بررسی و تبیین ماهیّت علمی و معرفتی ادبیات

حسین نوین*

استادیار دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۰۱/۲۴، تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۰۳/۲۵)

چکیده

ماهیّت علمی ادبیّات، به عنوان تجلّی شهودی و روانی آدمی، تاکنون به طور کامل مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته است. اغلب نظریه‌پردازان ادبی نیز آن را از منظر زیبایی‌شناختی و یا اخلاقی مورد توجّه قرار داده، و گاهی نیز آن را در حدّ التذاذ نفسانی پایین آورده‌اند. در حالی که میان کارکردهای غریزی ذهن و کارکردهای ادبی و در پی آن میان احساس و اندیشهٔ انسان با جهان هستی رابطهٔ هماهنگ و تنگاتنگی وجود دارد که از طریق تخیّل ادبی این شناخت و ارتباط برقرار می‌گردد. جلوه‌های بیانی سخن ادبی نیز - مانند نماد، استعاره، تمثیل، رؤیا و داستان و...- همگی صورت‌های مختلف معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات به شمار می‌آیند.

در این مقاله سعی شده تا ضمن بررسی آراء نظریه‌پردازان مهّم ادبی جهان، مؤلّفه‌ها و مشخصّه‌های علمی و اندیشه‌زایی ادبیّات نیز مورد شناسایی و تبیین قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: *اندیشه‌زایی، رویکردهای معرفتی، جلوه‌های بیانی، شهود، علمی، ماهیّت.*

---

*. E-mail:dhn_novin@yahoo.com

مقدمه

موضوع «ادبیّات» به مفهوم علمی و واقعی آن، در گذشته به طور واضح و روشنی تبیین نشده و به اندازهٔ لازم مورد کنکاش علمی قرار نگرفته است و بیشتر مباحث موجود دربارهٔ آن بر محور زیبایی‌شناختی ادبی قرار داشته است. امّا در دهه‌های اخیر، به‌ویژه با توجّه به پیشرفت‌های علمی جدید و ورود آن‌ها به حوزه‌های علوم انسانی -از جمله ادبیّات- پرداختن به ماهیّت ذاتی و علمی ادبیّات و رویکردهای بیرونی آن، مورد بحث علمای ادبی و سایر علوم قرار گرفته است.

شاید بتوان گفت که ماهیّت ذهنی و تخیّلی‌بودن ادبیّات - از جمله شعر- است که تردیم روشن سیمای ذاتی آن را مشکل نموده است و این‌جاست که گاهی ماهیّت ادبیّات به علّت به‌ظاهر بدیهی و فراگیر بودن مفهوم آن، بر همگان روشن است ولی اگر به تعریف در بیاید، مشکل به نظر می‌آید (بورخس،۱۳۸۱:۲۷).

ارسطو (Aristotle) نیز در *فن شعر*، به جای تبیین ماهیّت شعر، به تعریف انواع آن یعنی حماسه، تراژدی و کمدی پرداخته و کتاب خود را با این جمله‌ها آغاز کرده است: «سخن ما دربارهٔ شعر و انواع آن است و این که خاصیّت هر یک از آن انواع چیست؟» (ارسطو، ۱۳۵۷:۱۱۳).

در غرب نیز «نظریه‌پردازان ادبی کم‌تر به ماهیّت معرفت‌زایی سخن ادبی پرداخته‌اند؛ آنها اغلب بر برآیند لذّت و انفعال نفسانی ادبیّات تأکید بیشتری نموده و آن را از مظاهر و نمودهای عینی و ذاتی ادبیّات بر شمرده‌اند» (ولک و آستن وارن،۱۳۷۳: ۴۵ـ۴۴).

تنی چند از نظریه‌پردازان نیز بر رویکردهای عینی (Practice) ادبیّات و جنبه‌های انسانی و اجتماعی آن تأکید داشته و مفهوم غایی و ماهیّت درونی آن را در ساختار عملی و بیرونی آن تعریف کرده‌اند (سارتر،۱۳۶۳:۲۹).

عدّه‌ای نیز صرفاً جنبه‌های زیبایی را ماهیّت اصلی سخن ادبی برشمرده‌اند و به گفتهٔ اِمرسون[1]، «زیبایی» خودش را توجیه می‌کند و به اصطلاح «نخستین وظیفه و عمدهٔ شعر، وفادار ماندن به ماهیّت خودش است» (ولک، ۱۳۷۰:۳۱). برخی نیز مانند ماتیو آرنولد[2] به بی‌طرفی اخلاقی ادبیّات توجّه داشتند. او در واقع نوعی تعادل و سازش بین مفهوم زیبایی و وظیفهٔ اخلاقی را تعلیم می‌داد (زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج۲ : ۵۰۳).

در کشور ما نیز ادیبان، حکیمان و صوفیان ایرانی، ادبیّات را بیشتر از جنبه‌های اخلاقی و نفسانی آن مورد توجّه قرار داده‌اند (ابن‌سینا، ۱۹۵۳: ۱۶۲). عدّه‌ای هم ماهیّت تخیّل‌پردازی، موزونیّت و جنبه‌های هنری سخن ادبی را سرشت غایی آن برشمرده‌اند (خواجه‌نصیرالدین، ۱۳۲۶: ۵۸۸).

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

هدف ما نیز در این مقاله در اصل بازگشودن این ساختار درهم‌تنیده و قابل رؤیت نمودن ماهیّت ذاتی و تصویری شعر یا سخن ادبی -که همانا معرفت‌زا و هستی‌شناسانه است- می‌باشد.

