سال چهارم ، شماره ۴ ، پیاپی ۱۳ زمستان ۱۴۰۰

www.qpjournal.ir
ISSN : 2783-4166

تحلیل بلاغی اشعارهوشنگ ابتهاج بر پایه ی هنجارگریزی معنایی با تکیه بر دفتر« سیاه مشق»

سعید محمدی کیش[۱]، دکترحمیرا خانجانی[۲]

تاریخ دریافت : ۱۴۰۰/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی : ۱۴۰۰/۰۶/۰۳

(از ص ۷۴ تاص ۹۵)

نوع مقاله : پژوهشی

چکیده

توانایی برقراری ارتباط از جمله امکاناتی است که بشر به بلندای تاریخ از آن در گفتار و نوشتار استفاده کرده است، در این میان، آرایش سخن نیز همواره مورد توجه سخن وران بوده است؛ بنابراین در تمامی آثار بزرگان پیرایگی و آراستگی کلام وجود دارد. در مراتب گوناگون زیبا سازی اثر هنری، هنجارگریزی یکی از شیوه های آشنایی زدایی و موضوعات نقد ادبی در مکتب فرمالیسم روس است. در هنجارگریزی معنایی شاعر بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، از دو روش همنشینی و جانشینی کمک می‌گیرد. با توجه به اینکه حوزه‌ی معنا بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته سازی مورد نظر است، هر شاعری که بتواند بر حسب توانایی های ذوقی و علمی خود در این زمینه موفّق باشد، از اشعار ناب تری برخوردار خواهد بود. یعنی شاعر یا نویسنده در عین بیان موضوع به دنبال زیباتر بیان کردن آن نیز هست. در بررسی های زبانی و پژوهش های ادبی فارسی نیز نگرش فرمالیست ها، جایگاه ویژه ای پیدا کرده است. این پژوهش با بررسی هنجارگریزی معنایی و تحلیل چگونگی به کارگیری عناصر هنجارگریزی معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج به گونه‌های مختلف هنجارگریزی معنایی از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، ایهام، تضاد، پارادوکس در صد غزل هوشنگ ابتهاج می پردازد.

واژه‌های کلیدی:فرمالیسم، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی معنایی، هوشنگ ابتهاج

۱ .دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهاقان.دهاقان،ایران// Email : saeid.mohamadikish@gmail.com

۲ . دبیر رسمی آموزش و پرورش دهاقان.دهاقان، ایران.// Email: homeira1222@gmail.com **(نویسنده مسئول)**

۱- مقدمه

آشنایی زدایی (Defamiliazation) اصطلاحی است که نخستین بار، شکلوفسکی(Shklovsky) منتقد شکل گرای روسی آن را در نقد ادبی به کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان فرمالیست و ساختگرا مانند یاکوبسن و تینیانوف واقع شد. از دیدگاه یاکوبسن(Jakobson) «موضوع علم ادبیات، نه ادبیات بلکه ادبیت است، یعنی آن چه که از اثری معین، اثری هنری می سازد»(تادیه، ۱۳۷۷: ۲۲). همچنان که شکلوفسکی و دیگر فرمالیست‌ها کارکرد ادبیات را آشنایی‌زدایی می‌دانستند(علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). و اعلام می‌کردند که فصل مشترک همه ی عناصر ادبیات، تأثیر «غریبه کننده» یا «آشنایی‌زداینده»ی آن‌ها است.(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۷) چرا که تکرار به عنوان جزئی از زندگی، به سرعت زندگی ما انسان‌ها را عادت‌زده می‌کند، چندان که آگاهی‌مان را نسبت به محیط اطراف مرده می‌سازد و این هنر است که با به کارگیری تمهیدات «بازدارنده» یا «کُندکننده»، به اشیاء جانی تازه می‌بخشد و آن‌ها را «قابل درک‌تر» و آگاهی ما را نسبت به آن‌ها کامل‌تر و نزدیک‌تر می‌کند (همان: ۷). در حقیقت وظیفه ی هنر و ادبیات، کشف دوباره ی موجودیتِ اجسام، اشیاء و پدیده‌هاست. در زبان هنجار و عادی، دریافت ما از واقعیت، بی‌روح و «خودکار» می‌شود و وظیفهٔ ادبیات این است که ما را قادر سازد تا به کمک عناصر ادبی، در برابر واقعیت‌ها و اشیاء و پدیده‌های طبیعت، دریافتی متفاوت داشته باشیم؛ بنابراین، واکنش‌های معمول، عادی و ایستای ما در برابر این واقعیت‌ها و پدیده‌های طبیعت، جانی دوباره می‌یابند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۶).

آشنایی زدایی در برگیرنده‌ی تمام روش‌هایی است که مؤلف از آن سود می جوید تا «جهان متن را به چشم مخاطبان، بیگانه بنماید» (احمدی،۱۳۸۰: ۴۷). و محتوای متن ادبی را چنان جلوه دهد که گویی از این پیشتر وجود نداشته است. این روش ها موجب به تأخیر افتادن درک متن و گسترش معنای متن و در نتیجه لذت و بهره وری بیشتر خواننده از آن می گردد. در این پژوهش تلاش گردیده که به بررسی هنجار گریزی معنایی و تحلیل چگونگی به کارگیری عناصر هنجارگریزی معنایی در شعر هوشنگ ابتهاج پرداخته شود.

۱-۱- بیان مسئله

از دیدگاه هاورانک(Havránek)، هدف زبان علم، ارائه مطالب صرفا صحیح است. زبان روزمره یا زبان علم به کار گیری عناصر زبان است، به گونه ای که به قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آن که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد. زبان شعر با به کار گیری عناصر برجسته، توجه خواننده را به سوی خویش جلب می کند. هنجار گریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد

زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت. (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۹)

شفیعی کدکنی ضمن تأکید بر اهمیت این تمایز زبانی و نقش توسع‌های زبانی در افزایش قلمرو مالکیت زبان، برای آشنایی‌زدایی شاعر و توسع های زبانی وی دو شرط را ضروری می‌داند: یکی «اصل جمال شناسیک» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قرار دادیم، خواننده یا شنوندهٔ اهل زبان در این جدایی و در این ازدواج جدید، نوعی زیبایی احساس کند) و دوم «اصل رسانگی» و «ایصال» (به این معنی که وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و به ترکیب با خانواده‌ای دیگر واداشتیم، خواننده علاوه بر احساس جمالشناسیک در حدود منطق شعر احساس گوینده را تا حدی بتواند دریابد.(شفیعی کدکنی،۱۳۹۳: ۱۲-۱۴) انحراف از قواعد حاکم بر زبان، گاهی مستعمل شده است. وی میان دو گونه انحراف مستعمل و خلاق تمایز قائل است. به اعتقاد وی، هنجار گریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. و این همان دیدگاهی است که لیچ بر آن تأکید می‌کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳) کوهن نیز با اشاره به نقش آشنایی زدایی در ساحت شعر و اینکه شعر بر هم زدن قانون زبان است تأکید می‌کند که «این آشنایی‌زدایی کارکرد شعری ندارد، مگر این که در برابر قانونی که آن را از نامعقول متفاوت می‌کند سر تسلیم فرود بیاورد.» (کوهن، ۱۹۸۶: ۶). از نظر لیچ هنجار گریزی به شش دسته تقسیم می شود: هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی)، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی زبانی، هنجارگریزی سبکی، هنجار گریزی معنایی.

در این مقاله تنها هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعر «سیاه مشق» هوشنگ ابتهاج مورد بررسی قرار می گیرد.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش های متعددی درباره هنجار گریزی در متون منظوم فارسی منتشر شده است، به عنوان نمونه می توان به مقالات زیر اشاره کرد :

- «بررسی انواع هنجار گریزی در اشعار هوشنگ ایرانی»، پیروز غلامرضا و همکاران، **شعر پژوهی بوستان ادب - علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**، زمستان ۱۳۹۱، دوره ۴، شمارهٔ چهارم.

- «اشکال هنجارگریزی معنایی در دیوان حسین منزوی»، مختاری، مسروره و همکاران، **همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی** ، ۱۳۹۴.

- «بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ»، پهلوان نژاد محمدرضا، طاهری بیرگانی نسرین، **زبان شناسی تطبیقی، دانشگاه بوعلی سینا**، پاییز و زمستان ۱۳۹۰ ، دوره یک، شماره دوم.

- «هنجارگریزی معنایی در شعر قیصر امین پور»، خویشتن دار پریسا، محمدی محمد حسین، **نشریهٔ زیبایی شناسی ادبی**، زمستان ۱۳۹۲ ، دوره چهارم، شماره هجدهم .

- «هنجارشکنی در مجموع شعر از این اوستا»، طغیانی اسحاق، صادقیان سمیه، **نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر**، بهار و تابستان ۱۳۹۰، دوره یکم، شماره یکم.

درجستجوهای انجام شده، پژوهشی که غزلیات ابتهاج را، از دیدگاه هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد.

۱-۳- شیوهٔ پژوهش

روش کار در این پژوهش، بررسی اشعاردفتر شعر سیاه مشق ابتهاج در قالب انواع زیر مجموعه های هنجارگریزی معنایی و سپس تحلیل هر یک از موارد به منظور دست یافتن به شیوه شاعر در به کارگیری این موارد است. در ادامه شواهدی از اشعار این شاعر ارائه می شود.

۱-۴- معرفی شاعر

امیر هوشنگ ابتهاج سمیعی گیلانی، متخلص به «ه.الف سایه»، شاعر و موسیقی‌پژوه ایرانی، در ۶ اسفند ۱۳۰۶ در رشت متولد شد. سایه تحصیلات دبستان را در رشت و دبیرستان را در تهران گذراند و در همین دوران اولین دفتر شعر خود را به نام نخستین نغمه‌ها منتشر کرد. وی در جوانی دلباخته دختری ارمنی به نام گالی شد که در رشت ساکن بود و این عشق دوران جوانی دست مایه اشعار عاشقانه‌ای شد که در آن ایام سرود. وی با سرودن شعر های عاشقانه کارنامهٔ هنری آغاز کرد اما با کتاب شبگیر خود که حاصل سالهای پر تب و تاب پیش از ۱۳۳۲ است به شعر اجتماعی روی آورد.

آثار هوشنگ ابتهاج: نخستین نغمه‌ها، سراب، سیاه مشق، شبگیر، زمین، چند برگ از یلدا، یادنامه (ترجمه شعر تومانیان)، تا صبح شب یلدا، یادگار خون سرو، حافظ به سعی سایه، تاسیان(اشعار ابتهاج در قالب نو)، بانگ نی.

۲-بحث اصلی

۲-۱- هنجارگریزی معنایی

نخستین بار این عنوان را جفری لیچ برای خیال انگیزی شعر و عواملی که این خیال انگیزی را به وجود می آورند، قائل شده است. هنجارگریزی در دو نوع نحوی و معنایی است، در هنجارگریزی نحوی «شاعر می تواند در شعر خود با جابه جا کردن عناصر سازندۀ جمله از قواعد نحوی زبان هنجار، گریز بزند و زبان خود را از آن هنجار متمایز سازد» (صفوی،۱۳۷۳ :۵۴). اما در هنجارگریزی معنایی که موضوع بحث ماست، شاعر با نظام معمول ساخت واژه یا جمله کاری ندارد؛ بلکه با همان واژه‌های معمول، مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن با رسم و عادت هنجار متفاوت است. (علوی مقدم،۱۳۷۷: ۷۲). در این نوع هنجارگریزی، شاعر خود را مقید به قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار نمی‌داند و در محور جانشینی دست به انتخاب می‌زند و اثر خود را برجسته می‌کند. هنجار گریزی معنایی، گریز از قواعد معنایی زبان هنجار در همنشینی و ترکیب واژه ها با یک دیگر است. همنشینی واژه ها بر اساس قواعد معنایی حاکم بر زبان هنجار، تابع محدودیت های خاص خود است.» (صفوی، ۱۳۷۳: ۵۲)

در هنجارگریزی معنایی، واژگان در محور جایگزینی و محور همنشینی مطابق عرف و هنجار عادی زبان نیستند.(شمیسا،۱۳۹۴: ۲۸۵) هر هنرمندی به شیوه‌ای متفاوت و خاص شگردهای هنجارگریزی را در هنر خود به کار می‌گیرد. یک شاعر بیان شگفت آور را از راه تشبیه های نامتعارف تجربه می کند؛ شاعری دیگر مجازهای پیشتر ناشناخته را به کار می گیرد. (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۵)

