فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال یازدهم (۱۳۸۹)، شماره ۲۰

ماهیّت معرفتی و اندیشگی ادبیّات*

دکتر حسین نوین
استادیار دانشگاه محقّق اردبیلی

چکیده

ماهیّت علمی ادبیّات، به عنوان تجلّی شهودی و روانی آدمی، تاکنون به طور کامل بررسی و تحلیل نشده است. اغلب نظریه‌پردازان ادبی نیز آن را از منظر زیباشناختی مورد توجّه قرار داده‌اند و از رویکردهای معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات غافل مانده و گاهی نیز آن را در حدّالتذاذ نفسانی پایین آورده‌اند. عدّه‌ای نیز به تبیین ماهیّت اخلاقی ادبیّات اکتفا کرده‌اند. در حالی که در ماهیّت و سرشت ذاتی ادبیّات دانش‌ها و معارف ناپیدای هستی شناسانه و عمیقی وجود دارد که به علّت برجستگی صورت‌های مادّی سخن ادبی، اغلب از شناخت آن غافل هستیم. در حالی که میان کارکردهای غریزی ذهن و کارکردهای ادبی و متعاقباً میان احساس و اندیشهٔ انسان با جهان هستی رابطهٔ هماهنگ و تنگاتنگی وجود دارد که از طریق تخیّل ادبی این شناخت و ارتباط برقرار می‌گردد. جلوه‌های بیانی و سخن ادبی نیز مانند نماد، استعاره، تمثیل، رؤیا و داستان و ... همگی صورت‌های مختلف معرفتی و اندیشگی ادبیّات به شمار می‌آیند.

در این مقاله سعی شده تا ضمن بررسی آراء نظریه‌پردازان مهمّ ادبی جهان، مؤلفه‌ها و مشخصّه‌های علمی و اندیشه‌زایی ادبیّات نیز، شناسایی و تبیین گردد.

کلید واژه‌ها: ادبیّات، ماهیّت اندیشگی، ادبیّات رویکردهای معرفتی، ادبیّات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۷/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۸۸/۶/۳۰
نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: dhn-novin@yahoo.com

مقدمه

موضوع «ادبیّات» به مفهوم علمی و واقعی آن، درگذشته به طور واضح و روشنی تبیین نشده و به اندازهٔ لازم مورد بررسی علمی قرار نگرفته و بیشتر مباحث موجود در پیرامون آن بر محور زیباشناختی ادبی قرار داشته است. امّا در دهه‌های اخیر، بویژه با توجّه به پیشرفت‌های علمی جدید و ورود آنها به حوزه های علوم انسانی، از جمله ادبیّات، پرداختن به ماهیّت ذاتی و علمی ادبیّات و رویکردهای بیرونی آن، در زمرهٔ مباحث علمای ادبی و سایر علوم قرار گرفته است.

شاید بتوان گفت که ماهیّت ذهنی و تخیّلی بودن ادبیّات، از جمله شعر است که ترسیم روشن سیمای ذاتی آن را مشکل ساخته و این جاست که گاهی ماهیت ادبیّات به علّت ظاهراً بدیهی و فراگیر بودن مفهوم آن، بر همگان روشن است «ولی اگر به تعریف دربیاید، مشکلی به نظر می‌آید» (بورخس، ۱۳۸۱، ص۲۷).

ارسطو هم در کتاب «فن شعر»، به جای تبیین ماهیّت شعر، به تعریف انواع آن یعنی حماسه، تراژدی و کمدی پرداخته و کتاب خود را با این جملات آغاز می‌کند: «سخن ما دربارهٔ شعر و انواع آن است و این که خاصیّت هر یک از آن انواع چیست؟»(ارسطو،۱۳۵۷، ص۱۱۳) و از ماهیت معرفتی آن کمتر سخن به میان آورده است.

در غرب نیز «نظریه‌پردازان ادبی کمتر به ماهیّت معرفت‌زایی سخن ادبی پرداخته و اغلب برآیند لذّت و انفعال نفسانی ادبیّات را مهم دانسته و آن را از مظاهر و نمودهای عینی و ذاتی ادبیّات برشمرده‌اند(ولک و آستن وارن، ۱۳۷۳،صص٤٥-٤٤). در حالی که ادبیّات تنها لذّت نفسانی نیست و مفاهیم متعدّدی را از خود بروز می‌دهد.

همچنین تنی‌چند از نظریه‌پردازان به رویکردهای عینی(Practic)ادبیّات و جنبه‌های انسانی و اجتماعی آن تأکید داشته و مفهوم غایی و ماهیّت درونی آن را در ساختار عملی و بیرونی آن تعریف کرده‌اند(سارتر، ۱۳٦۳، ۲۹).

عدّه‌ای هم صرفاً جنبه‌های زیبایی را ماهیّت اصلی سخن ادبی برشمرده‌اند و به

گفتهٔ امرسون[1]، «زیبایی» خودش را توجیه می‌کند و نیازی به اثبات ندارد. و به اصطلاح «نخستین وظیفه عمدهٔ شعر، وفادار ماندن به ماهیّت خودش است» (ولک، ۱۳۷۰، ص۳۱). برخی نیز مانند ماثیو آرنولد[2] به بی‌طرفی اخلاقی ادبیّات توجّه داشتند. او در واقع نوعی تعادل و سازش بین مفهوم زیبایی و وظیف، اخلاقی را تعلیم می‌داد(زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج ۲، ص۵۰۳).

در کشور ما نیز ادیبان، حکیمان و صوفیان ایرانی، ادبیّات را بیشتر از جنبه‌های اخلاقی و نفسانی آن مورد توجّه قرارداده‌اند(ابن سینا، ۱۹۵۳، ص۱۶۲). عدّه‌ای هم ماهیّت تخیّل‌پردازی، موزونیّت و جنبه‌های هنری سخن ادبی را سرشت غایی آن برشمرده‌اند.(خواجه نصیر، ۱۳۲۶، ص۵۸۸).

امّا باید اذعان کرد که شعر در هیأتی لفظی و در قالب زبان ملفوظ، تجلّی بیرونی می‌یابد و این ساختار زبان ملفوظ و ساختار ویژهٔ زبان تصاویر(شعری) و اقتدار سلطهٔ زبان ملفوظ بر زبان تصویری و تخیّلی شعر، آن چنان سایه افکنده که رؤیت ساختار خاصّ تصویری شعری، از پیچ و خم شبکه‌های پیچیدهٔ الفاظ، مشکل و گاهی ناممکن به نظر می‌رسد.

هدف ما نیز در این مقاله، در اصل باز گشودن این ساختار در هم تنیده از یکدیگر و قابل رؤیت نمودن ماهیّت ذاتی و تصویری شعر یا سخن ادبی است که همانا از جنبهٔ معرفت‌زایی هستی‌شناسانه برخوردار است.

روش پژوهش در این مقاله، بنا به اقتضای ماهیّت موضوع، تحلیل محتوا (Content text) است که طیّ آن تلاش می‌کنیم ضمن تحلیل و بررسی آراء مهّم ادبی نظریه‌پردازان برجستهٔ ادبی جهان، با استفاده از اطّلاعات و داده‌های به دست آمده زوایای ناپیدا و گم‌شدهٔ ماهیّت معرفتی و اندیشگی ادبیّات را روشن نماییم.

براین اساس معتقدیم که:

-اغلب نظریه‌های ادبی بر ماهیّت زیباشناختی و نفسانی سخن ادبی تاکید داشته‌اند.

-تخیّل به معنای شهودی آن، ماهیّت برجسته و اصلی سخن ادبی را تشکیل می‌دهد.

-برآیند اصلی تخیّل ادبی، تولید اندیشه و معرفت در آدمی و همگامی با جریان «بودن» و «هستی» است نه لذّت مادّی آنی و زودگذر.

بحث و تحلیل

با توجّه به سوابق تاریخی پژوهش‌های ادبی انجام یافته در غرب، معلوم می‌شود که آنها در تبیین و گویایی ماهیّت اصلی و ذاتی ادبیّات(معرفت‌زایی) بیشتر به جنبه‌های هنری و زیباشناختی سخن ادبی پرداخته‌اند و کمتر به وادی نکته‌سنجی و موشکافی وارد شده‌اند.

امروزه با پیشرفت دانش‌های مختلف بشری از جمله روان‌شناسی، فلسفه، عرفان، زبان‌شناسی و نزدیکی و ارتباط تنگاتنگ آنان با یکدیگر، ادبیّات به جایگاه علمی و حقیقی خود نزدیک‌تر شده است. ریشهٔ چنین تفکّری در آراء ادبی سقراط، افلاطون و ارسطو قرار دارد. هرچند ارسطو به تقسیم‌بندی نوع ادبی بیشتر توجّه داشت، امّا معتقد بود که «شعر» و ادبیّات از فعالیّت‌های ذهنی، و امری است که دارای وجود و ماهیّتی است و باید مورد تعمّق و تفحّص قرار بگیرد(زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج ۱، ص٦).

افلاطون نیز مانند استادش، سقراط، شعر و سخن ادبی را نتیجهٔ قوهٔ الهام و امری الهی و یکی از اسرار خدایان می‌دانست. او دو رساله به نام‌های فدروس (Phaedrus) و ایون (Ion) دارد. در رسالهٔ فدروس، ضمن برشمردن چهار نوع جنون، یکی از آنها را «جنون شاعران» معرفی کرده و می‌گوید «نوع سوم شوریدگی، حال کسانی است که مسحور الهه‌های شعر و هنر و دانش شده‌اند»،(دیچز، ۱۳٦۹، ص۳۲). در نظر او این حالت به روح لطیف و اصیل راه می‌یابد و در حالی که به هیجانش می‌آورد در او نغمه‌های غنایی و دیگر نغمه‌ها را برمی‌انگیزد و «سرانجام شاعر به عنوان خوانندهٔ حرفه‌ای(راوی) الهام‌یافتهٔ مشهوری می‌شود که رب‌النوع هنر(Mouse) با زبان وی سخن می‌گوید» (افلاطون، ۱۳٦۷، ۱۳۱٤). هرچند که وی در مدینهٔ فاضلهٔ خود، ضمن عدول

از این عقیدهٔ معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات، حتّی با شاعران به مخالفت برخاسته و سخنان آنان را گمراه‌کننده برمی‌شمارد؛ (همان، صص۵۵۲-۵۷۳)، امّا دفاع شاگردش، ارسطو از ماهیّت معرفتی شعر و سخن ادبی در مقابل نظر اخیر افلاطون، بزرگ‌ترین حرکت علمی را در جهان، در خصوص تبیین جوهرهٔ معرفتی ادبیّات به وجود آورد؛ ارسطو عنصر «خیال» را جوهرهٔ اصلی شعر و سخن ادبی برمی‌شمارد؛(زرین‌کوب، ۱۳۶۱، ص۱۱٤). و معتقد است که ادبیّات امری حقیقی است و «شعر نیز فلسفی‌تر از تاریخ»؛ (ارسطو، ۱۳۳۷، ص۸٤).

ارسطو در دفاع از نظر اوّل افلاطون (مبنی بر حقیقت بودن ادبیّات) معتقد است که شاعر به وسیلهٔ عنصر تخیّل، ما را از عالم مُثُل و سایه‌ها، یک پله به عالم بالا(حقیقت) نزدیک‌تر می‌کند از اینرو در این جا به ما معرفت تازه‌ای از جهان هستی به دست می‌دهد؛ (دیوید دیچز، ۱۳٦۹، ص۷۸). او با طرح موضوع کاتارسیس یا تهذیب نفس (روان پالایی)، دست‌یابی انسان به معرفت و آگاهی را از طریق استخلاص عواطف درونی مطرح می‌نماید. او با پرداختن به موضوعاتی همانند تراژدی و آثار و فواید آن(زرین‌کوب، ۱۳٦۱، ص۱۲۱)، لذّت ادبی سخن ادبی را از برآیند معرفتی آن جدا برشمرده، و تأکید می‌نماید که لذّت یک اثر ادبی باید از اجزاء مختلف مؤثّر در ایجاد[عناصر تشکیل‌دهندهٔ] آن حاصل گردد؛(دیچز، ۱۳٦۹، ص۷۸).

توجّه به رویکردهای معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات، در قرن شانزدهم به وسیلهٔ سیدنی[۳] نیز در رسالهٔ انتقادی او تحت عنوان «دفاع از شعر» و در حمایت از آراء ادبی ارسطو دنبال شد. سیدنی معتقد بود که شاعر به وسیلهٔ قوّهٔ ابداع خود(تخیّل)، دنیایی برتر و کامل‌تر از دنیای واقعی می‌آفریند. در نظر او عالم طبیعت «برنجین» است و دنیای شاعران «زرین»؛(همان، صص۱۰۹و۱۱۳). اهمیّت سخن سیدنی در توجه او به نقش معرفتی و اندیشه‌زایی تخیّل است. در عالم تخیّل هنری و ادبی، گونه‌ای از کنش‌های انسانی هستند که «از طبیعت فراتر می‌روند و انسان به طور آزاد با مادّه و هستی ارتباط برقرار می‌کند».(آشوری، ۱۳۸٤، ص۱۸۵).

کارهای هنری و ادبی، فکر و مفهوم نیستند، بلکه تکامل فکر و مفهوم به شمار می‌آیند که از حس جدا شده و به سوی روح بازتابیده می‌شوند و معانی و مفاهیم جدیدی را در ذهن و دل آدمی ایجاد می‌کنند.

بعدها کسانی مانند جان درایدن[٤] برآیند فکری ادبیّات را مسّرت و تعلیم به شمار آوردند؛(همان، صص١٣٤ و ٢٧٩). در این نظر جنبهٔ لذّت‌گرایی ادبی برجسته می‌شود و بعد از او نیز وردزورث[٥]، ضمن توجّه به جریان «آفرینش شعری»، لذّت ادبی را که ناشی از نوع ادراک موضوع به وسیلهٔ شاعر است، برآیند برجسته و غایی شعر برمی‌شمارد.

در نظر شلّی[٦] هم، شاعران بنیان‌گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلّمانی هستند که می‌توانند به زیبایی و حقیقت، یعنی به درک قسمتی از جهان نامرئی، که کیش و آیین نامیده می‌شود، نزدیک گردند. شاعر نه فقط حال، بلکه آینده را نیز در حال مشاهده می‌کند(همان، ص١٨٦). مضافاً اینکه شلّی لذّت را نیز از برآیند بیرونی شعر معرفی می‌کند. عیب کار او در اینجا این است که نه تنها علت و ریشه‌ی این لذّت ادبی را معرفی نمی‌کند، بلکه با برجسته‌سازی لذت، از ماهیت و غایت معرفتی سخن ادبی می‌کاهد.

امّا رویکردهای غیرمعرفتی در خصوص ادبیّات از اوایل قرن بیستم، ابتدا در روسیه به وسیلهٔ فرمالیست‌ها و بعدها در اروپا شکل گرفت. فرمالیست‌ها، معتقدند که هنر بیش از هر چیز عبارت از سبک و شیوه است و شیوه فقط روش و متد نیست، بلکه موضوع هنر است؛(کادن، ١٣٨٠، ص١٦٧). یوری تینانوف نیز تاکید داشت که نمی‌توان میان «نیّت مؤلّف» و «اثر» مناسبتی مستقیم یافت؛ (احمدی، ١٣٧٠، ج ١، ص٤٤). به طور کلّی در نظر فرمالیست‌ها تمامی عناصر موجود در اثر هنری به موجب معنای صورت پیدا و محسوس آن [جنبه‌های مادّی سخن] تفسیر می‌گردد؛(ویلفرد و...، ١٣٧٠، ص٩٧).

شکلوفسکی نیز ادبیّات را مجموعه‌ای از شگردهای سبکی و صوری می‌دانست که در زبان صورت می‌گیرد؛(دی سوسور و...، ۱۳۸۰، صص٥٦-٥٥) و معنای خاصّی بر آن مترتّب نیست.

در نظریهٔ ساختارگرایان نیز ادبیّات و پدیده‌های فرهنگی بر مبنای اصول برآمده از عناصر زبان‌شناختی تعبیر می‌شود و براساس اصول «تقابل‌های دوگانه»، که مستقل از مؤلف و خواننده قرار دارند، برای معنا توجّه و ارزشی قائل نبودند و با توجّه به این تقابل‌های دوگانه در هر متن و معناهای حاصل از آن، هیچ‌وقت معنای خاص و ثابتی حاصل نمی‌شود؛(اسکولز، ١٣٧٦ و تزوتان تدوروف، ١٣٧٩).

باید توجّه کرد که در ادبیّات تلازم لفظ و معنا از ضروریات آن به شمار می‌آید و در ادبیّات کلاسیک، نیز به آن پرداخته شده و تفاوت بارزی جز وزن و قافیه میان شعر و نثر قائل نبودند و تشبیه و استعاره را پیرایهٔ شعر می‌دانستند در حالی که لفظ و صورت‌های مادی و لفظی، مفاهیمی غیر از صورت مادی دارند. در صورت مادی (الفاظ) سخن ادبی، از جمله قافیه، رابطهٔ مبتنی بر این همانی صوتی برقرار است که از طریق تشابه آوایی و لفظی صورت می‌گیرد؛ مثلاً در نظام قافیه هویّت هر یک از آنها مشخص و تمایز آنان نیز معیّن و در عین حال وجوه مشترک بین دو قطب قافیه، به سهولت از راه مسامحه قابل تشخیص است و هیچ یک در همدیگر نمی‌آمیزند و در عین حال هیچ‌کدام جدای از یکدیگر قابل تصوّر نیست. دلنشینی قافیه نیز ناشی از کشف همین وجه اشتراک و تشابه صوتی است. در سطح ابیات و مصاریع نیز به دلیل اینکه «تقارن صوتی بیت‌ها» تقارن و تشابه صوتی مطلق است و بین آنها رابطهٔ این همانی برقرار است، بنابراین سخن از ساخت صورت استعاری نمی‌تواند در میان باشد و از شرایط انعقاد استعاره وجود تفاوت و تشابه در حد دو استعاره است و تقارن صوتی بیت‌ها فاقد شرط تفاوت است. هر چند ساخت صوری قافیه‌ها شبیه است، امّا شباهت آنها نیز محدود و بی‌تحرّک است که حاصل آن ایجاد صوت یکنواخت و تکراری است. در حالی که در صورت‌های تخیّلی آن، از جمله استعاره، یک ساخت

نحوی و نظام دلالتی وجود دارد که به تولید معنا و پیام منجر می‌شود. این امر در صورت‌های مادی(صورت) سخن ادبی در حد لفظ و موسیقی یا تشابه صوتی فروکاسته می‌شود.

نادیده انگاشتن جنبه‌های معرفتی سخن ادبی و برجسته سازی صورت‌های زیبا شناختی آن، موجب شد که بعدها ادبیّات در نظر برخی نظریه پردازان به سمت لذّت گرایی نفسانی حرکت کند. از جملهٔ این کسان نیچه است.

فریدریش نیچه نیز به رغم این که در اولّین اثر خود به نام «ولادت تراژدی»، به نوعی به معرفت شهودی و رویکرد اندیشگی ادبیّات قائل شده،(زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج۲، ص٤۳۲)، امّا در کتاب «ظهور بت‌پرستی» خود در چنگال لذّت‌گرایی ادبی گرفتار شده و فرآیند التذاذ و شعف‌گرایی آن را برجسته و نمایان ساخته است؛(میلر، ۱۳۸٤، صص۳۱-۳۰).

سرانجام این که در قرن نوزدهم با شعار هنر برای هنر، که «تئوفیل گوتیه» آن را مطرح کرد، (زرین‌کوب، ۱۳٦۱، ج۲، ص٤٥٥)، مسیر معرفتی و اندیشگی ادبیّات، دچار سرگشتگی و بیراهگی شد. سمبولیسم قرن نوزدهم نیز به نوعی همسویی با اندیشه‌های هنر برای هنر و بی‌هدفی التذاذگرایی آن بود؛ در این نظر، حقیقت جهان از چشم مردم عادی پنهان بود؛(سیّدحسینی، ۱۳۵۸، ج۲، ص۳۰۵). بعدها ژان پل سارتر ادبیّات را از منظر پراگماتیستی آن مورد توجه قرار داد و آن را تا حدی از سراشیب سقوط در دام لذّت و بی‌هدفی نجات داد و به نویسنده مسئولیت اجتماعی و انسانی بخشید. او معتقد بود که «در هر جمله و بیتی چیزی هست بسی بیش از آنچه از خود الفاظ برمی‌آید و شعر در اصل اسطورهٔ انسانی را می‌سازد»؛(سارتر، ۱۳٦۳، ص۲۹).

البتّه باید توجه داشت که ادبیّات در همه جا و همیشه با رویکردهای عینی و عملی روبه‌رو نیست، بلکه گاهی نیز بیان احساسات و عواطف درونی و ابراز دریافت‌ها و تجربیات شهودی است که این امر از اهداف و ماهیت ذاتی و درونی ادبیّات به شمار می‌آید. از اینرو نظریهٔ سارتر، به رغم اجتماعی بودن آن، از توجّه به منظر جمال

شناختی و هنری شعر یا سخن ادبی غافل مانده و رویکردهای معرفتی عنصر «تخیّل ادبی» را بکلّی فراموش کرده است.

باید افزود که تفاوت و گاهی تقابل اندیشه‌ها و نظریات ادبی، بازتاب نگرش‌های متفاوت ما نسبت به ماهیت سخن ادبی است و به قول عین‌القضاة، شعر همچون آیینه‌ای است که هرکس احوال خود را در آن می‌بیند(عین‌القضاة، ۱۳٦۲، ج۱، ص۲۱٦). امّا لزوماً این به آن معنا نیست که ماهیّت معرفتی و اندیشگی ادبیّات را دستخوش ذهنیات فردی قرار دهیم، بلکه آنچه حقایق و تجربیات تاریخی گذشته و علمی امروزی نشان می‌دهد، ادبیّات یک نوع نگرش، احساس یا فرآیند روحی و درونی انسانی است و به قول بند تو کروچه[۷]، هنر عبارت است از شهود یا دید(کروچه، ۱۳٦۹، ص۵۳) و دید(Intivition یا Vision)مشاهده‌ای است که با رؤیا ادراک شده و دیده می‌شود و یک نوع ادراک غیرمستقیم و ناگهانی است و یک مقدار نیز روحانی؛(همان، صص۹، ۱۰و۱۱).

شهود بیان معقول از طریق معقول و حتی بیان محسوس از طریق معقول است. آنجا که نیوتن می‌گفت «تصوّر فراتر از واقعیت است»، تأکید بر همین فرایند معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات دارد. هرچند که عقل‌گرایان و تجربه‌گرایان در منشأ شناخت، مواضع گوناگون تجربی و حسّی دارند و ممکن است با این نظر شهودی و معرفتی ادبیّات همسو نباشند، ولی ما برای تبیین نظر خود، در این فرصت کوتاه، ناچار هستیم به تبیین رابطهٔ زبان و تفکر هم بپردازیم. و این کوتاه‌ترین راهی است که ما را به بخشی از مقاصد خود در روشنگری فرآیند علمی و رویکردهای معرفتی و اندیشگی ادبیّات مساعدت می‌نماید.

سؤال این است که آیا زبان تنها شرط وجود فعّالیّت‌های عالی ذهن مانند تفکّر، تخیّل، تعمیم، استدلال، قضاوت و مانند آن است؟ آیا اگر ما زبان را نمی‌آموختیم، از این فعالیت عالی ذهن بی‌بهره بودیم؟ افلاطون معتقد بود که «در موقع تفکّر، روح انسان با خودش حرف می‌زند»؛(باطنی، ۱۳۷۷، ص۳۰).

واتسون، از پیشروان مکتب رفتارگرایی نیز معتقد است که «تفکر چیزی نیست مگر سخن گفتن، که به صورت حرکات خفیف در اندام‌های صوتی درآمده است»؛(همان)، بنابراین تفکّر یک توازن هستی‌شناختی بین کلمهٔ «تفکّر انسان» و کلمهٔ «بودن» است.

همان طوری که چیزها و اشیاء در نامیده شدن، امکان عیان پیدا می‌کنند، تفکّر نیز در عین کلمات(زبان) عینیت می‌یابد و به قول هایدگر«زبان خانهٔ بودن است»؛(هایدگر، ۱۳۸۱، ص۱۷).

زبان با نام نهادن بر موجودات، برای نخستین بار، آنها را در قالب کلمه به ظهور می‌رساند. این نام‌گذاری یک فرافکنی، یک رهایی آشکار است که آنچه را در ذات خود دارد، دمیده و وامی‌گذارد؛(همان، ص۱۷۸).

و از اینجاست که نقش نمادین و معناسازی تخیّل(سخن ادبی) از طریق استعاره یا مشابهت‌سازی فراتر از انسان، حتّی دامنهٔ هستی را نیز دربرمی‌گیرد به طوری که در تجربه‌های دیگر بشری ما و در تجربه‌های مشترک و همگانی ما خود را پدیدار نمی‌کند. از اینرو می‌توان گفت، که شعر حادثه‌ای است که نه در زبان، بلکه در جهان روی می‌دهد و در زبان بازمی‌تابد.(آشوری، ۱۳۷۳، ص۳۲) و شعر بدون آن که به زبان نیازی داشته باشد، در هستی به طور پراکنده وجود دارد و فقط برای اظهار وجود به زبان (بیان) نیاز پیدا می‌کند؛ به عبارت دیگر شعر مقیاس شناخت هستی است و همسو با فلسفه، با تفکّر و اندیشه، برای انسان معرفت هستی‌شناسانه فراهم می‌سازد؛ به قول هایدگر «شاعران و متفکّران نزدیک به یکدیگر سکونت می‌کنند. در قلّه‌های دور از هم» (هایدگر، ۱۳۸۱، ص٤۳). براین اساس کار شاعران و متفکّران اندیشیدن است و شعر «مقیاس و معیاری است که انسان با آن، به اندازه‌گیری پهنای هستی می‌پردازد» (گلن، ۱۳۷۷، ص١٤)

این نکته از نظر کالریج نیز به دور نمانده است؛ او نیز از دیدگاه فلسفی به شعر می‌نگرد و معتقد است که اصولاً شعر و فلسفه فعالیت‌هایی همگونند از اینرو می‌گوید: «هرگز هیچ انسانی شاعر بزرگی نبوده است، بی‌آن که در عین حال فیلسوفی

ژرف‌اندیش نباشد». (برت، ۱۳۷۹، ص٤٥) به قول موریس بلانشو[۸] ادبیّات دنیای ناگفته‌هاست، «ادبیّات نه فراسوی جهان ماست و نه خود جهان، بلکه حضور چیزهاست قبل از این که جهان به وجود آید. ثبات و پایداری‌شان است، پس از آن که جهان محو شده باشد» (اولریش هاسه ـ ویلیام لارج، ۱۳۸٤، ص۸۸).

به عبارت دیگر زبان ادبی با به کارگیری ابزار معرفتی «تخیّل» قدرت شناخت و امکان ایجاد معانی جدیدی با دنیایی نو را برای آدمی فراهم می‌سازد. این نکته را آی.ای.ریچاردز هم در کتاب «فلسفه علم بیان» (۱۹۳٦) خود یادآوری می‌نماید؛ او استدلال می‌کند که زبان «جامه»ای نیست که بر قامت اندیشه بپوشانیم؛ یعنی واسطه‌ای نیست که از طریق آن اطلاعاتی را دربارهٔ واقعیّتی که پیشاپیش در «جهان هستی» بیرون از ما وجود دارد، به هم منتقل کنیم؛ برعکس، زبان سبب می‌شود که آن واقعیت وجود داشته باشد، به نحوی که در این ارتباط «بهتر است معنا را چون گیاهی ببینیم که رشد کرده و نه ظرفی که پرشده، مشتی گِل که شکل گرفته است»؛(هاوکس، ۱۳۷۷، ص۸۹).

به نظر پل ریکور «ابهام استعاره به لطف این زنده است که تخیّل را در جهت بیشتر فکر کردن در سطح مفهومی تحریک می‌کند. تلاش برای «بیشتر فکر کردن» یا هدایت[استعاره]، روح تفسیر است»؛(همان، ص۳۳۹).

به نظر ریکور «خیال با ساختن طرح‌ها و استعاره‌ها به تجربهٔ انسانی شکل می‌دهد» (ریکور، ۱۳۷۳، ص۵۳)؛ به عبارت دیگر استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ زندگی ما را آشکار می‌کند که خواست به بیان آمدن دارند، ولی نمی‌توانند به بیان درآیند. زیرا بیان مناسب آنها در زبان روزمره مقدور نیست. کارکرد استعاره این است که «به زبان جنبه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما و اقامت‌مان در جهان را بازگرداند تا با «باشنده‌ها»«نسبت یابیم»(همان، ص٥٥-٤٥). به عبارت دیگر «فهم استعاره، کلید فهم متن‌های بزرگ‌تر است»(استعاره، ۱۳۸۳، ص۳۳۹). در نظر پل ریکور نیز استعاره تخیّل را در جهت بیشتر فکر کردن در سطح مفهومی تحریک می‌کند و متعاقباً مبنای تفکّر، دانش و فهم‌زایی ذهنی انسان را فراهم می‌نماید. به قول گادامر «استعاره تفکّر را به فراتر از شهود انتقال

می‌دهد»(همان: ۳۵۰). کالریج نیز ضمن فرض نهادن بین خیال، که فرآیندی مبتنی بر تداعی است و تخیّل، که فرآیندی مبتنی بر خلاقیّت است، معتقد است که «تخیّل به تجربهٔ انسانی شکل و هیأت خاص داده و جهانی تازه و زیبا می‌آفریند و لذا سخن ادبی به جانب سطح‌عالی‌تر از کلیّت و جهان شمولی در حرکت است»(برت، ۱۳۷۹، ص٦۲).

بابک احمدی هم با توجه به نظرات ریکور در باب استعاره نتیجه‌گیری می‌کند که: «استعاره به معنایی که در هرمنوتیک یافته است، «توان توصیف مجدد واقعیت» است و منش اصلی آن را باید در سویهٔ چند معنایی سخن یافت؛ خاصّه در منش ویژه‌ی سخن ادبی که معنا را به جای آن که آشکار کند، پنهان می‌دارد؛(احمدی، ۱۳۷۰، ص٦۱۸).

براین اساس استعاره حاصل زبان است برای ایجاد معانی یا ضرورت ایجاد تعدّد در زبان که به وسیلهٔ استعاره شکل می‌گیرد. استعاره تصویرسازی و صرفاً چیزی از باب حضور تصاویر در «چشم» یا «گوش ذهن» نیست، برعکس، «اصل همه‌جا حضور»، در کل زبان است. در واقع در همهٔ زبان‌ها می‌توان ساختارهای استعاری با ریشه‌های عمیق را یافت که پنهانی در «معنا»ی آشکار تأثیر می‌گذارند و کاربرد اصلی استعاره «توسع زبان» و در نتیجه ایجاد معانی مختلف به وسیلهٔ زبان است. و چون زبان یک واقعیّت است، استعاره هم گسترش واقعیّت است و اگر بگوییم که استعاره با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنش‌شان بعد جدیدی به هر دو می‌بخشند و «واقعیّت‌های جدیدی» خلق می‌کنند، به خطا نرفته‌ایم.

شاگر ریچاردز، ویلیام امپسون، نیز در کتاب خود، تحت عنوان «هفت نوع ابهام (Seven Types of Ambiguity)» تلاش کرد تا روشن کند که ابهام(به معنای عام آن از جمله استعاره و مجاز) جنبه‌ای است لازم در زبان، که خود به بارور شدن فرآیند استعاره مدد می‌رساند.

در نهایت ابهام به همین مفهوم «وسیع» است که بودن استعاره را می‌سازد. اگر هر واژه تنها یک معنا(یا یک معنای راستین) داشته باشد، آن وقت به هیچ ترتیبی نه می‌توان «معنا»ی یک کلمه را با کلمه‌ای دیگر متحوّل کرد یا این معنا را به آن «انتقال» داد و نه

می‌توان صرفاً با همکاری یک کلمه با کلمهٔ دیگر «معناها»ی جدیدی خلق کرد. «ابهام متضمن کیفیتی است پویا در زبان، که با عرضه کردن همزمان «لایه‌ها»ی مختلف خود، به غنی‌تر شدن و تعمیق معنا کمک می‌کند»؛(همان: ۹۶).

از طرفی می‌توان گفت که در به‌کارگیری «ابهام» از جمله «استعاره» در زبان، کلمات را به کمک یکدیگر تغییر می‌دهیم و نحو کلمات را نیز دگرگون و دامنهٔ توسّع و معنازاییِ‌آن را نیز گسترش داده و خود را با دنیاهای‌جدیدی از معانی روبه‌رو می‌سازیم.

موضوع ارتباط زبان و واقعیت مجازی یا ادبی، از نظر کالریج نیز پنهان نمانده است. او تلاش می‌کند تا با اهمیّت دادن به قوهٔ تخیّل ادبی، تمایز مصنوعی میان زبان و واقعیّت را، با کلمات ادبی در هم‌بشکند. او درصدد آن است که برابر نهاد [آنتی‌تز] کهنهٔ کلمات و اشیاء را نابود کند و گویی که می‌خواهد کلمات را تا حد اشیاء و نیز موجودات جاندار برکشد و پویا کند. به نظر کالریج استعاره ابزاری برای «برکشیدن» کلمات تا به حدّ «موجودات زنده» را فراهم می‌آورد؛ او می‌گوید: «زبان قالبی می‌گیرد که علاوه بر شیء تنها، القاءکنندهٔ شخصیّت، حالت و مقاصد شخصی می‌شود که آن را ارائه می‌کند». پس زبان یعنی گفتار و گفتار یعنی مقاصد و به اصطلاح تخیّلات ذهنی که واقعیت درونی را بر زبان جاری می‌کند یا آن را بیرونی می‌سازد و به مدد قوّهٔ تخیّل آن را بر جهان بیرونی تحمیل می‌کند.

بنابراین قوّهٔ تخیّل، آن «روح صورت‌بخش» است که ذهن انسان را بر جهان می‌افکند و سبب می‌شود که همزمان با کنش و واکنش عناصر استعاره با یکدیگر، با جهان کنش و واکنش کند. پس «واقعیّت» محصول «قوّهٔ تخیل» است؛ (همان، صص۸٤–۸۳). که از طریق آن جهان بیرون و فضاهای ناشناخته و دست‌نیافتنی را پیدا می‌کنیم.

باید افزود که تخیّل به جریان شکل گرفتن تصورّات اشاره دارد؛ یعنی تخیّل از طریق تجربه، اموری را مشاهده می‌کند که مبتنی بر فرضیه‌سازی است که در پایان نیز به خلاقیّت منجر می‌شود. از اینرو مفهوم تخیّل در اینجا مشاهدهٔ ارتباطی است که قبلاً مشهود نبوده است و این معنا در استفادهٔ شاعر از لغات و بویژه استفادهٔ مجازی از لغات

مشخص می‌شود. زیرا استفاده از معانی مجازی در این نوع تخیّل ضروری است و مجاز ما را به کاربرد تخیّلی قادر می‌سازد؛ یعنی خارج نمودن یک شیء یا یک مفهوم از بافت اصلی عادی و ملاحظهٔ آن در بافت جدید، این کار اغلب به کمک استعاره صورت می‌گیرد.

همان‌طوری که می‌دانیم اندیشهٔ فلسفی در راه «کشف» و «نوآوری» در انتقال اندیشهٔ فلسفی از طریق استعاره است و به اصطلاح فیلسوف اندیشهٔ فلسفی خود را از طریق رسانهٔ استعاره‌ای منتقل می‌کند. و استعاره نه در همراهی با خود حقیقت فلسفی، بلکه با بیان آن حقیقت نیز همراه می‌شود. این نکته را ژاک دریدا، از بنیان‌گذاران نظریهٔ ساختارگرایی، چنین تبیین نموده است» حضور استعاره در درون متن فلسفی به همان اندازه است که متن فلسفی در درون استعاره»(ژنویولوید، ۱۳۸۰، ص۳۰۱). بهترین استعاره‌ها آنهایی هستند که در آنها فرآیند فرهنگی و خودپویایی و تغییرمعناها نمایان باشد. زیرا منش اصلی استعاره چندسویگی و چندمعنایی است. خاصه در منش ویژه‌ی سخن ادبی، که «معنا را به جای ظهور، پنهان می‌نماید».(احمدی، ۱۳۷۰، ج۲، ص٦١٨).

پل ریکور هم در این زمینه معتقد است که فهم استعاره کلید فهم متن‌های بزرگ‌تر است. در نظر او استعاره تخیّل را در جهت بیشتر فکر کردن در سطح مفهومی تحریک می‌کند و متعاقباً زمینه‌های تفکر و اندیشگی انسان را فراهم می نماید. به عبارت دیگر «استعاره تفکر را به فراتر از شهود انتقال می‌دهد»(ریکور، ۱۳۷۳، ص۳۵۰).

ویکو نیز، که پدر ادبیات رمانتیسم اروپا محسوب می‌شود، درصدد برآمد تا ریشهٔ اصلی زبان را در «شعر» جستجو کند. کار او بیش از هر چیز آن بود که اصالت تخیّل را در برابر افکار قشری دکارت به ثبوت برساند و نشان دهد که «تخیّل نخستین شکل دانش است که در طیّ تطّور دایمی روح و در تحوّلات علم الاجتماع و تاریخ حقیقی جامعهٔ بشری پیدا شده است»؛(کروچه، ١٣٧٦، ص٢١).

ویکو برای اولین بار با هیأت تألیفی(سیستماتیک) کوشید تا نوعی «منطق مبتنی بر خیال» را تأسیس کند. او در حیات انسان سه دورهٔ خدایان، پهلوانان و انسان قائل بود.

زبان دورهٔ انسان(امروزی) و مبتنی بر دلالت لفظ بر مدلول است. زبان دورهٔ پهلوانی نیز شبیه همین زبان و اندکی آمیخته به استعارات و تشبیهات حسی و قابل دریافت بود، امّا زبان دورهٔ خدایان شعری و نمادین بود. اوّلین اقوام انسانی نیز تفکر را نه به کمک مفاهیم و تصوّرات، بلکه با تصاویر شاعرانه انجام می‌دادند.

شاعر اغلب وقتی که به اوراد عارفانهٔ «الهی» و «پهلوانی» می‌نگرد، به نوعی به بهشت گم‌شده‌ای نگاه می‌کند؛ شیللر این احساس را در منظومهٔ «خدایان یونان» بیان کرده و میل داشته «زمان شعرای یونان را یادآور گردد که اسطوره و استعاره‌ای میان تهی نبوده و حکم نیروی زنده را داشته است»؛(کاسیرر، ۱۳۷۳، صص۲۰۵-۲۰٤).

ویکو در بحث از «نخستین صنایع لغوی» اظهار می‌کند که «آفرینش استعاره‌ها، توانایی‌ای مادرزادی در موجوداتی است که در سپیده‌دم یا بیداری شعور خودشان قرار دارند»؛(اومبرتواکو و ...، ۱۳۸۳، ص۷۷). زیرا انگیزه‌هایی که در آن زمان انسان را به سخن گفتن وامی‌داشتند، هیجانات و شور عاطفی بودند. اوّلین بیانات او هم کنایه‌وار و مجازی بودند و معانی خاص بعدها پیدا شدند. اسم واقعی از ابتدا روی معانی نهاده نشد. مگر هنگامی که واقعیّت آنها در ذهن‌شان شکل گرفت و «ابتدا زبان فقط شعرگونه و تخیّل‌آمیز بود و مدّت‌ها طی شد تا استدلال در آن راه یافت».(لوی استروس، ۱۳٦۱، ص۲۰۲)

در روان‌شناسی نیز، زبان رؤیا به عنوان ابزار و نشانهٔ ادبی(تخیّل) یکی از راههای معرفتی و شناختی انسان به شمار می‌آید. فروید در این خصوص در بیان کارکرد معرفتی تخیّل ادبی و زبان مجازی و استعاری رؤیا اشارهٔ قابل توجهّی دارد؛ به نظر او در رؤیا انسان به صورت طبیعی خود برمی‌گردد و بیشتر مکتسبات، سوائق و غرایز طبیعی بر او مسلط می‌شوند. رؤیا بازگشتی است به گذشتهٔ بسیار قدیم و در واقع احیای دوران کودکی و تمایلات و غرایز حاکم برآن؛(فروید، ۱۳۸۲، ص٦٤).

از آن جا که زبان رؤیا نیز تصویری و نمادین و برخاسته از ناخودآگاه ذهن انسان است، از اینرو فروید هم معتقد بود که اندیشیدن با در نظر آوردن تصاویر، در مقایسه با

اندیشیدن با واژه‌ها، به فرآیند ناخودآگاه نزدیک‌تر است و بی‌تردید هم از تکامل فرد و هم از تکامل نوع، قدمت بیشتری دارد؛(فروید، ۱۳۷٦، ص۷۳).

رؤیا با زبان نمادین برای مبدل کردن لباس افکار ناپیدای خود بهره می‌گیرد؛(همان: ۲٤۸) و توسّل ضمیر ناخودآگاه به بیان نمادین، تخلیهٔ انرژی‌های روانی و فرار از سانسوری است که خودآگاهی بر آن تحمیل کرده است. و محتوای پیدایی رؤیا سرپوشی است برای محتوای ناپیدا، که بسیار مهم‌تر است؛ به عبارت دیگر زبان استعاری و یا توسل به تخیّل بیانی ادبی ما را با دانش و تجارب ناپیدای درونی مرتبط و آشنا می‌سازد.

این امر ارتباط بین شعر و رؤیا را نیز برجسته می‌نماید. امروزه این ارتباط بین رؤیا و شعر و شکفتن خرد غریزی انسان بیش از هر زمان دیگری آشکار شده است. محقّقان تلاش می‌کنند تا راز و معمّای این همانندی و شباهت و مکانیسم‌های یکسانی را، که در هر دو به یک نحو عمل می‌کنند، دریابند. «اتورانگ»در ضمیمه‌ای که بر کتاب «تفسیر رؤیا»ی فروید افزوده، می‌نویسد:

«همیشه انسان از شباهت‌های موجود میان رؤیاهای شبانهٔ خود و ابداعات شعر حیرت کرده است و تحقیق در این شباهت‌ها، چه در قالب و چه در محتوا، همواره موضوع دلخواه شاعران و متفکّران بوده است. نظریات اجمالی و حدسیّات ایشان هنوز به مجموعه‌ای از معارف مشخص و دقیق منجر نگشته، امّا با وجود این به آن اندازه پرمعنی است که موضوع یک بررسی علمی واقع گردد. کاشف رؤیا در این جا مشاهده خواهد کرد که چگونه کسانی که از حیات روحی احساس مستقیم دارند، پی به رؤیا برده و آن را فهمیده‌اند و چگونه شاعران این شناخت را در آثار خود ترجمه کرده‌اند و سرانجام چه روابط ژرفی می‌توانند میان نیروهای حیرت‌انگیز روح به هنگام خواب و الهام کشف کنند»؛(فروید، ۱۳۸۲، ص۳۵۰).

نتایج آزمایش‌های یونگ در راه‌یابی انسان به ضمیر ناخودآگاه از طریق برون‌کردهای تخیّلی و رمزی و نمادین بودن زبان رؤیا که به نقش ادبیّات و جلوه‌های ادبی، مانند

نماد و استعاره در اندیشگی و تولید تفکّر و معرفت در آدمی تاکید دارد، در نظریهٔ سورئالیست‌ها نیز مورد توجه قرار گرفته است؛ آنان شعر را تجلّی الهام و ناخودآگاه آدمی می‌دانند. و الهام نیز واردی است که خیال آدمی را مستعد فعّالیّت می‌کند تا به ابداع و ایجاد بپردازد. همین احوال شاعر و عارف را متوجّه و متذکّر معانی و لطایف اشیاء می‌کند؛(پورجوادی، ۱۳۸۱، ص۳۹۹).

بنابراین می‌توان گفت با این ساحت وجود انسانی(ابداع)، حقیقتی در هنر و ادبیّات پیدا می‌شود و متحقّق می‌گردد. شعر و هنر نیز در آغاز به صورت معرفت در وجود شاعر القاء می‌شود و تجلّی پیدا می‌کند بنابراین می‌توان گفت که هنر نیز یکی از ابعاد تجربه‌های بشری و مظهر تجلّی دریافت‌های عاطفی و نگرش از راه ذوق و احساس است.

هانری برگسون نیز وسیلهٔ کشف حقیقت را قوه‌ای به نام «قوّهٔ شهود باطنی» می‌داند و آن را عالی‌ترین مراتب عقل به حساب می‌آورد؛ او معتقد است که انسان با نوعی تفکّر در خود به شهود درونی نفس می‌رسد و به این وسیله به حقیقت مطلق راه می‌یابد؛ به عبارت دیگر در اثر هنری «انکشاف و انفتاحی» روی می‌دهد؛(احمدی، ۱۳۸۰، ص۵۲۲). همچنان که فلسفه و سایر دانش‌های بشری، روزنه‌هایی از عالم معرفت و دانایی را به سوی انسان می‌گشایند.

نتیجه

براساس آنچه گذشت، معلوم می‌شود که ادبیّات به مفهومی علمی آن هنوز به طور کامل مورد بررسی و شناخت کامل قرار نگرفته است و اغلب نظریه‌پردازان ادبی آن را از منظر هنری و زیباشناختی و یا اخلاقی و اجتماعی مورد توجه قرار داده‌اند. در حالی که ادبیات به مثابه آیینه و مجلای روشن و عمیق احساس و روان آدمی، به کمک زبان‌های نمادین و تصویری خود که برپایهٔ قدرت خلاّق و پایان‌ناپذیری به نام «تخیّل» صورت می‌گیرد، ما را نه تنها با انواع تجارب و یافته‌های ذهنی و روانی خود آگاه می‌سازد، بلکه به عنوان پل ارتباطی بین انسان و عالم هستی، ما را با هستی و وجود

بی‌کران نیز مرتبط و آشنا می‌نماید و گاهی نیز به حد شهود و نبوغ رسیده، زیباترین و ناشناخته‌ترین گوهرهای معرفتی و آگاهی را از فضای بی‌کران هستی در اختیار انسان قرار می‌دهد و از این رهگذر معلوم می‌شود که ماهیت اصلی و حقیقی ادبیّات، در کنار نمودهای زیباشناختی آن، تولید تفکّر، اندیشه و معرفت در نهاد آدمی است.

