تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما یوشیج، سهراب سپهری و شفیعی کدکنی

سید جواد زرقانی[1]

چکیده

شاعران فارسی زبان از قدیم با مظاهر و مناظر طبیعی انس و الفت فراوانی داشته‌اند. طرز تلقی آنها از طبیعت تابعی است از ذهنیت شاعرانه‌شان. گاهی استفادهٔ ابزاری مد نظرشان بوده و زمانی خود طبیعت ابژهٔ مهرورزی‌شان قرار گرفته‌است. زمانی، رویکرد توصیفی داشته اند و وقتی رویکرد استعاری، تمثیلی و یا سمبلیک. موضوع محوری مقاله حاضر بررسی تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما یوشیج، سهراب سپهری و م سرشک است. هر کدام از شاعران مذکور نمایندهٔ طیف گسترده‌ای از شاعران معاصر هستند و بنابراین نتایج حاصل را می‌توان به سطح گسترده‌تری تعمیم داد. نیما به سمبولیسم گرایش بیشتری دارد و در نوشتارهای منثورش تأکید دارد که شاعر باید عینیت‌گرا باشد. سپهری به سوررئالیسم تمایل بیشتری از خود نشان می‌دهد اما طرز برخوردش مبتنی بر محو شدن انسان در طبیعت است و م سرشک به استعاره، تشبیه و تشخیص علاقه بیشتری دارد. مقاله نشان خواهد داد که این سه ذهنیت متفاوت چگونه از عناصر طبیعی در صور خیال‌شان بهره گرفته‌اند. بررسی‌های آماری صورت گرفته نیز موضوعات را روشن‌تر می‌کند.

کلیدواژه‌ها: طبیعت، نیما یوشیج، سپهری، شفیعی‌کدکنی، عینیت، ذهنیت، صور خیال.

---

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم.

۱. درآمد

در شعر مدرن فارسی، طبیعت در کانون توجه بسیاری از شاعران قرار دارد. به گفته الیزابت درو «شعری که از طبیعت سخن بگوید، در همه اعصار مورد نظر شاعران است، اگر چه نوع آن به اختلاف ذوق هر دوره و حساسیت شاعران متفاوت است» (به نقل از شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱۸) تأثیر و بازتاب طبیعت بسته به نوع نگرش و تلاش‌های نوجویانه شاعران، تنوع وسیعی از تصاویر شعری را به نمایش می‌گذارد. ما به عنوان نمونه سه شاعر نوپرداز را برگزیدیم تا تجلی شاعرانه طبیعت را در شعر آنها بررسی نماییم: نیما یوشیج، شفیعی کدکنی و سهراب سپهری. هر کدام از آنها، نمایندهٔ یک گرایش خاص در شعر مدرن ایران هستند و بدین ترتیب نتایج حاصل از این مقاله را می‌توان به سطح گسترده‌تری تعمیم داد.

۲. بحث

قبل از بررسی طرز تلقی سه شاعر مذکور، لازم است دو مطلب را روشن کنیم. نخست، رسیدن به تعریف روشنی از تصویر و تخیل که یک سویهٔ مبحث ما را تشکیل می‌دهد و دیگر، مروری گذرا بر تفاوت نظرگاه شاعران سنتی و مدرن در مواجهه با طبیعت.

۲. ۱. تخیل/تصویر

خلاقیت در عالم هنر تا حدود بسیار زیادی نتیجهٔ اندیشیدن بر اساس تخیل است. منتقدان برای تخیل شاعرانه دو کارکرد اصلی ذکر کرده‌اند. یکی بیان شاعرانه معانی: «هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳) و دیگر، «قدرتی برای ترکیب پدیده‌های متضاد به کمک احساسات و ذهنیت شاعر» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۱) قدرت تخیل تا حدود زیادی بوسیله و با الهام از دنیای بیرون و بطور خاص طبیعت است که می‌تواند دو کارکرد فوق را محقق کند.

از طرف دیگر، تصویر شاعرانه، که نتیجهٔ تخیل خلّاق (creative imagination) است، در آثار ادبی بر دو نوع کلی است:

الف) تصاویری که حاصل خودآگاه شاعر/ مؤلف است و رابطهٔ دال و مدلول در فرآیند تصویرگری، مستقیم است. این گونه تصویرسازی را در آثار نویسندگان و شاعران واقع‌گرا (realist) بیشتر می‌توان سراغ جست.

ب) تصاویری که از پیوند میان دو یا چند چیز، که ظاهراً ارتباطی با یکدیگر ندارند، حاصل می‌گردد. خاستگاه روانی این تصاویر معمولاً ضمیر ناخودآگاه شاعر/ مؤلف

است. این نوع تصاویر چندمعنایی و مبهم هستند. بسیاری از غزلیات مولوی و حافظ و برخی اشعار شاعران معاصر چون نیما از این جمله‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۳-۱۶۰)

طبعاً تصاویر گروه دوم، به اعتبار برخورداری از ابهام هنری، به مراتب هنری‌تر از تصاویر دستهٔ نخست هستند. دیگر اینکه غالباً این گونه تصاویر نتیجهٔ تجربهٔ شعری خود هنرمند است و نوع اول قابلیت آن را دارد که از روی آثار دیگران اخذ و اقتباس شوند. «از آنجا که هر کسی در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژه خویش دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آنها که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیالهای شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند». (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱)

در همین موضوع مورد بحث ما، چه بسیار نمونه‌ها و ترکیباتی که توصیف طبیعت هستند اما تجربه شخصی شاعر در مواجهه با طبیعت نیستند. به تعبیر نیما، این گونه توصیفات در حکم مینیاتوری هستند که حالتی را می‌رسانند اما جزء جزء خصوصیات را نمی‌توانند تصویر کنند (به نقل از اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۹) بر این اساس، آن تصاویری از طبیعت دارای وجاهت و حیثیت هنری بیشتری است که اولاً نتیجهٔ مواجهه خود شاعر با طبیعت باشند و ثانیاً از سطح گزاره‌های خبری فراتر رفته و با کمک تخیل خلاق، بار معنایی یا صبغهٔ عاطفی شاعرانه به خود گرفته باشند.

۲. ۲. تفاوت نگرش شاعر سنتی و مدرن در مواجهه با طبیعت

نهضت فکری که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایران پدید آمد، اندیشمندان و روشنفکران ایرانی را با واقعیات جدید زندگی روبرو کرد و نظام ارزشی و زیبایی شناسی آنان را تغییر داد. این تحولات برون‌متنی، عاطفه و تخیل شعری را نیز دست خوش تغییر کرد و شعر مدرن جولانگاه تصاویری گردید که حاصل تجربه‌های متفاوت با قرون پیشین بود و پاره‌ای از این تجربیات شاعرانه در ارتباط با طبیعت شکل گرفت.

در شعر کهن، طبیعت با همه گستردگی‌اش، غالباً در خدمت اغراض دیگر شعری بود اما در نظر بسیاری از شاعران معاصر خود طبیعت ابژهٔ مهرورزی قرار گرفته است. نیما ویژگی اقلیمی را در شعر خود زنده کرد و به همان صورتی که در این سرزمین بود، تصویر کرد. (آژند، ۱۳۶۳: ۳۵۱) طبیعت در شعر شفیعی نیز همچون نیما، رنگ و صبغهٔ محلی دارد و تصاویر مناطق خشک کویر و محیط طبیعی استان خراسان در اشعار او

آشکارست. او با استفاده از تصاویر طبیعت تلاش می‌کند خواننده را با آمیزه‌ای از خاطرات خود و طبیعت عبوس خراسان آشنا سازد. مواجههٔ سهراب سپهری با طبیعت و انعکاس شرایط محیطی در شعرش کاملاً متفاوت با آن چیزی است که در شعر نیما و شفیعی مشاهده می‌کنیم. گویی او خواننده را در شعرش میهمان اقلیم ناشناخته‌ای می‌کند؛ اقلیمی غیر قابل دسترس مگر برای کسی که آن را تجربه کرده باشد.

پاره‌ای محققان معتقدند از منظر صور خیال، مواجهه شاعران با طبیعت به چهار شیوه است:

۱. توصیف شاعرانه عناصر طبیعت
۲. شخصیت بخشی به عناصرطبیعت
۳. سمبلیک کردن عناصر طبیعت
۴. از بین بردن فاصله میان انسان/ شاعر با طبیعت (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷۴)

سه مورد نخست کم و بیش در شعر کلاسیک تجربه شده اما قسم آخر مختص به شعر مدرن است.

۲. ۳. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما

نیما، شاعری است نواندیش که در بسیاری از موارد رویارویی با سنتهای شعری کهن را سرلوحه کار خود قرار می‌دهد. در انگاره او، که برگرفته از نگاه اومانیستهاست، طبیعت وجودی مستقل و گاه همدم انسان است. او ناچار است برای بیان این نوع نگاه، از نحوه مواجهه قدما با طبیعت، یعنی بهره جویی از اجزای طبیعت در خدمت اغراض دیگر فراتر رود.