روش پژوهش ما در این مقاله، بنابه اقتضای ماهیّت موضوع، تحلیل محتوا (Cotent text) است که طیّ آن تلاش می‌کنیم ضمن تحلیل و بررسی آراء مهم ادبی نظریه‌پردازان برجستهٔ ادبی جهان، با استفاده از اطّلاعات و داده‌های به‌دست آمده زوایای ناپیدا و گم شدهٔ ماهیّت معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات را روشن نماییم.

بر این اساس معتقدیم که:

ـ اغلب نظریه‌های ادبی بر ماهیّت زیباشناختی و نفسانی سخن ادبی تأکید داشته‌اند.

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

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

بحث و بررسی

توجّه به سوابق تاریخی پژوهش‌های ادبی انجام یافته در غرب، مشخص می‌کند که آنان در تبیین و گویایی ماهیّت اصلی و ذاتی ادبیّات (معرفت‌زایی) بیشتر به جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناختی سخن ادبی پرداخته‌اند و کمتر به وادی نکته‌سنجی و موشکافی وارد شده‌اند.

امروزه با پیشرفت دانش‌های مختلف بشری از جمله روان‌شناسی، فلسفه، عرفان، زبان‌شناسی و نزدیکی و ارتباط تنگاتنگ آنان با یکدیگر، ادبیّات به جایگاه علمی و حقیقی خود نزدیک‌تر شده است. ریشهٔ چنین تفکّری در آراء ادبی سقراط (Socrates)، افلاطون (Plato) و ارسطو نهفته است. هر چند ارسطو به تقسیم‌بندی نوع ادبی بیشتر توجّه داشت. امّا معتقد بود که «شعر» و ادبیّات از فعالیّت‌های ذهنی و امری است که دارای وجود و ماهیّتی است و باید مورد تعمّق و تفحّص قرار بگیرد (زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج ۱: ۶).

افلاطون نیز مانند استادش، سقراط، شعر و سخن ادبی را نتیجهٔ قوهٔ الهام و امری الهی و یکی از اسرار خدایان می‌دانست. او دو رساله به نام‌های *فدروس* (*Phaedrus*) و *ایون* (*Ion*) دارد. در رسالهٔ *فدروس*، ضمن برشمردن چهار نوع جنون، یکی از آنها را «جنون شاعران» نامیده و گفته

است: «نوع سوم شوریدگی، حال کسانی است که مسحور الهه‌های شعر و هنر و دانش شده‌اند» (دیچز، ۱۳۶۹: ۳۲). افلاطون در جای دیگری نیز شاعران را حلقه‌های ارتباطی بین زمین و عالم بالا معرفی می‌کند. او در این‌باره می‌گوید: «گمان می‌کنم اکنون دریافته باشی که آن شنوندگان، واپسین حلقه‌های زنجیرند که نیروی مغناطیسی به آن منتقل می‌شود و حلقه‌های میانه، نمایشگران و راویانی چون تو و حلقهٔ نخستین خود شاعر است. خدا نیروی خویش را به حلقهٔ نخستین [شاعر] می‌دهد و این حلقه به حلقه‌ای دیگر می‌پیوندد و هر حلقه‌ای، حلقهٔ بعدی را به دنبال خود می‌کشد» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۶۱۴). هر چند که افلاطون در مدینهٔ فاضلهٔ خود، نسمن عدول از این عقیدهٔ معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات، حتّی با شاعران به مخالفت برخاسته و سخنان آنان را گمراه‌کننده برمی‌شمارد (همان:۵۵۲ -۵۷۳)، امّا دفاع شاگردش، ارسطو، از ماهیّت معرفتی شعر و سخن ادبی در مقابل نظر اخیر افلاطون، بزرگ‌ترین حرکت علمی را در جهان دربارهٔ تبیین جوهرهٔ معرفتی ادبیّات به وجود آورد؛ ارسطو عنصر «خیال» را جوهرهٔ اصلی شعر و سخن ادبی برمی‌شمارد (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۱۴). و معتقد است که ادبیّات امری حقیقی است و «شعر نیز فلسفی‌تر از تاریخ» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۴).

ارسطو در دفاع از نظر اوّل افلاطون، (مبنی بر حقیقت بودن ادبیّات) معتقد است که شاعر به وسیلهٔ عنصر تخیّل، ما را از عالم سایه‌ها، یک پله به عالم بالا (حقیقت) نزدیک‌تر می‌کند و لذا در این‌جا به ما معرفت تازه‌ای از جهان هستی به دست می‌دهد (دیچز، ۱۳۶۹: ۷۸). او با طرح موضوع کاتارسیس یا «روان پالایی»، دست‌یابی انسان به معرفت و آگاهی را از طریق استخلاص عواطف درونی مطرح می‌نماید. او با پرداختن به موضوعاتی همانند تراژدی و آثار و فواید آن (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۱۲۱)، لذّت سخن ادبی را از برآیند معرفتی آن جدا می‌کند و تأکید می‌نماید که لذّت یک اثر ادبی باید از اجزاء مختلف مؤثّر در ایجاد آن، حاصل گردد (دیچز، ۱۳۶۹: ۷۸).

توجّه به رویکردهای معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات، در قرن شانزدهم به وسیلهٔ سیدنی[۳] نیز در رسالهٔ انتقادی او تحت عنوان *دفاع از شعر* و در حمایت از آراء ادبی ارسطو دنبال شد. سیدنی معتقد بود که شاعر به وسیلهٔ قوّهٔ ابداع خود (تخیّل)، دنیایی برتر و کامل‌تر از دنیای واقعی می‌آفریند. در نظر او عالم طبیعت «برنجین» است و دنیای شاعران «زرین» (همان: ۱۰۹ و ۱۱۳).

بعدها کسانی مانند جان درایدن[۴] برآیند فکری ادبیّات را مسرّت به شمار آوردند (همان:۱۳۴ و ۲۷۹)؛ در این نظر جنبهٔ لذّت‌گرایی ادبی برجسته می‌شود. پس از درایدن نیز وردزورث،[۵] ضمن توجّه به جریان «آفرینش شعری»، لذّت ادبی را که ناشی از نوع ادراک موضوع به وسیلهٔ شاعر است، برآیند برجسته و غایی شعر به شمار آورد.

در نظر شلّی[۶] هم، شاعران بنیان‌گذاران جوامع مدنی و مخترعان فنون زندگی و معلّمانی هستند که می‌توانند به زیبایی و حقیقت، یعنی به درک قسمتی از جهان نامرئی- که کیش و آیین نامیده می‌شود- نزدیک گردند. شاعر نه فقط حال، بلکه آینده را نیز در حال مشاهده می‌کند. علاوه بر آن شلّی لذّت را نیز برآیند بیرونی شعر می‌داند.

اما رویکردهای غیرمعرفتی دربارهٔ ادبیّات از اوایل قرن بیستم ابتدا در روسیه به وسیلهٔ فرمالیست‌ها و بعدها در اروپا شکل گرفت. شکل‌گرایان (Formalists)، معتقدند که هنر بیش از هر چیز سبک و شیوه است و شیوه فقط روش و متد نیست، بلکه موضوع هنر است (کادن، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

یوری تیتانوف نیز تأکید داشت که نمی‌توان میان «نیّت مؤلّف» و «اثر» مناسبتی مستقیم یافت (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۴۴).

به طور کلّی در نظر شکل‌گرایان تمامی عناصر موجود در اثر هنری به موجب آنچه از صورت پیدا و محسوس آن برمی‌آید [جنبه‌های مادّی سخن] تفسیر می‌گردد (ویلفرد و ...، ۱۳۷۰: ۹۷).

شکلوفسکی (Viktor Borisovich Shklovsky) نیز ادبیّات را مجموعه‌ای از شگردهای سبکی و صوری می‌دانست که در زبان صورت می‌گیرد (سوسور و...، ۱۳۸۰: ۵۶- ۵۵) و معنای خاصّی بر آن مترتب نیست.

در نظریهٔ ساختارگرایان نیز ادبیّات و پدیده‌های فرهنگی بر اساس اصول برآمده از زبان شناسی تعبیر می‌شود؛ ساختارگرایان (Structuralists) بر اساس اصول تقابل‌های دوگانه -که مستقل از مؤلّف و خواننده قرار دارند- برای معنا توجّه و ارزشی قائل نبودند و لذا با توجّه به این تقابل‌های دوگانه در هر متن و معناهای حاصل از آن، هیچ وقت معنای خاص و ثابتی حاصل نمی‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹ :۵۰ و تروتان دوروف، ۱۳۷۹:۱۹).

فریدریش نیچه (Friedrich Nietzsche) نیز با این‌که در اوّلین اثر خود به نام *زایش تراژدی*، به معرفت شهودی و رویکرد اندیشه‌زایی ادبیّات اشاره کرده (زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ج۲: ۴۳۲) امّا در کتاب *غروب بتان* خود، در چنگال لذّت‌گرایی ادبی گرفتار شده و فرایند التذاذ و شعف‌گرایی آن را برجسته کرده است (میلر، ۱۳۸۴: ۳۱-۳۰).

سرانجام این که در قرن نوزدهم با مطرح شدن شعار هنر برای هنر توسط تئوفیل گوتیه (Theophile Gautier) (زرین‌کوب، ۱۳۶۱، ج۲: ۴۵۵)، مسیر معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات، دچار سرگشتگی و بیراهگی شد. سمبولیسم قرن نوزدهم نیز به نوعی همسویی با اندیشهٔ هنر برای هنر و پوچی و لذّت‌گرایی آن بود؛ در نگاه سمبولیست‌ها، حقیقت جهان ازچشم مردم عادی پنهان بود (سیّدحسینی، ۱۳۵۸، ج۲: ۳۰۵). بعدها ژان‌پل سارتر ادبیّات را از منظر پراگماتیستی آن مورد توجّه قرار داد و آن را تا حدّی از سراشیب سقوط در دام لذّت و پوچی

نجات داد و به نویسنده مسؤلیّت اجتماعی و انسانی بخشید. او معتقد بود کـه «در هـر جملـه و بیتی چیزی هست بسی بیش از آنچه از خود الفاظ بر می‌آید و شعر در اصل اسطورهٔ انسـانی را می‌سازد» (سارتر،۱۳۶۳: ۲۹).

البتّه باید توجّه داشت که ادبیّات در همه جا و همیشه با رویکردهای عینـی و عملـی روبـه‌رو نیست بلکه گاهی نیز بیان احساسات و عواطف درونی و ابراز دریافت‌ها و تجربیات شهودی است که این امر از اهداف و ماهیّت ذاتی و درونی ادبیّات به شمار می‌آید.

