تحلیل نشانه‌شناختی عنوان‌سروده‌های احمد شاملو با تکیه بر دو مکتب رمانتیسم و سمبولیسم

اسما میرزایی [۱]
حبیب‌الله عبّاسی [۲]
عفّت نقابی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۵/۱ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۱۴**

10.22080/RJLS.2022.24001.1338

چکیده

یکی از مشخّصه‌های شعر معاصر در برابر شعر کهن که عمدتاً بدون نام و در دیوان گردآوری می‌شده، «عنوان» آن است که به مثابه‌ی دالّ معنایی مهمی در رأس شعر قرار دارد و به واسطه‌ی آن، اوّلین ارتباط مخاطب با اثر ساخته می‌شود. با پذیرش این مسأله که عنوان، کلید درک نقطه‌ی مرکزی معنای یک اثر ادبی است که ساختار و محتوای متن را در چند واژه فشرده می‌کند، یافتن چگونگی مطابقت عنوان‌ها با مکتب ادبی اثر سبب سرعت بخشیدن به مطالعات آثار یک دوره یا سده می‌شود. با توجّه به هم‌زمانی تحوّلات سیاسی- اجتماعی جامعه‌ی ایران با ورود مکتب‌های ادبی، دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم در ایران صبغه‌ی اجتماعی یافتند. تفاوت‌های انعکاس دو مکتب مورد بحث، با توجّه به اشتراک نگاه اجتماعی شاعر در هر دو گزینه، مختصات نوینی از چگونگی بازتاب این دو مکتب در عنوان‌سروده‌ها و متن آثار را نشان می‌دهد. در پژوهش حاضر تلاش شده است که با روش تحلیلی- توصیفی و رویکرد نشانه‌شناسی، چگونگی مطابقت و انعکاس دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم در عنوان‌های چهار دفتر هوای تازه، باغ آینه، شکفتن در مه و ابراهیم در آتش از احمد شاملو بررسی شود. نتایج تحلیل حاکی از این است که با توجّه به مؤلّفه‌های دو مکتب، بین مکتب ادبی اثر و عنوان آن مطابقت وجود دارد اما در کوتاهی و بلندی عنوان‌ها ارتباط معناداری با مکتب ادبی یافت نمی‌شود. از منظر ادبیّت، شگردهای حسّامیزی، کنایه و تلمیح، با بالا بردن ابهام و گسترده کردن دایره‌ی تداعی معنایی، عنوان‌هایی سمبولیک ساخته‌اند و عناوین رمانتیک دارای استعاره‌های زودیاب هستند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر، احمد شاملو، رمانتیسم، سمبولیسم، نشانه‌شناسی، عنوان‌شناسی.

[۱]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی- دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسؤول) رایانامه: asmamirzaee@yahoo.com
[۲]- استاد زبان و ادبیّات فارسی- دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: h.abbasi@khu.ac.ir
[۳]- دانشیار زبان و ادبیّات فارسی- دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: neghabi@khu.ac.ir

۱- مقدّمه

شعر معاصر ایران از نیما یوشیج به بعد در ابتدای مسیر تحوّلی قرار گرفت که پس از انقلاب مشروطیت در مجموعه‌ی نهادهای جامعه‌ی ایرانیِ قرن سیزدهم آغاز شده بود و «این دگرگونی‌ها در سطحی تقریباً یکسان در حرکت بودند و از عرصه‌ی سیاسی-اجتماعی به سایر عرصه‌ها سرایت یافتند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۳-۱۴۱) به عبارت دقیق‌تر می‌توان گفت شعر ایران پس از مشروطه، از منظر محتوایی، گام در راه نوینی نهاد و مسأله‌ی ادبیّات متعهّد و نگاه اجتماعی هنرمند در آن حضور یافت و پس از نیما و ورود مکاتب ادبی به ایران از منظر فرمی نیز به سمت تغییر بنیان‌ها شتافت. تغییرات فرمی با تغییرات محتوایی جدیدی همگام شده و شاعران پس از تجربه‌ی رمانتیسم در ادامه‌ی حرکت هماهنگی فرم و محتوا با توجّه به وقایع سیاسی-اجتماعی پس از کودتا و فشارهای ناشی از خفقان و سانسور، به مکتب سمبولسیم گرایش یافتند. «البته کیفیّت حضور مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم در ایران در مواردی با نمونه‌های غربی خود تفاوت دارد و به دلیل هم‌زمانی با تحوّلات سیاسی-اجتماعی ایران دارای صبغه‌ی اجتماعی است.» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۵۹) با توجّه به این که مکتب‌های رمانتیسم و سمبولیسم دست کم یک قرن پس از تولد خود در غرب و با فاصله‌ی کمی از هم وارد ایران شدند و از سویی هر دو دارای نگاه اجتماعی هستند مؤلّفه‌های یکسانی در هر دو مکتب در شعر شاعران معاصر ایران وجود دارد که وجه افتراق آن‌ها شیوه‌ی پرداختن به این مؤلّفه‌ها است.

۱-۱- بیان مسأله

شعرهای سنتی ایران اغلب بدون عنوان در دیوان‌ها جمع می‌شده‌اند؛ امّا شاعران معاصر به عنوان‌گزینی توجّه ویژه‌ای دارند. عنوان به منزله‌ی آستانه‌ی یک اثر در بر دارنده‌ی پیام اصلی خالق اثر است و به طور فشرده بازتاب اندیشه‌ها و افکار اوست. «اگر مجموعه‌های اشعار شاعران را از دیدگاه «نام مجموعه‌ها» طبقه‌بندی کنیم درخواهیم یافت که در هر دوره‌ای چه نوع حال و هوایی حاکم بوده است. نام‌گذاری‌های دوره‌ی رمانتیسم، ویژگی‌های خاص خود را دارد و دوره‌ی رمزگرایی نیز ویژگی‌های خود را.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۶۴)

عنوان مورد توجّه نشانه‌شناسان نیز قرار گرفته است. آنچه یک اثر ادبی را می‌سازد مجموعه‌ای از واژگان است. واژگان در هر زبانی دال‌هایی هستند که به مدلول‌های متعدّدی دلالت دارند. هر اثر ادبی مجموعه‌ای از نشانه‌هاست و رمزگشایی از نحوه‌ی چینش دال‌ها منجر به کشف تداعی‌ها و مدلول‌های اثر

می‌گردد. اگر عنوان یک اثر را به مثابه‌ی یکی از کلیدهای مرکزی درک اثر بدانیم، هر آنچه مختصات یک اثر ادبی را شامل می‌شود در عنوان آن نیز بازتاب یافته است و از این رو مؤلفه‌های مکتب ادبی‌ای که در متن اثر وجود دارد می‌تواند در عنوان آن نیز منعکس گردد و در نهایت در تحلیل معنایی اثر نقش ویژه‌ای را ایفا کند.

۱-۲- پرسش پژوهش

عنوان، یک نشانه‌ی زبانی است که از یک دال (تصوّر صوتی) و مدلول (تصوّر مفهومی) تشکیل شده است و در مجموع، خود، دالی است برای اثر و از منظر محتوایی، دلالت‌گر معناهای پنهان در اثر است. این جستار در صدد است تبیین کند که عنوان‌سروده‌ها تا چه اندازه به تنهایی بازتابنده‌ی مکتب ادبی اثر هستند و چه نسبتی میان کوتاهی و بلندی عنوان‌ها و ادبیّت آن‌ها با مکتب ادبی‌ای که اثر متعلق به آن است وجود دارد.

۱-۳- روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش، روشی تحلیلی-توصیفی و از نوع کمی-کیفی است که در آن، عنوان‌های چهار دفتر هوای تازه، باغ آینه، شکفتن در مه و ابراهیم در آتش احمد شاملو با تکیه بر دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم از منظر نشانه‌شناسی بررسی شده و انتخاب هر دفتر بر اساس وجه غالب متن شعرها و دوره‌ی سیاسی-اجتماعی سرایش آن‌ها صورت گرفته است. با توجّه به اینکه نشانه‌شناسی یک تحلیل کیفی است و انتخاب نمونه‌ها به اهداف پژوهش بستگی دارد؛ بنابراین از شیوه‌ی نمونه‌گیری هدفمند استفاده شده و کوشیده شده دفترهایی انتخاب شود که دارای حداکثر نشانه‌های معنایی مرتبط با عناوین باشند.

هدف از پژوهش، بررسی چگونگی ارتباط عنوان اثر با مکتب ادبی اثر است و بر این مبنا عنوان‌های چهار دفتر بر اساس مؤلّفه‌های مکتب‌ها بررسی شدند. علاوه بر آن، عنوان‌ها از نظر کوتاهی و بلندی و ادبیّت مرتبط با مکتب مورد نظر بررسی شدند و در نهایت مطابقت مؤلّفه‌ها با عنوان در زنجیره‌ی دال‌ها و مدلول‌ها در متن چند شعر تحلیل شد.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی عنوان‌شناسی در غرب، به چاپ دو کتاب «ویژگی عنوان» از لئو هوک در سال ۱۹۷۳ و «زمینه‌ها» از ژرار ژنت در سال ۱۹۷۸ بر می‌گردد. کتاب لئو هوک در به وجود آمدن علم عنوان شناسی

تأثیر زیادی بر پژوهشگران پس از خود نهاد و ژرار ژنت در کتاب زمینه‌ها به طور مفصل به آستانه‌های ورود به متن پرداخت که از اصلی‌ترین و کامل ترین منابع ارجاعی پژوهشگران در حوزه‌ی عنوان‌شناسی قرار گرفت.

در جهان عرب نیز کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی درباره عنوان نوشته شده است از جمله کتاب‌های «نظریه عنوان» نوشته‌ی خالد حسین حسین (۲۰۰۵) و «عنوان و نشانه‌شناسی اتّصال ادبی» نوشته‌ی محمّد فکری الجرار (۱۹۹۸) که اولی پژوهشی جامع درباره عنوان و تحلیل چند عنوان ادبی و دومی کتابی است که عنوان را از زوایای مختلف بررسی کرده است.

در حوزه عنوان‌شناسی و توجّه به عنوان‌های ادبی در کتب فارسی می‌توان به کتاب «شعر معاصر عرب» نوشته‌ی محمّدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۸۶) اشاره کرد. او در بخشی از این کتاب ذیل عنوان «معناشناسی نام مجموعه‌ها» به فایده‌های عنوان‌شناسی آثار ادبی اشاره کرده است. از پژوهش‌های حوزه‌ی نشانه‌شناسی که رویکرد مطلوبی جهت انواع بررسی‌های ادبی، اجتماعی و فرهنگی محسوب می‌شود -و پس از این نیز خواهد شد- و اشاره به آن‌ها اطاله‌ی کلام تلقی می‌شود، عبور می‌کنیم.

مقالات پژوهشی برتر که در حوزه‌ی عنوان‌شناسی شعر احمد شاملو می‌توان نام برد عبارت‌اند از: مقاله‌ی «تحلیل عنوان‌های احمد شاملو» از مسعود روحانی و محمّد عنایتی قادیکلایی، به طور کلّی به بررسی ساختاری عنوان‌های منتخبی از اشعار احمد شاملو پرداخته و به برخی از محتواهای ناظر بر آن‌ها اشاره‌های گذرایی کرده است. مقاله‌ی «بررسی و تحلیل ساختاری و محتوایی عنوان در سروده‌های احمد شاملو»، نوشته‌ی علی محمّدی و طاهره قاسمی دور آبادی به بررسی ارتباط عنوان‌های شعرها با متن آن‌ها پرداخته است و به این نتیجه رسیده که شعر شاملو از منظر محتوایی در راستای بار معنایی عنوان حرکت می‌کند و عنوان‌های اشعار شاملو از نظر معنایی با متن شعری آن‌ها وحدتی ارگانیک دارند.

سایر پژوهش‌های انجام شده، در قلمرو این تحقیق، با این رویکرد قرار نمی‌گیرند.

۲- چارچوب مفهومی

عنوان‌سروده‌ها در شعر معاصر، به واسطه‌ی هنجارگریزی‌های زبانی و ادبی و در نظام‌های هم‌نشینی و جانشینی دارای لایه‌های معنایی چندوجهی هستند که با تحلیل‌های نشانه‌شناسانه و احضار تداعی‌های واژگان می‌توان به وجوه معنایی آنها دست یافت. از سویی از آنجا که مکاتب ادبی، جهت

دسته‌بندی آثار برای مطالعه‌ی بهتر و سریع‌تر به وجود آمدند هر کدام دارای مؤلفه‌هایی برای شناخت آن مکتب هستند که در عنوان اثر نیز انعکاس یافته‌اند.

از این رو مفاهیمی که این پژوهش را در راستای نیل به هدف پشتیبانی می‌کنند، عنوان‌شناسی، نشانه-شناسی و مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم می‌باشند.

۲-۱- مکتب‌های ادبی در غرب و شعر معاصر فارسی

مکتب‌های ادبی در غرب، همگام با انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی، دست‌خوش تغییرات عمیقی شدند و اندک‌اندک با بی‌رونق شدن کلاسیسم، ظرفیت‌های نوینی برای پایه‌ریزی مکاتب ادبی دیگری گشوده شد. مکتب کلاسیسم که بر تقلید و خردگرایی استوار بود پس از انقلاب فرانسه جای خود را با فردیت و آزادی و نبوغ هنرمند عوض کرد. «خردگرایی در کلاسیسم به معنای مخالفت با تجربه های فردی بود و اساساً مکتب رمانتیک با تکیه بر همین تفرد پا گرفت؛ حضور فردیت و غیبت مدل‌واره ها و گفتمان‌های غالب اجتماعی.» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۷) اصطلاح رمانتیک به معنای گفتار و نوشتاری بود که تخیّل‌برانگیز باشد و به توصیف مناظر و مکان‌های طبیعی، بیان آزاد حساسیت‌های انسان و احساسات او بپردازد.

