Literary Science
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.167-205)
doi 10.22091/jls.2019.4297.1185

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۰۵-۱۶۷)

نقدِ بلاغی شعر مشروطه
با تأکید بر اشعار میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی

علی سلیمانی[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم
محمود مهرآوران[2]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه قم

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۲/۷ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۷/۲۱

چکیده

یکی از راه‌های شناخت ادبیات یک دوره، نقد و بررسی دقیق آثار ادبی و قضاوت بر مبنای واقعیّت‌های موجود آن دوره است. شعر دوره مشروطه که حدِّ واسط شعر سنتی و شعر نو محسوب می‌شود، از جهات گوناگون درخور توجه است. در این مقاله به دنبال آن هستیم که به بررسی نقدِ بلاغی دورهٔ مشروطه با تأکید بر اشعار میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی به عنوان دو شاعر مهم این دوره بپردازیم. برخلاف تصور رایج، نقد بلاغی تنها در شناخت مباحث علم بیان منحصر نمی‌شود و طبق نظر ادیبان، بررسی صنایع بدیعی نیز بایستی در این حوزه گنجانده شود. از این رو در این مقاله ضمن بررسی تشبیه، استعاره و کنایه، به بررسی صنایع تأثیرگذار بدیعی دو شاعر نیز پرداختیم و این صنایع بدیعی را بر اساس فلسفهٔ شکل‌گیری و معیارهای زیبایی که کمتر بدان پرداخته شده، طبقه‌بندی کرده‌ایم. از آنجا که نیروی تخیّل در ساختن مجاز دخیل نیست و مجاز مُرسل توسط شاعر ساخته نمی‌شود، مجاز را مورد تحلیل قرار ندادیم. از رهرو این پژوهش جدا از شناخت بیشتر دو شاعر، دریافتیم که با وجود عوام‌گویی شعر دورهٔ مشروطه، شاعران این دوره استفاده از صنایع بلاغی را کنار ننهاده‌اند و تنها از جنبهٔ زینت نیز بدان ننگریسته‌اند؛ بلکه از این صنایع در جهت بیان معضلات و مشکلات جامعه سود جسته‌اند تا بدین واسطه بر مخاطبان خود تأثیر بگذارند و آنها را ترغیب به ایجاد تحوّل و تغییر نمایند.

واژه‌های کلیدی: عصر مشروطه، نقدِ بلاغی، شعر، عشقی، لاهوتی

[1]. **Email**: alisoleimani1369@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)
[2]. **Email**: mehravaran72m@gmail.com

ISSN: 2476-4183

Literary Sciense
Vol. 9, Issue 16, Autumn & Winter 2019-2020 (pp.167-205)
doi 10.22091/jls.2019.4297.1185

سال ۹، شمارهٔ ۱۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ (صص: ۲۰۵-۱۶۷)

Rhetorical Criticism of the Constitutional Poetry with Emphasis on the Poems of Mirzadeh Eshqi and Abulqasim Lahouti

Ali Soleimani [1]
Ph.D. Student in Persian Language and Literature, University of Qom

Mahmoud Mehravaran [2]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom

Received: Apr. 27th, 2019 | Accepted: Oct. 13, 2019

Abstract

One way to know the literature of a period is throughout accurate assessment and critical analysis of literary works based on the available realities therein. Persian constitutional poetry as an interface between traditional and modern poetry deserves attention in many aspects. This article aims to review the rhetorical criticism of the constitutional poetry with emphasis on the poems of Mirzadeh Eshqi and Abulqasim Lahouti as two outstanding poets in that era. Contrary to commonly held views, the rhetorical critique is not restricted to the arguments of rhetoric, but rather scholars believe that it should also involve the analysis of stylistic devices or figurative language. Therefore, in this article it was attempted to review some figures of speech such as simile, metaphor, and metonymy as well as the influential stylistic devices used by the two above mentioned poets. Then, those stylistic devices were classified according to the philosophy of their formation and some aesthetic criteria which are often neglected. Literary trope was not analyzed in this paper as imagination is not concerned with making that and synecdoche is not produced by a poet. The result of this study contributed to achieve a better understanding of the two above poets, and it also revealed that despite cliché tendencies of the constitutional poetry, the poets in that era neither abandoned rhetorical devices nor considered them as merely ornamental; but rather, they made use of them to express occurring challenges and problems in society in order to influence their audience and encourage them to bring transformation in community.

Keywords: Constitutional Period, Rhetorical Criticism, Poetry, Eshqi, Lahouti

[1] **Email:** alisoleimani1369@yahoo.com **(Corresponding Author)**
[2] **Email:** mehravaran72m@gmail.com

ISSN: 2476-4183

۱. مقدمه

نقد بلاغی از جمله نقدهای پویایی است که در سایهٔ آن، علاوه بر آشنایی با خلاقیّت، توانایی و هنر شاعر یا نویسنده، بر مباحث و نهفته‌های درونی تفکّر آنان نیز می‌توان راه یافت. بررسی ادبیّت هر متن و شناخت آن بیشتر با بلاغت شعری است که نمایان می‌گردد و با کمک همین نقد است که می‌توان بین اثری با اثر دیگر تمیز نهاد. بررسی بلاغی آثار شاعران از دیرباز تنها در شناخت صنایع آنها منحصر می‌گشته و بررسی تحلیلی‌ای که به کمک آن بتوان به جهان‌بینی پنهان نویسنده ره یافت، از دید بسیاری به دور مانده‌است. عناصر سازندهٔ شعری با به هم پیوستن خود، صدایی خاموش را به گوش می‌رسانند که منتقد بلاغی بایستی بدان‌ها دست یابد. منظور از نقد بلاغی، نقدی است که با بررسی صنایع ادبی و تصاویر خیالی یا به بیانی صنایعی که در بلاغت ما وجود دارد، صورت می‌گیرد. یکی از این ابزارها «صنایع بدیعی» است که خود به چند بخش تقسیم می‌شوند: در برخی از صنایع، معنی کلمات عوض می‌شود؛ مثل: استعاره و مجاز. همچنین صنایعی نیز هست که در آن‌ها معنی کلمات عوض نمی‌شوند، ولی کلمات کاربرد خاصی می‌یابند تا تأثیر خاصی را ایجاد کنند؛ مثل: التفات، قلب، استخدام، سؤال بلاغی که به آنها صنایع خطابی/ رتوریکال می‌گویند. برخی از صنایع نیز هستند که به موسیقی کلام می‌افزایند (صنایعی که در بدیع لفظی مطرح است) و برخی در کلام ابهام ادبی ایجاد می‌کنند که ممکن است در برخی از موارد به مقتضای حال مؤثر باشند؛ مثل ایهام. برعکس این مورد، برخی از صنایع در وضوح کلام دخیلند؛ مثل: تناسب، تضاد، لف و نشر. به هرحال صنایع فقط برای تزئین نیستند، بلکه هرکدام تأثیر و کنش خاصی دارند (شمیسا، ۱۳۸۶ الف: ۲۸). از نظر احمد مطلوب، نقد بلاغی نقدی است که اصول و موارد بلاغی قدیم و هر آنچه با گذر زمان بدان اضافه می‌شود، در بر می‌گیرد و ناقد نیز باید بر اساس و اصولی وقوف داشته باشد (۱۴۰۷: ۲۰۹). اصولی را که ایشان در نقد بلاغی مفید دانسته‌اند، چهار دسته است: لفظ، نظم، تصویر، تحسین. ایشان «لفظ» را مادهٔ اولی و اساسی در ساختن

جملات و عبارات دانسته‌اند که ادیب می‌تواند بدین وسیله ابداعی ایجاد نماید. «نظم» نیز ترکیب عبارات و جملات است و حذف و ذکر و تقدیم و تأخیر و قصر و ایجاز و اطناب و غیره را نیز در برمی‌گیرد. «تصویر» نیز، شامل همان چیزی می‌شود که در علم بیان مطرح است و نیز «بعض ما ادخلوه فی علم البدیع». «تحسین» نیز محسّنات لفظی و معنوی کلام است (همان: ۲۱۱ ـ ۲۰۹).

به هر حال وقتی سخن از نقد بلاغی به میان می‌آید، بسیاری این گونه می‌اندیشند که بیان نوع صنعت و انواع آن، همان نقد بلاغی محسوب می‌شود. حال آن‌که این روند فکری متأثر از قدمای ماست که بیشتر نگاهشان معطوف به محور افقی اشعار بود؛ یعنی تنها به بررسی یک بیت، فارغ از کُل ابیات و محتوای شعری می‌پرداختند. اما باید گفت که نقد بلاغی علاوه بر بررسی بیت، بررسی همه جانبهٔ یک واحد شعری است و تنها با کنار هم نهادن عناصر کوچکِ بیت است که می‌توان به بلاغت شاعر در یک واحد شعری دست یافت. همچنین یادآوری این نکته ضروری می‌نماید که بسیاری از نویسندگان در بررسی صورخیال شعری، تنها بر چند صنعت مطرح در علم بیان یعنی: تشبیه، استعاره و کنایه می‌پردازند و از بررسی صنایع بدیعی اجتناب می‌کنند؛ حال آن‌که شمیسا در کتاب «معانی» (۱۳۸۶ الف: ۲۸) و شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ «مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت» (۱۳۵۲: ۷۸ ـ ۶۳) اشاره می‌کنند که بررسی صورخیال، منحصر بدین موارد نمی‌شود و صنایع موسیقی‌ساز، مخاطب فریب، معناساز، هنجارشکن، ابهام‌آفرین و... این علم نیز باید در نقد و تحلیل بلاغی مورد بررسی قرار گیرد.

بررسی بلاغی اشعار دورهٔ مشروطه به عنوان حلقهٔ ارتباط ادوار قبل با شعر معاصر و تأثیری که این دوره بر ادبیات معاصر داشته‌است، یک موضوع مهم به شمار می‌رود که پژوهشگران کمتر بدان پرداخته‌اند. این دوره از نظر تحولات اجتماعی و فرهنگی، بر تاریخ و بر ادبیات معاصر بسیار تأثیرگذار بوده‌است. از این‌رو نویسندگان در این پژوهش اشعار میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی را ـ به عنوان دو شاعر برجستهٔ این دوره ـ از منظر بلاغت بررسی می‌کنند و به برخی از شاخص‌های آن می‌پردازند. بررسی و نقد بلاغی دورهٔ

مشروطه با تأکید بر اشعار این دو شاعر[۱] که یکی در داخل کشور و دیگری در خارج از کشور است، علاوه بر دارا بودن ارزش تطبیقی، در آشکارسازی تفاوت‌های موجود فکری در داخل و خارج از کشور در این برههٔ زمانی حساس، مفید است. همچنین نوآوری‌های این دو در این دوره به شدت ملموس است، به‌گونه‌ای که باعث شده تا برخی اذعان کنند که عشقی زیباترین و جدیدترین تخیّل دورهٔ مشروطه را در اشعارش نمایان ساخته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۴۱) و لاهوتی نیز که از پیشگامان شعر نو فارسی به شمار می‌آید، برازندهٔ لقب پدر شعر نیمایی است نه علی اسفندیاری (محمّدی، ۱۳۷۵: ۲۴۸).

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

اگرچه تا به امروز پژوهش‌هایی چون: نقد بلاغی بیت معروفی از شاهنامه (داریوش ذوالفقاری و نرگس محمّدی‌بدر: ۱۳۸۹)، نقد بلاغی اشعار سنّتی نیما (محمّدحسن حائری، محسن امیری و رضوان وطن‌خواه: ۱۳۹۱)، نقد بلاغی در دیوان پرتو اصفهانی (اکرم طاعتی و فرهاد فلاحتخواه: ۱۳۹۷)، تحلیل بلاغی نامهٔ حشم تگیناباد در تاریخ بیهقی (معصومه موسایی: ۱۳۹۶)، نقد بلاغی مجموعهٔ شعر «سال دیگر، ای دوست، ای همسایه» اخوان ثالث (محمّدصادق صابری: ۱۳۹۵) و... نوشته شده، اما تا به حال پژوهش مستقلی که به طور ویژه به نقد بلاغی شعر مشروطه بپردازد، صورت نگرفته‌است و این مقاله در نوع خود بکر است و مسبوق به سابقه نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲. صنایع بدیعی

۲-۱. مخاطب فریبی

۲-۱-۱. ایهام

آنچه در ایهام اهمیت دارد، جنبهٔ فریب مخاطب است؛ چراکه باعث لذت هنری می‌شود. ایهام در صنایع بدیعی به قدری اهمیت دارد که آن را می‌توان از اَهَمِّ علم بدیع دانست. قدرت ایهام و یا فلسفهٔ آن تنها در بیان معنای دور و نزدیک نیست، بلکه ایهام راهی است برای پنهان شدن که این همان مخاطب فریبی است. ایهام این قدرت را به

نویسنده یا شاعر می‌بخشد تا با استفاده از آن به‌گونه‌ای در لفّافه سخن بگوید و علاوه بر رساندن معنای اصلی و قطع نشدن ارتباط میان گوینده و شنونده، به مطلب نهانی خود هم اشاره کند. از این روست که فلسفهٔ ایهام را «مخاطب فریبی» ذکر کرده‌اند: «لطف ایهام در این است که شاعر با ذهن خواننده بازی می‌کند، به این معنی که ذهن را به عمد متوجه یکی از معانی می‌کند و معنی دیگر را که ظریف‌تر و هنری‌تر و شاعرانه‌تر است، تحت الشعاع معنی اول قرار می‌دهد و از دسترس ذهن‌های عادی دور می‌کند. در این صورت هرگاه خواننده متوجه آن شود، به لذت کشف می‌رسد» (شمیسا، ۱۳۸۶ب: ۱۲۴ـ۱۲۳). البته قابل بیان است که کاربرد ایهام بویژه در دورهٔ مشروطه، بیشتر در مواقعی است که احساس خطر می‌شود؛ یعنی سخن گفتن در ساخت زیرینِ زبانی از روی ترسی است که برای گوینده در پی دارد. تنها ایهام نیست که چنین قدرتی دارد، بلکه تشبیه، استعاره و کنایه نیز در این راستا مؤثرند. میرزادهٔ عشقی در اشعار خود بیش از همه بر ایهام تناسب (۲۷ مرتبه) تأکید دارد. با نگاهی بر «سه تابلوی مریم»، «کفن سیاه»، «نوروزی‌نامه» و «برگ باد برده» می‌توان فراوانی این نوع را دید. ایهام خالی (۱۰ مرتبه)، خوانش (۵ مرتبه)، تبادر (۳ مرتبه) و ترجمه (۲ مرتبه) در وهلهٔ دیگر قرار می‌گیرند. درصد استفادهٔ عشقی از ایهام تناسب در دو تابلوی نخست، بیشتر از تابلوی سوم است. گویا توصیف‌های بیش از حد او از مریم و جوان و پیوند این واقعه با طبیعت، زمینهٔ تناسب گویی او را بالا برده و در نهایت منجر به فراوانی ایهام تناسب گردیده است. شعر «کفن‌سیاه» نیز دارای بیشترین بهره‌گیری او از ایهام است. در این شعر به‌خوبی می‌توان دید که شاعر برای حفظ جان خود در لفّافه سخن گفته‌است. وقتی عشقی می‌گوید: «مُرده باد آنکه زنان زنده به گور افکنده» (۱۳۵۰: ۲۱۸) این سؤال مطرح است که آیا او به رسم اعراب اشاره دارد و یا حجاب موجود در مذهب اسلام؟ هرچند با نقل استثنائی مذهب را کنار می‌گذارد، اما با توجه به جهان‌بینی عشقی، می‌توان ناخشنودی او از دین را نیز درک کرد. چنانکه ما در اشعاری چون «نارضایتی از خلقت»، «رخسارهٔ پاک» و «خندهٔ شاعر» شاهد این موارد هستیم. این چنین مبهم‌گویی صرفاً برای نجات گویندهٔ آن است. زمانی که شاعر به روی باز شدن زنان اشاره می‌کند، علاوه بر معنای مباسطت، به خروج آنان از چادر و حجاب نیز بی‌شک اشاره دارد:

«با همین زمزمه‌ها روی زنان باز شود زن کَنَد جامهٔ شرم آر و سرافراز شود»
(همان: ۲۱۹).

از دیگر مواردی که در ایهام‌های عشقی مشهود است، پیوند صنعت بدیعی ایهام با مباحث بیانی است. گاه دیده می‌شود که ایهام با تشبیه و استعاره و کنایه پیوند می‌یابد. در بیت:

«دو دست من به سر زلف یار پیوند است بریز باده به حلقم که دست من بند است»
(همان: ۱۷۸)

واژهٔ «بند» ایهام تناسب دارد: ۱. در معنای گرفتار بودن ۲. در معنای بند و طناب که در این صورت به صورت مضمر به «زلف یار» مانند شده است؛ یعنی تشبیه در دلِ ایهام. و یا در مصراع اول بیت:

«کشیده نعره که امشب بهشت در بند است رسد به آرزویش، هر که آرزومند است»
(همان: ۱۷۸)،

استعاره در دل ایهامِ «بهشت» دیده می‌شود: ۱. فردوس برین ۲. استعاره از مریم. گاه این پیوند با کنایه صورت می‌گیرد که به آن ایهام کنایی می‌گویند:

«من هم ای خاک ز تو خاک به سر می‌گردم چه کنم خاک؟ که از خاک بتر می‌گردم»
(همان: ۲۱۰)،

که «خاک به سر» علاوه بر معنای واقعیِ درون قبر رفتن و ریخته شدن خاک بر روی سر، کنایه از بدبخت و بیچاره شدن نیز می‌باشد. این شکل‌گیری تشبیه و استعاره و کنایه در دل ایهام را، می‌توان ناشی از تزاحم صور خیال دانست. به هر حال عشقی شاعری است علاقه‌مند به استفاده از صنایع ادبی و این «در حجاب است سخن، گرچه بود ضد حجاب» هدف اصلی او در استفاده از ایهام است.

در اشعار لاهوتی چندان صنعت ایهام دیده نمی‌شود (تناسب: ۴ بار؛ تبادر: ۱ بار). در همین معدود موارد می‌توان دید که ایهام تناسب بیشتری شکل گرفته است. درصد کم این صنعت نشانگر این است که لاهوتی چندان علاقه و تمایلی به بازی با ذهن مخاطب و بیان معانی دور و نزدیک ندارد. او در تلاش است تا بیانی مستقیم و ساده و بدون آلایش داشته

باشد. گویا لاهوتی ساده‌گویی را در تأثیرگذاری مؤثرتر می‌داند و مخاطب اندیش بودن او نیز در این عمل بی‌تأثیر نیست. یعنی از نظر او شعر ابزاری برای انتقال اندیشه است؛ از این‌رو از مخاطب فریبی پرهیز می‌کند و شعر خود را مستقیم بیان می‌دارد.

۲- ۲. موسیقی‌سازی و معنا آفرینی

۲-۲ -۱. جناس

«با توجه به سه ویژگی جناس یعنی موسیقی‌سازی و معناآفرینی و فریب‌مخاطب، می‌توان گفت که جناس از یک سو با تقویت موسیقیِ کلام، عامل برجستگی و تأثیرگذاری بیشتر کلام است و از سوی دیگر توان معناآفرینی متکلّم را افزایش می‌دهد و سرانجام به علت جنبهٔ فریب، مخاطب را غرق لذت هنری می‌کند. از این‌رو ارزش جناس بدان دلیل است که سه عنصر اصلی مرتبط با آثار ادبی یعنی: متکلّم، متن و مخاطب از آن بهره می‌برند که این ویژگی یعنی بهره‌مندی هم زمان متکلّم، متن و مخاطب می‌تواند معیار اصلی در ارزش‌گذاری صنایع بدیعی باشد» (کاردگر، ۱۳۸۸: ۳۳۲).

با نگاهی گذرا بر اشعار منتخب عشقی به‌خوبی می‌توان بسامد فراوان این صنعت را ملاحظه کرد. بیش‌ترین بهره‌گیری او از جناس، جناس مطرّف (۵۵ مرتبه) است. جناس زاید (۵۰) و مذیل (۱۱) و اشتقاق (۹) و تام (۷) به‌ترتیب موارد دیگر را تشکیل می‌دهند. جناس‌های دیگر، بسامد بسیار اندکی را در اشعار او دارند. با توجه به این که جناس مطرف معمولاً اختلافی در یک حرف است و بیش‌ترین نوع جناس میرزاده را نیز تشکیل می‌دهد، ما می‌توانیم وزن‌گرا بودن و تلاش او را برای افزایش موسیقی ببینیم. این همگونی ممکن است بنا بر دلایلی صورت بگیرد. گاه استفاده از جناس برای ایجاد موسیقی در کلام است، گاه برای فریب مخاطب است و گاه تداعی معانی. تداعی معانی بیش‌تر در مورد جناس‌هایی صدق می‌کند که شباهت بسیار به یکدیگر دارند؛ مانند جناس تام. عشقی از نظر موسیقی کلام قوی است و توانسته با جناس‌آوری و همگونی‌هایی که در اشعارش ایجاد کرده، نوعی از موسیقی را به مخاطب القا کند. حال باید دید که این گونه کاربرد موسیقی درونی در کنار موسیقی بیرونی و کناری چه تأثیری بر اشعار عشقی دارد؟ گزینش

واژگانِ خوش‌آهنگ و جناس‌سازی، باعث برتری زبان و افزونی موسیقی در کنار وزن و قافیه گردیده است. تقریباً همهٔ اقسامی که شفیعی‌کدکنی برای موسیقی برشمرده، در اشعار او دیده می‌شود. اشعار او دارای وزن و قافیه هستند و در بیشتر موارد، قافیه همراه با ردیف به کار می‌رود. علاوه بر این، تلاش شاعر در موسیقی‌سازی درونی با آوردن جناس‌های مکرر نیز مشهود است. موسیقی معنوی نیز در اشعار او بسامد بالایی دارد که با نگاهی بر تناسب، تضاد و ایهام او، صحت این مطلب را پی خواهیم برد. به طور کُلی می‌توان گفت عشقی از تمامی قدرت موسیقیایی در اشعارش بهره برده تا تخیّلات شعری خود را برای خواننده پذیرفتنی‌تر کند. همچنین خوش‌آمدنِ مخاطبان و جذب آنان برای القای پیام از دیگر اهداف کاربرد عناصر موسیقی‌ساز است. عامهٔ مردم سخنان آهنگین و موزون را بیشتر می‌پسندند و با این شیوه می‌توان عاطفه و خیال و به دنبال آن احساسات و ایده‌ها و بیانات خود را بدان‌ها القا کرد. چنانچه ما در «نمایش‌نامهٔ مریم» بویژه تابلوی سوم و «نوروزی‌نامه» شاهد استفادهٔ بیش‌تر عشقی از این صنعت بدیعی هستیم و بیش‌تر از آن دو، در «کفن سیاه». علت این کار همراهی خواننده با خود است. در «کفن سیاه» می‌توان ایده‌ها و نظرات منتقدانهٔ عشقی را در باب زن و حجاب ملاحظه کرد. این نظرات شاید امروزه بسیار عادی به نظر برسند، اما در دورهٔ مشروطه چنین نبوده‌است. عشقی با بهره‌گیری از جناس‌های فراوان، بر موسیقیِ کلام خود افزوده تا بیان خود را با زبانی نرم، صیقل خورده و موزون به گوش مخاطبان زمان مشروطه برساند. از این رو می‌توان دید که موسیقی بر معنا تأثیر می‌گذارد و جناس موجود در اشعار عشقی، علاوه بر موسیقی‌سازی، به تداعی معنا نیز کمک کرده است. این دو معیار به قدری اهمیت دارد که آن را سرچشمهٔ هر زیبایی و آن را عامل منقّی‌کنندهٔ سره از ناسرهٔ ادبی دانسته‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۶۶). البته باید گفت که افزونی استفاده از جناس، همیشه به عنوان حُسن کلام محسوب نمی‌شود. این امر زمانی به‌عنوان هنر به شمار می‌رود که با معناآفرینی ارتباط بیابد؛ چراکه الفاظ تابع معانیند و صرفاً افزونی بی‌حساب و کتابِ جناس، باعث پیروی نکردن معانی از الفاظ می‌گردند.

تقریباً تمامی مطالبی که در باب جناس‌های عشقی برشمردیم، در مورد لاهوتی نیز

صدق می‌کند. او نیز بر این مطلب آگاه بوده که موسیقی‌سازی شعر، امری ضروری است که هم در روند خیال خود و هم در جلب توجه مخاطبان و بیان نظرات مؤثر است. از این روست که او از جناس‌ها بویژه جناس مطرف (۱۴ بار) که موسیقی بیشتری القا می‌کند، استفاده کرده‌است؛ هرچند برخی از اشعار او همچون «سنگر خونین» اصلاً جناسی ندارند. در اشعار لاهوتی جز یک مورد، جناس تامی دیده نمی‌شود که نشان می‌دهد تداعی معانی چندان مورد نظر او نبوده و صرفاً موسیقی‌سازی در نزد او اهمیت داشته‌است. از نظر وزنی اشعار لاهوتی در بسیاری از موارد بحرهای روان و نرمی دارند. گوش‌نواز و ساده بودن اشعار در حفظ شدن و یادگیری آسان آن نقش دارد که در برخی از اشعار لاهوتی مانند «بالام لای» و «میهن ای میهن» نمایان است. تکرار فراوان در این اشعار، حالت زیبایی به شعر داده که بر موسیقایی بودن آن به‌شدت افزوده‌است. لاهوتی از نظر موسیقی کناری و بیرونی قوی است اما از نظر موسیقی معنوی و درونی به مراتب ضعیف‌تر از عشقی است.

۲-۲ - ۲. تکرار

از نظر تکرار آواها گویا بهره‌مندی عشقی از واج‌آرایی با صامت‌ها بسیار بیشتر از تکرار مصوّت است. در تابلوی اول و دوم که حالت عاطفی و احساسی بیشتری در قیاس با تابلوی سوم دارد، این هماوایی بیشتر است. هماوایی‌ای که میرزاده صورت داده، در این آواهاست: « ش ـ س ـ خ ـ ب ـ ر ـ ز ـ د ـ و ـ ل ـ آ ـ م ـ ی ». معمولاً صامت «ش» را برای نشان دادن حس شور و شادی و شوق استفاده می‌کند و صامت‌های «س، ز» را برای سوز و گداز. صامت «د» در بخشی همانند لکنت زبانی است که بریده شدن و سرد بودن فضا را به یاد می‌آورد. صامت «خ» صدای خوردن و صامت «ا» به همراه «ی»، صدای شنیده شدن صدایی از دور را می‌رساند. صامت‌های «و، ل» صدای شیون و واویلا. صامت‌های «ر، ز» وزش باد و لرزش برگ درختان. می‌توان همهٔ این علل را در این چهار مورد جمع کرد: ۱. گریه و زاری و شیون؛ ۲. شادی و شور و شنگی؛ ۳. ترس و وحشت و اضطراب؛ ۴. صدای اجسام. در این میان، درصد استفاده از آواهایی که القای گریه و زاری می‌کند، بیشتر است. البته هر شعر او با توجه به مفهومی که در آن دنبال می‌کند، متفاوت است؛ مثلاً در «تابلوی

اول» صامت‌های شادی‌آور بیشتر از تابلوهای دیگر به گوش می‌رسد؛ حال آنکه در «تابلوی دوم»، صامت‌های گریه و زاری نمود بیشتری دارند. این مطلب طبیعی است، چراکه مضمون اصلی تابلوی نخست، عشق و شورِ عاشقی و جوانی است و تابلوی دوم در مضمون مرگ و بی‌وفایی. حتی در «کفن سیاه»، واج‌آرایی‌های ترس‌آور، نمود بیشتری در «مه‌آباد ترس آور» دارد. در شعر «نوروزی‌نامه»، شادی و شور، اندک نمودی دارد، اما غم و افسوس نیز به چشم می‌خورد. در شعر «برگ باد برده» می‌توان اسم صوت را دید که با فضای شعری متناسب است. از این رو می‌توان گفت که عشقی از فلسفهٔ زیبایی این صنعت آگاه بوده و توانسته است در کنار افزایش موسیقی، تداعی معانی را نیز ایجاد نماید و بر تأثیر کلام خود بیفزاید. تکرار واک علاوه بر صامت‌ها، در مصوت‌ها نیز اتفاق افتاده‌است. در «کفن سیاه» این مورد نمود بیشتری دارد؛ مانند: «بسترِ خفتنِ داروی عدم نوشان است» (عشقی، ۱۳۵۰: ۲۰۷)، گاه این تتابع در راستای افزودن صفات است یعنی برای بیان و توصیف بیشتر: «غصب از آن، حقّ حیاتِ منِ زشت اقبال است» (همان: ۲۱۵) و گاه باعث افزایش صفاتی می‌گردد که حالت تحقیرانهٔ آن بیشتر است: «جایِ پایِ عربِ برهنه پایی دیدم» (همان: ۲۱۱)، «که هرزه بازیِ شش ساله طفلِ دائمِ مست» (همان: ۱۹۱). عشقی در تکرار واک از هر دو جنبهٔ آن یعنی تکرار صامت و مصوت استفاده کرده و بدین طریق توانسته علاوه بر افزایش سطح موسیقایی کلام، بر معنای آن نیز تأثیر بگذارد. تکرار هجا هم در اشعار عشقی دیده می‌شود. این نوع که شاید بتوان آن را ضعیف‌ترین نوع تکرار دانست، بسیار کم مورد استفادهٔ او قرار گرفته است: «کسی که همسر و همکار او نباشد نیست» (همان:۱۹۰). این تکرارِ «هم» صرفاً در راستای افزایش موسیقی مؤثر است تا معنا. تکرار در کلمه، بیشترین قسم تکرارهای عشقی است و التزام و طرد و عکس، کمتر و در مقابل ردالصدر الی العجز، ردالعجز الی الصدر و تشابه الاطراف بیشتر مورد استفادهٔ او قرار گرفته‌است. بیشترین تکرار، کلماتی است که در خارج از این اقسام است؛ یعنی گاه کلماتی است که در کُل شعر پیوسته تکرار می‌گردند که نمی‌توان آنها را بر اساس تقسیم‌بندی کلمه و در ردیف التزام شعری گنجاند. مثلاً در تابلوی سوم واژهٔ «مُرده شوی»

تکرار می‌گردد و این بواسطهٔ حقارتی است که در بسیاری از بندهای این بخش دیده می‌شود. در «کفن سیاه» نیز تکرار فراوان «کفن و مرگ» دیده می‌شود. در تکرار کلمه، عشقی از نظر ایجاد معنایِ جدید، ضعیف است. بیشتر کلماتی که در شعر او مکرر شده، همان معنای قبل را دارند. البته گاه دیده می‌شود که معنای آن از طریق ایجاد جناسِ تام عوض شده، اما بحث ما بحث بسامد است. لذا می‌توان گفت تکرار عشقی از نظر معناسازی در ردالصدر، ردالعجز و تشابه‌الاطراف بسیار ضعیف‌تر از صامت و مصوت‌هاست. در عکس و طرد، او اندکی بهتر عمل کرده‌است. در چند موردی که او از این صنعت بهره برده، تا حدودی تغییر معنایی را می‌توان در آنها دید. این نکته نشان می‌دهد که خود عشقی متوجه این مطلب بوده‌است که عکس و طردی که اتفاق می‌افتد، نمی‌تواند مانند تکرار کلمه در یک سطح قرارگیرد؛چراکه در این صورت نه تنها ارزشی ندارد، بلکه عیب نیز محسوب می‌شود.

اگر از نظر تکرار شعری به اشعار لاهوتی نگاهی بیندازیم، باید اذعان کرد که تکرار در نزد او اندک برجستگی‌ای نسبت به دیگر صنایع بدیعی دارد. از نظر تکرارِ واج، آن هم تکرار مصوّت یعنی تتابع اضافات، نمونه‌هایی در اشعار مورد بحث ما دیده می‌شود. مانند این بیتِ شعر «نقطه» که در واقع مبالغه و شمولی را با تتابع، ایجاد کرده و عشق را برجستگی خاصی بخشیده‌است:

«علم نبوَد غیرِ علمِ عشقِ عالم سوزِ تو مخزن علم لدن را، سِرّ عشقت، گوهر است»
(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۷۹۰).

جز این مورد تکرار صامت در اشعار او نیز تشخّص دارد. بهره‌مندی‌ای که لاهوتی از نظر این تکرار در اشعار خود دارد، در القاء و تحریک و بیان حس و عاطفه به مراتب قوی‌تر از عشقی است. پیوندهایی که لاهوتی از طریق موسیقی‌سازی و تکرار صامت صورت داده، دقیقاً در راستای القای مفاهیم ذهنی و احساسات خود است. این القا به‌حدی است که تمامی موارد شعری چون: واژگان، تناسب‌ها، تضادها و جناس‌ها را دخیل می‌سازد و به گونه‌ای دقیقاً در راستای مفهوم اصلی شعر حرکت می‌کند. نمونه تمام عیار این بحث را می‌توان در شعر «وفا به عهد» او ملاحظه کرد. مفهوم کُلی شعر، استقامت و

پایداری است. این استقامت و پایداری در دو جبهه صورت می‌گیرد. جبههٔ اول از سوی فرزند درونِ سنگری خونین و جبههٔ دوم از سوی زن یا مادر فرزند با ثبات قدم در وفاداری. با نگاهی بر شش بند کُلی شعر می‌توان فهمید که سخن تماماً دربارهٔ ثبات و پایداری است. شعر با ترکیب «اردویِ ستم» آغاز می‌شود که در واقع نشانگر مفهوم اصلی ثبات و پایداری در برابر سپاه ستم است. روند شعر به گونه‌ای است که در تمامی بندهای آن، می‌توان استقامت در برابر ظلم و ستیز را مشاهده کرد. نوع برجسته‌سازی شاعر در این شعر علاوه بر القای مفهوم ظلم و ستیز، استقامت و پایداری را نیز بیان می‌دارد که از تمهیداتی چون: جناس، تکرار و هماوایی استفاده شده‌است.

تکرارهای لاهوتی در سطح کلمه نیز دیده می‌شود. تکرار کلمه در نشان دادن دغدغهٔ اصلی شاعر مفید است و از طریق پیگیری آن می‌توان دریافت که شاعر بیشتر درصدد دنبال کردن چه چیزی بوده‌است. این تکرار کلمه به شکل ردالصدر و ردالعجز در اشعار او اتفاق نیفتاده و معدود باری هم که اتفاق افتاده، در ابتدا و عَجُز بیت است. در شعر «نقطه» تشابه‌الاطراف وجود دارد. تکرار در سطح طرد و عکس نیز در شعر «زلف افسونکار» او دیده می‌شود، اما معنای آن عوض نشده و صرفاً جابه‌جایی لفظی است که با یکسانی معنا اتفاق افتاده و فاقد زیبایی است. پس به‌طور خلاصه می‌توان گفت که لاهوتی از هنر موسیقی‌سازیِ تکرار استفاده کرده‌است. این هنر او بیشتر در واژه و صامت اتفاق افتاده و در صامت‌ها توانسته است با تکرار، حالات درونی و عاطفی خود را بیشتر القا نماید. تکرارِ واژگانی نیز تا حدی دغدغهٔ اصلی و محتوای کُلی شعر او را نشان می‌دهد اما در بیان احساسات به پای هم‌آوایی نمی‌رسد. لاهوتی در ردالعجز، ردالصدر، التزام، تشابه‌الاطراف و عکس و طرد به‌شدت ضعیف است و معدود دفعات استفادهٔ او نیز صرفاً کلامی است و چندان زیبایی و هنری در آن دیده نمی‌شود.

۲ -۳. به‌گزینی واژگانی و گستردگی معنایی

۲-۳ -۱. تناسب

تناسب صنعتی است که در بسیاری از اشعار دیده می‌شود. با نگاه به تناسب‌های مورد

استفادهٔ شاعران، از نظر روانشناختی می‌توان به علاقهٔ آنها پی بُرد. با نگاهی به تناسب‌های عشقی می‌توان جنبهٔ طبیعت‌گرایی او را ملاحظه کرد. تعدّد فراوان تناسب‌هایِ طبیعی به همراه نام بردن از اعضای پیکر انسان، محور اصلی کلام عشقی را تشکیل می‌دهند. حتی تکرار تناسب‌ها را می‌توان دلیلی بر تأکید شاعر دانست. به عنوان مثال در تابلوی اول، تناسب کلام عشقی را در «سبزه، چمن، دشت، لب، روی و چشم» می‌توان دید. این تناسب‌ها برخاسته از ارتباطی است که شاعر می‌خواهد در توصیف یار صورت دهد. یعنی شاعر زیبایی معشوق را به‌گونه‌ای با ایجاد فضای زیبای طبیعت به تصویر کشیده‌است. از این نظر عشقی همانند شاعران سبک خراسانی است. آنها طبیعت را نمود بارز زیبایی می‌دانستند و در توصیف و تشبیه و استعارات خود از این عنصر بهره می‌گرفتند. عشقی نیز چنین تفکّری را از اصول اولیه آنها پیروی کرده که در تشبیهات و استعارات قابل مشاهده‌است. علاوه بر این مورد، بر اساس تناسب‌ها نیز می‌توان بر مضمون اصلی سخن شاعر پی بُرد. این پی بردن تنها از چند تناسب حاصل نمی‌شود، بلکه مجموعهٔ تناسب‌ها که با هم یک کُل را می‌سازند، معیار است. بسامد تناسب‌های طبیعتِ تابلوی اول یا شب مهتاب از نظر محرّک و زنده بودن همانند آفتاب و ماه و آبشار و جویبار و چمن‌زار، در کنار لب و چشم و توصیفات دیگر، نوعی شور و شادی نمایان می‌سازد که مرتبط با مضمون عشق و عاشقی این تابلوست. این ارتباط در تابلوی روز مرگ مریم به گونه‌ای است که فضای مرگ و ناامیدی را یادآوری می‌کند. عناصر پاییز، مانند: زردی، باد و سردی همه مرگِ مریم را متبادر می‌کند. در تابلوی سوم یعنی سرگذشت پدر مریم، تناسب‌ها به سوی موتیف اصلی شاعر کشیده می‌شود که با سیر طبیعی به این مرحله رسیده است. یعنی تناسب‌های شهری و درگیری‌های نظامی، که حالت آشوب و اضطراب و شلوغی و دورویی آن دوره را نمایان می‌سازد.

در «کفن سیاه» ما می‌توانیم تناسب‌های بی‌روح و یأس‌آور را مشاهده نماییم که بیشتر با مرگ و کفن و ماتم در ارتباطند. در «نوروزی‌نامه» تناسب‌ها همان حال و فضای تابلوی نخست را دارند یعنی عشق در کنار شور و شادی که طبیعت نمود بارز آن است، دیده

می‌شود. «برگ باد برده» نیز مانند «نوروزی‌نامه» و تابلوی «شب مهتابی» است. به هر حال این گزینش متناسب واژگان در نمایش دادن معانی مؤثر است و گاه این تناسب‌ها می‌تواند باعث ایهام گردد. «تناسب از مهم‌ترین عوامل در تشکّل و استحکام فرم درونی شعر است و دقّت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۶ب: ۱۰۸). شفیعی‌کدکنی تناسب را در بخش معنوی موسیقی گنجانده‌است که از این طریق بر موسیقی شعر می‌افزاید (۱۳۸۹: ۳۹۳).

لاهوتی از تناسب‌های شعریِ کمتری نسبت به عشقی استفاده کرده است. فرق تناسب‌های لاهوتی و عشقی این است، که تناسب کلمات او مانند عشقی، کمتر در بیت یا بند شعری اتفاق افتاده‌است. تناسب‌های او بیشتر در کُل کلام و شعر جاری است و با بررسی کُل شعر است که می‌توان نخ نازک رنگ تناسب‌ها را دریافت. اشعار «مرحمت حکمران»، «وحدت و تشکیلات»، «وفا به عهد» به‌شدت تحت تأثیر این رویه است. گویا در اشعار نو، این عمل او بیشتر به چشم می‌خورد تا قالب‌های کلاسیک.

۲-۳ -۲. تضاد

تضاد هم همانند تناسب، می‌تواند در شناخت شاعر و درک تفکّر گوینده مفید باشد. در اشعار منتخب عشقی، نمایش‌نامهٔ «کفن سیاه» بیشترین تضاد (۳۰ بار) و «برگ باد برده» با داشتن یک تضادِ «روز و شب» کمترین تضاد را داراست. «تابلوی سوم» (۲۴)، «تابلوی دوم» (۱۷)، «نوروزی‌نامه» (۱۶) و «تابلوی اول» (۱۲) در وهلهٔ بعدی قرار می‌گیرند. همان گونه که در «کفن سیاه» ملاحظه می‌شود، شاعر در این نمایش‌نامه قصد تقابل وضعیت روزگار مشروطه با روزگار باستان را دارد. این هدف طبیعتاً کلماتی را می‌طلبد که متضاد باشند و این به شاعر کمک خواهد کرد تا در نشان دادن وخامت آن دوره بهتر عمل کند. از این روست که در این شعر تضادهای «آبادانی و ویرانی، مُرده و زنده، مَرد و زن» بیشتر دیده می‌شود؛ چراکه کلام اصلی شاعر در این مسیر طی می‌شود. حس نوستالژیکی که عشقی در «کفن سیاه» و «اپرای رستاخیز شهریاران» از خود بروز داده، از کُل اشعار دیوان او بیشتر است. افسوس زن باستانی، سنجیدن دورهٔ باستان با فضای مشروطه و متفاوت بودن

خیال و آرمانشهر گوینده با روزگار باعث استفادهٔ شاعر از تضاد شده‌است. از این‌رو بعد از «کفن سیاه»، «تابلوی سوم» بیشترین تضاد را می‌طلبد تا شاعر بتواند از این طریق، مضمون و اندیشهٔ اصلی خود را بهتر نشان دهد. با این مقدمات می‌توان گفت تضاد و تناسب شاید از نظر موسیقی‌سازی به پای ردیف، قافیه، جناس و سجع نباشند، اما از نظر مضمون‌رسانی از آنها برترند و با تحلیل تضاد و تناسب‌های شاعران می‌توان به اندیشه و ذهن آنها پی برد.

این جنبه از بِه‌گزینی واژگانی که معمولاً با گستردگی معنا همراه است، در کلام لاهوتی نیز دیده می‌شود. از برخی از این تضادها به‌راحتی می‌توان موتیف‌های رایج اشعار لاهوتی را درک کرد. تضادهای موجود در شعر «خواب و بیدار» با موتیف انقلابی و تحریکی لاهوتی در بیدار ساختن خفتگانِ مشروطه، در ارتباط است. حتی در شعر «بالام لای» با مطلع:

«آمد سَحَر و موسم کار است، بالام لای خواب تو، دگر باعث عار است، بالام لای»

(لاهوتی، ۱۳۵۸: ۵۲۲)،

که در گیر و دار مشروطه سروده شده‌است، می‌توان دید که شاعر سَحَر» را نمادی از بیداری، جنبش، نسیم خوش آزادی، رهایی از خفقان و... آورده است؛ از این رو با تحریک قوم به جان باخته، درصدد این است تا آنها را به سوی رهایی سوق دهد. بیداری از خوابی که لاهوتی بیان می‌دارد، در واقع بیداری انسان‌هاست. «کار» نیز در کنار «سَحَر»، معنای دیگری چون تلاش و مبارزه و انقلاب را دربرمی‌گیرد. تضادهای دیگر این شعر «بالام لای» نیز برای بیدار کردن استفاده شده‌است.

تضادهای دیگری که در برخی از اشعار مانند «کاخ کرمل» و «وحدت و تشکیلات» صورت گرفته، بیشتر در القای ظلم و ستیز گام برداشته‌است. بیان ظلم و ستیز اربابان و کارگزاران حکومتی، موتیف مهم لاهوتی است و ما در تمامی اشعار وی می‌توانیم بازتاب این بیان‌ها را ببینیم. شاعر از این طریق درصدد است تا فاصلهٔ طبقاتی و تفاوت‌های جامعهٔ ایران را با دیگر جوامع بررسی کند و در بیداری مردم نقش داشته‌باشد. وحیدیان‌کامیار معتقد است که تضاد زیبایی‌هایی چون انبساط خاطر، روشنگری، تأکید و ملموس ساختن و

تجسّم بخشیدن عواطف و مفاهیم را به دنبال دارد (۱۳۸۸: ۶۳ـ۶۲). از این رو می‌توان این نظر را داد که گزینش مناسبِ واژگان و قراردادن آنها در کنار هم باعث می‌شود تا معنایی گسترده‌تر از ظاهر کلام به ذهن برسد که تمامی این موارد در شناخت شاعر مفید است.

۲-٤. هنجار شکنی

۲-٤-۱. مبالغه و اغراق

اغراق، مبالغه یا غلو همه یک معنا دارند با درجات متفاوت. اغراق معمولاً زمانی رخ می‌دهد که شاعر یا نویسنده‌ای قصد برجسته کردن و تأکید ژرف در سخن و مطلبی داشته باشد. از این رو با قوهٔ خیال خود سخنی را بیش از حد معمول بزرگ جلوه می‌دهد تا تأثیر بیشتری در ذهن مخاطب ایجاد نماید. درواقع اغراق، گونهٔ دومی از چگونگی اندیشه و پندار شاعرانه است. عشقی در «تابلوی اول» بعد از وصف زیبایی‌های ظاهری و باطنی مریم به گونه‌ای از توصیف بازمی‌ماند و با اغراق کُلی این سخن که هیچ عضو او را نمی‌توان نقد کرد، سخن را به پایان می‌برد. اغراق بیشتر از شور و هیجان عاطفی گوینده ناشی می‌شود. محبّت فوق‌العاده به شخصیّت مریم، توانست ذهن عشقی را به اغراق پیوند زند. گاه این شور عاطفی از روی بزرگ‌نمایی در حادثه یا واقعه‌ای است که نفرت درونی شاعر را برمی‌انگیزد؛ از این رو برای بزرگ جلوه دادن سختی و رنج واقعه، از اغراق استفاده می‌کند. در تابلوی سوم بعد از توصیف مشکلات خروج از کرمان، پیرمرد در زندان محبوس می‌شود و این محبوس شدن او به‌شدتی بوده که بیان آن، اغراق گونه شده‌است. در منظومهٔ «کفن‌سیاه» دیدن تاریخ بر باد رفتهٔ ایران، جنونی در درون شاعر ایجاد می‌نماید که باعث می‌شود تا از مظهر جنون (فرهاد)، طلبِ تیشه کند. تلمیح به داستانی عاشقانه که در تمامی ابعاد آن می‌توان جنون را دید و برتری دادن به جنون او، اغراقی است که شاعر در پروراندن اندیشهٔ خود ایجاد کرده‌است. در «نوروزی‌نامه» نیز اغراق دیده می‌شود. قطعاً نمی‌توان با نورِ چهره، جهان را نورانی کرد اما عرصهٔ خیالیِ ادبیات این ناممکن‌ها را ممکن می‌سازد. اغراق اینجا برای مسائل عاشقانه، اجتماعی و سیاسی و روشن شدن رابطهٔ تاریک ترکان و ایرانی‌ها صورت گرفته و به توصیفِ اغراقی یار ترک، طلعت پاشا و انور پاشا

انجامیده‌است. از این روست که می‌توان گفت اغراق‌های شاعر برخاسته از عاطفه است که در مسائل سیاسی، اجتماعی و عاشقانه نمایان شده که گاه برای بزرگ‌نمایی و محبت و گاه برای تحقیر و نفرت استفاده شده‌است.

۲ -۵. پیوند با سنت و پیشینهٔ فرهنگی و دینی

۲-۵-۱. تلمیح

با نگاهی به اشعار عشقی می‌توان دریافت که عشقی علاقهٔ فراوانی به تلمیح دارد و دو شعر «اپرای رستاخیز شهریاران» و «کفن سیاه»، تلمیحی‌ترین اشعار عشقی هستند. بیان اساطیر ایرانی چون: فریدون، خسرو، جم و اشاراتی به محمود غزنوی، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و... همه بیانگر حسرتی است نوستالژیک از دوری این اشخاص. وقتی تاب و تحمّل از کف میرزاده می‌رود و او «اپرای رستاخیز شهریاران» را می‌سُراید، در واقع ایرادی است که او در نهان و در دلِ این بیانات، به شهریار زندهٔ ایران می‌گیرد. او شهریار ایران را نالایق می‌داند و ایران را قبرستان خراب می‌خواند. عشقی با بیان گذشته‌های پُر شکوه ایران، احساسی شاد همراه با غمِ از دست رفتن آن دوران در وجودش شعله می‌گیرد و حسرتی جان سوز از زبان او بیرون می‌آید. با نگاهی به اشعار عشقی می‌توان گفت که بسامد داستان‌های غنایی بویژه خسرو و شیرین در اشعار او زیاد است؛ اما تلمیح به آیات و احادیث و اشعار بسامد کمتری دارد. عشقی تلاش می‌کرده تا از تمامی زوایای فرهنگیِ ایران در اشعارش استفاده کند؛ گاه این استفادهٔ او مختص به تلمیحات داستانی و اساطیری است؛ اما این دید به سوی شاعران نیز کشانده می‌شود و ذکر شاعران بزرگ ایران زمین را منجر می‌گردد که گاهی این حس تا حد تفاخر بر آنان نیز ادامه می‌یابد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت پشتوانهٔ فرهنگی و پیوند با سنّت به‌ویژه اساطیر ایرانی در اشعار عشقی دایرهٔ گسترده‌ای را شامل می‌شود و هدف اصلی عشقی بیشتر آشکار کردن معضل ایران و نابه‌سامان جلوه دادن وضعیت موجود بوده‌است. از این‌رو این سخن که عشقی به عمد از مطالعهٔ آثار گذشتگان خودداری می‌کرده‌است (رشیدیاسمی، ۱۳۵۲: ۷۲)، خالی از وجه است؛ چراکه ما می‌توانیم تأثیر گذشته و سبک‌های قدیمی را در

اشعار عشقی ببینیم و بسامد تلمیحات و اساطیر نیز دلیلی دیگر بر این مدعاست. شاید او از تمامی جنبه‌ها این مطالعه و تقلید را صورت نداده، اما در برخی از موارد به‌راحتی می‌توان دید که او متأثر از گذشتگان بوده‌است.

تلمیحات لاهوتی در اشعارِ مورد بحث ما، بسیار کم است. در شعر «نقطه»: «معراج پیامبر»، در شعر «ایران من»: «هیتلر، استالین و لنین، فردوسی و ضحاک» و در شعر «کاخ کرمل»: «انوشیروان و رومانف و خسرو» دیده می‌شود. این کمی تلمیحات نشان دهندهٔ این نیست که شاعر علاقهٔ چندانی به استفاده از این صنعت ندارد، بلکه باید گفت که تلمیحات او بیشتر در تمامی اشعار دیوان او قابل مشاهده است. شاید در اشعار مورد بحثِ عشقی این صنعت بیشتر دیده می‌شود اما لاهوتی هم دستی قوی در این صنعت دارد. اگر بخواهیم دسته بندی‌ای از تلمیحات لاهوتی ارائه نماییم، چنین می‌توان برشمرد: اساطیری، داستان‌های غنایی، تلمیحات عربی، رویدادهای تاریخی. بیشتر این تلمیحات مربوط به اساطیر و عاشقانه‌ها و داستان‌های پیامبران است که گویا در اساطیر، «ضحّاک» بیشترین تکرار را دارد؛ در عاشقانه‌ها، «لیلی و مجنون» و در قصّهٔ پیامبران، «حضرت یوسف (ع)». اکنون این سؤال مطرح می‌شود که هدف از این تلمیحات چیست؟ اگر پیوسته او از ضحّاک ماردوش نام می‌برد و حتی عنوان شعری را «ضحّاکِ نو» نهاده است، در پوستهٔ زیرین زبانی می‌فهماند که ضحّاکی دیگر در جامعهٔ ایران وجود دارد و جامعه احتیاج شدیدی به امثالِ کاوه دارد. این تفکّر دقیقاً همسو با دیگر بخش‌های دیوان اوست که پیوسته مردم را به انقلاب فرا می‌خواند. از این روست که با تلمیحی اساطیری ذهن‌های مُرده ملت ایران را به‌سوی شور و هیجان انقلابی سوق می‌دهد و در واقع تلاش می‌کند تا روحیهٔ امید را در دل آنها بدمد و به مبارزه فرا خواند. تلمیحِ عاشقانهٔ او هم از عشق او ناشی می‌شود. عشقی که سرتاسر جان و دیوان او را پُر کرده‌است. عشق فراوانی که او به وطن دارد، بسیار برتر از پرداختن به معشوق غنایی است. او به دنبال زیبایی لیلی و یا رابطهٔ داستانی آنها نیست، بلکه آنها را همدرد خود می‌داند و در واقع به دنبال آن است که به وصال اهداف خود برسد. هر چند در اشعار لاهوتی ما شاهد غزلیات فراوانی هستیم که به توصیف معشوق غنایی پرداخته‌است اما این اشعار، ساختاری نمادگونه دارند که در قالب

غزل بیان شده‌اند. حقیقتاً لاهوتی از عشق فردی و هر آنچه مربوط بـه خـود باشـد، رهاسـت. در اشعاری چون: «کشور ایران»، «به وطنم»، «چمن سـوخته»، «دل دیوانـه»، «آهسـته‌آهسـته»، «اجرای پیمان» می‌توان دید که زبان او گاهی در سمت یار غنایی و گاه در سوی لیلیِ وطـن می‌لغزد و حتی در برخی از غزلیات خود اشاره‌ای بدین نماد بودن اشعار خـود کـرده‌اسـت. در غزل او، «بلبل»، خودِ لاهوتی است که از فراق گلِ وطن و گلشنِ ایران ناله سر می‌دهد و از صیاد بیگانگان شکوه می‌کنـد و صـحنِ گلشـن، پُـر از زاغ و کـلاغ بیگانگـان اسـت کـه وجودشان او را ناراحت می‌کند. از این روست که از بی‌مهری معشوقِ وطن سخن می‌گوید و سخن از خزانِ آن می‌راند و امیدوار به خواندن بلبلِ آزادی است. این همان تفکّری اسـت که لاهوتی در اشعار خود از مسائل عاشـقانه بـروز داده‌اسـت. انـدوه نوسـتالژیک جـالبی بـا بسامد فراوان نام حضرت یوسف دیده می‌شود. نگاهی گـذرا بـه زنـدگی حضـرت یوسـف (ع) این نکته را به ما می‌فهمانـد کـه لاهـوتی شخصـیّت خـود را بسـیار شـبیه بـه ایـن پیـامبر می‌دیده‌است. زندانی شدن مهم‌ترین شباهت آن‌هاست. یوسف در چاه و لاهوتی در زنـدان و غمِ غربت. این شباهت باعث همزاد پنداری او بـا حضـرت یوسـف شـده و باعـث تکـرار فراوان این تلمیح گشته‌است. به طور کلی تلمیحات لاهـوتی بیشـتر تلمیحـاتی اسـت کـه دو گروه را دربرمی‌گیرد: ۱. ظالمان ۲. مظلومان و یا مدافعان. ظالمانی چون: اسـکندر، نمـرود، ضحاک، چنگیز، زلیخا، لیلی، اشکبوس و مظلومانی چـون: رسـتم، یوسـف، فرهـاد، کـاوه، خلیل. این عرصهٔ تقابلی ناشی از روزگار دو سویهٔ مشروطه اسـت. فضـای دوگانـه و جامعـهٔ ارباب ـ رعیتی است که باعـث شـده تـا یکـی از ویژگـی‌هـای منحصـر بـه فـرد لاهـوتی را، «ادبیات کارگری» بدانند که در ایران با زبان او آغاز شده‌است. با نگاهی به اسـاطیر لاهـوتی اندوه او را از گذشته که در آن رستم، گیو، نیو، بهرام، فریدون و... بوده‌است، می‌توان دید.

۳. مباحث بیانی

۳ -۱. تشبیه

تشبیهات میرزادهٔ عشقی را به ترتیب بهره‌گیری او چنین می‌توان برشمرد: ۱. تشـبیهات مفرد ۲. تشبیهات مرکب ۳. تشـبیهات اضـافی. در دو مـورد نخسـت کـه بیشـترین تشـبیهات

عشقی را تشکیل می‌دهند، گستردگی د دارد و تنها در مورد سوم فشردگی دیده می‌شود. از این رو به‌خوبی می‌توان علاقهٔ عشقی را به آوردن تشبیهات گسترده دید که گویا به نوع مخاطب او بستگی داشته‌است. از آنجا که تشبیه در مراحل بعد به استعاره تبدیل می‌گردد، روند گسترده‌گویی میرزاده، باعث می‌شود تا بسامد استعارات مصرحه در اشعار او کاهش یابد. در نمایش‌نامهٔ «سه تابلو یا ایده‌آل» بیشتر تشبیهات مفرد ـ بویژه در دو تابلوی نخستین ـ مربوط به مریم است. علاوه بر توصیف زیبایی، حالات کُلی و روحی مریم مورد دقّت قرار گرفته و شاعر تلاش کرده‌است تا با خلق تشبیه، این احساس و منش و خصایص روحی مریم را به خواننده منتقل نماید. در تابلوی نخست، انتظار مریم در تاریکیِ غروب برای دیدار با جوان اتفاق می‌افتد. این انتظار مریم در تاریکی، باعث به‌وجود آمدن وحشت خاصی در وجود وی شده‌است. این وحشت علاوه بر ترس از تاریکی، به علت شکستن تابویی است که در حال اتفاق افتادن است. از این روست که عشقی «نگاهِ مریم» را به «فکر مردمان ظنین» تشبیه کرده است (عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۵). وجه شبهی که عشقی در این تشبیه به دنبال آن است، بیشتر وحشت و اضطراب و پراکندگی است که نمود آن را باید در نگاه مریم جست. علاوه بر این تشبیه، می‌توان به تشبیهِ «نگاه چپ و راست مریم» به «نگاه منتظرین» (همان: ۱۷۶) اشاره کرد که بیشتر ناشی از حالت روانی و رفتاری مریم است. عشقی علاوه بر توصیف درونی شخصیّت اصلی شعر خود، حس توصیف‌گرای خود را ادامه داده و به توصیف زیبایی جسمانی مریم پرداخته‌است. شاعر در تابلوی نخست، مریم را از نظر سفیدی به «کافور» مانند کرده است (همان: ۱۷۵). این تشبیه تشبیهی است که در طول ادوار شعر فارسی بارها مورد استفاده شاعران قرار گرفته است.

در تابلوی دوم همین روند ادامه می‌یابد و «مریم» به «چراغ روشن دربند» تشبیه می‌گردد (همان: ۱۸۰). در تشبیه «مریم» به «مار» (همان: ۱۸۱) نیز به خوبی می‌توان پیچیدن مارگونهٔ مریم را از روی درد درک کرد. در محور افقی شاید این تشبیه چندان زیبایی خاصی نداشته باشد، اما از نظر خیالِ عمودی ایماژهای به کاربردهٔ عشقی در تابلوها، دقیقاً متناسب با مضمون و محتوای اصلی شعر است. در تابلوی نخست توصیف‌گری و خیال با

زیبایی‌های طبیعت و نظم و سامان آن به کُلی عجین شده است و بیشتر تشبیهات، استعارات، مجازها و به طور کُلی صورخیال، پویا و متحرکند و با موضوع عشق در ارتباطند. گیاه خزندهٔ عشق و روانی و پاکی آن باعث شده‌است تا عشقی در تابلوی نخست از «جویبار، چمن‌زار، اشجار، سبزه، ماهتاب و غیره» سخن به میان بیاورد. شدت ارتباط عشق با طبیعت به گونه‌ای است که بعد از آنکه وصال دو یار با هم، توصیف دیگر بارِ طبیعت از زبان عشقی بیان می‌گردد اما تغییری بنیادین در نوع آن اتفاق می‌افتد. در توصیف اولیهٔ طبیعت، حس پویایی است که در جریان است اما در توصیف ثانویهٔ تابلوی اول، سردی و یأس نمود می‌یابد. گویا این توصیف دومِ طبیعت، چون براعت استهلالی است که نشانگر پلیدی و پستی واقعه است و در واقع نشانه‌هایی است از روزگارِ شوم آینده. نشانه‌هایی چون: «قهقههٔ کبک، غریو آب، زمزمهٔ سوزناک تار، باد سرد جانب توچال و...» همگی خبر از شومیِ وصالِ رخ داده می‌دهند.

در تابلوی سوم روند خلق تصاویرِ مرتبط با موضوع، کاملاً دگرگون می‌گردد. در این تابلو دیگر خبری از توصیف‌های دو تابلوی نخست نیست. این تابلو در واقع نوعی بازگشت به گذشته است که به قبل از وصال مریم و حتی قبل از تولد او باز می‌گردد. شخصیّت اصلی این تابلو، پدر مریم و یا دهقانی است که در باب ایده‌آل خود توضیح می‌دهد. اصلی‌ترین درون مایهٔ داستان وضعیت نابه‌سامان جامعه و بیان فسادهای موجود در آن است که این اوضاع بیشتر به نفع ملاکین و دولتمردان و به ضرر بیچارگانِ پابرهنه است. تمامی جریان‌های نمایشنامه اعم از فضای زمانی و مکانی، نوع سخنان و رفتار، وقایع، شراب نوشی، تجاوز، مرگ، تریاک و... در پرورش این موضوع اصلی کمک می‌نمایند. پس می‌توان آنها را موضوعات فرعی پیرامون این درونمایهٔ اصلی دانست. شدت این اوضاعِ خفقان آور به حدی است که ما از سوی خانوادهٔ مریم علیه جوان هیچ گونه عکس‌العمل و انتقامی را مشاهده نمی‌کنیم. ایده‌آلِ پیرمرد، همان پیشنهاد و آرزویی است که در درون عشقی است یعنی نشان دادن وضعیت نامناسب جامعه، اوضاع وخیم مردمان جامعه و فضای آلودهٔ دولتمردان و سیاستمداران و حکّام. پس موتیف اصلی هر سه تابلو

خفقان و ظلم و ستیز است. حتی کلمات و عباراتی که از زبان مریم به جوان گفته می‌شود، همگی نشانگر فضای زمستانی و در مسیر تغییر اخلاقِ اشرافی و متمولین جامعه و یا بیان تضادهای طبقاتی رعیّت و دربار است. بنا بر همین موضوع است که در محور عمودی خیال نیز تغییر بوجود می‌آید. در این روند عشقِ فرهاد گونهٔ دهقان بر لیلیِ مشروطه در ابتدا پدید می‌آید. اما رفته‌رفته این روند کم رنگ‌تر می‌شود به گونه‌ای که «ادارات» به «مُرده‌شو خانه» (همان: ۱۹۰) تشبیه می‌شوند و «بهشت برین» ایران، به «قطعهٔ آتش خونین» (همان: ۱۹۱) مانند می‌گردد و دیگر سخنی از ایران به میان نمی‌آید، بلکه با زبانِ تلمیحی، اندوه بر باد رفتن شکوه گذشته بیان می‌شود و به جای ایران، سرزمین فریدون ذکر می‌گردد. در این تابلو است که سخن از «گل و بلبل و لبِ نمکین» به «خنجر و بیرقِ خون و آتش و لنین و...» تبدیل می‌شود. این شدت نابه‌سامانی اوضاع جامعه، به شدت بر روی شاعر تأثیر می‌گذارد؛ به گونه‌ای که در همین تابلوی سوم عشقی «بشر» را «نسل فاسد میمون» می‌خواند و در تشبیهی جمع به «افعی و دد» مانند می‌کند و وجه شبه گزندگی و پستی و فرومایگی آن را برجسته می‌کند (همان: ۱۸۳). گاه از به باد رفتن ارزش‌های انسانی می‌خروشد و ثمر نداشتن شرافت و مردانگی را به «صحبت نادان» و «جامهٔ چرمین» تشبیه می‌کند (همان: ۱۸۴).

به طور خلاصه عشقی در «سه تابلو» در ارتباط تصاویر با موضوع اصلی موفق عمل کرده‌است. او عرصهٔ عشق و عاشقی را با «بهار، گل سرخ، مهتاب، جویبار و...» پیوند زده‌است. این روند هماهنگی با توجه به مرگ مریم، در تابلوی دوم تغییر می‌یابد و شادابی و پویایی، جای خود را به غم و افسردگی می‌دهد و سخن از «باد مهرگان، گرد و غبار، سردی و زردی پائیز» پیش می‌آید. در تابلوی سوم نیز چنین ارتباطی اتفاق می‌افتد و روند صورخیال متناسب با موضوع اصلی آن پخش می‌گردد و در کُلِ رنگ تابلو، نشانه‌های بی‌وفایی و توخالی بودن عدالت و به قول عشقی «نغمهٔ عدالت‌گین» دیده می‌شود. حتی همانطور که در مبحث صنایع بدیعی گذشت، تناسب‌ها و ایهام‌ها و تکرارها در انتقال افکار اصلی شاعر کمک کرده‌است و همهٔ این موارد در راستای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب عمل می‌کنند.

در تشبیهات مفرد «کفن سیاه» نیز به‌خوبی می‌توان هماهنگی تصاویر را دریافت. در این شعر روند تشبیه‌سازی عشقی در سه مرحله صورت می‌گیرد که مانند پلی است برای گذر اندیشهٔ اصلی گوینده آن: «توصیف زمان و مکان»، «مرحلهٔ وحشت و تاریکی»، «مرحلهٔ مرگِ تاریخی». در مرحلهٔ نخست، شاهد توصیفی هستیم که هر چه از آغاز شعر می‌گذرد این توصیف، مبهم و رازآلودتر می‌شود. شروع سخن از غروب و سخن از رنگ پریدگی دشت و مبهوت شدن دهر و رنگ سیاه چرخ و رحلت خورشید است. همهٔ این موارد ناخودآگاه ذهن را به سوی نوعی وحشت و ترس هدایت می‌کند. این توصیف زمانی به توصیف دِهِ تاریخی افسانه‌داری می‌پیوندد. توصیف دِهِ ادامه می‌یابد و فضای پیرامون «مه‌آباد» شروع می‌گردد. این توصیف رفته رفته دل گیرتر می‌شود و وارد مرحلهٔ تاریکی و وحشت می‌گردد. صورخیال نیز در همین راستا در حرکتند. دیگر از توصیف، خبری نیست. سخن از وحشت و دلهره است و همین روند ادامه می‌یابد تا سخن از تاریخ به میان می‌آید. بعد از «سینمایی از تاریخ گذشته» که بیشترین بخش مرحلهٔ سوم را به خود اختصاص می‌دهد، لُبِ لباب سخن عشقی نمایان می‌گردد. در مرحلهٔ دوم مشبّه‌به‌های به کار رفته شده، همه در راستای وحشت و تیرگی‌اند؛ مانند: «سیه‌پرده»، «تنگی دل»، «گور»، «درختان بریده از کمر»، «روح اموات»، «بیرق خون» وغیره. این روند در مرحلهٔ سوم کاملاً کفن‌گونه می‌گردد. یاد این همه شکوه و گریه بر آن، در واقع مرگِ تاریخ و دوران باوقار و شکوه پادشاهان ایران است. دختران کسری همه آزاد و شاد می‌زیستند. روحیهٔ شراب، کباب و رباب موج می‌زد. سخنی از غم و افسردگی در میان نبود. در این مرحله است که عشقی زن را مورد بحث قرار می‌دهد.

در «کفن سیاه» نقد اجتماع در قالب سیاحت و گریز و یاد خوش ایام گذشته و بیان اسطوره‌های ایرانی صورت گرفته است. همین وجه، عشقی را به شاعران رمانتیک می‌پیوندد. کارل آبراهام در مقاله «رویا و اسطوره» معتقد است که: هر اسطوره‌ای که از زبان فردی بیان می‌گردد، در واقع آرزویی است که او به بهشت گمشده دارد. «هر قوم در دوران پیش از تاریخ حیاتش، از آرزوهایش چیزهای توهم‌آمیزی می‌سازد که در دوران

تاریخی به صورت اسطوره نمایان می‌گردند» (استروس، ۱۳۷۷: ۱۴۵). کزازی می‌گوید: «اسطوره گزارشی است ناخودآگاه از پدیده‌هایی که نیک در جان و نهاد مردمان و تبارها در درازنای زمان کارگر افتاده‌اند» (۱۳۸۵: ۶۰). میرزاده تلاش می‌کند تا آرزوی دیرین خود را جست‌وجو کند یعنی به دنبال بهشت گمشدهٔ خیال خود است که چنین با یکی از اصول رمانتیسم یعنی «سیاحت و گریز» گره خورده‌است.

عشقی شاعری است منتقد و بواسطهٔ زندگی در ایران، آگاهی بهتری نسبت به ایرانیانِ مقیم خارج در شناخت و درک بسیاری از امور داخلی آن روزگار دارد. به همین دلیل است که در اشعار خارج نشینان، آن عاطفه و احساس برآمده از دل دیده نمی‌شود و به صورت سطحی از وقایع گذر می‌کنند. شعرِ عشقی شعری است سراسر برخاسته از عاطفه و علاقهٔ فراوان. دغدغهٔ اجتماع، تلاش برای بهبود اوضاع و دادن روحیه، در اشعار او دیده می‌شود. هر جا که مضمونِ سخنِ عشقی، روی به عرصهٔ عشق و عاشقی آورده، تشبیهات ـ چه اضافی و چه غیر اضافی، چه مضمر چه جمع ـ روی به سوی تکرار سنّت ادبی نهاده است؛ اما هرگاه محتوای سخن و موضوع، تغییر بنیادین می‌یابد، صورخیال جدیدی را می‌بینیم؛ مانند: «تابلوی سوم» و «کفن سیاه» که مخاطب نیز برای درک روابط میان ارکان مجبور است که بیشتر تلاش کند. همین تکراری بودن تشبیهات منجر شده است تا وی از ابزارهای نوکنندهٔ تشبیه چون: تشبیهات مضمر، جمع، تفضیل و معکوس بهرهٔ بیشتری ببرد.

در صنایع بیانی، لاهوتی به ترتیب از تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز بیشترین بهره را برده‌است. در اشعار مورد بحث ما، تشبیهات غیراضافیِ لاهوتی بسیار کلیشه‌ای هستند و این کلیشه‌ای بودن تشبیهات، نه تنها در غزلیات بلکه در اشعار دیگر نیز کم و بیش تأثیر گذاشته‌است و حتی در اشعار نو او نیز دیده می‌شود. در این زمینه لاهوتی بسیار ضعیف و از گذشتگان خود تقلید کرده‌است. با این وصف چندان نمی‌توان در تشبیهات لاهوتی سخن گفت. از این رو برای درک بهتر این مطلب ما فراتر از اشعار منتخب این پژوهش، نگاهی به تشبیهات لاهوتی در دیوان او انداخته‌ایم که برخی از آنها عبارتند از:

«روی به روز ۴۶/ موی به شام ۴۶/ گندمِ خال ۵۶/ ناوکِ مژگان ۷۶/ خال به دانه

۱۰۳/ خورشیدِ روی ۱۰۵/ حُسن به ماه ۱۱۸/ چشم به نرگس ۱۲۱/ مژگان به خار ۱۲۱/ طره به مار ۱۲۱/ ابرو به شمشیر ۱۳۱/ کمانِ ابرو ۱۴۲/ صدفِ دندان ۱۴۲/ قد به سرو ۲۷۳/ لبِ لعل ۲۷۳/ ابرو به هلال ۲۷۳/ رخ به ماه ۲۷۳ و...». در این تشبیهات که می‌توان آنها را «تصاویر غنایی» نامید، لاهوتی شعر خود را دقیقاً بسان شاعران سبک خراسانی و عراقی سروده و بدون ایجاد تحوّلی در فکر و ساخت و معنای این تصاویر، صرفاً صورت حسی این موارد را به تصویر کشیده‌است. طبیعتاً نمایان شدن چنین رنگ سپاهیِ عناصر، ناشی از دید مستقیم شاعر و تجربهٔ حسی او نبوده، بلکه برخاسته از پشتوانه‌ای سنّتی است که در ادوار مختلف ادب فارسی، زبان به زبان گردیده و در نهایت از زبان او نیز بیرون آمده‌است. به بیانی، در این تصاویر و تشبیهات شعری، چندان خیالی وجود ندارد و به طور کُلی در این تصاویر، لاهوتی از گذشتگان خود فقط تقلید کرده‌است.

در تصاویر دیگری چون: «تشبیه کارگر به کلاه و کفش ۵۷/ دل به ایران (در ویرانی) ۷۶/ دارا به زالو ۹۱/ سگ هار (انسانهای درنده) به گرگ ۱۷۰/ دشمن چو سگِ هار ۱۷۰/ دشمنان چون سگِ دزد ۲۲۳/ کارگران به رمه ۲۹۶/ کلخوزیان به شیر ۳۰۹/ سوسیالیسم به کوه۳۴۳/ استالین به شیر مهربان ۳۷۳/ دختر پارتیزان به شیر زخم‌دار ۴۰۳/ جسد دختر به سنبله ۴۰۶/ سفیر ایران به کلاغ ۴۷۷/ آمریکا به اژدر ۴۸۷/ آمریکا به هیلتر ۴۸۷/ دیوِ آمریکا ۴۸۸/ اژدر جنگ ۴۹۹/ جهان به بستان زشتان ۸۸۱/ جسم خصم به پلیدی ۸۹۰/ فلک به سگ ۹۰۲/ زاهد به مار ۹۲۶ و...» شاهد تصاویری از لونِ دیگر هستیم. در این تصاویر که می‌توان آنها را «تصاویر انقلابی» نامید، چند نکته دیده می‌شود. نخست در برخی از این تشبیهات، نفرتِ ذهنی و شخصی لاهوتی را می‌بینیم که منجر شده تا از مشبّه‌به‌هایی از جنس حیوانات آن هم از نوع بی‌ارزش‌ترین و درنده‌ترین آنها استفاده کند؛ مانند: سگ، زالو، اژدر، کرکس، کلاغ، خر، مار. با بررسی این تشبیهات می‌توان دریافت که شاعر چه علاقه‌ای داشته و نحوهٔ نگاه او به مسائل متعدد چگونه است. این گونه از تشبیهات بیشتر در هجو جای می‌گیرند و در ادامه طنزی مضمر به دنبال دارند که به همراه حالت تحقیر بهترین معنا را می‌رسانند. در مقابل این‌گونه از مشبّه‌به‌ها که بیشتر جنبهٔ منفی

دارند، دستهٔ دیگری جای می‌گیرند که مشبّه‌به‌های زیبا و حیوانات شجاع و بی‌باک هستند. چون: شیر، فوج گُل، کوه، بحر خروشان و کاوه. این عناصر در راستای مضمون‌پردازی شاعر در حرکتند. ارزش نهادن بر مشبّه باعث شده تا مشبّه‌به‌های زیبا و باکمال استفاده گردد. شیر در نزد لاهوتی نماد کامل شجاعت است و در اشعار بسیاری که لاهوتی قصد تعریف و تمجید دارد، از این مشبّه‌به استفاده می‌کند. در این دسته است که می‌توان تفکّر شاعر را شناخت. پس در این «تصاویر انقلابی»، خیال شاعر دقیقاً متناسب و هماهنگ با محتوا در حرکت است و این برخلاف «تصاویر غنایی» است که خیال ایستا و مرده و بی‌روح است. این تصاویر خیالی همه در خلق شعری او مؤثر است؛ اما نه در زمینهٔ توصیف بلکه بیشتر در راستای پرده دری. یعنی لاهوتی همانند دانای کُلی است که در بسیاری از اشعار سخن و نصیحت خود را ابراز و نقش تبلیغی ایفا می‌کند و زارعان، کارگران، زنان، دختران، شیخ، شاه، زاهد و در مواقعی دنیا را مورد خطاب قرار می‌دهد.

تصاویر دیگر لاهوتی که «تصاویر جدید» هستند، از این قرارند: «دل به بره ۳۴/ دل به کودکان ۵۰/ کلام شاعر به درهم ۳۷/ من به سمندر ۹۸/ گردن یار به شاخ گُل ۱۲۱/ سنگ همدستی ۱۲۳/ چشم به عقاب ۱۲۸/ چشم به چشم شیر خوابیده ۱۳۱/ چشم به شیرسیاه ۱۳۱/ آه به پرده ۱۳۵/ چشم به برّه ۱۳۵/ نامهٔ دوست به چمن ۱۵۴/ لب به ورق گل و خار ۱۵۸/ آتش‌افشان به مستان ۲۵۸/ دندانهٔ برج به چشم ۲۷۶/ خاطر به یخ ۲۷۸/ ترانه به سنگ ۳۸۳/ کوه پامیر به شکوه آسمان در گردن کشیدن ۴۱۸/ خیمهٔ خاطر ۷۹۴/ رخنه‌های دل به خانهٔ زنبور ۷۹۷/ نیشتر قضا ۸۱۵/ سنگ توکل ۸۰۷/ تیر تکفیر ۸۱۴/ تیشهٔ همت ۸۱۸/ غم به دجله ۸۳۷/ خون به غازه ۸۶۹/ اسب ناز ۹۰۸/ مار روده ۹۱۶/ فریاد به رعد ۲۹۷ و... ». در این تصاویر به‌خوبی می‌توان قدرت جولان خیال شاعر را دید. بیشتر این تشبیهات از نوع محسوس به محسوسند و مفاهیم مجرد و انتزاعی کمتر دیده می‌شود. این تصاویر جدید کاملاً متفاوت با دو دستهٔ قبلی است. هر اندازه تصاویر شعری لاهوتی از مرحلهٔ غنایی و انقلابی به سوی تصاویر بکر و جدید گام برمی‌دارند، خیالِ شاعر عمق و وسعت بیشتری می‌یابد.

دستهٔ چهارم تصاویری است که در اشعاری با «مفاهیم عرفانی و مذهبی» مورد استفادهٔ او قرارگرفته‌است؛ مانند: «شمسِ توحید ۷۲۰/ گوهرِ جان ۷۲۱/ تو (انسان) به نی ۷۲۱/ بادهٔ نابِ مرگ ۷۲۱/ دجلهٔ عشق ۷۲۲/ گلشنِ دل ۷۲۷/ کربلا به چشمهٔ فیضِ خدا ۷۴۶/ جبرئیلِ حقیقت ۷۵۵/ دل به مخزن اسرار ۷۵۶/ روی به آینهٔ غیب‌نما ۷۶۸/ خم ابرو به محراب عبادت ۷۷۱/ آبِ رحمت ۷۷۶/ زنگِ خطا ۷۷۶/ دل به لوح محفوظ ۷۷۹/ دل به آینهٔ توحید ۷۸۵/ گلشنِ غیب ۸۰۴/ صحرایِ شهود ۸۰۴/ قدِ اهل سلوک به نون ۷۵۷/ رخِ علی (ع) برتر از ماه ۸۷۸ و...». در این تشبیهات نوع طرفین تشبیه دچار تغییر معنا می‌شود و مضمون مذهبی می‌یابد. مثلاً «خم ابرو» که پیوسته در نزد لاهوتی به شمشیر، کمان و هلال مانند می‌شد، در اینجا «محراب عبادت» گشته است. او همانند دید و تفکّر عرفا مرگ را بادهٔ نابی می‌داند و انسان را در سوختن و ساختن به نی مانند کرده‌است. در همهٔ این موارد می‌توان دید که او رنگ عرفانی به این موارد بخشیده و آن را اندک تغییری داده‌است. تشبیه «شمسِ توحید» در این موارد بیشتر از همه تکرار شده‌است. از آنجاکه دید لاهوتی در بیشتر توصیف‌ها، دیدی سطحی و برونگراست، از محسوسات بسیار استفاده می‌کند که این گونه بیان در تصاویر «غنایی»، «انقلابی» و «جدید» او بیشتر از تصاویر «عرفانی و مذهبی» نمایان است. همچنین از آنجا که در این «تصاویر عرفانی و مذهبی» گذر از ظواهر و ره بردن به باطن و ماوراء نمود دارد، صورخیال این تصاویر نیز رنگ انتزاعی به خود می‌گیرند.

نکتهٔ دیگر، غزلیات لاهوتی است. غزلیات او همانند غزل‌های حافظ چند مضمونی هستند. شاعر از توصیف یار، موی، روی، لب و چشم یار شروع می‌کند و ناگاه محتوای سخن به ظلم و ستیز اربابان و کارفرمایان برمی‌گردد و سخنِ غنایی جنبهٔ انقلابی و اجتماعی می‌یابد. از این روست که معتقدیم در بسیاری از غزلیاتِ او که صرفاً جنبهٔ غنایی دارند، نشانه‌های موجود در شعر می‌فهماند که سخن از یار، تنها یارِ غنایی نیست، بلکه اجتماعی و وطنی است. وطن در نزد لاهوتی وطنی است که مردم آن در رفاه تمام باشند و هیچ غم و ظلم و اندوهی در آن دیده نشود. اگر او از ایران به فراوانی یاد می‌کند، صرفاً نشانگر یاد

کردن وطن نیست. او از ویرانی آن بیشتر شکایت می‌کند و در واقع فغان او برای نجات آن است. از این رو وطن در نزد لاهوتی، وطنی است که مردم آن باید برای آزادی خود در برابر بیگانگان دفاع کنند و برای مبارزه و شورش به پا خیزند. در واقع وطن مفهومی را دربرمی‌گیرد که مانع ورود اجانب شود، نه وطنی که مختص به زاد و بود باشد. علت این دیدِ فراتر لاهوتی را شاید بتوان ناشی از سفرهای او دانست. لاهوتی در قیاس با عشقی جهاندیده‌تر است؛ از این رو مضمون فکری او هم گسترده‌تر است و ایده‌پردازی و پیشنهادهای گسترده‌ای دارد و انتقادات و تبلیغات بیشماری را وارد شعر می‌کند. گویا همین سفرها در خلق و تعدّد تصاویر او نیز نقش دارند. اشعار عرفانی و مذهبی و برخی از غزلیات سروده شده در ایران، صورخیال بیشتری نسبت به اشعار سروده شده در خارج از کشور مانند: اشعار نیمایی و برخی دیگر از غزلیات دارند.

۳-۲. استعاره

در تمامی استعارات میرزادهٔ عشقی می‌توان تأثیر افعال و عواطف انسانی را بر عناصر بی‌جان و مُرده دید. گاه این عنصر، «اشیا» و گاه «مفاهیم مجرد و انتزاعی» است که دستخوش این مهم می‌شود. از این رو اشعار عشقی سرشار از شور و نشاط و حرکت است. چنین برخوردی از تشخیص را می‌توان در رابطهٔ خیالی‌ای دانست که در تخیّل شاعر به وجود آمده‌است. شاعر با پیوندی که میان اشیا و عناصر بی‌جان و اعضا و جوارح انسانی ایجاد می‌کند، در واقع نوعی حرکت و پویایی را برجسته می‌نماید.

بیشترین نوع استعاره‌های عشقی «استعارات مکنیه» بویژه «مکنیهٔ غیر اضافی» است. با نگاهی بر این استعارات به‌خوبی می‌توان دانست که عشقی بیشترین بهره را از تشخیص برده‌است. در سایهٔ این صنعت بسیاری از اشیای مرده و بی‌روح، پویا و متحرک شده و توانایی انتقال حس یگانه‌ای را فراهم کرده‌اند. در این استعارات، پیوند صفات انسانی با موجودات بی‌جان طبیعی قابل مشاهده‌است. استعارهٔ مکنیه را ابتدائی‌ترین نوع استعاره دانسته‌اند که با اندک حالتِ عاطفی و تخیّل، می‌توان به ژرفنای آن رسید. استعارات مکنیهٔ اضافی نقش بسیار اندکی در اشعار میرزاده دارد. در این موارد به‌خوبی ارتباط اعضاء و

صفات انسانی را با مفاهیم انتزاعی و یا محسوس طبیعی می‌بینیم. گاهی این اضافه‌های استعاری در نقش استعارهٔ مصرحه نیز قرار می‌گیرند. مثلاً در شعر برگ باد برده «بختِ درختان و رختِ درختان»، علاوه بر اضافهٔ استعاری بودن، استعارهٔ مصرحه از برگ نیز هستند. این تزاحم استعاره را، شاید بتوان تلاشی دانست برای گریز از ابتذال استعاره. در استعارات مصرّحه که باید بیشترین خلاقیت شاعران را در آن جست، عشقی خلاقیتی صورت نداده‌است. آنچه در تابلوی اول و دوم دیده می‌شود، همه دربارهٔ مریم است با مستعارٌ منه‌هایی چون: فرشته، ماه، سپید کفن، جگر گوشه و...؛ یعنی مشبّه یکی و مشبّه‌به متعدد. در تابلوی سوم نیز می‌بینیم که عشق مستعارٌ منه‌هایی چون: این گرمی، این آتش، این راه و... را بیان کرده‌است.

زبان استعاری، زبانی است که می‌توان از طریق آن بسیاری از موارد انتقادی را به لفظ اندک بیان نمود تا هم شدت نفوذ و تأثیر بیشتری داشته‌باشد و هم از آنجا که در نوعی حجاب است، هر کس به‌آسانی نتواند به ژرفنای آن راه یابد. در استعاراتی چون: «مُرده»، «سر خر» و «کفن سیاه» ما می‌توانیم اعتراض عشقی را در زمینهٔ اجتماع ببینیم. گاه این اعتراض در باب مردم بی‌حس ایران است؛ مانند: «مُرده» و گاه اعتراضی به اعراب؛ مانند: «سر خر» و گاه اعتراضی به پوشش و حجاب و چادر است. از رهرو همین قدرت زبانی است که می‌توان موارد بزرگ و انتقادات صریح را با کمترین لفظ و بزرگ‌نمایی و تأثیر بیشتر بیان کرد.

درصد استفادهٔ لاهوتی از استعاره در قیاس با عشقی به‌مراتب اندک است و لاهوتی چندان قدرتی در این مبحث ندارد. بیشتر استعارات او از نوع مکنیه هستند که از ابتدایی‌ترین و آسان‌ترین استعارات به شمار می‌آید. لاهوتی تشبیه‌گراست و این روند تشبیه‌گرایی در «تصاویر غنایی»، قطعاً در استعارات او هم تأثیر گذاشته و ما استعارات جدیدی از او نمی‌بینیم. او علاقهٔ چندانی به استعاره ندارد و با اندک تعمّقی در معدود استعارات وی، کلیشه‌ای بودن آنها نیز نمایان می‌گردد. در بیشتر موارد، استعارات او همان تشبیهاتش هستند که مشبّه آن حذف گردیده‌است؛ مانند: «مه». هر چند گاه ممکن است

که استعاره‌ای جدید از زبان او بیرون آید، اما این را دلیلی بر تازگی استعارات او نمی‌توان دانست. شاعر از طریق مجازی بودن استعاره می‌تواند پوششی به کلام خود بدهد اما از آنجا که لاهوتی از کلمات خارج از هنجار اجتماع و ادب استفاده نمی‌کند، کاربرد زبان مجازی در او به شدت کم است؛ جز اینکه به صورت مضمر به افراد و وقایع اشاره می‌کند و با آنها به مخالفت برمی‌خیزد. این عمل او کاملاً متفاوت با عشقی است که زبانی هتاک و لحنی هجوناک دارد و بی‌باک هر کلمه‌ای را با هر ممنوعیت شرعی و عرفی‌ای که داشته‌باشد، به کار می‌برد؛ از این رو زبان مجازی اعم از ایهام، کنایه، استعاره و تهکّم در او بیشتر است. هر چه شاعر از لایه‌های ظاهری و سطحی به لایه‌های زیرین زبانی خود عبور کند، شعر او در تمامی ادوار جاری می‌شود. از این دید لاهوتی برتر از عشقی است. شاید لاهوتی چندان اسمی از کسی، وزیری و نماینده‌ای نبرده باشد اما با بهره‌گیری از علم معانی مقصود خود را به بهترین وجه رسانده‌است.

۳- ۳. کنایه

برای کنایه کارکردهایی چون: تجلّی رفتارهای فردی و گروهی، اثرات روحی و روانی، قید تردید و دو دلی، غایت اجتماعی، بازخور ترس و واهمه، سازه‌های طنزی و فکاهی، تهذیب و اخلاق برشمرده‌اند (عزیزی، ۱۳۹۱: ۷۵ ـ ۷۳). همچنین می‌توان گفت که تلاش ذهنی مخاطب جهت گشودنِ لفّافه موجود در کنایه، سبب لذّت مخاطب می‌شود و می‌توان بسیاری از مسایل پیچیده، دشوار و خارج از ادب را بدون هیچ ترسی از طریق کنایه بیان کرد. برخی معتقدند که سررشتهٔ بسیاری از کنایات را می‌توان در آداب و رسوم اجتماعی، اعتقاد پیشینیان، آیات قرآنی، باورهای اساطیری و بینش‌های مذهبی دانست (میرزانیا، ۱۳۷۳: ۵۴). وحیدیان کامیار زیبایی‌ها و ویژگی‌های کنایه را در دو بُعدی بودن، نقاشی کردن زبان، عینیت بخشیدن به ذهنیّت، ابهام، آوردن جزء و ارادهٔ کُل، ایجاز، مبالغه، غرابت و آشنایی‌زدایی و استدلال می‌داند (۱۳۷۵: ۶۹ ـ ۵۸). کنایات عشقی بسامد بسیاری در اشعار او دارد که نشانگر در پرده‌بودن سخن اوست. اگر بخواهیم کنایات عشقی را بر اساس علل کاربرد آن بررسی کنیم، در دو دستهٔ «هجوگویی» و «دوری از الفاظ حرام و

زشت» می‌گنجند. شعر «کفن‌سیاه» و «تابلوی سوم» عشقی بیشترین کنایه را دارد. بعد از این مورد، «نوروزی‌نامه» و «دو تابلوی اول» هستند. شعر «برگ بادبرده» هم کنایه‌ای ندارد. از این رو می‌توان دریافت که در اشعاری که جنبهٔ توصیف‌گری و زیبایی دارند، کنایات هجوی جایگاهی ندارد اما در عرصهٔ انتقاد و مبارزه با رذایل است که کنایه و اقسام آن بروز می‌یابد. در تمامی کنایات عشقی ما نمونه‌ای از کنایات رمز و تلویح را نمی‌بینیم اما او در کنایهٔ ایماء، ید بیضایی دارد. در «کفن‌سیاه» کنایات هجوناک بویژه در باب چادر بیشتر دیده می‌شود و در «تابلوی سوم» مراد از محیط خراب و کهنه مُلک، ایران است.

گاه کنایاتی مورد استفاده شاعران قرار می‌گیرد که بازماندهٔ کنایات زبانی گذشتگان است. گاه کنایاتی است که مختص به دورهٔ گوینده آن است. عشقی در برخی از اشعار خود از کنایاتی استفاده می‌کند که گویا چندان سابقه‌ای در ادب فارسی ندارد و محصول دورهٔ مشروطه و زبان گفتار مردم آن روزگار است. مانند «بور کردن» (عشقی، ۱۳۵۰: ۲۹۶ و ۲۸۰) که گویا کنایه از رسوا و ضایع کردن یا شدن است. چنین کنایاتی ناشی از زبان عوامانهٔ روزگار عشقی است که در اشعار او بروز کرده‌است. میرزاده در نقد روزگارانِ گذشته نیز کنایاتی دارد. در «کفن‌سیاه» می‌گوید: «گویی آن جنگِ عرب در دل من اکنون شد» (همان: ۲۰۴)؛ «جنگ در دل شدن» کنایه از آشوب و غوغای فراوان در دل است. همچنین کاربرد «جنگِ عرب» در این کنایه، نشانهٔ عرب‌ستیزی فراوانی است که عشقی از خود بارها بروز داده که بیشترین ظهور آن در نمایش‌نامهٔ «کفن‌سیاه» است. حس ملّیت‌گرایی شاعر باعث شده تا از اعراب به نیکی یاد نکند و آنها را «سَر خر» بنامد (همان: ۲۰۵). همچنین «به فکر آجیل افتادن» (همان: ۴۲۴) نیز کنایه‌ای در باب وزرا و وکلاست و به طمّاع بودن و فرصت طلبی آنان اشاره دارد. علاوه بر نقش هجوگویی پنهان کنایه، بیان الفاظ زشت و حرام نیز با کنایه ممکن است. «بسیاری از معانی را که اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم، لذت بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد. جای بسیاری از تعبیرات و کلمات زشت و حرام را می‌توان از راه کنایه به کلمات و تعبیراتی داد که خواننده از شنیدن آنها هیچگونه امتناعی نداشته باشد و شاید

سهم عمده در استعمال کنایات در همین حوزه مفاهیمی باشد که بیان مستقیم عادی آنها مایهٔ تنفر خاطر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۴۱ـ ۱۴۰). عشقی با آوردن کنایه «بر دعایِ حاکم کرمان آمین گفتن» در تابلوی سوم، به قبول کردن مُرده شو جهت فراهم کردن خانم! برای حاکم کرمان اشاره می‌کند.

لاهوتی در بیان کنایه به شدت ضعیف است و جز چند مورد آن هم از نوع ایماء، چندان مورد جدید دیده نمی‌شود. علت اندک بودن کنایات لاهوتی را باید در این دانست که او جدا از جامعهٔ ایران به سر می‌برده و همین باعث شده‌است تا او از زبان ساده و مستقیم استفاده کند؛ چراکه برخلاف مخاطبِ عشقی که دولتمردان و قانون‌گذاران هستند، مخاطبانِ لاهوتی، عوام و کارگران و زنان و بیچارگان هستند؛ از این‌رو شاعر مجبور است سخن را بسیار رک و صریح و به دور از لفافه بیان کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

در این پژوهش با دسته‌بندی صنایع بدیعی دو شاعر بر اساس معیارهای زیبایی و فلسفهٔ شکل‌گیری، دریافتیم که میرزادهٔ عشقی برای در امان بودن از خطرات، علاقهٔ بیشتری به استفاده از ایهامِ مخاطب فریب دارد. حال آنکه ابوالقاسم لاهوتی به دلیل زندگی در خارج از کشور و در امان بودن از خطرات، چندان علاقه و تمایلی به بازی با ذهن مخاطب ندارد و با بیانی مستقیم و ساده، صرفاً درصدد انتقال افکار و اندیشهٔ اصلی خود به مخاطبان است. با دقّت در جناس و تکرار دو شاعر که نقشی در «موسیقی‌سازی و معناآفرینی» دارند نیز، این نکته آشکار گردید که عشقی انواع موسیقی را در اشعارش گنجانده تا علاوه بر مقبول ساختن تخیّلات شعری خود برای خواننده، آنها را جذب و از این طریق بتواند احساسات و ایده‌های خود را بدان‌ها القا کند. از این‌رو می‌توان دید که عشقی از طریق این دو صنعت بدیعی هم موسیقی‌سازی کرده و هم با پدید آوردن تداعیِ معانی، بر تأثیر کلام خود افزوده‌است. اما لاهوتی گرچه از طریق موسیقی سعی در جلب مخاطب، القای حالات درونی و عاطفی خود و فراهم نمودن زمینه برای بیان سخنان مخیّل خود کرده، اما از نظر معناآفرینی از طریق موسیقیِ تکرار و جناس، موفق عمل نکرده و صرفاً موسیقی‌سازی، گوش‌نواز و ساده بودن اشعار مورد توجه شاعر بوده‌است. با بررسی «تناسب و تضاد» شاعران که نشانگر «به‌گزینی واژگانی و گستردگی‌معنایی» است نیز، میان این دو شاعر تفاوت‌هایی وجود دارد. در اشعار منتخب، عشقی با برقراری ارتباط میان طبیعت و اعضای پیکر انسانی، درصدد بیان جنبهٔ زیبایی طبیعت و معشوق است. از طرفی بیشترِ تناسب‌های اشعار عشقی در راستای مضمون اصلی سخن وی است که گستردگی معنایی را در پی دارد. برخلاف عشقی، ابوالقاسم لاهوتی از تناسب‌های شعری کمتری سود جسته و معدود تناسب‌های او از طریق محور عمودی شعر قابل دریافت است. «تضاد» که همچون «تناسب» نقش موثری در شناخت تفکر گوینده دارد، در اشعار این دو شاعر دیده می‌شود. میرزاده با استفاده از بیان متضاد توانسته حس نوستالژیک را برانگیزاند و با در برابر

هم قرار دادن روزگارِ خود و گذشته، به دنبال آرمان‌شهر خود برآید و ازین طریق وضعیت نامطلوب روزگار خود را به تصویر بکشد. این جنبه از به‌گزینی واژگانی که معمولاً با گستردگی معنایی همراه است، در کلام لاهوتی نیز دیده می‌شود که برای اهدافی چون: دعوت به تلاش و مبارزه و انقلاب، تحریک و بیدار نمودن مردم و بیان ظلم و ستم اربابان استفاده شده‌است. با بررسی «مبالغه و اغراق» می‌توان دریافت که برخلاف اشعار مورد بحثِ لاهوتی که نشانی از اغراق به چشم نمی‌خورد، عشقی با استفاده از مبالغه و اغراق که برخاسته از عاطفهٔ وی است، به دنبال تأکید در کلام خود، جلوهٔ بیش از حد وقایع و حوادث و تأثیر بیشتر در ذهن مخاطب است. «پیوند با سنّت و پیشینهٔ فرهنگی و دینی» نیز که فلسفهٔ استفادهٔ «تلمیح» است، در اشعار دو شاعر دیده می‌شود. بیشتر تلمیحات اساطیری و داستانیِ عشقی ناشی از حسرت به باد رفتن دوران پُر شکوه گذشته و مقایسهٔ آن دوران با وضعیت نامطلوب ایران روزگار خود است. علاوه بر تلمیحات اساطیری و داستانی، تلمیحات غنایی و ذکر نام شاعران نیز در اشعار او به چشم می‌خورد. در اشعار لاهوتی نیز گرچه چندان تلمیحی به چشم نمی‌خورد اما با نگاهی بر کُل دیوان شعر، دیدیم که وی نیز دستی قوی در این صنعت دارد و با اهداف خاصی، تلمیحاتی در موضوعات اساطیری، داستان‌های غنایی، تلمیحات عربی و رویدادهای تاریخی بیان کرده‌است.

با نگاهی به مباحث بیانی موجود در اشعار این دو شاعر نیز مشاهده می‌شود که هر دو شاعر از صنایع موجود در این علم استفاده کرده‌اند؛ اما همچون صنایع بدیعی، میزان استفادهٔ لاهوتی اندک است. علاقهٔ این دوره بیشتر به اطناب است تا اختصار و با بررسی تشبیهات مفرد در قیاس با تشبیهات اضافی و استعاره، می‌توان این نکته را فهمید و این هم بیشتر ناشی از وضع جامعه و درخواست مخاطب از سخنور است. هر دو شاعر در تشبیهات گستردهٔ خود هرگاه در باب عشق و عاشقی سخن می‌گویند، بیشتر رویکرد کلیشه‌ای می‌یابند و زبان گذشتگان تکرار می‌شود اما هرگاه روی سخنشان رویکرد انتقادی می‌یابد، تغییر صورخیال به چشم می‌خورد. دامنهٔ شعری عشقی در تشبیهات، در موضوعات عشق و عاشقی و مسائل انتقادی یا انقلابی می‌گنجد اما دامنهٔ شعری لاهوتی وسعتی بیشتر دارد و علاوه بر این دو مورد، تشبیهات جدید و عرفانی را نیز شامل می‌شود. هر دو شاعر در

تصاویر انقلابی خود از رویکرد یکسان استفاده کرده‌اند و در اشعار هر دو می‌توان تصویر زشتِ حیوانات و ارتباط آن با افراد مذموم را دید. در استعارات نیز تفاوت شایانی در دو شاعر دیده می‌شود. استعارات مکنیه و جان‌بخشی و پویایی و تحرک عناصر بی‌جان و مُرده با استفاده از عناصر طبیعی و ذی‌روح، بیشترین کار عشقی است. از این روست که پویایی او بسیار بیشتر از امثال لاهوتی که هم در کمیّت، اندک و هم بسیار معمولی بدین موضوع نگریسته و سکون و ایستایی دارد، دیده می‌شود. با بررسی کنایات دو شاعر نیز می‌توان دریافت که کنایه در مکانی اتفاق می‌افتد که قصد سخنور، در لفّافه بودن و پنهان‌سازی است. از آنجا که عشقی داخل ایران زندگی می‌کرده، برای بیان درپرده و رعایت مسائل شرعی و تابوهای جامعه، از کنایه بیشتر در «هجو» و «استفاده از الفاظ رکیک و زشت» بهره می‌برد اما لاهوتی که در خارج از کشور و بدون هیچ تهدید سخن می‌گوید، از کنایه استفاده نمی‌کند و جنبهٔ پوشش سخن در او چندان دیده نمی‌شود.

پی‌نوشت

۱. نویسندگان در این پژوهش، اشعاری از میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی را ملاک نقد و تحلیل خود قرار داده‌اند که بسی از ادیبان و منتقدان آنها را جزء بهترین اشعار دانسته‌اند. از این رو در بررسی نقد بلاغی عشقی به اشعاری چون: «سه تابلوی مریم»، «نوروزی‌نامه» و «کفن‌سیاه» پرداخته شد. «شعر برگ بادبرده» نیز به علت شکستن فرم شعری و قالب جدید مورد بررسی قرار گرفت (برای اطلاعات بیشتر ر.ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ٤١؛ همان، ۱۳۹۰: ٤١١؛ یوسفی، ١٣٦٩: ٣٨٠ ـ ٣٧٩؛ امین، ١٣٨٤: ٢٣٨؛ آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج۲: ٣٦٧؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ١٤٥؛ سپانلو، ١٣٦٩: ١٧٨). همچنین بر اساس نظر ادیبان، اشعارِ «وفا به عهد»، «بازگشت به وطن»، «به دختران ایران»، «سنگر خونین»، «مرحمت حکمران»، «کاخ کرمل»، «ایران من»، «وحدت و تشکیلات» و «بالام لایِ» لاهوتی مورد بررسی بلاغی قرار گرفت (برای اطلاعات بیشتر ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۸۷، ج۲: ۱۷۰؛ شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۳؛ همان، ۱۳۹۰: ٤٢٨ ـ ٤٢٥؛ بشیری، ۱۳۵۸: شصت و سه؛ لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۱: ۷۳ ـ ٦٦؛ یاحقی، ۱۳۷۵: ۷۳؛ آژند، ۱۳۸۵: ۱۸۵ ـ ۱۸۳؛ یوسفی، ١٣٦٩: ٤٧١) و با توجه به غزل گویی لاهوتی، دو شعر «زلف افسونکار» و «کم بهاء» نیز بدان اضافه شد. همچنین با توجه بر اشعار مذهبی که لاهوتی در دورهٔ جوانی بدان‌ها می‌پرداخته، شعری به نام «نقطه» نیز، در این جمع گنجانده شد.

منابع و مآخذ

۱. استروس، لوی و دیگران.(۱۳۷۷). **جهان اسطوره‌شناسی** (مجموعهٔ مقالات). ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ اول. تهران: مرکز.

۲. امین، حسن.(۱۳۸۴). **ادبیات معاصر ایران**. چاپ اول. تهران: دایره‌المعارف ایران‌شناسی.

۳. آرین‌پور، یحیی.(۱۳۸۷). **از صبا تا نیما**. جلد ۲. چاپ نهم. تهران: زوار.

۴. آژند، یعقوب.(۱۳۸۵). **تجدد ادبی در دورهٔ مشروطه**. چاپ اول. تهران: موسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

۵. رشیدیاسمی، غلامرضا.(۱۳۵۲). **ادبیات معاصر**. چاپ دوم. تهران: ابن‌سینا.

۶. سپانلو، محمّدعلی.(۱۳۶۹). **چهار شاعر آزادی**. چاپ اول. تهران: نگاه.

۷. شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۹۰). **با چراغ و آینه**. چاپ دوم. تهران: سخن.

۸. ــــــــــــــ .(۱۳۵۲). «مقدمه‌ای کوتاه بر مباحث طویل بلاغت». **خرد و کوشش**. شمارهٔ ۱۵. صص: ۷۸ ـ ۴۷.

۹. ــــــــــــــ .(۱۳۸۳). **ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت**. چاپ دوم. تهران: سخن.

۱۰. ــــــــــــــ .(۱۳۸۶). **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ یازدهم. تهران: آگاه.

۱۱. ــــــــــــــ .(۱۳۸۹). **موسیقی شعر**. چاپ دوازدهم. تهران: آگاه.

۱۲. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶ الف). **معانی**. چاپ اول. تهران: میترا.

۱۳. ــــــــــــــ .(۱۳۸۶ ب). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ سوم. تهران: میترا.

۱۴. عزیزی، محمّدرضا.(۱۳۹۱). «زیبایی‌شناسی کنایه‌ها در زبان عربی و فارسی». **ادب عربی**. شمارهٔ ۱. صص: ۹۲ـ ۶۵.

۱۵. عشقی، میرزاده.(۱۳۵۰). **کلیات مصور عشقی**. به کوشش علی‌اکبر مشیرسلیمی. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.

۱۶. کاردگر، یحیی.(۱۳۸۸). **فن بدیع در زبان فارسی**. چاپ اول. تهران: فراسخن.

۱۷. کزازی، میرجلال‌الدین.(۱۳۸۵). **رویا، حماسه، اسطوره**. چاپ سوم. تهران: مرکز.

۱۸. لاهوتی، ابوالقاسم.(۱۳۵۸). **دیوان**. بـه کوشـش و مقدمـهٔ احمـد بشـیری. چـاپ اول. تهـران: امیرکبیر.

۱۹. لنگرودی، شمس.(۱۳۷۷). **تاریخ تحلیلی شعر نو**. جلد ۱. چاپ دوم. تهران: مرکز.

۲۰. محمّدی، حسنعلی.(۱۳۷۵). **شعر معاصر ایران** (از بهار تا شهریار). چاپ سوم. تهران: ارغنون.

۲۱. مطلوب، احمد.(۱۴۰۷). «النقد البلاغی». **المجمع العلمی العراقی**. شمارهٔ ۶۰ و ۶۱. صص: ۲۱۲ ـ ۱۹۵.

۲۲. میرزانیا، منصور.(۱۳۷۳). «سخن در پرده می‌گویم، دربارهٔ ژرفاشناسی کنایـه در ادب فارسـی». **ادبستان فرهنگ و هنر**. شمارهٔ ۵۳. صص: ۵۷ ـ ۵۴.

۲۳. وحیدیان‌کامیار، تقی.(۱۳۸۸). **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. چاپ چهارم. تهران: سمت.

۲۴. ـــــــــــــــ .(۱۳۷۵). «کنایه، نقاشیِ زبان». **نامهٔ فرهنگستان**. شمارهٔ ۸ صص: ۶۹ ـ ۵۵.

۲۵. یاحقی، محمّدجعفر.(۱۳۷۵). **چون سبوی تشنه**. چاپ دوم. تهران: نیل.

۲۶. یوسفی، غلامحسین.(۱۳۶۹). **چشمهٔ روشن**. چاپ اول. تهران: علمی.

References

Amin, Hasan (1384). *Adabiyat-e Mu'asir Iran (Iranian Contemporary Literature).* 1st ed. Tehran: Encyclopedia of Iran Shinasi.

Ariyan Pour, Yahya (1387). *Az Saba ta Nima: Dowre Bazgassht-Bidari (From Saba to Nima).* Vol 2. 9th ed. Tehran: Zawwar.

Azhand, Ya'qub (1385). *Tajaddud Adabi dar Dowreh Mashruteh (Literary Revival in the Constitutional Era).* 1st ed. Tehran: The Institute of Research and Development of Humanities.

Azizi, Muhammad Reza (1391). The Aesthetics of Irony in Arabic and Persian Language. *Adab-e Arabi*. Issue 1. pp: 65-92.

Eshqi,Mirzadeh (1350). *Kolliyat Musavvar Eshqi.* With the effort of Ali Akbar Mushir Salimi. 6th ed. Tehran: Amir Kabir.

Kardgar, Yahya (1388). *Fann-e Badi' dar Zaban-e Farsi (Rhetoric in Persian Language).* 1st ed. Tehran: Fara Sukhan.

Kazzazi, Mir Jalal al-Din (1385). *Roya, Hamase, Ustureh (Dream, epic, Myth).* 3rd ed. Tehran: Markaz.

Lahouti, Abulqasim (1358). *Diwan*. With the Effort and Introduction of Ahmad Bashiri. 1st ed. Tehran: Amir Kabir.

Langarudi, Shams (1377). *Tarikh-e Tahlili-e Shi'r-e Neu (The Analytical History of New Poetry).* Vol 1. 2nd ed. Tehran: Markaz.

Matlub, Ahmad (1407). Al-Naqd al-Balaqi. *Al-Majma' al-Iimi al-Araqi.* Issue 60 & 61. pp: 195-212.

Mirzaniya, Mansur (1373). Sukhan dar Pardeh Miguyam, About Irony in Persian Literature. *Adabestan Farhang va Hunar.* Issue 53. pp: 54-57.

Muhammadi, Hasan Ali (1375). *Shi'r Mu'asir Iran: Az Bahar ta Shahriyar (Iranian Contemporary Poetry: From Bahar to Shahriyar).* 3rd ed. Tehran: Arghanun.

Rashid Yasami, Ghulam Reza (1352). *Adabiyat-e Mu'asir. (Contemporary Literature).* 2nd ed. Tehran: Ibn Sina.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza (1389). *Musiqi-e Shi'r (The Melody of Poetry*). 12th ed. Tehran: Agah.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza (1352). A Short Introduction to the Lengthy Issues in Rhetoric. *Khirad va Kushish*. Issue 15. pp: 47-78.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza (1383*). Advar-e Shi'r-e farsi az Mashrutiyat ta Suqut-e Saltant (Periods of Persian Poetry from the Constitution until the Fall of Kingdom)*. 2nd ed. Tehran: Sukhan.

Shafi'i Kadkani, Muhammad Reza (1386). *Suvar-e Khiyal dar Shi'r-e Farsi (Figures of Speech in Persian Poetry).* Tehran: Agah.

Shafi'I Kadkani, Muhammad Reza (1390). *Ba Chirgh va Ayineh (With Light and Mirror).* 2nd ed. Tehran: Sukhan.

Shamisa, Sirus (1386a). *Ma'ani (Semantics).* 1st ed. Tehran: Mitra.

Shamisa, Sirus (1386b). *Nigahi Tazeh be Badi' (A New Look to Rhetoric).* 3rd ed. Tehran: Mitra.

Sipanlu, Muhammad Ali (1369). *Chahar Sha'ir Azadi (Four Poets of Freedom*). 1st ed. Tehran: Nigah.

Strauss, Levi et. al. (1377). *Jahan Ustureh Shinasi (Mythology: A Collection of Articles).* Translated by Jalal Sattari. 1st ed. Tehran: Markaz.

Vahdiyan Kamyar, Taqi (1375). *Kinayeh Naqqashi-e Zaban (Irony, the Painting of Language).* Nameye Farhangestan. Vol. 8. pp: 55-69.

Vahdiyan Kamyar, Taqi (1388). *Badi' az Didgah-e Zibaii Shinasi (Rhetoric from the Perspective of Aesthetics).* 4th ed. Tehran: Samt.

Yahaqqi, Muhammad Ja'far (1375). *Choon Sabuy-e Tishneh (Like a Thirsty Pitcher).* 2nd ed. Tehran: Nil.

Yusufi, Ghulamhussein (1352). *Chishmeh Rowshan (Bright Spring).* 1st ed. Tehran: Ilmi.