

تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما یوشیج. سهراب سپهری و شفיעی کدکنی

سید جواد زرقانی^۱

چکیده

شاعران فارسی زبان از قدیم با مظاهر و مناظر طبیعی انس و الفت فراوانی داشته‌اند. طرز تلقی آنها از طبیعت تابعی است از ذهنیت شاعرانه‌شان. گاهی استفاده ابزاری مد نظرشان بوده و زمانی خود طبیعت ابژه مهرورزی‌شان قرار گرفته‌است. زمانی، رویکرد توصیفی داشته‌اند و وقتی رویکرد استعاری، تمثیلی و یا سمبلیک. موضوع محوری مقاله حاضر بررسی تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما یوشیج، سهراب سپهری و م سرشک است. هر کدام از شاعران مذکور نماینده طیف گسترده‌ای از شاعران معاصر هستند و بنابراین نتایج حاصل را می‌توان به سطح گسترده‌تری تعمیم داد. نیما به سمبولیسم گرایش بیشتری دارد و در نوشتارهای منشورش تأکید دارد که شاعر باید عینیت‌گرا باشد. سپهری به سوررئالیسم تمایل بیشتری از خود نشان می‌دهد اما طرز برخوردش مبتنی بر محو شدن انسان در طبیعت است و م سرشک به استعاره، تشبیه و تشخیص علاقه بیشتری دارد. مقاله نشان خواهد داد که این سه ذهنیت متفاوت چگونه از عناصر طبیعی در صور خیال‌شان بهره گرفته‌اند. بررسی‌های آماری صورت گرفته نیز موضوعات را روشن‌تر می‌کند.

کلیدواژه‌ها: طبیعت، نیما یوشیج، سپهری، شفיעی کدکنی، عینیت، ذهنیت، صور خیال.

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم.

۱. درآمد

در شعر مدرن فارسی، طبیعت در کانون توجه بسیاری از شاعران قرار دارد. به گفته الیزابت درو «شعری که از طبیعت سخن بگوید، در همه اعصار مورد نظر شاعران است، اگر چه نوع آن به اختلاف ذوق هر دوره و حساسیت شاعران متفاوت است» (به نقل از شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱۸) تأثیر و بازتاب طبیعت بسته به نوع نگرش و تلاش‌های نوجویانه شاعران، تنوع وسیعی از تصاویر شعری را به نمایش می‌گذارد. ما به عنوان نمونه سه شاعر نوپرداز را برگزیدیم تا تجلی شاعرانه طبیعت را در شعر آنها بررسی نماییم: نیما یوشیج، شفیع کدکنی و سهراب سپهری. هر کدام از آنها، نماینده یک گرایش خاص در شعر مدرن ایران هستند و بدین ترتیب نتایج حاصل از این مقاله را می‌توان به سطح گسترده‌تری تعمیم داد.

۲. بحث

قبل از بررسی طرز تلقی سه شاعر مذکور، لازم است دو مطلب را روشن کنیم. نخست، رسیدن به تعریف روشنی از تصویر و تخیل که یک سویه مبحث ما را تشکیل می‌دهد و دیگر، مروری گذرا بر تفاوت نظرگاه شاعران سنتی و مدرن در مواجهه با طبیعت.

۲.۱. تخیل/تصویر

خلاقیت در عالم هنر تا حدود بسیار زیادی نتیجه اندیشیدن بر اساس تخیل است. منتقدان برای تخیل شاعرانه دو کارکرد اصلی ذکر کرده‌اند. یکی بیان شاعرانه معانی: «هر گونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۳) و دیگر، «قدرتی برای ترکیب پدیده‌های متضاد به کمک احساسات و ذهنیت شاعر» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۱) قدرت تخیل تا حدود زیادی بوسیله و با الهام از دنیای بیرون و بطور خاص طبیعت است که می‌تواند دو کارکرد فوق را محقق کند.

از طرف دیگر، تصویر شاعرانه، که نتیجه تخیل خلاق (creative imagination) است، در آثار ادبی بر دو نوع کلی است:

الف) تصاویری که حاصل خودآگاه شاعر/ مؤلف است و رابطه دال و مدلول در فرآیند تصویرگری، مستقیم است. این گونه تصویرسازی را در آثار نویسندگان و شاعران واقع‌گرا (realist) بیشتر می‌توان سراغ جست.

ب) تصاویری که از پیوند میان دو یا چند چیز، که ظاهراً ارتباطی با یکدیگر ندارند، حاصل می‌گردد. خاستگاه روانی این تصاویر معمولاً ضمیر ناخودآگاه شاعر/ مؤلف

است. این نوع تصاویر چندمعنایی و مبهم هستند. بسیاری از غزلیات مولوی و حافظ و برخی اشعار شاعران معاصر چون نیما از این جمله‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۵۳-۱۶۰)

طبعاً تصاویر گروه دوم، به اعتبار برخورداری از ابهام هنری، به مراتب هنری‌تر از تصاویر دسته نخست هستند. دیگر اینکه غالباً این گونه تصاویر نتیجه تجربه شعری خود هنرمند است و نوع اول قابلیت آن را دارد که از روی آثار دیگران اخذ و اقتباس شوند. «از آنجا که هر کسی در زندگی خاص خود تجربه‌هایی ویژه خویش دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آنها که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیالهای شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱)

در همین موضوع مورد بحث ما، چه بسیار نمونه‌ها و ترکیباتی که توصیف طبیعت هستند اما تجربه شخصی شاعر در مواجهه با طبیعت نیستند. به تعبیر نیما، این گونه توصیفات در حکم مینیاتوری هستند که حالتی را می‌رسانند اما جزء جزء خصوصیات را نمی‌توانند تصویر کنند (به نقل از اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۲۷۹) بر این اساس، آن تصاویری از طبیعت دارای وجاهت و حیثیت هنری بیشتری است که اولاً نتیجه مواجهه خود شاعر با طبیعت باشند و ثانیاً از سطح گزاره‌های خبری فراتر رفته و با کمک تخیل خلاق، بار معنایی یا صبغه عاطفی شاعرانه به خود گرفته باشند.

۲.۲. تفاوت نگرش شاعر سنتی و مدرن در مواجهه با طبیعت

نهضت فکری که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در ایران پدید آمد، اندیشمندان و روشنفکران ایرانی را با واقعیات جدید زندگی روبرو کرد و نظام ارزشی و زیبایی شناسی آنان را تغییر داد. این تحولات برون‌متنی، عاطفه و تخیل شعری را نیز دست خوش تغییر کرد و شعر مدرن جولانگاه تصاویری گردید که حاصل تجربه‌های متفاوت با قرون پیشین بود و پاره‌ای از این تجربیات شاعرانه در ارتباط با طبیعت شکل گرفت.

در شعر کهن، طبیعت با همه گستردگی‌اش، غالباً در خدمت اغراض دیگر شعری بود اما در نظر بسیاری از شاعران معاصر خود طبیعت ابژه مهرورزی قرار گرفته است. نیما ویژگی اقلیمی را در شعر خود زنده کرد و به همان صورتی که در این سرزمین بود، تصویر کرد. (آزند، ۱۳۶۳: ۳۵۱) طبیعت در شعر شفییعی نیز همچون نیما، رنگ و صبغه محلی دارد و تصاویر مناطق خشک کویر و محیط طبیعی استان خراسان در اشعار او

آشکارست. او با استفاده از تصاویر طبیعت تلاش می‌کند خواننده را با آمیزه‌ای از خاطرات خود و طبیعت عبوس خراسان آشنا سازد. مواجههٔ سهراب سپهری با طبیعت و انعکاس شرایط محیطی در شعرش کاملاً متفاوت با آن چیزی است که در شعر نیما و شفیع مشاهده می‌کنیم. گویی او خواننده را در شعرش میهمان اقلیم ناشناخته‌ای می‌کند؛ اقلیمی غیر قابل دسترس مگر برای کسی که آن را تجربه کرده باشد. پاره‌ای محققان معتقدند از منظر صور خیال، مواجهه شاعران با طبیعت به چهار شیوه است:

۱. توصیف شاعرانه عناصر طبیعت
 ۲. شخصیت بخشی به عناصر طبیعت
 ۳. سمبلیک کردن عناصر طبیعت
 ۴. از بین بردن فاصله میان انسان / شاعر با طبیعت (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷۴)
- سه مورد نخست کم و بیش در شعر کلاسیک تجربه شده اما قسم آخر مختص به شعر مدرن است.

۳.۲. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما

نیما، شاعری است نواندیش که در بسیاری از موارد رویارویی با سنتهای شعری کهن را سرلوحه کار خود قرار می‌دهد. در انگاره او، که برگرفته از نگاه اومانیزتهاست، طبیعت وجودی مستقل و گاه همدم انسان است. او ناچار است برای بیان این نوع نگاه، از نحوه مواجهه قدما با طبیعت، یعنی بهره جویی از اجزای طبیعت در خدمت اغراض دیگر فراتر رود. بی شک یکی از وجوه برجستگی شعر نیما در ارتباط با طبیعت شکل می‌گیرد. از لحاظ عاطفی و تفکر، مضمون شعر او مستقیماً از زندگی و طبیعت مایه گرفته است و دلبستگی نزدیک او به طبیعت تا قرون اخیر در شعر پارسی بی سابقه بوده است. (آژند، ۱۳۶۳: ۳۵۰) شاعر یوش در یکی از نامه‌هایش بر رویکرد عاطفی به طبیعت تأکید می‌کند: «برای وصف فلان منظره که در نظرت مطبوع واقع شده است، اول طبیعت را نشان بده. پس از آن می‌توانی فکر کنی که به چه وسیله آن طبیعت را برای موثر واقع شدن، قوت و اقتدار بدهی و البته هیچ قوت و اقتدار در طبیعت وجود ندارد مگر اینکه بواسطه سرعت خیال و وسعت نظر تو وجود پیدا کند» (نیما، ۱۳۶۸: ۲۲۰) آنچه در طبیعت‌گرایی او در اکثر اشعارش رخ می‌نماید، ارائهٔ تصویری فردی، جزئی‌نگر و غیر کلیشه‌ای است.

۲.۳.۱. صورت خیالی تشبیه

شعر نیما از نظر تشبیه چندان غنی نیست. او در نامه‌ای به هدایت چنین می‌نویسد: «من نمی‌فهمم این تشبیه بنا بر چه فایده است. تشبیه یک نوع اتصال است. یک تقویت برای تأثیر بیشتر. گاهی نمی‌توان گفت زائد واقع شده‌است». (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۵۸۹) در واقع، نیما تشبیه را زمانی مفید می‌داند که شاعر را در ایجاد فضای مورد نظر کمک کند. به عنوان مثال، در منظومه «سرباز فولادین» با استفاده از صورت بیانی تشبیه، فضای تیره و وهم‌آلودی را به تصویر می‌کشد که تأثیر شعر را در خواننده چند برابر می‌کند و در عین حال، عناصر تشبیه همه در خدمت موضوع شعر قرار می‌گیرند:

صبحی پلیدروی در این حین بر او گذشت
چونان که بر هر آمده زندانی‌ای بگشت
دل مرده و ملول، طبع جهان از آن
صبحی شکسته خاطر و چرکینه خورده‌ای
رنگ نشاط و جنبش از هر چه برده‌ای
چون قرصه‌ای ز یخ خورشید او به پیش

کور و کچل درخت در او توسری خوران (سرباز فولادین، مجموعه کامل، ص ۱۳۵)

تا آنجا که به موضوع این مقاله مربوط می‌گردد، کل تشبیهات نیما که طبیعت در یکی از ارکان آن نقش اصلی را دارد، حدوداً ۹۲ مورد است. از این تعداد، ۶۷ مورد تشبیه حسی به حسی، ۱۰ مورد تشبیه اضافی، ۹ مورد تشبیه عقلی و ۶ مورد تشبیه مرکب است:

کوهها راست استاده بودند

دره‌ها همچو دزدان خمیده (افسانه، مجموعه کامل، ص ۴۸)

بانگ بلند دلکش ناقوس

مانند مرغ ابر

کاندر فضای خامش مردابهای دور

آزاد می‌پرد

او می‌پرد به هر دم با نکته‌ای که در

طنین او بجاست - (ناقوس، مجموعه کامل، ص ۳۳۸)

آنطور که این آمار نشان می‌دهد ذهنیت تصویرساز او به تشبیه‌های حسی به حسی گرایش بسیار زیادی داشته‌است و تشبیه‌های عقلی در نظرش چندان مطبوع

نیفتاده است. این وضعیت ذهنی، کاملاً سازگاری دارد با بوطیقای مورد قبول نیما که گرایش شدیدی به عینیت‌گرایی (subjectivity) دارد تا ذهنیت‌گرایی (objectivity)

۲.۳.۲. صورت خیالی استعاره

بسامد استعاره‌ها نیز در شعر نیما خلاف چیزی است که خواننده در بدو امر انتظار دارد. مجموع استعاره‌های نیما در ارتباط با طبیعت، حدود ۸۳ مورد است که قریب به اکثر آن هم استعارهٔ مکنیه هستند:

صبحگاهان که بسته می‌ماند

ماهی آبنوس در زنجیر

دم طاووس پر می‌افشانند

روی این بام تن بشسته ز قیر - (خنده سرد، مجموعه کامل، ص ۲۸۷)

در همین لحظه تاریک می‌شد

در افق، صورت ابر خونین - (افسانه، مجموعه کامل، ص ۴۴)

در استعارهٔ مکنیه غالباً هر دو طرف تصویر حسی هستند. محققان استعارهٔ مکنیه را همان تشخیص (personification) به شمار آورده‌اند. یعنی شخصیت انسانی یا حیوانی بخشیدن به پدیده‌های بی‌جان. بنابراین، استعارهٔ مکنیه و تشخیص به قطب عینیت‌گرایی گرایش بیشتری دارند. قبلاً دیدیم که ذهنیت شاعرانه او به همین قطب متمایل است.

۲.۳.۳. صورت خیالی سمبل (symbol)

تاریخ سمبولیسم نشان می‌دهد که هر چیزی قابلیت آن را دارد که برخوردار از بار معنایی سمبولیک گردد. اشیاء طبیعی، دست ساخته‌های انسان یا حتی اشکال مجرد و در حقیقت تمام جهان یک سمبل بالقوه هستند (یونگ، ۱۳۵۲: ۳۶۴) در کتاب‌های متعدد در ارتباط با سمبل تعاریف مختلفی ذکر شده است. غالباً نماد، سمبل و رمز به عنوان واژگان مترادف به کار می‌روند. رمز، چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم متعارف خود اشاره کند به شرطی که این اشاره مبنی بر قرارداد نباشد. (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۲۲) این تعریف را برای نماد هم می‌توان ذکر کرد.

صورت بیانی سمبلیک، اساسی‌ترین شگرد بیانی نیماست. به نظر می‌رسد تجربه اندوزی او در قالب صورتهای بیانی پیش گفته، هر چند مبتکرانه و حاصل تجربهٔ

شخصی است، اما همه آنها در حکم تجارب مقدماتی است برای رسیدن به این مرحله؛ یعنی مرحله‌ای که زمینه غالب تصویرسازی در تصرف صورت بیانی سمبلیک باشد. به زعم وی، سمبل‌ها به شعر بعد تازه می‌بخشند و آنچه خواننده و مخاطب را حیرت زده می‌کند و در برخوردش با شعر، وی را در برابر عظمتی قرار می‌دهد، سمبول و نماد است. (نیما، ۱۳۶۸: ۱۳۳-۱۳۴) تعداد، تنوع و کیفیت نمادپردازی در شعر وی چندان غلبه دارد که بی هیچ تردیدی، می‌توان و بلکه باید او را یک شاعر سمبلیست نامید.

تفاوت‌هایی میان سمبلیسم نیما و کارکرد «نماد» در شعر کلاسیک هم هست. یکی، مثلاً در مورد محیط اخذ مفردات نمادهاست. در شعر عرفانی کلاسیک، اشعار نمادین غالباً حاصل سکر و ناخودآگاهی و سخن غیب و مربوط به عالم علوی است ولی در شعر نیما مفردات نماد، بیشتر محیط پیرامون و زندگی معمول و در طبیعت است. اگر در شعر عطار سیمرغ، نماد وحدت وجود یا کمال مطلق است، در شعر نیما، «مرغ آمین» یا «مرغ مجسمه»، نمادی از پیرامون نیما است، از خود شاعر است. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۲۶-۱۲۸):

داستان از درد می‌رانند مردم

در خیال استجابتهای روزانی

مرغ آمین را بدان نامی که او را هست می‌خوانند مردم

زیر باران نواهایی که می‌گویند:

«باد رنج ناروای خلق را پایان»

(و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید) (مرغ آمین، مجموعه کامل، ص ۴۹۲)

دیگر اینکه نمادهای شعر نیما غالباً شخصی و نتیجه طبع خود اوست. در صورتی که در شعر کهن، بسیاری از نمادها تکراری و مبتذل شده بودند، مانند دریا، گل، زلف، بت، می و ... و سوم اینکه نمادهای نیما در طول یک شعر گسترده است ولی در ادب کلاسیک بیشتر یک کلمه است که به عنوان نماد واقع می‌شود.

در یک تقسیم‌بندی کلی، اشعار سمبلیک نیما را می‌توان به دو نوع تقسیم کرد؛ اشعاری که ارتباط بین سطح عینی و ذهنی شعر خیلی مبهم و دور از ذهن نیست. در این موارد، توصیف به نحوی است که خواننده آشنا به شعر، معنا یا معانی مجازی ذهنی موجود در کلام را با استفاده از قرائن پنهان در کلام در می‌یابد. از جمله این شعرها می‌توان به «ققنوس»، «غراب»، «مرغ غم»، «مرغ مجسمه»، «اندوهناک شب»، «شکسته پر»، «کینه شب»، «گندنا»، «آقا توکا»، «عود»، «مهتاب»، «در شب تیره»،

«مرگ کاکلی»، «ماخ اولاً»، «بر فراز دشت»، «باد می‌گردد»، «در شب سرد زمستانی»، «تا صبح دمان»، «مرغ شب آویز»، «مرغ آمین»، «داروگ»، «همه شب»، «در کنار رودخانه»، «برف» و «شب همه شب» اشاره کرد:

خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه.

گر چه می‌گویند: «می‌گیرند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران.»

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟ (داروگ، مجموعه کامل، ص ۵۰۴)

در برخی دیگر از اشعار، ارتباط بین سطح عینی و ذهنی به حداقل می‌رسد و گاه از بین می‌رود و شعر از ابهام بالایی برخوردار می‌گردد. در این گونه اشعار دیگر در متن، پل ارتباطی وجود ندارد تا ما را به معنای واقعی رهنمون باشد. صرفاً خواننده می‌تواند از طریق اثر، معنای نهفته در ذهن خود را تحت شرایط روحی و زمانی تأویل و به مقتضای ساختار ذهنی خود کشف کند. به همین دلیل هر تأویلی، تفسیر روحانی یا ذهنی و یا فردی از اثر است. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۹) این نوع از شعر مبهم‌ترین شعرهای نیما هستند و از آن جمله می‌توان از «گل مهتاب»، «لاشخورها»، «خانه سریویلی»، «جغدی پیر»، «مانلی»، «شب قورق»، «خروس می‌خواند»، «شاه کوهان»، «هنوز از شب»، «کک کی»، «پاسها از شب گذشته» و ... نام برد. سمبل‌هایی که در این نوع اشعار به کار می‌روند معمولاً شخصی هستند و برای کشف معنای آنها باید با ساخت زبانی و اندیشگی شاعر آشنایی پیدا کرد.

قوقولی قو! خروس می‌خواند

ار درون نهفت خلوت ده

از نشیب رهی که چون رگ خشک،

در تن مردگان دواند خون

می تند بر جدار سرد سحر

می تراود به هر سوی هامون.

با نوایش از او ره آمد پر

مژده می‌آورد به گوش آزاد ... (خروس می‌خواند، مجموعه کامل، ص ۴۲۰)^۱

۱. برای یکی از تفاسیر این شعر به خانام ابری است ص ۱۰۷ - ۱۱۰ مراجعه کنید.

در هر حال، چنان که اشاره شد، نمادها زمینه غالب (dominant) شعر نیما را تشکیل می‌دهند و نمی‌توان برایشان آمار دقیقی ارائه داد. در اشعار نو وی، تقریباً تمام عناصر طبیعی، کم یا زیاد، کارکرد سمبلیک یافته‌اند. آنچه برای ما اهمیت دارد این است که مفردات نمادها تقریباً همه جا از محیط طبیعت اخذ شده‌اند و ذهن تصویرساز او در نمادسازی شدیداً طبیعت‌گراست. اگر عناصر طبیعی را از دل ایماژهای شعر وی حذف کنیم، چندان چیزی باقی نخواهد ماند. جدول زیر صورتی از قضیه را نشان می‌دهد:

جدول شماره ۱۵ - فراوانی عناصر طبیعت در تصویرگری نیما

نوع سمبل	پرنده‌گان	شب	کوهستان و محیط زندگی	صبح	باد	دریا	موجودات خیالی	سایر	جمع کل
تعداد	۳۲	۵۱	۲۶	۲۳	۱۶	۱۷	۹	۲۴	۱۹۸

۴.۲. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر سهراب سپهری

در شعر سهراب تمام مظاهر طبیعت از گل و گیاه، باران، صبح، شبنم و ... از زندگی صحبت می‌کنند. «کوه، دره، دشت و دریا و دیگر عوامل طبیعت کم و بیش همانگونه است که هزار سال پیش بود، ولی شاعر امروز همان کسی نیست که در هزارسال پیش می‌زیست. رابطه او با جهان بیرون و درون دگرگون شده، او در صورتی می‌تواند این رابطه را منعکس کند که سازمان شعری خود را با تجربه تازه آغاز کند» (دستغیب، ۱۳۷۱: ۳۶-۳۷)

آزردگی سهراب از زندگی ماشینی و شهری، نوع جهان‌بینی و دغدغه‌های درونی شاعر و نهایتاً «رهایی از هویت انسانی و محو شدن در دل طبیعت»، عوامل مؤثر بر طبیعت‌گرایی ویژه او هستند. تفاوت سهراب با دیگر شعرای طبیعت‌گرا به جهان‌بینی او بر می‌گردد که قائل به اتحاد انسان با طبیعت است و انسان را جزوی از طبیعت می‌داند. هر چند بین جهان‌بینی او و عرفان اسلامی شباهت‌های زیادی وجود دارد، لکن در عرفان ویژه او بلندپروازی عرفای اسلامی ما به چشم نمی‌آید. حس وحدت و یگانگی در جهان‌بینی او، یکی شدن با آن کل مطلق نیست، بلکه او می‌خواهد با هستی و طبیعت یکی شود. سپهری، عشق الهی را به نحوی مبهم در شعرش مطرح می‌کند و خداوند از نظر او، در طبیعت و زیبایی آن است که به چشم می‌آید. (عابدی، ۱۳۸۴: ۲۱۳)

از جمله آبخورهای فکری اصلی او، عرفان بودایی و فلسفه شرق دور است. او به شکلی خاص‌تر همچون بودا در دل طبیعت به سیر و سلوک و ریاضت پرداخته و

سرانجام در درون آن به مرحله کشف و شهود رسیده است (عابدی، ۱۳۸۴: ۱۸۳) سهراب از بدو آشنایی‌اش با آیین بودا، اندیشه‌های او را به کار می‌گیرد و این آیین جزوی از اندام شعر او می‌شود به گونه‌ای که شعرش زبانی خاص و مستقل می‌یابد که ریشه در بینش چینی-ژاپنی از طبیعت دارد. (سیاهپوش، ۱۳۷۲: ۲۴)

در کلام سپهری منطق طبیعت از هم می‌پاشد و خیال شاعر از ابعاد طبیعی پدیده‌ها در می‌گذرد و به مرحله‌ای می‌رسد که شکل‌ها هویت خود را از دست می‌دهند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۸۳) البته باید به این نکته هم توجه کرد که فراوانی این گونه تصاویر گاه حالت تصنعی به شعر او داده‌است و فرصت عمیق شدن در عاطفه شعری را از خواننده می‌گیرد. سپهری در *ما هیچ، ما نگاه* از آن حال و هوای ساده طبیعی و در عین حال با نوعی تأملات عارفانه جدا شده و به نوعی کلی‌گویی بسیار انتزاعی می‌افتد و زبان شعر هم بسیار زمخت و ناهموار می‌شود. (سیاهپوش، ۱۳۷۲: ۲۶) در ادامه وضعیت و کیفیت استفاده از عناصر طبیعی را در شعر او بررسی خواهیم کرد.

۲.۴.۱. صورت خیالی تشبیه

سپهری در هشت کتاب حدود ۲۰۰ ترکیب تشبیهی آورده که مواد خام آنها تماماً از طبیعت اقتباس شده است. بنیاد تشبیهات او طبیعت‌مدار است. ما در جدول و نمودار زیر اجزای این تصاویر را استخراج کرده‌ایم و سعی می‌کنیم بر این اساس به تحلیلی از شعر او دست پیدا کنیم:

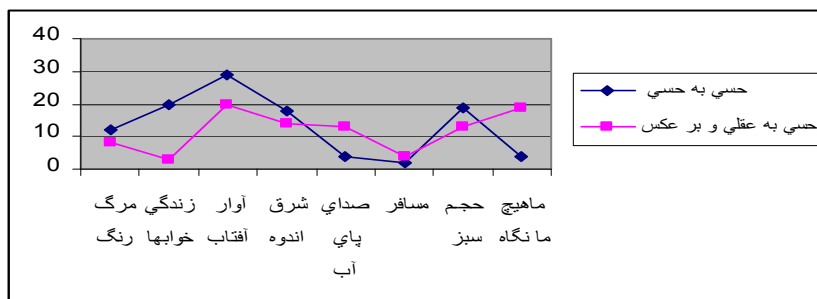
جدول شماره ۲- عینیت‌گرایی تشبیه‌ها در هشت کتاب

جمع کل	ماه‌یچ ما نگاه	حجم سبز	مسافر	صدای پای آب	شرق اندوه	آوار آفتاب	زندگی خوابها	مرگ رنگ	
۱۰۸	۴	۱۹	۲	۴	۱۸	۲۹	۲۰	۱۲	حسی به حسی
۹۲	۱۹	۱۳	۴	۱۳	۱۴	۲۰	۳	۸	حسی به عقلی و بر عکس

مطابق جدول، از مجموع تشبیهات، در ۱۰۸ مورد، یعنی حدود ۵۴ درصد، هر دو طرف تشبیه حسی هستند. در ۹۲ مورد، یعنی حدوداً ۴۶ درصد، یک طرف تشبیه حسی است. این اختلاف معنادار نشان می‌دهد که ذهنیت تصویرساز سپهری، تا آنجا که به صورت بیانی تشبیه مربوط می‌گردد، کاملاً عینیت‌گراست و این بر خلاف چیزی است که عموماً در مورد سهراب سپهری پنداشته می‌شود. میتوان گفت، سپهری سعی دارد تا

طبیعت را بطور زنده و عینی وارد شعرش کند و استفاده فراوان از تشبیهاتی که دو طرف آن حسی هستند، تمهیدی زبانی است برای رسیدن به این هدف.

نمودار شماره ۱۵ نوسان عینیت‌گرایی تشبیه‌ها در هشت کتاب



نوسان نمودار هم معنادار است. از مرگ رنگ تا آوار آفتاب تشبیهاتی که هر دو طرف آن حسی هستند سیر تصاعدی دارند و پس از آن سیر نزولی پیدا می‌کنند و در حجم سبز به عنوان آخرین مجموعه از سه گانه معروف سهراب دوباره سیر محسوس‌گرایی صعودی می‌شود. ما هیچ، ما نگاه، مجموعه‌ای است که در معرض هجوم ویرانگر استعاره‌ها قرار گرفته است و به همان نسبت، تشبیهاتی که دو طرف آن محسوس هستند، به شدت تنزل پیدا می‌کنند.

۲.۴.۲. صورت خیالی استعاره

بررسی استعاره‌هایی که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند نیز نتایج جالبی را به همراه دارد. در هشت کتاب حدود ۱۳۷ ترکیب استعاری وجود دارد که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند. از این میان، ۱۲۷ مورد، یعنی ۹۲ درصد استعاره بالکنایه و ۱۱ مورد، یعنی حدود ۸ درصد، استعاره مصرحه است. اختلاف این رقم‌ها معنادار است. قبلاً گفتیم که استعاره مکنیه گرایش بیشتری به عینیت دارد. چون ذات این استعاره بر جاندار کردن و جان بخشیدن به موجودات بی جان است؛ عضوی از موجودی جاندار را به موجودی غیر جاندار نسبت می‌دهیم. در بررسی تشبیهات هم دیدیم که گرایش ذهنی سپهری به محسوسات بیشتر است. این استفاده از استعاره مکنیه متناسب است با استفاده فراوان شاعر از تشبیهات حسی؛ هر دو به شدت عینی‌گرا هستند.

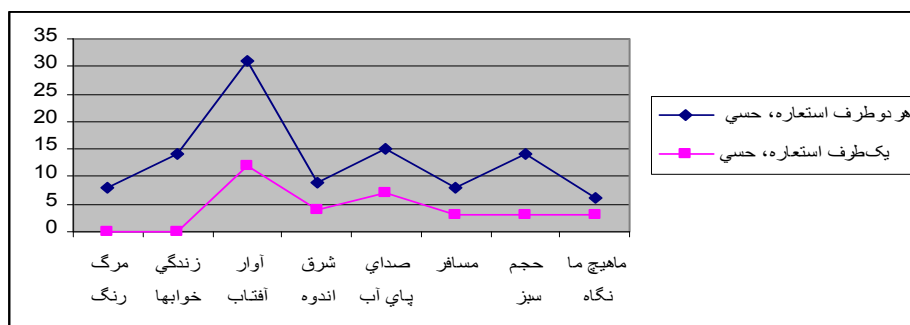
با این حال، برای بررسی دقیق‌تر ما اجزای استعاره‌های شعر او را از جهت عینی و ذهنی بودن بررسی کرده‌ایم که نتیجه آن در جدول زیر آمده است:

جدول شماره ۳- عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هشت کتاب

مرگ رنگ	زندگی خوابها	آوار آفتاب	شرق اندوه	صدای پای آب	مسافر	حجم سبز	ماه‌هیچ ما نگاه	جمع کل
۸	۱۴	۳۱	۹	۱۵	۸	۱۴	۶	۱۰۵
۰	۰	۱۲	۴	۷	۳	۳	۳	۳۲

هر استعاره دو طرف دارد که در کتب بلاغی از آن به مستعارمنه و مستعارله تعبیر می‌شود. از مجموعه استعاره‌ها، ۱۰۵ مورد آنها هر دو طرف حسی هستند. در ۳۲ مورد، یک طرف آنها حسی است و هیچ استعاره‌ای مرتبط با طبیعت که دو طرف آن عقلی باشد، در آثار وی یافت نشد. بنابراین می‌توان گفت در فرآیند استعاره‌سازی هم عینیت‌گرایی شاعر غلبه دارد.

نمودار شماره ۲- نوسان عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هشت کتاب



همان نوسانی که در مورد تشبیهات مشاهده کردیم، در استعاره‌ها نیز وجود دارد. یعنی گرایش عینیت‌گرایی از مرگ رنگ تا آوار آفتاب سیر صعودی دارد و پس از یک سیر نزولی در حجم سبز دوباره اوج می‌گیرد و نهایتاً در ما هیچ، ما نگاه افت می‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت نوسان تشبیهات و استعاره‌های سپهری از جهت عینیت و ذهنیت‌گرایی در سرتاسر آثار او متناسب و سازگار است. اوج و فرود این دو صورت بیانی در آثار او با یکدیگر تناسب دارد.

۲.۴.۳. صورت خیالی تشخیص

در تعریف ما تشخیص، گونه‌ای از استعاره مکنیه است. شاعر به شخصیتهای غیر جاندار و غیر انسانی، هویت و شخصیت انسانی می‌دهد. درست است که ذات استعاره و تشخیص نسبت به

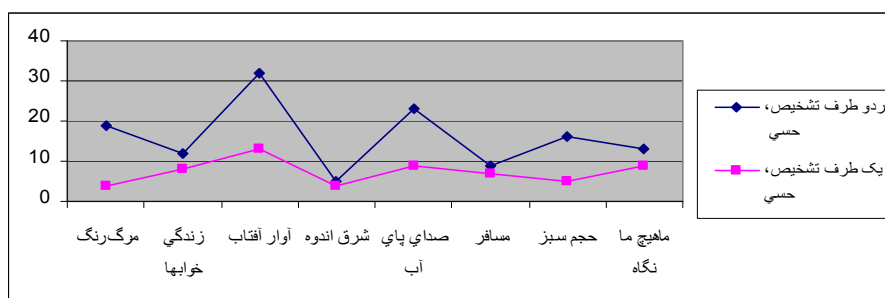
تشبیه، ذهن گراتر است، چون اینها تشبیهاتی هستند که یک طرفشان حذف شده است اما اگر از منظر عینی و ذهنی بودن طرفین استعاره و تشخیص، آنها را بررسی کنیم، نتایج به دست آمده در خصوص میزان عینیت و ذهنیت تصاویر، دقیق تر خواهد بود. جدول زیر تشخیص‌های هشت کتاب را تا آنجا که به طبیعت مربوط می‌گردد، از این جهت نشان می‌دهد.

جدول شماره ۴- عینیت‌گرایی تشخیص‌ها در هشت کتاب

جمع کل	ماه‌یچ ما نگاه	حجم سبز	مسافر	صدای پای آب	شرق اندوه	آوار آفتاب	زندگی خوابها	مرگ رنگ	
۱۲۹	۱۳	۱۶	۹	۲۳	۵	۳۲	۱۲	۱۹	هر دو طرف تشخیص، حسی
۵۹	۹	۵	۷	۹	۴	۱۳	۸	۴	یک طرف تشخیص، حسی

آنطور که از جدول فوق برمی‌آید از مجموع ۱۸۷ تشخیص، ۱۲۹ مورد، یعنی حدود ۶۹ درصد، هر دو طرف تشخیص حسی هستند و تشخیص‌هایی که یک طرفشان حسی است، ۵۹ مورد، حدود ۳۱ درصد، را تشکیل می‌دهند و هیچ موردی که هر دو طرف آن عقلی باشند، یافت نشد. بنابراین، در این مورد هم براحتی می‌توان ذهنیت تصویرپرداز سپهری را عینیت‌گرا به شمار آورد.

نمودار شماره ۳- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص‌ها در هشت کتاب



این نمودار هم نشان می‌دهد که نوسان عینیت‌گرایی در سرتاسر آثار همان وضعیتی را دارد که در مورد تشبیه‌ها و استعاره‌ها دیدیم.

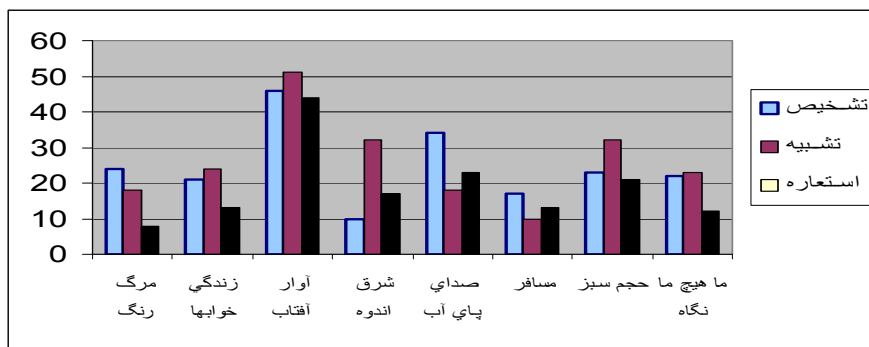
اکنون می‌توان پرسش دیگری را مطرح کرد. نسبت سه صورت بیانی تشبیه، استعاره و تشخیص در آثار سپهری چگونه است و این نسبت چه نتیجه‌ای را به همراه دارد؟ جدول زیر بسامد تشخیص، تشبیه و استعاره‌های سهراب را تا آنجا که به طبیعت مربوط می‌گردد، نشان می‌دهد:

جدول شماره ۵- فراوانی صورتهای خیالی در هشت کتاب

دفتر شعر	تشخیص	تشبیهات	استعاره
مرگ رنگ	۲۳	۲۰	۸
زندگی خوابها	۲۰	۲۳	۱۴
آوار آفتاب	۴۵	۴۹	۴۳
شرق اندوه	۹	۳۲	۱۳
صدای پای آب	۳۲	۱۷	۲۲
مسافر	۱۶	۶	۱۱
حجم سبز	۲۱	۳۲	۱۷
ما هیچ ما نگاه	۲۱	۲۳	۹
جمع کل	۱۸۷	۲۰۲	۱۳۷

چنانکه ملاحظه می‌گردد، بسامد تشبیه بالاترین و بسامد استعاره پایین‌ترین است. یعنی سپهری در مجموع گرایش بیشتری به تشبیه و سپس تشخیص دارد. این نکته در عین آنکه مؤید دیگری است بر عینیت‌گرا بودن ذهنیت تصویرساز شاعر، با ایدئولوژی وی هم که برای طبیعت روح و جانی قائل است، کاملاً سازگاری دارد. تشبیه و تشخیص، طبیعت را عینی و محسوس می‌کند، پیش چشم می‌آورد و بدان هویت مستقل می‌دهد.

نمودار شماره ۴- نوسان صورتهای خیالی در هشت کتاب



نمودار فوق نوسان سه صورت بیانی را در آثار وی نشان می‌دهد که متناسب است با آنچه در نمودارهای پیشین دیدیم. می‌توان از اینجا به نتیجه دیگری هم رسید. ذهنیت تصویرگر سپهری از انسجام بالایی برخوردار است و هماهنگی و تناسبی میان مفردات تصویر و کلیت آنها در سرتاسر آثارش وجود دارد.

۵.۲. تجلی شاعرانه طبیعت در شعر شفيعی کدکنی

در شعر شفيعی کدکنی نیز طبیعت جایگاه برجسته‌ای دارد. برخلاف شاعران رماتیک که طبیعت در شعرشان حضوری بیمارگونه دارد، در شعر او همه چیز القاگر حرکت و جنبش است و با رکود و سکون مبارزه می‌کند.

شروع رسمی شاعری شفيعی با دفتر زمزمه‌ها است که در آن طبیعت برجستگی خاصی ندارد. در دفتر دوم - *شبخوانی* - تحت تأثیر همشهری خود اخوان ثالث است به گونه‌ای که فضای شعر او چون شعر اخوان حال و هوای حماسی به خود گرفته‌است. (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۶۸) در این دفتر، طبیعت‌گرایی به میزان بیشتر از دفتر قبل خود را نشان می‌دهد. گفت‌وگو با معشوق غایب که وجه غالب مجموعه زمزمه‌ها را تشکیل می‌دهد، در مجموعه *شبخوانی* جایش را به گفت‌وگو با طبیعت داده‌است. گفت‌وگو با شکوفه بادام، ابر بارانی مهربانی و ... «طبیعت به شکل عینی و ذهنی آن نه تنها در ساخت عاشقانه‌های فردی او نقش عمده‌ای دارد بلکه خود مستقلاً موضوع عشق ورزی شاعر است. به گونه‌ای که گاه عشق فردی استعاره‌ای است برای بیان عشق به طبیعت و گاه از عشق به طبیعت، نمودهای عشق فردی پرداخته می‌شود» (بهفر، ۱۳۸۱: ۲۳۶)

در «*از زبان برگ*» رویکرد شاعر به طبیعت گسترش چشمگیری یافته‌است. نام این مجموعه هم به خوبی گویای این موضوع است. یکی از ویژگی‌های طبیعت‌گرایی این دفتر عدم گرایش شفيعی به نوع نگاه رماتیک‌ها نسبت به طبیعت است. او همچنین از طبیعت و مضمون‌های آیینی و اسطوره‌ای به عنوان نمادهای شعری‌اش استفاده می‌نماید. شاعر وقتی بنفشه‌ها را در آخر اسفند می‌بیند از آن برای وطن‌خواهی خود استفاده می‌کند:

ای کاش آدمی وطنش را / مثل بنفشه‌ها (در جعبه‌های خاک) / یک روز
می‌توانست / همراه خویشتن برد هر کجا که خواست / در روشنائی باران / در آفتابی
پاک. (آیینهای برای صداها، ص ۱۶۹)

طبیعت در هزاره دوم آهوی کوهی مثل آئینه‌ای برای صداها همچنان یکی از ارکان شعر شفيعی را تشکیل می‌دهد. با وجود این گویی خواننده خیلی حضور طبیعت را احساس نمی‌کند. دلیل این موضوع شاید ورود نسبتاً گسترده اندیشه‌های فلسفی به جغرافیای شعر شفيعی است. دیگر اینکه نوع تصاویر طبیعت در شعر شفيعی در حال تغییر است. در آئینه‌ای برای صداها چون پیام‌های او اغلب سیاسی-اجتماعی یا تاریخی-فرهنگی و گاهی انسانی است، تصاویر شعری بیشتر هنری-عاطفی است و طبعاً زمینه مطرح شده طبیعت بیشتر است ولی چون در هزاره دوم مایه‌های فلسفی در شعر او افزایش می‌یابد، تصاویر بیشتر عقلانی-فلسفی می‌گردد:

شاید کزین شب

این شب خیام

هرگز به قرن‌ها

سربرنیاورد /

خورشیدی از کلام (هزاره دوم آهوی کوهی، ۳۲۵)

اگر وضعیت ذهنی تشبیهی، استعاری و سمبلیک را سه حالت اصلی در شعر مدرن ایران به شمار آوریم، میل هر کدام از شاعران به یکی از این حالتها نزدیک‌تر است و به بقیه کم‌تر. بر همین اساس می‌توان آن‌ها را در گروه‌های سه گانه فوق طبقه‌بندی کرد و بر اساس رویکردی درون‌متنی، جریان‌های شعر مدرن را مشخص نمود. شفيعی کدکنی در مقدمه *شبخوانی*، تصویرپردازی محض را مورد انتقاد قرار داده و در مقابل، سادگی و صراحت مفرط را نیز نپذیرفته‌است. (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۷۸-۱۷۹) گفتیم که طبیعت بیشترین سهم را در فرآیند تصویرسازی وی بر عهده دارد. اکنون پرسش محوری ما این است. در مجموعه تصاویری که وی با استفاده از عناصر طبیعی ساخته است، ذهنیت شاعرانه او به کدام یک از حالات فوق نزدیک‌تر است. به جدول زیر توجه کنید:

جدول شماره ۶- فراوانی عناصر خیال در آئینه‌ای برای صداها

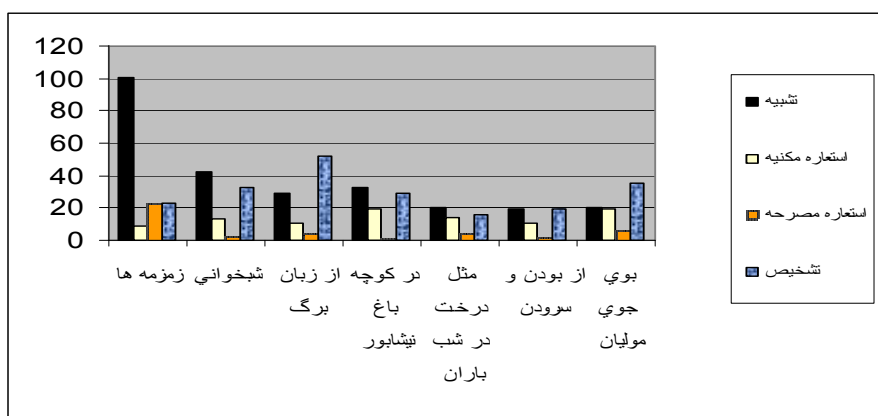
آئینه‌ای برای صداها				
تشخیص	استعاره		تشبیه	
	مصرحه	مکنیه		
۲۳	۲۳	۹	۱۰۱	زمزمه‌ها

شبخوانی	۴۲	۱۳	۳	۳۳
از زبان برگ	۲۹	۱۱	۴	۵۲
در کوچه باغ نیشابور	۳۳	۱۹	۱	۲۹
مثل درخت در شب باران	۲۰	۱۴	۴	۱۶
از بودن و سرودن	۱۹	۱۱	۲	۱۹
بوی جوی مولیان	۲۰	۱۹	۶	۳۵
جمع کل	۲۶۴	۹۶	۴۳	۲۰۷

چنانکه ملاحظه می‌شود، صورت بیانی تشبیه با (۴۳ درصد) بیشترین و استعاره مصرحه (با حدود ۱۶ درصد) کمترین سهم را در فرآیند تصویرگری وی به خود اختصاص می‌دهند. صورت بیانی تشخیص با ۳۴ درصد و استعاره مکنیه با حدود ۱۶ درصد در این فاصله قرار می‌گیرند. ناگفته نماند که مجموع استعاره‌ها ۲۳ درصد از صورخیال مربوط به عناصر طبیعت را تشکیل می‌دهند. بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که در این مجموعه شعری گرایش شاعر بیشتر به تشبیه و کمتر به استعاره مصرحه است و از این جهت درست مقابل نیما قرار می‌گیرد.

حرکت عمومی شعر او در طول سال‌ها، کاهش تدریجی تشبیه را نشان می‌دهد. یعنی هر چه بر تجارب شاعرانه وی افزوده می‌گردد، حضور تشبیه در شعرش کم رنگ‌تر می‌شود. نسبت استفاده شاعر از تشخیص نوسان دارد و کاهش یکباره استعاره مصرحه از نخستین اثر تا آثار بعدی، تفاوتی معنادار و سبک‌شناسانه است:

نمودار شماره ۵- نوسان صور خیال در آینه‌ای برای صداها



در دومین مجموعه شعری شفیفی کدکنی، همچنان بیشترین سهم متعلق به صورت بیانی تشبیه و کمترین سهم به استعاره مصرحه اختصاص دارد. یعنی کلیت ساز و کار

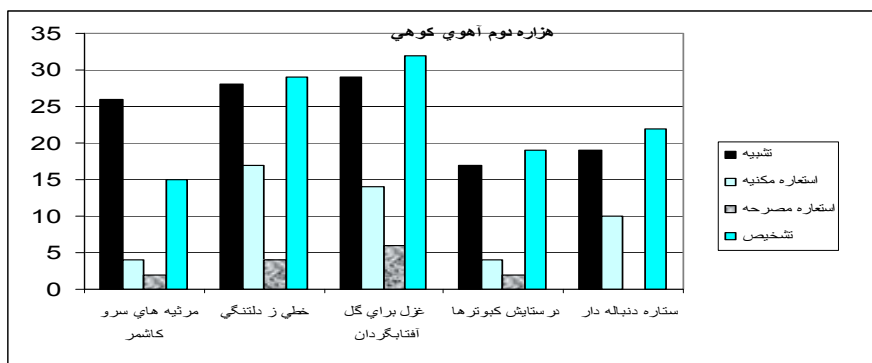
ذهن تصویرساز شاعر تغییر نکرده است. تعداد تشبیه و تشخیص‌ها در این مجموعه بسیار نزدیک است و این از وجوه تمایز مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی با نخستین مجموعه شعر شاعر است:

جدول شماره ۷ - فراوانی صورتهای خیال در هزاره دوم آهوی کوهی

هزاره دوم آهوی کوهی				
تشخیص	استعاره		تشبیه	
	مصرحه	مکنیه		
۱۵	۲	۴	۲۶	مرثیه‌های سرو کاشمر
۲۹	۴	۱۷	۲۸	خطی ز دلتنگی
۳۲	۶	۱۴	۲۹	غزل برای گل آفتابگردان
۱۹	۲	۴	۱۷	در ستایش کبوترها
۲۲	۰	۱۰	۱۹	ستاره دنباله دار
۱۱۷	۱۴	۴۹	۱۱۹	جمع کل

کاهش معنادار تعداد تشبیهات این مجموعه نسبت به مجموعه نخستین، معلول رویکرد گسترده شاعر به مضامین فلسفی-انسانی در مجموعه اخیر است. نمودار زیر نوسان استفاده از صورتهای خیال را در یکایک دفترهای شعر وی نشان می‌دهد:

نمودار شماره ۶- نوسان صور خیال در هزاره دوم آهوی کوهی



چنانکه ملاحظه می‌شود نوسان تشبیهها در این مجموعه کمتر از مجموعه نخستین است.

۲.۵.۱. صورت خیالی تشبیه

تشبیه پر بسامدترین صورت بیانی شعر شفیعی است در اشعاری که مرتبط با عناصر طبیعت ساخته شده‌اند. جدول زیر نشان می‌دهد که گرایش او بیشتر به تشبیهاتی است که هر دو طرف آن حسی هستند و این حکایت از عینیت‌گرایی وی در فرآیند تصویرسازی دارد:

جدول شماره ۸- عینیت‌گرایی تشبیهات در آینه‌ای برای صداها

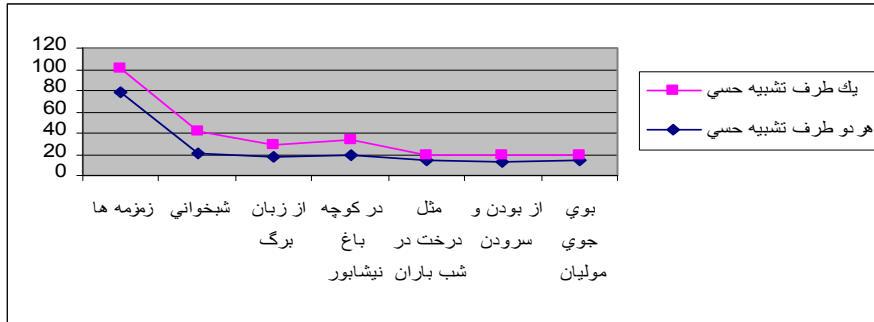
جمع کل	بوی جوی مولیان	از بودن و سرودن	مثل درخت در شب باران	در کوچه باغ نیشابور	از زبان برگ	شبخوانی	زمزمه ها	
۱۷۸	۱۴	۱۳	۱۵	۲۰	۱۷	۲۱	۷۸	هر دو طرف تشبیه حسی
۸۶	۶	۶	۵	۱۳	۱۲	۲۱	۲۳	یک طرف تشبیه حسی

در مجموعه آینه‌ای برای صداها، از ۲۶۴ تشبیهی که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند، در ۱۷۸ مورد، یعنی حدود ۶۸ درصد، هر دو طرف تشبیه، حسی است و ۸۶ مورد، یعنی حدود ۳۲ درصد، یک طرف تشبیه حسی است. برآیند این وضعیت ذهنی آن است که طبیعت بطور زنده، عینی و محسوس در شعر او تبلور یافته‌است و از این جهت شفیعی کدکنی و سپهری بسیار نزدیک به یکدیگر هستند.

نمودار زیر روند کاهش تدریجی استفاده از تشبیه را در دفاتر شعری وی نشان

می‌دهد:

نمودار شماره ۷- نوسان عینیت‌گرایی تشبیهات در آینه‌ای برای صداها



در این مجموعه شعری، هر چه بر تجارب شعری شفیی افزوده می‌شود، درصد تشبیهات کاهش یافته اما نسبت عینیت‌گرایی و گرایش شاعر به محسوسات همچنان حفظ شده است.

اولین نکته‌ای که در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی به چشم می‌خورد، کاهش چشمگیر تعداد تشبیهات است. تقلیل تشبیهات از ۲۶۴ به ۱۱۹ نشان از تغییر ذهنیت تصویرساز شفیی در مجموعه دوم دارد.

جدول شماره ۹- عینیت‌گرایی تشبیهات در هزاره دوم آهوی کوهی

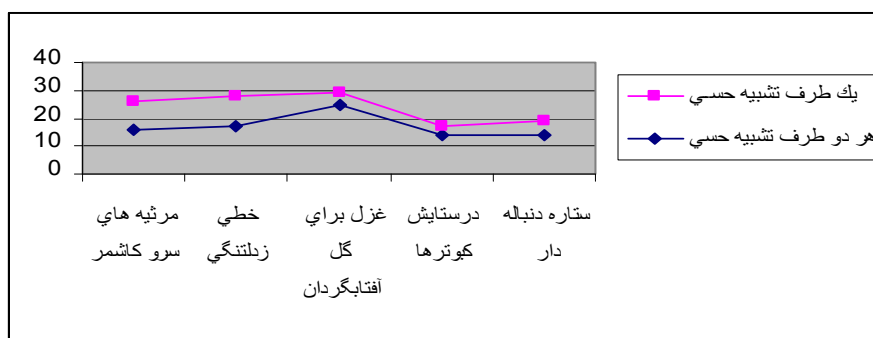
جمع کل	ستاره دنباله دار	درست‌تایش کبوترها	غزل برای گل آفتابگردان	خطی زدلتگی	مرثیه‌های سرو کاشمر	
۸۶	۱۴	۱۴	۲۵	۱۷	۱۶	هر دو طرف تشبیه حسی
۳۳	۵	۳	۴	۱۱	۱۰	یک طرف تشبیه حسی

در این مجموعه نیز بسامد تشبیهاتی که هر دو طرف آن، حسی هستند بسیار بیشتر از تشبیهاتی است که هر دو طرف عقلی یا یک طرف آن عقلی هستند. مطابق جدول از ۱۱۹ مورد تشبیه که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده، ۸۶ مورد، یعنی تقریباً ۷۲ درصد، هر دو طرف تشبیه حسی است و ۳۳ مورد، یعنی تقریباً ۲۸ درصد، یک طرف

تشبیه حسی است. این نشان می‌دهد که حتی در مجموعه دوم، همچنان عینیت‌گرایی زمینه غالب شعر وی را تشکیل می‌دهد.

نمودار زیر نوسان و نسبت عینیت‌گرایی را در یکایک دفاتر شعری این مجموعه نشان می‌دهد:

نمودار شماره ۸- نوسان عینیت‌گرایی تشبیهات در هزاره دوم آهوی کوهی



۲.۵.۲. صورت خیالی استعاره

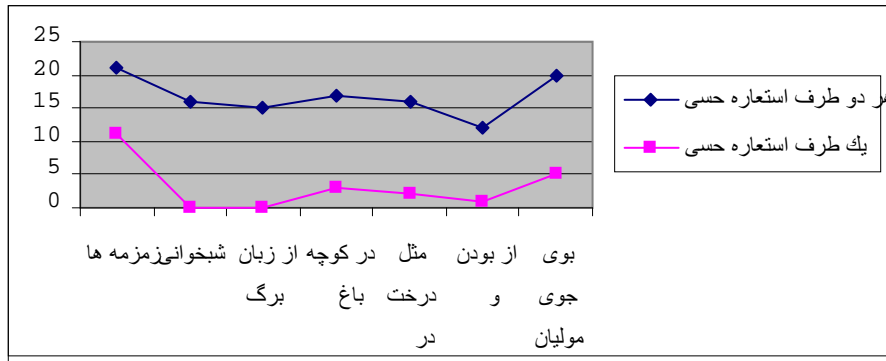
شفیعی به استعاره خصوصاً استعاره مصرحه کمترین گرایش را دارد و این در هر دو مجموعه شعری اش آشکارا به چشم می‌خورد. پرسش ما اکنون بر سر همان نسبت عینیت و ذهنیت‌گرایی وی است. از ۱۳۹ مورد استعاره مصرحه و مکنیه، که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده، ۱۱۷ مورد آن، یعنی تقریباً ۸۴ درصد، هر دو طرف استعاره حسی هستند و ۲۲ مورد آن، یعنی کمتر از ۱۶ درصد آن، یک طرف حسی و طرف دیگر عقلی می‌باشد. این آمار ثابت می‌کند که او در ساختن استعاره‌ها نیز به قطب عینیت‌گرایی تمایل زیادی دارد:

جدول شماره ۱۰ - عینیت‌گرایی استعاره‌ها در آینه‌ای برای صداها

جمع کل	بوی جوی مولیان	از بودن و سرودن	مثل درخت در شب باران	در کوچه باغ نیشابور	از زبان برگ	شبخوانی	زمزمه ها	هر دو طرف استعاره حسی
۱۱۷	۲۰	۱۲	۱۶	۱۷	۱۵	۱۶	۲۱	۱۱۷
۲۲	۵	۱	۲	۳	۰	۰	۱۱	۲۲

در این مجموعه شعری، عینیت‌گرایی استعاره‌ها تقریباً متناسب است با عینیت‌گرایی تشبیهات در همین مجموعه:

نمودار شماره ۹- نوسان عینیت‌گرایی استعاره‌ها در آینه‌ای برای صداها



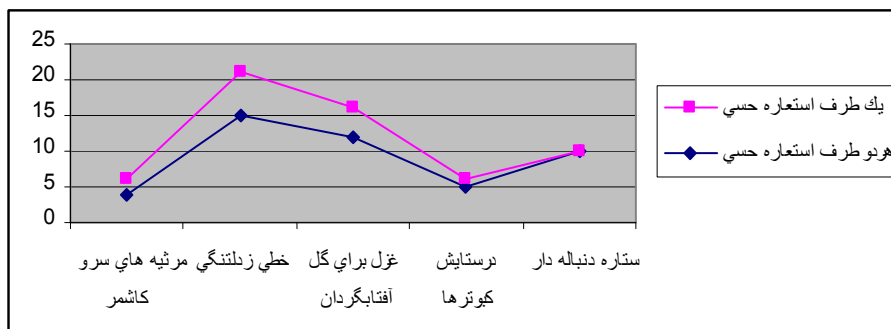
در هزاره دوم آهوی کوهی میزان استعاره‌ها نسبت به مجموعه اول کاهش یافته‌است اما نسبت عینی به ذهنی تقریباً مشابه همان وضعیتی است که در آینه‌ای برای صداها دیدیم. یعنی در حدود ۷۸ درصد از استعاره‌ها طرفین استعاره حسی هستند و در حدود ۲۲ درصد یک طرف حسی است:

جدول شماره ۱۱- عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هزاره دوم آهوی کوهی

جم ع کل	ستاره دنباله دار	درستایش کبوترها	غزل برای گل آفتابگردان	خطی ز دلتنگی	مرثیه‌های سرو کاشمر	
۴۶	۱۰	۵	۱۲	۱۵	۴	هر دو طرف استعاره حسی
۱۳	۰	۱	۴	۶	۲	یک طرف استعاره حسی

نمودار زیر نشان می‌دهد که میان عینیت‌گرایی استعاره‌ها و تشبیهات در یکایک دفاتر شعری این مجموعه تناسب زیادی وجود دارد:

نمودار شماره ۱۰- نوسان عینیت‌گرایی استعارها در هزاره دوم آهوی کوهی



۲.۵.۳. صورت خیالی تشخیص

تشخیص در تصویرسازی شفيعی کدکنی جایگاه برجسته‌ای دارد. با استفاده از این صورت بیانی، عناصر مختلف طبیعت، حیثیت و حالت انسانی به خود می‌گیرند و از این طریق، شعر او سرشار از شور زندگی می‌گردد. در مجموعه آئینه‌ای برای صداها در دو دفتر از زبان برگ و بوی جوی مولیان نمودار میزان تشخیص را بیشتر از تشبیه نشان می‌دهد اما در مجموعه هزاره دوم آهوی کوهی به جز دفتر مرثیه‌های سرو کاشمر در بقیه مجموعه میزان تشخیص بیشتر از تشبیه و استعاره است.

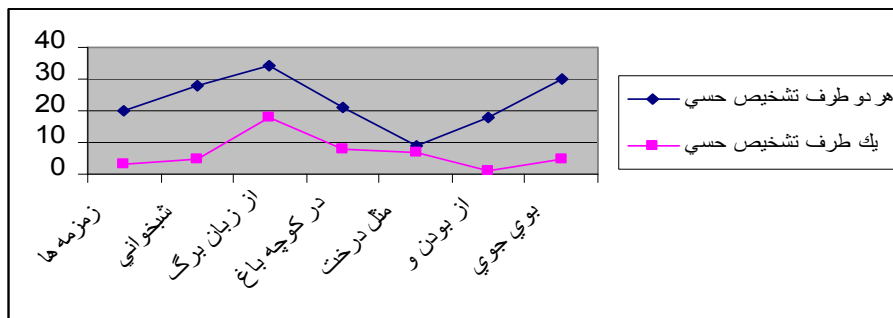
جدول شماره ۱۲- عینیت‌گرایی تشخیص در آئینه‌ای برای صداها

جمع کل	بوی جوی مولیان	از بودن و سرودن	مثل درخت در شب باران	در کوچه باغ نیشابور	از زبان برگ	شبحوانی	زمزمه ها	
۱۶۰	۳۰	۱۸	۹	۲۱	۳۴	۲۸	۲۰	هر دو طرف تشخیص حسی
۴۷	۵	۱	۷	۸	۱۸	۵	۳	یک طرف تشخیص حسی

آنگونه که نمودار نشان می‌دهد عینیت‌گرایی شفيعی در تشخیص همچون تشبیه و استعاره برجستگی بیشتری دارد و از مجموع ۲۰۷ مورد تشخیص ۱۶۰ مورد آن، یعنی حدود ۷۷ درصد، دو طرف تشخیص حسی و ۴۷ مورد آن، یعنی ۲۳ درصد، یک طرف

حسی می‌باشد. این می‌تواند بدان معنا باشد که شفیعی همچون سهراب شاعری عینگراست.

نمودار شماره ۱۱- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص در آینه‌ای برای صداها



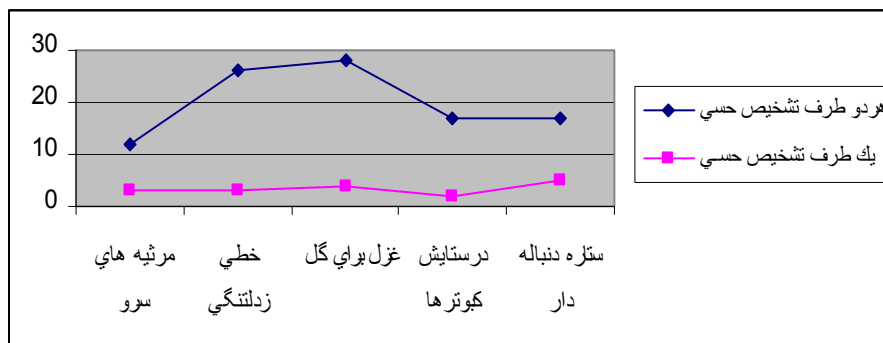
تشخیص در شعر شفیعی چون شعر سهراب به صور گوناگون وجود دارد. یا موجودات بی جان یکی از صفات و یا عواطف انسانی را به خود می‌گیرند و یا موجود بی جان مورد خطاب قرار می‌گیرد و گاهی هم احوال و عواطف انسانی به حیوان نسبت داده می‌شود.

جدول شماره ۱۳- عینیت‌گرایی تشخیص در هزاره دوم آهوی کوهی

جمع کل	ستاره دنباله دار	درستایش کبوترها	غزل برای گل آفتابگردان	خطی زدلتنگی	مرثیه‌های سرو کاشمر	
۱۰۰	۱۷	۱۷	۲۸	۲۶	۱۲	هر دو طرف تشخیص حسی
۱۷	۵	۲	۴	۳	۳	یک طرف تشخیص حسی

در این مجموعه همچنان که در جدول و نمودار نمایان است در ۸۵ درصد تشخیص‌ها هر دو طرف تشخیص حسی و حدود ۱۵ درصد یک طرف حسی و طرف دیگر عقلی می‌باشد. از مجموع نمودارها می‌توان این گونه استنتاج نمود که شفیعی همچون سهراب و حتی بیشتر از او شاعری است که به عینیت تمایل ویژه‌ای داشته است.

نمودار شماره ۱۲- نوسان عینیت‌گرایی تشخیص در هزاره دوم آهوی کوهی



نتیجه‌گیری

اگر چه هر سه شاعر بر سر سفره طبیعت نشسته و از این خوان بهره‌ها برده‌اند، اما هر کدام از پشت عینک خاص خود به طبیعت نگریسته‌اند. نیما با تاکید بر نظام چند معنایی زمینه اصلی کارش را برسرودن شعرسمبلیک متمرکز می‌کند. سهراب از همان آغاز بنای تصویرگری‌اش را بر استعاره، تشخیص و تشبیه قرار داد، لذا شعرش لبریز است از استعاره‌های مکنیه که پشت سر هم ردیف شده‌اند. طبیعت در شعر او کمتر جنبه سمبلیک پیدا می‌کند بلکه طرز برخورد وی با طبیعت بیشتر از نوع توصیف شاعرانه و جان بخشی است. علاوه بر این آنچه طبیعت‌گرایی نیما را از سهراب متفاوت می‌کند در این است که نیما تصاویر را از جهان خارج از ذهن می‌گیرد و در آنها دخل و تصرف شاعرانه می‌کند لذا در شعر او عین‌گرایی بر ذهن‌گرایی غلبه دارد ولی سهراب در عین اینکه تصاویر را از جهان بیرون می‌گیرد، در ارائه شاعرانه آنها، جنبه تجریدی آنها را غلیظتر می‌نماید و فضایی سوررئالیستی به آن می‌بخشد.

نگاه شفیع به طبیعت بیشتر توصیفی و شاعرانه است. او بر خلاف نیما که به تشبیه و استعاره توجه چندانی ندارد از تشبیه و تشخیص بیشترین استفاده را نموده اگر چه از بیان سمبلیک هم استفاده می‌کند اما جنبه غالب شعرش نیست. با وجود علاقه شفیع به تشبیه و استعاره، وی ذهنیتی استعاری ندارد و در به کارگیری آرایه‌ها و صنایع ادبی و نمادها افراط و تفریط نمی‌کند. بر خلاف او سهراب علاقه وافری به استفاده از استعاره و تشخیص دارد آنچنان که شعر او دچار ازدحام تصاویر است و گروهی، برخی دفترهای شعری او را جشنواره تشخیص نامیده‌اند.

فهرست منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۶۳)، *ادبیات نوین ایران*، از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران، امیرکبیر، چاپ اول.
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، *بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج*، تهران، بزرگمهر، چاپ اول.
۳. براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، تهران، زریاب، چاپ اول.
۴. بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹)، *در جست‌وجوی نیشابور*، تهران، ثالث، چاپ اول.
۵. بهفر، مهری (۱۳۸۱)، *عشق در گذرگاه شب زده*، تهران، هیبرمند، چاپ اول.
۶. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، *در سایه آفتاب*، تهران، سخن، چاپ اول.
۷. ----- (۱۳۷۷)، *خانه‌ام ابری است*، تهران، سروش، چاپ اول.
۸. ----- (۱۳۷۵)، *رمز و داستان‌های رمزی*، تهران، علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.
۹. دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱)، *گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر*، تهران، خنیا، چاپ اول.
۱۰. زرقاتی، سید مهدی (۱۳۸۳)، *چشم انداز شعر معاصر ایران*، تهران، ثالث، چاپ اول.
۱۱. سپهری، سهراب (۱۳۷۱)، *هشت کتاب*، تهران، طهوری، چاپ یازدهم.
۱۲. سیاهپوش، حمید (۱۳۷۲)، *باغ تنهایی*، اصفهان، اسپادانا، چاپ اول.
۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران، آگاه، چاپ هشتم.
۱۴. ----- (۱۳۸۰)، *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۵. ----- (۱۳۷۶)، *آینه‌ای برای صداها*، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۶. ----- (۱۳۷۸)، *هزاره دوم آهوی کوهی*، تهران، سخن، چاپ دوم.
۱۷. عابدی، کامیار (۱۳۸۴)، *از مصاحبت آفتاب*، تهران، ثالث، چاپ اول.
۱۸. فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، *بلاغت تصویر*، تهران، سخن، چاپ اول.
۱۹. یوشیج، نیما (۱۳۶۸)، *نامه‌ها، گردآوری و تدوین سیروس طاهباز*، تهران، دفترهای زمانه، چاپ اول.
۲۰. ----- (۱۳۶۸)، *درباره شعر و شاعری، گردآورنده سیروس طاهباز*، تهران، دفترهای زمانه، چاپ اول.
۲۱. ----- (۱۳۷۱)، *مجموعه کامل اشعار، تدوین سیروس طاهباز*، تهران، نگاه، چاپ دوم.
۲۲. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، *انسان و سمبولهایش*، تهران، امیرکبیر، چاپ اول.