بلاغت مخاطب و گفتگوی با متن

دکترتقی پورنامداریان
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

چکیده
هر سخن‌گفتنی به شرط حضور سه عامل اصلیِ متکلم، مخاطب، پیام ایجاد می‌شود و ادامه پیدا می‌کند. در گذشته ارتباط متکلم و مخاطب به سبب محدودیت باسوادان و عدم امکان تکثیر متن، شنیداری بود. در دوران معاصر به سبب افزونی باسوادان و امکان تکثیر اثر، این ارتباط نوشتاری شده است. نویسنده، متن را در غیاب خوانندگانی که از اطلاعات و احوال آنان آگاهی ندارد، تولید می‌کند و خواننده در غیاب نویسنده و غالباً بدون اطلاعات از دانش و احوال او اثر را مطالعه می‌کند. اگر هر ارتباطی را نوعی از گفتگو تلقی کنیم، گفتگوی نویسنده با خواننده هنگام تولید متن در غیاب خواننده، و گفتگوی خواننده با متن در غیاب نویسنده صورت می‌گیرد. با توجه به چهار عامل مؤثر در ایجاد بافت موقعیت تولید متن و مطالعهٔ متن، و تغییر عمیق نگاه انسان به جهان، و تبدیلِ ارتباط شنیداری به نوشتاری در حوزهٔ ادبیات که امکان تأملِ خواننده را برای درک متن فراهم می‌آورد، ضوابط و شگردهای زیبایی‌شناختیِ پذیرفته در ادبیات نیز دگرگونی عمیق می‌پذیرد و از جمله بلاغت که صفت متکلم و کلام محسوب می‌شد، صفت مخاطب و تأویلِ مخاطب از اثر می‌شود؛ زیرا در چنین وضعیتی، متن از اختیار نویسنده خارج می‌شود و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد. این مقاله با توجه به انواع شعر در دوران کلاسیک، تأثیر نوع مخاطبان بر کلام و متکلم، رابطهٔ صورت و معنا در انواع شعر کلاسیک، و نیز تأثیر ارتباط نوشتاری و تولید اثر در غیاب خواننده،

و تغییر بافت موقعیت در نتیجهٔ تغییرِ وضعِ عواملِ مؤثر در تشکیل بافت، به پیش می‌رود و آن‌گاه با تفسیر و تأویل شعری از نیما به عنوان شاهدی بر مدعا، چگونگی انتقال بلاغت از متکلم – نویسنده به مخاطب– خواننده در نتیجهٔ استقرارِ وضعِ جدیدِ ارتباطی، میان نویسنده و خواننده به اثبات می‌رسد.

واژگان کلیدی: گفتگوی با متن، بلاغت، بافت موقعیت، متکلم، مخاطب.

مقدمه

هر سخن‌گفتنی به منظور برقراری ارتباطی کلامی میان فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ پیام و بنابراین نوعی گفتگو یا مکالمه به معنای وسیع کلمه است. گفتگو در مفهوم اصلی و دقیق آن، با حضور دو طرف گفتگو و با نشانه‌های آوایی و شنیداری زبان صورت می‌گیرد. اما در مفهوم وسیع‌تر، هر نوع ارتباط کلامی را در غیاب یکی از دو طرف گفتگو از طریق نشانه‌های نوشتاری دیداری که نمایندهٔ نشانه‌های شنیداری و آوایی‌اند نیز شامل می‌شود. وقتی نویسنده یا شاعری در غیاب مخاطب یا گیرندهٔ پیام می‌نویسد، در واقع با مخاطبی فرضی به گفتگو می‌پردازد. حتی در انتزاعی‌ترین شعرهای غنایی که تولیدکنندهٔ اثر مخاطبی را در نظر ندارد، مخاطب را می‌توان «منِ» نویسنده و شاعر دانست که در این صورت او با خود گفتگو می‌کند.[۱] وقتی هم مخاطب یا خواننده در غیاب متکلم با متن تنها می‌ماند، در حقیقت گفتگویی را با متن آغاز می‌کند و از طریق آن با متکلم یا فرستنده به گفتگو می‌پردازد.

ارتباط کلامی یا گفتگو برای آنکه تحقق پذیرد، حداقل نیازمند سه عاملِ متکلم،[۲] مخاطب[۳] و پیام[۴] است. سه عامل دیگری که یاکوبسن[۵] به این سه عامل اصلی افزوده است، یعنی زمینه،[۶] رمزهای زبانی[۷] و تماس[۸] (نیوتن[۹]، ۱۹۸۸: ۱۲۰-۱۲۲)، پیش‌شرط‌های تحقق ارتباط‌اند. بنابراین اگر این پیش‌شرط‌ها، یعنی آشنایی دو طرف با زمینهٔ معنایی گفتگو، آشنایی با زبان گفتگو، و سالم بودن اندام شنوایی و گویایی حاصل باشد، گفتگو مبتنی بر وجود آن سه عامل اصلی خواهد بود.

هلیدی،[۱۰] زبانشناس معاصر انگلیسی، که نظریهٔ نقش‌گرایی خود را بر اساس مقاصد ارتباطی زبان بنا نهاده است، اختلاف گونه‌های زبانی را ناشی از وضع و موقعیتی می‌داند که هنگام استفاده از زبان یا ارتباطی کلامی حضور دارند. این وضع و موقعیت را –که همان بافت حاکم بر گفتگوست– می‌توان با همان سه عاملِ اصلیِ تحققِ گفتگو

مقایسه کرد. پیام را می‌توان معادل زمینهٔ معنایی سخن[۱۱] در نظریهٔ هلیدی دانست. دو عامل دیگر نیز همان متکلم و مخاطب یا فرستنده و گیرندهٔ پیام است. این عوامل از نظر هلیدی سه نقش اصلی زبان را پدید می‌آورند:

۱. نقش معناپردازی؛[۱۲]
۲. نقش میان‌فردی؛[۱۳]
۳. نقش متنی.[۱۴]

نقش معناپردازی، براساس جهان‌بینی و تجربه‌های متکلم پدید می‌آید. نقش میان فردی با ایجاد و ابقای ارتباط میان اشخاص و گروه‌ها تحقق می‌یابد، و نقش متنی با شکل‌گیری متن در درون بافت حاکم بر سخن گفتن یا گفتگو[۱۵] ایجاد می‌گردد. (گای‌کوک[۱۶]، ۱۹۹۴: ۳۷) این سه نقش زبان که همزمان در هر پاره‌ای از گفتگو حضور دارد، در نظریهٔ یاکوبسن و با توجه به سه عامل متکلم، مخاطب و پیام، به ترتیب نقش‌های عاطفی،[۱۷] ترغیبی[۱۸] و ادبی یا شعری[۱۹] (اتکینز، و مارو،[۲۰] ۱۹۸۹: ۶۵) خوانده می‌شود. چنان‌که دیده می‌شود، میان سه نقشی که هلیدی می‌گوید، با سه نقش مذکور در نظریهٔ یاکوبسن، تفاوت چندان مهمی وجود ندارد. به همین سبب گای کوک پس از اشاره به نظریه‌های مختلف دربارهٔ نقش‌های زبان می‌گوید که این نقش‌ها را می‌توان به دو نقش که در تمام نظریه‌ها مشترک است، تقلیل داد:

۱. ابلاغ اطلاع دربارهٔ جهان؛
۲. ایجاد و حفظ ارتباط‌های اجتماعی.

این دو نقش اصلی را می‌توان برابر با دو نقش اصلی در نظریهٔ هلیدی دانست که عبارت‌اند از: نقش معناپردازی و نقش میان‌فردی (گای‌کوک، ۱۹۹۴: ۳۸).

با توجه به آنچه گفتیم هر سخن گفتن یا گفتگویی به شرط سه عامل متکلم، مخاطب و سخنی که در نتیجهٔ گفتگوی آنان حاصل می‌شود، تحقق می‌پذیرد. در گفتگوی شفاهی و با شرکت دو طرف گفتگو، که با نشانه‌های آوایی صورت می‌گیرد، حاصل گفتگو به صورت متن باقی نمی‌ماند؛ زیرا آواها که نشانه‌های شنیداری‌اند و محمل حضور آن‌ها زمان است، به محض ادا شدن محو می‌شوند. در چنین گفتگویی که در حضور دو طرف گفتگو برقرار می‌شود، زبان در اختیار متکلم و مخاطب است؛ به همین سبب سوء دریافت منظور هر کدام از دو طرف گفتگو –که متناوباً در مقام متکلم و مخاطب قرار می‌گیرند– در خلال پرسش و پاسخ رفع می‌شود. وقتی فرستندهٔ

پیام در غیاب گیرندهٔ پیام با وی گفتگو می‌کند و متن را تولید می‌کند، یا در نظر دارد که متن را در حضور مخاطبان فرضی، خود یا راوی بخواند، یا متن را تولید می‌کند که مخاطبان فرضی یا غیرفرضیِ او در غیاب وی بخوانند.

در دورهٔ کلاسیک که مخاطبانِ باسواد محدود بودند و تکثیر اثر به صورت گسترده و سریع ممکن نبود، شاعر یا نویسنده، متن را با این فرض که آن را برای گروهی خاص از مخاطبان، خود یا دیگری می‌خواند، تولید می‌کرد؛ اما در دوران معاصر، نویسنده یا شاعر، متن را با این فرض که خوانندگان، خود آن را در غیاب وی می‌خوانند تولید می‌کند. همین فرض یکی از عوامل حاکم بر تولید متن است که می‌تواند بر شیوهٔ بیانِ اثر، تأثیر بگذارد. وقتی مخاطب متن را می‌شنود، با گفتار و آواها سر و کار دارد که فرصت تأمل بر متن را بسیار محدود می‌کند؛ در حالی‌که وقتی مخاطب متن را از راه نشانه‌های دیداری در صورت نوشتاری می‌خواند، فرصت تأمل بر متن بسیار فراخ است. از طرف دیگر فاصلهٔ میان نشانه‌های آوایی با مدلولشان کوتاه و یک‌مرحله‌ای است و فاصلهٔ میان نشانه‌های مکتوب و نوشتاری با مدلولشان بلندتر و دومرحله‌ای است. نشانه‌های نوشتاری جانشین اشیاء نیستند، جانشینِ آواها یا جانشینِ جانشین مدلول‌ها یا اشیاء هستند. بنابراین اگر افلاطون ادبیات را تقلیدِ تقلید از حقایق (مُثُل، ایده‌ها) و در نتیجه بی‌ارزش می‌شمرد (دیچز، ۱۳۶۶: ۵۲)، طبیعی بود که نوشتار را هم که جانشینِ جانشینِ طبیعت بود، از گفتار فروتر بشمرد تا آنجا که ترجیح گفتار بر نوشتار، نظریهٔ غالب فلاسفه در دورهٔ کلاسیک محسوب می‌شد (اتکینز، و مارو، ۱۹۸۹: ۱۳۹). چنان‌که در تفکر فلسفی در ایران نیز گفتار را شریف‌تر از نوشتار، و اولی را به منزلهٔ روح و دومی را به منزلهٔ جسم دانسته‌اند.[۲۱]

اگر زبان را همان‌طور که در دورهٔ کلاسیک می‌پنداشتند، وسیله‌ای برای انتقال معرفت یا معنا به حساب آوریم، می‌توان زبان را پدیده‌ای با سلسله مراتبِ معنا، گفتار و نوشتار به حساب آورد. گفتار و نوشتار مراتب تنزل معنایند که به منزلهٔ اصل و حقیقت است. معنا که فاقد جنبه‌های صوری قابل احساس به وسیلهٔ یکی از حواس تلقی می‌شد، با تنزل در صورت نشانه‌های آواییِ زبان، صورت محسوس و شنیداری پیدا می‌کند که این صورت محسوس، حضورشِ مشروط به حضور متکلم و مخاطب است. با تنزل گفتار در مرتبهٔ نوشتار، صورت شنیداری نشانه‌ها تبدیل به صورت دیداری می‌شود که وجودش نه تنها مشروط به حضور متکلم و مخاطب و تحقق

گفتگوی شفاهی میان آن دو نیست، بلکه در غیاب متکلم خاصی که آن را تولید می‌کند نیز باقی می‌ماند و از استقلال حضور برخوردار است. بنابراین تنزل معنا در مراتب گفتار و نوشتار، نوعی تنزل غیب در شهادت و تجسم وجود و حضور پیدا کردن آن است. با توجه به این موضوع که انسان بدون زبان قادر به اندیشیدن نیست، آیا نمی‌توان جهان‌بینی قدما را دربارهٔ کیفیت ساختار عالم در دورهٔ کلاسیک، بازتابی از تصور آنان از مراتب دوگانهٔ زبان: معنا و نشانه‌های آوایی، و بعدها با اختراع خط و نوشته، تصویری از مراتب سه‌گانهٔ زبان: معنا، گفتار و نوشتار دانست؟ مراتب عالم مُثُل و طبیعت در افلاطون، و عالم منوک و گیتیک در زردشت، و غیب و شهادت، ملکوت و ملک، امر و خلق، لاهوت و ناسوت، معقول و محسوس و بالاخره معنا و ماده، تجلی استعدادها و اسماء و صفات حق یا عالم جبروت و متعالی از هر جنبهٔ صوری و محسوس، در دو مرتبه از هستی است. سلسله مراتب سه‌گانهٔ زبان با سلسله مراتب ساختار جهان از نظر قدما، شباهت دارد و یکی، دیگری را تداعی می‌کند. طبیعت به منزلهٔ مَتنِ کتاب تکوینی خدا و اشیاء به منزلهٔ کلمات الله یا نشانه‌های نوشتاری‌اند که در غیابِ نویسنده در برابر خواننده قرار دارند و دارای تعدد و تنوع بی‌پایان‌اند.[۲۲] طبیعت و کلمات الله صورت محسوس عالم ملکوت یا عالم مُثُل است که می‌توان کلمات آن‌ها را صورت بدون مادهٔ اشیاء عالم دانست که مثل نشانه‌های گفتار و مادهٔ سازندهٔ آن‌ها، قابل دیدار و ثباتِ شکل نیستند که دوام داشته باشند و به همین سبب درجهٔ روحانیت آن‌ها در مقایسه با نشانه‌های نوشتاری بیشتر است؛ همان‌طور که نشانه‌های دیداری، نمایندهٔ نشانه‌های آوایی، و نشانه‌های آوایی نمایندهٔ مدلول‌ها یا معانی است، عالم طبیعت و اشیاء نمایندهٔ عالم مُثُل یا ملکوت، و عالم مُثُل و ملکوت، نمایندهٔ عالم جبروت و معانی یا استعدادها و صفات و اسماء حق‌اند. حذف حق و در نتیجه اسماء و صفات یا معانی، سبب حذف عالم مُثُل یا ملکوت و استقلال وجود و حضور عالم طبیعت یا ملک می‌شود و در نتیجه عالم طبیعت و اشیاء آن، به چیزی جز خود دلالت نخواهند داشت و بدل به دال‌های بدون مدلول می‌شوند و بدین ترتیب متن جهان از معنا تهی می‌شود. حذف حق از قلمرو اندیشهٔ بشر که در فلسفهٔ غرب به خصوص از نیچه به بعد بیانی صریح پیدا کرد، در سلسله مراتب زبان نیز گویی منعکس گشت و متن نوشتار را از معنایی معین، مقدم و مسلط بر آن تهی کرد. وقتی معنا و سلسله مراتب زبان و عالم متزلزل می‌شود، طبیعت و نوشتار که در پایین‌ترین

سلسله مراتب عالم و زبان بودند و محصول سلسله مراتب بالاتر شمرده می‌شدند، خود تبدیل به سرچشمه و اصل می‌شوند که سلسله مراتب بالاتر محصول آن‌ها تلقی خواهند شد. از این نظرگاه تأمل در حضور و وجود طبیعت است که مراتب بالاتر را می‌تواند وارد اندیشهٔ بشری کند، بی‌آنکه این مراتب، شخصیتی و وجودی مقدم بر طبیعت و مستقل از طبیعت داشته باشند. همچنان که نوشتار نیز استقلال وجود و حضور پیدا می‌کند و همان است که معنا و سلسله مراتب بالاتر از خود را می‌تواند در نتیجهٔ تأمل خوانندگان بر متن تولید کند. به این ترتیب خروج از دورهٔ کلاسیک به معنای واژگونه شدن سلسله مراتب عالم و زبان، و اصل و منشأ قرار گرفتن زبان و طبیعت است. در چنین وضعی که سود و زیان آن در زندگی بشر جای بحث دارد، ترجیح گفتار بر نوشتار نیز مثل همهٔ زوج‌های متناظر در تفکر دورهٔ کلاسیک از قبیل خدا/ انسان، سلطان/ رعیت، غیب/ شهادت، روح/ جسم، معنا / زبان و امثال آن وارونه می‌شود و به ترجیح نوشتار بر گفتار بدل می‌گردد. کوشش دریدا[۲۳] برای شکستن سلطهٔ سنت آوامحوری[۲۴] و ترجیح نوشتار بر گفتار-که عکس آن به نظر او ناشی از غلبهٔ متافیزیک حضور در تفکر سنتی غرب است- و بررسی زبان و معنا بر حسب نوشتار و نه چنان‌که سوسور[۲۵] پیشنهاد کرده بود از راه گفتار، نتیجهٔ پیدایی چنین وضعی در دوران معاصر بود که پیش از دریدا گروهی از فلاسفه مانند هگل،[۲۶] نیچه،[۲۷] هایدگر[۲۸] و هوسرل[۲۹] و همچنین روانشناس مشهور، فروید، حضورش را حس کرده بودند (همان، ۱۳۸-۱۴۰). دریدا عقیده داشت غلبهٔ گفتار بر نوشتار انعکاس متافیزیک حضور است که سبب شده است از افلاطون به بعد فلسفه و زبانشناسی نوشتار را با توجه به گفتار در مرتبهٔ ثانوی قرار دهند. سوسور در «دورهٔ زبانشناسی عمومی» تابعِ گفتار بودنِ نوشتار را مطابق با سنت کامل فرهنگی غرب تکرار کرد. به نظر دریدا تاریخ متافیزیکِ غرب مثل تاریخ غرب، بر مبنای تعیین هستی به منزلهٔ حضور، در کل مفهوم کلمه شکل گرفته است. دریدا عقیده دارد که فلسفهٔ غرب از مجموعه‌ای پیش‌فرض‌های محدود که بنابر تصور غلط شنیدن / فهمیدنِ سخن فراهم آمده، تکامل پیدا کرده است. دریدا این مجموعهٔ پیش‌فرض‌ها را «آوامحوری» نام می‌دهد که به معنای تأکید بر ترجیح کلمهٔ ملفوظ بر کلمهٔ مکتوب و تصور نادرستِ حضورِ کاملِ واحدِ معنا در صورت گفتار است (همان، ۱۳۹).

چنان‌که دیده می‌شود، آوامحوری و ترجیح گفتار بر نوشتار تلویحاً اعتقاد به امکان بیان کامل معنا را از طریق زبان گفتاری در بردارد. چنین عقیده‌ای با توجه به اینکه در گذشته به سبب محدود بودن مخاطبانِ باسواد – که توانایی خواندن متن را داشته باشند– و محدودیتِ بسیارِ تکثیر متن، ارتباط کلامی بیشتر از راه گفتن و شنیدن صورت می‌گرفته استَ، طبیعی می‌نماید.

اندیشهٔ ترجیح نوشتار بر گفتار و تردید در فهم معنای واحدی از طریق زبان برای همگان، به دنبال امکان تسریعِ تکثیرِ متن، همگانی شدن توانایی خواندن و غلبهٔ ارتباط کلامی نوشتاری بر گفتاری در دورانِ معاصر، پدید آمد. وقتی نویسنده یا شاعر متن را در غیاب مخاطبان فرضی تولید می‌کند و از پیش آگاه است که نوشتهٔ او را نه تنها مخاطبان فرضی او، بلکه مخاطبان بسیار دیگری در غیاب او می‌خوانند، عملاً متن را در شرایطی از بافت حاکم بر تولید متن، پدید می‌آورد که با بافت حاکم در گذشته تفاوت بسیار دارد. وضع نوین با شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی خاص، هم خود نسبت به گذشته تغییر کرده است و هم دیگر عوامل اصلی حاکم بر تولید و قرائت متن را تحت تأثیر قرار داده است. این تأثیر بر شعر– که کلام را به سبب مقاصد زیبایی‌شناسانه به نحوی متفاوت با نثر ترکیب می‌کند– تأثیر بیشتری بر جا نهاده است.

عوامل مهم حاکم بر تولید و قرائت متن را می‌توان در هر عصری، شامل عوامل مهم زیر دانست:

۱. اوضاع سیاسی و اجتماعی؛
۲. میراث و سنت ادبی و فرهنگی؛
۳. فرستندهٔ پیام یا متکلم؛
۴. گیرندهٔ پیام یا مخاطب.

اوضاع سیاسی و اجتماعی در دورهٔ کلاسیک شعر فارسی به سبب خصلت استبدادی و آزادی‌ستیز خود، هم مانع ظهور شخصیت فردی می‌شد و هم میراث و سنت ادبی را حفظ می‌کرد. این منع و حفظ به استقرار فرهنگی عمومی و عادت‌ها و رفتارهای مشابه در جامعه یاری می‌رساند و به تکرار معانی و صورت‌های ادبی و نیز حفظ عنصر معناداری یا تک‌معنایی شعر کمک می‌کرد.

شاعر دورهٔ کلاسیک، شعر را برای مخاطبانی می‌سرود که از پیش، کم و بیش فرهنگ عمومی و میزان دانش و اطلاع آن‌ها را می‌شناخت و با حدّ انتظار و توقع آنان

از شعر آشنا بود. قصاید مدحی، مخاطبانش گروه درباریان اهل فضل؛ مخاطبان حماسه بالقوه همهٔ مردمان با مراتب مختلف فضل؛ مخاطبان شعر تعلیمی به خصوص شعر اخلاقی و پندآمیز بیشتر مردم عادی و مخاطبان غزل، معشوق و دوستان اهل دل شاعر بودند. شاعر با هر گروه به گونه‌ای در غیاب مخاطبان هنگام تولید متن، گفتگو می‌کرد و به این نکته نیز از پیش واقف بود که مخاطبان فرضی او غالباً ارتباطی شنیداری با شعر او خواهند داشت و فرصت تأمل در شعر برای آنان محدود است. اگر با توجه به تقسیم‌بندی شعر از نگاه افلاطون و ارسطو، به شعر فارسی بنگریم (زرین‌کوب،۱۳۶۱: ۲۷۵– ۲۷۶؛ ن.ک: ولک، و وارن،[۳۰] ۱۳۷۳: ۲۶۱)، می‌توانیم شعر فارسی را به طور کلی به سه نوع اصلی حماسی، تعلیمی و غنایی تقسیم کنیم. در این تقسیم‌بندی به جای شعر نمایشی که در دورهٔ کلاسیک با آن آشنایی نداشته‌ایم، شعر تعلیمی را گذاشته‌ایم که از جهت منظورِ گوینده که بیانِ جهان‌بینی شاعر است، با شعر نمایشی مشابهت دارد. هر یک از این سه نوع که خود شامل اقسام مختلف‌اند، از نظر زمینهٔ معنایی با هم اختلاف دارند. در شعر حماسی معنا بیرون از ذهن شاعر از پیش وجود دارد. در شعر تعلیمی بخشی از معنا بیرون از ذهن شاعر و بخشی در ذهن شاعر موجود است. در شعر غنایی که مبتنی بر بیان احساسات و عواطف شخصی شاعر است، معنا در ذهن شاعر بالقوه موجود است و در جریان تولید و خلاقیت شعر است که به تدریج فعلیت پیدا می‌کند و نوشته می‌شود. به عبارت دیگر در حالی‌که شعر حماسی مبتنی بر عین و شعر غنایی مبتنی بر ذهن است، شعر تعلیمی هم بر عین و هم بر ذهن تکیه دارد (احمدی،۱۳۸۳: ۱۱۲).

اینکه در تقسیم‌بندی شعر در یونان قدیم هم زمینهٔ معنایی شعر طرف توجه قرار گرفته است و هم شیوهٔ ارائهٔ لفظ به مخاطب در حضور وی و از راه ارتباط شنیداری (فرای،[۳۱] ۱۳۷۷: ۲۹۵)، هم به شنیداری بودن هنر شعر در قدیم، هم به معناداری یا تک‌معنایی شعر کلاسیک و هم به تأثیر مخاطب بر شیوهٔ بیان شعر اشاره دارد.

بدین ترتیب سرشت معنایی شعر، و گروه مخاطبان، شیوهٔ بیان شعر یا گفتگوی شاعر با مخاطب را از طریق متن، و گفتگوی مخاطب با شاعر یا متکلم را از طریق متن تعیین می‌کرد. مخاطبان شعر حماسی، به‌خصوص حماسهٔ ملی در دورهٔ کلاسیک که فرهنگ عمومی غالب مجال بروز فردیت را محدود می‌کرد، همهٔ مردم بودند؛ زیرا موضوع حماسهٔ ملی که برساختهٔ مردم در طول نسل‌ها و قرن‌هاست، به خصوص در

شرایطی که حس ملی آگاه و ناآگاه در همگان پدید می‌آید، مورد توجه قرار مـی‌گیـرد. گستردگی و تنوع مخاطبان و سرشت موضوع شعر حماسی که می‌بایست نیـروی ارادهٔ مخاطبان را برانگیزد و آنان را به هیجان آورد، شیوهٔ بیان یا گفتگو را به جهتـی هـدایت می‌کند که کمترین تعقید و مانع و کمترین پرسش را در راه فهم و درک معنای متن بـه وجود آورد؛ زیرا انصراف خاطر مخاطب از اصل موضوع سبب تقلیـل هیجـان عـاطفی مخاطب می‌شود. در قصاید مدحی که مخاطبانِ آن درباریانِ اهـل فـضل‌انـد، گفتگـوی شاعر با مخاطبان و مخاطبان با شاعر، برعکس حماسه در جهتی سیر می‌کند که مدح را عرصهٔ هنرنمـایی و اظهـار فـضل شـاعر و وسـیلهٔ رضـای خـاطر حاصـل از تفـاخر و فضل‌فروشی مخاطبان کند. بدین ترتیب مدح با زبان متکلفانه و انواع تعقیدهای زبـانی، بلاغی و علمی خود، برای مخاطبان عادی منجر بـه بـرانگیختن پرسـش‌هـای متعـددی می‌شود که مانع گفتگوی مخاطبان با متن می‌گردد. آنچه در شعر کلاسیک غیرعرفـانی، کار گفتگوی مخاطب با متن را دشـوار مـی‌کنـد، ناشـی از اختلافـات سـطح علمـی و فرهنگی میان مخاطب و شاعر است؛ چنان‌که ملال‌آور شدن شعر برای مخاطـب نیـز از همین اختلاف مایه می‌گیرد. این هر دو حال زمانی پیش مـی‌آمـد کـه مخـاطبی غیـر از مخاطب فرضیِ شاعر، شعر را بخواند.

گفتگوی شاعر و نویسنده با مخاطب فرضی از طریق متن شعر، براساس اطلاعـاتی که او فرض می‌کند، مخاطبان فرضی او می‌دانند و اطلاعـاتی کـه نمـی‌داننـد بـه پـیش می‌رود. شاعر در مقام متکلم با استفاده از اطلاعاتی که فرض می‌کند مخاطبان فرضی او می‌دانند، اطلاعاتی را که فرض می‌کند مخاطبان او نمی‌دانند، به آنـان عرضـه مـی‌کنـد. شاعر هنگام تولید شعر و گفتگوی با مخاطب از طریق مـتن، بـه پرسـش‌هـای فرضـی مخاطب براساس اطلاعات دانستهٔ او پاسخ می‌دهد. اطلاعـات جدیـدی کـه مـتکلم بـه مخاطب می‌دهد به محض بیان شدن، خود تبدیل به اطلاعات معلوم و دانسته می‌گـردد و راه را برای اطلاع اطلاعات جدید بعدی همـوار مـی‌سـازد. بنـابراین گفتگـو جریـان مستمر تبدیل اطلاعات جدید و نامعلوم به اطلاعات کهنه و معلوم برای مخاطب اسـت (گای‌کوک، ۱۹۹۴: ۵۰). اگر متکلم در ارزیابی اطلاعات مخاطب فرضی خود دچار اشـتباه شود، متن را برای مخاطب ملال‌آور یا غیرقابل ادراک می‌کند. متن برای مخاطب وقتـی ملال‌آور می‌شود که متکلم اطلاعات معلـوم و دانـستهٔ مخاطـب را نـامعلوم و ندانـسته فرض کند و وقتی غیرقابل ادراک می‌گـردد کـه مـتکلم اطلاعـات نـامعلوم و نادانـستهٔ

مخاطب را معلوم و دانسته تلقی کند (همان‌جا). بلاغت در مفهوم قدیمی و سنتی آن چیزی جز همین گفتگوی متکلم با مخاطب به اقتضای اطلاعات وی نبود.

قدما بلاغت را عبارت از کیفیت مطابقت کلام با مقتضای حال خطاب، تعریف می‌کردند. بنابراین کلام بلیغ کلامی بود که متکلم آن را متناسب با حال مخاطب بیان می‌کرد و متکلم بلیغ نیز به متکلمی گفته می‌شد که به سبب کسب ملکه‌ای نفسانی بر تألیف کلام مطابق با اقتضای حال مخاطب قادر باشد. حال مخاطب یا حال خطاب یا مقام، امری بود که متکلم را وامی‌داشت تا کلامش را به شیوه‌ای خاص ایراد کند و منظور از مقتضای حال یا اعتبار مناسب، طرز بیان خاصی بود که سخن به آن طرز ایراد می‌شد و ایراد کلام به صورت اطناب، ایجاز یا مساوات مطابقت کلام با مقتضال حال بود (هاشمی، ۱۳۹۸: ۳۲-۳۴).

چنان‌که پیداست در بلاغت سنتی حال خطاب که شیوه و کیفیت بیان سخن را تعیین می‌کرد، در واقع همان میزان اطلاعات مخاطب و مراتب هوشیاری و دانایی او بود. سخن به ایجاز، یا اطناب، یا مساوات و به تأکید یا عدم تأکید گفتن، ناشی از همین حال مخاطب بود. بنابراین متکلم بلیغ، متکلمی بود که هم حال مخاطب، یعنی میزان اطلاعات و هوش او را درست تشخیص دهد و هم بتواند به اقتضای آن تشخیص و مناسب با آن، با مخاطب سخن گوید. در بلاغت قدیم علمی که می‌بایست این توانایی دوگانه را به متکلم بیاموزد، علم معانی بود.

با توجه به آنچه گفتیم ملاحظه می‌شود که در بلاغت قدیم، اولاً بافت حاکم بر تولید متن محدود به حال مخاطب، و حال مخاطب هم محدود به میزان هوش و دانش او می‌گردید. در علم معانی نه دربارهٔ کیفیت تشخیص و ارزیابی این حال سخن می‌رود و نه دربارهٔ بافت حاکم بر قرائت متن. این وضع نشان می‌دهد که از نظر علمای بلاغت می‌بایست اولاً مشکلی در تشخیص و ارزیابی حال مخاطب از طرف متکلم در میان نباشد، ثانیاً عوامل دیگر حاکم بر تولید و قرائت متن، تأثیری در کیفیت شیوهٔ بیان از جانب متکلم، و فهم معنای متن از جانب مخاطب نداشته باشد.

چنین تصوری به نظر می‌رسد ناشی از عامل اوضاع سیاسی و اجتماعی و کیفیت ارتباط میان فرستنده و گیرندهٔ پیام بود. استقرار سنت دیرپای تقریباً بدون تغییر و تحول شاعری و میراث ادبی حاصل از این سنت که هم شاعر و هم مخاطب را در حصار عادت‌های یکسان اسیر کرده بود، و عدم امکان بروز و ظهور شخصیت فردی در

نظام‌های سیاسی حاکم و نیز غلبهٔ ارتباط شنیداری میان شاعر و مخاطب سبب می‌شد که تأثیر عوامل دیگر را در بافت حاکم بر تولید و قرائت متن چندان بی‌تأثیر کند که ندیده گرفته شود. تکرار صورت‌ها و معانی در شعر کلاسیک ناشی از استمرار و ثبات اوضاع سیاسی و اجتماعی و فرهنگ عمومی حاصل از آن بود. به همین سبب سه رکن اصلی شعر کلاسیک، یعنی صورت و قالب محدود و از پیش معین، و زبان ادبی به تدریج پرورده شده، و رکن معناداری یا تک‌معنایی، علی‌رغم تغییرات و نوسانات جزئی و سطحی، در تمام دورهٔ کلاسیک ثابت ماند (ن.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۶).

شعر عرفانی، به خصوص غزل عرفانی به سبب جهان‌بینی خاص شاعران عارف که خلاف جهان‌بینی حاکم بود، و تجربه‌های عادت‌گریز عرفانی، نخستین تجدد در شعر کلاسیک فارسی بود که به‌خصوص تحت تأثیر نبوغ و استقلال شخصیت شاعرانی چون مولوی و حافظ به شکفتگی رسید و سپس خود تبدیل به سنتی دیگر شد و در دایرهٔ تکرار درغلتید. وقتی در آرای قدما دربارهٔ شعر تأمل می‌کنیم، چکیدهٔ سخنان همهٔ آن‌ها این است که شعر ابلاغ معرفت یا معنا از طریق زبانی جذاب و شورانگیز است (قیس رازی، [بی‌تا] : ۴۴۵-۴۵۰، ۴۴ و ۴۵۳؛ نظامی عروضی، ۱۳۴۸: ۴۲). بنابراین آنچه شعر را از نثر جدا می‌کرد، همین شیوهٔ بیان بود که زبان را به گونه‌ای غیر از نثر ترکیب می‌کرد. از میان انواع شگردهایی که زبان شعر را از نثر متمایز می‌ساخت، برجسته‌ترین آن، وزن و قافیه و بعد صنایع لفظی و معنوی یا جنبه‌های بلاغی بود. شاعران عارف اگرچه سنت و مقررات صوری شعر را پذیرفتند تا عادت غالب ادبی، سخنشان را همچون شعر جلوه دهد و توجه مخاطبان را جلب کند، رکن معناداری یا تک‌معنایی شعر و عنصر ابلاغ معرفت را- که بعدها به خصوص به وسیلهٔ مولوی در بعضی از غزل‌هایش کاملاً از میان رفت- در مقایسه با عادت‌های حاکم متزلزل کردند.

آنچه در مطالعهٔ زبان در دورهٔ کلاسیک مورد توجه بود گذشته از دستور زبان که در تفکر فلسفی دربارهٔ زبان چندان اهمیتی نداشت، منطق[۳۲] بود. منطق مطالعهٔ انواع بی‌معنایی را فارغ از زمان و مکان و اوضاع و احوالی که سخن در آن ایراد می‌شود، برعهده دارد. درحالی‌که بلاغت[۳۳] عهده‌دار مطالعهٔ زمان و مکان و اوضاع و احوال حاکم بر ایراد سخن است که می‌توان – همان‌طور که قبلاً متذکر شدیم- آن را بافت حاکم بر تولید سخن نامید. قدما از میان عناصر تشکیل‌دهندهٔ این بافت -که همان حال خطاب بود- تنها به حال مخاطب و میزان هوش و دانش او توجه داشتند تا مبادا انتقال

معنا به مخاطب و گفتگوی وی با متن دچار مانع یا سبب بی‌توجهی مخاطب به معنا شود. به این ترتیب حتی بلاغت هم که در دورهٔ کلاسیک در شعر منزوی شده بود، غیرمستقیم در خدمت منطق بود که می‌بایست اصل معنارسانی سخن را تضمین کند. عاملی که این وضع و غلبهٔ منطق بر بلاغت را به نفع بلاغت بر هم زد، به دنبال گسترش تدریجی باسوادان، فن تکثیر و چاپ، حاکمیت نظام سیاسی و اجتماعی تازه با نظم نوین، و فراخ شدن مجال ظهور فردیت و غلبهٔ ارتباط کلامی نوشتاری بر ارتباط گفتاری، پدید آمد.

این شرایط جدید سبب شد فاصلهٔ میان شخصیت فردی شاعر و مخاطبان و مخاطبان با یکدیگر به سبب رها شدن از جبر فرهنگ عمومیِ ناشی از ثبات اوضاع سیاسی و اجتماعی سلطه‌گر عمیق شود، خواندن متن در غیاب نویسنده و شاعر صورت گیرد و عملاً پیوند میان صاحب اثر و مخاطبان او بگسلد و در نتیجه پیش‌بینی حال مخاطبان و میزان دانش آنان برای تولیدکنندهٔ اثر تا حد بسیار زیادی ناممکن گردد. شاعر بنابر شخصیت فردی خود، فارغ از مخاطبانی که نمی‌شناخت و تحت تأثیر انگیزه‌هایی که او را متأثر می‌ساخت با خود گفتگو می‌کرد و خوانندگان نیز بنابر شخصیت فردی خود با متنی که گویندهٔ آن را نمی‌شناختند، گفتگو می‌کردند. میراث و سنت ادبی و دانش و فرهنگ محدودی که می‌توانست افق‌های ذهنی شاعر و مخاطبان را به هم نزدیک کند، اقتدار خود را از دست داده بود. دانش و فرهنگ متنوع و گسترده‌ای که هرکس می‌توانست از بخشی از آن برخوردار شود، روز به روز گسترده‌تر می‌شد. منطق که فارغ از زمان و مکان و اوضاع و احوال حاکم بر متن یا بلاغت، حفظ تک‌معنایی و انتقال درست نیت متکلم را به مخاطب برعهده داشت، در تنوع بافت‌های حاکم بر تولید و قرائت متن کمرنگ شد. غلبهٔ بلاغت بر منطق رکن معناداری یا تک‌معنایی شعر کلاسیک را دستخوش تزلزل کرد.

در غرب از قرن نوزدهم، توجه به بلاغت در کنار نظریه‌های جدید منطقی و تأثیر آن در زبان و معنا برجسته شد. فیلسوفانی چون پیرس،[۳۴] رویس[۳۵] و آستین[۳۶] و ویتگنشتاین[۳۷] در اثر دوم فلسفی خود – تحقیقات فلسفی- مطالعهٔ بلاغت را در ارتباط با طبیعت زبان و معنا قوت بخشیدند. بعضی پیرس را -که مباحثی گسترده دربارهٔ نشانه‌شناسی طرح کرد- نخستین فیلسوفی می‌دانند که تأویل را به مثابهٔ اصطلاحی مخالف با مفهوم مورد تأکید قرار داد و اشاره کرد: «معانی در نهایت برحسب بافت

انسانی که در آن بافت اظهار می‌شوند، قابل توضیح است.» (دریدا، ۱۹۷۳: xviii) ویتگنشتاین در نظریهٔ جدید خود برخلاف آنچه در کتاب اولش – رسالهٔ منطقی فلسفی– گفته بود، اساس بیان‌های زبانی را بر قدرت بلاغی آن‌ها، یعنی نقشی که در فعالیت‌های انسانی بازی می‌کنند، دانست (همان‌جا). اتکا بر بلاغت به عنوان اساس معنا در زبان با نقد دریدا بر هوسرل برجسته‌تر شد و در سخن شعارگونهٔ نرمان ملکم[۳۸] صراحتی چشمگیر پیدا کرد: «تنها در جریان زندگی است که بیانی معنا دارد.» (همان، xix)

بدین ترتیب پیوند معنا با منطق قطع، و با بلاغت محکم شد. پیوند معنا با بلاغت یا جریان زندگی که در شرایط جدید تنوع یافته بود، متن را بالقوه دارای معانی متعددی ساخت که به وسیلهٔ مخاطبان و شیوهٔ زیست آنان فعلیت پیدا می‌کرد. این به معنای خارج شدن متن از اختیار شاعر و قرار گرفتن آن در اختیار خواننده بود.

