مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۴۰۰، پیاپی ۴۷، صص ۲۰۵-۲۲۴
DOI: 10.22099/jba.2019.34768.3515

آمیختگی استعاره با پارادوکس در شعر معاصر

عبدالحمید صادق‌پور*
جلیل نظری**
محمدرضا معصومی***

چکیده

شعر به‌دلیل ترکیبات جدیدی از اندیشه‌ها و فرایندهای استعاریِ نوآورِ دیریاب است که می‌تواند هم قوه‌ی تخیل را تغذیه کند و هم باعث برجستگی کلام شود. شاعران معاصر در عرصه‌ی به‌کارگیری زبان استعاری، هرکدام به شگردهای گوناگون روی آورده‌اند تا ذهن خواننده را با چالش‌های غیرمنتظره روبه‌رو کنند؛ از جمله تصاویر چالش‌برانگیزی که در شعر معاصر باعث پیچیدگی شبکه‌ی تصویری کلام شده است، آمیختگی تصاویر استعاری با پارادوکس است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که این تناقض‌گویی‌های استعاری، چه نقشی در برانگیخته‌شدنِ ذهن خواننده به اندیشه‌ورزی و پرسشگری ایفا می‌کند. نگارنده، به روش توصیفی‌تحلیلی با ذکر مصداق‌هایی از شاعران معاصر به این نتیجه دست یافته است که اول، شاعران معاصر با چه شگردهایی تصاویر استعاری را با پارادوکس آمیخته کرده‌اند؟ دوم، انگیزه و هدف آن‌ها از همراه‌کردن این دو تصویر با هم چه بوده است؟ همچنین نویسنده

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج، ایران
hamidsadeghpour3717@gmail.com
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج، ایران jnazari1334@yahoo.com
(نویسنده‌ی مسئول)
*** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج، ایران masomi25@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۶/۲۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۸/۱۰/۱

می‌کوشد خواننده را به این شگرد ادبی در تصویرپردازی‌های نوینِ استعاریِ شعر معاصر آگاه‌تر و ذهن او را به تکنیکی‌ترین برجسته‌سازی هنری که همان آمیختن هنری‌ترین ابزارِ تخیل (استعاره) با مبهم‌ترین تصویر شعری (پارادوکس) است؛ پربارتر کند.

واژه‌های کلیدی: آمیختگی، استعاره، پارادوکس، تخیل، شعر معاصر.

۱. مقدمه

تصاویر شعری که می‌توان آن را گسترده‌تر از خیال دانست؛ همواره از بنیادی‌ترین عناصر شعر به شمار می‌رود. هنرمند کسی است که تصویری می‌اندیشد، تصویری می‌بیند و تصویری بیان می‌کند. او با تصاویری که از جهان پیرامون خود در شعر عرضه می‌کند، به شعر تازگی و غرابت می‌بخشد و بسیاری از امور ذهنی را به تماشا می‌گذارد. یکی از این تصاویری که شاعران از آن بسیار استفاده می‌کنند، تصاویر استعاری است که شاعران معاصر می‌کوشند تا آن را با تصاویر هنری دیگری چاشنی بخشند تا گیرایی و جذابیت بیشتری پیدا کند. شاعران معاصر در بعضی از تصاویر استعاری خود، این کارآمدترین و هنری‌ترین ابزار تخیل را با تصاویر پارادوکسی می‌آمیزند. این هم‌بازی و آمیختگی استعاره با پارادوکس افزون‌بر اینکه به پیچیدگی، ابهام و پنهان‌کاری در کلام می‌افزاید، نشان از شناخت والای شاعر از تصاویر شعری و بلوغ خیال‌پردازی‌های او نیز دارد. همان‌گونه که جذابیت یک تابلوی نقاشی افزون‌بر تکنیک‌های نقاشی به کاربرد هنرمندانه و ترکیب درست رنگ‌ها بستگی دارد؛ گیرایی و جذابیت بیشتر تصاویر شعری نیز منوط به ترکیب تصاویر با یکدیگر است.

۱. ۱. روش و هدف پژوهش

نویسندگان می‌کوشند به روش توصیفی‌تحلیلی خواننده را در آشنایی بیشتر زیباشناختی تصاویر استعاری و آمیختگی این تصاویر با ترفند ادبی و هنری پارادوکس یاری دهند.
همان‌گونه که درک استعاره استنباط و تجربه‌ی چیزی بر اساس چیز دیگری است و مسئله‌ای مفهومی و اندیشگانی است که به ذهن مربوط می‌شود و درک و دریافت آن

پیچیده و مبهم است؛ در هر پارادوکسی نیز ابهاماتی وجود دارد که می‌توان با کنجکاوی و تلاش ذهنی بیشتر، حقیقت ورای ظاهر کلام متناقض را دریافت کرد. نگارنده با ارائه‌ی شواهد و مصداق‌هایی از شاعران معاصر سعی می‌کند خواننده را با این تناقض‌گویی‌های استعاری یا استعاره‌های پارادوکسیکال آشنا کند و او را در رویارویی با چالش‌های غیرمنتظره‌ی استعاری و ناهنجاری‌های پیچیده و خلاف عرف و قاعده، یاری دهد تا از این رهگذر, توجه و لذت ادبی و هنری مخاطب را به تصاویر پیچیده‌ی استعاری جلب کند. محققان قصد ندارند که این موضوع را در تمام اشعار شاعران معاصر کنکاش کنند؛ بلکه می‌خواهند با شواهد و مثال‌های گزینشی، آمیختگی تصاویر استعاری با پارادوکس را در اشعار بعضی از شاعران معاصر که بیشتر از دیگران از این شگرد ادبی بهره برده‌اند، بررسی کنند. این شاعران عبارت‌اند از: احمدرضا احمدی، مهدی اخوان ثالث، قیصر امین‌پور، سیمین بهبهانی، فروغ فرخزاد، نصرت رحمانی، یدالله رویایی، سهراب سپهری، احمد شاملو، نادر نادرپور و سلمان هراتی.

۱. ۲. پرسش‌های پژوهش

در این مقاله نویسندگان می‌کوشند، با ارائه‌ی شواهد از بعضی از شاعران معاصر به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چرا شاعران معاصر سعی می‌کنند تصاویر استعاری را با پارادوکس بیامیزند و با آوردن این ناهنجاری پیچیده چه هدفی را دنبال می‌کنند؟ همچنین نویسندگان به این پرسش پاسخ می‌دهند که چگونه و با چه روش‌هایی پرکارآمدترین ابزار تخیل (استعاره) را با پیچیده‌ترین تصویر شعری (پارادوکس) می‌آمیزند؟ مثلاً گروهی پارادوکس را با استعاره‌های مکنیه آمیخته و گروهی با استعاره‌های مصرحه می‌آورده‌اند، گروهی دیگر علاقه داشتند در ترکیب‌های وصفی این دو تصویر را با هم آمیخته و شاعرانی دیگر در ترکیب‌های اضافی به این آمیختگی علاقه نشان می‌دادند و... .

۱. ۳. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌های تصاویر شعری هم به‌طور عام و هم به‌شکل خاص، پژوهش‌های زیادی انجام گرفته است. به‌طور عام، محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۶۶) درکتاب *صور خیال در شعر فارسی*، رضا براهنی (۱۳۷۱) در کتاب *طلا در مس*، کاووس حسن‌لی (۱۳۹۱) در کتاب *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، محمد فتوحی رودمعجنی (۱۳۸۶) در کتاب *بلاغت تصویر* و همچنین مقالات و رساله‌های متعددی به‌طور خاص درباره‌ی استعاره و پارادوکس نوشته شده است؛ اما ارزیابی تصاویر استعاری در شعر معاصر، از منظری که در این مقاله به آن پرداخته شده، در هیچ کتاب و مقاله‌ای مشاهده نشده است و می‌توان ادعا کرد که پژوهش حاضر که بخشی از رساله‌ی دکتری پژوهشگر و مقاله‌ی مستخرج از آن است، از این منظر پیشینه‌ای ندارد.

۲. ماهیت تصویر، استعاره و پارادوکس

۱.۲. ماهیت تصویر

تصویر که در ادبیات فارسی، آن را معادل «ایماژ» اروپائیان در نظر گرفته‌اند؛ در معنای تخصصی نخستین‌بار، شفیعی‌کدکنی آن را این‌گونه مطرح کرد: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲). خیال شاعرانه با یاری‌گرفتن از عنصر تصویر، بسیاری از امور ذهنی را دیداری می‌کند و تصورات خود را از این راه به تماشا می‌گذارد (رک. حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۸۲). میزان پیچیدگی شبکه‌ی تصویر در شعر شاعران با شبکه‌ی ذهنی آن‌ها ارتباط مستقیم دارد؛ به‌طوری‌که این تصویرسازی‌ها به‌مرور زمان جزئی از ویژگی‌های سبکی آنان خواهد شد. براهنی می‌گوید «تصویر عبارت از نحوه‌ی خاص ظهور یک شئ در شعور انسانی است یا از طریق اولی، طریقه خاصی است که شعور انسانی به‌وسیله آن، یک شئ را به خود ارائه می‌دهد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۳). در مباحث ادبی، خیال و تصویر به مجموعه تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود که

گوینده با کلمات، تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد (رک. داد، ۱۳۸۷: ۱۳۹). فتوحی رودمعجنی در کتاب *بلاغت تصویر* می‌گوید: «تصویر، هرگونه کاربرد مجازی است که شامل همه‌ی صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، تمثیل، حس‌آمیزی، اسطوره و... می‌شود» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۴۵). تصویر صورتی است از طبیعت، که در آئینه‌ی ذهن منعکس می‌شود (رک. زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸). تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به‌وسیله‌ی آن، شاعر به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آن‌ها می‌نهد و به یاری این تصاویر، تصاویر تازه‌ای را می‌آفریند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰).

۲. ۲. ماهیت استعاره

دو نظر اساسی درباره‌ی استعاره وجود دارد: یکی بیانگر دیدگاه «کلاسیک» است و استعاره را «جدایی‌پذیر» از زبان می‌داند؛ صناعتی که می‌توان برای دستیابی به تأثیرات ویژه و ازپیش‌اندیشیده وارد زبان کرد. این تأثیرات به زبان کمک می‌کند تا به آنچه هدف اصلیش که همانا افشای واقعیت جهان بدون هیچ تغییری است، برسد. و دیدگاهی هم هست که می‌توان آن را «رمانتیک» نامید که به موجب آن، استعاره بخش جدایی‌ناپذیر زبان است؛ زبانی که بالضروره استعاری است و واقعیتی که درنهایت محصول غایی کنش و واکنش است. هنگامی که استعاره آگاهانه به کار گرفته می‌شود، فعالیت ویژه‌ی زبان را تشدید می‌کند و حقیقتاً خلق واقعیتی جدید را در برمی‌گیرد (رک. هاوکس، ۱۳۹۵: ۱۳۵). شفیعی‌کدکنی از قول جاحظ در تعریف استعاره می‌گوید: «استعاره، نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلیش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۰۹). لذت از استعاره به‌دلیل کشف شباهت‌های جدیدی است که بین دو شئ تصور شده است. تخیل شاعر با کشف مشابهت بین دو قلمرو یا دو شئ، یکی را جایگزین دیگری می‌کند و ذهن را به جست‌وجو وا می‌دارد. شمیسا می‌گوید: «استعاره کارآمدترین ابزار تخیل و به اصطلاح ابزار نقاشی در کلام است» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۶۰).

۳.۲. ماهیت پارادوکس

تناقض یا نقیض‌گویی (Paradox) در لغت به معنی ضد و نقیض‌بودن، ضد یکدیگر بودن، ناهمتایی و ناسازگاری است. تناقض در لفظ در صورتی است که یکی از آن دو، امری را ثابت کند و دیگری نفی (رک. داد، ۱۳۸۷: ۱۶۷). راستگو درباره‌ی متناقض‌نما می‌گوید: «خلاف‌آمد و کژآوری آگاهانه که به‌عمد در سخن می‌آید و از جلوه‌های جمال‌شناسانه و بلاغت افزای کلام است» (راستگو، ۱۳۶۸: ۲۹). دیوید دیچز می‌گوید: «به اعتقاد من روش هنر هیچ‌گاه مستقیم نمی‌تواند بود و همیشه نامستقیم است. تناقضات از اصل ماهیت زبان شاعر ناشی می‌شود. زبانی که در آن مضمون‌های ضمنی به اندازه‌ی معانی صریح، اهمیت دارد؛ حتی شاعر به ظاهر ساده‌گو و صریح، ناگزیر بر اثر اهمیت ابزار کار خود، به جانب تناقض رانده می‌شود» (دیجز، ۱۳۷۰: ۲۵۵). هدف شاعر از آفرینش تصاویر پارادوکسی، تنها جلب توجه مخاطب و ایجاد گره در ظاهر کلام نیست؛ بلکه مفاهیمی پیچیده در آن نهفته است. شاعر با تصاویر پارادوکسیکال در کوتاه‌ترین عبارت، پیچیده‌ترین مفهوم را بیان می‌کند. خوانند برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنجکاوی و تلاش و تأمل بیشتری می‌کند و همین تأمل و تلاش ذهنی است که باعث احساس لذت و ماندگاری مطلب در ذهن خواننده می‌شود.

