فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره نوزدهم، زمستان ۱۳۸۹: ۹۲-۶۷
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱۱/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۰۹/۱۷

حس‌آمیزی: سرشت و ماهیت[۱]

مینا بهنام*

چکیده

این پژوهش تلاش می‌کند حس‌آمیزی را بر بنیان نگاهی‌شناختی به ساختار زبان، مورد بررسی و بازکاوی قرار دهد. بنیان نظری این تحقیق بر نظریات جوزف استرن، معناشناس؛ استفان اولمان، زبان‌شناس و آزگود دانشمند روان‌شناس استوار شده است. نویسنده از این رهگذر تلاش می‌کند تا ماهیت این عنصر زبانی را از استعاره تبیین و بر فرایندهای ادراکی و تأثیرات عاطفی و ذهنی گوینده هنگام کاربرد حس‌آمیزی تأکید کند. از این رو پس از طرح و تشریح فرایند شکل‌گیری حس‌آمیزی، آن را به عنوان یک مقولهٔ ادراکی و عصب‌شناختی مورد بررسی قرار داده، ساخت و ساختار حس‌آمیزی را با ذکر نمونه‌هایی از ادب فارسی تشریح می‌کند. آنگاه پدیدهٔ حس‌آمیزی در هنر و پدیده‌های زبانی (شعر و نثر) مورد بازکاوی قرار می‌گیرد. دستاورد علمی، پژوهش حاکی‌ازاین مطلب است که حس‌آمیزی به لحاظ ماهیت، استعاره‌ای است که در آن از یک مقولهٔ ادراکی به مقولهٔ ادراکی دیگر نوعی انتقال معنی، بربنیان تشابه و تداخل دیده می‌شود. این مسئله ریشه در ساختار استعاری و نظام گزینشی تفکر انسان دارد. همین امر سبب می‌شود که حس‌آمیزی در شاخه‌های گوناگون هنر از جمله سینما، نقاشی و موسیقی فراوان به کار گرفته شود. مکتب‌های ادبی نیز به حسب ایدئولوژی و تفکر گروهی خود، از حس‌آمیزی نه فقط برای تصویرآفرینی، بلکه برای انتقال معنی و تأثیر ادراکی بر مخاطب به گونه‌های متفاوتی بهره می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: حس‌آمیزی، ساختار، حواس پنج‌گانه، امور انتزاعی، تأثیر ادراکی و عاطفی، روان‌شناسی.

---

۱. از راهنمایی‌های ارزشمند استاد محترم جناب آقای دکتر محمود فتوحی در تدوین این پژوهش سپاسگزارم.
* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد Mn_behnam@yahoo.com

مقدمه

حس‌آمیزی[1] فرایندی است که از رهگذر آمیختن دو یا چند حس با یکدیگر ایجاد می‌شود. از آنجا که استعاره در زندگی روزمرهٔ ما همواره جریان دارد، حس‌آمیزی نیز که به زعم ما یکی از انواع استعاره است، در مکالمات روزمره به چشم می‌خورد[2]. ترکیباتی چون چشم شور و سیاه سرفه که صورت محاوره‌ای به خود گرفته‌اند و یا نگاه سرد و باد نرم از این قبیل هستند. همان‌گونه که یکی از رایج‌ترین گونه‌های آمیزش حواس، از درآمیختگی دو حس شنوایی و بویایی ناشی شده و ترکیبِ شنیدن بو کاربرد فراوان یافته است. تا آن جا که در زبان فارسی به سادگی فعل شنیدن جایگزین فعل استشمام کردن می‌گردد.

روشن است که در زبان هنر، ما دیگر با منطق گفتار سر و کار نداریم. به ویژه آن گاه که وارد قلمرو شعر می‌شویم واژگان می‌توانند معنای قاموسی خودشان را از دست بدهند و امکان تأویل پذیری را بیشتر برای خواننده فراهم کنند. با این همه نظام گزینش و ترکیب واژگان یا همان فرایند استعاره و مجاز[3] تا حد بسیاری به قوهٔ تخیل شاعر نیز وابسته است. بنابراین همین خیال‌پردازی شاعر و نظام ایدئولوژیک وی در میزان بهره وری از شگرد زبانی حس‌آمیزی بسیار مؤثر است. شلی شاعر رمانتیک، بر این باور است که با استفاده از قوای تخیل می‌توان به شباهت میان دو چیز دست یافت (هاوکس،۱۳۷۷: ۶۰) و از رهگذر یافتن شباهت‌ها آرایه‌های بدیع و شگفت‌انگیزی را آفرید. برای نمونه مولانا میان شیرینی که با حس چشایی پیوند دارد و وفا- که یک مفهوم انتزاعی است- ارتباط ایجاد کرده و از طریق حس ظاهر توانسته ادراک خودش را از آن مفهوم انتزاعی به مخاطب القا کند:

ای گل ز اصل شکری، تو با شکر لایق‌تری

شکر خوش و گل هم خوش، از هر دو شیرین‌تر وفا

1.synaesthesia.

۲. برای آگاهی بیشتر ر.ک: Lakoff, G., & Johnson, M. (1980) Metaphors We Live By. University of Chicago Press.۱ Chicago and London:

3.Metaphoric And metonymic Pole

ماهیت حس‌آمیزی: استعاره یا مجاز؟

در ماهیت و اساس حس‌آمیزی، میان علمای بلاغت اختلاف نظر وجود دارد. برخی بر اصالت مجاز در فرایند حس‌آمیزی تأکید کرده‌اند و برخی نیز بر این باورند که اساس حس‌آمیزی را استعاره شکل می‌دهد. پیش از این که منشأ حس‌آمیزی از استعاره را تبیین کنیم، لازم است نظر برخی از بزرگان بلاغت را بیان کنیم:

شفیعی کدکنی در *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۶۶: ۲۶۷) ماهیت حس‌آمیزی را استعاره دانسته و در *موسیقی شعر* (۱۳۵۸: ۱۵) این عنصر زبانی را شکل خاصی از استعاره یا مجاز بر شمرده است که البته به نظر می‌رسد میان سخن ایشان در این دو اثر تناقضی وجود ندارد؛ زیرا اصل حس‌آمیزی از استعاره و اساس استعاره از مجاز گرفته شده است[۱].

مجدی وهبه حس‌آمیزی را نوعی مجاز می‌داند و علاقهٔ موجود در آن را علاقه تأثیر یکسان روحی قلمداد می‌کند. گفتنی است از این علاقه در کتاب‌های بلاغت سخنی به میان نیامده است. در نمونه‌ای که ذکر می‌کند، به وضوح به تحلیل عنصر بلاغی حس‌آمیزی و تفاوت‌های آن با استعاره می‌پردازد. مثال مورد استفادهٔ وی «طعامٌ زاعق» است. وی می‌گوید در عربی برای غذای فاسد صفت «زاعق» به معنای موجودی صیحه زننده را به کار می‌برند و در زبان عربی این قبیل ترکیبات را «استعارة بالکنایه» می‌گویند. اماتفاوت حس‌آمیزی و استعاره آن است که استعاره بر پایهٔ علاقهٔ میان مشبه و مشبهٌ به بنا می‌شود، اما در حس‌آمیزی علاقهٔ یکسان بودن تأثیر روحی وجود دارد. طبق نظر وهبه میان خوراک فاسد و آوای وحشتناک، همانندی وجود ندارد، اما تأثیری که هر یک از این دو در ذهن مخاطب دارد، یکسان است (وهبه، ۱۹۸۴).

جرجانی در *اسرار البلاغه* نیز وقتی بحث قیاس و تشبیه بر مبنای وجه شبه را مطرح می‌کند نمونه‌ای را می‌آورد که در حقیقت ترکیبی حس‌آمیخته و گویای مقولهٔ انتقال و تداخل حسی است. او کیفیت شیرینی میان کلام و عسل را مشترک می‌داند و بین آن دو قیاسی ایجاد می‌کند اما این اشتراک در صورت ظاهر و به طور فیزیکی درک نمی‌شود؛ بلکه شباهت آن دو در کیفیت آنهاست؛ یعنی لذتی که هنگام خوردن عسل و

---

۱. یادآور می‌شود مراد از مجاز در تعریف شفیعی کدکنی، مقوله‌ای است که در قلمرو بلاغت سنتی مطرح است.

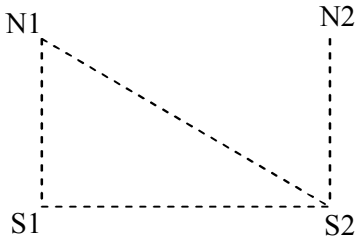
نیز حس لذت مشابهی که هنگام شنیدن کلامی زیبا و شنیدنی در درون ایجاد می‌شود که برای توصیف چگونگی آن از یکی از متعلقات حس چشایی؛ یعنی شیرینی بهره می‌گیرد (جرجانی، ۱۹۵۴: ۸۸).

به سبب اهمیتی که استعاره در قلمرو بلاغت غرب داشته است، پژوهشگران غربی به ویژه کسانی که با نگاهی زبانشناسیک به استعاره نگریسته‌اند، در این زمینه تحقیقات دامنه داری انجام داده‌اند و بر این اساس شاخه‌های مختلف استعاره از جمله حس‌آمیزی نیز مورد بررسی قرار گرفته است. از این میان جوزف استرن[1]، دانشمند معناشناس، مبنای حس‌آمیزی را استعاره بر می‌شمرد و بر عنصر همانندی و مشابهت در تأثیر ادراکی و عاطفی به عنوان یکی از عوامل پدیدار شدن حس‌آمیزی تأکید می‌ورزد. استفان اولمان[2] نیز از زاویهٔ دید یک زبانشناس، که به مبانی‌شناختی زبان نیز توجه دارد، به مبحث حس‌آمیزی می‌نگرد و بر این باور است که اساس حس‌آمیزی نیز با مقولهٔ تغییرات معنایی و انتقال که خود از پایه‌های سازه‌ای استعاره نیز هست، شکل می‌گیرد (اختیار، ۱۳۴۸: ۱۸۴).

تبیین ظهور حس‌آمیزی از استعاره

برای این که بتوانیم فرایند شکل‌گیری یک تصویر یا ترکیب حس‌آمیخته را تشریح کنیم، لازم است که به اهمیت دو عنصر شباهت و انتقال که در ایجاد انواع استعاره نقش اساسی دارند تأکید بیشتری شود. استفان اولمان معتقد است که در لحظهٔ وقوع استعاره، یک ویژگی مشترک بر مبنای رابطهٔ مشابهت میان دو امر به چشم می‌خورد. در توضیح این مطلب اضافه می‌کند که دو مفهوم S1 و S2 در حوزهٔ هم‌نشینی در چند ویژگی هم گون هستند و همین امر سبب می‌شود که در لحظه‌ای مناسب تنها همین مخرج مشترک در مدار معنایی آن دو مورد توجه گوینده قرار گیرد. در همان لحظه لفظی که به مفهوم S1 تعلق دارد مثلاً N1 برای نامگذاری S2 نیز کافی به نظر می‌رسد. گرچه طبیعتاً S2 هم برای خود لفظی خاص یعنیN2 دارد، در آن لحظه توجه گوینده را به خود جلب نمی‌کند. نمودار این فرایند به شکل صفحه بعد طراحی شده است:

1. Stern, Jozeph
2. Ullmann,Estephen



از دیدگاه اولمان حس‌آمیزی هم یکی از مقولاتی است که با تغییرات معنایی مرتبط است (ابودیب، ۱۳۷۰: ۸۱). بدین گونه که همین جانشینی مفهوم N1 برای S2 در محدودهٔ حواس پنج‌گانه نیز رخ می‌دهد و در پی آن دو حس با یکدیگر آمیزش می‌یابند. در حقیقت نوعی تشابه ادراکی- عاطفی در فرایند شکل گیری حس‌آمیزی در محدودهٔ دو یا چند حس از حواس پنج‌گانه تأثیر مستقیم دارد، زیرا در یک لحظه در قلمروهای ادراکی یک شخص، نوعی قیاس و مشابهت میان دو حس مشاهده می‌شود؛ مشابهتی که می‌تواند تأثیری واحد را در فضای ادراک ایجاد کند و یا عاطفهٔ مخاطب را درگیر آمیزش حواس کند. قطعهٔ منثور زیر از مکتوبات شمس الدین تبریزی نمونهٔ خوبی است که هر دو نوع تشابه را با خود به همراه دارد:

روشنایی می‌بینید از دهانم فرو می‌افتد،
نور برون می‌رود از گفتارم،
در زیر حرف سیاه می‌تابد.

یکی دیگر از نظریه پردازان استعاره استرن است. او تلاش می‌کند طبقه‌بندی جامعی از اقسام استعاره بر اساس وجه شبه ارائه کند. از دیدگاه وی استعاره‌ها بر مبنای وجه شبه به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱. تشابه در صورت ظاهری یا دو پایهٔ استعاره
۲. تشابه در کیفیت، نقش و رفتارهای آنها
۳. تشابه در تأثیرات ادراکی یا عاطفی

وی گونه‌های استعاره را بر مبنای ویژگی‌هایشان در یکی از این سه دسته جای می‌دهد که حس‌آمیزی در دستهٔ سوم جای می‌گیرد (ابودیب، ۱۳۸۴: ۲۳۴). او معتقد است تأثیرات عاطفی سبب اصلی انتقال صفات در دو حس است. تعریفی که وی از

استعاره‌های حس‌آمیخته (حس‌آمیزی) به دست می‌دهد نیز بر همین اصل تأکید دارد. میان تعریف وی با تعریف رایج از حس‌آمیزی یعنی بیان صفتی مربوط به یک حس از رهگذر به کار بردن صفتی که به حس دیگری تعلق دارد، تفاوتی مشاهده نمی‌شود، جز این‌که نگاه وی بیشتر معطوف جنبه‌های ادراکی و عاطفی این مقوله شده است.

حس‌آمیزی مقوله‌ای ادراکی و عصب‌شناختی

از دیدگاه روان‌شناسان، تجلی‌های روان‌شناختی و دریافت‌های ذهنی افراد، در آفرینش یک ترکیب حس‌آمیخته بسیار مؤثر هستند. تعریفی که از این منظر می‌توان از حس‌آمیزی ارائه داد این است که حس‌آمیزی پدیده‌ای عصب‌شناختی است که در آن تحریک یک حس به طور **ناخود آگاه** منجر به واکنش حس دیگر می‌شود.

تحقیقات روان‌شناختی نشان داده است که بسیاری از انسان‌ها حس‌آمیز[1] هستند، ولی آنقدر بدان خو گرفته‌اند که حضور آن را در قلمرو ادراکی خود احساس نمی‌کنند. وَن کمپن[2] یکی از پژوهشگرانی است که به مقولهٔ حس‌آمیزی در دانش‌ها و هنرهای گوناگون پرداخته است. او فصلی از کتابش را به مباحث روان‌شناسی حس‌آمیزی اختصاص داده است. در این اثر از پژوهش‌های گوناگونی که عصب‌شناسان در زمینهٔ چگونگی ایجاد حس‌آمیزی انجام داده‌اند یاد می‌کند(۱). برای نمونه در یک آزمایش روان‌شناسی، فضای ادراکی یک کودک را با فضای ادراکی یک فرد بالغ در لحظهٔ بوییدن سوپ تطبیق کردند و دریافتند که فرد بالغ بوی سوپ را به خوبی تشخیص می‌دهد اما یک کودک در سنین پایین نیاز دارد که از دو حس بویایی و چشایی خود به طور هم‌زمان استفاده کند تا نوع غذا را تشخیص دهد و از این مطلب نتیجه می‌گیرند که کودک، در اوان زندگی، دچار تداخل حواس در فرایند ادراکی خود است. وی همچنین اشاره می‌کند که مدت‌ها روان‌شناس‌ها و نرولوژیست‌ها اعتقاد داشتند که قلمرو حواس پنج‌گانه در بدو تولد از یکدیگر جدا نیستند و تفاوت آنها از پنج تا شش ماهگی آشکار می‌شود. بنابراین هرکسی در آغاز ولادتش یک حس‌آمیز است؛ اما این جابه‌جایی حسی به مرور زمان از میان می‌رود. با این‌همه شواهد اندکی برای این واقعیت در دست است

1. Synaesthete
2. Campen, Cretien van

(کمپن، ۲۰۰۶: ۱۸۵). اکنون این پرسش مطرح می‌شود که در قلمروهای ادراکی چه رویدادی رخ می‌دهد و مغز چه سازوکاری را در پیش می‌گیرد که سبب انتقال صفات بعضی از حواس به حریم حواس دیگر شده، و لغزش‌های زبانی از نوع حس‌آمیزی را ایجاد می‌کند؟ روان‌شناسان بر این باورند که افراد مبتلا به جابه جایی حسی همواره جریان شدیدی از تأثیرات حسی را دریافت می‌کنند که دیگران از درک آن محروم هستند؛ برای مثال می‌گویند که رنگ سفید بوی آبی می‌دهد و یا علف بوی بنفش می‌دهد و مزهٔ لیموترش تیز است. به دیگر بیان آنها زبان را به شکل ابزاری جهت نمایش رنگ‌ها می‌بینند (لارنس ترسک، ۱۳۸۰: ۲۲۵).

آزگود[1] دانشمند روان‌شناس در مطالعات روان‌شناختی خود به جریان تداخل حواس و جابه‌جایی حسی بسیار توجه می‌کند و واکنش عاطفی مشترک در متعلقات مربوط به دو یا چند قلمرو ادراکی را در کشف و ایجاد ترکیبات استعاری مؤثر می‌داند. هم چنین می‌گوید که اساس شباهت و انتقال در استعاره وجه تأثیرگذار مشترک میان دو کلمه است. او معنای کلمات را به دو سطح تصریحی و تلویحی تقسیم می‌کند و بر این باور است که معنای تلویحی متأثر از واکنش عاطفی مشترک است. از این جهت برای هر معنای تلویحی یک نظام واکنش عاطفی کاملاً انتزاعی را فرض می‌گیرد که از هر وجه حسی ویژه مستقل است. از دیدگاه وی سه بعد اولیهٔ نظام واکنش عاطفی شناخته شده است و عبارت است از سه گروه ارزشی، توانایی و فعالیت[2]. «احتمالاً واکنش‌های یکسان در این ابعاد به محرک حوزه‌های متفاوت می‌تواند مبنایی روان‌شناختی برای استعاره و هم حسی به وجود آورد؛ بنابراین وقتی افراد مقیاس‌هایی از قبیل تند و کند، سخت و نرم، ضعیف و قوی را برای ارزیابی مفاهیم گوناگون مثل مادر و دموکراسی به کار می‌برند، مسلماً باید با روش استعاری این کار را انجام دهند» (تیلر، ۱۳۸۲: ۳۲۹).

مطابق ابعاد سه‌گانه‌ای که آزگود برای واکنش عاطفی در نظر می‌گیرد، یک واژه می‌تواند معانی چندگانه داشته باشد برای نمونه سفید رمزگان پاکی، شیرینی رمزگان آزادی و تلخی رمزگان اسارت قرار می‌گیرد (قاسم‌زاده، ۱۳۷۷: ۴۲). در قلمرو حس‌آمیزی نیز دو واژه که از متعلقات دو یا چند حس هستند، با یکدیگر می‌آمیزند و به حسب سلطهٔ

1. Osgood
2. Evaluation, Potency, Activity

یکی از دو پایهٔ ترکیب بر دیگری، جایگاه و ارزش آن در سیستم ذهنی خواننده و ظرفیت پویایی واژه در انتقال پیام به مخاطب، کنترل مرزهای معنایی را به دست می‌گیرد.

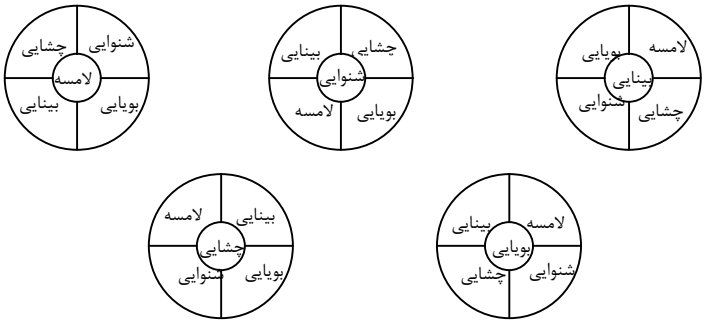
پل ریکور[1] گامی فراتر می‌نهد و به تأثیر مستقیم قلمروهای ادراکی انسان در آفرینش انواع استعاره تأکید می‌ورزد. او معتقد است که اساساً این جابه‌جایی‌های حسی است که سبب می‌شود دو محدودهٔ ادراکی با یکدیگر همراه شوند و به شکل‌گیری خانوادهٔ بزرگی از متافورها در ذهن منجرشوند و عبارت"a warm colour" را به عنوان مصداق این پدیده ذکر می‌کند (۱۹۷۷: ۱۴۰). از رهگذر سخن ریکور و نمونه‌ای که به‌وضوح به فرایند حس‌آمیزی اشاره دارد، می‌توان دریافت که این شگرد زبانی نیز نوعی استعاره محسوب می‌شود. استعاره‌ای که در آن گسترش ادراک اتفاق می‌افتد؛ حدود مناسبات عقلانی و منطقی را در حوزهٔ ادراکی انسان در هم می‌شکند و منجر به گونه‌ای لغزش زبانی می‌گردد که هم زیباست و با عواطف درگیر می‌شود و هم قادر است معنایی متفاوت را به ذهن شنونده منتقل کند.

ساختار حس‌آمیزی

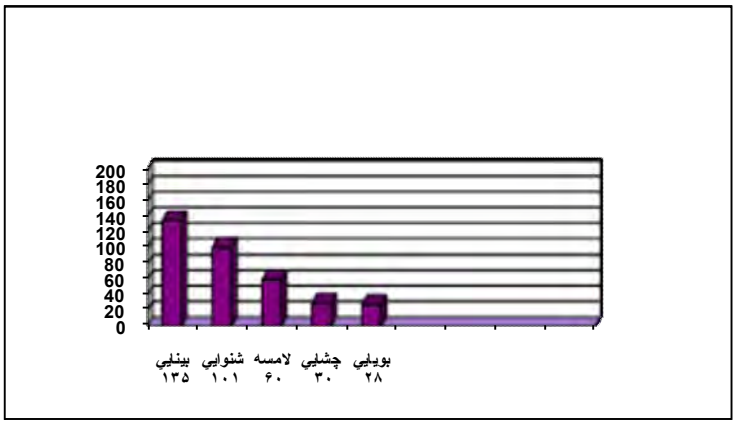
ساخت ترکیب حس‌آمیخته

اگر آفرینش یک استعارهٔ حس‌آمیخته وابسته به آمیزش حداقل دو حس از حواس ظاهری باشد، با توجه به پنج حس ظاهر، ما می‌توانیم از حاصل ضرب یک حس که در نقطهٔ مرکزی یا پایهٔ اصلی تصویر حس‌آمیخته (مشبه در استعاره) قرار دارد با چهار حس دیگر بیست حالت را تصور کنیم. البته این سخن تنها نشانگر ساخت‌های ممکن حس‌آمیزی است نه این که همهٔ گونه‌های آن در زبان هنری شاعر یا نویسنده و یا حتی در مکالمات روزمره کاربرد داشته باشد. این امکان وجود دارد که شخص حس‌آمیز تنها دچار تداخل دو یا سه حس از پنج حس باشد؛ برای نمونه شاعری ممکن است هم حسی لامسه- شنوایی داشته باشد اما تصویر عکس آن را هیچ‌گاه به کار نبرد. نمودار این حالت‌های بیست‌گانه را به ترتیب صفحه بعد می‌توان رسم کرد:

1. Paul Ricoeur



نگارنده در این پژوهش نحوهٔ ترکیب حواس را در دویست نمونه از شعر کلاسیک و معاصر شاعران فارسی زبان به صورت تصادفی بررسی کرده است. نحوهٔ تعیین محدودهٔ نمونه‌گیری بر مبنای میزان کاربرد این آرایهٔ ادبی در آن دورهٔ خاص بوده است. برای نمونه علت انتخاب و بررسی اتفاقی شعر برخی از شاعران برجستهٔ سبک هندی این مطلب بوده که ایشان به صنایع بلاغی توجه ویژه‌ای نشان داده‌اند و حس‌آمیزی در اشعارشان جلوه‌گر شده است. هم چنین اشعار شاعران اهل عرفان به ویژه شعر مولانا بدین سبب برگزیده شده که از حس‌آمیزی برای بیان حواس باطنی استفاده شده و نیز شعر معاصر به ویژه شعر سهراب سپهری و فروغ فرخزاد به سبب فراوانی کاربرد این شگرد بلاغی مورد بررسی قرار گرفته است. نگارنده از خلال این بررسی دریافته است که بیشترین نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر شعرای سبک هندی و نیز شاعران رمانتیست و سمبولیست معاصر به چشم می‌خورد. در این میان ترکیب حس بینایی و شنوایی از بسامد بالایی برخوردار است. نمودار میزان کاربری حواس به ترتیب زیر نشان داده می‌شود:



چنین پژوهش‌هایی برای یافتن میزان کاربری حواس در سایر کشورها نیز انجام شده است؛ برای مثال سایمون بارون[1] چنین پژوهشی را بر بنیاد چند اثر از ادبیات انگلیس و آلمان انجام داده است. حاصل نتایج وی بدین‌گونه است که در این دو کشور حس شنوایی بیشترین کاربرد را داشته است و جالب توجه است که در انگلیس حس بینایی پس از حس شنوایی قرار گرفته است، حال آنکه در آلمان حس بویایی مقام دوم را به لحاظ کاربری یافته است (بارون، ۱۹۹۷: ۱۵) و در ایران بر اساس پژوهش محدود نگارنده و بر بنیاد یک نتیجه‌گیری استقرایی، حس بینایی و شنوایی، به ترتیب، پربسامدترین حواس در آثار ادبی به ویژه در ادوار متأخر بوده است.

	۱	۲	۳	۴	۵
ایران	بینایی	شنوایی	لامسه	چشایی	بویایی
انگلیس	شنوایی	بینایی	بویایی	چشایی	لامسه
آلمان	شنوایی	بویایی	بینایی	چشایی	لامسه

به نظر می‌رسد دانستن این مطلب که کدام حس از حواس پنج‌گانه بیش از سایر حواس در جوامع گوناگون مورد استفاده قرار می‌گیرد، علاوه بر انگشت نهادن بر تفاوت‌های فردی به حیث روان‌شناسی شخصیت، می‌تواند نشانگر اختلافات فرهنگی و زیست محیطی جوامع گوناگون نیز باشد.

ساختار لفظی حس‌آمیزی

کاربرد حس‌آمیزی در شعر به لحاظ ساختار لفظی گونه‌هایی چندگانه دارد و ما در اشعار مورد بررسی خود چهار نوع از آن نمونه‌هایی را که مورد استفادهٔ شاعران قرار گرفته، یافته‌ایم:

اسناد مجازی: گاه شاعر از طریق به کار بردن افعال مربوط به حواس به صورت اسناد مجازی برای حس دیگر، اقدام به ایجاد ترکیب حس‌آمیخته می‌کند:

1. Simon Baron-Cohen

ببـین بـه سـاز و مپـرس از ترانـه‌ای کـه نـدارم
تـوان بـه دیـده شـنیدن فسـانه‌ای کـه نـدارم
(بیدل دهلوی)

ترکیب وصفی: کاربرد حس‌آمیزی گاه بـه صـورت ترکیـب وصـفی دو کلمـه از متعلقـات حواس با هم به صورت یک واژهٔ مرکب نمودار می‌شود. مانند **آواز روشن، شکرخند**. البته گاه ممکن است این ترکیبات از پیوند میان یک پایـهٔ حسـی و یـک پایـهٔ انتزاعـی ایجـاد شود که در این صورت ابهام و شگفت‌انگیزی استعارهٔ حس‌آمیخته به مراتب بیشتر می‌شود:

مادربزرگ من
در جامه‌ای به **رنگ سرانجام** پیچیده شد
بوی کبود مرگ
ما را احاطه کرد
(سلمان هراتی)

حس‌آمیزی در بافت جمله: نوع دیگری از حس‌آمیزی در بافت یـک جملـه کـار بـرد یافته است. در این صورت تفکیک اجزای اصلی حس‌آمیزی قدری دشـوارتر اسـت، ولـی بـا توجه به عنصر اساسی ابهام در هنر مدرن و تغییر درجهٔ اقناع خوانندگان شعر نو نسبت بـه علاقه مندان شعر کلاسیک به ویژه سبک خراسانی در این که هر چـه درک شـعر دشـوارتر شود و تعمق بیشتری را بطلبد، هنری‌تر و برتر است، از نمونه‌های متعـالی‌تـر حـس‌آمیـزی محسوب می‌شود. فروغ در خلق این گونه از حس‌آمیزی توانا بوده است:

- **بوی غم** می‌داد چشمانش
- خورشید خنده کرد و ز امواج خنده‌اش/ بر چهر روز روشنی دلکشی دوید/ موجی سبک خزید و **نسیمی** به گوش او/ **رازی سرود** و موج به **نرمی** از او رمید
- می‌شنیدم نیمه شب در خواب/ هایهای گریه‌هایش را/ در صدایم گوش می‌کردم/ **درد سیال صدایش** را
- می‌مکم با وجود تشنهٔ خویش/ **خون سوزان لحظه‌های** ترا
- به ایوان میروم و انگشتانم را بر **پوست کشیدهٔ شب** می‌کشم

حس‌آمیزی در بافت شعر: چهارمین گونه از حس‌آمیزی این است که حس‌آمیزی در بافت یک شعر تصویرآفرین باشد. این مطلب به طور عام در اشعار سمبولیک نمود می‌یابد و به طور خاص در شعر دورهٔ معاصر نمودار گشته است. به قطعه شعر زیر ازشفیعی کدکنی توجه کنید:

آیینه‌ای شدم
آیینه‌ای برای **صداها**
فریاد آذرخش و گل **سرخ**
و شیههٔ شهابی تندر
در من به **رنگ همهمه** جاری است
...آن جا نگاه کن
فریاد کودکان گرسنه
در **عطر ادکلن**
آری **شنیدنی** است، **ببینید**

در این شعر عناصری متعلق به حواس، مغایر با یکدیگر همکاری می‌کنند. شاعر به‌خوبی توانسته است با استفاده از عنصر بلاغی حس‌آمیزی علاوه بر تصویر آفرینی، معنای مورد نظر خویش را برجسته کند. آیینه که متعلق به حوزهٔ بینایی است برای صدا به کار رفته و فریاد که از امور شنیدنی است به گل سرخ که دیدنی است نسبت داده شده است و فریاد کودکان در بوی ادکلن به مشام می‌رسد.

انواع حس‌آمیزی به لحاظ طرفین

اگرچه کاربرد حس‌آمیزی در آغازین دوره‌های شعر فارسی یعنی دورهٔ استیلای سبک خراسانی چندان کاربرد نداشته و اگر هم استفاده می‌شده به گونه‌ای کاملاً ابتدایی و محدود به حواس ظاهری بوده است؛ به نظر می‌رسد استفاده از این شگرد بلاغی در سبک هندی و درپی آن دورهٔ معاصر بسیار افزایش یافته است؛ تا آن جا که قلمرو آمیزش حواس از قلمرو حواس‌پنج‌گانه که نوعی حس‌آمیزی ساده و آشکار است عبور کرده و وارد قلمرو ادراکات باطنی شده است که در یافت آن با حواس ظاهری امکان

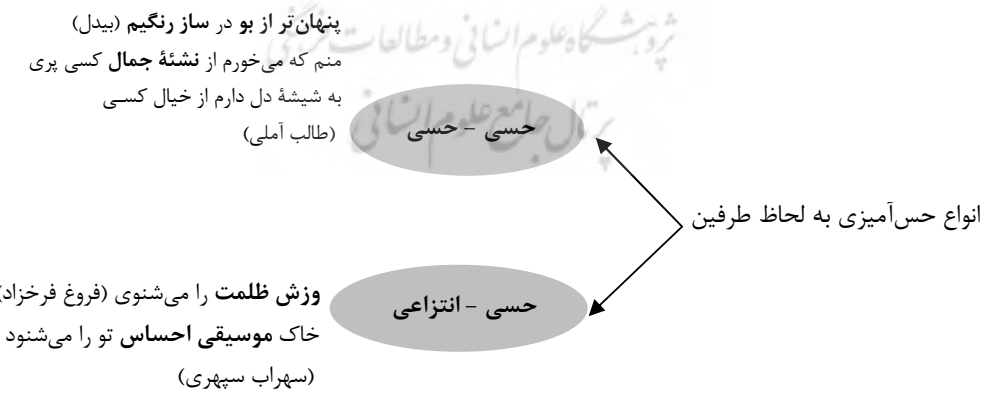
پذیر نیست. چنانکه مثلاً سلمان هراتی در شعر «تدفین مادر بزرگ» از «رنگ سرانجام» سخن می‌گوید:

آن گاه بی درنگ
مادر بزرگ من
در جامه‌ای به **رنگ سر انجام**
پیچیده شد

و محمد علی بهمنی ، در یکی از غزل‌هایش به فعل «می‌جوند»، رنگ زرد می‌بخشد:

نشسته‌اند ملخ‌های شک به برگ یقینم ببین چه **زرد** مرا **می‌جوند**، سبز ترینم

بدین‌گونه امور انتزاعی نیز در این میان به شاعر در آفرینش صنعتی هنری و انتقال درک عاطفی ویژه‌اش از یک معنای خاص به خواننده مؤثر بوده است. پیش از این شفیعی کدکنی نیز به این مطلب اشاره کرده است. البته حوزهٔ حواس باطنی ما بسیار گسترده است بنابراین دسته بندی و بیان این نکته که چه مقوله‌هایی در قلمرو کدام حس باطنی می‌گنجد کار دشواری است، با این همه تعبیراتی چون **طعم فراغت**، **روی آگاهی آب** را می‌توان شاهدی نیک برای این مقوله بیان کرد. بدین ترتیب چنین نموداری را می‌توان برای استعاره‌های حس‌آمیخته بر بنیاد طرفین آن ترسیم کرد:



حس‌آمیزی و آمیزش رنگ‌ها

حس‌آمیزی و رنگ در قلمرو ادبیات

در قلمرو استعاره‌های حس‌آمیخته حس بینایی از میان سایر حواس امکان بیشتری برای آفرینش تصویرهای ناب دارد. این حس برای خود تعلقاتی دارد که یکی از مهم‌ترین متعلقات قابل درک آن رنگ‌ها هستند. عنصر رنگ در وصف‌های مادی و تصویرهای حس‌آمیخته‌ای که دو سوی آن را حواس ظاهر ساخته‌اند، بسیار کاربرد دارد. برای نمونه وصف‌های شعری در شعرهای سبک خراسانی از پدیدهٔ رنگ بسیار بهره گرفته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۸۰).

با نگاهی گذرا به شعر فارسی از منظر استعاره‌های حس‌آمیخته، در می‌یابیم که وسیع‌ترین و مؤثرترین ترکیب‌ها از آمیزش رنگ‌ها با متعلقات حواس دیگر به صورت یک تابلوی نقاشی زیبا طراحی شده است:

حسن مهتابی دلدار تماشا دارد (صائب)

چون بوی غنچه‌ای که فتد در **نقاب رنگ** خون می‌خورد ز پردهٔ حسرت **ترانه‌ام**

(بیدل دهلوی)

قناری **نخ زرد آواز** را/ به پای چه احساس آسایشی بست (سهراب سپهری)

سخن از **زندگی نقره‌ای آوازی** است که سحرگاهان فوارهٔ کوچک می‌خواند

(فروغ)

رمبو شاعر سمبولیست فرانسوی نیز در شعر مشهور خود با نام «آی مصوت‌ها» همهٔ حروف را رنگی می‌بیند:

A black, E white, I red, U green, O blue…

حس‌آمیزی حرف به رنگ[1]: در فراوان‌ترین نوع حس‌آمیزی، شخص حروف الفبا را به صورت غیر ارادی، رنگی درک می‌کند. این مطلب به ویژه با همان مقولات عصب‌شناختی حس‌آمیزی در ارتباط است. برای فرد هر حرف رنگ یکتایی دارد. ریچارد فانیمن و ولادیمیر ناباکوف در رمان‌های خود این تجربه را گزارش کرده‌اند. ناباکوف در

1. Graphem –colour

رمان خود با نام هدیه شخصیتی آفریده است به نام فئودور. این شخصیت شاعری حس‌آمیز است و نویسنده به خوبی توانسته تجربه‌های حس‌آمیختهٔ خودش را در رفتارهای این شخصیت بگنجاند. نمونهٔ جالب دیگری که می‌تواند تا اندازه‌ای نمایان گر حضور حس‌آمیزی حتی در عرصه‌های علمی باشد، حس‌آمیز بودن اسحاق نیوتن است. وی احتمالاً نخستین کسی است که صدا (حرف) و رنگ را با یکدیگر آمیخته است. او میان نت‌های موسیقی با رنگ‌ها ارتباط برقرار کرد، بدین گونه که نت‌های هفت گانه‌ای که مقیاس آهنگ‌ها محسوب می‌شدند را با طیف رنگ‌ها که از انعکاس منشور تشعشعات خورشید تشکیل شده بود، مطابقت داد. وی این نظریه را در کتاب خود با نام *چرخش آهنگین رنگ‌ها* که در سال ۱۷۰۴ منتشر شد مطرح کرد. حس‌آمیزی وی در کاربرد حروف و رنگ‌ها بدین گونه بود که مثلاً در روی نمودار ظهور رنگ قرمز در میانهٔ دو حرف D وE رخ می‌داد و قلمرو سایر رنگ‌ها نیز با حروف مشخص شده بود (نولز و...، ۲۰۰۶: ۱۴۹). رمبو نیز چنانکه گفتیم، در اشعارش از آمیزش رنگ‌ها و حروف فراوان بهره برده است.

حس‌آمیزی موسیقی به رنگ[1] : شواهدی از این نوع حس‌آمیزی‌ها در میان موسیقی دانان غربی به چشم می‌خورد. گفته می‌شود که فرانتس لیتز و اولویه مسیان به انواعی از این حس‌آمیزی هم چون رنگی بودن نت‌های موسیقی، اصوات موسیقایی و یا کلیدهای سازها خو گرفته بودند (همان: ۱۴۱).

نیز ریمسکی کورساکوف در کتاب *ارکستراسیون* خود جنس صدای سازها را با رنگ عنوان می‌کند. موسیقی دانان معاصری که شخصیت‌های حس‌آمیز داشته و این فرایند را تجربه کرده‌اند اذعان می‌کنند که از آن در تقویت انگیزهٔ پرداختن به موسیقی و نیز به یاد سپردن ملودی‌ها بهره جسته‌اند.

کاربرد حس‌آمیزی در هنر

برای اینکه گسترهٔ کاربرد حس‌آمیزی را بهتر نمایان کنیم، تأملی در برخی از شاخه‌های هنری خواهیم داشت. استعاره‌های حس‌آمیخته ارتباطی بسیار قوی با حواس انسانی برقرار

1. Music–colour

می‌کنند و از آن جا که حواس ظاهری در نظام آفرینش و خلاقیت ذهنی بشر اهمیت به سزایی دارند، حس‌آمیزی نیز که یکی از شگردهای بلاغی محسوب می‌شود، در عرصه‌های مختلف هنری کاربرد می‌یابد. بنابراین نه فقط به اشکال نوشتاری و لفظی، بلکه به صورت هنری در قالب‌هایی جز نوشتار و بافت زبانی نیز استفاده می‌شود. برای نمونه ما در سینما، نقاشی و موسیقی به وضوح شاهد آمیزش حسی هستیم (نولز و...، ۲۰۰۶: ۱۳۹).

حس‌آمیزی برای فهم و شناخت ساختار ذهنی بشر به ویژه جنبه‌های خلاقیت و آفرینش‌گری آن کلید بسیار مهمی محسوب می‌شود؛ چرا که با برقراری ارتباط میان هنر و حس‌آمیزی می‌توان برخی از جنبه‌های ناخودآگاه ذهن را با وضوح کامل به نمایش گزارد. هم چنین استعاره و حس‌آمیزی در کشف این نکته که چه فرایندی در مغز انسان رخ می‌دهد هنگامی‌که به یک اثر هنری می‌نگرد و یا کاری هنری انجام می‌دهد نقش مهمی‌را ایفا می‌کند. هنرمندان شاخه‌های مختلف از شگرد حس‌آمیزی استفاده کردند تا فضایی غنی از احساس و عاطفه را در کارهایشان ایجاد کنند. به ویژه هنر مدرن که سعی می‌کند از ابعاد چندگانه‌ای برای آفرینش حس‌آمیزی بهره بگیرد تا بتواند ابهام معنایی را که در گونه‌های مختلف هنر معاصر یک مقولهٔ زیباشناختی نیک و برجسته محسوب می‌شود، ایجاد کند.

حس‌آمیزی در موسیقی

از دیدگاه اغلب موسیقیدان‌ها و نوازندگان، سازهای مختلف می‌تواند رنگ‌های متفاوتی داشته باشند. از این رو برخی شاعران نیز آلات موسیقی را با توجه به حسی که نسبت بدان دارند با یکی از حواس پنج‌گانه‌شان حس‌آمیزی کرده‌اند. مثلاً بودلر در شعر مکاتبات خود «اُبوا» را که نوعی ساز بادی است دارای موسیقی ملایم می‌داند و آن را با حس لامسه ترکیب کرده است:

عطرها، رنگ‌ها، آواها بازگوی یکدیگرند
عطرهایی هست لطیف هم چون تن کودکان
ملایم مانند اُبوا
سبز مانند چمن زارها
و عطرهایی دیگر اغواگر، تند و قاهر...

حس‌آمیزی در سینما

در سینما و تلویزیون به ویژه انیمیشن‌های کودکانه نقش آمیختگی حواس بسیار نمایان است. آمیزش موسیقی به عنوان یکی از تعلقاتی که با حس شنوایی ارتباط دارد با صحنه‌های دیداری گوناگون و حالات شخصیت‌های تقریباً در همهٔ فیلم‌ها وجود دارد و چنین هم حسی‌هایی به بیننده این امکان را می‌دهد که وقایع را با استفاده از آمیختگی چند حس از حواس پنج‌گانه به طور هم زمان در ذهن خود تجزیه و تحلیل کند. برای نمونه در انیمیشن *راتاتوی* که قهرمانان آن موش‌ها هستند، در صحنه‌های متعدد با رنگ‌ها و طرح‌های گرافیکی و حتی موسیقی فضای ذهن این شخصیت‌ها به تصویر کشیده می‌شود. بدین گونه تداخل حسی‌ای که در حس‌آمیزی مطرح می‌شود به خوبی در فضای این انیمیشن نمایان می‌گردد. به طور خاص در بخشی از این انیمیشن نشان داده می‌شود که چطور هر مزه‌ای تداعی کنندهٔ یک رنگ و طرح ویژه است و سپس با ترکیب طعم‌ها و مزه‌ها با یکدیگر، طرح‌های نو و پیچیده‌تری همراه با آمیزش رنگ‌هایی که هر یک هنگام چشیدن یک طعم خاص به نمایش گذاشته می‌شد، ایجاد می‌شود. هم چنین حس‌آمیزی در فیلم‌های کمیک، به ویژه در آثار هنرمندان بزرگی چون برنارد هرمن نیز به چشم می‌خورد.

تجربهٔ حس‌آمیزی در مکتب‌های ادبی

از آنجا که شاعر یا نویسنده برای آفرینش یک اثر ادبی، بیش از آنکه با منطق و عقل سر و کار داشته باشد با نیروی احساس و عاطفهٔ خود ارتباط برقرار می‌کند، این نیروها توسط یک حوزهٔ دیگر به نام تخیل که خود حاصل عاطفه و احساس سرشار هنرمند است، به گونه‌ای ناخودآگاه پدیده‌هایی را خلق می‌کند که بتواند با روح و روان مخاطب حرف بزند و روشن است که برای رسیدن به چنین هدفی ناگزیر است که از آرایه‌های هنری گوناگون بهره مند شود. بنابراین ما در پدیده‌های زبانی به ویژه در عرصهٔ سخنان شاعرانه جلوه‌های هنری‌تری از حس‌آمیزی را شاهد هستیم. با این حال هر مکتب با توجه به

ایدئولوژی و تفکر گروهی خود که در حقیقت بن مایهٔ آن را شکل می‌دهد ابزارهای[1] خاصی را برای رسیدن به هدف[2] متعالی خود به کار می‌گیرد (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۸۲).

هم از این روست که بافت چه زبانی باشد یا غیرزبانی[3] در تعیین معنای اولیه نقش مهمی بر عهده دارد. به همین ترتیب هر مکتب ادبی نیز بسته به بنیادی‌ترین اصول خود حد و مرزی را در بیان احساسات و نیز استفاده از آرایه‌ها و صنایع گوناگون معانی و بیان و بدیع برای پیروان خودش مشخص می‌کند. محتوای تجربی حس‌آمیزی متأثر از همین مطلب است. در هر مکتب جلوه‌های گوناگونی از این شگرد بلاغی به چشم می‌خورد. تجربهٔ حس‌آمیزی را به صورت زیر می‌توان دسته‌بندی کرد:

ادراک حسی در تجربهٔ کلاسیسیسم و ایماژیسم

کلاسیک‌ها اساس تفکرات خود را بر مفاهیم رئالیستی نهاده بودند و به پیروان خود نیز تجویز می‌کردند که از طبیعت و جامعهٔ پیرامون خود در آثارشان سخن بگویند. هم از این روست که یکی از ابزارهای اساسی ایشان در توصیف محیط، حواس ظاهری بود. بنابراین در دورهٔ کلاسیسیسم معرفت حسی بیشترین کاربرد را در آفرینش اثر ادبی داشته است. شعر یک شاعر کلاسیک «محصول تجربهٔ حسی و همزیستی او با طبیعت و اشیاء مادی است؛ به همین جهت تجربهٔ شاعر سنتی بهتر از هر چیز با تصویرها، توصیف‌ها و تشبیهات حسی نمایش داده می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۹). این ویژگی یعنی تجربهٔ حسی دربارهٔ آفرینش شگرد بلاغی حس‌آمیزی نیز صادق است. اساس تصویر سنتی بر بیان شباهت میان دو چیز استوار گشته، که یافتن این شباهت‌ها و حل معادلهٔ ترکیب دو پایهٔ حسی کار چندان دشواری نیست. چنانکه گفتیم عنصر غالب تصویرسازی دورهٔ کلاسیک تشبیه است و استعاره چندان جایی در فرایند تصویرگری سنتی ندارد. در این میان استعارهٔ حس‌آمیخته یا حس‌آمیزی نیز از سایر انواع استعاره مستثنی نیست. حس‌آمیزی در ایدئولوژی این مکتب به سطحی‌ترین و ساده‌ترین صورت ممکن نمود یافته است. از طرفی بحث انتقال رنگ‌ها که از متعلقات حوزهٔ بینایی است به حوزهٔ دیگر

1. Vehicle
2. Teno
3. Text & Context

محسوسات از جمله صداها و مزه‌ها چیزی است که در دورهٔ کلاسیک رواج چندانی ندارد؛ با این حال گاه‌گاه نمونه‌هایی می‌توان یافت که در آنها شاعران به گونه‌ای خاص یک حس را با حس دیگر می‌آمیزند. چنانکه فرخی در توصیف معشوق می‌گوید:

نگاری چو در چشم خرم بهاری **نگاری** چو در **گوش** خوش داستانی

ایماژیسم یا تصویرگرایی: پیروان این مکتب معتقد بودند که شاعر برای بیان اندیشه‌های دور پرواز خویش، ناگزیر است که از تصویرهای خیالی و ایماژهای ذهنی بهره بگیرد؛ تصویرها وایماژهایی که علاوه بر روشنی وآشکاری برای خوانندگان، محسوس و قابل مشاهده نیز باشند. به همین علت به خلق تصویرهای حسی پرداختند. اساساً مکتب تصویرگرایی، رویکردی بود درجهت حیات دوباره یافتن شعر قرن بیستمی‌که بنا بر عقیدهٔ ازرا پوند[1] (۱۸۸۵-۱۹۷۲م.) ساختاری سست وکاملاً انتزاعی داشت (آبرامز، ۱۳۸۴: ۱۳۰).

پوند در مقاله‌ای تحت عنوان چه نکنید به صراحت در رد دیدگاه نمادگرایان می‌نویسد: «دریافت یک حس را با کوشش برای بیان وجود آن در چارچوب حسی دیگر، آشفته و خراب نکنید. این معمولاً ناشی از تنبلی در کوشش برای یافتن واژهٔ مناسب است». بدین گونه طبیعی است که وقتی صراحت در تصویر هدف هنرمند قرار می‌گیرد، از یک سو ما شاهد کاهش ابعاد در حس‌آمیزی هستیم ؛بدین معنا که حس‌آمیزی باز بر بنیان شباهت میان دو امر نهاده می‌شود و از دیگر سو پایه‌های حس‌آمیزی از سطوح انتزاعی به سطوح حسی تنزّل می‌یابد. این عیناً همان ویژگی‌ای است که در آثار دورهٔ کلاسیک نمودار شده است. «در شعر سبک خراسانی تصویرهای کوتاه و صریح و شفاف بسیار است. یکی از مبانی زیبایی‌شناختی این سبک، حسی بودن تصویر و شفافیت و شدت عینیت اشیاء است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۰۷). در دورهٔ معاصر نیز برخی از شاعران ایران به آفرینش تصویر در شعر توجه داشته‌اند. برای نمونه به بخشی از شعر *رقص اموات* اثر نادر نادرپور که به بیانیهٔ تصویرگرایان نزدیک شده، توجه کنید:

1. Pound , Ezra loomis

سوت ترن به گوش رسد نیمه‌های شب/ آهسته از کرانهٔ دریای بی کران/ باد خنک ز مزرعه‌ها آورد به گوش/ در های و هوی بیشه سرود دروگران/ خواند نسیم نیمه شبان در خرابه‌ها/ در نقش کاهنان شب اوراد ساحران/ بر جاده‌ها فکنده چو غولان رهنشین/ مهتاب ستیه‌های چناران و عرعران/ باد آورد ز ساحل دریا خفیف و محو/ آواز موج‌ها و شبانان و عابران/ جنگل در آشیانهٔ شب خفته بی صدا...

این قطعه شعر مملو از تصویرهای حسی و طبیعی است و در میان آنها باد خنک، خواندن نسیم، باد خفیف و محو، آواز موج‌ها، خفتن بی‌صدای جنگل دارای آمیزش حواس بینایی، لامسه و شنوایی است.

غلبهٔ احساس و شهود در رمانتیسم و سمبولیسم

با اتمام اقتدار کلاسیک‌ها که مدار تفکرشان بر حقیقت‌گرایی می‌چرخید، آهنگ ضدرئالیستی رمانتیسم‌ها آغاز شد. پیروان این مکتب اصالت را به احساس می‌دهند و برای این که بتوانند احساسات خود را به خوبی توصیف کنند از ابزار خیال‌پردازی مدد می‌گیرند. خیال در مفهوم وسیع و دامنه‌داری که تنها حوزه‌های حسی را در بر نمی‌گیرد؛ بلکه گاهی وارد قلمرو ادراکات باطنی نیز می‌شود. خیال پردازی‌های شاعرانه در عرصهٔ تصویرآفرینی با آمیزش میان حواس ظاهر و باطن در شعرهای رمانتیک بسیار جالب توجه است. برای نمونه در شعرهای فروغ فرخزاد که از پیروان رمانتیسم محسوب می‌شود، بسامد استفاده از حس‌آمیزی افزایش می‌یابد:

- او مثل یک **سرود خوش عامیانه** است/ سرشار از **خشونت و عریانی**
- **مهربانی** مکرر **آبی رنگ**
- من **تشنهٔ صدای تو** بودم که می‌سرود/ در گوشم آن کلام خوش دلنواز را

و یا در اشعار توللی نمونه‌هایی زیبا از حس‌آمیزی به چشم می‌خورد:

- در **شعلهٔ کبود نگاه** تو ای دریغ کو آن نگاه کو که بسوزد در آتشم

شاعر در این بیت به خوبی با استفاده از آمیزش دو حس لامسه (گرما) و بینایی (رنگ) احساس خودش را به مخاطب القا می‌کند.

و یا در این شعر مشیری با آمیزش حس شنوایی و یک مفهوم انتزاعی تصویری بسیار زیبا آفریده شده است:

- خوشا به حال کسی/ که لحظه لحظه‌اش از **بانگ عشق** سرشار است

شفیعی‌کدکنی نیز در دوره‌ای از زندگی خود به شعر رمانتیک رو آورده است. در این شعرها نیز هم چون اشعار سمبلیک وی کاربرد حس‌آمیزی کاملاً مشهود است:

ای چشم سخنگوی تو **بشنو ز نگاهم** دارم سخنی با تو و گفتن نتوانم

این مقوله در اشعار شاعران غیر ایرانی که پیرو مکتب رمانتیک هستند نیز به وضوح پدیدار گشته است. شلی شاعر رمانتیک در شعر گیاه احساس و سیلویا پلات در شعر استعاره‌ها از حس‌آمیزی به طوری جذاب بهره برده‌اند:

من چیستانی نه هجایی‌ام/ فیل خانه‌ای پرملال /هندوانه‌ای خرامان بر دو پیچک/ آی میوهٔ سرخ، عاج، الوار خوب/این نان با رشد خمیرش ورم کرده/**پول تازه خوب می‌شود در این کیف فربه**/من وسیله‌ام صحنه‌ام گاوی در گوساله/ یک پاکت سیب سبز خورده‌ام/سوار ترنی شده‌ام که دیگر پیاده نمی‌شوم (استعاره‌ها)

بنابراین اگرچه رمانتیست‌ها از حس‌آمیزی بیشتر در همان قالب دو بعدی یعنی آمیزش دو حس با یکدیگر بهره برده‌اند؛ آن را به شکلی خیالی و تأثیرگذار به کار گرفته‌اند. زیرا اساس استفاده از حس‌آمیزی و سایر اقسام شگردهای بلاغی انتقال عاطفه و احساس است و نه چیز دیگر.

مکتب سمبولیسم

با روی کار آمدن سمبولیست‌ها در میانهٔ قرن نوزدهم و به ویژه در شعر شاعران فرانسوی این مکتب از جمله بودلر، استفاده از استعاره‌های حس‌آمیخته به اوج خود رسید.

در تحلیل چگونگی استفاده از حس‌آمیزی در میان پیروان این مکتب باید گفت که بیش از هرچیز ما شاهد گسترش ابعاد و پایه‌های حس‌آمیزی هستیم. یعنی به جای آمیختگی دو حس، شاعر به آمیزش چند حس مختلف به طور هم زمان اقدام می‌کند و خود این مطلب حاکی از ایدئولوژی پیچیده و فضای نمادین ذهن و به تبع آن شعر شاعر است. از آن جا که تصویر سمبولیک حاصل معرفت شهودی و ادراک باطنی است و از یک سو با ماوراء الطبیعه و جهان نامحسوس مرتبط است، شاعر یا نویسنده تلاش می‌کند از حواس ظاهر خود برای توصیف آن تجربیات بهره بگیرد. این مطلب سبب آفرینش تصویری نمادین از ترکیب مفاهیم انتزاعی و یک یا چند حس ظاهری می‌گردد.

در سمبولیسم عرفانی نیز بحث مفصلی در باب ادراکات نفسانی و مبدل شدن حواس وجود دارد و عرفا در آثارشان مطالبی را مورد بحث و بررسی قرار می‌دهند پیرامون این که چگونه و در چه وهله‌ای از وقت و مقام عارفانه، شنیدن و دیدن و گفتن به هم ترکیب می‌شوند. مولانا در این مضمون می‌گوید:

بعد از آن در سر موسی حق نهفت　　رازهایی کان نمی‌آید به گفت
بر دل موسی سخن‌ها ریختند　　دیدن و گفتن به هم آمیختند

علاوه بر شعر *آی مصوت‌ها* از رمبو، در ادب فرانسه از شعر *مکاتبات*[1] بودلر در این باره می‌توان یاد کرد. شاعر در این قطعه شعر تلاش می‌کند تا با بهره بردن از حس‌آمیزی به وحدت میان عالم عینی و ذهنی دست یابد و برای رسیدن به این هدف در روند تکاملی شعر از آغاز تا پایان ترکیب‌های انتزاعی را با امور محسوس در هم می‌آمیزد.

در ایران نیز شاعران پیرو مکتب سمبولیسم چنین ترکیبات حس‌آمیخته‌ای را فراوان به کار گرفته‌اند. حتی گاه حس‌آمیزی به طور گسترده بافت شعر را فرا گرفته است. برای نمونه به قطعه‌ای از شعر ناقوس اثر نیما یوشیج توجه کنید:

در عالم به پاشدهٔ زندگان ولیک
باشد خبر دگر
از هر خبر که آید، زاید خبر دگر
افزاید آن چه در خط چو طلسمش
در ریشهٔ خطوط منظم، امروز خواندنی است
و این حرفها از او
در چشم گوش‌ها
در گوش چشم‌ها
فردا شنیدنی است.

او در شعر ناقوس وحدتی شگرف ایجاد کرده که از آمیزش حس‌های مختلف موجود در بن مایه‌های شعری اش پدید آمده است. به ویژه بن مایه‌های دیداری، شنیداری و لامسه. این حس‌آمیزی بسیار هنرمندانه و در همین حال آگاهانه است؛ زیرا نماد

1. Correspondence

محوری شعر ناقوس خود در بردارندهٔ دو حس دیداری و شنیداری است. او آمیزش حواس را در خدمت انتقال معنای سمبولیک خود قرار داده است (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۳۱). یا برای نمونه این قطعه از همان شعر:

ناقوس دلنواز
جابرده گرم در دل سرد سحر به ناز
آوای او به هر طرفی راه می‌رود

در این قطعه شعر نیما با به کار گرفتن سه حس به طور هم زمان توانسته پایه‌های حس‌آمیزی خود را به سه بعد افزایش دهد و توجه مخاطب را بیشتر به اهمیت نقش ناقوس و گوش سپردن به نوای آن در فضایی سمبلیک جلب کند.

لحظه‌گرایی در تجربهٔ سوررئالیسم و امپرسیونیسم

مکتب سوررئالیسم به گونه‌ای متفاوت از سایر مکتب‌ها حس‌آمیزی را به کار می‌گیرد. در این مکتب مانند سمبولیسم‌ها گسترش ابعاد حس‌آمیزی را به همراه پایه‌های انتزاعی شاهد هستیم اما به گونه‌ای گسترده‌تر. از آن جا که نگرش سوررئال‌ها در آفرینش تصویر زیبا بر بنیان ترکیب عناصر ناساز با یکدیگر استوار شده بود و همچنین ایشان تلاش می‌کردند که از عادت و ابتذال دوری کنند، مقولات انتزاعی پایهٔ اصلی تصویر سازی در بیانیهٔ سوررئال‌ها محسوب گشت و از این رو حواس ظاهر رفته رفته تبدیل به حربه‌ای شد برای بیان مفاهیم انتزاعی که در قلمرو جهان عقل در نمی‌گنجید و برخاسته از ناخودآگاه و خواب و رویا و خلسهٔ روانی بود.

در شعر بیدل حیرت مداری و ابهام شعری در استفاده از حس‌آمیزی نیز به چشم می‌خورد. از این رو حتی زمانی که از پایه‌های حسی بهره می‌برد، ابهام معنایی سبب می‌شود که آن را به قلمرو ذهنیات نزدیک می‌کند. برای نمونه در بیت زیر بیدل تصویر سه بعدی آفریده که از ترکیب سه حس بویایی و شنوایی و بینایی تشکیل شده با این همه فضا و بافت بیت در نیافتنی است درست همان گونه که بیدل می‌خواسته است افسانه‌ای که درک آن دشوار است:

گوش نه بر **بوی گل** تا بشنوی افسانه‌ام

یا برای مثال در بیت زیر تصویر حاصل تجربهٔ بیخودی مولانا است که از ناخودآگاه وی به سوی زبان در آمده و این امر تنها در قلمرو جهان نامحسوس اتفاق می‌افتد:

عنایتی است ز جانان چنین غریب کرامت ز راه گوش درآید چراغ‌های عیانی

«در این حالت شاعر در حواس تصرفی نامحدود می‌کند، عقل از میان برمی‌خیزد و مرز میان ادراکات حسی در هم می‌ریزد. در کار حواس اخلال ایجاد می‌شود. این حالات حاصل لحظاتی است که هیچ حد و مرزی ندارد و هیچ چیز خیال شاعر را محدود نمی‌کند، حرکتی است به بیکرانهٔ درون و جهان بی‌حد و مرز جان. نمونهٔ این تصویرهای سوررئالیستی در شعر مولوی کم نیست. در این نوع تصویرها اسنادها خلاف عادت است و با منطق عقل و عادت انسان سازگاری ندارد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۴۶).

خود آندره برتون نیز از این شگرد به شکلی متفاوت بهره برده است. برای مثال در شعر همسرم تصویرسازی وی با آمیزش حسی از تناسب‌مداری سایر سبک‌های شعری به دور است:

همسرم با چشمانی پر ز اشک/با چشمانی به مانند آهن ربا/ همسرم باچشمانی به مانند علفزار/ **همسرم با چشمانی آبی برای نوشیدن در زندان**/ همسرم با چشمانی به مانند جنگل همیشه زیر تبر/ با چشمانی هم سطح آب، هم سطح هوا، زمین و آتش

در این قطعه ترکیب رنگ‌ها به عنوان یکی از متعلقات حس بینایی به طور تلویحی و با استفاده از واژگانی که به مخاطب القای رنگ ویژه‌ای را می‌کنند، نمودار گشته است. در سطر چهارم حس‌آمیزی برتون در فضای ویژهٔ زندان وبه یادآوری وی از چشمان رنگین همسرش و ترکیبات رنگ آبی به عنوان متعلقات حس بینایی و حس چشایی و نوشیدن آب که در آبی چشمان وی نهفته است، دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

ـ مبنای حس‌آمیزی استعاره است و مانند آن بر شباهت و انتقال استوار شده است.

ـ تأثیر ادراکی و عاطفی مشترک میان دو پدیده از عوامل پدیدار شدن حس‌آمیزی قلمداد می‌شود. مشابهتی که می‌تواند تأثیری واحد را در فضای ادراک ایجاد کند و یا عاطفهٔ مخاطب را درگیر آمیزش حواس کند.

ـ بر اساس دریافت شخصی و تجربی نگارنده از خلال بررسی شماری محدود از نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر، بیشترین نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر سبک هندی به چشم می‌خورد. پس از آن شاعران رمانتیست و سمبولیست دورهٔ معاصر از این شگرد بلاغی بیشترین بهره را گرفته و تصویر آفرینی کرده‌اند.

ـ از میان پنج حس ظاهری، استفاده از ترکیب حس بینایی و حس شنوایی در شعر و نثر از بسامد بالایی برخوردار است.

ـ ترکیب‌های حس‌آمیخته به شکل‌های گوناگونی از جمله ترکیب‌های وصفی، ترکیب‌های فعلی به صورت اسناد مجازی، حس‌آمیزی در بافت یک جمله و یا در بافت کلی یک شعر در متون ادبی کاربرد داشته‌اند.

ـ استعارهٔ حس‌آمیخته به لحاظ پایه‌های شکل‌دهنده آن به دو گونه حسی- حسی و حسی- انتزاعی نمود می‌یابد.

ـ علاوه بر این که حس‌آمیزی در پدیده‌های زبانی اعم از شعر و نثر کاربرد دارد، در پدیده‌های غیر زبانی و شاخه‌های گوناگون هنر از جمله موسیقی، سینما، نقاشی و ... مورد استفاده قرار می‌گیرد.

ـ پدیدهٔ حس‌آمیزی در مکتب‌های گوناگون به حسب ایدئولوژی و تفکر گروهی آن مکتب به شکل‌های متفاوتی ظهور می‌کند. از این روست که در مکتب کلاسیسیسم در اندک مواردی که حس‌آمیزی به چشم می‌خورد، از پایه‌های حسی و ساده برخوردار است. در مکتب رمانتیسم اگرچه اغلب تصویرها حسی است، اما زیبایی آن نسبت به دورهٔ کلاسیک‌ها به مراتب افزون گشته است. در مکتب سمبولیسم شاهد گسترش ابعاد و پایه‌های حس‌آمیزی هستیم. بدین‌گونه که چندین حس با یکدیگر آمیخته شده است. به علاوه امور انتزاعی نیز تا اندازه‌ای به تصویرسازی‌های شاعرانه کمک رسانده است. هم چنین مکتب سوررئالیسم با تأکید بر عنصر ابهام و به کارگیری امور انتزاعی در ساختار تصویری استعاره‌های حس‌آمیخته، گونه‌ای متفاوت از حس‌آمیزی را به نمایش گذارده است.

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر ر.ک: www.amazon.com

منابع

ابودیب، کمال و ... (۱۳۷۰) مقالات ادبی، زبان‌شناختی، ترجمه علی محمد حق‌شناس، تهران، نیلوفر.
ابودیب، کمال (۱۳۸۴) صور خیال در نظریهٔ جرجانی، ترجمه فرزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران، گسترش هنر (مرکز مطالعات و تحقیقات هنری).
اختیار، منصور (۱۳۴۸) معنی‌شناسی، تهران، دانشگاه تهران.
اخوان الصفا (۱۸۸۴) مجموعه رسایل اخوان الصفا، بمبئی: میرزا محمد اسمعیل شیرازی (۱۳۰۱).
تیلر، جان رابرت (۱۳۸۲) «بسط مقولهٔ مجاز و استعاره»، ترجمه مریم صابری پور نورفام، استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران، سوره مهر (حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۵۴) اسرارالبلاغه، تصحیح هلموت ریتر، استانبول: وزارت معارف.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۱) داستان دگردیسی (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، تهران، نیلوفر.
رمبو، آرتور و... (۱۳۸۴) شعر فرانسه در سدهٔ بیستم، ترجمه و توضیح محمد تقی غیاثی، تهران، ناهید.
ریچاردز، ایور آرمسترانگ (۱۳۸۲) فلسفهٔ بلاغت، ترجمه علی محمدی آسیابادی، تهران، قطره.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) شاعر آینه‌ها، بررسی سبک هندی و شعر بیدل، تهران، آگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) آیینه‌ای برای صداها، تهران، سخن
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) صورخیال در شعر فارسی (تحقیقی انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران)، چاپ سوم، تهران، آگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸) موسیقی شعر، تهران، آگاه.
فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۷) دیوان کامل اشعار، تهران، مروارید.
قاسم‌زاده، حبیب الله (۱۳۷۹) استعاره و شناخت، تهران، فرهنگان.
لارنس ترسک، رابرت (۱۳۸۰) مقدمات زبان‌شناسی، ترجمه فریار اخلاقی، تهران، نی.
مشیری، فریدون (۱۳۸۰) بازتاب نفس صبحدمان (دو جلد)، تهران.
نادرپور، نادر (۱۳۸۱) مجموعه اشعار، تهران، نگاه.
وهبه، مجدی (۱۹۸۴) معجم المصطلحات العربیهٔ فی اللغهٔ و الادب، الطبعهٔ الثانیهٔ، بیروت، مکتبهٔ لبنان.
هاکس، ترنس (۱۳۷۷) استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

Cuddon, John Anthony (1972) A dictionary of literary terms. Penguin Books. 1982. Hawkes, Terence .Metaphor. Methuen.
Knowles Murray and Moon Rosamund (2006) Introducing metaphor. Rout ledge. New York.
Ricoeur, Paul (1977) The Rule of Metaphor. Translated by Robert Czerny and… Rout ledge.
http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html
http://amazon.com