بی شک یکی از وجوه برجستگی شعر نیما در ارتباط با طبیعت شکل می‌گیرد. از لحاظ عاطفی و تفکر، مضمون شعر او مستقیماً از زندگی و طبیعت مایه گرفته است و دلبستگی نزدیک او به طبیعت تا قرون اخیر در شعر پارسی بی سابقه بوده است. (آژند، ۱۳۶۳: ۳۵۰) شاعر یوش در یکی از نامه‌هایش بر رویکرد عاطفی به طبیعت تأکید می‌کند: «برای وصف فلان منظره که در نظرت مطبوع واقع شده است، اول طبیعت را نشان بده. پس از آن می‌توانی فکر کنی که به چه وسیله آن طبیعت را برای موثر واقع شدن، قوت و اقتدار بدهی و البته هیچ قوت و اقتدار در طبیعت وجود ندارد مگر اینکه بواسطه سرعت خیال و وسعت نظر تو وجود پیدا کند» (نیما، ۱۳۶۸: ۲۲۰) آنچه در طبیعت‌گرایی او در اکثر اشعارش رخ می‌نماید، ارائهٔ تصویری فردی، جزئی‌نگر و غیرکلیشه‌ای است.

۲. ۳. ۱. صورت خیالی تشبیه

شعر نیما از نظر تشبیه چندان غنی نیست. او در نامه‌ای به هدایت چنین می‌نویسد: «من نمی‌فهمم این تشبیه بنا بر چه فایده است. تشبیه یک نوع اتصال است. یک تقویت برای تأثیر بیشتر. گاهی نمی‌توان گفت زائد واقع شده‌است». (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۸۹) در واقع، نیما تشبیه را زمانی مفید می‌داند که شاعر را در ایجاد فضای مورد نظر کمک کند. به عنوان مثال، در منظومهٔ «سرباز فولادین» با استفاده از صورت بیانی تشبیه، فضای تیره و وهم‌آلودی را به تصویر می‌کشد که تأثیر شعر را در خواننده چند برابر می‌کند و در عین حال، عناصر تشبیه همه در خدمت موضوع شعر قرار می‌گیرند:

صبحی پلیدروی در این حین بر او گذشت
چونان که بر هر آمده زندانی‌ای بگشت
دل مرده و ملول , طبع جهان از آن
صبحی شکسته خاطر و چرکینه خورده‌ای
رنگ نشاط و جنبش از هر چه برده‌ای
چون قرصه‌ای ز یخ خورشید او به پیش
کور و کچل درخت در او توسری خوران (سرباز فولادین، مجموعه کامل، ص۱۳۵)

تا آنجا که به موضوع این مقاله مربوط می‌گردد، کل تشبیهات نیما که طبیعت در یکی از ارکان آن نقش اصلی را دارد، حدوداً ۹۲ مورد است. از این تعداد، ۶۷ مورد تشبیه حسی به حسی، ۱۰ مورد تشبیه اضافی، ۹ مورد تشبیه عقلی و ۶ مورد تشبیه مرکب است:

کوهها راست استاده بودند
دره‌ها همچو دزدان خمیده (افسانه , مجموعه کامل، ص۴۸)
بانگ بلند دلکش ناقوس
مانند مرغ ابر
کاندر فضای خامش مردابهای دور
آزاد می‌پرد
او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در
طنین او بجاست – (ناقوس , مجموعه کامل، ص۳۳۸)

آنطور که این آمار نشان می‌دهد ذهنیت تصویرساز او به تشبیه‌های حسی به حسی گرایش بسیار زیادی داشته‌است و تشبیه‌های عقلی در نظرش چندان مطبوع

نیفتاده‌است. این وضعیت ذهنی، کاملاً سازگاری دارد با بوطیقای مورد قبول نیما که گرایش شدیدی به عینیت‌گرایی (subjectivity) دارد تا ذهنیت‌گرایی (objectivity)

۲. ۳. ۲. صورت خیالی استعاره

بسامد استعاره‌ها نیز در شعر نیما خلاف چیزی است که خواننده در بدو امر انتظار دارد. مجموع استعاره‌های نیما در ارتباط با طبیعت، حدود ۸۳ مورد است که قریب به اکثر آن هم استعارهٔ مکنیه هستند:

صبحگاهان که بسته می‌ماند
ماهی آبنوس در زنجیر
دم طاووس پر می‌افشاند
روی این بام تن بشسته ز قیر – (خنده سرد، مجموعه کامل , ص۲۸۷)
در همین لحظه تاریک می‌شد
در افق , صورت ابر خونین – (افسانه , مجموعه کامل، ص۴۴)

در استعارهٔ مکنیه غالباً هر دو طرف تصویر حسی هستند. محققان استعارهٔ مکنیه را همان تشخیص (personification) به شمار آورده‌اند. یعنی شخصیت انسانی یا حیوانی بخشیدن به پدیده‌های بی جان. بنابراین، استعارهٔ مکنیه و تشخیص به قطب عینیت‌گرایی گرایش بیشتری دارند. قبلاً دیدیم که ذهنیت شاعرانه او به همین قطب متمایل است.

۲. ۳. ۳. صورت خیالی سمبل (symbol)

تاریخ سمبولیسم نشان می‌دهد که هر چیزی قابلیت آن را دارد که برخوردار از بار معنایی سمبولیک گردد. اشیاء طبیعی، دست ساخته‌های انسان یا حتی اشکال مجرد و در حقیقت تمام جهان یک سمبل بالقوه هستند (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۶۴) در کتاب‌های متعدد در ارتباط با سمبل تعاریف مختلفی ذکر شده‌است. غالباً نماد، سمبل و رمز به عنوان واژگان مترداف به کار می‌روند. رمز، چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم متعارف خود اشاره کند به شرطی که این اشاره مبنی بر قرارداد نباشد. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۲) این تعریف را برای نماد هم می‌توان ذکر کرد.

صورت بیانی سمبلیک، اساسی‌ترین شگرد بیانی نیماست. به نظر می‌رسد تجربه اندوزی او در قالب صورتهای بیانی پیش گفته، هر چند مبتکرانه و حاصل تجربهٔ

شخصی است، اما همهٔ آنها در حکم تجارب مقدماتی است برای رسیدن به این مرحله؛ یعنی مرحله‌ای که زمینهٔ غالب تصویرسازی در تصرف صورت بیانی سمبلیک باشد. به زعم وی، سمبل‌ها به شعر بُعد تازه می‌بخشند و آنچه خواننده و مخاطب را حیرت زده می‌کند و در برخوردش با شعر، وی را در برابر عظمتی قرار می‌دهد، سمبول و نماد است. (نیما، ۱۳۶۸: ۱۳۳-۱۳۴) تعداد، تنوع و کیفیت نمادپردازی در شعر وی چندان غلبه دارد که بی هیچ تردیدی، می‌توان و بلکه باید او را یک شاعر سمبلیست نامید.

تفاوت‌هایی میان سمبلیسم نیما و کارکرد «نماد» در شعر کلاسیک هم هست. یکی، مثلاً در مورد محیط اخذ مفردات نمادهاست. در شعر عرفانی کلاسیک، اشعار نمادین غالباً حاصل سکر و ناخوداگاهی و سخن غیب و مربوط به عالم علوی است ولی در شعر نیما مفردات نماد، بیشتر محیط پیرامون و زندگی معمول و در طبیعت است. اگر در شعر عطار سیمرغ، نماد وحدت وجود یا کمال مطلق است، در شعر نیما، «مرغ آمین» یا «مرغ مجسمه»، نمادی از پیرامون نیما است، از خود شاعر است. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۲۶ -۱۲۸):

داستان از درد می‌رانند مردم
در خیال استجابتهای روزانی
مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم
زیر باران نواهایی که می‌گویند:
«**باد رنج ناروای خلق را پایان**»
(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید) (مرغ آمین، مجموعه کامل، ص۴۹۲)

دیگر اینکه نمادهای شعر نیما غالباً شخصی و نتیجهٔ طبع خود اوست. در صورتی که در شعر کهن، بسیاری از نمادها تکراری و مبتذل شده بودند، مانند دریا، گل، زلف، بت، می‌و ... و سوم اینکه نمادهای نیما در طول یک شعر گسترده است ولی در ادب کلاسیک بیشتر یک کلمه است که به عنوان نماد واقع می‌شود.

