

Exploring the Aspects of Logic of Speech in Abdolvahab Bayati's Poem based on the Bakhtin's Theory of Dialogical Principle (Case Study: Attar's "Azab al Hallaj" and "Maqaate min Azabat" and Rumi's "Qirā'āt fi Diwan")

Doi:10.22067/jallv12.i2. 2101-1012

Abolhassan Amin Moghaddasi
Professor in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Mahdieh Gheysari¹
PhD in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 22 October 2020

Accepted: 5 February 2021

Abstract

Dialogical principle is a theory proposed by Mikhail Bakhtin in the twentieth century. He believed that language has a social feature, and dialogue is one of its prominent features; because the polyphonies in a text will only be achieved through dialogue. Although Bakhtin believed that poetry lacked the Dialogical principle, Abdol Wahab Bayati, from among modernist Arab poets, succeeded to make a Sufi character in his poems and revive dialogue and polyphony in his poems. The questions posed were how this polyphony is going to be shown in the poetry of Abdolvahab Bayati while the Bakhtin's theory believes in a monologue in the poetry. Secondly, in using the Sufi character, what techniques does he use to bring his words closer to the logic of Sufi speech? The masking technique can turn the text into a conversational and polyphonic text and revive intertextuality. Therefore, it is necessary to examine the aspects of logic of speech from *Bakhtin's* theory of the dialogical principle. This article is based on *Bakhtin's* theory of Dialogical principle. It shows through a descriptive-analytical method that Bayati uses such techniques as persuasion, double-voiced and rhetorical propositions (questioning, commanding, and addressing) while reviving different voices and showing that the logic of speech in the technique of persuasion, where the shifting roles (between the speaker and the audience) takes place, or it becomes difficult to identify the instance, is very close to Sufi language and breaks like Sufi's logic of speech.

Keywords: Modern Arabic Poetry, Dialogical principle (Persuasion Technique, Bayati, Bakhtin.

¹. Corresponding author. Email: gheysari.303@gmail.com

مطالعه وجوه منطق گفتار در شعر عبدالوهاب بیاتی با رویکردی به منطق مکالمه باختین

(مطالعه موردی: قصیده "عذاب الحلاج" و "مقاطع من عذابات فریدالدین عطار" و "قراءة فی دیوان "شمس تبریز" لجلال الدین رومی")

(پژوهشی)

ابوالحسن امین مقدسی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران)

مهديه قیصری (دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، ایران، نویسنده مسئول)^۱

Doi:10.22067/jallv12.i2. 2101-1012

صص: ۲۲۳-۲۰۵

چکیده

منطق گفتگو از جمله نظریاتی است که در قرن بیستم توسط میخائیل باختین مطرح شد. وی در این نظریه زبان را دارای خصلت اجتماعی معرفی کرد که گفتگومندی و مکالمه از ویژگی‌های بارز آن به شمار می‌رود؛ زیرا توزیع صداها جز با گفتگو در متن حاصل نخواهد شد. علی‌رغم اینکه باختین معتقد بود شعر از منطق گفتگویی بهره‌ای ندارد؛ اما عبدالوهاب بیاتی از جمله شاعران نوپرداز عرب توانست با فراخوانی شخصیت صوفی در اشعارش ضمن ایجاد یگانگی میان خود و ذات خلق شده، گفتگو و چندصدایی را در اشعار خود زنده نماید. سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که اولاً چگونه می‌توان این چندصدایی را در شعر عبدالوهاب بیاتی نشان داد؟ ثانیاً بیاتی در کنار فراخوان شخصیت صوفی با استفاده از چه راهکارهایی توانست وجوه کلام خود را به منطق گفتار صوفی نزدیک سازد؟ لازم به ذکر است ظرفیت تکنیک نقاب در ایجاد گفتگو و چندآوایی در متن و زمینه‌سازی بینامتنیت، ضرورت بررسی وجوه منطق گفتار از دیدگاه باختین را مطرح می‌سازد. بر این اساس، مقاله حاضر درصدد است با روشی توصیفی - تحلیلی و بر مبنای نظریه باختین، گفتگومندی را در شعر بیاتی به تصویر بکشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و شگردهایی چون گفتار دوسویه، گزاره‌های خطاب (پرسشی، امری و ندایی)، صداها (مختلف را در متن زنده می‌کند؛ ثانیاً منطق گفتار در تکنیک نقاب آنجا که جابه‌جایی نقش‌ها (میان متکلم و مخاطب) رخ می‌دهد؛ همچون منطق گفتار صوفی در هم می‌شکند.

کلیدواژه‌ها: شعر نوگرای عرب، منطق مکالمه، تکنیک نقاب، عبدالوهاب بیاتی، باختین.

۱. مقدمه

زبان از منظر باختین یک وجود واحد و تک‌صدایی نیست؛ بلکه در واقع گفتاری است که در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد و در حوزه ارتباط دوسویه مکالمه‌ای بررسی می‌شود. وی زبان را از نظام بسته زبان‌شناسی سوسوری که تنها به مطالعه واج و واژه‌ها می‌پردازد خارج کرده و آن را پدیده‌ای اجتماعی می‌داند که لازم است در حوزه فرا زبان‌شناسی مورد مطالعه قرار گیرد. این مطلب گفتگومندی و چندصدایی متن ادبی را اقتضا دارد؛ زیرا توزیع صداها و آواها در یک متن جز با مکالمه صورت نخواهد گرفت. بر این اساس ادیب اعم از شاعر و نویسنده درصدد است تا "دیگری" را به‌عنوان یک موجود زنده کنشگر و پاسخگو وارد جهان زنده خود کند تا آزادانه سخن بگوید. (چاپاری، ۱۳۹۵: ۵۵)

علی‌رغم اینکه باختین معتقد است شعر تک‌صداست و نمی‌توان شاهد گفتگوی "من" و "دیگری" در آن بود و به‌عبارت‌دیگر شعر از منطق گفتگویی (گفتگومندی) درونی به‌گونه‌ای که حاصل کار هنرمندانه و خلاق باشد بهره نمی‌گیرند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸). اما وجوه مختلف گفتار را می‌توان در گونه‌های مختلف ادبی (اشعار حماسی غنایی و تعلیمی) مشاهده کرد؛ در واقع می‌توان گفت «تو» یا مخاطب در اشعار به‌صورت مستقیم و مشخص مورد خطاب قرار می‌گیرد؛ علاوه بر اینکه خوانندگان و شنوندگان آن اشعار نیز مخاطبان غیرمستقیم آن هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۸). در غزل‌های عارفانه هر سه وجه طبیعی منطق گفتگویی قابل ملاحظه است (همان، ۱۸). چند صدایی و گفتگو میان "من" و "فرا من" از دیگر ویژگی‌های اشعار برآمده از تجربه‌های ناب صوفی است که البته در برخی موارد تعیین مصداق و مخاطب را با دشواری روبرو خواهد کرد.

شاعران نوپرداز در ارتباط با میراث گذشته خود در جستجوی صداهایی هستند که بتوانند به‌واسطه آن ذات دیگری را خلق نموده و از زبان او شروع به سخن گفتن کنند. شاعر بدین طریق از تجارب انسانی مشابه در میراث به‌هنگام سخن گفتن از مسائل خود بهره می‌گیرد و بدین‌وسیله کارکرد بهتر و مؤثرتری در جامعه ایفا می‌کند. شعر امروز عرب با رویکردی به میراث صوفیه که می‌توان گفت آشکارترین رویکرد در شعر شاعران نوپرداز است (عباس، ۱۹۷۸: ۱۶۴) درصدد است تا از شیوه‌های زبانی آن استفاده کرده و از آن در راستای غنی‌سازی زبان خود بهره جوید «بازگشت به نگارش صوفی در شعر شاعران نوپرداز از آن‌روست که شاعران می‌خواستند ساختار هنری جدیدی را بنا سازند» (بنعماره، ۲۰۰۰: ۵۷). بر این اساس، شاعری چون بیاتی که در صدد خلق صداهایی برای بیان افکار و دغدغه‌های خود است از تکنیک «نقاب» استفاده می‌کند و چند صدایی را در شعر خود خلق می‌کند. در واقع شاعر در به‌کارگیری تکنیک نقاب صوفی با شخصیت مدنظر متحد شده و از خلال آن افکار و خواطر و آرای خود را بیان می‌دارد؛ تو گویی در عین تعدد صداها، صدای واحدی وجود دارد (عشری زائد، ۱۹۹۷: ۸۹) و در این راستا با بیانی نمادین از مسائل اجتماعی و سیاسی کشور از بعد هنری و زیبایی‌شناسی میراث صوفی نیز بهره می‌جوید.

۱.۱. پرسش های بنیادین

نگارنده در این مقاله تلاش می کند با شیوه توصیفی - تحلیلی درصدد پاسخ به این سؤالات برآید: با توجه به نظریه باختین که قائل به تک گویی در شعر است چگونه می توان چندصدایی و چندآوایی را در شعر بیاتی نشان داد؟ بیاتی در تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت صوفی با استفاده از چه شگردهایی فضای گفت و گو را در اشعار خود ایجاد می کند؟ بیاتی چگونه توانسته است سخن خود را به منطق گفتار صوفی نزدیک سازد؟

۲.۱. فرضیه

بررسی اشعار بیاتی در سروده های مورد نظر نشان می دهد بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت صوفی و در پیش گرفتن شگردهایی چون گزاره های امری، ندایی و پرسشی شعر را از مونولوگ خارج ساخته و به فضای گفتگو وارد می کند. از طرفی حلول و یگانگی شخصیت ها و جابه جایی میان نقش های متکلم و مخاطب و ابهام در تعیین مصداق ضمائر، زبان شعر او را به زبان صوفی نزدیک می سازد.

۳.۱. پیشینه

مقالات و پژوهش های فراوانی با محوریت تکنیک نقاب در اشعار بیاتی به نگارش در آمده است که برای نمونه به مواردی از آن اشاره می شود:

«قناع الخيام و دلالاته عند عبدالوهاب البياتي» (۱۳۹۸) از زهره قربانی مادوانی چاپ شده در مجله «دراسات الأدب المعاصر»؛ نویسنده در این مقاله به تحلیل این موضوع می پردازد که بیاتی با به کارگیری نقاب خيام به صورت نمادین از مسائل انسانی می گوید. مقاله «القناع و دلالاته الرمزية لـ "عائشة" عند عبدالوهاب البياتي» (۱۴۳۰) فواد عبدالله زاده و حامد صدقی در نشریه «دراسات فی العلوم الانسانية» که ضمن پرداختن به تکنیک نقاب در شعر بیاتی به رمزگشایی نماد «عائشه» در شعر او می پردازد. مقاله «تجلی قناع الحلاج فی شعر عبدالوهاب البياتي» (۱۳۹۶)، از فواد عبدالله زاده در نشریه «دراسات الأدب المعاصر» نیز به طور کلی به دلالت های معنایی نقاب حلاج در شعر بیاتی پرداخته است. مقاله «قناع الحلاج فی الشعر العربي المعاصر» (۱۴۳۱) از کبری روشنفکر و سیده اکرم رخشنده نیا هم به تطبیق و بررسی نقاب حلاج در دو اثر «عذاب الحلاج» بیاتی و «مأساة الحلاج» صلاح عبدالصبور پرداخته است. مقاله «استدعاء شخصية الحلاج و المعری فی شعر عبدالوهاب البياتي (دراسة و تحلیل)» (۱۳۹۶)، شهریار همتی در نشریه «کاوش نامه ادبیات تطبیقی» نیز به تطبیق رویکردهای صوفیه بیاتی در فراخوان شخصیت حلاج و معری پرداخته است. مقاله «تمثالات الهجئة فی رواية "ساق البامبو" لسعود السنعوسی؛ قراءة علی ضوء المبدأ الحواری» (۱۳۹۶) از شهریار نیازی و فاطمه اعرجی که در نشریه «إضاءات نقدية فی الأدبیین العربي و الفارسی» به چاپ رسیده است و نظریه منطق گفتگوی

باختین را در رمان بررسی کرده است. مقاله «الحواریة فی قصیده «قصه شهر سنکستان» لأخوان و قصیده «الفقر و السقام» للرفصافی» (۱۳۹۸) از فریبرز حسین جان زاده و هادی اخلاقی که در مجله «دراسات الأدب المعاصر» منتشر شده است و به تطبیق و مقایسه شگردهای گفتگو در این دو اثر پرداخته است. مقاله «حواریة النص الشعری فی دیوان «الخروج إلى الحمراء» لمتوکل طه» (۲۰۲۰) اثر فایزه أحمد الحربی که در نشریه «مجلة جامعة ملک عبدالعزیز» به چاپ رسیده است و تک آوایی و چند آوایی را در دیوان متوکل طه بررسی نموده است. با وجود آثار پژوهشی که در این راستا صورت گرفته است اما در این میان با کمتر اثر پژوهشی روبه‌رو می‌شویم که تکنیک نقاب را با رویکرد منطق گفتگوی باختین تحلیل کرده باشد؛ از این‌رو می‌توان گفت پژوهش مورد نظر در نوع خود نگاه جدیدی به موضوع دارد.

اصل گفتگو و مکالمه مهم‌ترین محور پژوهش حاضر به شمار می‌آید؛ بر این اساس، کوشش می‌شود مهم‌ترین تکنیک‌ها و شگردهایی که سروده‌های مذکور را به یک متن گفتگومند نزدیک می‌سازد معرفی گردد. مسلماً اولین تکنیک در این راستا، تکنیک نقاب است که زمینه‌ساز حضور آواهای متعدد است. نفس این تکنیک همزمان صدای شاعر و صدای شخصیت فراخوانده شده را گاهی به صورت مساوی و گاهی به صورت غلبه یکی بر دیگری به نمایش می‌گذارد. بنا به نظر باختین در هر گفتگویی، یکی از آواها حضوری نامرئی دارد. سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵۴). به هدف نشان دادن گفتگو در این اشعار، ساختار تحلیل مقاله بر اساس وجوه منطق گفتار یعنی سه وجه «من با تو درباره من سخن می‌گویم» و «من با تو درباره تو سخن می‌گویم» و «من با تو درباره او سخن می‌گویم» ذیل دو تیتراصلی «گفتار دوسویه» و «گزاره‌های خطابی» تنظیم گردید. گفتار دوسویه یا سخن دو صدایگی از نظر باختین بدین معناست که هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است که برگرفته از بافت عالم زبانی مقدم بر آن است. وجه سوم منطق گفتگو یعنی «من درباره من با تو صحبت می‌کند» ذیل این تیتراصلی بررسی می‌شود؛ از آن‌رو که ضمیر متکلم «أنا» و «نحن» به صورت بارز یا مستتر در تکنیک نقاب بسیار استفاده شده است. دو وجه دیگر گفتار یعنی «من با تو درباره تو سخن می‌گویم» و «من با تو درباره او سخن می‌گویم» ذیل گزاره‌های خطابی و تحت سه عنوان فرعی «گزاره‌های پرسشی، ندایی و امری» بررسی شد. در گزاره‌های خطابی، اساس بر این است که هر گفتار با پیش‌فرض مخاطب شروع می‌شود و سخن پیوسته به سوی شخصیت مورد خطاب متوجه است. نکته قابل توجه در سروده‌های مذکور آنجاست که متناسب با فراخوان شخصیت صوفی، بیاتی زبان خود را به زبان صوفی نزدیک می‌سازد و گفتگوی او با شخصیت صوفی به مثابه گفتگوی من با فرامن در حالت حلول و اتحاد می‌ماند؛ علاوه بر اینکه در برخی موارد نیز چون زبان صوفی، منطق گفتگو در زبان او شکسته شده و نقش ارتباطی کلام از میان می‌رود؛ این مورد نیز در جابجایی نقش‌های متکلم و مخاطب، دشواری تعیین مصداق ضمائر، مورد بحث قرار گرفت.

۲. مبنای نظری

میخائیل میخائیلوویچ باختین (۱۸۹۵-۱۹۷۵) از جمله نظریه‌پردازان شوروی در گستره علوم انسانی و بنا بر عقیده برخی از محققان از جمله تودوروف، بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبی قرن بیستم به شمار می‌رود (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). زندگی باختین با تحولات بزرگ روسیه از جمله انقلاب ۱۹۱۷ و سپس به قدرت رسیدن لنین و استالین همراه بود. تحولات فکری و اجتماعی روسیه و ظهور جریان‌های بزرگ ادبی و هنری چون مکتب فرمالیست‌ها که باختین از نزدیک با آن‌ها ارتباط داشت در شکل‌گیری آراء و اندیشه‌های او بسیار تأثیرگذار بود (باختین، ۱۳۸۰: ۴۹).

از جمله نکات مهم در اندیشه باختین گذر از متن به سخن است. باختین معتقد بود نمی‌توان متن را در گسست از «تعیین‌های اجتماعی» شناخت بلکه آنچه معنا را در کلام شکل می‌دهد مکالمه و مناسبت میان افراد است. به نظر باختین شخصی و فردی بودن گفته‌ها نگرشی خلاف واقع است؛ زیرا «گفتار در هر حالت بیش از هر چیز توسط نزدیک‌ترین موقعیت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود تعیین و تشخیص می‌یابد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰). و به همین سبب ساختار گفتار، ساختاری اجتماعی است. باختین برخلاف سوسور با دادن خصلت اجتماعی به زبان اولین گام را در جهت نظام گفتار برمی‌دارد «هیچ گفته‌ای را در مجموع نمی‌توان تنها به گوینده نسبت داد؛ زیرا گفته حاصل کنش متقابل میان افراد هم‌سخن است در مفهوم وسیع‌تر گفته حاصل کل واقعیت اجتماعی پیچیده‌ای است که آن را احاطه کرده است (همان: ۶۶)». هرچند در این میان می‌توان از نظریه‌پردازان دیگری چون یاکوبسن نام برد که به این حوزه پرداخته‌اند اما این باختین بود که مکالمه را بنیان سخن معرفی کرد. (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۸) از این رو می‌توان او را پیشگام زبان‌شناسی اجتماعی نامید (یاکوبسن، ۱۳۷۳: ۲۷).

باختین معتقد است از میان متون ادبی، نثر از گفتگومندی و چند صدایی برخوردار است؛ درحالی‌که شعر نمی‌تواند از آن بهره‌ای داشته باشد و می‌گوید: «اغلب انواع شعری (در معنای دقیق آن) از منطق گفتگویی (گفتگومندی) درونی به‌گونه‌ای که حاصل کار هنرمندانه و خلاق باشد بهره نمی‌گیرند» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸). وی معتقد است شاعر برای رهایی از انواع زبان‌ها و رسیدن به زبان ناب خود و گفته خودی سخن می‌گوید براین اساس او در مقابل گفتگومندی به تک‌گومندی یا خودگومندی معتقد است.

۳. فراخوان میراث صوفیه در شعر بیاتی

عبدالوهاب بیاتی از جمله شاعران برجسته معاصر در عراق به شمار می‌رود که از دوران جوانی تحت تأثیر فضای حاکم بر محافل روشنفکری با مفاهیمی چون سوسیالیسم و کمونیسم آشنا شد و متأثر از جو سیاسی آن روز به سوی اندیشه‌های مارکسیستی گرایش یافت (صالح، ۱۹۸۶: ۲۵). گرایش بیاتی به صوفیه با دوران کودکی او بسیار مرتبط است. بنعماره در تأکید این موضوع می‌گوید: «او در شهر بغداد به دنیا آمد و بزرگ شد و بغداد شهر صوفیان و پایتخت تصوف بود... نزدیکی شاعر به

عبدالقادر گیلانی در آشنایی او با مفاهیم تصوف و جهت دادن به افکار و اندیشه‌های وی بسیار مؤثر بود» (بنعمارة، ۲۰۰۰: ۵۲).

بیاتی با اطلاعی که از تجارب شعری صوفیه داشت به جهان تصوف وارد شد و این امر بر رؤیای بیاتی تأثیرگذار بود که در بسیاری از اوقات از زبان صوفیه یعنی رمز و ایحاء بهره می‌گیرد. شاید بتوان گفت صوفیه، اولین روزنه خلاقیت و ابداع در شعر بیاتی است که در درخشش تجربه شعری بیاتی نقش بسزایی داشت. وی بیان می‌کند که از جمله شاعرانی که با توجه و دقت فراوان اشعار آن‌ها را می‌خوانده جامی، مولانا، عطار، خیام و تاگور بود زیرا شاعرانی بودند که باتجربه‌های صوفیانه خود به دنبال دستیابی به باطن جهان و کشف حقایق برآمدند» (البیاتی، ۱۹۷۲: ۱۹). بیاتی با بکار گرفتن تکنیک نقاب و فراخوانی شخصیت‌های صوفی توانست از میراث صوفیه در زبان شعری خود بهره‌گیری در واقع می‌توان گفت او «اولین شاعری است که توانست تکنیک "نقاب" را به لحاظ نظری توضیح داده و مفهوم و ویژگی‌های آن را بیان کند ضمن اینکه توانست آن را در شعر خود پیاده کند» (حداد، ۱۹۸۶: ۱۵۷). وی در تعریف این تکنیک چنین می‌آورد: «شاعر با فراخوانی یک شخصیت از زبان او سخن می‌گوید و تلاش می‌کند تا وجودی مستقل از خود خلق کند» (بیاتی، ۱۹۷۲: ۳۷).

«حلاج»، «ابن عربی»، «عطار»، «مولانا»، «سهروردی»، «خیام» از مهم‌ترین نقاب‌های صوفیه‌ای هستند که بیاتی در اشعار خود بکار می‌گیرد. بیاتی در به‌کارگیری این تکنیک در اشعار خود می‌گوید: «تلاش کردم تا شخصیتی را که در ذهن مردم زمان ما و دیگر زمان‌ها، رنگ یک «قهرمان ایده‌آل» را به خود گرفته به تصویر بکشم و در عمق احساسات و مشاعر این شخصیت‌ها نفوذ کنم از بی‌نهایت بگویم از دردهای اجتماعی که با آن سروکار داشتند از زیر پا گذاشتن و شکستن آنچه موجود است برای دستیابی به هر آنچه وجود خواهد داشت» (بیاتی، ۱۹۷۲: ۴۱). این رویکرد اجتماعی و سیاسی بیاتی در به‌کارگیری میراث بسیار تأثیرگذار بود به طوری که در پاسخ به سؤالی پیرامون معنای تصوف چنین می‌گوید: «اتحاد با روح عالم و با موسیقی هستی که در شعر حلول می‌کند و به آن جان می‌بخشد تا به اسم حق، آزادی، عدالت و حبّ عظیم به تسبیح بپردازد» (بیاتی، ۱۹۹۳: ۱۲۴). عزالدین اسماعیل معتقد است بیاتی توانست با تلفیق میان تصوف و شعر معاصر عرب، آن هم به ماهرترین شکل، «تصوف متعهد یا انقلابی» را شکل دهد. «تصوف متعهد» در واقع بعد زیبایی‌شناسی تمرد انقلابی است که در آن بر نقش هنر در تغییر و تحول بسیار تأکید می‌شود (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۴۱۴).

۴. وجوه منطق گفتار در شعر بیاتی

۴.۱. گفتار دوسویه

از نظر باختین سخن در یک اثر هنری (مخصوصاً رمان) دارای وجوه زیر است:

- ۱- سخن مستقیم نویسنده بدون میانجی که مستقیماً به شیء یا ابژه‌ای خاص اشاره دارد و به منزله عبارت یا بیانی محسوب می‌شود که نشانگر اقتدار معنایی غایی گوینده باشد.
- ۲- گفتار بازنمایی شده (سخن شخص بازنمایی شده)
- ۳- گفتار یا سخن دو سویه (سخنی که از یک جهت به سمت گفتار یا سخن شخص دیگر جهت داده شده است) (غلامحسین زاده و غلام پور، ۱۳۸۷: ۱۲۱-۱۲۲).

باختین گفتار دوسویه یا سخن دوصداییگی را در دو معنا به کار می‌برد. دوصدایی در یک معنا به نثر اختصاص دارد «به منزله عنصر یا عاملی به کار می‌رود که ساختار زبانی رمان را می‌سازد. ساختار زبانی که به صورت درونی مکالمه پرداز می‌شده است، به گونه‌ای که در یک ساختار دستوری واحد، دو صدا وجود دارد. دوصدایی در رمان زمانی قابل تشخیص است که گوینده از شنونده می‌خواهد تا به کلمات چنان گوش کند که گویی با علامت نقل قول گفته شده‌اند» (همان، ۱۲۳). دوصدایی در معنایی دیگر به هر کلامی اطلاق می‌شود که «نشان می‌دهد هیچ سخنی در انزوا وجود ندارد؛ بلکه همیشه بخشی از یک کل بزرگ‌تر است که برگرفته از بافت عالم زبانی مقدم بر آن است» (همان).

دو سویگی در کلام در بیان تجربه‌های عرفانی یا حتی در اشعار غنایی و عرفانی که شاعر خود را جزئی از یک از کل می‌بیند و با گفتگو با او می‌پردازد بسیار دیده می‌شود. جزء از کل در اشعار عرفانی به صورت مکالمه انسان با روح آفرینش‌گر خود شکل می‌گیرد. نقطه تمایز گفتگو در اشعار غنایی و عرفانی با دیگر متون ادبی در "دیگری" است. شاید بتوان گفت بارزترین شکل گفتار دوسویه در کلام عرفانی در ساختار متکلم ظهور پیدا می‌کند در این ساختار است که شاعر به گونه‌ای بسیار شعرگونه و رمزی هم از خود می‌گوید و هم صدای "دیگری" است در واقع می‌توان گفت «من» در غزل‌های عرفانی در عین اینکه به ظاهر متکلم است اما در باطن و حقیقت امر، مخاطب مستقیم «من» دیگری است؛ هم «من» است که سخن را تولید می‌کند و هم «تو» که مخاطب «من» است (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۲۳).

اتحاد و یکی شدن با یکی شدن با الوهیت در عرفان به گونه‌ای است که اشاره یکی چون اشاره به دیگری باشد (بدوی، ۱۹۷۸: ۱۶). چون این حالت پدید آید صوفی ضمیر متکلم را به کار می‌گیرد و زبان نیز از صیغه خطاب به متکلم تغییر می‌یابد و نمی‌توان مخاطب را تعیین کرد؛ زیرا هر دو یکی هستند. بدوی این ویژگی را در گفتار صوفیه بسیار اساسی دانسته و معتقد است که شطح دارای چنین ساختاری است (همان، ۱۰). پربسامدترین واژه در شطحیات «من» است. «من، نه منم. من منم زیرا که من، من - اویم و او، من - او» (سهلگی، ۱۳۸۳: ۲۴۱).

أنا من أهوى و من أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنًا

(حلاج، ۱۳۴۳: ۳۴۲-۳۴۳)

(ترجمه) «من همانم که او را دوست دارم و او که دوست دارم، منم، ما دو روحیم در یک بدن».

بنابراین در تجربیات عرفانی که من عارف، فانی در فرامن می‌شود، سخنان فرا من، از طریق من محسوس و شنیدنی می‌گردد. نظیر این تجربه را در تجربه‌های روحی ابن عربی، روزبهان بقلی و حلاج بسیار می‌توان مشاهده نمود؛ در این حال دیگر من با من‌های دیگر سخن نمی‌گوید. فرا من با زبان من از خود، از من - که در این حالت به‌ظاهر هم‌گوینده است و هم مخاطب فرامن - یا از او سخن می‌گوید در این حالت «فرامن» با زبان «من» از خود و از من می‌گوید منی که هم متکلم است و هم مخاطب. عارف در این حال هم متکلم است و هم مخاطب هم گویا است و هم خاموش (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۴۰). استفاده بسیار از ساختار متکلم در زبان صوفی برآمده از حالت اتحاد «من» و «فرا من» است؛ آنجا که «من درباره من با تو سخن می‌گوید»؛ یعنی قسم سوم از منطق گفتگو. این زبان حلول و اتحاد در تکنیک نقاب هم دیده می‌شود آنجا که میان «من/شاعر» با آن شخصیتی که او را هم ذات خود پنداشته و شخصیت او را برای گفتن از خود، اهداف و دغدغه‌ها به استعاره می‌گیرد اتحاد رخ می‌دهد. کندی به این ویژگی از نقاب اشاره کرده و آن را نقطه محو و یکی شدن میان شاعر و رمز مد نظر می‌داند؛ به‌طوری‌که نمی‌توان میان آن‌ها دیوار و حائلی در نظر گرفت (کندی، ۲۰۰۳: ۵۹-۶۰) در این هنگام است که ما چند صدا را در شعر خواهیم شنید صدای شاعر که از آمل خود می‌گوید و آرزوی تحقق آن‌ها را در سر دارد و برای رسیدن به آن‌ها تلاش می‌کند. صدای صوفی که با "فرامن" خود سخن می‌گوید و از آرزوی خود برای رسیدن به نقطه وصال می‌گوید و صدای شاعر که صوفی را مورد خطاب قرار می‌دهد یا صدای "فرامن" در گفتگو با "من". البته بسته به هنر شاعر گاهی همسانی میان صداها به حدی زیاد می‌شود که تشخیص مصداق برای خواننده دشوار خواهد بود. در ادامه به بیان نمونه‌هایی از زبان اتحاد در تکنیک نقاب می‌پردازیم.

«ها هو ذا شمس الدین / یشرق من «تبریز» / یمنحني برکات العاشق و المعشوق / و کلانا ثمل مجنون / المعشوق هو الکل الحی و أما العاشق / فهو حجاب و هو المیت / برما حریق اُغشی و بأسمال الفقراء / «أمسک كأس شرابی بید، و بأخری شعر حیبی / أرقص عبر المیدان» / فی أحشائي نازٌ لاتخبو، فلماذا لاتحرقني النار؟ / ها أنا ذا أضع الكفن الابيض و السیف أمامك / فلتضرب عنقی و أنا سکران... (بیاتی، ۱۹۹۰، صص ۴۵۱ و ۴۵۲).

(ترجمه) «او همان شمس‌الدین است از تبریز طلوع می‌کند برکت‌های عاشق و معشوق را به من می‌بخشد و ما هر دو شوریده عقل و مجنون، معشوق سراسر وجود و زندگی است و عاشق حجاب است و از خود وجودی ندارد (فنا در معشوق است) / خاکستر آتش و لباس کهنه فقیران را بر تن دارم، «یک دست جام باده و یک دست زلف یار، رقص میانه میدانم آرزوست»، درون من آتشی است که خاموش نمی‌شود پس چرا مرا نمی‌سوزاند؟ من کفن سفید و شمشیر را در برابر تو می‌گذارم و تو باید گردن مرا در همین حالت مستی بزنی».

مضامینی چون وحدت وجود نیز در این قصیده مخصوصاً در بند اول به خوبی دیده می‌شود. دیدن معشوق در سراسر جهان؛ گویی جهان مجموعه‌ای از آینه شکسته‌هایی است که چهره محبوب را به تماشا گذاشته است. استفاده شاعر از برخی عبارات، به‌خوبی بیانگر این مضمون است؛ به‌عنوان مثال «المعشوق هو الكل الحي» یا ابیاتی چون «و أصبح بي مجنوناً، و أنا أصبحت به... أيضاً و کلانا مجنون سکران...» شاعر ابتدا خود و معشوق را در قالب دو عبارت جدا گانه به تصویر می‌کشد: «او مجنون من است و من مجنون او»؛ اما در بیت بعد دیگر خبری از ضمیرهای «او» و «من» نیست و ضمیر «ما» را بکار می‌گیرد: «کلانا مجنون سکران» یا در فعل «نبحث» که باز می‌توانیم شاهد ضمیر مستتر «نحن» باشیم. در این ابیات از افعال متکلم وحده چون «أصبحت، أمسکت، أرقص و أتغشی و أضع» بسیار استفاده می‌شود و در موارد متعدد از ضمیر بارز «أنا».

منطق سخنان برآمده از اتحاد و حلول (خواه یگانگی و وحدتی از جنس صوفی یا آنچه در اتحاد شخصیت‌ها در تکنیک نقاب می‌بینیم)، را باید از قسم سوم گفتگو یعنی «من درباره من با تو سخن می‌گویم» دانست. آری من با تو سخن می‌گویم از من. اینجاست که سخن شاعر به گفتار دوسویه شبیه می‌شود؛ گفتاری که در آن هم صدای شاعر است و هم صدای شخصیت فراخوانده شده. صدای شاعر که به شکل استعاری و رمزی از سرمستی خود در تحقق آرزوها با تو سخن می‌گوید و صدای صوفی که از شور خود در عشق الهی با تو سخن می‌گوید و «تو» در اشعار صوفی که بر آمده از وجد است همان «فرمان» است. بینامتنیت برخی از ابیات با اشعار مولوی به‌گونه‌ای است که خواننده احساس می‌کند این صدای مولوی است که می‌شنود؛ مخصوصاً این بیت از مولوی «یک دست جام باده و یک دست زلف یار / رقصی چنین میانه میدانم آرزوست» که در این بیت بسیار جلوه گر می‌شود «أمسک کأس شرابی بید، و بأخری شعر حیبتی / أرقص عبر الميدان». تعدد اصوات در ابیات پایانی کمتر می‌شود؛ زمانی که شاعر/صوفی ضمیرهای متکلم چون «نحن» و «نا» استفاده می‌کند که اوج اتصال صداها را به نمایش می‌گذارد. به نظر می‌رسد در اینجا صدای مولوی برتری می‌یابد؛ زیرا چنین استعمالی از زبان که بر آیند حالات اتحاد و فنای صوفی است بیشتر ما را به یاد شطحیات و اشعار صوفیانه می‌اندازد آنجا که زبان او از «من» و «تو» به ضمیر «ما» تغییر می‌یابد. در این موارد، هر دو صدای شاعر و شخصیت فراخوانده شده در یک قالب ریخته می‌شود؛ البته گاهی یک‌صدا بر دیگری غلبه می‌کند و دیگری گویا کمرنگ‌تر می‌شود. بنا به نظر باختین در هر گفتگویی، یکی از آواها حضوری نامرئی دارد. سخنانش را نمی‌شنویم ولی در عمق این سخنان تأثیر تعیین‌کننده‌ای دارد (هارلند، ۱۳۸۱: ۲۵۴). در اشعار بیاتی هم آنجا که صدای شخصیت فراخوانده شده چون مولوی، ابن عربی یا حلاج غلبه می‌کند شاعر را چونان «گویای خاموش» یا «خاموش گویا» اصطلاحی که در متون صوفی برای عارف آنگاه که با حق یکی شده است و به مرحله اتحاد رسیده بکار می‌برند) می‌بینیم. این مطلب باز ما را به یاد گفتگوی صوفی با حق می‌اندازد آنجا که صوفی سخن می‌گوید؛ اما آن حق است که در واقع بر زبان او جاری است و صوفی چون مخاطبی خاموش است.

۲. ۴. گزاره‌های خطابی

گفتار با پیش‌فرض یک مخاطب شروع می‌شود و سخن پیوسته به‌سوی شخصیت مورد خطاب متوجه است؛ بنابراین شنونده یا همیشه حاضر است و یا تصویری مثالی و خیالی از مخاطب وجود دارد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰-۹۱). بر این اساس می‌توان گفت هر سخن همواره خطاب به کسی بیان می‌شود و «عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی مشاهده دیگری (Seeing the other) با تجربه طرف مقابل (Experiencing the other side) است» (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۰).

وجه اول گفتار صوفی یعنی «من درباره تو با تو صحبت می‌کند» در کلام صوفیه و در گفتگو با فرامن می‌توان مشاهده نمود؛ برای نمونه از شطحیات حلاج است که «روح من با روح تو بیامیخت در دوری و نزدیکی من توام و تو منی» (بدوی، ۱۹۷۸: ۳۸۵) و در جایی دیگر از موضوع اتحاد چنین می‌گوید: «عجب دارم از تو از من فنا کردی مرا از خویشتن به تو تا ظن بردم که من تو ام و تو منی» (همان، ۳۸۷). «بلانی فی بلاک» (همان، ۴۱۷). «منم یا توئی؟ حاشا از اثبات دوئی. هویت تو در لائیت ماست. ذات او از ذات ما کجاست چون تو را بینم؟ ذات من منفرد شد جایی که من نیستم کجا طلب کنم آنچه پنهان کردم؟ میان ما ائیت منازعت می‌کند بئیت خویش که ائیت ما بردار» (همان، ۴۲۱).

وجوه گفتار در تکنیک نقاب تنها بر قسم سوم آن یعنی «من درباره من با تو سخن می‌گوید» منحصر نمی‌شود؛ بلکه دو وجه دیگر یعنی «من با تو درباره تو سخن می‌گوید» و «من با تو درباره او سخن می‌گوید» نیز دیده می‌شود. برای نمونه می‌توان ابیاتی از قصیده «مقاطع من عذابات فرید الدین عطار» را مورد بررسی قرارداد که در آن به‌وفور از ضمائر متکلم و خطاب «أنا/أنت» استفاده شده و ساختار کلام را به گفتگو بسیار نزدیک می‌سازد و نشان می‌دهد مخاطب در شعر او حضوری مستقیم دارد: «بادرنی بالسكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقی، فلتصبح یا/أنت أنا محبوبي، یرهن خرقة للخمر و یبکی مجنوناً بالعشق، عراه غباراً، قلبی من فرط الاسفار إلیک و منك/ فناولنی الخمر و وسدنی تحت الکرمة مجنوناً و لتبحث عن/ یاقوت فمی تحت الأفلاک السبعة، و لتشعل بالقبلاط/ الظمأی فی لحم الارض حریقاً، مرآة لی کنت فصرتُ أنا/ المرآة، أعریک أمامی و أری عربی، أبحث فی سکرى عنک او فی صحوی، ما دامت أقداح الساقی تتحدث دون لسان/ یا روح عناصر هذا العالم، یا أضواء اللیل الفضية و الزرقاء/ ها أنا ذا أسجد فی الحضرة سکران... أهذی و الخمر معی تهذی، قیثار العشق، أعریک أمامی/ فی الحان/ اما کنت أبوح بحبی، لو لم تسکب هذی الغاباتُ الملكية/ خضرتها فی الماء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۴۱۳/۲) (ترجمه) «بی مقدمه آغاز کرد با مستی و مدهوشی و گفت من همچون شرابم و تو ساقی. ای تویی که منی محبوب من باش، خرقة خود را مرهون شراب می‌داند و چون عاشقی دیوانه وار می‌گرید، غباری او را فراگرفته است قلب من از بسیاری سفرهای به‌سوی تو و از سوی تو، شرابی بده و من دیوانه را زیر درختان تاک به دامن گیر، پس باید یاقوت دهان مرا زیر آسمان‌های هفتگانه بجویی، و با بوسه‌های تشنه، گوشت زمین را آتش زنی، تو آینه من گشتی و من خود آینه شدم، تو را در برابر خود عریان می‌کنم و عریانی خود را می‌بینم، در مستی و هوشیاری در جستجوی تو ام، جام‌های ساقی بدون زبان پیوسته سخن می‌گویند، ای روح تمام این هستی، ای پرتوهای نقره‌ای و لاجوردی شب، من در

محضر او با سرمستی به سجده می‌روم، هذیان می‌گویم و شراب، هذیان می‌گوید. ای گیتار عشق، تو را در میکده و در برابر خود، عریان می‌کنم، راز عشق خود را فاش نمی‌سازم، اگر این جنگل‌های پادشاهی، سرسبزی خود را در آب نریزند».

این بند، گویی با صدای عطار شروع می‌شود: «بادرنی بالسكر وقال: أنا الخمر وأنت الساقی» که با ما از گفتگوی فرامن با خود می‌گوید؛ بنابراین قصیده با قسم اول از جوه گفتار یعنی «من درباره او با تو سخن می‌گوید» شروع می‌شود اما این قسم گفتگو در ابیات بعدی تغییر کرده و جای خود را بیشتر به قسم دوم و سوم می‌دهد و به عبارت دیگر موضوع سخن از «او» به «من» و «تو» تغییر می‌کند. می‌توان گفت کثرت ضمائر خطاب در این ابیات نشان‌دهنده حضور مخاطب مستقیم است. این فضا سازی گفتگو میان هر دو طرفی که باشد به گونه‌ای صورت گرفته است که مخاطب/خواننده‌ی اشعار و کسانی که همچون بیاتی دغدغه‌های اجتماعی و تمایل به سمت گرویدن به آرمان‌ها و ایده‌آل‌ها را دارند، بتوانند در شعر او وارد گفت‌وگو شوند و به عبارتی فضای گفتگو میان آزادی خواهان و آرمان‌های آن‌ها نشان می‌دهد که در عین حضور، این فاصله برای آن‌ها بسیار زیاد شده است: «فلتبحث عن یاقوت فمی تحت الأفلاك السبعة». با خواندن بند اول از این قصیده درمی‌یابیم صدای عطار بیشتر از بیاتی به گوش می‌رسد؛ زیرا زبان به زبان صوفی نزدیک است و سرشار از اصطلاحات و رموز صوفیه چون: خمر، سکر، صحو، مرآه و ... از طرف دیگر، عبارت «الافلاك السبعة» که در این مجموعه دو بار تکرار می‌شود یکبار در بیت «ولتبحث عن یاقوت فمی تحت الافلاك السبعة» (ترجمه) «در پی یاقوت دهان من باید آسمان‌های هفتگانه را بجویی» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۳/۲). و بار دیگر در «سیاتی عصر یصبح الانسان سدیماً لأخیه الانسان و ملیکا للأفلاك السبعة» (ترجمه) «روزگاری می‌آید که انسان چون ستاره‌ای برای برادر خود می‌شود و چون پادشاهی برای هفت آسمان» (همان، ۱۴۱۴). که در واقع برای پر رنگ کردن صدای عطار است؛ زیرا وی در ابیات آغازین «الهی‌نامه» چنین می‌آورد:

بنام کردگار هفت افلاک که پیدا کرد آدم از کفی خاک

(عطار، ۱۳۸۸: ۴۱۷)^۱

نکته دیگر این است که در این ابیات، عبارت «مرآة لی کنت، فصرت أنا المرآة» چهار بار تکرار می‌شود و نشان می‌دهد: اولاً بیاتی قصد دارد فضای حلول و اتحاد میان من و فرامن را به تصویر بکشد و از طرف دیگر صدای دیگری را نیز در این ابیات زنده می‌کند و بر تعدد آواها می‌افزاید. و آن صدای بایزید بسطامی است؛ زیرا این عبارت منتسب به بایزید است (بسطامی، ۲۰۰۴: ۵۲).

بنابر آنچه گذشت شاعر در این قصیده چند صدا را زنده می‌کند؛ فرامن، شاعر (بیاتی)، عطار، بایزید بسطامی و خیام که مورد اخیر به واسطه آوردن رمز و نماد عائشه خود به خود در قصیده حضور پیدا می‌کند. شاعر با این چندصدایی در واقع فضایی از ابهام را پیش روی خواننده می‌گشاید و موجب می‌شود تا خواننده ذهن خود را به جولان بیاندازد و حدس بزند

^۱ . لازم به ذکر است این بیت، در تصحیح شفیعی کدکنی ذیل ملحقات آمده است.

چه کسی دارد سخن می گوید. شاعر در بند دوم، عبارت «ما في الجبة إلا الإنسان» را می آورد و به نظر می رسد رویکرد وجودگرایی شاعر برجسته می شود. خواننده در بند قبلی که به حالت های روحانی و تجربه های صوفیانه در خلوت کردن با ذات اقدس الهی فکر می کند ناگهان رشته افکارش گسسته شده و صدای بیاتی را می شنود: «ما في الجبة إلا الإنسان». این عبارت ساختار شطحیات حلاج را دارد که در اصل «ليس في الجبة الا الله» بوده است. شاعر وقتی در اوج تجربه شعری خود و پرداختن به مسائل انسانی به این می رسد که «ما في الجبة الا الإنسان» در واقع وحدت و حلول عرفانی یا همان صدای صوفی را از آسمان به زمین می آورد و جهت سیر و سلوک صوفیانه خود را از اوج به حضيض آورده و زمینی می کند. می توان گفت عبارت «ما في الجبة إلا الإنسان» به بهترین نحو گویا و بیانگر صوفیه ملتزم بیاتی باشد؛ عبارتی که در خود، رنگ صوفیه و التزام یا همان صدای شاعر مبارز و صوفی عزلت نشین را جمع کرده است. شاعر از عبارت «ما في الجبة إلا الخمار» هم در سروده خود استفاده می کند؛ شاید به این دلیل نوعی موازنه میان فضای صوفی/صدای صوفی با فضای ملتزم گونه/صدای مبارز در این سروده ایجاد کند.

همین وجه از گفتار صوفیان یعنی «من درباره تو با تو صحبت می کند» را در اشعاری که بیاتی در آن ها شخصیتی از صوفی را فرامی خواند می توان مشاهده نمود. برای نمونه می توان ابیاتی از مقطع «المريد» از قصیده «عذاب الحلاج» را ذکر کرد: «سقطت في العتمة والفراغ/ تلطخت روحك بالاصباغ/ شربت من آبارهم/ أصابك الدوار/ تلوثت يداك بالحبر/ وبالغبار/ وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار/ صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصُّبَّار/ یا ناحراً ناقته للجار/ طرقت بابي بعد أن نام المغنى/ بعد أن تحطّم القيثارة/ من أين لي و أنت في الحضرة تستجلی/ و أين أنتهی و أنت في بداية إنتهاء/ موعدا الحشر فلا تقصّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ فباطن الاشياء ظاهرها... فظنّ ما تشاء/ من أين لي و نارهم في أبد الصحراء/ تراقصت و انطفأت/ وها أنا أراك في ضراعة البكاء/ في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲) (ترجمه) «در تاریکی و خلأ سقوط کردی، روح خود را با رنگ ها درآمیختی، از چاهایشان نوشیدی، سرگیجه گرفتی، دستانت به جوهر و غبار آلوده گشت، اینک تو را می بینم که بر خاکستر این آتش معتکف شده ای، سکوت تو خانه عنکبوت است و کاکتوس چون تاجی بر سر توست. ای کسی که ناقه خود را برای همسایه قربانی می کنی، تو آنگاه درب خانه مرا زدی که آوازه خوان به خواب رفته بود و گیتار هم شکسته، مرا کجا راه رسیدن به توست که تو در محضر او تجلی می یابی. در کدامین نقطه پایان پذیرم حال آنکه تو آغاز پایانی، وعده ای ما حشر است پس از مهر کلمات باد بر روی آب پرده برندار، باطن و ظاهر اشياء یکی است، هر چه می خواهی تصور کن... من کجا و آتش آن ها کجا که در ابدیت صحرا، به رقص آمد و خاموش شد و اینک تو را متضرع و گریان می بینم که غرق در معبد نور و خاموش با شب سخن می گویی».

در این بند از سروده، گفتگویی جریان دارد که به گفته محیی الدین صبحی میان مرید و روح کلی در لحظه تجلی به وقوع پیوست (صبحی، ۱۹۸۸: ۱۴۵). متکلم، صدایی است که از درون حلاج برخاسته و با او صحبت می کند و شخصیت معینی

ندارد یا فرامن شاعر است که او را مورد عتاب قرار می‌دهد. نکته قابل توجه این است که گفتگوی میان این دو شخصیت همچون گفتگوی میان شخصیت‌های یک نمایشنامه نیست؛ بلکه برآمده از عمق وجود صوفی/ شاعر در لحظه اتحاد با فرامن/ مطلق است. این گفتگو میان دو طرفی صورت می‌گیرد که در واقع یکی هستند؛ یکی گویا و دیگری خاموش، یکی ظاهر و دیگری پنهان. نمونه این گفتگوها را در دیگر بندهای سروده «عذاب الحلاج» می‌توان دید. بسیاری از ابیاتی که در آنها ضمایر متکلم و مخاطب بکار رفته بیانگر شکل‌گیری این گفتگوست: «قتلتی/هجرتی/نسیتنی/ حکمت بالموت علیّ قبل ألف عام/ وها أنا أنام/ منتظرًا فجر خلاصی ساعة الإعدام» (همان، ۱۶/۲). این گفتگوها تداوم پیدا کرده و قالب‌های مختلفی چون جملات پرسشی و امری و ندایی را به خود می‌گیرد که در ادامه آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱. ۲. ۴. گزاره‌های پرسشی

واژه «پرسش» از جمله کلیدواژه‌های اصلی نظریه باختین را تشکیل می‌دهد. کمتر اثری می‌توان از او پیدا کرد که این کلمه را در عنوان نداشته باشد. از نظر باختین طرح مسأله و پرسش «یکی از مهم‌ترین پایه‌های تداوم مکالمه است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). متکلم حتی وقتی که مخاطب هم حضور ندارد سخنان خود را برحسب نیاز و پرسش مخاطب غایب و فرضی تعیین می‌کند. هر پاسخ به پرسش‌ها و نیازهای مخاطب، پرسش‌ها و نیازهای تازه‌تری ایجاد می‌کند که باز متکلم در پی تدارک پاسخی است و بدین ترتیب گفتگو حاصل می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۷).

در ابیات چندی که از مقطع «المريد» از قصیده «عذاب الحلاج» آوردیم شاهد سه جمله پرسشی هستیم: «من أين لي وأنت في الحضرة تستجلی/ و این أنتهی و أنت في بداية إنتهاء/ موعدا الحشر فلا نقص ختم كلمات الريح فوق الماء/ فباطن الاشیاء ظاهرها... فظنّ ما تشاء/ من أين لي و نازهم في أبد الصحراء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲). پرسش‌هایی که در قصیده «عذاب الحلاج» مطرح می‌شوند در راستای بیان مضامین سیاسی - اجتماعی است اما در قالب زبان صوفی است که از جمله ویژگی‌های آن بیان پارادوکسیکال است. شاعر/ من/ صوفی از فاصله خود با معشوق/ فرامن/ مراد خود می‌گوید و در عین حال خود را در حضور او می‌بیند و آنگاه که می‌خواهد پایان راه را بداند درمی‌یابد که آغاز و انجام، اوست: «این أنتهی و أنت في بداية إنتهاء» شاید از این مصرع بتوان به این معنا پی برد که شاعر بدین وسیله و با اشاره به معانی صوفیه در این راستا و استفاده از مضامینی چون حضور، از مبارزه پیوسته خود در راه رسیدن به آرمان‌ها سخن می‌گوید. پرسش‌ها در واقع وسیله‌ای است تا شاعر به تداوم گفتار و ارتباط خود با مطلوب و آرمان‌های خود بپردازد. طرح این پرسش‌ها بیشتر می‌تواند مخاطب را با حال شاعر و مقصود او آشنا گرداند؛ زیرا خواننده با هر پرسشی که روبه‌رو می‌شود بیشتر بر جواب آن نیز متمرکز می‌شود.

آنچه مسلم است بیاتی در این ابیات، در مقام صوفیان نیست تا از حالات تجلی الهی و فنا فی الذات سخن بگوید؛ بلکه در راستای سخن نمادین از مفاهیم التزام و تعهد وی نسبت به جامعه از زبان صوفیه بهره می‌جوید؛ او بارها این مطلب را

به صورت مستقیم و بی پرده در اشعار خود آورده است: «أيتها الثورة، يا حبي الأولى، يا رايات الأمل الحمراء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۳۲۹/۲). علاوه بر اینکه وی، اذعان دارد بر اینکه حب و عشق او نسبت به زن نیز با علاقه و شیفتگی او نسبت وطن، انقلاب و مسائل انسانی درآمیخته است (بیاتی، ۱۹۷۲: ۸۷).

۲.۲.۴. **جملات امری:** یکی دیگر از شگردهای ایجاد و تداوم منطق است. نکته‌ای که در جملات امری وجود دارد این است که شاید بیشتر از دیگر موارد انشائی دلالت بر حضور مخاطب دارد؛ به طوری که در قواعد عربی این امر را امر حاضر می‌نامند؛ یعنی در این جملات مخاطب حضور دارد. گفتگوهایی که بیاتی میان خود و حلاج یا میان حلاج با فرامن وجودی اش ترتیب می‌دهد به گونه‌های مختلف گفتاری کشیده می‌شود از پرسش تا امر و نهی. البته باید گفت که جملات امری در قالب تحکمی و یا دستوری به صورت از بالا به پایین نیستند؛ بلکه بیشتر در معنای خواهش و تمنا هستند. در مقطع «المريد» شاهد یک جمله امری هستیم «فطنّ ما تشاء» که گویی نوعی إباحه هم در معنای آن هست به این معنا که هر طور بخواهی می‌توانی فکر کنی. به طور کلی می‌توان گفت هرگاه موضوع سخن و گفتگو «من» یا «تو» باشد بیشتر می‌توان موارد امر یا پرسشی را مشاهده نمود و در مقطعی چون «فسيفساء» که «من با تو درباره او سخن می‌گوید» چنین ساختارهایی از جملات را کمتر می‌توان دید. البته در مقطعی چون «الصلب» هم شاعر به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویا مخاطبی ندارد؛ زیرا اتحاد مخاطب و متکلم رخ داده و شاعر توانسته است به گونه‌ای عمل کند که من و تو به جای هم به کار می‌روند؛ اما از اواسط ابیات شروع می‌کند به استفاده کردن از ساختارهای امری مثل «فأغلق الشباك، ... ماندتي، عشائي الاخير في وليمة الحياة/ فافتح لي الشباك، مدّ لي يدك آه» و به عبارتی مخاطب را حاضر می‌کند و در اینجاست که گفتگو بار دیگر شکل روشن تری به خود می‌گیرد.

امر نیز چون گزاره‌های پرسشی ذهن مخاطب را به آن طرف مقابل سخن می‌کشاند. بیاتی که در این ابیات شخصیت حلاج را فراخوانده است صدای او را زنده می‌کند که از خداوند یا به تعبیر دیگر از فرامن وجودی خود در راه بیداری انسان‌ها استمداد می‌طلبد یا با توجه به عبارت «ماندتي عشائي الاخير في وليمة الحياة» می‌توان صدای حضرت مسیح (ع) را شنید که در واپسین لحظات از خداوند استعانت می‌طلبد. بیاتی در این ابیات به تعبیر عزالدین اسماعیل، صوفی متعهد و ملتزمی را به تصویر می‌کشد که در صدد پی ریزی یک جامعه سالم است. او همان اندازه که در برابر یک فرد مسؤول است در برابر یک جامعه هم مسؤولیت دارد (اسماعیل، ۱۹۶۷: ۴۱۴). لذا در این ابیات می‌توان صدای انسان مبارزی را شنید که در مسیر مبارزه و مقاومت خود به فراز و فرودهای بسیاری مواجه می‌شود؛ پس از آن نیروی ماورائی می‌خواهد تا او را یاری نماید، دریچه انوار خود را به روی او بگشاید تا بتواند این سترونی و خشکی «سنوات العقم و المجاعة» را بزدايد.

۴. ۲. ۳. جملات ندایی: از دیگر گونه‌های گفتاری که در تکنیک نقاب دیده می‌شود، جملاتی است که در قالب ندا به نگارش در آمده‌اند و از حضور حداقل دو طرف گفتگو حکایت دارد. گویا شاعر با آوردن چنین ساختارهایی در اثناء شعر بار دیگر توجه خواننده را بر وجود طرف دیگر گفتگوی خود جلب می‌کند؛ مخصوصاً که وی ویژگی‌های خاص از شخصیت مخاطب خود را مورد ندا قرار می‌دهد تا اندکی بر هویت او نیز اشاره داشته باشد. مناداهای شاعر در قصیده عذاب الحلاج شامل این موارد است: «یا مسکری، محیری، یا مغلق الأبواب، یا ناحرا ناقته للجبار» که در مقطع اول، دوم و پنج تکرار می‌شود. به نظر می‌رسد وقتی گوینده مخاطب خود را مورد ندا قرار می‌دهد نشان از آن دارد که میان آن دو فاصله افتاده است چنانچه به ابیات ابتدایی از دو مقطع «المريد» و «رحلة حول الكلمات» توجه کنیم می‌بینیم شاعر فضایی به دور از محبوب و فرامن را به تصویر می‌کشد؛ فضایی سرشار از آلودگی «تلطخت روحک بالاصباح»، تاریکی «سقطت في العتمة»، وحشت، تنهایی و تاریکی «ما أوحش الیل»، ویرانی و نابسامانی «خربت حدیقة الصباح» و ...؛ بنابراین می‌توان گفت میان «او» و «محبوب» یا همان «فرامن» و «او» فاصله بسیار افتاده و ثمر آن هم چیزی جز رنج و تباهی نیست؛ از این رو او را می‌خواند و فریاد می‌زند: «یا مغلق الأبواب، یا مسکری یا محیری». در این گفتگوها متکلم، حلاج/شاعر یا همان انسان مبارزی است که فرامن/آرمان‌های خود را می‌خواند و میل به اتحاد و وصل با او را دارد تا از این سیاهی‌ها رها شود. استفاده از عبارت‌هایی چون «یا مسکری في حبه و محیری في قربه» که برگرفته از مناجات‌های حلاج هستند: «یا من أسکرنی بحبه و حیرنی في میادین قربه: ای کسی که مرا به عشق خود سر مست کرده و در نزدیکی خود حیران» (الساعی، ۱۹۹۷: ۱۸) بسیار زمینه را برای تعدد آواها و فراخوانی صدای حلاج فراهم می‌سازد.

۵. منطق شکنی گفتگو و جا به جایی نقش‌های (متکلم و مخاطب)

ساخت شکنی در کلام از جمله ویژگی‌های زبان شطحیات است و از جمله آن‌ها، ساخت شکنی در جابه‌جایی متکلم و مخاطب است. تغییر و گردش در زبان شطحیات بسیار اتفاق می‌افتد. ماسینیون از این حالت حلول تعبیر به جابه‌جایی نقش‌ها می‌کند؛ یعنی یکی به جای دیگری سخن می‌گوید (نویا، ۱۳۷۳: ۳۳۶) بدوی هم از او تبعیت نموده و اصطلاح جابه‌جایی نقش‌ها را بیان می‌دارد. نظیر این جابه‌جایی نقش‌ها را می‌توان در شطحیات معروفی چون «أنا الحق» از حلاج یا «سبحام ما أعظم شأنی» از بایزید مشاهده نمود که اشاره به یکی چون اشاره به دیگری است.

نوعی از شکست منطق گفتگو زمانی است که نقش ارتباطی کلام از میان می‌رود؛ به‌عنوان مثال وقتی من (متکلم و شاعر) در نقش مخاطب مستقیم (تو) قرار می‌گیرد در نتیجه مخاطب غیر مستقیم (خواننده/شنونده) نمی‌داند که "من" چه نقشی در منطق گفتگو دارد. در اشعار عرفانی «من» هم‌سخن را تولید و خلق می‌کند و هم مخاطب آن است در واقع او هم روایت می‌کند و هم مخاطب این روایت است. من به‌ظاهر متکلم در حقیقت مخاطب من دیگری است که آن «فرامن» است. وقتی فرامن سخن می‌گوید من، «تو» می‌شود و چیزی که فرامن درباره آن سخن می‌گوید «او» می‌گردد حال آنکه در جهان واقع خواننده انتظار دارد «من» با «تو» که مخاطبی غیر از من است سخن بگوید آنچه در اینجا ابهام می‌آفریند تقابل جهان شعر با

جهان واقع در ارتباط با عوامل گفتگوست (پورنامداریان ۱۳۸۵: ۲۳). در اشعار مولوی چنین نمونه‌هایی را بسیار می‌توان پیدا کرد که کسی غیر از او سخن می‌گوید و او همان «حق» یا «فرامن» است: این همه ناله‌های من نیست ز من همه از اوست... (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۴۷ و ۱۴۸).

در زبان تکنیک نقاب که برآمده از حلول و اتحاد میان شخصیت‌هاست، جابه‌جایی نقش‌ها در تغییر ضمیرها از متکلم به مخاطب نمود بیشتری پیدا می‌کند؛ حال آنکه با یک نفر روبرو هستیم که هم گوینده است و هم مخاطب. آری شاعر با به‌کارگیری این تکنیک می‌خواهد صداهای مختلفی را داشته باشد؛ صداهایی که بی‌قرینه در هم ادغام می‌شوند. شاید بهترین نمونه آن را بتوان در قطعه «المريد» شاهد بود این قطعه با خطاب از جانب فرامن به من تجربی شروع می‌شود: «سقطت في العتمة والفراغ/ تلطخت روحك بالاصباح...» تا اینکه در مصرع هشتم «یا ناحرا ناقته للجبار..» جابه‌جایی صورت می‌گیرد و گوینده متفاوت می‌شود؛ هرچند در اصل، گوینده یکی است و این امر ممکن است برای خواننده قدری مبهم و پوشیده باشد. در اینجا ابیات این قطعه را آورده تا گفتگوهای آن را بهتر بررسی کنیم.

«سقطت في العتمة والفراغ/ تلطخت روحك بالاصباح/ شربت من آبارهم/ أصابك الدوار/ تلوثت يدك بالحبر/ وبالغبار/ وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار/ صمتك بيت العنكبوت، تاجك الصُّبَّار/ یا ناحراً ناقته للجبار/ طرقت بابي بعد أن نام المغنى/ بعد أن تحطّم القيثارة/ من أين لي و أنت في الحضرة تستجلى/ و أين أنتهي و أنت في بداية إنتهاء/ موعدا الحشر فلا تقصّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ فباطن الاشياء ظاهرها... فظنّ ما تشاء/ من أين لي و نارهم في أبد الصحراء/ تراقصت و انطفأت/ وها أنا أراك في ضراعة البكاء/ في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء» (بیاتی، ۱۹۹۰: ۱۰/۲) به نظر می‌رسد ابیات آغازین گفتگوی فرامن با من است و عبارت «یا ناحرا ناقته» می‌تواند خطاب از من به فرامن یا از فرامن به من باشد. عبارت‌های «من أين لي و أنت في الحضرة تستجلى/ و أين أنتهي و أنت في بداية إنتهاء/» باز خطاب از من به فرامن است که اوج جایگاه «فرامن» را دیده و آرزوی اتحاد با او را دارد اما او جای مشخصی ندارد «و أنت في بداية إنتهاء» تا اینکه «فرامن» به او وعده می‌دهد: «موعدا الحشر فلا تقصّ ختم كلمات الريح فوق الماء/ فباطن الاشياء ظاهرها... فظنّ ما تشاء» و زمان یا مکان وعده را «حشر» معرفی می‌کند و «حشر» در لغت عرب در معنای «جمع» است: «كلُّ جمعٍ حَشْرٍ» (ابن فارس، ۱۴۰۴: ۶۶/۲). به نظر می‌رسد میقات، زمان یا مکانی است که در آن جمع و اتحاد رخ دهد. همچنین فرامن از من می‌خواهد تا افشای سر نکنند. از ابیات «من أين لي و نارهم في أبد الصحراء تراقصت و انطفأت» باز صدای من است که از حیرانی خود می‌گوید. به نظر می‌رسد در ابیات «وها أنا أراك في ضراعة البكاء/ في هيكل النور غريقاً صامتاً تكلم المساء» بار دیگر در تشخیص گوینده اندکی به ابهام می‌خوریم. در ابیات بالاتر شبیه این بیت را داشتیم که می‌گوید: «ها أنا أراك عاكفاً على رماد هذى النار» که خطابی است از فرامن به من و در اینجا می‌توان بر اساس شباهت، همین خطاب را در نظر گرفت یا آن را خطابی از «من» به «فرامن» دانست که در سکوت با شب سخن می‌گوید. این جابه‌جایی میان نقش‌ها و تغییر موضع خطاب‌ها زمانی پیش می‌آید که زبان، زبان حلول است. هر چند دو صدا یا بیشتر را می‌توان دریافت اما همه آنها تنها از یک زبان خارج می‌شوند.

بنابراین استفاده بسیار از ضمایر و نامعلوم بودن مرجع آنها سبب می‌شود خواننده در حالتی از شک و عدم یقین نسبت به مرجع ضمایر بسر برد و احتمالات متعددی را در نظر بگیرد. وقتی شاعر، اقدام به برقراری حوار و گفتگو میان طرف های قصیده خود می‌کند ابهام بیشتری در سخن ایجاد می‌کند؛ زیرا مصداق‌ها در عالم خارج مشخص نیستند و منطق گفتگو شکسته می‌شود؛ به عنوان مثال در همین سروده «المزید» معلوم نیست شاعر خودش را خطاب کرده یا شخص دیگری مد نظر اوست یا اینکه شخصی، شاعر را خطاب می‌کند. البته بنا به نظر محیی الدین صبحی، حلاج در خطاب به طائف این عبارات را بر زبان می‌آورد (صبحی، ۱۹۸۸: ۱۴۵). متکلم، ندایی از درون حلاج است، شخصیت معینی ندارد و به چشم نمی‌آید. این محاوره‌ای است میان یک نیروی باطنی و یک قوه‌ی ظاهری و مشخص که در اینصورت فضای بسیار «ماورایی» بر اشعار سایه می‌افکند.

استعمال این چنین از ضمایر به نحوی که مرجعی نداشته باشند همچنان در ابیاتی از قطعه «محاكمه» از قصیده «عذاب الحلاج» تکرار می‌شود به عنوان مثال: «توحدت / تعانقت / وبارکت / أنت أنا / ... / وضجَّ في خرائب المدينة» در افعالی که شاعر آنها را پشت سر هم آورده است مرجع ضمیر مشخص نیست. بیاتی افعال «توحدت، تعانقت، بارکت» را به تاء ساکن ختم می‌کند و از آوردن ضمیر «ت» یا «ت» ممانعت می‌کند و بدین وسیله مخاطب را در ابهامی فرومی‌برد و مشخص نمی‌کند چه شخصیتی مدنظر اوست؛ متکلم یا مخاطب؟ آنگاه که این عبارت آورده می‌شود «أنت أنا» ضمن اینکه نفس ضمیر ابهام‌آور است و معلوم نیست که مقصود از «أنت» یا «أنا» کیست، شاعر اقدام به إسناد ضمیر «أنا» به «أنت» می‌نماید و بدین ترتیب، ذهن خواننده را به تأویل و تفسیرهای مختلف می‌کشاند. آوردن ضمایری که مرجع آنها مشخص نیست باز در ادامه قصیده تکرار می‌شود: «قتلتني / هجرتني / نسيّني / حكمت بالموت عليّ قبل ألف عام» (همان، ۱۶۲).

نتیجه

بر اساس مطالب مندرج در متن مقاله می‌توان نتیجه گرفت تکنیک نقاب ظرفیت هنری و زبانی آن را دارد تا چندصدایی را در شعر امروز عرب به تصویر بکشد؛ علاوه بر اینکه زمینه شکل‌گیری بینامتنیت را نیز به وجود آورده و از این طریق بر گفتگومندی متن می‌افزاید. علاوه بر این، بیاتی با استفاده از تکنیک نقاب و فراخوان شخصیت‌های صوفی توانسته است شعر خود را محملی برای ظهور صداهاى مختلفی قرار دهد به گونه‌ای که می‌توان حضور همزمان صدای شاعر/ من، فرامن، صوفی (حلاج، مولانا، عطار) و در برخی موارد حضرت مسیح (ع) و مبارزان جامعه را در آن مشاهده نمود. وی با در پیش گرفتن شگردهایی چون گفتار دوسویه (ساختار متکلم زبان)، گزاره های خطابی (جملات پرسشی، امری و ندایی) گفتگو و چندصدایی را در متن خود زنده می‌کند و بدین وسیله به کارکرد اجتماعی زبان نزدیک می‌شود؛ همان چیزی که باختین آن را مطرح ساخت. بدین ترتیب او توانسته است متن شعری خود را به متنی مکالمه گر و چندآوا تبدیل نماید. از طرف دیگر بیاتی از شخصیت صوفی تنها در جهت بیان آرمان‌های خود برای جامعه بهره نمی‌گیرد؛ بلکه وی زبان خود را به زبان صوفی نزدیک

می‌سازد تا بر بُعد هنری اشعار خود بیافزاید. فراخوان شخصیت صوفی در تکنیک نقاب این فرصت را به شاعر می‌دهد تا با او متحد شده و ذات واحدی را به وجود آورد و تجربه حلول و اتحاد "من" و "فرامن" را به تصویر بکشد؛ علاوه بر این، بیاتی با ساخت شکنی در جابه‌جایی متکلم و مخاطب، استفاده بسیار از ضمائر و نامعلوم بودن مرجع آن‌ها زبان شعر خود را به منطق گفتار صوفی بسیار نزدیک می‌سازد و در نهایت برخلاف نظریه‌ی باختین که چندآوایی در شعر را قبول ندارد و قائل به تک‌گویی در شعر است؛ اما می‌توان گفت بیاتی با به‌کارگیری تکنیک نقاب توانسته است چندآوایی را در شعر خود به نمایش بگذارد.

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.
۲. ابن فارس، احمد. (۱۴۰۴). معجم مقاییس اللغة. قم: مکتب الاعلام الاسلامی.
۳. اسماعیل، عزالدین. (۱۹۶۷). الشعر العربی المعاصر... قضایاه و ظواهره الفنية و المعنوية. قاهره: دارالکاتب العربی.
۴. باختین، میخائیل. (۱۳۸۰). سودای مکالمه خنده آزادی. ترجمه محمد جعفر پاینده. تهران: چشمه.
۵. بدوی، عبدالرحمن. (۱۹۷۸). مقدمه شطحیات الصوفیة. کویت: وكالة المطبوعات.
۶. بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۶۰). شرح شطحیات. به اهتمام هانری کربن. تهران: انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران.
۷. بسطامی، ابویزید. (۲۰۰۴). المجموعة الصوفیة الكاملة، به تحقیق قاسم محمد عباس. دمشق: دار المدى.
۸. بنعمارة، محمد. (۲۰۰۰). الصوفیة فی الشعر المغربی المعاصر. الدار البيضاء.
۹. بیاتی، عبدالوهاب. (۱۹۹۰). الديوان. بیروت: دارالعودة.
۱۰. _____ (۱۹۷۲). تجربتی الشعریة، بیروت: دارالعودة.
۱۱. _____ (۱۹۹۳) كنت أشکو إلى الحجر. بیروت: الموسسه العربیة للدراسات و النشر.
۱۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). در سایه آفتاب، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی. تهران: نشر سخن.
۱۳. تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). منطق گفتگویی. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.
۱۴. حداد، علی. (۱۹۸۶). أثر التراث فی الشعر العراقی الحدیث. بغداد: دارالشؤون الثقافیة العامة.
۱۵. حلاج، حسین بن منصور. (۱۳۴۳). دیوان اشعار. تهران: انتشارات کتابخانه سنائی.
۱۶. سهلگی، محمد بن علی. (۱۳۸۳). دفتر روشنایی، از میراث عرفانی بایزید بسطامی. ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۱۷. صبحی، محیی‌الدین (۱۹۸۸). الرؤیا فی شعر البیاتی. بغداد: دار الشؤون الثقافیة العامة.
۱۸. عباس، احسان. (۱۹۷۸). اتجاهات الشعر العربی المعاصر. عالم المعرفة.
۱۹. عشری زائد، علی. (۱۹۹۷). استدعاء الشخصیات التراثیة فی الشعر العربی المعاصر. قاهره: دار الفكر العربی.
۲۰. عطار، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۸). الهی نامه، مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم، تهران: سخن.
۲۱. غلامحسین زاده، غریب رضا، غلام پور، نگار. (۱۳۸۷). میخائیل باختین، تهران: روزگار.

۲۲. کندی، محمد علی. (۲۰۰۳). *الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث*. بیروت: دار الکتب الجدید المتحدہ.
۲۳. صالح، مدنی. (۱۹۸۶). *هذا هو البياتي*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
۲۴. نويا، پل. (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. ترجمه اسماعیل سعادت. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۵. هارلند، ریچارد. (۱۳۸۱). *در آمدی تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه علی معصومی و همکاران. چاپ دوم. تهران: چشمه.
۲۶. یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۳). *باختین، پیشگام زبان شناسی اجتماعی*. ترجمه محمد پوینده. تهران: آرست.
۲۷. پژوهنده، لیلا. «فلسفه و شرایط گفتگو از چشم انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرای باختین و بوبر»، مقالات و بررسی ها، دفتر ۷۷ (۲)، صص ۱۱-۳۴.
۲۸. پورنامدیریان، تقی. «منطق گفتگو و غزل عرفانی»، مطالعات عرفانی، شماره سوم بهار و تابستان ۸۵ صفحات ۱۵-۳۰.
۲۹. چاپاری، جواد (۱۳۹۵). پایان نامه «تحلیل گفتگومندی داستان سیاوش (شاهنامه) و سیاوش خوانی (بیضایی) با تکیه بر آراء باختین». کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر تهران.

