

Image role in the interpretation of the text

A. Goli¹, S. Asadi²

Abstract

Combinations of words and images to make the link with art and music and language, the poet's mind in the world of poetry exhibit. Analysis of the images created by each of the poets, determines the kind of attitude they have towards the surrounding. The role of expressive arts and literary schemes and imagery in order to create these images, it is undeniable and important. Described, including original art infrastructure industries rhetorical eloquence that is more like a metaphor, drawn from the imaginative mind of its creator, has recently developed a range of simple and will take repeat. In this paper, we want to put the axis at sub categories to describe and explain the role of image interpretation, of Persian poetry and show what a picture, although repetitive, makes eminent The Phantom of the poet for it, what is the image of the superstructure and the substructure. The frequency and Multiplicity of meaning like it, because it'll be faced with multiple interpretations and meanings of images are downloaded. So the hermeneutic stance in poetry, commentary and interpretation of the same text in literature, when we face in an image with some semantic aspect. Not at all like the simile and metaphor and symbol of duality in the sense of different angles given that some space is different from other cases dealing with an image, will a multi interpretations follow.

Keywords: The Peninsula, Metaphor, Symbol, Image, Hermeneutic, Interpretation.

نقش تصویر در تأویل متن

احمد گلی^۱، سمیه اسدی^۲ (نویسنده مسئول)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۲/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۷/۲۶

چکیده

کلمات و ترکیبات با ساختن تصاویر هنری و در پیوند با موسیقی و زبان، دنیای اندیشه و خیال شاعر را در شعر به نمایش می‌گذارند. تحلیل و بررسی تصاویر خلق شده توسط هر یک از شاعران، مشخص‌کننده نوع نگرش آنها نسبت به پیرامون خویش است. در این میان نقش هنرهای بیانی و تمهیدات ادبی و صور خیال در راستای ساختن این تصاویر، انکارناشدنی و پر اهمیت است. تشبیه، از جمله هنرهای اصلی علم بیان که خود زیرساخت صنایع بلاغی دیگر همچون استعاره نیز هست، برگرفته از ذهن خلاق سازنده خویش، گستره‌ای از سادگی و تکرار تا تازگی و ابداع را در بر می‌گیرد. در این مقاله برآنیم تا با محور قرار دادن مقوله وجه‌شبهه به شرح و بیان نقش تصویر در تأویل شعر فارسی بپردازیم و نشان دهیم آنچه یک تصویر را، اگرچه تکراری، ممتاز و برجسته می‌سازد، وجه‌شبهی است که شاعر برای آن، چه در روساخت و چه در زیرساخت تصویر در نظر می‌گیرد. تعدد وجه‌شبهه و چندمعنایی بودن آن، موجب می‌شود با تصاویری مواجه شویم که چندین تفسیر و معنا از آنها قابل دریافت باشد و سبب‌ساز تأویل‌های متعدد شود. بنابراین یکی از مواضع هرمنوتیک در شعر، که همان علم تفسیر و تأویل متن در ادبیات است، زمانی است که در یک تصویر با چند وجه معنایی مواجه باشیم. عدم ذکر وجه شبه و دوگانگی آن (صنعت استخدام) در تشبیه و بررسی استعاره و نماد از زوایای مختلف معنایی با در نظر گرفتن چندین فضای متفاوت از موارد دیگری است که در برخورد با یک تصویر، تأویل‌های چندگانه‌ای را به دنبال خواهد داشت.

کلیدواژه‌ها: وجه‌شبهه، تشبیه، استعاره، نماد، تصویر، هرمنوتیک، تأویل.

1. Associate Professor Of Literatur Dept. Shahid madani Azarbayjan ah.goli@yahoo.com
2. Ph.D Student Of Persian Language & Literature shahid Madani Azarbayjan asadi_somayeh61@yahoo.com

۱. دانشیار دانشکده ادبیات دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

مقدمه

فرمالیست‌ها و منتقدان جدید معتقدند که شعر عبارت است از هنر به کارگیری حواس به وسیله تصویرهای حسی در صناعاتی چون تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، نماد و ... در یک کلام شعر، هنر نقاشی با کلمات است که بر این مبنا، ایماژ (تصویر) اصلی‌ترین رنگ‌مایه شعر خواهد بود. از طرفی به گفته احمدی (۱۳۸۰: ۵۵۷) زبان شعر «به حرف می‌آید» و پیش از شاعر حرف می‌زند. کشف معنای شعر بدین گونه که گذشت، از طریق تحلیل تصاویری است که شاعر برای ارائه معنا خلق می‌کند. تشبیه به عنوان یکی از اصلی‌ترین شیوه‌های تصویرسازی در شعر و زبان ادبی، از اهمیت بالایی برخوردار است و آنچه موجب فهم و دریافت معنای تشبیه می‌شود، همانا ارتباط میان دو طرف تشبیه (مشبه و مشبه‌به) است که توسط «وجه‌شبه» بیان می‌شود، بنابراین فهم معنای شعر در گرو دریافت مفهوم تصاویر آن است. در این مقاله با محور قرار دادن مقوله «وجه‌شبه» به بررسی نقش آن در ایجاد معانی مختلف در یک تصویر تشبیهی و به تبع آن، تشبیهات فشرده‌ای مانند استعاره و نماد می‌پردازیم و رابطه تعدد وجه‌شبه را با هرمنوتیک در شعر و در نتیجه لایه‌های معنایی شعر بیان می‌نماییم.

ماهیت و تعریف تصویر (Image)

تصویر یا خیال در لغت فارسی برابر سایه، پرهیب و شبیح است؛ تصویر در مقام اسم از واژه صورت است. صورتی که بر کاغذ، دیوار و غیره کشند.

(فرهنگ معین، ذیل واژه) معادل انگلیسی تصویر، image است. این واژه در زبان انگلیسی در چند معنی به کار می‌رود؛ از جمله، تصویر یا اندیشه ذهنی، نقش بسیار نزدیک از هر چیز، نقش یا صورت چیزی یا کسی در آینه و بالاخره توصیف تخیلی یا مقایسه‌ای تخیلی که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود. «اما در مباحث ادبی، خیال و تصویر در برابر image و imagery به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که گوینده با کلمات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد می‌نماید.» (داد، ۱۳۸۵: ۱۳۹) بنابراین می‌توان گفت که تصویر عنصر اصلی و اساس کلام شاعرانه است که از رهگذر زبان توصیفی یا مجازی و به کمک شگردهای بیانی همچون تشبیه، استعاره، مجاز، نماد، حس آمیزی، کنایه و ... به وجود می‌آید.

به گفته دی‌لوئیس (۱۹۷۲-۱۹۰۴)، شاعر انگلیسی، تصویر به وسیله کلمات و توسط شاعر ساخته می‌شود. وی برای تصاویر هنری و شاعرانه واژه «ایماژ» را به کار می‌برد. ایماژ، عکسی است که از کلمات حاصل می‌شود. (Lewis, poetic 17-18: image؛ فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۱) و چگونگی به کارگیری واژگان و کلمات و بیان ترکیبات نو و تکراری توسط شاعران، نمایش‌گر تصاویری است که برگرفته از ذهن و اندیشه آنهاست. به همین جهت تصویرگری، عبارت است از نمایش تجربه حسی به وسیله زبان.

نظر به این تعریف که «تصویر مجموعه تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره،

نگاه شاعر به رویدادی طبیعی و عادی با نگاه یک فرد معمولی تفاوت داشته باشد. شاعر با استمداد از نیروی خیال و نازک‌اندیشی‌های ذهن از رنگ-ها و اشکال واقعی، تصاویری می‌سازد که دیگران را به تحسین و شگفتی وا می‌دارد. کشف ارتباط میان امور مختلف و گاه به ظاهر متناقض و متضاد تنها از عهده نیروی تخیل و خیال ساخته است و فقط ذهن پویا و خلاق و نگاه دقیق و موشکافانه، این توانایی را دارد که پیوند میان امور را که گاه هیچ تناسب ظاهری‌ای با هم ندارند، کشف و بیان نماید. تصاویر شعری حاصل این توانایی‌ها هستند. آنجا که «می» به «آفتاب» و «آسمان» به «جام بلور» تشبیه می‌شود و آن زمان که «نرگس» به جای «چشم» به کار برده می‌شود، و «عیسی» نماد «روح» تلقی می‌گردد، دست قدرتی در کار است که بدان «تخیل» گویند و ثمره آن، ساخت ترکیبات و تصاویر تازه و بدیعی است که خارج از چارچوب منطق خشک و عقل محض قابل توجیه هستند. به پشتوانه همین قدرت است که «آثار ادبی، صحنه‌ها یا مقولات طرز تفکرهای مألوف را می‌کاونند و اغلب می-کوشند تا آنها را به زانو در آورند یا از نو شکل دهند و نشانمان می‌دهند که چگونه به چیزی فکر کنیم که زبانمان پیش‌تر آن را پیشنهاد نکرده و ادارمان می‌کند به مقولاتی که بنا به عادت در قالب آنها به جهان می‌نگریم، دقت کنیم.» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۱) در این میان شعر به عنوان ناب‌ترین نوع ادبی برای بیان مضامین و تصاویر هنری اهمیتی دو چندان دارد، چراکه به گفته جرجانی

کنایه، مجاز مرسل، تمثیل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۹ و ۲۱)، می‌توان «هر گونه تصرف خیالی در زبان» را تصویر نامید. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۴) به این معنا که اگر ما پیرامون خود را به همان شکل که هست و با همان نام‌ها و عبارات وضع شده و متعارف توصیف کنیم، با جملات و ترکیباتی تکراری و ساده مواجه هستیم، اما آن زمان که به واسطه غلبه قوه تخیل قلم گرداننده و به وصف و بیان پردازیم، بی‌شک با تصاویری بدیع روبه‌رو خواهیم بود که به عبارتی همان تصاویر مجازی هستند. بنابراین درمی‌یابیم که «تصویر مجازی، حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند و این ارتباط فقط در خیال رخ می‌دهد؛ تصویر مجازی بر خلاف تصویر زبانی ساده و تک بُعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفه شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفرینند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است.» (همان: ۵۲) با این توضیح می‌توان بر این گفته صحنه نهاد که «مایه تمامی فعالیت-های شعری و هنری تخیل ثانویه است. نیرویی که اضداد را با هم سازش می‌دهد و در همه حال سعی بر آرمان‌سازی و اتحادبخشی دارد.» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۴۵)

آنچه هنرمند را از سایر انسان‌ها متمایز می‌سازد، همین قوه تخیل است که موجب می‌شود

«گونه‌ای از بافندگی و خود نوعی تصویر است.»
(الجرجانی، دلایل الاعجاز: ۳۹۸ و ترجمه: ۵۹۱)

زبان شعر و انواع تصویر

زبان شعر تا حد بسیار زیادی عرف‌گریزتر از زبان نثر عمل می‌کند؛ زیرا نظام زبانی و دستور کلمات نیز در آن، به ضرورت وزن و موسیقی گاه چنان از هم می‌پاشد که گویی با دستور و ساختاری جدید و زبانی متفاوت روبه‌رو هستیم. شاعر به جهت همین ویژگی منحصر به فرد زبانی و بیانی در شعر است که می‌تواند فارغ از بسیاری محدودیت‌ها به ساخت ترکیب و تصویر بپردازد. صنایع بیانی نیز ثمره این فضا هستند، اگرچه همین صنایع موجب می‌شوند تا در شعر با فضایی خیالی و متفاوت مواجه شویم. تصاویر شعری، حاصل پیوندی است که شاعر میان امور حسی و عقلی و گاه اموری که به ظاهر هیچ‌وجه اشتراک و ارتباطی با هم ندارند برقرار می‌کند. اما آنچه در این میان اهمیت و ارزش بیشتری دارد، تصاویری هستند که نظام عقلی و منطق معهود میان امور را بر هم می‌زنند. بر همین مبنا است که با دو نوع تصویر شعری مواجه هستیم «تصویر اثباتی و تصویر اتفافی.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۸)

تصاویر اثباتی، چنانکه از عنوان آن برمی‌آید، ساکن و دربرگیرنده رابطه میان دو امر حسی معمول هستند. تصاویری که از چنین رابطه‌ای حاصل می‌شوند تابع ارتباطی شناخته شده میان دو بخش و دو طرف تشبیه یا استعاره هستند؛ چنانکه «قد معشوق» را به «سرو» مانند می‌کنند.

اما تصاویر اتفافی، مولود لایه‌های احساسی و ناخودآگاه شاعر هستند و «همچون یک جرقه ناگهانی و تصادفی از ترکیب امور متغایر و (نامتجانس) حاصل می‌شوند. سرشار از عناصر عاطفی و تجارب روحی شاعر بوده و خاستگاه آنها تجربه روحی نابی است که نظام زبان و شاعر را زیر سیطره خود قرار می‌دهد و برخلاف تصاویر اثباتی، ثابت نیستند و تن به یک معنای واحد نمی‌دهند. بلکه بالنده و شعله‌وار ساختار زبان و الفاظ را در خود می‌پیچند و از جان خواننده می‌شکوفند.» (همان: ۶۰ و ۶۱) این تصاویر هستند که سبب‌ساز لایه‌های معنایی مختلف می‌شوند و کلام را به حوزه تفسیر و تأویل می‌کشانند. بنابراین مهم‌ترین ویژگی و خصیصه تصاویر اتفافی، پویایی و خاصیت هرمنوتیکی و تأویل‌پذیری آنها است که معانی و برداشت‌های مختلفی را رقم می‌زند و سهم عمده‌ای را در دریافت کلام به خواننده و مخاطب عرضه می‌کند.

جلوه‌های تصویر اتفافی

اگر دستگاه بلاغی را شامل همه تصاویر و تزئینات بدیعی و بیانی بدانیم (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲)، تشبیه مهم‌ترین عنصر سازنده این دستگاه است که صورت‌های دیگر خیال مانند استعاره، تشخیص و حتی رمز و کنایه از آن ناشی می‌شود. تشبیه، نشان‌دهنده وسعت زاویه دید شاعر است؛ نشان می‌دهد که شاعر چگونه توانسته میان اشیا و عناصر به ظاهر بی‌ارتباط و متنوع، پیوند ایجاد کند؛ ارتباطی که تنها

نتیجه تصویرهای خلق شده از سوی او بدیع‌تر و هنرمندانه‌تر خواهند بود. بنابراین درمی‌یابیم که دریافت پیوندهای نهان و آشکار میان پدیده‌ها در ایجاد تصاویر هنری و البته خلاقانه و بکر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ پیوندی که در تشبیه در قالب مقولۀ «وجه‌شبه» و در «استعاره و نماد» با برشمردن صفات متعدد «مشبه‌به» و تفسیر و تبیین «وجه‌شبه» محذوف نمود می‌یابد.

وجه‌شبه و هرمنوتیک

بدون تردید اهمیت و ارزش هنری یک تصویر با زیرساخت تشبیهی به چگونگی و کیفیت وجه شبه وابسته است. وجه شبه پیوندی است که شاعر یا نویسنده به کشف آن نائل گردیده و اهمیت این کشف کمتر از یک قانون علمی نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۸) چنین ارتباطی بین طرفین تشبیه یعنی مشبه و مشبه‌به ممکن است از زوایای گوناگون باشد و شاعر یا نویسنده تنها کسی است که به آن پی می‌برد و دیگران را نیز تا اندازه‌ای در آگاهی خویش شریک می‌کند. وجه شبه از «مشبه-به» اخذ می‌گردد و به نسبت بدیع و تازه بودن مشبه‌به، شاعر از وجوه شبه جدیدتری بهره‌مند می‌شود. همان‌طور که در استعاره مشبه‌به‌های تقلیدی، زبان ادبی را به زبان خودکار نزدیک می‌کند، به همان نسبت وجوه شبه تکراری و تقلیدی نیز چنین می‌کنند. هرچه شاعر در پیدا کردن روابط مشبه و مشبه‌به خلاقیت به کار بندد، وجه شبه برجسته‌تر خواهد شد و در نتیجه ادبیت کلام بارزتر می‌شود.

شاعر توانایی درک و دریافت آن را دارد. به بیان دیگر، هسته مرکزی خیال‌های شاعرانه «تشبیه» است. گویا به همین دلیل ابن رشیق قیروانی اساس و بنای شعر را تشبیهی خوش یا استعاره‌ای دلکش می‌داند و بیان می‌کند که: «شعر چیزی است مشتمل بر تشبیهی خوش و استعاره‌ای دلکش که در ماسوای آنها گوینده را فضل وزنی خواهد بود و بس (به نقل از: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷). از آنجا که پایه استعاره نیز بر تشبیه استوار است می‌توان گفت ابن رشیق اساس شعر را تشبیه می‌داند. از سوی دیگر تشبیه نشان‌دهنده تقلید یا خلاقیت نویسنده و شاعر است و نشان می‌دهد تا چه میزان صاحب اثر، آفریننده یا مقلد بوده است. چنین آفرینشی شاعران و نویسندگان صاحب سبک را از مقلدان متمایز می‌کند؛ زیرا «شاعران مقلد از تشبیهات و استعارات ایشان استفاده می‌کنند و در واقع از چشم ایشان می‌بینند و از زبان ایشان می‌گویند.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۷۸)

آنچه موجب می‌شود یک تصویر هنری و بدیع و نو باشد، نگاه و قدرت تخیل خالق آن است؛ چراکه نوع نگرش و توانایی و خلاقیت است که هنرمند را از دیگر انسان‌ها متمایز می‌سازد و سبب می‌شود وی با دریافت رابطه‌های پنهان میان پدیده‌ها و رویدادهای دنیای اطراف، تصاویری خلق کند که دیگران از انجام آن ناتوان هستند. پیرو همین امر اهمیت دریافت چنین پیوندهایی پررنگ‌تر و پر اهمیت‌تر می‌شود؛ چراکه هر اندازه ذهن و دید شاعر و نویسنده پویاتر و خلاق‌تر باشد، به همان اندازه دریافت‌ها و در

به دخالت خواننده و مخاطب منجر می‌شود. به قول بارت این نوع متون خواننده را به تولیدکننده متن تبدیل می‌کند. (همان: ۱۷۴) چنین تشبیهاتی، نو و بدیع‌اند و سنن ادبی محسوب نمی‌شوند. به عنوان نمونه اگر به تصویر ساده‌ی زیر که در اغلب کتب بلاغی مورد استناد و استشهاد واقع می‌شود از این حیث پردازیم، تأویل و تفسیرهای متنوعی قابل ارائه خواهد بود:

«کلامه کالعسل» به این معنا که کلام او مانند عسل است. با اندکی دقت درمی‌یابیم که هر یک از مقولات شیرینی، گوارایی، شفابخشی، تأثیرگذاری، سهل‌الفهمی و ... می‌تواند به عنوان وجه‌شبهه در نظر گرفته شود.

و یا در قطعه‌ی زیر:

گرچه گریه‌های گاه‌گاه من

آب می‌دهد درخت درد را

برق آه بی‌گناه من

ذوب می‌کند صخره‌های سخت را

(امین‌پور، ۱۳۷۲: ۲۳)

شاعر «درد» را به «درخت» تشبیه کرده است که در نگاه نخست، ساده و معمولی به نظر می‌رسد، اما خواهیم دید که با برشمردن ویژگی‌های مختلف مشبیه‌به (درخت) تصویر به مراتب قوام‌یافته‌تر و پویاتر می‌شود: «ریشه‌داشتن و ریشه‌دواندن»، «شاخه و برگ داشتن»، «میوه و بر دادن» و «سایه انداختن» از جمله خصوصیات درخت هستند که هر یک در ارتباط با درد معنای جدید و متفاوتی را ارائه می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت که این گونه تشبیهات از نظر ساختار اغلب فشرده (بلیغ) هستند.

وجه شبهه عامل اصلی و اساسی فعال ساختن ذهن خواننده و داخل شدن وی در جریان آفرینش است. به همین دلیل در تشبیهات باز (مفصل) که وجه شبهه و ادات تشبیه ذکر می‌شود، جایگاه چندانی برای مخاطب و مشارکت وی در متن باقی نمی‌ماند؛ می‌توان گفت چنین ساختارهایی به قول بارت «خواندنی» هستند و متن جریان خواندنی، خواننده را به سوی یک معنا رهنمون می‌شود. «خواندنی» نامیدن چنین متنی به معنی برجسته‌ساختن شیوه‌ای است که خواننده‌اش از آن طریق در موضع یک دریافت‌کننده نسبتاً منفعل می‌ایستد. (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱۴) در واقع چیزی برای کشف باقی نمی‌ماند تا آن را کشف کند و به عنوان مصرف‌کننده منفعل متون خواندنی است. (بلزی، ۱۳۷۹: ۱۶۴) تشبیهات معمول و ساده‌ای که در شعر قریب به اتفاق شاعران دیده می‌شود در این گروه جای می‌گیرند. مانند قطعه‌ی زیر که شاعر در آن «چشم‌ها» را به «جزیره» تشبیه کرده است و بی‌آنکه جایی برای تفکر مخاطب باقی بگذارد، بلافاصله وجه شبهه مورد نظر خویش را که «محصور بودن در آب است» بیان نموده است:

چشم‌های من

این جزیره‌ها که در تصرف غم است...

این جزیره‌ها که از چهارسو محاصره است

در هوای گریه‌های نم‌نم است

(امین‌پور، ۱۳۷۲: ۲۳)

اما از سوی دیگر تشبیهاتی که وجه‌شبهه آنها ذکر نشده یا با وجود ذکر وجه‌شبهه، ابهامی در آنهاست (مثلاً وجوه شبهه‌ی که دارای استخدام‌اند)

تأویل، ثمره تصویر

لونگینوس در رساله «درباره‌ والایی» یادآور می‌شود که: «معنا در قطعه ادبی بارها بیش‌تر و ژرف‌تر از آن چیزی است که به گوش شنونده یا به چشم خواننده می‌رسد.» (longinus, 1974: 100) ارسطو هم در فصل ۲۲ پوئیک، ابهام زبان شاعرانه را تا آنجا که مخلف فهم معنا نشود ستایش کرده و آن را به صورت دوری از کاربرد الفاظ پیش پا افتاده زندگی هر روزه (الفاظی که معنایشان به سرعت دانسته می‌شود) شرط بلندی کلام و دوری از ابتدال دانسته است. (ارسطو، ۱۳۸۷: ۹۴) در نتیجه کلام ادبی و به تبع آن تصویر هنری هر قدر تازه‌تر و هر اندازه از معنای اولیه‌ واژگان دورتر باشد، ناب‌تر و زیباتر خواهد بود؛ البته این بدان معنا نیست که صرفاً کاربرد ابهام در شعر و آوردن کلمات و تصاویر مبهم، شعر و کلام ادبی زیبا و بدیع خواهد شد، بلکه هر اندازه عرصه فعالیت ذهنی خواننده گسترده‌تر و وسیع‌تر و فضا مهیای دریافت معانی بیش‌تری باشد، به همان اندازه متن از ارزش ادبی بیش‌تری برخوردار خواهد بود. به بیان دیگر، تأویل‌پذیری کلام ادبی نشان‌گر قدرت خیال‌سازنده اثر است؛ چرا که «تأویل، فعالیت ذهنی کشف معنای باطنی متن است که در پس معنای ظاهری پنهان شده باشد، یعنی آشکار شدن درجه‌های درونی (لایه‌های درونی) معنا که در معنای آشکار نهفته‌اند.» (ریکور، ۱۳۷۳: ۱۶) در حقیقت آنچه کلام ادبی را تأویل‌پذیر و چندلایه می‌سازد، ویژگی بر ساخته بودن ادبیات است، به این معنا که ما از من گوینده تعبیر و تفاسیر مختلفی داشته باشیم.

برساخته بودن ادبیات، زبان ادبی را از زمینه‌های دیگری که زبان ممکن است در آنها به کار رود جدا می‌کند و رابطه اثر را با جهان قابل تفسیر باقی می‌گذارد. (کالر، ۱۳۸۲: ۴۶) اگر ما به وجود معنا یا معنای باطنی متن باور داشته باشیم و در پی شرح و کشف آنها برآیم و یا براساس نظریه‌های هرمنوتیک امروزی قبول کنیم که خود می‌توانیم معنایی برای متن بیافرینیم، اقدام به «تأویل کردن»، کرده‌ایم و چنان که خواهد آمد، لذت بیش‌تری از متن و تصاویر به ظاهر ساده آن می‌بریم. البته باید در نظر داشت هرگونه تأویلی شایستگی مطرح شدن را ندارد، بلکه تأویلی شایسته است که با دیگر اجزای متن همخوانی داشته باشد.

الف) تشبیه و لایه‌های پنهان معنی

باید گفت معنای اثر، نهفته در تصاویری است که ناقل مقصود ناخودآگاه خالق خود هستند. به نحوی که «یکی از بحث‌های دیرپا در نظریه ادبی نیز به نقش «قصد» در تعیین معنای ادبی مربوط می‌شود. این بحث در مقاله‌ای مشهور به نام «مغالطه قصد مؤلف» مطرح شده است که به موجب آن، بحث درباره تفسیر آثار ادبی را نمی‌توان با پرس‌وجو از سروش (نویسنده) حل و فصل کرد. معنای یک اثر آن چیزی نیست که نویسنده در لحظه نگارش اثر در ذهن داشته است، یا پس از پایان یافتن نگارش فکر کرده که این معنا را دارد، بلکه در واقع آن چیزی است که موفق شده در اثر بگنجانند.» (کالر، ۱۳۸۲: ۸۹) و رسالت مخاطب دریافت این معنای نهفته است؛

وجه‌شبه ذکر شده در بیت است نیز دست‌کم دو معنا قابل دریافت است:

- (۱) بی‌قراری و گرفتار بودن به همراه بانگ و فریاد در مسیر پیوستن به مطلوب.
- (۲) صبور و مقاوم بودن.

در نتیجه باید گفت که وجه‌شبه به عنوان اصلی‌ترین مایه پیوند ارکان تشبیه، نقش پراهمیتی در دریافت معنای تصویر تشبیهی دارد؛ چنانکه اگر در تشبیهی با چند وجه‌شبه مواجه باشیم، به همان میزان نیز معانی مختلفی از متن و تصویر قابل دریافت خواهد بود.

وجه‌شبه متعدد در تشبیهی معنا پیدا می‌کند که تعداد وجه‌شبه آن دو یا بیش‌تر از دو باشد. مانند تشبیه شمع به عاشق که پنج وجه‌شبه حسی و عقلی دارد: زردی روی، اشک ریختن، گداختن، سوختن دل و بیداری در شب. (همایی، ۱۳۷۰: ۱۶۳) شایان ذکر است، این چندگانگی زمانی که وجه‌شبه ذکر نشده باشد، خاصه اگر تصویر تازه و بدیع باشد، هرکسی را از ظن خود یار آن می‌سازد و موجب می‌شود هر کس تعبیری متفاوت از دیگری ارائه دهد. چنان‌که تشبیه در بیت زیر را می‌توان از چند جهت تفسیر کرد:

جان عشاق سپند رخ خود می‌دانست
و آتش چهره به این کار برافروخته بود

(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۳۶)

همان‌طور که مشهود است، شاعر «جان عشاق» را به «سپند» تشبیه کرده است. از آنجایی که وجه‌شبه در آن ذکر نشده، می‌توان دست‌کم دو تعبیر از این تصویر ارائه کرد:

معنایی که بنا به علت بیان‌شده اخیر، وابسته به نوع نگرش خواننده، گاه چندوجهی و چند لایه خواهد بود. شایان ذکر است که این چندمعنایی کلام و تصویر، در شعر که عرصه فعالیت خیال و بیان مجازی است، جلوه و نمود بارزتری دارد. به گونه‌ای که در متون ادبی گاه عبارتی یا شعری در نگاه نخست به نظر تک‌معنایی می‌آید، این در حالی است که فهم و دریافت یک معنا از آن، راه را بر معانی جدیدی از آن باز می‌کند. اشعار سعدی نمونه‌ای برای این نظر هستند. از طرفی اشعار شاعرانی چون حافظ که البته به دشواری شهره است، جزء نمونه‌هایی است که درک معنای نخست و یک معنا در آن، راه‌گشای شناخت معناهای دیگر می‌شود؛ چنانکه در ابتدا می‌پنداریم معنای بیت را دریافته‌ایم، ولی متوجه می‌شویم که تازه راه برای طرح مجموعه‌ای از معانی جدید باز شده است. (نقل به مضمون از احمدی، ۱۳۷۷)

برد آب سنگ من، من از آن سنگ در برم
عاشق چو آب، سنگ به بر در نکوتر است

(خاقانی، ۱۳۷۸: ۳۹)

در بیت بالا، «عاشق» به «آب» تشبیه شده است و چنان‌که در ظاهر امر به نظر می‌رسد، «سنگ به بر در بودن» به عنوان وجه‌شبه آن، تنها متضمن یک معنا است؛ این در حالی است که با در نظر گرفتن وجوه شبه دیگر، به معانی مختلفی از آن دست می‌یابیم. «زالال و پاک بودن، روان و جاری بودن، لطیف و ملایم بودن» از جمله وجه‌شبه‌هایی است که می‌توان برای تشبیه مذکور در نظر گرفت، همچنین از «سنگ به بر در بودن» که

گاهی نیز، با وجه‌شبهه دوگانه مواجه‌ایم. به این معنا که وجه‌شبهه در ارتباط با مشبهه یک معنی و در ارتباط با مشبهه معنای دیگری دارد. به چنین حالتی در علم بیان «وجه‌شبهه دوگانه یا صنعت استخدام» می‌گویند. در این نوع از تشبیهات، غالباً وجه‌شبهه نسبت به هر یک از ارکان تشبیه موقعیتی متفاوت دارد، یعنی در رابطه با یکی حسی و در ارتباط با دیگری عقلی است. شمار فراوانی از این نوع را می‌توان در غزل‌های حافظ مشاهده کرد، به نحوی که دوگانگی معنایی و ایهام از شاخص‌ترین ویژگی‌های شعر او به حساب می‌آید.

چون اشک بیندازیش از دیده‌ی مردم
آن را که دمی از نظر خویش برانی

(حافظ، ۱۳۶۲: ۵۳۰)

ضمیر «شین» که جانشین «او» است، مشبهه و «اشک»، مشبهه است. وجه‌شبهه در تشبیه منظور، «انداختن» است که در رابطه با هر یک از ارکان تشبیه (مشبهه و مشبهه) معنایی متفاوت دارد:

۱. در ارتباط با مشبهه (او) به معنای «بی‌قدر و ارزش ساختن» است.

۲. در ارتباط با مشبهه (اشک) به معنای «فرو افتادن اشک از چشم» است. (اشک ریختن)

نمونه‌ی زیبای دیگری از وجه‌شبهه دوگانه (استخدام) قطعاً زیر است:

... مثل زنبیل پر از میوه تب تند رسیدن دارم!

(سپهری، ۱۳۶۳: ۲۸۸)

«رسیدن» به عنوان وجه‌شبهه، در ارتباط با مشبهه (من) و مشبهه (زنبیل پر از میوه) دو معنای متفاوت دارد:

۱) جان عاشقان مانند اسفند برای دیدن روی همچون آتش معشوق در سوز و گداز است.

۲) از آنجایی که اسفند را جهت دفع چشم‌زخم می‌سوزانند، جان عاشقان نیز همچون اسفند جهت رفع و دفع چشم‌زخم از روی زیبای معشوق می‌سوزد و فدا می‌شود.

و یا بیت زیبا و هنرمندانه‌ی زیر که با بیان تصویری به ظاهر ساده و تک معنایی، به فراخور چندگانگی وجوه شبه ذکر نشده، از چندین لایه معنایی برخوردار است:

چو گلدان خالی لب پنجره

پر از خاطرات ترک‌خورده‌ایم

(قیصر امین‌پور، ۱۳۷۲: ۵۱)

«ما» مشبهه، «گلدان خالی»، مشبهه‌به و مصراع

دوم، به ظاهر وجه‌شبهه است. در حالی که خود

عبارت «خاطرات ترک‌خورده» زیرساختی تشبیهی

دارد: «خاطرات» به قرینه «گلدان خالی»، به «خاکی

خشک و ترک‌خورده» و حتی «گلدانی ترک‌خورده»

تشبیه شده‌اند. بنابراین می‌توان برای تشبیه نخست

(مصراع اول) چند وجه‌شبهه را در نظر گرفت:

«فراموش شده، بی‌استفاده بودن، مورد توجه نبودن»

که هر یک تعبیر متفاوتی از بیت را به مخاطب

عرضه می‌کند. این در حالی است که اگر تنها

مصراع دوم و مفهوم آن را به عنوان وجه‌شبهه در نظر

بگیریم، تنها با یک معنا مواجه خواهیم بود. (مانند

گلدانی خالی بر لب پنجره، سرشار از خاطرات

روزهایی هستیم که منزلگاه گل بودیم و اکنون جز

خاکی خشک و ترک‌خورده که نشان از کهنگی و

دیرینگی مان دارد، چیزی باقی نیست.)

هرمنوتیک یا تأویل‌گرایی را پیش می‌کشد. بیت زیر نمونه گویایی است برای تبیین موضوع مذکور:

سحر بیدل! شکایت نامه‌ها باید رقم کردن
بیا تا دوده گیرم از چراغ انتظار امشب

(بیدل دهلوی، ۱۳۷۶: ۵۱۲)

شاهد در «چراغ انتظار» است. برای دریافت معنی «چراغ انتظار» سه احتمال قابل ارائه است:

الف) اضافه‌ی تشبیه‌ی: به این معنا که شاعر «انتظار» را به «چراغ» تشبیه کرده است.

ب) اضافه بیانی، یعنی چراغی که در انتظار دیدار می‌سوزد.

ج) اضافه استعاری و در معنای چشم. چرا که بیدل بارها «چشم» را به «چراغ» تشبیه کرده و یا «چراغ» را استعاره از «چشم» آورده است:

به حمدالله دمید آخر خط مشکین ز رخسارت
چراغ دیده تا روشن شود می خواستم شامی
(همان: ۸۲۱)

چراغ حسرت دیدار خاموشی نمی‌داند
تخیر ناله بود اما من بی هوش نشنیدم

(همان: ۵۵۲)

آغاز نگاهم به قیامت نظری داشت
وا کردن مژگان چراغم سحری داشت

(همان: ۵۱۹)

با توجه به چرخش معنی در «چراغ انتظار»، «دوده» نیز معانی مختلفی می‌یابد. به نحوی که مورد «ب» در «چراغ انتظار»، «دوده» را معنایی حقیقی می‌بخشد، و مورد «الف» و «ج» موجب می‌شود تا «دوده گرفتن» از «چراغ انتظار»، تصویری سوررئالیستی ایجاد نماید. وقتی که در

۱. من برای رسیدن به مقصد و بالغ شدن عجله دارم.

۲. میوه برای رسیدن و کمال یافتن و گذشتن از مرحله نارس و کال بودن عجله و شتاب دارد.

و نمونه زیبایی دیگری از اخوان:

در فضای خیمه‌ای چون سینه‌ی من تنگ

اندرو آویخته مثل دلم فانوس دوداندودی از دیرک

(اخوان، ۱۳۷۴: ۳۱)

«تنگی» وجه شبیهی است که در مورد هر کدام

از مشبه (خیمه) و مشبه‌به (سینه) معنی جداگانه-

ای می‌دهد؛ همچنین «آویختن برای دل» به یک

معنی و برای «فانوس» به معنی دیگری است.

ب) استعاره‌های تأویلی

معانی استعاری واژه‌ها در دیوان شعرا متغیر است و تنها با درک فضای بیت یا شعر و فهم جنبه‌های

گوناگون تصاویر آن می‌توان به آنها نزدیک شد. از

طرف دیگر ابهام و دشواری‌های شعر، امکان

تفاهم بین خواننده و متن را مختل می‌سازد، به

گونه‌ای که گاه ارائه یک معنی ثابت و خدشه‌ناپذیر

از ابیات وی غیرممکن می‌نماید. به همین دلیل

است که گادامر (Gadamer)، فیلسوف آلمانی، در

کتاب حقیقت و روش می‌گوید: «در موقعیت‌هایی

که فهم مختل یا دشوار می‌شود، آشکارا شرایطی

به وجود می‌آید که در آن هر گونه فهمی امکان-

پذیر می‌گردد.» (نیچه، هیدگر، گادامر و...، ۱۳۷۹:

۲۰۳) امکان «هرگونه فهم» که ناشی از اختلال

تفاهم میان مؤلف و خواننده است، مبحث

شعر بیدل، نگاه، نفس می‌زند، چراغی به نام انتظار
و چراغ چشم نیز می‌تواند دوده داشته باشد:
حیرت گداخت، شبیم اشکی بهار کرد
باری در این چمن نفسی زد نگاه ما

(همان: ۴۵۷)

همچنین با توجه به مورد «الف» و «ج»،
«دوده» می‌تواند استعاره از «آه» نیز باشد، که
یادآور ترکیب «دود آه» است:

سـرشکم، دود آهم، شعله ام، داغ دلم بیدل!
چو شمع از حاصل هستی سرا پایم همین دارد

(همان: ۱۵۲)

از طرفی «دوده گرفتن از چشم» با توجه به واژه
«انتظار» استعاره از «سپید شدن چشم» (نابینایی)
است. گویی بیدل می‌خواهد سیاهی مردمک
چشمش را بردارد و به عنوان دوده (مرکب) از آن
استفاده کند، که یادآور بیت زیر از حافظ است:

نقطه خال تو بر لوح بصر نتوان زد
مگر از مردمک دیده مدادی طلیم

(حافظ، ۱۳۶۲: ۷۳۸)

با توجه به این تعبیر، نابینا شدن در اثر انتظار،
معنایی ایهامی به مصرع دوم می‌دهد. «سحر» نیز
ضمن آنکه در معنی حقیقی به کار رفته، استعاره
از «قیامت» و «وصال» است، چنان که «امشب» هم
می‌تواند استعاره از «مدت و مکان زندگی» و
«مدت هجران» به شمار آید. با توجه به مطالبی
که ارائه شد، در بیت شاهد، هفت استعاره تأویلی
می‌تواند وجود داشته باشد که عبارت‌اند از:

۱. چراغ انتظار استعاره از چشم.

۲. دوده استعاره از آه.

۳. دوده گرفتن از چراغ انتظار استعاره از

نابینایی.

۴. سحر استعاره از قیامت.

۵. سحر استعار از وصال و هنگام دیدار.

۶. امشب استعاره از مدت و مکان زندگی، دنیا.

۷. امشب استعاره از مدت هجر.

ج) چندمعنایی در نماد

نماد کاربرد ویژه استعاره است که در رمزگویی و
تعدد معانی از استعاره پیشی می‌جوید. سخن
نمادین ایهام‌آلود است، لیک به‌رغم برخی که
استعاره را نوعی بیان پنهانی معنا دانسته‌اند، هر دوی
این دو صورت‌های بیانی به نوبه خود بیانگر لایه-
های پنهانی از معنا هستند. تفاوت استعاره با نماد آن
است که در استعاره مستعار جانشین مستعار منه یا
هدف می‌شود. از دیدگاه علم بیان، نماد هم مانند
استعاره، بر چیزی غیر از خود دلالت دارد. اما در
استعاره، قرینه صارفه‌ای وجود دارد که ذهن
خواننده را از معنای حقیقی به معنای مجازی
رهنمون می‌کند. اما در نماد نشانه‌ای برای هدایت
ذهن وجود ندارد، لذا ایهام نماد از همین جا ناشی
می‌شود. چنانکه در نماد خصوصی و شخصی در
بعضی موارد می‌توان چندین استنباط کرد. نماد چه
در نگارش و چه در خوانش متن، فاصله گرفتن از
دلالت و گشاینده گستره خیال است. نماد، تصویری
است رساننده معنایی سرّی و رمزی. چون در
شرایطی نمی‌توان از آن معنا به طور آشکار سخن
گفت به نماد متوسل می‌شویم. بنابراین نماد،
شناختی غیرمستقیم است. چند معنایی نماد از
ویژگی‌های درخور توجه آن است. به طور کلی
می‌توان نماد را به دو نوع تقسیم کرد: ۱. نمادهای
قراردادی و عمومی، مانند کبوتر که نماد صلح

حال باده‌نوشی است که هر چه داشته است در کار خوش‌باشی یاران و حریفان صرف کرده است و اکنون تهیدست و خمار در انتظار یاری یاران است تا مگر خمارش را به جرعه‌ای بشکنند و بزایند، اما می‌بیند اهل دلی پیدا نمی‌شود بنابراین زبان به شکوه می‌گشاید که: «بین که اهل دلی در میان نمی‌بیند».

اما در حوزه معنای ثانوی از آنجا که واژه‌های اصلی و اساسی بیت یعنی خمار، جرعه و اهل دل، واژه‌هایی نمادین هستند و واژه‌های نمادین از یک سو ناظراند بر معنای اصلی (غرض اولی) و از سوی دیگر بیانگر معانی هنری و مجازی‌اند. می‌توان چند غرض ثانوی و چند معنی مجازی و هنری تشخیص داد که برای سهولت کار و سهولت فهم نیز می‌توان حوزه معنای مجازی یا هنری یعنی حوزه اغراض ثانوی را به چند قلمرو بخش کرد: قلمرو عشق؛ قلمرو عرفان؛ قلمرو جامعه‌شناختی و سیاسی.

۱. قلمرو عشق: در این قلمرو می‌توان واژه‌های اساسی و کلیدی بیت را - البته با توجه به معیارهای علمی - چنین تأویل کرد: خمار: هجران، اندوه ناشی از هجران. جرعه: جرعه وصال.

اهل دل: مشکل‌گشایی که عشق بشناسد و دردمند باشد و به عاشق هجران‌زده کمک کند.

بر این اساس بیت بیانگر حالت عاشق هجران‌زده هجران‌کشیده‌ای است که در آرزوی وصال است و مددکار و یاور می‌طلبد و نمی‌جوید و نمی‌یابد و شکوه سر می‌کند.

۲. نمادهای خصوصی یا شخصی که می‌تواند چند معنا پیدا کرده و فهم آن دشوار شود (مگر اینکه شاعر یا نویسنده بعد از آن، خود، توضیحاتی را بیان نماید). بنابراین نمادهای تأویل‌ساز، نمادهای دسته دوم یا نمادهای خصوصی هستند. که بیشتر از سایر متون در اشعار عرفانی نمود دارند. به این دلیل که در شعر عرفانی، شاعر، به سبب شرایط حاکم بر بافت و ساختار شعر، متأثر از هیجانات عاطفی و روحی شدید است؛ به همین سبب، نمی‌تواند هیجانات روحی و عاطفی و اندیشه خود را به وضوح بیان کند. در چنین مواردی، شاعر تحت تأثیر حالات شدید عاطفی، که در قالب الفاظ ساده و معمولی زبان نمی‌گنجد، متوسل به شعر نمادین و سمبولیک می‌شود. از این رو، در شعر آنها هم بحث چند معنایی و ابهام و تأویل و هم بحث نوعی خاص از تجربه شهودی پیش می‌آید که مقدم بر پدیدآمدن شعر است. چنانکه در بیت زیر علاوه بر تعبیر عرفانی می‌توان تفاسیر دیگری نیز انجام داد:

در این خمار کسم جرعه‌ای نمی‌بخشد
بین که اهل دلی در میان نمی‌بینم

(حافظ، ۱۳۶۲: ۴۳۹)

در معنای ظاهری و اولیه «خمار» به معنای ملالت و دردسری که با زوال نشئه شراب پدیدار می‌شود. «جرعه» به معنای آن مقدار از آب یا باده یا هر نوشیدنی که یک بار بیاشامد و اینجا مراد جرعه باده است و «اهل دل» به تبع معنای خمار و جرعه یعنی باده‌نوشان، اهل عشق و صفا ... و بدین سان بیت، در حوزه معنای اصلی و به تعبیر علمای علم معانی، در حوزه غرض اولیه، زبان

آوردند فضای سیاسی و اختناق جامعه، استبداد شدید حاکم بر آن، اعدام مبارزان، سرکوب آزادی-خواهان، و روی هم رفته رعایت جانب احتیاط و مصلحت از سوی شاعران در بیان عقاید و اندیشه بود، اما عامل مهم دیگر، که شاعران معاصر را به کاربرد اشعار نمادین و سمبولیک وا داشت، مقتضیات هنری بود. شاعران معاصر، مثل نیما، اخوان و شاملو، با آگاهی بیش و کم از جریان‌های شعری غرب و نیز با تغییر دیدگاه و نگرش شعریشان سعی بر آن داشتند تا بر ابهام و عمق شعر خویش بیفزایند. در واقع از اهداف آنها در کاربرد نماد یا سمبل در شعر، خلق بافت و ساختار شعری مبهم، عمیق، منسجم، شعری تأثیرگذار در مخاطب، شرکت دادن مخاطب در جهت آفرینش معنای شعر و در نتیجه حرکت شعر از حالت تک معنایی به سوی چند معنایی و واداشتن خواننده به درنگ و تأمل بر معنا و مفهوم شعر بود.

به عنوان مثال در شعر زیر، واژه چراغ مفهوم و معنایی متغیر و سیال دارد و در حالت‌های گوناگون می‌تواند معانی مختلف بپذیرد. اینکه بکشیم به ذهنیت شاعر و مرادی که از این واژه داشته است برسیم و آن را بر همه تأویل‌ها رجحان دهیم و قطعی‌ترین تأویل بدانیم نادرست است، بلکه اکنون که شاعر در گذشته و فضای شعر نیز شکل گرفته است، هر مخاطبی به نسبت حال خود، تأویل مناسبی از آن به دست می‌دهد. شاید اگر شاعر دوباره برگردد، تأویلی که از آن می‌کند متفاوت با قبل شود:

در این بن بست کج و پیچ سرما
آتش را

۲. قلمرو عرفان: همان قلمرو عشق است در شکل و صورت متعالی و الهی آن. بنابراین واژه‌های کلیدی چنین تأویل می‌شود:

«خمار» خمار قبض؛ «جرعه»، جرعه حال یا وصال و «اهل دل» مرشد و مشکل‌گشا. که در این صورت بیت زبان حال عرفانی است که بسط او به قبض بدل شده و اکنون در حالت قبض، دردمند و اندوهگین و نگران خطراتی که ممکن است از این حالت به بار آید، جرعه وصال و حال می‌طلبد و در آن آرزوی مرشد و راهنمایی است تا مگر او را به مقصد و مقصود رساند و چون نمی‌یابد شکوه سر می‌کند و گله می‌آغازد.

۳. قلمرو جامعه‌شناختی و سیاسی: در این قلمرو نیز واژه‌های کلیدی مناسب حال و مقام بدین شرح تأویل می‌شوند که «خمار» در معنای اندوه ناشی از اختناق و نبودن آزادی و بودن خطرات ناشی از اختناق؛ «جرعه» به معنای جرعه آزادی و رهایی و «اهل دل» به معنای آزادگان دردمند آزادی‌شناس که در کار آزادی و در راه آزادی می‌کوشند و به گرفتاران مدد می‌رسانند به کار رفته‌اند. بنابراین بیت، زبان حال مبارزی شکست‌خورده و به دام اختناق گرفتار آمده است.

دومین بستر پر بسامد نماد، شعر اجتماعی و انتقادی است که در عصر حاضر بسیار پرکار عمل کرده است. شرایط اجتماعی و سیاسی و مقتضیات هنری دو علت اساسی و اصلی بهره بردن شاعران معاصر از تصاویر نمادین است. در واقع، از عواملی که سبب شد شاعران معاصر، چون نیما، اخوان و شاملو، به شعر نمادین و سمبولیک روی

به سوخ تبار سرود و شعر
فروزان می‌دارند.

به اندیشیدن خطر مکن
روزگار غریبی ست، نازنین
آن که بر در می‌کوبد شباهنگام
به کشتن چراغ آمده است.

نور را در پستوی خانه نهران باید کرد

(شاملو، ۱۳۸۷: ۸۲۴)

در این شعر زیبا، عمیق، و منسجم، واژه نمادین
چراغ و ملازم آن یعنی نور در ارتباط با هم و با
توجه به زمینه و بافت کلی شعر که بیانگر شکوه و
شکایت شاعر از نبود آزادی بیان، عقیده و اندیشه و
همچنین حاکی از شکوه و شکایت شاعر از جابه
جا شدن جایگاه ارزش‌ها و ضد ارزش‌هاست و
همچنین در ارتباط با سایر ترکیبات شعر مثل آتش،
سرود، نور را شعر، اندیشیدن، شب هنگام، کشتن
چراغ و سرانجام با توجه به عبارت کلیدی معنای
سیال و متغیری دارد که می‌تواند نماد و سمبل
مواردی، «پستوی خانه نهران باید کرد» چنین باشد:

۱. بینش و تفکر شاعر

۲. امید و آرزو

۳. آگاهی و بیداری سیاسی

۴. ایمان و اعتقاد راستین؛

۵. هدایت‌گری و راهنمایی و یا نماد شعر ظلم

ستیز شاعر باشد.

حال، برای روشن شدن بحث، این معانی
نمادین گوناگون را در بافت جمله کلیدی در
محور جانیشینی و هم نشینی کلمات، با توجه به
بافت و ساختار کلی شعر و ارتباط آن با سایر
ترکیبات و عناصر شعر، بررسی می‌کنیم:

روزگار غریبی ست، نازنین

آن که بر در می‌کوبد شباهنگام

به کشتن چراغ آمده است

در نتیجه:

- نور چراغ اندیشه و تفکر آزادی خواهانه را

باید در پستوی خانه ذهن نهران کرد؛

- نور چراغ امید و آرزوهای خوش را باید در

پستوی خانه دل و سینه نهران کرد؛

- نور چراغ ایمان و اعتقاد راستین را باید در

پستوی خانه دل نهران کرد؛

- نور چراغ هدایت‌گری و راهنمایی را باید در

پستوی خانه ذهن و اندیشه نهران کرد؛

- نور چراغ آگاهی بخشی و ظلم‌ستیز شعر را

باید در پستوی خانه ذهن و دل نهران کرد.

چنان که شاعر نیز، در بندهای مهم این شعر،

می‌گوید که این اوضاع و احوال و جابه‌جا شدن

جایگاه ارزش‌ها و ضد ارزش‌هاست. بنابراین

عشق را در پستوی خانه نهران باید کرد؛ شوق را

در پستوی خانه نهران باید کرد؛ و سرانجام خدا را

در پستوی خانه نهران باید کرد.

بحث و نتیجه‌گیری

تصویر اصلی‌ترین عنصر و مؤلفه در متون ادبی است

که مهم‌ترین ویژگی یک اثر را با عنوان «ادبیت»

موجب می‌شود. به بیان دیگر، ادبیت هر متن ادبی در

گرو تصاویر موجود در آن است. تصاویری که

برگرفته از خیال شاعرانه و محصول احساس و

دانسته‌های ادبی و زبانی گوینده خود هستند.

استعاره، تشبیه، نماد و تمثیل و آرایه‌های دیگر

ادبی همه و همه تصاویری هستند که ذیل عنوان

ترکیب استعاری چندین وجه شبه قائل شد، چراکه استعاره تشبیهی فشرده است که از ارکان تشبیه تنها مشبه به در آن ذکر شده، بنابراین برشمردن صفات مختلف و ویژگی‌های برجسته و اثره استعاره (مشبه به ذکر شده) سبب می‌شود با معانی مختلف و متفاوتی در شعر و متن مواجه باشیم.

اگر در تشبیه و تصاویر استعاری و نمادین تمامی عناصر و خاصه وجه شبه ذکر شود، خواننده با تصویری بسته، تک بُعدی و یک معنایی روبه‌رو است، در حالی که در تشبیهات بلیغ و موضوعی که با وجود ذکر وجه شبه، چندین معنا از آن قابل دریافت باشد، متن خواننده محور و به اصطلاح باز خواهد بود؛ چنان که می‌توان تصویر حاصل از این نوع تصاویر را به اندازه تعداد دریافت‌های مخاطبین دارای معنا دانست. به بیان دیگر چنین تصویرهایی از قابلیت بررسی و تفسیر هرمنوتیکی برخوردار هستند و هر خواننده‌ای را یارای این است که به فراخور توانایی‌های ذهنی و خیالی خویش با متن یار شده و از آن معنایی را دریافت کند که متفاوت از دریافت‌های دیگران باشد. بنابراین ذکر وجه شبه چند وجهی و چندمعنایی و همچنین عدم ذکر آن مهم‌ترین عامل ایجاد لایه‌های معنایی در تصویر تشبیهی است. چنان که بررسی استعاره و نماد با در نظر گرفتن خصوصیات مختلف متن همچون فضا، محور همنشینی و جانشینی واژگان و موضوع و محتوا معانی مختلف و چندگانه‌ای را از متن سبب می‌شود.

علم بلاغت و بدیع مطرح می‌شوند و هر یک به فراخور ویژگی‌ها و قابلیت‌های خود از قدرت خاصی در راستای انتقال احساس و اهداف ذهنی و عاطفی شاعر برخوردار هستند. در این میان تشبیه به عنوان یکی از مقوله‌های بنیادی علم بلاغت اهمیت فراوانی دارد، چرا که خود زیرساخت چندین صنعت و آرایه ادبی دیگر همچون استعاره، مجاز و نماد است و چنان که ذکر شد، «وجه شبه» در ساختمان تشبیه مهم‌ترین و محوری‌ترین نقش را ایفا می‌کند؛ به گونه‌ای که دریافت تصویر تشبیهی در گرو فهم و دریافت وجه شبه است که مشبه و مشبه به را به عنوان دو رکن اصلی تشبیه به هم پیوند می‌دهد. همان‌طور که در تعریف تشبیه آمده، این صنعت در اصل بیان یا ایجاد پیوند مبتنی بر کذب میان دو امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند و به موجب آن، دو طرف به واسطه وجه شبه هم‌نشین هم می‌شوند. به نحوی که «یار بلند قامت» هم‌پایه «سرو» شده و «می» به «آفتاب» تشبیه می‌شود و سبب‌ساز این هم‌نشینی، مقوله «وجه شبه» است. عنصر یادشده تا اندازه‌ای اهمیت دارد که فهم معنای تصویر تشبیهی در گرو آن است؛ این اهمیت زمانی دو چندان می‌شود که به جای وجه شبه با جوه شبه و وجه شبه‌های چندمعنایی و همچنین عدم ذکر وجه شبه مواجه باشیم. دلایلی که به اصطلاح ادبی آن موجد و موجب باز بودن معنای متن ادبی می‌شوند. این ویژگی و اهمیت آن در مقوله استعاره و نماد به جهت فشردگی این تصاویر دوچندان است. به نحوی که می‌توان برای یک تصویر و

منابع

- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲). *دیوان اشعار*، به تصحیح پرویز ناتل خانلری. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
- داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.
- ریکور، پل (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*. ترجمه بابک احمدی. تهران: نشر مرکز.
- سپهری، سهراب (۱۳۶۳). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۶۱). *کلیات اشعار*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: جاویدان.
- شاملو، احمد (۱۳۸۷). *مجموعه آثار (دفتر یکم: شعرها)*. به کوشش نیاز یعقوب‌شاهی. تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *کلیات سبک‌شناسی شعر فارسی*. تهران: نشر فردوس.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات علمی.
- کالر، جان‌اتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات فکر روز.
- نیچه، فریدریش؛ مارتین هیدگر؛ هانس گئورک گادامر و... (۱۳۷۹). *هرمنوتیک مدرن*. ترجمه بابک احمدی، مه‌رمان مهاجر و محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما.
- آلن، گراهام (۱۳۸۰). *بینا متنیت*. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۰). *آفرینش و زیبایی (جستارهای هرمنوتیک و زیبایی‌شناسی)*. تهران: نشر مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴). *از این اوستا*. چاپ نهم. تهران: مروارید.
- ارسطو، (۱۳۸۷). *فن شعر*. ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۷۲). *آیین‌های ناگهان*. تهران: افق.
- الجرجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۹-۱۴۲۰). *دلایل الاعجاز*. بیروت: دارالکتب العربی.
- _____ (۱۳۶۸). *دلایل الاعجاز*. ترجمه دکتر سیدمحمد رادمنش. مشهد: آستان قدس رضوی.
- بلزی، کاترین (۱۳۷۹). *عمل نقد*. ترجمه عباس مخبر. چاپ اول. تهران: نشر قصه.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۷۶). *کلیات بیدل*، به تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی داکانی. چاپ اول. تهران: الهام. دوره سه جلدی.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- _____ و دیگران (بهار و تابستان ۱۳۹۱). «بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر». *ادبیات پارسی معاصر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال دوم. شماره اول. صص ۴۸-۲۵.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۷۸). *دیوان اشعار*. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوار.