

امپرسیونیسم شناختی در اشعار تجربه‌محور سپهری

محمدباقر شهرامی*

محمدشفیع صفاری**

چکیده

یکی از نظریه‌پردازان بزرگ نظریه معاصر استعاره، زولتان کووچشیش مجارستانی است که بیشتر آثار ارزشمند علمی او معطوف به مبحث استعاره است. کووچشیش در آثار متعدد خود درباره استعاره، به بررسی و نقد و تکمیل مباحث نظریه معاصر استعاره و آراء لیکاف، جانسون، ترنر و دیگران پرداخته است. او اولین کسی است که چگونگی کارکردها و رویکردهای نظریه معاصر استعاره و استعاره‌های مفهومی را در تفسیر شعر به خوانندگان آموزش داده همچنین چگونگی رویکرد استعاره‌های مفهومی را در مکتب ادبی امپرسیونیسم بررسی کرده است و نام این نوع ادبی را، امپرسیونیسم شناختی نهاده است. یکی از مهمترین موضوعات شعر سپهراب، توصیف تجارب و لحظات کوتاه و ناب روحی و معنوی اوست که در این نوع اشعار می‌توان تلفیقی از مختصات امپرسیونیسم و کارکرد استعاره‌های مفهومی را ملاحظه کرد، لذا در این مقاله با توجه به آراء کووچشیش درباره امپرسیونیسم شناختی به بررسی اشعار تجربه‌محور سپهراب سپهری می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: استعاره مفهومی، زولتان کووچشیش، امپرسیونیسم شناختی، سپهراب سپهری.

1) مقدمه

سهراب سپهری از جمله شاعران مقبول و محبوب شعر معاصر ایران است. در میان اشعار مختلف سهراب، موضوع برخی اشعار او، توصیف لحظه‌های خاصی است که در آنها حالت و جذبه‌ای روحی و معنوی به شاعر دست داده است. البته در این نوع اشعار، سهراب بیان نکرده که علل پیدایش این حالات چیست اما حس و حالی را که در آن لحظه‌های کوتاه داشته، به بهترین حالتی توصیف کرده است. این نوع اشعار که ما به آنها اشعار تجربه‌محور سهراب می‌گوییم، در ظاهر بسیار گنگ و مبهم و دارای عدم انسجام می‌باشند، اما در بافت خود دارای مختصات مکتب امپرسیونیسم و نیز انواع استعاره‌های مفهومی هستند. در مقاله حاضر، به تفسیر برخی از اشعار تجربه‌محور سهراب سپهری بر مبنای آراء خاص زولتان کووچشیش (Zoltán Kovács) مجاری درباب استعاره‌های مفهومی و رویکرد آنها در شعر و نظریه امپرسیونیسم شناختی او پرداخته می‌شود. با رویکرد کووچشیش، می‌توان به درک مناسبی از این نوع اشعار نائل شد و هنر خاص سهراب را در سرودن این گونه اشعار ملاحظه کرد. به علت تنگی مجال، تنها به بررسی چهار نمونه از این اشعار پرداخته شده که البته می‌توان اصول نظریه کووچشیش را در این چهار نمونه دید و این اشعار را به عنوان معیار و الگویی برای بررسی اشعار مشابه در نظر گرفت.

پیش از این در مقالات «استعاره‌های جهتی قرآن با رویکرد شناختی» و «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی» به بحث استعاره شناختی پرداخته شده است که از مثالها و تحلیل‌های نادرست نیز خالی نیستند. مثلاً در مورد آیه تَنْزَلَ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا مَكْتُوبٌ «در این آیه هم مفهوم نزول و پایین را شاهدیم البته منظور فرود آیات از مقام قدسی الهی است نه حقیقتاً نزول مکانی» (کرد زعفرانلو، 1389: 118)، در حالیکه این آیه ربطی به مبحث استعاره جهتی ندارد و اتفاقاً برعکس نظر مؤلفان محترم، «نزول» در این آیه به معنای واقعی و حقیقی خود است چرا که در شب قدر، واقعاً فرشتگان و جبرئیل از آسمان به زمین می‌آیند. یا در بحث انواع حوزه های مبدأ، چنین مثالی را جزء استعاره مفهومی آورده‌اند: «صدا و سیما از مهمترین بازوهای رهبری است» (هوشنگی و سیفی، 1388: 12)، در حالیکه در اینجا نه با استعاره مفهومی، که با کاربرد مجازی واژه، روبرو هستیم. دیگر مقاله‌ای که در باب استعاره های مفهومی نوشته شده اثر جالب و خوب پرداخت شده «بازتاب فناوری و ماشینیزم در استعاره‌های فارسی محاوره‌ای از دیدگاه زبان شناسی شناختی» است که مولفان، با توجه به استعاره‌های مفهومی، به تبیین استعاره های موجود در فارسی گفتاری با استفاده از انواع ماشینها مانند اتومبیل، کامپیوتر و ... پرداخته اند.

محمدی آسیابادی نیز در مقاله‌ای که در آن به تبیین تجارب عرفانی عرفا بر مبنای طرحواره‌های حجمی پرداخته، معتقد است اکثر تجارب عرفانی در قالب طرح‌واره‌های تصویری از نوع حرکتی و قدرتی بیان می‌شوند (آسیابادی، 1391: 165). لیلا صادقی (1392) در مقاله «طرح واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از رمان در داستان با رویکرد شعر شناسی شناختی» مجموعه داستان «شکار سایه» ابراهیم گلستان را به عنوان اثری دوران‌ساز در ادبیات دنیا معرفی می‌کند که نوع جدیدی از ژانر «رمان در داستان» را طرح کرده است و معتقد است که در این مجموعه، طرحواره «انتخاب شیء غیرارزشی، بیهوده است» به شکل یک استعاره مفهومی از شعر مولوی که در مقدمه کتاب آمده درک می‌شود و این طرحواره بر هر 4 داستان این مجموعه نگاشت می‌شود.

2) نظریه معاصر استعاره و امپرسیونیسم شناختی

2-1) استعاره‌های مفهومی

نظریه معاصر استعاره با آراء زبان‌شناسان شناختی مطرح شد و نظریه استعاره‌های مفهومی و انواع آن از موضوعات مورد بررسی این زبان‌شناسان است. «زبان‌شناسی شناختی از گرایشهای زبان‌شناسی است که از دهه 70 با آراء سه زبان‌شناس برجسته راه خود را آغاز کرد: جورج لیکاف با کتابهایی مثل: «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم»، «زنان، آتش و چیزهای خطرناک»، همچنین لئو تالمی با کتاب: «به سوی معناشناسی شناختی» و نیز دیوید لانکاگر با کتاب: «مبانی دستور شناختی» آغازگر این راه بودند» (صدری، 1385: 45). زبان‌شناسی شناختی «از پارادایم بسیار نحوگرایی چامسکی انتقاد کرد و بر نقش عملیات شناختی در شکل دهی به تجربه از طریق زبان تاکید داشت» (لیکاف، 1993: 29). نظریه استعاره‌های مفهومی به طور مفصل با آراء جرج لیکاف و جانسون در کتاب استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم مطرح شد. «در زبان‌شناسی شناختی، به فهم یک حوزه مفهومی، بر اساس حوزه مفهومی دیگر، استعاره مفهومی می‌گویند. مثلاً حوزه مفهومی بحث کردن بر اساس جنگیدن درک می‌شود» (لیکاف و جانسون، 1980: 89). اما باید دانست حوزه مفهومی با مفهوم فرق دارد. مثلاً غذا یک مفهوم است لکن حوزه مفهومی غذا شامل خامی، پختگی، جویدن، قورت دادن، استفراغ و ... می‌شود. «حوزه‌های مبدأ از تجارب روزمره انسانها می‌آیند. شناخت اینها باعث می‌شود در طراحی یک گفتمان یا استعاره از هر حوزه مبدأ نامربوطی استفاده نکنیم» (تاباکوفسکا و چوینسکی، 2010: 66). از نظر لیکاف و جانسون، استعاره‌های مفهومی با استعاره‌های سنتی تفاوت‌هایی مهم دارند: استعاره مفهومی مربوط به اندیشه است اما در دیدگاه سنتی موضوع و ابزاری زبانی است. در دیدگاه

سنتی استعاره واژه یا عبارت است اما در نظریه معاصر استعاره انطباق یک به یک به مفهوم ریاضی است. در دیدگاه سنتی، استعاره صنعتی ادبی است که برای زینت کلام به کار می رود اما در رویکرد معاصر نشانه‌های عینی برای تجلی مفاهیم ذهنی انسان است (لیکاف و جانسون، 1980: 153). استعاره از آن جهت پدیده‌ای شناختی است که در آن انسان مجموعه‌ای از پدیده‌ها را با توجه به مجموعه دیگری از پدیده‌ها درک می‌کند. یکی از بنیادی‌ترین ساختهای مفهومی، طرحواره‌های انگاره‌ای هستند. این طرحواره‌ها دارای ساختاری فضایی می‌باشند و از راه الگوبرداری از مکان‌شناسی شناختی حوزه‌های تجربی در ذهن شکل می‌گیرند. «ما از طریق تجربیات فیزیکی خود مثل حرکت، اعمال نیرو، درهم شکستن موانع، عمل و عکس العمل، خاصیت ظرف و مظلوفی پدیده‌ها، چرخش ارتباط، دوری و نزدیکی و جهت، ساختمان مفهومی بنیادین را برای خود ایجاد می‌کنیم و آنها را در اندیشیدن به موضوعات انتزاعی‌تر به کار می‌بریم» (لیکاف، 1993: 21). دیدگاه لیکاف و جانسون استعاره‌های مفهومی را با توجه به حوزه مبدأ، در سه دسته می‌گنجانند: «استعاره‌های مفهومی ساختاری، جهتی و هستی‌شناختی. سپس لیکاف و ترنر (1989) نوع چهارمی به نام استعارات تصویری به این تقسیم‌بندی افزودند و کووچش (2010) نوع پنجمی به نام «کلان استعاره‌ها» را به این تقسیم‌بندی اضافه کرد و بدین ترتیب مبحث استعاره‌های مفهومی در 5 قسمت جمع شد» (پیکن، 2007: 102-131).

از مباحث مهمی که در نظریه معاصر استعاره و استعاره‌های مفهومی توسط لیکاف و ترنر طرح شد و مورد تأیید و استفاده محققان بعدی هم قرار گرفت، مبحث استعاره‌های قراردادی و غیرقراردادی است که بعدها یکی از رویکردهای کووچش در بررسی استعاره‌های مفهومی در متون ادبی هم شد. استعاره‌های قراردادی به آنهایی گفته می‌شود که هر روز در گفتار رسمی و غیر رسمی یک جامعه زبانی به کار می‌رود و آن قدر عادی شده‌اند که تنها با نگاهی دقیق و موشکافانه می‌توان به استعاره بودنشان پی برد. در مقابل، استعاره‌های غیرقراردادی آنهایی هستند که «درون استعاره مفهومی قراردادی رخ می‌دهد ولی به بخشی از یک استعاره قراردادی شده اشاره دارد که تا آن زمان مورد توجه واقع نشده است. استعاره‌های نو یا غیرقراردادی بیشتر در آثار هنری به چشم می‌خورد و در بیشتر موارد از طریق بسط همین استعاره‌های قراردادی و موجود در زبان روزمره خلق می‌شود» (یو، 1998: 106).

2-2) کووچش و استعاره مفهومی

زولتان کووچش در مقاله ارزشمند خود به نام «استعاره و خلاقیت شاعرانه» به بررسی چند شعر از رابرت فراست و امیلی دیکنسون با توجه به استعاره‌های مفهومی پرداخته است. وی

اذعان دارد که بحث استعاره‌های مفهومی را در شعر باید به گونه‌ی دیگری مورد بررسی قرار داد: «صرف بیان وجود استعاره‌های مفهومی در یک شعر، کمکی به ما در شناخت هنر و مضمون آن شعر نمی‌کند» (کووچشش، 2009: 185). کووچشش ادامه می‌دهد که «در تفسیر یک شعر باید ابتدا دید آیا زمینه برای طرح استعاره‌های مفهومی وجود دارد؟ و اگر چنین بود ابتدا باید به دنبال کلان‌استعاره‌های موجود در شعر که عامل انسجام و پیوند تمام عبارات استعاری شعر هستند، گشت و سپس انواع دیگر استعاره‌های مفهومی را نه به صورت منفرد، بلکه در رابطه با کلان‌استعاره یا استعاره‌های دیگر و نیز موضوع و محتوای جمله مورد بررسی قرار داد» (همانجا). در ادامه به ارائه برخی دیگر از آراء کووچشش در باب استعاره‌های مفهومی می‌پردازیم:

2-2-1) نقش استعاره‌های قراردادی پایه در تکامل یک موضوع

کووچش معتقد است گاهی استعاره‌های مفهومی نقش یک پایه و ستون اصلی را برای چند جمله متحدالموضوع بازی می‌کنند. به عبارت ساده‌تر در قسمتی از یک شعر، با چند ساخت زبانی استعاری مواجهیم که همه مربوط به یک موضوع واحد مثلاً مرگ هستند. اما وجه اشتراک همه اینها، استعاره‌ای مفهومی است (مانند مرگ، آدمخوار است) که این استعاره مفهومی در تمام این جملات وجود دارد اما هرچه از جمله اول فاصله می‌گیریم استعاره‌های مفهومی دیگری هم به این استعاره مفهومی اضافه می‌شوند که علاوه بر انسجام بخشی شعر، باعث ادبی شدن استعاره-ها و غیرقراردادی شدن آنها می‌شود. زیرا ساخت زبانی استعاری دارای چند استعاره مفهومی و لذا دچار آمیختگی استعارات یا همان نظریه معروف استعاره آمیخته (blend metaphor) می‌شود. به این ترتیب کووچش علاوه بر به دست دادن الگویی برای چگونگی بررسی استعاره‌های مفهومی در متون ادبی، نظریه استعاره‌های آمیخته را هم به تکامل رسانده است (همان؛ کووچش، 2005: 259-283).

2-2-2) گفتمان موضوع و گوینده

کووچش در بررسی اشعار امیلی دیکنسون معتقد است که شرایط خاص جسمانی دیکنسون و ضعف شدید بینایی او باعث خلق استعاره‌های مفهومی خاصی در اشعار او شده که دارای حوزه‌های خاص مبدأ مانند واژگان نور، آسمان روشن، و بهشت نورانی هستند (کووچش، 2009). بی‌شک روش کووچش در تفسیر استعاره‌های مفهومی در متون ادبی به ویژه شعر، یاریگر است و می‌تواند افق‌های جدیدی از کشف معانی یا شگردهای هنری شاعران و ادیبان برملا سازد. برای مثال می‌توان از اشعار فروغ فرخزاد یاد کرد، در اشعاری که فروغ از زمان کودکی و نوجوانی دوست داشتی و شیرین خود یاد می‌کند، فضای شعرش سرشار از جنب و جوش و هیجان و

پویایی می‌شود لذا استعارات مفهومی موجود در این قسمتها هم جاندار و شاد هستند و غالباً از نوع استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی از نوع تشخیص می‌باشند که شاعر به تمام اشیای دور و برش جان می‌بخشد و آنها را به شادی و بازی و بروز احساسات و همراهی با خود وا می‌دارد.

2-2-3) شاعرانگی در استعاره‌های مفهومی زمان و مکان

کوچش معتقد است یکی از شگردهای شاعران بزرگ، بهره‌گیری آنها از استعارات مفهومی مختلف زمان است که آنها تعریف جدیدی از زمان به دست می‌دهند به ویژه در میان شاعران رمانتیک این موضوع جریان دارد (همان). البته می‌توان این نظر کوچش را به سایر مفاهیم (زندگی، مرگ و ...) هم توسعه داد.

2-2-4) استعاره‌های مفهومی فرهنگی

کوچش (2005) در کتابی مفصلاً به موضوع استعاره‌های مفهومی و فرهنگ یک جامعه و فرهنگ مشترک جوامع مختلف پرداخته است. وی معتقد است که گاهی یک استعاره مفهومی که در فرهنگ جامعه‌ای به صورت قراردادی و سالیان متمادی در بین مردم حضور دارد، زیرساختی برای یک شعر کامل یا منظومه شاعری قرار می‌گیرد و به عنوان کلان استعاره، باعث پیوند بین تمام ساختهای جملات استعاری می‌شود.

2-2-5) امپرسیونیسم شناختی

پیش از ورود به بحث امپرسیونیسم شناختی لازم است مختصری درباره مکتب امپرسیونیسم و مختصات آن بحث شود. امپرسیونیسم به «جنبشی هنری اطلاق می‌شود که نخستین بار در اواخر قرن نوزدهم با تابلوهای نقاشانی مانند کلود مونه (claude monet) و ادوارد مانه (edouardmanet) در فرانسه معرفی شد» (پاینده، 1391، ج2: 270). از نظر آنان نقاش باید برداشت آنی خود از اشیا و انسانها را بر روی بوم نقاشی بیاورد نه تصویری کاملاً شبیه به آنها را. امپرسیونیسم پیش از هرچیز، متأثر از تفکر فیلسوفان پدیدارشناس است. فلسفه در اواخر قرن نوزدهم از سیطره اثبات‌گرایی (پوزیتیویسم) خارج شد و به پدیدارشناسی گرایش پیدا کرد. در همین اثنا، نویسندگان و شاعران بسیاری هم در آثار خود، تجربه را به صورت تجربه فردی بازنمایی کردند و از تجربه جمعی دوری جستند (پاول جونز، 1994: 69). پدیدارشناسان معتقد بودند ابژه‌های دنیای عینی (خارج از ذهن) صرفاً بر اساس ادراک ذهنی ما معنا دار می‌شوند پس ذهن شناسا (سوژه) ابژه را به پدیدار تبدیل می‌کند (پاینده، 1391: 284). نقاشی امپرسیونیستی

در انتخاب صحنه نقاشی کاملاً تصادفی و اتفاقی با سوژه برخورد می‌کند یعنی ناگهانی تصمیم می‌گیرد پس «اتفاقی بودن وقایع و تصاویر» از اصول اصلی این مکتب است.

امپرسیونیسم مکتب اصالت عناصر بصری در برابر عناصر مفهومی است. بازتاب رنگ بی‌شک اصلترین خصیصه امپرسیونیسم است. نقاشان این سبک، اعتقاد داشتند به جای تلاش برای بازتولید واقعیت باید تلاش کرد تا با استفاده هنرمندانه از رنگهای روشن و همجواری آنها و تالو رنگها، تاثیرگذاری نور بر اشیا و جسم انسان را در شرایط مختلف نشان داد. همجواری رنگها برای نمایش تالو نور و انعکاس آن بر مناظر و انسانها از مختصات اصلی این مکتب است» (پاول جونز، 1994: 81). پس «همجواری رنگها و امتزاج رنگها مهمترین وجه تابلوهای امپرسیونیستی است که این خصیصه وارد داستان و شعر امپرسیونیستی هم شده است» (پرمینگر و بروگان، 1993: 216). در تفکر امپرسیونیست «حرکت و تغییر اساس بقا و هستی است و درک این احساس است که هیچ پدیده‌ای دوبار تکرار نمی‌شود و واقعیت مفهوم «شدن» است نه بودن» (پاکباز، 1388: 78). از نظر کووچش «امپرسیونیسم شناختی، تلفیق هنرمندانه نگاه استعاره‌گرا و ذهن امپرسیونیست یک شاعر است که باعث می‌شود، در شعر او، ویژگیهای عمده این دو مفهوم مجزا، در کنار هم نمایانده شوند» (کووچش، 2010: 158). کووچش در جایی دیگر می‌گوید: «وجه اشتراک نویسنده و شاعر امپرسیونیست و نقاش امپرسیونیست در این است که هر دو، واقعیت را آمیزه‌ای از تجربه‌های آنی حسی می‌دانند.

هدف نویسنده امپرسیونیست ثبت یک تصویر ذهنی گذرا یا حسی آنی درباره زندگی است. مانند نقاشان امپرسیونیستی که قلم مو را به صورت ضربی روی بوم می‌زنند، داستان نویس یا شاعر امپرسیونیست هم از شرح و بسط و توصیفات مبسوط و مستقیم پرهیز می‌کند (کووچش، 2013: 137). ایجاز هم از مختصات اصلی آنهاست یعنی افاده کردن یک احساس با استفاده از کمترین مصالح (واژه‌ها و انواع رنگ). پس امپرسیونیسم شناختی برای تبیین برخی اشعار که در آنها از خصیصه‌های امپرسیونیستی و استعاره‌های مفهومی توأمان استفاده شده، به کار می‌رود. البته کووچش، هشدار می‌دهد که این نظریه «در تفسیر اشعاری کاربرد دارد که بازتاب حالات ناب روحی یا دینی شاعر هستند و در آن، ساختار شعر بر مبنای چند کلان‌استعاره عمده و نیز بازی نور و تیرگی و رنگ بنا نهاده شده است» (همان: 139).

3) سپهری و امپرسیونیسم شناختی

پیش از این نیز بیان کردیم که در زمره اشعار سهراب سپهری، برخی از اشعار او وجود دارند که توصیف لحظه‌ای خاص از زندگی شاعر هستند که به او حالت روحی و معنوی خاصی دست داده

است. این اشعار در نگاه اول، مبهم و فاقد انسجام و حتی بی‌معنا به نظر می‌رسند. اما نکته مهم این است که محور این نوع اشعار بر پایهٔ مختصات اصلی مکتب امپرسیونیسم و نیز استعاره‌های مفهومی (=امپرسیونیسم شناختی) می‌چرخد و اگر از این زاویه، این اشعار را مورد بررسی قرار دهیم نه تنها ابهامی در شعر نمی‌ماند که شعر، زیبایی و انسجام خود را هم نمایان می‌سازد. آنجا که مجال کافی برای طرح تمامی این اشعار-که تعدادشان هم کم نیست- نداریم، به برخی از اشعار تجربه محور سهراب بر اساس نظریهٔ امپرسیونیسم شناختی پرداخته می‌شود:

رویازدگی شکست: پهنه به سایه فروبود / زمان پرپر می‌شد / از باغ دیرین عطری به چشم تو می‌نشست / کنار مکان بودیم / شبنم دیگر سپیده همی بارید / کاسهٔ فضا شکست / در سایهٔ باران گریستم و از چشمهٔ غم برآمدم / آرایش روان رفته بود / جهان دیگر شده بودم / در شادی لرزیدم و آن سو را به درودی لرزاندم / لبخند در سایه روان بود / آتش سایه‌ها در من گرفت: گرداب آتش شدم / فرجامی خوش بود: اندیشه نبود / خورشید را ریشه کن دیدم / و دروگر نور را در تپی شیرین با لبی فروبسته ستودم¹ (سپهری، 1391: 162).

در این شعر؛ مختصات مکتب امپرسیونیسم به وضوح دیده می‌شود از جمله:

- ثبت یک تصویر ذهنی گذرا یا حسی آنی دربارهٔ امور زندگی شاعر (ارائهٔ حس درونی مجرد و تجربه‌ای زودگذر و خاص).

- پرهیز از شرح و بسط و توصیفات مبسوط و مستقیم (ارائهٔ جملات کوتاه و غیر تکراری).
- ایجاز یعنی افاده کردن یک احساس با استفاده از کمترین مصالح یا ساختارهای (واژه‌ها و انواع رنگ).

- تأکید سهراب بر واژه‌های سایه، دروگر نور، ریشه کن شدن خورشید و ... که همگی باز نمود نور و رنگ هستند به ویژه رنگ سایه که از رنگهای محبوب و مورد استفادهٔ امپرسیونیست‌ها در نقاشی و داستان‌هایشان بود.

- از بین رفتن تصاویری که نشانگر از بین رفتن مرز شکلها است (مانند آتش سایه‌ها در من گرفت، گرداب آتش شدم).

- همانگونه که در قسمت قبل بیان شد، تغییر و تحرک به واسطهٔ کاربرد خاص رنگها و همجواری آنها و تالو نور از مختصات مهم این مکتب است. تعبیر «لبخند در سایه روان بود» تعبیر خاصی است که سیلان و حرکت را نمایان می‌سازد. البته منظور شاعر این است که در عالم سایه، شادی و خرسندی است و از اندوه خبری نیست اما قطعاً کاربرد این تعبیر، خصیصه‌ای امپرسیونیستی است. تعبیر «گرداب آتش شدم» هم از این مقوله است. همچنین تباین رنگ سرخ ناشی از آتش سایه‌ها و رنگ تیرهٔ پهنهٔ مورد نظر، تابناکی رنگ سرخ آتش و گرداب آتش

شدن شاعر را نمایانتر می‌سازد. مسلّم است سهراب که خود نقاشی قابل بوده و در بیشتر کشورهای صاحب سبک نقاشی از جمله فرانسه نمایشگاه برپا کرده است با آثار امپرسیونیست‌ها و این مکتب آشنا بوده است. به نظر نگارندگان، برای شناخت شعر سهراب باید ابتدا نقاشیهای او را بررسی کرد چرا که شعر او و نقاشی او رابطه‌ی نزدیکی با هم دارند.

- گفتیم که مهمترین خصیصه‌ی نقاشی امپرسیونیسم بازنمایی و بازی با رنگ و نور است. در واقع نقاشی امپرسیونیستی، تفسیر و تأویل در بر ندارد. هرچه هست رنگها و نورها هستند. رنگها باعث عوض شدن درک ما از سوژه می‌شوند. تمام اثر با همین رنگها تفسیر می‌شود. در این شعر سهراب هم به وضوح می‌بینیم که نمی‌توانیم به تأویل خاصی دست بزنیم و ترکیب‌هایی مانند: گرداب آتش، جهان دیگر، شبنم و ... را تأویل کنیم. به جز واژه‌ی سایه که رمز «لحظه‌های دست دادن حالات روحی به شاعر» گرفته‌شد؛ باقی کلمات و ترکیبات را نمی‌توان به معنای خاصی تأویل کرد. در این شعر همه چیز رنگ و تباین نور و تیرگی است. خود شعر عملاً معنای خاصی جز اینکه به شاعر حالتی خاص دست داده به ما نمی‌دهد و تمام تعبیرها و ترکیب‌های شعر بر اساس بازتاب تیرگی و رنگ و نور حس شاعر را در آن لحظه‌ی خاص توصیف می‌کنند.

سهراب شعر را اینگونه آغاز می‌کند که از رویازدگی خارج شده و وارد عالم حقیقت یعنی عالم سایه‌ها شده، با توجه به اینکه در ادامه می‌گوید: «زمان پرپر می‌شد، از باغ دیرین عطری به چشم تو می‌نشست، کنار مکان بودیم شبنم دیگر سپیده همی بارید» مشخص می‌شود که این عالم سایه، با سایه‌ای که ما می‌شناسیم بسیار فرق دارد و عالمی بی‌زمان، دیرین (=قدیم) است که از شبنم آن سپیده می‌بارد، پس واضح است اشاره شاعر به دنیایی برتر از دنیای مألوف ما و احتمالاً لحظه‌های ناب دست دادن حالات و تجارب روحی و معنوی عمیق به شاعر در مواقع خاص است که خود سهراب بارها در اشعارش و حتی سخنانش به این لحظه‌های خاص اشاره کرده است. اینکه شاعر در بند بعد، اشاره می‌کند که «کنار مکان بودیم» خود تأییدی دیگر برای جداسازی عالم سایه از سایه معمولی است. دقت کنیم که سهراب نگفته «در مکان بودیم» بلکه از تعبیر «کنار مکان بودیم» استفاده کرده است. حالا مفهوم این بند نیز به راحتی مشخص می‌شود: «کاسه فضا شکست در سایه باران گریستم و از چشمه غم برآمدم».

در بخش «لبخند در سایه روان بود/ آتش سایه‌ها در من گرفت: گرداب آتش شدم/ فرجامی خوش بود: اندیشه نبود/ خورشید را ریشه کن دیدم/ و دروگر نور را در تبی شیرین با لبی فروبسته ستودم»، ساختار جملات به گونه‌ای است که مخاطب را کاملاً در ابهام فرو می‌برد و حتی ممکن است باعث طعن و تمسخر او شود چرا که این جملات را بی‌ربط و نامنسجم با کل شعر می‌یاند.

از زاویهٔ امپرسیونیسم شناختی، این شعر دارای دو کلان استعاره است که سایر عبارات زبانی استعاری در انسجام با این دو کلان استعاره مفهومی هستند. عبارت استعاری «لبخند در سایه روان بود» از نوع استعاره مفهومی هستی‌شناختی (از گونهٔ تشخیص) است که با کلان استعاره مفهومی «سایه، نابودگر وجود مادی و روحی انسان» در ارتباط و انسجام است و «آتش سایه‌ها» و «گرداب آتش هم» مؤید همین مفهوم هستند، اما با لفظی دیگر. در قسمت «آتش سایه‌ها در من گرفت: گرداب آتش شدم/ خورشید را ریشه‌کن دیدم/ و دروگر نور را در تبی شیرین با لبی فرو بسته ستودم»، شاعر از عبارات استعاری تازه و بدیعی استفاده کرده که برای مخاطب تازگی دارد و باعث تأمل او می‌شود. اما در واقع این دو استعاره مفهومی هم در رابطه با همان کلان استعارهٔ مفهومی غیر قراردادی هستند. یعنی آنجا که شاعر می‌گوید «آتش سایه‌ها در من گرفت»، منظور کلان استعاره مفهومی «سایه، نابودگر وجود مادی و روحی انسان» است و دو جملهٔ آخر این قسمت (خورشید را ریشه‌کن / ...) نیز با کلان استعاره مفهومی «شب ظرف سایه است» در ارتباط و انسجام هستند.

در شعر «بی‌تار و بود» نیز شاهد این هستیم که شاعر، لحظاتی را توصیف می‌کند که دچار حالات عجیب روحی و معنوی شده و تجاربی را پشت سر گذاشته که برای او در لحظه‌ای خاص رخ داده است. در این شعر هم دو کلان استعاره داریم که بدون اینکه صراحتاً از آنها در شعر نامی برده شود، تمام عبارات استعاری شعر را انسجام داده‌اند. این دو کلان استعارهٔ مفهومی که در بیشتر اشعار این مجموعه، به چشم می‌خورند (چنانکه در شعر قبل دیدیم) عبارتند از: «سایه (لحظهٔ روحی و معنوی خاص)، نابودگر وجود مادی و روحی انسان است» و «اشیاء انسان هستند». البته در اینجا برخلاف شعر قبلی کلان استعاره دوم از نوع قراردادی است و در گفتار روزمرهٔ بسیاری از مردم، نسبت دادن اعمال انسانی به اشیا دیده می‌شود. ابتدا شعر را می‌خوانیم:

«در بیداری لحظه‌ها/ در بیداری لحظه‌ها/ پیکرم کنار نهر خروشان لغزید/ مرغی روشن فرود آمد/ و لبخند گیج مرا برجید و پرید. / ابری پیدا شد/ و بخار سرشکم را در شتاب شفافش نوشید. / نسیمی برهنه و بی‌پایان سرکرد/ و خطوط چهره‌ام را آشفت و گذشت. / درختی تابان پیکرم را در ریشه سیاهش بلعید. / توفانی سرسید/ و جاپایم را ربود. / نگاهی به روی نهر خروشان خم شد: / تصویری شکست. / خیالی از هم گسیخت / خیالی از هم گسیخت» (سپهری، 1392: 185).

برای پرهیز از اطناب به سایر خصایص امپرسیونیستی این شعر اشاره نمی‌کنیم چرا که می‌توان بیشتر خصایصی که در شعر قبل بیان شد در این شعر نیز دید. همانگونه که بیان شد، اساس این شعر بر پایهٔ دو کلان استعاره مفهومی است و گفتیم که کلان استعاره اول غیر قراردادی و دوم قراردادی است. شاعر شعرش را با جملهٔ تکراری «در بیداری لحظه‌ها»

شروع می‌کند. این جمله همراه با جملاتی که در پی می‌آیند، عبارات زبانی استعاری برای کلان استعارهٔ دوم این شعر هستند (اشیا انسان هستند): «ابری پیداشد. / و بخار سرشکم را در شتاب شفافش نوشید. / نسیمی برهنه و بی‌پایان سرکرد و خطوط چهره‌ام را آشفت و گذشت. / درختی تابان پیکرم را در ریشه سیاهش بلعید. / توفانی سررسید و جاپایم را ربود». تمام عبارات استعاری فوق، اگرچه کلان استعارهٔ مفهومی «اشیاء انسان هستند» را در زیرساخت محتوایی خود دارند، لکن واضح است که این عبارات استعاری که از نوع استعاره مفهومی هستی‌شناختی (تشخیص) هستند، از حیطةٔ تجارب معمول انسان‌ها خارجند و در واقع مربوط به کلان استعاره مفهومی اول (سایه نابودگر وجود مادی و روحی انسان) می‌باشند لذا دارای غرابت و تازگی هستند. اینکه درختی تابان پیکر شاعر را در ریشهٔ سیاهش می‌بلعد، مسلماً استعاره‌ای غریب و غیرقراردادی است.

«سال میان دو پلک را / ثانیه‌هایی شبیه راز تولد بدرقه کردند. / کم‌کم در ارتفاع خیس ملاقات، / صومعه نور ساخته می‌شد. / حادثه از جنس ترس بود. / ترس وارد ترکیب سنگها می‌شد. / خنجره - ای در ضخامت خنک باد / غربت یک دوست را / زمزمه می‌کرد. / از سر باران تا ته پاییز / تجربه - های کبوترانه روان بود. / باران وقتی ایستاد منظره اوراق بود. / وسعت مرطوب از نفس افتاد. / قوس قزح در دهان حوصله ما آب شد» (همان: 366).

در نمونهٔ بالا نیز ویژگی‌های امپرسیونیسم را می‌توان یافت. از همان جملهٔ اول شعر، فهمیده می‌شود که زمانی طولانی جای خود را به لحظه‌ای کوتاه و آنی داده است. پس تجربه‌ای آنی و کوتاه مدت در حال شکل‌گیری است. در جملهٔ «در ارتفاع خیس ملاقات، صومعه نور ساخته می‌شد»، اینکه صفت «خیس» را برای ارتفاع ملاقات به کار برده، همان برجسته‌سازی طرح نقاشان امپرسیونیسم است که با ضرب آنی قلم‌مو ایجاد می‌شود. منتها چنانکه گفته شد، در اشعار امپرسیونیستی مفاهیم ذهنی و برداشتهای آنی از زندگی را با عناصر بصری نشان می‌دهند (پاول جونز، 1994: 78). خود ترکیب «صومعهٔ نور» و تباین آن با خیسی و قطره‌های باران بی‌شک نمایانگر تالو نور و سیالیت امپرسیونیستی است. به کاربردن صفت ضخامت خنک برای باد هم همین حکم را دارد و نشان می‌دهد شاعر به عمد این صفت را برگزیده است. ضخامت و زبری از تکنیکهای اساسی نقاشان این مکتب است که در تمام تابلوهای آنها نمود دارد. «ضرب قلم مو هم می‌تواند سیال بودن چیزی را نشان دهد و هم می‌تواند ضخامت یا زبربودگی را القا کند و این هردو از مختصات این تابلوهاست» (پاینده، 1391: 272). ایجاز، از بین رفتن قلمرو مرز شکلها (مانند جملهٔ ترس در ترکیب سنگها وارد می‌شد) و ... نیز از دیگر مختصات امپرسیونیستی این اثر هستند. در این شعر، سهراب از تجربه خود با تعبیر «باران» نام می‌برد. منظور شاعر از

تجربه‌های کبوترانه، حس پرواز است که در موقع دست دادن این حالت روحی، او حسی شبیه حس پرواز و تجرید از زمین را داشته است. لذا وقتی می‌گوید: باران وقتی ایستاد، منظره اوراق بود، منظورش این است که وقتی این تجربه روحی کوتاه مدت تمام شد، آن منظره بدیع هم از بین رفت.

در اینجا باز با یک کلان استعاره مفهومی مواجهیم که تمام عبارات استعاری و غیراستعاری شعر به آن برمی‌گردند. کلان استعاره مفهومی «باران (لحظه ناب تجربه روحی شاعر) تغییردهنده و از بین برنده آلیشهای روح و جسم شاعر است» از نوع استعاره مفهومی هستی‌شناختی و نوع تشخیص آن است که عبارات استعاری مختلف شعر به آن برمی‌گردند و اینگونه دارای مفهوم و معنا می‌شوند. همچنین است در مورد «ارتفاع خیس ملاقات» و اینکه چرا شاعر از صفت «خیس» برای لحظه شهود خود استفاده کرده، وسعت مرطوب که همان لحظه ناب دست دادن این تجربه است و روان بودن تجربه‌ای کبوترانه، که همگی در رابطه عمیق با کلان استعاره فوق هستند.

گفتنی است خصیصه غلبه رنگ و تالو نور و همجواری رنگها در این شعر هم نمود دارد. پیش از این بیان شد که در تابلوهای امپرسیونیستی همه چیز رنگ و نور است و نمی‌توان مانند تابلوهای سوررئالی آنها را تأویل و تفسیر کرد. در این شعر هم تنها چیزی که مخاطب می‌فهمد این است که برای لحظاتی کوتاه به شاعر حالت روحی خاصی دست داده و مخاطب نمی‌تواند به جز کلان استعاره مفهومی باران، سایر عبارات استعاری را مانند رمز و نماد تأویل کند تا به معنای خاصی برسد. در واقع هرچه هست استفاده شاعر از ترکیب رنگها و بازتاب نور، و سیالیت و تحرک اشیا است و دیگر هیچ. چنین ویژگی‌هایی را در شعر «باغی در صدا» از مجموعه «زندگی خوابها»، نیز می‌توان یافت:

«در باغی رها شده بودم. / نوری بیرنگ و سبک بر من می‌وزید / آیا من خود بدین باغ آمده بودم؟ / و یا باغ اطراف مرا پر کرده بود؟ / هوای باغ از من می‌گذشت / و شاخ و برگش در وجودم می‌لغزید / آیا این باغ سایه روحی نبود / که لحظه ای بر مرداب زندگی خم شده بود؟ / ناگهان صدایی باغ را در خود جای داد / صدایی که به هیچ شباهت داشت. / گویی عطری خودش را در آیینه تماشا می‌کرد. / همیشه از روزنه‌ای ناپیدا این صدا در تاریکی زندگیم رها شده بود. / سرچشمه صدا گم بود: من ناگاه آمده بودم / خستگی در من نبود. / راهی پیموده نشد. / آیا پیش از این زندگیم فضایی دیگر داشت؟ / ناگهان رنگی دمید: پیکری روی علفها افتاده بود. / انسانی که شباهت دوری با خود داشت. / باغ در ته چشمانش بود. / و جا پای صدا همراه تپشهایش. / زندگیش آهسته بود / وجودش بیخبری شفافم را آشفته بود / وزشی برخاست / دریچه ای بر

خیرگیم گشود: روشنی تندی به باغ آمد/ باغ می پژمرد/ و من به درون دریچه رها می شدم» (سپهری، 1392: 189).

در این شعر این بار کلان استعاره مفهومی، نه سایه است و نه باران، بلکه باغی است که شاعر وارد آن شده، پس عبارت «شاخ و برگش در وجودم می لغزید» و «پیکری روی علفها افتاده بود» و «وزش باد و در ته چشمان انسان بودن باغ» در ارتباط با این کلان استعاره مفهومی هستند و بدینگونه دارای معنا و مفهوم خاصی می شوند. دربارهٔ خصایص امپرسیونیستی که در این شعر وجود دارد، به جز مواردی که بسیار آشکار است مانند تجربهٔ حسی زودگذر و ایجاز و کاربرد رنگ و نور، در برخی جملات نکات مهمی دیده می شود. در عبارت «نوری بیرنگ و سبک بر من می - وزید» شاعر از کمرنگی و سایه روشن بودن این نور و سبک بودن آن (در مقابل غلظت و ضخامت) و نیز سیلان و حرکت این رنگ خبر داده است. پس رنگ باغ در ابتدای دست دادن این حالت روحی به شاعر اینگونه است. در پایان شعر وقتی می خوانیم «روشنی تندی به باغ آمد/ باغ می پژمرد» معلوم است که تباین و تقابل روشنی تند و غلیظ باغ یا روشنی کم و سبک آن باعث غلبهٔ روشنی تند شده و این رنگ نمایانتر گشته لذا شاعر با بهره گیری از بازتاب این رنگ اعلام می دارد که باغ پژمرده و حالت خاص روحی او نیز از بین رفته است. در جملات «ناگهان صدایی باغ را در خود جای داد/ صدایی که به هیچ شباهت داشت/ گویی عطری خودش را در آینه تماشا می کرد» شاعر به نوع خاصی از الهام اشاره دارد که در این لحظهٔ خاص متوجه او شده است. نکتهٔ جالب، تشبیه این صدا به هیچ است که باز خصلتی امپرسیونیستی دارد. «در نقاشی امپرسیونیستی بسیاری از مناظری که در تابلوها هستند مات و نامشخص کشیده می شوند طوری که انگار ناقص و نیمه کاره هستند و این کیفیتی است که از عدم رعایت سه بُعد نمایی و ژرفا ناشی می شود» (پاینده، 1391: 274). در اینجا هم شاعر صدا را به هیچ تشبیه کرده و بر ابهام و تاریک بودن آن افزوده است. و اینکه می گوید: گویی عطری خودش را در آینه تماشا می کرد، تعبیر بسیار زیبایی برای تأیید حرفش است. عطر خود نادیدنی و مبهم است و مسلم است اگر در آینه هم نگاه کند چیزی نمی بیند. گفتیم که نور و رنگ در نقاشی امپرسیونیسم حرف اول را می زند و نقاش با نور و رنگی که در تغییر است، باعث برداشت متغیری از واقعیت می شود (پاول جونز: 65؛ پاینده، 1391: 271). در این شعر، به زیباترین حالتی این تمهید به کار رفته است. آنجا که شاعر می گوید: «ناگهان رنگی دمید: پیکری روی علفها افتاده بود» از بازتاب رنگ و نور برای ایجاد تغییر در فضای موجود و ایجاد حالتی جدید که بازگشت شاعر به عالم عادی و قبل از تجربهٔ روحی است استفاده می کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله با توجه به نظریه «امپرسیونیسم شناختی» از زولتان کوچیش که تلفیقی از خصیصه‌های مکتب امپرسیونیسم و مبحث استعاره‌های مفهومی است، به بررسی برخی از اشعاری از سهراب سپهری پرداخته شد که توصیف لحظات و حالات روحی و معنوی شاعر است. به واسطه این رویکرد، این نوع اشعار - که می‌توان آنها را اشعار تجربه‌محور نامید - برخلاف ظاهر نامنسجم و گنگ و مبهم خود چگونه توجیه‌پذیر و در عین زیبایی و ابداع هستند. به دلیل تنگنای مقاله، ناگزیر به بررسی چند شعر از این گونه اشعار شدیم، اما مشخص شد که در این گونه اشعار، مختصات مکتب امپرسیونیسم مانند: تالو نور و همجواری یا تباین رنگها مهمترین آلت برای توصیف تجربه خاص شاعر هستند و اگر این ویژگی را از این اشعار بگیریم چیزی از شعر نمی‌ماند درست مانند نقاشی امپرسیونیستی همچنین تمام این اشعار بر محور یک یا چند کلان استعاره مفهومی (غالباً از نوع هستی‌شناختی و گونه تشخیص آن) می‌چرخند و سایر عبارات استعاری و ترکیبهای شعر در ارتباط با آن کلان استعاره هستند و بدینگونه دارای معنا و مفهوم می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

1- به دلیل تنگنای فضا، قادر نیستیم شعر را به شکل اصلی خود بیاوریم لذا جملات و بندها را پشت سر هم قراردادیم و جاهایی را که در شکل اصلی شعر، با فاصله آمده به وسیله ممیز از هم جدا کردیم. همچنین نگارندگان در مقاله‌ای مجزاً به بررسی استعاره‌های مفهومی در دفتر آوار آفتاب سهراب پرداخته‌اند.

منابع

- افراشی، آرزیتا؛ سالاس، بثاتریس (1391). «بررسی تطبیقی استعاره‌های مفهومی جهت‌ی در زبان‌های اسپانیایی و فارسی». *جستارهای زبانی*. شماره 12. صص 1-24.
- پاکباز، روئین (1351). *بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم*. تهران: تالار ایران (قندریز).
- پاینده، حسین (1391). *داستان کوتاه در ایران*. جلد دوم. تهران: نیلوفر.
- پرینان، ماندانا (1385). بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی. *کتاب ماه هنر*. صص 76-89.
- دانسی، مارسل (1387). *نشانه‌شناسی رسانه‌ها*. ترجمه گودرز میزانی و بهزاد دوران. تهران: فرهنگان.
- سپهری، سهراب (1392). *هشت کتاب*. تهران: نسل آفتاب.
- صادقی، لیلا (1392). «طرح‌واره‌های متنی در ساخت جدیدی از رمان در داستان با رویکرد شعرشناسی شناختی». *جستارهای ادبی*. شماره 183. صص 26-43.
- صدری، نیره (1385). «بررسی استعاره در ادبیات فارسی از دیدگاه زبان شناختی». *پایان نامه کارشناسی ارشد*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- عرب، فائزه و فرضی، منیره (1390). «بازتاب فناوری و ماشین‌نیزم در استعاره‌های فارسی محاوره‌ای از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی». *جستارهای زبانی*. شماره 5. صص 103-120.
- کرد زعفرانلو، عالیه (1389). «استعاره‌های جهت‌ی قرآن با رویکرد شناختی». *نقد ادبی*. شماره 9. 115-139.
- کرد زعفرانلو، عالیه؛ گلفام، ارسلان (1388). «استعاره زمان در شعر فروغ فرخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی». *نقد ادبی*. شماره 7. صص 121-138.
- گندمکار، راحله (1391). «نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی». *ادب پژوهی*. شماره 19. صص 151-167.
- محمدی آسیابادی، علی؛ طاهری، معصومه (1391). «طرح‌واره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی». *پژوهش‌های ادب عرفانی*. شماره 22. صص 141-162.
- هاوز، آرنولد (1372). *تاریخ اجتماعی هنر*. جلد سوم و چهارم. ترجمه امین موید. تهران: چاپخش.
- هوشنگی، حسین؛ سیفی، محمود (1388). «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی». *پژوهشنامه علوم و معارف قرآن*. شماره 3. صص 9-34.
- Evans, Vyvyan & M. Green (2006). *Cognitive linguistics: an introduction*. Edinburgh university press.
- Kövecses, Zoltán (2010). *Metaphor*. Oxford university press.

- _____ (2000). **Metaphor and emotion**. Cambridge university press.
- _____ (2009). "Metaphor and poetic creativity". *Philologica*. No 2, P. 181-196.
- _____ (2005). **Metaphor in culture, universality and variation**. Cambridge university press.
- _____ (2014). "Recent developments in metaphor theory". **Review of cognitive linguistics**. No. 9. P. 11-25.
- _____ (2013). "the cognitive metaphors and literary schools". **acta universitatis sapientiae**. No. 14, P. 134-151.
- Lakoff, George & Johnson, mark (1980). **Metaphors we live by**. Chicago: Chicago university press.
- Lakoff, George (1993). **the contemporary theory of metaphor**. <www.jehat.com>
- Porings, ralf & driven, rene (2003). **Metaphor and metonymy in comparison and contrast**. berlin, New York: mouton de gruyter.
- Picken, jonathan (2007). **Literature, metaphor and foreign language**. New York: mac millan.
- Powell jones, mark (1994). **Impressionism**. Michigan: borders press.
- Preminger, Alex and brogan, t.v.(1993). **The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics**. Princeton university press.
- Stern, josef (2006). **Metaphor in context**. London: Cambridge, Bradford.
- Tabakowska, elzbieta & choinski, Michal (2010). **Cognitive linguistics in action**. newyork: de gruyeter mouton.
- Yu, ning (1998). **The contemporary theory of metaphor**. Netherlands & Amsterdam: john Benjamin.