



استعاره

ترنس هاوکس
ترجمه فرزانه طاهری



مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:

منتشر شده

رمانتیسیم

رئالیسم

ناتورالیسم

۱۵۱ و سوررئالیسم

کلاسیسیزم

سمبولیسم

داستان کوتاه

کمدی

در دست انتشار

ادبیات تخیلی

درام

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

استعاره از اساسیترین وجوه زبان تخیلی، و عنصری کانونی در فرایند ارتباطی شمرده می‌شود. همین اهمیت کانونی، تعریف آن با زبان انتزاعی را دشوار می‌سازد و ازینرو در این کتاب نکته‌ها و اندیشه‌های اصلی مربوط به سرشت استعاره در زمینه‌ی مشخص و انضمامی ادبی و اجتماعی قرار داده شده و تاریخچه‌ای از تکامل این مفهوم ارائه شده است. بررسی از دیدگاههای ارسطو شروع می‌شود و تا آثار زبانشناسان و انسانشناسان معاصر پیش می‌آید. در این کتاب دو دیدگاه مخالف اما مکمل درباره‌ی استعاره، که ناشی از دو دیدگاه متفاوت درباره‌ی رابطه‌ی زبان با جهان است، و یکی استعاره را افزوده‌ای بر واقعیت میدانند و دیگری راهی برای تجربه‌ی واقعیت، و همچنین بحث مهم رابطه‌ی شعر با زبان متعارف، تحلیل و بررسی می‌شوند.

ISBN: 964-305-319-9



9 789643 053192

۶۹۰ تومان



۱/۳۰
۰۰۱/۱



ترجمه فرزانه طاهری

ترنس هاوکس

استعاره

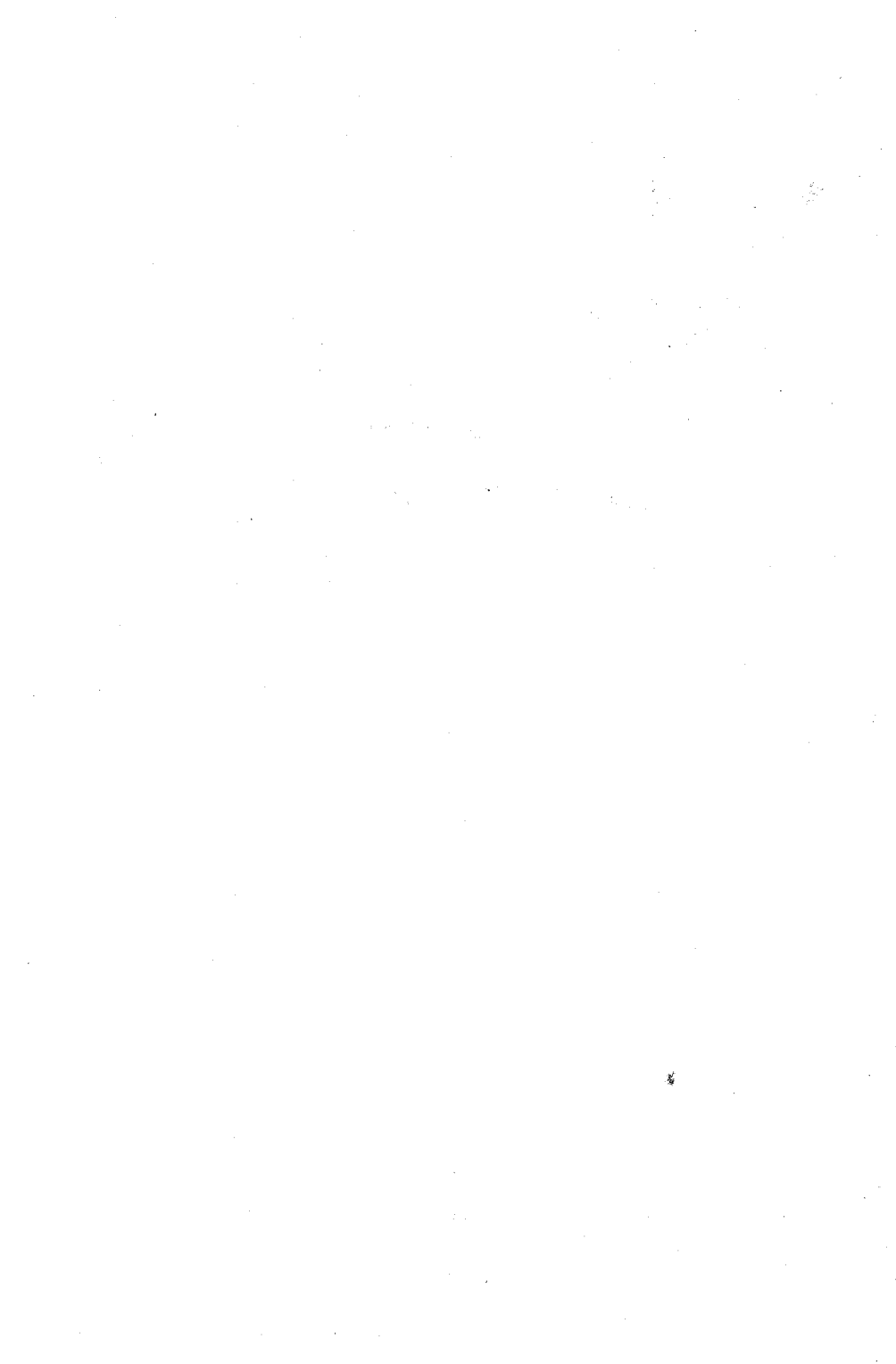


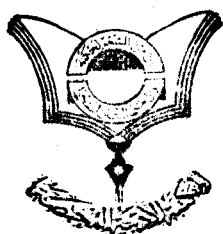
استعاره

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری



نشر مرکز





استعاره

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

ترنس هاوکس

ترجمهٔ فرزانه طاهری



نشر مرکز

Metaphor
Terence Hawkes, Methuen, 1972
A Persian translation by
Farzaneh Taheri

هاوکس، ترنس،
استعاره / ترنس هاوکس؛ [ترجمه] فرزانه طاهری. - تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.
۱۵۴ ص. - (نشر مرکز؛ شماره نشر ۳۷۸)
ISBN: 964-305-319-9
Metaphor
عنوان اصلی:
واژه‌نامه.
کتابنامه: ۱۳۵-۱۴۵

۱. استعاره. الف. طاهری، فرزانه، ۱۳۳۷ - مترجم. ب. عنوان.

۸۰۸

PN ۲۲۸. M ۴



استعاره

ترنس هاوکس

فرزانه طاهری

طرح جلد از بهرام داوری

۳۰۰۰ نسخه، چاپ اول ۱۳۷۷، شماره نشر ۳۷۸

چاپخانه: چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، صندوق پستی ۱۴۱۵۵-۵۴۱

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۳۱۹-۹ ISBN: 964-305-319-9

فهرست

۷		مقدمه‌ی ناشر
۹		سپاس
۱۱		۱ استعاره و زبان مجازی
۱۸		۲ دیدگاه کلاسیک
۱۸		ارسطو
۲۵		سیسرون، هوراس، لونگینوس
۲۷		کوئنتیلیانوس
۲۸		ریتوریکا آد هرنیوم
۳۱		۳ دیدگاه‌های قرون شانزدهم، هفدهم و هیجدهم
۳۱		سده‌های میانه
۳۴		جان دان و پرگار
۴۰		راموس
۴۳		درآیدن و کوزکها
۴۷		سبک ساده (مرسل)
۵۰		قرن هیجدهم

۵۶	دیدگاه رمانتیک	۴
۵۷	افلاطون	
۵۹	شلی، هردر، ویکو	
۶۳	وردزورث	
۶۷	کولریج	
۸۷	چند دیدگاه قرن بیستمی	۵
۸۸	آی. ای. ریچاردز	
۹۵	ویلیام امپسن	
۹۷	اوئن بارفیلد، فیلیپ ویلرایت	
۱۰۱	کریستین بروک - رُز	
۱۰۵	زبان‌شناسی	
۱۱۸	مردم‌شناسی	
۱۳۵	نتیجه	۶
۱۳۹	کتاب‌شناسی گزیده	
۱۴۷	واژه‌نامه فارسی - انگلیسی	
۱۵۱	واژه‌نامه انگلیسی - فارسی	
۱۵۵	نمایه	

مقدمه‌ی ناشر

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب یکی از آنهاست دربرگیرنده‌ی حدود سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی *The Critical Idiom* برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیزم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، رمز [allegory]) و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا،

ویژگیها، نمایندگان برجسته، و تأثیرهای سبک و مکتب یادشده داده شود و نمونه‌هایی بسنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تاکنون در زبان فارسی اثری که مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشرمرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

سپاس

از پروفیسور جان دی. جامپ تشکر می‌کنم، چرا که به مدتی طولانی مشوق من بوده است. بسیاری از همکارانم در یونیورسیتی کالج کاردیف نیز با لطف تمام بخشهایی از نوشته‌ام را خواندند یا شنیدند و با اظهارنظرهای بسیار مفید خود یارم دادند: به ویژه نیک فیشر از گروه زبان و ادبیات کلاسیک، و جی. اینگلی جیمز، پیتر گارساید و رابین مافت از گروه زبان و ادبیات انگلیسی. اینجا می‌خواهم متذکر شوم که دین بسیار به آنها دارم.

بخش اعظم این کتاب را در مدت اقامتم در ایالات متحد در تابستان ۱۹۷۱ به عنوان استاد میهمان در دانشگاه واتگروز نگاشتم. باید در اینجا تشکر کنم از پروفیسور مورس چارنی و همسرش، هانا، که ذکاوت توأم با لطف و مهمان‌نوازی خیره‌کننده‌شان مستحق یادبودی بهتر از این است، و پروفیسور دنیل هاوارد که لطف او این سفر را برایم امکانپذیر کرد. دوستی لوئیس و جوآن اسلووینسکی و باب و آرلین ترادل نیز مرا پشتیبان داشته است. اما همچون همیشه، سنگین‌ترین دین را همسرم برگردن من دارد. سرانجام باید از دانشجویان اهل بحث خود تشکر کنم که اول از همه متوجه خواهند شد که طی سالها تا چه حد مستعارمنه [وسیله انتقال] مستعارله [اندیشه اصلی] آنها بوده‌ام.

استعاره و زبان مجازی

درجات استعاره. آن شیء مطلقى که اندک پیچشى
یافته استعاره‌ای است از آن شیء.

(والاس استیونز)

واژه *métaphor*، استعاره، از واژه یونانى *metaphora* گرفته شده که خود مشتق است از *meta* به معنای «فرا» و *pherein*، «بردن». مقصود از این واژه دسته خاصی از فرایندهای زبانی است که در آنها جنبه‌هایی از یک شیء به شیء دیگر «فرابرده» یا منتقل می‌شوند، به نحوی که از شیء دوم به گونه‌ای سخن می‌رود که گویی شیء اول است. استعاره انواع گوناگون دارد، و تعداد «اشیاء» دخیل در آن نیز می‌تواند تغییر کند، اما روال کلی «انتقال» بلا تغییر می‌ماند:

برخیز! که صبح در انداخت در کاسه شب
سنگی که ستاره‌ها را برماند

(ادوارد فیتز جرالده، رباعیات عمر خیام)

۱. البته رباعی‌ای با این مضمون را در سرتاسر رباعیات خیام به فارسی نیافتم، پس این بیت ترجمه‌ای است از ترجمه رباعیات خیام اثر فیتز جرالده - م.

انسان هیچ بندری ندارد، زمان هیچ کرانه‌ای ندارد:
جاری است، و ما می‌گذریم!

(آلفونس دو لامارتین، دریاچه^۲)

تا در زیر کلاه چه باشد!

(آگهی بازرگانی اتومبیل)

استعاره را همواره اصلی‌ترین شکل زبان مجازی دانسته‌اند. زبان مجازی یعنی زبانی که مقصودش همان نیست که می‌گوید. اتومبیلها کلاه بر سر نمی‌گذارند. آدمها کشتی نیستند. زمان رودخانه نیست. شب کاسه آب نیست، و صبح در آن سنگ نمی‌اندازد. زبانی که مقصودش همان باشد (یا می‌خواهد همان باشد) که می‌گوید، و کلمات را در معنای زبان «معیار» به کار می‌برد، معیاری برگرفته از رویه معمول گویندگان متعارف آن زبان، زبان حقیقی نامیده می‌شود. زبان مجازی دانسته در نظام کاربرد حقیقی زبان تصرف می‌کند زیرا بر این فرض متکی است که عبارات هر گاه در معنای حقیقی با یک شیء در ارتباط باشند، به شیء دیگری نیز می‌توان منتقل‌شان کرد. این تصرف به صورت انتقال، یا «فرابری» درمی‌آید و هدفش دست‌یافتن به معنایی جدید، وسیعتر، «خاص» یا دقیقتر است. بی‌شک زبان مجازی معمولاً توصیفی است، و انتقال‌هایی که در آن صورت می‌گیرد به چیزی می‌انجامد که «عکس» یا «تصویر» می‌نماید:

مرد سالخورده چیزی حقیر بیش نیست

کتی ژنده بر چوبی...

(دبلیو. بی. ییتس، بادبان کشیدن به سوی ییزانس^۳)

اما اصطلاح «تصویرپردازی» در سخن گفتن از زبان مجازی اساساً بسیار گمراه کننده است، زیرا پیشفرض این واژه آن است که در اصل با چشم سروکار داریم. اما چنین نیست. زبان مجازی ممکن است، چنان که از استعاره بالا قطعاً برمی آید، با حس بینایی سروکار داشته باشد، اما ابزار اساسی آن زبانی است و در نتیجه با چیزی بسیار بیشتر و فراتر از چشم سروکار می یابد. در نمونه بالا پاسخ ما پاسخی غیردیداری و بسیار گسترده است و اسطوره و نماد - بر اساس رابطه پرندگان و مترسک ها - را در برمی گیرد.

صورت‌های مختلف «انتقال» را صناعات ادبی یا انواع مجاز می نامند؛ یعنی «چرخشها»ی زبان از معانی حقیقی به سوی معانی مجازی. عموماً بر این عقیده اند که استعاره انگاره اصلی انتقالی است که رخ داده؛ بنابراین می توان آن را اصلی ترین «صناعت ادبی» کلام دانست. صناعات دیگر، بویژه سه مقوله سنتی اصلی، معمولاً گونه هایی از همان الگوی اصلی استعاره اند.

(الف) تشبیه. در استعاره فرض می شود که انتقال امکانپذیر است یا اصلاً انجام گرفته («کلاه اتومبیل»)، اما تشبیه انتقال را پیشنهاد می کند، و با استفاده از اداتی چون «همچون» یا «گویی» آن را توضیح می دهد: «این ورقه فولاد طوری موتور اتومبیل را پوشانده که گویی کلاهی است که سر زنی را پوشانده است»، یا،

از خانه برون رفتم

و ماه سرخ فام را دیدم

همچون دهقانی گلگون چهره بر چپری خم شده بود

(تی. ای. هیوم، پاییز^۴)

به طور کلی، ساختار [ملازم با] «چون» یا «گویی» در تشبیه سبب می‌شود که رابطه بین عناصر آن [طرفین تشبیه] دیداری‌تر از رابطه عناصر استعاره باشد. در واقع، گاه فرض می‌شود که تشبیه قوم و خویش فقیر استعاره است و تنها «استخوانهای خالی» فرایند انتقال را به صورت مقایسه یا تمثیلی محدود ارائه می‌کند که چون از پیش تعیین شده است، «دامنه» اش هم محدود می‌شود.

اما قضیه برعکس است: تأثیرات «مهار شده» تشبیه ممکن است به بزرگی یا بزرگتر از معانی نهفته و سیعتر اما غالباً مبهم‌تر استعاره باشد. به هر حال، ارزشداوریهای انتزاعی سودی ندارند. در سطور زیر تعیین اینکه استعاره‌ها مؤثرترند یا تشبیه‌ها کار دشواری است:

مه زرد که دستش را بر جام پنجره‌ها می‌مالد،

دود زرد که پوزه‌اش را بر جام پنجره‌ها می‌مالد

به زبان گوشه و کناره‌های شب را لیسید...

(تی. اس. الیوت، سرود عاشقانه جی. آلفرد پروفراک^۵)

اینک شامگاه دلفریب، یارِ خونخوار؛

می‌آید چون همدستی، گرگ‌وار؛ آسمان

آرام بسته می‌شود چون گنبدی بزرگ،

و انسان بی‌شکیب، خود را به ددی بدل می‌سازد.

(بودلر، شفق^۶)

شب زیبایی است، آرام و آزاد،
زمان ملکوتی، همچون راهبه‌ای، آرام است
نفس بریده در نیایش...

(وردزورث، سائیت‌ها^۷)

(ب) مجاز مرسل به علاقه جزء و کل (synechdoche). این واژه یونانی است و از synekdechethai به معنای «پذیرش توأمان» گرفته شده است. در این مورد انتقال به صورت «فرابردن» جزئی از چیزی است تا جایگزین کل آن چیز شود یا برعکس. «بیست تابستان» به جای بیست سال؛ «ده جفت دست» به جای ده نفر؛ یا در لیسیداس میلتن، «دهانهای کور» به جای کشیشهای فاسد.

(پ) مجاز مرسل به علاقه لازم و ملزوم (metonymy). این واژه از واژه یونانی metonymia گرفته شده که خود از meta «تغییر» و onoma «نام» مشتق شده است. در این مورد نام یک چیز منتقل می‌شود تا جانشین چیزی شود که ملازم با آن است: «کاخ سفید» به جای رئیس‌جمهور ایالات متحد؛ «تاج» به جای پادشاه و غیره. روشن است که در این فرایند تشخیص نیز دخالت دارد، و از این لحاظ ارتباط آن با مجاز مرسل به علاقه جزء و کل بسیار نزدیک است. در زبان انگلیسی کهن، صورتی از انتقال وجود داشت به نام مجاز جزء به جای کل که در آن جزء به جای کل نشانده می‌شد، مثل «نهنگ‌راه» به جای دریا، و بنابراین می‌شد آن راهم در این مقوله آورد.

البته می‌توان سیاهه این مقولات را بسیار گسترده‌تر و پیچیده‌تر از این کرد، و علم بیان سنتی هم همواره همین کار را کرده است. اما

وقتی پای کار بستن عملی آنها در آثار ادبی پیش می‌آید، بعید است که چنین طول و تفصیلهایی چندان سودی عایدمان کند. وجوه تمایز مقولات مختلف چنان ظریف و دقیق می‌شود - چنان که همین حالا حتی در مورد مجاز مرسل به علاقه جزء و کل و مجاز مرسل به علاقه لازم و ملزوم هم می‌بینیم که دارد می‌شود - و به خاطر سپردنشان چنان دشوار است، که تقریباً امکان‌پذیر نیست که بتوانیم آنها را به قصد روشن شدن اثری به کار بندیم، بی‌آنکه به نحوی ساده‌انگارانه آن اثر را «تقلیل» دهیم. اصلاً از فکر گشودن رازهای کنایه، تقدیم و تأخیر اجزای کلام، کنایه از صفت و باقی آنها چیزی در ذهن می‌خشکد، و تازه، این مقولات در اصل به صورت فرمولهای استاندارد برای کمک به انشاء طراحی شده‌اند و نه کمک به دادن پاسخ انتقادی. همین که بفهمیم اصل شکلی و زبانی انتقال است که به همه آنها جان می‌دهد یا در واقع همگی آنها تابع همین یک اصل هستند، رمز و راز آنها تا حد زیادی از میان برداشته می‌شود. اینها انواع استعاره‌اند.

از سوی دیگر، صنعت «استعاره» تنها به این دلیل وجود دارد که استعاره‌ها وجود دارند. و استعاره‌ها تنها زمانی موجودیت می‌یابند که عملاً در زبان، در جامعه، و در زمان رخ دهند. هیچ یک از این عناصر [زبان، جامعه، زمان] عامل همیشگی و پایداری نیست. به بیان دیگر، در هر زمان معینی، فشارهای زبانی و اجتماعی، و نیز تاریخ خود استعاره به مفهوم آن شکل می‌دهند: استعاره شکل ازلی - ابدی ندارد. با توجه به آنچه گفته شد، شاید سودمندترین راه نزدیک شدن به موضوع بحث این باشد که خود فرایند استعاری را به دقت بررسی کنیم، یعنی ببینیم ایده استعاره، به عنوان پدیده‌ای اجتماعی و تاریخی که محصول نگرشهای مختلف به زبان بوده، چه سرگذشتی داشته

است. شاید بتوان امیدوار بود که این اصطلاحات در پایان کتاب خود
همدیگر را روشن کنند؛ و «انتقال» استعاری بین آنها صورت گیرد تا
معنایشان توسع یابد.

دیدگاه کلاسیک

انسان تنها در سرزمین استعاره شاعر است

(والاس استیونز)

یونانیان کوچکترین تردیدی نداشتند که زبان از برجسته‌ترین ویژگی‌های انسان است، تا آنجا که برای تعریف انسان از زبان استفاده می‌کردند. به نظر آنان انسان *zoon logon echon*، حیوان ناطق، است و همین توانایی به همراه توانایی تفکر (*logos* به هر دو معناست) انسان را از سایر جانوران متمایز می‌کند.

ارسطو

بنابراین ارسطو ظاهراً به خوبی از اساسی بودن پیشنهادش باخبر بود وقتی که فنون زبان را به دقت تمام به سه مقوله متمایز تقسیم کرد؛ منطقی، فن خطابت و فن شعر: مقولاتی که، چنان که از فلسفه او برمی‌آید، می‌توان به صورت وجودهایی مجزا تلقیشان کرد زیرا، چنان که ریچارد مک‌کیان می‌گوید، «نیات گوناگون و معیارهای گوناگون جنبه‌های گوناگونی از زبان را برمی‌گزینند تا کلهای گوناگونی را از جزءهای گوناگون بسازند.» در نتیجه، معنایش این بود که زبان شعر از

زبان منطق و زبان خطابت مجزا است و هدف دیگری را دنبال می‌کند. این تفاوت تا حدود زیادی از استعاره ناشی می‌شود. شعر از استعاره بسیار سود می‌جوید زیرا با فرایند «محاکات» [یا تقلید] سروکار بسیار دارد و ویژگی‌ش جستجوی «تمایز» در بیان است. اما هدف منطق و خطابت به ترتیب «ایضاح» و «اقناع» است و هر چند ممکن است این دو برای ایجاد تأثیراتی خاص از استعاره سود جویند، پیش از همه بارسانه‌نثر و ساختارهای کلام «متعارف» سروکار می‌یابند.

پس کاملاً روشن است که در تفکر ارسطو میان کاربرد «متعارف» یا «منثور» کلمات و کاربرد «تمایز» یا «شاعرانه» آنها تفاوتی ذاتی وجود دارد. در تمامی نوشته‌هایش در بحث از استعاره می‌توان دید که استعاره را به منزله جدا شدن از شیوه‌های متعارف زبان می‌داند.

ارسطو در *بوطیقا*^۱ [فن شعر] (فصول ۲۱ تا ۲۵) و *ریطوریکا* [فن خطابه] (کتاب سوم) بیشتر از هر جا به تفصیل به استعاره می‌پردازد. در تعریف کلی خود - «استعاره عبارت است از استعمال نام چیزی برای چیزی دیگر» - چهار نوع را برمی‌شمارد. ارسطو تحلیلش را بر اساس محتوا انجام می‌دهد و نه صورت، و می‌نویسد که این انتقال به شکلهای زیر می‌تواند باشد:

۱. از جنس به نوع («کشتی من در اینجا ایستاده»: «ایستادن» جنس است، «لنگر انداختن» نوع).

۱. در نقل قولها از فن شعر، از دو ترجمه زیر استفاده کرده‌ام:

ارسطو، فن شعر، ترجمه دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، چ ۲، ۱۳۴۳.

ارسطو، هنر شاعری، ترجمه دکتر فتح‌الله مجتبایی، بنگاه نشر اندیشه، ۱۳۳۷ - م.

۲. از نوع به جنس («ده هزار کار بزرگ»: رقمی معین که در اینجا به جای جنس «بسیار» قرار گرفته است).
۳. از نوع به نوع («زندگانش را با روئینه‌ای بیرون کشید»، «بیرون کشیدن» به جای «قطع کردن» آمده است).
۴. بر اساس تمثیل.

(بوطیقا، فصل ۲۱)

روشن است که انواع ۱ تا ۳ ارتباطی نزدیک با هم دارند که با ۴ ندارند، و ارسطو بحثی مستوفا وقف این استعاره «تناسبی» نوع آخر می‌کند، که به اعتقاد او «جذابترین» نوع است. اگر بتوان سه نوع اول را استعاره‌های «ساده» نامید، نوع چهارم را می‌توان مرکب خواند زیرا مستلزم استفاده از تمثیل است: «مقصود از تمثیل این است که از چهار تعبیر مفروض، نسبت تعبیر ثانی با تعبیر اول درست مانند نسبت میان تعبیر چهارم باشد با تعبیر سوم». یعنی چهار عنصر استعاره، الف، ب، ج، د، به نحوی با هم ارتباط دارند که رابطه ب با الف مشابه رابطه د با ج باشد.

بنابراین، به قول ارسطو، نسبت بین جام به باکوس همانند نسبت سپر است به مارس. بنابراین، می‌توان از جام به «سپر باکوس» و از سپر به «جام مارس» تعبیر کرد. همچنین نسبت پیری با عمر انسان همچون نسبت شامگاهان است به روز. پس می‌توان شامگاهان را به «پیری روز» تعبیر کرد. وقتی پریکلس گفت که مرگ جوانان در جنگ چنان بود که «گویی فصل بهار را از سال ستانده باشند» از استعاره «تناسبی» استفاده کرده است. در واقع، برای جان بخشیدن، بهترین راه کاربرد همین نوع استعاره و «تصویرسازی» (یعنی چنان باشد که مستمعانان چیزها را ببینند) و نیز کاربرد استعاره‌هایی است «که چیزها را چنان

عرضه دارند که انگار جان دارند.» «با نیروی زندگی شکفته‌اش»؛ «تیر تلخ پرواز کرد»؛ «پیکان تیر در تاب خشمش سرتاسر جناغ سینه‌اش را شکافت».

تشبیه نیز نوعی استعاره به شمار رفته است؛ «با اندکی اختلاف» (ریطورقا کتاب سوم، ۱۴۰۶ ب)، و تشبیهاتی موفق‌اند که «همواره چون استعاره تناسبی دارای دو رابطه باشند». در واقع «زمانی یک تشبیه به اوج توفیق دست می‌یابد که از استعاره پدید آمده باشد»: برای مثال، «ویرانه چون خانه‌ای است ژنده»؛ «پای جعدهای گیسویش چون برگهای جعفری است». ضرب‌المثلها استعاره‌های نوع سوم‌اند، و مبالغه‌های موفق نیز استعاره‌هایی هستند بیش و کم از جنم تشبیه؛ برای مثال، این تشبیه مردی با چشمی کبود: «گویی سبدی است پر از شاه‌توت» (به‌طور ضمنی گفته می‌شود که چشمش «درست مثل» سبدی پر از شاه‌توت است).

هر آنچه بتوان در باب این تحلیل گفت، باز کاملاً روشن است که استعاره، فی نفسه، چیزی است تزئینی که به زبان افزوده می‌شود و باید به شکلهای خاصی و در زمانها و مکانهای خاصی به کار بسته شود. و نیز باید توجه داشت که فرض می‌شود «وضوح» در زبان «متعارف» یافت می‌شود که غیراستعاری است: استعاره نوعی عامل شکوه و جان بخشی است، مجموعه‌ای از «کاربردهای نامأنوس» که «به واسطه نامصطلح بودن» می‌تواند «... سیاق کلام را از سطح متعارف بالاتر ببرد». وسیله بیانی شاعر شامل «آمیزش عبارات نامأنوس و استعاره‌ها و انواع دیگر دخل و تصرفها در زبان است که بر شاعران روا دانسته می‌شود». و باید به خاطر داشته باشیم که «معیارهای صدق و کذب در شعر همان معیارهایی نیست که در نظریه سیاسی یا فنون دیگر به کار می‌روند». استعاره نوعی «اضافه افزوده»

به زبان است، «چاشنی زدن به گوشت» است (ریطوریکا، کتاب سوم، ۱۴۰۶ الف) و هشدار داده می‌شود که زیاده‌روی در کاربرد استعاره ممکن است زبان «متعارف» را «بیش از حد لزوم به شعر شبیه» کند (ریطوریکا، کتاب سوم، ۱۴۰۶ ب) و صراحتاً گفته می‌شود که این راه به جایی نمی‌برد.

تأثیر استعاره‌ای که «بجا» به کار رود آن است که با ترکیب مأنوس با نامأنوس، وضوح و روشنی را واجد جذابیت و تمایز می‌کند. وضوح حاصل «کلمات روزمره» مأنوس است، گروه الفاظ «در خور و معمول» که همگان در مکالمه به کار می‌برند. جذابیت از التذادی برمی‌خیزد که حاصل شباهت‌های جدیدی است که در استعاره کشف می‌شود؛ حالت تمایز ناشی از به شگفت آمدن از دریافت و شناسایی برخی شباهت‌هاست. کاربرد «بجا»ی استعاره ضمناً اصل تناسب را هم در بر می‌گیرد. استعاره‌ها باید «شایسته» باشند، یعنی با مضمون یا نیت متناسب باشند. نباید دور از ذهن یا غریب باشند، و باید در آنها کلماتی به کار رود که به خودی خود زیبا باشند.

در پشت این دیدگاه در باب استعاره می‌توان دو اندیشه بنیادی در باب زبان و رابطه آن با جهان «واقعی» را تشخیص داد؛ اول آنکه زبان و واقعیت، کلمات و جهان عینی که کلمات بر آن دلالت می‌کنند، دو وجود کاملاً مجزایند؛ و دوم آنکه طرز گفتن یک چیز در آن چیز که گفته می‌شود دخل و تصرف مهمی نمی‌کند یا تغییر مهمی در آن نمی‌دهد. در کار آنان که نظری جز این دارند، اشکالی هست:

... باید جانب انصاف را نگاه داریم و نخواهیم حرفمان را به مدد چیزی جز واقعیات عریان به کرسی بنشانیم... با این همه... هستند چیزهای دیگری که به یمن نقائص مستمعانمان تأثیری بسزا در

نتیجه می‌گذارند... البته نه با آن اهمیتی که مردم می‌پندارند. همه این گونه فنون خیال‌انگیزند و غرض از آنها مسحور کردن مستمع است. هیچ کس به وقت تدریس هندسه زبان فخیم به کار نمی‌گیرد. (ریطوریکا، کتاب سوم، ۱۴۰۴ الف)

مقصود این است که «واقعیت‌های عریانی» وجود دارند و راه‌های گوناگونی برای سخن گفتن از آنها هست که از زبان انفکاک‌پذیرند. «جهان واقع» هر طور هم که از آن حرف بزنیم، همانی است که بود. زبان وسیله‌ای است برای توصیف واقعیت، اما نمی‌تواند آن را تغییر دهد. برای همین، بنیان یک سبک خوب «صحتِ زبان» است، هدفش وضوح و دغدغه‌اصلیش اجتناب از ابهام،

... مگر آنکه براستی به ضرس قاطع بخواهید مبهم بگویید، مثل آنها که حرفی ندارند بزنند اما وانمود می‌کنند که می‌خواهند چیزی بگویند. این گونه آدم‌ها معمولاً این‌گونه حرف‌ها را به نظم درمی‌آورند.

(ریطوریکا، کتاب سوم، ۱۴۰۷ الف)

از دید ارسطو، استفاده از اسباب شاعرانه در بیرون از شعر نه تنها به ابهام می‌انجامد، بیش و کم قبحی در زبان تلقی می‌شود و قطعاً جزئی از سرشت «طبیعی» زبان نیست.

بنابراین، هدف اصلی زبان شفافیت است؛ آشکار کردن «واقعیت‌های عریان» واقعیت. برخی «اسباب» گمراه‌کننده ممکن در زبان را هم باید تنها برای قلمرو «شعر» کنار گذاشت، یا در جاهای دیگر تنها با نظارت بسیار دقیق و سختگیرانه به آنها اذن ورود داد. و با این همه جالب توجه است که به رغم همه اینها ارسطو آشکارا به

جنبه خلاق و آموزنده استعاره اذعان دارد. اما در آوردن استعاره «توانا بودن از همه مهمتر است».

این تنها چیزی است که نمی‌توان به تعلیم از دیگران فراگرفت و نشان نبوغ و قریحه ذاتی است، زیرا که تسلط و قدرت در آوردن مجازات و استعارات پسندیده مستلزم درک وجوه تشابه در امور مختلف است.

(بوطیقا، فصل ۲۲)

با استعاره می‌توانیم «اندیشه‌های تازه به حاصل آوریم»؛

... کلمات غریب تنها مایه سردرگمی ما می‌شوند؛ کلمات متعارف هم فقط آنچه را از پیش می‌دانیم به ما منتقل می‌کنند؛ تنها با استعاره می‌توان به بهترین وجهی چیزی تازه به حاصل آورد.

(ریطوریقا، کتاب سوم، ۱۴۱۰ ب)

در واقع، استعاره بخشی از فرایند یادگیری است. شنونده تحت تأثیر زنده بودن استعاره و ایده تازه مستتر در آن قرار می‌گیرد. بنابراین، ایده کهنسالی به مثابه «چوبی خشکیده» ایده تازه طراوت از دست رفته را القا می‌کند. استعاره ممکن است تازگی یک مطایبه را داشته باشد — «تاول به پا کرده بود» — و در عین حال ذهن شنونده با ایده تازه‌ای مواجه می‌شود؛ انگار می‌گوید «بله، درست است؛ تا به حال به این فکر نکرده بودم». با این همه، هر چند شاید برای یک ذهن مدرن غریب باشد، ارسطو گویی نتوانسته این تلقی‌اش از تواناییهای استعاره را آن قدر گسترش دهد تا درکی را که از سرشت زبان به طور کلی داشت دربرگیرد. حتی ظاهراً متوجه نیست که عبارت «واقعیت‌های عریان» هم خود استعاری است.

سیسرون، هوراس، لونگینوس

وقتی ارسطو در بحث از استعاره آن را به چهار نوع تقسیم می‌کند، استعاره را از دیگر صناعات ادبی جدا می‌سازد و بدین ترتیب تأیید می‌کند که هدف از استعاره نوعی «تأثیر» ویژه است که می‌توان در کاربرد «خاصی» از زبان حاصل کرد؛ آثار کلاسیکی نیز که پس از او در باب این موضوع نگاشته شد از قرار عمدتاً بر آن بوده‌اند تا همین گرایش را تقویت کنند، نتایج این نوع تحلیل را ارتقاء دهند، و بیش از پیش بر اصل تناسب در این باب تأکید ورزند که به موجب آن ضرورت هماهنگی یا مناسبت میان عناصر استعاره اهمیتی ویژه می‌یابد. محکوم کردن «استعاره مختلط» در این سنت نیز پیامد طبیعی همین اصل است.

برای همین، سیسرون، که به قول آتکینز، اصل تناسب برایش «... اصل زندگی بود که به حوزه هنر منتقل شده بود» لاجرم استعاره را یکی از ابزار لازم برای بخشیدن «تأثیر» مناسب به کلام می‌دانست. با استعاره «... چیزی را که ندارید از جای دیگری می‌گیرید». «نوعی به عاریت گرفتن» است.

استعاره صورت کوتاه شده تشبیه است که در یک کلمه فشرده شده است؛ این کلمه طوری در جایگاهی که به آن تعلق ندارد قرار می‌گیرد که انگار به راستی جای خود آن است، و اگر قابل دریافت باشد مایه التذاذ می‌شود، اما اگر حاوی هیچ شباهتی نباشد مطرود می‌گردد.

(اندر وصف خطیب^۲، کتاب سوم، باب سی و هشتم، ۱۵۵ به بعد)

استعاره باید از «هرگونه ناپسندی» و غموض بری باشد و اگر تناسب در آن رعایت شود یکی از «صناعات ادبی» است که نقش آن تزئین زبان «متعارف» است؛ «... مؤثرترین طریق ارائه نقاط برجسته برای تالو بخشیدن به سبک».

هوراس در هنرشاعری^۲، هر چند در عرصه زبان کاربرد (یا عرف) را بر «قانون» مجرد اولی می‌داند، باز هم در همه امور اصل تناسب را تبلیغ می‌کند. هر سبکی را باید برای «نقشی که بحق به آن تخصیص یافته است» نگاه داشت و استعاره‌هایی که به کار می‌روند باید به وضوح از همین اصل پیروی کنند. نقش استعاره ارائه روابطی است که هماهنگ و «منطبق بر زندگی» باشند نه روابط مبتنی بر اکتشاف یا نوآوری.

لونگینوس در رساله در سبک فاخر^۳ سیاهه «مناسب» صناعات لفظی و صناعات معنوی را از میان پنج منبع سبک فاخر برمی‌شمارد، و «سلطه بر زبان» را «بنیان مشترک» می‌داند که بدون آن دستیابی به «سبک فاخر» غیرممکن می‌شود. به هر حال، چنان که پیش‌بینی می‌توان کرد، روشن است که «صناعات» بیان همچنان از زبان «متعارف» انفکاک‌پذیرند، زیرا می‌توان آنها را چون «... ابزار زنده‌تر کردن و تشدید تأثیر عاطفی سبک» به این زبان اضافه کرد. به طور اخص، استعاره‌ها را باید تنها در مواقع «مقتضی» به کار گرفت، و در یک بند نباید بیش از دو «یا دست بالا سه» استعاره را با هم آورد. این تصور که استعاره‌ها به فاخر شدن سبک «کمک» می‌کنند البته بخشی است از این تصور بنیادین که کاربرد استعاره را می‌توان و باید به دقت مهار کرد.

کوئینتیلیانوس

احتمالاً اوج این نوع برخورد با زبان و استعاره را باید در پرورش خطیب^۵ اثر کوئینتیلیانوس یافت که اغلب مباحثی را که تا به اینجا مطرح شد به زیبایی جمع‌بندی می‌کند؛ به قول اتکینز، این کتاب «گزارش مجدد کلاسیسیم» است. از نظر کوئینتیلیانوس، هنر وجهی است. از طبیعت، و طبیعت را آشکار می‌سازد. از این‌رو، هر چند صحت زبان مبتنی است بر کلام «متعارف»، محدود به آن نمی‌ماند، زیرا کلام متعارف فی‌نفسه ناتوان است و هنر برای نیل به مقاصدش باید به آن قدرت بیشتری بخشد. «صناعات ادبی» و «مجازها» هم بی‌تردید وقتی با رعایت اصل تناسب به کار گرفته شوند دقیقاً همین تأثیر «ارتقاءدهنده» را دارند. مجاز عبارت است از «تبدل هنرمندانه یک کلمه یا عبارت از معنای حقیقی آن به معنای دیگر» و «متداولترین و زیباترین مجازها تا به امروز» البته «استعاره، اصطلاح یونانی برای *translatio* خودمان» است. سپس کوئینتیلیانوس چهار نوع «انتقال» یا «ترجمان» استعاری را، کم و بیش به شیوه ارسطو، مشخص می‌کند، اما طرح او اندکی تفاوت دارد:

(۱) از بی‌جان به جاندار (دشمن «شمشیر» خوانده می‌شود)

(۲) از جاندار به بی‌جان («سینه» تپه)

(۳) از بی‌جان به بی‌جان («افسار ناوگانش را رها کرد»)

(۴) از جاندار به جاندار («کاتو بر اسکیپو غرید»)

از آنچه گذشت می‌توان دریافت که ارزش غائی استعاره، و ارزشی که از قرار معلوم کاربرد غیر «حقیقی» کلمات و عبارات را در آن توجیه می‌کند، ارزش تزئینی آن است. استعاره «عالی‌ترین پیرایه سبک است».

ریتوریکا آد هرِ نیوم

کوئینتیلیانوس را بحق نماینده اندیشه‌هایی درباره استعاره می‌دانند که علمای علم بیان پیش از او جمع آورده بودند، و [از سوی دیگر] نفوذ چشمگیر او در نظریه پردازان و هنرمندان دوره رنسانس تبیین او را بسیار شایان توجه می‌کند. با این همه، شاید مفصل‌ترین این تبیین‌ها، و در نتیجه تبیینی که نفوذی کمتر از او نداشته است، رساله بسیار قدیمی تر ریتوریکا اد هرِ نیوم^۶ (حدود ۸۶ ق م) است از نویسنده‌ای ناشناس که زمانی به اشتباه آن را به سیسرون منسوب می‌کردند.

چنان که شاید انتظار می‌رود، در زمینه استعاره تأکید این کتاب بر اصل تناسب است. در نتیجه باید استعاره «غیر متعارف» یا «مختلط» را محکوم کرد.

استعاره زمانی تحقق می‌یابد که کلمه‌ای را که بر چیزی اطلاق می‌شود به چیزی دیگر نقل کنند، زیرا شباهت این انتقال را توجیه می‌کند... گویند که استعاره را باید مقید کرد تا انتقال مستتر در آن با دلیلی موجه به چیزی قریب صورت گیرد، و نباید جهشی باشد فاقد تمییز و بی‌پروا و نسنجیده به چیزی نامتشابه.

— و شش «مورد استعمال» کم و بیش سختگیرانه را نیز برای استعاره توصیه کرده است:

(الف) برای وضوح

(ب) برای ایجاز

(پ) برای پرهیز از رکاکت

(ت) برای بزرگنمایی

(ث) برای کوچک‌نمایی

(ج) برای تزئین کردن

در کتاب چهارم ریتوریکا اد هرنیوم به تفصیل تحلیلی از صناعات لفظی و معنوی ارائه شده که به سبک «تمایز» می‌بخشند، و شاید در اینجا پالایش آن نوع تحلیلی که ارسطو آغاز کرده بود به اوج خود می‌رسد. در اینجا ۴۵ صنعت لفظی، از جمله ده نوع مجاز بر شمرده شده که استعاره یکی از آنهاست و ۱۹ صنعت معنوی که تشبیه یکی از آنهاست. از آنجا که بخشهایی از این رساله، به عنوان آموزه‌های سیسرونی ناب، به آثاری انگلیسی چون فن خطابت^۷ ویلسن (۱۵۵۳) راه یافتند، تأثیر آن از لحاظ اهمیت در ردیف پرورش خطیب کوئینتیلیانوس قرار می‌گیرد که البته خود نیز از آن رساله تأثیر پذیرفته بود.

با این همه، «مجاز انتقالی» ساده یعنی استعاره در اینجا نیز - به رغم اعتراضهایی که در مخالفت با این گفته مطرح می‌شود - در مقامی ارائه شده که بسیار نازل است. ارسطو فقط استعاره را جدا کرده بود و چهار نوع برای آن بر شمرده بود، اما ریتوریکا اد هرنیوم و آثار بعد از آن متعلق به سیسرون، کوئینتیلیانوس، و دیگران، گویی استعاره را به یکی از انواع مجاز تقلیل داده‌اند که خود جزئی از مقوله صرفاً تزئینی صناعات ادبی‌اند. چون چنین است، فی نفسه برای استعاره هیچ حق واقعی برای داشتن «معنایی مثبت قائل نیستند، زیرا با منحرف کردن معانی «حقیقی» کلمات عملی منفی انجام می‌دهد. بنابراین، هر چند معمولاً گفته می‌شود که استعاره در میان انواع مجاز

مقامی برجسته دارد، نمی‌توان چندان تردیدی داشت که جدا کردن آن، ابتدا به عنوان یکی از اصول زبان «شاعرانه» در مقابل زبان «متعارف»، و سپس به عنوان یکی از صناعات لفظی اندکی مشکوک که تنها به منظور ایجاد «جلوه‌ها»ی تزئینی خاص در دسترس اهل سبک قرار دارد، به این معنی است که از جنبه نظری می‌توان و در برخی شرایط شاید مطلوب است که زبانی داشته باشیم کاملاً عاری از استعاره.

دیدگاه‌های قرون شانزدهم، هفدهم و هیجدهم

استعاره واقعیتی جدید خلق می‌کند که از منظر آن،

واقعیتِ اولی غیر واقعی می‌نماید

(والاس استیونز)

سده‌های میانه

در سده‌های میانه، نظریه ادبی قابل اعتنایی پدید نیامد، اما می‌توان دید که در بحث از استعاره به فرایند تبیین و صدور احکام بر مبنای شیوه کلاسیک توجه بسیار نشان می‌دادند، هر چند هدفی متفاوت در مد نظر داشتند. ریتوریکا اد هرنیوم الگوی اصلی قرار گرفت و تأثیر آن مقدم بر تأثیر کوئینتیلیانوس و سیسرون بود که در رنسانس نفوذی چشمگیر پیدا کردند.

نمونه خوبِ تفکر سده‌های میانه، کتاب آنگلو - نورمن شعر جدید^۱ بود اثر جفری اهل وینسوف، که حاوی گزارشی است پیچیده از شصت و سه «پیرایه لفظی» که به دو مقوله «دشوار» و «آسان» تقسیم

شده‌اند، و هر یک به دقت تعریف شده‌اند، و دستورالعملهای دقیقی نیز در باب موقعیتها و شیوه مناسب برای کاربرد هر یک داده شده است. جفری، در باب استعاره، کم و بیش بدون دلیلی موجه، رابطه جاندار - بی جان را که کوئنتیلیانوس آن همه بر آن تأکید کرده بود به رابطه انسان - غیرانسان تقلیل داد. به گفته خودش استعاره‌هایی را ترجیح می‌دهد که در آنها مختصه‌ای از انسان به شیء منتقل می‌شود: گلها «زاده می‌شوند»، زمین «جوان می‌شود»، فرایندی که می‌توان به سادگی آن را «تشخیص» [شخصیت بخشی] نامید. احتمالاً کل قضیه از نظر مایه‌های بسیار بر سر هیچ است.)^۴

با این همه، مهم است در جامعه‌ای بیش و کم مسیحی خالص نقشی را که برای استعاره قائل بودند درک کنیم، و غفلت از همین ضرورت سبب کژفهمی‌های جدی در زمانه خود ما شده است. آخر ما معمولاً استعاره را وسیله‌ای برای نیل به تحقق بلاواسطه تجربه شخصی در زبان می‌دانیم. حتی تعبیر بی‌مزه‌ای چون «کارد و پنیر»، «آب و آتش»، «لانه زنبور»؛ هدف اینها همگی انتقال کیفیتی «جسمانی» و «زنده» و «تأثیرگذار» است که به دقت با رخدادهای جهان مادی ارتباط دارد، و چیزی را درباره آنها با درجه‌ای از دقت منتقل می‌کند. اما در یک جامعه مسیحی، بویژه از نوع پیش از اصلاح دینی، جذابیت و اهمیت تجربه شخصی ناب معمولاً کمتر از تجربه جامعه به طور اعم است که در نگرش کلی چنین جامعه‌ای به جهانی که در آن زیست می‌کند متجلی است. دیدگاه چنین جامعه‌ای درباره استعاره - و، در واقع، خود استعاره‌های آن - طبعاً به نقل تجربه جمعی گرایش دارد، و دلمشغولیش بیشتر مقبولیت عامه است تا دقت شخصی.

۵ (از منظر یک جامعه مسیحی، در سده‌های میانه، استعاره اساسی این بود که جهان کتابی است که خداوند نوشته است. و همچون هر

کتاب دیگری، می‌توانست «معنایی» بیش از آنچه به ظاهر «می‌گفت» داشته باشد و قطعاً داشت.

در واقع، جهان پر بود از استعاره‌هایی که خداوند خلق کرده بود تا اگر درست «تفسیر» شدند، معنایی را منتقل کنند. واژه‌ها دلالت بر چیزی داشتند، اما خود چیزها در سطح دیگر، سطحی بالاتر، معنا می‌یافتند. بهترین شرح را در باب نحوه تفسیر استعاره‌ها در چنین موقعیتی می‌توان در نامه مشهور دانتِه به کان گرانده دلا اسکالا یافت که در مقدمه بهشت آمده، و در آن به «سطوح» معنا در کلی کم‌دی پرداخته است. این سطوح عبارت‌اند از اول، معنای حقیقی (لفظی) («قصه» شعر) و بعد سه سطح عالی‌تر معنا، رمزی (معانی نمادین درخور این جهان)، باطنی (معانی در خور جهان معنوی)، و مجازی (معانی در خور سطحی شخصی یا اخلاقی).

در این «سطوح» معنایی وظیفه‌ای که بر عهده استعاره نهاده شده ربط چندانی به ظرفیت آن برای به دست دادن گزارشی صادقانه از تجربه مادی فردی ندارد. در واقع، در موقعیتی که هدف شاعر تعمیق و گسترش معنای شعر با عنایت به چارچوبی خداشناسانه بود، تجربه مادی فردی ذهن مخاطب را منحرف می‌کرد. با توجه به این هدف، تزئینات صرفاً شخصی هم به همین اندازه تجملی تلقی می‌شد. وظیفه شاعر به هیچ وجه بیان دیدگاه خودش در باب جهان، و تزئین آن برای خوشامد دل خودش نیست؛ وظیفه غایی او کشف معنای خداوند است و استعاره‌هایش هم وسایل رسیدن به این هدف‌اند.

بنابراین، در جهان مسیحی، به استادان علم بیان کلاسیک به دیده قبول می‌نگریستند، اما نه به این معنی که فی‌نفسه صاحب قدرت باشند، بلکه فرستادگان مرجعی بالاتر به شمار می‌رفتند. چنان که پری میلر گفته است، در اواخر قرن شانزدهم، دیگر

... همه طرفها به توافق رسیده بودند که علم بیان از خداوند نشأت گرفته است، و ارسطو و کوئینتیلیانوس، همچون پیامبران بزرگ یهودا، در اصل «کاتبانی» بودند که صرفاً وحی الهی را ثبت می کردند. (پری میلر، ذهن نیوانگلندی^۲، ص ۳۱۲)

جان دان و پرگار

روزاموند تیوو در بررسی تأثیرگذارش به نام تصویرپردازی در شعر عهد الیزابت و شعر ماوراء طبیعی^۳، تلاش بسیار به خرج داده تا نقش استعاره را در ادبیات انگلستان دوره الیزابت معین کند؛ نقشی که از این اصول سده های میانه سرچشمه گرفته است، و در اساس مستلزم تن ندادن به (به قول ما) «محدود کردن وظیفه تصاویر به گزارش صادقانه تجربه» از جانب شاعر است.

به نظر او دغدغه شاعر عهد الیزابت این نبود که تجربه حسی را منتقل کند (یعنی «من این طور احساس کردم»)، بلکه تکیه یا تأکید بر چیزی است که احساس می شد نظم فراگیر و نهفته ای است در زیر تفاوت های ظاهری در طبیعت و جهان. دلمشغولی او معانی و ارزشهایی است که خصوصی و شخصی نیستند، بلکه همگان آنها را پذیرفته اند و آنها را باور دارند (یعنی «مگر نه اینکه جهان به این شکل سامان یافته است؟»).

شاعر مدرن استعاره هایی می سازد که پاسخهای شخصی به جهان را متحقق می سازند، یا می کوشند چنین کنند، و سعی می کند تا با درجه ای از دقت این پاسخها را منتقل کند:

بشقابهای صبحانه را در آشپزخانه‌های زیرزمین به هم می‌زنند،
و من می‌دانم که در سرتاسر کناره‌های لگدکوب شده خیابان
ارواح نمناک دختران خدمتکار
نومیدانه بر دروازه‌های محله رشد می‌کنند.

(تی. اس. الیوت، صبح از پشت پنجره^۴، ۱۹۱۷)

در اینجا انتقالِ ویژگی‌های خاصِ رشد گیاهیِ فلاکت‌بار و محروم به
ارواحِ دخترانِ خدمتکارِ معزوفِ تلاشی است برای ترسیمِ زنده و دقیق
وضعیتِ اجتماعی و روحی آنها. این انتقال کاملاً وابسته به مجموعه
علائقی است بسیار شخصی که خواننده فقط ذره‌ای از آن را می‌بیند.
در واقع، ظرافتِ علاقه [ارتباط] سهم بسزایی در مؤثر بودن آن دارد:
این ارتباط، مثل روح دختر خدمتکار، و گلی که در خیابان شهر
می‌روید، فقط «هست».

اما شاعر قرن هفدهم استعاره‌اش را با استفاده از عناصرِ «عمومی»
با دامنه‌ی علائق «تثبیت شده» می‌سازد. به طور کلی، استعاره‌های او به
عمد «تصنعی» اند و نه زنده و سرشار از حس، و به گونه‌ای طراحی
شده‌اند تا از لحاظِ علوِ شکلی خوشایند باشند نه به دلیلِ «شباهتی به
ماده‌ی زندگی»:

چهره‌اش باغی است

که در آن گل‌های سرخ و سوسنهای سپید می‌رویند؛

بهشت آسمانی است،

که در آن همه میوه‌های گوارا جاری‌اند.

آنجا گیل‌های می‌روید که هیچ کس خریدارشان نمی‌شود

تا وقتی که خود فریاد برآورند «گیلاسهای رسیده».

(تامس کمپتون، از کتاب سوم و چهارم ایرس^۵، ۱۶۱۷)

در اینجا گیاهان و باغ به خاطر مناسبتشان به عنوان عناصر استعاره انتخاب شده‌اند و نه به خاطر دقت آنها. مناسبت آنها هم به این دلیل نیست که چهره بانو شباهتی مادی به یک باغ دارد، علتش آن است که به شاعر امکان می‌دهند تا زیبایی او را با باغ بهشت پیوند بزنند، و بکارتش را با معصومیتی که مربوط به آنجاست. بدین ترتیب، بانو در جهانی بسامان و وحدت‌یافته جای می‌گیرد که بکارت او را با معصومیت مقدسی پیوند می‌زند که هم شامل مریم باکره می‌شود و هم ملکه تالخطه مرگ باکره انگلستان.

خلاصه آنکه، استعاره در شعر عهد الیزابت معرف عمل «ساماندهی» است که بر طبیعت تحمیل می‌شود. اصول اصلی آن اصول تناسب یا «بجا بودن»، یکدستی و انسجام‌اند. شیوه‌اش تصنعی است، زیرا هدفش طبیعی بودن است، و برای شاعر الیزابتی طبیعی بودن عکس بی‌هنری بود. شاعر چون باغبانی است که هنرش به طبیعت «کمک می‌کند». به قول جرج پوتنهام، شاعر «پایان‌بندیهای طبیعت را ادامه می‌دهد و تأثیراتش را چندین بار مطلق‌تر و عجیب‌تر می‌گرداند» (فن شعر انگلیسی، ۱۵۸۹)^۶. به عبارتی، استعاره نقشی پندآموز داشت و تصور می‌شد که حقایق، اندیشه‌ها، و ارزشهای مقبول عام را آشکار می‌سازد. وظیفه آن تقویت جهان‌بینی‌ای تثبیت شده بود، و نه قطعاً به مبارزه خواندن آن یا تردید کردن در آن جهان‌بینی از طریق درون‌بینی خاص «محلی» یا «منفرد». صرف

باریک‌بینی و دقت فردی در توصیفات حسی چندان محلی از اعراب نداشت. استعاره شاعر توجه را به قدرتهای خداوند جلب می‌کند نه قدرتهای خودش؛ خداوند نگارنده «کتابی» که او دارد تفسیر می‌کند. روابطی را که استعاره برقرار می‌سازد در وهله اول خداوند خلق کرده است؛ شاعر فقط آنها را کشف می‌کند.

استعاره مشهور روح دو عاشق و پرگار از جان دان نمونه خوبی است:

گر این دو دو اند، همان‌گونه دو اند که
دو پای خشک پرگار،
روح تو که پای ثابت است، جنبشی
به نشانِ میل به حرکت نشان نمی‌دهد، اما اگر آن یکی به راه افتد،
حرکت می‌کند.

و گرچه در مرکز ایستاده است
وقتی آن یکی در دوردست جولان می‌دهد
خم می‌شود و در پی اش گوش می‌سپارد
و چون به خانه باز می‌گردد، صاف می‌ایستد.

تو نیز برای من، که باید چون پای دیگر،
کج‌کج بدوم، چینی
ثبات تو دایره‌ام را بسامان می‌آورد،
و سبب می‌شود به همان جایی بازگردم که از آن آغاز کرده‌ام.

(وداع: سوگواری شوم)^۷

طنزی در کار نیست. همان‌گونه که دوشیزه تیو می‌گوید، «پرگار برای ما جزو ملزومات پیش‌پاافتادهٔ ریاضیات دبیرستان است نه برای دان». در آن چارچوبی که دان در آن کار می‌کرد، این استعاره نشانگر رعایت قواعد است: بهتر از هر چیزی با موضوعش مناسبت دارد، دقیقاً در خور هدف اوست، و به هیچ‌وجه حیرت‌آور نیست. حتی اصیل و بدیع هم نیست. پرگار، که دایره‌های بی‌نقص رسم می‌کرد، نماد پذیرفته‌شدهٔ کمال بود — همان‌طور که دایره‌ای که رسم می‌کرد نماد وحدت بود. بنابراین، استعاره با درونمایهٔ شعر همخوان است، و نمونهٔ انسجام جهانی است که در آن عشاق و پرگار با هم چنین رابطه‌ای دارند.

نتیجهٔ مورد نظر که شاعر اینجا به آن دست یافته، وضوح است. مقصود وضوحی نیست حاصل از بسیط بودن (این پیشداوری ما آدمهای مدرن است که وضوح نمی‌تواند از کثرت برخیزد)، زیرا هدف بازسازیِ صرفِ جهانِ مرئی نبوده است. همان‌طور که دوشیزه تیو می‌گوید، هدفِ استعاره‌ای از این دست بازسازیِ جهانِ فهم‌پذیر است؛ یعنی جهانی که ذهن ما بر طبق باورها و کلی‌نحوهٔ زندگی‌مان بر طبیعت تحمیل می‌کند. با توجه به اینکه در جامعه‌ای مسیحی، ذاتِ باری کانون این نحوه از زندگی است، دان، به احتمال، استعارهٔ خود را نمونه‌ای از ذکاوتِ خدا می‌دانسته و نه ذکاوتِ خودش. گویی او، در مقام شاعر، «انتقال» بالقوهٔ بین عشاق و پرگار را کشف کرده و نه ابداع.

شکی نیست که دان جهانی را تجربه کرده که در اساس با جهانی که مادر آن زیست می‌کنیم تفاوت دارد، هر چند منتقدان مدرن به غلط با استعاره‌های او طوری برخورد کرده‌اند که گویی محصولِ فرهنگی از نوع فرهنگ ما باشند. اما کاملاً روشن است که این استعاره‌ها از دلِ

نحوه زندگی کاملاً متفاوتی برآمده‌اند. همان طور که دوشیزه تیو و خاطر نشان می‌کند، در استعاره‌های دان هیچ کیفیت خارجی نمی‌توان یافت؛ این استعاره‌ها مثل یک تکه دوزی به شعرهای او «اضافه» نشده‌اند.

هدفشان هم برخلاف گفته شاعر و نظریه پرداز مدرن، تی. ای. هیوم، عرضه حسها به گونه‌ای «جسمانی» نیست تا خواننده «پیوسته چیزی مادی را ببیند» (تأملات^۱، ص ۱۳۴). هر چند شاعر الیزابتی این قدرت را به خوبی داشت تا استعاره‌هایی بسازد که حسها را مستقیماً از نویسنده به خواننده «عرضه» کنند، هدف اصلی‌اش ابداً این نبود. برعکس، دغدغه اصلی استعاره الیزابتی ظاهراً این بوده که مخاطبانش را در فرایندی انتزاعی داخل کند، و او را در این فرایند مشارکت دهد. به عبارت دیگر، از مخاطبش می‌خواهد آن را «کامل» کند.

پس نقش استعاره نقشی بود نمایشی (نقشی کاملاً در خور برای فرهنگی که هنوز عمدتاً سرشتی شفاهی داشت)، و در بخش اعظم بهترین اشعار این دوره صدایی «سخنگو» به گوش می‌آید، و این صدا را حتی در اشعاری می‌توان شنید که در اصل برای بزرگترین محمل شعر آن عصر یعنی نمایش سروده نشده بودند.

خلاصه آنکه استعاره‌های الیزابتی سخن می‌گویند، و پاسخی می‌طلبند. در مقابل، استعاره‌های مدرن می‌کوشند کالای خود را که فی‌نفسه کامل است به صورتی بلاواسطه یکباره «عرضه» کنند (که کاملاً مناسب شعری است که برای خواندن در سکوت سروده شده است).

راموس

یکی از کسانی که شکل‌دهنده‌ترین تأثیرات را هر چند به طور غیرمستقیم در سرشت استعاره در این زمان بر جای نهاد، احتمالاً پتروس راموس^۹ (۱۵۱۵-۱۵۷۲) فیلسوف و استاد علم بیان بود. کتابهای راموس در سراسر اروپا توزیع می‌شد و خوانندگان بسیار داشت، و «روش» او به سرعت و بی‌مبالغه به وحی منزل تبدیل شد.

به طور خلاصه، راموس ساختار پیچیده علم بیان ارسطویی سنتی را گرفت، و به شکلی روشمند تقسیم‌بندی‌ای را بر آن اعمال کرد که نتایج ضمنی آن تا به امروز هم باقی است. علم بیان بنا بر سنت از پنج بخش تشکیل می‌شد: ابداع یا انشای سخن، تنظیم سخن، سخن‌پردازی، قوت حافظه، ادای سخن، و هر بخش سهمی حیاتی در ساختن یک خطابه خوب داشت. راموس اینها را به دو گروه تقسیم کرد: ابداع، تنظیم سخن و حافظه را در دسته دیالکتیک (یعنی منطق) جای داد، و برای علم بیان تنها سخن‌پردازی و ادای سخن را باقی گذاشت.

دوشیزه تیوو این بحث را مطرح می‌کند که تأثیر راموس در استعاره، تا جایی که به شعر الیزابتی و ماوراءطبیعی مربوط می‌شود، در کل سودمند بوده است. از نظری، استعاره منطقی‌تر شد چون شاعران آگاهانه می‌کوشیدند ابداع در شعر را بیشتر با منطق همراه کنند. می‌شد از استوار کردن استعاره‌ها بر مبنایی منطقی بهره‌ها برد، مبنایی که خود از بنیانهای منطقی سرچشمه می‌گرفت که همه مقایسه‌ها می‌بایست بر پایه آن صورت گیرند. «انتقالها» ی تکه زیر از منطقی این‌گونه زاده شده‌اند:

۹. صورت لاتینی نام پیر دو لارامه - م.

زنان همه چون تارهای طلایی ناسازند،
 که چون دیرگاهی زخمه ناخورده بمانند صوتی گوشخراش سر می‌دهند.
 جامهای برنجی چون به تکرار به کار روند درخشش می‌یابند؛
 چه فرق است میان سرشارترین کان
 و پست‌ترین خاک جز کاربردشان؟...

(مارلو، *هیر وولیاندر* ۱۰، I، ۲۲۹-۲۳۳)

همان‌گونه که دوشیزه تیو می‌گوید، آنچه این استعاره‌ها را از هم متمایز می‌کند، ماهیتِ شکلی آنهاست و نه «عرضه» کردن حسهایی که به مدد آنها بتوانیم «چیزی مادی را ببینیم». به نوشته خود او:

... صناعات ادبی همیشه به کیفیاتِ حسی متناسب با آن نمی‌انجامند؛ هیچ موقعیتی به روشنی تجسم نیافته است؛ یک زن به سرعت و پشت سر هم آلت موسیقی می‌شود، جامی می‌شود برنجین، معدنی غنی، خاکی حقیر. زن همه اینها می‌شود تنها با ارجاع به این ویژگی که در همه آنها مشترک است: اگر از آنها استفاده نشود بی‌ارزش‌اند.

(همان، ص ۲۵۵)

مقصود این است که قاعدهٔ منطقی همهٔ استعاره‌های این قطعه یکی است: چیزها بر اساس «وحدت مکان» در منطق مشابه دانسته می‌شوند - در اینجا این مکان مشترک «نحوهٔ معروض واقع شدن» یا پذیرش عملی مشترک است، که به نتیجه‌ای مشترک می‌انجامد، به

نحوی که اگر با الف و ب به یکسان رفتار شود، نتیجه ج برای هر دو رخ می دهد. راموس گرایی به طور خلاصه به این معنا بود که می شود شعر را، همچون همه گفتمانهای معقول، استوار بر منطق، و بنابراین دغدغه اش را تنظیم فکر به گونه ای بقاعده دانست. بدین ترتیب، دیگر نیاز نبود که شعر و منطق را در دو محفظه جداگانه نگه دارند. استعاره هایی که با «احساس» سروکار دارند، با گزاره های مفهومی که با «تفکر» سروکار دارند هیچ تفاوتی ندارند. از نظر یک راموس گرا، استعاره همان استدلال است، و چون قوانین منطق قوانین تفکرند، شاعر باید در ساختن استعاره هایش این قوانین را بداند و به کار بندد، و نه قوانین «تداعی آزاد» را که در آثار مدرن چنین بر صدر نشسته است. در نتیجه، شعر شاعران به اصطلاح ماوراءطبیعی می تواند اقناع بلاغی صرف را کنار بگذارد و کندوکاو ذهنی را جانشین آن کند. باز، به نقل از دوشیزه تیوو:

تصویرها، که چون واحدهای یک گفتمان «دیالکتیکی» عمل می کردند، می توانستند از چنان استحکامی منطقی و دقتی ذهنی برخوردار باشند که بتوانند آزمونهای چنان گفتمانی را هم تاب آورند. تصویرها می توانستند بسیار باشند... زیرا فایده و شأن آنها به عنوان «استدلال» بی چون و چرا پذیرفته می شد، و می توانستند به مدد مجاز به استدلالهای بیشتر و عمیقتر توسع یابند... ویژگیهای اصلی آنها عبارت بود از بجا بودن، ظرافت، دقت در مقصود، بی اعتنایی به چیزهای خوشایند سطحی، قدرت منطقی، علایق یا شباهتهای استادانه یا دارای دقتی حیرت انگیز، «ابهامی» معین به سبب غموض منطقی یا پیوستگی ظریف - اما ابهامی که با خواندن توأم با تفکر می توانست به «وضوحی» بی نقص بدل شود.

معمولاً این مختصات ویژگی‌های تصویرپردازی در شعر ماوراءطبیعی را تشکیل می‌دهند.

(همان، ص ۳۵۳)

درآیدن و کورکها

درآیدن در سال ۱۶۴۹، در هیجده سالگی، چند سطری در باب مرگ لرد هستینگز بر اثر ابتلا به آبله سرود؛

جز آبله، این پلیدترین پلیدیهای
صندوق پاندورا، راهی ملاطفت‌آمیزتر نبود؟
آن همه نقطه، چون داغ، ونوس ما را بیالایند؟
گوهری با این همه سنگ بی‌مقدار جلوه بفروشد؟
تاولها از غرور برآماسیدند؛ چون غنچه‌های گل سرخ
از گوشت برآمدند، و بر پوستِ چون سوسن سپید نشستند.
هر کورک کوچکی اشکی در خود داشت،
تا بر گناهی که با برآمدنش مرتکب شده بود بموید:
که چون طاغیان، در ستیز با اربابشان،
بر زندگی او شوریدند.
یا این گوهرها به زینتِ پوستش گسیل شده بودند
که روحی غنی‌تر را در خود پنهان داشته بود؟

(II، ۵۳-۶۴)

با خواندن این استعاره‌ها، عباراتی چون «بجا بودن، ظرافت، دقت در مقصود» فوراً به ذهن نمی‌آیند، و هر چند معنای مورد نظر شاعر به روشنی قابل تشخیص است، در تحقق آن اشکالی اساسی پیدا شده است. این استعاره‌ها رابطه سازمند چندانی با موضوعشان ندارند؛

صرفاً آن را تزئین می‌کنند، مثل فکرهای مطمئنی که بعد به ذهن رسیده است، و تنها در مضحک بودن توفیقی کسب می‌کنند. اشکال کار در کجا بوده است؟

پاسخ این سؤال را شاید بتوان در برداشتی دانست متأثر از دیدگاه راموس دربارهٔ استعاره که نقطهٔ مقابل برداشتی است که روزاموند تیو و ترویج کرده است. تقسیم‌بندی علم بیان سستی به دو بخش از جانب راموس قطعاً در دیالکتیک، و بنابراین در ابداع شاعرانه به عنوان جزء جدید دیالکتیک تأثیر گذاشت، اما تأثیرش در خود علم بیان کمتر از اینها نبود. پیش از این تقسیم‌بندی، علم بیان کلی فنون کلامی، یعنی ملزومات تفکر محکم منطقی و ملزومات پیرایهٔ زیبایی بخش را با هم در برمی‌گرفت، اما راموس با تقسیم‌بندی خود، و تقلیل آن به سخن‌پردازی و ادای سخن، آن را به مجموعه‌ای از «صناعات» آرایشی یا زیورآلات صرف بدل کرد که می‌شد پس از استقرار استدلالهای منطقی، آنها را به گفتمان اضافه کرد. علم بیان پس از راموس، به گفتهٔ پری میلر، به «روکش شیرین برای قرص منطق» تبدیل شد. «فصاحت» حاصل از نقش جدیدی که به فن سخن‌پردازی داده شد از آن نوعی است که، به قول کتاب راهنمایی در همان عصر، به ما بیان مطالب را «... با کلمات و جملات مقتضی [می‌آموزد]، و زبان را با تغییر رنگها، و تنوع صناعات زیبا می‌سازد.» (پری میلر، ذهن نیوانگلندی، ص ۳۱۵).

در اساس، تقسیم‌بندی راموسی محتوا را از شکل جدا می‌سازد و «منطق» یک بحث را از پیرایه‌هایی که می‌توان برای قانع‌کننده کردنش به آن افزود. از همین رهگذر، استعاره را به یک صنعت صرفاً خوشایند تبدیل می‌کند که فقط به کار بزرگ کردن «پیام» یک گفته می‌آید، و قطعاً برای کمک کردن به آن طراحی نشده؛ استعاره به

نوعی جامه فاخر بدل می‌گردد که گهگاه می‌توان بر تن افکار پوشاند؛ گلهای دستچین شده از باغ علم بیان که می‌توان با آنها سخنی را زینت بخشید.

می‌توان اثبات کرد که اشکال استعاره درآیدن برای کورکها در همین جاست. در این استعاره، برخلاف استعاره پرگارِ دان، میان عناصر، احتجاج، و کل جامعه‌ای که این احتجاج از آن سرچشمه می‌گیرد، و به آن ربط می‌یابد، هیچ نوع ارتباط درونی وجود ندارد. استعاره‌های درآیدن در آن سطور از بیرون به احتجاج «الصاق» شده‌اند، و به گونه‌ای سازمند از درون آن برنمی‌آیند. و هر چند، اگر آنها را به طور مجرّد در نظر بگیریم، ممکن است متناسب بنمایند (درونمایه آنها درونمایه سیاسی شورش است که به صورت بیماری دیده شده و بالعکس)، وقتی تحقق می‌یابند مضحک و بسیار ناخوشایند و عاری از ذوق می‌شوند.

پیروان راموس و دیگران، بویژه پیوریتن‌ها، به خوبی آگاه بودند که چنین تصویری از کارکرد علم بیان می‌تواند به چه افراطهای مضحکی دامن بزند. در روش راموسی «تبیین» صوری احتجاج، بر دو کیفیت «وضوح» و «تمایز» تکیه می‌شد که استعاره ظاهراً فقط در آنها اختلال ایجاد می‌کرد. والتر جی. اونگ این نکته را مطرح کرده است که نتیجه همین تصور این شد که متن مکتوب بر گفته شفاهی ارجح دانسته شود؛ انتزاعِ بصریِ نوشتن بر واقعیت شفاهی کلام رجحان یافت. کم‌کم کلام غیربصری در مقایسه با کلام مکتوب گذرا و فزّار تلقی شد. و در نتیجه برای تکنولوژی جدید چاپ در دورهٔ رنسانس به تدریج حالتی از دوام قائل شدند که زبان زنده از آن محروم ماند؛ جملهٔ قصارِ «گفته می‌پزد، نوشته می‌ماند» به ظاهر ابطال‌ناپذیر بود. به قول اونگ،

... در کُنه تلاش پیروانِ راموس این تمایل نهفته بود که خود کلمات را در انگاره‌های ساده هندسی و نه قالبهای دیگر محصور کنند. آنان معتقد بودند که کلمات، از آنجا که از جهان صوت، صدا و فریاد سرچشمه گرفته‌اند، سرکش و نافرمان‌اند؛ آرزوی یک راموسی این است که با تبدیل آنچه فی‌نفسه غیرمکانی است و تقلیل آن به مکان به بی‌روح‌ترین شکل ممکن، این ارتباط را بی‌اثر کند.

(راموس، روش، و زوال گفتگو^{۱۸}، ص ۸۹)

ارتباط در دوره پیش از راموس

نه صرفاً «واضح» که سرشار از طنین [بود] زیرا پژواک جهانی بود شناختی که به صورتی انباشته از صوت و صدا و آدمهای در حال حرف زدن تجربه می‌شد...

(همان، ص ۲۱۲)

اما «هیولای تعلیم و تربیت» راموسی صوت و صدا را از درک انسان از جهانِ اندیشه ریشه‌کن کرد، و وضعیتی آفرید که در آن «گفتار دیگر وسیله‌ای نیست که ذهن و شعور انسان در آن زیست می‌کند. گفتار منفور است...» (ص ۲۹۱). در نتیجه،

علم بیان راموسی، به حکم ساختارش، به همه‌آنهايي که قادرند نتایج ضمنی آن را دریابند می‌گوید که با صدا به هیچ طریق نمی‌توان به کشف یا درک نایل آمد، و در نهایت گویی منکر می‌شود که فرایندهای ارتباط شخص با شخص نقش لازمی در حیات فکری برعهده دارد.

(همان، ص ۲۸۸)

این وضعیتی است که به شکل دو پارگی گفتار و نوشتار به جهان مدرن به ارث رسیده است و به موجب آن به نوشتار به لحاظ «صحت»، «دستور زبان» و در نهایت «منطق» مرجعیتی داده می‌شود که همواره از گفتار دریغ می‌شود.

سبک ساده (مرسل)

با توجه به این تقسیم‌بندی، و نقشی که در آن به طور ضمنی برای استعاره پیدا می‌شود، چندان تعجبی ندارد که ذهن پیوریتن، که بی‌تاب خلاصی یافتن از هر نوع زینتی در همه عرصه‌هاست، به «سبکی» ادبی بیندیشد که چندان یا هیچ استفاده‌ای از استعاره نکند. فروکاستن معنای علم بیان، بلاغت، و صفت آن، «بلیغ»، به حد اطناب و «تصنع» در عصر مدرن مستقیماً از همین اندیشه سرچشمه می‌گیرد. اونگ پیکربندی قرن هفدهمی تقسیم‌بندی راموسی را بر اساس فعالیت بنیادی انسان یعنی گفتار توصیف می‌کند:

گفتار بلیغ گفتاری است که به عنوان خطابه توجه را جلب می‌کند - یعنی نمایشی است، غیرمعمول است... گفتار دیالکتیکی یا منطقی گفتاری است که به عنوان خطابه توجهی به خود جلب نمی‌کند، عادی است، ساده است، نامتمایز است، گزارشگر «امور» است...

(ص ۱۲۹)

سبکی که از این تقابل برآمد - که سبک پیوریتنی موعظه بود - سبک ساده نام گرفت.

شاید ویلیام ایمز (۱۵۷۶-۱۶۳۳)، حکیم الهی، آرمان سبک ساده را به بهترین وجهی بیان کرده باشد؛ او گفته است که تأثیر روح القدس «در سادگی عریان کلمات واضحتر عیان می‌شود تا در زیبایی و

آراستگی». «ارائه ساده و سهل» کلام هدف بود، «فصاحت پررنگ و لعاب» دشمن. محتوا از شکل مهمتر بود. استعاره را، اگر که اصلاً نیازی به وجودش بود، می شد بعداً اضافه کرد.

نقشی که این دیدگاه بر استعاره تحمیل کرد از مثالهای زیر به خوبی پیداست. در اینجا یکی از موعظه های جان دان را می خوانید:

بگذار سر از طلا باشد، و دستان از نقره، و شکم از برنج، اگر پاها از گل باشند، انسانهایی که می لغزند و خاک می شوند، هیچ نخواهد بود جز خیال، هیچ نخواهد بود جز خواب یک خیال؛ زیرا هر چه به عاریت گرفته ای چوب زیر بغل است و نه پا. باید تن باشد، انسان، و تنهایی توانا، مردانی مرد؛ مردانی که نعم خاک را می خورند، انجیرها و زیتونهای خود را؛ مردانی که از تهدید کمر خم نمی کنند: بدنهایی صاحب جلال اند که ملکوت خداوندی را می سازند؛ بدنهایی که در خیر و صلاح مملکت سهیم اند، که مملکت را می سازند.

استعاره ها گویی به طور طبیعی از مطلب به بیرون جاری می شوند، و بخشی از آن اند. گویی صدایی سخنگو را می شنویم، که طنین، زنگ و لحن آن از آنچه می گوید جدایی ناپذیر است. این را مقایسه کنید با جان کاتن پیوریتن که فرق یک قدیس راستین را با یک منافق نشان می دهد:

ببینیدشان وقتی که خواه ناخواه سرانجام از هم جدا می شوند. وقتی دو مرد با هم راه می روند، و سگی آنها را دنبال می کند، نمی دانید صاحبش کدام است، اما بگذارید از هم جدا شوند، آن وقت سگ به دنبال صاحبش خواهد رفت.

استعاره دو مرد و سگ در اینجا به نکته ای که پیشتر مطرح شده

است اضافه می‌شود. این نکته را با «مثال» روشن می‌کند، اما در واقع امر فرع بر آن است. به بحث شاخ و برگ می‌دهد، اما جزء اساسی آن نیست. یک جور حالت «سهل الهضم کردن» دارد.

در نتیجه، شقاق بین شکل و محتوا، استعاره و زبان کامل شد، و گرایشهایی که در اهل علم بیان کلاسیک بعدی دیدیم، در اینجا در انگلستان و امریکای قرن هفدهم پیروزمندانه تقویت می‌شوند. از نظر اهل علم بیانِ راموسی، استعاره نوعی «تزئین» غیر معمولِ زبان است. هیچ نوع نقش یا امکانات معنایی برای استعاره در کار نیست و در نتیجه، به قول اونگ، کتابهای آموزش علم بیانِ آنان که می‌کوشند استعاره، مجاز و صناعات ادبی را توصیف کنند، به صورت «تلاش برای توصیف و طبقه‌بندی چیزهای غیرعادی [درمی‌آیند] بی‌آنکه بتوانند معلوم کنند که عادی چیست».

وقتی کارکرد علم بیان را به طور اعم و استعاره را به طور اخص مساوی «تزئین» بدانیم، بی‌تردید در نهایت در تصور ما از زبان نیز تأثیر خواهد گذاشت. و چون زبانِ مکتوب سلطه‌اش را بر فرهنگ شفاهی قدیمی‌تر قرن هفدهم گسترش داد، جنبه‌های شنودنی و طنین‌اندازِ زبان هم به سطح امور قابل دریافتِ بصری تقلیل یافتند. این مثال ریچارد بکستر (۱۶۱۵-۱۶۹۱) که موعظه‌های «مبهم‌رنگ و لعاب‌دار» به «جامهای رنگ‌کرده شیشه پنجره‌ها می‌مانند که مانع عبور نور می‌شوند» به خوبی این نوع ذهنیتِ بسیار بصری را نشان می‌دهد، و می‌بینیم که استعاره هم تا چه حد بصری است. در اغلب توصیه‌هایی که به «ساده بودن» می‌شود همین تأکید پنهان را بر «وضوح» می‌توان دید، بر لزوم ادراکِ بصریِ روشنِ شیء «از طریق» زبان.

بنابراین، اگر علم بیان به فنِ بیانِ متصنع بدل شود، به نوعی هنر بصری نیز تبدیل خواهد شد. خطابت نوشتار را بر صدر می‌نشاند.

استعاره‌ها رنگهای روی تخته‌رنگ می‌شوند، و کاربرد آنها یک جور تکه‌دوزی می‌شود، که از صوتِ صدای انسانی جدا و پیوندشان با منطق به کلی قطع شده است. انواع مجاز به چیزهای مادی بدل می‌شوند و نه صوتی، به «انحرافات» مکانی و خطی زبان از صراط مستقیم و باریک معنا. صناعات ادبی تبدیل می‌شوند به «اشکال» مادی که با دقت در سر راه چیده شده‌اند. وقتی تامس اسپرت در تاریخ انجمن سلطنتی^{۱۲} خود (۱۶۶۷) به قصد محکوم کردن استفاده از هر نوع مجاز و صناعات ادبی، می‌گوید که برای اعضای انجمن می‌ترسد، می‌ترسد که «کل روح و شور برنامه آنان عن قریب طعمه تجمل و حشو در گفتار شود» معقول است که آغاز عصری دیگر را احساس کنیم.

قرن هیجدهم

عصاره انقلاب راموسی تقلیل جهان انسانی و شخصی و پرطنین صوت بود به جهان غیرشخصی شده بی‌صدای مکان. از منظر زبان، حاصل این انقلاب تقلیل معانی چند لایه و سرشار ابهام صدای مسموع در گفتگو بود به «وضوح» تک لایه و یکنواخت کلام مکتوب. از منظر ادبیات، نتیجه این انقلاب برداشتن تکیه از رسانه شفاهی نمایش (و بخش اعظم بهترین اشعار الیزابتی و ژاکوبینی در اساس گفتگوی «نمایشی» است، حتی اگر چون سائت‌های شکسپیر یکطرفه باشد)، و نهادن آن بر رسانه عالمانه کتاب چاپی بود. و از منظری وسیع‌تر می‌توان گفت که این انقلاب شاخص‌گذار از جهانی باستان به جهانی آشکارا مدرن شد.

در این جستجوی «وضوح» و «تمایز» طبعاً استعاره هم تلفاتی داد. اگر باز به سراغ تامس اسپرت برویم، می‌بینیم که در ستایش اعضای انجمن سلطنتی با صراحتی که قاعدتاً از او انتظار می‌رود چنین می‌گوید:

بنابراین با پشتکار بسیار تنها راه علاجی را که برای این اسرافکاری یافته‌اند با عزمی راسخ و دایمی به کار بسته‌اند: طرد هر گونه اغراق و استطراد [دور شدن از مطلب] و برآماساندن‌های سبک، بازگشتن به خلوص، و ایجازِ بذوی، زمانی که انسانها در سخن گفتن از اشیاء به تعداد اشیاء کلمه به کار می‌بردند. به همه اعضا تکلیف شده بود که به گونه‌ای صمیمانه و عریان و طبیعی سخن بگویند: عباراتِ قاطع؛ معانی روشن؛ راحتی طبیعی: که همه چیز را تا حد ممکن به سادگی ریاضی نزدیک کنند.

(تاریخ انجمن سلطنتی، ۱۶۶۷)

اگر «اسرافکاری» بگیریم استعاره درآیدن درباره کورکها قربانی این نوع سختگیری می‌شد، شاید می‌شد با آغوش باز از آن استقبال کرد، اما رابطه تک‌به‌تک بین کلمات و اشیاء که در اینجا به این صراحت آرزو شده است تنها می‌تواند این تصور را از استعاره تقویت کند که یک جور «پیرایه» خاص است که به زبان اضافه شده؛ زبانی که اگر بلااستعاره می‌ماند، معانیش را به سادگی، به طور طبیعی، و به شکلی مؤثرتر منتقل می‌کرد.

این نگرش قانع‌کننده بود، و تفوق کامل نیز یافت. در واقع، در سال ۱۶۷۰، ساموئل پارکر تا به آنجا پیش رفت که خواستار شد مجلس قانونی را بگذرانند که استفاده از استعاره‌های «اغراق‌آمیز و جذاب» را ممنوع کند. در نهایت، حتی منتقدی به ذکاوت دکتر

جانسن توانست نظری کم و بیش مغرضانه درباره استعاره‌های قرن قبل ابراز دارد. نظر او درباره «ظرافت طبع» ادیبان ماوراءطبیعی شهره خاص و عام است:

نامتجانس‌ترین اندیشه‌ها به زور به هم بسته می‌شوند؛ طبیعت و هنر را برای یافتن نمونه، مقایسه، و کنایه غارت می‌کنند؛ دانششان آموزنده است و ظرافتشان حیرت‌آور؛ اما معمولاً خواننده فکر می‌کند که برای این پیشرفت‌های سنگین پرداخته، و هر چند گاه زبان به ستایش می‌گشاید، به ندرت محظوظ می‌شود.

(زندگی کاولی، ۱۳، ۱۶۶۹)

در حقیقت، این تلقی او که زبان «شاعرانه» در اساس با زبان «متعارف» تفاوت دارد و این دو را باید به قطع و یقین از هم جدا کرد، سبب این اظهارنظر او درباره استعاره درخشان شکسپیر شده است که از زبان لیدی مکبث بیان می‌شود،

بیا ای شب ظلمانی

و به تیره‌ترین دود و دمه دوزخ بپوشان،

تا نه چاقوی بزّان من زخمی را که می‌زند ببیند،

نه آسمان از خلال پوشش تاریکی دزدانه پایین را بنگرد،

و فریاد برآرد که «دست نگه‌دار، دست نگه‌دار!»

(پرده اول، صحنه پنجم، ۴۸-۵۲)

جانسن، که به کار بردن چنین کلمات «نازلی» شگفت‌زده و بیزارش کرده، استدلال می‌کند که:

تعبیهٔ صفتی که حالا به ندرت شنیده می‌شود مگر در اسطبلها^{۱۴} تأثیر این استغائه را ضایع می‌کند، و شب تیره می‌تواند بیاید و برود بی‌آنکه توجهی برانگیزد جز احساس تحقیر... احساس موجود با استفاده از نام وسیله‌ای که قصابان و آشپزها در پست‌ترین رده‌ها به کار می‌برند ضایع می‌شود؛ فوراً متوجه نمی‌شویم که قرار است جنایتی مهم با یک چاقو انجام گیرد... هر چند می‌کوشم نیروی نهفته در این احساس را به خواننده‌ام بفهمانم، باز نمی‌توانم وقتی این عبارت بر ذهنم فشار می‌آورد جلو خنده‌ام را بگیرم؛ آخر چه کسی است که بشنود کی‌فردهندگان گناه از پشت لحاف دزدانه سرک بکشند و بتواند متانتش را حفظ کند؟

(رامبلر^{۱۵}، ش ۱۶۸، ۱۷۵۱)

در تعریفی که در فرم‌نگ بزرگ جانسن به دست داده شده، کم و بیش این حس منتقل می‌شود که استعاره نوعی سوءاستفاده از زبان است. در تعریف آمده است که استعاره «استعمال یک کلمه در موضعی است که در معنای اصلیش نمی‌توان چنین استفاده‌ای از آن کرد». زبان «جامه» فکر بود و استعاره صرفاً جزئی از گونه «بیانی» که نویسنده برای آراستن آن فکر برمی‌گزید. آن وقت، به گفتهٔ پوپ، ظرافت طبع راستین باید خود این تقسیم‌بندی را متجلی کند. باید «چیزی [باشد] که اغلب بدان اندیشیده شده، اما هرگز به خوبی بیان نشده است». یا اگر از اصطلاحاتی که هابز فیلسوف رواج داد استفاده کنیم، باید بگوییم *قوهٔ داور* تعیین می‌کرد که شعر دربارهٔ چه باشد، و بعد *قوهٔ*

۱۴. صفت مورد بحث dunnest است؛ dun هم بر رنگ قهوه‌ای خاکستری اطلاق می‌شود و هم بر اسبی به این رنگ؛ در عین حال معنای تیره و تار نیز می‌دهد - م.

دیگر، وهم، وظیفه تزئین شعر با استعاره‌های مناسب را بر عهده می‌گرفت. باز به قول دکتر جانسن، «در باب بیان استعاری، باید گفت که که علو درجات است در سبک اگر که با رعایت اصل تناسب به کار رود، زیرا به جای یک اندیشه دو اندیشه به آدمی عرضه می‌کند.»

تصور اینکه استعاره‌ها را می‌شود محاسبه کرد و اینکه شعر می‌شود بیش از حد استعاری باشد از همین جا سرچشمه گرفته است. پوپ دان را بازنویسی کرد، کم و بیش با همان حال و هوایی که درآیدن در همه برای عشق^{۱۶} نمایشنامه آنتونی و کلئوپاترای شکسپیر را بازنویسی کرده بود و همه ابهامات زاده زبانی را که مثل همه زبانها به طور طبیعی استعاری بود از آن زدود و به جایش «وضوحی» تازه نشانید تا «فکر» بی هیچ مانع و رادعی و بدون هیچ ابهامی پدیدار شود. بدیهی است که این «وضوح» جدید نمی‌توانست سرشتی شخصی داشته باشد. واضح بود، چون «عمومی» بود و نه شخصی. خلاصه آنکه محصول زبان بود وقتی مکتوب شود، و معیار شود. در چنین فرایندی، ابهام عیب می‌شود، و تشخیص معنای نه به عهده فرد سخنگویی که با لحن صدایش، حرکاتش، حضور مادیش خود را بیان می‌کند، که بر دوش فرهنگ لغات است. استعاره‌های قرن هیجدهمی معمولاً با چیزهایی سروکار دارند که مورد قبول عام و همگان‌اند. به مخاطبی احتیاج ندارند تا آنها را «کامل» کند، به آنها پاسخ دهد، یا با فرایندی فکری که از قلب یک فرهنگ سرچشمه می‌گیرد در آنها مشارکت کند. در بدترین شکلشان محصولات از پیش بسته‌بندی شده، از پیش هضم شده و تمام شده‌ای‌اند که هر وقت ذوق و سلیقه حکم کرد، در نقاط استراتژیک شعر تخلیه می‌شوند. حاصل از زبان متعارف فرسنگها

فاصله دارد، و در واقع آن قدر از این زبان دور است که می تواند به تداوم این باور کمک کند که شعر باید به زبانی «خاص» خودش نوشته شود؛ زبانی که در برابر منابع متعدد گفتار روزمره بی حس شده، و ما بر آن نام سیاق کلام شاعرانه نهاده ایم.

دیدگاه رمانتیک

طبیعتی هست که اختلاط استعاره‌ها را جذب می‌کند

(والاس استیونز)

از جان استوارت میل نقل شده است که کولریج همیشه می‌گفت هر کسی یا افلاطونی به دنیا آمده یا ارسطویی. تصوراتی که در باب استعاره بیان کرده‌اند قطعاً مؤید همین تقسیم‌بندی است، و شاعران و نظریه‌پردازانی که می‌توان در دسته رمانتیک قرارشان داد معمولاً به کلی با این تصور «کلاسیک» ارسطویی مخالف‌اند که استعاره را می‌توان به نحوی از زبان «جدا» کرد؛ یعنی این تصور را نمی‌پذیرند که استعاره نوعی صناعت است که می‌توان به زبان افزود تا برای انجام وظیفه یا کارکردی معین مجهزتر شود.

این گروه، در واکنش تند و تیز نسبت به تفکر ارسطویی قرن پیش از خود، معمولاً مدعی رابطه «سازمند» استعاره با کل زبان‌اند، و نقش حیاتی آن را به عنوان ابزار بیان قوه تخیل هر چه برجسته‌تر جلوه می‌دهند. هر سه شارح اصلی این دیدگاه در مقطعی ادعا کرده‌اند که دنباله‌روان افلاطون‌اند.

افلاطون

البته «دنبال‌هرو» افلاطون بودن بیشتر مثل «دنبال‌هرو» مارکس یا فروید بودن است، زیرا پیشفرض آن (یا از قرار، شرط لازم آن) این نیست که بدانند آن شخصیت برجسته مورد بحث واقعاً چه گفته است. در مورد افلاطون، وضعیت به دلیل وجود حجم عظیمی از نوشته‌ها که (اغلب مسامحتاً) «نوافلاطونی» نامیده شده پیچیده‌تر شده است – که شاید عذری موجه باشد؛ این آثار در دسترس شاعران رمانتیک بود و قطعاً آنها را مطالعه کرده بودند. اما در اغلب موارد بین افلاطونی و نوافلاطونی تفاوت چشمگیری وجود دارد.

در حقیقت، افلاطون، برخلاف ارسطو، هیچ اظهارنظر کلی و صریحی دربارهٔ زبان یا استعاره نکرده است. اما چیزهایی به شکلی کاملاً گذرا گفته که ممکن است در آنها سرنخی پیدا کرد تا معلوم شود چرا شاعران رمانتیک مجذوب فیلسوفی شدند که، از همه چیز گذشته، اعلام کرده بود دشمن شاعران است.

برای نمونه، در گفتگوی فلسفیش موسوم به *کراتیلوس*، بحث بر سر منشأ نامهاست. و بعد جریان بحث به اینجا می‌کشد که آیا می‌توان گفت رابطهٔ زبان با جهان در اساس قراردادی و اختیاری است، یا در نامها نوعی «صحت ذاتی» وجود دارد: آیا عامل تعیین‌کننده در اطلاق کلمات به اشیاء کاربرد متعارف است، یا اینکه «قوانین» طبیعی بر این فرایند حاکم‌اند. آنچه از این مباحثه حاصل می‌شود، آمادگی حیرت‌انگیزی است برای ادای سهم سنت و عرف؛ آگاهی‌ای فعال و آموزنده مبنی بر اینکه اصولی سازمانده به گونه‌ای عینی بر زبان حاکم‌اند که از دل خود زبان برمی‌آیند، درست به اندازه «قوانین»‌ای که به صورت تجربیدی ساخته و پرداخته شده‌اند و از بیرون بر آن تحمیل

می‌شوند، و این آگاهی را می‌توان علی‌الظاهر الهامبخش دیدگاه‌هایی دانست که افلاطون در باب هنر اصلی زبان، یعنی شعر، بیان داشته است.

یکی از اصول هنری که افلاطون روشتر از همه تشریح کرده است، اصل وحدت سازمند است. او در فایدروس می‌گوید که هر سخنی باید «چون یک موجود زنده خلق شود». یعنی از تقسیم آن به اجزاء متشکله‌اش نتوان طرفی بست، همان‌طور که این اجزاء صرفاً در پیوند با هم نمی‌توانند کل را بسازند. به همین ترتیب، زبان هم یک کل است، و افلاطون، برخلاف ارسطو، ظاهراً به صراحت نمی‌خواهد که وحدت آن را خدشه‌دار کند: او نمی‌خواهد زبان شعر را از زبان خطابت جدا کند.

احتمال فراوان دارد که رمانتیک‌ها مبنا و علت دشمنی مشهور او را با شاعران در همین یافته‌اند. اگر اصول سازمندی بر زبان حاکم باشد، جدا کردن هر به اصطلاح «بخش» آن از کل گمراه‌کننده است. و با این همه، شاعر در نهان قصد دارد دقیقاً همین کار را بکند. او می‌خواهد بخش «شاعرانه» - یا شاید بتوان گفت «استعاری» - زبان را جدا کند و آن را از آن خود بداند. ادعای خودآگاهانه او بر مالکیت آن کارکرد خاص، حقوق ناخودآگاه ما گویندگان طبیعی را سلب می‌کند. و با همه اینها، حقیقت این است که شاعر هیچ دسترسی خاصی بر نوع خاصی از زبان یا دانش که سایر مردم از آن محروم شده باشند ندارد (این قضیه در یون مطرح شده است).

در واقع، شاعر تنها آن جنبه‌هایی از زبان را از آن خود می‌کند که در یک جامعه شفاهی برای بده‌بستان سودمند معمول ضرورتی تام دارند. وزن، قافیه، استعاره، عناصر لازم در ساختارهای یادگیری که به مدد آنها یک جامعه شفاهی هویتش را از نسلی به نسل دیگر منتقل

می‌کند، همگی عواملی قدرتمند در حفظ و تقویت نحوه زندگی آن جامعه‌اند. فقدان این عناصرِ قدرتمند بی‌تردید ضربه مهلکی بر استدلال انتزاعی در فلسفه وارد می‌آورد. در واقع این نوع استدلال از دسترسی به کارآمدترین راه ایجاد ارتباط پیچیده با ذهن عامی محروم می‌شود. و تأثیرات یادگیری شعر سبب می‌شوند که نتوان به سهولت با وسایل دیگر با آدمها «مرتبط شد» و آنها را تغییر داد.

حقیقت از نظر افلاطون در فعالیتهای آن فیلسوف، آن دیالکتیسینی نهفته که آبشخور زبانش الگوی اساسی همه ارتباطات انسانی است، یعنی گفتگوی شفاهی متعارف. پیشفرض وجود «شاعران» همین است که گفتگوی شفاهی متعارف فاقد عناصر استعاری جانبخش به زبان است. در واقع، وجود «شعر» به عنوان زبانی مختص شاعران، بنا به تعریف، یک زبان «متعارف» زهوار در رفته را به وجود می‌آورد.

شلی، هردر، ویکو

ممکن است افلاطون واقعاً چنین منظوری نداشته، اما احتمالاً رمانتیک‌ها به آرزو می‌خواستند چنین منظوری داشته باشد، به ویژه آنجا که به اندیشه‌های آنان در باب زبان، استعاره، و کم و کیف قوه تخیل مربوط می‌شود. باید این را بدانیم که در تصور رمانتیک‌ها از تخیل، قدرت پیوندهنده این قوه تثبیت و برجسته می‌شود، و این قدرت را در تقابل با خصوصیت جداکننده قوه دیگری قرار می‌دهند که گاه آن را خرد می‌نامند، اما برای راحتی کار شاید بتوان آن را قوه تحلیل استدلالی دانست. این قوه تفاوت چیزها و روابط مختلف آنها را با یکدیگر شناسایی می‌کند. تحلیل ارسطو در باب استعاره نمونه خوبی از عملکرد این قوه است. از سوی دیگر، قوه تخیل نیروی فعالی است با قدرتی سهمگین، که به قول وردزورث، «می‌تواند حتی

در طبیعت جسمانی ما تغییراتی بدهد که کم و بیش معجزه‌آسا به نظر برسند» (پیش‌درآمد چکامه‌های غنائی^۱). مهمترین توانایی ویژه آن نزدیک کردن چیزهاست به یکدیگر، برقراری روابط متقابل، شباهتها، پیوندهای قدرتمند و وحدتبخش. این قوه وحدت را درمی‌یابد و خلق می‌کند، همان نوع وحدتی که دغدغه افلاطون بود.

بنابراین، از نظر رمانتیک‌ها، تفاوت افلاطون با ارسطو را (اگر در ساده کردن تا به نهایت پیش برویم) می‌توان کم و بیش شبیه تفاوت تخیل و خرد دانست. همان طور که شلی (که «افلاطونی» بود) در دفاع از شعر^۲ خود (که در سال ۱۸۲۱ نوشت و در ۱۸۴۰ منتشر شد) می‌گوید، «خرد به تفاوت‌های چیزها و تخیل به شباهت‌های آنها می‌نگرد». و اضافه می‌کند که شعر را «می‌توان صدای تخیل تعریف کرد».

ربط اصلی تخیل به استعاره در همین جاست. شعر به مدد ترکیبات جدیدی از اندیشه‌ها و ایجاد «وقفه‌ها و شکاف‌های جدید» در آنها، قوه تخیل را تغذیه می‌کند، «محیط آن را گسترش می‌دهد». این فرایند که «آن قوه را تقویت می‌کند... به همان شکلی که ورزش دادن یک اندام آن را قوی می‌کند»، فرایند استعاره است. عمل وحدت بخشیدن، القا و جا انداختن «شباهت و یکی بودن» که لازمه کار استعاره است، هم تخیل را برمی‌انگیزد و هم آن را بر ملا می‌کند.

نتیجه منطقی‌اش این می‌شود که قوه تخیل در وجه اختصاصی زبان به شکل استعاره رخ می‌نماید. شلی بی‌هیچ تردید و تأملی ادعا می‌کند که «شعر همزاد منشأ انسان است» و «... زائیده خود سرشت زبان» و زبان خود «محصول قوه تخیل است و تنها با افکار ارتباط

دارد.» او، با تعبیری که احتمالاً افلاطون هم اگر بود، تأیید می‌کرد، اضافه می‌کند که در «طفولیت جامعه» همه نویسندگان شاعرند «زیرا زبان خود شعر است»، و «در دوره جوانی جهان» آنهایی که «شاعر به عامترین معنای کلمه» اند به زبانی سخن می‌گویند که

... بر روابطی دلالت می‌کند که پیشتر میان اشیاء ادراک نشده بود و این ادراک ادامه می‌یابد تا وقتی که کلمات معرف آنها، با گذشت زمان، به عوض تصاویر افکار یکپارچه، به نشانه‌های بخشهایی یا رده‌هایی از افکار بدل شوند.

این زبانی است که او «بالضرورة استعاری» می‌خواندش. این گونه تصورات «بدوی‌پسندانه» خیلی پیش از این و در نقاط دیگر اروپا بیان شده بود. برای نمونه، به نظر هردر، منتقد آلمانی، در جستارش درباره خاستگاه زبان^۳، انسان بدوی با نماد می‌اندیشد، و استعاره با آغاز خود گفتار پیوند دارد. نخستین زبان «فرهنگ لغات روح» بود و در آن استعاره‌ها و نمادها ترکیب می‌شدند تا «اسطوره و حماسه خارق‌العاده‌ای از کردارها و گفتارهای همه موجودات» خلق کنند - حکایتی دائمی سرشار از شور و علاقه. پس شاعر «مدرن» نیز انسانی «بدوی» است، و صرفاً معنا «ارائه» نمی‌کند یا طبیعت را «تقلید» نمی‌کند، اینها را خلق می‌کند، درست مثل انسان وحشی که حکایت و اسطوره خلق می‌کند.

پیش از این نیز، جامباتیستا ویکو، استاد علم بیان و حقوق‌دان برجسته ایتالیایی، علم نو^۴ (۱۷۲۵) را منتشر کرده بود - گرچه

3. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, 1772.

4. *New Science*

معاصرانش عنایتی به آن نکردند - و در آن باز به همین شکل انسان بدوی را تصویر کرده بود که دارای خرد «شاعرانه» غریزی است که از طریق استعاره، نماد و اسطوره متحول شده و تکامل یافته و به سوی شیوه‌های انتزاعی و تحلیلی تفکر مدرن حرکت کرده است. ما در جهان کلمات زیست می‌کنیم؛ جهانی که زبانمان برایمان ساخته است و در آن «ذهنها از سرشتِ زبان شکل می‌پذیرند، نه زبان از ذهن آنها که بدان تکلم می‌کنند».

در چنین جهانی، اصل *verum factum* حکمفرماست. حقیقی (*verum*) و برساخته (*factum*) یکی‌اند. جامعه به طور کامل ساخته انسان است، و تنها حقیقتی را که واقعاً می‌تواند امیدی به دانستنش داشته باشد در خود جای داده است. ویکو برای دست یافتن به تصویر تاریخی درستِ این حقیقت، و اجتناب از تحمیلِ استانداردهای کاملاً نسبیِ خود بر آن، پیشنهاد کرد که بررسی کنیم تا ببینیم انواع زبانهایی که انسانها به کار می‌بردند، و اسطوره‌ها و حکایت‌هایی که از خود می‌ساختند چگونه به جوامعی منتهی شد که این امور در آنها رخ می‌داد. این شیوه برخورد، که به گونه‌ای حیرت‌آور مدرن است، نخستین تشریح نظام‌مند چیزی است که اخیراً بر آن نام اصلِ «نسبیت فرهنگ‌ها» نهاده‌اند، که به موجب آن تلاش می‌شود تا یک فرهنگ برحسب خود آن فرهنگ درک شود و نه با ارجاع به الگویی انتزاعی که در آن فرض شده که آدمها به طور کلی این گونه رفتار می‌کنند.

طبعاً ویکو با این علایقش به مطالعه دربارهٔ کودکان کشیده شد. او استدلال می‌کرد که حرکت از کودکی به بلوغ شکلی است از حرکت از جوامع «بدوی» به جوامع «متمدن». و زبان کودکان در مقایسه با تمیزها و مقولات انتزاعیِ گفتارِ «منطقی» بزرگسالان، زبانی است

اساساً سالم و سرحال، زنده و انضمامی. پس افسانه‌ها و اساطیر «بدوی» دروغ نبودند، همان طور که پاسخهای شاعرانه و استعاری آدمهای کاملاً مسئول به جهان چنین نبود. استعاره‌هایی که اغلب در گفتار روزمره فسیل می‌شوند زمانی تجسدهای زنده ادراکاتی جاندار بوده‌اند که ما در جهان «منطقی» بی‌حس شده خود از آنها بی‌خبریم. در واقع، همین تمایزی که بین «حقیقی» و «استعاری» قائلیم، تنها در جوامعی دیده می‌شود که توانایی تفکر انتزاعی را کسب کرده‌اند. هر جا که تفکر «انضمامی» است، مثل مورد بچه‌ها، یا در آنچه مردم‌شناس مدرن فرانسوی، کلود لوی استروس «ذهن وحشی» نامیده است، چنین تمایزی وجود ندارد.

خلاصه آنکه استعاره «گل و بته‌دوزی» تفننی بر امور واقع نیست. راهی است برای تجربه کردن آن امور واقع. راهی است برای اندیشیدن و زندگی کردن؛ نمایش خیالی حقیقت است. چون چنین است، پس در عمق امور «برساخته» جای دارد.

حال بد نیست این اندیشه‌ها را در نوشته‌های دو نظریه‌پرداز اصلی مکتب رمانتیسیسم در انگلستان دنبال کنیم، که پس از ویکو و پیش از شلی بودند؛ وردزورث و کولریج.

وردزورث

سرسپردگی وردزورث به «زبانی که واقعاً انسانها به آن سخن می‌گویند» قطعاً نشانگر این احساس اوست که چنین زبانی فی‌نفسه «بالضروره استعاری» است، و پیش‌درآمد چکامه‌های غنائی او مؤید همین نکته است. وردزورث خود گفته است که علاقه من به «زندگی روستایی و فرودست» بیشتر برخاسته از «زبان ساده‌تر و جاندارتر»ی است که در این زندگی عیان می‌شود، که خود حاصل ارتباط

شبانروزی است با «بهترین اشیا که بهترین بخش زبان در اصل از آنها سرچشمه می‌گیرد». این نیز خود به «تعبیر ساده و غیرمتکلف» می‌انجامد و در شعر هم به اندیشه‌هایی منجر می‌شود که «با زبانی در خور اهمیت هر یک بیان می‌شوند».

... چنین زبانی که از تجربه مکرر و احساسات منظم برمی‌خیزد، زبانی است بادوام‌تر و بسیار فلسفی‌تر از آن زبانی که غالباً شاعران جایگزین آن می‌کنند.

و هر چند این دغدغه و یکویی

... طبعاً دست مرا از بخش بزرگی از تعبیر و صناعات ادبی، که دیرگاهی است به صورت میراث مشترک شاعران از پدر به پسر رسیده، کوتاه کرده است،

... راضی است که از چنین سیاق کلام «شاعرانه» ای بی‌بهره بماند و در عوض استعاره‌هایی را به کار گیرد که با «زبانی که واقعاً انسان‌ها به آن سخن می‌گویند» ارتباطی سازمند دارند و از آن سرچشمه می‌گیرند. خواننده نباید «دربست در اختیار شاعر باشد و هر تصویر یا سیاق کلامی را که او یحتمل برای وصف احساس به کار می‌گیرد بپذیرد» زیرا

اگر موضوع شاعر خردمندانه انتخاب شده باشد، به طور طبیعی، و به اقتضای موقعیت، او را به احساساتی راهبر می‌شود که زبانشان چنانچه صادقانه و با خردمندی انتخاب شود، قطعاً زبانی موقر و رنگین و جان گرفته از استعاره‌ها و صناعات ادبی خواهد بود.

نکته مورد نظر وردزورث به راحتی قابل اثبات است؛ کافی است استعاره‌هایی را که در آن زمان «میراث مشترک شاعران» تلقی می‌شدند:

برای تو دشت‌ها فرش گلدار می‌گسترند
و صاف می‌کند اقیانوس متبسم چین‌های بستر مواجهش را؛
از قطبین فروزان پرتوی نابتر ساطع می‌شود،
پیچیده به شولای سریان درخشان روز اثیری،
آن‌گاه که از دروازه‌های او بهار جلوه‌فروش فوران می‌کند،
و می‌جنباند نسیم خوش صبا بال معطرش را.
ابتدا مرغان سرخوش خوش‌الحان صف پرندگان
در هر رگ خویش تیره‌های نافذت را احساس می‌کنند...
(از مجله ماهانه^۵، فوریه ۱۷۹۷)

... با استعاره‌هایی مقایسه کنیم که او در مجلد چکامه‌های غنائی
(۱۷۹۹) خود ساخته است:

در راه‌های گام نخورده
کنار چشمه‌های کبوتر مأوا داشت،
دختری که ستایشگریش نبود،
و جز یکی دو تن دل بدو نباخته بودند.

بنفشه‌ای در کنار سنگی خزه بسته
نیم پنهان از چشم آدمیان!

زیبا، همچو ستاره‌ای
وقتی فقط یک ستاره در آسمان بدرخشد.

در اینجا خواننده خود را کاملاً «در مصاحبت گوشت و پوست» می‌یابد و صدای «انسانی [را می‌شنود] که با انسانهای دیگر سخن می‌گوید»، انسانی که نه نوع که تنها درجه حس‌پذیریش با آدم‌های دیگر متفاوت است. در واقع اگر به نظر برسد که زبان شاعر برگرفته از «آن گروه آدمیانی [است] که به دلیل موزون و مقفا بودن ترشحات خامه‌شان انتظار می‌رود زبانی خاص را به کار بندند»، زبان او «معیوب» خواهد بود.

اگر زبان «خاصی» از آن شاعران نباشد، پس هیچ ابزار زبانی «خاصی» هم نیست که حق استفاده از آن برای شعر «محفوظ» بماند. لب استدلال و ردزورث هم این است که زبان نثر و زبان نظم هیچ تفاوتی اساسی با هم ندارند. نظم و نثر «هر دو به وسیله یک اندام و خطاب به یک اندام سخن می‌گویند... شعرا آن اشک‌هایی نمی‌افشاند که فرشتگان می‌بارند؛ اشک‌هایش طبیعی و انسانی است؛ نمی‌تواند لاف بزند که خون خدایان در رگانش جاری است تا سبب شود عصاره‌های حیاتی‌اش سوای عصاره‌های نثر باشد؛ در رگان هر دوی آنها همان خون انسانی جاری است.» تنها زمانی می‌توان به نهایت لطف در شعر دست یافت، یعنی احساس کرد که فرایندی انسانی در کار است، که این را بپذیریم.

شکی نیست که وردزورث احساس می‌کرد این فرایند در قلب تجربه انسانی جای دارد. این فرایند جزء اصلی علاقه او به جستجوی «قوانین اولیه طبیعت ما»، عمدتاً با عنایت به «نحوه تداعی افکارمان در حالت هیجان» در اشعارش است. این فرایند، چنان‌که در دیباچه می‌گوید، فرایند

... مشاهده خویشاوندیها[ست]

در اشیائی که در چشم دلهای منفعل

هیچ برادری ای میانشان نیست.

(دیباچه ۶، ۱۸۵۰، II، ۳۸۴-۳۸۶)

این فرایندی است که «چشمه عظیم فعالیت ذهنی ما، و منبع اصلی تغذیه آن» را تشکیل می دهد،

و خاستگاه سمت و سوی اشتهاى جنسی و همه شهوات مرتبط با آن در همین اصل نهفته است: جانمایه گفتگوی روزمره ماست؛ و ذائقه ما و احساسات اخلاقی ما وابسته دقتی است که به مدد آن مشابهت را در عدم مشابهت و عدم مشابهت را در مشابهت درمی یابیم.

و این البته فرایند «پیوند زننده» و وحدتبخش استعاره است.

کولریج

علاقه کولریج به «ادراک مشابهت در عدم مشابهت» و، به طور کلی تر، کل «نحوه تداعی افکار ما» بسیار شناخته شده است، و می توان گفت هسته تفکر او را در مبحث قوه تخیل انسان تشکیل می دهد.

تخیل، آن چنان که از خود کلمه می توان دریافت، با ساختن صور خیال ارتباط دارد و رابطه آن با مفهوم استعاره رابطه ای است ریشه ای. تصور اساسی حاصل از تفکر و عمل کولریج در مقام شاعر و منتقد این است که قوه تخیل در نهایت در شکل زبان تحقق می یابد، و این

شکل به بارزترین صورت در آن نوع تداعی افکار تجلی می‌کند که به زایش استعاره می‌انجامد. کولریج که یکی از نخستین انگلیسیانی بود که آثار ویکو را خوانده و در باب آنها تأمل کرده بود، استعاره را قوه تخیل در میدان عمل می‌داند.

تصور او در باب ذهن تصویری انقلابی و اصیل بود. او ذهن را «دستگاهی فعال، آفریننده خود و پروراننده خود» می‌دانست (آی. ای. ریچاردز، کولریج و تخیل)^۷ که به هیچ‌وجه در برابر به اصطلاح «واقعیت» منفعل نیست، بلکه عملاً خود را به جهان تحمیل می‌کند، و به گونه‌ای خلاق آن را تغییر می‌دهد و به آن شکل می‌بخشد. قوه تخیل همچون ابزار اصلی این فرایند عمل می‌کند. تقریباً به حقیقت می‌توان گفت قوه تخیل در حرکت خود جهان را «می‌سازد». بدیهی‌ترین و آرمانی‌ترین نمونه این فرایند در افراد انسان هم البته شاعر است:

شاعر، اگر به کمال مطلوب برسد، کل روان آدمی را به فعالیت وامی‌دارد و تواناییهای آن را بر اساس ارزش و شأن نسبی آنها تابع و متبوع یکدیگر می‌سازد. او لحن و روح وحدتی را می‌پراکند که، به مدد آن قوه جادویی و ترکیب‌گر، که منحصرأ آن را قوه تخیل می‌نامیم، همه را با یکدیگر درمی‌آمیزد و (گویی) ممزوج می‌سازد. (سیره ادبی^۸، فصل چهاردهم)

نقش این قوه مرتبط کردن، امتزاج، در آمیختن و سازش دادن از طریق فرایندی وحدت‌بخش است که کولریج اصطلاح «esemplastic»^۹ را

7. Coleridge on Imagination

8. Biographia Literaria

۹. صفتی که کولریج از عناصر یونانی وضع کرده و از آن معنای «توانایی وحدتمند کردن

برایش سکه زده است، و به گفته خودش مقصودش از آن «یکی کردن/یکی ساختن» بوده است. فرایندی که، به قول شلی که درباره زبان «بالضروره استعاری» گفت، «... روابط مکتوم مانده میان چیزها را برمی‌کشد و دریافت آنها را جاودانه می‌سازد.» و البته در شعر این فرایند را به دقت می‌توان تشخیص داد:

این قوه، که نخست به مدد اراده و فهم به حرکت درمی‌آید، و زیر سلطه بی‌وقفه اما ملایم و نامحسوس آنها (laxis effortur habenis) می‌ماند، در ایجاد توازن یا توافق میان کیفیات متضاد یا مغایر رخ می‌نماید: همانبودگی با تفاوت؛ امر عام در امر خاص؛ ایده با تصویر؛ امر فردی با امر بازنماینده؛ حس تری و تازگی در اعیانِ حسیِ کهنه و آشنا؛ وضعیتی عاطفی بیش از حد معمول، با نظم بیش از حد معمول؛ قوه تمیز همیشه هشیار و متانت و خونسردی، با شور و احساس ژرف یا شدید؛ و در عین اینکه امر طبیعی را با امر مصنوع می‌آمیزد و هماهنگشان می‌کند، با وجود این هنر را تابع طبیعت می‌سازد؛ چگونگی را تابع مصالح کار؛ و حس تحسین ما را نسبت به شاعر تابع حس همدلیمان با شعر.^{۱۰}

(همان)

با توجه به بحثهای پیشین، به راحتی می‌توان این فرایند را هم‌مرز با فرایند استعاره دید، و کولریج، در شرح و بسط این نظریه، مشخصاً به تحلیل استعاره می‌پردازد تا تمایزاتی کم و بیش انتزاعی را مقرر دارد.

→ عناصر و مفاهیم متفاوت» افاده کرده است (نقل از: رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، ج ۱، نیلوفر، ص ۱۹۶ پ).
۱۰. با استفاده از تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی.

اصلی بنیادی فلسفه کولریج سازمندی است. او، چون یک افلاطونی راستین، در صدد بود تا ارتباط سازمند میان همه چیزها را دریابد، و حدود و ثغور تصنعی را که تحلیل ارسطویی میان آنها کشیده بود ویران سازد. از این لحاظ می‌توان او را وارث تمایز میان هنر کلاسیک و رمانتیک دانست که از طریق آثار برادران شلگل، گونه و شیلر از آلمان به او رسیده بود.

هنر کلاسیک بر آن است تا هماهنگی متوازن موجود در یک طبیعت بسامان را مشخص کند. اصل اساسی آن اصل تناسب است که به موجب آن عناصر در طبقات و گونه‌های مناسب خود جای می‌گیرند؛ این طبقات و گونه‌ها نیز به دقت مشخص شده‌اند (در اینجا توصیفات ارسطویی در باب استعاره به عنوان نمونه‌های این فرایند به ذهن می‌آیند). هنر رمانتیک در صدد ترسیم وحدتی است که در زیر این تمایزات ظاهری نهفته است و حدود و ثغور روشن و قاطع را نادیده می‌گیرد.

بنابراین، در نمایشنامه «کلاسیک»، تپیه‌های «ثابت» شخصیت‌ها بسته به غایات و ارزشهای عام و تجربیدی معینی به کار گرفته می‌شوند. نمایشنامه کلاسیک منطبق بر «قواعد» و الگوهای پیش‌ساخته حرکت می‌کند تا اصول معینی را که گویی «بیرون» از نمایشنامه‌اند برکرسی بنشاند.

اما دغدغه نمایش‌نویس رمانتیک مباحث عینی، و «طبیعت ذاتی» شخصیت‌های نمایش است. نمایش‌آواز هیچ «قواعد»ی جز قواعد نشأت گرفته از درون خودش پیروی نمی‌کند، و ضروریات عینی و سازمند خود را آشکار می‌سازد. از نظر کولریج، مهمترین نمایشنامه‌نویسان رمانتیک البته شکسپیر بود، و جستار او در باب نمایشنامه طوفان یکی از بهترین نمونه‌های کاریست این نوع تفکر به شمار می‌رود.

او می‌گوید که طوفان حد اعلای «نمونهٔ درام رمانتیک [است]؛ یعنی درامی که علایقی مستقل از همهٔ واقعیتهای و تداعیهای تاریخی دارد، و برخاسته از سازگاری آنان با آن قوه در سرشت ماست، مقصودم قوهٔ تخیل است، که هیچ تعهدی به زمان و مکان ندارد... مخاطبش به تمامی همانا قوهٔ تخیل است» (کولریج و شکسپیر^۱، ص ۲۲۴). در نتیجه، این نمایشنامه تجلی «قاعده‌مندی سازمند» است و نه نقطهٔ مقابل «ماشینی» آن.

بخشی از کیفیت سازمند آن البته مرهون کاربرد استعاره است، و گفته‌های کولریج دربارهٔ استعاره‌های شکسپیر بسیار روشن‌گر است. مشکلات قرن گذشته در این مورد البته بسیار فاحش است، و شاید رسواترین نمونهٔ آن هم اظهار نظر دکتر جانسن باشد. نظر او دربارهٔ این استعاره در مکبث

دانکن اینجا خفته

پوست سیمینش آمیخته به خون زرینش

(پردهٔ دوم، صحنهٔ سوم)

بحق شهرهٔ خاص و عام شده است:

اصلاح این بیت، که هر کلمه‌اش چون کلمهٔ دیگر مفلوط است، ممکن نیست مگر آنکه به کلی آن را حذف کنیم. نامحتمل نیست که شکسپیر این استعاره‌های تصنعی و غیرطبیعی را در دهان مکبث گذاشته تا نشان حيله‌گری و ریاکاری او باشد...

(یادداشت‌هایی بر نمایش‌های شکسپیر،^{۱۲} ۱۷۶۵)

جانسن به دنبال نوع «کلاسیک» تمایز میان عناصرِ استعاره است؛ تصویرِ دیداری و دقیق یا «تصویرِ ذهنی» کیفیاتِ انتزاعیِ مورد نظر. اما با چیزیِ روبه‌رو می‌شود که بنا بر استانداردهای تجویز شده «ارسطویی» پوچ و بی‌معنی است. آخرِ چطور می‌شود که پوست «سیمین» و خون «زرین» باشد؟

در واقع، در چارچوبِ نظریِ کولریج — که افلاطونی است، یعنی در نقطهٔ مقابلِ نظریهٔ جانسن قرار دارد — چنین استعاره‌ای دقیقاً قدرتِ وحدتبخش و یکی‌کنندهٔ قوهٔ تخیل را در عمل نشان می‌دهد. تعابیر «سیمین» و «زرین» علاوه بر اشارت به جسمِ مادیِ دانکن، به مقام و شأنِ شاهانهٔ او اشارت دارند، بیش و کم همان گونه که این شأن بیرون از تجسّدِ مادی در او وجود دارد. این‌ها، به عنوانِ عناصرِ استعاره، و به رغم سرشت و کارکردِ انتزاعی‌شان، و مستقل از مقتضیاتِ «ماشینی» «واقعیتها و تداعیهای تاریخی»، و تعهد به «زمان و مکان»، «ممزوج» می‌شوند و درمی‌آمیزند تا یک وجود واحد انضمامی را بسازند. حاصل، معنایی است به‌غایت پیچیده که بیش از یک سطح دارد و مخاطبش به تمامی قوهٔ تخیل است و نه خرد، و «توازن یا توافق میان کیفیات متضاد یا مغایر» را در خود جلوه‌گر می‌کند.

بنابراین، کولریج در جستارِش دربارهٔ طوفان، با حدتِ تمام بر استعاره از نوع «ماشینی» آن می‌تازد که عناصرش دقیقاً بر اساس روابطِ ارسطوییِ متناظرِ تک به تک تنظیم شده‌اند. او تأکید می‌کند که

قدرت شعر/ در این است که، شاید، با یک کلمه، نیرویی را در ذهن می‌چکاند که خیال را به تولیدِ تصویرِ برمی‌انگیزد. پروسپرو به میراندا می‌گوید:

نیم‌شب،

آنتونیو، چنان که مقدر بود، دروازه‌های میلان را گشود؛

و در ظلمات شب،

یاوران تقدیر بدان سو شتافتند،

من، و توی گریان.

در اینجا، با وارد کردن یک صفتِ خجسته، «گریان» در سطر آخر،

تصویر کاملی به ذهن ارائه می‌شود، و تنها قدرت نبوغ می‌تواند

چنین تصاویری خلق کند.

(کولریج و شکسپیر، صص ۲۳۳-۲۳۴)

بعد هم در برابر «نکوهش بسیار تلخ اما بی‌فکرانه پوپ و آربانتات» از

استعارهٔ مطمئنی دفاع می‌کند که پروسپرو به کار می‌گیرد تا توجه

میراندا را به فردیناند جلب کند:

پرده‌های شرابه‌دار چشمانت را بالا ببر،

و بگو در آن سوی چه می‌بینی.

(پردهٔ اول، صحنهٔ دوم)

به این دلیل که این استعاره با کل نمایشنامه و تکامل پروسپرو در آن

رابطه‌ای سازماندهی دارد (پروسپرو در سراسر نمایشنامه نقش و موقعیت

یک جادوگر - نمایشگر را برعهده دارد؛ او می‌خواهد فردیناند را

ناغافل در برابر میراندا «ظاهر کند»، و این استعاره احساس چشم‌پندی

قریب‌الوقوعی را ایجاد می‌کند، احساس اینکه پرده‌ای می‌خواهد بالا

رود تا منظره‌ای خارق‌العاده را عیان سازد).

کولریج ضمناً دقت دارد تا دو وجه فرایند تخیل را از هم متمایز

کند: فرایند تخیل به اصطلاح اولیه، که «جهان معمول» را مشاهده و

دریافت و در درون آن عمل می‌کند، و تخیل به اصطلاح ثانویه که در این جهان دخل و تصرف می‌کند و شکلی خود را بر آن نقش می‌زند. کلمات ابزار رسیدن به این هدف‌اند. و فرایندی که در آن کلمات از درون خود «واقعیتی» را می‌سازند، و این واقعیت را بر جهانی که در آن زیست می‌کنیم تحمیل می‌کنند، فرایند استعاره است.

کولریج ضمناً قوه دیگری را در کنار تخیل قرار داده و وظیفه نازلتری هم برایش معین کرده است. او این قوه را وهم نامیده است. اگر تخیل قوه وحدتبخش و سازش‌دهنده عناصر و مفاهیم متفاوت باشد، وهم صرفاً قوه گردآورنده یا همنشین‌کننده است و صرفاً توجه ماشینی به شباهتها در آن دخیل است (تا حدودی شبیه «تداعی افکار» هارتلی). تمایزی هم که کولریج بین انواع استعاره‌های زاده قوه وهم و استعاره‌های زاده قوه تخیل قائل شده بسیار جالب است.

وهم عبارت است از «توانایی فراهم آوردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه». چنین تصاویری فاقد هرگونه ارتباط «طبیعی یا اخلاقی»‌اند، اما شاعر آنها را بر اساس «نوعی همسانی تصادفی» خلق می‌کند. منظور این است که کار قوه وهم صرفاً گردآوری، صرفاً دریافت «مشابهتها»ی کاذب میان چیزهاست. او به عنوان نمونه این فعالیت، به این ابیات از ونوس و ادونیس شکسپیر اشاره می‌کند:

اکنون [ونوس] با ملاطفت بسیار دست او [ادونیس] را می‌گیرد،

سوسنی گرفتار به زندان برف،

یا عاج به حصار رخام

دوستی چنین سپید در چنگ دشمنی چنین سپید.

نکته‌ای که مطرح می‌کند این است که در این روایت دو نوع سپیدی،

عناصر استعاره‌ها دو وجود کاملاً مجزا باقی می‌مانند، هر چند که در این سطرها به هم چفت شده‌اند. سوسن، برف؛ عاج، رُخام؛ دوست سپید، دشمن سپید. از کنش و واکنش، امتزاج عناصر در اینجا هیچ خبری نیست: مرز بین آنها دست‌نخورده می‌ماند. به عبارت دیگر، این تکه فاقد تخیل است، یعنی فاقد

... قوه‌ای که به مدد آن یک تصویر یا یک احساس بسیاری تصویرها و احساس‌های دیگر را تغییر می‌دهد، و به مدد نوعی امتزاج بسیاری را وامی‌دارد تا یکی شوند... موقعیت‌های بسیاری را ترکیب می‌کند تا یک پاره اندیشه را بسازند و آن غایت نهایی تفکر انسانی و احساس انسانی را خلق کنند، یعنی وحدت، و به این ترتیب روح را به اصل و سرچشمه آن فروکاهند، که تنها واحد حقیقی همان است.

(کولریج و شکسپیر، صص ۶۴-۶۵)

و جایی دیگر می‌گوید،

... تصاویر، هر قدر زیبا باشند، هر چند از طبیعت نسخه‌برداری شده باشند، و به همان دقت با کلمات عرضه شده باشند، فی‌نفسه کیفیاتی نیستند که کسی را شاعر کنند. اینها تنها زمانی گواه نبوغ راستین‌اند که شوری غالب، یا افکار یا تصاویری که به مدد آن شور تداعی شده‌اند، جرح و تعدیلشان کند؛ یا وقتی بتوانند کثرت را به وحدت فروکاهند، یا توالی را به یک دم و آن...

(سیره ادبی، فصل پانزدهم)

و به عنوان نمونه فرایند تخیل، و وحدت ناشی از «این بزرگترین قوه ذهن انسان»، این استعاره را از همان شعر نقل می‌کند:

بنگرا چسان ستاره‌ای شتابان دل آسمان را می‌شکافد؛
او [ادونیس] همان‌سان در شب لغزان از پیش چشمان ونوس دور
می‌شود!

(برده دوم)

— و دریافتن مقصود او کار دشواری نیست. به قول خودش،

چند تصویر و احساس در اینجا بدون فشار و تنافر گرد هم آورده
شده‌اند؟ — زیبایی ادونیس، سرعت گریزش، اشتیاق و در عین حال
درماندگی ونوس دلباخته که به او چشم دوخته — و صبغه آرمانی و
مبهمی که کل صحنه را فرا گرفته.

(کولریج و شکسپیر، ص ۶۵ با استفاده از ترجمه تاریخ نقد جدید)

مقصودش این است که هر عنصر استعاره با عنصر دیگر کنش و
واکنش دارد: هر یک در دیگری اثر می‌کند و از دیگری تأثیر می‌پذیرد،
و نتیجه کار وحدت است. چنان که ریچاردز درباره این ابیات
می‌گوید،

معانی جدایی‌ناپذیر هر کلمه، بنگرا (غافلگیر شدنمان از دیدن
شهاب، غافلگیری ونوس از گریز ادونیس)، ستاره (نوربخش، مؤثر در
سرنوشت، چیزی دور و خارج از سلطه ما)، می‌شکافد (سقوط یا
مرگ ناگهانی و جبران نشدنی و بدشگون چیزی که راهنما بوده
است، سرنوشت)، آسمان (منبع نور و حال تباهی)، لغزان دور می‌شود
(نه فقط سرعت، که نوعی راحتی مرگبار را هم القا می‌کند)، در شب
(تاریکی صحنه و حال دنیای ونوس) — همه این معانی جدایی‌ناپذیر
در اینجا در یک معنی جمع آمده‌اند.

(کولریج و تخیل، ص ۸۳)

نه تنها نحوه گریز ادونیس را از چشم ونوس احساس می‌کنیم، می‌بینیم که ما هم، به دلیل پیوندهای درونی و متقابلی که استعاره بر آنها تکیه می‌کند، به نحوی خلاق و با همدلی، خود این پیوندها را ایجاد می‌کنیم. (برخلاف استعاره زاده و هم) به عوض آنکه با نقل هوشمندانه وجوه تشابه روبه‌رو باشیم که روابط و علائق به دقت کشف شده‌شان را به شکلی منفعل دریافت می‌کنیم، این استعاره کاری هم بر عهده ما می‌گذارد. انگاره تفکری که پیشنهاد می‌کند، گویی از ذهن شکسپیر به ذهن ما ارجاع داده می‌شود، و برای «کامل» کردن آن، مشارکت ما را طلب می‌کند. ما را به میان می‌کشد، در فرایند خود دخالتمان می‌دهد، برای عمل خلاق تمام کردن خود، مسئولیتی هم بر عهده ما می‌گذارد. همین به استعاره جان می‌دهد. همان طور که کولریج در یکی از تفاسیر متعدد و درخشان و روشنگرش درباره شکسپیر می‌گوید، «احساس می‌کنید که او شاعر است، دست‌کم به این دلیل که برای مدتی شما را شاعر کرده است - موجودی خلاق و فعال.»

تمایز میان استعاره‌های منبعث از قوه و هم و استعاره‌های منبعث از قوه تخیل تمایزی است ارزشمند، زیرا در تحلیل استعاره برای اولین بار ابزاری در اختیار ما می‌گذارد که اساساً در بحث از استعاره از ابزار ارسطو و پیروانش مناسبتر است. آنها در تحلیل خود تنها رابطه عناصر استعاره را با یکدیگر در نظر می‌گرفتند. کولریج گویی می‌خواهد رابطه میان استعاره و مخاطبانش را نیز در نظر بگیرد، به این دلیل که میزان واکنش آنان که مخاطب استعاره قرار می‌گیرند به طور کامل در تأثیر نهایی آن سهمی دارد.

حال به اصطلاحات انتزاعی و انضمامی باز می‌گردیم، و به اختصار آنها را در ارتباط با هم و تخیل بررسی می‌کنیم، آن هم در متنی که نمونه آوردن مداوم کولریج از شکسپیر به آن اهمیت بسیار می‌بخشد.

ویژگی اصلی استعاره‌های زادهٔ قوهٔ وهم این است که مخاطبانشان را به شکلی خلاق درگیر خود نمی‌کنند. به این معنا «انتزاعی» اند و هر قدر هم که استادانه باشند، بین آنها و مخاطبانشان شکافی وجود دارد مشابه و متناظر با شکاف میان عناصر مجزای آفرینندهٔ آنها. اینها استعاره‌هایی هستند که زبان در آنها به گونه‌ای خودآگاهانه و تصنعی به کار رفته است. در نتیجه، استعاره‌هایی هستند ویژهٔ شکل معینی از زبان. یعنی زبان بر کاغذ آمده.

استعاره‌هایی که از قوهٔ تخیل نشأت می‌گیرند، چنان که پیشتر گفته شد، دخالتِ مخاطب را طلب می‌کنند. به این معنا، بخشی از تجربهٔ انضمامی اند، و زبان آنها هرگز خودآگاهانه یا تصنعی نیست. در واقع، کولریج می‌گوید که قوهٔ تخیل،

با حرکت دادن چشم خواننده به گونه‌ای که کم و بیش استعار به کلمات را از دست بدهد این عمل را انجام می‌دهد - خواننده را وامی‌دارد تا همه چیز را ببیند، چنان که وردزورث با زبانی فاخر و شایسته گفته است،

چون برقی به چشم دل می‌آید
که نعمتِ تنهایی است؛

... تا همه چیز را به مدد رشته‌ای از تصاویر ذهنی حاضر گرداند. و این کار را بدون برانگیختن هرگونه توجه دردناک یا شاق، بدون کالبدشکافی توصیف... با دلنشینی و حرکت نرم و راحت طبیعت انجام می‌دهد.

(کولریج و تخیل، ص ۶۶)

کولریج مدعی بود که زبان «زرادخانهٔ ذهن انسان» است، حاوی «جنگ افزار فتوحات آتی آن». آنچه در نظر او و در قرن گذشته و قرن

خودش یافت نمی‌شد دریافتِ درستِ قدرتِ زبان بود، شناختِ ظرفیتِ آن به عنوان ابزارِ قوهٔ تخیل، برای فتحِ قلمروی فراتر از جهانِ اطراف که با چشمِ ادراک می‌شود. او گفته است که ما «زیر سلطهٔ استبدادِ چشم» زندگی می‌کنیم که افلاطون می‌خواست ما را از آن برهاند. اما با این حال،

در زیر سلطهٔ عامل مؤثر و قدرتمندِ حسی، آرام و قرار نداریم زیرا اشیاءِ نامرئیِ متعلقاتِ حسِ بینایی نیستند؛ و محبوبیت و رواجِ نظامهای متافیزیکی، اغلب، نه به دلیلِ حقیقتِ داشتیشان، که به میزانِ قابلِ رؤیتِ بودنِ آرمان‌هایشان است که اگر اندامهای بینایی ما چنان که باید قوی بودند، می‌توانستیم رؤیتشان کنیم.

(سیرهٔ ادبی، فصل ششم)

دقیقاً همین «قابلِ رؤیت بودن» معیاری می‌شود که دکتر جانسن در موردِ استعارهٔ شکسپیر یعنی «پوستِ سیمینِ آغشته به خونِ زرین» دانکن به کار می‌برد. بر اساسِ این معیار، این استعاره برآستی نامناسب است. نه چندان چیزی برای دیدنِ عرضه می‌کند و نه چندان چیزی به اذهانی می‌دهد که به دلیلِ همین سرسپردگی به ماده، وابستگی به شیوه‌هایِ بصری خواندن و نوشتن به مثابهٔ سودمندترین اشکالِ تفهیم و تفهم، عناصرِ آن را به تمامی نامربوط به یکدیگر و در نتیجه فهم‌ناشدنی خواهند یافت. از لحاظِ بصریِ «انتزاعی»، در زیر سلطهٔ استبدادِ چشم، چنین استعاره‌ای محلی از اعراب ندارد و نمی‌تواند داشته باشد.

اما قوهٔ تخیل، فی حد ذاته، رویِ سویِ همان چشمِ دل دارد که وردزورث می‌ستاید. و زبانِ مناسبِ سرشتِ این قوه به همین دلیل نمی‌تواند همان زبانِ مکتوب باشد. آخر، گرچه نوشتنِ همتایِ مادی

زبان است، شیوه اصلی تفهیم و تفهم نیست. شکل «انضمامی» و اصلی زبان کلام شفاهی است، گفتار انسان. و نوشتن، نه تنها به هیچ وجه بازآفرینی گفتار نیست، بلکه می توان گفت آن را می کاهد. نوشتن کلام شفاهی را، که سرشار است از تشخص، لحن صدا و حضور جسمانی متکلم و هرگز هم به طور طبیعی از آن جدا نمی شود، به تمامی از طنین تهی می کند و به جای اینها عدم تشخص و سکوت نشانه ها را بر کاغذ می نشاند. غنای ابهام شفاهی، «زبانی که واقعاً انسانها به آن سخن می گویند»، جای به «وضوح» نسبتاً سترون و قطعاً انتزاعی نوشتن می پردازد که در آن «معنا»ی هر کلمه را می توان به دقت برایش معین کرد. دکتر جانسن نویسنده ای بزرگ بود (و فرهنگ نویسی بسیار بزرگ که کارش تعیین «معنا» است). به نظر او «یک نمایش دراماتیک کتابی است که همراه با ملازمانی که از تأثیر آن می کاهند یا بر آن می افزایند قرائت می شود» (پیش درآمدی بر شکسپیر، ۱۳، ۱۷۶۵). اما رسانه شکسپیر وجه شفاهی زبان بود. اغلب مخاطبانش احتمالاً بی سواد بودند. و به هر حال، نمایش نویس بود نه نویسنده. در قالب درام، در قالب گفته، استعاره پوست «سیمین» و خون «زرین» دانکن خیلی هم مؤثر است. چنان که کولریج گفته است، «شعر زمانی بیشترین لذت را فراهم می آورد که تنها به طور کلی و نه به طور کامل درک شود.» ریچاردز درباره این گفته او می گوید، «آنچه در اینجا مدنظر اوست برتری ساختار ویژه معنای شکسپیری بر ساختارهای ویژه اواخر قرن هیجدهم است» (همان، ص ۲۱۵).

در اینجا مجال بحث درباره صحت و سقم این مدعا نیست که جنبه شفاهی «ساختار معنا»ی شکسپیر بیش از هر چیز اذهان دوره

رمانتیک را به خود جلب می‌کرد. اما باید گفت که آن نوع استعاره‌هایی که کولریج به قوه تخیل منتسب می‌کرد همانهایی هستند که بدیهی‌ترین ویژگیهای گفتار را عرضه می‌دارند. کنش و واکنش عناصر، امتزاج «وحدت‌بخش» اجزاء وقتی حرف می‌زنیم به طور طبیعی اتفاق می‌افتند؛ بویژه اگر «سیل خودجوش احساسات قدرتمند» ما را با خود ببرد. چنان که مارشال مک لوهان توصیف کرده، در مبادلات شفاهی

عرصه‌های بی‌شمار هر موضوعی که فکر کنید همزمان در برابران گشوده می‌شود. از زاویه‌های متعدد به سرعت به موضوع نگریسته می‌شود: تصورات و بینشهای کلاسیک در باب آن موضوع، از حافظه، بر نوک زبان افراد آن گروه همدل جاری می‌شوند.

... حال آنکه، در کلام مکتوب

چشم خواننده نه تنها یک صدا، یک لحن، را به صورت جداجدا بر بقیه ترجیح می‌دهد، هر زمان نیز یک معنی را بر بقیه ترجیح می‌دهد. همزمانی‌هایی چون جناسهای لفظی و ابهامها - که جانمایه سخن شفاهی است - در نوشته به شکل توهین به ذوق، تخطی از اصل کارایی درمی‌آیند.

(«تأثیر کتاب چاپی در زبان در قرن شانزدهم»^{۱۴})

خلاصه آنکه نظر کولریج درباره قوه تخیل، و تفاوت آن با قوه وهم ما را مستقیماً به زبان می‌رساند، و در نتیجه به زبان گفتار؛ و بزرگترین هنرمند آن، شکسپیر. ایده قوه وهم هم، کم و بیش به همان شکل

مستقیم، ما را به زبانی می‌رساند که به عناصر مجزایش «فرو کاسته» شده، اجزائی که «معنا»ی هر یک به دقت و جداگانه تعریف شده است. از لحاظی، و قطعاً از نظر کولریج، «الگو»ی این نوع از زبان، آموزه تداعی افکار هارتلی است. کلمات، همچون ایده‌ها، به همان شکلی با هم «پیوستگی» دارند که آجرهایی که روی هم می‌چینند تا یک دیوار را بسازند. هر کلمه ارتباط تثبیت شده دقیقی با شیئی دارد که، به طور فیزیکی، مدلول آن است (سوئیفت دقیقاً در هجو همین تصور از زبان در روزگار خود به ظرافت تمام در سفرهای گالیور دانشمندانی را در لاپوتا وصف می‌کند که به جای حرف زدن اشیاء را مقابل هم می‌گیرند).

ایده قوه تخیل کولریج برای درهم شکستن همین تمایز مصنوعی میان زبان و واقعیت، کلمات و اشیاء، طراحی شده است. او در سپتامبر ۱۸۰۰ برای گادوین نوشت، «در صدد آنم تا برابر نهاد [آنتی تز] کهنه کلمات و اشیاء را نابود کنم: گویی بخواهم کلمات را تا حد اشیاء و نیز موجودات جاندار برکشم».

استعاره ابزاری برای «برکشیدن» کلمات تا به حد «موجودات زنده» فراهم می‌آورد، زیرا یک کلمه برای آنکه «زنده» شود باید بر زبان آید، یا دست‌کم گفتنی بنماید؛ مهر و نشان «انسانهای واقعی» بر آن زده شود. شاعر، چنان که وردزورث به ما یادآور می‌شود، «انسانی [است] که با انسانها سخن می‌گوید». و وقتی استعاره «کثرت را به وحدت، یا توالی را به یک دم و آن» فرو می‌کاهد، همان کاری را می‌کند که صدای گوینده با زبان می‌کند: تحمیل وحدت یک شخصیت واحد بر کثرت صدا، و نشانیدن بلاواسطگی گفتار به جای فرایند ترتیبی و بی‌صدای نوشتن و خواندن. بدین ترتیب، «... تصاویر، هر قدر زیبا» هم که باشند، تنها زمانی «شاهدی بر نبوغ

اصیل» خواهند شد که «حیات انسانی و عقلی از روح شخص شاعر به آنها منتقل شود». از همین روست که استعاره زیر، هر چند ایرادی بر آن نمی‌توان گرفت، صرفاً ماشینی باقی می‌ماند و اگر «در یک کتاب نقشه‌های عوارض طبیعی زمین» می‌آمد چندان شگفت‌آور نمی‌بود:

بنگر آن ردیف درختان کاج را، که تکیده و خمیده
در تندباد دریا، در تاریک روشن غروب، کمر خم کرده‌اند.

اما وقتی همین استعاره اندکی تغییر یابد، روح انسانی در آن دمیده می‌شود، علو درجه می‌یابد و «ظاهر شعر» پیدا می‌کند:

بنگر ردیف درختانِ عریان و وهم‌آلود را،
که در گرگ و میش لمح‌های به چشم می‌آیند، بنگر! چگونه
از تندباد دریا درگریزند، طره گیسوانشان
در برابرشان چه لجام گسیخته به اهتزاز درآمده.

(سیره ادبی، فصل پانزدهم)

کولریچ می‌گوید «زبان قالبی می‌گیرد که علاوه بر شیء تنها، القاکننده شخصیت، حالت و مقاصد شخصی می‌شود که آن را ارائه می‌کند». پس زبان یعنی گفتار: واقعیت درونی را بر زبان جاری می‌کند (یا «بیرونی»^{۱۵} می‌کند) و به مدد قوه تخیل آن را بر جهان بیرونی تحمیل می‌کند. به این ترتیب، زبان و «واقعیت» ارتباطی تنگاتنگ می‌یابند (و چنان که خواهیم دید، این فرایند توجه زبان‌شناسان و مردم‌شناسان مدرن را به خود مشغول داشته است).

۱۵. در اینجا با دو لفظ utter (ادا کردن، بر زبان آوردن) و outer (بیرونی) بازی شده است. م.

طبیعت، این «اولین هنرمند صمیمی» نیز به فرایند «تکمیل»، درآمیختن و امتزاج کثرت در وحدت مشغول است. بنابراین هنر انسان به واسطه تقلید از این فرایند، تقلید از طبیعت است. پس قوه تخیل او، قوه امتزاج و درآمیزی است، «تکرار عمل ابدی خلقت در ذهن متناهی» است.

بنابراین، قوه تخیل آن «روح صورت بخش» است که ذهن انسان را بر جهان می افکند، سبب می شود که همزمان با کنش و واکنش عناصر استعاره با یکدیگر، با جهان کنش و واکنش کند. پس «واقعیت» محصول قوه تخیل است و آنچه از این قوه اثر می پذیرد. بدیهی ترین تجلی آن در زبان است و، چنان که کولریچ در سال ۱۸۲۷، با عباراتی که تمامی ضدیتش را با نظریه اعلام شده اسپرت درباره زبان برملا می کند، برای جیمز گیلمن نوشت:

اشتباه اساسی دستورنویسان و نویسندگان فلسفه دستور و زبان همین است که فرض می کنند کلمات و نحو آنها معرف های بلاواسطه اشیاء هستند، یا با اشیاء متناظرند. کلمات با افکار متناظرند، و نظم و ارتباط مجاز کلمات با قوانین تفکر و اعمال و عواطف ذهن شخص متفکر تطبیق می کند.

در ادامه، شاید چون نارسایی حتی نوشته خودش را احساس کرده، می نویسد، «... آن قدر این را بخوانید تا آن را درک کنید. خدا به همراهتان.»

پس قوه تخیل ذهن را بسط می دهد، چون با ابزار زبانی استعاره واقعیت را «بسط» می دهد. بنابراین، استعاره را نمی توان صرفاً جامه ای دانست که بر اندیشه ای از پیش موجود پوشانده می شود. استعاره فی نفسه اندیشه است.

سرانجام آنکه هیچ راهی برای «ستردن» استعاره از زبان وجود ندارد. حتی بیانیه‌های اسپرت علیه «برآماساندن‌ها»ی سبک، و دفاع او از طرز سخن گفتنی که «صمیمانه» و «عریان» باشد، خود انباشته از انتقالهای استعاری از بدیهی‌ترین نوع آن است. ممکن است زبان تلاش کند تا به «سادگی ریاضی نزدیک» شود، اما این کار را تنها می‌تواند به مدد یک استعاره فاصله‌نما در روابط مکانی انجام دهد که خود با سادگی، و با ریاضی، فاصله بسیار دارد.^{۱۶}

ما در جهان استعاره‌های جهان زیست می‌کنیم، که از آن اسطوره‌ها را می‌سازیم. به عبارت دیگر، همان طور که پیش می‌رویم، جهان را می‌سازیم، و آن را به طور عینی تجربه می‌کنیم. و به راه خطا می‌رویم اگر

خود را موجوداتی مجزا بدانیم، و طبیعت را برابر نهاد ذهن بدانیم، چون عین در برابر ذهن، شیء در برابر فکر، مرگ در برابر زندگی. این دانش انتزاعی است، یا علم درک صرف.

دانش انضمامی اما دریافته است که

صورت متناهی را نه می‌توان به چنگ آورد، نه آنکه فی‌نفسه واقعی است، بل ادراک صرف است، چارچوبی که قوه تخیل انسانی با توجه به محدودیت‌هایش شکل داده، همان طور که پا خود را بر برف اندازه می‌گیرد.

(دوست،^{۱۷} فصل ۲، بخش ۲، ۱۸۱۸)

۱۶. مقصود نویسنده استفاده اسپرت از کلمه «نزدیک» است که استعاری است و به روابط مرتبط با مکان اشارت دارد - م.

جوهر انقلابِ رمانتیک همین تأکید بر پیوندهای ملموس و عینی بین انسان و جهان طبیعت بود. کولریج با زدن مُهر زبانی پاک نشدنی بر این پیوندها، استعاره را در مرکز دغدغهٔ انسان قرار می‌دهد و آن را به چیزی به مراتب مهم‌تر از موضوعی برای تأملات بیهودهٔ منتقدان ادبیِ اهل طبقه‌بندی مبدل می‌کند. سخنان ریچاردز که شاید بزرگترین مفسرِ آرای او بود، عظمت دستاورد او را نشان می‌دهد:

چون همهٔ اشایی که می‌توانیم بر آنها نام بگذاریم یا به شکل دیگری مشخصشان کنیم... فرافکنی‌های علایق انسان‌اند؛ زیرا جهان، چنان که ما می‌شناسیم، منسوجی است که صورتهایش، چنان که فقط ما می‌توانیم بدانیم، از دل و از طریق تأمل و تفکر برخاسته است؛ و چون این تفکر و تأمل چه در علم به مددِ خرد - صورت گرفته باشد، و چه در شعر با «کل روح انسان»، از طریق زبان تکوین یافته است - و اگر زبان نبود، نه می‌شد آنها را ادامه داد و نه حفظ کرد - مطالعهٔ شیوه‌های زبان، اگر که مطالعه‌ای عمیق و فراگیر باشد، به بنیادی‌ترین و گسترده‌ترین همهٔ پژوهش‌ها بدل می‌شود... بنابراین، موضوعات سنتی‌تر نقد، تمایزی که کولریج میان قوای تخیل و وهم قائل شده، و تأملات پیچیده‌ترش در باب عینیت‌بخشی و کلمهٔ جاندار، با تحلیل ابهامها و آشفتگیهای آشکار یا نهان در تمام مواردِ استعاره، انتقال یا فرافکنی همراه می‌شوند تا یک پژوهش را بسازند... ما با کولریج از آستانهٔ یک پژوهش نظری کلی در باب زبان عبور می‌کنیم که قادر است قدرتهای تازه‌ای را که می‌توانیم بر ذهن خود اعمال کنیم بر ما آشکار سازد.

(کولریج و تخیل، صص ۲۳۱-۲۳۲)

چند دیدگاه قرن بیستمی

واقعیت کلیشه‌ای است که به مدد استعاره از آن

می‌گریزیم

(والاس استیونز)

قرن بیستم بی‌تردید بیش از یک «پژوهش نظری کلی در باب زبان...» که قادر است قدرتهای تازه‌ای را که می‌توانیم بر ذهن خود اعمال کنیم بر ما آشکار سازد» در اختیارمان نهاده است. و، به طور کلی، نقد ادبی، زبان‌شناسی و مردم‌شناسی مدرن جوهر انقلاب کولریجی یا رمانتیک را حفظ و تقویت کرده است: امحای مرز تصنعی میان سرشت انسان و «طبیعت»، اندیشه و «شیء»، زبان و جهان «واقعی». آنچه کولریج دانش «انتزاعی»، یا «علم درک صرف» نام نهاده است، دانشی برخاسته از این توهم که انسان جهان را به گونه‌ای عینی ادراک و تجربه می‌کند و بنابراین می‌تواند به شکلی انتزاعی «واقعیت» را اندازه بگیرد و بسنجد و در عین حال فاصله خود را با آن حفظ کند، خود را در مقابل این تصور یافته که تنها دانش راستین باید از نوعی باشد «انضمامی» تر، برخاسته از تجربه «زیست شده» و شخصی شده، در جهانی که «واقعیت» آن امری است کاملاً نسبی.

آی. ای. ریچاردز

از قرار معلوم، خودِ ریچاردز بوده که شاید بیش از هر کس دیگری متوجه شده که در هر برداشتی از نقیّش زبان در جامعه باید برای نقش استعاره اهمیت قائل شد. استدلالهای او در *فلسفه علم بیان*^۱ (۱۹۳۶) تا حد زیادی ادامه استدلالهای کولریج و ویکو است، و حکمی مهم و نقش‌گذار در باب موضوع استعاره به دست می‌دهد که در جهان مدرن تأثیر و نفوذی عمیق داشته است.

ریچاردز از این قضیه شروع می‌کند که همه «معناها» نسبت عام دارند و تنها در آن متن فرهنگی که قرار می‌گیرند مناسبت و اعتبار پیدا می‌کنند:

... هر بخشی از یک گفتمان، در نهایت، فقط به این دلیل کاری را می‌کند که می‌کند که سایر بخشهای گفتمان اظهار شده یا اظهارنشده اطرافش، و شرایط آن، اینی هستند که هستند.

(*فلسفه علم بیان*، ص ۱۰)

بنابراین، «معنا» کیفیتی پایدار یا «لایتغیر» نیست، بلکه کیفیتی است که کلمات یا گروههای کلمات بر اثر کاربرد کسب می‌کنند. درست همان‌طور که انسانها با بار کردن مفهوم «اشیاء» بر آنچه وایت‌هد فیلسوف «فقط شتاب بی‌پایان و بی‌معنای ماده» می‌دانست (به اصطلاح) واقعیت را «می‌آفرینند»، ما هم «معناها» را به گونه‌ای پنهان و بدون آگاهی از این فرایند بر اصواتی تحمیل می‌کنیم که به خودی خود هیچ معنای «عینی» یا «واقعی» ندارند.

بر این بستر، زبان قطعاً و بی تردید «جامه» ای نیست که بر قامت اندیشه می پوشانیم؛ یعنی واسطه ای نیست که از طریق آن اطلاعاتی را درباره واقعتی که پیشاپیش در «جهان واقعی» بیرون از ما وجود دارد به هم منتقل می کنیم. برعکس، زبان سبب می شود که آن واقعیت وجود داشته باشد، به نحوی که

بهتر است معنا را چون گیاهی ببینیم که رشد کرده - و نه ظرفی که پر شده یا مشتی گل که شکل گرفته است.

(همان، ص ۱۲)

و در ادامه می گوید که کلمات، فی نفسه، رخداد نیستند، و در واقع برآیند قراردادهایی اند که از نحوه ای که آنها را به کار برده ایم حاصل شده اند. کلمات «معنا» ندارند؛ ما با کلمات «معنا» ی مورد نظرمان را می رسانیم. منسوج «معناها» ی ما - که «جهان» را چنان که می شناسیم می سازد - به تمامی نمی تواند متشکل باشد از تجربه عملی یا موروثی، «نسخه بدل های احیا شده تأثرات فردی گذشته» که هر یک به یک کلمه یا مجموعه کلمات مناسب الصاق شده باشد، بلکه متشکل است از «قوانین» زبانی و روانی مربوط به «شباهتهای مکرر رفتار در اذهان ما و در جهان» که ما هم به صورتهای گوناگون کلمات را با آنها سازگار می کنیم. بنابراین، هر پاره زبان به ندرت می تواند فقط یک معنای مختص به خود داشته باشد (و ریچاردز هم «خرافه وجود تنها یک معنای راستین» را به باد نکوهش می گیرد).

خلاصه آنکه بنا بر این «قضیه»، باید ابهام را، که گاه «عیب» زبان و مسبب «گسست» یا سوء تفاهم در امر ارتباط تلقی می شود، دوباره به عنوان یکی از جنبه های اساسی و لازم زبان تعریف و

شناسایی کرد؛ به عنوان بخشی از تجهیزاتِ زبان که می‌توان برای پیشبرد، تعمیق، یا غنی کردن «معنا» آن را گسترش داد. چنین نگرشی (ص ۴۰)

... سبب می‌شود که تقریباً در هر جا انتظار داشته باشیم که ابهام را به وسیع‌ترین حد و به ظریف‌ترین انواع ببینیم... در علم بیان قدیم ابهام چون عیبی در زبان تلقی می‌شد، و هدف محدود کردن یا امحای آن بود، اما علم بیان جدید آن را پیامدِ ناگزیرِ قوای زبان و ابزار حیاتیِ بخش اعظمِ مهمترین گفته‌های ما می‌داند - به ویژه در شعر و مذهب.

به عبارت دیگر، «علم بیان جدید»، پس از دو قرن سلطهٔ نوشتار که با اهدافِ کاملاً متضادش، یعنی وضوح و تمایز، شکلِ ثانوی و مشتقِ زبان است، عملاً همراه با رمانتیک‌ها اعلام می‌دارد که گفتار، با سرشتِ ذاتاً مبهم خود، شکل اصلی و نقش‌گذار زبان است.

در ضمن، همین نقطهٔ آغازِ اغلبِ تحلیلهای زبان‌شناسی مدرن در باب زبان است. انسان را حیوانِ ناطق می‌دانند. گفتار ویژگیِ ممیزهٔ انسان است، و زبان است که او را از جانورانِ دیگر متمایز می‌کند. به همین ترتیب، برخوردهای او با جهان در متنی عمدتاً زبانی رخ می‌دهد. و در نتیجه، ساختارِ زیانش به تجربهٔ او از جهان شکل می‌دهد و آن را جرح و تعدیل می‌کند. زبان او نظامی است سازمند، قائم به ذات، و خودمختار که تجربه را با شرایط خود و به روش خود تقسیم و طبقه‌بندی می‌کند. در جریانِ این فرایند، «قالب» خاص خود را بر جهانِ آنهایی می‌زند که به این زبان سخن می‌گویند. پس، در نتیجه، زبان و تجربه کنش و واکنش دارند و تردیدی باقی نمی‌گذارند که چنان در اساس درهم ادغام شده‌اند که دشوار می‌توان آنها را دو

وجود مجزا دانست. زبان واقعیت را به هیئتِ خود «خلق می‌کند». پس کاربرد زبان به این شکل، اساساً مستلزم آن است که «از طریق» یک نوع واقعیت به واقعیتی از نوع دیگر «برسیم». این فرایند در اساس فرایند «انتقال» است.

بعداً بیشتر به این موضوع خواهیم پرداخت، اما فعلاً می‌توان خاطر نشان کرد که این دیدگاه در کل تا چه حد مؤید و حامی مخالفت رمانتیکها با این ایده است که استعاره یعنی کاربرد «خاص» و «غیر معمول» زبان. کل زبان، به موجب سرشت رابطه «انتقالی» آن با «واقعیت» که در بالا ذکر شد، اساساً استعاری است. استعاره، چنان که ریچاردز می‌گوید، چیزی خاص و استثنائی در کاربرد زبان و نوعی «عدول از منهج صواب آن» نیست. دغدغه اولیه‌اش هم صرفاً ساختن تصویرهای کلامی نیست؛ «نکته‌ای هست که باید قاطعانه تشخیص بدهیم، هر چه هم قاطع‌تر بهتر: عملکرد یک صنعت ادبی لزوماً ربطی به این ندارد که تصویرها، یعنی تقلیدها یا نسخه‌بدهای ادراکات حسی، از دید خواننده یا نویسنده، تا چه حد احتمالاً کلمات را تأیید می‌کنند.» استعاره حاصل زبان است نه تصویرسازی. صرفاً «... چیزی از باب حضور تصاویر، در چشم ذهن یا گوش ذهن» نیست. برعکس «اصل همه جا حاضر» در کل زبان است. در واقع، در همه زبانها می‌توان ساختارهای استعاری با ریشه‌های عمیق را یافت که پنهانی در «معنا»ی آشکار تأثیر می‌گذارند. استعاره را نمی‌توان از زبان «سترده» بی‌آنکه در فعل «سترده» از استعاره استفاده شود. هیچ استفاده‌ای از زبان نمی‌شود کرد که «سراسر» است، یعنی عاری از استعاره باشد، زیرا حتی در این ادعایی هم که به زبان می‌آید از استعاره استفاده شده است (در اینجا، مفهوم حرکت مستقیم هدفمند بدون انحراف در جهتی معین در مکان، که به نوعی سخن گفتن یا

نوشتن «منتقل» شده است). خلاصه آنکه زبان به صورت استعاره عمل می‌کند.

مشخصتر بگوییم، استعاره یعنی نوعی فرایند زبانی:

به ساده‌ترین بیان، وقتی استعاره‌ای به کار می‌بریم دو ایده از دو چیز متفاوت داریم که با هم فعال‌اند و یک کلمه یا عبارت واحد پشتوانه آنهاست که معنایش نتیجه کنش و واکنش آن دو است.
(همان، ص ۹۳)

کلمه مهم در اینجا «کنش و واکنش» است. ریچاردز این عناصر دخیل را مشخص کرده است: «مستعارله» (یا «مقصود کلی»، اندیشه اصلی که استعاره بیان می‌کند) و «مستعارمنه» (قیاس اساسی که برای تجسد یا نقل مستعارله به کار گرفته می‌شود). بنابراین، در استعاره متیو آرنولد،

آری: بندی جزیره در دریای زندگی،
با پرتگاههای پر پژواک فتاده در میانمان،
برهوت آبی بی‌کرانه را نقطه‌چین می‌کنیم،
ما میلیونها فانی تنها زندگی می‌کنیم.

(به مارگریت)^۲

مستعارله نحوه زندگی مردمی است که تنها زندگی می‌کنند، مستعارمنه جزایری است که دریا آنها را از هم جدا کرده است. این عناصر با هم کنش و واکنش دارند، و «بده بستان» آنها تنها «معنا»ی راستین استعاره را می‌سازد:

حضور همزمان مستعارمنه و مستعارله، معنایی خلق می‌کند (که باید به وضوح از مستعارله متمایز باشد) که بدون کنش و واکنش آنها قابل حصول نبود.

(همان، ص ۱۰۰)

و در ادامه می‌گوید که مستعارمنه «معمولاً تزئین صرفِ مستعارله‌ی نیست که اگر مستعارمنه نبود دست‌نخورده می‌ماند، در واقع... مستعارمنه و مستعارله دست در دست هم معنایی فراهم می‌آورند با قوایی گوناگون و بیشتر از آنکه می‌شد به تک‌تک‌شان نسبت داد».

قبلاً گفته شد که اصطلاح «کنش و واکنش» به همین اندازه در مورد کارکرد خودِ زبان به طور کلی صادق است. «معنا»ی یک زبان برای مردمی که بدان سخن می‌گویند حاصل و نهفته در کنش و واکنشی است که بین زبان و تجربه آنها صورت می‌گیرد. هر یک دیگری را تغییر می‌دهد و جرح و تعدیل می‌کند، و «حضور همزمان» آنها «واقعیت» را چنان که می‌شناسند خلق می‌کند. این فرایند «بالضروره استعاری» است.

پس استعاره را نمی‌توان پیرایه یا انحرافی سرگرم‌کننده و جالب، «گریز»ی از واقعیت‌های سخت زندگی یا زبان دانست. استعاره از این واقعیت‌ها ساخته شده و آنها را می‌سازد. کیفیات «متعارض و ناهمخوان» آنها، به یمن کارکرد کنش و واکنشی استعاره، شکل می‌گیرند و یکپارچه می‌شوند، نقشی و نظم می‌پذیرند. از این لحاظ، فرایندهای استعاری که به زبان انسان شکل می‌دهند، به واقعیت او نیز شکل می‌دهند.

و بنابراین، ریچاردز بحق تامس ارنست هیوم شاعر و فیلسوف را از بابِ ایجاد افتراق بین زبان و واقعیت در شعر، که پیشتر به آن اشاره شد، سرزنش می‌کند. هیوم می‌گوید که

گفتار متعارف اساساً غیردقیق است. تنها با استعاره‌های تازه...
می‌توان بدان دقت بخشید.

برای همین شعر (و بنابراین، استعاره)

مصالحه‌ای است برای زبانی شهودی که حسها را به صورت جسمانی عرضه می‌کند. شعر همیشه در پی اسیر کردن آدم است، مدام می‌خواهد کاری کند که شیئی مادی را ببینید، و نگذارد در فرایندی انتزاعی سیر کنید. شعر صفت‌های تازه و استعاره‌های تازه انتخاب می‌کند، نه به این دلیل که جدیدند و ما از صفت‌ها و استعاره‌های کهنه خسته شده‌ایم؛ به این دلیل که این تعبیر کهنه دیگر چیزی مادی را منتقل نمی‌کنند و به صورت کلیشه‌هایی انتزاعی در آمده‌اند.

(تأملات، صص ۱۳۴-۱۳۵)

همواره گمراه‌کننده خواهد بود که فکر کنیم حس‌هایی جسمانی در «واقعیت» وجود دارند، جدا از زبانی که با آن می‌توان این حسها را توصیف کرد. این ادعا که زبان و تجربه دو امر جداگانه‌اند، اصلاً قابل دفاع نیست، و نتیجه آن، چنان که ریچاردز هم بحق اعتراض می‌کند، این مدعاست که زبان «شاعرانه» به طور اعم، و استعاره به طور اخص، دارای کیفیت تصویرسازی «خاص» و از لحاظ بصری «دقیق»‌ای است که فرض می‌شود «گفتار متعارف» از آن محروم است. به هر حال، زبان به هیچ وجه جانشین تجربه واقعی نیست. در واقع، همان طور که گفتیم، با بیان کردن تجربه، آن را می‌سازد:

واژه‌ها نقاط تلاقی‌اند که عرصه‌های تجربه که هرگز نمی‌توانند از لحاظ حسی یا شهودی با هم ترکیب شوند در آن به هم می‌رسند. واژه‌ها

محمل و ابزار رشدی هستند که تلاش بی‌پایان ذهن است برای نظم بخشیدن به خود. برای همین است که دارای زبان هستیم. زبان صرفاً نظام نشانه‌ها نیست. زبان ابزار کلیه پیشرفتهای شاخص انسانی است، همه چیزهایی که مایه برتری انسان بر سایر جانوران است. (همان، ص ۱۳۱)

خلاصه آنکه زبان گزارش صرفِ امور نیست. امور را به منصه وقوع می‌رساند.

با توجه به اینها، ریچاردز دریافت که کاربرد اصلی استعاره توسع زبان است، و چون زبان واقعیت است، استعاره گسترش واقعیت است. معقول است اگر بگوییم که استعاره، با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنش‌شان بُعد جدیدی به هر دو می‌بخشد، واقعیت جدیدی خلق می‌کند، و آن واقعیت را در قالب زبان حفظ می‌کند، زیرا آن را به این ترتیب در دسترس همه کسانی قرار می‌دهد که بدان زبان سخن می‌گویند. به همین ترتیب، زبان «... اگر امکان استفاده از استعاره را در اختیارمان نمی‌گذاشت، به هیچ وجه نمی‌توانست یاریمان دهد» و به همین سبب است که ارسطو، چنان که پیشتر گفته شد، استدلال می‌کرد که در آوردن استعاره‌ها توانا بودن «از همه مهمتر است» و این توانایی «نشان نبوغ و قریحه ذاتی است».

ویلیام امپسن

و این [توانایی] بی‌شک شاعر را در مقام و موقعیتی قرار می‌دهد که رمانتیک‌ها برای او قائل بودند، یعنی تا آنجا که به فرهنگ او مربوط می‌شود، در سرحدات واقعیت. شاعر، با استفاده آگاهانه از استعاره، به گونه‌ای فعال به فرایند «گسترش دادن» مشغول است و به مدد آن

عرصه‌های تازه‌ای از واقعیت را پیوسته در زبان محصور می‌کند، ابعاد تازه‌ای از تجربه را ثبت می‌کند، و آنها را در محدوده آن زبان دسترس‌پذیر می‌سازد.

این گونه «گسترش دادن» زبان یعنی اینکه در حوزه معنا شاعر چندان در بند «ثبات» نیست، و بهترین شاگرد ریچاردز، ویلیام امپسن، جستار مهمی دقیقاً درباره همین موضوع نوشته است: *مفت نوع ابهام*^۳ (۱۹۳۰) که در آن با قدرت تمام این مفهوم را اثبات کرده که ابهام جنبه‌ای است لازم در زبان که خود به بارورتر شدن فرایند استعاره مدد می‌رساند. به گفته خود او:

ابهام، در گفتار متعارف، یعنی چیزی پر آب و تاب، و بنا به قاعده زیرکانه یا گول‌زننده. من می‌خواهم این واژه را به مفهوم وسیعتری به کار بگیرم، و کلیه فامسایه‌های کلامی را، هر قدر هم جزئی، که در یک پاره زبانی امکان واکنشهای مختلف را فراهم می‌آورند، در خور بحث خود بدانم.

(چاپ دوم، ص ۱)

در نهایت، ابهام به همین مفهوم «وسیع» است که بودن استعاره را ممکن می‌سازد. اگر هر واژه تنها یک معنا (یا یک معنای راستین) داشته باشد، آن وقت به هیچ ترتیبی نه می‌توان «معنا»ی یک کلمه را با کلمه‌ای دیگر متحول کرد یا این معنا را به آن «انتقال» داد و نه می‌توان صرفاً با همکناری یک کلمه با کلمه دیگر «معناها»ی جدیدی خلق کرد. «ابهام» متضمن کیفیتی است پویا در زبان که باعرضه کردن همزمان «لایه‌ها»ی مختلف خود به غنی‌تر شدن و تعمیق معنا کمک می‌کند؛

... وقتی احساس می‌شود که یک نوشته گنجینه‌هایی پنهان عرضه می‌دارد، اتفاقی که می‌افتد این است که عبارتی از پی عبارت دیگر روشن می‌شود و چون اصل و مغز آن جلوه می‌کند؛ تکه‌ای پس از تکه دیگر شعله‌ور می‌شوند...

(همان، ص ۴۸)

امپسن می‌گوید که «تمامی شعرهای خوب» از ابهام به این مفهوم برخوردارند. در این نوع اشعار «احساس تعمیم برخاسته از یک مورد که به صورت قطعی عرضه شده» وجود دارد.

تلقی امپسن از استعاره با ریچاردز از این لحاظ تفاوت دارد که وقتی تعداد معناهای «ممکن» ای که هر استعاره ارائه می‌کند افزایش می‌یابد دیگر نمی‌توان تمایز روشن بین مستعارله و مستعارمنه را حفظ کرد بی‌آنکه یکی ضرورتاً بر بقیه مسلط شود و در نتیجه بتوان آن را «مستعارله» دانست. رهاورد اصلی او تشخیص این نکته است که ابهام ذاتاً یکی از ویژگیهای مشخصه زبان است، و استعاره اساساً بخشی از همین فرایند است. «.. زیرا استعاره، که کم و بیش دور از ذهن است، کم و بیش پیچیده، و کم و بیش مسلّم فرض شده (که ناهشیارانه است)، شیوه بهنجار تکامل یک زبان است». بر این اساس، می‌توان استدلال کرد که شعر، با استفاده از «ابهامات» چند لایه استعاره، در واقع ویژگی اصلی خود زبان را به کار می‌گیرد.

اوئن بارفیلد، فیلیپ ویلرایت

تصور اینکه زبان، بنا به سرشتش، اساساً کیفیت استعاری دارد و بنابراین در محتوا بالقوه «مبهم» است، برای بسیاری از نویسندگان مدرنی که در این باب نوشته‌اند بسیار مفید و مهم از کار درآمده است.

اوئن بارفیلد دریافت که فرایند استعاری منحصر به استعاره‌های «رسماً» معین شده نیست، بلکه می‌توان آن را به شکل چیزی که او «tarning»، ایهام، نامیده [از واژه آلمانی Tarnung به معنای گفتن یک چیز و مراد کردن چیز دیگر]، «همه جا در زبان» یافت. فرایند استعاری فرایند زبانی ضروری‌ای است که انسان باید در عرصه حقوق نیز به اندازه شعر به آن متوسل شود؛

بنابراین اگر بخواهد چیزی بگوید که واقعاً تازه باشد، اگر قرار باشد چیزی که تا به حال در سطح ناهشیاری بوده به سطح هشیاری بیاید، باید به ایهام متوسل شود. باید حرفی بزند که به ظاهر بی معنی است، اما به گونه‌ای آن را بگوید که معنای جدید به شنونده القاء شود. اهمیت راستین استعاره در همین است.

(«سیاق کلام شاعرانه و مصنوع حقوقی»)^۴

فیلیپ ویلرایت نیز در بررسی‌هایش در چشمه جوشان^۵ (۱۹۵۴) و استعاره و واقعیت^۶ (۱۹۶۲)، دریافت که استعاره مرکز زبان است، و در عمل هم در تعریفی که از زبان ارائه می‌دهد، شیوه کار استعاره، «رسیدن» به چیزی «از طریق» چیزی دیگر، را برجسته و تقویت می‌کند:

می‌خواهم این وسیعترین مفهوم ممکن را برای کلمه «زبان» به هر عنصری در تجربه انسانی اطلاق کنم که صرفاً به خاطر خودش به کار گرفته نمی‌شود، بلکه هدف از آن این است که معنا، مقصود، نیابت چیزی و رای خودش را داشته باشد.

(استعاره و واقعیت، ص ۲۹)

4. "Poetic Diction and Legal Fiction", *Essays Presented to Charles Williams*

5. *The Burning Fountain*

6. *Metaphor and Reality*

در واقع، منتقدانی چون بارفیلد و ویلرایت چنان دلمشغول تکیه بر این جنبهٔ ایهامی استعاره‌اند که در بیشتر مواقع با رضایت‌خاطر بسیاری از تمایزات علم بیان قدیم را نادیده می‌گیرند، بویژه تمایز میان استعاره و تشبیه را. بارفیلد، با این استدلال که «سرشت ذاتی زبان مجازی... به روشترین وجهی در صنعت موسوم به استعاره متجلی است» به راحتی حاضر می‌شود که یک استعاره طولانی و مفصل را «تشبیهی که ادات تشبیه از آن حذف شده» بنامد. خوب است این کاربرد سبکسرانه و لاابالی اصطلاحات را به طور کامل در اینجا نقل کنیم:

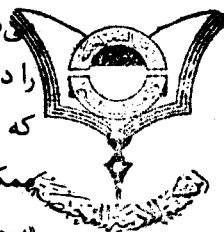
زبان شعر همیشه به حد اعلاء مجازی بوده است؛ همیشه چیزی را که می‌خواهد در برابر ما بگذارد، با مقایسهٔ آن با چیزی دیگر تصویر یا بیان می‌کند. گاه این مقایسه آشکار و اذعان شده است، مثل وقتی که شلی چکاوک را به یک شاعر، دوشیزه‌ای با اصل و نسب، و گل سرخی در آلاچیق برگهای سبز شبیه می‌داند؛ وقتی کیتس به ما می‌گوید که یک روز تابستانی

چون گذر اشک فرشته‌ای [است].

که بی‌صدا از اثیر شفاف فرو می‌ریزد.

یا وقتی پرنز خیلی ساده می‌نویسد: «عشق من همچون گل سرخ سرخی است.» و آن وقت این را «تشبیه» می‌نامیم. گاه به شکل یک گزارهٔ خشک و خالی است، مثل وقتی که شلی از باد غرب می‌گوید که نه همچون، که خود «دم جانور پاییز» است و از آن می‌خواهد تا بیاید و او را «بربط خویش سازد» و دربارهٔ خود می‌گوید که برگهایش [برگهای خودش] دارند می‌ریزند. این را «استعاره» می‌گویند. گاه عنصر مقایسه از این هم دورتر می‌شود. شاعر به عوض آنکه بگوید

الف شبیه ب است یا الف ب است، صرفاً از ب سخن می‌گوید، بی‌آنکه اصلاً اشاره آشکاری به الف کند. اما به هر حال در تمام مدت می‌دانید که مقصودش الف است، یا به عبارت بهتر، می‌دانید که الفی را در نظر دارد؛ آخر ممکن است چندان تصور روشنی نداشته باشید که الف چیست و حتی اگر تصویری هم داشته باشید، شخصی دیگر ممکن است تصویری متفاوت با شما داشته باشد. این را عموماً «سمبولیسم» می‌نامند.



(همان، ص ۱۰۷)

ویلریت، با همین قاطعیت مصر است که «تمایز قدیمی که دستوریان بین استعاره و تشبیه قائل می‌شدند باید تا حد زیادی نادیده گرفته شود» (استعاره و واقعیت، ص ۷۱)، و اشاره می‌کند که این سطر از شعر برنز، «عشق من چونان گل سرخ سرخی است» از لحاظ دستوری تشبیه است اما «جانداري استعاری» آن بسیار بیشتر است تا مثلاً «عشق من گل سرخی است» که از لحاظ دستوری استعاره است. حتی بی‌تعلل کلماتی چون «تصویر» و «نماد» را بی‌اهمیت می‌داند زیرا به نظر او این کلمات معمولاً نگرش فرد را به شعر و نظریه او را درباره شعر به پیشداوری می‌آیند. و در پایان نتیجه می‌گیرد که «نه با قواعد مربوط به صورت دستوری، که با کیفیت دگرذیسی معنایی حاصل می‌توان یک استعاره اساسی را به محک زد» (ص ۷۱). حتی، در ادامه، طبقه‌بندی استعاره را بر اساس شیوه «دگرذیسی معنایی» که در فرایند استعاری متجلی شده است پیشنهاد می‌کند (متفاوت با کاربرد «مستعارله» و «مستعارمنه» ریچاردز برای توصیف واحدهایی که در آن دخالت دارند)، و دو اصطلاح وضع می‌کند که کیفیات ساختاری اصلی هر یک را وصف می‌کنند: "epiphor" «به معنای بسط و گسترش

معنا از طریق مقایسه و "diaphor" «خلق معنای جدید از طریق همکناری و ترکیب». نمونه سادهٔ اپیفور «شیر مهر انسانی» است که در آن مهر انسانی به شیر «تشبیه» شده که آرامش‌دهندگی، خاصیت غذایی، رابطهٔ مادر و فرزند و غیره را القا می‌کند. نمونهٔ دیافور را می‌توان در همکناری آزارنده‌ای که از را پاوند خلق کرده است یافت:

پیدایش این صورتها در میان جماعت،
گلبرگهایی بر شاخهٔ تیرهٔ خیس.

و البته برخی استعاره‌ها به گونه‌ای مؤثر اپیفور و دیافور را با هم ترکیب می‌کنند.

کریستین بروک - رز

این اندیشه که فرایند استعاره در قلب زبان جای دارد و در واقع زبان، و در نتیجه خود انسان، را تعریف می‌کند و تعالی می‌بخشد، موضع اصلی اغلب نویسندگان این عرصه در قرن بیستم باقی ماند و همچنان مشغلهٔ اصلی ذهن آنها بود. این تلقی از استعاره اغلب با تحلیل موشکافانه در همین زمینه‌ها به مخالفت برمی‌خیزد. جان میدلتن موری استدلال می‌کند که

استعاره به اندازهٔ خود گفتار غائی است، و گفتار هم به اندازهٔ اندیشه غائی است. اگر بخواهیم در آنها بیش از حد لزوم کندوکاو کنیم، متوجه می‌شویم که در واقع داریم در همان قوه و ابزاری تردید می‌کنیم که کارافزار ما در این کندوکاوند.

(ممالک‌ذهن،^۷ ۱۹۳۱)

تردید نیست که این دیدگاه پرسشهای بسیاری را برمی‌انگیزد، و در واقع به این صورت می‌توان مطرح کرد که چنین چون و چرایی کاری است بسیار ارزشمند، زیرا تحلیل استعاره روشی است نیکو برای واریسی سرشت زبانها و شیوه‌های زندگی که نشأت گرفته از آنهاست.

به هر رو، در سالهای اخیر بررسیهای موفقی در باب استعاره صورت گرفته که هدف مشخص و متحقق آنها «کندوکاو و نفوذ» چشمگیر و ارزشمند زبان‌شناختی بوده است. به‌ویژه می‌توان از کتاب دستور استعاره^۸ (۱۹۵۸) اثر کریستین بروک - رُز نام برد.

چارچوب سازمان دستوری که چنین بررسی‌ای برای خود مقرر داشته، و هدف تحلیل از طریق اجزاء گفتار که برای خود در نظر گرفته فی‌نفسه شاید به نظر توانفرسا و بسیار محدود بیاید. اما دغدغه اصلی دوشیزه بروک - رُز این است که صرفاً با واریسی معانی نهفته در این واقعیت بدیهی که «استعاره با کلمات بیان می‌شود، و یک کلمه استعاری به کلمات دیگری که با آنها رابطه نحوی و دستوری دارد واکنش نشان می‌دهد» (ص ۱) رمز و رازها را بزداید.

دوشیزه بروک - رُز، با دنبال کردن سرنخی که چند سال پیش از آن، داندل دیوی با بررسی نحو در شعر با قدرت تمام به دست داده بود (نیروی گویا،^۹ ۱۹۵۵) به تحلیل بسیار ارزشمند، برای مثال، تفاوت بین کاربرد افعال لازم و متعدی در استعاره و کاربرد ترکیب ربطی (فعل «بودن») به عنوان ابزاری برای مرتبط کردن عناصر آن پرداخته است. او با استدلالهایی متقاعدکننده این مغالطه را درهم می‌شکند که فعل متعدی ذاتاً برتر از فعل لازم است و درمی‌یابد که نویسندگان بزرگ

بسیار بیش از آنچه منتقدان سبک‌شناس مایل‌اند به ما بقبولانند، از فعل ربطی استفاده می‌کنند.

البته دغدغه اصلی او ساختار دستوری استعاره است و نه محتوای آن یا رابطه‌اش با واقعیت. او مؤکداً می‌گوید که استعاره

صرفاً ادراک مشابهت در عدم مشابهت نیست، تغییر کلمات است به مدد یکدیگر، و غنای نحو هم برخاسته از روشهایی است که به این منظور به کار گرفته می‌شوند...

(دستور استعاره، ص ۹۳)

در کتاب او می‌توان تحلیل جامع و نظام‌مند کاربرد اسم، فعل و سایر اجزاء گفتار را در این روش‌ها یافت.

او پنج مقوله اصلی استعاره‌های اسمی را بدین ترتیب برمی‌شمارد:
۱. حذف ساده، که در آن عبارت اصلی حذف می‌شود، و خواننده باید آن را استنباط کند.

۲. فرمول اشارتی، که در آن عبارت اصلی الف ذکر می‌شود، بعد استعاره ب به جای آن می‌نشیند و در آن نشانه‌ای می‌آید که به آن عبارت اصلی «اشاره» می‌کند.

۳. فعل ربطی، جمله خبری صریح که الف ب است که ممکن است با «عبارات محتاطانه یا تردیدآمیزی» چون «به نظر می‌رسد»، «نامیده می‌شود»، «می‌شود» و غیره نیز همراه شود.

۴. پیوند زدن با «گرداندن»، جمله خبری صریحی که عنصر ثالثی را هم وارد می‌کند: ج الف را ب می‌گرداند.

۵. پیوند اضافی، که در آن مستعار منه یا استعاره اسمی با کسره اضافه به مستعار له متصل می‌شود، یا به عبارت سومی که همیشه مستعار له بدیهی نیست: بدین ترتیب، ب بخشی از ج است یا از

آن نشأت گرفته یا به آن تعلق دارد، که از این رابطه می‌توانیم الف را استنباط کنیم. برای مثال، «خوابگاه قلب من» استعاره‌ای می‌شود برای بدن.

چنین تحلیلی، هر قدر هم که دقیق و گهگاه استادانه باشد، اما باز این مسئله بسیار مهم باقی می‌ماند که مفید هست یا نه. آیا شناخت این مقولات، علاوه بر اطلاعاتی که دربارهٔ چگونگی ساختن استعاره در زبان انگلیسی در اختیارمان می‌گذارد، نحوهٔ پاسخگویی ما را به شعر تقویت می‌کند؟ وقتی چشممان به یک شعر می‌افتد، ممکن است کل این تمایزهای میان مقولات به نظر غیرواقعی برسند. یا شاید ذهن را در سطحی کاملاً متفاوت با سطح استعاره‌هایی که ادعای توصیفشان را دارند مشغول می‌کنند، و در نتیجه گذار از این سطح به آن سطح کاری می‌شود بسیار دشوار. به هررو، تردیدی نیست که لاجرم استعاره‌ها را خارج از متن زمینه‌شان بررسی می‌کنند: یعنی به دور از تأثیر عوامل دیگر - وزن، قافیه، «تأثیر اصوات» از هر نوع، موقعیتشان در شعر، رابطهٔ آنها با استعاره‌های دیگر، شأن تک‌تک واژه‌های به کار رفته، و از این قبیل، که همگی به استعاره، در وضعیتی که عملاً آمده است، کمک می‌کنند و بخشی از آن هستند.

به‌ناچار، وقتی می‌کوشیم تا دریابیم استعاره چه می‌کند و نه آنکه چه هست، متوجه می‌شویم که از حدودی که بررسی دوشیزه بروک - رُز را به اقرار خود او محدود کرده است بسیار فراتر می‌رویم. و چون بررسی استعاره رابطه‌ای چنین تنگاتنگ با بررسی خود زبان دارد، ناچار وارد عرصه‌هایی می‌شویم که احتمالاً از مهمترین عرصه‌های پژوهش انسانی در قرن بیستم از کار درآمده‌اند: عرصه‌های زبان‌شناسی و مردم‌شناسی.

زبان‌شناسی

شاید دین اصلی که زبان‌شناسی مدرن بر گردنِ بحثِ استعاره دارد، به حوزهٔ رابطهٔ زبان شعر با زبان «متعارف» یا «معیار» مربوط باشد. در نهایت، مسئلهٔ همانی است که زبان‌شناس چک، یان موکاژوفسکی بیان کرده است: «آیا زبان شعر گونه‌ای است خاص از زبان معیار یا یک صورت‌بندی مستقل است؟» («زبان معیار و زبان شعر»^{۱۰}، ص ۴۱) زبان‌شناسی چون هنری لی اسمیت قویاً معتقد است که باید بر زمینهٔ مشترک بین زبان شعر و زبان «متعارف» تأکید کرد و «فرض بنیادین» لازم برای آغاز هرگونه پژوهش درست در باب کاربرد «ادبی» زبان را چنین بیان کرده است:

زبان گفتار و سایر نظام‌هایی که در ارتباط شفاهی به کار می‌روند زیربنا و اساس کلیهٔ آثار ادبی‌اند. مقصود این است که شاعر ابتدا گویندهٔ زبان مادری خود است و خواننده یا شنوندهٔ اثر او همان نظام زبانی مؤلف را درونی کرده است. به عبارت دیگر، شاعر نمی‌تواند چیزی بنویسد که خلاف قواعد واج‌شناسی و دستوری زبان گفتار باشد.

(مقدمه بر اپستین و هاوکس، زبان‌شناسی و عروض انگلیسی^{۱۱})

سرسپردگی وردزورث به «زبانی که واقعاً انسانها به آن سخن می‌گویند» در اینجا به ذهن متبادر می‌شود، و همین طور دیدگاه‌های شلی، کولریج، و منتقدان پسارمانتیکی چون ریچاردز.

10. "Standard Language and Poetic Language"

11. *Linguistics and English Prosody*

وینفرد نوووتنی (که گرچه بیشتر منتقد است تا زبان‌شناس حرفه‌ای، باز علاقه فراوان و آگاهانه‌ای به زبان دارد) کار را با «فرضهائی اساسی» که کم و بیش مشابه هنری لی اسمیت است آغاز می‌کند ضمن آنکه به «نزدیک شدن فزایندهٔ علایق زبان‌شناسان به علایق منتقدان ادبی» هم واقف است. در بررسی درخشانش، زبانی که شاعران به کار می‌برند^{۱۲} (۱۹۶۲) دریافته است که اگر «بزرگترین همهٔ موانع» میان خواننده و شعر «... تصور وجود سیاق کلام شاعرانه‌ای باشد که اساساً از لحاظ واژگان با کاربردهای زندگی معمول تفاوت دارد، درگیری با استعاره را باید از لحاظ قدرت گیج‌کنندگی در مقام بعدی قرار داد» (ص هشت). به نظر او، این مهم است که به خاطر داشته باشیم استعاره یک «پدیدهٔ زبانی» است و تمهیدات زبانی که شاعران به کار می‌بندند اساساً کشف و بسط تواناییهای زبانی است که همه به کار می‌گیرند. اسمیت آماده بود بپذیرد که در زبان «قواعد خاصی [هست] که ادبی ناب‌اند»، اما خانم نوووتنی «ادبی» را کم و بیش دقیقتر تعریف می‌کند. به نظر او، چون زبان شعر گسترش زبان متعارف است، یعنی «زبان که تا آخرین حد گسترش یافته است»، زبان فقط از این نظر به طور خاص «ادبی» می‌شود که «گسترش یافته است»، و قرار است همزمان در بیش از یک سطح عمل کند:

یک ساختار کلامی تنها وقتی ادبی است که موضوع مورد بحث خود را همزمان در بیش از یک سطح ارائه دهد - یا، در شق دیگر، وقتی که یک گفتهٔ واحد در ساختار معنایی که در آن می‌آید بیش از یک نقش داشته باشد.

(همان، ص ۲)

و در این شرایط البته ویژگی اصلی و اساسی آن استعاری است. پس استعاره یکی از طرق و احتمالاً مهمترین طریق «گسترش دادن» زبان است. آنچه در استعاره رخ می‌دهد این است که از سطح «حقیقی» یا «لغتنامه‌ای» که معمولاً کلمات در آن عمل می‌کنند منظمأ اجتناب یا حتی عدول می‌شود. استعاره رابطه بین دو چیز را با استفاده از کلمه یا کلماتی به گونه مجازی و نه حقیقی القای می‌کند؛ یعنی به مفهومی متفاوت با مفهومی که در زمینه‌های ذکر شده در لغتنامه‌ها ارائه شده است.

در مقابل، در تشبیه، کلمات در معنای حقیقی یا «عادی» خود به کار می‌روند. گفته می‌شود که شیء الف «شبیّه» شیء ب است. توصیفی که از الف و ب می‌شود به دقیقترین وجهی است که از کلمات حقیقی برمی‌آید، و خواننده با یک جور امر تمام شده روبه‌رو می‌شود که در آن تأثرات حسی اغلب محک نهایی برای سنجش میزان توفیق تشبیه‌اند. بدین ترتیب، در عبارت «اتومبیل من شبیه اسب است» کلمات «اتومبیل» و «اسب» به طور حقیقی به کار رفته‌اند و توفیق تشبیه در گرو دقت حقیقی - حتی بصری - این مقایسه است. اما وقتی کلمه‌ای به صورت مجازی به کار می‌رود، انتظار می‌رود که نوعی «پیوند» خیالی با کلمه‌های دیگری برقرار باشد که به همین شکل به کار می‌روند. استعاره، به مدد این احساس «پیوند» ما را به «هدف» معنایش راهبر می‌شود، اما آن هدف را «خراب» نمی‌کند، یا از پیش برایمان تعیین نمی‌کند، برخلاف تشبیه که سبب می‌شود احساس کنیم که با یک امر تمام شده روبه‌رویم. حتی در استعاره ضعیفی چون «اتومبیل من چهار نعل می‌تازد» خواننده مجبور می‌شود بر اساس تجربه خود در باب آنچه در استعاره به صورت مجازی منتقل شده، در خیال خود آن را «کامل کند». هر چه باشد،

هیچ «مقایسه» یا «قیاس» ساده‌ای بین عناصر موجود ارائه نشده است. در استعاره «یک جزء تقریباً شبیه اشعهٔ ایکس بر جزء دیگر عمل می‌کند». خواننده باید کاری کند، وارد میدان شود، تا بتواند به «هدف» برسد.

این تصور که استعاره به پاسخ نیاز دارد، به این نیاز دارد که خواننده آن را «تکمیل» کند، تقریباً شبیه نمایشی که از تماشاچیان واکنش می‌طلبد، البته تصویری است که پیشتر به آن برخورد کرده بودیم. در واقع، تمایزی که کولریج بین شیوه‌های عمل قوهٔ وهم از یک سو و قوهٔ تخیل از سوی دیگر قائل بود شبیه تمایزی است که خانم نوووتنی بین تشبیه و استعاره قائل است. در تشبیه، همچون قوهٔ وهم، صرفاً با همنشینی روبه‌رویم، یا به قول کولریج با «توانایی فراهم آوردن تصاویر در اصل نامشابه بر اساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه». در استعاره با عمل قوهٔ تخیل روبه‌رویم، «توانایی وحدت بخشیدن به عناصر و مفاهیم متفاوت» که در عالی‌ترین شکلش مخاطب را در عمل خلاقهٔ هنرمند دخالت می‌دهد. در مورد شکسپیر، «احساس می‌کنید که او شاعر است، دست‌کم به این دلیل که برای مدتی شما را شاعر کرده است — موجودی خلاق و فعال».

بنابراین، به نظر می‌رسد که خانم نوووتنی به سنت رمانتیک وفادار مانده است، و همچون اسلاف برجسته‌اش، به این نتیجه می‌رسد که زبان شعر نه از لحاظ جنس که تنها از لحاظ درجه با زبان «معیار» تفاوت دارد. همان طور که او با کلماتی که اگر وردزورث بود قطعاً تأیید می‌کرد، می‌گوید،

تفاوت عمده بین زبان در شعر و زبان بیرون از شعر در این است که یکی ساختاری عالی‌تر از دیگری دارد، و سازمان پیچیده‌تری که در

شعر برقرار می‌شود این امکان را به شاعر می‌دهد که بر ویژگیهای گوناگون زبان به طور اعم جامه‌ای نو بپوشاند و آنها را به این صورت به کار ببرد.

(ص ۷۲)

در دهه گذشته هم، ماهیت آن «ساختار»، تعیین «درجه» تفاوت آن با «معیار»، مهمترین دغدغه منتقدان دارای گرایش زبان‌شناسی بوده است.

مسئله «انحراف» شاعرانه از کاربرد «بهنجار» زبان موضوع بررسی زبان‌شناسان بسیاری بوده، و مهمتر از همه یان موکاژوفسکی بوده که پیشتر ذکرش رفت؛ مفهوم "foregrounding" [برجسته‌سازی] (ترجمه انگلیسی اصطلاح aktualisace) او بحثهای بسیاری برانگیخته است. به نظر او،

نقش زبان شعر عبارت است از نهایت برجسته‌سازی گفته... این نقش در خدمت امر ارتباط نیست، اما وظیفه‌اش برجسته کردن عمل بیان، خود عمل گفتار است.

(«زبان معیار و زبان شعر»، صص ۴۳-۴۴)

انحراف یا «برجسته‌سازی» بی‌شک تا حد زیادی به وجود «هنجار» یا «زمینه» ای وابسته است تا آن را برجسته‌تر کند، و در بررسی استعاره مشکل اصلی این بوده که چگونه ساختارهای «معیار»ی را مشخص کنیم که می‌توان گفت استعاره از آنها «منحرف» شده است. این مسئله آن قدر مهم است که وقتی یک استعاره سرشت «انحرافی» خود را از دست می‌دهد و جزو زبان «معیار» می‌شود، می‌گویند که «مرده» است. دیگر بخشی از «پیش‌زمینه» نیست و جزو پس‌زمینه می‌شود، مثلی

مثلاً «دُم جارو». اصلاً نمی‌شود گفت که زبان معیار بلااستعاره است، اما استعاره‌های آن کیفیتی را که دارند که باید تعریف شود، و شاعر باید به ابزاری زبانی دسترسی داشته باشد که نشان بدهند استعاره‌هایی که او می‌سازد، در مقایسه، باید «برجسته» و زنده تلقی شوند.

روشهای زبان‌شناختی مختلفی در این باب به کار گرفته شده‌اند (ن. ک: بررسی زمینه‌یابی درخشان سیمور چتمن و اس. آر. لوین در مقاله «زبان‌شناسی و فن شعر» در *دایرةالمعارف شعر و فن شعر*^{۱۳}) که به درجات مختلف هم کارآیی خود را اثبات کرده‌اند.

برای مثال، «شمارش» آماری موارد ظهور انواع مختلف ترکیبات کلمات در یک پیکره زبان «هنجار» بی‌شک شاخص خامی به دست می‌دهد نمایانگر میزان «انحراف» آشکار هر استعاره از لحاظ قلت یا بسامد ساختار خاص آن. همین فرایند را می‌توان، با راحتی بیشتر، در مورد یک شعر واحد به کار بست: می‌توان «هنجار» استعاری درون شعر را به صورت آماری مشخص کرد و به این ترتیب درجه «انحراف» برخی از استعاره‌ها را محاسبه کرد. در شعری که بنا به «روال معمول» در آن استعاره، بر فرض، با یک فعل متعدی ساخته شده («کشتی امواج را خیش می‌زد»)، استعاره‌ای را که به شکل صفت ساخته شده، یا با استفاده از فعل ربطی («کشتی خیشی بود در میان امواج»)، می‌توان مشخصاً نشانه «انحراف» از هنجار دانست.

جالب است بدانیم که در نظریه اطلاع مسئله انحراف نه بر اساس بسامد که بر اساس احتمال وقوع بررسی می‌شود که بر تحلیل آنچه «طبق روال معمول» رخ می‌دهد به دست می‌آید. بدین ترتیب، برخی از همانندی‌های کلمات به صورت ساختهای بالقوه استعاری، مثل

«سفید» و «برف»، یا «کشتی» و «خیش» از درجهٔ احتمال نسبتاً بالایی برخوردارند. بقیه، از قبیل «مشت‌بازانه» و «دوچرخه»، بی‌تردید درجهٔ احتمال بسیار کمتری دارند، هر چند ظهور همزمان آنها در یک ترکیب صفت - اسم [در فارسی: اسم - صفت] ممکن است. مفهوم واژگان در این مورد ظاهراً می‌تواند کمکمان کند، زیرا کلمات می‌توانند، علاوه بر ساختارهای نحوی که در آن قرار می‌گیرند، در سطح واژگان نیز الگوهایی ایجاد کنند. جی. آر. فرث مطرح کرده است که می‌توان مفهوم «همنشینی» را به عنوان ابزاری برای بیان احتمال «بهنجار» همایندی کلمات در یک گسترهٔ گفته، و تفاوت بین ترکیبات «کشتی» و «خیش» از سویی، و «مشت‌بازانه» و «دوچرخه» را از سوی دیگر مطرح کرد و با استفاده از تعبیر انگس مکیتاش («انگاره‌ها و دامنه‌ها»^{۱۴}، زبان، ج ۳۷، ش ۳، ۱۹۶۱) گفت که «توان همنشین شدن» ترکیب دوم به اندازهٔ اولی نیست. «دامنه‌ها»ی این کلمات به طور معمول همدیگر را شامل نمی‌شوند.

بدیهی است که همین وسیله‌ای در اختیار می‌گذارد تا بسنجیم که یک استعارهٔ خاص تا چه میزان «پیش‌زمینه» یا «پس‌زمینه» را اشغال می‌کند. در مورد استعاره‌ای چون «دُم جارو» می‌توان گفت که درجهٔ احتمال همنشینی «دم» و «جارو» نسبتاً بالاست. اما در استعارهٔ تی. اس. الیوت،

پس بیا برویم، تو و من
به آنجا که شب بر آسمان لمیده است
چونان بیماری بیهوش بر تخت،

(ترانهٔ عاشقانهٔ جی. آلفرد پروفراک)

توانِ همنشین شدن عناصر پیشنهاد شده برای «انتقال»، شب و بیمار، لمیده و بیهوش، آسمان و تخت (جراحی) چه به صورت جفت و چه در واحدهای بزرگترِ مستعارله (شبِ لمیده بر آسمان) و مستعارمنه (بیمارِ بیهوش بر تخت) بسیار کمتر است. بنا بر این اصل که هر چه درجهٔ توانِ همنشین شدن بالاتر باشد، استعاره بیشتر به «پس‌زمینه» تعلق می‌یابد، و هر چه این درجه پایین‌تر باشد، استعاره بیشتر به پیش‌زمینه رانده می‌شود [برجسته می‌شود] می‌توان گفت که در استعارهٔ الیوت «برجسته‌سازی» را به میزانی چشمگیر می‌توان دید. حتی اگر کسی خواست، می‌تواند موفقیت آن را بر مقیاسی درجه‌بندی شده نشان بدهد.

مفهوم مدرنِ دستور زایشی، که نه توصیفی است (یعنی برخاسته از روایت رخدادهای زبانی در عمل) و نه تجویزی (برخاسته از مجموعه‌ای از پیش‌فرضها در باب اینکه در زبان چه باید اتفاق بیفتد)، اما در صدد ارائهٔ مجموعه‌ای از «قواعد» برای تولید کلیهٔ جمله‌های زبان است، شاید بتواند در زمینهٔ استعاره مفید باشد. این دستور قطعاً می‌تواند انحراف را اندازه بگیرد و، به کمک پیچیدگیِ «قواعد»ش، تعیین کند که انحرافِ استعارهٔ «منحرف» به چه صورت بوده است. ساموئل آر. لوین در جستارش به نام «شعر و دستوری بودن»^{۱۵} به گونه‌ای مؤثر و هوشمندانه این روش را به کار بسته است.

افزون بر این، جنبهٔ «گشتاری» دستور زایشی، که در آن جمله‌ها از طریق مجموعه «قواعد»ی قابل تشخیص از یک صورت دستوری به صورت دیگر تحول می‌یابند، سبب می‌شود که بتوان متوجه روابط بین استعاره‌ها شد و آنها را طبقه‌بندی کرد و در نتیجه می‌توان نظم‌ها و

شباهتهایی را که زیر سطح رویی نهفته‌اند بیرون کشید. درباره کار کریستین بروک - رز در این زمینه پیش از این صحبت کردیم، و باید آن نوع تحلیلی را که در راهنمای زبان شناختی شعر انگلیسی^{۱۶}، اثر جفری ان. لیچ ارائه شده است به آن اضافه کرد، بویژه فصل ۹ که در آن «قواعد انتقال معنا» تبیین شده است و می‌توان در آن وجوه تمایز مفیدی را یافت که میان استعاره، تشبیه، مجاز مرسل به علاقه جزء و کل و به علاقه لازم و ملزوم وجود دارد. لیچ، در جستار با عنوان «زبان‌شناسی و صور بیان»^{۱۷} تمایز ارزشمندی میان دو نوع استعاره قائل می‌شود: استعاره‌ای که بر یک پس‌زمینه «معمولی» نهاده شده (صنعت همنشینی) و استعاره‌ای که بیشتر به صورت یک «شکاف در قواعد تثبیت شده - جدول از طرح قابل پیش‌بینی» (صنعت جانشینی) به وجود آمده است. و با این همه، در تلقی استعاره به عنوان «انحراف» ای اشکار از قواعد زبان چیزی هست که عجیب و شاید اساساً گمراه‌کننده است. این تلقی به گونه‌ای نظام‌دار، وجود هر ارزشی را در زندگی و زبان «متعارف» انکار می‌کند، و آقای لیچ هم با این حکم که «استفاده از زبان مجازی برای تشریح مستعارله و مستعارمنه صرفاً کار آدم را چند برابر می‌کند چون باید یک استعاره را با استعاره‌ای دیگر توضیح داد» به نحوی دستش را رو می‌کند. استعاره کل زبان را تسخیر می‌کند و این هجوم پنهانی است نه آشکارا. «مستعارله» و «مستعارمنه» خود استعاره‌هایی پنهانی‌اند زیرا زبان متعارف معمولاً با استعاره عمل می‌کند. افزون بر این، تمایز میان «پس‌زمینه» و «پیش‌زمینه» را دشوار می‌توان در مورد استعاره به کار بست زیرا یک شاعر خوب با رفتن از

16. *A Linguistic Guide to English Poetry*

17. *Linguistics and the Figures of Rhetoric*

سطحی به سطح دیگر بسیاری از تأثیراتش را متحقق می‌کند. احیای استعاره‌های «مرده» یا «پس‌زمینه» ای جزء لاینفک هنر شاعر است، و او بدین ترتیب (به قول مالارمه) به کلمات دیگر قبیلۀ معنایی بیشتر می‌بخشد.

زبان‌شناسی که در باب محوریت استعاره در زبان متقاعدکننده‌ترین استدلال‌ها را مطرح کرده، بی‌تردید رومن یاکوبسن است. یاکوبسن، در نوشته‌اش دربارهٔ مشکلات زبانی اختلالِ موسوم به زبان‌پریشی (از دست رفتن یا آسیب دیدن قدرت درک و کاربرد زبان)، مشاهداتش را به این شکل ثبت کرده که دو اختلالِ اصلی سازندهٔ زبان‌پریشی («اختلالِ مشابهت» و «اختلالِ مجاورت») ظاهراً با دو صورتِ بیانی اصلی استعاره و مجاز مرسل ارتباطی چشمگیر دارند (مبانی زبان^{۱۸}، صص ۶۹-۹۶).

از نظر یاکوبسن، تمایز میان این صور بیانی اساسی است. استعاره وجود یک شباهت یا همگونی «انتقال‌پذیر» میان یک موجود (مثلاً حرکت اتومبیل من) و موجودی دیگر را که می‌تواند جانشین آن شود (حرکت اسب) پیشنهاد می‌کند. در مجاز مرسل، اساس این جایگزینی بیشتر توالی است تا مشابهت. موجودی که جانشین می‌شود به این دلیل انتخاب شده که «همجوار» یا «پیوسته» موجودی است که به جایش می‌نشیند؛ در زنجیره «به دنبال» آن می‌آید. بنابراین، می‌توان به جای «رئیس‌جمهور ایالات متحد»، «محل زندگی رئیس‌جمهور» را نهاد و در نتیجه «کاخ سفید» می‌تواند نمونه‌ای از مجاز مرسل برای رئیس‌جمهور باشد. به همین ترتیب، «دست» را می‌توان به جای انسان به کار برد [به معنی کمک‌رسان و کارگر، به

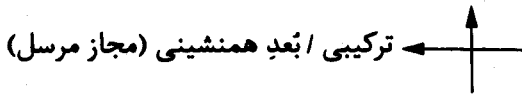
اعتبار آنکه کمک از دست بومی آید]، «قلم» برای آثاری که با آن می‌نویسند، «سفره خوب» برای غذای خوب و غیره.

یاکوبسن مشاهده کرد که بیماران مبتلا به «اختلال مشابهت» در کار با رابطه‌های «تذکاری» زبان بسیار ناتوان‌اند، مثل کاربرد مرادف‌ها، یا کلمات بدیل برای یک شیء واحد؛ یعنی آنچه ماده خام استعاره است. به هر حال، توانش الحاق اجزاء زبان به هم ظاهراً در این دسته از بیماران دست نخورده مانده بود و این بیماران می‌توانستند با آمادگی زیاد کلمات «پیوسته» را بگویند: چنگال را به جای کارد، میز را به جای چراغ، دود را به جای آتش بگذارند، و از این قبیل. اما در بیمار مبتلا به «اختلال مجاورت» وضعیت کاملاً برعکس بود. آنان دانش «قواعد نحوی برای سازماندهی کلمات در واحدهای عالی‌تر» را از دست داده بودند، و گفتار بیمار ظاهراً به طور عمده منحصر به جانشین کردن «شباهتهای از نوع استعاری» به جای کلمات بود (صص ۶-۸۵). یاکوبسن نتیجه‌گیری کرده که گویا «مبتلایان به اختلال مشابهت با استعاره، و مبتلایان به اختلال مجاورت با مجاز مرسل بیگانه‌اند» (ص ۹۰).

یاکوبسن پس از این مشاهدات، احساس کرد می‌تواند این مسئله را مطرح کند که زبان انسان در واقع در قالب دو بُعد اصلی عمل می‌کند که ویژگی‌هایشان در صوربیانی استعاره و مجاز مرسل تبلور یافته است. در نتیجه، یاکوبسن این دو صورت بیانی را ابزارهای تعریف فرایند دولایه‌گزینش و ترکیب می‌داند که به مدد آنها کلیه نشانه‌های زبانی شکل می‌گیرند: «گفته (پیام) ترکیب اجزاء تشکیل‌دهنده است (جمله‌ها، واژه‌ها، واجها و غیره) که از گنجینه کلیه اجزاء متشکله ممکن («مجموعه نشانه‌ها») برگزیده شده است» (مبانی زبان، ص ۷۵). به این ترتیب، پیامها از برهم‌کنش یک حرکت «افقی» که کلمات را با

هم ترکیب می‌کند، با یک حرکت «عمودی» که کلماتی خاص را از مجموعه موجود زبان برمی‌گزیند، ساخته می‌شوند. فرایند ترکیبی (یا همنشینی) در مجاورت تجلی می‌کند (یک کلمه کنار کلمه دیگر قرار می‌گیرد) و ابزار آن مجاز مرسل است. فرایند گزینشی (یا جانشینی) در مشابهت تجلی می‌کند (یک کلمه یا مفهوم «شبه» دیگری است) و ابزار آن استعاره است. دو محور را می‌توان به شکل زیر نمایش داد:

گزینشی / بُعد جانشینی (استعاره)



هم استعاره و هم مجاز مرسل را می‌توان باز به صور بیانی دیگر تقسیم کرد (تشبیه نوعی استعاره است، مجاز مرسل به علاقه جزء و کل بخشی است از مجاز مرسل) اما تمایز میان آنها تمایزی است اساسی، زیرا ابعاد بنیادی خود زبان را نشان می‌دهد.

باکوبسن مطرح کرده است که وقتی زبان به صورت شاعرانه به کار رود، از هر دو شیوه گزینشی و ترکیبی استفاده می‌کند تا هم‌ارزی را برقرار کند: «کارکرد شاعرانه زبان اصل هم‌ارزی را از محور گزینش بر محور ترکیب می‌افکند» («سخنرانی اختتامیه: زبان‌شناسی و فن شعر»^{۱۹}، ص ۳۵۸). بدین ترتیب، وقتی می‌گوییم «اتومبیل من چهار نعل می‌تازد» «چهار نعل» را از انبارة سایر امکانات برمی‌گزینیم و آن را با «اتومبیل» ترکیب می‌کنیم، بر مبنای این اصل که این کار حرکت اتومبیل و حرکت اسب را هم‌ارز می‌کند. همین به پیام پیچیدگی می‌بخشد. به قول خود یاکوبسن، «شبهت وقتی بر مجاورت نهاده شود، جوهر

چند معنا و چند لایه و نمادین تمام عیار شعر را به آن عطا می‌کند («سخنرانی اختتامیه: زبان‌شناسی و فن شعر»، ص ۳۷۰).

به هر حال، باید به خاطر داشت که شعر معمولاً به این صورتهای انتزاعی جلوه‌گر نمی‌شود، استعاره‌هایش هم همین‌طور. «معنا»، ارزش، و صرف وجود هر استعاره تنها زمانی قابل تشخیص است که عملاً موجود شود. و آن وقت هم تنها برحسب رابطه‌اش با کل متن زمینه آن، یعنی سایر عناصر زبانی در شعر می‌توان آن را ادراک کرد. در هر متنی، هر استعاره به تبع ملاحظاتِ چون کیفیت آهنگین، خلاف آمد آن با «معنا»ی آشکار کلمات، تأثیر قافیه یا تأثیر فقدان قافیه، جایگاه استعاره در شعر، در مصراع، حتی «مدرن بودن» نسبی یا کیفیات کهن آن، و حتی در خود زمان تغییر می‌کند. مشکل بسیاری از تحلیلهای زبان‌شناختی مدرن استعاره در این است که کل متن استعاره را - که در نهایت صدای انسان زنده و من شعری [پرسونا] را در بر خواهد داشت - در نظر نمی‌گیرند (و شاید نمی‌توانند در نظر بگیرند). اما زبان بدون اینها اصلاً وجود ندارد. همان طور که کلود لوی استرویس مردم‌شناس گفته است،

... عنصر اصلی زبان نه خرد تحلیلی دستوریان سبک قدیم است نه دیالکتیک ساخته زبان‌شناسان ساختاری... زبان، که چکیده‌ای است نیندیشیده، خرد انسانی است که دلایل خود را دارد و انسان از آن هیچ نمی‌داند. و اگر اعتراض شود که این تنها در مورد شناسنده‌ای صدق می‌کند که زبان را بر اساس نظریه زبان‌شناسی درونی می‌کند، پاسخ این است که باید از این مفراجتناب کرد، زیرا همین شناسنده است که سخن می‌گوید: زیرا همان نوری که سرشت زبان را بر او آشکار می‌سازد، ضمناً بر او فاش می‌کند که حتی وقتی او این زبان

را نمی‌دانسته این زبان همین وضع را داشته است، زیرا او پیش از این هم مقصود خود را می‌فهمانده، و فردا هم بر همین منوال خواهد بود بی‌آنکه خودش به آن آگاه باشد، برای اینکه گفتمان او هرگز ارائه آگاهانه چکیده قوانین زبانی نبوده و نخواهد بود.
(ذهن وحشی^{۲۰}، ص ۲۵۲)

مردم‌شناسی

عرصه مردم‌شناسی اساساً عرصه‌ای است که در آن نحوه «نیندیشده» سخن گفتن مردم با نحوه زندگی آنان مربوط می‌شود. در واقع، رابطه نزدیک بین «نحوه سخن گفتن» و «نحوه زندگی»، بین زبان و فرهنگ، دغدغه اصلی بنجامین لی ورف و ادوارد سایپر، زبان‌شناسان امریکایی بوده است. چنان‌که سایپر گفته است و نکته‌ای را که پیشتر به آن اشاره شد مطرح کرده است،

زبان ما را به «واقعیت اجتماعی» رهنمون می‌شود... انسانها فقط در جهان عینی زندگی نمی‌کنند، و برخلاف تلقی معمول، فقط هم در جهان فعالیت اجتماعی زندگی نمی‌کنند، و سخت معروض زبان خاصی‌اند که ابزار بیان در جامعه آنها شده است. تصور اینکه آدمی اساساً بدون استفاده از زبان خود را با واقعیت منطبق می‌کند و زبان صرفاً ابزاری است اتفاقی برای حل مشکلات خاص ارتباط یا تفکر، توهمی بیش نیست. واقعیت قضیه این است که «جهان واقع» تا حد زیادی بر عادات زبانی گروه بنا شده است. هیچ دو زبانی را نمی‌توان یافت که آن قدر به هم شبیه باشند که بتوان گفت یک واقعیت

اجتماعی واحد را عرضه می‌کنند... دیدن و شنیدن و یا تجربه کردن ما تا حد زیادی این است که هست چون عادات زبانی جامعه ما گزینه‌های معینی را برای تفسیر فراهم کرده است.

(«موقعیت زبان‌شناسی به مثابه علم» در مقالاتی درباره فرهنگ، زبان و شخصیت^{۲۱})

خلاصه آنکه، برای حیوان ناطق، فرهنگ و زبان چنان پیوند تنگاتنگی دارند که «نحوه زندگی» را ابداع نمی‌توان از نحوه سخن گفتن جدا کرد. بدیهی است که «نحوه‌های سخن گفتن» فرق می‌کنند، و ورف یکی از اولین زبان‌شناسانی بود که مطرح کرد که در واقع سرشت زبان خاصی که انسان بدان سخن می‌گوید، و در قالب آن جهان را می‌فهمد، تا حد زیادی تعیین‌کننده تجربه او از زندگی است. ورف (که احتمالاً حرفهای جامباتیستا ویکو را بازگو می‌کرد) استدلال می‌کرد که هر زبان تجربه را به روش خود و به مدد ساختار خود تبیین می‌کند و «صرفاً ابزار بازآفرینی برای بیان اندیشه‌ها نیست، بلکه در واقع خود شکل‌دهنده به اندیشه‌هاست، برنامه و راهنمای فعالیت ذهنی فرد، تحلیل تأثیرات او، ترکیب موجودی ذهنی اوست» (زبان، تفکر و واقعیت،^{۲۲} ص ۵۷). بدین ترتیب، هوپی‌زبان (یکی از زبانهای سرخپوستان آمریکا) از دریچه زبان خود «جهان را می‌بیند»، و آن جهان با جهانی که یک انگلیسی‌زبان می‌بیند تفاوتی چشمگیر دارد. استدلالهای ورف جای اعتراضهایی جدی دارد و به آن اعتراض هم شده است. با این همه، سایر مردم‌شناسان این اصل کلی را تأیید کرده‌اند. برای نمونه، امیل دورکیم این مسئله را مطرح کرده است که

21. "The Status of Linguistics as a Science", *Essays on Culture, Language and Personality*

22. *Language, Thought and Reality*

زبان، و در نتیجه نظام مفاهیمی که زبان ترجمان آن است، محصول ساخت و پرداختی است جمعی. زبان شیوه بیان یافته‌های تجربه جامعه در مجموع است.

(منقول در هربرت لانداری، زبان و فرهنگ^{۲۳}، ص ۱۴۹)

در واقع، همان طور که فرانتس بوآس خاطر نشان کرده است، با مشاهده ساده راهی برایمان نمی‌ماند جز آنکه بپذیریم «یافته‌های تجربه» را می‌توان به شکل‌های گوناگون طبقه‌بندی کرد، و از لحاظی ممکن است گویندگان زبانهای مختلف آنها را به گونه‌ای متفاوت «تجربه کنند»:

طبقه‌بندی تجربه که بنیان بیان زبانی است در تمام زبانهای قاره امریکا از اصول واحدی پیروی نمی‌کند و، برعکس، صورتهای متعدد گوناگونی برای آن می‌توان یافت. محتوای اسم‌ها و فعل‌ها بستگی به شرایط فرهنگی دارد. آنچه برای مردم نواحی معتدل فقط «یخ» است، برای مردم قطبی همچون اسکیموها سایه‌روشن‌های معنایی متعددی دارد، «یخ آب شور یا یخ آب شیرین، یخ شناور، یخ چندین ساله». شرایط رابطه و شرایط مربوط به ساختار اجتماعی بسته به محتوایشان تغییر می‌کنند؛ طبقه‌بندی‌هایی صورت می‌گیرد همچون جاندار و بی‌جان؛ دراز، تخت، یا گرد؛ مؤنث و غیرمؤنث. با افعال می‌توان وجوه مختلف کنش، صورتهای شیء کنشگر یا کنش‌پذیر، یا اندیشه‌های بومی را بیان کرد. خلاصه آنکه محتوای زبانی تنوعی بسیار دارد.

(منقول در لانداری، همان، ص ۱۵۱)

از یک منظر، اینها همه اظهر من الشمس است. هر فرهنگی بی شک کلماتی دارد که با آنها می تواند به اشیائی اشاره کند که با آنها روبه رو می شود؛ بدین ترتیب واژگان یک زبان آینه تمام نمای جنبه های مادی فرهنگ آن است. گروهی از مردم که تا به حال نه یخچال دیده اند نه اسمش را شنیده اند، وقتی با یخچالی روبه رو می شوند ناچارند کلمه مناسبی برای آن بسازند یا وام بگیرند، باید راهی برای گنجاندن آن کلمه در زبانشان بیابند.

از منظری دیگر، می توان گفت آنچه در مورد اشیاء صدق می کند در مورد مفاهیم و مقولات تفکر نیز صادق است. دورکیم گفته که «زبان صرفاً جامه پوشاندن بر فکر نیست؛ چارچوب درونی آن هم هست. زبان خود را محدود به بیان فکر پس از شکل گیری آن نمی داند؛ به ساختن آن فکر هم کمک می کند» (منقول در لانداری، همان، ص ۲۳۰).

وقتی به زبانهای غیروپایی نگاه می کنیم، این نکته با قوت تمام عیان می شود. در زبان انگلیسی مفهومی هست مانند دامنه رنگهای یک طیف که از طریق آن مقولات مجزایی چون سرخ، نارنجی، زرد، سبز، آبی، بنفش و غیره بیان می شود. این بخشی از فرهنگ ما را می سازد به این معنا که ما انگلیسی زبانان، در باب رنگ، بر اساس این طبقه بندی می اندیشیم و عمل می کنیم. اما در زبانی چون باسا (از زبانهای لیبریا) دامنه رنگهای همان طیف تنها به دو مقوله اصلی تقسیم می شود (ن. ک. اچ. ای. گلیسن، مقدمه ای بر زبان شناسی توصیفی^{۲۴}، صص ۴-۵).

خوب، شاید وسوسه شویم و نتیجه بگیریم که باسازبانان به نحوی کمتر از ما «متمدن» اند، یا حتی قوه بینایی شان معیوب است، اما

چنین تبیینهایی برای این پدیده بسیار ساده‌انگارانه‌اند. واقعیت این است که باسازبانان دقیقاً همان چیزی را می‌بینند که ما می‌بینیم، اما به جای کلمات بنفشی، آبی، و سبز ما یک کلمه می‌گویند و به جای قرمز، نارنجی و زرد هم یک کلمه دیگر. به روشنی می‌توان دریافت که تفاوت دو مقولات در اینجا باید علاوه بر منشأ زبانی، منشأ اجتماعی و قراردادی داشته باشد. کافی است دریابیم که مقوله‌بندی که در هر دو زبان به کار رفته در هر حال کاملاً دلخواهی است. «رنگ» یک پیوستار است، و اگر در طیف شش رنگ باشند، چرا شصت و شش یا شش میلیون و شش تا نباشند؟ (برای مثال، یک دانشمند ممکن است به ما بگوید که هیچ دو «زرد» یکسانی را نمی‌توان پیدا کرد.) معنایش این نیست که حق با ما انگلیسی‌زبانان است و باسازبانان اشتباه می‌کنند، مسئله فقط این است که هر دو زبان رنگ را در مقولاتی کاملاً دلخواهی طبقه‌بندی می‌کنند. این کار را می‌کنیم چون، همان طور که بوآس می‌گوید، این مقولات مقولاتی‌اند سازگار با سرشت فرهنگ خاص ما.

پس اگر بپذیریم که زبان آینه واقع‌نمای فرهنگ به وسیع‌ترین معنای مفهومی آن است، باید این را هم بپذیریم که اغلب جنبه‌های فرهنگ در واژگان و نحو زبان و استعاره نیز تا حدودی جلوه می‌کنند. معنای ساده‌اش این است که ما، در مقام اعضای یک فرهنگ انگلیسی، می‌توانیم به زبان انگلیسی درباره هر کار و هر فکری که می‌کنیم، به طور کامل حرف بزنیم و این بی‌تردید حقیقت دارد. این واقعیت هم بدیهی است که به زبان انگلیسی نمی‌توان به طور کامل درباره فرهنگهای غیرانگلیسی سخن گفت یا درباره فرهنگ انگلیسی به زبانی غیر از انگلیسی به همان کاملی حرف زد. از این لحاظ، زبان انگلیسی به دلایل عملی (یعنی انگلیسی) همان فرهنگ انگلیسی است.

البته گزاره‌ای به صراحت گزاره بالا اما واگرایی لازم دارد، اما ادعای اصلی آن همچنان معتبر است. «جهان بیرونی» ای خارج از جسم ما هست که آن را واقعی می‌نامیم: «واقعیت‌های عربی» هست که به آنها برمی‌خوریم. اما ما این «واقعیت‌ها» را از دریچه زبانهای خود ادراک می‌کنیم، و هیچ راه دیگری برای ادراک آنها وجود ندارد. چون مردم بی‌زبان وجود ندارد، هر فرهنگی از طریق ساختارهای زبانی خود با جهان روبه‌رو می‌شود و در واقع با آن تماس برقرار می‌کند، و بعید است بتواند از تحمیل این ساختارها بر واقعیت پرهیز کند. و «واقعیت‌های عربی» زندگی معمولاً در فرهنگ‌های گوناگون به لباس‌های گوناگون پدیدار می‌شوند و پاسخ‌های گوناگون طلب می‌کنند. به گفته مارگارت مید (مذکر و مؤنث^{۲۵}، ص ۵۴ به بعد)، استعاره‌ای که ما می‌توانیم در قالب گزاره‌ای ساده چون «عشق راهش را خواهد یافت» بیان کنیم، ممکن است در برخی فرهنگ‌ها اصلاً وجود نداشته باشد و یا در فرهنگ‌هایی دیگر احتمالاً نقشی کاملاً متفاوت داشته باشد (و در نتیجه پاسخ‌های متفاوتی در خور خود برانگیزد). بدین ترتیب در برخی زبان‌ها شاید بیان چنین گزاره‌ای بی‌بربرگرد نشانه مفهومی عجیب و غریب و بیگانه باشد. در واقع، در انگلیسی پیش‌فرض‌های استعاره‌پنهانی درباره سرشت «واقعیت» بیرون از ما وجود دارد که در «طرز بیان» آشکار چیزها عیان می‌شود و با نحوه ادراک این واقعیت از جانب مردم دیگر تضادی فاحش دارد. همان طور که دوروتی لی دریافته، تحلیل زبانی سرخپوستی چون زبان ویتو این موضوع را هر چه برجسته‌تر می‌کند:

آنچه در همه اینها تکرار می‌شود، نگرش آمیخته با فروتنی و احترام نسبت به واقعیت، نسبت به طبیعت و جامعه است. نمی‌توانم لفظی در انگلیسی پیدا کنم در خورِ نامیدن عاداتی فکری که این همه با فرهنگ ما بیگانه است. ما در برابر واقعیت حالتی پرخاشگرانه داریم. می‌گوییم، این نان است؛ مثل وینتوزبان‌ها نمی‌گوییم، من به این می‌گویم نان یا من احساس می‌کنم این نان است یا برایم طعم نان دارد یا آن را نان می‌بینم. وینتوزبان هرگز به صراحت نمی‌گوید این فلان است؛ اگر از واقعیت حرف می‌زند در محدوده تجربه خودش نیست، بر واقعیت مهر تأیید خود را نمی‌زند، فقط آن را منتقل می‌کند. اگر از تجربه‌اش می‌گوید، طوری بیانش نمی‌کند که انگار حقیقت مسلم است.

(«بازتاب تفکر وینتو در زبان»، ۲۶)

ورف این بحث را مطرح کرده که در «دستور» زبان انگلیسی ابزارهایی استعاری هست که نظامی از روابط مکانی و زمانی را بر اشیاء و رخدادها تحمیل می‌کنند (و اینها برای ما جزو «واقعیت عریان» اند) که زبانهای دیگر، و فرهنگهای دیگر نمی‌کنند (زبان، تفکر و واقعیت، صص ۱۳۴ به بعد). برای نمونه، دستگاه زمان فعل ما بُعد گذشته، حال و آینده را بر تجربه ما حک می‌کند، حال آنکه در سایر زبانها (که ابدأ دستگاه زمان فعلی ندارند که کوچکترین شباهتی به مال ما داشته باشد) اصلاً اهمیتی به اینها نمی‌دهند. ضمناً استعاره‌های ما به گونه‌ای ناهشیار «واقعیت» معینی را بازمی‌تابانند. ما از «رسیدن» به یک «نقطه» حرف می‌زنیم، از «نیل به» یا «رسیدن به» یک نتیجه، از

تحصیلات «عالی»، بی آنکه متوجه مفاهیم خطیِ ضمنی باشیم که از حرکت به دست می‌دهیم، حرکت در امتداد مسیری درجه‌بندی شده یا صعود از یک مقیاس و به طرف یک «هدف»، که در این ساختارها و ساختارهای مشابه آنها به طور استعاری فرض می‌شود. و با این همه، این فرضها به عنوان بخشی از یک «واقعیت» که به طور عینی و «عریان»، «بیرون از» ما وجود دارد در زندگی ما تأثیر می‌گذارند. اما در نهایت اصلاً مسئله وجود «واقعیتها»ی متفاوت در کار نیست. بحث بر سر وجود دریافتهای متفاوت از یک واقعیت واحد است که در نهایت از طریق تفاوتهای موجود در استعاره عیان می‌شود. دوروتی لی این نکته را بسیار خوب بیان کرده است؛

... عضو یک جامعه معین - که البته از طریق کاربرد زبانی ویژه و سایر رفتارهای انگاره‌مند مشخصه فرهنگش، واقعیت تجربه شده را رمزگذاری می‌کند - در واقع می‌تواند واقعیت را تنها چنان که در این رمزگان به او عرضه شده است دریابد. فرض این نیست که خود واقعیت نسبی است، بلکه این است که مشارکت‌کنندگان فرهنگی مختلف به گونه‌های متفاوت آن را تقطیع و مقوله‌بندی می‌کنند، یا به جنبه‌های متفاوتی از آن توجه می‌کنند یا جنبه‌های متفاوتی از آن به آنها عرضه می‌شود.

(«رمزگذاری خطی و غیرخطی واقعیت»^{۲۷})

کلود لوی استروس در کتاب ذهن وحشی خود، اصطلاح بریکولاژ^{۲۸} را پیشنهاد کرده تا نشانگر شیوه‌ای باشد که ذهن بی‌سواد و غیرفنی

27. Lineal and Nonlineal Codifications of Reality

۲۸. bricolage: واژه فرانسوی که معنای ساده‌اش «سرهم‌بندی کردن» است. -م.

انسان به اصطلاح «بدوی» از طریق آن به جهان اطرافش پاسخ می‌دهد. او، با استفاده از اصطلاحاتی که پیشتر در بحث از کولریج به آنها برخوردیم، مطرح می‌کند که این فرایند یک «دانش انضمامی» را می‌سازد (در برابر دانش «متمدنانه» «انتزاعی») که جزئیات ریز جهان فیزیکی را با تمام وفورشان با دقت و وسواس در ساختارهایی (یعنی اساطیر) نظم می‌دهد، طبقه‌بندی و مرتب می‌کند. به این ترتیب، ساختارهای اسطوره، که به صورت پاسخهای موردی به یک محیط «سرهم‌بندی» یا «ساخته» شده‌اند (اینها ترجمه‌های تقریبی فرایند بریکولاژاند)، شباهتهای میان نظم موجود در طبیعت و جامعه را مشخص و به گونه‌ای رضایتبخش جهان را «تبیین» می‌کنند و آن را قابل زیست می‌گردانند. «طبیعت» و «فرهنگ» به این ترتیب لاجرم آینه یکدیگر می‌شوند.

یکی از مشخصه‌های مهم بریکولاژ آن است که بریکولاژکننده نامتمدن را قادر می‌سازد تا به سهولت تمام، بی‌درنگ و بدون سردرگمی یا تردید روابط استعاری رضایتبخش میان زندگی خود و زندگی طبیعت برقرار سازد؛

نظام اساطیری و شیوه‌های بازنمایی که به کار می‌گیرد بین شرایط طبیعی و اجتماعی همساختی برقرار می‌کند، یا دقیقتر بگوییم، این امکان را فراهم می‌آورد تا تقابلهای معنی‌دار که در سطوح مختلف دریافت می‌شوند - در جغرافیا، آب و هوا، جانوران، گیاهان، اقتصاد، اجتماع، مناسک و مراسم، مذهب و فلسفه - همسنگ شوند.

(همان، ص ۲۶۳)

به بیانی دیگر، ذهن «وحشی» «منطق اجتماعی» خود را دارد که با استفاده از بی‌شمار «گستارها»ی استعاری ممکن به شیوه‌ای «توتمی»

عمل می‌کند (توتم وسیله لازم برای فراتر رفتن از تعارضهای میان طبیعت و فرهنگ را فراهم می‌کند). این ذهن دارای «هشیاری چندگانه» است؛ قادر و مایل است همزمان در بیش از یک سطح به محیط پاسخ دهد، و در این فرایند «تصویر جهان» را از تصاویر ذهنی خود بسازد؛ تصویری استادانه و ماهرانه که پیچیدگی‌اش ما را گیج می‌کند.

ذهن وحشی به مدد جهان خیال دانش خود را عمیقتر می‌کند. این ذهن ساختارهایی ذهنی می‌سازد که به دلیل شباهتشان به جهان، درک آن را تسهیل می‌کنند. در این معنا، تفکر وحشی را می‌توان تفکر قیاسی تعریف کرد.

(همان، ص ۲۶۳)

«تفکر قیاسی» لاجرم رشته‌ای از «مرتبه‌بندی‌ها»ی تقابلی را بر جهان تحمیل می‌کند که همه اعضای فرهنگ تلویحاً با آن موفق‌اند. این «مرتبه‌بندی‌ها» از لحاظ قیاسی با هم مرتبط‌اند. بنابراین، تحلیل سرشت قیاسی تمایزاتی که بین «تقابل‌ها»ی «داغ» و «سرد»، «خام» و «پخته» و غیره برقرار شده، راهی است به درون سرشت «واقعیت»ای که هر فرهنگ ادراک می‌کند.

نمونه خوب اینها تقابل «خوردنی» و «ناخوردنی» است که در تمام فرهنگها موجود است. بدیهی است که ماهیت اقلامی که تحت هر یک از این عناوین قرار می‌گیرند به شکلی اساسی نحوه زندگی مربوطه را تعیین می‌کند، زیرا پای توافق با «مرتبه‌بندی»ای از همان نوع برای کل جهان طبیعی در میان است. این اصل چنان بنیادی است که به کرات می‌بینیم فرهنگها بر آن می‌شوند تا یک فرهنگ «بیگانه» را بر این مبنا از فرهنگ خود متمایز کنند، طوری که تقابل

«خوردنی-ناخوردنی» همیشه با تقابل «خودی - بیگانه» ارتباط قیاسی پیدا می‌کند. معنایش این است که «انتقال‌های قیاسی بین دو مجموعه تقابل ممکن می‌شود: «آنچه ناخوردنی است» همانند می‌شود با «آنچه بیگانه است». بنابراین، یکی از استعاره‌های بادوام انگلیسی برای فرانسویان به این دلیل پیدا شده که پای قورباغه که در فرانسه تحت عنوان «خوردنی» قرار می‌گیرد، در انگلستان زیر عنوان «ناخوردنی» جای دارد.

در نتیجه، نکته‌ای که دربارهٔ رابطهٔ میان این گونه «مرتبه‌بندی‌ها»ی طبیعت به ما مربوط می‌شود این است که اینها منابع استعاره را تشکیل می‌دهند - و این فقط در مورد مردم «بدوی» صدق نمی‌کند. بدین ترتیب، در دورهٔ الیزابتی میانه در انگلستان، اینکه «سلسله‌مراتب»های منظم گوناگون به صورت بخشی از یک «زنجیرهٔ هستی» مورد پذیرش عام وجود داشت امری عادی است، و این سلسله‌مراتب‌ها در بافت زندگی روزمره تنیده شده بود. شاه در رأس کشور بود، و اشراف هم پایین پای او هر یک جایی داشتند. خورشید در رأس سیارات بود و سیارات دیگر به ترتیب زیر پای آن بودند. شیر سلطان حیوانات بود، سر عضو اصلی بدن بود و الی آخر. بدین ترتیب رابطهٔ قیاسی بین این سلسله‌مراتب‌ها، چنان که معروف است، مبنایی برای ساختن استعاره‌ها شد. خورشید سیارهٔ «شاهانه» است. شاه همان طور فرمان می‌راند که خورشید می‌تابد (استعارهٔ فرانسوی *le roi soleil* از همین جا سرچشمه گرفته است)؛ شاه را می‌توان «شیردل» نامید؛ در «بدن سیاست» او «سر» است و از این قبیل. بهترین نمونه را احتمالاً استعاره‌های به کار رفته در این سخنان اولیس در *ترویلوس و کرسیدا* اثر شکسپیر می‌توان یافت:

در خود آسمانها، سیارات، و این مرکز،
 درجه و تقدم و جایگاه رعایت شده است،
 ثبات مقام و مسیر و اندازه و فصل و شکل،
 مقام و آداب، همه در ترتیب:
 و از این رو سیاره شکوهمند خورشید
 با شکوه شاهانه در میان سیارات دیگر
 بر تخت بنشسته و می‌گردد؛ چشم شفابخشش
 تأثیرات سوء سیارات نحس را اصلاح می‌کند،
 و بی‌امان، چون حکم پادشاه،
 به سوی نیکی و بدی می‌شتابد...

(پرده اول، صحنه سوم)

البته از لحاظی استعاره‌هایی از این دست در جامعه شانی
 «رسمی» داشتند. این استعاره‌ها مورد تأیید «رسمی» بودند یا حتی
 فلسفه‌های سیاسی و الهی زمانه آنها را وضع کرده بودند. با این
 همه، فرایند بریکولاز، برقراری «همساختی بین شرایط طبیعی و
 اجتماعی»، که ذاتی «ذهن وحشی» است در آنها به وضوح قابل
 تشخیص است.

اما بیاید به یک نمونه «غیررسمی» نگاه کنیم که در واقع اصل
 تقابلی قدرتمندی در پشت آن در کار است. در همه فرهنگها بین
 مفاهیمی چون «عالی» و «پست»، «بالا» و «پایین»، «سریع» و «کند»،
 تفاوت می‌گذارند، و این تمیيزات را بر طبیعت به‌طور کلی تحمیل
 می‌کنند. به عبارت کلی‌تر، در بریتانیا، اروپای غربی و امریکا،
 پرندگان چون عقاب را در مقوله «عالی» و «بالا» و «تیزپرواز» جای
 می‌دهند، و حلزون و موجودات شبیه آن را در مقوله «پست» و

«پایین» و «کُندرو». پس می‌توان استعاره‌هایی ساخت که در آنها «انتقال» شامل این کیفیات شود:

... پادشاه بشکوه سلاح برگرفته،
تا همچون عقابی بر برجهای سر به آسمان ساییده‌اش
هر متجاوز را که به آشیانه‌اش نزدیک می‌شود کیفر دهد.
(شکسپیر، شاه جان)

اما به شاهی می‌ماند، به چشمش بنگر،
درخشان چو چشم عقاب، که شکوهی قاهر
از آن ساطع می‌شود.
(شکسپیر، ریچارد دوم)

و آن گاه پسرک دبستانی نالان با کیف و کتاب
و چهره‌ای درخشان چون صبح، کشان کشان چون حلزون
به اکراه به سوی مدرسه رفت.
(شکسپیر، هرطور که میل شماست)

چنین استعاره‌هایی، اگر هم خیلی برایمان هیجان‌آور نباشد، به نظرمان «طبیعی» می‌رسند. اما آنچه از پژوهشهای مردم‌شناسانی چون لوی استروس حاصل آمده، میزان نسبی بودن اعتبار چنین استعاره‌هایی با توجه به «شیوه زندگی» خاستگاه آنهاست. خلاصه آنکه این میزان از لحاظ فرهنگی تعیین می‌شود؛ این استعاره‌ها تا حد تعیین‌کننده‌ای به آن فرهنگهایی «محدود» می‌مانند که نحوه «مرتبه‌بندی‌ها»ی خاص طبیعت مورد نظر در آنها مشترک است.

مقصود این نیست که گروههایی از آدمها وجود دارند که فکر می‌کنند عقابها بلندپرواز یا تیزپرواز نیستند، یا حلزونها روی زمین

حرکت نمی‌کنند و کندرو نیستند. اما فرهنگهایی هست که به این موجودات نقشی پیچیده‌تر می‌دهد و جنبه‌های دیگری از آنها را به آنحاء دیگری مهم می‌یابد.

برای نمونه، لوی استروس از قبیله سرخپوست امریکایی هیداتسا می‌گوید که عقاب از نظر ایشان پرنده خاصی است و شکار عقابها امری است مقدس. کار شاقی به دام انداختن یک عقاب زنده با کندن سوراخی در زمین و رفتن به داخل آن و پوشاندن آن با خرده چوب و گذاشتن تکه‌های گوشت روی پوشش سوراخ انجام می‌شود. وقتی عقاب به سمت پایین شیرجه می‌زند تا گوشت را بردارد، شکارچی عقاب دست از سوراخش بیرون می‌آورد و از زیر پاهای عقاب را می‌گیرد. به این ترتیب، در آن فرهنگ، عقاب در مجموعه بسیار پیچیده‌تری از پیوستگیهای متقابل قرار می‌گیرد تا در فرهنگ ما. و روابط مفهومی معینی از این موقعیت برمی‌خیزند که، به شکلی کاملاً روشن، مبنای قیاسها و مشابهتهایی را می‌سازند که می‌توانند به طور طبیعی خود را به استعاره تبدیل کنند.

برای نمونه، در آنجا خود وجود عقاب تقابل صیاد (انسان) و صید (حیوان) را به ذهن می‌آورد. به همین ترتیب، عقاب در این موقعیت می‌تواند به نحوی پیچیده همان قدر با زمین («پست») پیوند بخورد که با آسمان («بالا»); و حتی با تجربه جسمانی بودن صیاد در درون خاک (احتمالاً چون فرزند در بطن مادر). انسان نه فقط صیاد است، خود تله نیز هست، و چنان که لوی استروس در ادامه می‌گوید،

... برای ایفای این نقش باید داخل گودال شود، یعنی در وضعیت یک حیوان به دام افتاده قرار گیرد. او همزمان هم صیاد است و هم صید. (همان، ص ۵۰)

و البته صیاد برای به دام انداختن پرنده‌ای که در حالتی دیگر در مقوله بالا جای دارد (حتی «بالا‌ترین»: عقابها فقط بلندپرواز نیستند، در سلسله مراتب پرندگان بلندپروازترین‌اند)، باید در موقعیتی پست («پست‌ترین») جای گیرد. خلاصه آنکه، کل نحوه زندگی به هر استعاره «عقاب» ای معنایی می‌بخشد بیشتر و فراتر از هرگونه «معنا»ی درونی که اجزاء سازنده‌اش ممکن است داشته باشند، به صورتی که قطعاً بخشی از پاسخ ما را به «چشمش درخشان چو چشم عقاب» تشکیل می‌دهد، پاسخی که از لحاظ پیچیدگی چندان کمتر نیست.

و بنابراین می‌توان گفت آنچه می‌توانیم از مردم‌شناسی بیاموزیم این است که «واقعیت» ای که بر «شتاب ماده» می‌نهم در نهایت به منبع اصلی استعاره‌های ما بدل می‌شود و این حاصل «انتقال» بالقوه یک نوع «مرتبه‌بندی» طبیعت به «مرتبه‌بندی» از نوع دیگر است که مشخصه اصلی و محوری هر واقعیتی است. زیرا بدیهی است که «نحوه زندگی» در همه فرهنگها برخاسته از نظام خاص افتراق‌ها، تقابلهای، «تضادها» و دامنه انتقالهای قیاسی ممکن بین اینهاست و پذیرش ضمنی و یکدست آنها نیز در زبان صورت می‌گیرد. چنان که لوی استروس مطرح می‌کند،

... ارزش عملیاتی نظامهای نامگذاری و طبقه‌بندی که مشترکاً توتمیک خوانده می‌شوند برخاسته از ماهیت صوری آنهاست: اینها رمزگان‌هایی هستند مناسب انتقال پیامهایی که می‌توان به رمزگان‌های دیگر منتقلشان کرد، و مناسب بیان پیامهای دریافت‌شده از طریق رمزگان‌های دیگر در چارچوب نظام خودشان. (همان، صص ۷۵-۷۶)

به عبارت دیگر، این فرایند استعاری سخن گفتن از الف است به

گونه‌ای که انگار ب است یا فرایند استعاری «رسیدن» به الف است «از طریق» ب. درک صورت این نظام (نه محتوای آن که، مثل مورد شکارچیان عقاب، اگر به تنهایی بررسی شود نامفهوم به نظر می‌رسد) درک نحوه زندگی‌ای است که این نظام را خلق می‌کند و به این ترتیب «تبدیل پذیری اندیشه ما در سطوح متفاوت واقعیت اجتماعی» را که کل حیات اجتماعی، و بنابراین حیات انسانی، به آن بستگی دارد تضمین می‌کند. خلاصه آنکه انسان یا حیوان «انتقال دهنده»، حیوان استعاری است، یا هیچ نیست.

و سرانجام، معنایش این است که استعاره در همه جوامع، علاوه بر جنبه «اکتشافی»، جنبه‌ای «هنجارگذار» و تقویت‌کننده خواهد داشت. استعاره همان قدر با آنچه می‌دانیم سروکار دارد که با آنچه نمی‌دانیم؛ همان قدر میدان دیدمان را تحدید و تثبیت می‌کند که به آن وسعت می‌بخشد. افزون بر این، نمی‌توان به سادگی پذیرفت که مفهوم استعاره نوعی «انحراف» از هنجار به شکل ساده آن باقی بماند. از جهات گوناگون، آنچه استعاره در عمل انجام می‌دهد نه انحراف، که صحنه گذاشتن خواهد بود.

به طور خلاصه، استعاره، بویژه چون بخشی از نقش «پس‌زمینه‌ای» اش همین است، توجه را به جزئیات ریز همخوانیها، مشابهتها و «اضداد» متقابل که جهان «ما» وابسته آن است جلب می‌کند و هم‌رایی آنها را می‌خواهد. استعاره می‌پرسد «مگر الف شبیه ب نیست؟» و به این ترتیب ضمناً به طور تلویحی اعلام می‌کند که «الف متضاد جیم است، و ب متضاد دال». بدین ترتیب استعاره، همچون خود زبان، فرهنگ را در وحدت تقریبی تجربه به هم می‌پیوندد. اگر استعاره‌ای به دلیل قدرت «پیش‌زمینه» بودنش غافلگیرمان می‌کند، اغلب به این دلیل است که به رابطه‌ای اشاره

می‌کند که نحوه زندگی ما از پیش فرض کرده است، اما پیش از این «بیرون کشیده» نشده بوده است. و بالاخره آنکه استعاره‌ها همان قدر صحنه می‌گذارند که به مبارزه می‌خوانند. حتی می‌توان نتیجه گرفت که اگر به نظر می‌رسد گاه میله‌های قفس ما را می‌لرزانند، اغلب صرفاً برای این است که نشان دهند این میله‌ها چه محکم و چه بجا و درست کار گذاشته شده‌اند.

نتیجه

در درازمدت حقیقت اهمیتی ندارد
(والاس استیونز)

پس به نظر می‌رسد که دو نظر اساسی در باب استعاره وجود دارد. یکی، که می‌توان دیدگاه کلاسیک نامیدش، استعاره را «انفکاک‌پذیر» از زبان می‌داند؛ صنعتی که می‌توان برای حصول تأثیرات ویژه و ازپیش‌اندیشیده وارد زبان کرد. این تأثیرات به زبان کمک می‌کنند تا به آنچه هدف اصلیش تلقی می‌شود برسد، یعنی افشای «واقعیت» جهانی که، بلا تغییر، و رای آن قرار دارد.

و دیدگاهی هم هست که می‌توان آن را رمانتیک نامید و به موجب آن استعاره از زبان جدایی‌ناپذیر است؛ زبانی که «بالضروره استعاری» است، و «واقعیت» ای که در نهایت محصول غایی کنش و واکنش اساساً «استعاری» کلمات و «شتاب ماده» ای است که هر روزه با آن برخورد می‌کند. استعاره، که آگاهانه به کار گرفته می‌شود، فعالیت ویژه زبان را تشدید می‌کند و حقیقتاً خلق واقعیتی «جدید» را دربردارد.

دو تلقی از زبان که در این دیدگاه‌های مربوط به استعاره مفروض است شاید معرف دو انتهای پیوستاری باشد که گهگاه شاعران، یا

گروههایی از شاعران را به سوی خود جلب کرده است. آنان که جلب دیدگاه «کلاسیک» می‌شوند معمولاً زبان را در شکل مطلوب آن ابزاری برای ایضاح تلقی می‌کنند و یحتمل، به همین دلیل، مؤثرترین شکلی آن را شکل مکتوبش می‌دانند. آنان که جلب دیدگاه «رمانتیک» می‌شوند معمولاً زبان را متعهد به ضد یک نوع وضوح می‌دانند، آن هم به نام نوع دیگری از وضوح که در مقام مقایسه شاید نوعی اغتشاش به نظر برسد. آنان زبانی را ترجیح می‌دهند که طنین و «ابهامها»ی صدای سخنگو در آن حفظ شده است. و البته بین این دو سر نیز عرصه‌ای وسیع قرار دارد.

اگر دیدگاهی «مدرن» در باب استعاره وجود داشته باشد، همانا ادامه دیدگاه رمانتیک است، هر چند که در آن تحولات جالبی رخ داده حاکی از آنکه این دو سر پیوستار آن‌قدر در تقابل با هم نیستند که نتوان آشتیشان داد. مثلاً رهیافت زبان‌شناسی نوکلاسیک را داریم که اعتبار دیدگاه رمانتیک را تا آنجا می‌پذیرد که در آن وجود نوعی «پس‌زمینه» «بالضروره استعاری» برای زبان پذیرفته شده، اما کاوش در فرایندهایی را پیشنهاد می‌کند که به مدد آنها ممکن است استعاره به عنوان «پیش‌زمینه» در زبان جایگیر شود. و دیدگاه مردم‌شناسی نورمانتیک را داریم که تا اینجا را می‌پذیرد که استعاره‌ها واقعیت را برای ما «خلق می‌کنند»، اما در ضمن متذکر می‌شود که این واقعیتی جدید نیست و بیشتر تقویت و بیان دوباره واقعیتی قدیمی است که در کل نحوه زندگی ما از پیش مفروض گرفته شده است.

شکی نیست که این نوع گزارش، زیاده ساده کردن موضوعی بسیار پیچیده است. استعاره خود چنان بلاواسطه و چنان زنده است که تمامی این گونه تبیین‌های فروکاهنده این فرایند را به سخره می‌گیرد. با این همه، در دراز مدت «حقیقت» اهمیتی ندارد، زیرا تنها راه دستیابی

به آن استعاره است. استعاره‌ها هستند که اهمیت دارند: آنها خود حقیقت‌اند. به قول والاس استیونز که برای آخرین بار هم از او نقل می‌کنیم، متأسفانه، «چیزی به عنوان استعاره یک استعاره وجود ندارد».

کتابشناسی گزیده

۱. مأخذ کتاب:

Aristotle, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

Rhetoric, trans. W. Rhys Roberts, Vol. XI of *Works*, ed. W. D. Ross, Oxford, 1924.

Atkins, J. W. H., *Literary Criticism in Antiquity*, 2 vols, Cambridge, 1934.

Barfield, Owen, *Poetic Diction*, London, 1928.

'Poetic Diction and Legal Fiction', in *Essays Presented to Charles Williams*, London, 1947.

Brooke-Rose, Christine, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.

Cicero, *De Oratore*, trans. E. W. Sutton and H. Rackham, 2 vols., Loeb Classical Library, London, 1942.

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. George Watson, Everyman's Library, 1956.

Coleridge on Shakespeare, ed. Terence Hawkes, Penguin Books, 1969.

Dante Alighieri, *The Letters of Dante*, trans. Paget Toynbee, Oxford, 1920.

نامه به کان گراندۀ دلّ اسکالا نامۀ شمارۀ ۱۰ است.

Empson, William, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930; 1953.

Firth, J. R., *Papers in Linguistics 1943-51*, Oxford, 1957.

در صفحات ۱۹۴ به بعد به «همایندی» پرداخته شده است.

Gleason, H. A., *An Introduction to Descriptive Linguistics*, New York, 1955.

Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, 1772; ed. Claus Träger, Berlin, 1959.

Horace, *On The Art of Poetry*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

Hulme, T. E., *Speculations*, London, 1924.

Jakobson, Roman, 'Closing statement: linguistics and poetics' in T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. M.I.T. Press, 1960, pp. 350-77.

_____ and Halle, Morris, *Fundamentals of Language* (Janua Linguarum, Series Minor, I, The Hague, Mouton, 1956).

بخش دوم این کتاب، «دو جنبۀ زبان و دو نوع اختلال روان‌پیشی»، صص ۶۹-۹۶ را یاکوبسن نوشته است.

Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill, Oxford, 1905.

The Rambler, ed. W. J. Bate and A. B. Strauss (The Yale Edition of Johnson's Works, Vols. 3-5, 1969).

Johnson on Shakespeare, ed. W. K. Wimsatt, Penguin Books, 1969.

Landar, Herbert, *Language and Culture*, Oxford, 1966.

Lee, Dorothy, 'Linguistic Reflection of Wintu Thought', *International Journal of American Linguistics*, Vol. 10, 1944.

'Lineal and Nonlineal Codifications of Reality' in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.) *Explorations in Communication*, Boston, 1960.

Leech, Geoffrey N. 'Linguistics and the Figures of Rhetoric', in Roger Fowler (ed.), *Essays on Style and Language*, London, 1966.

A Linguistic Guide to English Poetry, London, 1969.

Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, 1962: English translation, London, 1966.

Levin, Samuel R., *Linguistic Structures in Poetry* (*Janua Linguarum* series, No. XXIII, The Hague, 1962).

'Poetry and Grammaticalness', in Seymour Chatman and Samuel R. Levin (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967, pp. 224-30.

Longinus, *On the Sublime*, in *Classical Literary Criticism*, trans. T. S. Dorsch, Penguin Books, 1965.

McIntosh, Angus, 'Patterns and Ranges', *Language*, Vol. 37, No. 3, 1961.

McKeon, Richard, 'Aristotle's Conception of Language and the Arts of Language', in R. S. Crane (ed.), *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago, 1952.

McLuhan, H. Marshall, 'The Effect of the Printed Book on Language in the 16th Century', in Edmund Carpenter and Marshall McLuhan (eds.), *Explorations in Communication*, Boston, 1960, pp. 125-35.

- Mead, Margaret, *Male and Female*, Penguin Books, 1962.
- Miller, Perry, *The New England Mind*, New York, 1939.
- Mukarovský, Jan, 'Standard Language and Poetic Language', in *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, selected and translated by Paul L. Garvin, Georgetown University Press, Washington D. C., 1964, pp. 17-30.
- این جستار در مجموعه‌هایی که دانیل فریمن و چتمن و لوین ویرایش کرده‌اند (مشخصات کامل در بخش منابع پیشنهادی برای مطالعه بیشتر) گنجانده شده است.
- Murry, John Middleton, *Countries of the Mind*, Second Series, London, 1931.
- Nowottny, Winifred, *The Language Poets Use*, London, 1962.
- Ong, Walter J., *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Harvard, 1958.
- Plato, *The Dialogues*, 4 vols., trans. B. Jowett, Oxford (4th edn.) 1953.
- Puttenham, George, *The Arte of English Poesie* (1589), in C. Gregory Smith (ed.), *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, 1904.
- Quintilian, *Institutio Oratoria*, trans. H. E. Butler, 4 vols., Loeb Classical Library, London, 1920-22.
- Rhetorica ad Herennium*, trans. H. Caplan, Loeb Classical Library, London, 1954.
- Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism*, London, 1924, 1926.
- Coleridge on Imagination*, London, 1934; 3rd edn., 1962.
- The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, 1936.
- Sapir, Edward, 'The Status of Linguistics as a Science', in *Essays on*

Culture, Language and Personality, ed. David G. Mandelbaum, Berkeley, California, 1964.

Shelley, Percy Bysshe, *Defence of Poetry*, in *Prose Works*, 2 vols., ed. Richard Herne Shepherd, London, 1906, Vol. II, pp. 1-38.

Smith, Henry Lee, 'Introduction' to E. L. Epstein and Terence Hawkes, *Linguistics and English Prosody; Studies in Linguistics*, Occasional Paper No. 7, Buffalo N. Y., 1959.

Sprat, Thomas, *The History of the Royal Society of London*, London, 1667; 1702/1722. Ed. Jackson I. Cope and Harold Whitmore Jones, Washington University, St Louis, Miss., 1959.

همه نقل قولها از والاس استیونز در:

Stevens, Wallace, *Adagia*, in *Opus Posthumous*, London, 1959.

Tuve, Rosemond, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.

Vico, Giambattista, *The New Science*, a revised translation of the third edition by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, Cornell, 1971.

Vinsauf, Geoffrey de, *Poetria Nova* (c. 1210), in Edmond Faral (ed.), *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, 1924.

Wheelwright, Philip, *The Burning Fountain*, Indiana, 1954.
Metaphor and Reality, Indiana, 1962.

Whorf, Benjamin Lee, *Language, Thought and Reality*, Cambridge, Mass., 1956.

Wordsworth, William, *Preface to the Lyrical Ballads* (1800 and 1802), in Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*, edd. R. L. Brett and A.

R. Jones, London, 1963.

۲. منابع پیشنهادی برای مطالعه بیشتر
منابع عمومی زیر حاوی مطالب جالب بسیاری است:

Foss, Martin, *Symbol and Metaphor in Human Experience*, London, 1949.

Wimsatt, William K. and Brooks, Cleanth, *Literary Criticism: a Short History*, London, 1957.

این منبع به ویژه از بابت طرح نگرشهایی در باب استعاره در چارچوب اجتماعی و ادبی مفید است.

Wellek, René and Warren, Austin, *Theory of Literature*, 1949, 1954, Penguin Books, 1963.

فصل ۱۵ این کتاب به تصویر، استعاره، نماد و اسطوره اختصاص دارد، و کتابشناسی بسیار مفصلی هم در آن ارائه شده است.

Preminger, Alex, Warnke, Frank J., and Hardison jr., O.B. (eds.), *Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, 1965),

به ویژه نگاه کنید به مقالات مربوط به «استعاره»، «زبان‌شناسی و فن شعر»، «صناعات ادبی»، «نماد». مرور این کتاب را به همه توصیه می‌کنیم.
نیز، نگاه کنید به:

Baym, Max. I., 'The Present State of the Study of Metaphor', in *Books Abroad*, Vol. 35, No. 3, 1961, pp. 215-19.

در مجموعه جستارهای زیر آثار بحث‌انگیزی جمع آمده، به ویژه در زمینهٔ رهیافتهای زبان‌شناختی به استعاره.

Sebeok, T. A., ed., *Style in Language*, Cambridge, Mass., M. I. T. Press, 1960.

متن جذاب و متنوع سخنرانیهای ارائه شده در کنفرانسی دربارهٔ زبان‌شناسی و ادبیات، که حاوی برخی نگرشهای «کلاسیک» نیز هست. تأمل در این کتاب را به همه توصیه می‌کنیم. در باب استعاره، به ویژه نگاه کنید به:

Roman Jakobson, 'Concluding Statement, Linguistics and Poetics', pp. 350-77,

که مشخصات آن پیشتر ذکر شده است.

Chatman, Seymour and Levin, Samuel, R. (eds.), *Essays on the Language of Literature*, Boston, 1967.

به جستارهای لوین و موکاژوفسکی نگاه کنید.

Fowler, Roger, ed., *Essays on Style and Language*, London, 1966.

حاوی جستاری جالب از لیچ.

Freeman, Donald C., ed., *Linguistics and Literary Style*, London, 1970.

نسبتاً تخصصی است، اما به زحمت خواندنش می‌ارزد. جستاری از موکاژوفسکی در این کتاب آمده است.

Knights, L. C. and Cottle, Basil, *Metaphor and Symbol*, London, 1960.

متن مقالات ارائه شده در سمپوزیومی که در دانشگاه بریستول برگزار شد. از لحاظ رهیافت نسبتاً سستی است. در این کتاب «معنای کلمه» را از اوئن بارفیلد و «استعاره و نماد» را از دی. جی. جیمز می‌خوانید.

بررسیهای ویژه زیر حاوی کندوکاوهای ارزشمندی در ماهیت استعاره در عرصه‌های ذکر شده است:

آثار کلاسیک:

Stanford, W. B., *Greek Metaphor*, Oxford, 1936.

این اثر در حال حاضر به اثری معیار بدل شده است.

فلسفه:

Black, Max, 'Metaphor', *Aristotelian Society Proceedings* (1954-5).

Langer, Susanne, *Philosophy in a New Key*, Harvard 1942.

این «مایه جدید» بیشتر از باب فرایندهای استعاری است، مانند «دگر دیسی نمادین»، و از متون مردم‌شناسی بهره بسیار برده است.

Turbayne, Colin Murray, *The Myth of Metaphor*, Yale, 1962.

معناشناسی:

Furbank, P. N., *Reflections on the Word 'Image'*, London, 1970.

Ullmann, Stephen, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957.

The Principles of Semantics, London, 1957.

Language and Style, Oxford, 1964.

به ویژه نگاه کنید به فصل ۹، «ماهیت تصویرسازی».

زبان‌شناسی:

Barthes, Roland, *Elements of Semiology*, London, 1967.

نمونه‌ای از «ساختارگرایی» فرانسوی. به ویژه نگاه کنید به بخش سوم، «نحو و دستگاه».

Fowler, Roger, *The Languages of Literature*, London, 1971.

در این کتاب تلاش شده تا پلی میان مطالعات ادبی و زبان‌شناختی برقرار شود.

Uitti, Karl D., *Linguistics and Literary Theory*, New Jersey, 1969.

برای متخصصان.

واژه‌نامه

فارسی - انگلیسی

persuasion	اقتناع	invention	ابداع
patterning	الگو بندی	ambiguity	ابهام
fusion	امتزاج	contiguity disorder	اختلال مجاورت
the general	امر عام	similarity disorder	اختلال مشابهت
transference	انتقال	delivery	ادای مطلب
coherence	انسجام	sense perception	ادراک حسی
composition	انشا	digression	استطراد
brevity	ایجاز	metaphor	استعاره
tarning	ابهام		استعاره تناسبی
		proportional metaphor	
cultural context	بافت فرهنگی	organic metaphor	استعاره سازمند
apt	بجا	mechanic metaphor	استعاره ماشینی
transaction	بدهستان	mixed metaphor	استعاره مختلط
foregrounding	برجسته سازی	dead metaphor	استعاره مرده
interaction	برهم کنش	principle of decorum	اصل تناسب

distinctiveness	تمایز	magnifying	بزرگنمایی
analogy	تمثیل	combinative dimension	بعد ترکیبی
decorum	تناسب	selective dimension	بعد گزینشی
disposition	تنظیم سخن	expression	بیان
pun	جناس لفظی	background	پس زمینه
genus	جنس	ornament	پیرایه
		foreground	پیش زمینه
redundance	حشو	continuum	پیوستار
fanciful	خیال انگیز	sense-impression	تأثیر حسی
		convertibility	تبدیل پذیری
range	دامنه	collective experience	تجربه جمعی
abstract knowledge	دانش انتزاعی	imagination	تخیل
concrete knowledge	دانش انضمامی	copula construction	ترکیب ربطی
modification	دخول و تصرف	embellishing	تزئین
generative grammar	دستور زایشی	similitude	تشابه
grammaticalness	دستوری بودن	simile	تشبیه
	دگر دیسی معنایی	personification	تشخیص
semantic transformation		interfere (to)	تصرف
arbitrary	دلخواهی	image	تصویر
dichotomy	دو پارگی	imagery	تصویر پردازی
		contrast	تقابل
obscurity	رکاکت	hyperbaton	تقدیم و تأخیر اجزای کلام
allegory	رمز	imitation	تقلید

dissimilitude	عدم تشابه	illustrate (to)	روشن کردن با مثال
relationship	علاقه		
rhetorics	علم بیان	aphasia	زبان‌پریشی
		literal language	زبان حقیقی
projection	فرافکنی		زبان شاعرانه / زبان شعر
eloquence	فصاحت	poetic language	
		ordinary language	زبان متعارف
analogy	قیاس	figurative language	زبان مجازی
		standard language	زبان معیار
antonomasia	کنایه		
metalepsis	کنایه از صفت	verbal structure	ساختار کلامی
interaction	کنش و واکنش	elaboration	ساخت و پرداخت
minifying	کوچک‌نمایی	plain style	سبک مرسل / سبک ساده
		elocution	سخن‌پردازی
statement	گزاره	diction	سیاق کلام
speech	گفتار		
utterance	گفته	intuition	شهود
hyperbole	مبالغه	figures of speech	صناعات ادبی
flowery style	متکلف / متصنع، سبک	figures of diction	صناعات لفظی
trope	مجاز	figures of thought	صناعات معنوی
kenning	مجاز جزء به جای کل	paradigmatic figure	صنعت جانشینی
	مجاز مرسل به علاقه جزء و کل	syntagmatic figure	صنعت همنشینی
synecdoche		figures of rhetoric	صور بیان

مجاز مرسل به علاقه لازم و ملزوم

symbol	نماد	metonymy	
species	نوع	trope of transference	مجازِ نقلی
		mimesis	محاکات
lexis	واژگان	tenor	مستعارله
rythm	وزن	vehicle	مستعارمنه
clarity/vividness	وضوح	anagogical meaning	معنای باطنی
fancy	وهم	tropological meaning	معنای مجازی
		fallacy	مغالطه
co-occurrence	همایندی	appropriateness	مناسبت
homology	همساختی	fabric	منسوج
juxtaposition	همکناری	persona	منِ شعری
collocation	همنشینی		
		cultural relativity	نسبیت فرهنگی
consistency	یکدستی	duplicate	نسخه بدل

انگلیسی - فارسی

coherence	انسجام	abstract knowledge	دانش انتزاعی
collective experience	تجربه جمعی	allegory	رمز
collocation	همنشینی	ambiguity	ابهام
combinative dimension	بعد ترکیبی	anagogical meaning	معنای باطنی
composition	انشا	analogy	تمثیل / قیاس
concrete knowledge	دانش انضمامی	antonomasia	کنایه
consistency	یکدستی	aphasia	زبان پریشی
contiguity disorder	اختلال مجاورت	appropriateness	مناسبت
continuum	پیوستار	apt	بجا
contrast	تقابل	arbitrary	دلبخواهی
convertibility	تبدیل پذیری		
co-occurrence	همایندی	background	پس زمینه
copula construction	ترکیب ربطی	brevity	ایجاز
cultural context	بافت فرهنگی		
cultural relativity	نسبیت فرهنگی	clarity	وضوح

figures of thought	صناعاتِ معنوی	dead metaphor	استعاره مرده
flowery style		decorum	تناسب
	سبکِ متکلف / سبکِ متصنع	delivery	ادای مطلب
foreground	پیش زمینه	dichotomy	دو پارگی
foregrounding	برجسته سازی	diction	سیاقِ کلام
fusion	امتزاج	digression	استطراد
		disposition	تنظیم سخن
general, the	امرِ عام	dissimilitude	عدم تشابه
generative grammar	دستور زایشی	distinctiveness	تمایز
genus	جنس	duplicate	نسخه بدل
grammaticalness	دستوری بودن		
		elaboration	ساخت و پرداخت
homology	همساختی	elocution	سخن پردازی
hyperbaton	تقدیم و تأخیر اجزای کلام	eloquence	فصاحت
hyperbole	مبالغه	embellishing	تزئین
		expression	بیان
illustrate (to)	روشن کردن با مثال		
image	تصویر	fabric	منسوج
imagery	تصویر پردازی	fallacy	مغالطه
imagination	تخیل	fanciful	خیال انگیز
imitation	تقلید	fancy	وهم
interaction	کنش و واکنش / برهم کنش	figurative language	زبان مجازی
interfere (to)	تصرف	figures of diction	صناعاتِ لفظی
intuition	شهود	figures of rhetoric	صور بیان
invention	ابداع	figures of speech	صناعاتِ ادبی

<i>persona</i>	من شعری	<i>juxtaposition</i>	همکناری
<i>personification</i>	تشخیص		
<i>persuasion</i>	اقناع	<i>kenning</i>	مجاز جزء به جای کل
<i>plain style</i>	سبک مرسل / سبک ساده		
<i>poetic language</i>		<i>lexis</i>	واژگان
	زبان شاعرانه / زبان شعر	<i>literal language</i>	زبان حقیقی
<i>principle of decorum</i>	اصل تناسب		
<i>projection</i>	فراکنی	<i>magnifying</i>	بزرگنمایی
<i>proportional metaphor</i>		<i>mechanic metaphor</i>	استعاره ماشینی
	استعاره تناسبی	<i>metalepsis</i>	کنایه از صفت
<i>pun</i>	جناس لفظی	<i>metaphor</i>	استعاره
		<i>metonymy</i>	
<i>range</i>	دامنه		مجاز مرسل به علاقه لازم و ملزوم
<i>redundance</i>	حشو	<i>mimesis</i>	محاکات
<i>relationship</i>	علاقه	<i>minifying</i>	کوچک‌نمایی
<i>rhetorics</i>	علم بیان	<i>mixed metaphor</i>	استعاره مختلط
<i>rythm</i>	وزن	<i>modification</i>	دخل و تصرف
<i>selective dimension</i>	بعدگزینی	<i>obscurity</i>	رکاکت
<i>semantic transformation</i>		<i>ordinary language</i>	زبان متعارف
	دگردیسی معنایی	<i>organic metaphor</i>	استعاره سازمند
<i>sense perception</i>	ادراک حسی	<i>ornament</i>	پیرایه
<i>sense-impression</i>	تأثیر حسی		
<i>similarity disorder</i>	اختلال مشابهت	<i>paradigmatic figure</i>	صنعت جانشینی
<i>simile</i>	تشبیه	<i>patterning</i>	الگو بندی

transaction	بده‌بستان	similitude	تشابه
transference	انتقال	species	نوع
trope	مجاز	speech	گفتار
trope of transference	مجازِ نقلی	standard language	زبانِ معیار
tropological meaning	معنای مجازی	statement	گزاره
		symbol	نماد
utterance	گفته	synecdoche	
		مجازِ مرسل به علاقه جزء و کل	
vehicle	مستعار منه	syntagmatic figure	صنعتِ هم‌نشینی
verbal structure	ساختارِ کلامی		
vividness	وضوح	tarning	ایهام
		tenor	مستعار له

نمایه

- آریاتانات، دکتر جان ۷۳
آرنولد، متیو ۹۲
- «انتزاعی» در برابر «انضمامی» ۶۲-۶۳،
۷۲، ۷۷-۸۰ (مکرر)، ۸۵-۸۷
(مکرر)، ۱۲۵-۱۲۷
- ابهام ۲۳، ۸۰-۸۱، ۸۶، ۸۹-۹۰، ۹۶-۹۷،
۱۳۶
- اپستین، ای. ال. ۱۰۵
ایففور ۱۰۰-۱۰۱
- اتکینز، جی. دیلو. ا.ج. ۲۷، ۲۵
ارسطو ۱۸-۲۴، ۲۷، ۲۹، ۳۴، ۵۷-۶۰
(مکرر)، ۷۰-۷۷ (مکرر)، ۹۵
- اسپرت، تامس ۵۰، ۵۱، ۸۴، ۸۵
استیونز، والاس ۱۱، ۱۸، ۳۱، ۵۶، ۸۷،
۱۳۷، ۱۳۵
- اسطوره ۱۳، ۶۱-۶۲، ۱۲۶-۱۲۷
اسمیت، هنری لی ۱۰۵، ۱۰۶
- افلاطون ۵۶-۵۹ (مکرر)، ۶۰، ۶۱، ۷۹
نوافلاطونیان ۵۷
- الیوت، تی. اس.، ترانه عاشقانه جی. آلفرد
پروفراک ۱۴، ۱۱۱؛ صبح از پشت پنجره
۳۵
- امپسن، ویلیام ۹۵-۹۷
- «انتزاعی» در برابر «انضمامی» ۶۲-۶۳،
۷۲، ۷۷-۸۰ (مکرر)، ۸۵-۸۷
(مکرر)، ۱۲۵-۱۲۷
- انتقال ۱۱-۱۹ (مکرر)، ۲۷-۴۱ (مکرر)،
۸۶، ۹۱، ۹۹-۱۰۱، ۱۱۱-۱۱۲، ۱۱۴،
۱۲۶ (و صفحات بعد)، ۱۳۲-۱۳۳
- انجمن سلطنتی، تاریخچه ۵۰-۵۱
«انضمامی» - «انتزاعی»
اونگ، والتر جی ۴۵-۴۶، ۴۷، ۴۹
ایمز، ویلیام ۴۷
- بارفیلد، اوئن ۹۷-۱۰۰
باسا، زبان ۱۲۱-۱۲۲
بدویت ۶۱-۶۳
- «برجسته سازی» [آوردن به پیش زمینه]
۱۰۹-۱۱۰، ۱۱۱-۱۱۲، ۱۳۳، ۱۳۶
- برنز، رابرت ۹۹
بروک-رُز، کریستین ۱۰۱-۱۰۴، ۱۱۳
- برهم کنش ۷۵، ۷۶، ۸۴، ۹۰، ۹۲، ۹۳، ۹۵
۱۱۵
- بکستر، ریچارد ۴۹

چمن، سیمور ۱۱۰	بوآس، فرانتس ۱۲۲، ۱۲۰
	بودلر، شارل ۱۴
خرد ۱۸، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۷۲، ۸۶، ۱۱۷	پارکر، ساموئل ۵۱
خیال ← تخیل	پاوند، ازرا ۱۰۱
دان، جان ۳۴، ۳۷-۳۹، ۴۵، ۴۸، ۵۴	پوپ، الکساندر ۵۳، ۵۴، ۷۳
دانه ۳۳	پوتنهام، جرج ۳۶
داوری، قوه ۵۳	پیوریتنیسم ۴۵-۵۰
درایدن، جان ۴۳-۴۵، ۵۱، ۵۴	
دستورزایشی ۱۱۲	تخیل، قوه ۵۶، ۵۹-۶۱، ۶۷-۸۶ (مکرر)،
دستورگشتاری ۱۱۲-۱۱۳	۱۰۸-۱۰۷
دورکیم، امیل ۱۱۹، ۱۲۱	تداعی افکار ۶۷-۶۸، ۷۴، ۸۲
دیافور ۱۰۱	تشبیه ۱۳-۱۵، ۲۱، ۲۹، ۹۹-۱۰۰،
دیوی، دانلد ۱۰۲	۱۰۷-۱۰۸، ۱۱۳، ۱۱۶
	تشخیص ۱۵، ۳۲
راموس، پتر ۴۰-۴۶ (مکرر)	تصویرپردازی ۱۳، ۲۰، ۳۴، ۴۲-۴۳، ۷۲
رمانتیسیم ۵۶-۸۶ (مکرر)؛ ۷۰-۷۱	۹۱، ۹۴، ۹۹-۱۰۰، ۱۲۶ (و صفحات
۸۷-۹۵ (مکرر)؛ ۱۰۸، ۱۳۵-۱۳۶	بعد)
رنسانس ۲۸، ۳۱ (و صفحات بعد)	تصویرسازی ← تصویرپردازی
ریتوریکا/دهرنیوم ۲۸-۲۹، ۳۱	تفکر ← خرد
ریچاردز، آی.ای. ۶۸، ۸۰، ۸۶، ۸۸-۹۵	تقدیم و تأخیر اجزای کلام ۱۶
۹۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۵	تقلید ۱۹
	تمثیل ۱۴، ۲۰، ۹۲، ۱۰۸، ۱۲۷-۱۳۴
زبان، سرشت ۲۴، ۳۰، ۴۹-۵۲، ۵۶	(مکرر)
۶۰-۶۲، ۷۸-۷۹، ۸۳-۱۰۱ (مکرر)،	تناسب ۲۲، ۲۵-۲۷، ۳۶، ۳۸، ۵۴، ۷۰
۱۱۳، ۱۳۲-۱۳۳ (مکرر)؛ ~ انسانها،	تیوو، روزاموند ۳۴، ۳۸-۳۹، ۴۰-۴۳، ۴۴
۶۳ (و صفحات بعدی)، ۸۱-۸۲ ~	
حقیقی، ۱۲، ۲۹، ۳۳، ۶۲، ۱۰۷-۱۰۸؛	جانسن، ساموئل ۵۲-۵۴، ۷۱-۷۲، ۷۹
~ شعر / شاعرانه، ۱۸-۲۲ (مکرر)،	۸۰
۲۵، ۳۰، ۵۲-۵۵ (مکرر)؛ ۵۶-۶۴،	
۶۶، ۹۴، ۹۹، ۱۰۵، ۱۰۸-۱۱۰؛	

ریچارد دوم، ۱۳۰؛ شاه‌جان، ۱۳۰؛
طوفان، ۷۰-۷۳؛ مکتب، ۵۲-۵۳،
۷۱-۷۲، ۷۹، ۸۰؛ ونوس و آدونیس،
۷۴-۷۷؛ هرطورکه میل شماست، ۱۳۰
شلگل، اوگوست ویلهلم و فریدریش، فُن
۷۰

شلی، پرسى بیش ۵۹، ۶۰، ۶۳، ۶۹، ۹۹،
۱۰۵

شیلر، فریدریش ۷۰

صناعات ادبی ۱۳-۱۷، ۲۶، ۲۹، ۴۴، ۵۰،
۹۱

ضرب‌المثلها ۲۱

عرف ۵۷، ۲۶

علم بیان ۱۵-۱۶، ۱۸-۲۰، ۴۰-۵۰،
(مکرر)، ۹۰، ۹۹، ۱۱۳

فرث، جی. آر. ۱۱۱

فرهنگ ۱۱۸، ۶۲ (و صفحات بعد)، ۱۲۵
(و صفحات بعد)، ۱۳۲-۱۳۴

فیتز جرالده، ادوارد ۱۱

قافیه ۱۱۷، ۱۰۴، ۵۸
قیاس ← تمثیل

کاتن، جان ۴۸

کان‌گرانه دلا اسکالا ۳۳

کاولی، آبراهام ۵۲

~ کودکان، ۶۲-۶۳ ~ به عنوان
گفتار، ۴۵-۴۷، ۵۰، ۷۹-۸۲، ۸۳، ۹۰،

۱۱۷؛ ~ متعارف، ۱۹، ۲۱-۲۷
(مکرر)، ۳۰، ۵۲-۵۵، ۵۶-۵۹،

۱۰۵-۱۱۳ (مکرر)؛ ~ مجازی،
۱۲-۱۷، ۲۸-۳۰، ۹۱، ۹۹-۱۰۰،

۱۰۷-۱۰۸، ۱۱۳؛ ~ مکتوب، ۴۵-۵۰
(مکرر)؛ ۵۴، ۷۸، ۷۹-۸۰، ۹۰، ۱۳۶؛

زبان نثر / مثنوی، ۱۸-۲۲ (مکرر)، ۲۵،
۳۶ ~ و واقعیت، ۲۲-۲۳، ۳۲-۳۹

(مکرر)، ۴۵-۴۶، ۵۱، ۵۷-۷۴
(مکرر) ۷۸-۸۶ (مکرر)، ۸۷-۱۰۳،

۱۱۸-۱۳۴ (مکرر)، ۱۳۵، ۱۳۶

زبان‌پریشی ۱۱۴

زبان‌شناسی ۸۷، ۹۲، ۱۰۴، ۱۰۵-۱۱۸،
۱۳۶

سایپر، ادوارد ۱۱۸

سبک ساده (مرسل) ۴۷-۵۰

سده‌های میانه ۳۱-۳۴

سوئیف، جاناتان ۸۲

سیاق کلام شاعرانه ۵۵، ۶۴، ۱۰۶

سیسرون ۲۵-۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۱

شعر عهد الیزابت ۳۴، ۳۶-۳۹، ۴۰، ۵۰،
۱۲۸

شعر ماوراء طبعی ۳۴-۴۲، ۵۲

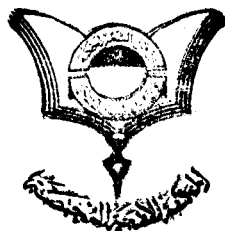
شکسپیر، ویلیام ۷۰، ۷۷-۸۱

(مکرر)، ۱۰۸؛ آتونی و کلتور پاترا، ۵۴

ترویلوس و کرسیدا، ۱۲۸-۱۲۹؛

- کلاسیسیسم ۱۱-۳۰، ۳۱، ۵۶، ۷۰-۷۲، ۱۳۵-۱۳۶
- کمپیون، تامس ۳۶
- کنایه ۱۶
- کنایه از صفت ۱۶
- کنش و واکنش ← برهم‌کنش
- کوئیتیلیانوس ۲۷-۳۴ (مکرر)
- کولریچ، ساموئل تیلر ۵۶، ۶۳، ۸۸، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۲۶؛ دربارهٔ تخیل و استعاره، ۶۷-۸۶، ۱۰۸
- کتیس، جان ۹۹
- گادوین، ویلیام ۸۲
- گلیسن، اچ. ای. ۱۲۱
- گوته، یوهان ولفگانگ، فن ۷۰
- گیلمن، جیمز ۸۴
- لامارتین، آلفونس دو ۱۲
- لاندار، هربرت ۱۲۰، ۱۲۱
- لونگینوس ۲۵-۲۶
- لوی - استروس، کلود ۶۳، ۱۱۷، ۱۲۵-۱۳۳ (مکرر)
- لوین، ساموئل آر. ۱۱۰، ۱۱۲
- لی، دوروتی ۱۲۳-۱۲۵
- لیچ، جفری ان. ۱۱۳
- مارلو، کریستوفر ۴۱
- مالارمه، استفان ۱۱۴
- مبالغه ۲۱
- مجاز، انواع ۱۳-۱۷، ۲۶-۲۷، ۲۸-۳۰، ۵۰
- مجاز جزء به جای کل ۱۵
- مجاز مرسل به علاقهٔ جزء و کل ۱۵، ۱۶، ۱۱۳
- مجاز مرسل به علاقهٔ لازم و ملزوم ۱۵
- ۱۱۶، ۱۱۳، ۱۱۴-۱۱۵، ۱۱۶
- «مختلط»، استعاره ۲۵، ۲۸
- مردم‌شناسی ۸۷، ۱۰۴، ۱۱۸-۱۳۴، ۱۳۶
- «مرده»، استعاره ۱۰۹-۱۱۴
- مستعاره ۹۲-۹۳، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۱۳
- مستعارنه ۹۲-۹۳، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۱۲، ۱۱۳
- مقایسه ۱۴، ۵۲، ۹۹، ۱۰۰-۱۰۱، ۱۰۷-۱۰۸
- مک‌کیان، ریچارد ۱۸
- مک‌لوهان، مارشال ۸۱
- مکیتاش، انگس ۱۱۱
- منطق ۱۸، ۴۰، ۴۴-۴۵، ۴۷-۵۰ (مکرر)
- موری، جان میدلتن ۱۰۱
- موکاژوفسکی، یان ۱۰۵، ۱۰۹
- مید، مارگارت ۱۲۳
- میل، جان استوارت ۵۶
- میلتن، جان ۱۵
- میلر، پری ۲۳-۳۴، ۴۴
- نظریهٔ اطلاع ۱۱۰-۱۱۱
- نماد ۱۳، ۶۱، ۶۲، ۱۰۰
- نووتنی، وینفرد ۱۰۶-۱۰۸
- واژگان ۱۱۱، ۱۲۱-۱۲۲

- وایت‌هد، ای. ان. ۸۸
 وُرف، بنجامین لی ۱۱۸-۱۱۹، ۱۲۴
 وردزورث، ویلیام ۱۰۸؛ پیش‌درآمد
 چکامه‌های غنائی، ۵۹-۶۰، ۶۳-۶۷،
 ۸۲، ۱۰۵؛ دیپاچه، ۶۶-۶۷؛ سانت‌ها،
 ۱۵؛ نقل از ۷۸
 وزن ۵۸، ۱۰۴، ۱۱۷
 وضوح ۲۱-۲۳، ۲۸، ۴۵ (و صفحات
 بعد)، ۵۰، ۵۱، ۵۴، ۸۰، ۹۰، ۱۳۶
 وهم، قوه، ۵۳-۵۴، ۷۴-۷۸، ۸۱-۸۲، ۸۶،
 ۱۰۸
 ویکو، جامباتیستا ۵۹، ۶۱-۶۳، ۶۸، ۸۸،
 ۱۱۹
 ویلرایت، فیلیپ ۹۷-۱۰۱
 ویلسن، تامس ۲۹
 ویلیامز، چارلز ۹۸ (پانویشت)
 ویتو، زبان ۱۲۳-۱۲۴
 وینسوف، جفری اهل ۳۱-۳۲
 هابز، تامس ۵۳
 هارتلی، دیوید ۷۴، ۸۲
 هاوکس، ترنس ۱۰۵
 هردر، یوهان گاتفرید، قُن ۵۹، ۶۱
 هم‌ارزی ۱۱۶
 همانندی ۱۱۰-۱۱۱
 هوپی، زبان ۱۱۹
 هوراس ۲۵-۲۶
 هیداتسا، قبیله ۱۳۱
 هیوم، تی. ای. ۱۳، ۳۹، ۹۳-۹۴
 یاکوبسن، رومن ۱۱۴-۱۱۷
 ییتس، دبلیو. بی. ۱۲



از کتابهای نشر مرکز در زمینه نقد ادبی

صادق هدایت و مرگ نویسنده	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
بوفکور هدایت	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی	دکتر سعید حمیدیان
بیان، زیباشناسی سخن پارسی	دکتر میرجلال الدین کزازی
معانی، زیباشناسی سخن پارسی	دکتر میرجلال الدین کزازی
بدیع، زیباشناسی سخن پارسی	دکتر میرجلال الدین کزازی
پیشدرامدی بر نظریه ادبی	تری ایگلتون / عباس مخبر
با نگاه فردوسی	باقر پرهام
چهار گزارش از تذکرة الاولیاء عطار	بابک احمدی
سبک هندی و کلیم کاشانی	شمس لنگرودی
مکتب بازگشت	شمس لنگرودی
