تحلیل نمادپردازی در شعر نیمایی

(مطالعهٔ موردی اشعار پنج شاعر)

حجت ا... امیدعلی*

چکیده

نمادگرایی یکی از جریان‌های مهم شعر نیمایی است که شاعران معاصر هر کدام به نسبتی در این جریان شعری سهمی دارند. بررسی جریان نمادگرایی در شعر نیمایی حاکی از آن است که نگرش و جهان‌بینی شاعر و زمینهٔ اصلی اشعار او در تحلیل و تأویل نمادها نقش محوری دارد. هر شاعری متناسب با علائق، افکار و ارزش‌های خود، لحن و فضایی را ترسیم می‌کند که بار معنایی نمادها نیز به این ساختار بستگی دارد. این مقاله با هدف تحلیل نمادپردازی در شعر نیمایی، با طرح این سوالات: پیدایش نمادها در شعر نیمایی چگونه است؟ قرائن کشف نماد در شعر نیمایی کدامند؟ ضمن ذکر دلایل توجه شاعران شعر نیمایی به نمادپردازی، چگونگی شکل‌گیری انواع تصاویری نمادین و چگونگی کشف آن‌ها در شعر نیمایی را بررسی می‌کند. این پژوهش به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است که با مطالعه و تحلیل شعر پنج شاعر شعر معاصر (نیما، اخوان، فروغ، شاملو و م. سرشک) سوالات مطرح شده را پاسخ داده است.

واژه‌های کلیدی

شعر نیمایی، تحلیل نمادپردازی، چگونگی نمادپردازی، قرائن کشف نماد.

* استادیار دانشگاه اراک، گروه زبان و ادبیات فارسی، اراک، ایران.

مقدمه

انقلاب مشروطه، یکی از مهم‌ترین عوامل تغییرات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بود و مهم‌ترین تغییر سبکی را در ادبیات در پی داشت؛ به گونه‌ای که ادبیات به دو بخش کهن و نو تقسیم شد. از محوری‌ترین تلاش‌های تجددگرایان پس از مشروطیت در حوزهٔ ادبیات، تاختن بر مضامین کهنه و فرسوده ادبی دورهٔ بازگشت و شکستن تقدس سنت‌های کهن ادبی در اذهان مردم بود. حرکت تجددگرایان ادامه پیدا کرد تا اینکه در سال۱۳۰۱ نیما یوشیج منظومه «افسانه» را منتشر کرد که این مهم‌ترین حادثه ادبی در آغاز قرن چهاردهم بود و به تعبیری نقطهٔ آغاز شعر مدرن معاصر محسوب می‌شد. او هر چند در این شعر، هنوز به قالب سنتی وفادار بود ولی اثر او با ارائه جهان‌بینی متفاوتی نسبت به آثار سنتیِ قبل از خود و ایجاد فضای نو و تصویری، از دیگر آثار متمایز شد. فرق نیما با دیگر نوپردازان قبل از خود، در این بود که او با آشنایی وسیع از تاریخ و ادبیات فارسی و اروپایی، با آگاهی از حتمیت تغییر و تحول و با انگیزه و شور و ایمانی پایان‌ناپذیر کوشید و توانست تحت یک تئوری، شتاب فوق‌العاده‌ای به شعر مدرن بخشد. نیما نقطه عطفی در شعر و شاعری ایران بود و پدر شعر نو فارسی لقب گرفت. شعر نو فارسی از زمان پیدایش تاکنون، تحولات و جریان‌هایی داشته است که یکی از مهم‌ترین این جریان‌ها، نمادگرایی است. «نیمایوشیج بنیان‌گذار و نمایندهٔ واقعی این جریان شعری است و شعرِ "ققنوس" او نخستین تجربه از این دست در شعر معاصر است. پس از نیما باید از شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، کسرایی، شاهرودی، آتشی، آزاد، خویی و شفیعی کدکنی یاد کرد.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۷)

در مورد یکی از دلایل عمدهٔ گرایش نیما به نماد و نمادپردازی می‌توان گفت: از آنجایی که نیما با زبان فرانسوی آشنایی داشت و مکتب سمبولیسم فرانسوی هم رواج پیدا کرده بود، نیما با الگوبرداری از همین شیوه، تجربیات خود را در باب نمادگرایی شروع کرد. «او با وجود این تأثیرپذیری، پرهیز داشت از اینکه شعرش به درجه‌ای از تجرید و ذهنیت گرایی که شعرآنان را فراگرفته بود، برسد. تأثیرپذیری نیما از این سمبولیست‌ها بیشتر از باب شکل و شیوهٔ نمادپردازی بود تا مضمون و محتوی.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۱۴۸) او محتوی و مضمون اشعارش را از فرهنگ و اوضاع اجتماعی سیاسی عصر خود گرفت و با پرداخت و پردازش آن‌ها در قالبی نمادین، به صورت جذاب و ماندگار این مضامین را ارائه داد. به هرحال نیما از آن جهت که خود را وارث شاعران مشروطه و هم نوا با آن‌ها می‌دانست به هیچ روی از دغدغه‌های مردمی و آرمان‌های آن‌ها فاصله نگرفت و همیشه صدای گویا و بران و پیشرو آن‌ها بود و در این زمینه بیشتر از کلمات و نمادهایی استفاده کرد که تاب و توان ظریفیت‌های کامل و وافی را برای طرح مسائل اجتماعی داشته باشند. با توجه به اینکه طرح مسائل اجتماعی و اوضاع جامعه زمینه اصلی شعر معاصر را تشکیل می‌دهد، حاکمیت جامعه، حوادث اجتماعی، سیاسی و فرهنگی آن، تأثیرات بسیار زیادی برشیوهٔ بیان شعر دارد. بنابراین شرایط سیاسی حاکم بر جامعه، اختناق و استبداد حکومت پهلوی یکی دیگر از دلایل اصلی توجه شاعران به نمادپردازی است. نیما اولین شعر سمبولیک خود ـ «ققنوس»ـ را در زمانی سروده شد که رضاخان میخ‌های استبداد خود را آن گونه فروکوفته بود که هیچ کس را یارای مقابله با او و نظام استبدادی او نبود. رضاخان یک سیستم اداری با پشتوانه ارتش قدرتمند تشکیل داد که بتواند بر همه اعضا و جوارح کشور مسلط باشد. به تَبَع این شرایط، شعر حرکتی ارتجاعی به سمت سنت و کلاسیک پیدا کرد. توضیح بیشتر آنکه «سانسورهای شدید رضاخانی هر نوع مخالفتی را در نطفه خاموش می‌کرد و هیچ کس را یارای آن نبود که از مضامین دوره مشروطه از قبیل آزادی و قانون و... دم زند. در این شرایط، بسیاری از ادبیان و شاعران چون فروزانفر، بهار، عباس اقبال، محمد قزوینی، مدرس رضوی و... . روی به تحقیقات ادبی و تصحیح دیوان‌ها و آثار شاعران گذشته آوردند.» (زرقانی، ۱۳۸۷: ۱۵۶) چنین بود که شعر نو برخلاف مسیری که در مشروطه طی کرده بود، به خواب بیست سال‌های فرورفت. تا اینکه نیما با وجود این شرایط، «ققنوس» را سرود که مخاطب اصلی آن بیشتر ادبیان و

شاعرانی بودند که با هر نوع تجددی مخالف و همچنان طرفدار ادبیات کلاسیک بودند.

نیما یک سال بعد از شعر «ققنوس»، دو شعر دیگر با عنوان «غراب» و «مرغ غم» می‌سراید که این دو مرغ هم نمادی از نیمای گرفته و غمگین است. در شعر «غراب» تصویر شاعری منزوی و بی‌همزبان ارائه می‌شود که جویای گوشه‌ای پنهان از چشم دیگران است تا با خود درد دل کند:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب/ با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب/ تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب/... جویای گوشه‌ای که ز چشم کسان نهان/ با آن کند دمی غمِ پنهانِ دل، بیان. (یوشیج، ۱۳۷۱: ۲۲۴)

نیما شیوه‌ای را که در شعر ققنوس تجربه کرده است در سال‌های بعد ادامه می‌دهد و با سرودن اشعاری چون «آی آدمها»، «ناقوس»، «شب است»، «مرغ آمین»، «داروگ»، «ری را»، «هست شب» و... نوع خاصی از شعر را پی می‌افکند و جریانی را در شعر معاصر به راه می‌اندازد که به سمبولیسم اجتماعی شهرت می‌گیرد. او با اشعار خود روح تعهد و التزام به مسائل اجتماعی و سیاسی را در کالبد شعر معاصر فارسی دمید. در سایهٔ الهامات و تعلیمات نیماست که شاعری چون شاملو در سال ۱۳۳۰ از روحیه و شخصیت غنایی و رمانتیک خود دست می‌شوید و روی به اشعار متعهدانه و جامعه‌گرایانه می‌آورد و خود را هم‌گام و صدا با مردم می‌داند که باید در غم و شادی‌ها در کنار آن‌ها باشد:

موضوع شعر/ امروز/ موضوع دیگری است... / امروز/ شعر/ حربهٔ خلق است/ زیرا که شاعران/ خود شاخه‌ای ز جنگل خلقند/ نه یاسمین و سنبلِ گلخانهٔ فلان/ بیگانه نیست/ شاعر امروز/ با دردهای مشترک خلق: / او با لبان مردم/ لبخند می‌زند/ درد و امید مردم را/ با استخوان خویش/ پیوند می‌زند. (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۴۲) به خاطر همین دیدگاه است که به سهراب سپهری ایراد می‌گیرد و می‌گوید: «زورم می‌آید آن عرفان نابهنگام را باور کنم. سر آدم‌های بی‌گناه را لب جو می‌برند و من دو قدم پایین‌تر بایستم و توصیه کنم که آب را گل نکنید!» (سیاهپوش، ۱۳۷۲: ۲۶۴)

تحت تأثیر چنین شرایطی فروغ فرخزاد هم از سرودن مجموعه‌های عاشقانه و رمانتیک آغازین خود، «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» اظهار ندامت می‌کند و با اعتراف به تعلیم گرفتن از اندیشه و شیوهٔ شاعری نیما، اشعار متفکرانه و دردمندانهٔ دو مجموعهٔ «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصلی سرد» را می‌سراید. مهدی اخوان ثالث نیز یکی از چهره‌های برجسته شعر نو با زبانی نمادین به طرح مشکلات و مسایل جامعهٔ ایرانی پرداخت و در جایی دربارهٔ اختیار چنین شیوهٔ بیانی از سوی خود و دیگر شاعران می‌گوید: «می‌خواهم بگویم ذهن ما، در عرض سال‌های گذشته به پوشیده‌کاری و پنهان‌کاری گرایش کرده بود؛ به اصطلاح یک حالتی که حرفمان را پس پشت هزار استعاره و ابهام و ایهام بپوشانیم تا بتوانیم حرفمان را بزنیم.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۲۲۹) به همین خاطر است که برای توصیف فضای جامعه و اختناق و بی‌مهری موجود در آن زمستان را انتخاب می‌کند:

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است. / کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را. / مگه جز پیش پا را دید، نتواند/ و گر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است. (همان، ۱۳۷۸: ۵۰)

تأویل‌پذیری نماد و عمق‌بخشی آن به شعر از دیگر دلایل توجه شاعران معاصر به نمادپردازی است. نماد باعث می‌شود که متن از بن‌بست رها شود و پنجره‌ها و افق‌های تاویلی زیادی، به روی خوانندگان شعر گشوده شود. آنچه نماد به عنوان وظیفه بر دوش می‌کشد بسیار فراتر از وظیفه‌ای است که بر عهدهٔ واژه‌ها، ترکیب‌ها، استعاره‌ها و دیگر صور خیال، به طور منفرد و ایستا گذاشته می‌شود. برداشت از نماد، تنها معنا و مفهومی نیست که در یک زمان رواج دارد و انتقال می‌یابد؛ بلکه این قابلیت را دارد تا با توجه به سابقهٔ ذهنی و روحیهٔ خواننده، معانی متفاوتی بپذیرد. به بیان دیگر نماد را می‌توان در شرایط گوناگون تأویل کرد. این تأویل‌پذیری نماد به دلیل پیچیدگی و بی‌کرانگی معانی نهفته در آن است. دیگر صور خیال چنین قابلیتی را

ندارند؛ مثلاً استعاره را نمی‌توان تأویل کرد «چون دروغ آن چندان آشکار است که تأویل را ناممکن می‌سازد.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۶۷) شیوهٔ نمادین تناسب کامل با اصل بنیادین و همه‌پذیر ابهام و کارکردهای عظیم آن در عوالم ادب و هنر دارد. «ابهام با شرکت دادن خواننده در آفرینش معنا، نوعی تعامل میان خواننده و متن ایجاد می‌کند و از آنجا که خوانندگان را در طول تاریخ به واکنش وا می‌دارد، پیوسته امکان گفتگوی نسل‌های مختلف با متن فراهم می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۷)

با مطالعهٔ شعر نیمایی مشخص می‌شود این نوع شعر از ظرفیت‌های نهفته در واژگان در راستای ساخت نماد بهرهٔ فراوانی برده است؛ به گونه‌ای که علاوه بر معنای ظاهری شعر، هاله‌های معنایی متفاوتی نیز در فضای شعر احساس و درک می‌شود.

در زمینهٔ نمادگرایی در شعر معاصر کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های ارزشمندی نوشته شده است که هر کدام به نسبتی جنبه‌هایی از این جریان شعر نو را تشریح و تفسیر کرده‌اند؛ از جمله: داستان دگردیسی (حمیدیان، ۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران (زرقانی، ۱۳۸۷) جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران (شمیسا، ۱۳۸۰)، نماد در اشعار سهراب سپهری (شریفیان، ۱۳۸۴)، نوآوری نیما در فرم درونی شعر فارسی (فتوحی، ۱۳۸۶)، بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر (پورنامداریان، ۱۳۹۱)، نمادپردازی در چند شاعر شعر نو و مقایسه آن‌ها باهم (ذوالفقاری و امیدعلی، ۱۳۹۲) و... فرق پژوهش حاضر با پژوهش‌های انجام گرفته، در این است که این جستار چگونگی شکل‌گیری نمادها و چگونگی کشف و تحلیل آن‌ها در شعر نیمایی را بررسی می‌کند و در پی پاسخ به این سوالات است که: پیدایش و نمود نمادها در شعر نیمایی چگونه است؟ چه قرائنی برای کشف نمادها در شعر نیمایی وجود دارد؟

بحث اصلی

۱ـ چگونگی نمادپردازی در شعر نیمایی

در شعر نیمایی علاوه بر نوآوری‌هایی که در فرم بیرونی و شکل ظاهری شعر، توسط نیما و دیگر تجددگرایان به وجود آمد، یکی دیگر از اساسی‌ترین تغییرات و نوآوری‌ها در حیطهٔ فرم ذهنی و شکل درونی شعر است. براهنی در تعریف فرم ذهنی می‌نویسد: «شکل ذهنی محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساس‌ها را با خود پیش می‌برد. در جایی تصاویر می‌رویند و می‌بالند، از هم جدا می‌شوند و یا در کنار هم حرکت می‌کنند و راه می‌سپارند و بالاخره در جایی نضج و اوج می‌پذیرند، به هم می‌پیوندند و ویژگی‌های ذهنی خود را ایجاد می‌کنند.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۷۴) این فرم مانند رشته تسبیح، دانه‌های تصاویر، حالات، احساسات و... شعر را به نظم می‌کشد. آغازگر ایجاد فرم ذهنی در شعر فارسی را نیما می‌دانند. (ر. ک. شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۱۲۵) و قبل از او در شعر کلاسیک مصداقی نداشته است. یکی از دلایل گسستگی محور عمودی در شعر سنتی این است که «دربارها جز مدح و ستایشگری از شاعران چیزی نمی‌خواسته‌اند و حوزهٔ اندیشه و تاملات شاعرانه محدود و یکنواخت بوده است و هیچ‌گونه وحدت روحی در آن آثار مشاهده نمی‌شود.» (همان: ۱۷۰)

فرم ذهنی و ساختار درونی شعر نو شبکه پیچیده و مرموز و دقیقی است که تمام بدنهٔ شعر را در حاکمیت خود دارد. در واقع هر تصویر، چراغی است برای روشن نمودن تصاویر بعدی. توضیح بیشتر آنکه در شعر نو تمامی شعر و کل ساختار آن مدنظر است. همهٔ اجزای یک شعر با هماهنگی کامل در خدمت دیگر اجزا و در نهایت در خدمت کلیت شعر هستند و بدین صورت ساخت منسجم و درهم‌رفتهٔ شعر نو شکل می‌گیرد. «در شعر نیما و شعرای اصیل بعد از او، یک تصویر فی نفسه در شعر مطرح نیست. بلکه تلفیق آن با تصاویر دیگر و در سرتاسر یک شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین که پیدایش شکل ذهنی شعر را ممکن می‌سازد، شعر امروز را از شعر کهن... جدا می‌کند.» (حسن لی، ۱۳۸۶: ۲۰۴) این تغییر در ساختار شعر، چگونگی ساخت و پیدایش برخی از عناصر خیال را نیز دست‌خوش تغییر و تحول کرد از جمله نماد را.

در شکل‌گیری ساختار شعر نیمایی و به تبع آن پیدایش نمادها، کلیه عناصر روساختی و زیرساختی شعر به هم پیوسته‌اند؛ به‌طوری که دستگاهی کاملاً منسجم را به وجود می‌آورند و برای پی بردن به هر عنصر در این ساختار منسجم، باید نقش و جایگاه آن عنصر را در ساختار کلی شعر بررسی کرد. در واقع برای درک کامل این نوع شعر، باید کل شعر را به صورت ساختاری واحد پیش چشم داشت تا بر هر جزء آن بتوان وقوف یافت. مثلاً در شعر «غزلی برای گل آفتابگردان» از م. سرشک، شاعر با دعا کردن برای گل آفتابگردان، او را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید سحرگاهان با وجود اینکه صنوبر و ستاره در باغ همچنان در خواب هستند ولی تو از هر سو چشم به راه آفتاب خود هستی و همت والایی داری که پیوسته در راه آرزوهای خود، همهٔ عمر در تلاش و تکاپو هستی و گر چند رسیدنی نباشد. این توصیفات در مسیر شعر کم‌کم به گل آفتابگردان تشخص می‌دهد و آن را از معنای قاموسی واژه فراتر می‌برد و خواننده احساس می‌کند که معنایی فراتر و والاتر از اسم یک گل مدّنظر است:

نفست شکفته بادا و/ ترانه‌ات شنیدم/ گل آفتابگردان/ نگهت خجسته بادا و/ شکفتن تو دیدم/ گل آفتابگردان/ به سحر که خفته در باغ صنوبر و ستاره/ تو به آب‌ها سپاری همه صبر و خواب خود را/ و رصد کنی ز هر سو ره آفتاب خود را. / نه بنفشه داند این راز نه بید و رازیانه/ دم همتی شگرف است تو را درین میانه. / تو همه درین تکاپو/ که حضور زندگی نیست / به غیر آرزوها/ و به راه آرزوها/ همه عمر / جست و جوها. / من و بویهٔ رهایی/ و گرَم به نوبت عمر/ رهیدنی نباشد/ تو جستجو/ و گر چند، رسیدنی نباشد. / چه دعات گویم ای گل!/ تویی آن دعای خورشید که مستجاب گشتی/ شده اتحاد معشوق به عاشق از تو رمزی/ نگهی به خویشتن کن که خود آفتاب گشتی. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۰۶)

گل آفتابگردان از توصیف ساده شروع می‌شود و کم‌کم در طول شعر تشخص ویژه‌ای می‌گیرد و در نهایت چهرهٔ نمادین آن ظاهر می‌شود. گل آفتابگردان نماد سالک و رهروی است که همتی بس شگرف دارد و همیشه در تکاپو و جستجوست و گرچند رسیدنی نباشد.

در شعر نیمایی (نو) پیوسته این مشکل بر سر راه خواننده است که از چه طریقی تشخیص دهد که آنچه در شعر مورد نظر شاعر است، مفهوم نمادین آن است یا معانی حقیقی و بیرونی آن. البته «آنچه در شعر نو مزید بر علت شده، این است که حتی طبیعی‌ترین و بیرونی‌ترین توصیفات هم در ذهن شاعران به پدیده‌ای عاطفی و معنادار و سمبلیک تبدیل می‌شود.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۸) شعر نو از ظرفیت‌های نهفته در کلمات، در راستای ساخت نماد بهرهٔ فراوانی برده است؛ به گونه‌ای که علاوه بر معنای ظاهری شعر، به دلیل استفاده از لغاتی با معانی وسیع که توانسته هاله‌های معنایی مختلفی به گرد خویش پراکنده سازد، شعر در فضاهای مختلف و نمادین به پیش می‌رود.

چگونگی نمود این تصاویر نمادین در بافت شعر نیمایی به شرح زیر می‌باشد:

۱-۱- نمادهای ارگانیک یا ساختارساز

یک نوع نمادپردازی در شعر نیمایی به این‌گونه است که شعر با توصیف یک تصویر شروع می‌شود و کم‌کم در روند رو به جلوی شعر، این تصویر محوریت می‌یابد و دیگر تصاویر حول این تصویر می‌چرخند. این تصویر، مرکز و هستهٔ اصلی شعر می‌شود و دیگر عناصر و تصاویر شعر، در حکم عناصر فضاساز و تکمیل‌کنندهٔ این تصویر مرکزی قرار دارند. این تصویر مرکزی آرام‌آرام در حرکتی فرارونده، لایه‌های معنایی متفاوتی علاوه بر معنای قاموسی خود، می‌گیرد و تبدیل به نماد می‌شود. این نوع نماد که کم‌کم و در روند ساخت شعر به وجود می‌آید، نماد ساختمند، ارگانیک یا ساختارساز نام دارد.

در ساخت نماد ارگانیک، شاعر هرگز تصویر اولیه را رها نمی‌کند بلکه با محوریت قرار دادن آن، سایر عناصر شعر را دور

آن می‌چرخاند تا اینکه تصویر مرکزی در ارتباط با سایر تصاویر، چهرهٔ نمادین خود را آشکار می‌کند و لایه‌های معنایی زیادی به خود می‌گیرد. در این نوع نماد «سمبول مثل چوپانی است که گله‌ای از تصاویر مختلف را هدایت می‌کند و شاعر برای اینکه سمبول خود را که مثل جزیره‌ای است فرورفته در دریای ذهن، از اعماق آب به سوی روشنایی عینیت برساند و به آن درخشش واقعی بدهد، تخیل خود را پیوسته به کار می‌اندازد.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۷۷) توصیفات در این نوع شعرها معنای خود را از نماد مرکزی می‌گیرند وگرنه به تنهایی اهمیت ندارند.

شعر«ققنوس» در ابتدا با توصیفی ساده شروع می‌شود و کم‌کم محوریت پیدا می‌کند و سایر تصاویر پیرامون ققنوس می-چرخند تا اینکه خود را در آتش می‌افکند و خاکستر می‌شود. اما مرگ او پایان زندگیش نیست؛ بلکه حیات او در قالب جوجه‌هایی که از خاکسترش برخاسته‌اند ادامه می‌یابد. ققنوس در این شعر از هیأت یک مرغ افسانه‌ای خارج می‌شود و نماد شاعری می‌شود که سنت‌شکنی او برای دیگران پذیرفتنی و قابل فهم نیست و امیدوارست که راه او را پیروانش ادامه دهند:

ققنوس مرغ خوشخوان آوازهٔ جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد/ بر شاخ خیزران/ بنشسته است فرد/ بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان/ او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند/ از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور/... دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد. / از آن زمان که زردی خورشید روی موج/ کم‌رنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج/ بانگ شغال و مرد دهاتی/ کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را. /... آن مرغ نغزخوان/ بر آن مکان ز آتش تجلیل یافته/... خود را به روی هیبت آتش می‌افکند/ باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ؟/ خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ/ پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در. (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۲۷)

در نماد ارگانیک نمی‌توان با اتکا به همان تصویر مرکزی و بدون توجه به توصیفات و تصاویر دیگر، معنای نماد را دریافت؛ چون این نوع نماد، استعاره نیست که به راحتی مشبهٌ‌به را در یک نگاه جای مشبه گذاشت و معنا را دریافت؛ بلکه تصویر مرکزی نیاز به پرورده شدن و گسترش دارد. در این شعر نمی‌توان گفت ققنوس، شاعر است بلکه زمانی می‌توان آن را نمادی از شاعر دانست که به ایضاحات و تصاویر و توصیفات دیگر نیز توجه داشت؛ یعنی پرنده‌ای که ناملایمات دیده و دیگران آواز او را درک نمی‌کنند و... . بنابراین در نماد ارگانیک، تصویر مرکزی برای معناپذیری، تصاویر و توصیفات را به شدت به سوی خود جذب می‌کند تا هر تصویر مانند شمعی راه تاریک را در درک معنا نشان دهد؛ از همین‌روی چنین اشعاری بسیار منسجم و درهم تنیده‌اند و نمی‌توان جزوی از آن را نادیده انگاشت. گفتنی است که بیشتر نمادهای ارگانیک نیما پیرامون خود شاعر است یعنی نیما در ابتدای شعر به توصیف چیزی می‌پردازد و در ادامهٔ شعر و تکمیل تصویر مرکزی، خود از مرکز تصویر سر بر می‌آورد.

از دیگر نمادهای ارگانیک مشهور در شعر نیمایی می‌توان به این اشعار اشاره کرد: «مرغ آمین»، «قایق»، «مرغ مجسمه» و «ناقوس» از نیما، «ساعت بزرگ»، «زمستان»، «قاصدک»، «گله»، «میراث» و «باغ من» از اخوان ثالث، «مرگ نازلی» و «سفر» از شاملو، «غزلی برای گل آفتابگردان»، «سبزی خزه»، «سرو کاشمر» و «کوهبید» از م. سرشک، «اسب سفید وحشی» از منوچهر آتشی، «غزل برای درخت» از سیاوش کسرایی و...

۲-۱- کلان نمادها یا نمادهای تکرارشونده

گاهی تصویری در یک اثر یا یک شعر به حدی تکرار می‌شود که خواننده احساس خاصی نسبت به آن دارد و این تصویر دیگر تصاویر را تحت تأثیر قرار می‌دهد و این تصور مکرر در طول اثر دیده می‌شود و جلوی دیدگان خواننده می‌چرخد. « چنین تصویرهایی که با تکرار در سراسر متن ریشه می‌دواند، نماینده یک بن مایهٔ ذهنی و روانی بزرگ است و سلطهٔ خود را

بر سراسر متن تثبیت می‌کند و در پیوند با دیگر تصاویر نقش هماهنگ کننده و نظام دهنده را بازی می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۹۹) شب یک تصویر تکرارشونده و کانونی در آثار نیماست به گونه‌ای که اکثر نمادها و تصاویر ابداعی او در ارتباط با این تصویر است. کلان نمادها یا نمادهای تکرارشونده نشان‌دهندهٔ نقطهٔ ثقل فکری شاعر و جامعه است که در پسِ خود هدفی را تکرار و زمزمه می‌کند. معمولاً در شعر نو هر شاعری چند نمونه از این دست نمادها دارد که در سراسر اشعارش تکرار می‌شود و درون‌مایه ذهن و بینش شاعر را در اثر و اشعارش بیان می‌کند. «شب» در شعر نیما، «آیینه»، «کوچه»، «ستاره» و «پنجره» در شعر فروغ، «شب» و «زمستان» در شعر اخوان ثالث، «شب»، «زمستان»، «آفتاب»، «بهار» و «چراغ» در شعر شاملو، «کبوتر» در شعر م. سرشک از نمادهای تکرارشونده شعر نو هستند که علاوه بر ارتباط و هماهنگی با دیگر تصاویر در یک شعر، با دستگاه فکری شاعر هم‌راستا و هم‌سوست. این نمادها کلید ورود به دنیای ذهن شاعر است. کلان نمادها دیگر اجزای شعر و تصاویر شعری را تحت تأثیر قرار می‌دهند. در واقع کلان نماد مانند قلهٔ کوه است و دیگر تصاویر شعری دامنهٔ کوه هستند که حول قله می‌چرخند که هاله‌های معنایی آن‌ها در راستا و تکمیل‌کنندهٔ کلان نمادهاست. مثلاً «شقایق» در شعر م. سرشک یک کلان نماد است و تقریباً در تمام اشعار او نماد قلندر مجردی است که بر سر آرمان خویش ـ که رهایی مردم است ـ جان‌فشانی می‌کند. «چکاوک»، «لاله»، «گل سرخ»، «نیلوفر»، «گون»، «نسیم» و... دیگر تصاویر شعری، استعاره‌ها و خرده نمادهایی هستند که لایه‌های معنایی آن‌ها پیرامون شقایق می‌چرخد: ای آینهٔ روح شقایق/ همه تن شرم/ سرشارترین زمزمهٔ شوق گیاهان/ آهوبرهٔ بیشهٔ اندیشه و تردید/ لب تشنه و / از چشمه هراسان به نگاهان. / گامی/ دو سه/ با من نِه و در سِحر سَحَر بین/ هر برگ شقایق/ آیینهٔ جوبار و بهاری شد و/ برخاست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۱۹)

از دیگر کلان نمادها شعر م. سرشک «نیشابور» است که شاعر از عمق جان با این کلمه ارتباط دارد و آن‌قدر آن را پرورش می‌دهد که از مرز تاریخی خود فراتر رفته و تبدیل به نماد می‌شود؛ نماد دنیای آرمانی و خواستنی شاعر؛ سرزمینی که با آن همه ذخایر معنوی و ارزش‌های فرهنگی در مرز یورش غز و تاتار و اقوام وحشی جسمش پوسیده اما روانش بالیده است. نیشابور کلان‌شهری است که نماد زندگی اجتماعی و حیات فرهنگی ایران در طول سده‌ها و عصرهای گوناگون به شمار می‌آید:

در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ وه!/ چه‌ها فاصله هاست/ اینجاست/ درین نقطه که من/ در دل شهرم و هر لحظه شوم دور هنوز/ در نشابورم و جویای نشابور هنوز/ پُرسم از خویش/ نه با خویش/ در این لحظه: کجاست/ جای آن جام، که در ظلمت اعصار و قرون/ پرتوِ باده‌اش از دور دهد نور هنوز؟/ در نشابورم و جویای نشابور هنوز. (همان: ۴۳)

با بررسی کلان نمادها در شعر شاعران، می‌توان به تفاوت‌های دنیای شاعری آن‌ها پی برد و بینش هر شاعری را تفسیر و تبیین کرد. کلان نمادها با توجه به نوع جهان‌بینیِ ویژهٔ هر شاعر، سیما و سیرتی دیگر می‌گیرند که بیانگر مفاهیمی هستند که خاص اندیشه و نگاه سیاسی، اجتماعی، عاطفی، شخصی و... شاعر به نظام هستی است. از آنجایی‌که کلان نمادها بیانگر ایدهٔ بنیادین و دستگاه منسجم فکری شاعر هستند گاهی اوقات یک کلمه که به عنوان نماد در بین شاعران مشترک است، لایه‌های معنایی آن، در شعر شاعران مختلف، متفاوت می‌شود. مثلاً «سرما» در شعر اخوان ثالث با توجه به دستگاه فکری شاعر که بیشتر سیاسی ـ اجتماعی است، نماد جور و ظلم و استبداد و خفقان است: و گر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت سوزان است. (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۵۱)

اما در شعر فروغ با توجه به روحیه شاعر که بیشتر عاطفی و شخصی است، سرما نماد تنهایی و غربت و افسردگی است: من سردم است/ من سردم است و انگار هیچ‌وقت گرم نخواهم شد. (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۴۲۷)

بنابراین شناخت کلان نمادها همچنین ارتباط و پیوند بین آن‌ها با خرده نمادها در تفسیر شعر و ورود به دنیای ذهن هر شاعر از جایگاه مهمی برخوردار است. از این راه می‌توان نقطه‌های مسکوت هر شعر را به صدا درآورد و لایه‌های معنایی آن

را بهتر تفسیر کرد.

۳-۱- خرده نمادها یا نمادها پراکنده

در پاره‌ای از اشعار معاصر، گاه یک تصویر در یک بند یا یک جمله وارد فضای نمادین می‌شود و از سطح ظاهری به سطح نمادین جهش می‌کند در این بندها یک تصویر در تعامل خاصی که با دیگر اجزای شعر دارد از معنای قاموسی و ظاهری خود عبور و ورای معنای خود را اراده می‌کند. این‌گونه تصاویر در قسمتی از شعر به وجود می‌آیند و در همان قسمت نیز تمام می‌شوند و تصویری دیگر آغاز می‌شود. این نوع از تصاویر با اینکه در هسته مرکزی شعر نیستند اما معنایی بیشتر از معنای قاموسی خود دارند. در واقع در این دست نمادها، تصاویر در معاشرت با دیگر تصویر به نماد تبدل می‌شود بی‌آنکه مرکزیت صرف اثر با یک نماد خاص باشد. مثلاً در این شعر فروغ: درخت کوچک من/ به باد عاشق بود/ به باد بی‌سامان/ کجاست خانهٔ باد/ کجاست خانهٔ باد. (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۳۱۹) درخت و باد هر کدام نماد هستند که عشق درخت به باد و تصوّر خانه برای باد فضایی نمادین به وجود می‌آورد و این دو تصویر در این فضا نمادین می‌شوند. چنین نمونه‌هایی از نمادپردازی در شعر معاصر فراوان است. غالباً در بافت یک بند یا یک جمله، یک پدیده، از معنای واقعی خود خارج و به شکل نماد آشکار و جاودانه می‌شود. در این شعر از فروغ فرخزاد: شاید حقیقت آن دو دست جوان بود، آن دو دست جوان/ که زیر بارش یکریز برف مدفون شد. (همان: ۴۳۸)

دقت در زنجیرهٔ همنشینی این کلمات در این سطرها، نشان می‌دهد که برف علاوه بر معنای اصلی خود، القاگر معانیِ فراتر از وجود عینی خود است. اسناد فعل «مدفون شدن» به برف و رنگ سفید آن، تداعی‌کنندهٔ رنگ کفن و کافور است. بنابراین «برف» علاوه بر اینکه در کل تصویر، عنصری بی‌ربط نیست (وقتی برف می‌بارد همه جا را می‌پوشاند) به خاطر همراه شدنش با فعل «مدفون شدن» معنای مرگ و فنا را القا می‌کند و این القاکنندگی خاصیت نماد است. یا در این شعر: حق با شماست/ من هیچ‌گاه پس از مرگم/ جرئت نکرده‌ام که در آئینه بنگرم. (همان: ۲۴۶)

در این بند بی‌آنکه «مرگ» و «آئینه» مرکزیت داشته باشند، بافت کلام به گونه‌ای است که مخاطب متوجه می‌شود که شاعر از این دو کلمه چیزی ورای معنای ظاهری و رایج آن‌ها، طلب می‌کند. با تأمل در این بند با خود می‌گوییم انسان پس از مرگ هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد چه برسد به اینکه جرأت پیدا کند اما این چه نوع مرگی است که شاعر ادعا می‌کند که می‌تواند کاری انجام دهد ولی جرأتش را ندارد؛ علاوه بر این نگاه کردن به آئینه مگر جرأت می‌خواهد؟! بنابراین احتمال می‌رود که شاعر «مرگ» را نماد جدایی و شکست و «آئینه» را نماد مرور خاطرات گذشته می‌داند.

مجموعه اشعار شاعران نوپرداز از قبیل: نیما، اخوان، فروغ، سهراب، شاملو، م. سرشک و... سرشار از این دست نمادهاست که جستجوی لایه‌های معنایی این‌گونه نمادها با توجه به زنجیرهٔ زبانیِ پس و پیش آن‌ها و همچنین فعال بودن ذهن خواننده، امکان‌پذیر است.

بنا بر آنچه گفته شد معلوم گردید که نماد در متن و ساختار شعر شکل می‌گیرد و شناخت معانی نمادها از راه تعریف میسر نیست؛ زیرا ما نمی‌توانیم این الفاظ را خارج از متن در نظر بگیریم. «عادت ذهنی ما به معانی این الفاظ در زبان معتاد، حجابی است که مانع از کشف حقایق می‌گردد. ما باید این الفاظ را در داخل متن در نظر بگیریم و سعی کنیم در جهتی حرکت کنیم که لفظ بدان اشاره می‌کند... معانی نمادین الفاظ را از راه تأویل می‌توان کشف کرد.» (پورجوادی، ۱۳۷۰: ۳۷) بنابراین در برخورد با یک متن پیش از هر چیز باید با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای حاکم بر یک اثر، نمادین بودن آن را به اثبات رساند و شیوه‌های به کارگیری نمادها را در متن بررسی کرد آنگاه در ادامه «با توجه به اینکه یک نماد ممکن است بیشتر از یک معنا و

مفهوم داشته باشد به جمع‌آوری موارد استفاده از آن پرداخت و پس از تعیین استعداد واژگانی، به تأویل و تحلیل آن پرداخت. (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۷۶)

۲ـ راه‌های کشف نماد

هرچند در آثار نمادین برای مشخص یا محدود کردن معانی نماد، قرینهٔ آشکاری نیست و نبودن قرینه، اکثر مواقع باعث می‌شود که اثر مبهم شود و قابلیت‌های گوناگونی از تأویل را بپذیرد؛ اما این‌طور نیست که متن هر تأویلی را بپذیرد و خواننده به هر نحو که بخواهد چهرهٔ خود را در آن ببیند؛ چون دیدن هر چهره‌ای در متن و تحمیل هر نوع تصور و اندیشه‌ای بر متن، راه معقولی نیست و باعث کژفهمی و دور افتادن از هدف متن و نویسنده است؛ چون هر نویسنده‌ای به قصدی اثری خلق می‌کند و هر اثری نیز تا حدی تأویل و تفسیر برمی‌تابد و ما نمی‌توانیم بی‌نهایت معنی و مصداق برای یک متن یا یک نماد در نظر بگیریم. پس به ناچار در هر متن نمادین نشانه یا قرینه‌هایی موجود است که به وسیله آن‌ها بتوان با متن ارتباط برقرار کرد؛ هر چند ممکن است این قرائن بسیار مبهم و ضعیف باشند ولی باید باشند؛ چون اگر قرائن نباشند خواننده از کجا تشخیص بدهد که یک اثر نمادین است یا نیست. مثلاً خواننده‌ای که شعر زمستان اخوان را می‌خواند، اگر قرائنی نباشد که معنای ظاهری این شعر را رها کند آیا لذتی که از برداشت نمادین آن دارد، نصیبش می‌شود؟! آیا باز هم با دیدن هر صحنه بی‌مهری و ناخوشایندی، باز می‌گوید: هوا بس ناجوانمردانه سرد است؟! بنابراین «در شعر نمادین با همه پیچیدگی‌هایی که دارد باز قرائنی موجود است که نماد از غیر نماد تمییز داده شود؛ هر چند این قرائن متنوع باشند.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۸۸) قرائن کشف نماد را در شعر نو می‌توان در محورهای زیر بررسی کرد:

۲ـ۱ـ قرائن لفظی

منظور از قرائن لفظی، عبارات و کلماتی در متن و ساختار شعری هستند که به کمک آن‌ها کلمات نمادین تا حدودی مشخص می‌شوند و در حکم قرینهٔ صارفه می‌باشند. تامل و دقت در این قرائن به خواننده کمک می‌کند که از تصاویری سطحی و معانی قاموسی کلمات عبور کند. مثلاً در شعر «ای آدم‌ها» از نیما: آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند/ روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید. (یوشیج، ۱۳۷۱: ۳۰۱)

در این قسمت شعر، شاعر با آوردن صفات «تند و تیره و سنگین» برای دریا در ادامه عبارت «که می‌دانید» را می‌آورد که این نشان‌دهندهٔ این است که شاعر با خواننده قرار و مداری داشته که چه منظوری از دریا دارد و کدام دریا را می‌گوید وگرنه چه نیازی بود که بگوید «که می‌دانید». این خود قرینه و هدایتگری است به اینکه این دریا، دریایی معمولی نیست؛ بلکه شاعر از آن هدفی دیگر دارد و موجب می‌شود که دریا در ذهن مخاطب از حد یک دریای معمولی فراتر برود و در ذهن او گسترده‌تر شود؛ تا آنجا که تمامی دنیای ذهنی و فراذهنی او را در بربگیرد. در سطر بعدی می‌گوید: یک نفر دارد که دست و پای دایم می‌زند. (همانجا) «دست و پای دایم زدن نه صفت یک غریق در زمان و مکانی خاص بلکه تجسم همیشهٔ انسان و انسان همیشه است.» (روزبه، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

در این شعر زیر هم وقتی شاعر می‌گوید چراغ من از خورشید هم بهتر می‌سوزد این خود قرینه‌ای است دال بر اینکه این چراغ، چراغ واقعی نیست بلکه چراغی است که از خورشید هم کارآیی بیشتری دارد.

در شب سرد زمستانی/ کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد. (یوشیج، ۱۳۷۱: ۴۸۷)

بنابراین سوال به ذهن می‌رسد که این چراغ چه چراغی است؟! در شب سرد زمستان که نماد اختناق و استبداد است چه

چراغی می‌تواند کارایی داشته باشد؟! جز چراغ علم و آگاهی و تفکر!

در شعر: خانه‌ام ابری است/ یکسره روی زمین ابری است با آن (همان: ۵۱۸) سطر دوم قرینه‌ای است که منظور شاعر خانهٔ معمولی نیست بلکه از خانه‌ای حرف می‌زند که تمام روی زمین هم با آن ابری و گرفته است. خانه نماد دل یا کشور شاعر است.

۲ـ۲ـ تکرار و تاکید خاص

یکی دیگر از قرائن کشف نماد در ادبیات معاصر تکرار و تأکید خاص شاعر بر واژه یا واژگانی است که نمادین هستند. گاهی تکیه‌ای خاص بر روی چیزی و یا مبالغهٔ بیش از حد در مورد پدیده‌ای، چیزی و... قرینه‌ای می‌شود برای شناخت نمادین آن واژه. تکرار کلمه و سطرها، ساختاری دایره‌وار و چرخشی به شعر می‌بخشد و این باعث وجود مرکزیت در اثر و توجه بیشتر خواننده به این مرکزیت است. بدین صورت که تمام عناصر زبانی و معنایی از اطراف جمع شده و به صورت آگاهانه به این مرکز ختم می‌شوند؛ این تکرار و مرکزیت واژه‌ها یا تصاویر باعث تشخص و عبور آن از سطح ظاهری و غلتیده شدن در عرصه نماد می‌شود. مثلاً در شعر «هست شب»، تکرار و تأکید، به شب تشخص می‌بخشد و آن را نمادین کرده است:

هست شب یک شب دم کرده و خاک/ رنگ رخ باخته است/... هست شب همچو ورم کرده تنی گرم در استاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را/... هست شب؛ آری شب. (همان: ۵۱۱)

یا در شعر «خانه‌ام ابری است» نیما با تاکید بر خانه و تکرار آن نشان می‌دهد که این خانه خانه‌ای عادی نیست بلکه ورای معنای ظاهری است و گستره معنایی آن بیش از این کلمه است. در واقع تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و وسیله خوبی است که عقیده یا فکری را به کسی القا کرد و واژه‌ای را در اثر متمایز کرد.

۲ـ۳ـ فضا و لحن عمومی شعر

یکی از عناصری که در موفقیت و برجستگی شعر نو، نقشی سرنوشت‌ساز دارد، فضاسازی آن است. فضا در شعر نو، مانند چتری حمایتی، اجزاء، تصاویر و دیگر عناصر را در برمی‌گیرد و به آن‌ها امکان بقا و تنفس می‌دهد و در نتیجه، عطر کلی اثر را به مشام مخاطب می‌رساند. از طرفی، فضاسازی در هر اثر هنری، ویژگی خاص خود را دارد و با توجه به مقتضای حال، قابل انعطاف است. ولی آنچه مسلم است، این است که این عنصر، پدیده‌ای خارجی نیست که به اثر اضافه یا تحمیل شود بلکه در لحظهٔ خلق آن و همراه با دیگر اجزاء متولد می‌شود و در نهایت بر همه چیز سایه می‌افکند. معماری فضا در آثار ادبی به وسیله واژگان و نحوه به کارگیری آن‌ها ایجاد می‌شود و با لحن، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. در شعر معاصر شاعران از کلماتی استفاده می‌کنند که در زبان دارای بار معنایی فراوانی باشند که بتوانند چندین معنی را انتقال دهند. از همین روی این کلمات در وادی نماد می‌غلتند و شعر مستعد چند معنایی می‌شود و خوانش‌های متفاوتی از آن حاصل می‌شود. به عنوان مثال در شعرهای «زمستان»، «باغ من» و «فریاد» از اخوان به بهترین شکل این موضوع تجلی یافته است. در شعر «باغ من»، پاییز که در کانون اصلی شعر واقع شده است و واژگان دیگر به گرد آن می‌چرخند و معانی ضمنی مختلفی مانند سردی، ناامیدی، از دست دادن طراوت و شادابی و... را به همراه خود دارند که این موضوع تا حد زیادی فضای گرفته شعر را غلیظ‌تر ساخته است. با این وجود شاعر سعی کرده از واژگانی بهره برد که بیش‌ترین بار معنایی داشته باشد و از کارکرد طبیعی فراتر رفته و تبدیل به نماد شود و بگونه‌ای شعر سمبولیسم گردد. در این حالت شعر در لایه‌های پنهانی‌تر فضایی تازه‌تر یافته است که البته با حالت ظاهری هیچ تضادی ندارد. واژگان شعر، معانی مختلفی را در شعر ریخته‌اند تا شعر را از تک بعدی برهانند و انتقال‌دهندهٔ معناهایی باشند که در ذهن شاعر به بلوغ رسیده‌اند. شاعر، پاییز را نمادی برای توصیف حقایق اجتماعی و سیاسی قرار داده است. در این حالت، شعر در لایه‌های درونی، فضایی اجتماعی دارد و نمایانگر اوضاع سیاسی اجتماعی عصر سرایش آن است. «باغ» در گسترده‌ترین معنی خود نمادی برای کشور ایران شده که فضایی سرد و بدون شادابی و طراوت (مانند پاییز) بر آن حاکم است. ناامیدی به حدی است که اگر بارقه‌ای از امید هم باشد نباید دل به آن بست «گو بروید، یا نروید، هر چه در هر جا که خواهد، / یا نمی‌خواهد»؛ زیرا دیگر« باغبان و رهگذاری نیست» که بتواند تلاش را به سرانجام رساند. شعر فضایی یاس‌آلود و ناامیدانه

دارد که البته با فضای ظاهری شعر هیچ تضادی ایجاد نکرده است. یعنی می‌توان یکی از معانی ظاهری یا نمادین یا هر دو را برگزید و خود را در فضاهای مختلفی احساس کرد. این نشان‌دهنده توانایی شاعر در انتخاب واژگانی است که بار معنایی وسیع و متنوعی دارند.

بنابراین در شعر نیمایی لحن و فضای کلی و عمومی شعر نقش تعیین‌کننده‌ای در تشخیص نماد دارد. در شعر «هست شب» از نیما ترکیب و توالی تصاویر شعری ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و فضایی همگون آفریده است و «انفعال همه مظاهر طبیعت بیرونی در فضای مبهم و مه آلود به نحوی است که تابلویی کاملاً ایستا فراروی خواننده قرار می‌گیرد که در متنِ آن، همه چیز مرده و بی‌تحرک است: شب، دم کرده و راکد است، خاک، وحشت زده و رنگ باخته است، هوا ایستاده و متورم و بی‌حرکت است، بیابان دراز چون مرده‌ای ساکن بر جای مانده است و در نهایت دل و درون شاعر چون آیینه‌ای مبهوت و مه‌آلود در برابر این جغرافیای سکون و سکوت قرار گرفته است. در حقیقت سیمای تب‌آلود پدیده‌ها: شب، هوا، خاک، بیابان که حالتی یافته اند، بازتاب چهره تب‌آلود شاعرند. در این میان تنها وزش تندباد است که سکون و ایستایی فضا را خدشه‌دار می‌کند و اندکی هارمونی تصاویر را به هم می‌زند؛ هرچند که با حالت هذیانی شاعر، اندکی سازگاری دارد.» (روزبه، ۱۳۸۳: ۱۹۷) وجود این فضای حاکم بر شعر، القاکنندهٔ وجه نمادین آن می‌شود.

مطلب دیگر که در راستای چگونگی شکل‌گیری فضاهای نمادین قابل ذکر است توجه به کلمات و واژه‌ها است که شاعران به کار می‌برند؛ واژه‌ها، نقشی اساسی در شکل‌گیری فضاها دارند. در شعر «شب است» از نیما، کلمات و عباراتی که شب را وصف می‌کند دلهره‌آور ترسناک است:

شب است/ شبی بس تیرگی همساز با آن/ به روی شاخ انجیر کهن «وگ دار» می‌خواند به هر دم/ خبر می‌آورد طوفان و باران را و من اندیشناکم/ شب است/ جهان با آن، چنان چون مرده‌ای در گور/ و من اندیشناکم باز: / اگر باران کند سر زیر از هر جای؟/ اگر چون زورقی در آب اندازد جهان را؟/ در این تاریکی‌آور شب/ چه اندیشه ولیکن، که چه خواهد بود با ما صبح؟/ چو صبح از کوه سر بر کرد، می‌پوشد از این طوفان رخ آیا صبح؟ (یوشیج، ۱۳۷۱: ۴۹۰)

فضای حاکم بر شعر، فضایی گرفته و وحشتزاست. عناصر به وجود آورنده این فضا عبارتند از:

همساز بودن تیرگی با شب، و خواندن وگ‌دار در این شب تاریک هم بر ترس و دلهره را وارد فضای شعر می‌کند، طوفان و باران هم بر هراس‌آور بودن فضا می‌افزاید، شاعر هم خود می‌گوید که اندیشناک و هراسان است و مردهٔ در گور به ذهنش می‌رسد و...

در شعر فروغ هم شب معنایی سمبلیک دارد ولی نه مثل شعر نیما؛ از آنجایی که روحیه و ذهن فروغ با نیما متفاوت است، کلمات نمادین هم معنایی متفاوت دارند. با تأمل در زنجیره همنشینی کلمات و فضای و لحن شعری فروغ متوجه می‌شویم که شب معنایی متفاوت با شعر نیما دارد. البته همان تکرار و تأکید و تمامی قرائنی که کمک می‌کرد واژه را در معنایی غیر از معنای ظاهری خود بفهمیم در اینجا هم صدق می‌کند ولی زنجیرهٔ همنشینی کلام، فضا، لحن و روحیات شاعر معنایی دیگر از این واژه به خواننده القا می‌کند:

در شب کوچک من افسوس/ با باد برگ درختان میعادی دارد/ در شب کوچک من دلهره ویرانی است. (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۱۹۱)

در اینجا آمدن صفت کوچک برای شب و تخصیص آن به خود و آمدن دلهره بیانگر این است که شب در دید شاعر بار عاطفی منفی و ترسناک دارد. یا در شعر «هدیه»:

من از نهایت شب حرف می‌زنم/ و از نهایت تاریکی/ و از نهایت شب حرف می‌زنم/ اگر به خانه من آمدی برای من ای

مهربان چراغ بیاور/ و یک دریچه که از آن/ به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم. (همان: ۱۸۴)

شاعر با آوردن کلماتی از قبیل: خانه، مهربان، دریچه، کوچه و خوشبخت فضای نمادین شعر را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که معنای نمادین دو واژه «شب» و «چراغ» با آنچه که در شعر دیگر شاعران ـ مثل نیما و شاملوـ است متفاوت باشد. در شعر فروغ از فضای سرد و بی‌روح عاطفی محیط و اجتماع خویش شکوه سر می‌دهد. حال آنکه در این شعر از شاملو:

شب
با گلوی خونین
خوانده است
دیرگاه
دریا
نشسته سرد
یک شاخه
در سیاهی جنگل
به سور نور
فریاد می‌کشد. (شاملو، ۱۳۸۹: ۲۵۳)

آوردن «گلوی خونین» در همان ابتدای شعر فضا و برداشت‌های نمادین را متفاوت از شعر فروغ می‌کند. شاملو می‌گوید شب سیاه ظلم و ستم دیری است بر محیط سیطره افکنده است. در عین حال، گلوی خونین شب نماد ضرب و شتم و شکنجه شب‌ستیزان است. در ادامه می‌بینیم دریا هم به جای خروش و تلاطم ساکت و سرد است. آیا این دریای سرد و ساکت، جامعه تحت حاکمیت ظلم و ستم نیست که بی‌هیچ مقاومتی، سکوت پیش‌گرفته است.

بنابراین می‌بینیم انتخاب و چینش واژه‌ها در یک شعر و فضا، معانی نمادین کلمات را تغییر می‌دهند. روحیات خاص، آرمان‌های متنوع و مختلف، محیط و شرایط زندگی متفاوت و... از عوامل مهم تأثیرگذار در نحوهٔ گزینش و انتخاب کلمات در شعر هر شاعری است.

نتیجه‌گیری

شعر نو فارسی عنوانی است در برابر شعر کلاسیک که نیما یوشیج به عنوان پدر آن لقب گرفته و این نوع شعر، به شعر نیمایی هم مشهور است. از جریان‌های اصیل و مشهور شعر نیمایی، سمبلیسم یا نمادگرایی است که نیما با سرودن شعر «ققنوس» بنیان‌گذار و نمایندهٔ واقعی این جریان شعری است و پس از شاعرانی چون اخوان، فروغ، شاملو، م. سرشک و... ادامه‌دهنده و تکمیل‌کنندهٔ این جریان شعری هستند. آشنایی با مکتب سمبولیسم، شرایط سیاسی حاکم بر جامعه، اختناق و استبداد حکومت پهلوی، تأویل‌پذیری نماد و عمق‌بخشی آن به شعر از عمده دلایل توجه شاعران معاصر به نمادپردازی است. در شعر نیمایی علاوه بر نوآوری‌هایی که در فرم بیرونی و شکل ظاهری شعر، توسط نیما و دیگر تجددگرایان به وجود آمد، یکی دیگر از اساسی‌ترین تغییرات و نوآوری‌ها در حیطهٔ فرم ذهنی و شکل درونی و ساختار شعر بود. این تغییر در ساختار شعر، چگونگی ساخت و پیدایش برخی از عناصر خیال را نیز دست‌خوش تغییر و تحول کرد از جمله نماد را. نمادها در یافت شعر نیمایی به سه صورت ـ خرده‌نمادها، کلان‌نمادها و نماد ارگانیکـ دیده می‌شود که از این سه نوع، نماد ارگانیگ یا ساختارساز مختصِ شعر نیمایی می‌باشد که در شکل‌گیری آن کلیه عناصر روساختی و زیرساختی شعر به هم پیوسته‌اند و برای پی بردن به آن، باید نقش و جایگاه تمام عناصر و تصاویر شعری در ساختار کلی بررسی کرد. در بین شاعران مورد بحث در این مقاله، نماد ساختارساز در اشعار نیما بسامد بالاتری دارد. از آنجا که شناخت معانی نمادها از راه تعریف میسر نیست، باید نمادها را در متن و ساختار شعر تأویل کرد. بنابراین در برخورد با یک متن پیش از هر چیز باید با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای حاکم بر یک اثر، نمادین بودن آن را به اثبات رساند و شیوه‌های به کارگیری نمادها را در متن بررسی کرد. در شعر نیمایی لحن و فضای کلی و عمومی شعر نقش تعیین‌کننده‌ای در تشخیص نماد دارد و از مهم‌ترین قرائن کشف نماد در این نوع شعر محسوب می‌شود. توجه به قرائن لفظی و تاکید و تکرار عبارات و تصاویر در شعر از دیگر قرائن کشف نماد در شعر نیمایی به شمار می‌آید.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

اخوان ثالث، مهدی. **صدای حیرت بیدار (گفتگو) زیر نظر مرتضی کاخی**. تهران: زمستان، ۱۳۷۱.

اخوان ثالث، مهدی. **آن‌گاه پس از تندر**. تهران: سخن، ۱۳۷۸.

براهنی، رضا. **طلا در مس (در شعر و شاعری)**. جلد یک، چاپ اول، تهران: نویسنده، ۱۳۷۱.

سیاهپوش، حمید. **باغ تنهایی (یادنامه سهراب سپهری)**. چاپ دوم، اصفهان: اسپادنا، ۱۳۷۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. **ادوار شعر فارسی**. تهران: سخن، ۱۳۸۵.

ـــــــــــــــ . **آیینه‌ای برای صداها**. تهران: سخن، ۱۳۸۸.

حسن لی، کاووس. **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر**. چاپ دوم، تهران: ثالث، ۱۳۸۶.

حمیدیان، سعید. **داستان دگردیسی**. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.

زرقانی، مهدی. **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث، ۱۳۸۷

روزبه، محمدرضا. **شعر نو فارسی**. شرح تحلیل و تفسیر، تهران: حروفیه، ۱۳۸۳.

شاملو، احمد. **مجموعه اشعار**. تهران: نگاه، ۱۳۸۹.

فتوحی، محمود. **بلاغت تصویر**. تهران: سخن، ۱۳۸۹.

فرخزاد، فروغ. **مجموعه اشعار**. تهران: یاد عارف، ۱۳۷۶.

یوشیج، نیما. **مجموعه اشعار**. تهران: ۱۳۷۱.

مقالات

پورجوادی، نصرالله، (۱۳۷۰) مساله تعریف الفاظ رمزی در شعر عاشقانه فارسی، مجله معارف دوره هشتم شماره ۳.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۹۱)، بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر، مجله ادبیات پارسی معاصر، شماره ۱، بهار و تابستان.
شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰) با همکاری حسین علی پور، جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران، مجله مدرس، دوره ۵ شماره ۳.
صرفی، محمدرضا، (۱۳۸۲)، درآمدی بر نمادپردازی، مجله فرهنگ (ویژه ادبیات فارسی) شماره ۴۶ و ۴۷ تابستان و پاییز.
فتوحی، محمود و مریم علی نژاد، (۱۳۸۷)، نو آوری نیما در فرم درونی شعر فارسی، نشریه پژوهش‌های ادبی، شماره ۵ پیاپی۱۸.