مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۵ ـ پاییز ۱۴۰۰
صفحات ۱۰۱ - ۱۲۶ (علمی ـ پژوهشی)

تشبیه ناهمساز، یک ویژگی سبکی در سروده‌های سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور

سید احمد پارسا* / بهنام بسطامی**

چکیده

شعر دههٔ شصت به دلیل شرایط سیاسی- اجتماعی، به‌ویژه جنگ، از ویژگی‌های خاصّی برخوردار است. این شعر از یک سو انعکاس ددمنشی‌های دشمن بعثی و از سوی دیگر، آیینهٔ ازخودگذشتگی و پایداری فرزندان این سرزمین در نبردی نابرابر است. تکیهٔ فراوان پژوهشگران بر شعر پایداری در این دوره، گاه موجب به حاشیه رانده شدن نوآوری‌ها و آفرینش‌های ادبی این سروده‌ها شده است. پژوهش حاضر با درک این مفهوم، به بررسی گونه‌ای کمتر شناخته‌شده از تشبیه با نام «تشبیه ناهمساز» در سروده‌های سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور می‌پردازد و آن را به‌عنوان یک ویژگی سبکی مورد بررسی قرار می‌دهد. تشبیه ناهمساز از آمیزش دو تصویر تشبیه و پارادوکس از دو حوزهٔ بیان و بدیع پدید می‌آید و ازحیث ساختار و چگونگی کاربرد، سه دسته است: دستهٔ اول که در آن، مشبّه و مشبّهٌ‌به دو پدیدهٔ اساساً متناقض‌اند، دستهٔ دوم که در وجه شبه دچار تناقض و ناهمسازی‌اند، در دستهٔ سوم مشبّهٌ‌به خود امری پارادوکسی است و این ناهمسازی، کلّ تشبیه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. نوآوری در تصویر با ساخت‌شکنی در بافت تشبیه، غافلگیری مخاطب و واداشتن او به کشف زیبایی‌های نهفته در آن و به چالش کشیدن مرزهای سنّتی بلاغت، از ویژگی‌های این‌گونه تشبیه به‌شمار می‌رود. روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا بررسی شده‌اند. نتیجه نشان می‌دهد گرایش این شاعران به سبک هندی، تناقضات موجود در جامعه، درگیری‌های ذهنی این شاعران و مواردی از این دست، از عوامل اصلی آفرینش این تشبیهات به‌شمار می‌روند.

کلیدواژه: *شعر پایداری، ویژگی سبکی، تشبیه ناهمساز، سید حسن حسینی، قیصر امین‌پور.*

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول) behnam_bastami@yahoo.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۲/۳۱ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۰۷

۱. مقدّمه

جامعهٔ ایران در آغاز دههٔ شصت، با پدیدهٔ جنگ روبه‌رو شد که ساختار و بافت‌های فرهنگی بسیاری را دگرگون کرد و ارزش‌های فرهنگی جدیدی را پدید آورد. ادبیات نیز همان‌گونه که ویژگی ذاتی آن است، به پیروی از جامعه، از این پدیده متأثّر شد. ویژگی‌های اندیشگانی، زبانی و ادبی شعر انقلاب نیز همگام با جنگ، سمت‌وسوی تازه‌ای به خود گرفت؛ بنابراین، مطالعهٔ دقیق و روشمند ادبیات یک ملّت، برای شناخت شرایط فرهنگی و اجتماعی آن‌ها در یک برههٔ تاریخی خاص، می‌تواند بسیار سودمند باشد. سبک‌شناسی، جزء آن دسته از دانش‌های ادبی است که اگر در پیوند با نهادها و ساختارهای اجتماعی مطالعه شود، می‌تواند پژوهشگران را در شناخت شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه یاری کند. درواقع «سبک باید هم به‌مثابهٔ روش خلاقهٔ بیان و هم به‌مثابهٔ اسلوب منتج از نظام‌های فرهنگی معناساز زمانهٔ خود تفسیر و تحلیل شود. سبک را باید محصول شرایط و موقعیت‌های فرهنگی دانست» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۶: ۷۵).

سبک‌شناسی لایه‌ای، ابزار مناسبی است که می‌تواند ما را در مطالعهٔ روشمند شعر حسینی و امین‌پور یاری دهد. سبک‌شناسی لایه‌ای برپایهٔ زبان‌شناسی استوار است و مبانی سبک‌ساز را در پنج لایهٔ زبان، یعنی آواشناسی، ساخت‌واژی، نحو، معنی‌شناسی (بلاغی) و کاربردشناسی (ایدئولوژیک) بررسی می‌کند (نک: همان، ۱۳۹۱: ۲۷). در این جستار با توجّه به موضوع مورد بررسی (تشبیه ناهمساز)، نقش لایهٔ بلاغی و واژگانی در برجسته‌سازی زبان و تصویر متن، بیشتر مورد واکاوی قرارگرفته است و سعی شده نسبت هر لایه با محتوا و بافت‌های بیرون متن بازشناخته شود.

ادبا و بلاغیون قدیم و متأخّر دربارهٔ تشبیه، گونه‌های آن، ضرورت‌ها و کاربردهایش به‌تفصیل بحث کرده‌اند. واژهٔ متناقض‌نما (پارادوکس) نیز با وجود نوپدید بودن نام آن در حوزهٔ بلاغت، از دیرباز نمونه‌های فراوانی در سروده‌های بزرگان شعر پارسی، مانند عطّار، مولانا، حافظ، بیدل و صائب دارد.

نکتهٔ حائز اهمیت در زمینهٔ تشبیه ناهمساز، نحوهٔ شکل‌گیری آن است که از پیوند دو تصویر تشبیه و پارادوکس پدید آمده و به‌دلیل هنجارگریزی همراه با بسامد برجسته و معنادار، به یک ویژگی سبکی قابل‌تشخیص در شعر حسینی و امین‌پور تبدیل شده است. در این پژوهش، این ویژگی سبکی از حیث ساختار، چگونگی کاربرد و کارکردها، همچنین اهداف شاعرانه از به‌کارگیری آن ارزیابی خواهد شد. هدف دیگر این پژوهش بررسی میزان و چگونگی تأثیرپذیری ایدئولوژیک شاعران موردبحث این تحقیق، از محیط زندگی خویش و نحوهٔ بازتاب آن در تشبیه ناهمساز است و در کنار آن، از روش سبک‌شناسی لایه‌ای استفاده شده است تا رهیافتی باشد به پیوند محتوا با عوامل برون‌متنی. به‌دلیل ماهیت نظری موضوع تحقیق، روش این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است و در آن، همهٔ مجموعه‌های شعر سید حسن حسینی، شامل: *هم‌صدا با حلق اسماعیل*، *گنجشک و جبرئیل*، *نوشداروی طرح ژنریک*، *بال‌های بایگانی* و *از شرابه‌های روسری مادرم* و قیصر امین‌پور شامل: *تنفّس صبح*، *آینه‌های ناگهان*، *گل‌ها همه آفتابگردانند* و *دستور زبان عشق* که پس از انقلاب اسلامی سروده شده‌اند، به‌صورت استقرای تام و با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا، تجزیه و تحلیل خواهند شد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

تشبیه و پارادوکس، مربوط به دو حوزهٔ بلاغی متفاوت هستند که تاکنون پژوهش‌های فراوانی دربارهٔ هرکدام از آن‌ها انجام شده است. در اینجا به برخی از پژوهش‌هایی که می‌توانند به گونه‌ای با این پژوهش در پیوند باشند، اشاره می‌کنیم: گلی و بافکر (۱۳۹۵)، به دسته‌بندی متناقض‌نما پرداخته و ضمن آن، به پارادوکس بر مبنای تشبیه اشاره کرده‌اند. واحد (۱۳۸۴) نیز در دسته‌بندی پارادوکس، از پارادوکس‌های لفظی نام برده و یکی از گونه‌های آن را پارادوکس لفظی بر مبنای تشبیه دانسته است. در دو مقالهٔ اخیر، نگارندگان در توضیح و تبیین «پارادوکس (تناقض) برمبنای تشبیه» به پیروی از وحیدیان کامیار، بر مشبّهٌبه تأکید می‌کنند که با

حذف آن، تناقض رفع می‌شود و هیچ‌گونه دسته‌بندی برای این نوع تناقض برنمی‌شمارند. «در این نوع از متناقض‌نماها مشبّهٌبه چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد می‌کند و با حذف مشبّهٌبه، تناقض (درحقیقت متناقض‌نما) رفع می‌شود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). اسکویی (۱۳۹۳) در دسته‌بندی‌های خود از پارادوکس، از «متناقض‌نمای خیالی» سخن به‌میان می‌آورد و معتقد است که در این نوع پارادوکس، عناصر زبانی متناقض‌نما در بطن خود حاوی صور خیالی از نوع تشبیه، کنایه، استعاره و تشخیص هستند. واثق عبّاسی و اتّحادی (۱۳۹۸) در بحث از شیوه‌های آرایش تشبیه، به همراهی تشبیه و پارادوکس برای برجسته کردن دو سوی تشبیه و جلب توجّه خواننده اشاره می‌کنند. فیّاض و نظری (۱۳۹۸) در بحث مضمون‌سازی با استفاده از صورت‌های خیالی، به استفاده از پارادوکس در مضمون‌سازی‌های شاعران انقلاب پرداخته و به آوردن نمونه‌هایی از آن و مقایسه با شعر بیدل اکتفا کرده‌اند. در بیشتر پژوهش‌های یادشده، هدف پژوهشگران، بررسی و طبقه‌بندی آرایهٔ پارادوکس از رهگذر صنایع بیانی و بدیعی، ازجمله تشبیه، فارغ از نگاه سبک‌شناسانه به آن بوده و در هیچ‌یک از آن‌ها به بررسی تشبیه ناهمساز از نظر ساختار، کارکردهای زبانی، ادبی و فکری و همچنین دسته‌بندی آن پرداخته نشده است. در زمینهٔ کارکردهای شخصی و اجتماعی این آرایه، در شعر قیصر امین‌پور و سید حسن حسینی نیز تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است.

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ شعر دههٔ شصت، غالباً روی موتیف اصلی آن، یعنی پایداری تمرکز کرده‌اند و توجّه بسیار پژوهشگران بر این مسئله موجب شده است گاهی نوآوری‌ها و زیبایی‌های ادبی آن نادیده انگاشته شود. پژوهش حاضر می‌کوشد از سطح تحلیل‌های خشک و مکانیکی غالباً متن‌گرا فراتر رود و با یاری گرفتن از ابزارهای سبک‌شناسی لایه‌ای، به بررسی یکی از هنری‌ترین تصاویر شعر پایداری (تشبیه ناهمساز) بپردازد و بر آن است تا با بررسی ساختار و کارکردهای آن، زمینهٔ

آشنایی بیشتر را با این تصویر ادبی و به‌تبع آن، زمینهٔ درک بهتر سروده‌های دههٔ شصت را فراهم کند.

۲. بحث و بررسی

تصاویر تشبیهی به‌دلیل به‌کارگیری فراوان ازسوی شاعران و همگانی شدن استفاده از آن‌ها به‌تدریج تازگی و طراوت خود را ازدست می‌دهند و به کلیشه‌هایی مبتذل در سنّت ادبی تبدیل می‌شوند؛ بنابراین، شاعران برای نو کردن آن‌ها از ترفندهایی مانند تشبیه عکس، تشبیه مشروط، تشبیه تفضیل و مواردی از این دست استفاده کرده‌اند. شاعران معاصر نیز بنابر تجربیات متفاوتی که با شاعران گذشته دارند، به نوکردن تشبیه از راه‌های دیگر، مانند باز کردن زاویهٔ تشبیه و استفاده از تشبیهات غریب روی آورده‌اند. «اگر شاعران نو به خلق مجدّد تداعی‌هایی که ازهم پاشیده‌اند، اقدام نکنند، زبان کارایی خود را از دست می‌دهد» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۱). در بین شاعران جریان شعر پایداری دههٔ شصت، سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور از تشبیه ناهمساز برای نوآوری در تشبیه بهره برده‌اند؛ زیرا «اگر هنرمندی بخواهد در عصر کنونی، اثری ادبی و ماندگار خلق کند، نیازمند آن است که مضامین و تصاویر یگانه‌ای بیافریند که دست‌فرسود دیگران نشده باشد» (اسدی و حسینی، ۱۳۹۸: ۲۷).

در تشبیه، شاعر ادّعای همانندی بین مشبّه و مشبّهٌبه را براساس ویژگی مشترکی که بین این دو پدیده، برپایهٔ جهان‌بینی و نگرش هستی‌شناسانهٔ خود کشف می‌کند، مطرح می‌نماید؛ بنابراین، آنچه جرقّهٔ آفرینش تشبیه را در ذهن شاعر می‌زند، همان وجه شبه است که قاعدتاً باید در مشبّهٌبه نیرومندتر وآشکارتر باشد تا بتواند مفهوم شباهت کشف‌شده را برای مخاطب نیز تداعی کند.

از بلاغیون قدیم که به تشبیه پرداخته‌اند، می‌توان به ابن‌اثیر (۵۵۸-۶۳۷ ق.) اشاره کرد. او در تعریف تشبیه می‌گوید: «التشبیه هو أن یثبَت للمشبّه حکمٌ من احکام المشبّه‌به» (ابن‌اثیر، [بی‌تا]: ۱۵۱). اندیشمندان دیگر هم مانند جرجانی (۱۴۱۲: ۹۰) در

اسرارالبلاغه، سکاکی (۱۴۰۷: ۳۳۲) در *مفتاح‌العلوم* و شمس قیس رازی (۱۳۳۸: ۳۳۸) در *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، در تعریفات خود با تعابیر گوناگونی به وجه شبه پرداخته و آن را اصلی لازم در همهٔ انواع تشبیه دانسته‌اند.

از سوی دیگر، در میان دو پدیدهٔ متناقض، ظاهراً وجه شبهی که بتواند رابطهٔ همانندی بین آن‌ها برقرار کند، وجود ندارد و در پارادوکس معمولاً اصل بر اجتماع دو پدیدهٔ متناقض و متضاد است که یکی از آن‌ها جنبهٔ ایجابی و دیگری جنبهٔ سلبی دارد تا به این شیوه موجب حیرت و شگفتی مخاطب شود و او را تحت تأثیر قرار دهد: «متناقض‌نما، مانند سلطنت فقر، سخنی است به‌ظاهر متناقض و مهمل، ولی در پس این تناقض، حقیقتی نهان است که دو امر متناقض را آشتی می‌دهد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۵).

در تشبیه ناهمساز، شاعر برای بیان تجربیات و احساسات متناقض و گاه بیان‌ناپذیر خود، به استفاده از ساختاری پارادوکسی در تشبیهاتش روی می‌آورد و در کنار آن، با انتخاب طرفینی که ظاهراً با همدیگر ناهمسازند، از قابلیت پارادوکس برای غافلگیر کردن مخاطب و ایجاد حرکت و تلاش در ذهن او برای درک زیبایی پنهان در پس ظاهر ناساز آن استفاده می‌کند و ضمن آشنایی‌زدایی در بافت تشبیه، می‌کوشد با ابهام‌آفرینی هنری، از دام ایماژهای قالبی و تکراری رهایی یابد؛ بنابراین باید گفت مصالح ساخت این تصویر، دیگر یک شگرد مفرد نیست؛ بلکه این سازه از آمیزش دو عنصر ادبی (تشبیه و پارادوکس) حاصل می‌شود (نک: میردار رضایی و حق‌جو، ۱۳۹۹: ۳۹۰).

در نهایت اینکه، شاعر با درآمیختن تشبیه و پارادوکس، مرزبندی بین بیان و بدیع را به چالش می‌کشد و تشبیه را حیرت‌انگیزتر و پارادوکس را تصویری‌تر و خیال‌انگیزتر می‌کند و هنر تصویرپردازی‌اش را به اوج می‌رساند.

«شعر هرکس، به‌ویژه تصویر او، نمایندهٔ روح و شخصیت روانی اوست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۵۰). شاعران دههٔ شصت با پدیدهٔ غیرمنتظره و بی‌رحمی مانند جنگ

روبه‌رو شدند. آن‌ها شاهد مشکلات بی‌شماری بودند که جنگ برای مردم سرزمینشان به ارمغان آورده بود. توطئه‌های دشمنان داخلی و خارجی، تحریم و کمبودها، کشته و زخمی شدن زنان و کودکان بی‌گناه و دیگر مشکلات برخاسته از جنگ، روحیهٔ حسّاس شاعران را تحت تأثیر قرار داده بود. شاعری که پدیده‌های پیرامون خود را از دریچهٔ احساس می‌بیند و لمس می‌کند، در این برهه از زمان، با کشتن و کشته شدن سروکار پیدا کرده است و پذیرفتن این امر برای او آسان به‌نظر نمی‌رسد. در این میان، سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور، از شاعرانی بودند که مستقیماً در صحنه‌های جنگ حضور داشتند و این مصیبت‌ها را از نزدیک لمس می‌کردند؛ بنابراین چندان دور از ذهن نیست که این حوادث، آگاهانه یا ناخودآگاه بر آفرینش تصاویر شعری آنان تأثیر گذاشته باشد. «جامعهٔ معاصر ایران، شاهد بسیاری از پدیده‌های تازه و پیشامدهای نوظهور است و پدیدار شدن هرکدام از این مسائل تازه، صور تازه‌ای از خیال را نیز پدید آورده است» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۸۷). تشبیه ناهمساز، حاصل تجربهٔ مستقیم شاعر است و تصویر نو و تازه که حاصل تجربهٔ مستقیم شاعر باشد، روایتگر حال‌وهوای باطنی شاعر و احساسات روانی و عاطفی اوست.

از سوی دیگر، استفاده از تصاویر ناهمساز برای آگاه کردن مردم و روبه‌رو ساختن آن‌ها با امور خلاف عادت که در جامعهٔ ایران آن روز، جنگ، بزرگ‌ترین آن‌ها بود، کاری هوشمندانه و متناسب با اوضاع حاکم بر جامعه به‌نظر می‌رسد.

در تشبیهات شاعران جریان شعر پایداری دههٔ شصت، تنها در اشعار سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور، استفاده از تشبیه ناهمساز، به‌دلیل بسامد بالا و مطلوب که از تکرارهای برجسته و معنادار حاصل می‌شود و نشان‌دهندهٔ یک عادت زبانی یا مشخّصهٔ پایدار فکری و روحی است (نک: فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۰۹)، به‌صورت یک ویژگی سبکی قابل مشاهده است و در اشعار دیگر شاعران این جریان، اساساً تشبیه ناهمساز به‌کار گرفته نشده یا اینکه بسامد بالا و برجسته‌ای ندارد و تشخّص سبکی

نیافته است. بر این اساس، تشبیه ناهمساز، یک ویژگی سبکی است که به تصاویر و کلّیت شعر این دو شاعر، تشخّصی ویژه بخشیده است.

ازجمله دلایل تشخّص آرایهٔ تشبیه ناهمساز در شعر این دو شاعر، می‌توان به این موارد اشاره کرد: این دو شاعر حضوری مستمر و همیشگی در جبهه‌های جنگ داشته‌اند و انعکاس شرایط جنگ و رزمندگان و نارسایی‌های موجود در جبهه‌ها در شعر آن‌ها به روش‌های گوناگون، ازجمله استفاده از تشبیه ناهمساز، اجتناب‌ناپذیر بوده است. همچنین این دو شاعر در دوران جنگ و پس از آن، دو یار همدل و همراه بوده و سال‌های زیادی را چه در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی و چه در خارج از آن، با هم سپری کرده‌اند. آن‌ها از نزدیک شاهد رشد و بالندگی شعر یکدیگر بوده‌اند و تأثیر و تأثّر آن‌ها از همدیگر، چندان دور از تصوّر نیست. نکتهٔ دیگر اینکه، حسینی و امین‌پور در اشعار خود، خصوصاً در نازک‌خیالی‌ها و جست‌وجوی تصاویر بکر و تازه، از بیدل دهلوی، صائب تبریزی و دیگر شاعران سبک هندی تأثیر پذیرفته‌اند (نک: آقاحسینی و غلامی، ۱۳۸۹: ۲۹/۱؛ غلامی، ۱۳۹۶: ۷۹-۹۲). در تشبیهات ناهمساز نیز این تأثیرپذیری با توجّه به شواهد موجود، انکارناپذیر است؛ به‌ویژه اینکه «تصویرهای پارادوکسی با بسامد بالا و چشمگیر در شعر بیدل، یک عامل سبکی است» (شفیعی، ۱۳۷۱: ۴۰). سید حسن حسینی کتاب جامعی دربارهٔ بیدل با عنوان *بیدل، سپهری و سبک هندی* تألیف کرده است که در آن به بررسی سبک هندی، سبک بیدل و تأثیر آن‌ها بر شعر شاعر معاصر، سهراب سپهری، می‌پردازد. عنوان یکی از فصل‌های این کتاب، «مکانیسم عنصر خیال در سبک هندی» است که نشان از آشنایی و تعمّق او در این زمینه دارد. این کار حسینی موجبات آشنایی بیشتر خود او و دیگر شاعران جوان انقلاب، مانند قیصر امین‌پور را با سبک و سیاق بیدل و سبک هندی فراهم آورده است.

در این پژوهش، تشبیهات ناهمساز براساس ساختمان و چگونگی کاربرد، به سه دسته تقسیم شده‌اند. در بررسی و خوانش هر دسته، نمونه‌های شاخص آن آورده شده

و تحلیلی کوتاه دربارهٔ ساختار آن‌ها در چارچوب لایهٔ بلاغی و پیوندشان با بافت و زیرمتن‌های اجتماعی و فرهنگی بیان شده است. در پایان بحث، تحلیلی از ویژگی‌های لایهٔ واژگانی و ایدئولوژیک تشبیه ناهمساز ارائه گردیده است.

۲-۱. در دستهٔ اوّل از تشبیهات ناهمساز، پارادوکس در فرایند ادّعای همانندی بین طرفین تشبیه پدید می‌آید؛ یعنی درواقع مشبّه و مشبّهٌبه دو پدیدهٔ اساساً متناقض‌اند که شاعر بین آن‌ها ادّعای این‌همانی می‌کند:

به مهمان **شـراب عطش** می‌دهد　　شگفت اسـت مهمانی چشـم تو

(حسینی، ۱۳۸۶: ۳۶)

عطش و شراب، اساساً دو پدیدهٔ ناهمسازند که یکدیگر را نقض می‌کنند و تشبیه آن‌ها به یکدیگر، تصویری ناساز و پارادوکسی می‌آفریند و موجب ایجاد تنش معنایی در درک مفهوم بیت می‌شود.

آن‌کس که ره حسین را می‌پوید　　**شهد** است **شرنگ عاشقی** در کامش

(همان: ۱۲۹)

تشبیه شرنگ عاشقی به شهد، تصویری ناساز ایجاد کرده است. شاعر در این تصویرآفرینی، از میان حس‌های پنج‌گانه، حسّ چشایی را برگزیده است تا ضمن ایجاد تصویری ناهمساز، از تکرار تصاویر دیداری و شنیداری رهایی یابد.

گفت – با **تبسّمی به رنگ غم** -/ بهترین و برترین سرودهٔ زمانه است/ شعر ماندگارشان/ قطعهٔ بهارشان! (همان: ۷۸)

شاعر در اینجا، تبسّم را به غم تشبیه می‌کند؛ در حالی که تبسّم معمولاً حاصل شادی است و شادی و غم دو پدیدهٔ متضاد و ناهمسازند. این نمونه، از شعر «قطعهٔ شهدا» آورده شده که یکی از بهترین شعرهای حسینی در رثای شهیدان دفاع مقدّس است.

در **مجلس سوگ** تو، تو را کی بینیم　　کوریـم و به **جشن آفتـاب** آمده‌ایـم

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۳۲)

شاعر در اینجا با استفاده از تشبیه پنهان، مجلس سوگ را به جشن مانند کرده که تعبیری ناساز است. عنوان این رباعی (مجلس سوگ)، تصاویر پارادوکسی آن و زمان و مکان سروده شدنش که ظاهراً در رثای شهیدی است، همگی از تأثیر عوامل ایدئولوژیک و فرامتنی بر ذهن و زبان شاعر و بازتاب آن در تصویرسازی‌اش حکایت دارد.

دریای دلـت ساحـل اطمینان بود آرامش تـو طعنه بـه طوفـان می‌زد

(همان: ۴۳۳)

شاعر در مصراع اوّل، ابتدا دل را به دریا و اطمینان را به ساحل مانند کرده و سپس دریای دل را به ساحل اطمینان تشبیه نموده است که امری دور از ذهن و ناهمساز است. در مصراع دوم نیز شاعر، شهید را به طوفان تشبیه کرده است که وجه شبه آن‌ها داشتن آرامش است و این وجه شبه در ارتباط با مشبّهٌبه، تصویری ناساز می‌آفریند. بسیاری از تشبیهات ناهمساز، زمانی پدید می‌آیند که شاعر از شهید و شهادت می‌سراید و ظاهراً به‌طور ناخودآگاه تحت تأثیر فداکاری‌های آنان و مرگ سرخشان قرار گرفته است.

به آن زخـــم‌های مقدّس قسـم که جز **زخم**، **مرهم** برای تو نیست

(همان: ۳۴۴)

بزن **زخم** این **مرهم** عاشق است که بی‌زخم مـردن غم عاشق است

(حسینی، ۱۳۸۶: ۴۳)

در تشبیه زخم به مرهم که امری پارادوکسی و غافلگیرکننده است، به‌نظر می‌رسد شاعر تحت تأثیر جنگ و فداکاری‌های عاشقانهٔ رزمندگان بوده که زخم‌های پی‌درپی و کشنده را مرهمی برای زخم‌های بی‌شمار آن‌ها تصوّر کرده است. تأثیر و تأثّر این دو شاعر از یکدیگر، در این دو بیت اخیر مشهود است.

سزد عاشقان را در این روزگار **سکوتی** از این‌گونه **فریادوار**

(همان: ۴۵)

در این بیت، شاعر با تشبیه سکوت به فریاد، تصویری ناساز و شگفت‌انگیز می‌آفریند. سید حسن حسینی پیش از آغاز این شعر(مثنوی عاشقانه)، در یادداشتی نوشته است: «با یاد شهید عاشق، ماشاءالله سرهنگی». او شهید را عاشقی می‌داند که شهادت و سکوت او نیز فریاد است؛ فریاد بر سر مستکبران و متجاوزان زمان.

موسیقی سکوت شب و بوی سیب یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۸)

مانند کردن سکوت شب به موسیقی که نمود آوایی دارد، تصویری شگفت و ناساز است.

برخیز که با **زبان گویای سکوت** پیغام قیام می‌دهد خون شهید

(حسینی، ۱۳۸۶: ۳۶)

سکوت شهید به زبان گویا تشبیه می‌شود تا تصویری ناهمساز پدید آید و در عین حال نشان دهد که خون شهید هرگز خاموش و کم‌رنگ نمی‌شود.

هیچ‌کس به غیر **ناسزا** تو را **هدیه**‌ای به رایگان نمی‌دهد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱۰)

شاعر، ناسزا را به هدیه تشبیه کرده است که مسلّماً هیچ‌کس ناسزا را هدیه نمی‌شمارد. تصوّر این امر موجب شگفتی و تحیّر مخاطب می‌شود. در این شعر هم امین‌پور از ستم زمانه که به او روی خوش نشان نمی‌دهد و دورویی اهل روزگار شکوه می‌کند.

در من رسوب **درد عافیتی** زرد/ و در تو ای مرد!/ اصالت لبیک سرخگون حلق اسماعیل/ به لبهٔ تیغ تیز رسالت (حسینی، ۱۳۸۶: ۶۷).

شاعر، عافیت خود را که به‌معنای تندرستی و درامان بودن از گزند حوادث است، به درد تشبیه کرده و از عنصر رنگ نیز، به‌جا و هنرمندانه برای حسّی‌تر کردن تشبیه و

تحرّک دادن به آن بهره برده است. عافیت در نگاه شاعر، زمانی که در برابر اصالت لبیک سرخگون حلق اسماعیل (شهادت‌طلبی) قرار می‌گیرد، رنگ می‌بازد و به زردی می‌گراید که رنگ خزان و غم‌زدگی است.

و **ملکوت عرش**/ **فرش ساده‌ای** بود/ زیر گام‌های حضور بی‌بدیلش (همان، ۱۳۸۸: ۳۶).

عرش و فرش، دو پدیدهٔ ناهمسازند که نهایت دوری و تضاد را نشان می‌دهند و تشبیه آن‌ها به یکدیگر، تصویری متناقض می‌آفرینند.

ذرّه‌ای بـود از غبـار راه آن‌ها **آفـتاب** مانده اینک سایهٔ باری گران بر دوش ما
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۷)

شاعر آفتاب را به ذرّه تشبیه کرده است که در سنّت ادبی ما این دو مفهوم با هم متضاد و متناقض‌اند. به‌نظر می‌رسد در این شعر (روزها و سوزها)، قیصر امین‌پور از خیل رفتگان (شهدا) یاد می‌کند و از دور افتادن خویش از کاروان رفته، در سوز و گداز است.

به‌غیر از **پوشش عریانی** محض به این یک‌لا قبـا شولا ندادی
(حسینی، ۱۳۹۲: ۴۳)

عریانی عـارفانه شـد **جامهٔ** تو شمشیر شکافندهٔ شب خامـهٔ تو
(حسینی، ۱۳۸۶: ۱۱۷)

هرچه جز **تشریف عریانی** برایم تنگ بود از قماش زخـم بر تـن داشتم تن‌پوش‌هـا
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۷)

در سه بیت اخیر، عریانی به جامه و تشریف و پوشش، تشبیه و تصویری پارادوکسی خلق شده است. هر سه تشبیه از نوع بلیغ هستند.

ما را به‌جز **برهنگی** خود **لباس** نیست... (همان: ۳۷۴).

شاعر، برهنگی را به لباس مانند کرده که تشبیهی ناهمساز است.

در چهار تصویر اخیر، رابطهٔ بینامتنی و تأثیر مطالعه و پژوهش دربارهٔ سبک شعری بیدل دهلوی، بر اندیشه و خیال حسینی و امین‌پور مشهود است:

غیر عریانی لباسی نیست تا پوشد کسی از خجالت چون صدا در خویش پنهانیم ما
(بیدل، ۱۳۸۶: ۱۸۶)

بی‌تکلّف بود هستی لیک فکر بدمعاش جامهٔ عریانی ما را گریبان‌دار کرد
(همان: ۵۳۴)

ای **شکوه بی‌کران اندوه** مـن! آسمان دریای جنگل کـــوه من
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۳)

شاعر در مصراع اوّل، اندوه را به شکوه بی‌کران تشبیه کرده که تشبیهی ناهمساز است. از سوی دیگر، در مصراع دوم، اندوه را به آسمان‌دریا همانند کرده که مشبّهٌ‌به، تصویری پارادوکسی است. ظاهراً این اندوه آن‌قدر سنگین و بیان‌ناپذیر بوده که شاعر را به تناقض‌گویی کشانده و تصاویرش را ناساز کرده است.

۲-۲. دستهٔ دوم از تشبیهات ناهمساز، در وجه شبه دچار تناقض و ناسازی هستند؛ یعنی وجه شبه، نه‌تنها صفتی مشترک بین طرفین تشبیه نیست، بلکه در ارتباط با هر دو طرف یا یکی از آن‌ها که معمولاً مشبّهٌ‌به است، تصویری شگفت و متناقض می‌سازد.

جان من نثارشان / آفتاب شعر من **هماره سایه‌سارشان** (حسینی، ۱۳۸۶: ۷۸).

در بند دوم، شاعر، شعرش را به آفتاب مانند کرده است که در چارچوب تشبیهات عادی جای می‌گیرد؛ امّا زمانی که وجه شبه (هماره سایه‌سارشان) به میان می‌آید، در رابطه با مشبّهٌ‌به، تصویری دور از ذهن و پارادوکسی می‌آفریند که برای مخاطب، پدیده‌ای شگفت‌انگیز و در عین حال بکر و تازه است و ذهن او را برای کشف دوبارهٔ وجه شبه و چگونگی و چرایی تشبیه این دو به هم، به حرکت و پویایی وامی‌دارد و درنتیجه، هیجان و لذّت اکتشاف هنری را به او ارزانی می‌کند. این بندها نیز از شعر «قطعهٔ شهدا» نقل شده است.

روزی که ز دریای لبش دُر می‌رفت　　نهر کلماتش **از عطش پُر می‌رفت**

(همان: ۱۱۰)

تشبیه کلمه به نهر، به خودی خود تصویری ناساز نیست. این تصویر زمانی ناساز می‌شود که وجه شبه (پر از عطش بودن) به میان می‌آید و در رابطه با مشبّهٌبه، تناقضی آشکار می‌سازد.

دلـم را به هـــر آب و آتش زدم　　که چون شمع **در گریه خندیده‌ام**

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۸۵)

وجه شبه در گریه خندیدن، پدیده‌ای ناهمساز و شگفت‌آور است. این تصویر یادآور بیتی از بیدل است:

به عیش خاصیت شیشه‌های می داریم　　که خـــــنده بر لــب ما قاه‌قاه می‌گرید

(بیدل، ۱۳۸۶: ۶۱۱)

البته این تصویر در ادب پارسی پیش از بیدل نیز بی‌سابقه نیست؛ آنجا که حافظ شیرازی می‌گوید:

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس

زبـان آتشـــینم هســـت لیکـــــن درنمی‌گیـرد

(حافظ، ۱۳۸۷: ۱۴۹)

سه بیت اخیر، سیر و تطوّر یک اندیشه و تصویر را در پهنهٔ تاریخ شعر و ادب پارسی به نمایش می‌گذارند و ما را در این اندیشه استوارتر می‌کنند که ریشه‌های سبک هندی را باید در شعر حافظ بجوییم، قبل از آنکه نقش بابافغانی شیرازی در بنیان‌گذاری سبک هندی را پیش بکشیم و ایمان بیاوریم به این سخن که می‌گوید شاعران جوان انقلاب در ابتدای راهشان، تأثیر عمیقی از سبک و اندیشه‌های بزرگان سبک هندی پذیرفته‌اند.

تا در خم آن گیسوی آشفته زدم دست چون خاطر خود **جمع پریشانی** خویشم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۵)

وجه شبه جمع پریشانی خویش بودن، مفهومی ناساز است. این بیت از غزلی با عنوان «حیرانی» نقل شده است. این غزل امین‌پور همان گونه که از نامش پیداست، نمایانگر حیرت درونی شاعر است و حال‌وهوای آشفتهٔ او از خلال چند تصویر و مفهوم پارادوکسی به‌کاررفته در شعر، هویداست.

از تهـی سرشـــار و از خالـی پـــرم چون حبابی **هرچه دارم هیچ هیچ**
(همان: ۲۱۵)

گذشته از دو تصویر ناهمساز که در مصراع اوّل به چشم می‌خورد، وام‌گیری شاعر در تصویر اوّل از مهدی اخوان ثالث مشهود است (نک: اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۳۰). در مصراع دوم، شاعر خود را به حبابی مانند کرده است که هرچه دارد، هیچ هیچ است و این در حالی است که داشتن دارایی با هیچ تناسبی ندارد و باید می‌گفت هیچ ندارم. شاعر با این کار از روی عمد، تصویری پارادوکسی آفریده است. تأثیر بزرگان سبک هندی در واژه‌ها، نازک‌خیالی‌ها و تصاویر متناقض این بیت و کلّیت شعر، کاملاً آشکار است.

خود شاعر هم در یادداشتی که بر این شعر (بر مدار هیچ) نوشته، بیتی از بیدل دهلوی را آورده است تا یادآور این موضوع باشد.

گیسوان من **سفید می‌شوند**/ همچنان که سطر سطر/ صفحه‌های دفترم **سیاه می‌شوند** (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۸۱).

شاعر، گیسوان خود را در سفید شدن، به صفحه‌های دفترش مانند کرده است که درحال سیاه شدن هستند. وجه شبه، یک تصویر سفید و در عین حال سیاه است که ناسازی معنایی و تصویری در آن به اوج می‌رسد. از یک سو خواننده در حیرت فرومی‌رود که چه شباهتی بین گیسوی سیاه و دفتر سفید وجود دارد و از سوی دیگر، سفید شدن تدریجی مو با سیاه شدن تدریجی دفتر، چه پیوندی می‌تواند داشته باشد؟!

می‌توان این وجه شبه فوق‌العاده حیرت‌انگیز قیصر امین‌پور را «وجه شبه واگرا» نام نهاد در برابر گونهٔ دیگر و رایج وجه شبه که نام «وجه شبه همگرا» برای آن مناسب به‌نظر می‌رسد.

چون رهگذری خسته که می‌آساید　　**آسایش** آفتاب **در سایهٔ** توست

(همان: ۴۱۵)

شاعر، آفتاب را به رهگذری تشبیه می‌کند که در سایهٔ تو (عشق)، به آسایش می‌رسد. این وجه شبه (در سایه به آسایش رسیدن) در ارتباط با مشبّه، تصویری ناساز می‌آفرینند.

۲-۳. در دستهٔ سوم از تشبیهات ناهمساز، مشبّهٌ‌به، خود امری متناقض است و این ناهمسازی، کلّ تشبیه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و آن را متناقض می‌کند:

همواره دلم لبالب از یاد تو باد　　**خورشید شبم** نام سحرزاد تو باد

(حسینی، ۱۳۸۶: ۱۳۳)

در این بیت، «خورشید شب» مشبّهٌ‌به است که تصویری ناهمساز است و عناصر آن (خورشید و شب) کاملاً با یکدیگر ناسازگارند. شاعر با آوردن این مشبّهٌ‌به، کلّ فرایند تشبیه را پارادوکسی می‌کند. این بیت، از رباعی «بیعت با شهید» نقل شده که شاعر با یادکرد شهید، آگاهانه یا ناخودآگاه، به تصاویر متناقض و ناساز روی آورده است.

جهان/ **درمانگاه بی‌درمانی** است/ و انسان/ مرضی مزمن/ که با مرگ هم چاره نمی‌شود (حسینی، ۱۳۹۲: ۴۳).

مشبّهٌ‌به (درمانگاه بی‌درمان) مفهومی متناقض و پارادوکسی به‌نظر می‌رسد. این بندها از شعر «خطابهٔ تشییع» که در واپسین روزهای دههٔ هفتاد (اسفند ۱۳۷۹) سروده شده، انتخاب گردیده و ظاهراً برآمده از احساس غم و اندوهی درونی است، تحت تأثیر اتفاقات جامعهٔ آن روز ایران و تحوّلات روحی شاعر که هرچه از سال‌های جنگ

دورتر می‌شود، شعرش درون‌گراتر شده، آن شور حماسی سال‌های ابتدایی شاعری، به‌تدریج رنگ می‌بازد و به‌سوی غم و سرخوردگی پیش می‌رود.

ای **حقیقی‌ترین مجاز**، ای عشق! ای همه استعاره‌ها با تو!

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۱)

در این بیت، مشبّهٌ‌به، «حقیقی‌ترین مجاز» است که مفهومی کاملاً متناقض و ناهمساز است.

با توام ای شور ای **دل‌شورهٔ شیرین** (همان: ۲۷۷).

«دل‌شورهٔ شیرین» که مشبّهٌ‌به است، مفهومی متناقض و در عین حال شگفت‌انگیز است؛ زیرا دل‌شوره معمولاً حاصل ناراحتی و نگرانی است و نمی‌تواند شیرین و دلپذیر باشد.

با توام / ای **شادی غمگین** (همان).

«شادی غمگین» مفهومی ناساز، امّا زیبا و تأثیرگذار است. در شعر «هرچه هستی باش» که دو نمونهٔ اخیر از آن نقل شده، مخاطب امین‌پور، «غم مبهم» است که شاعر برای بیان کردن و به اشتراک گذاشتن آن با خوانندگان، از تشبیه استفاده می‌کند؛ امّا به‌نظر می‌رسد او تحت تأثیر حالات متناقض روحی و روانی و شاید برای بیان اندیشه‌های بیان‌ناپذیرش، به پارادوکس‌گویی هم روی می‌آورد.

کنار نام تو لنگر گرفت کشتی عشق بیا که یاد تو **آرامشی است طوفانی**

(همان: ۳۰۵)

مشبّهٌ‌به (آرامش طوفانی)، تصویری شگفت و ناهمساز است که «یاد» به آن مانند شده است و باعث غافلگیری مخاطب می‌شود. شعر «مهمانی» دربارهٔ امام زمان (عج) است و شاعر منتظر و خسته از دشواری‌های زمانه، برای بیان احساساتش به عرصهٔ تصاویر پارادوکسی کشیده می‌شود.

جز دلت که **قطره‌ای است بی‌کران** کس نشان ز بی‌کران نمی‌دهد

(همان: ۳۱۰)

«قطرهٔ بیکران» با عرف و عقل سازگار نیست و ناهمسازی تصویری در آن آشکار است.

ما **مرغ بی‌پر**یم، از فوج دیگریم　　پرواز بال ما، در خون تپیدن است
(همان: ۳۵۲)

مرغ (پرنده) با پر و پرواز هویت می‌یابد. شاعر خود را از گروه دیگری از مرغان می‌داند که بی‌پرند و درحقیقت پروازشان در خون تپیدن و شهادت است. مرغ بی‌پر، تصویر و مفهومی متناقض است.

اسطورهٔ بی‌بال پریدن ماییم　　**پروانهٔ بی‌پر**یم و بی‌پروواییم
(همان: ۴۴۸)

شاعر خود را به پروانه‌ای بی‌پر مانند کرده است که بدون بال و پر، پرواز می‌کند.

دو تصویر ناساز اخیر، بیتی از صائب تبریزی را به‌یاد می‌آورد که نشان می‌دهد امین‌پور در نازک‌اندیشی‌ها و تصویرسازی‌هایش چشم به دیوان صائب تبریزی نیز داشته است:

می‌شمارد لامکان را منزل نقل مکان　　بی پر و بالی که با بال توکّل می‌پرد
(صائب، ۱۳۸۳: ۱۱۵۲)

در بحث از لایه‌های بلاغی، واژگانی و ایدئولوژیک تشبیه ناهمساز، موارد زیر قابل ذکر است:

مجموع کلّ تشبیهات حسینی ۷۳۴ مورد و امین‌پور ۵۶۹ مورد است. ۱۶ مورد از تشبیهات حسینی، یعنی ۲/۱۷ درصد کلّ تشبیهات او ناهمساز هستند و ۲۹ مورد از تشبیهات امین‌پور که ۵/۰۹ از تعداد کلّ تشبیهات او را شامل می‌شوند، ناهمسازند.

با توجّه به نمودار شمارهٔ (۱)، تشبیهات ناهمساز دستهٔ دوم - با توجّه به ساختار آن‌ها که بر وجه شبه ناهمساز استوارند- همگی مفصّل هستند. دستهٔ اوّل و سوم بیشتر به‌صورت بلیغ (اضافی و غیراضافی) می‌آیند.

فراوانی قابل توجّه تشبیه بلیغ، بیانگر توجّه ویژهٔ شاعر به تأکید در تشبیه است که از سویی، ادّعای این‌همانی طرفین تشبیه ناهمساز را تقویت می‌کند و از سوی دیگر، پارادوکس حاصل از این تشبیه را به اوج رسانده، شگفتی و التذاذ هنری را برای مخاطب به ارمغان می‌آورد. نکتهٔ شایان توجّه دیگر اینکه از مجموع این ۲۵ تشبیه بلیغ، ۱۷ مورد تشبیه بلیغ غیراضافی است. «تشبیه بلیغ غیراضافه، اغراق را به اوج می‌رساند؛ زیرا در کلام، ادّعای همسان بودن قوی‌تر از ادّعای شبیه بودن است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۴۶).

با توجّه به نمودار شمارهٔ (۲)، تشبیهات حسّی به حسّی، بیشترین و عقلی به عقلی، کمترین فراوانی را دارند. استفاده از طرفین حسّی و درمجموع تشبیه حسّی به حسّی، برتری بسامدی محسوسی دارد؛ به گونه‌ای که از ۴۵ مورد تشبیه ناهمساز، تشبیه حسّی به حسّی ۳۲ مورد، تشبیه عقلی به حسّی ۷ مورد، تشبیه عقلی به عقلی ۴ مورد و تشبیه حسّی به عقلی ۲ مورد است. بسامد برجسته و معنادار تشبیه حسّی به حسّی، برآمده از نگرش و ذهنیتی حسّی است که از یک سو می‌خواهد تجارب واقع‌گرایانهٔ خود را به زبانی ساده بیان کند و از سوی دیگر، با توجّه به شرایط حسّاس جنگ و جوانی شاعر، فرصت و تجربهٔ نفوذ به عمق اتفاقات و درون اشیا را ندارد. درواقع «تشبیهات حسّی به حسّی، ساده‌ترین نوع تجربهٔ خیال و بازتاب جهان محسوس در ذهن شاعر است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۳۰۷). البته حسینی و امین‌پور این تجربهٔ سادهٔ خیال را با استفاده از پارادوکس در ساخت تشبیه، به یک تجربهٔ مبهم و معنادار تبدیل کرده‌اند که ارزش هنری و ادبی بالاتر و والاتری نسبت به تشبیه یافته و جهان متن آن‌ها را درونی و شخصی‌تر کرده است؛ هم تأثیرگذاری تشبیه حسّی به حسّی را دارد و هم ابهام و تیرگی هنری پارادوکس را. این هم‌آیی تشبیه و پارادوکس، درنهایت موجب شده است که بافت تشبیهات از سادگی و شفّافیت به‌سمت تیرگی و ابهام حرکت کند که این، ویژگی سهل و ممتنع در ساختار کلام این شاعران ایجاد کرده و به تشخّص سبکی در لایهٔ بلاغی شعرشان انجامیده است.

در بررسی لایهٔ واژگانی، می‌توان واژه‌ها را به شکل اسم جنس، اسم نوع و اسم خاص طبقه‌بندی کرد. اسم‌های خاص، داده‌های دقیق‌تری از چگونگی و ویژگی‌های پدیده‌ها به ما می‌دهند و اسم‌های نوع و جنس به‌ترتیب کمترین ویژگی ماهیتی پدیده‌ها را بازگو می‌کنند. «هرچه واژه خاص‌تر می‌شود، اطلاعات بیشتری دربارهٔ شکل، اندازه، مزه و رنگ پدیده‌ها به ما می‌دهد و به ادراک تصویری چنگ می‌اندازد و تصویر زنده‌تری ارائه می‌کند» (همان: ۲۵۲). در تشبیهات ناهمساز، بیشتر واژه‌ها از نوع اسم جنس هستند و این ویژگی شاید به‌دلیل ترکیب این نوع تشبیه با پارادوکس باشد که شاعر قادر نیست این مفاهیم ناساز را که با واقعیات موجود در تضادند، در قالب اسم‌های خاص که کاملاً عینی هستند و مصادیقشان به‌روشنی در ذهن و زندگی مخاطب حاضر است، عرضه کند؛ بنابراین آگاهانه یا ناخودآگاه به‌سمت استفاده از اسم جنس که ناشناخته، کل‌نگر و رها از هرگونه قیدوبند است، روی می‌آورد.

در تشبیه ناهمساز، استفاده از واژه‌های عامیانه، بسیار بیشتر از واژه‌های شکوهمند است؛ چون سادگی و صمیمیت فضای جبهه و جنگ ایجاب می‌کرد زبان نویسندگان و شاعران نیز ساده و عامیانه باشد. ارتباط با رزمندگان و مردمی که بیشتر آن‌ها از طبقهٔ متوسّط و پایین‌تر از آن بودند، زبان ساده و عامیانه را طلب می‌کرد، نه زبان فاخر و شکوهمندی که معمولاً مخاطب آن قشر دانشگاهی و تحصیل‌کرده هستند. هدف از سرودن این اشعار، توصیف جبهه‌های نبرد بود و روحیه‌بخشی به رزمندگان و تشویق و ترغیب مردم به حضور در میدان جنگ. استفاده از ساختار زبان عامیانه و محاوره‌ای در چارچوب زبان جبهه و جنگ، موجب ابداع واژه‌ها و اصطلاحات و تعبیرات بسیاری همگام با تحوّلات شتابناک جنگ شد. برآیند این اتفاقات، پویایی زبانی در دوران جنگ بود؛ آن‌گونه که می‌توان پیکرهٔ زبانی جبهه و جنگ را به‌عنوان یک گونهٔ کاربردی زبان، مورد توجّه و بررسی قرار داد.

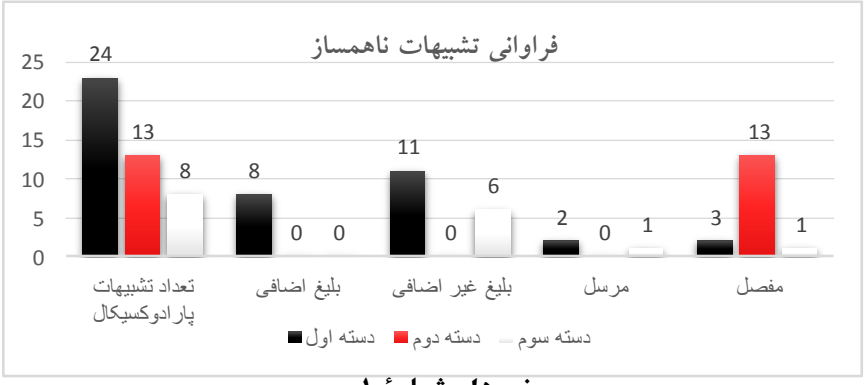
به همان دلایلی که در بحث فراوانی کاربرد واژه‌های عامیانه مطرح شد، شاعر بیشتر از واژه‌های محاوره‌ای که درک و دریافت آن برای مخاطبانش دشوار نیست،

بهره می‌گیرد و اگر هم کهن‌گرایی می‌کند، بسیار ملایم و هماهنگ با چارچوب پیکرهٔ زبانی به این کار دست می‌زند؛ واژه‌هایی مثل «شهد و شرنگ»، «تشریف و جامه» و «همواره»، از این جمله‌اند. البته از ادات تشبیه کهن نیز بهره گرفته‌اند؛ مانند «به‌رنگ» و «وار» در فریادوار.

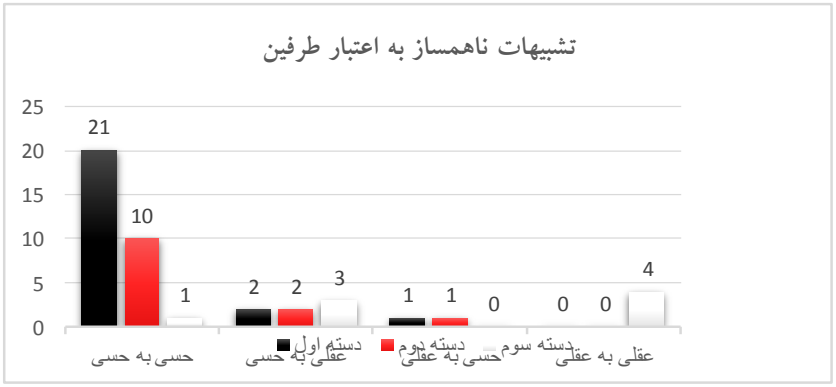
«شعر، بیان تجربه‌ای باطنی است و بسیاری از این تجربه‌ها یک مفهوم بی‌سابقه‌اند که در زبان موجود برای آن‌ها واژه‌ای وجود ندارد» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۱: ۲۵۸). شاعر نیز در عالم تخیّلاتش گاهی وارد عرصه‌ای از تفکّر و شهود متناقض می‌شود که یافتن برابر زبانی برای بیان احساسات و اندیشه‌های غالباً انتزاعی‌اش دشوار می‌شود و این امر او را به‌سمت استفاده از واژه‌ها و اصطلاحاتی گاه به‌ظاهر ناهمخوان و متناقض می‌کشاند که پیشینه‌ای در زبان ندارند. زبان بشری، بیشتر برای انتقال مفاهیم عینی و حسّی ساخته و پرداخته و برنامه‌ریزی شده است تا بیان اندیشه‌های ذهنی و انتزاعی. حسینی و امین‌پور نیز ضمن تصویرسازی‌هایشان، آنجا که تشبیه ناهمساز اضافی می‌سازند، گاه وارد حوزهٔ واژه‌آفرینی و ترکیب‌سازی می‌شوند و از این راه، از هنجار عادی زبان فراتر می‌روند و با هنجارگریزی در لایهٔ واژگانی، مُهر سبک خود را بر پیشانی زبان می‌زنند. ترکیبات «شراب عطش»، «درد عافیت»، «دل‌شورهٔ شیرین» و «شادی غمگین» از این دسته هستند.

با بررسی پیوند عناصر تشبیه ناهمساز و تصویر حاصل از آن، با بافت بیرونی آن‌ها و زیرمتن‌های اجتماعی و فرهنگی‌شان می‌توان به تصویری روشن از فرایند آفرینش و کارکرد تشبیه ناهمساز و رابطهٔ آن با ایدئولوژی و باورهای جمعی مردم ایران در آن برههٔ تاریخی دست یافت که در بررسی نمونه‌ها به آن پرداخته شد. در این حوزه می‌توان به واژه‌های «نشان‌دار» و «بی‌نشان» اشاره کرد. واژه‌های نشان‌دار، واژه‌هایی هستند که علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص، دربردارندهٔ معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند که نگرش و طرز تلقّی نویسنده و گوینده را در خود دارند و در مقابل، واژه‌های بی‌نشان، ساده، عادی، خنثی و همگانی‌اند و در عین حال، بنیادی‌ترین

واژه‌های زبان نیز هستند (نک: همان، ۱۳۹۱: ۲۶۳). در بررسی این بخش از تشبیهات حسینی و امین‌پور، مشخّص شد که آن‌ها در گزینش طرفین تشبیه ناهمساز، از واژه‌های نشان‌داری مانند «زخم مقدّس» که از واژه‌های جنگ است، امّا بار ایدئولوژیک دارد و «عطش» و «نهر» که در ارتباط با واقعهٔ عاشورا و اعتقادات دینی شاعر است، استفاده کرده‌اند. این دو شاعر از جهان‌بینی دینی برخوردارند و ایدئولوژی غالب بر شعر آن‌ها، همهٔ سطوح زبانی‌شان، ازجمله سطح واژگانی را به‌سمت نشان‌داری کشانده و بار ایدئولوژیک به آن‌ها داده است. این سوگیری و نشان‌داری، از یک سو در چارچوب اعتقادات مذهبی خود شاعر قرار دارد و از سوی دیگر، رابطهٔ معناداری با ساختار قدرت دارد که خود برپایهٔ مبانی دینی و مذهبی بنا شده است. بسامد تشبیهات ناهمساز در شعر قیصر امین‌پور، بیشتر از سید حسن حسینی است و ظاهراً این امر از منظومهٔ فکری او ناشی می‌شود که امین‌پور را شاعری پارادوکس‌اندیش کرده و پارادوکس را به یک موتیف در شعر او تبدیل نموده است که هرچه پیش‌تر می‌رود، این بن‌مایه در شعرش پررنگ‌تر می‌شود. به‌نظر می‌رسد علاوه بر جنگ، مشکلات دیگری، مانند جدایی او و همفکرانش از حوزهٔ هنری و بعدها مجلهٔ سروش نوجوان و درنهایت بیماری، در ایجاد و تکوین این نوع اندیشه و تصویرپردازی‌ها در شعر او مؤثّر بوده است.



نمودار شمارهٔ ۱



نمودار شمارهٔ ۲

نتیجه‌گیری

در بین شاعران جریان پایداری دههٔ شصت، تشبیه ناهمساز، در اشعار سید حسن حسینی و قیصر امین‌پور نمودی چشمگیر دارد؛ به گونه‌ای که به‌دلیل بسامد بالا و مطلوب که از تکرارهای برجسته و معنادار حاصل می‌شود و نشان‌دهندهٔ یک عادت زبانی یا مشخّصهٔ پایدار فکری و روحی است، می‌توان کاربرد آن را یکی از ویژگی‌های سبکی آن‌ها به‌شمارآورد.

تشبیهات ناهمساز، ازحیث ساختار و چگونگی کاربرد، سه دسته‌اند: دستهٔ اول که در آن، مشبّه و مشبّهٌ‌به دو پدیدهٔ اساساً متناقض‌اند، دستهٔ دوم که در وجه شبه دچار تناقض و ناهمسازی هستند و در دستهٔ سوم، مشبّهٌ‌به خود امری پارادوکسی است و این ناهمسازی، کلّ تشبیه را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

حسینی و امین‌پور، از این گونهٔ بلاغی برای انتقال بهتر و مؤثّرتر تجربه‌های گاه بیان‌ناپذیر و پارادوکس‌های روحی و روانی خود که بازتابی از تناقضات و نابسامانی‌های موجود در جامعهٔ جنگ‌زدهٔ ایران آن زمان است، استفاده کرده‌اند. بهره‌گیری از قابلیت‌های پارادوکس، علاوه بر غافلگیر کردن مخاطب در برابر تشبیه و ایجاد پویایی و حرکت در ذهن او، موجب ابهام‌آفرینی و آشنایی‌زدایی در زبان و بیان آن‌ها شده و به ساختارشکنی در بافت تشبیه و نوسازی آن کمک کرده است. به چالش کشیدن مرزبندی‌های سنّتی و گاه ناکارآمد بین گونه‌های بلاغی «بیان» و

«بدیع»، شگفت‌انگیزتر کردن تشبیه، تصویری‌تر کردن پارادوکس و درنهایت به اوج رساندن هنر تصویرپردازی شاعر، از دیگر نتایج بهره‌گیری از تشبیه ناهمساز است.

تشبیهات بلیغ و از نوع حسّی به حسّی، به‌دلیل سادگی و پویایی، بیشترین بسامد را در میان تشبیهات ناهمساز به خود اختصاص داده‌اند. البته حسینی و امین‌پور این تجربهٔ سادهٔ خیال را با استفاده از پارادوکس در ساخت تشبیه، به یک تجربهٔ مبهم و معنادار تبدیل کرده‌اند که ارزش هنری و ادبی بالاتری نسبت به تشبیه دارد و جهان متن آن‌ها را درونی‌تر کرده است. تشبیه ناهمساز، هم تأثیرگذاری تشبیه حسّی به حسّی را دارد و هم ابهام و تیرگی هنری پارادوکس را. در تشبیهات ناهمساز، بیشتر واژه‌ها از نوع اسم جنس هستند و استفاده از واژه‌های عامیانه، بسیار بیشتر از واژه‌های شکوهمند است. شاعر در به‌کارگیری این واژه‌ها از زبان امروزی بهره می‌برد و اگر هم کهن‌گرایی می‌کند، بسیار ملایم و هماهنگ با چارچوب پیکرهٔ زبانی جبهه و جنگ است. حسینی و امین‌پور ضمن تصویرسازی‌هایشان، آنجا که تشبیه ناهمساز اضافی می‌سازند، گاه از هنجار عادی زبان فراتر می‌روند و وارد حوزهٔ واژه‌آفرینی و ترکیب‌سازی می‌شوند. آن‌ها در گزینش طرفین تشبیه ناهمساز، از واژه‌های نشان‌دار استفاده کرده‌اند. پارادوکس و به‌تبع آن تشبیه ناهمساز، در اشعار امین‌پور نسبت به حسینی بسامد و تنوّع بیشتری دارد. به‌نظر می‌رسد علاوه بر جنگ، مشکلات شخصی و اجتماعی و بیماری او در اواخر زندگی، در این امر مؤثّر بوده است.

منابع

- آقاحسینی، حسین و مجاهد غلامی (۱۳۸۹)، **جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور**، مجلهٔ ادبیات پایداری، سال ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱-۲۹.
- ابن‌اثیر، ضیاءالدین [بی‌تا]، **المثل السائر**، ج ۲، تصحیح احمد الجوفی و بدوی طبانه، چ ۲، قاهره: دار نهضه مصر.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵)، **آخر شاهنامه**، چ ۱۳، تهران: مروارید.

- اسدی، علی‌رضا و سارا حسینی (۱۳۹۸)، **کارکرد تشبیه در فضاسازی رمان سمفونی مردگان**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۲۵-۵۰.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰)، **مجموعهٔ کامل اشعار قیصر امین‌پور**، چ ۶، تهران: مروارید.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر (۱۳۸۶)، **دیوان بیدل دهلوی**، تصحیح اکبر بهداروند، تهران: نگاه.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۱۲ق)، **اسرارالبلاغه**، تصحیح محمود محمّد الشاکر، جدّه: دارالمدنی.
- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۸۷)، **دیوان حافظ**، قم: فراگفت.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چ ۳، تهران: ثالث.
- حسینی، سید حسن (۱۳۸۸)، **از شرابه‌های روسری مادرم**، چ ۲، تهران: انجمن شاعران ایران.
- ـــــــــــ (۱۳۹۲)، **بال‌های بایگانی**، چ ۲، تهران: نشر افق.
- ـــــــــــ (۱۳۶۷)، **بیدل، سپهری و سبک هندی**، چ ۱، تهران: سروش.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵)، **گنجشک و جبرئیل**، چ ۱۰، تهران: نشر افق.
- ـــــــــــ (۱۳۹۱)، **نوشداروی طرح ژنریک**، چ ۸، تهران: سورهٔ مهر.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶)، **هم‌صدا با حلق اسماعیل**، چ ۶، تهران: سورهٔ مهر.
- رازی، شمس‌الدین محمّد بن قیس (۱۳۳۸)، **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، تصحیح محمّد قزوینی و مدرّس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- رضایی میردار، مصطفی و سیاوش حق‌جو (۱۳۹۹)، **سبک‌شناسی مقایسه‌ای مثنوی‌های مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطّار و مثنوی معنوی (مطالعهٔ موردی: شگردهای شعری)**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۱، صص ۳۸۷-۴۱۴.
- ریچاردز، آی. ا. (۱۳۸۲)، **فلسفهٔ بلاغت**، ترجمهٔ علی محمّدی آسیابادی، چ ۱، تهران: قطره.
- سکّاکی، محمّد بن علی (۱۴۰۷ق)، **مفتاح‌العلوم**، تصحیح نعیم زرزور، بیروت: دار الکتب العلمیه.
- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۷۱)، **شاعر آینه‌ها**، چ ۳، تهران: آگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۱۴، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **بیان و معانی**، چ ۸، تهران: فردوس.
- صائب تبریزی ، محمّدعلی (۱۳۸۳)، **دیوان صائب تبریزی**، به کوشش محمّد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی.
- غلامی، مجاهد (۱۳۹۶)، **رویکردهای شعر معاصر به سبک هندی**، مجلهٔ فنون ادبی، سال ۹، شمارهٔ ۳، صص ۷۹-۹۲.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی، رویکردها و روش‌ها**، چ ۱، تهران: سخن.

- ـــــــــــــــــــــ (۱۳۹۶)، **نقد درس‌نامه‌های سبک‌شناسی و پیشنهاد دو درس سبک‌پژوهی و سبک‌ورزی در رشتهٔ ادبیات فارسی**، نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۷، شمارهٔ ۱، صص ۴۹-۶۹.

- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**، چ ۱، تهران: دوستان.

- ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۶)، **متناقض‌نما (Paradox) در ادبیات**، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال ۲۸، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.