مقدمه

ترديدي نيست که اگر زبان روزمره مي‌توانست گره‌گشاي روابط ژرف انساني باشد، هنر به‌وجود نمي‌آمد. زبان روزمره پس از مدتي استهلاک، به نوعي عادت بدل مي‌شود که ما برمبناي آن، حوادث و مسايل خود را به مخاطب القا مي‌کنيم؛ و چنانچه مخاطب در برابر دريافت پيام ما دچار ترديد شود يا سردرگم شود، مي‌کوشيم از **توصيف** کمک بگيريم و تاحدي او را قانع کنيم.

من بر اين عقيده‌ام که توصيف، ترجمة عواطف آدمي به زبان کلمات نيست، بلکه بيان حادثه به زبان روايت است و چه بسا که ممکن است روايتگران مختلف، همانند يکديگر روايت کنند. بي‌گمان توصيف، امري زباني است اگرچه شاعر اصرار ورزد که از تأثري ژرف حکايت مي‌کند.

هنر، **تعبير** زندگي است، نه گزارش آن. من ازواژة تعبير، همان آينه‌اي را درنظر دارم که عين‌القضات همداني و رولان بارت فرانسوي بدان اشاره کرده‌اند.

عين‌القضات مي‌گويد:

جوانمردا! اين شعرها را چون آينه ‌دان! آخر داني که ‌آيينه را صورتي نيست در خود، اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند ديدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست؛ و اگر گويي شعر را معني آن است که قايلش خواست و ديگران معني ديگر وضع کنند از خود، اين همچنان است که کسي گويد: صورت آيينه، صورت صيقل است که اول آن صورت نمود. و اين معني را تحقيق و غموضي هست که اگر در شرح آن آويزم، از مقصود باز مانم. (عين‌القضات همداني، 1348: 214)

هنگامي که شاعر درصدد بيان حادثه‌اي برمي‌آيد‌، بايد هدفش القاي آن احساس به مخاطب باشد، نه توصيف يا گزارش آن؛ زيرا توصيف و گزارش درحوزة نثر جاي دارد. بنابراين، در معناي دقيق کلمه، شعر اگر به مخاطب القا نشود، در حوزة نثر جاي دارد اگرچه به زيور وزن و قافيه و تمامي ويژگي‌هاي صوري آراسته باشد. در شعر، کلمه و ساير مأموريت‌هاي واژگاني، به‌صورت کليدهاي اتصال عمل مي‌کنند، نه بلندگوهاي توضيح‌دهنده. مخاطب هنگامي که با شعر برخورد مي‌کند، آنچه درمي‌يابد، کلمات نيست بلکه احساس خويشتن خويش است که آن را در قرار گرفتن در طيف واژه‌هاي شعر، حس مي‌کند. به بيان ديگر، **شعر به مخاطب احساسي نمي‌دهد بلکه از او حس مي‌ستاند** و او را با خود هماهنگ مي‌سازد. براي روشن‌شدن مطلب، مثالي مي‌زنم. بسياري از تماشاگران غيرمتخصص فيلم‌هاي سينمايي، بازي عالي و قابل قبول هنرپيشگان را از مزاياي استعدادهاي ذاتي خود بازيگر مي‌دانند؛ درحالي‌که چنين نيست. درحقيقت، کارگردان است که بازي و حس مورد نظرش را از بازيگر مي‌ستاند. **کوروساوا** ـ کارگردان فقيد و برجستة سينماي ژاپن ـ همواره از بازيگران مبتدي، درآثارش استفاده مي‌کرد و بازي‌هايي در سطح بسيار بالا از آنان مي‌گرفت. **توشيرو ميفونه**، يکي از همين بازيگران گمنام بود که کوروساوا، او را معرفي كرد.

درواقع، مخاطب پس از دريافت شعر، برابر با احساس خود، حادثة شعري شاعر را در درون خود بازسازي مي‌کند و براي آن، حادثه‌اي تاريخي مي‌آفريند.

تعبير و القا

چهرة جهان با توجّه به فرهنگ هرکس، متفاوت است. واژه‌ها نيز در گوش هر مخاطبي؛ پرونده‌اي ويژه مي‌گشايد. هنگامي که سخن از گل و گياه مي‌رود، براي من که اهل کويرم (سيستان و بلوچستان)، حتي يک بوتة تازة خار هم سرسبزي به‌حساب مي‌آيد و داشتن يکي دو درخت و باغچه‌اي کوچک و چند گل محمدي، بلندپروازي است. اما براي هموطن گيلاني من اين واژه‌ها چه بسا که چنين احساسي ايجاد نکند. به‌قول سعدي:

اي سيـــر تــو را نـان جوين خوش ننمايــد

معشوق منست آن که به نزديک تو زشت است

(سعدي، 1360: 74)

تعبير هر رمز و راز شعري، خود رمزهايي ديگر مي‌افکند و رازهاي ديگري مي‌گشايد:

اگرتو چشمانت را بگشايي

شب دروازه‌هاي خزه‌اش را مي‌گشايد

قلمروي پنهاني آب، دروازه‌هايش را مي‌گشايد

آبي که از دل شب چکه مي‌کند

و اگر آنها را ببندي

رودي، جرياني بي‌صدا و آرام،

به درونت سيلاب مي‌ريزد، پيش مي‌رود

مکدرت مي‌کند:

شب کرانه‌هاي روحت را مي‌شويد (پاز، 1352: 52)

**اوکتاويو پاز** ـ شاعر بزرگ معاصر مکزيکي ـ اين احساس را القا مي‌کند که با گشودن چشمان سياه معشوق، سرزمين رازهاي شبانه گشوده مي‌شود. چشمان پررمز و راز دلدار، دو نمود دارد: يکي بيروني که سرچشمة آب‌هاي پنهان است و ديگري دروني که شب چشمانش، درونش را مي‌شويد.

در هر دو صورت، چشمان معشوق، راز اصلي هرچيز مرموزي است. همه چيز در چشمان او جرياني سيال پيدا مي‌کند.

در اينجا شاعر چشمان معشوقش را توصيف نمي‌کند بلکه زيبايي و رازآلودبودنش را در زيرکلمات، کتمان مي‌کند؛ به بيان ديگر، اين چشمان شگفت را که برايش قابل بيان نيست، به احساسي ناشناخته و ويژه كه حادثة شعري را با خود به‌دنبال دارد، ترجمه مي‌کند، تأويل و تعبير مي‌کند اگرچه ‌اين چشم‌ها خود، رازي است، مي‌توان با آن رازهاي ديگر را تعبير کرد.

حافظ شيرازي در بيت زير خاطرنشان مي‌کند که سخن خود به‌صورت کدهايي براي سوز دل است و بنابراين، نيازي به توصيف و روايت نيست؛ به بيان ديگر، سخن، خود، همان سوز است که ترجمه‌اي از حادثة شعري است:

بيان شوق چه حاجت که سوزآتش دل

توان شناخت زسوزي که درسخن باشد

توصيف و روايت، هرگز به شاعر و مخاطب در القاي آنچه هست، صادق نيست.

**مسعود سعد سلمان** ـ شاعر زنداني ـ در قصيده‌اي طولاني، اسارتش را در **قلعة ناي**، بسيار دقيق توصيف مي‌کند:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ... باز گشتم اسير قلعة ناي از بلندي حصن و تندي کوه از ضعيفي دست و تنگي جاي يا ز ديده ستاره مي‌بارم گشت لاله زخون ديده رخم بودم آهن کنون ازآن زنگم |  | سود کم کرد با قضا حذرم منقطع گشت از زمين نظرم نيست ممکن که پيرهن بدرم يا به ديده ستاره مي‌شمرم شد بنفشه ز زخم دست برم بودم آتش کنون ازآن شررم  (مسعود سعد، 1363: 263) |

مسعود سعد، وضعيت هولناک خود را در سرتاسر اين گونه قصايد گزارش مي‌دهد و چنان دقيق آن را روايت مي‌کند که نظامي عروضي سمرقندي مي‌گويد: «وقت باشد که من از اشعار او همي خوانم، موي بر اندام من برپاي خيزد و جاي آن بود که آب از چشم من برود...» (نظامي عروضي سمرقندي، 1348: 52)

نظامي عروضي راست مي‌گويد؛ زيرا حبسيات مسعود سعد در نوع خود بي‌مانند است؛ اما به گمان من، چيزي کم دارد و آن ضعف در عامل سرايت‌دهنده به مخاطب است. شاعر در اينجا بيش از اندازه به کلام اعتماد دارد و مي‌پندارد که آنچه او احساس مي‌کند، صددرصد با توصيف و تأکيد به مخاطب القا مي‌شود. اين شاعر و بسياري از شاعران ديگر گذشتة ما چنين مي‌پنداشتند؛ درحالي‌که دو شاعر تواناي ما، **حافظ شيرازي** و **مولانا**، ضعف کلمه را به‌خوبي درک کرده و کلمه را به بازي گرفته‌اند نه ‌اينکه خود اسير زبان شوند.

به بيان ديگر، مي‌توان گفت که بيشتر اشعار توصيفي، وضعي همانند اشعار مسعود سعد سلمان دارد؛ حتي شاعري قوي و صنعتگر چون **خاقاني** هم در بسياري موارد، از مسعود سعد فراتر نمي‌رود:

|  |
| --- |
| صبحدم چون کله بنـــدد آه دودآســـاي مـن  چون شفق درخون نشيند چشم شب‌پيماي من  مجلس غم ساخته است و من چو بيد سوختـه  تا به من راوق کـــــند مژگان مي پالاي مــن  تيرباران سحر دارم سپرچون نفگنـــــــــــد  اين کهن گرگ خشن باراني از غوغاي مـــن  مارديدي در گياپيچــــان کنــون در غار مـن  مـار بين پيچيده بر ساق گــــيا آساي مــن  روي خاک‌آلود من چون کاه بر ديوار حبــس  از رخم کهگل کنــد اشک زمين‌انداي مــن  (خاقاني، 1357: 327) |

خاقاني و مسعود سعد سلمان همانند يکديگر به توصيف و روايت پرداخته‌اند. جالب است بدانيم که مسعود سعد حدود هفده سال در زندان بوده است و خاقاني تنها يک سال. اما روايت و توصيف نمي‌تواند ما را به عمق تعبير مصائب زنداني ببرد؛ چرا كه با اين شعر خاقاني در اينجا ممکن است پنداشته شود که خاقاني بيش از مسعود سعد، حبس کشيده است!

افزون بر اينها، زندان خاقاني با زندان مسعود سعد قابل قياس نيست. مسعود سعد زنداني تيره‌روزي بود که تحت فشار بدترين حالات رواني قرار داشت؛ چه، دردناک‌تر از اين نمي‌توان چيزي يافت که کسي سال‌ها در زنداني مخوف بماند و نداند که چند سال بايد بماند و به چه علت زنداني است.

با تأسف بايد بگويم که اشعار مسعود سعد سلمان نمي‌تواند آن حالت تعليق و پرتلواسه و طاقت‌شکن را به ما سرايت دهد. اين شاعر تنها اندکي از آنچه را که قابل روايت است، تعريف مي‌کند و به بيان ديگر، به احساس خودش خيانت مي‌کند و آن را بسيار کوچک‌تر از آنچه بوده است، گزارش مي‌دهد.

غالباً در اين توصيف‌ها از **تصوير** سود جسته مي‌شود. صورت خيال، همان صناعات ادبي است؛ به‌ويژه صنايع معنوي مثل تشبيه و استعاره بيشتر جلب نظر مي‌کند. از اين‌رو برخي، صور خيال را خود شعر دانسته‌اند؛ غافل از اينكه تصوير، بخشي جانبي از شعر است و راهي به درون و ژرف‌ساخت آن ندارد.

