فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و هشتم، بهار ۱۳۹۲: ۱۵۷-۱۳۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۵/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۱۳

تحلیل شعر «خضر کجاست»
سرودۀ تقی پورنامداریان بر مبنای رویکرد بینامتنی

همایون جمشیدیان*

چکیده

در این مقاله، شعر «خضر کجاست» سرودۀ *تقی پورنامداریان*، به لحاظ بینامتنی تحلیل می‌شود. هدف از این تحقیق علاوه بر تبیین نسبت تصاویر این شعر با شعر کلاسیک، نشان دادن ارتباط عناصر ژانرهای عرفانی، حماسی، غنایی و چگونگی ترکیب آنها در آفرینش شعر عاشقانۀ معاصر است. واژۀ «خضر»، دلالت‌های عرفانی و اسطوره‌ای را تداعی می‌کند. با توجه به ویژگی خضر که دستگیر گم‌شدگان است، انتظار می‌رود گویندۀ عبارت «خضر کجاست»، در وادی‌های سیر و سلوک سرگردان باشد. چنین دلالت‌هایی در واژگان و عبارت‌هایی چون «ظلمات»، «آب حیات» و «بیابان شب» نیز دیده می‌شود. از سوی دیگر با توجه به مضمون شعر، این پرسش مطرح می‌شود که چگونه اجزای شعر و دلالت‌های معنایی مختلف آن در کنار یکدیگر قرار گرفته است؟

نتایج تحقیق نشان می‌دهد که این شعر در ژانر غنایی و توصیف معشوق زمینی است، اما نشانه‌هایی از دیگر ژانرها در آن دیده می‌شود. راوی شعر همچون قهرمان حماسی، مراحل سختی را برای رسیدن به مقصود پشت سر می‌گذارد، مثلاً از سرزمین تاریکی‌ها می‌گذرد. بندهای چهارگانۀ شعر، تداعی‌گر چهار فصل سال‌اند. این فصل‌ها همچون زمان اساطیری دوری‌اند و سیر خطی ندارند. همگام با گردش این فصول، فراق و وصال شکل می‌گیرد.

این شعر حاصل تلاقی و تداعی ژانرهای گوناگونی است که از ناخودآگاه شاعرِ زیسته در آن عوالم فرهنگی، مجال ظهور یافته است. در این مقاله از روش بینامتنی در تحلیل شعر استفاده شده است و با مقایسه و تحلیل عناصر ژانرهای مختلف، نسبت آنها با یکدیگر در ایجاد متنی منسجم و ساختارمند بررسی شده است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت ژانرها، شعر غنایی، عرفان، اسطوره و حماسه.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گلستان homayunjamshidian@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

خضر کجاست

۱. ابروان تو به یک جفت پرستو ماند / ۲. که سپیده دم یک صبح بهار / ۳. در خلاف جهت از لانه به پرواز آیند / ۴. و دو چشم تو به خورشید که چون می‌تابد / ۵. یخ افسردگی عصر زمستانی را / ۶. آب می‌سازد و از خطهٔ دل می‌راند / ۷. تا سبک‌بار چنان می‌گردم / ۸ . که دلم می‌خواهد / ۹. سوی باغ تو – که سیبستانی است - / ۱۰. به سبک‌بالی یک چلچله پر بگشایم.

**

۱۱. همچنان مهر نوازشگر فروردین ماه / ۱۲. مهربان است نگاه تو به خاک / ۱۳. لیک هر لحظه ز من مهر تو را می‌دزدد / ۱۴. ابر مرطوب حیای تو که چون ابر بهاران شیداست.

***

۱۵. چون تو می‌خوابی و خورشید نهان می‌گردد / ۱۶. و صف مژگانت / ۱۷. مثل باران بهار / ۱۸. پای دو تپهٔ مهتابی پلک تو فرومی‌آیند / ۱۹. من همه شب نگران می‌مانم /۲۰. و اولین مطلع مرثیهٔ شب را / ۲۱. - که مژه‌های تو پرداخته‌اند - / ۲۲. آنقدر می‌خوانم / ۲۳. تا صف ساکت ساران آرام / ۲۴.از ته تپه به پرواز آید / ۲۵. و شب آهسته و نرم / ۲۶. دامن خویش ز رخسار سحر بردارد / ۲۷. راستی را که فرازآمدن صبح بهار / ۲۸. رهن پرواز صف ساران است.

****

۲۹. چشمهٔ آب حیات است درون ظلمات / ۳۰. چشمت آنگاه که موی تو چو ابر / ۳۱. روی آیینهٔ مه می‌بارد / ۳۲. تا لب چشمهٔ شب موی تو را می‌نگرم / ۳۳. مضطرب‌حال به خود می‌گویم: / ۳۴. نیست بیهوده شب اینقدر دراز / ۳۵. در بیابان شبم / ۳۶. خضر کجاست؟

(پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۳۷-۳۹)

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در تحلیل هر اثر ادبی، به اقتضای موضوع و شیوهٔ پرداخت آن می‌باید به مبانی نظری سازگار با آن رجوع کرد تا با تبیین معانی آشکار و پنهان آن و معانی‌ای که حاصل تداعی‌ها و دلالت‌های ثانوی است، متن به گفتار درآید و به اقتضای حضور ذهن و آگاهی مخاطب به گفت‌وگو با او بپردازد. در شعر مورد بحث نیز به نظر می‌رسد با بهره‌گیری از بینامتنیت و تحلیل بلاغی بتوان با این شعر ارتباط برقرار کرد. بدین سبب نخست پرسش‌هایی در این زمینه مطرح و کوشش می‌شود با رجوع به نشانه‌های درون و برون متن برای آنها پاسخی یافته شود.

نخستین پرسش در مواجهه با این شعر، معنای عنوان آن است: «خضر کجاست؟». واژهٔ خضر با توجه به مدلول‌های آن، مفاهیم بسیاری را متبادر می‌کند. آنکه خضر را می‌خواند، گمان می‌رود در تنگنای وادی‌های سیر و سلوک گرفتار آمده باشد. با توجه به موضوع شعر که در ژانر غنایی است و به معشوق زمینی می‌پردازد، درمی‌یابیم که راوی نه در پیچ و خم وادی‌های سهمناک سلوک، که در خم زلف معشوقی زمینی گرفتار آمده است.

در تحلیل این شعر می‌توان پرسش‌های دیگری نیز مطرح کرد: آیا در میان بندهای شعر می‌توان ارتباط معناداری را تصور کرد؟ اگر چنین باشد، بندها چگونه به یکدیگر مربوط می‌شوند؟ نسبت راوی شعر با هر یک از بندها چیست؟ تصاویر شعر چه ارتباطی با یکدیگر و درون‌مایهٔ شعر و هر یک از بندهای شعر دارد؟ با توجه به نشانه‌های موجود در شعر، جایگاه حماسه، عرفان و اسطوره در آن چیست؟ بینامتنیت چگونه در آن نمودار می‌شود؟ آیا تصاویر این شعر در نمونه‌های مشابه در شعر کلاسیک سابقه داشته است؟

پاسخ به این پرسش‌ها و تحلیل آنها، محتوای این نوشته را شکل می‌دهد. در این نوشتار، این اثر در سطح معنا، موسیقی و تصاویر شعری بررسی می‌شود و تناسب میان این سطح‌ها با یکدیگر سنجیده می‌شود تا پیوستگی ساختارمند آن آشکار شود.

Archive of SID

www.SID.ir

بینامتنیت

«هر گفتاری همواره با گفتارهای دیگر مربوط است و این حقیقتی اساسی است» (تودروف، ۱۳۷۷: ۱۲۱). نخستین بار واژهٔ «بینامتنیت» را ژولیا کریستوا به کار برد؛ به این معنا که متن‌ها با یکدیگر در گفت‌وگو هستند. هیچ متنی به صورت صرف و منحصر وجود ندارد. همهٔ متن‌ها حتی هنگامی که صراحتاً به دیگر متون اشاره ندارند، متون مکالمه‌ایی‌اند (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۱- ۴۹). هنگامی که متن‌ها در هم می‌آمیزند، می‌توان نشانه‌هایی را از متن‌های دیگر در آن دید. خواننده برای خواندن چنین متن‌هایی باید با هوشیاری و حضور ذهن افزون‌تری در برابر متن قرار گیرد و همواره با پرسشگری در پی اثر و نشانه‌هایی از متن‌های دیگر باشد. با درک رد متن‌های دیگر و تحلیل آن، خواننده لذت کشف معنا را تجربه می‌کند. هر چه نویسندهٔ متنی آشنایی عمیق‌تری با فرهنگ، ادبیات و دیگر هنرها داشته باشد، آگاه یا ناخودآگاه، متنی که می‌نگارد از آن زمینه‌ها تأثیر می‌پذیرد و اثر به متنی (دربارهٔ معنای دقیق متن و اثر و تفاوت آنها ر.ک: بارت، ۱۹۸۰: ۷۳- ۸۱). چندمعنایی بدل می‌شود. «ارتباط متن با دیگر متن‌ها موجب می‌شود تا آن متن از یک معنای ثابت و بسته رهایی یابد و دارای معناهای گوناگون شود. منظور از متن‌های دیگر، هم متن‌های نوشتاری معاصر و پیشین است و هم جامعه و تاریخ مربوط به نوشتار؛ زیرا باختین، جامعه و تاریخ را نیز همچون متنی می‌پنداشت که نویسنده در آنها و با آنها می‌نوشت» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

بارت نیز دربارهٔ تکثر متن‌ها و صداها در متن می‌گوید: «خاستگاه متن نه یک آگاهی متحد مؤلفانه، بلکه تکثری از آواها، دیگر واژه‌ها، دیگر گفته‌ها و دیگر متن‌هاست (آلن، ۱۳۸۰: ۱۰۵).

ریفاتر اصولاً تفسیر را بدون در نظر گرفتن بینامتنیت ناقص می‌داند: «درست این است که تفسیر کامل یک شعر تنها از طریق بینامتنیت میسر می‌شود، معنای شعر با ارجاع از متنی به متن دیگر شکل می‌گیرد. بینامتن‌ها، بافت اصلی شعر را می‌سازد و بی‌آنکه تصریح کند، ایدهٔ اساسی و دانشی را که بایسته درک شعر است تبیین می‌کند» (اسمیت، ۲۰۰۷: ۸۰).

Archive of SID

www.SID.ir

تحلیل شعر بر مبنای رویکرد بینامتنی

در متن مورد بحث، علاوه بر ارتباط این متن با سنت شعری رایج در متون کلاسیک فارسی، گونه‌ای دیگر از بینامتنیت دیده می‌شود که می‌توان آن را گفت‌وگوی میان ژانرها شمرد. گفت‌وگویی میان شعر غنایی، حماسی، عرفانی و اسطوره، برای تصویر عواطف عاشقانه در شعری زمینی.

این گفت‌وگوی میان ژانرها، حاصل بینامتنیت و پی‌آمد ضروری آن یعنی تکثر معناست. کریستوا خود تأکید می‌کند که بینامتنیت، تلاقی متون با یکدیگر و امکان تحلیل متون با یکدیگر نیست، بلکه گذر از یک نظام نشانه‌ای به نظام نشانه‌ای دیگری است. در این حال با توجه به گفت‌وگو یا ارتباطی که «دال» با فضاها و زمینه‌های دیگر برقرار می‌کند، مدلول نمی‌تواند تنها یک امر معین و متمایز از معانی و فضاهای دیگر باشد، بلکه چندوجهی است و معانی دیگر را نیز با خود به همراه دارد (در این باره ر.ک: مک آفی، ۱۳۸۵: ۴۸-۵۰).

وجه دیگری از بینامتنیت ژانرها را در تقابل‌های دوگانهٔ موجود در این شعر می‌توان دید. بر اساس دیدگاه لویی اشتراوس، خلق تقابل‌ها از عملکردهای اساسی ذهن آدمی است. این تقابل‌ها در درون یک نظام به صورت دوگانه در کنار هم قرار می‌گیرند و با یکدیگر رابطه برقرار می‌کنند. از این دو، همواره یک جزء از دیگری برتر شمرده می‌شود. در این تقابل‌ها، مرکزی هست که اجزای دوگانه، حاشیهٔ آن شمرده می‌شوند (دربارهٔ تقابل‌های دوگانه ر.ک: کلیگز، ۱۳۸۸: ۸۱-۹۱ و برتنس، ۱۳۸۴: ۱۴۸-۱۵۲).

در این شعر، تقابل‌های دوگانه، معنا را جهت و گسترش می‌دهد و راوی را در موقعیت‌های گوناگون نشان می‌دهد. شاید بتوان مرکز تقابل‌ها را در این شعر، «وصال و فراق» یا «من و تو» و آنچه به این دو بازمی‌گردد دانست و باقی تقابل‌ها را در یکی از این دو سو فرض کرد. تقابل در این موردهاست: شادی/ غم، بهار/ زمستان، آزادانه پرواز کردن/ در حیرت سرگردان بودن، رخساره/ مو، روی نمودن/ روی دزدیدن، صبح/ شب، روشنی/ تاریکی، حال/ گذشته، بیداری/ خواب، خورشید/ چشمهٔ حیوان (تاریکی)، سبک‌بالی/ مضطرب‌حالی، پرگشودن در سیبستان/ حیران بودن در بیابان، باغ/ بیابان.

Archive of SID

www.SID.ir

در تمامی این تقابل‌ها، جزء نخست از متعلقات وصال و جزء دوم از آنِ فراق است. راوی در سیر روایت، از جزء نخست به دوم می‌رسد. جزء نخست، شادی و جزء دوم، اندوه در پی دارد. این تقابل‌ها با طرح داستان و ساختار عرفانی و حماسی پیش‌گفته ارتباط دارد. جلوه‌گریِ نخستین معشوق برای دلبری از عاشق و کشاندن او به وادی سلوک، با نشانه‌ها و تقابل‌های سمت راست و گرفتاری در دام وادی‌های صعب سلوک، با نشانه‌های چپ هماهنگ است. در ساختار حماسی نیز نشانه‌های سمت راست با اوج و نشانه‌های سمت چپ با حضیض تناسب دارد.

می‌توان مرکز دیگری را نیز برای این تقابل‌ها در نظر گرفت؛ تقابل میان احساس و تفکر که در قالب تصویر و پرسش نمودار می‌شود. تصاویر بیانگر احساس و ناخودآگاه عاشق است و پرسش پایانی شعر که نام شعر نیز از آن گرفته شده، نشان تعقل و منطق است. این دو تقابل اصلی را می‌توان بر مبنای نقش نشانه‌ای و نمادین بر اساس نظریهٔ ژولیا کریستوا دانست.

تقابل در واژگان، در سطحی دیگر در بندهای شعر تقابل پدید می‌آورد. در بند نخست سخن از صبح بهار، خورشید و روشنی است و در بند چهارم از شب و تیرگی سخن می‌رود.

باغ در بند نخست و لوازم معنایی آن یعنی خرمی و زیبای در مقابل بیابان در بند چهارم و لوازم معنایی آن - که خشکی و اندوه باشد - قرار دارد. مخاطب قرار گرفتن معشوق با ضمیر «تو»، در مقابل ضمیر «م» در «شبم»، تقابل حضور و غیاب معشوق را در دو بند برجسته می‌کند.

در بند نخست به تصریح، بهار و متعلقات آن ذکر می‌شود و در بند پایانی بدون نام بردن از زمستان، از لازمهٔ معنایی آن، که درازای شب باشد (نیست بیهوده شب اینقدر دراز)، سخن گفته می‌شود. می‌توان اینگونه، حضور زمستان را احساس یا دست‌کم تداعی کرد.

در بند نخست، «سبک‌بال گشتن» با «مضطرب‌حال با خود گفتن» در بند آخر تضاد دارد. در این دو ترکیب، علاوه بر تضاد میان سبک‌بالی و اضطراب، لازمهٔ معنای گشتن و تحرک با لازمهٔ معنای با خود بودن و با خود گفتن نیز تضاد دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

به لحاظ آوایی نیز سجع مطرف در میان سیبستان و بیابان در عبارت «در سیبستان گشتن و در بیابان حیران بودن»، جایگاه متضاد آن دو را برجسته می‌کند.

در بند نخست همه چیز روشن است، عاشق به تنهایی هر جا بخواهد می‌رود؛ اما در بند پایانی، بی‌راهنما امکان رفتن نیست. نبود خضر، امکان حرکت در ظلمات را از عاشق می‌ستاند. بندهای دوم و سوم نیز تکرار و تقابل این تضادهاست؛ با این تفاوت که در این دو بند، تضادها کاملاً برجسته نیست و در میانه این دو بند قرار دارد. بند دوم به بند نخست و خوشی‌های برخورداری از وصال، نزدیک‌تر و بند سوم به چهارم و اندوه فراق نزدیک است.

معنا

درون‌مایه

عنوان شعر جمله‌ای پرسشی است: «خضر کجاست». پرسشی که در آغاز، گوینده و مقصود او مشخص نیست. در تحلیل عنوان و محتوای شعر بر اساس روزگار سرایش، علاوه بر مدلول‌های کهن و تاریخی، مدلول‌های دیگری را نیز باید جست؛ اینکه گوینده کیست و چرا و در چه شرایطی خضر را می‌خواند و اصولاً محتوای طرح شده در این شعر با عنوان تاریخی یا اساطیری آن چه نسبتی دارد؟

متن شعر پاسخی است تصویری به پرسش مطرح در عنوان شعر. راوی در پاسخ، به جای تصریح، احساس و حال خود را نمایش می‌دهد. در این پرسش باید دلالت‌های ثانوی پرسش را در نظر داشت. پرسش مؤثرتر از خبر است و خواننده را به کاوش برای یافتن پاسخ برمی‌انگیزد. «متن استفهامی، خواننده را دعوت می‌کند به سؤالاتی که آشکارا یا ضمنی مطرح شده‌اند، پاسخ گوید» (بلزی، ۱۳۸۴: ۱۲۳).

اگر در این شعر به نسبت عاشق و معشوق، بی‌توجه به تصاویری که در زمینهٔ آن شکل گرفته‌اند، توجه کنیم، می‌توان چنین چیزی را دید: عاشق، زیبایی معشوقی را که به نظر نزدیک می‌آید، وصف می‌کند. این نزدیکی در پی هجرانی دست داده است. سرمای هجران با نگاه و مهر معشوق از بین می‌رود و عاشق، شادان و غزل‌خوان می‌گردد. تصویر بهار همراه است با لوازم معنایی آن چون پرواز پرستوها، تابیدن

Archive of SID

www.SID.ir

خورشید و آب شدن یخ‌ها. در بند دوم، هرچند نگاه خورشیدگون بهاریِ معشوق می‌تابد، بهار را از ابرهای شیدا و باران‌های گاه و بی‌گاه که نهانگر خورشیدند، گزیری نیست. در بند سوم، پنهان شدن گاه و بی‌گاه خورشید، دیگر استثنا نیست. عاشق، شب‌های اندوه را در آرزوی وصال سر می‌کند. در بند چهارم، چشم خورشیدگون معشوق به آب حیات نهان در ظلمات بدل می‌شود؛ آبی که کیمیای جاودانگی است و عاشق، به دور از آن چشم و آب، مضطرب‌حال، خضر را می‌خواند.

بندهای چهارگانه، سیری است از خوشی به اندوه، از وصال به فراق، از پرواز سرخوشانه به حیرتِ همراه با اضطراب، از روشنی به تیرگی و از بهار به زمستان.

نشانه‌های حماسی - عرفانی

شعر «خضر کجاست»، ساختاری کمابیش حماسی - عرفانی دارد؛ معشوق، رویی نموده، دلبری کرده، آنگاه روی برتافته و اشتیاق عاشق را افزون کرده است تا بار دیگر، این بار با کوشش و دستگیریِ خضر به حضور او راه یابد. حالِ عاشق در این شعر بی‌شباهت با چیزی نیست که عارفان، «مجذوبان سالک» می‌نامند؛ «مجذوب سالک، اول به قوت امداد جذبات، بساط مقامات را طی کرده بود و به عالم کشف و عیان رسیده و بعد از آن، منازل و مراحل طریق را به قدم سلوک بازدیده و حقیقت حال را در صورت علم بازیافته» (کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۰۸).

در سلوک عرفانی، عارف به یاری خضر یا پیر به دیگری یا خداوند می‌رسد، اما در اینجا خضرِ دستگیر همان است که سرانجام عاشق، سودای رسیدن به او را در سر می‌پروراند.

زلف در متون عرفانی، رمز کثرت، سختی و گمراهی است.

در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنخ آه که از چاه برون آمد و در دام افتاد

(حافظ، ۱۳۷۵: ۲۳۰)

در متون حماسی نیز قهرمان، مراحل سخت و دشواری را برای رسیدن به مقصود پشت سر می‌گذارد و این سیر با دگرگونی حال قهرمان هماهنگ است. «در بسیاری از داستان‌ها شگرد اصلی، دگرگون شدن حال و کار قهرمانان است. گاه این دگرگونی از

Archive of SID

www.SID.ir

اوج به حضیض و خوشبختی به بدبختی و گاه به‌عکس از حضیض بـه اوج و بـدبختی بـه خوشبختی است.... هنر داستان‌پرداز، نمایش طی طریق او از حضـیض بـه اوج و اوج بـه حضیض است...» (سرامی، ۱۳۶۸: ۹۵۸-۹۵۹). از کردارهای قهرمان حماسی، گذر از سرزمین تاریکی است (همان: ۵۱۴).

عاشق در این شعر بسان قهرمان عرفان، پس از سلوک در وادی عاشقی درمی‌یابد که رسیدن به معشوق هر چند در آغاز جلوه‌ها فروخته باشد، بی‌یاری خود او میسر نیسـت و چون قهرمان حماسه پس از قرار گرفتن در تنگنا باید سختی‌هایی را پشت سر گذارد.

این شعر با به کار بردن تصاویر، مفاهیم و نشانه‌های عرفانی برای معشوقی انسـانی، از آنها آشنایی‌زدایی کرده است.

تحلیل اسطوره‌ای

در بند نخست این شعر از بهار و لوازم معنـایی آن یعنـی پرسـتو، تـابش خورشـید - خورشیدی که در کار راندن نشانه‌های زمستان است - پرستوها و پرواز آن‌ها، چلچلـه‌هـا و... سخن می‌رود. در اساطیر، بهار در پی زمستانِ نشـان مـرگ، نمـاد رویـش و زنـدگی دوباره است. «اصولاً مفاهیمی چون زایش، مرگ و بـاززایی نـه تنهـا در مـورد گیاهـان و جانوران و دیگر عناصر طبیعت، بلکه در مورد انسان نیز مصداق دارد... سبز شدن دانه‌ها، هلال ماه، طلوع هر روزهٔ خورشید نیز زایش هر روز ایـن عناصـر طبیعـت اسـت... همـهٔ مراسم آیینی- اسطوره‌ای به نوعی برای فراموش کردن زمان گذشته و نـو کـردن زمـان، انسان و طبیعت به شمار می‌رفته است» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۲: ۱۳۸-۱۳۹).

بندهای چهارگانهٔ شعر، چهار فصل سال را تداعی می‌کند. بند نخست با بهار و لـوازم معنایی آن یعنی عیش و وصال آغاز می‌شود. اثری از زمسـتان اگـر هسـت، در یـخ‌هـایی است که آب شده‌اند و می‌شوند. بند آخر، با فراق و زمستان ارتباط دارد؛ تیرگـی مـو بـه جای روشنیِ رو می‌نشیند. این تغییر فصول همچون عالم واقع، دوری است و فصل‌ها بـه جای هم می‌نشینند. در مقیاس کوچک‌تر، تغییر روز و شب، معادل تغییـر فصـل‌هاسـت؛ روز و چشمان چون خورشید معشوق، متعلق به بند نخست و فصل بهار است و شب یا مـو، با بند آخر و زمستان ارتباط دارد و در مقیاس باز هم کوچک‌تر، بیـداری و خـواب معشـوق نیز با روشنی و تیرگی و شادی و اندوه عاشق و لازمه‌های معنـای بهـار و زمسـتان ارتبـاط

Archive of SID

www.SID.ir

می‌یابد. این تکرارها و تغییرات فصول به این شعر، بُعد اسطوره‌ای می‌دهد. در اساطیر، رویدادها «دوری است نه خطی، تکراری است نه پیش رونده» (سیگال، ۱۳۹۰: ۱۷۱).

الیاده دربارهٔ بعد مقدس و اساطیری سال می‌گوید: «حیات کیهانی به شکل جریان دایره‌واری تصور شده است. این جریان دایره‌وار با سال مشخص شده بود. سال، دایرهٔ بسته‌ای بوده، آغاز و پایانی دارد. لیکن این ویژگی را نیز داشته که می‌تواند به شکل سال نو باز زاده شود» (الیاده، ۱۳۷۵: ۵۹) و دربارهٔ زمان نامقدس می‌گوید: «زمان، انسان، جامعه و کیهان را فرسوده کرده بود و این زمان ویرانگر، زمان نامقدس بوده. دقیقاً بگوییم: طول زمان. از نشانه‌های این زمان نامقدس، خاموشی آتش‌ها، بازگشت ارواح مرده، آشفتگی اجتماعی و... بوده است» (همان: ۶۱).

آنچه دربارهٔ فصل‌ها، شبانه‌روز و خواب و بیداری گفته شد، می‌توان از تصاویر روشن و تیره‌ای که به معشوق نسبت داده شده، استنباط کرد. در بند نخست، تصاویر کاملاً روشن است. در بند دوم، روشنی گاه با ابرهای بهاری به تیرگی می‌گراید. در بهار هر چند خورشید مهربان‌تر می‌تابد، ابر و باران نیز از لوازم گریزناپذیر بهاران است. در بند سوم اگر سخن از خورشید است، خورشیدی است که در خواب رفته، اما هنوز تپهٔ مهتابی پلک معشوق، اندکی از تیرگی را روشن می‌دارد. سارهای سیاه هم آرام در پروازند. از سطر بیست و دوم تا پایان این بند، روشنی و سحر تنها در خیال و آرزوی عاشق است. بند آخر، تماماً تیره است و آرزوهای بند پیشین به اضطراب حال و سرگشتگی در بیابان شب می‌رسد.

با پایان بردن شعر درمی‌یابیم که آخرین سطر شعر در آغاز و عنوان شعر تکرار شده است. بنابراین می‌توان گفت که شعر در دایره‌ای است که با هر بار پایان گرفتن، دیگر بار از نو آغاز می‌شود. پس آغاز عاشقی را در بند نخست که با نشانه‌های بهار همراه است، می‌توان عاشقی و وصالی پس از فراق (در بند چهارم) یا زمستان در نظر گرفت. با آغاز بهار یا دست‌کم تجلی بهار در چهرهٔ معشوق (در بند نخست)، عاشقی آغاز می‌شود و با گذر از بندها در شعر و فصل‌ها در طبیعت، دیگر بار در بهاری (بند نخست) وصال دست می‌دهد و اینگونه، زمان مقدس در برابر زمان نامقدس تداعی می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

در باور اساطیری «هر یک از صور هستی از هر سنخ که باشد، به صرف اینکه هست و می‌پاید، به ناچار توان خود را از دست داده، فرسوده می‌شود و برای ترمیم توان و قوت خود لازم است ولو برای یک لحظه هم شده، دوباره به نامتعین ازلی بپیوندد و به وحدتی که از آنها صادر شده، باز پس سپرده شود... مردمان بدوی هم با نسبت دادن حرکت دوری به زمان، ناگزیری و برگشت‌ناپذیری آن را ابطال می‌کنند... هیچ چیز تازه‌ای در جهان اتفاق نمی‌افتد؛ چون همه چیز عبارت است از تکرار همان نمونه‌های نخستین و ازلی» (الیاده، ۱۳۸۴: ۹۹).

این تکرار خوشی و وصال و بهار در پی زمستان و فراق، یادآور زمان مقدس است. زمان اساطیری، برگشت‌پذیر و دوری است؛ مدام تغییر می‌کند و دیگر بار نو می‌گردد. چنین نگرشی به شعر، به عاشق و معشوق جنبهٔ اساطیری می‌دهد. عشقی که با همهٔ فراز و فرود، پایدار و نوشونده است. نام خضر و یاری‌خواهی از او، علاوه بر آنچه گفته خواهد شد، با توجه به زمان مقدس و تکرار حضور او در زمان‌های دیگر نیز معنادار است.

عاشق در پی وصف زیبایی‌های معشوق در بند آخر شعر، به چشمهٔ آب حیات می‌رسد. چشم معشوق، چشمهٔ آب حیات است. بنا بر اساطیر و سنت‌های ادبی، آب حیات در دل تاریکی‌ها پنهان است و کسی بدون راهنما، راهی به آن نخواهد داشت. خواهندگان آن آب، بی‌دستگیری خضر از تیرگی‌ها رها نخواهند شد.

در این شعر بارها چشم معشوق به خورشید و در بند آخر به چشمهٔ آب حیات تشبیه می‌شود. لازمهٔ معنای این دو مشبه‌به، با یکدیگر در تضادند. چشمهٔ آب حیات در ظلماتی است که خورشید را بر آن گذر نیست. عاشق، حیران و سرگردانِ چشم و موی معشوق است و به سبب سردرگمی در این عشق که همچون بیابانی در شب تصویر شده، جویای کمک خضر است. خضر همان معشوقی است که عاشق، خواهان یاری اوست تا در آن ظلمات پدیدار گردد و آب حیات را در آن سرگردانی‌ها از چشم خود به او بنوشاند.

Archive of SID

www.SID.ir

صورت

موسیقی

در این شعر، الفاظ و موسیقیِ حاصل از تکرار یا همنشینی صامت‌ها و مصوت‌ها گاه با موضوع مطرح شده در آن هماهنگی دارد و موضوع و تصویر را شنیداری می‌کند. «با در نظر گرفتن ارتباطی که عاطفه با صوت و صوت با موسیقی و موسیقی با عاطفه دارد، می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف با قدرت کلام که وسیلهٔ بیان عواطف و اندیشه‌های ناشی از آن در شعر است همراه کنیم، قدمی مؤثر در جهت مقصود هنر برداشته‌ایم» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۶۵).

در تحلیل شعر، موسیقی را می‌توان به دو دسته، موسیقی لفظی و معنوی تقسیم کرد:

در بند نخست در سطرهای یکم تا سوم، صامت «ب» و «پ»، چندین بار در آغاز واژگان تکرار شده‌اند. این صامت‌ها، انسدادی و لبی هستند. در ادای این صامت‌ها «گذرگاه هوا یکسره بسته می‌شود، هوا در پشت این سد حبس تمام می‌شود. این سد ناگهان گشاده می‌شود و هوا با شدت بیرون می‌آید و از آن صوتی شنیده می‌شود» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷، ج۴۳: ۱). صوت حاصل از ادای این صامت‌ها با صدای پرِ پرستوها به هنگام پرواز هماهنگ است.

در سطرهای یکم تا سوم، تکرار مصوت بلند «ā» که کشیده تلفظ می‌شود، با کشیدگی ابرو و پرواز پرستوها هماهنگی دارد. ویژگی مشترک این صامت‌ها آنگونه که ذکر شد، یکباره رها شدن هوا از دهان است که با معنای ذکر شده در این سطرها یعنی پریدن و پرواز پرستو و دمیدن سپیده هماهنگ است.

تکرار صامت‌های «پ» و «ت» در مواضع گوناگون در سطرهای شانزدهم تا هجدهم که به پروازِ ساران اختصاص دارد نیز صدای بال آن پرنده را تداعی می‌کند. در سطر بیست و چهارم، تکرار پیاپی صامت‌های «پ»، «ت» و «ب» در «از تپه به پرواز آید»، تداعی‌کنندهٔ صدای بال سارهاست. در سطرهای بیست و نهم تا سی‌ام که از آب و چشمه سخن گفته می‌شود، تکرار صامت‌های «چ» و «ش» که پیش‌کامی هستند، صوتی بسان تراوش و

Archive of SID

www.SID.ir

حرکت آب را به گوش می‌رساند. صامت انقباضی صفیری و دندانی «س» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷، جلد۵۱: ۱) در سطرهای پنجم تا دهم تکرار شده است. صوت حاصل از ادای این صامت، با موضوع حرکت و گسستن و پرواز کردن تناسب دارد.

همهٔ فعل‌های این شعر مضارعند و مضارع، نشان آینده و حرکت و رفتن است. آنگونه که یاد شد، راوی این شعر چون قهرمان حماسه و عرفان برای رسیدن به مطلوب، گام‌هایی هر چند ذهنی می‌پیماید تا از لذت حضور معشوق بهره‌مند شود.

موسیقی معنوی به کار رفته در این شعر، کمابیش در سنت شعر کلاسیک فارسی سابقه داشته، اما شاعر در به کار بردن آنها نوآوری کرده است. در اینجا به اختصار به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

تابیدن، ایهام و استخدام دارد.

عصر زمستان، ایهام دارد: ۱- غروب زمستان ۲- دوره یا روزگار حکم‌فرمایی زمستان.

«می‌گردم»، ایهام دارد: ۱- تبدیل شدن ۲- گشتن و دور زدن که با آب شدن یخ افسردگی حاصل از زمستان و نبود چشمان خورشیدی معشوق میسر شده بود.

در بند دوم، پس از واژهٔ مهر، هجای «آه» در «ماه» و تکرار آن در «نگاه»، براعت استهلالی است برای قید «لیک» در آغاز سطر سیزدهم؛ زیرا در دو سطر پیشین سخن از مهر و نگاه نوازشگر است. در سطر سیزدهم با حرف «لیک» درمی‌یابیم که آن مهر پایدار نمانده است. تکرار هجای «آه»، پیشاپیش معنای متضاد دیگری را تداعی می‌کند که در سطر سیزدهم به آن تصریح می‌شود. طبیعت بهار چنین است که گاه خورشید، با ابر و باران نهان شود.

مهر نوازشگر فروردین ماه، ایهام دارد: ۱- مهر یا عشق متعلق به فروردین ماه ۲- خورشید فروردین ماه که نوازنده و لطیف است و با مهر به خاک می‌نگرد. در سطر سی و دوم لب با مو ایهام تناسب دارد.

حرف «تا» برای نشان دادن طول چیزی است و در اینجا (سطر سی و دوم)، بلندی موی معشوق را تداعی می‌کند. نگاه عاشق، موی معشوق را تا چشمش دنبال می‌کند. چشمهٔ شب، چشمه‌ای است که در دل شب جای دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

مهر در سطر سیزدهم ، ایهام دارد: ۱- در معنای عشق ۲- استعاره از چشم معشوق. اگر آن را در معنای عشق در نظر بگیریم، حیای تو سبب بی‌بهرگی من از عشق تو می‌شود.

شعر مورد بحث در مقولهٔ ژانر غنایی است که بیش از انواع دیگر، با احساس، عاطفه و هیجانات روح سروکار دارد. تمامی تصاویر این شعر، برگرفته از عناصر طبیعت است و چون سخن از معشوق و زیبایی‌های اوست، بیش از هر چیز، بهار و لوازم معنایی همسان با آن تصویر می‌شود. گاه تصویرها از تشبیه و استعاره فراتر می‌روند و معشوق نه مانند طبیعت که از طریق اقسام ایهام و ابهام، عین طبیعت می‌شود. اغلب تصاویر این شعر، نو هستند و نشان‌دهندهٔ نگاه زیبایی‌شناسانهٔ شاعر به معشوق هستند. حتی در تصاویری که پیشتر سابقه داشته‌اند، نگاه خاص شاعر، تصاویر را نو می‌کند. تصاویر گاه گسترده و به بیش از یک سطر وارد می‌شوند. نانوشته‌ها و سفیدخوانی‌ها در درک این تصویرها بسیار اهمیت دارد.

بر اساس سابقهٔ تصاویر در سنت شعر کلاسیک فارسی می‌توان تصاویر این شعر را چنین تقسیم‌بندی کرد:

الف- مشبه و مشبه‌به، هر دو در ادبیات کلاسیک فارسی به کار رفته‌اند.

ب- تنها مشبه سابقه داشته است.

ج- نه مشبه سابقه داشته است، نه مشبه‌به.

- مشبه و مشبه‌به هر دو در ادبیات کلاسیک فارسی به کار رفته‌اند:

تشبیه چشم به خورشید

در سنت شعر کلاسیک فارسی، چشم بارها در جایگاه مشبه قرار گرفته و خورشید، مشبه‌به برای چشم بوده است. برای نمونه، فردوسی و سنایی به ترتیب می‌گویند:

به چشمش چو اندر کشیدند خون شد آن دیدهٔ تیره خورشید گون

(فردوسی، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۷۲)

و

من سهایی ندیده‌ام در چاه با دو خورشیدم این زمان و دو ماه

(سنایی، ۱۳۷۷: ۳۴۶)

Archive of SID

www.SID.ir

در سطر چهارم، چشم به خورشید تشبیه شده و در ضمنِ این دو جزء، تصاویر متعددی تصویر شده است. در تشبیه چشم به خورشید، نخستین چیزی که به ذهن متبادر می‌شود، زیبایی و درخشندگی یا حالت گردی چشم است. در اینجا چشم، خورشیدی است که با تابش خود، یخ افسردگی عصر زمستانی را آب می‌کند. نبود خورشید، یا کم‌تابی و تابش آن از دور، فضا را سرد می‌کند و یخ و زمستان پدید می‌آورد. نبود خورشید بیش از هر زمان در عصرهای زمستانی نمودار می‌شود.

تابیدن چشم معشوق، در ارتباط با خورشید، حقیقی و در رابطه با معشوق، استعارهٔ تبعیه است. اگر معشوق با چشمان خورشیدی‌اش به عاشق روی کند، همهٔ اندوه‌هایی که چون یخ زمستانی در دل عاشق بسته بودند، آب می‌شوند.

سطر نهم و دهم در حقیقت ادامهٔ همان تشبیه چشم به خورشید است. چون چشمان خورشیدی معشوق، یخ‌های افسردگی عصر زمستانی را آب کرده، عاشق چون چلچله‌ای پرمی‌گشاید. اگر یخ‌های زمستانی آب شوند، بهار می‌رسد، باغ‌ها شکوفه می‌کنند و چلچله‌ها پدیدار می‌شوند.

در سطر نخست بند سوم، چشم خورشیدی معشوق دیگر بار پدیدار می‌شود. این خورشید، با ایهام در وجه استعاری به کار رفته است؛ یعنی می‌توان خورشید را در معنای قاموسی آن در نظر گرفت؛ تو می‌خوابی و خورشید آسمان نهان می‌گردد، در حالی‌که معمول این است که با نهان گشتن خورشید، تو می‌خوابی. اگر با خوابیدن تو، خورشید نهان شود، پس خورشید آسمان نیز برای تو و به سودای تو و چشمانت (سطر یک) می‌تابد. در این حال تو و چشمان تو از خورشیدِ مظهر زیبایی، زیباتر هستید. در وجهی دیگر، اگر با خوابیدن تو خورشید نهان شود، پس به استعاره، مقصود این است که خورشید همان چشمان توست.

آینه استعاره از چشم

«چشمهٔ آب حیات است درون ظلمات / چشمت آنگاه که موی تو چو ابر / روی آیینهٔ مه می‌بارد.»

Archive of SID

www.SID.ir

این استعاره، جزیی است از تشبیهی که مبتنی بر چندین تشبیه دیگر است. تصاویر خط سوم را می‌توان چند گونه برداشت کرد: آینه استعاره از چشم است و ترکیب «آیینهٔ ماه» اضافهٔ اختصاصی است؛ یعنی آینه‌ای مختص نمایش ماه. به عبارت دیگر یعنی ماه تنها در چشمان تو پدیدار می‌شود. پس مفهوم تصاویر چنین می‌شود: چشمت وقتی که موی تو چون ابر، چشمت را که آینهٔ ماه است می‌پوشاند، همچون چشمهٔ آب حیات است. از سوی دیگر می‌توان آینه را نه استعاره که مشبه‌به برای تصویری دیگر در نظر گرفت.

ماه استعاره از چشم معشوق

همان‌گونه که در بند پیشین گفته شد، می‌توان تصویر آینهٔ ماه را به گونه‌ای دیگری نیز تعبیر کرد. در این صورت «ماه»، استعاره از چهرهٔ معشوق است. این استعاره خود در جایگاه مشبه قرار می‌گیرد و آنگاه آینه، مشبه‌به می‌شود. پس مفهوم بیت چنین است: چشمت وقتی که موی تو مانند ابر روی چهرهٔ چون ماهت را بپوشاند، چشمهٔ آب حیات در درون ظلمات است.

مهر، استعاره از چشم معشوق

در سطر سیزدهم، مهر به یک معنا استعاره از چشم معشوق است که حیای معشوق، عاشق را از آن بی‌بهره می‌کند.

- تشبیهاتی که تنها مشبه، سابقه داشته است:

تشبیه ابرو به پرستو

در شعر کلاسیک اگر ابرو در جایگاه مشبه قرار می‌گرفت، در مشبه‌به واژگانی چون هلال ماه، کمان، محراب، کمانچه، قوس و... قرار می‌گرفتند و البته در گذر زمان با تکرار، به کلیشه بدل شدند. در این شعر، ابرو به پرستو تشبیه شده است که با آن هماهنگی صوتی از گونهٔ سجع مطرف نیز دارد. نگاه مخیل به ابرو، از مشبه و مشبه‌به درمی‌گذرد و با مقید شدن مشبه‌به، تصاویر و مضامین دیگری که از لوازم معنایی دو سوی تشبیه‌اند، در تصویرسازی دیده می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

«ابروان تو به یک جفت پرستو ماند / که سپیده‌دم یک صبح بهار / در خلاف جهت از لانه به پرواز آیند».

برای درک این تشبیه باید به نانوشته‌های متن توجه کرد. در اینجا نخست ابرو به پرستو تشبیه می‌شود، سپس برخی ویژگی‌های پرستو یا متعلقات معنایی آن ذکر می‌شود. آنگاه خواننده با دیدن ویژگی‌های پرستو باید ابرو را حدس بزند: پرستوها با سرعت بسیار حرکت می‌کنند. اگر از نزدیک به حرکت پرستو بنگریم، خواهیم دید که معمولاً در خط‌های منحنی پرواز می‌کنند و با حرکت، کوچک به نظر می‌آیند؛ درست مانند ابرو که اگر آن را از بینی در نظر بگیریم، دو خط منحنی دیده می‌شود که از کنارهٔ بینی تا گونه، باریک‌تر می‌شود. همچنین تصویری است از گشادگی چهره که در این حال ابروها باریک‌تر می‌شوند و گویی از هم فاصله می‌گیرند. لانه نیز تداعی‌کنندهٔ فاصلهٔ میان دو ابروست. سطر دوم و سوم، قیدهای مشبه‌به است. این قیدها نیز بر بار تصویری تشبیه می‌افزاید. در سپیده‌دم، هوا تازه و نشاط‌آور است، به‌ویژه در بهار.

وجه نمادین پرستو نیز با تصاویر و موضوعات طرح‌شده در این شعر تناسب دارد. پرستو نماد «امید و فرا رسیدن بهار است. از آنجا که با بهار بازمی‌گردد، نماد زندگی نو است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۷۰- ۷۱). پرستو در اساطیر با باروری همراه است. «پرستو از این نظر نیز اهمیت دارد که هرگز جایی روی زمین مستقر نمی‌شود و بنابراین مبرا از پلیدی و کثافت است... در سازوکار متناوب و دوره به دوره باروری زمین، پرستو نقش یک ابزار را برعهده دارد» (شوالیه، ۱۳۷۹، ج۲: ۱۹۰-۱۹۱).

باغ، استعاره از معشوق

در بند نخست سطر نهم، باغ استعاره از معشوق و مشبه است برای سیبستان که در جایگاه مشبه‌به قرار دارد: باغ وجودِ تو چون سیبستان است. تشبیه، موقوف‌المعانی نیز هست. زیرا عاشق خود را به چلچله‌ای مانند کرده که در این باغ پرمی‌گشاید.

چلچله در این سطر، پرستوی سطر نخست را تداعی می‌کند و پر گشودن، به پرواز درآمدن آن پرستو را در سطر سوم.

Archive of SID

www.SID.ir

تشبیه مژگان به سار

در سطر شانزدهم، صف مژگان به ساران بهار تشبیه شده و در سطر هجدهم، کنش ساران توضیح داده می‌شود. وجه شباهت در این تشبیه، رنگ، ظرافت و باریکی و فرو آمدن آرام است.

مژه، استعاره از شب

در سطر بیست و پنجم، شب ایهام دارد؛ نخست در معنای قاموسی و دوم در وجه استعاری. شب استعاره است از مژهٔ سیاه معشوق. وجه شباهت یا جامع نیز «آهسته و نرم» است که در هر دو وجه ایهامی و استعاری معنا دارد. شب در معنای قاموسی، آهسته و آرام از طبیعت رخت برمی‌بندد و مژگانِ چشمان خواب‌آلود معشوق نیز آهسته و به خماری از روی چشم کنار می‌رود. این تشبیه، موقوف‌المعانی است و با استعارهٔ سحر تناسب دارد.

سحر، استعاره از معشوق

در اینجا نیز چون مورد پیشین، سحر در معنای قاموسی و فراقاموسی به کار رفته است. شب در معنای قاموسی، آرام از آغوش سحر می‌گذرد. در معنای فراقاموسی، سحر استعاره از معشوق و سپس به مجاز، چشم معشوق است که مژگان، آهسته از رویش کنار می‌رود.

در دو سطر آخر، معنای حقیقی و استعاری شعر در هم می‌آمیزد. رسیدن بهار، همراه با پرواز ساران است و از دیگر سو، استعاره از مژهٔ معشوق و صبح بهار، استعاره از روی اوست.

تشبیه مو به ابر

این تشبیه جزء مشروطی است از تشبیه دیگر؛ مو به ابری تشبیه شده که بر آینهٔ ماه ببارد. اگر مو ابری باشد که ببارد، احتمالاً باران آن ابر، رشته‌های سیاه و باریک موست که آینهٔ ماه را با بارش خود می‌پوشاند.

- مشبه و مشبه‌به، در سنت شعر کلاسیک فارسی سابقه نداشته‌اند:

Archive of SID

www.SID.ir

تشبیه نگاه تو به مهر فروردین ماه

در سطر یازدهم، نخست مشبه‌به، مهر فروردین ماه و سپس مشبه یعنی نگاه تو ذکر می‌شود. وجه شباهت نوازشگری است. همان‌طور که ذکر شد، در سنت شعر کلاسیک، چشم به مهر تشبیه می‌شده است، اما نگاه معشوق که احساسی معنوی است در تشبیهات شعر کلاسیک جایگاهی نداشته است.

تشبیه حیای معشوق به ابر مرطوب

در سطر چهاردهم، «حیای تو» به «ابر مرطوب» تشبیه می‌شود. این تشبیه نیز موقوف‌المعانی است. حیای معشوق، مهرش را (به ایهام) از عاشق می‌دزدد. وجه شباهت، پوشانندگی است. قید مرطوب بودن، تداعی‌کنندهٔ اشک است. ابری که خورشید را می‌پوشاند، اشک عاشق از نبود خورشید است.

نسبت دادن شیدایی به ابر، یادآور این شعر فرخی است:

برآمد نیلگون ابری ز روی قیرگون دریا چو رای عاشقان گردان چو طبع بیدلان شیدا

(فرخی سیستانی، ۱۳۷۸: ۱)

چند نکته را دربارهٔ این تشبیه می‌توان ذکر کرد: در واژهٔ مهر، ایهام ظریفی هست؛ مهری که با ابر پوشیده می‌شود، ممکن است عشق و مهرورزی باشد. حیای معشوق گاه سبب دوری از عاشق می‌شود، یا حیای معشوق به قرینهٔ سطر چهارم به استعاره، چشم معشوق است که از عاشق پوشیده می‌شود.

قید «هرلحظه» نیز به ظرافت برگزیده شده است؛ در بهار هر لحظه به اغراق، ابر روی خورشید را می‌پوشاند. در پی هر پوشش و ریزش باران، جهان و طبیعت زیبا و شکوفاتر می‌شود و معشوق نیز با رخ پنهان کردن‌ها، زیباتر به نظر می‌رسد.

تشبیه پلک به تپه

«پلک تو» به دو تپهٔ مهتابی مانند شده است. مژگانِ در حال بسته شدن، به سارهایی تشبیه شده‌اند که روی تپه‌ای در یک صف می‌نشینند. مهتابی بودن پلک ممکن است استعاره از آرایش باشد. سیاهی سار در برابر سفیدی آرایش پلک قرار دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

تشبیه چشم به چشمهٔ آب حیات (تشبیه مشروط و مرکب)

تا جایی‌که جست‌وجو شد، نمونه‌ای از چنین تشبیهی در شعر کلاسیک دیده نشد. تنها شعری از مولوی تا حدودی نزدیک به تشبیه چشم به چشمهٔ آب حیات است.

آب حیات لطفت در ظلمت دو چشم است زان مردمک چو دریا کرده است دیدگان را

(مولوی، ۱۳۸۶: ۹۲)

به اختصار چنین می‌توان گفت که لطف به آب حیات تشبیه شده که در ظلمتِ دو چشم قرار دارد. در حقیقت، تکیه بر لطفی است که از چشم استنباط می‌شود.

در تشبیه شعر مورد بحث، در نگاه نخست چنین به نظر می‌آید که چشم به چشمهٔ آب حیات تشبیه شده باشد. اما این ساختار، جزیی از تشبیه مشروط و مرکب است؛ چشمت هنگامی که موی چون ابرت روی آینهٔ ماه ببارد (مشبه)، مانند چشمهٔ آب حیات در درون ظلمات است. این تشبیه مرکب است. اگر مشبه را در آغاز مشروط نینگاریم، چشم هنگامی که به چشمهٔ آب حیات در درون ظلمات تشبیه می‌شود، عبارت است از سفیدی چشم که در پشت سیاهی مردمک نشسته باشد. اما این تشبیه مشروط است؛ یعنی چشم تو هنگامی که موی چون ابرت در آینهٔ ماهت ببارد، چشمهٔ آب حیات است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله بررسی شد که چگونه عنوان شعر که حاوی دلالت‌های عرفانی است، با موضوع آن، که در مقولهٔ شعر معاصر است، همخوانی دارد. با استفاده از تحلیل بینامتنی مشخص شد که این شعر غنایی با دیگر انواع چون عرفان، حماسه و اسطوره ارتباط دارد و شاعر از نشانه‌ها و مفاهیم شعر کلاسیک آشنایی‌زدایی کرده است. «خضر کجاست»، با توجه به دلالت‌های عرفانی آن در ادبیات کلاسیک، یادآور سالکی است که پای در راه‌های سهمناک سلوک نهاده و در سرگردانی، خضر را می‌خواند تا دستگیرش شود. اما این شعر از معشوق زمینی سخن می‌گوید.

این شعر چهار بند دارد، بندها ارتباط معناداری با یکدیگر دارند. نشانه‌های هر بند چون حضور و غیابِ برف و آفتاب یا زمستان و تابستان و لوازم معنایی هر یک از آنها، با یکی از فصل‌های چهارگانهٔ سال انطباق دارد و نیز حاکی از قبض و بسط احوال راوی و

Archive of SID

www.SID.ir

شادی یا اندوه اوست. بند چهارم بر اساس تحلیل‌های انجام شده در متن، با زمستان انطباق دارد و آخرین سطر بند چهارم یا زمستان، در عنوان شعر تکرار می‌شود. در بند نخست یا فصل بهار، هم برف هست، هم آفتابی که برف‌ها را آب می‌کند. این گردش فصل‌ها و بندهای شعر که سیر خطی ندارد، یادآور زمان دوری و مقدسی است که در اساطیر مطرح می‌شود.

در چهار بند این شعر، عاشق با موانعی از حسن یا پرهیز و دوری‌گزینی معشوق مواجه می‌شود. عاشق برای وصال می‌باید همهٔ آن موانع را پشت سر گذارد.

در این شعر، بینامتنیتی بر مبنای ژانرها پدید آمده است. معنا و صورت بر یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند، به گونه‌ای که می‌توان گفت معنا، صورت را شکل داده یا صورت، معناها را جهت بخشیده است.

صامت‌ها و مصوت‌های شعر و طول مصراع‌ها با محتوای مطرح در آن ارتباط دارد، به گونه‌ای که محتوا را شنیداری و دیداری می‌کند.

از دیگر سو، این شعر با تصاویر و درون‌مایه‌های شعر کلاسیک نیز گفت‌وگو دارد. برخی از تصاویر شعر، کاملاً نو هستند و نگاه فردی شاعر را به موضوع نشان می‌دهند؛ مثلاً تشبیه ابروها به پرستوهایی که در صبحی بهاری در خلاف جهت به پرواز درمی‌آیند. در تصاویری که پیش‌تر در شعر کلاسیک سابقه داشته، همچون تصویر چشم به خورشید، وجوهی از شباهت در میان دو سوی تشبیه تصویر می‌شود که بی‌سابقه بوده است؛ مانند اینکه با تابش چشمان چون خورشید، یخ افسردهٔ زمستانی از سرزمین دل آب می‌شود و عاشق سبک‌بار به سوی باغ معشوق که سیبستانی است، چون چلچله پرمی‌گشاید.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۲) زیر آسمانه‌های نور، تهران، افکار.
الیاده، میرچا (۱۳۷۵) مقدس و نامقدس، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران، سروش.
--------- (۱۳۸۴) اسطورهٔ بازگشت جاودانه، ترجمهٔ بهمن سرکاراتی، چاپ دوم، تهران، طهوری.
برتنس، هانس (۱۳۸۴) مبانی نظریهٔ ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.
بلزی، کاترین (۱۳۸۴) عمل نقد، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، تهران، قصه.
پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) سفر در مه، تهران، زمستان.
---------- (۱۳۸۳) رهروان بی‌برگ، چاپ دوم، تهران، زمستان.
پین، مایکل (۱۳۸۰) لکان، دریدا، کریستوا، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
تودروف، تزوتان (۱۳۷۷) منطق گفتگویی میخاییل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، مرکز.
حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۵) دیوان اشعار، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.
سرامی، قدم‌علی (۱۳۶۸) از رنگ گل تا رنج خار، تهران، علمی فرهنگی.
سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۷) حدیقه‌الحقیقه، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
سیکال، رابرت (۱۳۹۰) اسطوره، تهران، ماهی.
شوالیه، ژان و همکاران (۱۳۷۹) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج۲، تهران، جیحون.
فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۷۸) دیوان اشعار، به تصحیح محمد دبیرسیاقی، چاپ پنجم، تهران، زوار.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه، به تصحیح ژول مول، چاپ چهارم، تهران، علمی و فرهنگی.
کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۷۲) مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، به تصحیح جلال‌الدین همایی، چاپ چهارم، تهران، هما.
کلیگز، مری (۱۳۸۸) درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ جلال سخنور، تهران، اختران.
کوپر، جی . سی. (۱۳۸۶) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمهٔ ملیحه کرباسیان، چاپ دوم، تهران، فرهنگ نو.
مک آفی، نوتل (۱۳۸۵) ژولیا کریستوا، ترجمهٔ مهرداد پارسا، تهران، مرکز.
موللی، کرامت (۱۳۸۴) مبانی روان‌کاوی، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۶) کلیات شمس، تهران، هرمس.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷) تاریخ زبان فارسی، چاپ ششم، تهران، فردوس.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت، تهران، سخن.

Archive of SID

www.SID.ir

Barthes, roland (1980) “from work to text” in Textual Strategies, edited by Harari, josue, first published, Methuen & Co.Ltd, London.
Schmitz, Thomas (2007) Modern Literary Theory and Ancient Texts, An Introduction, first published, black well.

Archive of SID

www.SID.ir