منشور متن و تلوّن معنا

دکتر بهروز عزبدفتری*

در این گفتار توجه عمده به معنای متن معطوف می‌باشد و در بحث آن در پنج بخش به شرح مفاهیمی چند پرداخته‌ایم: مفهوم «شدن» در تقابل با «بودن»، ادراک مبتنی بر دیالوگ، معنای «خبریه»[۲] در تقابل با معنای «پراگماتیک»[۳]، لایه‌های جامعه‌شناختی و تاریخی معنا، بازی‌های زبانی و نظریهٔ درون متنی[۴] در تفسیر معنا، نااستواری معنای واژه در ساختار متن، ترصّد واقعیت از ورای جهان‌بینی‌های متفاوت، نفی ادبیات قائم به ذات و ناتوانی تحلیل کالبدشکافانهٔ زبان‌شناس به منظور دستیابی به فیزیولوژی خلاّقیت ادبی. در راستای تصریح مقصود خود، گاهی مناسب دیده‌ایم شواهدی از ادب فارسی بیاوریم تا سبب تسکین ذهن خستهٔ خواننده باشیم.

۱) وقتی زبان نقش ارتباطی بین دو ذهن ـ نویسنده و خواننده یا گوینده و شنونده ـ را به خود می‌گیرد (که همانا نقش اصلی زبان می‌باشد) لزوماً به رعایت قواعد دستور زبان تن در نمی‌دهد؛ گر چه باید بی‌درنگ اضافه کرد که هر هنجارشکنی[۵] به معنای کور کردن راه‌های انتقال پیام نمی‌باشد. اگر شاعر یا نویسنده‌ای خلاّق در برابر قواعد و اسلوب زبانی، نافرمانی نشان می‌دهد در عوض بافتاری[۶] ایجاد می‌کند که او را در انتقال مفهوم مورد نظر کمک می‌کند. و شگفتا که فسون کارش هم از این‌روست که مخاطبش برای رسیدن به کعبهٔ معنا می‌باید جفای نیش خارهای صورت‌شکن زبان را تحمّل کند. به تجربه دریافته‌ایم هر بار معنا خود را در اشکال غریب صورت‌های زبان پنهان می‌کند، خواننده را برای یافتن آن میل فزونی می‌گیرد. بیان مطلب به گونه‌ای که رفت، ما را ناخواسته به دیدگاه مارتین هایدگر دربارهٔ جهان وصل می‌کند. هایدگر معتقد است که می‌توان جهان را به دو گونه نگریست: جهان ایستا[۷] (بودن)، و جهان پویا[۸] (شدن)، اگر جهان را از منظر دینامیک (شدن) نظاره کنیم، تفسیر پدیده‌های هستی به مراتب پرمعناتر از زمانی خواهد بود که آن را به گونهٔ ایستا مجسم کرده و ذوات[۹] را در طبقه‌بندی‌های معیّن قرار دهیم. این نکتهٔ هستی‌شناختی[۱۰] ذهن نگارنده را به جانب معناشناسی در مباحث زبان سوق می‌دهد، بدین معنا که **سخن گفتن** بر مفهوم زبان، و **اندیشیدن** بر درک هستومند/جوهر اصلی تقدم دارد. سخن گفتن بر «شدن» و **دانش زبانی** بر «بودن» اشارت دارد. اگر دانش زبان در عصر روشنگری/مدرنیسم از حاکمیت برخوردار بود، در روزگار پسامدرنیسم **شیوه‌های کاربردی** آن مطمح نظر می‌باشد. به سخن دیگر، فرآیند پویای «شدن» که در مفهوم امروزین «گفتمان» مصداق پیدا می‌کند زبان‌شناسی را از حالت بسته خارج ساخته و از طرق علوم همجوار چون جامعه‌شناسی زبان، روان‌شناسی زبان، قوم‌شناسی زبان، نقد زبان‌شناختی و... آن را به اصطلاح، به آب‌های آزاد اندیشه

وصل کرده، و لاجرم جذاب‌تَرش کرده است.

گفتیم که سخن گفتن اشارتی بر «شدن» دارد، خصیصه‌ای که به آسانی به تحلیل‌های صوری تن در نمی‌دهد. روشن‌تر بگوییم آنچه اندیشه‌ای را در ذهن نویسنده/گوینده به وجود می‌آورد و بر زبان جاری می‌سازد، ریشه در لایه‌های عمیق تاریخی ـ فرهنگی دارد که چشم تیزبین علم قادر به رؤیت آنها نمی‌باشد. به سخن هایدگر (۱۹۷۱)[۱۱]، جهان شیئی نیست که دانشمند/ منتقد بتواند از آن قدم برون نهد و در کمال خونسردی و به طور عینی دست به تجزیه و تحلیل آن بزند و دوباره به وقت صرف غذا یا سفر به کنار دریا به درون آن گام بگذارد. انسان در اتاقی بسته نمی‌تواند هوای برون را استنشاق کند. ما جهان را با قالب‌های ذهنی خود می‌شناسیم و قالب‌های ذهنی ما از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، شکل می‌گیرد. اندیشهٔ ما از زبانی که با آن تکلّم می‌کنیم رنگ و بو گرفته؛ رها از تأثیر آن نمی‌توانیم اندیشهٔ بازتاب‌یافتهٔ در زبان نویسنده را تحلیل کنیم.

۲) به باور هایدگر زبان چیزی را بازنمود نمی‌کند. «زبان اعمال واقعی را در جهان موجودات انجام می‌دهد» (کُلب ۱۹۸۴)[۱۲]. کار تحلیلگر متن این است که از جزئیات، کل متن و از کل متن، جزئیات آن را دریابد و این مستلزم اتخاذ روشی است که ایجاب می‌کند متن را مکرر بخواند. هایدگر معتقد است ادراک، واقعیتِ پویا، نوعی تعامل یا دیالوگ است که هرگز کمال نمی‌پذیرد و به پایان نمی‌رسد. ادراک، فعالیتی نیست که مردم آن را انجام می‌دهند، چیزی نیست که تمام‌شدنی باشد؛ ادراک بخشی از وجود، هستی و زبان می‌باشد. هم از این روست که ادراک، خردستیز و رازناک می‌شود و با هنر و ادبیات قرین می‌گردد.

مفهومی که هایدگر از زبان و ادراک اراده می‌کند تداعی‌گر رویکرد ویگوتسکی (۱۹۷۱)[۱۳] به هنر می‌باشد. ویگوتسکی در بحث مربوط به اثر هنری و فرایندهای آفرینش هنری دو اصطلاح «آناتومی هنر»[۱۴] و «فیزیولوژی هنر»[۱۵] را به کار می‌برد. اثر هنری، شعر، داستان، تابلوی نقاشی و مجسمه وقتی بدون عنایت به انگیزه و حالت روانی و فرایندهای ذهنی خالقِ اثر مدنظر باشد به مثل به کالبدی می‌ماند که روح را از آن گرفته، آن را به روی میز تشریح قرار داده باشند. تحلیلِ منتقد هنری از آنچه می‌بیند صرفاً به سطح آشکار اثر هنری و عناصر دخیل در ساخت آن معطوف می‌باشد. او می‌تواند از خط‌کش مهندسی، اصول علمی، فنون و صناعات ادبی به سنجش امور ظاهر بپردازد، امّا هرگز قادر نخواهد بود به دنیای درون خالق اثر که تار و پود آن از بیشمار تجارب زندگی وی تنیده شده و او را بر آفرینش اثر برانگیخته، گام بگذارد. راه ورود به «فیزیولوژی» اثر به روی او بسته است و برای او راهی از «بودن» به «شدن» وجود ندارد. این موهبت رازناک بودن صرفاً نصیب عالَم هنر گشته و کسی را بر اسرار این استحاله وقوف نیست؛ از این‌رو تکرارناپذیر است و کمیاب؛ پرده‌نشین است و عزیز، نه شاهد بازاری و دل‌آزار.

تمایز معنایی بین «بودن» و «شدن» به نوعی در تمایز معنایی بین حکایت کردن (telling) و نشان دادن (showing) مستتر است. قرابت این نکته به کار تحلیل در این است که در نقد ادب نه تنها تحلیلگر باید معنای خبریهٔ جمله (sentence) را دریابد بلکه باید به معنای پراگماتیک آن که در مفهوم عبارت (utterance) متبلور می‌شود پی برد. معنای جمله در پرتو نظام ایستا/قواعد دستور زبان معلوم می‌شود؛ معنای پراگماتیک بر رفتار زبانی پویا قائم است و از سازه‌های ارتباطی کلام مانند مخاطب، مکان، زمان، وسیلهٔ بیان، ژانر، حالت روانی نویسنده/گوینده... تأثیر می‌پذیرد؛ و به دلیل وابسته بودن رفتار زبانی به موقعیت کاربردی، متغیر و قانون‌ناپذیر می‌باشد. به سخن دیگر، اصول دستور زبان از عمل به مفاد خود باز مانده، از نیّت نویسنده/شاعر پیروی می‌کند. یعنی آنکه خالق اثر، سخن را مطابق با نظام زبان می‌گوید و لیکن چیز دیگری را اراده می‌کند. برای تصریح مطلب، شعر زمستان، سرودهٔ م. اخوان ثالث را مثال می‌آوریم:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت سرها در گریبان است
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را
نگه جز پیش پا را دید نتواند
که ره تاریک و لغزان است
و گر دست محبت سوی کس یازی
به اکراه آورد دست از بغل بیرون
که سرما سخت سوزان است.

زمانی که این متن را، نه از منظر زبان‌شناسی، که از نظرگاه

گفتمان تحلیل می‌کنیم، زبان، آینه‌سان نقش نمایشی به خود می‌گیرد. صحنه‌ای را آشکار می‌سازد که در آن گوینده و خوانندهٔ نکته‌بین به احساس مشترک می‌رسند؛ خواننده به تفسیر متن می‌پردازد و از قِبَل آن ایماژهای گونه‌گون یکی بعد از دیگری در ذهنش ظاهر می‌شود.

در متن فوق، خواننده به معنایی می‌رسد که فراسوی زبانِ اسنادی[۱۶] نهفته است. در ورای این متن، آن نظریهٔ زبانی قرار دارد که دلمشغولی اصلی آن «هستی داشتن» و «دانستن» است. در چنین نظریهٔ زبانی، شیوهٔ بیان، نه تاریخ دارد، نه آغازی و نه انجامی، بلکه زبانی وجود دارد آرمانی که در آن همهٔ گویش‌ها، حکمت لاهوتی، غایت‌شناسی[۱۷] و هستی‌شناسی رنگ می‌بازد. به سخن دیگر، زبانی که در آن لاینقطع دو صدا به گوش می‌رسد؛ صدایی در جست‌وجوی صدای دیگر.

آنچه در این مفکره جلب نظر می‌کند نقش آینه‌داری زبان است نه در برابر تک تک اشیاء، که در برابر شکل‌گیری تعامل، کشمکش و بازی‌های زبان که در آن معنا و ادراک قرار و ثبات ندارند. سیلورمن وتورود (۱۹۸۰:۱۳۵)[۱۸] می‌گوید: «هایدگر ما را به میان بازی‌های زبانی پرتاب می‌کند به گونه‌ای که دستیابی به واقعیت به دلیل غوطه خوردن در توهّمات ذهنی برای ما ناممکن می‌گردد. در چنین نگرشی، واقعیت دستخوش بازی‌های زبانی شده، من (ego) نامتمرکز می‌شود و معنا، متغیر و نامتعیّن. پیداست این رویکرد در تقابل با نگاه تجربه‌نگرِ[۱۹] سنتی قرار دارد که در آن معنای متن ثابت، لایتغیّر و معیّن می‌باشد. در تحلیل متن مبتنی بر نگرش دوم، زبان یک مقولهٔ اجتماعی و نهادینه متصور می‌شود، و نه صرفاً زبانی از آنِ فرد معیّن.

ژاک دریدا (۱۹۷۳، ۱۹۶۷)[۲۰] بحثِ هایدگر درباره نمایشگری متن را دنبال کرده، استدلال می‌کند در جریان نگارش متن، معنا از قِبَل فرآیندِ مداومِ «تغییر»[۲۱] و «تعویق»[۲۲]، آنچه وی آن را différance می‌نامید، خلق می‌شود. این موضع فکری دریدا مغایر با این اندیشه است که متن همواره دارای مراکز ثابت معنا می‌باشد. به باور دریدا، معنا حاصل رابطه‌های میان آشنا و ناآشنا، حضور و غیبت، استوار و نااستوار می‌باشد. بنا به استدلال وی، تعویقِ مداومِ حضور به این مفهوم است که معنا هرگز دارای مرکز ثابتی نمی‌باشد؛ معنای ثابت و واحد مطلقاً وجود ندارد؛ معنا به طور مداوم در بوتهٔ تعویق می‌ماند و از این‌رو، نامتمرکز می‌باشد.

۳) فهمیدن متونی که با سازه‌های عمیقاً واسطه‌ای[۲۳] به رشتهٔ تحریر کشیده شده‌اند کار دشواری است مگر با استعانت تاریخ و با توجّه به خصیصهٔ میان‌متنیِ کل اثر (هارت‌من ۱۹۷۹:۱۸۷)[۲۴]؛ این قبیل متون را «هنجار شکسته»[۲۵] توصیف می‌کنند. به عقیدهٔ منتقدان ادبی، اصطلاح «هنجارشکنی» در وصف متونی به کار می‌رود که در آنها ساختارِ معنایی معیّن وجود ندارد که بتوان با روش‌های عینی نقد به وجود آنها پی برد(راوال ۱۹۸۶:۱۹)[۲۶]. مقصود از این گفته آن است که چیزی به نام معنای تام، کامل و مشخّص وجود ندارد زیرا لازمهٔ پی بردن به معنای واژه‌ای جست‌وجوی پایان‌ناپذیر می‌باشد، همانند زمانی که برای دانستن معنای واژه‌ای در فرهنگ لغات به واژهٔ دوّمی در توضیح واژهٔ نخست برخورد می‌کنیم و سپس برای دانستن واژهٔ دوم ناگزیر به سراغ واژهٔ سوم می‌رویم... الی آخر، که این خود به مفهوم معوق‌سازی معنای واژهٔ نخست می‌باشد. بنابراین، در نظر دریدا متن، عبارت است از شبکهٔ پیچیده‌ای از معانی ناتمام، ساختاری از نشانه‌ها که به طور بی‌پایان به چیزی به جز خود اشارت دارد(دریدا، ۱۹۷۹).[۲۷] با توجّه به آنچه گفته شد، مفهوم متن، مفهوم آسان و راحتی نیست که آغاز و انجام آن معلومِ خواننده باشد. به باور دریدا، آغاز و انجامی در متن وجود ندارد، و این خود موجب می‌شود قرائت متن به فعالیتی پویا، امّا نامطمئن تبدیل شود، فعالیتی که در آن هیچ مسیری در حرکت چرخه‌ای به نقطهٔ آغاز برنمی‌گردد، هیچ مسیری از ساده به مرکّب گذر نمی‌کند و هیچ مسیری سرانجامی ندارد. در چنین حالتی است که در قرائت متن، نوعی دیالتیک بین دانسته‌ها و نادانسته‌ها، بین دانش و بی‌یقینی به وجود می‌آید که زیربنای شالوده‌شکنی (به مفهوم تأویل) به حساب می‌آید. برای تصریح مطلب فوق این بار شعر مولوی را شاهد می‌آوریم و به تفسیر ع. سروش گوش فرا می‌دهیم و با ذهن و زبان وی نقاب معنی از چهرهٔ الفاظ برمی‌گیریم. نویسنده در جایی از کتابش، قمار عاشقانه (۱۳۸۴:۷۰)[۲۸] می‌گوید:

باران به نظر من نماد آشتی کردن میان فیزیک و متافیزیک است؛ نمادِ خندیدن آسمان و زمین به روی یکدیگر است، و به همین دلیل هم باران و نسیم که یکی حامل عطر است و دیگری حامل لطافت و پیام آسمان برای زمین، هر دو عارفان را الهام

بسیار داده‌اند. تمثیل بسیار زیبای مولوی این است که: وقتی باران به زمین می‌بارد، آلودگی‌ها را می‌شوید و خود آلوده می‌شود، پس دوباره تبخیر می‌شود و به بالا می‌رود و در آنجا آلودگی‌های خود را وامی‌نهد و شست‌وشوی مجدّد پیدا می‌کند و دوباره به سوی زمینیان برمی‌گردد و این غم‌روبی و غبارشویی باران مستمراً ادامه دارد.

تفسیر فوق اکنون درک شعر مولانا را برایمان آسان می‌سازد:

آب چون پیکار کرد و شد نجس
تا چنان شد کآب را رد کرد حس
حق ببردش باز در بحر صواب
تا بشستش از کرم آن آبِ آب
سال دیگر آید او دامن‌کشان
هی کجا بودی به دریای خوشان
من نجس زینجا شدم پاک آمدم
بستدم خلقت سوی خاک آمدم
هین بیایید ای پلیدان سوی من
که گرفت از خوی یزدان خوی من

نویسنده ادامه می‌دهد: «آب از آسمان فرو می‌ریزد، ناپاکان را می‌شوید، غبار ناپاکی بر روی این آب می‌نشیند، خداوند آب را به نزد خود می‌برد، خوی غافر و طاهر و ساتر خود را بر این آب می‌بخشد و دوباره آن را به سوی زمینیان باز می‌گرداند و این لطف و نوازش هر ساله تکرار می‌شود. عید و باران‌های بهاری نمادِ بازگشت رحمت‌های خداوند است به روی زمین برای شست‌وشوی ناپاکان»(ص ۷۱).

بدیهی است برای درک این تمثیل مولانا، خواننده لازم است با مشرب فکری او آشنا باشد. در مواردی برای رسیدن به تفسیری از یک متن یا شعر، خواننده می‌باید به لایه‌های عمیق‌تر معنا که از بستر تاریخی ـ فرهنگی جامعه تأثیر می‌گیرد، بپردازد.

به چند بیت آغازین یکی از غزل‌های سعدی و تفسیر برگ نیسی (۱۳۸۰:۵۸)[۲۹] توجّه کنید:

خوش می‌رود این پسر که برخاست
سروی است چنین که می‌رود راست
ابروش کمان قتل عاشق
گیسوش کمند عقل داناست
بالای چنین اگر در اسلام
گویند که هست زیر و بالاست
ای آتش خرمن عزیزان
بنشین که هزار فتنه برخاست
...
جان در قدم تو ریخت سعدی
وین منزلت از خدای می‌خواست
خواهی که دگر حیات یابد
یک‌بار بگو که کشتهٔ ماست

تفسیر بیت مطلع: «آمدن واژهٔ پسر در این غزل نباید شائبه «انحراف جنسی» و «همجنس‌بازی» را پدید آورد. حتی در شعر شاعران کاملاً عارف مسلک «نظربازی با جوانان نوخط» دیده می‌شود. علاوه بر این، باید به خاطر داشته باشیم که تغزّل به یاد پسران آن روزگار، سنت ادبی پابرجایی بود که جامعه آن را کم و بیش تحمّل می‌کرد تا نام دختران و زنان پرده‌نشین بر سر زبان‌ها نیفتد.»

و یا برای پی بردن به معنای هر یک از ابیات زیر به معرفتی فراتر از دانش زبانی نیاز است:

به زیر دلق ملمّع کمندها دارند
دراز دستی این کوته آستینان بین
ای کبک خوش خرام کجا می‌روی به ناز
غرّه مشو که گربهٔ زاهد نماز کرد
بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه
زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد

در آثار ادبی، به ویژه شعر گاهی شاعر/نویسنده در ذهن خود معنای روشنی دارد و لیکن در انتقال آن اشارات تاریخی و باورهای اجتماعی ـ فرهنگیِ نهفته در آن را ناگفته گذاشته، شناخت و دریافت آن‌را بر ذمهٔ خواننده وا می‌نهد. زمانی که بار معنا فزون‌تر از تحمل ساختار زبان می‌شود و به عبارتی، تکاثف معنا به وجود می‌آید، تأویل‌گزار ناگزیر می‌شود معنای مورد نظر شاعر/نویسنده را از درون بازی‌های زبانی بیرون بکشد. معنای تنیده در معنای دیگر موجب پیدایش نظریهٔ درون متنی شده، در عمل درک متن از قِبَل متن دیگر میسر می‌گردد. دریدا (۱۹۷۹:۱۰۷)[۳۰] می‌گوید هر متن و هر معنا، صرف‌نظر از اینکه چقدر کامل در نظر آید، همواره ناپیوسته و گسسته می‌باشد. مفهوم این کلام آن است که در تحلیل متن هرگز نمی‌توان مدعی شد که

به باور هایدگر زبان چیزی را بازنمود نمی‌کند. «زبان اعمال واقعی را در جهان موجودات انجام می‌دهد» (کُلب ۱۹۸۴). کار تحلیلگر متن این است که از جزئیات، کل متن و از کل متن، جزئیات آن را دریابد و این مستلزم اتخاذ روشی است که ایجاب می‌کندمتن را مکرر بخواند.

خواننده به معنای نهایی دست یافته است. با این همه، نباید ناگفته گذاشت و گذشت که هر متن دارای حدود و ثغوری است، نه برآمده از نویسنده، که برخاسته از فرهنگ حاکم جامعه.

این مفهوم، در واقع نشانگر رویکرد تاریخی ـ فرهنگی در راستای شناخت ذهن می‌باشد که ویگوتسکی و همکاران وی ـ لوریا و لیئونتیف عرضه کرده و شرح آن در کتاب شناخت ذهن انسان: مبانی فرهنگی و اجتماعی آن (۱۹۷۶)[۳۱] به قلم لوریا آمده است. قرابت این نکته با بحثِ ما در این است که مفسّر ادبی برای راه بردن به لایه‌های عمیق‌تر معنای متن ناگزیر است از عوامل فرهنگی و اجتماعی تکوین ذهن جمعی جامعهٔ صاحب اثر آگاهی داشته باشد. کار تفسیرِ متن زمانی دشوار می‌شود که قواعد زبان کفاف انتقال ادراک و مفهوم خاص نویسندهٔ ادبی را نمی‌دهد، و او مجبور می‌شود با ریختن طرحی از ساختارهای زبانی، واژه‌ها را با معناهای ویژهٔ خود باردار کند. در زبان فارسی این شیوهٔ کاری در اشعار نو و در آثار ادبی نیما یوشیج، م. اخوان، احمد شاملو و به ویژه سهراب سپهری مشهود است. و در زبان انگلیسی، به سخن ویدوسن (۱۹۸۵:۴۳)[۳۲] در سروده‌های وردزورث و دی. اچ. لارنس به چشم می‌خورد.

۴) از آنچه گفته شد نباید چنین برداشت شود: اندیشه نااستواری معنا در متن اندیشه تازه‌یاب می‌باشد. تقریباً شصت سال پیش امپسون (Empson,1951b) [۳۳] در مقاله‌ای دربارهٔ ویلیام وردزورث با عنوان «واژهٔ حس، در پیش‌درآمد» اظهارنظر کرده، اگر تحلیلگر کاربرد واژه‌ای را در متن مورد مداقّه قرار دهد به احتمال قوی متوجه خواهد شد که معناهای آن به طور مداوم تغییر می‌یابد و معنای غالب وجود ندارد. نویسنده به عنوان مثال، واژهٔ «حس» را نام می‌برد که در بخش پیش‌درآمد کتاب، ۳۵ بار با معانی متفاوت تکرار شده است. در راستای این اندیشه، هارولد بلوم Bloom,1979:7[۴۳] می‌گوید «رویکرد آرمانگرایانه، با متن خیال باطل می‌باشد؛ در واقع، متنی در میان نیست، آنچه هست تفسیرهای ماست». دیدگاه هارت‌من (Hartman,1975,1980)[۵۳] نیز مؤید این باور می‌باشد که منتقد به هنگام خواندن متن ادبی آن را خلق می‌کند. ظهور این دیدگاه در مطالعات نقد ادبی موجب گشته است نه تنها واژه‌ها و ساختار زبانی متن، بلکه فراسوی آنها، یعنی بسترهای ایدئولوژیک، فلسفی، اقتصادی و تاریخی متن نیز در کانون توجه تحلیلگران قرار گیرد. نتیجه آنکه در یک دههٔ گذشته نقد ادبی با استفاده از نظریه‌ها و روش‌های کاری نامدارانی چون دریدا، فوکل، ویگوتسکی، باختین، باریتز، فروید، کریستوا، لاکان، هابرماس، مارکس، هُلیدی و دیگران، علایق پژوهشی و افق فکری خود را بسط داده، و این خود موجب گشته بسیاری از حوزه‌های دانش بشر که پیش‌تر حصاری بر قلمرو پژوهشی خود کشیده بودند به هم نزدیک شوند و با هم درآمیزند. از این وصلت‌های فرخنده بود که علوم همجوار/دو رگه به وجود آمدند. به عنوان مثال، کارول ادواردز (Edwards:۱۹۸۴)[۳۶] در مقاله‌ای دربارهٔ «تحلیل مطایبه»، علایق دو رشتهٔ روش‌شناسی قومی روایت و فولکلور سنتی را به هم پیوند می‌زند؛ و یا ساموئل کی‌زر (SamuelJ.Keyser,1983:305)[۴۳] میان علایق شاعرانه و پدیدهٔ تبلیغات پیوند ایجاد می‌کند تا نشان دهد که آگهی‌های تبلیغاتی نوین تا چه حد از ابزار صوری ادبیات و هنرهای دیداری بهره می‌گیرد. در واقع، در همین دیدگاه چندبُعدی تحلیل متن است که صدای میشل فوکو (M. Faucalt, ۱۹۷۲, ۱۹۸۰)[۳۸] رساتر به گوش می‌رسد. معنای متن نه در گرو ساختارهای عینی آن که در اشکال استدلال تنیده در تار و پود ایدئولوژیک جامعه نهفته است. تبلور این اندیشه در گفتمان‌های رایج درون جامعه، نظیر گفتمانِ میان دکتر و بیمار، فروشنده و خریدار، معلم و دانش‌آموز، پدر/مادر و کودک و... به خوبی مشاهده می‌شود. تحلیل این گفتمان‌ها به نوعی نشانگر کاربست ارزش‌ها و باورهای متداول در جامعه می‌باشد. تحلیل متون در راستای این خطوط همه صبغهٔ سیاسی دارد. به باور فیرکلاف (۱۹۸۸)[۳۹]، اگر منتقد به پذیرش این واقعیت تن در دهد می‌تواند بازی‌های زبانی را در نمایش قدرت به

معاینه ببینند. در واقع، تحلیل گفتمان از دیدگاه شیوهٔ استدلال و احتجاج نوعی تحلیل تاریخ می‌باشد زیرا تاریخ، به قول ادوارد سعید (۱۹۷۹ و ۱۹۸۰)[۴۰]، اساساً تبلور یک رشته شیوه‌های استدلال و منطق‌تراشی است که همه مبتنی بر ایدئولوژیک خاص و راه‌های کنترل خود می‌باشند. در نگرشی ازاین‌دست، معرفت تابع شیوه‌های استدلال می‌شود و ممکن است در زمان معیّن و مکان معیّن تغییر یابد. ادوارد سعید (۱۹۷۹)[۴۱]، هم‌آواز با میشل فوکو، معتقد است: تک‌محوری زمانی تحقق می‌یابد که ما اندیشه‌ای را با اندیشهٔ دیگر اشتباه می‌کنیم، کثرت‌گرایی را مردود می‌شماریم، ساختارهای فکری را یک‌کاسه می‌کنیم، و تداوم را امر بدیهی می‌شماریم.

گئورک لوکاچ، طرفدار نظریه‌های کارل مارکس، بر این باور بود که صور ادبی، به عنوان مثال، رمان، از درون تغییر نمی‌یابند، بلکه از برون و بر اثر فشارهای سیاسی، اجتماعی و اقتصادی تغییر می‌یابند تا خود را با تحولات اجتماعی همگام سازند(ایگلتون، ب ۱۹۷۶، الف ۱۹۷۶)[۴۲]. بنابراین، رهیافت به معنا از قِبَل شناخت واقعیت اجتماعی، و شناخت واقعیت اجتماعی در پرتو شناخت ایدئولوژی، و شناخت ایدئولوژی در گرو شناخت بازی‌های زبانی میسر می‌گردد. این مفهومی است که در کانون توجه باختین نیز بوده است. در نظریهٔ زبانی باختین، دوگانگی ساختارگرایی (رابطهٔ یک‌به‌یک «صورت» و «محتوا») مطرود شناخته شده است؛ متن عرصهٔ «مفاوضهٔ معناها» می‌باشد و معناها از گسترهٔ دیگر متن‌ها و بافت‌ها ـ صداها ـ حاصل می‌شود. به سخن دیگر معنا، محصول تعامل اجتماعی و درون بافتارهاست. واحد اصلی زبان، تعامل، یعنی عمل دوجانبه (دیالوگ) می‌باشد. نشانهٔ زبانی، چندوجهی (چند زبانی) است که به عرصهٔ کشمکش در گفتمان منتهی می‌شود. در نظر باختین و ولوشینف، ایدئولوژی تجسّم مادّی تعامل اجتماعی می‌باشد، و شیوه‌های تحکیم آن گفتمان، دیالوگ و ادبیات می‌باشد.

۵) دیوید برچ (۱۹۸۹)[۴۳] شرط اول قدم تحلیل متون را داشتن حس کنجکاوی دربارهٔ نقش زبان در تحلیل گفتمان می‌داند. این حس کنجکاوی است که تحلیلگر را وامی‌دارد فراسوی برچسب‌های دستور زبان رفته، خود زبان را مورد کندوکاو قرار دهد. به عبارت دیگر، تحلیلگر باید این اندیشه را که معنا در قالب واژه‌ها و ساختارهای زبانی قرار دارد، از سر بیرون کند و بپذیرد که معنا را کاربران زبان می‌سازند. آن تحلیلگری که چنین موضعی را در تحلیل متون برمی‌گزیند در عمل بر دو فرضیه زیر خط بطلان می‌کشد: ۱) متن حامل معنایی است که نویسنده در آن قرار داده و خوانندهٔ منتقد می‌باید آن را کشف کرده، کار تفسیر را انجام دهد؛ ۲) متن، مصنوع قائم‌به‌ذات و عاری از زمینه می‌باشد. با مطرود شمردن دو فرضیهٔ فوق، دلمشغولی اصلی در تحلیل متن، نه معنای متن (چیستی)، که راه‌های انتقال معنا (چگونگی) خواهد بود. اعراض از چیستی متن و اقبال به چگونگی انتقال معنا فعالیتی است پویا و مبتنی بر این نظریه که معنا را نویسنده/گوینده در متن قرار نمی‌دهد بلکه خواننده/شنونده آن را می‌سازد. بیان مطلب به گونه‌ای که رفت نباید موجد این شبهه شود که نویسنده/گوینده نقشی در ایجاد متن ندارد، بلکه مقصود اصلی، بیان این نکته است که درک متن از جانب کاربرِ زبان صرفاً از قِبَل زبانی میسر می‌شود که، به لحاظ ردهٔ اجتماعی و نیز تجاربِ فردیِ حاصل از پیشهٔ انتخابی، دارای شکل و کارکردهای مشخّصی می‌باشد. هم از این روست، هر بار که خواننده متنی را می‌خواند، آن را از نو خلق می‌کند. این متن نو از آن کیست؟ از آنِ نویسنده یا خواننده؟ وقتی خواننده متنی را می‌خواند او نمایندهٔ کدام صداست؟

در مورد وجود یک اندیشهٔ معیّن در متن نمی‌توان به‌ضرس‌قاطع اظهارنظر کرد. آنچه که شخص می‌تواند انجام دهد این است که اندیشه‌ای را که خود از متن به دست آورده است، بیان کند. در این صورت شخص ناگزیر است زبان خود را به کار برد تا به زبان نویسنده برسد. اما توفیقی نصیب وی نمی‌شود زیرا زبانِ خودِ فرد و نیروهای نهادینه شدهٔ اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیکی موانعی را بر سر راه وی ایجاد می‌کنند. صاحب‌نظران (بلوم، ۱۹۷۹[۴۴]، بیستون، ۱۹۷۲[۴۵]) گفته‌اند که آدمی نمی‌تواند از دست زبان خود استخلاص یابد. و نیز نمی‌تواند برای رسیدن به معنای متنِ ساختهٔ فرد دیگر زبان خود را به کار برد. این نکته حائز اهمیت فراوان می‌باشد زیرا اغلب تصور می‌شود ادبیات، وجودی قائم‌به‌ذات دارد، فراسوی تجربهٔ خواننده.

بگذارید مثالی که دیوید برچ (۱۹۸۹:۲۲)[۴۶] از قول مک هول (۱۹۸۲)[۴۷] آورده و با موضوع بحث ما قرابت تنگاتنگ دارد، در اینجا نقل کنم: مک هول قطعه‌ای مشتمل بر چهارده بیت به صورت متزاید بیتی بعد از بیت دیگر عرضه می‌دارد و نظر آنان را دربارهٔ ابیات مذکور جویا می‌شود. او در این آزمایش درمی‌یابد که

همه مخاطبان شعر کوشیده‌اند میان ابیات انسجام معنا به وجود آورند، حال آنکه هر یک از چهارده بیت در واقع بیت مطلع چهارده شعر جداگانه بوده است.

تلاش برای ایجاد انسجام معنا اصل رکین فرهنگ‌های بشری می‌باشد. خوانندهٔ شعر همانند دیگر مخاطبان آثار هنری آگاهانه و یا ناآگاهانه بر آنچه می‌بینند و می‌شنوند معنا جاری می‌کنند. این رخداد به ویژه در ادبیات، پدیده‌ای بس آشناست. هم از این روست که گاهی خوانندهٔ متن به معنایی می‌رسد که مطلقاً منظور شاعر/نویسنده نبوده است. در کتاب ادبیات و بازتاب آن، نوشتهٔ ویلیام گریس (۱۹۶۵:۲۹)[۴۸] آمده است: نویسنده‌ای در پاسخ به این پرسش که «شما در کتابتان چه نوشته‌اید؟» می‌پرسد «شما از نوشتهٔ من چه فهمیده‌اید که هرگز منظور من نبوده است؟»؛ به موضوع از منظر معرفت‌شناسی می‌نگریم و با ذکر مثالی پرتوی از روشنایی بر آن می‌تابانیم: جنگلی مشغلهٔ نظر تماشاگران چندی است. هر چند دورنمای جنگل، چشم‌انداز واحدی در برابر دیدگان آنان می‌باشد، لیکن هر یک بر حسب ذهنیتی که دارد به نوعی به آن می‌اندیشد. نقاش به رنگ و شکل درختان و برگ‌ها دل مشغول می‌دارد، زیست‌شناس در بحر زندگی حشرات و جانوارن در اندرون آن فرو می‌رود، طرفدار محیط زیست به تأثیر جنگل بر زندگی انسان و تداوم چرخهٔ حیات می‌اندیشد، تماشاگر خسته از هیاهوی درون شهر در تمنای سکوت و آرامش جنگل به سر می‌برد؛ دیگری با اندیشهٔ زیباترین و مهربان‌ترین مهبط انسان، زمین، در میان کرات عالم راز و نیاز می‌کند، و آن یکی از موسیقی باد در لابه‌لای شاخه‌ها، جیرجیر حشرات در میان بوته‌ها و نغمهٔ پرندگان بر فراز درختان الهام می‌گیرد... و چه اندیشه‌ها و احساسات غریب دیگر که بر ذهن و دل بیننده جاری و ساری نمی‌گردد. ملاحظه می‌کنید یک پدیدهٔ طبیعی، جنگل تمثیلی ما، چگونه موجد مفاهیم و منشأ الهامات گونه‌گون در وجود تماشاگرانش می‌شود. اگر این مثال جنگل و تماشاگر را در کنار مثال متن و خواننده قرار دهید، قیاس‌پردازی ما بی‌مناسبت نخواهد بود: زبان واحد وقتی از هزارتوی تجربه‌های اکتسابی و گرایش‌های ذاتی خواننده عبور می‌کند به مثل همچون مایع، شکل ظرف را به خود می‌گیرد. خوانندهٔ متن آن را از صافی بافتارهای تاریخی ـ فرهنگی جامعهٔ خود می‌گذراند و به تعابیر گوناگون می‌رسد، به ویژه اگر پوشیده‌گویی منظور خالق اثر بوده، زبان استعاری در آفرینش آن به کار رفته، در فاصلهٔ زمانی دور از حافظهٔ قومی تدوین شده، و یا به فرهنگ غیر تعلق داشته باشد.

برای آنکه بدانید چه می‌گویم اندکی دربارهٔ معانی جمله‌های زیر که برگردان چند ضرب‌المثل انگلیسی می‌باشند درنگ کنید:

ـ سیب هرگز دورتر از درخت خود به زمین نمی‌افتد.

ـ کلیسا سندانی است که بسیاری از چکش‌ها را فرسوده کرده است.

ـ پادشاه کار خطا نمی‌کند.

ـ هر گلوله منصب خود را دارد.

ـ خوش به حال ملّتی که تاریخ ندارد.

ـ زنجیر محکم‌تر از سست‌ترین حلقه‌اش نیست.

ـ کودک، پدر بشر است.

ـ «بهترین» دشمن «خوب» است / «خوب» دشمن «بهترین» است.

این ضرب‌المثل‌ها را به چند خواننده عرضه کنید و به تفسیر آنان گوش فرا دهید. مطمئناً به موزاییکی از تفاسیر خواننده خواهید رسید که از نقش و نگار آن در حیرت خواهید شد. به راستی، معنای پراگماتیک جمله‌های فوق چیست؟ دامنهٔ اشتمال و مورد کاربرد آنها کدامند؟ خود شما بگوئید!

شمیسا در کتاب نقد شعر سهراب سپهری (۱۳۷۲)[۴۸] به تعبیر اشعار این شاعر نمادپرداز پرداخته است. بنابر آنچه از قول صاحب‌نظران آوردیم، آیا به راستی آنچه به تفسیر گفته شده همان بوده که شاعر قصد گفتن آنها را داشته است:

۱) من نمازم را پی تکبیرةالاحرام علف می‌خوانم
پی قدقامت موج
کعبه‌ام بر لب آب
کعبه‌ام زیر اقاقی‌هاست
کعبه‌ام مثل نسیم می‌رود باغ به باغ، شهر به شهر
و یا
۲) باغ ما در طرف سایهٔ دانایی بود
باغ ما جای گره خوردن احساس و گناه
باغ ما نقطهٔ برخورد نگاه و قفس و آینه بود
و یا
چیزها دیدم در روی زمین
کودکی دیدم، ماه را بو می‌کرد
قفسی بی در دیدم که در آن روشنی پرپر می‌زد
نردبانی که در آن عشق می‌رفت به بام ملکوت
من زنی را دیدم نور در هاون می‌کوبید
من گدایی دیدم، دربه‌در می‌رفت آواز چکاوک می‌خواست
و سپوری که به پوستهٔ خربزه می‌برد نماز
برّه‌ای را دیدم بادبادک می‌خورد
من الاغی دیدم یونجه را می‌فهمید...

صرف نظر از اینکه خواننده، سهراب را چقدر می‌شناسد هرگز نخواهد توانست به منابع زبانی سهراب و بافتار درون‌متنی (کلام غیر در کلام شاعر) دست یابد. آنچه خواننده بدان می‌رسد معنایی است از آن خود، و نه لزوماً معنایی که شاعر در ذهن خود داشته است. اصل چندگانگی معنا ناظر بر تأویلی است که خواننده از متن به عمل می‌آورد. خواننده هرگز نمی‌تواند آبشخور جامعه‌شناختی، تاریخی و فرهنگی (صرف‌نظر از تلوّن‌های مزاجی که ممکن است بر فرایند آفرینش متن سایه انداخته باشد) را باز یابد. این زبانِ خواننده است که حد و مرز شناخت وی از متن را تعیین می‌کند؛ زبانی که از تجارب، عقاید، تعصبات، باورها و گرایش‌های فطری او رنگ و بو گرفته است. بنابراین، معنایی که خواننده از برون به متن تزریق می‌کند حاصل شبکه‌های فکری و شیوه‌های تعامل اجتماعی است که ذهن و روان خواننده در آن مجال رشد یافته است. خوانندهٔ منتقد نمی‌تواند همچون باستان‌شناس جدای از موضوع مورد بررسی در حاشیه قرار گرفته، اندیشه را از پس واژه‌ها و عبارت‌ها کشف کند. وی در تعامل با متن بر حسب نگرشی متشکل از بستر تاریخی ـ فرهنگی، معنایی را به متن می‌افزاید، از آن می‌زداید، آن را تحریف می‌کند و در نهایت به آن شکلی می‌بخشد که از قالب / ساختار ذهنیش حکایت می‌کند. به کلام دیگر، استخراج معنا از متنِ نویسنده نشان‌دهندهٔ نگاهِ خواننده به جهان و مبیّن نظریه‌های او دربارهٔ واقعیت می‌باشد. استاد مرتضوی در «یادداشت، بر چاپ چهارم، مکتب حافظ (۱۳۸۴)»[۴۹] می‌گوید: «دربارهٔ دیوان حافظ و ظاهر و باطن شعر او و رنگین‌کمان اسرار نهان و شیوهٔ بیان حافظ و زندگی و احوال این جادوگرِ سخن بسیار نوشته و گفته‌اند ولی بی هیچ شکّی ننوشته‌ها و ناگفته‌ها بیش از نوشته‌ها و گفته‌هاست(ص. پنجاه و دو). به حکم سنت رایج در علوم انسانی، گفته‌ها نیز گفته‌های دیگر را برمی‌انگیزد و آن گفته‌ها، گفته‌های دیگر را سبب می‌شود، همچون طنین برخاسته از جام بلورین که موج‌وار در فضا می‌پیچد و تعیین حدّی

بر دامنهٔ آن را ناممکن می‌سازد. اصل چندگانگی معنا که از سوی دریدا ارائه شده ناظر بر همین مطلب است که متن حاوی معنای واحدی نمی‌باشد.

زبان متن آفریدهٔ نویسنده، تن به تحلیل زبان‌شناس منتقد نمی‌دهد. زبانِ متن، ترکیب عواملی است که همانند کوه یخ، بخش اعظم آن به زیر آب، غایب از نظر می‌باشد. آنچه خوانندهٔ منتقد انجام می‌دهد تجزیهٔ عناصر زبانی آشکار متن است. ناگفته پیداست در چنین حالتی معنای متن تصویر مخدوشی از واقعیت را ارائه خواهد کرد. معنا در رابطه با هر یک از نظریه‌های واقعیت، تفسیری متفاوت به دنبال دارد. نظریه‌های واقعیت، جهان و پدیده‌های درون آن را به گونه‌های متفاوت طبقه‌بندی می‌کنند. خوانندهٔ منتقد که به فرهنگ و قومی معیّن تعلق دارد، دنیای اطراف خود را در پرتو گزینه‌های معیّن سیاسی، عقیدتی، اجتماعی و فرهنگی خود تحلیل و تفسیر می‌کند.

بگذارید این بار نیز برای تصریح مطلب، مثالی از مایکل هلیدی از قولدیوید برچ (۲۹ـ۲۶: ۱۹۹۳)[۵۰] بیاورم. معنای جملهٔ ساده‌ای مانند معلم به دانش‌آموز زبان انگلیسی یاد داد. از عهد باستان که دستور زبان سنتی (مبتنی بر فلسفه یونانی) رواج داشت تا به حال به شیوه‌های گوناگون متـصور شده، و هر شیوه بیانگر نحوهٔ مواجههٔ دستورنویس با واقعیت واحد می‌باشد:

معلم	به دانش‌آموز	انگلیسی	یاد داد
۱) فاعل	مفعول غیرصریح (با واسطه)	مفعول صریح (بی‌واسطه)	فعل
۲) عامل[۱]	بهره‌ور[۲]	هدف	فرآیند عینی[۳]
۳) عامل	هدف	دامنه[۴]	فرآیند عینی
۴) آغازگر[۵]	عامل	دامنه	فرآیند عینی
۵) آغازگر	مُدرک[۶]	دامنه	فرآیند ذهنی[۷]

۱) actor, ۲) beneficiary, ۳) material process, ۴) range, ۵) initiator, ۶) cognizant, ۷) mental process

هر یک از قرائت‌های پنجگانهٔ جملهٔ فوق بر حسب برچسب‌های دستوری مبیّن نوعی تفکّر فلسفی خاص می‌باشد. به عنوان مثال، در قرائت نخست، معلّم، در موضع قدرت قرار دارد و دانش‌آموز و زبان در اختیار وی می‌باشند و هیچ یک از این دو نقش فعّالی در فرایند یادگیری زبان ندارند. در قرائت دوم، نقشِ معلّم، به عنوان «عامل» در صحنهٔ آموزش برجسته‌تر شده، فرایند آموزشی عینی و دانش‌آموز، بهره‌ور این دادوستد علمی به شمار می‌رود. در این نگرش، مسئولیت‌ها مشخّص می‌شود و هدف آموزش، ارائهٔ خدمات مرغوب می‌باشد. در قرائت چهار ملاحظه می‌کنیم نقش فعّال، نه از آن معلّم، که به دانش‌آموز تعلق دارد. در قرائت پنج، فرآیند آموزشی، ذهنی تلقّی شده و معلّم قوای دماغی و علایق زبان‌آموز را در نظر می‌گیرد و از این رو، معلّم و زبان‌آموز هر دو متعاملاً در صحنهٔ تعلیم قرار دارند. می‌توان قرائت‌های دیگری از جملهٔ فوق به عمل آورد. این همه گفتیم برای آنکه بر این مفهوم تأکید بورزیم متنی وجود ندارد که دارای معنای واحد باشد؛ معنای متن از ایدئولوژی خواننده/منتقد که آگاهانه یا ناآگاهانه به آن تمسّک می‌جوید رنگ‌می‌گیرد و ایدئولوژی فرد، ریشه در لایه‌های ناپیدای تاریخی و فرهنگی جامعهٔ خود و جامعهٔ جهانی دارد.

در این باره سخن ناگفته فراوان است، باشد که بخت یار شود و همّت مددکار تا در مقالهٔ دیگر دربارهٔ «معنا در متون ادب»، قلم روی کاغذ آوریم.

پی‌نوشت:

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد تبریز

(1 text kaleidoscope

(2 'propositional meaning'

(3 'pragmatic meaning'

(4 theory of intertextuality

(5 deconstruction

(6 context

(7 static

(8 dynamic

(9 entities

(10 ontological

(11 M. Heidegger. 1971. Poetry, Language, Thought (trans. A. Hofttadter), London: Harper and Row.

(12 C. Koelb. 1984. The Incredulous Reader, Literature and the Function of Disbelief, Ithaca: Cornell University Press.

13) Lev S. Vygotsky. 1971. The Psychology of Art, The M.I.T. Press.

عنوان روان‌شناسی هنر، به قلم نگارنده، ویراست دوم (۱۳۸۴)، دانشگاه تبریز منتشر ساخته است.)

14) anatomy of art

15) physiology of art

16) referential meaning

17) teteology

18) P. Silverman and B. Torode. 1980. The Material World: Some Theories of Language and Limits, London: Routledge and Kegan Paul.

19) experimentalist

20) J. Derrida. 1963. Poetry of Diction in English Verse, London: Routledge and Kegan Paul.

J. Derrida. 1973. Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs (trans. D. B. Allison, from La Voix et le Phenomene, Paris: Presses Universitaires de France), Evanston: Northwestern University Press.

21) differing

22) deffering

23) mediated constructs

24) G. Hartman. 1979. Words, wish, worth: Wordsworth, in Bloom et al, 1979, 177-216.

25) "deconstructed"

26) S. Raval. 1986. Philosophy and the crisis of contemporary literary theory, The Monist, 69/1, 119-31.

27) J. Derrida. 1979. Living on, in Bloom etal, 1979, 75-176.

۲۸) عبدالکریم سروش، (۱۳۸۴، چاپ هفتم)، قمار عاشقانه، مؤسسهٔ فرهنگی صراط.

۲۹) کاظم برگ نیسی، (۱۳۸۰) غزلیات سعدی، شرکت انتشاراتی فکر روز.

۳۰) رک. شماره ۲۷.

31) A. R. Luria. 1976. Cognitive Development: Its Cultural and Social Foundations, Harvard University Press.

32) H. G. Widdowson. 1985. Stylistics and the Teaching of Literature. Longman.

33) W. Empson. 1979. 'Sense' in the prelude, Kenyon Review, 13/2, 282-302.

34) H. Bloom. 1979. The Breaking of form, in Bloom, et al, 1979, 1-38.

35) G. Hartman. 1975. The Fate of Reading and Other Essays, Chicago: Chicago University Press.

36) C. L. Edwards. 1984. Stop me if you have heard this one: narrative disclaimers as breakthrough into performance. Formula, 25/3-4, 214-28.

37) S. J. Keyser. 1983. There is method in their adness: the formal structure of advertisement, New Library History, XIV/2, 305-34.

38) M. Foucalt. 1972. The archeology of Knowledge

M. Foucalt. 1980. The will to Truth, London: Tavistock.

39) N. Fairclough. 1988. Register. Power and socio-cultural change, in D. Birch and O'Toole (eds.), 1988, 111-25.

40) E. Said. 1980. Criticism between Culture and System, Cambridge, Mass: Harvard University Press.

41) E. Said. 1979. The text and the word, the critic in Hartman (ed.) 1979, 181-88.

42) T. Eagleton, 1976a. Marxism and Literary Criticism. London: Methuen.

T. Eagleton, 1976b. Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory, London: Verso.

43) D. Birch. 1993. Language, Literature and Critical Practice: Ways of Analyzing Text, London: Routledge and Kegan.

۴۴) رک. شماره ۳۴.

45) F. W. Bateson, 1970. Essays in Critical Dissent. London: Longman.

۴۶) رک. شماره ۴۳.

47) M. W. Mchoul, 1982. Telling How Texts Talk: Essays on Reading and Ethnomethodology, London: Routledge and Kegan.

48) W. J. Grace, 1965. Response to Literature. New York: McGraw-Hill Book Company.

(این کتاب را این نگارنده با عنوان ادبیات و بازتاب آن به فارسی ترجمه کرده، چاپ سوم آن را انتشارات فروزش در سال ۱۳۸۱ منتشر ساخت.)