Persian Language and Literature
Former Journal of the Faculty of Literature
University of Tabriz
Online ISSN: 2676-6779
Print ISSN: 2251-7979

Synesthesia as a Conceptual Metaphor: Analyzing the Synesthesia Pattern in Sohrab Sepehri's Poetry

Mahsa Amjadi [١]✉, **Ebrahim Eghbali** [٢], **Ebrahim Ranjbar** [٣], **Mohammad Khakpour** [٤]

١. Ph.D. Graduate of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: mahsa.amjadi@chmail.ir.
٢. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: eghbaly@tabrizu.ac.ir.
٣. Professor of Persian Language and Literature , University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: ranjbare_ranjbare@tabrizu.ac.ir.
٤. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Tabriz, Tabriz, Iran. E-mail: khakpour_khakpour@tabrizu.ac.ir

DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/perlit.٢٠٢٤,٥٩٥٣١,٣٦٠٥

Article Info

Article type:
Research Article

Keywords:
Sohrab Sepehri, Synesthesia, Conceptual Metaphor, Corporeality.

ABSTRACT

This paper gives an insight to synesthesia from the viewpoint of conceptual metaphor theory to analyze the synesthesia in the poetry of Sohrab Sepehri. With regard to Ullmann's hierarchy of senses, some of cognitive science researchers have considered synesthesia as a type of conceptual metaphors; like in a conceptual metaphor, where a concrete conceptual domain is mapped to an abstract one in order to clarify and enrich it, in synesthesia, elements regarding weaker senses are mapped to the domain of stronger senses to give a richer understanding of concepts. This paper tries to review frequent synesthesia constructs in Sepehri's poetry with an analytical method to show the embodiment implied in his apparently abstract work. Investigating multiple poems of Sepehri shows that almost all of his synesthesia constructs are instances of conceptual metaphors. In other words, all his synesthesia constructs give embodiments of abstract concepts and thus, his poetry is genuinely embodied and earthly, despite its abstract appearance.

Cite this article: Amjadi, M., Eghbali, E., Ranjbar, E., Khakpour, M. (٢٠٢٥). Synesthesia as a Conceptual Metaphor: Analyzing the Synesthesia Pattern in Sohrab Sepehri's Poetry. *Persian Language and Literature*, ٧٩ (٢٥٣), ١-١٥. http://doi.org/١٠,٢٢٠٣٤/perlit.٢٠٢٤,٥٩٥٣١,٣٦٠٥

© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

In Press

Extended Abstract

Introduction

Within the realms of rhetoric and literary criticism, synesthesia is regarded as the outcome of human imagination striving to shape semantic development. Yet, when viewed as a neurological phenomenon, one can argue that synesthesia possesses an inherently corporeal essence. Essentially, human comprehension of the world isn't limited to a single sense; rather, at any given moment, one perceives the surrounding environment through a tapestry of distinct senses. In fact, perceptual information converges on the individual's brain through diverse pathways, molding their perception of the world. In addition to “multiple pathway" perception,

Sometimes individuals receive and process information through "intersecting pathways". That is to say, stimulating one of the five senses leads to stimulating another. Ullmann, through examining numerous synesthesia, had discovered that synthesizing senses is not a random occurrence. In his belief, the five senses have a hierarchical structure based on their power and clarity, as follows: touch, taste, smell, sight, and hearing. Ullmann contends that in synesthesia, a sense with lower clarity is often synthesized with a sense positioned one or more levels higher, though the reverse of this pattern rarely occurs. Considering this notion, Ning Yu proposed the idea that synesthesia can be seen as a form of conceptual metaphor. A conceptual metaphor involves understanding and perceiving something in the framework of something else; as if A were B. In every conceptual metaphor, there are two domains or conceptual realms at play; the more perceptible and concrete domain is called the source domain, and the more abstract one is referred to as the target domain. The characteristics of the source domain are attributed to the target domain, creating correspondences between elements in the two domains. In this way, the abstract concept is defined in a manner that seems to have no distinction from the concrete concept. In fact, the familiarity of the mind with the concrete concept makes the abstract concept also familiar and comprehensible. In the realm of synesthesia, elements associated with one sense conform to elements of another sense, rendering it comprehensible. For instance, in the phrase "sharp sound," the quality attributed to the sound cannot be articulated with words related to the auditory domain. Therefore, elements from the tactile sense have been transposed onto the auditory domain to make the intended meaning understandable. Like other conceptual metaphors, one of these two conceptual domains is the sense that is stronger and more tangible than the other. Thus, this provides humans with better spatial and bodily perception. Synesthesia, particularly evident in works of art, is rooted in the essence of artistic works. Artists, in their quest to convey their profound sensory experiences, find no recourse but to break down the structures of understanding and language, blending their components. They turn to tools such as synesthesia to bridge the gap.

The poets' mental and emotional coordinates may manifest in diverse ways in their works. In addition to seeking meaning in the words of poetry, attention should be paid to stylistic coordinates such as language structure and recurring figures of speech in a poet's works. This approach can be instrumental in understanding a poet's world. Among the conducted studies in Persian, none has delved into synesthesia in artistic texts from a cognitive linguistic perspective. In our view, examining various dimensions of bodily inclinations is worthy of attention for analyzing modern contemporary poetry. Therefore, exploring synesthesia as a biocognitive phenomenon will not be devoid of merit. One of the contemporary poets whose distinctive style has been attributed to a heightened frequency of synesthesia is Sohrab Sepehri. In this paper, we endeavor to demonstrate the hidden corporeality within the abstract facade of his poetry by analyzing synesthesia and employing the conceptual metaphor theory.

Literature Review and Methodology:

In Press

To explore synesthesia in Sepehri's poetry, we initially identified lines that contained synesthesia. Subsequently, we classified them based on the source domain (the sense located at a higher level) and the target domain (the sense positioned at a lower level). This approach is rooted in a research study conducted by Julayi and Afrashi, who examined ٥٠ contemporary Persian texts. They concluded that synesthesia in Persian follows a hierarchical pattern, deviating slightly from the Ullmann model. This hierarchy is as follows: touch, taste, sight, smell, and hearing.

Discussion and Conclusion

The frequency of each figure of speech collectively reveals dimensions of a poet's emotional system and inclinations. Following an examination of the synesthesia patterns in Sepehri's poetry, the results were recorded as follows: ٥٠ instances of hearing to sight, ٢٩ instances of sight to touch, ١٦ instances of hearing to touch, ٧ instances of sight to taste, ٦ instances of hearing to taste, and ٢ instances of hearing to sight. In total, ١١٢ instances of synesthesia in Sepehri's poetry adhere to a pattern based on the hierarchy of senses. According to Lakoff, the conceptual structure of the human mind is somewhat uniform across different cultures and has a corporeal basis. It is the nature of our bodies and the way we interact with the physical environment around us that shape the framework of our thoughts regarding concrete and abstract concepts. Similarly, synthesizing our senses derives from the essence of our bodies, revealing our body's inclination to give structure to our imaginations. The form and content of Sohrab Sepehri's poetry are such that many perceive it as an ethereal, non-corporeal, and detached from physical realities. However, in our belief, Sohrab Sepehri's unconscious adherence to the hierarchical pattern of senses indicates his natural inclination towards corporeality and the concretization of abstract concepts. This harmonizes with his mystical reverence for nature, shaping the essence of his poetry.

Keywords: Sohrab Sepehri, Synesthesia, Conceptual Metaphor, Corporeality.

In Press

زبان و ادب فارسی
نشریهٔ سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز
شاپا چاپی: ۷۹۷۹-۲۲۵۱
شاپا الکترونیکی: ۶۷۷۹-۲۶۷۶

حس‌آمیزی به‌مثابه استعاره مفهومی: بررسی الگوی حس‌آمیزی در شعر سهراب سپهری

مهسا امجدی[1]✉، ابراهیم اقبالی[2]، ابراهیم رنجبر[3]، محمد خاکپور[4]

۱. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: mahsa.amjadi@chmail.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: eghbaly@tabrizu.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: ranjbare_ranjbare@tabrizu.ac.ir

۴. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: khakpour_khakpour@tabrizu.ac.ir

DOI: ۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٤,٥٩٥٣١,٣٦٠٥

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

کلیدواژه‌ها:
سهراب سپهری، حس‌آمیزی، استعاره مفهومی، جسمانیت.

چکیده

مقاله حاضر نگاهی به پدیده حس‌آمیزی از دیدگاه نظریه استعاره مفهومی است و به تحلیل حس‌آمیزی‌های موجود در شعر سهراب سپهری پرداخته‌است. بعضی از پژوهشگران علوم شناختی، با پیش چشم داشتن سلسله‌مراتب حواس اولمان، حس‌آمیزی را گونه‌ای از استعاره مفهومی دانسته‌اند؛ همچنان‌که در ساخت استعاره مفهومی، یک حوزهٔ مفهومی عینی بر یک حوزهٔ مفهومی انتزاعی افکنده می‌شود تا آن را روشن سازد، در حس‌آمیزی نیز عناصر مربوط به حواس ضعیف‌تر به حیطه حواس قوی‌تر برده می‌شوند تا موجب درک بهتری از مفهوم شوند. این مقاله با روش توصیفی‌تحلیلی کوشیده‌است از منظر متفاوتی به صنعت پرتکرار حس‌آمیزی در شعر سپهری نگاه کند و جسمانیت مستتر در ظاهر انتزاعی آثار او را نشان دهد. نتیجهٔ حاصل از بررسی حدود ۱۰۰ نمونه در اشعار سپهری، نشان می‌دهد که تقریباً تمام حس‌آمیزی‌های موجود در شعر او، استعاره‌هایی مفهومی هستند که از سلسله‌مراتب حواس اولمان تبعیت می‌کنند. به عبارت دیگر، سپهری همواره در حس‌آمیزی‌هایش مفهوم انتزاعی را به عینیت و تجسم نزدیک کرده‌است. این نکته نمایانگر آن است که شعر او برخلاف ظاهر انتزاعی، باطنی جسمیت‌یافته و کاملاً زمینی دارد.

استناد: امجدی، مهسا؛ اقبالی، ابراهیم؛ رنجبر، ابراهیم؛ خاکپور، محمد (۱۴۰۴). حس‌آمیزی به‌مثابه استعاره مفهومی: بررسی الگوی حس‌آمیزی در شعر سهراب سپهری. *زبان و ادب فارسی*، ۷۹ (۲۵۲)، ۱۵-۱. http//doi.org/۱۰,۲۲۰۳٤/perlit.۲۰۲٤,٥٩٥٣١,٣٦٠٥

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

In Press

۱. مقدمه

«یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعهٔ لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱) در زبان روزمره دائماً از این توسعات بهره می‌جوییم؛ صورت ملیح، شیرین‌زبانی و امثال آن‌ها عبارت‌هایی هستند که با دست بردن به حواس مختلف و ترکیب آن‌ها ساخته‌ایم. هنگامی که این ابزار به دست شاعران می‌افتد، با عادت دیرینهٔ خود یعنی شکستن عادت‌ها، عناصر غریب‌تری را از حواس مختلف پیدا می‌کنند و درمی‌آمیزند و این‌گونه، حس‌آمیزی کلام خود را از حس‌آمیزی‌های معمول و تکراری دیگران متمایز می‌کنند. درهرصورت، آنچه به شاعران و دیگران امکان دست‌کاری و آمیختن حواس مختلف را می‌دهد، وجود شباهت‌هایی میان آن‌هاست. یافتن شباهت میان پدیده‌ها، به ساختن تشبیه و استعاره می‌انجامد. حس‌آمیزی را شفیعی کدکنی نوع خاصی از استعاره دانسته‌است (۱۳۹۱: ۲۷٤). از میان قدما، امام عبدالقاهر جرجانی هنگام بحث درباره انواع استعاره مثالی را ذکر کرده‌است که دارای حس‌آمیزی است. جرجانی استعاره را براساس وجه شبه بر سه نوع دانسته‌است: نوع اول، آن است که طرفین استعاره از یک جنس هستند اما وجه شبه در یکی قوی‌تر و برجسته‌تر است، مانند ذکر پرواز کردن به‌جای دویدن. نوع دوم آن است که مستعار و مستعارمنه از یک جنس نیستند اما صفت مشترکی دارند که در هر دو بارز است، مانند ذکر خورشید به‌جای صورت معشوق که وجه شبه آن‌ها درخشندگی و زیبایی است. نوع سوم آن است که مستعار و مستعارمنه از یک جنس نیستند اما وجه شبهی دارند که دریافتی و ادراکی است، مثلا هنگامی که کلام به عسل تشبیه می‌شود، وجه شبه میان آن دو خوشایندی و لذت‌بخشی آن‌هاست. به‌این‌ترتیب جرجانی، بنیان حس‌آمیزی را قیاس و تشبیه دانسته‌است. بعضی از پژوهشگران غربی هم حس‌آمیزی را در دسته استعاره‌ها جای داده‌اند (جرجانی، ۱۳۷٤: ۳۱،۳۵،۳٦). جوزف استرن (Joseph Eastern) انواع استعاره را براساس وجه شبه تقسیم کرده‌است. طرفین استعاره به سه شکل می‌توانند تشابه داشته باشند: در صورت ظاهری، در کیفیت و نقش و رفتارها، در تأثیر ادراکی یا عاطفی. استرن معتقد است دو عنصری که حس‌آمیزی را تشکیل می‌دهند، تأثیر ادراکی یا عاطفی مشابهی به وجود می‌آورند. به‌این‌ترتیب او حس‌آمیزی را نوعی استعاره خوانده و در دسته سوم جای داده‌است (ابودیب، ۱۳۸٤: ۲۳٤). پل ریکور نیز آفرینش استعاره را تحت تاثیر مستقیم حیطه‌های ادراکی انسان‌ها می‌داند. وی معتقد است جابجایی حواس است که موجب می‌گردد دو محدوده ادراکی با یکدیگر همراه شوند و خانواده بزرگ‌تری از استعاره‌ها را در ذهن بسازند (محمودی، راشکی: ۱۸٦)

توسل به حس‌آمیزی بیشتر در آثار هنری و ادبی دیده می‌شود. هنرمندان بسیاری برانگیختن هم‌زمان حواس مختلف را راهی برای خلق زیبایی بیشتر و عمیق‌تر دانسته‌اند. در اوایل قرن بیستم، نقاشان فوتوریست در بیانیه «رنگ صداها» و «روش آشپزی فوتوریستی» به مفهوم ترکیب حواس پرداختند (سهیلی، کوکبی، ۱۳۹۷: ۷). این بیانیه‌ها رنگ را، معادل صدا و نقاشی را معادل یک قطعه موسیقی معرفی کرده‌اند. برای موسیقی‌دانان نیز ترکیب حواس به‌ویژه ترکیب رنگ و صدا جالب بود و استفاده از پیانوهایی با کلیدهای رنگی را الهام‌بخش می‌دانستند. واگنر، آهنگساز مشهور قرن نوزدهم معتقد بود نقاشی، رقص، شعر و موسیقی، هر یک به‌تنهایی به نهایت پیشرفت خود رسیده‌اند و تنها راه برای ارتقای آن‌ها تلفیق آن‌هاست. او اثر هنری کامل را اثری می‌دانست که در آن هر یک از حواس تا بالاترین نقطه تحریک شوند و یکدیگر را بر روی یک قله ملاقات کنند (همان: ٦).

اما به‌نظر می‌رسد حس‌آمیزی فقط تلاش قوه تخیل برای رساندن ما به التذاذ هنری نیست بلکه به‌عنوان پدیده‌ای عصب‌شناختی، بیشتر از آنچه فکر می‌کنیم ماهیت جسمانی دارد. اساساً فهم ما از جهان وابسته به یک حس نیست بلکه در هر لحظه با چند حس متفاوت محیط اطراف خود را احساس می‌کنیم. یک فرد سالم، هم‌زمان تصاویر را می‌بیند، صداها را می‌شنود و با حس لامسه حضور

In Press

خود را در فضا و روی یک سطح درک می‌کند. درواقع، اطلاعات ادراکی از چند مسیر مختلف به مغز فرد می‌رسند و دریافت او را از مکان و زمان شکل می‌دهند. علاوه بر ادراک «چندمسیری»، گاهی افراد اطلاعات را از طریق «مسیرهای متقاطع» دریافت و پردازش می‌کنند؛ یعنی تحریک یکی از حواس پنجگانه، به تحریک حس دیگر می‌انجامد (براون، ۲۰۱٤: ۳٦٥-۳٦٦). ارتباط بین حواس به‌طور طبیعی در تمام افراد وجود دارد اما در افراد مبتلا به اختلال حس‌آمیزی، کاملاً واضح و روشن

است. مبتلایان به اختلال حس‌آمیزی (سینستازیا) هنگام شنیدن صداها واقعاً رنگ مرتبط با آن را نیز می‌بینند یا با استشمام یک رایحه، طعم خاصی را نیز احساس می‌کنند.

نینگ‌یو با نگاه به مبنای جسمانی و عصب‌شناختی حس‌آمیزی، این پدیده را نوعی از استعاره مفهومی دانسته و برای تبیین نظر خود از نظریه سلسله‌مراتب حواس اولمان (۱۹۵۹) نیز بهره گرفته‌است. اولمان با بررسی نمونه‌های متعدد حس‌آمیزی متوجه شده‌بود که نحوه آمیختن حواس تصادفی نیست. به باور او حواس پنجگانه سلسله‌مراتبی دارند. او لامسه و چشایی را حواس پایه یا نزدیک و بویایی، بینایی و شنوایی را حواس ثانویه یا دور می‌نامد. منظور آن است که برای درک پدیده‌ای از طریق لامسه یا چشایی باید شیء در تماس مستقیم با بدن قرار بگیرد و برای ادراک با بینایی، شنوایی و بویایی، شیء از بدن فاصله دارد. سلسله‌مراتب حواس به این صورت است: لامسه، چشایی، بویایی، بینایی، شنوایی. اولمان معتقد است که در حس‌آمیزی غالباً حسی که وضوح کمتری دارد با حسی که در یک یا چند ردیف بالاتر قرار دارد آمیخته می‌شود، اما عکس این الگو به‌ندرت اتفاق می‌افتد (یو، ۲۰۰۳: ۲۱). یو معتقد است اساساً باید حس‌آمیزی را استعاره مفهومی تلقی کنیم. استعاره مفهومی « فهم و دریافت» چیزی در قالب چیز دیگر است؛ یعنی به الف چنان بیندیشیم که گویی ب بوده‌است. در هر استعاره مفهومی، دو حوزه یا قلمرو مفهومی نقش دارند؛ حوزه‌ای که قابل‌درک‌تر و عینی‌تر است را قلمرو مبدأ، و حوزه‌ای را که انتزاعی‌تر است قلمرو مقصد می‌نامند. ویژگی‌های حوزه مبدأ به حوزه مقصد نسبت داده می‌شود و میان عناصر دو حوزه تناظرهایی ایجاد می‌شود، به‌این‌ترتیب مفهوم انتزاعی به گونه‌ای تعریف می‌شود که گویی تفاوتی با مفهوم عینی ندارد. درواقع پیش‌آشنایی ذهن با مفهوم عینی باعث می‌شود مفهوم انتزاعی نیز آشنا و قابل‌درک باشد (لیکاف، جانسون، ۱۳۹۷: ۱۱). در حس‌آمیزی نیز عناصر مربوط به یک حس بر عناصر حس دیگری انطباق می‌یابد و آن را قابل‌درک می‌کند (یو، ۲۰۰۳: ۲۳). مثلاً در صدای تیز یا جیغ گوشخراش، کیفیتی که به صدا نسبت داده شده با کلماتی که مربوط به حوزهٔ شنوایی هستند قابل‌بیان نیست، بنابراین عناصری از حس لامسه بر حوزهٔ شنوایی افکنده شده‌اند تا مفهوم موردنظر قابل‌درک شود. همانند سایر استعاره‌های مفهومی، یکی از این دو حوزه مفهومی، حسی است که نسبت به دیگری قوی‌تر و ملموس‌تر است و به‌ویژه درک فضایی و جسمانی بهتری به انسان می‌دهد. در مثال ذکرشده، از حس لامسه استفاده شده که قوی‌تر و واضح‌تر است و درک اجسام را آسان می‌کند.

با این مقدمه، بناست از دریچه زبان‌شناسی شناختی به کارکرد حس‌آمیزی در شعر سهراب سپهری بپردازیم. برای بررسی حس‌آمیزی در شعر سپهری، ابتدا تک‌تک سطرهایی را که آرایه حس‌آمیزی دارند مشخص کردیم ؛ سپس آن‌ها را براساس حوزه مبدأ و مقصد طبقه‌بندی کردیم. در این طبقه‌بندی به گونه‌های مختلفی از حس‌آمیزی دست یافتیم. بیشترین حجم حس‌آمیزی‌ها از این سه گروه بودند: شنوایی به بینایی، شنوایی به لامسه و بینایی به لامسه. حس‌آمیزی‌های دیگر عبارت‌اند از شنوایی به چشایی، بینایی به چشایی و تعداد اندکی شنوایی به بویایی و بینایی به بویایی. در تمام این موارد، حواس ضعیف‌تر با حواسی که قوی‌ترند و در رده بالاتری قرار دارند توصیف و مفهوم‌سازی شده‌اند. پژوهشی که جولایی و افراشی (۱۳۹۹) با بررسی ۵۰ متن فارسی معاصر انجام داده‌اند، نشان می‌دهد که در زبان فارسی بینایی جایگاهی بالاتر از بویایی و شنوایی دارد؛ ما نیز در این پژوهش یافته‌های آن‌ها را ملاک قرار دادیم. ساختار غالب حس‌آمیزی در شعر سپهری با سلسله‌مراتب حواس مطابقت دارد و حواسی که در مراتب پایین قرار دارند با

In Press

حواس مراتب بالاتر توصیف شده‌اند؛ این نکته نشان می‌دهد علی‌رغم داشتن ظاهری انتزاعی، در لایه‌های پنهان شعر او می‌توان تمایلات جسمانی و عینیت یافتگی مفاهیم را یافت.

۲. پیشینهٔ تحقیق

نینگ‌یو (۲۰۰۳) معتقد است حس‌آمیزی یک پدیده ادراکی ناخودآگاه است و آنچه آن را قابل‌انتقال می‌کند بیان آن از طریق استعاره‌های مفهومی است. او حس‌آمیزی را نوعی از استعاره مفهومی می‌داند که حوزه مبدأ و مقصد آن دو حوزه حسی از حواس پنجگانه هستند.

جولایی و افراشی (۱۳۹۹) با بررسی پیکره‌ای مشتمل بر پنجاه متن غیرهنری معاصر، دریافته‌اند که در زبان فارسی سلسله‌مراتب حواس به این صورت است: لامسه، چشایی، بینایی، بویایی و شنوایی. همچنین معتقدند مبانی جسمانی حس‌آمیزی با توجه به نظریه فضایی‌سازی لیکاف قابل‌تبیین است؛ به‌ویژه هنگامی که حوزه مقصد، حس بینایی یا لامسه باشد. طبق این نظریه ساخت معنا در ارتباط مستقیم با فضا و مکان قرار دارد؛ در فرایند ساخت معنای استعاری، تجربه جسمانی به‌ویژه درک دیداری-فضایی انسان بر مفاهیم انتزاعی منطبق می‌شود، به آن‌ها چهارچوب و نظام می‌دهد و آن‌ها را ملموس و قابل‌درک می‌سازد. مثلا رفتن از نقطه‌ای به نقطه دیگر یا مشاهده حرکت اجسام، بر توالی لحظه‌ها انطباق می‌یابد و درک ما را از گذر زمان شکل می‌دهد، چنان‌که بازتاب آن را در عبارت‌هایی چون زمان طولانی یا کوتاه، گذشتن زمان، سیر خطی زمان و ... می‌بینیم.

بهنام (۱۳۸۹) به تبعیت از شفیعی کدکنی (۱۳۹۱) حس‌آمیزی را استعاره نامیده و با تشریح نظر استرن معناشناس، اولمان زبان‌شناس و آزگود روان‌شناس، به بررسی ماهیت حس‌آمیزی پرداخته‌است؛ سپس ساختار حس‌آمیزی را برمبنای نمونه‌هایی از متون ادبی و هنرهای دیگر بررسی کرده است. یکی از نتایجی پژوهش بهنام، تقسیم حس‌آمیزی به دو نوع حسی- حسی (مانند چهره ملیح) و حسی-انتزاعی (مانند طعم فراغت و روی آگاهی آب) است. به‌نظر می‌رسد این تقسیم‌بندی صحیح نیست؛ حس‌آمیزی تلفیق دو یا چند حس از حواس پنجگانه است نه توصیف یک پدیده انتزاعی با یکی از حواس. ترکیب‌هایی چون طعم فراغت را باید گونه دیگری از استعاره دانست.

در میان پژوهش‌های انجام‌شده به زبان فارسی، محمودی و راشکی (۱۳۹۵) بر مبنای آرای پل ریکور به مبنای استعاری حس‌آمیزی اشاره کرده‌اند اما پژوهشی که به طور مفصل، به حس‌آمیزی در متون هنری از دید زبانشناسی شناختی نگریسته‌باشد، یافته نشد. به اعتقاد ما در بررسی شعر مدرن معاصر، در نظر گرفتن ابعاد مختلف تمایلات جسمانی شایسته توجه است، بنابراین واکاوی شیوه حس‌آمیزی به‌عنوان یک پدیده زیستی- شناختی خالی از لطف نخواهد بود.

۳. بحث

گونه‌های حس‌آمیزی در شعر سهراب سپهری

بخشی از توجه هنرمندان به حس‌آمیزی از ماهیت اثر هنری سرچشمه گرفته‌است. حالات و الهامات هنری به کشف و شهود شباهت دارند و با بیان عادی قابل‌توصیف نیستند. می‌دانیم که در اقوال عرفا، استفاده از حس‌آمیزی بسامد بالایی دارد. دریافت شهودی، تجربهٔ عظیمی است که محدود به حس خاص و واحدی نیست، بنابراین وقتی پای توصیف آن تجربه به میان بیاید فرد ناگزیر است از تمام امکانات زبان استفاده کند و آن‌ها را درهم آمیزد تا بتواند شمه‌ای از دریافت خود را به اشتراک بگذارد. شعر نیز یک حادثهٔ شهودی است. شاعر پس از مواجهه با سیل عاطفه و هیجان برای بیان آن راهی جز در هم شکستن ساختار فهم و زبان و آمیختن عناصر آن

In Press

نمی‌یابد. این شکستن و بستن اگر متکی به فکر قوی و احساس عمیق باشد، روحی در متن می‌دمد و اگر تنها در سطح زبان بماند به ورطهٔ بازی و لفاظی درمی‌افتد.

یکی از شاعران معاصر که ویژگی اصلی سبک او را بسامد بالای حس‌آمیزی دانسته‌اند سهراب سپهری است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱) حقوقی (۱۳۹۸) معتقد است اساس اندیشه سپهری، تمایل به درک مفاهیم با کمک حواس پنجگانه است. از همان دفترهای اول، گرایش او به حس‌آمیزی مشهود است؛ ترکیب‌های حس‌آمیخته که سپهری در دوره‌های اول شاعری از آن‌ها استفاده کرده، غالباً در حکم یاران موافق‌اند که با سازگاری طبیعی در متن نشسته‌اند؛ اما رفته‌رفته حس‌آمیزی در شعر او رو به افراط می‌رود تا جایی که در دفاتر آخر، ناسازگاری و تصنع و تکلف آن روشن است. «کسی که با اعتدال نسبی تصویرها در قطعاتی چون آب یا نشانی یا دوست شعرهای درخشانی سروده‌بوده با بالا بردن بیش از حد حس‌آمیزی کار را به آنجا کشانده که در سراسر کتاب اخیرش (ما هیچ ما نگاه) حتی یک بند شعر دلپذیر ندارد. یعنی عملاً دست خودش را رو کرده‌است مثل زنی که به‌جای آرایش ملایم تکه‌هایی از سرخاب و سفیدابش را عمداً روی گونه‌هایش چسبانده‌باشد برای این که به بیننده بفهماند مبدأ زیبایی‌اش از کجاست» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ٤٥).

درهرصورت بسامد بالای هر صنعت ادبی در مجموع آثار یک شاعر، ابعادی از نظام عاطفی و تمایلات او را آشکار می‌کند. برای سپهری حقیقت چیزی است که «حضور خود را با شیهه اعلام می‌کند (شیهه پاک حقیقت از دور) یعنی که هیچ چیز جز آن که با یکی از پنج حس ادراک شود حقیقت ندارد» (حقوقی، ۱۳۹۸: ٤٥). در شعر سپهری، حس‌آمیزی حتی وقتی سنجیده و از سر تعمد ساخته شده، غالباً از الگویی پیروی می‌کند که با سلسله‌مراتب حواس مطابقت دارد.

شنوایی- بینایی

سپهری چنان‌که خود می‌گوید بیش از آن که شاعر باشد نقاش است و برای نقاش، دیدن مهم‌ترین راه درک هستی است؛ حتی برای درک انتزاعی‌ترین و نادیدنی‌ترین مفاهیم، باید آن را با شکل یا رنگی تصور کند. شاعر نقاش، دوست دارد «کلمه، پیدا باشد.» یکی از موارد پرتکرار حس‌آمیزی در شعر سپهری، توصیف «صدا» و وابسته‌های آن مانند موسیقی، شعر، کلام، واژه و ... برپایهٔ کنش «دیدن» است. نکتهٔ جالب آن است که این صداها غالباً از یک مفهوم انتزاعی برخاسته‌اند؛ یعنی شاعر ابتدا برای آن مفهوم انتزاعی موجودیت قائل شده‌است، سپس برای آن، صدایی در نظر گرفته و در مرحلهٔ بعد به آن صدا نیز جسمیت بخشیده‌است. گفتیم که حس‌آمیزی نوعی از استعاره مفهومی است، یعنی انطباق ناخودآگاه یک حوزهٔ مفهومی بر حوزهٔ دیگر. با این دیدگاه می‌توانیم انتقال حسی از شنوایی به بینایی را با نام‌نگاشت «شنیدن، دیدن است» نیز نشان دهیم. در زیر مواردی را که این استعاره را نشان می‌دهند ذکر می‌کنیم، با این توضیح که این نوع از حس‌آمیزی، بیشترین نمونه‌ها را در میان انواع حس‌آمیزی در اشعار او دارد:

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
شنوایی	بینایی	شنیدن، دیدن است.	
خاموشی	رنگ	سکوت رنگین است	دیرگاهی است در این تنهایی/ رنگ خاموشی در طرح لب است (۱۱)
لکنت	سبز	صدا رنگین است	مثل خوابی پر از لکنت سبز یک باغ (۴۴۸)
سخن	سبز	صدا رنگین است	ای میان سخن‌های سبز نجومی (۴۳۴)
قصه	رنگی	صدا رنگین است	قصه رنگی روز/ می‌رود رو به تمام (۲۹)
اوراد	رنگ	صدا رنگین است	دکمه‌های لباسم/ رنگ اوراد اعصار جادوست (۴۳۵)

In Press

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
هجاها	طلوع	صدا نور دارد	در زمان‌های پیش از طلوع هجاها/ محشری از همه زندگان بود (۴۳۶)
صحبت	برق زدن	صدا براق است	سر راه ظلمات/ لبه صحبت آب برق خواهد زد (۴۵۶)
حرف	روشن	صدا روشن است	حرف‌هایم/ مثل یک تکه چمن روشن بود (۳۷۴)
سخن	درشت	صدا حجم دارد	به طنین گل سرخ، پشت پرچین سخن‌های درشت (۳۷۵)
کلام	پهنا روشن شدن	صدا مساحت دارد صدا روشن است	ماهتاب آنجا، می‌کند روشن پهنای کلام (۳۷۴)
آواز قناری	بردن	صدا جسم است	من قطاری دیدم، تخم نیلوفر و آواز قناری می‌برد (۲۷۹)
کلمه	پیدا	صدا دیدنی است	کلمه پیدا بود (۲۸۱)
کلام هجا	سر پیچ میان	صدا مکان است	و بکاریم نهالی سر هر پیچ کلام/ و بپاشیم میان دو هجا تخم سکوت (۲۹۳)
سکوت	سبز	سکوت رنگین است	و مثل واژه پاکی، سکوت سبز چمنزار را چرا می‌کرد (۳۰۵)
صدا	سبزینه	صدا رنگین است	و صدای تو سبزینه آن گیاه عجیبی است/ که در انتهای صمیمیت حزن می‌روید (۳۹۵)
واژه	آب شدن	صدا جسم است	بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام (۳۹۵)
صدا	شکل	صدا شکل دارد	صداش به شکل حزن پریشان واقعیت بود (۳۹۹)
آواز	زرد	صدا رنگین است	قناری نخ زرد آواز خود را/ به پای چه احساس آسایشی بست (۳۹۷)
عبارت	مصب دور	عبارت مکان است	حزن مرا در مصب دور عبارت/ صاف کن (۴۰۳)
تغزل	کنار	صدا حجم دارد	من از کنار تغزل عبور می‌کردم (۳۲۴)
آهنگ	رشته	صدا جسم است	از هم گسسته رشته هر آهنگ (۵۵)
سکوت پژواک	می‌آراید گوشوار	سکوت آراسته است صدا جسم است	گوش سکوت ساده می‌آراید/ با گوشوار پژواک (۵۵)
پرسش	ماسیده است	صدا ماده است	مثل این است که یک پرسش بی‌پاسخ/ بر لب سرد زمان ماسیده‌است (۴۵)
پیام	سبز	صدا رنگین است	دست‌هایت، ساقه سبز پیامی را می‌داد به من (۳۳۴)
اقرار	روزن	صدا فضا است	روزنی بود به اقرار بهشت (۳۷۸)
سخن صدا	در جای پا	صدا مکان است صدا موجود زنده است	درهای سخن بشکن، جاپای صدا می‌روب (۲۳۸)
صدا ندا	نقش کم‌رنگ	صدا نقش دارد صدا رنگین است	نقش صدا کم‌رنگ، نقش ندا کم‌رنگ (۲۴۰)
نیایش	بی‌رنگ	صدا رنگین است	ما بی‌تاب، و نیایش بی‌رنگ (۲۵۹)
صفات	آبی	صدا رنگین است	حنجره‌اش از صفات آبی شط‌ها پر شده‌بود (۴۰۶)
الفاظ	پشت	صدا حجم دارد	کودک از پشت الفاظ/ تا علف‌های نرم تمایل دوید (۴۴۳)
تفسیر	رنگ	صدا رنگین است	ماه/ رنگ تفسیر مس بود (۴۵۰)
جمله حرف	جاری روشن	صدا ماده سیال است صدا منبع نور است	جمله جاری جوی را می‌شنید/ با خود انگار می‌گفت/ هیچ حرفی به این روشنی نیست (۴۵۱)
آهنگ	تاریک	صدا تاریک است	آهنگ تاریک اندامت را می‌شنیدم (۲۰)
لالایی	نوسان	صدا جسم متحرک است	بوی لالایی که روی چهره مادرم نوسان می‌کند (۱۳۹)
قصه	روشن	صدا منبع نور است	زنجیر طلایی بازی‌ها و دریچه روشن قصه‌ها (۱۳۹)

In Press

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
طنین	روشن	صدا منبع نور است	با طنین روشن پایش آیینه شکست (۱۵۴)
آهنگ نیایش	در...گم کردم مه‌آلود	صدا فضا است	در آهنگ مه‌آلود نیایش تو را گم کردم (۱۵۳)
خاموشی	پیکره	سکوت جسم است	پیکره‌اش خاموشی بود (۱۵۵)
پرده خواندن	روشن تاریک	صدا منبع نور است	پرده روشن بود او تاریک خواند (۱۶۱)
زمزمه	سبز	صدا رنگین است	تراوش سیاه نگاهش با زمزمه سبز علف‌ها آمیخت (۱۵۵)

شنوایی - لامسه

اولمان لامسه و چشایی را حواس نزدیک نامیده‌است، به این معنی که درک از طریق این حس زمانی اتفاق می‌افتد که اجسام در نزدیک‌ترین فاصله و در تماس مستقیم با بدن انسان قرار می‌گیرند. هنگامی که شنوایی و بینایی به ساحت حس لامسه و چشایی منتقل می‌شوند، بالاترین سطح جسمانیت به آن‌ها داده می‌شود. سپهری بسیاری از مفاهیم را با این دو حس توصیف کرده‌است، گویی خواسته‌است بر قابل‌درک و لمس بودن هر چیز تأکید کند. صدا و تصویر را نیز که خود از محسوسات هستند، با استفاده از لامسه و چشایی مجسم‌تر و محسوس‌تر ساخته‌است. پس از الگوی شنوایی به بینایی، بیشترین بسامد حس‌آمیزی در شعر او متعلق است به دو الگوی «بینایی به لامسه» و «شنوایی به لامسه». در این ترکیبات عناصر حوزه شنوایی (مانند صدا، سکوت و خاموشی، مکالمه، زمزمه، آیه، قصه و ...) یا بینایی با واژه‌هایی توصیف یا مرتبط شده‌اند که در حوزهٔ لامسه قرار دارند، مانند خشکی، رطوبت، وزیدن ، سرما، گرما و نظایر آن.

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
شنوایی	لامسه	شنیدن لمس کردن است	
خاموشی	وزش	سکوت وزیدنی است	در وزش خاموشی، سیماها در دود فراموشی (۲۴۹)
تکلیم	حرارت	صدا گرم است	به این مسافر تنها، که از سیاحت اطراف طور می‌آید/ و از حرارت تکلیم در تب و تاب است (۳۲۱)
زمزمه	گرم	صدا گرم است	کنار تال نشستم، و گرم زمزمه کردم (۳۲۴)
دعاهای نخستین	تر	صدا تر است	امتداد تر بازوهایم را/ زیر بارانی می‌بینم/ که دعاهای نخستین بشر را تر کرد (۳۸۹)
گفتار	گرم	صدا گرم است	که من دچار گرمی گفتارم (۳۲۱)
حرف	تب	صدا گرم است	در تب حرف آب بصیرت بنوشیم (۴۳۵)
لفظ	تر	صدا تر است	کفش‌های من از لفظ شبنم تر شد (۴۳۶)
لالایی	وزش	صدا وزیدنی است	لالایی اندوهی بر ما وزید (۱۵۵)
صدا	خشک	صدا خشک است	گر به گوش آید صدایی خشک: استخوان مرده می‌لرزد به گور (۲۴)
قصه	سرد	صدا سرد است	می‌تراود ز لبم قصه سرد: دلم افسرد در این تنگ غروب (۲۹)
بانگ	افسرد	صدا سرد است	بانگ سرور در دلم افسرد کز نخست/ تصویر جغد زیب تن این خراب بود (۳۵)
نجوا	نمناک	صدا نمناک است	نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم (۸۰)

بینایی- لامسه

In Press

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
بینایی	لامسه	دیدنی لمس کردنی است	
شب	تر	شب تر است	باد آمده‌بود، باران زده‌بود، شب تر، گل‌ها پرپر (۲۴۴)
قدم مرگ	نرمی	قدم نرم است	همیشه چیزی، انگار هوشیاری خواب/ به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت (۳۱۴)
تماشا	لطیف	تماشا لطیف است	کجا هراس تماشا لطیف خواهد شد (۳۲۷)
نور	نوازش	نور نوازش است	نور در کاسه مس چه نوازش‌ها می‌ریزد (۳۳۶)
نگاه	تر	نگاه تر است	بهترین چیز رسیدن به نگاهی است که از حادثه عشق تر است (۳۷۲)
نور	برمی‌چیند	نور لمس کردنی است	آن که نور از سر انگشت زمین برمی‌چیند/ می‌گشاید گره پنجره‌ها را با آه (۳۷۵)
رقص	نازک	رقص نازک است	همپای رقص نازک نیزار/ مرداب می‌گشاید چشم تر سپید (۱۸)
شب	نمناک	شب نمناک است	مثل این است که شب نمناک است (۳۲)
می‌نگرد	سرد/ خشک	نگاه سرد/ خشک است	به راه می‌نگرد سرد، خشک، تلخ، غمین (۴۲)
پیکر افق	گرم	افق گرم است	پیکر گرم افق عریان بود (۸۰)
رقص	نرم/ لطیف	رقص نرم است	مار سیاه ساقه این گل/ در رقص نرم و لطیفی زنده بود (۹۲)
رقص	سوزان	رقص گرم است	گفتی جوهر سوزان این رقص در گلوی این مار سیه چکیده بود (۹۲)
نور	سبک وزید	نور وزن دارد نور می‌وزد	نوری بی‌درنگ و سبک بر من وزید (۱۰۷)
نوسان	دردناک	حرکت دردناک است	تصویر کم‌کم زیبا می‌شد/ و بر نوسان دردناکی پایان می‌داد (۱۱۵)
نگاه	گرم	نگاه گرم است	رشته گرم نگاهم می‌رود همراه رود رنگ (۱۴۸)
شب	دست کشیدن	شب لمس کردنی است	دستم را به سراسر شب کشیدم (۱۵۲)
سیما	می‌وزد	تصویر وزیدنی است	سیمای تو می‌وزد و آب بیدار می‌شود (۱۸۵)
چشم/ نگاه	تر	نگاه تر است	چشم نویدم، به نگاهی تر شده‌ام (۲۲۸)
ارتفاع	خیس	ارتفاع خیس است	کم‌کم در ارتفاع خیس ملاقات/ صومعه نور/ ساخته می‌شد (۴۲۱)
تکان	لطیف	حرکت لطیف است	با تکان لطیف غریزه... (۴۳۰)
هرم	دیدار	دیدار گرم است	جرات حرف در هرم دیدار تو حل شد (۴۳۴)
طلوع	تر	طلوع، تر است	با طلوع تر سطل از پشت ابهام یک چاه (۴۴۶)
وسعت	مرطوب	فضا مرطوب است	وسعت مرطوب/ از نفس افتاد (۴۲۰)

بینایی – چشایی

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
بینایی	چشایی	دیدنی چشیدنی است	
آب تجلی	نوشیدم	تجلی نوشیدنی است	آب تجلی تو نوشیدم (۲۵۳)
تابش	سیراب	تابش نوشیدنی است	باشد که شکوفا گردد زنبق چشم/ و شود سیراب از تابش تو (۲۵۹)
روشنی	بچشیم	روشنی چشیدنی است	روشنی را بچشیم (۲۹۳)
نور	می‌نوشید	نور نوشیدنی است	باغ باران‌خورده می‌نوشید نور (۱۸۰)
می‌نگرد	تلخ	نگاه تلخ است	به راه می‌نگرد سرد، خشک، تلخ، غمین (۴۲)

شنوایی-چشایی

In Press

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
شنوایی	چشایی	شنیدنی چشیدنی است	
سرگذشت	زهر/ تلخ	سرگذشت تلخ است	سرگذشت من به زهر لحظه‌های تلخ آلوده است (۳۷)
خبر	تلخ	خبر تلخ است	چشم ماهی‌گیران دید/ قایقی را به ره آب که داشت/ بر لب از حادثه تلخ شب پیش خبر (٦٦)
شعر	تلخ	شعر تلخ است	در زمین زهر می‌روید گیاه تلخ شعر من (۷۳)
تصنیف	طعم	تصنیف طعم دارد	من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم (۳۹۵)
زمزمه	تشنه	زمزمه نوشیدنی است	تشنه زمزمه‌ام (۳۷۸)

شنوایی – بویایی

حوزه مقصد	حوزه مبدأ	استعاره	نمونه
شنوایی	بویایی	شنیدنی بوییدنی است	
ترانه	بو	صدا بوییدنی است	بوی ترانه‌ای گمشده می‌دهد (۱۳۹)
لالایی	بو	صدا بوییدنی است	بوی لالایی که روی چهره مادرم نوسان می‌کند (۱۳۹)

چنان‌که گفته شد در تمام این نمونه‌ها سپهری از الگوی آمیختگی حواس استفاده کرده‌است که پژوهش‌های عصب‌شناختی و زبان‌شناختی صحت آن را تایید کرده‌اند. موارد اندکی از حس‌آمیزی در شعر او وجود دارند که خارج از این الگو هستند ، مانند «و مزامیر شب اندام تو را/ مثل یک قطعه آواز به خود جذب کنند.» یا « به‌سمت جوهر پنهان زندگی می‌رفت/...به برق ساکت یک فلس» یا « در اتاق من صدای کاهش مقیاس می‌آمد». تعداد این نمونه‌ها درمجموع کمتر از ده است و در نیمه دوم هشت کتاب به بعد آمده‌اند، یعنی دوره‌ای از عمر شاعری او که صرف «ساختن» شعر و بازی با کلمات شده و درنهایت «آواز روشن» او را به «جیغ بنفش» مبدل ساخته‌است. به‌نظر می‌رسد گرفتار شدن سپهری در زیاده‌روی عامدانه در تصویرسازی موجب خلق چنین حس‌آمیزی‌هایی شده‌است و شاید دور شدن اشعار متاخر سپهری از رسایی و تأثیرگذاری نتیجه فاصله گرفتن از الگوی طبیعی آمیختگی حواس باشد.

درهرصورت می‌توان گفت بیشترین نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر سپهری با سلسله‌مراتب حواس مطابقت دارد. مطابق نظر لیکاف، ساختار مفهومی ذهن انسان‌ها در فرهنگ‌های مختلف کم‌وبیش یکسان است و مبنای جسمانی دارد. این ماهیت بدن ما و نحوه تعامل با محیط فیزیکی اطرافمان است که چهارچوب تفکر ما درباره مفاهیم عینی و انتزاعی را شکل می‌دهد. به‌همین‌ترتیب روش آمیختن حواس نیز ، از ماهیت بدن‌های ما سرچشمه گرفته‌است و تمایل جسم ما را برای سر و سامان دادن به تخیلاتمان آشکار می‌کند. خیال پرواز می‌کند، اما تا سقفی که جسم معین کرده‌است. براهنی می‌گوید: «(سپهری) از فضایی اثیری استنشاق می‌کند... و در جزیره متروک اشراق، بدل به یک فرشته یک‌چشم بی‌وزن که از هوا یا آب سر درآورده می‌شود ... بدل به چیزی می‌شود که به حوادث زمینی بی‌اعتناست.» (۱۳۷۱: ۲۸۳) اما سپهری عمیقاً پای‌بسته جسم است حتی اگر به آن آگاه نباشد. او انسان است و انسان هرگز نمی‌تواند به زمین بی‌اعتنا باشد.

۴. نتیجه

In Press

مختصات فکری و عاطفی شاعران ممکن است به گونه‌های متنوعی در آثار آنان انعکاس یابد. علاوه بر معنایی که در واژه‌های شعر می‌جوییم باید به مختصات سبکی دیگر چون دستور زبان یا آرایه‌های ادبی پرتکرار در آثار شاعر نیز توجه کنیم؛ این کار می‌تواند در درک دنیای شاعر راهگشا باشد. از آرایه‌های پربسامد در شعر سپهری، حس‌آمیزی است. حس‌آمیزی را در بلاغت و نقد ادبی، حاصل تلاش تخیل انسان برای ایجاد توسع معنایی می‌دانند. نزد اندیش‌مندان علوم شناختی، حس‌آمیزی یکی از فرایندهای شناختی انسان است که کارکردهای خاص سیستم عصبی آن را به‌وجود می‌آورند. بعضی از پژوهشگران حس‌آمیزی را نوعی استعاره مفهومی می‌دانند که برپایه الگوی سلسله‌مراتبی اولمان انجام می‌شود؛ یعنی همان‌طور که در ساخت استعاره مفهومی یک مفهوم انتزاعی مبهم با همراهی مفهومی عینی و ملموس، روشن می‌شود، در حس‌آمیزی نیز حسی که مرتبه پایین‌تری دارد و مبهم‌تر است با حسی توصیف می‌شود که قوی‌تر و واضح‌تر است. با در نظر گرفتن این نکته، الگوهای حس‌آمیزی را در شعر سپهری بررسی کردیم و نتیجه آن را به این صورت ثبت کردیم: ۵۰ مورد شنوایی به بینایی، ۲۹ مورد بینایی به لامسه، ۱۶ مورد شنوایی به لامسه، ۷ مورد بینایی به چشایی، ۶ مورد شنوایی به چشایی، ۲ مورد شنوایی به بویایی. درمجموع، ۱۱۲ مورد از حس‌آمیزی‌ها در شعر سپهری از الگوی سلسله‌مراتب حواس پیروی می‌کنند. در نیمه دوم هشت کتاب، حدود ۱۰ مورد حس‌آمیزی نیز وجود دارد که از این الگو تبعیت نمی‌کنند؛ این موارد را گواهی بر نظر شفیعی کدکنی و تغییر شعر جدولی او می‌دانیم و معتقدیم افراط در واژه‌اندیشی و تصویرخواهی، منجر به فاصله گرفتن او از احساس سلیم و پیدایش چنین نمونه‌هایی شده‌است. به اعتقاد ما با صرف‌نظر از این نمونه‌های معدود، شیوهٔ کلی ساخت حس‌آمیزی در شعر سپهری، بیانگر تمایل طبیعی او به جسمانیت و عینی‌سازی مفاهیم انتزاعی است و در هماهنگی با ستایش عارفانهٔ طبیعت قرار دارد که روح شعر او را شکل داده‌است.

In Press

منابع

ابودیب، کمال (۱۳۸٤). صورخیال در نظریه جرجانی، ترجمه فروزان سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: گسترش هنر (مرکز مطالعات و تحقیقات هنری).

افراشی، آزیتا؛ کامیار جولایی (۱۳۹۹) «بازنمود حس‌آمیزی در زبان فارسی، رویکردی شناختی و پیکره‌بنیاد»، نشریه تازه‌های علوم شناختی، شماره ۸۸، صفحات ۱۱۵ تا ۱۲.

براهنی، رضا (۱۳۷۱). طلا در مس، جلد اول، چاپ اول، تهران: فردوسی.

بهنام، مینا (۱۳۸۹) «حس‌آمیزی: سرشت و ماهیت»، نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۹، صفحات ٦۷ تا ۹۲.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷٤). اسرار البلاغه، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حقوقی، محمد (۱۳۹۸). شعر زمان ما (۳): سهراب سپهری، چاپ بیست و سوم، تهران: نگاه.

سپهری، سهراب (۱۳۷۷). هشت کتاب، چاپ بیست و یکم، تهران:طهوری.

سرکلان، مهدی (۱۳۹٦)، بررسی ارتباط بین نقاشی و موسیقی براساس نظریه جابجایی حسی با تأکید بر آثار واسیلی کاندینسکی، پل کلی و دیوید هاکنی ، دانشگاه اصفهان.

سهیلی صدیق، سحر؛ مهرناز، کوکبی (۱۳۹۷) «شنیدن رنگی: مطالعه پیرامون حس‌آمیزی و فرایند ترکیب حواس»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۷۵، صفحات ۵ تا ۱۲.

شفیعی کدکنی (۱۳٦۸). شاعر آینه‌ها، چاپ دوم، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی (۱۳۹۲). با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، چاپ چهارم، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی (۱۳۸۵). موسیقی شعر، تهران: آگه.

شفیعی کدکنی (۱۳۹۱). صورخیال در شعر فارسی، چاپ پانزدهم، تهران: آگه.

لیکاف، جورج؛ جانسون، مارک (۱۳۹۷). استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگاه.

محمودی،علیرضا؛ راشکی، فاطمه (۱۳۹۵). «بررسی حس‌آمیزی در اشعار نصرالله مردانی»، نشریه زبان و ادب فارسی، شماره ۲۳۳، صفحات ۱۸۱ تا ۱۹۹.

Brown, R (۲۰۱۴). *Consciousness Inside and Out: Phenominology Neuroscience and the Nature of Experience*. Netherlands: Springer.

Yu, Ning (۲۰۰۳). Synthetic metaphor: A cognitive perspective. *Journal of Literary Semantics*. JLS ۳۲, ۱۹-۳۴.

References:

Abudib, Kamāl (۲۰۰۵). *Al-Jorjāni's Theory of Poetic Imagery.* tr. Farzān Sojudi & Farhād Sāsāni. Tehran: Qostareš-e Honar (Center for Art Studies and Research). [in Persian].

Afrāši, Āzitā & Kāmyār Jowlāyi (۲۰۲۰). "Bāznemud-e hess-āmizi dar zabān-e fārsi: Ruykardi šenāxti va peykare-bonyād (Synesthesia in Persian: A Cognitive and Corpus-Based Approach.)" *Tāze-hā-ye Olum-e šenāxti (Advances in Cognitive Sciences Journal*). ۸۸, pp. ۱۱۵-۱۲۳. [in Persian].

Al-Jorjāni, Abd al-Qāher (۱۹۹۵). *Asrār al-balāqat (The Secrets of Elucidation)*. tr. Jalāl Tajlil. Tehran: Entešārāt-e Dānešgāh-e Tehran (University of Tehran Publications). [in Persian].

In Press

Barāhani, Rezā (۱۹۹۲). *Talā dar mes (Gold in Copper).* vol. ۱. First edition. Tehran: Ferdowsi Publication. [in Persian].

Behnām, Minā (۲۰۱۰).”Hess-āmizi: Serešt va Tabi’at (Synaesthesia:Character and Nature)” *Pežouheš-e Zabān* va *Adab-e Fārsi (Research in Persian Language and Literature Journal). vol.* ۱۹, ۶۷-۹۲. [in Persian].

Hoquqi, Mohamad (۲۰۱۹).*Še’r-e zamān-e mā (۳):Sohrāb Sepehri* (*The Poetry of Our Time (۳): Sohrāb Sepehri).* ۲۳rd ed. Tehran: Negāh. [in Persian].

Sepehri, Sohrāb (۱۹۹۸). *Hašt Ketab (Eight Books).* ۲۱st ed. Tehran: Tahuri. [in Persian].

Sarkalān, Mahdi. (۲۰۱۷).*Ertebāt-e beyn-e naqqāši va mousiqi bar asās-e Jābejāyiye Hessi* (*The Inquiry in Relation Between Painting and Music Rely on the Theory of Synesthesia Emphasizing: Wassily Kandinsky, David Hockney and Paul Klee's Works).* University of Isfahan. [in Persian].

Soheyli, Sahar & Mehrnāz Kowkabi (۲۰۱). Šenidan-e Rangi (Colored Hearing: The Study of Synesthesia and the Combination of the Senses Process). *Honar-hāye zibā* (*The Journal of Fine Arts)*. vol. ۷۵, pp. ۵-۱۲. [in Persian].

Šafi’i Kadkani, Mohamad-Rezā (۱۹۸۹).*Šā’er-e Āyene-hā* (*The Poet of Mirrors).* ۲nd ed. Tehran: Āgāh. [in Persian].

Šafi’i Kadkani, Mohamad-Rezā (۲۰۱۳). *Bā cherāq va āyene dar jost-o-jou-ye rise-hāye tahavvol da še’r-e mo’āser-e* Irān (*By Lamp and Mirror in Search of the Roots of Evolution in Contemporary Iranian Poetry).* ٤th ed. Tehran: Soxan. [in Persian].

Šafi’i Kadkani, Mohamad-Rezā (۲۰۰٦). *Mousiqi-ye še’r* (*Music in Poetry).* Tehran: Āgāh. [in Persian].

Šafi’i Kadkani, Mohamad-Rezā (۲۰۱۲). *Sowar-e xiyāl dar še’r-e fārsi (Poetic Imagery in Persian Poetry).* ۱۵th ed. Tehran: Āgāh. [in Persian].

Lakoff, George & Mark Johnson (۲۰۱۸). Este’āre-hāyi ke bā ānhā zendegi mikonim (*Metaphors we live by).* Translated by J. Mirzābeygi, Tehran: Āgāh. [in Persian].

Brown, Richard (۲۰۱٤). *Consciousness Inside and Out: Phenominology Neuroscience and the Nature of Experience*. Netherlands: Springer.

Yu, Ning (۲۰۰۳). *Synthetic metaphor: A cognitive perspective*. Journal of Literary Semantics. JLS ۳۲, pp. ۱۹-۳٤.

In Press