دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص۱۳۵-۱۴۸»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۸۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹۹، *Knowledge*, *No*.82/1.

نقش «علم بدیع» در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی

مجید حیدری[۱]

چکیده: در جستجوی مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی روش مرسوم این است که کلماتی همچون «هنر»، «زیبایی» و «صنع» در متون قدما مورد جستجو قرار گیرد. به شکل معمول کلمات مربوط به هنر و زیبایی در متون عرفانی و حکمی یافت می‌شوند، و این جستجو منجر به فرض گرفتنِ رویکرد کلی، تجویزی و وجودگرایانهٔ عرفان برای هنر امروزی می‌شود. در نتیجه مفاهیم و مقولات غامض و پیچیدهٔ عرفانی به‌عنوان مبانی هنر معرفی می‌شوند. مقاله حاضر سعی دارد با رویکردی «توصیفی»، «نقطه شروع فلسفی» متفاوتی برای جستجوی مبانی نظری زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی پیش‌نهاد کند. این روش توصیفی مبتنی بر نقش مهم ادبیات فارسی در فرهنگ ایرانی و در نتیجه تأسیس یک حیطهٔ نظری برای توصیف، تفسیر و ارزیابی هنر ادبیات به نام «علم بدیع» است. به نظر می‌رسد با توجه به اهمیت ادبیات در سابقهٔ فرهنگی هنری، وجود تشکیک فقهی در تصویرسازی از نظر اسلام و تسلط فرهنگ کلام محوری، علم بدیع می‌تواند به‌عنوان نقطهٔ شروع یک دسته نظرات زیبایی‌شناسی در جهت درک و تفسیر میراث فرهنگی هنری ایرانی قلمداد گردد. دلیل این پیش‌نهاد اصطلاح‌شناسی مدون و دقیق علم بدیع است که در مواردی منحصر به زبان فارسی‌ست و در مهم‌ترین موضوعات زیبایی‌شناسی همچون تشبیه، استعاره و مباحث مربوط به فرم است.

واژگان کلیدی: زیبایی‌شناسی، علم بدیع، فرم، تشبیه، استعاره، ایرانی، اسلامی

The Role of "BADĪʿ" in Islamic-Iranian Aesthetics

Majid Heidari

Abstract: In search of theoretical foundations of Iranian and Islamic Aesthetics, normally words like "beauty" and "art" are being searched for in classic text of philosophy, theology and mysticism. As a result, such words are found in Iranian mysticism. Therefore, complex mystic guidelines and concepts are supposed to be the foundation of Iranian art. The present study intends to take a descriptive approach, and propose a different "starting point" in the search of aesthetic theory. This method is based on the importance of literature in Persian culture, and considers the historical establishment of an important field of study in literature "Badi" as a parallel field for aesthetics. Based on the historical importance of literature in Persian culture, religious limitations for illustration, and dominance of verbal culture, Badi can be proposed as a significant starting point for any aesthetic theory. The reason for this proposal is that Badi is the only field of study related to art that involves countless terminology for categorizing and evaluating important issues of any aesthetic theory like form, simile and metaphor.

Keywords: Aesthetics, Badi, Form, Simile, Metaphor, Iranian, Islamic

---

تاریخ دریافت: ۹۸/۲/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۲/۱۵

۱. دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، آدرس الکترونیک: mjdheidary@gmail.com

مقدمه

بی شک ردیابی کلماتی همچون «هنر»، «زیبایی» و یا «صنع» در متون حکمی و عرفانی گذشته به‌عنوان روشی رایج در یافتن مبانی زیبایی‌شناسی، جواب‌گوی نیازهای نظریِ هنرهای بصری امروزه نیست. هنرمندان ایرانی نمی‌توانند با چنین روشی به تعریف مفیدی از هویت و هنر خویش دست یابند. هنرمندان هنرهای تجسمی امروزه، درعین‌حال که به شدت متأثر از زیبایی‌شناسی و جریان‌های هنری غرب در چند دههٔ اخیر هستند، نیازمند تکیه‌گاهی ملی و بومی‌اند تا در جهت نمایش درونیات خود و میراث گذشته به بیان هنری بومی و خلاقانهٔ خاص خود دست یابند.

آن‌چه امروزه با عنوان «حکمت هنر» متأثر از رویکرد «سنت‌گرایان» در اکثر دانشکده‌های هنر تدریس می‌شود غالباً مفاهیم و اصطلاحات عمیق و پیچیدهٔ عرفانی‌ست که به آثار فرهنگی هنری تحمیل می‌شود. در چنین شرایطی مسئلهٔ اساسی برای هنرمندان و اساتید هنر این است که هنر امروزین ایرانی چطور می‌تواند ممکن باشد؟ چطور می‌توان هنری ایرانی و معاصر خلق کرد که ضمن همراهی با جریان‌های هنری روز دنیا، رنگ و بوی بومی و ملی داشته باشد؟ آیا برای خلق هنر ایرانی و امروزی، صرف کاربرد عناصر و نمادهای آشنای میراث گذشته کافی است؟ هنر برای ما چه معنایی داشته است؟ و چطور می‌توانیم دستاوردهای تاریخی-هنری را در چشم‌اندازی امروزی قرار دهیم؟

با نگاهی واقع‌گرایانه درمی‌یابیم رویکردهای کلی و تجویزی که در پی یافتن مبانی نظری زیبایی‌شناسی هستند، معمولا **نقطهٔ شروع فلسفیِ**[1] خود را «جستجوی کلمات مربوط به هنر» در متون قدما قرار می‌دهند، و در نتیجه این دست کلمات را در متون عرفانی و حکمی می‌یابند که رویکردی ذات‌گرایانه دارند، به همراه اصطلاحات و مفاهیم عمیق و پیچیدهٔ عرفانی و حکمی. همه آگاه هستیم که این مفاهیم اختلاف نظرهای شدیدی بین خود عرفا ایجاد می‌کرده است و ناشی از سیر و سلوکی روحی بوده که به‌صورت نظری به دست نمی‌آید. از همین رو این مقولات و مفاهیم غامض نمی‌تواند دغدغه‌های امروز هنرمندان را پاسخگو باشد. همان‌طور که قیومی بیدهندی[2] به‌درستی ادعا می‌کند، تحقیقات هنری نیازمند بازنگری جدی و اصولی در باب رابطهٔ هنر با نظریات غالب است. یکی از بازنگری‌های بسیار مفید تحقیقات الیور لیمن[3] است که یازده اشتباه رایج را دربارهٔ هنر اسلامی استخراج کرده و تلاش کرده است اسطوره‌ها و کلیشه‌های فکری را در این زمینه بیابد. اولین و مهم‌ترین اشتباه که همه‌گیرترین نوع نیز هست، ذات‌گرایی ناشی از دیدگاه سنت‌گرایان است که وام‌دار سید حسین نصر و بوکهارت است[4]. می‌توان نام‌های متعددی برای این لغزش نظری

1. philosophical point of departure

۲. بیدهندی، ۱۳۸۹

۳. لیمن، ۱۳۹۲: ۱۱-۱۵

۴. رجوع شود به: خندقی، گیلانی، ۱۳۹۴

گذاشت، همچون قدسی کردنِ موضوع، ساختن یک ابرروایت نظری، یا جنبهٔ عالم خیالی و مثالی به هنر دادن. باطن‌گرایی و قدسی کردن هنر و زیبایی‌شناسی، اولین قدم در بستن راه نظریه‌پردازی در این زمینه است. ربط دادن نگارگری یا هر هنر دیگر به مفاهیم باطنی عرفان و یا عالم خیال نه تنها توضیح‌دهنده و کمک‌کننده نیست، بلکه قدم مؤثری‌ست در محو کردن صورت مسئله و مسدود ساختن راه‌حل‌های ممکن.

نوشتهٔ حاضر مدعی‌ست که سنت هنری ایرانی اسلامی به دلایل مختلف از جمله تشکیک یا منع فقهی دربارهٔ تصویرسازی[۱]، شرایط اجتماعی و سیاسی (از لحاظ تقسیم قدرت) و ارجح دانستنِ فرهنگ کلامی بر تصویری، مباحث مربوط به *فن بلاغت و ادبیات را جانشین مباحث زیبایی‌شناسی بصری کرده است* و در این حیطه پیشرفت‌های عمده و قابل‌توجهی داشته که عموماً مورد غفلت محققین قرار می‌گیرد. پیش‌فرض مقالهٔ حاضر این است که علم بدیع و مباحث پیرامون آن در ادبیات و به‌خصوص شعر، می‌تواند نقش مهمی در **شکل دادن** به یک نظریهٔ هنری کامل و جامع زیبایی‌شناختی ایفا کند. و در واقع باید نقطهٔ شروع نظریه‌پردازی در زیبایی‌شناسی را، به جای جستجوی کلمات مربوط به هنر در متون حکمی و عرفانی، در متون مربوط به علم بدیع و دسته‌بندی و اصطلاح‌شناسی این علم جستجو کرد. بنابراین توجه به نقش علم بدیع از روی تجویز این مجموعهٔ فکری به‌عنوان یک سری مبانی نظریِ هنری نیست، بلکه از جهت توصیف و تحلیل درک قدمای ما از هنر و زیبایی‌ست که غالباً در فضای ادبی و زبانی شکل گرفته است. در نظر گرفتن این بافت ادبی می‌تواند فواید متعدد نظری و کاربردی داشته باشد، از جمله این‌که به توصیف و تحلیل محققان از میراث فرهنگی ایران کمک می‌کند، مشخص‌کنندهٔ نسبت هنر با فرهنگ عامه است و در نهایت اولین قدم در جهت صورت‌بندی واقع‌گرایانهٔ مسئلهٔ زیبایی و هنر ایرانی‌ست.

اهمیت علم بدیع در زیبایی‌شناسی

می‌توان دو دلیل در اثبات اهمیت جایگاه علم بدیع و فن بلاغت در نظریات زیبایی‌شناسی یافت؛ اول همبستگی و همنشینی موجود بین ادبیات با هنرهای بصری و معماری، دوم ابداع اصطلاحات فنی بیشمار در علم بدیع در جهت ارزیابی هنر ادبیات. در ادامه به توضیح مختصر دلیل اول قناعت می‌کنیم و دلیل دوم را به تفصیل بیان می‌کنیم.

در توضیح دلیل اول باید توجه داشت که ادبیات و شعر همیشه تأثیر عمده‌ای بر نگارگری داشته‌اند، به شکلی که در ابتدا قطعات ادبی از اهمیت بسیار بالایی در کنار نگاره‌ها برخوردار بوده‌اند، اما به مرور

۱. رجوع شود به: طباطبایی، ۱۳۸۶

نقش آن‌ها کمرنگ شده است.[۱] همچنین در معماری ایرانی اسلامی نقش ادبیات و ادعیه و آیه‌های قرآنی به شکل کتیبه‌های مختلف در جای‌جای بناها امری انکارناپذیر است و تطابق سبک‌های شعری با سبک‌های معماری نیز در تحقیقاتی آشکار شده است.[۲] در واقع پیوستگی و همنشینی ادبیات با هنرهای بصری امری‌ست که در مقایسهٔ فرهنگ ایرانی با سایر فرهنگ‌ها آشکارتر می‌شود.[۳]

دلیل دوم اهمیت علم بدیع از مروری بر تاریخچهٔ این علم برمی‌آید؛ یعنی این‌که ریشهٔ علم بدیع در کجاست، چه معانی متفاوتی یافته، تا چه حد معانی بلاغت و خطابه همپوشانی دارند و در نهایت این مهم که جایگاه اغراق‌آمیز علم بدیع در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی از کجا سرچشمه می‌گیرد.

در مورد ریشهٔ یونانی یا غربی بلاغت می‌توان به فن مناظره و مشاجرهٔ یونانیان نزد سوفسطاییان اشاره کرد که البته افلاطون و سقراط شاگردان خود را از آموختن این فن منع می‌کردند. در نتیجه برای اولین بار ارسطو *بلاغت* را از فن جدل جدا کرد و ضمیمهٔ مباحث مربوط به منطق قرار داد. به این ترتیب در غرب فن بلاغت از حوزهٔ دینی جدا شد و ابتدا در حوزه منطق و سپس در حوزه *هنرها* دسته‌بندی شد. در ایران پیش از اسلام ریشه‌های بلاغت در متون زرتشتی و پهلوی قابل پی‌گیری‌ست، اما اهمیت خاصی ندارد؛ چراکه تحت تأثیر ترجمه‌های بعد از متون عربی بلاغت قرار می‌گیرد. در زبان عربی نیز مبانی بلاغت از اسلوب و شیوهٔ بیان قرآن سرچشمه می‌گیرد.[۴]

دانش بلاغت در فارسی چهار دوره تاریخی دارد، که شامل دورهٔ ابتدایی بومی‌سازی (از قرن پنجم تا هفتم)، دورهٔ شرح و تقلید (از قرن هشتم تا دوره معاصر)، دورهٔ هندی‌گرایی (مقارن با رواج سبک هندی) و در نهایت دوران بلاغت مدرسی که مخصوص دوران معاصر است. در دوران بومی‌سازی، بلاغت عربی به فارسی برگردانده می‌شود و همچنین آرایه‌های نو به‌ویژه در علم بدیع ایجاد می‌شود. علاوه بر این‌ها تقسیم‌بندی‌های جدیدی در علم بیان افزوده می‌شود. این دوره دستاوردهای خوبی داشته است، ولی دوره‌های بعدی نوآوری چشم‌گیری ندارند.[۵]

از دو نقل قول بالا بر می‌آید که هم‌پوشانی‌ای بین مباحث بلاغت و خطابه (رتوریک) وجود دارد که حائز اهمیت است. پل ریکور[۶] نیز در مقدمهٔ کتاب *قانون استعاره* به این هم‌پوشانی اشاره داشته است. این هم‌پوشانی در راستای ادعای متن حاضر است که مباحث مربوط به علم بدیع نه تنها مربوط به زیبایی‌شناسی هستند، بلکه می‌توانند جایگزین یک نظریهٔ کامل و جامع زیبایی باشند. ازاین‌رو به‌جاست که بر تفاوت بلاغت و خطابه نیز نظری داشته باشیم.

---

1. Hillenbrand, 2000: 268

۲. خاتون آبادی، ۱۳۹۴
۳. اشرافی مقدم، ۱۳۶۷
۴. دامغانی، ۱۳۹۳
۵. سارل و درخشان، ۱۳۸۹

6. Ricoeur, 1977

احمدی و پورنامداریان[۱] مقایسهٔ دقیقی بین معنای بلاغت و رتوریک (خطابه) انجام داده‌اند. از نظر ایشان می‌توان چهار معنای مختلف *خطابه*، *بلاغت*، *لفاظی* (سبک پست و نازل) و *ارتباطات* (اقناع در معنای عام آن) را برای رتوریک نام برد. با رسالهٔ *گورگیاسِ* افلاطون به تدریج اصطلاح رتوریک در یونان پذیرفته و به‌معنای فن خطابه برداشت شد. این‌چنین برداشتی از رتوریک با ارسطو، سیسرو و کوئینتیلیان ادامه پیدا می‌کند و همچنان این واژه به‌معنای فن خطابه یا بررسی راه‌های ممکن جهت اقناع مخاطب تعریف می‌شود. در تعریف واژهٔ رتوریک می‌توان بر جنبهٔ استدلالی و منطقی آن تاکید داشت و این فن را بخشی از علم منطق دانست و یا بر جنبهٔ زیبایی‌شناختی و هنری آن تاکید کرد. در واقع به تدریج، رتوریک که در ابتدا به‌معنای خطابه بود، معنای زیبایی‌شناختی به خود می‌گیرد و بیشتر به کلمهٔ بلاغت نزدیک می‌شود. می‌توان گفت اصطلاح رتوریک تحت تأثیر دو دیدگاه متفاوت ارسطو و کوئینتیلیان دربارهٔ خطابه، دو مسیر کاملا مجزا را طی کرده است، که در یکی به *بلاغت (زیبایی‌شناختی)* منتهی شده و در دیگری به علوم *ارتباطات* و ارتباط‌شناسی رسیده است.

بدون شک در فارسی راه اول طی شده و یک حیطهٔ **نظری** در زمینهٔ زیبایی‌شناسی **ادبی** شکل گرفته است. این مسیر را نورالدین عبدالمنعم نیز تائید می‌کند که «ایرانی‌ها از همان نخستین تالیفات بلاغی‌شان توجه خود را صرف به علم بدیع معطوف کردند».[۲] این حیطهٔ نظری با دسته‌بندی‌های دقیق، اصطلاح‌شناسی گسترده در شناسایی و ارزیابی انواع فرم‌های ادبی، تشبیه و استعاره و دیگر آرایه‌های ادبی، خود را به سمت یک نظام مدون توصیفی و ارزیابی هنری سوق داده است. با چنین دیدی علم بدیع دیگر مجموعه‌ای از دستورالعمل‌های تجویزی برای سخن گفتن بلیغ نیست، بلکه نظریه‌ای زیباشناختی در نقد و ارزیابی هنر ادبیات است و می‌توانیم نام «نظریه بدیع» را به آن بدهیم. در حقیقت می‌توانیم علم یا فن بدیع را حیطهٔ محدود زیبایی‌شناختی در ادبیات فرض کنیم و «نظریهٔ بدیع» را حیطهٔ یک نظریه زیبایی‌شناختی کامل بدانیم.

وقتی علم بدیع را فراتر از یک سری دستورالعمل‌های سخن گفتنِ بلیغ بدانیم، آن وقت می‌توانیم نکات تازه‌ای در تعریف این حیطهٔ مطالعاتی بیابیم؛ از جمله این‌که «نظریهٔ بدیع» با بسیاری از نظریات زیبایی‌شناسی غربی در حیطه مقولات و حتی روش همپوشانی دارد. بدیع در لغت به معنی چیزی تازه و نوظهور و نوآیین است و در اصطلاح، آرایش سخن فصیح و بلیغ، خواه نظم باشد یا نثر. به عبارت دیگر بدیع مترادف با سخن‌آرایی، نادره‌گویی و نغزگفتاری‌ست و باعث زینت و آرایش کلام بلیغ می‌شود. در صنایع لفظی بدیع به موضوعات *فرمی* ادبیات (به اصطلاح زیبایی‌شناسی امروزی) یعنی آهنگ و انواع موازنه‌های صوتی، قالب‌های شعری و شکل استفاده از کلمات (بدون در نظر گرفتن

۱. احمدی، پورنامداریان، ۱۳۹۶ ۲۱. رضایی، تقی پور، ۱۳۹۴

معنای آن‌ها) پرداخته می‌شود. همایی[1] بدیع لفظی را زینت و زیبایی کلام و وابسته به الفاظ می‌داند که اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم، حسن آن‌ها زایل می‌شود. در حوزهٔ بدیع معنوی نیز اصلی‌ترین موضوعاتْ استعاره و تشبیه هستند. بنابراین نظریهٔ بدیع از یک سو در صنایع لفظی مباحث مربوط به فرم ادبی را مطالعه می‌کند و از سوی دیگر در صنایع بدیع در مهم‌ترین موضوعات خود استعاره و تشبیه دارد، که در زمرهٔ مهم‌ترین موضوعات در درک و تفسیر هنرهای بصری‌ست.

نکتهٔ قابل‌ملاحظه این است که در انگلیسی مترادفی برای علم بدیع وجود ندارد، بلکه تنها حوزهٔ محدودی با عنوان «آرایه‌های ادبی» (figures of speech) داریم که از لحاظ دسته‌بندی‌های ایجاد شده و اصطلاحات فنی در مقایسه با بدیع فارسی بسیار محدود است. این نکته خود دلیلی بر این ادعاست که فن بلاغت در معنای ادبی و هنری که مسلمانان به شکل اعم و فارسی‌زبانان به شکل اخص اختیار کرده‌اند، نیازی را برآورده ساخته، شبیه به همان که زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر غربی را ایجاد کرده است.

دیوید بوئی[2] به درستی معتقد است که جایگاه اغراق‌آمیزی که در اواخر قرن هجدهم به هنر داده شده است، بی‌شک ریشه‌های خود را در افول الهیات و ازهم‌پاشیِ نظم اجتماعی الهیاتی داشته است. خودآگاهی خصوصیت بسیار مهمی‌ست که آن را باید به حیطهٔ زیبایی‌شناسی مربوط دانست. خودآگاهی جایگزین اعتماد به خدا و زیبایی جایگزین ایدهٔ الوهیت شد. این چنین تغییراتی در فرهنگ غربیِ قرن هجدهم منجر به حیطهٔ مطالعاتی مستقل زیبایی‌شناسی شد.

در فرهنگ ایرانی هیچ وقت الهیات افول نکرده است و نظم اجتماعی الهیاتی از هم نپاشیده، اما خودآگاهی همیشه رو به رشد بوده و در اثر همین رشد خودآگاهی و ذهنیت یک «حیطه مطالعاتی زیبایی‌شناسانه ادبی» جایگاه اغراق‌آمیزی به خود گرفته است. این حیطهٔ ادبی به‌عنوان یک جریان موازی، محافظه‌کار، اندرزگو و تغزلی توانسته با ابداع اصلاح‌شناسی فنی و مفصل، حوزهٔ مستقلی برای خود سازمان دهد.

همپوشانی مباحث مهم علم بدیع یعنی فرم (در بدیع لفظی) و همچنین تشبیه و استعاره (در بدیع معنوی) از مصادیق مهم این ادعاست که نظریهٔ بدیع یک نظریه زیبایی‌شناختی ادبی‌ست. نظریه‌ای که تاسیس و استقلال خود را از جایگاه اغراق‌آمیز ادبیات به دست آورده است، نه از پرداختنِ همه‌جانبه به مقولهٔ زیبایی در همهٔ اشکال آن، از جمله زیبایی بصری. بر اساس این فرضیه، جستجویی در میزان همپوشانی نظریهٔ بدیع با نظریهٔ زیبایی‌شناسی در معنای غربی ضروری به نظر می‌رسد.

---

۱. همایی، ۱۳۸۹: ۳۷

2. Bowei, 2003: 3

فرم در بدیع لفظی و زیبایی‌شناسی

بی‌گمان زیبایی در پیوندی ناگسستنی با فرم است. این پیوند از پیچیده‌ترین مباحثِ هر نظریهٔ زیبایی‌شناسی‌ست، زیرا فرم گاهی قابل‌رؤیت است و گاهی ناشی از انتزاع ذهنی مخاطب. هر نظریهٔ زیبایی‌شناسی که بتواند این نسبت و پیوند پیچیده را دقیق‌تر توضیح دهد، یک قدم به تعریف زیبایی نزدیک‌تر شده است. در علم بدیع، فرم در هر دو معنای دیدنی و انتزاعی‌اش بحث شده و به اصطلاح‌شناسی مفصلی دست یافته است. گرچه تمام این تعاریف محدود به ادبیات باقی مانده و به دایرهٔ دیگر هنرهای بصری بسط داده نشده است. مروری بر معانی فرم در زیبایی‌شناسی غربی و معنای فرم در علم بدیع روشن‌کنندهٔ همپوشانی معنادارِ این دو حیطهٔ مطالعاتی‌ست.

فرم در حقیقت واژه‌ای رومی‌ست و جانشین دو کلمهٔ مشهور یونانی یعنی morphe و eidos شده است. که اولی اشاره به **فرم قابل‌رؤیت** و دیگری اشاره به **فرم ذهنی** دارد. در واقع بسیاری از معانی مختلف ایجاد شده برای کلمهٔ فرم از همین دوگانگی در ریشهٔ یونانی کلمه شکل گرفته است. اگر محتوا[1] را مخالف فرم فرض کنیم، آن‌گاه فرم به معنی نمود[2] بیرونی ظاهر می‌شود، اگر ماده[3] را مخالف فرم فرض کنیم، آن‌گاه فرم به شکل[4] تبدیل می‌شود، و اگر عنصر[5] را مخالف فرم بگیریم، آن‌گاه به معنی چیدمان[6] قسمت‌ها و اجزا خواهد بود.[7]

به عبارت دیگر فرم در معنای اول به چیدمان و نظم و تناسب می‌پردازد، اما در معنای دوم به ظاهر چیزها مشغول است؛ یعنی آن‌چه حواس آن را درک می‌کند، که در این صورت مقابل محتوا قرار دارد. در حقیقت اگر در فرم (یک) چیدمان و نظم اجزاء و بخش‌ها مهم است، در فرم (دو) ظاهر و نمود بیرونی مهم می‌شود. اولین کسانی که فرم در معنا (دو) را وضع کردند، سوفیست‌ها بودند که فرم را از محتوای شعر جدا دانستند، به این معنی که مثلاً «صدای کلمات» از «معنای کلمات» و یا «صدای کلمات» از «ریتم زیبای» آن‌ها جداست. در واقع پوسیودونوس بین «بیان زبانی» و «معنای» کلمات تمایز قایل شد. فرم در معنای (دوم) بسیار نزدیک به معنای (اول) است و به راحتی با هم اشتباه می‌شود، همان‌طور که فرمالیست‌ها گاهی این دو معنا را یکی گرفته‌اند و یا بعضی همچون هراکلدور شعر خوب را چیدمان صداهای لذت‌بخش دانسته است. به نظر می‌رسد فرم در معنای دوم بیشتر بیان کلامی و ادای کلمات باشد که در ارتباط تنگاتنگی با فرم در معنای اول است. فرم (دوم) فقط برای

---

1. content
2. appearance
3. matter
4. shape
5. element
6. arrangement
7. Tatarkiewicz, 1968

شعر در نظر گرفته شده، اما فرم (اول) بیشتر برای هنرهای تجسمی به کار می‌رود.[۱]

از میان پنج معنای اصلی فرم، فرم یک به معنی چیدمان و نظم اجزا در مقابل قسمت‌های تشکیل‌دهنده است. یعنی اجزا و قسمت‌های مجزایی داریم که فرم همان سازماندهی و چینش آن‌ها در کنار یکدیگر است. فرم دو به معنی آن چیزی‌ست که مستقیم به حواس ما برخورد می‌کند و در این معنی، مخالف محتوایی‌ست که پنهان شده. بنابراین مثلاً در شعر، صدای کلماتْ فرم و معنای کلماتْ محتواست. باید در نظر داشت که فرم یک *انتزاعی‌ست*، چون ما در واقع اجزا را می‌بینیم و سازماندهی و یا نظم را از آن‌ها انتزاع می‌کنیم. اما فرم دو *لمس‌پذیر* است و به حواس شهودی ما می‌رسد. این دو معنای فرم بسیار به یکدیگر نزدیک هستند. فرم سه به حدود و مرز اشیا معنی می‌دهد که مخالف و یا همبسته‌اش ماده یا جسم است. فرم چهار همان ماهیت ارسطویی شئ است که در مقابل خصوصیات عرضی آن قرار می‌گیرد. و در نهایت فرم پنج مربوط به فرم‌های کانتی یعنی زمان و مکان است که در واقع سهم ذهن در ادراک شئ است. فرم یک، دو و سه در مباحث زیبایی‌شناسی مطرح شده‌اند. ضمن این‌که فرم یک خاص هنرهای تجسمی و فرم دو خاص شعر است. فرم چهار و فرم پنج در فلسفه وضع شده‌اند، اما بعداً به زیبایی‌شناسی نیز وارد شده‌اند.[۲]

از معانی پنج‌گانهٔ فرم که در بالا بحث شد می‌توان به این نتیجه رسید که فرم در معنای یک، دو و سه (که خاص مسائل زیبایی‌شناسی است) در علم بدیع بحث شده و در موارد متعددی به خوبی بسط پیدا کرده است. زیرا صنایع بدیع لفظی مربوط است به آهنگ کلمات، نحوهٔ چیدمان آن‌ها در جملات و زیبایی قابل‌مشاهده. اگر دوباره به تعریف بدیع لفظی توجه کنیم: زینت و زیبایی کلام که وابسته به الفاظ باشد و چنان‌که الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم آن حسن زایل گردد. از مشهورترین صنایع بدیع تسجیع است که در تعریف آن آمده: سجع آن است که کلمات آخر قرینه‌ها، در وزن یا حروف یا هر دو موافق باشند. این تعریف به‌روشنی یادآور فرم در معنای یک و دو است. به‌علاوه مباحث مربوط به قالب‌های شعری نیز که بخش مهمی در صنایع بدیع لفظی‌ست، یادآور فرم در معنای یک و دو هستند.

بنابراین تفاوت عمدهٔ بحث صنایع بدیع لفظی با سنت زیبایی‌شناسی غربی این است که علم بدیع مطالعات خود را به زبان و ادبیات محدود کرده است و هیچ وقت مداقه‌های خود در باب فرم (نحوهٔ چینش مواد و تناسبات) را وارد هنرهای بصری نکرده است. اگر چنین می‌شد با توجه به این مسئله که علم بدیع شامل بدعت‌های بسیاری‌ست که در زبان انگلیسی یا سابقه ندارد و یا جدی گرفته نشده، می‌توانست منشأ گشایش‌های نظری قابل‌توجهی باشد.

---

۱. همان ۲. همان

تشبیه و استعاره در بدیع معنوی و زیبایی‌شناسی

در زبان انگلیسی تحقیقات دربارهٔ تشبیه[1] به مراتب کمتر از استعاره[2] انجام شده و بیشتر این مطالعات در حیطهٔ زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی با تمرکز بر رابطهٔ بین استعاره و تشبیه انجام شده و نتیجهٔ آن‌ها در علوم مختلفی به کار بسته شده است.[3] اما از مهم‌ترین صنایع بدیعِ معنویْ تشبیه و استعاره است که از لحاظ میزان تحقیقات، دسته‌بندی‌های ایجاد شده و تمایز قائل شدن بین انواع تشبیه بسیار پیشرفته است. در علم بدیع، استعاره و تشبیه بیشتر از نظر فرمی و اقسام و مصادیق‌شان مورد توجه قرار گرفته‌اند و مباحث نظری–فلسفی و زیبایی‌شناختی در رابطه با این که چطور تشبیه و استعاره به معناسازی و خلق دنیاهای جدید می‌پردازند، کمتر سخنی گفته شده است.

در زبان انگلیسی در مورد تشبیه نسبت به استعاره کمتر نوشته شده است. در حقیقت، دو رویکرد کلی در تحقیقات مربوط به استعاره و تشبیه را می‌توان ردیابی کرد. مهم‌ترین رویکرد نشأت گرفته از کتاب *فن خطابه* اثر ارسطوست که در آن استعاره را اصطلاحی کلی می‌داند و تشبیه را موردی جزئی که سطح پایین‌تری از استعاره است (بسیاری از محققین در فن بلاغت فارسی نیز همین دیدگاه را بسط داده و دنبال کرده‌اند). رویکرد دوم این است که تشبیه *اصل* و استعاره زیرمجموعهٔ آن قرار می‌گیرد، دیدگاهی که متعلق به سیسرو است. در این میان کوینتیلیان نظر مهمی دارد مبنی بر این که استعاره، خلاصهٔ تشبیه است و در اصل جایگزینیِ کلمه به جای کلمه دیگر است.[4]

وقتی از استعاره استفاده می‌کنیم، دو چیز متفاوت را به شکلی ژرف و با نتایج غیرقابل‌پیشبینی به هم پیوند می‌دهیم. یکی از این دو چیز بیشتر موردنظر ما بوده است و دومی ناگهان ظاهر می‌گردد. آن‌چه برای خواننده از پیش معلوم است مشبه[5] و آن‌چه را به آن شباهت نسبت داده می‌شود مشبه به[6] می‌گویند. در واقع استعاره شکلی از مقایسه کردن است. هر چه دو چیزی که با هم مقایسه شده‌اند دورتر باشند، در اکثر موارد قدرت و جذابیت استعاره بیشتر است. ارسطو استعاره را یک تغییر خودتوضیح‌دهندهٔ موقتی، معمولاً در استفاده از یک عبارت اسمی، می‌داند. کوینتیلیان و سیسرو استعاره را یکی از آرایه‌های ادبی می‌پنداشتند که شباهت با یک چیز واقعی را در زیربنای خود دارد. در نیمهٔ قرن بیستم تحقیقات بیشتری بر روی استعاره انجام شد که رویکردها و حیطه‌های مختلفی را شامل می‌شد، از جمله کارکردهای استعاره، تنش بین معنای لفظی و ادبی، و منظورشناسی از دیدگاه

---

1. simile
2. metaphor
3. Addison, 1993
4. Addison, 1993
5. tenor
6. vehicle

پراگماتیسم.[1]

بنابراین در علم بدیع مقولات مهمی در استعاره و تشبیه فروگذار شده و در مقابل بیشتر به دسته‌بندی آن‌ها پرداخته شده است. به‌عنوان مثال می‌توان به بیش از ده نوع تشبیه وهمی و خیالی، مفرد و مرکب، مطلق، مشروط و مقید، تفضیل، مقلوب، جمع، تسویه، ملفوف و مفروق که خاص بدیع در زبان فارسی‌ست اشاره کرد. در زبان انگلیسی به بیان نمونه‌هایی از تشبیه کفایت شده یا به‌صورت موردی در متون خاصی بررسی شده است. «کلی‌نگری بینش غربی در مقابل جزئی‌نگری بینش فارسی قرار می‌گیرد که به بروز تفاوت‌های اساسی در نگرش آن‌ها می‌انجامد. برای مثال، تقسیم‌بندی‌های متعدد در انواع صور خیال ناشی از جزئی‌نگری بلاغت فارسی‌ست که در بلاغت انگلیسی ردپایی از این تقسیم‌بندی‌ها دیده نمی‌شود»[2].

هم‌اکنون دو گرایش مهم در بین محققان علم بدیع وجود دارد. اولین گرایش با رویکردی سنتی و نزدیک به ساختارگرایان، سعی دارد ساخت‌های زیربنایی زبان و ادبیات را کشف کند و توجه آن بیشتر به صنایع منفرد است و تلاش دارد بهترین مثال‌ها را برای هر صنعت از میان اشعار شاعران بزرگ بیابد. اما دومین رویکرد سعی می‌کند علم بدیع را به شکل کلی‌تر دیده و ترجیح می‌دهد به جای مجموعهٔ خشکی از تعاریف اصطلاحات ادبی، آن را به‌صورت یک نظریهٔ زیبایی‌شناسی صورت‌بندی کند. مثلا محققینی که بیشتر رویکرد اول را می‌پسندند، مهم‌ترین مشکل علم بدیع را دقیق نبودن تعاریف و جامع و مانع نبودن آن‌ها می‌دانند. اما محققینی که از رویکرد دوم بهره می‌برند ضمن قبول اشکالات محققین سنتی معتقد هستند که «عموم آرایه‌ها همواره از هم تفکیک شده‌اند و به تبع این امر، بررسی زیبایی‌شناسانهٔ تمام سخنان با دیدی تجزیه‌گرایانه انجام می‌شود. حال‌آن‌که در اثر گذر زمان و به مقتضای حرکتِ روش‌های خلاقیت زبانی به سوی پیچیدگی، آرایه‌های معنوی (و گاه لفظی) با هم آمیخته‌اند تا ساخت‌های تازه‌ای پدید بیاورند».[3]

بنابراین باید توجه داشت که تشبیه و استعاره بخش مهمی از فلسفهٔ هنر غربی را پوشش می‌دهد. مهم‌ترین نظریات دربارهٔ هنر در اکثر موارد مبحث استعاره و تشبیه را در دل خود دارند. به‌عنوان مثال کانت در کتاب نقد سوم[4] معتقد است همان فرایندی که ایده‌های زیبایی‌شناختی را در زیرمجموعهٔ مفاهیم زیبایی‌شناختی قرار می‌دهد در تمام هنرها یکی‌ست، چه مجسمه و یا نقاشی باشد و چه ادبیات و شعر. در واقع نبوغ هنرمند در تمامی رسانه‌های هنری به یک شکل عمل می‌کند. کانت معتقد است که هر دو فرم هنریِ نقاشی و ادبیات از طریق استعاره می‌توانند تأثیر زیبایی‌شناختی خود

1. Hills, 2017

۲. آقا حسینی، آقا زینالی، ۱۳۸۶ ۳. ایران زاده، ۱۳۷۷
۴. پارگراف‌های ۴۹ و ۵۹

را تولید کنند.[1]

در نتیجه همان‌طور که از این بحث برمی‌آید، صنایع بدیع لفظی و معنوی اصول و موضوعاتی را مورد بحث قرار می‌دهند که در زیرساخت‌های خود شباهت فراوانی با مباحث متناظر زیبایی‌شناسی غربی دارند. مباحث مربوط به فرم، استعاره و تشبیه که در علم بدیع از نظر فرمی مورد بحث قرار گرفته‌اند، بی‌شک از مهم‌ترین بخش‌های هر نظریهٔ زیبایی‌شناسی غربی هستند؛ اما تفاوت بر سر این است که در علم بدیع این مقولات از نظر ادبی مورد توجه بوده‌اند و صرفا صنایع ادبی فرض شده‌اند و در نتیجه در حوزهٔ هنرهای بصری، ناتمام باقی مانده‌اند.

نگاه در متن حاضر کاملا توصیفی‌ست و سعی بر آن بوده تا رویکردی اتخاذ گردد که در اکثر تحقیقات مورد غفلت قرار گرفته بوده است. در واقع این‌طور نیست که در ایران حوزه‌ای تحقیقاتی به نام زیبایی‌شناسی وجود نداشته، بلکه حوزهٔ مشابهی موجود است که باید مورد تحقیق روشمند قرار بگیرند تا با درک تشابهات و تفاوت‌های آن به صورت‌بندی و درک بهتری از زیبایی و هنرِ تاریخی فرهنگی ایران دست یافت.

ازاین‌رو صنایع بدیع لفظی و معنوی را می‌توان نظریه‌ای بلوغ‌نیافته در حوزهٔ زیبایی‌شناسی تصور کرد که همیشه خود را مشغول دسته‌بندی و یافتن مصادیق زبانی و ادبی کرده و هیچ وقت سعی نکرده دایره خود را گسترش داده و هنرهای بصری دیگر را نیز مشمول نظر کند. این محدودسازی در ادامهٔ تسلط فرهنگ دینی و الهیات اسلامی‌ست و تنشی که بین کلام و عرفان در تاریخ فرهنگ ایرانی همیشه موجود بوده است[2]. **ادبیات** خود را به‌عنوان یک شاخهٔ موازی، محافظه‌کار اما منتقد جریان حاکم یافته است، که برای درک بهتر خود علم بدیع را صورت‌بندی کرده و بسط داده است. در فرهنگ ایرانی اسلامی، الهیات از ساختار زیربنایی جامعه جدا نشده است و جایگاه اغراق‌آمیز خود را در اثر رشد خودآگاهی و ذهنیتْ به ادبیات و علم بدیع بخشیده است.

نتیجه‌گیری

طرح صحیح یک مسئله نیمی از مسیرِ یافتن راه‌حل‌های ممکن است. مسئلهٔ زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی دغدغه‌ای فراگیر است. نه از آن حیث که فلسفهٔ زیبایی‌شناسی هر قوم و کشوری با دیگری متفاوت است و مثلا نظرات کانت یا هگل دربارهٔ زیبایی‌شناسی روا نیست و برای هر کشوری باید یک فلسفهٔ زیبایی‌شناسی نوشت، بلکه زیبایی و هنر ایرانی سیر تحول متفاوتی را از غرب طی کرده است؛ به عبارتی دیگر این هنر تبارشناسی متفاوتی با هنر غربی دارد. با وجود این‌که امروزه تقریباً بیشتر

1. Nuyen, 1989

۲. رجوع شود به: Heidari, 2016

متون مهم فلسفه و زیبایی‌شناسی به فارسی ترجمه شده‌اند و حتی تدریس می‌شوند، جای مطالعات تبارشناسانه در هنر ایران خالی‌ست. بحث از زیبایی‌شناسی ایرانی بر سر فهم بهتر یک سنت هنری با تمام مؤلفه‌های منحصربه‌فرد آن است و این‌که چطور می‌توان این سنت فرهنگی هنری را بسط داد و مبنایی ساخت برای تولیدات بهتر در آینده. در واقع بحث بر سر این است که با مطالعهٔ روشمند سابقهٔ هنر ایرانی بتوان راه‌های تازه‌ای برای فهم گذشته و همچنین تولیدات خلاقهٔ آینده یافت که ضمن پاسخ‌گویی به نیاز هنرمندان ایرانی برای درک هویت و سابقه تاریخی خود، راهی برای تعریف و به قول هایدگر[1] درخشان کردن و نشان دادن پر زرق و برگ پیشینهٔ فرهنگی و تاریخی خود بیابند.

ازاین‌رو طرح بحث زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی به‌صورت روشمند با رویکردی جدید یک ضرورت علمی و عملی‌ست. تا در نتیجهٔ این صورت‌بندی جدید به فهم محققین از میراث فرهنگی هنریِ ارزشمند ایران کمک شود. همچنین مسئلهٔ هنر برای هنرمندانی که دغدغهٔ هنر ملی و معاصر (در معنای جهانی) دارند، به شکلی حل شود که جمع‌کنندهٔ خصوصیات ملی و جهانی هنر شود.

اما ضرورتِ یافتنِ این مبانی زیبایی‌شناختی به‌معنای بار کردن معنای امروزی هنر بر متون گذشته نیست، بلکه نیاز است هنر و زیبایی در همان بافت و سابقهٔ شناختی ایرانی جستجو شود. پیشینهٔ هنر و آثار هنری گویای این حقیقت است که تنها حیطهٔ هنری که قدمای ما در آن دست به نظریه‌پردازی و وضع اصطلاحات فنی برای توضیح و تفسیر زده‌اند، حوزهٔ ادبیات است. در نظریهٔ بدیع سعی شده تمامی صنایع لفظی و معنوی ادبیات یک‌به‌یک به شکلی ساختارگرایانه مورد تحقیق قرار بگیرد و سیاهه‌ای از صنایع تهیه شود که قدرت توصیفی بالایی دارند. با این همه علم بدیع این اصطلاح‌شناسی را هیچ وقت از حوزهٔ شعر و ادبیات بیرون نبرده است، یعنی علم بدیع هیچ وقت (به دلیل ساخت سیاسی اجتماعی) در حوزهٔ خطابه و اصلاح و نقد اجتماعی وارد نشده است و همچنین هیچ وقت (به احتمال زیاد به دلیل منع یا تشکیک فقهی در تصویرسازی) وارد حوزهٔ تصویرگری و نگارگری نیز نشده است. علم بدیع تنها به صورت‌بندی آرایه‌های شعری و درست کردن سیاهه‌ای از اصطلاحات و مثال‌های آن قناعت کرده است.

ازاین‌رو یکی از مسیرهای مهم جهت صورت‌بندی مسئلهٔ زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی روی آوردن به نظریهٔ بدیع است. این رویکرد می‌تواند به درک و فهم بهتر آثار و میراث فرهنگی هنر گذشته کمک کند و همچنین می‌تواند به نقطهٔ قوت هنرمندان امروزی تبدیل شود؛ به این دلیل که علم بدیع فارسی دارای دسته‌بندی‌ها و تمایزات منحصربه‌فردی در مسائل مهم زیبایی‌شناسی از جمله فرم، تشبیه و

---

۱. رجوع شود به: Dreyfus, 2005: 407-42

استعاره است.[1]

منابع

اشرافی مقدم، م (۱۳٦۷)، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده ششم تا یازدهم هجری قمری)*، ترجمه: پاکباز، رویین، تهران، نگاه، ۱۳٦۷.

آقا حسینی، حسین. آقا زینالی، زهرا (۱۳۸٦)، «مقایسه اجمالی صور خیال در بلاغت فارسی و انگلیسی» در *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دوره ۱، شماره ۱، ص ٤۹–۷۸، ۱۳۸٦.

ایران زاده، نعمت الله (۱۳۷۷)، «نظری به تدوین دانش بدیع در ادب فارسی» در *فصلنامه زبان و ادب*، دوره ۲، شماره ٦، ص ۱۰۳–۱۲۲، ۱۳۷۷.

احمدی، محمد. پورنامداریان، تقی (۱۳۹٦)، «درآمدی بر مهم‌ترین معانی اصطلاح رتوریک» در *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه* (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، علمی پژوهشی، شماره اول، ۱۳۹٦.

امین خندقی، جواد. موسوی گیلانی، سید رضی (۱۳۹٤)، «نقد دیدگاه سنتگرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی» *در ادیان مذاهب و عرفان*، شماره ۲۳، ۱۳۹٤.

خاتون آبادی، افسانه (۱۳۹٤)، «مقایسه سبک شناختی معماری مساجد ایرانی و شعر فارسی» در *فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی*، سال ۳، شماره ۹، ص ٤۹–٦۵، ۱۳۹٤.

دامغانی، احمد مهدوی (۱۳۹۳)، *بلاغت*، دانشنامه جهان اسلام، جلد ۳، ۱۳۹۳.

سارل، ناصر قلی خوان؛ درخشان، فاطمه سادات (۱۳۸۹)، «دوره بندی تاریخ دانش بلاغت فارسی» در *نقد ادبی*، س ۳. ش ۱۰. ص ۷–۳۳، ۱۳۸۹.

طباطبایی، صالح (۱۳۸٦)، «نقدی بر آثار هنر پژوهان غربی درباره تصویرگری در اسلام» در *خیال*، شماره ۲۱ و ۲۲، ص ٤۲–۷۱، ۱۳۸٦.

علوی مقدم، سید محمد (۱۳۸٤)، «مبانی بلاغت فارسی و عربی» در *فصل نامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۷ و ۸، ص ۷–۲٤، ۱۳۸٤.*

عبدالمنعم، محمد نورالدین (۱۳۸٤)، *بلاغت عربی و تأثیر آن در پیدایش و تحول بلاغت فارسی*، ترجمه: رضایی، ابولفضل. تقی‌پور، ابولفضل، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸٤.

قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۸۹)، «بازنگری در رابطه میان هنر و عرفان اسلامی با توجه به شواهد تاریخی» در *تاریخ و تمدن اسلامی*، دوره ٦، شماره ۱۲، ص ۱۷۵–۱۸۹، ۱۳۸۹.

۱. نظرات داوران محترم مجله شناخت بسیار مفید و ارزنده بود و باعث شد متن از لحاظ علمی ارتقا پیدا کند. به این وسیله نویسنده از داوران محترم قدردانی می‌کند.

کانت، ایمانوئل (۱۳۸٦)، *نقد قوه حکم*، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، ۱۳۸٦.

لیمن، الیور (۱۳۹۲)، *درآمدی بر زیبایی‌شناسی*، ترجمه: اردوبازارچی، نازنین؛ فندرسکی، جواد، تهران، نشر علم، ۱۳۹۲.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعت ادبی*، اهورا، ۱۳۸۹.

Addison, Catherine (1993), *From Literal to Figurative: An Introduction to the Study of Simile*, College English, Vol. 55, No. 4, pp. 402, 1993.

Bowei, David (2003), *Aesthetics and Subjectivity, from Kant to Nietzsche*, 2nd edition, Manchester University Press, 2003.

Heidari, Majid (2016), «The Plight of Aesthetics in Iran» in *Contemporary Aesthetics*, Vol. 14, 2016.

Hills, David (2017), *Metaphor*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.), 2017, URL: https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/metaphor/

Hillenbrand, Robert ed. (2000), *Persian painting: from the Mongols to the Qajars: studies in honour of Basil W. Robinson,* (Pembroke Persian Papers, 3.) xx, 331 pp. London and New York: I. B. Tauris in association with The Centre of Middle Eastern Studies, University of Cambridge, 2000.

Hurbert L. Dreyfus (2005), "Heidegger's Ontology of Art" in *A Companion to Heidegger*, Edited by Hurbert L. Dreyfus, Mark A. Wrathall, pp. 407-420, 2005.

Nuyen, A. T (1989), «The Kantian Theory of Metaphor» in *Philosophy & Rhetoric*, Vol. 22, No. 2, pp. 95-109s, 1989.

Ricoeur, Paul (1977), *The Rule of Metaphor, The Creation of Meaning in Language*, Translated by Robert Czerny with Kathleen McLaughlin and John Costello, SJ, Routledge Publication, 1977.

Tatarkiewicz, W. (1973), *Form in the History of Aesthetics*, pp. 216-225, in Weiner, Philip Paul. Editor in chief, 1968, 1973, "Dictionary of the History of Ideas"

http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp31715