Augeste Wilhelm Schlegel

Ludwig Tieck

Novalis

Friedrich Schlegel

۱) از نظر رمانتیک‌های آلمان، کنایه وضعیت بشری یا شرایط انسانی را در کل دربرمی گیرد. به این ترتیب آن ها معانی جدیدی به "کنایه" بخشیدند که از تعمق پرشور فلسفی و زیبایی شناختی آنها ناشی می شد و جنبشی پدید آورد که سالیان سال آلمان را به رهبر فکری اروپا بدل کرد. چهره های مهم این جنبش در رابطه با کنایه عبارت بودند از برادران شلگل، یعنی آوگوست ویلهلم شلگل (August Wilhelm Schlegel، ۱۷۶۷-۱۸۴۵)، و فردریش شلگل (Friedrich Schlegel، ۱۷۷۲-۱۸۲۹)، لودویش تیک (Ludwig Tieck، ۱۷۷۳-۱۸۵۳)، کارل زولگر (Solger Karl، ۱۷۸۰-۱۸۱۹) و نووالیس (Novalis، ۱۷۷۲-۱۸۰۱).

کولبروک بر آن است که کنایه در نزد رمانتیک‌های آلمان به نخستین و تندترین اسلوب های ضداومانیستی بدل شد؛ دقیقاً به این دلیل که، به زعم آنها، ما انسانیم و می توانیم سخن بگوییم، بیافرینیم، و با دیگران درگیر شویم، و به این دلیل که زندگی انسان ماهیتی ثابت ندارد. به این ترتیب هرگاه بشر تعریفی از خود ارائه می دهد درواقع فقط دست به آفرینشی نو می زند و بس، و هرگز امکان بی کران آفرینش های آینده را به اتمام نمی رساند. طبیعت نیز می تواند آفریننده باشد، اما فقط برطبق گرایش های ذاتی خود می آفریند؛ آفرینش بشری قابلیت آن را دارد که "کنایی" باشد، زیرا می تواند خود را به گونه ای جز آنچه هست عرضه کند. زندگی بشری ذاتاً از این قابلیت برخوردار است که چیزی جز ذوات و جوهره های ثابت باشد. این است دلیل آن که زندگی انسان "کنایی" است. از یک طرف کل زندگی خلاق است و باید به بخشی از فرآیند بی کران تولید طبیعی بدل شود؛ و از طرف دیگر، بشر از این قابلیت برخوردار است که به گونه ای دست به آفرینشگری بزند که این فرآیند خلاق را منعکس کند. همین که بشر تولید یا آفرینش طبیعی را بازشناخت، می تواند طبیعتی دیگر بیافریند، طبیعتی غیرطبیعی یا فوق طبیعی، آفرینشی برحسب اراده و کار هنری و نه تولیدی ناخودآگاه و کور. مثلاً در شعر ما فقط از طبیعت نسخه برداری نمی کنیم، بلکه مانند طبیعت می آفرینیم، و شعر خود گواه و شاهد این آفرینشگری است. از جهتی شعر تقلید است، اما از چیزی نسخه برداری نمی کند، بلکه از فرآیند خلاق طبیعت تقلید می کند. ولی در اینجا مسئله ای پیش می آید. همین که شعری، یا اثری هنری، آفریده شد ما با یک عین آفریده شده سروکار داریم. به زعم پیشگامان رمانتیک آلمان، کنایه ی رمانتیک باید با فرآیند

سقوطِ زندگیِ خلاق در نوعی عینیتِ ساکن برخورد کند. فقط در یکی نشدن با خود، در عدم یگانگی با خود (self-identical not being) است که زندگی می تواند صیرورت پیدا کند و بیافریند، یا می تواند خود را در مقام "زندگی" بازشناسد. آفرینش انحراف از گذشته‌ای شایسته و کامل نیست، آفرینش خلاص کردن نیروهای بالقوه پویای زندگی است. بنابراین کنایه‌ی رمانتیک رابطه‌ی میان اصل و اثر (and effect origin)، میان مبدأ و هبوط (origin and fall) را وارونه می کند. چنان نیست که ما از بهشتی اصیل و آغازین جدا افتاده‌ایم. برعکس در گوناگونیِ خودِ زندگی است، با همه‌ی تفاوت‌ها و تجزیه و تلاشی آن، که ما احساس یا تصوری از کل یا مبدأ به دست می آوریم. مبدأ، معلول و اثرِ آفریده شده‌ی زندگی است، نه علتِ مقدم بر آن. جدای از زندگی روزمره‌ی متناهی، سقوطی از کمالِ نامتناهی و اصیل وجود دارد، اما این فقط چندپارگی، کران‌مندی و ناکامل بودن است که تصور و احساس سقوط و نیز میل به گام نهادن به فراسوی این قلمرو متناهی را پدید می آورد. سقوط کنایی تصدیق می کند که بهشتی مقدم بر احساس از دست دادن وجود ندارد. تصور آرمانی ما از کمال اصیل تصویری است که براساس زندگی آفریده می شود. اما ایده یا تصورِ سقوط، ذاتیِ کنایه است و ذاتیِ زندگی در مقام کنایه. با آفرینش تصاویر بهشت از دست رفته یا گمشده است که ما خود را به عنوان موجوداتی هبوط کرده می آفرینیم. این است دلیلِ آن که شعر برای رمانتیک های آلمان این قدر اهمیت پیدا می کند. شعر سقوطی است از سیلانِ نابِ زندگیِ خلاق به یک چیزِ تعیّن یافته و محدود. به علاوه، از نظر رمانتیک ها، این سقوط نوعی دلقک بازی (buffoonery) نیز هست. کنایه، نزد رمانتیک‌های آلمان، با واسطه‌ی منظومه‌ای از مفاهیم تعریف می شد، که از جمله، علاوه بر دلقک بازی، شامل طنز، بذله (wit)، و هجو (satire) نیز می شد. شوخی (joke) و بذله احساس تسلط و برتری شخص را ضایع می کنند، همچنان که خنده و ژاژگویی (nonsense) در منطق و معنا اختلال ایجاد می کنند. رابطه‌ی کنایه و دلقک بازی فقط برای سست کردن احساس تسلط و برتری نیست؛ دلقک بازی همه چیز را ساقط می کند، از طنز ناشی از سقوط لذت می برد، بر دلقک سقوط کرده می خندد، و در گیر سقوط باقی می ماند. کنایه باید بر این نکته آگاه باشد که هرگز نمی توان بر چشم اندازهای یگانه غلبه کرد و به دیدگاهی خداوار دست یافت، ما همه، همواره، دست خوش شوخی کیهان قرار داریم؛ زیرا هر تصوری که ما از خود و دنیای خودمان داریم بخشی است از فرایند آفرینش و تخریب که ما نمی توانیم هیچ یک را محدود یا مهار کنیم. اگر طنز (humour) غالباً بر احساس تفوق یا برتری نسبت به بدبختی های زندگی استوار است، کنایه درگیری کلِ زندگی را در این هاویه‌ی آشوبناک (chaos) تشخیص می دهد ـ اما هرگز به طور کامل آن را تصدیق نمی کند.

نگرش کنایی نباید از دیدن دلقکی که روی پوست موز پایش لیز می خورد سرخوش و سرمست شود. کنایه فقط به سقوط از هماهنگیِ انسانی به دلقک بازیِ حیوانی یا شیءمانند نمی خندد. کنایه باید تشخیص دهد که ما خود همه به نوعی درگیر این سقوط هستیم، ما همواره فریب خورده‌ایم، و معلول زندگی‌ای هستیم که بر آن قدرتی فراسوی قوه‌ی کنترل و تشخیص ما مسلط است.

(Colebrook, 2004, pp. 48-51)

۲) کنایه‌ی ابزاری، کنایه‌ی قابل مشاهده

رمانتیک های آلمان در مهمترین تحول مفهوم کنایه در قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم سهیم بودند.

بلاغت سنتی همواره کنایه را نوعی طعن آشکار یا پنهان می دید که تعمدی بود، قصد و غرضی داشت، و همواره کسی یا چیزی را آماج خود قرار می داد. اما همه ی کنایه ها این قدر آشکار نیستند، کنایه هایی هست که قابلیت مشاهده دارند اما به راحتی به ادراک درنمی آیند. البته کنایه، حتی کنایه ای آشکار، همواره در خطر آن است که فهم نشود. در نمایشنامه ی "ژولیوس سزار"، اثر **شکسپیر**، وقتی **مارک آنتونی** رخصت می یابد بر سر جسد سزار برای مردم سخن گوید (پرده ی سوم، صحنه ی دوم)، پیوسته عبارت «و بروتوس مردی است شریف» را تکرار می کند. این کنایه، منظور آشکاری دارد و آنتونی می خواهد به مردم بفهماند که **بروتوس** اصلاً شریف نیست؛ زیرا او، بهترین دوست سزار، به دسیسه گران پیوست و خنجر خود را در سینه ی سزار فرو برد. در اینجا چون مردم رم، یعنی مخاطبان آنتونی در درون دنیای داستانی، معنای کنایی سخنان آنتونی را به تدریج درک می کنند، می توان گفت بیننده یا خواننده نیز به طور قطع آن را استنباط خواهد کرد. اما در نگرش رمانتیک های آلمان، درک پاره ای از آنچه آنها کنایی می نامیدند، به گونه ای آشکار امکان پذیر نبود، بلکه می شد آنها را مشاهده کرد، یا می شد بر آن آگاه گردید. **میوک** این نوع کنایه را قابل مشاهده (observable) می نامد:

«در حالی که پیش از این به کنایه همچون تمهیدی اساساً با غرض و ابزاری می اندیشیدند... و هر کس به قصد تحقق غرض و مقصودی به استفاده ی کنایی از زبان می پرداخت... در عوض در این زمان [قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم] اندیشیدن به کنایه همچون چیزی که می توانست بی غرض باشد امکان پذیر شد، چیزی قابل مشاهده و از این رو قابل بازنمایی در هنر، چیزی که روی می داد و آدمی بر آن آگاه می شد یا می توانست بر آن آگاه شود...؛ از این زمان به بعد ماهیت کنایه ماهیتی دوگانه شد، گاه ابزاری (instrumental) بود و گاه قابل مشاهده».

(Muecke, 1982, p. 19)

میوک کنایه ای را ابزاری می داند که بر کنایه گو تأکید دارد و اساساً با پنهان کاری رندانه ی کنایه گو (آیرون) است که شکل می گیرد. مثال آشکار او کنایه ای است سیاسی در یک نشریه:

«البته دولت پیش از این هم لغزش هایی داشته است. در خط مشی اقتصادی خطاهای کوچکی از او سر زده است. هر از چندی افراد مشکل آفرین را از کشور تبعید کرده است. بر سر سیستم پدافند مشکل آفرین قمار کرده است. کشوری مشکل آفرین را مورد تاخت و تاز قرار داده است. همه ی این لغزش ها قابل بخشش است... اما اخیراً یکی از اعضای دولت در رابطه بازنی مشکل آفرین دچار لغزش شده است، و در نتیجه منابع تأمین کاغذ روزنامه را در کشور سخت در مضیقه قرار داده است».

(مایکل فراین ـ Michael Frayn ـ نشریه ی آبزرور، ۱۹۶۳)

(Muecke, 1982, p. 9)

در عوض، وقتی او از کنایه ی قابل مشاهده سخن می گوید بر آماج یا قربانی کنایه تأکید دارد، و البته این نقطه ی تأکید می تواند با درجه ای از همدلی همراه باشد. مثلاً:

«رُمیان گمان می کردند که وقتی **کوریولانوس** را تبعید کنند از شرّ یکی از دشمنان خود خلاص خواهند شد. اما نتیجه راندن کوریولانوس بود به سوی سپاه دشمنان سنتی رم، یعنی ولسیانی ها (Volscians)، به طوری که کوریولانوس در رأس سپاه دشمن باز گشت تا رم را ویران کند». (Muecke, 1982, p. 11)

این نوع کنایه که گاهی از آن به عنوان کنایه کیهانی (cosmic irony) یا کنایه ی آجل (ultimate irony) نیز یاد کرده اند، زمانی وقوع می یابد که مثلاً شخصی به بدبختی کس دیگری بخندد، و غافل باشد که همان بدبختی برای خود او روی داده یا روی خواهد داد. به عبارتی این کنایه از تأثیر بومرنگ وار (به خود بازآیند) اعمال و گفتار فرد ناشی می شود، چاه کندن برای دیگران و خود در آن افتادن، یا این که، چاه کن همیشه ته چاه است. بسیاری از مترجمان و شارحان **ارسطو** مایل بوده اند اصطلاح معروف او را در "بوطیقا"، یعنی واژه ی یونانی **peripetia** را (که غالباً به "تحول" یا "تغییر ناگهانی" یا "دگرگونی" ترجمه می شود) کنایه ای از این دست بدانند، و لذا برخی مترجمین دربرابر آن **irony** گذاشته اند. آوگوست شلگل، در سال ۱۸۱۱، در کتاب "گفتارهایی در باب هنر نمایشی و ادبیات"، کنایه ی حوادث (Irony of Events) را در نمایشنامه ی "شاه هنری پنجم" شکسپیر به این نحو شرح داد:

«هنری، پس از جنگ های مشهورش، مایل بود فتوحات خود را به کمک ازدواج با شاه دختی فرانسوی تضمین کند؛ همه ی اشاره های نمایشنامه به این خواسته ی شاه، به قصدِ آفرینش کنایه است.

ثمره ی این وصلت، که هر دو ملت به اعتبار او به خود نوید سعادتِ آینده را می داد، هنری ششم ضعیف و نالایق بود، که تحت حکومت او همه چیز با بدبختی و فلاکت از دست رفت».

(Muecke, 1982, p. 20)

تاریخ نویسان اغلب کوشیده اند در وقایع و حوادث تاریخی نوعی کنایه مشاهده کنند، و تاریخ نویسانی چون **طبری** و **بیهقی** مکرر آن را به زبان آورده اند. در میان تاریخ نویسان امروز، شاید شیوه ی تاریخ نویسی **باستانی پاریزی** کنایه های برجسته تری را در میدان مشاهده ی ما قرار دهد:

در میان تاریخ نویسان امروز، شاید شیوه ی تاریخ نویسی باستانی پاریزی کنایه های برجسته تری را در میدان مشاهده ی ما قرار دهد

«روزی که **کورش** پا به سارد گذاشت، خود یک لاقبا در میدان می جنگید و چون اسبش کشته شد و او در چنگ دشمن پیاده ماند، سرداری از سرداران وفادارش ـ که واقعاً ایمان به فداکاری کورش داشت ـ پیش آمد و اسب خود را تسلیم کورش کرد. این بزرگ ترین فداکاری در یک جنگ است. اما قریب سیصد سال بعد، روزی که **دارای سوم** به جنگ اسکندر می رفت، آن قدر زر و زیور همراه خود و زنانش بود که اسکندر به سربازان خود رو کرد و گفت: «بروید و این زینت ها را ازین زنان بگیرید!»، و چنان که می دانیم عاقبت، دارا، به دست دو تن از سرداران مُقرب وفادار خودش کشته شد، نه به تیغ دشمن ...

روزی که **اردشیر بابکان** به طرف اصطخر می رفت، خودش بود و زنش ـ که او را بر ترک اسب خود نشانده بود ـ اما روزی که **یزدگرد سوم** از برابر اعراب می گریخت «آنچه گوهر و زرینه و سیمینه داشت بر گرفت و با پسر و زنان خود، و هزار طبّاخ و هزار سَگبان و هزار یوزبان و هزار بازیار به اصفهان و سپس به کرمان رفت»...».

(باستانی پاریزی، ۱۳۶۸، ص. ۲۹)

او این همجوارسازی کنایی را در طی دو صفحه برای **یعقوب لیث** و **خلف بن احمد**؛

طغرل سلجوقی و طغرل سوم؛ شاه اسماعیل و شاه سلطان حسین؛ و سرانجام برای **آقامحمدخان قاجار و احمدشاه قاجار** نیز به کار می گیرد.

نمونه های فراوانی از "کنایه بخت" یا "کنایه ی حوادث" را در "شاهنامه" می توان یافت. این خصیصه به ویژه در حماسه های تراژیک نمود بیشتری دارد:

چنین است کردار چرخ بلند — به دستی کلاه و به دیگر کمند
چو شادان نشیند کسی با کلاه — به خمّ کمندش رباید ز گاه...

(رستم و سهراب، طاهری مبارکه، ۱۳۷۹، ص. ۴۹)

سعید حمیدیان نیز در بررسی مبسوط خود از اندیشه و هنر فردوسی، وقتی از خصیصه ی کنایی شاهنامه سخن می گوید بیشتر بر شبیه پردازی کنایی شخصیت ها انگشت می گذارد، و آن را کنایتی قلمداد می کند که چندان صریح نیست اما خواننده ی آگاه می تواند بر آن وقوف یابد (نوعی کنایه ی قابل مشاهده):

«مراد از این ویژگی ایجاد روح سنجش و خاصیت تداعی میان برخی رویدادها، اشخاص و موضوعات از طریق شباهت و تقارن است بدین انگیزه که خواننده ی شاهنامه نسبت به پاره ای از مسائل عصر فردوسی و یا دوره هایی که مقصود **فردوسی** است وقوف یابد بی آن که مطلبی به طور صریح و مستقیم در باب آنها گفته شده باشد».

(حمیدیان، ۱۳۸۳، ص. ۱۳۳)

و آن گاه در ادامه به مصادیق بحث می پردازد:

«در شاهنامه از سه پادشاه در سه مقطع مختلف پیش تاریخ، تاریخ ساسانی، و عصر فردوسی سخن رفته: **گشتاسپ**، **خسرو پرویز**، و **محمود** که شباهت ها و اشتراکات مهمی با هم دارند که به نظر می رسد یکی تداعی کننده ی دیگری باشد و احتمال بسیار می رود که تعمدی در مورد این تداعی انگیزی در کار بوده است، زیرا نحوه ی ارائه ی چهره ی هریک به گونه ای است که موجبات یادآوری دیگری را فراهم می کند. از جمله ویژگی های مشترک آنها این است که هر سه قدرت جوی، آزمند، و توسعه طلبند، بیرحم اند، ذهنی منجمد و خرافی دارند، در استمداد از اجانب در مقابل دشمن داخلی درنگ نمی کنند، چنان که نه پادشاهی گشتاسپ بدون یاری روم میسر شد، نه بازستانی تاج پرویز از **بهرام** بدون مدد همین کشور، نه فرمانروایی محمود بی تأیید عباسیان؛ گشتاسپ قصد گوشه ای از مملکت و عده ای از هموطنان خود می کند، پرویز به دفع هم میهن دلیر و سرکش خویش برمی خیزد، و محمود به سروقت ایرانی نژادان گوشه و کنار کشور همچون سامانیان (که مورد علاقه ی فردوسی اند) و بومیان می رود، این هر سه همواره در بیم از کف رفتن قدرتشان به دست پسر یا دشمن داخلی اند، گشتاسپ و پرویز شاهی را به زور از پدر می ستانند، آن باعث قتل پدرش **لهراسپ** (به سبب رفتن به سیستان) و پسرش **اسفندیار** می شود و این نیز به قولی خود پدر را می کشد یا به هر حال در قتل او مؤثر است؛ گشتاسپ و محمود هر دو به هند مظلوم و صلح طلب لشکر می کشند و قضارا هر دو به بهانه ی گسترش دین؛ آن می کوشید به اردوکشی اسفندیار به سیستان جنبه ی دینی نیز بدهد و این هم بومیان شیعی و شیعیان ری و غیره را فرامطه می خواند.

کنایه ی حوادث نوعی بازگونگی است در طول زمان، و از نوعی عدم تجانس حکایت دارد آوگوست شلگل، با شرح و بسط این نوع عدم تجانس، همجوارسازی صحنه های کمیک و تراژیک را در آثار شکسپیر کنایی دید

قیاس ها گویاست. مطابق شاهنامه، هنگامی که **کیخسرو** "پاکدین "هندرابه فرامرز می سپارد او را به صلح جویی و مردم دوستی در آن دیار فرمان می دهد: «به هر جای خیره مکن کارزار» و حق جنگیدن را تنها درصورتی به او می دهد که هندوان متعرّض او شوند... احتمال بسیار هست که محمود در این اشارت به گونه‌ای کنایی طرف تعریض قرار گرفته باشد...».

(حمیدیان، ۱۳۸۳، ص. ۴-۱۳۳)

نیاز به تأکید نیست که جنبه هایی از شاهنامه که می توانند مصداق این نوع کنایات باشند طالب بحث و تفحص بیشتری است و لزوم پژوهش های وسیع تر در آینده را نشان می دهد.

درحالی که این نوع کنایه در دست فردوسی به کنایه ای حماسی یا تراژیک بدل می شود، **مولوی** از تأثیر کمیک آن بهره می گیرد، داستان آن نحوی خودپسند («آن یکی نحوی به کشتی درنشست...»)، و یا برجسته‌تر از آن، داستان آن "ساده‌مردی" که کوشید به کمک حضرت سلیمان از مرگ بگریزد («ساده مردی چاشتگاهی دررسید...») ازجمله نمونه های آن است. خیام در بیت مشهور زیر به این نوع کنایه با واسطه ی جناس شکل داده است:

بهرام که گور می گرفتی همه عمر　　دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

و احتمالاً جست و جوی این نوع کنایه در رباعیات **خیام**، پژوهشی دلنشین خواهد بود برای ورود به دیدگاه و اندیشه ی او.

کنایه ی حوادث نوعی باژگونگی است در طول زمان، و از نوعی عدم تجانس حکایت دارد. آوگوست شلگل، با شرح و بسط این نوع عدم تجانس، همجوارسازی صحنه های کمیک و تراژیک را در آثار شکسپیر کنایی دید. به این ترتیب کم کم آنچه میوک کنایه ی قابل مشاهده می خواند در عدم تجانس موجود در هر رخداد طبیعی قابلیت مشاهده پیدا کرد: مثلاً در مجاورتِ مقیاسِ طبیعی انسانِ معقول و میمون نامعقول، اسب شریف و الاغ مضحک. (Muecke, 1982, p. 21) به همین دلیل است که عدم تجانس میان لحن ستاینده‌ی نویسنده با عمل مضحک و گاه شنیع شخصیت‌های تاریخی در "رستم‌التواریخ" ما را برمی انگیزد که آن را کنایه ای قابل مشاهده فرض کنیم، یا در همجوارسازی میان قصه، لطیفه، افسانه و تاریخ، در نحوه ی تاریخ نویسی باستانی پاریزی همواره نوعی کنایه جست وجو کنیم. به همین نحو می توان همجوارسازی صحنه های طنز، هرزه درایی، تمثیل عرفانی و تاریخ نبوی را در "مثنوی" نوعی کنایه پردازی از این دست محسوب کرد.

۳) خودآفرینندگی و خودویرانگری

عدم تجانس یا باژگونگی شکل دیگری نیز پیدا می کند و آن خودآفرینندگی (self-creation) و خود-ویرانگری (self-destruction) است. فردریش شلگل در یکی از پاره گفتارهای خود نوشت:

«شک‌آوری (scepticism) همانا شورش منطقی است؛ به عنوان نظام، نوعی آنارشی (بی دولتی، بی قانونی) محسوب می شود. بنابراین شیوه ی شک‌آور کم وبیش مشابه دولت شورشی است». (Carter, 1999, p. 1)

تبیین و توضیح این سخن را باید در آن پاره گفتارهایی از شلگل جست و جو کرد که به رابطه ی میان سیاست و کنایه می پردازد. **ادم کارتر** برای تشریح دیدگاه شلگل به خوانش آن پاره گفتارهایی می پردازد که وی در آنها می کوشد مفهوم کنایه را نظریه پردازی کند، مفهومی که به اعتبار نگاهی اجمالی هم بر سیاست شناسی کنایه و هم بر کنایه ی سیاست شکل می گیرد. کارتر بنیان بحث خود را بر کتابی قرار

می دهد از فردریک بی زر (Frederick Beiser) به نام "روشنگری ، انقلاب ، و رمانتی سیسم : پیدایش اندیشه ی سیاسی مدرن در آلمان" (۱۹۹۲)، که در کتاب خود استدلال می کند رمانتیک های اولیه ی آلمان (۱۸۰۰-۱۷۹۷) تلاش کردند میان سنتِ لیبرالیسمِ روشنگری که به تسریع انقلاب فرانسه اعتقاد داشت و واکنش محافظه کاران نسبت به خشونت ، تغییر سریع ، و انقلاب نوعی گفت وگو و دادوستد پدید آورند. آنها تلاش می کردند از افراط و تفریط هایی که لیبرالیسم و محافظه کاری درگیر آنند بپرهیزند: از یک سو بر آن آزادی فردی تأکید داشتند که کلیه ی قیدوبندهای اجتماعی را نابود سازد ، و از سوی دیگر بر اجتماعی که کلیه ی آزادی های فردی را سرکوب کند. آنها عنصر اجتماعی محافظه کاری را می پذیرفتند ، اما سلسله مراتب آن را ، و نیز یگانگی اجتماع را با سلسله مراتب کهن اجتماعی و سیاسی ، رد می کردند. به شیوه ای مشابه ، دفاع از آزادی فردی را از دید لیبرالیستی تأیید می کردند ، اما آزادی کلیه ی علائق خودخواهانه ی آدمی را نمی پذیرفتند. کارتر بر آن است که "کنایه" بهترین توصیف کلی از رابطه ی دیالکتیکی میان مواضع متعارض لیبرالیستی و محافظه کارانه ای است که بی زر می کوشد آن را به عنوان موضع سیاسی رمانتیک های اولیه ترسیم کند. (Carter, 1999, p.2-3)

تعبیر فردریش شلگل از کنایه چنین است : «یک ایده مفهومی است که در سرحد کنایه کامل می شود ، یعنی به عنوانِ هم نهادِ (synthesis) مطلقِ برابرنهادها (antitheses)ی مطلق ، خودآفرینندگی پیوسته ای که دو اندیشه ی متخاصم را جابه جا و جانشین می کند» (p.4). پس با توجه به شاخص های اصلی در موضع سیاسی او (واکنش او نسبت به انقلاب فرانسه ، و برنامه ای فرهنگی که او هم برای شعر رمانتیک و هم برای گفتمانِ انتقادیِ خاصِ خود پیش بینی می کرد) موضعی همیشه کنایی را برای خود محفوظ می داشت : فردریش شلگل بااشتیاق از برنامه ی جهانی دگرگونی سیاسی استقبال می کرد و در همان حال با دیدی انتقادی چنین نیتی را نفی می کرد. کارتر می پرسد آیا شلگل فقط موضعی طفره رو دارد؟ پاسخ خود او منفی است ، و بر آن است که موضع کنایی شلگل به موضع سیاسی صریح تری برگردان می شود ، با محتوایی که می توان با آن موافق بود یا نبود ، بینشی که بهتر است آن را "موقتی" (provisional) نامید تا "طفره رو". (p.14). راهبرد موقتی اشلگل آمیزه ی نظام و بی نظامی است ، ضرورت مفهوم سازمان یافتگی و حکومت ، و در همان حال تصدیق شورشگری دائم .

همدلی های فردریش شلگل با جمهوری انقلابی فرانسه و ابزار و غایتی که منظور نظر داشت ، مستقیماً در نوشته های او آمده و به قدر کافی صریح و روشن است . اما او تصویری کاملاً منفی نیز از آن ارائه می کند: «هولناک ترین گروتسک عصر ، که در آن عمیق ترین تعصبات و سبعانه ترین مجازات ها در هاویه ای آشوبناک و ترس آور در هم جوشیده و در تار و پود غیر عادی و بی منطق یک تراژی کمدیِ مخوفِ انسانی در هم تنیده شده» (p.6)

به زعم کارتر ، چنین نبود که فردریش شلگل ، در جریان چاپ پاره گفتارها (Fragment) در فاصله ی سه ساله ی میان ۱۷۹۷ تا ۱۸۰۰ ، از همدلی های سیاسی و رادیکال اولیه به همدلی های سیاسی و محافظه کارانه ی بعدی تغییر موضع داد. کارتر از پاره گفتارهایی نام می برد که در آنها شلگل به تناوب به انتقاد و حمایت از انقلاب فرانسه پرداخته است ، بنابراین به نظر او این نوع اظهار نظر براثر اغتشاش ذهنی نبوده است بلکه تعمداً به عرضه داشت چشم اندازی دوگانه و کنایی از انقلاب پرداخته است .

«میرابو نقش مهمی در انقلاب ایفامی کرد آن هم به این دلیل که شخصیت و ذهن او انقلابی بود؛ روبسپیر به این دلیل

که مطلقاً مطیع انقلاب بود، و چون خود را کاملاً وقف آن کرده بود، پس انقلاب را ستایش می کرد، و خود را خدای انقلاب به حساب می آورد؛ اما بناپارت به این دلیل که می تواند انقلاب ها را بیافریند و شکل دهد، و خود را نابود سازد. توصیفِ این انقلابی ها دقیقاً تکرار نحوه‌ی تبیین شلگل از کنایه است در آتنیوم ۵۱ (Athenaeum 51) به عنوان دیالکتیکِ "خودآفرینندگی و خودویرانگری"». (p. 7)

شلگل در "آتنیوم ۵۱" با تصور شیللر از هنر ساده نگر (naive art) سروکار دارد. به تعبیر شیللر، هنر ساده نگر هنری است که "همان طبیعت است" و "کامل‌ترین تقلیدِ ممکن از فعلیت (actuality)" را تهیه می بیند. در اینجا موضوع بحث شلگل کنایه است، کنایه به مفهوم پروازی میان غریزه (instinct) و قصد (intention)، که حتی باید در آشکارترین آثار "ساده نگر" و طبیعی هنر سکنی گزینند. «اگر اثر فقط غریزی است، پس کودک‌وار، بچه گانه، یا ابلهانه است؛ اگر صرفاً قصد شده است پس به تصنع و تکلف میدان می دهد. ساده نگری زیبا، شعری و آرمانی باید قصد و غریزه را به هم بیامیزد» (p.7). پس در این زمینه، دیالکتیکِ خودآفرینندگی و خودویرانگری، حرکت هنرمند را میان گرایش هایی به اثر بازنمایی می کند که غریزی (نا-خود-آگاهانه) و قصد شده (خود-آگاهانه) اند.

از نظر شلگل روش دست‌یابی به این حرکت جابه‌جایی متناوب میان اشتیاق و شک‌آوری، و میان "الهام و انتقاد" است، حرکتی است به سوی صناعتِ خلاق (یا در زمینه‌ی فلسفی به سوی ایده یا مفهوم) که متناوباً آن را به عنوان طبیعی و حقیقی تصدیق می کند و به عنوان صناعی و جعلی کنار می زند.

«در شاکله‌ای که [شلگل] در آتنیوم ۴۲۲ ترسیم می کند، میرابو، که از نظر "شخصیت" و "ذهن"اش بود که متمایز می شد، نماینده‌ی ایده و قصد آگاه انقلاب است؛ «اطاعتِ مطلق روبسپیر از انقلاب، خود را به طور کامل وقف انقلاب کردن، ستایش او از انقلاب، و خود را خدای انقلاب به حساب آوردن» جنبه‌ی غریزی و نا-خود-آگاه انقلاب را بازنمایی می کند، که این خود با ایمان داشتنی مشتاقانه و بی تأمل فعلیت می یابد. در این شاکله کنایه پرداز حقیقی بناپارت است که مابین دو موضع به پرواز درمی آید، و «پیوسته مابین خودآفرینندگی و خوویرانگری در نوسان قرار می گیرد» (آتنیوم ۵۱). او می تواند «انقلاب ها را بیافریند و شکل دهد، و خود را نابود سازد»، که اشاره‌ای است به دیدگاه مردمی ناپلئون در مرحله‌ی ماقبل نظامی گری و دیکتاتوری (۱۷۹۸) به عنوان مرحله‌ی گسترش صرف انقلابِ جمهوری خواه فرانسه و ملازم آن که عبارت باشد از آرمان های روشنگری برای دیگر ملت ها که به معنای دقیق کلمه صرفاً به عنوان ابزار پیشرفت نقشْ بازی می کنند. همین که ملتِ دیگری از حکومت سلطنتی آزاد می شد و اساس جمهوری خواهی را می پذیرفت کارِ ناپلئون در میان آن ملت به پایان می رسید». (p.8)

کارتر به استدلال پیتر زوندی (Peter Szondi) اشاره می کند که در مقاله‌ای به نام "فردریش شلگل و کنایه‌ی رمانتیک، همراه با ملاحظاتی در باب کمدی های تیک"

چنان که می بینیم
سخنان بحث برانگیز برشت
در باب "بیگانه سازی"
در سنت انتقادی آلمان
به ویژه در میراث انتقادی
"رمانتیک"، ریشه‌ای
عمیق دارد و احتمالاً
مطالعه‌ی تطبیقی
"کنایه‌ی رمانتیک"
"بیگانه سازی" برشت
و مفهوم "آشنایی زدایی"
در نزد فرمالیست های روسی
پرتوی نو بر این مباحث
خواهد افکند

(۱۹۸۶)، می گوید از نظر شلگل تاریخ حرکتی است پیش رونده به سوی یک آرمان، و بنابراین هر تلاشی برای مشخص کردنِ "دولتِ کامل" آینده از منظر جایگاه زمانی مشخص به گونه ای اجتناب ناپذیر دچار کاستی خواهد بود. کنایه راهبردی است برای بیان آگاهی بر چنین محدودیت هایی. (p.19) پس این است منظومه ی خاص ایدئولوژی های سیاسی که فردریش شلگل مایل است آنها را به بازی گیرد: بینشی سیاسی و کاملاً کنایی که باید به گونه ای ضد و نقیض تلاش کند هیچ یک از مواضع متعارض را بر دیگری ترجیح ندهد.

در عین حال، و دست کم تا اندازه ای، این یک بینشِ سیاسیِ دیالکتیکی است. بینش سیاسی حقیقی براساس هم نهاد این دیدگاه ها می بالد، براساس اجتماعی توأم با تنوع و همراه با آزادی فردی، و اجتناب از حدود مفرط استبداد و بی قانونی به گونه ای که دست کم کشش و تنش میان قطب بندی های سیاسی را حفظ کند.

می بینیم که قصد و غرض کنایه ی رمانتیک کاملاً متفاوت از کنایه ی سقراطی است: سقراط حقیقتی عینی را هدف قرار می داد و می خواست ایقان ذهنی کاذب را نابود سازد. مقصود کنایه ی رمانتیک آزادی درونی و ذهنی است، یعنی خودسرانگی یا اختیاری بودن (arbitrariness). بنابراین هر تلاشی برای تعریف کنایه ی رمانتیک (romantic irony) ناقص و معیوب از کار درخواهد آمد. کنایه ی رمانتیک به خود اثر ارجاع می کند و توجه را به صناعی بودن آفرینش هنری جلب می سازد. در این زمان، چنان که از زبان میوک شنیدیم، کنایه ماهیتی دوگانه داشت، گاه ابزاری بود و گاه قابل مشاهده، این امکان وجود داشت که کنایه چنان تعمیم پذیرد که بتوان کل جهان را صحنه ای کنایی دانست و کل بشر را صرفاً بازیگران آن.

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز — از روی حقیقتی نه از روی مجاز
یک چند در این بساط بازی کردیم، — رفتیم به صندوق عدم یک یک باز

(خیام)

باری، کنایه ی رمانتیک راه و رسم اندیشیدن به جهانی است که شباهتی به راه و رسم اسلوب هنری پیدا می کند. اسلوبی که هم آفریننده تواند بود، و هم خودویرانگر.

جامی است که عقل آفرین می زندش، — صد بوسه ز مهر بر جبین می زندش،
این کوزه گر دهر چنین جام لطیف — می سازد و باز بر زمین می زندش

(خیام)

به اعتبار این تشابه یا قیاس، کنایه ی رمانتیک عبارت بود از مفهوم فلسفی جهان به مثابه ی "شدن" یا "صیرورت" (becoming)، به مثابه ی "هاویه" یا "آشوب اساسی" (fundamental chaos)؛ ساختار هنری، این وضع هاویه گون و نظام هایی را که بشر بر آن تحمیل می کند باز می تاباند؛ و نیز "زبانی" را که توجه ما را به محدودیت های خاص آن جلب می کند. کنایه ی رمانتیک آن ویژگی آگاهی است، و تاحدی ناخودآگاه، که اجازه می دهد احساسی از وضع هاویه گون در پیرامون خویش پدید آوریم. کنایه ی

کنایه ی رمانتیک آن ویژگی آگاهی است و تاحدی ناخودآگاه که اجازه می دهد احساسی از وضع هاویه گون در پیرامون خویش پدید آوریم، کنایه ی رمانتیک صرفاً ثبت و نگارش اندیشه ها نیست بلکه فرآیند کلا وسیع تری است مبتنی بر کشفی درونی که در طی آن شور و هیجان تحققی آگاهانه پیدا می کند

رمانتیک صرفاً ثبت و نگارش اندیشه ها نیست ، بلکه فرآیند کلاً وسیع تری است مبتنی بر کشفی درونی که در طی آن شور و هیجان تحققی آگاهانه پیدا می کند و درنتیجه به پذیرش منشِ ادراکِ عقلانی منجر می شود: احتمالاً واژه ی امروزی ما برای آن "عدم قطعیت" یا "عدم تعین" (indeterminacy) است . (padgett,internet source)

بحث "خود آفرینندگی و خود ویرانگری" به این دلیل طولانی شد که به سادگی نمی توان آن را در چارچوب هایِ تنگ تعاریف فرهنگنامه ای جای داد. با این همه آنچه به عنوان "کنایه ی رمانتیک" در تاریخ نقادی مغرب زمین مشهور است وجهی است که بالأخص بر صناعی بودن اثر هنری تأکید دارد. مثلاً **آبرامز** آن را چنین تعریف می کند:

«کنایه ی رمانتیک اصطلاحی است که نویسندگانِ آلمانیِ اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم ابداع کردند تا در نحوه ی نگارش نمایشی و روایتی شیوه ای را نامگذاری و مشخص کنند که در آن نویسنده فقط به این نیت توهم هنری (illusion artistic) ایجاد می کند که آن را درهم بشکند، آن هم با آشکار کردن این که او ، در مقام هنرمند، خالق و معرکه گردان شخصیت ها و کنش هایِ آنهاست . این مفهوم مدیون کار بر دراویِ خود ـ آگاه و لجباز **لارنس استرن** در تریسترام شندی است ...».

(Abrams, 1971, p. 83)

هنری فیلدینگ نیز در رمان "ماجراهای ژوزف اندروز و دوستش جناب آبراهام آدامز" شیوه ای مشابه اختیار می کند. رابطه کنایی او با اثر از یک سو و با خواننده از سوی دیگر تا پایان رمان ادامه می یابد و به ویژه در عنوان سرفصل ها جلوه می کند: **"فصلی که اگر خواستار آن نیستید ضرورتی بر خواندنش وجود ندارد"، "مباحثه ای که میان جناب آدامز ، ژوزف و فانی در گرفت ، همراه با بیان رفتارهایی چند از جناب آدامز که از سوی تعدادی اندک از خوانندگان ، خیلی سطحی ، نامعقول و غیرطبیعی خوانده می شود"، "فصلی که در آن خواننده ی نیک سرشت با واقعه ای روبرو می گردد که چندان خوشایندش نیست"** و... **یان کات** می نویسد:

«... هر کتاب با فصلی از نقد ادبی شروع می شود که به طور غیرمنتظر داستان را قطع می کند و نشان می دهد که این اثر منحصراً از شیوه ی روایتی پیروی نمی کند و فیلدینگ برخلاف اکثر نویسندگان بعدی اصراری بر مخفی ماندن در پشت صحنه ندارد و به جای ارائه ی لذتِ باوراندنِ افسانه به ارائه ی رضایتِ ناشی از درک عملکردهای اندیشه و هنر می پردازد... برخورد طعن آمیز این فصول با روایت های مورد بحث ، ابزاری برای فاصله گذاری رویدادهای داستان محسوب می شود تا به یاری آن تأکید شود که محتوای افسانه ای اثر برخلاف زندگی واقعی به طور خودپوی و تحت تأثیر نیروی درونی جریان نمی یابد بلکه مهار آن به دست نویسنده است که قصد ندارد آن را به ما بباوراند، بلکه می خواهد ما ببینیم که به یاری آن چه می کند. این سرفصل ها و فصل های انتقادی نشانه های آشکار حضور روایتگر مداخله جویی است که سرناسر پهنه ی داستان را اشغال کرده و به تناوب رند و فیلسوف می شود و هرگز خود را پایبند موضع گیری خاصی نمی سازد و همواره با سرسختی مستقل می ماند و تنها با حضور همه جانبه ی صدایش می توان وجودِ وی را پیشگویی کرد».

(فیلدینگ ، ۱۳۶۳ ، صص . ۹-۲۸)

این نوع روایتِ خود ـ آگاه ، که اصراری ندارد صناعی بودن خود را پنهان کند، ویژگی اصلی آثار نمایشی در طول تاریخ تئاتر بوده است .

درواقع تأکید بر توهم واقعیت ویژگی نمایشنامه نویسی مدرن و نتیجه ی برآمدن و سلطه ی رئالیسم است. اما آنچه بیشتر مورد تأکید رمانتیک های آلمان بود، کاربردِ معنادار یا شوخ منش و یا کنایی این نوع توهم زدایی بود. کاربردی از آن دست که شخصیت **همسرای** نمایشنامه ی "هنری پنجم" اثر ویلیام شکسپیر به عهده می گیرد، یا **بایگان** در نمایشنامه ی "بیوگرافی، یک بازی" **اثر ماکس فریش**، یا **مدیر صحنه** در "شهر ما" از **تورنتون وایلدر** و... امثالهم. اصطلاحنامه ی بدفورد... نیز وقتی به شرح "کنایه ی رمانتیک" می پردازد بر همین ویژگی انگشت می گذارد:

«کنایه ی رمانتیک، بنا به تعریف فیلسوف آلمانی قرن نوزدهم فردریش شلگل، در اشعار و آثار منثوری به نمایش درمی آید که مؤلفان یا گویندگان آن در مقاطعی روایت خود را سرهم بندیِ غیرقابل اطمینانِ آفرینشگری شخصی نگر و سخت خود ـ آگاه نشان می دهند. کنایه پردازان رمانتیک معمولاً "از بازی دست می کشند"، اما فقط پس از آن که بینشی از واقعیت را به طور دقیق بنا کرده اند. آنها ممکن است نشان دهند که ـ مثلاً ـ راوی دروغگوست، یا ممکن است در مقام مؤلف مستقیماً با خواننده سخن گویند. درنتیجه آنها "تعلیق معمول ناباوری" [1] را در نزد خوانندگان یا مخاطبان خویش ضایع می کنند، یا این پیش فرض عملیاتی و معمول را که روایتگری بازنماییِ باورپذیرِ واقعیت در مقام توهم است از اعتبار می اندازند. کنایه پردازان رمانتیک از خوانندگان یا مخاطبان خود می خواهند که "به ما فی الضمیر شان پی ببرند" [یا به اصطلاح "دست آنها را بخوانند"]، یعنی ماهیتِ فریبکار هنرشان و ویژگیِ اندک کمیک حتی جدی ترین تلاش هنری را درک کنند. مثلاً در نمایشنامه ی "پِر گونت" (Gynt Peer، ۱۸۷۵) **اثر هنریک ایبسن** یکی از شخصیت ها می گوید: «در میانه ی پرده ی پنجم که نمی توان مرد». نویسندگان گوناگونی چون **جفری چاسر، میگوئل دو سروانتس، جورج گوردون، لرد بایرون، لوئیجی پیراندللو**، و **ولادیمیر ناباکوف** را کنایه پردازان رمانتیک خوانده اند...».

(Murfin and Ray, 2003, p. 226)

چنان که می بینیم سخنان بحث برانگیز برشت در باب "بیگانه سازی" در سنت انتقادی آلمان، به ویژه در میراث انتقادی "رمانتیک"، ریشه ای عمیق دارد و احتمالاً مطالعه ی تطبیقیِ "کنایه ی رمانتیک"، "بیگانه سازی" برشت و مفهوم "آشنایی زدایی" در نزد فرمالیست های روسی پرتوی نو بر این مباحث خواهد افکند. (به ویژه آن که در کشور ما مفاهیمی چون بیگانه سازی و آشنایی زدایی با سوءتفاهم های بسیار همراه است). این نوع مطالعات تطبیقی نه فقط کمک می کند که منظور اصلی برشت و فرمالیست ها را بهتر درک کنیم، بلکه میدان نظری و تاریخی چنین مباحثی را بیشتر گسترش داده و روشن تر خواهد کرد.

۴) تناقض و چندپارگی

از جمله اصطلاحات دیگری که در منظومه ی مفاهیم رمانتیک های آلمان برای تبیین کنایه به کار رفت، یکی هم واژه ی پارادوکس (تناقض، جمع اضداد، محالات، شطح) بود. فردریش شلگل نوشت:

«کنایه گونه ای تناقض است». طنز، کنایه، بذله، تمثیل (allegory)، و چندپاره نویسی (fragmentation)، همه راه های بالقوه ی آشکار کردن و نیز سروکار داشتن با تناقض (contradiction)های هستی شناختی است، سروکار داشتن با نیروهای متخاصمی که افراد به کمک آنها به واقعیت شکل می دهند و به نوبه ی خود با آنها شکل می گیرند.

مفهوم دیگر چندپارگی و چندپاره نویسی است. فردریش شلگل خود دو نوشتارِ چندپاره دارد و یک رمان

۱ برداشتی است از عبارت معروف کولریج: "تعلیق ارادی ناباوری" (Willing Suspension of Disbelief) (یا "تعلیق مشتاقانه ی ناباوری"). در این بحث کولریج بر این نکته تأکید می کند که مخاطب یا تماشاگر رویدادهای صحنه ای را "باور" نمی کند، بلکه او، همچون قراردادی نامکتوب، مشتاقانه یا عامدانه "ناباوری" خود را به حالت تعلیق در می آورد. در واقع، کولریج به ما می گوید که تماشاگر همواره آگاه است که در حال تماشای اجرایی صناعی است، اما می پذیرد برای درگیر شدن در دورن این دنیا عامدانه یا مشتاقانه "ناباوری" خود را به میدان نیاورد.

چندپاره به نام لوسینده (Lucinde، ۱۷۹۹). این نوع نگارش، سرمشقی بود برای اسلوبی ادبی که هم نظام‌مند بود و هم بی‌نظام، هم کلاسیک بود و هم رمانتیک. در نامه‌ای که فردریش به آوگوست ویلهلم نوشت یادآور شد که به رغم فقدان کلی پیوستگی منطقی، این قطعات چندپاره و گزین گویه‌وار با هم ارتباط دارند. این نظام بی‌نظام، که خواننده باید آن را بازسازی کند، به الگویی (پارادایمی) برای کل گفتمان رمانتیک بدل شد. مشهورترین قطعات چندپاره مجموعه‌ای است از آن نوالیس که شاعر در آن به کمک چندپاره‌نویسی تمامیت بینش خود را انتقال می‌دهد. از آنجا که کل وجود، همه‌ی اندیشه‌ها و اعمال، حتی زندگی و مرگ، در درون کلیتی که هرگز نمی‌توان آن را به معنای دقیق کلمه درک کرد پیوند متقابل برقرار می‌کنند، روش چندپاره‌نویسی با ایجاد شکاف در هستی عملاً نشان می‌دهد که امور چگونه پیوند متقابل برقرار می‌کنند. با درگیر کردن خوانندگان در فعالیتی هرمنوتیکی جهت تفسیر این پیوندهای پنهان، قطعات چندپاره‌ی رمانتیک آنها را درگیر بازسازی این کلیت می‌کند. زندگی خود به "رمان غول‌آسایی" بدل می‌شود که واقعی و در عین حال داستانی است، چندپاره است و در همان حال هم‌پیوند.

(Gillies, internet source)

«کنایه از نظر شلگل، که آمیزه‌ای است از بذله (wit) و تمثیل (allegory)، با کارکردی که چندپارگی پیدا می‌کند، یعنی ابزاری می‌شود که بینشی نسبت به ماهیت متناقض نمای واقعیت پدید می‌آورد، پیوندی نزدیک دارد. از نظر شلگل «کنایه گونه‌ای تناقض است» و مستلزم آگاهی دوسویه‌ای است بر قطب‌بندی‌هایی که ضرورتاً آشتی‌پذیر نیستند: فهم زندگی (savoir vivre) و "روح علمی"؛ "فلسفه‌ی طبیعی" و "فلسفه‌ی هنر"؛ "مطلق" و "نسبی"؛ "امکان ناپذیری" و "ضرورت" ارتباط کامل ... آنچه این کشمکش لاینحل را کنایی می‌کند روشی است که در آن اعمال، تصمیم‌ها، و امیال با واسطه‌ی گرایش‌هایی که افراد بر آنها آگاهند اما بر آنها نظارت و کنترل کافی ندارند در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند».

(Gillies, internet source)

آگاهی بر ذات متناقض‌نمای وجود ویژگی ادب عرفانی ما نیز بوده است، و تجلی بی‌نظیر آن را می‌توان در مجموعه‌ی سخنانی که در زبان عرفانی "شطح" یا "شطحیات" نامیده می‌شود جست و جو کرد. خوب است شرح مبسوط این اصطلاح را از زبان **هانری کوربن** در مقدمه‌ای که بر تصحیح خویش از "شرح شطحیات"، اثر **روزبهان بَقْلی**، نگاشته شنید.

کوربن اذعان دارد که متأسفانه فرهنگ‌ها در مورد واژه‌ی عربی "شطح" توضیح وافی نداده‌اند، و شرح می‌دهد که چرا، برخلاف مستشرقین و مترجمین سلف، در ترجمه‌ی عنوان کتاب روزبهان برای واژه‌ی "شطح" از paradoxe inspir استفاده کرده است. او نخست با استناد به **ابونصر سرّاج** (متوفی ۳۷۸ / ۹۸۸ م)، به تعبیری می‌پردازد که شطح را حاصل تجربه‌ی وجدآمیز عارف می‌داند:

گذشته و حال هنگامی با هم تلاقی می‌کنند که شخص چنان به اجرای دوباره‌ی یک لحظه می‌پردازد که گویی نخستین بار آن را اجرا می‌کند

«... شطح عبارت است از نوعی سخن با بیانی غریب و نامعهود در توصیف تجربه‌ای وجدآمیز که نیروی فورانی آن درون عارف را تسخیر و لبریز می کند...».

(کوربن، ۱۳۸۲، ص. ۱۲)

به زعم کوربن، انعکاس سخنان سرّاج در نزد روزبهان کاملاً محسوس است، با این همه وقتی روزبهان می خواهد «در معنی ظاهر لغت شطح که وجهش در عربیت چون است و چرا صوفیان آن را شطح گویند» سخن گوید، به روش خاص خود آن را می پردازد. تعبیر و تفسیر کوربن چنین است:

«روزبهان پای بر سطحی بالاتر گذاشته که از آنجا شطحات عرفا همچون بخشی از یک شطح بزرگتر جلوه می کند. نخست آن که شطح در نصّ قرآن و سپس در احادیث نبوی آمده است. علت آن است که خداوند تنها از طریق شطح آدمیان را مورد خطاب قرار می دهد، یعنی از طریق نیرویی که حرکت و جوشش آن از حدّ بیان مخلوقات و آنچه آدمیان طاقت شنیدنش را دارند، خارج است. به این جهت کلام خداوندی لامحاله حاوی دو معناست، متشابه است و دوپهلو و چندسطحه. سخن از صفات خداوند ممکن نیست مگر از طریق بیانی متشابه. و اگر برای احتراز از این تشابه، از سخن گفتن درباره‌ی صفات خداوند اجتناب کنیم، خدا را تبدیل به یک مضمون انتزاعی کرده و از افراط به تفریط رفته و در دام تعطیل افتاده‌ایم و این خود نوعی بی ایمانی است که خشکی استدلال آن گاه پشت بهانه‌های متشرّعانه پنهان می شود. اصل این نوع بی ایمانی، ردّ وجود واقعیتی است نهفته در پشت رویه‌ها یا باطنی نهفته در پشت ظاهر. به عبارت دیگر، ریشه‌ی بی ایمانی، ردّ مضمون تأویل است».

(همان، ص. ۱۴)

در اندیشه‌ی روزبهان، شطح به عنوان منبع و سرچشمه‌ی تأویل عرفانی نیز معرفی شده است. فهم معنای حقیقی شطح بر قواعد تأویلی استوار است، و این قواعد در مورد متنی مصداق می یابد که در پشت و ورای "ظاهر" دارای "باطنی" باشد. باری، هر بار وجود قدیم از طریق پدیده‌ای حادث سخن گوید، سخن او شطح است. به همین جهت شطح قاعده‌ی اصلی رمز التباس و تشابه و دوپهلویی موجودات است. اما این تشابه تناقض آمیز پایه‌ی مناعت و شایستگی وجودی آنها نیز هست.

مضمون التباس هم در شرح شطحیات و هم در "عبهرالعاشقین" نقشی محوری دارد، و روزبهان بر آن است که فقط "راسخون فی العلم" قادر به رمزگشایی این التباس هستند. با چنین شرح و تفصیلی است که کوربن راه ترجمه‌ی کتاب روزبهان را کشف می کند، یعنی می کوشد واژه‌ای بیابد که هم در زبان فرانسه و زبان‌های لاتین معمول و متداول باشد و هم مناسب و مطابق با نیات مؤلف:

«شطح را مثلاً می شد به outrance (جسارت، گستاخی) برگرداند. اغلب اوقات شطحات را به propos extatiques (کلمات وجدآمیز) ترجمه کرده‌اند. لویی ماسینیون دوست داشت آن را با عبارت locutions thopathiques (سخنان خدازده) بنمایاند. این عبارات البته همگی صحیح اند، اما اشکال آنها این است که هیچ یک تمامیت مفهومی را که روزبهان در نظر دارد در بر

نمی گیرند. نخست آن که بسیاری از شطحیات که منابع از قول مشایخ نقل کرده اند، در حالت جذبه به زبان نیامده اند بلکه سخنان یا حالات و اعمالی هستند که در کمال آرامش و خونسردی واقع شده اند... آنچه روزبهان در مورد بیان صفات خدا در قرآن بدان قائل است، دقیقاً paradoxs (کلمات متشابه) است نه "کلمات و جدآمیز". همچنین بر خی احادیث حضرت محمد (ص) "جملات متشابه" است نه "سخنان خدازده"...

به این علل، چنین به نظرم رسید که برای ترجمه ی شطح عباراتی چون paradoxs (سخنان متشابه) و یا paradoxs inspirs (سخنان متشابه الهامی) در رسانیدن همه ی مفاهیمی که روزبهان در نظر داشته، از عبارات دیگر رساتر است... در زبان یونانی، واژه ی paradoxs یعنی جمله ای مخالف با عقاید متداول، جمله ای غریب، باورنکردنی، و فضاحت آمیز که معنای واقعی آن پشت این ظاهر نامطبوع پنهان شده است. این ها دقیقاً خصایصی است که سرّاج و روزبهان برای شطح برشمرده اند.

حتی به اصطلاح رایج است بگویند که paradoxe شنونده را زمین می زند ـ renversant ـ در عربی نیز مصدر شَطَّح یُشَطِّحُ تشطیحا یعنی کسی را زمین انداختن».

(همان، صص. ۱۸-۱۷)

در اینجا بر آن نیستم که بگویم منظور رمانتیک های آلمان از پارادوکس همان دامنه ی معنایی را دربر می گیرد که عارفان ما از شطح برداشت می کرده اند. با این همه پیداست که در این هر دو دیدگاه، تبیین ذات و گوهر وجود جز از طریق پارادوکس یا شطح امکان پذیر نیست. هر نوع مطالعه ی تطبیقی در این خصوص پرتوی جدید بر شناخت ما از هر دو حیطه می افکند و ای بسا راهی به سوی حیطه های معنوی اما ناشناخته نیز بگشاید. (و این هم البته امیدی است که باید در انتظار تحقق خود در آینده باشد).[۲]

مطالعاتی از این دست، به ویژه مطالعه و بررسی آن حوزه هایی از میراث عرفانی ما که به راحتی رام زبان انتقادی امروز نمی شود، نه فقط تفکر انتقادی ما را عمق و غنا (چیزی نایاب در نمایشنامه نویسی و تئاتر امروز ما!) می بخشد، بلکه ما را از انتقاد یک سونگرانه و شکاکیت یک بعدی و خامی که متأسفانه از زمان آخوندزاده تا امروز گریبان تئاتر و تفکر نمایشی ما را گرفته است رها خواهد کرد، و حداقل درسی که به ما خواهد آموخت این است که دست از سر عرفان و میراث عرفانی برداریم و گمان نکنیم با ملغمه ای از چند آهنگ سنتی، عباراتی از این یا آن متن عرفانی، مجموعه ای حرکات نا|موزون، و سکنات و سخنانی نا|موزون تر، تخم دوزرده کرده ایم و میراث سنتی را پاس داشته ایم. (این ملغمه ی درهم جوش آن قدر ساده لوحانه و سهل الوصول است که به راحتی ما را به تولید انبوه رسانده است!!)؛ و از آن بدتر، گمان نکنیم صرفاً با وارونه سازی (یا به مفهومی پرافاده تر: آشنایی زدایی) و دنیوی کردن اسطوره ها، حماسه ها و ادبیات عرفانی، خلاقیتی جهانگیر داشته ایم و کمر غول را شکسته ایم. دوران مدرن در رویکرد خود به آثار کهن معنای خاص خود را می آفریند، و "مدرنیزه کردن" صرفاً روش یا ابزار اوست، نه همان معنایی که می آفریند.

این ساده بینی و یک سونگری ـ به ویژه وقتی دانشی پوزیتیویستی نیز از آن حمایت می کند ـ در بررسی نحوه ی داستان گویی مولوی در "مثنوی" نیز به میدان می آید. مکرر شنیده ایم که روش حکایت در حکایت مولوی را با اصطلاحاتی چون "تداعی معانی"، "آشنایی زدایی"، "بیگانه سازی" و امثالهم تبیین کرده اند. در "هزار و یک شب"، "کلیله و دمنه"، "مرزبان نامه" و امثال این ها، انگیزه ی گذر از یک داستان به داستان دیگر غالباً در درون خود داستان تعبیه می شود (چگونه بود آن؟)؛ در مثنوی به ندرت

۲- کوربن در کتاب زیر شرحی خواندنی و جذاب از یک پارادوکس، "نور سیاه" عرضه می کند:
هانری کوربن: انسان نورانی در تصوف ایرانی، فرامرز جواهری نیا، تهران، گلبان، ۱۳۷۹.
کتاب زیر نیز ضمن بحثی مبسوط در باب کژاره های پارادکسیکال در فلسفه و ادبیات، مجموعه ی طبقه بندی شده ای از آنها را در اختیار قرار می دهد.
عبدالعظیم کریمی.
حرد نامعقول!
(اتلیشن از مولوی دیگر)
تهران، انتشارات عقلا، ۱۳۸۲.

می توان چنین انگیزش هایی یافت. شاید هر نوع جست و جو برای یافتن نظمی منطقی در نحوه ی روایتگری مولوی کاری عبث باشد. اما به گمان من هر نوع مطالعه ی تطبیقی در مقایسه ی میان چندپاره نویسی رمانتیک های آلمان و روش روایتی مثنوی به شناخت ما از ساخت (بی ساخت) روایتگری آن یاری می رساند و کمک می کند که این نظام بی نظام را، که خواننده باید در فعالیتی تأویلی جهت تفسیر پیوندهای پنهان اش، کل هم پیوند آن را بازسازی کند، به الگویی برای زندگی بدل کنیم، و به کمک آن بینشی نسبت به ماهیت متناقض نمای واقعیت به دست آوریم. زندگی خود روایت چندپاره ای است که واقعی و در عین حال داستانی است، چندپاره است و در همان حال هم پیوند.

کولبروک بر آن است که از زمان یکی از آغازگاه های فلسفه ("مابعدالطبیعه ی" ارسطو) تا قرن بیستم ("پژوهش های منطقی"، ادموند هوسرل، ۱۹۷۰)، یکی از اصول غیرقابل انکار منطق همانا اصل عدم اجتماع اضداد (امتناع نقیضین) بوده است: نمی توان ادعا کرد که چیزی هم هست و هم نیست. البته این اصل زمانی صحت دارد که هر دو ضد در یک زمان وقوع یافته باشند: یک چیز در دو آن جداگانه می تواند هم باشد و هم نباشد و تناقض فقط وقتی پدید می آید که ادعا شود چیزی در آن واحد هم هست و هم نیست. نیز این اصل به شناختگر (subject)ی منطق دان و کمال مطلوب وابسته است. ممکن است کسانی باشند و ادعا کنند که چیزی هم هست و هم نیست، اما این یک خطای منطقی باشد و داوری آنها به عنوان حُکمی نامعتبر رد شود: منطق شناختگری کمال مطلوب را که از داوری صحیح برخوردار است مسلم فرض می گیرد. کنایه نیز براساس همین اصل امور را باز نموده و تبیین می کند: اگر من بگویم «روزی دیگر را در بهشت آغاز می کنیم!» در حالی که برف و بوران شدیدی همه جا را احاطه کرده، شما مسلم فرض می کنید که منظور من "نمی تواند" بهشت بودن آنجا باشد، پس من باید جمله را کنایی به کار برده باشم. به زعم کولبروک، در اینجا تضاد یا تناقض با آنچه می بینم، نه آنچه می گویم، پدید می آید، بنابراین تناقض هنوز نامنطقی است، خارج از دایره ی منطق که به بررسی صحت و سقم انواع گوناگون استدلال اختصاص دارد، قرار می گیرد: وقتی کسی درمورد آب و هوا دچار اشتباه می شود، از نظر منطقی هیچ خطایی صورت نپذیرفته است، اما اگر ما بپذیریم که درمورد دنیای بیرون با هم توافق داریم و بپذیریم که مابین خودمان تضادی نداریم، برداشت ما فقط می تواند این باشد که عبارت فوق گونه ای کنایه است. به نظر می رسد کنایه وابسته است به این که ما هم درمورد دنیای بیرون به توافق رسیده باشیم و هم پذیرفته باشیم که وقتی سخن می گوییم مابین خودمان تضادی وجود ندارد. کنایه ی رمانتیک اصل عدم اجتماع اضداد را رد می کند. همه ی استدلال ها، دعاوی و توافق ها وابسته اند به تمایز میان آنچه هست و آنچه نیست؛ اگر این امکان وجود داشته باشد که چیزی در آن واحد هم درست باشد و هم غلط، پس ما نمی توانیم به نیت توافق، نفوذ یا داوری سخن گوییم. این اصل برای هر نوع استدلالی، از جمله برای شالوده ی خود منطق، به کار می رود. اگر من بخواهم علیه اصول عقل یا استدلال دلایل خود را به میدان آورم، پس فرض بر این است که من استدلال را می پذیرم و عقل را به کار می برم.

اگر قرار باشد که من علیه اصل عدم اجتماع اضداد استدلال کنم، باید حقانیت خود را ثابت کنم، باید بگویم که این یک اصل کلی یا ضروری نیست. اما برای این کار، باید خود این اصل را به میدان آورم؛ برای گفتن این که این اصل اعتبار ندارد باید بر تضاد تکیه کنم: یا اصل عدم اجتماع اضداد اعتبار دارد یا ندارد. به همین نحو، اگر بخواهم استدلال کنم که همه ی استدلال ها نسبی اند، و از منطقی کلی

برخوردار نیستند، باز هم باید همین اصل را به کار گیرم. وقتی می گویم هیچ اصل منطقی کلی وجود ندارد؛ پس من این کلیِ منطقی را در تضاد با کلی های منطقی قرار داده ام. اصل عدم اجتماع اضداد همین است: ما نمی توانیم از "الف" و "نه الف" سخن بگوییم یا به آنها بیندیشیم. هر نوع استدلالی علیه این اصل بر خود آن مبتنی است. این اصل نمی تواند هم صحیح باشد و هم غلط. (Colebrook, 2004, pp. 55-6)

کولبروک می افزاید:

«اما اگر ژانری کاملاً متفاوت از استدلال منطقی را اختیار کنیم چه پیش می آید؟ شاید این دقیقاً همان ادبیات باشد، یعنی روش بیان آنچه هم هست و هم نیست، روش دعوی هر دو ضد به طور همزمان، و شاید این روش همان کنایه باشد: نه آن که چیزی بگوییم که جز در قالب یک تضاد ساده معنا پیدا نمی کند، بلکه گفتن چیزی در حالی که اعتبار ضد آن نیز امکان پذیر است. تناقض در دو سطح عمل می کند: منطقی و اجتماعی. از نظر منطقی، می توان استدلال کرد که نمی توان به چیزی که در هر حال هست، یا به حقیقت، اندیشید یا آن را درک کرد، بدون درک این که حقیقی و غیر حقیقی متناقض اند و غیر قابل جمع. از نظر اجتماعی، می توان استدلال کرد که به منظور برخورداری، به هر شکل که شده، از یک دنیا باید به آنچه می گوییم وفادار باشیم، و بر ضد آن پافشاری نکنیم. تا آن حد که سخن می گوییم این پیش فرض عمومی وجود دارد که منظور ما همان است که می گوییم؛ بدون این پیش فرض ارتباط، برهان و استدلال امکان پذیر نخواهد شد. این که صحبت کنیم و سپس ادعا کنیم که در نظر نداشتیم صحبت کنیم نوعی "خلاف گویی به اجرا درآمده" [۳] است... یادداشت های زیرزمین از فیودور داستایوفسکی دقیقاً یک چنین "خلاف گویی به اجرا درآمده" ای است، که در آن راوی پیوسته اعلام می کند که نمی خواهد یادداشت های او خوانده شود، اهمیت نمی دهد که آیا او را باور دارند یا نه، و در پی فهم خواننده، یا هیچ بنی بشری، نیست... چرا من باید خطاب به شما سخن بگویم وقتی مایل نیستم هیچ نوع ارتباطی وقوع یابد؟ آیا من می توانم واقعاً حرف بزنم و منظورم این باشد که "به حرف های من گوش ندهید!" وقتی من این را می گویم به طور ضمنی خواهان آنم که به حرفم گوش بسپارید...

کنایه ی رمانتیک در صدد برمی آید که دقیقاً به این نوع فروپاشیِ عقل سلیم، ارتباط، و نظمِ منطقی مفروض دست یابد...». (pp. 56-7)

این نوع مبارزه جویی با "عقل سلیم"، با "استدلالیان" و با "قال و مقال مدرسه" ویژگی شاعران عارف مسلک ما نیز هست، و به همین دلیل گنجینه‌ای وسیع از کنایات متناقض نما یا تناقض گویی های کنایی از آنها باقی مانده است که پاره ای از آنها راهنمای سالک و معیار سلوک قرار می گیرند: چنان که آن استاد ذن به مرید جوان و سمج خویش گفت که «می خواهم صدای یک دست را به من بنمایی» (برزین، ۱۳۵۷، ص. ۲۷)؛ و مرید نتوانست خواسته ی او را برآورد تا سرانجام با تفکر و عبادت طولانی «از مرز صدا گذشت و از هر نوع آوایی پیشی گرفت و به خود گفت: "حالا به صدای بی صدا رسیده ام"» (همان، ص. ۲۸). غزل معروف مولوی:

اگر از شکسپیر تراژدی نویس های یونان باستان و پاره ای نمایشنامه نویسان دیگر بگذریم، این تئاتر قرن بیستم بود که کوشید به کنایه های ذاتی تئاتر در اجرا اعتبار هستی شناختی ببخشد

۳- Performative Contradiction
"خلاف گویی به اجرا درآمده" گزاره ای است، اگر چه حقیقی، که خودش را نقض می کند. از قبیل "همه ی گزاره ها کاذب اند"، یا "همه ی حقایق نسبی اند". زیرا گزاره هایی از این دست خود یک "گزاره" یا "اصل کلی" به شمار می روند و از این رو نقیض دعوی خود به حساب می آیند.

داد جاروبی به دستم آن نگار — گفت کز دریا بر انگیزان غبار
باز آن جاروب را از آتش بسوخت — گفت کز آتش تو جاروبی برآر
کردم از حیرت سجودی پیش او — گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آه، بی ساجد سجودی چون بود؟ — گفت بی چون باشد و بی خار خار...

(مولوی، ۱۳۵۲، صص. ۱۲-۲۱۱)

در همین حال و هوا سیر می کند؛ بنابراین هر نوع تأویل یا تفسیری که بکوشد تصاویر متناقض آن را به نفع معنایی عقلانی و روشن حل و فصل کند، یا بکوشد "معنای مکنون یا پنهان" آن را به "معنایی صریح و آشکار" برگرداند، عملاً امکان گذر از پوسته ی عقلانی اندیشه و تأمل را از ما گرفته و تجربه ی استعلایی را در چنبره ی عقلانیت گرفتار خواهد کرد.

عبدالعظیم کریمی در کتاب "خرد نامعقول" به نمونه های فراوانی از این دست در میراث شعر و ادب فارسی اشاره می کند، نمونه هایی که می توان در آن ها "تأمل" کرد، اما نمی توان "معنا"یشان کرد:

* ای ساکن پوینده، ای خاموش گوینده، این رمز با که گویی؟ (شرح شطحیات)
* مرد باید که گنگ گویا بود نه گویای گنگ... توکل، خوردن بی طعام است. (تذکرة اولیأ)
* هر که در این پرده نظر گاه یافت — از جهت بی جهتی راه یافت (نظامی)
* ای هجر تو وصل جاودانی — اندوه تو عین شادمانی (عطار)

(کریمی، ۱۳۸۲، صص. ۴-۶۲)

تئاتر نیز به نوبه ی خود امکانی است برای ورود ما به ذات متناقض نمای وجود، که غالباً اندیشمندان برای شرح آن به استعاره های برآمده از نمایش و بازیگری توسل جسته اند: مثلاً تبیینِ هستی به مثابه ی "نقشه" ای الهی که همواره در حال "خلق مدام" است (جمع میانِ حادث و قدیم)؛ توصیف عمل و کردار بشری از طریق استعاره ی ایفای نقش که هم تعیین شده است و هم خودانگیخته (جمع میان جبر و اختیار)؛ و نمونه های فراوان دیگر از این قبیل. این نوع مطالعاتِ هستی شناختی نه فقط استعاره های برآمده از تئاتر و نمایش را به استعاره هایی گویا و ملموس بدل کرده اند بلکه خود بر تناقضی پیچیده تر دلالت می کنند، و آن این که این نوع تجربه های تئاتری یا نمایشی فی نفسه هم استعاری اند و هم واقعی، هم در تجربه ی واقعی ما حضور دارند و هم در تجربه ی جانشین:

«تناقض اصل و کُنه تجربه ی نمایشی است. فرد در مقام بازیگر و گروه در مقام هم خوانان (یا همسرایان) همزمان در دو واقعیت زیست می کنند. این واقعیت ها چند گونه اند: زمان حال و زمان گذشته، تمرین و اجرا، لحظه ی مطالعه شده و لحظه ی خودانگیخته، زندگی روزمره و زندگی تخیلی، درونی و بیرونی، ساختگی و داستانی و غیر ساختگی و غیر داستانی، عادی و خارق العاده، لحظه ی پیش بینی شده و لحظه ی اصلاح شده، بازیگر و نقش، من و نه من. هر نوع اجرای نقش (enactment) تا آن حد نمایشی (دراماتیک) است که کشش و تنش میان این دو شأن، یا شئون وجودی مشابه، را مجسم می سازد... گذشته و حال هنگامی با هم تلاقی

می کنند که شخص چنان به اجرای دوباره ی یک لحظه می پردازد که گویی نخستین بار آن را اجرا می کند. در توضیح تناقض نمایشی میان خودانگیختگی و مطالعه می توان به این تشخیص که لحظه ی خودانگیخته از هیچ پدید نیامده ، بلکه بر تمرین استوار است ، استناد کرد. شاید مهمترین وجه تناقض نمایشی به این امر مربوط شود که ما تصور می کنیم بازیگر و نقش جدا و در عین حال یکی اند و این که واقعیت غیر داستانی و غیر ساختگی بازیگر با واقعیت داستانی و ساختگی نقش هم زیستی دارد.

این واقعیت ساده ی نمایشی ، که نخستین بار دیدرو ... درباره ی آن مطلب نوشت ، شالوده ی رازآمیزی و پیچیدگی ذاتی هر نوع فرایند نمایشی است ؛ چه این فرآیند به زندگی روزمره مربوط باشد ، چه به اجرای تئاتری ، چه به درمان » .

(رابرت جی . لندی در کتاب Performance Persona and ، به نقل از فصلنامه ی خیال ، صص ۷-۵۶)

اگر از شکسپیر ، تراژدی نویس های یونان باستان و پاره ای نمایشنامه نویسان دیگر بگذریم ، این تئاتر قرن بیستم بود که کوشید به کنایه های ذاتی تئاتر در اجرا اعتبار هستی شناختی ببخشد (بحثی که در شماره ی آینده دنبال خواهد شد). در ایران نیز اگر از فردوسی ، خیام و شاعرانی از این دست بگذریم ، این "تعزیه" بود که بالقوه این امکان اجرایی را در خود نهفته داشت . اما آیا توانست به آن فعلیت بخشد یا توانست آن را محقق سازد؟ ■

منابع و مآخذ:

- باستانی پاریزی ، محمدابراهیم : خاتون هفت قلعه ، تهران ، روزبهان ، چاپ چهارم ، ۱۳۶۸ .

- برزین ، مسعود: صدای یک دست(۱۱۲ داستان ذن) ، تهران ، بهجت ، ۱۳۵۷ .

- کوربن ، هانری : مقدمه بر شرح شطحیات به قلم شیخ روزبهان بقلی شیرازی ، ترجمه ی مقدمه از محمدعلی امیرمعزی ، تهران ، انتشارات طهوری / انجمن ایران شناسی فرانسه در تهران ، ناهید ، چاپ دوم ، ۱۳۸۳ .

- حمیدیان ، سعید: درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی ، تهران ، ناهید ، چاپ دوم ، ۱۳۸۳ .

- خیال ، فصلنامه ی فرهنگستان هنر ، ش ۳ ، پاییز ۱۳۸۱ . مقاله ی "نگاهی به بنیان های نظری آموزش و نمایش" ، منصور براهیمی ، صص ۶۹-۳۴ .

- خیام : ترانه های خیام ، گردآوری و تصحیح صادق هدایت ، تهران ، امیرکبیر ، چاپ ششم ، ۱۳۵۳ .

- فردوسی : رستم و سهراب ، شرح ، نقد و تحلیل داستان از غلام محمد طاهری مبارکه ، تهران ، سمت ، ۱۳۷۹ .

- فیلدینگ ، هنری : ماجراهای ژوزف اندروز و دوستش جناب آبراهام آدامز ، ترجمه ی فریده ی شبانفر ، تهران ، شباهنگ ، ۱۳۶۳ .

- کریمی ، عبدالعظیم : خودنامعقول(گزاره های پارادوکسیکال در فلسفه و ادبیات) ، تهران ، عابد ، چاپ سوم ، ۱۳۸۲ .

- مولوی : گزیده ی غزلیات شمس ، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی ، تهران ، شرکت سهامی کتاب های جیبی ، ۱۳۵۲ .

- Abrams, M.H: A Glossary of Literary Terms, New York: Holt, Rinehart Winston, 1971.

- Carter, Adam: "Irony and Clerisy", www.rc.umd.edu/praxis/irony/ironytoc.html, 5k, August 1999.

- Colebrook, Clair: Irony, London and New York, Routledge, 2004.

- Gillies Steven: "German Theory and Criticism", www.press.jhu.edu

- Muecke, D.C: Irony and Ironic, London, Methuen, 1982.

- Murfin, R. and Ray, S.M., The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms, Boston and New York, Bedford/ St. Martin's, Second Edition, 2003.

- Padgett, John, B: "Shelley Dante, and Romantic Irony". www.thesaurus -dictionary.com