فصل‌نامهٔ هنر و ادبیات تطبیقی
سال دوم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۳،
صفحات ۶۴-۴۹

تحلیل زبان‌شناختی مفهوم غربت در دونمونه شعر «بچه‌های اعماق» و «هجرانی» از احمد شاملو بر اساس نظریه‌های زولتان کوچش و اومبرتو اکو

الیکا اشجعی[۱]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی،دانشکده زبان و ادبیات فارسی واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
حبیب‌الله عباسی[۲]
استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

چکیده

ساخت استعاره‌های مفهومی در ذهن هر فرد علاوه بر نوع و نحوهٔ شناختی او از محیط زیستی درونی و بیرونی متأثر از فرهنگ‌هاست؛ از این روی فرهنگ نقش مهمی در ساختار و سازمان‌دهی استعاره‌های مفهومی ایفا می‌کند. به واقع شکل‌گیری استعاره-های مفهومی بر اساس اقتباسات فرهنگی است؛ به همین سبب استعاره‌های مفهومی از خلاقیت گسترده‌ای برخوردارند. برای تبیین این مهم، دونمونه از شعرهای احمد شاملو: «بچه‌های اعماق» و «هجرانی» را از دفتر *ترانه‌های کوچک غربت* برگزیدیم و با روش تطبیقی- بینامتنی مفهوم غربت را در این دونمونه شعر بر اساس اندیشه‌های زولتان کوچش و اومبرتو اکو از استعارهٔ مفهومی و نشانه‌های مربوط به آن بررسی و تحلیل کرده‌ایم. در نهایت دریافتیم که توجه شاملو به حوزه‌مبدأ مکانی با مفهوم غربت منطبق است و نیز به این نتیجه رسیدیم که غربت مکانی شاعر به دلیل نگاه ناسیونالیستی اوست. مفهوم غربت با مفهوم فشار، فشردگی و انقباض همراه است؛ به دیگر سخن فرهنگ جامعه به ما می‌گوید که غربت می‌تواند با مفهوم نیرو شناخته شود و نیز می‌تواند سبب درون‌گرایی یا درون‌بودگی، افسردگی و حتی مرگ‌اندیشی شود که ناشی از تفکرات بومی‌گرایی عمیق است. توجه به این نکته مهم است که فرهنگ در هر جامعه‌ای می‌تواند به جای سیالیت چهره‌ای بازدارنده از خود نشان دهد. به همین جهت از قداست مطلقهٔ فرهنگ‌ها باید کاست.

کلیدواژه‌ها: غربت مکانی، شاملو، استعارهٔ مفهومی، فرهنگ.

---

[۱] elika.ashjaee@yahoo.com
[۲] h.abbasi@khu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۱

۱. مقدمه و طرح مسأله

یکی از دلایل مهم تفاوت‌های شناختی که سبب تولید حوزه‌مبدأهای متفاوت تجربی در استعارهٔ مفهومی می‌شود، دگرگونی فرهنگی است. حوزه‌مبدأهای شناختی استعاره-های مفهومی در ابتدا وجه فردی دارند، اما زمانی‌که زبان بیان به انتقال معانی و مفاهیم کمک می‌کند، تبادل حوزه‌مبدأها و حوزه‌مقصدهای شناختی با توجه به میزان تکرار و برقراری تعاملی می‌توانند به ساختار فرهنگی جوامع و ملت‌ها تبدیل شوند. فرهنگ در بروز عواطف و احساسات انسان‌ها نیز نفوذ دارد. انسان‌ها برای برقراری ارتباطات مؤثر نیازمند انتقال صحیح عواطف هستند؛ از این روی استعارهٔ مفهومی ابزاری کارآمد برای چنین هدفی است.

در جستار حاضر مفهوم غربت را که در حوزهٔ عواطف انسانی جای دارد در دونمونه از شعرهای احمد شاملو: «بچه‌های اعماق» و «هجرانی» بر اساس نظریهٔ کوچش و اکو تحلیل و بررسی کردیم که هر دو زیربنای استعاره را نشأت گرفته از فرهنگ می‌دانند و نیز سعی کردیم تا چگونگی نوع مواجههٔ شاملو با مفهوم غربت و موضع شناختی او از این مفهوم را در شعرش بشناسیم و به این نکته دست‌یابیم که ساختار ذهنی شاعر از مفهوم غربت وابستهٔ کدام مؤلفه‌هاست.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مقاله‌ای با عنوان «تحلیل اگزیستانسیالیستی شعر شاملو و أدونیس(مورد پژوهانه: ترانه-های کوچک غربت و أغانی مهیار الدمشقی)»(۱۳۹۷) از فرهاد رجبی در نشریهٔ *زبان و ادبیات عربی* موجود است که بخشی از مقاله دربارهٔ مقایسهٔ غربت میان دو شاعر است. در این مقاله دربارهٔ غربت دو شاعر چنین آمده است: «شاملو پس از احساس این غربت بیشتر به سان یک چریک و مبارز رخ می‌نماید که گاه‌گاه، خسته و بی‌رمق از مبارزه، گوشه می‌گیرد و سراپا یأس می‌گردد...»(رجبی،۱۳۹۷:۸۳). پژوهش‌گر دربارهٔ أدونیس نیز معتقد است که دچار درون‌گرایی شده و راه زندگی را به تنهایی می‌پیماید و البته هر دو تمایل به حضور دیگری دارند. چنین حسی درون ذهن دو شاعر بیان‌گر وضعیت مبهم و متناقض انسان امروز بر روی زمین است(رجبی،۱۳۹۷:۸۳).

مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل سپهر نشانه‌ای شعر «در آستانه» احمد شاملو بر اساس نظریهٔ یوری لوتمان»(۱۴۰۲) از فیروز فاضلی و سید احمد طباطبایی موجود است که در نشریهٔ *نقد و نظریهٔ ادبی* به چاپ رسیده است. مقاله‌ای مفید در زمینهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی در شعر شاملو بر اساس نظریهٔ لوتمان است. نویسندگان با توجه به سپهر نشانه‌ای فرهنگی در شعر شاعر دریافته‌اند که شاملو اندیشهٔ متافیزیکی مرگ را کنار می‌گذارد: «تحلیل‌های انجام شده نشان می‌دهد شاملو عناصر متافیزیکی را از سپهر نشانه‌ای طرد کرده، مرز تمایز خود با طبیعت غیر انسانی را پررنگ نموده و با تهی کردن سپهر نشانه‌ای از عناصر طبیعی و غیر طبیعی، میدان را برای محوریت یافتن نقش انسان و برجسته نمودن جایگاه او مهیا کرده است»(۵).

در بارهٔ استعارهٔ مفهومی نیز اکثر ارجاعات مربوط به کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* از لیکاف و جانسون است، اما زولتان کوچش نیز دربارهٔ استعارهٔ مفهومی صاحب تألیفاتی است که نگاهی جدید از استعارهٔ مفهومی را بیان می‌کند. او در کتاب *استعاره مقدمه‌ای کاربردی* چنین نوشته است: «*استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، اثر لیکاف و جانسون(۱۹۸۰)، مطالعهٔ کلاسیک دیدگاه معاصر استعاره در زبان‌شناسی شناختی است»(کوچش،۱۳۹۸:۵۶). اومبرتو اکو نیز صاحب‌اندیش دیگری‌ست که کتاب و مقالاتی در بارهٔ استعارهٔ مفهومی دارد. از جمله می‌توان به مقالهٔ او «استعاره[از نگاه ادبیات سنتی اروپایی، فلسفه و نشانه‌شناسی]» که در سال(۱۳۹۰) توسط فرهاد ساسانی ترجمه و در کتاب *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی* آمده است، اشاره کرد. هر دو نظریه‌پرداز توجه برجسته‌ای به مسألهٔ فرهنگ در استعارهٔ مفهومی دارند. در بارهٔ شناخت مفهوم غربت در شعر شاملو به پژوهشی در حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی که بر اساس ترکیب و ادغام چند نظریه بویژه کوچش و اکو انجام گرفته باشد برخورد نکردیم. اکثر پژوهش‌ها در بارهٔ غربت در شعر معاصر محدود به دلایل ایجادی آن است؛ به همین روی مقالهٔ حاضر نوآوری محتوایی و اندیشه‌ای دارد و درصدد آن است تا نوعی ریشه‌یابی شناختی از مفهوم غربت ارائه دهد.

۳. روش تحقیق و قلمرو آن

در این مقاله برآنیم تا با روش تطبیقی-بینامتنی و با توجه به نظریه‌های زولتان کوچش و اومبرتو اکو مفهوم غربت را از رهگذر استعارهٔ مفهومی در دو نمونه شعر «هجرانی» و «بچه‌های اعماق» از دفتر *ترانه‌های کوچک غربت* از احمد شاملو بررسی و تفسیر کنیم و به نگاشت‌های ذهنی، تصویری و بیانی شاعر معاصر از مفهوم غربت بپردازیم.

۴. چارچوب نظری

۴-۱. استعارهٔ مفهومی

استعارهٔ مفهومی نگاهی پسامدرنیستی دارد؛ زیرا اصول ابتدایی آن توجه به بدن و حواس است. بدنی که همواره در جوامع سنتی محکوم و تحقیر شده و در جوامع مدرن‌تر ابزار بوده، اما جوامع پسامدرنیته هم‌پایهٔ ذهن آن را بالا برده و حائز اهمیت می‌دانند. مسألهٔ دیگر این که تفاوت ملت‌ها با تفاوت زبانی و نشانه‌ای همراه است، به همین سبب استعارهٔ مفهومی از حالت انحصاری و بومی‌گرایی خارج شده و دربردارندهٔ وسعت شناختی می‌شود؛ به بیان دیگر استعارهٔ مفهومی برای یک موضوع در زمینهٔ خاص، گروهی از مردم، فرهنگی خاص و یا نژاد و ملتی برجسته و ویژه نیست. گر چه اعتقاد بر این است که «استعاره از همان آغاز هدف بازتاب فلسفی، زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی بوده است»(اکو،۱۴۰۲:۱۵۳).

استعارهٔ مفهومی همان‌قدر که می‌تواند دلیل هم‌بستگی اندیشگانی و زبانی شود در مباحث سیاسی و تبلیغی چهره‌ای مخرب و تقلیل‌گرا برای کنار زدن رقیبان می‌شود؛ از این رو بنا بر اهداف کاربردی استعارهٔ مفهومی، جنبه‌های دیگری برجسته‌سازی

می‌شود که اگر نوع هدف تغییر یابد برجستگی و بسامد کاربردی خود را از دست خواهند داد. و در این میان نشانه‌ها هستند که در شناخت اهداف انتقالی به ما کمک می‌کنند. «نشانه معمولاً به عنوان هم‌بستگی بین دال و مدلول (یا بین بیان و محتوا) به حساب می‌آید و بنا بر این کنش بین جفت‌هاست»(اکو،۱۴۰۲:۱۳).

زمانی که استعاره‌های مفهومی در قالب طرحواره‌های تصویری گزاره‌دار بیان می‌شوند، در حافظهٔ بلند مدت ما باقی می‌مانند و چهره‌ای ایستا پیدا کرده سبب پایداری ارتباطی می‌گردند(Kovecses;۲۰۲۰:۱۲۲-۱۲۳). گزاره‌دار شدن طرحواره‌های تصویری بیان این است که درون هر نگاشت تصویری فرهنگ و روایتی پنهان است و گزاره‌دار شدن آن به معنای تحکیم و بقای طرحواره‌ها در ذهن و حافظهٔ ماست. در واقع استعاره‌های مفهومی اقتباسی از فرهنگ‌ها و تجربیات انسان‌هاست.

یکی از ارزش‌های کاربردی استعاره‌های مفهومی آگاهی از عصر و فرهنگ پیشینیان ماست. در اصل استعارهٔ مفهومی متصل‌کنندهٔ سه زمان گذشته، حال و آینده است و در ابیات به ویژه شعر می‌تواند راهگشای بیانی شاعران در شناخت آن چیزی شوند که شاعر سعی دارد با خوانندگان خود درمیان گذارند(سلیمان احمد،۱۴۴۴:۹).

۴-۲. استعارهٔ مفهومی و فرهنگ

فرهنگ یکی از مسائل بسیار مهم و تأثیرگذار در برقراری ارتباطات و نیز ساختار محتوایی و هویتی جوامع است. فرهنگ مؤلفه‌ای قدرتمند است که می‌تواند محتوایی را برجسته کند و یا آن را به حاشیه براند. فرهنگ نه تنها بر ذهن که بر بدن هم تأثیرگذار است؛ به معنای دیگر اگر کمی دقت کنیم در برخی از جوامع که نگاه مذهبی و سنتی در آن حاکم است بحث در بارهٔ بدن و برخی اندام‌ها خط قرمز است، بنابراین حذف و سانسور می‌شوند و برخی دیگر به مانند قلب و دل که مکان اندیشه‌های معنوی هستند خصوصاً در مباحث عرفانی برجسته می‌گردند. عکس آن نیز وجود دارد. جوامع و یا رشته‌های تخصصی همانند پزشکی نگاه حذفی به بدن و اندام‌ها ندارند؛ به بیانی دیگر فرهنگ تولیدکنندهٔ محتوا، عهده‌دار ارزش‌گذاری و ترویج‌دهندهٔ آن‌هاست.

کوچش در تعریف فرهنگ در کتاب *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟*(۱۳۹۸) چنین آورده است: «فرهنگ را می‌توان گروهی از مردم در نظر گرفت که در یک محیط اجتماعی، تاریخی، و فیزیکی زندگی می‌کنند و تجارب خود را به روشی کمابیش واحد معنی می‌کنند»(۱۵۵). نیز در جای دیگری از کتاب (همان:۱۲۳) می‌نویسد: «می‌توانیم فرهنگ را مجموعهٔ بزرگی از معانی مشترک میان گروهی از مردم تعبیر کنیم. عضوی از یک فرهنگ بودن به این معنی است که می‌توان با دیگر اعضا معنا بسازید». آن‌چه مهم است هر چقدر پیوندگرایی تجربه‌های زیستی میان افراد بیشتر دیده شود، توزیع و بازنشر فرهنگی مستحکم‌تر خواهد بود؛ از این روست که فرهنگی را غنی می‌دانیم و فرهنگی دیگر را متروک، منزوی و به حاشیه رانده شده.

فرهنگ‌ها وظیفهٔ نظم‌دهی جوامع را دارند، به همین سبب است که جوامع متمدن مورد ستایش قرار می‌گیرند؛ زیرا ساختارشان با نظم همراه است. برای نمونه یوری لوتمان نظریه‌پرداز در حوزهٔ فرهنگ معتقد بود هر آن‌چه که فرهنگ نامیده می‌شود شکلی درونی و منظم دارد و آن‌چه غیر فرهنگ است طبیعت، آشوب و بی‌نظمی به شمار می‌رود(فاضلی و طباطبایی،۱۴۰۲: ۱۲-۱۳).

در زبان‌شناسی شناختی هر تصویرسازی استعاری بسته به محیط فیزیکی و بستر زیستی فرد شکل می‌گیرد که از فرهنگ جدا نیست. به همین سبب «میزان آگاهی و دانش اعضای یک گروه از مفهوم‌سازی‌های فرهنگی متنوع است»(شریفیان،۱۳۹۱:۳۶)؛ یا به تعبیری دیگر «طرحواره‌های فرهنگی دانشی ایستا نیستند که به طور مساوی در ذهن همهٔ اعضای یک گروه فرهنگی توزیع شده باشند و واقعیت مفهوم‌سازی‌های فرهنگی با چنین دیدگاه تقلیل‌گرایانه‌ای سازگار نیست»(شریفیان،۱۳۹۱:۳۶).

در مباحث ادبی تمثیل‌ها، ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها و حتی نمادها علاوه بر روایت‌ها و اسطوره‌ها جزیی از فرهنگ ملت‌ها محسوب می‌شوند و استعارهٔ مفهومی نیز از این امکانات در جهت اهداف شناختی خویش بهره برده است؛ از این رو در شعر معاصر که روایتی از زیست انسان مدرن است به راحتی می توان تمام این مؤلفه‌ها را مشاهده و دریافت کرد.

۴-۳. استعارهٔ مفهومی و زولتان کوچش

کوچش معتقد است که فهم و ماندگاری استعاری در حافظهٔ بلند مدت نتیجهٔ فرآیند مدت‌دار تاریخی- فرهنگی است(کوچش،۱۳۹۸:۷۳). او نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون را بسط می‌دهد و با تمرکز بر فرهنگ جوامع، بیشترین حوزه‌مبدأها و حوزه-مقصدهای رایج و کاربردی در استعارهٔ مفهومی را تبیین می‌کند. برای نمونه او با مطالعاتی که در این زمینه انجام داده دریافته است که بیان انتزاعیات در حوزهٔ عواطف و احساسات، خشم رتبهٔ اول در حوزه‌مقصدهای استعاری و بعد از آن غم و اندوه، شادی و عشق در رتبه‌های بعدی حوزه‌مقصدهای رایج‌تر و کاربردی‌تر استعاره‌های مفهومی قرار دارند؛ به دیگر سخن انسان‌ها در فرهنگ‌های گوناگون برای انتقال احساسات خود بیشتر دربارهٔ این عواطف با دیگران صحبت می‌کنند[۱].

حوزه‌مبداهای کاربردی و رایج تجربی در استعارهٔ مفهومی

The field of practical and common experimental origins in conceptual metaphor

۱-بدن انسان ۲-سلامتی و بیماری ۳-جانوران ۴-گیاهان ۵-بناها و ساختمان ۶-ماشین و ابزارها
۷-بازی‌ها و ورزش ۸-پول و معاملات اقتصادی(کسب و کار) ۹-پختن غذا ۱۰-گرما و سرما
۱۱-روشنایی و تاریکی ۱۲-نیروها ۱۳-حرکت و جهت

حوزه‌مقصدهای کاربردی و رایج انتزاعی در استعارهٔ مفهومی
The field of practical and common abstract purposes in conceptual metaphor

۱-میل ۲-اخلاق ۳-اندیشه ۴-جامعه/ملت ۵-سیاست ۶-اقتصاد ۷-روابط انسانی ۸-ارتباطات
۹-عاطفه ۱۰-زمان ۱۱-زندگی و مرگ ۱۲-مذهب ۱۳-رویداد و کنش‌ها

استعاره‌های مفهومی در صورتی تداوم می‌یابند که میان افراد هم‌بستگی تجربی دیده شود. با وجود این‌که تجربهٔ هر شخص در انحصار و مخصوص اوست، اما نمی‌توان هم‌بستگی تجربی را نادیده گرفت. اگر افراد به نوعی از هم‌دلی و هم‌ذهنی زیستی برسند، تکرار و انتقال تجربه در هیأت استعارهٔ مفهومی وسعت پیدا کرده و تبدیل به فرهنگ جوامع می‌شود. کوچش بر این باور است که «محیط طبیعی و فیزیکی یک زبان، عمدتاً واژگان آن و در نتیجه، شاید، استعاره را هم به روشی آشکار شکل می‌دهد. با فرض یک نوع محل مسکونی معین، گویندگانی که در آن محل زندگی می‌کنند با چیزها و پدیده‌هایی که مشخصهٔ آن محل است(عمدتاً ناآگاهانه) دم‌ساز می‌شوند؛ و از این چیزها و پدیده‌ها برای درک و فهم استعاری و خلق عالم مفهومی خود استفاده می‌کنند»(کوچش،۱۳۹۸:۳۴۶).

۴-۴. استعارهٔ مفهومی و اومبرتو اکو

اکو نیز به مانند کوچش نقش فرهنگ را در ساخت و شکل‌گیری استعارهٔ مفهومی مهم می‌داند. استعارهٔ مفهومی بحث جانشینی را منتفی می‌کند و با توجه به گسترش فرهنگ درصدد وسعت‌یابی خود است. او بر این باور است که «برای استعاره نه هیچ الگویی وجود دارد و نه می‌توان استعاره را با استفاده از دستورالعمل‌های دقیق یک

کامپیوتر تولید کرد؛...»(اکو،۱۳۹۰:۲۹۸). عملکرد فرهنگ محتواسازی‌ست؛ از این روی «استعاره‌ها صرفاً بر اساس یک چارچوب فرهنگی غنی، یعنی بر اساس عالم محتوا که از پیش در شبکه‌هایی از تفسیرگرها سازمان‌دهی شده‌اند و به (صورت نشانه‌شناختی) همانندی و تفاوت‌هایی که خصوصیت‌ها را تعیین می‌کنند، تولید می‌شوند»(اکو،۱۳۹۰:۲۹۸).

در یافت شناختی استعاره‌های مفهومی، نشانه‌ها حائز اهمیت هستند و در اصل آن‌ها تعیین می‌کنند که ما چه نوع شناختی از مفاهیم استعاری بیابیم و در ذهنمان کدگذاری کنیم. نشانه‌ها با توجه به میزان اهمیتشان نزد خواننده و یا شنونده ادراک متفاوتی از یک مفهوم را میان افراد ایجاد می‌کنند؛ از این رو صیرورت و شناوری نشانه‌ها سبب تأویلی شدن استعاره‌های مفهومی می‌شود. پویاشدن نشانه‌ها استعاره‌های مفهومی را از مرگ تکرار نجات می‌دهند. گرچه استعاره‌ها هیچ زمان نخواهند مرد. «در تغییر از یک نظام نشانه‌شناختی به نظام دیگر، یک استعارهٔ مرده از نو به استعاره‌ای بدیع تبدیل می‌شود»(اکو،۱۳۹۰:۲۹۹). نیز «مرده ترین صنعت لغوی می‌تواند برای هر فرد «تازه‌کاری» که برای نخستین بار با پیچیدگی معناپردازی رو به رو می‌شود، مانند نمونه‌ای «جدید» عمل کند»(اکو،۱۳۹۰:۳۰۰).

آزادی فهم در هر متنی متوجه دوسوی متن و خواننده است. از این روست که بحث تأویل در متون پدیدار می‌شود. به بیان دیگر ما با مفهوم «گشودگی متن» مواجه می‌شویم که تنها محوریت را بر عهدهٔ متن قرار نمی‌دهد بلکه به فهم خواننده نیز توجه دارد. بنا بر این معنا نامحدود می‌شود؛ زیرا به تعداد خوانندهٔ متن می‌تواند معنا تولید شود. تمامی مراحل شناختی و دریافتی یک متن مشروط به تمرکز و یافتن نشانه‌های هدفمند در جهت انتقال معنایی است.

هر نشانه‌ای از دو قسمت تشکیل شده است: ۱-قسمت ارجاعی و ۲-قسمت عاطفی. در هر متنی یکی از این دو بخش با دقت به انتقال معنایی برجسته می‌شود اما اکو معتقد است که در متون ادبی بویژه در زبان شعر هر دو بخش نشانه‌ها به صورت هم‌زمان فعال می‌شوند(الگونه جونقانی،۱۳۹۵:۴۰). نیز نشانه‌هایی اهمیت دارند که بتوانند جمعی را با خود همراه کنند، به بیان دیگر تبدیل به دانش جمعی شوند(الگونه جونقانی،۱۳۹۵:۲۸).

در تولید نشانه‌ها فرهنگ و عوامل قراردادی آن نقش مهمی دارند(اکو،۱۴۰۲: ۹-۱۰)؛ زیرا فرهنگ و عوامل آن است که می‌تواند نشانه‌ای را تبدیل به نمادی ملی، میهنی کرده و آن را درون خود جای دهد. چنین نشانه‌ای می‌تواند به تنهایی جزیی از فرهنگ ملتی قرار گیرد. از این روی «کل فرهنگ را باید به عنوان پدیده‌ای نشانه-شناسی مورد مطالعه قرار داد»(نورالدینی اقدم و همکاران،۱۳۹۹:۴۲۴). نشانه‌ها قوام-دهندهٔ محتوای متن هستند و سبب می‌شوند تا متن از گسستگی معنایی نجات یابد. نشانه‌ها معناساز نیستند بلکه حامل معنا هستند. اگر نشانه‌ای در متنی ادبی مکرر تکرار

شود تبدیل به سبک نویسنده و یا شاعر می‌شود که در استعاره‌های مفهومی نیز مصداق داشته و تکرار شناختی شاعر را تبدیل به سبک نگارشی و محتوایی او می کند، اما اگر تکراری صورت نگیرد نگاهی بدیع پدیدار می‌شود.

۴-۵. تحلیل مفهوم غربت در دونمونه شعری شاملو

از دفتر *ترانه‌های کوچک غربت* که شامل ۲۱ عنوان شعری با نام‌های: «بچه‌های اعماق»، «مترسک»، «هجرانی(چه هنگام می‌زیسته ام؟)»، «هجرانی(تلخ/ چون قرابهٔ زهری)»، «هجرانی(که‌ایم و کجاییم؟)»، «هجرانی(جهان را بنگر سراسر)»، «هجرانی(غم/ این جا نه/ که آن جاست)»، «ترانهٔ کوچک»، «آخر بازی»، «هجرانی(سین هفتم/ سیب سرخی است...)»، «صبح»، «در این بن‌بست»، «عاشقانه(آن که می‌گوید دوست‌ام دارد...)»، «ترانهٔ هم‌سفران»، «خطابهٔ آسان، در امید»، «شبانه(نه/ تو را برنتراشیده‌ام...)»، «رستاخیز»، «در لحظه»، «عاشقانه(بیتوتهٔ کوتاهی‌ست جهان...»، «شبانه(گویی/ همیشه چنین است...)» است، تنها دونمونه «بچه‌های اعماق» و «هجرانی» را برگزیدیم. عنوان شعری «هجرانی» ۶ بار تکرار شده است. زمانی که عناوین شعری را می‌خوانیم حرف «ه» بیشترین بسامد تکراری را دارد که یادآور آه و حسرت است. دفتر با عنوان شعری «بچه‌های اعماق» شروع شده است و با عنوان «شبانه» پایان می‌یابد. واژهٔ اعماق می‌تواند یادآور جاودانگی و زندگی ابدی و یا مرگ شود و شبانه نیز بیانگر ناامیدی و یأس و تیرگی است. می‌توان گفت ترانه‌های کوچک همان بغض‌های کوچک و مکرر شاعرند که تبدیل به سیلاب دفتر غربت او می‌شوند.

عناوین شعری با عنوان کلی غربت هماهنگ است. در این دفتر ۲۱ شعر کوتاه وجود دارد که همان ترانه‌های کوچک شاعر به مانند لالایی غربت شاعرند. تمام ساختار عناوینی اشعار با غم و اندوه و حزن همراه است و نوعی رکود و افسردگی را بیان می‌کند. قرابهٔ زهر، شبانه، هجرانی، بیتوتهٔ کوتاه، بن‌بست، که‌ایم و کجاییم؟، غم، آخر بازی جملگی گویای اندوه شاعر و حسرت اویند.

-شعر «بچه‌های اعماق»

«در شهر بی‌خیابان می‌بالند/ در شبکهٔ مورگی پس کوچه و بن بست،/ آغشتهٔ دود کوره و قاچاق و زردزخم/ قاب رنگین در جیب و تیرکمان در دست،/ بچه‌های اعماق/ بچه‌های اعماق/ باتلاق تقدیر بی‌ترحم در پیش و/ دشنام پدران خسته در پشت،/ نفرین مادران بی‌حوصله در گوش و/ هیچ از امید و فردا در مشت،/ بچه‌های اعماق/ بچه‌های اعماق/ بر جنگل بی‌بهار می‌شکفند/ بر درختان بی‌ریشه میوه می‌آرند،/ بچه‌های اعماق/ بچه‌های اعماق/ با حنجرهٔ خونین می‌خوانند و از پا درآمدنا/ درفشی بلند به کف دارند/ کاوه‌های اعماق/ کاوه‌های اعماق»(شاملو،۱۳۹۹: ۷-۹).

شاعر در این شعر از «غربت مکانی» می‌گوید و ما را با طرحوارهٔ تصویری «غربت، شهر است»، مواجه می‌کند. تصاویری مانند کوچه‌های تنگ و مویرگی، بن‌بست‌های باریک و بدون خیابان، کوره‌های مملو از دود، محله‌هایی که در آن‌ها قاچاقچی و

زردزخم دیده می‌شود، بچه‌هایی که اسباب سرگرمی‌شان تیرکمان و قاب رنگین است جملگی از محله‌هایی در شهری می‌گویند که فاقد امنیت معنوی و مادی است. چنین مکان‌هایی را می‌توان در جنوب شهر: محله‌هایی که فقر بر آن‌ها سایه افکنده و یا در حاشیهٔ شهر قرار دارند مشاهده کرد.

محله‌هایی که دچار کاستی و فقر مادی و معنوی هستند غربت شاعرند. مکان‌هایی نه چندان جذاب و امن که درون آن‌ها با وجود تمام نیستی‌ها و کمبودها بچه‌هایی پرورش می یابند که در آیندهٔ نامعلوم احتمال دارد تبدیل به قهرمانان شهر شوند. انتقاد از فرهنگ سنتی حاکم در خانواده‌ها به وضوح در شعر شاعر دیده می‌شود. دشنام پدران خسته در پشت و نفرین مادران بی‌حوصله مخاطب را با نگاهی از گذشته آشنا می‌کند.

شاعر تمایل دارد تا به مخاطب بگوید که آن‌چه مرتبط با گذشته است باید پشت سر گذاشته شود؛ به بیان دیگر باید از آن‌ها گذر کرد. او با زبان خاص خویش عملکرد پدران و مادران را که تنها عملکردشان دشنام و نفرین است نقد می‌کند و آن‌ها را به حاشیه می‌راند و کودکانشان را با مبارزه‌جویی‌شان سرنوشت ساز می‌داند. کودکان که نسل بعدی‌اند به دلیل تفکرات و اندیشه‌های سیاسی و زیستی‌شان در مرکز قرار می‌گیرند.

نکتهٔ مهم آنست که اگر گذشته چهره‌ای طلایی در یادها ثبت کرده باشد انسان از هر نوع جا به جایی و تغییر دچار غربت و رنج می‌شود، اما اگر گذشته و فرهنگی که از آن دوران برای بشر مانده است چهرهٔ زیبایی نداشته باشد جا به جایی و تغییر خواست و اشتیاق انسان‌ها می‌شود. حال شاملو از این گذشته در رنج و غربت است و تمایل به تغییر آن دارد. از این رو بچه‌های اعماق را که نسل بعد پدران و مادرانشان هستند می‌ستاید و تمایل دارد تا آنان سرنوشت را تغییر دهند.

هماهنگی مفهوم پدر با یکی از جهت‌ها: مفهوم پشت سر و عقب بیانگر توجه شاعر به پیشینیان است که هویت گذشته‌اند. پیشینیانی که نیاکان و اجداد ما محسوب می‌شوند. واژهٔ نفرین با دین هماهنگ است. در اندیشهٔ سنتی و دینی نفرین وجود دارد. زمانی که مظلوم نتواند حق خویش را از ظالم بگیرد و مستأصل می‌ماند، رو به نفرین می‌آورد؛ به دیگر سخن فرد با نفرین از خدا و کائنات می‌خواهد که حق او را بگیرند. تقدیر نیز نشانه‌ای دینی است که همواره با جبرگرایی همراه بوده است. قرارگرفتن این واژه کنار واژه‌های باتلاق و بی‌ترحم تداعی‌کنندهٔ اندیشهٔ جبرگرایی دینی و الهی است که در فرهنگ ادیان وجود دارد.

شعر در سال ۱۳۵۴ در زمان حکومت محمدرضا پهلوی نوشته شده و نام دو نفر: احمد زیبرم و علیرضا اسپهبد در آن دیده می‌شود. هر دو با محله‌های جنوب تهران آشنا بودند. فضای شعر به دلیل نام زیبرم سیاسی است. نفرین و دشنام پدران و مادران می‌تواند چهره‌ای سیاسی به خود گیرد. آن‌ها کودکان مبارز خود با حکومت پیشین را از دست داده‌اند پس دست به دشنام و نفرین می‌زدند.

در اکثر مواقع هر شهری پدید می‌آمد سمت شمال آن محله‌های ثروتمندنشین و به عبارت دیگر مرفه‌نشین محسوب می‌شد و جنوب شهر به سکونت فقرا تعلق می‌گرفت. در هنر و دانش معماری و اندیشۀ جامعه‌شناختی و مردم‌شناختی خیابان‌ها محصول تمدن شهری‌اند، اما محله‌های پایین‌دست فاقد خیابان‌هایی عریض و طویل بودند و سراسر متشکل از کوچه‌های باریک و بن‌بست می‌شدند. از نظر فضایی با نوعی هرج و مرج و ناهم‌گونی همراه بودند، خصوصاً بافت قدیمی و جنوبی شهر تهران که شاملو از آن نوشته است.

شعر دربارۀ مبارزی با نام احمد زیبرم از چریک‌های فدایی خلق ایران است که در دهۀ پنجاه در خانه‌ای در محلۀ نازی‌آباد تهران در درگیری با گروه ساواک جان خود را از دست می‌دهد. از این روی تصاویر شعری شاعر از محلۀ نازی‌آباد تهران که محله‌ای جنوبی در تهران است ما را با حوزه‌مبدأ «جهت» رو به رو می‌کند و دو طرحوارۀ تصویری می‌سازد. ۱- از نظر عاطفی و احساسی طرحوارۀ «غربت، بالا است»، ساخته می‌شود و ۲- از نگاهی دیگر شاعر مفهوم انتزاعی غربت را با حوزه‌مبدأ مکانی منطبق می‌کند و در شکل «غربت، جنوب شهر است»، غم غربت خویش را با مخاطب در میان می‌گذارد و او را به اندیشه وامی‌دارد. جهت و مکان هر دو از حوزه مبدأهای رایج استعاره‌های مفهومی‌اند. کوچش نیز جهت را جز حوزه‌مبدأهای رایج استعاره‌های مفهومی می‌داند(کوچش،۱۳۹۸:۴۶).

واژۀ «قاب رنگین» معانی گوناگونی را دربردارد. معنای اول: اگر با توجه به تیر و کمان درنظر بگیریم نوعی اسباب سرگرمی کودکان است، احتمالاً شی‌ای مانند جورچین و یا شهر فرنگ. نوع و سبک زیست بچه‌های پایین شهر با بچه‌های بالای شهر متفاوت است. آن‌ها به دلیل عدم برخورداری از امکانات مناسب مادی و رفاهی با ابتدایی‌ترین وسایل ممکن برای خودشان وسایل سرگرمی می‌ساختند.

معنای دوم: در معنای قاب عکس گرفته شود. اگر قاب رنگین را با عبارت بچه‌های اعماق و نام احمد زیبرم در نظر بگیریم می‌تواند کودکان دیروز و مبارزان امروز تصور شود که «عکس عزیزان» خود را در جیب دارند. اعماق به معنی به ته افتادن، به انتها رسیدن می‌تواند استعاره از سپری شدن شود. بچه‌های اعماق یعنی کودکانی که زمان طفولیت خویش را طی کرده‌اند، البته واژۀ اعماق معانی دیگری هم دارد که بیان خواهد شد. معنای سوم: نیز قاب رنگین با تناسب واژه‌هایی مانند درفش (نماد هویتی هر ملت) و کاوه در ذهن، یادآور داستان و روایت کهن است. شاعر از شاهنامه و کاوۀ قهرمان که بخشی از فرهنگ ایرانی است در شعر خود بهره جسته است. داستان و روایت هر ملتی فرهنگ آن محسوب می‌شود.

معنای چهارم: اگر قاب رنگین را با تناسب نام علی‌رضا اسپهبد در نظر بگیریم، استعاره‌ای از نقاشی است. علی‌رضا اسپهبد نقاش بود و شاملو این شعر خود را به او تقدیم کرد. شاملو خودش نیز با هنر طراحی و نقاشی آشنا بود. نقاشی دورۀ کودکی از

اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا برای کودک محملی از آرزوها و وقایع و آرمانهایی است که شاید نتواند فاش کند. در علم روان‌شناسی برای شناخت ادراکات کودک به نقاشی های او رجوع می‌شود. شاید شاعر می خواهد از آرزوهای کودکانه‌ای با مخاطب سخن بگوید که در هیأت نقاشی در جیب آنان پنهان شده بود. آرزوهایی که به ثمر نرسیدند.

عبارت «بچه‌های اعماق» ۶ بار در شعر تکرار شده و در انتهای شعر دو بار «کاوه-های اعماق» آمده است. شاملو با چنین تکراری علاوه بر تأکید محتوایی و توجه مخاطب به سرشت بچه‌های اعماق، برای خود سبک نگارشی خلق کرده است. اعماق چند معنی دارد: ۱-تأثیرگذار: بچه‌هایی که در آینده تبدیل به کاوه‌های قهرمان ایران می‌شوند و در اذهان باقی می‌مانند. ۲- اعماق مرگ را در ذهن تداعی می‌کند. کودکانی که تبدیل به مبارزان سیاسی شده و در راه هدفشان جان خود را از دست می‌دهند. مفهوم عمق بیانگر درون‌گرایی و پنهان‌شدگی و نیز ماندگاری‌ست.

عبارت «هیچ از امید و فردا در مشت» کنایه از سرگشتگی و نامعلوم بودن زمان آینده است که سبب یأس و ناامیدی مردم جامعه شده است. «بر درخت بی‌ریشه میوه آوردن» خرق عادت است؛ چه درخت بی‌ریشه حیاتی ندارد که بخواهد ثمری آورد اما کودکان شعر توانایی چنین معجزه‌ای را دارند و این خود امیدی در پس ناامیدی‌هاست. کودک به واقع انسانی ضعیف و ناتوان است اما شاعر آن‌ها را قدرتمند می‌دانست؛ آن‌گونه که می‌توانند جنگل بی‌بهار: استعاره از میهن را به تغییر و شکوفایی رسانند. شاملو با آوردن چنین معجزه‌هایی مبارزان را «پیامبران تغییر» می‌دید.

«حنجرهٔ خونین» مخاطب را به یاد دو شخص تاریخی، دینی اسماعیل و علی‌اصغر می‌اندازد. کودکی، دورهٔ پاکی است. ذبح اسماعیل و علی‌اصغر زدودن و حذف پاکی است؛ از این روی به داستان ابراهیم و عاشورا نگاه تلمیحی دارد و این دو داستان و روایت نیز بخش دیگری از فرهنگ ایرانی، اسلامی است. از حنجره صوت و صدا برمی-خیزد. زمانی که حنجره خونین شود، صدا و صوت قطع می‌شود بنا بر این استعاره از خفه شدن و خفگی است. صدای انتقاد و دادخواهی قطع شده است.

«از پا درآمدن» کنایه از مرگ است و ما را با نگاشت «زندگی، حرکت کردن است»، مواجه می‌کند. تمرکز بر پا و سیالیت زیستی همان حوزه‌مبدأ تجربی رایج در استعاره‌های مفهومی: اندام بدن است. شاملو در پایان مصدر درآمدن از الف بهره برده و مصدر درآمدن را تبدیل به درآمدنا کرده است. الف به سبب صدای بلند و کشیده حزن و اندوه شاعر را بیان می‌کند و زمانی که آن را تلفظ می‌کنیم گویی خواننده به اعماق و درون فاجعه و حزن سفر می‌کند. انگار با تلفظ آ جاذبه‌ای خواننده را به درون بچه‌های اعماق و تجربه‌های زیستی آنان می‌برد. اضافه کردن حرف آ به مصدر ویژگی آفرینندگی شاعر است. «به کف داشتن» مجاز از انگشتان دست است. بلند بودن برای درفش به معنای هویت سرفراز هویت مطرح است. این درفش در میان انگشتان قرار

می‌گیرد از این رو کف مجاز کل از جز به معنای انگشتان دست است. شاملو برای بیان هدف تغییر از اندام‌های تغییردهنده یعنی دست و پا کمک می‌گیرد. گام‌برداشتن، جا به جا کردن که جملگی نگاهی اگزیستانسیالیستی است.

-شعر «هجرانی»

«غم/ این جا نه/ که آن جاست/ دل/ اما/ در سرمای این سیاه‌خانه می‌تپد./ در این غربت ناشاد/ یأسی‌ست اشتیاق/ که در فراسوی طاقت می‌گذرد./ بادام بی‌مغزی می‌شکنیم/ یاد دیاران را/ و تلخای دوزخ/ در هر رگ مان می‌گذرد»(شاملو،۱۳۹۹: ۲۴-۲۵).

این شعر در سال ۱۳۵۷ و در شهر لندن نوشته شده است. از این رو وقتی شاعر می‌گوید «غم/ این جا نه/ که آن جاست»(شاملو،۱۳۹۹:۲۴). بیان می‌کند که در شهر لندن غم نیست بلکه مکان دیگر غم است. ضمیر اشارۀ نزدیک «این» قرینه‌ایست برای این‌که نشان دهد منظور و هدف شاعر مکان فعلی سکونت او: لندن است. با دقت به عنوان شعر «هجرانی» و «در این غربت ناشاد» درمی‌یابیم که شاعر از میهن خویش سفر کرده است، از غربت شکایت دارد و ناخشنود است.

تضاد و کشمکشی درون شاعر از محیط بیرونی‌اش وجود دارد. در لندن غم نیست اما برای شاعر مهاجر ناشاد و غمگین است و به مثابه سیاه‌خانه می‌ماند. شاملو چاره‌ای جز تحمل غربت ندارد و با وجود تمام سختی‌ها و اشتیاقی که به یأس رسیده، قلبش در سیاه‌خانه: استعاره از شهر لندن می‌زند. تپیدن دل در سرمای سیاه‌خانه کنایه از حیات شاعر همراه با درد و اندوه است. گرچه خود شاعر تحمل غربت را فراسوی طاقت می‌داند. خانه محلی است برای مأوا و یافت آرامش و در اصل باید مکانی شود که فرد بتواند درون آن از هر آسیب و گزند بیرونی و درونی رهایی یابد و مدتی با خویشتن خویش در آرامش و به دور از نگرانی سپری کند. از این رو خانه محل نور و امید است اما شاملو محل زیست کنونی خویش را سیاه‌خانه می‌داند. در هر فرهنگی خانه نشانی از حس تملک و تعلق است از این روست که برای هر خانه سندی تنظیم می‌شود.

میهن و زادگاه هر فرد نیز همان حس مالکیت و تعلق است که در شناسنامۀ فرد ثبت می‌شود. «بادام بی‌مغز شکستن» کنایه از کار بیهوده کردن است. بادام میوه‌ایست که ظاهر سختی دارد اما هستۀ درون آن شیرین است. دیار به معنی شهر و محل سکونت به مثابه هستۀ بادام است. شاملو به یاد میهن خویش است و با حسرت از آن یاد می‌کند. نیز در تأویلی دیگر می‌توان بادام بی‌مغز را نشانه‌ای از ظاهر زیبای غرب و درون غم انگیز آن دانست. شاعر نگاهی بومی‌گرا دارد. همان نگاه تقابلی میان شرق و غرب و در این‌جاست که می‌توان اندیشۀ ناسیونالیستی شاملو را دریافت. در رگ او تلخی هجر جاری‌ست. رگ اندامی از بدن است که خون از آن عبور می‌کند تا انسان بتواند زنده بماند. حالا به جای خون مایۀ حیات بخش درون آن زهر جاری‌ست که سبب مرگ و نیستی است. شاملو لندن را به مانند دوزخ می‌بیند و تلخ را استعاره‌ای از زهر می‌گیرد تا شدت حزن غربت خود را بیان کند. به واژۀ تلخ حرف «آ» چسبیده

است که در مصدر درآمدنا نیز وجود داشت. سبک شاعری شاملو در این شعر هم وجود دارد. آه بلند شاعر و هماهنگی آن با دوزخ نشان درد و رنج شاملوست. شروع شعر با واژهٔ غم است و پایان آن نیز عبور زهر از رگ‌های اوست. البته شاعر با گفتن واژهٔ رگمان از غمی جمعی سخن گفته است. در اصل طرحوارهٔ تصویری شاعر در این شعر نیز در بارهٔ غربت مکانی است: «غربت، مکان(شهر) است».

فضای شعر فضایی کاملاً سنگین است. واژه‌هایی مانند: غربت، ناشاد، یأس، هجرانی، بی‌مغزی، تلخا، دوزخ، سیاهخانه، فراسوی طاقت، سرما بویژه تداوم حرف «س» که همراه با رخوت، سستی، سنگینی و مرگ است جملگی بیانگر فضای شعری حزن‌آلود شاعرند. مخاطب با حرف «س» به مفهوم افسردگی و حسرت هر آنچه از دست رفته می‌رسد.

یکی از نکاتی که در هر دو شعر بررسی شدهٔ شاملو مهم است، رنگ‌ها هستند. شاعر برای بیان خویش از رنگ‌های تیره در شعرش استفاده کرده است. رنگ سیاه برای خانه یعنی تاریکی برابر نور و روشنایی خانه، رنگ قهوه‌ای برای میوهٔ بادام و جنگل بی‌بهار. هنگامی که جنگل عریان شود و بهاری در آن دیده نشود رنگ غالب و رنگ تنهٔ درختان و گیاهان: قهوه‌ای‌ست. هم‌چنین زرد در گروه رنگ‌های گرم قرار دارد که ضدافسردگی است زیرا خورشید در تصور ما زردرنگ و نماد مهر، گرمی و زندگی است، اما قرار گرفتن رنگ زرد کنار واژهٔ زخم و تبدیل آن به نام بیماری زردزخم که بیماری پوستی، التهابی و عفونی‌است سبب خنثی شدن عملکرد رنگ زرد می‌شود و به آن سایهٔ سنگین نیستی و مرگ حاکم می‌شود.

نکتهٔ مهم آن است که هیچ چیز در ابتدا نشانه نیست مگر آن‌که در بافت و متنی قرار گیرد و ارتباط‌دهندهٔ اجزای یک بافت یا متن شوند؛ از این روی رنگ‌ها به تنهایی نشانه نیستند بلکه قرار گرفتنشان درون متن شعری شاملو از آن‌ها نشانه ساخته است. رنگ رگ‌ها و مویرگ‌ها سبز، آبی و بنفش است و از درون آنان خون قرمزرنگ که نماد حیات و شادی‌ست می‌گذرد. ادغام رنگ قرمز با آبی و سبز و بنفش ترکیب کبودرنگ پدید می‌آورد که به خودی خود دارای معنا نیست، اما اگر در هر بافت و متنی قرار گیرد بنا بر فضای آن بافت و متن می‌تواند نشانه‌ای متفاوت شود مانند: مرگ، تردید و یا هر چیز دیگری که هدف انتقال معنایی متن است.

نکتهٔ دیگر توجه شاعر به اندام‌های بدن است. رگ، مویرگ، حنجره، قلب، پا و دست. اندام‌های آمده در شعر شاملو جز دست و پا اعضایی نهانی‌اند. شاعر سعی دارد به درون بدن جسمانی خویش سفر کرده و مخاطب را با جسمانیت نهانی بشر تنها گذارد و او را وادار به اندیشه کند. حیات و مرگ نهانی در رگ‌ها و مویرگ‌ها صدای نهانی در حنجره و دلی که مدام به فکر جای دیگری‌ست. به دیگر سخن شاعر پرده از اعضایی برمی‌دارد که شاید کمتر به آن‌ها توجه کرده باشیم زیرا اکثراً دست و پای ما در تیررس حس بینایی قرار دارند.

نشانه‌هایی که بیان‌گر غم غربت شاملو هستند
Signs that express the sadness of sojourn

تکرار عنوانی	تکرار عبارتی	تکرار حرفی
هجرانی	**بچه‌های اعماق/ کاوه- های اعماق**	**آ/ س**

۵. نتیجهٔ پژوهش

فرهنگ‌های گوناگون بر اساس ارزش‌یابی اجتماعی ابتدا به صورت فردی و در بستر خانواده شکل می‌گیرند و بعد به توسعه رسیده با انتقال به جامعه و ملت و در شکل بزرگتر می‌توانند توانایی جهانی شدن را پیدا کنند. کوچش و اکو استعاره‌های مفهومی را اقتباس و برساختی از فرهنگ‌ها می‌دانند. اعضای بدن، گیاهان، نیروها، روشنایی و تاریکی و ... همان حوزه‌مبدأهای تجربی و عینی برآمده از فرهنگ و منطبق با مفاهیم انتزاعی ما هستند.

با بررسی دو شعر «بچه‌های اعماق» و «هجرانی» از دفتر *ترانه‌های کوچک غربت* شاملو دریافتیم که طرحوارهٔ تصویری شاعر از مفهوم غربت منطبق با مفهوم عینی مکان: شهر، میهن و زادگاه است. شاعر نسبت به وطن خویش علقهٔ عاطفی دارد و به سبب بحران‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی حاکم درون کشورش دچار غربت می‌شود. در اصل درون ذهن شاعر اندیشهٔ ناسیونالیستی و میهن دوستی زنده است. اما شاعر غم غربتی درونی هم دارد. او نگاهی مرگ‌اندیش به جهان بیرونی و درونی خود دارد که سبب درون‌گرایی و درون‌اندیشی شاعر می‌شود.

رگ، مویرگ، بن‌بست، اعماق، مشت، بادام، جیب و خانه مفاهیمی‌اند که مرگ‌اندیشی و حس پنهان‌شدگی شاعر را بیان می‌کنند. میوهٔ بادام درون پوست پنهان است، خانه مأوا و پناهگاه است. قاب‌های رنگین که شاعر در شعر بچه‌های اعماق از آن سخن گفته در جیب پنهان است، فردا و زمان آینده در مشت پنهان است. تمام این گفته‌ها روایت از ترس و اضطراب شاعر دارند. نیز رگ و کوچه‌های مویرگی باریکند و تکرار «آ» در تلخا، اعماق و درآمدنا و باتلاق حس فرو شدن را در ذهن ما تداعی می‌کنند. با تأمل در این چیدمان گویی به احساس انجماد، افسردگی، خفگی و فشار می‌رسیم؛ از این روی ما با طرحوارهٔ تصویری «غربت، نیرو است». مواجه می‌شویم که کوچش آن را جزیی از فرهنگ تولیدکنندهٔ استعاره‌های مفهومی می‌داند. به بیان دیگر مرگ با حس افسردگی، فرورفتن، پنهان شدن، فشار و خفگی همراه است.

می‌توان گفت نشانه‌های بررسی شده در شعر شاملو نشان می‌دهد که غم غربت شاعر به دلیل ترس از جدایی، فاصله، رهایی و فراموش شدگی‌ست. برای همین دغدغهٔ ذهنی است که شاعر در مدت زمان زیستی‌اش دست به معنایابی زیستی زده است. او

در عالم شعر، ترجمه، نقاشی، فیلم‌سازی و پژوهش‌گری فعالیت کرد تا ذهن ترسان خود را از دغدغهٔ دازاینی هایدگری نجات دهد و مهم‌تر از آن عشقی بزرگ و زمینی را در زندگی‌اش تجربه کرد تا از ایستایی و رکود رهایی یابد. از سویی دیگر تفکر بومی-گرایی و تعلق خاطر داشتن به مکان و نقطه‌ای خاص بیانگر مقابلهٔ فرد با پذیرش دیگری‌ست؛ زیرا هراس دارد که از دیگری به او آسیب رسد.

نگاشت‌های شناختی مهم مفهوم غربت در ذهن شاملو

Important cognitive mappings of the concept of sojourn in Shamlu's mind

غربت، مکان(شهر) است.
غربت، نیرو است.

با توجه به نگاشت‌های شناختی شاملو میتوان دریافت که میان شهر و نیرو در بروز مفهوم غربت ارتباط وجود دارد. شهرها با تمام وسعتشان به سبب موقعیتهای خلق فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و ... و شکل‌گیری اندیشه‌های کمال‌گرایی و تمدنی نیروی فشار زیستی هستند و انسان رها و بکر زاده‌شده در طبیعت را دچار درد و آسیب می‌کنند؛ از این روی می‌توان گفت شاملو در ناخودآگاهش تمایل به سرشت و ذات طبیعی و بکر آدمی دارد. درد او رنگ جمعی دارد و تأویل‌مند است.

پی‌نوشت

[۱]. کوچش در کتاب *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*(۱۳۹۸) در قسمت پاورقی به پدیدارشناسی حوزه‌مقصدهای انتزاعی عواطف و احساسات در استعاره‌های مفهومی پرداخته است. برای نمونه: «متسوکی(۱۹۹۵) مفهوم ژاپنی خشم را مطالعه کرده است. کینگ(۱۹۸۹) ویو(۱۹۹۸،۱۹۹۵) مفاهیم رایجی چون خشم، شادی، غم و اندوه و نگرانی را در چینی بحث کرده‌اند»(۳۵۸). نیز «باکر(۱۹۹۷) چندین تفاوت را در زبان و مفهوم‌سازی خشم در زبان‌های انگلیسی و مجاری توصیف می‌کند»(همان) و در زبان عربی نیز معالج(۲۰۰۴) پژوهشی زبان‌شناختی دربارهٔ مفهوم خشم دارد(۳۵۹).

منابع فارسی

اکو، اومبرتو(۱۴۰۲). *نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان*. ترجمهٔ عبدالکریم اصولی طالش، چاپ اول، تهران: نگاه.

اکو، اومبرتو *(بی‌تا) نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی، چاپ نهم، تهران: ثالث.

اکو، اومبرتو (۱۳۹۰). «استعاره [از نگاه ادبیات سنتی اروپایی، فلسفه و نشانه‌شناسی]» برگرفته از کتاب *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*. ترجمه و گردآوری فرهاد ساسانی، چاپ سوم، تهران: سوره.

الگونه جونقانی، مسعود(۱۳۹۵). «اومبرتو اکو و بنیان نشانه‌شناختی تأویل». *نقد و نظریهٔ ادبی*، سال اول، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان۱۳۹۵.

رجبی، فرهاد(۱۳۹۷). «تحلیل اگزیستانسیالیستی شعر شاملو و أدونیس (مورد پژوهانه: ترانه‌های کوچک غربت و أغانی مهیار الدمشقی)». *زبان و ادبیات عربی*، شمارهٔ هجدهم، بهار و تابستان۱۳۹۷.

شاملو، احمد(۱۳۹۹). *ترانه‌های کوچک غربت*. چاپ سوم، تهران: نگاه.

شریفیان، فرزاد(۱۳۹۸). *مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ لیلا اردبیلی، چاپ اول، تهران: نویسهٔ پارسی.

فاضلی، فیروز و سید احمد طباطبایی(۱۴۰۲). «تحلیل سپهر نشانه‌ای شعر «در آستانه» احمد شاملو بر اساس نظریهٔ یوری لوتمان». *نقد و نظریهٔ ادبی*، سال هشتم، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱۵، بهار و تابستان۱۴۰۲.

کوچش، زولتان(۱۳۹۸). *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ دوم، تهران: آگاه.

کوچش، زولتان(۱۳۹۸). *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*. ترجمهٔ جانشاه میرزابیگی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

لیکاف، جورج و مارک جانسون(۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ اول، تهران: آگاه.

نورالدینی اقدم، یحیی و همکاران(۱۳۹۹). «تحلیل مفهومی بلاغی و زبان‌شناختی دو نشانهٔ زبانی «محتسب» و «دنیا» در غزلی از حافظ بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی اومبرتو اکو». *مطالعات زبانی*، سال ۱۱، شمارهٔ ۲۱، صص۴۱۵- ۴۴۴، بهار و تابستان۱۳۹۹.

منابع عربی

سلیمان احمد، عطیه(۱۴۴۴). *فی اللسانیات العصبیه نظریه الاستعاره العصبیه ما بعد العرفانیه و المزج المفهومی*. الطبعه الاولی، القاهره: مکتبه الآداب.

منابع لاتین

Kovecses, Zoltan (۲۰۲۰). "An extended view of conceptual metaphor teory". *Review of cognitive Linguistics*, ۱۸،۱, ۱۱۲-۱۳۰.