

نقد ساختارگرایی در گذر نظریه و تطبیق

حسین گلی

استادیار دانشگاه اراک

غلامعباس رضائی هفتادر

دانشیار دانشگاه تهران

(از ص ۱۰۷ تا ۱۲۶)

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۴/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۱/۰۷/۱۱

چکیده:

در سال‌های اخیر در حوزه نقد ادبی مکتب‌های مختلفی به وجود آمده و ناقدان بسیاری، نظریه‌های نقدی و ادبی خود را بر مبنای این مکتب‌ها ارائه نموده‌اند؛ از جمله این گرایش‌های نقدی، نقد ساختارگرایی (Structuralism) در حوزه ادبیات و زبان‌شناسی است که پیدایش آن به فرمالیسم و مکتب پراگ و نئوفرمالیسم برمی‌گردد. نقد ساختارگرایانه شیوه‌ای است نقدی که در آن پدیده‌های جزئی در ارتباط با یک کل بررسی می‌شوند و ناقد ساختارگرا بین مباحث سنتی و یافته‌های زبان‌شناسی هماهنگی ایجاد می‌کند. این مکتب بیشتر مبتنی بر دید همزمانی (Synchronique) است و به ارتباط میان اجزاء و پدیده‌ها در یک زمان معین می‌پردازد، هر چند از دید در زمانی (Diachronic) نیز غافل نیست. بعدها ساختارگرایی کم‌کم از جایگاه اصلی خود یعنی نقد متون ادبی فراتر رفت و به نوعی روش و متدولوژی تبدیل شد که در بسیاری از دانش‌ها با توجه به تئوری ارتباطات، (Communication theory) می‌تواند کاربرد داشته باشد.

واژه‌های کلیدی: ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، متن، تحلیل، همزمانی و در زمانی.

مقدمه

ادبیات دارای این ویژگی ذاتی است که می‌توان با دیدگاه‌ها و دانش‌های گوناگون بدان نگرینست و آن را نقد و تحلیل کرد، یکی از این دانش‌ها، زبان‌شناسی است و می‌توان باور داشت که زبان‌شناسی این توانایی را دارد که در نقد و تحلیل اثر ادبی نقش داشته است هر چند در مورد این توانایی بین منتقدان ادبی و زبان‌شناسان اختلاف است، از سویی زبان‌شناسان به پیوند میان دانش زبان‌شناسی و نقد ادبی اصرار می‌ورزند و معتقدند که زبان‌شناسی ماهیتاً می‌تواند در کار نقد و تحلیل اثر ادبی دخالت کند. از سوی دیگر منتقدان ادبی تحصیل‌کردگان کلاسیک ادبیات با این نظریه مخالفت ورزیده و توانایی زبان‌شناسی را در کار نقد و تحلیل اثر ادبی نپذیرفته‌اند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷ هـ ش: ۱۵۴) و از طرفی رومن یا کوبسن محدودیت در زبان‌شناسی و جدایی میان زبان‌شناس و منتقد ادبی را نمی‌پذیرد «شعر شناسی به ساختار تصویر می‌پردازد و چون زبان‌شناسی علم جهانی شناخت زبان شعری است، شعر شناسی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست». (Roman Jakobson, 1960:P 350)

از آغاز سده بیستم، زبان‌شناسان، شیوه‌ها و ملاک‌های علمی را در مطالعه زبان بکار گرفتند و زبان‌شناسی ساختاری شعر و ادب مورد بررسی قرار گرفت، بدین ترتیب از دهه ۱۹۳۰ در زبان‌شناسی، به‌ویژه در زبان‌شناسی آمریکایی، ساختارگرایی نمود بیشتری یافت و زبان‌شناسی ساختارگرا شیوع پیدا کرد.

به نظر می‌رسد نخستین زبان‌شناسی که از دیدگاه دانش زبان‌شناسی زبان ادبی را مورد توجه قرار داد «فردیناند دوسوسور» بود، او نخستین فردی است که پندارهای منسجمی درباره دانش نوین زبان‌شناسی ارائه کرد، و بر اهمیت دانشی به نام «نشانه‌شناسی» تاکید کرد، و از طرفی می‌توان سرآغازها و سرچشمه‌های تفکر ساختارگرایی را اشتراکات مارکسیسم و ساختارگرایی در ارزش‌های مشترک دانست، به‌ویژه در پاسخ به سوالی در رابطه با ذهن انسان با نظام‌های ادراکی و زبانی او و رابطه او با جهان عینی، که در این باره «کریستوفر کادول» و «ژان ژاک پیاژه» به توافقی پایدار و مانا باور داشتند. (اسکلوز: ۱۳۷۹ هـ ش: ۱۷)

ریشه ساختارگرایی (structuralism) به فرمالیسم و مکتب پراک و نئوفرمالیسم و فوتوریسم می‌رسد، البته بعدها متأثر از نقد نو و به نظر فرمالیست‌ها روشی است برای کشف رابطه تکواژی‌های درون جمله و رابطه آنها با طرح کلی زبان (la Lague) در مقابل (la parole) که زبان مشخص است.

پس بطور کلی می‌توان گفت که ساختارگرایی یک شیوه و روش است و خلاصه کلام اینکه هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی شود، یعنی هر پدیده جزئی از یک ساختار کلی است، بدین ترتیب ساختارگرایی بین مباحث سنتی ادبیات از قبیل بدیع و بیان و عروض و قافیه و یافته‌های جدید زبان‌شناسی ائتلافی به وجود آورده است. (همان: ۱۷۷).

لذا ساختارگرایی برای تحلیل هر پدیده فرهنگی و اجتماعی پیشنهاد می‌کند که نخست تفاوت‌های درونی و صوری میان انواع آن که منجر به تصویر معنای متناسب با شکل و ساختار است بررسی شود، و این سخن بی‌ربط با نظریه معروف عبدالقاهر جرجانی «نظریه نظم» به نظر نمی‌رسد. و از باب مبالغه نیست اگر در جستجو برای یافتن سرچشمه‌های ساختارگرایی به دو کتاب مهم Rhetoric و Poetic ارسطو اشاره‌ای به میان آید. (احمدی، ۱۳۸۲ هـ.ش: ۱۸)

اگر از این پیشینه تاریخی گذری نیز بر تأثیر شگرف گروهی از پژوهشگران و نظریه‌پردازان ادبی روسی در دهه‌های ۱۹۱۰ داشته باشیم بجا به نظر می‌رسد بطوری که این پژوهشگران که اغلب از فرمالیست‌ها هستند در درجه نخست «ویکتور شک洛夫سکی» و بعد «یوری تینیانوف، بوریس توماسفسکی و بوریس آخن بام و خصوصاً رومن یاکوبسن که بزرگترین تأثیر را بر تکامل ساختارگرایی گذاشت، سخن به میان آید؛ ساختارگرایی کم‌کم از حوزه اصلی خود که بررسی متون ادبی بود به نظام‌های دیگر سرایت کرد، و نوعی روش و متدولوژی شد که در بسیاری از دانش‌ها با توجه به تئوری ارتباطات (communication theory) کاربرد داشته باشد. (شمیسا، ۱۳۷۸ هـ.ش: ۱۸۱) و به چنین پیشینه و زمینه‌ای برای تبیین پدیداری و رشد و نمو این متدولوژی نقدی در بحث مورد نظر اکتفا می‌شود.

زبان‌شناسان مشهور در مکتب ساختارگرایی

هر چه زبان‌شناسی ساختارگرا و فرایندهای مرتبط با آن به شناخت زبان و تحلیل اثر ادبی توجه نشان داد گستره این فرآیند به نمودی شایان دست یافت از آنجا که نظریه‌های صورت‌گرایی و ساختارگرایی از یک سو و فرمالیسم ساختارگرا از سوی دیگر در آمیخت بگونه‌ای که زبان‌شناسی صورت‌گرا در دهه‌های ۶۰-۱۹۵۰ م در اروپا پدیدار شد، و زبان‌شناسی چون «لوین رووه» و «ژان کوهن» پژوهش‌هایی را درباره «برقراری همبستگی میان خصوصیات ظاهری متن و جنبه‌های زیباشناختی آن» ارائه نمودند.

در نیمه سده بیستم، زبان‌شناسی ساختارگرا در بسیاری از کشورهای اروپایی و ایالات متحده شکل گرفته و موفقیت‌های بسیاری نصیب آن شد «از زبان‌شناسان برجسته آمریکایی می‌توان لئوناردو بلومفیلد، کنت لی پایک، زلیگ اس هریس، چارلز هاکت، ادوارد سپیر، را نام برد. اینان کوشیدند شیوه‌های ساختارگرایی را در توصیف زبان بکار گیرند، و اصول نقد و تحلیل آوایی و نحوی و ساختی متن را بنیان گذارند.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷ هـ.ش: ۱۵۸)

لئونارد بلومفیلد

از پیشگامان زبان‌شناسی ساختارگرایی امریکای که در سال‌های بعد از نیمه دوم سده بیستم زبان‌شناسی را منسجم و مدون کرد. (مشکوئه‌الدینی، ۱۳۷۳ هـ.ش: ۱۳۶)

زلیگ هریس و چارلز هاکت

زلیگ هریس، اصول و مبانی‌ای علمی و دقیق که به مساعدت ساختارگرایی رواج یافت ارائه نموده، به عناصر موسیقایی، واج‌ها و تکواژها بصورت علمی نگریست و از دیگر ساختارگرایان آمریکایی، چارلز هاکت بود که بر اساس شیوه تجزیه نحوی به سازه‌های پیاپی که بلومفیلد مطرح کرده بود را بررسی و ارائه نمود. (Hockett, 1958: 147-151).

ادوارد سپیر

از جمله زبان‌شناسان و مردم‌شناسان مشهور ساختارگرای آمریکایی که به مطالعه عمومی دربارهٔ زبان همت گمارد، و زبان را نظامی اکتسابی از نشانه‌های اختیاری می‌دانست. (Sapir; Language: 88-90)

نوام چامسکی

از شاگردان زبان‌شناسی بلومفیلد و زلیگ هریس و نویسندهٔ کتاب «ساخت‌های نحوی» که در این کتاب، شیوهٔ زلیگ هریس و دیگر پیروان بلومفیلد را دربارهٔ توصیف ساخت زبان مورد نقد و بررسی قرار داده و به توصیف آوایی و نحوی زبان پرداخت و بدون عنایت به معنا به نقد و تحلیل ساختار زبانی روی آورد. (چامسکی، ۱۳۶۲ هـ.ش: ۷۳).

فردیناند دوسوسور و نقد ساختارگرایی

در آغاز سدهٔ بیستم فردیناند دو سوسور زبان‌شناس سوییسی نظرات خود را دربارهٔ دانش زبان‌شناسی ارائه نمود او نخستین زبان‌شناسی بود که از زاویهٔ زبان‌شناسی بر اساس اصولی علمی، منسجم و نو به ادبیات نگریست، در حقیقت، تدوین منسجم و علمی نظریه‌ها و شیوه‌های ساختارگرایی و زبان‌شناسی ساختارگرا مدیون دیدگاه‌های سوسور می‌باشد. تنها کتابی که از فردیناند دوسوسور بر جای مانده است، درس‌های زبان‌شناسی همگانی نام دارد که در سال ۱۹۱۶م (سه سال پس از درگذشت او) بر اساس یادداشت‌های او توسط شاگردانش منتشر شد. (مشکوٰۃ‌الدینی، ۱۳۷۳ هـ.ش: ۶۵ و ۶۶)

دیدگاه‌های سوسور در این کتاب در پیدایش نظریه‌های زبان‌شناسی تأثیر بسزایی داشت و با انتشار این کتاب، «سوسور به عنوان بنیان‌گذار زبان‌شناسی نوین شناخته شد و دگرگونی شگرفی در حوزهٔ زبان‌شناسی و نظریه‌های زبانی و ادبی پدیدار شد.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷ هـ.ش: ۱۶۷)

اصول و مبانی ساختارگرایی در زبان‌شناسی

باید متذکر شد که ساختارگرایی به عنوان یک روش و اسلوب مدون در تحلیل اثر ادبی همانند فرمالیسم زندگینامهٔ شاعر و مؤلف را در حاشیه قرار می‌دهد و به ساختار اثر

ادبی توجه می‌کند. (پرتوی، ۱۳۵۷ هـ.ش: ۳۵۳) لذا «ساختارگرایی همانند نشانه‌شناسی در پی آن است که دریابد عناصر زبانی چگونه شکل می‌گیرند و چه ارتباطی با دیگر عناصر دارند، چگونه کلیتی از این اجزا و عناصر پدیدار می‌شود و چگونه این اجزا و عناصر الگوهای متنی را پدید می‌آورند.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷ هـ.ش: ۱۷۳)

بنا به گفته بسیاری از منتقدان ساخت‌گرا، هنگامی که در صدد تأویل متون ادبی بر می‌آییم، با وضعیتی مشابه مواجه می‌شویم، خوانندگان مختلف می‌توانند برداشت‌های متفاوتی از یک متن یا پاره‌ای از متن داشته باشند، طراح متون ادبی بر این اساس است که خواننده را مجاز می‌دارد تا رگه‌ای غنی از تفسیر را از درون آن به در آورد، و با این همه، این امر به معنای تأثیرگرایی و ذهنی بودن کامل تأویل نیست همان‌گونه که «جانتان کالر» در فن شعر ساخت‌گرا می‌گوید: «هدف نظریه نقادانه ساختارگرایی باید توضیح این مطلب باشد که خوانندگان چگونه از عهده استخراج معنای متون بر آیند» و بر این باور است که ساختار نه تنها در خود متون بلکه در مجموعه قواعدی قرار دارد که ما در هنگام خواندن از آنها پیروی و تبعیت می‌کنیم (سلدن، ۱۳۷۵ هـ.ش: ۸۴).

و از طرفی تأکید ساخت‌گرایان بر «ساختمند بودن» معنای انسان پیشرفتی بزرگ را نشان می‌دهد، معنا نه تجربه‌ای خصوصی بود و نه پیشامدی که خداوند مقدر کرده باشد، بلکه حاصل برخی نظام‌های دلالتی مشترک بود، بر این باور مطمئن «بورژوازی» که شخص منفرد را سرچشمه و منشأ همه معانی می‌دانست، ضربه‌ای سخت وارد آمد، «معنا مقوله‌ای طبیعی و صرفاً مربوط به نگرستن و دیدن با چیزی از ازل نهاده نبود» (تری، ۱۳۶۸ هـ.ش: ۱۴۸)

و چنین به نظر می‌رسد که ساختارگرایی با در نظر نگرفتن فرد و اتخاذ رهیافتی بالینی نسبت به رازهای ادبیات و ناسازگاری آشکار با شعور متعارف بنگاه ادبی را رسوا کرد و این واقعیت که ساخت‌گرایی همواره از شعور متعارف تخطی می‌ورزد یکی از نقاط قوت آن بوده است، و کار ساختارگرایان کشف روابط خاص مبتنی بر «تفاوت» میان عناصر پایه‌ای رشته‌ها بود، مثلاً در ادبیات روایت‌شناسان دریافتند که در اغلب داستان‌ها سوژه‌ای وجود دارد که به دنبال چیزی گمشده می‌گردد و جستجوی او اساس کار داستان را تشکیل می‌دهد، این تقابل دوگانه بین فاعل و شیء در همه داستان‌ها وجود دارد. (مقدادی، ۱۳۷۸ هـ.ش: ۳۱۴)

موضع‌گیری منتقد ساختارگرا- با انکار توانایی ادبیات در بازنمایی واقعیت خارجی- ظاهراً خطر بریدن ادبیات از ریشه‌های اجتماعی و تاریخی‌اش را در بر دارد، جامعه‌شناسی ادبی مبتنی بر ساخت‌گرایی «زمینه‌متنی» (Textuality) هر سخنی را باز می‌شناسد، به عبارتی دیگر، ساخت‌گرایی قضیه را به این شکل می‌بیند که ادبیات نه از طریق بازتاب مستقیم واقعیتی که «در خارج است» بر رویهٔ زبانی خود، بلکه با بازنمایی نظام معنایی موجود به طرق مختلف با اجتماع داد و ستد دارد، نظریهٔ یا کوبس ما را یاری می‌دهد تا تمایز کاذبی را که بین زبان شاعرانه مبهم و زبان منشور شفاف قائل بوده‌ایم، از میان برداشته، درک کنیم که تمام صور زبان به نحوی مجازی ساخته می‌شود (سلدن، ۱۳۷۵ هـ. ش: ۱۳۹).

به طور خلاصه، ساخت‌گرایان در نقد ادبی به جای پرداختن به شرح حال و عقاید نویسنده با بررسی موشکافانهٔ متن جهت استخراج معنا، به کشف و تبیین نظام حاکم بر یک اثر ادبی و ارتباط آن با نظام حاکم بر آن نوع ادبی یا کل ادبیات پرداختند.

نشانه‌شناسی و ارتباط آن با ساختارگرایی

نشانه عبارتست از هر چیزی که نمایندهٔ چیز دیگری غیر از خودش باشد، به عبارت دیگر هر چیز که بر چیز دیگری جز خودش دلالت کند، نشانه نامیده می‌شود و بر ۲ گونه است، نشانه‌های قراردادی و نشانه‌های طبیعی.

الف) نشانه‌های قراردادی: مبتنی بر موافقت قبلی است و رابطهٔ بین نشانه‌ها و معنای آن بر پایهٔ وضع است، و بین این نشانه‌ها و مدلولشان مشابهت و تجانسی وجود ندارد، مانند علائم راهنمایی و رانندگی، که این گونه نشانه‌ها بر دو نوع‌اند. ۱- نشانه‌های زبانی: صداهایی که انسان برای اشیاء خارجی پدید آورد، که از نظر سوسور نشانهٔ زبانی ارتباط یک شی با نام یا پیوند یک مفهوم با یک صوت آوایی است (علوی مقدم، ۱۳۷۷ هـ. ش: ۱۷۵).

هر نشانهٔ زبانی واقعیتی روان‌شناختی است که دارای ۲ صورت دال و مدلول می‌باشد، که هر کدام دیگری را به ذهن تداعی می‌کند، مثلاً صوت آوایی خانه مفهوم خانه را به ذهن می‌آورد و نیز بالعکس. ۲- نشانه‌های غیرزبانی

ب) نشانه‌های غیرقراردادی و غیرآوایی: عبارتند از نشانه‌هایی که با مدلول خود همواره در طبیعت همراهند، مانند دود نشانه آتش و هوای ابری نشانه باران. بنابر آنچه گفته شد، زبان در چارچوب دانشی قابل بررسی است که به مطالعه نشانه‌ها در حیات اجتماعی بشر می‌پردازد، این دانش بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و در نتیجه، بخشی از روان‌شناسی عمومی است که آن را نشانه‌شناسی نامند، که از ریشه یونانی (semion) به معنی «نشانه» اقتباس شده است، نشانه‌شناسی به ما خواهد آموخت که نشانه‌ها از چه تشکیل یافته‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است، و یکی از وظایف روان‌شناس، تعیین جایگاه دقیق نشانه‌شناسی است.

و در مجموع سوسور ضمن تاکید بر این که زبان‌شناسی بخشی از نشانه‌شناسی است می‌کوشد تا نشانه‌شناسی را تابعی از روان‌شناسی قرار دهد، و معتقد است که قوانین نشانه‌شناسی از طریق قواعد و قوانین زبان‌شناسی قابل تشریح و تبیین هستند.

محورهای هم‌زمانی (synchronic) و در زمانی (diachronic)

تمایزی که سوسور میان دو رویکرد به زمان یعنی هم‌زمانی و در زمانی مطرح کرده اهمیت زیادی در مباحث نظریه ادبی یافته است، به نظر سوسور می‌توان هر پدیده خاص زبان را از دو راه بررسی کرد اگر یک واژه یا یک واج خاص را در مناسبت با سایر واژگان و واج‌ها بررسی کنیم روش کارمان هم‌زمانی خواهد بود، اما اگر آن واژه یا واج را به گونه‌ای تاریخی بررسی کنیم، از روش در زمانی استفاده کرده‌ایم، «در روش بررسی هم‌زمانی وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود در روش بررسی در زمانی عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۸۰ هـ.ش: ۱۸)

محور هم‌نشینی و جان‌نشینی

اشاره شد که واژگان به عنوان دال یا نشانه عمل می‌کنند، اما آنچه سبب کارکرد زبان می‌شود حضور واژه‌ها بصورت مجرد و فردی نیست بلکه مجموعه‌ای متوالی و پیوسته از واژه‌هاست که زبان را تشکیل می‌دهد و زنجیره کلام یا رشته کلام را می‌سازد (نجفی، ۱۳۷۱ هـ.ش: ۴۴).

گام بعدی آن است که دریابیم عناصر زبان چگونه با هم در پیوند هستند تا نظام زبانی را تشکیل دهند، این پیوند در دو محور همنشینی و جانشینی مطرح می‌شود. مقصود از محور همنشینی آن است که در هر جمله، تعدادی از واحدهای زبانی در کنار هم می‌نشینند تا معنای خاصی را برسانند، که از ترکیب و همنشینی واژه‌ها به وجود می‌آید در این ساختار ممکن است واژه‌های جانشین واژه‌ای دیگر شود تا معنای متفاوتی از جمله حاصل گردد، (احمدی، ۱۳۸۰ هـ.ش: ۱۹ و ۲۰) برای مثال در دو جمله زیر؛

الف) مرغ گرسنه در زمین ارزن می‌جود.

ب) شتر گرسنه در خواب پنبه دانه می‌بیند.

در مورد الف واژگان (مرغ، گرسنه، در، زمین، ارزن، می‌جود) و در مورد ب واژگان (شتر، گرسنه، در خواب، پنبه، دانه، می‌بیند) در کنار یکدیگر نشسته و به اصطلاح همنشینی دارند، هنگامی که دو جمله را از نظر واژه‌ها با یکدیگر مقایسه کنیم در می‌یابیم در مثال دوم شتر، پنبه دانه، خواب و می‌بیند جانشین واژه‌های مرغ، زمین، ارزن و می‌جوید شده است، یعنی تفاوت دو جمله بر اساس محور جانشینی یعنی تغییر واژه‌ها حاصل آمده است، پس به کمک دو محور همنشینی و جانشینی می‌توان هزاران جمله با یک بار عاطفی و زیبایی خاصی ساخت، و همین دو محور است که زبان شعر و نثر را از یکدیگر متفاوت می‌سازد.

سوسور این دو محور یعنی «همنشینی» و «جانشینی» را به مثابه دو رابطه در کارکرد زبان تلقی می‌کند، بدین گونه که محور جانشینی را مبتنی بر گزینش (selection) و رابطه همنشینی را مبتنی بر ترکیب (Combination) می‌آورد، و از سوی دیگر «در محور جانشینی یا گزینش، حدود و توجیهاات این گزینش، مشخص است و هر واژه‌ای را نمی‌توان جانشین واژه‌ای دیگر کرد» (امامی، ۱۳۸۲ هـ.ش : ۲۲).

تحلیل ساختاری متن

مبنای بخش عمده‌ای از نگرش و تحلیل ساختاری شعر و ادبیات، زبان شناسی است، و می‌توان متصور شد از همان زمانی که زبان‌شناسان، مطالعه علمی خود را در باب ساختار زبانی شعر و ادبیات گسترش دادند، مقدمات نقد ساخت‌گرا آغاز شد، ساخت‌گرایان

مطالعه خود را از بنیانی آغاز کردند که صورت گرایان گذشته بودند، (امامی، ۱۳۸۲ هـ.ش: ۲۷) صورت گرایان بر این باور بودند که نمی‌توان زبان و صورت را از معنا و محتوای اثر جدا کرد و اساساً زبان هر اثر، رویه دیگر یا نقش دیگری از محتوا است، همچنان که موجودیت محتوا نیز برگرفته از زبان اثر است، ولی منتقد ساخت‌گرا آنقدر که به صورت می‌اندیشد با محتوا کاری ندارد، او به مثابه زبان‌شناسی عمل می‌کند که به معنای جمله نمی‌پردازد بلکه در جستجوی ساختار صوری زبان است که محتوا یا معنا را به وجود آورده است (احمدی، ۱۳۸۰ هـ.ش: ۲۱۶).

ساختار صوری که ریشه در درون اثر دارد، گویای ارتباط متقابل و متعامل عناصر و اجزای تشکیل دهنده اثر ادبی و هنری است، این اجزاء در هر اثر ادبی مطلوب و قابل قبول، کلیتی منسجم را ایجاد می‌کنند و منتقد ساخت‌گرا می‌کوشد تا کیفیت این تعامل را روشن کند، پس وظیفه نقد ساختاری عبارتست از:

۱. استخراج اجزاء درونی اثر

۲. نشان دادن پیوند موجود میان اجزاء

۳. نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار وجود دارد (گلدمن، ۱۳۶۹ هـ.ش: ۱۰)

روشن است که زبان شعر همه موجودیت شعر را تشکیل نمی‌دهد، زیرا علاوه بر شکل بیرونی ساخت ذهنی و خیالی ارزش‌های هنری و موسیقایی شعر نیز دارای اهمیتی جوهری هستند، لذا در فرآیند تحلیل ساختاری اثر ادبی، متناسب با نوع خاص اثر جنبه‌های مختلف ساختار آن نیز در پیوند با یکدیگر، مورد توجه قرار می‌گیرد، که از آن جمله است:

۱. ساختار زبان اثر

۲. ساختار ذهنی و مضمونی اثر

۳. ساختار هنری و موسیقایی اثر

۴. ساختار پیکره یا قالب اثر (امامی، ۱۳۸۲ هـ.ش: ۷۹)

در تحلیل شعر، ابتدا قالب و پیکره شعر به عنوان عینی‌ترین نمود بیرونی آن در کنار موسیقی کلی شعر از نظر خواهد گذشت، سپس توجه می‌شود که این پیکره را با کدام گونه از سازه‌های زبانی ایجاد کرده است، و محورهای گزینش و ترکیب چگونه کارساز

بوده‌اند، الفت‌های درونی شعر از نظر سازواری زبان شعر با مضمون و محتوای آن - چگونه است.

اما در مورد ساخت زبانی شعر باید متذکر شد که صورت گرایان مکتب پراگ و بعدها ساخت‌گرایان، در کنار توصیف دقیقی که از زبان و نظام دقیق صوتی آن به دست داده‌اند، دربارهٔ زبان شعر، تحلیلی دارند که آشنایی با آن در نقد صورت‌گرایی و ساختاری حائز اهمیت است مهم‌ترین جنبه‌های این تحلیل عبارتند از:

۱. زبان شعر اغلب درگیر کشاکشی نهفته میان ابداعات زبانی شاعر و زبان رایج روزگار او با سنت‌های شعری است.

۲. زبان شعر دارای سطوح جدایی ناپذیر مختلف از جمله: آوایی، صرفی، نحوی، بلاغی و هنری است.

۳. ارزش‌های آوایی، نقطهٔ آغازین در توصیف ساختار زبانی شعر است زیرا روشن‌کنندهٔ همنشینی و حضور واژه‌ها و حروف و ایقاع و سازوکارهای آوایی و موسیقایی است.

۴. رده مطلوب برای مطالعهٔ سطوح مختلف زبان شعر، مجسم کردن آن بصورت یک شبکه درهم تنیده است، اجزاء در این شبکه فعالیتی متداخل دارند و به همین سیاق هر یک از عناصر نیز به عنصرهای دیگر وابسته‌اند.

۵. در زبان شعر، حضور واژه‌ها غالباً بر بار دلالتی مستقیم و معنای قاموسی آنها متمرکز نیست و مفهوم ضمنی یا رمزی آنها از قوت بیشتری برخوردار است. (فضل، ۱۹۹۸ م: ۸۰-۸۲)

نقد ساختارگرایی در عمل

اکنون بر اساس نقد ساختارگرایانه، چند نمونه از شعر سنتی و نو را تحلیل و بررسی می‌کنیم در این تحلیل‌ها، عناصر سبکی متن مشخص و پیوند متقابل آنها بررسی می‌شود، آنچه در تحلیل سبکی متن این آثار اهمیت دارد، درک تمامیت متن است، درک این تمامیت، در برگیرندهٔ سویهٔ شکل و محتوای سخن است، به عبارت دیگر در این تحلیل‌ها در می‌یابیم که متن، یک کلیت وحدت یافته است که به دو بعد شکل و محتوا تفکیک می‌شود، در تحلیل عناصر سبکی، عمدتاً عناصری مورد توجه قرار می‌گیرد که از بسامد بالایی برخوردار است.

نقد ساختاری غزل «ابریشم طرب» حافظ:

شراب و عیش نهان چیست کار بی‌بنیاد
گره ز دل بگشا و از سپهر یاد مکن
ز انقلاب زمانه عجب مدار که چرخ
قدح به شرط ادب گیر زان که ترکیش
که آگه است که کاووس و کی کجا رفتند
ز حسرت لب شیرین هنوز می‌بینم
مگر که لاله بدانست بی‌وفایی دهر
بیا بیا که زمانی ز می خراب شویم
نمی‌دهند اجازت مرا به سیر و سفر
قدح مگیر چو حافظ مگر به ناله چنگ
زدیم بر صف رندان و هر چه بادا باد
که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد
از این فسانه هزاران هزار دارد یاد
ز کاسه سر جمشید و بهمن است و قباد
که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد
که لاله می‌دمد از خون دیده فرهاد
که تا بزاد و بشد جام می ز کف نهاد
مگر رسیم به گنجی در این خراب آباد
نسیم باد مصلا و آب رکن آباد
که بسته‌اند بر ابریشم طرب دل شاد

الف) نگاه کلی به غزل: این غزل در بردارنده چندین موضوع است که از اندیشه ادبی واحدی نشأت گرفته است، این اندیشه واحد و مضمون هنری و ادبی، به زبانی موجز و ایهامی بیان شده است، شاعر همچنین به باورهای اسطوره‌ای و تاریخی گریزی می‌زند، در این غزل، گرایش‌های نگرانی آمیز از رویدادهای زمانه با زبانی شاعرانه و آمیخته با نمادگرایی توصیف شده است.

ب) بافت موضوعی غزل: اندیشه واحدی که پیش‌تر گفته شد چنین است: زندگانی از شگفتی‌ها و رازهای دردآمیزی آکنده است، پی بردن به این شگفتی‌ها و رازها، ملال‌آور و دلگیر کننده نیست چرا که گردش روزگار همواره چنین بوده است؛ بنابراین برای به فراموشی سپردن این دردهای زمانه باید به «می» روی آورد. یکی از محورهای اساسی شعر غنایی- اندرزی و تأملی فارسی همین اندیشه است، این اندیشه واحد در این غزل، به یاری این جنبه‌ها و ویژگی‌های چندگانه پرورنده و نشان داده شده است؛

۱. بعد رندی ۲. مشرب خوشباشی ۳. عبرت‌گرفتن از آموخته‌های تاریخ و طبیعت

عناصر سبکی در خدمت این بافت موضوعی غزل قرار گرفته است، گرهی که از راز سپهر بر دل خورده، از سوی مهندس سپهر گشودنی نیست، باید آن را با تأسی به رندان گشود. انقلاب زمانه شگفتی‌آور نیست، بلکه ویژگی اجتناب‌ناپذیر زندگی و زمانه است، روزگار جمشید و بهمن و قباد نیز چنین بوده است، خاکی که قدح می از آن ترکیب یافته آن چیزی است که از این شهریاران و پیشینیان بر جای مانده است. باید حالی دیگر بدست آورد تا شاید در آن حالت به گنجینهٔ پر رمز و راز زندگی پی برد، و سرانجام به آرامش دست یافت.

ج) عناصر ساختاری غزل: دسته‌بندی بیت‌ها. بیت یکم و دوم (گروه نخست با یک مضمون واحد) بیت‌های سوم و چهارم و پنجم (گروه دوم) بیت‌های ششم و هفتم (گروه سوم) و بیت‌های بعدی بیت‌های مستقل و آزادند.

غزل، با کنار نهادن عیش و نوش پنهانی و روی آوردن به رندی آغاز می‌شود شاعر خود با زبانی کنایه‌ای به مفهوم «رندی» اشاره کرده است: «هر چه باداباد»

شاعر در بیت دوم مدعی است که هیچ مهندسی (اهل نجوم) تاکنون پی نبرده که سپهر سر چه رازی با آدمی دارد، این راز (بند) ناگشوده ماند؛ بنابراین گره نگرانی از دل بگشا، رندی آن است که اگر راز فلک را نمی‌توان گشود، گره از دل می‌توان گشود.

شاعر با بیت سوم، استدلالی بر پایهٔ تجربهٔ گذشتگان (بعد تاریخی و اسطوره‌ای) مطرح می‌کند دگرگونی‌های روزگار نباید شگفتی آور باشد، هزاران هزار مورد مشابه در گذشته روی داده و به افسانه‌ها پیوسته است، بنابراین شایسته است که قدح به شرط ادب (با دیدهٔ عبرت بین و عبرت آموز) به دست گرفت، چرا که خاکی که در ترکیب قدح به کار گرفته شده متضمن دانسته‌هایی دربارهٔ جمشید بهمن و قباد است (یعنی ما از کاسهٔ سر آنان می‌نوشیم) همان‌طور که نمی‌دانیم کاووس و کی‌قباد کجایند و تخت جمشید چگونه بر باد رفت نخواهیم دانست که بر سر ما نیز چه خواهد آمد، خاک زمین، نمونهٔ بارز نشان دادن حسرت و ناکامی آدمی است، لاله‌هایی که از آن می‌رویند کنایه از خون‌هایی است که از دیدهٔ فرهاد (ها) بر زمین چکیده است... بنابر بیت‌های پایانی غزل، باید همچون حافظ، قدح را هنگامی در دست گرفت که چنگ ناله کند دل هنگامی شاد است که با نوای چنگ نیز همراه باشد.

د) **عناصر سبکی غزل:** عیش نهران، کار بی بنیاد، صف رندان، گره زدل گشودن از سپهر یاد نکردن، انقلاب زمانه، هزاران هزار افسانه یاد داشتن، قدح به شرط ادب گرفتن، قدح از کاسه سرجمشید، بهمن، و کی قباد، از کاووس آگاه نبودن، بر باد رفتن تخت جم، حسرت لب شیرین، لاله دمیدن از خون دیده، خبر داشتن لاله، بی وفایی دهر، ز می خراب شدن، جام ز کف ننهادن، به گنج رسیدن، خراب آباد، ناله چنگ، به ابریشم طرب بسته بودن دل شاد و....

۱. عناصر سبکی تاریخی و اسطوره‌ای: جمشید، بهمن، کی قباد، کاووس، شیرین و فرهاد

۲. عناصر سبکی تحول آمیز زمانه: سپهر، زمانه، انقلاب زمانه، چرخ

۳. عناصر سبکی غنایی، صوفیانه: می، قدح، کاسه، جام، خراب، خراب آباد، چنگ و طرب.

نقد ساختاری شعر «قافله عمر» خیام

این قافله عمر عجب می گذرد

دریابدمی که با طرب می گذرد

ساقی غم فردای حریفان چه خوری

پیش آر پیاله را که شب می گذرد

الف) **محتوای کلی رباعی:** موضوع کلی این رباعی خیام کوتاهی عمر، شاد زیستن و گریز از اندوه در این زندگی گذراست. این محتوا بدین ترتیب در رباعی نشان داده شده است: شگفتا که زندگی چنین با شتاب می گذرد! به آن لحظه (دم) هایی توجه کن که با شادی می گذرد. ای دوست! به جای خوردن غم و اندوه آنچه پس از مرگ پیش می آید به خوشی روی بیاور که زمان از دست می رود، زندگی آدمی بشتاب در گذر است چه بهتر که آدمی از نعمت‌ها و امکان‌های آن بهره جوید، و از غوطه‌ور شدن در اندوه «چراها» و «چه خواهد شدن‌ها» پرهیز کند.

ب) **بافت ساختاری رباعی:** بافت این رباعی، رنگی تأملی - اندرزی دارد: گذشت عمر به گذر قافله‌ای مانند شده و همه برهه‌های زندگی و شادی برانگیزی عمر به لحظه‌های توقف شبانه قافله، هنگامی که قافله از حرکت باز می ایستد، رنج راه جای خود

را به آرامش شادی برانگیز لحظه فراغت می‌دهد، از این لحظه‌های فراغت و ماندگاری قافله چنان باید بهره گرفت که شایسته است.

کارکرد فوق‌العاده ردیف «می‌گذرد» که مطابق قاعده ساختاری رباعی، سه بار تکرار می‌شود، آن هم در ساختار کوتاه رباعی- در ذهن اثری از گذرایی زندگی و دنیا باقی می‌گذارد و نتیجه این است که حال که می‌گذرد، چرا باید اندوه جهان گذران را بخوریم. فعل امری «دریاب دمی که...» و جمله سوالی، تنبیهی، توبیخی و ندایی، «ساقی! غم فردای قیامت چه خوری؟» سپس فعل امری «پیش آر پیاله را ...» همه فضایی پدید می‌آورند و ما آن را فضایی خیامی می‌شناسیم.

ج) **عناصر سبکی رباعی:** قافله عمر، عجب گذشتن، دم دریافتن، با طرب گذراندن، غم فردا نخوردن پیاله پیش آوردن، ساقی و گذشتن شب.

واژه «عجب» تداعی کننده معانی شگفتی، تأسف خوردن و شتاب است. واژه‌های طرب، غم، ساقی و پیاله جنبه‌های مجازی شاعرانه و دارند و بیانگر مفاهیم نمادین شاعرانه رباعی خیام هستند. اضافه تشبیهی «قافله عمر» و نقش تصویری- بیانی آن و تعبیر فردای قیامت، روز، روشنایی و ... از نظر نقد ساختاری بسیار در خور توجهند. در این رباعی کارکرد تقابلیها بسیار قابل توجه است، غم و طرب، دم و فردا، غم و پیاله می‌غمزدا، عمرو، دم، فردا و شب.

د) **عناصر نمادین رباعی:** ویژگی‌های نمادین عناصر سبکی این رباعی به‌ویژه در ساقی، پیاله و شب عینی‌تر و ملموس‌تر است؛ پیاله، نوش زندگی، ساقی، ارائه دهنده این نوش، شب، زمان فراغت آدمی، پس از کشمکش‌ها و سختی‌های روزانه، مستی؛ نماد زندگی تهی از غم و اندوه.

نقد ساختاری غزلی دیگر از حافظ

کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور
وین سر شوریده بازآید به سامان غم مخور
چتر گل در سر کشی ای مرغ خوشخوان غم مخور

یوسف گمگشته بازآید به کنعان غم مخور
ای دل غمدیده حالت به شود دل بد مکن
گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن

دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت	دایماً یک سان نباشد حال دوران غم مخور
هان مشو نومید چون واقف نه‌ای از سر غیب	باشد اندر پرده بازی‌های پنهان غم مخور
ای دل ار سیل فنا بنیاد هستی برکند	چون تو را نوح است کشتیان ز طوفان غم مخور
در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم	سرزنش‌ها گر کند خار مغیلان غم مخور
گر چه منزل بس خطرناک است و مقصد بس بعید	هیچ راهی نیست کان را نیست پایان غم مخور
حال ما در فرقت جانان و ابرام رقیب	جمله می‌داند خدای حال گردان غم مخور
حافظا در کنج فقر و خلوت شب‌های تار	تا بود وردت دعا و درس قرآن غم مخور

الف) **نگاه کلی به غزل:** این غزل زیبا چشم اندازی از چندین موضوع تاریخی و دینی را برای ما به تصویر می‌کشد که از اندیشه ادبی واحدی نشأت می‌گیرند که حافظ آن اندیشه را از کلام وحی از آیه شریفه ﴿فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا﴾ [الشرح/۵] کرده است و مضمون آیه برای ما گویای این مطلب است که پایان هر سختی و دشواری راحتی و آسایش است، این باور امید بخش در دل هر انسانی که با قرآن انس دارد وجود دارد، خداوند نیز آن را به صراحت در کتاب آسمانی خود آورده است، شاعر به برخی شخصیت‌های علم تاریخی و دینی از قبیل حضرت یوسف (ع) و حضرت ابراهیم (ع) و حضرت نوح (ع) اشاره دارد. حافظ اندیشه‌های خود را که نشأت گرفته از قرآن است را با زیبایی خاصی برای ما به تصویر می‌کشد.

ب) **بافت موضوعی غزل:** همان طور که اشاره شد اندیشه واحد غزل (گشایش و راحتی در پایان هر سختی و دشواری است) که آدمی آن را با تجربیات زندگی خود که آمیخته با توکل بر خدای متعال است را خواهد دید، بنابراین هر گاه در سختی گرفتار شد به جای اینکه زود خسته و ناامید شود به خداوند متوکل می‌کند و ایستادگی و پایداری می‌کند، همان طور که خداوند برای پیامبران خود بعد از رنج‌های بسیار که از طرف دشمنان خود دیدند گشایشی بسی فراتر از ذهن آدمی برایشان فراهم کردند.

تکرار فعل امر «غم مخور» که مطابق با قاعده ساختاری قصیده و غزل آمده، در ذهن خواننده اثری مثبت و امید بخش به جای می‌گذارد و نتیجه آن راحتی بعد سختی است، شاعر همچنین با جملات تنبیهی از قبیل؛ «یوسف گم گشته باز آید به کنعان، کعبه

احزان شود روزی گلستان، ای دل غمدیده حالت به شود دلا بد مکن، وین سر شوریده باز آید به سامان» نهایت امیدواری را در انسان ایجاد می‌کند.

شاعر برای بهتر مجسم کردن اندیشه خود از نشانه‌های خداوند مدد می‌جوید و با به تصویر کشیدن فصل سرسبز بهار با گل و گیاه، بلبلان و پرندگان آوازه‌خوان آن که پس از سرما بی‌روح زمستان روی می‌دهد، برای مخاطب خود دیگر مجالی را برای کم‌ترین شک و تردید در باور اندیشه‌های شاعر که نشأت گرفته از قرآن است، باقی نمی‌گذارد.

ج) **عناصر ساختاری غزل:** با بررسی ابیات غزل و روابط بین آنها می‌توان آن را به چندین دسته تقسیم کرد، گروه اول که شامل بیت‌های اول و دوم می‌شود، و گروه دوم در برگیرنده بیت‌های سوم و چهارم و پنجم است که اندیشه‌های ابیات قبل را به نوعی متفاوت‌تر از آن برای مخاطب ملموس می‌کند، اما بیت ششم به تنهایی در گروه سوم قرار دارد که به شخصیت تاریخی و دینی حضرت نوح (ع) گریزی زده است، و بیت‌های هفتم و هشتم در گروه چهارم و بیت‌های نهم و دهم در گروه پنجم قرار دارند.

شاعر در مصراع اول از بیت اول به داستان گم شدن حضرت یوسف (ع) اشاره می‌کند که سرانجام به کنعان و نزد پدر خویش باز گشت و در مصراع دوم از همین بیت به آتش افکندن حضرت ابراهیم (ع) توسط نمرود ستمکار اشاره دارد که به إذن الهی آن آتش سوزان به گلستانی خرم برای حضرت تبدیل شد، در واقع شاعر بهترین تمثیل‌ها را برای مجسم کردن اندیشه غزل خود در همین بیت به کار برده اما ابیات دیگر را برای بهتر در کردن مخاطب خود آورده است، حافظ در بیت دوم به انسان رنج دیده و اندوهگین می‌پردازد و به او می‌گوید که به دل خود بد راه مده که شرایط دگرگون خواهد شد و بهبودی در راه است پس اندوهگین مباش.

حافظ در بیت سوم با ترکیب‌هایی از قبیل؛ «بهار عمر، تخت چمن، چتر گل و مرغ خوشخوان» فصل بهار را با جزئیاتش برای خواننده اشعارش به تصویر می‌کشد تا خواننده راحت‌تر اندیشه غزل را درک کند و باورش را بر آن افزایش دهد. در بیت‌های چهارم و پنجم بار دیگر شاعر اندیشه غزل خود را به نوع دیگر مطرح می‌کند و می‌گوید: زمین گرد است و دائماً در حال گردش و دگرگونی است پس صبر پیشه کن که همانا خداوند برای بندگان صبور خود، حیر و نیکی را از پشت پرده و سر پنهان، هرگاه که

زمانش فرا برسد آشکار خواهد کرد. در بیت ششم با تأثیرپذیری آشکار از کلام وحی استدلالی زیبا از قرآن را می‌آورد و به داستان حضرت نوح (ع) و کشتی او که منجی حضرت و یارانش در برابر سیل و طوفان سهمگینی که از جانب خداوند برای غذاب قوم بدکار نوح (ع) فرود آمده اشاره دارد که هم عبرت آموزی را برای بدکاران یادآور می‌شود و هم نجات و رهایی را برای پرهیزکاران به میان می‌آورد. در بیت هفتم به یکی از آرزوهای هر مسلمانی اشاره دارد که همان زیارت خانه خداست و چون در گذشته مسافرت بسیار دشوار بود و معمولاً با پای پیاده و تحمل سختی‌های طاقت‌فرسا می‌پیمودند و حتی چندین ماه در بیابان‌های گرم و بدون آب سفر می‌کردند و حتی به تحمل درد خار مغیلان که سخت‌ترین نوع خار است و البته جنبه اساطیری نیز دارد تن می‌دهد، این مسافر عاشق خداوند همه این سختی‌ها را به شوق دیدار یار به جان می‌خرید. حافظ در بیت هشتم می‌گوید: هر چند که سرمنزل مقصود بسیار دور است اما هیچ راه دور و درازی نیست که سراجام نداشته باشد. شاعر در بیت نهم به دلداری مخاطب می‌پردازد و بدو می‌گوید که خداوند ناظر بر کلیه رفتار و کردار ماست و قطعاً برای آنهایی که در مسیر الهی گام بر دارند پاداش و آسایش قرار داده است، سرانجام حافظ در بیا دهم که بیت پایانی غزل است به شب‌های تار و تاریک اشاره دارد که در آنها با خدای خود به راز و نیاز می‌پرداخته و آنها را با خواندن دعا و قرآن سپری می‌کرده است و بدون شک مخاطب خود را به این اعمال پسندیده دعوت می‌کند.

د) عناصر سبکی: کلبه احزان، دل غم دیده، سر شوریده، سیل فنا، خار مغیلان، حال گردون، فقر، شب‌های تار و درس قرآن.

۱. عناصر سبکی تاریخی و دینی: حضرت یوسف (ع)، کنعان، حضرت ابراهیم (ع) و حضرت نوح (ع).

۲. عناصر سبکی تحول‌آمیز و بیانگر دگرگونی: بسامان، دور گردون، یکسان نباشد، دوران، حال گردان

۳. عناصر سبکی برگرفته از طبیعت: بهار عمر، تخت چمن، چتر گل، مرغ خوشخوان، سیل و طوفان.

۴. عناصر سبکی دینی و مذهبی: کعبه، دعا و درس قرآن.

نتیجه

با بررسی دو غزل از حافظ و یک رباعی از خیام بر مبنای نگرش و تحلیل ساختاری شعر، ادبیات و زبان‌شناسی و تحلیل داده‌های شعری که در قالب و پیکره شعر بارزترین شاخصه آن است، به نتایجی در حوزه نقد ساختاری متن دست یافتیم و از منظر یک منتقد ساختارگرا تلاش کردیم تا همه جوانب را در زبان شعر و ساختار زبانی مورد بررسی قرار دهیم. نخست یک چشم انداز کلی از غزل را ذکر کردیم آنگاه با تحلیل و بررسی غزل، عناصر سبکی متن را مشخص نموده و پیوند متقابل آنها را بررسی کردیم و در کنار آن به تمامیت متن دست یافتیم سپس به تحلیل بافت موضوعی شعر پرداختیم و اندیشه واحدی را که شاعر به دنبال آن بود را استخراج کردیم و چگونگی قرار گرفتن این عناصر در خدمت بافت موضوعی غزل را مورد کنکاش قرار دادیم، سپس عناصر ساختاری غزل را در چندین گروه تقسیم‌بندی کردیم و با شرح مختصری از ابیات و چگونگی قرار گرفتن آنها در دسته‌های چندگانه اشاره کردیم، آنگاه عناصر سبکی غزل را در قالب چندین ترکیب زیبا و مفهومی که در غزلیات حافظ و خیام به کار رفته بود را ذکر کردیم و در پایان عناصر سبکی، تاریخی، دینی، اسطوره‌ای، تحول‌آمیز زمانه، غنایی، صوفیانه و نمادین را یاد آور شدیم.

در پایان با بررسی اشعار مشاهده نمودیم که شاعر در بیت نخست هنگامی که اندیشه‌ای را مطرح می‌کند تا پایان شعر خود آن را دنبال می‌کند و به روش‌های گوناگونی سعی دارد اندیشه ادبی واحد خود را متذکر شود که در این امر حافظ بسیار موفق بوده، همان گونه که در بررسی غزل «بریشم طرب» آن را آشکارا مشاهده کردیم. با استخراج واژگانی خاص از قبیل «می، طرب، غم مخور، قافله عمر، گردون» به خوش بین بودن این دو شاعر به ادامه زندگی و رهایی از مشکلات پی‌بردیم، با بررسی جایگاه این کلمات در ساختار شعر و معانی آنها در یافتیم که منظور این دو شاعر از واژگان «می، طرب، ساقی، شراب، جام، ساغر و جرعه» آن معانی مرسوم و عامیانه نیست بلکه آنها واژگانی رمزگونه و عارفانه‌ای هستند که شاعر تنها با کمک آنها می‌تواند آرام بگیرد و غم و اندوه دنیا را به فراموشی بسپارد و در راه حق قدم بردارد تا به کمال برسد.

منابع:

قرآن کریم.

- احمدی بابک، (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، چاپ پنجم، تهران: نشر مرکز.
- احمدی بابک، (۱۳۸۲)، *ساختار و هرمنوتیک*، چاپ اول، تهران: انتشارات گام نو.
- امامی، نصرالله، (۱۳۸۲)، *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری*، تهران: نشر ریش.
- ایگلتون تری، (۱۳۶۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
- باطنی، محمدرضا، (۱۳۶۹)، *زبان و تفکر*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
- پرتوی، ابوالقاسم، (۱۳۵۷)، «*تصورات و روش‌های تحقیقی آن*»، مجله دانشکده ادبیات مشهد.
- چامسکی، نوام، (۱۳۶۲)، *ساخت‌های نحوی*، ترجمه احمد سمیعی، تهران: خوارزمی.
- رابرت اسکولوز، (۱۳۷۹)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری: انتشارات آگاه.
- روبینز، آر، اچ، (۱۳۷۵)، *تاریخ مختصر زبان‌شناسی*، ترجمه محمد حق شناس، تهران: نشر مرکز.
- رامان، سلدن، (۱۳۷۵)، *نظریه ادبی و نقد عملی*، ترجمه سخنور و زمانی: موسسه فرزانه‌گان پیشرو.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.
- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، تهران: انتشارات سمت.
- غیائی، محمدتقی، (۱۳۶۸)، *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*، تهران: انتشارات شعله اندیشه.
- فضل، صلاح، (۱۹۹۸ م)، *نظریه البنائیه فی النقد الادبی*، قاهره: دارالکتب المصری.
- گلدمن، لوسین، (۱۳۶۹)، *نقد تکوینی*، ترجمه محمدتقی غیائی، تهران: انتشارات بزرگمهر.
- مشکوة‌الدینی، مهدی، (۱۳۷۳)، *سیر زبان‌شناسی*، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: انتشارات فکر روز.
- نجفی، ابوالحسن، (۱۳۷۱)، *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

Hockett, Charles; 1958. **acourse in modern linguistics**, macmillan company.

Jakobson, Roman ; 1960. **concluding statement, linguistics and poetics**, T.A. Sebeik . (ed). *Style in language*, Cambridge, mass.

Sapir, Edward ; 1949. *language*, Harcourt, Brace and world Inc.

Saussure, Ferdinand de ; 1966. **course in general linguistics**, translated by Wade Baskin Baskin ML Grow- Hill.

Strauss, Claude Levi; 1950. **Anthropologie structurale**, Paris.

_____ ; 1962. *L'aplanse sauvage*- Paris.