گفتگوی خواننده با متن در این وضع پرسش‌هایی برمی‌انگیخت که پاسخ آن‌ها برخلاف شعر کلاسیک با مراجعه به منابع خارج از متن میسر نبود، بلکه نتیجهٔ تعامل میان دانش و تجربه‌ها و ذهنیت خواننده و متن بود که از این طریق تأویل جانشین شرح و توضیح متن می‌شد.

وقتی به سیر شعر فارسی از آغاز تا امروز از این چشم‌انداز بنگریم، به طور کلی ملاحظه می‌کنیم که پرسش‌پذیری متن از رودکی تا حافظ همواره رو به گسترش و پاسخ‌پذیری قطعی رو به کاهش داشته است. در شعر حماسی و تعلیمی پرسش‌پذیری متن بسیار محدود است.

در قصاید مدحی این پرسش‌پذیری گسترش پیدا می‌کند. موضوع قصاید حتی وقتی مرثیه و زهد است، به سبب خصلت اشرافی قصیده و فراهم آوردن مجال هنرنمایی و فضل‌فروشی برای شاعر، این خصلت خود را از دست نمی‌دهد. شرایط سیاسی و پسند غالب مخاطبان شعر و نیز دانش و اطلاعات شاعر می‌تواند دامنهٔ تعدد و تنوع این پرسش‌پذیری‌ها را افزایش دهد. چنان‌که در قصاید عهد سامانیان، نسبت به دورهٔ غزنویان این پرسش‌پذیری محدودتر است. در دورهٔ غزنویان قصاید فرخی که مدعی فضل نیست، نسبت به عنصری که درباری و اهل فضل است، پرسش‌های کمتری را مطرح می‌کند؛ در شعر منوچهری به سبب توغّل وی در شعر عربی و فضای علمی و

اشرافی دربار قابوس بن وشمگیر این پرسش‌ها افزایش بیشتری پیدا می‌کند و در قصاید ناصر خسرو، انوری و خاقانی گاهی از جهات متنوع چشمگیرتر می‌شود.

در شعر غیرعرفانی پرسش‌های حاصل از گفتگوی متن با خواننده به حوزه‌های معنایی، دستوری، علمی و فرهنگی و بلاغی محدود می‌گردد. در شعر عرفانی که زمینه‌های معنایی غالب آن‌ها عشق و زهد و تعلیم عرفانی است و در دو قالب مهم غزل و مثنوی شکل می‌گیرد، علاوه بر پرسش‌هایی از نوع پرسش‌های شعر غیرعرفانی، پرسش‌های تازه‌ای، به‌خصوص در غزل برای خواننده مطرح می‌شود که در شعر غیرعرفانی مطرح نمی‌شود. در شعر مولوی هم در غزلیات و هم در مثنوی، به سبب تجربه‌های خاص روحی و زیستی مولوی علاوه بر پرسش‌های عمومی در شعر عرفانی، پرسش‌های تازه برای خواننده در گفتگوی با متن مطرح می‌گردد که در دیگر شعرهای عرفانی یا اصلاً مطرح نمی‌شود، یا به ندرت مطرح می‌گردد.

در شعر حافظ به سبب ترکیب بدیع غزل عاشقانه و عارفانه، پرسش‌های حاصل از گفتگوی با متن، باز هم در پاره‌ای از غزل‌ها تنوع و افزونی پیدا می‌کند. در بعضی از غزل‌های حافظ هم پرسش‌های مربوط به غزل‌های عاشقانه مطرح می‌شود، هم پرسش‌های غزل عارفانه و هم پرسش‌های خاص غزل مولوی. علاوه بر آن، ترکیب غزل عاشقانه و عارفانه خود پرسش‌های تازه‌ای برمی‌انگیزد که ناشی از تردید در عاشقانه یا عارفانه بودن غزل، به سبب عدم اطمینان ناشی از نقصان منابع معتبر در شناخت حافظ به عنوان شاعری عارف یا غیرعارف است. این عدم اطمینان، خواننده را در مواجهه با معشوق و مدلول واژه‌های مناسب و ملایم معشوق و شراب و مستی و میخانه و امثال آن مردد می‌سازد.

چنان‌که اشاره کردیم، غالب پرسش‌هایی که در شعر عرفانی به‌طور عام و در شعر مولوی به طور خاص برای خواننده در گفتگوی با متن مطرح می‌شود و بعد در شعر حافظ نیز گونه‌های دیگری بر آن افزوده می‌شود، پرسش‌هایی نیست که بتوان پاسخ آن‌ها را در منابع بیرون از متن پیدا کرد و جریان گفتگو با متن را هموار ساخت و به معنای یگانه و حتمی متن که نیت مؤلف است پی‌برد.

اگر سبب توقف گفتگو با متن را در قصاید متکلفانه، تعقید متن بخوانیم و سبب توقف گفتگو با متن را در بعضی غزل‌های عارفانه به‌خصوص غزل‌های مولوی و حافظ ابهام بنامیم، تعقید را می‌توان ناشی از اختلاف سطح دانش و اطلاعات در میان

متکلم و مخاطب دانست و ابهام را ناشی از اختلاف شیوهٔ زیست و تجربه و در نتیجه جهان‌بینی میان آن دو.

در دورهٔ رواج شعر کلاسیک، به‌خصوص در دورهٔ اول -که قصیده صورت غالب آن بود- به سبب محدودیت قلمرو دانش‌های عصر، عدم امکان ظهور شخصیت فردی و غلبهٔ فرهنگی عمومی که ناشی از اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بود، تنها تعقید بود که می‌توانست مانع تسهیل گفتگوی خواننده با متن شود. همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم می‌شد آن را با رفع اختلاف سطح فرهنگی میان خواننده و متن از پیش برداشت و موانع گفتگو را از میان برد. اما در عصر ما به سبب تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی، وسعت پیدا کردن مجال ظهور فردیت، و در نتیجهٔ عدم غلبهٔ فرهنگی عمومی و محدود، و تنوع شیوهٔ زیست و تجربه، ابهام جانشینِ تعقید شده است. اختلاف شیوهٔ زیست و تجربه را با تنوع بسیاری که در جامعهٔ امروز دارد، نمی‌توان مثل اختلاف سطح دانش و فرهنگ محدود در جامعهٔ دیروز از میان برداشت. به همین سبب است که شعر نو اصیل فارسی -که می‌توان آن را از این چشم‌انداز، دنبالهٔ شعر مولوی و حافظ دانست- همچون شعر کلاسیک غیرعرفانی توضیح‌پذیر نیست، بلکه تأویل‌پذیر است. اگر تأویل را فعلیت‌یافتن مندرجات ذهن خواننده در نتیجهٔ تأمل بر متن بدانیم، به ناچار پذیرفته‌ایم هر خواننده‌ای ابهام متن و پرسش‌های ناشی از آن را به اقتضای دانش، استعداد، تجربه یا شیوهٔ زیست خود رفع می‌کند و پاسخ می‌گوید و یا با متن گفتگو می‌کند و این به معنای گذر متن از حصار تک‌معنایی ناشی از تسلط متکلم بر کلام و ورود در قلمرو آزادِ چندمعنایی ناشی از قرار گرفتنِ متن در اختیار مخاطب است.

در این حال بلاغت قدما که سفارش می‌کرد متکلم چه اصولی را می‌بایست رعایت کند تا به مقتضای حال خطاب سخن گوید تا متن نه ملال‌آور شود و نه غیرقابل ادراک، عملاً اهمیت خود را از دست می‌دهد؛ چرا که امروزه نه ارزیابی حال مخاطب ممکن است و نه معنا در اختیار متکلم است تا با معیار بلاغت سخن گفتن، زمینهٔ گفتگوی روان مخاطب با متن و امکان نیل به نیت متکلم بی‌ملال فراهم آید.

امروزه شاعر، شعر را در غیاب خواننده و تحت تأثیر بافت حاکم بر تولید شعر که فردیت و احوال عاطفی او در هنگام خلاقیت شعر و عدم شناخت مخاطبان، بخشی از این بافت حاکم است، شعر را می‌نویسد، و خواننده نیز در غیاب شاعر و بافت حاکم

بر قرائت شعر که فردیت و احوال عاطفی او و عدم شناخت شاعر بخشی از این بافت حاکم است، شعر را می‌خواند. اگر خواننده نتواند به یاری دانش و تجربه‌های خود و امکانات متن، جریان گفتگو با متن را به پیش ببرد، یا به پرسش‌هایی که متن برای او طرح می‌کند پاسخ دهد، یا به عبارت دیگر متن را تفسیر و تأویل کند، متن برای او ملال‌آور و غیرقابل ادراک خواهد شد.

وقتی معنای متن از اختیار متکلم خارج می‌شود و در گرو تفسیر خواننده از متن قرار می‌گیرد، دیگر نمی‌توان از بلاغت متکلم سخن گفت و بهتر است بلاغت متن و بلاغت خواننده یا مفسر را جانشین بلاغت متن و بلاغت متکلم کنیم. در این صورت بلاغت متن را می‌توان توانایی بالقوهٔ منطق زبانی و ساختاری متن در پاسخ دادن به پرسش‌های متن به اقتضای بافت حاکم بر قرائت متن و ذهنیت و احوال مخاطبان دانست و بلاغت خواننده یا مفسر را نیز توانایی بالقوهٔ او در کشف پاسخ‌هایی که متن مطرح می‌کند به اقتضای بافت حاکم بر تفسیر و اقتضای منطق زبانی و ساختاری متن، همراه با تأکید بر صحت تفسیر به استناد شواهد برون‌متنی و درون‌متنی شمرد.

بنابراین اگر قبول کنیم که هر متن شعری پرسش‌های خاصی برای خواننده برمی‌انگیزد که اختلاف دانش خوانندگان تنها تعداد پرسش‌ها را کم و زیاد می‌کند و نه ماهیت پرسش‌ها را، می‌بایست نتیجه گرفت که پاسخ‌های مختلف به پرسش‌های یکسان ناشی از اختلاف شخصیت فردی و احوال خوانندگان هنگام قرائت متن است که این دو، بخشی از بافت حاکم بر قرائت متن است.

با توجه به آنچه گفتیم، تعدد و تنوع تأویل را به سبب بافت حاکم بر قرائت متن می‌توان پذیرفت؛ اما هر تأویل یا تفسیری تا آنجا پذیرفتنی است که منطق زبانی و ساختاری متن آن را بپذیرد. صحت این پذیرش را دقت و دانش مفسر است که از طریق اندوخته‌های گستردهٔ بیرون از متن –که دیگر فرهنگ محدود و عمومی عهد کلاسیک نیست– و مجموعهٔ نشانی‌ها و روابط درون‌متنی می‌تواند تأکید کند.

بخشی از شعر امروز ایران دنبالهٔ شعر کلاسیک غیرعرفانی و مبتنی بر بلاغت متکلم و تک‌معنایی است. گفتگو با این شعرها برای خوانندگان غالباً آسان است و خواندن آن‌ها لذت زیبایی‌شناختی سریعی را که ناشی از عادت‌ها و تجربه‌های آشناست، به خواننده می‌بخشد. بخش دیگری از شعرها که می‌توان آن‌ها را در مقامی برزخی میان شعر کهن و شعرهای نوع سوم –که به آن اشاره می‌کنیم– دانست، شعرهایی است که

تفسیرپذیر است، اما فقط یک تفسیر را می‌پذیرد. گفتگو با این شعرها غالباً با تأمل بیشتر خواننده بر متن ممکن می‌شود. لذت زیبایی‌شناختی حاصل از این شعرها پایدارتر است. تجربه‌های مطرح در این شعرها نسبت به گروه اول ناآشناتر و تا حدی عادت‌ستیز است. مقام این شعرها در شعر نو امروز، مثل مقام غزل عرفانی در شعر کلاسیک است.

گروه سوم از شعرهای امروز همان مقامی را در شعر امروز دارند که بخشی از غزل‌های مولوی و حافظ در شعر کهن. این شعرها تأویل‌پذیر است و تفسیرها و تأویل‌ها جدا از آنکه کدام قابل قبول‌تر است، با هم اختلاف دارند. لذت بردن از این شعرها در گرو تفسیر و تأویل قانع‌کننده‌ای است که منطق زبانی و ساختاری شعر آن را بپذیرد. گفتگو با این شعرها به آسانی میسر نیست. یافتن پاسخ پرسش‌ها هم محتاج تأمل زیاد و هم دقت و دانش فراوان است. عادت‌ستیزی این شعرها که در نتیجهٔ تأکید بیشتر بر فردیت حاصل می‌شود، مجال محظوظ شدن از لذت زیبایی‌شناختی از آن را بسیار تنگ می‌کند و دایرهٔ مخاطبان آن را نیز بسیار تنگ‌تر. به دشواری می‌توان حکم کرد که تنگ شدن باب گفتگو در این شعرها ناشی از عدم بلاغت متن است یا عدم بلاغت خواننده. متأسفانه علی‌رغم نیازی که به تأویل این شعرها احساس می‌شود، چنین تأویل‌هایی یا بسیار نادر است و یا به ندرت تأویلی می‌بینیم که کاملاً با منطق زبانی و ساختاری متن موافق باشد. تأویل‌های بهتر آن‌هاست که پرسش‌های کمتری را بدون پاسخ می‌گذارند یا عدم سازگاری آن‌ها با منطق زبانی شعر کمتر، و شواهد تأکید تفسیر بیشتر است و بدترین تفسیر و تأویل‌ها نیز آن‌هایی است که فارغ از متن، کلیاتی توأم با تحسین از متن عرضه می‌کنند و اصلی‌ترین پرسش‌ها را ندیده می‌گیرند. پرسش‌های خواننده از متن را گاهی هم نه تنها ناقدان، بلکه خود شاعران نیز پاسخ نمی‌توانند گفت.

شعر مشهور «ری را» یکی از این شعرهاست. شعر «خانه‌ام ابری است» یکی دیگر. برای آشنایی با این پرسش و پاسخ‌ها و بلاغت مخاطب اکنون به این شعر نیما نگاه کنید:

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن
از فراز گردنه، خرد و خراب و مست

باد می‌پیچد.
یکسره دنیا خراب از اوست
و حواس من
آی نی‌زن که تو را آوای نی برده‌ست دور از ره کجایی؟
خانه‌ام ابری است اما
ابر بارانش گرفته‌ست.
در خیال روزهای روشنم کز دست رفتندم
من به روی آفتابم
می‌برم در ساحت دریا نظاره
و همه دنیا خراب و خرد از باد است،
و به ره نی‌زن که دایم می‌نوازد نی در این دنیای ابراندود
راه خود را دارد اندر پیش.

پرسش‌هایی که برای خواننده با خواندن این شعر پیش می‌آید، بسیار است. می‌توان به نمونه‌هایی از آن اشاره کرد:

۱. چرا شاعر به جای «آسمان خانه‌ام ابری است» گفته است: «خانه‌ام ابری است؟»
۲. چرا همهٔ روی جهان با ابری بودن خانهٔ من ابری است؟
۳. چرا باد از فراز گردنه می‌پیچد؟ آیا فراز گردنه و باد معنای حقیقی خود را دارند؟ اگر معنای مجازی دارند، معنای مجازی آن‌ها چیست؟
۴. چرا دنیا از این باد یکسره خراب است؟
۵. چرا حواس شاعر از این باد خراب است؟
۶. چرا شاعر بعد از این مصراع‌ها ناگهان نی‌زن را مورد خطاب قرار می‌دهد؟
۷. نی‌زن کیست و حضورش در این بخش شعر ناشی از چه مناسبتی است؟
۸. آوای نی‌زن او را کجا برده است؟ دور از کدام راه؟
۹. اما ابر بارانش گرفته، کنایه از چیست؟
۱۰. آفتاب و دریا در بخش دوم شعر آیا معنای حقیقی دارند؟
۱۱. چرا شاعر برای دیدن روی آفتابش به دریا نظاره می‌کند؟
۱۲. چرا در قسمت اول شعر، قید «خرد و خراب و مست» برای باد ذکر شده است؟
۱۳. چرا در قسمت دوم شعر همهٔ دنیا «خراب و خرد» از باد دانسته شده است؟

۱۴. ظهور دوبارهٔ نی‌زن در انتهای شعر برای چیست و چه ربطی بـا مـصراع‌هـای بـالا دارد؟

۱۵. نی‌زن چرا در این دنیای ابراندود دایم نی می‌نوازد؟

۱۶. راه نی‌زن کدام راه است که او دایماً آن را در پیش دارد؟

این تعدادی از پرسش‌هایی است که بافت شعر، خواننده را وادار به پرسـیدن آن‌هـا می‌کند. در تفسیری که یکی از منتقدان در سه صفحه و نیم بر این شـعر نوشـته اسـت، تقریباً به هیچ یک از این پرسش‌ها پاسخ گفته نمی‌شود، فقط تأکید می‌شود که این شعر بسیار صمیمی، ساده و شگفت‌انگیز است. مثلاً دربارهٔ «از فراز گردنه، خرد و خـراب و مست/ باد می‌پیچد/ یکسره دنیا خراب از اوست/ و حواس من»، نوشته است:

> بادی از گردنه می‌پیچد، با آن صفات گویا: خرد و خراب و مست و اگر دنیا خراب است، صرفاً از بیداد اوست و نه همان دنیا که حواس شاعر نیز. حواس شاعر، یعنی نقطهٔ عطـف منطق شعری؛ حواسی آشفته از باد کـه بـه نـاگزیر خانـه را ابـری احـساس کـرده اسـت. (حقوقی، ۱۳۵۱: ۲۸۶)

به دنبال این سطر و در ارتباط با مصراع «آی نی‌زن که تو را...» می‌نویسد:

> خانه‌ای ابری که همهٔ جهان نیز همراه با آن ابری است و بادی تعیین‌کنندهٔ زاویـهٔ دیـد او. چون پس از آن می‌گوید: آی نی‌زن که تو را آواز نی برده اسـت دور از ره کجایی؟ضـمن اینکه در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد که خط فاصلهٔ بینش خود را بـا «نـی‌زن» مـشخص کرده است (انصاف دهید کدام ذهن پیشرفته و متشکلی را می‌توانیـد حتـی بـه تـصور در آورید که پس از آن مقدمات به چنین سطری برسد). فی‌الواقع با تکـرار آن سـطر در بنـد بعد ذهن خواننده را متوجه مفهوم مخالف آن نیز کرده است: خانه‌ام ابری اسـت امـا/ ابـر بارانش گرفته...(همان، ۲۸۷).

و سرانجام در پایان تفسیری از این دست نتیجه گرفته است:

> اکنون شعر را بزرگ کنید! خانه را که سرزمینی است دیگر و باد را کـه هیـولایی دیگـر و حواس او را که حواس انسان بهت‌زده، اما پاک و اندوهگین قرن ماست و نـی‌زن‌هـا را و بالاتر از همه شاعری بزرگ را که در کنار پنجرهٔ ذهن خود در این جهان تاریـک ایـستاده است (همان).

بی‌آنکه بخواهم منکر فضل و زحمات این منتقد و شاعرگرامی معاصـر شـوم، بایـد متذکر شوم که تفسیرهایی از این دست، هم دلیل ناتوانی گفتگوی ما بـا جریـان اصـیل شعر معاصر فارسی است و هم دلیل بر تأویل‌پذیری‌های متعدد بعضی شعرهای امروز.

یکی دیگر از ناقدان مشهور فارسی که جرئت و اعتماد به نفس بیشتری در تفسیر و تأویل شعر فارسی دارد، اگرچه تفسیر موجهی از شعری از نیما به دست می‌دهد، پرسش‌های زیادی را بدون جواب می‌گذارد که این جواب‌ها بلاغت متن و مخاطب را بیشتر نشان می‌داد و فضای ذهن خواننده را وسعت می‌بخشید:

می‌تراود مهتاب
می‌درخشد شبتاب
نیست یکدم شکند خواب به چشم کس و لیک
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

یکی از جمله پرسش‌های خواننده از این شعر این است که چرا فعل «تراویدن» برای مهتاب و «درخشیدن» برای «شبتاب» به کار رفته است؟ دیگر آنکه حضور شبتاب در اینجا تنها برای وصف شب است یا ممکن است معنایی سمبلیک داشته باشد؟ قدر مسلم این است که بسیار بعید می‌نماید که کلمهٔ شبتاب یا کرم شبتاب وقتی درخشندگی به او نسبت داده شده است و تراویدن به مهتاب، برای رساندن معنایی نباشد. کلمهٔ تراویدن، عبور نور را از جدار متراکم ظلمت می‌نماید؛ مثل تراویدن آب از کوزه‌ای سفالین و اگر آسمان شب و هوای شب شفاف باشد، مهتاب از آسمان می‌تابد نه آنکه از آن بتراود. اما در این شبی که ظلمت متراکم آن مانع تابش مهتاب می‌شود، شبتاب می‌درخشد. آنچه انگیزهٔ پرسش می‌شود، همین خلاف عادت بودن عناصر صحنه‌ای است که وصف می‌شود. برای پاسخ به این پرسش خواننده نمی‌تواند به منبع خاصی بیرون از متن یا ذهن خود مراجعه کند. پرسش دربارهٔ اینکه شبتاب، به معنای هرچیز درخشنده در شب است یا کرم شبتاب، خود ناشی از ذهنیت مخاطب است. در تأویل نسبتاً قابل‌قبولی که از این شعر داریم، هیچ توضیحی دربارهٔ شبتاب نیامده است (براهنی، ۱۳۵۸: ۵۳۶). اگر در ذهن خواننده‌ای مطالبی دربارهٔ کرم شبتاب باشد، بی‌تردید تداعی آن اندوخته‌های ذهنی می‌تواند به درخشیدن کرم شبتاب در چنین شبی، معنایی ببخشد که آن تداعی بر ارزش شعر و تفسیر آن خواهد افزود؛ مثلاً کرم شبتاب در این شعر ممکن است مطالب زیر را تداعی کند:

۱. در ***کلیله و دمنه*** داستان بوزینه‌هایی آمده است که در شب سرد زمستانی به دنبال پناهگاهی در جستجویند که ناگاه چشمشان به کرم شبتابی (پراعه) می‌افتد، گمان

می‌برند که آتش است، هیزم بر آن می‌نهند و می‌دمند. مرغی از درخت بانگ می‌زند که آن آتش نیست؛ اما به او التفات نمی‌کنند. مردی آنجا می‌رسد و مرغ را نصحیت می‌کند که رنج بیهوده مبر! با این کسان سعی پیوستن، همچنان است که کسی شمشیر بر سنگ آزماید و شکر در زیر آب پنهان کند. مرغ به نصیحت او گوش نمی‌کند، از درخت پایین می‌آید تا حدیث کرم شبتاب را برای آنان بهتر معلوم کند. اما بوزینه‌ها می‌گیرند و سرش را جدا می‌کنند(نصرالله منشی، ۱۳۷۸: ۱۲۶-۱۲۷).

در این حکایت، عناصر شب و کرم شبتاب وجود دارد. علاوه بر آن بوزینه‌ها و مرغ دو شخصیت متضاد با یکدیگرند. مرغ می‌کوشد بوزینه‌ها را که در خواب جهل مستغرق‌اند، از اشتباه بیرون آورد؛ اما هیچ‌کدام از آنان به حرف او التفات نمی‌کنند و کوشش او برای آگاهی و بیداری بوزینه‌ها، سبب مرگش می‌شود. در شعر نیما نیز مردی که از اندوه خفتگان گریان و معذب است، می‌خواهد دم مبارک سحر را که همراه و همدم اوست، برای مردم خفته در حصار دهکده ببرد و آنان را از خواب بیدار کند؛ اما هیچ‌کس از خواب بیدار نمی‌شود و هیچ‌کس بر در نمی‌آید و مرد در کمال یأس احساس می‌کند در و دیوار به هم ریختهٔ آنان بر سرش خراب شده است. چنان‌که دیده‌می‌شود شباهتی میان مرغ و بوزینه‌ها و مرد و خفتگان وجود دارد و با توجه به شب و شبتاب بعید نیست که این حکایت منبع الهام نیما در این شعر بوده باشد. هرچند عناصری از داستان کلیله در شعر نیما تغییر ماهیت داده‌اند.

راوی شعر که خود نیماست و حکایت خود را از زبان اول شخص بیان می‌کند و سحر با او همراه است و می‌خواهد پیام نور و روشنی را برای خفتگان ببرد، چون شبتابی است که در این شب حتی وقتی مهتاب می‌تراود، او می‌درخشد. در اینجا شباهتی میان شاعر و شبتاب می‌بینم. کلمهٔ «شبتاب» علاوه بر معنای کرم شبتاب از نظر ساختار صرفی، صفت هرکسی است یا هرچیزی که در شب می‌درخشد. اما کرم شبتاب در واقع کرم نیست، بلکه حشره یا پرنده‌ای کوچک است. در فرهنگ‌ها از جمله نوشته‌اند: جانوری کوچک و پرنده‌ای شبیه به پروانه که دنبالهٔ آن جانور مانند اخگر می‌درخشد (دهخدا، ذیل «شبتاب»). بنابراین از این جهت نیز شباهتی میان شاعر، شبتاب و پرنده می‌بینیم. اما شبتاب به معنای ماه و چراغ و شمع نیز در فرهنگ‌ها آمده است (همان‌جا؛ معین، ذیل «شبتاب»). این معنای شبتاب، معنای دیگری را نیز تداعی می‌کند. آیا نیما می‌خواهد بگوید مهتاب می‌تراود و ماه می‌درخشد؟ معمولاً «شبتاب»

وقتی به تنهایی می‌آید به همان معنای کرم شبتاب است. اسدی طوسی در ***لغت فرس*** دو بیت باقی مانده از ***کلیله و دمنهٔ*** منظوم رودکی را برای شاهد «شبتاب» آورده که به همان حکایتی که نقل کردیم اشاره دارد. اگرچه در شعر رودکی «کرمک شبتاب» آمده است، اسدی، «شبتاب» را به تنهایی در معنای کرمک شبتاب آورده است:

شب زمستان بود و کپی سرد یافت کرمکی شبتاب ناگاهی بتافت
کپیان آتش همی پنداشتند پشتهٔ آتش بدو برداشتند

(اسدی طوسی، ذیل «شبتاب»)

۲. در شعر نیما چنان‌که اشاره کردیم خفتگان در دهکده‌ای به خواب رفته‌اند که مثل حصاری دروازه‌های آن بسته است و کسی بیدار نمی‌شود تا بر مردی که پیغام سحر را برای آنان آورده است در بگشاید. این مطلب را از این قسمت شعر درمی‌یابیم:

دستها می‌سایم
تا دری بگشایم
بر عبث می‌پایم
که به در کس آید
در و دیوار به‌هم‌ریخته‌شان
بر سرم می‌شکنند.

در پایان شعر نیز به این معنا اشاره می‌شود:

بر دم دهکده، مردی تنها
کولبارش بر دوش
دست او بر در، می‌گوید با خود:
غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می‌شکند

بنابراین، خفتگان در ده زندانی‌اند و به خواب رفته‌اند و از زندانی بودن خود خبر ندارند. اما شاعر یا مردی که آمده است پیام سحر را برای آنان بیاورد، شبرو و صحرایی است و سفری دراز را با پای آبله تا دروازهٔ دهکده آمده است. آیا این شعر خاقانی در نظر نیما نبوده است و آگاهی خواننده از آن بر گفتگوی خواننده با این شعر تأثیر نمی‌گذارد؟

شب‌روان چون کرم شبتاب‌اند صحرایی همه
خفتگان چون کرم قز زنده به زندان آمده

(خاقانی،۱۳۶۷: ۳۶۸)

بی‌تردید این بیت با عناصر شبرو، کرم شبتاب، صحرایی، خفتگان و زندان که بسیاری از عناصر اصلی شعر نیما را در بردارد، بعید است در ذهن نیما نبوده باشد. این بیت می‌تواند دلیلی بر این باشد که شبتاب- که می‌درخشد- خود رمزی از نیماست که در شب خفتگان، هم می‌درخشد و هم بیدار و شبرو است، وقتی که همه در خواب جهل فرو رفته‌اند و زنده در زندان‌اند.

۳. در شعر «یک رؤیا»[۳۹] از ویلیام بلیک، مورچه‌ای که راه خود را گم کرده و سخت نگران بچه‌های خویش است، به کرم شبتابی برمی‌خورد. کرم شبتاب مورچهٔ راه گم‌کرده را هدایت می‌کند:

من اینجا هستم تا زمین را روشن کنم
در حالی‌که سوسک دور و بر خویش را نگهبانی می‌کند
اکنون صدای مداوم سوسک را دنبال کن
ای سرگردان خرد به سوی خانه‌ات شتاب کن[۴۰] (بلیک،[۴۱] ۲۰).

کرم شبتاب را در شعر ویلیام بلیک نماد موجودی دوستدار دیگران و پیام‌آور مهر و محبت الهی دانسته‌اند. یکی از مفسران این شعر، دلسوزی و مهربانی کرم شبتاب را دلسوزی و مهربانی فعال و واقعی می‌خواند (سابری[۴۲]، ۱۹۵۰: ۲۵-۲۶)؛ گویی کرم شبتاب با نور و درخشندگی خود بیدار مانده است تا به دیگران کمک کند و راه آن‌ها را روشن کند. این وظیفه و تعهدی است که هستهٔ اصلی شعر نیما را نیز تشکیل می‌دهد. این نیز می‌تواند ما را در تفسیر شبتاب به عنوان نمودگاری از شاعر در شعر نیما کمک کند.

اینکه آیا مطالبی از این دست در ذهن نیما هنگام سرودن این شعر حضور داشته است یا نه، مهم نیست. آنچه اهمیت دارد این است که شیوهٔ بیان نیما به گونه‌ای است که وقتی خواننده با متن شعر او تنها می‌ماند به اقتضای دانش و تجربیات خود آن را تفسیر می‌کند؛ در حالی‌که در شعر کلاسیک شاعر به سبب شناخت اجمالی مخاطب و این پیش‌فرض که خود یا دیگری شعر را برای آنان می‌خواند، شعرش را به شیوه‌ای بیان می‌کند که مجال تفسیرهای مختلف را از خوانندگان سلب می‌کند. این شیوهٔ بیان ناشی از همان بافت حاکم بر تولید شعر است که یکی هم ملاحظهٔ حال مخاطب است که سبب می‌شود برای انتقال درست و دقیق معنا به او، تداعی‌های مختلف را واپس زند و نشانه‌های هدایت‌کنندهٔ لازم را برای عدم انحراف خواننده از وصول به معنای

منظور در کلام بیاورد؛ در حالی‌که در شعر نیما - به همان دلایلی که گفتیم- نشانه‌ها حذف می‌شود تا مجال فعالیت ذهنی برای خواننده باقی بماند.

نتیجه

بنابراین اگر بلاغت برای شاعر کلاسیک این بود که به ملاحظهٔ حال مخاطب گاه به اطناب و گاه به ایجاز سخن گوید، برای شاعر امروز رعایت حال مخاطبی که وی را نمی‌شناسد معنای خود را از دست می‌دهد و با حذف نشانه‌ها، خواننده را آزاد می‌گذارد تا او شعر را به گونه‌ای تفسیر کند تا خود و خوانندگان بپذیرند. پس اگر در اوضاع سیاسی و اجتماعی قدیم و سنت شعری، بلاغت به متکلم مربوط می‌شد، در شعر امروز بلاغت به مخاطب محول می‌شود تا به گونه‌ای با متن گفتگو و شعر را تفسیر کند که به مقتضای حال خود و حال مخاطبان دیگری باشد که کم و بیش افق مشترک تجربی و علمی داشته باشند. بنابراین دیگر- همان‌طور که گفتیم- ما با متکلم بلیغ سر و کار نداریم و خوانندهٔ بلیغ جای او را گرفته است. اگر قدما بلاغت را در چشم‌انداز خود از بلاغت، صفت کلام و متکلم می‌دانستند، امروز به سبب خارج شدن معنا از اختیار متکلم و واگذار شدن آن به خواننده یا مخاطب، بلاغت صفتِ کلام و مخاطب یا شعر و خواننده است. شعر بلیغ شعری است که تفسیرپذیرِ باشد و تفسیرهای متعدد را برتابد و مفسر یا خوانندهٔ بلیغ خواننده‌ای است که موافق‌ترین تفسیر را با منطق و ساختار شعر به دست دهد. این تحول را نیما با شیوهٔ بیان خود ایجاد کرد و از این راه شیوهٔ بیان مولوی و حافظ را که تحت تأثیر شعر کلاسیک غیرعرفانی از آن غفلت کرده بودیم، به ما شناسانید. این تجدد که پیوند آن با سنت، پایه‌هایش را استوار ساخته بود و از غلتیدن در ابتذال محافظتش کرده بود، به وسیلهٔ تنی چند از پیروان نیما دنبال شد و کم و بیش بر دیگر شاعران و خوانندگان تأثیر گذاشت تا آنجا که سبب شد بعضی در قرائت شعر مولوی و حافظ نیز شیوه‌ای تازه غیر از شیوهٔ سنتی که مبتنی بر توضیح مفردات و نوشتن شعر به نثر بود، اتخاذ کنند و امکان تفسیرپذیری آن‌ها را که از آن غفلت شده بود، گذشته از میزان رد و قبول آن، بیازمایند.[۴۳]

پی‌نوشت‌ها

۱. نظریهٔ گفتگو به باختین (Bakhtin) منسوب است. نگاه کنید به:

Guy Cook.(1994). Discourse and literature. oxford university. p 48.

2. Speaker
3. Addressee
4. Message
5. Jakobson
6. Context
7. Code
8. Contact
9. Newton
10. Halliday
11. Field of discourse
12. Ideational
13. Interpersonal
14. Textual
15. Conext of situation
16. Guy Cook
17. Emotive
18. Conative
19. Poetic
20. G. Douglas Atkins & Laura Morrow

۲۱. بحث جالب توجهی در این باره ناصرخسرو پیش کشیده است: ناصرخسرو، [بی تـا]: ۷–۸ و بعـد از آن.

۲۲. توجه کنید به آیهٔ ۱۰۹ از سورهٔ کهف: «قل لو کان البحرُ مداداً الکلماتِ ربّی لَنَفدَ البحرُ قبل ان تنفد کلماتُ ربی و لو جئنا بمثله مداداً»، و تفسیر عزیزالدین نسفی دربارهٔ آن و عَوالم دیگـر در: عزیزالـدین نسفی، ۱۳۵۰: ۳۹۰–۳۹۱.

23. Derrida
24. Phonocentric
25. Saussure
26. Hegel
27. Nietzsche
28. Heidegger
29. Husserl
30. Rene wellek and Austin warren
31. Northrop Frye
32. Logic
33. Rhetoric
34. Peirce
35. Royce
36. Austin
37. Wittgenestein
38. Norman Malcolm
39. Adream
40. I am set to light the ground

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

While the beetle goes his round:
Follow now the beetles hum
Little wander hie thee home.
41. Blake
42. G.R. Sabri

۴۳. مثلاً نگاه کنید به تفسیرهای: براهنی، ۱۳۵۸: ۱۵۲– ۱۶۶ از دو غزل مولوی: داد جارویی...؛ رستم از این نفس...، و تفسیر و تأویل چندین غزل حافظ در کتاب پورنامداریان، ۱۳۸۴، گمشدهٔ لب دریا. و نیز چندین غزل مولوی در کتاب پورنامداریان، ۱۳۸۴، در سایهٔ آفتاب.

منابع

قرآن کریم.

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). ***حقیقت و زیبایی***. چ۷. تهران: نشر مرکز.

اسدی طوسی. (۱۳۳۶). ***لغت فرس***. تهران: طهوری

براهنی، رضا. (۱۳۵۸). ***طلا در مس***. چ۳. تهران: زمان.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). ***خانه‌ام ابری است***. تهران: سروش.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***در سایه آفتاب***. چ۲. تهران: سخن.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***گمشدهٔ لب دریا***. چ۲. تهران: سخن.

حقوقی، محمد. (۱۳۵۱). ***شعر نو از آغاز تا امروز***. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

خاقانی. ***دیوان***. تصحیح ضیاءالدین سجادی. تهران: زوار.

دهخدا. ***لغت‌نامه***.

دیچز، دیوید. (۱۳۶۴). ***شیوه‌های نقد ادبی***. ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). ***نقد ادبی***. تهران: امیرکبیر.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

قیس رازی، شمس‌الدین محمد. [بی‌تا]. ***المعجم فی‌معاییر اشعارالعجم***. تصحیح عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی.

معین، محمد. ***فرهنگ معین***.

نصرالله منشی.(۱۳۷۸). ***کلیله و دمنه***. تصحیح مجتبی مینوی. تهران: دانشگاه تهران.

ناصرخسرو. [بی‌تا]. ***زادالمسافرین***. کتاب‌فروشی محمودی.

نسفی عزیزالدین. (۱۳۵۰). ***الانسان‌الکامل***. تصحیح ماریژان موله. انستیتو ایران و فرانسه.

نظامی عروضی سمرقندی. (۱۳۴۸). ***چهار مقاله***. تصحیح محمد قزوینی، به اهتمام محمد معین. تهران: ابن‌سینا.

ولک، رنه، و آوستن وارن. (۱۳۷۳). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

هاشمی، سید احمد. (۱۳۹۸). ***جواهرالبلاغه***. الطبعه الثانیه‌عشر. بیروت.

Atkins, G. Douglas & Laura Morrow.(1989). *Contemporary Literature Theory*. [n. pl.]: [n.pub.].

Blake.William. [n.d.]. *Songs of Innocence and of Experienc*e, with an Introduction and commentary by Geofry Keynes. Oxford University Press.

Guy Cook. (1994). *Discourse and Literature*. Oxford University Press.

Sabri, G.R .(1950). *The Heaven and Hell of William Blake*. Press Unwin Brothers limited.

Derrida , Jacques. (1993). *Speech and Phenomena*. [n. pl.]: [n.pub.].

Newton, K.M.(1988).*Twentieth Century Literary Theory*.Translated with an Introduction by David B.Allison, Preface by Newton Garver.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی