دکتر مصطفی گرجی
افسانه میری

فراهنجاری‌های دهگانه اشعار قیصر

بررسی و تحلیل فراهنجاری‌های دهگانه اشعار قیصر

یکی از شاعران برجسته دانشگاهی در سده اخیر بی‌تردید زنده یاد قیصر امین پور است. او درحوزه شعر بزرگسال ۴۲۵ عنوان شعر سروده است که بررسی و تحلیل آنها به منظور جریان شناسی دقیق شعر پس از انقلاب امری ضروری است. در این مقاله ابتدا درباره عناصر برجسته سازی سخن و تقسیمات آن بحث شده و سپس ساختار شکنی‌های شعری قیصر امین پور، در هشت شاخه فراهنجاری‌های شعری (واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، گویشی، سبکی، معنایی و زمانی) بررسی و در ادامه، فراهنجاری‌های شعر او در دو شاخه تازه‌تر به نام‌های تداعی شنیداری و گفتاری بررسی و تحلیل شده است. تداعی دیداری به این معنی است که شاعر کلماتی را در متن می‌آورد که با نوشتاری خاص، کلمه‌ای دیگر را به ذهن تداعی می‌کند که اگر چه کلمه تداعی شده، به طور مستقیم در متن نیامده است ولی نوعی علقه و پیوند با کلمات دیگر متن دارد که مبین هوش شعری شاعر در به کار گیری ذاتی این کلمات در زنجیره گفتاری است. در تداعی شنیداری نیز با وجود نیامدن شکل اصلی کلمه تداعی کننده؛ هنگام شنیدن متن، کلمه‌ای دیگر، علاوه بر کلمه نوشتاری به گوش می‌رسد که باز تداعی کننده مفاهیمی جدید با معانی مختلف در حداقل کلمات به کار برده شده در متن شعری است.

کلمات کلیدی: برجسته سازی، فراهنجاری، تداعی دیداری، تداعی شنیداری.

مقدمه

وظیفه اصلی منتقد ادبی قبل از هر چیزی شناساندن آثار ادبی برتر به مخاطبان است و این مهم صورت نمی‌گیرد مگر با تفسیر و تفهیم متون برجسته و تازه‌ای که فهم آن برای عموم خوانندگان، تا حدودی مبهم و دشوار است.

منتقد ادبی می‌کوشد با تجزیه و تحلیل یک اثر ادبی در درجه اول ساختار و معنا آن را برای خوانندگان روشن کند و سپس قوانینی را که باعث اعتلای آن اثر ادبی شده است؛ توضیح دهد.

(شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲) بر این اساس نقد ادبی علاوه بر به کارگیری قوانین ادبی در توضیح یک اثر ادبی، برجستگی‌های شعری را در میان برخی شاعران نوپرداز کشف/ جعل می‌کند که باید برای آن قوانین جدید ادبی ترسیم یا توصیف کند.

در این میان شاعرانی چون قیصر امین پور، با ایجاد ساختار شکنی‌های جدید در عرصه ساختارهای شعری، از یک سو دیگران را به نوآوری‌های جدید شعری تشویق می‌کنند و از سویی دیگر در ایجاد قوانین جدید ادبی؛ به پیشرفت ادبیات، علوم ادبی و نقد زبان و فرهنگ جامعه ادبی خود کمک می‌نمایند. قیصر امین پور، شاعری است که در زمینه‌های ساختار متن اعم از «نوشتاری، منظوم و شعری» دارای برجستگی‌هایی است که در این مقاله فقط برجستگی‌ها و «ساختار شکنی‌های شعری» او در بستر تقسیم بندی‌های منتقدان ادبی چون لیچ مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

❑

عناصر برجسته سازی سخن (رستاخیز کلمات)

الف. گروه زبان شناسیک

علاوه بر موسیقی که باعث احیای دوباره کلمات مرده و روزمره شده زبان و گفتار مردم یک قوم می‌شود و زنجیره گفتاری معمولی را به شعر تبدیل می‌کند؛ استفاده از کلمات با زیر ساخت‌های متفاوت بر طبق زبان شناسی جدید، باعث ایجاد رستاخیز کلمات می‌شود.

این گروه جدید را شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر خود «گروه زبانشناسیک» نام گذاری کرده است که استعاره و مجاز، حس آمیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستان گرایی (Archaic)، صفت هنری، ترکیبات زبانی، آشنایی زدایی چون واژگانی، نحوی و پارادکس از این قبیل هستند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۸- ۱۰) او آشنایی زدایی را برجسته‌ترین و مهم‌ترین نوع ساختار زبان شعر می‌داند.

جی. ان. لیچ زبان شناس برجسته انگلیسی هم پس از طرح فرایند برجسته سازی به دو گونه از این فرایند توجه نشان داد. وی عقیده داشت که برجسته سازی به دو شکل امکان پذیر است.

خست آن که نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد و دوم این که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، او بر آن بود که عمل «برجسته سازی» خود از طریق دو شیوه «هنجارگریزی» و «قاعده افزایی» تجلی می‌یابد. (صفوی، ۱۳۷۴: ۴۳-۴۲) بر طبق تعریف فوق، حق شناس از اختلاط بین گونه‌های زبان در پدید آمدن نثر ادبی یاد می‌کند و برای زبان سه گونه نظم، نثر و شعر قائل شده است که نظم از طریق قاعده افزایی بر نثر به وجود می‌آید و شعر با گریز از قواعد دستوری زبان هنجار آفریده می‌شود. (صفوی، ۱۳۷۴: ۵۹-۵۸) در واقع شعر منظوم، شعری است که از طریق قاعده افزایی که بر برونه زبان استوار است (موسیقی کلمات) و گریز از هنجار که بر درونه زبان قرار می‌گیرد (گروه‌های زبانی)؛ می‌تواند برجسته سازی نماید. البته، آن طور که شفیعی کدکنی تاکید می‌کند؛ علت این که بعضی از اشعار نو، هیچ توفیقی در جا باز کردن در بین مردم نمی‌یابند؛ این است که اصل جمال شناسیک (Aesthetic) را رعایت نمی‌کنند و چیزی که باعث رعایت نکردن این اصل می‌شود، رعایت نکردن اصل رسانگی است: «خواننده علاوه بر احساس لذت جمالشناسیک باید از لحاظ رسانگی (Communication) هم با اشکال روبرو نشود، یعنی در حدود منطق شعر- البته منطق آن از منطق عادی گفتار بیرون است- احساس گوینده را تاحدی بتواند در یابد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۴)

ب. یاکوبسن و نظریه نقش شعری

به عقیده یاکوبسن پژوهش در مورد نقش زبانی بدون در نظر گرفتن مسائل کلی زبان به ثمر نخواهد رسید و از سوی دیگر بررسی زبان نیز مستلزم بررسی همه جانبه «نقش شعری» است. به نظر کورش صفوی، بهتر است به جای کاربرد «نقش شعری»، ازاصطلاح «نقش ادبی» استفاده کرد که لامارتینه آن را «نقش زیبایی آفرینی» می‌نامد. (صفوی، ۱۳۷۴: ۳۴) صورت گرایان فرایند برجسته سازی زبان را از نقش‌های ادبی زبان می‌دانستند و آن را در مقابل خودکاری، به کار می‌بردند. زبان خودکار بدون آن که شیوه بیان جلب نظر کند، به قصد بیان موضوعی به کار می‌رود؛ در حالی که به عقیده موکارفسکی «برجسته سازی، انحراف از مولفه‌های هنجار زبانی است و نه برای ایجاد ارتباط که برای ارجاع به خود به کار می‌رود.» (صفوی، ۱۳۷۴: ۳۶)

البته معیار مشخصی در تعیین زبان هنجار وجود ندارد و این که چه چیزی گریز از هنجار به نظر می‌آید مورد اختلاف زبان شناسان و نظریه پردازان است. همچنین مرز مشخصی بین نقش‌های مختلف زبانی نیز وجود ندارد. بنابراین یاکوبسن برای شناخت نقش ادبی یک سخن از محورهای همنشینی و جانشینی زبان استفاده می‌کند. زیرا چگونگی انتخاب یک واژه از میان واژگان معادل و مترادف آن در محور جانشینی و چگونگی همنشینی واژه‌های انتخابی بر محور همنشینی، جمله‌ای با نقش ارتباطی را به جمله‌ای با نقش زیبایی آفرینی مبدل می‌کند. او اعتقاد دارد برجسته سازی از دو طریق هنجارگریزی (وابسته به محتوای زبان) و قاعده افزایی (مربوط به صورت زبان) صورت می‌گیرد. (روبینز، ۱۳۷۰: ۶۵-۸۵) در بعضی از موارد آن طور که باید هنجارگریزی و یا قاعده افزایی بر روی زبان‌ها و ساخت‌های زبانی و بافت‌های نظم و نثر هر زبان مطابقت نمی‌کند.

به طور مثال، هنجارگریزی نحوی، یا به گفته ساده‌تر جابجایی نقش‌های مختلف دستوری در زنجیره گفتاری، در زبان ما و به خصوص در نظم و شعر منظوم زبان فارسی متداول بوده است و این موضوع دیگر

هنجارگریزی تلقی نمی‌شود، بلکه گاهی ساده و روان و سلیس سخن گفتن در وزن‌های عروضی دست و پاگیر، نشان دادن توانایی شاعر در بیان سخن است.
همان طور که حافظ با جابه جایی کلمات ابیات پیچیده شاعران گذشته و چیدن آن کلمات بر سبک و سیاق قواعد دستور زبان فارسی، آن ابیات را از آن خود می‌کند. یاکوبسن قاعده افزایی را چیزی فراتر از توازن (Parallelism) می‌داند که از طریق تکرار کلمات در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، به دست می‌آید.

انواع هنجار گریزی

همان طور که قبلا گفته شد، هنجار گریزی، نوعی برجسته سازی و نوعی انحراف از زبان است که به محتوای زبان بر می‌گردد. بر اساس تقسیم بندی لیچ به هشت بخش تقسیم می‌شود که هنجارگریزی معنایی بسامد بیشتری به نسبت دیگر بخش‌ها دارد:
۱. **واژگانی:** ساخت واژه جدید
۲. **نحوی:** جابجای عناصر سازنده جمله
۳. **آوایی:** به کار گیری آوایی که در زبان هنجار متداول نیست.
۴. **نوشتاری:** بدون تغییر در تلفظ واژه، مفهومی جدید بر مفهوم واژه می‌افزاید
۵. **گویشی:** ساخت‌هایی از گویش غیر از زبان هنجار در شعر وارد کردن
۶. **سبکی:** استفاده کردن از واژگان و یا ساختار زبان گفتاری
۷. **معنایی:** در هم شکستن همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار(استعاره، مجاز)
۸. **زمانی:** استفاده از گونه‌های غیر متداول زبان که در زمان قبل مورد استفاده بوده است.
به نظر می‌رسد باید بر این تقسیم بندی، موارد دیگر هم اضافه کرد و آن «فراهنجاری تداعی» در دو حوزه دیداری و شنیداری است که این مورد در بررسی اشعار قیصر امین پور، بیشتر بررسی می‌شود.

بررسی فراهنجاری‌های دهگانه در اشعار قیصر امین پور

انسان برای انتقال افکار و ایده‌های خود و برای ایجاد ارتباط با دیگران، از زبان خودکار و هنجار جامعه زبانی خود بهره می‌برد. در این شیوه بیان و به کار گیری زبان، هیچ گونه تلاشی برای جلب توجه شنونده و یا خواننده به عناصر ساخت زبان نمی‌شود و هدف اصلی رساندن پیام است.
در حالی که در زبان ادبی، تمام تلاش گوینده به برجسته ساختن نوع کلامی که به کار می‌برد و توجه به صورت پیام، هدف اصلی گوینده است. البته شفیعی کدکنی این نوع هنجار گریزی را - که از حالت برجسته ساختن زبان ادبی عاجز مانده اند- «خودکار شدگی» نام برده است. همان طور که پیشتر متذکر شدیم، امین پور در اشعارش، نوعی فرا هنجاری جدید به وجود آورده است.
این نوع از فراهنجاری به دو گروه شنیداری و دیداری تقسیم می‌شود که در ادامه فراهنجاری‌ها ی دیگر به آن‌ها می‌پردازیم.

۱. واژگانی

الف) به کار گیری کلمه و اصطلاحی که تا کنون در زبان به کار نرفته است که نوعی گریز از به کار گیری ساخت طبیعی و قانونمند واژگان زبان است:

«ای شکوه بیکران اندوه من
آسماندریای جنگلکوه من!»

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۴)

«شهرشب با داغیاد تو چراغان شد ولی
حالیا در سوگ چشمت حال آبادی خراب»

(امین پور، ۱۳۸۵: ۸۰)

همچنین کلماتی چون«نفسگریه» (همان: ۵۰)، «خوابخنده» (همان: ۱۱۳)، «گلبو» (همان: ۳۰)، «آتشباد» (همان: ۱۱۶) کلمات ساخته شده به صورت فراهنجاری واژگانی است.
ب) نوع دیگر فرا هنجاری واژگانی، به کارگیری ساخت ترکیبی دستوری جدید است. کلمات «کودکانگی، ناگهانگی، بی‌بهانگی و بی‌ترانگی» (همان: ۴۷-۴۵) به صورت مصدری و «خروار» (همان: ۶۱) با پسوند شباهت که با خروار به عنوان واحد سنجش وزن هم ایهام دارد.
ج) مورد دیگر از فراهنجاری لغوی و یا واژگانی، به کار گیری کلمه‌ای با نقشی جدید در جمله است.
قید «دیگر» همراه پسوند «تر» از این نوع فراهنجاری به حساب می‌آید. همین طور صفت «اندوه»

«از جمله دیشب هم / دیگرتر از شب‌های بی‌رحمانه دیگر بود / من کاملاً تعطیل بودم...» (۱)

(امین پور، ۱۳۷۲: ۳۵)

«هر چه شد انبوه‌تر گیسوی تو
می‌شود اندوه‌تر اندوه من! »

(امین پور، ۱۳۸۶: ۴۴)

۲. نحوی

الف. شاعر با جابجایی عناصر سازنده جمله، از قواعد نحوی زبان، عدول کرده و با ساختی جدید، فراهنجاری نماید. لازم است یاد آورشویم که قیصر، از معدود شاعرانی است که اشعار موزون و مقفی خود را با مهارت تمام همراه با چینش صحیح کلمات در زنجیره قواعد نحوی به کار می‌برد.
این خود عدول از هنجار مورد توقع و حک شده در اذهان است که همیشه توقع دارد شعر همراه با جابجایی و به هم ریختگی نظم اصلی زنجیره گفتاری باشد.
برای روشن شدن موضوع اشاره می‌کنیم به نامه‌ای ساده و خودمانی ولی «موزون» و «مقفی» و حتی «مردف»، که شاعر برای دوستش نوشته است و در طول این شعر ۱۷ بیت، کمتر جمله‌ای وجود دارد که از قاعده نحوی جملات زبان فارسی عدول کرده باشد. تا هر خواننده‌ای با خواندن این شعر احساس کند به جای شعر، نامه می‌خواند:

«سفره دلم دوباره باز شد
سفره‌ای که بوی نان نمی‌دهد
نامه‌ای که ساده و صمیمی است
بوی شعر و داستان نمی‌دهد:
... با سلام و آرزوی طول عمر
که زمانه این زمان نمی‌دهد
کاش این زمانه زیر و رو شود
روی خوش به ما نشان نمی‌دهد
یک وجب زمین برای باغچه
یک دریچه آسمان نمی‌دهد...»

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۸ـ ۹۷)

ب. شـفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، آشنایی زدایی نحوی را به گونه دیگر معرفی می‌کند. بر طبق نظریه او، فراهنجاری یا آشنایی زدای نحوی این اسـت که در سـاختار نحوی، در زنجیره همنشینی کلمات، کلمه‌ای را به کار ببریم که خلاف انتظار خواننده باشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۶-۳۰) فراهنجاری در ساختار نحوی بنا بر این تعریف، در اشعار قیصر امین پور به قرار ذیل است:

« آسمان را...! / ناگهان آبی است! /
(از قضا یک روز صبح زود می‌بینی)...»

(امین پور، ۱۳۸۵: ۱۰)

«...راستی / در میان این همه اگر / تو چقدر بایدی!»

(امین پور، ۱۳۸۵:۷۲)

۳. آوایی

الف) شـاعر بـا به کار گیری سـاخت آوایی متفاوت، حـروف و کلماتی متناسب با مفهوم و معنی نهفته در شعر، به کار می‌برد.

«درد اگر مرد است با دل راست رویارو شود
پس چرا از پشت سر خنجر زد و نامرد شد
سر به زیر و ساکت و بی‌دست و پا می‌رفت دل
یک نظر روی تو را دید و حواسش پرت شد.»

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۰)

کاربرد کلمه «پرت» به عنوان قافیه در این شعر و هم قافیه کردن آن با کلمات «نامرد»، «درد»، «زرد»، « سرد» و... به صورت ناگهانی به گوش ناآشـنا می‌آید و با فراهنجاری آوایی، «حواس پرتی» شاعر را دو چندان به نمایش می‌گذارد.

«همین دمی که رفت و باز دم شد
نفس نفس، نفس نفس خودش نیست.»

(همان: ۷۵)

که تکرار چهار بار کلمه «نفس» همراه با کلمات «دم» و «باز دم» نفس زدن را القا می‌کند[۲]

ب) انتخاب همخوان‌هایـی که در القای بهتر مفهوم بیت و به طور کلی شعر، تاثیر بسزایی دارد، نوعی دیگر فراهنجاری آوایی است. اگر چه این کار بر برونه زبان صورت می‌گیرد ولی چون بر لایه درونی شـعر هم اثر می‌گذارد، می‌توان نوعی برجسـته سـازی از نوع فراهنجاری به حساب بیاوریم.

«گفت: احوالت چطور است؟ /
گفتمش: عالی است /
مثل حال گل! /
حال گل در چنگ چنگیز مغول!»

(امین پور، ۱۳۸۵: ۶۹)

که آوردن همخوان‌های انفجاری «چ»، «گ» و «غ» خشـونت و سختی را تلقین می‌کند.

«دیگر سـلاح سرد سخن کار ساز نیست... » (امین پور، ۱۳۶۴: ۱۰) که آوردن حرف سایشی «س»، نرمی و سستی را تداعی می‌کند.

«...بگذار شعر من هم / چون خانه‌های خاکی مردم / خرد و خراب باشد و خون آلود / باید که شـعر خاکی و خونین گفت / باید که شـعر خشم بگویم... » (همان)

کـه انتخاب همخـوان «خ» آن هم در ابتدای هجا و هجـای تکیه دار، خشونت و سختی کلام را تشدید می‌کند.

۴. نوشتاری (دیداری) [۳]

در این نوع نوشته، شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه به وجود نمی‌آید، بلکه مفهومی، ثانوی بر مفهوم اولیه و اصلی می‌افزاید. شعر کانکریت (دیداری) یکی از شیوه‌های دیداری کردن شعر به جای شنیداری کردن آن است.

در این شعر صورت و حالت فیزیکی واژه‌ها، تصویری از معنای آن‌هاست. این شـعر نوعی نقاشی اسـت که در آن شاعر تصویری از معنا را ترسیم می‌کند.

«این روزها که می‌گذرد/
شادم / زیرا /
یک سطر در میان / آزادم /
و می‌توانم /
هر طور و هرکجا که دلم خواست /
جولان دهم /
- در بین این دو خط- »

(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۶)

«...چرا بی‌هوا سرد شد باد
چرا از دهن
حرفهای من
افتاد. »

(امین پور، ۱۳۸۵: ۴۱)

« با فرود
قطره
قطره

قطره‌های آب
روی خاک... »
(همان: ۱۲)

«چرا در آخر هر جمله‌ای که می‌گویم
توای نشانه پرسش نشسته‌ای به کمین؟»
(امین پور، ۱۳۸۶:۵۴)

۵. گویشی
در برخی موارد شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از گویش زبان معیار وارد شعر خود می‌کند که نوعی برجسته سازی به حساب می‌آید:
«ایـن زن که بود / که بانگ «خوانگریو»[۴] محلی را / از یاد برده بود؟ / «کل»[۵] می‌زد و سرود شعف می‌خواند... »
(امین پور، ۱۳۶۴: ۳۱)

... باید گلوی مادر خود را/
از بانگ" رود، رود" بسوزانیم /
تا بانگ" رود، رود" نخشکیده است/
باید سلاح تیز تری برداشت... »
(همان: ۱۷)

۶. سبکی
شاعر در این فراهنجاری، از لایه‌های اصلی شعر که همان گونه نوشتاری معیار اسـت گریز بزند و از واژگان یا ساخت‌های نحوی «گفتاری» بهره بجوید:
«از رفتنت دهان همه باز... /
انگار گفته بودند: /
پرواز! / پر واز!»
(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۹)

«دو زلفونت شب و روی تو ماهه
از این شب، روزگار مو سیاهه
دلم شد راهی دریای چشمت
از این پس کار چشمم رو به راهه
زدست کفر زلفت داد و بیداد
به درگاهت دل مو دادخواهه.»
(همان: ۶۹)

«آی روزگار... »های حسـرت دروغکی/ غم فراق دلبر به خواب هم ندیده همیشـه بی‌وفا / به جور کردن سه چار بیت سوزناک زورکی... »
(امین پور، ۱۳۸۵: ۴۷)

«... پس بهتر است درز بگیری /
این پاره پوره پیرهن /
بی بو و خاصیت را /
که چشم هیچ چشم به راهی را /
روشن نمی‌کند! »
(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۴)

۷. معنایی
حوزه معنایی به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت خاصی است. صنعت‌هایی چون استعاره، مجاز، حس آمیزی، تشخیص و پارادکس و... در چارچوب این مبحث می‌گنجند.
البته شـفیعی کدکنی برای به کارگیری این صنعت‌ها دوشرط را لازم و ضروری می‌داندکه فراهنجاری کلمات، به گروه کلمات بی‌مفهوم و معنی تبدیل نشـود و آن دو شـرط به کار گیری اصل جمال شناسیک و اصل رسانگی و ایصال است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۵)
پارادوکس
«... برگ‌های بی‌گناه /
با زبان ساده اعتراف می‌کنند /
خشکی درخت /
از کدام ریشه آب می‌خورد! »
(امین پور، ۱۳۷۲: ۷۴)
که «آب خوردن خشکی درخت» نوعی متناقض نما و یا همان پارادکس است.
«...دیگر نمی‌توانم /
این تارهای روشن را /
آرام پشت گوش بیندازم... »
(همان: ۶۵)
که «تار روشن» شاعر با به کار بردن ایهام در کلمه ی «تار» (رشته مو و تاریکی) در یک شگرد هنری نوعی پارادوکس ساخته است.
«کنار نام تو لنگر گرفت کشتی عشق
بیا که یاد تو آرامشی است طوفانی»
(امین پور، ۱۳۶۴: ۹۰)
که «طوفانی» بودن آرامش صفتی اسـت همراه با استعاره که نمایان گر تناقض بین آرامش و توفان هم می‌باشـد و این صفت مشـخصه عشـق است.
تشخیص
«آسمان تعطیل است /
بادها بیکارند /
ابرها، خشک و خسیس /
هق هق گریه خود را خوردند... »
(همان: ۶۹)

که بیکاری و گریستن صفات انسانی است که به باد وابر نسبت داده شده است.

«گویی که آسمان سر نطقی فصیح داشت
با رعد سرفه‌های گران سینه صاف کرد.»

(همان: ۸۳)

که آسمان، انسان سخندانی است که برای صاف شدن و کنار رفتن ابرهای ابهام خوابیده در اذهان مستمعین خود، با رعد صدایش همه را دعوت به سکوت و شنیدن پیام بارانی اش می‌کند.

«... دست سرنوشت /
خون درد را /
باگلم سرشته است.»

(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۷)

که سرنوشت، انسانی فرض شده که به دست خود درد - همان «خون دل خوردن» - را چون مایع حیات بخش در خمیر مایه وجود او سرازیر کرده تا بتواند آن را ورز دهد و از او انسانی جا افتاده و تکامل یافته بسازد.

«تن جاده از رفتنت جان گرفت
رگ راه جز رد پای تو نیست»

(امین پور، ۱۳۷۲:۱۴۲)

که جاده که خود استعاره از طریق و راه و مسلک شهید است (حضرت زهرا) انسانی نیمه جان و محتضری در نظر گرفته شده است که با شهادت این بانوی بزرگ، جانی مجدد می‌گیرد و زنده می‌شود.

حس آمیزی

«... من بوی بی‌پناهی را /
از دور می‌شناسم: /
بوی پلنگ زخمی را /
درمتن مه گرفته جنگل /
بوی طنین شیهه ی اسبان را /
در صخره‌های ساکت کوهستان /
بوی کتان سوخته را / در مشام ماه /
بوی پر کبود کبوتر را / در چاه....»

(همان: ۱۳۰)

که بو قائل شدن برای بی‌پناهی، پلنگ زخمی و طنین شیهه اسب و پر کبود کبوتر، حس آمیزی است.

«- اما چرا /
آهنگ شعرهایت تیره /
و رنگشان /
تلخ است؟...»

(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۳)

که تیره بودن آهنگ و تلخ بودن رنگ در این ابیات نوعی حس آمیزی است.

«خنده‌ی سبز سنگ‌ها از تو
هم صدا کوهسارها با تو»

(امین پور، ۱۳۸۵: ۹۷)

که رنگ سبز برای خنده حس آمیزی است.

استعاره

«ببین از چشمه می‌جوشد ترانه
زگل‌ها می‌کشد آتش زبانه
کبوتر می‌وزد بر روی هر بام
پرستو می‌چکد بر بام خانه»

(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۳)

که کبوتر استعاره از باد و پرستو استعاره از باران است.

«هر کس زبان حال خودش را ترانه گفت
گل با شکوفه، خوشه گندم به دانه‌ها
شبنم به شرم و صبح به لبخند و شب به راز
دریا به موج و موج به ریگ کرانه‌ها»

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۱)

علاوه بر تشخیص در این ابیات، شکوفه و دانه استعاره از کلمات شاعرانه گل و گندم است و شرم و لبخند و راز استعاره از آرایه‌های هنری شاعرانه چون «استعاره و تشبیه و کنایه»اند که شبنم و صبح و شب در ترانه‌های خود برای وصف معشوق خود به کار برده اند. موج، استعاره از آهنگ

حوزه معنایی به عنوان انعطاف پذیرترین سطح زبان، بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. همنشینی واژه‌ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت خاصی است.

ترانه‌های دریایی! است و ریگ‌ها استعاره از قافیه‌هایی هستند که موج در انتهای هر مصرع و بیتی که از درونش غلیان می‌یابد، نظم می‌دهد.

«...ناگزیر با صدایی از سکوت /
تاهمیشه /
روی برزخ دو پرتگاه /
راه می‌روم /
سرنوشت من سرودن است!»

(امین پور، ۱۳۸۵: ۳۲ـ۳۱)

که صدایی از سکوت استعاره از سخن گفتن همراه با کنایه (شعر گفتن) است.

«... پس بهتر است درز بگیری /
این پاره پوره پیرهن /

بی بو و خاصیت را /
که چشم هیچ چشم به راهی را /
روشن نمی‌کند! »

(امین پور، ۱۳۸۶: ۲۴)

که پیرهن استعاره از شعر است.

کنایه

«لب به آواز گشودم به لبم مهر زدند
چشمم آمد به سخن، سرمه به خوردش دادند»

(امین پور، ۱۳۷۲: ۹۴)

که سرمه به خورد کسی دادن کنایه از لال کردن اوست.

«اکنون که پا به روی دل ما گذاشتید
پس دست بر دلم مگذارید و بگذرید»

(همان: ۱۰۴)

که پا به روی دل گذاشتن کنایه از خواهش دل او را نادیده گرفتن است. دست بر دل کسی گذاشتن کنایه از یادآوری خاطرات تلخ که باعث آزار او می‌شود. (داغ کسی را تازه کردن است.)

«... ما /
لبخند استخوانی خود را /
در لابه لای زخم نهان کردیم /
صد سال آزگار / ماندیم /
و زخم‌های خشک ترک خورده را /
در متن لایه‌های نمک /
خواباندیم... »

(همان: ۲۶)

که این ابیات اشاره‌ای ظریف به دو کنایه معروف «استخوان لای زخم گذاشتن» و «نمک به زخم زدن» دارد که اولی به معنی تشدید درد و دیگری به معنی تازه کردن خاطرات تلخ گذشته است.

مجاز

«خوشا اشاعه خورشید در بسیط زمین
صدور نور به هر جا که آسمان تار است» (همان: ۱۴۰)

که اشاعه خورشید مجاز از نور خورشید است.

دارد سر شکافتن فرق آفتاب
آن سایه‌ای که در دل شب راه می‌رود. (همان: ۱۴۴)

که سر کاری را داشتن مجاز از تصمیم گرفتن است.

۸. زمانی

شاعر می‌تواند از گونه زمانی زبان هنجار بگریزد و صورت‌هایی را به کار ببرد که پیشتر از این در زبان، متداول بوده اما امروزه دیگر از آن واژه‌ها و یا ساخت‌های دستوری استفاده نمی‌شود. شفیعی کدکنی، این برجسته سازی را «باستانگرایی» نامیده و آن را به دو دسته نحوی و واژگانی تقسیم کرده است. (شفیعی کدکنی۱۳۶۸: ۲۶- ۲۴)

در ذهن، فرایادتر از هر یادی
در عشق، تو فرهادتر از فرهادی
خاموشی اگرچه، لیک در گوش زمان
فریادی و فریادتر از فریادی

(امین پور، ۱۳۶۳: ۴۷)

چگونه پا زگل بردارد اشتر
که با خود باری از دل دارد اشتر
گران باری به محمل بود بر نی
نه از سر، باری از دل بود بر نی

(امین پور، ۱۳۷۲: ۱۶۶)

اندوه من انبوه‌تر از دامن الوند
بشکوه‌تر از کوه دماوند، غرورم

(امین پور.. ۱۳۸۵: ۱۲۲)

۹. تداعی دیداری

در این فراهنجاری، شاعر سعی می‌کند با آوردن کلماتی که با تلفظ و یا نوشتاری خاص، کلمه‌ای را تداعی کند که مستقیم در آن بیت نیامده است ولی نوعی مراعات نظیر با کلمات دیگر دارد.

... تا لحظه لحظه در دل دریای دور /
امواج بی‌کران د قایق را /
پارو زنم!

(امین پور، ۱۳۸۵: ۶۴)

که «کلمه دقایق» در کنار امواج دریا و پارو زدن، یاد آور «قایق» هم می‌باشد.

ز دست کفر زلفت داد و بیداد
به درگاهت دل مو دادخواهه

(امین پور، ۱۳۸۶: ۶۹)

که «مو» با مصوت کوتاه «ُ» خوانده می‌شود، پس نمی‌توان آن را ایهام تناسب گرفت ولی چون همراه «زلف» آمده است یاد آور کلمه «مو» است

دلم پیوسته با لطف مدامت
که لطف دیگرونم گاه گاهه (همان: ۷۰)

که کلمه «مدام» علاوه بر ایجاد مراعات النظیر با کلمات «پیوسته» و «گاه گاه» در هجای دوم کلمه «دام» را تداعی می‌کند که پیوستگی دل را با این دام صد چندان می‌نماید.

باریده مگر نم نم نام تو به شعرم
باران ترنم شده‌ام در خودم امشب (همان: ۵۷)

که کلمه «ترنم» در این شعر همراه با کلمات «باریده»، «نم نم»، «باران» تداعی کننده دو کلمه «تر» و «نم» است که حال و هوای بیت را «بارانی تر!» می‌کند.

به آیین دل، سر سپردم دمادم

که یک عمر بی‌وقفه در خون تپیدم

(امین پور، ۱۳۸۵: ۱۰۸)

«دمادم» اگر چه همراه با «ســپردم» و «تپیدم» قافیه میانی می‌سازد و دارای موسیقی داخلی است و با کلمات «بی وقفه» و «یک عمر» مراعات النظیر است و دارای موســیقی معنوی، همراه با «خون»، تداعی کننده لفظ «دم» به معنی خون می‌باشد؛ که خونین بودن دل عاشق را بیشتر به ذهن القا می‌کند.

از هزار آینه، تو به تو گذشته‌ام
می روم که خویش را با خودم بیاورم

(امین پور، ۱۳۸۶: ۳۸)

«تــو به تو» چون همراه «خویش» و «خود» آمده اســت. تداعی کننده کلمه «تو» است که چون در کنار آینه ذکر شده و نسبت به حرف «به» به صورت قرینه آمده است، یاد آور توی گم شده در درون شاعر است که در بیت اول به آن اشاره دارد: «این منم در آینه، یا تویی برابرم؟»

با غم تو فارغم از کفر و دین
چشم تو سر چشمه ی عین الیقین

(امین پور، ۱۳۸۵: ۱۱۸)

که در کلمه «فارغم» یک بار دیگر کلمه «غم» به چشــم می‌خورد که تکرار غم را دربیت ایجاد نموده است.

۱۰. تداعی شنیداری [۶]

شــاعر کلمه‌ای را در شــعر خود می‌آورد که نه از طریق دیدن، که تنها با شــنیدن آهنگ آن کلمه و نســبت به کلمات اطراف آن برایش تداعی می‌شود.

خدا ابتدا آب را /
سپس زندگی را از آب آفرید /
جهان نقش بر آب /
و آن آب بر باد...

(امین پور، ۱۳۸۵: ۷۳)

که «زآب» بنابر خوانش آن در متن به صورت «عذاب» شنیده می‌شود و چون در مورد خلقت انسان سخن می‌گوید تداعی کننده این آیه شریفه می‌باشد: «لقد خلقنا الانسانَ فی الکبدِ» (سوره بلد، آیه ۴)

عشق عین آب ماهی یا هوای آدم است
می‌توان‌ای دوست بی‌آب و هوا یک عمر زیست؟

(امین پور، ۱۳۸۶: ۵۵)

که «هوا» در کنار کلمه آدم و کلمه «عشق»، تداعی کننده ی نام «حوا» می‌باشد.

«...دنباله ی قطار /
انگار هیچ گاه به پایان نمی‌رسد... /
...شب شعله می‌کشد /
با دود گیسوان تو در باد /
در امتداد راه مه آلود / در دود / دود / دود... »

(امین پور، ۱۳۸۵: ۳۳)

که کلمه «دود» علاوه بر معنی لغوی خود، هنگام تکرار، صدای بوق قطار را هم تداعی می‌کند.

«شب خیمه زد بر سایه روشن‌های نیزار
تا تار مژگان سیاهت را ببوسد»

(همان: ۱۰۲)

که شــب، بر سایه روشن نی زار خیمه می‌زند تا، تارهای مژه معشوق را ببوسد. در مصرع دوم کلمه «تاتار» را هم می‌توان شنید که با خیمه زدن و شبیخون زدن (در ســایه روشن) - هنگام شب- مراعات النظیر ایجاد کرده و گویی عاشق وحشی، رام او شده و برای بوسیدن مژه تار و سیاه او زمانی مناسب یافته است. (تاتار در هنگام شب بر سایه روشن نیزار خیمه می‌زند که مژگان سیاه تو را ببوسد.)

پی نوشت‌ها

۱. از این به بعد اشعاری که با سه نقطه ی ریز و بدون فاصله آورده می‌شود (...) نمایشگر این اســت که قطعاتی از شــعر بنا بر ضرورت، به وسیله ی نویســنده حذف شده است. قســمت‌هایی که شاعر، خود از این سه نقطه استفاده کرده است به صورت نقطه‌های پر رنگ و با فاصله می‌آید (...)

۲. فراهنجاری «نوشــتاری» نامی اســت که کورش صفوی در کتاب از زبان شناســی به ادبیات، به جای فراهنجاری «دیداری» بیان کرده است که همان تعریف را در بر دارد.

۳. این مثال از مقاله‌ی دکتر مصطفی گرجی تحت عنوان «مهم‌ترین موتیف‌ها و ویژگی‌های ساختاری دستور زبان عشق» در کتاب ماه ادبیات اخذ شده است. (ص ۸۳)

۴. «خوانگریو»: (مرکب از خواندن و گریســتن؛ حالتی است که زنان محلی خوزستان، در سوگواری خود، ابیاتی محلی می‌خوانندو می‌گریند)

۵. «کل زدن»: (آوایی که زنان محلی در عروســی سر می‌دهند)، «رود »: در زبان محلی به معنی فرزند است

۶. عنوان تداعی شــنیداری، خوانشــی دیگر از ایهام شــنیداری است و دو مثال اول این مبحث مثال‌های ایهام شــنیداری از دکتر گرجــی در همان مقاله در کتاب ماه ادبیات‌اســت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

منابع:

۱. امین پور، قیصر؛ ۱۳۷۲، آینه‌های ناگهان، تهران:نشر افق

۲. ۱۳۶۴، تنفس صبح، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۳. ۱۳۸۶، دستور زبان عشق، تهران: انتشارات مروارید

۴. ۱۳۶۳، کوچه آفتاب (گزیده رباعی و دوبیتی‌های انقلاب)، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی

۵. ۱۳۸۵، گلها همه آفتابگردانند. تهران: انتشارات مروارید.

۶. روبینــز، آر.اچ؛ ۱۳۷۰، تاریخ مختصر زبانشناســی، (ترجمه علی محمد حق شــناس)، تهران: نشرمرکز

۷. شفیعی کدکنی، محمد رضا؛ ۱۳۸۰، ادوار شعر فارسی، تهران: انتشارات سخن

۸. ۱۳۸۶، زمینه اجتماعی شعر فارسی، تهران: نشر اختران

۹. ۱۳۶۸، موسیقی شعر، تهران: انتشارات آگاه.

۱۰. شمیسا، سیروس؛ ۱۳۸۳، نقد ادبی، تهران: انتشارات فردوس

۱۱. صفوی، کورش؛ ۱۳۷۴، از زبانشناسی به ادبیات، ج ۱، تهران: نشر چشمه.

۱۲. گرجی، مصطفی؛ ۱۳۸۶، مهم‌ترین موتیف‌ها و ویژگی‌های ســاختاری« دستور زبان عشق»: ماهنامه «کتاب ماه»، سال اول، شماره ۸

۱۳. هارلنــد، ریچــارد؛ ۱۳۸۲، در آمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبــی از افلاتون تا بارت، تهران:نشرچشمه