زبان پارادوکس راهیابی به دنیای سرشار از کشف و ظهور است. ورود به پارادوکس کاری بسیار سترگ، اعجاب‌آور و چالش‌برانگیز است؛ زیرا سود را عامل زیان، غم را موجب شادی، ویرانی را علت عمارت، نیستی را مایه‌ی هستی، مرض را موجب سلامتی، شکست را عامل پیروزی، مات‌شدن را موجب برد، خطا را صواب پنداشتن، جور و جفا را لطف پنداشتن، دانایی را نشان نادانی شمردن، بی‌مرادی را سبب مراد دانستن، ترک ادب را موجب ادب دانستن، عیش را خمار دانستن، فخر و افتخار را عار دانستن، عجز را دارای قدرت دانستن، در عین بی‌نظمی منظم‌بودن، در ناکامی، کامروابودن و... همگی تصاویری هستند که جز طرح مفاهیم و بیان اندیشه‌ها به‌صورت نامتعارف که ذهن مخاطب را به چالش و پرسش وا بدارد، چیز دیگری نیست و شاعر در خلق این تصاویر

در یک موقعیت دوطرفه قرار می‌گیرد؛ اما با هوشیاری و آگاهی به مسائل به دنبال نظم‌شکنی است و گاهی نیز به‌دلیل ناگزیرهای سیاسی و اجتماعی، می‌توان با ژرف‌نگری در عبارات متناقض‌نما و فرارفتن از تضادهای ظاهری به لایه‌های دیگری از واقعیت‌های پنهان در کلام، دست یافت.

۴. تحلیل استعاره‌های پارادوکسی در شعر معاصر

شاعران معاصر به منظور پیچیدگی در تصاویر شعری و نیز پنهان‌کاری‌های کلامی به‌دلیل ناگزیری‌های سیاسی و اجتماعی در خلق تصاویر استعاری، هنرنمایی‌های بدیع و نوینی را به نمایش گذاشته‌اند. شناختن این ترفندها و شگردهای زیباشناختی ما را به درک دقیق‌تر زیبایی‌های نهفته در تصاویر استعاری یاری می‌دهد. آمیزش استعاره با پارادوکس، افزون‌بر اینکه مخاطب را برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر کلام است، کنجکاوتر می‌کند؛ به تأمل‌انگیزی و اندیشه‌وری و احساس لذت بیشتر خواننده نیز منجر می‌شود و مطلب را در ذهن او ماندگارتر می‌کند.

۱.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار فروغ فرخزاد

از میان شاعران معاصر فروغ فرخزاد از گره‌خوردگی تصاویر استعاری با پارادوکس، بیشترین استفاده را کرده است: «و در آن دریای مضطرب خونسرد/ از صدف‌های پر از مروارید و در آن کوه غریب فاتح/ از عقابان جوان پرسیدم/ که چه باید کرد» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۵۲). نسبت‌دادن دو صفت متناقض به دریا افزون‌بر اینکه باعث خلق پارادوکس شده است؛ منجر به خلق استعاره‌ی کنایی از نوع تشخیص نیز شده است. وجود این دو صفت با هم در یک چیز، در آن واحد ممکن نیست و از طرف دیگر صفات «مضطرب» و «خونسرد» برای انسان به کار می‌رود؛ نه دریا. بهتر است این تناقض استعاری که در بافت زبانی با ظرافت خاصی به کار رفته و باعث جلب توجه مخاطب شده است، «ترکیب وصفی استعاری پارادوکسی» نامید. او در جایی دیگر می‌گوید: «خودپسند از درد خود

ناخواستن/ خفته از سودای برپا خواستن/ خنده‌ام غمناکی بیهوده‌ای/ ننگم از دلپاکی بیهوده‌ای» (همان: ۲۲۹). «اجتماع و همزیستی» دو مفهوم متضاد «غم و خنده» در آن واحد موجب خلق تصویری متناقض‌نما یا پارادوکسیکال شده است و از طرف دیگر «غمناک‌بودن خنده» تصویری استعاری از نوع کنایی است که به‌صورت انسان‌پندارانه یا تشخیص نمود پیدا کرده است. بیشتر تصاویر استعاری توأم با پارادوکس در دیوان فروغ در دفتر *تولدی دیگر* مشاهده می‌شود: «در حباب کوچک/ روشنایی خود را می‌فرسود/ ناگهان پنجره پر شد از شب/ شب سرشار از انبوه صداهای تهی/ شب مسموم از هرم زهرآلود تنفس‌ها/ شب ...» (همان: ۲۰۰). «سرشار از تهی بودن» تصویری است که به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند و از نظر عقلی، محال و ناشدنی است؛ اما از طرف دیگر نه «شب» می‌تواند ظرفی برای «انبوه صداهای تهی» باشد و نه «انبوه صداهای تهی» می‌تواند، ظرف یا مکانی را اشغال کند. با تفکر و تأمل بیشتر مشاهده می‌شود که هم تصویری متناقض‌نما رخ داده و هم استعاره‌ی کنایی از نوع شئ‌پندارانه صورت گرفته است. در بعضی از تصاویر استعاری فروغ فرخزاد پارادوکس تلخ و گزنده‌ای وجود دارد. این آمیختگی استعاره با پارادوکس، نشان از شناخت والای او از تصاویر شعری دارد: «سلام ای شب معصوم! / سلام ای شب که چشم‌های گرگ‌های بیابان را/ به حفره‌های استخوانی ایمان و اعتماد بدل می‌کنی/ و در کنار جویبارهای تو/ ارواح بیدها/ ارواح مهربان تبرها را می‌بویند» (همان: ۲۸۹–۲۹۰). در این سروده، دو استعاره‌ی پارادوکسیکال به طرزی زیبا و هنرمندانه شکل گرفته است. چنانچه در این سروده، عامل همه‌ی جنایت‌ها را «شب» بدانیم؛ منتسب‌کردن صفت «معصوم» به «شب» موجب تناقض می‌شود و ازآنجاکه ذات هنر در «نامستقیمی» است، این تناقض بسیار زیبا و مرموز از اصل ماهیت زبان شاعر سرچشمه گرفته است و در شعر او متبلور می‌شود. شاعر ناچار به‌دلیل اهمیت ابزار کارش به جانب پارادوکس رفته است و از طرف دیگر «معصوم‌بودن» صفت انسان است؛ نه شب. در اینجا یک «ترکیب وصفی استعاری پارادوکسیکال» آفریده شده است؛ البته باید در نظر داشت که این تناقض در خدمت کنایه‌ای طنزآمیز نیز قرار گرفته است.

استعاره‌های پارادوکسیکال نه تنها در شعر معاصر نمود پیدا کرده است؛ بلکه در اشعار قدیم نیز کم‌وبیش دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه، شاپور تهرانی یکی از نغمه‌سرایان عهد صفوی که در بین عامه، گمنام و آثارش مستور مانده است، می‌گوید: «مبارک باد بر تو ملک حسن و منصب خوبی/ من بدنام را گلبانگ رسوایی شگون بادا» (تهرانی، ۱۳۸۲: ۱۳۰). با اندکی تأمل می‌توان در ترکیب اضافی (گل‌بانگ رسوایی) دو تصویر ملاحظه کرد. هم استعاره‌ی مکنیه محسوب می‌شود؛ زیرا از «رسوایی» عمل گلبانگ، سر نمی‌زند و هم تصویر پارادوکسیکال دارد، زیرا گلبانگ را برای امور پسندیده به کار می‌برند، نه «رسوایی» که امری نکوهیده است. «گلبانگ رسوایی» یک ترکیب اضافی استعاری پارادوکسیکال است. در سروده‌های بیدل دهلوی نیز می‌توان این‌گونه ترکیب‌های استعاری پارادوکسیکال را دید: «به ذوق کامرانی‌های عیش‌آباد رسوایی/ ز شادی لب نمی‌آید به هم چاک گریبان را» (بیدل، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۹۵). در مصرع اول افزون‌بر اینکه ترکیبی استعاری وجود دارد، تناقضی نیز در ترکیب «کامرانی‌های رسوایی» دیده می‌شود؛ اما تفاوت استعاره‌های پارادوکسیکال در شعر معاصر با اشعار قدیم در این است که در شعر معاصر این تصاویر به‌صورتی شگفت‌انگیزتر و خیال‌انگیزتر به کار می‌رود؛ به‌گونه‌ای که مخاطب در نگاه نخستین به زیبایی این تصاویر تناقض‌دار استعاری پی نمی‌برد؛ مانند تصویر استعاری پارادوکسیکال این سروده از فروغ فرخزاد: «درخت کوچک من/ به باد عاشق بود/ به باد بی‌سامان/ کجاست خانه باد؟/ کجاست خانه باد؟» (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۹۷). شاعر افزون‌بر اینکه برای «باد» خانه‌داشتن را تصور کرده است و تصویری استعاری آفریده است؛ به دنبال بادی می‌گردد که خودش مظهر نابودی است. شاعر با تصویری پارادوکسی به‌صورت غیرمستقیم به فکر نابودی و تباهی خود است. می‌توان دید که فروغ چگونه با ظاهری ساده‌گو و صریح به سمت تناقض‌گویی‌های استعاری رانده می‌شود.

۲.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار نصرت رحمانی

تصاویر استعاری پارادوکسیکال در اشعار نصرت رحمانی نیز بسیار دیده می‌شود که هم نشان‌دهنده‌ی تناقض‌های درونی خود شاعر و هم نشان‌دهنده‌ی ذهن بسیار خلاق او در

آفرینش این‌گونه تصاویر است: «سکوت درمان نیست/ اگر نهفتن درد التیام واهی بود/ لبان خسته‌ی من، قفل آهنین می‌شد!/ سکوت نعره سنگ/ سنگ راه سکون/ سکوت بیشترین هدیه است تهمت را/ مهارکردن نیرو خیانتی عبث است» (رحمانی، ۱۳۹۶: ۴۱۷). در ترکیب «سکوت نعره سنگ» تناقض‌گویی استعاری وجود دارد. از یک طرف شاعر به سنگ شخصیت داده است و استعاره‌ی کنایی از نوع انسان‌مدارانه خلق کرده است و از طرف دیگر یک تصویر فرامنطقی و محیرالعقول در ترکیب «سکوت نعره سنگ» به کار رفته که جلوه‌ای از موسیقی معنوی شعر را به نمایش گذاشته است. نصرت رحمانی به گره‌خوردگی و آمیختگی تصاویر استعاری با پارادوکس بسیار علاقه‌مند است و ساختارهای پارادوکسیکال توأم با استعاره در اشعار او فراوان است: «پارو کشیدم و زدم از کینه/ بر پشت خود، در آب رها گشتم/ گرداب تشنه جفت مرا بلعید/ دیدم که من ز خویش جدا گشتم» (همان: ۲۳۱). در ترکیب «گرداب تشنه» تشنه‌بودن گرداب با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی ناسازگار است و مخاطب را به حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض‌نمای آن وجود دارد، به تأمل، تأویل و تفسیر وا می‌دارد؛ از طرف دیگر «تشنه‌بودن» صفت انسان است؛ نه گرداب. می‌توان گفت که «گرداب تشنه» ترکیبی وصفی استعاری و پارادوکسیکال است؛ در نمونه‌ای دیگر می‌گوید: «بنگر به چشمه‌سار/ فریاد آتش است/ خون خورده شیشه‌ای/ با صخره‌های سخت به حال نیایش است/ زیبائیت مدام به حد ستایش است» (همان: ۵۵۷). «فریاد آتش» یک ترکیب استعاری است؛ اما اینکه چشمه‌سار را همراه با آتش می‌بیند، برخلاف عرف و باور عمومی است. خلق این پارادوکس‌ها در اشعار نصرت رحمانی بیانگر درون پرالتهاب و روحیه‌ی یأس و بدبینی و عصیانگر شاعر است.

۳.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار مهدی اخوان ثالث

اخوان ثالث نیز ازجمله شاعرانی است که در تصاویر استعاری از پارادوکس‌های تأمل‌برانگیزی بهره برده است: «شکر پر اشکم نثارت باد/ خانه‌ات آباد ای ویرانی سبز عزیز من/ ای زبرجدگون نگین خاتمت بازیچه‌ی هرباد/ تا کجا بردی مرا دیشب/ با تو

دیشب تا کجا رفتم» (حقوقی، ۱۳۹۶: ۱۹۹). اخوان با نسبت‌دادن صفاتی چون سبز و عزیز به «ویرانی» و آباد دانستن خانه‌ی ویرانی نشان می‌دهد که به شگردهای زبانی و موسیقی معنوی شعر و ریتم‌های شاعرانه بسیار پایبند و در دستیابی به آن‌ها موفق است و گویی با خلق تصاویر زیبای پارادوکسیکال توأم با استعاره‌های کنایی در صید لحظه‌های ناب شاعرانه مهارتی نوگرایانه و نواندیش دارد. در ترکیب وصفی «ویرانی سبز» افزون‌بر اینکه پارادوکس و حس‌آمیزی وجود دارد، استعاره کنایی نیز مشاهده می‌شود. در ترکیب «ویرانی عزیز» طنز و مطایبه نیز مشهود است. همچنین برای «ویرانی»، خانه‌ی آباد تصورکردن، افزون‌بر اینکه استعاره‌ی مکنیه دارد، تصویر پارادوکسیک نیز با خود به دنبال آورده است. محمود معتقدی در کتاب *برگستره شعر امروز* می‌نویسد: «اخوان، حافظه‌ی فرهنگی نسلی بود که در مجموعه‌ی شکست و گریز جز فرمان و اندوهی تاریخی، آرامشی را به دست نیاورده و فروریختن باغ‌های انسانی و بی‌برگی‌ها و خزان‌ها، همه و همه، نشان یک زایمان بزرگ تاریخی نسلی سینه‌سوز بود که اخوان به‌عبارتی به لحاظ فرهنگی در کانون آن بوده است» (معتقدی، ۱۳۹۵: ۱۰۲). در شعر «باغ من» با تصویری آمیخته با پارادوکس به زیبایی هرچه تمام‌تر، نگاه تاریخی و سرزمینی‌اش را به پدیده‌های تاثیرگذار به نمایش می‌گذارد: «باغ بی‌برگی/ خنده‌اش خونی‌ست اشک‌آمیز/ جاودان بر اسب افشان زردش می‌چمد در آن/ پادشاه فصل‌ها/ پاییز» (اخوان، ۱۳۷۱: ۱۵۳). اشک‌آمیزبودن خنده‌های باغ، تصویری استعاری توأم با پارادوکس است؛ البته شاعر به‌دلیل بالابردن عاطفه‌ی شعر به جای «اشک خون‌آمیز» از «خون اشک‌آمیز» استفاده کرده است که در نوع خود تازه و بدیع است. در شعر «کتیبه» می‌گوید: «صدا و آنگاه چون موجی که بگریزد ز خود در خاموشی می‌خفت» (اخوان، ۱۳۷۰: ۱۰). در این سروده مشاهده می‌شود که اخوان استاد آمیزش تصاویر استعاری با تصاویر پارادوکسیکال است. نه «خفتن» عملی است که از «صدا» برآید و نه «خاموشی» که یک امر انتزاعی است، می‌تواند مکان یا جایگاهی برای «خفتن صدا» باشد. همچنین تصویری پارادوکسیک و فرامنطقی و محیرالعقول به‌صورت «خفتن صدا در خاموشی» بر زیبایی شعر افزوده است. از تصویرهای استعاری توأم با پارادوکس در اشعار اخوان ثالث به چند نمونه‌ی دیگر اشاره

می‌شود: «و صدای گام‌های سکوت را می‌شنوم/ خلوت از باهمی سگ‌ها به دروغ و درندگی بهترند/ سکوت گریه کرد دیشب/ سکوت به خانه آمد/ سکوت سرزنشم داد/ و سکوت ساکت ماند سرانجام/ چشمانم را اشک پر کرده است» (همان: ۹۴). در این سروده پنج تصویر استعاری با واژه‌ی سکوت آفریده شده است: ۱. گام‌های سکوت؛ ۲. گریه‌کردن سکوت؛ ۳. به‌خانه‌آمدن سکوت؛ ۴. سرزنش‌کردن سکوت؛ ۵. ساکت‌ماندن سکوت. اما در نمونه، تصویر پارادوکس نیز خلق شده است: ۱. صدای گام‌های سکوت؛ ۲. گریه‌کردن سکوت؛ ۳. سرزنش کردن سکوت. البته شاعر با ظرافتی خاص با تکرار واژه‌ی «سکوت» و تکرار صامت «س»، امر به آهسته‌گفتن یا سکوت‌کردن را با صوت تحذیر یا تنبیه «هیس» در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. به‌کاربردن این تصاویر استعاری آمیخته با پارادوکس، پنهان‌گویی در کلام را که ناشی از ناگزیرهای سیاسی و اجتماعی است، افزایش می‌دهد. در اشعار اخوان تصاویر استعاری آمیخته با پارادوکس با واژه‌هایی چون سکوت و خاموشی بسیار دیده می‌شود: «با من سخن سر کن ای ساکت پرفسانه/ آئینه‌ی بی‌کرانه» (اخوان، ۱۳۷۰: ۱۰۴). گاهی تصاویر استعاری را با خطاب‌قراردادن واژه خلق می‌کند و سپس تناقض‌گویی می‌کند. شاعر صفت «پرفسانه» را به «ساکت» می‌دهد و سپس او را مخاطب قرار داده، از او تقاضای سخن سردادن می‌کند؛ نمونه‌ای دیگر: «ای «امید» ناامید، با چه می‌دهی نوید/ خویش را و خلق را، چنگ‌ها، چغانه‌ها» (همان: ۴۶۲). واژه‌ی «امید» را که در آن ایهامی نیز وجود دارد، مخاطب قرار داده و تصویری استعاری خلق می‌کند؛ سپس صفت «ناامید» را به آن می‌دهد و این‌گونه استعاره را با متناقص‌نما می‌آمیزد. گاهی نیز تصویرهای استعاری پارادوکسیکال درون‌واژه‌ای خلق می‌کند؛ یعنی با یک واژه هم استعاره‌ی مصرحه می‌آفریند و هم پارادوکس: «دلم گرفته ازین سنگدل خراب‌آباد/ به سیم می‌زنم آخر هر آنچه باداباد» (همان: ۴۶۴). واژه‌ی «خراب‌آباد» هم دارای پارادوکس است و هم استعاره آشکار از دنیا است. در ضمن شاعر از طرفی دیگر استعاره‌ی مصرحه را نیز با مکنیه آمیخته کرده است؛ به‌گونه‌ای که با نسبت‌دادن صفت کنایی «سنگدل» به خراب‌آباد، استعاره‌ی مکنیه از نوع تشخیص آفریده است. متناقض‌نما، عاملی حیاتی و بسیار پرکاربرد در شعر اخوان و به‌مثابه ابزاری در دست وی است برای غیرمستقیم نشان‌دادن هنر کلامی خویش؛ هنر و زبانی که در آن مضمون‌های ضمنی به اندازه‌ی معانی صریح، اهمیت دارد. پارادوکس

در اشعار اخوان یکی از پرکاربردترین شگردهای زیباشناختی است که می‌تواند خواننده را در شناخت اندیشه و زبان شعری شاعر از حیث بدیع، بیان، معانی، سبک‌شناسی و نقد ادبی یاری دهد. سخن‌سرایان توانا همواره با آمیزش تصاویر شعری و آفرینش ترکیب‌های نوآور و نوگرا به تازگی زبان شعر غنایی بیشتری افزوده‌اند. یکی از این گره‌خوردگی و آمیختگی‌های تصویری، آمیزش تصاویر استعاری با پارادوکس است که اگرچه بسیاری از آن‌ها از نظر زبانی بافت‌های متشابهی دارند، درجه‌ی زیبایی آن‌ها در هر شعری متفاوت است.

۴.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار احمد شاملو

در اشعار شاملو این ترکیب‌ها و آمیزش‌ها به‌گونه‌ای متفاوت از دیگر شاعران به کار رفته است: «مرگ آنگاه پاتابه همی‌گشود که کبک خرامان/ خنده‌ی غفلت به دامنه سر می‌داد/ به درکشیدن جام قهقهه همت نهادم/ هم از لحظه‌ی گریان میلاد خویش» (شاملو، ۱۳۹۲: ۱۰۴۴– ۱۰۴۵). «جام قهقهه» با استناد به قرینه‌ی «درکشیدن» استعاره از جام شراب است و کوشش در نوشیدن جام قهقهه در لحظه‌ی گریان تولد، باعث خلق تصویری متناقض‌نما شده است و به‌نوعی تناقض در تناقض است. در وهله‌ی اول، این تناقض در تصویر «لحظه‌ی گریان میلاد» رخ داده است؛ زیرا لحظه‌ی میلاد معمولاً با شادی همراه است و در وهله‌ی دوم، «جام قهقهه» در «لحظه‌ی گریان» نوشیده می‌شود که بر روی هم به تصویری واحد از آمیزش شادی و غم رسیده است (رک. سلاجقه، ۱۳۹۵: ۶۵۹). شاعر یک استعاره‌ی مصرحه را با دو تصویر متناقض‌نما درهم گره زده است. در سروده‌ای دیگر از شاملو، اجتماع و همزیستی دو مفهوم متناقص «مرگ» و «زیستن» خلاف‌آمدی است که موجب به‌وجودآمدن تصویری پارادوکسیک شده است و چون شاعر برای «مرگ»، «زیستن» متصور شده است، استعاره‌ی مکنیه از نوع انسان‌مدارانه یا تشخیص نیز خلق شده است: «من مرگ را زیسته‌ام/ با آوازی غمناک/ غمناک/ و به عمری سخت دراز و سخت فرساینده» (شاملو، ۱۳۹۲: ۵۳۴). تصویر متناقص‌نمای مرگ همراه با تصویری استعاری، چگونگی کیفیت مرگ را تعیین می‌کند.

۵.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار نادرپور

نادرپور نیز برای درگیرکردن ذهن مخاطب از گره‌زدن استعاره با پارادوکس بهره جسته است. هدف او از تصاویر پارادوکسیک و همراه‌کردن آن‌ها با استعاره، آن است که در کوتاه‌ترین عبارت، پیچیده‌ترین مفاهیم را بیان کند: «یکی خوش‌تر از خواب در صبح مستی/ یکی تلخ، چون بوسه‌ی تازیانه» (نادرپور، ۱۳۸۲: ۸۴۷). ترکیبِ اضافیِ استعاریِ پارادوکسیکال «بوسه‌ی تازیانه» تصویری است که دو روی یک ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یکدیگر را نقض می‌کنند و از سویی دیگر «بوسه» عملی است که از انسان سر می‌زند؛ نه از تازیانه. گاهی شاعر با یک ترکیب وصفی، استعاره، حس‌آمیزی و پارادوکس را با هم درآمیخته است: «بوس غبارآلوده‌ی ایام/–آن مهربان تلخ، آن محرم‌تر از مستی/ آن بوی غمناک غریبانه–/ در عین بیداری به خوابم کرد» (همان: ۷۷۳). در ترکیب «مهربان تلخ» افزون‌بر استعاره، حس‌آمیزی و پارادوکس نیز وجود دارد. آمیزش استعاره با پارادوکس همیشه با استعاره‌های کنایی صورت نمی‌گیرد؛ گاهی شاعر استعاره‌های مصرحه را با تصاویر پارادوکسیک همراه می‌کند: «این سیمگون‌نقاب/ بر چهره‌ی سیاه طبیعت، زیباترین دروغ است» (همان: ۷۶۲). «سیمگون‌نقاب» استعاره‌ی مصرحه است و «زیباترین دروغ» تصویری متناقض‌نما است. گاهی نادرپور با خطاب قراردادن واژه‌ها، استعاره را با پارادوکس درهم می‌آمیزد: «آه ای بلیغ سبز/ ای سهل ممتنع/ ای سوره‌ی نگاشته بر پرنیان شب» (همان: ۶۲۵). در ترکیب «سهل ممتنع» دو امر متناقض و ناسازوار را با هم جمع کرده است و سپس با خطاب‌قراردادن آن‌ها موجب خلق تصویری استعاری از نوع «تشخیص» شده است. آمیختگی تصاویر استعاری با پارادوکس در اشعار نادرپور آن‌قدر با ظرافت و لطافت صورت می‌گیرد که می‌توان آن را یکی از شگردهای زیباشناختی و شیوه‌های بیانی او بر شمرد: «اختران در دو چشم منستند/ چون درخشد فروغ نگاهم/ بانگ تو ناله‌ی گنگِ دریاست/ یا که خاموشی شامگاهم» (همان: ۶۹–۷۰). در ترکیب «ناله‌ی گنگ دریا» به‌طرزی بسیار ساده و ظریف، به‌گونه‌ای استعاره‌ی مکنیه و متناقض‌نما را درهم تنیده است که می‌توان این گره‌خوردگی دو تصویر را جزئی از ویژگی‌های

معرفت ادبی نادرپور محسوب کرد. پارادوکس به‌عنوان یکی از عامل‌های زیبایی برجستگی کلام، زمانی به کار می‌رود که گوینده یا نویسنده نتواند افکار و اندیشه‌های درونی خود را به‌صورت مستقیم بیان کند؛ بنابراین بیان مستقیم را رها می‌کند و به سمت قوانین غیرمعمول زبان که غیرمستقیم و هنجارشکن است، رانده می‌شود. اگر کلام تناقض‌دار که خودش پیچیده و مبهم است، با تصاویر استعاری که خود نیز پنهان‌کاری را موجب می‌شود، همراه شود؛ هرچه بیشتر به سمت گسترش و توسع عادت‌گریزی و هنجارشکنی و پنهان‌کردن حقیقت، پیش می‌رود.

۶.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار احمدرضا احمدی

در شعر معاصر، احمدرضا احمدی شاعری است که تناقص‌گویی‌های استعاری یا استعاره‌های غیرمنطقی و پارادوکسیک را بسیار هوشمندانه، موذیانه و زیرکانه به کار می‌برد. «شادی‌های زودرس جوان/ به پایان رسید/ ما ماندیم و کوله‌باری از شوق‌های خسته/ دسیسه‌های روز و شب/ برچیده نشد/ اما سایه‌ی درختان بر ما تابید» (احمدی، ۱۳۹۷: ۴۸). در «تابش سایه» افزون‌بر اینکه، تناقص و ناسازی وجود دارد؛ استعاره‌ای نیز در خود نهفته دارد؛ چند نمونه‌ی دیگر از پارادوکس‌های استعاری در اشعار احمدی: «خط عمر تو/ در برف به شکوفه‌ها می‌رسند». (احمدی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۱۷). «کسی که چشمانش از عشق بود/ و گندم/ و طلوع تفنگ» (همان: ۳۴۷). «قایق دیده شد/ دریا آرام شد/ و صدای تیر آب را آرام می‌کرد» (همان).

۷.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار یدالله رؤیایی

شاعر دیگری که با نوگرایی و خلاقیت‌های بدیع و تازه، تصاویر استعاری را با تصاویر پارادوکسیک همراه با تصاویر لامسه‌ای و بصری درهم می‌آمیزد؛ یدالله رؤیایی است: «صدای تندر خیس/ و نور، نور تر آذرخش/ در آب آینه‌ای ساخت/ که قاب روشنی از شعله‌ی دریا داشت» (رویایی، ۱۳۹۰: ۳۱۷). در ترکیب «نور تر آذرخش» هم یک تصویر

پارادوکسیکال همراه با استعاره‌ی مکنیه وجود دارد و هم یک تصویر لامسه‌ای دیده می‌شود. درجه‌ی زیبایی آمیختگی تصاویر استعاری با پارادوکس در اشعار یدالله رویایی درخور توجه است؛ وقتی می‌گوید: «سبزه‌زاران غروب افسرده/ اختری در طپش روییدن/ باغ پاییز افق بی‌لبخند/ علفی در عطش جوشیدن». (همان: ۱۹۱) «جوشیدن» عملی است که از «آب» سر می‌زند؛ نه از علف. به همین دلیل به‌صورت آب‌پنداری یا سیال‌انگاری تصویری استعاری خلق شده است و در وهله‌ی دوم، «جوشیدن در عطش» متناقض‌نما و خلاف‌آمدی است که از نظر عقلی، محال و ناشدنی است؛ نمونه‌ای دیگر: «شادی: ابلیس رخ نشین سحر/ دردها: باده‌های نشئه‌گسار/ خار بشکفته بر سر هرموج/ گل خلیده به پای هرپندار» (همان: ۱۲۱). در این نمونه، شاعر جلوه‌ای از موسیقی معنوی شعر را با تصویرهای ناسازوار بسیار زیبایی به نمایش گذاشته است. «شادی» را «ابلیس رخ نشین سحر» می‌انگارد و «درد» را «شراب نشئه‌گسار» می‌پندارد و سپس در تصویری بسیار موجز و مختصر، استعاره را با پارادوکس درهم می‌آمیزد و عمل شکفتن را که از شکوفه و گل و غنچه سر می‌زند، به خار نسبت می‌دهد. همان‌گونه که قبلاً اشاره شد، تصاویر استعاری آمیخته با پارادوکس هم در استعاره‌های مکنیه صورت می‌گیرد؛ مانند: سوختن در آغوش آب، ریختن گناه از ثواب، آب راهنمای عطش شدن، باریدن سایه از خورشید، ریختن زندگی از تابوت و هم در استعاره‌ی مصرحه دیده می‌شود؛ همچون خراب‌آباد: استعاره از دنیا و آتش تر: استعاره از شراب.

۸.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار قیصر امین‌پور

در آمیزش تصاویر استعاری با پارادوکس در اشعار قیصر امین‌پور گره‌خوردگی استعاره‌های مکنیه با پارادوکس با زبانی بسیار ساده و روان بیان شده است: «برگ‌های بی‌گناه/ با زبان ساده اعتراف می‌کنند/ خشکی درخت/ از کدام ریشه آب می‌خورد» (امین‌پور، ۱۳۹۶، ۲۹۲). «آب‌خوردن خشکی» تصویری ناهم‌باز و ناسازوار است که با استعاره‌ی مکنیه هم‌بازی شده است. گاهی امین‌پور با نسبت‌دادن «صدا» و «موسیقی» به

«سکوت» تصاویر استعاری را با پارادوکس درهم می‌آمیزد: «ناگزیر/ با صدایی از سکوت/ تا همیشه/ روی برزخ پرتگاه/ راه می‌رود» (همان: ۱۲۳). «موسیقی سکوت شب و بوی سیب/ یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره» (همان: ۲۱۸). گاهی با خطاب‌قراردادن واژه‌های متناقض، تصاویر استعاری نیز خلق می‌کند: «ای شادی غمگین!/ با توأم/ ای غم» (همان: ۲۷۷). نمونه‌ی دیگر: «ای حقیقی‌ترین مجاز، ای عشق/ ای همه استعاره‌ها با تو» (همان: ۱۹۱).

۹.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار سلمان هراتی

با متناقض‌گویی، بافت حاکم بر روابط زبان درهم ریخته می‌شود؛ اما آفرینش هنری در ارائه‌ی مفهوم و معانی تازه به اوج و تعالی می‌رسد و چنانچه با استعاره آمیخته شود، کلام را برجسته‌تر، هنری‌تر و ادبی‌تر جلوه می‌دهد. این سروده از سلمان هراتی گواه این مطلب است: «با درد، شب دروغ را سر کردند/ در خون دل، باغ را شناور کردند/ در ظهر هزاره‌ی عطش باریدند/ تا بوته‌ی خشک را صنوبر کردند» (هراتی، ۱۳۶۷، ۹۴). «بارش عطش» افزون‌بر اینکه استعاره‌ی مکنیه از نوع سیال‌پنداری است؛ دارای تناقض، ناهمتایی و ناسازی است. آشنازدایی از نوع پارادوکس در اشعار سلمان هراتی که با استعاره درهم آمیخته باشد، بسیار دیده می‌شود: «تمام زاویه‌ها را به یک بهار سپرد/ کویر تشنه‌ی ما را به جویبار سپرد/ در انتهای عطش آفتاب می‌نوشید/ کسی که از دل او شعر آب می‌جوشید» (همان: ۹۲). شاعر در مصرع «در انتهای عطش آفتاب می‌نوشید» سه تصویر استعاره، پارادوکس و حس‌آمیزی را درهم تنیده است. در سروده‌ای دیگر می‌گوید: «وقتی عطش می‌بارد از ابر سترون/ جز نام آبی تو آوایی نداریم» (هراتی، ۱۳۶۸، ۱۵۱). «بارش عطش» دو تصویر استعاره و پارادوکس را با هم دارد.

۱۰.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار سهراب سپهری

آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار سهراب سپهری، لطافت، زیبایی و سادگی خاص خود را دارد: «جنگ یک پله با پای بلند خورشید/ جنگ تنهایی با یک آواز/ جنگ زیبای

گلابی‌ها با خالی یک زنبیل/ جنگ خونین انار و دندان» (سپهری، ۱۳۹۵: ۳۰۲). گلابی‌ها می‌خواهند، زنبیل خالی را پر کنند و با هم جنگ زیبایی را به راه انداخته‌اند. بین واژه‌ی «جنگ» و «زیبابودن» جنگ پارادوکسی زیبا به وجود آمده است و از طرف دیگر جنگ گلابی‌ها با «خالی‌بودن» زنبیل، استعاره‌ی کنایی از نوع تشخیص است. در اشعار سپهری باهمی استعاره با پارادوکس یکی از شگردهای برجسته‌ی آشنازدایی است که ذهن را برای دریافت معنی حقیقی به تلاش بیشتری وا می‌دارد.

۱۱.۴. آمیختگی استعاره با پارادوکس در اشعار سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی نیز از این شگرد در اشعار خود استفاده کرده است: «در زیر چادری از ابر با آفتاب خوابیدم/ خندید و گفت: «می‌سوزی» گفتم چه باک! و خندیدم» (بهبهانی، ۱۳۹۵: ۱۰۱۷). خوابیدن با آفتاب در زیر چادر ابر استعاره‌ی کنایی از نوع انسان‌پنداری است. افزون‌بر آن، تصویری متناقض‌نما نیز در مصرع اول آن وجود دارد. همراه با آفتاب خوابیدن در زیر چادری از ابر و هم‌زمان‌شدن ابر با آفتاب، مبین تصویری ناسازوار است. بهبهانی در شعر «نگاره‌ی گلگون» می‌گوید: «نگاره‌ی گلگون/ به متن کبود است/ شکفتن آتش/ به شاخه‌ی دود است» (همان: ۶۳۲). در این سروده با دو جابه‌جایی، دو استعاره‌ی مکنیه خلق شده است؛ نه عمل «شکفتن» از آتش سر می‌زند و نه «دود» شاخه دارد، بلکه دود و آتش به هم مربوط می‌شود و شاخه با شکفتن ارتباط دارد. همچنین متناقضی زیرکانه و هوشمندانه به کار رفته است؛ به‌گونه‌ای که دود از آتش بلند می‌شود، نه آتش از دود. در ترکیب «شکفتن آتش» نیز پارادوکسی وجود دارد؛ زیرا شکفتن برای اموری زیبا و لطیف مثل گل، شکوفه و غنچه به کار می‌رود، نه آتش که مخرب و سوزنده است. همان‌گونه که نمایانده شد، آمیزش و ترکیب‌کردن ایماژهای استعاری با تصاویر پارادوکسی، کم‌وبیش در اشعار شاعران معاصر دیده می‌شود و زمانی که پارادوکس با استعاره، هم‌بازی و ترکیب می‌شود، ارزش زیباشناختی آن بیشتر می‌گردد.

۵. نتیجه‌گیری

در یک نگاه فراگیر به مجموعه‌ی اشعار شاعران معاصر می‌توان به این جمع‌بندی رسید که شاعران معاصر برای جولان‌های ادبی و هنرنمایی‌های خود برای انتقال مفاهیم و مضامین گوناگون در عرصه‌ی به‌کارگیری زبان استعاری، هرکدام به شگردهای گوناگون روی آورده‌اند تا درک شعر را برای لحظاتی هم که شده به تأخیر بیندازند و ذهن مخاطبان خود را در رویارویی با تصاویر استعاری با چالش‌های غیرمنتظره روبه‌رو کنند. شاعران معاصر هم به منظور ارتقای وجه ادبی، هنری و موسیقی معنوی شعر و هم به هدف ملاحظات و ناگزیرهای سیاسی و اجتماعی، پوشیده‌گویی و پنهان‌سازی و طفره‌رفتن از بیان مستقیم و ساده، به آمیختگی استعاره با پارادوکس روی آورده‌اند. این تصاویر نوگرایانه‌ی استعاری که با پارادوکس آمیخته شده‌اند، نشان از شناخت والای شاعران معاصر از تصاویر شعری و بلوغ خیال‌پردازی‌های آن‌ها دارد. نگارندگان در این مقاله کوشیده‌اند تا با ذکر شواهد گوناگون مخاطب خود را با آمیختن کارآمدترین و هنری‌ترین ابزار تخیل (استعاره) با مبهم‌ترین و پیچیده‌ترین تصویر شعری (پارادوکس) آشنا و ذهن او را با تکنیک‌های برجسته‌سازی هنری و شگردهای گوناگون در تصویرپردازی‌های نوین استعاری، پربارتر سازند تا زمینه‌های مناسب را برای مباحث بیشتر در حوزه‌ی صور خیال فراهم سازد.

منابع

احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۷). *همه شعرهای من*. ج۱، تهران: چشمه.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۷). *تابستان و غم*. تهران: چشمه.

اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۰). *آخر شاهنامه*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۰). *از این اوستا*. تهران: مروارید.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۰). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*. تهران: مروارید.

امین‌پور، قیصر. (۱۳۹۶). *مجموعه‌ی کامل اشعار*. تهران: مروارید.

براهنی، رضا. (۱۳۷۱). *طلا در مس*. تهران: کتاب زمان.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۹۵). *مجموعه‌ی اشعار سیمین بهبهانی*. تهران: نگاه.

بیدل، عبدالقادر. (۱۳۸۹). *دیوان*. به‌کوشش اکبر بهداروند، تهران: نگاه.
تهرانی، شاپور. (۱۳۸۲).*دیوان*.تصحیح و تحقیق یحیی کاردگر، تهران: مجلس شورای اسلامی.
حسن‌لی، کاووس. (۱۳۹۱). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
حقوقی، محمد. (۱۳۹۶). *شعر زمان(۲)؛ مهدی اخوان ثالث*. تهران: نگاه.
داد، سیما. (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.
دیچز،دیوید.(۱۳۷۰).*شیوه‌های نقد ادبی*.ترجمه‌ی محمدتقی صدقیانی‌وهمکاران،تهران: علمی.
راستگو، سیدمحمد. (۱۳۶۸). «*خلاف‌آمد*». *کیهان فرهنگی*، سال۶، شماره‌ی۹، صص۲۹-۳۱.
رحمانی، نصرت. (۱۳۹۶). *مجموعه‌ی اشعار نصرت رحمانی*. تهران: نگاه.
رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۰).*مجموعه‌ی اشعار یدالله رؤیایی*. تهران: نگاه.
زرین‌کوب، حمید. (۱۳۶۷). *مجموعه‌ی مقالات*. تهران: علمی و معین.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۴). *شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ*. تهران: محمدعلی علمی.
سپهری، سهراب. (۱۳۹۵). *هشت کتاب، دیوان کامل*. قم: نگاران قم.
سلاجقه، پروین. (۱۳۹۵). *نقد شعر معاصر امیرزاده‌ی کاشی‌ها «احمد شاملو»*. تهران: مروارید.
شاملو، احمد. (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار شاملو*. دفتر اول، تهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۹۲). *بیان*. تهران: میترا.
فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
فرخ‌زاد، فروغ. (۱۳۸۳). *دیوان. به‌کوشش بهمن خلیفه بناروانی*. تهران: طلایه.
معتقدی، محمود. (۱۳۹۵). *برگستره‌ی شعر امروز*. تهران: ثالث.
نادرپور، نادر. (۱۳۸۲). *مجموعه‌ی اشعار نادرپور*. تهران: نگاه.
هاوکس، ترنس. (۱۳۹۵). *استعاره*. ترجمه‌ی طاهری، تهران: مرکز.
هراتی، سلمان. (۱۳۶۷). *دری به خانه‌ی خورشید (مجموعه شعر سلمان هراتی)*. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
ـــــــــــــ (۱۳۶۸). *از آسمان سبز (سلمان هراتی)*. تهران: حوزه‌ی هنری سازمان تبلیغات اسلامی.