



Research article

Research in Comparative Literature (Arabic and Persian Literature)
Razi University, Vol. 9, Issue 2 (34), Summer 2019, pp. 99-124

Types of Synesthesia in Saeed Akel's and Nima Yushij's Poems

Ali Najafi Ivaki¹

Associate professor of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages,
University of Kashan, Kashan, Iran

Mansorh Talebiyan²

Ph.D. Student of Arabic language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University
of Kashan, Kashan, Iran

Received: 01/26/2019

Accepted: 05/18/2019

Abstract

Synesthesia is one of the aspects of “vocabulary resurrection” that breaks the literary delight of the audience by destroying the surface structure of words rather than deep structure. In this style of writing, the poet breaks the boundaries of the common system of his or her readers' imagery and minds to make the amazement of the complex and pure image, the audience is astonished. This essay is inspired by the American school of comparative literature, the authors critically examine the sentiments in the poems of two well-known poets in Arabic and Persian literature, Saeed Akel and Nima Yushij. The present article shows that in the poems of these two poets, sympathy in addition to the aesthetic and artistic aspects is a means of conveying the vague meanings that are not easy to express. One of the interesting ways in which the poems of these two poets concentrate are to combine and to apply other literary figures with sensitivity to enhance the artistic aspect of verses and to enhance the rhetorical and artistic texture. Sometimes the relationship between the two senses is so distant in their lyrics that the familiarization is more pronounced. Said Akel has made sense-making by choosing the sensual “confrontation” or “accumulation” methods, which are an important function of the aesthetic aspect of the verse. Nima Yushij has also given special attention to abstract-tangible emotion in order to promote the dignity and regularity of the subjective and objective worlds.

Keywords: Comparative Literature, Synesthesia, foregrounding, Saeed Akel, Nima Youshich.



کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی (مطالعات تطبیقی عربی - فارسی)
دانشگاه رازی، دوره نهم، شماره ۲ (پیاپی ۳۴)، تابستان ۱۳۹۸، صص. ۹۹-۱۲۴

گونه‌های حس آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج

علی نجفی ایوکی^۱

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

منصوره طالبیان^۲

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

پذیرش: ۱۳۹۸/۲/۲۸

دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۶

چکیده

حس آمیزی از منظر علم زبان‌شناسی یکی از وجوه «رستاخیز واژگان» است که با شکستن ساختار سطحی واژه‌ها و نه ساختار عمیق، باعث لذت ادبی مخاطب می‌شود. در این شیوه از نگارش، شاعر مرزهای نظام رایج تصوورها و ذهنیات خواننده یا شنونده خود را درهم می‌شکند و با آفرینش تصویری پیچیده و ناب، موجب شگفتی مخاطب می‌شود. در این جستار نگارندگان با الهام‌گیری از مکتب آمریکایی در ادبیات تطبیقی، به شیوه توصیفی - تحلیلی، حس آمیزی را در سروده‌های دو شاعر صاحب‌نام ادبیات عربی و فارسی یعنی «سعید عقل» و «نیما یوشیج» نقد و بررسی می‌کنند. نوشتار پیش رو نشان از آن دارد که حس آمیزی در سروده‌های این دو شاعر افزون بر جنبه زیباشناختی و هنری، ابزار انتقال معانی مبهمی است که به آسانی تن به بیان صریح نمی‌دهند. از شیوه‌های جالب توجه در اشعار این دو شاعر تلفیق و کاربست سایر آرایه‌های ادبی با حس آمیزی است تا بر جنبه هنری ابیات بیفزایند و بافت بلاغی و هنری بیت را مستحکم‌تر نمایند. گاه رابطه بین دو طرف حس آمیخته در سروده‌هایشان آن‌چنان دور است که آشنایی‌زدایی در آن بیشتر به چشم می‌خورد. سعید عقل با انتخاب شگرد «تراحم» یا «انباشت» حس آمیزی سبب دیرپایی معنا شده است که از کارکردهای مهم این تکنیک بیانی، برجستگی جنبه زیبایی‌شناختی بیت است. نیما یوشیج نیز به‌منظور ارتقا بخشیدن به شأن و مرتبه امور محسوس و پیوند جهان ذهنی و عینی، به حس آمیزی انتزاعی - محسوس توجه ویژه‌ای کرده است.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، حس آمیزی، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، سعید عقل، نیما یوشیج.

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

شعر یکی از هنرهای است که انسان برای بیان احساسات و عواطف خود از آن کمک می‌گیرد. در آفرینش این اثر ادبی، صاحب سخن از دایره عقل و منطق خارج شده و به نیروی احساس و عاطفه که سرچشمه تخیل است، متوسل می‌شود و متنی می‌آفریند که با روح و جان مخاطب به سخن بنشیند. برای رسیدن به این غرض و در راستای زیباسازی متن خود، ناچار است از آرایه‌های ادبی بهره جوید که یکی از مهم‌ترین این آرایه‌ها، «حس آمیزی»^۱ است. این شگرد «در لغت به معنای در آمیختن حواس و در اصطلاح قسمتی از مجاز است که از رهگذر آمیختن دو حس با یکدیگر ایجاد می‌شود.» (داد، ۱۳۸۳: ۱۹۷). در تعریفی دیگر، حس‌آمیزی بدین معناست که از رهگذر آشتی دادن و پیوند زدن بین دو یا چند حس مختلف، خاصیت اصلی حواس انسان نادیده گرفته شود؛ بدین شکل که با قوه حسی خاص، دریافت یا توصیفی از مدرکات قوه حسی دیگر داشت؛ برای مثال صدا را مخملی، گرم یا سنگین دریافت کنیم (ر.ک: حمید عبدالله، ۲۰۱۰: ۱۵). با پذیرش این فرایند، حس آمیزی با دو حس یا بیشتر شکل می‌گیرد که صاحب کلام ویژگی یکی را گرفته و بر دیگری حمل می‌کند و از این رهگذر حد فاصل بین حواس را از بین می‌برد (ر.ک: همان: ۱۵-۱۶). این شگرد در شعر نمود بیشتری یافته که در واقع نوعی «پارادوکس گفتاری» و جلوه‌ای از «موسیقی معنوی» است. این شگرد نوعی واکنش هنری نسبت به تصاویر تکراری و معمول شعری به‌شمار می‌رود (ر.ک: عبدالرحمن، ۱۹۷۹: ۱۵۵).

هر کدام از حواس پنج‌گانه به محسوس خاصی مرتبط می‌شود؛ برای مثال، «حس لامسه با نرمی و درشتی، حس بینایی با رنگ و حجم، حس شنوایی با صدای موسیقی، حس بویایی با عطر و مشک و حس چشایی با طعم و شیرینی و شوری به‌طور طبیعی سروکار دارند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۱) که البته بر پایه این رابطه‌ها، دریافت‌ها از محیط اطراف بیان می‌شود؛ هنگامی که گفته می‌شود: «بوی گل را استشمام نمودم» یا «طلوع خورشید را دیدم» در این دو نمونه، بیان عادی و طبیعی است و حس بویایی و بینایی در کاربرد طبیعی و مأنوس خود قرار گرفته‌اند؛ یعنی هر حس با محسوس ویژه خویش پیوند دارد؛ اما زمانی که «بوی گل را بینیم» یا «طلوع خورشید را استشمام کنیم» ارتباط حقیقی حواس با محسوسات شکسته شده و طلوع خورشید که با حس بینایی قابل درک است، با حس بویایی گره می‌خورد که شاعر در راستای زیباسازی متن خود از آن بهره می‌گیرد. از این ترفند ادبی در زبان عربی با عنوان‌هایی چون «تواصل الحواس»،

«الحسن المتزامن»، «التبادل الحسی» و «المعادلة الحسیّة» یاد کرده‌اند (ر.ک: موسی، ۱۹۸۰: ۲۴۹؛ الصایغ، ۲۰۰۳: ۱۱۷) و در ادبیات غرب برابر نهاده «synesthesia»، «transference sense» و «sense analogy» قرار گرفته است.

در حقیقت حس‌آمیزی یکی از انواع هنجار‌گزینی معنایی^(۱) است؛ در این فن، شاعر یا ادیب نظام معمولی ساخت واژه یا جمله را برهم نمی‌زند، بلکه با الفاظ معمولی و جمله‌های دستوری مطلبی را بیان می‌کند که مفهوم آن خلاف رسم و عادت معمول است. این شگرد زبانی شکستن ساختار سطحی الفاظ را در دستور کار خود دارد و نه ساختار عمیق و ژرفی واژه‌ها را، از آن روی که ساختار عمیق فرض ذهنی است و به کاربرد مربوط نمی‌شود (ر.ک: ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۴۸). این آرایه به سبب فاصله‌گیری از حقیقت، وارد حوزه مجاز می‌شود و به «استعاره» نزدیک می‌شود؛ نزدیکی حس‌آمیزی به استعاره از این جهت است که اساس و بن‌مایه هر دو، مجاز است و بدین دلیل با آن تفاوت دارد که استعاره بر پایه‌ی علاقه‌ی مشابهت میان مشبّه و مشبّه‌به بنا می‌شود، اما در حس‌آمیزی علاقه‌ی یکپارچگی اثر معنوی دخالت دارد؛ یعنی هر دو حس، القاگر یک حس هستند؛ نه اینکه حسی به حس دیگر شبیه باشد (وهبه، ۱۹۹۴: ۵۵۷).

هر حس‌آمیزی دو هدف را در دستور کار خود دارد: یکی بُعد زیبایی‌شناسی که حس تازه‌ای را خلق می‌کند و معانی تازه‌ای می‌آفریند که از جمله ضرورت‌های شعری شمرده می‌شود. دیگری جلب توجه خواننده به امور تازه و برجسته کردن عبارات است (ر.ک: ابوالعدوس، ۲۰۰۷: ۱۸۰) که «یاکوبسن» از این هدف با عنوان «شکست انتظار» یاد می‌کند (ر.ک: محمّد ویس، ۲۰۰۵: ۱۴۴؛ جداونه، ۲۰۱۱: ۱۹)؛ از آن روی که ادیب خلاف آنچه را که خواننده در متن منتظر وقوع آن است را می‌نگارد.

بی‌شک، در زندگی روزمره خود نمونه‌هایی از حس‌آمیزی را به کار می‌بریم که به دلیل کاربرد گسترده آن، هیچ‌گاه وجودشان را احساس نمی‌کنیم و چون از روی عادت و تکرار وارد زبان شده‌اند، کمتر به آن توجه می‌شود. عباراتی مانند «چشم شور»، «صدای گرم»، «سیاه‌سرفه»، از این دسته هستند. با این همه این قاعده گاهی در ادبیات کاربرد ویژه و تأثیرگذاری دارد، از آن روی که شاعر تضاد بین واقعیت و خیال را ازین می‌برد و بر تأثیر صورت‌های شعری خود می‌افزاید (ر.ک: شیخ، ۲۰۱۰: ۱۴۰). ادیب، با کاربست این شگرد ادبی و از رهگذر وصف، دلالت‌های جدیدی می‌آفریند که بر روح و جان مخاطب تأثیر می‌گذارد و او را برای شناخت روابط بین حواس ترکیب‌شده، به تأمل و تفکر وامی‌دارد (ر.ک: همان، ۱۳۶). سود دیگری که این شگرد ادبی در پی دارد؛ این است که پیوند میان حواس، این فرصت را فراهم می‌کند تا

تعبیری رساتر از آنچه دریافت می‌شود بیان گردد؛ زیرا حواس بشر برای بیان گونه‌های مختلف احساسات، ناکارآمد و نارسا است (ر.ک: غنیمی هلال، ۱۹۸۷: ۴۱۸-۴۱۹). در گذشته «خنده تلخ»، «خاطرات زیبا»، «نگاه سرد»، از اموری بودند که هنوز بشر به آن عادت نکرده بود، از این رو رستاخیزی در زبان و دنیای معانی به‌شمار می‌رفت که البته امروزه غبار عادت بر این گونه تعابیر نشست و به کارگیری آن‌ها در اثر ادبی کارآیی چندانی ندارد، مگر اینکه با زبردستی ادیبان در آن‌ها دگردیسی و آشنایی‌زدایی صورت گیرد تا جانی دوباره یابند و تأثیرگذارتر عمل کنند.

منتقدان ادبی بر این باورند که حس آمیزی دو نقش مهم دارد؛ یکی «تغییر گرای» است؛ برای مثال شاعر در درک حس بویایی تغییر ایجاد کرده و آن را با حس شنوایی یا لامسه یا چشایی درک می‌کند و صداها را به رنگ تبدیل و رنگ را با صدا احساس می‌کند و این تصاویر را از حالت طبیعی به حالت هنری و ادبی منتقل می‌کند؛ دیگری «ترکیب گرای» است که وظیفه ترکیب دو حس یا بیشتر را دارد (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۸۱-۸۲)؛ برای نمونه حس شنوایی را با حس بویایی ترکیب می‌کند؛ به هر روی، اتحاد بین حواسی که هیچ شباهت و سنخیتی باهم ندارند بازی ساده در آفرینش متن نیست و همواره در این شگرد ادبی «توجه به دو اصل رسانگی و حفظ ساحت جمال‌شناسیک کمال اهمیت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۲) که تنها شاعر قادر به ایجاد این نوع هماهنگی در دنیای خیال و رؤیای خود است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف

آشنایی با چگونگی کاربست حس آمیزی در شعر دو شاعر، مخاطب را به درک بهتر و دقیق‌تر زیبایی‌های لفظی و معنوی شعر ایشان رهنمون می‌نماید. هدف از این جستار، واکاوی چگونگی این کاربست شاعرانه است.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- این دو شاعر معاصر تحت تأثیر چه جریانی به حس آمیزی روی آوردند؟
- بهره‌گیری از این شگرد چه تأثیری بر ادبیت شعری ایشان داشته است؟
- این دو شاعر حس‌آمیزی را بیشتر در چه قالب‌های نحوی‌ای بیان می‌کنند؟
- چه آرایه ادبی‌ای در کنار ترکیبات حس آمیخته دیده می‌شود؟

۱-۴. پیشینه پژوهش

نخستین پژوهش مستقل در این زمینه در ادبیات عربی، الوصیفی (۲۰۰۸: ۱۴۱-۱۴۵) است که در آن نمونه‌هایی از شعر پیش از اسلام تا پایان دوره عباسی بررسی شده و این نتیجه به‌دست آمده که شاعران قدیم عرب، بی‌آنکه حس آمیزی را به‌مثابه شگردی ادبی بشناسند، آن را در شعرشان به کار گرفته‌اند و

اگر حس آمیزی تنها محصور در ادبیات معاصر دانسته شود، برداشتی اشتباه است. حمید عبدالله (۲۰۱۰: ۱۴۱-۱۶۷) ادبیات پیش از اسلام تا دوره معاصر را بررسی کرده و بر این امر تأکید دارد که حس آمیزی محصول مغرب‌زمین نبوده و عرب‌ها از دیرباز در متون ادبی خود از آن بهره برده‌اند. پژوهندگان دیگری در لابه‌لای پژوهش‌های خود به‌صورت گذرا و اشاره‌وار به این فن پرداخته‌اند که از جمله آن‌ها می‌توان به الصایغ (۲۰۰۳: ۱۵۱-۱۵۳) الشیخ (۲۰۱۰: ۱۴۰-۱۴۵) و موسی (۱۹۸۰: ۷۳-۷۴) اشاره کرد. در حوزه ادب فارسی پژوهش‌هایی به‌چشم می‌خورد که از جمله آن‌ها می‌توان به معتمدی (۱۳۶۸) و کریمی (۱۳۸۷: ۱۱۷-۱۵۰) اشاره داشت.

آثار نیما از نظر گاه‌های متفاوتی بررسی شده است؛ از جمله خلیل‌اللهی و همکاران (۱۳۹۴: ۸۳۳-۸۴۱)، ملکی و نویدی (۱۳۹۱: ۲۳۵-۲۵۶)، صدقی و نصاری (۱۳۹۲: ۱۱۹-۱۴۲) پژوهش‌هایی نیز در آثار سعید عقل انجام شده از جمله حیدری کهنه شهری (۱۳۹۱)..

از آنجا که تاکنون پژوهش جامع و مستقلی در زمینه بررسی تطبیقی حس آمیزی در شعر معاصر صورت نگرفته، این پژوهش می‌کوشد شگرد ادبی یادشده را در سروده‌های دو شاعر تازی و پارسی، «سعید عقل» و «نیما یوشیج» - که در رمز‌گرایی و ایراد سخن دوپهلوی از شاعران برجسته و نامدارند - بررسی کند.

۵-۱. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی است که در چارچوب مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی (نقد و زیبایی‌شناسی) صورت می‌گیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نمادگرایی و پیدایش حس آمیزی

نمادگرایی در فرانسه در نیمه دوم قرن نوزدهم به‌دست گروهی از شاعران نوگرا پایه‌گذاری شد. صرف نظر از عوامل پیدایش این مکتب، صاحب‌نظران این جریان اصرار داشتند که واژگان یک زبان به‌تنهایی قادر به بیان احساسات نیستند و نمی‌توانند واقعیت‌ها را بیان کنند؛ بنابراین، آنان به زبان رمز و به‌بیان غیر مستقیم روحيات که زبان توانایی آن را در دلالت‌های وضعی ندارد، تکیه کردند (ر.ک: اصفهر، ۱۹۹۹: ۸۵-۸۸؛ مندور، ۲۰۰۵: ۱۱۷-۱۱۹). از اصول مهم جریان نمادگرایی غربی، تکیه بر اسلوب‌های بیانی برای بیان افکار و عواطف است که «حس آمیزی» از مهم‌ترین آن‌ها است. در این جریان، حس آمیزی اضافه کردن پیچیدگی و ابهام به‌صورت‌های شعری است که مخاطب را به تفکر و تأمل وامی‌دارد؛ البته پیچیدگی هدف نمادگرایان نیست؛ بلکه نتیجه طبیعی تلاش‌هایشان برای خلق تصاویر شعری است (ر.ک: غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۱۴-۱۱۷).

رمزگرایان و در سرآغازشان «بودلر^۱» بر این باور بودند که هماهنگی و وحدت بین حواس پنج‌گانه وجود دارد و اثراتی که حواس مختلف منعکس می‌کنند، از لحاظ اثرگذاری به هم شبیه‌اند؛ صدا اثری شبیه رنگ و عطر در روح و جان مخاطب دارد. بودلر بر این امر اصرار داشت که در میان حواس گوناگون ارتباط‌هایی سرارآمیز هست که در عالم رؤیا به دست می‌آید (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۷۳)؛ بنابراین همین باور است که در قصیده «پیوندها^۲» آورده است:

طبیعت معبدی است که از ستون‌های زنده‌اش / گه‌گاه سخنانی مبهم می‌تراود / انسان در آن معبد از خلال جنگل نمادها می‌گذرد / که او را با نگاه‌های آشنا می‌نگرد. / همچون طنین‌های طولانی که از دور / در وحدتی پیچیده و ژرف / به گستردگی شب و روشنایی درهم می‌پیچد، / عطرها، رنگ‌ها و آواها بازگویی هم‌اند (نقل از: سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۷۶).

شاعر در این نمونه شعری، به نیروی خارق‌العاده در ادراک اشاره دارد که انسان به واسطه تداخل وظایف حواس‌های پنج‌گانه آن را کسب می‌کند. در پی آن، واژه‌های بیشه‌ای از رمزها و پیوندها می‌شود که انسان می‌کوشد واژگان را از وظایف اصلی آن آزاد سازد و وظایف جدیدی به آن ببخشد تا به ناخودآگاه برسد و می‌کوشد تا شنیدنی‌ها را با حس بویایی درک کند و دیدنی‌ها را بشنود و آنچه قابل دیدن نیست، ببیند (ر.ک: موسی، ۲۰۰۳: ۷۳-۷۴).

اوج مکتب نمادگرایی، نظریه «حروف رنگین» بود که «رمبو^۳» پس از سرودن قصیده «مصوت‌ها^۴» به آن اشاره کرد. در این نظریه، هر حرفی یک معنا دارد، درحالی که این حروف پیش از این نظریه هیچ ارزشی نداشتند. در این نام‌گذاری A سیاه، E سفید، I سرخ، U سبز و O آبی نامیده شد (ر.ک: عشری زاید، ۲۰۰۲: ۴۸؛ سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۲: ۵۸۳). هدف ریمبو از این نظریه، ارزش‌گذاری برای حروف از راه ربط هر کدام از این حروف به رنگی از رنگ‌ها است و از این راه شاعر خواسته تا احساسانش را بیان کند؛ برای مثال (I) نشان از رنگ سرخ دارد که مخاطب را به یاد خون، یا لبخند لبان قرمز می‌اندازد. اختراع رنگ برای حروف مربوط به عوامل روحی و روانی است که در افراد برحسب شرایط روحی و روانی متفاوت است. «رمبو بر این باور بود که هر رنگی صدای یکی از ابزارهای موسیقی را در وجود انسان برمی‌انگیزد.» (غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۲۹) نظریه وی نمادگرایان را برای بیان افکارشان یاری کرد.

1. Baudelaire
2. Correspondances
3. Rimbaud
4. Voyelles

شاعران معاصر تحت تأثیر عوامل مختلف - که در اینجا مجال شرح همه آن‌ها وجود ندارد - از جمله ادبیات غرب و جریان سمبولیسم قرار گرفتند و بر اسلوب‌ها و موضوعات کهن و تکراری شعر خود تاختند و در پی تغییر در ساختار و مفهوم ادبیات برآمدند و کوشیدند که از شگردهای بیانی غربی‌ها و از جمله حس آمیزی بهره جویند. این جریان در ادبیات عربی با شاعر لبنانی «ادیب مظهر» آغاز شد و اولین سروده او «نشید السکون» که با تصاویر رمزی و رنگ‌های متعددی از حس آمیزی زینت یافته بود، وارد عرصه ادبیات شد (ر.ک: فتوح احمد، ۱۹۷۷: ۱۹۴-۱۹۵). توضیح اینکه شاعران رمز‌گرای عربی و پارسی تقلید از رمز‌گرایان غربی را در صورت‌های اعجاب‌برانگیز و بدیع هدف خود قرار دادند که از پیامدهای این تأثیرپذیری، ابهام و غموض و رهایی از قید و بند بینش و منطق و خارج شدن از اسلوب‌های شاعران عصرهای گذشته بوده است؛ به هر روی، گرچه شاعران دوره کهن ناآگاهانه در لابه‌لای متون خود از آرایه حس آمیزی استفاده کردند، با این همه شاعران معاصر عربی و فارسی تحت تأثیر جریان نمادگرایی غربی به این شگرد بیانی روی آوردند و در راستای رمزی کردن اثر خود و عمق‌بخشی به آن، آگاهانه از آن بهره‌ها بردند.

۲-۲. گونه‌های حس آمیزی در سروده‌های سعید عقل^(۲) و نیما یوشیج^(۳)

اگر فرض شود که در ترکیب حواس، تنها دو حس دخالت داده شود، متناسب با حواس پنج‌گانه (بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و بساوی) بیست حالت مختلف حس آمیزی ممکن است به وجود آید که شامل ده زوج قرینه است؛ به دیگر سخن، هنگام تبدیل یا ترکیب این حواس با یکدیگر، از نظر تقدیم یا تأخیر ویژگی‌های حواس، حالت عکس آن‌ها هم قابل تصور است؛ برای نمونه در ترکیب دو حس بینایی و شنوایی دو حالت دیده می‌شود: ۱. بینایی - شنوایی ۲. شنوایی - بینایی.

شفیعی کدکنی بر این باور است که «در جدول امکانات زبانی به تناسب پنج حس ظاهری از لحاظ ترکیب یا تبدیل این حواس با یکدیگر، بیست و پنج نوع حس آمیزی را می‌توان متصور شد» (۱۳۶۸: ۲۱). وی حواس پنج‌گانه را با هم ضرب کرده و عدد بیست پنج را به دست آورده، در صورتی که پنج مورد از این بیست و پنج مورد، جمع یک حس با خود آن حس است یعنی (بینایی، بینایی) - (شنوایی، شنوایی) که این گونه موارد را نباید حس آمیزی دانست گرچه باید بیان داشت که ممکن است برخی از این تعبیرات حس آمیخته نیز هیچ‌گاه در زبان قابل تصور نباشد.

در ساده‌ترین تقسیم‌بندی، حس آمیزی را می‌توان بر دو گونه تقسیم کرد؛ گونه اول «هماهنگی افقی^۱»

است که از آمیختگی دو حس مختلف باهم مانند شنوایی و بویایی یا حس بینایی و چشایی به دست می‌آید و از این رو به آن افقی می‌گویند که دو محسوس با هم ترکیب می‌شوند؛ که این نوع از حس آمیزی در سروده‌های شاعران معاصر بسامد بالایی را به خود اختصاص داده است. گونه دوم حس آمیزی «هماهنگی عمودی» خواننده می‌شود؛ بدین معنا که در حس آمیزی تنها به ترکیب دو حس بسنده نشده؛ گاهی دیده می‌شود که شاعر معانی واژگانی را که دلالت بر حواس پنج‌گانه دارند، به حوزه واژگانی که دال بر مفاهیم انتزاعی است، منتقل می‌کند و به کمک تصویری که این ترکیب در ذهن خلق نموده، بین امور حسی و مفاهیم عینی و انتزاعی پیوند می‌زند؛ به طور کلی حس آمیزی عمودی ارتباط بین عالم مادی و عالم روحی است. براساس تعاریف و تقسیم‌بندی‌های ارائه شده در اینجا، تعبیرات حس آمیخته‌ای که این دو شاعر بیشتر در سروده‌هایش به کار برده‌اند، بررسی می‌شود و تلاش می‌شود تا نظریه‌های مطرح شده به مرحله تطبیق درآید.

۲-۲-۱. حس آمیزی افقی «محسوس - محسوس»

۲-۲-۱. «بینایی - شنوایی»، «شنوایی - بینایی»

کشف شباهت میان دو شیء که با حواس گوناگون دریافت می‌شوند، دشوار و دیریاب است. این گونه تصویرها به نظر می‌رسد، بیش از آنکه ناشی از دقت در خصوصیات و صفات اشیا و جستجوی همراه با تأمل باشد، حاصل شهودی ناگهانی و استغراق در احوال شاعرانه و تمرکز مجذوبانه همه نیروهای ذهنی است که بر اندیشه و عاطفه شاعر سایه انداخته و خود آگاهی عادی و طبیعی او را ربوده است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۰۴). بین حواس پنج‌گانه، حس بینایی اهمیت زیادی دارد؛ زیرا انسان به کمک این حس اشیاء را می‌بیند و می‌تواند به تطبیق و مقایسه آن‌ها پردازد و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را مشخص کند؛ در نتیجه این حس از دقیق‌ترین و فعال‌ترین حواس انسان است که نقش بسزایی در آفرینش تصاویر شعری دارد (ر.ک: عبدالرحمن، ۱۹۷۹: ۲۲). چنانچه بین حس بینایی و شنوایی آمیختگی ایجاد شود، ویژگی‌هایی همچون صدا، آواز، سخن و... از منسوبات حس شنوایی با ویژگی‌هایی مانند رنگ، نگاه، سیاهی و... از حس بینایی ترکیب می‌شود.

گاهی مفهوم جمله‌ای حس آمیخته، خلاصه و فشرده و به‌طور ترکیبی درمی‌آید که در عین حال، حاوی دو مفهوم است. این ترکیب‌ها اغلب، تصویرهایی خیالی می‌سازند که در نهایت ظرافت و دقت، از زیبایی فراوان برخوردارند که نشانه وسعت خیال گوینده و احساس بیان‌ناپذیر او هستند. تصویرهایی را که از این ترکیب‌ها

حاصل می‌شود، تصویرهای حس آمیخته می‌نامند؛ که در دو نوع ترکیب وصفی و ترکیب اضافی تجلی می‌یابند؛ به‌عنوان مثال، در سروده‌ای از سعید عقل آمده است:

إِلَى الْبَلَدِ الْخَلْوِ حَدِيثِ الْعَمَامِ بِلَوْنِ هَدِيلِ الْحَمَامِ

(عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۲۸۲)

(ترجمه: به سوی شهر دل‌انگیزی که غرش ابرها به رنگ نغمه کبوتر بود.)

شاعر بر این باور است که احساساتی که ابرها در درون او برمی‌انگیزد، همانند عواطفی است که از گوش سپردن به نغمه کبوتر در او تجلی می‌یابد. وی برای صدای کبوتر رنگی را در نظر گرفته، حال آنکه در عالم واقع، هیچ رنگی برای صداها وجود ندارد؛ لذا مخاطب در اینجا با نوعی وحدت حواس با معادلهٔ بینایی - شنوایی روبه‌رو است که به‌باور برخی از منتقدان به «غافلگیری» می‌انجامد (ر.ک: عشری زاید، ۲۰۰۲: ۳۰). در این بیت «رنگ آواز» تعبیر حس آمیخته‌ای است که به‌صورت ترکیب اضافی ذکر شده؛ «آواز» با حس شنوایی قابل درک است و «رنگ» با حس بینایی قابل تصور است که البته شاعر بین رنگ و صدا پیوند ایجاد کرده و سبب توجه‌دهی مخاطب شده است. سعید عقل در اشعارش به رنگ‌ها توجه خاصی دارد؛ کاریست رنگ در جایگاه غیر معمول و اطلاق آن به امری که قابل اطلاق به رنگ نیست، در ادب و حجم انبوهی را به‌خود اختصاص داده است. نمونه‌هایی چون «کلام سرخ، سخنان خونین، آوازهای گندمگون، نغمه سیاه، صدای سفید، اسم‌های بنفش، نغمه سبز، رنگ فریاد و...» از این دسته‌اند. درحقیقت وی با تأثیرپذیری از نظریهٔ «رمبو» صدا را با رنگی معین مرتبط می‌سازد تا احساسات درونی خود را رمزگونه بیان کند (ر.ک: غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۲۲۶). نیما یوشیج نیز از این معادلهٔ حس‌آمیزی در سروده‌هایش استفاده کرده و می‌سراید:

حریف گفت به صحبت نشین و بس که بهاش بود در آن دم کواو رنگ داستان گیرد

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۹۶)

در این نمونه، «رنگ داستان» تعبیر حس آمیخته‌ای است که به‌صورت مضاف و مضاف‌الیه ذکر شده است؛ «داستان» با حس شنوایی قابل درک است و «رنگ» با حس بینایی قابل تصور است که البته شاعر بین رنگ و صدا پیوند ایجاد کرد، حال آنکه در عالم خارج، میان صداها و رنگ‌ها رابطه‌ای یافت نمی‌شود، مگر از حیث اثرگذاری آن‌ها در مخاطب. وی در این ترکیب حس آمیخته رنگ خاصی را مطرح نمی‌کند و این انتخاب را برعهدهٔ مخاطب می‌گذارد.

شایان ذکر است که سعید عقل امور و عناصری که به اسطهٔ اعضا و حواس بینایی و شنوایی درک می‌شوند

را باهم ترکیب می‌کند، حال آنکه نیما یوشیج در این گونه از حس آمیزی، بیشتر اعضای مخصوص به این دو حس را به جای یکدیگر قرار می‌دهد؛ برای نمونه او در سروده «مانلی» می‌گوید:

«ای همه با خورش و خفتن در ساخته مرد، / تو هم آن کن که به جان شاید کرد / چشم تو می‌شنود. / گوش تو می‌بیند. / تو ز بس گنج خودی سنگین بار / می‌تکانی سر از بهر چه کار» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۶۸).

شاعر در دو عبارت «چشم تو می‌شنود» و «گوش تو می‌بیند» عضو شنوایی و بینایی را به صورت زوج قرینه باهم ترکیب کرده و شنیدن را که از کار کردهای گوش است، به چشم و دیدن را به گوش نسبت داده و از این راه سبب توجه‌دهی مخاطب شده است.

۲-۱-۲. «بویایی-بینایی»، «بینایی-بویایی»

در این ترکیب مدرکات حس بینایی با حس بویایی و وابسته‌هایی مثل عطر، مشک و... درمی‌آمیزد و آنچه قابل دیدن است، در حوزه مجاز صفت بویایی می‌گیرد و بالعکس؛ البته ابزارهای تعبیر آن از شاعری تا شاعری دیگر متفاوت است. این گونه از حس آمیزی در دفترهای شعری سعید عقل بسامد بالایی دارد؛ برای مثال در جایی گفته است:

أزاهیرُ حُنْ، نَشَقْنَا إِرْعَاشَ الضُّحَى / زَشَفْنَا بِيَاضَ الْقُلَلِ (عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۱۹۸)

(ترجمه: ما شکوفه‌هایی هستیم که پرتو نور را بوییدیم و سپیدی قلّه‌ها را نوشیدیم.)

عبارت «پرتوهای نور را بوییدن» در شعر، ترکیبی حس آمیخته است؛ پرتوهای نور دیدنی است نه بوییدنی! شاعر نور یا روشنایی صبح را که قابل درک با حس بینایی است با حس بویایی درک کرده و از این رهگذر منطق علمی و محسوس را به هم ریخته است؛ زیرا در عالم واقع، نور تنها با حس بینایی درک می‌شود؛ چنانچه واژه «ارتعاش» به معنای «لرزش» گرفته شود، باز هم از مدرکات حس بینایی است و تغییری در معادله حس آمیزی ایجاد نخواهد کرد. نکته دیگر اینکه شاعر در گام بعدی با آمیختن دو حس چشایی و بینایی تعبیر «مکیدن یا نوشیدن سفیدی قلّه‌ها» را به کار گرفته و زیبایی سخن خویش را دوچندان کرده است. گفتنی است که هر دو حس آمیزی، برآمده از برقراری پیوند میان فعل و مفعول به است. در این بیت، شگرد تراحم حس آمیزی دیده می‌شود؛ بدین معنا که چند حس آمیزی متناسب باهم و در کنار هم درون یک ساختار، تناسب تصویری و پیوندی درونی خلق می‌کنند که برجسته‌ساز و زیبایی آفرین است. در این روش، تناسبات و پیوندهایی که شاعر از اجزاء تصویری، به هم پیوسته می‌سازد، هم در بیان ابعاد معنایی و عاطفی اندیشه وی کارآیی دارد و هم زمینه‌ساز گسترش معنا می‌شود. تناسبات تصویری در سروده‌های سعید عقل، افزون بر اینکه بیانگر معنا و عاطفه جاری در متن است، عامل انسجام لفظی و معنایی، نیز شده است؛ زیرا در واقع «حفظ محور عمودی خیال در شعر و هماهنگی تصویرهای کلّ یک شعر با زمینه عاطفی آن از

مهم‌ترین عوامل تشکل و ساختمان درونی شعر است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۶۹-۲۷۰).

کاربست این معادله حس‌آمیزی در سروده‌ای دیگر به شکل زیر آمده است:

أَسَأَلُهَا عَنْهَا، فَأَحَاطُنِي/ مِنَ الزَّوَايَا/ طَيِّبُهَا الْأَجْعَد (عقل، ۱۹۳۵، ج ۳: ۱۱۴)

(ترجمه: از او پرسیدم بوی خوش مجعد او مرا دربر گرفت.)

شاعر در بافت کلام خود برای واژه «طیب» - که به معنای «بوی خوش» است و از مدرکات حس بویایی

است - صفت «الأجعد» را آورده - که به معنای «مجعد» یا «فرفری» است و از مدرکات حس بینایی است.

«بوی مجعد» یا «بوی فردار» تعبیری زیبا و قابل توجهی است که نظر مخاطب را به خود جلب می‌کند (ر.ک:

زکی الحاج، ۱۹۸۱: ۱۷۳).

با بررسی سروده‌های نیما مشخص می‌شود که وی از این گونه حس آمیزی بهره نگرفته، درحقیقت حس

بویایی از حواس ضعیف نیما است و به آن توجه نکرده است.

۲-۱-۳. «بینایی - چشایی»، «چشایی - بینایی»

در این نوع حس آمیزی، حس بینایی با ترکیب وابسته‌هایی همچون شوری، شیرینی، تلخی و... تصاویر

زیبایی را به وجود می‌آورد. سعید عقل در سروده «المجدلیه» از این معادله استفاده کرده و آورده است:

«وَبَلُوحِ السَّلَامِ/ فِي شَفْتَيْهِ/ بَسْمَةً/ حُلُوءَةً/ وَنَبْرًا/ بَلْبِلًا» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۱۱۵)

(ترجمه: درود و سلام بر روی لبان او لبخند شیرین و صدای باد نمناک را آشکار می‌کرد.)

شایان ذکر است که در عرصه شعر، لازم است در هنگام نیاز از معانی ظاهری عبارت خارج شد؛ زیرا اگر

تنها به معنای ظاهری آن توجه شود، در تفسیر متن شعری مشکل ایجاد می‌شود. برای نمونه، تعبیر «تَبَسُّم

شیرین» در نگاه عادی تعبیری عجیب و خلاف عرف به نظر می‌آید و به ذهن این گونه خطور می‌کند که

چگونه می‌توان تبسم را با شیرینی توصیف کرد، حال آنکه با حس بینایی قابل درک است. آمیختگی لبخند

با صفت شیرین در ذهن شنونده معنای جدید و تعبیر حس آمیخته‌ای را به وجود آورده که در این هنگام

جایی برای تعجب و غرابت به جای نمی‌ماند؛ لذا لبخند دیدنی با شیرین چشیدنی در یک جا گرد می‌آیند و

مخاطب با ژرف‌نگری در آن به زیبایی سخن پی می‌برد.

گاهی عناصر حس آمیخته، به صورت جمله در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؛ بدین معنا که اسناد اجزای جمله

(مسند و مسندالیه، فعل و فاعل، مفعول، قید و...) به یکدیگر، تصویری حس آمیخته می‌آفریند؛ چنانکه در

سروده‌ای از نیما آمده است:

گفتم که تو عمر منی و عمر به طبع گه تلخ بنماید و گه شیرین

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۷۳)

در این بیت، میان فعل «بنماید» و مفعول به متعلق به آن (تلخ)، آمیختگی حسّی به چشم می‌خورد. شاعر حسّ چشایی و بینایی را با یکدیگر آمیخته است، در عالم واقع، دو صفت تلخ و شیرین با حسّ چشایی سازگاری دارند، اما شاعر با الهام از خیال خود در سایه مجاز این تلخی را می‌بیند به این امید که درک احساس او آشکارتر و تشخیص آن با بیش از یک حس باشد؛ بنابراین مخاطب در اینجا با یک حس آمیزی چشایی - بینایی روبه‌رو است و همین امر او را وامی‌دارد تا برای دریافت معنای پنهان و زیرین متن بکوشد. در این بیت فعل «بنماید» حذف شده است که قرینه بر این امر دلالت دارد. درحقیقت شاعر با چیره‌دستی، دو حس آمیزی را در کنار یکدیگر قرار داده و این گونه، اقتصاد زبانی را به زیباترین شیوه به کار می‌بندد. او برای زیبایی بخشی به کلام خویش و برانگیختن توجه مخاطب افزون بر تکنیک «تراحم حس آمیزی»، شگرد تضاد را به کار گرفته است.

در دو جمله حس آمیخته «تلخی بنماید» و «شیرینی بنماید» استعاره نهفته است که جمله اول استعاره از مصیبت‌ها و حوادث ناگوار زندگی و جمله دوم استعاره از شادی و خوشی‌ها است که شاعر بدین گونه اختلاف احوال زندگی و تناقض‌های آن را به تصویر می‌کشد. درحقیقت، حس آمیزی در استعاره غالباً براساس استعاره مصرّحه بنا می‌شود. به گونه‌ای که در ظاهر بیت مستعارمنه با یکی از کلمات جمله، حس آمیخته به نظر می‌رسد. وقتی مستعارمنه حذف شود و مستعارله به جای آن گذاشته شود، این آمیختگی حواس دیگر معنایی ندارد؛ همچنین شایان ذکر است که شاعر، این نشان‌دادن تلخی و شیرینی را در سایه استعاره مکثیه به عمر نسبت می‌دهد و از این راه بر ادبیت متن خود می‌افزاید. نمونه دیگر آنجاست که شاعر آورده است «روز شیرین»:

لیک آن دم که به پیش آتش خودشان / می‌کشد از رفته / روزان شیرینشان حکایت‌ها (همان: ۳۲۱)

۲-۱-۴. «شنوایی - چشایی»، «چشایی - شنوایی»

سعید عقل با کاربرستی این گونه حس آمیزی، کوشیده است مخاطب را متوجه زیبایی سخنش کند و به نوعی او را دچار شگفتی نماید؛ وی می‌سراید:

«رَشَفَ الْغِنَا عِنْدَ السُّكُونِ». (عقل، ۱۹۳۵، ج ۴: ۱۰۰)

(ترجمه: به هنگام آرامش و سکون موسیقی را نوشید.)

در این تفعّیل میان فعل «رشف» و مفعول به متعلق به آن «الغنا» تناقض به چشم می‌خورد. اینکه شاعر به هنگام سکون و آرامش، موسیقی را «می‌نوشد» موضوعی است که در عرف عام کاربرد ندارد و تعبیری کاملاً ادبی است، با سازه حس آمیزی؛ از آن روی که مخاطب موسیقی و غنا را به گوش می‌شنود نه اینکه آن را با حسّ چشایی بنوشد. مثال دیگر آنجاست که شاعر از تعبیر «نوشیدن نغمه» سخن به میان آورده است:

«بوسعک أن تلقی برأسک علیه تبکین/ اشري الأغبية الحزينة.» (همان، ج ۵: ۱۲۲)

(ترجمه: تو می‌توانی سر بر زانویش بگذاری و گریه کنی، نغمه غمگین را بنوش)

شایان ذکر است که نیما یوشیج برخلاف سعید عقل در بهره‌گیری از این معادله حس آمیزی، تنها صفات تلخ و شیرین را با صفات حسّ شنوایی ترکیب می‌کند؛ مانند: «گفته تلخ، خنده تلخ، کلام شیرین، داستان تلخ، سکوت شیرین، قهقهه شیرین و...» و به افعالی مانند «چشیدن، نوشیدن و...» که مربوط به حسّ چشایی است، توجه نمی‌کند؛ به دیگر بیان، سعید عقل می‌کوشد این نوع از حس آمیزی را در ساخت جمله بیان کند که این امر نشان‌دهنده توانایی بالای او در پیوند دادن چند تصویر و مانند کردن آن‌ها به یکدیگر است. حال آنکه این شگرد در ساختار جمله در سروده‌های نیما یوشیج حضور فعال ندارد؛ و این نشانه ایجاز، ابتکار، نوآوری و همچنین زبان لطیف وی است. در سروده «سریوبلی» می‌خوانیم:

«یک به یک را در مقام جلوه می‌سنجید/ خوب می‌کاوید چشمانش/ آن دلاویزان برای او/ ساز می‌کردند نغمه‌های شیرین را/ و از آن‌ها سریوبلی را به دل می‌بود لذت‌ها.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۲۴۵)

شاعر با نگاهی پر از مهر و از سر اشتیاق به جلوه‌های طبیعت می‌نگرد، پرندگان برای او آواز می‌خوانند و نغمه‌های شیرین سر می‌دهند که از نغمه آن‌ها غرق لذت می‌شود. در حقیقت شاعر وصف حالات بیرونی و درونی خود را با توصیف پرندگان درهم می‌آمیزد (ر.ک: جورکش، ۱۳۸۳: ۱۲۶). وی بر این باور است که گیرایی و جذابیت صدای پرندگان به حدی است که در جان و روح او اثر می‌گذارد. برای تجسم این تأثیر و جایگزین کردن مفهوم آن در ذهن مخاطب، «صدا» را با صفتی از صفات حسّ چشایی همراه می‌کند و می‌گوید: «صدای شیرین»، این در حالی است که صدا در عالم حقیقت با گوش درک می‌شود، اما او از حقیقت فراتر رفته و از این راه بر ادبیت متن خود می‌افزاید. در نمونه دیگر نیما گفته است:

«در گروگان تو ماندست دلم/ با سخن‌های گرم و شیرین.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۷۳)

۲-۱-۵. «شنوایی - بویایی»، «بویایی - شنوایی»

در این گونه از حس آمیزی، حسّ شنوایی و بویایی باهم ترکیب شده و موجب آفرینش تصاویر هنری می‌شوند. سعید عقل با بهره‌گیری از این شگرد ادبی در جایی گفته است:

«حَفَقَ اسْمٌ فِي جَوِّ أورشليم/ حَفَقَةَ العَطْرِ فِي جَوَاءِ الرِّبِيع.» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۱۰۶)

(ترجمه: نام او در فضای شهر اورشلیم به سان پراکنده شدن بوی عطر در آسمان بهار طنین‌انداز شد.)

در شکل غیر هنری، «بو» پیش ندارد و اینکه شاعر آورده «تپش بوی خوش» از باب آمیختگی بین دو حسّ شنوایی و بویایی است که البته سبب برجستگی سخن و توجه‌دهی مخاطب شده است. گفتنی است شاعر بر آن بوده تا از رهگذر حس آمیزی، به مخاطب چنین القا کند که احساسی که با شنیدن نام حضرت عیسی

(ع) به او دست می‌دهد، شگفت و قابل تأمل است. شاعر با سازش دادن دو حس متفاوت در قالب ترکیب به‌طور خلاصه و فشرده راز شاعرانه‌اش را آشکار می‌کند. وی از یک‌سو با آوردن چنین حس آمیزی‌ای وجود امری خلاف منطق را در فضای شعر با خیال شاعرانه و اقتصاد زبانی ممکن می‌کند و رستاخیزی در واژگان برپا می‌سازد؛ و از دیگر سو، با تحرک ذهن خواننده، آشتی حواس را امکان‌پذیر می‌سازد. در جایی دیگر نیز کلامش را این‌گونه ایراد داشته است:

سَائِلِيْنَ حِيْنَ عَطَّرْتُ السَّلَامَ كَيْفَ غَارَ الْوَرْدُ وَاعْتَلَّ الْخُرَامُ

(همان، ۱۹۳۵، ج ۶: ۷۹)

(ترجمه: از من پرسید آنگاه که درود و سلام را عطر آگین کردم، چگونه گل سرخ حسد ورزید و گل سنبل بیمار شد.)

در این بیت، میان فعل «عطرت» و مفعول به متعلق به آن که واژه «السَّلام» است، آمیختگی حسی به‌چشم می‌خورد. شاعر حس بویایی و شنوایی را با یکدیگر آمیخته است، بدین شکل که در عالم واقع، عطر با حس بویایی درک می‌شود، اما شاعر با الهام از خیال خود در سایه مجاز، درود را عطر آگین می‌کند به این امید که درک احساس او آشکارتر و تشخیص آن با بیش از یک حس باشد؛ بنابراین مخاطب در اینجا با حس آمیزی بویایی - شنوایی روبه‌رو است که از راه شکستن عرف و هنجار رایج به ادبیت متن کمک کرده و بر شعریت آن افزوده است (موسی، ۱۹۸۰: ۲۵۱)؛ همین امر او را وامی‌دارد تا برای دریافت معنای پنهان و زیرین متن بکوشد. همان‌گونه که اشاره شد، نیما در آفرینش حس‌آمیزی از رهگذر ترکیب حس بویایی با دیگر حواس چیره‌دست نیست و حس‌آمیزی بویایی در سروده‌هایش انگشت‌شمار است.

۲-۱-۲. «بساوایی - بویایی»، «بویایی - بساوایی»

حس لامسه یا بساوایی به‌علت پیوند تنگاتنگ با ماده، مادّی‌ترین حس از حواس انسان به‌شمار می‌آید و برای اینکه ویژگی‌های مربوط به خود همچون نرمی، گرمی، سردی، زبری، چسبناکی و... را بشناسد، چاره‌ای جز تماس مستقیم با ماده ندارد (ر.ک: عباس، ۱۹۹۸: ۳۱) حال گاهی اوقات شاعر از مرز واقع می‌گذرد و با دخل و تصرفی زبانی، ترکیب جدیدی می‌آفریند که از نظر گاه ادبیات، درخور بررسی و توجه است.

گاه حس‌آمیزی در قالب کلامی ادبی شکل می‌گیرد؛ به‌دیگر بیان، بین حس‌آمیزی و دیگر فنون بلاغی پیوند زده می‌شود که ارزش هنری آن در این است که با صورخیال و دیگر صنایع ادبی همراه است و موجب ایجاز، برجستگی هنری، ابهام و آشنایی‌زدایی می‌شود و بر زیبایی و اثربخشی آن می‌افزاید. سعید عقل با بهره‌گیری از این شگرد سروده است:

«تَقَطَّفُ عَطْرًا/ وَوَعْدَهُ/ أَقْطِفُ آهَةَ الضُّلُوعِ!» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۵: ۲۰۶)

(ترجمه: عطر می‌چیند و به او وعده داد من آه و حسرت درونم را می‌چینم.)

در این نمونه شاعر حس‌آمیزی را در کنار استعاره آورده که در باور «رومانی» این گونه تصاویر با پیچیدگی همراه است و به تأویل و تفسیر نیاز دارد (ر.ک: ابن‌رشیق، ۱۴۰۸، ج ۱: ۵۰۲). درحقیقت وی مهارت خود را در آمیختن دو حسّ بساوایی و بویایی در سایه استعاره مکئیه به‌نمایش می‌گذارد و با حذف مستعارمنه به یکی از ملائمت آن که فعل «چیدن» است اکتفا می‌کند و با پیوند دو حسّ بساوایی و بویایی، در ترکیب «چیدن عطر» بر زیبایی سخن خود افزوده و توجه مخاطب را به آن برمی‌انگیزد. این تصویر آفرینی سعید عقل از ظرافت و زیبایی بسیاری برخوردار است؛ درواقع کاربرد استعاره در تصاویر حس آمیخته در شگفت‌انگیزی و اعجاب‌آوری مخاطب، بالاترین نقش را برعهده دارد.

نیما یوشیج با بهره‌گیری از این معادله آورده است:

بویی آید گرم چو سگک به مشام بوکشان رفته‌ام بجسته چو باد

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۵۸۲)

ترکیب حس آمیخته «بوی گرم» بن‌مایه شعری دارد؛ زیرا صفت «گرم» با حسّ بساوایی یا لامسه درک می‌شود، اما شاعر با دخل و تصرف در محور هم‌نشینی، آن را به گونه‌ای قرار داده که با حسّ بویایی درک شود. درحقیقت این تعبیر ظرافتی دارد که نمی‌توان بدون دقت تیزبینانه بر آن واقف شد. شاعر به‌وسیله همین تعبیر جدید به خوبی توانسته است منظور خود را به مخاطب عرضه کند و افزون بر آن، موجب برجسته‌سازی کلام خود شود؛ همچنین شاعر سرعت خود را برای رسیدن به این بو، به باد تشبیه می‌کند تا از این راه بر ادبیت متن خود بیفزاید. لازم به ذکر است ترکیب این معادله حس‌آمیزی در سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج نسبت به دیگر گونه‌های حس آمیزی کم‌رنگ است.

۲-۱-۲. «بساوایی - شنوایی»، «شنوایی - بساوایی»

در این گونه از حس آمیزی، حسّ شنوایی و بساوایی با هم ترکیب شده و موجب آفرینش تصاویر هنری می‌شوند. بررسی سروده‌های سعید عقل بیانگر این است که وی به این معادله حس آمیزی توجه نکرده؛ اما نیما با کاربست این معادله آورده است:

«صبح چون کاروان دزد زده / می‌نشیند فسرده / چشم بر دزد رفته می‌دوزد / خنده سرد را می‌آموزد.»

(اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۲۸۸)

شاعر ظهور شرایط شادی آور و امیدبخش را توصیف می‌کند که پیش از استقرار به‌ناگهان از هویت و خاصیت تهی می‌شود و تنها ظاهری بی‌رنگ و نشاط از آن باقی می‌ماند. شاعر برپایه استعاره مکئیه، صبح را

به کاروانی دزدزده تشبیه می کند که چشم بر دزد رفته‌ای که همه چیز او را تاراج کرده است، می دوزد و خنده سرد بر لبان او می نشیند (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۳۱۷) «خنده سرد» ترکیبی حس آمیخته است؛ این تعبیر ظرافتی دارد که نمی توان بدون دقت تیزبینانه بر آن واقف شد. شاعر به وسیله همین تعبیر جدید به خوبی توانسته است منظور خود را به مخاطب عرضه کند و افزون بر آن، موجب برجسته سازی کلام خود شود. او با انتخاب این تعبیر به آشنایی زدایی دست زده است از آن روی که جوهر و ماهیت صبح امیدبخشی است، لیک شاعر با کاربرد واژه «سرد» صبح را از جوهر و ماهیتش تهی می کند و بر این باور است که صبح خنده نویدکننده را می آموزد.

۲-۲-۲. حس آمیزی عمودی (عقلی - حسی)

همان طور که گفته شد، بخش دیگری از حس آمیزی، آن است که یک سویه آن مفهوم انتزاعی و عقلی باشد و سویه دیگر آن امری محسوس و قابل ادراک با حواس پنج گانه. مثال هایی همچون «خاطرات شیرین»، «بخت سیاه»، «عقل سرخ» و «طعم وقت» در زبان فارسی از این دسته اند (ر.ک: فولادی، ۱۳۸۷: ۲۴۳). منتقدان ادبی با تأکید بر نارسایی حواس پنج گانه در بیان و ترسیم مفاهیم ذهنی، می گویند حس آمیزی این فرصت را به شخص می دهد تا دریافت های خود را با رسایی بیشتری به تصویر بکشد (ر.ک: غنیمی هلال، ۱۹۸۷: ۴۱۸-۴۱۹) و با آفرینش ترکیب ها و پیوندهای جدید، مخاطب را به اندیشه و تأمل وادارد و تأثیر گذارتر عمل کند (ر.ک: شیخ، ۲۰۱۰: ۳۶)؛ درحقیقت این عناصر حس آمیخته، تناقض پنهان خود را در قالب جمله یا ترکیب مطرح می کنند؛ بدین معنا که جملات و عبارات در ظاهر غیر منطقی و ناممکن می نمایند، اما طغیان روحی و انفجار عاطفی شاعر این امور خلاف منطقی را در فضای خیال شاعرانه پذیرفتنی می سازد.

۲-۲-۱. «انتزاعی - بینایی»، «بینایی - انتزاعی»

مراد از این نوع حس آمیزی آن است که یک طرف معادله غیر محسوس و انتزاعی و طرف دیگر آن قابل ادراک با یکی از حواس پنج گانه باشد. شاعران معاصر به منظور افزودن بر شعریت متن و درراستای غنی سازی تصاویر شعری از این نوع حس آمیزی بهره فراوان بردند. برای نمونه سعید عقل می سراید:

«تترّای فیهِ الأمانی/ زرقاء/ وتفنّی عبّر الرّوی/ البیضاء (عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۹۷)

(ترجمه: در آن آرزوهای آبی رنگ را نشان می دهد و به واسطه رؤیاهای سفید نابود می شود.)

«آرزوهای آبی» و «رؤیاهای سفید» تعبیرهای زیبا و دلنشینی هستند که مخاطب با شنیدن یا خواندن آنها شگفت زده می شود و وی را وامی دارد تا به متن توجه بیشتری کند؛ از آن روی که آرزو و رؤیا امور انتزاعی هستند و با حواس پنج گانه غیر قابل درک اند که البته شاعر برای بیان عواطف و احساسات خود این

امور انتزاعی را با حس بینایی ترکیب کرده و بدین شکل، تسلط خود را در مجال شعری به رخ مخاطب کشانده است. قابل ذکر است که انتخاب رنگ آبی اشاره به آسمان دارد و القاگر گستردگی آن آرزوها است؛ زیرا «رنگ آبی در نزد سمبولیست‌ها نماد جهانی است بی حد و حصر» (غطاس کرم، ۲۰۰۴: ۱۳۴). در این بیت شاعر با شگرد تراحم حس آمیزی بر ادبیت متن خود افزوده است. نمونه دیگر آنجاست که شاعر سیاهی را به امر انتزاعی گناه نسبت داده و گفته است:

في الشَّعَابِ الرَّمْضَاءِ مِنْ بَطْنِ وَاذٍ مُدْلِهِمْ كَمَا الْمَاءُ دَاجٍ

(همان: ۲۱۷)

(ترجمه: در دره‌های سوزانِ یابان، سیاهی و تاریکی است؛ آن گونه که گناهان تیره و تارند.)

در سروده «مرغ آمین» نیما یوشیج آمده است:

«هر چه با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید / می‌گریزد شب / صبح می‌آید.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۴۹۷)

این بیت، نشان از امید و روح خوش بین نیما دارد. تعبیر «رنگ تجلی» تعبیری ادبی و هنجار گریخته است؛ «تجلی» مفهومی انتزاعی است که شاعر آن را با واژه «رنگ» همراه ساخته است. بی‌گمان دخل و تصرف در حوزه زبان و آشنایی‌زدایی در بستر همنشینی واژگان و پیوند میان آن‌ها، متن ادبی را برجسته می‌سازد.

شایان ذکر است که در سروده‌های سعید عقل، رنگ در تصاویر حس آمیخته حضور فعال دارد و برای درک بهتر مفاهیم انتزاعی، این مفاهیم را با رنگ متجلی می‌سازد. ترکیباتی مانند «روح سیاه، رؤیای آبی، اندیشه سفید، آرامش درخشان، خشم سفید، خیال بنفش، آرزوهای سفید، فقر سبز، مرگ سیاه، روح سفید، رؤیای طلایی، گناه تیره و...». حال آنکه اگرچه در سروده‌های نیما یوشیج انواع رنگ‌ها حضور دارند، اما او این رنگ‌ها را در قالب ترکیبات حس آمیخته عمودی ارائه نمی‌دهد. وی برای مفاهیم انتزاعی رنگ خاصی را در نظر نمی‌گیرد، بلکه این مفاهیم را تنها با واژه رنگ همراه می‌سازد؛ عباراتی مانند «رنگ فکر، رنگ پایان، رنگ غم، رنگ خیال، رنگ عدم، رنگ آرزو، رنگ نشاط، رنگ ماتم، رنگ اشارت، رنگ فریب و...» شاعر انتخاب رنگ را به عهده مخاطب می‌گذارد.

در حقیقت، این مفاهیم انتزاعی برای مخاطب با حواس پنج‌گانه قابل درک نیست و شاعر با انتخاب نکردن رنگ ویژه، این ابهام را برای مخاطب گره‌گشایی نمی‌کند که این امر نشان از گرایش رمزی نیما دارد. او در این نوع معادله حس‌آمیزی، تنها برای سه مفهوم انتزاعی «فکر، غم و نشاط»، به ترتیب سه رنگ «تیره، زرد و سیاه» را انتخاب می‌کند؛ گفتنی است که شاعر با بیان ترکیب «نشاط سیاه» دست به آشنایی‌زدایی می‌زند؛ به دیگر بیان، واژه «نشاط» تداعی‌گر احساس شادی و سرور است و رنگ سیاه اندوه و غم را در ذهن مخاطب

تداعی می‌کند که شاعر با ترکیب این دو واژه با یکدیگر، موجب حیرت مخاطب می‌شود و البته با لذت ادبی همراه است. در جای دیگر آمده است:

اندر دل تو هزارها رنگ فریب و اندر دل من هزارها رنگ غم است
(همان: ۵۲۶)

۲-۲-۲. «انتزاعی - شنوایی»، «شنوایی - انتزاعی»

در این نوع حس آمیزی، امری انتزاعی که از محسوسات به دور است، با حس شنوایی همراه می‌شود و ترکیب جدیدی می‌آفریند که در عرف عام کاربرد ندارد. سعید عقل با بهره‌گیری از این نوع حس آمیزی در سروده‌ای گفته است:

وَأَنَا شَيْدُ الْهَوَى فِي أذُنِيكَ هَمْسَاتُ الْقَطْرِ بَل رَنَاتُ أَيْك

(عقل، ۱۹۳۵، ج ۱: ۶۸)

(ترجمه: سروده‌های عشق در گوش تو طنین‌انداز است و نجوای باران بلکه صدای بیشه.)

«سرود عشق»، تعبیر حس آمیخته‌ای است که شاعر در راستای ترسیم عشق آن را با نغمه و سروده همراه ساخته و از این رهگذر دو دنیای متفاوت و متناقض را به هم نزدیک کرده و به زایش واژگان و ترکیب افزوده است؛ درحقیقت چنین چیزی امکان‌پذیر نیست، اما وی آن را به شکلی به کار گرفته که موجب اقناع و لذت ادبی مخاطب می‌شود. لازم به ذکر است که رمزگرایان این شیوه بیانی را «شوک تعبیری» نامیده‌اند؛ از آن‌روی که شاعر، رابطه اسنادی بین مسند و مسندالیه را از بین می‌برد و دو امر متفاوت حسی و انتزاعی را به هم نزدیک می‌کند (ر.ک: ابی فاضل، ۲۰۰۲: ۱۶۴)

«نیما یوشیج» از معادله حس آمیزی انتزاعی - شنوایی این گونه بهره برده است:

«اندرین سرما که آب می‌بندد/ بر بساط فقر، مرگ می‌خندد/ بخت می‌گرید/ قلب می‌رنجد.» (اسفندیاری،

۱۳۷۰: ۸۶)

شاعر در سایه استعاره مکنیه، دو تعبیر حس آمیخته «خنده مرگ» یا «گریه بخت» را می‌آفریند او با دخل و تصرف در هنجار کلام و شکستن رابطه منطقی بین واژگان، دو امر انتزاعی را به انسان تشبیه کرده و خندیدن و گریستن را برای آن فرض می‌کند؛ درحقیقت، هدف شاعر از آمیختگی امری حسی با امری عقلی، نوعی ارتقابخشیدن به شأن و مرتبه آن امر محسوس است؛ زیرا در ویژگی مورد نظر او آن محسوس با امر عقلی رقابت می‌کند؛ درحقیقت، یکی از جنبه‌های هنری حس‌آمیزی که شاید بزرگ‌ترین و برجسته‌ترین جنبه باشد، همین پیوند دادن محسوسات به معقولات است. چنانکه برخی از ناقدان بر این باورند که «تصویر آنگاه جنبه هنری پیدا می‌کند که محسوسی را به معقولی پیوند دهد.» (کروچه، ۱۳۵۸: ۷۹). نیما در جایی دیگر

ضمن قراردادن آوا برای فنا و آهنگ برای شکست آورده است:

«فقر می‌خواند آوای فنا/ می‌سراید غم آهنگ شکست.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۳۳۰)

۲-۲-۳. «انتزاعی - بویایی»، «بویایی - انتزاعی»

شاعران گاه به‌منظور به‌تصویر کشیدن هر چه بهتر مفاهیم ذهنی خود و در راستای بالابردن توان بیانی، مفهومی انتزاعی را با اموری هم‌نشین می‌سازند که قابل درک با حس بویایی هستند که این امر زمینه‌زیبایی تصاویر شاعرانه را فراهم می‌آورد؛ از آن روی که «هرچه دو امر از نظر ویژگی‌های جوهری و ذاتی با هم اختلاف داشته باشند تصویر زیباتر و غریب‌تر است» (ابو العدوس، ۱۹۹۷: ۳۷)؛ بنابراین، شاعر با این شگرد جهان متن را به چشم مخاطب بیگانه می‌نمایاند تا درک دلالت‌های معنایی اثر بسیار دشوار جلوه‌گر شود. سعید عقل با بهره‌گیری از این معادله، سخشن را به‌شکل زیر ایراد داشته است:

أَمِنْ خَمْرَةٍ أَمْ لَا خِيَالِي مُطِيبٌ لَوْهَمِي، يَا عَيْنَانِ، أَيُّ أَشْرَبُ؟

(عقل، ۱۹۳۵، ج ۲: ۷۳)

(ترجمه: ای چشمان من آیا از شراب یا از خیال عطراگین من مستم. من در وهم و خیالم شراب می‌نوشم.)

سعید عقل در این بیت در محور هم‌نشینی کلام با انتخاب واژه «خیال» زمینه‌برجسته‌سازی را فراهم می‌آورد که «خیال عطراگین» یک ترکیب براساس این فن است که دو حس باطنی و ظاهری باهم ترکیب شده‌اند؛ در واقع شاعر با دخل و تصرف در رابطه معمول و مألوف بین واژگان، به آزادسازی پتانسیل و توان ذاتی واژگان پرداخته است.

سعید عقل در گزینش واژگان مربوط به حس بویایی، خوش‌بینانه عمل کرده است. او مفاهیم انتزاعی؛ چون «آرزو، کرامت، سعادت، روح، رنج، اندوه، عشق، مرگ، آرامش، رؤیا و...» را تنها با بوهای خوش و عطراگین ترکیب می‌کند و بوهای نامطبوع در معادله‌های حس‌آمیزی وی جایگاهی ندارند. او در ساخت برخی ترکیباتی مانند «عطر مرگ و اندوه عطراگین»، به آشنایی‌زدایی پرداخته است. گفتنی است این معادله در سروده‌های نیما، جایگاهی ندارد.

۲-۲-۴. «انتزاعی - چشایی»، «چشایی - انتزاعی»

در این معادله، یک طرف معنا امری عقلانی قرار می‌گیرد و در طرف دیگر، اموری می‌نشیند که با حس چشایی قابل درک و دریافت است. سعید عقل در دفتر شعری‌اش از این معادله بهره‌گرفته و در سروده‌ای می‌گوید:

وَمَهْفُو إِلَى الْمَوْتِ أَشْهُي الْمَنِي إِذَا لَاحَ فِي قَلْبِهِ يُبَشِّرُ

(همان، ۱۹۳۵، ج ۲: ۳۷)

(ترجمه: آرزوهای شیرین به سوی مرگ لغزید، آنگاه که در قلب او آشکار شد و بشارت داد.) «آرزوی شیرین» یا «آرزوی دلپذیر» ترکیبی است که یک طرف آن امری عقلی و انتزاعی قرار گرفته و طرف دیگر آن، امری که با حس چشایی دریافتنی است. درحقیقت مفهوم انتزاعی آن‌چنان از معنای تجربی و محسوس سرشار شده که شخصیت و خصلت واقعی خود را در مقام معنایی معقول از دست داده است؛ درواقع با خروج از حوزه معنایی محدود و شناخته خود، از حوزه دستگاه نشانه‌شناختی مبتنی بر دال و مدلول زبان نیز خارج شده است و شخصیتی رمزگونه یافته، اما این رمزگونگی بیشتر به سبب از خود فراتر رفتن است نه از خود تهی شدن. ابهام در اینجا ناشی از خروج کلمه از محدوده معنایی خویش است و سبب این خروج، حلول هیجان‌ات عاطفی در امر معقول و یگانگی معنی و عاطفه است. درحقیقت «کاربرد این تصویر خود به نوعی موجب کشف روابط پیچیده‌ای میان آن تصویر و مفهوم انتزاعی شده و سبب انتقال پیچیدگی یا غنای بالقوه موجود در روابط بین پدیده می‌گردد» (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۵۳). در جایی دیگر نیز شاعر آرامش را که امری انتزاعی است، چشایی قرار داده و آورده است:

«رئی اشرب الهنا/ معی کبعض ناس.» (عقل، ۱۹۳۵، ج ۷: ۲۶۵)

در سروده «تلخ» از نیما یوشیج نیز آمده است:

«دلخسته‌ام به زحمت شب‌زنده داری‌ام/ ویرانه ز هیئت آباد خواب تلخ/ دیده گناه کردن شیرین دیگران/ وز بی‌گناه دلشدگانی ثواب تلخ/ با من بدار حوصله، بگشای در ز حرف/ اما در آن نه ذره عتاب و خطاب تلخ.» (اسفندیاری، ۱۳۷۰: ۴۵۲-۴۵۳)

در اینجا، شگرد تراحم حسامیزی (حسامیزی در حسامیزی) مشاهده می‌شود؛ شاعر با کاربرد چهار ترکیب «خواب تلخ» «گناه شیرین» «ثواب تلخ» «عتاب تلخ» که از نوع حسامیزی انتزاعی - چشایی هستند؛ بر انسجام سروده‌اش افزوده و موجبات برجستگی جنبه زیبایی‌شناختی آن را فراهم می‌آورده است؛ وی همچنین در انتخاب دو تعبیر «گناه شیرین و ثواب تلخ»، آشنایی‌زدایی کرده است. شایان توجه است که سعید عقل در ساخت این نوع از ترکیبات حس آمیخته برای توصیف مفاهیم انتزاعی چون «بردباری، خیال، زندگی، آرزو، بخشش، سرزنش، وجد، عمر، عشق، آرامش و...» تنها صفت شیرین را به کار می‌برد که این امر نشانگر نگاه خوش‌بینانه اوست. حال آنکه نیما یوشیج برای بیان مفاهیم انتزاعی از صفت شیرین و تلخ استفاده می‌کند؛ به دیگر بیان، با توجه به واقعیت موجود در جامعه، شعری خاکستری به مخاطب خود ارائه می‌دهد که می‌توان گوشه‌های امید و ناامیدی را در شعرش دید. در جایی دیگر شاعر برای مفهوم عقلی و انتزاعی توبه، تلخی فرض کرده و سروده است:

«باز گردی و ببندی لب دمی از ذکر خود/ توبه تلخی بگذراندی عمر ناپاینده را.» (همان: ۲۲۹)

۳. نتیجه گیری

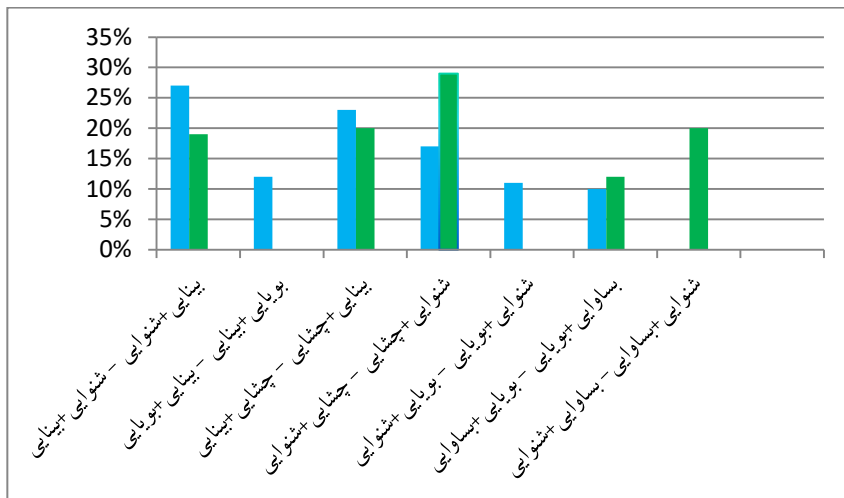
اصل و بن‌مایه شگرد حس آمیزی، مجاز است؛ همان‌گونه که در استعاره از رهگذر فاصله گرفتن از تشبیه، به همسانی بین مستعار منه و مستعار له می‌رسیم، در حس آمیزی نیز تناسی و ویژگی دو حس مختلف مطرح می‌شود و از رهگذر همان تناسی، دو حس به همسانی می‌رسند و کارکردی متفاوت با قبل می‌یابند که البته تأثیرگذاری آن فراتر از دو حس معمول و جدا از هم است؛ ضمن اینکه گستردگی زبانی، خلق معانی تازه و نوشدن زبان شعری از دیگر رهاوردهای این ترفند ادبی است.

ویژگی برجسته سروده‌های سعید عقل و نیما یوشیج، گزینش آگاهانه حس آمیزی هماهنگ با موضوع و متناسب با دیگر واژگان است. این گزینش با خلق تناسب میان موضوع تصاویر و واژگان در ساختار زبان انسجام می‌آفریند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که تعداد کل حس‌آمیزی در قالب جمله در سروده‌های این دو شاعر کاهش چشم‌گیری دارد؛ دلیل این امر را می‌توان در فشرده‌گی بیشتر بافت کلام در سروده‌هایشان جستجو کرد که گاه در یک بیت چندین تصویر را پی‌درپی می‌آورد تا با توجه به ظرفیت محدود بیت، آن را در کنار دیگر ابزارهای خیال‌انگیزی کلام به کار برد. این امر نشانه اجاز، ابتکار، نوآوری و همچنین زبان فاخر، روان و لطیف آن دو است.

در شگرد تراحم یا انباشت حس‌آمیزی، ترازو به سمت سعید عقل سنگینی می‌کند و نیما یوشیج تنها تعداد انگشت‌شماری از این شگرد را در سروده‌هایش به کار می‌برد. دیگر اینکه در دفتر شعری سعید عقل از میان انواع حس‌آمیزی افقی معادله بینایی - شنوایی و در حس‌آمیزی عمودی نیز معادله انتزاعی - بینایی بسامد بالایی را به خود اختصاص داده‌اند؛ به‌طور کلی، حس بینایی از حواس فعال سعید عقل است؛ از آن روی که وی در تصاویر حس آمیخته‌اش به عنصر رنگ توجه زیادی کرده است؛ حال آنکه کاربرد معادله چشایی - شنوایی و انتزاعی - چشایی در اشعار نیما یوشیج گستره فراوانی دارد. این است که باید گفت: حس چشایی از حواس فعال نیما است. در همان حال که باید پذیرفت: حس بویایی در اشعار نیما برخلاف سروده‌های سعید عقل حضوری بسیار کم‌رنگ دارد؛ از سوی دیگر، کاربست حس‌آمیزی عمودی در اشعار نیما یوشیج بسامد بالایی را به خود اختصاص داده، حال آنکه سعید عقل هر دو نوع از حس آمیزی را با گستره‌ای کم‌ابیش یکسان به کار می‌برد؛ در پایان، میزان به کارگیری شگرد حس آمیزی در دفترهای شعری این دو شاعر به صورت نمودار ارائه می‌شود:

جدول (۱).

نوع حس آمیزی	سروده‌های سعید عقل	درصد	سروده‌های نیما یوشیج	درصد
بینایی - شنوایی / شنوایی - بینایی	۳۵	٪۲۷	۱۸	٪۱۹
بویایی - بینایی / بینایی - بویایی	۱۶	٪۱۲	۰	۰
بینایی - چشایی / چشایی - بینایی	۳۰	٪۲۳	۲۰	٪۲۰
شنوایی - چشایی / چشایی - شنوایی	۲۲	٪۱۷	۲۸	٪۲۹
شنوایی - بویایی / بویایی - شنوایی	۱۵	٪۱۱	۰	۰
بساوایی - بویایی / بساوایی - بویایی	۱۳	٪۱۰	۱۲	٪۱۲
بساوایی - شنوایی / شنوایی - بساوایی	۰	۰	۲۰	٪۲۰



نمودار (۱). مشخصات آماری حس آمیزی (حسی - حسی)

جدول (۲).

نوع حس آمیزی	سروده‌های سعید عقل	درصد	سروده‌های نیما یوشیج	درصد
انتزاعی - بینایی / بینایی - انتزاعی	۳۹	٪۳۶	۳۵	٪۳۰
انتزاعی - شنوایی / شنوایی - انتزاعی	۲۵	٪۲۳	۲۷	٪۲۴
انتزاعی - چشایی / چشایی - انتزاعی	۲۷	٪۲۵	۵۳	٪۴۶
انتزاعی - بوایی / بوایی - انتزاعی	۱۸	٪۱۶	۰	۰



نمودار (۲). مشخصات آماری حس آمیزی (عقلی - عقلی)

۴. پی‌نوشت‌ها

(۱) هنجار‌گزینی معنایی «تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده هم‌آبی واژگان؛ به عبارت دیگر تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا نقش ارجاعی زبان» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۲) است.

(۲) سعید عقل در سال ۱۹۱۶ م در روستای زحله لبنان متولد شد و تحصیلات ابتدایی خود را در آنجا آغاز کرد، سپس به بیروت رهسپار شد و سرانجام برای تکمیل مطالعات فرهنگی و ادبی اش به پاریس رفت. او شیفته ادبیات فرانسه بود و از سبک و افکار ادیبان فرانسه تأثیر پذیرفته است و به تجدید در موضوع و وزن شعر روی آورده او در نگارش دو نمایشنامه شعری اش (بنت یفتاح و قدموس) از اساطیر باستانی و داستان‌های تورات استفاده کرده و آن‌ها را در بحر خفیف سروده است. وی در آغاز زندگی ادبی خویش، به مکتب رومانتیسم توجه کرد و سپس به نمادگرایی گرایش یافته که اشعارش در پیچیدگی کلامی غوطه‌ور است و به موسیقی و ابقاع غنائی اهتمام ورزید؛ درحقیقت، مورخان او را رهبر مکتب سمبولیسم می‌نامند (ر.ک: شکیب انصاری، ۱۳۸۴: ۲۸۶-۲۸۸)

(۳) علی اسفندیاری در سال ۱۲۷۶ در دهکده یوش مازندران دیده به جهان گشود. خواندن و نوشتن را در آنجا آموخت. او در سال ۱۲۹۶ در بیست‌سالگی موفق به گرفتن تصدیق‌نامه از مدرسه سن لویی شد و این پایان تحصیلات رسمی وی بود. پس از آن، مدتی در مدرسه خان مروی نزد مرحوم آقا شیخ هادی یوشی، زبان عربی آموخت و به شعر و شاعری روی آورد و عنوان «نیما یوشیج» را برای خویش برگزید. نخستین اثر منظوم نیما «قصه رنگ پریده» است. این قصه را نیما در سال ۱۲۹۹ سرود و یک سال بعد منتشر کرد. این منظومه نزدیک پانصد بیت به وزن مثنوی مولوی است در این منظومه، مفاسد اجتماعی مستقیم تصویر نشده، بلکه شاعر در آن، داستان دردناک خود را بازگفته است. وی در دی‌ماه سال ۱۳۰۱ مشهورترین شعر خود «افسانه» را سرود که آغازی در تحول شعر اوست. نیما یوشیج را پدر شعر مدرن فارسی می‌دانند؛ اما او افزود بر اینکه شعر مدرن را در زبان فارسی وارد کرده، اشعارش به‌مثابه پلی از شعر کلاسیک به شعر مدرن نیز محسوب می‌شود (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱-۲۵). نیما از شاعران رمزگرا است که نوعی رمزگرایی اجتماعی در اشعارش به چشم می‌خورد، چنانکه با الفاظی نمادگونه، دردهای اجتماعی، سکوت و خفقان دوران استبداد را بیان کرده است (محمدرضایی و آرمان، ۱۳۸۷: ۱۶۱)

منابع

- ابن الرشیق، ابي علي الحسن (۱۴۰۸). *العمامة في محاسن الشعر وآدابه*. تحقیق: محمد قرقزان. بیروت: دار المعرفة.
- ابو العدوس، یوسف (۲۰۰۷). *الأسلوبية: الرؤیة والتطبیق*. عمان: دار المسیره للنشر والتوزیع والطباعة.
- (۱۹۹۷). *الإستعارة في التقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمال*. عمان: منشورات الأهلية.
- أبی فضل، ربیعة (۲۰۰۲). *أدیب مظهر رائد الرمزیه فی الشعر العربی*. بیروت: دار المشرق.
- اسفندیاری، علی (۱۳۷۰). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. تهران: نگاه.
- أصفر، عبدالرزاق (۱۹۹۹). *المذاهب الأدبیه لدى الغرب*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- شکیب انصاری، محمود (۱۳۸۴). *تطور الأدب العربی المعاصر: تاریخ ونصوص*. اهواز: دانشگاه شهید چمران.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه (تأملی در شعر أحمد شاملو)*. تهران: چشم و چراغ.
- (۱۳۷۷). *خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدید)*. تهران: سروش.
- جداونه، حسین (۲۰۱۱). *التوسع في المورث البلاغی والتقليدي*. الأردن: مؤسسه حمادة للدراسات الجامعية.
- جور کش، شاپور (۱۳۸۳). *بوطیقای شعر نو*. تهران: شمشاد.
- حمید عبدالله، أمجد، (۲۰۱۰). *نظریة تراسل الحواس، الأصول، الأنماط - الإجراء*. بیروت: دار ومکتبة البصائر.
- حیدری، تیر (۱۳۹۱). *رنگ در دیوان نزار قبانی، محمود درویش و سعید عقل*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما:

امیر مقدم متقی، دانشگاه شهیدمدنی آذربایجان.

خلیل‌اللهی، شهلا؛ بتول مهدوی و طاهره کاظمی (۱۳۹۴). تجلی مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در «خواب زمستانی» نیما

یوشیج. هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ۸۳۳-۸۴۱.

داد، سیما (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.

زکی‌الحاج، جورج (۱۹۸۱). الفرغ فی شعر سعید عقل. بیروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

سجودی، فرزانه (۱۳۷۷). هنجارگریزی در شعر سهراب. نشریه کیهان فرهنگی، (۱۴)، ۲۰-۲۳.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۴). مکتب‌های ادبی. جلد ۲. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). موسیقی شعر. تهران: توس.

شیخ، حمدی (۲۰۱۰). الحداثة فی الأدب. مصر: المكتبة الجامعی الحديث.

الصایغ، وجدان (۲۰۰۳). الصور الإستعارية فی الشعر العربي الحديث. بیروت: دار الفارس للنشر والتوزيع.

صدیقی، حامد و جمال نصاری (۱۳۹۲). الطبیعة الرمزية فی شعر بدرشاکر السنیاب و نیما یوشیج. دراسات فی اللغة العربية وآدابها، ۴

(۱۵)، ۱۱۹-۱۴۲.

عباس، حسن (۱۹۹۸). خصائص الحروف العربیة ومعانیها. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

عبدالرحمن، نصرت (۱۹۷۹). فی النقد الحديث. عمان: مكتبة الأقصى.

عشری زاید، علی (۲۰۰۲). عن بناء القصيدة العربیة. مصر: مكتبة ابن سینا.

عقل، سعید (۱۹۳۵). شعره و نثره. بیروت.

غطاس کرم، أنطون (۲۰۰۴). الرمزية والأدب العربي الحديث. بیروت: دار النهار للنشر.

غنیمی هلال، محمد (۱۹۸۷). النقد الأدبی الحديث. بیروت: دار العودة.

فتوح أحمد، محمد (۱۹۷۷). الرمز والرمزية فی الشعر المعاصر. مصر: دار المعارف.

فولادی، علیرضا (۱۳۸۷). زبان عرفان. قم: فراگفت.

قاسم‌زاده، حبیب‌الله (۱۳۷۹). استعاره و شناخت. تهران: فرهنگان.

کروچه، بندتو (۱۳۵۸). کلیات زیباشناسی. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: چاپ دوم. تهران: بنگاه ترجمه.

کریمی، پرستو (۱۳۸۷). حواس پنج‌گانه و حسامیزی در شعر گوهرگویا، ۲ (۸)، ۱۱۷-۱۵۰.

محمدرضایی، علیرضا و سمیه آرمات (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی اشعار بدر شاکر و نیما یوشیج. مطالعات ادبیات تطبیقی،

(۶)، ۱۶۱-۱۷۳.

محمد الوصیفی، عبدالرحمن (۲۰۰۸). تراسل الحواس فی الشعر العربي القديم. دمشق: وزارة الثقافة.

محمد ویس، أحمد (۲۰۰۵). الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبیة. بیروت: مجد.

ملکی، ناصر و مریم نویدی (۱۳۹۱). اشتراک عینی در برخی اشعار احمد شاملو و نیما یوشیج. فصلنامه پژوهش‌های

زبان و ادبیات تطبیقی، ۳ (۱۳)، ۲۳۵-۲۵۶.

مندور، محمد (۲۰۰۵). الأدب و مناهبه. القاهرة: هضمة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

- موسی، خلیل (۲۰۰۳). *بنیة القصيدة العربیة المعاصرة*. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- موسی، مونيف (۱۹۸۰). *الشعر العربي الحديث في لبنان*. بيروت: دار العودة.
- وهبه، مجدي (۱۹۹۴). *معجم مصطلحات الأدب*. بيروت: مكتبة لبنان.



بحوث في الأدب المقارن (الأدبين العربي والفارسي)

جامعة رازي، السنة التاسعة، العدد ٢ (٣٤)، صيف ١٤٤٠، صص. ٩٩-١٢٤

أشكال تراسل الحواس في شعر سعيد عقل ونيمايوشيج

علي نجفي إيوكي^١

أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة كاشان، كاشان، إيران

منصوره طالبان^٢

طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات الأجنبية، جامعة كاشان، كاشان، إيران

القبول: ١٤٤٠/٩/١٢

الوصول: ١٤٤٠/٥/١٩

الملخص

من منظور علم اللغة إنّ تراسل الحواس من أهم أشكال إحياء الكلمات حيث ينوي كسر البنية السطحية لها وينتهي إلى المتعة الأدبية للمتلقي. والشاعر بهذه التقنية يميل عن الإطار العام والنظام الطبيعي الذي اعتاد عليه السامع أو القارئ من أجل إثارة المتلقي ودفعه إلى الاستغراب. على ضوء أهمية الموضوع تتعاطى هذه المقالة بمنهجها الوصفي - التحليلي دراسة أشكال حضور تراسل الحواس في شعر الشعاعين المعاصرين سعيد عقل اللبناني ونيمايوشيج الإيراني على أساس المدرسة الإمبريكية في الأدب المقارن. من المستتب أنّ الشعاعين يلحان إلحاحاً شديداً على خلق المزاوجات اللفظية المبتكرة بين الحواس، راغبين في تقوية الجانب الإيحائي في قصائدهما وخاصة لإزالة التباين بين الواقع المنقول والخيال وتنمية صورته الشعرية. لذلك استعانا بتراسل الحواس كوسيلة من وسائل تشكيل الصورة، وأتجهنا إلى التوظيف الفني له في نصوصهما الشعرية. وإحصائياً فالدراسة تشهد على أنّ شعر سعيد عقل بتكيزه على تقنية «التزاحم التراسلي» جاء أكثر رمزياً بالقياس مع شعر نيمايوشيج؛ هذا وإنّ الشاعر الأخير على النقيض من سعيد عقل مال في الكثير الأكثر إلى التراسل الانتزاعي امتزاجاً بين المفاهيم الذهنية والأمور الحسية وارتقاءً هماً.

المفردات الرئيسية: الأدب المقارن، تراسل الحواس، الإنزياح، التفخيم الأدبي، سعيد عقل، نيمايوشيج.