فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان
سال هشتم، شماره بیست و هفتم، تابستان۱۳۹۵ (صص: ۲۴-۷)

بررسی دلایل افزونی بسامد پارادوکس در سبک هندی

دکتر مراد اسماعیلی* **دکتر حسین حسن پور آلاشتی****

چکیده

سبک هندی متمایزترین سبک شعری کلاسیک فارسی است که با سبک‌های قبل و بعد خود تمایزی آشکار دارد و اصول و موازین خاص خود را داراست؛ از جملهٔ این عنصر تمایزبخش بسامد فراوان تصاویر پارادوکسی در کنار صنایعی چون: حسامیزی، تجرید، اسلوب معادله و... است. توجه ویژهٔ شاعران این سبک به پارادوکس و نقشی که این شگرد ادبی در ساختار شعر آن‌ها دارد، سبب گردید تا نگارندگان این جستار، به بررسی دلایل افزونی بسامد پاردوکس در شعر آن‌ها بپردازند. بر اساس یافته‌های این تحقیق، تصاویر پاردوکسی دارای کارکردهایی چون: ابهام انگیزی و دشواری، هنجارگریزی، ایجاز، دو بعدی بودن، تازگی و ایجاد شگفتی و لذت هستند که با معیارهای شعری و زیبایی شناختی سبک هندی تناسب و همخوانی فراوانی دارد و همین امر سبب استقبال و استفادهٔ فراوان شاعران این سبک، از این شگرد ادبی شده است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، تصاویر پارادوکسی، بسامد، ابهام، ایجاز.

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس(نویسنده مسئول) *Email: esmaeili@gonbadu.ac.ir

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران **Email: h.hasanpour@umz.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۲/۱۲ تاریخ پذیرش:۹۴/۱۰/۱۸

مقدمه

شعر فارسی پس از قرن هشتم و سپری شدن دوران شاعران بزرگی چون سعدی، مولوی و حافظ به سمت انحطاط کشیده شد و شاعران از اواخر قرن هشتم تا اوایل قرن دهم کاری جز تکرار و تقلید شیوه‌ی گذشتگان نکردند؛ به نحوی که جامی، بزرگ‌ترین شاعر این دوران که به تعبیری خاتم‌الشعرا نیز نامیده می‌شود، به عقیده‌ی برخی از منتقدان هیچ تصویر بدیعی ندارد و جز بازسازی و تقلید از آثار گذشتگان کاری صورت نداده است (رک: مایل هروی، ۱۳۷۷: ۱۳۳؛ ناتل خانلری، ۱۳۷۱: ۲٦۱). در قرن دهم شاعران مکتب وقوع، متوجه نوعی انحطاط و بحران در شعر فارسی شده بودند و تلاش کردند که این عیب را مرتفع سازند؛ این شاعران «آگاهانه یا نا آگاهانه دریافتند که در فاصله‌ی حافظ و جامی (واندکی پس از این روزگار)، شعر فارسی، جز تکرار کاری نکرده است. بنابراین آنها فکر می‌کردند که باید در جست و جوی فتح دنیاهای تازه برآمد. اما این دنیای تازه را چگونه باید فتح می‌کرد؟ گویا عملاً پاسخ این بود که شعر ناگزیر باید به تجربه‌ی زندگی نزدیک شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷)

اگرچه شاعران مکتب وقوع، به فکر تحول در شعر فارسی افتادند و هدفشان ترسیم دنیاهای جدید در شعر فارسی بود، اما «در نوآوری چیز تازه‌ای به عناصر شعر فارسی نیفزودند. در حقیقت، می‌توان گفت که آنان از برخی جنبه‌های مزاحم تصنع عجیب و غریب آن کاستند. از این روی، شعر فارسی را ساده‌تر کردند. بر روی هم، می‌توان گفت که تنها ویژگی ثابت شعر آنان، توجهی است که به حالات مختلف عاشقان و تجارب روزانه‌ی زندگیشان نشان می‌دهند» (همان: ۲۹).

نگرش محدود و سطحی شاعران مکتب وقوع و تکرار بیان روابط بین عاشق و معشوق در این مکتب، در ادامه مورد استقبال شاعران قرار نگرفت و کسانی «چون حسین ثنایی، ملک قمی، عرفی شیرازی ... منکر روش پیشینیان شده، طرزی جدید بر روی کار آوردند» (گوپاموی، ۱۳٦۳: ۱٤) و سبکی تازه به نام سبک هندی بنا نهادند. برخلاف شعر شاعران مکتب وقوع، که تحول زیادی در سنت شعر فارسی صورت ندادند، «در ادبیات سبک هندی گسست از سنت قدیم شعر فارسی به وضوح احساس می‌شود. تأکید بر نوجویی و توجه به مضامین نو و معنی بیگانه و تازگی در شعر- که از اصول بنیادین اندیشه‌ی این دوره است- شاعر را بر آن می‌دارد تا به جای مطالعه در آثار سنتی، خلاقیت را در درون خود بجوید و هویت خود را در خویشتن خود پیدا کند و متکی به گذشتگان نباشد» (فتوحی،۱/ ۱۳۸۵: ۵۷). بدین طریق، شاعران سبک هندی در تمام حوزه‌ها و عرصه‌های شعری، راهی متفاوت را پیمودند که از دوره‌های قبل متمایز بود.

افزونی بسامد استفاده از پارادوکس و تصاویر پارادوکسی در کنار شگردهایی چون افزونی بسامد حسامیزی، اسلوب معادله ... از بنیادی‌ترین شگردهای مورد استفاده‌ی شاعران سبک هندی است. اگرچه بهره‌گیری از پارادوکس در ادبیات فارسی سابقه‌ی زیادی دارد، اما بسامد استفاده از این شگرد در آثار شاعران سبک هندی افزون‌تر و دلیل کاربرد آن با دیگر دوره‌ها و سبک‌های شعر فارسی متفاوت بوده است؛ شاعران سبک خراسانی از آن جایی که در طبیعت حضور دارند و عقل و حواس ظاهری در آفرینش شعر آنها قویاً حضور دارد و رشته‌ی پیوند شاعر با قوانین طبیعت و ادراکات طبیعی سخت محکم است، از تصاویر پارادوکسی کمتر بهره برده‌اند(فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۱). در سبک عراقی با گسترش عرفان و به ویژه در ادبیات مغانه و شطحیات صوفیه، چه در نظم و چه در نثر، این صنعت به وفور مورد استفاده‌ی شاعران و نویسندگان قرار می‌گیرد. استفاده از این صنعت نزد صوفیه طبیعی می‌نماید؛ در حقیقت، «شمار فراوانی از تصاویر پارادوکسی که در شعر و ادب ما مکرر به کار رفته‌اند، در توجیه و بیان بینش‌های عرفانی یا در پیوند با آن بوده‌اند. زیرا بینش‌های عرفانی و باورهای صوفیانه، همه در فضایی فراتر از آنچه عرف و عقل می‌شناسد قرار دارند»(راستگو، ۱۳۷۷: ۲۹) و به همین دلیل، بنیادی‌ترین دلیل وجود کلام متناقض‌نما در آثار عرفا، ویژگی بیان‌ناپذیری تجربه‌های عرفانی است و تقریباً همه عرفایی که گفتاری پارادوکسی دارند خود نیز بارها به آگاهی از کلام متناقض‌نمای خود و بیان‌ناپذیری آن اشاره کرده‌اند(حسن‌لی، ۱۳۷۷: ٤١).

بیان مساله و سوال تحقیق

در سبک هندی، استفاده از پارادوکس بسیار مورد توجه و استقبال شاعران واقع شده است. بهره‌گیری فراوان شاعران این سبک از پارادکس و تصاویر پارادوکسی و بسامد فراوان این شگرد در شعر شاعران این سبک را می‌توان خود نوعی پارادوکس محسوب کرد؛ چرا که، اگر شاعران عارف پیشه شعر و سخنان متناقض خود را در حالات بی‌خویشی و ناهوشیاری بر زبان آورده‌اند، آن‌هم از جهانی که تجربه ناپذیر است، اما شاعر سبک هندی کاملاً هوشیار است و برخلاف شاعران عارف، که در زمان سرودن شعر، یک« رگش هوشیار نیست»، شاعر این سبک «یک رگ ناهوشیار» ندارند.
سؤالی که نگارندگان در پی پاسخ گویی به آن هستند این است که چه ویژگی‌هایی در پارادوکس و تصاویر پارادوکسی وجود دارد که شاعران سبک هندی، که دقت فراوانی در استفاده از صنایع در شعر دارند، به وفور از آن استفاده می‌کنند و یا به تعبیری، چه دلایلی وجود دارد که سبب شده است این شگرد، تا این حد، مورد استفاده شاعران این سبک قرار گیرد.

نگارندگان مقاله‌ی حاضر بر این باورند که تصاویر پارادوکسی دارای مختصات خاصی هستند که با نظام و معیارهای مهم زیبایی‌شناختی شعر سبک هندی متناسب بوده و همخوانی چشمگیری دارد؛ بدین سبب، در این جستار پس از اشاره‌ای کوتاه به چیستی پارادوکس و کارکردهای مهم آن، به بررسی چرایی استقبال شاعران سبک هندی از تصاویر پارادوکسی پرداخته خواهد شد. و سپس مختصات سبک هندی بنابر نقدهای آن دوره و شعر شاعران این سبک، که با کارکردهای پارادوکس همخوان است، بیان می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش

هیچ پژوهش مستقلی پیرامون بررسی چرایی افزونی بسامد تصاویر پارادوکسی در سبک هندی صورت نگرفته است؛ اما برخی از منتقدان به افزونی بسامد این شگرد و چگونگی استفاده‌ی از آن در شعر برخی از شاعران این سبک اشاراتی کرده‌اند. شفیعی کدکنی (۱۳۷۹) در کتاب *شاعر آیینه-ها*، افزونی بسامد تصاویر پارادوکسی را یکی از عناصر سبکی شعر بیدل دهلوی دانسته، مثال‌هایی از این شگرد را از دیوان بیدل استخراج نموده است. واحد (۱۳۸٤) در مقاله‌ی *تصاویر و مفاهیم متناقض نما در شعر صائب تبریزی*، برخی از زمینه‌های شکل گیری و گسترش تصاویر و مفاهیم متناقض‌نما را همانند: بیان مباحث و مسائل عالی عرفانی و فراعقلی، بیان مسائل عاشقانه، نکته سنجی و خیال پردازی، وصف ذات مقدس باری تعالی، وضع سیاسی و اجتماعی روزگار و تأثیر فرهنگ عامه، در شعر صائب تبریزی بیان کرده است و سپس به استخراج انواع متناقض‌نماها در شعر شاعر پرداخته است. گلی و بافکر (۱۳۸۷) در مقاله‌ی *متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب تبریزی*، ضمن استخراج برخی از انواع پارادوکس در شعر شاعر، عواملی چون: باریک اندیشی، دوگانگی و ناسازی‌های موجود در نهاد و نهان طبیعت و اجتماع، زبان شعر، تحول تکاملی ادبیات، بیان برخی مسائل حاد اجتماعی و محدودیت حوزه‌ی کارایی زبان را به عنوان عوامل شکل گیری این شگرد در شعر شاعر برشمرده‌اند.

پارادوکس

یکی از انواع آشنایی زدایی هنری در زبان، استفاده از پارادوکس و تصاویر پارادوکسی است. واژه‌ی پارادوکس معادل با «التناقض الظاهری» در ادبیات عرب و «متناقض‌نما» در ادب فارسی است. اصل و منشأ آن واژه‌ی یونانی Paradoxon مرکب از Para به معنی «مقابل» یا متناقض» و Doxa به معنی «عقیده و نظر» است (Guralnik, 1960: p.1029) برای واژهٔ پارادوکس

تعاریف فراوانی ارائه شده است(رک: چناری، ۱۳۷۷: ۱۳– ۲۰)؛ برای مثال کادن در تعریف آن می-نویسد:«سخنی متناقض با خود (حتی عبث) که در نگاهی دقیق‌تر، حقیقتی را که جامع اضداد است در خود دارد»(کادن، ۱۳۸۰: ۳۰۵). همچنین در تعریفی دیگر آمده است که پارادوکس بیانی است آشکارا متناقض یا ناسازگار با عقیده و یا منطق و عقیده‌ی عموم، اما به خلاف مهمل بودن ظاهری معنا یا حقیقتی را در بر دارد (Gary, 1990 : p.150).

منتقدان پیرامون بیان اهمیت و زیبایی‌های پارادوکس و تصاویر پارادوکسیکال نظراتی را ابراز کرده و نکاتی را برشمرده‌اند؛برای مثال، وحیدیان کامیار بر این باور است که پارادوکس یکی از بدیع‌ترین و برجسته‌ترین شگردهای شاعری و کلام ادبی است؛ شگردی سخت زیبا و رندانه(وحیدیان کامیار، ۱۳۷٦: ۲۹٤). همچنین راستگو معتقد است که پارادوکس «بی تردید از عوامل بلاغت افزایی است که پایه و مایه‌ی سخن را بالا می‌برد و گیرایی و دلنشینی و ذوق‌پذیری آن را افزونی می‌بخشد»(راستگو، ۱۳٦۸: ۲۹).

پارادوکس و سبک هندی

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، سبک هندی با سبک‌های قبل و بعد از خود دارای تفاوت-های بنیادینی بوده، اصول و موازین خاص خود را داراست و به تعبیری «به کلی از آثار ادبی ادوار دیگر متمایز است»(مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۳٤)؛ این تمایزچنان آشکار است که از دید غیر فارسی زبانانی که به بررسی شعر فارسی پرداخته‌اند نیز پنهان نمانده است؛ علامه شبلی نعمانی در این باره می-نویسد: «قدما و متوسطین هیچ اندیشه و فکری را به طور پیچیده بیان نمی‌کردند، برخلاف متأخرین که ملتزمند سخنی که می‌گویند، آن را پیچ داده بگویند و این پیچیدگی از اینجا ناشی می‌شود که مضمونی که در چند بیت باید بیان نمود، آن را در یک بیت شعر گنجانیده، ادا می‌کنند»(نعمانی، ۱۳٦۸: ۱۸). همچنین ادوراد براون می‌نویسد: «گفتار شعرای [سبک هندی] را خارجی‌ها به آسانی می‌فهمند و بنابراین شهرت می‌یابند؛ در صورتی که بهترین اشعار و عالی‌ترین گفتار شاعران معروف ایران را خارج از دسترس خود می‌بینند. با نهایت خجلت اعتراف می‌کنم که در این مورد، ذوق من نیز با خارجی‌ها همراه و موافق است»(براون، ۱۳۷۵: ۱۳۳). در حقیقت، همین گسست و فاصله گرفتن از شیوه و سبک شاعران پیشین است که سبب می‌شود ناقدان شعر دورهٔ بازگشت، شیوهٔ شاعران سبک هندی را خلاف فصاحت و دور از بلاغت بدانند و به شاعران آن دوره توصیه کنند که: «برای همهٔ شعرا فرض است که برای حفظ ارزش‌های ادبی به شیوهٔ قدما – که توأم با فصاحت

و بلاغت بوده است- برگشت نمایند»(خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۰). با این تفاسیر بدیهی می‌نماید که برای بررسی و پژوهش پیرامون این سبک و شعرهای شاعران آن به ناچار می‌بایست در حوزه‌های مختلف موازین و اصول دوره‌های قبل را کنار نهاد و به موازین جدید نظر داشت.

در حوزه‌ی صور خیال و استفاده از شگردهای ادبی، استفاده از پارادوکس و خلق تصاویر پارادوکسی یکی از اساسی‌ترین عناصر مورد توجه و علاقهٔ شاعران این سبک است؛ این تمایل و در پی آن بسامد فراوان این صنعت در شعر شاعران مورد نظر سبب شده است که توجه منتقدان همان دوره نیز به این شگرد در شعر آنها جلب شود. برای مثال آزاد بلگرامی در کتاب غزالان الهند چند نوع پارادوکس را با نام‌های قلب ماهیت، استبداد، طغیان، تسلط، اعتساف و موالاه العدو از بلاغت هندی ترجمه کرده و برای آنها نمونه‌هایی از شعر فارسی آورده است؛ علاوه بر این، خود او نیز سخنان متناقض نمای شاعران را به دقت کاویده و چند نوع پارادوکس شعری را شناسایی و آن‌ها را با نام‌های: وفاق، تشبث، غصب، جرالثقیل، تحول و خارق نامگذاری کرده است.(ر.ک. آزاد بلگرامی، ۱۳۸۲: ۵۲- ۸۲) منتقدان در دورهٔ معاصر نیز به استفادهٔ شاعران سبک هندی از پارادوکس و بسامد چشمگیر این شگرد ادبی به عنوان یکی از اساسی‌ترین ویژگی‌هایی بیانی شعر سبک هندی اشاره کرده‌اند (ر.ک. شفیعی کدکنی،۱۳۷۹: ۵۷؛ حسن پور آلاشتی، ۱۳۸٤ : ۸۳؛ غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۲٤۸؛ محمدی، ۱۳۷٤: ۲۲۳). از آن‌جایی که ابتنای این مقاله بر تحلیل و بررسی چرایی استقبال شاعران سبک هندی از پارادوکس است، در این قسمت به بررسی کارکردهای پارادوکس و تناسب آنها با معیارهای زیبایی شناختی و نقد ادبی در سبک هندی پرداخته می‌شود.

بررسی کارکردهای پارادوکس و تناسب و همخوانی آن با بوطیقای سبک هندی

پارادوکس دارای کارکردهای متنوعی است که این کارکردها در بوطیقای سبک هندی از اهمیت فراوانی برخودار است. در ادامه، شش کارکرد مهم پاردوکس، که ارزش و اهمیت آن‌ها، به‌تفاریق مورد اذعان منتقدان و در زیبایی شناسی و بوطیقای سبک هندی قابل مشاهده است، به شکل جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۱- ابهام و پیچیدگی

استفاده از پارادوکس و خلق تصاویر پارادوکسی سبب مبهم شدن سخن شده و روند فهم را پیچیده‌تر می‌کند. بنابراین استفاده از تناقض در شعر ضرورتاً به ایجاد ابهام و تنش می‌انجامد و هر

چه تناقض عالی‌تر باشد، تنش بیشتر می‌شود (Empson, 1997: p.272) در حقیقت، پارادوکس «سرشار از ابهام هنری و درنگ آفرین است و جریان خودکار ادراک را در هم می‌ریزد»(فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۰).

ابهام و پیچیدگی در سبک هندی نیز دارای اهمیت فراوانی است. در حقیقت، جریان عمده در شعر این عصر، گرایش به جانب دشواری و پیچیدگی دارد و طبق معیارهای جمال‌شناختی شاعران این جریان، شعر مشکل و دشوار که معنای آن به سادگی دریافت نشود، بهترین شعر است. بر این اساس، این گرایش شاعر را به تلاشی سخت برای دستیابی به معنی و مضمون تازه و بیگانه وادار می‌کند. معنایی که وقتی که در شعر پیچیده می‌شود به سادگی به ذهن مخاطب نیاید و اعجاب و شگفتی او را برانگیزد (فتوحی،۱/ ۱۳۸۵: ۳۹).

در تذکره‌های ادبی این دوره نیز، علاوه بر شعر شاعران، یکی از پر اهمیت ترین موضوعات، دشواری شعر و قابلیت توجیهات متعدد آن است (رک: لودی، ۱۳۷۷: ۱٤۳)و به همین سبب بحث «معنی» و «یعنی» دربرخی تذکره‌ها دیده می‌شود. در توضیح این دو واژه باید گفت به عقیدهٔ منتقدان آن روز « آنچه از شعر بی تکلف حاصل شود معنی است و آنچه به توجیه و تکلف برآید یعنی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۷).

بهره‌گیری از تصاویر پارادوکسیکال یکی از مهم‌ترین شیوه‌هایی است که شاعران سبک هندی به مدد آن به هرچه بیشتر شدن ابهام و پیچیدگی شعر خویش دست می‌یازند؛ چراکه در میان اجزای این تصاویر تناقض وجود دارد و در عالم واقع هرگز چنان عناصری با هم یافت نمی‌شوند؛ در نتیجه تصویر مبهم‌تر شده و ادراک آن نیز دشوار می‌گردد. برای مثال در بیت:

در غمستانی که عشرت را نیابی خنده‌روی من به صد جوش تبسم گریه‌ی ماتم کنم

(آملی، بی‌تا: ٦۷۲)

عشرت باید در غمستان، خنده‌روی باشد که اگر نبود آنگاه شاعر به صد جوش تبسم گریهٔ ماتم سر خواهد داد. طبعاً درک «صد جوش تبسم گریستن» ساده نخواهد بود. و نیز از این دست است:

تربیت یافتهٔ باغچهٔ عقل بود گل داغی که زند دست جنون بر سر ما

(همان: ۲۲۲)

ابهام معنایی بیت از آنجا ناشی می‌شود که دقیقاً نمی‌توان دریافت که عقل چگونه موجب جنون و البته تبعات بعدی آن می‌شود.

همچنین ابیاتی چون:

عاقل ز کار دنیا بسیار لاابالی است همسایه جنون است عقلی که کامل افتد
(کلیم کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۳۹).

تهنیت جز در مصیبت پیش ما عیب است عیب عید را در شهر ما رسم مبارک باد نیست
(عرفی شیرازی، بی‌تا: ۲٤۹)

۲- تازه و جدید بودن

از دیگر کارکردهای پارادوکس، ایجاد تصاویر جدید و خلق تجربه‌های جدید در حیطهٔ زبان کلیشه‌ای و مورد استعمال گذشتگان است و به همین سبب است که به عقیدهٔ برخی پارادوکس «تمرین آزادی بی‌سابقه‌ای است در زبان ملال انگیز روزمره»(فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۰).

در سبک هندی نیز آن‌چه بیشترین اهمیت را داراست ادای لفظ به گونه‌ای است که تا قبل از آن سابقه نداشته باشد و از رهگذر این الفاظ بدیع، آفریدن مضامینی بکر و نو. در حقیقت، شاعران سبک هندی بیشترین تلاش خود را صرف آفریدن مضامین تازه و بکر کرده‌اند و به همین سبب، در شعر این دوره، این مضمون است که بیشترین اهمیت را داراست و جای موضوعات شعری را می-گیرد؛ تا آن‌جا که به عقیدهٔ برخی «شعر سبک هندی شعر مضمون است نه موضوع» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۹۸). از آن‌جایی که «مضمون نو در این شیوه، خمیر مایهٔ کار است»(قهرمان، ۱۳۷٦: ۱٤) شاعران این سبک نیز به دنبال تصاویر و تجربیاتی‌اند که بتوان از دل آن‌ها مضامین نو و تازه خلق کنند. به طبع استفاده از تصاویر پارادوکسی به سبب تازگی، یکی از شگردهایی است که می‌تواند به شاعران این سبک برای رسیدن به هدف خود یاری رساند و شعر آن‌ها را از شائبهٔ ابتذال دور کند. برای مثال شاعر این سبک برای اینکه از مفهوم قانع بودن که در اشعار گذشتگان به وفور آمده است، تصویری بدیع و نو بسازد، از پارادوکس استفاده کرده و مضمونی تازه را خلق می‌کند:

هرگز از می نشود جام نگونش خالی هر که چون لاله شود با دل پر خون قانع
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ج۵: ۵۱۳۳)

که خالی نشدن جام نگون از می، تصویری متناقض است که سبب خلق مضمونی جدید و به تعبیری رنگین شده است. و همچنین در بیت:

ما دماغ خشک را از باده روشن کرده‌ایم بارها این شمع را از آب روشن کرده‌ایم
(همان: ٥٤٥۱)

روشن کردن دماغ از باده و روشن کردن شمع از آب، تصاویری پارادوکسی‌اند که شاعر به مدد آن‌ها توانسته است مضامینی تازه خلق کند.

و همچنین ابیاتی چون:

بی گناهی کم گناهی نیست در دیوان عفو ای عزیزان جرم یوسف پاکدامانی بس است
(همان، ج۲: ۵۱۰)

طالع نگر که کشت امیدم ز آب سوخت در کشوری که برق هوادار خرمن است
(کلیم کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۱۰)

در غمستانی که عشرت را نیابی خنده‌روی من به صد جوش تبسم خنده‌ی ماتم کنم
(طالب آملی، بی‌تا: ٦۷۲)

۳- برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی

تصاویر پارادکسی از طریق عادت شکنی و مخالفت با منطق و باورهای رایج، سبب برجسته-سازی و آشنایی زدایی می‌شوند. به همین سبب، تصاویر متناقض‌نما جدید و نوآیین است و آشکار است که مضامین جدید و نوآیین ذوق‌پذیرتر و دلنشین‌تراند(راستگو، ۱۳٦۸: ۲۹). مضافاً این‌که شاعر با کمک این شگرد بیانی، مضمون ادعایی (کذب شاعری) می‌آفریند و با گریز از منطق حاکم بر هستی، به آفرینش جهانی دیگر دست می‌یازد؛ یعنی همان جهان مطلوب و تخیلی که در قلمرو نظام علیّت، امکان وجود آن میسر نمی‌باشد، در شعر ساخته می‌شود(دیچز، ۱۳٦٦: ۲۵٦). شاعران این سبک برای دستیابی به این شیوهٔ جدید و نگاه تازه، به استفاده از آشنایی زدایی و هنجارگریزی در حوزه‌ی معنا دست یازیده‌اند. نه تنها شاعران این دوره، بلکه ناقدان این دوره نیز به مقولهٔ آشنایی زدایی در شعر توجه ویژه‌ای داشته‌اند؛ شفیعی کدکنی درین باره می‌نویسد: «آن‌چه ما با توجه نقد مدرن فرنگی، آشنایی زدایی می‌نامیم، مورد توجه اینان[منتقدان دورهٔ مورد نظر] نیز بوده است ولی بیشتر در حوزهٔ دلالت‌ها و معنی‌شناسی. مثلاً آشنایی‌زدایی در حوزهٔ بیان و تصویر؛ همان چیزی که این ناقدان، آن را تلاش معنی بیگانه می‌خوانند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ٤۹).

واضح است که استفاده از پارادوکس و تصاویر پارادوکسی تا چه حد می‌تواند برای شاعران سبک هندی، که خود نمایندهٔ هنجارشکنان بوده‌اند، مفید واقع شود؛ این شاعران با به کارگیری

تصاویر پارادوکسی، که خود یکی از وجوه هنجارگریزی معنایی است، به برخی از اسامی و شخصیت‌ها بار معنایی تازه‌یی داده‌اند که کاملاً بدیع و برخلاف تلقی گذشتگان از آنها بوده است و بدین روش، معانی و تصاویری غریب و بیگانه را خلق کرده‌اند. برای مثال خضر، آب حیوان، حضرت ایوب، حضرت سلیمان، حاتم طایی، و ... در برخی از شعرهای این دوره به گونه‌ای کاملاً متفاوت از باورهای رایج به کار گرفته شده است. در ذیل به برخی از این موارد اشاره می‌شود.

خضر گم کرده راه

در بیابانی که از گم کرده راهان است خضر چشم آن دارم که نقش پا به فریادم رسد.
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ۱۱۸٦)

خضر گلو تشنه

بالعطش بگشا لب که خضر وادی عشق گلوی تشنه در آب حیات زمزم سوخت.
(عرفی شیرازی، ۱۳٦۲: ۲۲۸)

ناشکیب ایوب

امید صلحم از آن ناشکیب ایوبست که دشمن آشتی انگیز و دوست محبوب است
(همان: ۲۲۵)

زهر از دست مسیحا گرفتن

با چنین طالع ویران چه توان کرد کلیم زهر تا چند کس از دست مسیحا گیرد
(کلیم کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۵۹)

٤- ایجاز

این شگرد دارای ایجاز هنری بسیار نیرومندی است(فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۰؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷٦: ۲۹۱) و همین امر یکی از دلایل استقبال شاعران سبک هندی از آن شده است؛ در توضیح این امر باید گفت، اگرچه قالب اصلی شعر سبک هندی غزل است و بهترین آثار به جا مانده از آن روزگار، بی‌هیچ تردیدی دیوان غزلیات شاعران است، اما با مروری به غزلیات آن دوره، خواننده‌ی آشنا با ادبیات فارسی، متوجه تمایزی میان غزلیات این سبک و با غزلیات دوره‌های قبل و غزل شاعرانی چون سعدی، مولوی و ... می‌شود؛ چرا که در غزلیات سبک هندی غالباً ارتباط طولی میان ابیات و به تعبیری محور عمودی وجود ندارد و تمام تلاش شاعران این

سبک، خلق تک بیت‌های زیبا و آفریدن مضمون تازه در یک بیت است. در واقع، «در غزل‌های سبک هندی هر بیت برای خود دنیای مستقل و جداگانه‌ای است؛ با ویژگی‌های خاص خود. تنها چیزی که سبب اتحاد صورت یک شعر می‌شود، زنجیر وزن و قافیه و ردیف است»(محمدی، ۱۳۷٤: ۱۱۹) و به همین دلیل است که برخی از آشنایان به دانش سبک‌شناسی، قالب اصلی سبک هندی را نه غزل، بلکه تک بیت (فرد) دانسته‌اند(غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۲۳٦؛ ؛ شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۹۹؛ حسن پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۲۷). شفیعی کدکنی یکی از آشناترین منتقدان در حوزه‌ی سبک هندی از این هم فراتر رفته و مصراع را دریچه‌ای برای فهم شعر سبک هندی می‌داند و می‌نویسد: «در بسیاری موارد، مصراع‌ها کار یک دیوان شعر را انجام می‌دهند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۷۹). همچنین تأکید بر تک بیت‌ها و مصراع‌ها در اشعار شاعران این سبک، باعث خلق مفاهیمی جدید چون: پیش مصرع و مصرع برجسته یا رنگین شده است، که در شعر دوره‌های قبل سابقه نداشته است.

همان‌گونه که منتقدان اشاره کرده بودند، پارادوکس و تصاویر پارادوکسی دارای ایجاز بسیار نیرومندی است؛ این امر می‌تواند برای شاعران سبک هندی که می‌بایست تمام مقصود و اندیشهٔ خود را در قالب یک بیت و یا یک مصراع بیان کنند، بسیار سودمند واقع شود. برای مثال بیدل دهلوی که برای به تصویر کشیدن عوالم عرفانی و تجربه‌های خود از پارادوکس استفاده کرده، به صورتی کاملاً موجز مقصود خود را بیان می‌کند:

غیر عریانی لباسی نیست تا پوشد کسی از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما
(بیدل دهلوی، ۱۳٦۸ :۸۳)

و همچنین:

با کمال اتحاد از وصل مهجوریم ما همچو ساغر می به لب داریم و مخموریم ما
(همان: ۲٤۰)

و یا عرفی شیرازی برای بیانینکه سالک می‌بایست تمامی تعلقات را ترک کند، از پارادوکس بهره گرفته و تمام مقصود خود را، که به موانع پیشروی سالک اشاره دارد، در یک مصرع بیان کرده است:

آن رهروی که شاد به ترک تعلق است بت سنگ راه و بت شکنی سنگ راه اوست
(عرفی شیرازی، بی تا: ۲۲)

و یا ابیاتی چون:

برای قافلهٔ کعبهٔ سبکباری هزار بدرقه و راهبر چو رهزن نیست
(کلیم کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۲٤)

از خرابی می‌شود دل صاحب گنج گهر نیست معماری به از ویرانی این بنیاد را
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۱: ۲۸)

۵- دو بعدی بودن

پارادوکس یکی از شگردهایی است که کلام را دو بعدی می‌سازد؛ یک بعد متناقض آن عجیب است و باور نکردنی و بعد دیگر آن حقیقتی را در بر دارد(وحیدیان کامیار، ۱۳۷٦: ۲۹۱؛ فتوحی، ۱۳۸۵/۲: ۳۳۰).

این کارکرد برای شاعران سبک هندی بسیار سودمند و مؤثر واقع می‌شود؛ چرا که شعر سبک هندی جوهرهٔ خود را در هنرنمایی می‌بیند نه در بازگویی حقایق یا بیان معنویت؛ بدین سبب، روش شاعران این سبک نیز برای رسیدن به این خواسته با روش شاعران سبک‌های قبل از آنان متفاوت است. در بلاغت فارسی قبل از سبک هندی، اصل بر سادگی و روشنی لفظ و معنی و تخیلات بوده و بر آن تأکید کرده‌اند؛ اما جریان ادبی مسلط در این عصر - همان گونه که گفته شد- گرایش به جانب دشواری و پیچیدگی است و بر اساس معیارهای زیبایی شناختی منتقدان و شاعران این جریان، شعر مشکل و دشواری که معنای آن به سادگی دریافت نشود، بهترین شعر است. در حقیقت، در سبک هندی با صورتی دیگر از تخیل روبرو می‌شویم؛ تصاویر چندبعدی و تو در تو و نازک خیال، به پیچیدگی و نازکی معنی و دورخیالی شعر می‌انجامد (فتوحی،۱/ ۱۳۸۵: ۲٤).

یکی از شگردهایی که در سبک هندی برای افزایش ابعاد تصویر کاربرد دارد، استفاده از تصاویر پارادوکسی است. شاعران این سبک، برای چند بعدی کردن ابیات خود و ایجاد ابهام، توجه ویژه‌ای به آوردن تصاویر پاردوکسی داشته‌اند. علاوه بر این، شاعران مورد نظر به آوردن تصاویر پارادوکسی به همراه تصاویر انتزاعی علاقه نشان داده‌اند؛ چرا که هرگاه تصویر انتزاعی که خود به اعتبار بعد تصویر امری مبهم و پیچیده است، با تصاویر ذهنی دیگر آمیخته می‌شود طبعاً به میزان گسترش ابعاد تصویر، معنی نیز مبهم و دیریاب‌تر می‌شود و این ابهام معنایی تصویر آن گاه عمیق‌تر می‌شود و سخن تا مرز غموض و پیچیدگی‌اش پیش می‌رود که تصاویر پارادوکسیکال و یا حس-آمیزی شده با چندین تصاویر دیگر ترکیب و تصاویر تو در تو و چند بعدی را موجب می‌شود. برای مثال طالب آملی در این بیت:

چه واله مانده‌ای ای چاشنی بر زهر خند خود ببین شهد تبسم رادر آغوش نمکدانش
(آملی، بی‌تا: ٦٢٧).

با به کارگیری پارادوکس در کنار تصاویر انتزاعی، تصویری شش بعدی خلق می کند که به شدت ابهام انگیز است(رک: حسن پور آلاشتی، ۱۳۸۰: ۹۹- ۱۰۲).

و همچنین ابیات زیر که به سبب چند بعدی بودن، هر چه بیشتر به ابهام انگیزی و ایجاد شگفتی یاری رسانده است.

خضر وقت خود شدم چون سرو از بی حاصلی برگ بی برگی عجب خرم بهاری داشته است
(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۲: ٥٦٠)

ترک دنیا کرده را باطن مصفا می‌شود چشم پوشیدن ز اوضاع جهان واکردن است
(همان: ٥٣٧)

در باغ دهر از خنکی‌های روزگار هر جا سموم بیش وزد خوش هواتر است
(کلیم کاشانی، ١٣٦٢: ١٠٧)

٦- شگفتی انگیزی و ایجاد لذت

به نظر می‌رسد که پارادوکس بیش از هر شگردی شگفت انگیز و غریب باشد؛ زیرا خلاف عقل، عرف و عادت است. در این فن هنری ترکیب و همزیستی دو نقیض، موجب جلب توجه خواننده می‌شود و شگفتی و تأمل او را برمی‌انگیزد و ذهن کنجکاوش را به کشف زیبایی و حقیقت معنی نهان وا می‌دارد و سبب احساس شعف و لذت در خواننده می‌گردد(ر.ک. شفیعی کدکنی، ١٣٧٦: ٦٠؛ راستگو، ١٣٦٨: ٢٩؛ چناری، ١٣٧٧: ٢٢٠؛ وحیدیان کامیار، ١٣٧٦: ٢٩٢؛ فتوحی، ١٣٨٥/٢: ٣٣٠).

ایجاد شگفتی و لذت در شعر سبک هندی از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است؛ در حقیقت، شعر سبک هندی شعر لذت است، نه معنویت. در بررسی شعر این عصر، به وضوح دریافته می‌شود که ذوق زیبایی شناسی شاعران و مخاطبان مفتون و مسحور لحظه‌های لذت بخش شاعرانه است؛ این لحظه‌ها که از کشف و ابداع‌های تخیلی و ایجاد تناسب‌های لفظی و خیالی مایه می‌گیرد، بیشترین توجه شاعران را به خود معطوف ساخته است(حسن پور آلاشتی، ١٣٨٤: ٢٦).

فرایند آفریدن لذت در شعر سبب شده است تا شاعران این سبک، تمام تلاش خود را صرف خیال‌بندی و حیرت انگیزی کنند؛ چرا که با کشف و ابداع مضامین تازه و تصاویر جدید، برای خود و مخاطبانشان لذت روحی فراهم می‌کنند؛ چنان که صائب تبریزی می‌سراید:

در غریبی آشنا از آشنا هرگز نیافت لذتی کز معنی بیگانه می‌یابیم ما

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۳٤)

به همین سبب است که «می‌توان شعر این دوره را مولود لقاح ایماژها دانست، نه فرزند لقاح اندیشه‌ها و ایده‌ها» (حسن پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۲۷).

همان‌گونه که در ابتدای بحث گفته شد، تصاویر پارادوکسی یکی از صنایعی است که می‌تواند بیشترین احساس شگفتی و لذت را برای مخاطب به همراه داشته باشد؛ چراکه مخاطب با تصویری بدیع روبرو می‌شود که در عالم واقع امکان تحقق آن وجود ندارد و هیچ‌گاه چنین صحنه‌ای را در عالم محسوس و واقعی پیرامون خود تجربه نکرده است و در مواجهه با چنین تصاویری مجبور خواهد شد به روابط و تناسبات درون بیت و تصویر توجه کرده، آنها را دریابد و کشف آن روابط سبب شگفتی و لذت در او خواهد شد. برای مثال در بیت:

روزگاری بود باهم کفر و ایمان جنگ داشت صلح داد آن زلف و عارض کفر و ایمان را به هم

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱: ج ۵: ٥٤۳۲)

صلح کفر و ایمان تصویری پارادوکسی است که شاعر با بهره‌گیری از تشبیهی مضمر، کفر را به زلف و ایمان را به عارض تشبیه کرده است و این تصویر متناقض را بر پایهٔ تشبیه ساخته و مضمونی بکر را خلق کرده است که از دقت و دریافتن این روابط برای مخاطب سبب شگفتی و لذت خواهد شد. همچنین در بیت:

گر در این میخانه از بیداد دوران چون قدح دل ز خون لبریز باشد چهره خندان خوشتر است

(کلیم کاشانی، ۱۳٦۲: ۱۰۸)

چهره خندان داشتن با وجود لبریز بودن دل از خون، پارادوکس است اما پس از دریافتن رابطهٔ این امر با شراب درون قدح، که اگرچه به رنگ خون است اما در هنگام ریخته شدن در ظروف دیگر صدایی قهقهه مانند می‌دهد، سبب شگفتی و لذت می‌شود.

نتیجه

شعر سبک هندی، شعری است که اساس خود را در تصویرسازی‌های بدیع و الفاظ تازه می‌یابد؛ بر این اساس، شاعران این سبک در تلاش برای دستیابی به شگردهایی بوده‌اند که به آن‌ها برای رسیدن به این هدف یاری رساند. استفاده از پارادوکس و خلق تصاویر پارادوکسیکال یکی از

این شگردهاست که به وفور مورد توجه شاعران این سبک بوده، بسامد بسیار بالایی در شعر آن‌ها دارد.

دلیل این امر را باید در تناسب و اشتراکات کارکردهای پارادوکس با معیارهای زیبایی شناسی شاعران و ناقدان آن دوره و بوطیقای شعر سبک هندی جست؛ چرا که ویژگی‌هایی چون: ابهام و پیچیدگی، ایجاز، دو بعدی بودن، تازگی، برجستگی و شگفت انگیزی و ایجاد لذت، که از کارکردهای اساسی تصاویر پارادوکسی است، در سبک هندی نیز معیار شعر و شاعری بوده و از سوی منتقدان ترویج می‌شده است. به تعبیری، این کارکردها با اصول و موازین شعر سبک هندی همخوانی و تناسب کامل داشته است. به این سبب طبیعی می‌نماید که شاعران سبک هندی علاقه‌ی زیادی به پارادوکس و خلق تصاویر پارادوکسی داشته باشند و بسامد این تصاویر در شعر آنها چشمگیر و قابل اعتنا باشد. همچنین این تصاویر یکی از شگردهایی است که شاعران سبک هندی به مدد آن موفق به خلق مضامین تازه و جدید شده‌اند که در سبک هندی در رأس امور قرار دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱- آزاد بلگرامی، میرغلامعلی، **غزالان الهند**، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: انتشارات صدای معاصر، ۱۳۸۲.

۲- آملی، طالب،**کلیات اشعار**، به اهتمام و تصحیح شهاب طاهری. تهران: سنایی، بی تا.

۳- براون، ادوارد گرانویل، **تاریخ ادبیات ایران**: از صفویه تا عصر قاجار، مترجم بهرام مقدادی، تهران: مروارید، ۱۳۷۵.

٤- بیدل دهلوی،میرزا عبدالقادر،**دیوان بیدل**، تصیحیح فال محمد خسته و خلیل الله خلیلی، به اهتمام حسن آهی، تهران: کتابفروشی فروغی، ١٣٦٨.

۵- چناری، امیر، **متناقض نمایی در شعر فارسی**، نشر فرزان روز، ۱۳۷۷.

٦- حسن پور آلاشتی، حسین،**طرز تازه**: سبک شناسی غزل سبک هندی، تهران: سخن، ١٣٨٤.

۷-.....، «**عوامل ابهام معنایی در شعر طالب آملی**»، پژوهشهای زبان و ادب فارسی، سال سوم، شماره‌ی نهم، صص ۹۳- ۱۸۰، ۱۳۹۰.

۸- حسن لی، کاووس،«**آمیزش ناسازها**»، ادبیات معاصر، شماره‌ی ۲۳ و ٢٤، ۱۳۷۷.

۹- حسینی، حسن،بیدل، **سپهری و سبک هندی**، تهران: سروش، ١٣٦٧.

۱۰- خاتمی، احمد، **سبک هندی و دوره‌ی بازگشت** ، ناشر: بهارستان، ۱۳۷۱.

۱۱- دیچز، دیوید، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمه‌ی غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: انتشارات علمی، ١٣٦٦.

۱۲- راستگو، سید محمد، «**خلاف آمد**»، کیهان فرهنگی، سال ششم، شماره‌ی ۹، صص ٦٨- ۷۱، ١٣٦٨.

۱۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا، **ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما**، ترجمه‌ی حجت الله اصیل، تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.

١٤- .....، **شاعر آیینه‌ها** (بررسی سبک هندی و شعر بیدل دهلوی)، تهران: آگاه، ۱۳۷۹.

۱۵- .....، **شاعری در هجوم منتقدان**: نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی. نشر آگه، ۱۳۷۵.

۱٦- شمس لنگرودی، محمد، **گردباد شور جنون** (سبک هندی، کلیم کاشانی و گزیده‌ی اشعار)، تهران: نشر چشمه، ۱۳٦۷.

۱۷-- شمیسا، سیروس، **سبک شناسی شعر**، انتشارات فردوس، ۱۳۷٤.

۱۸-- صائب تبریزی، محمد علی،**دیوان صائب تبریزی**، به کوشش محمد قهرمان، جلد۱، ۲، ۳،٤ ،٦، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۱.

۱۹- صفا، ذبیح الله، **تاریخ ادبیات در ایران**، جلد پنجم، بخش یکم، انتشارات فردوسی، ۱۳٦۳.

۲۰- عرفی شیرازی، **کلیات عرفی شیرازی**، به کوشش جواهری «وجدی»، تهران: سنایی، بی‌تا.

۲۱- غلامرضایی، محمد، **سبک شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو**، تهران: نشر جامی، ۱۳۸۱.

۲۲- فتوحی رودمعجنی، محمود، **نقد ادبی در سبک هندی**، تهران: انتشارات سخن، ۱/ ۱۳۸۵.

۲۳- .....، **بلاغت تصویر**، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۵/۲.

۲٤- قهرمان، محمد، **برگزیده‌ی اشعار صائب و دیوان اشعار دیگر شعرای معروف سبک هندی**، تهران: سمت، ۱۳۷٦.

۲۵- کادن، جی. ای، **فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد**، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند، تهران: شادگان، - ۱۳۸۰.

۲٦- کاشانی، کلیم، **دیوان کلیم کاشانی**، با مقدمه و حواشی و فرهنگ لغات مهدی افشار، چاپ اول، انتشارات زرین، ۱۳٦۲.

۲۷- گلی، احمد و سردار بافکر، «**متناقض نمایی(پارادوکس) در شعر صائب**»، پژوهشهای ادبی، شماره‌ی ۲۰، صص ۱۳۱ ° ۱۵۹، ۱۳۸۷.

۲۸- گوپاموی، محمد قدرت الله، **تذکرهٔ نتایج الافکار**، چاپخانه سلطانی بمبئی نمبر۳، چاپ شانزده، ۱۳۳٦.

۲۹- لودی، شیرعلی خان، **تذکرهٔ مرآت الخیال**، به اهتمام حمید حسینی، با همکاری بهروز صفرزاده، انتشارات روزنه، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۳۰- محمدی، محمد حسین، **بیگانه مثل معنی**(نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی)، نشر میترا، ۱۳۷٤.

۳۱- مؤتمن، زین العابدین، **تحول شعر فارسی**، انتشارات طهوری، ۱۳۷۱.

۳۲- ناتل خانلری، پرویز، «**یادی از صائب**»، صائب و سبک هندی، به کوشش و تألیف محمد رسول دریاگشت، جلد اول، نشر قطره، ۱۳۷۱.

۳۳- نجیب هروی، مایل، **جامی**، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.

۳٤- نعمانی، شبلی، **شعرالعجم یا تاریخ شعرا و ادبیات ایران** (۳ و ٤ و ٥)، ترجمه‌ی سید محمدتقی فخر داعی گیلانی، چاپ سوم، چاپخانه‌ی آشنا، ۱۳٦۸.

۳٥- واحد، اسدالله، «**تصاویر و مفاهیم متناقض نما در شعر صائب تبریزی**»، پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، شماره ٤٥ ° ٤٦، صص ۲٤۷- ۲٦۰، ۱۳۸٤.

۳٦- وحیدیان کامیار، تقی، «**متناقض نما در ادبیات**»، نشریه‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و هشتم. شماره‌ی ۳و٤، صص ۲۷۱-۲۹٤، ۱۳۷۱.

۳۷- Empson, William, **Seven Types Of Ambiguity**, London: Pelican Books &Chatto and Windus, 1997.

۳۸- Gary, Martin, **A Dictionary Of Literary Terms**, Six Impression, Hong kong: Long man, 1990.

۳۹- Guralnik, David. B ,**Websters New World Dictionary**, Prentice Hall Press, New York, 1986.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی