فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سیزدهم، تابستان ۱۳۸۸: ۱۶۲ـ ۱۳۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۱۱/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۷/۰۶/۰۴

تحلیل تحول آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر

فاطمه مدرسی*
امید یاسینی**

چکیده

تصویر به آن دسته از فعالیت‌های ذهنی گفته می‌شود که در فرایند آفرینش هنری، در قوه‌ی خیال کشف می‌گردد. تصویر، عناصر بیگانه‌ی طبیعت را به هم پیوند می‌دهد و با ابداع حس و فهم مشترک، نسبت میان انسان و طبیعت را از سطح «این نه آنی» به سطح «این همانی» ارتقا می‌دهد. این سطح از صورت بندی‌های خیال، فقط زمانی گریبان شاعر را می‌گیرد که شاعر، منطق متعارف مکالمه و مفاهمه را فاقد قابلیت لازم برای حسی کردن معانی و مضامین شهودی و انتزاعی و تجارب ناب ببیند. لذا زبان را با انحراف هنرمندانه از هنجار منطق محاوره و منطق مکاتبه که مبتنی بر دلالت مطابقی و کارکرد ارجاعی است، خارج می سازد و در سطح کارکرد شاعرانه بازسازی می‌کند.

هر گاه انحراف غایتمند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. این پژوهش بر آن است از رهگذر هنجارگریزی تصویری، تحول آرایه های زیباشناختی در شعر معاصر را مورد بررسی قرار دهد تا مشخص گرداند که شاعران معاصر تا چه حد با استفاده از تصویرسازی‌های ادبی و آرایه‌های زیباشناختی از اشیا و پدیده‌ها عادت زدایی می‌کنند و به کلامشان صبغه‌ی هنری می بخشند. آیزر از نظریه پردازان نظریه‌ی دریافت، آگاهانه تأکید نهادن بر جنبه‌های زیباشناختی اثر را - که موجب کثرت معنایی و هنجارگریزی تصویری می‌گردد- برمی‌گزیند.

واژگان کلیدی: هنجارگریزی، هنجارگریزی تصویری، آرایه‌های زیباشناختی، نظریه‌ی دریافت، شعر معاصر.

---

* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه Fatememodarresi@yahoo.com
** دانشجوی دوره‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه Omidyasini@yahoo.com

created with nitroPDF professional

مقدمه

تصویر به آن دسته از فعّالیّت‌های ذهنی گفته می‌شود که در فرایند آفرینش هنری، در قوه‌ی خیال کشف می‌گردد. رستنگاه تصویر، تخیّل اختراعی است. تخیّل چیزی جز تجزیه و ترکیب صور محسوسات ترسیم شده در ذهن نیست؛ یعنی دست مایه‌ی تخیّل همان تجربه‌های حسی است که انسان پیشتر آنها را آزموده و در خیال خود آنها را انباشته و نگه داشته است. از اینجاست که نورتروپ فرای[1]، تخیّل را «عبارت از توانایی ساختن الگویی ممکن از تجربه‌ی بشری می‌داند» (فرای،۱۳۶۳: ۹) این تخیّل، مواد و مصالح تصاویر را از خزانه‌ی تخیّل انفعالی و تجارب حسی، گزینش و گردآوری می‌نماید و موفّق به کشف روابط معنی دار و نشانه مدار بین این مواد و مصالح از یک سو و اشیا و امور از سوی دیگر می‌شود. تصویر، عناصر بیگانه‌ی طبیعت را به هم پیوند می‌دهد و با ابداع حس و فهم مشترک، نسبت میان انسان و طبیعت را از سطح «این نه آنی» به سطح «این همانی» ارتقا می‌دهد. این سطح از صورت بندی‌های خیال، تنها زمانی ذهن شاعر را به خود اختصاص می‌دهد که شاعر منطق متعارف مکالمه و مفاهمه را فاقد قابلیّت لازم برای حسی کردن معانی و مضامین شهودی و انتزاعی و تجارب ناب ببیند. لذا زبان را از هنجار منطق محاوره و مکاتبه که مبتنی بر دلالت مطابقی و کارکرد ارجاعی است، خارج می‌سازد و آن را با انحراف هنرمندانه از هنجار گفتار و نوشتار در سطح کارکرد شاعرانه بازسازی می‌کند (نصری،۱۳۸۱: ۱۹). بنابراین، رویکرد به تصاویر شعری، تفنن نیست، بلکه رویکردی است که سبب هنجارگریزی تصویری در شعر برای راهیابی به خزانه‌ی توانش بالقوه‌ی زبان می‌شود. تصویر در شعر، به یاری عناصر گوناگونی پدید می‌آید که در آن، مجموعه‌ای با هم ترکیب می‌شوند و حالتی محسوس برای مخاطب یا خواننده به وجود می‌آورند؛ به گونه‌ای که مفهوم و معنایی که در پس هر تصویر قرار می‌گیرد، از رهگذر درک و احساس و تجسّم، به صورت غیر مستقیم به او انتقال می‌یابد و با عواطف وی در هم می‌آمیزد و سبب لذّت ادبی می‌گردد.

هرگاه انحراف غایتمند از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی[2] پدید می‌آید (آرلاتو،۱۳۷۳: ۱۴). به تلاش برای ایجاد فضاهای نو و

---

۱. Northrop Frye

۲. Deviation

راه‌های تازه و خلاف عادت در ادبیات، هنجارگریزی می‌گویند. هنجارگریزی عبارت است از: «انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف» (انوشه،۱۳۷۶: ۱۴۴۵). اگر این گریز از هنجارها، عالمانه و زیبا اتّفاق افتد، علاوه بر تشخّص کلام و بالندگی و استمرار حیات شعر، به غنای زبان نیز کمک می‌کند. شاعران توانا واژگان را از زبان می‌گیرند و به آفرینش می‌پردازند و سپس همان آفریده‌ها در خدمت زبان قرار می‌گیرند و زبان را بارور می‌سازند. هنجارگریزی در شعر معاصر، شگردی برای زیبایی‌آفرینی و امکانی است که با آن مناسبات و روابط تازه‌ای میان اشیا و پدیده‌ها به وجود می‌آید. تمام ایماژها و صنایع ادبی به نظر شکلوفسکی، در خدمت یک هدفند: هنجارگریزی. «عملکرد اساسی هنر، معکوس کردن روند عادت کردن است که ادراک ما در اثر روزمرگی به آن دچار گشته است. هدف شعر معکوس کردن این روند، ناآشنا کردن آن چه که ما بیش از اندازه به آن خوی گرفته ایم، است. هنر باید خلّاقانه، چیزهای عادی را غیر عادی کند و به این ترتیب، یک دید جدید، بچه‌گانه و غیر فرسوده به ما بدهد» (مقدادی،۱۳۷۸: ۳۷۴). هنجارگریزی تصویری یکی از انواع گوناگون هنجارگریزی در تقسیم بندی لیچ[1] است. صناعاتی از قبیل تشبیه، استعاره، نماد و تشخیص که به صورت سنّتی در چارچوب بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند، در مقوله‌ی هنجارگریزی تصویری هستند (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۴۴۵). در هنجارگریزی تصویری شاعر نظام معمول ساخت واژه یا جمله را بر هم نمی‌زند، بلکه با واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن خلاف رسم و عادت هنجار می‌باشد.

جامعه‌ی معاصر ایران شاهد تحولات و پدیده‌های تازه در عرصه مسایل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بوده است. پدیدار شدن هر یک از این مسایل و همچنین انقلاب ادبی نیما موجب دگرگونی نگاه شاعران به پدیده‌های مختلف و تحول در خلق تصاویر شعری گردید. شیوه تصویرگری شاعران معاصر و نوع نگاه آنها به هستی تابع اصولی است که با شعر گذشته متفاوت است. کشف حوزه‌های جدید صور خیال و نگاه تازه شاعر به اشیا و امور اطراف خود موجب گردید که تصاویر شعری هر شاعر، حاصل شهود شعری خود او باشد. بهره‌گیری از تصاویر موجود در محیط زندگی، گرایش به تصویرگری نمادین و هماهنگی تصویرسازی‌های شعری با هم، توجّه به محور عمودی و

---

۱. Leech

فرم ذهنی شعر در فرایند تصویرگری و وحدت تصویر با مضمون، سبب نزدیکتر شدن اثر به جوهر شعر و هنجارگریزی تصویری در شعر معاصر گردید.(۱) این موارد در شعر گذشتگان یا به‌کار نرفته، یا بسیار اندک مورد توجّه بوده است. در حالی که نیما و پیروان او، این اصول زیباشناسی را تا حد ویژگی سبکی گسترش داده، در قالب یک نظام زیباشناسانه منسجم ارائه کردند.

تجزیه و ترکیب صور ذهنی، همیشه همراه با ابداع و ایجاد روابط جدید میان آنها و پیدایی صورت‌های جدیدی است که ذهن، پیشتر آنها را آن‌گونه که تخیّل به وجود آورده، در جهان خارج ادراک نکرده است. بنابراین می‌توان تخیّل را به منزله‌ی توان آفرینندگی ذهن آدمی تعبیر کرد. به نظر هارگریوز[۱] تخیّل، «توان آفرینش ذهن است که ترکیب روانشناختی جدیدی را به وجود می‌آورد» (روزت،۱۳۷۱: ۲۵). آفرینندگی یا تصویرسازی در هر کاری همواره با لذّتی همراه است که آفریننده را برای ابداع صور جدید برمی‌انگیزد. لوسین آرت[۲] با آگاهی از انگیزه‌ی لذّت در آفرینش هنری می‌گوید: «نخستین و تنها دلیلی که شاعر را وادار به نوشتن شعر می‌کند، لذّت فوق العاده‌ای است که با نوشتن آن تجربه می‌کند» (روزت،۱۳۷۱: ۳۲۸). البته آفرینشی که در این مقام مورد توجّه است، آفرینش نخستین نیست؛ یعنی آن نوع آفرینشی نیست که می‌تواند خود الگوی آفرینش‌های دیگر باشد. بلکه نوعی دیگر از آفرینندگی است که موجب هنجارگریزی تصویری می‌گردد، به این معنی که شاعر تصاویر دیگران را گرفته، به مدد جهان‌بینی و عواطف خاص خود، آنها را دگرگون ساخته، به نام خود ثبت نموده است. چنان که به عقیده باشلارد[۳] «تخیّل شاعرانه آن نیست که تصویرها را بسازد، بلکه [باید] آنها را دگرگون کند» (بارت،۱۳۶۸: ۳۲). فیلودمو[۴] در تأیید ارزش تصاویر دگرگون شده می‌گوید: «اگر شاعری ماده‌ی زمخت و کار نشده‌ی اولیه را از دیگری وام گرفته بر روی آن به کار بپردازد و روان خود را در آن ماده بدمد، به دلیل آن که ماده‌ی اولیه از آن دیگری است، ارزش کار وی کاهش نمی‌یابد» (ونتوری،۱۳۷۳: ۸۶). شلگل[۵] نیز بر این

---

۱. Hargraves
۲. Lucien Arreat
۳. G. Bachelard
۴. Philodemos
۵. A.W. Schlegal

باور است که «مجاز و استعاره کهنه و فرسوده وجود ندارد. حتی کهن‌ترین تشبیهات نیز جای خود دارند. زیرا صورت‌های خیالی به واقع زیبا، جاودانه‌اند و هر چند که بارها به کار رفته باشند در دست شاعری اصیل حیاتی دوباره خواهند یافت» (ولک، ۱۳۷۴: ۵۷).

در این پژوهش بر آنیم تا از رهگذر هنجارگریزی تصویری، تحول آرایه‌های زیباشناختی در شعر معاصر را مورد بررسی قرار دهیم، تا نشان دهیم که اگر چه بسیاری از تصاویر شعری شاعران معاصر، تصویرسازی نخستین نیست، اما آن‌ها گاه در سطح تشبیه و استعاره و گاه در حیطه‌ی نماد و تشخیص و حس آمیزی، دست به هنجارگریزی می‌زنند. اکثر تصویر سازی‌هایشان حول محور جامعه اندیشی، انسان‌مداری و انسانیت‌گرایی دور می‌زند. این پژوهش در صدد مشخص کردن این امر است که شاعران معاصر تا چه حد با استفاده از تصویرسازی‌های ادبی سبب عادت ستیزی شده و به کلامشان صبغه‌ی هنری بخشیده‌اند.

نورتراپ فرای زبان شعر را زبان متداعی[۱] نامیده، می‌گوید: «شاعر زبان را به شیوه‌ای به کار می‌گیرد که اذهان ما را با آن متداعی می‌سازد. استعمال زبان متداعی مستلزم به کارگیری صنایع ادبی است که شامل تشبیه، استعاره، تشخیص و نماد و... می‌باشد» (فرای،۱۳۶۳: ۱۶). غایت به کارگیری زبان متداعی دست یافتن به «مولود طبیعی خیال» یعنی «تصوّر معنی‌دار» است (کروچه،۱۳۸۱: ۱۱۰). به نظر کروچه[۲] بیان هنری و زیبایی چیزی جز «تعین تصوّر» نیست (همان: ۱۰۵). از نظر فرای، دو نوع اصلی از تداعی وجود دارد که عبارتند از : قیاس[۳] و این همانی هنری[۴] .یعنی دو چیز یا مشابه یکدیگر یا در حکم یک چیزند. مقولات عمده‌ی این گونه تداعی‌ها، مجاورت زمانی و مکانی (مجاز) و شباهت و عدم شباهت (تشبیه و استعاره) است (ولک،۱۳۷۳: ۹۲). ابتدایی‌ترین نوع تلاش تخیّل برای نو پیوندی میان اجزای پراکنده، تشبیه و نهایت آن استعاره است؛ یعنی تشبیه، عناصر و اجزای متفرق و ناسازگار را به هم نزدیک می‌کند و استعاره آنها را در قالب هم فرو می‌برد.

---

۱. Associativ Language
۲. B. Groce
۳. Analogy
۴. Identity Function

از دیدگاه نظریه‌ی دریافت «هر اثر ادبی با هر درجه از انسجام از گسل‌هایی چند ساخته شده است. اثر ادبی سرشار از عناصر نامعین است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند و می‌توان آنها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد» (ایگلتون،۱۳۸۳: ۱۰۶). در شعر معاصر، استعاره و تشخیص و به ویژه نماد از جمله صورت‌های خیال هستند که تقریباً بیشترین عناصر نامعین شعر را - که موجب هنجارگریزی تصویری گشته است- متبلور ساخته اند. از نظر وولفگانگ آیزر[1] یکی از نظریه پردازان نظریه‌ی دریافت، یک اثر ارزشمند بیش از آن که صرفاً دریافت‌های پیشداده‌ی ما را تقویت کند، شیوه هنجارین دیدن را مورد دست‌اندازی یا تجاوز قرار می‌دهد و مجموعه علایم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می‌دهد. آیزر بر بعد اجتماعی خواندن آگاهی دارد، اما آگاهانه، تأکید نهادن بر جنبه‌های زیباشناختی اثر را - که موجب عادت ستیزی و هنجارگریزی تصویری می‌گردد- برمی‌گزیند(۲)

تشبیه

تشبیه «ادعای مانندگی بین دو چیز است» (شمیسا،۱۳۷۹: ۶۷). که معمولاً این ادعای همانندی به منظور توصیف، مانندگی، اغراق و مادی کردن حالات به کار می‌رود. راز زیبایی تشبیه در همانندی‌های پیش بینی نشده ای است که برای انسان کشف می‌کند. این نوع تشبیه که اغلب مشبهٌ بهی دورتر از حواس مردم عادی دارد، ذهن را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌سازد که این تلاش، منشأ لذت هنری است. تشبیه از مهم‌ترین عناصر تصویرسازی در شعر به شمار می‌آید و هسته‌ی اصلی تصویر و خیال شاعرانه را شکل می‌دهد. تصاویر خیالی شاعر، برگرفته از همان شباهتی است که ذهن خلاق شاعر میان عناصر طبیعت کشف می‌کند. «تشبیه بر اساس کشف نوعی مشابهت بین انسان و طبیعت خلق می‌گردد و شاعر که تا حدی باز آفریننده‌ی روابط انسانها با طبیعت و جهان است، از طریق تصویر، دست به برون افکنی ذهنی و گشودن عقده‌های روحی می‌زند و می‌کوشد به وسیله‌ی نیروی تخیّل خود، دنیای عینی را در حجره‌های جهان ذهنی خود منعکس گرداند» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تشبیه را بر خلاف استعاره «قیاس صریح معرفی کرده و ادات تشبیه را از عوامل پیدایی

---

۱. Wolfgang Iser

و وضوح قیاس دانسته است» (Guddon,1984;629). چارلز. اس. اسپرمن[1] قیاس را که اساس تشبیه است بالاترین درجه ی آفرینندگی می‌داند که ذهن بشر می‌تواند به آن برسد. او قیاس را «توانایی ذهن برای انتقال این یا آن رابطه از چیزی به چیز دیگر معرفی می‌کند» (روزت،۱۳۷۱: ۸۵).

برای نمونه به به شعر زیر از اخوان دقت کنید:

اما بسان باز پسین پرسشی که هیچ
دیگر نه پرسشی است از آن نه پاسخی
چشمی که خوشترین خبر سرنوشت بود
از آشیان روحی فرشته وار
کز روشنی چو پنجره‌ای از بهشت بود
خندید با ملامت، با مهر، با غرور
با حالتی که خوشتر از آن کس ندیده بود (اخوان،۱۳۸۷: ۱۱۴)

اخوان در شعر فوق چندین تشبیه را با روانی و زیبایی در شعر خویش به کار گرفته است. چشم را که با مهر و ملامت به روی او می‌خندد، به آخرین پرسشی که به دنبال خود پاسخی ندارد، تشبیه می‌نماید. آشیان آن را به پنجره‌ای از بهشت تشبیه می‌کند. این گونه تشبیهات به کلام او برجستگی خاصّی می‌بخشد و کاربرد این گونه تشبیهات به نوعی است که گویی تمام کلام بر محور آنها می‌گردد.

زبان موسوی گرمارودی، زبانی استوار و خالی از تصنع است. او عناصر خیالی را از منابع گوناگون می‌گیرد و خود را مقیّد به محدوده‌ی خاصّی نمی‌کند، از این رو در شعر او صور خیال، بکر و نوآیین و به تبع آن تعبیرات ابتکاری یافت می‌شود. شعر «در سایه سار نخل ولایت» در رثاء و منقبت حضرت علی (ع) و «خط خون» در مدح و مرثیه‌ی حضرت امام حسین (ع) از زیباترین و موفّق‌ترین شعرهای مذهبی است که در قالبی نو با نگاه شاعرانه و مضامین بکر، سروده شده است: در بخشی از شعر «خط خون» آمده است:

نام تو خواب را بر هم می‌زند
آب را طوفان می‌کند

---

۱. C. S. Spearman

کلامت قانون است
خرد در مصاف عزم تو/ جنون
تنها واژه‌ی تو خون است، خون
ای خدا گون. (موسوی گرمارودی،۱۳۸۳: ۱۶۹)

موسوی گرمارودی با تشبیه کلام به قانون از لحاظ استواری و قابل اجرا بودن و امام حسین(ع) را خدا مانند دانستن و همچنین توجّه به این نکته که نام آن حضرت آب را به طوفان تبدیل می‌کند و دیوانه گشتن خرد در مقابل عزم ایشان، تصویری زیبا آفریده است. شعر ضمن داشتن غنای هنری و جلوه‌ی زیباشناختی و اعتلای ذوقی از عمق فکر و معنویت برخوردار است.

ای. روزت، دو مکانیسم پر بها دادن[۱] و کم بها بودن[۲] را از لوازم پیوند میان دو صورت خیال معرفی می‌کند (روزت،۱۳۷۱: ۱۶۵) نمونه‌هایی از شعر حمید مصدق این نکته را روشن می‌سازد. در اشعار ذیل او باارزش‌ترین یا کم‌ارزش‌ترین خصوصیت اشیاء را مورد توجّه قرار می‌دهد و به کمک تداعی چیزی را می‌جوید که آن وصف ارجمند یا بی‌ارزش را به خوبی نشان دهد.

آواز مهربانی تو با من
در کوچه باغ‌های محبت
مثل شکوفه‌های سپید سیب
ایثار سادگی است (مصدق،۱۳۷۰: ۱۸۵)

هنگامی که «ایثار سادگی» به عنوان ارزشمندترین صفت «آواز مهربانی» در کانون توجّه شاعر قرار می‌گیرد، بلافاصله «شکوفه‌های سپید سیب» که این ویژگی را در کمال پیدایی نشان می‌دهد، به ذهن سراینده متداعی می‌شود. حمید مصدق با تشبیه «آواز مهربانی» آن هم در کوچه باغ‌های محبت- که خود اضافه تشبیهی زیبایی است- به «شکوفه‌های سپید سیب» و قرار دادن وجه شبه پکر «ایثار سادگی» در این تشبیه، تصویری دلنشین را خلق کرده که سبب هنجارگریزی تصویری در این شعر شده است. حمید مصدق در این شعر:

---

۱. hyperaxiomatization
۲. anaxiomatization

آیا جهان به وسعت دلتنگی است؟
از آن حصار سخت گذشتم
اما حصار خاطره ها را
-این حنظل همیشه به کامم-
ویران که می‌تواند؟ (همان:۱۷۵)

از آن جایی که تلخی ناشی از «حصارخاطره‌ها» را به عنوان کم بهاترین ویژگی خاطرات تلخ تلقی می‌کند، بیدرنگ «حنظل» که تلخ ترین میوه‌هاست در ذهن او تداعی می‌شود. او با تشبیه «خاطره‌ها» به «حصار» از یک سو و «حنظل همیشه به کام» از لحاظ «تلخی» از طرفی دیگر، رابطه‌ای نو میان مشبه و مشبهٌ به کشف می‌کند.

بی گمان نقش تشبیه در اتّحاد صور و معانی ذهنی، حصول پیوند این از آنی میان طرفین تشبیه است، پیوندی که بعد از تقویت و تناسی به پیوند این همانی استعاره تبدیل می‌شود؛ یعنی تخیّل با دست یازیدن به تشبیه، مشبه را داخل در نوع مشبهٌ به می‌کند. هر چه نوع طرفین تشبیه متفاوت و مختلف باشد، پیوند این از آنی به نهایت کمال خود می‌رسد و زیباترین تشبیهات خلق می‌گردد. به این ترتیب مشخص می‌گردد که زیباترین تشبیه ها، تشبیه معقول و محسوس به همدیگر است. در شعر

گیسوان تو پریشان تر از اندیشه من
گیسوان تو شب بی‌پایان
جنگل عطر آلود (همان:۴۱)

شاعر با قرار دادن مشبهٌ به‌هایی معقول: «اندیشه من» و «شب بی پایان» برای امری محسوس: «گیسوان» و «پریشانی» و بلندی وسیاهی به عنوان وجه شبه، تشبیهی زیبا آفریده است. از طرف دیگر چون تشبیه «اندیشه» و «شب» به «گیسو» چندان توجّه مخاطب را به خود جلب نمی‌کند، حمید مصدق گیسو را به اندیشه و شب مانند کرده و هنجارگریزی تصویری در شعر ایجاد کرده است.

یکی دیگر از شیوه‌هایی که این شاعربه‌وسیله‌ی آن دست به هنجارگریزی می‌زند و به ندرت در شعر شاعران دیگر مشاهده می‌شود، تشبیه مشبه به خود آن است که موجب تأکید بیشتر بر مشبه می‌گردد.

شب مثل شب شریر و سیاه است و پر ز درد

در شب شرارتی است که من گریه می‌کنم
و صبح بر صداقت من رشک می‌برد (همان: ۱۶۰)

تشبیه شب به خودش مؤید این نکته است که شاعر بهترین مشبهٌ به را برای شب از لحاظ شرارت، سیاهی و پر از درد بودن، برای بیان انتقادآمیز از شرایط حاکم بعد از کودتای ۳۲، همان واژه شریر و سیاه «شب» می‌داند، که با آفرینش این تشبیه موجب شگفتی مخاطب می‌شود. برای نشان دادن ابتکار این نوع تشبیه، قابل ذکر است که دکتر شریعتی، کتاب ارزشمند خویش را «فاطمه، فاطمه است» نام نهاده که نشان‌گر این مطلب است که فقط حضرت فاطمه بهترین و بی‌همتاترین مشبهٌ به برای مشبه حضرت فاطمه می‌باشد و از آنجا که دکتر شریعتی به خاطر شأن عظیم آن حضرت، نتوانسته در عالم خارج نمونه ای همانند او بیابد، لذا بهترین این از آنی را برای پیوند طرفین تشبیه، خود آن حضرت دانسته است.

شاعران معاصر از تشبیه بلیغ هم بسیار استفاده کرده‌اند. تشبیه بلیغ، تشبیهی است که «در آن ادات و وجه شبه هر دو حذف شده باشد، تأکید و مبالغه تشبیه، بسته به تناسی تشبیه است؛ یعنی فراموشی به خود بستن، بدین معنی که هر قدر آثار و علایم تشبیه در جمله کمتر و نامحسوس‌تر باشد، مبالغه‌ی آن در معنی بیشتر است. بدین سبب تشبیه بلیغ از تشبیه مؤکّد و مؤکّد از مرسل بیشتر بلاغت دارد» (همایی،۱۳۷۷: ۱۶۱). قیصر امین‌پور، در سرودن شعر نیمایی قرین توفیق بوده است. زبان ساده، روان، صمیمی، نزدیک به زبان محاوره و در عین حال استوار و به دور از هر گونه سستی در بیشتر اشعار امین‌پور به نیکی پیداست. وسعت اندوخته‌های زبانی و توانایی او در کاربرد لغات و اصطلاحات، تنوع خاصّی در سروده‌های وی به وجود آورده است که برای جولان در عرصه‌ی خیال و معنی دست شاعر را گشوده است. تنوع در لحن، از دیگر ویژگی‌های شعر امین‌پور است. آن جا که از حماسه‌ی پایداری سخن می‌گوید، کلامش لحن حماسی دارد. جایی که از عشق، عرفان و معنویت سخن می‌راند، سخن او تغزلی است و آن گاه که از درد می‌سراید، کلامش صمیمی و آکنده از سوز و گداز است. نمونه ذیل مؤید این مدعاست:

گرچه گریه‌های گاه گاه من
آب می‌دهد درخت درد را

برق آه بی گناه من ذوب می‌کند
سد صخره‌های سخت درد را
فکر می‌کنم
عاقبت هجوم ناگهان عشق
فتح می‌کند
پایتخت درد را (امین‌پور،۱۳۴۴: ۳۱)

قیصر امین‌پور با به کار بردن ترکیبات «درخت درد»، «صخره‌های سخت درد» و «پایتخت درد» و حذف ادات تشبیه و وجه شبه که مؤثرترین ارکان تداعی مشبه و مشبهٌ به هستند، به کمال مطلوب و زیبایی در این تشبیه دست‌یافته که سبب برجستگی و هنجارگریزی زبان او شده است. تعهّد شاعر و پیامی که در کسوت شعر ارایه می‌دهد، ارزش زیبایی‌شناختی و جلوه‌ی هنری کلام او را تحت تأثیر قرار نمی‌دهد. از این جهت می‌توان گفت در میان شاعران معناگرای انقلاب از جهت جذب مخاطب موفّق‌ترین شاعر است.

به اصطلاح شیلر[1]، شاعران ساده طبع که واکنشی بلاواسطه و غریزی به طبیعت نشان می‌دهند و آن را آن گونه که هست تصویر می‌کنند، بیشتر متوجه ظاهر هر آن چه می‌بینند، هستند. تشبیهاتی که اینان در آثارشان می‌آورند، اغلب از نوع محسوس به محسوس و مبتنی بر زودیاب ترین ویژگی‌های مشترک میان طرفین تشبیه است. در برابر این شعرا، شاعران «احساساتی که در طبیعت، کمال مطلوبی از دست رفته را می‌جویند، در شعرهایشان توصیفی خیالی از طبیعت به دست می‌دهند» (فالر،۱۳۶۹: ۳۵). اینان که از دریچه‌ی احساس فردی به اطراف خود می‌نگرند، در پس ظاهر آن چه می‌بینند، چشم به زوایای ناپیدا دوخته اند. از این رو تشبیهات آنان به دلیل دیریابی، لذّت کشف یک معما و عادت زدایی تصویری را برای خواننده ارزانی می‌دارد.

آتشین بال و پر و دوزخی و نامه سیاه
جهد از دام دلم صد گله عفریته آه (اخوان،۱۳۷۱: ۲۱)

اخوان «آه» خود را به گله‌هایی از عفریت که از دام رسته‌اند، تشبیه می‌کند و ویژگی مشترک آنها را منحوس بودن هر دو می‌شمارد. چنین ویژگی مشترک بین آه و

---

۱. Schiller

گله‌هایی از عفریت، نوعی هنجارگریزی و رهایی از تصاویر تکراری است. از آنجایی که اغلب تشبیهات حمید مصدق بر اساس روابط انتزاعی و اعتباری طرفین تشبیه شکل گرفته، بنابراین گزیری از انتساب او به گروه شاعران احساساتی نیست. در این تشبیهات- هر چند ممکن است اساس آن تشبیهات را از دیگران اقتباس کرده باشد- به سهولت می‌توان آثار هنر، احساس و روابط تازه میان طرفین تشبیه و در نتیجه هنجارگریزی را مشاهده کرد.

آسمانها آبی
پر مرغان صداقت آبی است
دیده در آینه صبح تو را می‌بیند (مصدق، ۱۳۷۰: ۴۵)

در نمونه‌ی فوق دیریابی خواننده در درک پیوند طرفین تشبیه «مرغان صداقت»، سبب هنجارگریزی تصویری است.

دقّت کامل و همه جانبه در انتخاب مشبهٌ به تشبیه، از عواملی است که بر حسن و زیبایی تشبیه می‌افزاید. به طور یقین، اهمیّت مشبهٌبه در ساختار تشبیه به دلیل دلالت آن بر درک شاعر از محیط اطراف خود، پررنگ‌تر از مشبه می‌باشد. وجه شبهی که خواننده را به دیدگاه شاعر رهنمون می‌سازد، برگرفته از مشبهٌبه تشبیه می‌باشد (شمیسا،۱۳۷۹: ۷۰) هنگامی که چیزی به عنوان مشبه در کانون توجّه شاعر قرار می‌گیرد، گروه متعددی از صور و معانی که به نحوی با آن همانندی دارند، به ذهن او متداعی می‌شود، آن گاه ذوق و قریحه‌ی شاعر مطابق تربیت و تهذیبی که یافته به گزینش یکی از آنها دست می‌زند.

و شعرهای من
این برکه زلال
تصویر پر شکوه تو را
در بر گرفته است (همان:۱۸۹)

هنگامی‌که چیزی با وصف بخصوصی یادآور «شعرهای من» (مشبه) شود، به دنبال آن تذکار، اشیایی که در آن وصف با آن چیز اشتراک دارند، به قسمت روشن ذهن بازآورده می‌شوند. هنرمند در این بازآوری، می‌تواند یکی از آن صور ذهنی را به حسب دلالت آشکار آن به وصف مطلوب «برکه زلال» (مشبهٌ به) انتخاب کند. انتخاب این

مشبهٌ به و وجه شبه «در برگرفتن تصویر» موجب آفرینش تشبیهی نو شده است. به این ترتیب خلق مشبهٌ به‌های جدید و ایجاد رابطه و پیوند ظریف میان طرفین تشبیه گاهی غرابت و زیبایی خاصّی به تشبیهات حمید مصدق بخشیده است.

و تو چون مصرع شعری زیبا
سطر برجسته ای از زندگی من هستی (همان:۵۵)

شاعر با قرار دادن «مصرع شعری زیبا» به عنوان مشبهٌ به، و وجه شبه: «سطر برجسته‌ای از زندگی من»، تصویر نسبتاً تازه‌ای آفریده است.

زندگی چون جمله‌هایی بود بی پایان
سربهای داغ
نقطه‌ای در انتهایی سطرهای مختصر بودند (همان:۴۷۲)

نقش تجارب شخصی و فضای حاکم بر جامعه در تداعی و گزینش مشبهٌ به در روند همانندسازی صورتهای ذهنی، در نمونه‌ی فوق به خوبی قابل مشاهده است. شاعر مشبه «زندگی» را به خاطر شرایط ناامیدی و ملال‌آور بعد از کودتای ۳۲ به «جمله‌های بی‌پایان» تشبیه کرده است و در ادامه مشخص می‌گردد که این «جمله‌های بی پایان» جمله‌های مختصری بوده که شاعر به خاطر ملال‌آور بودن زندگی آنها را بی‌پایان پنداشته که سرانجام به «سربهای داغ» (یأس و بی هدفی) منتهی شده‌اند.

استعاره

استعاره[1]، بزرگترین کشف شاعر و برجسته ترین امکانات در عرصه‌ی زبان ادبی است. استعاره در لغت به معنی عاریه خواستن است که شاعر واژه‌ای را با علاقه‌ی مشابهت، جانشین واژه‌ای دیگر می‌کند. کروچه این صورت خیالی را «ملکه‌ی تشبیهات مجازی» لقب داده است (کروچه،۱۳۸۱: ۴۵). میان استعاره و مجاز رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. در هر دوی آنها، معنی غیر حقیقی لفظ اراده می‌شود و خود لفظ نقش عاریتی دارد. «مهم‌ترین نوع مجاز، مجاز به علاقه‌ی مشابهت است که به آن استعاره می‌گویند» (شمیسا،۱۳۷۹: ۱۵۱).

---

۱. Metaphor

رومن یاکوبسن[۱] بر خلاف علمای علم بیان ما که استعاره را گونه‌ای از مجاز می‌دانند، آن دو را به اعتبار این که استعاره فشردن معانی با هم و مجاز جابه‌جایی یک معنی به معنای دیگر است، از هم جدا می‌کند (ایگلتون،۱۳۸۳: ۲۱۷) دیوید لاج بر نظریه‌ی یاکوبسن در مورد تمایز بین استعاره و مجاز بر اساس شباهت و مجاورت صحه می‌گذارد. لاج و یاکوبسن بر این باورند که مجاز با محور ترکیب در زبان بازی می‌کند؛ یعنی محور هم‌نشینی، در حالی که حوزه‌ی بازی استعاره عبارت است از محور انتخاب در زبان؛ یعنی محور جانشینی (مقدادی،۱۳۷۸: ۴۴۶). والاس استیونس در مورد انگیزه‌ی هنرمند برای در هم فشردن و گنجاندن دو معنی در یک لفظ چنین می‌نویسد: این انگیزه «تمایلی است در جهت تداعی و مآلاً این همانی ذهن بشر با آن چه در بیرون آن می‌گذرد» (فرای،۱۳۶۳: ۱۷). حذف ارکان تشبیه به‌دست شاعر توانا برای قرار دادن معنا در یک واژه، گرایشی است برای تداعی این همانی. زیرا، «انسان دوست دارد آن چه بر آن درنگ و تأمّل می‌کند و می‌خواهد از هر زاویه و در هر نوری ببیند و به دقّت کامل انعکاس آن را در چیزهایی مشاهده کند، با استعاره بیان نماید» (ولک،۱۳۷۳: ۲۲۱). استعاره از قوی‌ترین ابزار تخیّل و موجب تصویرگری در شعر و در نتیجه رستاخیز واژه‌ها می‌شود. استفاده از واژگان به صورت عادی برای مخاطب هیچ گونه لذّت ادبی به همراه ندارد، امّا هنگامی که شاعر کلمه‌ای را در مفهوم غیر قاموسی به کار گیرد، به شرط آن که موجب تعقید و تکلّف نگردد، سبب تأمّل و شگفتی خواننده و در نتیجه لذّت ادبی می‌گردد. شاید یکی از دلایل شاعران در استفاده از استعاره، همان هنجارگریزی زبان شعرشان باشد.

لذا معمولاً شاعران بزرگ، استعارات تازه‌ای به کار می‌برند که حاصل تأمل و کشف خود ایشان است.

کدام قله کدام اوج
مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ
در آن دهان سرد مکنده
به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسد؟ (فرخزاد،۱۳۶۸: ۳۵۴)

فروغ برای نخستین بار در شعر فارسی، «دهان سرد مکنده» را استعاره از گور گرفته

---

۱. Roman Jakobson

است. فروغ در مرحله‌ی پختگی شعر خویش با مهارت عجیبی به ذات پدیده‌ها نفوذ می‌کند، این سفر به درون اشیا کیفیتی به تصویرسازی‌های ادبی او داده که موجب عادت ستیزی شعر او گشته است.

شاعر برای به کمال رساندن پیوند یکسانی میان مستعارله و مستعارمنه، باید تا جایی که می‌تواند از به کار بردن ملایمات مستعارله، عرصه‌ی شعر خود را تهی سازد و به ذکر اوصاف و ملایمات مستعارمنه بپردازد، تا افزون بر قدرت این همانی طرفین استعاره خود، تصویر شعریش را از زیبایی ناشی از وحدت و تناسب اجزای منفرد بهره مند سازد. علمای علم بیان این گونه استعاره را، استعاره‌ی مرشّحه نام نهاده اند؛ یعنی استعاره ای که «مشبهٌ به را همراه با یکی از ملایمات مشبهٌ به ذکر می‌کنند. از آن جهت در این استعاره ادعای یکسانی و این همانی به اوج خود می‌رسد، به آن مرشحه می‌گویند یعنی تقویت شده» (شمیسا،۱۳۷۹: ۱۵۸،۱۵۹). مانند:

ببین ببین
گل سرخی میان باغ شکفت
به دست خصم تبه کار اگر چه پرپر شد
به ما نوید بهاران دیگری را داد
و خصم را آشفت (مصدق،۱۳۷۰:۳۲۶)

شاعر در شعر فوق، «گل سرخ» را استعاره از انقلاب مشروطه آورده است. این تصویر که اجزای آن در نهایت تناسب و یگانگی کنار هم چیده شده‌اند و همچنین آوردن استعاره‌هایی چون «شکفتن: شکل گرفتن، به وجود آمدن»، «پرپر شدن: سقوط کردن» و «نوید بهاران: امید داشتن به انقلابی دیگر» که می‌توان آن را پیروزی انقلاب اسلامی دانست- که هیچ نشانه و قرینه‌ی صریحی برای ماهیت مستعارٌله آنها ارایه نشده- هنجارگریزی تصویری به همراه دارد. درک این استعاره‌ها بعد از درنگ و تأمّل، سبب ایجاد لذّت ادبی مضاعفی می‌گردد.

گونه‌ای از استعاره که با نمود بالایی در شعر معاصر یافت می‌شود، استعاره مجرّده است؛ یعنی مستعارمنه با یکی از ملایمات مستعار له در کلام همراه می‌گردد. «از آن جایی که خواننده به سبب وجود قرینه فوراً متوجه‌ی مشبه می‌شود، به این‌گونه استعاره، مجرّده گفته‌اند؛ یعنی خالی (مجرد) از اغراق» (شمیسا،۱۳۷۹: ۱۵۸). در این استعاره در

این همانی مستعارٌله و مستعارٌمنه چندان اغراق نمی‌شود. استعاره مجرده، استعاره آرمانی است برای شاعرانی که تابع آفرینش صور جدید و بدیع خیالند، استعاره‌های این شاعران، بنا به ذوق نوجویی آنها باید همراه با قراین و نشانه‌های حاکی از مستعارٌله باشند. در شعر:

پشمینه پوش
در دره‌های یوش
با آن ردای کهنه به دوش
با لکنت زبان
کاهیده جسم و جان پیوسته در تدارک آتش
به کند و کاو
شبهاش در عبادت زرتشت وار خویش
سرگرم کار خویش
می‌کرد نو قبای کهن را به صد تلاش (مصدق،۱۳۷۶: ۴-۳)

«پشمینه پوش» به عنوان استعاره‌ی نیمایوشیج، برای اولین بار توسط حمید مصدق مطرح گردید. برای درک این استعاره، یافتن لوازم مشبه (مستعارله) یعنی دره‌های یوش و لکنت زبان، ذهن خواننده را از معنای مجازی به معنای حقیقی رهنمون می‌سازد. «قبای کهن» استعاره از قواعد و قالب شعر سنتی است که نیمایوشیج با تلاش فراوان آنها را در هم ریخت و شعر نو نیمایی را به وجود آورد. بهره‌گیری از استعارات ابتکاری در نمونه‌ی فوق، موجب تشخص زبان شاعر گشته است.

شاعران معاصر در روی آوردن به استعاره‌ی مجرده، دو انگیزه بسیار مهم دارند: یکی تحریک لذّت مخاطب از دیدن شیئی نه در جایگاه خود و دیگری ایجاد پویایی و سر زندگی در تصاویر شعری خود. مشاهده هر چیز – ولو زیبا- در جایگاه همیشگی نوعی یک نواختی و عادت در ذهن آدمی ایجاد می‌کند. حال اگر همان چیزها در جایگاه همیشگی به کار نروند، ذهن، با تجربه‌ی جدیدی مواجه شده و عادت ستیزی، اعجاب و لذّت را به همراه دارد. «داشتن آفتاب در اندیشه» (مصدق، ۱۳۷۰: ۳۱۰)، «قرار گرفتن زمستان دیر پا در قلب» (همان: ۳۵۲)، «مرگ آفتاب درخشان» (همان:۱۹۹)، «شعله نهفته به دهلیز سینه» (همان:۲۱۶) و «غلتیدن ستاره از چشم» (مصدق،۱۳۷۶: ۸۹) که

مبتنی بر وضع شیء نه در محل و موضع خود است، سبب ایجاد استعاره‌ی مجرده شده است.

نماد

نمادگرایی عبارت است از بیان غیر مستقیم موضوع؛ یعنی نویسنده یا شاعر به جای بیان مستقیم مفهوم با استفاده از نماد، موضوعی را که در ذهن دارد، به طور غیر مستقیم بیان می‌کند. «اصل کلمه‌ی سمبول[۱]، سوم بولون یونانی است که به معنای به هم چسباندن دو قطعه‌ی مجزّاست که از فعل سومبالو[۲] مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد» (سید حسینی،۱۳۸۴ :۵۳۸). لارنس[۳]، درباره‌ی نمادها می‌گوید: «نمادها نشانه‌ی پاره‌ای از احساسات و تجارب آدمی‌می‌باشند» (ویلیام،۱۳۶۳: ۷۵). بنا به گفته‌ی ژیلبر دوراند[۴]، نمادها برای بازنمایی آن چه که اساساً نمی‌تواند ادراک‌پذیر باشد و در خیال بگنجد، به کار برده می‌شود و نوعی «بازنمایی» است که معنای پوشیده‌ای را فاش می‌کند (روزت،۱۳۷۱: ۲۶۵) بنا به گفته‌ی رولان بارت«نماد، تشابهی جزئی بین یک صورت و یک اندیشه برقرار می‌کند و حاوی قطعیّت و یقین است» (بارت،۱۳۶۸: ۸۹). خلاصه آن که نمادگرایی «شناخت موجودات و اشیا به فرم احساسی است، به نحوی که امور مذکور، ادراک نشده باشد و قابل درک هم نباشد در آن فرم ویژه ی سمبلیک» (هوف،۱۳۶۵: ۱۳۱).

وجه اشتراک نماد و استعاره، بهره‌مندی هر دو صورت خیالی از تشبیه است. به نظر هربرت رید، نمادپردازی «چیزی نیست مگر انتخاب تشبیهاتی برای اندیشه‌های انتزاعی، مانند: کبوتر به جای صلح» (رید،۱۳۷۱: ۱۷۸) نماد نیز مانند استعاره ذکر مشبهٌ به و اراده مشبه است، منتهی مشبهٌ به در نماد صریحاً به یک مشبه خاص مشخص دلالت ندارد، بلکه دلالت آن بر چند مشبه نزدیک به هم و به اصطلاح هاله یی از معانی و مفاهیم مربوط به هم است. در استعاره ناچاریم مشبهٌ به را به سبب وجود قرینه‌ی صارفه حتماً در معنای ثانوی دریابیم، اما نماد در معنای خود نیز فهمیده می‌شود (شمیسا،

---

۱. Symbol
۲. Sumbollo
۳. D. H. Lawrence
۴. Gilbert Durand

۱۳۷۹: ۲۱۱) یونگ «در سراسر آثار خود، کلمه‌ی سمبول را به مفهوم معین و مشخصی به کار می‌برد و میان سمبول و نشانه قایل به تمایز و تفاوت است: نشانه، جانشین چیز واقعی و نمایش آن است و حال آن که سمبول معنای پهناورتری دارد و بیان کننده‌ی کیفیت روانی است که به دقّت قابل تنظیم و تحدید نمی‌باشد» (فوردهام،۱۳۴۶: ۴۰). همان‌گونه که مشاهده شد، تمامی این آرا و تعریف‌ها در این نکته مشترکند که نماد، صورتی ملفوظ و محسوس است برای نمایش امری فراحسی. نمادها همواره برای نمایش ماورای خود ، از اصل تشبیه پیروی نمی‌کنند، بلکه از شیوه‌های دیگری نیز (که به نحوی تداعی کننده‌ی مفاهیم خویش هستند) سود می‌جویند، در حالی که استعاره، همواره مقیّد به تشبیه است. بر این پایه می‌توان آن بخش از استعاراتی را که هنرمندان برای تداعی عواطف و احساسات توصیف ناپذیر خود وضع کرده‌اند، تحت عنوان نمادها مطرح ساخت.

دو دلیل عمده سبب گرویدن شاعر به سخنان نمادین است: مقتضیات هنری و شرایط سیاسی و اجتماعی. بی گمان، سخن ساده و صریح آن گاه که جامه ای نمادین بر تن می‌کند، به دلیل ابتکار، زیبایی و چند معنایی بودن - که به شدّت مورد توجّه پیروان نظریه ی دریافت می‌باشد- سبب هنجارگریزی تصویری در زبان شاعر می‌گردد.

تمام روز در آیینه گریه می‌کردم
بهار، پنجره‌ام را به وهم سبز درختان سپرده بود (فرحزاد،۱۳۶۸: ۳۵۲)

فروغ در شعر بالا، «آیینه» را نماد چشم، ذهن، نگاه و یاد بودها دانسته است.

درختان تناور دره سبز
بر خاک افتادند
سرداران بزرگ
بر دارها رقصیدند (امین‌پور،۱۳۶۴: ۷۴)

قیصر امین‌پور، «درخت» را نماد انسان‌های مقاوم و استوار می‌داند که در رژیم پهلوی شکسته و کشته می‌شوند. نمادها در اشعار حمید مصدق نیز، گستردگی معنایی خاصّی به واژه ها می‌بخشند. به نظر می‌آید اکثر نمادها در اشعار وی خاصّه نمادهایی که از رهگذر آنها به بیان مسایل اجتماعی و سیاسی پرداخته است، تازه و ابتکاری باشند.

created with nitroPDF professional

برای نمونه در شعر ذیل:

و من اندیشه کنان
غرق این پندارم
که چرا
خانه‌ی کوچک ما سیب نداشت (مصدق،۱۳۷۰: ۴۰)

قرار دادن واژه‌های سیب و نداشت بر روی یک زنجیره به عنوان نماد ناداری و حسرت سبب آفرینش نمادی‌نو و در نتیجه هنجارگریزی تصویری در این شعر گشته است. هر شعر نمادین، به سبب آن که متضمن چند معناست جذابیت خاصّی دارد که خواننده با هر بار خواندن، می‌تواند مفهوم جدیدی از آن دریافت کند که از دیدگاه نظریه‌ی زیباشناختی دریافت حائز اهمیّت است. در شعر ذیل:

باز کن پنجره را
من تو را خواهم برد
به سر رود خروشان حیات
آب این رود به سرچشمه نمی‌گردد باز
بهتر آنست که غفلت نکنیم از آغاز (همان:۵۱)

واژه‌ی پنجره نماد بیداری، گشایش و تلاش برای رسیدن به وضعیّت مطلوب است که در این شعر تصویری بدیع خلق کرده است.

دل من می‌سوزد
که قناری ها را پر بستند
که پر پاک پرستوها را بشکستند
و کبوترها را
آه، کبوترها را...
و چه امید عظیمی‌به عبث انجامید (همان:۵۵-۵۴)

استفاده از واژگان قناری، پرستو و کبوتر به عنوان نماد انسانهای آزاده و ظلم ستیز، سبب ایجاد چند معنایی در شعر و در نتیجه خلق تصویری بدیع گشته است. خفقان و سایه‌ی وحشت بعد از شکست نهضت ملی، حمید مصدق را بر آن داشته که اعتراض‌های سیاسی و اجتماعی خود را در پوشش نماد به خواننده انتقال دهد. کاربرد نمادهای

ابتکاری با خصوصیت چند معنایی، افزون بر آفرینش زیبایی‌های تصویری در اثر، سبب ایجاد شگفتی و کندوکاو ذهنی مخاطب می‌شود که لذّت ادبی بیشتری به ارمغان می‌آورد.

تشخیص

فرهنگ اصطلاحات ادبی، تشخیص[۱] را اعطای شخصیّت و تجسّد به برخی از صفات و اسناد توانایی‌هایی بشری به اشیا بی جان تعریف کرده است (Guddon,1984:501) قدمای ما تشخیص را در بحث استعاره‌ی مکنیه مورد بررسی قرار داده‌اند. از میان استعارات مکنیه، استعاره‌ای قابل تطبیق با تشخیص است که مشبه آن موجودی غیر زنده، یا امری معقول و ذهنی باشد و مشبهٌ به آن آدمی. رنه ولک با عنایت به این نوع بخصوص از استعارات، به این باور رسیده است که «شعر به شیوه‌های تفکر پیش از علم وفادار می‌ماند؛ شاعر دید جاندار پندارانه کودک و انسان نخستین را که سر نوع[۲] کودک است، حفظ می‌کند» (ولک،۱۳۷۳: ۲۳۵). به نظر ای. روزت[۳] «یکی از پیش بایست‌های مهم برای تشخّص دادن، چشم پوشی از تفاوت میان اشیای جانمند و بی جان است» (روزت،۱۳۷۱: ۲۶۳). انسان با ایجاد نزدیکی بین خود و محیط پیرامون خویش، بهتر می‌تواند تصوّر خویش را بیان دارد.

وز سوگ آن سرود
دیوانه شد درخت و
نسیم
گیاه و رود (شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ۸۰)

در شعر بالا از م. سرشک عناصر هستی، یعنی «درخت، نسیم، گیاه و رود» هرگز امکان دیوانگی ندارند. شاعر از رهگذر تشخیص به بیان نوعی درد تلخ که در اثر حمله تاتار برای افراد جامعه به وجود آمده است، نایل گشته است. او برای مضاعف جلوه دادن این درد و احساس ناگوار آن، عناصر هستی را در هیأت ویژگی‌های انسانی به جلوه گذاشته

---

۱. Personification
۲. archetype
۳. A. Roset

است.

برگ‌ها
گریه‌کنان ریختند
آسمان
کرده به تن پیرهن تعزیه
طبل عزا را بنواز ای فلک (صلاحی،۱۳۷۵: ۲۳)

صلاحی، شاعر معاصر در رثای شهادت امام حسین (ع) و بیان سوگ واقعه‌ی عاشورا به «برگ، آسمان و فلک» ویژگی انسانی بخشیده و از این رهگذر تأثیر شعرش را مضاعف کرده است.

اندوه را ببینی
با سایه‌ی درازش
که پا همپای غروب
لغزان
لغزان
به خانه در آید و کنار تو
در پس پنجره بنشیند (شاملو،۱۳۷۵: ۹۸)

شاملو در شعر فوق با جانبخشی به عنصر انتزاعی «اندوه»، تصویری زیبا خلق کرده است. شاعران معاصر در اکثر موارد، میان ویژگی‌های طبیعت و صفات مختلف انسانی، مقایسه‌ای ناخودآگاه انجام داده‌اند و در تصویرهای که از طبیعت به دست داده اند، خصوصیات مختلف انسانی را می‌توان مشاهده کرد. بی‌گمان به نیکی دریافته‌اند که «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرّفی است که ذهن شاعر در اشیا و عناصر بی جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیّل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد، در نتیجه هنگامی که خواننده از دریچه‌ی چشم شاعر به طبیعت و اشیا می‌نگرد همه چیز در برابر او سرشار از زندگی و حرکت و حیات می‌گردد» (شفیعی،۱۳۷۲: ۱۴۹). بررسی اشعار حمید مصدق گویای این نکته است که عناصر و پدیده‌های طبیعت، جایگاه خاصّی در شعر او دارند و پدیده‌های طبیعی بیش از مفاهیم انتزاعی، پذیرای صفات انسانی می‌شوند. برای نمونه در شعر زیر:

created with nitroPDF professional

قصه‌ی بی سر و سامانی من
باد با برگ درختان گفت
باد با من گفت:
چه تهیدستی مرد!
ابر باور کرد (مصدق، ۱۳۷۰: ۵۷)

عناصر طبیعی، چون باد و ابر نمی‌توانند قدرت تکلّم و اندیشه را که از ویژگی‌های انسانی است، داشته باشند، اما شاعر با یاری جستن از این عناصر و شخصیّت بخشی به آن‌ها تنهایی خویش را به تصویر کشیده است. از آن جایی که باد، سخنگوی قصه‌ی بی‌سر و سامانی او است و برگ شنونده‌ی این رنج نامه، شعر حرکت و پویایی خاصّی یافته است. به این ترتیب بیان قصه‌ی بی سر و سامانی شاعر به‌دست باد و گفتگوی باد با شاعر به عنوان یکی از مظاهر طبیعت، موجب هنجارگریزی شعر و لذت ادبی مخاطب می‌گردد.

ابر بارنده به دریا می‌گفت
گر نبارم، تو کجا دریایی؟
در دلش خنده کنان دریا گفت
ابر بارنده
تو هم از مائی (مصدق، ۱۳۷۰:۴۵۲)

در اشعار نیمایی حمید مصدق بیشتر تشخیصها بر گرفته از صفات انسانی است و مشبهٌ به تشبیه‌های او را خصایص انسانی تشکیل داده است. برای نمونه در شعر فوق حمید مصدق ویژگی‌های انسانی چون سخن گفتن و خندیدن را به «ابر» و «دریا» نسبت داده است.

دستان سایه جانب من آمد
یعنی
- برو
- که رخصت رفتن داد (همان:۱۱۶)

در این شعر حمید مصدق «سایه» را که خود بازتابی از انسان است، به جای انسان قرار داده تا حرکات و رفتارهای انسانی از او سر بزند و با این کار سبب عادت ستیزی

زبانی گردد.

نتیجه‌گیری

جامعه‌ی معاصر ایران، شاهد بسیاری تحولات و پدیده‌های تازه در عرصه مسایل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی بود. هر یک از این مسایل و همچنین انقلاب ادبی نیما، سبب دگرگونی نگاه شاعران به پدیده‌های مختلف و تحول در خلق تصاویر شعری گردید. بر پایه آنچه که در این پژوهش بر روی اشعار شاعران معاصر صورت پذیرفت، به نظر می‌آید:

۱) شاعران معاصر کوشیده‌اند با به‌کارگیری آرایه‌های زیباشناختی و تصویری، از کلام عادی رنگ و غبار عادت را بزدایند و دست به آفرینش صور جدید بزنند، البته آفرینشی که در این مقام مورد توجّه است «آفرینش نخستین» نیست؛ بلکه این صور تازه ناشی از تجربیات تازه و تحول محیط زندگی شاعران نسبت به دوره‌های قبل است.

۲) واکاوی اشعار شاعران معاصر بیانگر این نکته است که شعر آن‌ها با تشبیهات فراوان و در عین حال نسبتاً تازه‌ای آراسته شده است که از این رهگذر به آفرینش تصاویری تأثیر گذار همّت گماشته اند. تنوّع تشبیهات در شعر معاصر، نشانگر نگاه نو و کشف روابط تازه میان ارکان تشبیه می‌باشد. از سوی دیگر شاعران معاصر به استعاره، روی می‌آورند تا هم به این وسیله سبب لذّت خواننده از دیدن شیئی نه در جایگاه خود گردند و هم در تصاویر شعری خود، پویایی و سر زندگی ایجاد نمایند.

۳) اکثر نمادهای به کار رفته در اشعار معاصر از ویژگی ابتکار و تازگی برخوردار هستند، خاصّه نمادهایی که از رهگذر آنها به بیان مسایل اجتماعی و سیاسی پرداخته‌اند. باید اذعان داشت بهره گیری شاعران معاصر از نمادهای بکر با ایجاد کثرت معنایی و جنبه‌ی زیباشناختی- که از دیدگاه نظریه ی دریافت حائز اهمیّت است- سبب هنجارگریزی در شعر و لذّت ادبی خواننده می‌گردد.

۴) زیبایی تصاویر شعری معاصر که تشخیص در کانون آن قرار گرفته، ناشی از سه عامل است: به نهایت رسیدن پیوند این همانی میان دو چیز مستقل و جدا از هم، جریان نوعی حرکت و زندگی در متن تصویر و انگیزش اعجاب و شگفتی با دیدن رفتاری بخصوص از موجودی که در عالم واقع، صدور چنان فعلی از او قابل تصوّر نیست که

created with nitroPDF professional

موجب برجستگی و هنجارگریزی کلام می‌گردد.

۵) به طور کلی بهره گیری از تصاویر نو یکی از شگردهایی است که شاعران معاصر از طریق آن به اجزای شعر خود شکل داده و از این رهگذر میان اجزای طبیعت پیوندی بدیع به وجود آورده‌اند. آنان گاه در سطح تشبیه و استعاره و گاهی هم در حیطه‌ی نماد و تشخیص دست به هنجارگریزی زده و با به کارگیری این شگردهایی زبانی شعر خود را از ظرفیتی هنری برخوردار کرده‌اند. به گونه‌ای که غالب این آرایه‌ها با کاربرد ویژه‌ی خود رنگ عادت را از اشیا و پدیده‌ها زدوده، سبب هنجارگریزی تصویری گشته است.

پی‌نوشت

۱- ر.ک: زرقانی،۱۳۸۳: ۲۰۳

۲- ر.ک: ایگلتون،۱۳۸۳: ۱۱۵-۱۰۹

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آرلاتو، آنتونی(۱۳۷۳) درآمدی برزبان شناسی، ترجمه یحیی مدرسی،تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۱) آخر شاهنامه، چ دوازدهم، تهران، مروارید.
اخوان ثالث، مهدی(۱۳۷۸) زمستان، چ دهم، تهران، مروارید.
امین‌پور، قیصر(۱۳۶۴) تنفس صبح، چ دوم، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
انوشه، حسن(۱۳۷۶) فرهنگنامه ادب فارسی،تهران، سازمان چاپ و انتشارات. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
ایگلتون، تری(۱۳۸۳) پیش درآمدی بر نظریه ی ادبی، ترجمه عباس مخبر، چ سوم، تهران، مرکز.
بارت، رولان(۱۳۶۸) نقد تفسیری، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران، بزرگمهر.
براهنی، رضا(۱۳۷۱) طلا در مس، جلد اول، تهران، ناشر نویسنده.
روزت. ای(۱۳۷۱) روانشناسی تخیل، ترجمه دکتر اصغر الهی- پروانه میلانی،تهران، گوتمبرگ.
رید، هربرت(۱۳۷۱) معنی هنر، ترجمه نجف دریا بندری، چ چهارم، تهران، آموزش انقلاب اسلامی.
زرقانی، سید مهدی(۱۳۸۳) چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.
سید حسینی، رضا(۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، جلد دوم، چ دوازدهم، تهران، نگاه.
شاملو، احمد (۱۳۷۵) مرثیه‌های خاک، چ چهارم، تهران، امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۲) صور خیال در شعر فارسی، چ پنجم، تهران، آگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۷) هزاره دوم آهوی کوهی، چ سوم،تهران، سخن.
شمیسا، سیروس(۱۳۷۹) بیان، چ ششم، تهران، فردوس.
صلاحی، عمران(۱۳۷۵) گریه در آب، چ دوم، تهران، نیلوفر.
فالر، راجر و دیگران(۱۳۶۹) زبانشناسی و نقد ادبی، ترجمه مریم خوزان و حسن پاینده، تهران، نی.
فرای، نورتروپ(۱۳۶۳) تخیل فرهیخته، ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
فرخزاد، فروغ(۱۳۶۸) مجموعه‌ی کامل اشعار، تهران، نوید.
فوردهام، فریدا(۱۳۴۶) مقدمه ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه مسعود میر بهاء، تهران، سازمان انتشارات اشرفی.

created with nitroPDF professional

کروچه، بندتو(۱۳۸۱) کلیات زیباشناسی، ترجمه فؤاد روحانی، چ پنجم، تهران، علمی و فرهنگی.
مصدق، حمید(۱۳۷۰) تا رهایی (شامل پنج منظومه)، چ دوم، تهران، نو.
مصدق، حمید(۱۳۷۶) شیر سرخ، تهران، کانون.
مقدادی، بهرام(۱۳۷۸) فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر روز.
موسوی گرمارودی، علی(۱۳۸۳) صدای سبز، تهران، قویاتی.
نصری، عبدالله(۱۳۸۱) راز متن، تهران، آفتاب توسعه.
ولک، رنه(۱۳۷۴) تاریخ نقد جدید، جلد دوم، ترجمه ارباب شیرانی،تهران، نیلوفر.
ولک، رنه و آوستن وارن(۱۳۷۳) نظریه‌ی ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی.
همایی، جلال الدین(۱۳۷۷) معانی وبیان، به کوشش ماهدخت بانو همایی، چ هفتم، تهران، موسسه نشر هما.
هوف، گراهام(۱۳۶۵) گفتاری درباره ی نقد،ترجمه نسرین پروینی، تهران، امیرکبیر.
ونتوری، لیونلو(۱۳۷۳)، تاریخ نقد هنر، ترجمه دکتر امیر میلانی تهران، فردوسی- سیمین.
ویلیام. ج. گریس(۱۳۶۳) ادبیات و بازتاب آن، ترجمه بهروز عزب دفتری، تهران، آگاه.
- A. G. Guddon, (1984) A Dictionary of Literary Terms, England, Penguin Books.