

ظرافتها و شگفتیهای هنری در تصویرسازی غزل معاصر بر پایه تداعی تصویر  
(با تکیه بر دفتر همراه باران؛ غزلیات امید مجد)

پگاه محمودی

پژوهشگر زبان و ادبیات فارسی

دی ۱۴۰۱، دوره ۱۵، شماره پیاپی ۸۰، صص ۲۸۴-۲۶۹

DOI: 10.22034/bahareadab.2023.15.6758

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی  
(بهار ادب)

چکیده:

**زمینه و هدف:** یکی از کارکردهای اساسی متون ادبی و اهداف ویژه آن تولید معانی متکثر است. با مذاقه و واکاوی شبکه‌های پنهان و درونی ذهن مؤلف میتوان نشان داد چگونه یک واژه توانایی آن را دارد که در ذهن و زبان شاعر برآیندهای متفاوتی بیابد. هدف اصلی این پژوهش بررسی سازه‌های غزلیات امید مجد در ساخت تصویر و معنی میباشد تا نشان دهیم چگونه شاعر توانمند توانسته در راستای خلق تصاویر، معانی تازه‌ای ایجاد نماید و خواننده از رهگذر کشف پایه‌های تخیل چگونه میتواند به زیرساخت تفکرساز شاعر دست یابد.

**روش مطالعه:** این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و روش سندکاوی در دفتر شعر «همراه باران» از غزلیات امید مجد انجام شده است.

**یافته‌ها:** یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که سازه‌های گوناگون تخیل شاعر موجب بازیهای زبانی متفاوت و خلق ژرف‌ساختهای معانی با شبکه ارتباطی گوناگون در کلام میشود که در نگاه اول و با تکیه بر بلاغت معمول و مألوف قابل درک نمیباشد و نمیتوان به عمق معنایی آن پی برد.

**نتیجه‌گیری:** دقت و اهتمام مجد در بکار بردن شبکه تصاویر سبب ظرافتهای بلاغی و خلق معانی تازه در غزلیات وی شده است که نشان از سطح دانش و ذوق ادبی بسیار بالای شاعر دارد.

تاریخ دریافت: ۰۱ بهمن ۱۴۰۰  
تاریخ داوری: ۰۳ اسفند ۱۴۰۰  
تاریخ اصلاح: ۱۴ فروردین ۱۴۰۱  
تاریخ پذیرش: ۰۴ اردیبهشت ۱۴۰۱

کلمات کلیدی:

امید مجد، غزل معاصر،  
شبکه تداعی معنی، بلاغت تصویر.

\* نویسنده مسئول:

Mahmoodi.pegah@gmail.com

۴۲۴۳۳۳۴۲ (+۹۸ ۸۶)



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Art delicacies and wonders in the illustration of contemporary sonnets based on image association (Relying on the Hamrah-e- Baran; Omid Majd lyric poems)

P. Mahmoodi

Researcher of Persian language and literature

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 21 January 2022  
 Reviewed: 22 February 2022  
 Revised: 03 April 2022  
 Accepted: 24 April 2022

KEYWORDS

Omid Majd, Contemporary Ghazal, Meaning Association Network, Image Rhetoric.

\*Corresponding Author

✉ [Mahmoodi.pegah@gmail.com](mailto:Mahmoodi.pegah@gmail.com)

☎ (+98 86) 42433342

ABSTRACT




**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** One of the basic functions of literary texts and its special purpose is to produce multiple meanings that, by examining the hidden and internal networks of the author's mind, can show how a word has the ability to find different results in the poet's mind and language. The main purpose of this research is to study the structures of Omid Majd's sonnets in constructing images and meanings to show how a capable poet has been able to create new meanings in order to create images and how the reader can achieve the poet's thinking infrastructure by discovering the basics of imagination.

**METHODOLOGY:** This research has been done in a descriptive-analytical method based on library studies and the method of document mining in the office of "Hamrah Baran" of Omid Majd lyric poems.

**FINDINGS:** The research findings indicate that different constructs of the poet's imagination cause different language games and create deep structures of meanings with different communication networks in speech, which at first glance and relying on common and familiar rhetoric cannot be understood, and cannot Realized its semantic depth.

**CONCLUSION:** Majd's care and diligence in using the network of images has caused rhetorical subtleties and the creation of new meanings in his lyric poems, which shows the poet's high level of knowledge and literary accuracy.

DOI: [10.22034/bahareadab.2023.15.6758](https://doi.org/10.22034/bahareadab.2023.15.6758)

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 <b>11</b>	 <b>0</b>	 <b>0</b>

## مقدمه

ابداع روشها و شیوه‌های بدیع در عرصه تصویرسازی در غزل از مهمترین ارکان سنگ بنای بلاغت تصویر در شعر است که بصورت جلوه‌های متنوع فرصت ظهور و بروز مییابد. خلق و ایجاد شبکه‌های گوناگون معنی از طریق تصویرسازی از رهگذر تداعی میتواند از جمله شگردهای زیبایی‌آفرینی در کلام محسوب شود. «تداعی که امروزه برخی از پژوهشگران و نویسندگان معادلاتی همچون همخوانی یا فراخوانی را بجای آن بکار برده‌اند، از حیث لغت مفید معنای فراخوانی دو یا چندجانبه همراه با کنش و واکنش است. این اصطلاح در روانشناسی اشاره به یک پیوند روانی میان مفاهیم، وقایع یا حالات ذهنی دارد که اغلب از تجارب خاصی نشات میگیرد و به بیانی دیگر عبارت است از همبستگی ذهن بین دو یا چند تصوّر یا خاطره‌ها بگونه‌ای که حضور یکی موجب تحریک آن دیگری شود» (محمدی و اکرمی، ۱۴۰۰: ۲۱۶).

زبان هنری و شگردهای تصویرسازی بعنوان برجسته‌ترین ابزار در ادبیات میباشد که بنوعی با اعتلای تصاویر بیانی و بدیعی هم در تداعی معنا نقش دارد و هم در آفرینش معنای تازه‌تر؛ از این حیث شبکه‌های تداعی و خوشه‌های خیال سبک و زمان خاصی ندارند و در تمامی ادوار شعر پارسی میتوان ردپای اینگونه شگفتی‌سازی را مشاهده نمود؛ چنانکه شاعران سبک هندی بخش اعظمی از آفرینشهای هنری خویش را مدیون بکارگیری این ظرائف هستند. اشعار امید مجد، بویژه غزلیات وی، مجاللی مناسب برای این شگرد هنری بوده است. ذهن شاعر در تداعی آزاد با خلق تصاویری نو و تداعی معنای تازه از تصاویر و معانی معمول جلوه‌های شگفت و شگرف را پیش روی خواننده مینمایاند. این امر را میتوان معلول علل گوناگون از جمله قدرت و وسعت دامنه تخیل شاعر در خلق خوشه‌های تصویر دانست. در غزل مجد، این توسعه خیال در بستر تداعی معنی با دو شیوه ارائه تصاویر تازه و نیز آشنایی‌زدایی از تصاویر کهن به خلق معانی جدید توسط شاعر عینیت بخشیده است. مجد بعنوان غزلبرداز معاصر با بکارگیری عنصر خیال بعنوان محور و کانون اصلی شبکه تداعی معانی نوین بر پایه تصاویری تازه، خوشه‌های بکر را در بوتۀ خیال پرورده و در فراخوانی چندسویه از یک تصویر گاه تا چند معنا را نیز خلق نموده است. نگارنده در این مقاله بر آن است با هدف اصلی بررسی و تبیین ارتباط میان تصویر و تداعی معنی، به نقش آفرینی صورخیال در گسترش و وسعت دامنه معنا در غزلیات امید مجد با تکیه بر دفتر «همراه باران» بپردازد. این جستار در پی پاسخ به این پرسش است شاعر برای گریز از ابتدال در آفرینش هنری معانی و تصاویر، به چه شیوه‌هایی، محور همیشینی و جانیشینی کلام را مورد توجه قرار داده است و پیوند و روابط خیال در این محورها چگونه بر تداعی ذهنی معنای تازه استوار شده است؟ پیش‌فرض این پژوهش آن است که عملکرد خیال‌انگیز و استعاری ذهن شاعر سبب سبک شخصی وی در آفرینش معنا و تصویر شده است.

## ضرورت و سابقه پژوهش

تخیل و توجه به تداعی معانی از طریق این فرایند، کانون اصلی هنر شاعر است که در غزل امید مجد بدلیل تمرکز شاعر بر خلق مضمون تازه با تکیه بر روابط بین عناصر گوناگون شعری و ایجاد پیوندهای بدیع و نوین شاعرانه میان آنها در جهت خلق شبکه معنایی و تصویری، از اهمیت و نمود بسیار زیادی برخوردار است، تا جایی که عمده تفاوت غزلیات مجد با دیگر شاعران معاصر را میتوان در همین کارکرد هنری و تلاش شاعر برای جلوگیری از ابتدال تصویر و معنا دانست؛ از دیگر سو غزلیات این شاعر معاصر در عین نوآوری و برخورداری از جنبه‌های ذوق هنری شاعرانه تاکنون از جنبه ظرائف تصویری و معنایی مورد توجه قرار نگرفته است؛ ازاینرو نگارنده در این جستار بر آن است به بررسی اندیشه و ذوق شاعر اشراف یابد. تا آنجا که نگارنده اطلاع دارد پژوهش مستقلی درخصوص

تداعی معنی از طریق صورخیال در غزل معاصر از جمله غزلیات امید مجد نگاشته نشده است، اما اشارات و بحث‌های پراکنده و مختصری در ارتباط با تصویر و مضمون را میتوان در کتبی مانند «شاعر آینه‌ها» از شفیع‌کدکنی مشاهده نمود. نویسنده در این کتاب در بخش «فرهنگ تداعیها» بر ضرورت و اهمیت زمینه تداعی و ارتباط آن با شبکه تصویر در سبک هندی مباحثی را مطرح نموده است.

در حوزه مقالات پژوهشی در ارتباط با تصویر و بلاغت آن در خلق معانی تازه میتوان به مقاله‌ای از مجد (۱۳۹۳) با عنوان «برخی ظرافتهای بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی» اشاره کرد که در همتنیدگی معنا و شبکه ارتباطی کلمات در سخن سعدی را، که سبب ایجاد ظرایف بیانی و معنایی در کلام شاعر شده، مورد توجه قرار داده است. نویسنده در این مقاله معانی حاصل از تداعی معانی کلمات، را که از نظر شارحان سخن پوشیده مانده است، بخوبی و تعمق بازخوانی نموده و ذیل هفت عنوان اعم از حُسن تعلیلهای ظریف، ارتباط استوار لغات با هم، واگذاری درک بخشی از معنا به خواننده همراه با دلایل ظریف مورد بحث و بررسی قرار داده است. در حوزه غزل مقاله‌ای از طحان (۱۳۸۹) با عنوان «تداعی معانی در شعر حافظ» را میتوان مورد توجه قرار داد. نویسنده در این مقاله ضمن توجه به اوصاف کلیشه‌ای برای واژگان پربسامد غزل مانند «زلف» به معانی تازه‌ای که حافظ برخلاف سنت ادبی قدما برای این واژه یا واژگان مشابه در نظر گرفته، توجه نموده است. محمدی و اکرمی (۱۴۰۰) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل کارکردهای عنصر تیغ در شبکه‌های تداعی غزل صائب» با مدنظر قرار دادن محوریت واژه «تیغ» شبکه تداعی معانی نوین از این واژه را در غزلیات صائب مورد توجه قرار داده‌اند.

### روش مطالعه

بلاحظ روش‌شناسی در این جستار با مطالعه و بررسی دفتر «همراه باران» (مجد: ۱۳۹۹)، شبکه تداعی معانی در غزلیات شاعر را مورد بررسی قرار خواهیم داد. روش پژوهش در این جستار توصیفی - تحلیلی و بر پایه سندکاوی و شیوه مطالعات کتابخانه‌ای است.

### بحث و بررسی

بسیاری از تصاویر شعری حاصل نوعی رابطه تناظری و یک‌به‌یک (مکانیکی) میان یک یا دو چیز است که قابلیت بسط یا چرخش بیشتری ندارند. به بیان دیگر در ذهن شاعر توده و انباشته‌ای از اطلاعات از پیش تعیین شده است که هریک در ساخت تصویری ناظر به معنایی مشخص است و در پیچیده‌ترین حالت با خلق مفاهیم استعاری، کنایی یا ایهام، چالش ذهنی خواننده را متوقف میسازد و دایره و شمول معنایی گسترده‌تری ندارد، اما این مسئله در میان شاعران مبدع و مبتکر، که رویکردی عمیقتر و دقیقتر به معنا و تصویر دارند، صورتی دگرگون یافته و حیطة معنایی شعر را بسیار وسیعتر میسازد. «تداعی در روانشناسی حوزه گسترده‌ای دارد تا آنجا که برخی مانند هیوم و استوارت میل، قانون تداعی معانی را دربرابر قانون جاذبه در فلک دانسته‌اند» (سیاسی، ۱۳۵۵: ۱۵۶).

**تداعی:** فضاهای ذهنی شاعر میتواند تکثیر شود و از یک تصویر، معانی گوناگونی خلق نماید که در نگاه اول و بررسی ساده بچشم نیاید. این ژرفساختهای معنایی در قالب گزینش کلمات و تعبیر و قالب‌ریزی ماهرانه آنها متجلی میگردد. نحوه انتخاب و گزینش کلمات در بافت جمله و تصاویر حاصل از آن در شعر میتواند با ظرافت خاصی مورد توجه قرار گیرد؛ بدین ترتیب در یک بافت هنری و شاعرانه، واژگان و تصاویر درهم تنیده میشوند تا معنا و تصویر مدنظر شاعر را خلق کنند. این تناسب میتواند از نوع تناسبهایی باشد که در علم بدیع با عنوان

«مراعات النظیر» و در علم زبانشناسی با عنوان «تداعی» مورد توجه قرار میگیرد. ربط این موضوع با صورخیال در آن است که شاعر میداند چگونه کلمه‌ای را انتخاب کند. ساختار ذهنی انسان این توانایی را دارد که از طریق مفاهیم عینی، مفاهیم خلاقانه انتزاعی بسازد یا آنکه مفاهیم ذهنی و عینی موجود را توسعه ببخشد؛ این رویکرد خالی از نحوه تلفیق و ترکیب داده‌های اولیه بیرونی و درونی است. بدین معنا که قدرت تخیل شاعر یا هنرمند قادر است دلالت‌های ضمنی شباهت میان دو امر ایجادشده را در روساختی یکنواخت اما با ژرف‌ساختهای معنایی عمیق و گسترده‌تر، وسعت ببخشد؛ در نتیجه فضای ایجادشده ترکیبی از مفاهیم جدید است که درک و تفسیر آن نیازمند مذاقه بیشتر در جهان متن است. «به باور فریمن، یکی از ویژگیهای تعیین‌کننده ادبیات، توانایی آن برای ایجاد معناها و تفسیرهای چندگانه است» (فریمن، ۱۹۹۸: ۲۵۳؛ ر.ک صادقی، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

خواننده میتواند با خوانش مفهومی خود، از روساخت معانی و تصاویر عبور نماید و لایه‌های زیرین معنا را، که پیوندی تنگاتنگ با بلاغت تصویر در متن دارد، واکاوی نماید. طبق نظریه تداعی در فضای ذهنی، که در زبانشناسی ساختگرا و توسط نظریه‌پردازان چون ترنر<sup>۱</sup> مطرح شده است، در خلق هر اثر اعم از هنری، ادبی، شعر، داستان، چهار فضا در خلق معنا نقش دارد؛ دو فضای داخلی<sup>۲</sup> که شامل منبع ورودی و قلمرو نهایی یا مقصد میباشد و فضای عام<sup>۳</sup> یا مشترک که عناصر انتزاعی میان دو قلمرو مبدأ و مقصد شکل میگیرد و چهارم فضای ادغامی یا تلفیقی<sup>۴</sup> که در نهایت معنا در آن خلق میشود. بر اساس این نظریه، دلالت‌های ضمنی شباهت میان دو مقوله ایجاد میشود و مفاهیم جدیدی در تفسیر و ادراک خواننده بوجود می‌آید (همان: ۸۴). از اینرو فضای ذهن دارای چند منبع ورودی برای درک، دریافت و ارسال اطلاعات است که تحت تأثیر شرایط درونی و بیرونی قرار میگیرد. در آفرینش و خلق تصویر در غزل (یا شعر بمعنای عام) حال و شرایطی که در آن شاعر یا لحظه از پیرامون یا تصویر موجود از فضای ادراکی بدست می‌آورد با اطلاعات و ورودیهای دیگر ذهن میتواند آمیخته شود و تلفیقی مفهومی را ایجاد نماید که هر تصویر تداعی‌کننده معنای دیگری غیر از معنای اولیه و روساختی متداول باشد. تلفیق این انباشته‌های اطلاعاتی با حال شاعر و منطق زبانی او حالتی کاملاً ارتجاعی یافته و برای خواننده سبب پدیده تداعی میشود تا جایی که بعنوان مثال از خُلل و فُرَج گیسوی بافته یار، دیگر نه درازی و سیاهی بلکه پاره‌پاره و سوراخ بودن جگر شاعر دلسوخته را میتوان برداشت نمود. دامنه تخیلات شاعر و آفاق بینش او گاه آنچنان وسیع است که به خلق تصاویری به درازای ابد میپردازد. الگوی تناظر یک‌به‌یک معنی و صورت خیال را در هم مینوردد و ارتباط یک واژه با دیگر عناصر زبانی، انبساط معنایی را سبب میشود.

#### ظرافتهای معنایی و تصویرسازی بر اساس شباهت در حوزه ذهنی – تصویری غزلیات مجد

گرچه بسیاری از تصویرسازیه‌ها در شعر، حاصل نوعی ارتباط تناظری میان یک تصویر و یک معناست، این بدان معنا نیست که نمیتوان گشتارهای متعدد معنایی از یک تصویر را مد نظر قرار داد. در غزلیات مجد، گاه حالت گشتاری، توسعه معنی و ارتجاعی بودن ساحت تصویر بگونه‌ای است که در نگاه اول نمیتوان تعدد معانی را برداشت نمود. ذوق سلیم و طبع هنرمندانه شاعر درعین آنکه به روانی و شیوایی کلام توجه دارد، معانی ژرف و تازه‌ای را به

1. turner.

2. In put space.

3. Generic space.

4. Blended space.

شایستگی بیان میکند و رشته سخن را چنان درهم تنیده میسازد که واژگان درست در جای خویش قرار میگیرند. برای شروع در ابتدا به تصویر و معانی حاصل از آن در بیت زیر توجه خواهیم نمود:

زلفش بنگر سیاه و پرپیچ و آنگاه دراز همچو یلدا  
(مجد، ۱۳۹۹: ۹)

در این بیت تصویر ارائه شده درازی و سیاهی گیسوی یار است. واژه موردنظر ما در بیت «یلدا» میباشد. «یلدا» واژه‌ای است که شاعر بدلیل ایجاد تصویر و توسع معنا آن را با ظرافت، دقت و هوشیاری انتخاب کرده است. حال چرا شاعر این واژه را انتخاب نموده است؟ طبق اصل «تداعی» شنیدن یا گفتن یک واژه میتواند اطلاعاتی از معانی مختلفی را در ذهن خواننده تداعی‌گر باشد. در نگاه اولیه «یلدا» طولانی بودن و سیاهی را به ذهن متبادر میکند، اما «یلدا» تنها طولانیترین شب سال نیست بلکه سوز و سرمای زمستان در آن بغایت است و از این واژه «سردی» و مجازاً بی‌اعتنایی، تا حدودی نخوت و تکبر و ناز عاشقانه نیز تداعی میشود. اگر نگاهی به دفتر «همراه باران» از ابتدا تا انتها بیندازیم، متوجه خواهیم شد که این سردی و بی‌اعتنایی معشوق به عاشق درونمایه‌ای تکرارشونده است؛ چنانکه در غزلی دیگر میخوانیم:

با من سخن سرد مگو ای بت زیبا  
وز هجر و غم و درد مگو ای بت زیبا  
(همان: ۱۰)

و یا:

ناجوانمرد بود و افسونگر همچو افسانه‌های قوم سبا  
(همان: ۱۳)

شاعر بجز وجه شبه سیاهی و درازی در تشبیه موی یار به یلدا، به سردی رفتار او در رابطه عاشقانه خویش اشاره دارد. این خیال‌انگیزی چیزی نیست جز حاصل درهم‌تنیدگی کلمات و تداعی معنا در ساختار منسجم غزل؛ چراکه در حقیقت شباهت رفتاری معشوق به رخوت و سردی زمستان است که برای بار نخست تداعیگر یلدا شده است، آنگاه از این نحوه ارتباط دو عنصر بصری سیاهی و درازی گیسو در رابطه‌ای انتزاعی (بی‌اعتنایی و جفاکاری) مستفاد شده است. درحقیقت میتوان گفت ذهن شاعر نخستین بار این جنبه از معنا را تداعی نموده بعد به بیان اوصاف آن پرداخته است.

سیمین‌بدنش  
چو نقره داغ  
شیرین‌دهنش  
حریف حلوا  
(همان: ۹)

آنچه از ظاهر بیت برمی‌آید آنکه شاعر تن و بدن یار را به نقره‌ای گداخته در سپیدی و حرارت تشبیه کرده است، اما این واژه در محور عمودی غزل و در ارتباط با ویژگیهای جفاکارانه معشوق بعنوان سنت ادبی میتواند معنای دیگری نیز تداعی کند. نکته موردنظر در این بیت «نقره داغ» است که اگر آن را در معنا و تداول عامیانه «نقره‌داغ کردن» در نظر بگیریم، در ساختار کنایی جنبه دیگری از ویژگیهای رفتاری معشوق را نشان خواهد داد. تصویری که شاعر آفریده است ما را به این نکته نیز میتواند نزدیک کند که نزدیک شدن و عشق‌ورزی با یار، برای شاعر عاقبتی جز نقره‌داغ شدن نداشته است. شاعر میتواند سپیدی بدن را تنها با نقره مورد توجه قرار دهد اما «نقره داغ» یا «نقره‌داغ» (با سکون) در زنجیره کلامی در تناسب با واژه «حریف» است که توانسته معنایی کنایی بیابد؛ چراکه چنین معشوق و یاری، که عشق ورزیدن به او حاصلی جز نقره‌داغ شدن برای عاشق ندارد، حریف و هموارد نیز میخواهد؛ از اینرو دلیل انتخاب واژه «حریف» نیز بخوبی روشن میشود.

گردند / مدام / اگر / درختان / جوهر / بشود / گر / آب / دریا  
 اوصاف / ورا / نمیتوان / گفت / در / شرح / ننگجد / این / معما  
 (همانجا)

صرفنظر از اشاره قرآنی این بیت به آیه ۲۷ سوره لقمان، واژه کلیدی و تصویرساز دیگر در این ابیات کلمه «معماست». شاعر در انتخاب واژه «معما» تعمد داشته است، نخست آنکه معما اگر مکتوب باشد و بوسیله قلم و کاغذ نوشته شود، میتواند در حکم راز و رمز تصویری قرار بگیرد، مسئله‌ای که برای حل آن نیاز به تعمق، تفکر و درایت است. شاعر در بیت پیشین به مدام و جوهر و وسایل نوشتن اشاره کرده است و با طرح واژه معما قصد داشته بگوید این «معما» از نوع چیستانهای عادی که در زبان مطرح میشود نیست بلکه اشکالی تودرتو و پیچیده و کلماتی رازآلود است و حل کردن مسئله آن نیز کار هرکسی نیست. از سوی دیگر «معما» در تصویری استعاره‌ای، معشوق است که زلف و اندیشه‌اش و اینکه برای جفاکاری چه نقشه‌هایی در سر می‌پروراند، خود معمایی است. عامل تداعی این تصویر «مداد» و «جوهر» در بیت قبل است؛ تداعی معمای مکتوب و حل‌ناشدنی از یک سو و ارتباط «معما» با واژه «شرح» از دیگر سو قابل توجه است. معمایی که در شرح نیاید، اندیشه یا جسم زیبا و دست‌نیافتنی معشوق است که در هر دو صورت، یعنی تجسم اندیشه یا ظاهر معشوق در قالب تصویری که با «معما» ساخته شده است، تصویری تداعیگر است.

نخست اینکه زلفت / چو ابر سیاهی / بیوشاند / ماه / رخت / را / بعمدا  
 ندیده کسی ابر / با بوی عنبر / چنین / پیچ‌درپیچ / و سوزان / و گیرا  
 (همان: ۱۱)

تصویر «ابر» برای شاعر سنتی و خواننده آشنا با این نوع ادبیات بصورت یکسان مفاهیم انبوهی و پریشانی بودن را بیاد می‌آورد. شاعر با انتخاب صفت «سیاهی» به ویژگی دیگر زلف یار یعنی سیاهی آن که سنت ادبی است نیز اشاره دارد؛ تا اینجا آنچه هست نظام آشنا و هنجار معنایی در سنت ادبی است که هم خواننده با آن آشناست و هم بیشتر شعرا از آن بهره برده‌اند؛ اما نکته قابل توجه و واژه مورد بحث واژه «سوزان» است. ابر سیاه، ابری آماده بارش و توفنده است که قاعدتاً رعد و برق نیز با خود به‌مراه دارد. این رعد و برق تصویری از خشم و عتاب و معشوق را در گوشه ذهن خواننده بنمایش می‌گذارد. سوزان نه تنها صفت زلف یار، بلکه صفت رفتار و شیوه برخورد او نیز میتواند باشد. آنچه مفهوم رعد و برق در معنای غرّش و تلویحاً خشم یار را مورد تأکید قرار میدهد، صفت «گیرا» است. «گیرا» صفتی است که در عبارت «برق‌گرفتگی» تداول عام دارد، از اینرو صفت «سوزان» و «گیرا» در کنار واژه «ابر سیاه» نه تنها به زلف دلخواه، دلپسند و سیاه معشوق اشاره دارد، به رفتار از سر عتاب و «برق‌مانند» در گیرایی و سوزندگی و آسیب نیز اشاره دارد که سبب جراحت و آزرندگی یار میشود و البته که این جفای یار در سنت ادبی مقبول است و شاعر آن را بجان می‌خرد.

دیدم آن عکس تازه / را / اما / در / نگاهم / نیامد / او / زیبا  
 نه در انگشت او / نشان / ز / قلم / نه / تناسب / نهان / در / آن / اعضا  
 (همان: ۱۲۰)

در این ابیات واژه مورد نظر «قلم» است. در ساختار تداعی نخست به قرینه تناسب اعضا، منظور از «قلم» اشاره به کشیدگی انگشتان معشوق است که وظیفه تداعی زیبایی اندام معشوق را برعهده دارد، اما کار کارستان شاعر در واژه «قلم» توجه به هنر نویسندگی معشوق است؛ چنانکه در غزلی دیگر به این نکته اشاره شده است:

سخنم را نپذیرفت نگار دل‌بند داد آن تازه معلم به کهن شاعر پند  
گفت رو مشق فراوانتر از اینها بنویس باز پاکش بنما خط به خط و بند به بند  
من خودم نیز چنینم چو نویسم متنی زیرو رو میکنمش تا بشود همچون قند  
(همان: ۲۲)

در مصرع «نه در انگشت او نشان ز قلم» طبق اصل مجاورت در تداعی، بصورت هنرمندانه‌ای نشان از نویسندگی معشوق دارد. اگر به بیت زیر و واژه «هنگامه» دقت کنیم، بخش دیگری از ذهن شگفتی‌ساز شاعر را در خواهیم یافت:

هنگامه رفتن است و دل باید کند فرجام سحر چیست بجز ظلمت شب  
(همان: ص ۱۸)

شاعر در این بیت بظاهر از رفتن معشوق و وقت و هنگام آن سخن می‌گوید و در حقیقت نخستین چیزی که به ذهن خواننده متبادر میشود معنای «زمان رفتن» است، اما نکته قابل توجه آنکه «هنگامه» و غوغا و شور و هیاهوی آن بنوعی تداعی‌کننده هنگامه قیامت است. شاعر در حقیقت با انتخاب این واژه قصد دارد رفتن معشوق و ترک او را در بلاخیزی و تشویش و پریشانی، به اضطراب و هیاهوی روز قیامت تشبیه نماید.

تشنه لب برد تا سر چشمه بازگرداند سوی دار بلا  
(همان: ۱۲)

واژه تصویرساز در این بیت «دار بلا» می‌باشد. شاعر با انتخاب این واژه در ابتدا دو معنی متداول و مرسوم در سنت ادبی را مدنظر داشته است که خواننده آشنا براحتمی میتواند مضمون آن را از بیت دریابد؛ واژه «دار» در معنی «چوبه دار» و نیز «منزل» و خانه که در این صورت شاعر شرایط زندگی خویش پیش از آمدن معشوق (یا زمان ترک وی) را به مرگ و بلا تشبیه کرده است. اما نکته تصویرساز در مجاورت کلمه «چشمه»، «دار» را به درخت و از قضا «درخت ویرانگر»، که مولانا در مثنوی آن را با تعبیر «درخت خروب» مدنظر قرار داده، نزدیک نموده است. در زیرساختی بسیار ظریف و البته دور از ذهن برای خواننده سطحی‌نگر، شاعر از «دار» درخت را متصور است که این برداشت به قرینه چشمه و رشد و رویش درختان در کنار چشمه پرنگ میشود. «در مثنوی معنوی از درختی به نام خروب یاد شده است که رویش آن باعث خراب شدن بیت‌المقدس و مرگ سلیمان میشود. این گیاه [اساطیری] آنگونه که از متون مختلف برمی‌آید، میتواند به زبان آدمی سخن بگوید و راز رویش مخرب خود را آشکار سازد [که در هر جا که بروید سبب ویرانی است]... رسالت این درخت در هاله‌ای از اسطوره است» (اکبری گندمانی و عباسی، ۱۳۸۷: ۱۳ - ۱۲). رویدن این درخت ویرانگر در زندگی هر فرد نشان از پایان کار و مرگ است؛ چنانکه سلیمان نبی با رویش این درخت در کنار مسجدالاقصی به مرگ خویش واقف شد (همانجا). شاعر نیز رفتن معشوق را پایان کار خویش میدانند. اینک به بیتی دیگر توجه مینماییم:

گهی ریزد نمکپایش ز لبخند چنانکه بسته گردد خون به رگها  
(همان: ۱۴)

توانایی ذهن شاعر برای ایجاد یک مفهوم و فرافکنی مفهومی از امری به امری دیگر و از تصویری به تصویری دیگر در این بیت نیز شگفتی‌ساز است. فضای ذهنی شاعر این امکان را بوجود می‌آورد که معنای عبارت بیشتر از معنای ظاهری سازه‌روساخت شعر باشد؛ استدلال شاعر در بیت بالا «بسته شدن خون در رگها» قابل توجه است. تعبیر کنایی «خون در رگ منجمد شدن» کنایه از سردی و فسردگی است که شاعر دو تصویر و دو معنای دیگر را در



این عبارت مدت‌نظر قرار داده است؛ نخست آنکه لبخند دلفریب یار سبب هیجان عاطفی عاشق میشود تا جایی که خون در رگها نیز از شوق و اضطراب و دلواپسی شیرین این لبخند نمکین منجمد میگردد؛ دوم توجه به بسته شدن عروق در اثر ناپرهیزی و خوردن نمک. «نمک» واژه‌ای است که طبق اصل مجاورت در بحث تداعی، در کنار «رگ» میتواند مرگ را برای خواننده تجسم نماید. عروقی که از مصرف بیش از حد نمک دچار انسداد میشود و خون در آن بسته (لخته) میگردد، در این حالت سرنوشتی جز مرگ در انتظار فرد نیست؛ شاعر نیز در بیانی مختل رابطه تنگاتنگ خنده یار و عدم تحمل این هیجان عاطفی از سوی شاعر را، که در نهایت میتواند عامل مرگ وی باشد، بازگو میکند:

وصال او معمایی است پرپیچ ندانم راه‌حل این معما  
(همانجا)

در بیت زیر همراه «وصال»، «معمایی پرپیچ» ذکر شده است تا بر بنیان سنت ادبی گوشه چشمی به پیچ و تاب زلف یار و درهم بودن آن و چین و شکن تودرتو و معماگونه زلف معشوق داشته باشد. از سویی وصال و رسیدن به کامجویی از معشوق، مستلزم دربر گرفتن اوست که پیچ و تاب تن یار را نیز در گوشه ذهن تداعی میکند. نکته قابل توجه تفاوت تداعی با ایهام، ایهام تناسب و تناسب است. آنچه ذکر آن در این قسمت خالی از فایده نیست موضوع مورد بحث در ایهام «یک واژه» است؛ حال آنکه در بحث تداعی، معانی در چند واژه و بتبع قرار گرفتن واژه در ساختاری از مشابهت، مجاورت یا تضاد تصویرساز میشوند. نمونه را واژگان «معما» بیش از یک معنی ندارد اما در مجاورت «وصال» پیچ و خم تن معشوق را نیز بتصویر میکشد. از سویی میان «وصال» و «معما» هیچ تناسبی موجود نیست. در ایهام تناسب مانند تداعی معانی، بحث بر سر چند واژه است؛ با این تفاوت که در ایهام تناسب لازم است یکی از واژه‌ها حتماً بیش از یک معنی داشته باشد ولی تداعی معنی واژه، تصاویر مختلف میسازد.

از دوستان یکدل و یکرو چرا گریز تا روز هست رفتن در قلب شب چرا  
(همان: ۱۵)

کلمات تصویرساز در مصراع دوم است؛ «رفتن روز» و «قلب شب». آنچه در وهله نخست در محور همنشینی کلام بچشم میخورد، رفتن معشوق در شب است. معشوق، عاشق را ترک گفته و قصد گریز از او را دارد! رفتنی نابهنگام و شبانه. باید دقت نمود که در سنت ادبی شب برای عاشق زمان وصال است و هیچ عاشقی ترک معشوق را شبانهنگام برنمیتابد، حال اعتراض شاعر به این رفتن نابهنگام چنین توصیف شده است که در میانه شب (قلب شب) که درست زمان دلدادگی و عاشقی است، چرا یار بی‌وفایی میکند و قصد ترک او را دارد. اما تصویری دیگر از این مصراع میتواند برداشت شود و روی دیگر این سکه، میتوان رفتن در قلب شب را مهرورزی معشوق به یار که شاعر با بیانی استعاری آن را «شب» نامیده دانست و روز را استعاره‌ای از خود شاعر دانست. در این صورت تداعی معانی تقابلی و تضادگونه روز (شاعر) در مقابل شب (رقیب) قرار میگیرد که معشوق قصد دارد به «قلب او برود» و در قلب او جای و آرام بگیرد. در این فرایند خوانش متن با تصویرسازی ادبیات بر عهده «قلب شب» و «روز» است که اگر هر واژه دیگری بجز «قلب شب» از سوی شاعر انتخاب میشد، تا این اندازه تصویرساز نبود. ای. ار. ریچارد در کتاب «فلسفه بلاغت» معتقد است کلمه‌ها بتنهایی در خارج از بافت جمله نیز میتوانند دارای صفاتی مانند «رسایی معنا»، «تناسب» و «دقت» باشند، اما این صفات در بافت جمله تقویت میشوند؛ به دیگر سخن «در بافت کلام است که واژه‌ای در ارتباط با دیگر واژگان موجود، زیبا و مناسب جلوه میکند و نمیتوان آن را به واژه هم‌معنا تغییر داد» (ریچارد، ۱۳۸۲: ۶۵ - ۶۲).

ز آن روز که دادی تو به من وعده دیدار      زیبا شده ایامم و شیرین شده رؤیا  
هر شب به امیدی که بیایی سحر از راه      پیوند خورد رنج شبم با غم فردا  
گفتا نه ز بدعه‌دی این قصه بگویم      کاین قلب ز پیمان‌شکنی هست مبراً

در این ابیات واژه تصویرساز «قلب» می‌باشد. این کلمه توسط شاعر بشکل بسیار هوشمندانه، ظریف و با شیرینکاری قابل توجهی بکار رفته است. معشوق بیوفا در جواب امروز و فردا کردن و در اصطلاح بسر دواندن عاشق، قلب خود را از پیمان‌شکنی مبراً میداند (در صورتیکه تصویر معشوق در سرتاسر دفتر یادشده دلبری عهدشکن و جفاکار است)، شاعر با کلمه «قلب» تقلبی بودن و دغلكاری وعده‌های معشوق را با طنزی زیرکانه مورد توجه قرار داده است؛ از این «قلب» تصویری از عهدشکنی، فریبکاری و وعده‌های متقلبانه را نیز تداعی مینماید.

ما را کشاند تا لب چشمه ولی فکند      سنگ درون کوزه خالی از آب ما  
(همان: ۱۷)

در مصرع دوم از این بیت واقعه تصویرساز «افتادن سنگ درون کوزه خالی از آب» بجای سیراب ساختن و ریختن جرعه‌ای آب در درون کوزه است. آنچه در وهله نخست بچشم می‌خورد سنگدلی معشوق است که عاشق را با فراق خویش عتاب مینماید و خبری از وصال او نیست. اما نکته تصویرساز، تصویری است که از «افتادن سنگ در درون کوزه خالی» ساخته شده است. در این تصویر پژواک و انعکاسی که از افتادن سنگ در درون کوزه خالی و ارتباط آن با صدا و ناله عاشق زار میتواند برقرار شود، نکته‌ای قابل توجه است. ذهن تصویرپرداز شاعر بر بنیان قرینه‌ای ذهنی از صدای افتادن سنگ در کوزه خالی و طنین آن، فریاد دردآلودی را متصور میشود که ناشی از عتاب یار است؛ چنانکه در بیت بعد می‌گوید:

از ما به غیر مهر ندید او از این سبب      مانند مهر گشت و برافروخت تاب ما  
(همان: ۱۷)

که در این بیت نیز واژه «تاب» میتواند تصویری از پیچ و تاب عاشق از جفاکاری معشوق را بنمایش بگذارد. یکی دیگر از ابیات قابل توجه در این منظومه، توجه ناخودآگاه اما متفاوت شاعر به واژگان قدماست؛ برای توضیح بیشتر به بیت زیر اشاره میکنیم:

آن دختر عزیز که شد دُرّ ناب ما      دیگر نمیدهد به سلامی جواب ما  
(همانجا)

واژه مورد بحث «دختر عزیز» است. در سنت شعری فارسی بویژه در غزلیات حافظ «دختر رز» بارها مورد توجه قرار گرفته است چنانکه میخوانیم:

برسان بندگی دختر رز گو به در آی      که دم و همت ما کرد ز بند آزادت  
(حافظ: غ ۱۸)

و یا:

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر      که در نقاب زجاجی و پرده عنبی است  
(همان: غ ۶۴)

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد      شد سوی محتسب و کار به دستوری کرد  
(همان: غ ۱۴۲)

استعاره دختر رز در ابیات حافظ، استعاره‌ای هنری است که «در ادب عرب بنت‌العنب خوانده میشود» (استعلامی، ۱۳۸۸:ص ۲۴۱). بلحاظ اسطوره‌شناسی «می و تاک جنسیتی مادینه دارند» (مظفری و حبیبی، ۱۳۹۴: ۲۳۳). در بیت موردنظر از مجد «دختر عزیز» به قرینه «تاب»، می و شراب را تداعی مینماید و توجه ذهن خودآگاه یا ناخودآگاه شاعر به «دختررز»، را که با تعبیری امروزی بصورت «دختر عزیز» مورد توجه قرار گرفته است، متذکر میشود. البته توجه به کمیابی (عزیز) بودن می ناب نیز باید مدنظر قرار گیرد.

دیگر نظر نمیکند آن تازه باغبان بر لاله‌زار داغ و درون خراب ما  
(همانجا)

نکته کلیدی دیگر در این بیت «لاله‌زار داغ» است. لاله‌زار داغ در ارتباط با واژه «باغبان» میتواند رخسار گلگون و تبار و خیس از دانه‌های اشک عاشق باشد و از سوی دیگر تصویری که با کمک کلمه «درون» ساخته است میتواند قلب داغ و سوخته عاشق باشد که واژه «درون خراب» تداعیگر آن است.

ای پاره جگر، جگرم گیسوی تو نیست تا چند امتداد دهی این عذاب ما  
(همانجا)

نکته تصویرساز در این بیت شباهت دور از ذهن جگر و گیسوی یار است. در روساخت و معنای ظاهری شاعر بین امتداد درد جگر و بلندی گیسوی یار ارتباط برقرار کرده است؛ البته ارتباطی شگرف و جالب توجه است اما نکته به همینجا ختم نمیشود. ارتباط جگر و گیسو بجز این تصویر در تصویری دیگر نیز نمود یافته است؛ جگر عاشق از درد دوری و عتاب و فراق یار پاره‌پاره و شرحه‌شرحه است، این تصویر را باید در کنار تصویر حاصل از زلف بافته و تابدار معشوق متصور بود که در این صورت جگر پاره‌پاره معشوق، زلف تابدار و بافته معشوق را میتوان درنظر گرفت.

بنشین و بمان مرو که غدار فلک زودت فکند درون دریای تعب  
میگفت که میروم نمانم باقی از موج بلندگشته ماندن مطلب  
(همان: ۱۸)

تصویر موردنظر در این ابیات در مصرع آخر و در عبارت «از موج بلندگشته» است. شاعر این عبارت را در قالب تصویری از دریا و موج در روساخت اولیه بکار برده است اما موج بلندگشته، تداعیگر قامت بلند معشوق نیز هست که چونان موجی سهمگین و بلند برای رفتن و دور شدن عزم خود را جزم کرده است و نباید از او انتظار ماندن داشت.

گفت دلدار که اشعار تو بس بیپوده است گفتمش پاسخ تلخی است که دائم بوده است  
(همان: ۲۰)

واژه‌های موردنظر در این بیت «تلخی» و «دائم» است. تلخی دائمی و پیوسته نخستین معنایی است که به ذهن خواننده آشنا متبادر میشود؛ اما نکته به همینجا ختم نمیشود، ذهن معنی‌یاب و وقاد شاعر دایره تصویر و معنا را بسی گسترده‌تر از این مفهوم ارائه کرده است. نکته نخست تداعی «دائم» با «مدام» به معنی شراب است؛ این معنی برائر مجاورت یا «تلخی» به ذهن خواننده متبادر میشود؛ برخلاف تصور اولیه که شاعر پاسخ معشوق را تلخی و تلخکامی دائمی میداند، تصویری از لذت حاصل از پاسخ معشوق و مستی شاعر از این پاسخها در بیت قابل برداشت است. جواب تلخی که حکم شراب تلخ مردافکن اما مطبوعی را برای عاشق دارد؛ از سویی تصویر مصرع دوم تعریضی است به تلخ‌رفتاری همیشگی معشوق.

سخن از عشق بگویی و نداری شرمی که به موی تو بسی گندم جوآلودست  
(همان: ۲۰)

تصویر دیگر در این بیت که بسیار ظریف و زیرکانه ارائه شده است «موهای جوگندمی» و «خاکستری» شاعر است که در ضمن عبارت کنایی گندم جوآلود که کنایه از تزویر و فریب است به این دقیقه نیز اشاره شده است. هوش و حسن تو بدیدیم و به وجد افتادیم شعر اوصاف تو گفتیم که بس محمود است  
(همان: ۲۰)

واژه موردنظر و تصویرساز در این بیت «محمود» است. انتخاب هوشمندانه شاعر در تشبیه پنهان معشوق به «پاز» و تداعی آن با صفت «محمود» قابل توجه است. روحیه هستی که در این خانه زند موج از روحیه شاد تو و یمن دم توست  
(همان: ۲۱)

آنچه در این بیت باید به آن توجه کنیم تصویری است که از دم مسیحایی معشوق مورد توجه شاعر قرار گرفته؛ گرچه در بیت سخنی از عیسی (ع) نیامده است، این معنا و تصویر حاصل تداعی کلام واژه‌هاست؛ آنچه مسلم است شاعر در انتخاب واژه «روحیه» تعمد داشته است؛ چراکه «روح» تداعیگر روح‌الله عیسی مسیح (ع) است و با «دم»، مسیحا دمی معشوق را بتصویر میکشاند.

خواب دیدم که بازخواهد گشت گره بسته باز خواهد گشت  
فرد می‌آید و بدون شریک قبله‌گاه نماز خواهد گشت  
(همان: ۲۳)

یکی دیگر از مثالهای ادراک تصویر توسط واژه‌ها در بیت اخیر مشهود است. درخصوص معنای «فرد» و فرد آمدن بدون شریک، تصویری که در وهله نخست به ذهن متبادر میشود از میان برداشته شدن رقیب (شریک معشوق) و تنها شدن او از دست رقبا و تجرد اوست، اما آنچه تصویر ثانویه را ایجاد میکند واژه «قبله‌گاه» است. این واژه تصویری از خداگونگی معشوق می‌آفریند و فرد بودن در اینجا نه به واحد بودن فیزیکی، بلکه به معنای لاشریکی خداگونه معشوق اشاره میکند؛ ازینرو معشوقی است که قابل پرستش میشود.

با اینهمه شیرینی گفتار عجب نیست گر قند نشابور خریدار تو باشد  
(همان: ۲۸)

آنچه در این بیت مدنظر است، عبارت کلیدی و تصویرساز بیت «قند نشابور» است. در اهمیت شهر نیشابور و شهرت قند آن آمده است «نیشابور از شهرهای پرخیرو برکت خراسان است و به فراوانی، نعمتهای الوان در آن یافت میشود. آن را عروس شهرهای اسلامی و خزانه خراسان میخواندند که در همه فصول سال میوه‌های آبدار داشت و شربت اعجازگر و شهد و انگبین و عسل آن معروف بود» (ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۵۵۷ - ۵۱۱). آنچه از ظاهر بیت برمی‌آید آن است که قند پرآوازه نیشابور در مقابل شیرینی یار، ناچیز است؛ اما تصویر دیگری که از بیت برداشت میشود ارتباط حسن تفاخر شاعر (که اهل نیشابور است) با «قند نیشابور» میباشد. در این صورت منظور از «قند نیشابور» در معنی پنهان و ضمنی خود شاعر است که با وجود شیرین‌سخنی، خریدار شیرینی یار شده است.

به بیستی دیگر دقت مینماییم. شاعر در وصف بیماری معشوق گفته است:

دوش آمد خبر که آن دلدار خورده سرمایی و شده بیمار  
وانکه از چشم عاشقان خون ریخت چشمش از آب و اشک شد سرشار  
(مجد، ۱۳۹۹: ۳۹)

در این بیت نکته کلیدی «از آب و اشک سرشار شدن چشم» است. در بیماری سرماخوردگی چشم بیمار پرآب و متورم میشود ولی بیت به کمطابقتی و درآمدن اشک معشوق نیز اشاره دارد.

دست تقدیرمان جدا گرداند دست تقدیر دست بالا بود  
(همان: ۳۳)

در مواردی بخشی از تلفیقات مفهومی و تداعی واژه، بدون قرینه شکل گرفته است. در مثال بالا «دست تقدیر بالا بود» یک امر ازپیش تعیین شده و موضوع مقدری است که در تقدیر شاعر برای هجران و فراغ او رقم خورده است اما تصویر دیگری از این مصرع میتواند در نظر آید؛ در هنگام بیعت سنت و شیوه مرسوم قرار دادن دستها بر روی یکدیگر بود و بنوعی دستها بر روی هم با قدرت و شدت قرار میگرفته تا میزان پابندی به قول و قراری یا منتهای تلاش برای تحقق امری را به اثبات برساند. چه چیزی محکمتر از عهد و پیمان روزگار برای فراغ معشوق و تلخکامی عاشق. اینگونه نشانه‌های تفسیری در غزلیات مجد بفرآوانی بچشم میخورد. نشانه‌هایی که با یک «دال» مدلولهای متکثر تصویری و معنایی را تداعی مینماید؛ به بیت بعدی توجه کنیم:

پای رفتن نداشت اما رفت رفت و همچون همیشه تنها بود  
(همانجا)

واژه «تنها» در مصراع دوم مخاطب را بسوی تصویری از تنهایی و عدم همراهی عاشق با معشوق رهنمون میکند، اما در تصویر دوم تنهایی یار، اثبات کننده آن است که او به دیگر عشاق نیز وفا نکرده، عشاقی که بخاطر آنها شاعر را ترک نموده و آزار داده، اما با آنان نیز نرد عشق نباخته و اینگونه است که معشوق جفاکار همواره تنهاست. بروز این زیرساختهای تصویری و طرحواره‌های مفهومی در غزل مجد محصول ادراک حسی و ادراک بصری بالای شاعر و حُسن انتخاب و بهگزینی واژه‌هاست. او چنان واژگان را برمیگزیند که از یک حوزه عینی به حوزه ذهنی و یا برعکس میتواند معانی و تصاویر متعدد خلق نماید. تصاویر غزل او گاه پایه‌های عینی دارند. محصول حال شاعرند و گاه برگرفته از حوادثی که بجهت زمانی منسوخ شده‌اند اما از رسوب خاطره آنها در ذهن شاعر هنوز هم تصاویر تازه خلق میشود.

تصویر دیگر بازهم تداعی کننده هول و هنگامه قیامت است. به واژه کلیدی «ریشتر» در معنی ظاهری «زخمیتر» در این بیت دقت نماییم تا اوج هنرمندی شاعر در «بهگزینی» واژه‌ها مشخص شود:

دوزخ لبهای تو سوزد جگر داغ دل ماست از آن ریشتر  
پرده برافتاده ز کارم کنون عاشق تو بودم ازین ریشتر  
(همان: ۴۳)

در این بیت واژه «ریشتر» در نگاه اول دل مجروح و شرحه شرحه شاعر را بتصویر میکشد، اما شگفتی‌سازی بیت به اینجا ختم نمیشود. با اندک دقت در ابیات بالا میتوان غوغای قیامت را از واژگانی چون «دوزخ»، «سوختن»، «داغ» و «پرده برافتادن از کار» مشاهده نمود. این واژگان تداعی کننده و تصویرساز کمک مینمایند تا آنچه شاعر در پس ذهن دارد به منصف ظهور برسد. واژه «ریشتر» با کمک تصاویر موجود در ابیات یادشده «ریشتر» را، که از

اصطلاحات زلزله‌شناسی است، نوعی مورد توجه قرار میدهد، در این معنا که دل شاعر ازین زلزله هراس‌انگیز چندین و چند ریشتر لرزیده است که تعبیری ملیح و در عین حال بسیار امروزی است.

بعد از آن در دل خود آتش عشقی افروز تا نگردد به دلت آتش تنهایی نیز  
هیچ امید خودت را مده از دست کنون که به امید جهان زنده بود ز آن مگریز  
(همان: ۵۰)

تصویر حاصل از بیت آخر، خوشه‌ای تصویری از امیدواری، تخلص شاعر (امید) و حسن تفاخری است که میتوان آن را حاصل تداعی واژه «امید» در تخلص شعری شاعر با امیدواری دانست. شاعر در این مصراع که «هیچ امید خودت را مده از دست کنون» نخست معشوق سختی‌کشیده را به تحمل دردها و شکیبایی و امیدواری تشویق میکند، تصویر دوم آنکه او را به وفاداری به خود و نگه داشتن پیوند و وفاداری فرامیخواند و از او میخواهد که شاعر عاشق (= امید) را از دست ندهد؛ تصویر سوم که تداعیگر «امید جهان» است حُسن تفاخر شاعر میباشد که میگوید «به امید جهان زنده بود».

آن دو چشم مردافکن عاقبت زد بر زمین چشمه مهری که میجوشید از کهسار دل  
(همان: ۵۳)

در بیت بالا «میجوشید» واژه‌ای است که تداعیگر بر زمین زدن دست‌افزار آهنی کلنگ و جوشیدن آب از دل چشمه است؛ این معنی با واژه «مردافکن» تداعی بیشتری مییابد و تقویت میشود. شاعر در پی تصویر کشیدن این حالت است که چشمان یار در نیرو و قوت بمانند مردی پیلتن و قوی‌پنجه است که ضربات آن قلب عاشق را پاره‌پاره کرده است.

چایی که تازه بود بسان محبتش دم کرده بود چون نفس عاشقان دمان  
(همان: ۶۱)

تصویری که در مصراع نخست ارائه شده از تازه‌دم بودن چای، دو تصویر را ایجاد نموده است؛ نخست تازگی چای و دوم بی‌سابقه بودن محبت یار. آنچه از سیاق رفتار معشوق برمی‌آید، مهر و عطوفتی در او نیست و آنچه هست عتاب و جفاکاری است اما واژه «تازه» نقش تداعیگر را برای بی‌سابقه و در حقیقت مسبوق به سابقه نبودن محبت یار ایفا میکند.

در بیت زیر اتفاقات زبانی و تصویری دیگری رخ میدهد:

تو خراج ری و خراسانی که نیایی به کف به‌آسانی  
(همان: ۸۷)

تصویری که شاعر از معشوق در این بیت ارائه داده، تصویری از فضای تاریخی و گذشته‌های بسیار دور است، گویا معشوق قدمتی به درازای تاریخ دارد و از دل گذشته‌های کهن آمده تا عاشق را اسیر خود کند. خراج ری و خراسان از دیگر سو تصویری از قدر و قیمت بسیار زیاد معشوق ارائه میدهد؛ چراکه در جغرافیای سیاسی گذشته ایران ری و خراسان حائز اهمیت سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بسیار زیادی بوده است.

### نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی چندین نمونه از غزلیات غزلسرای معاصر امید مجد، که از دفتر همراه باران انتخاب شد، ظرافتی از اشعار این شاعر برجسته معاصر مطرح گردید که در نگاه اول به معانی پنهان در لایه‌های زیرین آن و

ظرافتهای زیبایی بلاغی و تصویری که عمدتاً حاصل تداعی و باهم آیی واژگان و هنر بهگزینی کلمات است نمیتوان پی برد و خواننده آشنا به سنت شعری ممکن است با نگاه نخستین معنای ازپیش تعیین شده‌ای را در ذهن خود در رابطه عاشق و معشوق و غزلسرایی در وصف یار برداشت نماید، اما این لایه‌های پنهان، که نموداری از قدرت، دقت و توجه شاعر در کاربرد صحیح واژه‌ها و حساسیت در بهگزینی آنهاست، ذیل موارد بسیاری، که البته در حدّ مجال این مقاله بود و پرداختن به باقی شواهد و مثالها در این جستار گنجانده نمیشد، این نکته را نشان میدهد که الگوی مفهومی مورد استفاده در تعداد بسیار زیادی از غزلیات منظومه مورد بررسی بگونه‌ای است که به کمک فرآیند تداعی، شاعر توانسته است مواد و عناصر را در کارگاه خیال خود در کانون هنر شاعری خویش بیوراند و آنگاه با تمرکز بر این تداعی واژگانی و تمرکز بر خلق مضامین تازه در لایه‌های پنهان و زیرین ژرفساختی شعر، پیوندهای نوین و هنری را در جهت خلق شبکه‌های گوناگون تصویری ایجاد نماید و به نوسازی درونمایه و تصاویر غزل سنتی در ساختار مضمونی و سنتی عشق و فراز و فرودهای روابط عاشقانه بپردازد. شاعر خوشذوق با درایت و هوشمندی بسیار در فرایند گریز از ابتذال و تکرار، عناصر شعری را از حیث خلق معانی و تصاویر جدید و بیان مضامین بی‌سابقه در رابطه‌ای منطقی با پیروی از قواعد درست همنشینی کلمات و ظرفیتهای تصویرآفرین بصورت کاملاً مبدعانه و نوآورانه‌ای مورد توجه قرار داده است و با کمک تداعی واژگانی و تداعی تصاویر و نوسازی شبکه‌های آن، آفرینش بکر و بدیعی از کهنترین مضمون ادب جهان، یعنی عشق، بتصویر کشانده است.

### تعارض منافع

نویسنده این مقاله گواهی مینماید که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیت‌های پژوهشی نویسنده است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

### REFERENCES

- Abul Feda. Emad al-Din Ismail bin Ali. (1970). Taqvim Al-boldan. Translation: Abdul Hamid Ayati. Tehran: Iranian Culture Foundation. 511-575.
- Akbari gandomani, HeibatAllah & Abbasi. Hojjat. (2008). A research on three plant myths in Masnavi-i Ma'navi. *Persian Language and Literature*, No.37, pp.28-9.
- Hafiz Shirazi. Khwāje Shams-od-Dīn Moḥammad. (1991). Divan of Hafiz. Correction: Allameh Qazvini and Qasem Ghani. Fourth edition. Tehran: Asatir.
- Iste'lami. Mohammad. (2009). Lesson of Hafiz. Tehran: Sokhan. P. 241.
- Majd. Omid. (2020). With the rain. Tehran: Omid Majd.
- Mohammadi, D., Akrami, M. (2021). Analysis of the functions of the sword element in the in network concept in the Gazal of Saeb. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 19(36), 215-238.
- Mozzafari, A., Habibi, P. (2015). The Deep Structure Analysis of the "Daughter of Vine" Metaphor Based on Hāfez's Poetry. *Journal of mytho-mystic literature*, 11(38), pp.199-234.
- Richard. I.R. (2003). Philosophy of Rhetoric. Translation: Ali Mohammadi Asiabadi. Tehran: Ghatre. pp.65-62.
- Sadeghi, L. (2012). Reading the Text World of Omar Khayyam's Poetry According to System Mapping by Cognitive Poetics Approach. *Literary Studies*, 44(4), 107-128.
- Siyasi. Ali Akbar. (1976). Psychology or psychology in terms of education. Tehran: Dehkhoda, p.156.

### فهرست منابع فارسی

- ابوالفداء. عمادالدین اسماعیل بن علی (۱۳۴۹). تقویم البلدان. ترجمه عبدالحمید آیتی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران. صص ۵۵۷ - ۵۱۱.
- استعلامی. محمد (۱۳۸۸). درس حافظ. تهران: سخن. ص ۲۴۱.
- اکبری گندمانی. هیبت‌الله و عباسی. حجت (۱۳۸۷). پژوهشی درباره سه اسطوره گیاهی در مثنوی معنوی. فصلنامه زبان و ادب. شماره ۳۷. صص ۲۸ - ۹.
- حافظ شیرازی. خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱). دیوان حافظ. تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی. چاپ چهارم. تهران: اساطیر.
- ریچارد. ای. ار (۱۳۸۲). فلسفه بلاغت. ترجمه علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره. صص ۶۵ - ۶۲.
- سیاسی. علی‌اکبر (۱۳۵۵). علم النفس یا روانشناسی از نظر تربیت. تهران: دهخدا. ص ۱۵۶.
- صادقی. لیلا (۱۳۹۰). شناخت جهان متن رباعیات خیام بر اساس نگاشت نظام با رویکرد شعرشناسی شناختی. جستارهای ادبی. شماره ۱۷۵. صص ۱۲۹ - ۱۰۷.
- مجد. امید (۱۳۹۹). همراه باران. تهران: امید مجد.
- محمدی. دادرسی و اکرمی. میرجلیل (۱۴۰۰). تحلیل کارکردهای عنصر تیغ در شبکه‌های تداعی غزل صائب. پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. (۳۱) ۱۹، صص ۲۳۸ - ۲۱۵.
- مظفری. علیرضا و حبیبی. پریسا (۱۳۹۴). تحلیل ژرفساخت استعاره دختر رز با تأکید بر شعر حافظ. فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی. (۳۸) ۱۱، صص ۲۳۵ - ۲۰۱.

#### معرفی نویسندگان

پگاه محمودی: دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی.

(Email: [Mahmoodi.pegah@gmail.com](mailto:Mahmoodi.pegah@gmail.com))

#### COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

#### Introducing the authors

**Pegah Mahmoodi:** Doctor of Persian Language and Literature

(Email: [Mahmoodi.pegah@gmail.com](mailto:Mahmoodi.pegah@gmail.com))