فرمالیست‌ها تصویر را جوهره‌ی اصلی شعر و عامل اصلی تاثیر شعر می‌دانند و معتقدند کلید راه‌یابی به معنا و دنیای ذهن و روان هنرمند در مجازهای زبانی است. آنان معتقدند از طریق تحلیل تصویرهای مجازی می‌توان به آن دنیای درونی و پنهانی شاعر راه یافت. تصویر در نقد جدید در عام‌ترین مفهومِ «تصویر» بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود. (فتوحی، ۱۳۸۸: ۴۱) در زبان فارسی بحث از تصویر یا ایماژ را نخستین بار دکتر شفیعی کدکنی در کتاب« صور خیال در شعر فارسی» مطرح کرد و از جنبه‌های نظری و عملی آن را با دقت و درایت خاصی در شعر فارسی به بحث گذاشت. از آن پس بررسی تصویرهای شعری به روش کتاب صور خیال محور بخش عمده‌ای از پژوهش‌های ادبی قرار گرفت. (شفیعی کدکنی،۱۳۹۳: ۱۷)

۲-۲- عناصر هنجارگریزی معنایی

مهم‌ترین عناصر هنجارگریزی معنایی؛ تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه و تشخیص است. شفیعی کدکنی، در کتاب« موسیقی شعر» علاوه بر موارد فوق حس‌آمیزی و تناقض را نیز ذکر کرده و آن‌ها را عامل تشخص زبان و رستاخیز کلمات برشمرده است. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۱)

یکی از مهم ترین تکنیک‌هایی که باعث خلق هنر میشود، صور خیال است. لازم به ذکر است که چشم اندازه های جغرافیایی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و...در شکل گیری صور خیال شاعران و هنرمندان تأثیر بسزایی دارند. زیرا «

تنها بخشی از صور خیال شاعر از مطالعات او نشأت می گیرد. صور خیال او از روح یکپارچه حساسش از عهد کودکی مایه ور می شود. چرا برای همهٔ ما آدمیان از میان آنچه تا به حال در پی زندگی خود شنیده، دیده و یا احساس کرده ایم، صورت های خیالی خاص که از احساسات سرشار است به جای صور دیگر به منصه ظهور آمده است» (الیوت، ۱۳۷۵: ۱۸۵).

۲-۲-۱- تشبیه

محور اصلی تعاریفی که از تشبیه شده‌است، ادعای همانندی است و نه همانندی؛ این ادعا مبتنی بر پندار شاعرانه و کذب است. «اصطلاح تشبیه در علم بیان به معنی مانند کردن چیزی است به چیزی مشروط بر اینکه آن مانندی مبتنی بر کذب باشد، نه صدق؛ یعنی ادعایی باشد» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۹۷).

تشبیه از مهم‌ترین ابزارهای تصویرسازی در شعر محسوب می‌شود. راز زیبایی تشبیه در همانندی‌های پیش‌بینی نشده است که ذهن آدمی را با شگفتی، درنگ و تلاش همراه می‌کند که منشأ لذّت هنری است.

به کار گیری مشبه و مشبه به های تکراری سبب سستی و ابتذال صور خیال در شعر می‌شود؛ بنابراین شاعران خلاق و مبتکر با استفاده از مشبه و مشبه به های غیر تکراری و بدیع، سعی در برجسته‌سازی تصاویری شعری خود دارند.

سایه در غزلیات خود، هم تشبیهات تکراری و آشنا را به‌کار گرفته‌است. نظیر:

مرا چو ابر بهاری به گریه آر و بخند/ که آبروی تو ای گل بود ز ژاله‌ی من (ابتهاج: ۲۲)

***

شرمم از آینهٔ روی تو می‌آید اگر نه/ آتش آه به دل هست نگویی که فسردم (همان: ۲۷)

***

ز داغ عشق تو خون شد دل چولاله‌ی من / فغان که در دل تو ره نیافت ناله‌ی من (همان: ۲۴)

***

روی تو گلی ز بوستانی دگرست/ لعل لبت از گوهر کانی دگرست (همان:۸۱)

***

تا نهادی گنج راز عشق خود در خاک ما/ قدسیان را ملتمس تشریف انسان گشتن است(همان:۱۱۱)

***

حالیا نقش دل ماست در آیینه‌ی جام/ تا چه رنگ آورد این چرخ کبود ای ساقی(همان: ۱۴۰)

***

لذت عشق و وفا بین که سپند دل من/ بر سر آش غم رقص‌کنان میسوزد(همان: ۱۴۷)

***

از آن خون که در چاه شب خورد بنگر/ سحرگاه لبخند خورشیدگونش(همان: ۱۵۱)

***

بسیار موارد فراوان دیگر نظیر حلقهٔ گیسو (همان: ۱۳) و سمند شوق (همان: ۴۱) آتش وصل

اما سایه با بهره گیری از تصاویر زیبا و دلنشین، اندیشه‌های خود را در شکل تشبیهات تازه و ابتکاری نیز بیان می‌کند.

نظیر:

من نای خوش نوایم و خاموشم ای دریغ/ لب بر لبم بنه که نواهاست در دلم(ابتهاج: ۱۲)

***

تار دل من چشمه‌ی الحان خدایی است/ از دست تو ای زخمه‌ی ناساز چه سازم(همان: ۲۰)

***

تو آبی و من آتش وصل تو نمی خواهم/ این سوختنم خوش‌تر از سردی و خاموشی(همان:۲۴)

***

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم/ آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت(همان: ۴۰)

***

صبا به لرزش تن سیم تار را مانی/ به بوی نافه سر زلف یار را مانی(همان:۳۷)

***

شراب خون دلم چند می‌خوری و نوشت باد/ دگر به سنگ چرا می‌زنی پیاله‌ی من (همان: ۲۴)

***

در شبستان تو تابد شمع روی روشنش

***

به سرشک همچو باران زبرت چه برخورم من؟/ که چو سنگ تیره ماندی همه عمر بر مزاری(همان: ۱۴۳)

***

از آن خون که در چاه شب خورد بنگر/ سحرگاه لبخند خورشیدگونش(همان: ۱۵۱)

***

صدق آینه‌کردار صبح خیزان بود(همان: ۱۲)

***

سری به صخره‌ی زانوی غم بزن ای اشک/ که در سکوت شبم آبشار را مانی (همان: ۳۶)

***

سایه با هنرمندی در عناصر طبیعت دخل و تصرف می‌کند و با برقرار کردن پیوند با طبیعت، نوعی نوآوری در کاربرد تشبیه ایجاد می‌کند. علمای بلاغت این تشبیه را تشبیه معقول به محسوس نامیده‌اند. تشخیص تشبیه حسی و عقلی اولا گاهی دشوار است و ثانیا بستگی به معانی و وجوه مختلف لغات و برداشت خواننده دارد، (شمیسا، ۱۳۹۴: ۸۰)؛ اما به طور کلی مشبه و مشبه‌بهی را که از طریق حواس پنجگانه قابل ادراک باشند، حسی می نامند؛ در غیر این صورت، مشبه یا مشبه به عقلی خواهند بود.

زین موج اشک تفته و طوفان آه سرد/ ای دیده هوش‌دار که دریاست در دلم(ابتهاج،۱۳۷۸ : ۱۲)

سحر کز باغ پیروزی، نسیم آرزو خیزد/ چه پرچم‌های گلگون کاندر آ ن شادی برقصانیم(همان: ۱۴۹)

مگر این دشت شقایق دل خونین من است/ که چنین در غم آن سرو روان می‌سوزد (همان:۱۴۷)

به سان سبزه، پریشان سرگذشت شبم/ نیامدی تو که مهتاب این چمن باشی (همان: ۹۵)

به آب عشق توان شُست پاک دست از جان/ چه عاشق است که دست از جهان نشسته هنوز (همان: ۲۱۲)

تگرگ از درختان فرو ریخت برگ/ درو کرد این کشته را داس مرگ(همان:۲۴۱)

در این هوا چه نفس‌ها پرآتش است و خوش است/ که بوی عود دل ماست در مشام شما(همان: ۱۱)

و نیز : بزمگاه آزادی، سمند زمین،گنج‌خانه‌ی دل، بزم مهر، جامه‌ی جان، سپند دل من.

یکی از انواع تشبیه که در اشعار سایه، به ویژه در غزلیات مورد بحث بسیار به چشم می‌خورد، تشبیه مضمر یا پنهان است. بدین معنی که ظاهرا با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده تشبیه است و به هر حال جمله قابل تاویل به جملهٔ تشبیهی است. (شمیسا،۱۳۹۴: ۱۳۵)

نشان دل ماست لاله‌ای که شکفت/ به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید(ابتهاج: ۱۱۶)

تشبیه زلف به بنفشه و دل به لاله از تشبیهات پرتکرار در آثار ادبی است، اما ابتهاج این مضمون را به گونه‌ای نو و در قالب تشبیه پنهان به کار گرفته است.

تا نهادی گنج راز عشق خود در خاک ما/ قدسیان را ملتمس تشریف انسان گشتن است(همان:۱۱۱)

برتری معشوق بر قدسیان

به سان سبزه، پریشان سرگذشت شبم/ نیامدی تو که مهتاب این چمن باشی (همان: ۹۵)

در مصراع دوم معشوق به مهتاب تشبیه شده است.

سایه کی باشد شبی کان رشک ماه و آفتاب/ در شبستان تو تابد شمع روی روشنش(همان: ۱۴)

به پای شمع مه از اشک اختران ای چرخ/ کنار عاشق شب زنده‌دار را مانی(همان: ۳۸)

گفتمش من آن سمند سرکشم/ خنده زد که تازیانه با من است(همان:۷۲)

صبا به لرزش تن سیم تار را مانی/ به بوی نافه سر زلف یار را مانی(همان:۳۷)

در بین انواع تشبیه، تشبیه بلیغ اضافی و اسنادی بیشترین کاربرد را در غزل ابتهاج دارد.

تنور سینه‌ی سوزان ما به یادآرید/ کز آتش دل ما پخته گشت خام شما(۱۱)

من نای خوش نوایم و خاموشم ای دریغ/ لب بر لبم بنه که نواهاست در دلم(۱۲)

بشکسته نی ام بی لب دمساز چه سازم(۱۳)

۲-۲-۲- مجاز

کاربرد واژه، در معنی غیرحقیقی آن است. کاربرد کلمات در معنای مجازی در زبان محاوره وگفت وگوی روزانه بسیار است. وقتی می‌گوییم: «حوض بزرگ است»، «حوض» در معنای اصلی خود به کار رفته‌است؛ اما هنگامی که می‌گوییم: «حوض یخ زد»، منظور آب حوض است. برای رسیدن به معنی مجازی و عدول از معنی حقیقی باید مناسبی با علاقه ای بین معنی حقیقی و معنی مجازی وجود داشته باشد تا ذهن بتواند به مفهوم مورد نظر شاعر برسد. (اشرف زاده علوی مقدم، ۱۳۷۹: ۱۲۸) مجاز یکی از عناصر سازنده‌ی هنجارگریزی معنایی است.

به نظر می رسد بسامد مجازهای به کار رفته در غزلیات سایه، بالا نیست.

ما را هوای چشمه‌ی خورشید در سر است/ سهل است گر برود سر در این هوس.(همان: ۷۴)

در کار عشق او جهانیش مدعی ست/ این شکر چون کنیم که ما را رقیب نیست.(همان: ۶۴)

۲-۲-۳- استعاره

یکی از بنیادی ترین مسائل صور خیال، استعاره است و «استعاره اساساً عاریت گرفتن و داد و ستد بین «تصورات» و معامله بین بافت هاست. «تفکر» استعاری است و حاصل مقایسه است و استعاره های زبان از آن ناشی می شود» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۴). استعاره اگر برای زینت کلام بیاید و ذهن را به تفکر وا ندارد ارزش علمی و هنری ندارد هرچند این استعاره ها «مانند سنگ مرده باشند میتوانیم آنها را از نو برانگیزیم» (همان: ۱۱۰).

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن و عاریت خواستن است امّا در اصطلاح استعاره نوعی تشبیه است که درآن یکی از طرفین تشبیه (مشبه یا مشبه به) را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند. اصل استعاره بر تشبیه استوار است.

در استعاره فقط یک رکن از تشبیه ذکر می شود و رکن دیگر را خواننده به کمک نشانه‌های موجود در کلام (که معمولا در بحث از استعاره، قرینه نامیده می شود.) یا حال و هوا و زمینه سخن، می تواند دریابد. استعاره خواننده را به تلاش ذهنی بیشتری وا می دارد ، لذا از تشبیه رساتر ، زیباتر و خیال انگیز تر است.

آن چه در استعاره مهم است و اساس شناخت قدرت تخیل شاعر و انگیزه شگفتی و احساس لذت از زیبایی هنری است. همان کشف وجوه تازه و دقیق در میان اشیا و شیوه شاعر در بیان استعاره است» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۲۰۷).

استعاره از روش‌هایی است که شاعر به کمک آن سخن خود را در ذهن مخاطب جای‌گیر می‌کند. در واقع استعاره دامی تنگ‌تر از تشبیه است که شاعر در برابر مخاطب خود پهن می‌کند. (کزازی، ۱۳۸۹: ۹۴) هدف از کاربرد استعاره در کلام به غیر از تأکید و مبالغه در یکسانی مشبه و مشبهٌبه، برجسته کردن کلام است.

انواع استعاره : با توجه به اینکه در استعاره یکی از طرفین تشبیه ذکر می شود ، آن را بر دو نوع تقسیم کرده اند .

۲-۲-۳-۱- استعارهٔ مصرحه

تشبیهی است که از آن فقط مشبه‌به به جا مانده باشد، استعاره‌ی مصرحه یا تصریحیه یا محققه یا تحقیقیه می‌گویند. (شمیسا،۱۳۹۴: ۱۶۵)

فروغ گوهری از گنج‌خانه‌ی دل ماست/ چراغ صبح که برمی‌دمد ز بام شما(ابتهاج: ۱۲)

چراغ صبح استعاره از خورشید

گلبانگ سایه گوش کن ای سرو خوش خرام/ کاین سوز دل به ناله‌ی هر عندلیب نیست(همان: ۶۴)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند/ سایه‌ی سوخته‌دل این طمع خام مبند(همان:۶۷)

مرا چو ابر بهاری به گریه آر و بخند/ که آبروی تو ای گل بود ز ژاله‌ی من (ابتهاج: ۲۲)

زین بیش از پس و پیش زلف دوتا مگستر/ در پیش پای دل‌ها دام بلا مگستر(همان:۲۳)

تا کی کنی پریشان دل‌های مبتلا را / آن خرمن بلا را پیش صبا مگستر(همان: ۲۳)

چون شب سیاه کردی بر سایه روزِ روشن/ بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم/ آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت(همان: ۴۰)

شب را چه زهره کز سر کوی تو بگذرد/ کان آفتاب سایه شکن در سرای توست(همان: ۱۳۹)

سرسبزی آن خرمن گل باد اگر چند/ از باغ تو جز سرزنش خار نبردیم(همان: ۱۴۵)

دولت وصل تو ای ماه نصیب که شود/ تا از آن چشم خورد باده و زان لب گل‌قند(همان:

آفتاب سایه شکن، آن خرمن گل، ای ماه استعاره از یار که در آثار ادبی سنتی نیز کاربرد داشته است.

آتشی در دلم انداخت و عالم بو برد/ خام پنداشت که این عود نهان می‌سوزد(همان: ۱۴۷)

عود نهان استعاره از دل، از استعاره‌های نو است.

شاعر برای بیان مطالب و مسائل سیاسی و اجتماعی از استعاره بسیار استفاده کرده، برخی از این استعاره‌ها را می‌توان نمادهای شخصی وی دانست.

همه مرغان همآواز پراکنده شدند/ آه از این باد بلاخیز که زد در چمنم (ابتهاج: ۱۷۳)

بهارا ! بنگر این صحرای غمناک/ که هر سو کشته‌ها افتاده بر خاک (همان: ۲۷۳)

باد بلاخیز، استعاره از کودتای ۲۸ مرداد، چمن و صحرای غمناک هم استعاره از کشور ایران است.

۲-۲-۳-۲- استعارۀ مکنیه

قدما به نوع دیگری استعاره قائل بودند که هر چند از ابزار تصویرگری است اما اطلاق نام استعاره بر آن صحیح نیست.(شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۷۸) در این نوع استعاره مشبه ذکر می‌شود و یکی از ویژگی‌های مشبه‌به همراه مشبه می‌آید. این گونه استعاره را استعاره‌ی تخییلیه و مکنیه خوانده‌اند.(همان:۱۷۹)

سایه هم از استعاره‌های مکنیه‌ای که در آثار شاعران قدیم بوده، استفاده کرده‌است:

گم شد زچشم سایه نشان تو و هنوز/ صد گونه داغ عشق تو پیداست در دلم(ابتهاج:۱۲)

ز داغ عشق تو خون شد دل چولاله‌ی من / فغان که در دل تو ره نیافت ناله‌ی من (همان: ۲۴)

داغ عشق استعاره مکنیه‌ای که در حالت اضافه به کار رفته و به آن اضافه ی استعاری می گویند.

در کنج قفس می کشدم حسرت پرواز/ با بال و پر سوخته، پرواز چه سازم(همان: ۱۹)

پرواز کردن شاعر استعارۀ مکنیه است.

زمین واژگون شد از آن تا نبیند/ در آیینه‌ی آسمان، واژگونش(همان:۱۵۰)

پیش تو چه توسنی کند عقل/ رام است که تازیانه از توست(همان:

به عهد گل زبان سوسن آزاد بگشایم/ که ما خود درد این خون خوردن خاموش می‌دانیم(همان:۱۴۸)

تشنه‌ی خون زمین است فلک، وین مه نو/ کهنه داسی است که بس کشته درود ای ساقی(همان: ۱۴۱)

گریه‌ی ابر بهارش چه مدد خواهد کرد/ دل سرگشته که چون برگ خزان می‌سوزد(همان: ۱۴۷)

علاوه بر استعاره‌های موجود در آثار کلاسیک ادب فارسی، استعاره های نو و بدیع در غزلیات سایه فراوان است.

نظیر:

موج رقص‌انگیز پیراهن چو لغزد بر تنش/جان به رقص آید مرا از لغزش پیراهنش(همان: ۱۳)

لغزیدن موج/ رقصیدن جان/ لغزش پیراهن

می‌تراود بوی جان امروز از طرف چمن/ بوسه‌ای دادی مگر ای باد گل بو بر تنش(همان: ۱۴)

تراویدن بوی /بوسه دادن باد

ز موج چشم مستت چون دل سرگشته برگیرم/ که من خود غرقه خواهم شد در این دریای خاموشی(همان:۶۹)

۲-۲-۴- تشخیص

در استعاره‌ی مکنیه، مشبه به متروک در اکثر مواقع انسان است و به اصطلاح استعاره، انسان‌مدارانه است. غربیان به این استعاره، پرسونیفیکاسیون می‌گویند که در فارسی به تشخیص ترجمه شده‌است.(شمیسا،۱۳۹۴: ۱۸۴) تشخیص یا جاندارپنداری از جمله آرایه‌هایی است که به تفکر بشر اولیه باز می‌گردد که در قدیم همه چیز را جاندار می‌پنداشتند. (همان، ۱۸۶)

سری به صخره‌ی زانوی غم بزن ای اشک/ که در سکوت شبم آبشار را مانی (همان: ۳۶)

نشان داغ دل ماست لاله‌ای که شکفت/ به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید(همان:۱۱۶)

سوگواری کردن بنفشه

به یاد زلف نگونسار شاهدان چمن/ ببین در آیینه‌ی جویبار گریه‌ی بید(همان: ۱۱۷)

گریه‌ی بید

خوش‌دلی خواه پی او گیر، کاندر باغ مهر/ صبح را از بوی این گل ذوق خندان گشتن است(همان: ۱۱۰)

ذوق داستن گل و خندان گشتن گل

شب را چه زهره کز سر کوی تو بگذرد؟/ کان آفتاب سایه‌شکن در سرای توست(همان: ۱۳۹)

زهره داشتن شب

این باد خوش نفس به مراد تو می‌وزد/ رقص درخت و عشوه‌ی گل در هوای توست(همان: ۱۳۸)

غم اگر به کوه گویم بگریزد و بریزد/ که دگر بدین گرانی نتوان کشید باری(همان: ۱۴۲)

سرسبزی آن خرمن گل باد اگر چند/ از باغ تو جز سرزنش خار نبردیم(همان: ۱۴۵)

سرزنش کردن خار

در گردنت از هر سو پیچیده غمی گیسو/ تا در شب سرگردان هر سو بکشانندت (همان: ۲۴۰)

گیسو به دلیل رنگ سیاه و دراز بودنش شب های طولانی عاشق را تداعی می کند.

کاربرد تشخیص در غزلیات ابتهاج بسامد بالایی دارد که در بین موارد بررسی شده، هم تقلید از گذشتگان و هم مواردی بدیع در شعر وی یافت شد.

۲-۲-۵- کنایه

کنایه یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی گفتار ادا کنیم، لذت بخش نیست.(شفیعی کدکنی،۱۳۹۳: ۱۴۰) یکی از راه‌های تشخص دادن به زبان و نیز ایجاد درنگ در ذهن مخاطب و هنجار گریزی معنایی، کنایه است؛ کنایه را گونه‌ای از مجاز می‌دانند که بر بنیاد اصل مجاورت استوار است. در کنایه هم معنای قاموسی و واژگانی عبارت (معنای نزدیک) و هم معنای مجازی (معنای دور) با هم به ذهن خواننده می‌آیند؛ امّا خواست گوینده معنای دور است و آن را با تأمّل در اجزای کلام و بافت سخن می‌توان دریافت. به عبارتی در کنایه معنای نزدیک و دور لازم و ملزم یکدیگر هستند و با دقّت در اجزای کلام، از معنای نزدیک به معنای دور منتقل می شویم.

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است؛ اما در علم بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیر حقیقی آن، به صورتی که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد و فرق اصلی بین استعاره و کنایه نیز در همین است؛ زیرا در استعاره قرینه صارفه وجود دارد تا ذهن را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مجازی برساند، ولی در کنایه چنین قرینهای وجود ندارد. (اشرف زاده، علوی مقدم، ۱۳۸۹: ۱۳۳)

ایجاد درنگ در ذهن مخاطب دلایل متعددی دارد که مهم‌ترین آن‌ها ایجاد لذت و تأثیر بیشتر در سخن است؛ زیرا بسیاری از معانی را که ادای آن‌ها با منطق عادی گفتار لذت‌بخش نیست، می‌توان از راه کنایه گیرا و مؤثر بیان کرد.بعض از ادیبان مثل مالارمه عقیده دارندکه اگر چیزی را به همان نام که هست،بنامیم،سه چهارم لذت و زیبایی زبان را از بین برده‌ایم.(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۳۹)

هر چه رابطه میان حلقه های معنای ظاهری و کنایی ساده تر باشد و خواننده زودتر آن را دریابد، کنایه هنری تر خواهد بود و متن را آراسته تر خواهد ساخت.

ابتهاج بیشتر از همین کنایه های سنتی و زودیاب استفاده کرده است .

هر کَسش گرفته دامن نیاز/ ناز چشمش این میانه با من است (همان: ۷۲)

چه چراغ چشم دارد دلم از شبان و روزان / که به هفت آسمانش نه ستاره‌ای‌ست باری(همان: ۱۴۲)

بهار آمد بیا تا داد عمر رفته بستانیم/ به پای سرو آزادی سر و دستی برافشانیم(همان: ۱۴۸)

به دست رنج هرناممکنی ممکن شود آری/ بیا تا حلقه‌ی اقبال محرومان بجنبانیم(همان: ۱۴۹)

با حسن فروشان بهل این گرمی بازار/ ما یوسف خود را به خریدار نبردیم(همان: ۱۴۵)

درین سرای بیکسی، کسی به در نمی‌زند/ به دشت پرملال ما پرنده پر نمی زند

چه چشم پاسخ است از این دریچه‌های بسته‌ات/ برو که هیچ کس ندا به گوش کر نمی‌زند (همان: ۷۹)

آخر به عزم پرسش پروانه، شمع بزم/ آمد ولی چو باد به خاکسترم گذشت(همان: ۴۰)

پای بند قفسم باز و پر بازم نیست/ سرگل دارم و پروانه‌ی پروازم نیست(همان: ۶۵)

افزون بر این ها در غزل های سایه، کنایه‌های ناب و پرمعنی که به نظر می رسد محصول قریحهٔ سرشار شاعرند، کم نیست؛ چنانکه در ابیات زیر شاعر با بهره گیری از تلمیح و استعاره، کنایاتی زیبا آفریده‌است.

کنایه محصول زندگی اجتماعی مردم است و در فرهنگ وباور مردم همه‌ی جوامع وجود دارد؛ نوآوری های ابتهاج هم در این حوزه، گاهی حاصل بهره گیری او از همین زبان عامیانه است؛ چنانکه از چشم (کسی) افتادن و آب پاکی بر دست (کسی) ریختن؛ نیز به در زدن و پر نزدن پرنده (در جایی) کنایه‌های عامیانه اند.

بیرنگی ام از چشم تو انداخت اگر نه/ کی خون دلی بود که در کار نبردیم (همان: ۱۴۵)

ز خوبی آب پاکی ریختم بر دست بد خواهان/ دلی در آتش افکندم، سیاووشی برآوردم (همان: ۱۳۵)

« دل در آتش افکندن» کنایه از تحمل سختی ها/ « برآوردن سیاوش (از آتش)» کنایه از تبدیل ساختن ناپاک و ناخالص به پاک و خالص است.

یکی ز شب‌گرفتگان چراغ بر نمی‌مند/ کسی به کوچه‌سار شب در سحر نمی‌زند

نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار/ دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمی‌زند (همان: ۷۹)

«در سحر زدن» کنایه از تلاش برای دستیابی به آزادی/ « در انتظارغبار بیسوار نشستن» کنایه از امیدی است که بزودی به ناامیدی تبدیل می‌شود.

دانه چین دام شدن(غزل همای اوج سعادت)

اسب مراد زین کردن(غزل همای اوج سعادت)

تو کوته‌دستی‌ام می‌خواستی ورنه منِ مسکین/ به کوی عشق اگر از پا درافتادم به سر رفتم(همان: ۲۵)

۲-۲-۵- ایهام

صنعت ایهام را توهیم و توریه نیز گفته‌اند. « ایهام» و «توهیم» یعنی؛ به گمان و وهم افکندن و توریه به معنی سخنی را پوشیده داشتن و در پرده سخن گفتن است و در اصطلاح بدیع آن است که لفظی بیاورند که دارای دومعنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود. (همایی، ۱۳۸۶: ۲۹۹)

در انتظار سحر چون من ای فلک همه چشم/ بمان که مردم چشم انتظار را مانی(ابتهاج،۱۳۷۸: ۳۷)

پای بند قفسم باز و پر بازم نیست/ سر گل دارم و پروانه‌ی پروازم نیست(همان:۶۵)

به دور ما که همه خون دل به ساغرهاست/ ز چشم ساقی غمگین که بوسه خواهدچید؟ (همان: ۱۱۷)

تو رشک آفتابی کی به دست سایه می‌آیی/ دریغا آخر از کوی تو با غم همسفر رفتم(همان: ۲۶)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند/ سایه‌ی سوخته‌دل این طمع خام مبند(همان:۶۷)

۲-۲-۵-۱- ایهام تناسب- ایهام تضاد

ایهام تناسب نیز آن است که الفاظ جمله در آن معنی که مراد گوینده است، با یکدیگر متناسب نباشد، اما در معنی دیگر تناسب داشته باشد.فقط یکی از دو معنی کلمه، در کلام حضور داشته باشد، اما معنی غایب با کلمه یا کلماتی از کلام رابطه و تناسب داشته باشد.(شمیسا،۱۳۹۵: ۱۰۲) یکی از انواع مهم ایهام تناسب، ایهام تضاد است: معنی غایب با معنی کلمه یا کلماتی از کلام تضاد داشته باشد.(همان، ۱۰۳)

ناز نوش‌خند صبح اگر تو راست/ شور گریه‌ی شبانه با من است.(ابتهاج: ۷۲)

دیدار او طلیعه ی صبح سعادت است/ تا کی ز مهر طالع آن می‌دهد به من (همان:۶۳)

شور در این بیت به معنی هیجان است اما در معنی دیگر(مزه) با نوش تناسب دارد.

به جان سایه و دیدار خورشید/ که صبری در شب یلدا به من ده(همان: ۱۲۷)

می‌آمدم که حال دل زارت گویم/ اما مگر سرشک امان می‌دهد به من(همان: ۶۴)

زار در این بیت به معنی بیچاره و ناتوان است ولی در معنی دیگر(گریه و زاری) با سرشک تناسب دارد.

چون شب سیاه کردی بر سایه روزِ روشن/ بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

یکی از واژه‌هایی که ابتهاج، در ساخت انواع ایهام، استفاده‌کرده، « سایه» تخلص شعری اوست:

تو رشک آفتابی کی به دست سایه می‌آیی/ دریغا آخر از کوی تو با غم همسفر رفتم(همان: ۲۶)

دست کوتاه من و دامن آن سرو بلند/ سایه‌ی سوخته‌دل این طمع خام مبند(همان:۶۷)

چون شب سیاه کردی بر سایه روزِ روشن/ بر آن مه دوهفته زلف دوتا مگستر (ابتهاج: ۲۳)

به جان سایه و دیدار خورشید/ که صبری در شب یلدا به من ده(همان: ۱۲۷)

۲-۲-۶- تضاد

تضاد در لغت به معنای دو چیز را در مقابل یکدیگر انداختن و در اصطلاح آن است که کلمات ضد یکدیگر بیاورند، مانند: روز و شب، زشت و زیبای سخت و سست و امثال آن. اگر تضاد در سطح کلام باشد نه واژه، یعنی همه یا بیشتر کلمات یک جمله با جمله‌ی دیگر در تضاد باشد، صنعت مقابله به وجود می آید. (شمیسا،۱۳۹۵: ۸۹)

خوابم شکست و مردم چشمم به خون نشست/ تا فتنه‌ی خیال تو برخاست در دلم(ابتهاج،۱۳۷۸: ۱۷)

گم شد زچشم سایه نشان تو و هنوز/ صدگونه داغ عشق تو پیداست در دلم(همان:۱۸)

بکن هر آنچه توانی جفا به سایه‌ی بی‌دل/ مرا ز عشق تو این بس که در وفای تو میرم(همان: ۲۱)

آن بانگ بلند شامگاهی/ وین زمزمه‌شبانه از توست(همان: ۷۵)

بلندا سرِ ما که گر غرق خونش/ ببینی، نبینی تو هرگز زبونش(همان: ۱۴۴)

ما را چه غم سود و زیان است هرگز/ سودای تو را بر سر بازار نبردیم(همان: ۱۴۴)

ای دوست آن صبح دل افروز خوشت باد/ یاد آر که ما جان ز شب تار نبردیم(همان:۱۴۵)

همه عمر چشم بودم که مگر گلی بخندد/ دگر ای امید خون شو که فروخلید خاری(همان: ۱۴۳)

۲-۲-۷- تناقض (پارادوکس)

تصاویر متناقض‌نما، تصاویری هستند که از لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می‌کنند. استفاده از این تصاویر از نفوذ زبان قراردادی می‌کاهد. پارادکس شاعرانه عبارت است از بیانی به ظاهر متناقض یا مهمل اما حامل حقیقتی که از راه تأویل می‌توان به آن دست یافت. (فتوحی، ۱۳۸۸: ۳۲۷)

پارادکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را برمی‌انگیزد؛ مانند جرقه چشم را می‌زند.(همان،۳۲۹)

چون شب سیاه کردی بر سایه روزِ روشن/ بر آن مه دو هفته زلف دوتا بگستر (ابتهاج،۱۳۷۸: ۲۳)

روز روشن را شب سیاه کردن تصویری است پارادکسی و مخالف منطق

کشتی مرا چه بیم دریا/ طوفان ز تو و کرانه از توست(همان: ۷۶)

طوفان و کرانه یکی بودن تصویری است پارادکسی

مهی که مزد وفای مرا جفا دانست/ دلم هر آنچه جفا دید از او وفا دانست(همان:۷۷)

جفا را وفا دانستن به ظاهر منطقی نیست اما بیانی شاعرانه است.

گرم وصال نبخشند خوشدلم به خیال/ که دل به درد تو خو کرد و این دوا دانست(همان: ۷۸)

غیر عشق او که دردش عین درمان گشتن است/ حاصل هر کار دیگر جفت حرمان گشتن است(ابتهاج،۱۳۷۸ :۱۱۰)

درد را دوا دانستن

تناور درختی که هر چه‌ش ببری/ فزون‌تر بود شاخ و برگ فزونش(همان: ۱۵۰) فزون تر شدن شاخه در اپر بریدن در ظاهر به نظر منطقی نیست و بیانی شاعرانه است.

خوشا عشق فرزانه‌ی ما که ایدون/ ز مجنون سبق برده صیت جنونش(همان:۱۵۱)

عشق فرزانه، آن هم عشقی که جنونش مشهورتر از جنون مجنون است. بیانی بسیار زیبا و شاعرانه که این زیبایی نتیجه‌ی پارادکسی است که در آن هست.

نتیجه

۳-۱- پربسامدترین عنصر هنجارگریزی در غزل‌های سایه، تشبیه است. او با ایجاد شباهت بین عناصر ذهنی و عناصر طبیعی، تصاویری زیبا و قابل درک برای اقناع مخاطب شعر خود خلق کرده‌است. پس از آن، استعاره بسیار مورد توجه ابتهاج و از پرکاربردترین آرایه های شعر اوست.

۳-۲- از میان انواع استعاره، تشخیص در اشعار ابتهاج برجستگی بیشتری دارد که بیشتر تقلید از گذشتگان است اما تشخیص‌های نو و ابتکاری نیز در شعر وی کاربرد بسیار دارد.

۳-۳- در بررسی انجام شده، سایه در اشعار خود به طور هم زمان از چند آرایه استفاده کرده است و این یکی از عوامل زیبایی شعر اوست. ابتهاج با درهم آمیختن آرایه ها در یک بیت، تصاویر خلق شده از آن آرایه ها را نو کرده است. در تمام غزلهای بررسی شده، هیچ بیتی نبود که یکی از آرایه‌های مورد بررسی را نداشته باشد.

۳-۴- افزون بر این آرایه‌ها که سایه در ایجاد صورخیال از آن‌ها بهره برده است، شیوه‌ی بیان و جمله بندی، انتخاب وچینش واژگان، موسیقی درونی و کناری و معنوی ابیات از مواردی است که کاربرد آن‌ها در شعر سایه، منحصر به فرد بوده، تحقیقی جداگانه را می طلبد.

منابع

ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸) سیاه مشق.تهران: نشرکارنامه.

احمدی، بابک (۱۳۷۴) **حقیقت و زیبایی**. چاپ هفتم. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) **ساختار و تأویل متن**، چاپ هفتم، تهران: نشر مرکز.

پهلوان نژاد محمدرضا، طاهری بیرگانی نسرین (۱۳۹۰) **«بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ»**، زبان شناسی تطبیقی، دانشگاه بوعلی سینا، پاییز و زمستان ۱۳۹۰، دوره یک، شماره دوم.

پیروز، غلامرضا، حسن پورآلادشتی، حسین، اسماعیلی، مراد(۱۳۹۱) «**بررسی انواع هنجار گریزی در اشعار هوشنگ ایرانی**» شعر پژوهی بوستان ادب - علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، زمستان ۱۳۹۱، دوره ۴، شمارهٔ چهارم.

تادیه، ژان ایو (۱۳۷۷) **نقد ادبی در سده ی بیستم**؛ ترجمه ی محمد رحیم احمدی، تهران: سوره.

خویشتن دار پریسا، محمدی محمد حسین (۱۳۹۲) **«هنجارگریزی معنایی در شعر قیصر امین پور»**، نشریهٔ زیبایی شناسی ادبی، زمستان ۱۳۹۲ ، دوره چهارم، شماره هجدهم.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) **موسیقی شعر**. چاپ سوم تهران: آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) **رستاخیز کلمات** (درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس). تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳) **صورخیال در شعر فارسی**. چاپ هفدهم ویراست دوم، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۴) **بیان**. چاپ چهارم از ویراست چهارم، تهران: نشر میترا .

شمیسا، سیروس (۱۳۹۵) **نگاهی تازه به بدیع**.تهران: میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۷۳) **از زبان‌شناسی به ادبیات (نظم)**. تهران: چشمه .

طغیانی اسحاق، صادقیان سمیه(۱۳۹۰)**«هنجارشکنی در مجموع شعر از این اوستا»**، نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر، بهار و تابستان ۱۳۹۰، دوره یکم، شماره یکم.

علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)**. تهران: سمت .

فتوحی رود معجنی، محمود(۱۳۸۸) **بلاغت تصویر**. تهران: سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۹) **بیان۱ ــ زیباشناسی سخن پارسی**. تهران: مرکز .

مختاری, مسروره؛ پورالخاص شکرالله، نیرومند حسین(۱۳۹۴) «**اشکال هنجارگریزی معنایی در دیوان حسین منزوی**»، همایش بین المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۶) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. تهران: نشر هما.

The Rhetorical Analysis of Ethereal Poetry on the Basis of Semantic Normality Relying on the Office of "siyah mashg"

Saeed mohammadi kish[1] , homeira khanjani[2]

Abstract

The aim of this study is to investigate different types of semantic normality such as simile ,metaphor, falsehood, permissible, anecdotal, contradiction, paradoxes in one hundred sonnets of Hooshang Ebtehaj. The ability to communicate and express words is one of the possibilities that mankind has used to the highest level of history in speech and writing. Among which the arrangement of speech has always been the subject of speaker attentions. Therefore, there is a sense of purity and adornment of the speech in all the elder works. Normality is one way to understand and criticize literary issues in various aspects of the beautification of the art work in Russian Formalism School. Two ways of assimilation and succession help in the semantic normality of the poet based on the semantic rules governing the Norwegian language . Considering that the domain of meaning or semantic is more than the other levels of language in the highlighting, each poet who succeeding in terms of his talent and knowledge in this field will have more pure poems. The poet or writer is looking for a more beautiful expression while expressing the subject.In Persian linguistic studies and literary researches, the attitude of formalists has found a special place. This study examines the semantic abnormality and analyzes how to use the elements of semantic abnormality in Houshang Ebtehaj's poetry in different types of semantic abnormalities such as simile, metaphor, irony, metaphor, ambiguity, contradiction, paradox in one hundred of Houshang Ebtehaj's sonnets.

Keywords: Communication, Speech, Poet, Formalism, Semantic Normality, Hooshang Ebtehaj.

1 . PhD candidate of Persian Language and Literature, Dehaghan Branch, Islamic Azad University. Dehaghan, Iran.//Email: saeid.mohamadikish@gmail.com

2. Education teacher. Dehaghan, Iran.//Email: homeira1222@gmail.com. **(corresponding author**)