بررسی زیباشناختی شعر منوچهر آتشی

مهری مساعد*

مینا مساعد**

چکیده

زیبایی یکی از مفاهیم پیچیده است که به راحتی نمی‌توان برای آن تعریف دقیقی ارائه کرد. از سویی زیبایی یک امر مطلق نیست و هر فردی با توجه به معیارهای شخصی خود امری را زیبا یا زشت می‌داند. یکی از ویژگی‌های ذاتی ادبیات به عنوان یک هنر نیز، زیبایی است. در این مقاله به بررسی عناصر برجستهٔ موسیقایی، زبانی و تصویرساز در شعر منوچهر آتشی و چگونگی ارتباط و پیوند آن‌ها با عاطفهٔ شعری پرداخته شده است؛ عناصری که با ایجاد هنجارگریزی موجب زیبایی شعر شده‌اند. از آنجا که اشعار آتشی معمولاً نتیجهٔ مشاهدات و تجربیات و کشفیات درونی است، نوآوری‌ها و هنجارگریزی‌های شاعر در بخش موسیقایی، در بخش زبانی؛ یعنی واژه‌گزینی و هنجارگریزی نحوی و در بخش بهره‌گیری از صور خیال با بسامد بالایی دیده می‌شود. همچنین شاعر به خوبی توانسته است عاطفه و اندیشه شعری را از طریق این سه بخش یاد شده به خواننده القاء کند؛ بنا بر این ارتباط مناسبی بین عاطفه شعری و بخش‌های موسیقایی و زبانی و تصویرهای شعری دیده می‌شود.

واژه‌های کلیدی

زیبایی‌شناسی، شعر معاصر، موسیقی شعر، شعر منوچهر آتشی، نوآوری، هنجارگریزی

---

* دانشجوی دوره دکتری ادبیات غنایی، دانشگاه شیراز. (نویسنده مسؤول)

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.

۱ـ مقدمه

انسان از همان آغاز زندگی، یعنی از زمانی که اشیاء و امور اطراف خود را درک می‌کند، زشتی یا زیبایی را نیز می‌شناسد. زیبایی یکی از مفاهیم پر رمز و رازی است که در ابتدا بدیهی به شمار می‌آید؛ اما برای شناخت مفهوم و چیستی زیبایی با ابهام و پیچیدگی روبه‌رو می‌شویم. زیبایی گاهی عینی و گاه ذهنی و درونی است و انسان با حواس ظاهری و باطنی خود این امر را درک می‌کند. می‌توان گفت هر پدیدهٔ اجتماعی و طبیعی یا معنوی که موجب سازگاری، هم‌حسی و تعادل میان انسان و جهان گردد، حس زیبایی را برمی‌انگیزد و عکس آن حس زشتی را ایجاد می‌کند. از سویی باید گفت، زیبایی یک امر مطلق نیست؛ به عبارت دیگر هر فردی با توجه به معیارهای شخصی خود یک امر را زیبا یا زشت می‌داند. هرچند که معیارهای عمومی و اجتماعی نیز دخالت زیادی در این امر دارد؛ چرا که در شکل‌گیری شخصیت هر فردی با توجه به این که در چه جامعه و با چه دیدگاه عمومی تربیت شده، بسیاری از زشتی‌ها و زیبایی‌ها به او القا شده است بدون اینکه خود در آن نقشی داشته باشد. برای مثال «طاووس» نماد زیبایی، «صدای خر» نماد زشتی و... شناخته شده است و آموخته‌های هر فردی ناخودآگاه در نگرش او به امور و زیبایی‌شناسی آن مؤثر است.

در حالی که گروهی از دانشمندان زیبایی‌شناس تعریف‌هایی برای زیبایی مطرح کرده‌اند، گروهی دیگر زیبایی را غیر قابل تعریف می‌دانند. برای مثال ولک در این زمینه می‌گوید: «زیباشناسی بر چیزی محکم استوار نیست، کاخی است پا در هوا» (ولک، ۱۳۷۷، ج۴: ۴۲) مفهوم زیبایی و زیبایی‌شناسی با عناوین مختلف از زمان سقراط و حتی قبل از آن نزد فیلسوفان هندی و چینی مورد بحث بوده است و هر کدام از زیبایی‌شناسی تعریفی ارائه کرده‌اند؛ ارسطو هماهنگی، نظم و اندازهٔ مناسب را از ویژگی‌های امر زیبا می‌داند و آن را در وحدت اجزای شعر و درام می‌جوید و با توجه به ارتباط بین کردار و نمایش، مسألهٔ خیر را هم با مسألهٔ زیبا هم‌عنان می‌کند (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۰۴). فلوطین نیز اعتقاد دارد: «الوهیت

سرچشمهٔ زیبایی است... عقل و هرچه از عقل فیضان می‌یابد زیبایی اصیل روح است نه زیبایی ناشی از امور بیگانه و بدین جهت است که می‌گویند روحی که نیک و زیبا شود همانند خدا می‌گردد؛ زیرا خدا منشأ خود هستی یعنی زیبایی است.» (فلوطین، ۱۳۶۶: ۱۱۸) هگل نیز در بارهٔ زیبایی می‌گوید: «جمال، مظهر خداوند در زمین است و وحدت، صفت زیبایی شمرده می‌شود و زیبایی خداوند است.» (غریب، ۱۳۷۸: ۳۰) یک اثر در صورتی هنری دانسته می‌شود که به زیبایی موصوف باشد. در واقع هنر محض عبارت است از خلق زیبایی و هنرمند کسی است که بالفعل می‌تواند گونه‌ای از زیبایی را ایجاد کند.

یکی از ویژگی‌های ذاتی ادبیات، زیبا بودن آن است. مقاله‌ی حاضر کوششی است به منظور واکاوی عناصر زیبایی‌شناختی در شعر منوچهر آتشی که در آن نگارندگان برآنند ظرفیت‌های زیباشناختی به‌کار رفته در شعر وی را با شواهد شعری به طور مستند بررسی کنند.

در واقع پرسش‌های پژوهشی ما این است که آتشی برای زیباسازی شعر خود از چه عناصری بهره برده است و در این مسیر تا چه حد موفق بوده است؟ همچنین آیا وی در امر زیبایی‌بخشی به شعر خود نوآوری و ابتکاری داشته است؟

۲ـ پیشینه تحقیق

در زمینهٔ زیبایی‌شناسی چندین پژوهش صورت گرفته است؛ از جمله کتاب‌های *حقیقت و زیبایی (۱۳۸۰)* از بابک احمدی، *کلیات زیبایی‌شناسی (۱۳۸۴)* از بندتو کروچه، *زیبایی‌شناسی، هنر ـ فلسفه (۱۳۶۳)* از آونر زایس، *زیباشناسی در هنر و طبیعت (۱۳۶۳)* از علینقی وزیری، *معنی زیبایی (۱۳۷۷)* از اریک نیوتن، *بعد زیباشناختی (۱۳۷۹)* از هربرت مارکوزه. بر اساس این آثار یاد شده نیز پژوهش‌هایی در زمینه زیبایی‌شناسی شعر انجام شده است، از جمله کتاب‌های *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی* از روز غریب، خیل خیال، *بحثی پیرامون زیبایی‌شناسی صور خیال شعر حافظ (۱۳۸۱)* از علیرضا مظفری و مقاله‌های «مبانی زیبایی‌شناسی شعر» (پاییز ۱۳۸۴) از فروغ صهبا، «زیبایی‌شناسی شعر خیام» (بهار ۱۳۸۴) از سعید حسام‌پور و کاووس حسن‌لی، «زیبایی‌شناسی شعر عماد خراسانی» (بهمن ۱۳۹۰) از هوشنگ محمدی افشار و

خدیجه دانشمند، «تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی بر اساس نظریه زیبایی‌شناسی انتقادی» (تابستان ۱۳۸۹) از حسین حسن‌پور آلاشتی و رضا عباسی؛ اما تا کنون پژوهشی در باره ابعاد زیبایی‌شناسی اشعار منوچهر آتشی صورت نگرفته است.

۳ـ زیبایی شعر و انواع آن

زیبایی یکی از جان‌مایه‌های ادبیات و هنر ادبی و امری جدایی‌ناپذیر از شعر است. ادگار آلن‌پو در باره زیبایی شعر می‌گوید: «شاعر با نیک و بد یا حقیقی بودن کاری ندارد و سر و کارش فقط با زیبایی است. وظیفهٔ نخستین او رسیدن به زیبایی برین است که زیبایی این جهانی جلوه‌ای از آن است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۰) ارزیابی شعر از جهت زیبایی‌شناسی معیار مشخصی ندارد و بسیاری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی که دربارهٔ شعر مطرح شده است، بر اساس سلیقهٔ شخصی است. «هیوم در رساله‌اش ـ دربارهٔ ضابطهٔ ذوق ـ از جدایی ادراک زیبایی‌شناسانه از ادراک علمی یاد می‌کند و می‌پذیرد که در زبان هنر نمی‌توان قاعده‌ای نهایی و قطعاً درست یافت، ... و از این گفته چنین نتیجه می‌گیرد که نمی‌توان برای فهم زیبایی قائل به همان ابزار مفهومی‌ای شد که در ادراک علمی کارآیی دارد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۲۴)

کالریج زیبایی شعر را محصول زیبایی قسمت‌های گوناگون آن دانسته می‌گوید: «در شعر لذتی که از کل اثر می‌بریم با لذت حاصل از یکایک اجزای ترکیب سازگار و حتی ناشی از آن است.» (دیچز، ۱۳۷۳: ۱۷۳) بر اساس این دیدگاه می‌توان گفت زیبایی شعر حاصل زیبایی واحدهای ساختاری آن اعم از روساخت و ژرف‌ساخت است. واحدهای ساختاری شعر در بخش روساخت شامل موسیقی، زبان و صور خیال است و در بخش ژرف‌ساخت عاطفه و اندیشه‌ای که عاطفه را شکل می‌دهد را شامل می‌شود. در این مقاله عناصر برجستهٔ موسیقایی، زبانی و تصویرساز در شعر آتشی که هنجارگریزی ایجاد کرده‌اند و چگونگی پیوند و ارتباط این عناصر با عاطفهٔ شعری بررسی می‌شود:

۳ـ۱ـ موسیقی در شعر منوچهر آتشی

وزن، آهنگ و موسیقی از مشخصه‌های اصلی شعر فارسی از گذشته تا کنون بوده است و ارتباط مستقیمی بر درک محتوای کلام و تأثیرگذاری شعر دارد. مشهورترین نوع موسیقی در شعر فارسی، وزن عروضی و وزن نیمایی است. وزن عروضی مبتنی بر تساوی و تشابه ارکان عروضی در مصرع‌هاست و وزن نیمایی مبتنی بر نبودن ضرورت تساوی و تشابه این ارکان در مصرع‌ها و بخش‌های شعر است. البته علاوه بر اوزان عروضی و نیمایی می‌توان «هر تمهیدی را که شاعر در شعر به کار می‌برد تا سخن را از سیاق طبیعی نثر دور کند و در آن به نوعی، آهنگ و تناسب ایجاد کند، در شمار موسیقی شعر آورد. چنین توسع مفهومی از موسیقی شعر نه تنها وزن عروضی و وزن نیمایی شعر؛ بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد، نیز در برمی‌گیرد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۴) اگر شعر برآمده از دل و روح شاعر باشد، خود به خود موسیقی آن با عاطفه شعر متناسب و هماهنگ است؛ زیرا هر موسیقی و آهنگی با یکی از عواطف انسانی متناسب است.

آتشی از مؤلفه‌های گوناگون برای ایجاد موسیقی در شعرش استفاده کرده است. وی از هر دو وزن عروضی و نیمایی در اشعار خود بهره برده است؛ وزن عروضی با بسامد بالایی در دفترهای نخستین وی دیده می‌شود، حال آنکه در دفترهای بعدی، اشعار اغلب دارای وزن نیمایی هستند. شعرهای آتشی که در قالب‌های کلاسیک و با وزن عروضی سروده شده‌اند، اغلب از نوع چارپاره هستند که این قالب در دورهٔ معاصر (پس از مشروطه) رواج یافت. از جهت زیبایی‌شناسی در این بخش از اشعار شاعر، تازگی خاصی دیده نمی‌شود.

همان‌طور که بیان شد در وزن نیمایی، رعایت تساوی مصراع‌ها ضروری نیست و «شاعر می‌تواند طول مصراع‌ها را با طول فکر و احساس خویش و اندازهٔ کلامی که برای بیان آن لازم است، هماهنگ کند.» (پورنامداریان: ۴۱۹) اغلب شعرهای آتشی در وزن نیمایی هستند. شاعر علاوه بر بهره‌گیری از اوزان شعری در ایجاد موسیقی، در جای جای شعرش از صنعت تکرار به خوبی و با بسامد بالایی سود جسته است و موسیقی شعرش را افزایش داده است:

۳ـ۱ـ۱ـ تکرار

تکرار به خودی خود، چه در شعرهای دارای وزن عروضی و چه در اشعار با اوزان نیمایی و چه در شعرهای سپید، همه جا ایجاد موسیقی و آهنگ می‌کند. این تکرار می‌تواند در حروف باشد، یا در واژه یا در عبارت و یا در جمله. تکرار در شعر نقش به سزایی دارد و در صورت کاربرد مناسب، تکرارها می‌توانند بر جنبهٔ زیبایی‌شناسی و هنری یک اثر تأثیرگذار باشند. «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که که در ساختمان شعر نقش خلاق دارند و با اینکه لازمهٔ تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفی هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۰۸) تکرار ممکن است به جهت تأکید، تخیل، اهمیت دادن به موضوع، جلب توجه مخاطب، اغراء و تحذیر و همچنین مفید حالاتی مانند ناامیدی، غم و خستگی باشد (شمیسا، ۱۳۷۷: ۱۵۰). آتشی به خوبی از اهمیت و جایگاه صنعت تکرار مطلع بود و تکرار حروف، واژه، عبارت و جمله در همه اشعار با وزن عروضی، وزن نیمایی و شعرهای بی‌وزن او دیده می‌شود و نقش گسترده‌ای در زیبایی‌بخشی به شعر او دارد:

دیروز بود یا فردا؟/ شعری که می‌نوشتم یا/ می‌خواستم بنویسم/ دیروز بود یا فردا؟/ در حنجره هنوز نبضان بغضی وا نشده مانده/ در حنجره هنوز / پژواکِ اعترافِ ناشده... (دیوان اشعار: ۱۲۷۱)

به زعم نگارندگان، یکی از ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی که به نظر می‌رسد شعر نیمایی به مفهومی گسترده‌تر از شعر سنتی، واجد آن است، تکرار کلمه است؛ به همان میزان که شاعر سنتی در تکرار کلمه با محدودیت‌هایی چون عیوب شعری مواجه و در اغلب موارد تنها با استمداد از ایهام، با فراغ بال بیشتری قادر به تکرار کلمه بود، در شعر نیمایی نه تنها تکرار کلمه از عیوب شعری محسوب نمی‌شود؛ بلکه با به کارگیری مناسب آن، شاعر بهتر می‌تواند به هدف القای حس ناب خویش به مخاطب نزدیک شود. در نمونه‌ای که ذکر شد، به مدد تکرار،

شاعر توانسته است به زیبایی حس تردید و سردرگمی خویش را به مخاطب القا کند.

تو چرا پنجره را بستی؟/ تو چرا آینه را/ ـ دام لغزنده‌ترین ثانیه‌ها، / بر رف ننهادی. / تو چرا ساقهٔ آبی را/ که فراز از سر ما خم شد از بیشهٔ باران خستی. / تو چرا ساقهٔ رازی را/ ـ از گلدان پنجرهٔ همسایه، / از ابدیت، شاید، / که به سوی تو فرود آمد، بشکستی/... / تو چرا پنجره را بستی/ که نبینی که سوار موعود/ پشت دیوار کوتاه امید لیلا بگذشت/ ـ بی‌که یک لحظه درنگ آرد/ بی‌درود و بدرود. /... (دیوان اشعار: ۲۰۴ـ۲۰۶)

بین تکرار در سطح کلام عادی و تکرار در اثر ادبی به ویژه در شعر، مرزی به باریکی یک تار مو وجود دارد. برای سرزنش و محکوم کردن مخاطب در کلام روزمره، به طور معمول از تکرار یک کلمه و یا جمله استفاده می‌شود. همین حالت چنانچه در شعر با ظرافت صورت گیرد، بر موسیقی درونی و زیبایی کلام که تأثیرگذاری نخستین هدف آن است، می‌افزاید. برای سنجش میزان تأثیرگذاری این شگرد، میتوان به موتیف به کار رفته در شعر مذکور توجه کرد؛ «موتیف، طبق تعریف، عبارت است از مضمون، شخصیت یا الگوی بیانی مکرر در ادبیات و فولکلور» (حسینی، ۱۳۸۷: ۴۱۶). در شعر مورد بحث که موتیف غفلت از فرصت‌ها و کوتاهی در به کارگیری تمامی ظرفیت‌های وجودی انسان به کار رفته است، آتشی توانسته به مدد پرسش‌های پیاپی و تکرار آن، در نکوهش و محکوم کردن مخاطب ـ که می‌تواند خود شاعر باشد ـ موفق عمل کند.

موسیقی حاصل از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها از دیرباز تا عصر حاضر، از مبانی ثابت زیبایی‌شناختی شعر بوده است؛ اما درخشش در این شگرد موسیقایی، منوط به اشراف کامل به کارکرد هر یک از این اصوات است. *آتشی* به عنوان یکی از شاعران برخوردار از این ظرفیت، برای نمونه در این شعر، با تکرار صامت «س» و «ش» مفهوم سفیدی و روشنی را به تصویر کشیده است. همچنین تکرار مصوت بلند «آ» در واژه «چرا» به روشنی ترسیم گر صدای حزن‌آلود شاعر است.

با توجه به پیوند ناگسستنی شعر و موسیقی، مقوله‌ی تکرار که وجه اشتراک این دو است،

به نحو برجسته‌ای در اشعار آتشی خودنمایی می‌کند. در شعر زیر، شاعر با تکرار کلمه‌ی پرسشی «کجا شد» و همچنین تکرار مصوت «ا»، بر اوج حسرت و نومیدی خویش تأکید می‌ورزد:

کجا شد آن همه پروازها/ کجا شد آن‌همه پر بر حصار ماه کشیدن، / ستاره‌بازی‌ها/ شهاب‌وار افق تا افق شیار زدن/ دلیر و چالاک/ به کاروان چابک مرغابیان یورش بردن/ چو شعله، بال بلند برنده را/ به دود تیرهٔ فوج عظیم سار زدن/ کجا شد آن همه سودایت، ای پرندهٔ پیر/... (دیوان اشعار: ۱۶۱)

در شعرهای آتشی بسامد تکرار بسیار بالاست و شامل تکرار واج، واژه، عبارت و جمله می‌شود. همچنین جناس و سجع و اشتقاق نیز به گونه‌ای تکرار به شمار می‌آیند و موسیقی‌آفرین هستند.

همچنین آتشی در برخی از اشعارش به نوع سپید شاملویی نزدیک می‌شود و موسیقی شعرش، برآمده از وزن عروضی یا سنتی نیست. موسیقی درونی شعرهای سپید از طریق نحوه نوشتاری شعر، تکرار حروف مشابه، تکرار واژه، عبارت یا جمله، آوردن واژگان هم قافیه درون یک بند یا آخر بندها و... به وجود می‌آید. آتشی نیز از این شیوه‌ها برای موسیقایی کردن اشعار سپید خویش بهره برده است:

فیلسوف کهن گفت: / از یک رودخانه نمی‌توان دو بار آب‌برداری. / اگر این‌گونه است که جهان و یک قطره آب/ ربطی به قطرهٔ پیش از خود ندارد/ پس دریا چیست؟/ اگر مکرر آن همه رودخانه نیست، چیست؟/ و ابرها که یکریز می‌بارند/ و پرده‌ای/ از مهره‌های رشتهٔ الماس/ رو به روی پنجره‌ام می‌کشند/ و من تو را/ هزار هلنا می‌بینم از فواصل ما بین رشته‌ها/ چیست، چیستند؟/ و این همه هلنا پشت پرده‌ها/ اگر تو نیستی ـ تنها تو ـ کیستند جز یگانه‌ای که آن‌همه تکرار از آن زاییده می‌شود؟/ آسمان یگانگی است/ تکراری اختراانند/ درها یگانگی است رودها جدایند/ تو یگانه‌ای هلنا!/ تصویرهای تو هم تکرارند/ و این منم/ ـ قطره‌ای ـ /

که دریا می‌شوم/ در پیوند با نام تو که دریایی. / فیلسوف زندهٔ امروز می‌گوید. (دیوان اشعار: ۱۷۴۰)

در این شعر شاعر با تکرار واژه‌ها «هلنا»، «قطره» و «دریا» و تکرار فعل «چیست» و «کیست» و بهره‌گیری از شناسه‌های یکسان، واج‌آرایی، کنار هم قرار دادن کلمات هم قافیه و نزدیک به هم و چینش کلمات مسجع، نوعی موسیقی ایجاد کرده است. همچنین آتشی با احیای برخی از فنون بلاغی سنتی که به نظر می‌رسد منسوخ شده است، به شیوه‌ای نو، به زیبایی کلام خویش می‌افزاید؛ یکی از این آرایه‌های به ظاهر منسوخ، «مذهب کلامی» است؛ «مذهب کلامی آن است که سخن را با دلیل و برهان عقلی یا خطابی و ذکر امور مسلم غیر قابل انکار چنان اثبات کند که موجب تصدیق شنونده باشد» (همایی، ۱۳۸۰: ۳۰۸). این صنعت منحصر به فرد در ادبیات از جمله فنون نادری است که خطر در انداختن شعر به سطح کلام عادی را بیشتر ایجاد می‌کند. با وجود این، آتشی در نمونه‌ی مذکور با ظرافتی که در به‌کارگیری این صنعت به خرج داده، جنبه‌ی زیبایی‌شناختی شعر خویش را برجسته‌تر ساخته است.

۳ـ۱ـ۲ـ هماهنگی موسیقی و عاطفه

همان‌طور که بیان شد موسیقی شعر باید در خدمت انتقال عاطفهٔ شعر باشد. به عنوان نمونه یک شعر با موسیقی شاد نمی‌تواند بار عاطفی غمگین را به مخاطب منتقل کند و اگر چنین باشد نشانگر این است که شعر برآمده از دل و جان شاعر نیست و تصنعی بودن آن آشکار می‌شود. از آنجا که اشعار آتشی نتیجه مشاهدات و تجربیات و کشف‌های درونی اوست، به همین دلیل ناخودآگاه موسیقی شعرهایش متناسب با عاطفه و پیامی است که می‌خواهد منتقل کند:

این ز ویرانهٔ خود بیزاران/ سوی پرچین کدامین باغ/ سوی تاراج کدامین ده/ نعل می‌ریزند/ راه می‌کوبند/ خواب خاشاکم و خاکم را می‌آشوبند؟ (دیوان اشعار: ۱۶۵)

در بند آخر، واج‌آرایی در حرف «خ» و «ش»، خود نشانه‌ی هیجان و آشفتگی و حرف «خ»

نشانهٔ خشم است و علاوه بر آن، با به کارگیری پرسش هنری یا استفهام، شاعر شگفتی و نا امیدی خویش را به تصویر می‌کشد.

های‌های رودش از سر برده هوش/ لای لای آبش از سر برده تاب (دیوان اشعار: ۱۴۲)

«آنجا که بیان عاجز می‌شود، موسیقی آغاز می‌گردد» (وزیری، ۱۳۶۳: ۶۶)؛ در نمونه‌ی مذکور، شاعر به مدد اصوات انعکاسی، به واژه‌های گنگ، غنایی موسیقایی بخشیده است تا بهتر بتواند صدای گریه‌آمیز جریان رود و نغمه‌ی آرامش بخش آب را به تصویر بکشد.

ولی تو/ گل سرخی خواهی یافت/ که شکار شده و در خاربوته گیر کرده/ آن را بگیر و در قفس بگذار/ (دیوان اشعار: ۱۷۹۶)

در این‌جا نیز تکرار حروف «خ» و «گ» اسارت و درگیری را نشان می‌دهد.

تو دست بر شانهٔ من بگذاری/ و چشمهایت/ بخوانند آن ترانهٔ شاداب را که هر بامداد زمزمه می‌شوند/ در آمد شد شتابناک تو (دیوان اشعار: ۱۶۴۵)

هم‌حروفی و هم‌صدایی در این شعر، ارزش موسیقایی آن را دو چندان کرده است؛ تکرار صامت «ش» و مصوت بلند «آ» حس شور و امید شاعر را به خوبی نشان داده است.

۴ـ ویژگی‌های برجسته زبانی در شعر آتشی

۴ـ۱ـ واژه‌گزینی

گزینش مناسب‌ترین واژه‌ها برای القای مفهوم و پیام، نقش بسیار مهمی در شعر دارد. «واژه‌ها با داشتن دلالت‌های گوناگون معنایی که از طریق مجاز، استعاره، نماد، و... پدید می‌آید، دارای توان‌های بالقوه‌ای هستند که ذهن توانمند شاعری می‌تواند آن‌ها را در سرایش خود به‌کار گیرد و از گردهٔ آن‌ها به سود خود کار بکشد. واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش، انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند. شاعر توانا کسی است که بتواند با ترفندی شایسته، هرچه بیشتر، این انرژی‌ها را آزاد و کلام خود را رستاخیزی کند.» (حسنلی، ۱۳۹۱: ۱۰۳) آتشی با آفرینش ترکیبات تازه و هم‌چنین بهره‌گیری از واژگان بومی کوشیده است بر زیبایی شعر خویش بیفزاید:

۴ـ۱ـ۱ـ واژگان و ترکیبات جدید

آتشی برای مفاهیم جدید، واژگان و ترکیبات جدید می‌آفریند. بنا بر این بر تأثیر شعر و غنای زبان می‌افزاید. همچنین شاعر می‌کوشد به واژه‌های کهن، بار معنایی ادبی جدیدی بیفزاید. «در بسیاری از شعرهای موفق امروز، شاعر تلاش می‌کند تا کارکرد معنایی از پیش تعیین شدهٔ واژه‌ها را رها کند و برای آن‌ها کارکردی تازه پدید آورد، در این صورت واژه‌های مرده با روح تازه‌ای که در آن‌ها دمیده می‌شود از نو زنده می‌شوند و در زندگی دوباره‌ای که یافته‌اند، شباهت کم‌تری با زندگانی پیشین خود دارند. چنانچه این رویداد فرخنده به شایستگی پدید آید، کنش زبانی، بسیار مهم‌تر از کنش تصویر می‌شود.» (حسنلی، ۱۳۹۱: ۱۱۳) در این‌جا به نمونه‌هایی از این واژه‌ها و ترکیبات تازه در شعر آتشی اشاره می‌شود:

مثل شبی دراز/ مثل شبی که گمشده در او چراغ صبح/ تا ساحل اذان‌خروسان/ تا بوی میش‌ها/ تا سنگلاخ مشرق بی‌باک می‌روم. (دیوان اشعار: ۱۵۸)

چشم بسته لب گشاده سخره‌ناک/ نیشخندی می‌جهد از برق دندان‌هاش/ در کنار تیشه مرد تیشه‌کار/ (دیوان اشعار: ۱۴۲)

در نمونه‌های فوق شاعر با ابداع ترکیب‌های کلامی همچون «ساحل اذان‌خروسان»، «سخره‌ناک» و «تیشه‌کار»، به معنای ثالثی دست یافته است؛ به این مفهوم که در این نوع ترکیب‌ها دیگر معنای اصلی کلمات در نظر گرفته نمی‌شود.

همچنین گاه شاعر ترکیب‌هایی برگرفته از طبیعت ارائه می‌دهد:

«گل‌اسب» های وحشی گندمزار/ از مرگ عارفانهٔ یک هدهد غریب/ با آه دردناکی لب باز می‌کنند/ (دیوان اشعار: ۱۵۷)

دهقان خشکسالی‌های جاویدان/ و آبسالی‌های ده سال یکبار!/... (دیوان اشعار: ۱۹۹)

و گاه با قرار دادن دو کلمه در کنار هم، ترکیب‌هایی کلامی عرضه می‌کند که در پرتو آن‌ها، توانسته مفاهیم ذهنی خود را به مخاطب ارائه دهد و این واژگان تأثیر زیبایی‌شناسی دارند و به جنبهٔ غنایی زبان شعر کمک می‌کنند:

از تنگ‌چین شالش، چرم قطارش آیا از خون خیس؟... / (دیوان اشعار: ۲۳۹)

شاملو معتقد است که ذهن شاعر باید از کلمات پربار باشد تا بتواند بهتر عواطف و اندیشه‌های خود را بیان کند. «به هر اندازه که ذهن ما از کثرت کلمات پربارتر باشد، همه همان اندازه اندیشیدن برایمان آسان‌تر و مایه دادن به ماده خام اندیشه‌ای که ذهن از آن بار برداشته ممکن‌تر و بیان آنچه در ذهن گسترش یافته سهل‌تر خواهد بود، چرا که «اندیشیدن» با کلمات صورت می‌گیرد نه با اشکال و تصاویر.» (برگزیده شعرهای احمد شاملو، بامداد، چاپ دوم، ۱۳۵۰، مقدمه) بنا بر این شاعر باید با در اختیار داشتن دامنه‌ی وسیعی از واژه‌ها، در بیان مفاهیم ذهنی و شاعرانه‌ی خویش از تمام ظرفیت‌های واژگان بهره گیرد و البته در این مورد باید دقت لازم را به عمل آورد. آتشی در به کارگیری واژگان بسیار خوب عمل کرده است و علاوه بر گزینش بهترین واژگان برای تصویرهای شعری‌اش، خود واژگان و ترکیبات جدید بسیاری را به ادب و شعر فارسی تقدیم کرده است.

۴ـ۱ـ۲ـ واژگان بومی

کاربرد واژگان بومی گونه‌ای از هنجارگریزی است که به آن هنجارگریزی گویشی گفته می‌شود. «اگر شاعر ساخت‌هایی از گویش خود را که در زبان هنجار نیست وارد شعر کند، هنجارگریزی گویشی کرده است. استفاده بجا از واژگان محلی مخاطب را با فضا و مکان شعر آشنا می‌سازد. استفاده بجا یعنی حفظ و احیای واژگان، افزایش طرفیت زبان، حفظ تداوم حالت عاطفی شاعر.» (عباسی، ۱۳۷۸: ۱۲۰) شاعران معاصر از جمله نیما و آتشی با بسامد بالایی از واژگان بومی در شعر خود بهره جسته‌اند. *آتشی* از عناصر بومی، از جمله واژگان بومی، در دفترهای نخست شعری‌اش سود جسته است. وی با کاربرد این واژگان بومی، معنا و مفهوم عمیقی از جنوب را در شعر خود وارد می‌کند. «طبیعت‌باوری قبیله‌ای و خشونت آفتاب-سوخته و چهره در هم کشیدهٔ دشت‌های جنوبی، اگرچه رو به ساحل خلیج دارد، برهوتی را با عناصر مادی و غیرمادی‌اش، در ذهن و از زبان آتشی گسترده که تجسم‌بخش حماسه‌ای غم‌بار و تلخکامی گذشته‌ای از دست رفته است که به جایش اکنون امیدبخشی ننشسته است. چنین

طبیعتی، بومی‌گرایی متفاوتی را در دورهٔ نخست به شعر او اختصاص می‌دهد.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۱) وی با کاربرد واژگان بومی، مخاطب را به‌طور کل با محیط جنوب و شرایط آن آشنا می‌سازد. در شعر آتشی خشونت بومی و لطافت زبان شاعرانه، در کنار یک‌دیگر به کار رفته است:

تو، غمت را با من قسمت کن/ علف سبز چشمانت را با خاک/ تا مداد من/ در سبخ‌زار کویر کاغذ/ باغی از شعر برانگیزد (دیوان اشعار: ۱۵۶)

تا نماند در من/ می‌رسد اینک، با گلهٔ انبوهش ـ چوپان، از راه/ ذهن متروک بیابانی او/ عشق ناممکن او، بی‌سر و سامانی او، مهر و خشم او با کهره و گوساله و میش/ هی هی و هیهاش/ شکوهٔ روز و شبان نایش/ به پگاه و به پسینگاه غبارافشانی، ما را بس. (دیوان اشعار: ۱۶۶)

به شب‌های زمستان می‌توان تا صبح/ سخن از باد و باران گفت/ و «تیترموک» اگر پاسخ نداد از سال پربرکت/ غم دل می‌توان با ساز قلیان گفت (دیوان اشعار: ۲۳۵)

در نمونه‌های فوق، شاعر با به کارگیری واژگانی بومی همچون سبخ‌زار (شوره زار) و کهره (بزغالهٔ شیرده) و «تیترموک» که به نحوی یادآور «داروگ» در شعر نیما است و دیگر عناصری از طبیعت زادگاهش، فضای جنوب کشور را به زیبایی در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند. همان‌طور که بیان شد بومی‌گرایی و کاربرد واژگان بومی در دفترهای نخست شعری آتشی نسبت به دفترهای بعدی، با بسامد بیشتری دیده می‌شود.

۴ـ۲ـ هنجارگریزی نحوی

شاعر برای رهایی از عادت و تکرار در زندگی، عناصر آشنا را کنار می‌گذارد و با بهره‌گیری از انواع تمهیدات و شگردها، مفاهیم کهنه را در قالب و سبک و سیاق تازه می‌آورد. نخستین‌بار فرمالیست‌های روس از جمله شکلوفسکی و یاکوبسن، اصطلاحات آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی را مطرح کردند. «به نظر شکلوفسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر، قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگار واقعیت را دگرگون

می‌کند. هنر، عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم بیگانه می‌سازد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۷) از نظر فرمالیست‌ها، عناصر و مؤلفه‌هایی که متن ادبی را از زبان روزمره متمایز می‌سازد عبارتند از: صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و.... هرگاه در کاربرد این عناصر هنجارگریزی و عادت‌گریزی وجود داشته باشد، موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در کلام می‌شود و موجب تأخیر در ادراک مخاطب از متن ادبی می‌شود که به زیبایی کلام می‌افزاید.

آشنایی‌زدایی در شعر آتشی در گونه‌های مختلف آن با بسامد بالایی وجود دارد و این آشنایی‌زدایی‌ها در زیبایی شعر تأثیری چشم‌گیر داشته‌اند. شاعر در کاربرد موسیقی، واژه‌گزینی، نحو و معنا، همواره هنجارگریز بوده است. در بخش پیشین به هنجارگریزی در موسیقی و واژه پرداخته شد و در اینجا نیز هنجارگریزی‌های نحوی در شعر آتشی بررسی می‌شود:

به تغییراتی که در حیطهٔ نحو و ساختمان جمله رخ می‌دهد. هنجارگریزی نحوی می‌گویند که موجب برجسته‌سازی می‌شود. البته شایسته است نحوپریشی به اندازه‌ای باشد که به معنای شعر آسیبی وارد نسازد. هنجارگریزی نحوی در سه دورهٔ شعری آتشی با بسامد بالایی دیده می‌شود:

از آبهای رفته به دریای دوردست/ و از برگ‌های گمشده در پیچ و تاب‌ها/ نجوا نمی‌کنند درختان به گوش رود/... (دیوان اشعار: ۱۲۷)

مرا به ساحل سرد غروب ویران کرد/ پرنده‌ای/ که از آونگ نرم ساقه گریخت (دیوان اشعار: ۱۶۹)

در شب ساحلی شکاک/ شب تعقیب/ پنجره‌ها را/ باد/ برگ می‌زد/... (دیوان اشعار: ۱۷۰)

آنان طبیب پیر اجل را/ ـ پارنج، / هدیه، جان دادند. (دیوان اشعار: ۲۴۳)

همان‌طور که دیده می‌شود نحو جملات در این سطور نه به دلیل ایجاد موسیقی و وزن، بلکه برای تأکید معنایی تغییر یافته است و همین نحوپریشی موجب زیبایی کلام می‌شود.

۴ـ۳ـ هماهنگی زبان و عاطفه شعر

همان‌طور که بیان شد، واژه‌گزینی‌های مناسب و نحوپریشی از ویژگی‌های برجسته زبانی شعر آتشی است؛ شاعر به تناسب محتوای شعرش ترکیب‌های تازهٔ واژگانی می‌آفریند و یا واژه‌های متناسب بومی را وارد شعر خود می‌کند که در القای عاطفه شعر به مخاطب بسیار تأثیرگذارند و در این زمینه شاعر بسیار موفق است. همچنین گاهی به‌جهت تأکید معنایی، نحو جملات را به هم می‌ریزد که این امر ضمن ایجاد زیبایی، عاطفه شعر را بهتر به مخاطب منتقل می‌کند.

۵ـ بررسی برخی از صور خیال در شعر آتشی (هنجارگریزی معنایی)

هرگاه شاعر با بهره‌گیری برخی از آرایه‌های ادبی، تصویرهای ادبی تازه‌ای بیافریند و آشنایی‌زدایی در سطح محتوا و معنا آشکار شود، هنجارگریزی معنایی به‌وجود می‌آید. «از آنجاکه هم‌نشینی واژه‌ها بر اساس قواعد حاکم بر زبان هنجار، دارای محدودیت‌های خاصی است، کاربرد آرایه‌هایی نظیر استعاره، حس‌آمیزی و پارادوکس و... که در معانی و بیان مطرح هستند، به عنوان هنجارگریزی معنایی نامیده می‌شوند.» (کورش صفوی، ۱۳۷۳، ج۱: ۵۲) آتشی در کاربرد این آرایه‌های ادبی نیز به‌گونه‌ای نو عمل است و تقلید و تکرار در کار او دیده نمی‌شود و از آنجا که این اشعار و مؤلفه‌ها برآمده از دل شاعر هستند، بر جنبه زیبایی‌شناسی و اثرگذاری آن بسیار افزوده است:

۵ـ۱ـ پارادوکس

پارادوکس یا متناقض‌نما یکی از شیوه‌های هنری آشنایی‌زدایی است که از همراه ساختن دو امر متضاد در کنار یک‌دیگر به وجود می‌آید. «تناقض معمولاً به دلیل یکی از واژه‌هایی است که به طور مجازی و یا در بیش از یک معنی به کار رفته باشد.... ناممکن بودن ظاهری آن، نظر خواننده را جلب می‌کند و پوچی ظاهری آن، بر حقیقت آنچه گفته می‌شود، تأکید می‌کند.» (پرین، ۱۳۸۳: ۶۲) آتشی از این صنعت در جای‌جای اشعارش به زیبایی سود جسته است:

ای تاک/ بیهوده‌تاب سرسخت/ ناپاک‌زای پاک!/ خود را نگاه می‌کنی آیا/ در آب‌ها سبز / ـ

که دیگر نیست؟ (دیوان اشعار: ۱۷۳)

پای بندرهای دیگر/ زندگی مرده است/ آب‌های تیره می‌غلطند روی هم/... (دیوان اشعار: ۱۰۵)

و من ـ دیوانهٔ پری‌زاده/ می‌دوم کمی عقل را به ارسطو بفروشم. (دیوان اشعار: ۱۳۷)

در نمونه‌های فوق شاعر تجارب شاعرانه‌ی بیان‌ناپذیر خویش را در پرتو پارادوکس‌هایی زیبا به تصویر کشیده است.

۵ـ۲ـ تشبیه

تشبیه پرکاربردترین آرایهٔ ادبی در شعر آتشی است و شاعر بهترین و بکرترین تشبیهات را در شعر خود استفاده کرده است. «تشبیه هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صوت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیاء کشف می‌کند و در صور مختلف به بیان می‌آورد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۱۴) تشبیهات آتشی اغلب تازه هستند و شاعر خود، آن‌ها را کشف کرده است. با وجود گستردگی تشبیه در شعرش، وی در بهره جستن از این صنعت مبتکر است و نه مقلد که این امر بیانگر دید تازه و نو آتشی به هستی و اطراف خود است و دقت نظری که به روابط اشیاء دارد. همچنین قدرت تخیل شاعر را نشان می‌دهد که توانسته به چنین ارتباطات و تشبیهاتی دست یابد. وی با آمیختن صور خیالی چون تشبیه با تعابیر و واژه‌های عامه می‌کوشد تا علاوه بر تأثیربخشی بیشتر بر مخاطب، بر صمیمیت شعرش بیفزاید:

بیا به لحظه‌های شاد خودمان برگردیم/ به جرعه‌های گس گرم چای/ به بانگ بی‌امان گنجشکان/ و ضیط صوت زندهٔ قلیان مادربزرگ/ که از تمام گیتارها و خواننده‌های فلزی زیباتر می‌خواند. (دیوان اشعار: ۱۲۷۳)

باید به رسم خراباتیان/ با آسمان در آویزم/ ـ یا دست کم ماه/ و زیر سروی، تنها بنشینم و تماشایت کنم به هودج آه. (دیوان اشعار: ۱۲۶۵)

تو قشنگی/ مثل تو، مثل خودت/ مثل وقتی که سخن می‌گویی/ مثل هر وقت که

برمی‌گردی از کوچه به خانه/... (دیوان اشعار: ۲۱۱)

یکی از وجوه امتیاز تشبیهات آتشی، دست یافتن وی به تجربه‌های شعری مخصوص به خود است. در نمونه‌ی حاضر، شاعر برای القای هر چه بهتر مضمون مد نظر خویش، جانب مشبه‌به را رها می‌کند و مشبه را به خود مشبه، تشبیه می‌کند.

شط دراز قهوه‌ای گله‌های گاو/ ـ با شاخ‌ها تجسم تهدید/ از قریه موج می‌زند آهسته/ تا بوی سبز یونجه/ تا شیب‌های شبنم و شبدر/... (دیوان اشعار: ۱۸۸ـ۱۸۹)

در اینجا شاعر متأثر از روح طبیعت‌پرست و بومی‌گرای خویش، در تشبیه بلیغ گله‌های گاو به شط دراز قهوه‌ای، به تصویری زنده و جاندار پرداخته است. آتشی به عنوان شاعری که در به‌کارگیری تشبیهات بکر ید طولایی دارد، به کرات اوج آفرینندگی خویش را در این خصوص به نمایش می‌گذارد. تازگی این تشبیهات موجب آشنایی‌زدایی، برجستگی و در نهایت زیبایی شعر شده است که عاطفه را به خوبی منعکس می‌کند.

۵ـ۳ـ استعاره

از آنجاکه استعاره برگرفته از تشبیه و فشرده‌تر از آن است، درجهٔ ابهام آن نیز بیشتر است و «همین ابهام به نوبهٔ خود سبب می‌شود که خواننده نیز مثل شاعر فعالیت ذهنی بیشتری برای کشف معنی مجازی و منظور نظر شاعر به کار گیرد و اگر این فعالیت ذهنی به موفقیت انجامد، لذتی بیشتر، در نتیجهٔ کشف مجهول احساس می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۲) که در نهایت موجب زیبایی می‌شود. آتشی در بهره‌گیری از صنعت استعاره نیز، راه تازه‌ای را پیموده و تصویرهای شعری زیبایی را با به‌کارگیری استعاره آفریده است.

من رهنورد کوه غروبم به باغ صبح/ پای حصار نیلی شب‌ها دویده‌ام/ از لاشه‌های گند هوس‌ها رمیده‌ام/... (دیوان اشعار: ۱۲۶)

خون من انفجار سعادت را/ تا قلب پرخروشم آورد (دیوان اشعار: ۲۰۱)

در گرگ و میش ذهن/ رود از کرانه‌های مغرب می‌آید/ و آفتاب / در مطلع رفیعش می‌خوابد (دیوان اشعار: ۱۱۲۹)

به طور کل می‌توان گفت که بکر بودن استعاره نیز همچون عناصر دیگر صور خیال در شعر آتشی، بر غنای زیبایی شعر وی افزوده است.

۵ـ۴ـ حس‌آمیزی

کشف شباهت میان دو شیء که مثلاً یکی با حس شنوایی و دیگری با حس بینایی دریافت می‌شود، دشوار و دیریاب است و موجب ابهام و لذت هنری می‌شود. «این‌گونه تشبیهات یا تصویرها به نظر می‌رسد بیش از آنکه ناشی از دقت در خصوصیات و صفات اشیاء و جستجوی توأم با تأمل شباهت‌ها باشد، حاصل شهودی ناگهانی است و استغراق در احوال شاعرانه و تمرکز مجذوبانهٔ همهٔ نیروهای ذهنی بر اندیشه و عاطفه که شاعر را از خودآگاهی عادی و طبیعی ربوده است.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۳۷) آتشی در حس‌آمیزی نیز مبتکر و زیبایی‌آفرین است و از این صنعت با بسامد بالایی سود جسته است:

نیش خیس ستاره در چشمم/ طعم خیس ستاره در دهان/ در خونم. / حس می‌کنم/ ژرفای تاریکی خیس را/ شب را/ که آن دور، آن بالا/ چلچله می‌کند/ و می‌چکد از خیس خویش. /... (دیوان اشعار: ۸۱۲)

شاعر برای نشان دادن عمق پیوند خویش با ستاره و ژرفای تاریکی، ناگزیر از نسبت دادن حسی به ظاهر بی‌ارتباط به ستاره و خیس می‌شود تا بدین ترتیب، جهان ذهنی خود را در شعر انعکاس دهد و نقاشی خود را با تکرار کلمه‌ی «خیس» و با واج‌آرایی صامت «خ» که مفهوم خیسی را ملموس‌تر می‌سازد.

بوی پیراهن تو/ مثل بوی دریا نمناک است/ مثل باد خنک تابستان/ مثل تاریکی، خواب‌انگیز است. /... (دیوان اشعار: ۲۰۹)

تا ساحل اذان خروسان/ تا بوی میش‌ها/ تا سنگلاخ مشرق، بی‌باک می‌روم. /... (دیوان اشعار: ۱۵۸)

و در کنار پنجرهٔ بازیگوشت در شعرها دخالت آبی خواهم کرد (دیوان اشعار۴۶۸)

مسافری آمده/ که نامی تلخ و خردی شیرین دارد (دیوان اشعار: ۵۶۸)

حس‌آمیزی بیش‌ترین تأثیر را در هنجارگریزی معنایی شعر آتشی به جای گذاشته است. همان‌طورکه در نمونه‌های فوق نشان داده شد، به مدد این عنصر بدیعی شاعر نوعی گفتار نمایشی عرضه کرده است و به شیوه‌ای اصیل به «حشر معانی» اشاره دارد؛ چرا که نزد وی، برای نمونه، «آبی» صفتی نسبت داده شده به «دخالت» نیست؛ بلکه به واقع نزد شاعر، دخالت در شعر «آبی» است.

۵ـ۵ـ آرکائیسم (باستان‌گرایی)

یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی از متن ادبی استعمال واژه‌های کهن و ساختار نحوی گذشته است. کاربرد جلوه‌های آرکائیک زبان شاعرانه است که موجب تمایز آن با زبان عادی می‌شود. باستانگرایی آتشی بیشتر مربوط به دفترهای نخست شاعر است که روح حماسی بر آن سایه افکنده است. به همین دلیل واژگان باستانی‌ای مثل خدیو»، «بارو «، «کوتوال»، «ترکش»، «کنام» و... اغلب واژگان حماسی هستند. البته در کنار این واژگان حماسی، واژگان کهن غیرحماسی نیز وجود دارد:

همین که به عشق می‌گراید مهر/ خفتان می‌گشاییم و تیغ فرومی‌هلیم (دیوان اشعار: ۶۴۹)

ببری است در کنام من/ کز هیچ و به آخر اصطبل دل نمی‌بندد (دیوان اشعار: ۴۵۴)

از جاده معطر پشک و غبار، گلهٔ میش/ آنک سفیده می‌زند از شیب تپه‌ها/ با ما بیا!/... (دیوان اشعار: ۱۸۷)

شب، چسان قافلهٔ زوار خسته پروانه/ ـ نیت لمس ضریح آتش را/ راه را در بقعهٔ فانوس شهادت خواهد برد؟ (دیوان اشعار: ۱۷۱)

در نمونه‌های مذکور، شاعر با به‌کارگیری باستان‌گرایی در حوزه‌ی واژه‌ها و ایجاد فضایی کمابیش سنتی، به شعر خویش تشخص بخشیده است و از این طریق به زیبایی شعر خود افزوده است.

۵ـ۶ـ هماهنگی یا ناهماهنگی تصویر و عاطفه

در بخش پیشین به چندین صور خیال پرداخته شد که در شعر آتشی آشنایی‌زدایی ایجاد کرده‌اند. همین صورت‌های گوناگون خیال، تصویرهای شعری هستند که شاعر را در بیان تجربیات روحی و ذهنی خود یاری می‌رسانند. شاعر با قدرت تخیل خود، این تصویرهای شعری را می‌سازد و از طریق آن‌ها، عواطف خود را به مخاطب شعرش منتقل می‌سازد. «شکلوفسکی اعتقاد دارد که شعر از طریق تصویر، مفهوم یا اندیشه‌ای آشنا را در متنی ناآشنا بیان می‌کند که چه بسا از خود آن مفهوم یا اندیشه دیریاب‌تر، دشوارتر و پیچیده‌تر باشد.» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۸)

تصویر در اشعار مدرن آتشی عموماً با استفاده از زبان و بیان تصویری آفریده می‌شود و شاعر از طریق بیان به فضاسازی خیالی دست می‌یابد و جهان شاعرانهٔ مورد نظرش را به تصویر می‌کشد. «تصویر» در شعر شاعر بیانگر دید تازهٔ وی نسبت به اشیاء و کشف دنیاهای تازه‌ای است که از تجربه‌های شخصی شاعر نشأت می‌گیرد، تصاویر بکر و بدیعی که نتیجهٔ تأملات درونی آتشی است.

اگر چشمم نبود آسمان نبود/ آسمان چاهی است/ که با نگاه زلال تو سرشار می‌شود/ و همین که رنگش آبی است/ و ماه در آن شناور می‌شود و ستاره‌ها... / نگاه تو عشق است (دیوان اشعار: ۱۶۰۰)

در نمونه‌ی فوق، شاعر به یاری حسن تعلیل، تصویری تازه خلق کرده است و بر حسن کلام خویش افزوده است. شاعر برای توصیف عمق و گیرایی نگاه معشوق، تصویر بکر و والایی را آفریده است و علت زیبایی و بزرگی آسمان را که خود مظهر عظمت است، نگاه نافذ معشوق می‌داند. بنا بر این هماهنگی تصویر و عاطفه به‌خوبی مشهود است.

اگر تو پرنده نباشی این باغ، سایه‌های کریهی است/ سبز / به رنگ لباس گروه جراحان/ طلسم شده در آمد ـ شدی/ مطمئن و بی‌عاطفه (دیوان اشعار: ۱۱۶۰)

و در این تابلوی زیبا نیز، به مدد حسن تعلیل به شکوهی ویژه‌ی قریحه‌ی خاص خود، سبزی باغ را به نبود محبوب نسبت می‌دهد و در تشبیهی غیرمنتظره، آن را همرنگ لباس جراحان و از سویی همساز با روحیه‌ی مطمئن و بی‌عاطفه‌ی آنان می‌پندارد و بدین شکل، نهایت تأثیر را بر ذهن مخاطب می‌گذارد.

باید دوباره گاوآهن/ پندار خاک‌ها را زیر و رو کند (دیوان اشعار: ۱۸۵)

خیال‌های روستا و طبیعت همیشه با شاعر هستند و در تصویرسازی‌های او تأثیر مستقیمی دارند و به‌–همین دلیل این تصاویر بکر و تازه هستند و زیبایی خاصی به شعر می‌بخشند. در این نمونه نیز، پندار و اندیشه راکد انسان را همچون خاکی می‌داند که باید با گاوآهن آن را زیر و رو کرد.

می‌رماند گرگ‌های هول/ می‌چراند آهوان خاطراتش را (دیوان اشعار: ۱۴۲)

تخیل نقش گسترده و عمیقی در ایجاد تصویرهای تازه *آتشی* دارد، آن هم تخیلی که برآمده از سرزمین مادری است. تصویر برآمده از تخیل زمانی در شعر ارزشمند و مفید واقع می‌شود که بتواند با بار عاطفی شعر هماهنگ باشد. که در این نمونه، شاعر با بهره‌گیری از عناصر زاد بوم خویش در قالب تضاد گرگ و آهو و تشبیه به‌جا و شایسته، در القای مضمون خاص خویش توفیق یافته است و تصویر خلق شده با عاطفه شعر هماهنگ است و بر زیبایی شعر می‌افزاید.

شعر آتشی سراسر تصویر است. «این تصویرها غنی و قوی است. گاهی تشکل درونی بر مجموعه‌ای از آن‌ها حاکم می‌شود و گاهی تشکل درونی بر آن‌ها حاکم نیست؛ ولی چیزی که شعر آتشی را همیشه نجات می‌دهد تخیل تصویرساز اوست.» (مختاری، ۱۳۷۸: ۶۸) این تخیل سرشار نتیجهٔ وفاداری او به تجربهٔ خود است؛ یعنی تخیل وی برگرفته از محیط وحشی اقلیم اوست.

تا دوردست پندار/ در جرگه‌های فسفری آب/ پرواز ماهیان را بر گلبوته‌های موج/ جنجال‌گر/ هجوم می‌آوردند (دیوان اشعار: ۲۱۴)

من/ با تو غرور را سپری ـ در هجوم مرگ/ با تو خیال را آلاچیقی در تابستان فراغت، / خواهم کرد (دیوان اشعار: ۲۴۵)

از جادهٔ قدیم روایات/ رفتی (دیوان اشعار: ۳۱۹)

که در نمونه‌های فوق نیز شاعر با پیوند دادن تخیل شعری با عاطفه‌ی شعری خویش، تابلویی از تصاویر ماندگار را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند؛ تصاویری که همه تازه و بکر هستند.

البته گاه نیز به ندرت دیده می‌شود که بین تصویر و عاطفه هماهنگی وجود ندارد:

شاید... / شاید نسیم طاعون!/ از انحنای دور کویر (دیوان اشعار: ۱۸۶)

من–شکسته در کفم چراغ شک/ می‌روم در آرزوی کیمیا هنوز (دیوان اشعار: ۲۹۶)

شب، خدعه‌بار بود/ شب آشیان چلچلهٔ خنجر (دیوان اشعار: ۳۲۷)

همان‌طور که در این نمونه‌های نادر نشان داده شد، به نظر می‌رسد شاعر دچار استعمال نابجای صفات شده است. ترکیبات وصفی همچون «نسیم طاعون»، «چراغ شک» و «چلچله خنجر» نامتناسب به نظر می‌رسد؛ «نسیم»، «چراغ» و «چلچله» همواره بار معنایی مثبتی در شعر و ادب داشته‌اند و همراه شدن آن‌ها با واژگانی همچون «طاعون»، «شک» و «خنجر» که دارای بار منفی هستند، به نظر مناسب و شایسته نیست. البته شاید بتوان گفت شاعر با خلق این ترکیب‌ها می‌خواسته نوعی آشنایی‌زدایی ایجاد کند؛ اما باید این موضوع را نیز در نظر داشت که شاید این تشبیه‌ها و تصویرها برای مخاطب پذیرفتنی نباشد.

نتیجه

سرچشمه‌ی زیبایی در ادبیات و به طور ویژه در شعر، به عوامل چندی از جمله موسیقی لفظی و معنوی آن منوط است و این دو گونه‌ی موسیقی که ناظر بر صنایع لفظی و معنوی در شعر است، به فرم و محتوا ـ توامان ـ اشاره دارد. آن چنان که در مقاله‌ی حاضر نشان داده شد، *منوچهر آتشی* با اشراف بر حقیقت نوآوری نیما و با به خدمت گرفتن صور خیال به شیوه‌ی خاص خویش، به نوآوری‌هایی در عرصه‌ی آشنایی‌زدایی دست می‌یازد که شعر وی را در بین هم عصرانش تشخص می‌بخشد؛ در این متن به جلوه‌هایی از این تمایز پرداخته شد. در این پژوهش عناصر برجستهٔ موسیقایی، زبانی و تصویرساز در شعر آتشی و چگونگی پیوند و ارتباط آن‌ها با عاطفهٔ شعری بررسی شد.

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقایی شعر صنعت تکرار است؛ در شعرهای آتشی بسامد تکرار بسیار بالاست و شامل تکرار واج، واژه، عبارت و جمله می‌شود. همچنین جناس و سجع و اشتقاق نیز به گونه‌ای تکرار به شمار می‌آیند و موسیقی‌آفرین هستند. ازآنجا که اشعار آتشی نتیجه مشاهدات، تجربیات و کشف‌های درونی اوست، به همین دلیل ناخودآگاه موسیقی شعرهایش متناسب با عاطفه و پیامی است که می‌خواهد منتقل کند.

در بخش زبانی نیز به واژه‌گزینی و هنجارگریزی نحوی شاعر پرداخته شد؛ آتشی علاوه بر گزینش بهترین واژگان برای تصویرهای شعری‌اش، خود واژگان و ترکیبات جدید بسیاری را آفریده است. همچنین از واژه‌های بوم و اقلیم جنوب به طور شایسته و در جای مناسب بهره برده است که موجب آشنایی مخاطب با این اقلیم می‌شود.

علاوه بر این آتشی با بهره‌گیری از آرایه‌هایی ادبی همچون پارادوکس، تشبیه، استعاره و آرکائیسم تصاویر تازه و بکری می‌آفریند و تازگی این تصویرات موجب آشنایی‌زدایی، برجستگی و در نهایت زیبایی شعر شده است و بیانگر دید تازهٔ وی نسبت به اشیاء و کشف دنیاهای نوینی است که از تجربه‌های شخصی شاعر نشأت می‌گیرد. در واقع تخیل تصویرساز اوست که شعرش را ممتاز می‌کند. این تخیل سرشار نتیجهٔ وفاداری او به تجربهٔ خود است؛ یعنی تخیل وی برگرفته از محیط وحشی اقلیم اوست. بنا بر این این‌گونه تصاویر تازه و بکر و برگرفته از طبیعت، عاطفه و اندیشهٔ شعر را به خوبی می‌تواند منعکس می‌کند.

منابع و مآخذ

۱ـ احمدی، بابک. **ساختار و تاویل متن**. تهران: نشر مرکز، جلد اول، ۱۳۷۰.

۲ـ ـــــ ، ـــــ . **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم، ۱۳۸۰.

۳ـ ارسطو. **فن شعر**. تالیف عبدالحسین زرین‌کوب. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷.

۴ـ آتشی، منوچهر. **مجموعه اشعار منوچهر آتشی**. تهران: نگاه، ۱۳۸۶.

۵ـ پرین. **در باره شعر**، ترجمهٔ فاطمه راکعی. تهران: اطلاعات، چاپ سوم، ۱۳۸۳.

۶ـ پورنامداریان، تقی. **سفر در مه**. تهران: نگاه، ۱۳۸۱.

۷ـ حسنلی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. تهران: نشر ثالث، چاپ سوم، ۱۳۹۱.

۸ـ حسینی، صالح. **تحریر کارگاه خیال**، تهران: نشر نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۹ـ دیچز، دیوید. **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی، ۱۳۷۳.

۱۰ـ شاملو، احمد. **برگزیده شعرهای احمد شاملو**. تهران، چاپ دوم، ۱۳۵۰.

۱۱ـ شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. **موسیقی شعر**. تهران: آگاه، ۱۳۸۵.

۱۲ـ ـــــــــ ، ـــــــــ . **ادوار شعر فارسی**. تهران: سخن، چاپ ششم، ۱۳۹۰.

۱۳ـ شمیسا، سیروس. **انواع ادبی**. تهران: نشر میترا، چاپ دوم، ۱۳۸۶.

۱۴ـ ـــــ ، ـــــ . **نگاهی تازه به بدیع**. تهران: فردوس، چاپ یازدهم، ۱۳۷۸.

۱۵ـ صفوی، کورش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج۱، تهران: چشمه، جلد اول، ۱۳۷۳.

۱۶ـ عباسی، حبیب‌الله. **سفرنامه باران (نقد و تحلیل اشعار دکتر شفیعی‌کدکنی)**. تهران: نشر روزگار، ۱۳۷۸.

۱۷ـ علوی‌مقدم، مهیار. **نظریه‌های نقد ادبی (صورتگرایی و ساختار ادبی)**. تهران: سمت، ۱۳۷۷.

۱۸ـ علی‌پور، مصطفا. **ساختار زبان شعر امروز**. تهران: فردوس، ۱۳۷۸.

۱۹ـ غریب، رز. **نقد بر مبنای زیباشناسی**. ترجمه نجمه رجایی. مشهد: دانشگاه فردوسی، ۱۳۷۸.

۲۰ـ فلوطین. **دوره آثار فلوطین**. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی، ۱۳۶۶.

۲۱ـ مختاری، محمد. **شاعران معاصر ایران** (۱) **(منوچهر آتشی)**. تهران: توس، ۱۳۷۸.

۲۲ـ وزیری، علینقی. **زیباشناسی در هنر و طبیعت**. تهران: هیرمند، ۱۳۶۳.

۲۳ـ ولک، رنه. **تاریخ نقد جدید**. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر، جلد چهارم، ۱۳۷۷.