در تجربه ای که از جهان دارند و نیز در بازنمایی این تجربه در یک سطح قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، این تنها شاعر نیست که از تجربهٔ خود می‌گوید بلکه شاعر و مخاطبان او، در هربار خواندن شعر جای خود را عوض می‌کنند و شعر در هربار خوانده‌شدن از تجربهٔ خواننده شعر را می‌گوید.

کاربرد وجه و زمان افعال نیز در تجربهٔ میان فردی شاعر و مخاطبان او نقشی اساسی دارد. بخش اول شعر رویدادهای امروز را بازنمایی می‌کند و بخش دوم از رخدادهای فردا می‌گوید. به این ترتیب هر بار خوانده شدن شعر که در امروز جاری است فردایی دارد و هر فردایی امروز دیگری است. وجه اخباری افعال نیز

بر قطعیت این تجربهٔ مداوم و پیوستهٔ امروز و فردای ما دلالت می‌کند و بنابراین، شاعر از جهان معمول و امروز و فردای ما می‌گوید؛ جهانی که از شدت معمولی‌بودن و نظم، هراس‌انگیز و دهشتناک می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. هالیدی و حسن، در بررسی دقیق‌تری، عوامل انسجام متن را به عوامل ساختاری و غیر ساختاری تقسیم کرده‌اند و عوامل غیر ساختاری را که در اینجا مورد نظر ماست، در دو گروه زیر جای داده‌اند: (هالیدی و حسن،۱۹۷٦: ۳٦-۳۱)

الف) عوامل انسجام دستوری: ارجاع، جانشینی و حذف.

ب) عوامل واژگانی: عام (تکرار، هم‌معنایی، تضاد معنایی، جزء وکل) و موردی (برابری، نامگذاری و تشابه).

۲. ارجاع، رابطه‌ای است که میان عناصر متن برقرار می‌شود و براساس آن عنصری برای تفسیر به عنصری قبل یا بعد از خود ارجاع داده می‌شود و این امر به دو صورت ممکن است، ارجاع عنصری از متن به عنصر دیگری که در متن حضور دارد (درون متنی) و ارجاع عنصری از متن به عنصری خارج از متن (ارجاع بیرون متنی). در توضیح ارجاع بیرون متنی می‌توان گفت که درک ارجاع بیرون‌متنی وابسته به موقعیت و محیطی است که متن در آن واقع شده‌است اما نکتهٔ مهم این است که تنها ارجاع درون متنی، عامل انسجام متن است درحالی که ارجاع برون متنی به تولید متن کمک می‌کند و باعث پیوند متن با بافت موقعیتی می‌شود.(هالیدی و حسن، ۱۹۷٦: ۳٦-۳۱)

۳. به منظور از استعاره در اینجا، با معنای آن در بلاغت سنتی تا حدودی تفاوت دارد و «وسیله‌ای برای بازنمایی جنبه‌ای از تجربه، برحسب جنبه‌ای دیگر از آن است.» (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۸۲)

٤. اسناد مجازی اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی یا اسناد صفتی غیرمتعارف به موصوف و به طور کلی اسناد غیرطبیعی و غیرمتعارف مسند به مسندٌالیه است. (شمیسا،۱۳۸۳:۱۰۵)

۵. تمام منابع مربوط به دستور زبان فارسی، کارکردهای یکسانی را برای فعل مضارع برشمرده‌اند؛ برای مثال: (طالقانی،۱۳٤٦: ٤٤)، شفایی،۱۳٦۳: ۸٤ و دبیرسیاقی، ۱۳٤۵: ۵٤.

منابع

آقاگلزاه، فردوس (۱۳۸٤). «کاربرد آموزه‌های زبانشناسی نقشگرا درتجزیه وتحلیل متون ادبی». *مجلهٔدانشکدهٔادبیات وعلوم انسانی فردوسی مشهد*، ۳۸. شمارهٔ۱٤۹. صص۲۱-۱۱.

احمدی گیوی حسن؛ انوری،حسن(۱۳۸۵). *دستور زبان فارسی ۱* (ویرایش دوم). چاپ ۲۸. تهران: فاطمی.

پهلوان نژاد، محمدرضا و وزیرنژاد، فائزه (۱۳۸۸). «بررسی سبکی رمان «چراغهارامن خاموش میکنم»بارویکرد فرانقش میان فردی نظریه نقشگرایی». *مجلهٔ ادب‌پژوهی*. سال سوم، شمارهٔ ۷ و ۸، صص۷۸-۵۱.

تولان، مایکل(۱۳۸٦). *روایت‌شناسی* (درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی). ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته* (مجموعه مقالات). تهران: آگاه.

دبیرسیاقی،محمد(۱۳٤۵). *دستور زبان فارسی*. تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی.

سورن، ای.ام،پیتر(۱۳۸۸). *مکاتب نوین زبان‌شناسی در غرب*. ترجمهٔ علی محمد حق‌شناس. تهران: سمت.

شریعت، محمدجواد (۱۳۸٤). *دستور زبان فارسی*. تهران: اساطیر.

شفایی، احمد (۱۳٦۳). *مبانی علمی دستور زبان فارسی*. تهران: نوین.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *بیان و معانی*. تهران: فردوس.

طالقانی، سیّدکمال (۱۳٦۰). *اصول دستور زبان فارسی*. چاپ شانزدهم. تهران: امیرکبیر و اصفهان: مشعل.

علوی، الیاس (۱۳۸٦). *من گرگ خیالبافی هستم*. تهران: آهنگ دیگر.

فاولر، راجر و دیگران (۱۳۸٦). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸٤). *فعل وگروه فعلی وتحول آن در زبان فارسی*. تهران: سروش.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۷). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔفاطمه پیران. شعبان‌علی بهرام‌پور و دیگران. چاپ دوم. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

قبادی، حسینعلی ورضایی جمکرانی، احمد (۱۳۹۰). «بررسی، تحلیل ونقد چهار قصیدهٔ فارسی بر اساس آموزه‌های زبان‌شناسی سیستمی- نقشگرا». *پژوهش زبان وادبیات فارسی*. شمارهٔ ۲۰.صص ٦۹-۹٤.

نبی‌لو، علی‌رضا(۱۳۹۲). «بررسی وتحلیل نی‌نامه برمبنای زبان‌شناسی نقشگرای سازگانی». *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*. دورهٔدوم. شمارهٔ ۱. صص ۱۲۹-۱۱۱.

یارمحمدی، لطف‌الله(۱۳۸۵). *ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی*. تهران: هرمس.

_____ (۱۳۷۲). *شانزده مقاله در زبان‌شناسی کاربردی و ترجمه*. شیراز: نویدشیراز.