Language Art, 5(2): pp. 7-30, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.07 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.7.15.2.1587.32
فصلنامه هنر زبان، دوره ۵، شماره ۲، سال ۲۰۲۰، از صفحه ۷ تا ۳۰

سرود دریاها

(بررسی اشعار نمادین مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو)

دکتر مسروره مختاری [1]©
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

بهروز مهری [2]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۰ اسفند ۱۳۹۸؛ تاریخ پذیرش: ۶ اردیبهشت ۱۳۹۸؛ تاریخ انتشار: ۱۰ خرداد ۱۳۹۹)

ادبیات آمیزه‌ای از خیال و واقعیت است که در قالب زبان بیان می‌شود. نماد به‌عنوان عمیق‌ترین و ادبی‌ترین لایهٔ خیال از روزگاران پیشین تا به امروز موردتوجه بوده‌است؛ دراین‌میان، تأثیری که سمبولیسم ـ به پیروی از ادبیات فرانسه ـ بر ادبیات معاصر ایران و به‌طورویژه بر شعر اخوان ثالث و احمد شاملو داشته‌است، واقعیتی غیرقابل‌انکار است. باتوجه به همین امر، جستار حاضر برآن است تا با دیدی بی‌طرفانه خلاقیت‌های این دو شاعر را در عرصهٔ نمادپردازی بررسی‌کند و از این رهگذر به روشن‌شدن جدالی که امروزه درمیان طرفداران این دو شاعر بر سر جایگاه و مقام شاعری آن‌ها وجود دارد، کمک کند. حاصل پژوهش نشان‌می‌دهد که هردو شاعر، به پیروی از نیما و سمبولیست‌های فرانسه رخدادهای سیاسی و اجتماعی عصر خویش را با زبان شعر به‌تصویر کشیده‌اند. باوجوداین، در بسامد نمادهای شخصی، نوع زبان استفاده‌شده در آثار (از نظر استفاده از زبان رسمی و فرهنگستانی یا زبان عامه)، تأکید بر تصویرهای خاصِ نمادین (آبَرنمادها) و... تفاوت‌های قابل‌ملاحظه‌ای باهم دارند. لازم‌به‌ذکر است که نمادپردازی بخشی از توانایی‌های شاعران است و برای سنجش دقیق‌تر، باید دیگر خلاقیت‌های ذهنی و زبانی دو شاعر بررسی‌شود تا بتوان از گذرگاه آن، از برتری یکی بر دیگری سخن به‌میان آورد.

واژه‌های کلیدی: اخوان ثالث، شاملو، نماد، نشانه، سمبولیسم اجتماعی.

©(نویسنده مسؤول)
[1]E-mail: mmokhtari@uma.ac.ir
[2]E-mail: b.mehri61@yahoo.com

مقدمه

داوری دربارهٔ آثار شاعران و نویسندگان از قدیم‌الایام همواره یکی از پرچالش‌ترین مباحث در حوزهٔ ادبیات بوده‌است. صاحب‌نظران این حوزه، بی‌گمان یکی از نشانه‌های بسیار مهم پویایی ذهن شاعر را در تشبیهات نو و گره‌خوردگی آن با عاطفه می‌دانند؛ از آن‌جا که پایهٔ نمادپردازی به‌عنوان عمیق‌ترین و ادبی‌ترین بخش خیال، بر تشبیه (به اعتقاد برخی بر یگانگی) نهاده شده‌است؛ از همین‌رو یکی از بهترین چیزهایی که به‌واسطهٔ آن می‌توان دربارهٔ نیروی خیال و اندیشهٔ دو شاعر یعنی احمد شاملو و مهدی اخوان ثالث به داوری نشست، نمادپردازی است که در سدهٔ اخیر به‌دلیل شرایط خاص سیاسی و اجتماعی در شعر بسیاری از شاعران تبلور یافته‌است.

در تمام فرهنگ‌های بشری، نماد و نمادپردازی از روزگاران گذشته تاکنون وجودداشته که در حرکات، نمایش‌ها، گفتار و زبان، مجسمه‌پردازی، نقاشی و ... تجلی یافته‌است. این اندیشه در دهه‌های دوم قرن ۱۹ در اروپا به‌نحو برجسته‌ای در زبان و ادبیات نمود پیدا کرد و بی‌گمان یکی از رگه‌های اصلی این تفکر به نظریهٔ «عالم مُثُل» افلاطون برمی‌گردد که درآن هرآنچه که در عالم هستی وجود دارد، سایه یا نمودی از عالم بالاتر است. *گل‌های شر* بودلر[1] (۱۸۵۷) مقدمه‌ای براین سوق‌یافتگی به برجسته‌سازی نماد در ادبیات اروپای قرن نوزدهم به‌شمار می‌آید؛ از این زمان به بعد تا سال ۱۸۸۶ که اوج شکوفایی مکتب سمبولیسم است به‌طور روزافزونی اغلب شاعران و نویسندگان به‌نحوی گرایش خود را به‌این امر نشان دادند. از همین‌رو بسیاری از پژوهشگران (چه در حوزهٔ ادبیات و چه غیر ادبیات) چیستی امری را که این‌همه برآن تأکید می‌شده، مورد کنکاش و بررسی قرار داده‌اند.

نمادپردازی در ایران نیز ـهرچند نه با نام نماد بلکه با نام رمزـ سابقه‌ای طولانی داشته که اولین‌بار نیز در کتاب *النّثر* اثر منسوب به قدامةبن جعفر (متوفی به ۳۳۷ هـ.ق) نمود پیدا کرده‌است (پورنامداریان ۱۳۶۸، ۳). امروزه نماد در دو معنی به‌کار می‌رود: یک معنی گستردهٔ آن که عبارت است از واقعیتی انتزاعی یا احساس و تصوری غایب برای حواس که به‌یاری تصویر یا شیء و... خاصیت نمایش دارد و هر علامت را، اعم از حرف، عدد، علامت، حرکت و... در بر دارد؛ و دیگر معنی محدود و خاص آن که در ادبیات و زبان موردنظراست (ر.ک: ستاری ۱۳۷۶، ۷)؛ دراین جستار نیز تنها معنی دوم دنبال می‌شود.

ضرورت پژوهش

یکی از موضوعاتی که امروزه در محافل ادبی بسیار موردتوجه قرارگرفته و جنجال‌های فراوانی را به‌دنبال داشته‌است، مقایسه اشعار احمد شاملو و اخوان ثالث است. دراین‌میان به‌ندرت می‌توان اثری را

[1] Charles Pierre Baudelaire

دریافت که به دور از هیاهو و احساساتِ صرف به مقایسهٔ اصولی و منطقی ویژگی‌های شعری این دو شاعر پرداخته باشد. دراین پژوهش نگارنده کوشیده‌است که بارزترین ویژگی شعری این دو شاعر را که همانا بحث از سمبول‌ها و نمادهای اجتماعی است، با یکدیگر مقایسه کند.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات و کتب فراوانی به بررسی شعر شاعران معاصر ـو به‌طور ویژه آثار اخوان و شاملوـ پرداخته‌اند که از جملهٔ مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به‌این کتاب‌ها اشاره کرد:

تاریخ تحلیلی شعر نو (لنگرودی، ۱۳۷۷)، *احمد شاملو: شعر شاملو از آغاز تا امروز* (محمدحقوقی، ۱۳۶۱)، مهدی اخوان ثالث: *شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز* (محمد حقوقی، ۱۳۷۰)، *با چراغ و آیینه* (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰)، *چشم‌انداز شعر معاصر*(سیدمهدی زرقانی، ۱۳۸۷)، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی از تقی پورنامداریان و ....؛ اما در کم‌تر اثری از این آثار به مقایسهٔ نمادپردازی این دو شاعر پرداخته شده‌است. در پاره‌ای از مقالات نیز کوشیده‌اند که به مبحث نمادپردازی در شعر معاصر بپردازند که از جملهٔ آن‌ها باید به «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران» (شمیسا و حسین‌پور، ۱۳۸۰)، «بررسی سمبولیسم اجتماعی در سروده‌های مهدی اخوان، پارسال و مرادی، ۱۳۹۴)، «بررسی تأویل چند نماد در شعر معاصر» (پورنامداریان، رادفر، شاکری، ۱۳۹۱)، «رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه» (اکبری و پورنامداریان، ۱۳۹۰)، «نمادپردازی در شعر اخوان» (مرتضوی و شوقی، ۱۳۸۹) و «بررسی تطبیقی دلالت معنایی نمادها در ادبیات کلاسیک و اشعار احمد شاملو» (سالمیان و دیگران، ۱۳۹۱) اشاره کرد. در مقالهٔ «نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی» (حسینی و خسروی، ۱۳۹۱) نیز، نویسندگان کوشیده‌اند تا تعریفی نو از چیستی نماد ارائه دهند؛ تعریفی که درنهایت چیزی جز همان تعریف «تجلی کدر» کولریج[1] نبود. (ر.ک. دومن، ۱۳۷۳: ۸۲)

مبانی نظری پژوهش

معنای واژگانی نماد[2]

در فرهنگ غربی، نماد به اشیای دونیم شده‌ای از جنس مینا، چوب یا فلز اطلاق می‌شد که هر نیمه را یکی از دو نفری که باهم رابطه‌ای خاص داشتند(مثل طلبکار و بدهکار یا مهمان و میزبان) و یا برای مدّتی طولانی از هم جدا می‌شدند، نگاه می‌داشتند و با کنار هم قراردادن آن دو نیمه، بیعت خود را به‌یاد می‌آوردند؛ بنابراین، سمبل هم به‌معنای شکستگی و هم به‌معنای چفت و بست دو تکهٔ

[1] Samuel Taylor Coleridge
[2] Symbol

شکسته‌است (شوالیه و گربران ۱۳۷۸، ۳۴-۳۵). به‌هرحال، نماد عبارت است از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت کند؛ درعین‌حال، «نمادگرائی» یا «سمبولیسم» فقط نشاندن یک مفهوم به‌جای مفهوم دیگر نیست، بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی است (چدویک ۱۳۷۵، ۹).

نماد چیست؟

یکی از واژه‌هایی که استادان و دانشجویان حوزهٔ علوم انسانی در مطالعاتشان کمابیش باآن روبه‌رو شده‌اند، واژهٔ نماد است، درعین‌حال، یکی از گنگ‌ترین و پیچیده‌ترین تعاریف در حوزهٔ علوم انسانی نیز، مبحث نماد است. باتوجه به همین امر، اکو در کتاب *نشانه‌شناسی و فلسفهٔ زبان* که مهم‌ترین بخش آن بحث از نمادها است، نشان‌داده که تعریف‌هایی که تاکنون از نماد ارائه‌شده، چندان متفاوت است که گزاف نیست اگر بگوییم دیگر بحث از پدیدهٔ واحدی درمیان نیست. (احمدی ۱۳۷۰، ۳۶۶) سیدحسینی هم در معرفی سمبولیسم به‌این نکته اذعان دارد و می‌گوید: «کمتر عنوانی را می‌توان شناخت که بهترین نمایندگان آن در پذیرفتنش این‌همه مقاومت نشان داده‌اند.» (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج ۲، ۵۳۱)

تعاریف و برداشت‌هایی که از نماد شده دو گونه است: نخست آن بخش که اعتقاد به بودن مفهومی ورای مفاهیم عالم ماده دارند و نماد اصیل را تلاش جهان درون (چه این عالم، همان ناخودآگاه فرویدی و چه عالم مُثل افلاطونی دانسته شود) برای تجلی و ظهور در عالم ماده می‌دانند. آنان معتقدند مفاهیم بی‌شمار نمادها در عین متضاد بودن، بسیار به‌هم پیوسته و منسجم هستند و این امر یعنی مفاهیم بی‌شمار نمادها از بیکرانگی و عمق عالم درون آن‌ها حکایت دارند؛ به‌سخنی‌دیگر این انسان نیست که می‌کوشد جهان دیگر را به زبانی نمادین و رمزی بکشاند، بلکه این جهان بیکران درون است که هرگاه مجالی برایش فراهم شود، می‌کوشد مفاهیم متعدد خود را در قالب زبانی واحد به انسان متجلی سازد.

هانری دورنیه[1] نماد را «مقایسهٔ انتزاعی-عینی می‌داند» (چدویک ۱۳۸۸، ۱۰). *دومن* با تأکیدی بیشتر، ویژگی مهم نماد را وحدت دو سوی آن (نه تشابه میان آن دو) یا این‌همانی، به‌واسطهٔ پیوستگی میان ادراک مادی و تخیل می‌داند و معتقد است: نماد همیشه جزئی از همان کلیتی است که بیان می‌کند. درنتیجه، در عرصهٔ تخیلِ نمادین هیچ انفصالی میان قوای خلاقهٔ ذهن رخ نمی‌دهد؛ زیرا ادراک مادی (یا حسی) و تخیل نمادین با یکدیگر متصل و پیوسته‌اند؛ همچنان‌که جزء و کل نیز متصل به یکدیگرند (دومن ۱۳۷۳، ۸۰).

[1] Honore Dornier

هوثورن[1] ضمن برجسته‌کردن معانی و جنبه‌های متفاوت و متضادِ نماد، دراین زمینه سخنانی دارد که بسیار حائز اهمیت است؛ وی می‌گوید: «تفسیر و تعبیر نمادین در ذهن، موجب فعالیت ذهنی و عمق درک می‌شود. نماد، ارتباط سادهٔ آگاهی نیست، بلکه نقطهٔ تلاقی حساسیت‌هاست... نماد چندبعدی است... و چندبعدی بودن آن، ارتباط متضادها را برقرار می‌کند، ارتباط آسمان و زمین، مکان و زمان، درون و ماوراء.» (هوثورن ۱۳۷۸، ۹)

دلاشو[2] نیز نه‌تنها معنای نماد، بلکه صورت آن را نیز محمل تصوّرات گوناگون می‌داند و می‌گوید: «نماد ممکن است از سراسر عالم واقع جامه‌ای به‌عاریت گیرد، تا قابل تجلی و تظاهر باشد... صورت و معنای نماد هر دو محمل معانی و تصورات گوناگون‌اند و این انعطاف‌پذیری و گستردگی معنی، خصیصهٔ نماد به‌شمارمی‌رود. (دلاشو ۱۳۶۴، ۱۰) دلاشو دراین تعریف به هراندازه که یک شیء نمادین دراین دنیا را محمل معانی متفاوتی در عالم معنا می‌داند، به‌همان‌اندازه هم یک معنا از عالم معنا را در زیر صورت‌های گوناگون اشیاء در عالم ماده شناور دانسته است و به‌این‌ترتیب سیّال و شناوربودن هر دو روی قضیه را به خواننده یادآوری می‌کند.

بخش دیگر از تعاریف مربوط به نشانه‌شناسان و ساختارگرایان و پساساختارگرایانی است که مفاهیم را حاصل بازخورد نشانه‌ها با یکدیگر می‌دانند و معتقدند که نمادها چیزهای ثابتی هستند و این نگرش جوامع مختلف است که دربرابر آنها دگرگون می‌شود. برخی از آنان پا را از این نیز فراتر گذاشته و درکل معتقدند کل زبان، صورت نمادین دارد و حتی افرادی همچون لاکان در تقسیم‌بندی خود از رشد روانی انسان، دومین مرحله رشد روانی سوژه/ انسان را مرحلهٔ نمادین می‌خواند[1]. (ر.ک: بارت ۱۹۶۷، چندلر ۱۳۹۰، ۷۲ ؛ و نیز: لاکان ۱۳۹۰، ۶۹-۵۳)

درمجموع جایی که نمادها خودآگاهانه در متنی به‌کاررفته باشند، قراردادی هستند که از این حیث به نشانه نزدیک‌تر است تا نماد؛ زیرا نشانه کوششی ذهنی است که از پس قراردادی اجتماعی برمی‌آید.

در ادبیات معاصر، بروز و ظهور نمادها به‌طورطبیعی و عمدتاً ناآگاهانه است؛ براین‌اساس استفاده از این شگرد بیانی در شعر معاصر که شعری آگاهانه و غالباً قراردادی است، جایگاه چندانی ندارد؛ از این‌رو شایسته است طیف گسترده‌ای از واژگان، که امروزه تحت عنوان نماد شناخته می‌شوند، اما فاقد ویژگی‌های ذکرشده برای نماد هستند، «نمادواره» نامیده شوند.

---

[1] Hawthorne
[2] Delachaux

همان‌گونه که در مقدمه توضیح داده‌شد، ریشه‌های سمبولیسم در ایران به گذشته‌های بسیار دور برمی‌گردد، ولی در دوران معاصر، سمبولیسم ـبا تأکید بر اجتماع و تحولات سیاسی و اجتماعی- به‌شکلی گسترده در ادبیات ظهور پیدا کرد. سمبولیسم اجتماعی یکی از انواع سمبولیسم است که با تکیه بر سه اصل جامعه‌گرایی، نمادگرایی و ابهام، به‌وسیلهٔ گروه «آبئی» (متشکل از ویلدراک، دوهامل، آرکو و رومن) از مکتب سمبولیسم منشعب شد. (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج ۲، ۵۵۲) در ایران نیما با سرودن اشعاری چون «آی آدم‌ها، ناقوس، مانلی، کار شب پا، پادشاه فتح، آقا توکا، مهتاب، ماخ اولا، چراغ، در شب سرد زمستانی، شب است، مرغ آمین، داروگ، ری‌را، دل فولادم، هست شب و... » این شیوه را به‌صورت یک جریان مهم ادبی دراین سال‌ها پی افکند که در ادامه به برخی از مهم‌ترین علت‌های گسترش این شیوه یعنی سمبولیسم اجتماعی در ایران پرداخته‌می‌شود:

۱. شعر و به‌طور کلی ادبیات برآیند آن چیزی است که در برخورد فرد با پدیده‌های اجتماعی به‌وجود می‌آید. بریدن از آسمان و پرداختن به زمین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های غالب سروده‌های معاصر ایران است؛ دراین‌میان مسائل اجتماعی و سیاسی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. سال‌های پس از انقلاب مشروطه، روزگار بیم‌ها و امیدهای بسیار بود. ازسویی حرکتی اجتماعی همچون مشروطه که با کمبود شکر آغاز شد، نویدبخش روزگارانی خوش و شیرین برای جامعهٔ ایرانی بود و از دیگرسو رخدادهای هولِ پس از آن همچون به توپ بسته‌شدن مجلس، کشته‌شدن انقلابیون، ترک‌تازی بیگانگان، قحطی‌های بزرگی همچون قحطی ۱۲۹۸ و ... و از همهٔ این‌ها گذشته سربرآوردن رضاخان و استبداد سال‌های میانی و پایانی حکومتش از دل همهٔ جانفشانی‌های مردمان این سرزمین، حاصلی جز یأس و سرخوردگی برای آن‌ها نداشت. در نخستین سال‌های حکومت محمدرضا شاه پهلوی نیز ـیعنی سال‌های میان ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ـ به‌خاطر کم سن و سال بودن شاه، جامعه از آزادی‌های اجتماعی و سیاسی نسبتاً خوبی برخوردار شد، اما کودتای مرداد سال ۳۲ آب سردی بود بر آتش سودای آنانی که به‌ثمرنشستن نهال آزادی را در سر می‌پروراندند. دکتر مصدق به احمدآباد تبعید شد و بسیاری از آزادی‌خواهان از جمله دکتر فاطمی اعدام شدند و آنانی هم که باقی ماندند، یا محبوس شدند یا جلای وطن کردند. آزادی‌های اجتماعی محدود و محصور به خواسته‌های شاه شد و جامعه در فضایی از رعب و وحشت و خفقان فرو رفت. (ر.ک: آبراهامیان، ۱۳۸۷) برونِدادِ چنین فضای وحشتناکی چیزی جز ناامیدی و یأس آزادی‌خواهان و میهن‌دوستان نبود و غالب آنان را به‌این نتیجه رساند که «پشت تپّه نیز

روشنایی روزی» وجود ندارد؛ در چنین فضای غبارآلود ظلمانی بود که شاعران نیز در لاک خود خزیدند و استفاده از نمادپردازی را بهترین وسیله برای بیان انتقادات خود دانستند. بی‌گمان سمبولیسم اجتماعی در ایران تحت تأثیر این‌چنین شرایطی به‌وجود آمد و کودتای ۲۸ مرداد و شرایط پس از آن باعث گسترش هرچه بیشتر آن شد.

شاعران و نویسندگان این دوران، سرگذشت دردناک امثال میرزادهٔ عشقی و فرّخی یزدی و نیز دربه‌دری امثال لاهوتی و دیگران را براثر مستقیم‌گویی‌شان، پیش چشم داشتند. از این‌رو ترجیح می‌دادند که همانند صوفیان و عارفانی که برخی دقایق و حقایق عرفانی را در لفافه و به زبان راز گفتند، اینان نیز حقایق سیاسی و اجتماعی خود را در لفافه بیان کنند و بهترین زبانی که برای این امر می‌شد درنظر گرفت، همان زبان سمبولیک و رازناک بود.

۲. دومین علت را در خود عالم ادبیات باید جُست؛ پس از مشروطه و تا روی‌کارآمدن رضاخان، شاعرانی که از ساختار تکراری شعر کهن خسته شده‌بودند، همواره راهی می‌جستند تا بدان‌وسیله خونی تازه در رگ‌های شعر ایران وارد کنند، اما هر کاری که تا پیش از نیمایوشیج انجام شد، تنها در ساحت همان روساخت بود و پس‌وپیش‌کردن قافیه‌ها نیز نتوانست آنان را سعدی دوران خود کند. نیمایوشیج تنها کسی بود که با یاری‌گرفتن از ادبیات سمبولیسم فرانسه توفیق درهم‌شکستن فرم و محتوای کهنهٔ شعر ایرانی را پیدا کرد. ناگفته نماند که مکتب سمبولیسم ـهمچنان‌که در بیانیهٔ آن، که به‌وسیلهٔ ژان‌موره‌آس در سال ۱۸۸۶ در روزنامهٔ فیگارو آمده استـ براین‌نکته تأکید می‌کرد که شاعران، مصراع‌ها و قواعد شعر فرانسه را که تا پیش‌از این دشوار بود، در هم بریزند (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج۲، ۵۴۲). پس سمبولیسم برای شعر ایران مکتبی بوده که به‌واسطهٔ نیما هم در روساخت و هم در زیرساخت شعر فارسی تحول ایجاد کرده‌است.

شمیسا و حسین‌پور مؤلفه‌هایی همچون استفاده از زبان سمبولیک و نمادین، ابهام، پیچیدگی و تأویل‌پذیری، تغییرکردن برخی قوانین ادبی و عروض سنّتی و توجه به آهنگ و موسیقی کلمات درجهت القای بهتر افکار و عواطف را شباهت‌های سمبولیسم اجتماعی ایران با مکتب سمبولیسم اجتماعی اروپایی می‌دانند (شمیسا و حسین‌پور ۱۳۸۰، ۳۱). در دیدگاه ایشان تکیه و تأکید شاعران سمبولیسم فارسی بر عینیت و واقعیت موجود و این‌جهانی، احساس تعهد دربرابر مسائل اجتماعی و آرمان‌ها، آرزوها، درد و دریغ‌های انسانی یا به‌تعبیر بهتر دارابودن ویژگی محوری و بنیادین جامعه‌گرایی، توجه به دریافت‌های فکری و فلسفی درکنار تخیل شاعرانه و قائل‌بودن به داشتن پیغام در شعر برای مخاطبان را از تفاوت‌های اساسی سمبولیسم اجتماعی ایران با مکتب سمبولیسم اروپایی

می‌دانند (شمیسا و حسین‌پور ۱۳۸۰، ۳۲).

اخوان ثالث و احمد شاملو به‌عنوان دو تن از سرآمدان و بزرگان حوزهٔ شعر معاصر، ازجمله مهم-ترین شاعرانی هستند که در فضای سال‌های پس از کودتای سال ۱۳۳۲ و در پرتو تعلیمات نیما و نیز آشنایی با جریان سمبولیسم غربی، از رمز و نماد بهره برده‌اند. آنان در پیشبرد جریان‌های شعری معاصر تأثیری ماندگار و شایان توجه داشته‌اند. این جستار کوشیده‌است که از چند منظر متفاوت توانایی و گستردگی خیال این دو شاعر را در یک زمینهٔ مشخص یعنی نمادپردازی، بررسی کند.

بحث و بررسی

تصاویر نمادین از واژه تا بافت و کلیت متن

یکی از ایرادات بسیار مهم که در دهه‌های اخیر از شعر سنّتی به‌عمل‌آمده، این است که خلاقیت‌های هنری در ایجاد تصویرهای شاعرانه در شعر قدما تنها در محور افقی صورت‌گرفته و محور عمودی این اشعار فاقد تصویرپردازی‌های خلاقانه است. آنان معتقدند این امر میراث و مرده‌ریگی است که از شعر عربی در شعر فارسی رسوخ پیدا کرده و در مدیحه‌سرایی‌های این شاعران ریشه داشته که به‌موجب آن، حوزهٔ اندیشه و تأملات شاعر محدود و یکنواخت شده‌است. همین امر موجب می‌شود که در یک شعر، مخاطب با چندین حالت روحی مواجه شود که هماهنگی آن‌چنانی درمیان آن‌ها نیست و این تزاحم تصویری باعث اکراه خواننده می‌شود (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۱۷۰).

این امر به تصویرهای نمادین شعرهای اخوان و شاملو قابل تعمیم است. ویژگی مهمی که در نمادپردازی شعر اخوان دیده می‌شود، این است که وی در شعر معمولاً از یک اَبَرنماد استفاده می‌کند و همان یک نماد همانند یک محور سنگ‌آسیا، تمرکزدهنده به کلیت شعر است و درواقع به‌این‌وسیله تصویری همگون و یکپارچه را به مخاطب ارائه می‌دهد. در صورتی که نمادپردازی شاملو فاقد این ویژگی است و درآن تزاحم تصاویر به‌وفور دیده می‌شود. این ویژگی شعری از ابداعات اخوان نیست و مسبوق به سابقه است. «آنچه در مطالعه اشعار نیمایوشیج (۱۲۷۸– ۱۳۳۸) در شعرهایی همچون: «مرغ مجسمه»، «غراب»، «پادشاه فتح»، «ماخ اولاخ» و «چراغ» توجه ما را به‌خود معطوف می‌دارد، این است که در آن‌ها، کل شعر پیرامون یک پدیده یا یک واحد می‌شود و دیگر اجزای شعر یعنی تشبیهات و استعارات و ایضاحات شعری و خیالی در خدمت آن تصویر مرکزی قرار می‌گیرد. این ساختار منسجم و یکپارچه در ادبیات فارسی پیش از نیما سابقه نداشته و باید آن را از ابداعات نیما به‌شمارآورد (فتوحی و علی نژاد ۱۳۸۶، ۱۰۴).

تصویرهای نمادین در اغلب اشعار سمبولیک اخوان ـبه‌نسبت اشعارش‌ـ همچون یک تابلوی نقاشی است که تصویری واحد و همگون ارائه می‌کند؛ اشعار زمستان (۱۰۷)، باغ بی‌برگی (ص۱۶۶)، آواز

کرک (ص ۱۵۱)، بی‌سنگر (ص۳۸) و فریاد (ص۸۴) در دفتر زمستان و نیز کتیبه (ص۱۱)، قصهٔ شهر سنگستان (ص۱۶)، پیوندها و باغ (ص۹۷)، ناگه غروب کدامین ستاره (ص۱۰۳) در دفتر از این اوستا، همچنین شعر خزانی (ص۱۱)، گله (ص۱۳)، بازگشتن زاغان (ص۱۴)، ناژو (ص۱۵)، طلوع (ص۱۷)، برف (ص۳۴)، قصیده (ص۳۸)، ساعت بزرگ (ص۴۴)، قاصدک (ص۴۹) از مجموعهٔ آخر شاهنامه و ... .

بارزترین نمود این امر در شعر زمستان متجلی شده‌است. اخوان برای القای یک مفهوم و نماد کلیدی یعنی زمستان از تمام ویژگی‌های زمستان در کنار همدیگر بهره می‌برد. لرزیدن دهان و دستان و به‌طورکلی بدن، گرفتگی هوا، یخبندان، ناپیدا بودن خورشید و ... همگی تصاویری همگون و در تناسب با هم هستند و وی به گونه‌ای نمادین، هنرمندانه و دقیق آن‌ها را درکنار یکدیگر جای داده‌است. این‌گونه اشعار درمیان آثار سمبولیک اخوان کم نیست. (هرچند اشعار کم‌مایه نیز درمیان آثار وی وجود دارد). اگر همین امر (چیدمان تصویری)، بااین شعر شاملو مقایسه شود، تفاوت میان دیدگاه اخوان با شاملو نمود پیدا می‌کند. با مطالعهٔ بسیاری از اشعار نمادین شاملو با چندین تصویر ناهمگون که درکنار هم گنجانده شده‌اند، مواجه می‌شود.

اگر که بیهده زیباست/ شب/ برای چه زیباست؟/ شب/ برای که زیباست/ شب و رود بی انحنای ستارگان/ که سرد می‌گذرد. (شاملو ۱۳۸۲، ۷۳۲)

تا اینجا شاعر تصویری واحد را به ذهن مخاطب القا می‌کند، امّا در ادامه این تصویر دچار نوعی از هم‌گسیختگی و تزاحم می‌شود:

«و سوگواران دراز گیسو/ بر دو جانب رود / یادآورد کدام خاطره را/ با قصیدهٔ نفس‌گیر غوکان/ تعزیتی می‌کنند/ به هنگامی که هر ستاره/ با صدای شلیک دوازده گلوله سوراخ می‌شوند (شاملو ۱۳۸۲، ۷۱۳).

یکی دیگر از بهترین مثال‌هایی که می‌توان برای این امر بیان داشت، شعر دیوار از مجموعهٔ «بهار خاموش» است که درآن شاملو دیواری را که نمادی است از سرحدِ ما با دنیای بزرگ‌تر، استبداد، عدم رابطه میان بخش‌های مزرعه یا همان جامعه و ...، وسط مزرعه‌ای تصور می‌کند. موش‌ها و حتی بادها هم دربرابر آن دیوار کرنش می‌کنند و تنها چیزی که می‌تواند آن را نابود کند، خورشید (مظهر روشنی، دانش، معرفت و خداوند و...) است که تَرَک‌های پیکرهٔ دیوار گویای این اثرگذاری است.

دیوارها ـ مهابت مظنون ـ که در سکوت/ با تیغ تیز خط نهاییش/ تا مرزهای تفکیک در جنگ با فضاست. همواره باد طاغی با ناله‌های زار شلاغ به هیبت دیوار می‌زند ... (شاملو ۱۳۸۲، ۱۵۸).

تااینجا همهٔ تصویرها هماهنگ و یکدست است، امّا به‌یک‌باره شاعر انسجام تصویر را از هم

می‌پراکند و می‌گوید:

«کو درمیان این همه دیوار خشک و سرد/ دیوار یک امید/ تا سایه‌های شادی فردا بگسترد؟.../و باوجود این/ در هر نبرد تکیه به دیوار می‌کنیم/همواره با یقین/ کز پشت ضربه‌ای نیست، امیدی‌ست بل.../ یک شیر/ مطمئناً/ خوف است دام را!/ هرگز نمی‌نشیند او منکسر به‌جای:/ مطرود راه و در/ مطرود وقت کر/ چشمش میان ظلمت جویای روشنی است/ می‌پرورد به دل، آرام/ انتقام.»

این از هم‌گسیختگیِ تصویری در اشعار شبانه از دفتر باغ آینه (ص۳۶۱)، همچنین شعر دهم از اشعار شبانه در مجموعهٔ آیدا: درخت و خنجر و خاطره (ص۵۳۸) و ... به‌وضوح دیده‌می‌شود.

ناگفته نماند در برخی از اشعار شاملو ازجمله شعر «گل کو» از مجموعهٔ «بهار خاموش» (ص۱۰۳)، تصاویر نمادینِ شب، باغ، باد، شاخ، بید و گُل رابطهٔ تنگاتنگی باهم دارد و نسبت به شعرهای دیگر شاملو از انسجام تصویری بهتری برخوردار است. همچنین اشعار «دو شبح» (ص۳۵۰) و «نیم‌شب» (ص۳۶۳)، «باران» (ص۳۶۹)، «باغ آینه» (ص۳۸۹) از مجموعهٔ *باغ آینه* نیز درشمار اشعاری هستند که تزاحم تصویری آن‌چنانی در آن‌ها دیده‌نمی‌شود.

شاملو در شعر «باغ آینه» هرچند از تصویرهای نمادین متفاوت ازقبیل چراغ، گهواره، سیاهی، خورشید، آذرخش، ابر، تگرگ، تاک، شب، سپیده‌دم و آینه بهره می‌جوید، اما ازآنجاکه تمام این تصویرها را در یک کلیت واحد قرار می‌دهد، تصویر ذهنی منسجم را به‌دست می‌دهد. او چراغ در دست به جنگ سیاهی‌ها می‌رود و درنهایت چراغی در دست و چراغی در دل زرنگار روحش را صیقل زده و آینه‌ای در برابر آینهٔ محبوبش می‌گذارد و ابدیتی را تکرار می‌کند. در شعر «مرثیه» (ص۳۹۱) از مجموعهٔ باغ آینه این به‌هم‌پیوستگی و انسجام مشهودتر است؛ به‌طوری‌که شاید بتوان گفت درمیان اشعار نمادین شاملو تا سال ۱۳۳۸ منسجم‌ترین و قوی‌ترین تصویرهای نمادین را در خود نهفته است. این به‌هم‌پیوستگی نه‌تنها در سطح تصویر و روساخت، بلکه در زیرساخت و معنا نیز به همین‌صورتِ به‌هم‌پیوسته و چند لایه و منسجم است. شعر «سرود آنکه برفت و آنکس که برجای ماند» (ص۵۵۰) نیز که در سال ۱۳۴۳ سروده شده‌است، ازجمله اشعار نمادینی است که پیوستگی و انسجام درونی تصاویر آن مشهود است.

باوجود این‌گونه اشعار نیز تعداد این‌گونه اشعار درمیان شعرهای نمادین شاملو به‌حدی نیست که آن را یک مشخصهٔ سبکی به‌شمار بیاوریم. بعد از اشعار دههٔ ۴۰ که عنصر نماد در آن‌ها به‌نسبت اشعار پیشین تجلی کم‌تری داشته، در دههٔ ۵۰ باتوجه به تحوّلات سیاسی و اجتماعی که نضج تندتری به‌خودگرفته‌است، اشعار وی نیز از صبغهٔ نمادین بیشتری برخوردار هستند. اشعار شبانه‌ها (ص۷۱۱ و ۷۱۳)، برخاستن (ص۷۱۶)، تابستان (ص۷۲۰) سرود ابراهیم در آتش (ص۷۲۶)، از این‌گونه مردن

(ص۷۴۰)، در دفتر «ابراهیم در آتش» بااینکه عناصر نیرومندی از نماد را در خود جاداده‌است، اما در کلیت، پیوستگی چندانی با یکدیگر ندارند. ازطرفی دراین اشعار، شاعر در مرز میان استعاره و نماد در حرکت است به‌گونه‌ای که گاه این دو باهم خلط می‌شوند و تشخیص اینکه کدام استعاره و کدام نماد است، گاه دشوار می‌شود.

به‌نظرمی‌رسد نبودن هماهنگی میان تصویرهای نمادین در برخی اشعار شاملو و تزاحم تصویری در آن‌ها، به‌دلیل مقدّم‌بودن معنا بر لفظ در نزد وی باشد؛ این درحالی‌است که در اشعار سمبولیک اخوان نه لفظ بر معنا می‌چربد نه معنا بر لفظ؛ معنا همراه و همگام با لفظ پیش می‌آید. این نکته را هم از نظر نباید دور داشت که شیوهٔ بیان اخوان در این‌گونه اشعار، به شیوهٔ نقالی و روایی است و همین امر به وی کمک می‌کند تا شعرش از انسجام و چهارچوب منطقی‌تری برخوردار باشد. حمید زرین‌کوب درهمین‌زمینه می‌گوید: «اخوان ازآن‌جاکه نقل و روایت را یکی از مایه‌های اصلی شعر خود قرار داده‌است، ناچار به‌مناسبت، به توصیف روی می‌آورد و شعرش نوعی شعر توصیفی می‌شود.» (زرین‌کوب ۱۳۵۸، ۱۷۷) این سخن به‌این‌معنی نیست که شعر شاملو خالی از گونهٔ روایت است. شعرهای «پیغام» از دفتر *مدایح بی‌صله* (ص۸۵۱)، «قصهٔ مردی که لب نداشت» از دفتر *در آستانه* (ص ۱۰۰۵) و «قصهٔ دخترای ننه‌دریا» (ص۳۹۹) و ... ؛ جزء شعرهایی هستند که شاملو به شیوهٔ نقالی بیان کرده‌است؛ اما تعداد آن‌ها باتوجه به حجم آثار وی به اندازه‌ای نیست که بتوان آن را مشخصهٔ سبکی به‌شمار آورد.

نمادپردازی در شعر شاملو معمولاً در سطح کلمه و واژه متوقف می‌شود؛ این درحالی‌است که در شعر اخوان این ابهام مربوط به کل کلام و ساختار جمله است. در بسیاری از اشعار سمبولیک شاملو اگر ابهام مربوط به واژه حل شود، تاحدودزیادی می‌توان به‌معنای کل کلام پی برد. اندکی دقّت دراین واژگان کلیدی موجب آشکار شدن معنای کل کلام می‌شود. توضیح این‌که وجود قرینه‌های صارفه در اشعار شاملو، ذهن مخاطب را به سمت‌وسوی موردنظر شاعر هدایت می‌کند که همین امر را می‌توان دلیلی بر مدعای نگارندگان این سطور دانست.

تفاوت در نشانه و نماد

سال‌های اندکی پس از فروکش‌کردن تب مکتب سمبولیسم در فرانسه و اروپا، در دو سوی اقیانوس اطلس جریان نوینی در فلسفهٔ زبانشناسی مدرن به‌وسیلهٔ فردینان دوسوسور[1] (۱۸۵۷-۱۹۱۳) به‌عنوان

[1] Ferdinand de Saussure

پدر ساختارشناسی و چارلز سندرز پیرس[1] که به‌عنوان پدر پراگماتیسم[2] نامبردار است، شکل‌گرفت که درآن به‌دنبال این موضوع بودند تا ببینند معنا در کلام چگونه شکل می‌گیرند. از این علم نوین با نام نشانه‌شناسی[3] یاد شده‌است. نشانه‌شناسان تاحدودی کوشیدند راه نشانه را از سمبول جدا بدانند، اما درنهایت به‌این امر تن‌دردادند که سمبول را به‌صورت قانون‌مندی بازتعریف کنند. آنان با مطالعهٔ عرفان شرقی، عرفان یهودی و مسیحی (قباله) و نیز بااستفاده از نتایجی که از روش‌های تأویل[4] به‌دست آمده‌است، علم و حکمت تازه‌ای را بر پایهٔ سمبول‌شناسی پی‌ریزی کردند و به مطالعهٔ کارکردهای فلسفی سمبولیسم پرداختند. (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج۲، ۵۴۱)

اغلب نشانه‌شناسان براین باورند که نمادها برآیندی از قراردادهای اجتماعی هستند؛ درهمین‌راستا *پیرس* نمادها را یکی از سه بخش مهم نشانه‌ها می‌داند؛ امّا معتقداست که این نوع از نشانه‌ها به‌شدّت قراردادی هستند. ناگفته نماند که آن‌ها کل زبان را نمادین می‌پنداشتند (چندلر ۱۳۸۶، ۷۲) و ازطرفی نیز زبان را قراردادی میان انسان‌ها به‌شمار می‌آوردند. بارت نیز برهمین‌مبنا دربارهٔ نمادها معتقد بود که: «نمادها در همهٔ زمان‌ها ثابتند؛ آنچه مشخص است، این است که دیدگاه جمعی و اجتماع دربرابر لایه‌های معنایی آن‌ها تغییر می‌کند (Barthes 1967, 67).

پیرس نشانه‌ها را در سه دستهٔ نمادین، شمایلی و نمایه‌ای دسته‌بندی می‌کند. در دستهٔ نمادین دال، شباهتی به مدلول ندارد، اما براساس یک قاعدهٔ قراردادی و اختیاری به‌آن مرتبط شده‌است. (این برداشت برعکس تعریفی است که پیش‌از این از نماد ارائه شد. هرچند این دسته‌بندی عام‌تر بوده و شامل تمام زبان‌های خاص، حروف الفبا، علائم نقطه‌گذاری، کلمات، عبارات و جملات است.) به‌هرحال آنان نماد را جزوی از نشانه‌ها به‌شمار می‌آورند که اختیاری هستند. این نکته یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌های میان اشعار نمادین اخوان و شاملو را آشکار می‌کند. اشعار نمادین اخوان به قاعدهٔ اختیاری‌بودن نزدیک‌ترند و دراین تقسیم‌بندی در گروه نماد گنجانده می‌شود. این درحالی‌است که در اشعار نمادین شاملو (که صبغهٔ اجتماعی دارند) وجههٔ اجباری‌بودن بیشتر به‌چشم‌می‌خورد و از این حیث در گروه دوم یعنی شمایلی گنجانده می‌شود. در شعرهای نمادین شاملو رابطهٔ میان دال و مدلول در آن‌ها رابطه‌ای بسته‌تر و تنگ‌تر است و از همین‌رو به نشانه‌های شمایلی نزدیک‌تر بوده و بیشتر انگیزشی هستند؛ یعنی دال در آن‌ها با شدت بیشتری به‌وسیلهٔ مدلول تحمیل می‌شود. در برخی

[1] Charles Sanders Peirce
[2] Pragmatisme
[3] Semiotics
[4] hermeneutique

اشعار شاملو ازجمله مه (۱۱۴) نیز ارتباط اجباری میان دال و مدلول در نماد یا بهتر بگوییم نشانه وجود دارد:

«بیابان را/ سراسر/ مه گرفته است./چراغ قریه پنهان است... سگان قریه خاموشند ... با خود فکر می‌کردم که گر مه/ همچنان تا صبح می‌پایید، مردان جسور از خفیه‌گاه خود به دیدار عزیزان باز می‌گشتند.»

یا در شعر «مرغ باران» (ص۱۶۷) نیز مرغ باران از رهگذر که باوجود شب بارانی به‌دنبال سرپناهی نیست می‌پرسد: «ای شب‌گرد از چنین بی‌نقشه رفتن تن نفرسودت؟»

و عابر در جواب او نجواکنان با خویش می‌گوید:

«می‌توان هرگونه کشتی راند بر دریا:/ می‌توان مستانه در مهتاب با یاری بلم بر خلوت آرام دریا راند/ می‌توان زیر نگاه ماه با آواز قایق‌ران سه‌تاری زد لبی بوسید/ لیکن آن شب‌خیز تن پولاد، ماهیگر/ مانده با دندانش آیا طعم دیگرسان/ از تلاش بوسه‌ای خونین/ که به گرماگرم وصلی کوته و پر درد/ بر لبان زندگی داده است؟/ مرغ مسکین زندگی زیباست.../ من در این گود سیاه و سرد و طوفانی نظر با گوهری دارم / تارک زیبای صبح روشن فردای خود را تا بدان گوهر بیارایم./ مرغ مسکین! زندگی بی گوهر اینگونه، نا زیباست.»

همچنین شعر افق روشن (ص ۲۰۸):

«روزی که ما دوباره برای کبوترهایمان دانه بریزیم/ و من آن روز را انتظار می‌کشم/ حتی روزی/ که دیگر/ نباشم.»

درصورتی‌که اشعار نمادین اخوان تاحد بسیار بالایی غیرانگیزشی بوده و برای درک آن‌ها نیاز به یادگیری قراردادهای بیشتری احساس می‌شود. به‌نظرمی‌رسد یکی از دلایل عمدهٔ این امر، پیروی اخوان از سنّت شعری گذشته و به‌خصوص چندپهلویی‌گویی‌های حافظ است. شعر کتیبه نمونه‌ای از این دست اشعار است. یکی دیگر از دلایل این امر انتزاعی‌بودن اشعار اخوان می‌باشد.

جلال ستاری در مقدمهٔ کتاب *زبان رمزی قصه‌ها* نوشتهٔ لوفلر دلاشو، اشارهٔ جالبی به تفاوت میان نشانه و نماد کرده‌است که حائز اهمیت است. وی معتقداست: «با آنکه نماد جزئی از خود نشانه است، اما چیزی غیر ازآن است. به‌این‌معنی که صورت و معنی نماد برخلاف نشانه، بی‌نهایت باز و گسترده است. دیگر آن‌که صورت نماد (برخلاف نشانه) تنها پارهٔ عینی و شناختهٔ آن است، مفید معانی و صفات غالباً غیرقابل تجسمی است که گاه متضادند. مثلاً کلمهٔ «آتش» مفید معانی متفاوت است. شهوت، آتش دوزخ، آتش اهریمنی و ... همچنین معانی نماد ممکن است از سرتاسر عالم واقع جامه‌ای به‌عاریت گیرد تا قابل‌تظاهر باشد. به‌عنوان‌مثال مفهوم عالم قدس به‌صورت اختر، کوکب، کودکی، انسانی چون

مسیح و کریشنا و ... متجلی شده‌است. صورت نماد، تصویری است که درآن صفات بس متضاد گرد هم آمده‌اند. نماد همهٔ عالم محسوس را جذب می‌کند تا بهتر آشکار شود. بدین‌گونه هر نماد تجدید و تکرار می‌شود؛ یعنی هر معنی نمادهای مختلف دارد، زیرا نماد از رهگذر تکرار می‌تواند معنی را دقیق‌تر برساند و نارسایی خود را جبران کند.» (دلاشو ۱۳۶۳، ۸)

همچنان‌که گذشت، در جهان‌بینی شرقی، محققان ایران، نماد را همواره یکی از انواع نشانه می‌دانند که ـاز راه تشابهـ به مدلول‌هایی انتزاعی و یا مفاهیمی ذهنی و درونی اشاره می‌کند؛ (درحالی‌که تأکید اصلی *پیرس* و دیگر نشانه‌شناسان غربی بر قراردادی‌بودن رابطهٔ دال و مدلول در نشانه‌های نمادین است) هرچند این معانی به‌صورت عینی و حسی در عالم واقع وجود ندارند، اما ما ازطریق آثارشان به‌وجود آن‌ها پی می‌بریم؛ این معانی انتزاعی که برای یک نماد (دال) و خود آن واژهٔ حسی درنظرگرفته می‌شود، در یک صفت مشترکند. به‌عنوان نمونه دریا هم مظهر خداوند است هم حقیقت و ...، وجه اشتراک تمام این مفاهیم انتزاعی در بیکرانگی است. ناگفته نماند که گنجاندن مفهوم واقعی یک نماد در یک مفهوم، دشوار و شاید بتوان گفت غیرممکن است؛ ازآن‌رو که این مفهوم نمی‌تواند دربردارندهٔ تمام ویژگی‌های آن نماد باشد و همانند تعریف مدلول درنظر پساساختارگرایان که آن را همواره در زیر دال شناور و غیرقابل‌سکون می‌دانند، لغزان و متحرک است.

نمادهای عمومی و شخصی

در شعرهای سمبولیک چه در ایران و چه در هرجای دیگر باید از دو گونه نماد کلی سخن به‌میان آورد. نخست نمادهایی که به‌واسطهٔ استفاده مکرّر و عام، تقریباً در شعر اغلب شاعران به‌صورت نماد استفاده شده‌است و از آن جذابیت نخستین دور گشته‌است؛ اما نوع دیگر نمادها نمادی است که جزء نمادهای شخصی شاعران به‌حساب می‌آید که طبیعتاً این‌گونه نمادها حاصل کوشش ذهنی شاعر در آشنایی‌زدایی از واژه‌هاست. نمادهای شخصی به نمادهایی گفته‌می‌شود که برآیند ذهن خلاق نویسنده درمواجهه با پدیده‌های عالم باشد و تا پیش از وی تجلی آن‌چنانی درمیان اشعار سایر شاعران نداشته‌است. ازطرفی تنها این دسته از واژگان/دالها هستند که می‌توان آن‌ها را ازنظر ماهیتی به نماد نزدیک دانست. سخن‌گفتن از نمادهای شخصی به‌این‌معنا نیست که شاعری چیزی خارج از روحیهٔ جمعی نوع بشر یا یک فرهنگ خاص را بگوید، بلکه این بدان معناست که نگاهی نو، تجربهٔ تصویری نو و درنهایت فضای شعری تازه‌ای درمیان تصاویر بی‌نهایت نمادها عرضه می‌دارد.

«نمااندیشان خسته و بیزار از استیلای عقل و منطق محض، که طی دوران ناتورالیستی به اوج رسیده بود، تنها منطق احساسات را سرلوحهٔ کاری قرار دادند و کوشیدند به پالس‌هایی که از روح انسان برمی‌خیزد و به‌مدد احساس و تخیل، معنا و مفهوم می‌یابد، توجه نشان دهند. آنان با انگشت

گذاشتن براین‌نکته که هر انسانی متأثر از نیروهای مرموز و اسرارآمیز روح و رؤیای خویش است، قاطعانه اذعان داشتند که درک و فهم از یک اثر هنری، کاملاً شخصی و انفرادی است، یعنی هر کس به‌نسبت درک و نیروی احساس خود می‌فهمد؛ بنابراین باید به خلق آثاری همت گماشت که درک آن برای همگان یکسان و مشابه نباشد، بلکه هر خواننده‌ای باتوجه به وضعیت روحی، نیروهای انتقال فکری و میزان ادراک خویش را تفسیر کند. یقیناً توجه به همین نکتهٔ اخیر، شاعران و نویسندگان سمبولیست را برآن داشت که به خلق نمادهای شخصی بپردازند.» (کسیخان ۱۳۸۲، ۵۶ تا ۶۱)

تشخیص اینکه کدام شاعر نخستین بار فلان نماد را به‌کاربرده کار دشواری است و تأثیرپذیری ادبیات و شعر معاصر از ادبیات غرب این موضوع را نیز پیچیده‌تر می‌کند. ناگفته نماند که در یک سمتِ نماد، نویسنده یا شاعر وجود دارد و در سمت دیگر مخاطب؛ بنابراین مخاطبان نیز می‌توانند باتوجه به عمق نمادِ آن اثر، برداشت‌های شخصی خودشان را از این موضوع داشته باشند. در ادامه باید گفته‌شود هنگامی‌که از نمادهای شخصی سخنی به‌میان می‌آید، بیشتر نمادهایی مدنظراست که درچندین‌جا از آثار شاعر جلوه‌گری کرده باشد به‌طوری‌که جزء نمادهای شخصی او به‌حساب بیاید.

دقت در اشعار اخوان و شاملو این نکته را روشن می‌دارد که باوجوداینکه این هر دو شاعر، توانایی ذهنی ویژه‌ای در به‌کارگیری و دگرگونی نمادهای شعر فارسی داشته‌اند، اما از بررسی مجموع دفترهای *آخر شاهنامه*، *از این اوستا*، *زمستان*، *ارغنون* و مجموعه آثار شاملو به‌این نتیجه می‌رسیم که بسامد نمادهای شخصی استفاده شده در اشعار اخوان (باتوجه به حجم اشعارش) تاحدودی بر بسامد نمادهای شخصی به‌کاررفته در اشعار شاملو می‌چربد و واژگانی که وی به آن‌ها بار سمبلیک داده‌است، نسبت به دیگر شاعران هم‌دوره‌اش بسیار چشمگیرتر است.

برخی نمادهای شخصی شعر اخوان به قرار زیر است:

نمادهای جانوری همانند: لک لک، قناری، قُمری، طوطی، زاغ، کبوتر.

نمادهای طبیعت: زمستان، ابر، برف، گل، باغ، قاصدک، پاییز، بهار، ناژو، آذر(آتش)، شب قطبی.

نمادهای اساطیری: رستم، میترا، امشاسپندان، بهرام ورجاوند، ضحاک (البته این واژه به‌طورمستقیم در شعر اخوان متجلی نشده‌است، اما توصیف آن در شعر قصهٔ شهر سنگستان آمده‌است)، پشوتن، سام، شغاد (این واژه نیز به‌طورمستقیم در شعر اخوان متجلی نشده‌است، اما توصیف آن در شعر آخر شاهنامه ذکر شده‌است) همچنین اصحاب کهف (این واژه نیز به‌طورمستقیم در شعر اخوان متجلی نشده‌است، اما توصیف آن در شعر آخر شاهنامه آمده‌است) و دقیانوس.

برخی از نمادهای عمومی شعر اخوان و شاملو از قرار زیر است:

شب، باد، مهتاب و کلمات هم‌معنی آن، پنجره، دیوار، دریا، خورشید و کلمات هم‌معنی آن، شیر،

خانه، چراغ و کلمات هم‌معنی آن، مرداب، باغ، باران، خروس، کبوتر و ... .

ناگفته نماند شاملو نیز از به‌کارگیری نمادهای دینی و حماسی غافل نبوده‌است. نمادهایی همچون ایوب، مسیح، آرش، اسفندیار و شغاد ... که بسیار زیبا و درعین‌حال قوی و نیرومند بیان شده‌اند. بااینکه نمادهایی که شاملو در اشعار خویش به‌کارمی‌برد، اغلب نمادهای عمومی هستند، بااین‌حال وی با همین نمادها و درهم‌آمیختن آن‌ها و با کمک‌گرفتن از زبانی قوی و بسیار پویا تصاویری را می‌آفریند که بی-گمان در تاریخ ادبیات ایران کم‌نظیر است. نکته‌ای که در این‌جا نباید از آن غافل بود، این است که شاملو در چند مجموعهٔ *دشنه در دیس*، *ترانه‌های کوچک غربت* و نیز *مدایح بی‌صله* (به‌نسبت دفترهای پیشین) گرایش چندانی به نمادپردازی نداشته‌است و درعوض از استعاره در تصویرسازی شعری مدد گرفته‌است که این امر نیز درجای خود قابل‌تأمل است. در دو دفتر آخر نیز یعنی دفتر *در آستانه* و *حدیث بیقراری ماهان* توجه به شعر هایکو، یکی‌بودگی با هستی و انسان‌مداری یا همان اگزیستانسیالیسم، در زبانی متمایل به استعاره بر شعر شاملو سایه‌گستر شده‌است و از آن اشعار مطنطن نمادین جز در برخی جاها نشانی نیست.

زبان شعر سمبولیستی

ویژگی شعر سمبولیستی نسبت به دیگر اشعار تنها در استفادهٔ مکرّر از سمبول‌ها نیست، بلکه درکنار ویژگی‌هایی که تاکنون از شعر سمبولیستی گفته شده‌است، باید به زبان شعر سمبولیستی نیز اشاره‌کرد. در کل دو نوع تفکر درمیان سمبولیست‌ها نسبت به زبان و ساختار شعر وجود داشته‌است که همین امر یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های میان اشعار شاملو و اخوان است:

۱. تمایل امثال مالارمه[1] و رنه گیل[2] که درآن زبان هنری را از زبان عوام جدا می‌دانستند و برای افاده و بیان هیجانات بدیع سمبولیستی ایجاد زبانی جدا از مردم را ضروری می‌دانستند (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج۲، ۵۴۶). به‌نظرمی‌رسد که بیشتر اشعار سمبولیستی اخوان از این دسته باشند. استفاده از کلمات و ساختار دستوری که رنگ و بوی آرکائیسم و باستان‌گرایی دارد در شعر وی نسبت به شعر شاملو بسیار بیشتر بوده (ر.ک به صهبا ۱۳۸۴، ۶۴ تا ۴۱) و از همین‌رو به‌نظرمی‌رسد که وی همانند سمبولیست‌هایی که از آن‌ها یادشده، می‌کوشد زبان شعرش را از زبان کوچه و بازار جدا کند.

۲. تمایل امثال ورلن[3] و ژول لافورگ که اصالت فرهنگستانی زبان و طرز بیان پارناسین‌ها

[1] Stéphane Mallarmé
[2] R Ghil
[3] Paul-Marie Verlaine

را مسخره می‌کردند و می‌کوشیدند زبان عادی و عامیانهٔ مردم را به‌وضع هنرمندانه‌ای تقلید کنند. اینان درعین‌حال به‌فکر درهم‌شکستن قالب‌های موجود شعر نیز افتادند و به‌این‌ترتیب پای شعر آزاد به‌میان کشیده‌شد (سیدحسینی ۱۳۸۷، ج۲، ۵۴۶)، به‌نظرمی‌رسد که شاملو در اشعار خویش دنباله‌رو این‌گونه تفکر باشد. وی علاوه بر برگزیدن قالب سپید، در برخی از اشعار به‌زبان کودکانه، کوچه بازار و درکل عامیانه شعر می‌سرود که البته گرایش چپی او دراین‌امر را نیز باید بی‌تأثیر ندانست. مهم‌ترین نمونهٔ بازتاب این عنصر در شعر شاملو را می‌توان در اشعار «قصهٔ دخترای ننه‌دریا» (ص ۳۹۹) در دفتر باغ آینه، شعر «شبانه» از دفتر لحظه‌ها و همیشه (ص۴۴۶) و نیز شعر قصهٔ مردی که لب نداشت از دفتر *در آستانه* (ص ۱۰۰۵) و ... مشاهده‌کرد.

تفاوت در درون‌مایهٔ اشعار سمبولیک

درون‌مایه یا نگرش، دستگاه منظم و مسلط فکری [است] که بر همهٔ فعالیت‌های ذهنی و تحلیلی هنرمند حکم می‌کند. هنرمندِ درجهٔ یک، مبدع نگرشی نو است و همین امر موجب تفاوت او با هنرمندان درجه دو و سه می‌باشد. ازطرفی نگرش واحد او به اشیاء در یک «تصویر کانونی» متمرکز است و تمام ساخت‌های فرعی بر گرد آن می‌چرخد. کلید ورود به ذهن و زبانِ این‌گونه هنرمندان درهمین تصویر کانونی است. (فتوحی ۱۳۸۶، ۷۷)

دراین‌میان توجه به درون‌مایهٔ اشعار سمبولیک نیز یکی دیگر از موارد افتراق میان شاملو و اخوان است. پورنامداریان معتقد است: «درون‌مایهٔ تصویرهای شعر شاملو «خشم و عصیان» است. در شعر او هر تصویر یک زخم و هر واژه یک درد و هر جمله یک فریاد است. ایدهٔ مسلط بر سبک شاملو، اعتراض و عصیان و انقلاب و ستیهندگی و خشم و سرکشی و درد و رنج است. غالباً عناصر سازندهٔ تصویرها در شعر او از این دست‌اند: «خنجر، کارد، شمشیر، پولاد، شیرآهن‌کوه مرد، خون، شکنجه، فریاد و اعتراض، غریو، عطش، داس، زنجیر و ... بوسهٔ خونین، دشنه در دیس، زنبق کبود کارد، باغ عفونت، زخم تبر، تازیانه، گلوی خونین شب، دشنهٔ معلق ماه، شب چرکین ... .» (پورنامداریان ۱۳۸۱، ۲۵۵)

تصویرهای نمادین «خورشید، مهتاب و ستاره»، اَبَرنمادهای اشعار شاملو هستند که در دل «شبانه‌ها» روشنی‌بخش هستند. تصاویری که از پس آن‌ها امید به آینده، نگاه به افق‌های تازه و «چه می‌خواهم»های روشن‌گرانه موج می‌زند. این درحالی‌است که اخوان با همهٔ نوآوری‌ها در عرصهٔ نمادپردازی، محور و کانون اصلی تصویرهایش مبتنی بر «غبار و مه» است. تصویری که گذشته‌های دور را دربرگرفته و چیزی جز حسرت برآن روزگاران و ناامیدی از وضع موجود نیست؛ بااین‌حال از پس

همهٔ دلتنگی‌هایش از حال، آینده‌ای را نیز متصور نیست و «جادهٔ نمناک»ش نیز «به هر آنجا که اینجا نیست» ختم می‌شود.

نتیجه‌گیری

شاملو و اخوان به پیروی از نیما و سمبولیست‌های فرانسه هریک کوشیدند رخدادهای سیاسی و اجتماعی عصر خویش را که به‌قول اخوان «قرن وحشت» بود با زبان شعری به‌تصویر کشند. دراین‌میان تصویرهای شعری بیشتر آثار سمبولیک اخوان ـکه شاید به‌سبب نوع روایت‌گری وی که به شیوهٔ نقالان استـ از واژه تا کلیت متن درهم‌تنیده، و از انسجام درونی بیشتری برخوردار است. درعین‌حال تصویری واحد را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند؛ ازطرفی این تصاویر در عین وحدت، از لایه‌های معنایی بیشتری برخوردار هستند که همین امر سبب‌شده که ـبه‌قول نشانه‌شناسانـ اشعار نمادین اخوان به قاعدهٔ اختیاری‌بودن زبان نزدیک باشد. این درحالی‌است که شاملو باوجود داشتن زبانی ویژه و مطنطن ـکه به‌حق یادآور شکوه زبانی خاقانی استـ غالب اشعار سمبولیکش کم‌تر از این ویژگی برخوردار باشند.

از بررسی مجموع دفترهای شعری اخوان و مجموعه آثار شاملو در زمینهٔ شعر معلوم شد که:

۱. بسامد نمادهای شخصیِ استفاده‌شده در اشعار اخوان (باتوجه به حجم اشعار سمبولیک این دو شاعر) تاحدودی بر بسامد نمادهای شخصی به‌کاررفته در اشعار شاملو می‌چربد.

۲. تفاوت دیگر در شعر سمبولیک این دو شاعر، در نوع زبان استفاده‌شده در آثارشان است. اخوان همانند رنه‌گیل و مالارمه در اشعار سمبولیک (و غیرسمبولیکش) به زبان رسمی و سنت ادبی و فرهنگستانی زیاد توجه‌کرده و تمایل چندانی به زبان عامه نداشته‌است؛ این درحالی‌است که شاملو همانند لافورگ و ورلن تنها در قید زبان خاص فرهنگستانی محدود نماند و کوشید زبان عادی و عامیانهٔ مردم را به‌وضع هنرمندانه‌ای تقلید کند که این امر تاحدود زیادی نیز از گرایش چپی شاملو متأثر بود. وی درعین‌حال به‌فکر درهم‌شکستن قالب‌های موجود شعری نیز بود.

۳. تصویرهای نمادین «خورشید، مهتاب و ستاره»، اَبَرنمادهای اشعار شاملو هستند که در دل «شبانه‌ها» روشنی‌بخش هستند. تصاویری که از پس آن‌ها امید به آینده، نگاه به افق‌های تازه و «چه می‌خواهم»های روشنگرانه موج می‌زند. این درحالی‌است که اخوان با همهٔ نوآوری‌ها در عرصهٔ نمادپردازی، محور و کانون اصلی تصویرهایش مبتنی بر «غبار و مه» است. تصویری که گذشته‌های دور را در برگرفته و چیزی جز حسرت برآن روزگاران و ناامیدی از وضع موجود را بازتاب نمی‌دهد؛ بااین‌حال از پس همهٔ دلتنگی‌هایش از حال، آینده‌ای را نیز متصور نیست و «جادهٔ نمناک»ش نیز «به هر آنجا که اینجا نیست» ختم می‌شود.

پی‌نوشت

نکتهٔ قابل توجهی که باید ازنظر روانشناسی به‌آن توجه داشت، این است که درمیان تمام صنایع بلاغی و ادبی، شبیه‌ترین صنعت به ناخودآگاه فرویدی، نماد است. «ناخودآگاه پاتیلی از هیجانات متضاد است» (گوئرین و دیگران ۱۳۷۰، ۲۸۵)، که می‌کوشد بااستفاده از دو مکانیسم ادغام و جابجایی از فرامن یا سوپراگو گذر کند و به‌سطح هشیار برسد. نماد نیز دقیقاً همین کارکرد را دارد. یعنی درعین‌اینکه حاوی مفاهیم متعدد و گاه متضاد است، درهمان‌حال می‌کوشد بااستفاده از همین دو مکانیسم از سطح فرامن، قانون و باید و نبایدهای اجتماعی گذر کرده و صورت قانونی و مجاز به‌خودگرفته و به‌سطح هشیار برسد. پس اگر در نگاه روانکاوانی همچون لاکان «زبان ساختاری شبیه به ناخودآگاه دارد» (لاکان ۱۳۹۰، ۵۴)، در نگاه نگارندگان این جستار نیز، «شبیه‌ترین صنعت ادبی به نهاد یا ناخودآگاه فرویدی، نماد است».

منابع و ارجاعات

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۷). *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آقاحسینی، حسین ، خسروی، اشرف (۱۳۹۱). نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی، *شعر پژوهی (بوستان ادب)*، ۳۰-۱ ,(۲)۲

doi: 10.22099/jba.2012.315

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *آخر شاهنامه*، چاپ هفدهم، تهران: نشر زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *ارغنون*، چاپ هفدهم، تهران: نشر زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *از این اوستا*، چاپ هفدهم، تهران: نشر زمستان.

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۷). *زمستان*، چاپ هفدهم، تهران: نشر زمستان.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). سفر در مه، تهران: نگاه.

پورنامداریان، تقی و فاطمه اکبری (۱۳۹۰). «رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه»، ***مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی***، شمارهٔ سوم، صص، ۵۴ تا ۶۰ .

چندلر، دانیل (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

چدویک، چارلز (۱۳۸۸). *سمبولیسم*، ترجمهٔ مهدی سحابی، تهران: مرکز.

حقوقی، محمد (۱۳۶۱). *احمد شاملو: شعر شاملو از آغاز تا امروز، شعرهای برگزیده، تفسیر و تحلیل موفق‌ترین شعرها*، تهران: نگاه.

حقوقی، محمد (۱۳۷۰). *مهدی اخوان ثالث: شعر مهدی اخوان ثالث از آغاز تا امروز، شعرهای برگزیده، تفسیر و تحلیل موفق‌ترین شعرها*، تهران: نگاه.

دلاشو، م. لوفلر (۱۳۶۳). *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.

دومن، پل (۱۳۷۳). «تمثیل و نماد، ترجمهٔ میترا رکنی»، ***مجلهٔ ارغنون***، شمارهٔ ۲، تابستان، صص۷۹ تا ۱۰۰.

روزبهان بقلی (بی‌تا). *شرح شطحیات*، به‌تصحیح هانری کربن، انتشارات ایران و فرانسه.

زرقانی، سید مهدی (۱۳۸۷). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، تهران: نشر ثالث.

زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸). *چشم‌انداز شعر فارسی*، تهران: انتشارات توس.

سالمیان، غلامرضا و دیگران (۱۳۹۱). «دلالت‌های معنایی در شعر احمد شاملو»، دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی، دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی. ۱۳۹۱; ۲۰ (۷۳) :۶۷-۹۸
URL: http://jpll.khu.ac.ir/article-۱۵۳۹-۱-fa.html

ستاری، جلال (۱۳۷۶). *رمزاندیشی و هنر قدسی*، تهران: مرکز.

ستاری، جلال (۱۳۶۶). رمز و مثل در روانکاوی، تهران: انتشارات توس.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

شاملو، احمد (۱۳۸۲). *مجموعهٔ آثار*، دفتر یکم، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس و حسن‌پور، علی (۱۳۸۰). «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، ***مجلهٔ مدرس علوم انسانی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۲۰)، صص ۲۷ تا ۴۲.

صهبا، فروغ (۱۳۸۴). «کهن‌گرایی واژگانی در شعر اخوان»، ***دو فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی***، شماره پنجم، صص ۶۴ تا ۴۱.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶). بلاغت تصویر، تهران: سخن.

فتوحی، محمود و علی‌نژاد، مریم (۱۳۸۶). «نوآوری‌های نیما در فرم درونی شعر فارسی»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***، ۱۳۸۶; ۵ (۱۸) :۱۰۳-۱۱۶
URL: http://journals.modares.ac.ir/article-۳۷۴۵۲-۴۱-fa.html

کسیخان، حمیدرضا (۱۳۸۲). «خاستگاه سمبولیسم»، ***مجلهٔ کیهان فرهنگی***، شماره ۲۰۴، صص ۵۶ تا ۶۱.

گوئرین و دیگران (۱۳۷۲_ ۱۳۷۳). «کاربرد روان‌شناسی در نقد ادبی»، ترجمهٔ حسین پاینده، ***فرهنگ و هنر***، شماره ۲۴، زمستان و بهار، صص۲۸۱ تا ۲۸۹.

مرتضوی، سید جمال‌الدین و شوقی، زیبا (۱۳۸۹). «نمادپردازی در شعر مهدی اخوان»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی شهرکرد***، سال پنجم پاییز و زمستان شماره ۱۸ و ۱۹.

مهری، بهروز (۱۳۹۴). «شاهدبازی در ادبیات عرفانی از منظر روانشناسی»، ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، س ۱۱، ش ۴۰، صص ۷۵ تا ۱۰۴.

هاوثورن، جرمی (۱۳۷۸). «نماد و تصویر»، ترجمهٔ مجتبی ویسی، ***مجلهٔ کلک***، شمارهٔ ۱۰۶، صص ۶ تا۱۰.

هومر، شون (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سیدمحمد ابراهیم طاهانی، تهران: ققنوس.

References

Barthes, Roland, (1967) Writing degree zero, Translated by Annette Laver and Clain smith.

Abrahamian, Yervand (2008). *Iran bein-e du enqrlāb*, translated by Ahmad Golmohammadi and Mohammad Ebrahim Fattahi, Tehran, Ney Publishing.

Aghahosseini, Hossein and Ashraf Khosravi (2012). Symbol and its Status in Persian Rhetoric. *Journal of Boostan Adab*, 2(2), 1-30. doi: 10.22099/jba.2012.315

Akhavan Sales, Mehdi (2008). Āxar-e ʃāhnāmeh, 17th edition, Tehran, Zemestan Publishing.

Akhavan Sales, Mehdi (2008). Arghanoon, 17th edition, Tehran, Zemestan Publishing.

Akhavan Sales, Mehdi (2008). az Avestā, 17th edition, Tehran, Zemestan Publishing.

Akhavan Sales, Mehdi (2008). Zemestān, 17th edition, Tehran, Zemestan Publishing.

Pournamdarian, Taghi (1989). *ramz va dāstānhāye ramzi dar adab-e fārsi*, 3th edition, Tehran, Elmi va Farhangi Publishing.

Pournamdarian, Taghi (2002). *safar dar meh*. May, Tehran, Negah Publishing.

Pournamdarian, Taghi and Fatemeh Akbari (2011). "ramz va tafāvot-e ān bā namād va neʃāneh", *Roshd Magazine*, No. 3, pp. 54-60.

Chandler, Daniel (2007). Semiotics: The Basics, translated by Mehdi Parsa, Tehran, Surah Mehr Publishing.

Chadwick, Charles (2009). Symbolism, translated by Mehdi Sahabi, Tehran, Markaz Publishing.

Hoghooghi, Mohammad (1982). *Ahmad Shamloo: ʃe'r-e Shamloo az āqāz tā emruz, ʃe'rhāye barguzideh, tafsir va tahlil-e movafaghtarin ʃe'rhā*, Tehran, Negah Publishing.

Hoghooghi, Mohammad (1991). Mehdi Akhavan Sales: ʃe'r-e Mehdi Akhavan Sales *az āqāz tā emruz, ʃe'rhāye barguzideh, tafsir va tahlil-e movafaghtarin ʃe'rhā*, Tehran, Negah Publishing.

Loeffler-Delachaus, Marguerite (1984). *Le Symbolisme des legendes*. Translated by Jalal Sattari, Tehran, Toos Publishing.

Duman, Paul (1994). "*Allegory and Symbol*", translated by Mitra Rokni, Arghanoon Magazine, No. 2, Summer, pp. 79-100.

Roozbehan Baqli (No D.). ʃarh-e ʃatihāt, edited by Henry Carbone, Iran and France Publishing.

Zarghani, Seyed Mehdi (2008). *ĉemandāz-e ʃe'r-e mo'āser-e fārsi*, Tehran, Sales Publishing.

Zarrinkoub, Hamid (1979). *ĉemandāz-e ʃe'r-e fārsi*, Tehran, Toos Publishing.

Salmian, Gholamreza and others (2012). "Semantic Signs in Ahmad Shamloo's Poetry", Journal of the Twentieth Year of Fall and Winter 2012, No. 18.

Salemian, Q. R., Arta, S. M., Heydari, D. (2012). Comparative Study of the Meaning of Symbols in Classical Literature and Ahmad Shamlu's Poetry. دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی. 2012; 20 (73): 67-98
URL: http://jpll.khu.ac.ir/article-1-1539-fa.html

Sattari, Jalal (1997). *ramzandiſi va honar-e qudsi*, Tehran, Markaz Publishing.

Sattari, Jalal (1387). *ramz va masal dar ravānkāvi*, Tehran, Toos Publishing.

Seyed Hosseini, Reza (1997). *maktabhā-ye adabi*, Tehran, Negah Publishing.

Shamloo, Ahmad (2003). *majmo'e āsār*, daftar-e yekum, Tehran, Negah Publishing.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1996). Suvar-e xiyāl dar ʃe'r fārsi, Tehran, Agah Publishing.

Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (2011). *bā ĉerāq va āyeneh*, Tehran, Sukhan Publishing.

Shamisa, Sirus and Hassanpour, Ali (2001). Jariyān-e sambolism ejtemāi dar ʃe'r-e mo'āser Iran, Journal modares-e ulum ensāni, Volume 5, Number 3 (consecutive 20), pp. 27 to 42.

Sahba, Forough (2005). Kohangarāi vazhgāni dar ʃe'r-r axavān, Two Quarterly *Pizhūhish-i zabān va adabīyyāt-i Fārsī*, No. 5, pp. 64-41.

Fotouhi Roud Ma'jani, Mahmoud (2007). Belāqat-e tasvir, Tehran, Sokhan Publishing.

Fotouhi, Mahmoud and Alinejad, Maryam (2008). Nima's Innovation in the Essential Form of Persian Poetry. *Literary Research*. 2008; 5 (18) :103-116
URL: http://journals.modares.ac.ir/article-41-37452-fa.html

Kasikhan, Hamid Reza (2003). Xāstgāh-e Sambolism, *Keyhān Farhangi Magazine*, No. 204, pp. 56-61.

Guerin and others. (1994). "Application of Psychology in Literary Criticism", translated by Hossein Payendeh, Journalof *Culture and Art*, No. 24, Winter and Spring, pp. 281-289.

Mortazavi, Seyed Jamaluddin and Shoghi, Ziba (2010). Namād pardāzi dar ʃe'r-e Mehdi Akhavan, Journal of Faculty of Literature and Humanities, Shahrekord, Fifth Fall and Winter, 18th & 19th .

Mehri, Behrooz (2015). ʃāhedbāzi dar adabiyyāt-e erfāni gical Perspective", Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature, Vol. 11, No. 40, pp. 75-104.

Hawthorne, Jeremy (1999). namād va tasvir, translated by Mojtaba Weysi, Kalk Magazine, No. 106, pp. 6-10.

Homer, Sean (2009). Jacques Lacan, translated by Mohammad Ali Jafari and Seyyed Mohammad Ibrahim Tahani, Tehran, Ghoghnos.

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Mokhtari, M. & Mehri, B. (2020). Song of the Seas (Review of the symbolic poems of Mehdi Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou). *Language Art*, 5(2):7-30, Shiraz, Iran. [in Persian]

DOI: 10.22046/LA.2020.07

URL:https://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/171

Language Art, 5(2): pp. 7-30, 2020, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2020.07 DOR: 98.1000/2476-6526.1399.5.7.15.2.1587.32
Article No.: 52.12.139902.730

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Song of the Seas

(Review of the symbolic poems of Mehdi Akhavan-Sales and Ahmad Shamlou)

Dr. Masroureh Mokhtari[1]©
Associate Professor of Persian Language and Literature Department,
University of Mohaghegh Ardabili, Iran.

Behrouz Mehri[2]
PhD student of Persian Language and Literature Department,
University of Mohaghegh Ardabili, Iran.

(Received: 10 March 2020; Accepted: 25 April 2020; Published: 30 May 2020)

Literature is a combination of fact and fiction which is uttered in the form of a language. The symbol as the most fathomless literary layer of fiction has been regarded since fore times. Meanwhile, the influence of symbolism, following French literature, on Iranian contemporary literature specifically on poetic works of Mehdi Akhavan-Sales and Ahmad Shamlo is an undeniable fact. With regard to this fact, the present inquiry is meant to assess indiscriminately the creativity power of these two poets in the realm of symbolism. This way enables us to enlighten the controversy among proponents of these two poets and about their places and their levels of poetry. This research reveals their conformity with Nima, and French symbolism, they have poetically depicted their own contemporary political occurrences. Despite the frequency of personal symbols and the type of language on their works (with regard to the applied formal, academic or colloquial languages) which have emphasis on special symbolic images (hyper symbolic) and …, there are also considerable differences between them. It should be noted; symbolization is some part of poets' strength and to evaluate it meticulously we have to ponder other intellectual and lingual capabilities of these two poets. Therefore, with regard to those findings we can utter speeches in favor and priority of one to another.

Keywords: Akhavan-Sales, Shamlou, Symbol, Sign, Social Symbolism.

[1] E-mail: mmokhtari@uma.ac.ir © (Corresponding Author)
[2] E-mail: b.mehri61@yahoo.com