بررسی هنجارگریزی معنایی در مثنوی مولانا بر مبنای الگوی لیچ

دکتر الخاص ویسی*
رحمن مکوندی**

مولانا، به عنوان معلم بزرگ اخلاق و عرفان، در مثنوی وظیفه دشوار بیان مفاهیم ذهنی عرفانی را که برای بیشتر خوانندگانش تازگی داشته‌اند، به زبانی ملموس، عهده‌دار شد. افزون بر این، برای انجام این مهم، مولانا تلاش داشت غبار عادات فکری را از ذهن خوانندگان بزداید و افقی تازه در برابر دیدگان آنان بگشاید. انجام این مهم از طریق زبان روزمره عملی نبود. این امر باعث شد مولانا هنگام سرودن مثنوی از هنجارهای زبان خودکار فاصله بگیرد و به آنچه در زبان‌شناسی هنجارگریزی خوانده می‌شود دست بزند. در این نوشتار، بر اساس تقسیم‌بندی که منتقد و زبان‌شناس انگلیسی جفری لیچ از انواع هنجارگریزی انجام داده است، هنجارگریزی معنایی در شعر مولانا مورد بررسی قرار می‌گیرد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که هنجارگریزی‌های موجود در مثنوی، افزون بر این‌که چیره‌دستی‌های شاعر در عرصه زبان را نشان می‌دهند، باعث شده‌اند که بین فرم و معنا هم‌خوانی وجود داشته باشد، بدین معنا که موضوعی تازه زبانی تازه را به همراه داشته است.

واژه‌های کلیدی

مثنوی معنوی، هنجارگریزی معنایی، نظریه لیچ.

---

* دانشیار گروه زبان‌شناسی دانشگاه پیام نور. (نویسندهٔ مسؤول)
** عضو هیات علمی تمام وقت دانشگاه آزاد اسلامی آبادان، گروه مترجمی زبان و ادبیات انگلیسی، آبادان، ایران.
تاریخ دریافت: ۹۶/۸/۲۴ تاریخ پذیرش: ۹۶/۱۰/۳

مقدمه

پس از آنکه افلاطون، در کتاب معروف خود جمهوری، اهمیت و فایده‌مندی شعر و شاعری را به چالش کشید، همواره تلاش‌هایی جهت پاسخ به چیستی ادبیات و نیز ذکر دلایلی برای اهمیت آن انجام شده است. یکی از کهن‌ترین تلاش‌ها در این زمینه توسط شاگرد افلاطون یعنی ارسطو و یکی از متأخرترین آن‌ها در دهه‌های آغازین قرن بیستم توسط شکل‌گرایان روسی صورت پذیرفته است. منتقدان شکل‌گرای روسی، بر خلاف منتقدین پیش از خود، به جای بررسی و ارزش‌گذاری ادبیات بر اساس ملاک‌های زیبایی شناختی و یا تأکید بر نقش ادبیات در فرهنگ و جامعه، در پی ارایه ملاک‌های ملموس و عینی جهت توصیف و دفاع از ادبیات بودند. در نتیجه، آنان به شکل و قالب اثر ادبی، که در زبان تجلی می‌یابد، توجه داشته‌اند. به باور رامان سلدن «شکل‌گرایان روسی بر این باور بودند که هدف منتقد باید بنا نهادن علم ادبیات باشد ـ شناختی کامل از تأثیرات صوری (صناعات، فنون، و غیره) که روی هم رفته آنچه را که ادبیات می‌نامیم بنا می‌نهند.» (سلدن، ۱۳۷۵: ٦٥) این منتقدان در تبیین نظریات خود مفاهیم جدیدی از جمله نقش ادبی زبان، آشنایی زدایی، و برجسته‌سازی را وارد عرصه نقد ادبی کردند. جفری لیچ، زبان‌شناس و منتقد ادبی انگلیسی، در کتاب راهنمای زبان شناختی شعر انگلیسی، به شکلی سامان یافته و کاربردی به نظریات شکل‌گرایان روسی تحت عنوان هنجارگریزی پرداخت. الگوی لیچ که طی آن به انواع هنجارگریزی پرداخته است در واقع شکل منسجم مجموع افکار شکل‌گرایان روسی است. این الگو چشم‌انداز تازه‌ای را جهت بررسی آثار ادبی گشوده است. در این مقاله تلاش می‌شود با به کارگیری این الگو به بررسی یکی از انواع هنجارگریزی‌های مطرح شده توسط لیچ، یعنی هنجارگریزی معنایی، در مثنوی مولوی مورد بررسی قرار گیرد.

در این پژوهش، نخست به مرور مفاهیم مهم در مکتب شکل‌گرایی روسی و سپس به تقسیم‌بندی لیچ از انواع هنجارگریزی می‌پردازیم. سپس، پس از تشریح ابعاد متفاوت هنجارگریزی معنایی، به این مهم پرداخته می‌شود که مولانا چگونه با بهره‌گیری از اختیارات

شاعری خود با استفاده ماهرانه از ترفندهای زبانی با گریز از هنجارهای متعارف معنایی شعر خود را خلق می‌کند.

پیشینه تحقیق

علم زبان‌شناسی و به ویژه شکل‌گرایی روسی افق‌های تازه‌ای را در برابر پژوهش‌گران عرصه ادبیات فارسی گشوده است. از همین روی، پژوهش‌های بسیاری از جنس پژوهش موجود در این زمینه صورت پذیرفته است. ذکر تمامی آن‌ها در این مقاله امکان‌پذیر نیست. از همین روی، به برخی از این پژوهش‌ها به عنوان نمونه اشاره می‌شود. محمدحسین محمدی در مقاله «آشنازدایی در غزلیات شمس»، به بررسی انواع هجارگریزی در اشعار این شاعر پرداخته است. در مقاله «بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو» مرتضی محسنی و مهدی صراحتی جویباری به بررسی این دو نوع هنجارگریزی در شعر شاعر مذکور پرداخته‌اند. غزل‌های بیدل دهلوی نیز در مقاله «هنجارگریزی در غزلیات بیدل دهلوی بر مبنای الگوی لیچ» مورد پژوهش مهدی شریفیان و مصطفی مرتضایی کمری قرار گرفتند. بررسی انواع هنجارگریزی در منظومه ویس و رامین موضوع تحقیق مقاله‌ای تحت عنوان «هنجارگریزی در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی» است که توسط مسعود فروزنده، علی محمدی آسیابادی، و امین بنی طالبی صورت پذیرفته است. در مقاله «بررسی هنجارگریزی معنایی در غزلیات حافظ» جعفر میزایی پرکلی و زهره مهدوی به بررسی این نوع هنجارگریزی در غزلیات حافظ پرداخته‌اند. اسحاق طقیانی و سمیه صادقیان در مقاله «هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا» به انواع هنجارگریزی در این اثر اخوان پرداخته‌اند. مقاله «برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان» نوشته فروغ صهبا نیز به ذکر و بررسی انواع هنجارگرزی در شعر این شاعر می‌پردازد. و سرانجام در طی یک مقاله تطبیقی، روح‌اله صیادی نژاد و منصوره طالبیان در مقاله‌ای تحت عنوان «هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن فارض» به مقایسه هنجارگریزی معنایی در شعر این دو شاعر پرداخته‌اند.

اهداف تحقیق

بررسی تنها یکی از انواع هنجارگریزی در مثنوی مولانا کتابی مفصل را می‌طلبد. از همین روی این پژوهش جنبه کمی نداشته و پژوهشی توصیفی به حساب می‌آید. هدف این نوشتار نمایاندن نمونه‌هایی از هنر مولانا در عرصه زبان تحت عنوان هنجارگریزی معنایی است، بدین امید که این مشت نمونه‌ای از خروار باشد.

در زمینه هنجارگریزی معنایی در اشعار مولانا به نمونه‌هایی از جنس مقاله حاضر بر می‌خوریم. به عنوان نمونه می‌توان به دو عنوان، که در پیشینه تحقیق ذکر شده‌اند، یعنی «هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن فارض» و نیز مقاله «آشنازدایی در غزلیات شمس» اشاره کرد.

مقالات ذکر شده در بالا دارای این ایراد هستند که هنگام بررسی هنجارگریزی در شعر مولانا به مواردی از قبیل استعاره، مجاز و یا تشبیه که در نقد سنتی ادبیات فارسی بارها به کار رفته‌اند اشاره می‌کنند. گرچه این موارد از لحاظ زبان شناختی گریز از هنجارهای زبان محسوب می‌شود و ذکر آن‌ها نیز در جای خود خالی از لطف نیست، اما هنگامی که ما دانشی نوین را جهت بررسی ادبیات به کار می‌بریم انتظار می‌رود که از اصطلاحات و مفاهیم نوین نیز استفاده کنیم.

در نتیجه، پژوهش حاضر بر مبنای طبقه‌بندی جفری لیچ، که به نظر می‌رسد با دیدی تازه به تشریح انواع هنجارگرزی‌ها پرداخته است، به بررسی این عناصر در مثنوی مولانا می‌پردازد.

چارچوب نظری تحقیق

مکتب شکل گرایی، که در حوالی ۱۹۲۰ در شوری سابق شکل گرفت، در برگیرنده چهره‌های مختلف و نیز افکار گوناگونی است. با این همه، تمامی این نظریات در دو نکته با هم همپوشانی دارند:

۱ـ هنگام بررسی ادبیات مهمترین بخشی که مورد توجه است صورت و یا همان زبان

است. «رامان سلدن بر این باور است که در حالی‌که منتقدان «نقد نو» به ادبیات به عنوان شکلی از فهم می‌نگریستند، شکل‌گرایان ادبیات را به کارگیری شکلی خاص از زبان می‌دانستند.» (سلدن، ۲۰۰۵: ۳۰) فرزان سجودی نیز اشاره می‌کند که یاکوبسون «بر این باور است که تفاوت بین شعر و غیر شعر مساله‌ای است زبانی» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۱).

۲ـ ادبیات از طریق شکستن هنجارهای زبان روزمره یا به اصطلاح زبان خودکار خلق می‌شود. با این همه، باید گفت که این هنجارشکنی‌ها در محدوده زبان صورت می‌گیرد. بدین معنی که زبان شعر بدان اندازه از زبان خودکار فاصله نمی‌گیرد که برای هیچ کس قابل فهم نباشد. صفوی اشاره می‌کند که حق‌شناس «جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۳۸). با این همه، او متذکر می‌شود که «روش‌شناسی حکم می‌کند بپذیریم که آفرینش ادبی در قالب نظام نشانه شناختی زبان خودکار صورت می‌پذیرد و آنچه در این میان اتفاق می‌افتد باید در قالب زبان خودکار امکان تبیین یابد.» (همان: ۷۸).

برخی از چهره‌های شاخص مکتب شکل‌گرایی روسی عبارتند از یاکوبسون، اشکلوفسکی، تروبسکوی و تودورف. از جمله مفاهیم مطرح شده در این مکتب، که بیشتر مقبولیت عام یافته‌اند و در بررسی متون ادبی بیشتر به کار گرفته می‌شوند، می‌توان به زبان ادبی، آشنایی زدایی، و برجسته‌سازی نام برد. در زیر به این مفاهیم و سپس به هنجارگریزی پرداخته خواهد شد.

نقش ادبی زبان (زبان ادبی)

اصطلاح نقش ادبی زبان توسط رومان یاکوبسون در نتیجه تلاش‌های این زبان‌شناس برای تفکیک نقش‌هایی که زبان می‌تواند بر عهده بگیرد مطرح شد. یاکوبسون برای زبان شش نقش بر می‌شمرد که عبارتند: ۱ـ نقش ترغیبی: که در آن جهت‌گیری پیام به سوی خواننده است، مانند جمله‌های امری. ۲ـ نقش عاطفی: که در آن جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است، مانند جملاتی که در آن‌ها گوینده حالات روحی خود را بیان می‌کند. ۳ـ نقش همدلی: هنگامی که جهت‌گیری پیام به سمت تماس (مجرای ارتباطی) باشد. در این نقش گوینده تمایل و یا عدم

تمایل خود را جهت ادامه ارتباط کلامی با شنونده بیان می‌کند. ٤ـ نقش فرازبانی: در این نقش زبان برای توضیح زبان به کار می‌رود، مانند آنچه در به کارگیری زبان در فرهنگ‌های لغت مشاهده می‌شود. ٥ـ نقش ارجاعی: در این نقش پیام به جهان خارج اشاره دارد. بخش اعظم زبان خودکار در قلمرو این نقش است ٦ـ نقش ادبی: در نقش ادبی آنچه اهمیت دارد خود پیام است. در این نقش هدف فرستنده پیام این است که گیرنده به پیام توجه کند. از آنجایی که نقش ادبی زبان پیوند مستقیمی با موضوع این مقاله دارد، اندکی بیشتر به این نقش می‌پردازیم.

در نقش ادبی زبان حداکثر تلاش و نیت فرستنده پیام این است که گیرنده به شکل پیام، و نه گزاره نهفته در آن، توجه کند. صفوی نقش ادبی زبان را نقشی می‌داند که در آن معنای ارجاعی زبان مورد نظر نیست و در این نقش «نوع تولید پیام اهمیت می‌یابد.» (صفوی، ۱۳۹٤: ۷۵). به اعتقاد صفوی، در نقش ادبی زبان «آنچه اهمیت می‌یابد، هنری است که فرستنده پیام در آفرینش این پیام به خرج داده است.» (همان، همان جا)

فرزان سجودی در مورد این نقش می‌گوید: «تمایز بین شعر و غیر شعر یا به عبارت دیگر نقش‌های شعری و دیگر نقش‌های زبان در این واقعیت نهفته است که در شعر کانون توجه خود پیام یعنی صورت زبان است و نه عواملی چون موضوع یا مخاطب.» وی در ادامه می‌افزاید: «در نقش ارجاعی نشانه‌های زبانی برای دادن اطلاعاتی عینی در باره بافتی ورای خود به کار می‌روند. درست در نقطه مقابل این نقش، در نقش شعری، زبان در خدمت انتقال یک محتوای گزاره‌ای نیست، بلکه این خود صورت زبان است که در کانون توجه قرار گرفته است.» (سجودی، ۱۳۷۸: ٤۹۷)

و سرانجام این‌که به باور رامان سلدن «تأکید شکل‌گرایان بر فن باعث شد که آنان ادبیات را نوعی کاربرد خاص از زبان بدانند که هویت خود را از انحراف و مخدوش‌کردن زبان «کاربردی» بدست می‌آورد. زبان کاربردی برای ایجاد ارتباط به کار می‌رود، اما زبان ادبی هیچ کارکرد کاربردی ندارد و صرفا باعث می‌شود ما با دیدی متفاوت به امور بنگریم». (سلدن،۲۰۰۵ م: ۳۱)

آشنایی‌زدایی

هم‌چنان که پیشتر اشاره شد، توجه اصلی شکل‌گرایان روسی به زبان یعنی ملموس‌ترین جنبه ادبیات بود. اما چگونه می‌توان از طریق زبان به آفرینش ادبی دست زد؟ یکی از راه‌های خلق ادبیات استفاده از شگرد آشنایی زادیی است، اصطلاحی که توسط اشکلوفسکی در کتاب هنر به عنوان فن مطرح گردید. به باور اشکلوفسکی، «زبان معمولی آگاهی ما را از واقعیت تنزل می‌دهد زیرا صرفاً تأیید کننده شناختی است که ما از امور داریم.» (سلدن، ۱۳۷۵: ۷۲). اشکلوفسکی بر این باور است که «چنین زبانی مشوق خودکاری فهم و برداشت‌های ماست.» (همان: همان جا). از همین روی، او بر این باور است که «زبان ادبی و تمام اشکال هنری در جهت خلاف این عمل می‌کنند. دریافت‌های حسی آن‌ها با نا آشنا ساختن فهم و برداشت‌های ما، توجه‌مان را جلب می‌کنند» (همان: ۷۳) به بیان دیگر، شاعر تلاش دارد با دگرگون ساختن زبان روزمره غباری را که بر اثر کثرت استعمال این زبان بر ذهن ما می‌نشیند بزداید و توجه ما را متن ادبی جلب کند. اشکلوفسکی بر این نکته تأکید می‌کند که «هدف هنر این است که اشیا را نا آشنا سازد. فرمها را پیچیده سازد، طول و پیچیدگی فهم را افزایش دهد زیرا فرایند فهم به خودی خود جنبه زیبایی شناختی دارد و باید طولانی شود.» (سلدن،۲۰۰۵ م: ۳۲) به کمک آشنایی‌زدایی، ادبیات با ارایه شکلی از زبان که برای ما تازگی دارد ما را به تفکر وا می‌دارد و از این طریق به دیدگاه ما نسبت به جهان پیرامون عمق می‌بخشد. در نتیجه، می‌توان گفت که «ادبیات، بی وقفه، هرچه را که در حال مبدل شدن به رمزگان دقیق یا قواعد صریح تعبیر، است تضعیف می کند، یا به نقیضه می کشاند و از میان می‌برد. ادبیات، تردید در مقولاتی است که ما در آن و برحسب آن، خود و جهان را به آن گونه که متداول است نظاره می کنیم» (فرهنگی، ۱۳۸۹: ۱٤۹).

برجسته‌سازی

برجسته‌سازی یکی دیگر از مفاهیم مهم در مکتب شکل‌گرایی روسی است که توسط

ماکاروفسکی مطرح شد. او «مفهوم آشنایی‌زدایی را تکامل داده و به شکلی نظامند آن را تحت عنوان برجسته‌سازی بیان کرد.» (سلدن، ۲۰۰۵م: ۳٦) در برجسته‌سازی، شاعر با بر هم زدن هنجارهای زبانی باعث می‌شود که یک واحد زبانی، مثلاً واژه یا جمله، نسبت به دیگر اجزای زبان در متن برجسته‌تر به نظر آمده و توجه خواننده بدان جلب شود. لیچ بر این باور است که در برجسته‌سازی «هنجارهای زبان در پس زمینه قرار می‌گیرند و اجزایی که از نظر شاعر اهمیت دارند در کانون توجه قرار می‌گیرند.» (لیچ، ۱۹۸۸: ۳۰)

به باور کروز، برجسته‌سازی هنگامی صورت می‌گیرد که یک عنصر زبانی برجسته شده «توجه خواننده را بیشتر از عنصرهای همجوار به خود جلب می‌کند، زیرا این عنصر زبانی با تلاش شناختی کمتری در کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد.» (کروز، ۲۰۰٦م: ۱٥٤)

جفری لیچ در مورد اهمیت برجسته‌سازی در خلق اثر ادبی می‌گوید: «برجسته‌سازی و یا گریز هدفمند از هنجارهای زبانی و یا اجتماعی به عنوان اصل بنیادین ارتباط زیبایی شناختی پذیرفته شده است. گرچه ممکن است نتوان با قاطعیت گفت که این مفهوم در مورد دیگر شیوه‌های هنری کاربرد دارد، اما مطمئناً برای مطالعه زبانی ادبی ارزشمند و حتی ضروری است. در این نوع تحلیل، هنجارهای زبان هنگام تحلیل اثر در پس زمینه قرار می‌گیرند و «ویژگی‌ها» به علت غیر عادی بودنشان در زمینه و در کانون توجه قرار داده می‌شوند.» (لیچ، ۱۹۸۸: ۳۰)

هنجارگریزی

گرچه لیچ در کتاب خود راهنمای زبان شناختی شعر انگلیسی که ـ در آن هنجارگریزی‌های هشتگانه را معرفی می‌کند ـ از چهره‌های برجسته شکل‌گرای روسی و مفاهیمی که معرفی کردند ذکری به میان نمی‌آورد، اما در کتاب دیگر خود -که حدود سی سال بعد نشر یافته است ـ تحت عنوان زبان در ادبیات: سبک و برجسته‌سازی به این نکته اشاره می‌کند که «برجسته‌سازی در شعر میراث شکل‌گرایان روسی است.» و سپس برجسته‌سازی را «نوعی هنجارگریزی ادبی» توصیف می‌کند. (لیچ، ۲۰۰٦: ۱۱۸)

به هر روی، انواع هنجارگریزی بر اساس طبقه‌بندی لیچ عبارتند از:

ـ هنجارگریزی واژگانی: لیچ این نوع هنجارگریزی را «نوآوری واژگانی (neologism) یا خلق واژه‌ای جدید که پیشتر در زبان وجود نداشته است.» می‌داند. البته لیچ متذکر می‌شود که در این نوع هنجارگریزی «شاعر قواعد ساخت واژه را در هم نمی‌شکند، بلکه آن‌ها را به شکل وسیع‌تری به کار می‌برد.»(لیچ، ۱۹٦۹: ٤۲)

ـ هنجارگریزی نحوی (دستوری): در هنجارگریزی نحوی «جایگاهی که در جمله که برای یک مقوله دستوری در نظر گرفته شده است توسط مقوله دستوری دیگر پر می‌شود.» (همان:٤٥) به عنوان نمونه، قرار گرفتن مفعول به جای فاعل و یا قرار گرفتن صفت قبل از اسم در فارسی را می‌توان نوعی هنجارگریزی نحوی به شمار آورد.

ـ هنجارگریزی آوایی: لیچ هنگام توصیف هنجارگریزی از آن به عنوان «بی‌قاعدگی در تلفظ» یاد کرده و به جای ارایه تعریفی از آن به مواردی از این نوع هنجارگیزی در شعر انگلیسی بسنده کرده است. (همان: ٤۷) به نوشته صفوی، در هنجارگریزی آوایی «شاعر از قواعد حاکم بر زبان خودکار یا زبان هنجارگریز می‌زند» (صفوی، ۱۳۹۰: ۷۹) ویسی نیز به این نکته اشاره می‌کند که در هنجارگریزی آوایی «شاعر از قواعد حاکم بر آواها دوری می‌کند و با تغییر یا حذف صامت و مصوت تلفظ واژه را دگرگون می‌سازد و از شکل آشنا و هنجار آن دوری می‌کند.» (ویسی، ۱۳۹۵: ٢٤)

ـ هنجارگریزی زمانی: لیچ بیان می‌کند که شاعر «آزادی زبانی» دارد و «محدود به زبان عصر خویش نیست» (لیچ، ۱۹٦۹: ۵۲). او هم‌چنین اشاره می‌کند که «جیمز جویس بر این باور بود که نویسنده باید با تاریخ زبان خود آشنا باشد و خلاصه این‌که شاعر باید لغت‌شناس باشد.» (همان: همانجا) این نوع قاعده گریزی را باستان‌گرایی نیز می‌نامند.

ـ هنجارگریزی سبکی: لیچ این نوع هنجارگریزی را «آزادی شاعران از قید و بندهای زبان شاعرانه» می‌داند. (همان: ٤۸) در این نوع هنجارگریزی ممکن است شاعر در میانه شعر از کلمات یا عبارات زبان روزمره یا کلمات مربوط به گفتمان خاص مثلاً پزشکی یا حقوق استفاده کند.

ـ هنجارگریزی گویشی: لیچ این نوع هنجارگریزی را نوعی لهجه‌گرایی[1] می‌داند که عبارت است از «وام‌گیری ویژگی‌های لهجه‌هایی که از نظر جغرافیایی و اجتماعی تعریف شده هسنند.» (همان: ٤٩)

ـ هنجارگریزی نوشتاری: لیچ، در تشریح این نوع هنجارگریزی، می‌گوید «به طور کلی، هرگاه املای واژه‌ای با تلفظ آن هم‌خوانی نداشته باشد ما با هنجارگریزی مواجه هستیم، اما عدم تطابق املا و تلفظ در شعر خاص خود است و آن را در زبان خودکار مشاهده نمی‌کنیم.» (همان: ٤٨) به باور ویسی «صورت‌بندی و قالب نوشتاری شعر از هیچ قالب مشخص و از پیش تعیین شده‌ای پیروی نمی‌کند و در واقع شاعر با سرودن شعر، ساختار نوشتاری آن را نیز طراحی می‌کند.» (ویسی، ۱۳۹۵: ٤١)

ـ هنجارگریزی معنایی: لیچ هنگام توصیف هنجارگریزی معنایی از ویلیام باتلر یتس شاعر انگلیسی ایرلندی تبار نقل قول می‌کند که گفته بود «در تمام اشعار بزرگ یک عنصر غیر منطقی[2] وجود دارد.» (لیچ، ۱۹٦۹: ٤٨) وی در ادامه می‌افزاید «در واقع ما هنگام صحبت از هنجارگریزی معنایی بر این ویژگی شعر تمرکز می‌کنیم.» از آنجایی که موضوع این پژوهش هنجارگریزی معنایی است، به این نوع هنجارگریزی بیشتر می‌پردازیم.

صفوی هنگام بررسی انواع هنجارگریزی‌ها در ادبیات، این هنجارگریزی‌ها را تحت عنوان «قاعده‌کاهی» مورد بررسی قرار می‌دهد و خاطر نشان می‌سازد که «از میان قاعده‌کاهی‌های مطرح شده از سوی لیچ، آنچه به واقع می‌تواند قاعده کاهی به حساب آید و ابزاری برای آفرینش شعر تلقی شود، قاعده‌کاهی‌های زمانی، سبکی، نوشتاری، واژگانی و به ویژه معنایی است.» (صفوی، ۱۳۹۰: ٨٦) وی هم‌چنین به این نکته اشاره می‌کند که «حوزه معنی در حکم انعطاف‌پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد.» (همان: ٨٤)

1- dialectism
2- irrational

هنجارگریزی معنایی نیز به نوبه خود انواع مختلفی را شامل می‌گردد. فرزان سجودی از جمله منتقدانی است که در زمینه تقسیم‌بندی انواع هنجارگریزی معنایی تلاش زیادی کرد. از مجموع مباحث او در مورد هنجارگریزی معنایی می‌توان پنج نوع هنجارگریزی معنایی را برشمرد که عبارتند از: ۱ـ جسم‌پنداری ۲ـ سیال‌پنداری ۳ـ گیاه‌پنداری ٤ـ انسان‌پنداری ۵ـ جانورپنداری. افزون بر این، متناقض‌نما (پارادوکس) که سجودی ذکری از آن به میان نیاورده است را می‌توان در زمره هنجارگریزی‌های معنایی به حساب آورد. در نتیجه، در این پژوهش، اشعار مولانا با توجه به هنجارگریزی‌های پنج‌گانه سجودی و نیز متناقض نما مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۱ـ جسم‌پنداری: سجودی در توضیح این نوع هنجارگریزی معنایی می‌گوید: «هر گاه واژه‌ای با مشخصه {ـ جسم} در جایگاهی نشست که به لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگانی با واژه‌ای {+جسم} پر شود، «جسم‌پنداری» تحقق یافته است.» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۷)

۲ـ سیال‌پنداری: تعریف سجودی این نوع هنجارگریزی عبارت است از «دادن ویژگی سیلان و آب گونگی به غیر سیال.» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۳)

۳ـ گیاه‌پنداری: سجودی در توضیح این نوع هنجارگری معنایی می‌گوید: «وقتی صحبت از گیاه‌پنداری می‌کنیم مقصودمان آن است که خصیصه {+گیاه} (که طبیعتاً {+جاندار} نیز هست (و این اطلاع حشو است) به {-گیاه} داده شود و آن واژه در هم آیی با واژگان دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصه معنایی {+گیاه} را اشغال کند.» (سجودی، ۱۳۷۸: ۲۵)

٤ـ انسان‌پنداری سجودی تعریفی از انسان‌پنداری ارایه نداده است و فقط به اشاره می‌گوید که انسان‌پنداری همان «تشخیص» است. (همان: ۲٦). مقدادی در تعریفی که از تشخیص ارایه داده است می‌نویسد: «شاعر با مخاطب قرار دادن غیر انسان، جاندار یا بی‌جان، ذات یا معنی، آن‌ها را همانند انسان فرض می‌کند که رو در رو با هم گفتگو می‌کنند.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۵۸) وی برای تشخیص اهمیت خاصی قایل است و بر این باور است که «اصولاً شعر بر پایه تشخیص استوار است.» (همان: ۱۵۹)

۵ـ جانورپنداری: گرچه سجودی حیوان‌پنداری را تشریح می‌کند اما تعریفی از

جاندارپنداری ارایه نمی‌دهد. اما با توجه به نموداری که در این زمینه ارایه می‌دهد. (سجودی، ۱۳۷۸: ٢٤) می‌توان نتیجه گرفت که جانورپنداری عبارت است از دادن ویژگی {+جانور} به چیزی که جانور نیست. به عبارت دیگر در جانورپنداری مفهوم جانور در جایگاهی می‌نشیند که در زبان خودکار توسط انسان، شی و یا مفهوم ذهنی پر می‌شود.

٦ـ متناقض‌نما (پارادوکس): گرچه سجودی هنگام بر شمردن انواع هنجارگریزی معنایی ذکری از پارادوکس به میان نمی‌آورد، اما این صنعت را نیز می‌توان هنجارگریزی معنایی به حساب آورد. در واقع لیچ هنگام تشریح هنجارگریزی معنایی پاراداوکس را به عنوان نمونه ذکر می‌کند و نمونه‌هایی از اشعار شاعران انگلیسی، را به عنوان نمونه ذکر می‌کند (لیچ، ۱۹٦۹: ٤٨). لیچ بر این باور است که متناقض نما «خواننده را وامی دارد که از معنای متداول جمله فراتر رود و در پی تفسیری منطقی از آن باشد.» (همان: ٤٨).

در تعریف متناقض‌نما گفته‌اند: «تناقض بیان اضداد است، که در ظاهر نقض آشکار مقوله است. عبارتی که در آن تناقض به کار رفته ممکن است بی‌معنی به نظر رسد، اما تفسیر ان بستگی تام دارد به فهم خود عبارت و تبیین نقش تناقض در ساختار زبان» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۷). به بیان ساده‌تر، تناقض نوعی جمله است که در نگاه نخست بی‌معنی ولی پس از اندکی تامل، معنای آن ـ که اغلب حاوی نکته‌ای ژرف است ـ آشکار می‌گردد.

بحث

مولانا در مثنوی وظیفه دشوار بیان مفاهیم مجرد و ذهنی عرفانی به زبانی ملموس را بر عهده داشت. مولانا از یک سو آگاه از بود که «حال در قال نمی‌گنجد» (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۳) و از دیگر سو می‌دانست که ناچار است پیام خود را از طریق همین زبان بیان کند. افزون براین، مولانا، به عنوان معلم بزرگ اخلاق و عرفان، تلاش داشت غبار عادات فکری را از ذهن خواننده‌اش بزداید و زبانی را به کار ببرد که توجه خواننده را جلب کند. از همین روی، او ناچار بود که از هنجارهای زبان خودکار و روزمره فاصله بگیرد.

بررسی تمام هنجارگریزی‌های معنایی که در مثنوی به کار رفته است در این نوشتار نمی‌گنجد و خود کتابی مفصل را می‌طلبد. افزون بر این، این پژوهش جنبه آماری ندارد و هدف اصلی آن نمایانده هنر مولانا در عرصه زبان است. از همین روی، برای انجام پژوهش حاضر به گزیده‌ای از دفتر اول و دوم مثنوی که توسط زنده یاد استاد بدیع‌الزمان فروزانفر تهیه شده است بسنده گردید. پژوهش حاضر فقط این امکان را می‌دهد که در یک و یا دو سطر توضیح داده شود که چرا بیت انتخاب شده حاوی هنجارگریزی معنایی است. عددهای ذکر شده در پرانتز بیان‌گر شماره بیت در گزیده مذکور می‌باشد.

جسم‌پنداری

بیان آنچه ذهنی است به شیوه‌ای که گویی با پدیده‌ای ملموس سروکار داریم در بیشتر قصه‌های مثنوی به چشم می‌خورد. به عنوان نمونه:

خیال و آرزوهای دنیوی و دیر و دراز انسان همانند حیوانی جلوه‌گر می‌شود که موجودی دیگر یعنی نهاد پاک انسان را لگدکوب می‌کند:

جان همه روز از لگد کوب خیال　　وز زیان و سود و ز خوف زوال

(۲٤۷)

هوا و نفس انسان نیز که پدیده‌ای مجرد است، تبدیل به قفلی می‌شود که تازگی و طراوت را از ایمان را می‌گیرد:

تا هوا تازست ایمان تازه نیست　　کاین هوا جز قفل آن دروازه نیست

(٤۲۰)

حلم و بردباری به تیغی بران، که جسم است، تشبیه می‌شود:

تیغ حلم از تیغ آهن تیزتر　　بل ز صد لشکر ظفر انگیزتر

(۱۳٦٦)

سیال‌پنداری

در مثنوی مفاهیمی که جامد هستند به صورت سیال و آب‌گونه توصیف می‌شوند.

مرگ انسان به غرقاب تشبیه می‌شود:

چون به خویش آمد ز غرقاب فنا　　خوش زبان بگشاد در مدح و ثنا

(۵۵)

نیکی و بخشش به دریا تشبیه می‌شود:

چون بر آورد از میان جان خروش　　اندرآمد بحر بخشایش بجوش

(۵۸)

عمر انسان به آب تشبیه می‌شود:

لفظ‌ها و نام‌ها چون دام‌هاست　　لفظ شیرین ریگ آب عمر ماست

(٤٠٩)

عقل انسان به دریا تشبیه می‌شود

تا چه عالم‌هاست در سودای عقل　　تا چه با پهناست این دریای عقل

(٤٤٣)

مرگ به صورت دریا توصیف می‌گردد:

در خزان آن صد هزاران شاخ و برگ　　در هزیمت رفته در دریای مرگ

(۸۹۳)

گیاه‌پنداری

گاهی حیوان به شکل گیاه وصف می‌شود. مثلاً خرگوش پس از شکست شیر، هنگام بازگشت به نزد دوستانش اینگونه توصیف می‌شود:

دست می‌زد چون رهید از دست مرگ　　سبز و رقصان در هوا چون شاخ و برگ

(٦١۰)

بهترین شیوه توصیف عشق ـ که مفهومی مجرد و تقریبا تعریف‌ناپذیر است ـ این است که

به شکل گیاه و باغی خرم توصیف شود.

باغ سبز عشق کو بی‌منتهاست جز غم و شادی در او بس میوه‌هاست

(۸۱٦)

بودن در حالت سلوک و تقرب به خداوند به شکل اقامت در باغی سر سبز توصیف می‌شود:

خوش بدی جانم در این باغ و بهار مست این صحرا و غیبی لاله‌زار

(۹۷۵)

حرف می‌تواند همانند گیاه بروید:

ای خدا جان را تو بنما آن مقام که در او بی‌حرف می‌روید کلام

(۱۱٦۵)

انسان‌پنداری

مقایسه مفاهیم ذهنی به انسان، یعنی چیزی که برای ما آشنا به نظر می‌رسد یکی از شگردهای زبانی پربسامد در مثنوی است.

در مثنوی مولانا خرگوش همانند یک انسان ندای مبارزه با ظلم و ستم سر می‌دهد:

چون به خرگوش آمد این ساغر بدور بانگ زد خرگوش آخر چند جور

(۳۵۹)

زمین همانند انسان به تب و لرز می‌افتد:

این زمین با سکون با ادب اندر آرد زلزلش در لرز و تب

(۵٦٤)

رنگ‌ها می‌توانند همانند انسان شادی را تجربه کنند:

سبزها گویند ما سبز از خودیم شاد و خندانیم و ما عالی قدیم

(۱۲۲۸)

فصل تابستان همانند یک انسان حرف رنگ‌ها را به چالش می‌کشد:

فصل تابستان بگوید کی امم　　خویشتن بینید چون من بگذرم

(۱۲۲۹)

طوطی همانند انسان به تعجب می‌افتد و پرسش می‌کند. بنا بر این هنگامی که انسانی را می‌بیند که همانند او سرش خالی از مو است می‌پرسد:

ای چه‌ای کل با کلان آمیختی　　تو مگر از شیشه روغن ریختی

(۲۱۱)

دل همانند انسان زاری می‌کند و بیمار می‌شود:

عاشقی پیداست از زاری دل　　نیست بیماری چو بیماری دل

(۹۰)

حیوانات می‌توانند همانند فیلسوف از فلسفه جبری دفاع کنند:

آنکه او از آسمان باران دهد　　هم تواند کو ز رحمت نان دهد

(۳۱٦)

نفحه آمد مر شما را دید و رفت　　هر که را می‌خواست جان بخشید و رفت

(۹۳۳)

و شیر به عنوان فردی که مدافع فلسفه اختیاری است همانند یک انسان در جواب می‌گوید:

گفت شیر آری ولی رب العباد　　نردبانی پیش پای ما نهاد

(۳۱۷)

پایه پایه رفت باید سوی بام　　هست جبری بودن اینجا طمع خام

(۳۱۸)

جانورپنداری

در مثنوی، مفاهیم مجرد به شکل حیوان ـ اغلب پرنده ـ توصیف می‌شوند:

مـــرغ جـــانش در قفـــس چـــون مـــی‌طپیـــد داد مـــــــال و آن کنیـــــــزک را خریـــــــد

(۳۷)

شوق و اشتیاق انسان به پرواز مرغ (پرنده) تشبیه می‌شود:

از نـــــوایش مـــــرغ دل پـــــران شـــــدی وز صـــدایش هـــوش جـــان حیـــران شـــدی

(۹٦۲)

جان یا وجود انسان به مرغ تشبیه می‌شود.

خـواب بـردش مـرغ جـانش از حـبس رسـت چنـــگ و چنگـــی را رهـــا کـــرد و بجســـت

(۹۷۲)

تفکر به مرغ یا پرنده تشبیه می‌شود:

چـــون در معنـــی زنـــی بـــازت کننـــد پـــر فکـــرت زن کـــه شـــهبازت کننـــد

(۱۰۸۰)

و ناتوانی عقل انسان به خری در گل مانده تشبیه می‌شود:

عقـل در شـرحش چـو خـر در گـل بخفـت شـــرح عشـــق و عاشـــقی هـــم عشـــق گفـــت

(۹٦)

متناقض‌نما (پارادوکس)

گریز از هنجارهای زبانی به شکل تناقض نما نیز در مثنوی فراوان به چشـم مـی‌خـورد. در مولانا تناقض‌ها هنگامی حل می‌گردند که ما نه با عقل دور اندیش، بلکه از دریچـه عرفـان بـه قضایا بنگریم.

از لحاظ منطقی این که انسان هم عاشق باشد و هم معشوق ممکن است حرفی تناقض‌آمیز به نظر آید، اما هنگامی که عشق انسان به خداوند باشد، و بدانیم که در حضـور خداونـد مـا و منی وجود ندارد، این تناقض حل می‌گردد:

هـــر کـــه عاشـــق دیـــدیش معشـــوق دان کـــه بـــه نســـبت هســـت هـــم ایـــن و هـــم آن

(۷۷۸)

گفتن این حرف که هرگاه ما چیزی را بخواهیم آن چیز هم ما را می‌خواهد در زبان خودکار بیان‌گر تناقض است، اما هنگامی که بدانیم منظور از گفتن این حرف تأکید بر خواستن است و این‌که اشتیاق و خواستن مقدمه بدست آوردن است، تناقض بر طرف می‌گردد:

تشنگان گر آب جویند از جهان　　آب هم جوید به عالم تشنگان

(۷۷۹)

در زبان خودکار مردن مساوی است با پایان همه چیز، و بنا بر این گفتن این‌که مرگ او باعث آزادی او شد تناقض‌آمیز به نظر می‌رسد، اما هنگامی که بدانیم مولانا مردن را به معنای مردن شدن یا کشتن خود از نیاز به تایید دیگران می‌داند، تناقض برطرف می‌گردد.

یعنی ای مطرب شده با عام و خاص　　مرده شو چون که من تا یابی خلاص

(۸٤۸)

گزاره‌ای مبنی بر دیدن بدون چشم و چیدن بدون دست متناقض است، اما هنگامی که دریابیم انسانی که به مرحله قرباً الی اله رسیده است بدون چشم هم می‌تواند ببیند، این تناقض حل می‌شود:

چشم بسته عالمی می‌دیدمی　　ورد و ریحان بی‌کفی می‌چیدمی

(۹۷۸)

گفتن این‌که فردی با زدن شمشیر به فردی و کشتن او به او خدمت کرد تناقض محض است، اما هنگامی که بدانیم این شمشیر از جانب خداوند نازل می‌شود و هرچه خداوند انجام می‌دهد عین حق و مصلحت است تناقض رفع می‌گردد:

من چو تیغم پر گهرهای وصال　　زنده گردانم نه کشته در قتال

(۱۳۳۸)

در زبان روزمره اگر بگوییم بدی و جنگ کسی نسبت به ما از موسیقی گوشنواز تر است جمله‌ای نابهنجار و غیر معقول به زبان آورده‌ایم. اما هنگامی که بدانیم این بدی از جانب خداوند است و خداوند جز خیر ما را نمی‌خواهد تناقض برطرف می‌شود.

ای بدی که تو کنی در خشم و جنگ　　با طرب تر از سماع بانگ چنگ

(٦۷۷)

در زبان عادی گفتن این‌که ظلمی وجود دارد که از سعادت بهتر است و انتقامی وجود دارد که از زندگی بهتر است عین تناقض است. اما هنگامی که می‌بینیم که جفا و انتقام متعلق به خداوند و ثروت و زندگی متعلق به جهان فانی هستند، جمله کاملاً منطقی است.

ای جفای تو ز دولت خوب‌تر و انتقام تو ز جان محبوب‌تر

(٦٧٨)

در زبان عادی اگر بگوییم موجودی بدون این‌که بال و یا پر داشته باشد سفر می‌کند و یا این‌که بدون این‌که لب و دندان داشته باشد شکر می‌خورد جمله‌ای متناقض بر زبان آورده‌ایم. اما دنیای عرفان این کار امکان‌پذیر است، چون به کمک خداوند انجام می‌شود.

بی پر و بی‌پا سفر می‌کردمی بی‌لب و دندان شکر می‌خوردمی

(۹۷۵)

اگر جمله‌ای حاوی گزاره‌ای باشد مبنی بر این‌که شخصی در وسط گرما هوای دی را احساس می‌کند و در زیر نور خورشید در سایه قرار دارد جمله ما متناقض است، اما هنگامی که این کارها به مردان خدا نسبت داده شوند این تناقض برطرف می‌شود:

در تموز گرم می‌بینند دی در شعاع شمس می‌بینند فی

(١٤٩٢)

نتیجه

مولانا در مثنوی وظیفه دشوار بیان مفاهیم معنوی و پیچیده عرفانی برای مردم عـادی را بـر عهده داشت. او برای انجام این مهم از سه شگرد سود می‌جوید. نخست تلاش می‌کند مطالـب را از طریق قصه و یا در واقع تمثیل بیان کند. سپس چون احساس می‌کند که قصه ممکن است از عهده بیان مفاهیم متعالی عرفانی برنیاید هر چه که لازم ببیند جریان قصه را متوقف کـرده و خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد. دیگر این‌که مولانا هم در جریـان قصـه‌گـویی و هـم در جریان تحلیل‌های میان قصه‌ای زبانی را به کار می‌گیرد که با زبان خودکـار تفـاوت دارد. بـرای کاربرد این نوع زبان نیز می‌توان سه دلیل برشمرد. نخست این‌که آنچه مولانا می‌خواهد بگویـد به زبان عادی قابل بیان نیست و در نتیجه از تمام ظرفیت‌هـای زبـان بـرای بیـان مطالـب سـود می‌جوید. دیگر این‌که، مولانا می‌خواهد با آشنایی‌زدایـی از مفـاهیم و نیـز بـه کـارگیری زبـانی متفاوت به خواننده تکانه وارد سازد و غبار عادت فکری را از ذهن او بروبد:

پـــیش چشـــمت داشـــتی شیشـــه کبـــود　　خـــود همـــه عـــالم کبـــودت مـــی‌نمـــود

و سرانجام این‌که، مولانا تلاش می‌کند از طریق گریز از هنجارهای معنایی به مفاهیم ذهنـی عرفانی جامه‌ای جسمی و ملموس بر تن کند تا این‌که فهم این مفـاهیم بـرای خواننـده عـادی میسر گردد.

منابع و ماخذ

۱ـ سجودی، فرزان. «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر». مجله شعر، شماره ۶۲، صص ۲۰-۲۹، ۱۳۷۸.

۲ـ ـــــــ ـــــــ . «آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات». تهران: انتشارات علمی، ۱۳۹۴.

۳ـ ـــــــ ـــــــ . «هنجارگریزی در شعر سپهری». کیهان فرهنگی، شماره ۲۴۱ صص ۲۰-۲۳، ۱۳۷۷.

۴ـ سلدن، رامان. **نظریه ادبی و نقد عملی**. ترجمه سیما زمانی و جلال سخنور. تهران: پویندگان نور، ۱۳۷۵.

۵ـ شریفیان، مهدی و مرتضایی مصطفی. «هنجارگریزی در غزلیات بیدل دهلوی بر مبنای الگوی لیچ» مطالعات بلاغی ـ زبانی شماره ۷، صص ۱۰۵-۱۳۴.

۶ـ صفوی، کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. جلد دوم. تهران: پژوهشکده فرهنگ و هنر اسلامی، چاپ چهارم.

۷ـ صهبا، فروغ، «برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان» فلسفه و کلام شناخت، شماره ۵۴ و ۶۴، صص ۱۴۷-۱۶۲، ۱۳۸۴.

۸ـ صیادی‌نژاد روح‌اله و طالبیات منصوره. «هنجارگریزی معنایی در شعر مولوی و ابن فارض» پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شماره ۱، صص ۱۲۳-۱۶۴، ۱۳۹۳.

۹ـ طغیانی اسحاق؛ صادقیان، سمیه. «هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا»، ادبیات و زبان‌ها، شماره، صص۸-۱۶، ۱۳۹۶.

۱۰ـ فروزان‌فر، بدیع الزمان. **خلاصه مثنوی**. تهران: چاپخانه دیبا، چاپ دوم، ۱۳۷۰.

۱۱ـ فرهنگی، سهیلا، «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد قیصر امین‌پور»، کاوش نامه، شماره ۲۱، صص ۱۴۳-۱۶۶، ۱۳۸۹.

۱۲ـ محسنی، مرتضی؛ صراحتی جویباری، مهدی، «بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصر خسرو»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال سوم، شماره ۸، صص ۱-۲۴، ۱۳۸۹.

۱۳ـ محمدی آسیابادی، علی؛ بنی‌طالبی، امین، «هنجارگریزی در ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی»، فنون ادبی، شماره ۳، صص ۴۳-۶۲، ۱۳۹۵.

۱۴ـ محمدی، محمدحسین. «آشنازدایی در غزلیات شمس»، ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، صص ۲۱۱-۲۲۱، ۱۳۸۰.

۱۵ـ مقدادی، بهرام. **فرهنگ اصطلاحات ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر**. تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.

۱۶ـ میرزایی پرکلی جعفر؛ مهدوی زهره، «بررسی هنجارگریزی معنایی در غزلیات حافظ» فصل‌نامهٔ مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، دانشکدهٔ ادبیّات و علـوم انسـانی، دانشـگاه رازی کرمانشـاه، سـال دوم، شمارهٔ ۶، صص ۴۷-۶۸، ۱۳۹۳.

۱۷ـ ویسی، الخاص. **هنجارگریزی زبانی در شعر**. اهواز: انتشارت دانشگاه پیام نور خوزستان، ۱۳۹۵.

1- Cruse, Alan, 2006. *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh University Press, Edinburgh.

2- Leech, Geoffrey . 1969, *A Linguistic Guide to English Poetry* Longman Group UK Limited, Essex.

3- Leech, Geoffrey. 1988, *Language in Literature, Style and Foregrounding*. Routledge, New York.

4- Selden, Raman and others. 2005, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* Pearson Education Limited Harlow