بررسی و نقد و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی معنایی در شعر علی باباچاهی

ذکیه محمدلو[۱]
دکتر برات محمدی[۲*]
دکتر سیف‌الدین آب‌رین[۳]

چکیده

زبان شعر، زبانی هنجارگریز است و زبان در شعر صرفاً برای خبر و اطلاع به کار نمی‌رود و ویژگی زیبایی‌شناسانه دارد. یکی از انواع هنجارگریزی، که بسیار پرکاربرد است، هنجارگریزی معنایی است. شاعر برای انتقال اندیشه‌ها و احساسات خود، زبانی مستقیم را برنمی‌گزیند و از انواع تصاویر شعری همچون تشبیه، استعاره، حسامیزی، متناقض‌نما و... سود می‌جوید و کلام خود را ناآشنا می‌کند؛ چرا که زبان ادبی، زبانی است که به واسطهٔ انواع هنجارگریزی، از آن آشنایی‌زدایی شده است و تصاویر شعری و هنجارگریزی معنایی نیز، سهمی بزرگ در این آشنایی‌زدایی دارند. باباچاهی به شکلی گسترده از این نوع هنجارگریزی در شعر خود استفاده کرده است و به این شکل، به شعر خود تشخّص داده است. تشبیه گسترده‌ترین هنجارگریزی معنایی در شعر اوست. در شعر او استعاره کم‌کاربرد است و او از تشخیص، استعاره تبعیّه، نماد، متناقض‌نما و حسامیزی نیز برای غرابت کلام خود بهره برده است. در پژوهش حاضر با روشی تحلیل و توصیفی به انواع هنجارگریزی معنایی در شعر او پرداخته شده است. خاستگاه، ابداعی بودن و تأثیر سنّت در تشبیهات او مورد بررسی بوده و فردیّت‌گرایی و اقلیم‌گرایی او در این مورد، مورد مطالعه بوده است. استعارات شاعر به خصوص در دفتر«گل نارنج» به سبب ابداعی بودن مورد بررسی قرار گرفته است. تشخیص و استعاره تبعیّه از دیگر انواع استعاره مورد بررسی در شعر اوست. نمادهای شاعر نیز از لحاظ خاستگاه و شخصی بودن و تکراری بودن مورد پژوهش بوده است. متناقض‌نما و حسامیزی نیز دیگر انواع هنجارگریزی معنایی‌اند که در پژوهش حاضر به آن پرداخته شده است.

واژگان کلیدی: باباچاهی، آشنایی زدایی، هنجارگریزی معنایی.

---

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
Email: mohammadlu29@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران. (نویسنده مسؤول)
Email: barat_mohammadi@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ارومیه، دانشگاه آزاد اسلامی، ارومیه، ایران.
Email: dr.abbarin@yahoo.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۱۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۰۲

۱ـ مقدمه

هنجارگریزی معنایی، از رایج‌ترین انواع هنجارگریزی در شعر است و می‌توان گفت که عامل اصلی شعرآفرینی است. غالب شاعران به واسطهٔ آن، کلام خویش را ناآشنا و غریب ساخته‌اند. در شعر، همواره حوزهٔ معنی بیشتر از دیگر سطوح زبان، مورد برجسته‌سازی قرار می‌گیرد و «اوج خلاقیّت هنری و ادبیّت متن در قلمرو معانی رقم می‌خورد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ٤٧) هنجارگریزی معنایی عبارت است از«شکستن یا فرا رفتن از رمزگان معنایی، [که] مخاطب را متوجّه محتوای جدید معنایی می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۷۷) این نوع هنجارگریزی، «نشانه‌های زبانی را به کلّی از قید مدلول‌های آشنا و پذیرفته‌شده‌شان در نقش اجتماعی جدا می‌کند و به دال‌ها، استقلال نشانه‌شناختی می‌دهد و معنا را برای همیشه به تعویق می‌اندازد.» (سجودی، ۱۳۷۹: ۵۰۱) در هنجارگریزی معنایی، محدودیّت‌هایی که از لحاظ معنایی در زبان هنجار، بر اساس قواعدی خاص، سلطه دارند در هم شکسته می‌شوند و شاعران حوزهٔ معنایی، واژگان را توسعه داده و آشنایی‌زدایی می‌کنند و این گریز، در راستای کارکرد هنری صورت می‌گیرد؛ چرا که«فنّ هنر ناآشنا ساختن، دشوار کردن فرم و افزایش دشواری و مدت زمان ادراک است؛ زیرا روند ادراک غایتی زیبایی‌شناختی است و باید به درازا انجامد. هنر روشی است تا هنری بودن موضوعی تجربه شود؛ خود آن موضوع اهمیّت ندارد.» (Shklovski, 1988, 18)

هنجارگریزی معنایی در شعر باباچاهی نمونه‌های برجسته‌ای دارد؛ شاعر از انواع تشبیه، استعاره، حس‌آمیزی، متناقض‌نما و... در شعر خود برای هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی بهره برده است.

تشبیه پرکاربردترین تصویر و هنجارگریزی معنایی در شعر غالب شاعران است و این تصویر در شعر باباچاهی، پرکاربردترین است. از دیگر انواع تصویر در شعر او استعارات و انواع آن، تشخیص و استعاره تبعیّه، مورد بررسی قرار گرفته است و خاستگاه و منبع الهام او در استعاره‌پردازی و نو بودن و کهنه بودن آن مورد توجّه بوده است. «نماد» و ویژگی نمادهای شاعر و کم و کیف این تصویر نیز مورد مطالعه بوده و گرایشات او به الهام از طبیعت در نمادسازی و

وجه غالب سیاسی ـ اجتماعی بودن نمادهای وی مورد پژوهش قرار گرفته است. پارادوکس و متناقض‌نما و حسامیزی نیز انواع دیگر هنجارگریزی معنایی، مورد تدقیق و مداقّه بوده‌اند.

باباچاهی تصاویر نو و هنری بی‌بدیلی را به فرهنگ تصویری شعر فارسی افزوده است. تصاویر شعری او در غالب موارد شخصی و فردی و نتیجهٔ نگرش عینی او بوده و ویژگی‌های اقلیمی محیط زندگی شاعر و ویژگی‌های زمانه‌اش را در بسیاری موارد به زیبایی می‌نمایانند و این نشانگر آن است که باباچاهی در دوره‌ای از حیات شعری خود از نیما و تئوری‌های او در مورد تصاویر شعری، زبان و سایر عناصر سود جسته است و بر این اساس، تأکید بر عینیّت‌گرایی، فردیّت‌گرایی و اقلیم‌گرایی در تصویرپردازی دارد.

۱ـ۱ـ پیشینهٔ پژوهش

در مورد هنجارگریزی معنایی و انواع تصاویر شعری باباچاهی تاکنون پژوهشی در قالب مقاله و کتاب و... صورت نگرفته است. مقاله‌ای با عنوان«برجسته‌سازی‌های زبانی در شعر باباچاهی بر مبنای الگوی زبان‌شناختی جفری لیچ» از جلیل شاکری و سمیّه محمدی‌نسب در مورد برجسته‌سازی زبانی شعر او نگارش یافته است. در مقالهٔ «هنجارگریزی و تجربه‌گرایی در شعر باباچاهی» از ثریّا داوودی حموله نیز به هنجارگریزی معنایی پرداخته نشده است و مؤلّف عنوان دفترهای شعری را ذکر کرده و رویکردهای خاص هنجارگریزی را برشمرده است. پژوهش حاضر تلاش دارد تا به نقد و تحلیل انواع تصویر در شعر باباچاهی پرداخته و نمونه‌های متفاوت آن را مورد بررسی قرار دهد.

۲ـ انواع هنجارگریزی معنایی در شعر باباچاهی

۱ـ۲ـ تشبیه

تشبیه «هستهٔ اصلی و مرکزی خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیّل شاعر در میان اشیاء و عناصر

مختلف کشف می‌کند و به صورت‌های مختلف به بیان درمی‌آید.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱٤) فتوحی در مورد تشبیه می‌نویسد: «عادی‌ترین و ساده‌ترین صور خیال، تشبیه است، به ویژه تشبیه یک شیء حسی به یک شیء حسی دیگر که در پایین‌ترین سطح ادراک حسی قرار دارد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٦۳)

تشبیه پرکاربردترین هنجارگریزی معنایی در شعر باباچاهی است. تشبیهات از لحاظ ابداعی و نو بودن و تکراری بودن و همچنین خاستگاه در شعر باباچاهی متنوّع اند؛ تصاویر نو او غالباً برگرفته از طبیعت و دید اقلیمی در تصویرپردازی و بهره جستن از عناصر امروزین معاصر است که در دسترس گذشتگان نبوده‌اند.

۱ـ۱ـ۲ـ طبیعت و اقلیم‌گرایی و تشبیهات باباچاهی

طبیعت از خاستگاه‌های اصلی تشبیهات باباچاهی است؛ او با الهام از طبیعت تصاویر نو بسیاری می‌سازد و رنگ اقلیمی در تصاویر برگرفته از طبیعت در شعر او بسیار پر رنگ است و این نشان از تکیه شاعر به فردیّت و عینیّت‌گرایی در تصویر است که مورد سفارش نیما نیز بود«سعی کنید همان طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد...» (نیمایوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵) تکیه بر دید شخصی و فردی، عامل نوگرایی در تصویر نیز هست و روشن است که تصاویر نو، تأثیر بیشتری دارند چنانکه منتقدان ادبی نیز به آن اشاره کرده‌اند: «اهمیّت و زیبایی تصویر شعری در شگفتی و غرابت آن است، هر گونه تلاقی نامأنوس که در خیال ما میان پدیده‌ها رخ دهد شگفتی زاست.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۱)

در بند زیر شاعر با الهام از طبیعت و با نگاهی نو، «دشت زنبق» را به قالی‌ای خوش‌رنگ و زیبا که بر زمین گسترده شده مانند کرده است؛ شاعر با این تشبیه، با بدعتی در ایجاد رابطه، آشنایی‌زدایی کرده و التذاذ هنری بخشیده است:

دگر این قالی گسترده را این دشت زنبق را/ به شادابی چشمان تو می‌بخشم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤٦)

خاستگاه تصویر «شطّ پونه‌ها» نیز طبیعت است. شاعر با دیدی نو و الهام از طبیعت، پونه‌ها و دیگر گل‌ها و گیاهان را که در طبیعت به هم آمیخته‌اند به «شطّی» مانند کرده است.

نمی‌بینی که شطّ پونه‌ها زرد است/ من این دشت منقّش را به لبخند تو می‌بخشم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤٦)

غالب تصاویر برگرفته از طبیعت در شعر باباچاهی رنگی اقلیمی داشته و ویژگی‌های اقلیمی جنوب را بازتاب می‌دهند. صبغهٔ اقلیمی در شعر سنّتی، کم‌رنگ بوده و در دورهٔ معاصر با نیما وارد شعر می‌شود.. مانند کردن دنیا به«یک واحهٔ بی‌آب» تأثیر اقلیم خشک و بی‌آب جنوب و محیط زندگی شاعر را در تصویر پردازی به نمایش می‌گذارد.

دلم خون است/و دنیا مثل یک برج تهی یک واحهٔ بی آب/مرا ـ این تکسوار جاده‌های بی نشان ـ از خود گریزانده‌ست (همان: ۵۵)

در خلق تصویر«دهان باز بادیه» نیز الهام از ویژگی‌های اقلیمی، آشکار است.

فانوس را/ فانوس‌ها را/ در قعر درّه در دهان باز بادیه/ پرتاب بمب کنم (همان: ۱۹۱)

دریا و مشتقّات آن نیز به عنوان عناصر اقلیمی جنوب، مادهٔ خام برخی تصاویر شاعر هستند و ویژگی اقلیمی تصاویر او را، قوّت می‌بخشند. مانند شدن «ماه» به «قایقی خرد بر آب‌های موّاج»، این دید اقلیمی را انعکاس می‌دهد.

و ماه قایق خردش را/ بر آب‌های موّاج/ دوباره خواهد راند (همان: ۵۸)

مانند کردن «دل» به «اجاق» نیز ریشه در گرایشات اقلیمی شاعر در تصویرپردازی دارد و زندگی پاستورال و روستایی را بازتاب می‌دهد. شاعر به کمک این تصاویر، علاوه بر اینکه کلام خود را تشخّص بخشیده و از ابتذال رهانده، به مفهوم نیز عینیّت بخشیده است.

و شب از ژرفای غم در جستجوی عابری هستم/ ـ که قلبم را به سان یک اجاق مشتعل در بر فشارد تنگ ـ (همان: ۷۷)

دگر دل آن اجاق خاطره‌انگیز و مشتاق قدیمی نیست (همان: ۸٤)/ باران/ قلب من آن اجاق قدیمی نیست/ لبریز از تحرّک و طغیان (همان: ۱۱۷)

هجوم ملخ به مزارع جنوب نیز امری طبیعی است و غارت و خسارت آن پیش چشم اهل جنوب؛ باباچاهی از این ویژگی اقلیمی در تصویرسازی سود جسته است؛ او به جای بیانی ساده و غیرادبی، با تصویری هنری، از بیان هنجار گریخته و تشنگی را به فوجی از ملخ که مزارع را غارت می‌کند، مانند کرده است و حالت درونی خود را عینیّت بخشیده است.

با آنکه تشنگی/ چون فوجی از ملخ/ جانم را غارت می‌کرد (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۱۳)

۲ـ۱ـ۲ـ پدیده‌های نوین (عناصر مدرن) و تشبیهات باباچاهی

در کنار الهام از طبیعت در تصویرپردازی و اقلیم‌گرایی، تصاویری که ریشه در پدیده‌های نوین و زمانهٔ شاعر دارند، نیز در این میان کم نیستند و شاعر با دیدی مدرن، در تصویرپردازی از این عناصر نیز سود جسته و فردیّت خود در تصویر را به نمایش گذاشته است. تصویرپردازی با پدیده‌های نوین از این لحاظ حائز اهمیت است که سر و کار بشر امروزین با پدیده‌های معاصر است و شاعری می‌تواند موفّق باشد که از عناصر امروزین به بهترین وجهی در شعر خویش سود جوید. عناصر امروزین در تصویر، می‌توانند پلی برای درک شعر باشند و در کنار این زیبایی و تمایز و تشخّص را نیز برای زبان شعر به ارمغان آورند. تصویری ملموس در بند زیر که اجزای تصویر از عناصر زمان گرفته شده، احساس شاعر را به خوبی انتقال داده و در کنار این، برای مخاطب نیز قابل تجربه بوده و شاعر به واسطهٔ آن، سخن را از کلیشه‌ای بودن و تکراری بودن خارج کرده است؛

مانند کردن «دل» به «سیگاری» که با رفتن به میخانه و باده‌خواری بتوان آن را تسکین داد و آرامش بخشید.

و حتا کاشکی من می‌توانستم/ دلم را مثل یک سیگار/ به کنج و گوشه میخانه‌ها خاموش گردانم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۷۱)

شاعر در مانند کردن خود در خستگی و سرخوردگی به «سرباز بی‌سلاح برگشته از جبههٔ جنگ با زخم صدها گلوله» نیز همگامی با تجارب انسان معاصر را مدّ نظر دارد. شاعر به این

وسیله علاوه بر تسهیل ادراک مخاطب، بیانی هنری را عرضه می‌کند که در نقطهٔ مقابل بیان خشک و بی‌روح عادی قرار می‌گیرد.

آه /اینک/ سرباز بی سلاحی هستم/برگشته از صحاری سوزان/برگشته از تمامی سنگرها/بی‌افتخار فتحی/با شانه‌ای که زخم صدها گلوله بر آن پیداست (همان: ۳۷ ـ ۱۳٦)

اضافهٔ تشبیهی«صلیب آنتن‌ها» نیز تصویری نو و برگرفته از پدیده‌های معاصر است؛ تصویر به سبب نو بودن، مایهٔ غرابت و آشنایی‌زدایی از کلام بوده و جالب توجه است.

صدای وحشت پروانه و/ شکستن فانوس شقایق می‌آید/ صدای فاختهٔ کوچکی که بر صلیب آنتن‌ها/ از دودمان خویش/جدا مانده است (همان: ١٦٧)

در بند زیر نیز شاعر به بهترین وجهی با سود جستن از عناصر امروزین و قابل درک برای مخاطب امروز و ویژگی‌های زندگی معاصر، تصویرپردازی کرده است؛ مانند کردن «سرمایه‌دار» به «سگی تیپاخورده که کارخانه را ترک می‌کند»، دقّت و باریک‌بینی شاعر در ویژگی‌های زندگی معاصر، سبب خلق این تصویر نو و بدیع است؛ در قاب این تصویر، شاعر ضدیّت خود با نظام سرمایه‌داری را نیز بیان کرده است. و ذهنیت خود را ابراز داشته است.

و سرمایه‌دار/ سرانجام / غلاف ماری است/ که نمی‌ترساندت/ و سگی است تیپا خورده/ که به ناچار/ کارخانه را ترک می‌گوید (همان: ۲۷۰)

بهره جستن از ویژگی‌های ملموس زندگی معاصر و دقّت و باریک‌بینی در آن، در جهت تصویرسازی در بند زیر نیز آشکار است:

به بازآمدنت چنان دلخوشم/ که طفلی / به صبح عید/پرستویی/ به ظهر بهار/ و من / به دیدن تو (همان: ۳۷۷)

۳ـ۱ـ۲ـ تأثیر از سنّت در تشبیهات

فرمالیست‌ها در مورد موضوع و تصویر در شعر اعتقاد دارند که: «هر قدر آشنایی ما با ادبیات گذشته بیشتر باشد، این نکته بر ما بیشتر روشن می‌شود که تقریباً هیچ موضوع و تصویری نیست

که بدیع و بی‌سابقه باشد. چه بسا افرادی که شاعری را در ابداع مضامین و تصاویر جدید بی‌همتا می‌دانند، اما برای اهل فنّ، روشن است که آن مضامین و تصاویر قبلاً نیز گفته شده است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۳) اگرچه این اظهار نظر، افراطی به نظر می‌رسد ولی در بسیاری موارد شاعران تکرار کنندهٔ تصاویر سنّت ادبی‌اند و فرمالیست‌ها با این سخن خود ارتباط و پیوستگی با سنّت را در زمینهٔ تصویر شعری، گوشزد کرده‌اند. تأثیر سنّت در تصویرپردازی باباچاهی نیز همچون هر شاعر دیگری آشکار است.

مانند کردن «شقایق» به «آتش زلال» در کنار اینکه عامل آشنایی‌زدایی است و شاعر با صفت زلال سعی در نو جلوه دادن تصویر داشته، تصویری تکراری است؛ گل شقایق هم در ادبیّات سنّتی و هم معاصر بسیار به «آتش» مانند شده است. حافظ، آن را به «آتش نمرود» (آتش سرد) (حافظ، ۱۳٦٦: ۲۹۸) سپهری آن را به «اجاق» (سپهری، ۱۳۷٦: ٤۱٦) و شفیعی کدکنی به «آتش سرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷٦: ۷۲) مانند کرده‌اند.

تنهایی شفیقم را دیدی؟/ای شعله‌های شقایق،ای آتش زلال (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۰٦)

اضافهٔ تشبیهی«فانوس شقایق» نیز تصویری نزدیک به تصویر بند فوق است؛ واژهٔ«فانوس»، که واژهٔ جدیدی است، سبب غرابت و نو بودن تشبیه است.

صدای وحشت پروانه و/ شکستن فانوس شقایق می‌آید (همان: ۱٦۷)

تعامل با سنّت در تصویرسازی، در بند زیر نیز مشهود است؛ بنیان قوی سنّت غنایی و تصاویر غنایی در شعر فارسی، او را محکوم به تأثیرپذیری از سنّت شعر غنایی کرده است:

و نیش یک یک افعی‌ها را / بر شانه‌ام که جای پریشانی عظیم زلف تو بود / حس می‌کنم» (همان: ۱۵۳)

شاعر به تعاملی هنری با شعر سنّتی، سر فرود می‌آورد و «زلف معشوق» را همچون «افعی‌ای» به تصویرمی کشد که در بیت زیر از حافظ به «مار» مانند شده است:

دل ما را که ز مار سر زلف تو بخست از لب خود به شفاخانهٔ تریاک انداز

(حافظ، ۱۳٦٦: ۳۵۷)

رنگ زرد و طلایی خورشید و مانند کردن پرتوهای آن به زر (طلا) و اختران به چراغ، تصویری ناآشنا نیست و در اشعار بسیاری از شاعران سنّتی دیده می‌شود. در بند زیر، باباچاهی در تعامل با شعر سنّتی، تصویری مشابه خلق کرده است؛ هر چند واژهٔ طلا و برقی سفید پرده‌ای از تازگی بر روی تشبیه قدیمی می‌کشد و آن را نو، جلوه می‌دهد.

خورشید/ قفل طلای خانه من بود و اختران/ برقی سفید بر سر من

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۱٤)

اضافهٔ تشبیهی«تنور سرخ شفق» و تشبیه مضمر «هلال ماه» به «نعل اسب سیاه»؛ ملهم از سنّت تصویرپردازی شعر فارسی‌اند.

و در تنور سرخ شفق سوخت/ هلال ماه/ و نعل اسب سیاه (همان: ۲٤٦)

در شعر سنّتی نمونه‌های فراوانی برای آن می‌توان یافت. مانند کردن هلال به نعل در شعر امیر معزّی از شاعران سبک خراسانی در ابیات زیر به کار رفته است:

ای ماه چو ابروان یاری گویی یا نی چون کمان شهریاری گویی
نعلی زده از زر عیاری گـویی در گوش سپهر گوشواری گـویی

(امیر معزّی، ۱۳۱۸: ۸۲۰)

به همین شکل، «پیالهٔ مشرق» نیز تصویری برگرفته از سنّت است. شاعر، سرخی مشرق را به هنگام طلوع آفتاب (شکوفهٔ سرخ) توصیف می‌کند. تصویر برگرفته از حافظ بوده (حافظ، ۱۳٦٦: ۲۳٤) و رابطهٔ بینامتنی تصویری با حافظ را می‌نمایاند.

سلام بر شکوفه سرخی که از پیاله مشرق دمید/ سلام/ بر آفتاب و/ عشق

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۱۰)

مجموعهٔ تصاویر بند زیر نیز اگرچه تکراری و کلیشه‌ای‌اند، ولی رنگی از ادبیّت به متن زده‌اند و آن را از حد کلام عادی به بیانی شاعرانه و ادبی ارتقا داده‌اند؛ اگرچه کهنگی تصاویر از تأثیرآنها کاسته است. سیاهی شب و پر کلاغ، سرمه و زغال، زنگیان و قیر و ارتباط بین آنها در گذشته کشف شده و توسط شاعران استفاده شده است.

تا باز از سیاهی شب از پر کلاغ/ از سرمه از زغال/ از زنگیان شسته به دریای قیر/ با دست پر به آینه برمی‌گردی: / با روی تازه/ موی سیاه/ از هر طرف تو می‌شنوی/ بوی کودکی و/ زنگ مدرسه (همان: ۵۵۰)

۲ـ۲ـ استعاره

استعاره نیز در کنار تشبیه یکی از اصلی‌ترین انواع هنجارگریزی معنایی است و سبب رستاخیز واژگان می‌شود. شلی می‌گوید: «زبان بالضروره استعاری است؛ یعنی روابط قبلاً ناشناخته اشیا را نشان می‌دهد و شناخت آنها را تداوم می‌بخشد. اگر شاعران نو به خلق مجدّد تداعی‌هایی که از هم پاشیده‌اند، اقدام نکنند، زبان کارایی خود نسبت به اهداف اصیل ترش، گفتگو و معاشرت انسان‌ها را از دست می‌دهد.» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۱ـ۱۰۰)

لازم به ذکر است که برخلاف تشبیه، استعاره در شعر باباچاهی کم‌کاربرد است و او زبانی استعاری ندارد؛ بیشتر استعارات در دفتر«گل نارنج» آمده‌اند و غالباً استعاراتی مرتبط با «صحنهٔ جنگ و ابزار و ادوات مدرن جنگی‌اند» و معدود استعاره‌های دیگری نیز در شعر او یافت می‌شود.

۱ـ۲ـ۲ـ استعارات نو و مرتبط با فضای جنگ

غالب استعاراتی که در «دفتر گل نارنج» آمده‌اند و مرتبط با فضای جنگ اند، ابداعی می‌باشند و در موارد دیگر شاعر به تقلیدگراییده است. زندگی در جنوب و تجربهٔ شرایط جنگی در دوره‌ای خاص از زندگی، سبب شده است تا او با تکیه بر تجربیّات شخصی، استعارات بدیعی در این زمینه خلق کند که در نوع خود، بی‌نظیرند. «چهار نیزه آتش» و «چهار صاعقه سوزان»، استعاره از چهار موشکی است که بر مدرسه فرود می‌آید و شاعر عناصر زمانهٔ خود را در تصویرسازی دخالت داده و تصاویری نو و مرتبط با عناصر زمان خلق کرده است.

چهار نیزهٔ آتش چهار صاعقهٔ سوزان/ نیلوفران کج شده را/پس می‌زنند/تا ماه/ مردگان را/ مهتاب‌گون کند (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤۳۳)

«کرکسان منتشر شعله‌ور» نیز تصویری بدیع و غریب بوده و استعاره از بمب‌های هواپیماهای جنگی و خمپاره‌ها و ترکش‌ها می‌باشد و همزمان این ترکش‌ها به پرندگانی مانند می‌شود که از درّه‌ای به درّه دیگر پخش می‌شوند و شعله می‌کشند.

چشمانی آن طرف نگران است/ در حدقهٔ عمیق‌تربن گودال/ و کرکسان منتشر شعله‌ور/ از درّه‌ای به درّه دیگر/ پر می‌کشند و پراکنده می‌شوند (همان: ٤٣٤)

فضای جدید که فضای جنگ و جنگ افزارهای مدرن است، زمینه‌های جدیدی را برای خلق استعارات در شعر باباچاهی فراهم کرده است. در برخی موارد نیز منطبق با این فضا، استعارات کلیشه‌ای قدیمی، پوست اندازی کرده و مدلولی نو می‌یابند. «لعل»که همواره در فضای غنایی شعر سنّتی، استعاره از «لب معشوق» قرار می‌گیرد، در فضای جنگ و خونریزی، استعاره از خونی است که بر خاک ریخته است. «نعل در آتش» و «گل‌های گدازان» نیز استعاره از پاره آهن‌ها و خمپاره‌های سرخ و مشتعل‌اند.

آنگاه/ سنگ/ لعل می‌شود و/نعل در آتش/ گلی گدازان (همان: ٤٣٥)

استعاره قرار گرفتن «نیزه» از «موشک» نیز نگرش نو شاعر را به نمایش می‌گذارد؛ تصویری که نو و بی‌سابقه بوده و نگاه شخصی شاعر و بهره جستن او از عناصر نوظهور در تصویرسازی را نشان می‌دهد. این نوجویی، نوعی برتری برای سخن شاعر است.

پرده که می‌افتد/ خانه تکان می‌خورد و/ ناگهان/ نیزه‌ای از آسمان/ به خاک فرو می‌رود (همان: ٤٤١)

تصویرسازی بندهای زیر نیز جالب و هنری است؛ شاعر تلاش کرده با زبانی هنری، صحنه‌های بمباران را به تصویر بکشد؛ بیان، غیرمستقیم، غریب و شاعرانه است و سبب تمایز با زبان مبتذل روزمره شده‌اند. نقرهٔ سوزان، الماس، پر و برف هر کدام استعاره‌هایی از ترکش‌ها و گلوله‌ها و خمپاره‌هایی هستند که بر در و دیوار خانه‌ها فرود می‌آیند.

می‌بارد نقرهٔ سوزان مکرر/ سوزن و / الماس و / پر/ فرود می‌آید/ بر در و دیوار خانه‌های بی‌مرد/ برف سبک‌پای از این دست، سرد را/ زال زمین/ به چشم ندیده‌ست/ خانه به خانه فرود

که می‌آیند/ همهمه‌ای برمی‌خیزد/ یا که پراکنده می‌شود/ پر مرغانی وحشت زده/ از دودکش‌های پر از شیون (همان: ٤٥٢)

«چهار شاخهٔ آتش گرفته» و«چهار سیب گدازنده» نیز استعاره از چهار کودک‌اند که در مدرسه‌ای در بمباران شهید می‌شوند.

چهار گوشه دنیا چهار شاخهٔ آتش گرفته می‌سوزد/ چهار سیب گدازنده/ می‌فسرد در ظلمات/ از پس آتشفشانی (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤٦٧)

۲ـ۲ـ۲ـ استعارات برگرفته از سنّت

در کنار استعارات نو که حاصل نگاه فردی شاعرند، در شعر باباچاهی استعاراتی نیز مرتبط با سنّت یافت می‌شود و او تصاویری از شعر گذشته و هم عصرانش به عاریت گرفته و در شعر خود آورده است.

شاعر بین«قلب» و «ساعت» همانندی برقرار می‌کند. تیک‌تاک از ملایمات ساعت (مستعارعنه) است. قلب در شعر «شاملو» و «شفیعی‌کدکنی» به ساعت مانند شده است؛ شاملو تصویر ساعت سرخ (شاملو، ۱۳۸۲: ٥٣٤) را به کار برده و شفیعی کدکنی، ساعت فرتوت را (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٥: ۱۲٥)

دیگر چگونه/ به تیک تاک قلب تو/ یا دست آن برادر نامهربان/ ایمان بیاوریم؟ (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۰۹)

«مرغ هوا» نیز استعاره از هواپیمای جنگی است که بمب و موشک بر زمین می‌بارد و آدمیان را به کام مرگ و نابودی می‌کشاند. تصویر، مسبوق به سابقه است و بهار«عقاب آهنین» (بهار، ۱۳۸۷: ۱/ ٦۰۱) را استعاره از هواپیما قرار داده است.

مرغ هوا/ می‌پراکند/ نامه خونینی از پر رنگین (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٤٤۲)

«چهارچوب‌های سیمانی» نیز استعاره از ساختمان‌هایی است که از سیمان ساخته شده‌اند و شاعر در پرداختن این تصویر ملهم از تصاویری همچون «مکعب سیمانی» (فروغ، ۱۳۷۸: ۲۷٤)

از فروغ فرخزاد و «رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ» (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۰۸) از سپهری است. چطور می‌توانی فرار کنی از چارچوب‌های سیمانی (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۷۲۲)

۱ـ۲ـ۲ـ تشخیص

«تشخیص» از دیگر تصاویر شعری است که در شعر باباچاهی کاربرد قابل توجّهی دارد. تشخیص، بینش اساطیری بشر نخستین نسبت به طبیعت را در خود جای می‌دهد؛ چرا که «در تفکّر بشر قدیم همه چیز جاندار بوده است.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ٦٥) و اسطوره «انتقال روح آدمی است به محیط و دادن همه خصوصیات بشر ذی‌روح است به اشیاء غیر ذی‌روح.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۲۲) تشخیص نسبت دادن صفات انسانی به موجودات بی‌جان است که در ذات خود خلاف عادت است و با عقل و منطق سازگاری ندارد.

باباچاهی با نسبت دادن صفات «خسته و غمین» به تفنگ که بی‌جان است، از آرایهٔ تشخیص سود جسته و عادت‌زدایی کرده است. فرشیدورد این ویژگی را از نقش‌های شاعرانه صفت قلمداد کرده و می‌نویسد: «یکی از نقش‌های شاعرانه صفت، جان دادن به بی‌جان‌هاست، شاعر با آوردن اینگونه صفات که اختصاص به انسان و جانداران دارد، به ابر و باد و گل و... جان می‌دهد.» (فرشیدورد، ۱۳٦۳: ۸۵۵)

دلم می‌سوخت/ و من در کسوت سربازی خود گریه می‌کردم/ تفنگ خسته‌ام از من غمین‌تر بود (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۵)

صفت «غمگین» را که صفتی انسانی است، شاعر در بند زیر برای «عشق» آورده و مایهٔ تشخّص کلام شده است؛ داشتن گیسوی بلند و نشستن کنار پنجره نیز صفاتی در راستای تمایز و تشخص کلام‌اند.

و عشق غمگین نشسته بود/ با گیسویی بلند/ کنار پنجره دنیا (همان: ۲۵۲)

به واسطهٔ جاندارانگاری شاعرانه است که هستی، حیات می‌یابد وخلاف عرف و عادت، «شقایق سرخی» راز تنهایی آدمی را با موج‌های خرامان در میان می‌گذارد؛ شاعر شقایق را از

دریچهٔ عواطف خود دیده و احساس و عاطفهٔ خود را از این طریق، انتقال می‌دهد. در واقع شاعر، همچون رمانتیک‌ها که: «با طبیعت و پدیده‌های آن احساس همدلی بیشتری نسبت به شاعران دیگر مکتب‌های ادبی دارند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳ـ۷۲)

از میان چهار نوع پیوند میان شاعر و شیء یعنی؛«وصف شیء، همدلی با شیء، یگانگی با شیء و حلول در شیء.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۰)، همدلی را برگزیده و حالت روحی خود را از زبان، شقایق بیان داشته است

انسان همیشه تنهاست/ این راز را شقایق سرخی/ وقتی بر آب خم شد/ در گوش موج‌های خرامان گفت (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۱۲)

گریز از هنجار بیان عادی و منطق‌گریزی در بند زیر نیز با جان بخشی به مفهوم انتزاعی «عشق» و نسبت دادن صفت انسانی به آن، عملی می‌شود؛ عشق با چهره‌ای شکسته و با خاطری شکسته‌تر، از زیر طاقی می‌گذرد.

وقتی که عشق/ با چهره‌ای شکسته/ و خاطری شکسته‌تر/ از زیر طاقی کوتاه می‌گذرد (همان: ۱٦۱)

صفت «خواب آلودگی» برای آفتاب نیز خلاف هنجار و مایهٔ تشخّص کلام است و نشان از این دارد که شاعر با طبیعت به یکی شدن و این همانی رسیده و روح اشیا را در خود حلول می‌دهد. ویژگی‌ای که در شعر معاصر نمونه‌های بسیاری دارد. غلامرضایی در این ویژگی شعر «قیصر» می‌نویسد: «اگر در سروده‌های او کند وکاوی داشته باشیم، «تشخیص– جان‌بخشی– جایگاهی عمده دارد. آن چنان که عنصری از طبیعت را گاه همچون خود می‌پندارد و او را در انجام دادن عملی همانند خود تصویر می‌کند یا شریک کار خویش می‌سازد. علاوه براین، در شعر او ترکیب‌های تشبیهی و استعاری نیز دیده می‌شود: رگ‌های صدا، استخوان آرزو، عطسه شب، ساحل آشوب ...» (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۲۷۱)

و آه/ فغان من همه از گیسو شلال آفتابی بود/ که خواب آلوده از میانهٔ یاران گذشت/ به تماشا (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۵۱)

نسبت دادن صفت «مستی» به پاییز، نیز جالب توجّه و هنری بوده و گامی در جهت عادت‌زدایی و هنجارگریزی است؛ شاعر پاییز را با خود، یکی می‌انگارد و چون رمانتیک‌ها به یگانگی با طبیعت می‌رسد. او نیز همچون نیما که متأثر از رمانتیسم، در دستگاه فکری اش«انسان و طبیعت از هم جدا نیستند...، بلکه او به وحدت بین انسان و جهان بیرون قائل است.» (بسمل و میرعابدینی، ۱۳۸۸: ۱۸۱) به این وحدت می‌رسد و درک درونگرایانهٔ خود را از طبیعت ارائه می‌دهد؛ چرا که شاعر رمانتیک چنانکه جان کیتس نیز گفته: «من آن چیزی را توصیف می‌کنم که در تخیّل من بگذرد.» (فورست، ۱۳۸۰: ۵۳) آنچه را در عالم خیال خود می‌گذرد، توصیف می‌کند.

آن طرف میز/ صدا/ مست مست/ تکیه به دیوار داده است/ وین طرف اما من و / پاییز/ مست صدا / مست رنگ/ مست دو چشمی که در کشاکش رنگ و صداست (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱٤_۵۱۳)

جاندارپنداری در بند زیر نیز سبب تشخّص کلام است؛ شاعر همه اشیا را جاندار می‌بیند و با آنها مراوده‌ای انسان‌وار را آغاز می‌کند؛ «فوّاره‌ای» که سراسیمه به پیشواز می‌آید و «پوشه‌های» پر از خستگی روز و تپش کاغذها؛ فوّاره، پوشه‌ها خلاف عادت‌های بشری، جان می‌یابند.

فوّاره‌ای سفید و سراسیمه را/ فقط می‌دیدی/ که اول شب/ اول بازی/ به پیشواز تو می‌آمد (همان: ٥٦٧)و پوشه‌های پر از خستگی روز را/ و کیف خالی از تپش کاغذها را (همان: ٥٦٧)

در نمونه‌های زیر نیز شاعر به کمک آرایهٔ تشخیص، به کلام خود تشخّص داده و آن را غریب و ناآشنا ساخته است.

و چتر سیاهی که به رغم همهٔ اطرافیان/ زبان تو را می‌فهمد (همان: ٦٥٥) (چتر و فهمیدن زبان)/ جادّه عمیق و خیره نگاهتان می‌کند/ از چرخ‌های اتوبوس سوت قطار بال‌های هواپیما/ تو دست تکان می‌دهی (همان: ۷۷۹) (نگاه کردن جادّه)/ ترکیبات وصفی«قلاب‌های حریص»، «شمشاد خجالتی» و... نیز حاصل تجربه‌های ناب شاعرانه بوده و نمود یگانگی و وحدت شاعر با طبیعت است. و قصاب محل لاشه‌های فربه را می‌آویزد از قلاب‌های حریص/ با یک سر و هزار ساطور/ او کجا گرگ باران ندیده کجا (همان: ۷۹۰)/ طوری پریده بودی بیرون/که

شمشادهای خجالتی سمت چپ بولوار/هم چیزی را که نباید/هم دم پشمالویت را که تکان می‌دادی دیدند/اجناس سر به سر هم می‌گذارند/ نوشابه از نهنگ/ و توگواراتری از زهر مار (همان: ۸٦٦) (اجناس و سر به سر گذاشتن همدیگر)

۲ـ۲ـ۲ـ استعارهٔ تبعیّه

نوعی دیگر از هنجارگریزی معنایی در شعر باباچاهی در حوزهٔ استعاره تبعیّه اتّفاق می‌افتد. شمیسا، استعارهٔ تبعیّه را که استعاره در فعل و صفت است، بیش‌ترین عامل برجسته‌سازی در زبان می‌داند. (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۹۳) و به واقع هم، چنین است؛ در نمونه‌های متفاوتی از استعارهٔ تبعیّه که در شعر باباچاهی آمده، این غرابت و برجسته‌سازی در مقایسه با تشبیه و... مشهود است.

«جوشیدن قصّه از خار» تعبیری غیرمنتظره و خارج از هنجار بیان عادی است؛ شاعر تلاش کرده تا با کاربرد فعل«جوشیدن» در مفهوم «کثرت فرو رفتن خار» در پای رهگذاران، در گفتار، غریب‌سازی کند:

اگر آواره از یار و دیاری غم مبادت هیچ/که در گلگشت بی‌برگشت این صحرا/ به پای رهگذاران قصّه‌ها از خار می‌جوشد (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۸)

«روییدن گل از چشم» نیز تعبیری زیبا برای «جاری شدن اشک سرخ و خونین از چشم» است؛ گل، استعاره از اشک قرار گرفته و «روییدن» استعارهٔ تبعیّه از«سرازیر شدن» است، که غریب و ناآشنا بوده و جلب توجّه می‌کند؛ شاعر به بهترین نحوی از انرژی واژه سود جسته و رستاخیز کلام را عملی کرده است؛ چرا که:

«واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند. شاعرتواناکسی است که بتواند با ترفندی شایسته هرچه بیشتر، این انرژی‌ها را آزاد وکلام خود را رستاخیزی کند.» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۱۰۳)

به اقیانوسی از گل‌های آتش‌زا که در چشمان من از درد می‌روید

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۹)

«نوشیدن رنج و شقاوت» نیز تعبیری غریب است؛ شاعر خلاف عادت‌های ما، «نوشیدن» را برای «رنج و شقاوت» به کار برده و این خلاف ادراکات عادت زده ماست:

من/ از گهواره/ رنج و شقاوت نوشیده‌ام

(همان: ١٤٤)

به همین شکل در «نوشیدن نور» نیز هدف شاعر برجسته‌سازی کلام از طریق آشنایی‌زدایی و جلب توجّه بوده است؛ چرا که جلب توجّه و درنگ که نتیجهٔ غرابت است، عامل تأمّل و در نتیجه، التذاذ هنری است.

نور/ که می‌نوشد از فنجان ترک خورده؟/ قند/که می‌اندازد در قهوهٔ تلخ صبح؟/ زلف/ که می‌بافد در آینه ابری (همان: ٥١١)

۳ـ۲ـ نماد

«سمبل» یا «نماد» از دیگر تصاویر شعری است که در شعر باباچاهی، کاربرد دارد. اصل کلمهٔ سمبول Symbole (نماد)، از سوم بولون Sumbolon یونانی است و به معنی به هم چسباندن دو قطعهٔ مجزا که از فعل سومبالو Sumballo (می‌پیوندم) مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد. (سیّدحسینی، ١٣٧٦: ٢/ ٥٣٨) این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوهٔ بیانی به کار برد که به جای اشارهٔ مستقیم به موضوعی، آن را غیرمستقیم و به واسطهٔ موضوع دیگری بیان کند. (چدویک، ١٣٨٥: ٩) نیما همواره ترغیب به بیان سمبولیک و نمادین می‌کند و در ارزش نماد می‌نویسد: «آنچه وسعت دارد پوشیده است و برای نظرهای عادی، پیچیده، مبهم و گنگ به نظر می‌رسد. آنچه عمق دارد باطن هم دارد، باطن شعر شما با خواندن دفعهٔ اول، البته باید به دست نیاید. سعی کنید در این کار ماهر باشید. سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و باعث می‌شوند خواننده خود را در برابر عظمتی بیابد.» (نیمایوشیج، ١٣٨٥: ١١٢) نمادها در شعر معاصر فارسی، بیشتر اجتماعی‌اند و «سمبولیسم ایرانی معاصر، گرایش شدیدی به وقایع اجتماعی دارد.» (فتوحی، ١٣٨٥: ٢٤٤) سمبولیسم اجتماعی،

جریانی شعری معاصری در ادبیّات فارسی است که تلاش دارد به واسطهٔ سمبل‌ها و نمادهای اجتماعی، موضوعات و مفاهیم سیاسی را انتقال دهد. بسیاری از شاعران معاصر همچون نیما، شاملو، اخوان، شفیعی کدکنی و... از زبان نمادین در آثار خود برای بیان مسائل سیاسی اجتماعی سود جسته‌اند و به این شکل علاوه بر مطرح کردن موضوعات سیاسی اجتماعی با زبانی نمادین، به کلام خویش ادبیّت بخشیده‌اند و عمق هنری به آن داده‌اند. باباچاهی، شاعری نمادپرداز نیست و نمی‌توان او را در زیرمجموعه شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی قرار داد؛ با این همه متأثّر از شاملو و اخوان و... در آثار نخستین خود، گرایشاتی به شعر سیاسی ـ اجتماعی دارد و به کمک نمادهایی خاص، اندیشه‌ها و افکار سیاسی ـ اجتماعی خود را مطرح می‌کند.

از میان خاستگاه‌های متفاوت «نماد» همچون طبیعت، اسطوره، دین و مذهب (ر.ک: فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۳ـ۱۹۰)، خاستگاه «نماد» در اشعار باباچاهی غالباً «طبیعت» است. هر شاعری در نمادها با این خاستگاه: «پدیده‌های طبیعی مانند: سنگ، گل، ماه، دریا، درخت، ستاره و... را به کار می‌گیرد، تا مفهوم نامحسوسی را که در ذهن دارد تجسّم ببخشد و آن را محسوس و قابل درک سازد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۹۰) او نیز عناصر برگرفته از طبیعت را برای بیان افکار سیاسی ـ اجتماعی خود به کار گرفته است.

«زاغ» و «غوک» که عناصری برگرفته از طبیعت‌اند، در بند زیر، در بردارندهٔ معنایی نمادین و مرتبط با ذهنیّت سیاسی شاعرند و به سبب عدم صراحت، مخاطب را به تأمّل وا داشته و پس از دریافت معنا، لذت هنری می‌بخشند. عدم صراحت نماد، زیبایی آن است و «نماد به دلیل بی‌گرانگی و پیچیدگی معنایی‌اش، تأویل‌های مختلفی را برمی‌تابد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۸٤)

من از آبشخور غوکان بدآواز / من از خلوتگه زاغان پر نیرنگ می‌آیم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲٦)

در بندهای زیر نیز روشن است که واژه‌ها، در معنای ثانویّه خود به کار رفته‌اند و نماد مفاهیمی «سیاسی» هستند. شاعر با بهره‌گیری از عناصر طبیعت بر آن است تا اندیشهٔ سیاسی خود را در قالب نمادهایی برگرفته از طبیعت به مخاطب انتقال دهد و به جای بیانی ساده و صریح، از زبان هنر برای عمق بخشیدن به کلام خویش و بیان مقاصد خود سود جوید.

عناصری چون «قمری»، «چلچله»، «دره‌های لخت»، «پونه»، «شبدر»، «کلاغ»، «گل»«باغ»، «مرغان خسته» همه نمادهایی‌اند که خاستگاه آن، طبیعت است:

من با شتاب آمده بودم/ با قمریان دیگر/ با چلچله‌هایی که می‌شناختمشان از پیش/ من با شتاب آمده بودم/ تا درّه‌های لخت را/ با پونه و شقایق و شبدر/ خوشبو کنم به کوری چشم کلاغ‌ها/ فوّاره‌های گل را/ جاری کنم به کوچه غمگین باغ‌ها/ مرغان خسته را از پشت میله‌های قفس آب و دانه دهم (همان: ٤١)

«سنگ» و «خار» نیز نماد موانع هستند که در بند زیر از شاعر آمده‌اند، شاعر با زبانی هنری و در پرده و پوشش و با بیانی غیرمستقیم اندیشهٔ خود را در قالب این نمادها گنجانده است. سود جستن از نمادهایی که خاستگاه آن طبیعت است، طبیعت‌گرایی شاعر را روشن می‌سازند.

به هر جا می‌روم سنگ است و سنگ و سنگ/ به هر جا می‌روم خار است و خار و خار (همان: ۵۵)

در بند زیر نیز شاعر از مجموعه‌ای نماد برای توصیف شرایط سیاسی ـ اجتماعی سود جسته است. یکی از این نمادها، باد است؛ «باد» در شعر معاصر کارکردی سیاسی ـ اجتماعی می‌یابد و نماد ویرانی و خرابی است. پورنامداریان در این زمینه می‌نویسد: «باد در شعر معاصر، به دلیل منش اجتماعی، کنش‌های سیاسی و نگرش خاص شاعران این دوره، کارکردی جدید می‌یابد، کارکردی که از ذهن و شعور سیاسی نیما و پیروان ادبی او در زمان و مکانی خاص مایه گرفته است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ٦) «گیاه» و «پرنده» و «نخل جوان» نیز مرتبط با ذهنیّت سیاسی ـ اجتماعی شاعر در تضاد با مفهوم«باد»، نمادهایی دیگرند که به کار گرفته شده‌اند و می‌توانند نماد مردمان جامعهٔ استبداد زده باشند. در کنار این، شاعر، زلف را نیز استعاره از شاخه‌های نخل جوان قرار داده است و بدین شکل در قالب بیانی شاعرانه و هنری، منظور خود را بیان داشته است.

وقتی که باد نسل گیاه و پرنده را ویران می‌کند/ و زلف نخل‌های جوان را/ دیگر نفس کشیدن آسان نیست

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱۹۱)

«خورشید» نیز در شعر معاصر کارکردی سیاسی ـ اجتماعی دارد. خورشید در شعر شاملو و دیگر شاعران معاصر همچون شفیعی کدکنی و...: «نماد امید، آزادی، نور، عدالت و.. است که در برابر تاریکی و سیاهی شب ـ اوضاع خفقان و ظلم ـ قرار می‌گیرد. با طلوع خورشید و فرار رسیدن خورشید، تاریکی، یأس و اندوه از جامعه رخت برمی‌بندد و خون امید، آزادی و نشاط در رگ‌های آن جریان می‌یابد.» (سالمیان و همکاران، ۱۳۹۱: ۸۹) در بند زیر از باباچاهی نیز خورشید در مفهوم نمادین «امید» و«آزادی» به کار رفته است. تکراری بودن این نماد از تأثیر آن می‌کاهد؛ چرا که نمادهای تکراری: «به یک مفهوم قراردادی بدل شده و مفهوم آنها برای همگان شناخته شده است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۹٤)

اما / یاران به ما نگاه نکردند/ با آنکه دست هامان/ از خرده‌های خورشید/ پر بود (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۰۳)

از نمادهایی که خاستگاهی غیر از طبیعت در شعر باباچاهی دارند، می‌توان به نماد کلیشه‌ای «سیمرغ» اشاره کرد که برگرفته از اساطیر است. «سیمرغ» در ادبیّات سنّتی فارسی و در شعر عرفانی نماد عارفی است که به سوی الوهیّت پرواز کرده است، و همچنین «نماد حضرت حق است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۷۸) اما در شعر معاصر کارکردی متفاوت می‌یابد و در جریان شعری سمبولیسم اجتماعی، مفهومی نمادین و مرتبط با ذهنیّت سیاسی ـ اجتماعی به خود می‌گیرد و «نماد منجی جامعه از شرّ بیداد است.» (بهمنی مطلق، ۱۳۹٤: ۳۸) در بند زیر نیز باباچاهی، «سیمرغ» را نماد «منجی» قرار داده و با ذهنیّتی سیاسی ـ اجتماعی، این نماد تکراری را، در شعر خود آورده است.

مرغ نجات/ سیمرغ نازنین/ با کوه قاف/ بدرود گفت (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۳۹٤)

۴ـ۲ـمتناقض‌نما (پارادوکس)

متناقض‌نما یا پارادوکس نیز مایهٔ هنجارگریزی است و سبب برجسته‌سازی کلام می‌شود. متناقض‌نما، سبب غرابت زبان، آشنایی‌زدایی و ابهام در کلام می‌شود و ترکیبی خلاف هنجار و

عادات است. پارادوکس«سرشار از ابهام هنری و درنگ‌آفرین است و جریان خودکار ادراک را درهم می‌ریزد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۳۰) متناقض‌نما یا پارادوکس (paradox): «برگرفته از paradaxum در لاتین است که منشأ آن هم از واژهٔ یونانیparadoxon است، مرکب از para به معنی مقابل یا «متناقض با» و doxa به معنی عقیده و نظر. در اصطلاح ادبی یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت انگیز ادبی است و آن کلامی است ظاهراً متناقض یا خود مهمل و بی‌معنی که دو امر متضاد را جمع کرده باشد؛ این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وا می‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت.» (چناری، ۱۳۷۷: ۱۳) وحیدیان کامیار نیز متناقض‌نما را «بدیع‌ترین و برجسته‌ترین شگرد شاعری و کلام ادبی که بسیار زیبا و رندانه است.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷٦: ۲۹٤) می‌داند.

وجه التذاذ این صنعت، خلاف عادت بودن و عادت‌ستیزی آن و خروج از نرم ذهن و زبان است. تصویر پارادوکسی «تازه و غریب و خلاف عادت است. ذهن ما چون با امور معمول و با منطق طبیعت عادت کرده در غفلت عادت غوطه ور است. ما در درون نظام‌های علّی و معلولی زندگی معمول خود را می‌گذرانیم و تمام پدیده‌های جهان را منطبق با منطق عادت خویش و قوانین ثابت جهان معنی می‌کنیم. پارادوکس از طریق عادت‌شکنی و مخالفت با منطق، اعجاب ذهن را بر می‌انگیزد.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۹)

پارادوکس در شعر باباچاهی کم کاربرد است؛ ولی در آثار اخیر او که شاعر به پست مدرنیسم گرایش می‌یابد و اشعاری به این شیوه می‌سراید، موارد متناقض‌نما بالاست.

«پارادوکس در شعر عمدتاً در دو ساخت نحوی شکل می‌گیرد: یکی در قالب جمله که اسناد اجزا به همدیگر (مسند و مسندالیه، فعل و فاعل، مفعول، قید و...) عقلاً محال می‌نماید... دیگری در قالب ترکیب‌های وصفی یا اضافی (موصوف+ صفت یا مضاف+ مضاف الیه) که به آن ترکیب متناقض نما"oxymoron " می‌گویند.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۸)

در شعر باباچاهی، پارادوکس در هر دو مورد جمله و ترکیب کاربرد دارد.

عبارت زیر، عبارتی پارادوکسیکال و متناقض نماست؛ «رفتن در عین نرفتن»؛ شاعر ادّعا دارد که بدون اینکه برود می‌رود و عبارتی از لحاظ مفهومی، ضد و نقیض می‌سازد که خلاف عادات ما و ناآشنا و غریب است و سبب جلب توجّه و درنگ و توقف می‌شود.

تعظیم می‌کند و می‌رود/ بدون اینکه برود می‌رود (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۷۷٦)

جمله «بدون اینکه بماند می‌ماند» نیز جمله‌ای ضد و نقیض است و مایهٔ غرابت و شگفتی.

و او بدون اینکه بماند با چشم و چهره مأنوسش می‌ماند (همان: ۷۷٦)

در عبارت زیر نیز شاعر متناقض‌نما و پارادوکس خلق کرده است. «همه چیز دستگیر آدمی شده به جز همه چیز» در ذات خود سخنی متناقض است.

کم کم همه چیز دستگیرت می‌شود به جز همه چیز (همان: ۷۹۹)

در عبارت زیر نیز شاعر ادعایی خلاف عادت و ضد و نقیض را مطرح کرده است؛ عبارت ضد و نقیض «در شلوغی از تنهایی دق کردن.»

دور و برت آنقدر شلوغ است که دق کرده‌ای از تنهایی (همان: ۸۹۷)

ترکیب«آتش خیس» نیز ترکیبی پاردوکسیکال است؛ آتش و خیس بودن ضد هم هستند و در عالم شگفت و منطق‌گریز هنر است که این دو ضد در قالب تصویری متناقض‌نما می‌توانند در کنار هم به اجتماع برسند.

بعد از اینکه تو را بوسیدیم از راه دور/ می‌پریم از روی آتشی خیس که در باران (همان: ۷۹۰)

در تصویر «شط ساکت رؤیا» نیز شاعر، بیانی پارادوکسیکال را با تشبیه درآمیخته است و می‌توان گفت که یکی از برجسته‌ترین تصاویر پارادوکسیکال را ارائه داده است؛ رؤیا و خواب پریشان، که صدایی برای آن قابل تصوّر نیست، به شطّی ساکت مانند می‌شود.

۵ـ۲ـ حسامیزی

حسامیزیsynesthesia یکی دیگر از انواع هنجارگریزی معنایی است که در شعر باباچاهی کاربرد دارد؛ بسامد حسامیزی در شعر باباچاهی قابل توجّه است. حسامیزی مایهٔ غرابت و

تشخّص کلام است و در ذات خود نوعی هنجارگریزی است؛ چرا که برخلاف عادات رایج، ادراکات یک حس به حسی دیگر نسبت داده می‌شود. و عبارت است از«توسّعاتی که در زبان ـ از رهگذر آمیختن دو حس به یکدیگر ایجاد می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۱۵) حسامیزی سبب آشنایی‌زدایی شده و ارزش هنری و زیبایی‌شناسانه دارد.

حسامیزی با دو نوع آمیختگی حواس صورت می‌گیرد: «گاهی امری که مربوط به یکی از حواس پنجگانه است، دارای ویژگی حس دیگری دانسته شده است؛ مانند«گفتار» که شنیدنی است به رنگ«سبز» دیدنی تلقی شده است. گاه یک امر انتزاعی مانند«بخت، تنهایی و خلوت»مانند یک پدیدهٔ محسوس دارای مزهٔ شیرین یا تلخ تصور شده است.» (بهمنی مطلق، ۱۳۹٦: ۷۲) نمونه‌های هر دو نوع حسامیزی در شعر باباچاهی زیاد است.

الف) آمیختگی امور مربوط به یکی از حواس ظاهری به حسی دیگر

در این نوع حسامیزی آمیختگی مدرکات مربوط به یک حس با حس دیگر، صورت می‌گیرد. مثلاً امر مربوط به حس شنوایی با ویژگی حس بینایی آمیخته شده است. کاربرد تعبیر«دیدن» که مرتبط با حس بینایی است برای آواز که مرتبط با حس شنیداری است، حسامیزی بوده و مایهٔ غرابت و آشنایی‌زدایی است. شاعر به این وسیله کلام خود را غیرمتعارف کرده است. شب اگر پنجره‌ای بود به چشمان سیاه من/ من از آن پنجره آواز تو را می‌دیدم (باباچاهی، ۱۳۹۲: ۲۸)

به همین شکل صفت «گوارا» که مربوط به حسّ چشایی است به یاس نسبت داده می‌شود. در ترکیب«یاس گوارا»، شاعر با اختلاط حس بینایی و چشایی، این ترکیب هنری و خارج از هنجار را ساخته است و کلام خود را غیرمتعارف کرده است.

من از زمین سوزانی می‌جوشم/ و طعم یاس گوارایی دارم

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۱٦۲)

«طنین سبز اذان» نیز ترکیبی ناآشنا و خارج از نرم و عادت است. شاعر طنین و آوای اذان را که متعلّق به سامعه و شنوایی است به بینایی نسبت داده و صفت سبز را برای طنین اذان آورده که غریب و شگفت‌انگیز است.

چه عاشقانی/ طنین سبز اذان بود/ طنین پیروزی/ و خط قوس قزح/ پیام نوروزی/ به جشن عشق سفر کردم (همان: ۲٦۰)

«شنیدن بو» نیز خلاف هنجار و عادت بوده و شاعر با حسامیزی، از نرم بیان عادی منحرف شده است. «آیا/ بوی کدام پیرهن خونین/ بوی یوسف گمگشته را/ می‌شنود؟» (همان: ۲۹۸)

با روی تازه/ موی سیاه/ از هر طرف تو می‌شنوی/ بوی کودکی و/ زنگ مدرسه (همان: ۵۵۰)

در عبارت«کلماتی به رنگ انار» نیز شاعر با انتساب رنگ به کلمه، حوزهٔ حواس بینایی و شنوایی را به هم آمیخته و مایهٔ غرابت کلام و آشنایی‌زدایی شده است.

وز کلماتی به رنگ انار/ وگرنه هفت سیب درخشان به روی میز/ به هفت سنگ تیره مبدل می‌شد (همان: ٤۸۵)

نسبت دادن صفت قهوه‌ای به«حرف» و «لفظ» نیز خلاف هنجار بوده و شاعر با حسامیزی تلاش داشته است سبب عینی شدن و فهم بهتر معنا شود؛ چرا که «از نظر معنایی آمیختگی امور مربوط به حسی با حس دیگر به ویژه با حس بینایی باعث عینی شدن و در نهایت فهم بهتر و راحت‌تر معنا می‌شود.» (بهمنی مطلق، ۱۳۹٦: ۷۱)

لفظ چرا حرف چرا رنگ چرا ظرف چرا قهوه‌ای است

(باباچاهی، ۱۳۹۲: ۵۰٦)

ب) حسامیزی به شکل حسی ـ انتزاعی

در پاره‌ای موارد نیز مفهومی عقلی و انتزاعی با یک ویژگی حسی ترکیب می‌شود و امر انتزاعی با مدرکات حواس پنجگانه دارای رنگ و بو و مزه و نرمی و زبری و... پنداشته می‌شود. مثلا «جان شیرین» از این مقوله است؛ جان امری ذهنی و انتزاعی است که با صفت شیرینی که از مدرکات حواس ظاهری است توصیف شده است. در این نوع حسامیزی، امور ذهنی و انتزاعی عینیت می‌یابند و درک آن تسهیل می‌شود. بسامد این نوع حسامیزی در شعر باباچاهی بالاست.

صفت «تاریک» مربوط به مقولهٔ بینایی است؛ در بند زیر این صفت به صفتی انتزاعی در«زن» نسبت داده می‌شود. شاعر برای عینیّت بخشیدن به مفهومی انتزاعی، از مدرکات حس بینایی

استفاده کرده و با غرابت و آشنایی‌زدایی، مفهوم را عینیّت بخشیده است. و در تاریکی مطلق نمی‌خواهم/ زنی تاریک مضمون لطیف شعر من باشد (همان: ٤٤)

در ترکیب «خواب طلایی» نیز شاعر از حسامیزی برای عینی کردن مفهومی ذهنی، سود جسته است. او برخلاف هنجار، صفت طلایی را که با حس بینایی قابل درک است به خواب که مفهومی انتزاعی است نسبت داده است.

کجایی‌ای گل باران خورده/ که هر چه خواب طلایی/ و شبنم شبانه رویا بود/ بر باد رفت (همان: ١٥٤)

به همین شکل ترکیب«گام سربی» نیز ترکیبی خلاف عادت و برخوردار از حسامیزی است و شاعر سنگینی گام را به این شکل، عینیّت بخشیده است. «با گامهای سربی/ از سمت راست خیابان می‌گذری» (همان: ۱۷۳)

طنین و آواز مربوط به حس شنوایی است و «جذبه» امری ذهنی و انتزاعی است. وقتی شاعر از «طنین جذبه» سخن به میان می‌آورد تلاش دارد با آمیختن جذبه با حسی ظاهری، مفهوم آن را روشن‌تر بیان کند. برای این منظور شاعر پا از دایره عرف و عادت بیرون می‌گذارد و ادراکات حس شنوایی را به جذبه که امری انتزاعی است، نسبت می‌دهد. «بانگ عشق» نیز به همین شکل ترکیبی غریب و خارج از هنجار است؛ در این مورد نیز شنوایی به عشق که مقوله‌ای ذهنی است نسبت داده شده و غریب‌سازی و برجسته‌سازی، صورت گرفته است.

طنین جذبه می‌آمد/ و بانگ عشق/ به سقف سبز سکوت (باباچاهی، ۱۳۹۲: ٦١_٢٦٠)

در عبارات زیر نیز شاعر برای غرابت کلام و عینیت بخشیدن به مفهوم، از حسامیزی سود جسته است.

از صبح بوی فلسفه می‌آید (بو: حس بویایی/فلسفه: مفهوم انتزاعی)/ پرنده تا سفر سبز پر زد (سبز: حس بینایی/سفر: مفهوم انتزاعی) (همان: ٢٤٤)/ مرگ چرا/ جای قدم‌های مرگ چرا/ قهوه‌ای ست (همان: ٥٠٦) (قهوه‌ای: حس بینایی/ مرگ: مفهوم انتزاعی)/ میز/ دو لیوان آب معدنی سرد/ فاصله یا ابری و / از رنگ و روی آینه‌ها پیداست/که اتفاق ساده سوزانی در راهست (همان: ٥٤٧) (سوزان:

حس پساوایی/ اتفاق: مفهوم انتزاعی)/ و حرکات بنفش/ حال و هوای بنفش/ حرف و اشارات بنفش/ رابطه کهنه اشیاء روی میز را/ که بهم زد (همان: ۵۷۵) (بنفش: حس بینایی/ حرکات، حال و هوا، اشارات: امور انتزاعی)/ ابری اگر نبارد/ بر این حرف فلزی (همان: ۵۸۵) (فلزی (سنگین): حس پساوایی/ حرف: امر انتزاعی)/ الغرض‌ای مرد نقره ای/ تو یقیناً همیشه/ تو هیچ وقت نمی‌میری (همان: ٦۰۲) (نقره ای: حس بینایی/ مرد: انتزاعی)/ اگر نیامده باشی هم آمده‌ای/ چترت را باز کنی خدا هم نارنجی می‌شود (همان: ۷۵۰) (نارنجی: حس بینایی/ خدا: مفهوم انتزاعی)

نتیجه

با پژوهشی در هنجارگریزی معنایی در شعر باباچاهی به این نتیجه می‌رسیم که او از انواع هنجارگریزی معنایی در شعر خویش جهت تشخّص و برجسته‌سازی کلام خود و آشنایی‌زدایی بهره برده است. گسترده‌ترین نوع هنجارگریزی معنایی در شعر او، تشبیه است و تشبیهات نو و مبتکرانه بسیاری در شعر او می‌توان دید که مایهٔ غرابت و آشنایی‌زدایی‌اند و به شعر او تشخّص بخشیده‌اند. تأثیر از سنّت نیز در این مورد آشکار است. خاستگاه تشبیهات او نیز بیشتر طبیعت و اقلیم جنوب و عناصر امروزین است. استعاره در شعر او کم کاربرد بوده و در دفتر«گل نارنج» بیشتر دیده می‌شود و غالباً استعارات این دفتر نتیجهٔ دید شخصی است. بسامد تشخیص نیز در شعر او قابل توجّه است. او از استعارهٔ تبعیّه نیز به بهترین وجهی در آشنایی‌زدایی از گفتار عادی، سود جسته است و بیانی زیبا و هنری به واسطهٔ کاربست آن ارائه داده است. نماد نیز اگرچه در شعر او کم کاربرد است، ولی وجود نمادهایی در شعر او توجّه او به جریان سمبولیسم اجتماعی و شاعران این جریان را نشان می‌دهد. خاستگاه نمادهای او نیز بیشتر طبیعت است. متناقض‌نما که در ذات خود خلاف‌آمد عادت و منطق است نیز در شعر او نمونه‌هایی دارد و او از این هنجارگریزی معنایی نیز در برجسته‌سازی کلام خویش سود جسته است. حسامیزی از دیگر انواع هنجارگریزی معنایی است که در شعر او پرکاربرد است و نمونه‌های قابل‌توجّهی دارد. باباچاهی با استفاده از این انواع هنجارگریزی معنایی، در آشنایی‌زدایی و غرابت کلام خویش تلاش کرده و وجه ادبیّت کلام خود را غنا بخشیده است.

منابع

کتاب‌ها:

۱ـ احمدی، بابک. ساختار و تأویل متن. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۰.

۲ـ امیر معزی. دیوان. به سعی و اهتمام عباس اقبال. تهران: کتابفروشی اسلامیه، ۱۳۱۸.

۳ـ باباچاهی، علی. مجموعهٔ اشعار. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۹۲.

٤ـ براهنی، رضا. طلا در مس. تهران: نشر نویسنده، ۱۳۷۱.

۵ـ بهار، محمدتقی. دیوان اشعار. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۷.

٦ـ پورنامداریان، تقی. دیدار با سیمرغ. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲.

۷ـ ــــــــــ . سفر در مه. تهران: انتشارات نگاه، چاپ دوّم، ۱۳۸۱.

۸ ـ جعفری، عبدالرضا.، فروغ جاودانه (مجموعهٔ شعرها و نوشته‌ها و گفتگوهای فروغ فرخزاد). تهران: نشر تنویر، ۱۳۷۸.

۹ـ چدویک، چارلز. سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۱۰ـ چناری، امیر. متناقض‌نمایی در شعر فارسی. تهران: انتشارات فرزان روز، چاپ اوّل، ۱۳۷۷.

۱۱ـ حافظ، شمس الدین. دیوان. به کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: انتشارات صفی علیشاه، چاپ چهارم، ۱۳٦٦.

۱۲ـ حسن‌لی، کاووس. گونه‌های نوآوری درشعرمعاصرایران. تهران: نشرثالث، ۱۳۸۳.

۱۳ـ ریچارد، آی، اِ. فلسفهٔ بلاغت، ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: نشر قطره، ۱۳۸۲.

۱٤ـ سپهری، سهراب. هشت کتاب. تهران: طهوری، چاپ هفدهم، ۱۳۷٦.

۱۵ـ ــــــــــ . هشت کتاب. تهران: انتشارات نیلوفرانه، چاپ هشتم، ۱۳۹۰.

۱٦ـ سید حسینی، رضا. مکتب‌های ادبی، ج۲. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷٦.

۱۷ـ شاملو، احمد. مجموعهٔ آثار، دفتر یکم.، تهران: انتشارات نگاه، چاپ چهارم، ۱۳۸۲.

۱۸ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا. آیینه‌ای برای صداها. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۷٦.

۱۹ ـ ــــــــــ . موسیقی شعر. تهران: انتشارات آگاه، ۱۳٦۸.

۲۰ـ ــ هزارهٔ دوم آهوی کوهی. تهران: انتشارات علمی، چاپ چهارم، ۱۳۸۵.

۲۱ـ شمیسا، سیروس. بیان و معانی. تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۱.

۲۲ـ ــــــــــــ . بیان. تهران: نشر میترا، ۱۳۸۵.

۲۳ـ ــــــــــــ . نقد ادبی. تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.

۲٤ ـ غلامرضایی، محمد. سبک‌شناسی شعر فارسی از رودکی تا شاملو. تهران: انتشارات جامی، چاپ سوّم، ۱۳۸۷.

۲۵ـ فتوحی، محمود. بلاغت تصویر. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۵.

۲٦ـ سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۱.

۲۷ـ فرشیدورد، خسرو. دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی. تهران، نشر مرکز، ۱۳٦۳.

۲۸ـ فورست، لیلیان. رمانتیسم، ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز، چاپ سوّم، ۱۳۸۰.

۲۹ـ نیما یوشیج. حرف‌های همسایه، به کوشش سیروس طاهباز. تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.

مقالات:

۱ ـ بسمل، محبوبه؛ میرعابدینی، سید ابوطالب. «**رویکرد انسان‌گرایانهٔ نیما به طبیعت**». مجلهٔ دهخدا (فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیّات فارسی)، شمارهٔ ۱، صص۱۹۲ـ۱۸۱، پاییز ۱۳۸۸.

۲ـ بهمنی مطلق، حجت الله. «**جایگاه و نقش حسامیزی در شعر شفیعی کدکنی**». مجلهٔ علوم ادبی، سال ۷، شمارهٔ ۱۲، صص٦۷ـ۹۱، پاییز و زمستان ۱۳۹٦.

۳ـ ــ «**نمادپردازی در شعر شفیعی کدکنی**». فصلنامهٔ مطالعات نقد ادبی، سال دهم، شمارهٔ ٤۱، صص۵٦ـ۲۷، زمستان ۱۳۹٤.

٤ـ پورنامداریان، تقی؛ خسروی شکیب، محمد. «**دگردیسی نمادها در شعر معاصر**». فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۱۱، صص ٦۲ ـ ۱٤۷، ۱۳۸۷.

۵ـ سالمیان، غلامرضا و همکاران. «**بررسی تطبیقی دلالت معنایی نمادها در ادبیّات کلاسیک و اشعار احمد شاملو**». فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۳، صص ۹۸ـ٦۷، ۱۳۹۱.

٦ـ سجودی، فرزان. «**درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر**». مجموعهٔ مقـالات چهـارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، جلد اول. تهران: انتـشارات دانـشگاه علامـه طباطبایی، ۱۳۷۹.

۷ـ وحیدیان‌کامیار، تقی. «**متناقض نما در ادبیّات**». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ ۳و٤، صص ۹٤ ـ ۲۷۱، ۱۳۷٦.

1. Shklovski, Viktor. (1998). 'Art as Technique', Literary Theory: An Anthology, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell

A study and critical analyze the Semantic deviation in Ali Babachahi poems

Zakiyeh Mohammadlou[1], Barat Mohammadi Ph.D[2]*
Saifuddin Abrin Ph.D[3]

Abstract

Poetic language be created by a some genres of detour from the norms. poetic language usually emphasis to mode of expression as than as subject and have a aesthetic dimension. poets always detour from the rules of normative language in order to foregrounding and defamiliarization. One of the widely used genres of deviation is semantic deviation, poets does not choose a direct language to convey his thoughts and feelings and uses all kinds of poetic images such as simile, metaphor, synaesthesia, paradox and etc and with a this foregrounding in poetic language. Babachahi widely use the Semantic deviation in his poems and this genre of deviation have a vaste role in literariness. Between the all type of Semantic deviation Simile is the most frequent in his poem. metaphor has less use, and he has also used the the othere types of semantic deviation as subordinate metaphor, symbol, paradox and synaesthesia for the defamiliarization of his speech. In the present study, the genres of Semantic deviation in Babachahi poetry has been studied and with a descriptive- analytic method has been investigated.

Key words: Ali Babachahi, defamiliarization, Semantic deviation.

1. PhD student of Persian language and literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
Email: mohammadlu29@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran. (Author)
Email: barat_mohammadi@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia Branch, Islamic Azad University, Urmia, Iran.
Email: dr.abbarin@yahoo.com