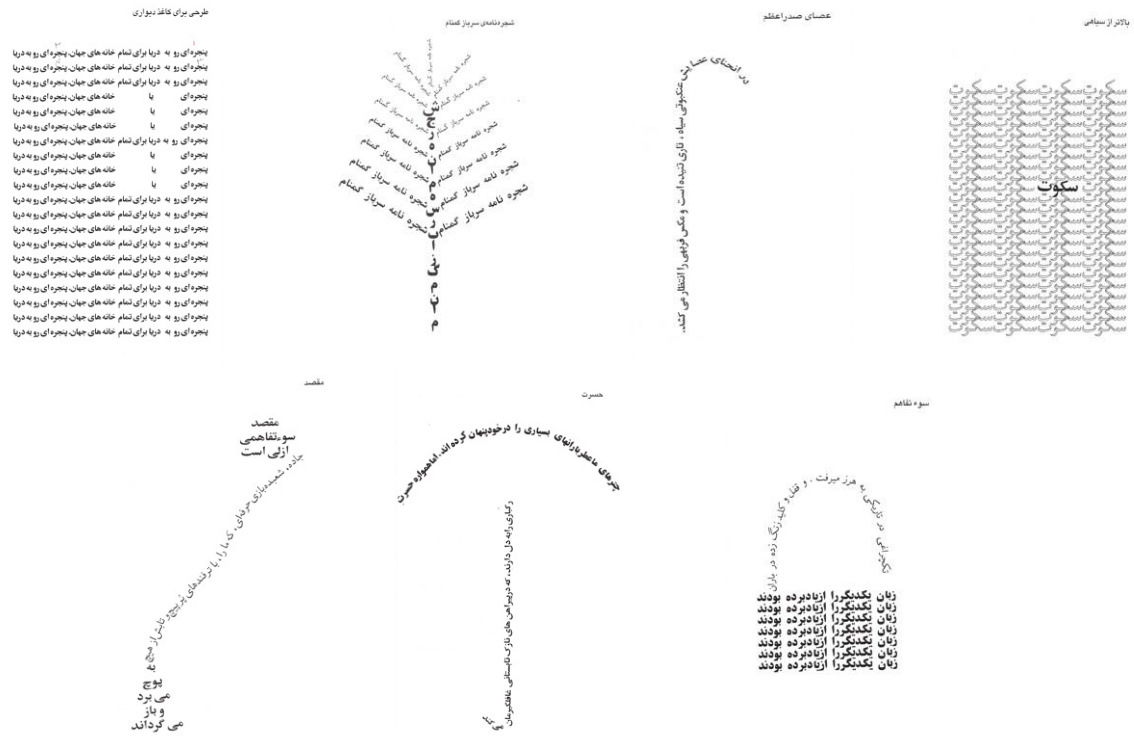
خوابِ سپید در قابِ سیا

(به بهانه‌ی هفت شعرِ مصور – عینی‌ی دوربین قدیمی و اشعار دیگرِ عباس صفاری)

بهروز شیدا



در جدیدترین مجموعه شعرِ عباس صفاری، **دوربین قدیمی و اشعار دیگر**، تابلوهای بسیاری بر آلبومی پُر پرنده و باران چسبانده شده‌اند؛ شعر- نقاشی‌هایی که کلمه را ابزار آفرینش نقش کرده‌اند؛ نقش را ابزار عریان کردنِ زبان. رابطه‌ی این شعر – نقاشی‌ها و زبانِ استعاری چیست؟ این شعر – نقاشی‌ها کدام نظریه در موردِ استعاره را تایید می‌کنند؟ در این شعر – نقاشی‌ها واژه‌ها چه‌گونه کنارِ یک‌دیگر می‌نشینند؟ به هفت شعر- نقاشی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** بنگریم؛ به هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** در جست‌وجوی رنگ‌هایی از یک رنگین‌کمان. نخست دائره‌المعارفی باز کنیم.