اگرچه رمانتیسم در دوره‌ی پرتلاطم پس از انقلاب صنعتی و انقلاب فرانسه به وجود آمد که در آن مبانی فکری، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی جدیدی در حال شکل گیری بود، رفته‌رفته درپی ارتباط هنرمند با رویدادهای سیاسی-اجتماعی جامعه‌ی در حال گذار، رو به افول رفت و نوعی رمانتیسم اجتماعی شکل گرفت که در آن «شاعران رمانتیک یک موضوع رئالیستی را با زبان رمانتیک بیان می‌کردند. شکل‌گیری رمانتیسم اجتماعی در غرب زمینه‌ساز رئالیسم شد.» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ۲۷۰)

در مجموع می‌توان گفت مهم‌ترین مشخّصه‌های رمانتیسم اروپایی عبارت‌اند از: تأکید بر احساسات و آزادی در بیان آن‌ها چه زشت چه زیبا، فردگرایی، ستایش گذشته و فرار و سفر بر بال خیال به دلیل آزردگی از محیط و زمان، و سفر به تاریخ قرون گذشته و پر از جلال و جبروت، امید و آرزو و تخیّل و درآمیختگی هنر و مبالغه، حزن و ناامیدی، پناه بردن به کائنات و طبیعت‌گرایی به معنای بیان حالات روحی خود با اشاره به طبیعت.

با افول تدریجی مکتب رمانتیسم، مکتب‌های رئالیسم و ناتورالیسم اوج گرفتند و سمبولیسم جنبشی در واکنش به این دو مکتب بود که در اواخر قرن ۱۹ در فرانسه متولّد شد. با نگاهی به اصول و مؤلّفه‌های

اوّلیّه‌ی آن، می‌توان سمبولیسم را به نوعی، ادامه‌ی تحوّل‌یافته و با فاصله‌ی رمانتیسم تلقّی کرد که «اگرچه در برخی نظرگاه‌ها و مؤلّفه‌ها ازجمله توجّه به طبیعت و اصالت دادن به تخیّل با رمانتیسم شباهت داشت، قصد پیوستن به احساسات تند و تیز و تغزّل رمانتیست‌ها را نداشت.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۴۴)

سمبولیست‌ها شعر را هنر محض و ناب می‌دانستند که نباید به دیدگاه‌های سیاسی و اجتماعی آلوده شود. «بودلر که آغازگر نهضت سمبولیسم است معتقد بود واقعیّت ملموس و حسّی، حقیقتی ظاهری است و حقیقت اصیل در ورای حقیقت ظاهری پنهان است، غایب است پس اسمی ندارد و شاعر باید آن را وصف کند تا قابل درک و حس شود.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۱۲-۱۱۶) شعر سمبولیک با استفاده از نمادها و تداعی های آن‌ها تصویر می‌آفریند. سمبولیست‌ها تا حد امکان از واقعیّت عینی دور شدند و به واقعیّت ذهنی پرداختند. این تصویر در عین حالی که از عناصر عینی برخوردار است، ذهنی است و مدلول‌هایش در دورترین حالت عینیّت‌گرایی و واقع گرایی قرار دارند.

در سمبولیسم، «من» فردی تبدیل به «من» اجتماعی می‌شود. جهان، با شاعر آمیخته و او نگاهی فلسفی-فکری به جهان پیرامون دارد اما آن را با سمبول‌سازی در لایه‌های تداعی معانی پنهان می‌کند. سمبول چیزی است «کمابیش عینی که جایگزین چیز دیگری شده و بدین علّت بر معنایی دیگر دلالت می کند.» (ستاری، ۱۳۷۸: ۱۳) «یک شیء که گذشته از معنی ویژه‌ی بلافاصله خودش، به چیز دیگر، به ویژه یک مضمون معنوی‌تر که کاملاً قابل تجسم نیست اشاره می‌کند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۱۰) کادن معتقد بود «اثر سمبولیستی یک تصویر محسوس و عینی است که یک ایده ذهنی را بیان می‌کند. استفان مالارمه برای کلمه اهمّیّت خاصی قائل بود و معتقد بود که باید تشبیه را تبدیل به استعاره و سپس سمبول کرد و به خواننده فرصت داد تا خود کشف کند و لذّت ببرد.» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۲۰-۱۲۴) بنابراین یکی دیگر از مشخّصه‌های شعر سمبولیک استعاره‌های پرتابی و مبهم در برابر استعاره‌ها و تشبیهات ایستا و خودکار و ابهام‌آفرینی با خلق سمبول‌های خودساخته و غیر خودکار بود.

در مجموع، ویژگی‌های سمبولیسم اروپایی را می‌توان چنین خلاصه کرد: بیان عواطف و افکار از طریق نمادها و نشانه‌های شخصی و نیازمند تأویل، عدول از قوانین ادبی و عروضی سنتی و کلاسیک در فرم، گریز از عینیّت و واقعیّت، عدم توجّه به مسائل سیاسی و تعهّد و رسالت اجتماعی شعر و گرایش به شعر ناب محض، عدم اعتقاد به جنبه‌های تعلیمی ادبیّات، ترجیح تخیّل بر تفکّر و تعقل.

اگر به شعر ایران در قرن بیستم نگاهی بیندازیم، خواهیم دید که پس از مشروطه اندک اندک نگاه و مضمون و نوع تصاویر، دگرگون می‌شود. آشنایی نیما —که در مدرسه‌ی سن‌لویی فرانسوی‌ها درس خوانده بود- با مکتب ادبی رمانتیسم اروپایی و خلق اثر «افسانه»، ساختارهای فکری و فرمی شعر کهن ایران را تغییر داد و سپس با «ققنوس» و «غراب»، سمبولیسم اجتماعی را نیز وارد شعر فارسی نمود. البتّه که تنها ترجمه، سبب به کارگیری مکتب‌های ادبی در آثار شاعران معاصر نبوده است؛ بلکه شرایط سیاسی-اجتماعی دورانِ ورود مکاتب ادبی نیز مؤثّر بوده است. «تغییر نظام سیاسی ایران پس از مشروطه و سهیم شدن مردم در تصمیمات سیاسی، ذهنیت هنر ایرانی را نیز در زمینه‌ی نقش فرد دچار تغییر کرد. نیما و دیگر متجددان ادبی، آگاهانه این ایده را پرورش می‌دادند که شعر هم باید همراه با تحوّلات اجتماعی و جهانی متحوّل شود، آن‌ها در حقیقت در ادامه‌ی مسیر ادبیّات منحصر به بازتولید در قالب‌های کهن ادبی تردید کردند؛ شک و تردیدی که لازمه‌ی حرکت دیالکتیکی اندیشه‌هاست.» (کیانی و پیروز، ۱۳۹۸: ۷۳) در مجموع می‌توان گفت ادبیّات معاصر ایران از رهگذار ترجمه‌ی آثار غرب و سیر تحوّلات اجتماعی-تاریخی از مشروطه به بعد بستری مناسب برای تجربه‌ی مکاتب ادبی اروپایی یافت.

با نگاهی به آثار اوّلیّه‌ی رمانتیک در ایران در می‌یابیم که در ابتدا «در آثار رمانتیک ایران آن گسست جدی از آثار سنتی صورت نگرفت.» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۷) و اگرچه در تجربه‌های بعدی خود سعی در شکستن هنجارهای پیشین داشت، همچنان وام‌دار توصیف‌ها و تصویرها و تشبیه‌ها و گاه نمادهای تکراری و زودیاب بود. رمانتیسم ایرانی پس از پیدایش حزب توده و کودتای ۲۸ مرداد دچار دگرگونی‌هایی در مؤلّفه‌های خود می‌گردد که دارای صبغه‌ی اجتماعی با مؤلّفه‌های طبیعت‌گرایی در حد استحاله در آن و توصیف و تشریح جزئیات مناظر طبیعی، مرگ اندیشی، حزن و ناامیدی شدید، گریز و فرار به گذشته‌ی باشکوه و معصومیت کودکی و حتّی روستاستایی، نوستالژی و حسرت بر ایام گذشته و وطن‌گرایی است.

ورود سمبولیسم به ایران با فاصله‌ی کمی از رمانتیسم و در دورانی صورت گرفت که شاعر معاصر، شاعری دغدغه‌مند و اجتماعی بود و بنابراین از معیارهای سمبولیسم اروپایی عدول کرد. پژوهشگران نام این نوع مواجهه‌ی ایرانی با سمبولیسم را سمبولیسم اجتماعی نهادند؛ زیرا «شعر سمبولیک فارسی شعری بود که در برابر مسائل و مفاهیم سیاسی و اجتماعی و آرمان‌ها و آرزوها و درد و دریغ‌های انسانی، خود را متعهّد و مسؤول می‌دانست و بنابراین جامعه‌گرایی از ویژگی‌های بنیادین آن بود که با ایده‌آلیسم مکتب سمبولیسم اروپایی تفاوت داشت.» (شمیسا و حسین‌پور، ۱۳۸۰: ۳۲)

یأس و سرخوردگی پس از کودتا شاعر معاصر را درگیر اندیشه‌های فکری و فلسفی نمود و به دنبال پیچیده‌کردن زبان با سمبول‌ها رفت. از سوی دیگر، شاعر دهه‌ی ۴۰ شاعر اعتراض است و در دوران فشار و سانسور نمی‌تواند خود را به روشنی نشان دهد بنابراین به دنبال نمادسازی جهت پنهان کردن فریاد خود می‌رود. از این رو استعاره‌ها در آن، از نوع زودیاب و ساده‌لوحانه‌ی رمانتیک‌ها نیست و سیالیت ذهن و بیگانه‌سازی بیشتری دارد.

۲-۲- نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی، علم مطالعه‌ی نظام‌های ارتباطی‌ای است که برای انتقال معنا ساخته شده‌اند. ادبیّات، یکی از این نظام‌های انتقال معناست. به عبارتی «نشانه‌شناسی اقدامی فرازبانی است که تلاش می‌کند زبان دوپهلو، مبهم و متناقض را به صورت معقول و بی‌ابهام توصیف کند.» (کالر، ۱۳۸۸: ۹۹) از آنجا که شعر، به گونه‌ای نوشته می‌شود که پیام یا پیام‌هایی را مخابره کند که عمدتاً این پیام‌ها دارای لایه‌هایی هستند که در دید اوّل به دلیل رمزگذاری‌های سازنده‌ی پیام و کانال ارتباطی و محیطی‌ای که در آن، پیام، معنا می‌شود، قابل کشف نیستند؛ بنابراین در این خصوص باید از روش‌های نشانه‌شناختی استفاده کرد.

«سوسور نشانه‌ی زبانی را چیزی دوسویه می‌داند که می‌توان آن را به دو بخش تقسیم کرد، یکی تصویر آوایی یا «دال» و دیگری مفهوم یا «مدلول»، که هیچ یک به خودی خود و به تنهایی، نشانه نیستند بلکه به واسطه‌ی رابطه‌ی ساختاری‌شان با یکدیگر بدل به نشانه می‌شوند.» (مکاریک، ۱۳۹۸: ۳۲۷) نشانه‌های موجود در یک متن از طریق رمزگان معنا می‌شوند و رمزگان یکی از نقاط مهم ارتباط نشانه‌شناسی با ادبیّات است در واقع «روابط و اصولی که کنار هم به کشف معنا می‌انجامد را مورد واکاوی قرار می‌دهد. آنچه در کانون اهمّیّت نشانه‌شناسی قرار می‌گیرد استفاده‌ی معنادار از نشانه هاست. به واقع رمزگان، پلی میان نشانه و فهم آن به وسیله‌ی کاربرد نشانه است.» (چندلر، ۱۳۹۷: ۲۲۱) ازجمله الگوهای بررسی رمزگان‌ها می‌توان به رمزگان‌های مربوط به خالق اثر، زیبایی شناسی کلام (ادبیّت)، روابط بینامتنی، زمان و مکان، فرم و نحو که از عناصر تحلیل نشانه‌شناسی محسوب می‌شوند اشاره کرد. به‌عبارت دقیق‌تر، زبان، نظامی از نشانه‌ها برای بیان اندیشه‌هاست و تأویل نشانه‌هایی که در یک اثر می‌آیند تنها با بررسی روابط متقابل آن‌ها، در ساختار اثر امکان‌پذیر است، چنان‌که درختی که در جهان شعر وجود دارد می‌تواند درختی متفاوت از درخت جهان واقع باشد که در مکانیسم همنشینی با سایر کلمات در نظام شعر، مفهومی جدید در راستای اندیشه‌ی شاعرش خلق کرده است. بنابراین اگر بپذیریم که در بررسی یک

متن، با نظامی از رمزهای در هم تنیده مواجه هستیم باید بگوییم که در مواجهه با یک شعر، با متنی به مراتب پیچیده‌تر و چندلایه‌تر از یک متن خبری منثور روبه‌رو می‌شویم، و پرواضح است که شعر معمولاً به دلیل دارا بودن ادبیّت از منظر قامت فیزیکال و ساختمانی، کوتاه و موجز است و یک مجموعه‌ی به‌شدت در هم فشرده، که با مکانیسم تقلیل زبانی به شکل نهایی خود دست یافته است. رصدکردنِ نشانه‌های تأویلی و شکلیِ مربوط به هر مکتب در آثار یک شاعر و در عنوان‌سروده‌ها و رمزگشایی از شیوه مدلول آفرینی در بدنه‌ی یک اثر می‌تواند راه‌گشای درک مکتب زیرساخت اثر باشد.

۲-۳- عنوان‌شناسی شعر

اگر به ادبیّات کهن فارسی نگاهی بیندازیم، درخواهیم یافت که شاعران و نویسندگان ایران به ویژه در دوره‌های خراسانی و عراقی از عرضه نمودن اشعار خود، بدون عنوان، ابایی نداشتند و از آنجا که اشعار شاعران عموماً در دیوان گردآوری می‌شد نامی بر تک تک سروده‌هاشان نمی‌نهادند. اگرچه این نکته قابل تأمّل است که شاعران قصیده‌سرایی چون خاقانی و ناصرخسرو بر نام‌گذاری اشعار خود اهتمام می‌ورزیدند، اغلب عناوینی ساده و زودیاب انتخاب می‌کردند.

امّا شاعران معاصر، اغلب عناوین اشعارشان را با وسواس و از روی فکر و اندیشه انتخاب می‌نمایند و عنوان‌های پرمفهومی در راستای خط فکری خود و جهان اثر برمی‌گزینند. بر این اساس می‌توان گفت که در شعر معاصر، عناوین، کارکردهای متفاوتی دارند. گاهی به طور مستقیم به محتوای اثر اشاره دارند و گاه غیرمستقیم و از طریق مکانیسم‌های جمال‌شناسانه‌ای چون رمز، کنایه، استعاره و مانند آن دلالت‌گر معنا می‌شوند.

آنچه در مورد عنوان اثر، به مثابه‌ی اولین مواجهه‌ی خواننده با متن می‌توان ادّعا کرد این است که عنوان با فشرده کردن محتوای اثر در خود، مسیر دست‌یابی به محتوا را برای مخاطب هموار می‌سازد. از این رو، کلید گشایش رمز متن در دست عنوان است. از نظر لئو هوک، واضع علم عنوان‌شناسی، «عنوان، مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی متشکّل از واژه‌ها و جمله‌هاست که جهت متن را مشخّص و به محتوای کلّی داستان و متن اشاره می‌نماید و مردم و مخاطبان را جذب می‌کند.» (هوک، ۱۹۸۱: ۵) و ژنت عنوان را «آستانه» می‌داند که یکی از مهم‌ترین اجزای یک اثر ادبی است. و بر همین مبنا در رویکردهای نوین نقد ادبی نیز جایگاه خاصّی یافته است. به عقیده ژنت، «مجموعه‌ای از عناصر درون متنی (چون عنوان‌ها، عنوان فصل‌ها، مقدمه‌ها) و برون متنی (مجموعه‌ای از عوامل سیاسی، فرهنگی، ایدئولوژی حاکم بر

روزگار متن) تعبیه شـــده در عنوان یا عناوین متون، دریافت خوانندگان را، جهت‌دهی و کنترل می‌کند.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۴۸-۱۴۹)

اگر به مجموعه‌ی آثار شـاعران معاصـر نظری بیفکنیم، خواهیم دید که تقریباً همهٔ آثار شـعری معاصـر دارای عنوان هسـتند، و احمد شـاملو از پیشـروان انتخاب عناوین خاص و رمزگونه در دفاتر شـعری خود می‌باشد. با توجّه به جهان اندیشه‌ی شاعر و پیشینه‌های غنی واژگانی و معطوف به ادبیّات کلاسیک ایران و نیز آشـنایی وی با ادبیّات جهان و تسـلّط او بر اسـاطیر و تاریخ، بررسـی عناوین آثار او و مکانیسـم‌های صـورت و معنا در آن‌ها مسـیری عمیق و قابل توجّه خواهد بود. بی‌شـک رمزگشـایی از الگوهای انتخاب عنوان -که خود دالی اسـت که بر مدلول‌های نهفته در اثر دلالت دارد- با غلبه‌ی مکتب‌های ادبی در آثار احمد شـاملو، مختصـات دقیقی از چگونگی حرکت این شـاعر از مکتبی به مکتب دیگر را روشـن خواهد ساخت.

۳- بحث و تحلیل داده‌ها

احمد شـاملو مانند شـاعران هم نسـل خود از تحوّلاتی که در جامعه‌ی ادبی ایران معاصـر در نتیجه‌ی آشنایی با مکاتب ادبی و شرایط سیاسی-اجتماعی صورت گرفته، به شکستن هنجارها و خلق ترکیبات نو روی آورده است. جنس این ترکیب‌سازی‌ها در هر دوره‌ی فکری و اجتماعی، متناسب با جریانات پیرامون و اندیشه‌ورزی شاعر تغییر کرده است. به عقیده‌ی شفیعی کدکنی «در دورهٔ رمانتیسم عنوان‌ها کوتاه هستند و در مرحله‌ی بعد که دوره‌ی رمزگرایی سـیاسـی اسـت، قدری درازتر می‌شـوند. همین مسـأله درباره‌ی کتاب‌های شـاملو صـدق می‌کند که از هوای تازه و باغ آینه شـروع می شـود و می‌رسـد به آیدا در آینه و آیدا: درخت، خنجر و خاطره.» (شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۴۸)؛ امّا از زاویه‌ای دیگر می‌توان گفت عناوین هرچه کوتاه‌تر باشـند ابهام بیشـتری را نیز دارا هستند. بنابراین برای بررسـی این مسأله به دلالت‌های معنایی عناوین نیز باید توجّه کرد و هم‌پوشانی آن‌ها را با هم، مورد بررسی قرار داد.

۳-۱- ساختار زبانی

در این بخش به بررسی ساختار عنوان‌های شعری شاملو از منظر کوتاهی و بلندی می‌پردازیم تا ارتباط این مسأله را با مکتب ادبی اثر بررسی کنیم.

الف- دفتر هوای تازه

این دفتر، دومین مجموعه‌ی چاپ شده‌ی شعرهای احمد شاملو در سال‌های ۱۳۲۶-۱۳۳۵ است. این مجموعه دارای ۸ بخش و ۶۹ عنوان‌سروده است که از این تعداد، عنوان «شبانه» هفت بار و عنوان «شعر ناتمام» دو بار تکرار شده اند. دفتر هوای تازه پس از مجموعه‌ی قطع‌نامه و اعلام بی‌زاری شاملو از شعر رمانتیک منتشر شد، اما تعداد زیادی از سروده‌های آن محصول دوران شاملوی سنتی و رمانتیک است.

عنوان‌های تک جزئی (بازگشت/ رانده/ بیمار/ سفر/ گل کو/ مه/ بادها/ غبار/ انتظار/ تردید/ احساس/ طرح/ لعنت/ دیوارها/ کبود/ بودن/ شبانه(۷)/ راز/ بارون/ پریا/ سرگذشت/ نگاه کن/ سرچشمه/ بدرود/ پیوند/ رکسانا/ تنها)

عنوان‌های دوجزئی (بهار خاموش/ شعر گم‌شده/ رنج دیگر/ دیدار واپسین/ شعر ناتمام(۲)/ صبر تلخ/ خفاش شب/ مرگ نازلی/ ساعت اعدام/ مرد مجسمه/ مرغ باران/ افق روشن/ عشق عمومی/ بهار دیگر/ حریق سرد/ سمفونی تاریک/ غزل بزرگ/ حرف آخر/ چشمان تاریک/ پشت دیوار)

عنوان‌های چندجزئی (از زخم قلب آبایی/ نمی‌رقصانمت چون دودی آبی رنگ/ شعری که زندگی‌ست/ در رزم زندگی/ به تو سلام می‌کنم/ تو را دوست می‌دارم/ دیگر تنها نیستم/ به تو بگویم/ از عموهایت/ برای شما که عشقتان زندگی‌ست/ آواز شبانه برای کوچه‌ها/ با سماجت یک الماس/ غزل آخرین انزوا/ سرود مردی که تنها به راه می‌رود/ از مرز انزوا)

عنوان دفتر	تک‌جزئی	دوجزئی	چندجزئی
هوای تازه	۳۳	۲۱	۱۵

چنان‌که مشاهده می‌گردد در این دفتر بالاترین بسامد از آنِ عنوان‌های تک‌جزئی است و تقریبا نیمی از عنوان‌های دفتر را شامل می‌شود هر چه به سمت عناوینی با اجزای بیشتر می‌رویم از تعداد، کاسته شده است.

ب- دفتر باغ آینه

این دفتر شامل مجموعه‌ی سروده‌های احمد شاملو در سال‌های ۱۳۳۶-۱۳۳۸ است. این مجموعه دارای ۳۸ عنوان‌سروده می‌باشد که از این تعداد عنوان «شبانه» سه بار و عنوان باران دو بار تکرار شده اند. شاملو که در هوای تازه بیشتر در قالب‌های سنتی شعر می‌سرود، در باغ آینه رسماً وارد شعر سپید و منثور شد.

عنوان‌های تک جزئی (کلید/ اتفاق/ برف/ شب گیر/ کیفر/ ماهی/ کاج/ شبانه (۳)/ طرح/ فقر/ باران (۲)/ نیمشب/ معاد/ کوچه/ مرثیه/ نبوغ/ دادخواست)

عنوان‌های دوجزئی (خوابِ وجین گر/ غروبِ «سیارود»/ در دوردست.../ بر سنگفرش/ پلِ الله‌وردی خان/ زنِ خفته/ لوحِ گور/ تا شک/ درِ بسته/ با هم‌سفر/ باغِ آینه)

عنوان‌های چندجزئی (حریقِ قلعه ای خاموش.../ از شهرِ سرد/مرثیه‌ای برای مردگانِ دیگر/ قصه دخترای ننه دریا/ مثل این است.../ بر خاک جدی ایستادم/ شعارِ ناپلئون کبیر در جنگ‌های بزرگ میهنی)

عنوان دفتر	تک‌جزئی	دوجزئی	چندجزئی
باغ آینه	۲۰	۱۱	۷

چنان‌که مشاهده می‌گردد در این دفتر بالاترین بسامد از آنِ عنوان‌های تک‌جزئی است و هر چه به سمت عناوینی با اجزای بیشتر می‌رویم از تعداد، کاسته شده است.

ج- دفتر شکفتن در مه

این دفتر شامل مجموعه‌ی سروده‌های احمد شاملو در سال‌های ۱۳۴۸-۱۳۴۹ است. این مجموعه دارای ۸ عنوان‌سروده می‌باشد و در سال‌های اوج کنش‌گری سیاسی-اجتماعی وی سروده شده است.

عنوان‌های تک‌جزئی (نامه/ عقوبت/ صبوحی/ رستگاران)

عنوان‌های دو جزئی (فصلِ دیگر)

عنوان‌های چندجزئی (پدران و فرزندان/ که زندان مرا بارو مباد.../ سرود برای مردِ روشن که به سایه رفت)

عنوان دفتر	تک‌جزئی	دوجزئی	چند جزئی
دفتر شکفتن در مه	۴	۱	۳

چنان‌که مشاهده می‌شود تعداد عنوان‌های تک جزئی و چند جزئی تقریبا برابر است.

د- دفتر ابراهیم در آتش

این دفتر شامل مجموعه‌ی سروده‌های احمد شاملو در سال‌های ۱۳۴۸-۱۳۵۲ است. این مجموعه دارای ۲۱ عنوان‌سروده می‌باشد که از این تعداد عنوان «شبانه» ۵ بار تکرار شده است. شاملو در این دفتر به عنوان شاعری سمبولیست شناخته می‌شود.

عنوان‌های تک‌جزئی (شبانه (۵)/ نشانه/ برخاستن/ تابستان/ تعویذ/ غریبانه/ محاق/ درآمیختن/ اشارتی/ مجال)

عنوان‌های دو جزئی (در میدان/ ترانه‌ی تاریک)

عنوان‌های چندجزئی (سرود ابراهیم در آتش/ واپسین تیر ترکش، آنچنان که می‌گویند/ بر سرمای درون/ از این‌گونه مردن/ میلاد آنکه عاشقانه بر خاک مرد)

عنوان دفتر	تک‌جزئی	دوجزئی	چند جزئی
دفتر ابراهیم در آتش	۱۴	۲	۵

مشاهده می‌شود که در دفتر ابراهیم در آتش عناوین تک‌جزئی بالاترین بسامد را دارا هستند. و تعداد عنوان‌های چندجزئی نصف عنوان‌های تک‌جزئی است.

۳-۲- ادبیّت عنوان‌ها

عناوین رمانتیک، اغلب دارای ادبیّتی ساده از نوع تشبیه و استعاره‌های مصرّحه یا به طور کلی فاقد آرایه هستند. «در شعر رمانتیک استعاره و تشبیه خیالی سهمی بیشتر از تشبیهات حسی دارند.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۱۵۲ و ۱۵۴) در حالی‌که رویکرد شاعر در مکتب سمبولیک ایجاد ابهام هر چه بیشتر است و چانکه در جدول ادبیّت مشاهده می‌شود برای نیل به این ابهام از آرایه‌پردازی‌های پرتکرار و قابل حدس دوری می‌گزینند.

از مجموع آرایه‌های ادبی، شگردهای پر تکرار را می‌توان به این شکل دسته بندی نمود:

	تشبیه	استعاره			کنایه	متناقض‌نما	تلمیح	حس‌آمیزی
		مصرحه‌شناختی	مکنیه	انسان‌پنداری				
هوای تازه	۴	۵	۴	۲	–	۱	–	۱
باغ آینه	–	۲	–	–	۱	–	–	–
شکفتن در مه	–	۱	–	–	۱	۱	–	–
ابراهیم در آتش	–	–	–	–	۱	–	۱	۱

در بررسی آرایه‌های ادبی عنوان‌ها مشاهده می‌شود که هر چه از دفتر اوّل فاصله می‌گیریم شاعر تمایل چندانی به استفاده از آرایه‌هایی که نشان‌گر شباهت هستند، ندارد و در واقع از عنوان‌هایی که در سیاق زبان، نمادهای استعاری پرکابرد محسوب می‌شوند استفاده نمی‌کند و به وضوح در دفتر ابراهیم در آتش

مشاهده می‌شود که حس‌آمیزی، کنایه و تلمیح آرایه‌هایی هستند که در عنوان استفاده شده‌اند، آرایه‌هایی که منجر به ابهام بیشتر می‌شوند و نشان‌گر معنایی مشخّصی ندارند. در بخش دلالت‌های معنایی به ارتباطات گروهی از استعاره‌ها -که نمادهای قابل حدسی هستند- با متن خواهیم پرداخت. اما در سیاق ظاهری عنوان‌ها بدون دلالت متن این میزان از ادبیّت قابل ذکر است. رمزگشایی از ادبیّت استعاری و مجازی بعضی از عنوان‌ها نیز با رجوع به متن ممکن خواهد بود.

شاعران معاصری چون شاملو و نیما برای این که توجّه به رسالت اجتماعی و تعهد، شعر را از ادبیّت تهی نکند و آن را تبدیل به شعار نکند و از طرفی برای فاصله گرفتن از سادگی زبان رمانتیک، زبان سمبولیک شخصی را با تصویرسازی‌های شخصی به کار گرفتند. در چنین تمهیدی، شعر از یک نظام نشانه‌شناسی ساده پیروی نمی‌کند. هر دال به مدلول مشخّص خود مربوط نمی‌شود؛ بلکه هر دال، دال‌های دیگری را احضار می‌کند که مدلول‌های دیگری را در ساختار شعر می‌سازد. «در استعاره یک قرینه وجود دارد که به نیمه‌ی پنهان و محذوف نشانه اشاره دارد اما نماد ادبی فاقد این قرینه است. در واقع دالی است که مدلولی معین و قراردادی ندارد؛ یک دال گشوده و باز.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۱۶۳-۱۶۷) که در متن شعر و بر اثر بررسی همنشینی‌ها رمزگشایی می‌گردد.

البته نمادهایی که بر اثر تداوم و استمرار استعاره‌ها در متن ساخته شده‌اند و مفهوم آن‌ها قابل حدس است در شعر رمانتیک حضور دارند اما نماد سمبولیست‌ها نمادی غیر قراردادی و شخصی است و در درون متن هویت می‌یابد در حالی که استعاره‌ها بیرون از متن و بر طبق دلالت‌های ضمنی قابل تأویل هستند. نمادها صورت یک اندیشه‌اند؛ امّا استعاره‌ها، صورت دیگری از نشانه‌ی زبانی هستند. تصویر رمانتیک، حاصل معرفت احساسی و حامل بار عاطفی شدید است و تصویر نمادین رهاورد معرفت شهودی و دریافت باطنی است.

۳-۳- تحلیل مؤلّفه‌ها و دلالت‌های معنایی

از منظر مؤلّفه‌های دو مکتب، در تعریف رمانتیسم، بیشتر بر روی انواع فرار رمانتیک‌ها تکیه می‌شود: فرار به رویا، فرار به گذشته و فرار به سرزمین‌های دوردست تخیّل. بر این اساس می‌توان مؤلّفه‌های مکتب رمانتیسم ایران را چنین دسته‌بندی کرد: بازگشت به کودکی و اهمّیّت عشق و یاد معشوق و مرثیه (ریشه‌ی منِ فردی)، گریز و سفر، اندوه و تنهایی، طبیعت‌گرایی رمانتیک، گذشته‌گرایی رمانتیک، ملی‌گرایی رمانتیک، خیال‌پردازی و رؤیاسازی، امیدِ معجزه.

مؤلّفه‌های مکتب سمبولیسم ایران، علاوه بر نمادهای درون‌متنی، یا گرایش به «منِ اجتماعی»، درون‌مایه‌های اساطیری-تاریخی-مذهبی با بازسازی معنایی، طبیعت‌گرایی نمادین، استمداد از نیروهای پنهان و مجهول و پیدا کردن جهانی فراتر از جهان خود با ابزار تخیّل و به طور کلی معانی درون متنی در برابر معانی صریح و ضمنی مکتب رمانتیک است. با توجّه به این مؤلّفه‌ها به بررسی تطابق عنوان‌سروده‌های چهار دفتر منتخب با مکتب غالب دفتر خواهیم پرداخت.

الف- دفتر هوای تازه

هر چه در دوران کلاسیک، فردیت اهمّیّتی نداشت، هنرمند رمانتیک، «منِ» بزرگی داشت که نقطه‌ی تفاوت او با انسان کلی کلاسیک محسوب می‌شد. زبان رمانتیک هنوز زبان فردگراست حتی اگر شاعر دارای دغدغه‌ی اجتماعی باشد. در بررسی عنوان‌سروده‌های این دفتر، با توجّه به چینش واژگان، ۴۷ عنوان فردی و ۱۳ عنوان اجتماعی است. ۱۷ عنوان دارای مؤلّفه های اندوه و تنهایی و ناامیدی هستند، مانند: «شعر ناتمام»، «رنج دیگر»، «صبر تلخ»، «حریق سرد»، «از مرز انزوا»، «تنها». ۱۵ عنوان عاشقانه‌اند، مانند: «احساس»، «گل‌کو»، «به تو سلام می‌کنم»، «تو را دوست می‌دارم»، «پیوند». ۱۴ عنوان به طبیعت اشاره دارند از جمله: «بهار خاموش»، «بارون»، «مه»، «بادها»، «مرغ باران».

در ۸ عنوان مؤلّفه‌ی امید به معجزه وجود دارد مانند «بهار دیگر»، «سرچشمه» و «افق روشن» و ۶ عنوان دارای مؤلّفه‌ی سفر و گریز و گذشته هستند مانند: «بدرود»، «سفر»، «سرود مردی که تنها به راه می‌رود» و سایر مؤلّفه‌ها محدود و انگشت شمارند. البته در این دفتر ۳ عنوان با ساختار حماسی-اسطوره‌ای-دینی وجود دارد که بازسازی معنایی ندارند و در معنای خود به کار رفته‌اند: «لعنت»، «پریا» و «با سماجت یک الماس». شاملو کوشیده است در برخی اشعار از جمله «رکسانا» و «از زخم قلب آبایی»، اسطوره‌ساز شود که البته توصیفات بسیار و ایجاز اندک مانع از سمبولیک شدن اثر شده است. چون در این بررسی، اولویت با وجه غالب مکتب ادبی دفاتر است از اشاره به عناوینی که می‌توانند نشانه‌های سمبولیک داشته باشند عبور می‌کنیم.

چنان‌که مشخّص است وجه غالب دفتر هوای تازه مکتب رمانتیک است هرچند کوشش‌هایی برای ورود به عرصه‌ی سمبولیک شده است به خصوص در شعرهای پایانی مجموعه، اما شاملوی هوای تازه، با تجربه‌ی شعر نیمایی، همچنان درگیر وزن و گاه قالب‌های کلاسیک و محتواهای رمانتیک است. با بررسی متن شعرها می‌توان دریافت که عموماً عنوان‌ها با متن اثر مرتبط هستند.

انعکاس مؤلّفه‌ها و دلالت‌های معنایی عنوان در متن آثار دفتر هوای تازه:

• زبان شعر در «سمفونی تاریک»، رمانتیک فردی و تغزّلی است. اوّلین تداعی نشانه‌ی سمفونی، موسیقی و هماهنگی در آن است و «سمفونی تاریک» با توجّه به اولین تداعی تاریکی و متن شعر، سمفونی ناامیدی و یأس است. شاعر در شعر از دلتنگی‌هایش سخن می‌گوید؛ «امشب عطر یاس‌ها سنگر صبر و امید مرا از دل‌تنگی‌های دشوار و سنگین روز باز می‌ستاند». شعر مملو از تشبیهات بلیغ و حس‌آمیزی است از جمله: بوی تلخ، سنگر صبر و امید، آهنگ تلخ و شیرین، عشق گوارا. عناصر مرکزی شعر، عطر و بوسه و خوشبختی است که با عشق و مرگ در آمیخته‌اند. چنان‌که مشخّص است تمام مؤلّفه‌ها بیانگر مکتب رمانتیک هستند. با رجوع به شعر می‌توان عنوان را این گونه تکمیل نمود: «سمفونی تاریک عطر یاس‌ها و بوی تلخ سروها» که عنصر طبیعت‌گرایی رمانتیک هماهنگ با حس فردی شاعر در آن دیده می‌شود. جهان رمانتیک‌ها، جهان بیان آزادانه‌ی زشتی و زیبایی، امید و ناامیدی در کنار هم است. شاملو در این شعر با در هم آمیختن سفیدی یاس‌ها در متن تاریک و همخوانی آن با کلاویه های سفید و سیاه پیانو با چکیدن قطره مانند ضربه‌های انگشتان هنگام نواختن، لزوم حضور همزمان سیاهی و سفیدی را برای یک سمفونی کامل زمینه‌چینی می‌کند. جهان فردی و طبیعت را در هم می‌آمیزد و در نهایت در این سمفونی کامل، عشق و مرگ نیز در هم می‌آمیزند و معاشقه می‌کنند؛ «عشق مگر امشب با شوهرش مرگ وعده‌ی دیداری داشته است... و اینک دستادست و بالابال بر نسیم عبوس ....» و «امشب از عشق و مرگ در روح من غوغاست.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۴۲)

• شعر «بیمار» شعری موزون در قالب چهارپاره است. راوی، بیماری با اندیشه‌ی مرگ و ناامیدی است. نشانه‌ی کشتی در شعر نیز موازی با احوالات بیمار است؛ کشتی فرسوده و خاموشی است که روی شن‌ها افتاده و مرگ و نابودی او موازی با مرگ و نابودی راوی است. مشاهده می‌شود که طبق سیاق رمانتیک‌ها عنصری از طبیعت بیرون، هم‌هویت و ناظر بر احوال شاعر است. فضای رمانتیک دیگری در شعر ساخته می‌شود؛ امید و ناامیدی، پیوسته در شعر و در عنوان اثر وجود دارد. بیمار، پیوسته با دو مسأله رو به روست، امید به درمان و ناامیدی به دلیل نزدیک شدن به مرگ. در متن شعر نیز راوی منتظر است ماهیگیران بیایند و کشتی را مرمت کنند. در ارتباط موازی‌ای که شاعر ساخته است، راوی نیز چشم به راه نجات است. اگرچه متن شعر را می‌توان با نگاه اجتماعی نیز بررسی نمود و بیمار را به کل جامعه‌ی انسانی تعمیم داد و کشتی را زیستگاهش که در ویرانی و آبادانی با خود او یگانه است، اما در هر صورت با توجّه به اقبال

شاعران رمانتیک ایران به رمانتیسم اجتماعی، مؤلّفه‌های رمانتیک اثر زیر سؤال نمی‌رود. (شاملو، ۱۳۸۱: ۹۶)

• در شعر «دیوارها»، شاهد طبیعت‌گرایی ساده، هم‌جواری باران و آفتاب و تشبیه باران به مور هستیم. شعر دارای تصویری رمانتیک با جایگزینی عناصر طبیعت به جای احوالات انسان و دیوار به جای انسان. دو دسته دیوار، دیوارهایی که ضد آزادی هستند و دیوارهایی که سایه‌ی شادی بخشی می‌گسترند؛ «کو در میان این همه دیوار خشک و سرد/ دیوار یک امید/ تا سایه‌های شادی فردا بگسترد؟» عناصر امید و ناامیدی در معنای صریح و مرسوم خود در شعر وجود دارند. این شعر توصیف آزادی و موانع آن است و پایان بندی آن، انتقام از دیوارهایی که مانع آزادی هستند. اندیشه‌ی انتقام از روی نفرت است و یک مؤلّفه رمانتیک محسوب می‌شود؛ در حالی که در اندیشه‌ی سمبولیک، آگاهی یافتن و شناختن آزادی اصل است نه انتقام، که عملکردی از سر تنش عاطفی است. (شاملو، ۱۳۸۱: ۱۵۷)

• «غزل آخرین انزوا» دو بخش دارد. عنوان غزل که بار تداعی غنا و تغزل و عشق را بر دوش دارد، در همنشینی با مؤلّفه‌ی رمانتیک انزوا، ترکیبی رمانتیک ساخته است. اما متن شعر نیز به همین میزان رمانتیک است. بخش دوم این شعر یک شعر عاشقانه است؛ «عشق مردم آفتاب است/ اما من بی تو/ بی تو زمینی بی گیا بودم». شاعر در بخش اول به سالیان گذشته و وحشت خلاء خویش و زجری که از خود و تنهایی‌اش می‌کشیده اشاره دارد که همه، مؤلّفه‌هایی رمانتیک‌اند. عناصر آسمان، مرتع و مردم در شعر با سایر عناصر طبیعی همنشین‌اند؛ «تا از طراوت برفی آفتاب عشقی که بر افقم می‌نشیند...»، «انسانی را سروده‌ام تا نسیمی برآید». همه‌ی اینها نشانگر هم‌هویتی و نظارت طبیعت است بر شاعر رمانتیک. و یا مؤلّفه‌ی بازگشت به کودکی در «قلب زنی که مرا کودک دست‌نواز دامن خود کند.» و سرانجام در انتهای شعر به معجزه دست می‌یابد؛ «در لبان تو/ آب آخرین انزوا به خواب می‌رود.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۶۸)

ب- دفتر باغ آینه

از بین عنوان‌های این دفتر ۲۲ عنوان فردی و ۱۱ عنوان اجتماعی و ۲۸ عنوان با توجّه به بررسی متن شعرها دارای دلالت معنایی صریح هستند. ۱۲ عنوان به طبیعت اشاره دارند مانند «برف»، «شب‌گیر»، «ماهی»، «کاج»، «باران»، که اگرچه در طول تاریخ شعری ایران بارها نماد نیز واقع شده‌اند اما با توجّه به متن سروده‌ها، در این دفتر، در معنای استعاری و غیرنمادین خود کاربرد معنایی درست‌تری را دارند. ۸ عنوان دارای مؤلّفه‌های اندوه و تنهایی و ناامیدی و مرثیه هستند، از جمله: «مرثیه برای مردگان دیگر»،

«لوح گور»، «معاد»، «در بسته»، «شهر سرد».در ۵ عنوان از جمله «کلید»، «مثل این است که...» و «حریق قلعه‌ای خاموش» نیز مؤلّفه‌ی امید معجزه دیده می‌شود. تعداد عناوین سمبولیک این دفتر انگشت شمار است.

پس از بررسی عنوان‌سروده‌های دفتر باغ آینه مشاهده می‌کنیم که سروده‌ها با مؤلّفه‌های مکتب رمانتیک، دارای بسامد بالایی هستند. اغلبِ عناوین، فردی، با درون مایه‌های رمانتیک بوده‌اند و از منظر دلالت‌های معنایی اگرچه تعداد زیادی علاوه بر معنای صریح خود دارای دلالت‌های ضمنی دیگری نیز می‌باشند؛ امّا درمجموع، پس از بررسی متن آثار متوجّه خواهیم شد که این دلالت‌های ضمنی، قابل کشف معنایی از طریق همنشینی واژگان در محور عمودی شعر هستند و وارد حوزه‌ی سمبولیسم نمی‌شوند و در نهایت، واژگان، تنها به وظیفه‌ی شعری خود عمل می‌نمایند و معانی صریح واژگانِ عنوان‌ها در اثر، حضور پررنگ و فعّالی از منظر معنایی دارا هستند.

انعکاس مؤلّفه‌ها و دلالت‌های معنایی عنوان در متن آثار دفتر باغ آینه:

• در شعر «غروب سیارود»، با عنوانی وام گرفته از طبیعت مواجه هستیم. شعر دارای یک ساختار وصفی است. تداعی‌های واژه‌ی غروب با حال شاعر همسو است. نشانه‌های دلتنگی و زمزمه، ریشه در من فردی دارد. شعر با واژه‌ی سمفونی که دالی بر مدلول زندگی مدرن است شروع می‌شود و با جایگزینی صداهای بی‌صدای جهان فعلی شاعر ادامه می‌یابد؛ «مغرب/ از آتش افسرده‌ی روز/ بی‌صدا می‌سوزد.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۲۵) و با شنیدن صدای هی هی چوپان از دور و مطابقت تصویر خزیدن مار و جاده به طبیعت بکر جنگلی که پرشور می‌خواند، به عالم خیال و گذشته، پناه می‌برد.

شعر با تشبیه ساختارشکنانه و غیر خودکاری آغاز می‌شود که اگرچه درون‌مایه‌ی رومانتیک دارد اما بدیع است: «می‌چکد سمفونی شب/ آرام/ روی دلتنگی خاموش غروب» شاملو در شماره ویژه‌ی خود در مجله اندیشه و هنر در فروردین سال ۱۳۴۳ در مصاحبه‌ای در مورد این اصطلاح عنوان می‌کند که «موسیقی برای من حالت باران ریزی را دارد که روی مردم می‌بارد.» (پاشایی، ۱۳۷۸: ۲۶۰) هم‌نشینی دو واژه‌ی «سمفونی» و «شب»، تداعی‌گر تصویر یک ارکستر است که در یک معنا در شب نواخته می‌شود و در یک معنا شب آن را می‌نوازد.

در هر حال کل شعر یک توصیف است که به تناسب عنوانش با نشانه‌هایی که به موسیقی مرتبط هستند در هم آمیخته شده است: «آرام»، «بی‌صدا»، «نغمه»، «زمزمه»، «هی هی چوپان» و دستگاه موسیقایی «شور»

در عبارت «وه که می‌خواند جنگل چه به شور»، و در این فضای موسیقایی، کنار هم قرار گرفتن نشانه‌های «شب» و «دلتنگی» القاگر فضای رمانتیک شاعر است.

• در شعر «بر سنگ‌فرش» نیز با عنوانی حسّی و بدون آرایه مواجهیم که دلالت معنایی صریح آن غیرقابل انکار است؛ امّا با توجّه به متن اثر، تداعی معنایی دیگری از واژه‌ی «سنگ‌فرش» به لایه‌ی معنایی صریح آن اضافه می‌گردد. واژه‌ی «سنگ‌فرش» تداعی‌گر پایین بودن و همسطح زمین بودن است که شاعر با تصاویر وصفی، تشبیهی از خود/نور/خون بر روی سنگ‌فرش ارائه می‌دهد به نوعی که به خواننده القا می‌کند که چونان سنگفرشِ خیابان زیر پا افتاده؛ امّا محکم و استوار است. در بندهای انتهایی شعر، جریان خون بر روی سنگفرش با ارجاع به میانه‌ی شعر که «خون صبح» است امید به طلوع سپیده دم را نشان می‌دهد، و شعر که با شب آغاز شده است با سپیده‌دم پایان می‌یابد.

عباراتی که در محور عمودی، تداعیگر مؤلّفه‌ی غلبه‌ی شب هستند عبارت‌اند از: «فروریختن ستارگان سوخته از آسمان»، «جغد لانه‌ی درد خویش بودن»، «آشیانه‌ی متروک زاغ». در تمام این ترکیب‌ها، «خانه» که تداعی‌های قاموسی و ضمنی‌اش، محل تولّد، جای امن، وطن و سرزمین است از بین رفته و مخدوش شده‌اند.

راوی در بند دوم ضمن توصیف حال و روز خود، فانوس در دست میان کوچه‌ی مردم می‌گردد که اشاره‌ای ضمنی به «دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر» از مولانا دارد؛ امّا از آن‌ها می‌خواهد واقعیّتی را که می‌بیند ببینند. رمانتیسم اجتماعی شاعر او را بر آن داشته است که اگرچه نوحه‌خوان حال و روز خود و اجتماعش است؛ امّا به جای سر در گریبان کشیدن و به دنبال انسان -همراه و هم‌فکری چون خود- گشتن، به دنبال آگاهی بخشیدن باشد و فریاد سر دهد هر چند مردم در انزوای خود مسخ شده‌اند و پاسخی نمی‌گویند: «آهای/ از پشت شیشه‌ها به خیابان نظر کنید/ خون را به سنگفرش ببینید!/ این خون صبحگاه است گویی به سنگفرش/ کاین گونه می‌تپد دل خورشید/ در قطره‌های آن.../ خورشید زنده است/ در این شب سیاه» (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۲۹)

در این بخش از شعر «استحاله‌ای که باید در مردم صورت گیرد در طبیعت و هستی رخ می‌دهد.» (پاشایی، ۱۳۷۸: ۲۶۶) مردم خفته‌اند و طبیعت در حرکت و پاسخگویی به فریاد راوی است: «بادی شتابناک گذر کرد/ بر خفتگان خاک،/ افکند آشیانه‌ی متروک زاغ را/ از شاخه‌ی برهنه‌ی انجیر پیر باغ.../

نوبرگ‌های خورشید / بر پیچک کنار در باغ کهنه رست./ فانوس‌های شوخ ستاره/ آویخت بر رواق گذرگاه آفتاب» (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۲۹)

• شعر «کیفر»، شعری تصویری است و شاعر در آن خود را محکومی در آستانه‌ی مجازات می‌انگارد؛ اندوهناک از جرمی که چون جرم هم بندانش نیست. بنابراین عنوان با متن هم‌خوانی دارد. اگرچه در نگاه اوّلیّه، شعر، نمادین به نظر می‌رسد «مثلاً چار زندان می‌تواند نماد چار عنصر باشد و مقصود از اینجا هم جهان باشد» (پاشایی، ۱۳۷۸: ۲۶۸) و مانند آن با بررسی متن شعر درخواهیم یافت که ساختمان این اثر، دقیقا تصویری از زندان قصر را ارائه می‌دهد و نبوغ شاعر در انتخاب بحر طویل در راستای ساخت تصویر دالان‌های طویل زندان قابل تأمّل می‌باشد.

علاوه بر این‌که عنوان «کیفر»، خود به تنهایی گویای معنای مشخّص و غیر نمادین است و فاقد قدرت‌های بیانی و فرافکنی ساختاری می‌باشد. راوی به زعم خود، شباهتی با این زندانیان که درگیر فقر مادی و فرهنگی هستند ندارد اما در مجرم بودن با آن‌ها مشترک است و در هزارتوی ذهن خود به دنبال جرمش می‌گردد. متن شعر نیز، واگویه‌های راوی گرفتار در بندی است از گناه نکرده، در رؤیا به طبیعت، کهسار و آهنگ علف‌های بیابانی گوش می‌دهد و به نظر می‌رسد گریز راوی از زندان نیز در رؤیاست که از مؤلّفه‌های بارز مکتب رمانتیک هستند. (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۳۳)

• شعر «مرثیه برای مردگان»، خود، دارای ۷ عنوان فرعی است. چنان‌که مشخّص است عنوان شعر یک اضافه‌ی توضیحی است و زیرساختی ادبی دارد و به طور مستقیم به مرثیه بودن آن که از مؤلّفه‌های رمانتیسم است اشاره دارد. اما عناوین فرعی این شعر نیز همگی دارای ساختاری تشبیهی و فردی هستند و مسیر مرثیه را می‌پیمایند و تداعی‌های اوّلیّه، نشانگر خط معنایی اثر هستند. «ارابه ها» که اشاره به حاملان جسم مردگان دارد، «دو شبح» که اشاره به روح مردگان دارد و عدد دو تداعی‌گر جفت بودن است و تمهیدی برای عنوان‌سروده‌ی بعد، «جز عشق»، که عشق را راه نجات از دنیای مردگان می‌داند. و در عنوان بعدی، «اصرار»، بر مسیر عشق پای‌می‌فشارد و «از نفرتی لب‌ریز» می‌گردد و سرانجام «فریادی و... دیگر هیچ». شاعر رمانتیک در اوج اندوه، در پایان، از تمام دروازه‌های جهان مدد می‌جوید که فریاد گم‌شده‌اش را بازیابد. (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۴۸)

• و سرانجام عنوان «باغ آینه» که نزدیک‌ترین عنوان به ساختار عناوین سمبولیک است، عنوانی که شاعر با همنشینی دو نشانه‌ی حسی، ترکیبی انتزاعی خلق کرده که حالت رمزگونه و نمادین از نوعی نو،

ساخته است. اگرچه این شعر می‌تواند در لایه‌ی روساخت خود درون‌مایه‌ای عاشقانه و انتظار معجزه‌ای را به ذهن متبادر کند اما به واقع «منِ» فردی با هدف اجتماعی در حرکت به سمت تغییر جهان قرار دارد: «چراغی به دستم و چراغی در برابرم/ من به جنگ ستارگان می‌روم» (شاملو، ۱۳۸۱: ۳۸۸) اما باغِ استعاریِ موردِنظر شاملو باغی است از آینه که در هیچ زمینی نیست و اشاره به آرزوی کثرت یافتن معشوق در نظر شاعر دارد. در واقع او عشق رمانتیک زمینی را به عشق ابدی جاودان فرازمینی پیوند می‌زند. در هم آمیختگی زبان رمانتیک و سمبولیک در این اثر مشاهده می‌شود.

ج- دفتر شکفتن در مه

دغدغه‌ی شاعر سمبولیک، از گوشه‌نشستن و زمزمه‌کردن شادی‌ها و اندوه‌های رمانتیک فردی فراتر رفته و قدم به دایره‌ی گسترده‌تری نهاده‌است. بنابراین به وضوح، تعداد عناوین اجتماعی، بالاتر از عناوین فردی است چنان‌که در بررسی عنوان‌سروده‌های این دفتر، سروده‌ی «نامه» تنها سروده‌ای است که عنوانی فردی دارد و بقیه عنوان‌سروده‌ها اجتماعی هستند: «عقوبت»، «رستگاران»، «پدران و فرزندان»، «که زندان مرا بارو مباد...»، «سرود برای مرد روشن که به سایه رفت».

یکی از مؤلّفه‌های شعر سمبولیک استفاده از زبان اساطیری و حماسی با بازسازی معنایی است. شاملو استاد احضار تاریخ است. او متبحرانه پای تاریخ را به شعر می‌گشاید و آن‌را در کنار زبان مطنطن و آرکائیک خویش می‌نشاند و این شیوه‌ی وی هم‌زمان، دست‌کم متضمن دو معناست، نخست این‌که آن‌چه می‌گوید بارها در تاریخ تکرار شده و دیگر اینکه کل تاریخ را به شهادت می‌گیرد و این‌گونه در کمال ایجاز، جهان خیر و شر روایتش را در مقابل هم نشانده و تعریف می‌کند. با نگاهی به مجموعه‌ی اشعار شاملو درمی‌یابیم که او در استفاده از مؤلّفه‌های اساطیری و حماسی و مذهبی و تاریخی، جهان‌وطنی عمل می‌کند و اغلب آن‌ها را بازتعریف کرده و چهره‌ی جدیدی در شعر خویش به آن‌ها می‌بخشد. باید در نظر داشت که شاملو با توجّه به آشنایی گسترده‌ای که به واسطه‌ی ترجمه‌ها با ادبیّات غرب داشته، بیش از سایر هم‌قطارانش با اساطیر یونان و سبک و سیاق کتب مقدس ملل مختلف آشناست و رویکرد اندیشه‌ی سیاسی او نیز، او را به سمت جهان وطنی سوق می‌دهد حتی در کلام. بر این اساس، پرواضح است که استفاده از اساطیر، اغلب به گونه‌ای نمادین در شعر او به کار رفته‌اند. در این دفتر نیز از بین ۸ عنوان، دست کم چهار عنوان با زیرساخت های حماسی-اسطوره‌ای وجود دارند که عبارتند از: «عقوبت»، «رستگاران»، «پدران و فرزندان»، «که زندان مرا بارو مباد...».

انعکاس مؤلّفه‌ها و دلالت‌های معنایی عنوان در متن آثار دفتر شکفتن در مه:

• در عنوان «صبوحی» نوعی مجاز دیده می‌شود. صبوحی که در معنای صریح خود شراب صبحگاهی معنا می‌شود در معانی ضمنی خود می‌تواند امید و شادکامی حاصل از شادخواری در ابتدای روز را به همراه داشته باشد اما متن شعر به «پرواز شب‌کور در گرگ و میش» اشاره دارد. لایه‌ی دیگر تداعی معنایی در صبوحی، چهره‌ای گلگون‌شده از شراب که نشان از هیجان نیز دارد و سبکبالی و بی‌خودی حاصل از مستی است که تجربه‌ی آن در ادبیّات کلاسیک فارسی به چشم می‌خورد. با توجّه به متن شعر، که درباره‌ی توانِ پرواز و شوق آن است با آمدن نشانه‌ی «وبال بال»، این شوق، فرو نشسته است و شاعر با رخوتی که در پایان‌بندی شعر ایجاد کرده، با استفاده از کارکرد خوردن صبوحی، از ابتدا تا انتها تصویری نمادین خلق نموده است که از منظر دلالت اوّلیّه ارتباط مستقیمی بین آن‌ها وجود ندارد و این ارتباط با توجّه به مدلول‌های دوم و سوم نشانه‌ها به دست می‌آید. بنابراین، صبوحی به زبان رمز می‌تواند قدرتی مجعول باشد که به زودی فرو می‌نشیند و زمین می‌خورد. در «سحرگاهی که شوق رویش مریم و پرواز شاعر» در آن نیست. (شاملو، ۱۳۸۱: ۶۹۷)

• عنوان «فصل دیگر» علاوه بر اینکه دارای طبیعت‌گرایی نمادین است، در معنای قاموسی به فصلی غیر از فصل کنونی اشاره دارد و در معنای ضمنی خود تداعی‌گر تغییر و تحوّل است که بار مثبت به همراه دارد و در آن نشانه‌ی امید است اما با رجوع به متن شعر این تداعی بر هم می‌خورد و «فصل دیگر»، فصلی است که در آن از ناامیدی شاعر از فضای سیاسی-اجتماعی پیرامون خویش سخن به میان است؛ فصلی سرد و خاموش چونان خود شاعر که در انحصار ذهن اوست. در بند اول فصلی می‌سازد که حتی اگر کور باشی ریزش برگ‌ها را در هجوم باد حس خواهی کرد: «بی آنکه دیده بیند / در باغ / احساس می‌توان کرد.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۱)

اما پس از آن با آوردن واژه‌ی عینی «طرح» -که لازمه‌ی دیدنش بینایی است- و نسبت دادن آن به «باد» که صورت عینی ندارد، مجموعه‌ای رمزی از کوری و حس کردن طرح وزش باد می‌آفریند: «در طرح پیچ پیچ مخالف‌سرای باد/ یأس موقرانه‌ی برگی که/ بی شتاب/ بر خاک می‌نشیند» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۱) و در بند بعدی نیز با آوردن «آشوب» برای «شبنم روی پنجره» تصویر معهود و معمول از نشستن شبنم بر پنجره را به هم می‌ریزد و مجدداً تصریح می‌کند که درک چنین تصاویری قابل نظاره به چشم نیست: «بر شیشه‌های پنجره / آشوب شبنم است/ ره بر نگاه نیست/ تا با درون درآیی و در خویش بنگری»

(شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۱) این شیوه، برای ساختن فصلی دیگر از نوعی که شاعر، در عنوان ادعا کرده ادامه می‌یابد؛ «آفتاب و آتشی که گرم نیست»، «فصلی که سرمای درونش درک زیبایی را پیچیده می‌کند». اما معنای ثانویه، که در متن ساخته می‌شود معنای اوّلیّه را تغییر می‌دهد؛ فصلی که سرمای درونش درک زیبایی را کدر می‌کند.

• «پدران و فرزندان» نیز ترکیبی است که علاوه بر معنای قاموسی، در معنای ضمنی نسل زاینده در برابر نسل زاییده شده، نسل کهن در برابر نسل جدید، قدرت پیشین در برابر نوجویی و شور امروزین، اقتدار در برابر انقلاب است و در متن شعر نسل فرزندانی است که در برابر پدران، از غلاده‌هاشان آوای ترانه به گوش می‌رسد: «فرزندان گفتند «نع!»/ دیری به انتظار نشستند/ از آسمان سرودی بر نیامد-/ غلاده‌هاشان / بی گفتار / ترانه‌ای آغاز کرد.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۸)

عنوان «پدران و فرزندان»، با توجّه به واو معیت، بار عاطفی کلامی (در معنای لفظی همراهی) دارد اما در بدنه‌ی شعر این بار عاطفی استحاله‌ی معنایی می‌یابد و پدران و فرزندانی از هم بیگانه می‌سازد. شعر با ترکیب دو نشانه‌ی انتزاعی و حسی شروع می‌شود؛ «هستی/ بر سطح می‌گذشت» که خود برای پیچیده کردن معنا شروع خوبی‌ست علاوه بر آنکه از نظر شکلی، «هستی» تنها و در پله‌ی اول شعر آمده و در پله‌ی بعدی، عبارتِ «بر سطح می‌گذشت»، به دلیل طولانی بودن صورت نوشتاری‌اش، در برابر کوتاه بودن صورت نوشتاری «هستی»، تداعی‌گر راه رفتن بر سطح و همزمان معنای سطحی بودن زندگی نیز هست و سطور بعدی، در پله های مشوش و تک نشانه، حالت «موج وار» را نیز تداعی می‌کند؛ هر چند فراز و فرودی دارد اما در مفهوم، سطحی است: «هستی/ بر سطح می‌گذشت/ غریبانه/ موج وار/ دادش در جیب و/ بی‌دادش در کف/ که ناموس و قانون است این.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۷)

چنان‌که مشخّص است شعر در فرم نیز وفادار به سمبولیسم شروع می‌شود و علاوه بر تداعی‌های معنایی درون متنی با استفاده از واژگان، تداعی‌های درون متنیِ متناسب با فرم را نیز می‌سازد. در عنوان، پدران، مقدم بر فرزندان آمده است. شاملو در متن شعر، نمادهایی برای این اولویت تعبیه می‌کند، از جمله این‌که در نگاهی سطحی به هستی (مجموعه‌ی انسان‌ها؛ زاده شدگان و زایندگان) دو چیز می‌بینی که تنها به بیان صفات آن‌ها پرداخته است، غریبانه در معنای ناآشنا (پدران) و موج‌وار در معنای پر خروش و فعال (پسران)، و بیدادش بر «کف» که با «موج» همخوانی دارد.

با آوردن «گورزاد ظلمت ها» و زایشی که مربوط به پدران است، ظلمت با پدران پیوند می‌خورد و فرزندانی که گورزاد هستند در نهایت معترض به پدرانی که آفتاب را ندیده‌اند، صدای غلاده‌هاشان طنین انداز می‌شود. و با نشانه‌ی نوشتاری و خوانداری «عاری» به شکلی سمبولیک و دوگانه بازی می‌کند؛ عاری از نور و آری در برابر «نع» به نشان تضاد، و در فرم نیز هر دو نشانه را در گیومه نهاده است. در انتهای شعر، نشانه‌ی «توالی تاریخ» ضمن اشاره به توالی پدر و فرزند، بیان می‌کند که حکم این است؛ فرزندان تلاش خود را در برابر پدران می‌کنند اما راه به جایی نمی‌برند. مشخّص است که با توجّه به کنار هم آمدن دال‌ها با مدلول‌های غیر اوّلیّه، رمزگشایی صریح از اثر دچار اندکی پیچیدگی می‌گردد.

• عنوان «که زندان مرا بارو مباد...» -که عبارت آغازین شعر است- جمله ای دعایی است که از همنشینی دو عنصر عینی به وجود آمده است. همنشینی «بارو» در معنای لغوی «حصار و دیوار»، و «زندان» در معنای لغوی «فضای محصور» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بارو و زندان)، جمله‌ای پارادوکسیکال ساخته‌اند. اما در متن شعر، این معنای قاموسی تغییر می‌کند؛ زندان با دلالت‌گری عبارت دوم شعر و به اعتبار استعاره‌ی کلاسیک «زندان تن»، در جایگاه معنایی دیگری قرار می‌گیرد و زندان، معادل «تن» و در نهایت با آمدن عبارت «پوستی بر استخوانم» که اشاره‌ای بر پیکر انسان است، معادل «من» می‌گردد؛ «که زندان مرا بارو مباد/ جز پوستی که بر استخوانم/ باروئی آری،/ اما / گرد بر گرد جهان/ نه فراگرد تنهائی جانم» (شاملو، ۱۳۸۱: ۶۹۱) هم‌نشینی نشانه‌ها و تداعی‌های سمبولیکشان سه تصویر خلق می‌کنند: اسارت در زندان دنیا، روحی فراتر از تن داشتن، زندانی بدون دیوار، که هر سه ذهنی و پیچیده‌اند. تکرار نشانه‌ی «آرزو» پس از نشانه‌ی «آه» بیان یک نارضایتی است همراه با تداعی ناممکن بودن آرزو. اینکه آرزو چیست معلوم نیست.

در ابتدا به نظر می‌آید یافتن معنای نماد «زندان» با توجّه به متن شعر چندان سخت نباشد اما به شیوه‌ی شاملو در هر سطر از محور عمودی قاعده‌ای جدید برای تداعی‌های نشانه‌ها در نظر گرفته می‌شود که علاوه بر پذیرش قاعده‌ی سطر پیشین، معنایی جدید به نشانه اضافه می‌کند که در ظاهر بی ارتباط است. اشاره به این نکته ضروری است که در متون عرفانی کلاسیک ایران، تن به منزله‌ی زندان برای پرنده‌ی روح است که یکی از تداعی‌های بند اول به این مفهوم ارجاع دارد که در تداعی بعدی آن را هم می‌شکند؛ زندان تن در برابر زندان جان که معادل سمبولیک اندیشه است.

با ورود نشانه‌های «تنهایی جان و خلوت» و «عبارت هفت دربازه فراز آید» معادلات تداعی‌های قبلی بر هم می‌ریزد، زندانی که حصار ندارد، زندانی ذهنی است که اندیشه را به حصار می‌کشد و چون پوست بر استخوان نزدیک است، فراگرد تنهایی جانش؛ راوی خود را اسیر زندانی میبیند که حصار ظاهری ندارد اما چنان در تنگنای سانسور قرار دارد که مجال اندیشیدن نیست و تحمل این زندان هفت بار سخت تر از زندانی شدن در حصاری با هفت قفل است. بنابراین در بند آخر مرجع آرزو پیدا می‌گردد؛ آرزو می‌کند که زندان‌ها همان زندان‌های تن سابق باشند، هفت در داشته باشد و بر هر در هفت قفل اما چنین بی حصار، حصار و زندانی همیشگی نباشند. «در این زندان، جسم اسیر و تنهاست و ارتباط فیزیکی آن با دیگران قطع می‌شود، اما جان و اندیشه و خیال می‌تواند همچنان فعال باشد. زندان حقیقی زندانی است که مانع پراکندن سخن و اندیشه و آزادی بیان و ارتباط جان و ذهن شاعر با جان‌های دیگر می‌شود.» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۷۰) و این چنین تداعی اوّلیّه‌ی عنوان را می‌شکند و بازآفرینی درون متنی می‌کند؛ «فرو بسته باد/ آری فرو بسته باد و/ فروبسته تر/ و با هر دربازه/ هفت قفل آهن‌جوش گران/ آه/ آرزو! آرزو! (شاملو، ۱۳۸۱: ۶۹۱)

• عنوان « سرود برای مردِ روشن که به سایه رفت» اگرچه عنوانی عبارتی محسوب می‌شود و به دلیل روایت‌گر بودنش اطلاعات زیادی را فاش می‌سازد و اصل فشرده‌سازی و ابهام را نادیده انگاشته است اما در ترکیباتِ درون خود، چون «مرد روشن» و «به سایه رفتن» در معنای کنایی، از ادبیّت بالایی بهره جسته است و در واقع مکانیسم تداعی معنای صریح را دچار اختلال کرده است. در عنوان شعر ترکیب مرد روشن یک تشبیه حسی به عقلی است که با سیاق شروع شعر هم‌خوانی دارد؛ «قناعت‌وار/ تکیده بود/ باریک و بلند/ چون پیامی دشوار/ که در لغتی/ با چشمانی از سؤال و عسل...» عبارت «قناعت‌وار تکیده بود» نیز دارای یک تشبیه حسی به عقلی است. در عبارت «با چشمانی از سؤال و عسل» نیز مدلول‌های اوّلیّه گره‌گشای معنا نیستند و باید به مدلول‌های دیگری رجوع کرد، می‌توان آن چشمان را در معنای کنایی چشمان پرسشگر و مطالبه‌گر و جذاب و شیرین دریافت نمود. اما هنوز دریافت تصویر مرد روشن کامل نیست و شاعر در کل شعر در محور عمودی ترکیبات و معطوفاتی چون «مرد روشن» را ساخته است؛ «رخساری برتافته از حقیقت و باد»، «مردی با گردش آب»، «مردی مختصر»، «بر پرت افتاده‌ترین راه‌ها/ پوزار کشید». مرد روشن در انتهای شعر «یقین و باور» است و می‌توان این‌گونه دریافت که او از این جهت روشن است که «دریا به جرعه‌ای که او از چاه نوشیده حسادت می‌کند». در واقع کل شعر در حال ساختن

تصویری نمادین و دیریاب از یک اندیشه‌ی نجات بخش است که «صاعقه، خاکسترش کرده است» و چون روشنی از او بود با نابودی‌اش نور نیز از بین رفته است. شعر در نظمی مشوش که از نابودی مرد روشن سرچشمه می‌گیرد ماجرای هبوط نمادین یک اندیشه‌ی امید بخش را تصویر کرده است. (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۰۴)

د- دفتر ابراهیم در آتش

عنوان‌های دفتر ابراهیم در آتش یا عقلی هستند یا ترکیبی از یک عنصر حسی و یک عنصر عقلی، که به این دلیل اغلب ابهام بالایی دارند. بیشتر عنوان‌ها فردی نیستند و برای درک و دریافت آن‌ها باید به محور عمودی شعر رجوع کرد. از این بین عنوان «غریبانه» را می‌توان فردی در نظر گرفت. در عنوان «ترانه‌ی تاریک» بدون بررسی متن اثر، نشانه‌ی رمانتیک «ترانه» وجود دارد. در مورد عنوان‌های حماسی- اساطیری، «تعویذ» و «سرود ابراهیم در آتش» در این دسته‌اند. برای بررسی طبیعت‌گرایی نمادین باید به متن شعر و دلالت های معنایی‌اش رجوع کرد اما «شبانه»ها، «تابستان»، «در میدان» و «محاق» از نشانه‌های طبیعت در عنوان‌ها هستند.

انعکاس مؤلّفه‌ها و دلالت‌های معنایی عنوان در متن آثار دفتر ابراهیم در آتش:

• در «بر سرمای درون»، با عنوانی پارادوکسیکال مواجهیم چرا که درونی که سرد است اصلا زنده نیست. اما وارد شعر که می‌شویم درمی‌یابیم این انجماد از نوعی دیگر است. شاعر در کمال طبیعی بودن و روانی زبان، از توالی واژگان استفاده می‌کند و آبی عشق را می‌جوید اما آن‌را نمی‌یابد. بخش اول و دوم با واو عطف به هم متصل می‌شود و آن دو را به هم مربوط و با هم، هم‌پایه می‌کند و به این واسطه بخشی از شعر را محذوف می‌کند و بار ابهام شعر را بالا می‌برد. «همه‌ی/ لرزش دست و دلم / از آن بود/ که عشق/ پناهی گردد/ پروازی نه/ گریزگاهی گردد .... / و خنکای مرهمی/ بر شعله‌ی زخمی/ نه شور شعله/ بر سرمای درون. (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۳۸)

با کمک واو عطف می‌توان دغدغه‌ی شاعر را چنین عنوان کرد؛ عشق پروازی گردد و خنکای مرهمی بر شعله‌ی زخم، بنابراین شاعر به دنبال درمان است نه تسکین. بند بعدی واو عطف ندارد و خود با واژه‌ی کدر و مبهم «غبار» آغاز می‌شود و حکمی صادر می‌کند که روایت‌گر اتفاقی در خلاف جهت دغدغه‌ی شاعر است؛ «غبار تیره‌ی تسکینی بر حضور وهن» به جای درمان، تسکینی سیاه نشسته است. شاعر در ابتدای شعر عشقی را می‌جوید که آبی و سرخ باشد ولی «در بند آخر سیاهی به جای آرامش آبی نشسته

است و سبزه‌ی زودگذر برگچه به جای سرخی ارغوان آمده است و در بین همه‌ی این رنگ‌بازی ها رنگ عشق پیدا نیست. مشخّص است که در این شعر عشق در معنای رمانتیکش به کار نرفته است و بلکه از نوعی بینش و اندیشه در مورد عشق سخن رفته است.» (تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۱۳) در واقع نمادسازی، نیرویی محرک است که انسان را از احساس به فهم، از فهم به بینش و از بینش به اندیشه و تفسیر سازنده‌اش ارتقا می‌دهد.

• شعر «سرود ابراهیم در آتش» از جمله شعرهایی است که زبان حماسی و مطنطن دارد و اساطیر با ویژگی‌های شناخته شده‌ی خود، جایگاه و تعریفی جدید نیز یافته‌اند. شعر سمبولیک، شعرِ «شدن» است به اعتبار اندیشه‌ورزی؛ چونان که قهرمان نیز اینچنین توصیف می‌شود: «من بودم/ و شدم». آشیل و اسفندیار با همه‌ی آن‌چه از رویین‌تنی و قهرمانی داشتند، به ساختمان این اثر احضار شده و قهرمانی نو شده‌اند که نقطه ضعفشان، تنها نقطه‌ی ضعف نیست؛ «آه اسفندیار مغموم!/ تو را آن به که چشم/ فرو پوشیده باشی!»

شعر با بیانی حماسی-تغزلی، قهرمان را با دو نشانه‌ی «خاک را سبز می‌خواست» و «عشق را شایسته‌ی زیباترین زنان» توصیف می‌کند؛ تعهد اجتماعی و تعهد انسانی. از همان ابتدا در محمل نشانه‌ها، تقابلی، در فرم و محتوا صورت می‌گیرد: «گرگ و میش»، «دیگر گونه مردی»، «من تنها فریاد زدم نه»، «خدا و شیطان»، «تو و دیگران»، «مرگ و زندگی». تقابل‌ها نشان می‌دهند که در شعر دو صف در مقابل یکدیگر تشکیل شده است؛ یک سو قهرمان و راوی -که قهرمان را می‌ستاید-، و یک سو دیگران. نتیجه‌ی این رویارویی به بخشی از عنوان ختم می‌شود؛ ابراهیمی در آتش. چنانکه بیان شد نشانه‌های تلمیحی معهود در شعر با در نظر داشتن معنای حقیقی خود گردش معنایی نیز داشته‌اند و شاعر از آن‌ها استفاده‌ی جدیدی در همنشینی تازه، نموده است که محور اصلی معنایی شعر است و در این راستا با نشاندن دو نشانه‌ی «بودن» و «شدن» در مرکز شعر، از نظر فرمی نیز بر این معنا تأکید کرده است؛ «ابراهیم» را در مرکز آتش نشانده و «بودن و شدن» را نیز در مرکز «سرود ابراهیم در آتش». پس نقطه‌ی کلیدی شعر می‌تواند این عبارت باشد.

حال، دلیل این مجازات، به پیش از نشستن ابراهیم در مرکز آتش بر می‌گردد. در نیمه‌ی اول شعر شاملو به سراغ قهرمان می‌رود و او را در نقطه‌ی زمانی گرگ و میش توصیف می‌کند: «در آوار خونین گرگ و میش/ دیگرگونه مردی آنک، / که خاک را سبز می‌خواست / و عشق را شایسته‌ی زیباترین زنان» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۶) از نظر لغوی، «گرگ و میش» به معنای تاریک و روشن هواست؛ اندکی قبل از طلوع صبح زمانی که هوا خاکستری رنگ است و تشخیص اجسام در این زمان دشوار است، (دهخدا،

۱۳۷۷: ذیل گرگ و میش) و با یک فاصله، این نشانه، مفهوم دیگری را تداعی می‌کند؛ تشخیص حق از باطل دشوار است، چنان‌که تشخیص گرگ از میش. و البته از نظر ظرفیت واژگانی می‌تواند توصیف جامعه‌ای باشد که گرگ و میش (ظالم و سرسپرده) دارد. این نقطه‌ی زمانی در لغت و در مفهوم، شروع آشنایی خواننده‌ی اثر با قهرمان است و توصیف جامعه‌ای که او در آن زیست می‌کند. علاوه بر آنکه با ارجاع به عبارت تقدیمی شعر، به موقعیت زمانی اعدامِ تیرباران نیز اشاره دارد که به شیوایی با نشانه‌ی «آوار خونین» هم‌نشین شده است. و به این ترتیب، شعر، با نشانه‌ای با دست کم سه لایه‌ی معنایی آغاز می‌شود.

نشانه‌ی «راز مرگ» ابراهیم در آتش، در بند بعد نمایان می‌شود: «و شیرآهن‌کوه مردی از این‌گونه عاشق/ میدان خونین سرنوشت/ به پاشنه‌ی آشیل / درنوشت» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۶) او حتی در واژگان نیز، فشردگی را با هدف معنی افزایی به کار می‌گیرد. سه عنصر از سه مکان مختلف (نمود جهان هستی) را در کنار هم –در مرد- جمع می‌کند؛ «شیرآهن‌کوه مرد»، ترکیبی که یگانه است و متفاوت با دیگران. نشانه‌های «روئین‌تن»، «پاشنه‌ی آشیل»، «اسفندیار» و «تنها» تداعی‌های تاریخی خود را در تکمیل راز مرگ ابراهیم، به شعر وارد می‌کنند؛ روئین‌تنان، نیمه‌خدا-نیمه‌انسان‌هایی هستند که متفاوت با سایر مردمند و غم تنهایی در کنار قدرت روئین‌تنی، همراه همیشگی زندگی آنهاست. «پاشنه‌ی آشیل»، در حافظه‌ی زبانی، ضرب المثلی به معنای نقطه‌ی ضعف است و در شعر، مرتبط با «راز مرگ»، «غم عشق» و «اندوه تنهایی» قرار گرفته است. با مخاطب قرار دادن قهرمان به نام اسفندیار، راز مرگ آشکارتر می‌شود.

نشانه‌ی «اسفندیار»، تداعی‌های «روئین تنی»، «آسیب‌پذیری از چشم» و «تنهایی» را به همراه دارد. در لایه‌ی بعدیِ تداعی، چشم گشودن و دیدن، مساوی است با مرگ. علّت تنهایی مردی که مثل مردم دیگر نیست، چشم‌های اوست؛ مرد می‌تواند ببیند، مردانِ دیگر نمی‌توانند. نشانه‌ی «دیدن» در معنای ثانویه‌ی خود «بینش و ادراک» را احضار می‌کند، تفاوت در همین «دیدن» است، در دانشی که از چشم‌ها به دست می‌آید. این نشانه در دو لایه‌ی معنایی شعر را جلو می‌برد؛ هم به بستن چشم‌ها از خون اژدها و ماجرای روئین‌تن شدن اسفندیار اشاره می‌کند و هم به مرگ و چشم بستن از زندگی. گرچه در داستان اسفندیار، علّت چشم بستن از زندگی، همان بستن چشم از خون اژدها است و در شعر حاضر، دیدن و چشم نبستن (فهمیدن و اندیشیدن)، علّت مرگ مردی است که مثل مردم دیگر نیست پس تلویحاً راوی، غمگنانه از قهرمان می‌خواهد که در چنین جامعه‌ای همان بهتر که یا چشم از زندگی ببندی یا چشم از دانستن.

در بندهای بعدی، صـــدای قهرمان، نتیجه‌ی دیدن و دانایی خود را بیان می‌کند؛ نه گفتن و مخالفت کردن با زندگی تقدیری، «شـــدن» پس از «بودن». بین بودن و شـــدن کلماتی محذوف اســـت که به توالی نشانه‌های «پاشنه‌ی آشیل» و «چشم اسفندیار»، تداعی‌گر تقدیر و جبر سرنوشت است؛ من تسلیم سرنوشت بودم و با اندیشه، از آن رها شدم و زندگی جدید خلق کردم. او به جای زندگی گیاهی، انسان بودن را به اعتبارِ فهمیدن و اندیشیدن انتخاب کرده است. نشانه‌های «خدا» و «شیطان» نیز تداعی‌گر دوگانه‌ی خیر و شر هستند: «اما نه خدا و نه شیطان-/ سرنوشت تو را / بتی رقم زد/ که دیگران/ می‌پرستیدند» (شاملو، ۱۳۸۱: ۷۲۶)

با ورود نشانه‌ی «بت»، تداعی ابراهیم را دوباره وارد می‌کند. راوی اشاره می‌کند که این تقابلِ دوگانه –بینامتنیت زرتشتی که معتقد است جهان متشکل از یاران اهریمن و اهوراست–، سرنوشت او را رقم نزده بلکه ضلع سومی هم وجود دارد. ضلع سوم، نادانی مردمی است که توان تشخیص خیر از شر را ندارند، همان نشانه‌ای که شعر با آن شروع شده؛ زمانه، زمانه‌ی گرگ و میش است و توان تشخیص، ممکن نیست اما خورشید حقیقت در آستانه‌ی طلوع است. جهالت از جباریت، بت می‌سازد.

ابراهیم پیامبر، در روایت‌های سامی و اسلامی به علّت «نه» گفتن به جباریت «نمرود» و شکستن بت‌ها، به مجازات سوختن در آتش محکوم شد. بت اصلی، خود نمرود و جباریتی بود که با آن مخالفت شده بود. در روایت شاملو نیز، آری گفتن و سرسپردگی عامه‌ی مردم به جباریت است که فرمان سوختن ابراهیم را صادر می‌کند. در روایت‌های اسلامی، ابراهیم در آتش نمی‌سوزد و با ذکر و دعایی که بر زبان جاری می‌کند آتش سرد شده و ابراهیم زنده می‌ماند؛ «یا اَللّهُ یا واحِدُ یا اَحَدُ یا صَمَدُ یا مَنْ لَمْ یلِدْ وَ لَمْ یولَدْ وَ لَمْ یکُنْ لَهُ کُفُواً اَحَدٌ نَجِّنی مِنَ النّارِ بِرَحْمَتِکَ؛ ای خدای یکتا و بی‌همتا، ای خدای بی‌نیاز، ای خدایی که هرگز نزاده و زاده نشد، و هرگز شبیه و نظیر ندارد، مرا به لطف و رحمتت، از این آتش نجات بده و به روایتی دیگر، اللّهُمَّ اِنّی اَسْئَلُکَ بِحَقِّ محمّد وَ عَلِیٍّ وَ فاطِمَهَ وَ الْحَسَنِ وَ الْحُسَیْنِ». (العروسی الحویزی، ۱۴۱۵ق، ج۱: ۶۸)

حال اگر نگاهی دوباره به عنوان بیندازیم خواهیم دید که شعر، «سرود» ابراهیم در آتش است و با ارتباط بینامتنی، کل شعر، مساوی ذکر و دعای ابراهیم، در آتشی که نتوانست او را بسوزاند، قرار می‌گیرد. «ابراهیمِ» شاملو به آتش رفته و اگرچه در عینیّت، سلامت از آتش بیرون نمی‌آید (اعدام می‌شود) اما به

واسطه‌ی این شعر که سروده‌ی شاملو است اندیشه‌ی ابراهیم‌گونه‌ی او زنده و سلامت از آتش بیرون می‌آید.

در محور عمودی شعر، به سختی می‌توان واژگانی را برای ارتباط عینی ابیات با هم پیدا کرد زیرا شاعر در تصویرسازی‌های شعر سمبولیک از عناصر عینی (حسی) برای بیان یک اندیشه‌ی ذهنی (عقلی) استفاده می‌کند و بنابراین آن‌چه محور عمودی را مرتبط نگاه می‌دارد در لایه‌ی ذهنی اثر و کشف اندیشه‌ی آن ممکن است که این شعر شاملو از عنوان تا انتها متضمن این روش سمبول‌سازی است.

۴- نتیجه‌گیری

از آن‌چه گذشت نتیجه می‌گیریم که سرعت بالای تحوّلات سیاسی و اجتماعی و هم‌زمان با آن فرایند ترجمه و آشنایی سریع با مکاتب ادبی از این رهگذر، مایه‌ی سرعت بخشیدن به تحوّلات شعر معاصر به ویژه در سروده‌های احمد شاملو شده است. دوره‌ی شاعری او در بزنگاهی آغاز شد که شعر معاصر پس از مشروطه در مسیر انحراف از معیارهای سنّتی و معهود خویش قرار گرفته و از سویی ورود کم فاصله‌ی دو مکتب ادبی رمانتیسم و سمبولیسم همزمان با دغدغه‌های سیاسی-اجتماعی شاعر و وجود خفقان و سانسور او را به سمت تجربه‌ی دو مکتب با صبغه‌ی اجتماعی سوق داد. هم‌زمانی این تحوّلات سبب شد که او حرکت پرشتابی را در اشعار خود تحت‌تأثیر مکتب‌های ادبی مختلف تجربه کند. به طوری‌که سروده‌های دفاتر اوّلیّه‌ی او بیشتر دارای مؤلّفه‌های رمانتیک، و سروده‌های متأخّر او سمبولیک است.

از آنجا که انتخاب عنوان در شعر معاصر، با دقت و وسواس خاصی صورت می‌گیرد و عموماً دربرگیرنده‌ی مفاهیم کلیدی مورد نظر شاعر است و ارتباط تنگاتنگی با متن شعر دارد، در بررسی عنوان‌سروده‌های چهار دفتر منتخب، مشخّص شد که اگرچه گروهی پژوهشگران معتقدند عنوان‌ها در شعر رمانتیک کوتاه و در شعر سمبولیک بلند می‌شوند این مسأله در بررسی عنوان‌سروده‌های دفاتر احمد شاملو تأیید نمی‌شود و او به طور کلّی به ساختن عنوان‌های تک جزئی تمایل بیشتری دارد. اما در دفاتر رمانتیک، این عنوان‌ها ساده و فردی با دلالت‌های صریح و استعاره‌های زودیاب هستند درحالی‌که عنوان‌های تک جزئی دفاتر سمبولیک عنوان‌هایی مبهم و اغلب اجتماعی هستند که در متن شعر دارای دلالت‌های معنایی جدیدی می‌شوند که مدلول‌های آن‌ها با مدلول خوانش اوّلیّه‌ی عنوان متفاوت است.

بسامد بالای عنوان‌های فردی در دفاتر رمانتیک شاملو نشان می‌دهد که اگرچه رمانتیسم او به سمت رمانتیسمی اجتماعی تمایل دارد؛ امّا این مسأله در فرم و زبان شکل نگرفته است و تنها در محتوا دارای

صبغه‌ی اجتماعی است. در دفاتر سمبولیک به وضوح شاهد بسامد بالای عناوین اجتماعی هستیم که این هماهنگی فرم و محتوا نشانگر تجربه‌ی شاعر و رسوخ اندیشه‌های فکری و فلسفی از نوع سمبولیسم به بافت شعر است.

با توجّه به این نکته که شاعر معاصر در آثار رمانتیک خود به تشبیه و استعاره‌های ساده و نمادهای زودیاب و خودکار و در آثار سمبولیک، به استفاده از استعاره‌های پوشیده‌تر و مجاز و کنایه و ابهام که منجر به ساخت نمادهای شخصی می‌شوند، توجّه دارد در بررسی عنوان‌سروده‌ها از منظر ادبیّت مشاهده شد که در عنوان‌های دفاتر رمانتیک شاملو؛ هوای تازه (۱۳۲۶-۱۳۳۵) و باغ آینه (۱۳۳۶-۱۳۳۸)، غلبه با استعاره‌های مصرحه و تشبیه است و در عنوان‌های دفاتر سمبولیک؛ شکفتن در مه (۱۳۴۹-۱۳۴۸) و ابراهیم در آتش (۱۳۴۸-۱۳۵۲) عدم اقبال به استفاده از شگردهای ادبی دیده می‌شود و اندک شگردهایی که استفاده شده تلمیح و کنایه و حس‌آمیزی است که ابهام عنوان را بیشتر می‌کنند.

از میان مؤلّفه‌های رمانتیسم که در عنوان‌سروده‌های هر دو دفتر هوای تازه و باغ آینه، دیده می‌شود و با متن شعر مطابقت دارد مؤلّفه‌های تنهایی و ناامیدی، و طبیعت‌گرایی، بالاترین بسامد را دارند و امید معجزه به نسبت دو مؤلّفه‌ی پیشین بسامد کمتری دارد، و به نظر می‌رسد شاملوی رمانتیک، با تنهایی و طبیعتِ سوگوار بر تنهایی خود بیشتر از امید به معجزه خو گرفته است. نکته‌ی قابل توجّه در دفتر هوای تازه -که شروع رسمی تحوّلات شاملویی محسوب می‌شود- این است که عنوان‌های رمانتیک با مؤلّفه‌ی عشق نیز تعداد قابل توجّهی از عنوان‌ها را شامل می‌شوند، که در دفتر باغ آینه -که در مسیر عبور از رمانتیسم به سمبولیسم قرار دارد- این بسامد وجود ندارد. در واقع او اندک اندک در مسیر حرکت از مکتبی به مکتب دیگر، تغزل خود را به سمت اجتماع کشانده و ابهام را نیز وارد شعر می‌کند و اشعاری با رنگ و بوی عشقی-سیاسی شکل می‌گیرد که گاه لحن حماسی به خود می‌گیرند؛ البتّه این لحن حماسی هنوز در خدمت فردیت شاعر است، و در ادامه با پررنگ شدن تجربه‌های سیاسی-اجتماعی، زبان شعر به سمبول‌سازی نزدیک می‌شود. به عبارتی اهمّیّت اجتماع و نوع انسان در برابر فردگرایی قرار می‌گیرد و جریان سیاسی چپ انترناسیونالیسم نیز این مسأله را تقویت می‌کند. رفته رفته بیان حماسی در شعر شاملو نه در خدمت ملیت‌گرایی بلکه در خدمت جهان‌وطنی درآمده و حماسه‌های جهانی از هر نوع به جای حماسه‌های ملی جای خود را در شعر او باز می‌کند.

در دفاتر سمبولیستی شاملو از منظر دلالت های معنایی، مؤلّفه‌های سیالیت ذهن با ترکیب عناصر حسی و عقلی، طبیعت گرایی نمادین و مبهم با زیرساخت اندیشه‌ای، عناصر حماسی-تاریخی-اسطوره‌ای با بازآفرینی معنایی و نمادهای درون متنیِ چند معنا بدون نشانگر معنایی مشخّص، دیده می‌شوند. که البته مکانیسم فشردگی زبان برای معناسازی نمادین به خصوص در حماسه‌ها و اسطوره‌ها در دفتر ابراهیم در آتش قدرتمندتر از دفتر شکفتن در مه است.

اگرچه مؤلّفه‌های سمبولیسم در عبارات با رمانتیسم مشترک به نظر می‌رسد، اگر به جانشینی مدلول‌ها در محور همنشینی با سایر دال‌ها نگاه کنیم خواهیم دید که فصل افتراق آن‌ها در عمق دستیابی به مدلول‌هایی است که حاصل یک دال مشترک هستند؛ مثلاً، مرگ‌اندیشی در تفکّر رمانتیک، تراژیک و فردی است؛ امّا در تفکّر سمبولیک، مسأله‌ای فلسفی، ریشه‌دار و تأمل برانگیز و متعلق به نوع انسان است نه فردیت یک انسان خاص. حالت اندوه‌باری که در طبیعت‌گرایی سمبولیستی وجود دارد، اندوه و یأس و عذاب و نگرانی نوع بشر است، نه حاصل تجربه‌های فردی شاعر.

از آنجا که مکتب‌های رمانتیسم و سمبولیسم وقتی به ایران وارد شدند که هر دو در جامعه‌ی غربی تجربه شده بودند و ظهور آن‌ها در شعر فارسی با فاصله‌ی کوتاهی صورت گرفت؛ بنابراین در مواردی در هم آمیختگی دو مکتب شعری در مسیر حرکت از رمانتیسم به سمبولیسم در دفاتر شاملو دیده می‌شود، علی‌الخصوص در سروده‌هایی که هر دو مکتب دارای صبغه‌ی اجتماعی هستند. با توجّه به این مسأله در مورد عنوان هر دفتر می‌توان نتیجه گرفت که از آنجا که اغلب، عناوین دفاتر، پس از نگارش تمام سروده‌ها انتخاب می‌شوند، عنوان هوای تازه مرتبط با شاملوی آشنا شده با رمانتیسم اجتماعی است هر چند تعداد آثار موزون و مقفی و رمانتیکِ ساده در این دفتر نیز قابل توجّه باشد و از انتخاب عنوان سمبولیک باغ آینه در دفتری که وجه غالب آن رمانتیک است می‌توان نتیجه گرفت که شاملو پس از این دفتر در ابتدای مسیر ورود به دنیای سمبولیسم قرار می‌گیرد.

منابع:

- آلن، گراهام (۱۳۸۰)، **بینامتنیت**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، چاپ اوّل، تهران: مرکز.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۳)، **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- ---------- (۱۳۷۴)، **سفر در مه (تأملی در اشعار شاملو)**، چاپ اوّل، تهران: سخن

- پاشایی، ع. (۱۳۷۸)، **نام همه‌ی شعرهای تو؛ زندگی و شعر احمد شاملو**، تهران: ثالث
- تسلیمی، علی (۱۳۸۷)، **گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (شعر)**، چاپ دوم، تهران: اختران.
- چندلر، دنیل (۱۳۹۷)، **مبانی نشانه‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی پارسا، چاپ ششم، تهران: سوره‌ی مهر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، زیر نظر محمّد معین و جعفر شهیدی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران
- ستاری، جلال (۱۳۷۸)، **اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)**، چاپ دوم، تهران: سروش.
- سیّدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی**، چاپ یازدهم، تهران: نگاه.
- شاملو، احمد (۱۳۸۱)، **مجموعه‌ی آثار**، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۶)، **زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی**، چاپ اوّل، تهران: اختران: زمانه.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۷)، **شعر معاصر عرب**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰)، **با چراغ و آینه؛ در جستجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر ایران**، چاپ اوّل، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، **مکتب های ادبی**، چاپ دوم، تهران: قطره.
- شمیسا، سیروس و علی حسین‌پور (۱۳۸۰)، «جریان سمبولیسم اجتماعی در شعر معاصر ایران»، **نشریّه‌ی علمی پژوهشی مدرس علوم انسانی**، دوره‌ی ۵، شماره ۳، صص۲۷-۴۲.
- العروسی الحویزی، عبد علی بن جمعهٔ (۱۴۱۵ق)، **تفسیر نور الثقلین**، چاپ چهارم، قم: اسماعیلیان
- فتوحی، محمود (۱۳۹۸)، **بلاغت تصویر**، چاپ ششم، تهران: سخن.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، **در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیّات، واسازی)**، ترجمه‌ی لیلا صادقی و تینا امراللهی، چاپ اوّل، تهران: علم.
- کیانی، هاله و غلامرضا پیروز (۱۳۹۸)، «جریان‌شناسی شعر معاصر؛ پیوندها و گسست‌های آن با مکتب‌های ادبی غربی»، **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**، سال سوم، شماره‌ی هشتم، صص ۶۶-۸۸.

- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۸)، **دانش‌نامه‌ی نظریّه‌های ادبی**، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، چاپ ششم، تهران: آگه.

- Hock, Leo H. (1981), **la marque du titre**, dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle, Mouton publishers, the hague, Newyork, paris.

Semiotic Analysis of the Titles of Ahmad Shamlou's Poems Based on the Two Schools of Romanticism and Symbolism

Asma Mirzaee[1]
Habibollah Abbasi[2]
Effat Neghabi[3]

DOI: 10.22080/RJLS.2022.24001.1338

Abstract

One of the characteristics of contemporary poetry in comparison with ancient poetry, which is mostly nameless and collected in the form of Divan, is its title, which sits at the top of the poem as an important signifier, and through which the audience's first communication with the work takes place. By accepting the fact that the title is the key to understanding the gist of a literary work, finding out how titles correspond to the literary school of the work significantly increases the speed of research on the works of a specific period or century. Considering the simultaneity of socio-political developments in Iranian society with the arrival of literary schools, both schools of Romanticism and Symbolism in Iran were affected by social changes. The differences in the reflection of the two schools, considering the commonality of the poet's social outlook in both, shows new coordinates of how these two schools are reflected in the titles of the poems and the content of the works. In the present research, a descriptive-analytical method and a semiotic approach are used to analyze the way in which the two schools of Romanticism and Symbolism correspond to and are reflected in the titles of the four collections of Fresh Air, The Mirror Orchard, Blossoming in the Mist, and Abraham in the Fire by Ahmad Shamlou. Findings indicate that according to the components of the two schools, there is a correspondence between the literary school the work belongs to and its title, but no significant relationship in terms of the length of the titles. From a literary point of view, the use of devices such as synesthesia, metonymy, and allusion have created symbolic titles by raising ambiguity and widening the circle of semantic associations, in contrast to romantic titles which have easily identified metaphors.

[1] PhD Student of Persian Language and Literature, Kharazmi University of Tehran, Iran. Corresponding author: asmamirzaee@yahoo.com
[2] Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University of Tehran, Iran
[3] Associate Professor of Persian Language and Literature, Kharazmi University of Tehran, Iran

Keywords: Contemporary Poetry, Ahmad Shamlou, Romanticism, Symbolism, Semiotics, Title Studies.

Extended abstract:

Introduction

Iranian poetry, which was transformed in terms of content after the constitutional revolution, also changed in terms of form after Nima and the introduction of literary schools in Iran. The simultaneity of socio-political developments and translations of Western works made contemporary poets familiar with Western literary schools. Literary schools of Romanticism and Symbolism, which entered Iran in a short period of time (Symbolism was introduced shortly after Romanticism), had a social tint due to the socio-political transformations. Ahmad Shamlou is one of the poets who has been affected by both schools of Romanticism and Symbolism. Therefore, his poetry features considerable awareness of both schools. On the other hand, contemporary Iranian poetry, unlike classical poetry, has a title. The title is a linguistic sign that consists of the signifier and the signified; in other words, it is a sign for the work, and in terms of content, it implies the hidden meanings of the work. Finding out how the titles correspond to the literary school of the work speeds up the studies of the works of a period or a century.

Research Methodology

In this research, a descriptive-analytical method and a semiotic approach are used to analyze the way in which the two schools of Romanticism and Symbolism correspond to and are reflected in the title of the four collections of Fresh Air, The Mirror Orchard, Blossoming in the Mist, and Abraham in the Fire by Ahmad Shamlou. The selection of each collection is based on the dominant aspect of the text of the poems and the socio-political period of their composition. Considering that semiotics is a qualitative analysis and that the selection of samples depends on the objectives of the research, the purposeful sampling method was used to select collections that have maximum semantic signs related to the titles.

The purpose of the research is to investigate how the title of the work is related to the literary school of the work. On this basis, the titles of the four collections have been examined based on the components of the schools. In addition, the titles have been examined in terms of length and figures of speech related to the school in question, and finally the compatibility of the

components with the title in the chain of signifiers and signifieds in the text of some poems has been analyzed.

Research Findings

The introduction of the two schools of Romanticism and Symbolism in Iran has resulted in the presence of the components of both schools in Shamlou's poetry and the titles of his collections, with their distinguishing feature being the way they are addressed. While the components of morbidity and naturalism are common in the titles of both schools, in romantic poems, they are written to express the poet's individuality, but in symbolic poems, they are used for society and humanism. The contemporary poet does not have a great desire to use classical figures of speech in his/ her titles; the titles, especially in the school of Symbolism, are almost devoid of such devices. Considering that the investigation of Ahmad Shamlou's movement from Romanticism to Symbolism has been done through analyzing the titles of 4 collections, the intermingling of these components can be seen in the middle collections.

Conclusion

Results of the research indicate that according to the components of the two schools, there is a correspondence between the literary school the work belongs to and its title, but no significant relationship in terms of the length of the titles. From a literary point of view, the use of devices such as synesthesia, metonymy, and allusion has resulted in the creation of symbolic titles by raising ambiguity and widening the circle of semantic associations, in contrast to romantic titles which have easily identified metaphors.

Funding

There is no funding support.

Authors' Contribution

All the authors approved of the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

Conflict of Interest

Authors declare no conflict of interest.

Acknowledgments

We are grateful to the scientific consultants of this paper.

References

- Allan, Graham (2001) Intertextuality, translated by payam yazdanju, 1th eds., Tehran: Markaz. [In Persian]
- Chandler, Daniel (2018) The basics semiotics, translated by Mehdi Parsa, 6th eds., Tehran: Soure mehr. [In Persian]
- Fotuhi, Mahmud (2019) Image rhetoric, 6th eds., Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Hock, Leo H. (1981), La Marque du Titre, Dispositifs Sémiotiques d'une Pratique Textuelle, Mouton publishers, The Hague, New York, Paris.
- Kiani, Hale & gh. Piruz (2019) The flow of contemporary poetry; Its connections and discontinuities with Western literary schools, research journal of literary schools, 8: 66-88
- Makaryk, Irena Rima (2019) Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabavi, 6th eds., Tehran: Agah. [In Persian]
- Sattari, Jalal (1999) Myths and symbols: a collection of essays, 2th eds., Tehran: Soroush. [In Persian]
- Seyyedhoseini, Reza (1997) Literary schools, 11th eds., Tehran: Negah. [In Persian]
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2007) The social context of Persian poetry, 1th eds., Tehran: Akhtaran: Zamane. [In Persian]
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (2008) Contemporary Arab poetry, 2th eds., Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Shafei Kadkani, Mohammad Reza (2011) Ba cheragh- o- ayene, 1th eds., Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Shamisa, Sirus (2012) Literary schools, 2th eds., Tehran: Ghatre. [In Persian]
- Shamisa, Sirus & Ali Hosein pour (2001) 5th eds., Current of Social Symbolism in Contemporary Iranian Poetry, Scientific Research Journal of Modares of Human Sciences, 3: 27-42
- Shamlu, Ahmad (2002) Collected works, 3th eds., Tehran: Negah. [In Persian]
- Taslimi, Ali (2008) Propositions in contemporary literature (poetry), 2th eds., Tehran: Akhtaran. [In Persian]