دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی **پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیّات عربی**
سال ۴، شمارهٔ ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۳

هنجارگریزی معنایی در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» بدر شاکر السیّاب

محمّدابراهیم خلیفه شوشتری[۱] و جواد ماستری فراهانی[۲*]

۱ـ دانشیار زبان و ادبیّات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران
۲ـ دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات عربی دانشگاه شهید بهشتی، تهران

(تاریخ دریافت:۱۳۹۳/۰۲/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۵/۰۵)

چکیده

هنجارگریزی، بحثی در نقد صورتگرا و یکی از نظریّه‌های ادبی معاصر است که مبنای آن بر پایهٔ علم بلاغت استوار می‌باشد. در رویکردهای جدید زبان‌شناختی، نظریّه‌پردازان معاصر هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی معرّفی کرده‌اند و برای آن انواع گوناگونی برشمرده‌اند. در این میان، هنجارگریزی معنایی بیش از همه در عرصهٔ شعر بازخورد دارد. شاعر با به کارگیری این صنعت و طولانی کردن فرایند ادراک مخاطب، پیام هنری خویش را به وی عرضه می‌کند، چراکه در این نوع از هنجارگریزی، بازی دال‌ها، گریز و سیلان معنا را به دنبال دارد که باعث تعویق معنا و ایجاد خوانش‌های متعدّد در ذهن مخاطب می‌شود. گذری بر شعر سیّاب، گرایش وی به کاربرد رمز و اسطوره را در بازپرداخت مفاهیم شعری خویش، آشکار می‌سازد. وی با چنین رویکردی، عناصر زیباشناختی کلام خویش را افزوده، کارکرد واژگان زبانی را رنگی مجازی بخشیده است. نمودهای بیانی علم بلاغت در شعر سیّاب، جلوه‌هایی از هنجارگریزی معنایی هستند که نگارندگان به بررسی این عناصر در قالب دو محور جانشینی و همنشینی در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» و کارکرد آنها در بازتاب پیام شعری وی پرداخته‌اند و از این رهگذر، تبیین نموده‌اند که بسامد بهره‌مندی وی از عناصر بلاغی و طولانی کردن فرایند ادراک مخاطب، تأثیر شگرفی بر همراهی مخاطب با معانی شعری وی دارد.

واژگان کلیدی: *برجسته‌سازی، هنجارگریزی معنایی، جانشینی، همنشینی، نمودهای بیانی.*

---

* **E-mail:** javad.farahani68@gmail.com

مقدّمه

در قرن حاضر، علاقه به پژوهش‌های ادبی و استفاده از امکانات علم زبانشناسی برای این منظور به گونهٔ چشمگیری افـزایش یافتـه اسـت. زبانشناسـانی کـه بـه بررسـی‌هـای ادبـی علاقه‌مند هستند، با استفاده از روش‌های این علم، به توصیف صورت‌های زبـانی در ادبیّـات می‌پردازند. نویسنده یا شاعر به صورت ارادی و آگاهانه از صورت‌هـای ویـژهٔ زبـانی اسـتفاده می‌کند تا زبان معیار و روزمرّه را دگرگون سازد و اصطلاحاً دست به عمل برجسته‌سازی این صورت‌های زبانی بزند. در نهایت، وی به وادی ادبیّات و کلام موزون وارد می‌شود که با ایـن روش، پیونـدی میـان پـژوهش‌هـای ادبـی و مطالعـات زبانشـناختی برقـرار مـی‌گـردد. برجسته‌سازی خود شامل دو نوع هنجارگریزی و قاعده‌افزایی می‌باشد. از نظر لـیچ (**Leech**) (۱۹۶۹ م.)، «ادبیّت متن از طریق اعمال شگردهای دوگانهٔ شعرآفرینی و نظم‌آفرینی تحقّـق می‌یابد کـه شـامل فراینـدهای هنجـارگریزی و قاعـده‌افزایـی اسـت» (انوشـه، ۱۳۸۱: ۷۸). علی‌محمّد حق‌شناس نیز در بیان تفاوت میان شاعر و ناظم اعتقاد دارد که «آنچه شاعر را از ناظم متفاوت می‌سازد، در ارتباط شاعر با لایه‌های زیرین شکل می‌گیرد. او معتقد است کـه شعر بر «درونهٔ» زبان اسـتوار اسـت و نظـم بـر «برونـهٔ» زبـان. وی جـوهر شـعر را گریـز از هنجارهای خودکار زبان می‌داند» (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۱: ۷۲).

هنجارگریزیری، بحثی درحیطهٔ نقد صورتگرایی است. اصطلاح هنجارگریزی را نخستین بار گروهی از فرمالیست‌های چِک مطرح کردند. نظریّه‌پردازان این مکتب به ادبی بودن متن بسیار توجّه می‌کردند. آنان میان ادبیّات به منزلهٔ مجموعـه آثـار ادبـی و ادبیّـت در مفهـوم تبدیل زبان خودکار به زبان ادبی، تفاوت قائل بودند. بـه گفتـهٔ رومـان یاکوبسـن (**Roman Jacobson**؛ ۱۹۸۲ـ ۱۸۹۵ م.) در مقالهٔ «شعرجدید روس»، «موضوع علم ادبی، نه ادبیّـات، بلکه ادبیّت متن است» (همان). شفیعی کدکنی نیز هنجارگریزی را درگـروه زبانشناسـی از انواع برجسته‌سازی اینگونه معرّفی می‌کند: «مجموع عواملی است که به اعتبار تمـایز نفـس کلمات در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیّات موسیقایی آنهـا، مـی‌توانـد موجـب تمـایز در رستاخیز واژه‌ها شود؛ از قبیل استعاره و مجاز، حسّ‌آمیزی، کنایه، ایجـاز و حـذف، صـفت ـ هنری، ترکیب‌های زبانی، بیان پارادوکسی و... (ر.ک؛ شـفیعی کـدکنی،۱۳۷۰: ۳۸). صـفوی

نیز در تعریف هنجارگریزی می‌گوید: «هنجارگریزی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجـار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است. اگرچه منظور از هنجارگریزی نمی‌توانـد هـر گونه گریز از قواعد زبان هنجار باشد؛ زیرا بعضی از هنجارگریزی‌ها به ساخت‌هـای نازیبـایی منجر می‌شود که نمی‌توان آنها را ابداع ادبی ناآشنای زیبا به حساب آورد» (صـفوی، ۱۳۷۳: ۴۲).

در رویکردهای جدید زبانشناختی، نظریّه‌پردازان معاصر هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی معرّفی کرده‌اند و برای آن انواع و اقسـام گونـاگونی از جملـه هنجـارگریزی آوایـی، سـبکی، نحوی، واژگانی، معنایی و... قائل شده‌اند. در این میان، هنجارگریزی معنایی بیش از همه در عرصـهٔ شـعر بـازخورد دارد و سـایر انـواع آن، بـه نـوعی مـرتبط بـا آن اسـت. در واقـع، «هنجارگریزی معنایی، یعنی تخطّی معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ آوایی واژگان؛ به عبارت دیگر، یعنی تخطّی از مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کـارکرد واژگـان در زبـان معیـار یـا بـه عبارت دیگر، در نقش ارجاعی زبان» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳). در این نظریّهٔ جدید ادبی غرب که می‌توان رگه‌ها و بُن‌مایه‌های آن را در میراث کهن ملّت‌ها، به‌ویژه ادبیّات عربـی مشـاهده نمود، ارتباط ناگسستنی با علم بلاغت، صنایع ادبی و زیباشناختی وجـود دارد کـه شـاعر از این رهگذر و با طولانی نمودن فرایند ادراک مخاطب، پیام هنری خـویش را بـه وی عرضـه می‌نماید، چراکه در این نوع از هنجارگریزی، بازی دال‌ها، گریز و سیلان معنـا را بـه دنبـال دارد و همین امر باعث تعویق معنا و ایجاد خوانش‌های متعدّد در ذهن مخاطب می‌شـود. در نتیجه، می‌توان چنین گفت که «عملکرد اساسی هنر، معکـوس کـردن رونـد عـادت کـردن است که ادراک ما در اثر روزمرّگی به آن دچار شده است. هدف شعر، معکـوس کـردن ایـن روند، ناآشنا کردن آن چیزی است که ما بیش از اندازه بـه آن خـوی گرفتـه‌ایـم. هنـر بایـد خلاّقانه چیزهای عـادی را غیرعـادی کنـد و بـدین ترتیـب، یـک دیـد جدیـد، بچّـه‌گانـه و غیرفرسوده به ما بدهد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۷۴). علم بلاغت یکی از دریچه‌های هنری است که این قابلیّت مجازی را در واژگان زبان ایجاد کرده است و شاعر با تکیه بر چهار عنصر علم بیان (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) نمودی از هنجارگریزی معنـایی را در آفـرینش هنـری خویش به نمایش می‌گذارد.

ضرورت پژوهش و تعریف مسئله

شاعران عربی، به‌ویژه در نیمهٔ دوم قرن بیستم، متأثّر از همین روند شعر و نقد معاصر در غرب، به عرصه‌های تازه‌ای در ادبیّات گام نهادند. در این دوره، شاعرانی ظهور می‌یابند که سروده‌های آنان، سرآغاز تحوّل در شعر معاصر بوده است و صفحهٔ جدیدی از آن را در ادبیّات بازگشایی می‌کند. شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر این جوامع، تغییر نگرش شاعران و منتقدان نسبت به شعر و موضوعات آن را با خود به همراه داشته است و برای آن رسالتی نوین تعریف نموده است. با توجّه به این ماهیّت زنده و پویای شعر، ادبیّات عرصهٔ اجتماع و واقعیّت‌های آن شده است و بسامد بهره‌مندی ادیبان از نوآوری و خلاّقیّت، به‌ویژه در مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت که در پیوند مستقیم با مفاهیم هنجارگریزی می‌باشد، تأثیر شگرفی در میزان همدلی و همراهی مخاطب با مفهوم برخاسته از آن دارد.

ادبیّات معاصر عراق نیز با ظهور شاعرانی چون بدر شاکر السیّاب[1]، نازک‌الملائکه و عبدالوهّاب البیاتی که از بنیان‌گذاران شعر نو عربی می‌باشند، مسیر تازه‌ای از حیات خود را آغاز نمود. این شاعران که در شمار شاعران سیاسی و مقاومت به شمار می‌آیند و به نوبهٔ خود نقش بسزایی در پیشبرد شعر معاصر عربی داشته‌اند، درونمایه و ویژگی‌های شعری آنان همواره مورد توجّه ادیبان و منتقدان عرب و غیرعرب بوده است و جنبه‌های مختلف شعری ایشان مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است، امّا با توجّه به اینکه بررسی هنجارگریزی در ادبیّات عربی چنان که باید، جایگاه واقعی خود را نیافته است و تقریباً جز پژوهشگران اندکی به این نظریّه و بازتاب آن در شعر شاعران عرب نپرداخته‌اند، این جستار در پی آن است تا با بررسی هنجارگریزی معنایی و تحلیل نمونه‌های بلاغی علم بیان در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهار» از بدر شاکر السیّاب و تبیین بسامد هر یک از این موارد، به شناختی از نقش، جایگاه، کیفیّت و کمّیّت این عناصر و به طور کلّی، مبحث هنجارگریزی در بازپرداخت معانی شعری وی دست یابد و بدین پرسش پاسخ دهد که سیّاب در این قصیده از چه شیوه و اسلوبی برای طولانی کردن فرایند ادراک مخاطب و و به تفکّر واداشتن او بهره برده است؟ همچنین این شاعر از کدام ابزارها برای ارائهٔ خوانش‌های متعدّد به مخاطب استفاده کرده است؟ نهایت اینکه بدر شاکر السیّاب در بازپرداخت تصاویر و اندیشه‌های شعری خود، از کدام یک از محورهای هنجارگریزی معنایی بیشتر بهره برده است؟

علاوه بر این، ضرورتی که نگارنده را بر آن داشت تا در این مختصر، بـه بررسـی حضـور ظرافت‌های بلاغی در شعر سیّاب و به طور خاص، در قصیدهٔ «رَحَـل النَّهَـار» بپـردازد، ایـن است که این شاعر معاصر، از رهگذر گرایش به رمز و اسطوره و نیز به مـدد کـارکرد عناصـر بیانی، مفاهیم و اغراض شعری خویش را بیان می‌کند، امّـا در اغلـب پـژوهش‌هـای صـورت گرفته، به جنبه‌هـای هنـری و بلاغـی اشـعار وی، توجّـه چنـدانی نشـده اسـت و بیشـتر از جنبه‌های ادبی دیگر مورد کاوش قرار گرفته است، حال آنکه نگاهی بـه جنبـه‌هـای بلاغـی اشعار این شاعر، گویای پیوند مستحکم شعر با عناصر زیبایی‌شناسی و مبـانی هنجـارگریزی می‌باشد و بیانگر آن است که شعر نو نیز مانند شعرکلاسیک از عناصر ادبی خـالی نیسـت و علم بلاغت پایه و اساس آفرینش‌های ادبی به حساب می‌آید.

پیشینهٔ پژوهش

هنجارگریزی از جمله نظریّه‌های جدید در حوزهٔ نقد ادبی معاصر است کـه بارهـا مـورد توجّه پژوهشگران ادبی واقع شده است و عناصر و شیوه‌های بیانی آن در متون و آثـار ادبـی مختلف، تحلیل و ارزیابی گردیده است. در ایـن زمینـه، پـژوهش‌هـای بسـیاری بـه نگـارش درآمده است که به عنوان نمونه می‌توان به موارد ذیل اشـاره کـرد: **۱ـ *الإعجـاز البیـانی للقرآن الکریم مِن خلال اسلوبیّة الإنزیاح دراسة وصفیّة ـ تطبیقیّة*** اثر آفرین زارع و نادیـا دادپور. در این پژوهش سعی شده اعجاز ادبی *قرآن کریم* از خلال بررسی نمونه‌هایی از آیات شریفه بر اساس نظریّهٔ هنجارگریزی، تبیین و توصیف گردد. نویسنده اهمیّت این پژوهش را در امکان تطبیق نظریّه‌های نوین زبان‌شناسی در *قرآن*، با وجود فاصلهٔ زمانی و مکانی بسـیار دانسته است. **۲ـ جمالیّة الإنزیاح البیانی فی المفارقة القرآنیّة** (حمیـد عبّـاس‌زاده، محمّـد خاقانی اصفهانی، سیّد محمّدرضا ابن‌الرّسول). این پژوهش با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی سـعی داشته بر اساس نظریّهٔ هنجارگریزی، زیبایی‌شناسی موارد اختلافـی را کـه کفّـار در مواضـع خود بدان دامن می‌زنند، بررسی و از خلال آن، این مواضع کفّـار را کـه از کـج‌فهمـی آنـان ناشی شده، رد نماید. **۳ـ بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی**، نوشـتهٔ محمّـد عنایتی. این پژوهش تبیین نموده است که شفیعی کـدکنی از انـواع مختلـف هنجـارگریزی بهره برده است، امّا این بهره‌بری یکسان نبوده است، بلکه انواع هنجارگریزی زمانی، واژگـانی

و معنایی نمود بیشتری داشته است. **۴ـ هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصّبور** نوشتهٔ علی نجفی ایوکی. این پژوهش سعی نموده با واکاوی متن شعری صلاح عبدالصّبور، بدین سؤال‌ها پاسخ دهد که مراد از هنجارگریزی چیست؟ مهم‌ترین اصول مورد توجّه ادیب در این فرایند کدام است؟ این شگرد ادبی به چه شکل در متن ادبی تجلی می‌یابد و نیز صلاح عبدالصّبور در القای معانی مورد نظر خود و بازتاب آن از شگردهای ادبی چگونه بهره برده است؟ **۵ـ هنجارگریزی در بخشی از اشعار نزار قبّانی** نوشتهٔ حمیدرضا مشایخی. این مقاله بر آن بوده تا به بررسی هنجارگریزی‌های نزار قبّانی بپردازد و چگونگی استفادهٔ وی از این هنجارگریزی‌ها در جهت آشنایی‌زدایی شعر خود را بازنماید.

همچنین، نظر به اینکه بدر شاکر السیّاب از جمله شاعران اثرگذار و برجستهٔ ادبیّات معاصر عربی می‌باشد، از دیدگاه ادبی توجّه شایانی بدو شده است و پژوهش‌های نقدی بسیاری پیرامون آثار وی صورت گرفته است و با توجّه به مشخّصه‌های شعری وی مقاله‌ها و کاوش‌هایی به نگارش درآمده است. در این زمینه، برای نمونه می‌توان به مقاله‌های ذیل اشاره کرد: ۱ـ**تقنیّة القناع فی شعر بدر شاکر السیّاب قصیدة «المسیح بعد الصّلب» نموذجاً** نوشتهٔ کبری روشنفکر و رضوان باغبانی. **۲ـ المبنی الإزدواجی فی شعر بدر شاکر السیّاب** اثر خلیل پروینی و معصومه قزوینی. ۳ـ **رمزیّة السیّاب و استدعاء الشخصیّات القرآنیّة** نوشتهٔ محسن پیشوایی و عبدالخالق محسنی. ۴ـ **قناع در شعر بدر شاکر السیّاب**، قصیدهٔ **سفر ایّوب به عنوان نمونه** نوشتهٔ حامد صدقی و رضوان باغبانی. ۵ـ **نشانه‌شناسی قصیدهٔ «سفر أیّوب» بدرشاکر السیّاب** نوشتهٔ ابراهیم اناری و سمیرا فراهانی. امّا باید گفت که از نگاه هنجارگریزی، به‌ویژه نوع معنایی آن تقریباً در آثار سیّاب هیچ گونه پژوهشی صورت نگرفته است. لازم به ذکر است که بضاعت مقالهٔ حاضر اندک بوده است و جز گوشهٔ ناچیزی از ادبیّات سیّاب را به منصّهٔ ظهور نمی‌گذارد.

روش پژوهش

این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و تحلیلی ـ موردی انجام شده است که ابتدا با مطالعهٔ کتاب‌های متعدّد پیرامون موضوع، به تدوین مبانی نظریّهٔ هنجارگریزی و زیرشاخه‌های آن

پرداخته است، سپس با تحلیل اندیشه‌ها و رویکردهای سیّاب، به توصیف کیفیّت و کمّیّت بهره‌وری وی از هنجارگریزی معنایی در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» می‌پردازد.

هنجارگریزی معنایی در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» بدر شاکر السیّاب

در عرصهٔ شعر و ادب این باور قطعی نهفته است که هر شاعری در بارور کردن احساس و عواطف شعری خویش و نفوذ در عمق جان مخاطب از زیبایی‌های ادبی بهرهٔ فراوانی می‌برد. در واقع، شاعر با گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار، نشانه‌های زبانی را کاربردی مجازی و مدلولی ثانوی می بخشد و بدین ترتیب، مقصود شعری خویش را از ورای این لایه‌های ادبی بیان می‌کند. آنچه که زیبایی حاصل از این نوع کارکرد واژگان زبانی را دوچندان می‌کند، این است که شاعر با چنین ترفندهای هنری، فرایند ادراک مخاطب را طولانی می‌نماید و با به چالش کشیدن ذهن وی، او را با متن ادبی خود درگیر می‌سازد تا بدین صورت، پیام محوری شعر را پایاتر دریافت کند (ر.ک؛ کزّازی، ۱۳۸۹: ۴۰). چالش ذهنی مخاطب محصول فرایند نشانداری هرچه بیشتر نشانه‌های زبانی و در نتیجه، ایجاد خوانش‌های متعدّد در بستر متن است.

گذری بر شعر سیّاب، گرایش وی به کاربرد رمز و اسطوره را در بازپرداخت مفاهیم شعری خویش که تأثیر شگرفی در ایجاد ابهام و کنکاش ذهنی مخاطب دارد، آشکار می‌سازد. سیّاب شاعری است که از آشوب‌های سیاسی دوران خویش به تنگ آمده است و در هواداری از نیروهای ناسیونالیست افراطی، وارد مرحلهٔ جدیدی از حیات سیاسی خود شده که بهای آن را با آوارگی از کشور پرداخت. این تنهایی به همراه بیماری مرگبارش در پایان عمر، به شعر او بارقه‌ای از تأمّل درونی و جذبهٔ روحانی بخشیده است. سروده‌های وی در سال‌های آخر عمر، دور از وطن و در انتظار بازگشت، ترسیم‌کنندهٔ چنین صحنه‌هایی از زندگی اوست که با استمداد از الگوهای تاریخی و در لایه‌های نمادین و رمزآلود بیان می‌شود. در واقع، «قصیدهٔ رَحَلَ النَّهَار بازنمود زیبایی از این اندیشه می‌باشد که جنبهٔ انتظار «سیّاب» و همسر وی را در امید به بازگشت و بهبودی، با بازآفرینی وقایع و اسطوره‌های تاریخی در قالب کنایه‌های رمزگونه و استعاره‌های نمادین و تشبیه‌های عینی به تصویر می‌کشد. وی با مدد گرفتن از لایه‌های تاریخ و تمثیل به حکایت‌های اسطوره‌ای *سندباد* و

اولیسِ *اُدیسه* به زیبایی و با گریز از زبان هنجار، زندگی خود را در بیماری و تبعید به تصویر می‌کشد. ویژگی‌های سندباد و اولیس در قصیدهٔ رَحَلَ النَّهَار از بدر شاکر السیّاب با هم در می‌آمیزند که جنبهٔ رنج و زحمت در تجربهٔ جهانگرد را به کار می‌گیرد و از کانال آن از اندوه شخصی سخن می‌گوید» (عرفات الضّاوی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). بدین گونه، سیّاب نیز در بسیاری از قصیده‌های خویش، با این شخصیّت‌های نمادین همراه می‌گردد تا تصویری ملموس از زندگی خویش را ارائه دهد. وی این حکایت‌ها را چون آیینه‌ای می‌بیند که به انعکاس مراحل سخت و طاقت‌فرسای زندگی خویش می‌پردازد. سیّاب با چنین رویکردی، عناصر زیباشناختی کلام خویش را افزوده است و با تکیه بر قطب‌های بیانی علم بلاغت، کارکرد واژگان زبانی را رنگی مجازی بخشیده است. نمودهای بیانی علم بلاغت در شعر سیّاب، جلوه‌هایی از هنجارگریزی معنایی هستند که در دو محور جانشینی (انتخاب) (استعاره و کنایه) و همنشینی (ترکیب) (تشبیه و مجاز مرسل) نمود می‌یابند. در ادامه به بررسی این عناصر در دو محور ذکر شده در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» و کارکرد آنها در ترسیم پیام شعری وی می‌پردازیم.

محور جانشینی

گسترهٔ معنایی واژگان در کارکرد ارجاعی خود، مرزی معیّن و محدود دارد و با توجّه به چنین بُرد اندکی، نه شاعر قادر به پرورش هنری و خیالی اندیشه‌های شاعرانه خود است و نه مخاطب به یک درک ادبی و لذّت هنری برخاسته از آن می‌رسد. بنابراین، شاعر در پی آن است تا با فرونهادن مفهوم قاموسی واژگان، واژه‌های معمول را از طریق جانشینی مؤلّفه‌های معنایی حاصل از نشانه‌های زبانی، برخلاف مفهوم معیار آن به کار گیرد. در این جانشینی معنایی، تغییری در ذات کلمات رخ نمی‌دهد و تنها بر اساس موقعیّت موقّت آنها و همنشینی و ترکیب با دیگر واحدهای زبانی در بافت کلام، ذهن مخاطب را به مفهوم مجازی و ثانوی هدایت می‌کنند (ر.ک؛ فاضلی، ۱۳۷۶: ۲۰۴)؛ جان‌لاینز[۲] (**John Lyons**) از این محور با عنوان «رابطهٔ مفهومی بدلی» یاد می‌کند و می‌گوید: «آن دسته روابط مفهومی که میان اعضای جایگزین‌پذیر یک مقولهٔ دستوری واحد برقرار است، بدلی نامیده می‌شود» (لاینز، ۱۳۸۳: ۱۷۶). محمود فضیلت نیز در رابطه با ارزش معنایی این محور می‌نویسد:

«خاستگاه ارزش معنایی محور جانشینی در این است که از طریق این محور، معنا دگرگونی بی‌پایان خواهد داشت» (فضیلت، ۱۳۸۵: ۲۹). بر این اساس، می‌توان دو عنصر استعاره و کنایه را در محور جانشینی که در آن نشانه‌های زبانی، جانشین یکدیگر می‌شوند و ذهن مخاطب را به نشانه‌ای ادبی سوق می‌دهند، بررسی نمود.

استعاره

یکی از ترفندهای هنری که شاعر در ترسیم تجربهٔ شعری و نیز همراهی و همدلی مخاطب با احساسات درونی خویش به کار می‌گیرد، استعاره است. استعاره یکی از پُرکاربردترین عناصر مجازی است که ماهیّت متن ادبی را رنگی خیالی می‌بخشد، چراکه بنیاد آن تنها بر پایهٔ یک رکن تشبیهی، ادّعای اتّحاد و یگانگی طرفین را با خود به همراه دارد و بدین دلیل، از ارزش زیباشناختی بیشتری نسبت به تشبیه برخوردار است. در این محور، شاعر با انتخاب واحدهای معنایی که با مقصود خویش وجه اشتراکی دارند (پیوند شباهت) و جانشین نمودن آنها در بافت شعری، تصاویر بدیع و ملموسی از آن را در برابر دیدگان مخاطب ترسیم می‌نماید. صنعت استعاره به دو نوع تصریحیّه و مکنیّه تقسیم می‌شود.

استعارهٔ تصریحیّه

در این نوع استعاره، شاعر با جانشین کردن مستعارٌمنه بر جایگاه مستعارٌله و بخشیدن مشخّصه‌های معنایی آن به این واحد جانشین، مقصود خویش را بیان می‌کند. مخاطب در بازیافت این پیام باید ابتدا از این وجه جانشین رمزگشایی نماید تا به کُنه مستعارٌله پی ببرد. این استعاره به اعتبار لفظ مستعار دارای دو نوع اصلیّه و تبعیّه و به اعتبار دیریاب یا زودیاب بودن جامع، به دو نوع خاصیّه و عامیّه و به اعتبار ملائم، به سه نوع مجرّده، مطلقه و مرشّحه تقسیم می‌شود که نوع مرشّحهٔ آن به دلیل تقویت بار معنایی مستعارٌمنه و دور از ذهن نگه داشتن مستعارٌله، فرایند ادراک را طولانی می‌کند و به همین دلیل، از ارزش زیباشناسی بیشتری نسبت به انواع دیگر برخوردار است. همچنین نوع خاصّیه، نشانه‌های زبانی را رنگ و تنوّع بیشتری بخشیده است و مخاطب را در رمزگشایی از این نشانه‌ها به

درنگ و تأمّل فراوان فرامی‌خواند. نوع خاصّیه و ترشیحیّه تأثیر فراوانی در سیلان دال‌ها و روند تعویق معنا دارند، چراکه در نوع خاصّیه، جامع پوشیده و دور از ذهن است و دریافت آن نیاز به تعمّق فکری دارد. نوع مرشّحه نیز با تقویت جنبهٔ مجازی کلام، مستعارٌله را دور از دسترس قرار می‌دهد و درک مدلول آن را به تعویق می‌اندازد. در ادامه، با ذکر برخی نمونه‌های این واحد بیانی در قصیدهٔ مذکور، به بررسی کارکرد ادبی آن می‌پردازیم.

نمونه‌های استعاره‌های تصریحیّه

سیّاب در این ابیات، با برقراری پیوند شباهت میان بیماری خود و یکی از مراحل سخت جهانگردی اولیس، استعارهٔ زیبایی را خلق می‌کند:

«هُوَ لَنْ یَعُودَ
أوْ مَا عَلِمْتِ بِأَنَّهُ أسَرَتْهُ آلِهَةُ الْبِحَارِ
فِی قَلعَةٍ سَوْدَاءِ فِی جُزُرٍ مِنَ الدَّمِ وَ الْمِحَارِ
هُوَ لَنْ یَعُودَ:
او باز نخواهد گشت
آیا ندانستی که خدایگان دریاها
او را در قلعه‌ای تاریک و در میان جزیره‌های خون و صدف به اسارت گرفته‌اند؟!
او باز نخواهد گشت» (السیّاب، ۱۹۷۱ م.: ۵۳).

سیّاب به بیماری استخوانی مبتلا بود، به گونه‌ای که سال‌های آخر عمر به کلّی فلج شده بود. اندک تأمّلی در بافت این قصیده، بیانگر آن است که وی در این ابیات به زیبایی از داستان اولیس بهره می‌برد و بیماری خود را به اسارت اولیس در قلعه‌ای تاریک در جزیره‌های صدف تشبیه می‌کند. سیّاب از رهگذر این تشبیه، عبارت «قَلعَةٍ سَوداء: قلعه‌ای تاریک» را جانشین مقصود خویش که همان بیماری است و واژهٔ «المِحَار: صدف» را جانشین نوع بیماری استخوانی کرده است و در همنشینی با واحدهایی چون «جُزُرٍ مِنَ الدَّم»، ذهن مخاطب را از بازگشت به مفهوم حقیقی و اوّلیّهٔ آن بازمی‌دارد. پس عبارت «قَلعَةٍ سَوداء» با توجّه به مشخّصه‌های معنایی حاکم بر آن، استعاره از بیماری سیّاب است

که از نوع تصریحیّهٔ اصلیّهٔ مطلقه است و به اعتبار جامع که همان احاطهٔ سختی‌ها در هر دو طرف استعاره می‌باشد، از نوع عامیّه است و راه دسترسی مخاطب به آن هموار و آسان می‌باشد. سیّاب واژهٔ «المِحَار: صدف» را نیز استعاره از نوع بیماری استخوانی خویش آورده است و با برقراری پیوند میان مختّصه‌های معنایی هر دو، ذهن را به دریافتی ملموس از بیماری خویش هدایت می‌کند. این استعاره نیز از نوع تصریحیّهٔ اصلیّهٔ مطلقه است و به اعتبار جامع نیز از نوع عامیّه می‌باشد. شاعر با استفاده از استعارهٔ عامیّه و ذکر قرائن و شواهد زبانی، از مدلول‌های ثانوی برانگیخته در ذهن مخاطب کاسته است و با توجّه به لایه‌های معنایی اندک، خوانش‌های معنایی موجود در آن را کوتاه کرده است. در نتیجه، یأس و ناامیدی در شعر فراگیر می‌شود. سیّاب در این ابیات، از زبان همسر سندباد، به ترسیم صحنهٔ انتظار طولانی همسر خود پرداخته است و چنین می‌سراید:

«يَا سَنْدبَادَ أمَا تَعُود
كَادَ الشَّبَابُ يَزُول
تَنْطَفِيءُ الزَّنَابِقُ فِي الْخُدُود
مَتَى تَعُود:
ای سندباد، آیاد باز نمی‌گردی؟
جوانی در آستانهٔ گذر است
و زنبق‌های شاداب در گونه‌ها خاموش می‌شوند
چه زمانی باز می‌گردی؟» (همان).

در این اشعار، سیّاب مقصود خویش را از لابه‌لای تصاویر زیبایی ترسیم نموده است و جوانی و طراوت از دست رفتهٔ چهرهٔ همسر خویش را به زنبق‌های پژمرده تشبیه می‌کند. همسر سیّاب نیز سال‌های طولانی است که در انتظار بازگشت او، جوانی خود را از دست داده است و به گل‌های پژمرده می‌ماند. وی در کلام خویش با تکیه بر قطب استعاری، «الزَّنَابِق» را جانشین مقصود خویش (جوانی و طراوت) و عبارت «تَنطَفِیء» را جانشین «تَذبُل» نموده است و ذهن را به درک دلالت ضمنی و ثانوی از این مفاهیم سوق می‌دهد. واژهٔ «الزَّنَابِق» استعاره از جوانی و طراوت چهرهٔ همسر سیّاب و از نوع تصریحیّهٔ اصلیّهٔ مطلقهٔ عامیّه بوده که در همنشینی با واژهٔ «الخُدُود»، از کارکرد اصلی خود فاصله گرفته

است و مدلول ثانوی یافته است. واژهٔ «تَنطَفِیء» نیز در محـور جانشـینی و ترکیـب بـا واژهٔ «الزَّنَابِق» استعاره از پژمردن بوده که از نوع تصریحیّهٔ تبعیّهٔ مطلقه است و ذهن مخاطب در دریافت پیام شعری برخاسته از آن، دستخوش پیچیدگی و ابهام طولانی نمی‌شود. بنـابراین، به اعتبار جامع نیز در گروه استعاره‌های عامیّه قرار می‌گیرد.

استعارهٔ مکنیه

در این نوع استعاره، شاعر مستعارٌله را به همـراه یکـی از لـوازم مسـتعارٌمنه در سـاختار شعری خود می‌آورد و به وسیلهٔ این مؤلّفهٔ معنایی، مستعارٌله را در کالبد مسـتعارٌمنه ظـاهر می‌سازد. مؤلّفهٔ معنایی که جانشین مستعارٌمنه می‌گردد، وجه مشترکی است کـه دو طـرف استعاره را به یکدیگر پیوند می‌زند و با مقصود شاعر همخوانی بیشتری دارد. بـدین ترتیـب، شاعر مفهوم و مدلولی ثانوی برای مستعارٌله برمی‌گزیند. در این رویکرد استعاری، آنچـه کـه بدین رکن ادبی ارزش زیباشناختی بخشیده است، همان صنعت تجسـیم و تشـخیص اسـت که با حلول مستعارٌله در کالبد مستعارٌمنه، پیوند ناگسستنی را بین آن دو برقرار مـی‌نمایـد. در حقیقت، شاعر به کمک نیروی تخیّل، مرز میان انسان و اشـیاء، مـادّی و مجـرّد، زنـده و بی‌جان را در هم شکسته، یگانگی و اتّحاد را میان آنان برقرار می‌نمایـد و بـر امـور مجـرّد و معنوی، لباس محسوس می‌پوشاند (جسم‌انگاری)، همان‌گونه کـه اجسـام را در کالبـد یـک موجود زنده ظاهر می‌سازد (جاندارانگاری). وی در این حالت یگـانگی و همـدلی اسـت کـه احساس خود را با موضوع می‌آمیزد، به همهٔ این پدیده‌ها حـسّ و شخصـیّت مـی‌بخشـد تـا بدین سان روح و حیات انسـانی بـه خـود گیـرد (انسـان‌انگـاری) (ر.ک: الصّـائغ، ۱۹۸۷ م.: ۴۱۹ـ۴۱۷). استعارهٔ مکنیّه نیز چون وجه تصریحی آن، بسته بـه گونـه‌هـا و انـواع مختلـف خود، کارکردهای متفاوتی در تصویرپردازی‌های شاعرانه می‌یابد و ترشیح و یا تجریـد بـودن استعاره در هر دو نوع تبعیّه و اصلیّهٔ آن و نیز عامیّـه یـا خاصـیّه بـودن جـامع، بـه فراخـور خیال‌پردازی‌های شاعرانهٔ خود، قالب‌های متفاوتی از مقصود ذهنی شاعر را مجسّم می‌نمایـد و پیام شعری وی را بازتاب می‌دهند. در صنعت تشـخیص و تجسـیم، بـا توجّـه بـه همـزاد پنداری‌هایی که در آن به کار می‌رود، نوعی سیلان معنا در تصوّر پیام شعری ایجاد می‌شود. دلالت‌های ثانویه واژگان در هم‌نشینی با دیگر نشانه‌های زبانی دریافت می‌شوند و به فراخور

نشانداری آنها درکی زودیاب و یا دیریاب ایجاد می‌کنند. در ادامه، برخی نمونه‌های استعارهٔ مکنیّه و فرایند تصویرسازی آن را در این قصیده از سیّاب واکاوی می‌نماییم.

نمونه‌هایی از استعارهٔ مکنیّه

قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار»، ارائهٔ حسّ ناامیدی است که رنج بیماری و آوارگی را در سیّاب حاکم کرده است. وی این حس را برای همسر خود که او نیز در انتظار بازگشت است، ترسیم نموده است و از پدیده‌های طبیعت به سان انسانی برای گواهی بر این یأس از بهبودی و بازگشت کمک می‌گیرد:

«رَحَلَ النَّهَار
وَ الْبَحرُ یَصْرُخُ مِنْ وَرَائِکِ بِالْعَوَاصِفِ وَ الرُّعُودِ
هُوَ لَنْ یَعُودَ:
روز کوچ کرد
و دریا نیز در پسِ پشتِ تو به جوش و خروش آمده است و فریاد می زند:
او باز نخواهد گشت» (سیّاب، ۱۹۷۱ م.: ۵۴).

سیّاب در این قصیده با بخشیدن مؤلّفه‌های معنایی انسان به پدیده‌های طبیعت چون «البحر»، از زبان آن فریاد برمی‌آورد که از بیماری رهایی نخواهد یافت و به وطن بازنخواهد گشت و این مفاهیم را با مدد گرفتن از این عنصر موجود در طبیعت، برای همسر خویش بازگو می‌کند. این واژه در همنشینی و هم‌آیی، با مشخّصهٔ انسانی چون «یَصرُخُ»، از مفهوم حقیقی خود فاصله گرفته است و در کالبدی انسانی طرّاحی شده است که تجربهٔ شعری و معانی ذهنی سیّاب را به گونه‌ای ملموس برای مخاطب به تصویر می‌کشند. استعارهٔ موجود در این بافت شعری، مکنیّهٔ اصلیّه است و به اعتبار جامع، زودیاب و از نوع عامیّه می‌باشد. حضور دو ملائم «العواصِف» و «الرُّعُود»، بار معنایی مستعارٌله یعنی «البَحر» را تقویت نموده است و این استعاره را در شمار مجرّده قرار می‌دهد.

در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار»، عنصر زمان یکی از مهم‌ترین پدیده‌هایی است کـه در بازتـاب مفاهیم شعری حاصل از یأس و ناامیدی نقش بسزایی ایفا می‌کند و گذر زمـان، اوج فاصـله گرفتن از امید به بازگشت را بیان می‌دارد:

«هَیْهَاتَ أنْ یَقِفَ الزَّمَانُ تَمُرُّ حَتَّی بِالْلُّحُودِ
خُطَی الزَّمَانِ وَ بِالْحِجَارَةِ
رَحَلَ النَّهَارُ وَ لَنْ یَعُودَ:

محال است که زمان بازایستد و گذر زمان بسان انسانی می‌ماند که به سرعت می‌دود
و با گام‌های خود سنگ‌ها را این طرف و آن طرف پرتاب می‌کند
روز کوچ کرد و او هرگز باز نخواهد گشت» (همان).

سیّاب در این ابیات، به زمان مؤلّفهٔ معنایی (+ انسان) می‌بخشد و آن را به سـان انسـانی ترسیم می‌کند که با گام‌های خویش به سرعت در حرکت اسـت. واژهٔ «خُطَـی: گـام‌هـا»، از لوازم و مشخّصه‌های انسان است کـه سـیّاب آن را جانشـین واژهٔ «الإنسَـان» کـرده اسـت و همنشین واژهٔ «الزّمان» می‌گرداند و با برقراری پیوند شباهت میان آن دو، در پی آن است تا سرعت گذر زمان را که بر فزونی ناامیدی از بازگشت همسر دلالت دارد، بـرای مخاطـب بـه تصویر کشد. استعارهٔ موجود در این بافت شـعری در کلمـهٔ «الخُطَـی» کـه از مختصـه‌هـای انسانی است، نهفته است. این استعاره از نوع مکنیّهٔ اصلیّه است و حضـور سـازه‌هـایی چـون «اللُّحُود» و «الحِجَارَة» که با مستعارٌمِنه، تناسب دارند، این استعاره را در شمار مرشّحه قـرار می‌دهد.

حزن و اندوه ناامیدی همسر از بازگشت، در انتهای قصیده به اوج خود می‌رسـد و شـاعر می‌کوشد مقصود خویش را در درک آشفتگی درون وی در خیالی‌ترین شکل ممکن ترسـیم نماید:

«وَ الْبَحرُ مُتَّسِعٌ وَ خَاوٍ لاَ غَنَاءَ سِوَی الْهَدِیر
وَ مَا یَبِینُ سِوَی شِرَاعٍ رَثَّحَتهُ الْعَاصِفَاتُ وَ مَا یَطِیر
إلاَّ فُؤَادُکِ فَوْقَ سَطحِ الْمَاءِ یُخْفِقُ فِی انْتِظَار
رَحَلَ النَّهَارا:

دریا گسترده، امّا تهیدست است و هیچ بضاعتی جز جوش و خروش ندارد؛
و چیزی جز بادبان‌هایی که طوفان‌ها آنها را به حرکت درآورده، به چشم نمی‌آید؛
و هیچ پرنده‌ای جز قلب تو که در انتظار می‌تپد، بر فراز آب پرواز نمی‌کند؛
روز کوچ نمود» (همان).

سیّاب مشخّصه‌های معنایی (+ انسان) چون بضاعت و تهیدستی را به دریا و (+ حیوان) چون پرواز را به قلب می‌بخشد و آن را در کالبد پرنده‌ای به پرواز درمی‌آورد. «البَحر» و «فُؤاد» در همنشینی با مؤلّفه‌هایی چون «خَاوٍ»، «غَنَاء» و «یَطِیر» از کارکرد اصلی و اوّلیّهٔ خود گریز زده‌اند و تداعی‌گر مفهوم مجازی در گسترهٔ شعر گشته‌اند. استعاره‌های موجود از نوع مکنیّهٔ اصلیّه بوده که شخصیّت‌بخشی و حیوان‌انگاری در فضای شعری، موجب انگیزش نیروی خیال مخاطب گشته است و زیبایی حاصل از آن را دوچندان کرده است. عبارت «فَوقَ سَطحِ المَاء» با مفهوم مستعارٌمنه «طائر» و عبارتِ «یُخفِقُ فِی انتِظَار» با مفهوم مستعارٌله «القَلب» تناسب و همخوانی داشته که این استعاره را به اعتبار ذکر ملائم در شمار مطلقه جای می‌دهد.

محور کنایه

یکی دیگر از نمودهای مجازی سخن در محور هنجارگریزی معنایی، عنصر کنایه است. کارکرد کنایه در پنهان نمودن صراحت و آشکاری سخن می‌باشد، بدین گونه که سخنور، مقصود اصلی خود را در پوششی از معانی و مؤلّفه‌هایی که از وجوه ملازم و جانشین آن است، پیچیده و در همنشینی با سایر سازه‌های ادبی در بافت کلام، به مخاطب خویش عرضه می‌دارد. ارزش زیباشناسی عنصر کنایه در این است که گوینده با پنهان نگه داشتن غرض اصلی خود، مخاطب را به یک کنکاش عمیق ذهنی برای دریافت وجه ثانوی و محذوف سخن وادار نموده است و وی را در فرایند آفرینش هنری کلام با خود همدل و همراه می‌گرداند تا بدین وسیله، تصویر دریافتی در ذهن وی رساتر و پایاتر جای گیرد.

برخی از علمای بلاغت، کنایه را بافتی از ذکر ملزوم و ارادهٔ لازم می‌دانند. بر این اساس، سه نوع کنایه از صفت، موصوف و نسبت وجود دارد. در تقسیم‌بندی دیگری به اعتبار پوشیدگی ساختار کنایه و نوع روابط معنایی حاکم بر این زنجیرهٔ کنایی، چهار نوع تعریض،

تلویح، رمز و ایماء نیز وجود دارد. در ادامه، به بررسی هنجارگریزی معنایی در این قصیده از سیّاب با تکیه بر قطب کنایی کلام می‌پردازیم.

نمونه‌های کنایی

سیّاب، قصیده را با تکیه بر عناصر کنایی آغاز کرده است و با توصیف پدیده‌های طبیعی و شرح حکایت‌های اسطوره‌ای تصاویر کنایی ملموسی از زندگی خود و همسر را در آفرینش هنری خویش خلق می‌کند:

«رَحَلَ النَّهَار
هَا إِنَّهُ إِنطَفَأَتْ ذُبَالَتُهُ عَلَى أُفُقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَار
وَ جَلَسْتِ تَنْتَظِرِينَ عَوْدَةَ سَنْدِبَادَ مِنَ السِّفَار
وَ البَحْرُ يَصْرُخُ مِنْ وَرَائِكِ بِالْعَوَاصِفِ وَ الرُّعُود
هُوَ لَنْ يَعُود
أَوْ مَا عَلِمْتِ بِأَنَّهُ أَسَرَتْهُ آلِهَةُ الْبِحَار
فِي قَلْعَةٍ سَوْدَاءَ فِي جُزُرٍ مِنَ الدَّمِ وَ الْمِحَار
هُوَ لَنْ يَعُود
رَحَلَ النَّهَار
فَلْتَرْحَلِي هُوَ لَنْ يَعُود:

روز کوچ کرد
و فتیلهٔ آن بر افقی که بدون وجود هیچ آتشی شعله کشیده بود، خاموش گردید،
ولی تو هنوز نشسته‌ای و منتظر بازگشت سندباد از سفر هستی!
این در حالی است که دریا نیز به جوش و خروش آمده است و فریاد می‌زند
او هرگز باز نخواهد گشت
آیا تو ندانسته‌ای که خدایگان دریاها
او را در قلعه‌ای سیاه و در جزیره‌های خون و صدف به اسارت گرفته‌اند؟!
او هرگز باز نخواهد گشت!

روز کوچ کرد
تو نیز ناگزیر باید کوچ کنی، چراکه او هرگز بازنخواهد گشت» (همان: ۵۵).

در این قصیده، سیّاب ابتدا به توصیف روز انتظار می‌پردازد و پایان روز و سرخی شفق را به تصویر می‌کشد. وی با بیان عبارت «رَحَلَ النَّهَار، هَا إِنَّهُ إِنْطَفَأَتْ ذُبَالَتُهُ عَلَى أُفُقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَارٍ»، مقصود خویش یعنی غروب آفتاب و ویژگی‌های مختصّ آن چون سرخی شفق در آسمان را کنایه‌وار مطرح می‌کند، امّا او از ورای این مفهوم کنایی، مقصود پیچیده‌تری را در نظر داشته است و آن را به عنوان رمزی برای از بین رفتن امید همسر به بازگشت سیّاب برمی‌گزیند. شاعر در این جانشینی زنجیره‌وار معانی، عنصر کنایه از صفت را استخدام کرده است و به دلیل ساختار رمزآلود آن، ذهن مخاطب را در دریافت وجه محذوف سخن، به تأمّل وامی‌دارد.

در ادامهٔ قصیده، سیّاب شخصیّت سندباد را به عنوان کانالی برای ترسیم شخصیّت و زندگی پر از تلاطم خویش به کار می‌گیرد. سندباد که از قهرمانان افسانه‌ای حکایت‌های هزار و یکشب است، دریانوردی است که طیّ هفت سفر پُرحادثه با خطرات موحشی روبه‌رو شده است و با اتّکاء به تدبیر و ابتکار شخصی، بر تمام مشکلات غلبه می‌کند. سندباد یکی از نمادهای شعری در دورهٔ معاصر است که در آثار بسیاری از شاعران این دوره مورد توجّه قرار گرفته است و با توجّه به شخصیّت‌پردازی وی در داستان‌های *هزار و یک شب*، می‌تواند نمایانگر مفاهیم رمزگونه در بافت شعری آنان باشد (ر.ک؛ الدّایة، ۱۹۹۰ م.: ۲۲۴).

سیّاب با تمثیل به اسطورهٔ سندباد و تداعی صحنه‌های سفر وی، آن را در شعر خود به عنوان رمزی برای کسی که باید از دیار خویش برای رسیدن به اهداف و آرزوهای خویش سفر کند، برمی‌گزیند و با توجّه به چنین مفهومی، سفر و انگیزه‌های خود و رنج حاصل از آن را برای مخاطب بازگو کرده است و جنبهٔ انتظار همسر را به تصویر می‌کشد. در این محور جانشینی، سندباد کنایه از موصوف و از نوع رمز می‌باشد و در تصویرآفرینی شعر سیّاب، نمودی عینی از واقعیّت‌های زندگی وی را ترسیم می‌کند.

این جانشینی شخصیّت در شعر سیّاب ادامه می‌یابد و شاعر هنگامی که ماجراهای سندباد را در پردازش معانی شعری خود فراگیر نمی‌داند، لایه‌های تاریخ را بازگشایی نموده

است و این بار داستان *اولیس و اُدیسه* را در بازپرداخت مفاهیم شعری خود به کمک می‌گیرد. «وقتی عناصر شخصیّت سندباد از شمول و فراگیری تجربهٔ شاعر به تنگ می‌آید، جنبهٔ انتظار همسر، همسر غایب خود، را نیز در بر نمی‌گیرد. این عنصر در تجربهٔ اولیس که همسرش زمانی در انتظارش به سر می‌برد، وجود دارد» (عرفات الضّاوی، ۱۳۸۴: ۱۱۵).

اولیس نیز قهرمان داستان *اُدیسه* و جنگجویی دلاور است که به زیرکی و تدبّر معروف بوده است. وی که یکی از سران جنگ تروآ است[۳]، در سفری بیش از بیست سال، ماجراهایی مختلف برای وی و همراهانش پیش می‌آید که در نهایت، به وطن خود بازمی‌گردد و دست متجاوزان را از سرزمین و زن و فرزند خود کوتاه می‌کند. پنه لوپه، همسر اولیس، به مفهوم وفاداری است که در زمان غیبت او با وفاداری با خواستگاران خود مبارزه نموده است. «از جهانگردان سرزمین‌ها، اولیس *اُدیسه* است که همسرش، پنه لوپه، در انتظار او به سر می‌برد و به خواستگارانش که در ازدواج با او رقابت می‌ورزیدند، نیرنگ می‌ورزد» (همان: ۱۱۴).

لفظ «اولیس» و «*اُدیسه*» در این اشعار به طور صریح نیامده است، امّا ضمایر «هو» و «ی» در این بافت شعری، به این دو شخصیّت اسطوره‌ای اشاره داشته است و از این رهگذر، زندگی سیّاب و همسر وی را به تصویر می‌کشد. حضور این عناصر اسطوره‌ای، درنگ و تأمّل مخاطب را در خوانش اشعار وی به همراه داشته است و وی را به کنکاشی عمیق، برای دریافت لایه‌های معنایی آن وامی‌دارد. اولیس و پنه لوپه کنایه‌های موصوف از سیّاب و همسر او هستند و در این رویکرد ادبی، با ساختاری رمزگونه، تصاویر بدیعی از تجربهٔ شاعر را به نمایش می‌گذارد که با گذر از نقش ارجاعی خود، از ورای کارکردی مجازی به ایفای نقش می‌پردازند. دریافت وجه ثانوی سخن در این نوع از کنایه رمزگشایی از معمّایی است که سیّاب در آفرینش هنری خود فرا روی مخاطب قرار داده است. بررسی مدلول‌های اراده شده، ذهن را به کشف رمزگان هنری و رسیدن به مدلول مورد نظر، ذهن را با چالش‌های بی‌شماری روبه‌رو می‌سازد که هر یک خوانش‌های متفاوتی را با خود به همراه دارد. ذکر اولیس و یا سندباد، سیلان ذهن را در داستان‌های مورد نظر می‌طلبد تا با برقراری پیوند با عناصر داستان، مسیر دریافت معنا و شأن حضور آن در این شعر را طی کند. بافت شعری

این قصیده بر انتظار همسر سیّاب در بازگشت وی دلالت دارد. شاعر این مفهوم را با توصیف جنبه‌های انتظار همسر سندباد، به گونه‌ای پوشیده و کنایه‌وار بیان می‌کند:

«وَ رَسَائِلُ الْحُبِّ الْكِثَار
مُبْتَلَّةٌ مُنْطَمِسٌ بِهَا أَلْقُ الْوُعُود
وَ جَلَسْتِ تَنْظُرِينَ هَائِمَةَ الْخَوَاطِرِ فِي دُوَار
سَيَعُودُ لاَ غَرِقَ السَّفِينُ مِنَ الْمُحُيطِ إِلَى الْقَرَار
سَيَعُودُ لاَحَجَزَتْهُ صَارِخَةُ الْعَوَاصِفِ فِي إِسَار:

نامه‌های پیاپی عاشقانه
خیس شده و وعده‌های داخل آن محو شده‌اند
و تو با حالتی آشفته و پریشان به انتظار نشسته‌ای
و در پیش خود، با حالتی امیدوارانه و ناامیدانه می‌گویی: کشتی او غرق نشده است و به سلامت باز خواهد گشت
نه؛ گردبادها او را اسیر نکرده‌اند و او باز خواهد گشت» (سیّاب، ۱۹۷۱ م.: ۵۵).

سیّاب به توصیف جلوه‌های ظاهری همسر سندباد پرداخته است و با بیان آشفتگی و پریشانی موجود در آن، انتظار همراه با امید و ناامیدی همسر خود را اراده می‌کند. «هَائِمَةُ الخَوَاطِرِ فِي دُوَار» کنایه از صفت «آشفتگی و پریشانی خاطر» همسر سیّاب است و به دلیل کشف آسان روابط معنایی میان وجه مذکور و محذوف، در شمار کنایه‌های ایماء قرار می‌گیرد. دو عبارت «سَيَعُودُ لاَ غَرِقَ السَّفِينُ مِنَ المُحِيطِ إِلَى القَرَار» و «سَيَعُودُ لاَحَجِزَتْهُ صَارِخَةُ العَوَاصِفِ فِي إِسَار» نیز دارای مؤلّفه‌های معنایی جانشینی هستند که ذهن را به درک حالتی از امید به بهبودی و بازگشت و یا ناامیدی از آن هدایت می‌کنند. این دو عبارت نیز کنایه از صفت است و به لحاظ پوشیدگی ساختار آن، ایماء به حساب می‌آید.

محور همنشینی

در این محور، نشانه‌های زبانی بر اساس همنشینی با هم، به بازپرداخت مفاهیم شعری می‌پردازند؛ یعنی دال‌ها از طریق ترکیب با یکدیگر، مدلول ذهنی و تجربهٔ شعری شاعر را

بیان می‌کنند: «روابطی که عموماً (و نه لزوماً) بین تعبیرهای متعلّق به انواع دستوری مختلف برقرار است، به نحوی که با ترکیب آن وفق قواعد دستوری می‌توان ساخت‌های درست یا مرکّب‌های خوش‌ساخت به دست آورد، روابط ترکیب‌ساز نامیده می‌شود» (لاینز، ۱۳۸۳: ۱۷۶). فضیلت نیز می‌گوید: «هنگامی می‌توان معنای درست یک واژه را بیان کرد که آن را در محور همنشینی قرار دهیم؛ زیرا این محور معنای واژگان را گسترش می‌دهد» (فضیلت، ۱۳۸۵: ۲۹).

دو عنصر تشبیه و مجاز مرسل از قطب‌های این محور هستند که در ادامه به بررسی کارکرد آنها در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» می‌پردازیم.

تشبیه

تشبیه یکی دیگر از قطب‌های علم بیان است که در محور همنشینی نشانه‌های زبانی کارکرد می‌یابد. شاعر در انتخاب واحدهای همنشین، وجوه اشتراک و مشابه میان آنان را بر اساس تخیّل در نظر می‌گیرد و دست به آفرینش هنری می‌زند. هرچه فاصلهٔ بین مشبّه و مشبّهٌ‌به کمتر باشد، قدرت ابداع و خیال‌انگیزی تشبیه بیشتر است و در نتیجه، تصویر جذّاب‌تر و زیباتری را ارائه خواهد نمود. «تجزیه و ترکیب صُوَر ذهنی، همیشه همراه با ابداع و ایجاد روابط جدید میان آنها و پیدایی صورت‌های جدیدی است که ذهن، پیشتر آنها را آن گونه که تخیّل به وجود آورده، در جهان خارج ادراک نکرده است. بنابراین، می‌توان تخیّل را به منزلهٔ توان آفرینندگی ذهن آدمی تعبیر کرد» (مدرّسی و یاسینی، ۱۳۸۸: ۱۴۰). هرچه وجه شبه میان طرفین تشبیه دور از دسترس مخاطب باشد، به همان میزان کنکاش ذهنی وی عمیق‌تر است و در نتیجه، هنجارگریزی آن نمود بیشتری می‌یابد. در ادامه، کارکرد این عنصر بیانی را در گریز از قواعد حاکم بر زبان هنجار و بازنمود اندیشه‌های شاعرانهٔ سیّاب بررسی می‌نماییم.

نمونه‌های تشبیه

همان گونه که اشاره شد، سیّاب در سال‌های آخر عمر بـه شـدّت از بیمـاری اسـتخوانی رنج می‌برد و همین امر تأثیر شگرفی بر شعر او نهاده است. مطالعـهٔ اشـعار وی، رنـج او را از بیماری به گونه‌ای ملموس آشکار می‌سازد و تصویری حسّی را از آن ارائه می‌دهد:

«هُوَ لَنْ یَعُود

أوْ مَا عَلِمْتِ بِأَنَّهُ أسَرَتْهُ آلِهَةُ البِحَار

فِی قَلْعَةٍ سَوْدَاءَ فِی جُزُرٍ مِنَ الدَّمِ وَ الِمحَار

هُوَ لَنْ یَعُود:

او هرگز باز نخواهد گشت

آیا تو ندانسته‌ای که خدایگان دریاها

او را در قلعه‌ای سیاه و در جزیره‌های خون و صدف به اسارت گرفته‌اند؟!

او هرگز باز نخواهد گشت» (سیّاب، ۱۹۷۱ م.: ۵۵).

در این ابیات، سیّاب به شیوه‌ای نمادین به توصیف بیماری خود پرداخته است و بیماری را همچون قلعه‌ای تاریک و سهمناک می‌داند که در آن گرفتار شده اسـت. وی خـون را بـه جزیره‌ای تشبیه می‌کند که این بیماری را در برگرفته است. واژهٔ «دَم» در همنشینی با واژهٔ «جزر»، مشخّصه‌های معنایی آن را به خود گرفته است و در قالب تشبیهی خیال‌انگیـز، اوج بیماری و سختی سیّاب را به تصویر می‌کشد. این تشبیه از نوع بلیغ، مفرد به مفـرد اسـت و هدف از آن بیان حال مشبّه می‌باشد.

مفاهیم انتظار همسر، باز در قصیده تکرار می‌شوند و این بار سـیّاب بـا تکیـه بـر عنصـر تشبیه، تصویری حسّی از آن را برای مخاطب ترسیم می‌نماید:

«رَحَلَ الَّنهَار

وَ کَأنَّ مِعْصَمَکَ الْیَسَار

وَ کَأنَّ سَاعِدَکَ الیَسَار، وَرَاءَ سَاعَتِهِ فَنَار

فِی شَاطِیءٍ لِلْمَوتِ یَحْلُمُ بِالسَّفِینِ عَلَی انْتِظَار:

روز کوچ کرد
و گویی دست و مُچ دست چپ تو
از ورای ساعتی که در دست خود داری، به مانند فانوسی می‌باشد
که در ساحل مرگ، منتظرانه رؤیای به ساحل نشستن کشتی را در سر می‌پروراند» (همان).

سیّاب از انتظار طولانی همسر خویش سخن می‌گوید و با در نظر گرفتن نشانه‌های گذشتگان در روشن کردن آتش مبنی بر انتظار به ساحل نشستن کشتی، این مفهوم را بازگو می‌کند و او دستان همسر خویش را به فانوسی تشبیه می‌کند که به نشانهٔ انتظار روشن شده است. مشبّه «مِعْصِمَکَ الیَسَار» و «سَاعِدَکَ الیَسَار وَرَاءَ سَاعَتِه» و مشبّهٌبه «فَنَارَ فِی شَاطِیءٍ لِلْمَوتِ یَحْلُمُ بِالسَّفِینِ عَلَی انْتِظَار» می‌باشد که تشبیه در این محور همنشینی به بازپرداخت اندوه درون می‌پردازد و از نوع مرسل مجمل و نیز مقیّد به مرکّب است و هدف از آن، بیان حال مشبّه است.

انتهای قصیده با تصاویر تشبیهی دیگری پیوند می‌خورد که در پی ترسیم آرامش همسر با وجود و حضور سیّاب است:

«دَعْنِی لِآخِذَ قَبْضَتَیْکَ کَمَاءِ الثَّلْجِ فِی انْهِمَار
مِنْ حَیْثُمَا وَجَّهْتُ طَرفِی... مَاءُ ثَلْجٍ فِی انْهِمَار
فِی رَاحَتِی یَسِیلُ ...فِی قَلْبِی یَصُبُّ إِلَی الْقَرَار
یَا طَالَمَا بِهِمَا حَلِمْتُ کَزَهرَتَیْنِ عَلَی غَدِیر
تَتَفَتَّحَانِ عَلَی مَتَاهَةِ عُزْلَتِی:

بگذار تا دستان تو را که مانند برفِ ریزان خنک و آرامش‌بخش است، در دست گیرم
به هر سو که می‌نگرم ... خنکای برفِ ریزان را احساس می‌کنم؛
خنکایی که در دستانم احساس می‌کنم و قلبم را تسکین می‌بخشد.
چه بسا زمان‌هایی که دستان تو را به مانند شکوفه‌های روییده در کنار برکه تصوّر کردم
و این خیال به هنگام تنهایی‌ام مایهٔ آرامش من بوده است» (همان).

در این ابیات، نحوهٔ آرامش همسر در قالب دو تشبیه زیبا به تصویر کشیده شده است. همسر سیّاب در آرزوی این است که دست در دست او به آرامش برسد و از تنهایی و آشفتگی رهایی یابد. او دست سیّاب را چون آب برفی می‌داند که ریزش آن مایهٔ خنکی دل و اطمینان نفس است، دستان سیّاب نیز برای او مایهٔ آرامش و اطمینان است. وی در تشبیه دیگری، دستان سیّاب را همچون دو شکوفه‌ای می‌داند که بر برکه‌ای شکفته‌اند و چشمان بینندهٔ خود را نوازش می‌دهند. او نیز دست‌های سیّاب را آرامشی بر گوشهٔ عزلت و تنهایی خود می‌داند. در همنشینی واحدهای زبانی چون «قَبْضَتَیْکَ»، «مَاءِ الثَّلْجِ» و «زَهْرَتَیْن» با هم تشبیه‌های بسیار زیبایی در راستای بازپرداخت مفاهیم شعری انتظار و آرامش خلق می‌شود که این تشبیه‌ها از نوع مفرد به مرکّب و مرسل مفصّل است و هدف از آن، بیان امکان حال مشبّه است.

مجاز

یکی دیگر از ترفندهای هنری در بازنمود اندیشه‌های شاعرانه که در بحث هنجارگریزی معنایی کارکرد می‌یابد، صنعت مجاز است. مجاز (مرسل) شیوه‌ای هنری در بازنمود اندیشه‌های ادبی است که در گسترهٔ آن، واژگان زبان در غیر معنای حقیقی خود به کار می‌روند. این مفهوم جانشین، در همنشینی و هم‌آیی با واحدهای دیگر در بافت کلام، در ذهن مخاطب پردازش می‌شود و پرده از مقصود شاعر برمی‌دارد. در تصویر مجاز، برخلاف تصویر کنایی، ارادهٔ مفهوم اصلی امکان‌پذیر نمی‌باشد. ارزش زیباشناسی مجاز در پیوندی است که میان دو مفهوم حقیقی و غیرحقیقی واژه وجود دارد و بر مبنای همین پیوند، می‌توان معنای هنری آن را اراده کرد. سیّاب در این قصیده، بهرهٔ چندانی از این صنعت بیانی نبرده است و تنها می‌توان به نمونه‌ای از آن اشاره کرد:

«رَحَلَ الَّنهَار
وَ کَأنَّ مِعْصَمَکَ الیَسَار
وَ کَأنَّ سَاعِدَکَ الْیَسَار وَرَاءَ سَاعَتِهِ فَنَار
فِی شَاطِیءٍ لِلْمَوتِ یَحْلُمُ بِالسَّفِینِ عَلَی انْتِظَار:
روز کوچ کرد

و گویی دست و مُچِ دست چپ تو
از ورای ساعتی که در دست خود داری، مانند فانوسی می‌باشد
که در ساحل مرگ، منتظرانه رؤیای به ساحل نشستن کشتی را در سر می‌پروراند» (همان).

در این ابیات که توضیح معنایی آن در ذکر نمونهٔ تشبیه آورده شد، واژگان «مِعْصَم» و «سَاعِد» که جنبهٔ انتظار همسر سیّاب را ترسیم می‌کنند، در حقیقتِ مقصود، کلّ وجود همسر را در تقدیر مجازی دارند. از بافت شعری این ابیات و ترکیب واحدهای همنشین چون «یَحْلُمُ» و «انْتِظَار»، می‌توان به دلالت بر مفهومی مجازی پی برد که دو واژهٔ «مِعْصَم» و «سَاعِد»، مجاز جزء از کُل می‌باشند. همچنین در این بیت، «شَاطِیءِ لِلْمَوت» استعارهٔ مکنیّه می‌باشد، به گونه‌ای که شاعر مرگ را به دریا تشبیه کرده است، سپس واژهٔ «شَاطِیء» را که یکی از لوازم و مشخّصه‌های دریا می‌باشد، جانشین مشبّهٌبه یعنی «البحر» و همنشین واژهٔ «السَّفِین» که ملائم مشبّهٌبه می‌باشد، قرار داده است و از این طریق، در شعر خود از زبانِ هنجار عدول کرده است. این استعاره از نوع مکنیّهٔ اصلیّه و مرشّحهٔ عامیّه می‌باشد.

نتیجه‌گیری

۱ـ چنان‌که گفته شد، زبانشناسان با استفاده از نظریّه‌های ادبی قرن جدید و توصیف صورت‌های زبانی، زبان معیار و روزمرّه را دگرگون می‌سازند و اصطلاحاً دست به عمل برجسته‌سازی می‌زنند.

۲ـ برجسته‌سازی با دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی صورت می‌گیرد؛ یکی از انواع هنجارگریزی نوع معنایی آن است که ما در این جستار، به بررسی میزان و کیفیّت آن بر اساس دو محور جانشینی و همنشینی در قصیدهٔ «رَحَلَ النَّهَار» بدر شاکر السیّاب پرداختیم.

۳ـ سیّاب شاعری است نوگرا که شعر معاصر عربی بخش عمده‌ای از وجود خود را مرهون نبوغ ادبی او می‌باشد. او شاعری سیاسی نیز بوده که چنین مفهومی را از فضای کلّی اشعار وی می‌توان به راحتی استنباط نمود، امّا آنچه که بر جنبهٔ معنوی شعر او بسیار

اثرگذار بوده است، بیماریی است که در سال‌های آخر عمر، رنـج او را دوچنـدان نمـوده است. سیّاب در بازپرداخت چنین مفاهیمی از زندگی خویش، از رمز و اسطوره در قالـب عناصر بیانی علم بلاغت بهرهٔ فراوانی برده است و عناصر زیباشناسی کلام خود را تقویت کرده است.

۴ـ پژوهش صورت گرفته نشان داد که در این قصیده، سیلان دال‌هـا و ونشـانه‌هـای زبـانی فرایند ادراک مخاطب را طولانی کرده است و ذهن مخاطب را در کنکاشی عمیق بـرای دریافت معنا به چالش افکنده است.

۵ـ سیّاب از رهگذر عناصر هنجارگریزی معنایی مانند اسطوره‌پردازی و نمـادگرایی مفـاهیم شعری خود را در بستر خوانش‌های متعدّد به مخاطب عرضه کرده است.

۶ـ اسطوره و رمز که در قالب عناصر بیانی علم بلاغت کارکرد هنری می‌یابند، خـوانش‌هـای متعدّدی را برای پردازش تصاویر شعری و دریافت پیام هنری شـاعر فـرا روی مخاطـب قرار می‌دهند. از این رو، شاعر با استفاده از صورت‌های زبانی و رمزگرایی، کـلام خـود را برجسته نموده است.

۷ـ پژوهش صورت گرفته نشان داد که شاعر با استفاده از صـورت‌هـای زبـانی و رمزگرایـی، کلام خود را برجسته نموده است. در این قصیده، هنجارگریزی بر پایهٔ قطب‌هـای بیـانی استعاره، تشبیه و کنایه استوار است و استنباط نگارنده بر این است که گرایش سیّاب به محور جانشینی نشانه‌های زبانی بیش از محور همنشینی می‌باشد.

۸ـ نکتهٔ مهم و قابل‌توجّه این است که سیّاب در بهره‌وری خود از هنجارگریزی معنـایی، دو اصل زیبایی‌شناسی و رسانایی را به خوبی رعایت کرده است و هیچ گاه در بیـان مفهـوم خود دچار سردرگمی و ابهام نشده است.

پی‌نوشت

۱ـ سیّاب یکی از اهرام سه‌گانهٔ پیشروان شـعر آزاد در ادبیّـات معاصـر عربـی اسـت کـه توانست آن را از گرایش‌های رمانتیکی و ذهنی فردگرا به صحنهٔ اجتماع و واقعیّـت‌هـای آن در مبارزهٔ ضدّ استعمار وارد سازد (ر.ک؛ علّوش، ۱۹۸۷ م.: ۲۴۵).

۲ـ جان‌لاینز، زبان‌شناس نامی معاصر و استاد دانشگاه کمبریج، امروزه به عنوان یکی از برجسته‌ترین متفکّران این نحلهٔ علمی به شمار می‌رود.

۳ـ جنگ تروآ (**Trojan War**: سدهٔ ۱۲ یا ۱۳ یا ۱۴ پیش از میلاد) یکی از بزرگترین جنگ‌ها در اسطوره‌شناسی یونان است. نبرد بین مردم آخایی و کوچ‌نشین‌های یونانی. تروآ از این روی رخ داد که پاریس، فرزند پریام (شاه تروآ) که مهمان منلائوس (شاه اسپارت) بود، هلن همسر وی را ربود و با خود به تروآ برد.

منابع و مآخذ

انوشه، حسن. (۱۳۸۱). ***فرهنگنامهٔ ادب فارسی***. چاپ دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

الدایّة، فایز. (۱۹۹۰م.). ***جمالیّات الأسلوب (الصورة الفنّیّة فی الأدب العربی)***. بیروت: دار الفکر.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: علم.

السیّاب، بدر شاکر. (بی‌تا). ***الأعمال الشّعریة الکاملة***. ج ۲. بیروت: دار العودة.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۰). ***موسیقی شعر***. ج ۴. چاپ سوم. تهران: آگاه.

صفوی، کورش. (۱۳۷۳). ***از زبانشناسی به ادبیّات (نظم)***. ج ۱. تهران: چشمه.

الصائغ، عبدالله. (۱۹۸۷م.). *الصّورة الفنّیّة* ***معیاراً نقدیاً (منحنی تطبیقی عَلَی شعر الأعشی الأکبر)***. بغداد: دار الشّئون الثقافیّة.

عرفات الضّاوی، احمد. (۱۳۸۴). ***کارکرد سنّت در شعر معاصر عرب***. ترجمهٔ سیّد حسین سیّدی. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

علّوش، ناجی. (۱۹۸۷ م.). ***بدر شاکر السّیّاب؛ دراسة فی حیاته و شعره***. الطبعة الرابعة. بیروت: دار الثّقافة.

علوی مقدّم، مهیار. (۱۳۷۷). ***نظریّه‌های نقد ادبی معاصر***. تهران: سمت.

فاضلی، محمّد. (۱۳۷۶). ***دراسة و نقد فی مسائل بلاغیّة هامّة***. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

فضیلت، محمود. (۱۳۸۵). ***معناشناسی و معانی در زبان و ادبیّات***. کرمانشاه: انتشارات دانشگاه رازی.

لاینز، جان. (۱۳۸۳). ***معناشناسی زبان‌شناختی***. ترجمهٔ حسین واله. تهران: انتشارات گام نو.

مدرّسی، فاطمه و امید یاسینی. (۱۳۸۸). «تحلیل تحوّل آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر». ***فصلنامهٔ پژوهشی زبان و ادبیّات فارسی***. شمارهٔ ۱۳. صص ۱۶۲ـ۱۳۷.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی؛ از افلاطون تا عصر حاضر***. تهران: فکر روز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی