

ارتباط متقابل فرم و محتوا در سبک‌شناسی جدید و بلاغت سنتی قرآن: بررسی آسیب‌شناسانه چند جستار نمونه

هوشنگ یزدانی*

استادیار آموزش زبان انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان انگلیسی دانشگاه
اراک،

اراک، ایران

علی رجایی**

استادیار زبان آلمانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه زبان انگلیسی، دانشگاه اراک،
اراک، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۶/۰۲/۳۰، تاریخ تصویب: ۹۶/۰۵/۰۱، تاریخ چاپ: شهریور ۱۳۹۶)

چکیده

رابطه متقابل فرم و محتوا یکی از اصول اولیه هم در سبک‌شناسی مدرن غربی و هم در بلاغت سنتی اسلامی، به ویژه در نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی، است. طبق این اصل، فرم و محتوای متن نه دو عنصر مجزا بلکه دو جنبه از پدیده‌ای واحدند، که همان «متن» باشد. صنعت‌ها و شگردهای زبانی-ادبی را نباید صرفاً به «آرایه»های متن فروکاست، زیرا آن‌ها بخش مهمی از فراگرد معناپردازی متن‌اند و، از آن‌جا که از منظر زبان‌شناسی هیچ دو فرمی هم‌معنا و هم‌تأثیر نیستند، کوچک‌ترین تغییر در فرم متن موجب تغییر در محتوای آن خواهد شد. در این جستار، ابتدا ایده یگانگی فرم و محتوا از سه دیدگاه تحلیل و تشریح می‌شود: دیدگاه فلسفی، دیدگاه نقادانه و زبان‌شناسانه، و دیدگاه بلاغی. سپس، با تأکید بر ضرورت نگاه آسیب‌شناسانه به پژوهش‌های صورت‌گرفته در حوزه بلاغت و سبک‌شناسی قرآن، برای نمونه، سه مقاله علمی-پژوهشی مرتبط با ایده وحدت فرم و محتوا در قرآن بررسی و ارزیابی می‌شوند تا مشخص شود چقدر با پژوهش اصولی و صحیح و مفید در این زمینه فاصله داریم.

واژه‌های کلیدی: وحدت فرم و محتوا، فرم‌نگری، ای. سی. بردلی، پیتر لامارک، نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی، بلاغت قرآن.

* h-yazdani@araku.ac.ir

** a-radjaie@araku.ac.ir

مقدمه

قرآن کریم زمانی بر قوم عرب نازل شد که آنان در اوج توانایی ادبی و شعری و خطابی بودند (نصیریان، ۱۳۸۵: ۳؛ همچنین، ر.ک.: خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۳۱)، و از آن‌جا که «یکی از ویژگی‌های معجزه هماهنگی آن با وضعیت زمانه است» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۱)، اعجاز بلاغی و ادبی قرآن کاملاً متناسب با فضای فرهنگی حجاز آن دوران بود، و گرنه چنین اعجازی دیگر لطفی نمی‌داشت. نصر حامد ابوزید (۱۳۸۷) در این باره می‌نویسد: «معجزه‌ای که دلیل صدق وحی است نباید از چارچوب فرهنگی که وحی در آن نازل می‌شود جدا باشد. [...] مایه برتری و تفوق در میان عرب‌هایی که قرآن بر آنان نازل می‌شد، شعر و شاعری بود و به این جهت معجزه پیامبر متنی زبانی بود که همان متن وحی نیز بود» (۲۴۳-۲۴۲). بزرگ‌ترین و ماهرترین شاعران و سخنوران قوم عرب نیز در برابر فصاحت و بلاغت قرآن عاجز شدند: «ثبوت اعجاز قرآن از آن روست که قوم [عرب] با همه مهارت‌ها در شناخت کلام و ایراد بلیغ‌ترین سخن و با همه هنرمندی در ارائه لطیف‌ترین معانی با زیباترین الفاظ، آن‌گاه که با سخنان قرآن [...] مواجه شدند، تمام آنان خود را در برابر آن ضعیف، ناتوان، و عاجز یافتند» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۱۳). به یاد داشته باشیم که واژه «اعجاز» در زبان عربی «از باب افعال به معنی اثبات عجز و ناتوانی دیگران است» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۱). همان‌طور که جلوتر توضیح خواهیم داد، ویژگی متن ادبی ناب درهم‌تنیدگی فرم و محتوا یا لفظ و معنای آن است، طوری که نتوان یکی را مستقل از دیگری بررسی کرد. این ویژگی بیش از هر متن دیگری در قرآن کریم جلوه یافته است: «هندسه کلمات در قرآن بی‌نظیر است. نه کسی توانسته یک کلمه [از] قرآن را پس‌وپیش کند بدون آنکه به زیبایی‌های آن لطمه وارد سازد و نه کسی توانسته است مانند آن بسازد» (فضیلت، ۱۳۸۶: ۲۹). به همین سبب است که خداوند خود در قرآن مجید منکران را به هم‌آوردی طلبیده («تَحَلَّى») و فرموده است: «وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّنْ مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِّنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ» / «و اگر در آنچه بر بنده خود فروفرستاده‌ایم تردیدی دارید، چنان‌چه راست می‌گویید، سوره‌ای هم‌گون آن بیاورید و (در این کار) گواهان خود را (نیز) در برابر خداوند فراخوانید» (بقره: ۲۳؛ ترجمه سیدعلی موسوی گرم‌ارودی). در حقیقت، تحدی خالق قرآن ناظر بر گوهر ادبی و هنری آن است، زیرا «قرآن از حیث زبان و سبک است که تقلیدناپذیر می‌نماید» (میر، ۱۳۹۰: ۱۸۵). طی چند قرنی که از نزول قرآن می‌گذرد، مفسران و ادیبان مسلمان هریک به وسع خود کوشیده‌اند پرده از اسرار بلاغت قرآن بردارند؛ با وجود این، حاصل آن در برابر ژرفای بی‌حد قرآن ناچیز بوده است.

یکی از دلایل آن، بدون شک ناکارآمدی روش‌ها، تکراری بودن تحلیل‌ها، و ایستایی نظریه‌های بلاغت سنتی بوده است. به همین علت، برای اثبات اعجاز قرآن، نیازمند کاربرد زبان‌شناسی و سبک‌شناسی و نظریه‌های جدید نقد ادبیات خواهیم بود که از خیلی جهات نظام‌مندتر، علمی‌تر، خلاقانه‌تر، و مؤثرتر از بلاغت سنتی‌اند.

یکی از اساسی‌ترین اصول این نظریه‌های جدید یگانگی فرم و محتوا یا رابطه متقابل این دو در تمام انواع متن است، به‌خصوص و بیشتر از همه در متون ادبی-هنری که برای معناپردازی یا بیان محتوا نهایت استفاده را از قابلیت‌های فرمی و ساختاری و زبانی می‌برند. جستار حاضر ایده یگانگی فرم و محتوا و مفهوم‌های مرتبط به آن را از دیدگاه فلسفه ادبیات، زبان‌شناسی، و روان‌شناسی تشریح می‌کند و پس از نقل و بررسی هم‌سنجانه این نظریه‌ها چارچوب مشخصی برای تحلیل این ویژگی متن، به‌ویژه در حوزه قرآن‌پژوهی، پیش می‌نهد. در انتها، برای تأکید بر چگونگی کاربرد این نظریه در نقد و تحلیل متن‌های گوناگون و، همچنین، برای آشکارکردن ناکارآمدی شیوه‌های سنتی بلاغت‌شناسی قرآن، نمونه‌هایی از تحلیل‌های سنتی بلاغت قرآن کریم به شیوه انتقادی بررسی می‌شوند. هدف این نگاه انتقادی این است که نشان بدهیم در اغلب پژوهش‌های سنتی اصل مهم وحدت فرم و محتوا مغفول مانده است.

رابطه فرم و محتوا در نقد آثار ادبی-هنری

همان‌طور که محمد غفاری (۱۳۹۳) توضیح می‌دهد، یکی از اصول سبک‌شناسی مدرن این است که «فرم و محتوای متن جدایی‌ناپذیرند [و] چگونگی گفته‌شدن نقش بسزایی در معناپردازی یا معناسازی دارد» (۱۲). به‌باور سبک‌شناسان زبان‌شناس، «سبک [...] صرفاً مختص متن‌های ادبی نیست. در واقع، هر نوع متنی — چه شعر باشد، چه بیانیه سیاسی، چه رمان، چه احضاریه دادگاه، چه شرح پشت جلد کتاب، چه دستور آشپزی، و چه هشدار که در جاده نصب شده — شیوه بیان و سبک زبانی خاص خود را دارد و، با معیارها و ابزارهایی که علم زبان‌شناسی جدید و حوزه‌های وابسته به آن در اختیار ما می‌گذارند، می‌توان همه این متن‌ها را به‌لحاظ سبک و زبان توصیف و تحلیل و تفسیر کرد» (غفاری، ۱۳۹۳: ۱۲). این کار در حیطه «سبک‌شناسی» جای می‌گیرد که پیترو وردانک (۱۳۹۳) آن را این‌گونه تعریف می‌کند: «تحلیل بیان زبانی متمایز متنی خاص [= «سبک» آن متن] و توصیف هدف از به‌کارگیری این بیان و تأثیر آن بر مخاطب» (۲۲). زبان‌شناسان معاصر معتقدند که «در دستور زبان، [...] هم محتوا و هم بیان [هر دو] گزینش می‌شوند. گزینش محتوا شامل گزینش ساختارهای معنایی است، و

گزینش بیان گزینش کارکردهای گفتمانی و ویژگی‌های بافتی را در بر می‌گیرد» (وردانک، ۱۳۹۳: ۱۳۷-۱۳۶). این بدان معناست که در متن به‌ویژه اگر ادبی یا خطابی باشد، کاربرد هیچ عنصر یا سازه‌ای تصادفی نیست، و «هرگونه تفاوت در فرم موجب پیدایش تفاوت در معنا می‌شود» (وردانک، ۱۳۹۳: ۱۳۷)، زیرا فرم چیزی جدا از محتوا نیست.

مسئله «فرم» و نقش آن در «ادبیت»^۱ آثار ادبی اوایل قرن بیستم با ظهور جنبش فرم‌نگری روسی^۲ (فرمالیسم) به صورت نظام‌مند در ادبیات پژوهی مطرح شد. یکی از ایرادهای وارد بر فرم‌نگران این است که ایشان متن هنری را از زمینه آفرینشش جدا می‌کنند و آن را در خلأ بررسی می‌کنند. درست است که فرم‌نگران به «ادبیت» متن و شیوه «آشنایی‌زدایی»^۳ آتش می‌پردازند، اما این بدان معنا نیست که فقط عناصر و ویژگی‌های درونی و صوری متن را مطمح نظر قرار می‌دهند. «فرم» در این نظریه مدلولی بسیار وسیع‌تر و پویاتر دارد. از دید فرم‌نگران، متن «ادبی» در تقابل با متن «ناادبی» است که معنا و موجودیت می‌یابد، و هردوی این نوع متن‌ها محصول‌هایی زبانی و فرهنگی‌اند. همان‌گونه که اندرو بنت^۴ (۲۰۰۳) شرح می‌دهد، متنی که ما «ادبی» می‌نامیم از آن رو واجد ادبیت است که فرم‌های فرهنگی دیگری را دگرگون کرده و بعضی از عناصر عادی شده آن‌ها را «غریب»^۵ جلوه داده است (۴۰). بنابراین، آشنایی‌زدایی متن ادبی نه منوط به صرف خصیصه‌های درونی و صوری آن بلکه منوط به مناسباتی است که آن خصیصه‌ها با سایر فرم‌های فرهنگی و ایدئولوژیک برقرار می‌کنند. پس، در متون ادبی، هدف از آشنایی‌زدایی فقط ایجاد تنوع متنی یا زیبایی نیست، بلکه نویسنده با آشنایی‌زدایی و غریب جلوه‌دادن واقعیت‌های آشنا سعی در ایجاد تأثیرهای گفتمانی خاصی دارد: «تأثیرگذاری آشنایی‌زدایی بسته به شگردهای به‌کاررفته در متن نیست، بلکه بسته به کارکرد آن شگردهاست. [...] تفاوت زبان متن ادبی و زبان متن ناادبی، برای مثال، این نیست که در اولی استعاره و صناعت‌های دیگر وجود دارند و در دومی نه، بلکه تفاوت آن‌ها معلول کارکردهای گوناگونی است که از استعاره و صناعت‌های دیگر در این دو نوع متن توقع می‌رود» (بنت، ۲۰۰۳: ۴۰).

1. literariness
2. Russian Formalism
3. defamiliarization
4. Andrew Bennett
5. strange

بر این اساس، «فرم» در زبان‌شناسی، فرم‌نگری، و سبک‌شناسی مدرن به «فرم» بیرونی یا صورت / شکل متن محدود نمی‌شود. از نظر ناقدان مدرن، فرم متن «ارگانیک» (اندام‌دار) است، به این معنی که فرم از اجزایی تشکیل شده است که با یکدیگر تعامل و رابطه متقابل دارند. در واقع، این ایده میراث ناقدان رمانتیک به‌ویژه سمیوئل تیلور کولریج^۱ انگلیسی است، که معتقد بود این مفهوم فرم بازنماینده ساختار کل جهان است (گورین و دیگران^۲، ۲۰۱۱: ۸۷). هر تجربه ادبی منحصر به فرد است و ناگزیر فرمی منحصر به فرد و متناسب با گوهر خود می‌گیرد؛ به سخن دیگر، «تجربه و فرم تابعی از یکدیگرند» (گورین و دیگران، ۲۰۱۱: ۸۷). در نتیجه، فرم بیرونی چیزی جدا و مستقل از فرم درونی یا محتوا نیست. آنچه گفته می‌شود با چگونگی گفته شدنش پیوندی ناگسستنی دارد: نحوه بیان است که معنا را یگانه و خاص می‌کند. پیش‌فرض این عقیده همان نکته‌ای است که نوم چامسکی^۳ در نظریه «دستور گشتاری-زایشی»^۴ خود مطرح کرده است: برای بیان ساختار معنایی یا محتوای انتزاعی و بالقوه («ژرف‌ساخت»^۵) گوینده / نویسنده می‌تواند از ساختارهای زبانی بالفعل گوناگون (واجی و صرفی-نحوی) استفاده کند («روساخت»^۶)، که هر کدام با صورت به‌خصوصی که به خود می‌گیرند بخش‌های مختلفی از محتوا را مؤکد می‌کنند و ساختار اطلاعات ژرف‌ساختی را به شکل متمایز عرضه می‌کنند (فاولر، ۱۳۹۰: ۲۴). به همین علت، هیچ دو متنی هیچ‌گاه تأثیری یکسان بر مخاطب نمی‌گذارند و، با توجه به کارکرد متفاوتی که در بافت‌های گوناگون پیدا می‌کنند، هیچ‌گاه هم‌معنا (مترادف) نخواهند بود.

همان‌گونه که پتر کیوی^۷ (۱۹۹۷) اشاره می‌کند (۸۴)، نخستین کسی که در سده بیستم به‌طور جدی نظریه جدایی‌ناپذیری یا وحدت فرم و محتوا در متون ادبی / هنری را مطرح کرد ناقد انگلیسی ای. سی. بردلی^۸ بود، که در سال ۱۹۰۱ در یکی از سخنرانی‌های خود در دانشگاه آکسفورد درباره ماهیت شعر بدان پرداخت. بردلی (۱۹۶۳) معتقد است که در تعریف شعر —

1. Samuel Taylor Coleridge
2. Guerin et al.
3. Noam Chomsky
4. transformational-generative grammar
5. deep structure
6. surface structure
7. Peter Kivy
8. A. C. Bradley

که ادبی‌ترین نوع متن یا مثال اعلای متن ادبی-هنری است — آنچه اهمیت دارد نه معنای شعر بلکه ارزش شعر است، و ارزش شعر هم طی فراگرد خوانش با تجربه‌کردن یگانگی و منحصربه‌فرد بودن شعر — یا، به بیان دیگر، با تجربه‌کردن شعر به‌مثابه شعر — مشخص می‌شود.^۱ ارزش این تجربه درونی^۲ است و خود هدف محسوب می‌شود، نه وسیله‌ای برای رسیدن به اهدافی دیگر (اخلاقی، اجتماعی، انتقادی، فلسفی، و جز آن) (۴). هیچ‌یک از این اهداف فراشعری و بیرونی نمی‌توانند ارزش شعر را تعیین کنند که «نوعی تجربه خیالی خرسندکننده» است و از درون خود شعر نشئت می‌گیرد، هرچند ممکن است این اهداف فراتر در جای خود نوعی ارزش ثانویه و کاربردی محسوب شوند (۵). ناقدانی که ادعا دارند معنای شعر را دریافته‌اند غالباً با «معناکردن»^۳ (یا «دگرگونه‌گویی») شعر معنای مورد نظر خود را بازگو می‌کنند، اما بردلی بر آن است که شعر معناشدنی نیست، زیرا فرم و محتوای شعر آن‌چنان در هم تنیده‌اند که امکان ندارد بتوان محتوا را از فرم ویژه‌اش جدا کرد و با فرم دیگری بازگفت. به این ترتیب، به‌گمان بردلی، در این فرایندهای معناکردن شعر، آنچه عرضه می‌شود صرفاً «موضوع»^۴ شعر خواهد بود، که چیزی بیرون شعر است، نه معنا یا محتوا یا درون‌مایه آن، که درون شعر است. موضوع شعر نسبت به خود شعر بیرونی تلقی می‌شود، زیرا این‌قبیل موضوع‌های شعری را می‌توان بدون ارجاع به شعری خاص شناسایی و درباره آن‌ها صحبت کرد (لامارک،^۵ ۲۰۱۰: ۳۲). به‌نظر بردلی (۱۹۶۳)، «موضوع شعر به‌هیچ‌وجه هیولای

۱. پیتر لامارک (Peter Lamarque) (۲۰۱۰)، در شرح ایده بردلی، توضیح می‌دهد که این تجربه به‌سبب ماهیت منحصربه‌فردش در هر شعر و در هر خواننده فرق می‌کند. دلیل وجود خوانش‌ها و تفسیرهای گوناگون و حتی گاه متعارض از متون ادبی-هنری، ازجمله متن مقدس قرآن کریم، در طول تاریخ نیز همین کنش‌ها و فراگردهای متفاوت و نسبی تجربه متن ادبی-هنری است. لامارک، سپس، نظر مالکوم بادی (Malcolm Budd)، یکی دیگر از فیلسوفان تحلیلی معاصر، را در این باره نقل می‌کند: این تجربه علاوه بر اینکه، مانند احساسی خوشایند، سرشتی «حسی و پدیدارشناسانه» دارد، ممکن است موجب «تقویت آگاهی انسان شود، نکته‌های ظریفی در باب خصوصیت‌های روحی-روانی بشر یا ساختارهای سیاسی و اجتماعی به او منتقل کند، به او بینش اخلاقی بدهد، یا باعث شود وی خود را با اشکال دیگر زندگی یا با دیدگاه‌هایی غیر از دیدگاه خود هم‌دل تصور کند» (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۰، به نقل از بادی، ۱۹۹۵: ۴). تجربه شعر شاید شامل همه این «فایده‌ها» و «کارکرد»ها یا بعضی از آن‌ها باشد، اما هیچ‌کدام (به‌تنهایی) شرط لازم شعریت نیستند و نباید محک ارزش شعر باشند زیرا نسبت به خود شعر بیرونی و ثانویه و نوعی ارزش ابزاری (instrumental) محسوب می‌شوند.

2. intrinsic
3. to paraphrase
4. subject (matter)
5. Lamarque

[= محتوای] آن نیست؛ نقطه مقابل آن هم صورت یا فرم شعر نیست، بلکه کل شعر است» (۹). بر این اساس، ارزش شعر در کلیت شعر (وحدت فرم و محتوا یا لفظ و معنا یا هیولا و صورت) است، نه در موضوع آن. اگر معناکردن شعر همان تأثیری را بر مخاطب می‌گذاشت که اصل شعر می‌گذارد، آن‌گاه می‌توانستیم بگوییم که معناکردن شعر یا بازگویی موضوع شعر به زبانی دیگر نماینده ارزش شعر است (ر.ک.: لامارک، ۲۰۱۰: ۲۸-۲۷). در واقع، اگر موضوع معیار شعریت یا ارزش شعر بود، آن‌گاه این همه شعر با درجات گوناگون قوت و ضعف درباره موضوعی واحد وجود نمی‌داشتند (بردلی، ۱۹۶۳: ۱۰). به همین سبب، بردلی بر این باور است که هیچ شاعری نمی‌تواند از قبل معین کند که چه موضوعی مناسب شعر گفتن است (۱۰). البته، به‌زعم بردلی، این بدان معنا نیست که موضوع هیچ اهمیت یا ارزشی ندارد، بلکه منظور او این است که موضوع شعر ارزش آن را تعیین نمی‌کند: بعضی موضوع‌ها، مانند هبوط آدم به زمین خاکی، ارزششان بیشتر از موضوع‌های دیگر است، زیرا از پیش در تخیل خواننده وجود دارند و حتی ممکن است قبل از سروده شدن شعری نارس یا بالقوه باشند؛ از سوی دیگر، معلوم است شعر خوبی که موضوعش چیزی پیش‌پافتاده یا به‌ظاهر کم‌اهمیت مثل ته سوزن باشد بدون شک خیلی بیشتر از شعر خوبی درباره هبوط آدم موضوع خود را دگرگون کرده است (بردلی، ۱۹۶۳: ۱۲). بخش بزرگی از مجادله بر سر فرم و محتوا ریشه در خلط تمایز محتوا و فرم از یک طرف و تمایز موضوع و شعر از طرف دیگر دارد: «فرم‌باوران افراطی همه توجهشان را معطوف فرم می‌کنند چراکه گمان می‌کنند نقطه مقابلش موضوع است، و خواننده عادی از این توجه بیش‌ازاندازه به فرم برافروخته می‌شود زیرا، با مرتکب شدن اشتباهی مشابه، اهمیتی را که در اصل متعلق به محتواست به موضوع شعر نسبت می‌دهد» (بردلی، ۱۹۶۳: ۱۳). با این باور که فرم و محتوا جدایی‌ناپذیرند، این دو دیدگاه افراطی به تعریف گوهر شعر را مردود می‌شمارد — دیدگاه‌هایی که لامارک (۲۰۱۰) از آن‌ها به «فرم‌باوری ساده‌اندیشانه»^۱ و «فروگاهی ساده‌اندیشانه شعر به محتوا»^۲ یا موضوع تعبیر می‌کند (۳۰).

ممکن است پس از گذشت مدتی از تجربه یک شعر آن را به یاد بیاوریم، و در این یادآوری وحدت آن را تجزیه کنیم و کمابیش به یکی از عناصر آن، یعنی یا فرم یا محتوا، توجه کنیم، اما این عمل تجزیه‌کردن اتفاقی است که «در ذهن تحلیل‌گر ما رخ می‌دهد نه در خود

1. naïve formalism

2. naïve content reductionism

شعر، که اصل تجربه شعر بوده است»، و «برای باز تجربه کردن آن شعر جمع کردن مجدد عناصر تجزیه شده کافی نیست، بلکه باید حتماً خود تجربه خوانش شعر تکرار شود» (بردلی، ۱۹۶۳: ۱۵). عنصر تصادف^۱ (یا صدفه) جایی در شعر (متن ادبی) ندارد: «یکی بودن فرم و محتوا در شعر اتفاقی نیست، بلکه گوهر شعر به ما هو شعر است» (۱۵). بردلی این قاعده را به تمام انواع متون هنری، و نه فقط شعر، اطلاق پذیر می‌داند: برای نمونه، «در نقاشی این گونه نیست که معنایی افزون بر رنگ‌ها وجود داشته باشد، بلکه معنایی در رنگ‌ها موجود است» (۱۶-۱۵؛ تأکید در اصل)؛ به همین قیاس، در شعر (و توسعاً در ادبیات) این طور نیست که معنایی علاوه بر فرم کلامی (واژه‌ها) وجود داشته باشد، بلکه معنا در خود فرم کلامی است. بر همین مبنای لامارک (۲۰۱۰) محتوا را «موضوع آن گونه که در شعری خاص تحقق یافته است» و فرم را «کیفیت تحقق یافتن موضوع مورد نظر در آن شعر خاص» می‌انگارد (۳۳). سبک یا فرم چیزی جدا از بیان نیستند، و بیان هم جدا از محتوای بیان شده نیست. در نتیجه، «در شعر واقعی، ممکن نیست بتوان معنا را با زبانی جز زبان خود شعر بیان کرد یا واژه‌های شعر را تغییر داد بدون آنکه معنا تغییر یابد»؛ از همین رو، «ترجمه چنین شعری واقعاً نه جامه‌ای نو بر قامت همان معنا پوشاندن بلکه محصولی به کل جدید است که به لحاظ محتوا شباهت‌هایی با شعر اصلی دارد» (بردلی، ۱۹۶۳: ۱۹). هنگامی که از دو اصطلاح «فرم» و «محتوا» استفاده می‌کنیم، در حقیقت داریم به چیزی واحد از دو منظر متفاوت اشاره می‌کنیم: فرم و محتوا دو جنبه شعرند، نه دو عنصر مجزای شعر (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۲)، و هیچ‌یک از این دو را نمی‌توان مستقل از دیگری مشخص یا تحلیل کرد (۳۵). در اصل، لازمه تجربه کردن شعر به مثابه شعر (یا، در کل، تجربه کردن متن ادبی به مثابه متن ادبی) یکی‌انگاشتن فرم و محتوای اثر است؛ به همین سبب، وحدت فرم و محتوا چیزی نیست که با عمل خواندن ما در متن آشکار شود، بلکه چیزی است که خود عمل خواندن متن ادبی مستلزم آن است، وگرنه آن متن دیگر ادبی-هنری نخواهد بود (شیوه خوانش و تجربه کردن متن ادبی متناسب است با سرشت خود آن متن) (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۷).

یکی از مثال‌هایی که بردلی (۱۹۶۳: ۲۰) برای اثبات مدعای خود می‌زند قطعه‌ای است از شعر روایی مازپا^۲ سروده لرد بایرن^۳ (۱۷۸۸-۱۸۲۴)، شاعر رمانتیک انگلیسی:

1. contingency

2. *Mazepa*

3. Lord Byron

“Bring forth the horse!” The horse was brought:

In truth he was a noble steed!

اگر واژه‌های “horse” و “steed” مترادف باشند، قاعدتاً باید بتوانیم قطعه فوق را به صورت زیر بازنویسی کنیم:

“Bring forth the steed!” The steed was brought:

In truth he was a noble horse!

اما، این صورت بازنویسته اصلاً با متن اصلی شعر هم‌معنا نیست، زیرا دو واژه مذکور از نظر زیرمعنا^۱ (یا معنای ضمنی) و تداعی‌های تاریخی و فرهنگی تفاوت فاحشی با یکدیگر دارند. به گواه فرهنگ انگلیسی آکسفورد^۲، واژه “steed”، که ریشه در واژگان انگلیسی باستان دارد و در متون ادبی و تاریخی قرون وسطی و دوران رنسانس رواج زیادی داشت، به اسبی سرزنده و ممتاز و شاهوار دلالت می‌کند که صاحب‌منصبان و شوالیه‌ها برای سواری یا شرکت در جنگ سوار می‌شدند، و از این نظر واژه‌ای احساس‌برانگیز و شاعرانه و کهن‌گرا^۳ (یادآور ارزش‌های فرهنگی قرون وسطی) به حساب می‌آید، در صورتی که “horse” واژه‌ای خنثی و عادی است که در گفتار روزمره و متون علمی به کار می‌رود و فاقد آن زیرمعناها و تداعی‌های تاریخی و فرهنگی است. بنابراین، دو قطعه مذکور نه تنها هم‌معنا نیستند، بلکه تأثیر متفاوتی بر خواننده و تجربه او از متن می‌گذارند.

بردلی (۱۹۶۳) استدلال می‌کند که شعر وقتی شعر است که فرم و محتوای آن با هم متناسب و، در نتیجه، یکی باشند: «شعریت ناب وقتی عیان می‌شود که بینیم تأثیر شعر یا قطعه‌ای از آن در هر فرمی جز فرم اصلی آن از میان خواهد رفت» (۲۲). خواندن بازگویی مثنوی شعر هیچ‌گاه به اندازه خواندن خود شعر توجه و علاقه ما را جلب نمی‌کند (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۷). شعر معناکردنی نیست، مگر اینکه شعر تعلیمی، فلسفی، انتقادی (اجتماعی)، یا چیزی شبیه به این‌ها باشد، زیرا در این نوع شعرها گاه فرم صرفاً حکم زیور یا آرایه‌ای را پیدا می‌کند که با آن حقیقت، معنا، یا ایده‌ای از پیش تعیین‌شده را می‌پوشانند (بردلی، ۱۹۶۳: ۲۳). شعر ناب «برخاسته از جوشش خلاق توده خیالی مبهمی است که برای شکل‌گرفتن و تحدیدشدن تقلاً می‌کند»؛ بنابراین، معنای شعر، حتی برای خود شاعر، فقط وقتی دقیقاً

1. connotation

2. *Oxford English Dictionary (OED)*

3. archaic

مشخص می‌شود که سرودن آن به پایان برسد (بردلی، ۱۹۶۳: ۲۳). مشابه این نکته را کلینت بروکس^۱ (۱۹۶۰)، یکی از پیش‌گامان «نقد نو»ی انگلیسی-آمریکایی^۲، نیز بیان کرده است: «این‌طور نیست که هنرمند ابتدا موضوع خود را کشف کند و بعد دنبال رسانه مناسبی برای بیان آن بگردد، بلکه در رسانه‌ای که برمی‌گزیند و از طریق آن است که هنرمند موضوع را کشف می‌کند» (۱۸۳). بروکس (۱۹۶۰) از ناقدانی که در تحلیل شعر فرم و محتوا را جدا می‌پندارند انتقاد می‌کند و این کار را «بدعت معناکردن شعر»^۳ می‌نامد (۱۸۴). این‌جا، واژه «بدعت» (“heresy”) بار مذهبی دارد، و پیامد حرف بروکس این است که جداانگاری فرم و محتوا قداست و ارزش و انسجام متن شعر را از بین می‌برد، هرچند وی در ادامه اذعان دارد که معناکردن شعر فی‌نفسه اشکال ندارد، اما مادامی که این معناکردن شعر با محتوا یا درون‌مایه واقعی آن خلط نشود (۱۸۸). کیوی (۱۹۹۷) این تعریف شعر را، که مبتنی بر یگانگی فرم و محتواست، «نظریه وصف‌ناپذیری محتوای شعر»^۴ می‌نامد (۸۹) و معتقد است دلیل وصف‌ناپذیر بودن معنای شعر این است که شاعران ادعا می‌کنند به معرفتی ویژه دست یافته‌اند که با نظام بیانی معرفت عادی قابل‌بیان نیست (۹۰).

مشابه این بحث‌ها از دیرباز در بلاغت اسلامی نیز، که وام‌دار بلاغت یونان باستان بوده، وجود داشته است: گروهی لفظ را بر معنا برتری می‌دادند و گروهی دیگر معنا را بر لفظ، اما کسانی هم بودند که این دو را لاینفک و در خدمت یکدیگر می‌انگاشتند (برای شرحی از تاریخ مجادله لفظ و معنا در بلاغت اسلامی، ر.ک.: معینی، ۱۳۹۲: ۲۰۰-۱۳۰ و میرحاجی، ۱۳۸۹). بی‌گمان، با معیارهای امروزی، مهم‌ترین دست‌یافت بلاغت اسلامی در قرون گذشته «نظریه نظم و تألیف» عبدالقاهر جرجانی بوده است که در کتاب ارجمندش *دلائل الإعجاز فی القرآن* (سده پنجم) پرداخته شده. برخلاف پیشینیان خود که میان لفظ و معنا یا فرم و محتوا همواره یکی را بر دیگری ترجیح می‌دادند و صرفاً «متوجه "جزء" یا کوچک‌ترین واحد و، به‌تعبیر خودشان، "مفردات" یک اثر ادبی» بودند، جرجانی با «بینش عام و شامل» این نظریه را پیش نهاد که «زیبایی یک اثر در ترکیب و نظامی است که اجزای آن اثر در ارتباط با یکدیگر و در طرح کلی ساختار آن دارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۰۵)، و این همان مرز مشترک

1. Cleanth Brooks
2. Anglo-American New Criticism
3. the heresy of paraphrase
4. the ineffability thesis

نظریه جرجانی و نظریه‌های مدرن غربی به‌ویژه در زبان‌شناسی ساختارنگر^۱ و نقش‌نگر^۲ است.^۳ جرجانی (۱۳۶۸) منظور خود را این‌گونه تبیین می‌کند: «مقصود از نظم کلمات آن نیست که الفاظ در گفتار دنبال هم قرار بگیرند، بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابستگی داشته باشند و معانی کلمات به‌صورتی که عقل حکم کند به یکدیگر مربوط شوند» (۹۳). در واقع، این‌ها همان ویژگی‌هایی‌اند که زبان‌شناسان نقش‌نگر «هم‌چسبی»^۴ (= انسجام) و «هم‌سازی»^۵ (= پیوستگی) عناصر متن می‌نامند و آن‌ها را شرط لازم تولید متنی منسجم و معنادار و مؤثر می‌انگارند. اصطلاح نخست را در این معنا نخستین بار مایکل هلیدی^۶ به‌کار برده است و اصطلاح دوم را هنری ویدوسن^۷ (ویلز^۸، ۲۰۱۴: ۶۷).

هم‌چسبی، که در نظریه هلیدی به «فرانقش متنی»^۹ زبان مربوط می‌شود، عبارت است از کاربرد ابزارها و عناصر مناسب برای پیوند دادن اجزای متن (عبارت‌ها و جمله‌ها و پاراگراف‌ها) به یکدیگر و ایجاد متنی منسجم که گوینده / نویسنده با آن بتواند منظور خود را به‌طور کامل و کمابیش با موفقیت به شنونده / خواننده تفهیم کند، طوری که شنونده / خواننده هم متوجه این انسجام و پیوستگی و سازمان‌یافتگی بشود (تامسن^{۱۰}، ۲۰۱۴: ۲۱۵). طبق الگوی هلیدی (۲۰۱۴)، هم‌چسبی عناصر متن — سازوکاری که باعث می‌شود گوینده از مرز تک‌جمله‌ها فراتر برود و متن‌های بزرگ‌تری تولید کند — از چهار راه تأمین می‌شود: (۱) حروف ربط، (۲) ارجاع، (۳) حذف (به قرینه) و جانشین‌سازی عناصر، (۴) سازمان‌دهی واژه‌ها (۶۰۳). به‌گمان تامپسن (۲۰۱۴)، شارح هلیدی، هم‌سازی — بر خلاف هم‌چسبی — فرایندی است که در ذهن نویسنده یا خواننده می‌گذرد، یعنی پدیده‌ای ذهنی و نه متنی (روساختی) است، اما در اکثر موارد

1. Structuralist

2. Functional(ist)

۳. پژوهندگان متعددی به بررسی شباهت‌های نظریه جرجانی و نظریه‌های جدید غربی در حوزه‌های زبان‌شناسی و نقد ادبیات پرداخته‌اند؛ برای مثال، ر.ک.: شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ الف و ۱۳۹۱ ب؛ عباس، ۱۳۸۷؛ ابوادیب، ۱۳۹۴؛ هادی و سیدقاسم، ۱۳۹۲؛ سیدقاسم و هادی، ۱۳۹۳؛ و مزیدی، ۱۳۹۲.

4. cohesion

5. coherence

6. Michael A. K. Halliday

7. Henry Widdowson

8. Wales

9. textual meta-function

10. Thompson

هم‌چسبی و هم‌سازی با هم ارتباطی تنگاتنگ دارند، به حدی که متنی که عناصرش هم‌چسب باشند قاعدتاً عناصرش هم‌ساز نیز خواهند بود (۲۱۵). هلیدی (۲۰۱۴) توضیح می‌دهد که خیلی‌ها گمان می‌کنند سازمان متن حاصل کاربرد عناصر ساختاری (روساختی) است، اما در عین حال باید توجه کرد که متن پدیده‌ای پویا و «نوعی فرایند بی‌وقفه معنایی» است (۵۹۳)؛ به بیان دیگر، انسجام متن، علاوه بر سازه‌های واژگانی-دستوری، خاستگاه معنایی و بافتی هم دارد (۶۰۳). به همین علت است که هلیدی «متن» و «نظام»^۱ را دو جنبه پدیده‌ای واحد می‌پندارد (۵۹۳) (نظام به معنی مجموعه‌ای از عناصر که در پیوند با یکدیگر فعالیت می‌کنند، طوری که اگر یکی از آن‌ها مختل یا حذف شود، کل نظام آسیب می‌بیند و از فعالیت بازمی‌ایستد). برخی شارحان دیگر معتقدند که هم‌سازی دلالت دارد به تناسب متن با بافت یا زمینه ارتباطی که آن متن درش به کار رفته است، به این معنا که، برای مثال، در متنی حقوقی ویژگی‌های زبانی متناسب با گونه رسمی باید استفاده شوند و کاربرد واژه‌ها و ساختارهای گونه عامیانه در چنین بافتی ناهم‌ساز جلوه می‌کند (نورگور، مونتورو، و بوسه^۲، ۲۰۱۰: ۵۳-۵۴). افزون بر این‌ها، معنای دیگری نیز برای هم‌سازی قائل شده‌اند: پیوند و تناسب مفهومی و منطقی گزاره‌های موجود در ژرف‌ساخت متن، در مقابل هم‌چسبی که به پیوند بیرونی و دستوری عناصر روساخت متن اشاره دارد؛ از این نظر، متنی را که اجزایش هم‌ساز نباشند به‌زحمت می‌توان «متن» نامید، زیرا در آن صورت معنایش متن واضح و مفهوم نخواهد بود (ویلز، ۲۰۱۴: ۶۷). این معنای اخیر هم‌سازی به ایده جرجانی نزدیک‌تر می‌نماید و نشان از پیش‌گامی وی در زمان خود دارد. با این حال، متأسفانه، نسل‌های بعد از او این آرا را چنانکه باید جدی نگرفتند و در نتیجه بلاغت اسلامی از این مسیر درست منحرف و دچار دوباره‌کاری‌ها و تکرار مکررات نخ نما شد.

شاید از جهتی دو مفهوم زبان‌شناسی هم‌چسبی و هم‌سازی را بتوان با آنچه بلاغیون سنتی «فصاحت» و «بلاغت» نامیده‌اند قیاس کرد. در بلاغت سنتی، «کلام» را، که با مفهوم متن / گفتمان در زبان‌شناسی قیاس‌پذیر است، این‌گونه تعریف کرده‌اند: «عباراتی را که از چند کلمه ترکیب شود و میان آن‌ها اسناد تام وجود داشته باشد کلام گویند. در کلام شرط است که اسناد مسند به مسند الیه مفهوم کاملی را از جانب متکلم به مخاطب القا کند، به گونه‌ای که شنونده یا

1. system

2. Nørgaard, Montoro, and Busse

مخاطب منظور گوینده را دریابد و در انتظار دنباله آن نباشد» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۳۰). کلام خوب از این دیدگاه باید دو ویژگی داشته باشد: فصاحت و بلاغت. «فصاحت» با مفهوم هم‌چسبی قابل‌قیاس است: هرچه کلام «مفهوم و محتوای خود را سریع‌تر و کامل‌تر به ذهن مخاطب انتقال دهد و از عیوبی که به انتقال سریع آن خلل وارد می‌کند مبرا باشد، مطلوب‌تر است و چنین کلامی [...] فصیح نامیده می‌شود» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۳۰). کلام فصیح باید از عیوب زیر مبرا باشد: الف) در سطح مفردات (واژگان): ۱) تنافر حروف، ۲) غرابت استعمال، ۳) مخالفت با قواعد صرف، و ۴) کراهت در سماع؛ ب) در سطح کلام (متنی): ۱) ضعف تألیف (مخالفت با قواعد نحو)، ۲) تنایع اضافات، ۳) تنافر کلمات، ۴) تعقید لفظی، ۵) تعقید معنوی، و ۶) کثرت تکرار (ر.ک.: نصیریان، ۱۳۸۵: ۳۴-۲۵). مفهوم «بلاغت» را نیز می‌توان با هم‌سازی قیاس کرد. در تعریف بلاغت گفته‌اند: «البلاغه فی الکلام مطابقت لمقتضی الحال و المقام مع فصاحتها»؛ یعنی، «کلام بلیغ کلامی است که، پس از مسلّم شدن فصاحت آن، با حال و مقام مخاطب یا مخاطبان [= بافت / زمینه کاربرد متن یا ارتباط کلامی] هماهنگی و مطابقت داشته باشد» (نصیریان، ۱۳۸۵: ۳۸). همان‌طور که می‌بینیم این مفهوم‌ها وجوه اشتراک زیادی دارند و این موضوع شایسته پژوهش بیشتر است. البته، دو اصل فصاحت و بلاغت را با نظریه پل گرایس^۱ درباره «اصل هم‌کاری»^۲ در ارتباط کلامی و شرایط چهارگانه آن (کمیت، کیفیت، ربط، و شیوه بیان) نیز می‌توان قیاس کرد (برای تعریف اصل هم‌کاری، ر.ک.: ویلز، ۲۰۱۴: ۸۸-۸۹).^۳

جرجانی (۱۳۶۸)، در شرح نظریه نظم، چندین بار بر وحدت فرم و محتوا نیز تأکید می‌کند: «وقتی الفاظ ظرف معانی شناخته شدند، ناچار در موقعیت‌های خود هم از معانی تبعیت می‌کنند» (۹۵)؛ «الفاظ در خدمت معانی‌اند و تابع آن‌ها و ملحق به آن‌ها می‌باشند» (۹۶)؛ «ما بایستی در ارتباط دادن کلمات و بناکردن کلمات بر یکدیگر تأمل کنیم [و] ببینیم مقصود و محصول این ارتباط دادن و سبب قراردادن کلمه‌ای نسبت به کلمه مجاورش چیست» (۹۷). همه این نکته‌ها حاکی از آن‌اند که به‌باور جرجانی صنعت‌ها و ابزارهای متنی صرفاً آرایه کلام و زینت متن نیستند، بلکه با طرح قبلی و عامدانه به‌کار گرفته می‌شوند، کارکردی مشخص

1. Paul Grice

2. the co-operative principle

۳. تا آن‌جا که نگارندگان می‌دانند، تا کنون چنین مقیاسه‌ای صورت نگرفته، و امید است نگارندگان بتوانند در پژوهشی مستقل به این مهم پردازند.

دارند، و بخشی از معنای متن‌اند. این دقیقاً همان مطلبی است که زبان‌شناسان و ناقدان فرم‌نگر و ساختارنگر غربی در عصر حاضر بر آن صحنه گذاشته‌اند. ناگفته نماند که در عالم اسلام نظریه بلاغی جرجانی را جارالله زمخشری (سده ششم) تا حدودی در تفسیر بلاغی خود از قرآن‌الکشاف عن حقایق التنزیل و عیون الأقاویل فی وجوه التأویل بسط داد و به‌کار بست و مشهور کرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱ ب: ۳۰۶)، هرچند پس از زمخشری این نظریه دیگر توجه جدی و اساسی به خود ندید.

جرجانی (۱۳۶۸) بر آن است که «فضیلت شعر به جهت نظم آن است» (۳۲۲)، و منظور او همان مطابقت و وحدت فرم و محتوا (یا لفظ و معنی) است: «گفتار ما درباره معنایی است که از مجموع یک کلام نسبت به مجموع کلام دیگر فهمیده می‌شود» (۳۲۸). جرجانی (۱۳۶۸)، درست مانند بردلی و بروکس، از کسانی که ادعا می‌کنند می‌توان معنای واحد را به دو شیوه مختلف عیناً بیان کرد ایراد می‌گیرد:

بایستی بدانیم که این جملات تسامحی بیش نیست، و مرادشان این است که این شخص [دوم] غرض و مقصود کلام آن دیگری را بیان داشته است. اما [اینکه] تصور کنیم مرادشان این است که معنی کلام را عیناً به همان صورت کلام دیگری آورده است، [چنانکه...] آنچه را که از کلام اولی می‌فهمیم همان را از این یکی [ب]فهمیم و تأثیر هردو کلام در ذهن ما مانند دو شکل مشابه [باشد...]. بایستی بگوییم که گمانی است به تمام معنی بیهوده [...] (۳۲۸)

جرجانی برای اثبات حرف خود آیه شریفه «وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ»^۱ (بقره: ۱۷۹) و گفته «قَتَلَ الْبَعْضِ إِحْيَاءٌ لِلْجَمِيعِ» را با هم مقایسه می‌کند و توضیح می‌دهد که محتوای این دو جمله اصلاً یکی نیست، هرچند عوام ممکن است بگویند که «این دو جمله دو عبارت‌اند که تعبیر هردو یکی است» (۳۲۸).

پیش‌تر اشاره شد که ای. سی. بردلی، ناقد انگلیسی، در سده بیستم این گزاره را پیش نهاد که شعر واقعی یا ناب شعری است که فی‌نفسه و به‌دلیل وحدت و تناسب فرم و محتوایش ارزشمند باشد، نه به‌علت موضوع‌های بیرونی (نظیر نکته‌سنجی‌های اخلاقی، تعلیمی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی، و جز آن). در این مقام، بردلی تلویحاً به انتقاد از کسانی می‌پردازد که سعی

۱. «و شما را [...] در قصاص زندگانی (نهفته) است» (ترجمه سیدعلی موسوی گرمارودی).

دارند گوهر شعر را به محتوای آن فروبکاهند. نظیر این حرف را سده‌ها پیش جرجانی (۱۳۶۸) مطرح کرده بود:

آن دردی که بسیار رنج‌آور است و آنچه در این باب انسان را خسته و ملول کرده است خطا و انحراف کسانی است که شعر را به جهت معنایش مقدم داشته و به آن ارزش داده است. نسبت به لفظ کم توجه نموده است، و موضوع را طوری عنوان کرده که هیچ مزیتی را برای لفظ قائل نشده [...] است. و می‌گوید: «اگر معنی نبود، لفظ چه فضیلتی داشت؟ و آیا کلام جز به جهت معنایش واقعاً کلام است؟» همین شخص [...] شعر را [فقط] هنگامی با ارزش می‌شمارد که از حکمت و ادب نکته‌ای در آن بیابد. (۳۱۷)

از این حیث، جرجانی و بردلی هم عقیده‌اند و هردو ارزش شعر را درونی و وابسته به کنش خواندن شعر (یا متن ادبی) می‌دانند، نه به عاملی خارجی یا فایده‌تی ابزاری. مفهوم فرم، به معنایی که مطمح نظر فرم‌نگران است، ارتباط مستقیم و تنگاتنگ دارد با ایده‌هایی که زبان‌شناسان درباره سرشت متن‌های ادبی پرداخته‌اند، از جمله ایده‌های «برجسته‌سازی» و «هنجارگریزی». اساس نظریه فرم‌نگران مفهوم «آشنایی زدایی» است، که نخستین بار ناقد روس ویکتور اشک洛夫سکی^۱ در سال ۱۹۱۶ آن را پیش نهاد. اشک洛夫سکی (۲۰۰۴) معتقد است که قوه ادراک انسان در روند زندگی روزمره به‌مرور دچار عادت‌زدگی و، در نتیجه، ناخودآگاه «خودکار»^۲ می‌شود (۱۵). به همین علت است که، برای مثال، در گفتار روزمره برخی عبارت‌ها یا جمله‌ها را ناتمام می‌گذاریم، بی آن‌که فرایند ارتباط کلامی ما با مخاطب مختل شود. در این موارد، مخاطب با شناختی که از الگوهای و قالب‌های گفتاری (به‌خصوص گفتار اشخاص آشنا) پیدا کرده، قادر است بخش‌های حذف‌شده یا ادانشده کلام هم‌سخن خود را پیشاپیش حدس بزند و منظور او را دریابد: حاصل این فرایند نوعی صرفه‌جویی در تلاش برای ادراک است (اشک洛夫سکی، ۲۰۰۴: ۱۵). اما، همین صرفه‌جویی و خودکارشدگی ادراک باعث می‌شود که به‌طور کلی زندگی ما تبدیل به مجموعه‌ای از عادت‌ها شود، به حدی که دیگر زیبایی‌ها، جزئیات، و تفاوت‌ها را احساس نکنیم. به اعتقاد اشک洛夫سکی (۲۰۰۴)، فایده هنر این است که به ما کمک می‌کند زندگی را از نو حس کنیم و

1. Victor Shklovsky

2. automatic

هرچیز را واقعاً و چنانکه باید احساس کنیم، زیرا «شگرد هنر این است که [روی داده‌ها و] چیزها را در نظر ما "غریب" [یا "ناآشنا"] جلوه دهد، فرم‌ها را پیچیده کند، و فرایند ادراک را طولانی‌تر و دشوارتر کند؛ در این صورت، فرایند ادراک به خودی خود غایتی زیبایی‌شناسانه خواهد بود که هرچه طولانی‌تر باشد، لذت‌بخش‌تر است (۱۶). بنابراین، «تقریباً هر جا که پای فرم در میان باشد، آشنایی‌زدایی هم در کار است» (اشکلوفسکی، ۲۰۰۴: ۱۸). اشکلوفسکی از آشنایی‌زدایی به «زدودن خودکاری ادراک» و «ادراک ناهماهنگی در بافت‌های هماهنگ» تعبیر می‌کند که موجب نو شدن خود ادراک و التذاذ ادراک‌گر می‌شود (۱۹). البته، وی اذعان دارد که این حرف را ارسطو نیز سده‌ها پیش بیان کرده بود، آن‌جا که گفته بود «زبان شعر باید غریب و شگفت‌انگیز به نظر برسد» (۱۹). بعدها، زبان‌شناسان این ایده اشکلوفسکی و دیگر فرم‌نگران روس را گسترش دادند و سازوکار زبانی آن در متن‌های ادبی را شناسایی و دسته‌بندی و توصیف کردند. دستاوردهای علم روان‌شناسی نیز در چند دهه اخیر کارکردهای ذهنی این فرایند را تأیید کرده‌اند. اکنون، مفهوم «آشنایی‌زدایی» بنیان نقد زبان‌شناسانه ادبیات محسوب می‌شود، هرچند ممکن است بعضی ناقدان زبان‌شناس برای اشاره به آن اصطلاح‌های دیگری به کار ببرند. یکی از جامع‌ترین تعریف‌هایی که زبان‌شناسان معاصر از این مفهوم به دست داده‌اند همانی است که جفری لیچ از قول زبان‌شناسی دیگر نقل کرده:

روان‌شناسی شناختی ثابت کرده است که خوگرفتن به عادت در فرآیند ادراک و فهم پدیده‌ای رایج در زندگی بشر است. عادت‌کردن زندگی را یکنواخت و حواس و قوای انتقادی انسان را تضعیف می‌کند. یکی از راه‌های مبارزه با عادت‌کردن این است که چیزها را به شکلی تازه تجربه کنیم تا توجه‌مان به آنها [و ویژگی‌هایشان] جلب شود و شیوه پردازش خودکار شده و واکنش‌های معمولمان به محرک آشنا متوقف، کند، یا حتی متحیر شوند. این کار باعث می‌شود که آن چیز را دقیق‌تر و از چشم‌اندازی نو و ابکاویم. در نتیجه، وادار می‌شویم واقعیت را به شکلی تازه تفسیر کنیم.

این روند نمایش جهان به شیوه‌ای نامعمول، نامنتظر، یا نامتداول «آشنایی‌زدایی» نام دارد. بنابراین، آشنایی‌زدایی با واژگون‌سازی قوانین حاکم بر ادراک و رفتار انسان حاصل می‌شود. (داتویت^۱، ۲۰۰۰: ۱۷۸، به نقل از لیچ^۲، ۲۰۰۸: ۴).

1. Douthwaite
2. Leech

شگرد زبانی مورد استفاده برای آشنایی‌زدایی یا دگرگون‌کردن ساختار ادراک مخاطب «هنجارگری»^۱ (یا «انحراف از معیار») و تأثیر روانی آن بر مخاطب «برجسته‌سازی»^۲ نام دارد (شورت^۳، ۱۹۹۷: ۱۱). البته، برخی ناقدان این دو اصطلاح را به‌جای یکدیگر و در معنایی واحد به‌کار می‌برند (به‌معنای انحراف از هنجارهای زبان). نکته قابل توجه درباره برجسته‌سازی این است که ساختارها و عناصر هنجارگریخته یا منحرف از معیار یا برجسته باید انگیزه‌دار و هدفمند و نظام‌مند باشند؛ به عبارت دیگر، این عناصر باید با یکدیگر مرتبط و سازگار و، در مجموع، در خدمت درون‌مایه کلی متن باشند. جفری لیچ (۲۰۰۸) این حالت را «انسجام برجسته‌سازی»^۴ می‌نامد (۳۱) و معتقد است هرگونه انحراف از معیار که با الگوی منسجم برجسته‌سازی متن مورد نظر هم‌خوان نباشد معنادار و بااهمیت نخواهد بود و ممکن است اتفاق صرف باشد (۲۴).

میک شورت (۱۹۹۷) معتقد است که در تحلیل سبک‌شناسانه متن برای درک تبعات معنایی «سبک» منحصربه‌فرد نوشته باید دو پارادایم را در نظر بگیریم و با هم مقایسه کنیم، یکی «پارادایم بهنجار (یا معیار)»^۵ و دیگری «پارادایم نابهنجار (یا نامعیار)»^۶ (۷-۸). پارادایم بهنجار چیزی نیست جز همان ساختارهای متداول و مألوف و معیار زبان که در گفت‌وگوهای روزمره و نوشته‌های رسمی و علمی و کاربردی استفاده می‌شوند؛ پارادایم نابهنجار ساختار، عنصر، شگرد، یا صنعتی است که با هدف ایجاد تأثیری خاص از پارادایم بهنجار فاصله می‌گیرد یا آن را در هم می‌شکند. سبک‌شناس وقتی با چنین ساختاری در متن ادبی-هنری مواجه می‌شود، باید پارادایم بهنجار مرتبط با آن را با یافتن نمونه‌هایی در ذهن خود استنباط و بازسازی کند. در آن صورت است که سبک‌شناس قادر خواهد بود پیامدهای معنایی و بلاغی و تفسیری پارادایم نابهنجار به‌کاررفته در متن ادبی را تعیین کند. شورت (۱۹۹۷) خاطر نشان می‌کند که کاربرد پارادایم زبانی نابهنجار — یا همان «هنجارگری» / «انحراف از معیار» — موجب می‌شود جنبه‌ای خاص از متن برجسته و جالب توجه شود و در «پیش‌زمینه»^۷ متن قرار بگیرد،

1. deviation
2. foregrounding
3. Short
4. cohesion of foregrounding
5. normal paradigm
6. abnormal paradigm
7. foreground

و بخش موافق با پارادایم زبان بهنجار نیز حکم «پس‌زمینه»^۱ آن را خواهد داشت (۱۱). شورت (۱۹۹۷)، سپس، با وام‌گیری از هنر نقاشی این مفهوم را روشن‌تر می‌کند (خود اصطلاح «برجسته‌سازی» یا، دقیق‌تر بگوییم، «پیش‌زمینه‌سازی» از گفتمان نقاشی اخذ شده است):



در نقاشی، معمولاً بخشی که قرار است توجه بیننده را بیشتر به خود جلب کند در جلو بوم و در سمت پایین و وسط جای می‌گیرد، زیرا این همان قسمتی است که طبق قاعده چشم‌انداز دید، در اولین نگاه، چشم بینندگان ناخودآگاه به سوی آن معطوف می‌شود. در پیش‌زمینه تابلو، اشیا غالباً بزرگ‌تر از اشیای موجود در پس‌زمینه نقاشی می‌شوند، و این حاکی از آن است که اشیای بزرگ‌تر از نظر درون‌مایه مهم‌تر از بقیه و، به بیان دیگر، موضوع اصلی نقاشی‌اند. به این ترتیب، با اینکه بخش اعظم فضای نقاشی زیر به ساختمان‌ها اختصاص یافته، این نقاشی راجع به دو فرد است که جلو ساختمان‌ها ایستاده‌اند، نه راجع به ساختمان‌هایی که دو فرد جلوشان ایستاده‌اند (شورت، ۱۹۹۷: ۱۱):



در نقاشی بالا، تصویر دو فرد پیش‌زمینه و تصویر ساختمان‌ها پس‌زمینه نقاشی را تشکیل داده‌اند. روان‌شناسان این دو را به ترتیب «شکل»^۲ و «زمینه»^۳ می‌نامند: زمینه دلالت دارد به

1. background
2. figure
3. ground

عناصری در متن که پیش‌زمینه بافتی کل اطلاعات موجود در متن‌اند، و شکل به عناصری اشاره دارد که خود را از عناصر زمینه متمایز و، در نتیجه، جلب توجه می‌کنند (وردانک، ۱۳۹۳: ۱۹۸ و ۱۹۹؛ همچنین، ر.ک.: ۸۲).

در متن‌های کلامی نیز همین سازوکار را می‌توان مشاهده کرد. این تقسیم‌بندی عناصر متن، البته، بدان معنا نیست که عناصر تشکیل‌دهنده پس‌زمینه متن یا پارادایم زبان بهنجار در فرایند خوانش و تفسیر و تحلیل اهمیتی ندارند: از نظر سبک‌شناس زبان‌شناس، هیچ عنصر یا سازه‌ای در متن ادبی/هنری نیست که مهم نباشد، بلکه نکته شایان توجه این است که برخی عناصر (عناصر برجسته / نابهنجار) مهم‌تر از بقیه (عناصر عادی / بهنجار) هستند (شورت، ۱۹۹۷: ۱۲). در حقیقت، بدون بازشناسی و تحلیل پارادایم بهنجار، بررسی سبک متن ناممکن خواهد بود، زیرا پارادایم نابهنجار یا منحرف از زبان معیار در تقابل با پارادایم بهنجار است که معنا و کارکرد می‌یابد. از همین رو، می‌توان گفت که روش تحلیل سبک‌شناسی اصولاً «هم‌سنجانه» یا «تطبیقی»^۱ است. جرجانی (۱۳۶۸) نیز چند قرن پیش همین نکته را اساس تحلیل بلاغی برشمرده است، آن‌جا که می‌نویسد: «مزیت و برتری کلامی نسبت به کلام دیگر وقتی لازم می‌آید که کلام در ظاهر حال محتمل وجه دیگری غیر از آن صورتی که به‌کار رفته است می‌باشد، ولی می‌بینیم که ذوق خود را از آن وجه دیگر دور می‌دارد [...]». و اگر این کلام را رها کرده [و] دومی را برگزینیم، [متن] آن زیبایی و لطافت [اولیه] را ندارد» (۳۵۹). مثالی که جرجانی می‌آورد آیه شریفه «وَجَعَلُوا لِلَّهِ شُرَكَاءَ الْجِنَّ»^۲ (انعام: ۱۰۰) است، که اگر به‌صورت «وَجَعَلُوا الْجِنَّ شُرَكَاءَ لِلَّهِ» (صورت مطابق با پارادایم بهنجار زبان عربی) نوشته شود، کاملاً از نظر تأثیر بلاغی بر مخاطب متفاوت می‌شود. کل این تأثیر بلاغی معلول تقدیم و تأخیری به‌ظاهر ساده در ساختار جمله است. همین تفاوت ساختاری باعث شده است که معنای این دو جمله نیز فرق کند. صورت اصلی آیه دو معنا افاده می‌کند: (۱) «کافران جن را برای خدا شریک ساختند و با وجود خدای تعالی آن‌ها را عبادت می‌کردند»؛ (۲) «شایسته نبوده و نیست که خدا را شریک باشد، نه از جن و نه از غیرجن» (جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۶۰-۳۵۹). لکن، اگر «الجن» مقدم بر «شرکاء» شود، جمله فقط یک معنا می‌دهد: «کافران [...] با وجود خدای تعالی جن را عبادت می‌کردند» (۳۶۰). دلیلی که جرجانی با تحلیل نحوی و بلاغی جمله برای این تفاوت معنایی اقامه می‌کند به شرح زیر است:

1. comparative

۲. «و برای خداوند شریک‌هایی از پریان تراشیدند» (ترجمه سیدعلی موسوی گرمارودی).

این تقدیر با تقدیم «شركاء» فایده‌اش آن است که «شركاء» مفعول اول فعل «جعل» و «الله» در موضع مفعول دوم می‌باشد، و کلمه «جن» هم بر مبنای کلام دومی است. [...] در این حالت، [انکار بر وجود شركاء برای خدا به‌طور اطلاق و بدون اختصاص امری به امر دیگر واقع می‌شود. و با این ترتیب از آیه شریفه این معنی به دست می‌آید که شریک‌گرفتن از غیرجن نیز در انکار داخل بوده است [...]]. زیرا صفت وقتی به صورت مجرد و بی آنکه بر موصوفی واقع شود ذکر شد، آنچه بدان متعلق می‌شود از قبیل نفی در تمام مواردی که ممکن است این صفت به آن موارد متعلق باشد به معنی عام و کلی خواهد بود. [...]]

اما اگر کلمه «شركاء» مؤخر ذکر شود [...]]، در این صورت کلمه «جن» مفعول اول و «شركاء» مفعول دوم می‌شود. و چون مطلب این‌طور شد، «شركاء» مخصوص و غیرمطلق خواهد بود، زیرا مجال است که به عنوان خبر بر «جن» جاری شود و مع ذلک در مورد آن‌ها و غیر آن‌ها عام باشد. و چون چنین است، محتمل است که مقصود از انکار «جن» باشد خصوصاً، یعنی انکار اینکه جن شریک خدا باشد نه غیر آن‌ها. [...] (۳۶۰)^۱

این تحلیل دقیق نشان می‌دهد که جرجانی تا چه اندازه به رابطه متقابل لفظ و معنا یا فرم و محتوا عنایت داشته و الگوی او چقدر می‌توانسته است در شناخت ظرافت‌های متن قرآن مفید باشد.

طبق شرح کورش صفوی (۱۳۸۳)، برجسته‌سازی با دو نوع هنجارگریزی محقق می‌شود: «قاعدہ‌افزایی» و «قاعدہ‌کاهی». به زعم او، «قاعدہ‌افزایی بر برونه زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد»؛ یعنی، این نوع انحراف از معیار بر اساس ایجاد تناظر^۲ در ساختارها و عناصر متن و در سه سطح آواها یا واج‌ها، واژگان، و نحو رخ می‌دهد^۳ (۳۶)، و نتیجه آن چیزی نیست جز پدیدآمدن «شکلی موسیقایی از زبان خودکار» یا منثور (۳۷)، چراکه با این کار نویسنده یا شاعر الگوهایی را به زبان معیار اضافه می‌کند^۴ که در حالت عادی در آن وجود ندارند، مانند

۱. همان‌گونه که در این قطعه نقل شده مشاهده می‌شود، متأسفانه برگردان فارسی سیدمحمد رادمنش از دلائل الإعجاز جرجانی در بسیاری جاها تحت لفظی و غامض و بدخوان است. امیدواریم با شناخته شدن قدر و منزلت جرجانی روزی ترجمه‌ای «فصیح» و روان و خوش‌خوان از این کتاب سترگ به فارسی عرضه شود.

2. parallelism

۳. صفوی (۱۳۸۳) این‌جا، به جای «تناظر»، از واژه «توازن» استفاده می‌کند که معادل درستی برای «parallelism» نیست.

4. extra regularity

قافیه، وزن، سجع، و صنایع لفظی و بدیعی مشابه آن‌ها. نوع دوم هنجارگریزی، یعنی قاعده‌گاهی، عبارت است از عدول از قواعد زبان معیار، و این عدول ممکن است در یکی از سطوح هشت‌گانه آوایی (واجی)، نوشتاری، واژگانی، نحوی، معنایی، گویشی، سبکی، و زمانی (تاریخی) یا هم‌زمان در چند تا از این سطوح روی بدهد (ر.ک.: صفوی، ۱۳۸۳: ۸۶-۷۹؛ همچنین، بسنجید با شورت، ۱۹۹۷: ۲۵-۱۳). با قاعده‌گاهی، نویسنده از یک یا چند قاعده زبان معیار تخطی می‌کند و متنی متمایز می‌آفریند که ادراکش با ادراک متن عادی و بهنجار متفاوت است.

شگفت آنکه در اکثر تفسیرهای سنتی قرآن و همچنین در درس‌نامه‌های معاصر بلاغت قرآن به مقوله ارتباط دوسویه و تعامل فرم و محتوا یا لفظ و معنا در متن قرآن چندان که باید پرداخته نشده است، هرچند گاه نویسندگان این تفسیرها یا درس‌نامه‌ها عکس آن را ادعا می‌کنند (برای مثال، ر.ک.: فضیلت، ۱۳۸۶: ۶۴). نصیریان (۱۳۸۵) نه اشاره‌ای به این اصل اولیه بلاغت سنتی و سبک‌شناسی مدرن می‌کند و نه در توضیح‌های خود در دل کتابش این اصل را به‌کار می‌بندد. اثر او، که «علوم بلاغت و اعجاز قرآن» نام دارد، منحصر است به تعریف اصطلاحات بلاغت سنتی و ذکر نمونه‌هایی از شعر کلاسیک فارسی و آیات قرآن برای آن صناعات، طوری که خواننده یا دانشجو متوجه نمی‌شود وجه تمایز متن الاهی و معجز قرآن و شعر شاعران چیست یا اینکه این صناعات با چه هدفی در قرآن به‌کار گرفته شده‌اند و چه تأثیری بر مخاطب می‌نهند. به این ترتیب، می‌توان گفت کتاب نصیریان درس‌نامه‌ای در زمینه علوم بلاغی سنتی و معرفی اصطلاح‌های این حوزه است، نه گامی در جهت توصیف ساختار بلاغی قرآن کریم یا تبیین اعجاز زبانی آن. فضیلت (۱۳۸۶) نیز در درس‌نامه خود درباره «زیبایی‌شناسی قرآن»، به‌خصوص در فصل‌های دوازدهم تا چهاردهم که راجع به صنایع بدیعی و لفظی‌اند، کوچک‌ترین اشاره‌ای به کارکرد متنی و تأثیر گفتمانی صناعات نمی‌کند.^۱ همان‌گونه

۱. این ضعف در بسیاری از کتاب‌های بلاغت شعر فارسی هم به‌چشم می‌خورد، از جمله درس‌نامه‌هایی که میرجلال‌الدین کزازی و تقی وحیدیان کامیار تألیف کرده‌اند. هردو در نام آثار خود از واژه «زیبایی‌شناسی» استفاده کرده‌اند، که متضمن آن است که از نظر ایشان کارکرد ادبیات / هنر صرفاً آفرینش زیبایی یا صحبت‌کردن در باب زیبایی‌های زندگی یا طبیعت است. در نتیجه، طبیعی است که هیچ‌یک به کارکردهای گفتمانی یا متنی صنایع ادبی اشاره‌ای نکرده باشند (جالب این‌جاست که وحیدیان کامیار زبان‌شناس است، اما در این کتاب خود از علم زبان‌شناسی تقریباً هیچ بهره‌ای نبرده است). ر.ک.: میرجلال‌الدین کزازی، (۱۳۸۷)، زیبای‌شناسی سخن پارسی، سه جلد، تهران، مرکز تقی وحیدیان کامیار، (۱۳۷۹)، بدیع از دیدگاه زیبای‌شناسی، ویراسته رضا انزابی‌نژاد، تهران، جامی.

که میر (۱۳۹۰: ۱۸۶) گزارش می‌دهد، بلاغیون سنتی در قرون گذشته نیز در تفسیرها و تحلیل‌های خود به عرضه فهرستی از صناعات ادبی و شعری به‌کاررفته در متن قرآن اکتفا کرده‌اند و تمایلی به تحلیل کارکرد متنی و گفتمانی آن‌ها یا ارتباطشان با درون‌مایه کلی سوره‌ها نشان نداده‌اند، در حالی که «قرآن فنون و صنایع ادبی را [...] به خدمت گرفته [است] تا به‌طرزی کارآمد نگرش‌ها، آموزه‌ها، و رساله [رسالت؟] خود را بیان کند» (میر ۱۳۹۰: ۱۸۷) و «آن‌چه به‌واقع اهمیت دارد هدفی است که از به‌کارگیری این شگردها مستفاد می‌شود و تأثیری است که این شگردها [بر مخاطب] ایجاد می‌کنند» (۲۱۱).

البته، می‌توانیم وزن و قافیه و صنایع لفظی و معنوی و هنجارگریزی‌های زبانی متن ادبی را از بافتشان جدا کنیم و به‌صورت مجرد تحلیل و ارزیابی کنیم، «ولی مادامی که آن‌ها را خارج از بافت متنی‌شان بررسی کنیم»، این صنایع یا شگردها دیگر همان صنایعی نیستند که در شعر مورد نظر به‌کار رفته‌اند، «بلکه ویژگی‌های فرمی‌ای هستند که در هر متن دیگری نیز ممکن است به‌کار روند»؛ و این مغلطه جداسازی فرم از متن ادبی نظیر همان مغلطه جداسازی موضوع از متن ادبی است که در بالا به آن اشاره شد، چراکه با این کار خاص بودن فرم در یگانگی فرم و محتوای آن اثر خاص نادیده گرفته می‌شود (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۴). بر این اساس، در تحلیل متن ادبی یا شعری، «مهم شناسایی وزن یا ایقاع [یا صناعات دیگر] نیست، بلکه باید نقش دقیق وزن و ایقاع [یا صناعات دیگر] در تجربه‌کردن آن متن به‌مثابه شعر را مشخص کرد» (لامارک، ۲۰۱۰: ۳۴). لامارک (۲۰۱۰) این هدفمندی صناعات و شگردهای فرمی را اصلی اولیه در تحلیل متون ادبی برمی‌شمارد و آن را «اصل کارکردمندی»^۱ می‌نامد: هیچ‌چیز در متن ادبی حضورش تصادفی و بی‌هدف نیست، بلکه آن‌جاست تا کارکرد و تأثیر معینی داشته باشد (۳۸).

یکی از استثناها در میان مفسران قرآن که به این مقوله پرداخته سیدمحمود طالقانی است. طالقانی (۱۳۸۹) معتقد است که «کیفیت انطباق آهنگ کلمات و آیات [...] با معانی و مقاصد که واقعیات و اوضاع یا صفات درونی گوینده را می‌نمایاند» از مسائلی است که در زمینه بلاغت قرآن تا کنون توجه چندانی به آن نشده است، و «همین ترکیب و هماهنگی کلمات با یکدیگر و با معانی و نمایاندن صورت و واقعیت مقصود است که قرآن را مانند وجود و ترکیب موجودات و نمودار شدن در صور گوناگون در آفرینش معجزه ساخته» است (۱۱۴۳). طبیعی است که این جنبه اعجاز زبانی و بلاغی قرآن منحصر به متن اصلی عربی آن است و در

ترجمه به زبان‌های دیگر منتقل نمی‌شود: «ترجمه قرآن هرچقدر شیوا و رسا باشد، در آوردن لغات خاص و نظم و ترکیب و آهنگ شباهتی به [اصل] قرآن ندارد و خواننده [ی ترجمه قرآن] نباید تصور کند مقصود قرآن چنان‌که هست در ترجمه رسانیده شده» است (طالقانی، ۱۳۸۹: ۱۱۴۳ پ ۱). وی برای اثبات مدعای خود نمونه‌های زیادی در لابه‌لای تفسیر خود از قرآن کریم آورده است که این‌جا دو نمونه آن ذکر می‌شود. نمونه نخست سوره مبارکه زلزله (به معنی زمین‌لرزه) است که به زلزله‌های سهمگین روز قیامت اشاره دارد. طالقانی (۱۳۸۹) می‌نویسد:

طول بیشتر آیات این سوره به تقریب یکسان است. [...] آیه اول با وزن شدید «مستفعل فعلل فعلاها» آغاز شده و همه اوزان خفیف و کوتاه شده [اند]، تا آیه ۶ که متضمن بیان تفصیلی است و طول بیشتری دارد. آهنگ آیه اول با حروف قریب‌المخرج و مکرر «ذ - ز - ض» و تکرار لام و صداهای حرکات بالا و پایین، لرزه‌های متنوع و پی‌درپی را می‌نمایاند. و همچنین است حروف و حرکات آیات دیگر [...] فصول پنج آیه اول که به «ها» منتهی می‌شود نمایانده وسعت و پیشرفت حوادث و تحولات است. [...] (۱۶۹۵، با اندکی تغییر در عبارات)

نمونه دیگری که از تحلیل طالقانی از رابطه متقابل یا ملازمه فرم و محتوا در آیات قرآن می‌توان ذکر کرد تفسیر وی از سوره مبارکه عادیات (به معنای اسبان دونده در جنگ) است:

تا آیه ۵ با وزن و فواصل شدید و رزمی آمد [است] (از وزن «مستفعلات فعلا» شروع شده و با وزن «مستفعل فعلا» پایان یافته). آهنگ این آیات اسب‌های مجاهدین را با قدم‌های تند و جست‌وخیز و جهش برق [آسا] و نفس‌های پی‌درپی می‌نمایاند که در شب‌هنگام به سوی میدان جنگ می‌روند و صبح‌گاه بر سر سپاهیان دشمن می‌تازند و غبار می‌انگیزند و خود را به قلب آن‌ها می‌رسانند. [...] (۱۷۰۵، با اندکی تغییر در عبارات)

این همان خصیصه‌ای است که تحلیل‌گران زبان‌شناس متأخر بعدها به آن اشاره داشته‌اند: در متن قرآن کریم، «واژه‌ها نه فقط به طرز مناسب انتخاب شده‌اند، بلکه معنای محور نیز هستند. دیگر ویژگی شاخص برخی برساخت‌های قرآنی هم‌نشینی صوت و معناست. [...] صدای برخی عبارات قرآنی حامل بار معنایی است» (عبدالرئوف، ۱۳۹۰: ب: ۲۳۳؛ همچنین، ر.ک.: عبدالرئوف، ۱۳۹۰ الف: ۳۲۷). شاید نخستین کسی که در سده بیستم به‌طور نظام‌مند دست به

چنین تحلیلی از متن مقدس قرآن زده است سید قطب باشد، که البته بیشتر بر انگاره‌های موجود در متن قرآن و تأثیرهای هنری و بلاغی آن‌ها تمرکز می‌کند (ر.ک.: قطب، ۲۰۰۲ و تجلیل، ۱۳۸۷). سید قطب، به گزارش محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۹۱ ب)، خود را وامدار جرجانی می‌داند، تا جایی که کتاب «اصول نقد ادبی خویش را به روان جرجانی تقدیم کرده و او را در زبان عربی به‌عنوان مؤسس نقد ادبی به شیوه علمی معرفی می‌کند» (۳۰۴).

بررسی انتقادی چند نمونه از پژوهش‌های فارسی

در ادامه بحث فوق، در این بخش، به بررسی تحلیلی-انتقادی یا آسیب‌شناسی پژوهش‌های فارسی معاصر در زمینه بلاغت قرآن می‌پردازیم. طبعاً، ارزیابی تمام آثار منتشرشده در این حوزه می‌تواند موضوع چندین رساله یا کتاب باشد. به همین دلیل، در جستار حاضر، ناچار شده‌ایم گستره نقد خود را به سه مقاله علمی-پژوهشی محدود کنیم که صریحاً ادعا دارند ارتباط متقابل فرم و محتوا در قرآن را بحث و بررسی کرده‌اند. با این کار، نشان خواهیم داد که در وضع فعلی با پژوهش اصولی و صحیح و آرمانی در این حیطه هنوز فاصله زیادی داریم، و مقوله وحدت فرم و محتوا، که اصلی اولیه و اساسی در تحلیل سبک‌شناسانه و بلاغی است، همچنان مغفول مانده، حتی در مواردی که پژوهندگان عکس این را ادعا می‌کنند.

نخستین پژوهشی که در این قسمت تحلیل و نقد می‌شود جستار «پیوند فرم و ساختار با محتوا در سوره مبارکه تکویر» نوشته هومن ناظمیان (۱۳۹۲) است. در چکیده آن می‌خوانیم: «هدف این مقاله، تحلیل فرم و ساختار در سوره مبارکه تکویر و بررسی ارتباط آنها با محتوای این سوره است و به همین منظور، ساختارهای زبانی و موسیقایی این سوره و ارتباط آنها با محتوا، تحلیل و بررسی و ساختار موسیقایی در قالب نمودارهای خطی و ستونی به تصویر کشیده شده است» (۹۷؛ تأکید از ماست). بنا بر این مدعا، که در متن مقاله نیز چندین بار تکرار و مؤکد شده است، موضوع این تحقیق تبیین رابطه متقابل فرم و محتوا در متن سوره‌ای از قرآن کریم با استفاده از نظریه‌های نقد جدید ادبیات است. مؤلف، با تکیه بر این ایده ساختارنگرانه که متن کلیتی منسجم و متشکل از اجزای به‌هم‌پیوسته است، شرحی مختصر از مفاهیم اولیه ساختارنگری به‌دست می‌دهد و سپس فرضیه‌های تحقیق خود را چنین برمی‌شمارد:

۱. ساختارهای زبانی و موسیقایی در این سوره، اجزایی منسجم و هماهنگ دارند که در خدمت محتوای سوره قرار دارند. البته ساختار موسیقایی، نقش بارزتری در این زمینه دارد.

۲. نحوه گزینش کلمات و به‌کارگیری افعال، توازن آوایی و واژگانی، ساختارهای منظم نحوی، استفاده گسترده از تکنیک تکرار، ضریب‌هنگ کلام متناسب با حال و مقام از جمله عوامل به‌وجودآورنده زیبایی‌های ادبی در این سوره به‌شمار می‌روند.

۳. این ساختارها در ارتباط کامل با یکدیگر و به‌طور هماهنگ به‌منظور تحقق اهداف دینی این سوره قرار دارند؛ اهدافی مانند بیان نشانه‌های قیامت، توجه‌دادن به نقش و اهمیت عملکرد هر انسان در تعیین سرنوشت خود در جهان آخرت، و تأکید بر جهانی بودن پیام وحی. (۹۹)

همان‌گونه که می‌توان دید، این گزاره‌ها کلی‌گویی‌هایی‌اند که ظاهراً با هدف مقاله تناسبی ندارند. مؤلف بناست با انجام‌دادن این پژوهش و تحلیل لایه‌های متن سوره به این نتیجه‌ها برسد، اما در عمل این‌گونه برمی‌آید که چیزی را که قرار است نتیجه بگیرد مقدمه کار خود قرار داده، و این به‌لحاظ منطقی ایراد دارد. در ادامه و با خواندن بدنه مقاله، مشخص می‌شود که نویسنده به وعده‌ای که در آغاز داده عمل نکرده است و در پایان همین «فرضیه»ها را تکرار کرده است.

برای اینکه ببینیم در بخش بحث و بررسی مقاله، ناظمیان (۱۳۹۲) چگونه ساختار سوره تکویر را تحلیل کرده است، چند قطعه از مقاله وی را نقل می‌کنیم و سپس بررسی می‌کنیم که در این تحلیل‌ها چقدر از ایده وحدت فرم و محتوا استفاده شده است. در نقد زبان‌شناسانه جدید، به‌خصوص در گفتمان‌کاوی انتقادی^۱، یکی از ابزارهای متنی که در واکاوی رابطه فرم و محتوا در متن و به‌منظور آشکارکردن ایدئولوژی‌های نهان در پس متن مورد توجه و تحلیل قرار می‌گیرد «مجهول‌سازی»^۲ است. اتفاقاً، صیغه مجهول در زبان عربی، و طبعاً در قرآن کریم، بسیار به‌کار گرفته شده است و تعیین کارکرد و تأثیر این صیغه در موارد گوناگون در سبک‌شناسی متن این کتاب الاهی می‌تواند بسیار مفید باشد. ناظمیان به کاربرد این شگرد متنی در سوره تکویر اشاره می‌کند، اما فقط اشاره‌ای گذرا: «استفاده از

1. critical discourse analysis (CDA)

2. passivization

افعال مجهول پدیده‌ای است که بنت‌الشاطیء نیز به آن اشاره می‌کند و در کتاب خود از آن با عنوان استغنا از فاعل یاد می‌کند که در آیات مربوط به قیامت، فراوان به‌کار رفته و تصریح می‌کند یکی از مهم‌ترین دلالت‌های این نوع استعمال، توجه‌دادن به واقعه مورد اشاره، صرف‌نظر از فاعل است» (۱۰۳). مؤلف، بدون پرداختن به نقش این ابزار در سبک‌شناسی مدرن و بحث‌هایی که درباره آن شده است، فقط به نظر کلی یکی از بلاغیون سنتی اکتفا می‌کند، و آن هم نظری بسیار ابتدایی و بدیهی است که کاربرد خاصی در تحلیل سبک‌شناسانه نمی‌تواند داشته باشد. بحث ناظمیان در این باره از این اشاره سطحی فراتر نمی‌رود. در حقیقت، در این مقاله، در تمام مواردی که ناظمیان به شگرد یا ویژگی متنی خاصی اشاره می‌کند، اشاره او از نوع «گذرا»ست، زیرا در نوشته او اثری از تحلیل این شگردها به چشم نمی‌خورد. نمونه دیگر پرداختن وی به ابزار «حذف»^۱ است، که همان‌گونه که در بالا اشاره کردیم در زبان‌شناسی نقش‌نگر هلیدی بسیار اهمیت دارد و یکی از ابزارهای اصلی هم‌چسب‌سازی عناصر متن / گفتمان به‌شمار می‌رود. اینک، بحث ناظمیان در این خصوص:

اغراضی که علمای بلاغت برای حذف، ذکر کرده‌اند، عبارت است از: ۱. تفخیم و تعظیم؛ ۲. ایجاد لذت ناشی از کشف محذوف؛ ۳. ایجاز و اختصار؛ ۴. ایجاد سجع (ابوزید، ۱۹۹۲:۲۰۴). عبدالقاهر جرجانی در مبحثی که در *دلائل الإعجاز* در باب حذف، مطرح کرده به انگیزه‌ها و دلایل حذف مفعول می‌پردازد و تأکید می‌کند حذف مفعول، به‌منظور جلب توجه مخاطب نسبت به اثبات روی‌دادن فعل برای فاعل انجام می‌شود (الجرجانی، ۲۰۰۳:۱۸۹). همه این اغراض در سوره تکویر به چشم می‌خورد. (۱۰۴-۱۰۳)

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، تحلیل ناظمیان از نقش این شگرد در سوره تکویر از این چند سطر تجاوز نمی‌کند، و آنچه بیان می‌دارد صرفاً نقل نظر دو بلاغی سنتی است، که آن‌ها هم بسیار کلی و کلیشه‌ای و غیرکاربردی‌اند. ناظمیان جمله آخر قطعه فوق را بسط نمی‌دهد و توضیح نمی‌دهد که این اغراض چگونه در سوره تکویر محقق شده‌اند و تأثیرهای گفتمانی این ابزار متنی چیست. حقیقت این است که در سرتاسر بدنه مقاله از این جملات کلی و مبهم

1. ellipsis

فراوان یافت می‌شود، و تقریباً در هیچ موردی مؤلف منظور خود را روشن نمی‌کند. نمونه دیگر: «ساختار این جملات [= جملات سوره تکویر] نیز کاملاً با اهداف سوره، هماهنگی دارد؛ به‌عنوان مثال اگر خداوند متعال مفهوم تاریک‌شدن و درهم پیچیدن خورشید را با فعل معلوم و ذکر فاعل بیان می‌فرمود [...] هیچ‌گاه تأثیری که این ساختار بر مخاطب دارد، حاصل نمی‌شد» (۱۰۴). ناظمیان شرح نمی‌دهد که تأثیر مورد نظرش دقیقاً چیست و طی چه فرایندی حاصل شده و اگر ساختار معلوم در این سوره به‌کار گرفته شده بود، آن‌گاه آن تأثیر چه تفاوتی می‌کرد.

هنگامی که ناظمیان به سطح آوایی و موسیقایی متن سوره تکویر می‌پردازد، باز هم تحلیلش به همین منوال است: «از آیه ۱۵ به بعد، [...] برخلاف قسمت نخستین سوره، که کثرت و غلبه مصوت‌های کوتاه و نوع جمله‌بندی آیات ریتمی تند به کلام می‌بخشید، با جمله‌های طولانی‌تر، افزایش تدریجی مصوت‌های بلند و آرام‌شدن حال‌وهوای کلام مواجهیم [...] این نوع ضرباهنگ و موسیقی کلام با حال‌وهوای مطالب مطرح‌شده در دو بخش اول و دوم سوره تکویر کاملاً هم‌خوانی و هماهنگی دارد» (۱۰۵). واج‌ها یا آوای متن این سوره چیزی جدا از متنیت و، در نتیجه، جدا از محتوای سوره نیستند، اما مؤلف بر خلاف ادعایی که در عنوان و چکیده و مقدمه و نتیجه جستار خود کرده است، تقریباً در هیچ جای مقاله رابطه دوسویه فرم و محتوا را بررسی نمی‌کند. گزاره‌هایی که وی پیش می‌نهد در حد گزاره گنگ زیر باقی می‌مانند: «ارزش موسیقایی فواصل آیات [...] تأثیر روانی بسزایی بر مخاطب دارد» (۱۰۵). خواننده مدام باید از خود بپرسد که این تأثیرهای بسزا چیستند و چگونه در این متن ایجاد می‌شوند. سرانجام، در بخش هفتم مقاله به عنوان «ارتباط ساختار زبانی و موسیقایی با محتوا» برمی‌خوریم، که مؤلف ذیل آن سوره تکویر را به دو بخش تقسیم می‌کند و به شرح موضوع سوره در آن دو بخش می‌پردازد، اما شگفت این‌جاست که در این قسمت هم به رابطه متقابل فرم و محتوا و یگانگی این دو اصلاً اشاره‌ای نشده. در ادامه جستار تا انتهای آن، نه تنها به رابطه متقابل فرم و محتوا پرداخته نشده است، بلکه مطالب کلی ذکر شده نیز مأخوذ از منابع دیگرند (از جمله از کتاب *التصویر الفنی سید قطب*). جالب این است که مؤلف با رسم نمودارهای رنگی و ارائه آمار بسامد کاربرد صامت‌ها و مصوت‌های خاص در این سوره، و بدون هیچ نوع بررسی تحلیلی و بلاغی، سعی در پوشاندن ضعف استدلالی و روشی پژوهش خود دارد (برای نمونه؛ ر.ک.: ۱۰۶ و ۱۱۰).

مقاله «تناسب ساختار با محتوا با توجه به دو نظریه "نظم" و "آشنایی‌زدایی" (به‌محوریت

سوره مبارکه "لیل"» تألیف حسن مقیاسی و مطهره فرجی (۱۳۹۵) دومین تحقیق در زمینه بلاغت قرآن است که در این بخش واکاوی می‌کنیم. چکیده این مقاله با این جمله‌های نویددهنده آغاز می‌شود: «پیوند و ارتباط دوسویه ساختار با محتوا در تمامی آثار ارزش‌مند ادبی، امری [خصیصه‌ای؟] انکارناپذیر است» و «اثبات چنین ارتباط دوسویه‌ای، از اهداف مهم مکتب عبدالقاهر جرجانی است که در نقد جدید نیز فرمالیست‌های روسی [= فرم‌نگران روس] آن را مطرح کردند» (۸۱). نویسندگان هدف جستار خود را چنین توصیف می‌کنند: مقاله «ابتدا به بررسی نظریه نظم و همانندی‌های موجود میان این نظریه با اصل برجسته‌سازی فرمالیست‌ها می‌پردازد، سپس تلاش می‌کند با توجه به دو نظریه فوق، ساختارهای زبانی سوره مبارکه "لیل" و ارتباط آن‌ها با محتوای این سوره را تحلیل و بررسی کند» (۸۱). منظور نویسندگان اصولاً باید اصل «آشنایی‌زدایی» فرم‌نگران باشد نه «برجسته‌سازی»، زیرا دومی را زبان‌شناسان چکی که نسل بعد از فرم‌نگران روس بودند (زبان‌شناسان موسوم به «حلقه پراگ»^۱) به تأثیر از یافته‌های روان‌شناسان وارد نظریه نقد ادبیات کردند. در چند بخش اول مقاله، نویسندگان با تکیه بر منابع دست‌چندم نظریه فرم‌نگری و نظریه نظم جرجانی را توضیح می‌دهند (دومی را به اختصار)، و در بخش‌های بعدی پژوهش ایشان «تلاش می‌کند» آن نظریه‌ها را در تحلیل متن سوره لیل به کار ببرد و «تأثیر سازوکارهای زبانی این سوره را با [کذا] محتوا دریابد» (۸۷). هرچند لابه‌لای تحلیل‌ها به نکات جالب توجهی برمی‌خوریم، در مجموع این مقاله نیز، مانند مقاله ناظمیان (۱۳۹۲)، به تکرار نکته‌های کلی شارحان سستی اکتفا کرده و در عمل بین بخش نظری مقاله و بخش کاربردی و تحلیلی آن شکاف افتاده است. نگارندگان می‌گویند که کارکردهایی که بلاغیون سستی برای صناعات قرآن برشمرده‌اند کافی نیستند، اما در اکثر موارد خود نکته تازه‌ای اضافه نمی‌کنند. یک نمونه از تحلیل‌های نسبتاً مفید مقاله شرح زیر است:

حذف، با نکات دل‌نشین و فواید معنایی بسیاری همراه است و نمی‌توان به سادگی از کنار آن گذشت و آن را با این سخن که حذف به منظور اختصار کلام است و یا به قصد رعایت سجع و آهنگ آیات است، توجیه کرد؛ زیرا قرآن هیچ‌گاه محتوا را تنها به دلیل ایجاد تناسب در لفظ، تغییر نمی‌دهد و در آن واحد هم حق لفظ را ادا می‌کند و هم حق معنی را. [...] حذف مفعول ناشی از مقتضیات معنایی است و علاوه بر اینکه سبب رعایت

فواصل قرآنی شده و طنین و آهنگ دل‌نشینی در آیه ایجاد کرده است، با ظرافتی در معنی هم‌راه است. برای نمونه، در خصوص آیه مذکور^۱، می‌گویند که در واژه «قلی» احساس طرد و راندنی خاص و همچنین احساس بغضی شدید وجود دارد و حذف مفعول می‌تواند به این دلیل باشد که خداوند متعال ابا دارد از اینکه رسول خود را با عبارت صریح «ما قلاک» خطاب کند و این فعل را مستقیماً به ضمیر مربوط به شخص ایشان نسبت دهد، آن هم در موضعی که موضع آرامش‌دادن و تسلی‌بخشیدن به ایشان است (ر.ک.: بنت‌الشاطی، ۱۳۷۶: ۲۹۷-۲۸۷؛ سامرای، ۱۴۱۲: ج ۲، ۹۳). (۸۹)

در قطعه فوق، نویسندگان بر صنعت حذف تمرکز کرده‌اند. ایشان — هرچند خود از صفت‌های ارزش‌گذارانه و ذهنی‌نگرانه‌ای چون «دل‌نشین» استفاده می‌کنند — تلقی بلاغیون سنتی از کارکردهای کلی حذف (ایجاز و سجع) را ناکارآمد می‌شمارند. سپس، از منظر شگرد حذف و تأثیر بلاغی (با گفتمانی) آن، تحلیلی از آیه ۲ سوره ضحی (که، البته، جزو پیکره مقاله ایشان نیست) عرضه می‌کنند، که در آن رابطه دوسویه فرم و محتوا تا حدودی روشن شده است. اما، باید توجه داشت که این مورد، که از معدود موارد تحلیل صحیح و اصولی رابطه فرم و محتوا در این مقاله است، حاصل ژرف‌نگری خود نویسندگان مقاله نیست، بلکه آن را از بلاغیون سنت‌گرا نقل کرده‌اند (که نامشان در پایان قول نقل شده آمده است). مقیاسی و فرجی در موضعی دیگر در توصیف رابطه متقابل فرم و محتوا در سوره لیل می‌نویسند:

روند توزیع فراوانی صنعت جهر و همس در سراسر سوره یکسان نیست و حرکتی موجی دارد و فراز و فرود دارد. «سین» که از حروف مهموسه است، در آیات ۵ تا ۱۰ [سوره لیل]^۲ به اوج می‌رسد [...]. این حروف بیشتر برای معنا[یی] به‌کار گرفته می‌شود که در آن لین و نرمی و لطافت وجود دارد که با محتوای آیه هماهنگ است و لطف و عنایت

۱. منظور آیه ۲ سوره ضحی است: «مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ» / «که پروردگارت تو را رها نکرده و (از تو) آزرده نشده است» (ترجمه سیدعلی موسوی گرمارودی).
۲. «فَأَمَّا مَنْ أُعْطِيَ وَاتَّقَىٰ / وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ / فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ / وَأَمَّا مَنْ تَخَلَّىٰ وَاسْتَعْتَىٰ / وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ / فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ» // «اما آنکه بخشش کند و پرهیزگاری ورزد، / و آن وعده نکوترین (بهشت) را راست بشمارد، / زوداً که او را در راه (خیر و) آسانی قرار دهیم؛ / و اما آنکه تنگ‌چشمی کند و بی‌نیازی نشان دهد، / و وعده نیکوترین (بهشت) را دروغ شمرد، / زوداً که او را در راه سختی قرار دهیم» (ترجمه سیدعلی موسوی گرمارودی).

ویژه خدا به این دسته افراد که — مال خود را می‌بخشند و پرهیزگار و متقی هستند و [...] پاداش اخروی را باور دارند [...] — را نشان می‌دهد. (۹۷)

طرفه آن است که نویسندگان توجه نکرده‌اند که نکته‌ای که در مورد تأثیر بلاغی تکرار صامت /س/ (البته، ایشان گفته‌اند «تکرار حرف "سین"» که از نظر علم زبان‌شناسی نادرست است) ذکر کرده‌اند نه فقط به آیات ۵ تا ۷ (درباره مؤنسان) بلکه در مورد آیه‌های ۸ تا ۱۰ (درباره کافران) نیز صادق است! به بیان دیگر، این تکرار واجی (که در زبان‌شناسی و بلاغت انگلیسی "sibilance"، یکی از انواع "consonance"، نامیده می‌شود) اگر بناست نمایان‌گر نرمی و لطافت و لطف خداوند باشد، پس چگونه است که در توصیف کافران هم به کار رفته؟ نویسندگان آگاهانه یا ناآگاهانه از این پرسش مهم، که تحلیل ایشان را از اعتبار ساقط می‌کند، عبور کرده و در ادامه متن خود به موضوع دیگری پرداخته‌اند. در چند مورد هم، مقیاسی و فرجی متوسل به این حکم کلیشه‌ای و کلی شده‌اند که کارکرد برخی صناعات متنی صرفاً زیبایی‌آفرینی است؛ محض نمونه، با اشاره به ابزار تقدیم و تأخیر عناصر در ساخت نحوی جمله می‌نویسند: «زمانی واژه‌ای [در جمله] مقدم می‌شود و [...] جلب توجه می‌کند که زمینه ذهنی مخاطب یک ساختار ثابت از آن جمله باشد و وقتی یکی از ارکان جمله تغییر کند، مخاطب متوجه این تغییر شود، مانند جمله "الحمد لله" که تبدیل به "الله الحمد" شود. همین تقدیم [...] بدون تغییر نقش آن واژه در جمله است که تمایزهای معنایی را سبب می‌شود و بخش گسترده‌ای از زیبایی‌های یک متن را رقم می‌زند» (۹۲-۹۱؛ تأکید از ماست). به این ترتیب، مؤلفان از پرداختن به تبعات متنی و گفتمانی این شگرد، که هم در زبان‌شناسی ساختارنگر و هم در زبان‌شناسی نقش‌نگر اهمیت بسیار دارد، امتناع می‌کنند. این دست توصیف‌های سطحی و ناتحلیلی در مقاله کم نیستند. برای مثال، ذیل مبحث «هنجارگریزی معنایی» به این قطعه برمی‌خوریم:

[در آیه ۱۴ سوره لیل،] «فَأَنْذَرْتُكُمْ نَارًا تَلَظَّى»^۱، با توجه به اینکه زمان جمله، [...] مضارع است، فعل جمله نیز باید به صورت مضارع آورده شود؛ ولی خدای متعال در آیه شریفه تعبیر به «أَنْذَرْتُكُمْ» را برمی‌گزیند و می‌فرماید: اینک من شما را به آتش زبانه‌کش هشدار دادم. [...] «أَنْذَرْتُكُمْ» مجاز از «أَنْذَرَكُمْ» است و انذار در زمان حال به انذار در زمان

۱. «پس، شما را از آتشی که زبانه می‌کشد بیم دادم» (ترجمه سیدعلی موسوی گرمارودی).

ماضی تشبیه شده و مستعار منه (انذار در زمان گذشته) برای حال، به عاریه گرفته شده است و جامع میان این دو، تحقق وقوع است و استعاره از نوع تصریحیه تبعیه است. (۹۵)

نویسندگان به جای اینکه به التفات در صیغ آیه مذکور اشاره کنند، شگرد به‌کاررفته را از نوع تشبیه و مجاز دانسته‌اند، که محل تردید جدی است. از این گذشته، کارکرد این به‌اصطلاح «استعاره تصریحیه تبعیه» بر خواننده نامعلوم می‌ماند. مقدسی و فرجی در جایی دیگر صنعت «مقابله» در سوره لیل را بررسی کرده‌اند:

[آیات ۵ تا ۱۰ سوره لیل] حاوی صنعت «مقابله» اند که به‌نظر می‌رسد که نوعی جانشین‌سازی نقشی دارند. «مقابله» از انواع اسلوب بدیعی قرآن و آن‌جایی است که دو یا چند معنای هماهنگ با یکدیگر می‌آورد، سپس به‌ترتیب، معنای مقابل آن‌ها ذکر می‌شود؛ به عبارت دیگر، هرگاه سازه‌های تشکیل‌دهنده ساخت‌های نحوی تکراری که با یکدیگر فرینه شده‌اند، با هم در تضاد باشند، آرایه مقابله خلق می‌شود [...]. همین صنعت مقابله [...] تأثیر بسزایی بر روان مخاطب می‌گذارد و این تأثیر، تا حدی دستاورد توجه [صاحب] قرآن به فرم و ساختار و اثر آن بر معنی است. (۹۹)

نویسندگان از واکاوی این «تأثیر بسزا بر روان مخاطب» نیز، مانند موارد قبل و بسیاری نمونه‌های دیگر در مقاله، خودداری می‌کنند و، در نتیجه، پژوهش ایشان ناقص و ناکارآمد و صرفاً در حد فهرست‌کردن صنایع به‌کاررفته در سوره لیل باقی می‌ماند.

سومین و واپسین اثر پژوهشی که این‌جا بدان می‌پردازیم جستاری است به نام «بلاغت التفات در قرآن» نوشته ابراهیم زارعی فر (۱۳۸۸-۱۳۸۷). چنانکه از نام مقاله پیداست، موضوع آن محدودتر و خاص‌تر از دو جستار قبلی است، زیرا نویسنده کار خود را به شگردی واحد منحصر کرده است. زارعی فر (۱۳۸۸-۱۳۸۷) تعریف محدودی از التفات را مبنای کار خود قرار داده است و، بدون آنکه با پژوهش یا تأمل خود به نکته تازه‌ای دست یافته باشد، صرفاً به نقل آرای پژوهندگان سنتی (از جمله تفتازانی، سکاکی، ابن جنی، و احمد الهاشمی) اکتفا کرده است. در تعریف او، که برگرفته از تفتازانی است، التفات یعنی «بیان یک معنی به یکی از راه‌های سه‌گانه تکلم، خطاب، و غیبت پس از بیان آن معنی به یکی دیگر از آن راه‌های سه‌گانه [...]» (۳۱). این تعریف فقط یکی از انواع شش‌گانه التفات، یعنی التفات ضمائر، را دربر می‌گیرد و پنج نوع دیگر التفات را، که اهمیتشان کم‌تر از التفات ضمائر نیست، نادیده می‌گیرد

(انواع دیگر عبارت‌اند از: التفات در صیغ، عدد، ادوات، بناء نحوی، و واژگان؛ ر.ک.: طبل، ۱۹۹۸: ۵۵ به بعد). کاش زارعی‌فر، اگر از وجود انواع دیگر التفات آگاه بود، به این محدودسازی و عمدی بودن یا نبودن آن اشاره می‌کرد. در بخش «طرح مسئله» در آغاز مقاله، وی هدف خود را چنین برمی‌شمارد: «در این نوشته قصد داریم به بلاغت التفات بپردازیم و نمونه‌هایی از این صنعت بلاغی را در کتاب جاودان خداوند مورد بررسی قرار دهیم و در حد توان نقاب از چهره زیبایی‌های آن کنار زنیم» (۳۱). طرح مسئله و ایضاح هدف تحقیق و روش آن به همین جمله محدود است. اگر هم عبارت گنگ و نافصیح «نقاب از چهره زیبایی‌هایی التفات در قرآن کنار زدن» را نادیده بگیریم، هدف پژوهش او چندان دقیق و روشن بیان نشده است. از این گفته چنین برمی‌آید که زارعی‌فر کارکرد شگرد التفات را — که به دفعات و با تأثیرهای گفتمانی گونه‌گون در سوره‌های مختلف قرآن استفاده شده است — صرفاً خلق زیبایی می‌داند. چنین توجیهی از نظر سبک‌شناسی جدید کاملاً مردود است، زیرا پیش‌فرضش آن است که فرم و محتوا جدا از یکدیگرند و ویژگی‌های فرمی و صناعات ادبی فقط حکم زیور و زینت متن را دارند، بی‌آنکه نقشی در فرایند معناپردازی گفتمان ایفا کنند. این نوع نگرش به کاربرد صناعات در قرآن کمکی به اثبات اعجاز بلاغی این کتاب مقدس نخواهد کرد. قرآن مجید متنی صرفاً زیبا نیست، بلکه متن / گفتمانی در هم تنیده و چندلایه و تفسیرپذیر است که خاص بودنش معلول پیوند بی‌نظیر فرم و محتوایش است. در ضمن، حتی جمهور بلاغیون سنتی نیز زیبایی‌آفرینی را هدف به‌کارگیری این‌گونه صناعات نمی‌دانند چراکه ایشان معمولاً صناعات بدیعی را (که بیشتر مربوط به ابعاد موسیقایی و روساختی کلام‌اند) در زمره شگردهای زیبایی‌آفرین می‌آورند، نه صناعات معنوی را. مطالبی که وی عرضه می‌کند از کلی‌گویی‌های کلیشه‌ای و مبهم فراتر نمی‌روند. وی، به نقل از منابع دست‌چندم، کارکرد صنعت التفات را، که یکی از مهم‌ترین صناعات به‌کاررفته در قرآن کریم است، رفع خستگی مخاطب و جلب توجه او به کلام می‌داند (۳۳). این، در واقع، صورت ناقص همان حرفی است که نخستین بار زمخشری در جلد نخست الکشاف زده است (ر.ک.: طبل، ۱۹۹۸: ۲۶)، و پس از او اکثر بلاغیون و مفسران بدون تأمل در فحوای کلام زمخشری و ادامه بحث او آن را تکرار کرده‌اند. البته، زارعی‌فر، همچنین، سخن امام فخر رازی را در حکم توجیه خاص‌تری برای کاربرد التفات در قرآن ذکر می‌کند: «التفات از غیبت به خطاب [...] دال بر تقرب و اکرام، و التفات از خطاب به غیبت [...] دال بر دوری و غضب» است (۳۳). اما، این حکم، هرچند بسیار کلی است، مطمئناً به تمام موارد کاربرد التفات ضماین در قرآن اطلاق‌پذیر نیست و

چیزی درباره تأثیرهای احتمالی این صنعت بر گفتمان قرآن به ما نمی‌گوید. او، سپس، با نقل غیرمستقیم گفته‌ای از تفتازانی، ادعا می‌کند که البته این سخنی کلی است و لطایف و ظرافت‌های شگرد التفات را باید در هر مورد «در جایگاه [= بافت] کاربرد آن در کلام [= قرآن]» بررسی کرد (۳۳). با این حال، مؤلف، بر خلاف ادعای خود، در تحلیل نمونه‌هایی که معلوم نیست بر چه اساس و با چه منطقی‌گزینش شده‌اند،^۱ همان سخنان و نظرهای کلیشه‌ای و کلی بلاغیون و مفسران سنتی را تکرار می‌کند و در پایان نیز (در بخش «نتیجه» که کلاً از چند سطر تجاوز نمی‌کند و بیشترش هم باز به تکرار تعریف التفات اختصاص یافته است) بار دیگر نتیجه می‌گیرد که باید بلاغت التفات را در هر مورد بنا به کارکرد خاصش در متن بررسی کرد (۴۳). اکنون، نگاهی می‌اندازیم به نمونه‌ای از تحلیل زارعی‌فر از التفات و کارکردهای خاص آن در قرآن. یکی از آیاتی که او بررسی کرده است آیه ۱۴۴ سوره مبارکه بقره (آیه تغییر قبله) است: «قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنْتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ»^۲. در این آیه، سه التفات مهم رخ داده است: (۱) التفات در عدد از افراد به جمع در «تقلب وجهک... و حیث ما کنتم...» (۲) التفات در ضمیر از تکلم به غیبت در «فولوا... الذین اوتوا الکتاب...» و (۳) التفات دیگری از تکلم به غیبت در «قد نری... الحق من ربهم». این سه هنجارگریزی قاعدتاً نقش مهمی در خاص بودن بیان آیه و بلیغ بودن آن دارند، اما زارعی‌فر فقط به سومین مورد اشاره کرده و به التفات‌های دیگر این آیه توجهی نکرده است. وی در تحلیل پیامدهای این التفات به توضیح نامفهوم زیر بسنده می‌کند:

گویا [در ابتدای آیه که از متکلم مع‌الغیر استفاده شده] خداوند خواسته است سخنان آن‌ها [= اهل کتاب] را که حتی خلاف اعتقاد خودشان نیز بوده است و تنها می‌توانسته است جنبه تبلیغاتی داشته باشد مردود شمارد و این تغییر را با ضمیر متکلم مع‌الغیر (که بیان‌گر قدرت نیز می‌باشد) بیان فرماید. اما در عبارت «يَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ» که

۱. احتمالاً، این نمونه‌ها همان‌هایی هستند که امثال تفتازانی و الهاشمی و دیگران در شروح خود — که منابع اصلی مقاله زارعی‌فرند — آورده‌اند و در کتاب‌های دیگر نیز تکرار شده‌اند.
 ۲. «گرداندن رویت به آسمان را می‌بینیم؛ پس رویت را به قبله‌ای که می‌پسندی خواهیم گرداند؛ اکنون، رو به سوی مسجدالحرام کن و (همه) هر جا هستید به سوی آن روی کنید، و اهل کتاب بی‌گمان می‌دانند که آن (حکم) از سوی پروردگارشان راستین است، و خداوند از آنچه می‌کنند غافل نیست» (ترجمه سیدعلی موسوی گرم‌ارودی، با اندکی تغییر).

علی القاعده می‌بایست «لیعلمون أنه الحق منّا» باشد، اسلوب غیبت به‌کار گرفته شده است، چون نیازی به اسلوب تکلم نیست و شاید به‌جای «منا»، «من ربهم» به‌کار رفته است، تا بیان دارد که اهل کتاب می‌دانند که تغییر قبله از جانب خدایشان اتفاق افتاده است. اما چون آن‌ها بر خلاف این باور، سخن گفته‌اند، گویی خداوند را به‌خوبی نشناخته‌اند که بر خلاف اعتقاد خود عمل کرده‌اند. (۳۷)

از «ضعف تألیف» قول فوق که بگذریم، جمله نخست این به‌اصطلاح تحلیل به التفات مورد نظر نمی‌پردازد، بلکه توصیف بافت متن پیش از روی دادن التفات از متکلم به غیبت است. در بخش دوم نیز (از جمله «اما در عبارت...»)، نویسنده توضیح نمی‌دهد که چرا در این بافت «نیازی به اسلوب تکلم نیست». سپس، با تردید («شاید [...] به‌کار رفته است») بیان می‌کند که کاربرد «من ربهم» به‌جای «منا» به این دلیل بوده است که اهل کتاب می‌دانند قبله را خداوند (و نه پیامبر) به مکه تغییر داده است. این توجیه مبهم و مختصر هیچ کمکی به درک بلاغت التفات در این آیه نمی‌کند. در سایر نمونه‌هایی نیز که زارعی فر بررسی می‌کند وضع به همین صورت است. البته، در چند مورد، وی از تفسیرهای گوناگون مطالبی برای توجیه کاربرد التفات نقل می‌کند که گاه روشن‌گرند، اما خود نویسنده مقاله تحلیل مفیدی عرضه نمی‌کند.

نتیجه

یگانگی یا پیوند دوسویه فرم و محتوا اصل اولیه سبک‌شناسی جدید غربی و بلاغت سنتی اسلامی (در نظریه افرادی چون جرجانی) است. اما، با وجود اینکه محققان و مفسران متعددی بارها بر اهمیت آن تأکید کرده‌اند، همچنان در نمونه‌های عملی تحلیل زبان قرآن و اعجاز بلاغی آن همچنان به این اصل بدیهی توجه نمی‌شود. در جستار حاضر، این ایده و مفاهیم مرتبط با آن را از چند دیدگاه تحلیل و تبیین کردیم، از جمله از دیدگاه فلسفی ای. سی. بردلی و پیتر لامارک، دیدگاه ناقدان و زبان‌شناسانی چون ویکتور اشکلوفسکی و میک شورت، و همچنین دیدگاه عبدالقاهر جرجانی که یکی از بلاغیون سنتی است. در بخش بعدی مقاله، با تأکید بر ضرورت نگاه آسیب‌شناسانه به پژوهش‌های صورت‌گرفته در این حوزه، چه بررسی‌های بلاغی سنتی و چه بررسی‌های سبک‌شناسانه و زبان‌شناسانه مدرن، سه نمونه از مقاله‌های علمی-پژوهشی فارسی با موضوع رابطه متقابل فرم و محتوا در قرآن با رویکردی تحلیلی-انتقادی

بررسی و ارزیابی شدند تا معلوم شود این قبیل تحقیق‌ها تا چه حد به اصل وحدت فرم و محتوا پای‌بندند. نتیجه‌ای که از این بررسی حاصل شد این بود در دوره معاصر حتی به روش تحلیلی و الگوهایی که میراث بلاغی خود ما در اختیارمان گذاشته است توجه چندانی نمی‌شود و تحلیل‌گران از فهرست کردن «آرایه»های متن قرآن کریم پافرا تر نمی‌گذارند. هنگامی می‌توانیم به درک درست و دقیق‌تری از ابعاد متنی و گفتمانی قرآن برسیم که، علاوه بر شناسایی صناعات لفظی و معنوی گوناگون در قرآن کریم، کارکردهای بلاغی و تأثیرهای گفتمانی تک‌تک آن‌ها را با توجه به بافتی که در آن به‌کار رفته‌اند و نیز با تکیه بر کلیت و انسجام مضمونی سوره‌های مورد نظر معین کنیم و به این بپردازیم که این صنایع و شگردها چه نقشی در فرایند معناپردازی متن و خاص‌بودن گوهر آن دارند، چراکه فرم (لفظ / صورت) چیزی مستقل از محتوا (معنا / هیولا) نیست، بلکه این‌ها دو جنبه از پدیده‌ای واحد و یگانه، یعنی متن، هستند. به این ترتیب، بحث نظری و کیفی مطرح‌شده در جستار حاضر، که طی آن آرای کسانی چون بردلی و لامارک برای نخستین بار به فارسی‌زبانان معرفی شدند، می‌تواند نقطه شروع و الگویی باشد برای تحلیل‌ها و نقدهای عملی و نیز پژوهش‌های کمی و تجربی در حوزه سبک‌شناسی قرآن، زبان‌شناسی ادبیات، آموزش ادبیات، و حتی آموزش زبان.

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۸۷). ترجمه س. ع. موسوی گرمارودی. چاپ سوم. تهران: قدیانی.
- ابوادیب [ابودیب؟]، ک. (۱۳۹۴). صور خیال در نظریه جرجانی. ترجمه ف. سجودی و ف. ساسانی. چاپ دوم. تهران: علم.
- ابوزید، ن. ح. (۱۳۸۷). معنای متن: پژوهشی در علوم قرآن. ترجمه م. کریمی‌نیا. ویراسته م. ملکیان. چاپ چهارم. تهران: طرح نو.
- تجلیل، ج. (۱۳۸۷). آشنایی با تصویر فنی: نمایش هنری در قرآن. در شرح درد اشتیاق: مجموعه مقالات با رویکرد زیبایی‌شناسی و بلاغی (صص ۷۴-۶۱). تهران: سروش.
- جرجانی، ش. ع. (۱۳۶۸). دلائل الإعجاز فی القرآن. ترجمه و تحشیه س. م. رادمنش. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

- خرم‌شاهی، ب. (۱۳۸۹). قرآن و قرآن‌پژوهی. در قرآن‌پژوهی (جلد ۱، صص ۶۲-۳). چاپ چهارم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رادمرد، ع. و هـ رحمانی. (۱۳۹۱). کاربرد التفات در بافت کلام الهی. لسان مبین (پژوهش زبان عربی)، ۳ (۸)، ۸۰-۱۱۳.
- زارعی فر، ا. (۱۳۸۷-۱۳۸۸). بلاغت التفات در قرآن. صحیفه مبین، (۴۴) (زمستان ۱۳۸۷ و بهار ۱۳۸۸)، ۳۰-۴۴.
- سرکی، ن. و ف. سجودی. (۱۳۹۳). گونه‌شناسی صنعت التفات در قرآن مجید با توجه به مؤلفه‌های گفته‌پردازی. جستارهای زبانی، ۵ (۱)، ۳۱۰-۲۹۵.
- سیدقاسم، ل. و ر. هادی. (۱۳۹۳). بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی در کاربردشناسی زبان و نقش‌گرایی هلیدی. ادب‌پژوهی، (۲۸)، ۱۱۱-۱۲۹.
- قطب، س. (۲۰۰۲). التصوير الفنی فی القرآن. الطبعة السادسة عشرة. القاهرة: دارالشروق.
- شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۱ الف). صورت‌گرایان روس و جرجانی. در رستاخیر کلمات: درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس (صص ۳۰۰-۲۹۵). تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۱ ب). نظر جرجانی در باب صور خیال. در رستاخیر کلمات: درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس (صص ۳۱۶-۳۰۱). تهران: سخن.
- صفوی، ک. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد دوم: شعر. تهران: سوره مهر.
- طالقانی، س. م. (۱۳۸۹). پرتوی از قرآن. جلد سوم: تفسیر آیات سوره‌های جزء سی‌ام. تهران: مؤسسه مطالعات تاریخ معاصر ایران و شهرداری تهران (معاونت امور اجتماعی و فرهنگی).
- طبل، ح. (۱۹۹۸). أسلوب الإلتفات فی البلاغة القرآنية. القاهرة: دارالفکر.
- عباس، م. (۱۳۸۷). عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین در نقد ادبی. ترجمه م. مشرف. ویراسته پ. فرخ‌نژاد. تهران: چشمه.
- عبدالرئوف، ح. (۱۳۹۰ الف). در باب تنوع سبک‌شناسی در ژانر قرآنی. در ا. خری (گردآورنده و مترجم)، مطالعه قرآن به منزله اثری ادبی (صص ۳۶۳-۳۰۱). تهران: نیلوفر.

- _____ (۱۳۹۰ ب). سازگان زبان‌شناختی قرآن. در ا. حُرّی (گردآورنده و مترجم)، *مطالعه قرآن به‌منزله اثری ادبی* (صص ۲۵۴-۲۱۵). تهران: نیلوفر.
- غفاری، م. (۱۳۹۳). پیش‌گفتار مترجم بر ویراست دوم. در پ. وردانک، *مبانی سبک‌شناسی* (صص ۹-۱۳). ترجمه م. غفاری. ویراست دوم. تهران: نشر نی.
- فولر، ر. (۱۳۹۰). *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمه م. غفاری. تهران: نشر نی.
- فضیلت، م. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی قرآن*. تهران: سمت و انتشارات دانشگاه رازی کرمانشاه.
- مزیدی، پ. (۱۳۹۲). رویکرد عبدالقاهر جرجانی به بلاغت: مقایسه‌ای با برخی نظریه‌پردازان مدرن. *صحیفه مبین*، ۱۹ (۵۴)، ۷۲-۵۱.
- معینی، م. (۱۳۹۲). شکوه نگاه: بررسی نظریه‌های ادبی. ویراسته ه. بناپور. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مقیاسی، ح.، و م. فرجی. (۱۳۹۵). تناسب ساختار با محتوا با توجه به دو نظریه «نظم» و «آشنایی‌زدایی» (به محوریت سوره مبارکه «لیل»). *پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن*، ۵ (۲)، ۸۱-۱۰۴.
- میر، م. (۱۳۹۰). فنون و صنایع ادبی در قرآن. در ا. حُرّی (گردآورنده و مترجم)، *مطالعه قرآن به‌منزله اثری ادبی* (صص ۲۱۳-۱۸۵). تهران: نیلوفر.
- میرحاجی، ح. ر. (۱۳۸۹). *مبانی زیبایی‌شناسی متن در زبان عربی*. پژوهش‌نامه نقد ادبی عربی، (۱)، ۱۸۳-۱۵۴.
- ناظمیان، ه. (۱۳۹۲). پیوند فرم و ساختار با محتوا در سوره مبارکه تکویر. *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، (۲۷)، ۹۷-۱۱۵.
- نصیریان، ی. (۱۳۸۵). *علوم بلاغت و اعجاز قرآن*. چاپ ششم. تهران: سمت.
- وردانک، پ. (۱۳۹۳). *مبانی سبک‌شناسی*. ترجمه م. غفاری. ویراست دوم. تهران: نشر نی.
- هادی، ر.، و ل. سیدقاسم. (۱۳۹۲). بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختارگرایی و نقد نو. *مطالعات بلاغی*، ۴ (۷)، ۱۴۷-۱۲۷.
- Bennett, T. (2003). *Formalism and Marxism*, Second edition. London & New York: Routledge.

- Bradley, A. C. (1963). Poetry for poetry's sake. In *Oxford lectures on poetry* (pp. 3-34). London: McMillan Co LTD.
- Brooks, C. (1960). The heresy of paraphrase. In *The well-wrought urn: studies in the structure of poetry* (pp. 176-96). London: Dennis Dobson Ltd.
- Budd, M. (1995). *Values of art*. London: Penguin.
- Douthwaite, J. (2000). *Towards a linguistic theory of foregrounding*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Guerin, W. L., et al. (2011). *A handbook of critical approaches to literature*. Sixth edition. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Halliday, M. A. K. (2014). *Halliday's introduction to functional grammar*. Revised by C. M. I. M. Matthiessen. Fourth edition. London & New York: Routledge.
- Kivy, P. (1997). *Philosophies of art: an essay in differences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamarque, P. (2010). The elusiveness of poetic meaning. In S. Schroeder (ed.), *Philosophy of literature* (pp. 24-46). Malden: Wiley-Blackwell.
- Leech, G. (2008). *Language in literature: style and foregrounding*. London: Longman.
- Nørgaard, N., R. Montoro, and B. Busse. (2010). *Key terms in stylistics*. London & New York: Continuum.
- Oxford English Dictionary*. (2009). Second edition on CD-ROM (v. 4.0). Oxford University Press.
- Shklovsky, V. (2004). Art as technique. In J. Rivkin & M. Ryan (eds.), *Literary theory: an anthology* (pp. 15-21). Second edition. Oxford: Blackwell Publishing.
- Short, M. (1997). *Exploring the language of poems, plays, and prose*. London & New York: Longman.
- Thompson, G. (2014). *Introducing functional grammar*. Third edition. London & New York: Routledge.
- Wales, K. (2014). *A dictionary of stylistics*. Third edition. London & New York: Routledge.