ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۵، ۷۵–۱۰۰

تشبیه تاریک: گونه‌ای از تصویر در شعر منثور معاصر

سید امیرحسین مرتضایی*
سید جواد مرتضایی**

چکیده

نویسندگان این مقاله مدعی ظهور گونهٔ جدیدی از تشبیه به نام «تشبیه تاریک» در شعر منثور معاصر فارسی هستند که متأثر از ترجمه به وجود آمده‌است. در تشبیه تاریک تصور وجه شباهت برای دو سوی تشبیه یا یکی از طرفین، با توجه به اجزای کلام، قابل توجیه و درک نیست، از این رو فهم روشنی از تشبیه حاصل نمی‌شود. ابتدا، موضوع تأثیرپذیری و جریان ترجمهٔ شعر به اختصار توضیح داده شده‌است. در بخش بحث و بررسی، پس از ارائهٔ تعاریفی از تشبیه، «تشبیه تاریک» معرفی و نمونه‌های شعری مرتبط نیز بررسی شده‌است. سپس نسبت تشبیه تاریک با ابهام و مسألهٔ معنا، بلاغت و زیبایی‌شناسی بحث شده‌است. وجه مشترک تمام این بخش‌ها، عدم توجه به معنا و اولویت ندادن به آن است که در تشبیه تاریک نمود دارد. این سه بخش، به منظور روشن شدن ابعاد تشبیه تاریک و نیز تقویت فرض تأثیرپذیری است. به زعم نویسندگان مقاله، دریافت و فهم نادرست شاعران از این بخش‌ها، فرایند تأثیرپذیری را تقویت و تسهیل کرده‌است. شخصی‌نویسی، ترجمهٔ نامناسب و توجه نکردن مترجم به ارجاعات برون‌متنی در ترجمه از جمله عوامل زمینه‌ساز شکل‌گیری تشبیه تاریک بیان شده‌است.

کلیدواژه‌ها: تشبیه، تشبیه تاریک، بلاغت، زیبایی‌شناسی، ابهام.

---

* دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول)
amirhoseinmortezaei@gmail.com
** دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، gmortezaei@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۹۵/۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۳/۳

۱. درآمد

شعر منثور معاصر تحول‌ها و دگرگونی‌های زیادی را پشت سرگذاشته‌است. شروع این تحولات و تغییرها با فاصله گرفتن از شعر سنتی فارسی و ظهور شعر نیمایی بوده‌است. به تدریج با تثبیت شعر سپید شاملویی و بعد از آن شکل‌گیری جریان‌های مختلف نظیر شعر حجم، موج نو، موج ناب و گرایش‌های شبه‌پست‌مدرن در شعر منثور، این تحول‌ها با سرعت و تنوع زیادی ادامه یافته‌اند. نمود تغییرات در شعر منثور، در سطوح مختلف شعری قابل مشاهده است؛ موسیقی شعر، نحو، واژگان، بلاغت و اندیشه از جملهٔ این سطوح هستند.

هم‌زمان با جریان تحول شعر منثور، نهضت ترجمهٔ آثار خارجی به زبان فارسی نیز مورد توجه واقع می‌شود. از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷، تولید ترجمه‌ای ما در همهٔ عرصه‌ها ده‌ها برابر تولید ملی ما بود (براهنی، ۱۳٦٤: ۹٤). گاهی یک کتاب شعر، توسط چند مؤسسهٔ انتشارات، تحت عناوین مختلف ترجمه و چاپ می‌شود.[۱] گرایش مخاطبان ایرانی به کتب ترجمهٔ شعر، بسیار قابل توجه است؛ این موضوع با مقایسهٔ اجمالی تعداد چاپ‌های مجدّد کتب ترجمهٔ شعر در مقایسه با کتب شعر منثور فارسی به راحتی قابل تشخیص است.

عقیلی آشتیانی ترجمهٔ ادبی را رقیبی سرسخت برای ادبیات ملی به حساب می‌آورد (۱۳۸۲: ۱۰). وجود این رقابت، خواسته یا ناخواسته باعث می‌شود که شاعران داخلی به اشعار ترجمه‌شده به عنوان رقیب ادبی خود، توجه کنند. این موضوع زمینه را برای تأثیرپذیری شعر منثور ایرانی از اشعار ترجمه شده فراهم می‌کند. وی کنجکاوی دربارهٔ فرهنگ ملل دیگر، علاقه به بالا بردن آگاهی مردم و دلسردی نسبت به نگارش به دلیل سانسور را از جمله عوامل افزایش ترجمه در سال‌های اخیر می‌داند (همان، ۱۰– ۱۱).

در روند بازآفرینی شعر به زبان مقصد، ویژگی‌های سبکی، بلاغی و معنایی اثر تا حدودی از طریق ترجمه منتقل می‌شوند و این ویژگی‌ها بر ادبیات و هنر جامعهٔ مقصد تأثیر می‌گذارد. زمانی‌که شعر ترجمه می‌شود، به نوعی جزو متون ادبی زبان مقصد به شمار می‌آید، زیرا آنچه در ترجمهٔ شعر اتفاق می‌افتد، درواقع بازسرایی شعر به زبان مقصد است. در صورتی که شعر ترجمه شده با اقبال روبرو شود، می‌تواند مستقیم و غیرمستقیم بر شعر جامعهٔ مقصد اثرگذار باشد. مسلماً ترجمه‌ها از زبان‌های مختلف به فارسی، توجه نویسندگان و شاعران ایرانی را به خود جلب می‌کند. این توجه موجب تأثیرپذیری شاعران از اشعار ترجمه شده خواهد شد. بنابراین یکی از عوامل ایجاد تغییر و تحول در شعر منثور

فارسی، تأثیرپذیری از آثار ترجمه شده است. از نظر قالب شعری نیز، بیشتر آثار ترجمه شده در قالب شعر منثور ترجمه شده‌اند، حتی اشعار شاعرانی که در زبان اصلی شعرشان دارای موسیقی بیرونی بوده‌است (مثل نزار قبانی).

موضوع تأثیرپذیری از اشعار ترجمه شده، پیشتر نیز مورد توجه پژوهش‌گران واقع شده‌است؛ محمدرضا شفیعی کدکنی معتقد است که شعر امروز صورت تقلیدیِ ترجمه‌های ضعیف و بد شعر فرنگی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ٦۹۸). رضا براهنی ادبیات سراسر جهان و به تبع آن، ادبیات ایران را تحت تأثیر ادبیات غرب می‌داند (براهنی، ١٣٦٤: ٦٠). مسلماً این دو نظر دربارهٔ شعر معاصر نمی‌تواند در خصوص تمام شعرهای تمام شاعران درست باشد. شعر منثور معاصر کم‌وبیش از سنت شعری و نیز تخیل و نوآوری‌های خود شاعر نیز بهره می‌برد، اما این دیدگاه‌ها و دیدگاه‌های مشابه از شدت و وسعت زیاد تأثیرپذیری ادبی از متون ترجمه شده در سطوح مختلف حکایت دارد.

علاوه بر کتاب‌های نظری ترجمه شدهٔ ادبیات که می‌توانند عامل آشنایی شاعران ایرانی با مبانی شعری خارجی باشند، مواجههٔ شاعران معاصر با اشعار ترجمه شده به دلایلی که پیشتر برشمردیم، زمینه‌ساز آشنایی بیشتر آنان با بلاغت و زیبایی‌شناسی جدید می‌شود؛ هرچند که این آشنایی از طریق ترجمه است و ممکن است ناقص یا حتی اشتباه باشد. این آشنایی باعث می‌شود که در موارد تأثیرپذیری شعر منثور معاصر از اشعار ترجمه شده هم‌سویی‌ها (درصورت مناسب بودن ترجمه) و گاه ناهم‌سویی‌هایی (در صورت نامناسب بودن ترجمه) با اصول بلاغت و زیبایی‌شناسی جدید دیده شود. تنها کیفیت ترجمهٔ مترجم، نوع این آشنایی را تعیین نمی‌کند، مواردی از جمله محدودیت‌های زبانی، فرهنگی و اندیشگانی سبب کاهش تناسب میان متن مترجَم و متن اصلی می‌شود که به نوبهٔ خود، در کیفیت و نوع آشنایی شاعران زبان مقصد با اصول یاد شده نقش دارد.

در اوایل کتاب *با چراغ و آینه* می‌خوانیم:

جملهٔ درخشانی که در اغلب فصول این کتاب، صفحه به صفحه، مگسترد این است که

> «تمام تحولات و بدعت‌ها و بدایع شعر مدرن ایران تابعی است از متغیر ترجمه در زبان فارسی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۵).

یکی از حوزه‌های تأثیرپذیری، حوزهٔ بلاغت است. تأثیرپذیری در این حوزه تدریجی بوده‌است و به نظر می‌رسد از زمان نیما ضمن آشنایی او و شاعران هم‌دوره‌اش با شیوه‌های تصویرپردازی و شگردهای بیانی شاعران مکاتب رمانتیسم (romanticism) و سمبولیسم

(symbolism)آغاز شده‌است. در ضمن این تأثیرپذیری فاصله گرفتن از اصول بلاغی سنتی نیز اتفاق می‌افتد. در شعر نیما بنا به نظر باباچاهی، غرابت‌ها و فاصله گرفتن‌ها از اصول بلاغی دیده می‌شود (باباچاهی، ۱۳۷۷: ۱/ ۲۳).

بررسی روند و چگونگی تأثیرپذیری آثار ادبی معاصر، در حوزه‌های مختلف، نیازمند مطالعه‌ای گسترده است که با حجم یک مقاله تناسب ندارد. روند رو به رشد تأثیرپذیری از دوران مشروطه تا به امروز ادامه داشته‌است. در این مقاله سعی شده‌است، یکی از وجوه این تأثیرپذیری در چند شاعر نام‌آشنای معاصر بررسی شود.

