Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 20, No. 8, Autumn 2020, 61-91
Doi: 10.30465/crtls.2020.30507.1817

Study of Semantic Deviation in the Collection of *The Flowers of Evil* and Persian Translations

Mina Rezaei*
Mitra Raissi Dehkordi, Youssef Aram*****

Abstract

Semantic deviation means the transgression of the criteria that determines the coincidence of the vocabularies and avoiding the standard of language. Based on the research findings, we could say that semantic deviation is an important factor in the creation of poetry. In this sense, the more frequent the occurrence of this type of deviation is, the more semantic horizons in the poetry are achieved, and the achievement of meaning occurs later. In Baudelaire's poems, the creation of new and special compositions, picturing the details, imagination, making beautiful scenes, and using pleasant similes and metaphors, led to the emergence of this kind of semantic deviation. The aim of this article is to study the semantic deviation in *The Flowers of Evil* by Charles Baudelaire, referring to metaphor and metonymy, and their reflection in the translations by Hassan Honarmandi, Mohammad-Ali Eslami Nodooshan, and Mohammadreza Parsayar. To reach this goal, at first, we examined semantic deviation as an important issue in the critique of formalism, focusing on Geoffrey Leech's classification, a formalist linguist, and then the original text has been compared with its translations, and the differences between them have been studied.

Keywords: Semantic Deviation, The Flowers of Evil, Leech, Metaphor, Metonymy.

* MA in French Translation, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran, mina.rezaei67@yahoo.com

** Assistant Professor in French Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding Author), m.raissi@basu.ac.ir

*** Assistant Professor in Linguistics, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran, youssefaram@gmail.com

Date received: 2020-04-25, Date of acceptance: 2020-09-18

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماه‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال بیستم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۹۹، ۶۳–۹۱

بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* و ترجمه‌های فارسی

مینا رضائی*

میترا رئیسی دهکردی**، **یوسف آرام*****

چکیده

هنجارگریزی معنایی به‌مفهوم تخطی از معیارهای تعیین‌کنندهٔ هم‌آیی واژگان و عدول از زبان معیار است. برحسب آمار پژوهش، می‌توان گفت که هنجارگریزی معنایی عامل مهمی در آفرینش شعر است؛ بدین مفهوم که هرچه بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی بیش‌تر باشد، افق‌های معنایی گسترده‌تری در شعر حاصل می‌شود و رسیدن به معنا دیرتر اتفاق می‌افتد. در اشعار بودلر، ایجاد ترکیبات خاص و تازه، تصویر جزئیات، نیروی تخیل، ایجاد مناظر زیبا، و به‌کاربردن تشبیهات و استعارات مطبوع به تجلی این نوع هنجارگریزی منجر شده است. هدف از پژوهش حاضر بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر*، اثر شارل بودلر، با ارجاع به استعاره و مجاز و بازتاب آن در ترجمه‌های حسن هنرمندی، محمدعلی اسلامی ندوشن، و محمدرضا پارسایار است تا ترجمه‌ها از لحاظ کیفی مقایسه شوند. برای نیل به این هدف، ابتدا هنجارگریزی معنایی که از مباحث

---

* کارشناس ارشد مترجمی زبان فرانسه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
mina.rezaei67@yahoo.com

** استادیار زبان فرانسه، عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)
m.raissi@basu.ac.ir

*** استادیار زبان‌شناسی همگانی، عضو هیئت علمی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
youssefaram@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۲/۰۶، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۲۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

مهم نقد صورت‌گرایی است، باتوجه‌به تقسیم‌بندی جفری لیچ، زبان‌شناس صورت‌گرا، موردبررسی قرار گرفته و سپس به مقابلهٔ متن اصلی و ترجمه‌های صورت‌گرفته از آن پرداخته و تفاوت‌های موجود در هریک بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، *گل‌های شر*، لیچ، استعاره، مجاز.

۱. مقدمه

شارل بودلر (Charles Baudelaire) در مجموعه‌شعر *گل‌های شر* (*Les Fleurs du Mal*) به‌دنبال کشف زیبایی از درون زشتی است و به این ترتیب مبانی زیبایی‌شناختی جدیدی را پایه‌ریزی می‌کند و همین امر به حدوث هنجارگریزی معنایی (semantic deviation) در اشعارش منجر می‌شود. بودلر با انتشار کتاب *گل‌های شر* دنیای مخصوص خود را به خوانندگان عرضه کرد. عنوان *گل‌های شر*، به‌سبب پیوند تضادها، آدمی را به‌شگفت می‌آورد؛ زیرا زیباییِ بدی را به‌تصویر می‌کشد. درواقع، این کتاب نوعی اعتراف است که بودلر تمام وجود خود را در آن نهاده است (Échelard 1992: 143-144). بودلر در این مجموعهٔ شعر تجربه‌های دردناک زندگی، اندوه بی‌نهایت خود، و هم‌چنین اوقات شادی و رؤیاهای آرام‌بخشش را نمایانده است (Adam 1968: 155). بودلر به هر راهی متوسل می‌شود؛ در اشعارش از زندگی پیشین صحبت می‌کند و مردمان را به‌سوی سفری به‌نام مرگ می‌خواند. روح تشنهٔ بودلر در تکاپوی کمال است و این خود سرابی بیش نیست؛ چون از نظر بودلر مرگ آخرین راه نجات است (Décote et Dubosclard 1991: 338). هرچندکه بودلر هنوز به قواعد سنتی شعر فرانسه وفادار است، در این مجموعه، به‌دلیل نارضایتی از زندگی و باتوجه‌به ذهنی مشوش، وی ادرک راستین خود را از هنر شاعری نمودار می‌سازد و به تعابیری دست می‌یابد که از قواعد و اصول تخطی می‌کنند و برای رسیدن به هدف خود ناگزیر دست به هنجارگریزی از قواعد متعارف می‌زند.

چهارچوب نظری این جستار بر بنیاد نظریهٔ لیچ (Leech) استوار است. لیچ (۱۹٦۹)، زبان‌شناس انگلیسی، با توسل به ابزارهای زبان‌شناختی بحث برجسته‌سازی (foregrounding) و چگونگی تحقق آن را بررسی کرده است. لیچ «هنجارگریزی» و «قاعده‌افزایی» را دو مجرای اصلی تحقق برجسته‌سازی برمی‌شمرد و یکی را ابزار «شعرآفرینی» و دیگری را ابزار «نظم‌آفرینی» می‌داند. به‌زعم لیچ، هنجارگریزی تابع محدودیت‌هایی است و فقط تا جایی می‌تواند پیش رود که ایجاد ارتباط دچار اختلال

نشود. با وام‌گیری عبارت «هنجارگریزی معنایی» از لیچ، می‌توان بیان کرد که عامل اصلی شعرآفرینی هنجارگریزی معنایی است که نشانه‌های زبانی را به‌کلی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته‌شده‌شان در نقش ارجاعی جدا می‌کند و به دال‌ها خاصیت نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به‌تعویق می‌اندازد. از نگاه لیچ، هنجارگریزی یعنی شکستن هنجار منطقی و طبیعی زبان با نگرش هنرمندانه که به‌موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی مجال نمود پیدا می‌کند. هنجارگریزی درکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است. هم‌چنین، حوزهٔ معنی انعطاف‌پذیرترین سطح زبان است و به همین دلیل بیش از دیگر سطوح زبان دچار تحول و دگرگونی می‌شود (Leech 1969:143).

براساس الگوی پیش‌نهادی لیچ درزمینهٔ هنجارگریزی، ابتدا مؤلفه‌های هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* بررسی و تحلیل می‌شود و سپس انعکاس آن‌ها را در بخشی از ترجمه‌های فارسی موجود از حسن هنرمندی، محمدعلی اسلامی ندوشن، و محمدرضا پارسایار خواهیم دید و به تقابل ترجمه‌ها و تطابق با متن اصلی خواهیم پرداخت. در برخی از ترجمه‌ها این هنجارگریزی‌ها با متن اصلی مطابقت ندارد.

نخستین‌بار حسن هنرمندی در کتاب *بنیاد شعر نو در فرانسه و پیوند آن با شعر فارسی* زندگی‌نامهٔ مفصلی از بودلر، مقالهٔ مفصلی را دربارهٔ مجموعهٔ *گل‌های اهریمنی*، به‌هم‌راه ترجمهٔ این اشعار و برخی اشعار منثور این شاعر شهیر منتشر کرد. سپس، محمدعلی اسلامی ندوشن در سال ۱۳۴۱ این اثر را با عنوان *گل‌های بدی* در مجموعهٔ *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی* ترجمه کرد. پارسایار نیز در کتاب خود با عنوان *گل‌های رنج* گزیده‌ای از شعرها را ترجمه کرده است.

گفتار حاضر به بررسی نمودهای هنجارگریزی ازجمله استعاره (metaphor) و مجاز (metonymy) در ترجمه‌های فارسی مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* می‌پردازد. هدف، یافتن بخش‌هایی است که ناهماهنگی با قواعد و اصول زبان را نشان می‌دهد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

فرزان سجودی (۱۳۷۷) در مقالهٔ «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» بیان می‌کند که زبان از طریق فرایندی که صورت‌گرایان آن را برجسته‌سازی نامیده‌اند، کاربردی غیرمتعارف می‌یابد، به‌گونه‌ای‌که شیوهٔ بیان و به‌واقع خود پیام در کانون توجه قرار می‌گیرد.

