ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا (از افلاطون تا دریدا)

سید محسن حسینی مؤخر*

چکیده

نظریه‌پردازان ادبی از دیر باز تاکنون از چشم‌اندازهایی مختلف به شعر و ماهیت آن نگریسته‌اند. پیش از همه، افلاطون و ارسطو بودندکه شعر را چونان دیگر مقوله‌های هنری، تقلید از طبیعت دانستند. این نظریه که سنگ بنای دیگر نظریه‌های ادبی هم بود تا روزگار معاصر هم تداوم یافت.

در اوایل قرن بیستم و همزمان با پیدایش نظریات جدید فلسفی و زبانشناختی، بوطیقاهایی جدید پدید آمد که در آن برخلاف نظریه‌های کلاسیک، زبان شعر بتدریج وظیفهٔ انتقال پیام و معنی را از دست می‌داد.

مطالعه دربارهٔ زبان (جنبهٔ عینی) اثر، محور تدریجی معنی یا چند معنایی شعر و نیز دخالت دادن مخاطب در خلاقیت ادبی اثر از جمله برجسته‌ترین ویژگیهای نظریه‌هایی چون صورتگرایی، ساختارگرایی ، نشانه‌شناسی، تأویل متن و ساختار شکنی است.

یکی از نکاتی که در بررسی تحلیلی این نظریه‌های شعری بیش از نتایج دیگر به چشم می‌آید تعدد و تنوع چشم‌اندازهایی است که به واسطهٔ آن، شعر و ماهیت آن بارها مورد کندوکاو و بررسی قرار گرفته است.

کلید واژه: شعر، ماهیت شعر، نظریه ادبی، افلاطون، دریدا

مقدمه

در تاریخ نقد ادبی، شعر ،شاید اصلی‌ترین مقوله‌ای باشد که تنوع و تعدد تعاریفش همواره نظریه‌پردازان ادبی را به تأمل واداشته است. از گذشته تا امروز، بیشتر نظریه‌پردازانی که در این

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۷/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۹/۱٤

* - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

حیطه اندیشیده‌اند در صدد برآمده‌اند ضمن بررسی ماهیت شعر، پاسخی درباره چیستی آن نیز عرضه بدارند. از اینروست که به تناسب پیشرفت دانش بشری و بویژه شاخه‌های متعدد علوم انسانی بر تعداد این تعریفها نیز افزوده شده است.

به تعبیر دکتر شفیعی کدکنی اگر همچون صورتگرایان، تفاوت شعر و غیر شعر را در برجستگی و رستاخیر واژگان بدانیم به این واقعیت پی‌خواهیم برد که در برهه ای از تاریخ نظریه‌های ادبی، این برجستگی واژگانی و گریز از زبان روزمره از چشم اندازهایی مختلف نگریسته شده است. زمانی مرز شعر و ناشعر یا رستاخیر واژگان در موسیقایی بودن شعر دیده شده و در زمانی دیگر این تشخص واژگانی در ایماژها و تصویرهای شعری جستجو شده است. از سوی دیگر از آنجا که بینش محدود بشر و نیز معیارها و ضوابط محدود نظریه‌های ادبی هیچ گاه نمی‌تواند بر همه ساحتهای زیبایی شناسانه شاهکارهای شعری احاطه یابند. از اینرو، نظریه‌های ادبی هرگز نخواهد توانست تعریفی جامع و مانع از شعر ارائه کند.

هدف این نوشته، معرفی مهمترین چشم‌اندازهایی است که منتقدان ادبی اروپا از طریق آن به شعر و شاعری نگریسته‌اند. در این بررسی، نظریه‌های ادبی به دو بخش کلاسیک و جدید تقسیم شده تا هم سیر تاریخی و هم تفاوتها و شباهتهای آنها در نظر گرفته شود.

نظریه‌های کلاسیک

در سنت ادبی غرب، افلاطون نخستین کسی است که نظریه جامعی دربارهٔ شعر و آفرینش آن ابراز داشته است. آن‌گونه که از آثار وی بر می‌آید در ابتدا بر الهامی بودن شعر تأکید داشته و سرانجام به تقلیدی بودن هنر و بویژه شعر اذعان کرده است.

وی در رساله «ایون» و «فدروس»، شاعری را همچون پیامبری،کاهنی و عاشقی شعبه‌ای از جنون دانسته و معتقد بوده است هنر و آفرینش زیبایی، محصول از خود به درشدگی هنرمند در لحظه آفرینش هنری است.

وی در رساله ایون از زبان سقراط می‌گوید: «شاعران به نیروی الهام در حالت از خود بی‌خبری با خداوند شعر ارتباط می‌یابند و همچون حلقه‌ای از زنجیری آهنین که به سنگ مغناطیس برخورد کند از نیروی آن بهره‌مند می‌شوند. حلقه‌های دیگر نیز که مفسران و خوانندگان شعر باشند به سهم خود در برخورد با حلقه شعر از آن نیرو بهره می‌برند».[1]

افلاطون در کتاب «جمهور» آنگاه که طرح آرمانشهرش را پی‌ریزی کرده از دیدگاه دیگری به شعر نگریسته و نظریه تقلید یا محاکات را مطرح نموده است. در این نظریه وی بر پایه اعتقادی که به عالم مُثُل (ایده) داشت، هنر را چیزی ندانست جز تقلید از عالم طبیعت؛ طبیعتی

که خود عکس و سایه عالم مثل بود. هنرمند شاعر از رهگذر این تقلید در آفرینش شعری که از نظر افلاطون کار بیهوده‌ای است – بارها از حقیقت دور شده است.

از نظر وی، شعر محصول جزء پست‌تر نفس است که از طریق پرورش شور و احساساتی‌که باید مهار شود به جامعه آسیب می‌رساند. از اینرو شاعران برای همیشه از مدینهٔ فاضله رانده شده‌اند.

پس از افلاطون نیز شاگردش ارسطو با انتقاد از مردم عامه، که بین آثار امباذوقلس (که عقاید فلسفی خود را به نظم بیان کرده) و هومر (خالق حماسه‌های بزرگ ایلیاد و اودیسه) تفاوتی نمی‌گذارند و هر کدام را صرف موزون بودن، شعر می‌شمارند ، عنصر اصیل هر اثر ادبی را جوهرهٔ تقلید انگاشت . با این حال وی برای پاسخ به اعتراضهای استادش و پس از ذکر این نکته، که معیار ارزشگذاری در شعر و سیاست یا در شعر و سایر فنون یکی نیست[۲]، شعر را تقلید از تقلید ندانسته بلکه آن را بیان چیزی دانسته است که باید باشد و نیست[۳].

از نظر وی، شاعران آفرینشگران معرفتی هستندکه از فلسفه کلی‌تر و از تاریخ عمومی‌تر است، در واقع جهانی که شاعر با جوهرهٔ تخییل می‌سازد کلی‌تر از جهان واقع است. از سوی دیگر هنر نه تنها شور و احساسات را پرورش نمی‌دهد بلکه آنها را به صورتی بی‌ضرر و حتی مفید تزکیه می‌کند.[٤]

دفاع ارسطو از نظریه تقلیدی بودن شعر، بقای آن را بیش از پیش ممکن ساخت به گونه‌ای که تا قرن هیجدهم میلادی نیز به عنوان کهن‌ترین و نافذترین نظریه ادبی مورد قبول واقع شد.

در اواخر قرن شانزدهم، هجوم پیرایشگران به شعر و لغو و بیهوده شمردن آن باعث شد تا سر فیلیپ سیدنی با نگارش کتاب «دفاع از شعر» نظریه تعلیمی بودن شعر را طرحریزی کند.

سیدنی معتقد بود شاعران از طریق ارتباط با عالم مُثُل و به کمک قوهٔ ابداع خود جهانی برتر را می‌آفرینند. آنگاه خوانندگانشان را به تقلید از جهان ابداعی فرا می‌خوانند (انتقال مفهوم ارسطویی تقلید از شاعر به خواننده) [٥]؛ به تقلید وا می‌دارند تا هم مسرت بخشند و هم تعلیم دهند.

هدف اصلی شعر در این نظریه ابلاغ معرفت و تعلیم فضایل اخلاقی است و هدف ضمنی آن ایجاد لذت و مسرت. از نظر سیدنی شعر به لحاظ تعلیم اخلاقی از فلسفه یا تاریخ مؤثرتر است. وی بر خلاف افلاطون، شور و احساسات را از امتیازات خاص شیطان ندانسته بلکه بر امکان استفاده از آن در راه بسط فضیلتهای اخلاقی تأکید ورزیده است.[٦]

توفیق سیدنی در دفاع از شعر به بهای از دست دادن استقلال شعر انجامید؛ چرا که منتقد شعر قبل از پرداختن به داوری درباره شعر، ناگزیر باید در انتظار فیلسوف اخلاقی یا مردی روحانی بماند تا به او بگویند از نظر اخلاقی چه چیز خوب یا چه چیز بد است[۷]. با این همه اهمیت این دیدگاه در این است که تمام نظریه‌هایی که از دیرباز تا عصر رنسانس ادبیات را همچون وسیله‌ای برای دستیابی به هدفهای اخلاقی و تعلیمی در نظر گرفته است در بر می‌گیرد.

پس از سیدنی ، درایدن پیام‌آور نظریه‌ای بودکه در آن جنبه مسرت بخشی شعر بر بعد تعلیمی آن برتری داشت. هر چند مدتها قبل از درایدن ، لونگینوس بر این جنبه از شعر تأکید کرده بود. از نظر وی «اثر ادبی بزرگ آن است که نه یک بار بلکه به تکرار خواننده را به هیجان آورد و برانگیزد؛ هدف ادبیات انگیزندگی، اعتلابخشی و دگرگون کنندگی است».[۸]

گذر از تعلیم به سوی لذت در واقع انتقالی بود از مخاطب هنر به آفرینندهٔ آن،که می‌توانست خالق اثری باشد که برای خواننده لذت بخش باشد. از دیدگاه دیگر این گرایش «گذاری بود از معنی و محتوا به زبان و صورت و عبور از کلاسیسم به رمانتیسم»[۹]

وردزورث و کولریج هر یک بنا بر اعتقادی که بر این نظریه داشتند به طرز خاصی دوران کلاسیسم را پشت سر گذاشتند.

وردزورث عنصر تعلیم را از نظریه « تعلیم مسرت بخش شعر» حذف کرد. اما با تأکید بر شرافت اخلاقی لذت و مفهوم کلی آن در انسان و طبیعت؛ ،خود را از فرو افتادن در ورطهٔ نظریه اصالت لذت در امان داشت. « از نظر او شعر با پرورش شور واحساسات نه تنها اخلاق و عواطف مردم را تنزل نمی‌دهد بلکه در صورت کاربرد درست، به معرفت و عشق نیز راهبر خواهد بود.»[۱۰]

اما برای کولریج که کتاب سیره‌های ادبی خود را در دفاع از این نظریه منتشر کرد، عنصر تعلیم اهمیت چندانی نداشت در مقابل، «بیان» (Expression) نقش اصلی را عهده‌دار شد؛ به تعبیری «مفید بودن جای خود را به زیبایی و لذت داد».[۱۱]

از نظر کولریج شعر نوع ترکیبی است که چون هدف مستقیمش لذت بخشی است نه حقیقت، با آثار علمی تفاوت دارد. از سوی دیگر فرق شعر با دیگر انواع ادبی در این است که لذت حاصل از شعر از هماهنگی و همنوایی همه اجزای شعر پدید می‌آید در حالی‌که این لذت در آثار دیگر ممکن است از یک یا چند جنبه اثر حاصل شود.[۱۲]

وی بـــرای اولیـن بـار بیـن صـورت و محـتوا تفکیک قائل شد و تخیل را عامل هماهنگ کـنـنده اجـزای شـعر دانسـت. نکـته شایان ذکر در اینجا این است که تأکید بر بیان و جنبه‌لذت آفرینـی شـعر در ایـن نظریه، مستلزم محو معنی در شعر نبود بلکه این امر بعدها در نظریه‌های جدید ادبی تحقق یافت.

بـا این حساب، نظریه ادبی کروچه را هم می‌توان در قالب نظریات کلاسیک به شمار آورد؛ چرا که در نظر او نیز زبان همچنان وسیله انتقال معنی است.

کـروچه ایـن اصـل کانت را که «زیبایی رها از مفهوم است» مبنای زیبایی‌شناسی خود قرار داد از نظر او هنر عبارت بود از شهود و مکاشفه و مکاشفه یعنی شناخت زیبایی.[۱۳] وی زیبایی را امری ذهنی می‌دانست که از ذهن انسان بر اشیای خارج منطبق می‌شود.

بـه اعـتقاد وی در هنر بر خلاف اندیشه بخردانه و علمی، اثری از مفاهیم نیست و نمی‌توان حکـم کلی و نظام دسته‌بندی را به یاری مفاهیم آفرید (زیبایی قابل ادراک نیست) بلکه دریافت آن از طریق مکاشفه و شهود امکانپذیر است و بیانش نیز حسی و تغزلی است.[۱۴]

کـروچـه بـا تشـریح دو نـوع شـهود (حقیقـی و کاذب) بین آثار اصیل هنری و آثار کاذب تفـاوت قـائل شد. از نظر او آثار اصیل هنری «آن دسته از آثاری است که اصل عاطفی واحدی در ورای تصـورات و معانـی به ظاهر پراکنده به آنها وحدت می‌بخشد و زیبایی ناشی از تحقق وحدت در کثرت و تنوع را سبب می‌گردد».[۱۵]

وی اصـل وحدت را یکی از ویژگیهای آثار هنری می‌دانست و معتقد بود شهود برای اینکه هـنری و واقعـی باشـد بـاید هـر نـوع دو گانگی را از خود دور کند. وی در تعریفی که از این شـهود هـنری ارائـه مـی‌کند (ادراک بـه وسـیلهٔ رمـز و علامـت) بین صورت و معنی پیوندی ناگسـستنی برقرار می‌کند؛ چرا که رمز و معنی هیچ یک قائم به خود نیست و وجود هر یک به دیگـری وابسـته است؛ به عبارت دیگر «**معنی مثل تکه قندی که در ظرف آب حل شود در رمـز یـا نمـودار حل می‌شود**»[۱۶] به گونه‌ای دیگر اثری از آن شکل اولیه‌اش به دست نخواهد آمد.

کـروچه وجـه تمایـز آثار هنری کاذب را در فقدان اصل عاطفی واحد می‌دانست. از نظر او در ایـنگونه آثـار، خوانـنده با تصورات زیادی برخورد می‌کند که بدون رعایت آن اصل عاطفی واحـد و صرفاً به منظور بازی و سرگرمی پدید آمده تصوراتی که هریک ساز خود را می‌زند و به هیچ شکل به همنوایی و هماهنگی نمی‌رسند.

نظریه‌های جدید

در تمام نظریاتی که ذکرشان گذشت معنی خواسته و ناخواسته یکی از ارکان شعر به حساب می‌امد. ولی در نظریات جدید ادبی نقش رسانایی زبان کمرنگ شده و در عوض به خود زبان و یا به تعبیر یاکوبسن پیام توجه شده است.

شاید بتوان برجسته‌ترین ویژگی نظریات جدید ادبی را در «**محو تدریجی معنا و تأکید بر عینیت اثر**» دانست. رولان بارت در این باره گفته بود « ادبیات کلاسیک چیزی نیست جز شکل منظوم بیان عقاید». این سخن را می‌توان مرزبین بوطیقاهای جدید و قدیم تلقی کرد.

پیدایش علم زبانشناسی، مطالعات جدید در فلسفه زبان ، اندیشه‌های روانشناختی زیگموند فروید دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه و فروپاشی ناباورانهٔ کاخ علم وجزمیتهای علمی همه و همه از عواملی بود که در پیدایش نظریات جدید ادبی دخالت داشت.

مطالعه دربارهٔ زبان به عنوان جنبه عینی اثر ، محو تدریجی معنی و درنتیجه وقوع ابهام ، چند معنایی بی‌معنایی در شعر ، دخالت دادن مخاطب در خلاقیت ادبی اثر از جمله بارزترین ویژگیهای این نظریات است با وجود گونه‌گونی و تشتتی که دارند.

زبان شعر در نقد جدید با زبان علم ، زبان عادی روزمره و هر نوع زبانی که وسیلهٔ انتقال معنی باشد، تفاوت دارد؛ چرا که به قول ریچاردز در زبان شعر اشاره یا دلالت به موضوع معینی ندارد بلکه از چیزی تعبیر می‌کند که ما با آن دچار انفعال نفسانی یا عاطفی می‌گردیم؛ به تعبیر دیگر این زبان همچون زبان متافیزیک نه قضایای واقعی بلکه شبه قضایایی است که فاقد مضمون منطقی است و فقط احساسات را بر می‌انگیزاند.

فقدان مضمون منطقی به این معنی است که زبان، دیگر ابزار انتقال معنی نیست و به تعبیر عین القضات خاصیت آینگی پیدا کرده است. از این دیدگاه واژگان زبان شعر به چیزی در ورای خود اشاره ندارد؛ یعنی بر خلاف نظام نشانه شناختی زبان علم یا زبان روزمره در نظام نشانه شناختی ادبیات منش دلالتی نشانه‌ها (رابطه دال و مدلول) بر هم می‌خورد. وقتی این رابطه بر هم خورد، آثاری به وجود می‌آید که رابطهٔ دال و مدلولشان، مبتذل و اجباری نیست. مخاطب می‌تواند با شرکت در خلاقیت ادبی اثر و با تکیه بر داشته‌های ذهنی خود از متن اثر، برداشتهای گوناگونی کند. این آثار همچون شعر حافظ با هر بار خواندن، گویی دوباره زنده می‌شود و معنایی تازه پیدا می‌کند.

در بخش نظریه‌های جدید می‌کوشیم تا شعر را از دیدگاه مکاتبی چون صورتگرایی ، ساختارگرایی ، نشانه شناسی تأویل متن و ساختار شکنی مورد بررسی قرار دهیم.

شعر و زبان شعری از نظر صورتگرایان

یک دسته از منتقدانی که بیش از هر چیز بر زبان اثر تأکید می‌کردند، صورتگرایان بودند. هر چند هستهٔ اولیه این جنبش در سال ۱۹۱٤ شکل گرفت ، به دلیل تن ندادن به اصل تعهد هنر (مبنای زیبایی شناختی مارکسیستها) با مخالفتهای شدید دولتمردان روسیه روبه‌رو شد و در سالهای آخر دهه بیست پس از فرار و تبعید عده‌ای از نظریه پردازانش رفته رفته به فراموشی سپرده شد. با این همه عقاید این گروه در نیمه دوم قرن بیستم دوباره بر سر زبانها افتاد و خود باعث شکوفایی مکاتب دیگری چون ساختارگرایی شد.

اساس نظریه ادبی صورتگرایان که در آثار شکلوفسکی و یاکوبسن بیان شده برمفاهیمی چون آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی زبان بنا شده است.

آشنایی زدایی(Defamiliarization) تمام شگردها و فنونی را در بر می‌گرفت که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌ساخت و آن را از زبان نثر و زبان طبیعی و هنجار متمایز می‌ساخت؛ به تعبیر دیگر این شگردها همان هوای تازه‌ای بود که روحی دوباره را در کالبد مرده واژگان می‌دمید و «رستاخیز واژگان» (شعر) را پدید می‌آورد.

این شگردها که در دو دسته موسیقایی و زبان شناسیک جای می‌گیرد، تمام ویژگیهای زبان شعری اعم از موسیقی، صور خیال، ویژگیهای بیانی بلاغی و زبانی را در خود جای می‌دهد و باعث می‌شود تا زبان شعر از تشخص و برجستگی بیشتری نسبت به زبان نثر برخوردار شود و در نتیجه توجه مخاطب از معنی به زبان منعطف شود.

مسأله مهم در این شگرد این است که برداشت آشنا و معمولی از میان برود تا مخاطب از راه غرابت و نا آشنایی زبان و بیان به نخستین ادراک حسی خود از اثر بسنده نکند و به تأویل بپردازد؛[۱۷] به عبارتی دیگر در یک اثر شعری برجسته، شاعر برای اینکه حس زیبایی شناختی مخاطبش را برانگیزاند به عادت ستیزی دست می‌زند تا ادراک حسی تازه‌ای پدید آورد. از اینرو است که شعر در نظر آنان «هجوم سازمان یافته به زبان معیار» یا «گریز از هنجار زبانی» است. آشنایی زدایی لازم است تا ادراک عادت‌زدهٔ ما زیبایی را درک کند؛ آن زیبایی غیر معتادی که برای ادراک ما تازگی دارد.

شکلوفسکی در مقاله «هنر همچون شگرد» اظهار کرد که نوآوری شاعران نه در صور خیال بلکه در زبانی است که به کار می‌گیرند. اشعار شاعران بر اساس شیوه بیان شگردهای کلامی و کاربردهای ویژه زبان از یکدیگر متمایز می‌شود. دگرگونی صور خیال در تکامل شعر بی‌اهمیت است. نکته مهم در شعر دگرگونی در کاربرد زبان است.[۱۸] از اینرو صورتگرایان این نظریه

سمبولیستها را کـه «شـعر بـیان اندیشـه اسـت به یاری تصویر» نپذیرفتند. از نظر آنان تصاویر شـعری چـیزی تهـــی اسـت. تصویری ثبت شده بر بوم نقاشی نیست بلکه صرفاً بیان مجازی اسـت . از نظـر شکلوفسکـی شاعران صور خیال را نمی‌آفرینند بلکه آن را می یابند یعنی آن را از زبان طبیعی و معیار گردآوری می‌کنند.[۱۹]

از نظر صورتگرایان، تکـامل هنری به شگردها وابسته است و برداشت مخاطبان اثر، کارکرد شگردها را تعیین می‌کند. به همین دلیل شگردی که در روزگاری معمولی و حتی پیش پا افتاده بـود در دورانـی دیگـر تـازه و نـو ظهـور جلوه می کند یا شگردی که زمانی دلالتهایی محدود داشـت در موقعیـت تاریخـی دیگـری و براسـاس اصـول تـازه‌ای دریافت متن دارای معناهای تـــازه‌ای می‌شود.[۲۰] پس سبکهای جدید ادبی برای این پدید می‌آید تا شکلها و شیوه‌های قدیم اسـتفاده از زبـان را، که ذهن ما به آنهـا عادت کرده و در نتیجه این عادت ارزش زیبایی‌شناسی آن کاهش یافته است، تازه و نو کند.

مسـأله توجـه بـه زبـان در نظـریه ارتباط زبانی یاکوبسن نیز به گونه‌ای دیگر طرح شد . بر مبـنای این نظریه در هر ارتباط زبانی، شش عامل دخالت دارد: گوینده (فرستنده پیام)، مخاطب (گـیرنده پـیام)، پـیام . زمیـنه دلالتـی پیام (که باید برای مخاطب آشنا باشد) رمز (که هم برای مخاطـب و هـم بـرای گویـنده بـاید آشـنا باشد) و مجرای ارتباطی (اندام یا سازوکاری که به وسیله آن گوینده، پیام را می‌فرستد و مخاطب آن را دریافت می‌کند).[21]

تأکـید بـر هـر یک از این عوامل کارکرد خاصی را به دنبال خواهد داشت؛ برای مثال وقتی تأکـید بـر مـوضـــوع اسـت نقـش ارجاعـی (Refrential) پیام شـکل می‌گیرد. وقتی بر مخاطـب تأکـید وورزد نقـش ترغیبی(Conotative) پیام پدید می‌آید و آنگاه که تأکید برخود پیام باشد نقش ادبی (Poetic) آن رخ می‌نماید.

از ایـن دیدگـاه هـنر زبانـی یـا شـعر ارجاع دهنده به غیر خود نیست؛ در واقع شعر به آینه مـی‌ماند که در ورایش چیزی نیست و غیر شعر به شیشه‌ای شفاف که حکایتگر راستین ماورای خویش است.

این مطلب در آثار دیگر صورتگرایان نظیر شکلوفسکی، موکارفسکی و هاورانگ به گونه‌ای دیگـر مطـرح شده است. از نظر آنان در زبان دو کاربرد را می‌توان تصور کرد: کاربرد خودکار(Automatisation) و کاربـرد غـیر خودکار زبان. در کاربرد خودکار، عناصر زبان برای انتقال معانـی به کار می‌رود اما در کاربرد غیر خودکار، زبان پدیده‌ای خود ارجاع است و عناصر زبان

بـه گونـه‌ای به کار می‌رود که باعث برجستگی(Foregrounding) زبان شده، ذهن خواننده را از معنی منصرف سازد، پس در اینجا نیز شعر کاربرد خودارجاع زبان خواهد بود.

در روش شناسـی صـورتگرایان متـن در مرکـز توجـه پژوهشـگران قرار می‌گرفت. آنها بر اسـتقلال پـژوهش ادبـی تأکـید داشـتند؛ یعنـی صـرفاً بـرای آن نتایج نظری و ادبی اعتبار قائل بـودند که از بررسی خود اثر به دست آمده باشد و نه از بررسی زمینه‌های تاریخی پیدایش اثر یـا از شـناخـت و مـنش روانـی مؤلـف[۲۲]. بـه همین جهت شکلوفسکی منکر ارتباط تاریخ و ادبیات شد و در این بـاره قول مشهوری با این مضمون صادر کرد: «رنگ پرچمی که بالای دژ نظامی شهردر اهتزاز است، همرنگ پرچمی نیست که در ادبیات است».

شعر از دیدگاه نشانه شناسی (Semiotics)

وجـه مشـترک صـورتگرایان و نشـانه‌شناسـان در بررسـی شعر «ابزاری نبودن زبان برای انتقال معنـی» اسـت. از نظـر سـارتر قملرو نشانه‌ها نثر است نه شعر. شعر همچون موسیقی است که پیامی ورای خود ندارد. در شعر زبان غایتی بیرون از خویش ندارد. غایت شعر حرکت است نه رسیدن به مقصد و زبان برای آن هدف است نه وسیله. این سخن یادآور سخن پل والری است که شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه کرده بود.

شـعر واژگان را همچون نثر به کـار نمی‌گیرد؛ حتی باید گفت آنها را اساساً به کار نمی‌گیرد یعنـی از واژگان استفاده نمی‌کند بلکه به آنها استفاده می‌رساند . شاعران در پی نامگذاری جهان نیسـتند بلکـه بـه یـک معنـا مـی‌خواهـند بنیاد کلام و معنا را بر اندازند. به همین دلیل از آنها نمی‌شود هیچ شکلی از تعهد و التزام را توقع داشت.[۲۳]

رولان بـارت هـم بـا تقسـیم‌بـندی ادبـیات به دو نوع ادبیات خواندنی و ادبیات نوشتنی به نتیجه‌ای مشابه عقاید سارتر رسید.

او در کـتاب «درجه صفر نوشتار» آثـار زبـانی را بـه دو گروه تقسیم کرد: یک گروه شامل آثاری است که در آنها گذر از دال به مدلول ثابت و اجباری است و تنها معنی واحدی را بیان مـی‌کـند که همه خوانندگان باید همان را بفهمند و در گروه دیگر که در آنها بر ارتباط از پیش مسـلم دال و مدلـول تکیه نمی‌شود گذر از دال به مدلول به آسانی امکانپذیر نیست.[۲۴] خواندن در ایـن دسته اول به دریافتن مصداق خلاصه می‌شود اما در گروه دوم خلق مصداق است. پس در دسـته اول خوانـنده مـنفعل است حال اینکه در گروه دوم خواننـنـده فعال است این آثار با هر بار خواندن، معنی تازه‌ای می یابد؛ گویی از نو پدید آمده است.

فعل نوشتن برای گروه اول فعل متعدی است. دربارهٔ چیزی می‌نویسد از نوشتن قصدی دارد اما در گروه دوم این فعل لازم است. نفس نوشتن مهم است نه معنی و مقصودش . بارت این دسته اخیر را نویسندگانه می‌نامد زیرا خواننده هم در آفرینش ادبی اثر سهیم است.

بارت معتقد است در حالی که نثر هنوز تا حدودی منش ارتباطی خود را حفظ کرده ، شعر واژگان را نه به قصد روشنگری یا انتقال معنا بلکه برای مبهم کردن آنها به کار می‌گیرد. در شعر واژگان مواردی در خود هستند. شاعر آگاه است که معانی بی‌شمارند و دست‌نیافتنی و او تنها می‌تواند ایده‌ها را مبهم کند.[۲۵] از نظر او در ارتباط ادبی قاعده‌های ارتباطی زبان می شکند و از همین روست که شعر و ادبیات در نظر او «گریز از اقتدار زبان» و « انقلاب مدام در زبان» است.

رولان بارت در تبیین نظام نشانه شناختی شعر معتقد بود در شعر نظام نشانه شناختی دیگر بر نظام نشانه‌شناسی نخستین زبان بنا می‌شود و این مسأله خود باعث پیدایش ابهام در شعر می‌گردد. به اعتقاد او اگر در نظام نشانه‌شناسی اولیه که همان نظام زبان معیار است ارتباط از پیش معین و قراردادی دال و مدلول سازنده نشانه‌های زبانی است در نظام شعر و اسطوره این نشانه‌ها از معنی تهی، و خود تبدیل به دالهایی خالی می‌شود که براساس نیت خواننده یا گوینده و پاره‌ای از عوامل زیبایی شناختی و پیش زمینه‌های فرهنگی تاریخی و اجتماعی تبدیل به دالهای پر و نشانه‌های ثانویه می‌کند که این مدلولهای ثانوی غیر از مدلولهای اصلی و قراردادی آنها است. در واقع این معانی جدید، معانی قبلی را انکار می‌کند. از اینروست که رولان بارت تأکید می‌کند «کارکرد زیبایی شناسانه دستگاه نشانه‌شناسی مشروط به شکست قوانین آن است. امبرتواکو نیز بعدها «**زیبایی را تخلف از قوانین کد**» دانست.

انکار یک معنی و اعتقاد به وجود معانی بسیار در متن عقاید بارت را به نظریه تأویل متن نزدیک کرد. از نظر او اثر ادبی برای هر فرد مجموعه‌ای از معانی است. از سوی دیگر وقتی بارت می‌نوشت «**ادبیات چیزی جز شگرد نیست**» و شگرد ادبیات همان هدف ادبیات است و نیز زمانی که نظریه «مرگ مؤلف» (اثر از نیت مؤلف جداست) را مطرح کرد به این معنی بود که وی منش چند معنایی شعر را پذیرفته است.[۲۶]

شعر از دیدگاه هرمنوتیک

امکان چند معنایی در شعر به هر دلیلی که پذیرفته شود با استنباط معنی آن از طریق تأویل ارتباط می‌یابد. به همین سبب علم تأویل جدید یا هرمنوتیک با نقد ادبی پیوند محکم پیدا کرده است.[۲۷]

تأویل که از دیر باز برای فهم متون دینی به کار می‌رفته در قرن اخیر خود به عنوان یکی از راه‌ها و ابزارهای شناخت به یکی از نحله‌ها و مکاتب فلسفی و معرفت شناسی تبدیل شده است. البته باید متوجه این نکته بود که بین علم تأویل کهن و علم تأویل جدید تفاوتهای بنیادینی وجود دارد. این اختلاف، وجه تمایز اساسی هرمنوتیک مدرن از هرمنوتیک کلاسیک نیز هست.

تأویل در هرمنوتیک کلاسیک بر این اعتقاد است که متن به هر حال معنایی دارد؛ خواه آن را بشناسیم و خواه از آن غافل باشیم و معنای متن همان چیزی است که مؤلف متن اراده کرده هر چند ممکن است متن، تأویلهای دیگری هم داشته باشد. شلایر ماخر، هرش و دیلتای پیروان این نوع تأویلند ولی کسانی چون هایدگر، گادامر و ریکور که اساساً به معنای نهایی و اصیل متن اعتقاد ندارند. جزو طرفداران و نظریه‌پردازان هرمنوتیک جدیدند.

هرمنوتیک از نظر شلایر ماخر جدای از اینکه روشی برای دریافت معانی پیچده متن است نظریه‌ای فلسفی و مکتبی معرفت شناختی است. «وی تحت تأثیر عقاید یوهان مارتین کلادنیوس معتقد بودکه به یاری تأویل متن، می‌توان به معنای قطعی و نهایی متن، که مورد نظر مؤلف بوده است، دست یافت.»[۲۸] این اعتقاد به معنای نهایی متن و نیز باور اینکه معنای نهایی متن همان چیزی است که مؤلف در سر داشته حکم بنیادین هرمنوتیک کلاسیک است.

از دیدگاه نظریه پردازان این مکتب، آثار هنری و متون بسیاری وجود دارد که در گذشته پدید آمده و تا امروز باقی مانده است. اما مؤلف آنها و نیز اوضاع تاریخی و فکری دورانی که در آن آفریده شده‌اند از میان رفته‌اند. در نتیجه خواندن یا دریافت چنین متونی نمی‌تواند از مساله تأویل جدا باشد.

شلایرماخر در تبیین روش تأویل متن ابتدا برای هر متن دو سطح دستوری (روابط زبانی متن و قواعد حاکم بر این روابط) و سطح روانشناختی (شناخت نویسنده و آشنایی با ویژگیهای زندگی روانی او) قائل می‌شود . طبق روش شلایر ماخر برای رسیدن به معنی باطنی ابتدا حدس می‌زنیم اگر سطح دستوری وروانی پیشداوری ما را تأیید کرد معنی را یافته‌ایم.[۲۹]

پس از شلایرماخر، دیلتای کار او را ادامه داد. وی میان تأویل که از نظر او روش بررسی علوم انسانی است و توصیف که خاص علوم طبیعی است تفاوت گذاشت.[۳۰] وی معتقد بود می‌توان با بررسی اسناد و حقایق و اطلاعات تاریخی و آمار و غیره جهان زنده مؤلف را یعنی دنیای ذهن مؤلف را شناخت و حتی مؤلف را چنانکه خود، خویشتن را می‌شناخت،

بازیافت.[۳۱] در این میان هرش نیز بین معنا و تأویل فرق گذاشت. از نظر وی معنا آن چیزی است که از زبان متن حاصل می‌شود و ثابت است و منظور اصلی نویسنده نیز همان است در حالی که ممکن است یک متن، تأویلهای فراوانی هم داشته باشد.

به نظر هرش، هدف تأویلگر متن نشان دادن درستی شیوه‌ای خاص از خواندن نسبت به دیگر شیوه‌ها است. برای رسیدن به این درست‌ترین شیوه، خواندن متن باید در چارچوب قواعد کلی زبان صورت گیرد و روابط زبانشناختی میان عناصر متن لحاظ گردد. همچنین اصل یکدستی و همخوانی معنایی این عناصر نیز نباید فراموش شود.[۳۲]

همانطور که گفتیم، هایدگر گادامر و ریکور از جلمه نظریه‌پردازانی هستند که با انکار معنای قطعی و نهایی متن، راه خودشان را از طرفداران هرمنوتیک کلاسیک جدا کرده‌اند.

دلایل این عده برای رد نیت مؤلف در متن و نیز انکار معنای قطعی و نهایی آن نخست بنیان ناآگاهانه آفرینش هنری و دوم اقتدار زبان و مجازهای نظریه‌ی بیان است. «در واقع اثر ناب ادبی و از جمله شعر ناب، هستی خود را تا حد زیادی مدیون دخالت ناآگاهی است و به سبب همین دخالت ناآگاهی، شیوه بیانی خاصی پیدا می‌کند که خواننده را برای ارتباط شخصی با آن ناگزیر از تأویل می‌کند.»[۳۳]

هنگامی که شعر ناب ، بر کنار از اندیشه و در اثر دخالت ضمیر ناخودآگاه پدید می‌آید، فاقد معنایی از پیش اندیشیده، مشخص و روشن است . وقتی متن فاقد معنایی روشن شد دیگر تأویل به تعبیر هرش، رسیدن به معنای مورد نظر شاعر نخواهد بود؛ چرا که این بار خود شاعر نیز پس از آفرینش شعر یکی از مخاطبان آن خواهد بود که برای دریافت معنای مورد نظرش از شعر به تأویل آن دست می‌زند.

در این فرایند کلمات و نشانه‌های زبانی به منزله قطعات بسیار متعدد یک ابزار بازی می‌شود که با جفت و جور کردن آنها می‌توان به تصادف اشکال مختلفی پدید آورد که از پیش قابل حدس و تصور نیست. اتصال هر قطعه ای به قطعه دیگر هم جزئی از شکل نهایی را پدید می‌آورد و هم در انتخاب قطعه دیگر و چگونگی اتصال آن به قطعات پیوسته بر حسب ذهنیت بازیگر و خواستها و تجربه‌ها و انتظارات وی اثر می‌گذارد. حاصل این فعالیتی که بازیگر با همکاری آگاهی و ناآگاهی انجام می‌دهد، پدید آمدن شکلی است که برای خود بازیگر نیز قابل پیش‌بینی نبوده است. همانطور که شکل حاصل از بازی ناشی از میل و تصمیم بازیگر به بازی است، بازی زبانی که سرانجام شعری را پدید می‌آورد ، نیز ناشی از یک انگیزه و تصمیم شاعر به بازی با زبان است که حاصل آن می‌تواند پدیده‌ای زیبا و بالقوه حامل معانی

متعددی باشد که در عین حال با اشیایی که بر حسب عادت و تجربه برای ما زیبا و معنی دارند بیگانه باشد.[۳۴]

پس تأویل در اینجا ابزار کشف معنی است اما نه یک معنی مشخص و از پیش معلوم بلکه معنی یا معانی که از اعماق پنهان ذهن تأویلگر بر متن منطبق می‌شود. بنابراین علت تنوع و تکثر تأویلهای یک متن نیز باید از همین امر ناشی شده باشد. وقتی تأویل نتیجه خوانش خاص یک فرد خاص از متن باشد، خواه ناخواه در خوانشهای دیگر آن فرد در اوضاع روحی و ذهنی دیگر و نیز در خوانشهای افراد دیگر باید توقع معانی دیگری را داشت. با این همه ارزش و اعتبار همه این تأویلها یکسان نیست بلکه آن تأویلی پذیرفتنی و مقبول است که بتواند بر همه اجزا و ارکان متن منطبق گردد و حتی کوچکترین اجزای آن نیز از روند تأویل بر کنار نماند.

شعر از منظر شالوده شکنان

مفهوم شالوده‌شکنی (Deconstruction) آکنده از ابهامها، بی مفهومی‌ها و بی‌سرانجامیهای خاصی است. بخشی از این مشکل به زبان پیچیده ژاک دریدا بر می‌گردد و بخش دیگر به بنمایه‌های فکری و اعتقادی مکتب فلسفی او. این نظریه هم همچون هرمنوتیک پیش از اینکه در حوزه ادبیات و شعر راه پیدا کند، نظریه‌ای فلسفی است که در پی یافتن پاسخهای خود در خصوص فهم انسان از جهان و نقش زبان در دلالت معنا است. برخلاف آنچه در نگاه نخست به نظر می‌آید شالوده‌شکنی در معنی ویران کردن متن یا کشف معنای نهایی متن نیست «بلکه تولید معنی از طریق درگیری با نیروی دلالتی متن است تا مانع غلبه آشکار شیوه‌ای از دلالت بر دیگر شیوه‌ها شود.»[۳۵]

این مکتب در اصل به حرکت فکری گسترده‌تری به نام پسا ساختارگرایی و آن نیز به موقعیتی به نام فرانوگرایی (پست مدرنیسم) تعلق دارد. ساختارگرایان به پیروی از زبانشناسی سوسور بر این باور بودند که همان‌طور که زبان باید در یک نظام کلی همزمان بررسی شود، می‌توان دیگر حوزه‌های دانش بشری را نیز براساس ساختارها و الگوهایی سنجید و فهمید که متنی مشخص، منظم و با مرزهای دقیق را به ما نشان دهد. پساساختارگرایی در پی وارونه کردن این اعتماد به نفس دروغین است و مشخص بودن ساختار و معناها را ظاهری می‌داند.[۳۶]

دریدا بنیان نظریه خود را در ستیز با تقابلهای دوگانه‌ای می‌داند که به تأسی از افلاطون در فلسفه غرب راه یافته است. وی در این راه از منطقی پارادوکسی یا متناقض کمک می‌گیرد. وی در تمام مباحث به نقطه‌ای می‌رسد که در آن، دو سوی یک تقابل را با یکدیگر و از یک

سو می‌بیند و تضاد میان این دو را درهم می‌شکند یا به اصطلاح شالوده شکنی می‌کند. وی می‌گوید: « این گرایش متافیزیکی است که با دید یا این یا آن به دنیا نظر می‌کند. این دید سنتی هیچ تناقضی را بر نمی‌تابد و می‌پندارد که یک چیز نمی‌تواند هم خود و هم عکس ظاهری خود باشد. شالوده‌شکنی به عکس بر منطق هم این و هم آن استوار است.[۳۷]

وی می‌گوید: در تاریخ فلسفه غرب همیشه این فرض وجود داشته که معنا در کلام حاضر است و نشناخته ماندنش ناشی از ناتوانی ما در یافتن راه درست یا نادرستی ابزاری است که برگزیده‌ایم. او این باور به حضور مستقیم معنا را «متا فیزیک حضور» می‌نامد.[۳۸]

به عقیده دریدا یکی از تقابلهای برخاسته از متافیزیک حضور در فلسفه غرب تقابل گفتار و نوشتار است. در این سنت فلسفی گفتار برتر از نوشتار است. این برتری از آنجا ریشه می‌گیرد که «در گفتار حضور معنی پیداست و در نوشتار غیاب آن». دریدا این اعتقاد به حضور معنا در گفتار را «کلام محوری» (Logocenterism) می‌نامد.[۳۹]

بر این اساس اگر اشیا همان مدلول یا معنی نشانه‌های گفتاری باشد، فاصله میان نشانه‌های آوایی و اشیا یا معانی یک مرحله‌ای و فاصلهٔ میان نشانه های نوشتاری و اشیا و معانی دو مرحله‌ای است. درواقع گفتار نشانهٔ چیزهاست و نوشتار نشانهٔ نشانه‌هاست و برای همین، نوشتار ما را از معنی دور می‌کند . دریدا می‌کوشد تا بی اعتباری این عقیده را اثبات کند: «چرا که این غیاب معنی در هردو شکل گفتار و نوشتار وجود دارد. در هر دو، وجود علامت (دال) مبنی بر غیاب مدلول است. در واقع اینکه ما از نشانه‌ها استفاده می‌کنیم دلیل واضحی بر دسترس نبودن معناست.

معنا حاضر نمی‌شود چون هیچ بیانی از راه هیچ نشانه‌ای نمی‌تواند میان دو سویه نشانه‌ها همانندی ایجاد کند. دال همواره موجب مورد تأویلی می‌شود و موجب معنا. معنای هر نشانه خود نشانه‌ای تازه است که معنای آن باز نشانه‌ای دیگر خواهد بود.

نا باوری به حضور معنا کار اندیشه را متوقف نمی‌کند بلکه به آن شتاب بیشتری می‌بخشد. چرا که با یافتن یا ابداع نخستین معنا، کار را تمام شده نمی‌پنداریم و جستجو را تا رسیدن به هدف که همانا «یافتن ناخودآگاه متن است» ادامه می‌دهیم. شالوده شکنی به ما می‌گوید«که دستیابی به معنا همیشه در چند قدمی است اما این رسیدن همیشه به تعویق می‌افتد».[۴۰]

از نظر دریدا اگر از دریچهٔ متافیزیک سنتی به زبان ننگریم جهان متن را نیز باید مثل متن جهان تصور کنیم که عناصر متشکله آن به چیزی جز خود دلالت نمی‌کند و تنها به منزله دالهایی است که از هم متمایز است و هر کدام با دیگری پیوندی نامرئی دارد یا اثری از هر

یک از آنها در دیگری نهفته است. بنابراین ساختار متن متشکل از دالهای بدون مدلول است که هر کدام از ردها یا ارجاعات پایان‌ناپذیر به یکدیگر دلالت می‌کند و در نتیجه این جریان بی‌وقفه رفتن از دالی به دال دیگر ما را مدام از معنی دور می‌کند و وصول به آن را به تأخیر می‌اندازد. در واقع اگر ما بخواهیم معنی هر دالی را بفهمیم ناچار به دالهای دیگر متوسل می‌شویم و فهم این دالهای دیگر نیز ما را به دالهای دیگر ارجاع می‌دهد و این روند همچنان می‌تواند ادامه پیدا کند.[41] بدین ترتیب وقتی رابطهٔ دال و مدلول از اعتبار می‌افتد و پیوند اصل و فرع قطع می‌شود و اندیشه دو قطبی بودن سلسله مراتب هستی با نفی متافیزیک زمینه‌ساز آن از بین می‌رود، متن نیز از تابعیت خالق اثر و یا فرستنده پیام آزاد می‌شود و دیگر آنچه بر آن حاکم خواهد شد، منطق گریزی و بی قانونی خواهد بود.

ناباوری به دلالت معنایی و منطق استوار به «کلام محوری» گونه‌ای تازه از خواندن متون را می‌طلبد. برخلاف روش سنتی خواندن، که متن را به شماری از گزاره‌ها ، احکام یا درونمایه‌ها تقسیم می‌کند در خواندن شالوده شکنانه متن باید معنایی را که برآمده از کلام محوری است، کنار بگذاریم و بپذیریم آن معنایی که بیهوده‌اش می‌پنداشتیم به حضور حقیقت استوار است. تنها از این راه ، کشف معناهای دیگر متن ممکن می‌شود؛ یعنی آن معناهایی که به دلیل پندار ما (که فاصله‌ای میان متن و نویسنده نمی‌شناخت) پنهان مانده بود.[42]

بنابراین وقتی معنی را که دیگر معنای یگانه نیست خالق متن اراده نکرده باشد، مخاطبان هستند که به اقتضای حال و بافت حاکم بر زبان و مکان با مطالعه متن در می‌یابند این وضع به معنی واژگون شدن سلسله مراتب هستی و زبان است. در این حال دریدا نیز همچون بارت خواندن را آغاز متن می‌داند و مؤلف را اختراعی می‌پندارد که دیگر فایده‌ای ندارد.[43]

شالوده‌شکنی بر خلاف فهم عموم، نوید بخش غیاب معنی نیست؛ چرا که معنی و معناهای بیشتر راز بقای متن است. شالوده‌شکنی بیانگر این مطلب است که متن نه به تمامی غایب است و نه به تمامی حاضر. متن در برزخ «زندگی در میان مرگ» به سر می‌برد و هر بار در خوانش جدید آن می‌توان به معانی نوزای دیگری دست یافت.

بنابر آنچه گفته آمد می‌توان چنین نتیجه گرفت:

۱.تلقی خاص نظریه‌پردازان شعری از شعر و ماهیت آن، که به نوع نگرش و زمینه‌های فکری فرهنگی آنان وابسته است، موجب شده است در طول بیش از دو هزار سال، توصیفها و تعریفهای متعددی از شعر ارائه گردد. با این حال،هیچ یک از این نظریه‌ها نتوانسته است تمام ساحتهای زیبایی شناختی شعرهای ناب را در چارچوب یافته‌ها و ایده‌های خود بگنجاند.

۲. در بررسی نظریه‌های ادبی می‌توان مرز بین نظریه‌های جدید و بوطیقاهای کلاسیک را در مسأله معنی جستجو کرد؛ چرا که تمام نظریات کلاسیک در مورد وجود یک معنای مشخص و معلوم در شعر و رسیدن مخاطب به همان معنای مورد نظر شاعر اتفاق نظر دارند. در مقابل در نظریه‌های جدید بر محو معنای شعر یا چند معنا بودن آن تکیه می‌شود.

۳. تأکید بر زبان یا جنبهٔ عینی اثر، مهمترین وجه اشتراک نظریه‌های جدید ادبی است .

٤. تأثیر علم زبانشناسی، اندیشه‌های روانشناختی زیگموند فروید و مطالعات جدید در فلسفه و فلسفه زبان در پیدایش نظریه‌های جدید ادبی انکارناپذیر است.

۵. بنابر آنچه گذشت می‌توان همچون آبرامز چنین نتیجه گرفت:

در نظریه تقلیدی بودن شعر بر جهان اثر تأکید می‌شود و در نظریه مفید بودن شعر این مخاطب اثر است که اهمیت پیدا می‌کند. از نظر کولریج و درایدن (بیان لذت بخش) نیز این گویندهٔ اثر است که مورد توجه واقع می‌شود و سرانجام در نظریه‌های جدید این خود اثر است که در کانون تعریف شعر قرار می‌گیرد.

پی نوشت

۱.بابک ا حمدی، حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز ، ۱۳، ص ۵۹.

۲. عبدالحسین زرین‌کوب،ارسطو و فن شعر ، تهران، امیرکبیر، ۱۳٦۹، ص ۱٦۳.

۳.همان، ص ۱۲۸و ۱٦٤.

٤.همان، ص ۱۲۸.

۵.دیوید دیچز، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، انتشارات علمی، ۱۳٦٦، ص۱۳۱ .

٦.همان، ۱۳۱.

۷.همان، ص ۱۳۲.

۸.همان، ص ۹٦-۹۷.

۹. تقی پورنامداریان، سفر در مه ، تهران، انتشارات زمستان، ۱۳۷٤، ص — ۰ — .

۱۰.دیوید دیچز، پیشین، ص ۱٦۵.

۱۱.تقی پورنامداریان، پیشین، ص — ۰— .

۱۲.شیوه‌ها ص ۱٦۹.

۱۳.بند تو کروچه، کلیات زیباشناسی، ترجمه فواد روحانی، تهران، انتشارات، علمی و فرهنگی، ۱۳٦۷، ص ۵۳.

۱٤.بابک احمدی ، پیشین، ص ۲٦۱.

۱۵.تقی‌پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵، ص۸٤

۱٦.بندتو کروچه، پیشین، ص ۷۹.

۱۷.بابک احمدی، پیشین، ص ۳۹۷.

18-Victor shklovsky: "Art as Technique" Twentieth- century Literary Theory, MACMILLAN, 1993, pp.22-25.!

۱۹. بابک احمدی، ساختار و تأویل متن،ج ۱، تهران،نشر مرکز، ۱۳۷۵، ص ۵۹.

۲۰.بابک احمدی، حقیقت و زیبایی ، پیشین، ص ۳۹۷.

21-R. Jakobson, "Linquistics and poetics" OP.Cit., pp.119-125!

۲۲.بابک احمدی، ساختار و تأویل متن ، پیشین، ص ٤۳.

۲۳.همان، ج ۲، ص ۷٦۵.

24-Terence Hawkes, "structuralism and semiotic." Reprinted by Routledge, pp114-115.

۲۵.بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۱، پیشین، ص۲۲٦.

26-Roland Barthes, "The Death of The Author", OP.Cit., PP.154-157.!

۲۷.تقی‌پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی، ص ۹۰.

28-K.Mueller- vollmer, The Hermenoutics Reader, Oxford, 1986, p.55.!

۲۹.بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۳-٤۰۱.

۳۰.همان، ص ٤۰۳.

۳۱.بابک احمدی، ساختار و تأویل متن، ج ۲، ص۵۳٦.

32.E.D. Hirsch, "Three Dimensions of Hermenoutics" Op.Cit., PP 109-114.!

۳۳.تقی‌پورنامداریان، خانه ام ابری است ، تهران، انتشارات سروش،۱۳۷۷، ص ۲۰۹.

۳٤.همان.

۳۵. تقی پورنامداریان ،در سایهٔ آفتاب،تهران،انتشارات علمی،۱۳۸۱، ص ۲٦.

۳٦. امیرعلی نجومیان، «درآمدی بر شالوده‌شکنی » کتاب ماه ادبیات و فلسفه شماره ٦۷، اردیبهشت ۱۳۸۲، ص۵۲.

۳۷.همان، ص ۵٤.

۳۸. بابک احمدی، حقیقت وزیبایی، ص ٤۸۳.

۳۹. همان ، ص ٤٨٤.

٤٠. نجومیان ، ص ٥٥.

٤١.تقی‌پورنامداریان، در سایه آفتاب،تهران، انتشارات علمی ۱۳۸۱، ص ١٦.

٤٢.بابک احمدی،ساختار و تأویل متن،ج ۲، ص ۳۸۷ و ۳۸۹.

٤٣. همان،ص ۳۸۷.

منابع و مآخذ

۱. احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۰.

۲. احمدی،بابک. ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، ۱۳۷۵.

۳.پورنامداریان، تقی. خانه‌ام ابری است، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷۷.

٤. ـــــــــ . در سایهٔ آفتاب، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۸۱.

٥. ـــــــــ . رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

٦. ـــــــــ . سفر در مه،تهران،انتشارات زمستان، ۱۳۷٤.

۷. دیچز، دیوید. شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی، محمدتقی صدقیانی، انتشارات علمی،١٣٦٦.

۸. زرین‌کوب، عبدالحسین، ارسطو و فن شعر، انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۹.

۹.کروچه،بندتو. کلیات زیباشناسی،ترجمه فواد روحانی، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳٦۷.

۱۰.نجومیان، امیرعلی. «درآمدی بر شالوده‌شکنی» کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ٦۷ ، اردیبهشت ۱۳۸۲: ۵۳-۵۹.

11- Couddon, J.A: Adiction any of Literary terms. 1979.

12-R.Barthes, "The Death of The Author", Twentieth – Century Literary Theory. MACMILLAN 1993.

13- E.D. Hirsch, "Three Dimensions of Hermen Outics" Twentieth – Century Literary Theovy, MACMILLAN 1993.

14- R.Jakobson, "Linguistics and Poetics" Twentieth – Century Literary Theory, MACMILLAN 1993.

15- V.Shklovsky, "Art as Technique" Twentieth – Century Literary Theory, MACMILLAN 1993.

16-K.Mueller – vollmer, "The Hermenoutics Reader", Oxford, 1986.