*Literary Theory and Criticism*
*Year 9, Vol. 2, No. 19*
*Fall 2024 & Winter 2025*
**Research Research**

DOI: 10.22124/naqd.2024.27624.2584

Received: 03/06/2024
Accepted: 03/11/2024

# A Study of Acceptability in Yadollah Royaei's "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Rikhteh-ha": A De Beaugrande and Dresslerian Reading of Textuality

Tayyebeh Karimi[1] Mohammad Taheri[2]* Ghahreman Shiri[3]

**Abstract**

Since ancient times, thinkers and theoreticians have been preoccupied with the text and communication with the addressee. This, in turn, has led to various and, at times, contradictory theories and opinions regarding textuality and communication; for instance, contemporary theories such as "death of the author," reader-response theory," "text-centred literary theory," etc. are among the reader-centred theories. Echoing their predecessors, De Beaugrande and Dressler introduced seven criteria for analysing a text as a communicative event; "acceptability" is one of the seven criteria. As a creative contemporary Iranian poet, Yadollah Royaei uses a style of poetry, "Hajm," which has received mixes views by his supporters and critics. In this regard, informed by De Beaugrande and Dressler's theory of textuality, the present study adopts a descriptive-analytic approach to investigate acceptability in Yadollah Royaei's "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Rikhteh-ha." The results of this study show that "Haftād Sang-e Qabr" was more well-received than "Lab-Rikhteh-ha."

**Keywords:** De Beaugrande, Dressler, Textuality, Acceptability, Yadollah Royaei, Haftād Sang-e Qabr, Lab-Rikhteh-ha

## Extended Abstract

### 1. Introduction

De Beaugrande and Dressler's theory of textuality investigates the text. In their view, a text is a system which entails many correlative layers. They introduced seven criteria for analysing a text as a communicative event. "Acceptability," which is one of the seven criteria, is in accordance with the socio-cultural aspects of communication. As a creative contemporary Iranian poet, Yadollah Royaei has

1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. (karimitayyebeh68@gmail.com)
*2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. **(Corresponding Author: mtaheri@basu.ac.ir)**
3. Professor in Persian Language and Literature, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. (ghahreman.shiri@gmail.com)

received mixes views by his supporters and critics. In this regard, informed by De Beaugrande and Dressler's theory of textuality, one can investigate acceptability in Yadollah Royaei's style of poetry, reflected in his "Hajm," "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Rikhteh-ha."

**2. Methodology**

The present study adopts a descriptive-analytic approach to investigate acceptability in Yadollah Royaei's "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Rikhteh-ha."

**3. Theoretical Framework**

Echoing their predecessors, De Beaugrande and Dressler introduced seven correlative criteria for analysing a text as a communicative event. The seven criteria are cohesion, coherence, intentionality, acceptability, informativity, situationality, and intertextuality. The present study adopts a descriptive-analytic approach to investigate acceptability in Yadollah Royaei's "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Rikhteh-ha." Acceptability concerns the text receiver's attitude in believing that the text should constitute useful or relevant details or information worth accepting.

**4. Discussion and Analysis**

Acceptability, according to De Beaugrande, revolves around the reader's views. The first poem starts with "Foroogh." According to the context, Foroogh is a famous Iranian poetess. Foroogh is weak and jailed, just like a pigeon. The dust on its wings shows her stasis. Her chains and shackles are of the traditional society, which domesticates all women. The pigeon is dominated, jailed, and enslaved just like Foroogh.

the pigeon's stasis represents her inability to grow in the traditional society. Contrary to the image of the soil which represents stagnation and death, there is hope and movement in the last part of the poem. Foroogh addresses the pigeon and tells her that it was through her effort to fly that she was able to move away from the soil and bonds and shackles of the society.

Informed by the socio-cultural context of the image of the eye, one can give three readings for the second poem; it describes the three-fold birth of an eye inside an eye: The first reading is 'love at first sight' which gives birth to something that can be interpreted as the ethereal experience of love; the second reading is the 'eye of the soul' which is a mystic eye that attracts the light of the sublime; and the third reading is 'eye as a symbol of awareness and wisdom' that seeks the truth and is 'open' toward new experiences.

**5. Conclusion**

The most important factor in acceptability is the reader's socio-cultural orientation. To convey his meaning, the poet creates an acceptable and

probable world that revolves around the reader's horizons of socio-cultural expectation. The presence of socio-cultural elements strengthens the connection between the poet and the reader. Among the socio-cultural elements in "Foroogh," one can mention Foroogh, pigeon, chain, soil, wing, and movement.

There are fewer socio-cultural elements in the second poem. The only element is the eye which entails three different readings. Since the poet adopts no vivid orientation, one cannot single out a definite reading. In this regard, the reader is left in a state of confusion, which, according to Dressler and De Beaugrande, reduces the function of poetry to a one-sided and reader-centred interpretation, which lacks any real correlation between the reader and the text.

**Bibliography**

Abdollahi, M. 1381 [2002]. *Farhang-Nāmeh-ye Jānevaran dar Adabiyāt-e Farsi*. Vol 2. Tehran: Pazhoohandeh. [In Persian].

Alborzi, P. 1386 [2007]. *Mabāni-e Zabān-shenāsi-e Matn*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Beaugrande, R and Dressler, W. 1981. *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.

Chevalier, J and Gerberan, A. 1382 [2003]. *Farhang-e Namād-ha*. Soodabeh, A (trans.). Vol 1-4. Tehran: Jeyhoon. [In Persian]. [*Dictionnaire des Symboles*]

Malek-Ahmadi, N. 1388 [2009]. "Naqsh-e Khis be Onvān-e Onsori Farhangi dar Nezām-e Keshāvarzi-e Sonnati-e Mardom-e Ilām." *Farhang-e Ilām*. 22, 23: 106-113. [In Persian].

Royaei, Y. 1371 [1992]. *Lab-Rikhteh-ha*. Shiraz: Navid. [In Persian].

Royaei, Y.1384 [2005]. *Haftād Sang-e Qabr*. Tehran: Dadsara. [In Persian].

Safavi, K. 1396 [2017]. *Ta'bir-e Matn*. Tehran: Elmi. [In Persian].

Sasani, F. 1389 [2010]. *Ma'nā-Kāvi: Be Sooy-e Neshāneh-Shenāsi-e Ejtemāei*. Tehran: Elmi. [In Persian].

**How to cite:**

Karimi, T., Taheri, M. and Shiri, G. (2024). "A Study of Acceptability in Yadollah Royaei's "Haftād Sang-e Qabr" and "Lab-Ri khteh-ha": A De Beaugrande and Dresslerian Reading of Textuality", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 19(2): 5-28. DOI:10.22124/naqd.2024.27624.2584

**Copyright:**

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.27624.2584

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۳
صفحات ۵-۲۸

سال (دوره) نهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۹
مقاله پژوهشی

# بررسی مقبولیت در دو شعر منتخب از «هفتاد سنگ‌قبر» و «لب‌ریخته‌ها»ی یدالله رؤیایی برمبنای نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر

طیبه کریمی[۱] محمد طاهری[۲*] قهرمان شیری[۳]

## چکیده

متن و نحوهٔ برقراری ارتباط با مخاطب یکی از مسائلی است که از دیرباز تاکنون نظر اندیشمندان را به خود معطوف کرده و سبب شکل‌گیری نظرات گوناگون و گاه متضاد درباب متن، ارتباط و چندوچون سخن گفتن، شده است. مکاتب و نظریه‌های معاصر مثل «نظریهٔ مرگ مؤلف»، «نظریهٔ رویکرد به مخاطب»، «نظریهٔ ادبی متن‌محور» و غیره ازجملهٔ این نظرات هستند که درباب متن و درک و دریافت آن ازسوی مخاطب شکل گرفته‌اند. دی‌بوگراند و درسلر زبان‌شناسانی هستند که با در نظر گرفتن رویکردهای پیشین، برای بررسی یک متن، به‌مثابه یک رویداد ارتباطی، هفت معیار را معرفی می‌کنند. «مقبولیت» یا «پذیرفتگیِ» یک متن ازسوی مخاطب یکی از این معیارها است. یدالله رؤیایی شاعری جریان‌ساز در ادبیات معاصر ایران است. وی با سرودن اشعار خود در قالب شعر حجم نظرات موافق و مخالف بسیاری را نسبت به اشعارش برانگیخت. ازهمین‌رو، این پژوهش با رویکرد توصیفی- تحلیلی به بررسی مقبولیت در دو شعر منتخب از مجموعه اشعار «هفتاد سنگ‌قبر» و «لب‌ریخته‌ها»ی رؤیایی برمبنای نظریهٔ دی‌بوگراند و درسلر پرداخته است و نتایج پژوهش حاکی از این است که برمبنای این نظریه شعر منتخب از «هفتاد سنگ‌قبر» نسبت به شعر منتخب از «لب‌ریخته‌ها» از مقبولیت بیشتری نزد مخاطب برخوردار است.

**واژگان کلیدی:** متنیت دی‌بوگراند، مقبولیت، یدالله رویایی، هفتادسنگ‌قبر، لب‌ریخته‌ها.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. karimitayyebeh68@Gmail.com

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * mtaheri@basu.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. Ghahreman.shiri@gmail.com

**۱- مقدمه**

سخن گفتن یا گفت‌وگو میان انسان‌ها برای برقراری ارتباط میان فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ پیام صورت می‌پذیرد. «گفت‌وگو در مفهوم دقیق آن، با حضور دو طرف گفت‌وگو و با نشانه‌های آوایی و شنیداری زبان صورت می‌گیرد؛ اما در مفهوم وسیع‌تر، هر نوع ارتباط کلامی را در غیاب یکی از دو طرف گفت‌وگو از طریق نشانه‌های نوشتاری-دیداری که نمایندهٔ نشانه‌های شنیداری و آوایی‌اند، نیز شامل می‌شود. وقتی نویسنده یا شاعری در غیاب مخاطب یا گیرندهٔ پیام می‌نویسد، درواقع با مخاطب فرضی به گفت‌وگو می‌پردازد» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۲). غیاب مخاطب یا دریافت‌کنندهٔ پیام در متون نوشتاری سبب شکل‌گیری نظریات گوناگون در حیطهٔ نحوهٔ برقراری ارتباط این متون با مخاطب گردیده است.

نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر[1] یکی از نظریاتی است که به بررسی و پژوهش درباب متن پرداخته است. دی‌بوگراند و درسلر با نگاهی متفاوت به متن می‌نگرند و به‌جای مبنا قرار دادن یک عنصر در متن، متن را یک نظام به شمار می‌آورند که از لایه‌های متفاوتی تشکیل شده که با یکدیگر در ارتباطند و بر همدیگر اثر می‌گذارند. در این نظریه، متن یک رویداد ارتباطی است که در آن هفت معیارِ متنیت محقق می‌گردد و نقض هریک از این معیارها ممکن است ارتباط متن را مختل کند.

«مقبولیت» یا «پذیرفتگی»[2] یکی از این هفت معیار است که عنصری کاربرمدار[3] است و به دیدگاه و نگرش فرهنگی–اجتماعی دریافت‌کنندهٔ متن وابسته است. تفاوت این نظریه با دیگر نظریات در این باب، این است که دی‌بوگراند و درسلر متن را رابطه‌ای دوسویه می‌دانند و در درک و دریافت متن و پیام آن، هم برای ارسال‌کننده و هم دریافت‌کنندهٔ پیام نقش فعال قائلند. بدین ترتیب که «آفرینندهٔ یک متن پیام خود را در جهان ممکنی به گیرندهٔ پیام انتقال می‌دهد و گیرندهٔ این پیام نیز به هنگام تعبیر متن، درگیر انتخاب‌ها و ترکیب‌های فرستندهٔ پیام خواهد شد» (صفوی، ۱۳۹۶: ۲۲۳). براساس معیارهایی که دی‌بوگراند و درسلر برای مقبولیت یک متن برمی‌شمارند، می‌توان میزان مقبولیت متون مختلف را سنجید.

1 . Beaugrande & Dressler
2 . acceptability
3 . User-Centric

یدالله رؤیایی (۱۳۱۱-۱۴۰۱) از شاعران تأثیرگذار در ادبیات معاصر است که با بنیان‌گذاری شعر حجم، سبکی نو در شعرپردازی ایجاد کرد. ازآنجایی که شعر حجم شیوه‌ای نوین و متفاوت را در سرایش شعر در پیش گرفته، با نظرات و واکنش‌های متفاوت و گاه متضادی ازسوی مخاطبان و منتقدان ادبی مواجه شده است؛ ازهمین‌رو می‌توان برمبنای نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر به سنجش مقبولیت این نوع از اشعار در نزد مخاطب پرداخت. به‌همین منظور در این پژوهش دو نمونه شعر منتخب از دو اثر برجستهٔ رؤیایی به شیوهٔ توصیفی–تحلیلی مورد ارزیابی قرار گرفته است.

**۱-۱- پیشینهٔ پژوهش**

در ارتباط با اشعار رؤیایی پژوهش‌هایی در موضوعات مختلف صورت گرفته است که جز تعداد معدودی از آنها هیچ شباهت موضوعی با پژوهش حاضر ندارد. در مقالهٔ «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی» از خائفی (۱۳۸۳)، به آشنایی‌زدایی در اشعار رؤیایی پرداخته و از شعر لب‌ریخته‌های پنجم به‌عنوان نمونه‌ای از آشنایی‌زدایی در موسیقی شعر یاد شده است. در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های عینیت‌گرایی در شعر یداللّه رؤیایی و لوییس زوکوفسکی» از منتخبی بخت‌ور (۱۳۹۸)، شعر لب‌ریخته‌های پنجم از منظر عینیت‌گرایی موردبررسی قرار گرفته‌است. در مقالهٔ «بررسی شیوهٔ بازنمایی زنان در هفتاد سنگ‌قبر، اثر یدالله رؤیایی» از باقری (۱۳۹۴)، به تحلیل شعر فروغ از نگاه فمنیستی پرداخته است. در حیطهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر در ادبیات فارسی نیز پژوهش‌هایی یافت می‌شود: مقالهٔ «مراحل دریافت متن در شعر سپهری براساس رویکرد بوگراند و درسلر» از لطیف‌نژاد و همکاران (۱۳۹۳)، سه عنصر انسجام، پیوستگی و بینامتنیت را مورد بررسی قرار داده است؛ مقالهٔ «نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیت شعر سپهری» از لطیف‌نژاد و همکاران (۱۳۹۴)، توازن و تکرار را که از انواع انسجام محسوب می‌شود، مورد واکاوی قرار داده‌اند؛ اما رویکرد پژوهش حاضر، یعنی مقبولیت شعر از دیدگاه مخاطب براساس نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر در هیچ پژوهشی موردبررسی قرار نگرفته‌است.

## ۲- مبانی نظری

### ۲-۱- جایگاه مخاطب در دورهٔ کلاسیک

#### ۲-۱-۱- علم معانی

علم معانی «در اساس مربوط به آیین سخنرانی بود؛ زیرا سخنرانان یونان و روم می‌کوشیدند تا به مقتضای حال سخن گویند و آنان را تحت‌تأثیر قرار دهند» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۱). تجلیل نیز در تعریف علم معانی آورده: «علم معانی دانشی است که به یاری آن، حالات گوناگون سخن به‌منظور هماهنگی با اقتضای حال شنونده و خواننده شناخته می‌شود» (۱۳۶۳: ۵). پس آنگونه که از تعاریف علم معانی برمی‌آید، «بلاغت یا تأثیر کلام به مقتضای حال مخاطب سخن گفتن است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۳۴). ازآنجایی که عبارت کلیدی در این تعاریف مقتضای حال مخاطب است، باید دید منظور قدما از این اصطلاح چه بوده و مخاطب در علم معانی چه جایگاهی داشته است.

#### ۲-۱-۱-۱- جایگاه مخاطب در علم معانی (مقتضای حال مخاطب)

در ارتباط با معنا و مفهوم مقتضای حال در سخنان قدما به صورت کلی و عمومی سخن گفته شده و از جزئیات آن حرفی به میان نیامده است؛ اما در آثار متأخر بلاغی و پژوهش‌های معاصر نظرات گوناگونی در این باب ارائه شده است که به‌صورت کلی می‌توان آن را در دو گروه جای داد.

الف- گروهی بر این باورند که منظور بلاغیون پیشین از مقتضای حال، محدود به حال شنونده یا مخاطب است. «در بلاغت قدیم، بافت حاکم بر تولید متن محدود به حال مخاطب و حال مخاطب هم محدود به میزان هوش و دانش او می‌گردید. در علم معانی نه دربارهٔ کیفیت تشخیص و ارزیابی این حال سخن می‌رود و نه دربارهٔ بافت حاکم بر قرائت متن» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۰).

ب- گروه دیگر بر این باورند که با توجه به نظریات زبان‌شناسی امروز، مفهوم حال بسیار گسترده است و «می‌توان آن را برابر حال‌وهوا، چگونگی اوضاع و به‌عبارت‌دیگر موقعیت یا آنچه در اصطلاح زبان‌شناسی «بافت» نامیده می‌شود، دانست. این موقعیت می‌تواند شامل هر عنصر دخیل در ارتباط باشد. می‌تواند شنونده، گوینده، موضوع، زبان، مکان و هر قرینه و پدیدهٔ مؤثر دیگر را در بر بگیرد» (امینی، ۱۳۸۸: ۶۲-۶۳).

با وجود تفاوت در نظرات پژوهشگران در باب گستردگی و محدودیت مرزهای حال شنونده یا مخاطب آنچه که در این نظریات مشترک و حائز اهمیت است، چگونگی و نوع نقش مخاطبان در علوم بلاغی سنتی است. در دیدگاه‌های سنتی نقش اصلی در متن، بر عهدهٔ گوینده است. پورنامداریان در این باب می‌گوید: «چنان‌که پیداست در بلاغت سنتی، حال خطاب که شیوه و کیفیت بیان سخن را تعیین می‌کرد، درواقع همان میزان اطلاعات مخاطب و مراتب هوشیاری و دانایی او بود. سخن به ایجاز یا اطناب یا مساوات و به تأکید یا عدم‌تأکید گفتن، ناشی از همین حال مخاطب بود؛ بنابراین متکلم بلیغ، متکلمی بود که هم حال مخاطب؛ یعنی میزان اطلاعات و هوش او را درست تشخیص دهد و هم بتواند به اقتضای آن تشخیص و مناسب با آن، با مخاطب سخن گوید» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۰).

بدین‌ترتیب «در دیدگاه‌های سنتی، اغلب گرایش به مخاطب‌محوری و خواننده‌محوری دیده می‌شود؛ یعنی پدیدآورندهٔ اثر ادبی تمام هم‌وغم خود را بر این مقصور می‌کرد که آموخته‌ها و احساسات و دریافت‌های خود را متناسب با حال مخاطبان و خوانندگان تنظیم کند، گویا مؤلف یا شاعر یا فرستنده باید مؤثر و مخاطبان باید تأثیرپذیر و منفعل باشند» (صیادکوه، ۱۳۸۵: ۱۱۸).

**۲-۲- جایگاه مخاطب در نظریات زبان‌شناسی معاصر**

در دورهٔ کلاسیک به دلیل استمرار و ثبات اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگ عمومی حاصل از آن «شاعر، شعر را برای مخاطبانی می‌سرود که از پیش، کم‌وبیش فرهنگ عمومی و میزان دانش و اطلاع آنها را می‌شناخت و با حدانتظار و توقع آنان از شعر آشنا بود» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۷)؛ اما در دورهٔ معاصر با تغییر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، عوامل حاکم بر تولید و قرائت متن نیز تحت‌تأثیر قرار گرفت. «دانش و فرهنگ متنوع و گسترده‌ای که هرکس می‌توانست از بخشی از آن برخوردار شود، روزبه‌روز گسترده‌تر می‌شد و پیوند معنا با بلاغت یا جریان زندگی که در شرایط جدید تنوع یافته بود، متن را بالقوه دارای معانی متعددی ساخت که به‌وسیلهٔ مخاطبان و شیوهٔ زیست آنان فعلیت پیدا می‌کرد. این به معنای خارج شدن متن از اختیار شاعر و قرار گرفتن آن در اختیار خواننده بود» (همان: ۲۳). بدین‌ترتیب مخاطب‌محوری جای خود را به نظریه‌های معطوف به خواننده داد. «در نظریه‌های ادبی نو،

متن باز است و در تفسیر و توضیح متن، خوانندگان و مخاطبان نقش محوری را بازی می‌کنند و کانون توجه به گیرنده معطوف می‌شود» (صیادکوه، ۱۳۸۵: ۱۲۰).

از نظریه‌پردازانی که خواننده را در مرکز و هستهٔ اصلی برداشت معنایی از متن ادبی قرار داده‌اند، می‌توان به هوسرل، مارتین هایدگر، گادامر از پیروان نظریهٔ «پدیدارشناسی»؛ ژان‌پل‌سارتر با نظریهٔ «نویسندهٔ متعهد»، روبرت اسکارپیت با نظریهٔ «روان‌شناسی قرائت»، هانس روبرت یاس با نظریهٔ «افق انتظار» اشاره کرد. علاوه‌بر ایشان نظریه‌پردازانی دیگری نیز به مبحث برداشت متن از دید خواننده پرداخته‌اند؛ اما این نظریه‌پردازان، خواننده را به‌تنهایی ملاک تأویل و تفسیر متن قرار نمی‌دهند؛ بلکه عناصر دیگری را نیز در آن دخیل می‌دانند. برای‌مثال ولفگانگ ایزر دو عنصر اصلی خواننده و متن را اساس نقد آثار ادبی می‌داند. استنلی فیش با نظریهٔ «جامعهٔ تفسیری» و پی‌یربوردیو با نظریهٔ «زمینه» از کسانی هستند که علاوه‌بر خواننده، عنصر «بافت» یا «محیط» را در برداشت مخاطب مؤثر می‌دانند (نک سلدن و ویدوسون ۱۳۷۷: ۶۷-۹۴ و جواری و حمیدی کندول. ۱۳۸۶: ۱۴۳- ۱۷۶).

**۲-۲-۱- نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر**

در میان تمام نظریاتی که به بحث دربارهٔ متن و تأویل و تفسیر آن ازسوی خواننده پرداخته‌اند، دی‌بوگراند و درسلر با در نظر گرفتن رویکردهای پیشین، هفت عنصر را در بررسی متن ارائه می‌دهند که خوانندهٔ متن، یکی از این هفت عنصر است. برخلاف نظریات معطوف به خواننده که تنها خواننده را در مرکز توجه قرار داده‌اند؛ دی‌بوگراند و درسلر متن را یک رویداد ارتباطی می‌دانند که در آن هفت معیار متنیت محقق می‌گردد که با یکدیگر مرتبط هستند و بر همدیگر اثر می‌گذارند. بنابر این نظریه، معنای متن در ارتباط با تمام عناصر شناخته می‌شود و متنیت متن را رقم می‌زند. این هفت عنصر عبارت‌اند از:

انسجام[1]: به مؤلفه‌های روساختی متن یا چگونگی پیوند متقابل کلمات در یک زنجیره می‌پردازد.

پیوستگی[2]: به ارتباط مفاهیم و روابطی که زیربنای متن را تشکیل می‌دهند، می‌پردازد.

1. cohesion
2. coherence

هدف‌مندی[1]: چگونگی تحقق اهداف تولیدکنندهٔ متن در نشر دانش و یا رسیدن به هدفی مشخص در یک طرح را بررسی می‌کند.

اطلاع‌رسانی[2]: میزان و تناسب میان رویدادهای قابل‌انتظار یا غیرقابل‌انتظار ارائه شده در متن را می‌کاود.

بینامتنیت[3]: به ارتباط یک متن با متون دیگر بازمی‌گردد.

موقعیت[4]: ارتباط میان متن و جایگاه بافت آن را مورد بررسی قرار می‌دهد.

مقبولیت[5]: به نگرش گیرندهٔ متن مربوط می‌شود. گیرندهٔ متن باید مجموعهٔ رویدادها را متنی منسجم و پیوسته بداند که برای او کاربرد یا ارتباطی داشته باشد ( Beaugrande & Dressler, 1981 :7-12).

**۲-۲-۱-۱- شاخصه‌های مقبولیت**

مقبولیت یا پذیرفتگی از عناصر کاربرمحور در نظریهٔ متنیت است و «به‌عنوان نگرش دریافت‌کنندگان متن در فرایند ارتباط معرفی می‌شود. در ساده‌ترین معنای این اصطلاح دریافت‌کنندهٔ متن باید یک پیکره بندی زبانی را به‌عنوان متنی منسجم و پیوسته که قابلیت استفاده دارد، بپذیرد» (Beaugrande & Dressler, 1981: 81). قابل‌استفاده بودن بدین معنا است که مخاطب بتواند با متن ارتباط برقرار کند.

به زعم دی‌بوگراند «حفظ انسجام و پیوستگی توسط گیرندهٔ متن را می‌توان به عنوان هدفی مستقل درنظر گرفت، به‌طوری که یا اطلاعات مورد نیاز او فراهم شود یا او از کاستی‌های متن چشم‌پوشی کند» (Ibid: 9). این چشم‌پوشی تاجایی ادامه می‌یابد «که بتوان تداوم در ارتباط را از طریق حل مسأله حفظ کرد» (Ibid: 81) و به اهداف و نگرش دریافت‌کننده بستگی دارد.

بنابراین عنصر اصلی در مقبولیت نگرش دریافت‌کننده است. «نگرش عواملی مانند اقسام متون، بافت سیاسی یا فرهنگی و تحقق‌پذیری آرمان اهداف را در نظر می‌گیرد» (البرزی، ۱۳۸۶: ۱۸۳). بدین معنا که «شرایط روحی و روانی هر خواننده، آرمان‌های اجتماعی او، تمایلات فرهنگی و سیاسی او و جامعه‌ای که خواننده متعلق به آن است و

1. intentionality
2. Informativity
3. intertextuality
4. Situationality
5. acceptability

نیز شرایط زمانی که خواننده در آن قرار دارد، هرکدام به نوبهٔ خود در خلق معنی و تـأثیر این معنا دخیل‌اند» (جواری و حمیدی کندول، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

از شاخصهٔ دیگر مقبولیت، مشارکت دریافت‌کننده در مـتن اسـت. «تولیدکننـدگان مـتن اغلـب نگرش گیرندگان نسبت به مقبولیت را پیش‌بینی می‌کنند و متونی ارائه می‌دهنـد کـه درک معنـای آن بـه مشـارکت چشـم‌گیر از سـوی گیرنـده نیـاز دارد» (Beaugrande & Dressler, 1981: 10). منظور از مشارکت دریافت‌کنندگان این است که «آن‌ها خودشان نیز باید بخشی از محتـوا را تولیـد کنند؛ به‌صورتی که که گـویی شـخصِ تولیدکننـده آن مطالـب را بیـان کرده‌اسـت» (Ibid: 9-10). رامان سلدن به نقل از وولفگانگ آیزر می‌گوید: «متون ادبی همواره «سـفیدخوانی»هـایی دارنـد کـه فقط خواننده می‌تواند آنها را پر کند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۷۰).

از عوامل دیگری که در پذیرفته بودن یک متن دخیل است، هدف‌مندی است. «ارتباط میـان هدف‌مندی و پذیرفتگی بسیار پیچیده است. [برای‌مثال] تحت فشار یا در شرایط زمـانی محـدود، افراد اغلب جملاتی را تولید می‌کنند که ممکن است در شرایط عادی تمـایلی بـه پـذیرش آن‌هـا نداشته باشند یا برعکس آن‌ها جملاتی را از دیگران می‌پذیرند که خودشان تمـایلی بـه تولیـد آن ندارند. [از این منظر] پذیرفتگی، تمایل فعال فرد برای شرکت در یک گفـت‌وگو و داشـتن هـدف مشترک است. بنابراین پذیرفته بودن خود یک کنش یا عمل مسـتقل اسـت و مسـتلزم «کـنش متقابل گفتمان یا تعامل گفت‌و گویی»» (Beaugrande & Dressler, 1981: 82).

این کنش متقابل ازسوی تولیدکننده و دریافت‌کنندهٔ متن صورت می‌گیرد تا ارتباط میـان آن دو برقرار گردد. «برای برقراری ارتباط موفق افراد باید توانایی شناسایی و استنباط اهداف دیگـران را براساس گفتار آن‌ها داشته باشند. این نکته برای تولیدکنندگان متن نیـز حـائز اهمیـت اسـت؛ زیرا آن‌ها باید قادر باشند واکنش‌های دریافت‌کنندگان در مخالفت یـا موافقـت بـا طـرح خـود را پیش‌بینـی کنـد. [تولیدکننـدهٔ مـتن] بایـد بـا سـاختن الگـوی درونـی از باورهـا و معلومـات دریافت‌کنندگان ارتباطات خود را تنظیم کنند» (Ibid: 83).

از نظر دی‌بوگراند در یک متن هم تولیدکننده و هم دریافت‌کننده هردو نقش فعالی را بـازی می‌کنند؛ بنابراین تولیدکنندهٔ مـتن بـرای رسـیدن بـه هـدف خـود مجبـور اسـت دسـت بـه انتخاب‌هایی بزند که با الگوهای ذهنی و عقاید و معلومات دریافت‌کننده همسو باشـد و همـین انتخاب‌ها و گزینش‌ها تعبیر مخاطب را نیز تحت‌الشعاع قرار می‌دهد «هـر جهـان ممکنـی کـه آفرینندهٔ یک متن پیش روی ما قرار می‌دهد، برپایهٔ انتخاب‌ها و ترکیب‌هایی پدید می‌آیـد کـه

از واحدهای تشکیل‌دهندهٔ جهان واقعیت در نظر گرفته شده‌اند. این انتخاب‌ها و ترکیب‌ها جهان تعبیر متن را محدود می‌سازد. به همین دلیل اختیار ما نیز در انتخاب جهان تعبیر متن محدود می‌شود» (صفوی، ۱۳۹۶: ۲۱۹).

پذیرفتگی با عنصر **بافت** نیز ارتباط می‌یابد. «تعبیر پذیرفتگی به این معنا است که جملات و عبارات تنها در چهارچوب یک متن یا موقعیت خاص می‌توانند به درستی درک شوند» (Beaugrande & Dressler, 1981: 82). درواقع «سازه‌ها و ساخت‌های مختلف درون متن به‌نوعی در کارکردی که متن دارد، نقش تعیین‌کننده‌ای دارند؛ اما ازآنجایی که این کارکرد حتماً در ارتباط با متن‌های دیگر و شرایط و موقعیت و نیز تعاملاتی اجتماعی و فرهنگی‌ای است که در آن به‌کار می‌رود، [...] کارکرد هر متن نه تنها براساس سازه‌ها و روابط درونی آن بلکه براساس روابط میان آن متن، بافت دربرگیرنده‌اش و متون دیگر مشخص می‌شود» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۸۹). از بافت با عبارت‌های مختلفی چون «زمینه، بافت، بافت موقعیتی»، و نزد بلاغیون «مقام» یاد می‌شود.

«اطلاع‌رسانی» و «بینامتنیت» نیز از عناصر دخیل در پذیرفتگی هستند؛ اما در میان تمام عناصری که بر مقبولیت یک متن اثرگذار هستند، نگرش دریافت‌کننده، مهم‌ترین عنصر و شاخصهٔ مقبولیت به شمار می‌رود؛ به‌طوری‌که شاخصه‌های دیگر مقبولیت نیز به این معیار وابسته هستند و دریافت‌کننده با توجه به نگرش خود از متن و موقعیت، حتی می‌تواند دربرابر گسستگی‌های متنی شکیبایی کند و ارتباط خود را با متن حفظ کند. ازهمین‌رو در پژوهش حاضر به تحلیل و بررسی متن از منظر نگرش مخاطب پرداخته می‌شود.

### ۳- بحث و بررسی

متن به‌مثابه یک رویداد ارتباطی در بافت زبانی شکل می‌گیرد. برای برقراری ارتباط میان تولیدکنندهٔ متن و دریافت‌کنندهٔ آن، علاوه‌بر بافت زبانی عناصر دیگری نیز دخیل هستند. به‌زعم دی‌بوگراند یکی از عناصر مهم در برقراری این ارتباط، نوع نگرش یا اطلاعات یا بافت پیش‌زمینهٔ دریافت‌کنندهٔ متن است. «ما در حافظه‌مان تعدادی جمله ثبت کرده‌ایم که برای درک آنچه پیش‌رویمان قرار می‌گیرد، به کمک‌مان می‌آیند. این بافت تمامی دانش ما را نسبت به جهان خارج تشکیل می‌دهد و ازآنجاکه در طول زندگی‌مان در حافظه‌مان ثبت شده است، از فردی به فرد دیگر تفاوت دارد. برخی از این اطلاعات جهانی‌اند. مثلاً تمامی انسان‌ها

می‌دانند وقتی گرسنه می‌شوند، باید چیزی بخورند. برخی دیگر از این اطلاعات در حافظهٔ برخی [یا گروهی] انسان‌ها ثبت شده است. مثلاً من و شما می‌دانیم که تکواژ میانجی چیست و احتمالاً یک گیاه‌شناس این را نمی‌داند. برخی دیگر از همین اطلاعات کاملاً فردی‌اند. مثلاً من وقتی خانم یکی از همسایه‌هایمان را می‌بینم، یاد عمه‌ام می‌افتم که گوشم را می‌کشید و هیچ‌کس جز خودم این را نمی‌داند» (صفوی، ۱۳۹۶: ۴۳).

پس تعابیر مخاطبان از متن برپایهٔ همین اطلاعات ثبت‌شده در حافظه شکل می‌گیرد. در یک نگاه کلی این تعابیر را می‌توان به تعابیر فردی و اجتماعی تقسیم کرد. تعبیرهای اجتماعی «برپایهٔ ارزش‌گذاری‌های ویژهٔ یک فرهنگ یا یک اجتماع صورت می‌پذیرد و این ارزش‌ها برروی زنجیره‌های علّی -تاریخی از حلقه‌ای به حلقهٔ دیگر انتقال می‌یابند. این تعبیرها مبتنی بر توصیف‌هایی‌اند که در مجموع به شکل‌گیری روایتی انجامیده‌اند. همین روایت‌ها در بافت c[1] [پیش‌زمینه‌ای] اعضای یک جامعه ثبت شده‌اند» (صفوی، ۱۳۹۶: ۲۲۳) و براساس همین روایت‌های فرهنگی- اجتماعی امکان دریافت و تعبیر متون فراهم می‌آید. در ادامه به تحلیل دو متن منتخب، از همین منظر پرداخته می‌شود.

«فروغ»

یک کبوتر بسته بر خیش، بر سنگ تراشیده شود
و در پایین سنگ فضایی بگذارید برای:
خاک روی بال، یوغ، و صدای فروغ که گفت:
سرعت را بدارید و در آخر سطر بگذارید.
با قدم تو از خاک دور می‌شوم
یک جرعه خاک!
و شخم،
دلتنگ افق می‌شد.

(رؤیایی، ۱۳۸۴: ۳۲).

این شعر در قالب شعر حجم با نام فروغ در مجموعه‌ای به نام «هفتاد سنگ‌قبر» در سال ۱۳۷۷ انتشار یافت. در این مجموعه، هر شعر درواقع یک سنگ قبر است، متعلق به نامی که در ابتدای متن می‌آید. بافت زبانی شعر از سه بند تشکیل شده است. بند اول از یک کلمه که

نام صاحب قبر است و دو بند دیگر از چهار سطر تشکیل شده‌اند. در بند دوم شاعر تصویری را که باید روی سنگ حک شود، توصیف می‌کند و در بند آخر متنی را آورده است. ازآنجایی که به گفتهٔ خود شاعر: «در متن سنگ‌ها، عامل وحدت‌دهنده مفهومی به نام مرگ است. یعنی متن‌ها یک نخ هدایت‌کننده دارند که در تکوین‌شان سهم دارد؛ اما در «خارج از متن»ها مفاهیمی آمده است که ربطی به مرگ ندارند و سنگ‌قبر ترکیبی از این هر دو است: متن و سرلوحهٔ سنگ که متن نیست؛ ولی متن را با خود به گوشه می‌برد»؛ (رؤیایی، ۱۳۸۴: ۱۰). در تعبیر متن علاوه‌بر بافت زبانی، باید به بافت فرهنگی و اجتماعی نیز توجه کرد.

اولین خط با نام «فروغ» آغاز می‌شود. براساس بافت موقعیتی کتاب و پیش‌زمینه‌ای مخاطب، فروغ شاعر نام‌آشنای ایرانی است. پس از آغاز متن مشخص است که این متن دربارهٔ شخصیت ادبی خاصی به نام فروغ است و متن با توجه به این نام، باید بازخوانی و تعبیر شود. بند دوم تصویری است که شاعر برای روی سنگ‌قبر فروغ طراحی کرده است. در خط نخست آن خواسته شده که «یک کبوترِ بسته بر خیش، بر سنگ تراشیده شود». معنای لغوی این سطر در بافت زبانی، ساده و مشخص است. کبوتری به تصویر کشیده شده که بر یک گاوآهن بسته شده است و باید روی سنگ‌قبر حکاکی شود؛ اما با توجه به شروع شعر با نام فروغ و هم‌نشینی واژه‌ها در بافت زبانی، معنای ظاهری متن اقناع‌کننده نیست و این سؤال در ذهن شکل می‌گیرد که چرا باید کبوتر را به خیشی بست که ابزار کار کشاورزان است و به حیواناتی چون گاو برای شخم‌زدن زمین، بسته می‌شود؛ بنابراین در هم‌نشینی واژه‌های کبوتر و خیش تضادی به چشم می‌خورد که باید در بافت پیش‌زمینه‌ای رفع گردد.

در روایت‌های فرهنگی- اجتماعی که دربارهٔ کبوتر آمده، این پرنده این‌گونه توصیف می‌شود: «کبوتران از نجیب‌ترین پرندگان می‌باشند. آنها اغلب بی‌آزار و بی‌ضررند و در سراسر جهان، آنها را نماد صلح و خوش‌بختی می‌دانند. خجالتی و اجتماعی هستند و صدای آنها نالهٔ غم‌انگیزی می‌باشد که گاهی اوقات به یک سوت ملایم نزدیک می‌شود» (کوتپال، ۱۳۸۴: ۳۷). در فرهنگ نمادها نیز آمده: «کبوتر در افواه به‌عنوان یک ساده‌لوح معروف است؛ اما با نگاهی شاعرانه آن را نماد عشق دانسته‌اند. در قبائلیه کبوترها دور مقبرهٔ امامهای مسلمان که حامی روستاها هستند، می‌چرخند؛ اما ازطرف‌دیگر کبوتر را پرندهٔ شوم انگاشته‌اند و بغبغوی آنها را برابر زاری و نالهٔ ارواح در حال عذاب دیده‌اند. در سراسر نمادگرایی یهودی-مسیحی کبوتر که در عهد جدید مظهر روح‌القدس است، نماد خلوص، سادگی و حتی هنگامی که شاخهٔ زیتون را به

کشتی نوح می‌آورد، نماد صلح، هماهنگی، امید و خوش‌بختی بازیافته است. به‌هرتقدیر کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأیید شده است» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۵: ۵۲۵-۵۲۷). «کبوترهای سفید احساس آزادی می‌دهند. آنها نماد جهانی صلح، بشریت و عشق هستند. این زیبایی‌های سفید در تفکر بشر با بی‌گناهی پیوند خورده‌اند» (مظاهری، ۱۴۰۳: ۱). همچنین صفاتی چون «پاکی، قداست، سادگی، مهربانی، محبوبیت، وفاداری، خبررسانی، نامه‌بری، ضعیفی» را به کبوتر نسبت داده‌اند (عبدالهی، ۱۳۸۱: ۷۵۱-۷۶۸). بنابراین واژهٔ کبوتر مضامین چون نجیب بودن، بی‌آزاری، ضعیفی، صلح، عشق، بشریت و آزادی را در بطن خود دارد.

درمقابل کبوتر، واژهٔ خیش قرار دارد که در معنای «آلتی آهنین که بر گردن گاو بندند و بدان زمین را شخم زنند؛ گاوآهن» است (معین، ۱۳۸۷: ۵۳۱). روایت‌های فرهنگی-اجتماعی‌ای که دربارهٔ خیش وجود دارد، در ارتباط خیش با گاو و کشاورزی است. با تکامل ابزار کشاورزی ازجمله خیش «برخی باورها، آداب و رسوم و عقاید هم شکل گرفت که موجب پیوند مستحکم‌تر میان کشاورزی و این ابزار [خیش] گردید. باورها و اعتقاداتی مانند خیر و برکت درونی این ابزار که در افزایش و یا کاهش محصول می‌تواند نقش داشته باشد. کارکردهایی نظیر روحیهٔ تعاون و ایثار و توجه به فقرا، ایجاد حس نوع‌دوستی و مسئولیت‌پذیری و همین‌طور ایجاد رابطهٔ عاطفی و یا معنوی بین فرد (کشاورز) و ابزار (خیش) را می‌توان برای این نوع ابزار کشاورزی برشمرد» (ملک‌احمدی، ۱۳۸۸: ۱۰۶). همچنین «خیش نماد حاصل‌خیزی و حرکت خیش بر روی زمین وصلت آسمان و زمین است. در سنت یهودی- مسیحی خیش نماد خلقت و صلیب است» ( شوالیه و گِربران، ۱۳۸۲: ۱۴۰).

این روایت فرهنگی-اجتماعی از خیش در ارتباط با گاو است که خود «اغلب نماد قدرت است» (عبدالهی، ۱۳۸۱: ۸۴۵)؛ اما در ارتباط خیش با کبوتر روایت فرهنگی- اجتماعی وجود ندارد و خیش در ارتباط با کبوتر معنایی ندارد؛ مگر اینکه بتوان از تضاد روایت گاو در معنای قدرت‌مندی و روایت کبوتر در معنای ضعیفی استفاده کرد و به این تعبیر رسید که خیشی که در ارتباط با گاوِ قدرت‌مند، تابع قدرت گاو و در ید اختیار او است و منجر به باروری و برکت می‌شود؛ در ارتباط با کبوتر با جثهٔ ضعیف و ناتوانش ابزاری می‌شود ثقل و سنگین و تحمل‌ناپذیر که کبوتر قدرت حرکت دادن و به جلو راندن آن را ندارد. درواقع شاعر در این شعر با استفاده از جهان واقعی، جهان ممکنی[۲] را تولید می‌کند که در آن به‌جای گاو، کبوتر

خیشی را به گردن دارد و باید به حرکت درآورد و همین خیش مانعی می‌شود دربرابر حرکت و جنبش کبوتر. سنگ با توجه به بافت موقعیتی شعر، همان سنگ‌قبر است. پس در تعبیر نهایی این جمله می‌توان گفت کبوتری ضعیف و ناتوان را که به خیشی سنگین و ثقیل بسته شده و مانع حرکت او است، روی سنگ قبر بتراشید.

پیش‌تر گفته شد که این شعر باید در ارتباط با فروغ بازخوانی و تعبیر شود. پس باید ارتباط تعبیری که از سطر دوم حاصل شد، با نام فروغ در سطر اول مشخص شود. از روایت‌های فرهنگی-اجتماعی‌ای که دربارهٔ کبوتر وجود دارد، می‌توان گفت کبوتر در این شعر همان فروغ است، با همان صفات: زنی ساده و مهربان و پاک و بی‌گناه، خجالتی، رنجور و خسته از اجتماعِ بستهٔ اطرافش و خواهان آزادی برای خود و دیگر زنان.

فروغ چونان کبوتری است ضعیف و ناتوان که بر خیش بسته شده، خیشی که مانع حرکت کبوتر و پرواز و آزادی او است؛ همان قیدوبندهایی است که حس اسارت را در فروغ زنده می‌دارد. فروغی که خواهان آزادی خود و زنان اجتماعش است؛ اما این اجتماع سنتی و بسته همچون خیشی بر گردنش بسته شده و مانع آزادی و جنبش او است: «آرزوی من، آزادی زنان ایران و تساوی حقوق آنان با مردان است. آروزی من این است که مردان ایرانی از خودپرستی دست بکشند و به زن‌ها اجازه بدهند، استعداد و ذوق خودشان را ظاهر سازند» (فرخزاد، ۱۳۸۰: ۱۷).

شاعر در سطر بعدی می‌گوید: «و در پایین سنگ فضایی بگذارید برای:». معنای این سطر در بافت زبانی و موقعیتی مشخص است و برای درک آن نیازی به بافت پیش‌زمینه‌ای نیست. شاعر بر روی سنگ‌قبری که طراحی می‌کند، فضایی خالی می‌خواهد برای: «خاک روی بال، یوغ و صدای فروغ که گفت:». در این سطر برای تعبیر متن باید به سراغ بافت فرهنگی-اجتماعی مخاطب رفت تا به پیام اصلی تولیدکنندهٔ متن یا هستهٔ تعبیر رسید.

خاک از عناصر چهارگانهٔ طبیعت است که روایت‌های فرهنگی-اجتماعی خاصی درباره‌اش وجود دارد. ابن‌سینا دربارهٔ خاک می‌گوید: «دو عنصر سنگین؛ یعنی خاک و آب سازندهٔ اعضای بدن هستند و دو عنصر سبک یعنی آتش و هوا سازندهٔ روح هستند» (بوعلی سینا، ۱۳۷۰: ۱۰۸). «عنصر خاک در میان عناصر چهارگانه به‌عنوان بی‌تکاپوترین عنصر شناخته می‌شود» (مطیع‌شیرازی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۸۲).

خاک «به‌عنوان مادهٔ اولیهٔ خلقت انسان و یا به تعبیر دیگر زاده‌شدن انسان از زمین مورد نقد و کاوش قرار می‌گیرد. تمام موجودات زنده را در خود نگه می‌دارد، عظیم، محکم و

درخشان است و محملی برای رویش و زایش گیاهان و نباتات. مادربودن زمین جنسیت زنانهٔ آن و تعابیری که در این مورد در اشعار فارسی به چشم می‌خورد نیز از مضامین این عنصر پستِ عالی است. خاک علاوه‌بر اینکه مادهٔ اولیهٔ آفرینش مادی است؛ نمادی از مرگ، فروپاشی، اضمحلال سویهٔ جسمانی حیات نیز هست و چون مادری مهربان، متواضعانه پذیرای فرزند خویش به هنگامی که جان می‌سپارد» (احمدی و خاتمی، ۱۳۹۷: ۱۷). علاوه‌بر روایت‌های بالا خاک «نماد مرگ و گور و نابودی است. از خاک با صفت تیرگی یاد می‌شود برخلاف آب که نماد روشنی است» (زمردی، ۱۳۸۲: ۱۰۲-۱۴۲).

از روایت‌هایی که دربارهٔ خاک آمده، برخی از آنها در هم‌نشینی با دیگر اعضای جمله کارآمد هستند. نماد مرگ، فروپاشی، اضمحلال بودن و تیره بودن خاک با فضای کلی شعر که دربارهٔ مرگ است، هم‌خوانی دارد؛ اما خاک روی بال را باید در هم‌نشینی با بال تعبیر کرد و خود بال نیز روایت‌هایی دارد که ابتدا باید آن روایت‌ها مشخص شوند، سپس به تعبیر نهایی رسید.

بال در این جمله، بال کبوتری است که در ابتدای شعر آمده است. بال وسیلهٔ پرواز پرنده است و پرنده به‌واسطهٔ بال‌های خود به رهایی و آزادی دست می‌یابد. «بال قبل از هرچیز نماد پرواز است. نماد سبکی، از جسمیت خارج شدن و آزاد شدن، حال روح و مادهٔ روحانی هرچه که باشد. بال گذر از جسم اثیری است. سنت‌های شرق دور، شمنی، شرق یا غرب؛ چه مسلمان باشند، چه یهودی- مسیحی، همگی درمورد این مفهوم متفق‌القول‌اند؛ زیرا پرواز روح و پرواز شمن هردو حوادثی هستند که به‌طور ضمنی مفهوم آزاد شدن از ثقل زمین را در بر دارند. [...] ضمناً بال خصوصیاتی آشنا را نشان می‌دهد. مثلاً تصریح می‌کند که آن‌کسی که می‌فهمد، بال دارد و در ریگ‌ودا آمده است: خرد تیزپرترین پرندگان است. از همین‌جا می‌توان دریافت که چرا فرشتگان که حقایق یا مظهرات مراحل معنوی هستند، بال دارند. [...] بدین ترتیب بال به‌طورکلی صعودی به طرف تعالی و پرشی بالاتر از وضعیت بشری است» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۴: ۱/ ۵۷-۶۹).

حال آنچه از روایت‌های خاک با آزادی همخوانی؛ البته از نوع تضاد دارد، سنگینی، بی‌تکاپو بودن و انفعال و سکون است. خاک روی بال یعنی عدم حرکت و سکون پرنده. خاکی که سنگین و بی‌تکاپو است و با قرار گرفتن روی بال پرنده، مانع آزادی و پرواز او می‌شود و در ارتباط با فروغ همان قیدوبندهای جامعهٔ سنتی است که مانع از آزادی و پیشرفت فروغ و دیگر زنان است.

اگر این روایت از بال که «آن‌کسی که بال دارد، می‌فهمد [...] و وقتی از بال سخن می‌رود و منظور پرنده‌ای است؛ معمولاً این پرنده، کبوتر است که نشانهٔ روح‌القدس است» (همان: ۵۹) را هم در ضمن روایت آزادی، مدنظر قرار دهیم تعبیری زیبا و مرتبط با تعابیر دیگر به دست خواهد داد. در این صورت خاک روی بال، درواقع همان عوامل مخل و بازدانده در راه کسب دانش و آگاهی بیشتر فروغ و زنان است. دانشی که درنهایت، آزادیِ زنان را رقم می‌زند. در این صورت خود کبوتر نیز می‌تواند نمادی از آگاهی و دانش باشد.

در معنای لغوی یوغ آمده: «چوبی است که بر گردن گاوی شخم‌زن نهند» (معین، ۱۳۸۷: ۱۷۷۵)؛ اما در این شعر در معنای روایتی آن مدنظر است. «به دلیلی کاملاً روشن یوغ نماد اطاعت، انقیاد و التزام است. ریشهٔ این واژه در زبان‌های هند و اروپایی از یوگ (یوغ) سنسکریت آمده است و کاربرد آن به شکل یوگا کاملاً آشنا است. یوگا درواقع به معنای وصل شدن پیوند جمعی و در زیر یوغ بودن است. یوغ نماد دوشیوه اصلی است: یکی سرنهادن و تسلیم به حالتی تحقیرآمیز که وجهٔ تاریک نماد است و دیگری شیوه‌ای که به‌طور ارادی انتخاب شده و منتهی به تسلط بر نفس می‌شود» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۴: ۲/ ۶۴۹-۶۵۱).

در این متن نیز یوغ اگرچه به‌تنهایی آمده؛ اما با توجه به سیر جملات تاکنون منظور زیر یوغ بودن کبوتر است که یوغ به‌تنهایی آمده و دیگر اجزای جمله حذف شده است. در این صورت با توجه به روایت فرهنگی–اجتماعی گفته شده، زیریوغ بودن کبوتر به معنای تحت سلطه و کنترل بودن، محدود بودن، اسارت و بردگی کبوتر و فروغ است که با تعابیر قبلی نیز همخوانی دارد.

در ادامه آمده: «و صدای فروغ که گفت: سرعت را بردارید و در آخر سطر بگذارید». در بافت جمله حذفیاتی وجود دارد که تعبیر را تاحدودی مشکل می‌کند. اینکه فروغ می‌گوید سرعت را بردارید، منظور سرعت چه چیزی است؟ شاید بتوان از سرعت تعابیر مختلفی به دست داد. برای‌مثال «آخر سطر آخر زندگی او است که با سرعت پایان می‌گیرد. سرعت هم به عمر کوتاه وی اشاره دارد و هم به دلیل مرگ وی که تصادف است» (باقری، ۱۳۹۴: ۷)؛ اما با توجه به تعابیری که از بافت‌های زبانی پیشین به دست آمده، سرعت را نیز می‌توان به سرعت حرکت پرنده نسبت داد.

به‌زعم دی‌بوگراند هر متنی یک مرکز کنترل دارد و اجزای دیگر جمله در ارتباط با این مرکز کنترل تعبیر می‌شوند (Beaugrande & Dressler, 1981: 34). در این متن مرکز

کنترل یا واژهٔ کلیدی همان کبوتر است و اجزای دیگر جمله وابسته و مرتبط به او است. در بندهای پیشین نیز از محدود و بسته بودن بال پرنده و در یوغ و اسارت بودن کبوتر سخن گفته شده، پس در هم‌نشینی جملات با یک‌دیگر در اینجا سرعت، همان سرعت حرکت کبوتر است که خواهان پرواز به‌سوی آزادی یا رهایی است؛ اما با یوغ و خیشی که به گردنش بسته شده، توان حرکت سریع را ندارد. پس پیام اصلی عبارت این است که سرعت حرکت کبوتر پایین است. پس با او از سرعت سخن نگویید یا از او انتظار سرعت در حرکت کردن و پرواز نداشته باشید. در ارتباط با فروغ که خودش این سخن را می‌گوید نیز به معنای عدم توانایی او در پیشرفت سریع در جامعه و کندی پیشرفت و تحول است.

بند آخر همانند شعری است که روی سنگ‌قبر نوشته می‌شود. در عبارت «با قدم تو از خاک دور می‌شوم» ابهام و پیچیدگی‌هایی وجود دارد. فاعل جمله با توجه به عبارت‌های قبلی، کبوتر یا همان فروغ است که بال‌هایش زیر خاک، در بند و گرفتار شده بود. حال می‌گوید با قدم تو از خاک دور می‌شوم. در روایت خاک، گفته شد که خاک نماد مرگ و فروپاشی و رکود و رخوت است؛ پس تا اینجا فروغ می‌گوید: «با قدم تو از رخوت و اسارت و سکون دور می‌شوم»؛ اما ابهام جمله همچنان باقی است و مشخص نیست که «تو» به چه کسی اشاره دارد و با اطمینان نمی‌توان از مرجع ضمیر تو سخن گفت. اگر قدم را صرفاً در معنای واقعی آن در نظر نگیریم و معنای مجازی برای آن قائل شویم، «قدم نهادن» یا «قدم برداشتن» نمادی می‌شود از حرکت کردن و پیش رفتن و به جلو رفتن. برعکسِ خاک که نماد سکون و بی‌تحرکی است. در این صورت می‌توان گفت با قدم تو یعنی با سعی و تلاش تو از رخوت و سکون دور می‌شوم.

بااین‌حال مرجع ضمیر تو هنوز نامشخص است. در چنین مواردی، نظر دی‌بوگراند این است که «هنگامی که ارجاع جانشین‌شونده‌ها محل تردید است، معمولاً آن‌ها را به گره اصلی (موضوع) وصل می‌کنند» (Ibid: 65). در این صورت گره اصلی یا موضوع اصلی همان کبوتر است و این‌گونه می‌توان تعبیر کرد که فروغ کبوتر را مورد خطاب قرار داده و با کبوتر که درواقع خودش است، سخن می‌گوید. فروغ به کبوتر می‌گوید با قدم تو؛ یعنی با سعی و تلاش تو از اسارت و سکون بیرون می‌آیم.

رؤیایی در ادامه می‌گوید: یک جرعه خاک. این جمله نیز حذفیاتی دارد؛ اما به نظر می‌رسد از اندازه و مقدار حرف می‌زند. با توجه به جملهٔ پیشین آن، که از دور شدن از خاک سخن

می‌گوید، این جمله را می‌توان اندازه و مقدار همان جملهٔ قبل در نظر گرفت؛ بدین‌معنا که دربارهٔ میزان دوری‌اش از خاک صحبت می‌کند و این میزان به اندازهٔ یک جرعه خاک است. پس در تعبیر نهایی می‌توان گفت فروغ به کبوتر می‌گوید: با تلاش‌های تو برای پرواز و اوج گرفتن و به‌سوی آسمان رفتن، از خاک دور می‌شوم؛ حتا اگر این دوری به کمترین اندازه و در حد یک جرعه خاک باشد.

«و شخم دل‌تنگ افق می‌شد» عبارت پایانی شعر است. در بافت زبانی دل‌تنگ شدن شخم برای افق، پیام اصلی متن یا هستهٔ تعبیر را نمی‌رساند. شخم از نظر لغوی به معنی «شیاری که با گاوآهن یا تراکتور در زمین ایجاد کنند، برای زراعت» است و روایت‌های فرهنگی-اجتماعی همانند خیش دارد. «به‌طورکلی شخم‌زدن به‌عنوان یک عمل مقدس و بخصوص عمل بارورسازی زمین لحاظ شده است» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۵: ۴۵).

در کتاب‌های تعبیر خواب که خود نمودی از ارزش‌گذاری‌های فرهنگی-اجتماعی در میان مردم است، شخم‌زدن زمین به‌طورکلی مثبت است و بیانگر رشد و توسعه و شروع کار جدید، یا نماد تلاشی است در جهت اصلاح امور و صلاح و نیکی و فراوانی نعمت یا رهایی از غم و غصه و ترس و بیم؛ اما درمقابل، روایت‌هایی هم وجود دارد که در تضاد با این روایت‌ها است. برای‌مثال شخم‌زدن زمین مرطوب و لجن‌زار نماد گرفتاری در مشکلات است و یا شخم‌زدن زمین کویری و غیرقابل‌کشت، گویای تلاش بیهوده و بی‌حاصلی است (واحد تحقیقات مرکز تحقیقات قائمیه اصفهان، ۱۳۹۰: ۸۹۳).

از میان این روایت‌های گوناگون و متضاد دربارهٔ شخم، روایت مربوط به گرفتاری در مشکلات و بی‌حاصلی و تلاش بیهوده با متن مورد بررسی همخوانی دارد و سایر روایت‌ها با توجه به هم‌نشینی سطرهای قبلی نامحتمل است. با توجه به روایت گرفتاری، جمله را می‌توان این‌گونه تعبیر کرد: خیشی که بر گردن کبوتر بسته شده و او را مجبور به شخم‌زدن زمین می‌کند، قیدوبندها و عوامل اسارت پرنده و مانع آزادی او است. شخم نیز به همین تناسب عامل و سبب گرفتاری کبوتر است و با فرورفتن در خاک، کبوتر را در خاک اسیر می‌کند و حرکت او را کند می‌کند. در جملهٔ قبلی گفته بود که کبوتر با تلاش خود از خاک دور می‌شود؛ حتی اگر به اندازهٔ یک جرعه خاک باشد؛ اما شخم که عمل شیارزدن و کَندن زمین است، همیشه در خاک باقی می‌ماند و در عمق خاک که نماد اسارت و سکون است، فرو

می‌رود. پس شخمی که خود موجب گرفتاری و اسارت و حبس پرنده است، به حرکت و پـرواز پرنده رو به افق و آسمان غبطه می‌خورد و دل‌تنگ افق و آزادی می‌شود.

«لب‌ریختهٔ پنجم»
در چشمی باز
چشم دیگر بازمی‌روید
و در چشمی، باز
چشمِ باز دیگر می‌روید
و باز در چشمی
چشم دیگر می‌روید، باز
و سرانجام در دوردست
نمی‌دانم چیزی
در چیزی که نمی‌دانم
چیست
می‌روید
(رؤیایی، ۱۳۷۱: ۵).

شعر لب‌ریخته‌های پنجم نیز در قالب شـعر حجـم در مجموعه‌شـعر لب‌ریختـه‌ها در سـال ۱۳۶۹ انتشار یافته است. «مجموعهٔ لب‌ریختـه‌ها تمثیلـی اسـت از تـأملات شـاعرانه‌ای کـه از ذهنیت‌های قوام‌یافته سرریز شده‌اند؛ یعنی شاعر بهانه‌های اصلی را در حواشی تفکرات شاعرانه یا شطحیات قرار می‌دهد» (رؤیایی، ۱۳۸۵: ۷۷) و «دارای برجستگی‌های بیشتری در تشخص‌های سبکی و فردی شاعر است و میل و نزدیکی زیادتری به مکانسیم تخیل و تربیت ذهنـی حجـم دارد» (سواعدی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۵۵). پس این مجموعه‌شعر درهم‌آمیختگـی زبـان بـا تجربـه و شهود فردی شاعر است.

شعر از یازده سطر تشکیل شده است. در این یازده سطر خواننده با تنوع واژگـانی چنـدانی مواجه نمی‌شود؛ بلکه شاعر با تکرار واژگان و بازی بـا کلمـات بـه معنـاآفرینی و خلـق تصـویر پرداخته است. «چشم» در این متن بیشترین تکرار را دارد و واژهٔ کلیدی و مرکز کنتـرل مـتن محسوب می‌شود. بعد از چشم، واژه «باز» بیشترین تکـرار را دارد و نقـش اساسـی را در مـتن بازی می‌کند. در بافت زبانی شعر واژه‌ای به چشم نمی‌خورد که نتوان به مفهومش پی بـرد؛ امـا

در هم‌نشینی واژه‌ها با یک‌دیگر و خلق جهان شعری، تصویری در شعر ایجاد شده که به‌راحتی قابل‌درک نیست؛ بنابراین ابتدا باید یک تعبیر در بافت زبانی از متن به دست داد تا مشخص شود برای تعبیر متن به بافت فرهنگی-اجتماعی نیازمند است یا نه؟

در چشمی باز و گشوده، چشم دیگری بازمی‌روید و رشد می‌کند و در چشمی، دوباره چشمِ باز و گشودهٔ دیگری رشد می‌کند و دوباره در چشمی، چشم دیگری رشد می‌کند، دوباره درنهایت در فاصله‌های دور نمی‌دانم چیزی در چیزی که نمی‌دانم (آن) چیست، رشد می‌کند.

این یک تعبیر از متن در بافت زبانی است. در این تعبیر اگرچه خواننده در معنای هیچ واژه‌ای به مشکل برنمی‌خورد؛ اما پیامی هم از متن دریافت نمی‌شود که بتواند خواننده را اقناع کند و برای کشف هستهٔ تعبیر او را به بافتی فراتر از بافت زبانی سوق ندهد. با خواندن این متن در بافت زبانی، سؤالاتی در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. پرسش‌های اساسی از این قبیل: منظور از چشم چیست؟ چشمِ باز به چه معنی است؟ رشد کردن چشمی در چشم دیگر یعنی چه؟ منظور از چیزی، چه چیزی است؟ یا اصلاً این چشم‌ها متعلق به چه کسی یا چه چیزی است؟ این پرسش‌ها درواقع ابهاماتی است که در متن وجود دارد. باید دید آیا این ابهامات موجود در بافت زبانی، در بافت پیش‌زمینه‌ای قابل‌حل هست یا نه؟

پیش از این گفته شد، واژهٔ چشم مرکز کنترل متن محسوب می‌شود؛ پس باید دید چه روایت‌هایی دربارهٔ چشم وجود دارد. «چشم اندام حس بینایی و طبیعتاً به تقریب در سراسر جهان نیروی دراکه است و مبتنی بر آن، می‌باید چشمِ جسمانی را از نظر کاربردی به‌عنوان گیرندهٔ نور، چشم پیشانی یا چشم سوم شیوا و سرانجام چشم دل که همگی نور معنوی دریافت می‌کنند؛ ملحوظ داشت. چشم انسان به‌عنوان نماد شناخت و بینش مافوق طبیعت گاه دارای خصوصیاتی شگفت‌انگیز می‌شود. [...] باز شدن چشم نامِ آیینِ آشنایی با معرفت و نام آیینِ سرسپاری است. در میان هندوان، چشمان مجسمه‌های مقدس برای جان‌دادن به آنها باز است. درعین‌حال چشم، گاه به‌عنوان نماد مجموعه ادراکات خارجی و نه فقط بصیرت باطنی استفاده می‌شود. [...] در اشعار عرفانی عرب و فارسی چشم را در مفاهیم استعاری به‌کار می‌گیرند و آن را به جادو، خطر و مستی نسبت می‌دهند» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۴، ۲/ ۵۱۲-۵۱۷). «چشم دروازهٔ ورود به احساسات انسان و برج دیده‌بانی او است» (نورایی، ۱۴۰۰: ۱۴۱).

روایت‌های فرهنگی-اجتماعی‌ای که از چشم وجود دارد را می‌توان به سه‌دستهٔ کلی تقسیم کرد. اول: چشم، وسیلهٔ ادارکات خارجی و دروازهٔ ورود به احساسات انسانی است که انسان از این طریق قادر به درک و دریافت عشق انسانی می‌شود. از این منظر در اشعار فارسی چشم با

ویژگی‌هایی چون چشم جادو، نرگس فتان، چشم خمار و مست و غیره توصیف شده که سبب دل‌فریبی و دلباختگی عاشق می‌شود. دوم: چشم دل که نور معنوی دریافت می‌کند و انسان به‌واسطهٔ چشم دل هر آنچه را با چشم ظاهر نادیدنی است می‌بیند و در ادبیات عرفانی کاربرد فراوان دارد. سوم: چشم نماد شناخت و آگاهی انسان از جهان اطرافش است. بر همین روایت‌ها سه تعبیر از متن می‌توان به دست داد:

اول: تصویرسازی شعر این‌گونه است که سه بار روییدن چشمی در چشم دیگر را توصیف می‌کند. با روایت نخست چشم، دروازه‌ای برای ورود به احساسات انسانی است؛ بنابراین روییدن چشمی باز در چشمی دیگر یا چشمی در چشمِ باز دیگر می‌تواند همان نگاه‌های عاشقانهٔ دو دلداده به یکدیگر باشد و خیره‌شدن و در هم دوخته شدن نگاه‌های عاشقانهٔ دو عاشق و معشوق را توصیف کند که سرانجام در دوردست‌ها یعنی عمق این نگاه‌ها، چیزی در چیزی می‌روید که شاید همان تجارب عاشقانهٔ شخصی و غیرقابل‌وصف انسانی باشد. در این صورت باز بودن چشم را علاوه‌بر نگاه‌های خیره به هم، برمبنای روایت هندوان می‌توان سرسپردگی عاشق و معشوق به یکدیگر نیز توصیف کرد.

دوم: با روایت دوم چشم را می‌توان چشم دل در نظر گرفت که گیرندهٔ نور و دریافت‌های عرفانی و معنوی باشد. در این صورت چشم‌هایی که در یک‌دیگر باز شده‌اند، می‌توانند نمادی از رابطهٔ معنوی انسان با خدا باشند و رویش چیزی در چیزی که نمی‌دانم چیست، همان دریافت‌های روحی و الهامات و واردات قلبی سالک باشد.

سوم: با روایت سوم چشم وسیله‌ای است برای جست‌وجوگری و آگاهی و درک و دریافت از دنیای اطراف انسان و «باز بودن چشم» می‌تواند نمادی از آگاهی و آمادگی برای پذیرش رویدادها و تجربه‌های جدید باشد. هر بار که چشمی باز در چشمی دیگر می‌روید، می‌تواند به معنای ورود به تجاربی جدید و ناشناخته باشد که به فهم عمیق‌تر و بهتر از واقعیات منجر شود و درنهایت در دوردست، شاید فهمی از چیزی که هنوز نمی‌دانیم چیست، به دست آید.

بنابر روایاتی که از چشم وجود دارد، این سه تعبیر محتمل است؛ اما ازآنجایی که تولیدکنندهٔ پیام هیچ نشانه‌ای در متن به‌جا نگذاشته است، نمی‌توان با قطعیت گفت کدام‌یک از تعابیر درست است و حتی ممکن است خواننده‌ای براساس تجربیات شخصی خود، تعبیر دیگری از متن داشته‌باشد. ازهمین‌رو ارتباط در این متن با اشکال مواجه شده و پیام اصلی یا هستهٔ تعبیر متن برای دریافت‌کنندهٔ متن، غیرقابل‌درک و مبهم است. به عقیدهٔ صفوی چنین توصیف‌هایی که یک چیزی است که نمی‌دانم چیست و معلوم نیست چه جوری است و نمی‌دانم چه کار

می‌کند، برای انسان قابل‌درک نیست؛ به همین دلیل جهان‌های ممکنی که تولیدکنندهٔ متن شکل می‌دهد، باید از انتخاب و ترکیب واقعیت‌های جهان اطراف انسان باشد و باید به گونه‌ای توصیف شوند که برای انسان قابل‌درک باشند (صفوی، ۱۳۹۶: ۲۱۵).

به‌زعم دی بوگراند «اگرچه بسیاری از عبارات زبانی، می‌توانند تحت شرایط مختلف معانی متفاوتی داشته باشند؛ ولی ابهام تنها زمانی به وجود می آید که نتوان مشخص کرد کدام معنا واقعاً مدنظر است. پردازش ابهام، دشواریِ دوچندان به همراه دارد که ناشی از دست‌وپنجه نرم کردن با اطلاعاتی است که نه مدنظر بوده و نه مفید هستند و اصرار بر ابهام، ارتباط را تضعیف خواهد کرد» (Beaugrande & Dressler, 1981: 77). بدین ترتیب ابهامِ لاینحل در متن دوم، از میزان ارتباطی بودن این متن می‌کاهد. به عقیدهٔ دی‌بوگراند «کارکرد شعر آن است که فهم شعر را به یک فرآیند تعاملی و گفت‌وگویی تبدیل کند» (Ibid: 112)؛ اما ابهامی که شاعر در این شعر به وجود آورده، سبب می‌شود دریافت‌کنندهٔ متن نتواند متن را درک کند؛ همین امر فرایند تعامل و مذاکره را در متن از میان می‌برد و برداشت از متن یک برداشت یک‌سویه و از جانب مخاطب خواهد بود، نه برداشتی که حاصل تعامل میان تولیدکننده و دریافت‌کننده باشد.

## ۴- نتیجه‌گیری

متن و شیوهٔ درک و دریافت مخاطب از آن و ارتباط میان ارسال‌کنندهٔ متن و دریافت‌کننده، همیشه موردتوجه صاحب‌نظران و پژوهشگران بوده است. نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر با نگاهی همه‌جانبه به متن، هفت‌عنصر را در برقراری این ارتباط مؤثر می‌داند که «مقبولیت» یا «پذیرفتگیِ» متن نزد مخاطب، یکی از آنها است. مهم‌ترین معیار در مقبولیتِ یک متن، نگرش فرهنگی-اجتماعی مخاطب است. در این پژوهش، شعر «فروغ» از مجموعه‌شعر «هفتاد سنگ‌قبر» و شعر «لب‌ریخته‌های پنجم» از مجموعه‌شعر «لب‌ریخته‌ها»ی رؤیایی، از این منظر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت.

شاعر در شعر فروغ برای انتقال پیام موردنظر خود به مخاطب، جهان ممکنی را خلق کرده‌است. وی برای خلق این جهان ممکن دست به انتخاب‌ها و ترکیب‌هایی زده‌است که برمبنای روایت‌های فرهنگی-اجتماعی خواننده است. همین انتخاب‌ها و ترکیب‌های شاعر یا ارسال‌کنندهٔ متن، جهان تعبیر متن را برای خواننده یا دریافت‌کنندهٔ متن محدود ساخته و دریافت‌کنندهٔ متن نیز به هنگام تعبیر متن درگیر همین انتخاب‌ها و ترکیب‌های ارسال کنندهٔ متن می‌شود. وجود همین انتخاب‌ها و ترکیب‌های مشترک یا روایت‌های فرهنگی- اجتماعی،

ارتباط موفق میان تولیدکننده و دریافت‌کنندهٔ متن را رقم می‌زند و این امکان را برای خواننده فراهم می‌سازد که بتواند تا حد زیادی به پیام اصلی یا هستهٔ تعبیر متن دست یابد. از روایت‌های فرهنگی-اجتماعی موجود در متن فروغ می‌توان به نام فروغ، کبوتر، خیش، خاک، بال، یوغ، قدم، شخم اشاره کرد. وجود این روایت‌های فرهنگی-اجتماعی در متن سبب می‌شود مخاطب بتواند ابهامات موجود در متن را تا حد ممکن برطرف کند.

در شعر دوم شاعر از روایت‌های فرهنگی-اجتماعی کم‌تری بهره برده است. تنها روایتی که در متن به‌کار رفته است، دربارهٔ چشم است. بنابر روایت‌های مربوط به چشم، سه تعبیر درباب متن محتمل می‌شود؛ اما ازآنجاکه شاعر هیچ روایت دیگری به‌کار نبرده و هیچ نشانه‌ای در متن ایجاد نکرده است، نمی‌توان گفت کدام روایت درباب متن درست و به هستهٔ تعبیر نزدیک‌تر است. درواقع به دلیل شخصی بودن روایت‌ها امکانِ یافتن هستهٔ تعبیر در متن وجود ندارد. همین امر سبب می‌شود، مخاطب نتواند ابهامات متن را برطرف کند؛ درنتیجه فرایند تعامل و مذاکره در متن که به عقیدهٔ دی‌بوگراند و درسلر کارکرد شعر است، از میان می‌رود و برداشت از متن یک برداشت یک‌سویه و تنها از جانب مخاطب خواهد بود، نه برداشتی که حاصل تعامل میان تولیدکننده و دریافت‌کنندهٔ متن باشد.

## پی‌نوشت

۱- به تعبیر کورش صفوی اصطلاح بافت c یا بافت پیش‌زمینه‌ای «مجموعه‌ای از جملات ثبت شده در حافظه است. این بافت تمامی دانش ما را نسبت به جهان خارج تشکیل می‌دهد و از آن‌جا که در طول زندگی‌مان در حافظه‌مان ثبت شده‌است، از فردی به فرد دیگر تفاوت دارد. برخی از این اطلاعات جهانی‌اند» (صفوی، ۱۳۹۶: ۴۳).

۲- «پایه‌ی ساخت هر جهان ممکنی، جهان اطراف ما است. به عبارت ساده‌تر ما از واقعیت‌های اطراف‌مان، می‌توانیم چیزهایی را انتخاب کنیم و از ترکیب آن‌ها با یک‌دیگر جهان‌های ممکن‌مان را بیافرینیم. مسلماً این انتخاب‌ها و ترکیب‌ها، زمانی می‌توانند برای انسان قابل درک باشند که برپایه‌ی واقعیت‌های جهان اطراف‌مان شکل بگیرند» (صفوی، ۱۳۹۶: ۲۱۴).

## منابع

احمدی، منا و خاتمی، احمد. (۱۳۹۷). «بازتاب پاره‌ای از عناصر اساطیری در همای و همایون». *ادبیات عرفانی واسطوره شناختی*، (۵۳): ۱۳-۴۰.

البرزی، پرویز. (۱۳۸۶). *مبانی زبان‌شناسی متن*. تهران: امیرکبیر.

امینی، محمدرضا. (۱۳۸۸). «بازنگری علم معانی و نقد برداشت‌های رایج آن». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، (۳): ۵۹-۷۵.

باقری، نرگس. (۱۳۹۴). «بررسی شیوهٔ بازنمایی زنان در هفتاد سنگ‌قبر، اثر یدالله رؤیایی». *شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز*، (۳): ۱-۱۸.

بوعلی سینا. (۱۳۷۰). *قانون در طب*، ترجمهٔ عبدالرحمن شرف‌کندی. ج۴. تهران: سروش.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۷). «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن». *نقد ادبی*، (۱): ۱۱-۳۸.

تجلیل، جلیل. (۱۳۶۳). *معانی و بیان*. مرکز نشر دانشگاهی. صفوی، کورش. (۱۳۹۶). *تعبیر متن*. تهران: علمی. جواری، حسین و حمیدی کندول، احد. (۱۳۸۶). «سیرِ نظریهٔ ادبی معطوف به خواننده در قرن بیستم». *ادب‌پژوهی*، (۳): ۱۴۳- ۱۷۶.

خائفی، عباس و نورپیشه، محسن. (۱۳۸۳). «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رویایی». پژوهش‌های ادبی، (۵): ۵۵-۷۳.

رؤیایی، مظفر. (۱۳۸۵). «مبانی نظری شعر حجم و لب‌ریخته‌های رؤیایی». *بایا*، (۴۱): ۵۸-۸۴.

رؤیایی، یدالله. (۱۳۷۱). *لب‌ریخته‌ها*، شیراز: نوید.

رؤیایی، یدلله. (۱۳۸۴). *هفتاد سنگ‌قبر*، تهران: دادسرا.

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۲). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر*، تهران: زوّار.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۹). *معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*، تهران: علمی.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. سواعدی، عادل و صالحی‌مازندرانی، محمدرضا و رفیع، مریم. (۱۴۰۱). «تحلیل و مقایسهٔ کارکرد هوسرلی در نظریات و بوطیقای تصویر شعر یدالله رؤیایی». *شعرپژوهشی (بوستان ادب)*، (۲): ۱۳۷-۱۶۶.

شمیسا، سیروش. (۱۳۹۳). *معانی*. تهران: میترا.

شوالیه، ژان و گِربران، آلن. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها*، جلد ۳. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

شوالیه، ژان و آلن گِربران. (۱۳۸۴). *فرهنگ نمادها*، جلد ۱و۲. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

شوالیه، ژان و گِربران، آلن. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، جلد ۴. ترجمهٔ سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

صفوی، کورش. (۱۳۹۶). *تعبیر متن*. تهران: علمی.

صیادکوه، اکبر. (۱۳۸۵). «جایگاه رعایت مقتضای حال و مخاطب در نظریه های ادبی سنتی و نوین». *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، (۳): ۱۱۷- ۱۳۲.

عبدالهی، منیژه. (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامهٔ جانوران در ادب فارسی*. جلد۲ . تهران: پژوهنده.

فرخزاد، پوران. (۱۳۸۰). *کسی که مثل هیچ کس نیست*، تهران: کاروان.

کوتپال، آر. ال. (۱۳۸۴). *پرندگان*، ترجمهٔ منصور علی‌آبادیان، علی اکبر باقریان و امیر عباس برزگری. مشهد: سخن‌گستر.

لطیف‌نژاد رودسری، فرخ؛ سجودی، فرزان؛پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۹۳). «مراحل دریافت متن در شعر سپهری براساس رویکرد بوگراند و درسلر». *جستارهای زبانی*، (۳): ۱۶۵-۱۹۲.

لطیف‌نژاد رودسری، فرخ؛ سجودی، فرزان؛پورخالقی چترودی، مه‌دخت و هاشمی، محمدرضا. (۱۳۹۴). «نقش توازن بوگراند و درسلر در میزان متنیت شعر سپهری». *پژوهش‌های ادبی*، (۹) : ۵۷-۸۵ .

مطیع شیرازی، لیلا و خالق زاده، محمدهادی و معصومی، محمدرضا. (۱۴۰۰). «مام خاک در اساطیر و باور ملل و جایگاه آن در شواهدی از آثار سنایی غزنوی». *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، (۶۵): ۲۸۱-۳۰۵.

مظاهری، علی‌اکبر. (۱۴۰۳). «چرا کبوتر نماد صلح و عشق است؟»، راسخون. www.rasekhoon.net.

معین، محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی*، تهران: میلاد.

ملک‌احمدی، نریمان. (۱۳۸۸). «نقش خیش به‌عنوان عنصری فرهنگی در نظام کشاورزی سنتی مردم ایلام». *فرهنگ ایلام*، (۲۲ و ۲۳): ۱۰۶-۱۱۳.

منتخبی بخت‌ور، نرگس. (۱۳۹۸). «بررسی تطبیقی مولفه‌های عینیت‌گرایی در شعر یدالله رویایی و لوییس زوکوفسکی». *ادبیات تطبیقی*، (۲۱): ۲۳۱-۲۵۱.

نورایی، جهان‌بخش. (۱۴۰۰). «نه لعل لب، نه غنچه دهان، نه خال هندو، فقط دو چشم افسونگر». *بخارا*، (۱۴۲): ۱۴۰-۱۷۰.

واحد تحقیقات مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان. (۱۳۹۰). *بانک جامع تعبیرخواب*، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان.

Beaugrande, R-A. & Dressler, W.U. (1981). *Introduction to text linguistics*, London: Long-man.

**روش استناد به این مقاله:**

کریمی، طیبه؛ طاهری، محمد و شیری، قهرمان. (۱۴۰۳). «بررسی مقبولیت در دوشعر منتخب از «هفتادسنگ‌قبر» و «لب‌ریخته‌ها»ی یدالله رویایی بر مبنای نظریهٔ متنیت دی‌بوگراند و درسلر». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۹(۲): ۵-۲۸.
DOI:10.22124/naqd.2024.27624.2584

**Copyright:**
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.