Archive of SID

ساخت‌شکنی بلاغی
نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن

دکتر محمود فتوحی رودمعجنی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده
اثر ادبی تأویل‌پذیر و چندمعناست. این ویژگی تا حدود زیادی مولـود زبـان مجـازی و صناعات بیانی متن است. این مقاله می‌کوشد تا نقش زبان مجازی و صـناعات ادبـی را در شکستن ساختار عادی زبان، تعلیق معنای قطعی، و واسازی متن ادبی بررسـی کنـد. برای این منظور، صناعات معنوی را بر اساس نقشی که در ابهام‌آفرینی و فاصله‌گـذاری میان متن ادبی و زبان قراردادی ایفا می‌کننـد از مجـاز مرسـل تـا پـارادوکس رده‌بنـدی می‌کند. پس از بحث دربارهٔ نقش هر یک از آن‌ها در تکثر معانی و ابهام مـتن، بـه ایـن نتیجه می‌رسد که ماندگاری و پویـایی مـتن در تـاریخ، مرهـون ابهـام و تأویـل‌پـذیری حاصل از مجازها و صناعات بلاغی آن است. زبان مجازی، ذاتـاً سـاخت‌شـکن اسـت؛ زیرا نخست با تغییر گونهٔ بیان، معنـای متفـاوتی را پیـشنهاد مـی‌کنـد و در مرحلـهٔ دوم امکان قطعیت معنای پیشنهادی را رد، و آن معنای قطعی را انکار می‌کند. بنا براین، متن ادبی در جریان خوانش‌های مختلف از طریق پنهان‌سازی و تعلیق معنا، پیوسـته در کـار شکستن ساختار خویش و بازسـازی آن اسـت و از رهگـذر همـین تفـاوت و تعلیـق، قابلیت گفت‌وگو با تاریخ و نسل‌های مختلف را می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: زبان مجازی، صناعات بلاغی، ساخت‌شکنی، ابهام.

www.SID.ir

Archive of SID

درآمد

متن ادبی بر تفاوت و تمایز استوار است؛ زیرا از سویی به‌لحاظ ادبیتش از زبان عادی فاصله می‌گیرد و از دیگر سو ازگونه‌های دیگر ادبی متمایز می‌شود. اینکه علم بیان را «ادای معنای واحد به صورت‌های مختلف» تعبیر می‌کنند، درواقع همین ایجاد تفاوت و تمایز در صورت‌های بیان است. وجود این تفاوت‌ها و تمایزها ادراک معنای متن را به‌تعلیق می‌اندازد. به‌عبارت دیگر، متن ادبی از طریق فاصله گرفتن از زبان عادی و تغییر صورت‌های بیان، یکسره معنای خود را پنهان می‌کند و آن را به‌تعویق می‌اندازد؛ زیرا مولود هیجان و شهودها و لحظه‌های ناپایدار است. بخش بزرگی از ادبیات (به‌ویژه شعر) مولود معرفت شهودی و شور و هیجان درونی است. احمد غزالی (عارف متوفای ۵۲۵ ق.) معرفت درونی را از علم به‌خوبی جدا کرده، می‌گوید حدود علم همه عمارت و آبادانی است؛ ولی یک حد معرفت با خرابی و ویرانی است. در تعبیر وی عشق و معرفت باطنی به امواج متلاطمی تشبیه شده که بر خود می‌شکند و بر خود می‌گردد (غزالی، ۱۳۶۶: فصل۴، ب۹)[۱]. آنچه غزالی در باب معرفت و عشق می‌گوید، درباب شور و هیجان‌های نگارش ادبیات و هنر هم صادق است. شبیه چنین دریافتی را در اندیشه‌های دیونوسوس کاسیوس لونگینوس[۲]، حکیم و سیاستمدار سوریایی قرن نخست میلادی نیز می‌بینیم که گفته «شور و هیجان نیاز به نوعی بی‌نظمی دارد؛ چون همان خلجان و جنب و جوش روح است.» (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۶۳). وقتی ما زبان مجازی را به‌کار می‌بریم، بخشی از نظام تداعی‌ها در گفتار ما پدیدار می‌شود که فراتر از کنترل ماست؛ یعنی شکست ساخت‌های صوری و معنایی متن ادبی از آنجا شروع می‌شود که تجربهٔ درونی و شخصی غالب می‌شود. در پی آن، زبان مجازی وارد عمل، و کنترل زبان عادی از دست نویسنده و شاعر خارج می‌شود. در نتیجهٔ اختلال در نظام دلالت زبانی، زمینهٔ قرائت «معناهای دیگر» توسط خوانندگان آماده می‌شود.

زبان مجازی، ذاتاً ساخت‌شکن است؛ زیرا نخست با جابه‌جایی و جانشینی عناصر، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و در مرحلهٔ دوم ناسازگاری عناصر با بافت کلام امکان قطعیت معنای پیشنهادی را سلب، و رسیدن به معنای قطعی را انکار می‌کند. بنابراین، متن ادبی در جریان خوانش‌های مختلف از طریق بیان متفاوت و

www.SID.ir

Archive of SID

تعلیق معنا، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و بازسازی آن است و از رهگذر همین تفاوت و تعلیق، قابلیت گفت‌وگو با تاریخ و نسل‌های مختلف را می‌یابد.

در نخستین مرحلهٔ خواندن متن ادبی، «معنایی موقت» حاصل می‌شود؛ اما عناصر متناقض در متن، بلافاصله زمینهٔ معنای دیگری را نشان می‌دهد. بنابراین، در هر خوانشی معنای تازه‌ای ظهور می‌کند و در جریان بی‌پایان قرائت‌ها معنای متن از یک تفسیر تا تفسیر دیگر به‌تعویق می‌افتد و این‌گونه شالودهٔ متن پیوسته، «شکسته و واسازی» می‌شود؛ یعنی معنای مرکزی و قطعی آن از بین می‌رود و معانی بی‌شماری که گاه متناقض‌اند و همدیگر را نفی می‌کنند به ذهن خواننده می‌آیند. بر اساس این اصل که مبنای نظریهٔ ساخت‌شکنی[۳] در نقد ادبی است، ادبیات ذاتاً ساخت‌شکن است؛ یعنی متن ادبی در فرایند قرائت‌های مختلف، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است[۴]. ساخت‌شکنی تنها به‌معنای فروپاشی و ویرانی نظام معنایی متن نیست، بلکه به‌معنای «بنیاد نهادن» معنای دیگر و «واسازی» ساخت‌های معنایی متن هم هست. باید میان Destruction (ویران‌سازی به‌گونه‌ای که نتوان اجزای از هم گسسته را به‌کار برد) و Deconstruction (واسازی) تفاوت گذاشت. باربارا جانسون[۵]، شاگرد پل دومان[۶]، در کتاب ***تفاوت نقادانه***[۷] به‌روشنی توضیح داده است که

> ساخت‌شکنی مترادف ویران‌سازی نیست... ساخت‌شکنی متن با حدس‌های تصادفی و انهدام دلبخواهی صورت نمی‌گیرد، بلکه از طریق واشکافی دقیق نیروهای معنایی درگیر (مغایر) در خود متن انجام می‌شود. آنچه در قرائت ساختارشکنانهٔ متن ویران می‌شود خود متن نیست، بلکه ادعای سلطهٔ قطعی یک معنا بر معناهای دیگر است (آبرامز[۸]، ۲۰۰۵: ۶۰).

در این مقاله، فرایند تفاوت‌های متنی و تعویق معنا با اصطلاح دورگهٔ معروف دریدا (Différance) در فلسفهٔ ساخت‌شکنی به «تفاویق» [تفاوت + تعویق] توصیف می‌شود[۹]. تفاوت بلاغی متن نشانه‌هایی از داشتن یک معنا ارائه می‌دهد؛ اما این معنای پیشنهادی به‌دلیل مغایرت‌های دلالی تثبیت نمی‌شود. متن ادبی در خوانش‌های مختلف همواره چهرهٔ خود را متفاوت می‌کند و معنا را به‌تعویق می‌اندازد؛ بنابراین، هرگز حاوی معنای نهایی و قطعی نیست. بخش زیادی از تفاوت‌ها و تعویق‌های معنا در متن

www.SID.ir

Archive of SID

ادبی را صورت‌های مجازی زبان (صناعات بلاغی و آرایه‌های کلام) پدید می‌آورند. تمهیدات بلاغی برخلاف تصور گروهی از بلاغیان و منتقدان قدیم، تنها نقش تزیینی ندارند، بلکه اساساً معنای جدید خلق می‌کنند و در گسترش و تقویت مفهوم، پنهان‌سازی مقصود، چندلایه کردن معنا، وارونه‌سازی ادراک و تأخیر و تعلیق معانی نقش اصلی را برعهده دارند. در چنین وضعیتی، صناعات بلاغی در روند حرکت عادی زبان «درنگ» و «وقفه» می‌افکنند و ساخت معمول متن را درهم می‌شکنند. زبان مجازی باعث تجلی کدر و مبهم معانی می‌شود و به ابهام یا چندلایگی معنا در اثر ادبی می‌انجامد. این نوع ابهام در نظریه‌های ادبی مدرن بسیار پسندیده و ستوده است؛ زیرا موجب تنش‌زایی و انگیزندگی متن می‌شود. با اینکه بخش چشمگیری از ابهام هنری از کارکرد مجازها و تمهیدات بلاغی مایه می‌گیرد، چگونگی ابهام‌آفرینی صناعات و نقش آن‌ها در ایجاد تنش معنایی و شکستن متن و واسازی آن چندان بررسی نشده است.

سرشت بلاغی زبان ادبی که بیش از هر چیز در شگردهای مجازی و تمهیدات بیانی و بدیعی نمودار می‌شود، خودبه‌خود انگارهٔ معنای واحد یا حضور معنای قطعی را متزلزل می‌کند. خصلت سخن ادبی این است که معنا را پنهان کند، یا آن را به‌تأخیر اندازد. این ویژگی توریه (پوشاندن) و تعویق معنا نامیده می‌شود که از آن به ابهام یا «چندمعنایی» نیز تعبیر می‌کنند. پرسش اصلی این مقاله این است که صناعات بیانی و کاربردهای مجازی زبان چقدر در از کار انداختن حرکت عادی زبان و تعلیق ادراک خودکار و سرانجام ایجاد ابهام نقش دارند و سهم هرکدام در ایجاد تفاوت متن ادبی با زبان عادی و تعلیق معنا و تکثیر لایه‌های معنایی متن چه‌میزان است؟

صناعات بلاغی و ساخت‌شکنی

ظهور نظریه‌های جدید در نقد ادبی ما را ناگزیر از بازنگری در روش‌ها و مبانی علم بیان و صناعات بلاغی می‌کند. پل دومان (ف.۱۹۸۳م.)، از منتقدان ساختارشکن آمریکا، برای تکوین و تبیین نظریهٔ ساخت‌شکنی، سراغ علم بلاغت و زبان مجازی رفت و کوشید تا نشان دهد چگونه صناعات بلاغی زمینهٔ شکستن ساختارها را در متن ادبی فراهم می‌کنند[۱۰]. او بلاغت را به «بازی بی‌قاعدهٔ صناعات بیانی» در متن تعبیر کرده،

www.SID.ir

Archive of SID

می‌گوید: «متن ادبی در آن واحد اقتدار بلاغی خویش را نشان می‌دهد و از آن تن می‌زند.» (دومان، ۱۹۷۹: ۱۷).

مجازهای بلاغی[۱۱] عناصر برجسته‌ساز متن ادبی‌اند. آن‌ها از سویی در حرکت زبان متن وقفه و درنگ می‌افکنند و آن را ناآشنا و غیرعادی می‌کنند و از دیگر سو، در عمل خواندن موجب تولید معانی چندلایه می‌شوند و زمینهٔ حرکت آزاد ذهن در لایه‌های معنایی متن را گسترش می‌دهند. تنش در متن ادبی از آنجا آغاز می‌شود که خواننده میان معنای تحت‌اللفظی و معنای مجازی معلق می‌ماند. این تعلیق و درماندگی در نظریهٔ ساخت‌شکنی به لحظهٔ آپوریک یا لحظهٔ بحران و سردرگمی تعبیر می‌شود. نظریه‌پردازان ساخت‌شکن اصطلاح ارسطویی «آپوریا[۱۲]» را برای اشاره به ابهام‌ها و تناقض‌های متن به‌کار بردند؛ ابهام‌هایی که نمی‌توان دربارهٔ آن‌ها تصمیم گرفت. تنگنای آپوریک عبارت است از حالت تعلیق یا خلأ میان آنچه متن در ظاهر می‌خواهد بگوید و آن معنایی که عوامل بلاغی بر متن تحمیل می‌کنند (نوریس[۱۳]، ۲۰۰۵: ۴۸-۴۹). متن خودبه‌خود، دچار تناقض‌گویی می‌شود و تنش میان صورت‌های انحرافی زبان (مجازها) و اندیشه را فاش می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، متن میان آنچه در ظاهر می‌خواهد بگوید با آنچه به ضرورت بافت سخن «مجبور است» بگوید، گرفتار تناقض می‌شود.

زبان مجازی به‌وسیلهٔ حذف ارجاع، مجاز مرسل، استعاره، کنایه، رمز، تغییر زمان و مکان و وجوه فعل، همواره مرجع سخن و مدلول خود را پنهان و نفی می‌کند؛ در نتیجه، عناصر متن با همدیگر تنش پیدا می‌کنند. از این رهگذر، امکان این فراهم می‌آید که چیزی بگوییم و چیزی دیگر اراده کنیم.

در نظریهٔ بلاغت سنتی، مجاز به‌معنای اتساع کلام (گسترش‌پذیری)، نوعی گذرگاه است که زمینهٔ عبور گوینده را از زبان عادی یا واقعیت زبانی به فرازبان فراهم می‌کند. این حرکت در نخستین گام، منطق دلالت و ارجاع زبان را از هم می‌گسلد. جابه‌جایی و جانشینی نشانه‌ها موجب اختلال در نظام دلالی زبان می‌شود و دلالت را مبهم و چندچهره می‌کند. ذهن بر اثر این تداعی‌ها از صورت لفظی به مفاهیم مجاور و مشابه و معانی مجازی سوق داده می‌شود؛ برای مثال:

www.SID.ir

Archive of SID

- مجاز مرسل: حرکت از نشانه‌ای به نشانهٔ مجاور است بر اساس رابطهٔ مجاورت در یک قلمرو و در مجاز جزء به کل، استنباط کیفیات یک «کل» از کیفیات جزء آن.
- استعاره: پیوند زدن یا امتزاج دو امر کاملاً متفاوت با قلمروهای ناهمساز است.
- طنز و آیرونی: کلامی است خلاف انتظار بافت و بیانی واژگونه و غیرعادی.
- تمثیل: طرح صورتی حسی به‌موازات یک مفهوم انتزاعی: صورت‌بندی مفاهیم، شکل‌دهنده به معانی ذهنی.
- نماد: اشارتگر به چیزی غیراز خود است و عموماً به جهان ایده‌ها تعلق دارد [حرکت ذهن از شئ به دنیای ایده‌ها].
- پارادوکس: اجتماع و ترکیب متناقض‌هاست به‌وجهی که ذهن را به تأویل وامی‌دارد.

متن ادبی با بهره‌گیری از این شگردهای مجازی، ذهن را به ورای نشانه‌ها و بیرون از فضای زبان عادی حرکت می‌دهد و نقش رسانگی زبان عادی را مختل می‌کند و پس از نخستین قرائت، نقطه‌های کوری برای مخاطب به‌وجود می‌آورد. بلافاصله، با درهم شکستن ساختارهای آشنا و عادی زبان، خواننده را کور و سردرگم می‌کند؛ اما زمینه‌ای برای تأمل فراهم می‌کند تا مخاطب از رهگذر نقد و تأویل به بصیرتی به‌اندازهٔ معرفت خویش دست یابد.

رده‌بندی صناعات بلاغی از حیث تعلیق معنا

صناعات معنوی شکافی ایجاد می‌کنند میان زبان عادی و ادبیات، جهان واقعی و کلام مجازی یا واقعیت و تخییل. نقش مجازها و صناعات معنوی در این فاصله‌آفرینی یکسان نیست. مجاز مرسل، تشبیه، استعاره، کنایه، آیرونی، تمثیل، نماد، پارادوکس و ... در پنهان‌سازی و تعلیق معنای متن، سلسه‌مراتب متفاوتی دارند.

دانشمندان بلاغت یونان باستان در قرن نخست پیش از میلاد، صناعات بلاغی را به دو دستهٔ کلی معنوی و لفظی تقسیم کرده‌اند. این تقسیم‌بندی در رسالهٔ مجهول‌المؤلف ***رتوریکا اد هرنیوم*** [فن سخنوری برای هرنیوس] مربوط به قرن اول پیش از میلاد، از دیگر منابع روشن‌تر است. در این کتاب ۶۴ صناعت بلاغی نام برده و تعریف شده که ۴۵ صنعت از آن لفظی و ۱۹ صنعت دیگر معنوی‌اند (رتوریکا اد هرنیوم،

www.SID.ir

Archive of SID

کتاب دوم). این صناعات از همان روزگـار باسـتان بـر اسـاس انحـراف از زبـان عـادی (روزمره) تعریف و توصیف شده‌اند. آن دسته که کار آرایش صـوری کـلام را برعهـده دارند و با نام صناعات لفظی یا آرایه‌های صوری[۱۴] معروف‌انـد، بـه برونـهٔ زبـان تعلـق دارند. این گروه بر ساخت‌های آوایی و روابط همنشینی واژگان تأثیر می‌گذارند؛ ماننـد سجع، جناس، اعنات، بازی با الفاظ، تداعی‌های صوتی، نظـم و قرینـه‌سـازی آوایـی و لفظی، واج‌آرایی، تکرار آغازین و خروج از نظم معمول کلمات و واژگان زبان.

اما گروه دوم که کار پردازش و گسترش اندیـشه را انجـام مـی‌دهنـد، «صـناعات معنوی[۱۵]» نام دارند. این گروه که به ساختارهای معنایی و درونهٔ زبان مربوط‌اند، معنـای معمول جمله را دگرگون می‌کنند. کـوییـن‌تیلیـان[۱۶]، دانـشمند بلاغـی روم در قـرن اول میلادی، این گروه را با نام «مجازها یا آرایه‌های اندیشه» خواند (کوییـن‌تیلیان، ۱۸۵۶: کتـاب دوم). صناعات معنوی و مجازهای زبان همچـون مجـاز مرسـل، اسـتعاره،کنایه، تمثیـل، حسامیزی، نماد و پارادوکس، بنیادهای زبان مجـازی را شـکل مـی‌دهنـد و تـنش‌هـای معنایی، بیش از هرجا در این قلمروها پدیدار می‌شود.

درجات ابهام در صناعات

گفتیم که صناعات بلاغی میان زبان عادی و زبان مجازی فاصله ایجاد می‌کننـد؛ بـه‌هـر نسبت که فاصلهٔ مجازها با معنای لفظی[۱۷] بیشتر شود، تنش میان بافـت کـلام و معنـا و صورت‌های مجازی افزایش می‌یابد و درجات متفاوتی از ابهام و تنش معنـایی در مـتن پدیدار می‌شود. روش ما در این بررسی آن است که سطوح قطعیـت‌گریـزی صـناعات ادبی را بر مبنای میزان فاصلهٔ هر صناعت با زبان عادی یعنی میزان واقعیـت‌نمـایی[۱۸] آن صناعت رده‌بندی، و نقش هر یک را در چندلایه کردن متن و تقویت ادبیت کـلام بیـان کنیم. همهٔ صناعات معنوی، به‌طور یکسان در حرکت متن وقفـه نمـی‌اندازنـد و عمـل تعلیق معنا در آن‌ها متفاوت است؛ به‌طورکلی، صـناعات از نظـر تعـین‌پـذیری معنـا دو نوع‌اند:

www.SID.ir

Archive of SID

۱. صناعاتی که معنای آن‌ها را بافت کلام و ساختار متن معین می‌کند؛ مثل مجاز مرسل، تشبیه حسی، استعارهٔ مصرحه، کنایه، تمثیل‌های ساده و... . معنای این صناعات در درون بافت کلام معین هستند و بافت کلام محدودهٔ معانی آن‌ها را مشخص می‌کند.
۲. صناعات سیال و غیرقابل پیش‌بینی که بافت کلام را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ مانند تمثیل‌های چندلایهٔ رمزی، نمادهای شخصی، بن‌مایه‌های تصویری تکرارشونده، پارادوکس و ... . این گروه با اندیشهٔ متن و بافت کلام ناهمساز هستند و نظام دلالت را در متن مختل می‌کنند، به‌حدی که تصمیم‌گیری دربارهٔ معنای آن‌ها ناممکن می‌شود.

رده‌بندی ما از توصیف واقعگرا شروع، و به پارادوکس منتهی می‌شود. سلسله‌مراتب تفاوت‌گذاری و تعلیق معنا در صناعات ادبی را می‌توان از سادگی به جانب ابهام‌های چندلایه یا از تعین‌پذیری به سوی تأویل‌پذیری چنین رده‌بندی کرد:

گروه الف بافت معنای آن‌ها را تعیین می‌کند	– زبان وصف واقعگرا : سخت نزدیک به واقعیت است. – مجاز مرسل و حذف (بنا به باور برخی قدمای بلاغی حذف از خانوادهٔ مجاز است.) – تشبیه: الف) حسی؛ ب) عقلی به عقلی؛ ج)خیالی؛ د) وهمی؛ هـ) مرکب تمثیلی. – استعاره: الف) استعارهٔ مجردهٔ حسی؛ ب) استعارهٔ مرشحه؛ ج) استعارهٔ مطلقه، تخییلیه. – معما، چیستان، لغز، ماده‌تاریخ: همگی از نظر تک‌معنایی بودن شبیه استعاره‌اند. – ایهام: دومعنایی واژگانی یا دومعنایی نحوی (استخدام، توریه) – کنایه: میزان تعین‌پذیری معنا در چهار نوع کنایه (تعریض، تلویح، ایما و رمز) یکسان نیست. – تلمیح: شامل اشارات تاریخی، نشانه‌های آیینی و نمادهای اساطیری. – تمثیل‌های ساده.

www.SID.ir

Archive of SID

گروه **ب** معنـای بافـت را تغییر می‌دهند.	– حسامیزی: تداخل حواس پنجگانه. – موتیف: عناصر پاشیده در جای‌جای متن از طریـق تکرارهـای حساسیت‌برانگیزی که زمینهٔ معنای قطعی را در هم می‌ریزد و متن را رمزآلود می‌کند. – آیرونی استعلایی. – تمثیل رمزی. – نماد شخصی و ابداعی که برای نخستین بار خلق می‌شود. – پارادوکس.

۱. مجاز مرسل

معنای مجازهای مرسل اصولاً زودیاب است؛ چون جانشینی در فرایند مجاز بر اسـاس رابطه و منطق مجاورت صورت می‌گیرد. مجاز مرسل تخییل نیست؛ زیرا در این فرایند تداعی، پدیده‌ها جابه‌جا و مستحیل نمـی‌شـوند. جابـه‌جـایی واژه‌هـا از طریـق تخییـل صورت نمی‌گیرد، بلکه ذهن از امر واقعـی بـه حواشـی و حـوالی مجـاور آن حرکـت می‌کند؛ جانشینی در مجاز مرسل بر اساس تداعی مجاورت و طـی رونـد کـاملاً عقلـی صورت می‌گیرد. بلاغیان سنتی برای مجازهای مرسل حـدود ۴۷ نـوع رابطـه (علاقـه) میان لفظ مذکور و محذوف برشمرده‌اند (امین شـیرازی، ۱۳۷۰: ۳ / ۲۷۵–۲۹۰). در همهٔ ایـن علاقه‌ها، نوعی ملازمت و مجاورت معنایی هست و پیوند موضوع‌ها با هم بدون انتزاع و تخیل صورت می‌گیرد (لیوان← آب).

بافت سخن و قرینه‌های کلامی به‌سهولت معنـای ثـانوی مجـاز مرسـل را تعیـین و تثبیت، و مسیر حرکت ذهن را معین می‌کنند. رومن یاکوبسُن بـر اسـاس همـین جنبـه، مجاز مرسل را ویژگی غالب سبک واقعگـرا شـمرده اسـت. در سـبک واقعگـرا میـزان مُدالیته و انطباق عناصر زبان با واقعیت بسیار و تنش معنایی کم است. متنی کـه بـسامد مجاز مرسل در آن فراوان است، به‌سادگی درک می‌شود. اگر قلمرو جانشینی بیـرون از دایرهٔ آگاهی و شناخت خواننده باشد، درک آن تا حدودی دشوار می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. تشبیه

تشبیه حسی به حسی، آشکارترین سطح تجربهٔ خیال است که در آن شباهت دو امر حسی بیان می‌شود. این نوع تشبیه ابزاری است در خدمت معنا و کارش تزیین، تقریر، تأکید و ایضاح حال مشبَّه و بیان امکان وجود آن است. تشبیه حسی از آنجا که کار ایضاح و آشکارسازی مفاهیم را برعهده دارد، بیش از آنکه ابهام بیافریند باید موجب روشن شدن و فصاحت معانی شود. اما دیگر انواع تشبیه از حیث درجهٔ ابهام و دشواری متفاوت‌اند.

فهم تشبیه از طریق یافتن وجه‌شبه صورت می‌گیرد. هرچه وجه‌شبه روشن‌تر باشد، سرعت انتقال ذهن از مشبه‌به به مشبه بیشتر است. از قدیم، تشبیه را از لحاظ سرعت انتقال ذهن از مشبَّه به مشبَّه‌به و درک وجه‌شبه به دو نوع دور (بعید) و نزدیک (قریب) تقسیم کرده‌اند. عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۱ ق.) تشبیه را به دو نوع بی‌نیاز از تأویل و محتاج تأویل تقسیم کرده است. نوع اول آسان‌یاب است؛ اما نوع دوم متشابه و دشواریاب (جرجانی، ۱۹۹۱: ۹۰-۹۴). تقسیم تشبیه به دو نوع قریب و بعید که بعد از جرجانی در کتاب‌های بلاغی مطرح شد، ناظر بر تأویل‌پذیری آن بود. در تشبیه بعید، ذهن به‌سادگی وجه‌شبه را درنمی‌یابد؛ زیرا درک آن نیازمند دقت نظر و قدرت اندیشه است؛ مانند «خورشید مانند آینه‌ای است در دست رعشه‌دار» (رازی، ۱۳۱۷: ۷۱). علت دیریابی در تشبیه بعید، یکی مفصل‌بودن وجه‌شبه و دیگری نادر بودن مشبَّه‌به است در ذهن؛ مانند تشبیه «بنفشه به آتش گوگرد»، «هوای میدان نبرد به بیشهٔ الماس» و تشبیه «تیر به دندان غول».

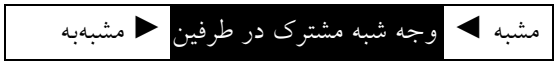
انواع تشبیه‌های تخییلی، خیالی، وهمی و نیز تشبیه تمثیل، دشواریاب‌تر از تشبیه‌های حسی و اغلب محتاج تأویل‌اند. در تشبیه تخییلی، وجه‌شبه، با وقفه و از طریق تخییل به‌دست می‌آید. تشبیه تمثیلی نیز محتاج تأویل است؛ زیرا وجه‌شبه آن صفتی است عقلی و غیرواقعی که از مجموع دو یا چند چیز فراهم آمده است[۱۹]. در تشبیه خیالی، امر واقعی با امر خیالی-که در عالم واقع وجود ندارد- همانند می‌شود؛ مانند تشبیه «اخگر گداخته» به «دریای مشک که موجش طلاست». در تشبیه وهمی، نه خود مشبَّه‌به و نه اجزای آن به‌طور کلی و جزئی در عالم خارج وجود ندارد.

www.SID.ir

Archive of SID

پنهان بودن وجه‌شبه، زمینهٔ تأویل را می‌گشاید. وجه‌شبه در متون کلاسیک برای همهٔ خوانندگان آشکار و پذیرفتنی است؛ اما در ادبیات مدرن پنهان و شخصی است. در تشبیهات شعر مدرن، وجه‌شبه، تابع منطق شباهت نیست، بلکه ادعایی است که لحظه‌ای در ذهن شاعر رخ داده است:

تشبیه در متن کلاسیک:



تشبیه در متن مدرن:

هر دو طرف تشبیه سنتی در «وجه‌شبه» به‌وحدت می‌رسند؛ اما در تشبیه متن مدرن، نسبت روشنی میان دو طرف وجود ندارد. به‌همین دلیل، فهم تشبیه در متن مدرن شخصی‌تر و تأویل‌پذیرتر از تشبیه سنتی است. شاعر کلاسیک درون قلمروهای عمومی ادراک و بر اساس اصل تعادل و تناسب تشبیه را برمی‌سازد؛ ولی شاعر مدرن آزادانه و دلبخواه هر شباهتی – اگرچه ذهنی و انتزاعی– میان امور برقرار می‌کند.

۳. استعاره

استعاره که در مفهوم ارسطویی و پس از آن در بلاغت اسلامی به جانشینی واژه‌ها و انتقال معنای یک واژه به واژهٔ دیگر محدود می‌شود، در واقع همان تشبیه فشرده است که در آن، مشبَّه‌به مذکور و مشبَّه محذوف است. استعاره (در واژه) از آن رو که باید در خدمت اثبات مشبَّه قرار گیرد تنها یک تأویل دارد و چندمعنایی نیست. این نوع استعاره، برای تثبیت و تأکید معنا به‌کار می‌رود. جرجانی بنا به‌همین وجه است که استعاره را در زمرهٔ تخییل نمی‌داند و معتقد است معنای استعاره از نوع «معانی عقلی» است نه از «معانی تخییلی» (جرجانی، ۱۹۹۱: ۲۶۷)؛ زیرا روش استعاره مبنی بر حذف کلام است که وقتی آن را به اصل برمی‌گردانیم درمی‌یابیم گوینده در صدد اثبات یک امر

www.SID.ir

Archive of SID

صحیح و عقلی است و دعوی امری دارد که از سنخ امور عقلی است؛ حال اینکه تخییل از حقیقت دور، و نوعی فریب عقل و نیرنگ است[۲۰].

زیبایی و برجستگی استعاره در اثبات «این‌همانی» و اتحاد دو امر است. ادعای اتحاد در انواع استعاره متفاوت است؛ برای مثال در استعارهٔ مجرده ضعیف‌تر از دیگر استعاره‌هاست؛ در استعارهٔ مخلوطه (که ملایمات هر دو طرف را دارد) و مطلقه (که ملایمات هیچ‌کدام از طرفین را ندارد) اتحاد طرفین به‌دلیل تعارض و کاهش ملایمات بیشتر می‌شود؛ و در استعارهٔ ترشیحیه که ادعای اتحاد بسیار مبالغه‌آمیز و بر تناسی تشبیه مبتنی است، ابهام بیش از دیگر استعاره‌ها نمایان می‌شود. این ابهام از آنجا ناشی می‌شود که معلوم نیست کدام یک از طرفین هدف اصلی استعاره است، لفظ مستعار یا مستعارٌله؟ برای نمونه در این بیت حافظ:

از لعل تو گر یابم انگشتری زنهار صد ملک سلیمانم در زیر نگین باشد

لعل استعاره از لب است؛ اما حافظ وصف و ملازمات لعل (انگشتری، نگین، زنهاریافتن، ملک و سلیمان) را چنان آورده که خواننده به‌دشواری درمی‌یابد که مراد شاعر مشبَّه‌به (لعل) است یا مشبَّه (لب). این نوع استعاره را برخی قدما به‌لحاظ همین پیچیدگی بلیغ‌تر دانسته‌اند (ر.ک: مصری، ۱۳۸۳: ۹۹). در واقع، هرچه از وجه اطلاع‌رسانی منطقی استعاره کاسته شود، میزان تنش و قدرت انگیزندگی آن افزایش می‌یابد و خواننده را بیشتر به تأمل وا می‌دارد. ویلرایت[۲۱] دگردیسی معنای استعاره را بر دو اساس محک زده است: یکی اپی‌فور[۲۲] (معناگستر) که گسترش معنا از طریق قیاس است، مانند شیر مهر انسانی؛ دیگری دیافور[۲۳] (معناساز) که به‌معنای آفرینش معنای جدید از طریق ترکیب است، مانند این شعر: «*پیدایش صورت‌ها در میان جمعیت/ گلبرگ‌هایی بر شاخهٔ تیرهٔ خیس*» (هاوکس[۲۴]، ۱۳۷۷). استعارهٔ نوع اول ارسطویی است و نوع دوم تا سطوح نماد و رمز و ترکیب ناسازه‌های زبانی در روش سوررئالیست‌ها فرامی‌رود.

۴. معما و چیستان

معما، لغز، چیستان و ماده‌تاریخ در شمار آن دسته شکل‌های ادبی است که جوهرهٔ آن‌ها را ابهام عمدی شکل می‌دهد. در این شکل‌ها گوینده مقصود خود را به‌عمد پنهان می‌کند تا مخاطب را به کشف آن سرگرم کند و به لذت برساند. کشف چیستان، امری

www.SID.ir

Archive of SID

سرگرم‌کننده است. البته مقصود آن هرچند هم دیریاب باشد، تعین‌پذیر است و به معنایی مشخص می‌انجامد و تنش میان صورت و معنا پایان می‌یابد. اما اگر ابهام در این شکل‌ها مولد معانی متعدد و تعین‌ناپذیر باشد، دیگر سرگرم‌کننده نیست، بلکه «سردرگم‌کننده» و تنش‌آفرین است. در جریان خواندن معما، کوری صورت می‌گیرد (تعمیه به‌معنای کورکردن است)؛ اما کشفی که پس از حل معما حاصل می‌شود، بصیرت چندان عمیقی به‌همراه ندارد. معنای چیستان با رسیدن به شیء یا مفهوم سادهٔ پیش‌پا افتاده تمام می‌شود. همین تک‌معنایی بودن معما آن را از اسطوره و نماد در آثار هنری اصیل متمایز می‌کند. معما نوعی بازی زبانی آگاهانه و غافلگیرکننده است با مقصودی واحد و مشخص که عمر انگیزندگی و ژرفای آن بلافاصله پس از دستیابی به معنای مشخص تمام می‌شود.

۵. کنایه و تعریض

ابهام موجود در کنایه ناشی از ناآشکاری میانجی‌ها بین لفظ کنایه (مکنیٌّعنه) و مقصود آن (مکنیٌّبه) است. کنایه‌ای را که میانجی در آن ناشناخته و یا چندلایه باشد، «رمز» می‌خوانند. این نوع کنایه در زمرهٔ «راز» و مفاهیم عمیق نیست، بلکه خلأ معنایی آن به‌جهت نام‌آشنایی ما با زمینهٔ فرهنگی و میانجی‌های لفظ و معناست. کنایه بیش از دیگر انواع مجاز با زمینهٔ فرهنگی کلام پیوند دارد و درک مقصود آن مستلزم آگاهی از بافت فرهنگی و اجتماعی و آشنایی با آداب و رسوم و زمینه‌های آن تعبیر کنایی است. کنایه به زبان ارجاعی سرراست نزدیک‌تر است و در گفتار روزمره کاربرد بیشتری دارد. از دو معنا (مجازی/ حقیقی) که در هر تعبیر کنایی هست، معنای مجازی در بافت کلام مشخص می‌شود و اگر کنایه را از بافت جدا کنیم، معنای مجازی آن از دست می‌رود و در بیرون از بافت، معنای حقیقی را خواهد داشت.

۶. آیرونی

در زبان فارسی صناعت «آیرونی[۲۵]» فرنگی را به کنایه و تعریض ترجمه کرده‌اند. آیرونی از مجازهای چهارگانه در بلاغت غربی، و وارونه‌گردانی معنای ظاهری همراه

www.SID.ir

Archive of SID

با نوعی طنز و تعریض و نیشخند است. ویژگی اصلی کلام آیرونیک، همخوان نبودن با بافت خود است. ناسازگاری کلام با بافت (اقتضای حال) به وارونگی سخن و تعریض‌آمیز بودن آن منجر می‌شود. آیرونی لفظی[۲۶] (مجاز به علاقهٔ تضاد، کنایه و تعریض) سخنی است که در آن مقصود گوینده با معنای تلفظ‌شده تفاوت دارد و علائمی در گفتار و بافت کلام هست که نشان می‌دهد قصد گوینده خلاف صورت ظاهری کلام است. این وارونه‌گردانی شوخگنانه، دربردارندهٔ اندیشه‌های متناقض است که خواننده را در تردید می‌افکند. آیرونی‌ها گاهی پیچیده و دشواریاب‌اند و گاه به‌نادرست تفسیر می‌شوند. شاید به‌همین دلیل آن را بهترین آزمون برای مهارت خوانش نکات ناگفتهٔ متن (اصطلاحاً میان سطرها) دانسته‌اند (آبرامز، ۲۰۰۵: ۱۴۳). منتقدان نقد جدید، مثل کلینت بروکس[۲۷] آیرونی را معیار برتری شعر شمرده‌اند.

در بلاغت فرنگی، آیرونی جایگاهی بسیار والا و ارجمند یافته و در میان صناعات بلاغی بعد از استعاره بیشترین توجه فیلسوفان را به خود جلب کرده است. کی‌یرکگارد[۲۸]، نیچه، دریدا و پل دومان نیز بدان توجه شایانی کرده‌اند. ژاک دریدا دو شیوهٔ آیرونی را از هم متمایز کرده است: یکی «آیرونی طنزیه» که به امور متعارف یک بافت خاص حمله می‌کند و دوم آیرونی گسترده‌تر رمانتیکی یا «استعلایی» که می‌خواهد در ورای بافت بیندیشد (کولبروک[۲۹]، ۲۰۰۶: ۹۵). کلامی که درون بافت قرار بگیرد معنای مشخصی پیدا می‌کند؛ اما نوع دوم رها از بافت است.

تعریف آیرونی به «گفتن سخنی خلاف مقصود» -که به قرن نخست میلادی متعلق است- بسیار ساده‌انگارانه است. بیان آیرونیک پرطعن و گزنده در شعر، داستان، سینما و موسیقی امروز جهان گویی به مشکلات بی‌شمار پسامدرنیته اشاره دارد. بافت تاریخی عصر ما آیرونیک است؛ زیرا مقصود هیچ کلامی واقعاً با ملفوظ آن منطبق نیست. ما در جهانی از نقل‌قول‌ها، تقلیدها، شبیه‌سازی‌ها و طعن و تمسخرها زندگی می‌کنیم. آیرونی‌ای عمومی همهٔ ما را در خود محصور کرده است. درک و تفسیر چنین وضعیتی و آیرونی‌های زاییدهٔ آن بسیار دشوار است.

www.SID.ir

Archive of SID

قرائت آیرونیک ادبیات اقتضا می‌کند از التزام به تفکر مفروض و روشن و نامتناقض فلسفهٔ سنتی فراتر بیندیشیم و بپذیریم که در اینجا حقیقت چندان ساده نیست که با زبانی ساده و معصوم بتوان به آن اشاره کرد.

در قرائت آیرونیک متن ادبی، تنها می‌توان تنش‌ها و روابط میان آنچه «گفته می‌شود» با «آنچه گفته نمی‌شود» را دید. بنا براین، آیرونی نه به‌دست می‌آید و نه غالب می‌شود (همان، ۱۷۶). کلام آیرونیک، محصول نگرش و آگاهی فراتر از موقعیت موجود است؛ نگاهی است شوخگنانه و نیشخندآمیز به ورای وضعیت موجود. تنش اصلی در آیرونی حاصل ناسازگاری ظاهر کلام با بافت سخن است؛ به‌همین دلیل درک آیرونی مستلزم فهم نگرش‌های متناقض و متکامل گوینده است.

۷. تلمیح

تلمیح، اشاره‌ای است به قصه یا داستان یا ماجرایی تاریخی در متن ادبی که اشارتگر است و ذهن خواننده را به زمینه‌ای تاریخی، اساطیری یا متنی سوق می‌دهد. تلمیح اساساً قیاس یا پیوندی میان ایدهٔ موجود در متن با مفاهیم و ایده‌های همانند در بخش‌های شناختهٔ تاریخ و ادبیات و اسطوره ایجاد می‌کند. بنابراین، درک اشارات پنهان تلمیح، مستلزم وجود قلمرو آگاهی مشترک میان خواننده و نویسنده است. اطلاعات و اشارات تاریخی یا اسطوره‌ای که در کلام می‌آید اگر از قلمرو آگاهی‌های مشترک میان مخاطب و گوینده نباشد، مانع ارتباط خواننده با کلام می‌شود. اطلاعات برون‌متنی مانند اطلاعات زندگی‌نامه‌ای و شخصی شاعر، دانش‌های تخصصی و ناآشنا، اطلاعات تاریخی و اشارات اساطیری ناشناخته، خلأهایی در متن پدید می‌آورد که نه تنها واکنشی در خوانند برنمی‌انگیزد، بلکه او را از متن می‌رماند. اشارات و تلمیحات اساطیری، علمی، اجتماعی و تاریخی در قصاید خاقانی که برای اغلب خوانندگان دشوار و گنگ می‌نماید، از این نوع است. خواننده بدون کسب آگاهی از حوزه‌های دانش و معلومات مندرج در شعر قادر به درک ایدهٔ شاعر نیست. تلمیحاتی از این دست، شعر را به مسئلهٔ علمی بدل می‌کند و در واقع پس از کسب آگاهی و دانش لازم

www.SID.ir

Archive of SID

مسئلهٔ علمی شعر حل می‌شود. ابهام چنین شعری از نوع مسئله است نه از نوع تعین‌ناپذیری معنا یا تعلیق معناشناختی.

۸. رمزهای اسطوره‌ای

بن‌مایه‌های اساطیری علاوه بر اینکه مانند اشارات تلمیحی، زمینهٔ مشترک آگاهی خواننده و نویسنده را می‌طلبند، به زمینهٔ تاریخی و مکانی خاصی هم تعلق ندارند. نامشخص بودن زمان و مکان و فقدان قاعدهٔ علیت سبب ابهام و رازناکی اسطوره‌ها می‌شود. لامکانی و لازمانی اسطوره موجب حرکت شناور آن در تاریخ و رمزآلودبودن مضمون همیشگی آن می‌شود. درون‌مایهٔ اسطوره همه‌زمانی و همگانی است؛ ازاین‌رو، ورود تصاویر و مضامین اسطوره‌ای به متن ادبی موجب می‌شود اکنون، گذشته و آینده با زمان پیش از تاریخ درهم آمیزند. این بیکرانگی زمانی، متن را در گسترهٔ زمانی طولانی در بی‌زمانی شناور می‌کند و از رهگذر چندسویه کردن و رازناکی معانی، ابهام‌های ژرف و مفاهیم جاودانه‌ای برای متن ادبی به‌ارمغان می‌آورد. درون‌مایهٔ اساطیری، آکنده از کهن‌الگوهای همیشگی است که از زمان ازلی تداوم دارند؛ بنابراین، تعین‌ناپذیرند و به زمان و مکان معین یا گروه خاصی تعلق ندارند. دال‌های اسطوره، مدلول‌های شناور دارند و نمی‌توان معانی قطعی و محدود و یا «زمان مکانمند» برای مفاهیم آن‌ها تصور کرد.

۹. تمثیل و نماد

تمثیل[۳۰] به‌سبب جنبهٔ داستانی و روایی‌اش صناعتی درزمانی است که پیوسته خوانده می‌شود. شناور شدن میان معنای ظاهری تمثیل و معنای درونی (استعاری) آن موجب وقفه در فهم می‌شود و ضرورت تأویل را ایجاب می‌کند. اگر معنای ظاهری را بخوانیم، گرفتار کژخوانی رایج در متون ادبی می‌شویم. (دومان، ۱۹۹۳: ۱۳۵-۱۳۶). تمثیل انواع مختلفی دارد؛ پس سطوح ابهام در هر نوع از اقسام مختلف تمثیل، متفاوت است. در تمثیل سادهٔ اخلاقی، لایهٔ ظاهری (صورت قصه) و باطنی (معنا) نزدیک به هم‌اند و مفهوم به‌سادگی در ذهن می‌نشیند. تمثیلِ اندیشه، هم‌سطح استعاره است؛ یعنی کل

www.SID.ir

Archive of SID

قصه به ایده‌ای مشخص تأویل می‌شود و زودیاب است؛ مثل آن دسته از حکایات مثنوی که دربردارندهٔ ایدهٔ فلسفی یا کلامی‌اند. این نوع تمثیل همان است که نزد منطقیان در زمرهٔ قیاسات شعری و از اقسام حجت و استدلال به‌شمار می‌آید. اما تمثیل رمزی، هم‌سطح با نماد قرار می‌گیرد که هم معانی متکثر دارد و هم دامنهٔ تأویل آن گشوده است. بنابراین، تعیین معنای مشخص برای آن به‌آسانی ممکن نیست؛ مثل قصه‌های سهروردی.

گادامر[۳۱] در کتاب ***حقیقت و روش***، نماد و تمثیل را در تقابل با هم قرار می‌دهد؛ مثل هنر و غیرهنر. نماد از نظر معنایی نامتعین و چندلایه‌تر از تمثیل است. او می‌گوید:

> تمثیل در ارجاع به معانی، عقلانی، خشک و جزمی‌تر است. تمثیل معانی را نمی‌سازد، بلکه به آن‌ها شکل می‌دهد. حال آنکه نماد آفرینندهٔ معانی تازه است. تمثیل از اعماق به سطح می‌آید؛ بنابراین تلاشی عقلانی و محصول عصر عقلانیت است. اما نماد همچنان در اعماق غوطه‌ور می‌شود؛ چرا که مفهوم نماد متضمن یک زمینهٔ متافیزیکی است که در تمثیل آن را نمی‌بینیم (گادامر، ۱۹۷۵: ۶۶).

در نظر گادامر مفهوم نوین نماد بدون این زمینهٔ متافیزیکی و نقش گنوستیک درک‌شدنی نیست. «معنای نماد، نامتعین و به‌طرز بی‌نهایتی اغواکننده و پرمعناست درحالی‌که تمثیل به همان سرعت که معنایش حاصل می‌شود دوره‌اش تمام می‌شود.» (همان، ۶۶).

نماد زاییدهٔ رشد اندام‌واری فرم است که در پیکرهٔ کلی فرم کم‌کم شکل می‌گیرد. آن‌چنان‌که در فرایند نمادپردازی حیات و فرم لازمهٔ هم‌اند؛ مثل درخت که شکل آن با زمان و زندگی درخت درهم آمیخته است. نماد، زاییدهٔ حیرت و اضطراب ذهن است؛ اما تمثیل فقط شکل مکانیکی و مهارکننده دارد؛ زیرا نوعی تصمیم‌گیری قطعی ذهن برای مهار معناست. ذهن تمثیلگرا دغدغهٔ مهار آگاهی در ذهن خواننده را دارد و ذهن نمادگرا پیچیده در غبار انفجاری عاطفی است. منشأ و سرچشمهٔ ابهام نماد ادراک‌های فردی و باطنی است. تجربه‌ای که در نماد تجسم می‌یابد کاملاً درونی، شخصی و بیان‌ناپذیر است و در هر لفظ و صورتی که بنشیند به تناقض میان صورت زبانی و اندیشهٔ متن منجر می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

در تمثیل دو لایهٔ ظاهری و باطنی درهم نمی‌آمیزند، بلکه با فاصله و مستقل به‌موازات هم پیش‌می‌روند و «عمل تفسیر درنهایت به‌شکل یک قرارداد در می‌آید؛ اما در نماد، امتزاج فرم و معنا، ذهنیت و عینیت، دال و مدلول، موجب می‌شود که عمل تفسیر متناقض و چندوجهی بماند.» (کالر[۳۲]، ۱۹۸۹: ۲۲۹). در نماد میان صورت و معنا وحدتی عمیق به‌وجود می‌آید و همین جدایی‌ناپذیری بر ابهام و غرابت آن، دوام عمل تفسیر و شکوفایی متن می‌افزاید. شگفتی و غرابت تمثیل به‌زودی زایل می‌شود؛ ولی نماد تقریباً دوام و ماندگاری بیشتری دارد.کولریج[۳۳] و گادامر نماد را به‌دلیل همین دیرپایی و ژرفایی‌اش بر تمثیل ترجیح داده‌اند. پل دومان، منتقد ساختارشکن، در مقالهٔ «زمانمندی بلاغت» (۱۹۸۳) به تفاوت نماد و تمثیل، میزان ابهام آن‌ها و دوام و پایداری‌شان در تأویل پرداخته است[۳۴].

باید یادآور شویم درجات ابهام در انواع نمادها متفاوت است. نمادهای متداول (نمادهای ملی، اساطیری، مذهبی و آیینی) مانند نشانه‌های قراردادی و استعاره‌های مرده عمل می‌کنند و به قلمروهای معنایی به‌نسبت شناخته‌شده و مورد توافق اهل زبان اشاره دارند؛ اما ژرفای ابهام و غنای معانی در نمادهای شخصی و ابداعی بیشتر است. نمادهای شخصی وقتی در سنت ادبی زیاد کاربرد یابند به استعاره‌های مفهومی تک‌معنا و سرانجام به واژهٔ قاموسی تبدیل می‌شوند و قدرت تأثیر و انگیزندگی آن‌ها از بین می‌رود.

۱۰. تناقض‌نما

معناشناسان، تناقض در گفتار را به تنش در حوزهٔ معنا مربوط می‌دانند. گزارهٔ پارادوکسی به‌ظاهر صادق نیست، بلکه کاذب است؛ زیرا از اساس با ذات زبان ناسازگار، و به‌دلیل ناسازگاری‌اش با منطق زبان به‌طورقطع کاذب است. در معناشناسی از دو نوع صدق و کذب «تحلیلی» و «ترکیبی» یاد می‌شود. برای تبیین صدق یا کذب تحلیلی[۳۵] باید به زبان و ذات آن توجه کرد؛ برای مثال، گزارهٔ «سگ مهرداد الاغ است» صادق نیست؛ زیرا بر اساس اطلاعات درون جمله (منطق خود زبان) سگ نمی‌تواند الاغ باشد. اما برای سنجش صدق و کذب ترکیبی[۳۶] باید به خارج از زبان و مطابقت

www.SID.ir

Archive of SID

گزاره با واقعیت رجوع کرد. صدق و کذب گزارهٔ «سگ مهرداد هار است»، بر اساس مطابقتش با واقعیت ارزیابی می‌شود (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۵۱).

داوری در باب پارادوکس‌های شعری نخست با ارجاع گزاره به ذات زبان صورت می‌گیرد. گزارهٔ «موسیقی بزرگ بی‌آواست» قبل از اینکه صدق و کذب آن بر اساس مطابقت با واقعیت بیرونی سنجیده شود، می‌بینیم که با منطق ذاتی زبان سازگار نیست و بیانی است به‌ظاهر متناقض و مغلطه‌آمیز؛ اما در عین کاذب‌بودن، گویای حقیقتی است که از راه تأویل دست‌یافتنی است. پارادوکس، زبان سفسطه و وارونه‌گردانی واقعیت‌هاست، دشوار و شدید، سخت تکان‌دهنده و در عین حال شوخگن است (بروکس، ۱۹۴۹: ۱-۱۵) و تنش‌های معنایی عمده‌ای در متن پدیدار می‌سازد؛ به‌ویژه اینکه ساخت‌های عادی ادراک را مختل می‌کند و رابطهٔ میان بافت و کلام را به‌هم می‌ریزد.

میان دو نوع پارادوکس باید تفاوت بگذاریم: پارادوکس زبانی و پارادوکس روحی یا هستی‌شناختی. نوع نخست، محصول بازی با عناصر متضاد در سطح زبان است که به خلق تناقض‌های صوری در همان سطح زبان می‌انجامد و فاقد ژرفا و تنش معنایی است؛ مثل این بیت سعدی:

نیک بد کردی شکستی عهد یار مهربان وین بتر کردی که بد کردی و نیک انگاشتی

در طرح لغز و یا بازی‌های زبانی شاعران معاصر، تناقض‌های زبانی از این دست بسیار است. آن‌ها با تناقض‌بازی در سطح زبان آگاهانه می‌کوشند بیانی تازه بیافرینند. چنین تناقض‌هایی چون فاقد عمق تجربهٔ روحی است با اینکه توجه مخاطب را جلب می‌کند، در ذهن او چنگ نمی‌زند. تفاوت است میان آن که به ایجاد زبان پارادوکسی در شعرش می‌اندیشد با آن که در پنجهٔ تناقض‌های هستی‌شناختی روح خویش گرفتار است. پارادوکس‌های روحی، زاییدهٔ اضطراب انسان است و تا آن‌گاه که اضطراب آدمی را بیان کند ماندگار است و تا زمانی‌که انسان مضطرب باشد تأویلی در آن هست.

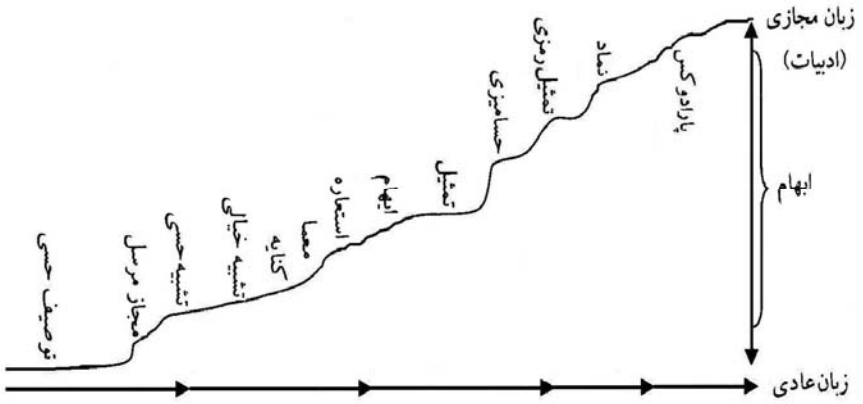
در مواضعی از متن ادبی گاه تعدادی از صناعات ادبی درهم می‌آمیزند و ابهام‌های ظریف و نازکیِ معنا و چندلایگی و بیگانگی مضامین را پدید می‌آورند؛ برای مثال در جمله‌ای یا بیتی استعاره+ تلمیح+ کنایه+ تشبیه متراکم شده است. آنچه در سبک هندی

www.SID.ir

Archive of SID

شعر فارسی با عنوان «معنای بیگانه» یا «مضمون‌بندی» توصیف می‌شود، گاه بـر همـین تودرتویی صناعات و بازی با مجازها ناظر است.

تا اینجا چنان‌که دیدیم زبان مجازی نوعی شکاف میان متن و واقعیت ایجاد می‌کند. هرچه فاصلهٔ صناعات مجازی با زبان عادی بیشتر شود، واقع‌نمایی متن و روابط معنایی واژه‌ها و منطق دلالت در متن سست‌تر می‌شود و ابهام افزایش می‌یابـد. ابهـام در واقـع شکافی است که میان زبان عادی و زبان مجازی پدید می‌آید. شکل زیـر فاصـله‌گیـری صورت‌های مجازی از زبان واقعی را نشان می‌دهد.



توصیف و تشبیه حسی و مجاز مرسل نقش وصف‌کننده و بیـانگر دارنـد؛ یعنـی در قلمرو «زبان وصف» قرار می‌گیرند و چندان با زبان عادی بیگانه نیستند. کنایه، اسـتعاره و حتی تمثیل (به‌جز تمثیل رمزی) در قلمرو «قیاس» قرار دارند. از حسامیزی به بعد نیز جزء قلمرو «کشف و خلق» است. در این منطقه، زبان محملی برای شـکوفایی و ابـداع است و صور بلاغی محمل کشف و شهود می‌شود که هم بـرای خواننـده و هـم بـرای مؤلف نقش اکتشافی دارد.

کار اصلی خواننده پر کردن شکاف میـان صـورت‌هـای مجـازی و ایـده‌هاسـت. او هرچه آگاه‌تر و بصیرتر باشد بخش بیشتری از این شکاف‌ها را پر می‌کنـد. دانـش‌هـای

www.SID.ir

Archive of SID

بلاغت و نقد ادبی خواننده را در کسب مهارت لازم بـرای پـر کـردن ایـن خـلأ یـاری می‌دهند. خلأهای موجود در متن، همان فاصلهٔ میـان صـورت‌هـای مجـازی و اندیـشه است که خواننده باید آن‌ها را پر کند. خلأهـای کوچـک رابطـهٔ میـان واژه‌هـا و پیونـد مطالب، و خلأهای بزرگ‌تر معماهای مربوط به پیرنگ داستان، نمادها و معانی پراکنـده و پاشیده[۳۷] بر سراسر متن است. معانی چندلایه و گاه متناقض در بخـش‌هـای مختلـف متن پاشیده و پراکنده، و با این حال با هم مرتبط و متداخل است؛ به‌گونه‌ای که بر هـم تأثیر می‌گذارند و مانع تعین معنای قاطع و یگانه می‌شـوند. معـانی چنـدلایـه حتـی از تفسیری به تفسیر دیگر تفاوت دارند.

زمانمندی یا جاودانگی صناعات بلاغی

نقد ساختارشکن، ماندگاری یا مقطعی بودن تأثیر صناعات ادبی را با اهمیت می‌دانـد و با جدیت به بررسی آن می‌پردازد (دومـان، ۱۹۹۳: ۱۸۸–۱۹۰). شـگفتی، غرابـت، تـازگی و تأثیر صناعات بلاغی بر اثر تکرار زیاد در طول زمان زایل می‌شود. تشبیه‌های تازه پـس از مدتی، مبتذل می‌شوند و استعاره‌های نو می‌میرند و رمزها به نشانه‌هـای زبـانی بـدل می‌شوند. وقتی تأثیر یک آرایهٔ بلاغی از بین رفت، قدرت آن در شکـستن سـاختارهای عادی و ایجاد تنش و تعلیق معنا نیز از بین می‌رود؛ درنتیجه صناعت بلاغی به عنـصری خنثی بدل می‌شود. بر اساس این دیدگاه، پویایی و ماندگاری متن نتیجهٔ ماندگاری تأثیر صناعات بلاغی است. صناعات لفظی در علم بدیع که آرایش برونـهٔ زبـان را بـرعهـده دارند، نسبت به صناعات معنوی (آرایش اندیشه‌ها در درونهٔ زبان) عمر زیبایی‌شـناختی کمتری دارند. به‌طورکلی، صناعات صوری بیشتر دستخوش تغییـرات زیبـایی‌شناسـیک می‌شوند و اغلب از ذوق زمانه متأثر هـستند؛ امـا صـناعات معنـوی – بـه‌ویـژه اقـسام ژرف‌تر آن مثل نماد و پارادوکس ـ قادرند بر ذوق زمان‌هـای مختلـف تـأثیر بگذارنـد. صناعات معنوی نیـز از جهـت پایـایی و پویـایی درجـات متفـاوت دارنـد. مجازهـای تک‌تأویلی (مانند مجاز مرسل و استعارهٔ مصرحه) در همـان خـوانش اولیـه بـه‌سـرعت فاش می‌شـوند و در خـوانش‌هـای مختلـف تأویـل مـشابهی دارنـد؛ از ایـن‌رو، عمـر زیبایی‌شناختی و دامنهٔ تأثیر مجاز مرسل به‌همان سرعتی که معنای آن حاصل مـی‌شـود

www.SID.ir

Archive of SID

به‌پایان می‌رسد و منجمد و فسرده می‌شود. چنین صناعاتی کم‌عمرند، زود مبتذل و نخ‌نما می‌شوند و سرانجام به نشانهٔ زبانی ثابت و خشک و تک‌معنا بدل می‌شوند. استعاره زودتر از تمثیل و تمثیل زودتر از نماد کشف می‌شود؛ پس پویایی تاریخی نماد بیشتر و عمر معنازایی آن از استعاره و تمثیل درازتر است. درجهٔ بقای متن در گذر تاریخ و قدرت مکالمهٔ آن با نسل‌های مختلف به میزان تأویل‌پذیری متن و قابلیت آن در تولید معانی متکثر بسته است. منتقد بلاغی می‌تواند بر اساس این دیدگاه، نشان دهد کدام صناعت تعین‌ناپذیرتر و پایدارتر است و کدام‌یک زوال‌پذیرتر و کم‌عمرتر.

متنی که خود را تسلیم صناعات بدیعی و عناصر صوری کند، عمر درازی ندارد و به‌سرعت می‌فسرد. میزان تأثیر و ماندگاری هر صناعت بلاغی به میزان تداوم لذتی که از تنش‌زایی و بازتأویل آن حاصل می‌شود نیز بستگی دارد. لذت حاصل از خوانش صناعات ادبی چند گونه است:

۱. لذت کشف بعد از کوری (تعمیه)، مثل لذت یافتن پاسخ چیستان، معما و ماده‌تاریخ که حاصل از رسیدن به آگاهی بعد از جهل است. این نوع لذت زودگذر است و بیشتر از همه عقل از آن بهره می‌برد.

۲. لذت ادراک همانندی و تداعی اتحاد و ملازمت -که نصیب روح و عواطف می‌شود- در صناعاتی که بر اساس مجاورت و قیاس عمل می‌کنند، مثل جناس و موازنه، مجاز و تشبیه، استعاره، کنایه و تمثیل بیشتر است.

۳. لذت تنش و تجربهٔ رهاشدگی: رهایی از سلطهٔ عقل، منطق زبان و نظام علیت خودبه‌خود لذت‌بخش است. این تجربه در اغلب صناعات بلاغی صورت می‌گیرد که عموماً نوعی انحراف از معیارهای بستهٔ زبان هستند؛ اما در حسامیزی، نماد و پارادوکس به‌اوج می‌رسد.

۴. لذت واسازی از طریق تأویل: این امر خود نوعی خلق و بازآفرینی معناست. تأویل‌پذیری تمثیل، نماد، پارادوکس، روایت‌های چندلایه و زمان شکسته و ... عالی‌ترین درجهٔ لذت را در خوانش متن فراهم می‌کند. از آنجا که با هر نوع تحول در دامنهٔ آگاهی و افق انتظارات شخص تأویل‌های وی نیز تغییر می‌کند، لذت تأویل که در واقع بازآفرینی معناست در هر متن نمادین بارها و بارها به گونه‌های متفاوت

www.SID.ir

Archive of SID

تداوم خواهد یافت. مجازهای تک‌تأویلی در کوتاه‌مدت به عناصر قاموسی (واژگان لغتنامه‌ای) بدل می‌شوند؛ اما مجازهای چندمعنا و رمزگونه به‌سادگی به تفسیرهای واحد تن نمی‌دهند و همچنان پویا و پرتنش و دست‌نیافتنی می‌مانند، در برابر تاریخ و انجماد تفسیری مقاومت می‌کنند، مهر زمان و مکان بر آن‌ها نمی‌خورد و در هر نسلی و دوره‌ای بازخوانی و بازتفسیر می‌شوند.

کوتاه سخن اینکه، بلاغت سنتی عناصر ابهام‌آفرین بلاغی را در متون ادبی قدیم با دقت شناسایی و راه‌هایی هم برای تحلیل آن‌ها طراحی کرده است. اما پیچیدگی‌های زبان مجازی ادبیات مدرن به‌آسانی قابل شناخت و طبقه‌بندی نیست؛ زیرا زبان مجازی مدرن در هر متن روش منفرد و ناشناخته‌ای دارد. طرح عناصر ابهام‌آفرین متن ادبی برای شناخت و تعیین «شاخص دشواری» و کمک به نحوهٔ خوانش آن عناصر از ضرروت‌های نقد ادبی، به‌ویژه در تفسیر متون مدرن است.

نتیجه‌گیری

زبان مجازی، بازی‌ای مداوم میان زبان عادی و ادبیات است؛ از این‌رو ذاتاً ساخت‌شکن است. صناعات بلاغی هرکدام به‌گونه‌ای در ابهام‌آفرینی و چندچهره‌کردن معانی متن نقش دارند. صناعات لفظی و عوامل صوری به برونهٔ زبان متعلق‌اند و نقش آرایندهٔ معنا را برعهده دارند؛ پس محمل معنا نیستند. اما صناعات معنوی به‌ویژه مجازها به درونهٔ زبان و قلمرو معانی مربوط‌اند و ابهام و چندمعنایی بیشتر در آن‌ها تحقق می‌پذیرد. ابهام در صناعات بلاغی، بر اساس شکاف میان واقعیت و مجاز (زبان و تخییل) درجات متفاوتی دارد. تشبیه و توصیف حسی کمترین مجال را برای ابهام‌آفرینی دارند و نماد، تمثیل رمزی و پارادوکس در بالاترین درجهٔ آفرینش ابهام هنری قرار دارند.

ادبیات ناب، معنای نهایی ندارد و به مسئلهٔ معینی اشاره نمی‌کند. تأویل‌پذیری و پویایی تاریخی متن ادبی به میزان نقش مجازهای متن در آفرینش ابهام و چندمعنایی بستگی دارد. خوانش معتبر متن، پر کردن شکاف میان زبان عادی و متن یا تنش میان

www.SID.ir

Archive of SID

بافت و ایده و صورت‌های مجازی است. روشن است که مهـارت خـوانش ادبیـات، از طریق شناخت ساخت‌های مجازی و مهارت در تحلیل آن‌ها افزایش می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

۱. احمدغزالی در سوانح می‌گوید: «از این مقام علم خبر ندارد و اشارت علم بدو نرسد، چنانکه عبارتش بدو نرسد. اما اشارت معرفت بر او دلالت کند که معرفت را یک حد با خرابی است، نه چون علم که حدود او همه عمارت است. اینجا تلاطم امواج بحار عشق بود؛ بر خود شکند و بر خود گردد.» (غزالی، سوانح، فصل ۴، بند ۹).

2. Longinus

3. Deconstruction

۴. نظریهٔ ساخت‌شکنی دریدا بر استعاری بودن زبان علم و حتی زبان عادی تأکید دارد و نظریه را به کل زبان تعمیم می‌دهد. این دیدگاه کمابیش مورد انتقاد قرار گرفته است.(ر.ک. مواجههٔ گادامر و دریدا در پاریس، ۱۹۸۱) در کتاب *Dialogue and Deconstruction* بخش‌های یک و دو. اما در این مقاله فرایند استعاری و شکنندگی دلالت صرفاً در متن ادبی مورد نظر است و نه در کل زبان. در این دیدگاه ما خلاف نظریهٔ دریدا رفته‌ایم و مطابق دیدگاه فلسفهٔ تحلیلی و زبانشناسی، زبان عادی (حقیقت زبان) را معیار انحرافهای بلاغی دانسته‌ایم. همان که بلاغیان یونان و اسلام گفته‌اند: صناعات بلاغی، در واقع انحراف از زبان معیار است. نظریهٔ دریدا گرچه مؤثر بود، اما خود، ناقض خویش است. درک نظریهٔ دریدا بدون آگاهی پیشین از تقسیم‌بندی دوقطبی (مجاز / حقیقت) در زبان، قابل درک نیست. ما برای درک «استعاره» در زبان محتاج مفهوم «نااستعاره» [حقیقت زبانی] هستیم. اگر بپذیریم که زبان ذاتاً استعاره‌بنیاد است باز هم درجهٔ استعاری بودن عناصر زبان تفاوت دارد. مثلاً در جملهٔ «پایهٔ میز شکست» همهٔ اجزا باید استعاره باشد. درک استعاری بودن «پایه»، (مأخوذ از پای آدمی) ساده‌تر از میز و شکست است، زیرا مستعارمنه آن را حاضر داریم. اما میز و شکست را فعلاً غیر استعاری می‌شناسیم. از نظر دلالی استعارهٔ زنده، مبتذل و مرده و واژه‌ای که تبار استعاری آن ناپیداست، یکی نیستند. در واقع هر کاربردی که تبار استعاری آن شناخته نیست «حقیقت زبانی» است و واژگانی که استعاری بودنشان مسلم و فرایند انتقال معنا را در آنها روشن است استعاری یا مجازی قلمداد می‌شوند. نظریهٔساخت‌شکنی گرچه در اندیشهٔ قرن بیستم تحولی ایجاد کرد بویژه برای جوامعی که زبان در آنها ابزار سلطه و دستاویز قدرت بوده جذاب و شورانگیز بوده است، اما شکاکیت و نسبیت را در ارتباطات انسانی به اوج می‌رساند و نقش زبان در سازماندهی اجتماع و رده‌بندی سلسله مراتب اجتماعی و تاریخی را نفی می‌کند. سویهٔ افراطی این نظریه هر گونه معنا را در زندگی مورد تردید قرار می‌دهد.

5. Barbra Janson

6. Paul De man

www.SID.ir

Archive of SID

7. The Critical Difference
8. Abrams

۹. در فارسی شکل‌های زیادی برای این اصطلاح برساخته‌اند: تفاوط، تفاخیر، تفاویق. صورت اخیر در ترجمهٔ فرهنگ اصطلاحات ادبی آبرامز (ترجمهٔ سعید سبزیان، ۱۳۸۴: ص ۷۴) آمده است. دریدا اصطلاح کلیدی نظریهٔ خود Différence را با استفاده از پسوند ance به‌جای ence با فعل فرانسوی Différe ساخته است. فعل Différe دارای دو معنای تفاوت و تعلیق است. در واژهٔ برساختهٔ دریدا Différence هر دو معنای تفاوت و تعویق لحاظ شده است.

۱۰. رک به کتاب‌های پل دومان: *تمثیل‌های خواندن* ۱۹۷۸ .*Allegory of Reading* و *کوری و بصیرت* ۱۹۸۳ *Blind and Insight*.

11. Tropes

۱۲. اصطلاح Aporia واژهٔ یونانی است به معنای بن‌بست و سرگشتگی که در منطق و فلسفه و بلاغت به‌کار می‌رود. ارسطو در متافیزیک، فصل اول، کتاب سوم بتا را به این موضوع اختصاص داده است. آپوریا مسائل دشواری است که تفکر دربارهٔ آن‌ها به تناقض‌هایی منجر شود که از ذات موضوع اندیشه ناشی می‌گردد و برای نفی یا اثبات آن نمی‌توان دلایل موجهی اقامه کرد (ارسطو، ۱۳۷۸: ۸۵–۸۹).

13. Noriss
14. Figure of Speech
15. Figure of Thought
16. Quintillian
17. Literalism

۱۸. این مقوله همان است که در نشانه‌شناسی از آن به مُدالیته (Modality) یا «موجه بودن نشانه» تعبیر می‌شود. مُدالیته درجات واقعیت را نشان می‌دهد که نشانه، متن یا ژانر مدعی آن است. مُدالیته یعنی شفافیت نشانه در ارجاع به واقعیت؛ برای مثال متن نمادین نسبت به متن واقعگرا مُدالیتهٔ پایینی دارد. مفسر برای درک متن باید دربارهٔ «موجه‌بودن متن» قضاوت کند (چاندلر، ۲۰۰۲: ۶۰–۶۱).

۱۹. برای نمونه این دو بیت سعدی تشبیهی تمثیلی است که طرفین آن رابطهٔ عقلی دارند. فهم این رابطه جز از طریق تأویل حاصل نمی‌شود.

هر که در خردیش ادب نکنند — در بزرگی فلاح ازو برخاست
چوبِ تر را هرآنچه خواهی پیچ — نشود خشک جز به آتش راست

۲۰. اصل سخن جرجانی این است «واعلم أن الاستعارة لا تدخل فی قبیل التخییل، لأن المستعیر لا یقصد إلی إثبات معنی اللفظة المستعارة، وإنما یعمد إلی إثبات شَبَه هناک، فلا یکون مَخْبَرُهُ علی خلاف خَبَره، وکیف یعرض الشکُّ فی أنْ لا مدخل للاستعارة فی هذا الفنِّ، ..... وجملة الحدیث أن الذی أریده بالتخییل ها هنا، ما یُثبت فیه الشاعر أمراً هو غیر ثابت أصلاً، ویدَّعی دعوَی لا طریقَ إلی تحصیلها، ویقولُ قولاً یخدع فیه نفسه ویُریها ما لا تری، فأمَّا الاًستعارة فإن سبیلَها سبیلُ الکلام المحذوف، فی

www.SID.ir

Archive of SID

أنک إذا رجعت إلی أصله، وجدتَ قائله وهو یُثبت أمراً عقلیّاً صحیحاً، ویدّعی دعوَی لها سِنْخٌ فی العقل، وستمرُّ بک ضروبٌ من التخییل هی أظهرُ أمراً فی البُعد عن الحقیقهٔ، وأکشفُ وجهاً فی أنه خداعٌ للعقل، وضربٌ من التزویق...» (جرجانی،۱۹۹۱: ۲۶۷).

21. Wheelwright
22. Epiphor
23. Diaphor
24. Hawkes
25. Irony
26. Verbal Irony
27. Cleanth Brooks
28. Kierkegaard
29. Colebrook
30. Allegory
31. Gadamer
32. Culler
33. Coleridge
34. Paul De Man. "The Rhetoric of Temporality" in *Blindness and Insight*.1983.
35. Analytic Truth
36. Synthetic

۳۷. اصطلاح پاشیدگی(Dissémination) را ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی در مباحث ساختارشکنی برای معانی متعدد تودرتو و پراکنده در هر متن به‌کار برده است (دریدا، ۲۰۰۷: ۱۱۹و۱۳۲). البته دریدا این ویژگی را سرشت ذاتی زبان می‌داند؛ به تعبیر وی ریزش، پرتاب شدن معنا، پری و تراکم معنا خصلت ذاتی زبان است. اما نمود این ویژگی در متون ادبی و به‌ویژه در متن‌های نمادگرا، رمانتیک و سوررئال بیشتر و آشکارتر است تا در زبان عادی.

منابع

- ارسطو. (۱۳۷۸). ***ما بعدالطبیعه***. ترجمهٔ محمد حسن لطفی تبریزی. تهران: طرح نو.
- امین شیرازی، احمد. (۱۳۷۰). ***آیین بلاغت: شرح مختصر المعانی***. ج ۳: علم بیان. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۹۱م.). ***اسرار البلاغه*** (۴۷۱ ق.). قرأه و علق علیه ابوفهد محمود محمد شاکر. القاهره: مطبعه المدنی و جده: دارالمدنی.
- رازی، امام فخر الدین. (۱۳۱۷). ***نهایه الایجاز فی درایه الاعجاز***. القاهره.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۴). ***معنی‌شناسی***. تهران: سوره.
- غزالی، احمد. (بی‌تا). ***سوانح***. بر اساس تصحیح هلموت ریتر. با تصحیحات جدید و مقدمه و توضیحات نصرالله پورجوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

www.SID.ir

Archive of SID

- لونگینوس. (۱۳۷۹). ***در باب شکوه سخن***. ترجمهٔ رضا سیدحسینی . تهران: نگاه.
- مصری، ابن ابی‌الاصبع. (۱۳۸۳ق.). ***تحریر التحبیر فی صناعة الشعر و النثر و بیان اعجاز القرآن***. تحقیق دکتور حنفی محمد شرف. القاهره .
- هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). ***استعاره***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

-Abrams, M. H. (2006). ***A glossary of Literary Terms***. 8th Ed. Heinle & Heinle.
-Brooks, Cleanth. (1949). ***The Well Wrought Urn***. Studies in the Structure of Poetry. London: University Paperbacks.
-Chandler, Daniel. (2002). ***Semiotics: The Basic***. London: Routledge.
-Colebrook,Claire. (2006). ***Irony***. The New Critical Idiom. New York: Routeledge.
-Culler, Jonathan. (1989). ***Structralistic poetics***: ***structuralist Linguistics and the Study of Literature***. London: Routledge.
-De man, Paul. (1993). ***Blindness and Insight: Essay in the Rhetoric of Contemporary Criticism***. 2nd Ed. Rutledge .
-Derrida, Jacques. (2007). ***Basic Writings***. Ed. by Barry Stocker. London & New York: Routledge.
-Gadamer, Hans Georg. (1975). ***Truth and Method***. London: Sheed & Ward.
-Michelfelder, Diant p. & Richard E. Palmer. (1989). ***Dialogue and Deconstruction****: The Gadamer-Derrida Encounter.* State university of New York Press.
-Noriss, Christopher. (2005). ***Deconstruction***. 3th Ed. Routledge.
-Quintilian. (1856). ***Institutio Oratoria*** (95 C.E.). Trans John Selby Watson.
-Rhetorica Ad Herennium. (und.). With an English translation by Harry Caplan. London: William Heinmann LTD. Cambridge & Harvard University.

www.SID.ir