در یک تقسیم‌بندی کلی، اشعار سمبلیک نیما را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد؛ اشعاری که ارتباط بین سطح عینی و ذهنی شعر خیلی مبهم و دور از ذهن نیست. در این موارد، توصیف به نحوی است که خواننده آشنا به شعر، معنا یا معانی مجازی ذهنی موجود در کلام را با استفاده از قرائن پنهان در کلام در می‌یابد. از جمله این شعرها می‌توان به «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «اندوهناک شب»، «شکسته پر»، «کینه شب»، «گندنا»، «آقا توکا»، «عود»، «مهتاب»، «در شب تیره»،

«مـرگ کـاکلی»، «مـاخ اولا»، «بـر فـراز دشـت»، «بـاد مـی‌گـردد»، «در شـب سـرد زمسـتانی»، «تـا صـبح‌دمـان»، «مـرغ شـب آویـز»، «مـرغ آمـین»، «داروگ»، «همـه شـب»، «در کنار رودخانه»، «برف» و «شب همه شب» اشاره کرد:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه.
گر چه می‌گویند: « می‌گریند روی ساحل نزدیک
سوگواران در میان سوگواران. »
قاصد روزان ابری، داروگ ! کی می‌رسد باران؟ (داروگ، مجموعه کامل، ص۵۰۴)

در برخی دیگر از اشـعار، ارتبـاط بـین سـطح عینـی و ذهنـی بـه حـداقل مـی‌رسـد و گـاه از بین می‌رود و شـعر از ابهـام بـالایی برخـوردار مـی‌گـردد. در ایـن گونـه اشـعار دیگـر در مـتن، پل ارتباطی وجود ندارد تا ما را بـه معنـای واقعـی رهنمـون باشـد. صـرفاً خواننـده مـی‌توانـد از طریـق اثـر، معنـای نهفتـه در ذهـن خـود را تحـت شـرایط روحـی و زمـانی تأویـل و بـه مقتضای سـاختار ذهنـی خـود کشـف کنـد. بـه همـین دلیـل هـر تـأویلی، تفسـیر روحـانی یـا ذهنـی و یـا فـردی از اثـر اسـت. (پورنامـداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۹) ایـن نـوع از شـعر مـبهم‌تـرین شـعرهای نیمـا هسـتند و از آن جملـه مـی‌تـوان از «گـل مهتـاب»، «لاشـخورها»، «خانـه سریویلی»، «جغدی پیـر»، «مـانلی»، «شـب قـورق»، «خـروس مـی‌خوانـد»، «شـاه کوهـان»، «هنوز از شـب»، «کـک کـی»، «پاسـها از شـب گذشـته» و ... نـام بـرد. سـمبل‌هـایی کـه در این نوع اشعار به کار مـی‌رونـد معمـولاً شخصـی هسـتند و بـرای کشـف معنـای آنهـا بایـد بـا ساخت زبانی و اندیشگی شاعر آشنایی پیدا کرد.

قوقولی قو ! خروس می‌خواند
ار درون نهفت خلوت ده
ازنشیب رهی که چون رگ خشک،
در تن مردگان دواند خون
می تند بر جدار سرد سحر
می تراود به هر سوی هامون.
با نوایش از او ره آمد پر
مژده می‌آورد به گوش آزاد ... (خروس می‌خواند، مجموعه کامل، ص۴۲۰)[۱]

۱. برای یکی از تفاسیر این شعر یه خانه‌ام ابری است ص۱۰۷ – ۱۱۰ مراجعه کنید.

در هر حال، چنان که اشاره شد، نمادها زمینهٔ غالب (dominant) شعر نیما را تشکیل می‌دهند و نمی‌توان برایشان آمار دقیقی ارائه داد. در اشعار نو وی، تقریباً تمام عناصر طبیعی، کم یا زیاد، کارکرد سمبلیک یافته‌اند. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که مفردات نمادها تقریباً همه جا از محیط طبیعت اخذ شده‌اند و ذهن تصویرساز او در نمادسازی شدیداً طبیعت گراست. اگر عناصر طبیعی را از دل ایماژهای شعر وی حذف کنیم، چندان چیزی باقی نخواهد ماند. جدول زیر صورتی از قضیه را نشان می‌دهد:

جدول شماره۱ – فراوانی عناصر طبیعت در تصویرگری نیما

نوع سمبل	پرندگان	شب	کوهستان و محیط زندگی	صبح	باد	دریا	موجودات خیالی	سایر	جمع کل
تعداد	۳۲	۵۱	۲۶	۲۳	۱۶	۱۷	۹	۲۴	۱۹۸

۲. ۴. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر سهراب سپهری

در شعر سهراب تمام مظاهر طبیعت از گل و گیاه، باران، صبح، شبنم و ... از زندگی صحبت می‌کنند. «کوه، دره، دشت و دریا و دیگر عوامل طبیعت کم و بیش همانگونه است که هزار سال پیش بود، ولی شاعر امروز همان کسی نیست که در هزارسال پیش می‌زیست. رابطه او با جهان بیرون و درون دگرگون شده، او در صورتی می‌تواند این رابطه را منعکس کند که سازمان شعری خود را با تجربه تازه آغاز کند» (دستغیب، ۱۳۷۱: ۳۶-۳۷)

آزردگی سهراب از زندگی ماشینی و شهری، نوع جهان‌بینی و دغدغه‌های درونی شاعر و نهایتاً «رهایی از هویت انسانی و محو شدن در دل طبیعت»، عواملی مؤثر بر طبیعت‌گرایی ویژه او هستند. تفاوت سهراب با دیگر شعرای طبیعت‌گرا به جهان‌بینی او بر می‌گردد که قائل به اتحاد انسان با طبیعت است و انسان را جزوی از طبیعت می‌داند. هر چند بین جهان‌بینی او و عرفان اسلامی شباهت‌های زیادی وجود دارد، لکن در عرفان ویژه او بلندپروازی عرفای اسلامی ما به چشم نمی‌آید. حس وحدت و یگانگی در جهان‌بینی او، یکی‌شدن با آن کل مطلق نیست، بلکه او می‌خواهد با هستی و طبیعت یکی شود. سپهری، عشق الهی را به نحوی مبهم در شعرش مطرح می‌کند و خداوند از نظر او، در طبیعت و زیبایی آن است که به چشم می‌آید. (عابدی، ۱۳۸۴: ۲۱۳)

از جمله آبشخورهای فکری اصلی او، عرفان بودایی و فلسفه شرق دور است. او به شکلی خاص‌تر همچون بودا در دل طبیعت به سیر و سلوک و ریاضت پرداخته و

سرانجام در درون آن به مرحله کشف و شهود رسیده است (عابدی، ۱۳۸۴: ۱۸۳) سهراب از بدو آشنایی‌اش با آیین بودا، اندیشه‌های او را به کار می‌گیرد و این آیین جزوی از اندام شعر او می‌شود به گونه‌ای که شعرش زبانی خاص و مستقل می‌یابد که ریشه در بینش چینی-ژاپنی از طبیعت دارد. (سیاهپوش، ۱۳۷۲: ۲۴)

در کلام سپهری منطق طبیعت از هم می‌پاشد و خیال شاعر از ابعاد طبیعی پدیده‌ها در می‌گذرد و به مرحله‌ای می‌رسد که شکل‌ها هویت خود را از دست می‌دهند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۳) البته باید به این نکته هم توجه کرد که فراوانی این گونه تصاویر گاه حالت تصنعی به شعر او داده‌است و فرصت عمیق شدن در عاطفه شعری را از خواننده می‌گیرد. سپهری در *ما هیچ، ما نگاه* از آن حال و هوای ساده طبیعی و در عین حال با نوعی تأملات عارفانه جدا شده و به نوعی کلی‌گویی بسیار انتزاعی می‌افتد و زبان شعر هم بسیار زمخت و ناهموار می‌شود. (سیاهپوش، ۱۳۷۲: ۲۶) در ادامه وضعیت و کیفیت استفاده از عناصر طبیعی را در شعر او بررسی خواهیم کرد.

۲. ۴. ۱. صورت خیالی تشبیه

سپهری در هشت کتاب حدود ۲۰۰ ترکیب تشبیهی آورده که مواد خام آنها تماماً از طبیعت اقتباس شده است. بنیاد تشبیهات او طبیعت‌مدار است. ما در جدول و نمودار زیر اجزای این تصاویر را استخراج کرده‌ایم و سعی می‌کنیم بر این اساس به تحلیلی از شعر او دست پیدا کنیم:

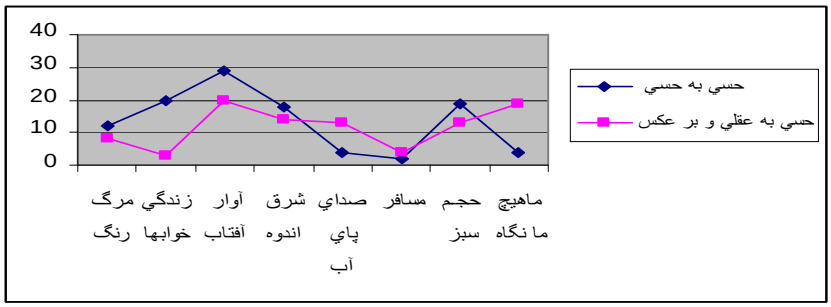
جدول شماره۲- عینیت‌گرایی تشبیه‌ها در هشت کتاب

	مرگ رنگ	زندگی خوابها	آوار آفتاب	شرق اندوه	صدای پای آب	مسافر	حجم سبز	ماهیچ ما نگاه	جمع کل
حسی به حسی	۱۲	۲۰	۲۹	۱۸	۴	۲	۱۹	۴	۱۰۸
حسی به عقلی و بر عکس	۸	۳	۲۰	۱۴	۱۳	۴	۱۳	۱۹	۹۲

مطابق جدول، از مجموع تشبیهات، در ۱۰۸ مورد، یعنی حدود ۵۴ درصد، هر دو طرف تشبیه حسی هستند. در ۹۲ مورد، یعنی حدوداً ۴۶ درصد، یک طرف تشبیه حسی است. این اختلاف معنادار نشان می‌دهد که ذهنیت تصویرساز سپهری، تا آنجا که به صورت بیانی تشبیه مربوط می‌گردد، کاملاً عینیت گراست و این بر خلاف چیزی است که عموماً در مورد سهراب سپهری پنداشته می‌شود. میتوان گفت، سپهری سعی دارد تا

طبیعت را بطور زنده و عینی وارد شعرش کند و استفاده فراوان از تشبیهاتی که دو طرف آن حسی هستند، تمهیدی زبانی است برای رسیدن به این هدف.

نمودار شماره۱ نوسان عینیت‌گرایی تشبیه‌ها در هشت کتاب



نوسان نمودار هم معنادار است. از *مرگ رنگ* تا *آوار آفتاب* تشبیهاتی که هر دو طرف آن حسی هستند سیر تصاعدی دارند و پس از آن سیر نزولی پیدا می‌کنند و در *حجم سبز* به عنوان آخرین مجموعه از سه گانهٔ معروف سهراب دوباره سیر محسوس‌گرایی صعودی می‌شود. *ما هیچ، ما نگاه*، مجموعه‌ای است که در معرض هجوم ویرانگر استعاره‌ها قرار گرفته است و به همان نسبت، تشبیهاتی که دو طرف آن محسوس هستند، به شدت تنزل پیدا می‌کنند.

۲. ۴. ۲. صورت خیالی استعاره

بررسی استعاره‌هایی که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند نیز نتایج جالبی را به همراه دارد. در *هشت کتاب* حدود ۱۳۷ ترکیب استعاری وجود دارد که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند. از این میان، ۱۲۷ مورد، یعنی ۹۲ درصد استعاره بالکنایه و ۱۱ مورد، یعنی حدود ۸ درصد، استعارهٔ مصرحه است. اختلاف این رقم‌ها معنادار است. قبلاً گفتیم که استعارهٔ مکنیه گرایش بیشتری به عینیت دارد. چون ذات این استعاره بر جاندار کردن و جان بخشیدن به موجودات بی جان است: عضوی از موجودی جاندار را به موجودی غیر جاندار نسبت می‌دهیم. در بررسی تشبیهات هم دیدیم که گرایش ذهنی سپهری به محسوسات بیشتر است. این استفاده از استعاره مکنیه متناسب است با استفادهٔ فراوان شاعر از تشبیهات حسی؛ هر دو به شدت عینی‌گرا هستند.

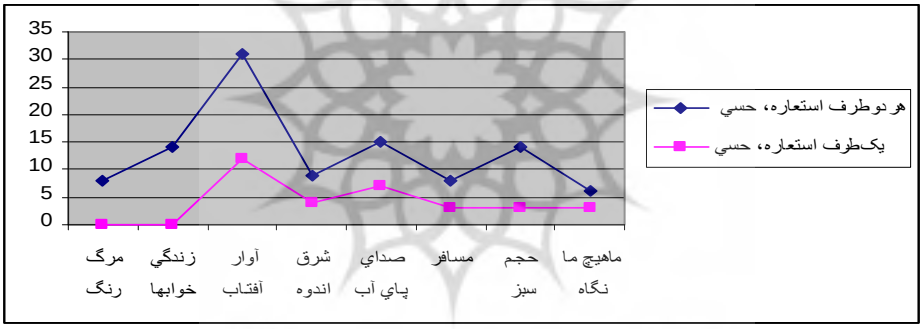
با این حال، برای بررسی دقیق‌تر ما اجزای استعاره‌های شعر او را از جهت عینی و ذهنی بودن بررسی کرده‌ایم که نتیجهٔ آن در جدول زیر آمده است:

جدول شماره۳- عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هشت کتاب

	مرگ رنگ	زندگی خوابها	آوار آفتاب	شرق اندوه	صدای پای آب	مسافر	حجم سبز	ماهیچ ما نگاه	جمع کل
هر دو طرف استعاره، حسی	۸	۱۴	۳۱	۹	۱۵	۸	۱۴	۶	۱۰۵
یک طرف استعاره، حسی	۰	۰	۱۲	۴	۷	۳	۳	۳	۳۲

هر استعاره دو طرف دارد که در کتب بلاغی از آن به مستعارمنه و مستعارله تعبیر می‌شود. از مجموعهٔ استعاره ها، ۱۰۵ مورد آنها هر دو طرف حسی هستند. در ۳۲ مورد، یک طرف آنها حسی است و هیچ استعاره‌ای مرتبط با طبیعت که دو طرف آن عقلی باشد، در آثار وی یافت نشد. بنابراین می‌توان گفت در فرآیند استعاره سازی هم عینیت‌گرایی شاعر غلبه دارد.

نمودار شماره۲- نوسان عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هشت کتاب



همان نوسانی که در مورد تشبیهات مشاهده کردیم، در استعاره‌ها نیز وجود دارد. یعنی گرایش عینیت‌گرایی از *مرگ رنگ* تا *آوار آفتاب* سیر صعودی دارد و پس از یک سیر نزولی در *حجم سبز* دوباره اوج می‌گیرد و نهایتاً در *ما هیچ، ما نگاه* افت می‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت نوسان تشبیهات و استعاره‌های سپهری از جهت عینیت و ذهنیت‌گرایی در سرتاسر آثار او متناسب و سازگار است. اوج و فرود این دو صورت بیانی در آثار او با یکدیگر تناسب دارد.

۲. ۴. ۳ . صورت خیالی تشخیص

در تعریف ما تشخیص، گونه‌ای از استعاره مکنیه است. شاعر به شخصیتهای غیر جاندار و غیر انسانی، هویت و شخصیت انسانی می‌دهد. درست است که ذات استعاره و تشخیص نسبت به

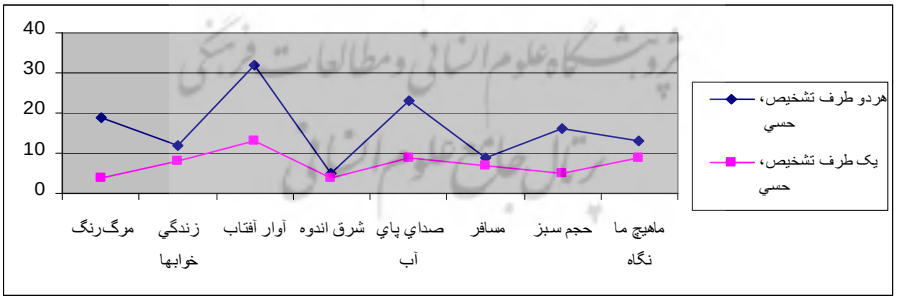
تشبیه، ذهن گراتر است، چون اینها تشبیهاتی هستند که یک طرف‌شان حذف شده است اما اگر از منظر عینی و ذهنی بودنِ طرفین استعاره و تشخیص، آنها را بررسی کنیم، نتایج به دست آمده در خصوص میزان عینیت و ذهنیت تصاویر، دقیق‌تر خواهد بود. جدول زیر تشخیص‌های هشت کتاب را تا آنجا که به طبیعت مربوط می‌گردد، از این جهت نشان می‌دهد.

جدول شماره۴- عینیت‌گرایی تشخیص‌ها در هشت کتاب

	مرگ رنگ	زندگی خوابها	آوار آفتاب	شرق اندوه	صدای پای آب	مسافر	حجم سبز	ماهیچ ما نگاه	جمع کل
هردو طرف تشخیص، حسی	۱۹	۱۲	۳۲	۵	۲۳	۹	۱۶	۱۳	۱۲۹
یک طرف تشخیص، حسی	۴	۸	۱۳	۴	۹	۷	۵	۹	۵۹

آنطور که از جدول فوق برمی آید از مجموع ۱۸۷ تشخیص، ۱۲۹ مورد، یعنی حدود ۶۹ درصد، هر دو طرف تشخیص حسی هستند و تشخیص‌هایی که یک طرف شان حسی است، ۵۹ مورد، حدود ۳۱درصد، را تشکیل می‌دهند و هیچ موردی که هر دو طرف آن عقلی باشند، یافت نشد. بنابراین، در این مورد هم براحتی می‌توان ذهنیت تصویرپرداز سپهری را عینیت‌گرا به شمار آورد.

نمودار شماره۳- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص‌ها در هشت کتاب



این نمودار هم نشان می‌دهد که نوسان عینیت‌گرایی در سرتاسر آثار همان وضعیتی را دارد که در مورد تشبیه‌ها و استعاره‌ها دیدیم.

***

اکنون می‌توان پرسش دیگری را مطرح کرد. نسبت سه صورت بیانی تشبیه، استعاره و تشخیص در آثار سپهری چگونه است و این نسبت چه نتیجه‌ای را به همراه دارد؟

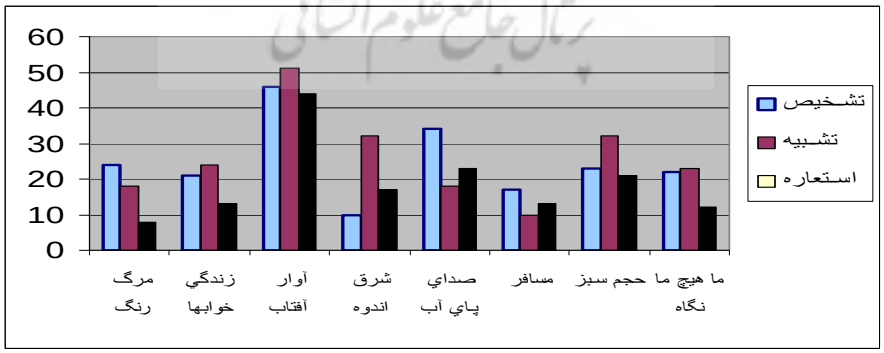
جدول زیر بسامد تشخیص، تشبیه و استعاره‌های سهراب را تا آنجا که به طبیعت مربوط می‌گردد، نشان می‌دهد:

جدول شماره ۵- فراوانی صورتهای خیالی در هشت کتاب

دفتر شعر	تشخیص	تشبیهات	استعاره
مرگ رنگ	۲۳	۲۰	۸
زندگی خوابها	۲۰	۲۳	۱۴
آوار آفتاب	۴۵	۴۹	۴۳
شرق اندوه	۹	۳۲	۱۳
صدای پای آب	۳۲	۱۷	۲۲
مسافر	۱۶	۶	۱۱
حجم سبز	۲۱	۳۲	۱۷
ما هیچ ما نگاه	۲۱	۲۳	۹
جمع کل	۱۸۷	۲۰۲	۱۳۷

چنانکه ملاحظه می‌گردد، بسامد تشبیه بالاترین و بسامد استعاره پایین‌ترین است. یعنی سپهری در مجموع گرایش بیشتری به تشبیه و سپس تشخیص دارد. این نکته در عین آنکه مؤید دیگری است بر عینیت‌گرا بودن ذهنیت تصویرساز شاعر، با ایدئولوژی وی هم که برای طبیعت روح و جانی قائل است، کاملاً سازگاری دارد. تشبیه و تشخیص، طبیعت را عینی و محسوس می‌کند، پیش چشم می‌آورد و بدان هویت مستقل می‌دهد.

نمودار شماره ۴- نوسان صورت‌های خیالی در هشت کتاب



نمودار فوق نوسان سه صورت بیانی را در آثار وی نشان می‌دهد که متناسب است با آنچه در نمودارهای پیشین دیدیم. می‌توان از اینجا به نتیجه دیگری هم رسید. ذهنیت تصویرگر سپهری از انسجام بالایی برخوردار است و هماهنگی و تناسبی میان مفردات تصویر و کلیت آنها در سرتاسر آثارش وجود دارد.

۲. ۵. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر شفیعی کدکنی

در شعر شفیعی کدکنی نیز طبیعت جایگاه برجسته‌ای دارد. برخلاف شاعران رمانتیک که طبیعت در شعرشان حضوری بیمارگونه دارد، در شعر او همه چیز القاگر حرکت و جنبش است و با رکود و سکون مبارزه می‌کند.

شروع رسمی شاعری شفیعی با دفتر *زمزمه‌ها* است که در آن طبیعت برجستگی خاصی ندارد. در دفتر دوم ـ *شبخوانی* ـ تحت تأثیر همشهری خود اخوان ثالث است به گونه‌ای که فضای شعر او چون شعر اخوان حال و هوای حماسی به خود گرفته‌است. (بشردوست،۱۳۷۹: ۱۶۸) در این دفتر، طبیعت‌گرایی به میزان بیشتر از دفتر قبل خود را نشان می‌دهد. گفت‌وگو با معشوق غایب که وجه غالب مجموعه *زمزمه‌ها* را تشکیل می‌دهد، در مجموعه *شبخوانی* جایش را به گفت‌وگو با طبیعت داده‌است. گفت‌وگو با شکوفهٔ بادام، ابر بارانی مهربانی و ... «طبیعت به شکل عینی و ذهنی آن نه تنها در ساخت عاشقانه‌های فردی او نقش عمده‌ای دارد بلکه خود مستقلاً موضوع عشق ورزی شاعر است. به گونه‌ای که گاه عشق فردی استعاره‌ای است برای بیان عشق به طبیعت و گاه از عشق به طبیعت، نمودهای عشق فردی پرداخته می‌شود» (بهفر، ۱۳۸۱: ۲۳۶)

در «*از زبان برگ*» رویکرد شاعر به طبیعت گسترش چشمگیری یافته‌است. نام این مجموعه هم به خوبی گویای این موضوع است. یکی از ویژگی‌های طبیعت‌گرایی این دفتر عدم گرایش شفیعی به نوع نگاه رمانتیک‌ها نسبت به طبیعت است. او همچنین از طبیعت و مضمون‌های آیینی و اسطوره‌ای به عنوان نمادهای شعری‌اش استفاده می‌نماید. شاعر وقتی بنفشه‌ها را در آخر اسفند می‌بیند از آن برای وطن‌خواهی خود استفاده می‌کند:

ای کاش آدمی وطنش را / مثل بنفشه‌ها (در جعبه‌های خاک) / یک روز می‌توانست/ همراه خویشتن برد هر کجا که خواست/ در روشنای باران/ در آفتابی پاک. (آیینه‌ای برای صداها، ص۱۶۹)

طبیعت در *هزاره دوم آهوی کوهی* مثل *آیینه‌ای برای صداها* همچنان یکی از ارکان شعر شفیعی را تشکیل می‌دهد. با وجود این گویی خواننده خیلی حضور طبیعت را احساس نمی‌کند. دلیل این موضوع شاید ورود نسبتاً گستردهٔ اندیشه‌های فلسفی به جغرافیای شعر شفیعی است. دیگر اینکه نوع تصاویر طبیعت در شعر شفیعی در حال تغییر است. در *آیینه‌ای برای صداها* چون پیام‌های او اغلب سیاسی‌ـاجتماعی یا تاریخی‌ـفرهنگی و گاهی انسانی است، تصاویر شعری بیشتر هنری‌ـعاطفی است و طبعاً زمینه مطرح شده طبیعت بیشتر است ولی چون در *هزاره دوم* مایه‌های فلسفی درشعر او افزایش می‌یابد، تصاویر بیشتر عقلانی‌ـفلسفی می‌گردد:

شاید کزین شب
این شب خیام
هرگز به قرن‌ها
سربرنیاورد /
خورشیدی از کلام (هزاره دوم آهوی کوهی، ۳۲۵)

***

اگر وضعیت ذهنی تشبیهی، استعاری و سمبلیک را سه حالت اصلی در شعر مدرن ایران به شمار آوریم، میل هر کدام از شاعران به یکی از این حالتها نزدیک‌تر است و به بقیه کم‌تر. بر همین اساس می‌توان آن‌ها را در گروه‌های سه گانه فوق طبقه‌بندی کرد و بر اساس رویکردی درون‌متنی، جریان‌های شعر مدرن را مشخص نمود. شفیعی کدکنی در مقدمه *شبخوانی*، تصویرپردازی محض را مورد انتقاد قرار داده و در مقابل، سادگی و صراحت مفرط را نیز نپذیرفته‌است. (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۷۸- ۱۷۹) گفتیم که طبیعت بیشترین سهم را در فرآیند تصویرسازی وی بر عهده دارد. اکنون پرسش محوری ما این است. در مجموعهٔ تصاویری که وی با استفاده از عناصر طبیعی ساخته است، ذهنیت شاعرانه او به کدام یک از حالات فوق نزدیک‌تر است. به جدول زیر توجه کنید:

جدول شماره۶- فراوانی عناصر خیال در آیینه‌ای برای صداها

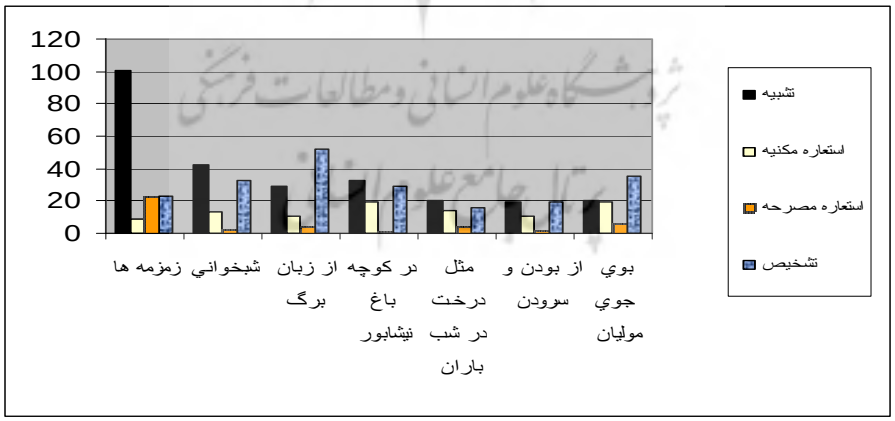
آیینه‌ای برای صداها				
	تشبیه	استعاره		تشخیص
		مکنیه	مصرحه	
زمزمه ها	۱۰۱	۹	۲۳	۲۳

شبخوانی	۴۲	۱۳	۳	۳۳
از زبان برگ	۲۹	۱۱	۴	۵۲
در کوچه باغ نیشابور	۳۳	۱۹	۱	۲۹
مثل درخت در شب باران	۲۰	۱۴	۴	۱۶
از بودن و سرودن	۱۹	۱۱	۲	۱۹
بوی جوی مولیان	۲۰	۱۹	۶	۳۵
جمع کل	۲۶۴	۹۶	۴۳	۲۰۷

چنانکه ملاحظه می‌شود، صورت بیانی تشبیه با (۴۳درصد) بیشترین و استعاره مصرحه (با حدود ۱۶درصد) کمترین سهم را در فرآیند تصویرگری وی به خود اختصاص می‌دهند. صورت بیانی تشخیص با ۳۴ درصد و استعارهٔ مکنیه با حدود ۱۶ درصد در این فاصله قرار می‌گیرند. ناگفته نماند که مجموع استعاره‌ها ۲۳ درصد از صورخیال مربوط به عناصر طبیعت را تشکیل می‌دهند. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که در این مجموعهٔ شعری گرایش شاعر بیشتر به تشبیه و کمتر به استعارهٔ مصرحه است و از این جهت درست مقابل نیما قرار می‌گیرد.

حرکت عمومی شعر او در طول سال‌ها، کاهش تدریجی تشبیه را نشان می‌دهد. یعنی هر چه بر تجارب شاعرانه وی افزوده می‌گردد، حضور تشبیه در شعرش کم رنگ‌تر می‌شود. نسبت استفاده شاعر از تشخیص نوسان دارد و کاهش یکباره استعاره مصرحه از نخستین اثر تا آثار بعدی، تفاوتی معنادار و سبک‌شناسانه است:

نمودار شماره۵- نوسان صور خیال در آیینه‌ای برای صداها



در دومین مجموعه شعری شفیعی کدکنی، همچنان بیشترین سهم متعلق به صورت بیانی تشبیه و کمترین سهم به استعارهٔ مصرحه اختصاص دارد. یعنی کلیت ساز و کار

ذهـن تصویرسـاز شـاعر تغییـر نکـرده‌اسـت. تعـداد تشـبیه و تشـخیص‌هـا در ایـن مجموعـه بسـیار نزدیـک اسـت و ایـن از وجـوه تمـایز مجموعـۀ *هـزارۀ دوم آهـوی کـوهی* بـا نخسـتین مجموعۀ شعر شاعر است:

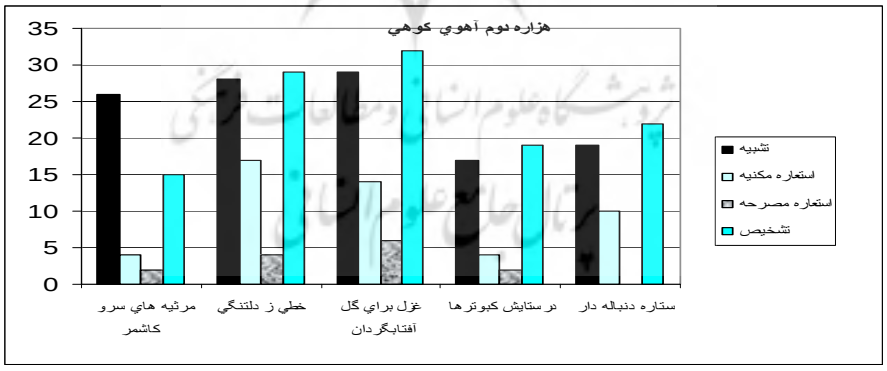
جدول شماره ۷ – فراوانی صورت‌های خیال در هزارۀ دوم آهوی کوهی

هزاره دوم آهوی کوهی				
	تشبیه	استعاره		تشخیص
		مکنیه	مصرحه	
مرثیه‌های سرو کاشمر	۲۶	۴	۲	۱۵
خطی ز دلتنگی	۲۸	۱۷	۴	۲۹
غزل برای گل آفتابگردان	۲۹	۱۴	۶	۳۲
در ستایش کبوترها	۱۷	۴	۲	۱۹
ستاره دنباله دار	۱۹	۱۰	۰	۲۲
جمع کل	۱۱۹	۴۹	۱۴	۱۱۷

کـاهش معنـادار تعـداد تشـبیهات ایـن مجموعـه نسـبت بـه مجموعـۀ نخسـتین، معلـول رویکرد گستردۀ شاعر به مضامین فلسفی‌ـانسانی در مجموعۀ اخیر است.

نمـودار زیـر نوسـان اسـتفاده از صـورتهای خیـال را در یکایـک دفترهـای شـعر وی نشـان می‌دهد:

نمودار شماره۶– نوسان صور خیال در هزارۀ دوم آهوی کوهی



چنانکـه ملاحظـه مـی‌شـود نوسـان تشـبیها در ایـن مجموعـه کمتـر از مجموعـۀ نخسـتین است.

۲. ۵. ۱. صورت خیالی تشبیه

تشبیه پر بسامدترین صورت بیانی شعر شفیعی است در اشعاری که مرتبط با عناصر طبیعت ساخته شده‌اند. جدول زیر نشان می‌دهد که گرایش او بیشتر به تشبیهاتی است که هر دو طرف آن حسی هستند و این حکایت از عینیت‌گرایی وی در فرآیند تصویرسازی دارد:

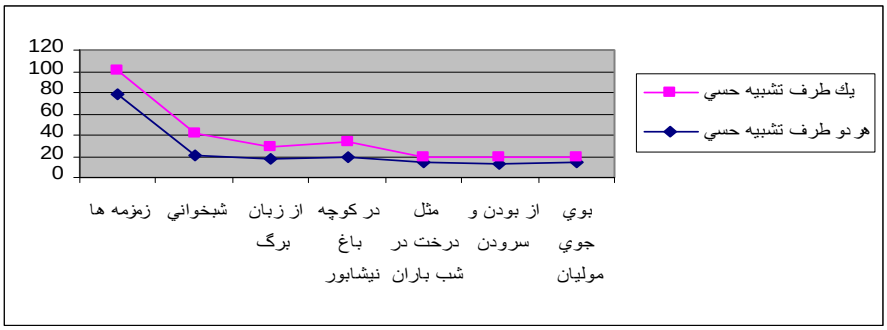
جدول شماره ۸- عینیت‌گرایی تشبیهات در آیینه‌ای برای صداها

	زمزمه ها	شبخوانی	از زبان برگ	در کوچه باغ نیشابور	مثل درخت در شب باران	از بودن و سرودن	بوی جوی مولیان	جمع کل
هر دو طرف تشبیه حسی	۷۸	۲۱	۱۷	۲۰	۱۵	۱۳	۱۴	۱۷۸
یک طرف تشبیه حسی	۲۳	۲۱	۱۲	۱۳	۵	۶	۶	۸۶

در مجموعهٔ *آیینه‌ای برای صداها*، از ۲۶۴ تشبیهی که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند، در ۱۷۸ مورد، یعنی حدود ۶۸درصد، هر دو طرف تشبیه، حسی است و ۸۶ مورد، یعنی حدود ۳۲درصد، یک طرف تشبیه حسی است. برآیند این وضعیت ذهنی آن است که طبیعت بطور زنده، عینی و محسوس در شعر او تبلور یافته‌است و از این جهت شفیعی کدکنی و سپهری بسیار نزدیک به یکدیگر هستند.

نمودار زیر روند کاهش تدریجی استفاده از تشبیه را در دفاتر شعری وی نشان می‌دهد:

نمودار شماره۷- نوسان عینیت‌گرایی تشبیهات در آیینه‌ای برای صداها



در ایـن مجموعـهٔ شـعری، هـر چـه بـر تجـارب شـعری شـفیعی افـزوده می‌شـود، درصـد تشبیهات کاهش یافتـه امـا نسـبت عینیـت‌گرایـی و گـرایش شـاعر بـه محسوسـات همچنـان حفظ شده است.

اولـین نکتـه‌ای کـه درمجموعـهٔ *هـزارهٔ دوم آهـوی کـوهی* بـه چشـم مـی‌خـورد، کـاهش چشـمگیر تعـداد تشـبیهات اسـت. تقلیـل تشـبیهات از۲۶۴ بـه۱۱۹ نشـان از تغییـر ذهنیـت تصویرساز شفیعی در مجموعهٔ دوم دارد.

جدول شماره ۹- عینیت‌گرایی تشبیهات در هزاره دوم آهوی کوهی

	مرثیـــه‌های سرو کاشمر	خطی زدلتنگی	غـزل بـرای گـل آفتابگردان	درســـــتایش کبوترها	ستاره دنبالـه دار	جمع کل
هـــــر دو طـــــرف تشـــــبیه حسی	۱۶	۱۷	۲۵	۱۴	۱۴	۸۶
یک طرف تشـــــبیه حسی	۱۰	۱۱	۴	۳	۵	۳۳

در این مجموعه نیـز بسـامد تشـبیهاتی کـه هـر دو طـرف آن، حسـی هسـتند بسـیار بیشـتر از تشبیهاتی است که هر دو طرف عقلـی یـا یـک طـرف آن عقلـی هسـتند. مطـابق جـدول از ۱۱۹ مورد تشبیه کـه بـا اسـتفاده از عناصـر طبیعـت سـاخته شـده، ۸۶ مـورد، یعنـی تقریبـا ۷۲ درصـد، هـر دو طـرف تشـبیه حسـی اسـت و ۳۳ مـورد، یعنـی تقریبـا ۲۸ درصـد، یـک طـرف

تشبیه حسی است. این نشان می‌دهد که حتی در مجموعهٔ دوم، همچنان عینیت‌گرایی زمینهٔ غالب شعر وی را تشکیل می‌دهد.

نمودار زیر نوسان و نسبت عینیت‌گرایی را در یکایک دفاتر شعری این مجموعه نشان می‌دهد:

نموار شماره۸– نوسان عینیت‌گرایی تشبیهات در هزارهٔ دوم آهوی کوهی

۲. ۵. ۲. صورت خیالی استعاره

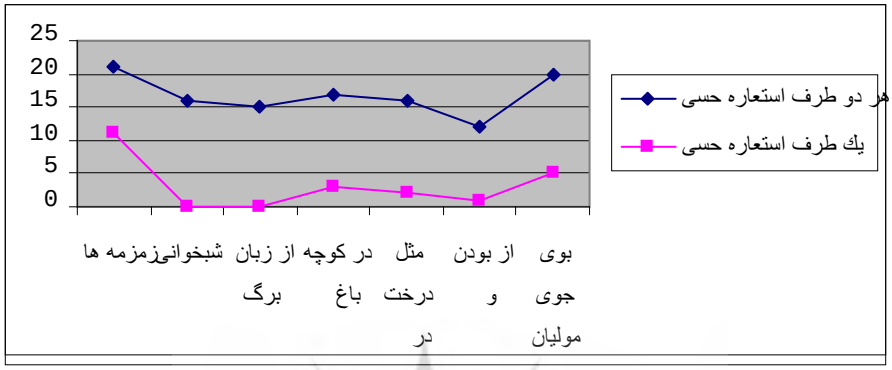
شفیعی به استعاره خصوصاً استعاره مصرحه کمترین گرایش را دارد و این در هر دو مجموعه شعری‌اش آشکارا به چشم می‌خورد. پرسش ما اکنون بر سر همان نسبت عینیت و ذهنیت‌گرایی وی است. از ۱۳۹ مورد استعاره مصرحه و مکنیه، که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده، ۱۱۷ مورد آن، یعنی تقریبا ۸۴درصد، هر دو طرف استعاره حسی هستند و ۲۲ مورد آن، یعنی کمتر از ۱۶ درصد آن، یک طرف حسی و طرف دیگر عقلی می‌باشد. این آمار ثابت می‌کند که او در ساختن استعاره‌ها نیز به قطب عینیت‌گرایی تمایل زیادی دارد:

جدول شماره۱۰ – عینیت‌گرایی استعاره‌ها در آیینه‌ای برای صداها

	زمزمه ها	شبخوانی	از زبان برگ	در کوچه باغ نیشابور	مثل درخت در شب باران	از بودن و سرودن	بوی جوی مولیان	جمع کل
هر دو طرف استعاره حسی	۲۱	۱۶	۱۵	۱۷	۱۶	۱۲	۲۰	۱۱۷
یک طرف استعاره حسی	۱۱	۰	۰	۳	۲	۱	۵	۲۲

در ایـن مجموعـهٔ شـعری، عینیـت‌گرایـی اسـتعاره‌هـا تقریبـاً متناسـب اسـت باعینیـت‌گرایی تشبیهات در همین مجموعه:

نمودار شماره ۹- نوسان عینیت‌گرایی استعاره‌ها در آیینه‌ای برای صداها



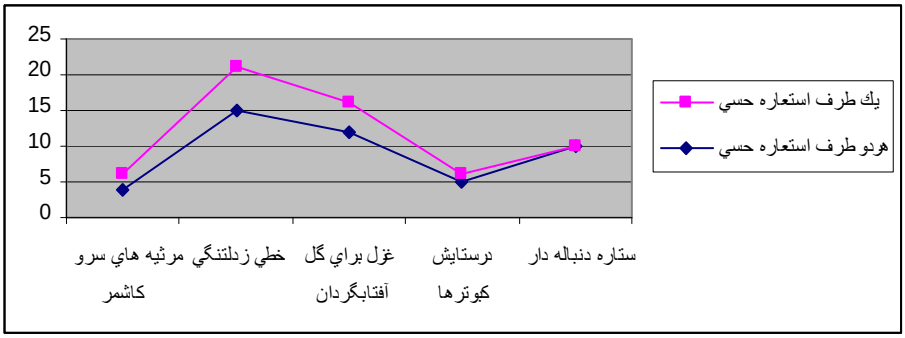
در *هزاره دوم آهوی کوهی* میـزان اسـتعاره‌هـا نسـبت بـه مجموعـه اول کـاهش یافتـه‌است اما نسبت عینی به ذهنـی تقریبـاً مشـابه همـان وضـعیتی اسـت کـه در *آیینـه‌ای بـرای صـداها* دیـدیم. یعنـی در حـدود ۷۸ درصـد از اسـتعاره‌هـا طـرفین اسـتعاره حسـی هسـتند و در حـدود ۲۲ درصد یک طرف حسی است:

جدول شماره ۱۱- عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هزاره دوم آهوی کوهی

	مرثیـــه‌های سرو کاشمر	خطی ز دلتنگی	غزل برای گـل آفتابگردان	درســـتایش کبوترها	ســـتاره دنبالـــه دار	جمع کل
هردو طرف اسـتعاره حسی	۴	۱۵	۱۲	۵	۱۰	۴۶
یک طـرف اسـتعاره حسی	۲	۶	۴	۱	۰	۱۳

نمودار زیر نشان مـی‌دهـد کـه میـان عینیـت‌گرایی اسـتعاره‌ها و تشـبیهات در یکایـک دفـاتر شعری این مجموعه تناسب زیادی وجود دارد:

نمودار شماره ۱۰- نوسان عینیت‌گرایی استعارها در هزارهٔ دوم آهوی کوهی



۲. ۵. ۳. صورت خیالی تشخیص

تشخیص در تصویرسازی شفیعی کدکنی جایگاه برجسته‌ای دارد. با استفاده از این صورت بیانی، عناصر مختلف طبیعت، حیثیت و حالت انسانی به خود می‌گیرند و از این طریق، شعر او سرشار از شور زندگی می‌گردد. در مجموعه *آیینه‌ای برای صداها* در دو دفتر از زبان برگ و بوی جوی مولیان نمودار میزان تشخیص را بیشتر از تشبیه نشان می‌دهد اما در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی به جز دفتر مرثیه‌های سرو کاشمر در بقیه مجموعه میزان تشخیص بیشتر از تشبیه و استعاره است.

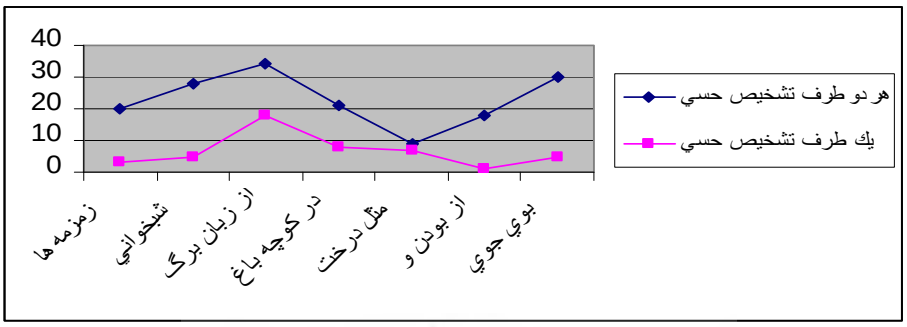
جدول شماره۱۲- عینیت‌گرایی تشخیص در آیینه‌ای برای صداها

	زمزمه ها	شبخوانی	از زبان برگ	در کوچه باغ نیشابور	مثل درخت در شب باران	از بودن و سرودن	بوی جوی مولیان	جمع کل
هر دو طرف تشخیص حسی	۲۰	۲۸	۳۴	۲۱	۹	۱۸	۳۰	۱۶۰
یک طرف تشخیص حسی	۳	۵	۱۸	۸	۷	۱	۵	۴۷

آنگونه که نمودار نشان می‌دهد عینیت‌گرایی شفیعی در تشخیص همچون تشبیه و استعاره برجستگی بیشتری دارد و از مجموع ۲۰۷ مورد تشخیص ۱۶۰ مورد آن، یعنی حدود ۷۷ درصد، دو طرف تشخیص حسی و ۴۷ مورد آن، یعنی ۲۳ درصد، یک طرف

حسی می‌باشد. این می‌تواند بدان معنا باشد که شفیعی همچون سهراب شاعری عینگراست.

نمودار شماره۱۱- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص در آیینه‌ای برای صداها



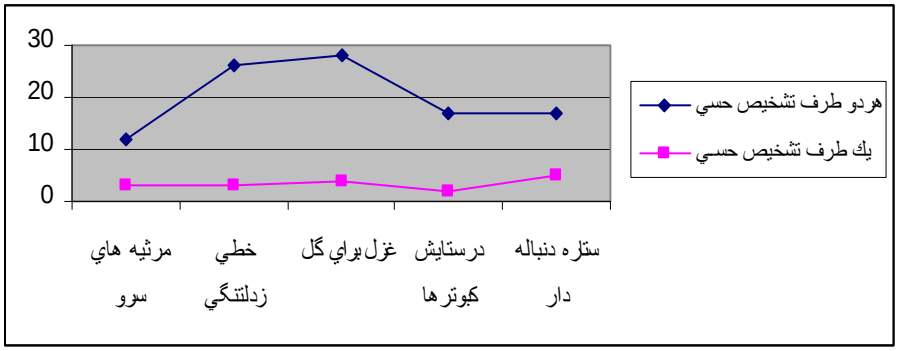
تشخیص در شعر شفیعی چون شعر سهراب به صور گوناگون وجود دارد. یا موجودات بی جان یکی ازصفا ت و یا عواطف انسانی را به خود می‌گیرند و یا موجود بی جان مورد خطاب قرار می‌گیرد و گاهی هم احوال و عواطف انسانی به حیوان نسبت داده می‌شود.

جدول شماره۱۳- عینیت‌گرایی تشخیص در هزاره دوم آهوی کوهی

	مرثیه‌های سرو کاشمر	خطی زدلتنگی	غزل برای گل آفتابگردان	درستایش کبوترها	ستاره دنباله دار	جمع کل
هردو طرف تشخیص حسی	۱۲	۲۶	۲۸	۱۷	۱۷	۱۰۰
یک طرف تشخیص حسی	۳	۳	۴	۲	۵	۱۷

در این مجموعه همچنان که در جدول و نمودار نمایان است در ۸۵ درصد تشخیص‌ها هر دو طرف تشخیص حسی و حدود ۱۵ درصد یک طرف حسی و طرف دیگر عقلی می‌باشد. از مجموع نمودارها می‌توان این گونه استنتاج نمود که شفیعی همچون سهراب و حتی بیشتر از او شاعری است که به عینیت تمایل ویژه‌ای داشته است.

نمودارشماره۱۲- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص در هزارهٔ دوم آهوی کوهی



***

نتیجه‌گیری

اگر چه هر سه شاعر بر سر سفره طبیعت نشسته و از این خوان بهره‌ها برده‌اند، اما هر کدام از پشت عینک خاص خود به طبیعت نگریسته‌اند. نیما با تاکید بر نظام چند معنایی زمینه اصلی کارش را برسرودن شعرسمبلیک متمرکز می‌کند. سهراب از همان آغاز بنای تصویرگری‌اش را بر استعاره، تشخیص و تشبیه قرار داد، لذا شعرش لبریز است از استعاره‌های مکنیه که پشت سر هم ردیف شده‌اند. طبیعت در شعر او کمتر جنبه سمبلیک پیدا می‌کند بلکه طرز برخورد وی با طبیعت بیشتر از نوع توصیف شاعرانه و جان بخشی است. علاوه بر این آنچه طبیعت‌گرایی نیما را از سهراب متفاوت می‌کند در این است که نیما تصاویر را از جهان خارج از ذهن می‌گیرد و در آنها دخل و تصرف شاعرانه می‌کند لذا در شعر او عین‌گرایی بر ذهن‌گرایی غلبه دارد ولی سهراب در عین اینکه تصاویر را از جهان بیرون می‌گیرد، در ارائه شاعرانه آنها، جنبه تجریدی آنها را غلیظتر می‌نماید و فضایی سوررئالیستی به آن می‌بخشد.

نگاه شفیعی به طبیعت بیشتر توصیفی و شاعرانه است. او بر خلاف نیما که به تشبیه و استعاره توجه چندانی ندارد از تشبیه و تشخیص بیشترین استفاده را نموده اگر چه از بیان سمبلیک هم استفاده می‌کند اما جنبه غالب شعرش نیست. با وجود علاقه شفیعی به تشبیه و استعاره، وی ذهنیتی استعاری ندارد و در به کارگیری آرایه‌ها و صنایع ادبی و نمادها افراط و تفریط نمی‌کند. بر خلاف او سهراب علاقه وافری به استفاده از استعاره و تشخیص دارد آنچنان که شعر او دچار ازدحام تصاویر است و گروهی، برخی دفترهای شعری او را جشنواره تشخیص نامیده‌اند.

***

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران*، ازانقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران، امیرکبیر، چاپ اول.
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، *بدایع وبدعت‌ها وعطا و لقای نیما یوشیج*، تهران، بزرگمهر، چاپ اول.
۳. براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، تهران، زریاب، چاپ اول.
۴. بشردوست , مجتبی (۱۳۷۹)، *در جست‌وجوی نیشابور*، تهران، ثالث، چاپ اول.
۵. بهفر، مهری (۱۳۸۱)، عشق در گذرگاه شب زده، تهران، هیرمند، چاپ اول.
۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، در سایه آفتاب، تهران، سخن، چاپ اول.
۷. ---------- (۱۳۷۷)، خانه‌ام ابری است، تهران، سروش، چاپ اول.
۸. ---------- (۱۳۷۵)، رمز و داستان‌های رمزی، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.
۹. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱)، گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر، تهران، خنیا، چاپ اول.
۱۰. زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۳)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث، چاپ اول.
۱۱. سپهری، سهراب (۱۳۷۱)، هشت کتاب، تهران، طهوری، چاپ یازدهم.
۱۲. سیاهپوش، حمید (۱۳۷۲)، باغ تنهایی، اصفهان، اسپادانا، چاپ اول.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چاپ هشتم.
۱۴. ---------- (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۵. ---------- (۱۳۷۶)، آیینه‌ای برای صداها، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۶. ---------- (۱۳۷۸)، هزاره دوم آهوی کوهی، تهران، سخن، چاپ دوم.
۱۷. عابدی، کامیار (۱۳۸۴)، از مصاحبت آفتاب، تهران، ثالث، چاپ اول.
۱۸. فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۹. یوشیج , نیما (۱۳۶۸)، نامه‌ها ,گردآوری و تدوین سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، چاپ اول.
۲۰. ---------- (۱۳۶۸)، درباره شعر وشاعری,گردآورنده سیروس طاهباز، تهران، دفترهای زمانه، چاپ اول.
۲۱. ---------- (۱۳۷۱)، مجموعه کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز، تهران، نگاه، چاپ دوم.
۲۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، انسان و سمبولهایش، تهران، امیرکبیر، چاپ اول.