یادداشت‌ها :

۱. امرسون(۱۸۸۲–۱۸۰۳)، متفکر و عارف مسلک آمریکایی.
۲. آرنولد(۱۸۸۸–۱۸۲۲)، شاعر و منتقد معروف انگلیسی.
۳. سرفیلیپ سیدنی(۱۵۸٦–۱۵۵٤م)، شاعر و مرد سیاسی انگلیسی.
٤. درایدن(۱۷۰۰–۱٦۳۱م)، شاعر و مرد سیاسی و نظریه‌پرداز ادبی انگلیسی.
۵. وردزورث(۱۸۵۰–۱۷۷۰م)، شاعر و منتقد بزرگ انگلیسی.
٦. سرپرس شلّی(۱۸۸۲–۱۷۹۲)، شاعر انگلیسی.
۷. بندتوکروچه(Benedettocroce)، (۱۹۵۲–۱۸٦٦م) فیلسوف، مرد سیاسی و سخن‌سنج نامی ایتالیا، که کتاب «کلیّات زیباشناسی» او معروف است.
۸. نظریه‌پرداز ادبی قرن بیستم فرانسه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

الف)کتابها

۱- آزمایش، مصطفی، (۱۳۷۸)، عرفان ایران، مجموعه مقالات(ج اول)، تهران،انتشارات حقیقت.

۲- آشوری، داریوش، (۱۳۷۳)، شعر و اندیشه، تهران، نشر مرکز.

۳- ـــــــــ (۱۳۸٤)، فرهنگ علوم انسانی(انگلیسی ـ فارسی). تهران، نشر مرکز.

٤- ابن سینا، (۱۹۵۳م)، فنّ‌الشعر شفا، ضمیمهٔ فنّ‌شعرارسطو، ترجمه عبدالرحمن بدوی، چاپ قاهره.

۵- احمدی، بابک، (۱۳۷۵)، ساختار و تأویل متن، ج ۱، تهران: نشر مرکز.

٦- ـــــــــ (۱۳۸۰)، مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

۷- ارسطو، (۱۳۳۷)، هنر شاعری(بوطیقا)، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران، انتشارات اندیشهٔ نو.

۸- افلاطون، (۱۳٦۷)، دورهٔ کامل، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران،انتشارات خوارزمی.

۹- اولریش هاسه ـ ویلیام لارج، موریس بلانشو، (۱۳۸٤)، ترجمه رضا نوحی، تهران،نشر مرکز.

۱۰- اومبرتواکو و ...، (۱۳۸۳)، استعاره، گروه مترجمان، تهران،پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۱۱- باطنی، محمدرضا، (۱۳۷۷)، زبان و تفکّر(مجموعه، مقالات، زبان‌شناسی)، تهران، انتشارات آبانگاه.

۱۲- برت، ار.ال، (۱۳۷۹)، تخیّل، ترجمه مسعود جعفری، تهران، نشر مرکز.

۱۳- بورخس، (۱۳۸۱)، این هنر شعر، ترجمه میمنت میرصادقی، هما متین رزم، تهران،انتشارات نیلوفر.

۱٤- پورجوادی، نصرالله، (۱۳۸۱)، اشراق و عرفان(مقاله‌ها و نقدها)، تهران،انتشارات مرکز نشر دانشگاهی.

۱۵- تهانوی، فاضل، (۱۳٤٦)، کشّاف اصطلاحات فنون، تهران، چاپ افست.

۱٦- خواجه نصیرالدین طوسی، (۱۳۲٦)، اساس‌الاقتباس، به تصحیح مدرّس رضوی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

۱۷- دیچز، دیوید، (۱۳٦۹)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی و صدقیانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات علمی.

۱۸- دبیلو، داوسون. اس، (۱۳۸۲)، درام، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران،نشر مرکز.

۱۹- ریکور، پل، (۱۳۷۳)، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، تهران، نشر مرکز.

۲۰- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۱)، فن شعر(بوطیقا)، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۱- ـــــــــ (۱۳۷۳)، نقد ادبی، ج ۱ و ۲، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

۲۲- ژنویولوید، (۱۳۸۰)، هستی در زمان، ترجمه منوچهر حقیقی‌راء، تهران، انتشارات دشتستان.

۲۳- سارتر، ژان‌پل، (۱۳٦۳)، ادبیّات چیست؟، چاپ سوم، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران، انتشارات زمان.

۲٤- سیدحسینی، رضا، مکتب‌های ادبی، ج ۱ و ۲، تهران: انتشارات زمان، (۱۳۵۸).

۲۵- فروید،زیگموند، تعبیر خواب، ترجمه ایرج باقرپور، تهران، مؤسسهٔ انتشارات آسیا، (۱۳۸۲).

۲٦- ـــــ (۱۳۷٦)، خود و نهاد، ترجمه حسین پاینده، فصلنامهٔ ارغنون، شماره ۲.

۲۷- کادن، جی. ای، (۱۳۸۰)، فرهنگ ادبّیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران، انتشارات نشر شادگان.

۲۸- کاسیرر، روژه گارودی، (۱۳۷۳)، زبان و فلسفه، (مجموعه مقالات)، ترجمه مهرداد رهسپار، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲۹- کروچه، بندتو، (۱۳٦۷)، کلیات زیباشناسی، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۳۰- لوی استروس، کلود، (۱۳٦۱)، اسطوره و معنا، ترجمه شهرام خسروی، تهران، نشر مرکز.

۳۱- میلر، جی‌هیلیس، (۱۳۸٤)، دربارهٔ ادبیّات، ترجمهٔ علی تقی زاده، کرمانشاه، انتشارات دانشگاه رازی.

۳۲- هاسه، اولریش ـ ویلیام لارج، (۱۳۸٤)، موریس بلانشو، ترجمه رضا نوحی، تهران، نشر مرکز.

۳۳- هاوکس، ترانس، (۱۳۷۷)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز،

۳٤- هایدگر، مارتن، (۱۳۸۱)، شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی، ترجمه دکتر عبّاس منوچهری، تهران، انتشارات مولی.

۳۵- ولک، رنه و مورگان فوستر و ... ، (۱۳۷۰)، چشم‌اندازی از ادبیّات و هنر، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و صدقیانی، تهران، انتشارات معین.

۳٦- ولک، رنه و آستن وارن، (۱۳۷۳)، نظریهٔ ادبیّات، ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران، انتشارات اندیشه‌های عصر نو،

۳۷- ویلفرو و ...، (۱۳۷۰)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمه زهرا میهن‌خواه، تهران،انتشارات اطلاّعات.

ب)مقالات

۱- نیچه، فریدریش، (۱۳۷۲)، در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی، مترجم: مراد فرهادپور، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ۳، صص ۳-۱۳۲.

۲- گلن، گری، (۱۳۱۷)، شاعران و متفکران، مترجم محمدسعید صفایی کاشانی، مجلهٔ ارغنون، شمارهٔ ۱٤، صص ۹۸-۸۱.