1

شعر مصور شعری است که در آن واژه‌ها چنان کنارِ یک‌دیگر می‌نشینند که تصویری آفریده شود که با محتوای شعر هم‌خوانی دارد. شعرِ مصور نوشتاری نقاشی‌گونه است؛ آفرینشِ یک تابلو به یاری‌ی واژه‌ها. پیشینه‌ی شعر مصور به یونانِ باستان می‌رسد[1]. شعرِ عینی همان شعرِ مصور است در دورانی دیگر. شعر عینی شعری است که محتوای آن از طریق هم‌نشینی‌ی ویژه‌ی واژه‌ها ترسیم می‌شود. شعر عینی تلاش می-

کند یک درون‌مایه را از طریقِ نقشِ آن درون‌مایه بیان کند. پیشینه‌ی این نوع شعر به برزیلِ سالِ 1952، می‌رسد[2]. آفریدگاران شعرِ مصور – عینی می‌خواهند معنا را پیش چشم بگسترانند؛ می‌خواهند رمز زبانِ استعاری بگشایند. استعاره اما، خود موضوع جدال‌ها است.

2

در موردِ استعاره نظریه‌پردازان بسیاری سخن گفته‌اند؛ از ارسطو تا افلاطون، از وردزورث تا ویلیام امپسن، از دونالد داویدسون تا ماکس بلاک، از رمن یاکوبسون تا جرج لاکوف، از آی. ای. ریچاردز تا مارک جانسون[3]. بر پاسخ پاره‌ای از این نظریه‌پردازان بر پرسش‌های همه‌گی چشم بگردانیم: یکی از جدال‌برانگیزترین پرسش‌هایی که در موردِ استعاره مطرح شده است این است که استعاره برمبنای شباهت با واژه‌ای که جانشینِ آن شده است آفریده می‌شود یا بر مبنای چیز دیگری؟ پرسشی در موردِ میزانِ شباهتِ مستعارله و مستعارمنه. دونالد داویدسون بر لزومِ شباهت بینِ مستعارله و مستعارمنه تاکید می‌کند. به گمانِ دونالد داویدسون معنای هر استعاره بر مبنای بیش‌ترین تاویلی که از آن در دست است تعیین می‌شود. استعاره واژه‌ای چند معنایی نیست، که تنها واژه‌ای است دیگر برای معنایی ثابت. معنای استعاره در چهارچوبی ادبی محصور است؛ تاویلِ نامحدودِ استعاره ممکن نیست[4]. ماکس بلاک در مقابلِ این نظریه می‌ایستد. ماکس بلاک اعتقاد دارد، جوهر استعاره تاویل‌پذیری است؛ واژه‌ی تک‌معنایی استعاره نیست. در غیاب تاویل‌پذیری نه استعاره که تنها عبارتی ادبی وجود دارد. وظیفه‌ی نظریه‌ها این است که توضیح دهند چه‌گونه استعاره‌ای که همه‌ی شباهت‌ها را نفی می‌کند، آفریده می‌شود. به روایتِ ماکس بلاک عناصر مهمِ استعاره عبارت اند از سرپیچی از قوانینِ زبان، تاخیرِ معنا[5]. واژه‌ها تنها به‌شرطی نقشِ استعاره را بازی می‌کنند که دل بر همه‌ی تاویل‌ها بگشایند.

