اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج

ناصر ملکی[1*]، مریم نویدی[2]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک، اراک، ایران

دریافت: ۹۰/۴/۷ پذیرش: ۹۰/۱۰/۱۹

فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی
د۳، ش٤ (پیاپی ۱۲)، زمستان ۱۳۹۱، صص ۲۳۵-۲۵۶

چکیده

اشتراک عینی[1] فنی است که در آن، شاعر با انتخاب مجموعه‌ای از اشیاء، موقعیت‌ها، موضوعات، حالات یا زنجیره‌ای از حوادث، به‌نحوی مؤثر واکنشی عاطفی در خواننده به‌وجود می‌آورد. در این حالت، شاعر نیازی به بیان صریح احساسات ندارد؛ بلکه آن‌ها را در قالب اشیاء، موقعیت‌ها و غیره در ذهن خواننده تداعی می‌کند. در اشعار نیما یوشیج و احمد شاملو نمونه‌های بسیاری از فن اشتراک عینی را می‌بینیم. به‌نظر می‌سد تاکنون تحقیق برجسته و قابل‌توجهی از اشتراک عینی از این دو شاعر دیده نشده است؛ بنابراین هدف مقاله این است که به مقایسهٔ این فن در برخی اشعار این دو بپردازد. از اشعار نیما می‌توان به شب‌پا، بخوان ای همسفر با من، شب همه شب، هست شب و از اشعار شاملو به رانده، گل کو، سخنی نیست، او را صدا بزن، مرثیه، وصل، ابراهیم در آتش اشاره کرد.

واژه‌های کلیدی: اشتراک عینی، نیما، شاملو، شعر، احساسات.

۱. مقدمه

با گذشت زمان، شاعران به لفافه‌گویی گرایش بیشتری پیدا کردند. این لفافه‌گویی باعث بروز فنون خاصی در سرایش شعر شد که از آن‌جمله می‌توان به اشتراک عینی اشاره کرد. اشتراک عینی شیوهٔ بیان غیرمستقیم احساسات، با خلق موقعیت‌های مشخص و حوادثی است که همان احساسات را در خواننده نیز به‌وجود می‌آورد. به‌عبارت دیگر، شاعر به‌جای بیان مستقیم احساسات و عواطفش، با اشیاء، حالات یا حوادثی- که می‌توان آن‌ها را ابزار تداعی نامید- سروکار دارد که از یک‌سو باعث بروز احساساتی در شاعر می‌شود و از سوی دیگر،

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: maleki_n5@yahoo.com
آدرس مکاتبه: کرمانشاه، باغ ابریشم، دانشگاه رازی، دانشکدهٔ علوم انسانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی

نویسنده به کمک این اشیاء و حوادث، عواطف خواننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. از این حیث، اهمیتی هم ندارد که بین احساسات و عواطف شاعر و این ابزار شباهتی باشد یا نباشد.

شاعر آمریکایی واشینگتن آلستن[۲] (۱۷۷۹– ۱۸۴۳م) وجود این ویژگی را پذیرفت و الیوت آن را در مقاله‌اش با عنوان «هملت و مشکلاتش» معرفی کرد. الیوت باور داشت که تنها راه بیان احساسات، پیدا کردن اشتراک عینی است. به نظر الیوت، نویسنده نباید احساسات و عواطفش را به‌طور مستقیم بیان کند؛ بلکه باید از اشیاء، موقعیت‌ها و یا حوادثی استفاده کند که شیوه‌ای برای تداعی آن احساسات خاص است و آن چیزها همان احساسات را در خواننده نیز بیدار می‌کند. الیوت معتقد بود هر اثر ادبی یا هنری باید به‌خودی‌خود زیبایی‌اش را نمایان کند؛ به این شکل است که یک قطعه و اثر هنری ماندگار می‌شود. او که یکی از حامیان جنبش زیباشناسی بود، اذعان داشت اثر ادبی هر آنچه که باشد، باید خودشمول باشد و هیچ چیزی خارج از آن اثر معنا و مفهومی ندارد. به این ترتیب، مسائل عینی بر توصیف‌های مستقیم عاطفی پیشی گرفت تا خود اثر ادبی گوهر وجود خویش را نمایان کند و این، اصل و اساس جنبش زیباشناسی بود. نیما باور داشت که گوینده باید بتواند با اشیاء موجود در دنیا اندیشه‌های بلافصل خود را عینیت بخشد. پس از نیما، شاملو نیز بر ادعای او صحه گذاشت و شعر را تصویری از رابطهٔ بین شاعر و دنیای پیرامونش دانست.

چنین به‌نظر می‌رسد با گذشت زمان، شاعران معاصر بیشتر به اشعاری عینی گرایش پیدا کرده و به‌نوعی به تصویرسازی افکار خویش پرداخته‌اند. این نوع سرایش هیچ حد و مرزی نمی‌شناسد؛ بنابراین نظریهٔ شاعر انگلیسی در اشعار دو شاعر ایرانی متجلی می‌شود. بنابراین این تحقیق بر آن است تا به روش فرمالیسم به تبیین اشتراک عینی در برخی اشعار شاملو و نیما یوشیج بپردازد و نشان دهد چگونه نوسان‌های زندگی و جامعهٔ دو شاعر به شیوهٔ اشتراک عینی در اشعار این دو شاعر نمایان شده است و هرکدام به چه شکلی از این فن بهره برده‌اند. بر اساس نظر فرمالیست‌ها فقط خود اثر ادبی و اجزای آن دارای اهمیت است و هیچ‌چیزی خارج از آن اثر معنا و مفهومی ندارد. بنابراین، هنرمند شاعر یا نویسنده باید به شیوهٔ هنری دست به خلق اثر بزند و تنها شیوهٔ ابراز احساسات به شکل هنری، در یافتن معادلی خارجی یعنی شیئی، موقعیتی و یا اتفاقی میسر است. به این ترتیب، خواننده به شکل عینی تحت‌تأثیر احساسات شاعر قرار می‌گیرد و می‌تواند به عینیت آن‌ها را درک کند. این‌گونه است که اثر ادبی ماندگار می‌شود و این مسائل شالودهٔ جنبش زیباشناسی را رقم می‌زند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

با اینکه آثار شاملو و نیما یوشیج پیوند بسیار عمیق و دیرینی با هم دارند، مطالعات مقایسه‌ای- تطبیقی برخی از اشعار آن دو موضوعاتی است که هنوز جای بحث دارد. این‌گونه مباحث به‌تازگی مطرح شده و آثاری در این زمینه به چاپ رسیده است؛ ازجمله:

مقالهٔ خلیل پروینی با عنوان «بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر ادونیس و شاملو» که در فصلنامهٔ ***پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*** به‌چاپ رسیده است. مقالهٔ «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج» محمدجعفر یاحقی که در مجلهٔ ***گوهر گویا*** منتشر شده است. مقالهٔ محمد علوی‌مقدم در مقاله‌ای با عنوان «صور خیال در شعر نیما» به مضامین جالبی دربارهٔ شعر نیما پرداخته است که بی‌شباهت به مقالهٔ حاضر نیست. این مقاله در ***مجلهٔ ادبیات دانشگاه فردوسی مشهد*** منتشر شده است. یکی دیگر از ویژگی‌های توصیف غیرمستقیم در قالب شعر، نمایش‌نامه است که علی‌رضا طاهری در مقالهٔ «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو» به این موضوع پرداخته است. این مقاله در مجلهٔ ***بوستان ادب*** به‌چاپ رسیده است. علیرضا عرب بافرانی نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار احمد شاملو» مفاهیم درد و رنج عینی در اشعار احمد شاملو را بررسی کرده است. این مقاله در نشریهٔ ***مطالعات و تحقیقات ادبی*** منتشر شده است. همان‌طور که از پیش گفته شد، خفقان جامعه شاعران را به سرودن اشعاری گرایش داد که بیشتر عینی بودند؛ به این شکل آن‌ها می‌توانستند با مردم همدردی بیشتری داشته باشند. این مضمون در مقالهٔ فاطمه قادری با عنوان «زمینه‌های اجتماعی اشعار شاملو و ماغوط» بازتاب یافته است. این مقاله در مجلهٔ ***ادبیات تطبیقی کرمان*** به‌چاپ رسیده است. گرایش به اساطیر از دیگر مصداق‌های غیرمستقیم‌گویی است که در مقالهٔ مهدی خادمی کولائی با عنوان «اسطوره‌های شعر نیما» نمایان است. این مقاله در ***فصلنامهٔ دانشگاه پیام نور*** به‌چاپ رسیده است. از ایشان مقالهٔ دیگری با عنوان «نمودهای اساطیری انبیا و آیین‌گذاران در شعر شاملو» نیز منتشر شده است.

۳. اشتراک عینی چیست؟

«منتقدان نو تأکید دارند که شعر واجد وجودی است که قائم به ذات است و مانند هر شیء دیگری وجود دارد. درواقع، شعر شیئی مصنوع و یا وجودی عینی است که کاملاً خودکفا و

قائم به ذات است و ساختار مختص به خود را دارد.» (Bressler, 2007: 83). این نظریه شعر را به توصیفی غیرشخصی تبدیل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که حقایق بیرونی به شکلی در شعر بیان می‌شود که به نحوی مؤثر، آن واکنش عاطفی‌ای را که شاعر مایل به برانگیختن آن در خواننده است- بی‌آنکه نیاز به بیان صریح آن احساس باشد- برمی‌انگیزد. نظریهٔ الیوت گفته‌های نیما را به‌یاد می‌آورد. نیما نیز معتقد بود:

> قوت رسوخ هر گوینده بسته بر این است که خود او با ماده و جهان خارجی (که تأثیرات و اندیشه‌های او را فراهم آورده) تا چه اندازه مأنوس و مربوط بوده، پس از آن با کدام وسیله این رابطه را جاندار و زباندار ساخته است. به این معنا که چگونه ماده و جهان خارجی با اندیشه‌های بلافصل او شکلی برای بروز پیدا کرده است. به هر اندازه که گوینده این عینیت و لوازم جلوه‌های مادی آن را بهتر ایجاد کند مسلم است که به منظور خود بهتر رسیده است (۱۳۴۸: ۱۰۳).

پس از نیما، شاملو بهترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است. او در بازگو کردن احساسات و اندیشه‌های تازه، سنت‌شکنی و آفرینش قالب‌های شعری همواره پیشرو بوده و آفرینش‌های شعری او از موقعیت زندگانی امروز، بیشتر از دیگران خبر داده است. زندگانی دشوار و سخت فردی و اجتماعی و غم‌های دیرپای آن شعرهای شاملو را آکنده‌اند. شعرهایی که در آن‌ها زیبایی‌های زندگی به‌چشم می‌آیند و رنج‌های آن و غم زمانه و سختی‌ها در آن جرقه می‌زنند. شعر او نشان‌دهندهٔ رابطهٔ بین شاعر و پیرامون اوست؛ رابطه‌ای که اشعاری عینی می‌آفریند و اشعاری که تصویری از افکار و احساسات خود شاعر است.

در تصریح این مطلب، شاعران ایرانی شعر نو نیز توضیحات قانع‌کننده‌ای دارند؛ ازجمله می‌توان به گفتهٔ اخوان ثالث از قول نیما استناد کرد. او می‌گوید:

> نیما شنیدنی کردن امور ذهن را کم‌رنگ و کم‌اثر می‌داند و ابلاغ ذهنیات را به‌صورت خبر، کافی و وافی به مقصود نمی‌داند. بلکه نشان دادن تصویرهای عینی را طالب است و کار هنرمند را پیدا کردن همین تصاویر عیانی و جلوه‌های مادی رابطهٔ بین تأمل و خیالات گوینده و تأثر و پذیرش شنونده می‌داند. همین دقیقاً باعث شده است که نمایش و به تعبیری هنرهای بصری بیش از انواع دیگر بیان، قوت تأثیر داشته باشند و از ابعاد و بازوهای تواناتر و قدرت نفوذ و رسوخ افزون‌تری برخوردار گردد و دامنه‌اش رو به توسعه و تکامل به‌ویژه در سینما گذارد (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۴۷).

به این ترتیب، نیما کوشش می‌کند به فکر و تخیل و ذهنیت خویش صورت عینی بپوشاند و

حادثه و جریان را آن نوع که در زندگی رخ می‌دهد یا به‌لحاظ منطقی ممکن است اتفاق افتد، تجسم کند.

پس از نیما، شاملو نیز بهترین نمایندهٔ شعر امروز فارسی است. پس از نیما، شاملو بزرگ‌ترین تأثیر را بر نحوهٔ تفکر شاعرانه گذاشته است. او در اشعارش دو روح متضاد شعری (حماسی و تغزلی) را با هم درمی‌آمیزد.

> یعنی دو خصلت متفاوت را با هم جمع می‌کند. اشعار او از این لحاظ تغزلی است؛ چون اغلب از عشق و مهر و شکفتن و جلوه‌های زیبای انسانی، طبیعت و جهان سخن می‌گوید. از طرفی، اشعارش حماسی نیز است؛ زیرا در همان زمان با نیروهای زیانکار به چالش درمی‌آید (دستغیب، ۱۳۳۶: ۱۴۳).

او نوسان‌های گوناگون اجتماع را در زبان و بیان تصویری و شعری درمی‌آورد. شعر شاملو نشانهٔ قیام انسان در برابر ظلمت و تیرگی است.

> شعر شاملو، بیوگرافی اجتماع و نیز بیوگرافی خود اوست، با تمام فراز و نشیب‌ها، با تمام دوستی‌ها و دشمنی‌ها، امیدها و یأس‌ها، عشق‌ها و قهرها، آغازها و پایان‌ها و آغازهای مجدد. هیچ‌کدام از شاعران هم‌عصرش پاکی و صافی زبان او را ندارند (براهنی، ۱۳۷۱: ۸۶۴).

زندگانی دشوار و سخت فردی و اجتماعی و غم‌های دردناک و دیرپای آن شعرهای شاملو را آکنده‌اند. شعرهای او فریاد انسانی عصیانگر و دوستدار مهربانی، بصیرت شاعران و اندیشه و احساس انسان جدید را نشان می‌دهد و ماجرای زندگانی او تصویر گویا و زنده‌ای است که گاه عوامل طبیعت برای بیان تشویش‌ها و رنج‌های مردم مورد استفاده قرار می‌گیرند. «آینه، ماهی، کاج، کوه، چشمه، ستاره... و واژه‌های دیگری از این‌دست در شعرش نشان‌دهندهٔ رابطه‌هایی بین شاعر و پیرامون اوست و این تصویرها حکایتگر تشویش شاعری هستند که با زیر و بم زندگانی امروزین از نزدیک آشناست.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۸).

۴. مقایسهٔ اشتراک عینی در گفته‌های نیما و شاملو

مهم‌ترین وجه تمایز شعر معاصر از شعر کلاسیک در ذهنیت و عینیت است. شاعر معاصر نمی‌خواهد خلاف گذشتگان، فعل و انفعال درونی خویش را به شعر آورد. می‌خواهد چیزی را تصویر کند که احساسش را از خارج برانگیخته است. «او نمی‌خواهد بگوید خواندن قناری زیباست، می‌خواهد زیبایی خواندن را به‌تصویر بکشد. از رحیم و بخشنده بودن فرد صحبت نمی‌کند، بلکه از آن اول بنای داستان را طوری می‌گذارد که رحم یا بخشندگی وی آشکار شود.» (نیما، ۱۳۷۵: ۱۱۳). به‌عبارت بهتر، شاعر معاصر نمی‌خواهد دربارهٔ ساقهٔ علف شعر

بگوید؛ چون هر چه بگوید، برداشت ذهنی خودش است. «اما اگر شاعر باشد و دید شاعرانه در وجودش باشد، ساقهٔ علف را طوری به وصف می‌کشد که مخاطب به تأثری می‌رسد که شاعر رسیده است.» (اخوان لنگرودی، ۱۳۷۴: ۹۶). به بیان دیگر، شاعر یا هنرمند با فن اشتراک عینی خود را بی‌طرف می‌کند. درواقع، شخصیت هنرمند یا شاعر اهمیتی ندارد؛ آنچه اهمیت دارد، خود شعر یا شیء هنری است که موجودی زنده به‌شمار می‌آید و این‌ها بن‌مایهٔ جاودانگی هنر و زیبایی‌شناسی است.

نیما نیز معتقد بود احساسات- که او آن را منشأ خلاقیت هنری می‌پنداشت- در جریان رویارویی آدمی با واقعیات زندگی پدید می‌آیند و شکل می‌گیرند. بنابراین، قضایای خارجی زندگانی و تجربه‌های واقعی و عینی هنرمند است که احساسات او را برمی‌انگیزد و به خلاقیت هنری می‌انجامد. اما فقط احساسات کافی نیست؛ بلکه برای آفرینش هنری فرصت و فراغت نیز لازم است. «درنتیجه آفرینش هنری حاصل مجموعه‌ای از احساسات و یادآوری‌هاست که هنرمند در وقت مناسب به آن‌ها سامانی خاص می‌دهد و همه را بر اساس جهان‌بینی خویش ترکیب می‌کند و اثری پدید می‌آورد.» (دهقانی، ۱۳۷۸: ۲۶۳). بنابراین، کار اصلی هنرمند این است که به ذهن و اندیشه‌اش شکل مادی و عینی بدهد تا اثرش جاودانه شود.

شاملو نیز مانند نیما قدرت توصیف جالبی دارد که بهتر است آن را:

> قدرت توصیف جزءبه‌جزء بنامیم؛ زیرا می‌کوشد آنچه را که از یک شیئی در طبیعت محیط خود دیده است، به‌طور دقیق و فشرده درآورد. به این صورت که شاملو در ابتدا متوجه تصویرگری جنگل و بیابان و ساحل و قایق و قایقچی است ولی بعدها متوجه شهر می‌شود و شاملو گاهی با دقتی بی‌نظیر همه‌چیز را در برابر ما می‌گذارد (براهنی، ۱۳۷۱: ۸۷۳).

شاملو همچنین با سخنان سورئالیست‌ها[۳] و تصویرگرایان هم‌داستان است. ایماژیست‌هایی[۴] (تصویرگرایان) مانند ازرا پوند[۵] نیز به‌نحوی با سورئالیست‌ها خویشاوندی فکری دارند؛ چون هر دو درپی ادراک آنی و فوری هستند. از سویی، بنیاد تصویرگرایی این است که شاعر با کوشش بسیار در جست‌وجوی الهام خودبه‌خود برآید تا به نقطه‌ای برسد که مانع‌های اندیشهٔ تفسیری و تعبیری نتوانند خود را نشان دهند. ازاین‌رو، مادهٔ هنر گویا در همین است که بعدها عینیت می‌یابد. این همان دانسته‌های خام زندگانی درونی یا صور ذهنی هستند که بعد صورت عینی می‌یابند:

> وقتی این صور را بدون تغییر شکل و به‌صورت بکر و تازه و نیرومند خود بیان کردیم، القائات و اشاره‌های مستقیم و مؤثری به ذهن خواننده عرضه می‌شود، پس از آن درگیری

حقیقی با واقعیت با چنان نیرویی به ما منتقل می‌شود که فشار مستبدانهٔ زندگی روزانه ناپدید می‌گردد و برای لحظه‌ای از الزامات آن می‌گریزیم (دستغیب، ۱۳۷۳: ۹۹).

این فضا و شرایط، گفته‌های لیکاف و جانسون[۶] در مقولهٔ استعارهٔ شناختی در زبان‌شناسی را به‌یاد می‌آورد. او معتقد بود نظام تصوری ذهن انسان بر پایهٔ مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی شکل گرفته است؛ مفاهیمی که به‌طور مستقیم از تجربهٔ ما ناشی می‌شوند و به‌خودی‌خود و نه در ارتباط با حوزه‌های تصوری دیگر تعریف می‌شوند. مفاهیم تجربی موردنظر شامل مجموعه‌ای از مفاهیم هستی‌شناختی فیزیکی (مانند موجود، ظرف و غیره) است. بر اساس این رویکرد، لیکاف اذعان داشت که این تصورات استعاری و یا انتزاعی از طریق الگوبرداری استعاری[۷] از یک مجموعهٔ کوچک از مفاهیم تجربی و اساسی ذهن ما ساختاردهی و درک می‌شوند (Lakoff & Johnson, 1980: 42).

در اینجا گفتن این نکته ضرورت دارد که شاملو شاعر تصویرگرای اجتماعی است. در تصویرهای او واقعیت انسان امروز جامعهٔ ما منعکس شده است. «در نظر اول، تصویرهای شاملو به دو گروه بخش می‌شوند: تصویرهای عاشقانه، تصویرهای اجتماعی یعنی تصویرهایی که از زندگانی مردم کوچه و بازار پدید آمده است.» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۱۵).

۵. اشتراک عینی در برخی شعرهای نیما

اگر بین شعرهای شاملو و نیما مقایسه‌ای صورت گیرد، شباهت‌های بسیاری یافت می‌شود. شخصیت نیما به‌سبب عشق به حقیقت‌جویی و روح آزاد و کوهستانی او -که رخصت نمی‌دهد به‌خاطر جاه، مال، شهرت و احترام حق را نادیده بگیرد- حقایقی را برایش نمایان می‌کند. این ویژگی حساسیت ذهنی خاصی در او ایجاد کرده است که به پاره‌ای از محرک‌های خارجی واکنش سریع‌تری نشان می‌دهد. این محرک‌های خارجی عبارت‌اند از: فقر، گرفتاری مردم و ناراستی و تزویر ناشی از جاه‌طلبی و زرپرستی. عده‌ای از شاعران و ادیبان معاصر نیما به دوستی با او تظاهر می‌کردند.

> از طرفی سیاست‌مداران و قدرت‌طلبانی که مردم بیچاره را استثمار می‌کنند، و وقایع سیاسی و اجتماعی که در جهت زیان و یا نفع مردم در کشور اتفاق می‌افتد، و همچنین دول استعمارگر، درون‌مایهٔ اکثر اشعار نیما هستند که با استفاده از ابهامات، مایهٔ انتقادی سیاسی و اجتماعی بر دولت می‌شوند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۱۴).

نیما یوشیج به جست‌وجو و نشان دادن تصویرها و جلوه‌های عینی و مشهود اعتقاد

داشت؛ برای مثال در یکی از شعرهایش می‌گوید:

مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامش جنگل/ سنگچینی از اجاقی خرد/ واندر آن خاکستر سردی... (نیما، ۱۳۷۵: ۱۵۳).

این طرح سادهٔ عینی با کمترین خطوط و کلمات ممکن از توصیف آه و ناله‌ها در چندین سطر بهتر است. در این خطوط نیما با استفاده از طبیعت، غم را به‌تصویر می‌کشد و به‌جای شرح و توصیف زبانی، تصویری می‌آفریند که شیواتر و بارزتر است. اگر در شعرهای نیما دقت کنیم، می‌بینیم که استعاره‌ها، تشبیه‌ها و کنایه‌های نیما درواقع نوعی عینی کردن ذهنیات است. برای مثال، نیما می‌گوید:

باید او کند کاری/ کز جرقه‌ای کم‌عمر/ شعله‌ای برقصاند/ وز نگاه آن شعله/ یا کند تنی را گرم/ یا دلی بسوزاند.

در این خطوط نیما به دنبال تغییر شگرفی است که از جرقه‌ای خرد شروع، و به شعله‌ای بزرگ منتهی می‌شود که به نفع بعضی و به ضرر برخی دیگر است. به گفتهٔ فلکی، وقتی نیما می‌گوید: *مانده از شب‌های دورادور/ بر مسیر خامشِ جنگل/ سنگچینی از اجاق سرد/ اندرو خاکستر سردی* (نیما، ۱۳۷۵: ۱۵۳)، فضای ایجادشده به یاری جنگل و سنگچین، نه‌تنها محیط و زندگی معینی (محیط شمال و زندگی و گذرگاه گالش‌ها یا خود شاعر) را می‌نمایاند؛ بلکه با توصیفِ «اجاقی با خاکستر سرد» حس اندوهی را در شعر می‌ریزد و زمینه را برای نشان دادن دمسردیِ روزگار شاعر آماده می‌کند تا بگوید: *همچنان کاندر غبار اندودهٔ اندیشه‌های من ملال‌انگیز/ طرح تصویری در آن هرچیز/ داستانی حاصلش دردی* (همان: ۴۶). آن «طرح» نخستین از یک «تصویر» یا منظره، یعنی «خاموشیِ جنگل»، «خردی سنگچین» و «سردی خاکستر» که همه از حضور طبیعت پیرامون رنگ می‌گیرند، چنان هماهنگی‌ای با درون شاعر می‌یابند که شعر و شاعر را در پیوندی ارگانیک، تصویرگرِ نقش «ناهمرنگی»ها می‌سازند؛ به‌ویژه اینکه واژگان «سرد» و «سنگ» جهت بیان روزهای تیره‌شدهٔ شاعر مانند نُت یا کلید رابطه تکرار می‌شود: *روز شیرینم که با من آتشی داشت/ نقش ناهمرنگ گردیده/ سرد گشته، سنگ گردیده.* در پایان، شعر با تکرار سه سطرِ آغازین بسته می‌شود؛ یعنی این منظره مانند محیط دایره‌ای شعر یا فضای اندوهگین آن را دربرمی‌گیرد و به آن سنگینیِ بیشتری می‌دهد (فلکی، ۱۳۷۳: ۱۲۵).

با توجه به نظر لیکاف و جانسون، مفاهیم تجربی در قالب کلماتی مانند «اجاق، خاکستر سرد»، «جنگل خاموش»، و «سنگچینی خرد» نهفته است که همهٔ ما آن‌ها را به‌نوعی تجربه

کرده‌ایم. بنابراین، آن‌ها بر اساس ذهن ما (خواننده) سازمان‌دهی می‌شوند و تصوراتی انتزاعی می‌آفرینند و این همان مقوله‌ای است که نویسنده یا هنرمند قبلاً به آن رسیده بود.

نیما در شعر «شب‌پا» مرد فقیری را توصیف می‌کند که تا صبح باید از شالیزار در برابر هجوم حیوانات نگهبانی کند. گزش حشرات و صدای شغال‌ها و گرگ‌ها او را می‌آزارد. کودکان گرسنه‌اش بدون مادر در کومه هستند و انتظار او را می‌کشند. در هنگام کار، بارها وسوسه می‌شود که کار را رها کند و به کودکانش سرکشی کند و تمام این‌ها به جدال درونی و تک‌گویی‌هایش منتهی می‌شود. نیما نیز سکوت و آرامش سرگرفتهٔ شالیزار را به‌گونه‌ای وهم‌آلود توصیف می‌کند که حاکی از احوال جامعهٔ فرودستان و مهر سکوت بر لبشان است و گزیدگی‌های حشرات نیز نشان‌دهندهٔ عوامل استثمارگر جامعه. در این قطعه عاطفهٔ گره‌خورده با تخیل را به‌خوبی حس می‌کنیم:

لیک فکرش به سر می‌گذرد/ همچو مرغی که بگیرد پرواز/ هوس دانه‌اش از جا برده/ می‌دهد سوی بچه‌هاش آواز

و فکر (امری ذهنی) به کمک تصاویر محسوس و آشنا عینیت می‌یابد. اما شعاع‌های همین فکر او نیز برای عینیت یافتن به مرغی بدل می‌شود که شب‌ها دوست دارد از یافتن غذا برای بچه‌ها خبر ببرد؛ ولی وقتی به کومه می‌رود، از گرسنگی و بیماری بچه‌هایش باخبر می‌شود (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۰۰).

نیما در ادامه می‌گوید:

می‌دهد گاه به شاخ/ گاه می‌کوبد بر طبل، به چوب/ واندر آن تیرگی وحشت‌زا/ نه صدایی است به جز این کز اوست/ هول غالب همه‌چیزی مغلوب.

از نظر اخوان ثالث، در نگاه اول، شعر به‌نظر توصیفی ذهنی می‌نماید؛ ولی به‌زودی جلوه‌های عینی با طرح‌هایی خلاصه و کم‌خط و بعضی حرکات آشکار می‌شود. پس نیما می‌گوید:

می‌رود دوکی، این هیکل اوست./ می‌رود سایه‌ای، اینست گراز./ خواب‌آلوده، به چشمان خسته/ هر دمی با خود می‌گوید باز./ چه شب موذی و گرمی و دراز!

این شعر، توصیف کوتاه تمام حالات و حرکات مردی است در محیط تاریک و پرابهام جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و تجسمی از کائنات شب در جنگل (اخوان ثالث، ۱۳۵۷: ۲۸۰). درواقع، شب‌پا نمایندهٔ انسانی است در اجتماعی خفقان‌زده که نباید بخوابد. او باید همچنان به‌هوش و به‌گوش باشد و او کسی جز خود شاعر و شرایط اجتماعی‌اش نیست. او همواره باید مراقب اطرافش باشد و از طرفی حافظ کودکان و بستگانش، تا آسیب نبینند. به

این ترتیب، او با مردم جامعه همدردی می‌کند.

هر واژه با بار معنایی و حسیِ ویژه‌اش در کاربُرد متداول یا روزمره، بیانگر حالتی از موقعیت یک شیء، طبیعت یا زندگی است. واژهٔ «شب» تاریکی پس از غروب، فقدان خورشید، خواب و ماجراهای شبانه را به ذهن می‌رساند. ولی همین واژه می‌تواند در موقعیت دیگری قرار گیرد و نمود دیگری بیابد یا دنیای دیگری را تجسم کند. این مضامین به بیان استعاری منتهی می‌شود که در تلویحات مرتبط[۸] مستتر است. این مفهوم در نظریهٔ بلاک[۹] مطرح شده بود. او به وجود دو عنصر لفظی[۱۰] و استعاری اعتقاد داشت. از نظر بلاک، عنصر لفظی چارچوب[۱۱] و عنصر استعاری کانون[۱۲] نامیده می‌شود و بیان استعاری حاصل تعامل این دو عنصر است که به تلویحات مرتبط منتهی می‌شود و عنصر استعاری از عنصر لفظی تجلی می‌یابد (Blax, 1979: 53). برای همین ممکن است واژه‌ای در جایی یک مفهوم و در جای دیگر مفهوم دیگری داشته باشد. بنابراین، وقتی نیما می‌گوید: *شب است/ جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور* (۱۳۷۵: ۱۳۴)، در اینجا واژهٔ «شب» دیگر یک واژهٔ معمولی با بار معنایی صوری و عام‌یافته‌اش نیست که با کمیتی معین، موقعیتِ مشخص و شناخته‌شدهٔ پاره یا شکلی از طبیعت را به ذهن بیاورد. در این شعر، معنا و مفهوم و حتی شکل شب دگرگون می‌شود، از سدّ تکرار و عامیانگی درمی‌گذرد و درونی و ژرف می‌شود؛ به‌عبارت دیگر زندگی تازه‌ای می‌یابد. در اینجا واژهٔ شب را از دو منظر مادی و معنوی می‌توان سنجید. از منظر مادی، شب (و جهان با آن) به شکل یا هیئت آدمی مرده نمایان می‌شود و از دیدگاه روانی- اجتماعی، فضای تیرهٔ زندگی اجتماعیِ معینی یا حالتی از تنگنایی هستی و حتی مرگ را در خود نهفته دارد؛ یعنی شاعر به خلق یک موقعیت تازه از طبیعت یا شیئی یا به‌طور کلی هستی دست می‌یابد (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۱۳). این مضامین مصداق تلویحات مرتبط بلاک است.

نیما در مجموعهٔ ***ناقوس***، شعر «بخوان ای همسفر با من... » را این‌گونه آغاز می‌کند:

ره تاریک با پاهای من پیکار دارد/ به هر دم زیر پایم راه را با آب آلوده/ به سنگ آکنده و دشوار دارد/ به چشم پا ولی من را، خود را می‌سپارم./ جهان تا جنبشی دارد رود هر کس به راه خود/ عقاب پیر هم غرق است و مست اندر نگاه خود (۱۳۷۷: ۴۱).

در این بیت‌ها، شاعر شرایط حاکم بر جامعه را با راه تاریک گل‌آلود و سنگلاخی به‌تصویر می‌کشد که راه رفتن را برای سالک دشوار می‌کند؛ ولی بایست ادامه داد؛ چون هرکسی مشکلات خاص خودش را دارد. درواقع، نیما به‌جای اینکه به شیوهٔ صریح و مستقیم بگوید که

زندگی برای همه دشوار است، زندگی‌ای با راه تاریک، گل‌آلود و سنگلاخی را به تصویر می‌کشد که به‌ناچار باید از آن عبور کرد. او تصویری از زندگی را به خواننده نشان می‌دهد و او را اندرز می‌دهد که زندگی دشوار است. با این شیوه، اندرزش بر ذهن خواننده تأثیر بیشتری خواهد گذاشت و اثرش جاودانه و زیبا خواهد شد.

نیما در شعر «شب همه شب» به مسافری می‌ماند که در کنار جاده منتظر کاروانی است تا او را نجات دهد؛ ولی به‌ناچار با دیگران هم‌صدا شده است، بنابراین می‌گوید:

شب همه شب شکسته خواب به چشمم/ گوش بر زنگ کاروانستم/ با صداهای نیم‌زنده ز دور/ هم‌عنان گشته هم‌زبان هستم (نیما، ۱۳۷۵: ۵۱۷).

در این بیت‌ها، شاعر ناراحتی خود را با شبی تداعی می‌کند و خود را مسافری می‌داند که بر سر جاده منتظر کاروان است؛ ولی آن‌قدر منتظر مانده که به‌ناچار همرنگ جماعت شده است. همان‌طور که می‌بینید، شاعر می‌توانست ناراحتی خویش را از شرایط جامعه آشکارا توصیف کند؛ ولی قلم‌فرسایی می‌کند و با تداعی تصویر چنین زیبایی اوضاع جامعه را به خواننده تلقین می‌کند. بی‌تردید، شعر از درون واژه پدید می‌آید و واژه در شعر به حیاتی تازه دست می‌یابد؛ یعنی در یک نوع کُنش متقابل، شعر و واژه در ترازی همگون، جهان را و خود را دگرگون می‌کنند. درست است که تصویر از درون واژه یا زبان موجودیت می‌یابد؛ ولی به گمان نگارنده، باید بین انواع حرکت‌های زبانی و تصویر تفاوتی قائل شد که برای سنجش شعر اهمیت دارد. به این پاره از شعر «هست شبِ» نیما توجه کنید:

با تنش گرم، بیابان دراز/ مرده را مانَد در گورش، تنگ/ به دلِ سوختهٔ من مانَد.

در این شعر، چند حادثه روی داده است. نخست اینکه با آرایهٔ کلامی که با هنجار زبانی تفاوت دارد، شعر آهنگین شده است؛ یعنی به‌جای اینکه با زبان هنجار یا با منطق نثر بگوید «بیابان دراز، مردهٔ در گور را می‌مانَد»، با دخالت در صرف و نحو جمله، زبان را آهنگین می‌کند. دیگر اینکه با ایجاد فاصله بین صفت (گرم و تنگ) و موصوف (تن و گور) و پیوند ضمیر متصل «ش» به موصوف (تنش، گرم و گورش، تنگ به‌جای تنِ گرمش و گور تنگش)، از عادت زبانی می‌گریزد (هستِ عینیِ زبان). این دو حادثه در زبان، باعث آشنایی‌زداییِ زبانی برای رسیدن به شعر شده است. در این حالت، زبان ابزار نیست؛ بلکه همچون گوهر شعر عمل می‌کند (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). این گفته‌ها متضمّن نظریهٔ بلاک است و رابطهٔ بین گور و تن، گرم و تنگ از تلویحات مرتبط به‌شمار می‌آید؛ چون ارتباط جدید بین آن‌ها مفهوم جدیدی آفریده است.

نیما در ادامه می‌گوید:

هست شب، همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.

در این تراکم شب و تاریکی و تشخص شب همچون تنی ورم‌کرده و توأم با هوای گرم و تاریک، طبیعی است که هیچ گمشده‌ای راهش را نمی‌بیند و یا راه بیرون شدن از این شب و هوای گرم را نمی‌تواند پیدا کند. گمشده هر کسی است که با این هوا و این شب نمی‌تواند سازگار باشد و تلاش برای تغییر یا خروج از آن را وظیفهٔ خود می‌داند؛ اما از هر طرف که می‌رود و به هر طرف که می‌نگرد، با تن ورم‌کردهٔ شب مواجه می‌شود. پیدا نبودن راه و گرمی مداوم و نیز گمشده‌ای که در آن راه به جایی نمی‌برد، تصویری از بیابان گرم و دراز را در شب تاریک برای شاعر تداعی می‌کند که خود در آن با دل سوخته و تن خسته و تب‌زده گرفتار شده است و راه به جایی نمی‌برد. بند سوم شعر با تأکید بر جملهٔ «هست شب» برخلاف دو بند قبلی آغاز نمی‌شود، با وصف بیابان شروع می‌شود و با تأکید بر جملهٔ «هست شب» پایان می‌پذیرد. به این ترتیب، شعری که با جملهٔ خبری و هشداردهنده و افشاکنندهٔ «هست شب» آغاز می‌شود، با تکرار مضاعف همین جمله بسته می‌شود. این تکرار نشانه‌ای غیرزبانی هم هست دال بر تداوم پایان‌ناپذیر شبی که همواره بر محیط حاکم است و با گذشت زمان نه‌تنها ضعیف و سست نشده؛ بلکه پایه‌های استقرار آن استوارتر شده است:

با تنش گرم بیابان دراز/ مرده را ماند در گورش تنگ/ به دل سوختهٔ من ماند/ به تنم خسته که می‌سوزد از هیبت تب!/ هست شب، آری شب.

چنان که دیده می‌شود، «خاک رنگ رخ باخته» در بند اول، در اینجا به بیابان گرم و دراز تبدیل می‌شود که مانند مرده‌ای در گور تنگ شب خفته است. بنابراین امیدی نیست که این مرده جنبشی کند و از گور تنگش بیرون بیاید. ترس و رنگ‌پریدگی خاک که در بند اول بر زنده بودن دلالت داشت و احتمال تغییر و بازگشت رنگ و روی خاک، در اینجا به بیابان گرم و دراز و مرده‌ای تبدیل شده است که نه امید به تحول و زندگی در آن هست و نه امکان راه پیدا کردن و خروج از آن. شاعر در اینجا میان خود و این محیط بیابانی‌شده و گرم و دراز و مرده نوعی شباهت می‌یابد که ناشی از حساسیت و همدلی به این محیط و تأثر از آن است. دل سوخته و تن خسته و تب‌زدهٔ شاعر صفت این بیابان دراز و گرم نیز است؛ چرا که تا شب هست، خستگی، تب‌زدگی، مردگی نیز وجود دارد و آدم‌ها و محیط هریک انعکاس دیگری‌اند (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۴۳۰).

عامل دیگری هم وجود دارد که در ارتقای یک نوشته به شعر نقش مهم و گاه تعیین‌کننده‌ای ایفا می‌کند. این عامل یا حادثهٔ سوم (که حادثه‌های کوچک دیگری را نیز می‌تواند در خود بپروراند) از طریق رابطهٔ تازه و دگرگون بین چیزها پدید می‌آید. برای مثال در همین شعر، بین «بیابان»، «مرده» و «دل» رابطهٔ تازه‌ای ایجاد شده که پیش از پدیداریِ این شعر وجود نداشته است. رابطه‌ای که هیچ منطق بیرونی را نمی‌پذیرد؛ ولی از همجواری اشیاء بیرونی هستی یافته است. این رابطهٔ تازه و دگرگون یکی از مقوله‌های استعارهٔ شناختی در زیباشناختی است که طی آن، زبان‌شناسی شناختی به شناخت[۱۳] و معنا سوق یافت. با نظر به این مقوله، گیررتس به معنا و شناخت صحه گذاشت و معنا را نخستین پدیدهٔ زبانی معرفی کرد (Geeraerts, 1995: 25). طبق این شرایط، شاعر مانند دانشمند به کشف رابطه دست نیافته است؛ زیرا هیچ پیوند قانونمند و مادی بین بیابان و مرده یا بیابان و دل وجود ندارد تا کشف شود. شاعر با ایجاد پیوندی نوین بین دو عنصر بیرونی یا با قراردادنِ یک شیئی در موقعیت یا فضایی دیگرگون، دست به آفرینش می‌زند تا به معنایی جدید دست یابد. در این پیوند تازه، دیگر «بیابان» و «مرده» همان بیابان و مردهٔ معمولی نیستند؛ بلکه هرکدام در همونِدی با دیگری است که موجودیت می‌یابد. پیش از آفرینش این رابطه توسط شاعر، بیابان و مرده یا بیابان و دل هرکدام جداگانه و مستقل از هم موجودیت می‌یافتند؛ ولی با پیدایش این رابطه و قرار گرفتن در موقعیتی دیگرگون، یکی بدون دیگری نمی‌تواند زندگی یابد. «بیابان» در اینجا، دیگر بیابان معمولی نیست؛ مرده‌ای در گور یا دل سوختهٔ شاعر است؛ یعنی بیابان از بارِ معنایی- حسیِ رایج فراترمی‌رود و در موقعیتی دیگر، معنا و حسی دیگر می‌یابد. به‌عبارت دیگر، در پیوند معنوی- روانیِ دو شیئی یا وجود در شعر است که موقعیت تازه‌شان حق زیست می‌یابد و جاودانه می‌شود (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۴۱). شاعر با ایجاد این رابطه، تصویری می‌آفریند و آن را در برابر چشمان خواننده می‌گذارد تا خواننده بیشتر تحت‌تأثیر شرایط قرار گیرد.

در جای دیگر نیما در شعر «برف» می‌گوید:

زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند/ قرمزی رنگ نینداخته است/ بی‌خودی بر دیوار./ صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما/ «وازنا» پیدا نیست گرتهٔ روشنی مردهٔ برفی همه کارش آشوب/ بر سر شیشهٔ هر پنجره بگرفته قرار/ وازنا پیدا نیست (نیما، ۱۳۶۲: ۵۱۳).

این پارهٔ اول شعر است که به‌طور دقیق بیان همان تجربهٔ واقعی است که دربارهٔ آن سخن گفتم. چنان که دیده می‌شود، کلمهٔ «زرد»- که صفت است- بدون آنکه قبلاً با موصوف خود

آمده باشد- که فرض کنیم جانشین اسمی شده- با پسوند «ها» جمع بسته شده است. اما همین جمع خلاف قیاس در پیوند با معنای نهفته در آن بی‌وجه و ناهنجار نیست؛ چون ضمن حفظ ابهام شعر، خواننده را هم به تأمل دعوت می‌کند و هم به قرار گرفتن در طیف تجربهٔ شاعر کمک می‌کند. چنان که کلمهٔ «بی‌خود» نیز با آنکه عامیانه است، همراه با اسامی محلی «ازاکو» و «وازنا»، هم محیط روستایی و مردمی را بهتر و رساتر تصویر می‌کند و هم صمیمیت شاعر را. ترکیب «برفی همه کارش آشوب» به‌جای بوران یا برف همراه با باد، کمک می‌کند تا هم انقلاب و هم هرج و مرج زاییدهٔ آن- که سبب عدم شناخت درست و سنجیدهٔ امور و حوادث و تاریک شدن چشم‌انداز می‌شود- در ذهن خواننده تداعی شود. وجود قافیه در کلمات «دیوار» و «قرار» سبب پیوند مصراع‌های مربوط و معانی آن‌ها در ذهن خواننده می‌شود. از این راه «شیشهٔ برف‌گرفته» با «دیوار» که مانع دید و جست‌وجوست، پیوند معنایی و ماهیتی پیدا می‌کند. وجود همین موانع دید است که هم سبب تردید شاعر به اخباری می‌شود که شاعر از زبان موافقان و مخالفان می‌شنود و هم سبب ناهشیاری بیشتر مردم که به جان هم بیفتند و هر گروه عقیده و نظر خود را درست‌تر بدانند. این شک و تردید نیما را به واقعیت این انقلاب‌ها- چنان که از زبان موافقان توصیف می‌شود- در بعضی از نوشته‌ها و شعرهای او نیز می‌توان دریافت. آنچه می‌توان به تأمل و از میان خبرهای ضدّ و نقیض دریافت، این است که گروه‌های مخالف در جنگی با یکدیگر درگیر شده‌اند و هر گروه در نابودی طرف مقابل می‌کوشد؛ اما همهٔ آنان غافل و ناهشیارند؛ چون امکان دست‌یابی به حقیقت برای هیچ‌کدام میسر نیست. ناهمواری و خشونت آنان ناشی از تعصب کورکورانه‌شان به عقیده‌ای است که جذب آن شده‌اند. هر گروهی فریفتهٔ قول و قرارهای کس یا کسان دیگری شده‌اند و بهروزی را در از میان برداشتن کسانی می‌بینند که با آنان هم‌عقیده نیستند. این دشمنی‌ها در هر گوشه‌ای از دنیا به بهانه‌های ظاهرفریب برپاست و از این راه روزِ دنیایی را که مانند مهمانخانه‌ای مهمان‌کش سرانجام همهٔ انسان‌ها و مهمان‌هایش را می‌کشد، مثل شب تاریک کرده است. مهمانخانه‌ای که در ظلمت، بی‌عدالتی و جنگ و خون‌ریزی فرورفته و گویی همهٔ این تیرگی‌ها ناشی از عدم‌اطلاع درست و درنتیجه بی‌خبری از حقیقت است (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۷۵).

۶. اشتراک عینی در برخی شعرهای شاملو

رویکرد به عناصر بیرونی و ایجاد رابطه بین آن‌ها در شعر شاملو هم ادامه می‌یابد. شاملو

نیز به دنبال آفریدن نوعی شعر شهری است. البته، او هم از کوهستان و جنگل و دریا دور نیست؛ ولی او شاعر را به شهر می‌برد و می‌خواهد آنچه را که در شهر هست ببیند. بدین ترتیب، گامی برمی‌دارد به‌سوی مدرن کردن شعری که به‌وسیلهٔ نیما آغاز شده بود. او شعر را به زندگی امروز نزدیک‌تر می‌کند و زندگی امروز شهری را تصویرگری می‌کند (براهنی، ۱۳۷۱: ۸۷۶). شعر او نوسان‌های گوناگون اجتماع ماست که زبان و بیانی تصویری دارد. در مجموعهٔ ***هوای تازه*** خود را در مسیر شعر جدید فارسی قرار می‌دهد. او در این کتاب تأثیر نیما را می‌پذیرد. دل‌مجموعهٔ ***باغ آینه*** نتیجهٔ گفته‌های اجتماعی، شعری و ادبی شاعر است. او در اشعارش سالکی است که در شب به‌سوی ظلمت راه می‌زند و می‌ماند و یا از سیاهی جنگل به‌سوی نور فریاد می‌کشد. ولی زمین جاودانه مثل شبی پرستاره مانده است؛ زیرا یاران ناشناختهٔ او به خاک و خون غلتیده‌اند و شاعر، بی‌آنکه گناهی داشته باشد، در زندان افتاده است و در غمخانهٔ خود، بی‌آنکه نقشه‌ای داشته باشد، گام برمی‌دارد. برای نمونه، در شعر «درآمیختن» (ابراهیم در آتش) شاعر می‌کوشد دو طرف معادلهٔ تصویر را طوری به‌هم بپیوندد که به نتیجهٔ معینی برسد (تصویر اثباتی):

مجال/ بی‌رحمانه اندک بود و/ واقعه/ سخت/ نامنتظر/ از بهار/ حظّ تماشایی نچشیدیم/ که قفس/ باغ را پژمرده می‌کند./ از آفتاب/ چنان بُریده خواهم شد/ که لب از بوسهٔ ناسیراب

(شاملو، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

در این شعر سخن از زندگی حسرت‌بار و ناسیراب شاعر یا انسان‌هایی نظیر شاعر است که از «بهار» لذتی نبرده‌اند. به بیان دیگر، شاعر از آزادی و لذت واقعی از نعمت‌های زندگی بی‌نصیب مانده است و برای اینکه دست‌کم پس از مرگ به آزادی دست یابد، می‌خواهد او را برهنه در خاک کنند تا عاشقانه و آزادانه با خاک درآمیزد. شاملو این خواست را در شعر دیگری نیز به‌صراحت بیان می‌کند، آنجا که می‌گوید: «*خوشا اگر نه رها زیستن، مردن به رهایی شبانه- آیدا، درخت و...*». اما نوع رابطه‌های تصویری بر پایهٔ همان معادلهٔ دوسوی عناصر برای اثبات موضوع یا نکته‌ای است. شاعر در بند نخست از کوتاهی عمر می‌گوید و اینکه ممکن است «واقعه»‌ای او را ناگاه از زندگی برباید که مفهوم کشته شدن را دارد. بعد برای اثبات لذت نبردن از زندگی (نچشیدن حظّ تماشایی از بهار)، «قفس» (تمثیل بند و محدودیت) را در برابر «بهار» (تمثیل زندگی مطلوب) می‌نهد و باز برای بهره نبردن از مایه‌های حیات مثال دیگری می‌آورد (و می‌دانیم که تمثیل و مثال برای اثبات چیزها کارکرد دارند)؛ یعنی برای اثبات بریده شدن از نعمت آفتاب (تمثیل گرما و درخشش یا هرآنچه به

زندگی نور می‌بخشد در برابر سرما و تاریکی) مثالِ بریده شدنِ لب از بوسه‌ای ناتمام یا ناسیراب را می‌آورد (چنان بریده خواهم شد...). در بند آخر، حتی آنجا که تقاضای برهنه در خاک شدن را مطرح می‌کند، بازهم برای اثبات نوع آمیزش، نماز در برابر عشق را مثال می‌آورد (بدان‌گونه که عشق را نماز می‌بریم) (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۴۸). در اینجا او به رابطه‌ای تازه رسیده است. این رابطه دربردارندهٔ تلویحات مرتبط بلاک است. برای مثال، لذت نبردن از زندگی در نچشیدن حظّ تماشایی بهار نهفته است و یا مصداق دور شدن از گرما و درخشش در قالب بریده شدن از نعمت آفتاب تداعی شده است. این عبارت‌های غیرمستقیم گویای حال و روز خود شاعر و شرایط زندگی‌اش است و همدردی او با مردم جامعه‌اش.

درجای دیگر، شاملو در قطعهٔ «رانده» این‌چنین می‌گوید:

دست بردار از این هیکل غم/ که ز ویرانی خویشت آباد/ دست بردار که تاریکم و سرد/ چون فرومرده چراغ از دم باد... .

شاعر در اینجا غمگینی و ناتوانی خود را از شرایط جامعه توصیف می‌کند. او غم را آن‌قدر هنگفت می‌داند که به انسانی مبدل شده و تمام وجود شاعر را دربرگرفته است و آن‌قدر او را ناتوان کرده که مانند شعلهٔ چراغی در برابر باد در آستانهٔ خاموشی است. درواقع، شاعر به‌جای اینکه بگوید من از غم و غصهٔ شرایط حاکم بر اجتماع اندوهگینم، ناراحتی‌اش را به این شیوه بیان می‌کند.

شاملو در «گل کو» می‌گوید:

پنجه می‌ساید بر شیشهٔ در/ شاخ یک پیچک خشک/ از هراسی که ز جایش نرباید طوفان... (۱۳۸۰: ۱۱۰).

در این قطعه، شاملو پیچک خشک را جاندار انگاشته است؛ پیچکی که مقاوم ایستاده تا طوفان آن را برنکند. دو نکتهٔ مهم در این قطعه مطرح است: یکی پایداری و مردانگی و بی‌پروایی که لحنی حماسی را پدید آورده است و دیگری رقّت عواطف و احساس شاعرانه که اقتضای نرمی و دلنوازی را دارد. به‌عبارتی، این پیچک یادآور خود شاعر است که باید خودش را در برابر شرایط متخاصم جامعه‌اش حفظ کند و این توصیف‌ها بر ذهن خواننده تأثیر بیشتری خواهد داشت؛ به این ترتیب است که اثری جاودانه، و دارای ارزش زیباشناسانه‌ای می‌شود.

این تصور در شعر «سخنی نیست» به‌گونه‌ای دیگر نمایان می‌شود. شاملو در این شعر وحشت و ترس حاکم بر جامعه را به این شکل توصیف می‌کند:

پشت درهای فروبسته/ شب از دشنه و دشمن پر/ به کج‌اندیشی/ خاموش/ نشسته است./

بام‌های زیر فشار شب/ کج/ کوچه/ از آمد و رفت شب بدچشم سمج (همان: ۴۲۵).

به قول حقوقی:

> وحشتِ در شبی پر از دشنه و دشمن تداعی شده است. او با اشاره به خستگی کوچه در حقیقت خستگی خود را نشان می‌دهد، آن‌هم در شبی تهی از عابر، شبی با درهای فروبسته که از نظر شاملو هیچ‌گاه عاری از انسان نبوده است (۱۳۷۸: ۳۰۶).

در این خطوط، شاملو مانند نیما ترس و وحشت حاکم بر جامعه را در قالب «کوچه‌های خالی از عابر»، «بام‌های زیر فشار شب کج»، «شب از دشنه و دشمن پر» یا «شب بدچشم و سمج» تداعی می‌کند؛ به این ترتیب او از اشتراک عینی بهره برده است. به‌عبارت دیگر، این خطوط متضمّن نظریهٔ بلاک و گیررتس است؛ زیرا ترکیب این کلمات مفاهیم جدیدی آفریده است و از تلویحات مرتبط به‌شمار می‌آید؛ چون هیچ‌کس تا به حال «بام‌های زیر فشار شب کج» و یا «شب از دشنه و دشمن پر» را ندیده است.

این نوع رویکرد به طبیعت که می‌تواند وصف طبیعت را هم دربربگیرد، اغلب با بخشیدن صفت انسانی به آن، برای ارجاع به واقعیتی انسانی یا اجتماعی کاربرد دارد که در شعر شاملو نیز تداوم می‌یابد. برای مثال در شعر «طرح»:

شب/ با گلوی خونین/ خوانده‌ست/ دیرگاه./ دریا نشسته سرد./ یک شاخه/ در سیاهیِ جنگل/ به‌سوی نور/ فریاد می‌کشد (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

دادن صفت یا اعمال انسانی به طبیعت (خواندن شب، نشستن دریا، فریاد زدن شاخه)، فقط برای بیان حضور شب اجتماعی و نیاز به روشنایی یا رهایی انسان انجام می‌گیرد؛ یعنی شب، دریا یا شاخه به‌عنوان وجودی مستقل حرکت ندارند؛ بلکه برای ارجاع به واقعیتی دیگر وسیله شده‌اند (فلکی، ۱۳۸۰: ۱۵۹).

از سوی دیگر، شاملو در شعر «مرثیه» می‌گوید:

در چارچوب شکستهٔ پنجره‌ای/ که آسمان ابرآلوده را/ قابی کهنه می‌گیرد./ به انتظار تصویر تو/ این دفتر خالی/ تا چند/ تا چند/ ورق خواهد خورد (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۰۲).

> طبیعی است که کلمهٔ «قاب» کلمهٔ «تصویر» را به ذهن متبادر می‌کند و کلمهٔ «تصویر» «دفتر» را و «دفتر» «ورق خوردن» را و از مجموع این‌ها، با توجه به تصویر گذشت زمان، صفت «خالی» برای «دفتر» تداعی می‌شود. مفهوم روزهای «بی او» روزهای خالی و پوچ را درنظر می‌آورد و «ورق خوردن» گذشت ایام را نشان می‌دهد؛ ورق خوردن دفتر خالی برای یافتن تصویر او (حقوقی، ۱۳۷۸: ۳۳۰).

همان‌طور که مشاهده کردید، شاعر به‌جای اینکه مستقیم بگوید در جست‌وجوی گمشده‌اش

است، کلمه‌ها و تعبیرهایی به‌کار می‌برد و تصاویری خلق می‌کند تا خواننده را به جست‌وجویی ذهنی وادارد. بنابراین، می‌توان گفت او در این خطوط از اشتراک عینی بهره برده است. از طرفی همهٔ ما کلماتی مانند «قاب»، «دفتر»، «ورق زدن» و غیره را تجربه کرده‌ایم و این ما هستیم که با خلق ارتباطی تازه میان کلمات، به مفهوم انتزاعی استعاری می‌رسیم. این مضامین در قالب نظریهٔ لیکاف و جانسون نهفته است. به این ترتیب، اثر ادبی قوّت نفوذ بیشتری در ذهن خواننده پیدا خواهد کرد و خود اثر به‌تنهایی لب به سخن می‌گشاید.

در جای دیگر شاملو در شعر «وصل» می‌گوید:

در برابر بیکرانی‌ی ـ ساکن/ جنبشِ کوچک ـ گل برگ/ به پروانه‌یی مانند بود./ زمان، با گام شتاب‌ناک برخاست/ و در سرگردانی/ یله شد./ در باغستان خشک/ معجزهٔ وصل/ بهاری کرد (شاملو، ۱۳۸۰: ۴۴۰).

شاملو در این شعر، زمستان باغی را به‌تصویر کشیده است؛ باغی که آن‌قدر سرد و مسکوت است که حتی اولین جنبش‌های یک گلبرگ بهاری در آن نمایان است؛ گلبرگی که به پروانه‌ای می‌ماند. او می‌توانست بگوید اواخر زمستان است و باغ بی‌صبرانه منتظر بهار؛ ولی این مفهوم را در قالب تصاویری آفریده است. او در هیچ جای شعر از کلمهٔ زمستان استفاده نکرده؛ بلکه زمستان را با بیکرانگی ساکن به‌تصویر کشیده است. سکونی که جنبش یک گلبرگ در آن به‌خوبی نمایان می‌شود تا بعد با شتابی زایدالوصف به بهاری منتهی شود که باغ منتظر آن است؛ بنابراین می‌توان گفت شاملو در این اشعار به‌نوعی از اشتراک عینی استفاده کرده است. به‌عبارتی، «بیکرانگی ساکن» و «جنبش کوچک گلبرگ» ترکیب جدیدی آفریده است؛ ترکیبی که فقط خود شاعر یارای خلق آن را دارد. پس این پیوند تازهٔ کلمات بیان لفظی را به بیان استعاری و تلویحات مرتبط با آن مبدل کرده است که در فلسفهٔ لیکاف و جانسون نمود دارد.

۷. نتیجه‌گیری

هرچه انسان مدرن‌تر می‌شود، کمتر با دیگران ارتباط برقرار می‌کند؛ درنتیجه در ادبیات مدرنیزم و پسامدرنیزم، شوق هنرمندان- چه در ادبیات نوشتاری و چه در ادبیات نمایشی- به ابهام‌گویی افزایش یافته است. اشتراک عینی نوعی ابهام هنری است که با از بین بردن رابطهٔ پیشین بین اشیاء در پیوند تازهٔ خود، معنای واقعی یا پیشین خود را از دست می‌دهند و به زبان تازه‌ای بدل می‌شوند. در این حالت، دیگر واژه حامل معنای خود نیست؛ بلکه وسیله‌ای است برای نمایش مفاهیم دیگر که از ارتباطی نوین پدید آمده‌اند. فهم این‌ها چالش خواننده را می‌طلبد و چالش،

لذیذترین میوهٔ هنر بوده و هست. اشتراک عینی فنی است که بیشتر توسط شاعران هم‌عصر مورد استفاده قرار گرفته است تا خوانندگان را به تأمل بیشتر در آثارشان فراخوانند.

همان‌طور که دیدیم، این دو شاعر نیز هم‌عصر بودند. شاملو غرق در واقعیت‌های زمانه است. او در بند رستگاریِ جان و تن انسان‌های دردمندی است که صادقانه رنج می‌برند و خاموش‌اند. او می‌خواهد آینهٔ شعرش بازتاب ناله‌ها و مویه‌های پریشانگر آن‌ها باشد و در اینجا عشق- عشق به زندگانی- می‌خواهد از هجوم اهریمنی بی‌ایمانی جلوگیری کند. نیما نیز چنین مسلکی را در سرایش اشعارش پیموده است. او استبداد حاکم بر جامعه را به‌تصویر می‌کشد و انسان‌هایی که امید به رهایی دارند. تصاویر شعر نیما بیشتر به جامعه و خود نیما برمی‌گردد. آنچه در شعرهای شاملو و نیما به‌خوبی نمایان است، شرایط تلخ اجتماعی و خفقانی است که بر جامعه سیطره دارد. این شرایط آن‌قدر خفقان‌آور است که شاعرانی مانند شاملو و نیما را به انزوا کشانده و آن‌ها را دردمند اوضاع سیاسی حاکم بر جامعه ساخته است؛ اوضاع سیاسی‌ای که آن‌ها را از مخالفت آشکار باز داشته و تنها راه ابراز احساسات و عواطفشان، اشعاری است که به شکل عینی مفاهیمی را به خواننده القا می‌کند. مفاهیمی که شرح‌حال مردم زمانشان است و به‌نوعی ابراز همدردی با آن‌ها. اما این مفاهیم به‌گونه‌ای است که هرکسی را یارای درک آن‌ها نیست و فقط اهالی ادب و هنر می‌توانند این مفاهیم را درک کنند. در این راه، نیما و شاملو از صنایع ادبی خاصی مانند استعاره، تشخیص، سمبل و غیره بهره برده‌اند تا مضامین عمیق ذهنی‌شان را تداعی کنند و مخالفت خویش را از شرایط حاکم بر جامعه آشکار کنند. آن‌ها به‌خوبی از عهدهٔ این مقوله برآمده‌اند. برای مثال، نیما کلمات و عبارت‌ها را به شیوه‌ای نوین کنار هم قرار می‌دهد تا به خلق مضامین و مفاهیم جدید برآید. شاملو نیز با کمک تشخیص، از عناصر طبیعت یاری می‌طلبد تا به مصادیقی شگرف برسد و استقامت مردم و شرایط سخت اجتماعی را به تصویر بکشد و به‌نوعی با مردم اجتماعش همدردی کند و این، یکی از مصادیق شعر نو امروز است. شعر نو امروز شعر هماهنگی و تناسب و وحدت کلمات و سطرها و بندهاست و فقط شاعرانی که دارای ذهنیتی منسجم‌اند، به ایجاد این هماهنگی توفیق خواهند یافت. نیما نیز از این دسته شاعران است و عقیده دارد که مهم‌ترین کارها در خلق اثر هنری این است که احوال و امور مورد اعتنای خود را از دریچهٔ بینش هنری خود برگزینیم و از طبیعت جدا کنیم. در این حال، آن‌ها خودشان خیلی بهتر و قوی‌تر از ما داد سخن می‌دهند. دخالت ما فقط همان نحوهٔ تلقی ما به آن است و نه بیشتر.

۷. پی‌نوشت‌ها

1. objective correlative
2. Washington Alliston
3. surrealists
4. imagists
5. Ezra Pound
6. Lakoff & Johnson
7. mataphoric mapping
8. associated implications
9. Blax
10. literal
11. frame
12. focus
13. cognition

۸. منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۵۷). ***بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج***. تهران: توکا.
- اخوان لنگرودی، مهدی (۱۳۷۴). ***یک هفته با احمد شاملو در اتریش***. تهران: مروارید.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). ***طلا در مس***. تهران: میثاق.
- پرویزی، خلیل (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی مسیح (ع) در شعر ادونیس و شاملو». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***. صص۵۲-۵۵.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). ***خانه‌ام ابری است***. تهران: سروش.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۸). ***مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران***. تهران: قطره.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). ***داستان دگردیسی، روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج***. تهران: نیلوفر.
- خادمی کولائی، مهدی (۱۳۸۳). «اسطوره‌های شعر نیما». ***پیک نور علوم انسانی*** (فصلنامهٔ دانشگاه پیام نور). ص۴۶.
- ـــــــــــــ (۱۳۸۶). «نمودهای اساطیری انبیا و آیین‌گذاران در شعر شاملو». ***پیک نور علوم انسانی***. ص۳۸.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۳۶). ***از رمانتیسم تا سورئالیسم***. تهران: آریا.

- ـــــــــــــــ (۱۳۷۳). ***نقد آثار احمد شاملو***. تهران: نشر آروین.

دهقانی، محمد (۱۳۷۸). ***پیش‌گامان نقد ادبی در ایران***. تهران: سخن.

- شاملو، احمد (۱۳۸۰). ***مجموعه اشعار***. چ۲. تهران: بامداد.

طاهری، علیرضا (۱۳۸۹). «جنبه‌های نمایشی اشعار احمد شاملو». ***مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز***. ص۲۸.

- عرب بافرانی، علیرضا (۱۳۸۹). «بررسی ماهیت و مفهوم درد ورنج در اشعار احمد شاملو». ***مطالعات و تحقیقات ادبی***. صص۱۳۵-۱۵۳.
- علوی‌مقدم، محمد (۱۳۸۹). «صور خیال در شعر نیما». ***مجلهٔ دانشگاه فردوسی مشهد***. صص۲۵-۳۶.
- فلکی، محمود (۱۳۷۳). ***نقد شعر نیما یوشیج***. تهران: مروارید.
- ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). ***نگاهی به شعر شاملو***. تهران: مروارید.
- قادری، فاطمه (۱۳۸۸). «زمینهٔ اجتماعی اشعار شاملو و ماغوط». ***ادبیات تطبیقی*** (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان). صص۱۰۹-۱۱۳.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۰). «نماد و خاستگاه آن در شعر نیما یوشیج». ***نشریهٔ علمی-پژوهشی، پژوهشنامهٔ زبان و ادبیات تطبیقی***. صص۴۳-۶۴.
- یوشیج، نیما (۱۳۷۵). ***کتاب دو نامه***. تهران: آگاه.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۷). ***ناقوس***. تهران: مروارید.
- ـــــــــــــــ (۱۳۴۸). ***تعریف و تبصره (و یادداشت‌های دیگر)***. تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۵). ***مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج***. تهران: نگاه.
- ـــــــــــــــ (۱۳۶۲). ***مجموعهٔ آثار (پیشین)***. تهران: امیرکبیر.
- Blax, M. (1979). "More about Metaphor" in A. Ortony (Ed.). *Metaphor & Thought*. Cambridge:Cambridge University Press. p. 53.
- Bressler, R. (2007). *Literary criticism: An Introduction to Theory and Practice*. New York: Englewood Cliffs.
- Geeraerts, D. (1995). *Cognitive Linguistics:Handbook of Pragmatics*.

Amsterdam: Benjamin Pub. Co.

- Lakoff, G. & M. Johnson (1980). *Metaphors We live by*. Chicago:Chicago University press.
- *Http://www. magiran. com/ppf/5833*. 2011/11/09
- *Http://www. magiran. com/ppf/5634*. 2011/11/10
- *Http://www. magiran. com/ppf/3DF8*. 2011/10/10

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی