

واکاوی نظامند هنجارگریزی «معنایی» در هشت کتاب

A Systematic Review of the "Semantic" Normative Evasion in *Eight Books*

Mehdi Sharifian*

مهدی شریفیان*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۱۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۱

Abstract

Normativeism is the most common type of "rhetoric of image" in contemporary Iranian poetry. In contrast to the literary habit or the normative avoidance, the divide is divided into three areas of semantic, lexical, and temporal normative. East of grief, the sound of water, the passenger, the green volume, and the "we are nothing, we look" we came to the conclusion that, through a variety of normative evasions, a wide range of semantic evidences such as recognition, symbol, diagnosis, paradox, combinations New, sensible, and less used to other forms of avoidance, no doubt because of their professional and introvert attitude. Rai is a poet. The research method in this study is based on data analysis and description.

Keywords: Semantic Normality, Highlighting, Image Rhetoric, *Eight Books*, Sohrab Sepehri.

چکیده

هنجارگریزی، ماناترین نوع «بلاغت تصویر» در شعرپژوهی معاصر ایران است. ازخلاف‌آمد عادت ادبی یا هنجارگریزی فرنگی به سه حوزه هنجارگریزی معنایی، واژگانی و زمانی تقسیم می‌شود. در مقاله حاضر پس از استخراج مصادیق هنجارگریزی معنایی در مجموعه شعری سهراب سپهری با نام‌های «مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و ما هیچ، ما نگاه»، به این نتیجه رسیدیم که سپهری از میان انواع هنجارگریزی‌ها، به شکل وسیعی از هنجارگریزی معنایی نظیر؛ تشخیص، نماد، متناقض‌نما، ترکیبات تازه، و حس‌آمیزی استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی کمتر بهره جسته‌است. بی‌شک دلیل این امر، عرفان‌مسلکی و درون‌گرایی شاعر است. بررسی شعر سپهری می‌تواند گواهی بر درستی چنین رویکردی باشد، چرا که می‌توان میان اندیشه عادت‌ستیز (خلاف‌آمد عادت) سپهری و زبان هنجارگریزش ارتباط معناداری برقرار کرد. روش تحقیق در این پژوهش بر مبنای تحلیل و توصیف داده‌ها استوار است.

کلیدواژه‌ها: هنجارگریزی معنایی، برجسته‌سازی، بلاغت تصویر، هشت کتاب، سهراب سپهری.

*. Professor of Persian Language and Literature, University of Bu Ali Sina, Hamedan, Iran; drmehdisharifian@gmail.com

*. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران؛ drmehdisharifian@gmail.com

۱. مقدمه و بیان مسأله

یکی از رویکردهای نقد نو به آثار ادبی معاصر «نقد بر پایهٔ هنجارگرایی» است. باختین و گلدمن شیوهٔ پژوهش زبان‌شناسیک خود را بر چنین رویکردی بنیان نهاده بودند. در این رویکرد، اعتقاد بر این است که میان محتوای اثر و جهان‌بینی نهفته در آن با متن اثر، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. بررسی شعر سپهری می‌تواند گواهی بر درستی چنین رویکردی باشد، چرا که می‌توان میان اندیشهٔ عادت‌ستیز (خلاف‌آمد عادت) سپهری و زبان هنجارگریزش ارتباط معناداری برقرار کرد.

«آشنایی‌زدایی» به معنای نو کردن و غریبه کردن آنچه آشناست، یکی از شگردهای ادبی است که نخست در مکتب شکل‌گرایان روسی مطرح شد. شاعر یا هنرمند با استفاده از این تکنیک، غبار عادت و تکرار را از واقعیات ملموس زندگی که به‌صورت تکراری و مبتذل در زبان ادبی مطرح می‌شوند، می‌زداید و از این رهگذر تصاویر نوینی می‌آفریند که سبب ایجاد برجستگی در کلام می‌شود. این تکنیک به قول «فرمالیست‌های چک»، خبر ادبی را «کلان» می‌کند و از این رهگذر، در خواننده التذاذ هنری ایجاد می‌کند. سهراب جزو آن دسته از شاعرانی است که در تفسیر هستی، تصاویر نوینی را از رهگذر بلاغت ادبی ارائه می‌کند و حیات تازه‌ای در رگ تشبیهات و ترکیبات تکراری و خسته‌کننده‌ای، که ویژگی شعریت و ماندگاری را از کلام گرفته بودند، جاری می‌کند. مثلاً آنجا که سهراب می‌گوید: و نهار را خوردیم روی سبزه‌زار «میز»، کلمهٔ میز خبر ادبی را کلان می‌کند؛ خواننده بعد از سبزه‌زار اصلاً انتظار «می» را ندارد و پرواضح است که آشنایی‌زدایی، که نوعی هنجارگرایی معنایی است، خواننده را به اوج لذت ادبی می‌رساند. این شگرد در غزلیات حافظ هم به‌وفور یافت می‌شود؛ مثلاً آن‌جا که می‌گوید: روزی که

چرخ از گل ما کوزه‌ها کند / ز نهار کاسهٔ سر ما پر شراب کن، خواننده انتظار دارد بعد از کلمهٔ «ز نهار» فعل منفی بیاید، چراکه ما عادت کرده‌ایم که بشنویم ز نهار نکن، ز نهار نرو و قس هذا. اما حافظ می‌گوید ز نهار بکن. و این همان رمز رندی ادبی حافظ است که با آشنایی‌زدایی، کلام عادی و معمولی را به زبان ادبی فاخر مبدل می‌کند. بی‌تردید بسیاری از این رندی‌های ادبی را سهراب مدیون حافظ بزرگ است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

اکبر شامیان ساوکلای و موسی طهماسب نژاد ادملایی، «هنجارگرایی نحوی در شعر سهراب سپهری» (۱۳۹۳). نویسندگان این مقاله می‌کوشند تا با استفاده از مکتب فرمالیسم به بررسی «هنجارگرایی نحوی» در شعر سهراب سپهری بپردازند. برخی منتقدان شعر سپهری را فاقد برجستگی در نحو بیان دانسته‌اند، اما این پژوهش نشان می‌دهد که سپهری از طریق دگرگونی نحوی، کوشیده تا شعرش را برجسته سازد. در این نوشتار سعی شده‌است تا ضمن یادآوری هنجارگرایی شعر امروز، به تحلیل پاره‌ای از کارکردهای زیبایی‌آفرین آن پرداخته شود. نقش شیوهٔ نوشتار در درست خواندن شعر، انتقال احساس و اندیشه، برجسته‌سازی تصاویر و نشان دادن فاصله‌های زمانی و مکانی از جمله محورهای مورد توجه نویسنده است.

۳. هنجارشکنی

در نقد ادبی، دو رویکرد برجسته وجود دارد که مسیری جدای از هم را می‌پیمایند؛ رویکرد اول اهمیت را به ذهنیت مؤلف می‌دهد و محتوا را بر لفظ برتری می‌نهد، و محور رویکرد دوم بر متن و اثر ادبی است و ادبیات را مسألهٔ زبانی جدا نمی‌داند. اما کسانی هم هستند که لفظ (متن) و محتوا (درون‌مایه) را از هم جدا نمی‌دانند، بلکه این

مقامات اولیا می‌توان نمونه‌های فراوانی را در تاریخ ایران یافت که عارفان با ایجاد ادب خاص صوفیه و اصول خاص زندگی خانقاهی و فردی، در دل نظام تعریف‌شده جامعه آن روز، نهادی دگرگون بنا نهادند. (مشرف، ۱۳۸۵: ۱۳۷)

عارفان زبان «اشارت» را در مقابل «زبان عبارت» به‌وجود آوردند؛ آنان در حوزه زبان، هنجارهای معروف را شکستند تا بدین وسیله ادراک خودکار مردم را از جهان و زندگی ضعیف کرده، درکی متفاوت در ذهنیت اجتماعی به‌وجود آورند، زیرا بر این عقیده بودند که درک مبتنی بر عادت، پذیرش و تسلیمی بی‌چون‌وچرا در برابر بایدها و نبایدهای دیکته‌شده به همراه می‌آورد. انواع تناقض، پارادوکس، منطق‌شکنی، سخنان خلاف عرف و عادت، طنز، هزل، هجو و وارونه‌سازی معنایی از جمله شگردهایی است که برای ضربه زدن به مفاهیم جبری مطلق‌شده در اذهان مردم به‌کار گرفته می‌شد تا با شکستن عظمت آن‌ها وحشت عمومی نسبت به آن نیز زایل شود و در نتیجه ذهن به نوعی آزادسازی خود از قیدهای اسارت‌بار توفیق یابد. (همان: ۱۳۸-۱۴۰)

۲-۳. آشنایی‌زدایی

آشنایی‌زدایی تمامی شگردها و فنونی است که نویسنده یا شاعر از آن‌ها بهره می‌برد تا جهان متن را به چشم مخاطبان خود بیگانه بنمایاند. هدف او روشن کردن سریع یک معنی و مفهوم نیست، بلکه می‌خواهد در قالب زیباشناختی، مفاهیمی تازه بیافریند. طبق این دیدگاه، زبان ادبی زمانی پدید می‌آید که شاعر یا نویسنده با بهره‌گیری از این رویکرد، موجب ایجاد حس تازه و باعث شگفتی مخاطب می‌شود. آشنایی‌زدایی اصطلاحی است که نخستین بار «شکلوفسکی»، منتقد روس، آن را در نقد ادبی به‌کار گرفت و بعدها مورد توجه دیگر منتقدان

جدایی را غیرواقعی و امکان‌ناپذیر می‌انگارند. یکی از چهره‌های برجسته چنین دیدگاهی لوسین گلدمن است که نظریه ساختارگرایی تکوینی وی مشهور است. گلدمن صرف مطالعه متن (پوزیتیویسم) و کلی‌خوانی (روش ذات مفهومی) را ناکامی می‌داند و سعی می‌کند از این دو روش در کنار هم استفاده کند. از نظر گلدمن، شناخت کل مجموعه امکان‌پذیر نیست، مگر این‌که ابتدا از جزء جزء مجموعه شناخت حاصل شود. از سویی، شناخت جزء جزء نیز تنها در صورت شناخت کل مجموعه به دست می‌آید. گلدمن چنین روشی را «مطالعه دیالکتیکی» می‌نامد. در این نوع اندیشه، هر واقعیت جزئی معنای واقعی خود را نمی‌یابد، مگر از طریق جایگاهش در یک مجموعه؛ همان‌طور که یک مجموعه نیز شناخت‌پذیر نیست، مگر از رهگذر پیشرفت در شناخت واقعیت‌های جزئی. بدین ترتیب سیر حرکت شناخت به‌صورت نوسانی دائم بین اجزاء و کل است که باید متقابلاً همدیگر را روشن کنند. (گلدمن، ۱۳۷۶: ۱۹۰)

۱-۳. عادت‌ستیزی

عادت‌ستیزی از ویژگی‌های برجسته عرفان اسلامی است. «عارفان برای به تصویر کشیدن ناهنجاری‌های اجتماعی به شیوه‌ای خاص عمل کردند؛ آنان با ایجاد نهادی متفاوت در اجتماع آن روز، به‌نوعی به مخالفت غیرمستقیم با تفکر حاکم بر جامعه پرداختند. این نظام فکری متفاوت درحقیقت نوعی مبارزه منفی در برابر خلافت عباسی به‌شمار می‌رفت.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۲۸)

این نظام فکری درواقع در دو بعد اساسی نمود یافت؛ (۱) سلوک عرفانی (۲) زبان عرفانی. یعنی هم در رفتار عملی و طرز زندگی شاهد ایجاد نظامی با نشانه‌های متفاوت هستیم، و هم در زبان و نوع گفتار. درباره شیوه زیست با مراجعه به تذکره و

فرمالیست و ساختارگرا مانند یاکوبسن، تینیانوف و ... قرار گرفت. و یان موکارفسکی اصطلاح برجسته‌سازی را در این معنی به کار برد. به نظر شکوفسکی، هنر ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به‌ظاهر ماندگار، واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۵: ۴۷)

آشنایی‌زدایی باید با دو مبنا سنجیده شود؛ یکی نسبت به زبان معیار و دیگری نسبت به خود زبان ادبی. برای مثال اگر شاعری در دوره ما شعری به زبان و قالب کلاسیک بسراید، نسبت به زبان معیار آشنایی‌زدایی دارد؛ زیرا هم قاعده‌افزایی (وزن، قافیه و موسیقی سنتی شعر) در آن صورت گرفته‌است و هم هنجارگریزی (صور خیال و ...) دارد. اما نسبت به ادبیات فاقد آشنایی‌زدایی است، زیرا تکرار قالب، وزن، تشبیه‌ها، استعاره‌ها و ... باعث نوعی یکنواختی و عادت در ذهن خوانندگان می‌شود و دیگر در گوش آن‌ها طینتی زیبا نمی‌افکند. استعاره‌های قدیمی بر اثر تکرار، ارزش زیباشناختی خود را از دست داده‌اند. (خائفی، ۱۳۸۳: ۷۵)

۳-۳. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی انحراف از زبان معیار است. موکارفسکی برجسته‌سازی را فرایندی آگاهانه می‌داند. براساس نظر او، برجسته‌سازی درمقابل هنجارها ایجاد می‌شود. در فرایند برجسته‌سازی، باید عواملی چون انسجام، نظام‌مندی، رسانگی، انگیزش و زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار گیرد، که البته از بین این عوامل، دو اصل «رسانگی» و «زیبایی‌شناسی» اهمیت بیشتری دارند.

از نظر «لیچ»، هنجارگریزی می‌تواند تا بدان حد پیش برود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳)

شفیعی کدکنی نیز معتقد است که هنجارگریزی می‌باید اصل رسانگی را مراعات کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۳) از نظر لیچ، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است؛ نخست این‌که در قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دو دیگر آن‌که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. بدین ترتیب برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلی خواهد یافت. شفیعی کدکنی انواع برجسته‌سازی را در دو گروه موسیقایی و زیبایی‌شناختی طبقه‌بندی می‌کند؛ گروه موسیقایی مجموعه عواملی را دربرمی‌گیرد که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار آهنگ و توازن بخشیدن جدا می‌کند. (همان: ۴۳) «درواقع از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمات و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شود. این گروه صناعت‌هایی مانند وزن، قافیه، ردیف و ... را شامل می‌شود. گروه زبان‌شناختی عواملی را دربرمی‌گیرد که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها، بیرون از خصوصیت موسیقایی آن‌ها، می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود. این گروه صناعتی هم‌چون استعاره، مجاز، کنایه، حس‌آمیزی و آشنایی‌زدایی را دربرمی‌گیرد». (احمدی، ۱۳۸۵: ۷-۸)

۳-۴. هنجارگریزی

هرگاه انحراف از هنجارها و قواعد حاکم بر زبان معیار صورت پذیرد، هنجارگریزی پدید می‌آید. اما باید در نظر داشت که نمی‌توان هرگونه انحراف از هنجارها را هنجارگریزی دانست، زیرا برخی از این انحراف‌ها تنها ساختی غیردستوری ایجاد می‌کنند و ارزش ادبی ندارند.

۴. واکاوی هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب

دقت در شعر سهراب این حقیقت را آشکار می‌سازد که عادت‌ستیزی در فرم و محتوا، رمز

زمین (ما هیچ، ما نگاه: ۴۳۰)، زمین زهر و منجلاب زهر (مرگ رنگ: ۷۳)، دیوار سایه‌ها (مرگ رنگ: ۱۸-۱۹)، تور سبزه‌ها (همان: ۷۰)، قطره‌های ستاره (آوار آفتاب: ۱۵۲)، باران ستاره (زندگی خواب‌ها: ۱۰۱). از تأمل در عناصر فوق، نکات ذیل قابل دریافت است:

۱. عناصر برگرفته از عالم طبیعت، متنوع، گسترده و نشان‌دهنده دقت و تأمل شاعر در زوایای مختلف هستی است. این عناصر با توجه به طرفین تشبیه عبارت‌اند از:

الف) بر اساس مشبّه: آب، آفتاب، افق، جهان، رود، زمین، سبزه، سحر، ستاره، شب، شقایق، طوفان، فضا، فصل، فواره، کهکشان و مهتاب.

ب) بر اساس مشبّه به: اکسیژن، گرداب، خاک، مرداب، چاه، شب، زمین، تابوت، زنبق، پروانه، باغ، ابر، خرمن، سفالینه، گل، کوچه، باران، قیر، نهال، آئینه، غبار، کوچه، شب‌نم و شهاب.

۲. تصاویر کلیشه‌ای مانند، مار برق، مرمر تن، باغ جهان، ابر چشم، گهواره دریا، فرش زمین، دانه دل، باران ستاره، نشان‌دهنده تأثیرپذیری شاعر از سنت‌های ادبی و کهن زبان فارسی، و هم‌چنین نشان‌دهنده اطلاعات شاعر از آثار گذشته و وفاداری او به پیشینه ادبی ایران است.

شفیعی کدکنی در مقاله‌ای تحت عنوان «حجم سبز» نوشته است: «در شعر سپهری ردّ پای هیچ شاعری را نمی‌توان سراغ کرد، مگر بعضی از فرنگی‌ها از قبیل پره‌ور (در بعضی موارد) ... اما گاهی نوع بینش او با «فروغ» اشتراکی دارد.» (سیاهپوش، ۱۳۸۲: ۵۲) هرچند ایشان در تکمیل کلام خود استثنائاتی قائل شده‌اند، لیکن حقیقت این است که در مورد تصویر، به‌خصوص در محدوده تشبیه، به‌اجمال ردّ پایی از شاعران گذشته را می‌توان یافت. اما می‌پذیریم که شاعر نوآور امروز هم بدون اطلاع از آثار گذشته نمی‌تواند

مانایی شعر او شده و استفاده به‌جا و هنری از هنجارگریزی معنایی دلیل اصلی بلاغت تصویر در شعر اوست، که این مسأله با عرفان‌مسلکی ذهنی و فکری او کاملاً سازگاری دارد. چراکه عرفان نیز نوعی آشنایی‌زدایی از عقاید تکراری و روزمره است؛ بدین معنا که عرفان برخورد هنری با دین است و هنجارگریزی برخورد هنری با زبان معیار، یا به تعبیر فرمالیست‌ها «زبان خودکار» است.

۴-۱. تشبیه

۴-۱-۱. تشبیه بلیغ اضافی

در شعر سهراب، میان ترکیبات اضافی دو نوع حسی به حسی و مفرد به مفرد، بالاترین بسامد را دارند. موارد شناسایی شده از نوع اضافه مشبّه به به مشبّه است.

الف) ترکیبات حسی به حسی، مفرد به مفرد عبارت‌اند از:

اکسیژن آب (حجم سبز، ۱۳۷۱: ۳۶۵) گرداب آفتاب (آوار آفتاب: ۱۷۸)، خاک آئینه (همان: ۱۴۶)، مرداب اتاق (زندگی خواب‌ها: ۱۰۴ و ۷۸)، چاه افق (آوار آفتاب: ۲۱۰)، شب بازوان (همان: ۱۸۲)، مار برق (مرگ رنگ: ۷۰)، خنجر برگ (آوار آفتاب: ۲۰۴)، زورق بستر (همان: ۱۵۷)، زمین بستر (همان: ۱۷۶)، گوشواره پژواک (مرگ رنگ: ۵۵)، تابوت پنجره (زندگی خواب‌ها: ۷۸)، پروانه‌های تماشا (ما هیچ، ما نگاه: ۴۴۲)، مرمر تن (آوار آفتاب: ۲۰۴)، باغ جهان (شرق اندوه: ۲۲۳)، زنبق چشم (همان: ۲۵۹)، سفالینه چشم (همان: ۲۵۳)، ابر چشم (آوار آفتاب: ۱۴۶) چک‌چک چلچله (صدای پای آب: ۲۸۶)، عقاب خورشید (همان: ۳۵۶)، گهواره دریا (زندگی خواب‌ها: ۸۰)، دانه دل (حجم سبز: ۳۴۳)، صخره دوست (شرق اندوه: ۲۶۳)، بت دوست (همان: ۲۶۳)، بلور دیده (آوار آفتاب: ۱۴۶)، گل‌های رنگ (مرگ رنگ: ۵) آئینه رود (شرق اندوه: ۲۴۴)، فرش

نواوری کند. (نوری علا، ۱۳۴۸: ۷۶)

ب) ترکیبات حسی به حسی مفرد به مقید

در این نوع تشبیه، غالباً قیدها از نوع صفت است و به نظر می‌رسد سهراب در ساخت این تصاویر از خودآگاهی و ناخودآگاهی به نسبتی تقریباً مساوی، با تمایل بیشتر به سمت خودآگاهی، سود برده و حس می‌شود ذهن شاعر در ساخت این‌گونه تصاویر به کارگاهی تبدیل شده که در تولید این ترکیبات ورزیدگی و تبحر یافته‌است. برخلاف آن‌چه گفته شده، عمده تصاویر این حوزه «بی‌نمک و لوس» است. (حقوقی، ۱۳۷۳: ۲۵) بهتر است بگوییم این تصاویر شاعر مسیر تکامل تدریجی خود را طی می‌کند، مانند: بالش تاریک تنهایی (۸۴)، جام سپید بیابان (۹۸)، درخت خاکستری پنجره (۱۲۷)، تبر نقره نور (۲۶۲). در میان مجموعه تصاویر این بخش نمونه‌هایی نیز یافت می‌شود که نشان از جاذبه و ظرافت هنری دارند مانند: گوشواره عرفان نشان تبت (۳۲۱)، سیب سرخ خورشید (۳۳۹) و رشته گرم نگاه (۱۴۸).

غلامحسین یوسفی درباره اغلب تصاویر شعری سپهری به دیدی مثبت نگریسته می‌نویسد: «نظرگاه خاص سپهری نسبت به جهان و طبیعت به مدد قریحه تصویرگرش آثار وی را از صور خیال و تعبیرات بدیع سرشار کرده‌است؛ ممکن است برخی از آن‌ها برای بعضی خوانندگان نامأنوس باشد، اما بر اثر تأمل، کم‌کم آشنایی حاصل خواهد شد و نیز خوشایند خواهند نمود. شاید کسی که نخستین بار که در شعر حافظ «خنده می»، «خنده جام» و «خنده صراحی» را می‌بیند، از انتساب خنده به می و جام و صراحی در شگفت شود، اما بعد احساس خواهد کرد چه لطفی در سخن است. سپهری نیز می‌گوید: «خواهم آمد، سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت، پای هر پنجره‌ای، شعر خواهم خواند، ... نور خواهم خورد.» (یوسفی، ۱۳۷۱: ۵۵۹)

۳. برخی از ترکیبات هرچند ممکن است عیناً در شعر شاعران گذشته به کار نرفته باشد، لیکن رنگ‌وبوی تصویر سنتی دارد و عناصر آن غالباً مربوط به ادبیات گذشته است مثل: مرغ مهتاب، موج نگاه، شط نور، کوه سحر و خنجر برگ؛ در حالی که در تصاویر ابداعی، غالباً یکی از طرفین تشبیه واژه‌ای تازه و امروزی یا برگرفته از زبان رایج گفتار امروز است، مانند: چک‌چک چلچله، اکسیژن آب و ... این‌گونه تصاویر را نیمه‌سنتی می‌توان نامید، به این دلیل که اگرچه طرفین تشبیه در پیشینه ادبیات ما وجود دارد، اما پیوند آن‌ها تازه است و یا «وجه شبه» تازه‌ای منظور نظر شاعر بوده‌است.

۴. تصاویر ابداعی چون «اکسیژن آب، گوشواره پژواک، زنبق چشم، اجاق شقایق، کوچه فصل، تور سبزه‌ها ... بیان‌گر ذهن خلاق و نوگرایی شاعر است و نشان می‌دهد که شاعر در پی کشف پیوندهای تازه میان پدیده‌هاست.

۵. ترکیباتی چون «گل‌های رنگ» دل‌بستگی شاعر را به حوزه نقاشی نشان می‌دهد.

۶. از ترکیباتی چون «اکسیژن آب، صخره دوست، تور سبزه‌ها، جوی سحر، گلدسته سرو، جرقه لبخند، حوض موسیقی، شط نور و ... امید به زندگی و احساس نشاط شاعر را از دیدن پدیده‌های هستی درمی‌یابیم.

۷. چاه افق، خرمن تیرگی، تابوت پنجره، زمین زهر، منجلاب زهر، صخره شب، یاس، بی‌میلی به زندگی و نامساعد بودن شرایط اجتماعی یا فردی برای زندگی بهتر را نشان می‌دهد. این ترکیبات را می‌توان جزو «تصویرهای سیاه» شاعر به حساب آورد.

۸. آینه رود، موسیقی روییدن، آتش لب، شهاب نگاه و ... همدلی شاعر با عناصر جهان آفرینش را نشان می‌دهد.

(۲۷۰)، بیشه عشق (۳۶۳)، کاسه غربت (۲۸۷) و ... می‌توان به دل‌بستگی‌ها و گرایش‌های فکری و تأملات روحانی و سلوک عرفانی سهراب پی برد. در پاره‌ای از ترکیبات این مقوله، چون «شب تردید، کودک ترس، آینه حزن، خوشه شک، کاسه غربت، شط و حشت، نوش‌داروی اندوه، ابر انکار»، نوعی تحیر صوفیانه و حزن عارفانه مشهود است. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۸۰-۷۹) اما در اغلب ترکیبات این بخش مانند «مهتاب آشنایی، سفالینه انس، بیلاق ذهن، باغ عرفا، بیشه عشق، فرش فراغت، چراغ لذت، آب‌های هدایت» سرشاری شاعر از حس نشاط و احساس روشنی و فروغ در اشیا و طبیعت دریافت می‌شود. (همان: ۸۰-۷۹)

در مواردی از ترکیبات مذکور چون «حوضچه اکنون، بام اشراق و ...» شاعر حس درونی‌اش را به اشیا منعکس کرده که تصاویر «هایکویی» را به یاد می‌آورد. (روزبه، ۱۳۸۱: ۲۳)

شفیعی کدکنی اغلب تصاویر سهراب را جدول ضربی می‌داند. (عظیمی، ۱۳۶۹: ۱۳۶-۱۳۹) با تمام اتقان و استواری نظر ایشان، نکته‌ای نیز قابل افزودن است و آن این که، ما در اشعاری چون «صدای پای آب» و «مسافر» غالباً چنین احساسی نداریم و سهراب اغلب در ترکیبات عرفانی، اعم از تشبیه و استعاره، از این شیوه بهره می‌برد. از طرف دیگر، به‌طورقطع، شعر سهراب از سیر و سلوک و مکاشفه عرفانی تهی نیست و اندیشه‌ای، نه از نوع تصویرسازی صرف، در شعرش نقش عمده دارد و منکر ابداعات سپهری در ترکیباتی چون: علف خستگی، غبار عادت، مرتع ادراک، گل اندیشه و سکوی تجلی و ... نمی‌توان شد. هم‌چنین نمی‌توان پذیرفت که سهراب از ساخت این تصاویر قصد بیان هیچ اندیشه‌ای را نداشته‌است. گفتنی است که در مقایسه با ترکیبات حسّی به حسّی، این ترکیبات از قدرت ابداع و پویایی بیشتری برخوردار است.

ج) ترکیبات عقلی به حسّی-مفرد به مفرد

در بین انواع مختلف تشبیه، سپهری از این نوع بیشتر استفاده کرده‌است. البته این عمل با یکی از اصول مسلم تشبیه که مشبه به باید «اجلی» از مشبه باشد و برای تبیین و ایضاح امور عقلی آن‌ها را به امور حسّی تشبیه می‌کنند، سازگار است. از طرف دیگر، بیان‌گر دیدگاه و طرز تفکر سهراب و جهان‌بینی او نیز هست و نشان می‌دهد که سهراب بیشتر از آن که به طبیعت و فضای بیرون از ذهن خود توجه داشته باشد، به حالات درونی، عوالم روحانی و مفاهیم انتزاعی نظر دارد. این نکته با سوررئالیسم سپهری نیز منطبق است. به این‌گونه تصاویر، که «یک سوی تصویر محسوس و از اشیا حسّی و مادّی است و سوی دیگر با تجربه‌های ژرف ادراک عمیق آدمی پیوند دارد»، تصاویر «اعماق» هم می‌گویند. (فتوحی، ۱۳۸۶: ۶۷)

از عناصر و ترکیباتی چون: مهتاب آشنایی (سپهری: ۱۸۳)، کودکان احساس (۳۵)، مرتع ادراک (۳۸۱)، بام اشراق (۲۸۰)، حوضچه اکنون (۲۹۲)، تاریکی اندوه (۱۵۵)، نوش‌داروی اندوه (۳۰۶)، گل اندیشه (۲۶۲)، سفالینه انس (۳۳۴)، ابر انکار (۳۷۵)، خوشه بشارت (۴۰۰)، آب بصیرت (۴۳۵)، سیلاب بیداری (۱۲۰)، شب بی‌دردی (۱۷۳)، کاج تأمل (۴۴۳)، غبار تجربه (۳۱۴)، سکوی تجلی (۲۸۰)، آب تجلی (۲۵۳)، شب تردید (۱۵۶)، کودک ترس (۲۳۴)، پنجره تنهایی (۲۸۶)، آینه حزن (۴۳۵)، گل حسرت (۲۸۲)، علف خستگی (۳۸۹)، چشمه خواب (۲۴۱)، کوچه خواب (۲۸۴)، بار دانش (۲۹۸)، بیلاق ذهن (۳۱۹)، دانه راز (۲۰۷)، روزن رؤیا (۱۴۷)، رشته رمز (۱۸۳)، مرداب زندگی (۱۰۸)، ریگستان سکوت (۱۵۵)، شیشه شادی (۲۸۷)، خوشه شک (۱۶۷)، کوچه شک (۲۷۷)، پیچک شوق (۲۳۴)، غبار عادت (۳۱۴)، بادِ عدم (۲۴۹)، باغ عرفان

شاید یکی از دلایل آن، دور شدن سهراب از فضاهای تصویرسازی هم‌عصرانش باشد.

۴-۱-۲. تشبیه بلیغ غیراضافی

این نوع تشبیه در شعر سهراب، نسبت به نوع اضافی آن، کاربرد بسیار کمی دارد. در نمونه‌های شناسایی شده که مجموعاً ۲۸ مورد حسّی به حسّی و ۱۰ مورد حسّی به عقلی است، «انسان» به‌عنوان «مشبه» بسامد بالایی دارد. و تنوع چندانی هم در عناصر تشبیه دیده نمی‌شود. از نظر کلیشه‌ای و ابداعی بودن تصاویر، تا حدودی غلبه با تصاویر ابداعی است، اما حضور تصاویر سنتی و کلاسیک مانند تشبیه انسان به چنگ، دریا و آینه و «لاله» به لبخند نیز غیرقابل انکار است. از تصاویر ابداعی این بخش می‌توان از تشبیه دهان به گلخانه فکر (۳۸۴) و سرو به شیوه بارز خاک (۴۵۰) نام برد که به‌ویژه در مورد دوم رنگ سوررئالیستی نمایان است. شاعر «سرو» را که یک پدیده حسّی است به «شیوه بارز خاک» تشبیه کرده که در قسمت دوم با ترکیب استعاره‌ای روبه‌رو هستیم (تزام تصویر). اما وجه شبه گنگ و مبهم است، چنان که «رابطه میان مشبه و مشبه به، به تملک ادراک حسّی و فهم عقلانی در نمی‌آید، بلکه احساسی گنگ و لطیف در خواننده برمی‌انگیزد و راز لذت این نوع تشبیه‌ها در غرابت دو طرف آن نهفته است.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۳۸۶)

بارزترین ویژگی تصاویر سهراب موجز بودن آن‌هاست. (رضایی جمکرانی، ۱۳۸۲: ۲۱۹). این خصیصه که بسامد بالای تشبیهات فشرده سهراب مبین آن است، اغلب در تشبیهات بلیغ به‌ویژه نوع اضافی آن نمودار شده‌است که اصطلاحاً با عنوان «تصاویر مینیاتوری» از آن یاد شده‌است. (همان: ۲۲۰)

۴-۱-۳. تشبیه گسترده (مرسل مفصل)

تشبیه گسترده (چهار رکنی) در شعر سپهری، در

مقایسه با دیگر انواع تشبیه از نظر کاربرد در جایگاه سوم قرار دارد. سایر انواع تشبیه، به‌ویژه تشبیهاتی که جنبه تصنعی و هنرنمایی دارند، در شعر سهراب کاربرد چندانی ندارند؛ مثلاً - با استقراء کامل - به‌هیچ‌وجه در آثار سهراب نمونه‌ای از تشبیه مقلوب، عکس، ملفوف و مشروط دیده نمی‌شود. این نکته نشان می‌دهد که سهراب و بسیاری از شاعران نوپرداز معاصر - مخصوصاً استادش نیما - به آرایه‌هایی که نشانی از تصنع ظاهری در آن‌ها احساس شود، توجهی ندارند؛ بلکه تلاش عمده آن‌ها مبتنی بر آرایه‌های معنوی به‌ویژه تشبیه، استعاره و رمز است تا شعر به فضای هنری و جوهر اصلی خود که همان کلام مخیل است نزدیک شود.

شاعر معاصر بیشتر زمانی از تشبیه گسترده استفاده می‌کند که احساس کند وجه شبه برای خواننده قابل دریافت نیست، چنان‌که وقتی سهراب می‌گوید: «و او به شیوه باران پر از طراوت تکرار بود.» (حجم سبز: ۳۹۹)، با این که می‌داند تشبیه شخصی یا شیئی به باران تشبیه بسیار غریب و دور از ذهنی نیست، اما چون از دید خودش درصدد کشف رابطه‌ای تازه بین انسان و باران است و این نکته برای مخاطب روشن نیست، به بیان وجه شبه می‌پردازد تا مخاطب دچار انحراف ذهنی نشود. هرچند، چنان که خواهد آمد، سهراب در این بخش به گونه‌های مختلف ابهام‌سازی کرده‌است. عدم گستردگی دامنه تشبیه گسترده در شعر سپهری، خود یکی دیگر از جلوه‌های ابهام در شعر وی تواند بود. اینک برای آشنایی با این‌گونه تصاویر سپهری چند نمونه ذکر می‌کنیم:

«مثل بال حشره وزن سحر می‌دانم / مثل یک گلدان می‌دهم گوش به موسیقی رویدن / مثل زنبیل پر از میوه تب تند رسیدن دارم / مثل یک میکده در مرز کسالت هستم / مثل یک ساختمان لب دریا نگرانم

سهراب در این تصاویر به عمد می‌خواهد مخاطب در حسی گنگ و مبهم با او شریک باشد. سپهری در توصیف «لک‌لک» تصویری ساخته که بازتاب آن از خود تصویر مؤثرتر است. این خصیصه، که از ویژگی‌های مکتب «امپرسیونیسم» است، در برخی اشعار سهراب مخصوصاً مسافر، صدای پای آب و حجم سبز مشهود است.

۵. رمز (= نماد)

۵-۱. نمادهای طبیعی

الف) آب

۱. سمبل اشراق: آب تجلی تو نوشیدم و دمیدم. (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۶۲)

آب در متون عرفانی نمادی از اشراق انوار الهی است و در تفسیرهای عرفانی قرآن، نمادی از علم و معرفت.

رخت‌ها را بکنیم / آب در یک قدمی است / روشنی را بچشیم (همان: ۲۹۹)

۲. سمبل پاکی و زلالی و صفا: مادری دارم، بهتر از برگ درخت / روستایی بهتر از آب روان (همان: ۲۷۹)

و در جایی دیگر از هشت کتاب، به همین زلالی آب اشاره کرده و می‌گوید: آب را گل نکنیم / شاید این آب روان، می‌رود پای سپیداری، تا فرو شوید / اندوه دلی چه گوارا این آب / چه زلال این رود (همان: ۹۳۴)

ب) آتش

نماد عشق و اشراق: تا بدین منزل نهادم پای را / از درای کاروان بگسسته‌ام / گرچه می‌سوزم از این آتش به جان / لیک بر این سوختن دل بسته‌ام / خیره چشمانش با من گوید (همان: ۱۹۷)

کو چراغی که فروزد دل ما؟ / هرکه افسرد به جان، / با من گفت: آتشی کو که بسوزد دل ما؟ (همان: ۴۲)

به کشش‌های بلند ابدی...» (صدا...: ۲۸۸-۲۸۹)

و او به سبک درخت / میان عافیت نور منتشر می‌شد. (حجم سبز: ۴۰۰)

«من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد...» (ندای آغاز: ۳۹۲)

۴-۱-۴. تشبیه مجمل

تشبیه مجمل به تشبیهی گفته می‌شود که در آن وجه شبه ذکر نشده باشد. از نظر پروردگی این تشبیه از تشبیه گسترده (مرسل مفصل) قوی‌تر است، زیرا شاعر مخاطب را در شناسایی وجه شبه سهیم کرده است. لیکن این نکته را نباید از نظر دور داشت که شاعر معاصر گاهی اوقات که قصد مبهم‌گویی ندارد و احساس کند مخاطب نمی‌تواند به رابطه بین مشبه و مشبه به پی ببرد، وجه شبه را ذکر می‌کند. سهراب مجموعاً در ۱۹ مورد از این نوع تشبیه استفاده کرده و همین مقدار نشان‌دهنده قدرت هنری او در خلق چنین تصاویری تواند بود. از مجموع تصاویر سهراب در این حوزه، سه تا چهار مورد را می‌توان زیبا و شاعرانه به حساب آورد، مانند:

«لک‌لک / مثل یک اتفاق سفید / بر لب برکه بود.» (ما هیچ...: ۴۳۵)

«زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پرسار.» (صدای پای آب: ۲۷۶)

«حسی شبیه غربت اشیا / از روی پلک می‌گذرد.» (ما هیچ...: ۴۲۷)

در این نوع تشبیه، در مقایسه با تصاویر گسترده، علاوه بر ابهام‌های مذکور، نوع دیگری ابهام از جهت عدم ذکر وجه شبه، غرابت رابطه مشبه و مشبه به و قابل درک نبودن مشبه به محسوس است؛ چنان‌که ما به روشنی نمی‌دانیم «غربت اشیا» چگونه است، تا وقتی «حس» خود را به آن تشبیه می‌کنیم ملموس یا قابل فهم می‌شود.

آتش در متون عرفانی، نماد و سمبل عشق و اشراق است. مولوی در مثنوی می‌فرماید: آتش عشق است کاندرا نی فتاد/ جوشش عشقست کاندرا می فتاد (مولوی، مثنوی، دفتر اول، ب ۱۵۹)

ج) باران

۱. باران سمبل تطهیر، شویندگی، طراوت و نگاه تازه: با همه مردم شهر، زیر باران باید رفت / دوست را، زیر باران باید دید/ عشق را، زیر باران باید جست/ زیر باران باید با زن خوابید/ زیر باران باید بازی کرد/ زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت. (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۹۲)

مولوی نیز شویندگی و تطهیر را این‌گونه تقریر می‌کند:

آب بهر این ببارد از سماک

تا پلیدی را کند از خبث پاک

(مولوی، مثنوی، دفتر پنجم، ب ۱۹۹)

۲. باران سمبل تجلی، مکاشفه، شهود، واردات الهی و اشراق: یک نفر آمد کتاب‌های مرا برد/ روی سرم سقفی از تناسب گل‌ها کشید/ عصر مرا با دریچه‌های مکرر وسیع کرد/ میز مرا زیر معنویت باران نهاد (سپهری، ۱۳۸۱: ۴۰۶)

این باران غیبی، باران کشف و شهود، تجلی و سرازیر شدن انوار الهی بر دل سالک است و منشأ آن آسمان و ابری دیگر است:

نیست این باران از این ابر شما

هست ابری دیگر و دیگر سما

غیب را ابری و آبی دیگر است

آسمان و آفتابی دیگر است

ناید آن الا که بر خاصان پدید

باقیان فی لبس من خلق جدید

(مولوی، مثنوی، دفتر اول، ابیات ۲۰۳۴-۲۰۳۶)

از سر باران/ تا ته پاییز/ تجربه‌های کبوترانه روان بود/ باران وقتی که ایستاد/ منظره اوراق بود/ وسعت مرطوب از نفس افتاد (سپهری، ۱۳۸۱: ۴۲۱)

۳. باران سمبل باروری و تأثیرات آسمانی بر روی زمین: مرا راهی از تو به در نیست/ زمین باران را صدا می‌زند، من تو را (همان: ۱۸۹)

در تمامی فرهنگ‌ها، باران به‌عنوان نماد اثرهای آسمانی بر روی زمین است. این نکته «واقعیتی بدیهی است که باران بارورکننده زمین است. و این‌که زمین از آن حاصلخیز می‌شود. به همین دلیل، بی‌شمار آیین‌های زراعی شکل گرفته‌اند تا باران ببارد». (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۵، ج ۲، ۱۷)

۶. تشخیص

تشخیص جان بخشیدن به اشیاء و طبیعت است، به این صورت که برای آن‌ها ویژگی‌های انسانی در نظر گرفته شود. تشخیص یکی از مهم‌ترین روش‌های ارائه تصاویر زنده و پویا است. یکی از مسائل مهم مطرح در شعر سهراب، توجه و دید او نسبت به جهان است. سپهری جهان را یک پارچه زنده و جاندار می‌بیند؛ یعنی تمام عناصر جهان با او در حال گفتگوست و هر یک زبانی و دنیایی برای او می‌گشایند. به همین جهت است که در اشعار او باغ نور می‌نوشد، درخت جان می‌گیرد، روشنی می‌خزد و کوه از خوابی سنگین پر است و ... تمامی تصاویر از نوع تشخیص است. منتها در کار سپهری، این شخصیت دادن بنا به وظیفه شعری نیست، بلکه بنا بر طبیعت اشیاست؛ یعنی سپهری واقعاً این رمز و راز را حس می‌کند و با ذهن خود پیوند می‌زند. در همین ویژگی شعر سهراب است که تأثیر عقاید و آرای «کریشنامورتی» ملموس است.

«سپهری برای صنعت تشخیص بیش از شگردهای دیگر اعتبار و شخصیت قائل شده، به‌گونه‌ای که در کمتر شعری از او می‌توان جای این صنعت را خالی دید. در «صدای پای آب» که خود اسم شعر نیز از این شیوه (=تشخیص) بنا نهاده

خاموشی و خروش هردو از کارکردهای انسانی و حیوانی هستند، ولی سهراب این کارکرد را به کوه و رود تعمیم داده و این دو را جاندار انگاشته است.

شاخه‌ها پژمرده است / سنگ‌ها افسرده است / رود می‌نالد (همان: ۳۲)

پژمردن و افسردن و نالیدن هر سه از صفات انسانی‌اند و شاعر با نسبت دادن این صفات به شاخه و سنگ و رود، هر سه را جاندار انگاشته و شعرش را به صنعت «تشخیص» آراسته است.

۷. حس آمیزی

شب را نوشیده‌ام. (همان: ۸۷)

اگر شاعر می‌گفت: شب را دیده‌ام یا حس کرده‌ام، کلامش عادی و متعارف بود، اما با آوردن فعل «نوشیدن» و انتساب آن به «شب» کلامش را غیرمتعارف و هنجارگریز کرده است.

او را بگو: نسیم سیاه چشمانت را نوشیده‌ام / نوشیده‌ام که پیوسته بی‌آرامم (همان: ۸۸)

شاعر می‌توانست به جای «نوشیده‌ام»، از افعالی چون «حس کرده‌ام» یا «بوییده‌ام» سود می‌جست که کلامش متعارف باشد، ولی با آوردن فعل نوشیده‌ام کلامش را هنجارگریز کرده است.

تصویر خواب کوتاهم را می‌کشیدم / خوابی که گرمی دوزخ را نوشیده بود (همان: ۸۹)

معمولاً گرمی را حس می‌کنند، نمی‌نوشند. سهراب با تصریح بر این نکته که خوابش گرمی دوزخ را نوشیده، کلام را از شکل متعارف و عادی آن منحرف و هنجارگریز کرده است.

پرده نفس می‌کشید. (همان: ۹۳)

پرده شیئی بی‌جان است و سهراب او را جاندار انگاشته است. شاعر می‌توانست به جای می‌کشید از افعالی چون تکان می‌خورد، به جنبش می‌آید، بالا و پایین می‌رفت استفاده کند، اما با نسبت دادن

شده است، استعمال زیبا و همه‌جانبه صنعت تشخیص را شاهدیم، به گونه‌ای که می‌توان این شعر را «جشنواره تشخیص» نام نهاد. (حسینی، ۱۳۶۷: ۵۶)

دست جادویی شب / در به روی من و غم می‌بندد / می‌کنم هرچه تلاش / او به من می‌خندد. (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۶)

انسان و حیوان دارای دست‌اند و خنده هم از کارکردهای انسانی است؛ اما سهراب شب را دارای دست و کارکرد خنده دانسته و او را جاندار انگاشته است.

دست از دامان شب برداشتم / تا بیاویزم به گیسوی سحر (همان: ۱۹)

سهراب سحر را جاندار انگاشته و او را دارای گیسو دانسته است. بر تن دیوارها طرح شکست / کس دگر رنگی در این سامان ندید. (همان)

سهراب دیوار را جاندار انگاشته و برای او قائل به «تن» شده است.

تیرگی پا می‌کشد از بام‌ها / صبح می‌خندد به راه شهر من (همان)

پا کشیدن و خندیدن هردو از کارکردهای انسانی هستند که سهراب آن‌ها را به تیرگی و صبح نسبت داده است.

لب‌های جویبار / لبریز موج زمزمه در بستر سپید (همان: ۲۱)

سهراب جویبار را دارای لب دانسته و او را جاندار انگاشته است.

هم‌پای رقص نازک نی‌زار / مرداب می‌گشاید چشم تر سپید (همان: ۲۲)

سهراب نی‌زار را رقص و مرداب را دارای چشم تر سپید دانسته و هردو را جاندار و دارای کارکردی انسانی به‌شمار آورده است.

کوه خاموش است / می‌خروشد رود / مانده در دامن دشت / خرمنی رنگ کبود (همان: ۳۰-۳۱)

نفس کشیدن به پرده، کلامش را هنجارگریز ساخته است.

فراموشی می بارد. (همان: ۹۳)

سهراب می توانست به جای فعل «می بارد»، از افعال «می گیرد» یا فعل «جاگیر می شود» که متعارف و معمول اند، استفاده کند، اما ترجیح داده فراموشی را امری باریدنی به شمار آورد تا کلامش غیرمتعارف و هنجارگریز گردد.

علفها ریزش رؤیا را در چشمانم شنیدند. (همان: ۱۴۰)

معمولاً چشم کارکردش در حوزه بینایی است نه شنوایی، لذا بهتر بود که شاعر از فعل متعارف «دیدند» به جای «شنیدند» سود می جست، اما از آنجاکه شاعر در پی خیال‌انگیز کردن کلام خویش و بردن خواننده به فضاها و افق‌های دور از ذهن و اندیشه است، شنیدن را از جمله کارکردهای چشم به شمار آورده است.

۸. مناقض نما

تصاویر متناقض نما تصاویری هستند که دو طرف آنها به لحاظ منطقی یکدیگر را نفی می کنند. انواع مختلفی از این تصاویر متناقض نما (پارادوکس) در ادبیات مورد استفاده قرار گرفته است، که برخی به صورت یک ترکیب به کار می رود؛ گاهی این تناقض میان عناصر یک جمله دیده می شود و گاهی بین اجزای دو جمله با یکدیگر. یکی از روش‌های آزادسازی ذهن در متون عرفانی، که کاربردی بسیار کهن دارد، وارونه‌سازی معنایی است. استفاده از نشانه‌های وارونه، طبیعت زبان را آزاد می کند و از نفوذ زبان قراردادی می کاهد. بدین ترتیب بسیاری از عارفان در آثار خود از چنین تعارض‌های زبانی‌ای بهره جسته‌اند. سهراب نیز در برخی اشعارش از پارادوکس برای هنجارگریزی استفاده کرده است که در ذیل به چند نمونه اشاره می شود.

روزی اگر بشکند سکوت پر از حرف / بام و در
این سرای می رود از هوش (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۴)

سکوت پرحرف، تصویر متناقض‌نماست. زیرا سکوت و حرف دو مقوله متناقض‌اند و کسی نمی تواند در آن واحد هم سکوت کند و هم سکوتش پر از حرف باشد.

حجرالاسود من روشنی باغچه است... (همان: ۲۸۱)
سیاهی سنگ «حجرالاسود» در تناقضی عجیب با روشنایی همنشین شده است.

باد نمناک زمان می گذرد / رنگ می ریزد از پیکر ما. (همان: ۴۲)

باد نمناک زمان ترکیبی تازه است که در شعر کلاسیک و نو دیده نشده است.

به خشم از پس هر سنگ / کشیده خنجر خاری (همان: ۴۵)

خنجر خار ترکیبی تازه است.

زهر این فکر که این دم گذر است / می شود نقش
به دیوارِ رگ هستی من. (سپهری، ۱۳۹۰: ۴۷)

دیوارِ رگ هستی، ترکیبی تازه است.

در نم زهر است کرم فکر من زنده (همان: ۷۶)
این که کرم در جای نمناک زندگی می کند امری طبیعی است، اما این که سپهری فکر خود را در تغییر و تبدیل‌هایی که در مراحل مختلف زندگی اش داشته به کرم تشبیه کرده است، ترکیبی تازه است.

قایقی ریخته شب بر سر او (همان: ۶۹)

تصویر قایقی که در تاریکی است و شب مانند دزدی کمین کرده بر سر او می ریزد، تصویری کاملاً تازه است.

گودالی از مرگ پر شده بود / و من در مرده خود
به راه افتادم (همان: ۱۲۵)

گودال معمولاً با خاک که امری محسوس است پر می شود، اما شاعر تصویری جدید خلق کرده و جای خاک را به مرگ، که امری معقول است، داده تا ذهن مخاطب خود را در فضایی رعب‌آور و

هنجارگریزی کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارد و از یکسو در پی ارائه مفاهیم و آموزه‌های عرفانی در شعر خود است و از سوی دیگر، هرگونه رویکرد به گذشته را نفی می‌کند و همواره در پی تروتازگی و غبارروبی از هستی است. بنابراین نمی‌توان انتظار داشت از هنجارگریزی زمانی (باستان‌گرایی) - که مخالف دیدگاه فکری وی است - استفاده کند؛ به عبارت دیگر، اندیشه عادت‌ستیز سهراب - به عنوان یکی از ویژگی‌های عرفانی - بیشتر به شکل هنجارگریزی معنایی بروز و نمود یافته است.

سهراب سپهری در کنار سایر آرایه‌های ادبی، از آرایه سمبل و نماد برای بیان اندیشه‌های خویش بهره می‌گیرد. سمبل‌های شعر او برگرفته از عقاید و اندیشه‌های عرفانی، فلسفی و اجتماعی اوست. برخی از این سمبل‌ها به فرهنگ‌های مختلف نظیر مسیحیت، هند و چین باستان شباهت پیدا می‌کند و البته تأثیرپذیری او از ادبیات عرفانی ایران نیز غیرقابل انکار است. سمبل و بیان نمادین در شعر سهراب، تا حدودی با سمبل‌های نیما، اخوان و شاملو متفاوت است. او اگرچه در شکستن وزن و عدم رعایت قافیه پیرو نیماست، اما به لحاظ محتوای شعری، راهش از نیما جداست. شعر سپهری کمتر اجتماعی و بیشتر تجربیدی، فلسفی و غنایی است. عدم پای‌بندی سهراب به جریان‌های خاص سیاسی، شعر او را به سمبولیست‌ها نزدیک‌تر می‌کند، چرا که آنان نیز هنر متعهد را بر نمی‌تابند بلکه دنیای فراواقعی ذهن خویش را به تصویر می‌کشند. یکی از اصول سمبولیست‌ها ابهام است. در شعر سهراب نیز ابهام به وفور دیده می‌شود. اگرچه سمبل در شعر سپهری دارای بسامد بالایی است، اما کاملاً با معیارهای سمبولیست‌ها مطابق نیست. آنچه مسلم است، بسیاری از واژه‌های کلیدی اشعار سهراب سپهری

وحشت‌انگیز قرار دهد. در مرده خود راه افتادن هم ذهن پارادوکس بودنی که دارد تصویری عجیب و باورنکردنی را در ذهن مخاطب می‌افکند.

در مه تصویرها، قبرها نفس می‌کشند. (همان: ۱۴۸)
نفس کشیدن قبر تصویر تازه‌ای است که در سرتاسر شعر پارسی کلاسیک دیده نشده و حتی در شعر نو هم از چنین تصویری خبری نیست. این که قبر موجود زنده شود و نفس بکشد تصویری کاملاً غریب و البته دور از ذهن و اندیشه مخاطب است. و من می‌رفتم، می‌رفتم تا در پایان خودم فرو افتم. (همان: ۱۵۷)

معمولاً در چاه یا گودال فرو می‌افتند، اما از آنجا که شاعر انسان را نسخه جامع عالم کبیر می‌داند، عمق و ژرفای او را هم بی‌حد به‌شمار آورده. و درحقیقت محور این تصویر تازه، دست‌یابی سهراب به معرفت انفس بر پایه معرفت آفاق است.

نتیجه

یکی از ویژگی‌های برجسته عرفان در همه اعصار، اندیشه «عادت‌ستیزی» بوده که عارف در دو سطح زبان و معنا همواره شگردهایی اتخاذ کرده است تا با پس زدن غبار عادت، چهره حقیقت را بنمایاند. سپهری نیز در راستای تفکرات نوگرای خود و اعتقاد به این که درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید تازه و به دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد، اندیشه عادت‌ستیزی را در اشعارش ترویج می‌کند. از سوی دیگر با بررسی اشعار سپهری می‌توان دریافت اندیشه عادت‌ستیز وی در شعرش نیز تأثیر گذاشته و سپهری از شگردهای آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی بهره گرفته است. اما نکته قابل تأمل این که سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها (=معنایی) (تصویری)، واژگانی و زمانی) بیشتر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) مانند تشخیص، پارادوکس، کاربرد تصاویر و ترکیبات تازه، نماد و حس‌آمیزی و... استفاده کرده و از انواع دیگر

- دارای بافت سمبلیک است و بدون در نظر گرفتن معنای نمادین آن‌ها، شعرهای او قابل فهم نیست. سیب، کبوتر، نیلوفر و گل سرخ نمادهای معروف‌تری هستند. گویی سهراب به این چهار سمبل توجه بیشتری کرده‌است.
- منابع**
- احمدی، بابک (۱۳۸۵). ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز.
- حقوقی، محمد (۱۳۷۳). شعر زمان ما. تهران: نگاه.
- خائفی، عباس؛ نورپیشه، محسن (۱۳۸۳). «آشنایی‌زدایی در اشعار یدالله رؤیایی». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال ۲. شماره ۵. صص ۷۴-۵۵.
- رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۸۲). تحلیل و نقد تشبیه در شعر معاصر بر اساس آثار سه تن از شاعران نوپرداز معاصر (نیما، سهراب و اخوان). رساله دکتری. دانشگاه تربیت مدرس.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). ادبیات معاصر (شعر). تهران: روزگار.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳). جستجو در تصوف ایران. تهران: امیرکبیر.
- ژان شوالیه، آلن گریبان (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها. ترجمه و تحقیق سودابه فضاییلی. تهران: جیحون.
- سپهری، سهراب (۱۳۷۱). هشت کتاب. تهران: طهوری.
- _____ (۱۳۸۱). هشت کتاب. تهران: طهوری.
- _____ (۱۳۹۰). هشت کتاب. چاپ دوم. تهران: پیام عدالت.
- سیاهپوش، حمید (۱۳۸۲). باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری). چاپ هشتم. تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳). از زیان‌شناسی به ادبیات. جلد اول (نظم). تهران: چشمه.
- عظیمی، محمد (۱۳۶۹). از پنجره‌های زندگانی. تهران: آگاه.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶). بلاغت تصویر. تهران: سخن.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۶). «کل و جزء» فصل اول از بخش نخست خدای پنهان. جامعه، فرهنگ و ادبیات. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه.
- مشرف، مریم (۱۳۸۵). «هنجارگریزی اجتماعی در زبان صوفیه». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه تربیت معلم). سال ۱۴. شماره ۵۲ و ۵۳. صص ۱۲-۳۲.
- مولوی، محمد (۱۳۷۷). مثنوی معنوی. از روی طبع نیکلسون. به کوشش مهدی آذر یزدی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات پژوهش.
- نوری علا، اسماعیل (۱۳۴۸). صور و اسباب شعر نو فارسی. تهران: بامداد.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱). چشمه روشن. تهران: علمی.