• دریافت ۹۶/۰۳/۱۲
• تأیید ۹۷/۰۶/۱۹

رمزگان رنگ و چرخش معنایی آن در ادبیّات معاصر
(با نگاهی تطبیقی به شعر ایران و عراق)

با تکیه بر سروده‌های:
(سهراب سپهری، مهدی اخوان‌ثالث، قیصر امین‌پور)
(بلند الحیدری، عبدالوهاب البیاتی و سعدی یوسف)

رضا کیانی*
علی سلیمی**

چکیده

تحوّل در کاربرد معمول رنگ‌ها و چرخش معنایی آن‌ها بر گسترهٔ شعر، از ظرفیّت‌های زبانی در تولید متن خلاّقانه است. در این زمینه برخی شاعران معاصر ایران و عراق به موجب تجارب شخصی همگون و قرابت‌های خاصّ فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، با دست‌اندازی در شیوهٔ هنجارین برخورد با رنگ‌ها، باورهای محتوم را پس می‌زنند و به مفاهیمی که فاقد جلوهٔ عینی هستند، رنگ می‌بخشند تا پیش‌فرض‌های متعارف را با چالش مواجه سازنند. در چنین فرایندی، دگردیسی در معانی قراردادی رنگ‌ها و تلفیق آن‌ها با مفاهیم ذهنی گاه در تقویت زیبایی حوزهٔ تصویری مؤثر بوده، امّا اتّخاذ این شیوه، آن‌گاه که بدون پشتوانهٔ معنایی، تنها با چینش تزیینی واژگان در همنشینی با رنگ‌ها تحقّق یافته، نه‌تنها نوآوری تلقّی نمی‌گردد، بلکه به تضعیف کلام منجر شده است.

در این پژوهش با نگاهی تطبیقی به کارکردهای مجازی رنگ‌ها در شعر معاصر ایران و عراق، به این پرسش پاسخ دهیم که مهم‌ترین دستمایه‌هایی که به شکل مشابه با ایجاد شبکه‌های تصویری، رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق را درهم ریخته، کدامند؟ یافته‌های پژوهش گویای آن است که مفاهیم انتزاعی در ترکیب با گونه‌های رنگ، به هنجارگریزی‌هایی بدیع در حوزهٔ معنایی زبان، منجر گردیده است.

کلید واژه‌ها:
ادبیّات تطبیقی، رنگ، هنجارگریزی، چرخش معنایی، شعر معاصر، ایران و عراق.

* مدرس دانشگاه رازی و دانشگاه فرهنگیان کرمانشاه (پردیس شهید صدوقی). نویسنده مسئول
rkiany@yahoo.com
** استاد گروه زبان و ادبیات عربی. دانشگاه رازی. کرمانشاه. salimi1390@yahoo.com

۱ـ مقدمه

ماهیّت ویژهٔ شعر که بیش از هر نوع ادبی دیگر، عرصهٔ ظهور عواطف و احساسات هنرمند است، موجب شده تا بیش از قصّه، رمان، نمایش‌نامه و دیگر انواع ادبی، جایگاه اصلی تصویرپردازی‌های شاعرانه قلمداد گردد. در این میان، شعر معاصر در پهنهٔ بی‌کران تخیّل، پدیده‌ها را به شکلی متفاوت از گذشته می‌بیند و ذهن مخاطبان را در رویارویی با سازه‌های تصویری، با چالش‌های غیرمنتظره روبرو می‌سازد. در واقع، گرایش شاعران امروزین به گُریز از تصویرسازی‌های تکراری و حرکت بی‌وقفهٔ ذهن آنان در مسیرهای نامکشوف، شعرشان را در طیفی موّاج از تصاویر هنجارگریز شناور نموده است. برگسترهٔ این گرایش‌های عادت‌گریزانه، شاعران معاصر ایران و عراق ـ با توجّه به قرابت‌های خاصّ فکری و فرهنگی ـ با کاربرد دیگرگونهٔ رنگ‌ها در ساختارهای بدیع، چشم‌اندازهای نوینی را در برابر دیدگان می‌گشایند و با تکیه بر قوّهٔ تخیّل، میان عالم بیرون و درون خویش، پیوند برقرار می‌کنند و با تصرّف و تغییر در واقعیّت‌های جهان بیرون، آن را در خدمت دنیای درون خود در می‌آورند؛ به‌گونه‌ای‌که بخشی از تصاویر آنان در جهش‌های محسوس، با اتکا بر نمادْ رنگ‌ها تا افق‌های دگردیسی در اصول معنایی زبان پر می‌کشند و در ساحت آشنایی‌زدایی‌های نامأنوس فرود می‌آیند. به بیان دیگر، آنان با تخطّی آگاهانه از معانی اصیل موجود در هر یک از رنگ‌ها و برهم زدن معادله‌های ذهنی و مورد انتظار مخاطبان، انبوهی از تصاویر نوپا و بی‌پیشینه را در مدار زبان وارد نموده‌اند؛ به‌گونه‌ای که هیجان ذهنی این شاعران، خوانندگان را با انبوهی از تصاویر فراهنجار مواجه ساخته که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌نمایند.

ذکر این نکته ضروری است که آن‌چه بر گسترهٔ تصویرپردازی‌های نوین شاعران امروز ایران و عراق در حوزهٔ کاربرد رنگ‌ها، شعر را آسیب‌پذیر نشان داده، چینش بی‌هدف برخی از واژگان در قالب ترکیبات نامفهومی است که هستهٔ اصلی آن‌ها را یکی از انواع رنگ‌ها تشکیل می‌دهد. چرا که جابه‌جایی ساده و بی‌دردسر یک رنگ به جای رنگ دیگر، نه تنها نوآوری به شمار نمی‌آید، بلکه به تضعیف عنصر زیبایی در شعر نیز منجر می‌گردد.

ناگفته نماند که با توجّه به گسترهٔ وسیع شعر معاصر ایران و عراق و شمار فراوان شاعران این دو سرزمین، پژوهش حاضر، تنها به تحلیل تطبیقی سروده‌های برخی از شاعران برجسته و سرآمد نیمهٔ دوّم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارتند از: «مهدی اخوان‌ثالث، سهراب سپهری و قیصر امین‌پور» در مقایسه با «بلند الحیدری، عبدالوهاب البیاتی و سعدی یوسف».

۲- مسأله، پیشینه و هدف پژوهش

آن چه در این پژوهش با شیوهٔ تحلیلی- توصیفی و با تکیه بـر مکتـب آمریکـایی بـه تطبیـق آن خواهیم پرداخت، پردازش این مسأله است: مهمترین دست‌مایه‌هایی که در شعر معاصـر ایـران و عراق، از حوزهٔ کاربردی نمادْرنگ‌ها، آشنایی‌زدایی نمـوده، کـدام اسـت و رونـد دگردیسـی‌هـای همسان بر کاربردهای معنایی متعارف رنگ‌ها، به چه شیوه‌های تحقّق یافته است؟

برای پاسخ به این پرسش، باید ببینیم که در شعر شاعران این دو سرزمین، مفاهیم ذهنی (= انتزاعی) چه نقشی در مجازی نمودن معنای حقیقی رنگ‌ها و نمادینه کردن تصـویرپردازی‌هـای این حوزه دارند؟

در بیان اهمیّت و هدف این موضوع باید گفت، ضرورت انجام چنین پژوهش‌هـایی بـیش از هر چیز، نیاز جدّی دانش‌پژوهان به بررسی‌های تطبیقی در ادبیّات ملل مختلف بوده کـه امـروزه در مباحث ادبی، جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده است.

بر این اساس، هدف از این پژوهش، تبیین کیفیّت بهره‌بـرداری دیگرگونـهٔ شـاعران معاصـر ایران و عراق از گونه‌های رنگ است که با استخراج شـواهدی تحقّـق یافتـه و زیبـایی تطبیقـی آن‌ها ملموس‌تر به‌نظر می‌رسد.

در مورد پیشینهٔ موضوع باید گفت، تحقیقاتی که به روش غیر تطبیقی، سروده‌های شـاعران معاصر ایران و عراق را از منظر نمادین رنگ مورد مطالعـه قرار داده، فـراوان اسـت و ذکـر یـک یک آنها در مجال این مقاله نمی‌گُنجد. امّا از پژوهش‌هایی که بـه شیـوهٔ اختصاصـی، رنـگ را به‌عنـوان یکی از مؤلفه‌های تطبیقی در حوزهٔ روان‌شناختی شعر معاصر ایران و عـراق- بـویژه در سروده‌های شاعرانی که در پژوهش حاضر مورد مطالعهٔ نگارندگان هسـتند - بررسـی کـرده‌انـد، می‌توان به دو مقالهٔ ذیل اشاره نمود:

- علی سلیمی و رضا کیانی در پژوهشی مشترک با عنوان « اللون بین الرومانسیه و الواقعیه: دراسه فی شعر سهراب سپهری و سعدی یوسف» (نشریه الجمعیه العلمیه الایرانیـه للغـه العربیـه وآدابها، ۱۳۹۱: شمارهٔ۲۳) با مقایسـهٔ زمینـه‌های مشترک سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در جامعهٔ ایران و عراق معاصر، شعر دو شاعر را با در نظر گـرفتن شـاخص‌هـای رمـانتیکی و واقـع‌گرایـی واکاوی نموده‌اند.

- طیبه سیفی و کبری مرادی در مقالهٔ مشترک «بررسی تطبیقـی بسـامد کـاربرد رنـگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیّاب» (نشریهٔ ادب عربی، ۱۳۹۱: شـمارهٔ۳) زمینـه‌هـای نمـادین

مشترک رنگ را در سروده‌های این دو شاعر معاصر ایران و عراق بررسی کرده‌انـد و بـا تشـریح بخشی از تجارب شخصی و اجتماعی دو شاعر که در بازتاب دادن همسان ذهنیّـات آنـان نقـش داشته، به استخراج شواهدی مشابه پرداخته‌اند.

شایان ذکر است که بررسی تطبیقی شعر معاصر ایران و عراق از نظرگاه نمادینگی رنـگ در سروده‌های شش شاعری که در مقالهٔ حاضر آمده‌اند، پژوهشـی تـازه بـه شـمار مـی‌آیـد کـه از خاستگاه‌های مشابه روحی، ذهنـی، سیاسـی، اجتمـاعی و فرهنگـی شـاعران ایـن دو سـرزمین، پرده‌برداری می‌کند و زمینه را برای انجام تحقیقات گسترده‌تری فراهم می‌نماید.

۳- چارچوب نظری

رنگ با گونه‌های متنوّع خود، بویژه در زبان شعر معاصر، القاگر نمادین روحیّات و ذهنیّات شاعران به شمار می‌آید که ناقل مفاهیمی چون: زندگی، مرگ، آرزو، یأس، نشاط، اندوه و... است.

در این زمینه، آشنایی‌زدایی‌های شاعرانه در حوزهٔ نمادینگی رنگ‌ها و تلفیق بدیع گونه‌هـای مختلف آن با اوصاف ذهنی، از زمینه‌هایی است که مجال بررسی شعر برخی از شـاعران معاصـر ایران و عراق را با توجّه به قرابت‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و دینی، فراهم نموده است.

در حوزهٔ نظری این پژوهش می‌توان گفت، اتّخاذ رویّهٔ هنجارگریزی در کاربرد نمادین رنگ‌ها و ترکیب‌پذیری بی‌محابای آن‌ها در مجاورت واژگان انتزاعی شعر معاصر ایـران و عـراق را بایـد حاصل رسوخ عواطف همگون شاعرانی دانست که مشترکات زندگی را از صافی اندیشگی خویش عبور داده‌اند و در فرایند نامتعارف تلفیق «رنگ» و «ذهن»، پیوندهای منطقی را پس زده‌اند.

۴- هنجارگریزی در نمادِ رنگ‌ها، توصیف یا تعبیر؟

رنگ از جنبه‌های مختلف، گسترهٔ روح و جسم را در بر می‌گیـرد. «فلسـفه، روان‌شناسـی، علـوم طبیعی، فرهنگ عامیّانه، ادبیّات، هنر، عرفان و ادیان، هر یک بـه فراخـور خـود، بـا جلـوه‌هـای گوناگون اثبات و طرد رنگ، در رفتارند.» (صدیقی، ۱۳۸۴: ۵) مـی‌تـوان گفـت «رنـگ‌هـا دارای مفاهیم خاصّی‌اند و در جوامع گوناگون از آن‌ها در حکم نمادها استفاده می‌شود و سرانجام نیز بـه منزلهٔ علامتی قراردادی، ماندگار می‌شوند. در تاریخ تمدّن، رنگ‌ها مفاهیمی چون: زندگی، مرگ، آرزو، یأس، ایمان، کفر، نشاط، اندوه و... را انعکاس داده‌اند. بسیاری از رنگ‌ها، زبانی جهانی دارند و مفاهیمی مشترک را برای همهٔ انسان‌ها القا می‌کنند، امّا برخی از مفـاهیم، از یـک جامعـه بـه

جامعهٔ دیگر تغییر می‌کند. بنابراین، با توجّه به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم با نمادهای خاصّی روبه‌رو می‌شویم که با دیگر جوامع متمایز است.» (دهقانیان و مریدی، ۱۳۹۱: ۶۸)

در عرصهٔ ادبیّات نیز، رنگ به شکل‌های مختلف در صوّر خیال حضور یافته و شاعران از آن «برای عینی‌تر کردن ایماژهای شاعرانه و کشف روابط، میان اجزای تصاویر شعری بهره برده‌اند.» (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۰۹) به بیان دیگر، «از عناصری که موجب ملموس‌تر شدن تصاویر شعری می‌شود، رنگی است که شاعر هرآن‌چه را که می‌بیند و نمی‌بیند به مدد آن در برابر دیدگان، مجسّم می‌کند. ذهن بشری از هنگام پا نهادن در این زمین، به تشخیص و شناخت اشیا توسط شکل و رنگ‌شان عادت کرده است. در این میان، رنگ برای ذهن آدمی فراتر از تأثیر آن در تمییز و شناخت اشیا از اهمیّتی روانی نیز برخوردار بوده است. هر انسانی به حسب موقعیّت جغرافیایی و فرهنگی زیست‌گاه خود و تناسب سن خویش، تعبیر روانی خاصّی از رنگ‌های پیرامون خویش دارد. شاید رنگ‌های آبی و سبز آسمان و دریا و جنگل‌های پیرامون دریا، بنا به یکنواختی آن‌ها، برای مردمی که در این منطقه زندگی می‌کنند از چنان جذابیّتی برخوردار نباشد، در حالی که همین رنگ‌ها، آرمانی‌ترین رنگ‌ها برای مردم صحرانشین و بیابان‌گرد هستند. برخی از رنگ‌ها از حریم خودآگاه ذهن، به سطح پنهان و ناخودآگاه آن، چنان نفوذ کرده‌اند که مشاهدهٔ رنگی بخصوص ـ بدون آن‌که آدمی علّت آن را بداند و دقیقاً تجزیه و تحلیل کند ـ باعث قبض و بسط یا شادی و غم او می‌گردد و برخی از رنگ‌ها چنان با حیات یک نسل و نژاد از آدمی درآمیخته است که برای متقدّم‌ترین و متأخرترین نسل از آن قوم، از ارزش و پیام واحدی برخوردارند؛ یعنی رنگ‌ها نیز توانسته‌اند به همراه بسیاری از سنخ‌های باستانی، پا در حریم ناخودآگاه گروهی گذارند.» (مظفری، ۱۳۸۱: ۱۵۸ـ۱۵۷)

هنجارگریزی معنایی گاه از راه تکوین ترکیباتی بدست می‌آید که در آن یکی از گونه‌های رنگ‌ها، در نسبتی غریب، به امری اسناد داده می‌شود که تصوّر پذیرش رنگ برای آن بسیار بعید به‌نظر می‌رسد. به بیان دیگر، یکی از شگردهای نوین ترکیب‌سازی در شعر معاصر که از طریق انحراف از نُرم در محور معنایی زبان تحقّق می‌یابد، گرایش به همساز نمودن رنگ‌ها با مفاهیمی است که یا وجود عینی ندارند و یا قابلیّت پذیرش رنگ در آن‌ها فراهم نیست. شاعران امروز با اعتقاد به‌این‌که رنگ‌پذیری واژگان ذهنی با یکی از رنگ‌های موجود در طبیعت، به تصاویرشان نمودی عینی و ملموس می‌بخشد، هنجارهای عادی در قراردادهای تثبیت شدهٔ معنایی را کنار می‌نهند و مفاهیم انتزاعی را به رنگ دل‌خواه خویش درمی‌آورند.

فراهنجاری معنایی در قالب آن دسته از ترکیباتی که از راه اسناد صریح رنگ‌ها بـه مفـاهیم بی‌رنگ فراهم می‌گردند – همانند دیگر ترفندهای دست‌اندازی در حوزهٔ معنایی زبان – به نوعی، خصوصی کردن عواطف به شمار می‌آید. به عبارت دیگر، در این شیوه از هنجارگریزی، شـاعر از «توصیف» که مبتنی بر «تعمیم» است، گُریز می‌زند و به «تعبیر» که مبتنی بر «تخصیص» اسـت، روی می‌آورد. در حقیقت، «شاعر به وجود عاطفه‌ای در درون خویش آگـاهی دارد، امّـا ماهیّـت و سرشت این عاطفه را نمی‌داند و نسبت به سرشت عاطفه در ناخودآگاهی به‌سر می‌برد. زمـانی‌کـه شاعر این عاطفه را تعبیر می‌کند، آرام می‌گیرد و در این حالت، دیگر مسألهٔ ناخودآگاهی از عاطفه منتفی است. در این زمینه، نکتهٔ شایان توجه آن است که تعبیر عاطفه، وصف کـردن آن نیسـت. در شعر، آن‌جا که تعبیر ضروری می‌نماید، استفاده از «صـفت»، کـار نادرسـتی اسـت؛ مـثلاً اگـر خواسـتـه باشیم از چیزی ترسناک تعبیر کنیم و از صفت «ترس‌آور» کمک بگیـریم، کـار مـا نـه تعبیر، که وصف به‌شمار می‌آید. شاعر راستین بـه هنگـام آفـرینش شـعر راسـتین، هرگـز بـرای عواطفی که سر تعبیرشان را دارد، نام‌گذاری نمی‌کند. وصف به جای آن‌که تعبیر را بالا ببرد، پَر و بالش را می‌چیند، چراکه در وصف «تعمیم» وجود دارد، حال‌آن‌که تعبیر، مبتنـی بـر «تخصـیص» است. خشم شما، خشم دیگران نیست، ولی اگر شما بگویید: «خشم من خشمی هولناک اسـت»، تقریباً خشم خود را شبیه همهٔ خشم‌ها قرار داده‌اید. امّا اگر از این خشم «تعبیر» کردید، به قـدری خاصّ می‌شود که حتّی با خشم خود شما در ساعتی دیگر نیـز شـباهتی نخواهـد داشـت. شـاعر حقیقی، شاعری است که در راه خصوصی کردن عواطف خویش رنج می‌بـرد و در همـین نکتـه است که «هنر» از «صفت» متمایز می‌شود.» (عباس، ۱۳۸۸: ۳۸ـ۳۷)

در زمینهٔ ترکیب‌پذیری رنگ‌ها با مفاهیمی که از اساس، رنگ‌پذیر نیستند نیز چنین وضعیتی جاری است. هنگامی‌که شاعر از «توصیف» مفاهیم رنگ‌ناپذیر سرباز می‌زند و بـا اسـناد یکـی از انواع رنگ‌ها به «تعبیر» آن مفاهیم اقدام مـی‌نمایـد، در واقـع، از «تعمـیم» گُریـز مـی‌زنـد و بـه «تخصیص» روی می‌آورد. «پیوندی که شاعر در میان اشیا و پدیده‌های پیرامون، پدید می‌آورد یا به کشف آن‌ها دست می‌زند، گاه بر پایهٔ رنگ است. نیرو و قوّتی که در رنگ به‌عنوان یک عامل تصویری و تخیّلی در انتقال عاطفه و احساس شاعر موج می‌زنـد، در هـیچ یـک از ویژگـی‌هـای ملموس و دیداری اشیا نمی‌توان یافت.» (سرور یعقوبی، ۱۳۸۸: ۱۰۸ـ۱۰۷)

همنشینی مفاهیم ذهنی با یکی از انواع رنگ‌های موجود، براساس مناسبتی صورت می‌پذیرد که شاعر آن را کشف می‌نماید. «نشانه‌شناسی ادبی، یافتن مناسبت میـان دال و مـدلول اسـت و

هدفش در نهایت، کشف مناسبتی است میان آن‌چه شاعر عرضه کرده و آن‌چه خواننده دریافتـه، یا تأویل کرده است.» (احمدی، ۱۳۸۲: ۷)

۵- کاربرد مفاهیم ذهنی و عینی رنگ‌ناپذیر در شعر امروز ایران و عراق

نگاهی هرچند گذرا به شعر معاصر ایران و عراق نشان می‌دهد که کاربرد رنـگ در نـزد شـاعران این دو سرزمین، گاه حالتی غافلگیرانه دارد و در مسـیری خارج از حیـطهٔ انـتظار و پـیش‌بینـی خوانندگان جریان می‌یابد. انحراف از کاربرد متعارف رنـگ‌هـا و درهـم شکسـتن شـیوهٔ متـداول بهره‌برداری از آن‌ها در ساختار کلام ـ که در هم‌آیی غیرعـادی با دیگر واژه‌ها نمـود می‌یابد ـ به دریافت عادی خوانـندگان، غرابـتی تازه می‌بخشـد و آشـنایی طبیـعی آن‌هـا را دچـار تردیـد می‌نماید.

آن‌چه نگارندگان این پژوهش را به تطبیق و مقارنـهٔ رنـگ در شـعر معاصـر ایـران و عـراق واداشته و آن را به عنوان یکی از شاخص‌های روان‌شناختی متأثر از ذهنیّات و روحیّـات شـاعران این دو سرزمین مورد واکاوی قرار داده، اوضاع سیاسی و اجتماعی مشـابه، ریشـه‌هـای مشـترک دینی، اعتقادی، فرهنگی و ادبی و نیز همسانی در پاره‌ای از تجارب زندگی فـردی اسـت کـه در پوشش تصاویری همگون نمود یافته که در نهایـت، خواننـدگان را بـه ضـرورت و ارزش چنـین پژوهش‌هایی مجاب می‌نماید.

شاید بتوان بسیاری از ترکیباتی را که در شعر امروز با اسناد مستقیم یکی از انواع رنگ‌ها بـه مفاهیم رنگ‌ناپذیر به‌دست آمده‌اند، ناآشنـا یا دارای غرابت دانست. امّا با بررسی دقیـق‌تـر بـدین نتیجه می‌رسیم که تنها شماری از این ترکیبات را باید در گروه ترکیبات تازه و بدیع بـه حسـاب آوریم. بدیهی است که ترکیبات تازه‌ای که از رهگذر تلفـیق یک مفهوم رنگ‌ناپـذیر بـا یکـی از گونه‌های مختلف رنگ به‌دست می‌آیند، در صورتی که با نگاه هدف‌مند شاعران در بافـت کـلام جای بگیرند، از دو جنبه بر غنای زبان می‌افزایند:

۱- ایجاد شبکهٔ معـنایـی جدید

۲- ایجاد شبکهٔ تصویری جدید

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عـراق، گونـه‌هـای مختلـف رنـگ‌هـا را بـه خـدمت درمی‌آورند تا با بهره‌برداری از آن‌ها، به حسّـی کردن پدیده‌های ذهنـی یا مفـاهیم رنـگ‌ناپـذیر بپردازند. این تحرّک نوین که ثمرهٔ کشف روابط جدیـد هـنری میـان رنـگ‌هـا و پدیـده‌هـای

انـتزاعی است، دلالت بر ذهن پویا و زیبایی‌شـناس شـاعران ایـن دو سـرزمین دارد. بـی‌تردیـد، ترکیباتی که از تعامـل مفاهیم ناهمگون شکل می‌گیرند، در صورتی که به بافـت معنـایی کـلام آسیب نرسانند و کاربردی جهت‌مند را دنبال نماینـد، نقـش برجسـته‌ای در تـوازن زبـان شـعر و گشایش چشم‌اندازهای نوین معنایی دارند. افزون بـراین، تغییـر و تحـوّل در کـاربرد رنـگ‌هـا و چرخش معنایی ملموس آن‌ها در نزد این شاعران، ما را به علل و عوامـل آن‌هـا راه مـی‌نمایـد و توان شاعران را در بهره‌برداری از ظرفیّت‌های زبانی در تولید متن خلاقانه نشان می‌دهد.

در این قسمت، به نقد و بررسی آن دسته از مفاهیمی می‌پردازیم که شاعران معاصر ایـران و عراق، آن‌ها را به‌صورتی غیر عادی در محور همنشینی با یکی از انواع رنـگ‌هـا قـرار داده‌انـد و بیش‌ترین غرابت و تازگی را ذهن خوانندگان ایجاد نموده‌اند. ذکر ایـن نکتـه ضـروری بـه نظـر می‌رسد که این مفاهیم در یکی از دو حالت زیر نمود یافته‌اند:

۱- مفاهیم ذهنی[۱] (= انتزاعی)

۲- مفاهیم عینی[۲] (= غیر انتزاعی)

مفاهیم یا اوصاف ذهنی، محمولاتی هستند که وجود آن‌ها در خارج نباشد و آن‌ها را بـه‌جـز در ذهن وجودی نیست. به تعبیری «واژه‌هایی که بر عقایـد، کیفیّـات، معـانی و مفـاهیم ذهنـی دلالت دارند، انتزاعی‌اند و واژه‌هایی که بـر اشـیای واقعـی و محسـوس دلالـت دارنـد، عینـی و حسی‌اند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۵۱)

«غلبهٔ واژه‌های عینی (در برابر ذهنی) سبک متن را حسی می‌کند و کثرت واژه‌های ذهنـی موجب انتزاعی شدن سبک می‌شود.» (همان) در این رابطه، «آثار هنری به‌طور اعم و آثار شعری به‌وجه خاصّ، باید نشان دهندهٔ درجه‌ای از ابهام و پیچیدگی ناشی از انتزاعی بودن باشند.» (رید، ۱۳۷۸: ۱۶) از این‌رو باید گفـت، «رونـد پیشـرفت هـنر بـه‌صـورت عـام، بـه‌سـوی ابـهام و انـتزاع‌گرایی است. شعر معاصر نیز از این حکم کلّی - به‌واسطهٔ قرار گرفتن در روند رو به ترقّـی هنر - مستثنی نیست. باز بودن ساختار و گریز از ساختمان پذیرفته شدهٔ کلاسیک، تـوان ذهنـی شاعران حوزهٔ شعر معاصر را برای انتزاعی‌گرایی در زبان تقویت نموده است.» (خسروی‌شـکیب و صحرائی، ۱۳۸۸: ۱۷۵-۱۷۴) در این زمیـنه، شاعر و منتـقد معـروف قـرن بیسـتم، "تـی. اس. الیوت"[۳] بر این باور است که: «شعر مُدرن باید انتـزاعی و دیریاب باشد، چراکه پیچـیدگی تمـدّن معاصر، نمی‌تواند نتیـجه‌ای جز این داشـته باشد.» (Brooker,1996:173)

بدیهی است که آشنایی‌زدایی به‌واسطهٔ رنگ‌ها در حوزهٔ مفـاهیم یـا اوصـاف ذهنـی، زمـانی

تحقق می‌یابد که برخلاف قواعد معنایی زبان، یکی از انواع رنگ‌ها با یک واژهٔ ذهنی یا با یک واژهٔ حسّی که قابل مشاهده نیست، در محور یک ترکیب قرار بگیرند و تصویری انتزاعی تشکیل دهند. ترکیباتی مانند «درنگ سیاه»[۴]، «سلام سبز»[۵]، «سپیدی فریب»[۶]، «فلسفهٔ لاجوردی»[۷]، «صلح سبز»[۸]، «آرامش سفید»[۹]، «آرزوی سیاه»[۱۰] و ده‌ها ترکیب دیگر- که بخشی از آن‌ها به شکل تطبیقی در ادامه همین بحث، بررسی می‌شوند- از تصاویر هنجارگریزی هستند که با تخطّی از اصول معنایی، در ساحت شعر معاصر راه یافته‌اند.

افزون بر این، مفاهیم یا اوصاف عینی، محمولاتی هستند که علاوه بر عالم خارج، صورتی در عقل دارند. این محمولات اگرچه در ذات خود رنگ‌پذیر هستند، امّا کاربرد آن‌ها با رنگ‌های غیر طبیعی و ناآشنا، به باورهای محتوم خوانندگان ضربه وارد می‌کند و پیش‌فرض‌های معمول‌شان را در هم می‌ریزد. کاربرد ترکیباتی مانند «ماه سبز»[۱۱]، «ماه زرد»[۱۲]، «تاریکی زرد»[۱۳]، «برف سیاه»[۱۴]، «شب سفید»[۱۵]، «شب سبز»[۱۶]، «قلب آبی»[۱۷] و ده‌ها ترکیب دیگر- که پاره‌ای از نمونه‌های قابل مقایسه در ادامه همین بحث، مورد بررسی واقع می‌شوند- از تصاویری هستند که از زبان شاعران امروز، آشنایی‌زدایی نموده‌اند.

بر این اساس باید گفت، اوصاف و مفاهیم انتزاعی و غیر انتزاعی، دست‌مایهٔ بخشی از تصاویر شعری شاعران معاصر ایران و عراق بوده است. عدم بیان صریح، اصرار بر دخالت عناصر احساسی در زبان شعر، گریز از تحلیل‌پذیری منطقی و خیال‌گرایی، از جمله عواملی است که شاعران این دو سرزمین را برآن داشته تا با پس زدن قواعد تثبیت شدهٔ حوزهٔ معنایی زبان، مفاهیم ذهنی و عینی زیر را برخلاف اصل با گونه‌های مختلف یا غیر طبیعی رنگ‌ها هم‌ساز نمایند:

۵-۱-سعادت

نوع نگرش انسان به محیط پیرامونش، متناسب با نوع بینش وی متفاوت است. «یک دانشمند تجربی با رابطهٔ منطقی به پدیده‌ها می‌نگرد، پدیده برای او «هست» و پس از مرحلهٔ «هست بودن» به دیدن آن می‌پردازد و نامش را واقعیت می‌نهد. امّا دید شاعر، جوهری و درونی است و به کلّی با نگرش علمی متفاوت است.» (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۰۹) در واقع، «نگرش نو به جهان هستی، به دور از تقلید و عادت‌های روزمرهٔ ذهن، متفکّری را می‌طلبد که گسترهٔ فکری او محدود و محصور نشده باشد.» (شریفیان، ۱۳۹۰: ۱۳۰)

در این زمینه، سهراب سپهری و عبدالوهاب البیاتی بیش از دیگر شاعران ایران و عراق، از

مفهوم انتزاعی «سعادت»، به‌عنوان دست‌مایه‌ای مناسب و پُر بسامد در جهت آشنایی‌زدایی از زبان شاعرانهٔ خود، بهره برده‌اند، تا با گریز از قواعد معنایی تثبیت شدهٔ زبان، این واژهٔ رنگ‌ناپذیر، بر خلاف اصل، در محور همنشینی با رنگ، جلوه‌ای عینی و قابل مشاهده پیدا نماید.

در نگاه شاعرانهٔ سپهری، مفهوم ذهنی «سعادت» از هویّت عادی خود فراتر می‌رود و با نیروی تخیّل شاعر در پوششی از رنگ سبز، خودنمایی می‌نماید:

باغ ما شاید، قوسی از دایرهٔ سبز سعادت بود
میوهٔ کال خدا را آن روز، می‌جویدیم در خواب
آب بی‌فلسفه می‌خوردیم.[۱۸]

(سپهری، ۱۳۸۹: ۱۶۱)

آن‌گونه‌که می‌بینیم، رنگ سبز با چرخشی نمادین، به مفهوم دل‌خواه شاعر تن داده و خواننده را با شکل تازه‌ای از جذابیّت معنایی روبرو ساخته که در ترکیب بدیع «دایرهٔ سبز سعادت» نمود یافته است.

البیاتی که گویی غربت و آوارگی، باری از غم و اندوه جان‌کاه را بر ذهنش حمل نموده، برخلاف سپهری، «سعادت» را با رنگ سیاه، نظاره‌گر است:

بنَار سَعَادته السّوداء یَجُوبُ الْعَالَمَ
مَنْفیاً یَتَطَهّرُ
لا اسْمَ لَهُ.

(البیاتی، ۱۹۹۵: ۴۰۹/۲)

ترجمه: (شاعر با آتش سیاه سعادتش، عالَم را درمی‌نوردد، درحالی‌که [او شخصی است] تبعیدی که [از آلودگی] پاک می‌شود، [امّا] اسمی برای او وجود ندارد.)

شاعر در قلمرو غربت، همه چیز، حتّی «سعادت» را به رنگ ناخوشایند سیاه می‌بیند. او به خوبی می‌داند که اگرچه تصوّر چنین رنگی برای مفهوم انتزاعی «سعادت»، زبان را از نرم خارج می‌نماید و درک معنا را به تأخیر می‌اندازد، امّا در نهایت، کلام را عمیق و برجسته می‌نماید.

این‌گونه است که مفهوم «سعادت» برخلاف انتظار خواننده، در محور همنشینی با رنگ‌های «سبز» و «سیاه»، نمودی عینی می‌یابد. به عبارت دیگر، واژهٔ «سعادت» به عنوان یک مفهوم ذهنی، این فرصت را یافته که وارد فضای اندیشگی شاعر شود و جلوه‌ای دیداری پیدا نماید. سپهری «سعادت» را بسان دایره‌ای «سبز» رنگ می‌پندارد که باغ خاطرات شیرین کودکیش،

قوسی از آن بوده است. البیاتی نیز اگرچه مفهوم انتزاعی «سعادت» را رنگ‌آمیزی نموده، امّا بر خلاف سپهری، احساس خوشایندی به این واژه ندارد و رنگ سنگین «سیاه» را برای تزیین آن برگزیده است.

۵-۲-خواب و رؤیا

«اگر شعر را فرا گذشتن از ظواهر و رویارویی با حقیقت نهفته در یک شی یا در کلّ جهان بدانیم، آن‌گاه زبان باید از معنای عادی خود کناره گیرد. زیرا معنایی که زبان بنا به عادت پیدا می‌کند، تنها به رؤیاهای آشنا و مشترک می‌انجامد. زبان شعر، زبان اشارت است، حال آن‌که زبان عادی، زبان روشن‌گری است. بنابراین، شعر به یک معنا، عبارت است از واداشتن زبان به چیزهایی که عادت به گفتن آن‌ها ندارد. (أدونیس، ۱۳۹۱: ۱۴۷)

بسیاری از شاعران معاصر، با خلق تصاویر شعری غریب که از تلفیق واژگان ناهمگون بدست آمده، توانسته‌اند در میان خیال و واقعیت، موضوعی پیچیده را در نهایت ایجاز بیان کنند. در بینش شاعرانهٔ آنان، تعابیر سنّت‌زده و قدیمی، یا باید بمیرند یا دستخوش استحاله شوند تا از پتانسیل لازم برای انتقال مناسب رخدادهای جدید برخوردار گردند.

در این زمینه، «خواب» و «رؤیا» به‌عنوان دو مفهوم رنگ‌ناپذیر، در تخّیل شاعران معاصر ایران و عراق ـ برخلاف اصل- جلوه‌ای رنگین یافته‌اند و در محور همنشینی با وصف «سبز»، سیمایی ناآشنا به خود گرفته‌اند. آن چه که از بررسی همنشینی واژگان حوزهٔ «خواب» و «رؤیا» با رنگ «سبز» در سروده‌های شاعران مورد مطالعه در این پژوهش به دست می‌آید آن است که چنین تلفیقی در نزد سهراب سپهری، قیصر امین‌پور، بلند الحیدری و سعدی یوسف از نظر کمّی، بسامد بیشتری دارد؛ تلفیقاتی که بیش از هر چیزی از بینش عارفانه یا اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی آنان سرچشمه گرفته است. به عبارت دیگر، حضور غیرمنتظرهٔ رنگ «سبز» در کنار مفاهیمی همچون «خواب» و «رؤیا»، حضوری تزیینی یا اتفاقی نیست، بلکه در راستای گرایش‌های عرفانی یا انگیزهای سیاسی- اجتماعی این شاعران، مورد بهره‌برداری واقع شده است.

سپهری از شاعرانی است که با شهود هنرمندانهٔ خویش، واژهٔ «خواب»[۱۹] را برخلاف انتظار خواننده در محور همنشینی با رنگ «سبز» قرار می‌دهد و با اشاره به حوادثی که لحظه‌های شیرین زندگی را به کام‌ها تلخ نموده‌اند، از «سارها»[۲۰] به‌عنوان نمادی یاد می‌نماید که خواب را بر چشمان او آشفته‌اند:

در آن دقیقه که از ارتفاع تابستان
به «جاجرود» خروشان نگاه می‌کردی
چه اتّفاق افتاد
که خواب سبز تو را
«سارها» درو کردند؟
و فصل، فصل درو بود
و با نشستن یک «سار» روی شاخهٔ یک سرو
کتاب فصل ورق خورد[۲۱]

(سپهری، ۱۳۸۹: ۱۸۵)

شاعر در این پاره شعر، با گرایشی که می‌توان آن را «خرَدگُریزی» نامید، پا را از واقعیت فراتر نهاده و ژرفنای ذهن را نشانه رفته است؛ ژرفنایی که در آن «خواب» و «سبزی» به یگانگی رسیده‌اند و ترکیب بدیع «خواب سبز» را آفریده‌اند تا با فاصله گرفتن از دنیای ذهنی گذشته، مسیر تماشای ما را تغییر دهد.

به تعبیری می‌توان گفت، سپهری «کلمه و رنگ را در کنار هم می‌نهد و شعر و نقش می‌زند. سیر ذهنی شاعر که از شور و احساسات رمانتیک به سوی عرفان پیش رفته، از برون راهی به درون می‌جوید. رنگ‌ها و کاربرد آن‌ها از جهت کمّی و چرخش‌های معنایی در آن‌ها، این رفتن و شدن را همراهی می‌کنند که در کنار سیر ذهنی و تحوّل درونی شاعر، حرکت در رنگ‌ها نیز دیده می‌شود، به‌گونه‌ای که می‌توان دقیق‌ترین و بهترین زمینه‌های حضور رنگ را در مجموعه آثار سپهری جستجو کرد.» (صدیقی، ۱۳۸۴: ۱۲۹)

افزون بر تصویر پیشین، رنگ «سبز» در فضای سوررئالیستی شعر سپهری در تلفیق‌پذیری با ترکیب بدیع و ناآشنای «خواب خدا»، بار دیگر، زنجیرهٔ عادی گفتار را به چالش کشانده است:

خانهٔ دوست کجاست؟
در فلق بود که پرسید سوار
آسمان مکثی کرد
رهگذر شاخهٔ نوری که به لب داشت
به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:

«نرسیده به درخت
کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است.»[۲۲]

(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۰۹)

در پاره شعر بالا، «خواب خدا»[۲۳] مشخصهٔ جسم بودن را ندارد که بتواند وصف رنگ داشتن را بپذیرد. بنابراین، قرار گرفتن رنگ «سبز» در جایگاه صفت برای ترکیب «خواب خدا»، اصول معنایی زبان را مورد دست‌اندازی قرار داده و از کلام شاعر آشنایی‌زدایی نموده است.

امین‌پور نیز همانند سپهری ـ یا شاید بهتر است بگوییم به تقلید از او ـ با بینش عرفانی خویش، وجود عینی خداوند متعال را در محیط پیرامونش احساس می‌کند و با حلول صمیمانه در ذات مقدّس او، به دریافت تازه‌ای دست می‌یابد. در نگاه شاعرانهٔ امین‌پور، ترکیب بدیع «خواب خدا» با رنگ «سبز» همنشین می‌شود تا امکان دیگرگونه دیدن را برای خواننده فراهم نماید:

دلتنگ غنچه‌ایم، بگو راه باغ کو؟ خاموش مانده‌ایم، خدا را چراغ کو؟
کو کوچه‌ای ز خواب خدا سبزتر؟ بگو آن خانه کو، نشانی آن کوچه باغ کو؟[۲۴]

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۷۸)

در پاره شعر بالا، یافتن رابطهٔ عقلی از نوع شباهت یا مجاورت میان «خواب»، «خدا» و «سبز» در پوشش یک ترکیب، دشوار و از منطق زبان عادی به‌دور است و از کلام شاعر آشنایی‌زدایی نموده است.

بلند الحیدری نیز همانند سپهری و امین‌پور، احساس و عاطفهٔ خود را با رنگ «سبز» هم‌سو می‌کند و با پیوند غیرمنتظره، «رؤیا» و «سبزی»، جامه‌ای نو بر کلام خویش می‌پوشاند که دیدهٔ کاوش‌گر مخاطب را مجذوب خود می‌نماید:

غَداً إذْ یَخْفقُ الإعْصَارَ
حَتّی بالرؤی الْخَضْرا
وَیَنْهبُ کَوْخَنَا الْوَرْدی منْ أحْلامنَا
السَّکْری
وَفَوْقَ جَبیْنکَ إلْتَفَّتْ
دُرُوبٌ تفْضحُ السّرا

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۱۶۱)

ترجمه: (فردا، آن‌گاه‌که تندباد، حتّی رؤیاهای سبزمان را درنوردد و کلبهٔ گُلی آرزوهای سرمستمان را به یغما ببرد [درحالی‌که] بر پیشانی تو راه‌هایی درهم پیچیده که راز را برملا می‌کند.)

آن‌چه در این پاره شعر قابل تأمّل است و به کلام شاعر برجستگی ویژه‌ای بخشیده، تلفیق و هم‌آیی «رؤیا» و «سبزی» است. شاعر با اندوه رمانتیک خود و با ذکر واژهٔ نمادین «الإعصار: تندباد» به ناملایماتی اشاره دارد که بر زندگی سایه افکنده و رؤیای سبز آرزوها را به یغما برده است. چگونه می‌توان پذیرفت که «رؤیا» در شمایلی سبز، قربانی توفندها گردد و کلبهٔ سادهٔ آرزوها به تاراج رود؟! ترکیب «الرؤی الخضراء: رؤیاهای سبز» معطوف به تجربهٔ حسی نیست، بلکه تصویری انتزاعی است که ساحت معنایی زبان را به چالش کشانده است.

سعدی یوسف نیز با عدول از عرف معمول زبان، رنگ «سبز» را به عنوان صفت در کنار موصوف «الأحلام: رؤیاها» قرار داده است:

یا غُصْنَ الزَّیتونةِ الْحَمْراءْ!
أُنْظُرْ إلَی شَعْبی
لیمونةً یمتصُّها الْمُخْبرونْ
مَلْعُونةً صَفْراءْ
لَکنَّها تَحْلمُ
أحْلامَک الْخَضْرَاءْ

(یوسف، ۱۹۸۸: ۴۸۴/۱)

ترجمه: (ای شاخهٔ زیتون سرخ! به ملّتم بنگر، در حالی همچون لیمویی شده که جاسوسان آن را مکیده‌اند، لیمویی نفرین شده و زرد که خواب رؤیاهای سبز تو را می‌بینند.)

آن‌گونه‌که می‌بینیم، تصاویر پاره شعر بالا، شبکه‌ای پیچیده دارد. «شاخهٔ زیتون» نماد «پایداری» است و منطق زبان ایجاب می‌کند «زیتون» با رنگ طبیعی خود که «سبز» است، توصیف گردد، امّا شاعر با تخطّی از قواعد معنایی حاکم بر کاربرد واژگان، رنگ سرخ را به جای رنگ سبز نشانده است. به عبارت دیگر، رنگ «سرخ» در این پاره شعر، رنگ «سبز» را پس زده است تا آمیزه‌ای از مفهوم «پایداری» و «شهادت» که از خلال واژگان «زیتون» و«سرخ» دریافت می‌شود را به خواننده انتقال دهد. شاعر در انتهای این پاره شعر، در تصویری هنجارگریز، واژهٔ «رؤیا» را برخلاف اصول معنایی زبان، با رنگ «سبز» توصیف می‌نماید.

آن‌چه از تأمّل در نمونه‌های ذکر شده به‌دست می‌آید این است که برخی از شاعران معاصر ایران و عراق، آگاهانه از دنیای ذهنی گذشته فاصله گرفته‌اند و مفاهیم انتزاعی را در عینیّت‌های دنیای پیرامون غوطه‌ور ساخته‌اند. هم‌آیی غیرمنتظرهٔ دو واژهٔ «خواب» و «رؤیا» با رنگ «سبز»،

به خلق ترکیبات بدیع و نوپایی منجر گشته کـه لـذّت مکاشـفات هنـری را در کـام خواننـدگان چشانده است.

۵-۳- خنده

شاعرانی که از قید هنجارهای زبان، گریزان هستند، سوار بر اسب رؤیا در گسترهٔ تخیّل می‌تازنـد و مرزهای ابداع را درمی‌نوردند تا در ژرفنای نهفته‌ای که سرچشمهٔ دگرگونی از آن‌جا می‌جوشـد، پیوندی روی در روی برقرار نمایند. آنان با گذر از یک واقعیّت به واقعیّتی دیگر می‌رسند کـه بـه مکاشفـه‌های خیالی آنان، طراوت می‌بخشد. در این مکاشفـــه‌هاسـت کـه دیـدنی بـا نادیـدنی هم‌آغوش می‌شود و واقعیّت و فراواقعیّت به کمال می‌رسند.

در شعر بلند الحیدری و قیصر امـین‌پـور، «خنـده» بـه‌عنـوان واژه‌ای کـه محسـوس حـسّ «شنوایی» است، با عـدول از قواعـــد معنایی زبان، در مجاورت رنگ‌های «زرد» و «سـبز» قـرار گرفـــته و از کلام دو شاعر، آشنایی‌زدایی نموده است.

غم و اندوهی که به شکل پایان‌ناپذیر، تمام وسعت تماشای الحیدری را فـرا گرفتـه، شـور و شوق وی را در هاله‌ای از تصنّع و ظاهرنمایی قرار داده است، تا جایی‌که شاعر در بسـتر ترکیبـی بدیع، «لبخند» را با رنگ «زرد» هم‌آغوش می‌کند و چنین می‌سراید:

سَتَصْفَعُکَ الأیّامُ حَتّی أرَی غَدی
عَلَی هوّتی عَیْنَیْک یَهزأُ مُغْتَرّا
وَسَیَسألُکَ التَّاریخُ عَنی...
وأنَّنی
بَعیْدٌ
أعیْشُ الآنَ فی ضَحْکَةٍ صَفْرَاء

(الحیدری، ۱۹۹۲: ۱۳۲)

ترجمه: (به زودی، روزگاران بر تو سیلی خواهند نواخت، تا این‌که فردای مرا می‌بینی که بـر پرتگاه چشمانت، مغرورانه [مرا] تمسخر می‌کند و به زودی تاریخ دربارهٔ تو از من خواهد پرسید و من به یقین [از تو] دورم و اکنون در خنده‌ای زرد زندگی می‌کنم.)

با آمدن رنگ «زرد» واژهٔ «ضحکه: خنده، چرخشـی مفهـومی پذیرفتـه و بـه سـمت غـم و اندوهی که در ورای شادی ظاهری مخفی شده، حرکت نموده است. به عبارت دیگـر، شـاعر بـا

هم‌جوار نمودن دو واژهٔ ناهمگون «زرد» – که نمادی از ضعف و پژمردگی است – و «لبخنـد» در پی آن است که شادی خود را تصنّعی جلوه دهد. بدیهی است، پیوندی که شاعر در این پاره شعر میان رنگ «زرد» و «لبخند» برقرار نموده، اگرچه از جهت مفهوم نهفته‌ای که در پشت آن پنهان شده (= تظاهر) زیبا به نظر می‌رسد، امّا تصویر شاعرانهٔ پربُاری را ارائه نمی‌دهد. به عبارت دیگـر، ترکیب وصفی «خندهٔ زرد»، ما را به خاطر معنای نهفته‌ای که در باطن آن وجود دارد، شگفت‌زده می‌کند نه به خاطر کیفیّت تصویرپردازی شاعر.

هم‌آیی واژهٔ «خنده» با رنگ در شعر امین‌پور، افزون بر این‌که با رنگی متفاوت از رنگ لبخند الحیدری آمده است، مفهومی متضاد با مفهوم او را نیز در بر دارد:

خنـدهٔ سـبز سنگ‌ها از تو هم‌صـــدا کوهـــسارها با تو
شانهٔ دسـت بـادهـا از تو گیســـوی بیـــدها رهـــا با تو

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۹۰)

در تصویر فوق، ترکیب «خندهٔ سبز سنگ‌ها»، از آن جهت زیبا و مورد پسند به نظر می‌رسد که شاعر توانسـته در ادامـهٔ آن، رؤیا و واقعیّت را در مـوازات هـم بـه حرکـت درآورد و معنـا را بـه عمیـق‌ترین لایه‌های ذهنی خود برساند. به تعبیر دیگر، پس از آن‌که در کارگاه خیال شاعر، رنگ «سبز» بر سیمای «خنده» نقش می‌بندد، بادهای سرگردان، گیسوان پریشان بیدها را شانه می‌زنند.

بر این اساس می‌توان گفت، مفهوم «خنده» که از محسوسـات حـسّ «شـنوایی» بـه شـمار می‌رود، در شعر قیصر امین‌پور و بلند الحیدری نسبت به دیگـر شـاعران مـورد مطالعـه در ایـن پژوهش، از کارکرد بیشتری برخوردار است و زمینه‌ساز آفرینش تصاویری شـده کـه بـا یکـی از رنگ‌های «زرد» و «سبز» جلوه‌ای عینی پیدا نموده است.

۵-۴- شب و روز

شعر «هجوم سازمان یافته و آگاه به زبان هـر روزه» اسـت. (احمـدی، ۱۳۸۲: ۶۸) «شـاعر بایـد بتواند در لایه‌های خیال و در عمق فضا، اندیشه را بافت‌به‌بافت تصویرسازی کند؛ گوشت شـعر را لایه‌به‌لایه بر دارد تا به استخوان آن برسـد، بـی‌آن‌کـه ذرّه‌ای از آن فنـا شـود و زمـانی کـه بـه استـخوان می‌رسد، تازه وقت ضربه‌زدن‌های شاعرانه به احساس و اندیشهٔ مخاطب است. تسـلط بر این معنا، علاوه بر استعداد و علم و تجربهٔ شاعرانگی، نیازمند «آن شاعرانه‌ای» است که بتواند فضا را آن‌گونه ترسیم کند که مخاطب خود را در فضاسازی شاعر دخیل بداند و آن فضا را تنفّس نماید.» (طاهری و رحمانی، ۱۳۹۰: ۷۴)

«شب» به‌عنوان نماد تاریکی و «روز» به‌عنوان نماد روشنی از کلید واژگـانی هسـتند کـه در شعر و ادبیّات هر دوره‌ای، دست‌آویز تصاویر شاعرانه قرار گرفتـه‌انـد. بـدیهی اسـت کـه کـاربرد واژگان «شب» و «روز» در ساختارهای تصویری از گذشـته تاکنون، بیش‌تر در قالب آرایـه‌هـای مشهوری همانند: تشبیه، استعاره، مجاز، تضاد و... نمود یافته و ترکیب‌پذیری این دو واژه با رنگ «سبز»، کاربردی است غیرعادی که در گذشته، بی‌سابقه یا کم‌سابقه بوده است.

با نگاهی به سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق به تصاویری برمی‌خوریم که در آن‌هـا، واژگان «شب» و «روز» برخلاف جریان عادی زبان، در جایگاه موصوف برای رنگ «سـبز» قـرار گرفته‌اند. کاربرد چنین ترکیباتی در سروده‌های سپهری، اخوان‌ثالث و البیاتی در مقایسه با دیگـر شاعرانی که در پژوهش حاضر به بررسی اشعارشان پرداخته‌ایم، حضوری چشم‌گیرتر دارد.

به عنوان مثال، رنگ «سبز» در این پاره شعر از عبدالوهاب البیاتی، با تسلسلی غیر منطقـی با ترکیب «لیله مقمره: شب مهتابی» همراه و همنشین شده تا کـلام را از سـطح فراتـر ببـرد و فرایند معنارسانی را به تأخیر بیندازد:

وَأَنْتَ فی حَدیْقَتی تَسیرْ
تَحْلمُ بالنَّافورةِ الْبَیْضَاء
وَبالْعَصَافیر وَبالْغَدیر
فی لَیْلةٍ مُقْمرةٍ خَضْرَاء!

(البیاتی، ۱۹۹۵: ۱/ ۲۰۰)

ترجمه: (و تو در باغ من راه می‌روی/ و رؤیای فوّارهٔ سفید را می‌بینی/ در شب مهتابی سبز!)

نگاهی به نمونهٔ بالا، به وضوح نشان می‌دهد که رنگ «سبز»، سیمای طبیعی شب را مختـل نموده، بدین صورت که این رنگ با پس زدن رنگ «سیاه»، خود را به جای آن جای داده است تا نمایی متفاوت از شب ارائه دهد. به نظر می‌رسد که انتقال سیاهی شب به سبزی، گویای آرامـش روحی شاعری است خوشبین و امیدوار که حتّی حزن‌انگیزترین لحظه‌ها را در تنهایی شب، سـبز و خرّم می‌یابد.

سهراب سپهری نیز در طرزی مشابه به بیـان البیـاتی، رنـگ «سـبز» را در خـدمت ترسـیم فضایی رؤیایی از شب قرار داده است:

از لالایی کودکی تا خیرگی این آفتاب، انتظار ترا داشتم
در شب سبز شبکه‌ها صدایت زدم، در سحر رودخانه
در آفتاب مرمرها

(سپهری، ۱۳۸۹: ۸۷)

آن‌گونه‌که می‌بینیم، هم‌آیی دور از ذهن رنگ «سبز» در کنار واژهٔ شب، پیش‌فرض‌های متعارف و مقبول خواننده را در مورد شب برهم زده و افق تازه‌ای از ذوق شاعرانه را در برابر دیدگان او گشوده است؛ افقی که در حرکت از «سیاه» به «سبز» با دخالت تعیین‌کنندهٔ تخیّل و عاطفه صورت پذیرفته و تحرّک ذهنی شاعر را بخوبی نمایانده است. بدین ترتیب باید گفت، «بسیاری از ترکیب‌های شعر سپهری، تکانهٔ روحی ایجاد می‌کنند و چنان جرقّه‌ای، چشم ظلمت ادراک ما را روشن‌تر می‌کنند. این جرقّه‌های محال که از وجود شاعر برمی‌خیزند، تحقّق آن‌ها در عالم واقع، ناممکن است.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۸۸)

افزون بر این تصاویر، ترکیب‌پذیری غیرمنتظرهٔ رنگ «سبز» با واژهٔ «روز» به عنوان یکی از عناصر زمانی در شعر مهدی اخوان‌ثالث، فضایی دیگرگونه را در برابر دیدگان خواننده ترسیم می‌نماید. اخوان‌ثالث که اغلب از ناامیدی دَم می‌زند، این‌بار با بارقه‌هایی از امید، از پس ابرهای تیرهٔ یأس سربرمی‌آورد و با گریز از هنجارهای معمول هم‌آیی واژگان، رنگ «سبز» را در رکاب روزهای خوش و مورد انتظار آینده قرار می‌دهد:

چون درختی در زمستان
بی‌که پندارد بهاری بود و خواهد بود
دیگر اکنون هیچ مرغ پیر یا کوری
در چنین عریانی انبوهم آیا لانه خواهد بست؟
دیگر آیا زخمه‌های هیچ پیرایش
با امید روزهای سبز آینده
خواهدم این سوی و آن سو، خست؟

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۰۷)

در پاره شعر فوق، رنگ «سبز» با رویکرد آرمانی شاعر، هم‌سو شده و در تلفیقی ویژه با واژهٔ «روز»، نوید بخش آینده‌ای بهتر از وضعیت کنونی شاعر گشته است. به تعبیر دیگر، طراوت رنگ «سبز»، به روزهایی نسبت داده شده که شاعر ناامیدی همچون اخوان‌ثالث، بی‌صبرانه انتظار حلول آن را می‌کشد.

این‌گونه است که ترکیب و وحدت واژگان «شب» و «روز» با رنگ «سبز»، زبان را از سطح عادی به سطح ادبی ارتقا می‌دهد و به تنوّع الگوهای ترکیب‌پذیری واژگان و نظم و همنشینی دور از ذهن آن‌ها در شعر منجر می‌گردد.

۵ـ۵ـ سایه

در دنیای سوررئالیستی شعر امروز «همه چیز، قابل تشبیه به همه چیز است. همه چیز، طنین خود، دلیل خود، تشابه خود و صیرورت خود را در همه جا می‌یابد و این صیرورت لایتناهی است.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶: ۸۲۳/۲)

سعدی یوسف با علم به این موضوع، به کشف رابطه‌ای فرا واقع میان واژهٔ «سایه» و رنگ «زرد» دست یافته تا در محور همنشینی واژگان شعرش، آشنایی‌زدایی نماید:

حَیْثُ تُلْقی ظلَّها الأصْفَرَ غَابَاتُ الْبَنَادقْ
لا ترفُّ الرَّقصاتْ
وَعَلَی القضْبان لا تَنْمُو الزّهورْ
وَعَلَی صَمْت الْقُبُورْ
لا نَرَی وَجْهَ الْحَدَائقْ.

(یوسف، ۱۹۸۸: ۵۲۶/۱)

ترجمه: (آن‌جا که جنگل‌های تفنگ، سایهٔ سبزشان را فرو افشان می‌نمایند، [دیگر] رقصی برپا نمی‌شود و بر شاخه‌ها، شکوفه‌ای رشد نمی‌کند و بر سکوت قبرها، سیمای بوستان‌ها را نمی‌بینیم.)

بی‌تردید، از منظر دنیای واقع میان «سایه» و رنگ «زرد» ارتباط منطقی و معنایی روشن برقرار نیست. امّا شاعر از منظر دیگر به پیرامون خود نگریسته است و با ترسیم فضایی که در آن همه چیز از تحرّک، رشد و خودنمایی بازمانده، از رنگ «زرد» به‌عنوان نمادی بهره جسته که جنبش و نشاط را از همگان ربوده و سایهٔ نحس خود را –که از ابزارهای کشتار جمعی گرفته– بر همه جا گسترانده است.

مهدی اخوان‌ثالث نیز همانند سعدی یوسف در فراسوی عالم واقع، واژهٔ «سایه» را با رنگ، هم‌گام می‌سازد:

ای بهار همچنان تا جاودان در راه!
همچنان تا جاودان بر شهرها و روستاهای دگر بگذر
هرگز و هرگز
بر بیابان غربت من
منگر و منگر

سایهٔ نمناک و سبزت هرچه از من دورتر، خوش‌تر
بیم دارم کز نسیم ساحر ابریشمین تو
تُکمهٔ سبزی بروید باز، بر پیراهن خشک و کبود من.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۷۵: ۱۰۸)

تصویر بدیع «سایهٔ نمناک و سبز» از دو جهت، قواعد معنایی زبان را به چالش کشانده است:

۱- از جهت آمیزش حسّ «بینایی» با حسّ «لامسه»، زیرا «سایه»، محسوس حسّ بینایی است و «نمناک»، از محسوسات حسّ «بساوایی» است.

۲- از جهت هم‌آیی غیرمنتظرهٔ واژهٔ «سایه» با رنگ «سبز».

افزون بر غرابت ترکیب هنجارگریز «سایهٔ نمناک و سبز»، شاعر در انتهای این پاره شعر، تصویری بدیع را چاشنی کار خود می‌نماید، تصویری که در آن، شاعر وزش نسیم ملایم و ابریشمین بهار را نمی‌پسندد، بدان سبب که بیم دارد که این نسیم بر پیراهن خشک و کبود جسم بی‌روح و کم‌رمقش بوزد و تُکمهٔ سبزی را بر آن برویاند که دیگر به کارش نمی‌آید. به تعبیر دیگر، شاعر آن چنان بی‌انگیزه شده که حتّی سرسبزی بهار و طراوت طبیعت نیز احساس خفتهٔ او را بیدار نمی‌کند.

براین اساس باید گفت، تلفیق و هم‌آیی غیره منتظرهٔ واژهٔ «سایه» با یکی از دو رنگ «زرد» و «سبز»، در نزد سعدی یوسف و مهدی اخوان‌ثالث، با تأثیرپذیری از بحران‌های سیاسی جامعه و اوضاع نابسامان روحی، از دیگر شاعران مورد نظر در این پژوهش بسامد ملموس‌تری دارد و به زبان این دو شاعر، برجستگی ویژه‌ای داده است.

۶_۵_عطر

خیال شاعر باید با زمینهٔ عاطفی و نگرشی مخصوص همراه باشد تا بتواند تصویری هنری و تأثیرگذار خلق نماید. از آن‌جایی‌که درگذشته، تنوّع رنگ‌ها اندک بوده‌است، «اهل زبان، نیازی به توسعهٔ دایرهٔ لغوی خود درمورد رنگ‌ها احساس نمی‌کرده‌اند. سال‌ها و قرن‌ها گذشته است تا مادّه یا ترکیبی خاصّ به‌وجود آید و رنگی بر رنگ‌های موجود در زبان افزوده شود.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۶۸) از این‌روی، مسألهٔ رنگ در دوران گذشتهٔ شعر فارسی و عربی، تحوّلات بسیاری به خود ندیده است.

تنزّه‌گرایی شاعران معاصر ایران و عراق، گاه با همنشینی واژهٔ «عطر» – که محسوس حسّ

بویایی است- در کنار یکی از رنگ‌های «سرخ»، «سبز» و «بنفش»، تصویرگر فضاهای برجسته و هنجارگریزی است که با چرخش معنایی مشابه و پُربسامد در نزد شاعرانی چون امین‌پور، اخوان‌ثالث و البیاتی، جلوه یافته است.

در چنین فضایی است که عطر خوش موی یار، خواب را از دیدگان چشم به راه البیاتی می‌رباید تا جایی‌که شاعر این عطر را بسان موی او، سرخ می‌بیند:

۱- یا شَعْرَها الأحْمَرَ! یا وردةً أرَّقَ لَیْلی عطرُهَا الأحْمَرُ!

۲- قَلْبی شراعٌ حَائرٌ وَاجفٌ یَهْوی به شَلَّالُک المُسْکرُ

(البیاتی، ۱۹۹۵: ۶۰/۱)

ترجمه:

۱- ای موی سُرخ معشوقه! ای گُلی که عطر سُرخش، شبم را بی‌خواب کرده!

۲- قلب من بسان بادبانی سرگشته و بی‌قرار گشته که آبشار مست‌کنندهٔ [موی] تو آن را به تبش می‌آورد.

در شعر فوق، هنجارگریزی معنایی در مجرای توصیف موی یار، بدین شیوه تحقق یافته که عطر با خاصیّت بویایی همراه با رنگ «سرخ»، هیأتی دیداری پیدا نموده است. در پایان نیز، شاعر با تشبیه قلب مجنون خویش به بادبانی لرزان که سرگشتهٔ وزش باد نمناکی است که از جانب آبشار موی یار وزیدن گرفته، طراوت خاصّی را در فضای شعر خویش طنین‌انداز نموده است.

ترسیم چنین فضایی در شعر اخوان‌ثالث، با فراخوان رنگ «سبز» در حریم واژهٔ «عطر»، جلوه‌ای عینی‌تر به زبان هنجارگریز شاعر بخشیده است:

با تو دیشب تا کجا رفتم
تا خدا و آن سوی خدا رفتم
من نمی‌گویم ملایک، بال در بالم شنا کردند
با تو لیک ای عطر سبز سایه‌پرورد
تا حریم سایه‌های سبز
تا دیاری که غریبه‌هاش می‌آمد به چشم آشنا، رفتم.

(اخوان‌ثالث، ۱۳۴۴: ۷۰)

در این پاره شعر، آرمان‌گرایی شاعر از میان تمام واژگان، طی طریق می‌کند تا در نهایت به کشف و شهودی برسد که با رنگ زیبای «سبز»، معنا می‌یابد. این حرکت، آن‌گاه برجستگی خود

را می‌نمایاند که بوی خوش عطر به رنگ سبز درمی‌آید و در حریم سایه‌ها آرام می‌گیرد. در واقع باید گفت، ساز و کار این تصویر هنجارگریز، بر مبنای توازن دوسویه میان حسّ «بویایی» و حسّ «بینایی» برقرار گشته است.

امّا عطری که از فضای شعر امین‌پور به مشام می‌رسد، نه سرخی عطر البیاتی را دارد که زیبایی موی یار را تداعی نماید، و نه به رنگ سبز عطر اخوان‌ثالث است که به مکاشفه‌های روحانی او عینیّت بخشد. قیصر از لابه‌لای خاطرات گمگشتهٔ خود، به دنبال نامی پرسه می‌زند که بوی خوش عطرش به رنگ «بنفش»، در مشام باد بپیچد:

در کوچه‌های خاطره باران
وقتی که خوشه‌های اقاقی
از نردهٔ حوصلهٔ دیوار
سرریز می‌کنند
و در مشام باد
عطر بنفش نام تو می‌پیچد
نامت
طلسم «بسم» اقاقی‌هاست.

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۲۶۷)

در پاره شعر بالا، امین‌پور اهتمامی شگفت به کشف لحظه‌های ناب زندگی دارد تا نبض تند تازگی را به احساس ما راه نماید. شاعر از یک سوی با الحاق ویژگی‌های انسانی به پدیده‌های طبیعی و عینیّت بخشی به مفاهیم ذهنی، خواننده را از التذاذ هنری بهره‌مند می‌سازد و از سوی دیگر، رنگ «بنفش» را در پیوندی نوین درکنار واژهٔ «عطر» می‌نشاند، پیوندی که در شکل معمول زبان، مرسوم نیست و حوزهٔ معنایی زبان را به شیوه‌ای دیگرگون درنوردیده است.

باید در نظر داشت، چنین سیری به فراسوی قلمروهای معنایی زبان، هرگز به معنای گریز شعر امروز از واقعیت‌های موجود نیست. در چنین سیری که معطوف به ذهنیّت تخیّلی محض شاعر است، رفتن، واقعیتی ژرف‌تر را در خود نهفته است. به تعبیر دقیق‌تر، «با فرا گذشتن از یک واقعیت، به واقعیتی دیگر می‌رسیم که غنی‌تر و والاتر است.» (أدونیس، ۱۳۹۱: ۱۴۲)

۷ـ۵ـ نبض

«هرگاه شاعر قصد داشته باشد تصویرسازی‌های نو را به نمایش بگذارد، بدون آن‌که متن نیازمند آن تصویرها باشد، نوعی دل‌زدگی و انزجار از خوانش شعر در مخاطب به وجود می‌آید که نه عاطفهٔ مخاطب را افسون خود می‌کند، نه افق دید تازه‌ای از مضمون در او خلق می‌شود.» (طاهری و رحمانی، ۱۳۹۰: ۶۰) در چنین وضعیتی، تلفیق به‌موقع رنگ‌های موجود در طبیعت با واژگانی که خصلت غیر عینی دارند، درصورتی که با نگاه غایت‌مند شاعر همراه باشد، به ساخت تصویرهایی می‌انجامد که نه تنها به نو شدن زبان شعر کمک می‌کند، بلکه احساس مخاطب را مسحور تازگی و غرابت خود می‌نماید.

در این زمینه، با مطالعهٔ آماری سروده‌های شش شاعر مورد نظر در این پژوهش، درمی‌یابیم که یکی از دست‌مایه‌هایی که به خلق ترکیبات بدیع منجر گشته، هم‌آیی مستقیم واژهٔ «نبض» با رنگ «آبی» است، که تنها در تصاویر شعری قیصر امین‌پور و سعدی یوسف، نمود یافته است.

امین‌پور در دو نمونهٔ زیر با بهره‌برداری از چنین ساختی به توسّع زبان خویش اقدام نموده است:

با دست‌هایت پُل زدی ای نبضِ آبی بر شانه‌های من، پُلی تا بی‌نهایت

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۱)

به نبضِ آبی تب‌دار در شبی بی‌تاب به چشم روشن و بیدار خسته از بستر

(همان:۱۹۲)

آن‌گونه‌که می‌بینیم، شاعر با بهره‌گیری هنرمندانه از ترکیب تازه و بی‌پیشینهٔ «نبض آبی»، به ایجاد رستاخیز در کلام خویش پرداخته است و افزون بر فضای تازه‌ای که در شعرش پدید آورده، تأثیر مورد نظر را نیز افزایش داده است.

سعدی یوسف نیز در پاره شعر زیر، به مانند امین‌پور، از کاربرد ترکیب «أنباضه الزرقاء: نبض‌های آبی» برای القای عمیق‌تر احساس و عاطفهٔ خویش به مخاطب، این‌گونه بهره برده است:

نفرشُ أنْفُسَنَا عنْدَ الْبَحْر

نَجْلسُ

نُلْقی السَّمْعَ إلَی أنْبَاضه الزَّرْقاء.

(یوسف، ۱۹۹۵ :۲۷/۳)

ترجمه: (خویشتن را کنار دریا می‌گسترانیم و می‌نشینیم و به نبض‌های آبی دریا گوش فرامی‌دهیم.)

ترکیب بدیع «أنباضه الزرقاء»، با ظرافت خاصّی در مدار زبان قرار گرفته و بـه کـلام شـاعر برجستگی ویژه‌ای بخشیده است.

آن‌گونه‌که پیداست، قیصر امین‌پور و سعدی یوسف بیش از دیگر شاعران ایـن پـژوهش، بـا همنشین کردن غیر منتظرهٔ واژهٔ «نبض» با رنگ «آبی»، آرامش زبان معمول را برهم زده‌انـد و از کلام خویش آشنایی‌زدایی نموده‌اند.

۸ـ۵ـ اتّفاق یا حادثه

«نیرو و قوّتی که در رنگ به‌عنوان یک عامل تصـویری-تخیّلـی در انتقال احسـاس و عاطـــفهٔ شاعر موج می‌زند، در هیـــچ‌یک از ویژگی‌هـای ملـموس و دیداری اشـــیا نمـی‌تـوان یافـت.» (سرور یعقوبی، ۱۳۸۸: ۱۰۸) بهره‌گیری هنرمندانهٔ شاعران معاصر از امکانـات نهفتـهٔ رنـگ‌هـای موجود در طبیعت، آن‌گاه به اوج می‌رسد که هریک از این رنگ‌ها، به مفاهیم بی‌رنگی اسناد داده شوند که تصوّر این اسناد در نگاه نخست برای مخاطب سخت و باورنکردنی باشد. براین اسـاس «رنگ یکی از عناصر مهم در تصویرسازی هنری شعر است و هـر شـاعری در کـاربرد و کشـف دنیای اسرارآمیز آن، تجربه‌ای منحصر به فرد دارد.» (سلیمی و کیانی، ۱۳۹۱: ۱)

از تصاویر تازه‌ای که در شعر معاصر ایران و عـراق، زمینـهٔ لازم را بـرای برجسـتگی حـوزهٔ معنایی زبان، فراهم نموده، می‌توان به آن دسته ترکیباتی اشـاره نمـود کـه از تلفیـق واژه‌هـایی همانند «حادثه» یا «اتّفاق» با یکی از انواع رنگ‌ها به‌دست آمده‌اند. در میان شاعران مورد نظر ما در این تحقیق، چنین تلفیقاتی تنها در سروده‌های قیصر امـین‌پـور، سـهراب سـپهری و سـعدی یوسف به کار رفته است.

در این زمیـنه، قیصر امین‌پور در دو نمونهٔ زیر، تلاش می‌کنـد تـا کـارکرد معنـایی از پـیش تعیین شدهٔ واژگان «حادثه» و «اتّفاق» را رها کند و با رنگ‌آمیـزی ایـن دو واژه بـه رنـگ‌هـای «سرخ» و «زرد»، برای آن‌ها کارکردی تازه پدید آورد:

کالیم که سرسبز دل از شاخه بریدیم تا حادثـهٔ سرخ رسیدن نرسیدیم

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۲۱۹)

افتاد
آن‌سان که برگ
آن اتفاق زرد
می‌افتد.

(همان:۳۲۷)

آن‌گونه‌که می‌بینیم، شاعر در دو نمونهٔ بالا، با بهره‌برداری از دو ترکیب بدیع «حادثهٔ سرخ» و «اتّفاق زرد»، معانی پیش‌انگاشتهٔ ذهن مخاطب را زدوده است و واژگان «سرخ» و «زرد» را آن‌گونه تکانده که گرد و غبار کاربردهای لوث شده، از پیکرهٔ آن‌ها فرو ریخته است.

سهراب سپهری نیز در پاره شعر زیر، رنگ «سفید» را با واژهٔ «اتّفاق» هم‌گام می‌نماید و به زبان شاعرانهٔ خویش جلوه‌ای متمایز می‌بخشد:

مثل یک اتّفاق سفید
بر لب برکه بود
حجم مرغوب خود را
در تماشای تجرید می‌شُست.

(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۶۲)

ترکیب بدیع «اتّفاق سفید» در نمونهٔ فوق، انگاره‌های عادی مخاطب را دگرگون نموده و زبان را از سیطرهٔ خشک قرادادهای ثبیت شده درآورده است.

سعدی یوسف نیز در ترکیبی مشابه به ترکیبات شعر امین‌پور و سپهری، واژهٔ «الصّدفه: اتّفاق» را با رنگ «زرد» همنشین می‌کند و بدین شیوه، مسیر تماشای خواننده را دگرگون می‌نماید:

الْمُوتُ صُدْفَةٌ صَفْرَاءُ یکفنُ بالصَّمْت أحْلامی الصَّغیرةَ

(یوسف، ۱۹۹۵ :۱۳۳/۳)

ترجمه: (مرگ، اتّفاقی زرد است که رؤیاهای کوچکم را در سکوت، کفن می‌کند.)

ترکیب «صدفةٌ صفراءُ: اتفاقی زرد» در پاره شعر بالا، چشم‌اندازی نوین از تصویرپردازی شاعر را در برابر دیدگان به نمایش گذاشته است.

ایجاد چنین فضایی در شعر معاصر ایران و عراق «نتیجهٔ رسوخ و نفوذ در کنه و ذات اشیاء و امور و احساس یگانگی با آن‌هاست. در این‌جاست که عقل از پیدا کردن روابط ظاهری و منطقی در میان اشیاء دست می‌کشد و قوّهٔ خیال در اوج هیجان عاطفی، مخفی‌ترین انرژی روح را به حرکت درمی‌آورد تا در ماورای واقعیت‌های ظاهری، به حقیقت‌های مکتوم دست یابد.» (پورنامداریان، ۱۳۵۷: ۴۱۳)

نتیجه

امروزه روان‌شناسی شخصیّت شاعران بر مبنای کاربرد رنگ‌ها، ابزاری مؤثر در خوانش‌های ذهنی است و تا حدّ زیادی می‌تواند به تشخیص مخاطب از لایه‌های زیرین جهان‌بینی آنان کمک می‌نماید. در این زمینه، ترکیب‌پذیری رنگ‌های موجود در طبیعت با مفاهیمی که از اساس رنگ‌ناپذیر هستند، از ترفندهایی است که در شعر معاصر، کاربرد گسترده‌ای پیدا نموده است. اتّخاذ چنین شیوه‌ای، افزون بر رابطهٔ رنگ با روح و روان شاعران، حاصل شالوده‌شکنی و درهم شکستن ساختار منطقی زبانی است که با فاصله‌گرفتن از اصول معنایی، گرد و غبار عادت را از پیکرهٔ فرسودهٔ خود فرو می‌ریزد.

به یقین می‌توان گفت کیفیّت تأثیر شاعران امروز ایران و عراق از رنگ‌ها، ماهیّتی روانی دارد. آنان گونه‌های مختلف رنگ‌ها را در خدمت ترسیم تصاویر شعری درمی‌آورند تا با بهره‌برداری از آن‌ها، به دیداری کردن پدیده‌های ذهنی یا مفاهیم رنگ‌ناپذیر بپردازند. چنین تحرّکی که با چرخش معنایی رنگ صورت می‌پذیرد، محصول کشف روابط جدید هنری میان انواع رنگ‌ها و پدیده‌های انتزاعی است. مفاهیمی همچون: «سعادت»، «خواب و رؤیا»، «خنده»، «شب و روز»، «سایه»، «عطر»، «نبض»، «اتّفاق یا حادثه» و ... از جمله واژگانی هستند که در ترکیب‌پذیری با گونه‌های مختلف رنگ، ساخت‌های نوینی را در حوزهٔ معنایی زبان شعر شاعران معاصر ایران و عراق پدید آورده‌اند.

براساس بررسی‌های به عمل آمده در سروده‌های شاعران مورد نظر در این پژوهش، رنگ «سبز» به عنوان نمادی مقدّس، بازتابی از شخصیّت معنوی شاعر است و می‌تواند به عنوان یکی از کارآمدترین شاخص‌های روان‌شناسی در تشکیل سازه‌های عاطفی و تشخیص ماهیّت روانی، مورد بهره‌برداری پژوهشگران واقع شود. در این میان، رنگ‌های «سرخ»، «زرد» و «بنفش» نیز با بسامدی کم‌تر، در تکوین تصویرپردازی‌های شاعرانه، به خوانش روان‌شناختی مفاهیم متناقضی همچون مرگ و زندگی، یأس و امید، اضطراب و آرامش، و... کمک می‌نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mental themes

۲. Concrete themes

۳. Thomas Stearns Eliot

۴. «شب خسته بود از درنگ سیاهش.» (اخوان‌ثالث، ۱۳۴۴: ۱۰۱)

۵. «و سلامی سبز/ توی حوض کوچک خانه/ به ماهی‌ها بگویی.» (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۰۱–۱۰۰)

۶. «سپیدی‌های فریب / روی ستون‌های بی‌سایه، رجز می‌خوانند.» (سپهری، ۱۳۸۹: ۵۲)

۷. « انسان/ در تنبلی لطیف یک مرتع/ با فلسفه‌های لاجوردی خوش بود.» (همان:۲۴۴)

۸. «إننا أقوی من الموت، سَقَینا أرْضَنا/ وَزَرَعناها، فکانتْ غُصُنا/ وَحماماتٍ وسلْماً أخْضَرا.»(یوسف، ۱۹۸۸: ۴۷۳/۱) ترجمه: (به یقین، ما از مرگ، قوی‌تریم، سرزمین‌مان را سیراب نمودیم/ و در آن بذر افشاندیم، پس [درآن سرزمین] یکپارچه شاخه‌ها بود و کبوتران و صلحی سبز.)

۹. «وَسَرّحی دنیاک فی/ سجوةٍ بیضاءَ لم یخفقْ عَلَیها إکتئابُ.» (الحیدری، ۱۹۹۲: ۱۷۵) ترجمه: (ای دخترکم دنیای کودکی ات را رها کن در آرامشی سفید که هیچ گونه اندوهی بر فراز آن، دراهتزاز نباشد.)

۱۰. «نظلُّ فی کلّ عصور البُؤس وَالضیاء/ مُعلّقینَ بخیوط الأمل السَّوداءْ.» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۳۹/۲) ترجمه: (ما همواره در همهٔ روزگاران، خواه بدبختی و خواه روشنایی [=آسایش] / به نخ‌های سیاه آرزو، آویزان هستیم. [= ما در هر حال نا امیدیم])

۱۱. «شرَاعٌ یتوهّجُ/ تحتَ ضَوْء القمر الأخضر فی لَیلهٔ صیف.» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۴۵/۱) ترجمه: (بادبانی که در شب تابستان، زیر نور ماه سبز رنگ، افروخته می‌شود.)

۱۲. «یدنو قمرٌ أصفر منْ أثوابه الملقاهٔ عندَ الجذْع.» (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۲۵/۲) ترجمه: (ماه زردی به لباس‌های فروافتاده‌اش درکنار تنهٔ درخت، نزدیک شد.)

۱۳. «أدعوکَ والظلمهٔ الصفراء تعصفُ بی.» (البیاتی، ۱۹۹۵: ۶۴/۱) ترجمه: (تو را فرامی‌خوانم در آن حال که تاریکی زرد بر من می‌وزد.)

۱۴. «یا جمیلهٔ!/ أنَّ ثلجاً أسوداً/ یغمرُ بستانَ الطّفولهٔ.» (همان: ۳۶۰/۱) ترجمه: (ای زیبا! به یقین برفی سفید، بوستان کودکی را دربرمی‌گیرد.)

۱۵. «وَلَنْ توغل لیلاً أبیضَ فی شَعْری.» (الحیدری، ۱۹۹۲: ۶۴۵) ترجمه: (ای روزگار![توهرگز]نخواهی توانست[شبی سفید را در موهای من رخنه دهی.)

۱۶. «در شب سبز شبکه‌ها، صدایت زدم» (سپهری، ۱۳۸۹: ۸۷)

۱۷. «قلب آبی کاشی تپید.» (همان: ۵۷)

۱۸. مفهوم کلّی این پاره شعر که توصیفی آرمانی از دوران شیرین کودکی را ارائه می‌دهد، چنین است که «گویی کودکی ما، نمودی از سعادت و خوشبختی بود. در زمان کودکی بدون آن‌که شناخت کاملی از خدا داشته باشم، درک نامفهوم و مبهمی از وجود او در من وجود داشت. کودکی، زمان فلسفه‌بافی و پیچیدگی وتعلقّات نبود. به عبارت ساده‌تر، در کودکی، من از سختی‌ها آزاد بودم. از قیود علمی نیز رها بودم. به بیان دیگر، در دوران کودکی، ساده و بی‌پیرایه و آزاد بودم.» (ر.ک: ساکن، ۱۳۸۷: ۲۶–۲۵)

۱۹. «سپهری، تجربه‌ها و حالات غیر قابل توصیف خود را که برای خوانندگان ناشناخته است، با واژهٔ «خواب» و توسعهٔ حریم معنایی آن بیان می‌کند. بسامد بالای این واژه و مفاهیمی که با آن در ارتباط هستند، این گمان را پدید می‌آورد که وی از سابقهٔ ذهنی این واژه در روان مخاطبانش، آگاهی دارد و می‌داند هر انسانی، تجربه‌ای از حریم رؤیاهای متنوع خواب، با خود دارد.» (علی‌زاده و باقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۱۷)

۲۰. «سار» پرنده‌ای است پُرسروصدا و خودنما با پروازی سریع و مستقیم.

۲۱. آن‌چه که دارد درو می‌شود، دقایق زندگی و عمر آدمی است. آدمی با تأمّل در پیرامون خود، می‌تواند تـابلوی فصل‌ها را یکی پس از دیگری مرور نماید. اتّفاقی که باعث می‌شود «سارها»، خواب انسـان را آشـفته کننـد، چیزی جز ورق خوردن صفحات عمر نیست.

۲۲. «در این سروده که سخن از «نشانی خانهٔ دوست»، «سوار»، «فلق»، «شاخهٔ نور»، «تاریکی شن‌ها» و «مکث آسمان» رفته است، گویا سپهری اشاره‌ای دارد به سیر رسول الله (ص) در مرحلـه‌ای که جبرئـیل از جلو رفتن باز ماند و پیامبر (ص)، تنهایی به مسیر خود و یافتن خانهٔ دوست که در حقیقت رسیدن به کمال است، ادامـه می‌دهد.» (ر.ک: میرجعفری، ۱۳۸۸: ۲۲۶)

۲۳. ترکیب «خواب خدا» شاید به مذاق برخی چندان خوشایند نباشد و آن را کفرآمیز بدانند، امّا باید توجه کرد که واژهٔ «خواب» در این پاره شعر به معنای «رؤیا» آن هم به معنای مجازی‌اش، یعنی «طرح و نقشه» است. حال ممکن است این سؤال پیش آید که طرح و برنامه‌ای که خداوند برای انسان کشیده، چیسـت؟ در پاسـخ بایـد گفت: این طرح و برنامه همان «بهشت» است. این که شاعر در انتهای پاره شعر فوق، رنگ «سبز» را چاشنی ترکیب «خواب خدا» نموده، بدان جهت است که «او نقّاش است و رنگ‌ها برای او معنایی فراتر از حدّ متعارف دارند.» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۶۸)

۲۴. «تکرار هجای «کو» در میان واژه‌های این شعر، تلاش شاعر برای یافتن نشـانی گمشـده‌اش را بـه زیبـایی ترسیم می‌کند.» (وفایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۴۸۶)

منابع

ـ احمدی، بابک (۱۳۸۲ه.ش) «**ساختار و تأویل متن**»، تهران: مرکز.

ـ اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۴۴هـ.ش) «**از این اوستا**»، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اوّل.

ـ ..... (۱۳۷۵هـ.ش) «**آخر شاهنامه**»، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سیزدهم.

ـ ادونیس (علی احمد سعید) (۱۳۹۱هـ.ش) «**پیش‌درآمدی بر شعر عربی**»، ترجمهٔ کاظم برگ‌نیسی، تهران: نشر نی.

ـ امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹هـ.ش) «**مجموعهٔ کامل اشعار قیصر امین‌پور**»، تهران: مروارید، چاپ چهارم.

ـ البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵م) «**الأعمال الشعریهٔ**»، المجلد الأوّل والثانی، المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات والنشر.

ـ پورنامداریان، تقی (۱۳۵۷هـ.ش) «**سفر در مه: تأمّلی در شعر احمد شاملو**»، تهران: انتشارات آبان، چاپ اوّل.

ـ الحیدری، بلند (۱۹۹۳م) «**الاعمال الکاملهٔ**»، القاهرهٔ: دار سعاد الصباح.

ـ خسروی شکیب، محمد و قاسم صحرائی (۱۳۸۸هـ.ش) «**اشتراکات ساختاری در شعر نیما و چند شاعر معاصر**»، فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ سیزدهم، صص۱۸۴-۱۶۳.

ـ دهقانیان، جواد و زینب مریدی (۱۳۹۱هـ.ش) «**بررسی مفهوم مرگ و زندگی در رُمان سووشـون بـر پایهٔ نشانه‌شناسی رنگ سیاه**»، نشریهٔ ادبیّات معاصر، پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شمارهٔ اوّل، صص۸۸-۶۵.

ـ رید، هربرت (۱۳۷۸هـ.ش) «**معنی هنر**»، ترجمهٔ نجف دریا بندری، تهران: نشر خوارزمی.
ـ ساکن، علی (۱۳۸۷ هـ.ش) «**پژواک پای آب: شرح صدای پای آب سهراب سپهری**»، کاشان: نشر مرسل، چاپ دوم.
ـ سپهری، سهراب (۱۳۸۹) «**هشت کتاب**»، تهران: نشر مبین اندیشه، چاپ اوّل.
ـ سرور یعقوبی، علی (۱۳۸۸ه.ش) «**تأثیرپذیری شاعران معاصر از شعر کهن از دید تصویرسازی**»، پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب، سال پنجم، شمارهٔ ۸، صص۲۹۷ـ۲۸۷.
ـ سلیمی، علی و رضا کیانی (۲۰۱۲م) «**اللون بینَ الرومانسیه والواقعیّه: دراسه فی شعر سهراب سپهری وسعدی یوسف**»، مجلّهٔ الجمعیّه العلمیّه الإیرانیه للغه العربیه وآدابها، فصلیّه محکمه، العدد۲۳، صص۲۰ـ۱.
ـ سیّدحسینی، رضا (۱۳۷۶هـ.ش) «**مکتب‌های ادبی**»، جلد دوم، تهران: نشر نگاه، چاپ ۱۱.
– سیفی، طیبه و کبری مرادی (۱۳۹۱ه.ش) «**بررسی تطبیقی بسامد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر سیّاب**»، نشریهٔ ادب عربی، شمارهٔ۳، سال۴، صص۳۰۵ـ۲۷۳.
ـ شریفیان، مهدی (۱۳۹۰هـ.ش) «**به رنگ معما: میراث صوفیانه شعر معاصر ایران**»، انتشارات دانشگاه بوعلی سینا، چاپ اوّل.
ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸هـ.ش) «**صوّر خیال در شعر فارسی**»، تهران: نشر آگاه
ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۰هـ.ش) «**نگاهی به سپهری**»، تهران: انتشارات مروارید.
ـ صدیقی، مصطفی (۱۳۸۴هـ.ش)«**جستجوی خوش خاکستری: خوانش رنگ در شعر نو**»، تهران: نشر روشن مهر، چاپ اوّل.
ـ طاهری، حمید و مریم رحمانی (۱۳۹۰هـ.ش) «**تصویر شعر سپید**»، نشریهٔ ادبیّات پارسی معاصر، پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال اوّل، شمارهٔ دوم، صص۸۸ـ۵۷.
ـ عباس، احسان (۱۳۸۸هـ.ش) «**فن الشعر**»، ترجمهٔ سیّد حسن حسینی، تهران: نشر سروش (انتشارات صدا و سیما)
ـ علی‌زاده، ناصر و عبّاس باقی‌نژاد (۱۳۸۹هـ.ش) «**شهود، نماد و شعر سهراب سپهری**»، بوستان ادب (مجلّهٔ علوم اجتماعی و انسانی سابق)، دورهٔ دوم، شمارهٔ سوم، پیاپی ۵۹/۱، صص۲۲۱ـ۲۰۱.
ـ فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۸۹هـ.ش) «**بلاغت تصویر**»، تهران: سخن، چاپ دوّم.
ـ ..... (۱۳۹۱هـ.ش) «**سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**»، تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل.
ـ مظفری، علیرضا(۱۳۸۱هـ.ش)«**خیل خیال: بحثی پیرامون زیباشناسی صور خیال شعر حافظ**»، ناشر:دانشگاه ارومیه، چاپ اوّل.
ـ میرجعفری، سیّدرضا (۱۳۸۸هـ.ش) «**در کنار سهراب: تحلیلی بر هشت کتاب سپهری**»، کاشان: نشر مرسل.
ـ نیکوبخت، ناصر و سیّد علی قاسم‌زاده (۱۳۸۴هـ.ش) «**زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر: با تکیه**

بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۱۸، پیاپی ۱۵، صص۲۳۸_۲۰۹.

- وفایی، عبّاس‌علی و دیگران (۱۳۹۱هـ.ش) «**نگاهی به تناسب موسیقی و مضمون در شعر قیصر امین‌پور»**، فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، علمی- پژوهشی، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۶، صص۴۸۹_۴۷۲.

- یوسف، سعدی (۱۹۸۸م) «**الأعمال الشعریة**»، المجلدان الأوّل والثانی والثالث، بیروت: دار المدی، الطبعة۴.

- Brooker. Jewel.S. (1996) Mastery and Scope: T.S.Eliot and the Dialect of Modernism, Amherest: University of Massachusett Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی