گفتمان انتقادی در تصاویر مستقل شعری ابتهاج بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف

لیلا کباری قطبی[۱]
دکتر محمد شاه بدیع زاده*[۲]
دکتر جواد مهربان قزلحصار[۳]

چکیده

گفتمان انتقادی رویکردی زبان‌شناسی و نقدی است که بر اساس اصول و مؤلّفه‌های آن، مسائل قدرت و سلطه به گفتمان‌های متفاوت با اهداف خاص منجر می‌شود که دو جنبهٔ صورت و معنای متن را مورد اشاره و بررسی قرار می‌دهد. بر این اساس در پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی به ارزیابی و تحلیل گفتمان انتقادی در تصاویر مستقل شعری ابتهاج بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف پرداخته‌ایم. نتایج این پژوهش بیانگر آن است در سطح توصیف، بهره‌گیری از زبان رسمی، بهره‌گیری از وجوه بلاغی و معانی ثانوی ندا و استفهام و سیطرهٔ دایرهٔ واژگانی که دلالت بر اعتراض، تضاد، اندوه و تحسّر دارد در اشعار ابتهاج، نمودی برجسته دارد. در سطح تفسیر و از منظر بینامتنیّت، اشعار ابتهاج به‌صورت بینامتنیّت صریح و غیرصریح، تحت تأثیر شاعران کلاسیک (خصوصاً حافظ و مولانا) قرار دارد. در سطح تبیین نیز می‌توان به هژمونی اندیشهٔ اعتراض و تأکید بر تغییر و دیگرگونه‌خواهی در اشعار ابتهاج دست یافت.

واژگان کلیدی: گفتمان انتقادی، تصویر، توصیف، تفسیر، تبیین، ابتهاج.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، مشهد، ایران.
Email: ghoghnoos0937@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، مشهد، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: Mohammad.shahbadizadeh@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، مشهد، ایران.
Email: drjavadmehraban@gmail.com

۱ـ مقدمه

به‌طورکلی تحلیل گفتمان یک روش و رویکرد میان‌رشته‌ای است که در زبان‌شناسی اجتماعی، روان‌شناسی شناختی، علوم ارتباطات و زبان‌شناسی و ادبیات کاربرد دارد. این روش می‌تواند علاوه بر تحلیل محتوای اشعار، خلق‌وخوی و ایدئولوژی شاعر که در محتوای شعر مستور است را شناسایی کند و ابزارهای لازم جهت تحلیل آن را مهیّا سازد.

تحلیل گفتمان انتقادی از قدرتی برخوردار است که زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی عصر شاعر که محتوای اشعار را تولید می‌کند و چگونگی تأثیرپذیری شاعر از این زمینه‌ها را تحلیل نماید. باید توجه داشت که محتوای اشعار نیز در شکل دادن به دیدگاه‌های مخاطبان شعر تأثیر می‌گذارد و درنتیجه بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی مخاطبان و شعرای یک عصر در تعامل با یکدیگر ممکن است حرکت‌ها، جنبش‌ها و نهضت‌های اجتماعی و ادبی عصر خود را بازتولید کنند. این روش، به‌عنوان روشی نسبتاً جدید در نقد ادبی، در پی تجزیه‌وتحلیل متن، خوانشی دقیق و عمیق از آن ارائه می‌دهد. ابتهاج یکی از بهترین شاعران معاصر ادبیات ما است که ابعاد گفتمانی در شعرش از نمود بسیار بالایی برخوردار است و کمتر شاعر معاصری را می‌شناسیم که از این نظر بتواند با او رقابت کند. بر این اساس در این پژوهش، از میان نظریه-های نسبتاً متفاوتی که دربارهٔ تحلیل گفتمان وجود دارد، از روش «تحلیل انتقادی گفتمان» نورمن فرکلاف استفاده شده است. روش فرکلاف که روشی جامع‌تر از سایر روش‌ها به نظر می‌رسد، دارای سه مرحلهٔ توصیف، تفسیر و تبیین است. نگارنده چند شعر از ابتهاج را، در چارچوب روش فوق مورد بررسی و تحلیل قرار داده است تا مؤلّفه‌های گفتمان‌مدار و ابعاد هویتی آنها در مراحل مختلف توصیف، تفسیر و تبیین روشن گردد.

۲ ـ روش تحقیق

پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است. این پژوهش بر اساس مطالعه منابع حوزهٔ گفتمان و تصویر و با بهره‌گیری دستاوردهای

علمی و پژوهشی پژوهشگران در حوزهٔ گفتمان‌شناسی و بر اساس رویکرد نورمن فرکلاف به‌عنوان روش خاص تحقیق حاضر نوشته شده و در انتخاب اشعار نیز تلاش بر آن بوده است، اشعاری انتخاب شوند که دارای ظرفیت مناسب با موضوع مدّنظر باشند.

۳ ـ پیشینهٔ پژوهش

ازآنجاکه مطالعات مبتنی بر تحلیل گفتمان در حوزهٔ ادبی‌تاریخچهٔ چندان طولانی ندارد، نمی‌توان پیشینهٔ قابل‌توجهی برای آن یافت. ازاین‌رو در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از مطالعات تحلیل گفتمان در حوزهٔ شعر معاصر بسنده می‌شود:

جعفری مقدم، فلاحی و فرخزاد (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «استعاره‌های توصیفی و بصری در اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث (با رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف)» استعاره را در چارچوب گفتمان انتقادی و نقد زبان‌شناختی تحلیل و تفسیر کردند و دریافتند که کاربرد استعاری از وضعیت و شرایط سیاسی و اجتماعی غالب در اشعار اخوان ملموس‌تر است. با توجه به تحلیل بینامتنی ذکرشده، هر دو شاعر متأثّر از شرایط حاکم بر فضای اجتماعی و سیاسی بوده‌اند، اما، در اشعار اخوان این نگاه آشکارتر است.

پارسانسب، شادروی منش و صادق‌پور (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «تحلیل هویت اجتماعی مانلی نیما بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان» شعر روایی مانلی را با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف مطالعه و تحلیل کردند.

صالحی و نیکوبخت (۱۳۹۱) در پژوهش خود تحت عنوان «واژه‌گزینی‌های شعری قیصر امین‌پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی»، واژگان اشعار قیصر امین‌پور را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی کردند و با استفاده از تحلیل گفتمان انتقادی، لایه‌های زیرین معانی واژگان او را بیان کردند.

۴ ـ مفهوم‌شناسی

۴-۱ مفهوم تصویر

آن چیز که در شناخت تصویر از اولویت برخوردار است، ارائه تعریف دقیق از مفهوم «تصوّر» است. انسان با طبیعت به یاری حواس باطنی و ظاهری تعامل و ارتباطی مداوم پیدا می‌کند. در این چرخهٔ ارتباطی، فرآیندهای متفاوتی شکل صورت‌بندی می‌شود که تصویر یکی از آن فرآیندهاست، که ناشی از تصوّر است. بر این اساس می‌توان گفت تصوّر، رویکردی میان ذهنیت مطلق و عینیت مطلق می‌باشد.

«شناخت برآمده از حواس ظاهری و باطنی انسان در نقطهٔ عطف عالم خیال و به‌وسیلهٔ تصور به آفرینش‌های متعددی منجر می‌شود. این آفرینش‌ها در هنگامی‌که جلوه می‌یابند؛ «تصویر» نامیده می‌شوند. هنرمند و شاعر با تصویر شاعرانه و ادبی از مرحلهٔ تصوّر گذر کرده‌اند و مخاطب را با یاری‌گرفتن از داشته‌های ذخیره‌شده از حواس ظاهری و باطنی‌شان با تصوّر خود آشنا و همراه می‌کنند و تصوّر مخصوص به خود را از راه تصویر، مشترک می‌کنند.» (صارمی و طهماسبی، ۱۳۹۳: ۱۰۷)

۴-۲ مفهوم گفتمان

گفتمان از مناظر مختلف مورد تعریف صاحب‌نظران قرار گرفته است. با بررسی دیدگاه‌های مختلف در خصوص گفتمان به این نتیجه می‌رسیم که گفتمان در دو معنای متفاوت اما مرتبط به کار می‌رود.

یکی از این دیدگاه‌ها به «قطعهٔ بزرگ زبانی» اشاره دارد و دیگری به «سازمان‌بندی اجتماعی محتواها در کاربرد.» (کوک، ۱۳۸۵: ۲۵٦)

از دیدگاه میشل فوکو «گفتمان را می‌توان به مجموعه‌ای از احکام اطلاق کرد که در یک عصر به وحدت می‌رسند.» (فوکو، ۱۹۷۰)

۴-۳ تحلیل گفتمان

ادبیات، جزء اصلی جامعه است که زبان آن تحت تأثیر شرایط سیاسی و فرهنگی حاکم بر آن قرار دارد. تحلیل گفتمان به‌عنوان یک رویکرد زبانی و نقدی به تحلیل ادبیات در ارتباط با اوضاع فرهنگی و سیاسی می‌پردازد. «تحلیل گفتمان، چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی ([زمینهٔ متن] واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوطه و نیز کلّ نظام زبانی) و عوامل برون‌زبانی [زمینهٔ فرهنگی و موقعیتی] بررسی می‌کند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۸)

در تحلیل گفتمان صرفاً با عناصر لغوی تشکیل‌دهندهٔ جمله به‌عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا یعنی زمینهٔ متن سروکار نداریم، بلکه فراتر از آن به عوامل بیرون از متن، یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی و غیره نیز توجه داریم. (همان: ۸) بر اساس آنچه بیان شد مفهوم گفتمان را می‌توان در سه بُعد اصلی مورد طرح و بررسی قرار داد: کاربرد زبان، برقراری ارتباط میان باورها (شناخت)، تعامل در موقعیت‌های اجتماعی. (وندایک، ۱۳۸۲: ۱۷)

تحلیل گفتمان، خود وجوه مختلفی را دربر می‌گیرد که تحلیل گفتمان انتقادی یکی از مهم‌ترین وجوه آن می‌باشد. ازآنجاکه محوریت پژوهش حاضر، بر مبنای نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی می‌باشد؛ در ادامه به توضیح آن می‌پردازیم.

۴-۴ گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان انتقادی، رویکردی است گفتمان‌محور، که در کنار دیگر رویکردها به‌منظور بررسی تغییرات سیاسی و فرهنگی کاربرد دارد و به‌مثابهٔ مرجعی در نزاع علیه استثمار و سلطه مورد بهره‌وری قرار می‌گیرد. (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۷۰)

در این خصوص باید گفت تحلیل گفتمان انتقادی صرفاً به بررسی ساختار زبان توجه ندارد، بلکه افراد و نهادهایی را که شیوه‌هایی برای معناپردازی از متن ارائه می‌کنند نیز مورد بررسی قرار می‌دهد؛ بر این اساس، در چهارچوب تحلیل گفتمان انتقادی، گفتمان کاوی،

تجزیه‌وتحلیل ساختارها و معناهایی که بار ایدئولوژیک دارند، مورد توجه قرار می‌گیرند. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱٦۰)

فرکلاف به تفکیک و تمیز سه جنبه یا مرحله، با هدف تحلیل گفتمان انتقادی می‌پردازد و این سه جنبه را این‌گونه در توالی هم می‌آورد:

۱ـ توصیف: از نظر فرکلاف این مرحله با ویژگی‌های صوری متن ارتباط دارد؛

۲ـ تفسیر: مرحله‌ای می‌باشد که به ارتباط میان متن و تعامل توجه دارد.

۳ـ تبیین: مرحله‌ای است که تصویر کشنده میان تعامل و بافت فرهنگی می‌باشد. (اینکه چگونه فرایندهای تولید و تفسیر تحت تأثیر اجتماع قرار دارند) (آقاگل‌زاده و غیاثیان، ۱۳۸٦: ٤۲-۳)

با توجه به آنچه بیان شد می‌توان این نتیجه را استنباط کرد که متن در تحلیل گفتمان به‌عنوان نتیجه و محصول ادبیات مورد توجه قرار می‌گیرد؛ بر این اساس نمی‌توان آن را عامل به‌وجودآورنده به حساب آورد. بر این اساس، ازآنجاکه ادبیات به‌عنوان یک حقیقت ماندگار، مهم‌ترین ویژگی‌های فرهنگی و سیاسی را بیان می‌کند؛ گفتمان انتقادی بر این امر تأکید می‌کند که شیوه‌های گفتمان ادیب و شاعر، انعکاسی از جهان زیست وی جهان اجتماعی و هویتش بوده و هرگز نسبت به مسائلی اجتماعی پیرامونش خنثی نیست، بلکه نقشی فعال در تغییر شرایط اجتماعی را با زبان عاطفی و احساسی دارد. (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹)

این مقاله بر آن است که با تکیه بر نظریهٔ گفتمان انتقادی فرکلاف به بررسی اشعار ابتهاج بپردازد و وجوه مختلف تحلیل گفتمانی در اشعار این شاعر را بازشناسد.

۵ـ تحلیل انتقادی اشعار ابتهاج بر مبنای نظریه فرکلاف

۵-۱ مرحلهٔ توصیف

مقصود از سطح توصیف، معرفت متن منظور، در چارچوب بافت متن و کشف ربط منطقی استوار میان واژگان و معنا در آن متن می‌باشد. بر این اساس، پژوهش حاضر، در تحلیل گفتمان

انتقادی اشعار ابتهاج، به ویژگی‌های شاخص واژگانی و دستوری، بر مبنای سؤالات فرکلاف پرداخته است.

۵-۱-۱ لایهٔ واژگانی

واژه‌ها این توانایی را دارند تا معنای خود را از گفتمانی به گفتمانی دیگر تغییر دهند و در هر گفتمان، به معنایی تازه و متفاوت بر اساس معیارها و مبانی گفتمان‌شناسی ویژهٔ خود دست یابند، «به همین نحو در یک گفتمان واحد نیز واژه‌های مختلف می‌توانند «معنای واحد» داشته باشند، که در حقیقت پیش‌شرط اصلی برای معنادار بودن هر عنصر (واژه)، تعبیر یا گزاره محسوب می‌شود.» (مکدانل، ۱۳۸۰: ۱۱۸) زبان‌شناسان، رابطهٔ میان لفظ و معنا را همانند ارتباط میان جسم و روح تعریف می‌کنند؛ همان‌طور که اختلال در جسم، منجر به اختلال در روح می‌شود؛ ضعف و اختلال لفظ نیز، اختلال معنی را در پی خواهد داشت. (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۸۱) بر اساس آنچه بیان شد در ادامه به مهم‌ترین شاخصه‌های واژگان در تصاویر مستقل شعری ابتهاج می‌پردازیم:

۵-۱-۱-۱ واژگانی با بسامد «تضاد»

منقدین معتقدند تکرار واژگان متضاد، عادتاً دلالت بر اوضاع آشفته و نابرابر حاکم بر جامعه دارد. بر این اساس، از بارزترین شاخصه‌های تضاد در تصاویر مستقل شعر ابتهاج این است که شاعر، در برابر هر صفتی که برای نظام حاکم بر جامعه بیان کرده، صفات خود را نیز به‌منظور وصف حال خویش، در تصاویری مستقل به تصویر می‌کشد. این تضاد، سبب پیدایش ایدئولوژی معناداری میان واژگان و اوضاع زمانه شاعر شده است، برای مثال:

دیرگاهی ست که من در دل این شام سیاه
پشت این پنجره بیدار و خموش
مانده‌ام چشم‌به‌راه

همه چشم و همه گوش
مست آن بانگ دلاویز که می‌آید نرم...

(ابتهاج، ۱۳۳۲: ١٦)

در تصاویر مستقل شعری شعر سایه «شب» بسیار به کار رفته است، به‌طوری‌که می‌توان گفت این واژه، از نظر کاربرد سمبلیک، در صدر نمادهای موجود در تصاویر شعری سایه قرار دارد. واژۀ«شب» در شعر وی، نمادی برای بیان خفقان، ظلم و ستم، بی‌عدالتی، غفلت و بی‌خبری است و همراهی این واژه با صفت‌هایی چون: تاریک، سیاه، تنگ، عبوس و...، این وحشت و هراس را تشدید می‌کند. در شعر زیر نیز دخمه، نماد سرزمین ستم‌دیده و خفقان‌زدۀ شاعر است که شاعر جانش را فدا می‌کند تا «خورشید» آزادی و پیروزی که در تصویر حاصل‌شده در تضادی معنایی با واژۀ «شب» قرار دارد، به آن سرزمین بتابد:

تنم افتاده خونین زیر این آوار شب اما
دری زین دخمه سوی خانۀ خورشید بگشادم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۲)

همچنین اندوه در مقابل شادی، سروری و سلطۀ نالایقان و در مقابل حاشیه‌نشینی افراد شایسته و لایق و نیز رفاه در مقابل فقر از اسلوب‌های تضاد برای برجسته‌سازی معانی متضاد در تصاویر مستقل شعری سایه است.

۵-۱-۱-۲ واژگانی با بسامد «غم و تحسّر»

این واژگان، علاوه بر بیان اندوه و تحسّر، نشان‌دهندۀ فضای خفقان‌آور، بی‌عدالتی، بی‌رحمی و ظلمی می‌باشد که بر جامعه حاکم شده است. سایه گاهی از جامعۀ سرد و بی‌روح و ملال‌آوری که در آن زندگی می‌کند، داد سخن برمی‌آورد. در اشعار وی «چمن زرد» نماد جامعه‌ای آشفته و ستم‌دیده است که با نابودی مبارزان و قهرمانانش، روزبه‌روز ویران‌تر می‌شود. باغبان هم نماد بزرگ و زعیم این ملت است که از غم آن غمگین است:

تو رفتی و روی چمن زرد شد
اندوه سبزه‌های پریشان به من بگو

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۵)

واژگانی مانند زرد، اندوه، پریشان و... همگی بازتاب‌دهندهٔ جامعه ایست که هیچ حرکت و جنبشی در آن حس نمی‌شود. تصاویر حاصلهٔ از این واژگان، ترسیم‌کنندهٔ جامعه‌ای ستم‌دیده است که امیدی به رهایی از این وضعیت ندارد و حتی کوچک‌ترین فروغی از خورشید (آزادی) بر این سرزمین نتابیده است. (ابتهاج، ۱۳۶۰: ۱۶۸) در سایر اشعار سایه نیز با این واژگان و ترکیب‌های سرشار از حسرت، دریغ و اندوه مواجه می‌باشیم:

درین سرای بی‌کسی کسی به در نمی‌زند
به دشت پرملال ما پرنده پر نمی‌زند
یکی ز شب گرفتگان چراغ بر نمی‌کند
کسی به کوچه سار شب در سحر نمی‌زند
نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار
دریغ کز چنین شبی سپیده سر نمی‌زند

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۷۹)

علاوه بر بار سمبلیکی که هر یک از واژگان مشخص‌شده دارند، تصاویر حاصله از این واژگان نیز، همگی بیانگر فضای سست و رخوت‌انگیز جامعه‌ای هستند که شاعر از زیستن در آن رنج می‌برد. پر نزدن پرنده در دشت پرملال شاعر، تصویری نمادین است از اینکه هیچ حرکت و جنبشی در جامعه نیست و در بیت دوم نشان می‌دهد که هیچ مصلحی نیست تا علیه وضع موجود داد سخن برآورد. در بیت سوم نیز، «سر نزدن سپیده از سحر»، تصویری است از دوام استبداد و عدم دگرگونی در استبداد موجود است.

۵-۱-۲ جنبهٔ رسمی یا عامیانه داشتن واژگان

واژگان در شعر ابزار و مواد اولیه در عینی کردن و بروز اندیشه و عاطفه است. واژگان در شعر دلالت‌های معنای زیادی می‌یابند و حوزهٔ معنایی شعر را گسترش می‌دهند. واژه کنش‌های فراوانی در شعر دارد. ازجمله: کنش تصویری، آوایی، معنایی، عاطفی، تداعی و... هرچند یک واژه به‌تنهایی می‌تواند چنین کنش‌هایی داشته باشد امّا در هم‌نشینی با واژگان دیگر این کنش‌ها تقویت می‌شود. عوامل زیادی در گزینش واژگان شعر نقش دارند که برخی از آنها بیرون‌زبانی است؛ مانند: «شخصیت فردی شاعر به‌ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، سنّت میراث ادبی، گذشته تاریخی، محیط شاعر و اوضاع اجتماعی و سیاسی زمان.» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۲)

با توجه به اینکه هدف شاعر در بیشتر اشعارش، نقد اوضاع حاکم، تحولات سیاسی و اجتماعی و مصائب و مشکلات مردم سرزمینش است، موقعیت کلام در بیشتر اشعاری که سمت و سویی انتقادی دارند، رسمی بودن زبان و واژگان را اقتضا می‌کند. بنابراین یکی از مهم‌ترین جنبه‌های گفتمان در اشعار ابتهاج، استفاده از زبان رسمی است. برای نمونه:

بنگر در این دریای کور
چشم هر اختر چراغ زورقی است
ای‌دریغا شبروان! کز نیمه‌راه
می‌کشد افسون شب در خوابشان...

(ابتهاج، ۱۳٦۰: ۳۸)

تصویر دریا در شعر او با توجه به دو ویژگی «خروشندگی» و «آرامش»، با زبانی که صلابت و استواری را به همراه دارد ارائه شده است.

ارغوان، پنجهٔ خونین زمین!
دامن صبح بگیر
وز سواران خرامندهٔ خورشید بپرس

کی بر این درهٔ غم می‌گذرد...

(ابتهاج، ۱۳۸۵: ۱۷۷)

همان‌طور که فرکلاف می‌گوید: «رسمی بودن موقعیت، اقتضا می‌کند روابط اجتماعی نیز رسمی باشد و این امر در واژگان (و دیگر حوزه‌ها) آشکار است.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۸۰)

ارتباط صاحبان قدرت با مردم، گفتمان فرهنگی را شکل می‌دهد و کلام عامیانه بر رابطهٔ همبستگی بین ادیب و مخاطب دلالت دارد. از این منظر بیشتر تصاویر موجود در اشعار ابتهاج، از حیث زبان به کار گرفته‌شده یکدست است و این نتیجهٔ ممارست مستمر و بی‌وقفه در یافتن زبان خاصّ شعری است و زبان آرکائیک و نوی اشعار وی به خاطر پیوند محکمی است که او با ادبیات کلاسیک داشته است:

بنشینیم و بیندیشیم!
این‌همه با هم بیگانه
این‌همه دوری و بیزاری
به کجا آیا خواهیم رسید آخر؟
و چه خواهد آمد بر سر ما با این دل‌های پراکنده؟
جنگلی بودیم
شاخه در شاخه همه آغوش
ریشه در ریشه همه پیوند
وینک، انبوه درختانی تنهاییم.

(ابتهاج، ۱۳۶۰: ۵۹)

در شعر ابتهاج در بسیاری از مواقع تصاویر حاصل از زبان سنّتی شعر ایرانی مانند شب و سرو معانی پیشین خود را از دست می‌دهند و معنای نوینی می‌یابند. مثلاً شب که در شعر عرفانی کلاسیک ایران به زمان سلوک و پیشرفت و حالات خوش روحانی دلالت دارد، معنای معکوسی می‌یابد و به زمان ناخوشی و تیرگی دلالت می‌کند. به همین

ترتیب مفهوم سرو که به سالک آزاده و بریده از تعلّقات دنیوی دلالت دارد به انسان انقلابی اشارت می‌کند.

۵-۱-۳ جنبهٔ استعاری واژگان

جنبهٔ استعاری واژگان از مهم‌ترین لایه‌های مورد بررسی در نظریهٔ فرکلاف است که نقشی مهم در بیان و تبیین وضعیت فرهنگی و سیاسی جامعه دارد؛ به بیانی دیگر از مهم‌ترین صورت‌های خیالی که در خلق تصاویر نو تأثیری بسزا دارد، استعاره است که برخی آن را اساس کلام شاعرانه دانسته‌اند. اهل ادب استعاره را چنین تعریف کرده‌اند: «استعاره عبارت‌است‌از آن‌که یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند. استعاره در لغت مصدّر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به‌جای لغت دیگری.» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۵۷)

«پوشیده گویی گاه به خاطر یک ضرورت اخلاقی و فرهنگی و گاه یک ضرورت سیاسی است؛ به‌ویژه آنگاه‌که اخلاق اجتماعی ایجاب کند یا ناگزیر از گفتن ناگفتنی‌ها باشیم، استعاره این امکان را فراهم می‌کند که گوینده، مقصود خویش را پوشانده و به‌صورت ضمنی بیان کند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۹).

ابتهاج برای پویایی تصاویر شعر در بسیاری از موارد، امور معقول و ذهنی را به اموری حسّی و عینی پیوند می‌زند و امر ذهنی را در هیأت امری عینی می‌نماید. یعنی در اغلب موارد، عناصر تشبیه و استعاره‌های او، عناصری ملموس و محسوس است. نمایاندن امری ذهنی در هیأت امری حسّی، یکی از عوامل مهمِّ پویایی و تحرّک تصاویر و فضای شعر است و در قصاید ابتهاج نمونه‌های فراوان دارد. برای نمونه به تصاویر حاصل در این شعر از ابتهاج توجّه شود که شاعر چگونه با خلق فضایی استعاری و پیوند شاعرانه میان امور ذهنی و معقول به اموری عینی و حسی، تصاویر شعری خود را ارائه می‌دهد:

صبر کن ای دل پر غصّه در این فتنه و شور
گرچه از قصّهٔ ما می‌ترکد سنگ صبور

از جهان هیچ ندیدیم و عبث عمر گذشت
ای‌دریغا که ز گهواره رسیدیم به گور

(ابتهاج، ۱۳۸٦: ۱۷٦)

نگاه شاعر به واژه، متفاوت با نگاه سخنگوی عادی است. سارتر این موضوع را این‌گونه بیان می‌کند: «سخنگوی عادی کلمات را از درون به کار می‌اندازد، آنها را همان‌گونه حس می‌کند که تن خود را و سخنگو به هستی آن وقوف ندارد، امّا شاعر از زبان بیرون است، کلمات را وارونه می‌بیند؛ گویی که از جبر زندگی بشر آزاد است و چون به سوی آدمیان بازآید نخست با کلام چنان برخورد می‌کند که با مانعی. به‌جای آنکه اشیا را نخست از طریق نامشان بشناسد گویی که در آغاز بی‌واسطه الفاظ تماسی خاموش با اشیاء می‌یابد.» (سارتر، ۱۳۸۸: ٦۱) بر این اساس، استعاره، زمینهٔ بیان مقصود شاعر را در همه حال فراهم می‌کند و سبب می‌شود شاعر در فرایندی خارج از عادات مألوف، به فراخوانی پدیده‌های پیرامونی در اشعار خویش بپردازد:

سایه در پای تو چون موج چه خوش‌زار گریست
که سرسبز تو خوش باشد، کنارا تو بمان

(همان: ۸٤)

ابتهاج سعی داشته است از طریق خلق استعاره‌های گوناگون در تصاویر اشعار توجه شنونده را به موضوع جلب کند، باعث شور و هیجان و انگیزه در شخص می‌شود و او را به پذیرش عقیده یا انجام عملی یا به واکنش درباره چیزی وامی‌دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۹) وی در اشعار خود درصدد پی‌ریزی تصاویری است برخاسته از عناصر و پدیده‌های موجود در طبیعت:

نسیم زلف تو تا نگذرد به گلشن دل
کجا نهال امیدم به بار می‌آید

(ابتهاج، ۱۳۸٦: ٤۰)

ابتهاج نیز سعی دارد از عناصر و اشیای پیرامونی در جهت خلق استعاره در تصاویر نو بهره جوید. در این‌گونه تصویرسازی‌ها، ابتهاج همه متعلّقات جسمی و ذهنی خود از قبیل: شعر،

خوی و خصلت، افکار و اندیشه و اعضای بدن را به عناصر گوناگونی تشبیه کرده که اغلب با تفاخر همراه است. مشبهٌبه‌های به‌کاررفته در این نوع تشبیه شامل جانداران، عناصر طبیعی، اشیاء و... است.

ز سیل اشک من ای خواب من ندیده هنوز
چه بستری تو که دریا کنار را مانی

(همان: ۳۸)

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره کردیم از نظر منتقدین جدید، سعی شاعران نوگرا در خلق تصاویر بکر و تازه، تا حلول شاعر در اشیا، پیش رفته است.

ازآنجاکه شرایط فرهنگی و سیاسی زمانه ابتهاج، به او اجازه نمی‌داد، به‌طور صریح مقصود خود را بیان نماید؛ استفاده از استعاره، زمینه‌ای را فراهم کرده است که وی به‌صورت پوشیده و غیرمستقیم، مقصود خویش را به جامعه عرضه نماید. از منظری دیگر می‌توان گفت قلمرو این‌گونه از تصاویر (تصاویر عمق)، کاربست ظرفیت‌های مجازی زبان می‌باشد که تصاویری عمیق و ژرف را در خود جای می‌دهند «صناعات و آرایه‌هایی مثل نماد، تمثیل‌رمزی، حس‌آمیزی، پارادوکس، اسطوره، تلمیحات اساطیری و... شگردهای تصویرپردازی ادراکات ژرف و عمیق‌اند.» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ٦۷) و این فرآیند یعنی خلق تصاویری که از آنها با عنوان تصاویر اعماق یاد می‌شود.

بر این اساس می‌توان ادّعا کرد تصویر عمق، نقطهٔ مقابل تصویر سطح می‌باشد؛ تصویری مبهم و اصولاً پیچیده که به علّت خیال‌ورزی‌های عمیق شاعرش، تکاپو و تلاش ذهنی دوچندانی را می‌طلبد و درک این‌گونه از تصویرها، لذّت‌های خاصّ خود را برای خواننده به همراه خواهد داشت. در این‌گونه تصاویر، «شاعر با کمک احساس و تخیّل خود، اشیا را چنان می‌بیند که خود می‌خواهد و در ذهن خویش مجسّم کرده است، نه چنان‌که هستند.» (صفا، ۱۳٦۹، ج۵: ٥٦۲) این تصاویر عمدتاً از سطح ادراکات حسّی فراتر رفته و خواننده در مواجهه با این تصاویر عمیق، برای آنها، مصادیق خارجی نمی‌یابد؛ زیرا این تصاویر اصولاً با حواس

پنج‌گانه قابل‌درک نیستند. او در این میان، تنها با سپردن ایـن تصویرها به عالم خیال و عاطفـه بـه درک قابل‌قبولی از آنها می‌رسد.

از منظری دیگر، تصاویر عمیق را باید در قلمرو «تخیّل ثانویّه» (هاوکس، ۱۳۷۷: ٤-۷۳) و روابطی عاطفی همچون «همدلی، یگانگی و حلول» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸٦: ۷۰) ارزیابی نمود. ازجملهٔ این تصاویر در شعر معاصر را می‌توان با گزینش‌هایی عامدانه از تصاویری با سطوح مختلف یاد کرد که بسته به درجهٔ تخیّل و بار عاطفی نهفته در آنها، باید برای درک بهتر، از مرحلهٔ حس گذشت و به قلمرو فراحس و دنیای خیالات رسید:

زمانه قرعهٔ نو می‌زند به نام شما
خوشا شما که جهان می‌رود به کام شما
درین هوا چه نفس‌ها پر آتشست و خونست
که بوی عود دل ماست در مشام شما
تنور سینهٔ سوزان ما به یاد آرید
کز آتش دل ما پخته گشت خام شما
فروغ گوهری از گنج خانهٔ دل ماست
چراغ صبح که برمی‌دمد ز بام شما
ز صدق آینه کردار صبح‌خیزان بود
که نقش طلعت خورشید یافت شام شما
زمان به دست شما می‌دهد زمام مراد
از آنکه هست به دست خرد زمام شما
همای اوج سعادت که می‌گریخت ز خاک
شد از امان زمین دانه‌چین دام شما
به زیر ران طلب زین کنید اسب مراد
که چون سمند زمین شد سپهر رام شما

به شعر سایه در آن بزمگاه آزادی
طرب کنید که پر نوش باد جام شما

(ابتهاج، ۱۳۸٦: ۱۱)

در ابیات فوق از ابتهاج، تصاویری چون «تنور سینه» و «گنج خانهٔ دل»، هرچند تکاپوی ذهنی چندانی را مطالبه نمی‌کند و برای خیلی از اذهان قابل‌پذیرش و تصوّر می‌باشد، مع‌الوصف بازهم مستلزم کاربرد سطوحی از تخیّل می‌باشد؛ به خصوصی زمانی که شاعر بحث «پخته شدن خام» را در قلمرو اسناد مجازی، بیان می‌کند.

یا:

بسترم
صدف خالی یک تنهایی است
و تو چون مروارید
گردن‌آویز کسان دگری...

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

در شعر فوق، شاید در نگاه نخست، تشبیه بستر به صدف خالی، یک تشبیه ساده باشد؛ امّا در این تصویر، با طیف مختلفی از بار عاطفی مواجه می‌باشیم که لذّتی بیش از یک تشبیه حسّی را به خواننده منتقل می‌کند. این لذّت دوچندان می‌شود وقتی‌که شاعر، بن‌مایه‌های خیالی و عاطفی بیشتری را در کالبد تصویر تعبیه می‌کند.

۵-۱-۴ لایهٔ دستوری (نحوی)

افزون بر سطح واژگانی، ساختارهای دستوری نیز در سخن ایدئولوژیک اهمیتی خاص دارد. ایدئولوژی خود را بر روابط نحوی کلمات تحمیل می‌کند و نوعی خاص از ساختار را برمی-گزیند که آشکار و صریح نیست. این صورت‌های نحوی در گفتمان‌های مختلف ایدئولوژیک، کاربردهای مختلف با مقاصدی متفاوت دارند. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۵۸) یکی از مهم‌ترین لایه‌های

مورد بررسی تحلیل گفتمان انتقادی بر اساس نظریهٔ فرکلاف، جنبهٔ دستوری است که به شیوه-های مختلف تحلیل می‌گردد. در این بخش به بررسی جملات «پرسشی و ندایی» و کاربرد «ضمیر» به‌عنوان بارزترین ویژگی‌های سبکی دستوری پرداخته می‌شود.

۵-۱-۴-۱ بازنمایی اسلوب ندا

جملات طلبی در هر زبانی از پرکاربردترین انواع جملات ـ به‌خصوص در زبان روزمره ـ به شمار می‌روند. یکی از انواع این جمله‌ها، ندا است که ـ بنا بر آنچه در کتب بلاغت کلاسیک آمده ـ در اصل به معنی طلب اقبال مخاطب است. اما این‌گونه طلبی گاه از معنی اصلی خود خارج شده و با توجه به بافت و سیاق، بر معانی دیگری دلالت می‌کند. اسلوب ندا به‌عنوان یکی از ارزش‌های رابطه در نظریه فرکلاف نقشی مهم در بیان دیدگاه و مقصود ادیب دارد؛ (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۷۰) زیرا از مهم‌ترین انگیزه‌های به‌کارگیری ندا جلب‌توجه مخاطب به امری مهم است:

خونابه گشت دیده کارون و زنده‌رود
ای پیک آشنا برس از ساحل ارس
صبر پیمبراه‌ام آخر تمام شد
ای آیت امید به فریاد من برس

(ابتهاج، ۱۳۸٦: ۷٤)

در بیشتر اشعار ابتهاج، هدف از ندا وجه بلاغی «اغراء» می‌باشد و آن زمانی است که هدف متکلّم از منادا قرار دادن مخاطب، برانگیختن و تشویق او باشد، مثلاً:

ارغوان، پنجهٔ خونین زمین!
دامن صبح بگیر
وز سواران خرامندهٔ خورشید بپرس
کی بر این درهٔ غم می‌گذرد...

(ابتهاج، ۱۳۸۵: ۱۷۷)

در اشعار ابتهاج، گاهی هدف از ندا قرار دادن چیزی یا شخصی، «بیان تحسّر» از موضوعی می‌باشد:

بس دیر ماندی ای نفس صبح
کاین تشنه‌کام چشمهٔ خورشید
در آرزوی لعل شدن مرد...

(ابتهاج، ۱۳۶۰: ۵۶)

بیشتر نداها در اشعار ابتهاج، در راستای حکایت درد و رنج انسان‌هایی است که از مصیبت استبداد و خفقان به ستوه آمده و سرنوشتشان از سرنوشت دیگران جدا نیست. سرنوشت وطن سرنوشت شاعر است و شاعر درد او را درد خویش می‌داند. ازاین‌رو هرزمانی که غم به سراغ وطن می‌آید شاعر نیز با او هم ناله می‌شود و اشک و خشم را درهم می‌آمیزد.

ای جنگل ای شب!/ ای بی‌ستاره!/ خورشید تاریک!/ اشک سیاه کهکشان‌های گسسته!/ آیینه دیرینه زنگار بسته/... ای جنگل ای غم!/ چنگی هزار آوای باران‌های ماتم!/ در سایه افکند کدامین ناربن ریخت/ خون از گلوی مرغ عاشق؟

(همان: ۶۶)

۵-۱-۴-۲ بازنمایی جملات پرسشی

استفهام حقیقی یکی از انواع انشاءطلبی است که به‌منظور دریافت فهم حقیقت انجام می‌گیرد؛ اما بسیار پیش می‌آید که استفهام به نیت اغراض فرعی نیز طرح می‌شود؛ یعنی منظور پرسشگر فهم مطلبی که نمی‌داند، نیست. دقیقاً به همین جهت است که به کار بردن استفهام در غرض‌های فرعی، تجاهل‌العارف نام دارد و یکی از موضوعات بحث‌برانگیز علم بلاغت است. البته بعضی آن را فنّ معانی و برخی دیگر آن را در فنّ بدیع می‌گنجانند.

در نظریهٔ فرکلاف، پرسشی بودن جمله‌ها از مهم‌ترین پرسش‌هایی است که در لایهٔ دستوری بررسی می‌شود. استفهام، آرایه‌ای بلاغی است که از پرکاربردترین اسلوب‌های انشایی بوده و از

مهم‌ترین انگیزه‌های آن، تأکید بسیار برای به تفکر واداشتن مخاطب و تعمّق بخشیدن به خواننده و بیان حسرت و اندوه شاعر است، برای مثال ابیات زیر را در نظر بگیرید:

چه غریبانه تو با یاد وطن می‌نالی
من چه گویم که غریب است دلم در وطنم
همه مرغان هم‌آواز پراکنده شدند
آه ازین باد بلاخیز که زد در چمنم

(همان: ۱۹۳)

معنای حقیقی استفهام، فهم امر مجهول است، ولی در گفتمان‌ها با توجه به مقصود ادیب از معنای حقیقی به معنای مجازی و اهداف بلاغی تغییر می‌کند. برای نمونه در بیت زیر شاعر با مطرح کردن جمله‌ای پرسشی، فغان و حسرت و اهتمام مخاطب به اهمیت موضوع و پدیده‌ای خاص را مدنظر دارد:

ای جنگل ای انبوه اندوهان دیرین
آنجا چه آمد بر سر آن سرو آزاد؟

(ابتهاج، ۱۳٦۰: ۷۰)

درواقع هدف ابتهاج از به‌کارگیری اسلوب استفهام در معنای مجازی به تفکر واداشتن مردم در مورد اوضاع فرهنگی و سیاسی زمانه، عاقبت امور و ایجاد زمینهٔ از بین بردن آشفتگی‌ها و حاکم کردن اندیشه انتقادی در جامعه به شمار می‌رود.

۵-۱-۴-۳ به‌کارگیری «ضمیر»

یکی از مهم‌ترین پرسش‌های نظریهٔ فرکلاف این است که: آیا از ضمیرهای ما و شما استفاده شده و هدف از به‌کارگیری آنها چه بوده است؟ در سبک‌شناسی از دو گونه سبک شخصی و گروهی یاد می‌شود. مباحث شخصی چندان به قلمرو گفتمان جمعی مرتبط نیست. (نجفی و پروین، ۱۳۹۸: ۸٦)

بنا بر نظر مشهور، گفتمان، نمی‌تواند مقوله‌ای شخصی باشد، اما سبک عمومی، محصول گفتمان و متأثر از جامعه و بافت زندگی جمعی است. نویسندگان و شاعرانی که درون یک گفتمان مسلّط و یک ایدئولوژی زندگی می‌کنند، زیر سیطرهٔ گفتمان عمومی قرار دارند. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۵٦)

بر این اساس با بررسی اشعار ابتهاج درمی‌یابیم وی در اغلب اشعار خود، ضمیر متکلم‌وحده را برای بیان حال خود و ضمیر خطاب جمع را برای ظالمان، خائنان و نابکاران به کار می‌گیرد:

تنم افتاده خونین زیر این آوار شب امّا
دری زین دخمه سوی خانهٔ خورشید بگشادم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۲۲)

همچنین:

نشسته‌ام در انتظار این غبار بی‌سوار
دریغ کز چنین شبی سپیده سر نمی‌زند

(همان: ۷۹)

استفاده از ضمیر متکلم‌وحده بر این دلالت دارد که افراد، مشخص و محدود هستند و استفاده از ضمیر مخاطب جمع بر بی‌شمار بودن ظالمان در جامعه و سلطهٔ آنها دلالت دارد:

بگردید، بگردید، درین خانه بگردید
درین خانه غریبند، غریبانه بگردید
یکی مرغ چمن بود که جفت دل من بود
جهان لانهٔ او نیست پی لانه بگردید

(همان: ۸٦)

فرکلاف معتقد است: «در تحلیل گفتمان انتقادی موردی دیگری که کوشش برای بسط و گسترش روابطی که به‌صورت ضمنی طرح شده‌اند، مفید به نظر می‌رسد هنگامی است که ضمیر شما (you) مورد استفاده قرار می‌گیرد. (نجفی و پروین، ۱۳۹۸: ۸٦–۸۷) این امر در ارتباطات

جمعی نیز مصداق دارد و آن هنگامی است که مخاطبان بالفعل و بالقوه بسیار فراوان وجود دارند که هویت آنها برای تولیدکننده ناشناخته است.» (ایزدی، ۱۳۷۹: ۱۹۶)

۵-۲ لایهٔ تفسیر

گفتمان‌ها و متون مربوط به آنها دارای تاریخ هستند و به مجموعه‌های تاریخی وابسته هستند. در تفسیر، بافت بینامتنی به این بستگی دارد که متن را به کدام مجموعه متعلق بدانیم و درنتیجه چه چیزی را میان مشارکان زمینه مشترک و مفروض بخوانیم. پذیرش بافت بینامتنی مستلزم این است که به گفتمان‌ها و متون از دریچه چشم‌انداز تاریخی نگریسته شود. (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۳۵ ـ ۲۳۰) ازآنجاکه در تحلیل گفتمان انتقادی بررسی ساختار متنی کافی نیست؛ بلکه از دیدگاه فرامتنیت و تعامل آن با اجتماع بررسی می‌شود، بنابراین در سطح تفسیر به بررسی متن در ارتباط با متون دیگر به‌عنوان پیش‌فرض می‌پردازد که نقش اساسی در تعیین و تبیین گفتمان دارد. (نجفی و پروین، ۱۳۹۸: ۸۷)

۵-۲-۱ بینامتنیّت صریح

پرکاربردترین شیوه بینامتنیّت صریح در اشعار ابتهاج تضمین است. گسترده‌ترین بخش تضمین‌های شاعر مربوط به شعر حافظ است. تضمین از شعر حافظ در قالب «مصراع» و «نیم مصراع» و در برخی موارد با اندکی تغییر در مصراع‌ها صورت می‌گیرد و تضمین بیت بسیار نادر است:

نگاه من ز میانت فرو نمی‌آید
«هزار نکته باریک‌تر ز مو اینجاست»

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۵۱)

سایهٔ صد عمر در این قصه به سر رفت و هنوز
«ماجرای من و معشوق مرا پایان نیست»

(همان: ۲۱۸)

در پاره‌ای موارد نیز، عبارات تضمین‌شده با تغییر اندکی وارد متن می‌شوند:

همّت حافظ به همره تو که آخر

«دست به کاری زدی که غصه سرآید»

(همان: ۱۱۸)

۵-۲-۲ بینامتنیّت غیرصریح

ابتهاج در بسیاری از موارد تعبیرات و کنایات و واژگانی را از حافظ و مولوی و... گرفته و به پیشامتن آن اشاره نکرده است:

در ابیات و مصراع‌های زیر «بر سر آنم»، «رگ چنگ ببرید»، «همای اوج سعادت»، از حافظ و «لب دمساز» و «بوی جان» نتیجه رابطه بینامتنی با مولوی است:

بیا که بیا که بر سر آنم که پیش پای تو میریم (همان: ۲۱)/ «رگ چنگ به برید که آن نغمه‌سرا رفت» (همان: ۱۰۳)/ «زین پیش از پس‌وپیش زلف دوتا» (همان: ۲۳)/ «به دست شما می‌دهد زمام مراد» (همان: ۱۱)/ «همای اوج سعادت که می‌گریخت ز خاک (همان: ۱۱)/ «بشکسته نی‌ام بی لب دم‌ساز چه سازم (همان: ۱۹۰)/ «کز نفس تو دم‌به‌دم می‌شنویم بوی جان» (همان: ۱۲٤)

در پاره‌ای موارد نیز ابتهاج مضامین شعر حافظ را بدون اشاره به پیشامتن و به‌صورت غیرصریح مضمونی در شعر خود می‌آورد:

بازآی دلبرا که دلم بی‌قرار توست

وین جان بر لب آمده در انتظار توست.

(همان: ۱۳۰)

گاهی نیز او تصاویری از شاعران گذشته را بدون اشاره‌ای به منبع بینامتنی به کار می‌برد. مانند شدن «عشق» به «نهنگ» در شعر سنتی کاربرد داشته است. ترکیب «نهنگ عشق» (خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۹۹) در شعر خاقانی به چشم می‌خورد و عشق در شعر مولوی نیز (مولوی، ۱۳۷٦:

۵۱۰) به نهنگی مانند شده است. این تصویر درنتیجهٔ رابطه بینامتنی با خاقانی و مولوی در شعر ابتهاج نیز آمده است:

خداوندا دلی دریا به من ده

(ابتهاج ۱۳۷۸: ۱۲٦)

«قدح لاله» نیز که تصویری پرکاربرد در شعر حافظ است و حافظ در چندین مورد (حافظ، ۱۳٦٦: ۱۵۷، ۵۸۲) آن را به کار برده است در بیت زیر از ابتهاج تکرار شده است:

آن‌که آیینهٔ صبح و قدح لاله شکست

خاک شب در دهن سوسن آزاد گرفت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۳)

بررسی اشعار ابتهاج نشان می‌دهد وی از رابطه بینامتنی گسترده‌ای برخوردار است. رابطه بینامتنی او با حافظ چنان گسترده است که به حافظانه بودن شعر او اشاره کرده‌اند. شفیعی کدکنی در نزدیکی جمال‌شناسی و بوطیقای شعر ابتهاج با حافظ می‌نویسد: «شعر سایه، استمرار بخشی از جمال‌شناسی حافظ است. سایه در عین بهره‌وری خلّاق از بوطیقای حافظ، همواره در آن کوشیده است که آرزوها و غم‌های انسان معاصر ما را در شعر خویش تصویر کند. برخلاف تمام کسانی که با جمال‌شناسی شعر حافظ، به تکرار سخنان او و دیگران پرداخته‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ٦۲)

۵-۳ لایهٔ تبیین

تحلیل گفتمان انتقادی از سطح توصیف متن، به قلمرو تبیین رابطهٔ محتوای متن با بیرون متن می‌رود و به دنبال کشف مناسبات زبان و قدرت، انگیزهٔ ایدئولوژیک در زبان، عوامل جامعه‌شناسی و روان‌شناسی است. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۵٤) مرحلهٔ تبیین، بازتولید دو مرحلهٔ تفسیر و توصیف است که هدف از مرحلهٔ تبیین، توصیف گفتمان به‌عنوان بخشی از یک فرآیند اجتماعی است و نشان می‌دهد چگونه ساختارهای فرهنگی، گفتمان را تعیّن می‌بخشد. بنابراین، تبیین، عبارت است از دیدن گفتمان به‌عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت.

بر این اساس برخی از منتقدین معتقدند در شعر ابتهاج اثر چندانی از فلسفهٔ زندگی و سیاسی او به چشم نمی‌خورد؛ یعنی به‌درستی معلوم نیست که آمال نهایی او کجاست و مدینهٔ فاضله و انسان کامل او کدام است. اما یک نکته به‌روشنی دریافت می‌شود که او از وضعیت کنونی رضایت ندارد و «شب» واژهٔ کلیدی شعر اوست. یکی از نمادهایی که در ادبیات معاصر ما جایگاهی خاص دارد، واژهٔ شب است؛ به‌طوری‌که نیما به «شاعر شب» معروف است. براهنی دورهٔ معاصر را «عصر شب» می‌نامد و می‌گوید: «عصر جدید را، عصر شب نامیده‌ام، به دلیل ظلمانی بودنش و به ظلمی همه‌جا گستر آلوده بودنش، به دلیل پنهانی بودن جلوه‌هایش و شبانه بودن حرکات و حکومت‌هایش، به دلیل مخالفتش با روز و روشنی و... من اغلب شاعران و نویسندگان نیم‌قرن گذشتهٔ ایران را متعلق به «عصر شب» می‌دانم.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱/ ۱۷٤) در شعر سایه نیز «شب» بسیار به کار رفته است، به‌طوری‌که می‌توان گفت از نظر کاربرد سمبلیک، در صدر نمادهای اشعار او قرار دارد. واژهٔ«شب» در شعر سایه، نمادی برای بیان خفقان، ظلم و ستم، بی‌عدالتی، غفلت و بی‌خبری است و همراهی این واژه با صفت‌هایی چون: تاریک، سیاه، تنگ، عبوس و...، این وحشت و هراس را تشدید می‌کند. در محیطی که همه‌چیز رنگ فریب و نیرنگ دارد و حاکم جامعه که باید پیام‌آور روشنی و آزادی باشد، به جان مردم افتاده است و جوانان را چون گل، پرپر می‌کند؛ از سوی دیگر شرایطی ایجاد شده که کسی جرئت شکایت ندارد و هر اعتراضی مساوی با مرگ است، چه واژه‌ای بهتر از «شب» می‌تواند این فضا را به تصویر بکشد؟!

دیگر این پنجره بگشای که من
به ستوه آمدم از این شب تنگ!

(ابتهاج، ۱۳۳۲: ۱٦)

همچنین در بیت زیر «شب» نماد جامعه‌ای آشفته و ستم‌دیده است که شاعر می‌خواهد جویبار سحر (آزادی و عدالت) را از میان این سرزمین بگذارند و حیات و سرزندگی را به این کویر (جامعه) بازگرداند:

باز خواهیم گرداند
مسیر جویبار سحر را
که می‌گذرد دور از کویر تاریک شب ما...

(همان: ۵۳)

از سویی دیگر شاعر تلاش می‌کند با رویکردی نوستالژیک در توصیف وطن، معصومیت و پاکی سرزمین مادری را که با نگاه و اندیشهٔ خالص وی سازگارتر است ترسیم نماید. او اکنون در بزرگسالی طرح کم‌رنگی از جوی‌ها و دشت‌های پاک و آباد سرزمین مادری را به یاد می‌آورد.

در غزل‌های سیاسی ـ اجتماعی سایه با تصویرهایی روبه‌رو می‌شویم که عناصر این تصویر را تأثیر فضای استبدادی و خفقان دوران زندگی شاعر به وجود آورده‌اند و تصویری سمبلیک ایجاد کرده‌اند.

فتنهٔ چشم تو چندان ره بیداد گرفت
که شکیب دل من دامن فریاد گرفت
آن‌که آیینهٔ صبح و قدح لاله شکست
خاک شب در دهن سوسن آزاد گرفت
منم و شمع دل‌سوخته، یا رب مددی
که دگرباره شب آشفته شد و باد گرفت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۳)

در بیت دوم علاوه بر این‌که «شب» و «سوسن آزاد» و «خاک در دهان گرفتن»، معنای سمبلیک (نمادین) دارند تصویر «خاک در دهان سوسن انداختن» نیز، معنایی سمبلیک دارد. «شب» که سمبل جامعه استبدادزده و خفقان ناشی از آن است، خاکش در دهان آزادی‌طلبان انداخته شده و آنها را خفه می‌کند. سایه به‌صراحت نمی‌گوید که خفقان است، درواقع آن را نشان می‌دهد. همان چیزی که نیما بر آن اعتقاد داشت و پافشاری می‌کرد. در این بیت، کلمه «سوسن» بسیار مناسب به کار رفته است. «سوسن» در ادبیات به ده زبان داشتن مشهور است.

از واژگان کلیدی در شعر سایه که ارتباط زیادی با مقولهٔ آزادی‌خواهی دارد، واژه «چراغ» است. «چراغ» یکی از نمادهایی است که در شعر سایه، همراه با «شب» معنا می‌یابد. نمادگرایی چراغ به تابش نور بستگی دارد. (شوالیه، ۱۳۷۸: ۲ / ٤۹۲) و معمولاً نماد یک راهنما است. در برخی اشعار سایه، چراغ نماد آزادی‌خواهان و مبارزانی است که شاعر از نابودی آن اظهار ناراحتی و تأسف می‌کند. (ابتهاج، ۱۳٦۰: ۳۵) در شعر زیر که برای «ناظم حکمت»، شاعر آزادهٔ ترک، سروده شده است. چراغ، نماد ناظم حکمت مبارزه راه آزادی است که برای رهایی از شب ظلم، تلاش می‌کند و ازآنجاکه همچون چراغ، هدایتگر است، حکومت‌های استبدادی (به تعبیر نمادینش: جغدها) تاب تحملش را ندارند و او را سرنگون می‌کنند:

جغدها در شب تب‌زدهٔ میهن ما
می‌فشانند به خاک
هرکجا هست چراغی تابان...

(ابتهاج، ۱۳۳۲: ٤۰)

صبح نماد روز آزادی و پیروزی است و شاعر آرزو دارد که خورشید (آزادی) بر این درهٔ غم (جامعه آشفته و غم‌زده) بتابد؛ درنتیجه، سراغ آزادی را از سواران خورشید (آزادی‌خواهان) باید گرفت:

ارغوان، پنجهٔ خونین زمین!
دامن صبح بگیر
وز سواران خرامندهٔ خورشید بپرس
کی بر این درهٔ غم می‌گذرد...

(ابتهاج، ۱۳۸۵: ۱۷۷)

خورشیدی که سمبل آزادی است و ستم‌دیدگان بی‌صبرانه انتظار طلوعش را می‌کشند:

بس دیر ماندی ای نفس صبح
کاین تشنه‌کام چشمهٔ خورشید

در آرزوی لعل شدن مرد...

(ابتهاج، ١٣٦٠: ٥٦)

سایه، کبوتر را به‌عنوان نمادی در ارتباط با آزادی و آزادی‌خواهی معرفی می‌کند؛ برای مثال در شعر «شکسته» کبوتر نماد مبارزانی است که در راه آزادی، درد و رنج بسیاری کشیده‌اند. (ابتهاج، ١٣٦٠: ٢٩)

در شعر زیر هم، کبوتر نماد آزادی‌خواهان و مبارزانی است که در صبح آزادی که غلغله و شادی در این درهٔ غم (جامعه ستم‌دیده) می‌پیچد، سرمست و شادان هستند:

کی برین درهٔ غم می‌گذرد...

بامدادان که کبوترها

بر لب پنجرهٔ باز سحر، غلغله می‌آغازند...

(ابتهاج، ١٣٨٥: ١٧٧)

بااین‌وجود وی در اشعار خود شاعری امیدوار است. این امید به دست نمی‌آید مگر با استقامت و قیام و جان‌فشانی. در شعر ابتهاج در بسیاری از مواقع مفاهیم سنتی شعر ایرانی مانند شب و سرو معانی پیشین خود را از دست می‌دهند و معنای نوینی می‌یابند. مثلاً شب که در شعر عرفانی کلاسیک ایران به زمان سلوک و پیشرفت و حالات خوش روحانی دلالت دارد، معنای معکوسی می‌یابد و به زمان ناخوشی و تیرگی دلالت می‌کند. گاهی هم فانوس، نماد بیداری و امیدی است که در شب ظلم و خفقان، بیم نابودی آن می‌رود:

باز طوفان شب است

هول بر پنجره می‌کوبد مشت...

باد، فانوس مرا خواهد کشت.

(ابتهاج، ١٣٦٠: ٤٠)

۶ ـ نتیجه

ابتهاج از شعرای معاصر است که با گفتمان خاص خود، تحوّلی ژرف در شعر فارسی به وجود آورد. بررسی گفتمان انتقادی در تصاویر مستقل شعری این شاعر، نتایج ذیل را در سطوح و مراحل مختلف تحلیل گفتمان انتقادی به دست می‌دهد:

۱ـ در مرحلهٔ توصیف، از مهم‌ترین ویژگی‌های واژه‌های در اشعار ابتهاج با توجه به مفهوم کلام، تغییر واژه هاست. این تناسب معنایی و سبکی میان واژه‌ها بر انسجام و قابل‌فهم بودن آن می‌افزاید و ازآنجاکه فضای حاکم بر جامعه، گفتمان را تعیین می‌کند، بنابراین پیام‌ها با انتخاب واژه‌های رسمی و پرهیز از عوام‌زدگی در قالب پوشیده‌گویی و انتخاب زبان مجازی به‌جای زبان حقیقی و استفاده از استعاره، به مخاطب القا شده است. در جنبهٔ دستوری نیز شاعر بیشتر از جملات انشایی (ندا و استفهام) برای بیان مقصود خود استفاده نموده است؛ زیرا ندا در جلب مخاطب برای امر مهمی که از آن غافل شده است، نقشی اساسی دارد. همچنین استفهام با واداشتن مردم به تفکر بیشتر دربارهٔ اوضاع حاکم بر جامعه نقش اساسی دارد. بیشتر واژه‌های اشعار این شاعر دلالت بر تحسّر، تضاد و اندوه دارد که آیینه‌ای است تمام‌نما از اوضاع سیاسی و اجتماعی دوران زیست شاعر. بر اساس آنچه بیان شد می‌توان گفت واژه ها، از مهم‌ترین شاخصه‌هایی است که در اشعار ابتهاج، نقشی اساسی در ارائه تصاویر مستقل دارد از سویی دیگر، تناسب واژه‌ها با معنا و تصاویر ارائه‌شده، سبب پیدایش رویکردی ایدئولوژیک و معنادار در اشعار ابتهاج شده است؛ بر این اساس می‌توان مشاهده کرد در اشعار ابتهاج، مطابق با موقعیت فرهنگی، ساختار و معنای واژه‌ها در تناسبی نظام‌مند با تصاویر، تغییر یافته و به رشد می‌رسد. علاوه بر این، سادگی واژه‌ها و قابل‌فهم بودن آن علی‌رغم غلبهٔ مشخصهٔ رسمی بودن، درک و ارتباط با تصاویر خلق‌شده را برای همگان میسّر می‌سازد که این توانایی، نشانهٔ تسلّط ابتهاج در سبک بیان و گفتمان دارد

۲ـ در مرحلهٔ تفسیر و با استفاده از عنصر بینامتنیّت می‌توان گفت که اشعار ابتهاج به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم متأثر از ادبیات کلاسیک فارسی است و شاعر با گفتمانی بینامتنی (صریح

و غیرصریح)، و متأثر از شاعرانی چون حافظ و مولوی به طرح مسائل مختلف سیاسی و اجتماعی پرداخته است.

۳ـ در مرحلهٔ تبیین به‌عنوان بازتولید دو مرحلهٔ قبل، شاعر به تبیین آشفتگی‌ها و ظلم‌های جامعه پرداخته است. بر این اساس بسیاری از آواها، واژه ها، افعال، وجوه فعلی، روابط معنایی، عبارت‌بندی بندها و جمله‌ها، انسجام و شکل صوری و... در اشعار ابتهاج دارای بسامد و بار گفتمانی هستند. به‌طورکلی گفتمان‌های قابل‌برداشت از اشعار مورد بررسی را، می‌توان به گفتمان‌های خودآگاه و ناخودآگاه، مشتمل بر گفتمان‌های ایدئولوژیکی، فلسفی، سیاسی و هویتی تقسیم کرد که همهٔ آنها با شخصیت، زندگانی و جامعهٔ شاعر و شرایط حاکم بر آن ارتباطی تنگاتنگ دارند.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها

۱ـ ابتهاج، هوشنگ. تاسیان. تهران: کارنامه، ۱۳۸۵.

۲ـ ـــــــــــــــــ راهی و آهی، منتخب هفت دفتر شعر. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۷۸.

۳ـ ـــــــــــــــــ سراب. تهران: انتشارات صفی علیشاه، ۱۳۳۰.

٤ـ ـــــــــــــــــ سیاه مشق. تهران: نشر کارنامه، ۱۳۷۸.

۵ـ ـــــــــــــــــ شبگیر. تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۳۲.

٦ـ ـــــــــــــــــ یادگار خون سرو. تهران: انتشارات توس، ۱۳٦۰.

۷ـ ایزدی، پیروز. *تحلیل انتقادی در عمل: تفسیر، تبیین و جایگاه تحلیلگر، «تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف»*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.

۸ـ براهنی، رضا. *طلا در مس*. ج۱، تهران: نشر نویسنده، ۱۳۷۱.

۹ـ پورنامداریان، تقی. *در سایهٔ آفتاب*. تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۰.

۱۰ـ حافظ، شمس‌الدین محمد. *دیوان غزلیات*. به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ چهارم، ۱۳٦٦.

۱۱ـ خاقانی، افضل‌الدین بدیل. *دیوان*. به تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: انتشارات زوار، چاپ هفتم، ۱۳۸۲.

۱۲ـ زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳٦۱.

۱۳ـ سارتر، ژان پل. *ادبیات چیست؟*. ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۸.

۱٤ـ شمیسا، سیروس. *معانی*. تهران: انتشارات میترا، چاپ دوّم، ۱۳۸۹.

۱۵ـ شوالیه، ژان. *فرهنگ نمادها*. جلد ۱ و ۲ و ۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: نشر جیحون، ۱۳۷۸.

۱٦ـ صفا، ذبیح‌الله. *تاریخ ادبیّات ایران*. تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳٦۹.

۱۷ـ فتوحی رودمعجنی، محمود. *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸٦.

۱۸ ـ ـــــــــــــــــ *بلاغت تصویر*. تهران: انتشارات سخن، چاپ دوّم، ۱۳۹۱.

۱۹ـ فرکلاف، نورمن. *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعه و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۷۹.

۲۰ـ کوک، جاناتان. *«گفتمان»، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ویراستهٔ ایرنا ریما مکاریک، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۵.

۲۱ـ مکاریک، ایرناریما. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۵.

۲۲ـ مکدانل، دانیال. *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*. ترجمهٔ نوذری حسینعلی، تهران: فرهنگ گفتمان، ۱۳۸۰.

۲۳ـ مولوی، جلال‌الدین محمد. *کلیات شمس تبریزی*. به انضمام شرح حال مولوی به قلم بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷٦.

۲٤ـ وندایک، تئون ای. ون. *مطالعاتی در تحلیل گفتمان، از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی و همکاران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها، ۱۳۸۲.

۲۵ـ هاوکس، ترنس. *استعاره*. ترجمهٔ فرزان طاهری. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷.

۲٦ـ یورگنسن، ماریان؛ فیلیپس، لوئیز. *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۹.

مجلات:

۱ـ آقاگل‌زاده، فردوس؛ غیاثیان، مریم سادات. «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی». *مجلهٔ زبان و زبان‌شناسی*، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، صص ٥٤-۳۹، ۱۳۸٦.

۲ـ پارسانسب، محمد؛ شادروی منش، محمد؛ صادق‌پور، حافظ. «تحلیل هویت اجتماعی مانلی نیما بر اساس تحلیل انتقادی گفتمان». *نشریهٔ علمی نقد و نظریهٔ ادبی (ادب پژوهی)*، دورهٔ ٤، شمارهٔ۲، صص۷٤ـ ٥۱، ۱۳۹۸.

۳ـ جعفری مقدم، طاهره؛ فلاحی، منیژه؛ فرخزاد، ملک محمد. «استعاره‌های توصیفی و بصری در اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث» (با رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف). *نشریهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی*، دورهٔ ۱٥، شمارهٔ ۳٥، صص ٤۲٦ ـ ۳۹٦، ۱۳۹۸.

٤ـ صارمی، زهره؛ طهماسبی، فرهاد. «تحلیل و بررسی تصویر شعری و معرفی ساختار آن در شعر احمد شاملو». *فصلنامهٔ علمی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، دورهٔ ٥، شمارهٔ ۱٦، صص ٦۲ -۲۳٥، ۱۳۹۳.

٥ـ صالحی، پریسا؛ نیکوبخت، ناصر. «واژه‌گزینی‌های شعری قیصر امین‌پور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی». *فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲٤، صص ۹۹-۷٥، ۱۳۹۱.

٦ـ شفیعی کدکنی محمدرضا. «آینه‌دار غم‌ها و شادی‌های عصر معاصر». *مجله نگاه نو*، شمارهٔ ۷۳، ۱۳۸٦.

۷ـ نجفی، زین‌العابدین، پروین، نورالدین. «بررسی گفتمان انتقادی در اشعار منسوب به امام سجاد (ع)». *دو فصلنامهٔ جستارهای ادب عربی*، سال ۱، شمارهٔ ۱، صص ۹٤-۷۳، ۱۳۹۸.

Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge*, Translated by A. Sheridan, London: Routledge .

Critical discourse in independent images of Ebtehaj's poetry based on the characteristics of Norman Fairclough

Leila Kobari Ghotbi[1]
Mohammad Shahbadizadeh Ph.D[*2]
Javad Mehraban Ghezelhesar Ph.D[3]

Abstract

Critical discourse is a theoretical linguistics and critiques whose principles and components are issues of power and are characterized by different discourses with specific characteristics that address and examine the two aspects of the form and meaning of the text. Descriptive-analytical We have evaluated and analyzed critical discourse in independent poetic images of Ebtehaj based on the view of Norman Fairclough. The results of this researcher are at the level of description, use of language, use of rhetorical aspects and secondary meanings of call and interrogation and dominance of vocabulary which indicates protest, conflict, sorrow and compassion. It is prominent in Ebtehaj's poems. At the level of interpretation and from the perspective of intertextuality, Ebtehaj's poems in the form of explicit and implicit intertextuality are influenced by classical poets (especially Hafez and Rumi). At the level of explanation, one can also achieve the hegemony of the idea of protest and emphasis on change and otherness in Ebtehaj's poems .

Keywords: Critical Discourse, Image, Description, Interpretation, Explanation, Ebtehaj

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University of Mashhad, Mashhad, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University of Mashhad, Mashhad, Iran. (Author)
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University of Mashhad, Mashhad, Iran.