اختلافِ عمیق میانِ نظریه‌ی دونالد داویدسون و ماکس بلاک پرسشِ دیگری می‌آفریند: تفاوت میانِ استعاره‌ی زنده و استعاره‌ی مرده چیست؟ پاسخ به این پرسش را می‌توان نزد رومن یاکوبسون و دونالد داویدسون نیز جست‌وجو کرد. نظریه‌ی رومن یاکوبسون درمورد استعاره نظریه‌ای سخت چند جانبه است: در هر زبان دو محور وجود دارد: محور جانشینی، محور هم‌نشینی. محور جانشینی بر مبنای استعاره استوار است، محور هم‌نشینی بر مبنای مجاز مرسل[6]. محور جانشینی و محور هم‌نشینی اما، تنها عناصرِ ممکنِ یک زبان نیستند که در هر زبان شش عامل نیز وجود دارد: فرستنده، گیرنده، زمینه، مجرای ارتباطی، زبان، پیام. رابطه‌ی پیام با هر یک از این شش عامل کارکردی ویژه می‌آفریند. اگر پیام به‌سوی فرستنده جهت‌گیری کند، کارکردِ عاطفی به‌وجود می‌آید. اگر پیام به‌سوی گیرنده جهت‌گیری کند، کارکردِ ترغیبی به‌وجود می‌آید. اگر پیام به‌سوی زمینه جهت‌گیری کند، کارکردِ ارجاعی به‌وجود می‌آید. اگر پیام به‌سوی مجرای ارتباطی جهت‌گیری کند، کارکردِ هم‌دلی به‌وجود می‌آید. اگر به‌سویِ زبان جهت‌گیری کند، کارکردِ فرازبانی به‌وجود می‌آید. اگر پیام به‌سوی پیام جهت‌گیری‌کند، کارکردِ شاعرانه به‌وجود می‌آید[7].

به روایتِ رومن یاکوبسون پاسخ به ویژه‌گی‌های استعاره‌ی زنده و استعاره‌ی مرده را باید از کارکردهای شاعرانه‌ی زبان اخذ کرد. چه انتخابِ واژه‌ها در کارکردهای دیگر، در هر دو محورِ جانشینی و هم‌نشینی، بر مبنای درک ابزاری صورت می‌گیرد. تنها در کارکردِ شاعرانه است که زبان خود هدفِ زبان است. در این حالت نیز اما، انتخاب استعاره بر مبنای نیازهای محورِ هم‌نشینی صورت می‌گیرد؛ برای ایجاد تکرارها، تضاد-ها و هم‌نوایی‌ها در محورِ هم‌نشینی. به روایتِ رومن یاکوبسون هر استعاره نه به‌عنوانِ عنصری مستقل که به‌عنوانِ عنصری از یک ساختار به‌کار می‌آید. رومن یاکوبسون استعاره‌ی زنده و استعاره‌ی مرده را تعریف نمی‌کند؛ اما شاید بتوان نظریه‌ی او را چنین دریافت که استعاره‌ی مرده استعاره‌ای است که به کار آفرینش هم‌نشینی‌های شاعرانه نمی‌آید. بر مبنای نظریه‌ی رومن یاکوبسون استعاره بر مبنای مصلحتِ محورِ هم‌نشینی می‌ماند یا می‌میرد. به روایتِ دونالد داویدسون اما، استعاره هم‌زادِ مرگِ خویش است.

به روایتِ دونالد داویدسون هر استعاره تا آن‌جا زنده است که معنایی خارج از معنای ادبی‌اش داشته باشد؛ تا آن‌جا که بتواند همه یا بخشی از ابهامِ خویش را حفظ کند. به روایتِ دونالد داویدسون همه‌ی استعاره‌ها به‌محضِ تولد می‌میرند؛ که هیچ استعاره‌ای چیزی نیست مگر واژه‌ای دیگر برای معنایی ثابت[8]. این حکمِ دونالد داویدسون پرسشِ دیگری می‌آفریند: استعاره بخشی از زبان است یا چیزی که گاهی به زبان اضافه می‌شود؟

در میانِ کسانی که تلاش کرده‌اند به این پرسش پاسخ بدهند، نخستین نامی که به‌یاد می‌آید ارسطو است. ارسطو فنونِ زبان را به سه گروه تقسیم می‌کند: فنِ منطق، فنِ خطابت، فنِ شعر. معنای این تقسیم-بندی این است که زبانِ شعر با دو زبانِ دیگر تفاوتی بزرگ دارد. این تفاوت بیش از هرچیز برخاسته از حضورِ استعاره در فنِ شعر است. استعاره زاییده و زاینده‌ی تمایز است؛ نشانه‌ای برای چیزی دیگر[9]. به روایتِ ارسطو استعاره نه بخشی از زبان که چیزی تزئینی است. جورج لاکوف و مارک جانسون اما، چیز دیگری می‌گویند. جورج لاکوف و مارک جانسون بر این نکته پای می‌فشارند که بیانِ اندیشه‌ای انتزاعی بی-یاری‌ی استعاره ممکن نیست. آن‌ها اعتقاد دارند که تجربه‌های ذهنی‌ی آدمی در دورانی از هستی پاره‌ای از تداعی‌های خودبه‌خودی، یا استعاره‌های نخستین، را به‌وجود می‌آورد که بعدها در روندِ رشدِ خویش پیچیده می‌شوند[10]. حکمِ جورج لاکوف و مارک جانسون آیا به این معنی است که استعاره بخشی از زبانِ روزمره است؟

3

پرسشی دیگر نیز باقی است: کدام تصاویرِ زبانی می‌توانند زیرِ عنوانِ استعاره قرار گیرند؟ برای پاسخ به این پرسش باید از تعریفِ استعاره آغاز کنیم: استعاره گونه‌ای از فرآیندهای زبانی را دربر می‌گیرد که در آن جنبه‌هایی از یک چیز چنان به چیزِ دیگر منتقل می‌شود که گویی چیز دوم همان چیز اول است؛ چیز اول را مستعارله می‌خوانند، چیزدوم را مستعارمنه[11]. برمبنای این تعریف است که باید به جست‌وجوی میزانِ

نزدیکی‌ی استعاره با دیگر تصاویر عمده‌ی زبانی برویم؛ به جست‌وجوی میزان نزدیکی‌ی استعاره با تشبیه، تشخیص، مجاز مرسل، کنایه، نماد، تمثیل.

تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی دیگر بر مبنای پیوندی که آفریننده‌ی تشبیه میانِ آن‌دو می‌یابد. هر تشبیه بر چهار بنیان استوار می‌شود: مشبه، مشبه‌به، وجه شبه، آداتِ تشبیه. مشبه چیزی است که به مشبه‌به تشبیه می‌شود، مشبه‌به چیزی است که مشبه به آن تشبیه می‌شود، وجه شبه ویژه‌گی‌ای است که مشبه و مشبه‌به در آن شریک اند. آدات تشبیه واژه‌هایی هستند که به یاری‌ی آن‌ها مشبه و مشبه‌به پیوند می‌خورند[12]. تشبیه نوعی استعاره است که در آن هنوز مشبه‌به و آداتِ تشبیه حذف نشده‌اند. روی تو چون گل است، تشبیه است. تشخیص تصویری است که در آن عناصر بی‌جان جان گرفته‌اند تا صفت‌های انسانی بیابند. در تشخیص مهتاب می‌گرید، باد نفرین می‌کند، کوه می‌غرد[13]. تشخیص نوعی استعاره‌ی کنایی است. مجاز مرسل تصویری است که نه بر مبنای همانندی که بر مبنای نوعی پیوند دیگر با چیزی که جانشین آن شده است، ساخته می‌شود؛ از جمله بر مبنای رابطه‌ی جزئی از یک چیز با کُلِ آن چیز[14]. مجاز مرسل استعاره‌ای است که مجاورت را جای‌گزینِ همانندی می‌کند. به عنوانِ نمونه هنگامی که می‌نویسیم صحنه و همه‌ی ساختمانِ یک تئاتر را مراد می‌کنیم، مجاز مرسل داریم. کنایه نوعی مجاز است، با این تفاوت که در مجاز نوعی قرینه وجود دارد، اما در کنایه از قرینه خبری نیست[15]. هنگامی که می‌نویسیم لولهنگ‌اش آب برمی‌دارد و مرادمان این است که نفوذ بسیار دارد، کنایه داریم. کنایه نوعی استعاره است. نماد تصویری است که به هزار دلیل جای‌گزینِ چیز دیگری شده است. به‌عنوانِ نمونه شب و ستاره و پیر در قصه‌های عرفانی می‌توانند نماد هزار چیز باشند[16]. نماد استعاره‌ای است که در آن قرینه حذف و همانندی کم‌رنگ شده است. تمثیل تشبیهی است که در آن وجه شبه متعدد باشد. موضوع مثلِ روز روشن است، نوعی تمثیل است[17]. تمثیل استعاره‌ای است که تنها بر مبنای همانندی ساخته نمی‌شود.

4

اینک بر مبنایِ نگاهِ خویش به نظریه‌پردازانی که از آن‌ها سخن گفتیم از یک‌سو و ویژه‌گی‌های گوناگونِ تصاویرِ زبانی از سوی دیگر، بر چند نکته تاکید کنیم: در میانِ نظریه‌پردازانی که از آن‌ها سخن‌گفتیم دو گروه به چشم می‌خورند. گروه اول استعاره را عاملِ آفرینش شگفتی می‌دانند، استعاره را تا آن‌جا زنده می‌پندارند که تاویل‌پذیری‌ی خویش را حفظ کند، استعاره را تزئینی بر سینه‌ی زبان می‌یابند. گروه دوم زبان را عاملِ آفرینشِ شگفتی نمی‌دانند، هیچ استعاره‌ای را زنده نمی‌پندارند، استعاره را عنصری از زبانِ روزمره می‌خوانند. رومن یاکوبسون استعاره را تنها بر مبنای نقشِ آن در محورِ هم‌نشینی ارزیابی می‌کند. همه‌ی انواعِ صورِ خیال را با اندکی مسامحه می‌توان زیرِ عنوانِ استعاره ردیف کرد.

برمبنای این تاکیدها به سراغِ هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** می‌رویم؛ به سراغِ **بالاتر از سیاهی**، **عصای صدراعظم**، **شجره‌نامه‌ی سرباز گمنام**، **طرحی برای کاغذ دیواری**، **سوءتفاهم**، **حسرت**،

مقصد. به سراغِ هفت تابلوی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** می‌رویم؛ به جست‌وجوی رابطه‌ی شعر – نقاشی‌ها و زبانِ استعاری.