برجسته‌سازی درواقع انحراف از مؤلفه‌های زبان هنجار است و به این ترتیب می‌توان گفت که زبان شعر از نهایت برجسته‌سازی برخوردار است. مدرسی و احمدوند (۱۳۸٤) در مقالهٔ «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث» اذعان داشته‌اند که هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان هیچ‌گاه باعث نارسایی زبان شعرش نشده، بلکه همواره موجب تقویت زبان شعرِ او و برانگیختن تأمل مخاطب در شعر وی و درک لذت بیش‌تر از شعرش شده است.

سجودی و کاکه‌خانی (۱۳۸۷) در مقالهٔ خود تحت عنوان «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر» از منظر نشانه‌شناختی و برمبنای مکتب پساساخت‌گرایی به شعر نگریسته‌اند. در نگاهِ اول، باید نظام قراردادی نشانه‌های زبان را از نظام نشانه‌شناسی ادبیات متمایز کرد. در گفتمان شعر دلالت‌ها انگیخته‌اند و مدلول امری پیش‌داده و قطعیت‌یافته نیست، بلکه شناخت و رمزگشایی آن‌ها براساس مبانی ادبی و بافت موقعیتی انجام می‌شود. ازآن‌جاکه متنِ شعر خلاق و پویاست، دال‌ها به مدلول خاصی ارجاع ندارند و همواره به‌سمت رسیدن به معنا درحرکت‌اند و لذا دست‌یابی به معنی به‌تعویق می‌افتد. گفتمان شعر حاصل متن‌ها و روابط بین آن‌هاست و سیلان نشانه‌ها یکی از عوامل هنجارگریزی معنایی است. در شعر معانی واژگانی و اولیه جای خود را به معانی ثانویه می‌دهند. صور خیال، ازجمله استعاره و مجاز به‌مثابهٔ نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی، دوسویه و تعاملی است. در رمزگشایی نشانه‌ها نباید رمزگان فرهنگی را از نظر دور داشت. در هر جامعه‌ای گفتمان‌های بسیاری هم‌چون گفتمان هنری، ادبی، سیاسی، و غیره وجود دارد که از مجموعهٔ آن‌ها نظام بزرگ‌تری به‌نام فرهنگ ساخته می‌شود.

چنان‌که گذشت می‌توان گفت که پژوهش‌هایی که تاکنون انجام گرفته براساس نظریهٔ لیچ است. سجودی در مقالهٔ خود غیر از بررسی هنجارگریزی معنایی به بررسی انواع دیگر هنجارگریزی ازجمله هنجارگریزی واژگانی، نحوی، زمانی، و نوشتاری پرداخته است و در بخش هنجارگریزی معنایی بیش‌تر موارد تشخیص و پارادوکس را بررسی کرده است. در بخش هنجارگریزی معنایی پژوهش‌گران دیگر توجه ویژه‌ای به آرایهٔ استعاره داشته‌اند و انواع آن را در کار خود بررسی کرده‌اند. هدف از پژوهش پیش‌رو بررسی هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* با ارجاع به استعاره و مجاز و سپس بازتاب آن در ترجمه‌هاست که در این پژوهش نیز از نظریهٔ لیچ برای تحلیل اشعار استفاده شده است.

۳. تقسیم‌بندی لیچ

یکی از اصطلاحات مشهور صورت‌گرایان برجسته‌سازی است. این اصطلاح مکمل اصطلاح دیگری با عنوان «آشنایی زدایی» است. بسیاری از واژگان زبان به‌سبب استفادهٔ فراوان تأثیر اولیهٔ خود را از دست می‌دهند و برای ما عادی می‌شوند، به‌طوری‌که دیگر توجه ما را به‌خود جلب نمی‌کنند. وظیفهٔ ادبیات این است که به‌کمک روش‌های مناسب بار دیگر این واژگان را ارزش‌مند و قابل‌توجه کند. آشنایی‌زدایی موجب به‌تأخیرافتادن و گسترش معنای متن و درنتیجه لذت و بهره‌وری بیش‌تر خواننده از آن می‌شود (احمدی ۱۳۷۱: ٤۷).

هنگامی‌که شاعر یا سرایندهٔ ترانه با شکستن معیارهای زبان روزمره با کمک وزن، پنداشته‌ها، برگزیدن ترکیب‌ها و واژه‌های فراخور، و گاه حتی جابه‌جایی برخی ارکان جمله زبان را از هنجار کلام روزمره دور کند، به این کار او برجسته‌سازی گفته می‌شود. برجسته‌سازی به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایز می‌کند. باید توجه کرد که صِرفِ عدول از هنجار باعث آفرینش ادبی نمی‌شود، و به شعر یا متن ادبی تشخص نمی‌دهد، بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یک‌پارچگی» و مبتنی‌بر اصول «زیباشناسی» باشد (روحانی و عنایتی قادیکلایی ۱۳۸۸: ٦٥).

لیچ فرایند برجسته‌سازی را متضمن دو بخش می‌داند: «هنجارگریزی و هنجارافزایی».

«هنجارگریزی» یعنی شکستن هنجار منطقی و طبیعی زبان با نگرش هنرمندانه که به‌موجب آن عناصر زیباشناختی و ادبی سخن مجال نمود پیدا می‌کنند و هنجارافزایی یا قاعده‌افزایی افزودن قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است (شمیسا ۱۳۷۸: ١٦٣).

هنجارگریزی، انحراف یا عدول از هنجار یکی از انواع برجسته‌سازی در تقسیم‌بندی لیچ است و این امر از طریق خارج‌شدن از قواعد حاکم بر زبان معیار تحقق می‌یابد. البته این خروج شامل تمامی انحرافات نمی‌شود، بلکه شامل انحرافاتی است که ضمن توأم‌بودن با خلاقیت هنری بر ویژگی غنی‌سازی و زیبایی کلام می‌افزایند.

از دیدگاه لیچ، برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیان‌گر مفهومی باشد. به‌عبارت‌دیگر، نقش‌مند باشد یا بیان‌گر منظور گوینده باشد. به‌سخن‌دیگر، جهت‌مند باشد یا به قضاوت مخاطب بیان‌گر مفهومی باشد. به‌بیان‌دیگر، غایت‌مند باشد (Leech 1969: 59).

لیچ هنجارگریزی را به هشت گروه تقسیم می‌کند: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی

گویشی، هنجارگریزی سبکی، و هنجارگریزی زمانی. در این پژوهش، به‌اقتضای هدف پژوهش، صرفاً هنجارگریزی معنایی مدنظر قرار گرفته است.

٤. هنجارگریزی معنایی

ازآن‌جاکه حوزهٔ معنا وسیع‌ترین بخش در زبان است، متنوع‌ترین و گیراترین عدول از هنجارها در این بخش صورت می‌پذیرد. هنجارگریزی معنایی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ هم‌آیی واژگان است. به‌عبارت‌دیگر، هنجارگریزی معنایی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار است. درواقع، ما با آرایه‌هایی هم‌چون استعاره و مجاز به انواع هنجارگریزی معنایی می‌رسیم.

هنجارگریزی معنایی به دو زیرشاخهٔ اصلی با عناوین «تجسم‌گرایی» (visualization) و «تجریدگرایی» (abstraction) طبقه‌بندی می‌شود. تجریدگرایی یعنی دادن مشخصهٔ معنایی (+ مجرد) به آن واژه‌ای که در نظام معنایی زبان در نقش ارجاعی دارای مشخصهٔ معنایی (+ ملموس) است. تجسم‌گرایی حالاتی را دربر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی (+ مجرد) است. مشخصهٔ معنایی (+ ملموس) به (+ مجرد) داده می‌شود یا آن‌که در گروه واژگان (+ ملموس) به مشخصه‌های فرعی‌تر تغییر داده می‌شود و مثلاً به (+ انسان) مشخصهٔ (+ گیاه) داده می‌شود. تجسم‌گرایی خود به سه گروه «جان‌دارپنداری» (personification)، «سیال‌پنداری» (fluidic)، و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. جان‌دارپنداری را به دو گروه «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» و زیرگروه «حیوان‌پنداری» به دو زیر گروه فرعی‌تر «انسان‌پنداری» (anthropomorphism) و «جانورپنداری» تقسیم می‌شود (سجودی ۱۳۷۹: ۵۰۳).

یکی از نتایج مثبت هنجارگریزی معنایی بسط و گسترش واژگان است. واژه‌ها تا پیش از حضورشان در بافت شعر چهره‌ای خاص و کاربردی ثابت و قراردادی دارند، اما با تغییر چهره و دگرگون‌شدن معنی آن‌ها در فضای شعری است که می‌توانند دوباره احیا شوند و معناهای تازه و خوانش‌های بسیار پیدا کنند.

مثال‌های زیر به روشن‌شدن موضوع کمک می‌کند:

Il écoute la musique qui reluit sur ses chaussures (Todorov 1966: 103).

او به آهنگی که روی کفش‌هایش می‌درخشید گوش می‌دهد.

فعل reluire (برق‌زدن، درخشیدن) مستلزم فاعلی با مشخصهٔ (+ بینایی) است، اما در این‌جا فاعل آن موسیقی با مشخصهٔ [– ملموس]، [– بینایی]، و [– جسم] است؛ یعنی شاعر موسیقی را هم‌چون جسمی در نظر گرفته است که درحال درخشیدن است و جسم‌پنداری روی داده است.

La chaise qui m'ennuyait me trouvait ici (ibid.: 101).

صندلی‌ای که اذیتم می‌کرد من را در این‌جا یافت.

فعل trouver (یافتن، پیداکردن) نیازمند فاعلی با مشخصهٔ (+ حیوان) است، درصورتی‌که در مثال بالا فاعل آن chaise (صندلی) با مشخصهٔ (– حیوان) است، بنابراین شاهد نمونه‌ای از حیوان‌پنداری هستیم.

۱.۴ تجریدگرایی

واژهٔ abstraction (تجرید) از واژهٔ لاتین abstractio گرفته شده که خود مشتق از abstrahere به‌معنای جداکردن و تفکیک‌کردن است. مقصودْ انتقال واژه از معنای ملموس و مادی به معنای انتزاعی است؛ به‌طوری‌که صفات و ویژگی‌هایی را که مختص واژه‌های انتزاعی است، برای واژه‌های ملموس در نظر می‌گیریم. با استفاده از تجرید به‌راحتی می‌توان خاصیت و صفات انسان‌ها، اشیا، یا پدیده‌ها را برجسته کرد و در بیش‌تر موارد صفت را به‌جای اسم به‌کار برد (Ricalent-Pourchot 2003: 11).

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre (la beauté).

من، ای مردم فناپذیر، هم‌چون رؤیایی سنگی زیبایم (زیبایی).

در این‌جا، واژهٔ «من» دارای مشخصهٔ (+ ملموس) است و مستقیماً به «رؤیا» تشبیه شده است که دارای مشخصهٔ (– ملموس) یا (+ مجرد) است و تجریدگرایی را نشان می‌دهد.

Et le ver rongera ta peau comme un remords (remords posthume) :

آن‌گاه کرم، هم‌چون پشیمانی، کالبدت را خواهد خورد (پشیمانی پس از مرگ).

در این مثال، همانند نمونهٔ فوق شاهد تجریدگرایی هستیم. واژهٔ «کرم» که دارای مشخصهٔ (+ ملموس) است، به «پشیمانی» تشبیه شده است که مشخصهٔ (– ملموس) یا همان (+ مجرد) را دارد.

۲.۴ تجسم‌گرایی

تجسم‌گرایی عکس تجریدگرایی است. تجسم‌گرایی خود به زیربخش‌های «جان‌دارپنداری»، «سیال پنداری»، و «جسم‌پنداری» تقسیم می‌شود. تعریف «جسم‌پنداری» از قراردادن آن درمقابل «جان‌دارپنداری» و «سیال پنداری» مشخص می‌شود. در این نوع هنجارگریزی معنایی، «جسم‌پنداری» فقط خصوصیت (+ جسم) مطرح است و هیچ نشانه‌ای از (+ جان‌دار) و (+ سیال)بودن آن مطرح نیست. بنابراین، «جسم‌پنداری» از «جان‌دارپنداری» و «سیال‌پنداری» جدا در نظر گرفته می‌شود (سجودی ۱۳۷۹: ٥٠٤).

۱.۲.۴ جان‌دارپنداری

قائل‌شدن مشخصهٔ (+ جان‌دار) برای آن‌چه (- جان‌دار) است؛ «جان‌دارپنداری» تلقی می‌شود. با این فرض که «جان‌دار» نسبت به «گیاه» و «حیوان» شمول معنایی دارد. بدیهی است که «جان‌دارپنداری» به دو مقولهٔ «گیاه‌پنداری» و «حیوان‌پنداری» تقسیم می‌شود.

La cruche était pleine de linges sanglanis qui avaient dû servir au pansement d'un astre ou d'un rocher (Todorov 1966: 102).

کوزه پر از دستمال‌های خونی بود که از آن‌ها برای پانسمان یک ستاره یا یک سنگ استفاده شده بود.

پانسمان برای چیزهایی به‌کار می‌رود که دارای مشخصهٔ (+ جان‌دار) هستند و چون یک ستاره و سنگ دارای مشخصهٔ (- جان‌دار) هستند پس نمی‌توان آن‌ها را پانسمان کرد بنابراین مشخصهٔ (+ جان‌دار) به (- جان‌دار) نسبت داده شده است و شاهد جان‌دارپنداری هستیم.

Architecte de mes féeries,
Je faisais, à ma volonté,
Sous un tunnel de pierreries
Passer un océan dompté (Rêve parisien).

من که معمار پری‌خانه‌های خود بودم
به دل‌خواه خویش در زیر دالانی از جواهر
اقیانوس فرمان‌بری را روانه می‌کردم
(هنرمندی ١٣٣٦: ١٣٠).

نسبت‌دادن صفت dompté (رام، مطیع)، که مختص [+ جان‌دار] است برای اقیانوس که [− جان‌دار] است، نشان‌دهندهٔ جان‌دارپنداری است. در این‌جا، شاعر برای اقیانوس که فاقد جان است صفت مطیع‌بودن را در نظر گرفته است، درصورتی‌که این صفت مختص جان‌داران است، بنابراین شاعر با ایجاد این‌گونه از هنجارگریزی بر زیبایی کلام خود افزوده است.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait?
Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait! (les sept vieillards).

من گرفتار چه توطئهٔ شومی بودم
یا چه اتفاق ناگواری تحقیرم می‌کرد
هفت بار لحظه‌به‌لحظه، این پیر شوم را دیدم
که بر تعدادش افزوده می‌شد!

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۲۷).

فعل humilier (تحقیرکردن) فاعلی می‌خواهد با مشخصهٔ [+ انسان]، درصورتی‌که فاعلش hasard (حادثه) دارای مشخصهٔ [− انسان] و [− ملموس] است و شاعر قصد داشته است تا ویژگی انسان‌بودن را به حادثه نسبت دهد تا با این نوع هنجارگریزی بر تأثیر کلام خود بیفزاید. هم‌چنین، نسبت‌دادن صفت méchant (شرور) که مختص [+ جان‌دار] است به hasard (حادثه) که [− جان‌دار] است بیان‌گر هنجارگریزی است. معمولاً صفت «شرور» را برای جان‌داران به‌کار می‌بریم، اما در این‌جا این صفت را شاعر به «حادثه» که بی‌جان است نسبت داده است و جان‌دارپنداری را نشان می‌دهد.

۱.۱.۲.۴ گیاه‌پنداری

هنگامی‌که خصیصهٔ (+ گیاه) که طبیعتاً (+ جان‌دار) نیز هست به (− گیاه) نسبت داده شود و آن واژه در هم‌آیی با واژگانِ دیگر جایگاه واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی (+ گیاه) را اشغال کند شاهد گیاه‌پنداری هستیم.

La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d'engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil du plus près! (le voyage).

لذت بر نیروی آرزو می‌افزاید.
ای آرزو، تو آن درخت کهنی که لذت کود توست،
و در همان حال که بدنهٔ تو ستبرتر و سخت‌تر می‌شود،
شاخه‌های تو می‌خواهند با خورشید از نزدیک دیدار کنند

(هنرمندی ١٣٣٦: ١٤٢).

نسبت‌دادن ویژگی‌های درخت به désir (آرزو) بیان‌گر هنجارگریزی از نوع گیاه‌پنداری است. چون désir دارای مشخصهٔ [– ملموس] و [– گیاه] است و به آن branche (شاخه) و écorce (پوسته) با مشخصهٔ [+ گیاه] و [+ ملموس] نسبت داده شده است.

۲.۱.۲.۴ حیوان‌پنداری

واژه‌هایی که دارای مشخصهٔ معنایی (+ جان‌دار) و (– گیاه) هستند با مشخصهٔ (+ حیوان) نشان داده می‌شوند. هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ (– حیوان) در جایگاه واژه‌ای بنشیند که براساس قواعد هم‌آیی واژگان در نقش ارجاعی باید مشخصهٔ (+ حیوان) داشته باشد، «حیوان‌پنداری» روی داده است و به این ترتیب با تخطی از قواعد هم‌آیی واژگان زبان برجسته شده است. ازطرفی، «حیوان» نسبت به «انسان» و «جانور» شمول معنایی دارد. پس، بدیهی است که این مقوله خود می‌تواند به دو زیرگروه «انسان‌پنداری» و «جانورپنداری» تقسیم شود. در بسیاری از موارد، مؤلفه‌هایی که موجب بروز «حیوان‌پنداری» می‌شوند، بین «انسان» و «جانور» مشترک است و لذا تفکیک در این مورد امکان ندارد.

نمونه‌هایی از «حیوان‌پنداری» که از مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* انتخاب شده است بحث را روشن می‌کند:

Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien (hymne à la beauté).

از گرداب تیره برخاسته‌ای یا از ستارگان فرود آمده‌ای؟
سرنوشت جادوزده هم‌چون سگی به دامان تو می‌آویزد

(هنرمندی ١٣٣٦: ٩٨).

در بیت فوق destin (سرنوشت) به chien (سگ) تشبیه شده و نشان‌دهندهٔ جانورپنداری است.

Il joue avec le vent, cause avec le nuage,
Et s'enivre en chantant du chemin de la croix,
Et l'Esprit qui le suit dans son pèlerinage
Pleure de le voir gai comme un oiseau des bois (bénédiction).

با نسیم بازی می‌کند و با ابر سخن می‌گوید،
و سرودخوانان، در راه صلیب سرخوش است،
و فرشته‌ای که در این زیارت با اوست
از این‌که او را هم‌چون پرندهٔ جنگلی شادان می‌بیند، اشک می‌ریزد

(هنرمندی ١٣٣٦: ٧٩).

در این مثال، وقتی گفته می‌شود که «شاعر» با «ابر» سخن می‌گوید، «ابر» مشخصهٔ (+ انسان) گرفته است؛ چون سخن‌گفتن از ویژگی‌های انسان است و انسان‌پنداری را نشان می‌دهد. هم‌چنین، در این مثال «شاعر» به «پرندهٔ جنگلی» تشبیه شده و نشان‌دهندهٔ جانورپنداری است.

۲.۲.۴ سیال‌پنداری

تخصیص ویژگی (+ سیال) به واژه‌ای با مشخصهٔ معنایی (− سیال) را سیال‌پنداری می‌گویند. مثال‌های زیر از بودلر که از مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* انتخاب شده‌اند این فرایند را نشان می‌دهند:

Fourmillante cité, cité pleine de Rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant (les sept vieillards).

در آن شهر پر تکاپو، در آن شهر رؤیاهای شگفت،
شهری که اشباحش به‌هنگام روز هم راه بر گذرندگان می‌گیرند!
در آن شهر عظیم هولناکی که عجائب و اسرار هم‌چون نیروهای پنهانی در آبروهای باریکش روانند

(هنرمندی ١٣٣٦: ١٢٤).

در این‌جا، واژهٔ mystère (عجایب، اسرار) دارای مشخصهٔ (− سیال) است، اما در مجاورت فعل couler (روان‌بودن) که دارای مشخصهٔ (+ سیال) است آمده است و شاهد سیال‌پنداری هستیم.

La pendule aux accents funèbres

Sonnait brutalement midi

Et le ciel versait des ténèbres

Sur le triste monde engourdi (rêve parisien).

ساعت با طنین شوم، باخشونت، زنگ ظهر را می‌نواخت

و از آسمان بر جهان اندوهناکِ کرخ تیرگی می‌بارید

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۳۱).

واژهٔ ténèbres (تیرگی) دارای مشخصهٔ (– سیال) است و در مجاورت فعل verser (باریدن، ریختن) با مشخصهٔ (+ سیال) قرار گرفته است. فعل verser نیازمند فاعلی با مشخصهٔ (+ سیال) است، اما در این‌جا فاعل آن ténèbres است و این واژه فاقد ویژگی سیال‌بودن است.

۳.۲.۴ جسم‌پنداری

هرگاه واژه‌ای با مشخصهٔ (– جسم) در جایگاهی بنشیند که به‌لحاظ محدودیت‌های هم‌آیی واژگان باید با واژه‌ای با مشخصه‌های (+ جسم)، (+ ملموس)، و (– جان‌دار) پر شود «جسم‌پنداری» تحقق یافته است (سجودی و کاکه‌خانی ۱۳۸۷: ۲۹۵).

Goûter, en regrettant l'été blanc et torride (chant d'automne).

با چشیدن تابستان سپید و سوزان بر آن دریغ آرم

(سرود خزان).

صفت «سپید» که برای مشخصه‌های (+ جسم) استفاده می‌شود، در این‌جا برای موصوف خود été که دارای مشخصهٔ (– جسم) است، به‌کار رفته و بیان‌گر جسم‌پنداری است.

Ses cris me déchiraient la fibre (le vin de l'assasin).

فریادهایش تاروپود تنم را می‌گسیخت

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۳۲).

فعل déchirer (گسیختن) نیازمند فاعلی با مشخصهٔ (+ جسم) است و واژهٔ cris (فریادها) با مشخصهٔ (– جسم) در جایگاهی است که مشخصهٔ (+ جسم) به آن نسبت داده شده است و به این ترتیب جسم‌پنداری رخ داده است.

۵. انواع هنجارگریزی معنایی

از انواع هنجارگریزی معنایی می‌توان به تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص، کنایه، و... اشاره کرد که ما در این‌جا تنها به بررسی دو مقولهٔ استعاره و مجاز می‌پردازیم.

۱.۵ استعاره

واژهٔ بلاغی métaphore (استعاره) از واژهٔ لاتین metaphora گرفته شده که خود نیز وام‌واژه‌ای از زبان یونانی است و به‌معنای جابه‌جایی معناست و به‌گفتهٔ ارسطو استعمال نام چیزی برای چیزی دیگر است. به‌گفته بکری (52 :1992)، استعاره بیش از آن‌که تغییر معنا باشد بارگذاری معناست.

برخلاف تشبیه که دارای چهار جزء مشبه (comparé)، مشبهٌ‌به (comparant)، ارکان تشبیه (le mot outil de comparaison)، و وجه‌شبه (point de comparaison) است، استعاره زمانی تحقق می‌یابد که پس از حذف وجه‌شبه و ادات تشبیه، یعنی پس از این‌که به تشبیه بلیغ (comparaison abrégée) رسیدیم، مشبه را نیز حذف کنیم و فقط مشبهٌ‌به را به‌کار ببریم (Ricalent-Pourchot 2003: 162).

Et je tordrai si bien cet arbre misérable

Qu’il ne pourra pousser ses boutons empestés (la bénédiction).

و چنان خوب این درخت بینوا را درهم خواهم شکست تا نتواند جوانه‌های طاعون‌زدهٔ خویش را برویاند

(هنرمندی ۱۳۳٦: ۷۸).

در مثال بالا، عبارت arbre misérable (درخت بینوا) استعاره از شاعر است.

درخت دارای ویژگی [− حیوان] و بینوا دارای مشخصهٔ [+ حیوان] است. ما صفت بینوا را برای جان‌داران ازجمله انسان و جانوران استفاده می‌کنیم، اما در این‌جا این صفت برای درخت استفاده شده است که در زمرهٔ گیاهان است. گویی شاعر بر آن بوده است تا برای درخت شخصیت قائل شود. بنابراین، در این مثال شاهد هنجارگریزی از نوع حیوان‌پنداری هستیم.

هم‌چنین، boutons empestés (جوانه‌های طاعون‌زده) استعاره از افکار شاعر است. در این‌جا، جوانه با مشخصهٔ [+ طراوت و شادابی] با صفت طاعون‌زده با مشخصهٔ [− طراوت] و [+ بیمار] هم‌راه شده است. یک جوانه دارای ویژگی تازگی و طراوت است، پس

هم‌راهی آن با صفت طاعون‌زده که فاقد طراوت و شادابی است دور از ذهن و بیان‌گر هنجارگریزی است.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste

Qui berce longuement notre esprit enchanté,

Et le riche métal de notre volonté

Est tout vaporisé par ce savant chimiste (au lecteur).

شیطان بزرگ سر به بالین شر نهاده

دیرزمانی روح جادوزده‌مان را می‌جنباند،

و این دانای کیمیاگرْ فلز گران‌بهای اراده‌مان را تبخیر می‌کند

(پارسایار ۱۳۸۰: ٦).

عبارت Savant chimiste (دانای کیمیاگر) استعاره از شیطان است؛ چون شیطان هم‌چون کیمیاگری است که توان انجام هر کاری را دارد.

در این مثال، نسبت‌دادن l'oreiller (بالین) به mal (شر) بیان‌گر هنجارگریزی است؛ چون واژهٔ «شر» فاقد بالین با مشخصهٔ [+ جسم] است. شاعر در این‌جا واژهٔ «شر» را هم‌چون جسمی در نظر گرفته است که بالین دارد و بدین‌ترتیب جسم‌پنداری را نشان داده است. هم‌چنین، شاعر métal (فلز) با مشخصهٔ [– مجرد] را به واژهٔ volonté (اراده) با مشخصهٔ [+ مجرد] نسبت داده است. «اراده» که نقش مضافٌ‌الیه دارد باید در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی [+ مجرد] باشد، فلز که نقش مضاف دارد، فاقد این مشخصهٔ معنایی است و در هم‌نشینی با اراده مشخصهٔ معنایی [+ مجرد] به خود گرفته است و تجریدگرایی را نشان می‌دهد.

۱.۱.۵ انواع استعاره در ساخت‌های نحوی

راه‌های مختلفی برای ساخت استعاره وجود دارد. بکری (73 :1992) دو تقسیم‌بندی برای استعاره در نظر گرفته است؛ اول، استعارهٔ حاضر (métaphore in praesentia)، که در این حالت مشبه و مشبهٌ‌به هردو در جمله حضور دارند و استعاره از نوع بدل و مسند است؛ دوم استعارهٔ غایب (métaphore in absentia) که در این حالت فقط مشبهٌ‌به را داریم. تشخیص این نوع استعاره کمی سخت است؛ چون به دیدگاه شخصی نویسنده بستگی دارد. بنابراین، نقش بافت خیلی مهم است.

مثال‌های ذیل نمونه‌هایی از استعارهٔ حاضر هستند که به روشن‌ترشدن مطلب کمک می‌کنند:

بدل (apposition)

در استعاره‌هایی که هم‌راه با بدل می‌آیند کلمه‌ای به‌جای کلمهٔ دیگر نمی‌آید، بلکه هر دو کلمه حاضرند و شاهد نوعی پرتاب از محور جانشینی به محور هم‌نشینی هستیم (Bacry 1992: 53).

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,

O Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu!

Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte

D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu? (hymne à la beauté).

چه تفاوت کز آسمان آمده باشی یا که از دوزخ،

ای زیبایی! هیولای شگرف و موحش و ساده‌دل!

اگر دیده و خنده و گامت بگشایند بر من

درِ بی‌کرانگی را که دوست دارم و نشناختمش هرگز

(پارسایار ۱۳۸۰: ۵۰).

عبارت monstre énorme (هیولای شگرف) استعاره از beauté (زیبایی) است و نقش بدل دارد.

مسند (attribute)

در این نوع استعاره نیز کلمه‌ای به‌جای کلمهٔ دیگر نمی‌آید و هر دو کلمه حاضرند و تنها صفت یا حالتی را به نهاد نسبت می‌دهیم که نقش استعاره دارد.

Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore

Qui font le héros lâche et l'enfant courageux (hymne à la beauté).

بوسه‌ات معجونی است مهرآفرین و دهانت سبویی که

پهلوان را ترسو و کودک را دلیر می‌کند

(پارسایار ۱۳۸۰: ٤٨).

در مثال بالا، با استفاده از فعل être (بودن)، شاهد نمونهٔ دیگری از انواع استعاره هستیم. واژهٔ philtre (معجون عشق) استعاره از «بوسه» و واژهٔ amphore (سبو) استعاره از «دهان» است و هردو نقش مسند دارند.

۲.۵ مجاز

واژهٔ métonymie (مجاز) از واژهٔ یونانی metônumia گرفته شده که خود مأخوذ از کلمات meta (تغییر) و onoma (نام) است. بنابراین، مجاز به‌معنای تغییر نام است (Robert 2007). مجاز شیوهٔ دیگری است برای بیان اندیشهٔ شاعرانه که در آن سخن‌ور برای به‌دام‌افکندن مخاطب بهره می‌جوید. مجاز مانند استعاره به‌کاربردن واژه در غیر معنی حقیقی است؛ یعنی شاعر یا نویسنده معنای اصلی واژه را در نظر نمی‌گیرد، بلکه با معنای هنری آن سروکار دارد. در مجاز، گوینده از معنی اصلی که درآغاز بدان وضع شده تخطی کرده و آن را چه به‌سبب تشبیه و چه براساس پیوندی که میان معنای نخستین و معنی دوم داشته است به‌کار گرفته است. بنابراین، در مجاز لااقل دو معنا داریم که میان آن‌ها علاقه و ارتباطی وجود دارد و گویندهٔ کلام با آوردن قرینه‌ای در کلام خود ذهن شنونده را از معنای حقیقی منحرف سازد و به معنای مجازی کلام برساند (Bacry 1992: 84).

۱.۲.۵ طبقه‌بندی مجاز برحسب علاقه

علاقه‌هایی که ممکن است بین معنای حقیقی و مجازی وجود داشته باشد بسیار رایج است و مهم‌ترین آن‌ها به‌اجمال توضیح داده می‌شود.

۱.۱.۲.۵ علاقهٔ کلیت و جزئیت

این رابطهٔ معنایی به دو زیر بخش ذکر کل و ارادهٔ جزء و ذکر جزء و ارادهٔ کل تقسیم می‌شود. در ذکر کل و ارادهٔ جزء، کل را ذکر می‌کنیم، درصورتی‌که منظور جزئی از آن است.

A l'heure où les chastes étoiles
Ferment leurs yeux appesantis,
[...]
Vous entenderez toute l'année
Sur votre tête condamnée
Les cris lamentables des loups (sépulture).

چون ستارگان عفیف
دیدگان سنگین خود فروبندند،
آن‌گاه بالای سرِ گنه‌کارت سراسر سال می‌شنوی زوزهٔ نالان گرگ‌ها

(پارسایار ۱۳۸۰: ۸۷).

واژهٔ tête (سر) مجاز از جسم انسان است. سر جزئی از جسم انسان است و جزء به‌جای کل استفاده شده است و مجاز برحسب علاقهٔ کلیت و جزئیت را می‌بینیم.

Insouciants et taciturnes,
Des Ganges, dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs urnes
Dans des gouffres de diamant (rêve parisien).

در آسمان لاجوردین، شطهای مقدس ساکت و بی‌خیال
گنجینه‌هایی از ظرف خاکسترشان را در گودال‌های الماس‌گون می‌ریختند

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۲۷).

واژهٔ firmament (فلک) مجاز از «آسمان» است. آسمان جزئی از فلک بوده و فلک که در معنای «کل» است به‌جای آسمان که «جزیی» از آن است به‌کار رفته و مجاز برحسب علاقهٔ کلیت و جزئیت است.

۲.۱.۲.۵ علاقهٔ مضاف و مضافٌ‌الیه

در این رابطهٔ معنایی، مضاف یا مضافٌ‌الیه به‌جای «مضاف و مضافٌ‌الیه» به‌کار می‌رود.

Courte tâche! La tombe attend, elle est avide!
Ah! Laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon jaune et doux! (chant d'automne).

چه کوتاه بود عمر! گور در انتظار است و حریص است!
آه! بگذار تا پیشانی خود را بر زانوان تو نهم
و حسرت تابستان سفید و سوزان بر دل،
از پرتو ملایم و زرد خزانی بهره گیرم!

(ندوشن ۱۳۴۱: ۱۸۷).

rayon (پرتو) مجاز از «پرتو خورشید» است. rayon که نقش مضاف دارد، به‌جای پرتو خورشید (مضاف و مضاف‌الیه) آمده است و مجاز براساس علاقهٔ مضاف و مضافٌ‌الیه را نشان می‌دهد.

Et je me soûlerai de nard, d'encens, de myrrhe,
De génuflexions, de viandes et de vins,
Pour savoir si je puis dans un cœur qui m'admire
Usurper en riant les hommage divins! (la bénédiction).

از صبر و کندر و سنبل‌الطیب،
و از چاپلوسی‌ها و گوشت و شراب شکم خواهم انباشت
تا بدانم آیا خواهم توانست در دلی که مرا می‌ستاید
خنده‌کنان، ستایش‌های خداوندی را به‌زور مالک شوم
(هنرمندی ۱۳۳٦: ۸۰).

واژهٔ cœur (دل) مجاز از دل انسان است. «دل» مضاف و «انسان» مضاف‌ٌالیه است؛ یعنی مضاف به‌جای مضاف و مضافٌ‌الیه به‌کار رفته است. بنابراین، مجاز براساس علاقهٔ مضاف و مضافٌ‌الیه است.

۳.۱.۲.۵ علاقهٔ جنس

در این رابطهٔ معنایی، جنس چیزی را می‌گویند و خود آن چیز را اراده می‌کنند (صفوی ۱۳۹۰: ۲۳۸).

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre, leurs armes
Ont éclaboussé l'air de lueurs et de sang.
Ces jeux, ces cliquetis du fer sont les vacarmes
D'une jeunesse en proie à l'amour vagissant (duellum).

دو جنگ‌جو به هم یورش بردند
سلاح‌هایشان در هوا نور و خون می‌پاشید
این کش‌مکش، این چکاچاک شمشیر
هیاهوی جوانی است دست‌خوش عشق نالان
(پارسایار ۱۳۸۰: ۱۱۰).

واژهٔ fer (آهن) مجاز از شمشیر است. در این نمونه، واژهٔ آهن به‌جای شمشیر که از جنس آهن است به‌کار رفته است و مجاز از نوع علاقهٔ جنس را می‌بینیم. اما این نوع مجاز در ترجمهٔ فارسی رعایت نشده و پارسایار با ترجمهٔ fer (آهن) به‌صورت «شمشیر»، یعنی شیئی که از آهن است، درصدد حفظ مجاز نکوشیده و آن را تغییر داده است.

۴.۱.۲.۵ علاقهٔ صفت و موصوف

در این رابطهٔ معنایی، صفت به‌جای موصوف به‌کار می‌رود.

De mon esprit humilié
Faire ton lit et ton domaine
Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne (le vampire).

آمدی تا ز روح سرافکنده‌ام
بستر و مأوایت را بسازی
ای فرومایه که در بند توام
چون زنجیریان به زنجیر

(پارسایار ۱۳۸۰: ۵۱).

واژهٔ infâme (فرومایه، ننگ‌آور) مجاز از vampire (خون‌آشام) است. infâme (فرومایه) در نقش صفت به‌جای vampire (خون‌آشام) در نقش موصوف آمده است و مجاز از نوع علاقهٔ صفت و موصوف را می‌بینیم.

۵.۱.۲.۵ علاقهٔ لازمیت و ملزومیت

این رابطهٔ معنایی را، برحسب سنت، کاربرد لازم و ملزوم به‌جای یک‌دیگر معرفی می‌کنند.

Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri (la bénédiction).

و نتوانم این هیولای ناچیز و ناتوان را چون نامه‌ای عاشقانه در شعله اندازم

(هنرمندی ۱۳۳۶: ۷۸).

واژهٔ flamme (شعله) مجاز از «آتش» است. «شعله» برای «آتش» لازم و «آتش» برای «شعله» ملزوم تلقی شده است و به این ترتیب لازم به‌جای ملزوم به‌کار رفته است. بنابراین، مجاز براساس علاقهٔ لازمیت و ملزومیت است.

۶.۱.۲.۵ علاقهٔ مجاورت

اگر واژه‌ای به‌سبب مجاورت به‌جای واژهٔ دیگری به‌کار رود، شاهد این نوع علاقه‌ایم.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,

Je vois un port rempli de voiles et de mâts

Encor tout fatigués par la vague marine (parfum exotique).

بوی تو مرا به سرزمین‌های دلاویز می‌برد،

بندری گران‌بار از بادبان‌ها و دکل‌ها می‌بینم

که هنوز از خستگی امواج دریا نیاسوده‌اند

(ندوشن ۱۳٤۱: ۱٥٤).

واژه‌های voile (بادبان) و mât (دکل) مجاز از voilier (کشتی بادبانی) هستند که به‌سبب مجاورت جای‌گزین این واژه شده‌اند.

در عبارت «دکل‌ها و بادبان‌ها خسته‌اند»، خسته‌بودن مشخصه‌ای برای [+ حیوان] است، درحالی‌که برای دکل و بادبان استفاده شده است که دارای مشخصهٔ [- حیوان] هستند. دکل و بادبان نمی‌توانند خسته باشند، چون جان‌دار نیستند. درواقع ،این ملاح‌ها و سرنشینان‌اند که خسته شده‌اند. در این قسمت نیز شاهد مجاز از نوع مجاورت (hypallage) هستیم.

٦. تقابل ترجمه‌ها از نگاه هنجارگریزی

در این جستار از سه ترجمهٔ هنرمندی، ندوشن، و پارسایار استفاده شده است. برخی از قطعه‌ها را هر سه مترجم و برخی دیگر را تنها یک یا دو مترجم به فارسی برگردانده‌اند. در بعضی ترجمه‌ها نمونه‌های هنجارگریزی رعایت نشده است. جدول ۱ به روشن‌شدن موضوع کمک می‌کنند.

جدول ۱. مقایسهٔ سه ترجمه از یک قطعه

گور، گوری که محرم آرزوهای بی‌پایان من است (زیرا اوست که همواره روان شاعر را درمی‌یابد)، درطول شب‌های بلندی که از هرگونه خواب تهی خواهد بود (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۰٦).	Le tombeau, confident de mon rêve infini (car le tombeau toujours comprendra le poète), Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni (remords posthume).
بدان هنگام، گور که رازدار رؤیای بی‌انتهای من است، (چراکه گور همواره به دل شاعر نزدیک است) در اثنای شب درازی که خواب را بر آن گذری نیست (ندوشن ۱۳٤۱: ۱۷۱).	
در این شب‌های دراز که خواب را بدان ره نیست، گورْ محرم رؤیای بی‌پایان من (چراکه گور هماره هم‌دل شاعر است) (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۰۹).	

عبارت confident de mon rêve infini (محرم آرزوهای بی‌پایان) بدل و استعاره از «گور» است. بودلر از دنیا دل بریده و گور تنها محرم اوست و فقط گور می‌تواند بودلر را درک کند. در این مثال، استعاره‌ای که هنرمندی و ندوشن در ترجمه‌های خود استفاده کرده‌اند استعاره از نوع مسند است و تنها ترجمهٔ پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و استعاره‌ای که به‌کار برده هم‌چون متن اصلی از نوع بدل است.

«گور» چون فاقد جان است نمی‌تواند کسی یا چیزی را دریابد. فعل comprendre (فهمیدن) نیازمند فاعلی است که دارای مشخصهٔ [+ انسان] باشد، اما در این‌جا با فاعل tombeau (قبر) که دارای مشخصهٔ [− انسان] است هم‌راه شده و انسان‌پنداری رخ داده است.

جدول ۲. مقایسهٔ دو ترجمه از یک قطعه

ناگهان در خلوت آزاد ما روشنایی بی‌فروغ پدیدار گشت. از تویی که هم‌چون سازی پرنوا و پرطنین بودی و جز نشاط فروزان نغمه‌ای نمی‌سرودی (هنرمندی ۱۳۳۶: ۱۱۱).	Tout à coup, au milieu de l'intimité libre Éclose à la pâle clarté, De vous, riche et sonore instrument où ne vibre Que la radieuse gaieté, (confession)
ناگهان، در اوج صفا و خلوت بی‌غش که درپرتو مهتاب شکفتگی یافته بود، آهنگی ناله‌وار، آهنگی عجیب، افتان و خیزان، از نای شما برخاست (ندوشن ۱۳۴۱: ۱۸۰).	

عبارت Riche et sonore instrument (ساز پرنوا و پرطنین) بدل و استعاره از «زن محبوب و دلارام» است.

در هیچ‌یک از ترجمه‌ها (جدول ۲) این نوع استعاره رعایت نشده است. هنرمندی آن را به تشبیه تبدیل کرده و ندوشن به‌گونه‌ای دیگر آن را ترجمه کرده است.

در این ابیات، از نظر شاعر «نشاطِ فروزان» روی این ساز پرنوا و پرطنین به‌ارتعاش درمی‌آید. واژهٔ radieuse (فروزان) صفتی است که برای اسم ذات و اجسام استفاده می‌شود، درحالی‌که واژهٔ gaieté (نشاط) اسم معنا و دارای ویژگی [− جسم] است و بدین‌ترتیب در این نمونه شاهد جسم‌پنداری هستیم. هم‌چنین، زن که دارای مشخصهٔ [− جسم] است، به ساز که [+ جسم] است تشبیه شده و بیان‌گر هنجارگریزی از نوع جسم‌پنداری است.

جدول ۳. مقایسهٔ دو ترجمه از یک قطعه

گروهی شادمان‌اند که از وطنی بدنام می‌گریزند و دیگران از وحشت زادگاه خود و نیز گروهی به اخترشناسانی مانندند که در چشمان زنی که هم‌چون سیرسهٔ راهزن عطری خطرناک دارند غرقه‌اند (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱۳۸).	Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme, D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns, Astrologues noyés dans les yeux d'une femme, La Circé tyrannique aux dangereux parfums (le voyage).
یکی شادمان که می‌گریزد از دیار پلید یکی پرهراس از زادگاه خویش دگر، اخترشناسی غرقه در چشمان زنی ساحرهٔ خودکامه‌ای آغشته به عطر زیان‌بار (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۱۷).	

واژهٔ astrologues (اخترشناسان) بدل و استعاره از مسافران است (جدول ۳). این نوع استعاره در ترجمهٔ هنرمندی رعایت نشده و هنرمندی آن را هم‌چون تشبیه به‌کار برده است.

عبارت noyés dans les yeux d'une femme (غرق‌شده در چشمان یک زن) بیان‌گر هنجارگریزی است. غرق‌شدن به مایع نیاز دارد، اما چشم فاقد ویژگی مایع است؛ چون چشم مایع نیست، نمی‌توان در آن غرق شد. شاعر با دادن ویژگی مایع به چشم نمونهٔ دیگری از سیال‌پنداری را به‌تصویر کشیده است.

جدول ۴. مقایسهٔ دو ترجمه از یک قطعه

مرگ، ای ناخدای پیر، وقت آن است که لنگر برگیریم! این سرزمین ما را ملول کرده است، ای مرگ! ساز سفر کنیم! اگر آسمان و دریا چون مرکب سیاه است دل‌های ما که تو می‌شناسی پر از روشنی است (هنرمندی ۱۳۳٦: ۱٤٦).	Ô mort, vieux capitaine. Il est temps! Levons l'ancre! Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre, Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons! (le voyage)
مرگ ای ناخدای پیر، گاه رفتن است، لنگر برگیریم، دل ما زین دیار گرفت، ای مرگ مهیای سفر شویم. اگر آسمان و دریا سیاه‌اند، هم‌چو قیر دل ما را که می‌شناسی آکنده ز روشنی است (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۲۱).	

عبارت vieux capitaine (ناخدای پیر) نقش بدل برای مرگ دارد (جدول ٤) و ازآن‌جایی‌که یک ناخدای پیر باتجربه و خردمند است، شاعر آن را استعاره از مرگ می‌داند.

در این‌جا شاعر به مرگ امر می‌کند که مهیای سفر شویم؛ یعنی «مرگ» را هم‌چون حیوانی فرض کرده است که قصد عزیمت دارد، بنابراین حیوان‌پنداری رخ داده است.

پارسایار در ترجمهٔ خود آسمان و دریا با مشخصهٔ [− جسم] را هم‌چون قیر با مشخصهٔ [+ جسم] در نظر گرفته است. بنابراین، در ترجمهٔ پارسایار شاهد جسم‌پنداری هستیم؛ اما باتوجه‌به متن اصلی منظور شاعر از l'encre درواقع همان مرکب است و در این‌جا آسمان با مشخصهٔ [− سیال] هم‌چون مرکب با مشخصهٔ [+ سیال] در نظر گرفته شده و سیال‌پنداری روی داده است. هنرمندی نسبت به حفظ این نوع هنجارگریزی در ترجمهٔ خود وفادارتر از پارسایار است.

جدول ۵. ترجمهٔ پارسایار از یک قطعه

بسی دور از ابزار آدمیان چه گوهرها که خفته‌اند در تاریکی و فراموشی (پارسایار ۱۳۸۰: ۷۹).	Maint joyau dort enseveli Dans les ténèbres et l'oubli, Bien loin des pioches et des sondes. (le guignon)

واژه‌های pioche (کلنگ) و sonde (مته حفاری) مجاز از ابزار کار آدمیان هستند. کلنگ و متهٔ حفاری جزئی از ابزارهای انسان برای کار و دل‌مشغولی هستند و جزء در معنای کل استفاده شده است، بنابراین، مجاز از نوع علاقهٔ کلیت و جزئیت را می‌بینیم.

در این مثال، پارسایار با ترجمهٔ عبارت pipche et sonde (جزء) به‌صورت «ابزار آدمیان» (کل) نسبت به حفظ علاقهٔ مجاز در ترجمه وفادار نبوده و از آن چشم‌پوشی کرده است (جدول ۵). شاعر (گوهر) با مشخصهٔ [− حیوان] و [+ جسم] را هم‌چون جانداری در نظر گرفته که خوابیده است و به این ترتیب حیوان‌پنداری رخ داده است.

جدول ۶. مقایسهٔ دو ترجمه از یک قطعه

دیرزمانی در زیر رواق‌های پهناور مقیم شدم که خورشید تافته بر دریا، به هزار رنگشان می‌آراست، و ستون‌های سترک، راست و باشکوه، شبانگاه، آن‌ها را به مغاره‌هایی پوشیده از مرمر سیاه، مانند می‌کرد (ندوشن ۱۳۴۱: ۱۴۵).	J'ai longtemps habité sous de vastes portiques Que les soleils marins teignaient de mille feux, Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltique. (la vie antérieure)
دیری به زیر رواق‌های فراخ زیسته‌ام آن‌جا که خورشیدهای دریا به هزار شراره رنگشان می‌زد و شبانگاه با ستون‌های سترگ و بلند به غارهای باابهت مانند بود (پارسایار ۱۳۸۰: ۳۳).	

واژهٔ feu (آتش) مجاز از شعله و شراره است. آتش برای شعله ملزوم و شعله برای آتش لازم است و ملزوم به‌جای لازم آمده است و مجاز از نوع علاقهٔ لازمیت و ملزومیت را

می‌بینیم. در این‌جا هیچ‌یک از مترجم‌ها مجاز را رعایت نکرده‌اند (جدول ٦). در این مثال، برای دریافتن مجاز لازم بود تا feu به‌صورت آتش ترجمه شود.

جدول ۷. مقایسهٔ دو ترجمه از یک قطعه

قبیلهٔ فال‌گیر، با مردمک‌های شوق‌آلود، دیروز به‌راه افتاد. زنان کودکان خردسال را یا بر دوش نهادند و یا گنجی را که همواره در پستان‌های آویختهٔ خود آماده دارند دردست‌رس اشتهای پرغرور آنان نهادند (هنرمندی ١٣٣٦: ٩١).	La tribu prophétique aux prunelles ardentes Hier s'est mise en route, emportant ses petits Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes. (bohémiens en voyage)
قبیلهٔ پیش‌گو، با چشمان آتشین دیروز به‌راه افتاد، زنان کودکان بر پشت یا نهاده دربرابر اشتهای سرشارشان گنجینهٔ هماره مهیای سینه‌های آویزان (پارسایار ۱۳۸۰: ١١٤).	

واژهٔ prunelles (مردمک‌ها) مجاز از «چشم» است. مردمک که جزئی از چشم انسان است، به‌جای چشم که کل است استفاده شده و مجاز براساس علاقهٔ کلیت و جزئیت است.

در این مثال، هنرمندی در ترجمهٔ خود مجاز را رعایت کرده، درصورتی‌که پارسایار با ترجمهٔ prunelles (مردمک‌ها) به‌صورت «چشمان» از این نوع مجاز چشم‌پوشی کرده است (جدول ۷).

جدول ۸ مقایسهٔ سه ترجمه از یک قطعه

هنگامی‌که سنگ مزار سینهٔ بیم‌ناک تو را خواهد فشرد و رخوتی دل‌پذیر کمرگاه تو را فراخواهد گرفت هنگامی‌که سنگ مزار دلت را از تپیدن و خواستن و پایت را از دویدن‌های سبک‌سرانه بازخواهد داشت (هنرمندی ١٣٣٦: ١٠٥).	Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir, Empêchera ton cœur de battre et de vouloir, Et tes pieds de courir leur course aventureuse, (remords posthume)
هنگامی‌که سنگ گور بر سینهٔ هراسان تو و بر تهی‌گاه‌های تو که لَختی دل‌پذیری آن‌ها را انحنا می‌دهد سنگینی کند، و باز دارد دلِ تو را از طپیدن و طلب‌کردن، و پای تو را از هرزه‌گردی‌های عاشقانه (ندوشن ١٣٤١: ١٧٠).	
آن دم‌که سنگ سنگینی کند بر سینهٔ پرهراس تو و بر پهلوگاهت که بی‌قیدی دل‌پذیری نهفته در آن و باز دارد دلت را از خواهش و تپش و پایت را از دویدن از پی عشق (پارسایار ۱۳۸۰: ۱۰۸).	

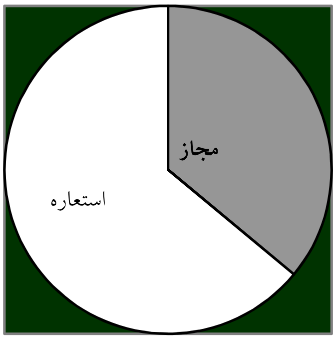
واژهٔ pierre (سنگ) مجاز از «سنگ قبر» است. در این مثال واژهٔ pierre که نقش مضاف دارد به‌جای سنگ قبر که مضاف و مضاف‌الیه است استفاده شده و مجاز براساس علاقهٔ مضاف و مضاف‌الیه را نشان می‌دهد.

در این نمونه، تنها پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و مجاز را به‌درستی در ترجمه‌اش منتقل کرده و دو مترجم دیگر، ندوشن و هنرمندی، مجاز را در ترجمه‌های فارسی منتقل نکرده‌اند و pierre (سنگ) را به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه (سنگ قبر) ترجمه کرده‌اند (جدول ۸).

۷. تحلیل کمی داده‌ها

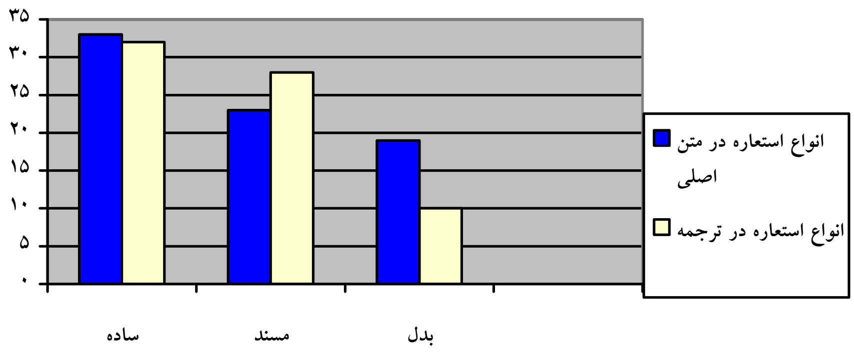
براساس یافته‌های این پژوهش، مشخص شد که در مجموعه شعر *گل‌های شر* بسامد استعاره بیش‌تر از مجاز است. در این مجموعهٔ شعر، شاهد چهل مورد مجاز و ۷۵ مورد استعاره هستیم.

در نمودار ۱، درصد وقوع استعاره و مجاز نشان داده شده است.



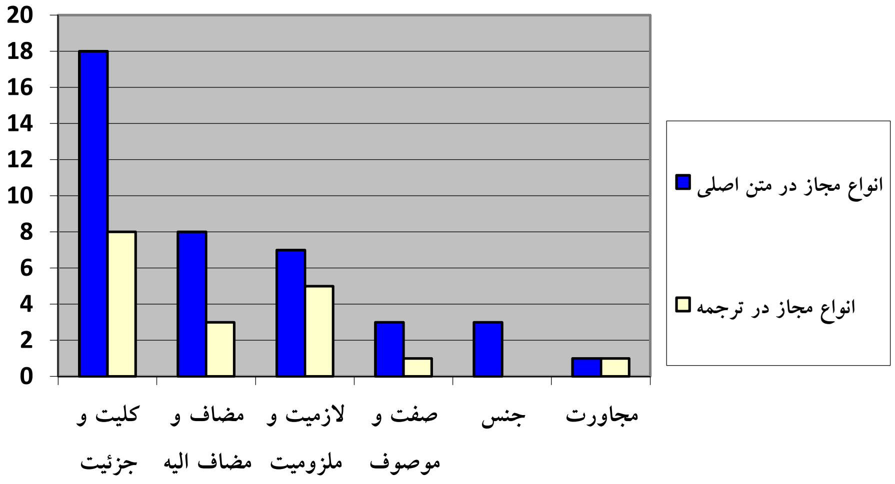
نمودار ۱. درصد وقوع استعاره و مجاز

از ۷۵ مورد استعاره موجود در این مجموعه هفتاد مورد آن در ترجمه‌ها بازتاب داشته‌اند، ولی در برخی موارد نوع استعاره‌ای که در ترجمه استفاده شده است با متن اصلی تفاوت دارد. از نوزده استعارهٔ موجود در متن که از نوع بدل هستند، هنرمندی پنج مورد را به‌صورت مسند و سه مورد را به‌صورت تشبیه ترجمه کرده است و کم‌تر از سایر مترجمان به انتقال این نوع استعاره وفادار بوده است. در نمودار ۲ فراوانی انواع استعاره در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی ارائه شده است.



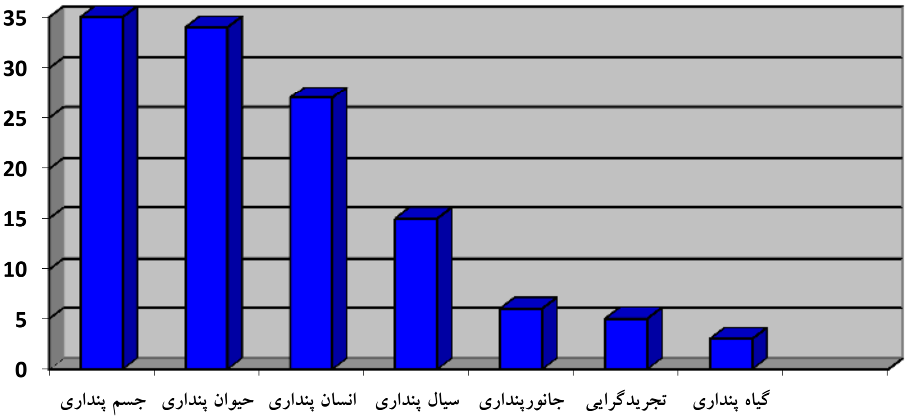
نمودار ۲. مقایسهٔ انواع استعاره در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی برحسب تعداد

در *گل‌های شر* چهل مورد مجاز وجود دارد که تنها هجده مورد آن در ترجمه‌ها بازتاب داشته‌اند. در این بخش ترجمه‌های زیادی از ندوشن دردسترس نبود و بیش‌تر نتایج براساس ترجمه‌های هنرمندی و پارسایار است. در نمودار ۳ فراوانی انواع مجاز را در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی می‌بینیم.



نمودار۳. مقایسهٔ انواع علاقه‌های مجاز در متن اصلی و ترجمهٔ فارسی برحسب تعداد

در این مجموعهٔ شعر شاهد ۱۲۵ مورد هنجارگریزی هستیم که در نمودار ٤ فراوانی آن‌ها را می‌بینیم. گفتنی است که هنجارگریزی‌های موجود در ترجمه مطابق با متن اصلی است.



نمودار ۴. بسامد انواع هنجارگریزی معنایی در مجموعهٔ شعر *گل‌های شر*

۸. نتیجه‌گیری

هنجارگریزی به‌عنوان نگاهی نو برای نگرش به ادبیات و شعر از مهم‌ترین مسائل قابل‌توجه در شعر است. براساس آن‌چه تاکنون بررسی شد، می‌توان دریافت که هنجارگریزی معنایی عامل مهمی در آفرینش شعر است. بدین مفهوم که هرچه بسامد وقوع این نوع هنجارگریزی بیش‌تر باشد، به همان نسبت افق‌های معنایی گسترده‌تری در شعر حاصل می‌شود و به‌تبع آن رسیدن به معنا دیرتر اتفاق می‌افتد. درحقیقت، تمامی کوشش‌هایی که از طرف شاعر و نویسنده برای تشخص‌بخشیدن به کلام انجام می‌گیرد، به آشنایی‌زدایی منجر می‌شود.

باتوجه‌به این مفاهیم، مجموعهٔ شعر *گل‌های شر* اثر شارل بودلر از دیدگاه هنجارگریزی موردبررسی قرار گرفت و انواع استعاره و مجازهای موجود در این مجموعهٔ شعر با ترجمه‌های موجود مقایسه شد.

ترجمه‌های هنرمندی و پارسایار و ندوشن اطلاعات کلی متن اصلی را به خواننده منتقل کرده و به‌صورت نثر ترجمه شده‌اند. این ترجمه‌ها ساختار متن اصلی را حفظ کرده‌اند و صورخیالِ متن اصلی در برخی از ترجمه‌ها حفظ شده و تغییری در آن‌ها ایجاد نشده است.

نثرِ ندوشن مختصِ زمان خود و کهن‌گراست و برای خواننده دیرهضم‌تر از دو ترجمهٔ دیگر است. پارسایار به متن اصلی وفادار بوده و درعین‌حال دست به ترجمه‌ای عامیانه زده و زیبایی‌های ادبی متن اصلی را به‌نحو احسن منتقل نکرده است. هنرمندی ماهیت متن اصلی

را حفظ کرده و تغییرات جزئی در آن به‌وجود آورده که باعث زیبایی کلام شده و مقصود نویسنده را بهتر به خواننده منتقل کرده است. اما در بعضی موارد، هم‌چون مترجمان ذکرشده، نقاط ضعفی داشته است. نتایج نشان می‌دهد که استعاره‌ها و مجازهای به‌کاررفته در متن اصلی به‌هنگام ورود به ترجمه‌ها دست‌خوش تغییر می‌شوند و این امر بیان‌کنندهٔ آن است که مترجم سعی دارد تا، باتوجه‌به فرهنگ و معیارهای حاکم بر جامعهٔ خود، متن را به خواننده القا کند و گاهی از ابلاغ عواطف و الگوهای حاکم بر جامعهٔ زبان اصلی متن عاجز می‌ماند. گفتنی است که هر سه مترجم به‌خوبی توانسته‌اند انواع هنجارگریزی، ازجمله تجریدگرایی و تجسم‌گرایی، را که در متن اصلی وجود داشت در ترجمه‌های خود بازتاب دهند.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

بودلر، شارل (۱۳۴۱)، *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

بودلر، شارل (۱۳۸۰)، *گل‌های رنج، گزیدهٔ اشعار*، ترجمهٔ محمدرضا پارسایار، تهران: هرمس.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۸۸)، «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی م. سرشک»، نشریهٔ *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ش ۱۱.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری»، نشریهٔ *کیهان فرهنگی*، ش ۱۴۲.

سجودی، فرزان (۱۳۷۹)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر»، *مجموعه‌مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*، ش ۹۷.

سجودی، فرزان و فرناز کاکه‌خانی (۱۳۸۷)، «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر»، مجلهٔ *زیباشناخت*، ش ۱۹.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: سورهٔ مهر.

مدرسی، فاطمه و حسن احمدوند (۱۳۸۴)، «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار نیمایی اخوان ثالث»، نشریهٔ *فلسفه و کلام*، ش ٦.

هنرمندی، حسن (۱۳۳٦)، *از رمانتیسم تا سورئالیسم*، تهران: امیرکبیر.

Adam, Antoine, Georges Lerminier, et Edouard Morot-sir (1968), *Littérature Française*, Paris: Larousse.

Bacry, Patrick (1992), *Les Figures de Style et Autres Procédés Stylistiques*, Paris: Collection Sujets.

Baudelaire, Charles (1961), *Œvres Complètes*, Paris: Gallimard.

Décote, Georges et Joel Dubosclard (1991), *Itinéraires Littéraires XIX ième Siècle*, Paris: Hatier.

Échelard, Michel (1992*), Histoire de la Littérature en France au XIX ième Siècle*, Paris: Hatier.

Leech, Geoffrey Neil (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: longman.

Ricalent-Pourchot, Nicole (2003), *Dictionnaires des Figures de Style*, Paris: Armand colin.

Robert, Paul (2007), *Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, Paris: Robert (Nouvelle Édition Millésime).

Todorov, Tzvetan (1966), "Anomalies Sémantiques", *Languages*, Tome 6, Numéro 1.