تصوير هم مانند بحر، فقط يکي از اجزاي ساختمان شعر است؛ و برحسب طرح ما، بخشي از لاية نحوي يا سبکي به‌شمار مي‌رود. بنابراين، تصوير را نه جدا از ساير لايه‌ها، بلکه بايد به‌عنوان عنصري در کليت يا تماميت اثر ادبي مطالعه کرد. (ولک و وارن، 1373: 240)

در اينجا احوال دو شاعر زنداني ديگر را مرور مي‌کنيم تا تفاوت ميان گزارش (و توصيف) حادثة شعري و تعبير آن بهتر دانسته شود:

از روزن سلول کوچکم

درختان را مي‌بينم که به من لبخند مي‌زنند

و مکان‌هايي را که مردم من پر کرده‌اند

و پنجره‌هايي را که مي‌گريند و دعا مي‌خوانند

به خاطر من

از روزن سلول کوچکم

سلول بزرگ تو را مي‌بينم

(سميح‌القاسم؛ به نقل از العذري، 1984 :40)

**سميح‌القاسم** ـ شاعر مقاومت فلسطين ـ خطاب به زندانبان اسراييلي مي‌گويد: من تنها در اين سلول کوچک زنداني هستم درحالي‌که تو در همه جاي فلسطين زنداني هستي و همة مردم و عناصر طبيعت فلسطين اعم از مکان‌ها، درختان، پنجره‌ها همه و همه، زندانبانان تو هستند. با اين بيان، اين احساس به مخاطب القا مي‌شود که ذره ذرة سرزمين فلسطين با اشغالگران اسراييلي در ستيز است؛ زيرا عمل اشغالگرانة آنان برخلاف نظام طبيعت و مورد قهر آن است. اين القائات ثانوي نيز در مخاطب ايجاد خواهد شد.

در شعر سميح‌القاسم، درختان، مکان‌ها، پنجره‌ها، فقط به مثابة کليدهاي رابط عمل کرده‌اند و بلندگوهاي توضيح‌دهنده نيستند؛ بلکه برابر با ظرفيت خواننده، شعر با اين کليدها تعبير خواهد شد.

خاقاني شرواني در مرثية فرزند خود **امير رشيدالدين** گويد:

صبحگاهـي سر خوناب جگـر بگشاييــد

ژالـــة صبحــدم از نرگس تر بگشاييــد

دانه‌دانه گهـــر اشــک بباريــد چنانــک

گـــره رشتـــة تسبيــح زسـر بگشاييــد

نــازنينــان منــا مـــرد چــراغ دل مـن

همچو شمع از مژه خوناب جگر بگشاييـد

خبـرمرگ جگـرگوشـة مـن گوش کنيـد

شد جگر چشمة خون چشم عبر بگشاييد

اشـک داود بباريــد پـس از نوحــة نوح

تـا زتوفـان مـژه خــون مـدر بگشاييـــد

(خاقاني، 1357: 159)

تقريباً تمامي اين ابيات به همين صورت حالت روايي و توصيفي دارد و مخاطب را که خانواده و نزديکان وي‌اند، به تظاهرات غمگنانه دعوت مي‌کند. در اين ابيات، همة صناعات ادبي به کار گرفته شده است. خاقاني درحقيقت مي‌خواهد با غلظت توصيفات، مخاطبش را به گريه وادارد؛ به بيان ديگر، همچون گزارشگري دقيق صحنه را گزارش مي‌کند و گاهي همچون يک ژورناليست اشک مي‌ريزد.

بي‌ترديد بايد گفت که گرچه در اين قصيده تشبيهات و استعارات زيبايي وجود دارد، كل آن نمي‌تواند به‌اندازة تنها يک بيت حافظ شيرازي، مخاطب را به تلواسه و دلشوره وادارد. حافظ مي‌گويد:

بلبلي خون دلي خورد و گلي حاصل کرد

باد غيرت به صدش خار، پريشان‌دل کـرد

طوطيي را به خيال شکري دل خوش بود

ناگهش سيــل فنـا نقش امـل باطل کـرد

قــرّةالعيـن مـن آن ميــوة دل يادش بـاد

که چه آسان بشد و **کار** مرا مشکل کرد

در اين بيت، عامل و کد القا کننده، واژة **کار** است. کار، معنا نمي‌شود بلکه تعبير مي‌شود. واژة کار، تمامي آن چيزهايي را که براي يک پدر با داشتن فرزند، زيبا و ارزشمند است، شامل مي‌شود و نيز خيلي چيزهاي ديگر که قابل رديابي و بيان نيست.

آنچه در شعرحافظ رخ داده، اين است که حافظ از **حادثة شعري** استفاده کرده است، اما خاقاني و مسعود سعد، از **حادثة داستاني** درشعر سود برده‌اند.

**حادثة شعري**، تعبيري است که شاعر از حادثة تاريخي ارائه مي‌كند  
(← فرزاد، 1378: 184). اين تعبير، همان القايي است که حسي ويژه را از مخاطب مي‌ستاند.

**حادثة داستاني**، روايت و گزارشي است که با توصيف همراه است و ممکن است آن را در شعر، **روايت شاعرانه** بگوييم. روايت شاعرانه، شعر نيست اگرچه با نظم و قافيه همراه باشد. روايت شاعرانه، **قطعة ادبي** است که نثر است و با توجه به آيينة عين‌القضات، شعر نيست.

بنابراين، بسياري از شاعران، بي‌آنکه خود متوجه باشند، آنچه را که تنها قطعه‌اي ادبي است، با آراستن به وزن و قافيه، شعر مي‌پندارند؛ درحالي‌كه چيزي جز نظم شاعرانه نيست و فاصلة بسياري با شعر دارد.

رقصيدم بر تمامي سقف‌ها

روي همة پنجره‌ها رقصيدم

بربام همة زندان‌ها هم.

در بشقاب همة زندانبانان

تندر سياه را با چنگال و چاقو خوردم

آه... اي سرزمين من!...

منم که بر صحنه ‌ايستاده‌ام

کلماتي را که بايد بگويم

ازياد برده‌ام

آه... که ‌اين کارگردان مست

نقش دزد را به من داده است

حال آنکه من شاعرم.

(بسيسو، 1364: 68 و 72)

**معين بسيسو** ـ شاعر مقاومت فلسطين ـ در اين شعر بلند با نام «کارت هويت»، از زندان به‌طور جانبي سخن مي‌گويد. او چيزي را توصيف نمي‌کند بلکه گويي فرازهايي از يک رؤيا را به شكلي درهم شکسته به مخاطب القا مي‌کند و گويي مخاطب بايد خود با احساس شخصي بکوشد خانه‌هايي فراوان را در اين پازل بيابد و کامل کند.

**طرح شبانه**

رازيانه، مار و خيزران

عطر و بو و سايه‌روشن

(پلکان به ماه مي‌رسد.)

(لورکا، 1375: 51)

**لورکا** ـ شاعر شهيد اسپانيايي ـ در اين سه مصرع ساده، شبي را به ما القا مي‌کند که شبي شگفت است؛ و او در آن شب به ماه رفته است.

قصيدة گل سرخ

گل سرخ

سپيده‌دم را نمي‌جست

همچنان جاودانه روي شاخه‌اش

چيز ديگري مي‌جست.

گل سرخ

نه دانش نه سايه را مي‌جست

ميان مرز جسم و رؤيا

چيز ديگري مي‌جست.

گل سرخ

گل سرخ را نمي‌جست

ميخ‌کوب در آسمان

چيز ديگري مي‌جست (همان، ص 31)

لورکا در اين قطعه شعر، رمزي افکنده است که خود در ذهن مخاطب، هزاران رمز مي‌افکند و مي‌گشايد. به‌راستي گل سرخ چيست؟

تجربه

آنچه باعث مي‌شود شاعران به گمراهي بيفتند، اين است که درباب **تجربه**، دچار اشتباه هستند. تجربه، مجموعه‌اي از تعداد فراواني حالات تمرکزيافتة رواني است که براثر عوامل و سائقه‌هاي مختلف که در بسياري موارد قابل رديابي نيست، حاصل مي‌شود. هر هنرمندي تجربه‌اي منحصربه‌فرد دارد که فراوردة هنري او را با تمامي آثار هنري جهان متفاوت مي‌کند. اين نکته را بسياري از شاعران و مخاطبان آنان درک نمي‌کنند؛ از اين رو، به اشتراک شاعران در ارائة احساسات آنان، به گونه‌اي مي‌انديشند که **سرقات ادبي** را از مقولة **توارد** مي‌دانند. به گمان من، سرقات ادبي فقط اين نيست که کسي عين اشعار يا مضامين کسي را به نام خود منتشر کند، بلکه به نظر من، استفاده نكردن از **تجربة** **شخصي** در شعر سرقت ادبي است.

در بسياري موارد اگر با ژرف‌نگري به آثار شاعران نگريسته شود، دانسته مي‌شود که بسياري از آنان، از **حافظة ادبي** شعر مي‌سرايند و آنچه مي‌گويند، تجربة شخصي خود آنان نيست، بلکه **اطلاعات عاطفي** آنان است که از شاعران پيشين در خاطر دارند.

بنابراين، همانندي‌هاي عاطفي دو شاعر مثل **رودکي** (شاعر قرن سوم) و **قاآني** (شاعر قرن سيزدهم) و يا **سعدي** و **يغماي جندقي**، قابل توجيه نيست. بايد گفت فاصلة ده قرن که ميان رودکي و قاآني وجود دارد، نتوانسته است تحول چنداني در ديدگاه عاطفي قاآني ايجاد کند؛ زيرا قاآني با آن همه توان سخنوري، تجربة شخصي خود را چندان به‌رسميت نمي‌شناسد و مي‌کوشد که معشوقش برمبناي **اطلاعات عاطفي و حافظة ادبي**‌اش، همان معشوق روزگاران ساماني و غزنوي و احياناً سلجوقي باشد.

بايد خاطرنشان کرد که ادبيات و شعر را نمي‌توان از تأثيرات اجتماعي و سياسي دور داشت؛ اما شاعراني که بينش خاصي دارند و در نتيجه به تجربة شخصي خود در شعر اعتماد دارند، بيان شاعرانه را دگرگون مي‌کنند. در دوران ما **نيما يوشيج** يکي از اين شاعران است. به گمان من، اگرچه مي‌توان گفت تحولي که نيما ايجاد كرد، تاحد زياد ضرورت زمانه بود ـ چون نيما **درک زمانه**  
داشت ـ بيش از اينها بايد گفت که اعتماد نيما به تجربة شخصي‌اش به‌عنوان هنرمند، به رسيدن او به درک درست زمانه‌اش کمک کرد و او را به سمت شجاعت و حرکت به‌سوي آينده کشاند. شاعري اين چنين، باکي ندارد كه خود را به آينده پرتاب کند؛ و **آينده‌گريزي** و پناه‌بردن به گذشته، همان ويروسي است که شعر ايران و عرب را سيزده قرن در يک حالت انجماد، به صورت موميايي، ثابت نگاه داشت.

تجربة شخصي شاعر، از او عنصري مي‌سازد که جهان را با شعرش دوباره تعريف مي‌کند. شايد اگر بگوييم که **فروغ فرخزاد**، از نخستين زنان شاعر ايران است که صرفاً با تجربة شخصي و زنانة خود به شناخت خويشتن و جهان پيرامونش شتافته است، چندان بيراه نباشد. زنان شاعر پيشين، هنگامي که از معشوق خود سخن مي‌گويند، دانسته نيست که معشوق چه جنسيتي دارد؛ زيرا همان خال و خط و قامت و کمند گيسو، در وصف او ذکر مي‌شود. در شعر عرب نيز **غادة‌السمان**، شاعري است که همچون فروغ فرخزاد، با احساس شخصي و تجربة خود به شعر روي آورده است. تجربة شخصي در شعر باعث مي‌شود که شعر حالت القايي داشته باشد، نه توصيفي و گزارشي؛ و بنابراين، خواننده و مخاطب در تجربة شخصي شاعر سهيم و هم‌طيف مي‌شود:

رفتم راستة پرنده فروش‌ها و

پرنده‌هايي خريدم

براي تو اي يار

رفتم راستة گل‌فروش‌ها و

گل‌هايي خريدم

براي تو اي يار

رفتم راستة آهنگرها و

زنجيرهايي خريدم

زنجيرهاي سنگيني براي تو اي يار

بعد رفتم راستة برده فروش‌ها و

دنبال تو گشتم

اما نيافتمت اي يار.

(شاملو ـ ترجمه، 1376: 329)

اين شعر ژاک پرور[[1]](#footnote-2) ـ شاعر سوررئاليست فرانسه ـ هرچند به‌ظاهر آسان‌ياب است، و چنين به نظر مي‌رسد که تنها در قطعة آخر گره‌افکني دارد، هر بند و هر عبارت آن، نوعي القا را به مخاطبان گوناگون سريان مي‌دهد.

|  |
| --- |
| به حسن و خلق و وفا کس به يار ما نرسد  ترا دراين سخن انکار کار ما نرسد اگرچه حسن‌فروشان به جلوه آمده‌انـــــد  کسي به حسن و ملاحت به يار ما نرسد هزار نقش برآيد ز کلک صنع و يکـــــي  به دلپذيري نقش نگار ما نرسد هــــزار نقــــد بــه بازار کاينـات آرنـد  يکي به سکة صاحب‌عيار ما نرسد  (حافظ، 1363: 212) |

در اين غزل دلنواز، يار حافظ، به رنگ و بوي تمامي ياران مخاطبان درمي‌آيد. در اينجا حافظ يار خود را به ما نمي‌نماياند، بلکه حس ما را به يارخودمان، از درون سينة ما بيرون مي‌آورد. به بيان ديگر، حافظ آيينه‌اي در برابر ما قرار مي‌دهد تا نقش نگار(يار) خود را دريابيم.

درحقيقت، **شعر به مخاطب احساسي نمي‌دهد، بلکه از او حس مي‌ستاند**.

كتابنامه

بارت، رولان. 1368. *نقد تفسيري*. ترجمة محمدتقي غياثي. تهران: بزرگمهر.

بسيسو، معين. 1364. *شعرهايي بر جام پنجره*. ترجمة فريدون گيلاني. تهران: شعر و قصه.

پاز، اوکتاويو. 1352. *مجموعة سنگ آفتاب*. ترجمة احمد ميرعلايي. تهران: کتاب زمان.

حافظ شيرازي. 1363. *ديوان غزليات*. به تصحيح خليل خطيب رهبر. چ 1. تهران: انتشارات صفي‌عليشاه.

خاقاني شرواني، افضل‌الدين بديل. 1357. *ديوان اشعار*. تصحيح ضياءالدين سجادي. تهران: زوار.

سعدي. 1360. *گلستان*. به تصحيح خليل خطيب رهبر. تهران: بنگاه مطبوعاتي صفي‌عليشاه.

شاملو، احمد. 1376. *همچون کوچة بي‌انتها* (ترجمه). چ. 4. تهران: انتشارات نگاه.

العذري، عبدالله. 1984. *ضحاياالخريطة* (دوزبانه). لندن: ساقي.

(*Victims of a Map*. translated by Abdullah al Udhari. Londan: Saqi book, 1984.)

عين‌القضات همداني. 1348. *نامه‌ها*. به كوشش علي‌نقي منزوي و عفيف عسيران. چ1. تهران: بنياد فرهنگ ايران.

فرزاد، عبدالحسين. 1378. *دربارة نقد ادبي*. تهران: نشرقطره.

لورکا، فدريکو گارسيا. 1375. *قصيدة مجروح آب*. ترجمة رضا معتمدي. تهران: نشر تجربه.

مسعود سعد سلمان. 1363. *ديوان اشعار*. به تصحيح رشيد ياسمي. چ 2. تهران: اميرکبير.

نظامي عروضي سمرقندي. 1348. *چهار مقاله*. به تصحيح دكتر معين. تهران: انتشارات ابن‌سينا.

ولک، رنه و وارن، آستين. 1373. *نظرية ادبيات*. ترجمةضياء موحد و پرويز مهاجر. تهران: انتشارات علمي و فرهنگي.

1. . Jackques Prevert [↑](#footnote-ref-2)