5

شعرِ **بالاتر از سیاهی** تنها از یک واژه تشکیل شده است: **سکوت**؛ از چهار واژه‌ی **سکوت** در محورِ افقی و بیست‌وسه واژه‌ی **سکوت** در محورِ عمودی که در یک‌دیگر ضرب شده‌اند تا یک مربع بسازند[18]. در میانِ نودو دو واژه‌ی **سکوت**، نودویک واژه سفید نوشته شده است؛ یک واژه سیاه. در زبانِ شعرِ **بالاتر از سیاهی** هیچ استعاره‌ای به چشم نمی‌خورد. شعرِ **بالاتر از سیاهی** بر دومبنا آفریده می‌شود: نامِ شعر، نقش. نقش نوعی تمثیل می‌آفریند. نامِ شعر تمثیل را عریان می‌کند. تفاوت رنگِ یک واژه با بقیه‌ی واژه‌ها بنیانِ تمثیل-گونه‌گی‌ی نقش است. در شعرِ **عصای صدراعظم**، که به شکلِ عصایی تصویر شده است، چنین می‌خوانیم: **در انحنای عصایش عنکبوتی سیاه، تاری تنیده است و مگس فربهی را انتظار می‌کشد**[19]. در زبانِ شعرِ **عصای صدراعظم** تنها یک استعاره به چشم می‌خورد: **مگس فربهی** می‌تواند تمثیلِ خود صدراعظم باشد. این تاویل از **مگس فربهی** اما، تنها در آینه‌ی نام شعر شدنی است. اگر نامِ شعر را حذف کنیم، تعلقِ عصا به صدراعظم پیدا نیست و **مگس فربهی** می‌تواند تمثیلِ چیز دیگری باشد: تمثیلِ انسان شاید. اگر نامِ شعر را حذف کنیم مگس نه نماد قدرتِ مُردنی، که نمادِ انسانِ مُردنی است. در **عصای صدراعظم** تنها یک استعاره به چشم می-خورد، که نقشِ شعر از یک‌سو و نامِ شعر از سوی دیگر آن را تک‌وجهی می‌کند، به مرگ نزدیک می‌کند، تبدیل به بخشی از زبان می‌کند. **عصای صدراعظم** برمبنای نقشی بنیان می‌شود که نام شعر آن را مُعرفی می-کند. **شجره‌نامه‌ی سرباز گمنام** تنها با یک عبارت ساخته می‌شود: **شجره‌نامه‌ی سربازِ گمنام**؛ دو بار به عنوانِ ساقه‌ی این شجره‌نامه و چهارده بار به عنوانِ برگ‌های این شجره‌نامه. در میانِ دو عبارتی که ساقه را تشکیل می‌دهند، یک عبارت به شکلِ حروفِ جدا از یک‌دیگر نوشته شده است[20]. در زبانِ **شجره‌نامه‌ی سرباز گمنام** استعاره‌ای به چشم نمی‌خورد؛ که نقش بنیان شعریتِ این شعر است. **طرحی برای کاغذ دیواری** از تکرار **عبارت پنجره‌ای رو به دریا برای تمامِ خانه‌های جهان** ساخته شده است؛ از چهارده عبارت **پنجره‌ای رو به دریا برای تمام خانه‌های جهان**؛ بیست عبارتِ **پنجره‌ای رو به دریا**، شش واژه‌ی **پنجره‌ای**، شش واژه‌ی **یا**[21]. در **پنجره‌ای رو به دریا برای تمام خانه‌های جهان** که بر مبنای نقشِ یک پنجره استوار است، استعاره‌ای به چشم نمی‌خورد. در شعر **سوءتفاهم** چنین می‌خوانیم: **تکچراغی در تاریکی به هرز میرفت. و قفل و کلیدِ زنگ‌زده در باران زبان یکدیگر را از یاد برده بودند**[22]. عبارت اول و بخشی از عبارت دوم به صورتِ گردی‌ی زبانه‌ی یک قفل نوشته شده‌اند و بخشی از عبارتِ دوم هفت بار تکرار شده است تا بدنه‌ی یک قفل ساخته شود. زبان شعر یک‌سره بر تشخیص استوار است. نقش قفل زبان استعاری‌ی شعر را تک‌وجهی می‌کند، به مرگ نزدیک می‌کند، اما قادر نمی‌شود استعاره را به بخشی از زبان تبدیل کند. در شعرِ **حسرت** چنین می‌خوانیم: **چترهای ما عطر بارانهای بسیاری را در خود پنهان کرده‌اند. اما همواره حسرتِ رگباری را**

به دل دارند، که در پیراهن‌های نازک تابستانی غافلگیرمان می‌کند[23]. عبارتِ اول و بخشی از عبارت دوم سقفِ چتر را می‌سازند و بخشی از عبارتِ دوم دسته‌ی چتر را می‌آفرینند. زبانِ شعر بر مبنای تشخیص بنیان شده است. هر دو عبارتی که شعر را آفریده‌اند، نوعی تشخیص اند. نقش استعاره را تاویل‌پذیرتر می‌کند، به مرگ نزدیک می‌کند، اما قادر نمی‌شود استعاره را به بخشی از زبان تبدیل کند. در شعر **مقصد** چنین می‌خوانیم: **مقصد سوءتفاهمی ازلی است، جاده، شعبده‌بازی حرفه‌ای، که ما را با ترفندهای پُرپیچ و تابش از هیچ به پوچ می‌برد و باز می‌گرداند**[24]. عبارت اول در سه خط مقصد را نقش زده است و عبارت دوم به صورت جاده‌ای پرُپیچ‌وخم نوشته شده است. زبان شعر یک‌سره بر تشخیص استوار است. نقش استعاره را تک‌وجهی می‌کند، به مرگ نزدیک می‌کند، به بخشی از زبان تبدیل می‌کند.

6

در زبان هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** استعاره اندک است. استعاره‌های اندک اما، در قالبِ تشخیص ظاهر می‌شوند؛ در قالبِ خطی از نقشی که استعاره را تک‌وجهی می‌کند، به مرگ نزدیک می‌کند، گاه تبدیل به بخشی از زبانِ روزمره می‌کند. در هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** واژه‌های جانشین تنها به مصلحتِ محور هم‌نشینی برگزیده می‌شوند؛ به مصلحتِ یک ساختار. یک ساختار که نقش را توجیه می‌کند؛ رنگِ تشخیص را.

تشخیص استعاره‌ای است که تسلطِ انسان بر طبیعت را نفی می‌کند. طبیعت و اشیاء که جان بگیرند، انسان تنها تکه‌ای کوچک از جانی بزرگ است؛ فرزندِ مادری که باید موج دریای‌اش را فهمید، ستیغ کوه‌اش را سلام کرد، ساز باران‌اش را بر سقفِ جهان شنید، گذر زمان‌اش را به حسرت پذیرفت، نظم متناقض‌اش را حکمتی جست؛ که رحمِ واقعیت جنینی ازلی دارد. هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** زبان استعاری را کم‌رنگ می‌کنند تا واقعیتِ هستی را در مقابلِ چشم ما بگسترند؛ زبان استعاری را کم‌رنگ می‌کنند تا شعریت نه برمبنای محوریتِ زبان که برمبنای اشاره به چیزی بنیان شود که دیگران ندیده‌اند؛ هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** به ما نشانی‌ی واقعیت می‌دهند؛ نشانی‌ی رنگِ واقعیت.

7

در شعر **بالاتر از سیاهی** دو رنگ می‌بینیم: سفید، سیاه. سکوت هم سفید است، هم سیاه؛ که حکمت رنگ‌های متناقضِ هستی که باور شود، جز سکوت گزیری نیست. در **عصای صدراعظم** هم مرگ تن به جاذبه‌ی قدرت سپرده‌گان را می‌بینیم، هم تقدیرِ هستی را؛ سایه‌ی مرگ در دلِ آفتاب طلوع را. در **شجره‌نامه‌ی سرباز گمنام** تقدیرِ فروتنان را می‌بینیم؛ آمیخته‌گی‌ی فروتنی و فراموشی را. در **طرحی برای کاغذ دیواری** سخاوتِ طبیعت را می‌بینیم؛ سفره‌ی بازِ دریا را؛ غربتِ دیوارها را. در **سوءتفاهم** جنگِ عبثِ چراغ با تاریکی را می‌بنیم؛ نیازِ چراغ به حضورِ تاریکی را؛ خشکی‌ی بارانِ نابه‌هنگام را. در **حسرت** نیازِ تن به طبیعت را می‌بینیم؛ اندوه حضورِ حجاب را. در **مقصد** فریب راه را می‌بینیم؛ توهم رسیدن را؛ که راه و بی‌راه، هردو، در تصرفِ

سنگ‌های سیاه و سفیدی است که در کنارِ یک‌دیگر چیده شده‌اند. در هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** رنگ‌های رنگین‌کمانی را می‌یابیم که دخالت در نظمِ جهان را نمی‌خواهد؛ دخالت در تقدسی را که بر آسمانِ نقاشی‌ی چینی نیز نقش بسته است.

8

انسان در نقاشی‌ی چینی نه آفریننده‌ی طبیعت است، نه خداوندگارِ طبیعت که تنها ره‌گذری است که باید به دامنِ ابر و باد و باران بچسبد؛ به سینه‌ی پُرشیر باران. نقاشی‌ی چینی، در دوره‌های گوناگون، صحنه‌ی حضور انسانی است که مرزِ خویش می‌داند. تصویرِ انسان در نقاشی‌ی چینی تصویر انسانی است که چیزی را تغییر نمی‌دهد، راهِ جهان را به حسرت می‌پذیرد.

هفت شعرِ مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** تصاویری را کسوتِ کلام داده‌اند که در نقاشی-های چینی کسوتِ دیگری پوشیده‌اند؛ از آن میان تابلوی **مسافران در میان کوه‌ها و رودها**ی فان کوان: کوه-ها سر به فلک کشیده‌اند، رودها جاری اند، مسافران تنها می‌گذرند؛ در سکوت، بی‌عصای قدرت، گم‌نام، رو به دریا، زیرِ باران[25]. بنگریم:

9

دیگر چه بگوییم؟ هفت شعر مصور – عینی‌ی **دوربین قدیمی و اشعار دیگر** استعاره را وا می‌گذارند تا خود تبدیل به نقشِ واقعیتی ازلی شوند؛ نقش مسافرانی که خوابِ آب می‌بینند. نقشِ واقعیتِ ازلی، از چشم **دوربین قدیمی و اشعار دیگرِ** عباس صفاری، را در سه خط خود بسراییم:

رنگ نبارانیم
بر رنگِ چشمِ دریا
آبی یعنی خوابِ سپید در قابِ سیا.

شهریورماه 1384

پانوشت‌ها:

1- رضایی، عربعلی. (1382)، واژگان توصیفی ادبیات، انگلیسی – فارسی، صص 40 – 39

2- همان‌جا، ص 59

3- هاوکس، ترنس. (1377)، **استعاره**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران. در این کتاب نظریه‌ی نظریه‌پردازانِ بسیاری، از جمله ارسطو، افلاطون، وُردز وُرث، ویلیام امپسن، آی. ای ریچاردز، بررسی شده است.

4- Davidson, Donald. (1984), ”What Metaphors Mean” in *Inquiries into Truth and Interpretation*, London, p. 246

5- Black, Max. (1993), ”More about Metaphor” in Ortony, Andrew (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, etc., p. 37

6- Jakobson, Roman. (1974), *Poetik & Lingvistik: Literaturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg med ett postscriptum av Roman Jakobson*, Stockholm, sid. 129 - 130

7- Ibid., sid. 143 - 144

8- Davidson (1984), p. 253

9- Aristoteles (2000), *Om diktkonsten*, Översättning av Jan Stolpe, Göteborg, sid. 56

10- Lakoff, George & Johnson, Mark. (1999), “Primary Methaphore and Subjective Experience” in *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New york, p. 46

11- کزازی، میرجلال‌الدین. (1368)، **بیان، سخن شناسی زبان پارسی**، تهران، ص 98

12- همان‌جا، ص 39

13- شفیعی کدکنی، دکتر محمد رضا. (1370)، **صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران**، تهران، صص 149 – 148

14- هاوکس (1377)، ص 15

15- کزازی)1368)، ص 157

16- پورنامداریان، تقی. (1368)، **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی، تحلیلی از داستانهای عرفانی – فلسفی ابن سینا و سُهروردی**، تهران، صص 9 – 7

17- همان‌جا، صص 113 – 112

18- صفاری، عباس. (1381)، **دوربین قدیمی و اشعار دیگر**، تهران، ص 20

19- همان‌جا، ص 33

20- همان‌جا، ص 40

21- همان‌جا، ص 69

22- همان‌جا، ص 120

23- همان‌جا، ص 140

24- همان‌جا، ص 145

25- گاردنر، هلن. (1370)، **هنر در گذرِ زمان**، به تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، تهران، ص 716