دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال اول، شماره دوم، پائیز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۳۴-۹

تحلیل ظرفیت بوطیقایی اسناد مجازی در فهم و نقد متون ادبی

حسینعلی قبادی* سروش شعبانی**

تاریخ دریافت: ۹۴/۴/۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۷/۲۷

Analysis of Isnād e Majāzi's Poetics Capacity in the Realization and Critique Literary Texts

H. Ghobadi*, S. Shabani**

چکیده

«اسناد مجازی» یکی از صنایع ادبی است که در سطح «جمله» شکل می‌گیرد؛ به‌این‌ترتیب که «گزاره» به «نهادی» که براساس «طرح واژگانی» زبان با آن متناسب نیست، اسناد داده می‌شود. قاطبهٔ بلاغیون کهن و معاصر به ظرفیت بوطیقایی اسناد مجازی عنایت وافی نداشته‌اند؛ درحالی‌که این صنعت در فهم ادبیت متن از لحاظ ساحت آفرینش و خیال و تأثیر آن در ساختمان زبان و همچنین بیان بلاغی نقشی بسزا دارد؛ در این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و اتخاذ بوطیقای بنیان‌گرا، نخست با رویکرد زبانشناسانه، ساختمان دستوری، طرح واژگانی، انحراف از هنجار معنایی و کارکرد شعری آن بررسی شده و در مرحلهٔ بعد با توجه به نشانه‌های به دست آمده از ساختمان زبانی، دو نیروی تخیل ثانویه و خیال به عنوان دو بنیاد ذهنی شکل‌گیری اسناد مجازی، تحلیل گشته‌اند و درنهایت، از طریق بیان فرایند شکل گیری اسناد مجازی، از منشأ ذهنی تا نمود زبانی، وحدت ساختمان زبانی اسناد مجازی با الگوی ذهنی آن به‌عنوان سنتی که ادبیّت متون را لحاظ تصویرگری و بیان بلاغی تضمین می کند، روشن گشته است.

کلیدواژه‌ها: اسناد مجازی، زبان، تخیل ثانویه، خیال.

*.استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس.

(نویسنده مسئول) Ghobadi.hosein @yahoo.com

**.دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

Abstract

Isnād e majāzi (figurative predication) is one of figures of speech that is formed in the rank of sentence; in this way the predicate is predicated on the subject which does not collocate with it as the lexical pattern. The majority of classical and contemporary rhetoricians did not pay enough attention to the poetics capacity of Isnād e majāzi; while this figure of speech has the main role in the realization literariness in texts in terms of the field of creativity and fancy and its effect on structure of language and rhetorical expression. In this research with descriptive-analytic method and the use of essential poetics, at first, with the linguistic approach, grammatical structure, lexical pattern, semantic deviation and poetical function of language in isnād e majāzi has been investigated; in the next stage, considering evidence obtained of linguistic structure, the secondary imagination and the fancy as two subjective fundaments in formation of Isnād e majāzi, have been analyzed and, ultimately, through expressing the process of formation of Isnād e majāzi, from subjective fundaments to linguistic appearance, the unity of linguistic structure with the subjective patter has been manifested as tradition that ensure the literariness in texts in terms of imagery and rhetorical expression.

Keywords: Isnād e Majāzi, Language, Secondary Imagination, Fancy .

*.Full Professor of Persian Language and Literature at Tarbiat Modares University.

**.M.A Student of Persian Language and Literature at Tarbiat Modares University.

مقدمه

«اسناد مجازی» در کلی‌ترین تعریف، اسناد گزاره به نهادی است که بر اساس زبان معیار (حقیقت) و ذهنیت و فهم متعارف با آن متناسب نیست. اگر این عدم تناسب به‌عنوان پدیده‌ای که در زبان کاربردی و ادبی رخ می‌دهد، تنها بر اساس ساختمان دستوری آن تبیین شود، ظرفیت هنری و ادبی در آن ظهور نمی‌یابد؛ این در حالی است که اسناد مجازی کاربرد فراوان در حوزهٔ ادبیات منظوم و منثور فارسی دارد: از یک سو ابزار تصویرگری تمام شاعران به‌حساب می‌آید و از طرف دیگر در ارادهٔ معانی ثانویه که در حوزهٔ علم «معانی» می‌گنجد و در روایت‌های متخیل مانند حکایات تمثیلی کاربرد دارد. وسعت کاربرد اسناد مجازی تا حدی است که آن را وسیع‌ترین شاخهٔ صور خیال (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۳) و اساس زبان و بیان ادبی می‌دانند.(شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۸) بنابراین ضرورت دارد با تحلیل ساختمان دستوری و واژگانی اسناد مجازی، دلایل اثبات‌کنندهٔ تأثیر بنیاد ذهنی (به‌عنوان امری فرامتن در روند آفرینش هنری) درشکل‌گیری نمود زبانی آن درک و سپس بنیاد ذهنی آن، بررسی شود تا نقش بنیاد ذهنی درفرایند تصویرگری در زبان، ارادهٔ معنای ثانویه و روایت متخیل تبیین گردد.

برای تحلیل بوطیقای اسناد مجازی، از بنیاد ذهنی تا نمود زبانی، باید از نظریاتی بهره برد که ادبیت را نه به‌عنوان امری وابسته به سلایق شخصی و شرایط بیرونی، بلکه مرتبط با عناصر سازندهٔ آن می‌دانند و برای تبیین این عناصر به کار می‌روند. ممکن است مصداقی از اسناد مجازی مطابق میل یک فرد ارزش هنری داشته باشد و در نظر شخص دیگر غیر هنری و عادی به شمار رود؛ درحالی‌که اگر ساختمان زبانی و بنیاد ذهنی آن تحلیل شود، می‌توان عوامل ظرفیت ادبی آن را آشکار کرد. بر بنیاد نظر ژرار ژنت، دو نظام ادبیت وجود دارد: «امر سازنده که با قصدها و نیات پیچیده، با قراردادهای کلی و فزاینده و با انواع و اقسام سنت‌های فرهنگی تضمین می‌شود و امر شرطی که از تحسین زیباشناختی شخصی و ذهنی که همواره در حال تغییر و تحول می‌باشد، شکل می‌گیرد.» (ژنت،۱۳۹۲: ۱۴-۱۳). در نظر ژنت با تکیه بر نظام سازنده می‌توان ادبیّت را به‌عنوان امری اکتسابی، قطعی و عموماً قابل‌درک، تلقی و در خصوص دلایل عینی آن بحث کرد؛ به همین دلیل او نظریه‌هایی را که ممکن است چنین تفسیری از ادبیت ایجاد کنند، نظریه‌های ادبیت ساخت‌گرا[1] و بوطیقای مبتنی بر چنین نظریاتی را بوطیقای بنیان‌گرا[2] می‌نامد و نظریاتی که به شرایط بیرونی و زیباشناختی شخصی در ادبیت متن توجه می‌کنند، نظریه‌های ادبیّت شرط‌گرا[3] و بوطیقای مبتنی بر چنین نظریاتی را بوطیقای شرط‌گرا می‌شمارد. (همان: ۲۷-۲۵) می‌توان اسناد مجازی و به طور کلی تمامی صنایع ادبی را سنت‌هایی دانست که ادبیت متن را تضمین می‌کنند و موجب می‌شوند یک متن صرف‌نظر از معنایی که بیان می‌کند، آن‌گونه که هست فهم گردد و مورد سنجش قرار گیرد. برای اثبات این امر، می‌بایست با روشی ساختمند الگوی ذهنی و ساختمان زبانی اسناد مجازی به دست آید تا وحدت این الگو و ساختمان به صورت سنتی که معیار ادبیت است، در متون قابل تشخیص و سنجش گردد. سنت ادبی به عنوان ساختی مکرر، ازیک‌طرف ابزاری در اختیار نویسنده یا شاعر است تا ادبیت را اکتساب کند و از طرف دیگر به مخاطب این امکان را می‌دهد تا ادبیت را در

1. Constitutive
2. Essential
3. Conditional

متن تشخیص دهد. این پژوهش، با اتخاذ رهیافتی ساخت‌گرا به‌منظور کشف بوطیقای بنیان‌گرا، بر آن است ابتدا ساختمان زبانی و الگوی ذهنی اسناد مجازی را تحلیل کند و بعد وحدت این الگو و ساختمان را به عنوان سنتی ادبی نشان دهد؛ به این ترتیب که در بخش اول که «بوطیقای زبانشناسانهٔ اسناد مجازی» نام دارد، لایهٔ زبانی اسناد مجازی از لحاظ ساختمان دستوری[۴]، طرح واژگانی[۵]، انحراف از هنجار[۶] و کارکرد شعری[۷] تحلیل می‌گردد، در بخش دوم که «بوطیقای ذهنی اسناد مجازی» نام دارد، بر اساس نشانه‌های عینی که در ساختمان زبانی به دست می‌آیند، لایهٔ ذهنی آن با تبیین کارکرد دو قوهٔ خیال[۸] و تخیل ثانویه[۹] بررسی می‌شود و در نهایت در بخش سوم که «تصویرگری در اسناد مجازی» نام دارد، به‌منظور اثبات وحدت ساختمان زبانی با الگوی ذهنی لایهٔ تصویری با تشریح فرایند تصویرگری[۱۰] در اسناد مجازی، از منشأ ذهنی تا نمود زبانی، تبیین می‌گردد و مصادیق غیر تصویری اسناد مجازی که ازلحاظ ساختمان زبانی و الگوی ذهنی با نوع تصویری یکسان‌اند، ازین طریق مشخص می‌شوند. جستار حاضر درصدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

۱. لایهٔ زبانیِ اسناد مجازی از لحاظ ساختمان دستوری و طرح واژگانی چه ماهیتی دارد و چگونه زبان به هنگام کاربرد اسناد مجازی کارکرد شعری می‌یابد؟

۲. قوای ذهنی چه نقشی در شکل‌گیری اسناد مجازی دارند و چگونه می‌توان از ساختمان زبانی این صنعت به نقش این قوا پی برد؟

۳. ظهور اسناد مجازی در کدام‌یک از صنایع ادبی دیگر بیشتر است؟

تعریف مفاهیم

اصطلاحات اساسی و تخصصی این پژوهش از نظرگاه نگارندگان این‌گونه مراد می‌شوند:

نهاد: عنصری است در ساختمان کلام که حکمی دربارهٔ آن داده می‌شود و همان عنصر ساختمانی «مسندالیه» است؛ مانند: «خورشید خاوری» در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک». (حافظ، ۱۳۷۷: ۲۱۳)

گزاره: حکمی است که دربارهٔ «نهاد» داده می‌شود و شامل سه عنصر ساختمانی «اسناد»، «متمم» و «ادات» می‌گردد؛ مانند: «کند از رشک جامه چاک» در مثال مذکور که «چاک کردن» را به‌عنوان عنصر «اسناد»، «جامه» را به‌عنوان عنصر «متمم» و «از رشک» را به‌عنوان عنصر «ادات» در برمی‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

در تاریخ بلاغت ابن رشیق قیروانی (متوفی ۴۶۳ه‍ ق) در کتاب «*عمدهٔ فی صناعهٔ الشعر و نقده*» نخستین بار به آنچه بعد از او عبدالقاهر جرجانی(متوفی ۴۷۱ه‍ ق) «مجاز حکمی» نامید،اشاره کرد؛ مواردی مانند: «لیله ساهرة»[۱۱] که در حکمی که بر شب جاری شده، مجاز رخ داده است. (به نقل از ضیف، ۱۳۸۳: ۱۹۵) بعد از ابن رشیق، عبدالقاهر جرجانی در کتاب *دلائل الإعجاز*، مجاز حکمی را به صورت جداگانه از مجاز لغوی بررسی کرد. (جرجانی، ۱۳۹۸: ۲۴۷)؛ همچنین جرجانی در کتاب *اسرار البلاغه* مجاز عقلی را بیان

4. grammatical structure
5. Lexical pattern
6. Deviation of norm
7. Poetical function
8. fancy
9. Imagination secondary
10. Imagery

۱۱. شبی بیدار مانده

کرد که مربوط به مجاز در کلام بود و براساس اندیشهٔ گوینده، به‌خصوص باورهـای مذهبـی، قـرار داشـت؛ مانند: «أنبتَ الرَّبیعُ البقلَ»[۱۲] که در آن «رویاندن گیاه» به «بهار» نسبت داده شده نه به «خدا» که فاعل حقیقی است. (جرجانی،۱۳۸۹: ۳۷-۳۶) در تحلیل جرجانی منشأ ذهنی و تصویر در اسناد مجازی مورد توجه قرار نگرفت و همین شیوه بعد از او تبدیل به سنت شد؛ جارالله زمخشری (متوفی ۵۳۸ه ق) در تفسیر *کشاف* مجاز عقلی و مجاز حکمی را تحت «مجاز عقلی» یکی کرد و همچنین برای آن شش ملابسهٔ «فاعل، مفعول، مصدر، زمان، مکان و مسبب» قرار داد؛ به‌عنوان مثال ملابسهٔ مفعولی در: «سیلٌ مُفعَم»[۱۳] که اسم مفعول در معنای اسم فاعل آمده و برعکس آن در آیهٔ ﴿مآءٌ دافق﴾[۱۴] [الطارق: ۷] که ملابسهٔ فاعلی است و یا ملابسهٔ «مسبب» مانند **بَنَی الامیرُ المدینة**».[۱۵] (به نقل از ضیف،۱۳۸۳: ۳۵۸-۳۵۷) واضح است که این ملابسات در برابر علاقات در مجاز مرسل آورده شده و نشان می‌دهد: زمخشری در تحلیل مجاز عقلی به مجاز مرسل نظر داشته است. از میان این ملابسات، ملابسهٔ «مسبب» همان مجاز عقلی ازنظر جرجانی است با این تفاوت که جرجانی به «اسناد به سبب» و زمخشری به «اسناد به مسبب» توجه می‌کند؛ این‌گونه که در «**بَنَی الامیرُ المدینة**» در نزد زمخشری «ساختن شهر» به «فرمانده» که مسبب است، نسبت داده شده است نه به سبب، یعنی «کارگران» و در«أنبتَ الرَّبیعُ البقلَ» در نزد جرجانی «رویاندن گیاه» به‌جای «خدای» مسبب‌الاسباب، به «بهار» که سبب «رویاندن» است، اسناد داده شده است. سراج‌الدین سکاکی (متوفی ۶۲۶ ه ق) نیز در کتاب *مفتاح العلوم* برخلاف جرجانی و زمخشری، مجاز عقلی را داخل در «استعاره بالکنایه» دانست؛ به‌این‌ترتیب که در «أنبتَ الرَّبیعُ البقلَ» «بهار» را «استعارهٔ بالکنایه» از فاعل حقیقی، یعنی خدا می‌داند؛ (سکاکی، ۱۴۰۷ هـ: ۴۰۰-۴۰۱). خطیب قزوینی (متوفی ۷۳۹ ه ق) در کتاب *الایضاح فی علوم البلاغه* در تحلیل و تقسیم‌بندی به ملابسات مطرح‌شدهٔ زمخشری و مسائل کلامی توجه زیادی نشان می‌دهد؛ به طوری که حقیقت عقلی را براساس تطابق و عدم تطابق بین واقعیت و اعتقاد گوینده، به چهار نوع و مجاز عقلی را براساس شش ملابسه به شش نوع تقسیم می‌کند. همچنین برای مجاز عقلی قرینهٔ لفظی و معنوی قرار می‌دهد. (قزوینی،۱۴۲۴هـ: ۳۸-۳۲) در دوران معاصر احمد هاشمی در کتاب *جواهر البلاغه* که کتاب درسی است، مجاز حکمی را جزء «مجاز مفرد مرسل» قرار می‌دهد و ملابسات را تحت عنوان «تعلق اشتقاقی» یکی از انواع علاقات مجاز مفرد مرسل می‌شمارد؛ مانند آمدن صیغهٔ اسم مفعول در معنای اسم فاعل در آیهٔ ﴿وحجاباً مستوراً﴾[۱۶] [الإسراء:۴۵]. (هاشمی، ۱۹۹۹م: ۲۵۵-۲۵۴) به این ترتیب مجاز حکمی که تحت تأثیر نظر جرجانی مجاز در جمله شمرده می‌شد، تحت مجاز مفرد مرسل آورده می‌شود. درحالی‌که نظر هاشمی درست‌تر به نظر می‌رسد و «شاعر» به صیغهٔ اسم فاعل آمده است اما به علاقهٔ اشتقاقی معنای دیگری می‌دهد. در برخی آثار بلاغت فارسی معاصر اسناد مجازی براساس اقوال علمای بلاغت قدیم مورد تحلیل قرار گرفته است؛ در کتاب «معانی و بیان» جلیل تجلیل، «مجاز عقلی» در شعر فارسی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ به عنوان مثال در ایـن کتاب «درخـت غنچه بـرآورد»، مصـداق «مجـاز

---

۱۲. بهار گیاه را رویاند
۱۳. سیل پر کننده
۱۴. آب جهش یافته
۱۵. فرمانده شهر را ساخت
۱۶. و پوششی پوشاننده

عقلی» محسوب گشته؛ زیرا «شکوفا کردن غنچه» به درخت اسناد داده شده است؛ درحالی‌که در حقیقت خداوند غنچه را شکوفا می‌کند. (تجلیل، ۱۳۶۲: ۷۹) تلقی مؤلف بر اساس تعریف جرجانی از «مجاز عقلی» قرار دارد و مثال مذکور همان «اسناد به سبب» است؛ در کتاب *معانی* کزازی نیز به‌طور مفصل به اسناد مجازی پرداخته شده است؛ در نظر مؤلف مجاز عقلی «اسناد گزاره است به نهاد به‌گونه‌ای که با باور گوینده راست نیاید و به نشانهٔ برونی و درونی بتوان دانست که به‌راستی خواست گوینده از آن بازخوانی (=اسناد=نسبت) که در جمله آورده است، آنچه گفته است، نیست.» (کزازی،۱۳۷۳:۶۱) در این تعریف به تقلید از خطیب قزوینی، برای اسناد مجازی مانند مجاز لغوی قرینهٔ لفظی و معنوی (برونی و درونی) قرار داده شده است؛ (قزوینی، ۱۴۲۴ه: ۳۷). به این شیوه که نشانهٔ برونی آشکارا در سخن آورده شود؛ اما نشانهٔ درونی از طریق مخالفت با خرد، موافق خرد اما مخالف عادت و مخالف با جهان‌بینی گوینده، مجازی بودن اسناد را نشان می‌دهد (کزازی، ۱۳۷۳: ۶۵-۶۲). در قسمت بعد به‌گونه‌ای اسناد مجازی پرداخته می‌شود که «نهاد» به وسیلهٔ علاقه‌ای در معنای مجازی به کار رفته است؛ سه نوع علاقه وجود دارد:

۱. اسناد به «سبب»؛ مانند: «حسن او بی‌پایان او چندان‌که عاشق می‌کشد» که گزاره به‌جای اسناد به نهاد حقیقی، یعنی «معشوق»، به سبب کشتن یعنی«حسن»اسناد داده‌شده است.

۲. اسناد به «زمان»؛ مانند: «شبی خوش است» که گزاره به‌جای اسناد به نهاد حقیقی، یعنی «امشب» به زمانِ «خوش بودن»؛ (شبی) نسبت داده شده است.

۳. اسناد به «مکان»؛ مانند: «خوان اینان که خون دل پالود/ ندهد لقمه جز که زهرآلود» که گزاره به‌جای اسناد به نهاد حقیقی، یعنی «فرومایگان» به مکانِ «لقمه زهرآلود دادن» یعنی «خوان» اسناد داده شده است (همان: ۷۱-۶۸).

این تقسیم‌بندی برگرفته از سه ملابسهٔ «سبب»، «مکان» و «زمان» است. همچنین در این کتاب به مجاز حکمی در شعر فارسی توجه می‌شود؛ مانند: «یکی شعر تو شاعرتر ز حسان» که در آن «سخنور ویژگی یا رفتاری را به شیوه‌ای به نهاد باز می‌خواند که نهاد شایستگی برخورداری از آن ویژگی را ندارد.» (همان: ۷۲). در کتاب *معانی* شمیسا اسناد مجازی «اسناد فعل به فاعل غیرحقیقی» دانسته شده و توضیح چندانی درباره آن ذکر نگردیده است. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۰). در کتاب *بیان* احمد رنجبر نیز اسناد مجازی بر اساس پنج علاقهٔ (ملابسه) «اسناد به زمان»، «اسناد به مکان»، «اسناد فعل به سبب»، «اسناد اسم فاعل به‌جای اسم مفعول» و «اسناد اسم مفعول به‌جای اسم فاعل» تقسیم‌بندی شده است. (رنجبر، ۱۳۸۵: ۶۸-۶۶).

برای نخستین بار در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* محمدرضا شفیعی کدکنی، اسناد مجازی جزء صور خیال به‌حساب آمده؛ اما مطلبی درباره تصویرگری در اسناد مجازی بیان نشده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۳). در کتاب بیان شمیسا که درآن به‌طور کوتاه از اسناد مجازی سخن به میان می‌آید، این صنعت اغتشاش در محور هم‌نشینی زبان دانسته شده است؛ همچنین مواردی مانند «سلام ای شب معصوم» و «خندهٔ شیرین» که به ترتیب گفتگو با طبیعت و حس‌آمیزی هستند، مصادیق اسناد مجازی به‌حساب آمده‌اند؛ درحالی‌که ساختمان زبانی آن را ندارند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۹۹-۲۹۸) اخیراً در مقالهٔ «مفهوم اسناد مجازی (تشخیص) از نظر علمای بلاغت» از عین‌الله رسولی، نظر چند عالم بلاغت کلاسیک دربارهٔ اسناد مجازی ذکر

شده و با رویکرد یکسان انگاریِ تشخیص و اسناد مجازی، تنها به نقش عناصر ذهنی مانند خیال و تخیل ثانویه در شکل‌گیری آن اشاره شده و تحلیلی بر مبنای این عناصر صورت نگرفته است. همچنین در مقالهٔ «اسناد مجازی و ساختارهای مختلف آن در مثنوی معنوی» از میترا گلچین، تنها به تحلیل ساختمان دستوری آن در مثنوی معنوی پرداخته شده و بر اساس ساختار دستوری انواع آن در مثنوی ذکر گردیده است. به‌عنوان نتیجه می‌توان گفت در بلاغت قدیم ازیک‌طرف تنها به مسائل صرفی و نحوی در تعریف و تحلیل اسناد مجازی توجه شده است و جنبهٔ ذهنی و تصویرگری حاصل از آن مغفول مانده و از طرف دیگر مباحث مذهبی و کلامی وارد این تحلیل گشته است. محمدرضا شفیعی کدکنی دراین‌باره می‌گوید: این بحث بدان‌گونه که متأخرین از علمای بلاغت یعنی امثال سکاکی و خطیب قزوینی و تفتازانی مطرح کرده‌اند، بیش از آنکه به علم بلاغت و نقد صور ادای معانی وابستگی داشته باشد، با مسائل کلامی و فلسفی و مخصوصاً جدل‌های اشاعره و معتزله وابستگی دارد و همان‌گونه که دیدیم بیش از آنکه شم بلاغی و حس نکته‌یابی هنری و جستجو در رازهای زیبایی و بیان هنری در آن وجود داشته باشد، دقت‌های کلامی و طرز تفکر فلسفی و شیوهٔ طرح مسائل به شیوهٔ علمای کلام مطرح است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۳).

در دوران معاصر در کتاب‌های *معانی* جلیل تجلیل، جلال‌الدین کزازی و سیروس شمیسا و *بیان* احمد رنجبر تعاریف بلاغیون قدیم بر شعر فارسی تطبیق داده شده و به نقش عناصر ذهنی توجه نشده است. تنها در کتاب *بیان* شمیسا تعریف علمی از ساختمان دستوری اسناد مجازی ارائه شده و در کتاب *صورخیال در شعر فارسی* محمدرضا شفیعی کدکنی اسناد مجازی صور خیال به شمار آمده است.

بوطیقای زبان‌شناسانهٔ اسناد مجازی

منظور از بوطیقای زبان‌شناسانه اسناد مجازی تحلیل ساختار لایهٔ زبانی آن براساس نظریات ساخت‌گراست. در این تحلیل روشن می‌گردد: ساختمان زبانی اسناد مجازی از بعد دستوری و طرح واژگانی چه ماهیتی دارد، عدم تناسب نهاد و گزاره چگونه در ساختمان زبان تبیین می‌شود و کارکرد شعری زبان هنگام کاربرد اسناد مجازی چیست. به‌منظور این تحلیل از سه نظریه استفاده می‌شود:

۱. نظریه عمومی دستور زبان مایکل هالیدی که مقوله و میزان[17] نام دارد.

۲. نظریه انحراف از هنجارمعنایی جفری لیچ.

۳. نظریه کارکرد شعری رومن یاکوبسن.

برای تحلیل ساختمان دستوری و طرح واژگانی اسناد مجازی از نظریه مقوله و میزان استفاده می‌شود؛ در مرحلهٔ بعد انحراف از هنجار در طرح واژگانی اسناد مجازی نشان داده می‌شود و در مرحله آخر کارکرد شعری زبان هنگام کاربرد اسناد مجازی، مورد بررسی قرار می‌گیرد.

تحلیل ساختمان دستوری اسناد مجازی

نظریهٔ مقوله و میزان مایکل هالیدی در کتاب *طبقه‌بندی‌های نظریهٔ دستور زبان* او بیان شده است. محمدرضا باطنی در کتاب *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، این نظریه را بر زبان فارسی منطبق کرده است. بر طبق نظریهٔ هالیدی یکی از سطوح بنیادی زبان، صورت[18] است؛ صورت یا ساختمان زبان از ترکیب دو سطح مرتبط زبان یعنی، دستور و واژگان به وجود می‌آید. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۳۹) دستور به سطحی ازساختمان زبان گفته می‌شود

17. Scale and category
18. Form

که در دستگاه بسته[19] عمل می‌کند؛ دستگاهی که اعضای آن محدود هستند، هر عضو از اعضای دیگر منحصر است و اگر عضو جدیدی وارد شود معنای (کارکرد) سایر اعضا تغییر می‌کند؛ این دستگاه در مقابل دستگاه باز[20] که سطح واژگانی زبان در آن عمل می‌کند و نامحدود است، قرار می‌گیرد. (همان: ۴۱-۴۰) هالیدی برای تشریح دستگاه بستهٔ ساختمان زبان، چهار مقولهٔ واحد[21]، ساختمان[22]، طبقه[23] و دستگاه[24] و سه میزان مراتب[25]، نمود[26] و تحلیل[27] را قرار می‌دهد. (همان: ۴۱) اکنون مقولات و میزان‌های زبان به ترتیب تبیین می‌گردند. قبل از توضیح دربارهٔ مقولات و میزان‌ها ذکر دو نکته ضروری است:

۱. زبان بر روی دو محور کار می‌کند: محور زنجیری[28] و محور انتخابی[29]؛ محور زنجیری نمایندهٔ تسلسل یا توالی عناصر سازنده ساختمان زبان است و محور انتخابی نماینده امکاناتی که گوینده در هر نقطه ازمحور زنجیری می‌تواند انتخاب کند (باطنی،۱۳۹۲: ۳۵-۳۷).

۲. هیچ‌کدام از مقولات تا وقتی‌که مقولات دیگر مشخص نگردند، به‌طور کامل تعریف نمی‌شود. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۴۱).

طبق نظریهٔ هالیدی زبان فعالیتی طرح‌دار است و طرح‌های زبان بر روی محور زنجیری زبان قرار می‌گیرد، واحد مقوله‌ای است که طرح‌های دستوری زبان را در محور زنجیری تشریح می‌کند و زبان را به‌صورت سلسله مراتب[30] دسته‌بندی می‌کند؛ به این صورت که هر واحد از ترکیب یک یا چند واحد مرتبه پایین‌تر خود تشکیل می‌شود. (همان،۴۳) بر اساس نظرباطنی زبان فارسی دارای پنج واحد است که به ترتیب از بزرگ‌ترین به کوچک‌ترین: جمله، بند، گروه، واژه و تکواژ هستند. (باطنی، ۱۳۹۲: ۴۳)

اسناد مجازی در واحد بند قرار دارد و از یک یا چند گروه تشکیل می‌شود. در نظر هالیدی واحدهای زبان در محور زنجیری نسبت به هم روابطی را برقرار می‌کنند؛ این روابط بر مبنای تکرار یک الگوی مشترک قرار دارد. بر این اساس ساختمان به مقوله‌ای گفته می‌شود که به‌منظور تشریح کردن همانندی میان رویدادها در زنجیره زبانی به کار می‌رود؛ ساختمان هر واحد از عناصری تشکیل شده است که رابطه میان آن‌ها یک نظام است و به‌وسیلهٔ واحد پایینی تعیین می‌شود. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۴۶) درواقع منظور از ساختمان شبکه روابطی است که در یک واحد وجود دارد و واحدهای مرتبه پایین‌ترکه در آن شبکه نسبت به هم مناسباتی را ظاهر می‌کنند، ساختمان یک واحد را تشکیل می‌دهند. (باطنی، ۱۳۹۲: ۴۵) الگوی مشترک همان نقش یک واحد در زنجیره زبانی واحد بالاتر است؛ این نقش بر اساس جایگاه آن واحد در زنجیره زبانی تعیین می‌شود.

طبقه به گروه‌بندی اعضای یک واحد مشخص گفته می‌شود که به وسیلهٔ عملکردشان در ساختمان واحد مرتبه بالاتر مشخص می‌شوند و این گروه‌بندی، قرار گرفتن آنها را در محور انتخابی تحت یک وضعیت مشخص، معین می‌کند؛ (هالیدی، ۲۰۰۵: ۴۹) درواقع طبقه گروهی است که هر واحد در ساختمان

19. Closed System
20. Open System
21. Unit
22. Structure
23. Class
24. System
25. Rank
26. Exponence
27. Delicacy
28. Syntagmatic axis
29. Paradigmatic axis
30. Hierarchy

واحد بالاتر دارد؛ یعنی «به آن دسته نمودهای[۳۱] واحد یک‌مرتبه که همه افراد آن در یک نقطه از ساختمان واحد بالاتر بتوانند نقش یگانه‌ای را بر عهد بگیرند طبقه می‌گوئیم.» (باطنی،۱۳۹۲:۴۶) در نظر باطنی «بند داری چهار عنصر ساختمانی: یعنی دارای چهار جایگاه است که هرکدام به‌وسیله طبقه‌ای از واحد پایین‌تر، یعنی گروه اشغال می‌شوند. این چهار عنصر عبارت‌اند از: مسندالیه، متمم، اسناد و ادات.» (همان: ۷۴) به‌عنوان‌مثال در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک» که یک بند است، چهار گروه به کار رفته است که هرکدام نقش متفاوتی را بر عهده دارند: «خورشید خاوری» ازطبقهٔ اسمی واحد گروه در جایگاه «مسند الیه»، «چاک کند» از طبقهٔ فعلی واحد گروه در جایگاه «اسناد»، «از رشک» از طبقهٔ قیدی واحد گروه در جایگاه «ادات» و «جامه» از طبقهٔ اسمی واحد گروه در جایگاه «متمم» قرار گرفته است.[۳۲] بنابراین این طبقهٔ واحدها است که جایگاه آنان را در ساختمان واحد بالاتر مشخص می‌کند و جایگاه واحدها نیز گروه‌بندی اعضای طبقات را مشخص می‌کند؛ درواقع میان طبقه و ساختمان رابطهٔ دیالکتیکی وجود دارد.

دستگاه، نمایندهٔ امکانات مختلف اعضای هر طبقه است. به‌عنوان‌مثال دستگاه عدد در طبقهٔ اسمی که دارای دو امکان است: مفرد و جمع، یا دستگاه عدد در طبقهٔ فعلی که دارای دو امکان است: مفرد و جمع و یا دستگاه شخص در طبقهٔ فعلی که دارای سه امکان است: اول‌شخص،دوم‌شخص و سوم‌شخص. (همان: ۵۰) طبق نظر هالیدی دستگاه به این هدف می‌پردازد که کدام‌یک از اعضای طبقه باید در محور زنجیری قرار بگیرد. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۵۲) هرکدام از اعضای دو طبقهٔ اسمی و فعلی براساس مطابقت دستگاه آنها در محور زنجیری در کنار هم قرار می‌گیرند؛ درصورتی‌که این مطابقت صورت نگیرد، کلام از لحاظ دستوری غلط است مانند: «ما می‌روم».

میزان مراتب تفوقی منطقی است که به ترتیب از بالاترین تا پایین‌ترین واحد برقرار است (همان: ۵۶)، مانند تفوق منطقی بند نسبت به گروه و گروه نسبت به واژه و واژه نسبت به تکواژ. این تفوق ثابت می‌کند که هیچ‌گاه نباید صنایع ادبی دیگر را که در واحد پایین‌تر از بند قرار دارند، اسناد مجازی دانست. جمله به‌عنوان واحد بالاتر از بند، از یک یا چند بند ساخته شده است؛ اگر بند خود به‌تنهایی معنای کامل بدهد یک جمله است و در غیر این صورت به‌عنوان یکی از اجرای تشکیل‌دهندهٔ ساختمان جمله به کار می‌رود. (باطنی، ۱۳۹۲:۶۰) بنابراین اسناد مجازی هم ممکن است خود به‌تنهایی یک جمله باشد و هم ممکن است در ساختمان یک جمله به کار رود؛ به عنوان مثال در:

گل نیـز در آن هفته دهن باز نمی‌کرد
وامروز نسیم سحرش پرده دریده ست
(سعدی، کلیات: ۵۵۸)

مصراع اول که یک بند است معنای کاملی دارد و بنابراین یک جمله است؛ اما در بیت:

خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک
گـــر مـــاه مهرپرور مـــن در قبا رود
(حافظ، دیوان: ۲۱۳)

مصراع اول که بند است معنای کاملی ندارد و با بند دیگر که بعد از حرف شرط آمده است یک جمله را تشکیل می دهد. به‌هرحال اسناد مجازی به‌عنوان یکی

31. exponents

۳۲. طبق نظر محمدرضا باطنی، عنصر «ادات»، «مفعول باواسطه» و «قید» در نظر دستورنویسان دیگر را شامل می‌شود و عنصر «متمم» نیز به‌منظور نامیدن «مفعول بی‌واسطه» و «مسند» به کار می‌رود.(رب: توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی: ۸۰-۷۷)

از مصادیق واحد «بند» در سطح واحد «جمله» به کار می‌رود.

درنظر هالیدی عناصر ساختمانی بالاترین درجه انتزاع از واقعیت را دارند. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۴۶) با میزان نمود که بین مقولات و رویداد زبانی ارتباط برقرارمی‌کند، این ارتباط به‌صورت مرحله به مرحله از بالاترین درجه انتزاع تا رویداد زبانی (پایین‌ترین درجهٔ انتزاع) برقرار می‌شود. (همان: ۵۷) اولین مرحله این ارتباط با مشخص کردن عناصر ساختمانیِ رویداد زبانی، یعنی رابطهٔ بین واحدها در محور زنجیری

ساختمان واحد بالاتر ایجاد می‌شود؛ مرحله بعد مشخص کردن طبقه است؛ زیرا در نظریهٔ هالیدی طبقه با عنصر ساختمانی یک رابطهٔ هماهنگ دارند و هر دو به‌وسیلهٔ هم تعیین می‌شوند. (همان: ۴۹) به طور دقیق‌تر «میزان نمود یعنی رابطه عنصر ساختمانی (جایگاه)، طبقه و مورد[۳۳] که به ترتیب از مفهومی مجرد[۳۴] به مفهومی عینی[۳۵] سیر می‌کند.» (باطنی، ۱۳۹۲: ۵۱) به عنوان مثال، «گل سرخ بخندید» که اسناد مجازی است در سطح اولِ (سطح انتزاع) این میزان، دارای دو عنصر ساختمانی «مسندالیه» و «اسناد» هست. در سطح دوم دارای طبقهٔ گروه اسمی و طبقهٔ گروه فعلی است و در مرحله سوم یکی از افراد طبقهٔ اسمی، یعنی«گل سرخ» در جایگاه «مسندالیه» و یکی از افراد طبقهٔ فعلی یعنی «بخندید» در جایگاه «اسناد» قرار گرفته و «گل سرخ بخندید» که عینیت دارد، به‌عنوان مورد تشکیل شده است. در واقع عناصر ساختمانی از اعضای طبقات، اعضای طبقات، یعنی واحدها از رویداد زبانی و رویداد زبانی از واقعیت بیرونی انتزاع شده است.

هالیدی میزان تحلیل را میزان تفاوت قائل شدن یا تجزیه تا نابودی می‌نامد؛ به‌این‌ترتیب که واحدهای زبان تا مرتبهٔ اولیه خود ازلحاظ ساختمان و طبقه تجزیه می‌شوند. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۵۸) به عنوان مثال «گل سرخ بخندید» که اسناد مجازی است از دو عنصر ساختمانی «مسندالیه» و «اسناد» تشکیل شده است واین دو عنصر به ترتیب جایگاه دو عضو، یکی از طبقهٔ اسمی و دیگری از طبقهٔ فعلی هستند و در مرتبه پایین‌تر این دو عنصر هر کدام واحدی هستند که از عناصر ساختمانی و طبقات دیگری تشکیل شدند و این سیر تا تکواژ ادامه دارد.

طرح واژگانی در اسناد مجازی

تطابق و عدم تطابق عناصر ساختمانی بند، تنها بر اساس تطابق دستوری (تطابق دستگاه‌های دو طبقهٔ فعلی و اسمی) معین نمی‌گردد. به عنوان مثال در «بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد» (حافظ، دیوان: ۱۰۵)، دو عنصر ساختمانی «مسندالیه» و «اسناد» ازلحاظ دستوری با هم مطابق‌اند؛ اما معنا روشن نیست. به نظر محمدرضا باطنی، توجیه بی‌معنی بودن این‌گونه موارد ازین طریق که چنین واقعه‌ای نمی‌تواند در جهان بیرون مصداق پیدا کند، توجیهی فلسفی و غیرزبانی است؛ یعنی خارج از قلمروی صوری زبان قرار می‌گیرد و برای این نوع «بی‌معنی بودن» به توجیهی داخلی، یعنی از درون زبان احتیاج است. (باطنی، ۱۳۹۲: ۵۵) طبق نظریهٔ هالیدی برای توصیف صوری (داخل ساختمانی زبان) نظام واژگان زبان، به دو مقوله که می‌توان آن‌ها را سازگاری[۳۶] و دسته[۳۷] نامید، نیاز است؛ سازگاری برای تبیین واژگان در محور زنجیری به‌کار می‌رود؛ همان‌طور که کارکرد

33.Instance
34. Abstract
35. Concrete
36. Collocation
37. Set

ساختمان تبیین واحدها در محور زنجیری است و دسته برای تبیین واژگان در محور انتخابی به کار می‌رود؛ همان‌طور که طبقه برای تبیین واحدها در محور انتخابی کاربرد دارد؛ سازگاری پیوستگی واژگان در محور زنجیری زبان است؛ به‌طوری‌که این سازگاری بر اساس احتمال اینکه در جایگاه بعدی در محور زنجیری، کدام یک از واژگان عضو یک طبقه قرار می‌گیرند، قابل سنجش است و دسته یک گروه‌بندی باز واژگان است که بر اساس میزان تحلیل از لحاظ داشتن نوعی سازگاری، زیرمجموعه‌های متفاوت را نسبت به زیرمجموعه‌های دسته‌های دیگر می‌سازد؛ این تفاوت از لحاظ درجهٔ دستهٔ یکسانی سازگارانه است که به‌عنوان معیار تعیین اعضای هر دسته به‌تدریج افزایش می‌یابد. (هالیدی، ۲۰۰۵: ۶۱-۶۰) طبق توضیح محمدرضا باطنی از طرح واژگانی، وقتی اولین انتخاب در محور انتخابی از طبقه‌ای صورت بگیرد، عملاً انتخاب واژه یا واژه‌های بعدی را برای کنار هم قرار گرفتن در محور زنجیری محدود خواهد کرد؛ تعدادی از افراد آن طبقه می‌توانند در محور زنجیری ظاهر شوند و تعدادی نمی‌توانند؛ به گروه اول دستهٔ مثبت[۳۸] و به گروه دوم دستهٔ منفی[۳۹] گفته می‌شود. این دو دسته در محور انتخابی زبان و سازگاری آنها در محور زنجیری زبان قرار دارد. (باطنی، ۱۳۹۲: ۵۷-۵۶) این محدودیت همان درجهٔ سازگاری است که به‌تدریج افزایش می‌یابد؛ بنابراین به عنوان مثال در «بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد»، انتخاب «بنفشه» از محور انتخابی به عنوان «مسندالیه»، انتخاب افراد طبقات دیگر را محدود کرده است؛ به‌طوری‌که تنها افرادی محدودی از طبقهٔ فعلی مانند: «می‌شکفد»، «می‌روید» می‌توانند در جایگاه «اسناد» و افراد محدودی از طبقهٔ اسمی مانند: «بو» و «رنگ» در جایگاه «متمم» قرار بگیرند؛ اما شاعر این محدودیت را شکسته و «گره می‌زد» و «طرهٔ مفتول خود» را که جز افراد دستهٔ منفی برای «بنفشه» هستند،در جایگاه «اسناد» و جایگاه «متمم»قرار داده است. محدودیت انتخاب اعضای طبقات وابسته به اعضای طبقات دیگر است که در محور زنجیری قرار گرفته‌اند؛ به‌عنوان مثال در مصراع «دل چو پرگار به هر سو دورانی می‌کرد» (حافظ، دیوان: ۲۰۳) انتخاب «چو پرگار» در جایگاه «ادات» موجب شده است «دورانی می‌کرد» در جایگاه «اسناد» جزء دستهٔ مثبت برای «دل» قرار بگیرد و این مصراع اسناد مجازی نیست. موارد این‌چنینی نشان می‌دهد که ممکن است موردی با واقعیت بیرونی مطابق نباشد اما با طرح واژگانی سازگار باشد و نمی‌توان عدم مطابقت با واقعیت بیرونی را معیار تشخیص اسناد مجازی قرار داد. به این ترتیب اسناد مجازی براساس ساختمان دستوری و طرح واژگانی آن این‌گونه تعریف شود: اسناد مجازی یکی از مصادیق واحد بند است که از اسناد «گزاره» به «نهاد» در محور زنجیری زبان، تشکیل می‌شود؛ درحالی‌که «نهاد» و «گزاره» از لحاظ دستوری درست اما ازلحاظ طرح واژگانی زبان با هم ناسازگار هستند.

انحراف از هنجارمعنایی در اسناد مجازی

ناسازگاری «نهاد» و «گزاره» در طرح واژگانی موجب ابهام معنایی می‌گردد؛ ابهام یکی از عناصر اصلی در شعر است؛ گویی شاعر با استفاده از این عنصر می‌خواهد ذهن مخاطب را از معنای تحت‌اللفظی کلام برگرداند و به‌سوی معنای دیگر سوق دهد. جفری لیچ در کتاب *راهنمای زبان‌شناسانهٔ شعر انگلیسی* نظریه انحراف از هنجار را بیان کرده است. بر اساس این

38. Positive set
39. Negative set

نظریه در زبان هشت نوع انحراف از هنجار صورت می‌گیرد: ۱. واژگانی؛ ۲. دستوری؛ ۳. آوایی؛ ۴. نوشتاری؛ ۵. گویشی؛ ۶. معنایی؛ ۷. سبکی؛ ۸. تاریخی. (لیچ، ۱۹۶۹: ۵۲-۴۳) از این میان، انحراف از هنجار معنایی مربوط به این پژوهش است؛ زیرا همان‌طور که روشن گشت ناسازگاری اسناد مجازی با طرح واژگانی موجب ابهام می‌شود. جفری لیچ دربارهٔ این نوع انحراف می‌گوید: «در شعر، تحویل معنا یا استعاره در وسیع‌ترین معنا، فرایندی است که طی آن بی‌معنایی تحت‌اللفظی کلام منجر به ادراک طرح مجازی [معنا] توسط ذهن می‌شود. این تحویل معنا که به‌وسیلهٔ زبان ادبی مشخص می‌گردد تاکنون مهم‌ترین عامل در فراروی از وسایل معمولی ارتباط، محسوب می‌شود.» (همان:۴۹) این بی‌معنایی همان چیزی است که جفری لیچ آن را انحراف از هنجار معنایی و نقطهٔ آغازین پی بردن به معنای مجازی در زبان ادبی می‌داند. البته باید گفت بی‌معنایی آنگاه منجر به پی بردن مخاطب به معنای مجازی می‌شود که با منظوری هنری به وجود آمده باشد وگرنه موارد مبهم فراوانی در زبان وجود دارند که معنای مجازی ندارند و به دلایل مختلف دیگر غیر از ابداع وخلاقیت شاعر به وجود آمده‌اند. استعاره، پارادوکس و اسناد مجازی در حوزه انحراف از هنجار معنایی قرار می‌گیرند؛ زیرا با عدم مطابقت با طرح واژگانی و بی‌معنایی اولیهٔ خود ذهن را به سمت درک معنای مجازی سوق می‌دهند.

کارکرد ادبی در اسناد مجازی

با به‌کارگیری ابهام، نظام نشانگی زبان پراگماتیک یا کاربردی از کار می‌افتد و مانعی بین دال و مدلول قراردادی به وجود می‌آید؛ در اثر ابهام مخاطب در تلاشی همراه با دقت و ژرف‌بینی قرار می‌گیرد تا با ظرافت از طریق فرایند انحراف یافته‌ای معنا را دریابد. این ابهام مهم‌ترین عنصر متن ادبی در نظر یاکوبسن است. (احمدی، ۱۳۷۲: ۶۹) رومن یاکوبسن در مقالهٔ «*زبان شناسی و شعرشناسی*» با طرح نمودار ارتباط کلامی کارکردهای زبان را بیان می‌کند. (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۷۳-۷۲)

گوینده پیامی را به مخاطب می‌فرستد. این پیام برای مؤثر واقع شدن باید به زمینه‌ای دلالت داشته باشد، زمینه‌ای که یا کلامی باشد یا بتوان آن را بیان کرد و مخاطب قادر باشد آن را به‌روشنی دریابد؛ همچنین به رمزی نیاز است که هم گوینده و هم مخاطب (به‌عبارت‌دیگر هم کسی که پیام را به رمز درمی‌آورد و هم کسی که رمز را کشف می‌کند) آن را کاملاً ــ یا حداقل جزئاً ــ بشناسد؛ و سرانجام به تماس نیاز است، یعنی به مجرای جسمی و پیوندی روانی بین گوینده و مخاطب که به هر دو امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند. تمامی این اجزاء را که خاص ارتباط کلامی‌اندــ می‌توان به‌صورت نمودار زیر نشان داد:

زمینه

پیام

گوینده.....مخاطب

تماس

رمز

هریک از این شش جزء تعیین‌کننده کارکرد متفاوتی در زبان است. هرگاه تکیه پیام بیشتر بر روی گوینده باشد، زبان دارای کارکرد عاطفی است، جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب بیانگر کارکرد کنشی است، هر گاه تکیه بر روی زمینه ارتباط کلامی باشد، یعنی مدلول کلام، زبان دارای کارکرد ارجاعی است،

هرگاه توجه کلام به تماس گوینده و مخاطب باشد، زبان دارای کارکرد باب صحبت گشایی است و هرگاه تکیه بر رمز یا زبان گفتگو باشد کارکرد فرا زبانی است. (همان: ۷۷-۷۵) ششمین کارکرد زبان کارکرد شعری است که یاکوبسن درباره آن می‌گوید: «وقتی ارتباط کلامی صرفاً به‌سوی پیام میل کند، یعنی وقتی پیام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکرد شعری دارد. این کارکرد با ملموس‌تر کردن نشانه‌ها، تفکیک بنیادین بین نشانه و اشیاء را تشدید می‌کند.»(همان: ۷۸)

همان‌طور که دیدیم در نظر جفری لیچ در انحراف از هنجار معنایی تحویل معنا رخ می‌دهد؛ گویی معنای یک واژه یا جمله را از آن گرفته می‌شود. تحویل معنایی تفکیک بنیادین بین نشانه و اشیاء (مصادیق) را که در اثر استعمال فراوان نشانه برای شیءِ خاص از یادمان رفته است، تشدید می‌کند و به یادمان می‌آورد که نشانه با شیء یکی نیست و می‌تواند بیانگر اشیاء مختلف باشد؛ اینجاست که توجه به خود پیام جلب می‌شود. بابک احمدی درباره نظریه کارکرد شعری یاکوبسن می‌گوید (احمدی، ۱۳۷۲، ۶۹): اساس نظر یاکوبسن دربارهٔ شعر ازین واقعیت کلی زبانشناسیک آغاز می‌شود که نشانه با مصداق متفاوت است. یاکوبسن می‌گوید که این «خلاف آمد» اهمیت بنیادین دارد «زیرا بدون آن نسبت میان نشانه و موضوع تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت». پس «توان شاعرانهٔ زبان» همان «منش ذهنی» است و نکتهٔ اصلی به گمان یاکوبسن شناخت مناسبت «نشانه» و «مصداق» است یعنی شناخت «رویکرد شاعر به زبان».

اسناد مجازی را می‌توان یکی از نمودهای کارکرد شعری در زبان دانست؛ زیرا به عنوان مثال در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک» در اثر ناسازگاری طرح واژگانی ارتباط معنایی اصلی یا تحت اللفظی دچار اختلال شده است و مخاطب به دنبال معنای دیگر به خود ساختمان پیام توجه می‌کند. این فرایند تحویل معنایی را می‌توان به‌وسیلهٔ نظر علی‌محمد حق‌شناس درباره نشانه در اثر ادبی تشریح کرد. طبق نظر او «در اثر ادبی ما با نشانه‌هایی سروکار داریم که در آنها نشانه‌های زبانی جای لفظ را در زبان گرفته‌اند و روی این نشانه‌های زبانی، اعم از دال و مدلول و دلالت زبانی، یک معنای تازه‌ای آمده و با آن نشانه ارتباط پیدا کرده است.» (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۴۲) براین اساس «جامه چاک کند» در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک» نشانه‌ای اعم از دال و مدلول است که «خورشید در شرق طلوع کرده» به‌عنوان معنای تازه برای آن قرار گرفته است. در نظر این پژوهش، همانطور که در بخش سوم خواهد آمد، در کارکرد شعری زبان، می‌توان نشانه را که اعم از دال و مدلول است، تصویر[40] و معنای تازهٔ برآمده را معنای مجازی دانست.

بوطیقای ذهنی اسناد مجازی

در بوطیقای ذهنی به عوامل ذهنی شکل‌گیری «اسناد مجازی» پرداخته می‌شود. فرایند خیال‌انگیز شدن زبان آنگاه آغاز می‌شود که نیروی تخییل (اعم از تخیل و خیال) با ترکیب تجربه‌های روزمره از پدیده‌ها، الگویی تازه خلق می‌کند. ساختمان زبانی اسناد مجازی یکی از موارد نمود یافتن این الگوی تازه است. درواقع انحراف از هنجار معنایی، ظهور معنای تازه و به طورکلی کارکرد شعری زبان هنگام کاربرد اسناد مجازی، دلایلی دال بر خلق الگویی تازه در ذهن شاعر به شمار می‌روند. در این پژوهش به

40. Image

منظور تبیین عوامل ایجاد این الگو از نظریهٔ تخیل[۴۱] و خیال ساموئل تیلر کالریج استفاده می‌گردد؛ همچنین ازآنجا که تعاریف کالریج خالی از ابهام نیست، برای روشن شدن آن‌ها از آراء امانوئل کانت که تأثیر زیادی بر اندیشه کالریج داشته است، یاری گرفته می‌شود.

نظریهٔ تخیل و خیال کالریج

کالریج در کتاب «سیرهٔ ادبی» نظریهٔ خود را درباره تخیل و خیال ارائه می‌دهد؛ در این نظریه که خیلی کوتاه بیان شده است، او ابتدا بین تخیل اولیه[۴۲] و تخیل ثانویه[۴۳] تفاوت قائل می‌شود و بعد تفاوت خیال را با تخیل، بیان می‌کند. (کالریج، ۱۹۰۷: ۲۰۲)

تخیل در نظر من یا اولیه است یا ثانویه؛ تخیل اولیه به نظر من قدرت زندگی کردن و عنصر اساسی ادراک همه انسان‌ها است و به‌عنوان تکراری در ذهن محدود، در هنگام عمل ابدی آفرینش در «من هستم» نامحدود، محسوب می‌شود. تخیل ثانویه در نظر من به‌عنوان بازتابی از تخیل اولیه، با آگاهی هم‌زیست است؛ درعین‌حال از لحاظ نوع با تخیل اولیه یکسان است و ازلحاظ درجه و نحوه عملکرد با آن تفاوت دارد؛ حل می‌کند، رقیق می‌سازد تا بیافریند و درجایی که این فرآیند غیرممکن شود، تحت هر شرایطی می‌کوشد تا آرمانی پدید آورد و وحدت ایجاد کند. تخیل ثانویه به‌طور ضروری امری حیاتی است؛ هنگامی‌که همه اشیاء به‌طور ضروری ثابت و مرده هستند. خیال برخلاف آنها تنها با امور ثابت و معین سر و کار دارد. درواقع خیال چیزی بیش از حالتی از حافظه نیست که از قید زمان و مکان رها شده است؛ درحالی‌که به وسیلهٔ پدیدهٔ تجربی اراده که ما آن را انتخاب کلمه می‌نامیم، آمیخته و تعدیل گشته است؛ اما به‌طور یکسان با حافظه، خیال باید همه مواد خود را به‌صورت آماده از قانون تداعی دریافت کند.

عباراتی مانند: «عنصر اساسی ادراک»، «عمل ابدی آفرینش»، «من هستم نامحدود»، «ایجاد وحدت» و «رهایی از قید زمان و مکان» ابهام زیادی دارند. ازآنجا که به اذعان خود کالریج آثار کانت مانند دستی نیرومند او را در اختیار گرفت و تأثر زیادی در نیرو بخشیدن و منظم کردن فهم او داشت، (برت، ۱۳۸۹: ۵۳) می‌توان برای روشن کردن تعاریف کالریج، از نظریات کانت دربارهٔ نیروی تخیل و قانون تداعی استفاده کرد. کانت، در کتاب «سنجش خرد ناب» بخشی را به بررسی بنیادهای توانش فهم انسان اختصاص می‌دهد. قبل از توضیح درباره این بنیادها باید گفت: در نظر کانت قوه فهم به نحو ما قبل تجربی برای طبیعت به مثابه امر متعلق به حسی که شناخت نظری از طبیعت را ممکن می‌سازد، قانون‌گذار است و این قانون‌گذاری هیچ وابستگی‌ای به اختیار انسان ندارد و کاملاً غیرارادی است. (کانت، ۱۳۹۲: ۹۳) اکنون بنیادهای توانش فهم (قانون‌گذاری برای طبیعت شناخت) توضیح داده خواهند شد. کانت ابتدا به قانون ادراک یا فراهم ستایش تکثرات می پردازد (کانت، ۱۳۹۰: ۱۹۰).

هر سهشی (مواجهٔ حسی با جهان بیرون)[۴۴] بسیارگانی (تکثرات) را در خود می گنجاند که با این همه اگر ذهن زمان را در توالی تأثیرها تمییز نمی‌داد، چونان بسیارگان متصور نمی‌شد زیرا هر تصور تا آنجا که در یک لحظه گنجانیده شده است، هرگز

41. Imagination
42. Primary
43. Secondary
۴۴. در این منبع توضیحات داخل پرانتز برای روشن کردن معادلات مترجم محترم است.

نمی‌تواند چیزی باشد جزء یگانگی مطلق. اکنون برای آنکه از این بسیارگان، یگانگی سهش زاده شود دو چیز ضروری است: نخست درنوردیدن بسیارگانی و سپس همگرفت (تنظیم) آن؛ این کنش را من هم‌نهاد فراهم‌ستایش (ترکیب ادراک) می‌خوانم، زیرا یکراست به سهش متوجه است که هر آینه بسیارگانی را عرضه می‌کند، ولی این بسیارگان هرگز نمی‌توانند چونان بسیارگان، آن هم چنانکه در یک تصور واحد گنجانیده شده باشد، متصور شود، مگر به‌وسیله یک هم‌نهاد (ترکیب) پیش آینده/ رخ دهنده.

به‌وسیلهٔ این قوهٔ ذهنی تکثرات محسوس خود نظم پیدا می‌کنند و برای وحدت یافتن در تصور واحد (پدیدار) آماده می‌شوند؛ صفت «پیش آینده یا رخ دهنده» خصلت غیرارادی این فرایند را مشخص می‌کند. همچنین تصورات باید در غیاب مواجهٔ حسی، توسط نیرویی که پدیدارها را با همان نظم و ترتیب بازآوری می‌کند حاضر شوند. کانت این قوه را نیروی ترافرازندهٔ (غیرتجربی و غیرارادی که بنیاد در ذهن انسان دارد) تصور می‌نامد (همان: ۱۹۲-۱۹۱). هرآینه این یک قانون ایوازآروینی (صرفاً تجربی) است که همخواند با آن تصورها که چه بسا از یکدیگر منتج شده‌اند و یا به همراه یکدیگر آمده‌اند، سرانجام با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند و بدین‌وسیله در یک پیوستگی نهاده می‌شوند که همخواند با آن پیوستگی، همچنین بی از هندیمانی/ حضور برابرایستا (شیء)، یکی ازین تصورها سبب می‌شود که همخواند با قاعده‌ای ثابت، ذهن به تصور دیگر گذر کند. ولی این قانون بازفراورش (بازتولید) مستلزم آن است که: پدیدارها خود واقعاً تابع یک چنین قاعده‌ای باشند و در بسیارگان تصورهای آنها همخواند با قاعده‌های معین، گونه‌ای همراهی یا توالی به وقوع بپیوندد؛ زیرا وگرنه نیروی انگارش آروینی (تصور تجربی) ما هرگز نمی‌تواند چیزی همتراز با قوه خود را به عمل آورد؛ بنابراین مانند یک قوه مرده و ناشناخته برای خود ما، در درون ذهن نهفته خواهد ماند. اگر شنگرف گاه سرخ باشد و گاه سیاه، گاه سبک باشد گاه سنگین، یا آنکه انسان نخست به هیئت یک جاندار درآید و سپس به هیئت جانداری دیگر، یا زمین در درازترین روز گاه پر میوه باشد و گاه پوشیده از یخ و برف، آنگاه نیروی انگارش آروینی (تصور تجربی) من هرگز این فرصت را نخواهد یافت که در تصور خود از رنگ سرخ شنگرف سنگین را در اندیشه داشته باشد، یا اگر به واژه‌ی معین یک‌بار به یک شیء اطلاق شود و سپس به شیئی دیگر، یا همچنین حتّی اگر شیئی واحد نخست چنین و سپس چنان نامیده شود، بی‌آنکه در اینجا قاعده‌ای معین که پدیدارها ذاتاً تابع آن باشند فرمانروایی کند، آنگاه هیچ هم‌نهاد آروینی بازفرآورش (ترکیب تجربی با تولید)صورت نتواند گرفت.

بنابراین باید چیزی باشد که خود این باز فرآورش ی پدیدارها را توانستنی سازد. بنابراین، همنهاد فراهمستایش (ترکیب ادراک) به سانی ناگسستنی با هم‌نهاد باز فرآورش (ترکیب باز تولید) مربوط است و چون هم‌نهاد فراهمستانش (ترکیب ادراک) بنیاد ترافرازنده‌ی توانش همه شناخت‌ها را تشکیل می‌دهد پس هم‌نهاد بازفرآورشی نیروی تصور به کنش‌های ترافرازنده‌ی ذهن تعلق دارد و ما بدین ملاحظه مایلیم این قوه را همچنین قوه ترافرازنده‌ی نیروی انگارش بنامیم.

بنابراین در نظر کانت ادراک ترافرازندهٔ مشهودات باقانون بازتولید تجربی مرتبط است و این ارتباط از طریق نیرویی ترافرازنده ایجاد می‌شود که با بازآوری تصورات آن‌گونه که بر حس به مثابهٔ پدیدار عرضه شدند، اجازه می‌دهد تا نیروی تصور تجربی با

استفاده از قانون تداعی از امری به امر دیگر برود و گذشته را بازتولید کند؛ زیرا اگر بر طبق قانون و نیرویی غیرارادی تصور «گل سرخ» همان‌طور که قبلاً به صورت پدیدار بر حس عرضه شده در ذهن بازآوری نشود، چگونه می‌توانیم از طریق قانون تداعی با شنیدن واژهٔ «گل سرخ» به یاد آن بیفتیم؟ درواقع نیروی تصور ترافرازنده امور ثابت و معین را در اختیار قوهٔ تصور تجربی می‌گذارد تا از طریق قانون تداعی از امری به امر دیگر برود و به بازتولید تجربی گذشته بپردازد.

سومین بنیاد توانش شناخت در انسان فرایافت است؛ کانت درباره فرایافت می‌گوید: «آگاهی که بسیارگان را که به‌تدریج سهیده (شهود) و سپس بازفرآورده (بازتولید) نیز می‌شوند در یک تصور یگانسته (واحد) می‌سازد.» (همان:۱۹۳) کالریج در تعریف خود از تخیل اولیه از ادراک در «من هستم» سخن به میان آورد؛ دقیقاً کانت فرایند وحدت بخشیدن به تصورات در یک تصور واحد یا مفهوم را تحت «آگاهی از وحدت فهم یا خوداندریافت استعلایی» قرار می‌دهد(همان: ۱۹۶):

همین یگانگی ترافرازندهٔ (استعلایی) خود-اندریافت از همه پدیدارهای توانستنی (ممکن) که همیشه می‌توانند در یک تجربه جمع آیند، گونه‌ای پیوستگی را از همه این تصورها همخواند با قانون‌ها تشکیل می‌دهد زیرا اگر ذهن نمی‌توانست در شناخت بسیارگان، خود را به این‌همانی کارکردی آگاه سازد که بدان وسیله یگانگی خوداندریافت بسیارگان را هم‌نهادانه (ترکیبی) در یک شناخت به هم می‌پیوندند، این یگانگی آگاهی ناتوانستنی می‌بود. فرایافت تحت خوداندریافت (این همانیِ فرایافت) تصورات را در یک تصور وحدت می‌بخشد و خودِ خوداندریافت نیز تحت این همانیِ کارکردی فرایافت، یعنی «وحدت بخشیدن تصورات در یک تصور یا مفهوم واحد»، ممکن می‌شود؛ بنابراین فرایند فرایافت و خوداندریافت باهم رابطهٔ دیالکتیکی دارند. منظور از «خود» در اینجا «شخص» نیست بلکه «وحدت» فرایافت است؛ یعنی فرایافت (نه آگاهی تحت ارادهٔ انسان) درمی‌یابد خود همانی است که لحظه‌ای قبل تصورات را وحدت می‌بخشید. در نزد کانت این دریافت فرایافت از این‌همانی خود، تحت فرایند یگانه سازی تصورات در تصوری واحد، یعنی عملکرد خود فرایافت، ممکن می‌شود. این فرآیند کاملاً بی‌اراده درذهن همهٔ انسان‌ها رخ می‌دهد.

در نظر این پژوهش منظور کالریج از«من هستم»، همین خوداندریافت فهم است، نه «دریافت وجود خویشتن» که تحت ارادهٔ آگاهانه صورت می‌گیرد. این فرآیند امری مشترک در ذهن همهٔانسان‌ها است و به‌صورت مکرر در ذهنی محدود به قوانین فهم به آفرینش، تحت خوداندریافت همیشگی و نامحدود، می‌پردازد؛ زیرا رابطهٔ دیالکتیکی بین فرایافت و خوداندریافت و خصلت غیرارادی، این رابطه را نامحدود و همیشگی می‌سازد. کانت درکتاب «*نقد قوه حکم*» نیز در فصل «تحلیل امر زیبا» به نیرویی نظیرتخیل اولیه کالریج می‌پردازد؛ در نزد او نیرویی با نام متخیله که عملکردش به‌نوعی ترکیبی از نیروی تصور تجربی و فرایافت است، در ذهن انسان به‌صورت ناآگاهانه کار می‌کند (کانت،۱۳۹۲: ۱۴۲-۱۴۱) باید ملاحظه کنیم که نیروی متخیله به نحوی کاملاً غیرقابل فهم برای ما نه فقط گهگاه می‌تواند نشانه‌های مفاهیمی حتی مربوط به گذشته دور را به یاد بیاورد بلکه می‌تواند تصویر و شکل یک شیء را از شمار نامعلومی ازاشیای مختلف‌النوع بازسازی کند.

به‌علاوه وقتی ذهن به مقایسه می‌پردازد همه شواهد نشان می‌دهد که [متخیله می تواند] بالفعل، گرچه ناآگاهانه، اجازه دهد تصویری روی تصویری دیگر بیفتد و به‌وسیله چندین تصویر از یک نوع به میانگینی دست یابد که همچون معیار مشترک همه آنها به کار رود.

این میانگین در نظر کانت «ایدهٔ متعارف» نام دارد و آن را تصویر (انگاره) مشترک از یک نوع می‌داند که در میان کلیهٔ شهودهای منفرد و به غایت گوناگون افراد نوسان می‌کند و طبیعت شناخت، این تصویر را به مثابهٔ سرمشق در تکثیر آن نوع اختیار می‌کند؛ (همان: ۱۴۳) مانند تصویر مشترک «درخت» که به‌عنوان سرمشق طبیعت شناخت ما در درخت دانستن «یک چوب دارای شاخ و برگ»، عمل می‌کند. بر اساس تمام آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت تخیل اولیه مطابق قانون فهم و کاملاً ناآگاهانه عمل می‌کند. این نیرو در عملکردش وابسته به سه بنیاد توانش فهم، یعنی ادراک، تصور استعلایی و فرایافت در انسان است؛ ادراک، تکثرات را به‌صورت تصوری واحد (پدیدار) در اختیارش می‌گذارد، تصور استعلایی با بازتولید تصور واحد، امور ثابتی را برای نیروی تصور تجربی فراهم می‌کند تا از طریق قانون تداعی از امری به امری دیگر برود و فرایافت این تصورات را در تصوری واحد (ایدهٔ متعارف) تحت خوداندریافت، وحدت می‌بخشد.

در نزد کانت، عقل برخلاف فهم به نحو ماقبل تجربی برای اختیار و علیت مخصوص آن، به‌عنوان فوق محسوس در ذهن، برای یک شناخت عملی نامشروط (نامطابق با قوانین فهم) قانون‌گذار است. (همان: ۹۳) بر این اساس کانت نوعی دیگری از نیروی متخیله را مطرح می‌کند که نه مطابق با قوانین فهم در شناخت طبیعت بلکه مطابق با عقل به‌مثابهٔ قوهٔ مربوط به ایدهٔ عقلی، عمل می‌کند (همان: ۲۵۳-۲۵۲) قوه متخیله (به‌مثابه قوهٔ شناخت مولد) در آفرینش طبیعتی دیگر برپایهٔ موادی که طبیعت واقعی به او عطا می‌کند بسیار تواناست. ما، آنگاه که تجربه بیش‌ازحد یکنواخت و روزمره می‌شود، خود را با آن سرگرم می‌کنیم و بدین‌وسیله تجربه را به قالب دیگری می‌ریزیم البته موافق با قواعد تمثیل، اما همچنین موافق با اصولی که در جایگاه بالاتری در عقل قرار دارند (قوانینی که آنها نیز همان قدر برای ما طبیعی‌اند که قوانینی که فاهمه بر طبق آنها طبیعت تجربی را فهم می‌کند) بدین رو ما آزادی خود را از قانون تداعی(که به کاربرد تجربی قوهٔ متخیله وابسته است) احساس می‌کنیم. به‌نحوی‌که می‌توانیم مواردی را که مطابق این قانون از طبیعت به عاریه می‌گیریم به چیزی کاملا متفاوت، یعنی به چیزی که از طبیعت فراتر می‌رود، تبدیل کنیم. می‌توان چنین تصوراتی از قوهٔ متخیله را ایده‌ها نامید؛ تا حدودی به این دلیل که در پی چیزی تلاش می‌کنند که فراسوی مرزهای تجربه قرار دارند و بدین ترتیب می‌کوشند به نمایش مفاهیم عقل (ایده‌های عقلی) نزدیک شوند تا به آنها ظاهر واقعیتی عینی را ببخشند. شاعر جرأت می‌کند ایده‌های عقلی را از موجودات نامرئی، قلمرو مقدسان، دورخ، ابدیت، خلقت و غیره را صورت محسوس ببخشد؛ یا حتی وقتی با اموری سروکار دارد که مصداقی در تجربه دارند ـ نظیر مرگ، حرص و کلیهٔ شرور و نیز عشق، افتخار و غیره ــ می‌کوشد به کمک قوهٔ مخیله که با بازی عقل برای رسیدن به حداکثر رقابت می‌کند، از محدوده‌های تجربی فراتر رود و چنان صورت محسوس کاملی به آنها ببخشد که هیچ نمونه‌ای در طبیعت برایش یافت نمی‌شود و

در هنر شاعری است که قوهٔ ایده‌های زیباشناختی می‌تواند در اندازه کامل خویش ظاهر شود.

این نوع از نیروی تخیل با صورت محسوس بخشیدن به ایدهٔ عقلی عمل می‌کند؛ یعنی ایده‌ها که ازنظر کانت تصورات آفریده شدهٔ این نیروی تخیل هستند، برای صورت محسوس بخشیدن به ایدهٔ عقلی به کار می‌روند. ایدهٔ عقلی ازنظر کانت غایات انسانی را تا جایی که نتوانند به‌طور محسوس متصور شوند، اصل داوری درباره شکلش (که توسط ایده واقعیتی ظاهراً عینی می‌یابد) قرار می‌دهد؛ شکلی که غایات مزبور به‌وسیلهٔ آن، به‌مثابهٔ معلولشان در پدیده، خود را آشکار می‌سازند. (همان: ۱۴۱) ایدهٔ عقلی را می‌توان همان «آرمان» در نگاه کالریج دانست؛ تخیل ثانویه مدام در تلاش است که به این آرمان صورت محسوس ببخشد. ایدهٔ عقلی هم می‌تواند امور متافیزیکی مثل دوزخ و فرشتگان باشد و هم مفاهیم تجربی مثل مرگ. ممکن است تحت مواجههٔ حسی با پدیداری یا اندیشیدن تصوری، ایدهٔ عقلی در ذهن شکل بگیرد و تخیل ثانویه برای نمایش ایدهٔ عقلی، چند تصور را با هم ترکیب کند و تصوری واحد بسازد؛ به‌عنوان‌مثال در «آفتابی ز مشک بسته نقاب» (نظامی، کلیات: ۶۹۱) تحت مواجههٔ حسی با «زغال که نیمی از آن آتش گرفته» ایدهٔ عقلی در ذهن شکل گرفته و با ترکیب دو تصور «آفتاب» و «نقاب مشکین»، صورت محسوس یافته است.

بر این اساس تفاوت این دو نوع تخیل در ناآگاهانه بودن تخیل اولیه عنوان فرایندی مطابق قوانین فهم برای یگانسته کردن تصورات در تصوری مشترک که ایدهٔ متعارف نام دارد و آگاهانه بودن تخیل دوم به‌عنوان نیروی محسوس کنندهٔ ایده‌های عقلی به‌وسیله ترکیب تصورات و تشکیل تصوری واحد، قرار دارد.در تخیل اول که می‌توان آن را کارکرد تجربی نیروی متخیله دانست، ذهن مطابق قوانین ادراک، یعنی نظم و ترتیبی که در ادراک امر مشهود وجود دارد و قوانین تصور یعنی، تطابق امر بازتولیدشده توسط نیروی استعلایی تصور با امر مشهود، توسط فرایافت به وحدت بخشیدن تصورات در قالب یک تصور یا مفهوم (ایدهٔ متعارف) می‌پردازد؛ اما در تخیل ثانویه اختیار سوژه با تخطی از قوانین ادراک و تصور، قانون تداعی را کنار می‌گذارد و بر طبق غایات انسانی (نه طبیعی) خود به آفرینش تصورات جدید می‌پردازد. خود کالریج همان‌گونه که ذکر شد تخیل ثانویه را همزیست با ارادهٔ آگاهانه می‌داند؛ برت در کتاب «تخیل»، در این‌باره می‌گوید: «تفاوت اساسی تخیل اولیه و ثانویه در این است که یکی از آنها غیرارادی است، زیرا ما نمی‌توانیم ادراک کردن یا نکردن را خود انتخاب کنیم درحالی‌که دیگری به «ارادهٔ آگاهانه» مربوط می‌شود.» (برت، ۱۳۸۲: ۶۴)ترنس هاوکس نیز در کتاب *استعاره* در تبیین این تفاوت می‌گوید: «کولریج ضمناً دقت دارد تا دو وجه فرایند تخیل را از هم متمایز کند: فرایند تخیل به اصطلاح اولیه، که «جهانِ معمول»را مشاهده و دریافت و در درون آن عمل می‌کند، و تخیل به‌اصطلاح ثانویه که در این جهان دخل و تصرف می‌کند و شکل خود را برآن نقش می‌زند.» (هاوکس، ۱۳۹۰: ۷۴-۷۳). تخیل ثانویه سعی در ایجاد تصور واحد دارد؛ اما نه آنچنان که تخیل اولیه مطابق با قوانین فهم به‌صورت غیرارادی انجام می‌دهد بلکه خیلی ناشیانه. «قوهٔ متخیلهٔ ما حتی در عظیم‌ترین تلاش‌هایش برای تلفیق [ادراک ترکیبی] شیء داده‌شده در یک کل شهودی (و درنتیجه برای نمایش ایدهٔ عقل) که ما از آن توقع داریم محدودیت‌ها و

عدم‌کفایت خود را نشان می‌دهد.» (کانت، ۱۳۹۲: ۱۷۴) تخیل ثانویه تصورات یا مفاهیم ثابت تولید می‌کند؛ مانند: «دریای آتش» که تصوری است واحد ومرکب از دو تصور که نیروی تخیل ثانویه برای نمایش ایده‌ای عقلی ایجاد کرده است و در مقایسه با عملکرد نیروی تخیل اولیه به عنوان مثال در وحدت دادن تصورات انواع درخت در تصور مشترک «درخت» به‌عنوان ایدهٔ متعارف، بسیار ناشیانه است؛ اما هرچه باشد، حاصل ارادهٔ انسان است، ارزش هنری دارد و بار شعور انسان را بر دوش می‌کشد.

کانت اراده را عنصر اصلی در هنر می‌داند: «به‌درستی فقط باید تولید از طریق اختیار، یعنی از طریق اراده‌ای که عقل را مبنای فعالیت خود قرار می‌دهد، هنر نامیده می‌شود.» (همان: ۲۳۷) منظور کالریج از خیال، نیرویی شاعرانه است و در تعریف خود خیال را با قوهٔ اراده پیوند می‌دهد؛ می‌توان گفت خیال از لحاظ دخالت اراده در آن با تخیل ثانویه یکسان و با تخیل اولیه متقابل است؛ اما خیال برخلاف هر دو نوع تخیل، تنها حالتی از حافظه به شمار می‌رود که اراده در آن آمیخته گشته است؛ یعنی مانند حافظه طبق قانون تداعی عمل می‌کند؛ با این تفاوت که در حافظه قانون تداعی حکمران است؛ اما در خیال اراده حکمران است. ترنس هاوکس خیال را از منظر کالریج این‌گونه تعریف می‌کند: «توانایی فراهم آوردن تصاویرِ در اصل نامشابه براساس تشخیص یک یا چند وجه تشابه» چنین تصاویری فاقد هرگونه ارتباط «طبیعی یا اخلاقی»اند، اما شاعر آنها را براساس «نوعی همسانی تصادفی» خلق می‌کند.» (هاوکس، ۱۳۹۲: ۷۴) خیال به‌نوعی خالق ارتباط بین تصورات یا اموری است که ازنظر شاعر به هم شبیه هستند؛ درحالی‌که ممکن است هیچ شباهتی طبیعی (مطابق با قوانین فهم) باهم نداشته باشند؛ یعنی همان‌طور که قانون تداعی بین امور ارتباط طبیعی (بر اساس قوانین ادراک و تصور) برقرارمی‌کند، خیال نیز تحت اراده انسان بین امور ارتباط ذوقی (مطابق بااراده) ایجاد می‌کند. به همین دلیل کالریج آن را آمیخته با ارادهٔ تجربی می‌داند تا در تقابل با فرایند طبیعی تحت قانون تداعی قرار گیرد.ذهن تحت قانون تداعی با دیدن یک «گل سرخ» به‌صورت غیرارادی به سمت تصور «باغچه حیات خانهٔ قدیمی» می‌رود؛ قانون تداعی ذهن را مطابق تصوری که نیروی استعلایی تصور از پدیدار مشهود (گل در باغچه) بازتولید کرده است، با دیدن «گل» به یاد «باغچه» می اندازاند؛ درحالی‌که در خیال ارادهٔ شاعر با دیدن «گل بنفشه» تصور «زنی با موهای پیچیده» را با آن مرتبط می‌کند. در این حالت هیچ ارتباط طبیعی بین «گل بنفشه» و«زن موی پیچیده» وجود ندارد؛ یعنی شاعر با «گل بنفشه دارای مو» در زمان و مکان معین، مواجه حسی نداشته است؛ بلکه شاعر بر اساس شباهت این ارتباط را می‌سازد و خیال به‌نوعی جایگزین قانون تداعی می‌شود. منظور کالریج از «رهایی خیال از زمان و فضا» دقیقا همین است. تفاوت خیال با تخیل ثانویه در این است که در خیال مرز تصورات حفظ می‌شود و تنها بین آن‌ها ارتباط برقرار می‌شود؛ درحالی‌که تخیل ثانویه با ادغام تصورات تصور جدیدی تولید می‌کند. مطالب ذکرشده نکته بسیار جالبی را در بردارد: قانون تداعی به فرایافت این امکان را می‌دهد که وجه مشترک یا ایدهٔ متعارف چند تصور را دریابد و این چند تصور را تحت ایدهٔ متعارف یگانه کند. خیال دوباره این ایدهٔ متعارف را بازگشایی می‌کند و بین چند تصور ارتباط برقرارمی‌کند؛ به عنوان مثال نیروی تصور تجربی از طریق قانون تداعی در «گل لاله» و «خون» «سرخی» را درمی‌یابد و فرایافت هر دو را در ایدهٔ متعارف

«سرخی» یگانه می‌کند؛ نیروی خیال «سرخی» را معیار قرار می‌دهد و بین«گل لاله» و «خون» ارتباط برقرار می‌کند. ارتباط «سرخی» با «گل لاله» و«خون» طبیعی (مطابق با قوانین فهم در طبیعت شناخت) اما ارتباط «گل لاله» با «خون» خیالی است. به همین ترتیب در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک» که اسناد مجازی است «خورشید خاوری» بر اساس تصوری واحد (ایدهٔ متعارف)، در اینجا«شکافته شدن»، با «جامهٔ چاک شده» مرتبط شده است؛ یا به تعبیر درست‌تر شاعر با مواجه حسی با «خورشید خاوری»، «شکافته شدن» را به‌مثابه ایدهٔ متعارف، اندیشیده و بر همین اساس، «چاک کردن پیراهن» را با آن مرتبط کرده است.به همین دلیل در نظر کالریج خیال با امور ثابت و معین سروکار دارد و همه مواد خود را از قانون تداعی به دست می‌آورد.

تصویرگری در اسناد مجازی

اصطلاح تصویر کاربرد زیادی دارد و درزمینه‌های مختلف معناهای متفاوتی به خود می‌گیرید. این پژوهش به تصویر حاصل از فرآیند تحویل معنا به از قاموسی به مجازی می‌پردازد که در تقابل با تصویر در زبان کاربردی و قاموسی قرار می‌گیرد. محمود فتوحی در کتاب «بلاغت تصویر»تصویر در زبان را دو نوع می‌داند(فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۶).

۱. نویسنده‌ای که زبان واقعی و قاموسی را به منظور انتقال یک تصویر بصری (یک عکس از طبیعت اشیاء) به ذهن خواننده به کار ببرد، به تصویرپردازی دست زده است و همان کاربرد زبان واقعی برای خلق یا بازنمایی یک تجربه حسی، تصویرپردازی نام دارد.

۲. کاربرد صناعات بلاغی برای بیان تصور واندیشه انتزاعی در زبانی زنده، خلاقه و ابداعی نیز تصویرپردازی نامیده می‌شود. تصویرپردازی نوع دوم که از شگردهای تشبیه و تشخیص و کنایه و استعاره و دیگر صناعات ادبی معنوی بهره می‌گیرد، عنصر اساسی شعر و شالودهٔ کار شاعری است.

در این بخش به معنای قراردادی و قاموسی عبارات تکیه نمی‌شود؛ بلکه معنایی مورد توجه است که آفریدهٔ ذهن شاعر و همراه با ارادهٔ آگاهانهٔ اوست؛ در بحث کارکرد شعری در اسناد مجازی گفته شد که در کارکرد شعری زبان، یک معنای دیگر تحت فرایندی دیگر شکل می‌گیرد. در کارکرد شعری، نشانه‌ای که از دال و مدلول قراردادی تشکیل‌شده است (تصویر)، خود نمایندهٔ معنای دیگری (معنای مجازی) است که برای آن‌قرار می‌گیرد؛ ممکن این معنای مجازی در راستای قصد شاعر از بیان عبارت باشد و ممکن است هم معنای مجازی مراد شاعر باشد و هم معنای قاموسی.وقوع هر یک ازین امکانات وابسته به بافت کلام است. به‌عنوان‌مثال در «آفتابی ز مشک بست نقاب»، «زغال نیم آتش‌گرفته»، به‌مثابهٔ معنای مجازی، مقصود شاعر است؛ در این مورد مقصود شاعر تنها بیان معنای مجازی از طریق تصویر است؛ به همین دلیل تمام عناصر ساختمانی «بند» در خدمت تصویر و معنای مجازی آن قرار گرفته‌اند و نمود زبانی این مصراع کاملاً با تصویرگری آن مطابق است؛ ازین رو می‌توان این نوع تصویر را «مستقیم» یا «آشکار» نامید.

اما نباید موارد این‌چنینی ما را به این اشتباه بیندازد که معنای مجازی را همیشه در راستای قصد اصلی شاعر یا نویسنده بدانیم. به عنوان مثال در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک»، «جامه

چاک کردن» می‌تواند هم معنای قاموسی داشته باشد و هم معنای مجازی؛ اما گروه قیدیِ «از رشک» در جایگاه «ادات» به‌عنوان قرینه دال بر این است که معنای قاموسی مقصود اصلی شاعر است و شاعر می‌خواهد بگوید: «خورشید به خاطر حسد جامه دریده است» تا معنای ثانویه از آن اراده کند؛ به همین دلیل همه عناصر ساختمان زبانی به منظور تصویرگری به کار نرفته‌اند. نکتهٔ ظریف تصویر در زبان دقیقاً همین‌جاست؛ معنای مجازی مقصود شاعر نیست؛ اما از طریق تصویرگری به‌وسیلهٔ اسناد مجازی می‌توان به آن دست یافت؛ به‌این‌ترتیب که معنای مجازیِ «جامه چاک کردن»، «خورشید خاوری» است که در بیت حضور دارد. درواقع فرآیند تصویرگری در این‌گونه موارد به‌نوعی کشف می‌شود و سرشت طبیعی و غیرقراردادی تصویر از ورای لایهٔ قراردادی زبان، ظاهر می‌گردد بنابراین می‌توان این نوع تصویر را «غیرمستقیم» یا «پنهان» نامید.

معنای مجازی حضوری مستقل و غیر قراردادی در کلام دارد؛ یعنی نمی‌توان با در نظر گرفتن معنای قاموسی به‌عنوان مقصود اصلی، آن را کنار گذاشت؛ زیرا معلول فرایند تصویرگری است و هرگاه حضور این فرایند در کلام تشخیص داده شود، صرف‌نظر از هرمعنایی که مخاطب درمی‌یابد، معنای مجازی در کلام وجود دارد.

برای بیان انواع و نحوهٔ تصویرگری در «اسناد مجازی» ابتدا باید فرایند شکل‌گیری این صنعت ادبی از منشأ ذهنی(تخیل ثانویه و خیال) تا نمود زبانی بیان گردد. این فرایند را می‌توان بر اساس میزان نمود در نظریهٔ هالیدی بیان کرد. همان‌طور که در بخش بوطیقای ذهنی اسناد مجازی روشن گشت، نیروی تخیل ثانویه منشأ ذهنی برای ادغام تصورات و آفرینش تصوری نو و نیروی خیال منشأ ذهنی برای ایجاد ارتباط بین تصورات بر مبنای مفهوم یا تصوری واحد (ایدهٔ متعارف)، محسوب می‌شود. به دلیل تفاوت شیوه عمل این دو نیرو فرآیند تصویرگری بر مبنای آن‌ها نیز متفاوت است.

درنمود زبانی تصور مرکب که تخیل ثانویهٔ آن را خلق کرده است، یک تصور به‌عنوان «گزاره» به تصور دیگر به‌عنوان «نهاد» اسناد داده می‌شود؛ به عنوان مثال در «آفتابی زمشک بسته نقاب» در سطح اول میزان نمود و دورترین درجهٔ انتزاع از واقعیت، سه عنصر ساختمانی«مسندالیه»، «اسناد» و«متمم» قرار می‌گیرد؛ در سطح دوم طبقهٔ مناسب با جایگاه «مسندالیه» یعنی طبقهٔ اسمی، طبقهٔ مناسب با جایگاه «اسناد»، یعنی طبقهٔ فعلی وطبقهٔ مناسب با جایگاه «متمم»،یعنی طبقهٔ اسمی تعیین می‌شود و درنزدیک‌ترین درجهٔ انتزاع از واقعیت، با قرار گرفتن «آفتابی» از طبقهٔ اسمی در جایگاه «مسندالیه»، «بسته است» از طبقهٔ فعلی در جایگاه «اسناد» و «نقاب ازمشک» از طبقهٔ اسمی در جایگاه «متمم»، دو جایگاه «نهاد» و «گزاره» پر می‌شوند. این نمود زبانی انتزاعی از واقعیتی ذهنی است؛ «آفتابی زمشک بسته نقاب» در لایهٔ زبانی انتزاعی از واقعیتی ذهنی، یعنی همان تصور واحد است؛ با نمود زبانی پذیرفتنِ این تصور واحد، «صورت گرفتن فعلی توسط آفتاب در زمان مضارع و صیغهٔ غایب» منتزع گردیده و بقیه ویژگی‌های این تصور مرکب، نادیده گرفته شده است.

تحت قوهٔ خیال با مواجهٔ حسی با یک پدیدار یا اندیشیدن تصوری، ایدهٔ متعارفی برداشت می‌شود و بر مبنای این ایده، این پدیدار یا تصور با تصور دیگر مرتبط می‌شود؛ مانند: «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک» که قوهٔ خیال با مواجه حسی یا اندیشیدن «خورشیدی که در مشرق طلوع می‌کند» بر مبنای ایدهٔ متعارف، یعنی «شکافته شدن»، آن را با تصور «جامه

دریدن» مرتبط کرده است. نمود زبانی این رابطه این‌گونه است که با قراردادن «خورشید خاوری» از طبقهٔ اسمی در جایگاه «مسندالیه» برای پدیدار یا تصورِ «خورشیدی که در مشرق طلوع کرده است» و قرار دادن «چاک کند» و «جامه» از طبقهٔ فعلی و اسمی در جایگاه «اسناد» و «متمم» برای تصور «جامه دریدن»، بین آن‌ها رابطهٔ اسنادی برقرار کرده و به این ارتباط نمود زبانی بخشیده شده است. «جامه چاک کند» انتزاعی از تصوری ذهنی است که با مواجهٔ حسی یا اندیشیدن دربارهٔ «خورشید در مشرق»، از طریق ایدهٔ متعارف، به دست آمده و «صورت گرفتن فعلی در زمان مضارع و صیغهٔ غایب» منتزع و بقیهٔ موارد نادیده گرفته شده است.

در لایهٔ زبانی، «آفتابی زمشک بسته نقاب» «زغالی را که مقداری از آن آتش گرفته»، نمایش می‌دهد؛ یعنی این اسناد مجازی به‌عنوان «تصویر» (اعم از دال و مدلول) «زغال نیم آتش‌گرفته» ای را نشان می‌دهد که به‌عنوان «معنایی مجازی» برای این تصویر قرارگرفته است. به نظر این پژوهش تصاویر شعری را دال شمردن خالی از اشتباه نیست؛ به همین دلیل فعل «نمایش می‌دهد» برای آن انتخاب شده است؛ درواقع بین «آفتابی ز مشک بسته نقاب»و «زغال نیم آتش‌گرفته» فاصلهٔ بین دال و مدلول قراردادی، وجود ندارد. در نزد ژیلبر دوران تصویر را همچون دال در نظرگرفتن اشتباه است؛ زیرا با این کار تصویر همچون پدیده‌ای قراردادی و اختیاری در نظر گرفته می‌شود. باید تصویر را همچون نماد در نظر گرفت؛ به این معنا که در تصویر تجانس بین دال و مدلول در عمق یک پویایی سازمان دهنده دیده می‌شود. این بدان معناست که تصاویر برخوردار از معنای اصلی هستند: تصاویر به‌نوعی معنایشان را به‌طور محسوس در خود دارند. (عباسی،۱۳۹۰: ۷۲) هنگام تصویر شدن کلام، به تعبیر سهراب سپهری: «داخل واژهٔ صبح صبح خواهد شد»(هشت کتاب،۲۸۶).

در تصویرگری تحت نیروی خیال، «تصویر» و «معنای مجازی» دو الگو دارد: در الگوی اول گزاره به‌عنوان «تصویر» نمایندهٔ نهاد به‌عنوان «معنای مجازی» است؛ به عنوان مثال در «خورشید خاوری کند از رشک جامه چاک»، «جامه چاک کند» تصویرِ نمایندهٔ «خورشید خاوری» است. در الگوی دوم گزاره به‌عنوان «تصویر» نمایندهٔ «معنای مجازی» ای است که خارج از ساختمان زبانی دارد؛ مانند: «گرگ چون رشوه داده بود ز پیش» (نظامی، کلیات: ۷۹۳) که «رشوه داده بود» به‌عنوان تصویر، معنایی مجازی (جمع شدن با سگ نر چوپان) و خارج از ساختمان زبانی را نشان می‌دهد. درواقع در الگوی دوم بر اساس رابطهٔ خیالی یا همان مشابهت، یک گزاره جایگزین گزاره دیگر می‌شود و گزارهٔ جایگزین شده با نهاد ناسازگار است.

تخیل ثانویه دو تصور را درهم ترکیب می‌کند تا تصور نو بیافریند و این تصور نو در لایهٔ زبانی به‌عنوان تصویر، نمایندهٔ معنایی مجازی است که خارج از ساختمان زبانی آن قرار دارد و بر اساس بافت کلام دریافت می‌شود. ازین رو می‌توان اسناد مجازی تصویریِ تحت نیروی تخیل ثانویه را «اسناد مجازی ترکیبی» نامید .به‌وسیلهٔ نیروی خیال یک مفهوم (ایدهٔ متعارف) با نمود زبانی یافتن دو مصداقش، تحلیل می‌گردد و در لایهٔ زبانی مصداقی در جایگاه گزاره قرار دارد، به‌عنوان «تصویر»، نمایندهٔ مصداق دیگر به‌عنوان «معنای مجازی» است؛ ازین رو می‌توان اسناد مجازی تصویری تحت نیروی خیال را «اسناد مجازی تحلیلی» نامید. تصویر در هرکدام ازین دو نوع اسناد مجازی

می‌تواند مستقیم یا غیرمستقیم باشد و ربطی به ترکیبی یا تحلیلی بودن تصاویر ندارد.

مصادیقی از اسناد مجازی وجود دارد که تحت عملکرد قوه تخیل ثانویه، تصویر شعری آفریده نمی‌شود و وحدت دال و مدلول شکل نمی‌گیرد؛ بلکه اسناد مجازی تنها بر معنای ثانویه دلالت می‌کند؛ مانند: «فلک گفت احسنت و مه گفت زه» (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۹۷/۴: ۱۳۰۴) که به قصد مبالغه در ستایش عمل رستم، کنش تخیل صورت گرفته است و امر «گفتن» در جایگاه «گزاره» به «فلک» و «ماه» در جایگاه «نهاد» اسناد داده شده است. این نوع اسناد مجازی که بسامد فراوانی در شعر فارسی، به‌خصوص در اشعار مدحی دارد و مرتبط با معانی ثانویه است، می‌تواند اسناد مجازی «بلاغی» نامیده شود و حوزهٔ بررسی مصادیق آن علم «معانی» است. همچنین نوع دیگری از اسناد مجازی غیر تصویری در روایت‌های متخیل کاربرد دارد؛ به عنوان مثال حافظ در غزلی این‌گونه می‌سراید:

صبح دم مرغ سحر با گل نوخاسته گفت
ناز کم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت
گل بخندید که از راست نرنجیم ولی
هیچ عاشق سخن تلخ به معشوق نگفت
(حافظ، دیوان: ۱۳۶)

شاعر تحت قوهٔ تخیل ثانویه اعمال و رفتار انسانی را به «مرغ سحر» و «گل» نسبت می‌دهد؛ اما تصویرگری‌ای در کار نیست؛ بلکه کنش قوهٔ تخیل ثانویه در خدمت روایتی شاعرانه قرار می‌گیرد. این نوع اسناد مجازی بیشتر در حکایات تمثیلی که حیوانات شخصیت انسانی به خود می‌گیرند، به کار می‌رود و می‌توان آن را اسناد مجازی«روایی» نامید. در نوع دیگری از اسناد مجازی انسان عناصر طبیعت و موجودات دیگر راهمدم، هم‌راز و شریک تجربیات خود فرض می‌کند یا آن‌ها را هم‌احساس خود می‌داند. هم‌احساس به این معنی که او در اشیاء حالات درونی خود را می‌بیند و احساس و عواطف خویش را به اشیاء نسبت می‌دهد. (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۴۷) به عنوان مثال وقتی حافظ می‌گوید: «ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیده‌ای/ ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم» (حافظ: دیوان: ۲۹۲)، «گل» را هم‌درد خود فرض کرده و «داغ صبوحی کشیده‌ای» را به عنوان گزاره به آن اسناد داده است. می‌توان این نوع اسناد مجازی را «عاطفی» نامید.

وحدت الگوی ذهنی اسناد مجازی با ساختمان زبانی آن را می‌توان سنتی دانست که ادبیت متن را به‌عنوان امری اکتسابی و قطعی تضمین می‌کند؛ زیرا ازیک‌طرف به عنوان ابزاری برای ایجاد ادبیت در متن (اکتساب ادبیت) عمل می‌کند و از طرف دیگر به مخاطب این امکان را می‌دهد که ادبیت را به‌عنوان امری قطعی، در متن شناسایی کند. به‌طور روشن‌تر، شاعر یا نویسنده می‌تواند از اسناد مجازی به‌عنوان ابزاری در آفرینش متن ادبی بهره جوید و مخاطب می‌تواند این صنعت را در هر متنی تشخیص دهد و ادبیت متن را بر مبنای آن بسنجد؛ البته این امر موقوف به سنت شدن اسناد مجازی به‌صورت وحدت الگوی ذهنی با ساختمان زبانی آن است؛ به‌گونه‌ای که در قالب ساختی مکرر، قابل‌تشخیص باشد. همچنین همراهی و وحدت ساختمان زبانی اسناد مجازی با الگوی ذهنی آن معیاری است برای تمییز اسناد مجازی از صنایع ادبی دیگر؛ به عنوان مثال در بیت:

«نوای بلبلت ای گل کجا پسند افتد
که گوش و هوش به مرغان هرزه‌گو داری»
(همان: ۳۴۰)

ساختمان زبانی اسناد مجازی وجود دارد و «گوش و هوش به مرغان هرزه‌گو داری» به‌عنوان گزاره ناسازگار به ضمیر مقدر «ای گل» اسناد داده شده است؛ اما الگوی ذهنی اسناد مجازی وجود ندارد و «گل» خود «تصویر» است و «معنای مجازی» دارد؛ نه ارتباطی خیالی بین «گل» و «گوش و هوش داشتن» وجود دارد و نه این دو از طریق قوهٔ تخیل ثانویه برای بیان معنای مجازی، معنای ثانویه، روایتی متخیل و فرض هم‌دمی و هم‌رازی وهم‌احساسیِ دیگر موجودات ترکیب شده اند. همچنین در مواردی مثل: «تا گل روی تو در باغ لطافت بشکفت» (سعدی، کلیات: ۵۶۳) الگوی ذهنی اسناد مجازی وجود دارد و بین تصور «روی» و «گل در باغ شکفته» ارتباط خیالی قابل‌کشف است؛ اما ساختمان زبانی اسناد مجازی وجود ندارد و گروه اسمی «گل روی» ازآنجاکه در سطح پایین‌تر میزان تحلیل، واژهٔ «گل» هستهٔ آن محسوب می‌شود، با «بشکفت» ازلحاظ طرح واژگانی سازگاری دارد. پس معیار تشخیص اسناد مجازی داشتن الگوی ذهنی و ساختمان زبانی آن است.

اسناد مجازیِ مطابق با تحلیل این پژوهش، کاربردی زیادی در ادبیات منظوم و منثور فارسی دارد و موارد زیر در اکثر مصادیق خود الگوی ذهنی و ساختمان زبانی آن را دارا هستند:

۱.«استعاره تبعیه»، یعنی استعاره در فعل مانند: «بنفشه طرهٔ مفتول خود گره می‌زد» که «گره زدن طره» به علاقهٔ شباهت، به معنای دیگری تعبیر و تفسیر می‌گردد.(شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۹۲) در مثال مذکور «نهاد» و «گزاره» با هم ناسازگارند اما در مصادیق دیگری از استعارهٔ تبعیه مانند: «سرانجام اسب را پرواز دادند» (نظامی، کلیات: ۱۶۶) با اینکه فعل به علاقهٔ شباهت به معنای دیگری تعبیر و تفسیر می‌گردد (دارای الگوی ذهنی اسناد مجازی است)؛ اما ساختمان زبانی اسناد مجازی را ندارد.

۲. «تشخیص» اسنادی، یعنی نسبت دادن اعمال و حالات انسانی در جایگاه «گزاره» به غیر انسان در جایگاه «نهاد»؛ مانند همان مثال مورد اول که «گره زدن طره» به‌عنوان عملی انسانی به «بنفشه» اسناد داده شده است.

۳. «استعارهٔ مکنیهٔ اسنادی»، یعنی یکی از ویژگی‌های «مشبه‌به» در جایگاه «گزاره» به «مشبه» در جایگاه «نهاد» اسناد داده می‌شود؛ مانند همان مثال که«گل بنفشه» به زنی تشبیه شده است که موی خود راگره می‌زند؛ «زن» به‌عنوان «مشبه‌به»، در کلام نیامده اما رفتار او به «بنفشه» به‌عنوان «مشبه»، اسناد داده شده است.

اینک که بوطیقای اسناد مجازی تحلیل گردیده است، دسته بندی آن کار راحت‌تری است. می‌توان اسناد مجازی را بر اساس وجوه فعل، مثل امری، اخباری و التزامی، گنجانیدهٔ تصاویر، ارادهٔ انواع معانی ثانویه و شخصیت بخشی به حیوانات یا سایر موجودات، تقسیم‌بندی کرد. دیگر خانه‌ها به وجود آمده‌اند؛ تنها باید بر مبنای بوطیقای اسناد مجازی پر شوند.

بحث و نتیجه‌گیری

در بلاغت قدیم ازیک طرف به دلیل توجه صرف به قواعد صرف و نحو در تحلیل اسناد مجازی و از طرف دیگر به سبب داخل شدن مباحث و نگرش کلامی در بررسی این صنعت، به ظرفیت بوطیقایی آن توجه نشده است؛ بلاغت فارسی معاصر نیز تحت تأثیر شدید بلاغت قدیم قرار دارد؛ به‌طوری‌که در بحث اسناد مجازی، تعاریف بلاغیون قدیم بر اشعار فارسی تطبیق داده شده است. در این پژوهش ظرفیت بوطیقایی «اسناد مجازی» با تبیین فرآیند شکل‌گیری

آن از منشأ ذهنی تا نمود زبانی تحلیل گردید و نتایج زیر به دست آمد:

۱. اسناد مجازی از لحاظ ساختمان دستوری زبان در واحد «بند» قرار دارد و «نهاد» و «گزاره» از لحاظ دستوری با هم مطابقت دارند؛ اما براساس طرح واژگانی با هم ناسازگارند.

۲. این ناسازگاری از آنجا که موجب ابهام می‌گردد، از یک‌طرف انحراف از هنجار معنایی به‌حساب می‌آید و از طرف دیگرچون نظام دلالت قراردادی را مختل می‌کند و تفاوت بنیادین بین نشانه و شیء را آشکار می‌سازد، کارکرد شعری زبان محسوب می‌شود.

۳. فرایند تحویل معنا در اسناد مجازی بدین گونه است که دال و مدلول با هم یک نشانه را می‌سازند و معنای جدید برای این نشانه قرار می‌گیرد؛ بنابراین می‌توان نشانهٔ اعم از دال و مدلول را«تصویر» و معنای جدید را «معنای مجازی» نامید.

۴. تحویل معنا یا تصویرگری، تحت عملکرد دو نیروی ذهنی تخیل ثانویه و خیال دارد؛ تحت نیروی تخیل ثانویه که وظیفهٔ وحدت بخشی به تصورات و ایجاد تصور واحد را بر عهده دارد، در لایهٔ زبانی یک تصور در جایگاه «گزاره» به تصور دیگر در جایگاه «نهاد» اسناد داده می‌شود و این اسناد مجازی به عنوان «تصویر» نمایندهٔ «معنای مجازی»است.نیروی خیال در اثر مواجههٔ با یک پدیدار حسی یا تصور ذهنی، مفهومی واحد (ایدهٔ متعارف) را از آن برداشت می‌کند و تصوری دیگر را بر اساس ایدهٔ متعارف با آن مرتبط می‌کند. در لایهٔ زبانی این تصور دیگر با قرار گرفتن در جایگاه گزاره، «تصویر» و پدیدار یا تصور اول با قرار گرفتن در جایگاه نهاد «معنای مجازی» است. اسناد مجازی مبتنی بر تخیل ثانویه «اسناد مجازی ترکیبی» و اسناد مجازی مبتنی بر خیال «اسناد مجازی تحلیلی» نامیده می‌شود.

۵. در نوعی دیگر از اسناد مجازی عملکرد نیروی تخیل ثانویه به منظور ایجاد تصویر و ارادهٔ معنای مجازی نیست؛ بلکه تنها معنای قاموسی عبارت منتقل می‌شود؛ اسناد مجازی غیر تصویری خود سه نوع است: در نوع اول، اسناد مجازی بر معنای ثانویه دلالت می‌کند، در نوع دوم، اسناد مجازی در خدمت روایتی متخیل که دیگر موجودات در آن شخصیت انسانی می‌یابند، قرار می‌گیرد و در نوع سوم، اسناد مجازی هم‌دم، هم‌راز یا هم احساس دانستنِ دیگر موجودات را بیان می‌کند؛ نوع اول، اسناد مجازیِ «بلاغی»، نوع دوم اسناد مجازیِ «روایی» و نوع سوم اسناد مجازیِ «عاطفی» نامیده می‌شود. به‌این‌ترتیب روشن گشت که بنیاد ذهنی علاوه بر تصویرگری در سه نوع غیر تصویریِ اسناد مجازی تأثیر اساسی و مستقیم دارد.

۶. همچنین وحدت این الگوی ذهنی با ساختمان زبانی اسناد مجازی به صورت سنتی ادبی، از یک طرف به‌عنوان ابزاری برای ایجاد ظرفیت ادبی در متن عمل می‌کند و از طرف دیگر این ظرفیت را برای مخاطب قابل تشخیص و سنجش می‌گرداند.

۷. بر طبق این وحدت سه صنعت ادبیِ «استعاره تبعیه»، «تشخیص» و «استعارهٔ مکنیهٔ اسنادی» در اکثر مصادیق خود اسناد مجازی محسوب می‌شوند. به‌این‌ترتیب می‌توان اسناد مجازی را به‌عنوان یکی از سرشاخه‌های تصویرگری و بیان بلاغی، پرکاربردترین صنایع ادبی در ادبیات منظوم و منثور فارسی و ضامن ادبیت متن دانست.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج ۱. چ ۲. تهران: مرکز.

باطنی، محمدرضا (۱۳۹۲). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*. چ ۳۰. تهران: امیرکبیر.

برت، لورنس (۱۳۸۹). *تخیل* ترجمه مسعود جعفری. چ ۴: تهران: نشر مرکز.

تجلیل، جلیل (۱۳۶۲). *معانی و بیان*، تهران: نشر دانشگاهی.

جرجانی، عبدالقاهر بن عبدالرحمن (۱۳۹۸ ه). *دلائل الإعجاز*، تصحیح و تعلیق: سید محمد رشید رضا، بیروت: دار المعرفه.

ـــــــ (۱۳۸۹). *اسرار البلاغه*، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چ ۵، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۷). *دیوان* تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چ ۶. تهران: اساطیر.

حق شناس، علی محمد (۱۳۸۱). *مرز میان زبان و ادبیات کجاست*. کتاب ماه ادبیات. شماره شصت و پنجم، صص ۳۸-۴۹.

رنجبر، احمد (۱۳۸۵). *بیان*، چ ۱. تهران: اساطیر.

رسولی، عین الله (۱۳۸۹). *اسناد مجازی (تشخیص) از نظر علمای بلاغت*. کتاب ماه ادبیات. شماره صد و پنجاه و دوم. صص ۱۴-۲۰

ژنت، ژرار (۱۳۹۲). *تخیل و بیان*، ترجمهٔ اسدالله تجرق، چ ۱، تهران: سخن.

سپهری، سهراب (۱۳۸۹). هشت *پروژه*. چ ۱. تهران: گفتمان اندیشه معاصر.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵). *کلیات*، به تصحیح محمد علی فروغی، چ ۱، تهران: هرمس.

سکاکی، یوسف بن ابی بکر (۱۴۰۷ ه). *مفتاح العلوم*، تعلیق: نعیم زرزور، بیروت: دارالکتب العلمیه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۶، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس(۱۳۸۶). *معانی*، چ ۱، تهران: میترا.

ـــــــ (۱۳۸۷). *بیان*، چ ۳، تهران: میترا.

ضیف، شوقی(۱۳۸۳). تاریخ *و تطور علوم بلاغت*، ترجمهٔ محمدرضا ترکی، چ ۱، تهران: سمت.

عباسی، علی(۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران*(کارکرد و روش‌شناسی تخیل)، چ ۱، تهران: علمی فرهنگی.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چ ۲. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم حسن(۱۳۸۸). *شاهنامه* (متن انتقادی براساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان. ج ۴. چ ۱۰. تهران: قطره.

قزوینی، جلال‌الدین محمد(۱۴۲۴ه). *الایضاح فی العلوم البلاغه*، تعلیق: ابراهیم شمس الدین، بیروت: دارالکتب العلمیه.

کانت، امانوئل (۱۳۹۰). *سنجش خرد ناب*، ترجمهٔ میر شمس‌الدین ادیب سلطانی. چ ۴. تهران: امیرکبیر.

ـــــــ (۱۳۹۲). *نقد قوهٔ حکم*، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. چ ۷. تهران: نی.

کزازی، میر جلال‌الدین(۱۳۷۳). *معانی*، چ ۳. تهران: نشر ماد(وابسته به مرکز).

گلچین، میترا (۱۳۹۰). *اسناد مجازی و ساختارهای مختلف آن در مثنوی. فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).* شماره چهارم. صص ۲۵۳-۲۶۴.

نظامی، جمال‌الدین ابو محمد(۱۳۸۲). *کلیات* تصحیح وحید دستگردی. چ ۴. تهران: علم.

هاشمی، سید احمد(۱۹۹۹ م). *جواهر البلاغه*. ضبط، تدقیق و توشیق: یوسف الصمیلی. بیروت: مکتبه العصریه.

هاوکس، ترن (۱۳۹۰). *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ ۴، تهران: مرکز.

یاکوبس رومن(۱۳۹۰). *زبان شناسی و شعر شناسی. زبان شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ حسین پاینده و مریم خوزان. چ ۴. تهران: نی.

Coleridge, S,T(1907). Biographia Literaria, J.Shawcroos(Ed.), 1st ed. Oxford.

Halliday. M.A.K (2005).Categories of the Theory of Grammer.The Collected Works of M.A.K Halliday: On Grammer,Jonathan Webster(Ed.),1st vol. 3th ed.London:Continuum.P,37-94.

Leech,Geoffrey (1969).A Linguistic Guide to English Poetry, 1st ed. Newyork: Longma.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی