Journal of Research in Comparative Literature
https://jccl.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6515
Online ISSN: 2676-6523

Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 9, Issue 2, Summer 2019, pp. 97-122

Types of Synesthesia in Saeed Akel's and Nima Yushij's Poems

Ali najafi ivaki[1]
Associate professor of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Foreign, Languages, university of kashan, Kashan, Iran
Mansorh talebiyan[2]
Ph.D. Student of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan, Kashan, Iran

Received: 01/26/2019 **Accepted:** 05/18/2019

Abstract

Synesthesia is one of the aspects of "vocabulary resurrection" that breaks the literary delight of the audience by destroying the surface structure of words rather than deep structure. In this style of writing, the poet breaks the boundaries of the common system of his or her readers' imagery and minds to make the amazement of the complex and pure image, the audience is astonished. This essay is inspired by the American school of comparative literature, the authors critically examine the sentiments in the poems of two well-known poets in Arabic and Persian literature, Saeed Akel and Nima Yushij. The present article shows that in the poems of these two poets, sympathy in addition to the aesthetic and artistic aspects is a means of conveying the vague meanings that are not easy to express. One of the interesting ways in which the poems of these two poets concentrate are to combine and to apply other literary figures with sensitivity to enhance the artistic aspect of verses and to enhance the rhetorical and artistic texture. Sometimes the relationship between the two senses is so distant in their lyrics that the familiarization is more pronounced. Said Akel has made sense-making by choosing the sensual "confrontation" or "accumulation" methods, which are an important function of the aesthetic aspect of the verse. Nima Yushij has also given special attention to abstract-tangible emotion in order to promote the dignity and regularity of the subjective and objective worlds.

Keywords: Comparative Literature, Synesthesia, foregrounding, Saeed Akel, Nima Youshich.

شاپای چاپی: ۶۵۱۵-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۲۳-۲۶۷۶

کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ ادبیّات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۸، صص. ۹۷-۱۲۲

گونه‌های حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج

علی نجفی ایوکی[۱]

دانشیار گروه زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

منصوره طالبیان[۲]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات عربی، دانشکدهٔ ادبیّات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۶ **پذیرش:** ۱۳۹۸/۲/۲۸

چکیده

حس‌آمیزی ازمنظر علم زبان‌شناسی یکی از وجوه «رستاخیز واژگان» است که با شکستن ساختار سطحی واژه‌ها و نه ساختار عمیق، باعث لذّت ادبی مخاطب می‌شود. در این شیوه از نگارش، شاعر مرزهای نظام رایج تصوّرها و ذهنیات خواننده یا شنوندهٔ خود را درهم می‌شکند و با آفرینش تصویری پیچیده و ناب، موجب شگفتی مخاطب می‌شود. در این جستار نگارندگان با الهام‌گیری از مکتب آمریکایی در ادبیّات تطبیقی، به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی، حس‌آمیزی را در سروده‌های دو شاعر صاحب‌نام ادبیّات عربی و فارسی یعنی «سعید عقل» و «نیما یوشیج» نقد و بررسی می‌کنند. نوشتار پیش رو نشان از آن دارد که حس‌آمیزی در سروده‌های این دو شاعر افزون بر جنبهٔ زیباشناختی و هنری، ابزار انتقال معانی مبهمی است که به‌آسانی تن به بیان صریح نمی‌دهند. از شیوه‌های جالب توجّه در اشعار این دو شاعر تلفیق و کاربست سایر آرایه‌های ادبی با حس‌آمیزی است تا بر جنبهٔ هنری ابیّات بیفزایند و بافت بلاغی و هنری بیت را مستحکم‌تر نمایند. گاه رابطهٔ بین دو طرف حس‌آمیخته در سروده‌هایشان آن‌چنان دور است که آشنایی‌زدایی در آن بیشتر به‌چشم می‌خورد. سعید عقل با انتخاب شگرد «تزاحم» یا «انباشتِ» حس‌آمیزی سبب دیریابی معنا شده است که از کارکردهای مهمّ این تکنیک بیانی، برجستگی جنبهٔ زیبایی‌شناختی بیت است. نیمایوشیج نیز به‌منظور ارتقابخشیدن به شأن و مرتبهٔ امور محسوس و پیوند جهان ذهنی و عینی، به حس‌آمیزی انتزاعی - محسوس توجّه ویژه‌ای کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیّات تطبیقی، حس‌آمیزی، آشنایی‌زدایی، برجسته سازی، سعید عقل، نیمایوشیج.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: najafi.ivaki@kashanu.ac.ir

۲. رایانامه: talebiyan.2011@yahoo.com

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

شعر یکی از هنرهایی است که انسان برای بیان احساسات و عواطف خود از آن کمک می‌گیرد. در آفرینش این اثر ادبی، صاحب سخن از دایرهٔ عقل و منطق خارج شده و به نیروی احساس و عاطفه که سرچشمهٔ تخیّل است، متوسّل می‌شود و متنی می‌آفریند که با روح و جانِ مخاطب به‌سخن بنشیند. برای رسیدن به این غرض و درراستای زیباسازی متن خود، ناچار است از آرایه‌های ادبی بهره جوید که یکی از مهم‌ترین این آرایه‌ها، «حس‌آمیزی[1]» است. این شگرد «در لغت به‌معنای درآمیختن حواس و در اصطلاح قسمتی از مجاز است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود.» (داد، ۱۳۸۳: ۱۹۷). در تعریفی دیگر، حسامیزی بدین‌معناست که از رهگذر آشتی‌دادن و پیوندزدن بین دو یا چند حسّ مختلف، خاصیت اصلی حواس انسان نادیده گرفته شود؛ بدین‌شکل که با قوّهٔ حسّی خاص، دریافت یا توصیفی از مدرکات قوّهٔ حسی دیگر داشت؛ برای مثال صدا را مخملی، گرم یا سنگین دریافت کنیم (ر.ک: حمید عبدالله، ۲۰۱۰: ۱۵). با پذیرش این فرایند، حس‌آمیزی با دو حس یا بیشتر شکل می‌گیرد که صاحب‌کلام ویژگی یکی را گرفته و بر دیگری حمل می‌کند و از این رهگذر حدّ فاصل بین حواس را ازبین می‌برد (ر.ک: همان: ۱۵-۱۶). این شگرد در شعر نمود بیشتری یافته که درواقع نوعی «پارادوکس گفتاری» و جلوه‌ای از «موسیقی معنوی» است. این شگرد نوعی واکنش هنری نسبت به تصاویر تکراری و معمول شعری به‌شمار می‌رود (ر.ک: عبدالرّحمن، ۱۹۷۹: ۱۵۵).

هرکدام از حواسّ پنج‌گانه به محسوس خاصّی مرتبط می‌شود؛ برای مثال، «حسّ لامسه با نرمی و درشتی، حسّ بینایی با رنگ و حجم، حسّ شنوایی با صدای موسیقی، حسّ بویایی با عطر و مشک و حسّ چشایی با طعم و شیرینی و شوری به‌طور طبیعی سروکار دارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱) که البتّه برپایهٔ این رابطه‌ها، دریافت‌ها از محیط اطراف بیان می‌شود؛ هنگامی که گفته می‌شود: «بوی گل را استشمام نمودم» یا «طلوع خورشید را دیدم» در این دو نمونه، بیان عادّی و طبیعی است و حسّ بویایی و بینایی در کاربرد طبیعی و مأنوس خود قرار گرفته‌اند؛ یعنی هر حس با محسوس ویژهٔ خویش پیوند دارد؛ امّا زمانی که «بوی گل را ببینیم» یا «طلوع خورشید را استشمام کنیم» ارتباط حقیقی حواس با محسوسات شکسته شده و طلوع خورشید که با حسّ بینایی قابل درک است، با حسّ بویایی گره می‌خورد که شاعر درراستای زیباسازی متن خود از آن بهره می‌گیرد. از این ترفند ادبی در زبان عربی با عنوان‌هایی چون «**تراسل الحواس**»،

1. Synaesthsia

«الحسّ المتزامن»، «التّبادل الحسّي» و «المعادلة الحسّيّة» یاد کرده‌اند (ر.ک: موسی، ۱۹۸۰: ۲۴۹؛ الصایغ، ۲۰۰۳: ۱۱۷) و در ادبیّات غرب برابر نهادهٔ "synesthesia"، "transference sense" و "sense analogy" قرار گرفته است.

درحقیقت حسامیزی یکی از انواع هنجارگریزی معنایی[(۱)] است؛ در این فن، شاعر یا ادیب نظام معمولی ساخت واژه یا جمله را برهم نمی‌زند، بلکه با الفاظ معمولی و جمله‌های دستوری مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن خلاف رسم و عادت معمول است. این شگرد زبانی شکستن ساختار سطحی الفاظ را در دستور کار خود دارد و نه ساختار عمیق و ژرفی واژه‌ها را، از آن روی که ساختار عمیق فرض ذهنی است و به کاربرد مربوط نمی‌شود (ر.ک: ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۴۸). این آرایه به‌سبب فاصله‌گیری از حقیقت، وارد حوزهٔ مجاز می‌شود و به «استعاره» نزدیک می‌شود؛ نزدیکیِ حس‌آمیزی به استعاره از این جهت است که اساس و بن‌مایهٔ هردو، مجاز است و بدین‌دلیل با آن تفاوت دارد که استعاره برپایهٔ علاقهٔ مشابهت میان مشبّه و مشبّه‌به بنا می‌شود، امّا در حس‌آمیزی علاقهٔ یکپارچگیِ اثر معنوی دخالت دارد؛ یعنی هر دو حسّ، القاگر یک حس هستند؛ نه اینکه حسی به حس دیگر شبیه باشد (وهبه،۱۹۹۴: ۵۵۷).

هر حس‌آمیزی دو هدف را در دستورکار خود دارد: یکی بُعد زیبایی‌شناسی که حسّ تازه‌ای را خلق می‌کند و معانی تازه‌ای می‌آفریند که ازجمله ضرورت‌های شعری شمرده می‌شود. دیگری جلب توجّه خواننده به امور تازه و برجسته‌کردن عبارات است (ر.ک: ابو العدوس، ۲۰۰۷: ۱۸۰) که «یاکوبسن» از این هدف باعنوان «شکست انتظار[1]» یاد می‌کند (ر.ک: محمّد ویس، ۲۰۰۵: ۱۴۴؛ جداونه، ۲۰۱۱: ۱۹)؛ از آن روی که ادیب خلاف آنچه را که خواننده در متن منتظر وقوع آن است را می‌نگارد.

بی‌شک، در زندگی روزمرّهٔ خود نمونه‌هایی از حس‌آمیزی را به‌کار می‌بریم که به‌دلیل کاربرد گستردهٔ آن، هیچ‌گاه وجودشان را احساس نمی‌کنیم و چون از روی عادت و تکرار وارد زبان شده‌اند، کمتر به آن توجّه می‌شود. عباراتی مانند «چشم شور»، «صدای گرم»، «سیاه‌سرفه»، از این دسته هستند. با این‌همه این قاعده‌کاهی در ادبیّات کاربرد ویژه و تأثیرگذاری دارد، از آن روی که شاعر تضادّ بین واقعیت و خیال را ازبین می‌برد و بر تأثیر صورت‌های شعری خود می‌افزاید (ر.ک: شیخ، ۲۰۱۰: ۱۴۰). ادیب، با کاربست این شگرد ادبی و از رهگذر وصف، دلالت‌های جدیدی می‌آفریند که بر روح و جان مخاطب تأثیر می‌گذارد و او را برای شناخت روابط بین حواس ترکیب‌شده، به تأمّل و تفکّر وامی‌دارد (ر.ک: همان: ۱۳۶). سود دیگری که این شگرد ادبی در پی دارد؛ این است که پیوند میان حواس، این فرصت را فراهم می‌کند تا

1.Deceived expectaion

تعبیری رساتر از آنچه دریافت می‌شود بیان گردد؛ زیرا حواس بشر برای بیان گونه‌های مختلف احساسات، ناکارآمد و نارسا است (ر.ک: غنیمی هلال، ۱۹۸۷: ۴۱۸-۴۱۹). در گذشته «خندهٔ تلخ»، «خاطرات زیبا»، «نگاه سرد»، از اموری بودند که هنوز بشر به آن عادت نکرده بود، از این رو رستاخیزی در زبان و دنیای معانی به‌شمار می‌رفت که البتّه امروزه غبار عادت بر این‌گونه تعابیر نشسته و به‌کارگیری آن‌ها در اثر ادبی کارآیی چندانی ندارد، مگر اینکه با زبردستی ادیبان در آن‌ها دگردیسی و آشنایی‌زدایی صورت گیرد تا جانی دوباره یابند و تأثیرگذارتر عمل کنند.

منتقدان ادبی بر این باورند که حس‌آمیزی دو نقش مهم دارد؛ یکی «تغییرگرایی» است؛ برای مثال شاعر در درک حسّ بویایی تغییر ایجاد کرده و آن را با حسّ شنوایی یا لامسه یا چشایی درک می‌کند و صداها را به رنگ تبدیل و رنگ را با صدا احساس می‌کند و این تصاویر را از حالت طبیعی به حالت هنری و ادبی منتقل می‌کند؛ دیگری «ترکیب‌گرایی» است که وظیفهٔ ترکیب دو حس یا بیشتر را دارد (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۸۱-۸۲)؛ برای نمونه حسّ شنوایی را با حسّ بویایی ترکیب می‌کند؛ به‌هر روی، اتّحاد بین حواسی که هیچ شباهت و سنخیتی باهم ندارند بازی ساده در آفرینش متن نیست و همواره در این شگرد ادبی «توجّه به دو اصل رسانگی و حفظ ساحت جمال‌شناسیک کمال اهمّیّت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۲) که تنها شاعر قادر به ایجاد این نوع هماهنگی در دنیای خیال و رؤیای خود است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیّت و هدف

آشنایی با چگونگی کاربست حس‌آمیزی در شعر دو شاعر، مخاطب را به درک بهتر و دقیق‌تر زیبایی‌های لفظی و معنوی شعر ایشان رهنمون می‌نماید. هدف از این جستار، واکاوی چگونگی این کاربست شاعرانه است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- این دو شاعر معاصر تحت تأثیر چه جریانی به حس‌آمیزی روی آوردند؟
- بهره‌گیری از این شگرد چه تأثیری بر ادبیّت شعری ایشان داشته است؟
- این دو شاعر حسامیزی را بیشتر در چه قالب‌های نحوی‌ای بیان می‌کنند؟
- چه آرایهٔ ادبی‌ای درکنار ترکیبات حس‌آمیخته دیده می‌شود؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

نخستین پژوهش مستقل در این زمینه در ادبیّات عربی، الوصیفی (۲۰۰۸: ۱۴۱-۱۴۵) است که در آن نمونه‌هایی از شعر پیش از اسلام تا پایان دورهٔ عباسی بررسی شده و این نتیجه به‌دست آمده که شاعران قدیم عرب، بی‌آنکه حس‌آمیزی را به‌مثابهٔ شگردی ادبی بشناسند، آن را در شعرشان به‌کار گرفته‌اند و

اگر حس‌آمیزی تنها محصور در ادبیّات معاصر دانسته شود، برداشتی اشتباه است. حمید عبدالله (۲۰۱۰: ۱۴۱-۱۶۷) ادبیّات پیش از اسلام تا دورهٔ معاصر را بررسی کرده و بر این امر تأکید دارد که حس‌آمیزی محصول مغرب‌زمین نبوده و عرب‌ها از دیرباز در متون ادبی خود از آن بهره برده‌اند.

پژوهندگان دیگری در لابه‌لای پژوهش‌های خود به‌صورت گذرا و اشاره‌وار به این فن پرداخته‌اند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به الصایغ (۲۰۰۳: ۱۵۱-۱۵۳) الشیخ (۲۰۱۰: ۱۴۰-۱۴۵) و موسی (۱۹۸۰: ۷۳-۷۴) اشاره کرد. در حوزهٔ ادب فارسی پژوهش‌هایی به‌چشم می‌خورد که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به معتمدی (۱۳۶۸) و کریمی (۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۵۰) اشاره داشت.

آثار نیما از نظرگاه‌های متفاوتی بررسی شده است؛ ازجمله خلیل‌اللهی و همکاران ۱۳۹۴: ۸۳۳-۸۴۱)، ملکی و نویدی (۱۳۹۱: ۲۳۵-۲۵۶)، صدقی و نصاری (۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۴۲) پژوهش‌هایی نیز در آثار سعید عقل انجام شده ازجمله حیدری کهنه شهری (۱۳۹۱)..

از آنجا که تاکنون پژوهش جامع و مستقلی درزمینهٔ بررسی تطبیقی حس‌آمیزی در شعر معاصر صورت نگرفته، این پژوهش می‌کوشد شگرد ادبی یادشده را در سروده‌های دو شاعر تازی و پارسی، «سعید عقل» و «نیما یوشیج» - که در رمزگرایی و ایراد سخن دوپهلو از شاعران برجسته و نامدارند - بررسی کند.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش حاضر، توصیفی – تحلیلی است که در چارچوب مکتب امریکایی ادبیّات تطبیقی (نقد و زیبایی‌شناسی) صورت می‌گیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نمادگرایی و پیدایش حس‌آمیزی

نمادگرایی در فرانسه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به‌دست گروهی از شاعران نوگرا پایه‌گذاری شد. صرف نظر از عوامل پیدایش این مکتب، صاحب‌نظران این جریان اصرار داشتند که واژگانِ یک زبان به‌تنهایی قادر به بیان احساسات نیستند و نمی‌توانند واقعیّت‌ها را بیان کنند؛ بنابراین، آنان به زبان رمز و به‌بیان غیر مستقیم روحیات که زبان توانایی آن را در دلالت‌های وضعی ندارد، تکیه کردند (ر.ک: اصفر، ۱۹۹۹: ۸۵-۸۸؛ مندور، ۲۰۰۵: ۱۱۷-۱۱۹). از اصول مهمّ جریان نمادگرایی غربی، تکیه بر اسلوب‌های بیانی برای بیان افکار و عواطف است که «حس‌آمیزی» از مهم‌ترین آن‌ها است. در این جریان، حس‌آمیزی اضافه‌کردن پیچیدگی و ابهام به‌صورت‌های شعری است که مخاطب را به تفکّر و تأمّل وامی‌دارد؛ البتّه پیچیدگی هدف نمادگرایان نیست؛ بلکه نتیجهٔ طبیعی تلاش‌هایشان برای خلق تصاویر شعری است (ر.ک: غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۱۴-۱۱۷).

رمزگرایان و در سرآغازشان «بودلر[1]» بر این باور بودند که هماهنگی و وحدت بین حواس پنج‌گانه وجود دارد و اثراتی که حواسّ مختلف منعکس می‌کنند، ازلحاظ اثرگذاری به‌هم شبیه‌اند؛ صدا اثری شبیه رنگ و عطر در روح و جان مخاطب دارد. بودلر بر این امر اصرار داشت که در میان حواس گوناگون ارتباط‌هایی اسرارآمیز هست که در عالم رؤیا به‌دست می‌آید (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۷۳)؛ بنابر همین باور است که در قصیدهٔ «پیوندها[2]» آورده است:

طبیعت معبدی است که از ستون‌های زنده‌اش/ گه‌گاه سخنانی مبهم می‌تراود/ انسان در آن معبد از خلال جنگل نمادها می‌گذرد/ که او را با نگاه‌های آشنا می‌نگرد./ همچون طنین‌های طولانی که از دور/ در وحدتی پیچیده و ژرف/ به گستردگی شب و روشنایی درهم می‌پیچد،/ عطرها، رنگ‌ها و آواها بازگوی هم‌اند (نقل از: سیّدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۷۶).

شاعر در این نمونهٔ شعری، به نیروی خارق‌العادّه در ادراک اشاره دارد که انسان به‌واسطهٔ تداخل وظایف حواس‌های پنج‌گانه آن را کسب می‌کند. درپی آن، واژه‌ای بیشه‌ای از رمزها و پیوندها می‌شود که انسان می‌کوشد واژگان را از وظایف اصلی آن آزاد سازد و وظایف جدیدی به آن ببخشد تا به ناخودآگاه برسد و می‌کوشد تا شنیدنی‌ها را با حسّ بویایی درک کند و دیدنی‌ها را بشنود و آنچه قابل دیدن نیست، ببیند (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۷۳-۷۴).

اوج مکتب نمادگرایی، نظریهٔ «حروف رنگین» بود که «رمبو[3]» پس از سرودن قصیدهٔ «مصوّت‌ها[4]» به آن اشاره کرد. در این نظریه، هر حرفی یک معنا دارد، درحالی‌که این حروف پیش از این نظریه هیچ ارزشی نداشتند. در این نام‌گذاری A سیاه، E سفید، I سرخ، U سبز و O آبی نامیده شد (ر.ک: عشری زاید، ۲۰۰۲: ۴۸؛ سیّدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۸۳). هدف رمبو از این نظریه، ارزش‌گذاری برای حروف ازراه ربط هرکدام از این حروف به رنگی از رنگ‌ها است و از این راه شاعر خواسته تا احساسانش را بیان کند؛ برای مثال (I) نشان از رنگ سرخ دارد که مخاطب را به‌یاد خون، یا لبخند لبان قرمز می‌اندازد. اختراع رنگ برای حروف مربوط به عوامل روحی و روانی است که در افراد برحسب شرایط روحی و روانی متفاوت است. «رمبو بر این باور بود که هر رنگی صدای یکی از ابزارهای موسیقی را در وجود انسان برمی‌انگیزد.» (غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۲۹) نظریهٔ وی نمادگرایان را برای بیان افکارشان یاری کرد.

1. Baudelaire
2. Correspondances
3. Rimbaud
4. Voyelles

شاعران معاصر تحت تأثیر عوامل مختلف – که در اینجا مجال شرح همهٔ آن‌ها وجود ندارد – ازجمله ادبیّات غرب و جریان سمبولیسم قرار گرفتند و بر اسلوب‌ها و موضوعات کهن و تکراری شعر خود تاختند و در پی تغییر در ساختار و مفهوم ادبیّات برآمدند و کوشیدند که از شگردهای بیانی غربی‌ها و ازجمله حس‌آمیزی بهره جویند. این جریان در ادبیّات عربی با شاعر لبنانی «ادیب مظهر» آغاز شد و اوّلین سرودهٔ او «نشید السّکون» که با تصاویر رمزی و رنگ‌های متعدّدی از حس‌آمیزی زینت یافته بود، وارد عرصهٔ ادبیّات شد (ر.ک: فتوح احمد، ۱۹۷۷: ۱۹۴–۱۹۵). توضیح اینکه شاعران رمزگرای عربی و پارسی تقلید از رمزگرایان غربی را در صورت‌های اعجاب‌برانگیز و بدیع هدف خود قرار دادند که از پیامدهای این تأثیرپذیری، ابهام و غموض و رهایی از قید و بند بینش و منطق و خارج‌شدن از اسلوب‌های شاعران عصرهای گذشته بوده است؛ به‌هر روی، گرچه شاعران دورهٔ کهن ناآگاهانه در لابه‌لای متون خود از آرایهٔ حس‌آمیزی استفاده کردند، با این‌همه شاعران معاصر عربی و فارسی تحت تأثیر جریان نمادگرایی غربی به این شگرد بیانی روی آوردند و درراستای رمزی‌کردن اثر خود و عمق‌بخشی به آن، آگاهانه از آن بهره‌ها بردند.

۲-۲. گونه‌های حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل[۲] و نیما یوشیج[۳]

اگر فرض شود که در ترکیب حواس، تنها دو حس دخالت داده شود، متناسب با حواس پنج‌گانه (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوایی) بیست حالت مختلف حس‌آمیزی ممکن است به‌وجود آید که شامل ده زوجِ قرینه است؛ به دیگر سخن، هنگام تبدیل یا ترکیب این حواس با یکدیگر، ازنظر تقدیم یا تأخیر ویژگی‌های حواس، حالت عکس آن‌ها هم قابل تصوّر است؛ برای نمونه در ترکیب دو حسّ بینایی و شنوایی دو حالت دیده می‌شود: ۱. بینایی – شنوایی ۲. شنوایی – بینایی.

شفیعی کدکنی بر این باور است که «درجدول امکانات زبانی به تناسب پنج حسّ ظاهری ازلحاظ ترکیب یا تبدیل این حواس با یکدیگر، بیست و پنج نوع حس‌آمیزی را می‌توان متصوّر شد» (۱۳۶۸: ۲۱). وی حواس پنج‌گانه را باهم ضرب کرده و عدد بیست پنج را به‌دست آورده، درصورتی‌که پنج مورد از این بیست و پنج مورد، جمع یک حس با خود آن حس است یعنی (بینایی، بینایی) – (شنوایی، شنوایی) که این گونه موارد را نباید حس‌آمیزی دانست گرچه باید بیان داشت که ممکن است برخی از این تعبیرات حس‌آمیخته نیز هیچ‌گاه در زبان قابل تصوّر نباشد.

در ساده‌ترین تقسیم‌بندی، حس‌آمیزی را می‌توان بر دو گونه تقسیم کرد؛ گونهٔ اوّل «هماهنگی افقی[۱]»

1. Correspondance norizontale

است که از آمیختگی دو حسّ مختلف باهم مانند شنوایی و بویایی یا حسّ بینایی و چشایی به‌دست می‌آید و از این رو به آن افقی می‌گویند که دو محسوس با هم ترکیب می‌شوند؛ که این نوع از حس‌آمیزی در سروده‌های شاعران معاصر بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است. گونهٔ دوم حس‌آمیزی «هماهنگی عمودی[1]» خوانده می‌شود؛ بدین‌معنا که در حس‌آمیزی تنها به ترکیب دو حس بسنده نشده؛ گاهی دیده می‌شود که شاعر معانی واژگانی را که دلالت بر حواسّ پنج‌گانه دارند، به حوزهٔ واژگانی که دال بر مفاهیم انتزاعی است، منتقل می‌کند و به‌کمک تصویری که این ترکیب در ذهن خلق نموده، بین امور حسّی و مفاهیم عینی و انتزاعی پیوند می‌زند؛ به‌طور کلّی حس‌آمیزی عمودی ارتباط بین عالم مادّی و عالم روحی است. براساس تعاریف وتقسیم‌بندی‌های ارائه‌شده در اینجا، تعبیرات حس‌آمیخته‌ای که این دو شاعر بیشتر در سروده‌هایش به‌کار برده‌اند، بررسی می‌شود و تلاش می‌شود تا نظریه‌های مطرح‌شده به مرحلهٔ تطبیق درآید.

۲-۲-۱. حس‌آمیزی افقی «محسوس - محسوس»

۲-۲-۱-۱. «بینایی - شنوایی»، «شنوایی - بینایی»

کشف شباهت میان دو شیء که با حواسّ گوناگون دریافت می‌شوند، دشوار و دیریاب است. این‌گونه تصویرها به‌نظر می‌رسد، بیش از آنکه ناشی از دقّت در خصوصیات و صفات اشیا و جستجوی همراه با تأمّل باشد، حاصل شهودی ناگهانی و استغراق در احوال شاعرانه و تمرکز مجذوبانهٔ همهٔ نیروهای ذهنی است که بر اندیشه و عاطفهٔ شاعر سایه انداخته و خودآگاهی عادّی و طبیعی او را ربوده است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۰۴). بین حواس پنج‌گانه، حسّ بینایی اهمّیّت زیادی دارد؛ زیرا انسان به‌کمک این حس اشیاء را می‌بیند و می‌تواند به تطبیق و مقایسهٔ آن‌ها بپردازد و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را مشخّص کند؛ درنتیجه این حس از دقیق‌ترین و فعّال‌ترین حواس انسان است که نقش بسزایی در آفرینش تصاویر شعری دارد (ر.ک: عبدالرّحمن، ۱۹۷۹: ۲۲). چنانچه بین حسّ بینایی و شنوایی آمیختگی ایجاد شود، ویژگی‌هایی همچون صدا، آواز، سخن و... از منسوبات حسّ شنوایی با ویژگی‌هایی مانند رنگ، نگاه، سیاهی و... از حسّ بینایی ترکیب می‌شود.

گاهی مفهوم جمله‌ای حس‌آمیخته، خلاصه و فشرده و به‌طور ترکیبی درمی‌آید که در عین حال، حاوی دو مفهوم است. این ترکیب‌ها اغلب، تصویرهایی خیالی می‌سازند که درنهایت ظرافت و دقّت، از زیبایی فراوان برخوردارند که نشانهٔ وسعت خیال گوینده و احساس بیان‌ناپذیر او هستند. تصویرهایی را که از این ترکیب‌ها

1. Correspondance verticale

حاصل می‌شود، تصویرهای حس‌آمیخته می‌نامند؛ کـه در دو نـوع ترکیـب وصـفی و ترکیـب اضـافی تجلّـی می‌یابند؛ به‌عنوان مثال، در سروده‌ای از سعید عقل آمده است:

إلـی البَلَـدِ الحُلـوِ حَـدِیثِ الغَمَـامِ بِلـــــونِ هَـــــدیلِ الحَمَـــــامِ

(عقل،۱۹۳۵، ج ۲: ۲۸۲)

(ترجمه: به سوی شهر دل‌انگیزی که غرش ابرها به رنگ نغمهٔ کبوتر بود.)

شاعر بـر ایـن بـاور اسـت کـه احساسـاتی کـه ابرهـا در درون او برمـی‌انگیـزد، هماننـد عـواطفی اسـت کـه از گوش‌سپردن به نغمهٔ کبوتر در او تجلّی می‌یابد. وی برای صدای کبوتر رنگی را درنظر گرفته، حـال آنکـه در عالم واقع، هیچ رنگی برای صداها وجود ندارد؛ لذا مخاطب در اینجا با نوعی وحدت حواس با معادلـهٔ بینـایی – شنوایی روبه‌ررو است که به‌باور برخی از منتقدان بـه «غـافلگیری» مـی‌انجامـد (ر.ک: عشـری زایـد، ۲۰۰۲: ۳۰). در این بیت «رنگ آواز» تعبیر حس‌آمیخته‌ای است که به‌صورت ترکیـب اضـافی ذکـر شـده؛ «آواز» بـا حسّ شنوایی قابل درک است و «رنگ» با حسّ بینایی قابل تصوّر است که البتّه شاعر بین رنگ و صـدا پیونـد ایجاد کرده و سبب توجّه‌دهی مخاطب شده است. سعید عقـل در اشـعارش بـه رنـگ‌هـا توجّـه خاصّـی دارد؛ کاربست رنگ در جایگاه غیر معمول و اطلاق آن به امری که قابل اطلاق به رنـگ نیسـت، در ادب او حجـم انبوهی را به‌خود اختصاص داده است. نمونه‌هایی چون «کـلام سـرخ، سـخنان خـونین، آوازهـای گنـدمگون، نغمهٔ سیاه، صدای سفید، اسـم‌هـای بـنفش، نغمـهٔ سـبز، رنـگ فریـاد و...» از ایـن دسـته‌انـد. درحقیقـت وی بـا تأثیرپذیری از نظریهٔ «رمبو» صدا را با رنگی معیّن مرتبط می‌سازد تا احساسات درونـی خـود را رمزگونـه بیـان کند (ر.ک: غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۲۲۶). نیما یوشیج نیز از این معادلهٔ حسامیزی در سروده‌هایش اسـتفاده کـرده و می‌سراید:

حریف گفت به صحبت نشین و بس که بهـاش بـــود در آن‌دم کـــاو رنـــگ داســـتان گیـــرد

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۹۶)

در این نمونه، «رنگ داستان» تعبیر حس‌آمیخته‌ای است که بـه‌صـورت مضـاف و مضـاف‌الیـه ذکـر شـده است؛ «داستان» با حسّ شنوایی قابل درک است و «رنگ» با حسّ بینایی قابل تصوّر است که البتّـه شـاعر بـین رنگ و صدا پیوند ایجاد کرد، حال آنکه در عالم خارج، میان صـداها و رنـگ‌هـا رابطـه‌ای یافـت نمـی‌شـود، مگر ازحیث اثرگذاری آن‌ها در مخاطب. وی در این ترکیب حس‌آمیخته رنگ خاصّی را مطرح نمـی‌کنـد و این انتخاب را برعهدهٔ مخاطب می‌گذارد.

شایان ذکر است که سعید عقل امور و عناصری که به اسطهٔ اعضا و حواسّ بینـایی و شـنوایی درک مـی‌شـوند

را باهم ترکیب می‌کند، حال آنکه نیما یوشیج در این‌گونه از حس‌آمیزی، بیشتر اعضای مخصوص به این دو حس را به‌جای یکدیگر قرار می‌دهد؛ برای نمونه او در سرودهٔ «مانلی» می‌گوید:

«ای همه با خورش و خفتن درساخته مرد، / تو هم آن کن که به‌جان شاید کرد/ چشم تو می‌شنود./ گوش تو می‌بیند./ تو ز بس گنج خودی سنگین‌بار/ می‌تکانی سر از بهر چه کار» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۶۸).

شاعر در دو عبارت «چشم تو می‌شنود» و «گوش تو می‌بیند» عضو شنوایی و بینایی را به‌صورت زوج قرینه باهم ترکیب کرده و شنیدن را که از کارکردهای گوش است، به چشم و دیدن را به گوش نسبت داده و از این راه سبب توجّه‌دهی مخاطب شده است.

۲-۲-۱-۲. «بویایی-بینایی»، «بینایی-بویایی»

در این ترکیب مدرکات حسّ بینایی با حسّ بویایی و وابسته‌هایی مثل عطر، مشک و... درمی‌آمیزد و آنچه قابل دیدن است، در حوزهٔ مجاز صفت بویایی می‌گیرد و بالعکس؛ البتّه ابزارهای تعبیر آن از شاعری تا شاعری دیگر متفاوت است. این‌گونه از حس‌آمیزی در دفترهای شعری سعید عقل بسامد بالایی دارد؛ برای مثال در جایی گفته است:

أَزاهِیرُ نحنُ، نَشَقنَا إرتعاشَ الضُحی/ رَشَفنا بیاضَ القُلَلَ (عقل،۱۹۳۵، ج ۲: ۱۹۸)

(ترجمه: ما شکوفه‌هایی هستیم که پرتو نور را بوییدیم و سپیدی قلّه‌ها را نوشیدیم.)

عبارت «پرتوهای نور را بوییدن» در شعر، ترکیبی حس‌آمیخته است؛ پرتوهای نور دیدنی است نه بوییدنی! شاعر نور یا روشنایی صبح را که قابل درک با حسّ بینایی است با حسّ بویایی درک کرده و از این رهگذر منطق علمی و محسوس را به‌هم ریخته است؛ زیرا در عالم واقع، نور تنها با حسّ بینایی درک می‌شود؛ چنانچه واژهٔ «ارتعاش» به‌معنای «لرزش» گرفته شود، باز هم از مدرکات حسّ بینایی است و تغییری در معادلهٔ حس‌آمیزی ایجاد نخواهد کرد. نکتهٔ دیگر اینکه شاعر در گام بعدی با آمیختن دو حسّ چشایی و بینایی تعبیر «مکیدن یا نوشیدنِ سفیدیِ قلّه‌ها» را به‌کار گرفته و زیبایی سخن خویش را دوچندان کرده است.

گفتنی است که هردو حس‌آمیزی، برآمده از برقراری پیوند میان فعل و مفعول‌به است. در این بیت، شگرد تزاحم حس‌آمیزی دیده می‌شود؛ بدین‌معنا که چند حسامیزی متناسب باهم و در کنار هم درون یک ساختار، تناسب تصویری و پیوندی درونی خلق می‌کنند که برجسته‌ساز و زیبایی‌آفرین است. در این روش، تناسبات و پیوندهایی که شاعر از اجزاء تصویری، به‌هم پیوسته می‌سازد، هم در بیان ابعاد معنایی و عاطفی اندیشهٔ وی کارآیی دارد و هم زمینه‌ساز گسترش معنا می‌شود. تناسبات تصویری در سروده‌های سعید عقل، افزون بر اینکه بیانگر معنا و عاطفهٔ جاری در متن است، عامل انسجام لفظی و معنایی، نیز شده است؛ زیرا درواقع «حفظ محور عمودی خیال در شعر و هماهنگی تصویرهای کلّ یک شعر با زمینهٔ عاطفی آن از

مهم‌ترین عوامل تشکل و ساختمان درونی شعر است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۶۹-۲۷۰).

کاربست این معادلهٔ حسامیزی در سروده‌ای دیگر به شکل زیر آمده است:

أسألُها عَنهَا، فَأحاطُني/ مِن الزَّوايَا/ طِيبُها الأجعَد (عقل، ۱۹۳۵، ج ۳: ۱۱٤)

(ترجمه: از او پرسیدم بوی خوش مجعّد او مرا دربر گرفت.)

شاعر در بافت کلام خود برای واژهٔ «طیب» - که به‌معنای «بوی خوش» است و از مدرکات حسّ بویایی است - صفتِ «**الأجعد**» را آورده - که به‌معنای «مجعّد» یا «فرفری» است و از مدرکات حسّ بینایی است. «بوی مجعّد» یا «بوی فردار» تعبیری زیبا و قابل توجّهی است که نظر مخاطب را به‌خود جلب می‌کند (ر.ک: زکی الحاج، ۱۹۸۱: ۱۷۳).

با بررسی سروده‌های نیما مشخّص می‌شود که وی از این‌گونه حس‌آمیزی بهره نگرفته، درحقیقت حسّ بویای از حواسّ ضعیف نیما است و به آن توجّه نکرده است.

۲-۲-۱-۳. «بینایی - چشایی»، «چشایی - بینایی»

در این نوع حس‌آمیزی، حسّ بینایی با ترکیب وابسته‌هایی همچون شوری، شیرینی، تلخی و... تصاویر زیبایی را به‌وجود می‌آورد. سعید عقل در سرودهٔ «**المجدلیه**» از این معادله استفاده کرده وآورده است:

«ویلوح السَّلامُ/ في شَفَتَيهِ/ بَسمَةً/ حُلوَةً/ وَنَبراً/ بَليلاً» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۱۱۵)

(ترجمه: درود و سلام بر روی لبان او لبخند شیرین و صدای باد نمناک را آشکار می‌کرد.)

شایان ذکر است که درعرصهٔ شعر، لازم است درهنگام نیاز از معانی ظاهری عبارت خارج شد؛ زیرا اگر تنها به معنای ظاهری آن توجّه شود، در تفسیر متن شعری مشکل ایجاد می‌شود. برای نمونه، تعبیر «تبسّم شیرین» در نگاه عادّی تعبیری عجیب و خلاف عرف به‌نظر می‌آید و به ذهن این‌گونه خطور می‌کند که چگونه می‌توان تبسّم را با شیرینی توصیف کرد، حال آنکه با حسّ بینایی قابل درک است. آمیختگی لبخند با صفت شیرین در ذهن شنونده معنای جدید و تعبیر حس‌آمیخته‌ای را به‌وجود آورده که در این‌هنگام جایی برای تعجّب و غرابت به‌جای نمی‌ماند؛ لذا لبخند دیدنی با شیرین چشیدنی در یک‌جا گرد می‌آیند و مخاطب با ژرف‌نگری در آن به زیبایی سخن پی می‌برد.

گاهی عناصر حس‌آمیخته، به‌صورت جمله درکنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ بدین‌معنا که اسناد اجزای جمله (مسند و مسندالیه، فعل و فاعل، مفعول، قید و...) به یکدیگر، تصویری حس آمیخته می‌آفرینند؛ چنانکه در سروده‌ای از نیما آمده است:

گفتم که تو عمر منی و عمر به‌طبع گه تلخ بنماید و گه شیرین

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۷۳)

در این بیت، میان فعل «بنماید» و مفعول‌به متعلّق به آن (تلخ)، آمیختگی حسّی به‌چشم می‌خورد. شاعر حسّ چشایی و بینایی را با یکدیگر آمیخته است، در عالم واقع، دو صفت تلخ و شیرین با حسّ چشایی سازگاری دارند، امّا شاعر با الهام از خیال خود در سایهٔ مجاز این تلخی را می‌بینند به این امید که درک احساس او آشکارتر و تشخیص آن با بیش از یک حس باشد؛ بنابراین مخاطب در اینجا با یک حس‌آمیزی چشایی – بینایی روبه‌رو است و همین امر او را وامی‌دارد تا برای دریافت معنای پنهان و زیرین متن بکوشد. در این بیت فعل «بنماید» حذف شده است که قرینه بر این امر دلالت دارد. درحقیقت شاعر با چیره‌دستی، دو حسامیزی را درکنار یکدیگر قرار داده و این‌گونه، اقتصاد زبانی را به زیباترین شیوه به‌کار می‌بندد. او برای زیبایی‌بخشی به کلام خویش و برانگیختن توجّه مخاطب افزون بر تکنیک «تزاحم حس‌آمیزی»، شگرد تضاد را به‌کار گرفته است.

در دو جملهٔ حس‌آمیخته «تلخی بنماید» و «شیرینی بنماید» استعاره نهفته است که جملهٔ اوّل استعاره از مصیبت‌ها و حوادث ناگوار زندگی و جملهٔ دوم استعاره از شادی و خوشی‌ها است که شاعر بدین‌گونه اختلاف احوال زندگی و تناقض‌های آن را به‌تصویر می‌کشد. درحقیقت، حس‌آمیزی در استعاره غالباً براساس استعارهٔ مصرّحه بنا می‌شود. به‌گونه‌ای‌که درظاهر بیت مستعارمنه با یکی از کلمات جمله، حس‌آمیخته به‌نظر می‌رسد. وقتی مستعارمنه حذف شود و مستعارله به‌جای آن گذاشته شود، این آمیختگی حواس دیگر معنایی ندارد؛ همچنین شایان ذکر است که شاعر، این نشان‌دادن تلخی و شیرینی را در سایهٔ استعارهٔ مکنیه به عمر نسبت می‌دهد و از این راه بر ادبیّت متن خود می‌افزاید. نمونهٔ دیگر آنجاست که شاعر آورده است «روز شیرین»:

لیک آن دم که به پیش آتش خودشان/ می‌کشد از رفته/ روزان شیرینشان حکایت‌ها (همان: ۳۲۱)

۲-۲-۱-٤. «شنوایی – چشایی»، «چشایی – شنوایی»

سعید عقل با کاربستِ این‌گونه حس‌آمیزی، کوشیده است مخاطب را متوجّه زیبایی سخنش کند و به‌نوعی او را دچار شگفتی نماید؛ وی می‌سراید:

«رَشَفَ الغِنَا عَندَ السُّکونِ.» (**عقل، ۱۹۳۵، ج ٤: ۱۰۰**)

(ترجمه: به‌هنگام آرامش و سکون موسیقی را نوشید.)

در این تفعیله میان فعل «رشف» و مفعول‌به متعلّق به آن «الغنا» تناقض به‌چشم می‌خورد. اینکه شاعر به‌هنگام سکون و آرامش، موسیقی را «می‌نوشد» موضوعی است که در عرف عام کاربرد ندارد و تعبیری کاملاً ادبی است، با سازهٔ حس‌آمیزی؛ ازآن‌روی که مخاطب موسیقی و غنا را به گوش می‌شنود نه اینکه آن را با حسّ چشایی بنوشد. مثال دیگر آنجاست که شاعر از تعبیر «نوشیدن نغمه» سخن به‌میان آورده است:

«**بوسعک أن تلقَی برأسک علیه تبکین/ اشربي الأغنیة الحزینة.**» (همان، ج ۵: ۱۲۲)

(ترجمه: تو می‌توانی سر بر زانویش بگذاری و گریه کنی، نغمهٔ غمگین را بنوش)

شایان ذکر است که نیما یوشیج برخلاف سعید عقل در بهره‌گیری از این معادلهٔ حس‌آمیزی، تنها صفات تلخ و شیرین را با صفات حسّ شنوایی ترکیب می‌کند؛ مانند: «گفتهٔ تلخ، خندهٔ تلخ، کلام شیرین، داستان تلخ، سکوت شیرین، قهقههٔ شیرین و...» و به افعالی مانند «چشیدن، نوشیدن و...» که مربوط به حسّ چشایی است، توجّه نمی‌کند؛ به دیگر بیان، سعید عقل می‌کوشد این نوع از حس‌آمیزی را در ساخت جمله بیان کند که این امر نشان‌دهندهٔ توانایی بالای او در پیونددادن چند تصویر و مانندکردن آن‌ها به یکدیگر است. حال آنکه این شگرد در ساختار جمله در سروده‌های نیما یوشیج حضور فعّال ندارد؛ و این نشانهٔ ایجاز، ابتکار، نوآوری و همچنین زبان لطیف وی است. در سرودهٔ «سریویلی» می‌خوانیم:

«یک به یک را در مقامِ جلوه می‌سنجید/ خوب می‌کاوید چشمانش/ آن دلاویزان برای او/ ساز می‌کردند نغمه‌های شیرین را/ و از آن‌ها سریویلی را به دل می‌بود لذّت‌ها.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۲۴۵)

شاعر با نگاهی پر از مهر و از سر اشتیاق به جلوه‌های طبیعت می‌نگرد، پرندگان برای او آواز می‌خوانند و نغمه‌های شیرین سرمی‌دهند که از نغمهٔ آن‌ها غرق لذّت می‌شود. درحقیقت شاعر وصف حالات بیرونی و درونی خود را با توصیف پرندگان درهم می‌آمیزد (ر.ک: جورکش، ۱۳۸۳: ۱۲۶). وی بر این باور است که گیرایی و جذّابیت صدای پرندگان به‌حدّی است که در جان و روح او اثر می‌گذارد. برای تجسّم این تأثیر و جایگزین‌کردن مفهوم آن در ذهن مخاطب، «صدا» را با صفتی از صفات حسّ چشایی همراه می‌کند و می‌گوید: «صدای شیرین»، این در حالی است که صدا در عالم حقیقت با گوش درک می‌شود، امّا او از حقیقت فراتر رفته و از این راه بر ادبیّت متن خود می‌افزاید. در نمونهٔ دیگر نیما گفته است:

«در گروگان تو ماندست دلم/ با سخن‌هایت گرم وشیرین.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۷۳)

۲-۲-۱-۵. «شنوایی - بویایی»، «بویایی - شنوایی»

در این‌گونه از حس‌آمیزی، حسّ شنوایی و بویایی باهم ترکیب شده و موجب آفرینش تصاویر هنری می‌شوند. سعید عقل با بهره‌گیری از این شگرد ادبی در جایی گفته است:

«**خَفَقَ اسمُ فِي جَوِّ أورشَلِیم/ خَفقَةَ العِطرِ فِي جَواءِ الرَّبیعِ.**» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۱۰۶)

(ترجمه: نام او در فضای شهر اورشلیم به‌سان پراکنده‌شدن بوی عطر در آسمان بهار طنین‌انداز شد.)

در شکل غیر هنری، «بو» تپش ندارد و اینکه شاعر آورده «تپش بوی خوش» از باب آمیختگی بین دو حسّ شنوایی و بویایی است که البتّه سبب برجستگیِ سخن و توجّه‌دهی مخاطب شده است. گفتنی است شاعر برآن بوده تا از رهگذر حس‌آمیزی، به مخاطب چنین القا کند که احساسی که با شنیدن نام حضرت عیسی

(ع) به او دست می‌دهد، شگفت و قابل تأمّل است. شاعر با سازش‌دادن دو حسّ متفاوت در قالب ترکیب به‌طور خلاصه و فشرده راز شاعرانه‌اش را آشکار می‌کند. وی از یک‌سو با آوردن چنین حس‌آمیزی‌ای وجود امری خلاف منطق را در فضای شعر با خیال شاعرانه و اقتصاد زبانی ممکن می‌کند و رستاخیزی در واژگان برپا می‌سازد؛ و از دیگرسو، با تحرّک ذهن خواننده، آشتی حواس را امکان‌پذیر می‌سازد. در جایی دیگر نیز کلامش را این‌گونه ایراد داشته است:

سَـائلِيني حِـينَ عَطّـرتُ السَّـلامَ كَيـفَ غَـارَ الـوردُ وَاعتَـلَّ الخُـزامُ

(همان، ۱۹۳۵، ج ۶: ۷۹)

(ترجمه: از من پرسید آنگاه که درود و سلام را عطرآگین کردم، چگونه گل سرخ حسد ورزید و گل سنبل بیمار شد.)

در این بیت، میان فعل «عطرتُ» و مفعول‌به متعلّق به آن که واژهٔ «السّلام» است، آمیختگی حسّی به‌چشم می‌خورد. شاعر حسّ بویایی و شنوایی را با یکدیگر آمیخته است، بدین‌شکل که در عالم واقع، عطر با حسّ بویایی درک می‌شود، امّا شاعر با الهام از خیال خود در سایهٔ مجاز، درود را عطراگین می‌کند به این امید که درک احساس او آشکارتر و تشخیص آن با بیش از یک حس باشد؛ بنابراین مخاطب در اینجا با حس‌آمیزی بویایی – شنوایی روبه‌رو است که از راه شکستن عرف و هنجار رایج به ادبیّت متن کمک کرده و بر شعریّت آن افزوده است (موسی، ۱۹۸۰: ۲۵۱)؛ همین امر او را وامی‌دارد تا برای دریافت معنای پنهان و زیرین متن بکوشد. همان‌گونه که اشاره شد، نیما در آفرینش حسامیزی از رهگذر ترکیب حسّ بویایی با دیگر حواس چیره‌دست نیست و حسامیزی بویایی در سروده‌هایش انگشت‌شمار است.

۲-۲-۱-۶. «بساوایی – بویایی»، «بویایی – بساوایی»

حسّ لامسه یا بساوایی به‌علّت پیوند تنگاتنگ با مادّه، مادّی‌ترین حس از حواس انسان به‌شمار می‌آید و برای اینکه ویژگی‌های مربوط به خود همچون نرمی، گرمی، سردی، زبری، چسبناکی و... را بشناسد، چاره‌ای جز تماس مستقیم با مادّه ندارد (ر.ک: عباس، ۱۹۹۸: ۳۱) حال گاهی اوقات شاعر از مرز واقع می‌گذرد و با دخل و تصرّفی زبانی، ترکیب جدیدی می‌آفریند که از نظرگاه ادبیّات، درخور بررسی و توجّه است.

گاه حسامیزی در قالب کلامی ادبی شکل می‌گیرد؛ به‌دیگر بیان، بین حسامیزی و دیگر فنون بلاغی پیوند زده می‌شود که ارزش هنری آن در این است که با صورخیال و دیگر صنایع ادبی همراه است و موجب ایجاز، برجستگی هنری، ابهام و آشنایی‌زدایی می‌شود و بر زیبایی و اثربخشی آن می‌افزاید. سعید عقل با بهره‌گیری از این شگرد سروده است:

«تَقطِفُ عِطرَ/ وَوَعدَه/ أقطِفُ آهةَ الضُلوع!» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۵: ۲۰۶)

(ترجمه: عطر می‌چیند و به او وعده داد من آه و حسرت درونم را می‌چینم.)

در این نمونه شاعر حسامیزی را درکنار استعاره آورده که در باور «رومانی» این‌گونه تصاویر با پیچیدگی همراه است و به تأویل و تفسیر نیاز دارد (ر.ک: ابن‌رشیق، ۱۴۰۸، ج ۱: ۵۰۲). درحقیقت وی مهارت خود را در آمیختن دو حسّ بساوایی و بویایی در سایهٔ استعارهٔ مکنیه به‌نمایش می‌گذارد و با حذف مستعارمنه به یکی از ملائمات آن که فعل «چیدن» است اکتفا می‌کند و با پیوند دو حسّ بساوایی و بویایی، در ترکیب «چیدن عطر» بر زیبایی سخن خود افزوده و توجّه مخاطب را به آن برمی‌انگیزد. این تصویرآفرینی سعید عقل از ظرافت و زیبایی بسیاری برخوردار است؛ درواقع کاربرد استعاره در تصاویر حس‌آمیخته در شگفت‌انگیزی و اعجاب‌آوری مخاطب، بالاترین نقش را برعهده دارد.

نیما یوشیج با بهره‌گیری از این معادله آورده است:

بویی آید گرم چو سگ به مشام　　بوکشان رفته‌ام بجسته چو باد

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۸۲)

ترکیب حس‌آمیختهٔ «بوی گرم» بن‌مایهٔ شعری دارد؛ زیرا صفت «گرم» با حسّ بساوایی یا لامسه درک می‌شود، امّا شاعر با دخل و تصرّف در محور همنشینی، آن را به‌گونه‌ای قرار داده که با حسّ بویایی درک شود. درحقیقت این تعبیر ظرافتی دارد که نمی‌توان بدون دقّت تیزبینانه بر آن واقف شد. شاعر به‌وسیلهٔ همین تعبیر جدید به‌خوبی توانسته است منظور خود را به مخاطب عرضه کند و افزون بر آن، موجب برجسته‌سازی کلام خود شود؛ همچنین شاعر سرعت خود را برای رسیدن به این بو، به باد تشبیه می‌کند تا از این راه بر ادبیّت متن خود بیفزازید. لازم به ذکر است ترکیب این معادلهٔ حسامیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج نسبت به دیگر گونه‌های حس‌آمیزی کم‌رنگ است.

۲-۲-۱-۷. «بساوایی - شنوایی»، «شنوایی - بساوایی»

در این‌گونه از حس‌آمیزی، حسّ شنوایی و بساوایی با هم ترکیب شده و موجب آفرینش تصاویر هنری می‌شوند. بررسی سروده‌های سعید عقل بیانگر این است که وی به این معادله حس‌آمیزی توجّه نکرده؛ امّا نیما با کاربست این معادله آورده است:

«صبح چون کاروان دزد زده/ می‌نشیند فسرده/ چشم بر دزد رفته می‌دوزد/ خندهٔ سرد را می‌آموزد.»

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۲۸۸)

شاعر ظهور شرایط شادی‌آور و امیدبخش را توصیف می‌کند که پیش از استقرار به‌ناگهان از هویت و خاصیت تهی می‌شود و تنها ظاهری بی‌رنگ و نشاط از آن باقی می‌ماند. شاعر برپایهٔ استعارهٔ مکنیه، صبح را

به کاروانی دزدزده تشبیه می‌کند که چشم بر دزد رفته‌ای که همه‌چیز او را تاراج کرده است، می‌دوزد و خندهٔ سرد بر لبان او می‌نشیند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۱۷) «خندهٔ سرد» ترکیبی حس‌آمیخته است؛ این تعبیر ظرافتی دارد که نمی‌توان بدون دقّت تیزبینانه بر آن واقف شد. شاعر به‌وسیلهٔ همین تعبیر جدید به‌خوبی توانسته است منظور خود را به مخاطب عرضه کند و افزون بر آن، موجب برجسته‌سازی کلام خود شود. او با انتخاب این تعبیر به آشنایی‌زدایی دست زده است از آن روی که جوهر و ماهیت صبح امیدبخشی است، لیک شاعر با کاربرد واژهٔ «سرد» صبح را از جوهر و ماهیتش تهی می‌کند و بر این باور است که صبح خندهٔ نومیدکننده را می‌آموزد.

۲-۲-۲. حس‌آمیزی عمودی (عقلی - حسّی)

همان‌طور که گفته شد، بخش دیگری از حس‌آمیزی، آن است که یک سویهٔ آن مفهوم انتزاعی و عقلی باشد و سویهٔ دیگر آن امری محسوس و قابل ادراک با حواسّ پنج‌گانه. مثال‌هایی همچون «خاطرات شیرین»، «بخت سیاه»، «عقل سرخ» و «طعم وقت» در زبان فارسی از این دسته‌اند (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۷: ۲۴۳). منتقدان ادبی با تأکید بر نارسایی حواسّ پنج‌گانه در بیان و ترسیم مفاهیم ذهنی، می‌گویند حس‌آمیزی این فرصت را به شخص می‌دهد تا دریافت‌های خود را با رسایی بیشتری به‌تصویر بکشد (ر.ک: غنیمی هلال، ۱۹۸۷: ۴۱۸-۴۱۹) و با آفرینش ترکیب‌ها و پیوندهای جدید، مخاطب را به اندیشه و تأمّل وادارد و تأثیرگذارتر عمل کند (ر.ک: شیخ، ۲۰۱۰: ۳۶)؛ درحقیقت این عناصر حس‌آمیخته، تناقض پنهان خود را در قالب جمله یا ترکیب مطرح می‌کنند؛ بدین‌معنا که جملات و عبارات درظاهر غیر منطقی و ناممکن می‌نمایند، امّا طغیان روحی و انفجار عاطفی شاعر این امور خلاف منطق را در فضای خیال شاعرانه پذیرفتنی می‌سازد.

۲-۲-۲-۱. «انتزاعی - بینایی»، «بینایی - انتزاعی»

مراد از این نوع حس‌آمیزی آن است که یک طرف معادله غیر محسوس و انتزاعی و طرف دیگر آن قابل ادراک با یکی از حواسّ پنج‌گانه باشد. شاعران معاصر به‌منظور افزودن بر شعریّت متن و درراستای غنی‌سازی تصاویر شعری از این نوع حس‌آمیزی بهرهٔ فراوان بردند. برای نمونه سعید عقل می‌سراید:

«تَتَرَاءى فِيهِ الأمانِيُّ/ زَرقَاءَ/ وَتَفنَى عَبرَ الرُؤيِ/ البَيضَاءَ (عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۹۷)

(ترجمه: در آن آرزوهای آبی‌رنگ را نشان می‌دهد و به‌واسطهٔ رؤیاهای سفید نابود می‌شود.)

«آرزوهای آبی» و «رؤیاهای سفید» تعبیرهای زیبا و دلنشینی هستند که مخاطب با شنیدن یا خواندن آن‌ها شگفت‌زده می شود و وی را وامی‌دارد تا به متن توجّه بیشتری کند؛ از آن روی که آرزو و رؤیا امور انتزاعی هستند و با حواسّ پنج‌گانه غیر قابل درک‌اند که البتّه شاعر برای بیان عواطف و احساسات خود این

امور انتزاعی را با حسّ بینایی ترکیب کرده و بدین‌شکل، تسلّط خود را در مجال شعری به رخ مخاطب کشانده است. قابل ذکر است که انتخاب رنگ آبی اشاره به آسمان دارد و القاگر گستردگی آن آرزوها است؛ زیرا «رنگ آبی در نزد سمبولیست‌ها نماد جهانی است بی‌حدّ و حصر» (غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۳۴). در این بیت شاعر با شگرد تزاحم حس‌آمیزی بر ادبیّت متن خود افزوده است. نمونهٔ دیگر آنجاست که شاعر سیاهی را به امر انتزاعی گناه نسبت داده و گفته است:

في الشّعاب الرّمضاء من بطنِ واد مُدلهم كما المآثمُ داج

(همان: ۲۱۷)

(ترجمه: در درّه‌های سوزانِ بیابان، سیاهی و تاریکی است؛ آن‌گونه که گناهان تیره و تارند.)

در سرودهٔ «مرغ آمین» نیما یوشیج آمده است:

«هرچه با رنگ تجلّی، رنگ در پیکر می‌افزاید/ می‌گریزد شب/ صبح می‌آید.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۴۹۷)

این بیت، نشان از امید و روح خوش‌بین نیما دارد. تعبیر «رنگ تجلّی» تعبیری ادبی و هنجارگریخته است؛ «تجلّی» مفهومی انتزاعی است که شاعر آن را با واژهٔ «رنگ» همراه ساخته است. بی‌گمان دخل و تصرّف در حوزهٔ زبان و آشنایی‌زدایی در بستر همنشینی واژگان و پیوند میان آن‌ها، متن ادبی را برجسته می‌سازد.

شایان ذکر است که در سروده‌های سعید عقل، رنگ در تصاویر حس‌آمیخته حضور فعّال دارد او برای درک بهتر مفاهیم انتزاعی، این مفاهیم را با رنگ متجلّی می‌سازد. ترکیباتی مانند «روح سیاه، رؤیای آبی، اندیشهٔ سفید، آرامش درخشان، خشم سفید، خیال بنفش، آرزوهای سفید، فقر سبز، مرگ سیاه، روح سفید، رؤیای طلایی، گناه تیره و...». حال آنکه اگرچه در سروده‌های نیما یوشیج انواع رنگ‌ها حضور دارند، امّا او این رنگ‌ها را در قالب ترکیبات حس‌آمیختهٔ عمودی ارائه نمی‌دهد. وی برای مفاهیم انتزاعی رنگ خاصّی را درنظر نمی‌گیرد، بلکه این مفاهیم را تنها با واژهٔ رنگ همراه می‌سازد؛ عباراتی مانند «رنگ فکر، رنگ پایان، رنگ غم، رنگ خیال، رنگ عدم، رنگ آرزو، رنگ نشاط، رنگ ماتم، رنگ اشارت، رنگ فریب و...» شاعر انتخاب رنگ را به‌عهدهٔ مخاطب می‌گذارد.

درحقیقت، این مفاهیم انتزاعی برای مخاطب با حواسّ پنج‌گانه قابل درک نیست و شاعر با انتخاب‌نکردن رنگ ویژه، این ابهام را برای مخاطب گره‌گشایی نمی‌کند که این امر نشان از گرایش رمزی نیما دارد. او در این نوع معادلهٔ حسامیزی، تنها برای سه مفهوم انتزاعی «فکر، غم و نشاط»، به‌ترتیب سه رنگ «تیره، زرد و سیاه» را انتخاب می‌کند؛ گفتنی است که شاعر با بیان ترکیب «نشاط سیاه» دست به آشنایی‌زدایی می‌زند؛ به دیگر بیان، واژهٔ «نشاط» تداعی‌گر احساس شادی و سرور است و رنگ سیاه اندوه و غم را در ذهن مخاطب

تداعی می‌کند که شاعر با ترکیب این دو واژه با یکدیگر، موجب حیرت مخاطب می‌شود و البتّه با لذّت ادبی همراه است. در جای دیگر آمده است:

اندر دل تو هزارها رنگ فریب و اندر دل من هزارها رنگ غم است

(همان: ۵۲۶)

۲-۲-۲-۲. «انتزاعی- شنوایی»، «شنوایی- انتزاعی»

در این نوع حس‌آمیزی، امری انتزاعی که از محسوسات به‌دور است، با حسّ شنوایی همراه می‌شود و ترکیب جدیدی می‌آفریند که در عرف عام کاربرد ندارد. سعید عقل با بهره‌گیری از این نوع حس‌آمیزی در سروده‌ای گفته است:

وَأناشِیدُ الهَوی فِي أذُنَیک هَمَساتُ القَطرِ بَل رَنَّاتُ أَیک

(عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۶۸)

(ترجمه: سرودهای عشق در گوش تو طنین‌انداز است و نجواهای باران بلکه صدای بیشه.)

«سرود عشق»، تعبیر حس‌آمیخته‌ای است که شاعر درراستای ترسیم عشق آن را با نغمه و سروده همراه ساخته و از این رهگذر دو دنیای متفاوت و متناقض را به‌هم نزدیک کرده و به زایش واژگان و ترکیب افزوده است؛ درحقیقت چنین چیزی امکان‌پذیر نیست، امّا وی آن را به‌شکلی به‌کارگرفته که موجب اقناع و لذّت ادبی مخاطب می‌شود. لازم به ذکر است که رمزگرایان این شیوهٔ بیانی را «شوک تعبیری» نامیده‌اند؛ از آن‌روی که شاعر، رابطهٔ اسنادی بین مسند و مسندالیه را از بین می‌برد و دو امر متفاوت حسّی و انتزاعی را به‌هم نزدیک می‌کند (ر.ک: ابی فاضل، ۲۰۰۲: ۱۶۴)

«نیما یوشیج» از معادلهٔ حس‌آمیزی انتزاعی - شنوایی این‌گونه بهره برده است:

«اندرین سرما که آب می‌بندد/ بر بساط فقر، مرگ می‌خندد/ بخت می‌گرید/ قلب می‌رنجد.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۸۶)

شاعر در سایهٔ استعارهٔ مکنیه، دو تعبیر حس‌آمیختهٔ «خندهٔ مرگ» یا «گریهٔ بخت» را می‌آفریند او با دخل و تصرّف در هنجار کلام و شکستن رابطهٔ منطقی بین واژگان، دو امر انتزاعی را به انسان تشبیه کرده و خندیدن و گریستن را برای آن فرض می‌کند؛ درحقیقت، هدف شاعر از آمیختگی امری حسّی با امری عقلی، نوعی ارتقابخشیدن به شأن و مرتبهٔ آن امر محسوس است؛ زیرا در ویژگی مورد نظر او آن محسوس با امر عقلی رقابت می‌کند؛ درحقیقت، یکی از جنبه‌های هنری حسامیزی که شاید بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین جنبه باشد، همین پیونددادن محسوسات به معقولات است. چنانکه برخی از ناقدان بر این باورند که «تصویر آنگاه جنبهٔ هنری پیدا می‌کند که محسوسی را به معقولی پیوند دهد.» (کروچه، ۱۳۵۸: ۷۹). نیما درجایی دیگر

ضمن قراردادن آوا برای فنا و آهنگ برای شکست آورده است:

«فقر می‌خواند آوای فنا/ می‌سراید غم آهنگ شکست.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۳۰)

۲-۲-۲-۳. «انتزاعی - بویایی»، «بویایی - انتزاعی»

شاعران گاه به‌منظور به‌تصویرکشیدن هرچه بهتر مفاهیم ذهنی خود و درراستایِ بالابردن توان بیانی، مفهومی انتزاعی را با اموری همنشین می‌سازند که قابل درک با حسّ بویایی هستندکه این امر زمینهٔ زیبایی تصاویر شاعرانه را فراهم می‌آورد؛ از آن روی که «هرچه دو امر از نظر ویژگی‌های جوهری و ذاتی با هم اختلاف داشته باشند تصویر زیباتر و غریب‌تر است» (ابو العدوس، ۱۹۹۷: ۳۷)؛ بنابراین، شاعر با این شگرد جهان متن را به چشم مخاطب بیگانه می‌نمایاند تا درک دلالت‌های معنایی اثر بسیار دشوار جلوه‌گر شود. سعید عقل با بهره‌گیری از این معادله، سخنش را به‌شکل زیر ایراد داشته است:

أمِن خمرةٍ أم لا خِيالِي مُطيّب لِوَهمِيَ، يَا عَينَانِ، أيّ أشَربُ؟

(عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۷۳)

(ترجمه: ای چشمان من آیا از شراب یا از خیال عطراگین من مستم. من در وهم و خیالم شراب می‌نوشم.)

سعید عقل در این بیت در محور همنشینی کلام با انتخاب واژهٔ «خیال» زمینهٔ برجسته‌سازی را فراهم می‌آورد که «خیال عطرآگین» یک ترکیب براساس این فن است که دو حسّ باطنی و ظاهری باهم ترکیب شده‌اند؛ درواقع شاعر با دخل و تصرّف در رابطهٔ معمول و مألوف بین واژگان، به آزادسازیِ پتانسیل و توان ذاتی واژگان پرداخته است.

سعید عقل در گزینش واژگان مربوط به حسّ بویایی، خوش‌بینانه عمل کرده است. او مفاهیم انتزاعی؛ چون «آرزو، کرامت، سعادت، روح، رنج، اندو، عشق، مرگ، آرامش، رؤیا و...» را تنها با بوهای خوش و عطراگین ترکیب می‌کند و بوهای نامطبوع در معادله‌های حسامیزی وی جایگاهی ندارند. او در ساخت برخی ترکیباتی مانند «عطر مرگ و اندوه عطرآگین»، به آشنایی‌زدایی پرداخته است. گفتنی است این معادله در سروده‌های نیما، جایگاهی ندارد.

۲-۲-۲-٤. «انتزاعی - چشایی»، «چشایی - انتزاعی»

در این معادله، یک طرف معنا امری عقلانی قرار می‌گیرد و در طرف دیگر، اموری می‌نشیند که با حسّ چشایی قابل درک و دریافت است. سعید عقل در دفتر شعری‌اش از این معادله بهره گرفته و در سروده‌ای می‌گوید:

وَنَهفو إلى المَوتِ أشهَى المُنى إذا لَاحَ فِي قُلبِهِ يُبَشرُ

(همان،۱۹۳۵، ج ۲: ۳۷)

(ترجمه: آرزوهای شیرین به‌سوی مرگ لغزید، آنگاه که در قلب او آشکار شد و بشارت داد.)

«آرزوی شیرین» یا «آرزوی دلپذیر» ترکیبی است که یک طرف آن امری عقلی و انتزاعی قرار گرفته و طرف دیگر آن، امری که با حسّ چشایی دریافتنی است. درحقیقت مفهوم انتزاعی آن‌چنان از معنای تجربی و محسوس سرشار شده که شخصیت و خصلت واقعی خود را در مقام معنایی معقول از دست داده است؛ درواقع با خروج از حوزهٔ معنایی محدود و شناختهٔ خود، از حوزهٔ دستگاه نشانه‌شناختی مبتنی بر دال و مدلول زبان نیز خارج شده است و شخصیّتی رمزگونه یافته، امّا این رمزگونگی بیشتر به‌سبب ازخود فراتررفتن است نه از خود تهی‌شدن. ابهام در اینجا ناشی از خروج کلمه از محدودهٔ معنایی خویش است و سبب این خروج، حلول هیجانات عاطفی در امر معقول و یگانگی معنی و عاطفه است. درحقیقت «کاربرد این تصویر خود به‌نوعی موجب کشف روابط پیچیده‌ای میان آن تصویر و مفهوم انتزاعی شده و سبب انتقال پیچیدگی یا غنای بالقوّهٔ موجود در روابط بین پدیده می‌گردد» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۵۳). در جایی دیگر نیز شاعر آرامش را که امری انتزاعی است، چشایی قرار داده و آورده است:

«ربّي اشرب الهَنا/ مَعي كبعض ناس.» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۷: ۲٦۵)

در سرودهٔ «تلخ» از نیما یوشیج نیز آمده است:

«دلخسته‌ام به زحمت شب‌زنده داری‌ام/ ویرانه ز هیبت آباد خواب تلخ/ دیده گناه‌کردن شیرین دیگران/ وز بی‌گناه دلشدگانی ثواب تلخ/ با من بدار حوصله، بگشای در ز حرف/ امّا در آن نه ذرّهٔ عتاب و خطاب تلخ.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۴۵۲-۴۵۳)

در اینجا، شگرد تزاحم حسامیزی (حسامیزی در حسامیزی) مشاهده می‌شود؛ شاعر با کاربرد چهار ترکیب «خواب تلخ» «گناه شیرین» «ثواب تلخ» «عتاب تلخ» که از نوع حسامیزی انتزاعی - چشایی هستند؛ بر انسجام سروده‌اش افزوده و موجبات برجستگی جنبهٔ زیبایی‌شناختی آن را فراهم می‌آورده است؛ وی همچنین در انتخاب دو تعبیر «گناه شیرین و ثواب تلخ»، آشنایی‌زدایی کرده است. شایان توجّه است که سعید عقل در ساخت این نوع از ترکیبات حس‌آمیخته برای توصیف مفاهیم انتزاعی چون «بردباری، خیال، زندگی، آرزو، بخشش، سرزنش، وجد، عمر، عشق، آرامش و...» تنها صفت شیرین را به‌کار می‌برد که این امر نشانگر نگاه خوش‌بینانهٔ اوست. حال آنکه نیما یوشیج برای بیان مفاهیم انتزاعی از صفت شیرین و تلخ استفاده می‌کند؛ به دیگر بیان، با توجّه به واقعیّت موجود در جامعه، شعری خاکستری به مخاطب خود ارائه می‌دهد که می‌توان گوشه‌های امید و ناامیدی را در شعرش دید. در جایی دیگر شاعر برای مفهوم عقلی و انتزاعی توبه، تلخی فرض کرده و سروده است:

«بازگردی و ببندی لب دمی از ذکر خود/ توبهٔ تلخی بگذراندی عمر ناپاینده را.» (همان: ۲۲۹)

۳. نتیجه‌گیری

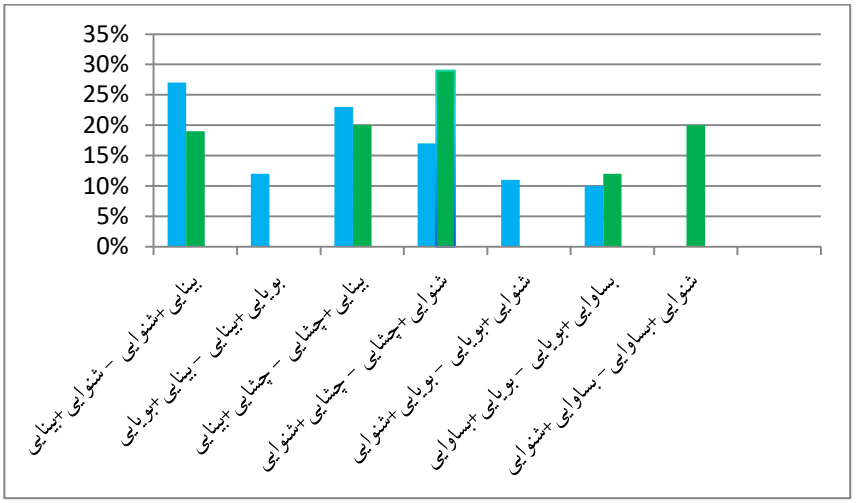
اصل و بن‌مایهٔ شگرد حس‌آمیزی، مجاز است؛ همان‌گونه که در استعاره از رهگذر فاصله‌گرفتن از تشبیه، به همسانی بین مستعارمنه و مستعارله می‌رسیم، در حس‌آمیزی نیز تناسی ویژگی دو حسّ مختلف مطرح می‌شود و از رهگذر همان تناسی، دو حس به همسانی می‌رسند و کارکردی متفاوت با قبل می‌یابند که البتّه تأثیرگذاری آن فراتر از دو حسّ معمول و جدا از هم است؛ ضمن اینکه گستردگی زبانی، خلق معانی تازه و نوشدن زبان شعری از دیگر رهاوردهای این ترفند ادبی است.

ویژگی برجستهٔ سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج، گزینش آگاهانهٔ حس‌آمیزی هماهنگ با موضوع و متناسب با دیگر واژگان است. این گزینش با خلق تناسب میان موضوع تصاویر و واژگان در ساختار زبان انسجام می‌آفرینند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تعداد کلّ حسامیزی در قالب جمله در سروده‌های این دو شاعر کاهش چشم‌گیری دارد؛ دلیل این امر را می‌توان در فشردگی بیشتر بافت کلام در سروده‌هایشان جستجو کرد که گاه در یک بیت چندین تصویر را پی‌درپی می‌آورد تا با توجّه به ظرفیت محدود بیت، آن را درکنار دیگر ابزارهای خیال‌انگیزی کلام به‌کار ببرد. این امر نشانهٔ ایجاز، ابتکار، نوآوری و همچنین زبان فاخر، روان و لطیف آن‌دو است.

در شگرد تزاحم یا انباشت حسامیزی، ترازو به‌سمت سعید عقل سنگینی می‌کند و نیما یوشیج تنها تعداد انگشت‌شماری از این شگرد را در سروده‌هایش به‌کار می‌برد. دیگر اینکه در دفتر شعری سعید عقل ازمیان انواع حسامیزی افقی معادلهٔ بینایی – شنوایی و در حسامیزی عمودی نیز معادلهٔ انتزاعی – بینایی بسامد بالایی را به‌خود اختصاص داده‌اند؛ به‌طور کلّی، حسّ بینایی از حواسّ فعّال سعید عقل است؛ از آن‌روی که وی در تصاویر حس‌آمیخته‌اش به عنصر رنگ توجّه زیادی کرده است؛ حال آنکه کاربرد معادلهٔ چشایی – شنوایی و انتزاعی – چشایی در اشعار نیما یوشیج گسترهٔ فراوانی دارد. این است که باید گفت: حسّ چشایی از حواسّ فعّال نیما است. در همان حال که باید پذیرفت: حسّ بویایی در اشعار نیما برخلاف سروده‌های سعید عقل حضوری بسیار کم‌رنگ دارد؛ از سوی دیگر، کاربست حسامیزی عمودی در اشعار نیما یوشیج بسامد بالایی را به‌خود اختصاص داده، حال آنکه سعید عقل هر دو نوع از حس‌آمیزی را با گستره‌ای کمابیش یکسان به‌کار می‌برد؛ درپایان، میزان به‌کارگیری شگرد حس‌آمیزی در دفترهای شعری این دو شاعر به‌صورت نمودار ارائه می‌شود:

جدول (۱).

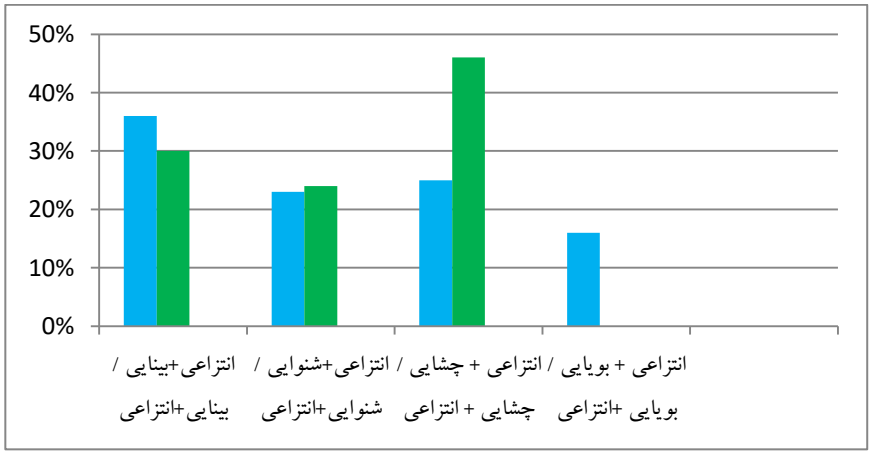
نوع حس‌آمیزی	سروده‌های سعید عقل	درصد	سروده‌های نیما یوشیج	درصد
بینایی – شنوایی/ شنوایی – بینایی	۳۵	٪۲۷	۱۸	٪۱۹
بویایی – بینایی/ بینایی – بویایی	۱۶	٪۱۲	۰	۰
بینایی – چشایی/ چشایی – بینایی	۳۰	٪۲۳	۲۰	٪۲۰
شنوایی – چشایی/ چشایی – شنوایی	۲۲	٪۱۷	۲۸	٪۲۹
شنوایی – بویایی/ بویایی – شنوایی	۱۵	٪۱۱	۰	۰
بساوایی – بویایی/ بساوایی – بویایی	۱۳	٪۱۰	۱۲	٪۱۲
بساوایی – شنوایی/ شنوایی – بساوایی	۰	۰	۲۰	٪۲۰



نمودار (۱). مشخّصات آماری حس‌آمیزی (حسّی - حسّی)

جدول (۲).

نوع حس‌آمیزی	سروده‌های سعید عقل	درصد	سروده‌های نیما یوشیج	درصد
انتزاعی - بینایی/ بینایی - انتزاعی	۳۹	٪۳۶	۳۵	٪۳۰
انتزاعی - شنوایی/ شنوایی - انتزاعی	۲۵	٪۲۳	۲۷	٪۲۴
انتزاعی - چشایی/ چشایی - انتزاعی	۲۷	٪۲۵	۵۳	٪۴۶
انتزاعی - بویایی/ بویایی - انتزاعی	۱۸	٪۱۶	۰	۰



نمودار (۲). مشخّصات آماری حس‌آمیزی (عقلی - حسّی)

٤. پی‌نوشت‌ها

(۱) هنجارگریزی معنایی «تخطّی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ هم‌آیی واژگان؛ به‌عبارت دیگر تخطّی از مشخّصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا نقش ارجاعی زبان.» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲) است.

(۲) سعید عقل در سال ۱۹۱۶ م در روستای زحلهٔ لبنان متولّد شد و تحصیلات ابتدایی خود را در آنجا آغاز کرد، سپس به بیروت رهسپار شد و سرانجام برای تکمیل مطالعات فرهنگی و ادبی‌اش به پاریس رفت. او شیفتهٔ ادبیّات فرانسه بود و از سبک و افکار ادیبان فرانسه تأثیر پذیرفته است و به تجدید در موضوع و وزن شعر روی آورده او در نگارش دو نمایشنامهٔ شعری‌اش (بنت یفتاح و قدموس) از اساطیر باستانی و داستان‌های تورات استفاده کرده و آن‌ها را در بحر خفیف سروده است. وی در آغاز زندگی ادبی خویش، به مکتب رومانتیسم توجّه کرد و سپس به نمادگرایی گرایش یافته که اشعارش در پیچیدگی کلامی غوطه‌ور است و به موسیقی و ایقاع غنائی اهتمام ورزید؛ درحقیقت، مورّخان او را رهبر مکتب سمبولیسم می‌نامند (ر.ک: شکیب انصاری، ۱۳۸۴: ۲۸۶-۲۸۸)

(۳) علی اسفندیاری در سال ۱۲۷۶ در دهکدهٔ یوش مازندران دیده به‌جهان گشود. خواندن و نوشتن را در آنجا آموخت. او در سال ۱۲۹۶ در بیست‌سالگی موفّق به گرفتن تصدیق‌نامه از مدرسهٔ سن‌لویی شد و اینْ پایان تحصیلات رسمی وی بود. پس از آن، مدّتی در مدرسهٔ خان مروی نزد مرحوم آقا شیخ هادی یوشی، زبان عربی آموخت و به شعر و شاعری روی آورد و عنوان «نیما یوشیج» را برای خویش برگزید. نخستین اثر منظوم نیما «قصّهٔ رنگ پریده» است. این قصّه را نیما در سال ۱۲۹۹ سرود و یک سال بعد منتشر کرد. این منظومه نزدیک پانصد بیت به وزن مثنوی مولوی است در این منظومه، مفاسد اجتماعی مستقیم تصویر نشده، بلکه شاعر در آن، داستان دردنا ک خود را بازگفته است. وی در دی‌ماه سال ۱۳۰۱ مشهورترین شعر خود «افسانه» را سرود که آغازی در تحوّل شعر اوست. نیما یوشیج را پدر شعر مدرن فارسی می‌دانند؛ امّا او افزون بر اینکه شعر مدرن را در زبان فارسی وارد کرده، اشعارش به‌مثابهٔ پلی از شعر کلاسیک به شعر مدرن نیز محسوب می‌شود (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱-۲۵). نیما از شاعران رمزگرا است که نوعی رمزگرایی اجتماعی در اشعارش به‌چشم می‌خورد، چنانکه با الفاظی نمادگونه، دردهای اجتماعی، سکوت و خفقان دوران استبداد را بیان کرده است (محمّدرضایی و آرمات، ۱۳۸۷: ۱۶۱)

منابع

ابن الرشيق، أبي علي الحسن (١٤٠٨). *العمدة في محاسن الشّعر وآدابه*. تحقيق: محمّد قرقزان. بيروت: دار المعرفة.

ابو العدوس، يوسف (٢٠٠٧). *الأسلوبية: الرّؤية والتّطبيق*. عمان: دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة.

---------- (١٩٩٧). *الإستعارة في النّقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمال*. عمان: منشورات الأهلية.

أبي فاضل، ربيعة (٢٠٠٢). *أديب مظهر رائد الرّمزية في الشّعر العربي*. بيروت: دار المشرق.

اسفندیاری، علی (۱۳۷۰). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*. تهران: نگاه.

أصفر، عبدالرزاق (١٩٩٩). *المذاهب الأدبيّة لدى الغرب*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

شکیب انصاری، محمود (۱۳۸۴). *تطوّر الأدب العربي المعاصر: تاريخ ونصوص*. اهواز: دانشگاه شهید چمران.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه (تأمّلی در شعر أحمد شاملو)*. تهران: چشم و چراغ.

---------- (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنّت تا تجدّد)*. تهران: سروش.

جداونه، حسين (٢٠١١). *التّوسع في المورث البلاغي والنّقدي*. الأردن: مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة.

جور کش، شاپور (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*. تهران: شمشاد.

حميد عبدالله، أمجد، (٢٠١٠). *نظريّة تراسل الحواس، الأصول، الأنماط – الإجراء*. بيروت: دار ومكتبة البصائر.

حیدری، نیّر (۱۳۹۱). *رنگ در دیوان نزار قبانی، محمود درویش و سعید عقل*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. استاد راهنما:

امیر مقدم متقی، دانشگاه شهیدمدنی آذربایجان.

خلیل‌اللهی، شهلا؛ بتول مهدوی و طاهره کاظمی (۱۳۹۴). تجلّی مؤلّفه‌های نقد فرمالیستی در «خواب زمستانی» نیما یوشیج. *هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی*، ۸۳۳-۸۴۱

داد، سیما (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

زكي الحاج، جورج (۱۹۸۱). *الفرح في شعر سعيد عقل*. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷). هنجارگریزی در شعر سهراب. نشریهٔ کیهان فرهنگی، (۱۴)، ۲۰-۲۳.

سیّدحسینی، رضا (۱۳۸۴). *مکتب‌های ادبی*. جلد ۲. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: توس.

شيخ، حمدى (۲۰۱۰). *الحداثة فى الأدب*. مصر: المكتب الجامعى الحديث.

الصايغ، وجدان (۲۰۰۳). *الصّور الإستعارية في الشّعر العربي الحديث*. بيروت: دار الفارس للنّشر والتّوزيع.

صدقي، حامد و جمال نصاري (۱۳۹۲). الطّبيعة الرّمزية في شعر بدرشاكر السّياب ونيما يوشيج. *دراسات في اللّغة العربية وآدابها*، ۴ (۱۵)، ۱۱۹-۱۴۲.

عباس، حسن (۱۹۹۸). *خصائص الحروف العربيّة ومعانيها*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

عبدالرّحمن، نصرت (۱۹۷۹). *في النّقد الحديث*. عمان: مكتبة الأقصى.

عشرى زايد، على (۲۰۰۲). *عن بناء القصيدة العربيّة*. مصر: مكتبة ابن سينا.

عقل، سعيد (۱۹۳۵). *شعره ونثره*. بيروت.

غطاس كرم، أنطوان (۲۰۰٤). *الرّمزية والأدب العربي الحديث*. بيروت: دار النّهار للنّشر.

غنيمى هلال، محمّد (۱۹۸۷). *النّقد الأدبي الحديث*. بيروت: دار العودة.

فتوح أحمد، محمّد (۱۹۷۷). *الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر*. مصر: دار المعارف.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۷). *زبان عرفان*. قم: فراگفت.

قاسم‌زاده، حبیب الله (۱۳۷۹). *استعاره و شناخت*. تهران: فرهنگان.

کروچه، بندتو (۱۳۵۸). *کلّیات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه.

کریمی، پرستو (۱۳۸۷). حواس پنج‌گانه و حسامیزی در شعر. *گوهر گویا*، ۲ (۸)، ۱۱۷-۱۵۰.

محمّدرضایی، علیرضا و سمیه آرمات (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج. *مطالعات ادبیّات تطبیقی*، (۶)، ۱۶۱-۱۷۳.

محمّد الوصيفى، عبدالرحمن (۲۰۰۸). *تراسل الحواس في الشّعر العربى القديم*. دمشق: وزارة الثّقافة.

محمّد ويس، أحمد (۲۰۰۵). *الإنزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة*. بيروت: مجد.

ملکی، ناصر و مریم نویدی (۱۳۹۱). اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج. *فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیّات تطبیقی*، ۳ (۱۳)، ۲۳۵-۲۵۶.

مندور، محمّد (۲۰۰۵). *الأدب ومذاهبه*. القاهرة: نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع.

موسی، خلیل (۲۰۰۳). *بنية القصيدة العربيّة المعاصرة*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.
موسی، مونیف (۱۹۸۰). *الشّعر العربي الحديث في لبنان*. بیروت: دار العودة.
وهبه، مجدي (۱۹۹٤). *معجم مصطلحات الأدب*. بیروت: مكتبة لبنان.

الترقيم الدولي الموحد للطباعة: ۲۶۷۶-۶۵۱۵
الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ۲۶۷۶-۶۵۲۳

بحوث في الأدب المقارن
https://jccl.razi.ac.ir/

مقالة علمية

بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)
جامعة رازي، السّنة التّاسعة، العدد ۲، صيف ۱٤٤۰، صص. ۷۳-۱۲۲

أشكال تراسل الحواس في شعر سعيد عقل ونيمايوشيج

علي نجفي إيوكي[۱]

استاذ مشارک في قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات الأجنبية، جامعة كاشان، كاشان، إيران

منصوره طالبيان[۲]

طالبة الدّكتوراه في فرع اللغة العربيّة وآدابها، كلّية الآداب واللّغات الأجنبية، جامعة كاشان، كاشان، إيران

الوصول: ۱٤٤۰/٥/۱۹ **القبول:** ۱٤٤۰/۹/۱۲

الملخّص

من منظور علم اللغة إنّ تراسل الحواس من أهم أشكال إحياء الكلمات حيث ينوي كسر البنيّة السطحية لها وينتهي إلى المتعة الأدبيّة للمتلقي. والشاعر بهذه التقنيّة يميل عن الإطار العام والنظام الطبيعي الذي اعتاد عليه السامع أو القاريء من أجل إثارة المتلقي ودفعه إلى الاستغراب. على ضوء أهميّة الموضوع تتعاطي هذه المقالة بمنهجها الوصفي- التحليلي دراسة أشكال حضور تراسل الحواس في شعر الشاعرين المعاصرين سعيد عقل اللبناني ونيما يوشيج الإيراني على أساس المدرسة الإمريكية في الأدب المقارن. من المستنبط أنّ الشاعرين يلحّان إلحاحاً شديداً على خلق المزاوجات اللفظيّة المبتكرة بين الحواس، راغبين في تقويّة الجانب الإيحائي في قصائدهما وخاصة لإزالة التباين بين الواقع المنقول والخيال وتنمية صورته الشعريّة. لذلك استعانا بتراسل الحواس كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة، واتّجها إلى التوظيف الفنّي له في نصوصهما الشعريّة. وإحصائياً فالدراسة تشهد على أنّ شعر سعيد عقل بتركيزه على تقنية «التزاحم التراسلي» جاء أكثر رمزياً بالقياس مع شعر نيما يوشيج؛ هذا وإنّ الشاعر الأخير على النقيض من سعيد عقل مال في الكثير الأكثر إلى التراسل الانتزاعي امتزاجاً بين المفاهيم الذهنيّة والأمور الحسيّة وارتقاءاً لهما.

المفردات الرّئيسية: الأدب المقارن، تراسل الحواس، الإنزياح، التفخيم الأدبي، سعيد عقل، نيمايوشيج.

۱. العنوان الإلكتروني للكاتب المسؤول: najafi.ivaki@yahoo.com
۲. العنوان الإلكتروني: talebiyan.2011@yahoo.com