تفاوت و گاهی تقابل اندیشه‌ها و نظریات ادبی، بازتاب نگرش‌های متفاوت ما نسبت به ماهیّت سخن ادبی است و به قول عین‌القضاة، شعر همچون آیینه‌ای است که هرکس احوال خـود را در آن می‌بیند (عین‌القضاة، ۱۳۶۲، ج۱: ۲۱۶) امّا لزوماً این سخن به آن معنا نیسـت کـه مـاهیّـت معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات را دست‌خوش ذهنیّات فردی قرار دهیم بلکه بر پایهٔ آنچه حقـایق و تجربیات تاریخی گذشته و علمی امروزی نشان می‌دهد، ادبیّات یک نوع نگـرش، احسـاس یـا فرآیند روحی و درونی انسانی است و به قول بنـد کروچـه[۷]، هنـر عبارتسـت از شـهود یـا دیـد (کروچه،۱۳۶۹: ۵۳) و دید (Vision / Intuition) مشاهده‌ای است کـه بـا رؤیـا ادراک شـده و دیده می‌شود و یک نوع ادراک غیرمستقیم و ناگهانی است و یک مقدار نیز روحـانی (همـان: ۹، ۱۰ و ۱۱).

شهود بیان معقول از طریق معقول و حتی بیان محسوس از طریـق معقـول اسـت. آنجـا کـه نیوتن (Sir Isaac Newton) می‌گفت «تصّور فراتر از واقعیت است»، بر همین فرایند معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات تأکید داشت. هر چند عقل‌گرایـان و تجربیـون در منشـأء شـناخت، مواضـع گوناگون تجربی و حسّی دارند و ممکن است با این نظر شهودی و معرفتی ادبیّات همسو نباشند ولی ما برای تبیین نظر خود -در این فرصت کوتاه- ناچاریم به تبیین رابطـهٔ زبـان و تفکـر هـم بپردازیم. این کوتاه‌ترین راهی است که ما را به بخشی از مقاصد خود در روشنگری فرایند علمی و رویکردهای معرفتی و اندیشه‌زایی ادبیّات می‌رساند.

سؤال این است که آیا زبان تنها شرط وجود فعالیّت‌هـای عـالی ذهـن ماننـد تفکّـر، تخیّـل، تعمیم، استدلال، قضاوت و مانند آن است؟ آیا اگر ما زبان نمی‌آمـوختیم، از ایـن فعالیـت عـالی ذهن بی‌بهره بودیم؟ افلاطون معتقد بـود کـه « در موقـع تفکّـر روح انسـان بـا خـودش حـرف می‌زند» (باطنی،۱۳۷۷: ۳۰).

واتسون (John B. Watson)، از پیشروان مکتب رفتـارگرایی نیـز معتقـد اسـت کـه «تفکّـر چیزی نیست مگر سخن گفتن که به صورت حرکات خفیف در اندام‌های صوتی در آمده اسـت»

(همان). بنابراین تفکّر یک توازن هستی‌شناختی بین کلمهٔ «تفکّر انسان» و کلمهٔ «هستی» است.

همان طوری که چیزها و اشیاء در نامیده شدن امکان عیان پیدا می‌کنند، تفکّر نیز در عین کلمات (زبان) عینیّت می‌یابد و به قول هایدگر «زبان خانهٔ هستی است» (هایدگر، ۱۳۸۱: ۱۷).

زبان با نام نهادن بر موجودات، برای نخستین بار، آن‌ها را در قالب کلمه به ظهور می‌رساند. این نام‌گذاری یک فرافکنی، یک رهایی آشکار است که آنچه را در ذات خود دارد، دمیده و وامی‌گذارد (همان:۱۷۸).

در نظر داریوش آشوری نیز شعر بیش‌تر رویکردی فلسفی دارد؛ در باور او شعر «ساحت ویژه‌ای است از نمود هستی» (آشوری، ۱۳۷۳: ۳۳-۳۲). تجربهٔ این نمود هستی «آنی» دیگر از اشیاء و روی‌دادهای جهان هستی را بر ما پدیدار می‌کند که در تجربه‌های مشترک و همه‌گانی ما خود را پدیدار نمی‌کند (همان: ۴۵). به قول موریس بلانشو[۸] ادبیّات دنیای ناگفته‌هاست، «ادبیّات نه فراسوی جهان ماست و نه خود جهان، بلکه حضور چیزهاست قبل از این که جهان به وجود آید ثبات و پایداری‌شان است، پس از آن که جهان محو شده باشد» (هاسه و ویلیام لارج، ۱۳۸۴: ۸۸).

به عبارت دیگر زبان ادبی با به‌کارگیری ابزار معرفتی «تخیّل» قدرت شناخت و امکان ایجاد معانی جدیدی با دنیایی نو را برای آدمی فراهم می‌سازد. این نکته را آی. ای. ریچاردز (I. A. Richards) هم در کتاب «فلسفهٔ علم بیان» (۱۹۳۶) خود یادآوری می‌نماید؛ او استدلال می‌کند که زبان «جامه»ای نیست که بر قامت اندیشه بپوشانیم یعنی واسطه‌ای نیست که از طریق آن اطّلاعاتی را دربارهٔ واقعیّتی که پیشاپیش در «جهان هستی» بیرون از ما وجود دارد، به هم منتقل کنیم؛ بر عکس، زبان سبب می‌شود که آن واقعیّت وجود داشته باشد، به نحوی که در این ارتباط «بهتر است معنا را چون گیاهی ببینیم که رشد کرده و نه ظرفی که پر شده، مشتی گِل که شکل گرفته است» (هاوکس،۱۳۷۷: ۸۹).

به نظر هاوکس (Terence Hawkes) آلمانی هم، کلمات معنا ندارند؛ ما با کلمات«معنا»ی مورد نظر خودمان را می‌رسانیم. منسوج معناهای ما متشکّل از قوانین «زبانی» و «روانی» مربوط به «شباهت‌های مکرّر رفتار در اذهان ما» و در «جهان اطراف ما» است که ما هم به صورت‌های گوناگون کلمات را با آنها سازگار می‌کنیم. در این جاست که باید «ابهام» را، که گاه عیب زبان و سبب گسست معنایی آن محسوب می‌شود، دوباره به عنوان یکی از جنبه‌های اساسی و لازم زبان، توصیف و شناسایی کرد و آن را به عنوان بخشی از تجهیزات زبان که می‌تواند موجب پیش‌برد، تعمیق یا غنی کردن «معنای» آن شود، به‌شمار آورد.

به نظر پل ریکور (Paul Ricoeur) «ابهام استعاره به لطف این زنده است که تخیّل را در جهت بیشتر فکر کردن در سطح مفهومی تحریک می‌کند. تلاش برای «بیشتر فکر کردن» یا هدایت [استعاره]، روح تفسیر است» (همان:۳۳۹).

به نظر ریکور «خیال با ساختن طرح‌ها و استعاره‌ها به تجربهٔ انسانی شکل می‌دهد» (ریکور،۱۳۷۳: ۵۳). به عبارت دیگر استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ زندگی ما را آشکار می‌کند که خواست به بیان آمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند. زیرا بیان مناسب آن‌ها در زبان روزمره مقدور نیست و لذا کارکرد استعاره این است که «به زبان جنبه‌هایی از شیوهٔ زندگی ما و اقامت‌مان در جهان را بازگرداند تا با «باشنده‌ها» «نسبت یابیم» (همان: ۵۵-۵۴). به عبارت دیگر «فهم استعاره کلید فهم متن‌های بزرگ‌تر است» (استعاره،۱۳۸۳: ۳۳۹). چنان‌که اشاره شد در نظر پل ریکور استعاره تخیّل را در جهت بیشتر فکر کردن در سطح مفهومی تحریک می‌کند و متعاقباً مبنای تفکّر، دانش و فهم‌زایی ذهنی انسان را فراهم می‌نماید. از نگاه گادامر (Hans-Georg Gadamer) «استعاره تفکّر رابه فراتر از شهود انتقال می‌دهد» (همان: ۳۵۰). کالریج نیز ضمن فرق نهادن بین خیال، که فرایندی مبتنی بر تداعی است و تخیّل، که فرایندی مبتنی بر خلاقیّت است، معتقد است که «تخیّل به تجربهٔ انسانی شکل و هیات خاصّ داده و جهانی تازه و زیبا می‌آفریند و لذا سخن ادبی به جانب سطح عالی‌تر از کلیّت و جهان شمولی در حرکت است» (برت، ۱۳۷۹: ۶۲). این قدرت خلاقیّت و سازندگی «تخیّل» ادبی و شاعرانه است که نخستین بروز شاعری است امّا شعر نیست بلکه شاعر را در خود پدید می‌آورد و به خلاقیّت وامی‌دارد. از سوی دیگر زبان ساختن و آفرینش صنعی و همواره در عیان گفتن و نامیدن را پدید می‌آورد (هایدگر،۱۳۸۱ : ۱۸۰ -۱۷۹).

بابک احمدی هم با توجّه به نظرات ریکور در باب استعاره نتیجه‌گیری می‌کند که: «استعاره به معنایی که در هرمونتیک یافته است، «توان توصیف مجدد واقعیّت» است و منش اصلی آن را باید در سویهٔ چند معنایی سخن یافت؛ خاصّه در منش ویژهٔ سخن ادبی که معنا را به جای آن که آشکار کند، پنهان می‌دارد (احمدی،۱۳۷۰،ج۲: ۶۱۸).

بر این اساس استعاره حاصل زبان است برای ایجاد معانی یا ضرورت ایجاد تعدّد در زبان که به وسیلهٔ استعاره شکل می‌گیرد. استعاره تصویرسازی و صرفاً چیزی از باب حضور تصاویر در «چشم» یا «گوش ذهن» نیست برعکس، «اصل همه جا حضور» در کلّ زبان است. در واقع در همهٔ زبان‌ها می‌توان ساختارهای استعاری با ریشه‌های عمیق را یافت که پنهانی در «معنا»ی آشکار تأثیر می‌گذارند و لذا کاربرد اصلی استعاره «توسّع زبان» و در نتیجه ایجاد معانی مختلف به وسیله زبان می‌باشد. و چون زبان یک واقعیّت است، استعاره هم گسترش واقعیّت است و اگر

بگوییم که استعاره با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنش‌شان بعد جدیدی به هر دو می‌بخشد و «واقعیت‌های جدیدی» خلق می‌کند، به خطا نرفته‌ایم.

شاگرد ریچاردز، ویلیام امپسن (Sir William Empson)، نیز در کتاب خود تحت عنوان *هفت نوع ابهام* (*Seven Types of Ambiguity*) تلاش کرد تا روشن کند که ابهام (به معنای عام آن از جمله استعاره و مجاز) جنبه‌ای است لازم در زبان، که خود به بارور شدن فرایند استعاره مدد می‌رساند.

در نهایت ابهام به همین مفهوم «وسیع» است که ذات استعاره را می‌سازد. اگر هر واژه تنها یک معنا (یا یک معنای راستین) داشته باشد، آن وقت به هیچ ترتیبی نه می‌توان «معنا»ی یک کلمه را با کلمه‌ای دیگر متحوّل کرد یا این معنا را به آن «انتقال» داد و نه می‌توان صرفاً با همکاری یک کلمه با کلمهٔ دیگر «معناها»ی جدیدی خلق کرد. «ابهام متضمن کیفیّتی است پویا در زبان، که با عرضه کردن هم زمان «لایه‌ها»ی مختلف خود، به غنی‌تر شدن و تعمیق معنا کمک می‌کند» (هاوکس؛۱۳۷۷: ۹۶).

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

موضوع ارتباط زبان و واقعیت مجازی یا ادبی، از نظر کالریج نیز پنهان نمانده است. او تلاش می‌کند تا با اهمیّت دادن به قوهٔ تخیّل ادبی، تمایز مصنوعی میان زبان و واقعیت را، با کلمات ادبی در هم بشکند. او درصدد آن است که برابر نهاد [آنتی‌تز] کهنهٔ کلمات و اشیاء را نابود کند و گویی که می‌خواهد کلمات را تا حد اشیاء و نیز موجودات جاندار برکشد و پویا کند. به نظر کالریج استعاره ابزاری برای «برکشیدن» کلمات تا به حدّ «موجودات زنده» را فراهم می‌آورد؛ او می‌گوید: «زبان قالبی می‌گیرد که علاوه بر شیء تنها، القاء کنندهٔ شخصیّت، حالت و مقاصد شخصی می‌شود که آن را ارائه می‌کند» (همان: ۸۳). پس زبان یعنی گفتار و گفتار یعنی مقاصد و به اصطلاح تخیّلات ذهنی که واقعیّت درونی را بر زبان جاری می‌کند یا آن را بیرونی می‌سازد و به مدد قوهٔ تخیّل آن را بر جهان بیرونی تحمیل می‌کند. بنابراین قوهٔ تخیّل، آن «روح صورت‌بخش» است که ذهن انسان را بر جهان می‌افکند و سبب می‌شود که هم‌زمان با کنش و واکنش عناصر استعاره با یکدیگر، با جهان کنش و واکنش کند. پس «واقعیّت» محصول «قوهٔ تخیّل» است (همان: ۸۴ ـ ۸۳) که از طریق آن جهان بیرون و فضاهای ناشناخته و دست‌نیافتی را پیدا می‌کنیم.

ویکو (Giambattista Vico) -که پدر ادبیات رمانتیسم اروپا محسوب می‌شود- درصدد برآمد تا ریشهٔ اصلی زبان را در «شعر» جستجو کند. کار او بیش از هر چیز آن بود که اصالت

تخیّل را در برابر افکار قشری دکارت (Rene Descartes) به ثبوت برساند و نشان دهد که «تخیّل نخستین شکل دانش است که در طیّ تطوّر دایمی روح و در تحوّلات علم‌الاجتماع و تاریخ حقیقی جامعهٔ بشری پیدا شده است» (کروچه، ۱۳۷۶: ۲۱).

ویکو برای اوّلین بار با هیأت تألیفی (سیستماتیک) کوشید تا نوعی «منطق مبتنی بر خیال» را تأسیس کند. او حیات انسان را شامل سه دورهٔ خدایان، پهلوانان و انسان‌ها می‌دانست. زبان دورهٔ خدایان، اساطیری، شعری و نمادین بود. اوّلین اقوام انسانی نیز تفکّر را نه به کمک مفاهیم و تصوّرات، بلکه با تصاویر شاعرانه انجام می‌دادند.

شاعر اغلب وقتی که به اوراد عارفانهٔ «الهی» و «پهلوانی» می‌نگرد، به نوعی به بهشت گم‌شده‌ای نگاه می‌کند؛ شیلر (Friedrich von Schiller) این احساس را در منظومهٔ خدایان یونان بیان کرده و میل داشته است «زمان شعرای یونان را یادآور گردد که اسطوره و استعاره‌ای میان تهی نبود، و حکم نیروی زنده را داشته است» (کاسیرر، ۱۳۷۳: ۲۰۵ -۲۰۴).

ویکو در بحث از «نخستین صنایع لغوی» اظهار می‌کند که «آفرینش استعاره‌ها، توانایی‌ای مادرزادی در موجوداتی است که در سپیده دم یا بیداری شعور خودشان قرار دارند» (اکو و...،۱۳۸۳: ۷۷) و سرانجام این‌که نماد تفکّر را به وجود می‌آورد (همان: ۲۳۹).

در روان‌شناسی، زبان رؤیا نیز به عنوان ابزار و نشانهٔ ادبی (تخیّل) یکی از راه‌های معرفتی و شناختی انسان به‌شمار می‌آید. فروید (Sigmund Freud) در این خصوص در بیان کارکرد معرفتی تخیّل ادبی و زبان مجازی و استعاری رؤیا، اشارهٔ قابل توجّهی دارد؛ به نظر او انسان در رؤیا به صورت طبیعی خود برمی‌گردد و بیشتر مکتسبات، سوائق و غرایز طبیعی بر او مسلّط می‌شوند. رؤیا بازگشتی است به گذشتهٔ بسیار قدیم و در واقع احیای دوران کودکی و تمایلات و غرایز حاکم بر آن (فروید، ۱۳۸۲: ۶۴).

از آن‌جایی که زبان رؤیا نیز تصویری و نمادین و برخاسته از ناخودآگاه ذهن انسان است، فروید هم معتقد بود که اندیشیدن با در نظر آوردن تصاویر در مقایسه با اندیشیدن با واژه‌ها، به فرآیند ناخودآگاه نزدیک‌تر است و بی‌تردید هم از تکامل فرد و هم از تکامل نوع، قدمت بیشتری دارد (فروید،۱۳۷۶: ۷۳).

رؤیا از زبان نمادین برای مبدّل کردن لباس افکار ناپیدای خود بهره می‌گیرد (همان: ۲۴۸) و توسّل ضمیر ناخودآگاه به بیان نمادین، تخلیهٔ انرژی‌های روانی و فرار از سانسوری است که خودآگاهی بر آن تحمیل کرده است. و محتوای پیدای رؤیا سرپوشی است برای محتوای ناپیدا، که بسیار مهم‌تر است؛ به عبارت دیگر زبان استعاری و یا توسّل به تخیّل بیانی ادبی، ما را با دانش و تجارب ناپیدای درونی مرتبط و آشنا می‌سازد.

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

> همیشه انسان از شباهت‌های موجود میان رؤیاهای شبانهٔ خود و ابداعات شعر حیرت کرده است و تحقیق در این شباهت‌ها چه در قالب و چه در محتوا، همواره موضوع دلخواه شاعران و متفکّران بوده است. نظریات اجمالی و حدسیّات ایشان هنوز به مجموعه‌ای از معارف مشخص و دقیق منجر نگشته، امّا با این وجود به آن اندازه پر معنی است که موضوع یک بررسی علمی واقع گردد. کاشف رؤیا در این‌جا مشاهده خواهد کرد که چگونه کسانی که از حیات روحی احساس مستقیم دارند، به رؤیا پی برده و آن را فهمیده‌اند و چگونه شاعران این شناخت را در آثار خود ترجمه کرده‌اند و سرانجام چه روابط ژرفی می‌توانند میان نیروهای حیرت‌انگیز روح به هنگام خواب و الهام کشف کنند (فروید،۱۳۸۲: ۳۵۰).

نتایج آزمایشات یونگ (Carl Gustave Jung) در راه‌یابی انسان به ضمیر ناخودآگاه از طریق برون‌کردهای تخیّلی و رمزی و نمادین بودن زبان رؤیا -که بر نقش ادبیّات و جلوه‌های ادبی مانند نماد و استعاره در اندیشه‌زایی و تولید تفکّر و معرفت در آدمی تأکید دارد- در نظریهٔ سوررئالیست‌ها (Surrealists) نیز مورد توجّه قرار گرفته است؛ آنان شعر را تجلّی الهام و ناخودآگاه آدمی می‌دانند. و الهام نیز واردی است که خیال آدمی را مستعد فعالیت می‌کند تا به ابداع و ایجاد بپردازد. همین احوالات، شاعر و عارف را متوجّه و متذکّر معانی و لطایف اشیاء می‌کند (پور جوادی،۱۳۸۱: ۳۹۹).

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

هانری برگسون (Henri Bergson) نیز وسیلهٔ کشف حقیقت را قوه‌ای به نام «قوهٔ شهود باطنی» می‌داند و آن را عالی‌ترین مراتب عقل به حساب می‌آورد؛ او معتقد است که انسان با نوعی تفکّر در خود به شهود درونی نفس می‌رسد و به این وسیله به حقیقت مطلق راه می‌یابد؛ به عبارت دیگر در اثر هنری «انکشاف و انفتاحی» روی می‌دهد (احمدی،۱۳۸۰: ۵۲۲). در اعتقاد کانت نیز هنر همین نیروی ذوق است و ذوق نیز نیرویی شهودی و مجرّد می‌باشد.

نتیجه

براساس آنچه گذشت، معلوم می‌شود که ادبیّات به مفهوم علمی آن هنوز به طور کامل مورد بررسی و شناخت قرار نگرفته است و اغلب نظریه‌پردازان ادبی آن را از منظر هنری و زیبایی‌شناختی و یا اخلاقی و اجتماعی مورد توجّه قرار داده‌اند در حالی که ادبیّات به مثابهٔ آیینه و مجلای روشن و عمیق احساس و روان آدمی به کمک زبان‌های نمادین و تصویری خود -که بر پایهٔ قدرت خلاّق و پایان‌ناپذیری به نام «تخیّل» صورت می‌گیرد- ما را نه تنها با انواع تجارب و یافته‌های ذهنی و روانی خود آشنا می‌سازد بلکه به عنوان پل ارتباطی بین انسان و عالم هستی، ما را با هستی و وجود بی‌کران نیز مرتبط و آشنا می‌نماید و گاهی نیز به حدّ شهود و نبوغ می‌رسد و زیباترین و ناشناخته‌ترین گوهرهای معرفتی و آگاهی را از فضای بی‌کران هستی در اختیار انسان قرار می‌دهد؛ از این رهگذر معلوم می‌شود که ماهیّت اصلی و حقیقی ادبیّات، در کنار نمودهای زیبایی‌شناختی آن، تولید تفکّر، اندیشه و معرفت در نهاد آدمی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. اِمرسون (Ralph Waldo Emerson)، (۱۸۸۲ ـ ۱۸۰۳)، متفکّر و عارف مسلک آمریکایی.
۲. آرنولد (Matthew Arnold)، (۱۸۸۸ ـ ۱۸۲۲)، شاعر و منتقد معروف انگلیسی.
۳. سرفیلیپ سیدنی (Sir Philip Sidney)، (۱۵۸۶ ـ ۱۵۵۴م)، شاعر و مرد سیاسی انگلیسی.
۴. درایدن (John Dryden)، (۱۷۰۰ ـ ۱۶۳۱م)، شاعر و مرد سیاسی و نظریه‌پرداز ادبی انگلیسی.
۵. وردزورث (William Wordworth)، (۱۸۵۰ ـ ۱۷۷۰م)، شاعر و منتقد بزرگ انگلیسی.
۶. سرپرس شلّی (Percy Bysshe Shelley)، (۱۸۸۲ ـ ۱۷۹۲)، شاعر انگلیسی.

۷. بند دروچه (Benedetto Croce)، (۱۹۵۲ ـ ۱۸۶۶م) فیلسوف، مرد سیاسی و سخن‌سنج نامی ایتالیا، که کتاب «کلّیات زیباشناسی» او معروف است.
۸. موریس بلانشو (Maurice Blanchot)، نظریه‌پرداز ادبی قرن بیستم فرانسه.

کتاب‌نامه

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

آشوری، داریوش (۱۳۷۳) ***شعر و اندیشه***، تهران: نشر مرکز.

ابن‌سینا (۱۹۵۳) ***فنّ الشعر شفا***، ضمیمهٔ *فنّ شعر* ارسطو، ترجمه عبدالرحمن بدوی، قاهره.

احمدی، بابک (۱۳۷۵) ***ساختار و تأویل متن***، ج۱، تهران: نشر مرکز.

---------. (۱۳۸۰) ***مدرنیته و اندیشه‌ی انتقادی***، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

ارسطو (۱۳۳۷) ***هنر شاعری (بوطیقا)***، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، تهران: انتشارات اندیش نو.

افلاطون (۱۳۶۴) ***دورهٔ کامل آثار***، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: انتشارات خوارزمی.

اکو، اومبرتو، و... (۱۳۸۳) ***استعاره***، گروه مترجمان، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۷) ***زبان و تفکّر***، (مجموعه مقالات زبان‌شناسی)، تهران: انتشارات آگاه.

برت، آر. ال. (۱۳۷۹) ***تخیّل***، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز.

بورخس، خورخه لوئیس (۱۳۸۱) ***این هنر شعر***، ترجمه میمنت میرصادقی و همـا متـین رزم، تهران: انتشارات نیلوفر.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱) ***اشراق و عرفان*** (مقاله‌ها و نقدها)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

تهانوی، فاضل (۱۳۴۶) ***کشّاف اصطلاحات فنون***، تهران: چاپ افست.

خواجه نصیر طوسی (۱۳۲۶) ***اساس الاقتباس***، به تصحیح مـدرّس رضـوی، تهـران: انتشـارات دانشگاه تهران.

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

دیچز، دیوید (۱۳۶۹) ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صـدقیانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

ریکور، پل (۱۳۷۳) ***زندگی در دنیای متن***، ترجمهٔ بابک احمدی، تهران: نشر مرکز.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۱) ***فن شعر (بوطیقا)***، تهران: انتشارات امیرکبیر.

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

سارتر، ژان‌پل (۱۳۶۳) ***ادبیّات چیسـت؟***، چـاپ سـوم، ترجمـه ابوالحسـن نجفـی و مصـطفی رحیمی، تهران: انتشارات زمان.

سیدحسینی، رضا (۱۳۵۸) ***مکتب‌های ادبی***، ج۱ و ۲، تهران: انتشارات زمان.

فروید، زیگموند (۱۳۸۲) ***تعبیر خواب***، ترجمه ایرج پورباقر، تهران: مؤسّسه‌ی انتشارات آسیا.
---------. (۱۳۷۶) «خود و نهاد»، ترجمهٔ حسین پاینده، فصلنامهٔ ***ارغنون***، شماره ۲.
کادن، جی. ای. (۱۳۸۰) ***فرهنگ ادبیّات و نقد***، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر شادگان.
کاسیرر، ارنست، و روژه گارودی (۱۳۷۳) ***زبان و فلسفه***، (مجموعهٔ مقالات)، ترجمه مهرداد رهسپار، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
کروچه، بند (۱۳۶۷) ***کلّیات زیباشناسی***، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
میلر، جی.هیلیس (۱۳۸۴) ***دربارهٔ ادبیّات***، ترجمه علی تقی‌زاده، کرمانشاه: انتشارات دانشگاه رازی.
نیچه، فریدریش (۱۳۷۲) «درباب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، فصلنامه ***ارغنون***، شمارهٔ ۳.
ولک، رنه، و مورگان فوستر و... (۱۳۷۰) ***چشم‌اندازی از ادبیّات و هنر***، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: انتشارات معین.
ویلفرو و... (۱۳۷۰) ***راهنمای رویکردهای نقد ادبی***، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران: انتشارات اطّلاعات.
هاسه، اولریش، و ویلیام لارج. (۱۳۸۴) ***موریس بلانشو***، ترجمهٔ رضا نوحی، تهران: نشر مرکز.
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷) ***استعاره***، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
هایدگر، مارتین (۱۳۸۱) ***شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی***، ترجمهٔ دکتر عبّاس منوچهری، تهران: انتشارات مولی.