شاعران منثورنویس معاصر فارسی در حوزهٔ بلاغت و به طور خاص، تصویر، به میزان قابل توجهی متأثر از ترجمه بوده‌اند. تشبیه از صنایع بلاغیو تمهیدات تصویرپردازی در شعر است که بر مبنای شباهت بین دو امر شکل می‌گیرد و زیربنای آن مقایسهٔ مشبه و مشبه‌به و برتر دانستن یکی نسبت به دیگری است. در این مقاله به مسألهٔ تأثیرپذیری شعر منثور معاصر از اشعار ترجمه شده در حوزهٔ تشبیه می‌پردازیم. تشبیه در شعر منثور معاصر فارسی به تأثّر از کتاب‌های ترجمه شده، از اصول سنتی خود فاصله می‌گیرد و هم‌راستا و هم‌سو با اصول و قواعد بلاغی و زیبایی‌شناسی جدید، شکل جدیدی به خود می‌گیرد. در این مقاله نوعی از تشبیه را معرفی می‌کنیم که در آن تصور و در نظر گرفتن وجه شباهت برای دو سوی تشبیه یا یکی از طرفین، با توجه به اجزای کلام، قابل توجیه و درک نیست؛ از این رو، فهم روشنی از تشبیه حاصل نمی‌شود و تشبیه، تاریک است. بر اساس ویژگی‌های آن، نام «تشبیه تاریک» را برای آن برگزیده‌ایم. اصطلاح‌هاییمانند «تشبیه مبهم»یا «تشبیه بی‌معنا»مناسب نبودند؛چراکه به هرحال می‌توان در مواردی با تفاسیری، معنایی (هر چند غیرمستدل) برای برخی ازاین تشبیه‌ها قائل شد. همچنین از آنجا که ابهام،ارزش زیبایی‌شناختی دارد و لزوماً تمام این تشبیه‌ها ارزش زیبایی‌شناختی ندارند، اصطلاح «تشبیه تاریک»مناسب‌تر به نظر می‌رسد.

سعی داریم ضمن تعریف و مشخص کردن ویژگی‌های این نوع تشبیه، به نسبت آن با بلاغت سنتی و جدید، ابهام و مسألهٔ معنا و زیبایی‌شناسی جدید بپردازیم؛ چراکه این‌ها عواملی هستند که از یک سو باعث شکل‌گیری این تشبیه و از سوی دیگر تسهیل کنندهٔ گرایش شاعران منثورنویس داخلی به آن بوده‌اند. نویسندگان مقاله سعی دارند به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

تشبیه تاریک چه ویژگی‌هایی دارد؟

نسبت این نوع تشبیه با بلاغت، زیبایی‌شناسی و موضوع ابهام چیست؟
نقاط اختلاف و اشتراک تشبیه تاریک با انواع قدیمی و جدید تشبیه چیست؟
با توجه به حوزه‌های نظری مختلف، تأثیرپذیری در شعر منثور معاصر فارسی در خصوص تشبیه تاریک، محصول چه عواملی است؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شعر منثور معاصر و به طور خاص تأثیرپذیری بلاغی آن اثر مستقلی چاپ نشده‌است و حوزهٔ بررسی در آثار زیر نیز وسیع‌تر از موضوع این مقاله است؛ اما آثار زیر در خصوص موضوع تأثیرپذیری درخور توجه هستند. سعی شده‌است ضمن معرفی اجمالی این آثار، نقدی موجز نیز ارائه شود.

براهنی (۱۳٦٤) در کتاب «*کیمیا و خاک: مؤخره‌ای بر فلسفهٔ ادبیات*» سعی داشته‌است تا با نگاهی جامعه‌شناسانه به بررسی تأثیرپذیری ادبی از غرب بپردازد. وی ابتدا موضوع تأثیرپذیری را در حیطه‌های مختلف به اختصار توضیح می‌دهد، سپس به طور خاص به ادبیات می‌پردازد. نویسنده پیشرفت‌های غرب در عرصه‌های مختلف را عامل اصلی این تأثیرپذیری معرفی می‌کند. او کمتر به طور خاص به وجوه و اشکال مختلف تأثیرپذیری در آثار ادبی پرداخته‌است و بیشتر توضیحات او کلی و عمومی است که به نظر می‌رسد چندان مناسب یک اثر انتقادی نیست و از وجههٔ تخصصی آن می‌کاهد.

در کتاب چهار جلدی «*تاریخ تحلیلی شعر نو*»، *جواهری گیلانی* (شمس لنگرودی) (۱۳۷۷) با رویکردی شبه جامعه‌شناختی سعی داشته‌است، تحولات شعر معاصر فارسی در یک دورهٔ تاریخی هفتاد و سه ساله را مطالعه کند. استفاده از متون فراوان و نشریات دوره‌های مختلف از امتیازهای این اثر است. با وجود کاستی‌های فراوان از جمله محدود بودن به یک دورهٔ تاریخی خاص، ضعف در تحلیل‌های علمی ادبیات، وسعت تحقیق و کنکاش مؤلف در متون مختلف باعث می‌شود تا این دورهٔ چهارجلدی را به عنوان یکی از اولین تلاش‌ها برای بررسی دقیق شعر نو، بپذیریم.

خواجات (۱۳۸۷) در مقالهٔ «*عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی*»، آن‌جا که به شعر معاصر و ابهام می‌پردازد، سهل‌انگاری شاعران در فهم سنت شعر فارسی و توسل بی‌چون‌وچرا به نظریات زبان‌شناسان و فلاسفهٔ غربی را عامل پریشانی شعر ایشان می‌داند.

نویسندهٔ مقاله به تقسیم بندی و ارائهٔ شواهد شعری برای انواع ابهام می‌پردازد، ولی در خصوص تأثیرپذیری شواهدی را ارائه نمی‌دهد.

شفیعی کدکنی در کتاب «*با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران*» (۱۳۹۰) کوشیده‌است تا موضوع تأثیرپذیری را تبیین کند. در بخش اول، با نگاهی تاریخی–اجتماعی، مبانی موجدِ تأثیرپذیری را توضیح داده‌است. در بخش بعدی، توصیف شماری از افراد تأثیرگذار در ایجاد تحول همراه با چند سفرنامه آمده‌است. در بخش سوم، شروع این تأثیرها و تغییرها بیان شده‌است. در بخش چهارم، که بخش اصلی کتاب محسوب می‌شود، نویسنده به نمود تأثیرها بر شعر فارسی پرداخته‌است و در نهایت چندین شاعر متأثر از شعر و ادب غربی در بخش پنجم بررسی شده‌اند. با عنایت به مفید بودن تمام مطالب کتاب، اگر بخش‌های سوم، چهارم و پنجم ادغام می‌شدند و تمرکز نگارنده بیشتر بر نشان دادن نمودها و الگوهای تأثیرپذیری در نظامی معنادار بود، هدف اصلی کتاب، یعنی پرداختن به موضوع تأثیرپذیری، بهتر دنبال می‌شد.

شفائی در مقالهٔ «*جریان‌های ناپایدار شعر معاصر*» (۱۳۹٤) به توصیف جریان‌های مختلف شعری بعد از نیما پرداخته‌است. جز در مقدمهٔ مقاله، که اشاره‌ای کوتاه به موضوع تأثیرپذیری ادبی در صد سال اخیر دارد و نویسنده دگرگونی‌های ادبی حاصله از آن را بی‌سابقه می‌داند، در ادامهٔ مقاله به این تأثیرپذیری و نمودهای آن پرداخته نشده‌است.

۳. بحث و بررسی

تقریباً در تمام تعاریف علمای بلاغت، اصل همانندی و مشابهت دو سوی تشبیه (مشبه و مشبه‌به) مورد توجه واقع شده‌است و در هیچ‌کدام (به جز تعریف شمیسا) به این موضوع که شباهت باید دیریاب و ادعای غیرواقعی مؤلف باشد، اشاره‌ای نشده‌است. چند تعریف را مرور می‌کنیم:

جرجانی تشبیه را مشارکت امری با امری دیگر می‌داند (جرجانی، ۱۳۷٤: ۲٤٦).

تشبیه اشتراک میان مشبه و مشبه‌به از جهتی و افتراق از جهتی دیگر است (سکاکی، بی‌تا: ۱٤۱).

چیزی به چیزی مانند کردن است و در این باب از معنایی مشترک میان مشبه و مشبه‌به چاره نبود (رازی، ۱۳۳٦: ۳٤٥).

تشبیه دلالت امری است بر امر دیگر در معنایی (خطیب قزوینی، ۱۳٦۳: ۲۲٤).

تشبیه آن است که چیزی را به چیزی در صفتی مانند کنند (همایی، ۱۳٦۳: ۲۲۷).

یادآوری همانندی و مشابهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود داد (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ۵۳).

وجود مشابهت و همانندی میان دو امر که مبنای تشبیه است، با اصل حاکم بر توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های متون ادبی سنتی هماهنگ است. شعر سبک خراسانی سرشار از توصیف‌های عینی و محسوس است و به تدریج در قرن ششم تشبیه‌های عقلی به وجود می‌آیند و کلام خیالی‌تر می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۲-۲۳)، اما اصل معنی‌داری در شعر کلاسیک را همواره باید مدنظر قرار داد. بنا به گفتهٔ پورنامداریان، رابطهٔ عینیت و ذهنیت در سبک‌های خراسانی، عراقی و هندی تغییر و تحول‌هایی داشته‌است، اما شاعران همواره به اصل معنی‌داری توجه می‌کردند (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ٤٤).

در تعاریف غربی‌ها از تشبیه نیز به طور ضمنی لازم است میان طرفین تشبیه، شباهت وجود داشته باشد و شرطی مبنی بر این‌که ادعای مشابهت دو امر باید غیر واقعی باشد، وجود ندارد:

تشبیه اساساً شکلی از بیان است که نیازمند ارجاعی آشکار به نهادهای منبع (مشبه) و هدف (مشبه‌به) و ساختی روشن است که آنها را به هم پیوند می‌دهد (Israel et al. 2004: 129).

شکلی بیانی که در آن چیزی به چیز دیگر پیوند داده شده‌است به شیوه‌ای که تصویری را روشن کند و بهبود بخشد. تشبیه شباهتی واضح است که با استفاده از کلمات «مثل» یا «مانند» قابل تشخیص است(Cuddon, 2013: 657).

تشبیه وسیله‌ای تخیلی و بنابراین شاعرانه برای ارائهٔ یک توصیف روشن یا بیان یک امر صادق است(Kleiser, 1925: 3).

وجه اشتراک میان این تعاریف و تعریف‌های دیگر تشبیه، وجود اشتراک بر مبنای شباهت میان دو طرف تشبیه و نیز آشکار بودن این اشتراک در واقع و در بیان است. موضوعی که در آموزش نوع استفاده از تشبیه نیز مورد تأکید واقع شده‌است؛ وجه شباهت میان چیزهای نامشابه باید برای جلوگیری از پریشانی و ابهام مشخص شود (Harris, 2009: 26). مطابق دلالت ضمنی تعاریف قبلی و اشارهٔ واضح گزارهٔ اخیر، نبود ابهام و وضوح در معنا از ویژگی‌های تشبیه است.

در اشعار منثور معاصر و ترجمه شده نوعی از تشبیه وجود دارد که نمی‌توان برای دو طرف تشبیه وجه شباهتی متصور شد و یا وجه شباهتی که مدعای شاعر است، در یکی از

طرفین قابل دریافت نیست. در خصوص شعر ترجمه شده، ممکن است وجه شبه این تشبیه‌ها با توجه به بافت فرهنگی‌ای که در زبان مبدأ شعر وجود دارد، برای مخاطب در زبان مبدأ کاملا ملموس و قابل درک باشد و ترجمه باعث شود که برای مخاطب خارجی شعر، وجه شبه دور از ذهن شود. ترجمهٔ نامناسب و فهم نادرست مترجم می‌تواند دلیل دیگری بر این امر باشد.

در خصوص انواع تشبیه، تقسیم‌بندی‌هایی داریم که بعضی از انواع معرفی شده در آن‌ها تشابه‌هایی با این نوع تشبیه دارند. در خصوص تشبیه بعید توضیحاتی ارائه شد، چهار نوع از تشبیه‌های مشابهِ تشبیه تاریک را معرفی می‌کنیم.

بیردسلی (Beardsley) دو نوع تشبیه را معرفی می‌کند، «تشبیه باز» (open simile) و «تشبیه بسته»(closed simile). او در توضیح بیان می‌کند که یک تشبیه باز بیشتر مستعد تفاسیر متفاوت است. بنابراین، یک تشبیه باز به همین منوال بازتر و نامعین‌تر از نوع مقابل بسته‌اش (تشبیه بسته) است(Beardsley, 1958: 136-138).

فیشلو (Fishelov) نیز تشبیه را بر دو نوع می‌داند، «تشبیه شاعرانه» (poetic simile) و «تشبیه غیرشاعرانه» (non poetic simile). یکی از قواعد ساختاری و معنایی برای «تشبیه شاعرانه» را وجود فاصلهٔ زیاد معنایی میان موضوع (topic) (مشبه) و رسانگر (vehicle) (مشبه‌به) می‌داند (Fishelov, 1993: 15). همچنین او دو نوع استراتژی اصلی بلاغی را که برای ایجاد یک تشبیه شاعرانهٔ موفق استفاده شده‌است، آشنایی‌زدایی امر آشنا و آشنایی‌زایی برای امر ناآشنا معرفی می‌کند (Ibid, 19-20).

تشبیه‌هایی که در آنها وجه شبه بیان می‌شود و رابطهٔ روشنی با دو سوی تشبیه دارد را «تشبیه‌های ساده» (plain simile) نامیده‌اند (Cuddon, 2013: 95). بنابراین نوع مقابل این نوع تشبیه را باید تشبیه پیچیده دانست که درآن رابطهٔ دو سوی تشبیه با وجه شباهت روشن نیست.

بتلهم (Bethlehem) در خصوص تشبیه و غیرمتعارف بودن، تشبیه‌های غیرمتعارف را تشبیه‌هایی می‌داند که محتوای آنها شباهت مورد ادعا را از بین می‌برد. مانند این تشبیه: «زمین مثل یک پرتقال، آبی است» (Bethlehem, 1996: 215 and 232). در این مثال، محتوای تشبیه ادعای مشابهت رنگ میان زمین و پرتقال را از بین می‌برد چون رنگ آبی را به عنوان وجه شباهت بیان می‌کند که دربارهٔ پرتقال صادق نیست. تفاوت این تشبیه وجههٔ تعمدی است که کاربر تشبیه در نظر دارد تا هیچ‌گونه شباهتی وجود نداشته باشد، حال آن‌که عدم

تناسب وجه شباهت با طرفین در تشبیه مورد نظر ما، حداقل در خصوص اشعار ترجمه شده، می‌تواند ناشی از ترجمهٔ بد یا ارجاعات برون‌متنی باشد که مترجم آنها را توضیح نداده‌است.

نقطهٔ اشتراک تمام این تعاریف، مبهم بودن زمینهٔ ارتباطی میان دو سوی تشبیه با وجه شباهت و به تبع آن با یکدیگر است که سبب پیچیدگی در رسانندگی معنا و دیریابی آن می‌شود. انتقال این نوع تشبیه‌ها از یک زبان به دیگری از طریق ترجمه دشوارتر از تشبیه‌های معمول است. به نظر می‌رسد در مواردی این انتقال به دلایل مختلف (از جمله ضعف مترجم و تفاوت فرهنگی) باعث شده‌است که دیریابی روابط اجزای تشبیه آنقدر افزایش یابد که در نهایت منجر به عدم فهم و بی‌معنایی تشبیه شود. از سوی دیگر، با وجود نامفهوم بودن این نوع تشبیه در کتب ترجمه شدهٔ شعر، مخاطبان ایرانی از این کتاب‌ها استقبال می‌کنند و این استقبال زمینهٔ کاربرد متأثرانهٔ این نوع تشبیه توسط شاعران ایرانی را تسهیل می‌کند. از آنجا که وجه اصلی تفاوت این نوع تشبیه با تشبیه‌های دیگر مربوط به معنا است، این نوع را «تشبیه تاریک» نام‌گذاری می‌کنیم که نقطهٔ مقابل انواع دیگر تشبیه است که در آنها روابط معنایی اجزا روشن است. نویسندهٔ مقاله مدعی نیست که تنها ترجمهٔ بد این چهار نوع تشبیه عامل ایجاد تشبیه تاریک بوده‌است. صرف نظر از نقش پررنگ این چهار نوع در ایجاد تشبیه تاریک، تشبیه‌های روشن (مثل تشبیه بسته) نیز از رهگذر ترجمه‌ای نامناسب می‌توانند موجد تشبیه تاریک باشند.

در تعداد زیادی از تشبیه‌های کلاسیک، وجه شباهت امری محسوس است، بنابراین درک آن برای مخاطب آسان است. در مواردی که یکی از طرفین تشبیه و یا هر دو طرف آن از امور ذهنی هستند، فهم وجه شباهت دشوار است، اما اغلب می‌توان وجه شباهت ذهنی‌ای برای آن متصور شد، چرا که شاعران همواره اصل معنی‌داری را در نظر داشته‌اند و این اصل را در خصوص تشبیه‌ها هم رعایت می‌کردند. در واقع تشبیه بعید در شعر کلاسیک، معادل تشبیه بدیع و نو است و دلیل بعید بودن را می‌توان به همان نو بودن تشبیه نسبت داد. علاوه بر این، همان‌طور که از نام این گونهٔ تشبیه برمی‌آید، وجه شباهت در آن «دور» است، ولی وجود دارد.

در شعر منثور معاصر و شعر ترجمه شده، وضع به شکل دیگری است. در این اشعار، با وجود عینی بودن طرفین تشبیه (در بعضی تشبیه‌ها)، باز هم نمی‌توان وجه شباهتی را در نظر گرفت و یا در مواردی که یکی از طرفین تشبیه یا هر دو سوی آن ذهنی هستند، عموماً

تصور وجه شباهت غیرممکن یا خیلی دور از ذهن است. در مواردی نیز وجه شباهت در شعر آمده‌است، اما به دلیل دور از ذهن بودن نمی‌توان آن را به طرفین تشبیه نسبت داد و در اغلب موارد وجه شبه نسبتی با یکی از طرفین تشبیه یا هر دو طرف ندارد. ظاهراً وجه شباهت در تشبیه‌های امروزی شخصی هستند، یعنی شاعر مدعی است که بنا به تجربهٔ فردی دو امر از حیثی به هم شبیه هستند، اما در شعر توضیحی که این وجه‌شباهت شخصی را روشن کند، وجود ندارد.

نوع این تصویرپردازی‌ها در قالب تشبیه بسیار به تصاویر سوررئالیستی نزدیک است، تصویرها در متن سوررئالیستی نه تنها موجب تداوم معنا در کلام نمی‌شوند، بلکه درست در تقابل و تعارض با هم قرار دارند. هر دال، قلمرو دلالی دال پیشین را منهدم می‌کند. نسبت تصویرها و اشیاء به هیچ وجه عقلانی نیست، نه شباهت در میان است و نه علاقهٔ مجاورت و التزام. شاعر کلاسیک، هنگامی که تصویری می‌سازد، در واقع یک طرف را به حمایت طرف دوم تصویر می‌آورد؛ مثلاً در این تصویر: «کمان ابرویت را گو بزن تیر» (حافظ، ۱۳٦۹: ٤٥۰) بخش اول تصویر (کمان) بیانگر بخش دوم (ابرو) است. شاعر با بیان شباهت میان دو طرف تصویر، صفت قوس و انحنا و کشیدگی را به ابرو داده‌است. اما وقتی شاعری می‌گوید: «باران مردمک می‌بارید» با آنکه انرژی عاطفی نیرومندی در تصویر ایجاد کرده، اما به دشواری می‌توان میان دو طرف آن (باران+ مردمک) رابطه‌ای پیدا کرد (فتوحی، ۱۳۹۳: ۳۲۲).

در واقع به نظر می‌رسد که وجه اختلاف تشبیه‌های معاصر با تشبیه‌های موجود در اشعار سنتی ما، تازگی تشبیه‌ها و شخصی بودن وجه شبه در آن‌ها است.

در این نوع تشبیه‌ها، به دلیل عدم امکان یافتن ارتباط معنایی برای مخاطب، اصل معنی‌داری رعایت نمی‌شود. بنابراین، نمی‌توان منشأ این نوع تشبیه‌ها را شعر کلاسیک ایرانی دانست. در واقع بی‌معنایی در شعر امروز، خودخواسته و آگاهانه در جهت ایجاد زیبایی در شعر است و بسامد بالایی هم دارد، اما در شعر کلاسیک، ناآگاهانه و ناشی از عواملی چون غلبهٔ احساسات است و عموماً بسامد کمی دارد، چرا که شاعران اصل معنی‌داری را مدنظر داشته‌اند.

نمونه‌هایی از این نوع تشبیه در آثار منثور معاصر و ترجمه شده ارائه می‌شود. پیش از ارائهٔ نمونه‌ها، لازم است بگوییم که در تشبیه هر چیزی به چیز دیگر، به هر حال توجیه‌ها و تفسیرهایی را می‌توان ارائه داد. اگر هر تفسیر و توجیه دور و ذوقی را برای وجه مشابهت و

رسانگری تشبیه بپذیریم، باید وجود وجهی از شباهت میان دو سوی را نادیده بگیریم که در این صورت همه‌چیز به همه‌چیز شبیه خواهد بود. ذکر تمام این تشبیه‌ها در تمام اشعار شاعران منثور معاصر ممکن نیست، بنابراین یک نمونه برای چند شاعر نام‌آشنا و در عین حال متفاوت با یکدیگر، ارائه شده است تا نشان دهیم، کاربرد این نوع تشبیه مختص سبک و نوع شعری خاصی نیست و در اغلب شاعران شعر منثور، صرف نظر از تفاوت‌های آنان دیده می‌شود.

شبیه همه چیز بودند جز آدم/ مثل ساعت دیواری، احمق/ کله خر/ و غمگین و ترحم‌آور/ مثل دستبند، مثل زنجیر

(حکمت، ۱۳۸۹: ۷۶)

در این شعر، آن‌ها به ساعت دیواری تشبیه شده‌اند و وجه شباهت، احمق و کله‌خر بودن در نظر گرفته شده‌است. نسبت دادن دو صفت احمق و کله‌خر به ساعت، دور از ذهن است. در تشبیه دوم آن‌ها به دستبند و زنجیر تشبیه شده‌اند و وجه شباهت غمگین بودن و ترحم‌آور بودن در نظر گرفته شده‌است، که نسبت دادن این دو صفت به دستبند و زنجیر نیز از تصور دور است.

می‌روم/ و برای راهم طرح ماندن می‌کشم/ ماندنی/ چونان چرخش کبوتر در هوا

(احمد سعید، ۱۳۹۳: ۹)

ماندن (مشبه) به چرخش کبوتر در هوا (مشبه به) تشبیه شده است. ماندن، مفاهیمی نظیر ایستایی و سکون را به ذهن متبادر می‌کند، در حالی‌که چرخش بیشتر بر حرکت، جنبش و در نهایت رفتن دلالت دارد. شبیه دانستن این دو، بدون ذکر وجه شباهت، تشبیهی دور از ذهن را به وجود آورده است.

وقتی نمی‌توانند با تمام وجود عشق بورزند/ عشق شما را ناکامل می‌دانند/ آن‌وقت از شما متنفر خواهند شد/ و نفرت‌شان تمام عیار است/ مثل یک الماس درخشان/ مثل یک چاقو/ مثل یک کوه/ مثل یک ببر/ مثل شوکران/ این است والاترین هنرشان

(بوکوفسکی، ۱۳۸۹: ۱۵۶– ۱۵۷)

تشبیه موجود در این شعر را به دو شکل می‌توان صورت‌بندی کرد. اول این که می‌توانیم بگوییم «آن‌ها» به الماس، چاقو و بقیهٔ موارد تشبیه شده‌است و وجه شبه نیز نفرت

تمام عیار داشتن است. دوم این که می‌توانیم بگوییم نفرتِ آن‌ها به الماس، چاقو و موارد دیگر تشبیه شده‌است و وجه شباهت، تمام عیار بودن است. اگر هرکدام از این صورت‌بندی‌ها را بپذیریم، وجود وجه شباهت در بعضی از مشبه‌به‌ها قابل تصور نیست. اگر تمام عیار بودن را وجه شبه در نظر بگیریم برای شوکران، چاقو، کوه و ببر نمی‌توان ویژگی تمام عیار بودن را در نظر گرفت. اگر نفرت تمام عیار داشتن را مدنظر بگیریم، برای الماس و کوه نمی‌توان دقیقاً چنین ویژگی‌ای را متصور شد. بنابراین، چه «نفرت تمام عیار داشتن» را وجه شبه بدانیم، چه «تمام عیار بودن» بر بعضی از مشبه‌به‌ها معنای قابل توجیهی بر اساس اجزای کلام بدست نمی‌آید.

مرغان سفید دریایی/ مثل ساعتی جیبی نگاه می‌کنند

(رفعت، ۱۳۹۰: ۸٤)

در این تشبیه مرغان سفید دریایی (مشبه) به ساعتی جیبی (مشبه‌به) تشبیه شده است و وجه شبه نگاه کردن است. دور از ذهن بودن این تشبیه ناشی از تشخیص است. نگاه کردن که ویژگی موجود زنده است به ساعت جیبی نسبت داده شده است. چون ویژگی‌ها و چگونگی این نگاه کردن بیان نشده است و بدون هیچ توضیحی به مرغان سفید دریایی تشبیه شده است، نمی‌توان فهمید که نگاه کردن ساعتی جیبی چگونه است و این نگاه کردن چرا شبیه به نگاه کردن مرغان سفید دریایی است.

شکوه را سپیده‌دم/ از کنار پیاده‌روها/ برای دوست/ می‌چیند/ با رسمِ راست/ تا دوست را شبانه/ مردی درست/ ببیند/ زیباتر از تنفس طاعون.

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ٥٨٦)

تشبیهی پنهانی در سه سطر پایانی شعر وجود دارد. شاعر، «دوست را شبانه دیدن به صورت مردی درست» به «تنفس طاعون» تشبیه کرده‌است. وجه شباهت دو سوی این عبارت‌ها، زیبایی است، که در این تشبیه مشبه (دیدن دوست) از مشبه‌به (تنفس طاعون) زیباتر است. دو عامل باعث شده‌اند که این روابط ارکان تشبیه روشن نباشد. عامل اول این است که در نظر گرفتن وجه شبه یعنی زیبایی برای مشبه‌به دور از ذهن است. چه کیفیتی در تنفس طاعون وجود دارد که آن را زیبا می‌کند؟ عامل دوم، در رابطهٔ دو سوی تشبیه است، وقتی زیبایی وجه شباهت دیدن دوست و تنفس طاعون است، عامل یا عوامل

مشابهی در این دو مفروض است که به وجود آورندهٔ زیبایی است. این عامل یا عوامل نیز روشن نیستند.

آه انسان قدم‌ها و آینه!/ از هستی و حوصله/ حرفی اگر باقی‌ست،/ می‌خواهم برهنه بمیرم/ برهنه همچون نام تو

(صالحی، ۱۳۸۹: ۱۲۶–۱۲۷)

تشبیه این شعر را به دو نوع می‌توان صورت‌بندی کرد. یکی اینکه من (مشبه) می‌خواهم همچون نام تو (مشبه‌به) برهنه بمیرم (وجه شبه). دیگر این‌که من (مشبه) می‌خواهم همچون نام تو که برهنه است (مشبه‌به)، برهنه (وجه شبه) بمیرم. تفاوت این دو صورت‌بندی، در این است که وجه شباهت در اولی برهنه مردن و در دومی برهنه بودن است. با توجه به سطر پایانی، صورت اخیر مرجح است اما در هر دو صورت، نمی‌توان وجوه شباهت را برای مشبه‌به متصور شد. رسیدن به معانی محتمل برای برهنه بودن یا برهنه مردن نامِ تو مستلزم وجود نشانه‌هایی در کلام است که ذهن را به سمت معنا هدایت کند، نبود این نشانه‌ها موجب شده‌است که با ابهام در تشبیه مواجه باشیم.

بوی پیرهنت چون برف بهاری تمام اتاق‌ها را سفید کرده بود

(شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۵۹۲)

در این تشبیه بوی پیراهن به برف بهاری تشبیه شده‌است و وجه شباهت نیز سفید کردن تمام اتاق‌ها در نظر گرفته شده‌است. تصور این که بوی پیراهن چطور می‌تواند اتاق را سفید کند دور از ذهن است.

کلمات چیستند/ که چون میخ‌ها در پایم فرو رفته‌اند/ و چون شاخه‌های نرگس/ در دستانم منتظرند

(عبدالملکیان، ۱۳۹۰: ۷۱)

در این نمونه که بند اول شعر «کلمات» است، دو تشبیه می‌بینیم. در یکی کلمات به میخ‌ها تشبیه شده و وجه شبه در پایم فرورفتن بیان شده است؛ و در دومی، کلمات به شاخه‌های نرگس تشبیه شده و وجه شبه در دستانم منتظر بودن بیان شده‌است. در هر دوی این تشبیه‌ها، وجه شبه را می‌توان برای مشبه‌به، تصور کرد؛ میخ که ممکن است در پا فرورود، یا شاخه‌های گل نرگس که در دست‌ها مانده‌اند. اما این وجوه را نمی‌توان به مشبه‌انتساب داد. روشن نیست که در پا فرو رفتن کلمات، یا در دستان منتظر ماندن کلمات،

چه مفهوم یا مفاهیمی را منتقل می‌کند. حتی اگر اغماض بسیار، تعابیری نظیر آزار دهنده‌بودن کلمات، یا تعلل و دیریابی کلمات را به ترتیب برای دو تشبیه بپذیریم، بازهم این اشکال وجود دارد، که چرا برای به تصویر کشیدن آزاردهندگی کلمات، شاعر آن را با فرو رفتن میخ در پا مشابه دانسته‌است و برای دیریابی، منتظر ماندن شاخه‌های نرگس در دستان.

هم بوی بهار می‌دهند هم بوی کافور/ هم از دیوار همسایه / هم از ترک‌های سنگ قبر/ و عین پنبه دست می‌اندازند آدم را

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۸۰۸)

صورت‌بندی تشبیه شعر به این صورت است: آدم (مشبه) را عین پنبه (مشبه‌به) دست می‌اندازند (وجه شبه). دست انداختن آدم قابل فهم و تصور است، اما دست انداختن پنبه به چه معناست؟ برای عبارت دست انداختن، چه معنای ظاهری (در دست قرار دادن)، چه معنای کنایی (مسخره کردن) را در نظر بگیریم؟ لازم است هر کدام از این‌ها که مقصود شاعر است، در هر دو سوی تشبیه به وجهی موجود باشد تا به عنوان عامل شباهت دو سوی تشبیه قلمداد شود. ظاهراً وجه کنایی این عبارت مدنظر است، چراکه از یک سو دست انداختن به عنوان عبارت کنایی کاربرد فراوان دارد و از سوی دیگر، نه معنای ظاهری روشنی از این عبارت قابل دریافت است، نه این عبارت در معنای ظاهری کاربرد دارد. این تشبیه به دلیل نسبت دادن کیفیتی نامشخص به مشبه‌به (پنبه) تشبیهی مبهم است.

سکوت/ خرگوش سپیدیست/ که در خانهٔ ما زندگی می‌کند

(یاوری، ۱۳۸۸: ۳۷)

در این شعر سکوت به خرگوش سفید تشبیه شده‌است که نمی‌توان ویژگی مشترکی بین سکوت و خرگوش سفید به عنوان وجه شباهت متصور شد. اگر خرگوش سپید را بر اساس این‌همانی، استعاره از سکوت نیز در نظر بگیریم، بازهم نمی‌توانیم دلیلی برای این‌همانی ارائه دهیم.

همین‌قدر زنده‌ام/ که از دیوار خم شده‌ام/ آژیر مثل لکه‌ای بود، در هوا/ و کاج، مثل تبریز بیرون مانده بود

(جهانشاهی و زحمتکش، ۱۳۹۲: ٤۳)

در این شعر دو تشبیه وجود دارد که در هر دو وجه شبه ناموجه بـه نظـر مـی‌رسـد. در تشبیه اول آژیر به لکه تشبیه شده‌است که وجه شبه در آن روشن نیست. در تشبیه دوم کـه کاج به تبریز تشبیه شده‌است، علی‌رغم اینکه وجه شبه بیرون ماندن بیان شده‌است، اتصاف چنین ویژگی‌ای به تبریز غیرمعقول به نظر می‌رسد.

۴. نسبت تشبیه تاریک با ابهام و موضوع معنا

امپسون (Empson) کلامی را مبهم می‌داند که در آن سردرگمی نسبت به فهم منظور مؤلـف وجود داشته باشد، و بر اساس این سردرگمی نظـرات مختلفـی نسـبت بـه منظـور مؤلـف می‌تواند ابراز شود که هیچ کدام از این نظرات، ناشی از خوانش خلط متن نیستند (Cuddon, 2013: 28). بر اساس تعریف او، چیزی در کلام وجود دارد که سبب بـروز تعـابیر مختلـف می‌شود، اما این تعابیر از کلام، به دلیل خوانشِ غلط نیست.

فتوحی به بحث دربارهٔ ارزش ادبی ابهام می‌پردازد و معتقد است که ابهام با شرکت دادن خواننده در آفرینش معنا، نوعی تعامل میان خواننده و متن ایجـاد مـی‌کنـد و از آن‌جـا کـه خوانندگان را در طول تاریخ به واکنش وامی‌دارد، پیوسته امکـان گفـت‌وگـوی نسـل‌هـای مختلف با هم فراهم می‌آید. وی ابهام را وجود گسترهٔ معانی محتمـل، چنـدلایگی کـلام و چند معنایی می‌داند که از لحاظ ادبی ارزشمند است. ارزشمندی این ویژگی را نیز در ایجاد اشتیاق در مخاطب برای تأمل، کشف و تفسیر کلام می‌داند. در نگـاه او ابهـام در صـورتی ارزشمند است که معنا و قابلیت فهم داشته باشد، منتها فهم، حاصل تأمل و درنـگ، و معنـا متکثر است[۲].

میزان تمایل به کلام مبهم و چند لایه در طول تاریخ یکسان نبوده‌است. هرچه به عصـر حاضر نزدیک‌تر می‌شویم این تمایل نمود بیشتری می‌یابد. رکن اصـلی و طریقـهٔ غالـب در تفکر بشر تا امروز «لوگوس محوری» به معنی اعتقاد یـا اشـتیاق بـه یـافتن معـانی ثابـت و عقلانی در متن‌ها بوده‌است. اما از قرن بیستم معنای زندگی روی در تغییر نهاده و در پی آن ذائقهٔ بشر و ذوق زیبایی‌شناسی مدرن به کلام چند چهره مشتاق‌تر شده و از خوانش متـون مبهم لذت بیشتری کسب می‌کند (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۸). در راستای تمایـل بـه ابهـام، تغییـر نگرش از ساختارگرایی به پساسـاختارگرایی نیـز نقـش مهمـی ایفـا کـرده‌اسـت. در بیـان مشخصات، زبان ادبی بر اساس اصطلاحات پساساختارگرایی، زبانی «بدون کف» (without

bottom) است، چیزی شبیه یک «ابهام خالص» (pure ambiguity) که توسط یک «معنای خالی» (empty meaning) حمایت می‌شود(Adorno, 2002: 119).

همزمان با رشد تمایل به ابهام، احتمال برداشت نادرست از آن نیز افزایش می‌یابد، به طوری‌که در تشبیه تاریک شاهد تعین‌ناپذیری معنا هستیم، حال آن‌که شاعر با کاربرد ابهام هنری بر آن است تا تعین‌ناپذیری معنای واحد و صریح را از میان بردارد.

سه جنبه در خصوص معنا وجود دارد:

۱. معنای گوینده (در اینجا شاعر): پیامی که مقصود گوینده بوده‌است.

۲. معنای شنونده (در اینجا خواننده): پیامی که شنونده استنباط می‌کند.

۳. معنای نشانه: می‌تواند حاصل جمع ویژگی‌های نشانه باشد که الف) آن را نسبت به دیگر نشانه‌ها برای رساندن پیام مورد نظر شنونده مناسب می‌کند، و ب) آن را برای رساندن برخی پیام‌ها نسبت به دیگر پیام‌ها مناسب می‌کند (Cruse, 2000: 6).

ابهامی که در تشبیه تاریک با آن روبرو هستیم حاصل نوعی منطق‌گریزی و بی‌معنایی است. مقصود از منطق‌گریزی، گریز از منطقی شاعرانه است، منطقی که شاعر در اثر به وجود می‌آورد و از رهگذر آن روابط، اجزای شعر معنادار می‌شود. این ابهام در زمینهٔ دوجنبهٔ اول معنا، یعنی قصد شاعر و برداشت خواننده، وجود دارد. درواقع پیوند مناسبی از خلال روابط اجزای کلام میان مقصود شاعر و برداشت خواننده شکل نمی‌گیرد. اگرچه این فرض نیز محتمل است که عدم شکل‌گیری این پیوند معنایی تعمدی از جانب شاعر باشد؛ یعنی قصد شاعر عدم رسانندگی معنا باشد که سبب ایجاد شگفتی برای مخاطب شود. یکی از خاستگاه‌های اصلی این بی‌معنایی، تأثیرپذیری در حوزهٔ تصویر از ترجمه‌های نامناسب آثار خارجی است.

پرداختن شاعر به موضوعات به شدت شخصی و درونی نیز می‌تواند در شکل‌گیری و رواج این نوع تشبیه مؤثر باشد. این شخصی‌نگری با معناداری از جنبهٔ تعریف معنا در تعارض است. معنا امری ذهنی و شخصی نیست؛ معنا فرافکنی تفکر یا اندیشیدن در عین نیست؛ معنا ادراک نسبتی واقعی در رابطه‌ای مقدم بر جدایی فاعل شناسایی–موضوع شناسایی است. فهمیدن معنا متضمن وارد شدن در نسبتی واقعی، و نه خیالی، با صورت‌های «روح» عینیت یافته‌است که همه جا در اطراف ما یافت می‌شود (پالمر، ۱۳۹۳: ۱۳۳–۱۳٤).

این ابهام با عقلانیت در تعارض است، درحالی‌که هنر نسبت به عقلانیت موضع مخالفت و مغایرت ندارد. هنر عقلانیتی است که عقلانیت را بدون صرف نظر کردن از آن به نقد می‌کشد؛ هنر پیش‌عقلانی یا غیرعقلانی نیست (Adorno, 2002: 55). التزام کارهای هنری به اینکه شبیه خودشان باشند، تنشی که این التزام برای آثار ادبی ایجاد می‌کند همراه با زیرلایهٔ پیمان همیشگی آن‌ها و نهایتاً خواست سنتی توازن، نیازمند اصل ثبات منطقی است: این جنبهٔ عقلانی کارهای هنری است (Ibid, 136).

ابهام به وجود آمده در تشبیه تاریک، ناشی از عدم ارتباط معنایی اجزای تشبیه بایکدیگر است، وجه شبه که باید به عنوان رابط معنایی میان مشبه و مشبه‌به عمل کند، نسبت به یکی از طرفین یا هردو طرف تشبیه معنادار نیست، بنابراین این ارتباط شکل نمی‌گیرد. شکل نگرفتن ارتباط، دلالت بر عدم عقلانیتی دارد که حتی در روابط دال و مدلولی نیز وجود ندارد. نشانه‌ها بنا به درک عمومی هرگز کاملاً اختیاری نیستند: آن‌ها حداقل اثری از ارتباط طبیعی بین دال و مدلول را نشان می‌دهند– ارتباطی که سوسور بعدتر تحت عنوان «عقلانی» به آن ارجاع می‌دهد (Chandler, 2007: 38-39). معانی «شاعرانه» نمی‌توانند بر پایهٔ درست یا غلط تعیین شده باشند. بلکه، آن‌ها به یکدیگر مرتبط هستند، مانند مجموعه‌ای از دوایر متحدالمرکز با حوزه‌ای وسیع و وسیع‌تر (Burke, 1941: 144). زمانی که این ارتباط در طول خوانش شعر به وسیلهٔ تشبیه تاریک قطع می‌شود، روند فهم معانی شاعرانه که در التذاذ ادبی سهم بسزایی دارند، با اشکال مواجه می‌شود. فرایندهای شناختی نظیر پیداکردن معنا و فهم، نقش‌های مهمی را در تحسین هنر ایفا می‌کنند (Jakesch and Leder, 2009: 2105).

لزومی ندارد که تشبیه‌های اشعار منثور معاصر به تبعیت از بخش زیادی از تشبیه‌های سنتی حاصل ارتباط روشن اجزا باشد، اما به صورتی باید ارتباط معنایی وجود داشته باشد. امپسون (Empson)در کتاب «*هفت نوع ابهام*» (*seven types of ambiguity*)، سومین نوع ابهام را این می‌داند که دو معنای به ظاهر نامرتبط همزمان آورده شوند (1949: 102). قید «به ظاهر» در این تعریف نشان از لزوم وجود ارتباط معنایی پنهان و درونی میان دوجزء دارد که در تشبیه تاریک، فهم آن (در صورت وجود) ممکن نیست. بوور کاربرد عامدانهٔ ترکیب دو واژهٔ متمایز بر اساس شباهت یا هر دلیل دیگری را زمانی که معنای متفاوت یا نوع معنای متفاوتی در متن را نرساند، تنها در «شوخی‌های مربوط به ایهام»[۳](puns) یا در طنزهای بر اساس گفت‌وگو می‌داند (Bowers, 1966: 135). بنابر نظر او می‌توان گفت که این نوع کاربرد در تشبیه تاریک برای شعر نمی‌تواند وجهی داشته باشد.

نوع رابطه‌ای که بین مشبه و مشبه‌به در تشبیه تاریک به واسطهٔ وجه شبه شکل می‌گیرد نمی‌تواند منطقاً توجیهی داشته باشد. مقصود ما از منطقی فراگیر، منطقی که میان اجزای گزاره‌های غیرادبی وجود دارد نیست. شاعر می‌تواند منطقی منحصر به فرد برای اثر به وجود بیاورد که طبق آن، اجزای زبان رسانگر گستره‌ای از معانی محتمل باشند. در صورتی که چنین منطقی ایجاد نشده باشد (بنیانی که روابط را معنادار کند)، معانی محتمل اثر ادبی غیر قابل دفاع و توجیه خواهد بود. از این روست که وجود روابط میان اجزا در شعر با زمینه‌ای منطقی لازم است. دومان (De man) در توضیح شعری از مالارمه (Mallarmé) می‌گوید: منطق روابط میان اجزای مختلف شعر، بر اساس منطق طبیعت یا نمایش نیست، بلکه بر اساس یک منطق ذهنی و تمثیلی که توسط شاعر حکم و فراهم شده در مخالفتی کامل با وقایع طبیعی شکل گرفته‌است(175 :1971).

در مجموع نوع ابهام حاصل از تشبیه تاریک، غیر هنری است، چراکه عامل بی‌معنایی‌ست نه تکثر معنا و تأملی که در خواننده ایجاد می‌کند بی‌نتیجه می‌ماند. از آن‌جا که تمام اجزای شعر در ارتباط با یکدیگر هستند، نقص روابط در تشبیه تاریک باعث آسیب دیدن کل روابط می‌شود؛ بر همین اساس، عدم لذت آفرینی در معنایابیِ تشبیه تاریک در تمام شعر بسط می‌یابد.

۵. نسبت تشبیه تاریک با بلاغت

تخیل و تصویر در بلاغت شعر منثور معاصر ضمن تأثیرپذیری از آثار ترجمه شدهٔ خارجی، از سنت ادبی نیز فاصله می‌گیرد. باباچاهی که نام شعر آسان برای این نوع شعر به کار می‌برد، قائل به این است که در این نوع شعر، تخیل دیگر از سنت شعری پیروی نمی‌کند (باباچاهی، ۱۳۸۰: ۱۰۲۸/۲). چرایی این عدم تبعیت را باید در تمایل به نوآوری شاعران منثور نویس معاصر (از جمله خود او) در بلاغت سنتی ادبیات فارسی و فاصله گرفتن از این بلاغت جست. متون ترجمه‌شده را می‌توان به عنوان منبعی برای این نوآوری و عامل زمینه‌ساز فاصله‌گیری در نظر داشت.

وجه اختلاف بلاغی تشبیه تاریک با انواع دیگر در ساختار ظاهری نیست. اجزای این تشبیه همانند دیگر تشبیه‌ها است. زمینهٔ اصلی اختلاف آن در خصوص «متقاعد سازی» است. در این قسمت قلمروی رتوریک (rhetoric) در بلاغت مدنظر است نه پوئتیک (poetics)؛ یعنی وجوه انگیزش و متقاعدسازی در کلام. متقاعد سازی قطعاً بخشی از

بلاغت درونی شعر است، که برای مقابله با اعتراض‌خواننده در زمان خواندن شعر و حل آن طراحی شده‌است، که ضرورتاً برای قانع کردن خواننده در خصوص برقرار بودن شباهت در هر مفهوم کلی نیست (Fishelov, 1993: 21). بنابراین وجه متقاعد ساختن در بلاغت منحصر به معنا نیست. حفظ ارتباط تصویری، موسیقیایی یا روایی و دیگر تمهیدات می‌تواند سبب متقاعد شدن خوانندهٔ اثر شود. اشکال اصلی در متقاعد سازی معنایی تشبیه تاریک شاید به اختلاف شایع عقل و بلاغت مربوط باشد که به گفتهٔ دومان، در تمام متون ادبی یافت می‌شود (Norris, 2002: 99). منطق و استدلال‌ورزی در شعر تابع آن‌چه در علم و عرف اتفاق می‌افتد نیست و همین موضوع وجه اختلاف بلاغت و عقل است اما سوء برداشت از این موضوع از خلال متون مترجَم نظری ادبیات و ترجمه‌های نامناسب اشعار، سبب شده‌است که آشنایی شاعران با بلاغت غربی، ناقص و اشتباه باشد. نمود بارز این آشنایی در تشبیه تاریک ملاحظه می‌شود. در پساساختارگرایی نیز یکی از تقابل‌های دوگانه که مورد هدف واژگون‌سازی قرار می‌گیرد، تقابل عقل با بلاغت است(Ibid, 143).

بلاغت شعر منثور معاصر چون با مبانی آشنا و تعریف‌شدهٔ بلاغت سنّتی فاصله دارد، پیچیده‌تر است. در برخورد واسازانه (deconstructive)، زیر سؤال رفتن عقاید سنتی نسبت به معنای ادبی، سبب ارتقای ادبیات تا نقطهٔ پیچیدگی بلاغی می‌شود (Ibid, 24). نگاه واسازانه به متون ادبی همان‌طور که در حوزهٔ نقد ادبی تحول می‌آفریند، نمی‌تواند بر روند آفرینش و ویژگی‌های متون ادبی معاصر بی‌تأثیر باشد. فاصله گرفتن از بلاغت قدیمی که با تعریف کردن اصول و مراحلی جایگاه اجزای مختلف تصویر و دلالت‌های واژگانی که به تصویر ارجاع دارند را روشن می‌کند. از یک‌سو و تلاش برای ایجاد درنگ و شگفتی در خوانندهٔ اثر از سوی دیگر همراه با بروز پیچیدگی‌هایی است، این پیچیدگی‌ها محصول تغییر نگرش نسبت به معنای ادبی در واسازی است. در تشبیه تاریک این فاصله‌گیری و پیچیدگی ممکن است در وهلهٔ اول درنگ و شگفتی ایجاد کند، اما حاصل معنایی ندارد.

تعامل نقد ادبی و متن ادبی دو سویه است. نگرش منتقدان و بازخورد حاصل از نگاه انتقادی آن‌ها، تنها منحصر به متن ادبی بعد از آفرینش و عرضه نمی‌شود، بلکه بر شاعر پیش از نوشتن شعر و در مقیاسی وسیع‌تر بر جریان ادبی حاکم هم مؤثر است. برخی صاحب‌نظران نقد ادبی نظیر لویس(Leavis) معتقدند که نیاز نیست نقد ادبی خود را درگیر مشکلات معرفت‌شناختی، یا وجوه بلاغی متون ادبی کند(Ibid, 20). رواج چنین نگرش‌هایی فضا را برای نرم‌گریزی‌های بلاغی آماده می‌کند. تشبیه تاریک نمود واضح این خروج از نرم است.

نظریهٔ آندره برتون(André Breton) به جهت انقلابی بودنش، به کار مخالفـان و منتقـدان بلاغت سنّتی می‌آمـد. آی. ای. ریچـاردز(Ivor Armstrong Richards) بـرای درهـم ریخـتن نگرش سنتی و بنیادگرا به نظریهٔ انقلابی سوررئالیست‌های فرانسه تمسک جست و به سخن آندره برتون استناد کرد که عالی‌ترین وظیفهٔ شعر آن است که دو امر نامرتبط و دور از هم را کنار هم نهد و آن‌ها را به نحوی درآمیزد که غیرمنتظره و غافلگیرکننده به نظر آیند (فتوحی، ۱۳۹۳: ۲۵–۲۶). در تشبیه تاریک نیز دو جزء اصلی تشبیه، به دلیل نداشـتن وجـه شـباهت ادعا شده، دو عنصر نامرتبط هستند.

به طور خلاصه تشبیه تاریک، نمود فاصله‌گرفتن از بلاغت سنتی و روی آوردن به مبانی بلاغی جدید است که برخی موارد مانند فهم اشتباه اختلاف بلاغت با عقل و دیـدگاه‌هـای واسازانهٔ حاصل از خوانش نادرست یا ترجمه‌های نادرست، چون با تمایـل شـاعران بـرای فاصله‌گرفتن از بلاغت سنتی هم‌سویی دارد به راحتـی مـورد پـذیرش ایـن شـاعران واقـع شده‌است. اگرچه دیدگاه بلاغی ثابت و واحدی در نقـد ادبـی در خصـوص اولویـت‌هـای توجه منتقد وجود ندارد اما تشبیه تاریک نمود تمایل شاعران به پذیرش نظراتی اسـت کـه امکان بیشتری در جهت نوآوری برای آنها به وجود می‌آورد و باعث فاصله گـرفتن هرچـه بیشتر آنها از بلاغت سنتی می‌شود.

۶. نسبت تشبیه تاریک با زیبایی‌شناسی

ارتباط زیبایی‌شناسی با بلاغت مستقیم است. نوع تمهیدات بلاغی سنتی هماهنگ با اصـول و مفاهیمی است که در زیبایی‌شناسی سنتی تعریف شده‌است. تغییر در ایـن اصـول، تغییـر تمهیدات بلاغی را در پی خواهد داشت. فاصله گرفتن شعر منثور معاصر از بلاغت سـنتی، به معنای فاصله گرفتن از زیبایی‌شناسی سنتی است. بیان تفاوت‌های زیبایی‌شناسی سنتی بـا زیبایی‌شناسی جدید، به فهم آن‌چه موجد نمودهای بلاغی جدید نظیر تشبیه تاریـک اسـت کمک می‌کند.

در زیبایی‌شناسی جدید، هنر غیرفردی و بی‌طرف است. در قدیمی، زبـان ابـزار تجلـی خویش بود؛ در جدید زبان در خودش پایان می‌یابـد. ترکیـب عقلانـی در زیبـایی‌شناسـی قدیمی به ترکیبی در زیبایی‌شناسی جدید مبدل می‌شود که به وسیلهٔ عدم عقلانیـت و عـدم هوشیاری به وجود می‌آید. پایان اعتقاد به هنر و انواع متنوع ناچیز شـمردن هنـر جـایگزین اعتقاد سنتی به هنر به عنوان ارزش دهنده به زندگی می‌شود. محتوی و شـکل معنـی‌دار در

زیبایی‌شناسی قدیم جایش را به بی‌محتوایی موضوع محور و شکل پیچیده اما بی‌دلالت می‌دهد. اعتقاد به هنر به عنوان تعالیِ (زمان، فضا، جداسازی، مرگ) جایش را به پافشاری بر موضوعات، بر چیزهای مشاهده شده یا درک شده، چیزهایی که اغلب تنفرآور، مضحک یا پیش پا افتاده هستند، می‌دهد (Oxenhandler, 1970: 170).

تأکید بیشتر بر شکل نسبت به محتوی، در اولویت قرار نداشتن معنا و عدم ارجحیت عقلانیت، حوزه‌های اصلی تفاوت زیبایی‌شناسی جدید نسبت به سنتی هستند. زیبایی‌شناسی جدید، در این‌جا، مبنای ساختارگرایانه دارد که بعدتر، گذار به پساساختارگرایی بر آن مؤثر است. بنابراین، باوجود اینکه نمی‌توان مرز دقیقی از لحاظ مدرن یا پست‌مدرن بودن آن، متصور شد اما تناسب بیشتری با پست‌مدرنیسم دارد.

باید توجه داشت که تفاوت رویکرد نسبت به معنا در زیبایی‌شناسی جدید و سنتی، با معنای سمانتیک[٤] (semantics) متفاوت است. ایده‌آل شاعرانگی این است که به وضوح زیبایی‌شناختی باشد، در مقابل ایده‌آل سمانتیک را می‌توانیم «غیر زیبایی‌شناسی» بدانیم؛ با این وجود، خاستگاه‌های ریشه‌شناسی زیبایی‌شناسی از واژه‌ای مشتق می‌شود که به معنای «درک کردن» است، که عاطفه را نیز شامل می‌شود، درحالی‌که هدف ایده‌آل سمانتیک درک بدون احساس است(Burke, 1941: 150).

عدم توجه به معنا در زیبایی‌شناسی جدید، زمینه‌ساز ایجاد ابهام است. کریس و کاپلان(E. Kris and A. Kaplan) برخی انواع ابهام را با ارزش می‌دانند. وسیله‌ای (ابهام) که با آن محتوایی از طریق فرایند آفرینش مجدد، شاعرانه می‌شود... ابهام یک محرک تکرارشونده و مهم در واکنش زیبایی‌شناختی است، اگرچه تنها محرک نیست (Tormey, 1983: 183). ابهام در این مورد، واکنش زیبایی‌شناختی را از رهگذر ایجاد تأملی که پیشتر در خصوص آن بحث کردیم، برمی‌انگیزد. از این منظر ابهام نه تنها ویژگی برخی شگردهای بلاغی به شمار می‌آید بلکه خود به عنوان ابزاری در جهت برانگیختن واکنش زیبایی‌شناختی مستقل قلمداد می‌شود.

تغییر اصول زیبایی‌شناسی، ناشی از تغییری است که در تفکر مدرن حاکم بعد از عصر نوزایی به وجود آمد. این تغییر منجر به تحول عقلانیت حاکم بر آثار هنری شد به نحوی که تمهیدات زیبایی‌شناسی سنّتی دیگر قادر به برآورده کردن خواست‌های زیبایی‌شناسی جدید نبودند. عقلانیت زیبایی‌شناسی نیاز دارد تا تمام ابزارهای هنری در خودشان و با توجه به

کاردکردشان به بالاترین سطح شناسا بودن برسند تا بتوانند نقش آنچه ابزارهای سنتی نمی‌توانند انجام دهند را ایفا کنند (Adorno, 2002: 35).

یکی از مفاهیم مهم در زیبایی‌شناسی جدید، فاصلهٔ زیبایی‌شناسی است. این اصطلاح بر رابطه‌ای روان‌شناختی میان خواننده (یا بیننده) و یک اثر هنری دلالت دارد. فاصلهٔ زیبایی‌شناسی، گرایش و جنبهٔ فکری یک فرد را در ارتباط با یک اثر قطع نظر از اینکه آیا اثر مورد علاقهٔ فرد است یا خیر، توضیح می‌دهد. مفهوم فاصلهٔ زیبایی‌شناسی در قرن بیستم تبیین شد، با این حال به نظر می‌رسد از زیبایی‌شناسی قرن نوزدهم نشأت می‌گیرد و خیلی قدیم‌تر در ۱۷۹۰، کانت (Immanuel Kant) در کتاب نقد حکم، عدم علاقهٔ تعقل ما به آثار هنری را توضیح داده‌است (Cuddon, 2013: 11).

شعر فارسی در طول قرون متمادی پیرو زیبایی‌شناسی سنتی بوده‌است. در چند دههٔ اخیر، تغییر این رویه و ظهور آثار متناسب با زیبایی‌شناسی جدید از یک‌سو و شکل‌گیری و رشد نهضت ترجمه از سویی دیگر، نشان می‌دهد که آثار ترجمه‌شده مدخل آشنایی و تأثیرپذیری شعر منثور معاصر بوده‌اند. بازهٔ زمانی چند دهه‌ای تحول در شعر فارسی، نسبت به بازهٔ چند قرن سنت شعر فارسی (اگرچه خالی از تحول و تغییر نبوده‌است)، بسیار کوتاه است. مسلماً این حجم و سرعت تغییر از نظر ایجاد و میزان فاصلهٔ زیبایی‌شناسی بسیار بیشتر از فاصلهٔ زیبایی‌شناسی شعر سنتی فارسی است.

با تغییر مبانی زیبایی‌شناسی قدیم و شکل‌گیری مبانی تازه، تمهیدات بلاغی و شیوه‌های تصویرپردازی نیز تغییر کردند. تشبیه تاریک از نمودهای بارز این تغییر است. تغییر عقلانیت زیبایی‌شناسی، نوع نگاه به معنا و ارزش‌مندی، عدم التزام به فرم‌های ثابت و آزادی در استفاده از فرم‌های نوآورانه و منعطف و افزایش فاصلهٔ زیبایی‌شناسی از جمله تفاوت‌های اصلی زیبایی‌شناسی جدید و قدیمی است.

ابتکارهای فرمی که در زیبایی‌شناسی جدید، نشان‌دهندهٔ رهاسازی رو به رشدِ فرم کنترل شده و ارگانیک است. فرمی که روابط منطقی، علی یا متوالی را نشان می‌دهد. این فرم‌ها به نفع فرم‌های باز، فرم‌هایی که با استفاده از انفصال، مجاورت و روابط نقیض به جای شباهت به وجود می‌آیند، کنار گذاشته می‌شوند. در زیبایی‌شناسی جدید آزادی قابل توجه بیشتری در استفاده از عناصر غیرمنطقی، بی‌معنی یا بی‌ربط وجود دارد (Oxenhandler, 1970: 185). تشبیه تاریک، مطابق با زیبایی‌شناسی جدید، به دنبال ارائهٔ رابطه‌ای معنی‌دار و عقلانی میان اجزا نیست، محتوای تشبیه که بیان شباهت (واقعی) میان دو امر از جهت یا جهاتی است نیز در

تشبیه تاریک اهمیت ندارد بلکه ربط دادن دو امر نامربوط که نقطهٔ اتصال آن‌ها شباهت است، حائز اهمیت است. البته عدم ارتباط در خصوص آثار ادبی یک اصل است. عدم ارتباط شدید میان دال و مدلول در متون ادبی و زیبایی‌شناختی بیشترین وضوح را دارد که این عدم ارتباط در این متون عمل و شکل بیان را برجسته می‌کند و هرگونه درک رابطهٔ طبیعی و شفاف میان یک دال و آن‌چه به آن ارجاع دارد را تضعیف می‌کند (Chandler, 2007: 78).

۷. نتیجه‌گیری

تشبیه تاریک در شعر منثور معاصر از جمله تمهیدات تصویرپردازی جدید و نوظهور است. این نوع تشبیه، متأثر از کتب ترجمه شده، به ویژه کتاب‌های شعر مترجَم شکل گرفته‌است. این نوع تشبیه با اصول زیبایی‌شناسی و بلاغی جدید و نیز تغییر نگرش نسبت به ابهام، تناسب‌هایی دارد. وجه مشترک آن‌چه از بلاغت، زیبایی‌شناسی و ابهام در ارتباط با تشبیه تاریک در این مقاله بررسی شد، مربوط به معنا است. معنا در سه حوزهٔ بررسی این مقاله، برای شاعران حائز اولویت نیست و در بعضی موارد مخالفتی که با نوعی خاص از عقلانیت (از جمله عقلانیت مدرن) وجود دارد، سبب ضدیت با معنا شده‌است. آنچه از خوانش تشبیه تاریک به دست می‌آید این است که معنا در این نوع تشبیه مورد توجه نیست. وجود تشبیه‌هایی مشابه با تشبیه تاریک، مؤید عدم اولویت و توجه به معنا است که با تعاریف ارائه شده در هر سه حوزه نیز سازگار است. بررسی جداگانهٔ این سه حوزه به معنای تمایز و تباین آن‌ها نیست؛ اصول زیبایی‌شناسی در شکل‌گیری بلاغت مؤثر است، و آن‌چه در خصوص ابهام بیان شد نیز به زیبایی‌شناسی و بلاغت آن مرتبط است. لزوماً تمام تشبیه‌های اشعار ترجمه شده، در اصل شعر فاقد ارتباط معنایی بین دو سوی تشبیه نیستند، بلکه کیفیت ترجمه و یا ارجاعات برون‌متنی در متن اصلی که در ترجمه توضیح داده نشده‌است، موجد این نوع تشبیه شده‌است.

به طور کلی، تشبیه تاریک، حاصل برخورد شاعران منثورنویس معاصر فارسی با متون مترجم نظری، شبه نظری و شعر است. شخصی نویسی و مدنظر داشتن وجوه شباهت شخصی و خصوصی، تمایل به اصول بلاغی و زیبایی شناختی مدرن و پست مدرن و سایر عواملی که ظهور و بروز این گونهٔ تصویر را تسهیل کرده‌اند، از برخورد و تعامل این شاعران با کتب ترجمه شده، به وجود آمده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. سه کتاب از ویسواوا شیمبورسکا به فارسی ترجمه شده‌است. اسامی آنها از این قرار است: *آدم‌ها روی پل* (نشر مرکز)، *عکسی از یازده سپتامبر* (انتشارات بال) و *هیچ‌چیز دوبار اتفاق نمی‌افتد* (نشر چشمه). اشعار زیادی در این سه مجموعهٔ شعر مشترکند. برای کتاب‌های شعر چاپ شده از ریچارد براتیگان، ناظم حکمت و نزار قبانی نیز وضع به همین منوال است.

۲. برای مطالعهٔ بیشتر، به مقالهٔ محمود فتوحی با عنوان ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال شانزدهم، شمارهٔ ٦٢، پاییز ۱۳۸۷ مراجعه نمایید.

۳. شوخی‌هایی که بر اساس چندمعنایی کلمات یا شباهت صوتی کلمات متفاوت به وجود می‌آید.

٤. شاخه‌ای اصلی از علم زبان‌شناسی که به مطالعهٔ معنا در زبان اختصاص دارد. تأکید این علم بر مطالعهٔ ویژگی‌های معنایی زبان طبیعی (در مقابل زبان منطقی) است (کریستال، ۲۰۰۸: ٤۲۸–٤۲۹).

کتاب‌نامه

احمد سعید، علی (آدونیس)، (۱۳۹۳). *و عشق به من می‌گوید: عاشقانه‌های آدونیس*، ترجمهٔ موسی بیدج، چاپ دوم، تهران: سرزمین اهورایی.

باباچاهی، علی (۱۳۷۷). *گزاره‌های منفرد*، جلد اول، تهران: نارنج.

باباچاهی، علی. (۱۳۸۰). *گزاره‌های منفرد*، جلد دوم، تهران: سپنتا.

باباچاهی، علی. (۱۳۹۲). *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

براهنی، رضا، (۱۳٦٤). *کیمیا و خاک: مؤخره‌ای بر فلسفهٔ ادبیات*، تهران: مرغ آمین.

بوکوفسکی، چارلز، (۱۳۸۹). *سوختن در آب، غرق شدن در آتش*، ترجمهٔ پیمان خاکسار، چاپ سوم، تهران: چشمه.

پالمر، ریچارد ا.، (۱۳۹۳). *علم هرمنوتیک: نظریهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، چاپ هشتم، تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۸). *در سایهٔ آفتاب: شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی*، چاپ سوم، تهران: سخن.

جرجانی، عبدالقاهر، (۱۳۷٤). *اسرارالبلاغه*، ترجمهٔ جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

جواهری گیلانی، محمد تقی (شمس لنگرودی)، (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو، چاپ دوم، ویرایش دوم، تهران: مرکز.

جواهری گیلانی، محمد تقی (شمس لنگرودی)، (۱۳۸۷). *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

جهانشاهی، علی‌رضا و زحمت‌کش، امیرتیمور، (۱۳۹۲).*خواب‌های مکتوب*، مشهد:شاملو.

حافظ، خواجه شمس الدین محمد، (۱۳٦۹). *دیوان غزلیات*. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، چاپ ششم، تهران: انتشارات صفی علیشاه.

حکمت، ناظم، (۱۳۸۹). *تو را دوست دارم چون نان و نمک*، ترجمهٔ احمد پوری، چاپ دوازدهم، تهران: چشمه.

خطیب قزوینی، محمدبن عبدالرحمن، (۱۳٦۳). *تلخیص‌المفتاح‌فی‌المعانی‌والبیان‌والبدیع*، قم: زاهدی.

خواجات، بهزاد، (۱۳۸۷). «عوامل ایجاد ابهام در شعر معاصر فارسی»، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال چهارم، شمارهٔ یازدهم، صص۹۷-۷۵.

رفعت، اوکتای، (۱۳۹۰). *یکی از سیگار*. ترجمهٔ رسول یونان، چاپ دوم، تهران: امرود.

رؤیایی، یدالله، (۱۳۸۷). *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

سکاکی، ابی یعقوب بن ابی‌بکر، (بی‌تا). قم: مفتاح العلوم.

شفائی، علی، (۱۳۹٤). «جریان‌های ناپایدار شعر معاصر»، *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهارادب)*، سالهشتم، شمارهٔسوم، پائیز۱۳۹٤، شمارهٔپیاپی ۲، صص ۲۳۷-۲۲۳.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳٦٦). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمّد رضا، (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران*، تهران: سخن.

شمس قیس رازی، محمدبن قیس، (۱۳۳٦). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

صالحی، سید علی، (۱۳۸۹). *مجموعهٔ اشعار*، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

عبدالملکیان، گروس، (۱۳۹۰). *حفره‌ها*، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

عقیلی آشتیانی، علی‌اکبر، (۱۳۸۲). *ترجمهٔ متون ادبی*، تهران: رهنما.

فتوحی، محمود، (۱۳۸۷). «ارزش ادبی ابهام از دو معنایی تا چندلایگی معنا»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*، سال شانزدهم، شمارهٔ ٦۲، پاییز ۱۳۸۷، صص ۱۷-۳٦.

فتوحی، محمود، (۱۳۹۳). *بلاغت تصویر*، چاپ سوم، تهران: سخن.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳٦۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: توس.

یاوری، رضا. (۱۳۸۸).*کاکتوس‌ها همدیگر را دوست دارند*، مشهد:شاملو.

Adorno, Theodor. (2002). *Aesthetic Theory*, Second edition, New York: Continuum.

Beardsley, Monroe C. (1958). *Aesthetic*, First edition, New York: Harcourt, Brace and world.

Bethlehem, Louise Shabat. (1996). "Simile and Figurative Language", *Poetics Today*, Vol. 17, No. 2 (summer, 1996), pp. 203-240.

Bowers, Fredson. (1966). *Textual and literary criticism*, First edition, New York: Cambridge university press.

Burke, Kenneth. (1941). *The philosophy of literary form: studies in symbolic action*, First edition, Louisiana: Louisiana state university press.

Chandler, Daniel. (2007). *Semiotics: the basics*, Second edition, New York: Taylor & Francis e-library.

Cruse, Alan. (2000). *Meaning in language: an introduction to semantics and pragmatics*, First edition, New York: Oxford university press.

Crystal, David. (2008). *A dictionary of linguistics and phonetics*, Sixth edition, Massachusetts: Blackwell.

Cuddon, John, Anthony. (2013). *A dictionary of literary terms and literary theory*, Fifth edition, New Jersey: Wiley-Blackwell.

De man, Paul. (1971). *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, Second edition, New York: Oxford university press.

Eagleton, Terry. (1996). *Literary theory: an introduction*, Second edition, Massachusetts: Blackwell.

Empson, William. (1949). *Seven types of ambiguity*, Second edition, London: Chatto and Windus.

Fishelov, David. (1993). "Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric", *Poetics Today*, Vol. 14, No. 1 (spring, 1993), pp. 1-23

Harris, Robert a.. (2009). "A handbook of rhetorical devices", http://www.virtualsalt.com/rhetoric.htm. Version Date: January 19, 2013.

Israel, Michael.et al. (2004). "On simile", *Language, culture and mind journal*, California: CSLI publication, pp. 123-135.

Jakesch, Martina and Leder, Helmut. (2009). "Finding meaning in art: Preferred levels of ambiguity in art appreciation", *The quarterly journal of experimental psychology*. 62 (11), pp. 2105–2112

Kleiser, Grenville. (1925). *Similes and their use*, First edition, New York: Grosset and Dunlap.

Norris, Christopher. (2002). *Deconstruction: theory and practice*, Third edition, London: Routledge.

Oxenhandler, Neal. (1970), "Toward the new aesthetic", *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 2, Spring, pp. 169-191.

Tormey, Judith Farr and Tormey, Alan. (1983). "Art and ambiguity", *Leonardo*, Vol. 16, No. 3, Special Issue: Psychology and the Arts (summer, 1983), pp.183-187.