درباره شعر

نوشتهٔ لارنس پرین

ترجمهٔ فاطمه راکعی

بسم الله الرحمن الرحيم

دربارۂ شعر

دربارهٔ شعر

نوشتهٔ
لارنس پرین

ترجمهٔ
فاطمه راکعی

انتشارات اطلاعات
تهران - ۱۳۷۶

پرین، لارنس
درباره شعر / نوشته لارنس پرین؛ ترجمه فاطمه راکعی. ـ تهران: اطلاعات، ۱۳۷۳.
۱۲۶ص.

۱. فن شعر. الف. راکعی، فاطمه، مترجم. ب. عنوان.

PN ۸۰۱/۹۵۱
د ۴۳۲ پ

پرین، لارنس
دربارهٔ شعر
ترجمهٔ فاطمه راکعی
تعداد: ۲۱۰۰ نسخه
چاپ دوّم: ۱۳۷۶
حروفچینی، چاپ و صحافی: مؤسسهٔ اطلاعات
همهٔ حقوق محفوظ است

شابک ۲ ـ ۲۶۸ ـ ۴۲۳ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 423 - 268 - 2

فهرست مطالب

چند توضیح	۹
شعر چیست	۱۱
شعر را چگونه بخوانیم؟	۲۳
معنی اصلی و معنی ضمنی	۳۱
تصویرگری	۳۷
مجاز (۱)	۴۳
مجاز (۲)	۵۱
مجاز (۳)	۶۱
تلمیح	۷۵
معنی و محتوا	۸۳
لحن	۸۷
آوا و معنا	۹۷
شعر خوب، شعر بد	۱۰۱
شعر خوب، شعر عالی	۱۰۹

چند توضیح

آنچه می‌خوانید، ترجمه‌ای است نسبتاً آزاد، امّا وفادار، از جلد دوم کتاب Sound And Sense نوشته Laurence Perrine که دربارهٔ شعر است و نویسنده، آن را با نثری ساده و روشن، ظاهراً با هدف آموزشی تألیف کرده است.

پیش از این، ترجمهٔ بخشهایی از این کتاب، در برخی نشریات به چاپ رسید، که مورد استقبال شاعرانِ جوان و دانشجویانِ ادبیات قرار گرفت. با توجه به نیاز مبرم جامعهٔ ادبی ما به آشنایی با دیدگاههای نوین ادبی و رویکرد علمی به ادبیّات، و کمبود منابعِ فارسیِ جدّی در این زمینه، امیدوارم در فرصتی دیگر، ترجمهٔ کامل این کتاب را به صورتی دقیقتر در اختیار علاقه‌مندان بگذارم. امّا چاپ کتاب به صورت کنونی، پاسخی است به درخواستِ عزیزانی که انتشار آن را در همین سطح نیز مفید می‌دانستند.

کلیهٔ مقالات کتاب، جز فصلهای ۱۱، ۱۲ و ۱۴، که مربوط به مسائل خاصِ شعر انگلیسی است و بیشتر، به کارِ خوانندگانِ انگلیسی زبان می‌آید، ترجمه شده است.

در بخشهای ترجمه شده نیز هر جا مطلبی پیچیده یا صرفاً مربوط به شعر انگلیسی بوده، حذف شده و در برخی موارد، برای درك بهترِ مطلب، نمونه‌های فارسی و توضیحات لازم اضافه شده است.

به ترجمهٔ شعرها تا آنجا پرداخته‌ام که از ذکرشان به عنوان نمونه مثال، گزیری نبوده است، و گرچه سعی بر این بوده که معنا و پیام مورد نظر شاعر، منتقل شود، ولی به خاطر دنبال کردنِ هدفی دیگر ـ که در این کتاب، قطعاً ترجمهٔ شعر به معنیِ خاصّ آن نبوده است ـ اهل فنّ، مرا به خاطر عدم تلاش کافی در ارائهٔ ظرائف شعری در ترجمه، خواهند بخشید.

لازم می‌دانم از همسرم سعید شهرتاش، برادر شاعرم آقای سیدحسن حسینی و همکارانِ علمی‌ام، خانم ناهید قائمی، آقای دکتر محمود فرّخ‌پی و آقای دکتر خسرو غلامعلی‌زاده، که در ترجمهٔ شعرها و برخی مطالبِ پیچیده از نظراتشان بهرهٔ فراوان برده‌ام، تشکر کنم.

فاطمه راکعی ۷۳/۲/۱۰

شعر چیست؟

قدمت شعر به اندازهٔ زبان است؛ به اندازهٔ زبان نیز عالمگیر است. انسانهای بدوی از آن استفاده کرده‌اند و ملل متمدن، آن را تکامل بخشیده‌اند. در هر دوره و سرزمینی شعر سروده شده و مردم، از هر صنف و موقعیتی، آن را مشتاقانه خوانده یا به گوش سپرده‌اند. در هر زمانی، شعر مورد علاقهٔ خاصّ افراد تحصیلکرده، روشنفکر و حساس بوده و در ساده‌ترین اشکالِ خود، توجه بیسوادان و کودکان را نیز به خود جلب کرده است. چرا؟

اولاً به این دلیل که شعر، ایجاد لذت و مسرت می‌کند. مردم شعر را خوانده‌اند، آن را به گوش سپرده یا حفظ کرده‌اند، چون از آن خوششان می‌آمده و از خواندن و شنیدنش لذت می‌برده‌اند. اما این، همهٔ جواب نیست. شعر در هر زمانی مهم محسوب می‌شده و مثل تخته نرد یا شطرنج، صرفاً حالت سرگرم کننده نداشته است؛ شعر یك عامل بنیادی در حیات انسانها به حساب می‌آمده و ارزش منحصر به فرد در زندگی داشته و انسان با آن احساس غنا، و بی‌آن، احساس فقر معنوی می‌کرده است. برای آنکه به علت این امر پی ببریم، لازم

است لااقل درکی موقت از اینکه شعر چیست، داشته باشیم؛ موقت از این نظر که انسان همواره در تحسینِ شعر موفقتر بوده است تا در توصیف آن!

در ابتدا شعر را می‌توان به عنوان نوعی زبان تعریف کرد که پرشورتر از زبان معمولی سخن می‌گوید. برای درك کامل این مطلب، لازم است بفهمیم آنچه شعر «می‌گوید»، چیست.

می‌دانیم زبان در موقعیتهای مختلف، برای بیان امور مختلف به کار می‌رود. به عبارت دیگر، زبان دارای کاربردهای مختلف است. شاید معمولترین کاربرد آن، انتقال اطلاعات باشد. برای مثال، وقتی می‌گوییم «ساعت ۹ است»، یا «جرج واشنگتن اوّلین رئیس جمهور آمریکا بود»، یا «بُرُم و یُد اعضای گروه هالوژن عناصر شیمیایی هستند»، با کاربرد عملی زبان سروکار داریم. در این حالت، زبان ما را در امور عادی زندگی یاری می‌کند. امّا رُمان، داستان کوتاه، نمایشنامه و شعر، در اصل برای این منظور نوشته نمی‌شوند، بلکه هدف از نوشتن آنها این است که درك و احساسی از زندگی به ما بدهند و تماس ما را با هستی شدت و وسعت بخشند. اینها با تجربه سروکار دارند. همهٔ ما یك نیاز درونی نسبت به زندگی عمیقتر، کاملتر، و توأم با آگاهی بیشتر احساس می‌کنیم. همچنین، به شناخت تجربهٔ دیگران و شناخت بیشتر تجربهٔ خودمان نیاز داریم. شاعر از مخزن تجارب حسی، احساسی، یا تخیّلی خود چیزهایی را برمی‌گزیند و آنها را ترکیب و بازسازی می‌کند. او تجارب تازهٔ برجسته‌ای را برای خواننده به وجود می‌آورد ـ برجسته از این نظر که متمرکز و شکل یافته است و خواننده می‌تواند در این تجارب سهیم شود و شاعر قادر است با استفاده از آنها درك و شناخت بیشتری از دنیای خود به خواننده بدهد. به عبارت دیگر، از ادبیات می‌توانیم به عنوان وسیله‌ای برای افزایش شدت و بُردِ تجربهٔ خودمان و نیز به عنوان یك عدسی برای واضحتر دیده شدنِ این تجربه استفاده کنیم.

برای مثال، فرض کنید «عقاب» موضوع مورد علاقهٔ ماست. اگر بخواهیم

صرفاً اطّلاعاتی راجع به آن کسب کنیم، می‌توانیم به یك دایرةالمعارف یا کتاب تاریخ طبیعی رجوع کنیم. در آنجا می‌بینیم که راستهٔ شکاریان، که عقابها به آن تعلّق دارند، دارای پاهایی با طول متوسّط و منقار قلاّبی شکل هستند و انگشت عقبی پایشان همسطح با سه انگشت جلو قرار گرفته، و چنگالهای خمیدهٔ گرد و تیز دارند. همچنین درمی‌یابیم که آشیانهٔ آنها معمولاً در پرتگاهی دست نیافتنی واقع شده، تخمهایشان خالدار است و از سه‌تا تجاوز نمی‌کند. و شاید این جمله را هم ببینیم که «قدرت دید عظیم عقاب، ارتفاع بلند پروازش در آسمان، ابهّت وحشی آشیانه‌اش و... آن را مورد ستایش شعرای همهٔ ملل قرار داده است.»[۱]

امّا چنانچه علاقهٔ ما به این اطّلاعات، جز به دلایل عملی باشد، باید کمی از خودمان مأیوس بشویم! زیرا به جای روح عقاب، به پرهایش چسبیده‌ایم. درست است که با این اطّلاعات چیزهای زیادی در مورد عقاب یاد می‌گیریم، امّا به نحوی، شکوه انزوای او، قدرتش، و ابهّت وحشی محیط اطرافش را که به او جان می‌بخشد و او را از یك نمونهٔ موزه‌ای صرف خارج می‌کند، از دست می‌دهیم. برای یافتن عقاب زنده باید به ادبیّات رجوع کرد:

The Eagle

He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ringed with the azure world, he stands.

The wrinkled sea beneath him crawls;

---

۱. دایرةالمعارف امریکانا، جلد ۹، صفحات ۴۷۳ و ۴۷۴

He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls.

Alfred, Lord, Tennyson (1809-1892).

عقاب

صخره سنگ را در دستان خمیده‌اش دارد
نزدیك خورشید، در سرزمینهای متروك
در افق نیلگون حلقه زده است[۲]
دریای موّاج در زیر پایش می‌خزد
از برج کوهستانیش نظاره می‌کند
و همچون تندری فرود می‌آید

«آلفرد لُرد تنیسون» (۱۸۹۲ـ۱۸۰۹)

اگر شعر بالا خوب خوانده شده باشد، خواننده این احساس را خواهد داشت که از یك تجربهٔ برجسته لذّت برده و عقاب را بهتر درك کرده است ـ بهتر، و البته متفاوت با آنچه از دایرةالمعارف درك کرده بود ـ زیرا اگر آن مقاله، تجربهٔ انسان با عقابها را مورد تحلیل قرار می‌دهد، شعر به تعبیری، این تجربه را ترکیب می‌کند. در حقیقت، می‌توان گفت که رویکردهای علمی و ادبی به تجربه، مکمل یکدیگرند. درکی که انسان از هر یك از این رویکردها به دست می‌آورد، به اندازهٔ دیگری ارزشمند است.

پس وجود ادبیات، برای انتقال تجربهٔ برجسته است ـ برجسته از این نظر

2. Ringed with the azure world he stands

بعضی از دوستان معتقد بودند که این قسمت را می‌توان به صورتهای زیر ترجمه کرد: «گویی در افق نیلگون حلقه زده است»، «سپهر نیلگون او را احاطه دارد» ـ م.

که به صورت متمرکز و شکل یافته درآمده است. وظیفهٔ آن این نیست که با ما در مورد تجربه صحبت کند، بلکه این وظیفه را دارد که به ما اجازه شرکت تخیّلی در تجربه را بدهد. ادبیات وسیله‌ای است که به ما امکان می‌دهد تا از طریق تخیّل، کاملتر، عمیقتر، غنی‌تر و آگاهانه‌تر زندگی کنیم و این کار را می‌تواند به دو طریق انجام بدهد: با وسعت بخشیدن به تجربهٔ ما، از طریق آشنا ساختن ما با یك رشته تجربه، که ممکن است در روال عادی امور، هیچ برخوردی با آنها نداشته باشیم؛ یا با عمق بخشیدن به تجربهٔ ما ـ یعنی با واداشتن ما به داشتن احساسی عمیقتر و توأم با درك بیشتر، از تجارب روزمرّه‌ای که همه داریم. چنانچه این مفهوم از ادبیّات را در ذهنمان ثابت نگهداریم، از رویکردهای غلطی که اغلب نسبت به شعر صورت می‌گیرد، اجتناب کرده‌ایم. رویکرد اول، همیشه در جستجوی یك درس یا تعلیم اخلاقی است. رویکرد دوم متوقّع است که شعر را همواره زیبا بیابد.

ترانه‌ای از شکسپیر را با هم می‌خوانیم:

Winter

When icicles hang by the wall,
And Dick the shepherd blows his nail,
And Tom bears logs into the hall,
And milk comes frozen home in pail,
When blood is nipped and ways be foul,
Then nightly sings the staring owl,
"Tu - whit, tu - who!"
A merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.
When all aloud the wind doth blow,

And coughing drowns the parson's saw,
And birds sit brooding in the snow,
And Marian's nose looks red and raw,
When roasted crabs hiss in the bowl,
Then nightly sings the staring owl,
"Tu white, tu-who!"
A merry note,
While greasy Joan doth keel the pot.

william Shakespeare (1564 -1616)

زمستان

وقتی قندیلهای یخ از دیوار می‌آویزد،
و «دیك» شبان با هایِ دهانش سرانگشتهایش را گرم می‌کند،
و «تام» کُنده‌های هیزم را به تالار می‌کشد،
وقتی سطل شیر، یخ‌زده به خانه می‌رسد،
وقتی خون در رگها منجمد می‌شود و جاده‌ها را گِل می‌پوشاند،
جغد با چشمان خیره، آواز شبانه‌اش را می‌خواند:
«هو، هو!»
آوای خوشی است
وقتی «جوآنِ» چرب و چیلی کفگیر را در دیگ می‌چرخاند،
وقتی باد با تمام توان می‌وزد و می‌غرّد،
و سرفه‌ها کشیش را از سخن گفتن باز می‌دارد
وقتی پرندگان در برف روی تخمهایشان می‌خوابند،
و نوكِ بینی «مریان» سرخ و ملتهب به نظر می‌آید

وقتی سیبهای کباب شده در کاسه صدا می‌کنند،[۳]
جغد با چشمان خیره، آواز شبانه‌اش را می‌خواند:
«هو، هو!»
آوای خوشی است
وقتی «جوآنِ» چرب و چیلی کفگیر را در دیگ می‌چرخاند...

ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶-۱۵۶۴)

در شعر زمستان، شکسپیر قصد دارد کیفیت زندگی زمستانی را در حدود قرن شانزدهم میلادی در یك خانهٔ روستایی انگلیسی بیان کند؛ امّا به جای آنکه بی‌کم و کاست بگوید که در چنین محیطی زمستان سرد و از بسیاری جهات نامطبوع است، گرچه جنبه‌های مطبوعی هم دارد، یك رشته اطّلاعات سادهٔ واقعی از جزئیات به ما می‌دهد که این کیفیّات را القا می‌کنند و به ما امکان می‌دهند که این زندگی زمستانی را تجربه کنیم. (همان طور که ملاحظه می‌کنید، صفاتی مثل «سرد»، «مطبوع» یا «نامطبوع» اصلاً در شعر به کار نرفته است.) چوپان جوان با هایِ دهانش سر انگشت‌هایش را گرم می‌کند؛ شیر تا از محلّ نگهداریِ دام به آشپزخانه برسد، در سطل یخ می‌زند؛ جادّه‌ها گِلی است؛ جمعیتی که گوش به صحبت کشیش سپرده‌اند، سرما خورده‌اند؛ پرنده‌ها در برف، روی تخمها خوابیده‌اند؛ و بینی دخترك خدمتکار از سرما سرخ و ملتهب است. امّا چیزهای مطبوعی هم هست: کُنده‌ها را برای آتش می‌آورند؛ شربت داغ سیب در دست تهیّه است؛ دخترك آشپز، سوپ یا خورش داغ درست می‌کند؛ و آوای محزونِ یکنواخت و وهمناكِ جغد، با این جزئیات سادهٔ زندگی

3. when roasted crabs hiss in the bow.

(در شرحی که نویسندهٔ مقاله در مورد شعر زمستان می‌دهد، از تهیّهٔ شربت داغ سیب صحبت می‌کند. از طرفی Crab در شعر، Crab-apple (سیب وحشی) تعریف شده است. به نظر می‌رسد از سیبهایی که از آنها شربت گرفته شده و هنوز داغ هستند، در کاسه صدایی شبیه «هیس» خارج می‌شود-م.)

روستایی درمی‌آمیزد.

در شعر، هیچ نکتهٔ اخلاقیی نیست و خوانندگانی که همواره در جستجوی درس، پیام یا حقیقتی باشکوه دربارهٔ زندگی هستند، با خواندنِ آن مأیوس خواهند شد. این شعر، زیبا هم نیست (هرچند در جای خود جذّاب هست و عناصری از زیبایی را در آن می‌یابیم). در واقع در چیزهایی مثل بینیِ سرخ و ملتهب، سرفهٔ جمعیت، خونِ منجمد شده، جادّه‌های گِلی و کثیف، و خدمتکاران چرب و چیلی آشپزخانه، زیباییی دیده نمی‌شود. بعضی از خوانندگان فکر می‌کنند که شعر، تنها باید با زیبایی سروکار داشته باشد، با چیزهایی مثل غروب، گل، پروانه، عشق و... و باز فکر می‌کنند که پاسخ مناسب به هر شعری بعد از یك لحظه سکوت پرابّهت!، این است: «زیبا نیست؟!» برای چنین خوانندگانی، شعر یك چیز گرانبهاست؛ وسیلهٔ لذّت روحهای لطیفی است که از مسائل زندگی روزمرّه دور شده‌اند. امّا این یك رویکرد بسیار سطحی به شعر است. وظیفهٔ شعر، گاه این است که به جای زیبا بودن، زشت باشد. بله، شعر می‌تواند با سرماخوردگی معمولی و خدمتکاران چرب و چیلی آشپزخانه همان قدر برخورد معقول و مُجاز داشته باشد که با گُل و غروب دارد.

قلمرو شعر، کلّ حیات است و توجّه اصلی آن، نه به زیبایی و حقیقتِ فلسفی، بلکه به تجربه است. زیبایی و حقیقت فلسفی، جنبه‌هایی از تجربه‌اند که شعر با آنها سروکار دارد. امّا سروکار شعر، به طور کلّی با انواع تجربه‌هاست: زشت و زیبا، عادی و غیرعادی، باشکوه و معمولی، واقعی و تخیّلی. یکی از شگفتیها این است که کلّ تجربه، حتّی تجربهٔ دردناك، وقتی از طریق هنر منتقل شود، برای خوانندهٔ خوب لذّتبخش می‌شود. مرگ و درد و رنج، در زندگی واقعی لذّتبخش نیست، امّا در شعر می‌تواند باشد. در زندگی واقعی، معمولاً از گریه کردن ناراحت می‌شویم؛ امّا وقتی از دیدن یك فیلم متأثّر

شویم و گریه کنیم، مسلماً از آن لذت برده‌ایم. در زندگی واقعی، معمولاً از ترس خوشمان نمی‌آید، امّا گاه دنبال کتابها یا فیلمهایی هستیم که ما را بترسانند.

به طور کلّی، ما در زندگی پرشور، احساس نوعی ارزش می‌کنیم. پرشور زیستن، برعکسِ مردن است. بی‌حوصله، کسل و بی‌احساس بودن، به یك تعبیر، مرگ است. شعر برای ما زندگی، مسرّت و لذّت می‌آورد. بعلاوه، هنر تجربه را متمرکز می‌کند و به آن شکل می‌دهد تا ما درك بهتری از آن پیدا کنیم، و درك زندگی، در واقع، تسخیر زندگی است.

بین شعر و دیگر اشکالِ ادبیّات تخیّلی، تمایز روشنی وجود ندارد. ممکن است به شما آموخته باشند که فکر کنید شعر را می‌توان با تنظیم سطرهای آن روی کاغذ یا با استفاده از وزن و قافیه ساخت. این گونه آموزشهای سطحی، تقریباً فاقد ارزش‌اند. کتاب **ایوب در تورات**[۴] و **موبی‌دیك ملویل**[۵] ارزش شعری زیادی دارند، در حالی که یك قضیه فیزیکی که بنظم درآمده باشد، شعر نیست. تفاوت بین شعر و دیگر انواع ادبیّات، تنها تفاوت درجه است. *شعر، فشرده‌ترین و تمرکز یافته‌ترین شکل ادبیات است که بیشترین حرف را در حداقّل تعداد واژه بیان می‌کند*؛ زبانی است که هر خطّ از آن به خاطر درخشش خود و یا به خاطر اینکه بسیار قدرتمندانه بر ماوقع تمرکز می‌یابد، دارای پتانسیلی بالاتر از حدّاکثر پتانسیلی است که زبان عادی دارد. زبان شعر، زبانی است ملتهب که ایجاد نور و حرارت می‌کند.

درنهایت، شعر را می‌توان با واکنش خوانندهٔ خوب نسبت به آن شناخت؛ امّا گیرِ مسأله اینجاست که همهٔ ما خواننده‌های خوبی نیستیم؛ اگر بودیم، دلیلی

4. The book of Job in the bible

5. Melville's Moby Dick

(این کتاب تحت عنوان «وال سفید» به فارسی ترجمه شده است ـ م.)

برای نوشتن این مقاله و مقالات مشابه وجود نداشت. و اگر شما یك خوانندهٔ بد باشید، بیشتر آنچه که تا اینجا در مورد شعر گفته شد، به نظرتان پوچ و بی‌معنی آمده است. اصلاً ممکن است این سؤال را مطرح کنید که «چطور می‌شود به شعری که برای من خسته کننده و کسالت‌آور است، شعر خوب گفت؟ شعر، تنها نوشتن چیزی به صورتی تفنّنی است، که می‌شده آن را به صورت ساده‌تر بیان کرد.» درست به همین ترتیب است یك شخص مبتلا به کور رنگی، وجود رنگ را انکار می‌کند!

برقرار کردن ارتباط از طریق خواندنِ شعر، مانند برقرار کردن ارتباطی است که از طریق دریافت پیامی از رادیو صورت می‌گیرد. در ارتباط رادیویی، دو عامل مؤثّر است: یکی فرستنده و دیگری گیرنده؛ و کامل بودنِ ارتباط، هم بستگی به قدرت و کیفیتِ فرستنده دارد و هم به حسّاسیت و تنظیم بودنِ گیرنده. وقتی کسی شعری را می‌خواند و هیچ انتقالِ تجربه‌ای صورت نمی‌گیرد، یا شعر، شعرِ خوبی نیست و یا خواننده، خوانندهٔ بدی است که درست تنظیم نشده است! در مورد شعر نو، نمی‌توان همیشه مطمئن بود که عیب از کدام طرف است، امّا در مورد شعر کهنی که با اقبال فراوان روبرو شده ـ یعنی قرنها خوانندگان خوب را تحت تأثیر قرار داده است ـ می‌توان گفت که عیب از گیرنده است. خوشبختانه، این عیب غیرقابل اصلاح نیست. گرچه همهٔ ما نمی‌توانیم خوانندگان نخبه‌ای باشیم، مع‌ذالك می‌توانیم این قدر کارآزموده شویم که ارزش و لذّت شعر خوب را درك کنیم، یا اینکه میزان لذّتی را که عملاً در شعر می‌یابیم، افزایش دهیم و یا به تعداد انواع شعرهایی که از آنها لذّت می‌بریم، بیفزاییم. کمك به افزایش حسّاسیّت و میزان واکنش شما به عنوان گیرنده، هدف ماست.

بالاخره، شعر یك نوع زبان چند بُعدی است. زبان معمولی ـ زبانی که برای انتقال اطّلاعات به کار می‌رود ـ یك بُعدی است. این زبان فقط در جهت فهم

شنونده تنظیم شده است و تنها بُعد آن، بُعد عقلانی است. شعر، که زبان مورد استفاده برای انتقال تجربه است، حدّاقل چهار بُعد دارد. اگر برای انتقال تجربه به کار رود، باید در جهت کلّ انسان، نه فقط فهم او، تنظیم شود و باید نه تنها دربرگیرندهٔ عقل، بلکه حواسّ، احساسات و تخیّل او نیز باشد. شعر به بُعد عقلانی، یك بُعد احساسی، یك بُعد حسّی و یك بُعد تخیّلی می‌افزاید. شعر، از طریق استفادهٔ کاملتر و بیشتر از برخی منابع زبانی، که هیچ کدام هم مختصّ به شعر نیستند، به ابعاد اضافیِ خود ـ یعنی تأثیر بیشتر در واژه و هیجان بیشتر در شعر ـ دست می‌یابد. این منابع مختلف که هر یك بتنهایی موضوع مقاله‌ای را در این کتاب تشکیل داده است، عبارتند از: معنی ضمنی (Connotation)، تصویرگری (Imagery)، استعاره (Metaphor)، نماد (Symbol)، پارادوکس (نقیض‌گویی) (Paradox)، آیرونی (Irony)، تلمیح (Allusion)، ریتم (Rhythm) و غیره.

با استفاده از این منابع، و تجارب زندگی، شاعر شعرش را شکل می‌دهد و آن را می‌سازد. اگر بناست شعری زنده باشد، بایستی اجزای آن با همان دقّت و ظرافتی که اجزای یك درخت به هم پیوسته است، با یکدیگر مرتبط باشد و تشکّل یابد. بایستی ارگانیسمی باشد که هر جزئی از آن در خدمت هدفی مفید بوده، برای حفظ و تبیین حیاتی که در آن سهیم است، با دیگر اجزا همکاری کند.

شعر را چگونه بخوانیم؟

هدف این مقاله، بالا بردن درك خواننده از شعر، و برانگیختن حس تحسین وی نسبت به آن است. برای نیل به این هدف، چند نکتهٔ زیر را پیشنهاد می‌کنیم:

۱ـ شعر را بیش از یك‌بار بخوانید. معنی شعر خوب را نمی‌توان با یك بار خواندن به طور کامل فهمید، همان‌طور که سمفونی بتهوون را نمی‌شود با یك بار شنیدن درك کرد. شاید تنها دوبار خواندن برای درك مفهوم شعر کافی باشد؛ اما چنانچه شعر یك اثر هنری بود، لازم است مورد مطالعهٔ پیگیر و مکرر قرار بگیرد. این طور نیست که انسان به یك قطعه موسیقی خوب یك بار گوش بدهد و بعد، آن را فراموش کند؛ همچنین بعید است یك نقاشی خوب را یك بار نگاه کنیم و بعد، آن را دور بیندازیم؛ شعر هم همین‌طور است ـ یعنی مثل روزنامه نیست که آن را با عجله بخوانیم و بعد، داخل سطل آشغال بیندازیم. نه، شعر را باید به ذهن سپرد!

۲ـ یك فرهنگ لغت دم‌دست داشته باشید و برای درك کامل شعر، از آن

استفاده کنید. تلاش برای درك شعر، بدون تحمل زحمت برای یادگیری معانی واژه‌های آن، کاری بیهوده است.[۱] مثل این است که انسان سعی کند بدون توپ، تنیس بازی کند! یکی از کارهای اصلی دانشجویان باید تهیه و تنظیم یك واژه‌نامه باشد، که مطالعهٔ شعر، یك فرصت عالی برای این کار به آنها می‌دهد. همچنین، برای خوب فهمیدن شعر، استفاده از کتابهای مرجع در زمینهٔ تاریخ اساطیر و کتاب مقدس، لازم است.[۲]

۳ـ طوری بخوانید که صدای واژه‌ها را لااقل در ذهن خود بشنوید. شعر را برای شنیده شدن می‌نویسند؛ یعنی آواها نیز به اندازهٔ نوشته‌ها، در انتقال معانی نقش دارند. بنابراین، همهٔ واژه‌ها مهم‌اند؛ و بهترین شیوهٔ خواندن شعر، درست برعکس بهترین شیوهٔ روزنامه خواندن است! روزنامه را با حداکثر سرعت ممکن می‌خوانیم، در حالی که شعر را باید تا جایی که ممکن است، کند خواند. هرگاه به هر دلیل نتوانستید شعری را بلند بخوانید، آن را لبخوانی کنید؛ یعنی با زبان و دهان خود به واژه‌ها شکل بدهید، هرچند که آنها را ادا نمی‌کنید. لبخوانی کردنِ مطالب معمولی (هر نوع مطلب خواندنی، بجز شعر) عادت بدی است؛ در صورتی که در مورد شعر، عادت خوبی محسوب می‌شود.

۴ـ همواره دقیقاً توجه داشته باشید به اینکه شعر چه می‌گوید. هرچند باید به آواهای شعر توجه داشت، معذالك، هرگز نباید حواس ما آنقدر معطوف آواها

---

۱. گرچه دربسیاری از شعرهای فارسی امروز، کمتر مشکل لغت وجود دارد و اکثر شعرا از واژه‌های آشنا و متداول استفاده می‌کنند، اما باز اشعاری را می‌یابیم که در آنها از واژه‌های مهجور و غیرمصطلح استفاده شده است. از اشعار معاصر که بگذریم، در مورد اکثریت قریب به اتفاق اشعار متقدمین، باید از فرهنگ لغت استفاده کرد ـ م.

۲. این امر برای خوانندگان شعر فارسی کاملاً محسوس است. اشعار ما از دیرباز آکنده از واژه‌ها، اصطلاحات و تلمیحات مربوط به آیات، احادیث و داستانهای اساطیری بوده است، که بدون وقوف به آنها، خواننده در فهم شعر، دچار اشکال می‌شود ـ م.

شود که توجهمان از معنی سلب گردد.

برای بعضی از خواننده‌ها، شعر خواندن، مثل ماشین‌سواری است! ماشین راه می‌افتد، و آنها می‌روند، بی‌آنکه به مناظری که به سرعت برق از مقابل چشمانشان می‌گذرد، توجهی داشته باشند. آنها نفس بریده به انتهای شعر می‌رسند، در حالی که اصلاً نمی‌دانند شعر در چه موردی بوده است! این، راه درستی برای خواندن شعر نیست. باید حداکثر سعی خود را بکنیم تا بتوانیم فکر شاعر را بی‌وقفه دنبال کرده، آن را به طور کامل دریافت کنیم. از آنجا که شعر معمولاً حرف زیادی برای گفتن دارد، شاید لازم باشد چندین بار خوانده شود؛ اما در همان خواندن نخست نیز باید دقّت کرد به اینکه مثلاً چه اسمی با چه فعلی آمده است.

۵ـ بلند خواندن شعر را تمرین کنید. وقتی شعری مورد توجّه شما قرار می‌گیرد از هم‌اطاقی یا دوستتان بخواهید به آن گوش بدهد و سعی کنید آن را طوری برایش بخوانید که خوشش بیاید:

الف ـ شعر را با حرارت، اما نه به صورتی که خودتان هم تحت تأثیر آن قرار گرفته باشید، بخوانید. افراط و تفریطی که خوانندگان شعر (کسانی که شعر را طوری می‌خوانند که دیگران هم بشنوند) اغلب دچار آن می‌شوند، هر دو به یك اندازه زیانمند است. یکی شعر را طوری بی‌وقفه و با صدای یکنواخت می‌خواند که گویی دارد گزارش مالیاتی یا برنامهٔ حرکت قطارهای ایستگاه راه‌آهن را می‌خواند! و دیگری آن را با آب و تاب مصنوعی و نمایش صدا قرائت می‌کند. لازم نیست، باجبار، احساس را وارد شعر بکنیم. اگر شعری با احساس طبیعی خوانده شود، خودش را چنانکه باید، نشان می‌دهد.

ب ـ از بین دو حالت افراط و تفریط، خطر تندخواندن، بیش از کند خواندن است. طوری بخوانید که هر واژه به طور روشن و مشخص ادا شود، و وقت کافی برای تأمل روی معنی آن باشد. به یاد داشته باشید که وقتی هم‌اطاقیتان

متن شعر را در مقابل خود ندارد، سرعت عادی شما در خواندن، احتمالاً برای او بسیار تند خواهد بود.

ج ـ شعر را طوری بخوانید که انگارهٔ آهنگینش (Rhythmical Pattern)، محسوس باشد. اما در این مورد هم زیاده روی نکنید. به خاطرتان باشد که شعر نیز مثل نثر در قالب جمله‌ها ادا می‌شود. بنابراین، **نقطه‌گذاری**، در چگونه خواندن آن به شما کمك می‌کند. همهٔ مکثهای دستوری را رعایت کنید. تلفظ طبیعی واژه‌ها یا آهنگ عادی جمله‌ها را به هم نزنید با این هدف که با آنچه به زعم شما انگارهٔ آهنگین شعر است، تطبیق کند. یکی از بدترین راههای خواندن شعر این است که آن را با تأکید بیش از اندازه بر روی هر هجا بخوانید. از سوی دیگر، شعر را نباید مانند نثر خواند. یك آزمایش مهم خواندن برای شما این است که ببینید با پایان یك سطر شعر، وقتی که فاقد هرگونه نقطه‌گذاری است، چگونه برخورد می‌کنید. اشتباهی که اغلب خوانندگان مبتدی مرتکب می‌شوند، این است که با هر سطر طوری برخورد می‌کنند که گویی یك فکر کامل است، چه از نظر دستوری کامل باشد و چه نباشد؛ در صورتی که هر سطر، یك واحد آهنگین است که باید دید آیا نشانه و علامتی در انتها دارد یا خیر.[۳و۴]

برای آن که شعر را بهتر بفهمیم، باید در مورد آن از خودمان سؤالاتی بکنیم. یکی از مهمترین سؤالها این است: «گوینده کیست و مناسبت چیست؟» اشتباه بزرگ خوانندگان مبتدی این است که همیشه فکر می‌کنند گوینده،خودِ

---

۳. در اشعار فارسی، بخصوص اشعار کهن، از نقطه‌گذاری استفاده نمی‌شود؛ هرچند که شعرای نوپرداز و شاعران نوگرایی که در قالبهای کلاسیك شعر می‌گویند، امروزه اغلب، نقطه‌گذاری را رعایت می‌کنند ـ م.

۴. در شعر انگلیسی، ناتمام بودن سطرهای شعر از نظر مفهوم و وابسته بودن آن به سطر یا سطرهای دیگر، بسیار بیش از شعر فارسی متداول است ـ م.

شاعر است، در حالی که حتی وقتی شاعر مستقیماً از خودش حرف می‌زند و افکار و احساسات خودش را بیان می‌کند، معمولاً این کار را به عنوان یك انسان نمونه[۵] انجام می‌دهد، نه به عنوان فردی که در نشانی خاصی زندگی می‌کند و از فلان چیز خوشش می‌آید یا از بهمان چیز بیزار است! باید مراقب باشیم که مسائل مطرح شده در شعر را به بیوگرافی و زندگی واقعی شاعر ارتباط ندهیم. شاعر هم مانند رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس کاملاً حق دارد که جزئیات واقعی تجارب خود را تغییر دهد تا تجربهٔ شعریش را جامعیت بیشتری ببخشد. بنابراین، می‌توان فکر کرد که هر شعری تا حدی نمایشی (دراماتیك) است ـ یعنی بیشتر، سخن یك شخصیت ساختگی است، تا خود شاعر[۶].

سؤال مهم دیگری که باید هنگام خواندن شعر از خودمان بکنیم، این است: «هدف اصلی شعر چیست؟». هدف، ممکن است نقل یك داستان، معرفی یك شخصیت، بازنمایی یك صحنه، بیان یك حالت یا احساس و یا اصولاً ابلاغ نظر یا نگرشی باشد. هدف هرچه که باشد، باید آن را برای خودمان مشخص کنیم و تعریف ذهنی دقیقی از آن داشته باشیم. تنها در این صورت است که می‌شود ارزش شعر را دریافت و در مورد خوبی یا بدی آن، به قضاوت نشست.

وقتی توانستیم به پرسش «هدف اصلی شعر چیست؟» جواب بدهیم، می‌توانیم سؤال دیگری را مطرح کنیم، که به همان اندازه به درك کامل ما از شعر، کمك می‌کند. و آن این است: «شاعر به چه وسیله به این هدف دست یافته

---

۵. منظور این است که شاعر وقتی از غم و درد خودش صحبت می‌کند، قصدش صرفاً مطرح کردن مسألهٔ شخصی خودش نیست، بلکه خود وی به عنوان نمونه‌ای ازانسانهای دردمند، مطرح است ـ م.

۶. مثلاً اگر شاعری از زبان یك سرباز شعر می‌گوید، دلیلی ندارد که حتماً خودش سرباز بوده باشد. توماس هاردی شعر «مردی که کشتمش» را از زبان یك سرباز گفته است، در حالی که خود وی هرگز سرباز نبوده، و هیچوقت کسی را نکشته است ـ م.

است؟» فرق نهادن بین هدف و وسیله، مهم است. دانشجویی در ورقهٔ امتحانی خود، شعر **آیا گاوآهن من شخم می‌زند؟** (Is my team ploughing?)را دلیل اعتقاد سرایندهٔ شعر، «ا.ای.هاوسمن»[۷]، به جاودانگی دانسته و استدلال کرده بود که چون در این شعر، یك مرده از داخل قبر صحبت می‌کند، پس شاعر آن اعتقاد به جاودانگی داشته است. این نظر درست به همان اندازه ساده اندیشانه است که بگوییم **توماس هاردی**[۸] سرایندهٔ شعر **مردی که کشتمش** (The man he killed) از بیکاری وارد ارتش شده بوده است[۹]! هدف **هاوسمن** این است که حقیقتی را در مورد زندگی انسان بیان کند؛ و آن اینکه زندگی، پس از مرگ ما، درست همان طور که قبل از مرگمان بوده، جریان می‌یابد ـ یعنی مرگ ما هیچ وقفه و اختلالی در نظام عالم ایجاد نمی‌کند. شاعر، با استفاده از یك پیکره تخیلی، که در آن یك مرده با دوست زندهٔ خود سخن می‌گوید، به این هدف دست می‌یابد. این پیکره در مورد اینکه آیا **هاوسمن** معتقد به جاودانگی بوده یا نه، چیزی به ما نمی‌گوید (تا آنجا که ما اطلاع داریم، وی به این مسئله اعتقاد نداشته است). شعر **آیا گاوآهن من شخم می‌زند؟** صرفاً وسیله‌ای است که از طریق آن، می‌توان نظر **هاوسمن** را در مورد اینکه مرگ یك فرد چه تأثیری روی جریان زندگی پس از وی می‌گذارد، دریافت.

با توصیف پیکرهٔ نمایشی شعر (اگر چنین پیکره‌ای وجود داشته باشد)، می‌توان تا حدی به سؤال «به چه وسیله می‌توان به هدف شعر دست یافت؟» پاسخ گفت. پاسخ کامل، مستلزم درنظرگرفتن عناصر مختلف شعری است، که شاعر از آنها استفاده می‌کند و در بخشهای بعدی همین کتاب مورد بررسی‌قرار

---

7. A.E.Houseman

8. Thomas Hardy

۹. در این شعر، شاعر قصد دارد از زبان سربازی که از بیکاری وارد ارتش شده، بیرحمی و خشونت جنگ را مطرح کند ـ م.

خواهند گرفت.

مهمترین توصیهٔ اوّلیّه‌ای که می‌توان در مورد خواندن شعر کرد، این است که خواننده، هنگام شعر خواندن، باید در نهایت هشیاری باشد. زیانمندترین نظری که می‌توان در مورد شعر داشت، این است که فکر کنیم هدف شعر تسکین دادن و آرامش بخشیدن است، و اینکه بهترین حالت برای خواندن آن، لم دادن توی یك تنوست ،در حالی که نوشابهٔ خنکی در کنارمان هست و یك موسیقی ملایم گوشمان را نوازش می‌دهد!

باید دانست که شعر، مسکّن و آرامبخش نیست، بلکه هدف آن، برانگیختن، بیدار کردن، و زنده‌تر کردن انسانهاست. از شعر نمی‌توان و نباید به جای داروی آرام‌بخش استفاده کرد.

شباهتی است بین بازی تنیس و خواندن شعر ـ به این معنی که لذت بردن از هر دو آنها مستلزم تلاش و زحمت بسیار است. یك بازیکن خوب تنیس، باید به طور مداوم روی نوك انگشتهای پایش باشد، در حالی که همهٔ حواسش روی حرکات طرف مقابل خود متمرکز است. او مطمئناً به نسبت تلاشی که صرف بازی می‌کند، از آن لذت خواهد برد. اما خوانندهٔ شعر، نسبت به بازیکن تنیس، از امتیازی برخوردار است، و آن اینکه طرف مقابل او ـ یعنی شاعر ـ درصدد بردن بازی نیست، بلکه تنها انتظار دارد که خواننده، توپی را که او زده، برگرداند!

معنی اصلی و معنی ضمنی

یك تمایزعمده بین کاربرد عملی زبان و کاربرد ادبی آن، این است که در ادبیات ـ بخصوص شعر ـ یك استفادهٔ کاملتر از واژه‌ها صورت می گیرد. نگاهی به ترکیب واژه‌ها، درك این مطلب را روشنتر می کند.

یك واژه معمولاً از سه جزء تشکیل شده است: «آوا»، «معنی صریح» و «معنی ضمنی». واژه به عنوان ترکیبی از آهنگ و صدا آغاز می‌شود که لبها، زبان و گلو آن را ادا می کنند و صورت نوشتاری، نمادی برایش محسوب می‌شود. فرق واژه با آهنگ موسیقی یا صدای معمولی، این است که به واژه معنایی متصل است.

بخش اصلی معنای واژه را معنی یا معانی اصلی آن تشکیل می دهد. منظور از معنی اصلی، معنی لغوی واژه است که معمولاً در فرهنگ لغت در مقابل آن نوشته می‌شود.

ممکن است یك واژه، علاوه‌بر معانی اصلی، معنی یا معانی ضمنی نیز داشته باشد. منظور از معانی ضمنی، چیزهایی است که یك واژه، علاوه‌بر آنچه بیان می‌دارد، القا می کند. برای مثال، معنی اصلی واژهٔ «home» در انگلیسی، محلی است که کسی در آن زندگی می کند؛ امّا معانی ضمنی آن عبارتند از:

امنیّت، عشق، آسایش و خانواده. همچنین واژه‌های «childish» و «childlike»، هر دو مبیّن ویژگی کودکانه هستند؛ امّا در حالی که «childish» دارای معانی ضمنی خُردی، خودسری و بدخلقی است، «childlike» معانی ضمنیِ افتادگی، معصومیت و سادگی کودکانه را دارد.

معنی ضمنی برای شاعر بسیار مهمّ است، زیرا یکی از ابزارهایی است که وی می‌تواند به کمك آن، معنی خود را فشرده یا غنی سازد؛ یعنی با واژه‌های کمتر، حرف بیشتری بزند.

برای نمونه، شعر کوتاه زیر را درنظر بگیرید:

There is no frigate like a book

There is no frigate like a book
To take us lands away
Nor any Coursers like a page
Of prancing poetry
This traverse may the poorest take
Without oppress of toll;
How frugal is the Chariot
That bears the human Soul!

Emily Dikinson (1830 - 1886)

کدام کشتی چون کتاب است

کدام کشتی چون کتاب است
که ما را تا سرزمینهای دوردست ببرد
و کدام گلّه از اسبان تیزتك

چون صفحه‌ای از یك شعر پرشور می‌تازد
این سفر را بی‌چیزترین کس می‌تواند
بی هیچ هزینه‌ای برود
چه کم‌خرج است ارّابه‌ای
که روح انسان را حمل می‌کند![۱]

امیلی دیکینسون (۱۸۸۶ـ۱۸۳۰)

در این شعر، امیلی دیکینسون می‌خواهد از قدرت یك کتاب یا شعر صحبت کند که ما را تا دوردستها می‌برد و این امکان را به ما می‌دهد که از محیط بلافصل خود، به عالم خیال بگریزیم. برای این کار، او ادبیّات را به وسایل مختلف حمل و نقل تشبیه کرده است: به کشتی، به گله‌ای از اسبان تیزتك، و به ارّابه جنگی. اما در انتخاب انواع وسایل حمل و نقل و نامهای آنها، دقت داشته و آنهایی را انتخاب کرده که معانی ضمنیِ رمانتیك دارند. مثلاً «frigate» در انگلیسی دارای معنی ضمنی اکتشاف و ماجراست. همین‌طور «coursers» القا کنندهٔ معانی ضمنی «جرأت، شهامت، زیبایی و سرعت» است. «chariot» نیز معنی ضمنی سرعت و قدرت پیمودن زمین و هوا را توأماً دارد. می‌بینید که واژه‌های انتخاب شده چه نقش تعیین کننده‌ای در مفهوم کلّی شعر دارند.

اگر شاعر به جای این واژه‌ها از واژه‌هایی مثل «steamship» (کشتی بخار)،

---

۱. در فارسی، واژه‌های «کشتی»، «گلّه اسبان تیزتك» و «ارّابه» که به ترتیب، در مقابل «frigate»، «coursers» و « chariot» قرار گرفته‌اند، معادلهای گویایی برای این واژه‌ها نیستند و بالطّبع نمی‌توانند نقشی را که سه واژهٔ انگلیسی در شعر اصلی ایفا می‌کنند، در ترجمه داشته باشند. خوانندگان آشنا به زبان انگلیسی، با توجه به اصل شعر و توضیحات داده شده در متن، معانی ضمنی واژه‌ها را در شعر، به گونه‌ای که موردنظر نویسنده بوده است، در خواهند یافت ـ م.

«horse» (اسب) و «streetcar» (تراموا) استفاده می‌کرد، مسلماً به هیچ وجه نمی‌توانست تأثیری را که شعر در حال حاضر در ذهن خواننده می‌گذارد، ایجاد کند. یك واژه همچنانکه می‌تواند معانی ضمنی مختلف داشته باشد، ممکن است دارای بیش از یك معنی اصلی نیز باشد. اگر ذیل واژهٔ «spring» را در یك فرهنگ لغت انگلیسی نگاه کنیم، بین ۲۵ الی ۳۰ معنی مختلف برای آن می‌یابیم، که از آن جمله‌اند: جهش یا خیزش، یکی از فصلهای سال (بهار)، چشمهٔ طبیعی آب، سیم‌پیچ قابل ارتجاع. این معانی اصلی مختلف، با معانی ضمنی، ترکیب شده، زبان را پیچیده و کاربرد آن را دشوار می‌سازد. کسی که از واژه‌ها استفاده می‌کند، باید دقّت داشته باشد که با به‌کار گرفتن زبانی مناسب، دقیقاً مفاهیم مورد نظر خود را بیان کند.

تفاوت نویسنده‌ای که از زبان برای انتقال اطّلاعات استفاده می‌کند، با یك شاعر، در این است که نویسنده، همواره سعی دارد هر یك از واژه‌هایش تنها یك معنی داشته باشد؛ امّا شاعر، اغلب از طریق استفاده از معانی مختلف یك واژه، آن را برای انتقال چند معنی به طور همزمان به کار می‌برد.

بنابراین، وقتی **ادیث سیتول**[2] در یکی از اشعار خود می‌نویسد:

«This is the time of the wild spring and the mating of tigers»

(موسمِ بهارِ وحشی و جفتگیری ببرهاست)، مخصوصاً از واژهٔ «spring» استفاده می‌کند، که در زبان انگلیسی، همزمان، دلالت بر فصل بهار و خیز برداشتن دارد. او همچنین از «tigers» (ببرها) به جای «lambs» (برّه‌ها) و یا «birds» (پرندگان) استفاده می‌کند؛ زیرا این واژه نیز به نوبهٔ خود، دارای معنی ضمنی درنده‌خویی و وحشیگری است، که دو واژهٔ دیگر فاقد آنند.

خیلی‌ها بغلط فکر می‌کنند که شاعر همواره در جستجوی واژه‌های زیبا و

2. Edith Sitwell

وزین است، در حالی که چیزی که شاعر واقعاً به دنبال آن است، پرمعنی‌ترین واژه‌هاست.

زبان دارای سطوح بسیار و تنوعات فراوان است، که شاعر می‌تواند از میان همهٔ آنها انتخاب کند. واژه‌های شاعر ممکن است عالی یا پست، خیالی یا واقعی، کهنه یا نو، فنی یا روزمره، یك سیلابی یا چند سیلابی باشد. واژه‌های شعر **کدام کشتی چون کتاب است امیلی دیکینسون**، و واژه‌های شعر **مردی که کشتمش توماس هاردی**، از حوزه‌های کاملاً متفاوت زبان انتخاب شده؛ ضمن اینکه سرایندهٔ هر یك از آنها پرمعنی‌ترین واژه‌ها را برای بافت شعری خود برگزیده است. گاه ممکن است شاعر، واژه‌ای را از یك سطح یا حوزهٔ زبانی وارد شعری کند که اکثر واژه‌های آن متعلق به سطح یا حوزه‌ای متفاوت است. چنانچه او این کار را بدون مهارت لازم انجام دهد، نتیجه کارش چیزی ناجور و نامتجانس خواهد بود؛ در حالی که اگر این عمل ماهرانه انجام شود، نتیجه، ایجاد شگفتی و ارائهٔ معانی بیشتر به خواننده است.

وظیفهٔ شاعر، کشف مداوم است؛ او معمولاً درصدد یافتنِ واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی‌ای که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می‌نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند. کسی که از زبان برای انتقال اطّلاعات استفاده می‌کند، توجه زیادی به آوای واژه‌های مورد استفادهٔ خود ندارد؛ همچنین معانی صریح و ضمنی متعدّد، مزاحم کار اوست. می‌توان گفت چنین فردی بخشی از واژه را به کار می‌گیرد و بقیهٔ آن را دور می‌ریزد! امّا شاعر سعی می‌کند تا آنجا که می‌تواند، از واژه استفاده کند. او به آوای واژه‌ها علاقه‌مند است و از آن برای تقویت معنی استفاده می‌کند؛ همچنین به معانی ضمنی علاقه دارد و از آن برای غنا بخشیدن به معنی سود می‌جوید؛ همچنین ممکن است از بیش از یك معنی اصلی برای واژه استفاده کند.

خالصترین شکل زبان عملی، زبان علمی است. دانشمند برای انتقال دقیق

اطّلاعات، نیاز به یك زبان دقیق دارد. این واقعیّت که واژه‌ها دارای معانی اصلی بسیار و معانی ضمنی متعدد هستند، موانعی برای دستیابی او به هدف ایجاد می‌کند. زبان دلخواهِ او زبانی است که در آن، بین واژه و معنی، تطابق یك به یك باشد؛ یعنی در مقابلِ هر واژه فقط یك معنی، و در برابر هر معنی تنها یك واژه وجود داشته باشد. از آنجا که زبان معمولی این شرط را تأمین نمی‌کند، دانشمند زبانی ویژه برای خود اختراع می‌کند. جملهٔ زیر یکی از جمله‌های زبانی اوست:

$so_2 + H_2o = H_2so_3$

در چنین جمله‌ای نمادها کاملاً صریح و روشن‌اند؛ یعنی از همهٔ معانی اصلی و ضمنی، بجز یکی، تهی شده‌اند. واژهٔ «sulfurous» چنانچه در یك شعر انگلیسی می‌آمد، می‌توانست همهٔ مفاهیم زیر را داشته باشد: آتش، دود، سولفور، جهنّم، هلاکت! امّا H_2so_3 فقط و فقط یك معنی دارد، و آن «اسید سولفورو» است.

پس ابهام و چندمعنایی در واژه‌ها، مانعی است برای کار دانشمند، در حالی که منبعی است برای استفادهٔ شاعر؛ یعنی همان قدر که دانشمند خواستار تك‌معنایی است، شاعر خواستار غنای معنایی است. در حالی که دانشمند شدیداً نیازمند زبان یك بُعدی است ـ به طوری که آن را اختراع می‌کند ـ شاعر به یك زبان چند بُعدی نیاز دارد، و آن را با استفاده از یك واژگان چند بُعدی به وجود می‌آورد.

بنابراین، اوّلین مسأله در خواندن شعر یا هر نوع اثرِ ادبی دیگر، احساس کردنِ واژه‌هاست! لازم است با شکل، رنگ و مزهٔ واژه‌ها آشنا شویم؛ دو راه برای نیل به این هدف وجود دارد:

۱ـ استفادهٔ گسترده از فرهنگ لغات

۲ـ خواندنِ بسیار

تصویرگری

ما تجربه‌هایمان را به طور عمده از طریق حواسمان دریافت می کنیم. برای مثال، بخشی از تجربه من از یك روز بهاری را ممکن است احساسات خاص من، و بخشی از آن را افکار خاصّم تشکیل داده باشد، اما قسمت اعظم آن را انبوهی از تأثرات حسی تشکیل می‌دهد. این تأثرات حسی عبارت است از دیدن آسمان آبی و ابرهای سفید؛ برگهای نورُسته و گلهای نرگس؛ شنیدن آواز پرندگان سحرخوان؛ استشمام بوی خاك بارانخورده و گلهای نوشکفته؛ و احساس نسیم تازه‌ای که بر گونه‌ام می‌وزد. بنابراین، شاعری که درصدد بیان تجربه خود از یك روز بهاری است، باید گزیده‌ای از تأثرات حسی خود را ارائه کند؛ مانند شکسپیر، که در شعر بهار (spring)، با خوانندهٔ شعرش از «گلهای داوودی رنگارنگ»[1]، «روپوشهای زنانهٔ

---

1. daisies pied

(در فرهنگ لغات، daisy به معنی گل مروارید، و oxeye daisy به معنی گل داوودی آمده است. از آنجا که گل مروارید سفیدرنگ است، daisies pied را به معنی گلهای داوودی رنگارنگ آورده‌ام - م.

سفید ـ نقره‌ای»، «چکاوکهای شاد»، «آواز فاخته» و دخترکانی که در حال شستن روبوشهای تابستانی خود هستند، سخن می گوید. او اگر این کار را نمی کرد، احتمالاً نمی توانست احساساتی را که توأم با حسهایش بوده، انتقال دهد. لذا، زبان او باید حسّی تر از زبان عادی باشد ـ زبان او باید از تصاویر بیشتری برخوردار باشد.

پس، تصویرگری را می توان به عنوان ارائه تجربهٔ حسّی از طریق زبان تعریف کرد. البته ما از شنیدن شعر، مستقیماً به خاطر ریتم و موسیقی آن لذّت می‌بریم؛ امّا لذّت غیرمستقیم ما از آن، به خاطر تصویرهای آن است. واژه image (تصویر) شاید اغلب القاکننده یك تصویر بصری (Visual image) باشد ـ چیزی که در چشم ذهن دیده می‌شود ـ و ارائه تصویر بصری، پربسامدترین نوع تصویرگری در شعر است. اما تصویر، می‌تواند آوا، بو، مزه و تجارب مربوط به حس لامسه، مانند سختی، رطوبت یا سرما را القا کند؛ همچنین می‌تواند گویای یك حس درونی مانند گرسنگی، تشنگی یا حالت تهوّع باشد، و یا از حرکت و کششی در ماهیچه‌ها و مفاصل صحبت کند. اگر با قضیه، علمی برخورد کنیم، می‌توانیم این لیست را باز گسترش بدهیم؛ زیرا روانشناسان، دیگر خود را به پنج یا شش حس محدود نمی کنند. امّا برای نیل به هدف ما، که بحث درباره شعر است، طبقه‌بندی بالا، قاعدتاً باید کافی باشد.

Meeting At Night

The gray sea and the long black land;
And the yellow half-moon large and low;
And the startled little waves that leap
In fiery ringlets from their sleep,
As I gain the Cove with pushing prow,
And quench its speed i' the slushy sand.

Then a mile of warm Sea-Scented beach;
Three fields to cross till a farm appears;
A tap at the pane, the quick sharp scratch
And blue spurt of a lighted match,
And a voice less loud, through its joys and fears
Than the two hearts beating each to each!

Robert Browning.(1812 - 1889)

دیدار شبانه

دریا خاکستری است و ساحل سیاه و ممتد؛
و نیمه زرد رنگ ماه، بزرگ و پائین است؛
و امواج کوچك هراسان
در حلقه‌های آتشین، از خوابشان می‌جهند،
هنگامی که با کشیدن سینهٔ قایق بر روی شنهای پر از گل و لای،
سرعت آن را می‌گیرم و به پناهگاه ساحلی می‌رسم.
آنگاه یك مایل ساحلِ گرمِ بوی دریا گرفته است؛
از سه مرغزار باید گذشت تا مزرعه‌ای پدیدار شود؛
تلنگری به شیشه، صدای تند و تیز بازشدنِ در
و شعلهٔ آبی کبریتی که روشن می‌شود
و صدایی ـ که از بیم و شادی ـ کوتاهتر از صدای دو قلبی است که
رودرروی هم می‌طپند!

رابرت براونینگ (۱۸۸۹ ـ ۱۸۱۲)

دیدار شبانه شعری است عاشقانه. می‌توان گفت که این شعر، حرفهایی دربارهٔ عشق دارد، مثل اینکه: عاشق بودن، تجربه‌ای شیرین و هیجان‌انگیز

است؛ وقتی انسان عاشق است، همه چیز به نظرش زیبا می‌آید و جزیی‌ترین چیزها اهمیت می‌یابند. وقتی انسان عاشق است، معشوقش مهمترین چیز در جهان می‌شود. اما شاعر، عملاً هیچیك از اینها را به طور مستقیم بیان نکرده؛ او حتّی واژه «عشق» را در شعرش به کار نبرده است. کار وی ابلاغ تجربه است، نه اطّلاعات؛ و او برای این کار، اوّل موقعیتی خاص را به ما نشان می‌دهد، که در آن، یك عاشق به دیدار معشوق خود می‌رود. بعد، تأثرات حسی عاشق را آنقدر زنده و روشن توصیف می‌کند که خواننده، نه تنها می‌تواند آنچه را که او می‌بیند و می‌شنود، ببیند و بشنود، بلکه می‌تواند در انتظارات و هیجانات وی نیز سهیم شود.

هر سطر از شعر **دیدار شبانه** دارای تصاویری است که برخی از آنها برای حواس ما جاذبه دارد: دریای خاکستری، ساحل سیاه ممتد، نیمهٔ زردرنگ ماه، امواج کوچك هراسان با حلقه‌های آتشینشان، و شعلهٔ آبی کبریت روشن، همه برای حس بینایی ما جذّاب هستند؛ و نه فقط شکل، بلکه رنگ و حرکت را نیز ابلاغ می‌کنند. ساحل گرم بوی دریا گرفته، هم برای حس بویایی و هم حس لامسه، جاذب است؛ و صدای کشیده شدن قایق بر ماسه‌های پر از گل و لای، تلنگر به شیشه، جرقهٔ تند و تیز کبریت، نجوای دو عاشق، و صدای طپش قلب آنها، دارای جاذبه برای حس شنوایی است.

روشنی و وضوح هر تصویر، معمولاً بستگی به میزان معین و مشخص بودن آن دارد و نیز به این امر که شاعر تا چه اندازه از جزئیات مؤثّر استفاده کرده است. برای مثال، واژهٔ hummingbird (مرغ مگسخوار)، تصویری مشخص‌تر از bird (پرنده) را ارائه می‌کند و ruby - throated hummingbird (مرغ مگسخوار گردن قرمز) باز هم مشخص‌تر است. مع‌ذالك، لازم نیست برای ارائه روشن یك چیز، آن را به طور کامل توصیف کنیم. برخی از جزئیات مهمّ و روشنگر، معمولاً کافی است برای آنکه تخیل خوانندهٔ هوشیار، بقیه را بازسازی کند.

تنیسون در شعر **عقاب** فقط یکی از جزئیات مربوط به عقاب را ذکر می‌کند، و آن اینکه او صخره سنگ را «با دستهای خمیده» می‌گیرد. اما این یکی از جزئیات مؤثّر و به یادماندنی است. **براونینگ** نیز در **دیدار شبانه** کلّ صحنه را با «تلنگری به شیشه»، «صدای بازشدن در» و «شعله آبی کبریت روشن» یادآوری می‌کند.

از آنجا که تصویرگری روشی بسیار مؤثّر برای انتقال تجربهٔ زنده و روشن است، و از آنجا که شاعر می‌تواند از آن برای ابلاغ احساس و القای مفاهیم، و نیز بازآفرینی ذهنی حسها استفاده کند، یکی از مهمترین منابع برای استفادهٔ شاعر محسوب می‌شود. شاعر معمولاً به دنبال واژه‌های واقعی و تصویرمند (image - bearing) است تا واژه‌های انتزاعی بی‌تصویر. مع‌ذالك، نمی‌توان یك شعر را فقط با توجّه به کمّ و کیف تصویرگری آن ارزیابی کرد.

مجاز (۱)

استعاره، تشخیص، کنایه[1]

شعر به ما این اجازه را می‌دهد که چیزی بگوییم، در حالی که منظورمان چیزی دیگر است.

رابرت فراست

فرض کنید دوستتان در یك هوای بارانی به دیدارتان آمده و شما وقتی در را به رویش باز می‌کنید، و او را با آن سر و وضع آشفته و خیس می‌بینید،

---

۱. در فرهنگ اصطلاحات ادبی سیمادا، در مقابل Metonymy معادل کنایه را می‌بینیم. مؤلّف این فرهَنگ پس از آنکه تعریف کنایه را در زبان فارسی بیان می‌کند، می‌نویسد: «درعلم بیان انگلیسی، کنایه را نوعی مجاز گفته اند که به موجب آن اسم شیئ یا عنوان اندیشه‌ای را برای چیز دیگری که به آن مربوط است، به کار برند؛ مثل آنکه علّت را به جای معلول یا نویسنده را به جای اثرش ذکر کنند». بنا به این تعریف، که آن را نزدیك به تعریف ارائه شده در این مقاله ازMetonymy یافتیم، در مقابل این واژه، معادل «کنایه» را برگزیده‌ایم، درحالی که در فرهنگهای ادبی دیگر، معادلهای زیر نیز برای آن وجودداشت: ذکر جزء و ارادهٔ کلّ، ذکر ظرف به جای مظروف، ذکر علّت به جای معلول و... ـ م.

می‌گویید، «وای، چه خوشگل شده‌ای!» و او بلافاصله می‌گوید، «موش آبکشیده شده‌ام!». شما می‌دانید که او «خوشگل!» نشده و باز می‌دانید که «موش آبکشیده!» هم نیست. اگر به معنی واژه به واژه و تحت‌اللفظی جمله‌های ردّ و بدل شده فکر کنید، متوجه می‌شوید که هم شما و هم دوستتان، از زبان مجازی استفاده کرده‌اید.

نمونه‌های دیگری می‌آوریم: در مثال بالا ممکن است با دیدن دوستتان که کاملاً خیس شده، بگویید، «انگار یه کم خیس شده‌ای!» در حالی که منظورتان این است که «خیلی خیس شده‌ای!» همین طور، وقتی در یك مهمانی، میزبان به شما تعارف می‌کند که باز بفرمایید، و شما می‌گویید، خیلی ممنون، آن قدر خورده‌ام که دارم می‌ترکم، می‌خواهید بگویید که زیاد خورده‌اید، نه اینکه واقعاً در حال ترکیدن هستید! همچنین وقتی خیلی خسته‌اید و می‌گویید، آه، مُردَم! مطمئناً «واقعاً» نمرده‌اید!

اگر نمایشنامهٔ نجیب‌زادهٔ برژوا (Le Bourgeois Gentilhomme) اثر مولیر[۲] را خوانده باشید، حتماً به خاطر دارید که «آقای ژوردن» از کشف این حقیقت که تمام مدت عمرش را به نثر صحبت می‌کرده، چقدر خوشحال شد. شما شاید به همان اندازه متعجب بشوید وقتی کشف کنید که تمام مدت عمرتان را به زبانی نیمه شعری صحبت کرده‌اید! تنها فرق شما با شاعر این است که صنایع ادبی مورد استفاده شما کهنه، دست دوم و کلیشه‌ای است، در حالی که صنایع ادبی شاعر، تازه، اصیل و دست اول است.

در وهلهٔ اول ممکن است از نظر شما کار مسخره‌ای باشد که چیزی بگویید، در حالی که منظورتان چیزی دیگر است. امّا همه ما چنین کاری را می‌کنیم و دلیل خوبی هم برای آن داریم. این کار را می‌کنیم چون می‌توانیم از این طریق،

2. Moliére

مطلب مورد نظرمان را خیلی زنده‌تر و قویتر بیان کنیم. همچنین می توانیم به این وسیله، چیزی بیشتر از آنچه به زبان عادی بیان می کنیم، بگوییم.

مجاز، در مفهوم وسیع آن، به هر نوع سخنی که به نحوی غیر از روش معمول و متداول گفته شود، اطلاق می‌شود. برخی از اساتید ادب، حدود ۲۵۰ نوع برای آن برشمرده‌اند. امّا ضرورتی ندارد که ما با بیش از چند نوع از انواع آن آشنا شویم.

استعاره و تشبیه، هر دو به عنوان وسیله‌ای برای مقایسهٔ چیزهایی به کار می‌روند که اصولاً مثل هم نیستند. تنها تفاوت این دو صنعت، این است که در تشبیه از ادات تشبیه (یعنی کلمات و عباراتی مانند: نظیر، چون، مانند، مثل، شبیه و...) استفاده می‌شود، در حالی که در استعاره، تشبیه، تلویحی است ـ یعنی اصطلاح مجازی، جایگزین اصطلاح زبانی می‌شود.

وقتی **شکسپیر** در شعر **بهار** (spring) می گوید، «چکاوکهای شاد، ساعت مرد شخمزن هستند» از استعاره استفاده می کند؛ زیرا فرق چکاوك را با ساعت می‌داند. و هنگامی که **تنیسون** می‌نویسد، عقاب با دستان خمیده‌اش صخره سنگ را می گیرد، استعاره به کار می‌برد، زیرا به جای «چنگال»، از «دستان خمیده» استفاده می کند. امّا او در همین شعر، وقتی می گوید، عقاب «همچون تندری فرود می آید» از تشبیه استفاده می کند.

تشخیص عبارت است از دادن صفات انسانی به یك حیوان، یك شیئی و یا یك مفهوم. تشخیص در واقع، زیرگونه‌ای است از استعاره؛ مقایسه‌ای است تلویحی، که در آن، اصطلاح مجازیِ مقایسه، همواره یك موجود انسانی است. وقتی **فراست**[3]، خورشید را ساحر و ماه را ساحره می‌نامد، از صنعت تشخیص استفاده می کند. همچنین وقتی **کیتز**[4]، پاییز را به «دروگر»ی تشبیه می کند که «بی‌خیال

3. Robert Frost

4. Keats

روی کف یك انبار غله نشسته»، در واقع، به یك مفهوم شخصیت می‌بخشد.

تشخیص‌ها، از نظر میزان توقعشان از خواننده در تجسّم انسانی بخشیدن به اصطلاح زبانی، با هم فرق دارند، کیتز از ما می‌خواهد که به پاییز یك هویت کامل انسانی بدهیم. در شعر **The Twa corbies** که سراینده‌اش معلوم نیست، از ما خواسته شده به دو کلاغ سیاه فکر کنیم که مانند آدمها حرف می‌زنند، فکر می‌کنند و احساس می‌کنند، اما شکل انسانی ندارند. در اشاره براونینگ به «امواج کوچك هراسان»، تشخیص بسختی قابل درك است و ما در اشتباه خواهیم بود چنانچه این امواج را به شکل انسان مجسّم کنیم و یا حتی فکر کنیم که دارای احساس انسانی هستند.

یکی دیگر از صنایع ادبی که رابطهٔ نزدیك با تشخیص دارد، **التفات** (**خطاب شاعرانه**) است، که عبارت است از مخاطب قرار دادن شخص غایب یا موجودی غیر بشری، به طوری که گویی زنده و حیّ و حاضر است و می‌تواند به آنچه گفته می‌شود، پاسخ بدهد. در شعر **جیمز جویس**[5]، وقتی گوینده فریاد می‌زند، «عشق من، عشق من، عشق من، چرا تنهایم گذاشتی؟» معشوقه‌اش را ـ که او را ترك کرده و رفته ـ مورد خطاب قرار می‌دهد. همچنین، گوینده شعر **دیگر از گرما نترس، ای آفتاب!** (Fear no more the heat o' the sun) با جسد یك پسربچه صحبت می‌کند. **ویلیام بلیك**[6] نیز در سراسر یکی از شعرهای معروف خود، ببری را مخاطب خود قرار داده است، بی آنکه به نحوی دیگر به او شخصیت ببخشد. اما کیتز، ضمن اینکه پاییز را مورد خطاب قرار می‌دهد، به او شخصیت نیز می‌بخشد.

تشخیص و التفات هر دو روشهایی هستند برای زنده و صمیمی کردن زبان؛ اما از آنجا که مستلزم قدرت تخیل قوی شاعر نیستند ـ بخصوص التفات ـ

5. James Joyce
6. William Blake

ممکن است بتدریج، صرفاً به عنوان سبك و شیوهٔ خاص یك شاعر درآیند. لذا کاربرد آنها را هم در شعرهای بد و متوسط و هم در شعرهای خوب می‌بینیم.

Synecdoche[۷] (ذکر جزء و ارادهٔ کلّ) و **Metonymy** (کنایه) (استفاده از چیزی دارای رابطهٔ نزدیك با یك چیز، به جای خودِ آن چیز) خیلی شبیه هم هستند، از این جهت که هر دو جایگزین یك ویژگی عمده و یا یك جنبه از تجربه، به جای خود تجربه می‌شوند. لذا، شکسپیر آنجا که می‌گوید، آواز فاخته به «گوش متأهل» ناخوشایند است، از «گوش متأهل» به جای «مرد متأهل» استفاده کرده، یعنی صنعت **Synecdoche** را به کار گرفته است. همچنین، وقتی تی. اس. الیوت[۸] در شعر «**نغمهٔ عاشقانه جِی آلفرد پرافراك**» (The Love song of J. Alfered Profrock) خرچنگ را «یك جفت چنگال نخراشیده» می‌نامد، از **synecdoche** استفاده می‌کند.

شکسپیر وقتی می‌گوید که گلهای زرد «مرغزار را با شعف رنگ می‌زنند»، به جای اینکه بگوید گلهای زرد، مرغزار را با رنگ روشن که ایجاد شعف می‌کند، رنگ می‌زنند، از Metonymy استفاده می‌کند. همین طور وقتی فراست در شعر «خاموش، خاموش» (out, out) پسری مجروح را توصیف می‌کند که دست بریده‌اش را بالا نگه داشته، طوری که گویی می‌خواهد «از ریختن زندگی» جلوگیری کند، به جای اینکه بگوید، «از ریختن خون» جلوگیری کند، Metonymy به کار می‌برد.[۹]

---

۷. در ذیل synecdoche در فرهنگ‌های ادبی معادلهای زیر را می‌بینیم:
مجاز از نوع به نوع، مجازِ مرسل، کنایه، ذکر جزء و ارادهٔ کلّ ـ م.

8. T. S. Eliot

۹. با تعریفی که از Metonymy در همین مقاله ارائه شد، استفاده از «شعف» به جای «رنگ روشن» که ارتباط نزدیك با «رنگ روشن» دارد، و یا استفاده از «خون» به جای «زندگی» که در ارتباط نزدیك با «زندگی» قرار دارد، Metonymy است ـ م.

الیوت با جایگزین کردن «خرچنگ» با آن قسمت از بدن این جانور که شکارش را با آن صید می‌کند، نکتهٔ مهمی را در مورد خرچنگ به ما می‌گوید، و ما را بر آن می‌دارد که آن را روشنتر و واضحتر ببینیم. به همین ترتیب، **شکسپیر** با استفاده از «شعف» به جای رنگ زرد (روشن)، ما را برمی‌انگیزد که نه فقط تأثیر بصری این رنگ، بلکه پاسخ احساسی آن را نیز درك کنیم.

البته بسیاری از Synecdocheها و Metonymyها، همانند بسیاری از استعاره‌ها آنقدر در زبان جا افتاده‌اند، که دیگر مجاز به نظر نمی‌آیند. استفاده از «سرخپوست» به جای انسانی که پوست سرخ دارد یا «سفیدپوست» و «زردپوست»، به ترتیب، به جای انسانهایی که پوست سفید یا زرد دارند، از این دست است. Synecdoche و Metonymy آنقدر به هم شبیه‌اند که بزحمت می‌توان بین آنها فرق گذاشت. و امروز، از Metonymy به جای هر دو استفاده می‌شود.

در آغاز مقاله گفتیم که استفاده از مجاز، اغلب مؤثرتر از استفاده از زبان معمولی برای بیان مطالب مورد نظر ماست. علّت این تأثیرگذاری چیست؟

اولاً مجاز به ما لذت تخیّلی می‌بخشد. تخیل را می‌توان به یك تعبیر، به عنوان استعداد یا توان ذهن برای انتقال ناگهانی از یك نقطه به نقطهٔ دیگر توصیف کرد ـ انتقالی که در آن، حرکت به جای آنکه به صورت پیمودن پله پلهٔ فاصله باشد، با جهشهای ناگهانی، از پایین به بالا صورت می‌گیرد. ذهن در این جهشهای ناگهانی، از مشاهدهٔ شباهت بین چیزهایی که در واقع شبیه هم نیستند، لذت می‌برد. احتمالاً همهٔ ما از تماشای قلعه‌ها، شهرها و لشگرها در آتش، لذت برده‌ایم، یا از تماشای ابرها و تشبیه آنها به حیوانات یا چهره‌ها؛ یا از مشاهده انسان در ماه. پس، اولاً مجاز، از طریق به کار انداختن نیروی تخیل، به ایجاد منبعی برای لذت کمك می‌کند. ثانیاً، استفاده از مجاز، راهی است برای واردکردن تخیل بیشتر به شعر، به منظور تبدیل امور انتزاعی به عینی، و برای

حسی‌تر کردن شعر.

وقتی **مك لیش**[10] به «علم» شخصیت می‌بخشد، در واقع به چیزی که قبلاً یك مفهوم بوده، جسم و شکل می‌دهد. وقتی داماد رابرت فراست که به عروس خود فکر می‌کند، آرزو می‌کند که ایکاش قلب او در صندوقچه‌ای طلایی بود که می‌شد آنرا با یك سنجاق نقره‌ای قفل کرد، در واقع به یك احساس درونی، در قالب تعبیرات عینی، شخصیت و عینیت می‌بخشد. به طور کلی، استفاده از مجاز، راهی است برای افزودن به جذّابیت شعر. ثالثاً مجاز، به ما امکان می‌دهد که به شدت احساسی جمله‌ها بیفزاییم ـ جمله‌هایی که در غیر این صورت، صرفاً خبری هستند. با زبان مجاز، می‌توان نگرشها را نیز به همراه اطلاعات، ابلاغ کرد. وقتی **ویلفرد اُون**[11] سربازی را که گرفتار حملهٔ شیمیایی شده، به فردی در حال غرق شدن در یك دریای سبز تشبیه می‌کند، ضمن ارائه یك تصویر عینی، احساس یأس و خفگی را نیز القا می‌کند. رابعاً مجاز وسیله تمرکز است؛ راهی است برای گفتن زیاد در مجالی تنگ. تعابیر مجازی، گاه می‌توانند مثل بعضی از کلمات، چندبعدی باشند. برای مثال، مزایای تشبیه زندگی به شمع را در نظر بگیرید ـ **شکسپیر** در بخشی از **مکبث**[12]، این تشبیه را دارد. زندگی از این نظر که از تاریکی شروع می‌شود و به تاریکی ختم می‌شود، از این نظر که وقتی می‌سوزد، ایجاد نور و انرژی می‌کند، فعال و رنگین است، از این نظر که بتدریج کوتاه و کوتاهتر می‌شود، از این نظر که در هر لحظه امکان خاموشیش هست، از این نظر که کوتاه است و فقط برای مدتی کوتاه می‌سوزد، به شمع تشبیه شده است.

مسلّماً یکی از تواناییهای لازم برای خواندن شعر، توانایی درك و تفسیر

10. Macleish
11. Wilfred Owen
12. Macbeth.

انواع مجاز است. هر نوع استفاده از مجاز، معمولاً با ریسك سوء تعبیر توأم است ـ گرچه این ریسك به خطرش می‌ارزد. خوشبختانه، همهٔ افراد تا حدودی قدرت تخیل دارند؛ در ضمن، تخیل را تربیت می‌توان کرد. همچنین، توان درك تعابیر مجازی را با تمرین و آموزش، می‌توان افزایش داد.

مجاز (۲)

نماد[۱]، تمثیل[۲]

The Road Not Taken

Two roads diverged in a yellow wood
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth

---

۱ و ۲. در فرهنگهای ادبی فارسی، معادلهای متعددی برای دو واژه symbol و Allegory می‌یابیم. مثلاً در مقابل Allegory معادلهای زیر را می‌بینیم: استعارهٔ طویل، مجاز، رمز، تمثیل، مثل، ضرب‌المثل، کنایه، تمثیل رمزی و در مقابل symbol، معادلهای زیر را: سمبل، نماد، نشان، رمز، علامت، کنایه، تمثیل، سمبل و کنایه. اما به خاطر تعریفی که در این مقاله از این دو اصطلاح داده شده، و مطابقت آن با تعاریف موجود برای نماد و تمثیل در فرهنگهای فارسی، برای symbol، نماد و برای Allegory، تمثیل را انتخاب کردیم - م.

Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Beacuse it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,

And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black,
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I -
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.

Robert Frost (1874 - 1963)

راهی که انتخاب نشد

در جنگلی زرد دو راه از هم جدا می‌شد.
و افسوس، من نمی‌توانستم در حالی که یك تن بودم
هر دو راه را دربیش بگیرم.
درنگی طولانی کردم
و یکی از آنها را تا جایی که چشم کار می‌کرد، نگریستم

آنگاه راه دیگر را دربیش گرفتم، که به همان صفا و زیبایی بود

و شاید جاذبه‌ای بیشتر داشت،
زیرا پوشیده از علف بود و پایکوب شدن می‌خواست
گرچه عبور، هر دو راه را در واقع، تقریباً به یك اندازه لگدکوب و فرسوده کرده بود

و آن روز صبح، هر دو راه به یك اندازه
پوشیده از برگهایی بود که هنوز هیچ گامی بر آنها نهاده نشده بود.
آه، راه اوّل را برای روزی دیگر گذاشتم
و در حالی که می‌دانستم چگونه راه به راه می‌پیوندد،
تردید داشتم که امکان بازگشت داشته باشم.

سالهایی دور پس از این، با آه و افسوس این را در جایی خواهم گفت:
دو راه در یك جنگل زرد از هم جدا می‌شد و من -
من آن راهی را انتخاب کردم که کمتر از آن عبور شده بود،
و همین باعث همهٔ این تفاوتها شده است.

رابرت فراست (۱۹۶۳ ـ ۱۸۷۴)

اگر بخواهیم تعریفی کلّی از نماد ارائه کنیم، باید بگوییم: نماد چیزی است که معنایی بیش ازخودش، داشته باشد. برای مثال شعر «راهی که انتخاب نشد» از انتخاب بین دو راه صحبت می‌کند که توسط یك نفر که در جنگلی قدم می‌زند، انجام می‌گیرد. او با خودش می‌گوید، یکی از راهها را انتخاب می‌کنم و وقتی برگشتم، راه دیگر را می‌روم؛ اما می‌داند که احتمالاً قادر به این کار نخواهد بود. بند آخر شعر، به ما می‌گوید که شعر باید دربارهٔ چیزی بیش از انتخاب سادهٔ یك راه در جنگل باشد، زیرا انتخاب این یا آن راه در یك جنگل، انتخاب چندان مهمی نیست، در حالی که چنانکه از شعر برمی‌آید، انتخاب مزبور، در زندگی گوینده، نقش بسیار بزرگی را ایفا می‌کند، به طوری که

می‌گوید، از این انتخاب، «سالهایی دور پس از این، با آه و افسوس یاد خواهم کرد». پس ما می‌توانیم انتخاب راه توسط این شخص را به عنوان نمادی برای هر انتخاب مهمی در زندگی که در طول سالیان، در نوع تجربهٔ انسان، تفاوتی بزرگ ایجاد می‌کند، تعبیر کنیم.

سه نوع از انواع مجاز در همدیگر تداخل می‌کنند و گاه تشخیص آنها از یکدیگر مشکل است. اینها عبارتند از **تصویر** (image)، **استعاره** (metaphor) و **نماد** (symbol).

معمولاً تصویر به معنی همان چیزی است که هست؛ استعاره چیزی است غیر از آنچه که هست، و نماد، چیزی است که هست، به اضافهٔ چیزی بیشتر. وقتی می‌گوییم «یك سگ قهوه‌ای پشمالو، پشتش را به یك پرچین سفید نوك تیز می‌مالید»، صرفاً دربارهٔ یك سگ و یك پرچین صحبت می‌کنیم؛ پس یك تصویر ارائه شده است. اگر بگوییم «یك سگ کثیف کیف مرا در مهمانی زد»، کسی که درباره‌اش صحبت می‌کنیم، اصلاً یك سگ نیست، ولذا، از استعاره استفاده کرده‌ایم. اما اگر بگوییم، «نمی‌توان به سگ پیر حقّه تازه یاد داد»، نه تنها در مورد سگها، بلکه در مورد کل موجودات، از هر نوع، صحبت می‌کنیم؛ پس در اینجا، نماد به کار برده‌ایم.

البته، تصاویر، آنگاه جاندارترند که با استعاره و نماد همراه باشند. وقتی از ویژگیهای حسّی شعر راهی که انتخاب نشد صحبت می‌کنیم، توجهمان به تصویر دو راه پوشیده از برگ در یك جنگل زرد، جلب می‌شود، و موقعی که از معنی (significance) آن حرف می‌زنیم، این دو راه را نماد تلقی می‌کنیم.

نمادها از نظر میزان مشخص بودنشان در شعر متفاوت‌اند. فراست در شعر راهی که انتخاب نشد، از طریق میزان اهمیتی که در آخرین بند شعر به این انتخاب می‌دهد، ما را بر آن می‌دارد که از انتخاب دو راه در جنگل، تعبیری نمادین داشته باشیم. در بعضی از شعرها، وجود نماد به نحوی بارزتر از این مشخص می‌شود؛ بعضی از آنها هم این مسئله را اصلاً مشخص نمی‌کنند. برای مثال، دو شعر زیر را در

نظر بگیرید: چند سطر اوّل شعر رز سفید اثر جان بویل اُریلی[3] را باهم می‌خوانیم:

A White Rose

The red rose whispers of passion,
And the white rose breathes of love,
Oh, the red rose is a falcon,
And the white rose is a dove.

رُز سفید

رُز قرمز نجواگرِ هوس است،
و رُز سفید ازعشق تنفّس می‌کند؛
آه، رُز قرمز یك شاهین است،
و رُز سفید، یك کبوتر

می‌بینیم که در این شعر، اُریلی، به نحوی کاملاً روشن نشان می‌دهد که رز قرمز، نماد میلی مادی و رز سفید، نماد علاقه‌ای معنوی است؛ به طوری که وقتی به استعارهٔ موجود در سطر سوم می‌رسیم، به طور ناخودآگاه در ذهنمان، هوس را جایگزین رز قرمز می‌کنیم، با علم به اینکه آنچه اُریلی با هم مقایسه می‌کند، شاهین و هوس است، نه شاهین و رز. اما شعر دوم را نگاه کنید:

My star

All that I know

3. John Boyle O'Reilly (1844 - 1890).

Of a certain star
Is, it can throw
(like the angled spar)
Now a dart of red,
Now a dart of blue;
Till my friends have said
They would fain see, too,
My star that dartles the red and the blue!
Then it stops like a bird, like a flower, hangs furled:
They must solace themselves with the saturn above it.
What matter to me if their star is a world?
Mine has opened its soul to me; therefore I love it.

Robert Browning (1812 - 1889)

ستارهٔ من

تمامی آنچه که من
از یك ستارهٔ خاصّ می‌دانم
این است که او می‌تواند
(چون نیزه‌ای گوشه‌دار)
گاه پرتوی قرمز
و گاه پرتوی آبی بیفشاند
طوری که دوستانم گفته‌اند
که آنها نیز با مسرّت دیده‌اند
که ستارهٔ من پرتو قرمز و آبی می‌افشاند
آنگاه‌اوازپرتوافشانی‌بازمی‌ایستدوچون‌پرنده‌ای،چون‌گلی‌به‌خودمی‌پیچد
آنها باید خود را با زحل که در بالای ستارهٔ من قرار دارد، تسلّی دهند

به من چه که ستارهٔ آنها دنیایی است؟!
ستارهٔ من روحش را به روی من گشوده است: پس من به او عشق می ورزم

رابرت براونینگ (۱۸۸۹ ـ ۱۸۱۲)

در این شعر، چیز مشخصی که به ما بگوید براونینگ از چیزی جز یك ستاره صحبت می کند، وجود ندارد. و فقط اهمیت این ستاره برای اوست که در ما این گمان را برمی‌انگیزد که وی دارد از چیزی بیش از یك ستاره صحبت می کند.

نماد، غنیترین و نیز مشکلترین نوع از انواع مجاز است. هم غنا و هم مشکل بودن نماد، ناشی از عدم صراحت آن است. گرچه شاعر ممکن است نماد خود را به چیزی نسبتاً مشخص برساند، مع‌ذالك در بسیاری از شعرهای نمادین، معنای نماد بقدری کلی است که می‌تواند طیفی وسیع از معانی ظریفتر را بپوشاند. مثلاً شعر راهی که انتخاب نشد، از انتخابی خاص در زندگی صحبت می کند، ولی چه انتخابی؟ آیا منظور، انتخاب شغل بوده؟ (البته منظور فراست از «راهی که کمتر از آن عبور کرده بودند»، تصمیم وی به شاعرشدن بوده است.) انتخاب یك سرگرمی بوده؟ انتخاب همسر بوده؟ یا...؟ خوب، می‌تواند هر یك از اینها باشد، همهٔ اینها باشد یا هیچکدام اینها نباشد. نمی‌توان گفت که انتخاب شاعر ـ اگر اصولاً انتخاب خاصی را در مدّنظر داشته ـ چه بوده است. و اصلاً مهم نیست که واقعیت این امر برای ما روشن شود. معنی کلی شعر، بقدر کافی روشن است: بیان حسرتی است از اینکه امکانات تجربهٔ زندگی تا این اندازه محدود است. انسان باید یك وطن داشته باشد، یك شغل و...

گویندهٔ این شعر مایل بوده هر دوراه را برود، اما بناچار، یکی را انتخاب کرده است. انسان معمولاً وقتی راهی را در زندگی برمی گزیند، هرچند از انتخاب خود راضی باشد، همواره آرزوی قلمروهایی از تجربه را دارد که می‌توانسته آنها را بیازماید.

از آنجا که نماد در این شعر، غنی است، شعر، معانی متعددی را القا می کند. از جمله، روی این مسأله که امکان انتخاب وجود داشته، تأکید دارد.

همچنین دربارهٔ ماهیت انتخاب صحبت می‌کند: اینکه چگونه هر انتخابی دامنهٔ انتخابهای ممکن در آینده را محدود می‌کند، به طوری که ما همین طور که راه خود را می‌رویم و زندگیمان را می‌کنیم، هم آزادی انتخاب داریم و هم انتخابهای گذشته، ما را وادار به انتخابهای خاص دیگری می‌کند. این شعر گرچه در اصل یك شعر فلسفی نیست، ولی به طور غیر مستقیم، نظر به مسألهٔ اختیار، در مقابل جبر دارد. این شعر قادر است همهٔ این کارها را با استفاده از یك نماد مؤثر، که به طور فشرده و موجز به کار رفته است، انجام دهد.

تفسیر نمادین ستارهٔ من نیز به همین نحو، معانی متنوعی را القا خواهد کرد. این شعر را اغلب به عنوان ستایشی از همسر براونینگ ـ یعنی الیزابت بَرِت براونینگ[۴] ـ تفسیر کرده‌اند. طبق نوشتهٔ یك منتقد، «آن زن چون یك ستاره رنگارنگ بر زندگی براونینگ می‌تابید، اما از لحظه‌ای که دنیا قصد کرد در راز نبوغ او کنجکاوی کند، نورافشانی خود را بکلی قطع کرد.» تلقّی دیگر، این است که شعر، به نبوغ ویژهٔ خود براونینگ اشاره می‌کند: «موهبت بصیرت او نسبت به معنایی در اشیا و پدیده‌ها، که از دید دیگران پنهان بود». یك تفسیر دیگر این است که براونینگ، سبك ویژهٔ خود را در نظر داشته است. او عاشق آواها و ریتمهای ناهموار و تصاویر عجیب و غریب بود، در حالی که اکثر مردم روزگار وی زیبایی را تنها در وزنهای نرم و روان و تصاویر شعری باب روز به سبك تنیسون ـ معاصر براونینگ ـ می‌دیدند، که «ستارهٔ زحل» می‌تواند نماد آن وزنها و تصاویر شعری باشد.

مهم نیست که بدانیم کدامیك از این تفاسیر، درست یا غلط است. نمی‌توان گفت که در ذهن شاعر واقعاً چه چیزی بوده است. شعر از نظر پیام زبانی، بیان علاقه‌ای است نسبت به یك ستارهٔ خاصّ که دارای زیبایی و جذّابیتی منحصر بفرد برای شاعر است و هیچکس دیگری قادر نیست آنچه را که شاعر در آن

4. Elizabeth Barrett Browning

می‌بینند، ببینند. این ستاره می‌تواند نماد هر چیزی در زندگی باشد که دارای معنا و ارزشی منحصر بفرد برای کسی است، به طوری که دیگران قادر به درك آن نیستند. بعلاوه، از آنجا که معنی، باز است، خواننده می‌تواند تجربهٔ خود را وارد تفسیر شعر کند. مثلاً ستارهٔ عزیز **براونینگ** می‌تواند خوانندهٔ شعر را به یاد عروسك پارچه‌ای ایّام کودکی‌اش ـ که واقعاً دوستش می‌داشته، بیندازد ـ با آن چشمهای دکمه‌ای از جا درآمده و خرده پارچه‌هایی که از توی شکمش بیرون زده بوده و هیچ اثری از زیبایی و لطافت عروسکهای دیگر که معمولاً همهٔ کودکان دوست می‌دارند، در آن یافت نمی‌شده است!

اگر دو شعر **رُز سفید** و **ستارهٔ من** را به عنوان دو نمونهٔ افراطی در نظر بگیریم که در اوّلی شاعر کاملاً مشخص کرده که آنچه می‌گوید، نماد چیست و در دوّمی، اصلاً این مسئله مشخص نشده است، می‌توانیم بین این دو حدّ، شعرهایی را قرار بدهیم که دارای درجاتی از نماد صریح یا غیر صریح هستند.

برای مثال، هرچند **ستارهٔ من براونینگ** ممکن است ذهن ما را به سمت یك عروسك پارچه‌ای قدیمی سوق بدهد، این درست نیست که دور بیفتیم و به همه بگوییم که در این شعر، **براونینگ** به صورت نمادین، از ستاره، برای اشاره به عروسك پارچه‌ای استفاده کرده است؛ زیرا این یك تفسیر، شخصی، خصوصی و محدود است. بعلاوه، هرگز نباید تصوّر کنیم که چون معنی یك نماد، کم و بیش باز است، می‌توانیم هر معنایی را که اراده کنیم، به آن نسبت بدهیم. برای مثال، اگر در **راهی که انتخاب نشد**، انتخاب را بین خوب و بد تلقّی کنیم، اشتباه کرده‌ایم، زیرا شعر به ما می‌گوید که دو راه بسیار به هم شبیه‌اند و هر دو از برگهایی پوشیده شده که هیچ گامی آنها را پایمال نکرده است. پس انتخاب، هر چه که باشد، بین دو چیز خوب است. هر تفسیری که ما از یك شعر نمادین می‌کنیم، بایستی پیوندی محکم با حقایق شعر داشته باشد. نباید ریسمان تخیّلمان را شل کنیم و بگذاریم تا ابرها برود... از آنجا که نماد می‌تواند ابعاد

زیادی را به شعر بیفزاید، وسیله‌ای بسیار مؤثر برای شاعر است. امّا به همین میزان هم امکان سوء تعبیر را برای خوانندهٔ عامی و بیدقّت، فراهم می آورد.

تفسیر دقیق نماد در شعر، مستلزم مهارت، دقّت و ذکاوت است. خواننده باید حدّ اعتدال را در این زمینه حفظ کند تا تعبیر و تفسیرش نه بیشتر و نه کمتر از آنچه مورد نظر شاعر از نماد بوده است، باشد. خواننده‌ای که صرفاً معنای ظاهری شعر را می گیرد، لااقلّ در تجربهٔ شاعر سهیم می شود، امّا کسی که هر طور که دلش می خواهد شعر را تفسیر می کند، در واقع شعر را رها می کند و مشغول رؤیاپردازی می شود.

مهمتر اینکه ما باید از بیماری مشاهدهٔ نماد در هر جا ـ چه نمادی در کار باشد و چه نباشد ـ جداً بپرهیزیم. اگر هر از چندگاهی نمادی از چشممان دور بماند، خیلی بهتر است از اینکه همواره بین سایه‌ها و سرابها قدم بزنیم.

امّا تمثیل عبارت است از روایت یا توصیفی که در ورای معنای سطحی خود، معنایی ثانوی دارد. در این قبیل موارد، گرچه روایت یا توصیف، معنی و نقش خاصّ خود را دارد، مراد اصلی نویسنده، معنای ثانوی آن است. برای مثال، وقتی به روایت انجیل، فرعون خوابی می بیند که در آن هفت گاوِ لاغر، هفت گاو چاق را می درند و می بلعند، این روایت ارزش واقعی خود را نمی یابد، تا وقتی که یوسف، معنای تمثیلی آن را به دست می دهد، و آن اینکه مصر، هفت سال نعمت و وفور و سعادت خواهد داشت و به دنبال آن، دچار هفت سال قحطی خواهد شد.

تمثیل در ادبیّات جدید، کمتر از ادبیّات قرون وسطی و رنسانس، متداول است. همچنین، در اشعار کوتاه، کمتر یافت می شود تا اشعار بلند. در اشعار سیاسی به کار رفته است تا معنی را پنهان کند، به جای اینکه آن را آشکار سازد. (بهتر بگوییم، آن را از برخی افراد می پوشاند، درحالی که برای برخی دیگر، آشکار می سازد.) تمثیل ـ گرچه نه به اندازهٔ نماد ـ روشی است مؤثّر برای عینیّت بخشیدن به مسائل و امور انتزاعی؛ و گاه به طور مؤثّر، حتی در اشعار نسبتاً کوتاه به کار رفته است.

مجاز (۳)

پارادوکس (نقیض گویی)، بزرگ نمایی[۱] کوچک نمایی[۲]، آیرونی[۳]

ازوپ[۴] حکایت مسافری را نقل می کند که در یك شب بسیار سرد زمستانی به یك غول جنگلی پناه می برد و به محض ورود به خانهٔ او توی انگشتهایش فوت می کند. غول دلیل این کار را می پرسد. مسافر می گوید: «می خواهم انگشتهایم گرم

---

۱ و ۲. معادل «بزرگ نمایی» را در مقابل Overstatement و «کوچك نمایی» را در مقابل Understatement، قرار داده ایم. گرچه در مقابل هر دو اصطلاح انگلیسی در فرهنگهای ادبی فارسی، معادل «اغراق» را می یابیم. البته در مقابل «understatement» معادلهای «کم گویی» و «کتمان حقیقت» نیز وجود داشت، اما به خاطر هماهنگی، دو معادل فارسی بالا ترجیح داده شد. در فرهنگ اصطلاحات ادبی تألیف سیمادا، (ص ۳۱) می خوانیم: «در بلاغت انگلیسی، برای اغراق دو قسم برشمرده اند: اغراقی که به موجب آن معانی خُرد را بزرگ جلوه دهند (hyperbole)، و دیگر، اغراقی که به موجب آن معانی بزرگ را خُرد جلوه دهند (meiosis = understatement)» ـ م.

۳. در فرهنگ سیمادا، آیرونی چنین تعریف شده است: «آیرونی به معنی عام، صناعتی است ←

شود.» آنگاه یك كاسه حلیم داغ برای او می آورند. مسافر آن را هم فوت می كند. غول علت این كار را می‌پرسد. مسافر می گوید: «این كار را می كنم تا حلیم سرد شود.» پس غول او را از خانهٔ خود بیرون می اندازد، چون نمی تواند كسی را كه هم برای گرم كردن و هم برای سرد كردن فوت می كند، تحمل كند!

پارادوكس، یك تناقض ظاهری است، كه مع‌ذلك، به نحوی صادق است. پارادوكسِ دستِ سرد وحلیم داغ، برای كسی كه می‌داند جریان هوا وقتی به شیئی با دمای متفاوت دمیده شود، آن شیء را به دمای خود نزدیكتر می كند، عجیب نیست. در یك سخن پارادوكسی، تناقض معمولاً به خاطر یكی از واژه‌هایی است كه به طور مجازی و یا در بیش از یك معنی به كار رفته باشد. ارزش پارادوكس، ارزش تكاندهندگی آن است. ناممكن بودن ظاهری آن، نظر خواننده را جلب می كند و پوچی ظاهری آن بر حقیقت آنچه گفته می‌شود، تأكید می كند.

با هم شعری را كه در آن از پارادوكس استفاده شده، می‌خوانیم:

To Lucasta, Going to the Wars

Tell me not, sweet, I am unkind,
That from the nunnery
of they chaste breast and quiet mind
To war and arms I fly.

→

كه نویسنده یا شاعر به واسطهٔ آن، معنایی مغایر با بیان ظاهری در نظر دارد. این كلمه در ادبیّات غرب، مأخوذ از نام شخصیتی قراردادی به اسم آیرون است. در ادبیات فارسی این صناعت را گاه به طنز و گاه به استهزاء و طعنه تعبیر كرده اند.» معادل «وارونه گویی» برای «Irony» باتوجّه به تعریفی كه در این مقاله از آن شده است، مناسب به نظر می رسید، امّا به خاطر آنكه هیچیك از معادلهای «استهزاء» «طعنه» و «وارونه گویی» معادلی دقیق برای رساندن معنی كلّی این اصطلاح نیست، لذا همان معادل «آیرونی» را در مقابل آن قرار می‌دهیم - م.

4. Aesop

True, a new mistress now I chase
The frist foe in the field;
and with a stronger faith embrace
A sword, a horse, a shield.
Yet this inconstancy is such
As you too shall adore
I could not love thee, Dear, so much
Loved I not honor more.

برای لوکاستا هنگام رفتن به جنگ

عزیزم نامهربانم مخوان
که از صومعهٔ
آغوش پاك و روحِ آرامِ تو
به سوی جنگ و سِلاح می‌شتابم.
آری، من اینك به دنبال معشوقی تازه‌ام
اوّلین دشمن در میدان جنگ
و با ایمانی قویتر در آغوش می‌کشم
شمشیر، اسب و سپر را
امّا این بی‌وفایی چنان است
که تو نیز آن را می‌ستایی
عزیزم، من نمی‌توانستم ترا
بیش از شرافت، دوست بدارم

بزرگ‌نمایی، کوچك‌نمایی و آیرونی، رشته‌ای به هم پیوسته را تشکیل می‌دهند؛ زیرا بترتیب، عبارتند از بیش از منظور اصلی گفتن، کمتر از منظور

اصلی گفتن، و نیز خلاف منظور اصلی را گفتن.

بزرگنمایی (مبالغه و غلوّ) (= overstatement , hyperbole) صرفاً گزافه‌گویی است، اما گزافه‌گوییی که در خدمت حقیقت باشد. وقتی می‌گویید «دارم از گرسنگی می‌میرم» یا «می‌خواهم از خوشحالی پرواز کنم» یا «از شادی در پوستم نمی‌گنجم» یا «از غصه دق کردم»، توقع ندارید کسی حرفتان را باور کند، بلکه صرفاً دارید روی منظور واقعیِ خود تأکید می‌کنید. همین‌طور وقتی می‌گویید، «بی‌مبالغه، هزار نفر در مهمانی بود!» در واقع یك مبالغه را روی مبالغه دیگر می‌گذارید، زیرا منظورتان این است که به طور مجازی «هزار نفر در مهمانی بودند» یا در واقع، «سالن مهمانی شلوغ بود». مانند همهٔ انواع مجاز، مبالغه نیز می‌تواند با درجات مختلف تأثیر به کار گرفته شود. همچنین می‌تواند خنده‌دار یا خشك و سنگین باشد؛ مجاب‌کننده باشد یا نباشد. وقتی تنیسون در شعر **عقاب** می‌گوید «او در سرزمینهای متروك نزدیك به خورشید زندگی می‌کند»، حرفی را می‌زند که به نظر می‌رسد بی‌مبالغه، صادق باشد، هرچند با مطالعه‌ای اندك که در نجوم داریم، می‌دانیم که چنین نیست. هنگامی که وردزورث[5] در شعر **تنها و سرگردان چون ابر بودم** (I wandered lonely as a cloud) می‌گوید که نرگسها «در صفی بی‌پایان در حاشیهٔ خلیج گسترده بودند»، انگار گزارشی صادقانه ازمنظره‌ای عینی می‌دهد. و بالاخره وقتی فراست در پایان شعر **راهی که انتخاب نشد** می‌گوید، «من این را با افسوس خواهم گفت در جایی قرنهای قرن پس از این»[6]، بزحمت متوجه مبالغه می‌شویم؛ زیرا بیان،

---

5. Wordsworth

۶. فراست در این شعر می‌گوید: «I'll say this with a sigh, **ages and ages hence**». با اینهمه ما حتی در ترجمه، مایلیم که: «**ages and ages**» را به صورت «سالیانی دور» ترجمه کنیم تا «قرنها قرن»! چون متوجه مبالغه هستیم و می‌دانیم که منظور شاعر، تأکید بر طولانی بودن زمان بوده، نه اینکه بر این گمان است که واقعاً قرنها عمر خواهد کرد ـ م.

بسیار نرم و ملایم است. مع‌ذالك، چنانچه از مبالغه ناشیانه استفاده شود، مطمئناً آبکی و مسخره به نظر خواهد رسید.

کوچك‌نمایی عبارت است از کمتر از حد لازم گفتن. ممکن است در وهلهٔ اول، این امر، که می‌توان حقیقتی واحد را هم با بزرگنمایی و هم با کوچك‌نمایی مورد تأکید قرار داد، متناقض به نظر برسد. کوچك‌نمایی ممکن است در خود گفتار و یا در نحوهٔ گفتار باشد. برای مثال، وقتی سر میزی نشسته‌اید که رویش یك بشقاب پُر از غذاست و می‌گویید، «لقمهٔ چربی است!»، در گفتارتان کوچك‌نمایی وجود دارد (کمتر از واقعیت را می‌گویید). اما وقتی آرتموس وارد[۷] می‌گوید، کسی که دستش را نیم ساعت در آتش نگه دارد، گرمایی نامطبوع و بیش از حد را احساس خواهد کرد، چیزی را بیان می‌کند که درواقع درست است؛ اما نحوهٔ گفتار طوری است که واقعیت با شدتی بسیار کمتر از حد واقعی خود بیان می‌شود. این هم نوعی کوچك‌نمایی است. خوب است در اینجا دو نمونه شعر را که در یکی از بزرگ‌نمایی و در دیگری از کوچك‌نمایی استفاده شده، باهم بخوانیم.

A Red, Red Rose

O my luve is like a red, red rose,
That's newly sprung in June.
O my luve is like the melodie
That's sweetly played in tune.

As fair art thou, my bonnie lass,
So deep in luve am I,
And I will luve thee still, my dear,

7. Artemus Ward

Till a' the seas gang dry,

Till a' the seas gang dry, my dear,
And the rocks melt wi' the sun!
And I will luve thee still my dear,
While the sands O' life shall run.
And fare thee weel, my only luve,
And fare thee weel awhile!
And I will come again, my luve,
Though it were ten thousand mile!

Robert Burns (1759 - 1796)

یک رزِ قرمز قرمز

آه، عشق من به یك رُزِ قرمزِ قرمز می‌ماند
که تازه در ماهِ ژوئن شکفته است
آه، عشق من به آهنگی می‌ماند
که نرم و دلنواز نواخته می‌شود

آنقدر که تو زیبایی، دلبرك لاغراندامِ من
همان قدر من در عشق خود عمیقم
و به تو عشق خواهم ورزید، عزیز من
تا وقتی که همهٔ دریاها بخشکند

تا وقتی که همهٔ دریاها بخشکند
و سنگها در آفتاب ذوب شوند!
و باز به تو عشق خواهم ورزید، عزیز من

مادام که شنهای هستی روانند.

خدا نگهدار تنها عشق من
ترا تا مدّتی بدرود می‌گویم!
و دوباره بازخواهم گشت عشق من
حتّی اگر هزاران مایل با تو فاصله داشته باشم

رابرت برنز (۱۷۹۶ ـ ۱۷۵۹)

The Rose Family

The rose is a rose,
And was always a rose
But the theory now goes
That the apple's a rose,
And the pear is, and so's
The plum, I suppose,
The dear only knows
What will next prove a rose,
You, of course, are a rose _
But were always a rose.

Robert Frost (1874 - 1963)

خانوادهٔ رُز

آه، رُز، رُز است
و همیشه رُز بوده.
امّا نظریّه‌ای امروز می‌گوید
که سیب، رُز است

و گلابی، رُز است
و آلو گمان می‌کنم!
فقط خدا می‌داند
که چه چیزهایی بعداً رُز از آب درخواهد آمد!
امّا تو، البتّه رُز هستی
ولی همیشه یك رُز بوده‌ای.

رابرت فراست (۱۹۶۳ ـ ۱۸۷۴)

و امّا **آیرونی**، دارای انواعی مختلف است. **آیرونی کلامی (طعنه)**، عبارت است از عکس منظور اصلی را گفتن. و معمولاً با **تهکّم و طنز**، اشتباه گرفته می‌شود. به همین دلیل، بهتر است نگاهی به معنی هر سه واژه بیندازیم. تهکّم و طنز، هر دو استهزاء و تمسخر را نشان می‌دهند. یکی در سطح محاوره، و دیگری در سطح ادبی. **تهکّم** عبارت است از سخن تلخ و نیشداری که هدفش جریحه‌دار کردن احساسات است. طنز اصطلاحی رسمیتر است که معمولاً در مورد ادبیات مکتوب به کار می‌رود و هدفی والا را دنبال می‌کند؛ تمسخرِ گزنده یا ملایمِ حماقت یا شرارت انسانهاست، با هدف اصلاح و یا لااقل حفظ دیگران از سقوط در ورطهٔ همان حماقتها یا شرارتها. و اما **آیرونی کلامی**، وسیله یا ابزاری ادبی است که می‌توان آن را در خدمت تهکم و طنز به کار گرفت یا نگرفت. و معمولاً به این دلیل با تهکّم و طنز اشتباه می‌شود که اغلب به عنوان ابزار آنها مورد استفاده قرار می‌گیرد. البته آیرونی کلامی می‌تواند بدون قصد تهکّم و طنز به کار برود. همچنین، تهکّم و طنز بدون آیرونی کلامی هم می‌تواند باشد (که معمولاً نیست). برای مثال، اگر یکی از شاگردان کلاس شما دستش را بلند کند و بگوید، «من نمی‌فهمم»، و شما با لحنی تنفرآمیز بگویید، «خوب، انتظار هم نداشتم که بفهمی!» صحبت شما تهکّم‌آمیز است، درحالی که از آیرونی استفاده نکرده‌اید و منظورتان دقیقاً همان چیزی است که گفته‌اید.

اما اگر بعد از آنکه شاگردانتان امتحانشان را خوب داده‌اند، ورقه‌های امتحانی را به کلاس بیاورید و بگویید، «خبر بدی برایتان دارم! همه‌تان الف و ب گرفته‌اید!» آیرونی به کار برده‌اید، درحالی که تهکّم در آن نیست. تهکّم مثل یك گاوِ وحشیِ بیرحم است که می‌خواهد زخم بزند. طنز، هم بیرحم است و هم مهربان، مثل یك جراح؛ و جراحتی که وارد می‌کند، به نفع بیمار و جامعه است. اما در آیرونی نه بی‌رحمی هست و نه مهربانی، بلکه صرفاً وسیله‌ای است، مثل یك چاقوی کوچك جراحی، برای انجام ماهرانه‌تر یك عمل جراحی.

در آیرونی کلامی هم مثل دیگر انواع مجاز، درجه‌بندیهایی وجود دارد. و تنها در ساده‌ترین شکل خود، به معنی صرفاً عکس آنچه گفته می‌شود، است. در شکلهای پیچیده‌تر، می‌تواند مثلاً همزمان، هم به معنی چیزی باشد که گفته می‌شود، و هم به معنی عکس چیزی که گفته می‌شود. در آیرونی کلامی احتمال خطر سوءتفاهم هست. در این مورد حتی امکان ریسك نسبت به دیگر انواع مجاز، بیشتر است؛ زیرا اگر مثلاً استعاره مورد سوءتفاهم واقع شود، نتیجه، فقط گیج شدن خواننده یا شنونده خواهد بود، درحالی که اگر در درك آیرونی سوءتفاهم پیش بیاید، نتیجه، دقیقاً عکس معنای مورد نظر می‌شود. لذا، کسی که از آیرونی استفاده می‌کند، باید خیلی در کار خود ماهر باشد و با تغییری در لحن کلام یا اگر شده با اشارهٔ چشم یا قلم، به نحوی نشان بدهد که دارد آیرونی به کار می‌برد. البته باید خوانندهٔ آثار ادبی همواره ذکاوت لازم را برای تشخیص گونه‌های مختلف مجاز، ازجمله آیرونی، داشته باشد، امّا صرفنظر از اینکه آیرونی روشن باشد یا نباشد، همیشه در بین جماعت خواننده یا شنونده، کسانی خواهند بود که دچار سوءتفاهم بشوند. آرتموس وارد فکاهی‌نویس برای آنکه خودش را از سوءتفاهم این قبیل افراد حفظ کند، معمولاً در پایان نوشته‌هایش در جراید، می‌نوشت، «به صورت آیرونی نوشته شده است.» امّا آیرونی برای

خوانندهٔ خود وقتی بسیار وجدانگیز و مؤثر است که ظریف و غیرصریح باشد، نه روشن و از قبل مشخص شده.

آیرونی، تفاهمی خاص را بین نویسنده و گوینده ایجاد می‌کند که می‌تواند هم به زیبایی، و هم به قوت کار بیفزاید. اگر خیلی صریح و روشن باشد، ممکن است به نظر خام بیاید، درحالی که وقتی ماهرانه و مؤثر به کار برود، مثل همهٔ انواع مجاز، قادر است ابعاد بیشتری را به معنی بیفزاید.

در آیرونی، همیشه نوعی اختلاف و ناسازگاری وجود دارد. در آیرونی کلامی، ناسازگاری بین چیز گفته شده و چیز مورد نظر است. فرمهای دیگر ناسازگاری ممکن است بین ظاهر چیزی با واقعیت آن، یا بین توقع فرد از چیزی و نحوهٔ برآورده شدن آن توقع باشد.

آیرونی نمایشی (دراماتیك):

در این نوع آیرونی، ناسازگاری نه بین سخن گوینده[۷] و منظور نظر او، بلکه بین سخن گوینده و منظور نظر نویسنده است. حرف نویسنده، ممکن است کاملاً صریح و مستقیم باشد، اما او با گذاشتن این حرف در دهان یك گویندهٔ خاص در شعر، می‌تواند به خوانندهٔ اثر خود، مفاهیم و نگرشهای خود را، که کاملاً عکس آن چیزی است که گوینده اظهار می‌دارد، نشان بدهد. این نوع از آیرونی، پیچیده‌تر از آیرونی کلامی است و مستلزم پاسخی پیچیده‌تر ازسوی خواننده است. این نوع آیرونی را می‌توان نه فقط برای ابلاغ نگرشها، بلکه همچنین، برای روشن کردن نوع شخصیت، به کار برد؛ زیرا نویسنده با استفاده از آن، نه تنها ارزش مفاهیم را بیان می‌کند، بلکه ماهیت گویندهٔ آن را نیز، به تفسیر می‌کشد. چنین تفسیری می‌تواند خشن، تمسخرآمیز، یا دلسوزانه باشد.

---

۷. منظور از «گوینده» کسی است که در شعر، حرف می‌زند، و نه خود شاعر. در شعر «دودکش پاك کن» همان‌طور که ملاحظه خواهید کرد، گوینده پسربچّه‌ایِ دودکش پاك کن است ـ م.

به عنوان نمونه‌ای از آیرونی نمایشی، شعر **دودکش پاک‌کن**[۸] ویلیام بلیک را با هم می‌خوانیم:

The chimney sweeper

When my mother died, I was very young
And my father sold me, while yet my tongue
Could scarcely cry, "weep!, weep!, weep!, weep!"
So your chimneys I sweep, and in soot I sleep.

There's little Tom Dacre, who cried when his head,
That curled like a lamb's back, was shaved; so I said,
"Hush, Tom! never mind it, for, when your head's bare,
You know that the soot cannot spoil your white hair."

And so he was quiet, and that very night,
As Tom was asleeping, he had such a sight,
That thousands of sweepers, Dick, Joe, Ned, and Jack,
Were all of them locked up in coffins of black.

And by came an Angle who had a bright key,
And he opened the coffins and set them all free.
Then down a green plain, leaping, laughing, they run,
And wash in a river, And shine in the sun.

---

۸. در قرن هجدهم، در انگلستان، پسربچه‌های چهار-پنج ساله را به کار می‌گرفتند تا از دودکشهای باریک بالا بروند و آنها را تمیز کنند، و دودها را در کیفهای خود جمع کنند. چنین بچه‌هایی را گاه والدینشان به سردستهٔ دودکش پاک‌کن‌ها می‌فروختند و این افراد با آنها بسیار بدرفتاری می‌کردند و بچه‌ها اغلب از بیماری یا نقص بدنی رنج می‌بردند. با دقت در شعر، متوجه می‌شویم که چقدر نگرش شاعر با پسربچه‌ای که در شعر حرف می‌زند، فرق دارد - م.

Then naked and white, all their bags left behind,
They rise upon clouds and sport in the wind;
And the Angel told Tom, if he'd be a good boy,
He'd have God for his father, and never want joy.

And so Tom awoke, and we rose in the dark,
And got with our bags and brushes to work.
Though the morning was cold, Tom was happy and warm;
So if all do their duty, they need not fear harm.

William Blake (1757 _ 1827)

دودکش پاک کن

وقتی مادرم مرد، خیلی کوچك بودم
و پدرم مرا فروخت، درحالی که هنوز زبانم
بسختی می‌توانست کلمهٔ «جارو» را ادا کند!
برای همین است که دودکشهای شما را پاك می‌کنم و در دوده می‌خوابم.

پسر کوچولویی بود به اسمِ «تام دیکرِ» که شروع به گریه کرد
وقتی موهایش را که مثل موهای پشتِ برّه فرفری بود، تراشیدند.
امّا من به او گفتم، «هیس تام! مهمّ نیست؛ چون وقتی سرت بی مو باشد،
می‌دانی که دوده نمی‌تواند موی روشنت را خراب کند.»

و این طوری، او آرام شد و همان شب
وقتی به خواب رفت، خواب دید که
هزارها دودکش پاك کن، دیك، جو، ند، و جك،

همه، داخل تابوتهایی سیاه زندانی شده‌اند،

و فرشته‌ای از راه رسید که کلیدی درخشان داشت
و تابوتها را گشود و همهٔ آنها را آزاد کرد.
آنگاه، آنها از یك دشت سرسبز، جست وخیز کنان وخندان سرازیر شدند.
و خود را در رودخانه شستند و در زیر آفتاب، درخشیدند.

سپس برهنه و سفید، در حالی که کیفهایشان را جاگذاشته بودند،
تا ابرها بالا رفتند و در باد، بازی کردند؛
و آنگاه فرشته به تام گفت، اگر پسر خوبی باشی
خدا به جای پدرت خواهد بود و هرگز نیازی به شادی نخواهی داشت

و به این ترتیب، تام از خواب برخاست و ما در تاریکی بیدار شدیم
و با کیفها و جاروهایمان سرِکار رفتیم.
با آنکه آن روز صبح، هوا سرد بود، امّا تام خوشحال بود و گرم
چون، اگر همه وظیفهٔ خود را خوب انجام بدهند، لازم نیست از چیزی بترسند.

ویلیام بلیك (۱۸۲۷ ـ ۱۷۵۷)

سوّمین نوع آیرونی، آیرونی موقعیّت است. این موقعیّت وقتی ایجاد می‌شود که نوعی تفاوت بین وضعی که در عمل پیش می‌آید، و وضعی که به نظر مناسب می‌آمده و یا شخص انتظارش را داشته، وجود داشته باشد. مثلاً اگر مردی با همسر دوّمش، در اولین شب ماه عسلشان، تصادفاً در تآتر بغل دست همسر اوّلش بنشیند، با یك آیرونی موقعیّت روبرو شده است. وقتی در داستان کوتاه معروف اُهنری به نام «ارمغان مغان» (The Gift Of The Magi)، شوهرِ جوان، گرانبهاترین دارایی خود را که یك ساعت طلاست، گرو می‌گذارد تا به

مناسبت کریسمس برای همسرش یك دست شانه بخرد، و همسرش، گرانبهاترین دارایی خود، یعنی موی بلندِ خرمایی‌اش را می‌فروشد تا برای ساعتِ شوهرش یك بند بگیرد، با آیرونیِ موقعیّت مواجه هستیم. یا در آن افسانهٔ معروف، وقتی **شاه مایداس** به آرزوی دیرینه‌اش می‌رسد، یعنی به هر چیزی که دست می‌زند، به طلا تبدیل می‌شود، و آنگاه درمی‌یابد که قادر به خوردن چیزی نیست، چون حتّی غذایی که به آن دست می‌زند، طلا می‌شود، باز با آیرونی موقعیّت سروکار داریم. دریانوردِ کهنسالِ **کولریج** نیز وقتی خود را در میان اقیانوس می‌یابد، در حالی که «همه جا، آب، همه جا آب» است، امّا «قطره‌ای برای نوشیدن» نیست، با آیرونیِ موقعیّت روبروست. در هیچیك از موارد بالا، موقعیّت، مناسب یا مورد توقّع و انتظارِ ما نیست.

آیرونیِ نمایشی (دراماتیك) و آیرونیِ موقعیّت، ابزاری پرقدرت در دست شاعرند که او را قادر می‌سازند تا معانی را بدون بیانِ آنها القا کند ـ یعنی معنایی بسیار بیش از آنچه عملاً بیان می‌کند، منتقل سازد. آیرونی و پارادوکس (نقیض‌گویی) بسته به نوعِ کاربردشان می‌توانند شگردهایی قوی یا ضعیف تلقّی شوند. آنها در بدترین شکلِ خود می‌توانند به تکلّف و عادت ذهنی تبدیل شوند، و در بهترین شکل خود، قادرند ابعاد معنی را در یك اثر ادبی، بسیار گسترش دهند.

تلمیح

ویلیام هازلیت[1] مقاله‌نویس، قضیّهٔ سخنرانی خود برای یك جمع مبادی آداب را چنین نقل می‌کند: «در حالی که راجع به نیکوکاری و دستگیری از بینوایان صحبت می‌کردم، توضیح دادم که چطور یك شب، وقتی ساموئل جانسونِ[2] فرهنگنویس، دیروقت، به یك زن هرجاییِ مست برخورد که در گوشهٔ خیابان افتاده بود، او را به پشت گرفت و به نشانی‌ای که زن بزحمت توانسته بود به او بدهد، رساند. شنوندگان، در حالی که نمی‌توانستند چنین تصویری را از یك واژه‌شناس و فرهنگنویس در ذهن خود مجسم کنند، شروع کردند به پچ‌پچ و خنده.» هازلیت می‌افزاید: «وقتی چنین عکس‌العملی را دیدم، بلافاصله خطاب به جمع گفتم: «خانمها و آقایان! شما را به مَثَلِ سامری نیکوکار[3] تذکر

---

1. William Hazlitt

2. Samuel Johnson

۳. سامری نیکوکار (Good Samaritan) در مَثَلی از کتاب عهد جدید، رهگذری است که به کمك مردی می‌شتابد که پولهای وی را دزدیده، و مضروب شده است. و به طور کلّی به انسانی نیکوکار گفته می‌شود که متواضعانه به کمك دیگران می‌شتابد ـ م.

می‌دهم!»

تلمیح، وسیله‌ای است برای تقویت احساس یا اندیشهٔ شاعر یا نویسنده، با استفاده از احساس یا اندیشهٔ مطرح شده در اثر یا واقعه‌ای دیگر.

از آنجا که تلمیح می‌تواند در قالب واژه یا عبارتی کوتاه، پیام زیادی را ابلاغ کند، برای شاعر، بسیار مفید است.

نوع تلمیح، از نظر میزان اتکای شاعر به آن، برای رساندن منظور خود، فرق می‌کند. رابرت فراست در شعر **خاموش**، **خاموش** خود، به خواننده این امکان را می‌دهد که حتی اگر متوجه تلمیح موجود در عنوان شعر نشود، منظور و مفهوم شعر را به طور کامل دریابد.

موضوع شعر، بی‌اعتباری و غیرقابل پیش‌بینی بودن زندگی است، به نحوی که هر لحظه می‌تواند به پایان برسد. این شعر، همچنین، از تباهی دردناك توان و استعداد انسانی، در اثر مرگ زودرس، سخن می‌گوید. پسری که عملاً کار یك آدم بزرگ را انجام می‌دهد و از هر نظر معلوم است که زندگی موفق و پرباری را در پیش رو خواهد داشت، ناگهان می‌میرد. هیچ توجیه قانع کننده‌ای برای حادثه‌ای که روی می‌دهد و نیز برای مرگ پسر، وجود ندارد. تنها توضیحی که می‌توان داد، این است: «زندگی، بی‌اعتبار است!»

عنوان شعر فراست، «**خاموش**، **خاموش**» تلمیحی است به یك عبارت بسیار معروف در ادبیات انگلیسی؛ و نمونهٔ خوبی است برای اینکه ببینیم چگونه شاعر می‌تواند از تلمیح، نه فقط برای تقویت احساس، بلکه همچنین، برای کمك به تعریف موضوع شعر خود استفاده کند. این عبارت، در **مکبث**، نمایشنامهٔ معروف **شکسپیر** است، آنجا که مکبث، تازه خبر مرگ همسرش را می‌شنود.

بسیاری از خوانندگان آثار ادبی انگلیسی، حتماً با این اشاره، عبارت مورد

نظر را با تأکیدی که بر کوتاهی و بی‌اعتباری دردناکِ زندگی دارد، به طوری که هر آن امکان خاموشیش می‌رود، به خاطر آورده‌اند: «خاموش، خاموش، شمع کوچک!»

Out out brief candle

She should have died hereafter.
There would have been a time for such a word.
To -morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in his petty pace from day to day
To the last syllable of the recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.

خاموش، خاموش، شمعِ کوچک

باید دیرتر از این می‌مُرد
آنگاه این سخن جایی داشت
فر- دا، فر- دا، و فر- دا
با گامهای کوچکش از روزی به روز دیگر می‌خزد
تا آخرین هجای مهلت مقرر
و همهٔ دیروزهای ما راه را به سوی مرگ غبارآلود،

برای دیوانگان روشن کرده است.
خاموش، خاموش، شمع کوچك!
زندگی نیست مگر سایه‌ای متحرك، بازیگری نگونبخت
که ساعتی بر صحنه می‌خرامد و جوش و خروشی دارد
و آنگاه دیگر از او صدایی برنمی‌آید
داستانی است که آن را ابلهی حکایت می‌کند، پر از خشم و هیاهو،
که هیچ معنایی ندارد.

اولین واژه‌های مکبث، مبیّن مرگِ زودرس است. پس آن پسر در شعر فراست هم باید زود مرده باشد. بقیه عبارت، با آن تذکر زیبا، مبنی بر پوچی و بی‌معنایی زندگی، نه مبیّن فلسفهٔ شکسپیر است، و نه مبین فلسفهٔ فراست، بلکه فلسفهٔ مکبث را در زمان سوگواری بیان می‌کند، و احتمالاً بیان کنندهٔ احساس همهٔ ما، در هنگام بروز چنین حوادث غم‌انگیزی است.

شاعر، در استفاده از تلمیح، مانند آن وقت که از مجاز استفاده می‌کند، همواره در معرض این خطر قرار دارد که حرفش مفهوم نباشد. ممکن است در حالی که یك خواننده، کاملاً مجذوب کلام او شده، خوانندهٔ دیگر، اصلاً متوجه منظورش نشده باشد.

اما شاعر، باید یك پشتوانه محکم از تجارب خواننده‌های شعرش داشته باشد، یعنی اگر اطمینان نداشت که خوانندگانش مثلاً اقیانوس، یا حتی تصویر آن را دیده‌اند، نمی‌تواند در مورد آن‌چیزی بنویسد. البته او حق دارد از خوانندگانش متوقع باشد که یك رشته تجربهٔ ادبی داشته باشند، زیرا افراد شعرخوانی، که از خواندن شعر لذت می‌برند، معمولاً افرادی خوش حافظه و با مطالعه‌اند. اما مسلماً خوانندگان مبتدی، این وسعت معلومات را ندارند، همان طور که معنی بسیاری از واژه‌هایی را که خوانندگان حرفه‌ای می‌دانند، آنها نمی‌دانند.

بنابراین، خوانندهٔ مبتدی، همان‌طور که برای یافتن معنی بعضی از واژه‌ها به فرهنگ لغات مراجعه می‌کند، در مورد تلمیحات هم باید تحقیق کند. با چنین روندی، مطمئناً، ضمن افزایش معلوماتش، میزان درك او از ادبیات و نیز از زندگی، وسعت خواهد یافت.

اینك، شعر «خاموش، خاموش» رابرت فراست را با هم می‌خوانیم.

Out, out-

The buzz-saw snarled and rattled in the yard
And made dust and dropped stove-length sticks of wood,
Sweet - scented stuff when the breeze drew across it.
And from there those that lifted eyes could count
Five mountain ranges one behind the other
Under the sunset far into Vermont.
And the saw snarled and rattled, snarled and rattled,
As it ran light or had to bear a load.
And nothing happened: day was all but done.
Call it a day, I wish they might have said
To please the boy by giving him the half hour
That a boy counts for much when saved from work.
His sister stood beside them in her apron
To tell them "supper". At the word, the saw,
As if to prove saws knew what supper meant,
Leaped out at the boy's hand, or seemed to leap–
He must have given the hand. However it was,
Neither refused the meeting. But the hand!
The boy's first outcry was a rueful laugh,
As he swung toward them holding up the hand
Half in appeal, but half as if to keep

The life from spilling. Then the boy saw all–
Since he was old enough to know, big boy
Doing a man's work, though a child at heart–
He saw all spoiled. "Don't let him cut my hand off–
The doctor, when he comes, Don't let him, sister!"
So. But the hand was gone already.
The doctor put him in the dark of ether.
He lay and puffed his lips out with his breath.
And then – The watcher at his pulse took fright.
No one believed. They listened at his heart.
Little – less – nothing! – and that ended it.
No more to build on there. And they, since they
Were not the one dead, turned to their affairs.

Robert Frost (1874 - 1963)

خاموش، خاموش!

صدای زیر و بم ارّه برقی در حیاط می‌پیچید
و گرد و غبار به پا می کرد و چوبها را که به قطع هیزم بخاری بود، به پایین می انداخت
و نسیم ملایم، بوی شیرین چوب را به اطراف می پراکند
و در چشم انداز، اگر می نگریستی
می توانستی در غروب ورمونت، پنج رشته کوه را ـ یکی پس از دیگری ـ بشماری
و صدای زیر و بم ارّه می آمد، صدای زیر و بم ارّه می آمد
به تناسب شاخه‌های سبك و سنگینی که می بُرید
یك روز تمام شده بود، بی هیچ حادثه‌ای
بگذار بگویم یك روز! ایکاش آنها هم آن را یك «روز» می نامیدند
تا با دادن آن نیم ساعتی که پسرك ـ بعد از کار ـ آنقدر رویش حساب می کرد، او را شاد کنند.

خواهرش با پیشدامنی، کنارشان ایستاده بود
تا به آنها بگوید که «وقت شام است». با شنیدن این حرف، ارّه
طوری که گویی می خواست ثابت کند که ارّه‌ها هم معنی شام را می دانند،
به دست پسرك پرید، یا به نظر رسید که پرید ـ
او دستش را باید از دست می داد، آخر، به هر تقدیر،
شام را که نمی توانست از دست بدهد! امّا دست!
اوّلین فریاد پسرك، خنده‌ای دردناك بود،
ناگهان، روبه آنها کرد، در حالی که دستش را
به حالتی ملتمسانه بالا گرفته بود.
شاید هم با این کار، می خواست از به زمین ریختن زندگی جلوگیری کند!
آنگاه بود که پسرك همه چیز را دید
آنقدر بزرگ بود که بداند ـ پسر بزرگی که کار یك مرد را می کرد،
گرچه روحاً یك بچه بود!
او تباهی همه چیز را دید: «وقتی دکتر آمد، نگذار دستم را ببُرد! نگذار خواهر!»
امّا افسوس، دست، دیگر بریده شده بود!
دکتر، او را به ظلمت اثر سپرد
پسرك، خوابید و لبهایش را به حالت بیرون دادنِ هوا، جمع کرد
و آنگاه ـ کسی که نبض او را گرفته بود، به وحشت افتاد
هیچکس باور نمی کرد. به ضربان قلبش گوش سپردند
کم ـ کمتر ـ هیچ! و این، پایانِ همه چیز بود!
آنها دیگر کاری در آنجا نداشتند. و از آنجا که خودشان نمرده بودند،
به سر کار و زندگی خود برگشتند.

رابرت فراست (۱۹۶۳ ـ ۱۸۷۴)

معنی و محتوا[1]

معنی یك شعر، تجربه‌ای است که آن شعر، بیان می‌کند. اما کسی که پس از خواندن یك شعر، با حالتی گیج و مبهوت می‌پرسد: «چه معنایی داشت؟» معمولاً جویای چیزی غیر از این است. او خواهان چیزی است که بتواند آن را کاملاً در مغزش بگنجاند. بنابراین، در وهلهٔ اول، لازم است تمایزی بین معنی کلّی شعر (چیزی که یك شعر منتقل می‌کند و به هیچ طریق دیگری قابل انتقال نیست) و معنی نثری آن (چیزی که بتوان آن را به صورت یك تفسیر نثری از شعر جدا کرد) قائل شویم. باید دقت کنیم که این دو نوع معنی را با هم نیامیزیم.

چنین نیست که معنی نثری شعر، الزاماً یا حتی معمولاً، اندیشه و پیامی

---

۱. عنوان این مقاله «Meaning and Idea» است. در فرهنگ لغات، در مقابل «Idea» این معادلها را می‌بینیم: تصور، اندیشه، فکر، عقیده، نظر، مقصود، معنی، خبر، طرز فکر، نمونه واقعی [در جمع] مُثُل؛ که با توجه به مفهوم آن در این مقاله، و نیز برای آنکه با واژهٔ «معنی» تداخل پیدا نکند، معادل «محتوا» برایش انتخاب شد. در بعضی از قسمتها نیز به تناسب متن از «اندیشه» یا «اندیشه و پیام» برای آن استفاده شده است ـ م.

باشد، بلکه می‌تواند یك داستان، یك توصیف، یك بیان احساس و یا ارائهٔ یك شخصیت انسانی، یا ترکیبی از همهٔ اینها باشد. همان‌طور که قبلاً دیدیم، شعر زمستان، اندیشه‌ای را منتقل نمی‌کند، شعر عقاب یك شعر توصیفی است؛ و شعر یك رزِ قرمزِ قرمز صرفاً بیان احساس است.

کسی که در جستجوی اندیشه است، ممکن است نتواند آن را از یك شعر بگیرد و باز ممکن است بخواهد ـ بزور ـ اندیشه‌ای را وارد شعری کند که در واقع فاقد آن اندیشه است. اما از آنجا که اندیشه نیز جزیی از تجربهٔ انسانی است، بسیاری از شعرها ـ لااقل در بخشی از خود ـ اندیشه‌ای دارند. اما در مورد چنین شعرهایی نیز در جستجوی اندیشه بودن، کاری خطرناك است؛ زیرا کسی که در جستجوی اندیشه است، احتمالاً فکر می‌کند که همهٔ هدف از خواندن یك شعر، یافتن اندیشه است، یعنی در واقع، اندیشه، تنها چیز مهم در شعر است.

اندیشه در یك شعر، تنها جزیی از آن تجربهٔ کلی است که شعر ابلاغ می‌کند. ارزش شعر را ارزش تجربهٔ کلی تعیین می‌کند، نه حقیقت یا اصالت اندیشهٔ موجود در آن.

نمی‌خواهیم بگوییم که نوع اندیشه مهم نیست، یا اینکه ارزش آن نباید مورد ارزیابی و قضاوت قرار بگیرد؛ بلکه می‌خواهیم بگوییم که فکر خوب، شعر خوب نمی‌سازد. همچنین لزوماً فکری که خواننده موافق آن نیست، شعر را خراب نمی‌کند. خوانندهٔ شعر، باید آمادهٔ دریافت انواع مختلف تجربه باشد. برای مثال وقتی انسان در اجرای نمایشنامهٔ هملت اثر شکسپیر حضور پیدا می‌کند، دلش می‌خواهد برای مدت تماشای آن هم که شده، فراموش کند که شخصی مانند هملت هرگز وجود نداشته، و وقایع روی صحنه، به تمامی، قصه و افسانه است. خوانندهٔ شعر هم باید خواهان آن باشد که به طور خیالی، لااقل در مدتی که شعری را می‌خواند، وارد اندیشه‌هایی بشود که ممکن است آنها را

اصولاً نادرست بداند. این راهی است برای درك بهتر این اندیشه‌ها و توسیع تجربهٔ خود او. یك آدم خوشبین باید بتواند از یك شعر خوب بدبینانه لذت ببرد، همین‌طور یك شخص بدبین بایستی لذت موجود در یك شعر خوب خوشبینانه را درك کند. ارزش شعری یك شعر آنقدر که به قدرت انتقال تجربهٔ کلّی ارائه شده در آن وابسته است، به حقیقت و اصالت محتوای موجود در آن، بستگی ندارد.

البته باید بدانیم که محتوای یك شعر، چیزی است که شاعر، احساسی واقعی و عمیق نسبت به آن دارد. اگر شاعر محتوای موردنظر خود را با استفادهٔ مناسب از انواع مختلف صنایع شعری انتقال دهد، شعر، حتی برای کسانی که مخالف اندیشهٔ او هستند، لذتبخش خواهد بود.[۲]

۲. این نکته برای شاعران و شعردوستان، کاملاً قابل درك است. شخصیت و افکار یك شاعر قوی، هرچند مورد قبول ما نباشد، دلیل این نمی‌شود که شعر او را «خوب» به معنی متعارف کلمه ندانیم. همچنین اگر کسی با دارا بودن بهترین شخصیت و افکار، شاعری قوی نباشد، هیچگاه شعر او را به خاطر احترام به عقیده یا شخصیتش، شعری قوی نخواهیم شناخت. از حضرت علی(ع) پرسیدند بزرگترین شاعر عرب کیست؟ آن حضرت پس از بیان این نکته که شاعران در فنون مختلف شعری از تبحر یکسانی برخوردار نیستند، فرمودند که اگر چاره‌ای جز برگزیدن بزرگترین شاعر نباشد، آن شاعر «ملك ضلّیل» (پادشاه گمراه) است. و منظور حضرت، إمرأالقیس، شاعر معروف جاهلی است. و گفته‌اند اینکه حضرت او را پادشاه خوانده، برای خوبی شعر اوست و اینکه گمراه خوانده، به جهت آن است که کافر و فاسق بوده (نهج‌البلاغهٔ فیض‌الاسلام، ص ۱۲۹۵) ـ م.

لحن

لحن را در ادبیات، می‌توان به عنوان طرز تلقی گوینده یا نویسنده از موضوع، خوانندگان، شنوندگان و یا از خودش، تعریف کرد. لحن، رنگ یا معنیِ احساسیِ اثر ادبی است، که بخشی عمده از معنای کامل آن را تشکیل می‌دهد. در زبان گفتار، تغییر صدای گوینده، لحن او را نشان می‌دهد. مثلاً اگر دوستی به شما بگوید، «امروز ازدواج می‌کنم» محتوای گفتهٔ او کاملاً روشن است؛ اما معنای احساسیِ آن بر حسب لحنی که در بیان به کار می‌گیرد، ممکن است خیلی فرق کند. مثلاً ممکن است در لحن او خوشحالی را بخوانید: («هورا! امروز ازدواج می‌کنم!»)؛ یا حالت دیرباوری را: («باور نمی‌کنم! امروز ازدواج می‌کنم!»)؛ ممکن است تن به قضا داده باشد: («هرچه باداباد! امروز ازدواج می‌کنم!»)؛ و بالاخره، ممکن است مأیوس باشد: («ای! امروز ازدواج می‌کنم!»). مسلماً اگر بتوانیم تفسیری درست از لحن او داشته باشیم، درکی کاملتر از معنای جمله‌اش خواهیم داشت.

لحن می‌تواند نتایج مهمی هم داشته باشد! اگر کسی شما را «دیوونه!»

خطاب کند، تفسیر شما از لحن او تعیین خواهد کرد که آیا آستینتان را برای دعوا بالا می‌زنید، یا خودتان را برای یك پیاده‌روی صمیمانه با او ـ در حالی که دست دور گردنش انداخته‌اید ـ آماده می‌کنید. همچنین، اگر دختری در پاسخ به پیشنهاد ازدواج شما «نه!» بگوید، تفسیر شما از لحن او می‌تواند معین کند که آیا تقاضایتان را تکرار خواهید کرد، یا سراغ کسی دیگر خواهید رفت.

لحن در شعر نیز نقش عمده دارد. درك ما از یك شعر نمی‌تواند کامل باشد، مگر اینکه درست فهمیده باشیم که آیا لحن آن آمیخته با شوخی است، یا جدی و رسمی است؛ نیشدار و تمسخرآمیز است، یا مؤدبانه و محترمانه؛ آرام و ملایم است یا پرشور و هیجان‌انگیز. تشخیص لحن در ادبیات، بسیار مشکلتر از تشخیص آن در زبان گفتار است؛ زیرا در ادبیات، صدای گوینده راهنمای ما نیست و باید لحن را به طرق دیگر تشخیص بدهیم. تقریباً همهٔ عناصر یك شعر، در مشخص کردن لحن آن دخیل‌اند: معنی ضمنی، تصویر، استعاره، آیرونی، کوچك‌نمایی، وزن، ساختمان جمله‌ها و انگارهٔ صوری شعر. پس فرمولی ساده برای تشخیص لحن شعر وجود ندارد و آن را نهایتاً باید از همهٔ عناصر موجود در آن دریافت. بهتر است مطلب را با یك مثال روشن کنیم.

شعر رابرت فراست، با عنوان **توقف در جنگل در یك شب برفی**، به نظر یك شعر ساده می‌آید، اما همیشه برای خوانندگان مبتدی ایجاد اشکال کرده است. دانشجویی که از او خواسته شده بود این شعر را تفسیر کند، نوشته بود: «شعر به این معنی است که ما همیشه از لذتهای خود می‌گذریم تا به چیزهایی که به‌غلط، وظایف و تعهدات خود می‌دانیم، بپردازیم. از بارش برف در محیط آرام حومهٔ شهر لذت می‌بریم، اما همیشه مجبوریم با عجله به خانه برگردیم تا شام بخوریم یا کارهای دیگرمان را انجام بدهیم. آقای فراست می‌گوید، انسان معمولی، زندگی را کوتاهتر از آن می‌داند که وقتی را صرف تحسین لذتهای حقیقی کند.» این دانشجو مفهوم کلی شعر را دریافته، اما در تشخیص لحن آن،

دچار اشتباه شده است. ببینیم چرا.

در وهلهٔ اول، این حقیقت که گویندهٔ شعر، برای تماشای بارش برف در جنگل توقف می کند، بلافاصله او را به عنوان انسانی دارای احساسی قویتر نسبت به خیلی از آدمها معرفی می کند. گویندهٔ شعر فراست، با اسب خود فرق دارد که به عنوان یك موجود عادتزده و حیوانی بدون قدرت درك زیبایی، نمی تواند دلیل توقف صاحبش را در جنگل دریابد. همچنین، شعر، القا کنندهٔ تمایزی بین گویندهٔ شعر و «مالك جنگل» است ـ مالکی که اگر توقف این شخص را در جنگل خود می دید، امکان داشت به اندازهٔ اسب او تعجب کند! (چه کسی واقعاً از جنگل «استفاده» می کند؟ مالك غایب آن، یا کسی که می تواند از زیبایی آن لذت ببرد؟) اما گوینده شعر به راه خود ادامه می دهد، زیرا عهدهایی دارد که باید به آنها وفا کند. واژهٔ «عهد» (Promise)، گرچه در اینجا رنگ نوعی آیرونی دارد، در واقع دارای یك معنی ضمنی مثبت است: مردم تقریباً در سراسر جهان معتقدند به اینکه باید به عهد وفا کرد. اگر شاعر به جای «وفا کردن به عهد» از عبارات دیگری مثل «کارهایی برای انجام دادن» یا «پرداختن به امور مالی» یا «پول درآوردن» و غیره استفاده می کرد، معانی ضمنی می توانست کاملاً متفاوت باشد. اما در اینجا، لحن شعر به ما می گوید که شاعر با گویندهٔ شعرش احساس همدردی می کند، و عمل او را تصدیق می کند، نه تکذیب؛ و کار او را ـ هرچند با حسرت ـ می پذیرد.

تفاوت در لحن و اهمیت آن را شاید بتوان به بهترین وجه، در اشعاری با محتوای یکسان ملاحظه کرد. برای مثال، دو شعر زیر را در نظر بگیرید:

The Villain

While joy gave clouds the light of stars,
That bleamed where'er they looked;
And calves and lambs had tottering knees

Excited, while they sucked;
While every bird enjoyed his song,
Without one thought of harm or wrong-
I turned my head and saw the wind,
Not far from where I stood,
Dragging the corn by her golden hair,
Into a dark and lonely wood.

W.H. Davies (1871-1940)

شریر

هنگامی که شعف ابرها را درخشش ستارگان می‌داد،
که پرتو خود را به هر کجا که می‌نگریستند، می‌افکندند؛
و گوساله‌ها و برّه‌ها با زانوان لرزان،
شعفناك پستان مادر را می‌مکیدند؛
هنگامی که هر پرنده‌ای از آواز خود لذت می‌برد،
بی‌تشویشِ هیچ اتّفاقِ بدی
سرم را برگرداندم و دیدم که باد،
نه چندان دور از جایی که ایستاده بودم،
گیسوی طلایی ذرت را گرفته،
او را به سوی جنگلی تاریك و متروك می‌کشید.

دبلیو. اچ. دیویز (۱۹۴۰ ـ ۱۸۷۱)

Apparently with no surprise

Apparently with no surprise
To any happy flower,

The frost beheads it at its play
In accidental power.
The sun proceeds unmoved
To measure off another day
for an approving god.

Emily Dickinson (1830 - 1886)

ظاهراً بی هیچ تعجّبی!

ظاهراً بی هیچ تعجّبی
برای هیچ گلِ خوشبختی
یخبندان، او را به هنگام بازی سر می‌بُرد
با نیروی عَرَضی.
قاتلِ بور می‌گذرد
خورشید پیش می‌رود ـ بی‌آنکه یکه‌ای خورده باشد ـ
تا روزی دیگر را رقم بزند.
برای خدایی که تأیید می‌کند.

امیلی دیکینسون (۱۸۸۶ ـ ۱۸۳۰)

سروکار هر دو شعر با طبیعت است و هر دو از تضاد به عنوان یك اصل اساسی استفاده کرده‌اند؛ تضاد بین بیگناهی و شرارت، نشاط و غم؛ اما از نظر لحن، بسیار متفاوتند. شعر اول، ساده و تفننی است؛ لحن آن، لحن شعف یا شگفتی شعفناك است؛ در حالی که شعر دوم، گرچه بظاهر تفننی است، در اصل، «ترسناك و وحشی» است و لحن وحشت دارد. بیایید این تفاوت را بررسی کنیم.

در شعر شریر، تصاویر شش سطر اول، همه القا کنندهٔ نشاط و

بیگناهی است و چهار سطر آخر، از موجودی زشت و شریر سخن می‌گوید. شاعر وقتی سرش را برمی‌گرداند، موجودی شریر را می‌بیند که دوشیزه‌ای زیبا را به سوی جنگلی تاریك می‌کشد تا در آنجا بلایی بر سر او بیاورد، یا لااقل استعارهٔ شاعر، این را به ما می‌گوید. اما عکس‌العمل، در مقابل این شعر، عکس‌العملی شعفناك است، نه وحشت‌آلود؛ زیرا می‌دانیم که شاعر نمی‌خواهد استعاره‌اش را جدی بگیریم. او در واقع، فقط باد را دیده که در ساقهٔ ذرت می‌وزد و گیسوی طلایی او را به نحوی زیبا و باشکوه، به سوی جنگلی تاریك می‌کشد. زیبایی صحنه شاعر را به وجد آورده و او از استعارهٔ تفننی خود، که برای توصیف این صحنه یافته، بیشتر به وجد آمده است. خواننده نیز در احساس وجد شاعر، چه از صحنه و چه از استعاره شریك می‌شود.

شعر دوم نیز همین تضاد را بین بیگناهی گل خوشبختِ مشغولِ بازی و شرارتِ قاتل بور نشان می‌دهد. اما تفاوت عمدهٔ آن با شعر اول، این است که «شریر»، این بار، به جای باد، یخبندان است. در اینجا شاعر، هرچند استعاره‌اش به همان اندازه تفننی است، در آنچه می‌گوید، جدی است؛ زیرا یخبندان، واقعاً گل را می‌کشد؛ و آنچه وحشت کشته شدن را بیشتر می‌کند، این است که هیچ چیزی در طبیعت از این مسأله ناراحت نمی‌شود. و حتی به نظر نمی‌رسد که به آن توجهی داشته باشد: «خورشید بی‌آنکه یکه‌ای خورده باشد، می‌رود تا روزی دیگر را رقم بزند.» هیچ چیز در طبیعت توقف یا درنگ نمی‌کند؛ گویا خود گل هم تعجبی نکرده است! و حتی خداوند ـ که همه او را به مهربانی می‌شناسیم، گویی این اتفاق را تأیید می‌کند، زیرا هیچ ناخشنودیی نشان نمی‌دهد؛ و هم او بود که یخبندان را آفرید، همان طور که گل را آفرید. آیرونی موجود در این شعر، بیشتر در آنجاست که قاتل (که دارای معنی ضمنیِ وحشت و خشونت است) سیاه نیست، بلکه بور یا سفید

است (که معنی ضمنی آن معصومیت و زیبایی است!) به عبارت دیگر، عامل مخرب، خود، از جمله لطیف‌ترین مخلوقات خداوند است. پس، شاعر، از آنچه اتفاق افتاده، یکه خورده و شگفتی بیشترش از این است که هیچ چیز و هیچ کس دیگر در طبیعت، از این بابت یکه نخورده است! این امر به نظر می‌رسد با قانون محبت و نیکخواهی در جهان مغایر باشد. لذا، شاعر با اشارهٔ طعنه‌آمیز به خدای «تأیید کننده» سؤالی وحشتناك را مطرح می‌کند: آیا مخلوقات حاکم بر عالم، واقعاً نیکخواهند؟ و ما اگر فکر می‌کنیم که شاعر، بی‌جهت به خاطر از دست رفتن یك گل ناراحت شده، می‌توانیم با قضیه این طور برخورد کنیم که آنچه در بارهٔ این گل روا داشته شده، در مورد کل طبیعت، صادق است. مرگ، بخصوص، مرگ زودرس یا اتفاقی، با نزدیکی وحشتناکی که با زیبایی دارد ـ کار همیشهٔ طبیعت است و سرنوشت آن گل، در واقع سرنوشت همهٔ ماست.

پس، این دو شعر گرچه بظاهر شبیه‌اند، به اندازهٔ شب و روز با هم اختلاف دارند، و تفاوت آنها در اصل، مربوط به لحنهای متفاوت آنهاست. لذا، تشخیص لحن، بسیار اهمیت دارد؛ چه در خواندن شعر باشد، چه در تفسیر آن جواب «نه» که دختر مورد علاقهٔ شما در پاسخ به تقاضای ازدواجتان می‌دهد. خوانندهٔ خوب، لحن را به طور طبیعی و خودکار تشخیص می‌دهد. اما خوانندهٔ مبتدی برای این تشخیص، نیاز به مطالعه دارد. قدر مسلم اینکه جز پیشنهادهای کلّیی که ارائه شد، در این زمینه تعلیم دیگری نمی‌توان داد. تشخیص لحن در شعر، مستلزم تسلط هرچه بیشتر به معانی اصلی و ضمنی واژه‌ها، درك آیرونی و دیگر لطایف نهفته در اثر، و مهمتر از همه، درست خواندن آن است. شعر را نمی‌توانیم با سرعتی که یك روزنامه یا قصه را می‌خوانیم، بخوانیم و صرفاً به دنبال خبر یا پیام موجود در آن باشیم.

در اینجا شعر **توقف در جنگل در یك شب برفی** اثر رابرت فراست را با

هم می‌خوانیم.

Stopping by woods on a snowy evening

Whose woods these are I think I know
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.
My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.
He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.
The woods are lovely, dark and deep
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep
And miles to go before I sleep

Robert frost (1874 - 1963)

توقف در جنگل در یک شب برفی

گمان کنم می‌دانم این جنگل مالِ کیست
گرچه خانه‌اش در دهکده است
و مرا نخواهد دید که اینجا ایستاده‌ام
تا جنگلِ پوشیده از برفِ او را تماشا کنم.

برای اسبِ کوچکم باید عجیب باشد
توقفم، بی‌آنکه کلبه‌ای در این حوالی باشد
در میان جنگل و دریاچهٔ یخزده
در تاریکترین شبِ سال.
او زنگوله‌هایش را تکانی می‌دهد
تا بپرسد آیا اشتباهی رخ داده!
تنها صدایِ دیگر، صدای جارو کشیدن
بادِ سبک، و فرود آمدنِ دانه‌های برف است
جنگل، زیباست، تاریک و عمیق،
اما من عهدهایی دارم که باید به آن وفا کنم
و مایلها راه در پیش رو، پیش از آنکه به خواب روم
و مایلها راه در پیش رو، پیش از آنکه به خواب روم.

رابرت فراست (۱۹۶۳ـ۱۸۷۴)

آوا و معنا

ریتم و آوا، با هم موسیقی شعر را می‌سازند. این موسیقی، دو نقش عمده دارد: ۱ـ لذتبخش است؛ ۲ـ می‌تواند به تقویت معنی و استحکام ارتباط کمك کند.

انگیزهٔ لذت بردن از ریتم و آوا از نخستین سالهای عمر، در انسان وجود دارد ـ شاید از زمانی که نوزاد، برای اولین بار شروع به آوون واوون کردن در گهواره می‌کند؛ و مطمئناً ، از زمانی که بچه‌ها آغاز به زمزمهٔ شعرهای کودکانه، بخصوص در هنگام بازی، می‌کنند.

بسیاری از ما، از زمانی که این قبیل شعرهای بی‌معنی را یاد می‌گیریم، شروع می‌کنیم به علاقه‌مند شدن به اشعار معنی‌دارتری که البته، باز لذت آنها، بیشتر، در وزن و آوایشان نهفته است.[۱]

وظیفهٔ خاص شعر ـ به عنوان چیزی غیر از موسیقی ـ نه انتقال وزن و آوا،

---

۱. «اتل متل توتوله، گاو حسن چه جوره، نه شیر داره، نه پستون...» و شعرهایی از این قبیل، از جمله شعرهای تقریباً بی‌معنی کودکانه است، که کودکان از خواندن آنها، به خاطر وزن و آهنگشان، لذت می‌برند ـ م.

که انتقال معنی یا تجربه، از طریق آواهاست.

در اشعار درجه سه و چهار، وزن و آوا، توجه ما را از معنی منحرف می‌کند؛ در حالی که در شعر درجه یك، آوا نه وسیلهٔ تزیین، که وسیلهٔ انتقال معنی است؛ و نقش آن، تقویت معنی است و نه تحت‌الشعاع قرار دادن آن!

شیوه‌های زیادی برای تقویت معنی از طریق آوا وجود دارد، که در اینجا، دو شیوه را مورد بحث قرار می‌دهیم:

۱ـ شاعر می‌تواند از واژه‌هایی استفاده کند که آوای آنها تا حدودی القاکنندهٔ معنای آنهاست، یعنی نام آواها[2]؛ از واژه‌هایی مثل: هیس، شرشر، بنگ، قوقولی قوقو، واق واق و...

با هم شعری از شکسپیر را که برای القای معنی از نام آواها استفاده کرده است، می‌خوانیم:

Song: Hark, hark!

Hark, Hark!
Bow - Bow
The watch - dogs bark!
Bow - Wow
Hark - hark! I hear
The Strian of strutting chanticleer
Cry, "cock - a - doodle - doo!"

William Shakespeare (1564 - 1616)

ترانه: گوش کنید، گوش کنید!

گوش کنید، گوش کنید!

2. onomatopoeia

واق - واق
سگهای نگهبان پارس می کنند!
واق واق
گوش کنید، گوش کنید! من می‌شنوم
آوازِ خروسِ خرامان را
که می‌خواند، «قوقولی قو...»

ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴)

دراین‌شعر «bark» (پارس کردن)، «bow-wow» (واق‌واق) «cock-a-doodle-doo» (قوقولی قوقو) واژه‌های نام‌آوا هستند: بعلاوه شکسپیر، تأثیر نام‌آوایی را با استفادهٔ مکرر از واژهٔ «hark» (گوش کنید!)، که هموزن و هم‌آوای «bark» (پارس کردن) است، تقویت می‌کند. البته، کاربرد نام‌آواها بسیار محدود است، زیرا از آنها فقط هنگامی می‌توان استفاده کرد که شاعر، آوایی را توصیف می‌کند.[۳] اما در بیشتر اشعار، آواها توصیف نمی‌شوند. در هر حال، از طریق توأم کردن نام آواها با صنایع دیگری که به انتقال معنی کمک می‌کنند، شاعر می‌تواند به نتایجی ظریف و زیبا دست یابد، که تشخیص آنها، یکی از راههای لذت بیشتر بردن از شعر است.

در زبان انگلیسی، علاوه‌بر نام آواها، گروهی دیگر از واژه‌ها هستند که آوای آنها، از طریق فرایندی مبهم، تا حدودی تداعیگر معنی آنهاست. برای مثال، خوشهٔ آوایی ـ FL در آغاز واژه‌های انگلیسی اغلب ایدهٔ نور متحرک را

۳. جالب است بدانیم واژه‌های نام آوا ـ که به تقلید از طبیعت ساخته شده‌اند ـ در زبانهای مختلف، دقیقاً تلفظ یکسان ندارند. مثلاً اگر ما صدای سگ را واق ـ واق می‌شنویم، انگلیسی زبانها آن را Bow-Wow (بووو) و اگر نه همه، لااقل عده‌ای از ترک زبانها آنها را هاف ـ هاف می‌شنوند. همین‌طور اگر ما صدای خروس را «قوقولی قوقو» می‌شنویم، انگلیسی زبانها آن را به صورت: "Cock - a - doodle - doo!" (کاکا دودل دو) می‌شنوند ـ م.

تداعی می‌کند؛ مثل: flame (شعله)، flare (شعلهٔ بی‌حفاظ و آزاد)، flash (برق، نور، ناگهان شعله‌ور شدن)، flicker (سوسو زدن)، flimmer (شعلهٔ سوزان، سوسو زدن) و... همچنین، **are** میانی و پایانی، معمولاً ایدهٔ نور، یا صدای شدید را تداعی می‌کند: glare (روشنایی خیره کننده)، flare (شعلهٔ بی‌حفاظ و آزاد)، stare (خیره نگاه کردن)، blare (صدای شیپور ـ جار زدن).

در انگلیسی، گروه واژه‌هایی که به این ترتیب، به هم مربوطند و ایده‌ای واحد را تداعی می‌کنند، بسیارند، که در اینجا تنها به دو مورد اشاره شد.

۲ـ شاعر می‌تواند آواهایی را انتخاب کند که وقتی کنار هم قرار می‌گیرند، تأثیری نرم و ملایم، یا سخت و خشن ایجاد کنند. واکه‌ها معمولاً دلنشینتر از همخوانها هستند، زیرا آنها الحان موسیقایی‌اند، در حالی که همخوانها چنین حالتی ندارند. بنابراین، بخشی از شعر، که دارای درصدی بالا از واکه‌ها باشد، نسبت به بخشی دیگر، که دارای درصدی بالا از همخوانهاست، خوش‌آهنگتر خواهد بود. خود واکه‌ها از نظر کیفی با هم فرق دارند. برای مثال، واکه‌های بلند، مثل آنهایی که در کلمات dune و food و coat و rime و reed و fate می‌بینیم، کاملتر و دارای طنینی بیشتر از واکه‌های کوتاه، مثل واکه‌های موجود در واژه‌های dun، foot، cot، rim، red و fat هستند. از میان همخوانها نیز برخی نسبتاً سلیستر و روانتر هستند، مثل همخوانهای روان (l, m, n, r) و نیز v نرم و f؛ و نیم واکه‌ها مثل w و y و ترکیباتی چون Wh و Th. همخوانهای دیگر، مثلاً انفجاریها (t، p، k، g، d و b) تأثیری خشن‌تر و سخت‌تر دارند. آواهای مختلف، ابزار کار شاعرند؛ معذالك، او الزاماً در جستجوی آواهای دلنشین نیست تا اقدام به ترکیب آنها در زنجیره‌هایی خوش‌آهنگ کند، بلکه از ترکیبات نرم و خشن، به تناسب محتوای شعر خود، استفاده می‌کند.

شعر خوب، شعر بد

هرگز نباید قبل از آنکه شعری را خوب بفهمیم، به ارزیابی آن بپردازیم، و تا وقتی که توان درك عمیق شعری را نداشته باشیم، قضاوتی که دربارهٔ آن می‌کنیم، ارزشی نخواهد داشت. توانایی قضاوت و تمیز نهادن بین شعر خوب و بد، خوب و عالی، و خوب و نسبتاً خوب، از اهداف اولیهٔ ارزیابی شعر است. بیشتر سروده‌هایی که همه ساله چاپ و منتشر می‌شود و همچنین در مجموع، بیشتر ادبیات منتشره، بیروح، تکراری و بیفایده است، و تنها تعداد بسیار کمی از آنها ارزش تأمل دارد.

در ارزیابی شعر، مانند ارزیابی هر اثر هنری دیگر، لازم است سه پرسش اساسی مطرح شود: **۱ـ هدف اصلی آن چیست؟ ۲ـ تا چه حد به این هدف دست یافته؟ ۳ـ و بالاخره این هدف تا چه اندازه مهم است؟**

برای آنکه شعری را بفهمیم، باید به سؤال اول پاسخ بدهیم و با پاسخ به دو سؤال بعدی، می‌توانیم شعر را ارزیابی کنیم. از دو سؤال بعدی، اولی شعر را برمبنای کمال، و دومی آن را براساس اهمیت ارزیابی می‌کند. و درست

همان‌طور که مساحت مستطیل از ضرب کردن طول آن در عرضش به دست می‌آید، میزان خوبی یك شعر را هم، با ضرب کردن کمال آن در اهمیتش می‌سنجیم. اگر شعری از جنبهٔ اول خوب باشد (لااقل در میان نظایر خود) شعر خوبی محسوب می‌شود، اما چنانچه از هر دو جنبه خوب بود، آن را شعری قوی به حساب می‌آوریم.

البته سنجش یك شعر، فرآیندی بسیار پیچیده‌تر از محاسبهٔ مساحت یك مستطیل است. این کار را با آن اندازه دقت، نمی‌توان انجام داد، و هیچگاه روی سنجشها توافق کامل وجود ندارد. مع‌ذالك، در طول دوره‌ای از زمان، قضاوتهای خوانندگان ذی‌صلاح، با هم به ائتلاف می‌رسد و حاصل کار، بیشتر توافق است تا عدم توافق. برای مثال، در اینکه شکسپیر بزرگترین شاعر انگلیسی است، تقریباً توافق همگانی وجود دارد. ازسوی دیگر، اگرچه ممکن است در مورد اینکه آیا دان[1] شاعر بزرگتری است یا کیتز و یا وردزورث بهتر است یا چاسر[2] و یا ارج و مقام شلی[3] بیشتر است یا پوپ[4]، عدم توافق شدیدی بین خوانندگان صاحب‌صلاحیت وجود داشته باشد، مع‌ذالك توافقی همگانی وجود دارد مبنی بر اینکه هریك از اینها به نوبهٔ خود بر کیپلینگ[5] یا لانگ‌فلو[6] برتری دارد. همچنین، تقریباً توافق کلی هست در اینکه کیپلینگ و لانگ‌فلو جایگاهی رفیعتر از جیمز رایلی[7] و ادگار گست[8] دارند.

1.Donne
2. Chaucer
3. Shelley
4. pope
5. Kipling
6. Longfellow
7. James Whitcomb Riley
8. Edgar Guest

اما مشکل شما به عنوان خوانندهٔ شعر این است که بتوانید نه در مورد اشعار معروف، بلکه در مورد شعرهایی که قبلاً آنها را ندیده‌اید و شاید حتی سرایندگان آنها را نشناسید، قضاوت کنید. البته در این مورد همیشه حق با شما نیست. ذی‌صلاحترین خواننده‌ها هم گاه کاملاً به خطا می‌روند. لیکن امیدواریم شما بتوانید به نحوی موفقیت‌آمیز، بین اشعار تمیز بگذارید. در غیر این صورت، باید تلاش کنید توانایی خود را در این زمینه هرچه بیشتر پرورش دهید.

برای دادن پاسخ به اولین سؤال ارزیابیمان، یعنی اینکه «**شعر تا چه حد به هدف خود دست یافته است؟**» وسیلهٔ سنجش و معیار دقیق و مشخصی نداریم. برای مثال، نمی‌توانیم بپرسیم که آیا شعر خوش‌آهنگ است؟ آیا وزن روانی دارد؟ آیا از دستور زبان به طور صحیح استفاده کرده است؟ آیا صنایع بدیعی در آن به کار رفته است؟ آیا قافیه‌های آن کامل هستند؟ اشعار بسیار خوبی هستند که هیچیك از این خصوصیات را ندارند. ما تنها می‌توانیم هر عنصری را در شعر، فقط به این عنوان که آیا توانسته شعر را در رسیدن به هدف اصلی‌اش کمك کند، ارزیابی کنیم. همچنین می‌توانیم در مورد کل شعر، از این نظر که آیا این عناصر دست به دست هم داده، یك مجموعهٔ کامل را تشکیل داده‌اند یا نه، قضاوت کنیم. البتّه می‌توانیم به بعضی نکات کلی اشاره کنیم. در یك شعر کامل، هیچ واژهٔ زایدی وجود ندارد: واژه‌ای که ارزش و جایگاه کامل خود را در کمك به محتوای کلی شعر نداشته باشد و صرفاً به‌خاطر پر کردن وزن آمده باشد. همچنین، هر واژه‌ای باید بهترین واژهٔ موجود برای بیان مفهوم کلی باشد؛ بدین معنی که هیچ کلمهٔ غیردقیقی نباید به صرف اقتضای وزن یا قافیه، بزور در شعر آمده باشد. بهترین ترتیب کلمات نیز همان ترتیبی است که مفهوم کلی از طریق آن به بهترین وجه بیان می‌شود. هر تغییر شکل یا گریز از روال عادی برای تأکید یا هدف مهم دیگری صورت می‌گیرد. در یك شعر خوب، واژگان، تصاویر و انواعِ مجاز، همه تر و تازه‌اند و نه مستعمل

و مبتذل، جز هنگامی که شاعر از موارد مستعمل به طور آگاهانه و به قصد آیرونی استفاده کند. در شعر خوب هیچگونه عدم تناسبی بین آوا و معنای شعر و همین‌طور بین شکل و محتوای آن وجود ندارد. بعلاوه ساختمان شعر، بهترین ساختمان ممکن است و تصاویر و مفاهیم آن چنان خوب به هم چفت شده‌اند که هر تنظیم مجددی به شعر لطمه می‌زند.

مع‌ذالك، باید همواره به خاطر داشته باشیم که یك شعر خوب، ممکن است ضعفهایی هم داشته باشد. هرگز نباید شعری را به خاطر ضعفهایش (البته چنانچه این ضعفها با نقاط قوت کافی جبران شده باشد) رد کنیم. اگر بناست شعری واقعاً خوب باشد، باید لااقل به لحاظی «نو» باشد، و واکنشی تازه در خوانندهٔ ذی‌صلاح ایجاد کند؛ نباید صرفاً تقلیدی از ادبیات گذشته یا استفاده از موجودی باشد. شیوه‌های کلیشه‌ای تهییج احساسات و افکار با واژه‌هایی مثل مادر، کودك، خانه، وطن وغیره،که در بعضی از خوانندگان به طور اتوماتیك ایجاد احساس! می‌کند، دیگر از رواج افتاده است.

در اینجا شاید لازم باشد از انواع شعرهایی بحث کنیم که غالباً خواننده‌های کم‌تجربه و گاه متأسفانه، حتی خوانندگان خوب را می‌فریبد. این‌گونه اشعار گاهی از اوقات به شهرت و محبوبیت زیادی هم می‌رسند (البته بدون آنکه نظر خوانندگان بسیار مجرب را جلب کرده باشند) و در تیراژ بالا در مجموعه‌های شعر و گلچین‌های ادبی به چاپ می‌رسند. کسانی که چنین شعرهایی را می‌سرایند و کسانی که از آنها خوششان می‌آید، اغلب آدمهای خیلی خوبی هستند، اما شاعر یا شعردوست به معنی واقعی کلمه، نیستند. این قبیل افراد طرفدار برخی عقاید و آراء سنّتی هستند و دوست دارند این عقاید و آراء را آراسته به زیور وزن و قافیه ببینند، و بعد از اینکه اشعاری بدین طریق به وجود آمد، نوع واکنششان در قبال آنها قابل پیش‌بینی است.

از میان انواع اشعار نامرغوب در اینجا تنها به سه نمونه می‌پردازیم: شعر

احساساتی، شعر پرطمطراق، و شعر تعلیمی. شاید اصولاً هر سه نوع اینها بی‌جهت نام شعر را گرفته باشند، و بهتر بود آنها را نظم می‌نامیدند.

احساساتی بودن، عبارت است از زیاده‌روی در ابراز احساسات و نشان دادن هیجان، بیش از آن حدّی که موقعیّت ایجاب می‌کند. شخص احساساتی، شخصی جوشی است و به دلایل جزیی یا واهی اشکش درمی‌آید؛ در عروسیها و یا مراسم تدفین می‌گرید؛ تحت تأثیر شدید نمایشهای عاشقانه قرار می‌گیرد؛ و ازشنیدن خبر مجازات سنگدلترین جنایتکاران هم دلش به درد می‌آید، نقطه مقابل آدم احساساتی، آدم بی‌عاطفه یا بی‌احساس است. و اما شخص مطلوب، شخصی است که در هر موقعیتی واکنشی مناسب آن موقعیت نشان دهد و در ضمن، هنگامی که باید عمیقاً متأثر شود، شدیداً احساساتش برانگیخته شود و کنترل لازم را روی احساساتش داشته باشد. ادبیات احساساتی، ادبیات «اشك دم مشك» است. و هدف آن اصولاً تحریك عواطف (آن هم به طور مستقیم، و نه به صورت ابلاغ تجربه به شکل واقعی و تازه) است. شعر احساساتی، مبتنی بر فرمول مبتذل و تجربه‌شدهٔ تهییج احساس است؛ همه چیز را سطحی می‌بیند و نسبت به پیچیدگی تجربهٔ انسانی بی‌توجه است.

به عنوان نمونه‌ای از این نوع شعر، هفت سطر اول شعر بی‌امضایی به نام عشق را با هم می‌خوانیم:

Love

There's The wonderful love of a beautiful maid
And the love of a Staunch true man
And the love of a baby that's unafraid
All have existed since time began
But the most wonderful love The love of all loves

Even greater than the love for mother
Is the infinite 'tenderest' Passionate love
of one dead drunk for another!

عشق

می‌توان از عشق پرشور دوشیزه‌ای زیبا سخن گفت
و عشق یك مرد واقعی و استوار
می‌توان از عشق نوزادی سخن گفت که بی‌پرواست
همهٔ این عشقها از ازل وجود داشته است
اما شگفت‌انگیزترین عشق، عشق همهٔ عشقها
حتی عظیم‌تر از عشق به مادر،
عشق پرشور، پراحساس و بی‌پایانِ
یك سیاه مست به سیاه مست دیگر است!

اگر این نظم، همان‌طور که شروع شده، پایان می‌یافت، یك شعر احساساتی ناب می‌شد؛ اما خط هشتم، آن را از این حالت درآورده، به یك نظم فکاهی تبدیلش می‌کند، و ما درمی‌یابیم که سرایندهٔ آن، جدی نیست. او با تبدیل این نظم احساساتی به فکاهی، می‌خواهد بگوید که احساسات حاکی از ضعف (در اثر نوشیدن مشروبات الکلی) از خصایص مستهاست.

شعر پرطمطراق از زبانی زرق و برق‌دارتر و جاه‌طلبانه‌تر از آنچه محتوایش حکم می‌کند، استفاده می‌کند و دارای زبانی پرحرارت و مصنوعی است، زبانی که با احساس یا فکر زیربنایی شعر هماهنگی و مطابقت ندارد. به بیان دیگر، شعری خطابه‌ای، بیش از حد لطیف! و با فصاحتی مصنوعی است، که اغلب، بسیار پیش‌پاافتاده و مبتذل

است. این نوع نظم، معمولاً با مسائل کلی و عمومی سر و کار دارد، و در بدترین شکل خود، گزافه گو و مبالغه آمیز هم هست. در اینجا نمونه‌ای را از **رؤیای شب چلّهٔ تابستان** (A Midsummer Night's Dream) **شکسپیر**، باهم می خوانیم:

Whereat with blade, with bloody, blameful blade
He bravely broached his boiling bloody breast.

آنجا که با شمشیر، با شمشیر خون آلود شرم آگین
شجاعانه، سینهٔ خون آلودِ جوشانِ او را شکافت.[۹]

شعر تعلیمی: هدف این نوع شعر، تعلیم یا موعظه است. احتمالاً همهٔ شعرهای خوب، به گونه‌ای ظریف و بی آنکه خیلی محسوس باشد، تعلیمی هستند. در شعر تعلیمی خوب، معمولاً جنبهٔ تعلیمی، جنبهٔ شعری را تحت‌الشعاع قرار نمی دهد. اما وقتی هدف تعلیمی، هدف شعری را تحت‌الشعاع قرار دهد، یعنی هدف شعر، صرفاً دادن اطلاعاتی چند یا درس اخلاق باشد، دیگر نه با شعر تعلیمی، که با نظم تعلیمی روبرو هستیم. چنین نظمی به مذاق کسانی خوش می آید که برای پندآموزی و کسب افکار عالی که به نحوی زیبا بیان شده باشد، به شعر روی می آورند. این نوع سروده‌ها را می توان از سادگی واژگان، فقر تصویری، استفادهٔ کم از مجاز و استفادهٔ زیاد از جملات سادهٔ اخلاقی و فقدان تازگی شعری آنها تشخیص داد. این نوع شعر یا خیلی پیش پاافتاده است و یا اگر وزن و قافیه‌اش را نادیده بگیریم، خیلی مشکل می توان آن را از نثر خبری تمیز داد.

دوبیتی زیر نمونه‌ای از شعر تعلیمی است:

Early to bed and early to rise
Makes a man healthy wealthy, and wise

زود خوابیدن و زود برخاستن از خواب

۹. علاوه بر محتوا که مبالغه‌آمیز است، با دقت در واژه‌های اصل انگلیسی شعر، متوجه فصاحت ظاهری شعر می‌شویم و اینکه شاعر آگاهانه از برخی صداها برای زیباتر جلوه دادن شعر استفاده کرده است ـ م.

انسان را سالم، ثروتمند و خردمند می‌سازد.[۱۰]

در این مقاله، بدون تردید، ما خیلی قاطع صحبت کردیم و حدفاصل بسیار صریح و مشخصی را بین انواع شعر ترسیم کردیم؛ حال آنکه در واقع، خوبی در شعر تا این حد قابل اندازه‌گیری و صریح نیست، بلکه بیشتر، نسبی است. مطمئناً نمی‌توان به طور مطلق، شعر احساساتی را از شعر دارای احساس واقعی، و فصاحت واقعی را از فصاحت مصنوعی، و نظم تعلیمی را از شعر تعلیمی جدا کرد. با وجود اینکه نمونه‌های بسیار مشخص شعری را می‌توان بآسانی تشخیص داد، تفاوتهای جزیی‌تر و ظریفتر، بسختی قابل تشخیص هستند.

اما تذکر ما به دانشجویان ادبیات، این است: در ارزیابی آثار ادبی، همیشه صادق باشید. هرگز تظاهر به دوست داشتن چیزی که به آن علاقه ندارید، نکنید. ابراز احساسات صادقانه نسبت به یك شعر درجه دو خیلی بهتر از ابراز احساسات کاذب یا عدم ابراز احساسات است. ضمناً در ارزیابی‌تان نه عجول باشید و نه کمرو. وقتی شعری را با دقت و توجه کامل خواندید، ببینید نظرتان دربارهٔ آن چیست. خودتان را محصور و محدود نکنید و دوپهلو حرف نزنید، و باز سعی نکنید قبل از آنکه دربارهٔ شعری اظهارنظر کنید، عقیدهٔ دیگران را نسبت به آن بدانید. وقتی اظهارنظری کردید، مضطرب و پریشان نشوید. نظر خود را با نظرات دیگران مقایسه کنید و اگر متقاعد شدید که در نظرتان اشتباه کرده‌اید، آن را تغییر دهید. به این ترتیب است که شما چیزی یاد خواهید گرفت. صداقت، شهامت و تواضع، مبانی اخلاقی لازم برای همهٔ ارزیابیهای اصیل ادبی است.

---

۱۰. نمونه‌ای از این نوع شعر در فارسی، شعر زیر است:

هان ای پسر عزیز دلبند
بشنو ز پدر نصیحتی چند
می‌باش به عمر خود سحرخیز
وز خواب سحرگهان بپرهیز

- م -

شعر خوب، شعر عالی

هرگاه شعری از عهدهٔ پاسخ به این سؤال که «**آیا در نیل به هدف خود موفق بوده؟**» بخوبی برآید، می‌توان آن را در معرض سؤال دوم، یعنی «**هدف آن چقدر مهم است؟**» قرار داد.

البته شعر عالی باید شعر خوب هم باشد و تنها داشتن هدف مهم، کافی نیست. در غیر این صورت، می‌بایست همهٔ نظمهای عاطفی و تعلیمی، جزو شاهکارهای ادبی محسوب می‌شدند! باید گفت: هرگاه شعری از نظر نیل به هدف خود، به عنوان اثری خوب و موفق شناخته شود، اعتبار نهایی آن بستگی به اهمیت هدفش خواهد داشت.

برای روشن شدن مطلب، سه شعر زیر را در نظر می‌گیریم: شعر فکاهی کوتاهِ **زن جوان سیاهپوستی بود**، که شاعر آن معلوم نیست؛ شعر **زین و پوتین**، از **براونینگ**، و شعر **آن زمان** از **شکسپیر**.

منتقدین ذی‌صلاح، هر سه شعر را از نظر نیل به اهدافی که داشته‌اند، بسیار موفق ارزیابی کرده‌اند. شعر اول، داستان خود را بدون استفاده از واژه‌های

زاید و بیمورد، و بی‌آنکه به خاطر رعایت وزن و قافیه، از ضوابط دستوری زبان عدول کرده باشد، بیان می‌کند. قالب شعر[۱]، به نحو مطلوب، متناسب با هدف فکاهی سراینده است. شیوهٔ بیان نیز بسیار جالب و زیباست. مع ذالك شاید اصلاً در شعربودن آن تردید کنیم، چرا که اساساً تجربه ای را منتقل نمی‌کند و قصد چنین کاری را هم ندارد، بلکه هدفش صرفاً بیان داستانی کوتاه، با یك بیان فکاهی محکم است.

اما شعر **براونینگ**، شعر است، آن هم شعری خوب. این شعر تقریباً ما را بلافاصله به هیجان نفسگیر یك اسب‌سواری پرشور، برای نجات یك دژ محاصره شده می کشاند. زبان قوی سراینده، به طور خلاصه، مردی دلیر و بی‌باك را ترسیم می‌کند که به همراه همسر دلاورش، درگیر مبارزه‌ای بی امان است، و درحالی که کشمکش به زیانشان است، همچنان شهامت و تهور خود را حفظ می‌کنند. امّا این شعر نیز علی‌رغم همهٔ خوبی‌اش، نگرشی عمیق نسبت به فطرت یا تجربهٔ انسانی به دست نمی‌دهد و اگرچه نیروی احساس و تخیل ما را برمی‌انگیزد، چیز زیادی برای تفکر به ما نمی‌دهد؛ از نظر احساسی هم گرچه هیجانی ظاهری به ما می‌بخشد، عمیقاً تکانمان نمی‌دهد.

اما شعر **شکسپیر**، ما را به کانون زندگی، به درد و عشق انسانی می کشاند. این شعر که در ارتباط با تراژدی جهانی انسان، یعنی پیرشدن، به سوی مرگ رفتن، و عشق است، بیش از دو شعر قبلی حرف می‌زند و تجربه‌ای غنی‌تر را انتقال می‌دهد و خلاصه، به هدفی مهمتر و موفقیت‌آمیزتر دست می‌یابد. لذا از میان سه شعر مورد بحث، این یکی عالی است، زیرا به خوانندهٔ شعرشناس، لذتی عمیقتر می‌بخشد و ضمن دادن احساس وجد به او، روحش را تغذیه می‌کند. به شعر عالی، تمامی وجود انسان، یعنی تخیل، احساس و اندیشهٔ او پاسخ می‌دهد.

---

۱. قالب این شعر، Limerick است، که به عنوان شعر پنج‌خطی فکاهی یا بی‌معنی، تعریف شده است ـ م.

شعر عالی درصدد سرگرم کردن مردم نیست، بلکه می‌کوشد آنها را همراه با لذتی ناب و بصیرتی تازه، به کانون تجربهٔ انسانی بکشاند. شعر عالی به خوانندهٔ خود، درکی وسیع و ژرف از زندگی، همنوعانش و خودش می‌بخشد؛ البته نه با کیفیتی که الزاماً در واژهٔ «درس» یا «اخلاق» خلاصه می‌شود؛ بلکه آنچه می‌دهد، دانش است ـ دانش احساسی؛ دانشی تازه از پیچیدگیهای فطرت انسانی، از غمها و دردها، و از هیجانها و شادیهایی که مشخصهٔ تجربهٔ انسانی است. عالی بودن، مثل خوب بودن، نسبی است. وقتی غزلهای شکسپیر را با نمایشنامه‌های بزرگ او ـ **مکبث**، **اتللو**[۲]، **هملت** و **شاه‌لیر**[۳] مقایسه می‌کنیم، متوجّه یك تفاوت بزرگ می‌شویم: یافته های شکسپیر در این تراژدیها، بسیار عالیتر، غامضتر و پیچیده‌تر از آن است که بتوان در یك شعر کوتاه به آن دست یافت.

کیفیت در ادبیات، در واقع از کمیت تفکیك‌ناپذیر است. در ادبیات، مثل بسکتبال و فوتبال، یك مرد بزرگ خوب، بهتر از یك مرد کوچك خوب است! کیفیت یك شعر، با دامنه، عمق و شدت تجربه‌ای که به ما می‌دهد، نسبت مستقیم دارد.

نمایشنامه‌های شکسپیر، تنوع و عمقی از زندگی را به ما نشان می‌دهد که هرگز قابل گنجاندن در یك شعر مثلاً چهارده سطری نیست.

با وجود این، ما قصد نداریم در اینجا یك معیار وجبی برای ارزیابی به دست بدهیم. آزمون مکانیکی برای این کار وجود ندارد و معیار سنجش نهایی، تنها می‌تواند تأثیرپذیری، کمال، ذوق و بصیرت خوانندهٔ تربیت یافته باشد. چنین ذوق و بصیرتی، تا حدودی یك موهبت فطری است و تا حدودی نیز نتیجهٔ کوشش، مطالعه، تعلیم، و تلاش فکری آگاهانه است.

2. Othello
3. King Lear

شعرهای موردبحث در بالا را همراه ترجمه هایشان، باهم می‌خوانیم:

There Was a Young lady of Niger

There was a young lady of Niger,
Who smiled as she rode on a triger.
They returned from the ride With the lady inside.
And the smile on the face of the triger.

- Anonymous

زن جوان سیاهپوستی بود...

زن جوان سیاهپوستی بود
که لبخند بر لب، از ببری سواری می‌گرفت
آنها از سواری برگشتند
درحالی که زن در شکم (ببر) بود
و لبخند بر چهرهٔ ببر!

ـ لا اَدری

Boot And Saddle[۴]

Boot, Saddle, to horse, and away!
Rescue my castle before the hot day
Brightens to blue from its Silvern gray
Chorus: Boot, saddle, to horse, and away!

Ride past the suburbs, asleep as you'd say:
Many's the friend there will listen and pray,
"God's luck to gallants that strike up the lay".

۴. از این شعر فقط دو بند اول ترجمه شده است ـ م.

Chorus: Boot, saddle, to horse, and away!

Robert Browning (1812 - 1889)

زین و پوتین

پوتین به پا کن، زین‌ات را ببند، سوار شو، بتاز!
قلعه‌ام را نجات بده، پیش از آنکه
رنگ روز گرم از خاکستری نقره‌فام، به آبی بگراید
گروه همخوان: پوتین به پا کن، زین‌ات را ببند، سوار شو، بتاز!

از حومهٔ شهر بگذر؛ همان‌طور که می‌دانی دوستان زیادی آنجا درخوابند
که صدای سمهای اسبت را خواهند شنید و دعا خواهند کرد که:
«خداوند یاور دلاورانی باد که نبرد را می‌آغازند!»
گروه همخوان: پوتین به پا کن، زین‌ات را ببند، سوار شو، بتاز!

رابرت براونینگ (۱۸۸۹ ـ ۱۸۱۲)

That time of year

That time of year thou mayst in me behold
when yellow leaves,or none,or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west,
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire,

That on the ashes of his youth doth lie
As the deathbed whereon it must expire
Consumed with that which it was nourished by.
This thou perceivest, which makes thy love more strong.
To love that well which thou must leave ere long.

William Shakespeare (1564 - 1616)

آن زمان

تو در آن زمان مرا نظاره خواهی کرد
که تنها چند برگ زرد ـ و یاشاید هیچ ـ
از شاخه‌هایی که در سرما به خود می‌لرزند، آویخته باشد،
شاخه‌های لخت درهم شکسته‌ای که چندی پیش پرندگان خوش‌الحان
بر آن نغمه سر می‌دادند.
تو در من غروب چنین روزی را که
در شامگاهان در مغرب مشاهده می‌شود، خواهی دید،
غروب روزی را که شب دیجور با خود برده است،
ـ شب همزاد مرگ ـ که همه چیز را در خاموشی فرو می‌برد
تو در من تلألو آتشی را نظاره خواهی کرد
که از فراز خاکستر جوانی‌ام سوسو می‌زند و قرار است در هنگام مرگ،
در بستر زمین، که خود از آنجا هستی‌ام را آغاز کرده‌ام،
برای همیشه خاموش شود.
تو این را خواهی دید و
عشقت به من استوارتر خواهد شد،
و باید از این عشق پاسداری کنی
که بزودی از تو جدا خواهد شد.

ویلیام شکسپیر (۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴)

واژه‌نامه فارسی ـ انگلیسی

آوا، صوت	sound	پارادوکس(نقیض گویی)	paradox
آیرونی	irony	تأثر حسّی، تأثیر حسّی	sense impression
آیرونی کلامی (طعنه)	verbal irony	تجربه	experience
آیرونی موقعیت	irony of situation	تخیّل	imagination
آیرونی نمایشی (دراماتیك)	dramatic irony	تشبیه	simile
ابهام	ambiguity	تشخیص	personification
احساس	emotion	تصویر	image
ادبیّات تخیلی	imaginative-literature	تصویرگری	imagery
استعاره	metaphore	تضّاد ـ تباین	contrast
الحان موسیقیایی	musical tones	تقطیع	scansion
بزرگنمایی، مبالغه، غلوّ	overstatement	تلمیح	allusion
بندشعر،پارهٔشعر	stanza	تمثیل	allegory
		تناقض	contradiction
		توصیف	description
		تهکّم	sarcasm

جناس آوایی	alliteration
چندمعانی، ابهام	multiplicity of-meanings
حسّ	sensation
حسّ	sense
داستان کوتاه	short story
دکلمه کردن	elocute
ذکرجزءوارادهٔ کلّ	synecdoche
ریتم، ایقاع	rhythm
رمان	novel
روایت	narrative
ساختِ جمله	sentence-construction
سطر (در شعر)	line
شاعر	Poet
شعر	poem
شعر	poetry
شعرِ احساساتی	sentimental poetry
شعرِپرطمطراق	rhetorical poetry
شعرِ تعلیمی	didactic poetry
شعرِ کهن	old poetry
شعرِ نو	new poetry
شکل‌یافته،شکیل	formed
شگردهای‌موسیقایی	musical devices
صدا	noise
صنایع ادبی، علم معانی	figures of speech
طنز	satire
طنین‌دار،پُرطنین	resonant
فکاهی‌نویس	humorist
قافیه	rime (= rhyme)
کنایه	metonymy
کوچک‌نمایی، کتمان حقیقت	understatement
لحن	tone
مبالغه، غلوّ	hyperbole
متمرکز	focused
مَجاز، مجازی	figurative
مجاز	figurative language
مَجاز	figure
محتوا،اندیشه،پیام	idea
معنی	meaning
معنی اصلی	denotation
معنی ضمنی	connotation
نام آوا	onomatopoeia
نثر	prose
نظم	verse
نقطه‌گذاری	punctuation
نماد	symbol
نمایش،نمایشنامه	play
نمایش صدا	vocal histrionics
نمایشنامه‌نویس	playwright
نمایشی	dramatic
نیم‌واکه	semi-vowel
واژگان‌چندبعدی	multidimentional vocabulary

واژهٔ بی‌تصویر (فاقد تصویر)	non-image-bearing word	وزن	meter
واژهٔ تصویرمند	image-bearing word	همخوان	consonant
واکه	vowel	همخوانِ انفجاری (بندشی)	plosive
		همخوانِ روان، کناری	liquid

واژه‌نامه انگلیسی ـ فارسی

allegory	تمثیل
alliteration	جناس آوایی
allusion	تلمیح
ambiguity	ابهام
apostrophe	التفات، خطاب شاعرانه
connotation	معنی ضمنی
consonant	همخوان
contradiction	تناقض
contrast	تضادّ، تباین
denotation	معنی اصلی
description	توصیف
didactic poetry	شعر تعلیمی
dramatic	نمایشی
dramatic irony	آیرونی نمایشی (دراماتیک)
elocute	دکلمه کردن
emotion	احساس
experience	تجربه
figurative	مَجاز، مجازی
figurative language	مجاز
figure	مَجاز
figures of speech	صنایع ادبی، علم ـ معانی
focused	متمرکز
formed	شکل یافته، شکیل
humorist	فکاهی نویس
hyperbole	مبالغه، غلوّ
idea	محتوا، اندیشه، پیام
image	تصویر
image - bearing	واژهٔ تصویرمند
imagery	تصویرگری
imagination	تخیّل ـ خیال
imaginative	ادبیّات تخیّلی
literature	
irony	آیرونی

poet	شاعر
poetry	شعر
prose	نثر
punctuation	نقطه گذاری
resonant	طنین‌دار،پُرطنین
rhetorical poetry	شعرپرطُمطراق
rhythm	ریتم، ایقاع
rime (=rhyme)	قافیه
sarcasm	تهکّم
satire	طنز
scansion	تقطیع
semi-vowel	نیم واکه
sensation	حسّ
sense	حسّ
sense impression	تأثّر حسّی، تأثیر حسی
sentence-construction	ساخت جمله
sentimental poetry	شعر احساساتی
short story	داستان کوتاه
simile	تشبیه
sound	آوا
stanza	بندشعر،پارهٔشعر
symbol	نماد
synecdoche	ذکرجزءوارادهٔ کلّ
tone	لحن
understatement	کوچك‌نمایی، کتمان حقیقت
irony of situation	آیرونیِ موقعیت
line	سطر (درشعر)
liquid	همخوانِ‌روان، کناری
meaning	معنی
metaphore	استعاره
meter	وزن
metonymy	کنایه
multidimentional-vocabulary	واژگان‌چندبُعدی
multiplicity of meanings	چندمعنایی،ابهام
musical devices	شگردهای‌موسیقایی
musical tones	الحان موسیقایی
narrative	روایت
new poetry	شعر نو
non-image-bearing word	واژهٔبی‌تصویر (فاقد ـ تصویر)
novel	رمان
old poetry	شعر کهن
onomatopoeia	نام‌آوا
overstatement	بزرگنمایی،مبالغه،غلوّ
paradox	پارادوکس(نقیض گویی)
personification	تشخیص
play	نمایش ـ نمایشنامه
playwright	نمایشنامه‌نویس
plosive	همخوان‌انفجاری (بندشی)
poem	شعر

verbal irony	آیرونیِ کلامی(طعنه)	vocal histrionics	نمایش صدا
verse	نظم	vowel	واکه

فهرست اعلام

آمریکا ۱۲
آیرون ۶۲
اتللو ۱۱۱
ارمغانِ مغان ۷۳
اُریلی، جان بویل ۵۵
ازوپ ۶۱
الیوت، تی. اس ۴۷، ۴۸
إمرأالقیس ۸۵
انجیل ۶۰
اُون، ویلفرد ۴۹
اُهنری، سیدنی پورتر ۷۳
ایوب ۱۹
بتهوون، لودویگ، وان ۲۳
براونینگ، الیزابت بَرِت ۵۸
براونینگ، رابرت ۴۱,۳۹، ۴۶، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۳
برِنز، رابرت ۶۶، ۶۷
بلیك، ویلیام ۴۶، ۷۱، ۷۲، ۷۳
پوپ، الکساندر ۱۰۲
تنیسون، آلفرد، لرد ۱۴، ۴۱، ۵۸، ۶۴
تورات ۱۹
جانسون، ساموئل ۷۵
جویس، جیمز ۴۶
چاسِر، جِفری ۱۰۲
دان، جان ۱۰۲
دیکینسون، امیلی ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۹۱
دِیویز، دبلیو، اِچ ۹۰
رایلی، جیمز ویتکومب ۱۰۲

رنسانس ۶۰
سامری نیکوکار ۷۵
سیتول، ادیث ۳۴
شاه لیر ۱۱۱
شاه مایداس ۷۴
شکسپیر، ویلیام ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۳۷، ۴۵، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۷۶، ۷۸، ۸۴، ۹۸، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۴
شلی ۱۰۲
فراست، رابرت ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۴۹، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۷، ۶۴، ۶۷، ۶۸، ۷۶، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۹۴، ۹۵، ۱۰۹
علی(ع) ۵۸
فرعون ۶۰
قرون وسطی ۶۰
کولریج، ساموئل تیلور ۷۴
کیپلینگ، رُدیارد ۱۰۲
کیتز، جان ۴۵، ۴۶
گست، ادگار ۱۰۲
لانگ فلو، هنری وُردزوُرث ۱۰۲
مصر ۶۰
مکبث ۴۹، ۷۶، ۷۸، ۱۱۱
مك‌لیش، آرچیبالد ۴۹
ملك ضلّیل ۸۵ ← امرأالقیس
ملویل، هرمان ۱۹
موبی دیك ۱۹
مولیر(ژان باپتیست پوکلین) ۴۴
نجیب‌زادهٔ بورژوا ۴۴
وارد، آرتموس ۶۵، ۶۹
واشنگتن، جرج ۱۲
وال سفید ۱۹ ← موبی دیك
وُردزورث، ویلیام ۶۴
ورمونت ۷۹، ۸۰
هاردی، توماس ۲۷، ۲۸، ۳۵
هازلیت، ویلیام ۷۵
هاوسمن، آلفرد ادوارد ۲۸
هملت ۸۴، ۱۱۱
یوسف ۶۰

کتابشناسی مراجع

الف) فارسی

براهنی، رضا، *طلا در مس*، تهران، ناشر: نویسنده، چاپ اوّل، ۱۳۷۲

بریجانیان، ماری، *فرهنگ اصطلاحات فلسفه و علوم اجتماعی*، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، ۱۳۷۱

داد، سیما، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران، انتشارات مروارید، چاپ اوّل، ۱۳۷۱

رادفر، ابوالقاسم، *فرهنگ بلاغی ـ ادبی*، تهران، انتشارات اطّلاعات، ۱۳۶۸

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، *موسیقی شعر*، تهران، انتشارات آگاه، چاپ اوّل، ۱۳۵۸

شفیعی کدکنی، محمّدرضا، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، انتشارات آگاه، چاپ سوّم، پائیز ۱۳۶۶

کریمی، لطف‌الله، *بررسی تطبیقی اصطلاحات ادبی انگلیسی ـ فارسی*، تهران، مجمع علمی و فرهنگی مجد، چاپ اوّل، فروردین ۱۳۷۲

همایون، همادخت، *واژه‌نامهٔ زبانشناسی*، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)، چاپ اوّل، ۱۳۷۱

ب) انگلیسی

Abrams, M. H., *A Glossory of Literary Terms*, Third Edition, Cornell University, 1987.

Crystal, David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, New York: Oxford, 1985.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, England: Penguin Books, 1979.

The Linguistics Encyclopedia, Edited by Kirsten Malmkjaer, London: Routledge, 1991.

۱۸۰۰ ریال

انتشارات اطلاعات
شابک ۲ ـ ۲۶۸ ـ ۴۲۳ ـ ۹۶۴ ISBN 964 - 423 - 268 - 2