

**Introduction to Poetry pathology in the field of semantic of language:
An adaptive-critic look to contemporary poetry in Iran and Iraq**

Reza Kiani *
Ali Salimi **
Susan Jabri ***

Abstract

Radical innovations in imagery and trying to create new images and combination in nowadays poetry, lead the language out of the monotony and revitalize it.

Contemporary poets with personalizing sentiments in two axes companion and succession, rejected arbitrarily the principles and highlighted their words. In this way, poets of Iran and Iraq due to the proximity of certain intellectual and cultural issues, and influencing by various factors of life today, seeking to create fresh images, violating the rules of the meaning of language have created hesitations deliberately in the audiences' understanding.

Most of criticisms in this area are relevant and thought-provoking and can be used in the field of contemporary criticism as a topic worth discussing. In other words, poets have used language not as an opportunity to manifest their poetry, but as a tool to destroy the norms of the past, have taken advantage. In general, the use of frequent and dead images, the lack of illustrations, the use of compounds abandoned, oldness, orientation to the stereotypes and outdated themes, scare senses, due to the role of transformational language, regardless of other applications... are among the issues related to pathology in "beauty-removing" in contemporary poetry of Iran and Iraq which in continue the effects of the three aspects_ language, mental form and imagination_ have been reviewed. In other words, the findings of this research show that "extremism in tabular arrangement of words and disruption of family practice words", "Rely on the use of stereotypical language," "intellectual solidity on archaic situations" and some of the factors considered in the scope of the meaning of language, contemporary aesthetic realm make poetry of Iran and Iraq vulnerable; This means that poets carry out in the realm of semantic, have not always been associated with success and beauty, and whenever it was lower in the creative process, it is criticized.

It should be noted that anything can be a subject for poetry, but poetry does not give everything capability.

So, ignoring the importance of "subject" and poor use of the structure of the text, the scope of the meaning of language, would seriously injured.

* Ph.D. Graduated of Arabic Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran
rkiany@yahoo.com

** Professor of Arabic Language and Literature, Razi University., Kermanshah, Iran

*** Associate Professor of Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 10.07.2014

Accepted: 23.11.2014



It should be noted that due to the wide range of contemporary poetry of Iran and Iraq and the large number of poets of these lands, this study only analyzes the poems of poets and excelled in the second half of the twentieth century in the two countries which are: "M. Akhavan Sales", "Sepehri" and "Kaiser Aminpoor" compared with the "long-Haidari", "Abd al-Wahhab al-Bayati" and "Saadi Youssef".

Keywords: pathology, adaptive-critic, the realm of language semantic, Iranian contemporary poem, Iraqi contemporary poem.

References

- Abd ol-Hamid, Abd ol-Latif (1990). *Poetry in Iraq and its analysis*. Syria: Manshurat al-Jame'e.
- Aboud, Maroun (1966). *Dusk and purple*. 3rd ed., Beirut: House of Culture.
- Abu shabakeh, Elias (1962). *Paradise snakes*. 3rd ed., Beirut: House of civilization.
- Akhavan Sales, Mehdi (1344). *From this Avesta*. 1st ed., Terhran: Morvarid.
- Akhavan Sales, Mehdi (1387). *I love you the old hometown*. 7th ed., Terhran: Zemestan.
- Al-Bayati, Abolwahab (1995). *Poetic works*. Arab Foundation for Studies and Publishing, under printing.
- Al-Dhawi, Ahmed Arafat (1384). *Function of tradition in contemporary Arabic poetry*. Bader Shaker Siyab, Khalil Al-Hawi, Nazik Malakka, Abdul Wahab Al-Bayati, Adonis and Salah Abd os-Sabour, Sayed Hussein Sidy (trans.), 1st ed., Mashhad: Ferdowsi University.
- Alipor, Mustafa (1387). *The structure of poetry today: Research in words and the construction of contemporary poetry*. 3rd ed., Tehran: Ferdows.
- Aminpoor, Qaisar (1389). *Complete Lyrics*. 4th ed., Tehran: Morvarid.
- Ansari, Mahmoud Shakib and Hassan Dadkhah (2005). Night and what is related to pre-Islamic poetry. *Journal of Humanities*. No. (12), p. 37-51.
- As-Smadi, Imtanan Osman (2001). *Sa'adi Yusuf's poetry: An Analytical Study*, 1st ed., Omman: Ministry of Culture.
- Avadh, Mohamed Ibrahim Hussein (2009). *The image and rhythm in the poetry of Al-Haidari*. 1st ed., Publisher: Dar ol-Ilm & Eman for Publishing and Distribution.
- Boland, Al-Heidari (1992). *Collected Poems*. 2nd ed., Cairo: Suad As-Sabah.
- Bol'avali, Tijani (2006). *Arab poetry between the authority of standard and the pleasure of displacement*. Master Thesis, Horrat University of Denach, Netherlands, Faculty of Arts, Department of Arabic Language and Literature.
- Fotuhi, Mahmoud (1391). *Stylistics: Theories, approaches and methods*, 1st ed., Tehran: said.
- Gharibi, Khalid (2004). *In Modern Tunisian Poetry*, 1st ed., Tunisia: Publications of the Tunisian Writers Union.
- Hasanli, Kavus (1387). *Place of language in contemporary Iranian poetry*. Lebanon: *Journal of Literature Studies*, Serial number 63-65.
- Hasanli, Kavus (1391). *Types of innovation in contemporary Iranian poetry*. 3rd ed., Terhran: Sales.
- Hassanpour Al-ashti, Hossein (1384). *A new way: Stylistics of Hindi style*, 1st ed., Terhran: Gofitar.

-
- Hoquqi, Mohammad (1391). *Poetry of our time: Mahdi Akhavan Sales*, 15th ed., Terhran: Negah.
 - Jalili, Farouq (1387). *Mirror without plan: De-familiarization in contemporary poetry*. 1st ed., Tabriz: Aydin.
 - Kazazi, Mir Jalal od-Din (1381). Report and edition of Shahnameh by Ferdowsi, *Ancient Letter*, Tehran: SAMT.
 - Mas'ood, Habibi (1966). *Jibran, his life and death*, 2nd ed., Beirut: Dar Ar-Rihani for Printing and Publishing.
 - Mohebbati, Mehdi (1380). *New exquisite art of the makeup of speech*, 1st ed., Tehran: said.
 - Mousavi Garmarodi, Sayed Ali (1391). *Ferment and attempts at poetry*, 1st ed., Tehran: Hermes.
 - Muhammad Wais, Ahmad (2005). *Displacement from the perspective of stylistic studies*. Beirut: The University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
 - Muhammad Wais, Ahmad (2009). *The shift in the heritage of monetary and rhetorics*. 2nd ed., Damascus: Arab Writers Union.
 - Owhadi, Mehrangis (1390). *New images of ancient poetry: Sonnets of Rumi, Sa'adi and Hafiz*. 1st ed., Terhran: Dastan.
 - Rashid ad-Dadeh, Abbas (2009). *The shift in critical and rhetorical discourse among Arabs*. 1st ed., Baghdad: Cultural Issues Home.
 - Safavi, Kouros (1373). *From linguistics to literature*. vol. 1, Poetry, 1st ed., Tehran: Nashre Cheshme.
 - Safavi, Kouros (1383). *From linguistics to literature*. Vol. 2, Tehran: Sure Mehr.
 - Salajegheh, Parvin (1385). *The Oriental Garden: Theories of poems for children*, 1st ed., Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults.
 - Salimi, Ali and Kiani, Reza (1390). Meaning-Creation in poetry using language deviation from the norm: The poetry of Palestinian poet Azzedine Monasereh, *Journal of Arabic Literary Criticism of Martyr Beheshti University*, No. 2, (60)6, p. 55-75.
 - _____ (1391). Deviations and implications in the poems by Mehdi Akhavan Sales and Saadi Youssef, A Comparative Study of Poetic Images Transformed by Poets, *Research in Arabic Language and Literature*, A Semi-annual Journal published by the Faculty of Foreign Languages at the University of Isfahan, Issue 7, p.75-92.
 - Sayegh, Abboud (1966). *New lights on Gibran: A literary study*. Beirut: Dar Al-Sharqiya, under printing.
 - Sepehri, Sohrab (1389). *Eight books*. 1st ed., Terhran: Mobin.
 - Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1368). *Music lyrics*. Tehran: Agah.
 - Shafiee Kadkani, Mohammad Reza (1377). Pathology of anti-reason Poetry. *Bukhara Journal of Language and Literature*. Issue 1, P. 46-59
 - Shoar, Jaefar (1370). *Selected Poems of Nasser Khosrow*, Tehran: Elmi.
 - Taoussi, Soharab (1391). *Regulations portraits: Reflections on formalism and its application in contemporary poetry*. Tehran: Qoqnus.
 - Youssef, Saadi (1988). *Collected Poems of Saadi Yousef*. Vol. 1, 2, 3, Beirut: Dar ol-'owdeh.

- Zarqani, Mahdhi (1391). *Contemporary poetry of Iran: Iran in 20th century*. 1st ed., Terhran: Sales.

درآمدی بر آسیب‌شناسی شعر معاصر در حوزه معنایی زبان (با نگاهی نقدی- تطبیقی به شعر معاصر ایران و عراق)

رضا کیانی*، علی سلیمی** و سوسن جبری***

چکیده

نوآوری‌های قابل تأمل در صور خیال و تلاش در خلق تصاویر و ترکیبات تازه در شعر امروز، زبان را از یکنواختی، خارج کرده و به آن حیاتی دوباره بخشیده است. شاعران معاصر با شخصی‌سازی عواطف در دو محور همنشینی و جانشینی و عدول آگاهانه از خودکاری زبان، اصول قراردادی را پس می‌زنند تا کلام خویش را برجسته کنند. در این رهگذر، شاعران ایران و عراق با توجه به قرابت‌های خاص فکری و فرهنگی، و تحت تأثیر عوامل مختلف زندگی امروزی، در جست و جوی آفرینش تصاویر تازه بوده‌اند و با تخطی از قواعد معنایی زبان، در مسیر درک مخاطبان، درنگ‌های عمده‌اند.

نکته حائز اهمیت در این زمینه آن است که اگرچه بهره‌برداری شاعران این دو سرزمین از شگردهای نوین تصویرپردازی، اغلب به زبان آنان جلوه‌ای بدیع بخشیده؛ اما هرگاه که با ضعف و نارسایی همراه بوده، ناهمواری‌هایی را در سروده‌هایشان به وجود آورده است. از این منظر، مبنای کار نگارندگان در این پژوهش، پاسخ به این پرسش است: عواملی که به شکل مشترک در حوزه معنایی زبان، شعر معاصر ایران و عراق را آسیب‌پذیر نشان داده، کدام است؟

یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که «افراط در چینش جدولی واژگان و برهم زدن بی‌رویه نظام خانوادگی کلمات»، «اتکا بر کاربردهای کلیشه‌ای زبان»، «جمود ذهنی در موقعیت‌های آرکائیک» و... از جمله عواملی به‌شمار می‌رود که در حوزه معنایی زبان، قلمرو زیباشناسی شعر معاصر ایران و عراق را آسیب‌پذیر کرده است؛ بدین معنی که دست‌اندازی شاعران در ساحت معنایی زبان، همواره با توفیق و زیبایی همراه نبوده و هر گاه که فرایند خلاقیت در آن کمتر بوده، بر آن نقدهایی وارد است.

کلید واژه‌ها: آسیب‌شناسی، نقد تطبیقی، حوزه معنایی زبان، شعر معاصر ایران، شعر معاصر عراق.

۱- مقدمه

ادبیات امروز - به‌ویژه در حوزه شعر- در پاره‌ای از موارد، به دلیل نداشتن ارتباط مؤثر با مخاطبان نتوانسته آن‌گونه‌که شایسته است، موفق عمل کند. این کاستی، گاه ناشی از برداشت‌های نادرست شاعران از نیازهای امروزی مخاطب است. افزون بر این،

* rkiany@yahoo.com

* دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (مسئول مکاتبات)

** salimi1390@yahoo.com

** استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

*** sousan_jabri@yahoo.com

*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۴/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۹/۲

زورآزمایی شاعران در بازتعریف فضایی جدید و به دور از قید و بندهای معنایی گذشته، گاه با ورود بی‌رویه ایده‌های نو و خروج بی‌مورد نثرهای کهن، زبان شعر را گرفتار آفت نارسایی کرده است. بنابراین، در صورتی که گسست از قواعد معنایی زبان، تنها با هدف کنار زدن هنجارهای گذشته صورت پذیرد و «اصل تکامل» نادیده گرفته شود، زبان از مسیر مطلوب دور می‌گردد و به بیراهه می‌رود؛ چراکه گسستن از گذشته، هرگز به معنای زنده داشتن حال نیست. افزون بر این، از آن‌جاکه شعر امروز، بیش از هر دوره‌ای تحت تأثیر تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، به تنظیم چارچوب‌های خود می‌پردازد، برای تقویت ایده‌ها، هرگز خود را بی‌نیاز از گذشته، احساس نمی‌کند. در این مسیر، شاعر باید همانند خیاطی زبردست عمل کند و پارچه‌های غبارگرفته سنت را - اگرچه قدیمی به نظر می‌رسند - آن‌گونه بدوزد که کهنگی جنس‌شان، تحت‌الشعاع دوخت نو و بدیع آن‌ها قرار می‌گیرد.

بی‌تردید، یکی از عواملی که از منظر آسیب‌شناسی^۱ به شعر معاصر زبان رسانده آن است که برخی از شاعران بیش از این که از توانش ادبی زبان بهره گیرند، نقش دگرگون‌ساز آن را مد نظر داشته‌اند. به عبارت دیگر، آنان به جای این که از زبان به‌عنوان فرصتی در جهت تجلی هنرمندانه شعر خود استفاده کنند، از آن تنها بسان ابزاری برای نابود کردن نثرهای گذشته، بهره‌برداری کرده‌اند. بر این اساس، از رویکردهایی که در آن می‌توان به گونه‌ای عمیق، موضوع آسیب‌شناسی شعر را مورد نقد و ارزیابی قرار داد و گرایش‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شاعران را در آفرینش دیگرگونه آن‌ها دخیل دانست، واکاوی آثار شاعران و کیفیت بهره‌برداری آنان از امکانات موجود در زبان است.

باید یادآور شد که هر چیزی می‌تواند موضوعی برای شعر باشد، اما همه چیز قابلیت شعر شدن را ندارد. در بررسی آسیب‌شناسی شعر در حوزه معنایی زبان، «موضوع» به‌عنوان عامل اساسی مضمون‌سازی، باید به گونه‌ای گزینش گردد که مخاطب بتواند پس از درنگ در معنای کلام، لایه‌های نوینی را که دچار دگردیسی شده‌اند، کشف کند. بنابراین، نادیده گرفتن اهمیت «موضوع» و کاربرد ضعیف آن در ساختار متن، به حوزه معنایی زبان، آسیب‌های جدی وارد می‌کند.

ناگفته نماند، اگرچه تحوّل و دگردیسی در حوزه معنایی زبان، شعر را از سقوط در دامنه تکرار باز می‌دارد، اما چنین فرایندی نباید به بهای پیدایش ضعف و نارسایی در کلام به دست آید. البته در این مورد، ضعف یا نارسایی، تنها به‌عنوان یکی از عوامل درونی در آسیب‌شناسی شعر امروز مطرح است. از جمله عواملی که از بیرون، اقبال به شعر معاصر را با تردید مخاطب مواجه ساخته آن است که بیش‌تر مردم بدون این‌که با ادبیات امروز آشنایی داشته باشند، فقط به صرف این‌که شعر معاصر را درک نمی‌کنند و قادر به برقراری ارتباط با آن نیستند یا مطابق با سلیقه آن‌ها نیست، بر روی آن قلم قرمز می‌کشند. بنابراین، مردم به همان شاعران کلاسیک اکتفا می‌کنند و شعر را منحصر به همان‌ها می‌دانند! این دسته از افراد معمولاً دلایلی برای توجیه عقیده خود ابراز می‌کنند، مثلاً می‌گویند: «دیگر کسی قادر نیست همانند حافظ شعر بگوید» یا «دیگر کسی نمی‌تواند مثل متنبی شعر بگوید» یا «شاعران پیشین هر چیزی را که برای گفتن وجود داشته، گفته‌اند و چیزی برای سرودن باقی نگذاشته‌اند» و...

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عراق با قرابت‌های خاص فکری و فرهنگی، و تحت تأثیر عوامل مختلف زندگی امروزی، همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها با دست‌اندازی در ساحت‌های معنایی زبان در پی آشنایی‌زدایی از کلام خویش بوده‌اند. نکته قابل تأمل این است که اگرچه گرایش این شاعران در پیش‌برد ترفندهای تحوّل در حوزه معنایی زبان، بیش‌تر اوقات، مثبت ارزیابی می‌گردد و در مباحث مربوط به «زیبایی‌شناختی»^۲ از آن به نیکی یاد می‌شود، اما در مواردی هم به جهت اختلال در کاربردهای زبان و ضعف در شیوه‌های بیان، به نارسایی منجر می‌گردد که در بحث آسیب‌شناسی شعر قابل نقد و بررسی است. به‌طورکلی، کاربرد تصاویر تکراری و پژمرده گذشته و ضعف در تصویرسازی‌ها، استعمال ترکیبات متروک و بی‌رمق قدیمی، گرایش به مضمون‌های کلیشه‌ای و از رده خارج، رمیدگی معنایی، توجه صرف به نقش دگرگون‌ساز زبان بدون در نظر گرفتن

^۱ Pathology

^۲ Aesthetic

دیگر کارکردهای ادبی آن و... از جمله عواملی است که در مباحث مربوط به آسیب‌شناسی در «زیبایی‌زدایی»^۱ شعر معاصر ایران و عراق، تأثیر به‌سزایی دارد که در ادامه، از سه منظر «نظام زبانی»، «فرم ذهنی» و «تصویرسازی» مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرند. در بیان اهمیت موضوع آسیب‌شناسی شعر معاصر ایران و عراق باید گفت، ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی بیش از هر چیز، نیاز جدی بسیاری از دانش‌پژوهان به پردازش و بررسی تطبیقی موضوعات زبان‌شناختی در ادبیات ملل مختلف است که امروزه در مباحث ادبی، جایگاه مهمی دارد.

بر این اساس، هدف از پژوهش حاضر، تبیین کیفیت ترکیب‌سازی‌ها و تصویرپردازی‌های شاعران معاصر ایران و عراق و آسیب‌شناسی سروده‌های آنان در حوزه معنایی زبان است که در چارچوب مکتب ادبیات تطبیقی آمریکایی و با استناد به شواهد مشابهی تحقق می‌یابد که قابلیت نقد ضعف یا زیبایی آن‌ها محسوس‌تر به نظر می‌رسد.

ناگفته نماند که با توجه به گستره وسیع شعر معاصر ایران و عراق و شمار فراوان شاعران این دو سرزمین، پژوهش حاضر، تنها به تحلیل سروده‌های برخی از شاعران برجسته و سرآمد نیمه دوم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارتند از: «مهدی اخوان‌ثالث»، «سهراب سپهری» و «قیصر امین‌پور» در مقایسه با «بلند الحیدری»، «عبدالوهاب البیاتی» و «سعدی یوسف».

۲- پیشینه پژوهش

به‌طور کلی، پژوهش‌هایی که موضوع هنجارگریزی معنایی زبان را به‌عنوان یکی از مباحث نقدی مورد بررسی قرار داده‌اند، با در نظر گرفتن ارتباطی که به موضوع این اثر پیدا می‌کنند، به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۱- پژوهش‌هایی که در حوزه ادبیات فارسی نگاشته شده است.

۲- پژوهش‌هایی که در حوزه ادبیات عربی به انجام رسیده است.

۳- پژوهش‌هایی که در خارج از دو حوزه ادبیات فارسی و عربی صورت گرفته است.

سرآغاز طرح مباحث مربوط به هنجارگریزی را باید در دو مقاله معروف صورت‌گرایان جستجو کرد:

۱- مقاله‌ای از «ویکتور شک洛夫سکی»^۱ تحت عنوان «هنر به مثابه تکنیک»^۲. وی در این مقاله، نظریه «آشنایی‌زدایی»^۳ خود را - که اساس فلسفه زیبایی‌شناسی صورت‌گرایان است و می‌توان آن را صورت اولیّه نظریه هنجارگریزی به حساب آورد - مطرح کرد.

۲- مقاله‌ای از «یان موکاروفسکی»^۴ با عنوان «زبان معیار و زبان شعر»^۵. وی نیز در این مقاله، نظریه «برجسته‌سازی»^۶ را - که همواره با مباحث مربوط به هنجارگریزی همراه بوده - معرفی کرد.

در ایران نیز پژوهش‌هایی در باب گونه‌های هنجارگریزی و به‌خصوص عدول از اصول معنایی زبان به انجام رسیده که مهم‌ترین آنها عبارت‌اند از:

۱- کورش صفوی در کتاب دو جلدی «از زبان‌شناسی به ادبیات» درباره هنجارگریزی و شیوه‌های آن به شکل اشاره‌وار سخن رانده و در زمینه آشنایی‌زدایی معنایی، شواهدی اندک از شعر معاصر ایران را چاشنی بحث خود کرده است.

۲- محمدرضا شفیعی‌کدکنی در بخشی از کتاب «موسیقی شعر» به شکل خلاصه در باب هنجارگریزی بحث کرده و با اشاره به دگردیسی‌هایی که امروزه در حوزه معنایی زبان شعر رخ داده، از آن به‌عنوان «رستاخیز واژگان» یاد می‌کند.

۳- محمود فتوحی در بخش‌هایی از کتاب «سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها» درباره انواع هنجارگریزی سخن گفته و آشنایی‌زدایی از ساحت معنایی زبان را با ذکر شواهدی مورد بررسی قرار داده است.

¹ Deaestheticism

² Art Technique

³ Defamiliarization

⁵ Standard Language and Poetic Language

⁶ Foregrounding

۴- فروغ جلیلی در کتاب «آینه‌ای بی‌طرح: آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز» با اشاره به کلیاتی در باب انواع هنجارگرایی، به ذکر مواردی از هنجارگرایی‌های معنایی در زبان شاعران معاصر فارسی پرداخته است.

۵- کاووس حسن‌لی در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» ضمن تحلیل زبان، شکل، تصویر و محتوای شعر معاصر فارسی، حوزه معنایی را به‌عنوان یکی از حدود قابل نقد زبان شاعران هنجارگرایز امروز مورد بررسی قرار داده است. افزون بر این، تحقیقاتی نیز در حوزه ادبیات عرب درباره چگونگی تخطی از زبان معیار صورت پذیرفته که به نوعی با موضوع این پژوهش در ارتباط است. برخی از این پژوهش‌ها عبارتند از:

۱- احمد محمد ویس در دو اثر ارزش‌مند خود؛ یعنی «الانزیاح من منظور الدرّاسات الأسلوبیة» و «الانزیاح فی التراث النقدي والبلاغي» شیوه‌های هنجارگرایی؛ به‌ویژه هنجارگرایی معنایی را از نگاه ناقدانه خود مورد بررسی قرار داده است.

۲- عباس رشید الدده در کتاب «الانزیاح فی الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب کاربردهای بلاغی هنجارگرایی معنایی را از دیدگاه نقدی ارزیابی کرده است.

۳- قتیبه الحباشنه و منی العسافه در مقاله مشترک خود با عنوان «الانزیاح فی لغة الشعر دراسة فی نماذج داله من شعر أدونیس» کیفیت کاربردهای هنجارگرایی معنایی در شعر ادونیس را بررسی کرده‌اند.

۴- التجانی بولعوالی در پژوهشی مفصل با عنوان «الشعر العربي بین سلطه المعیار ولذة الانزیاح»، نوسان شعر عربی بین زبان معیار و زبان هنجارگرایز را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

۵- علی سلیمی و رضا کیانی در مقاله‌ای مشترک تحت عنوان «معنآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگرایی‌های زبانی» به بررسی شیوه‌های برجسته‌سازی در زبان شعر عزالدین المناصره، شاعر برجسته فلسطینی پرداخته‌اند. افزون بر این، دو نگارنده در مقاله مشترک دیگری با عنوان «الانزیاح و دلالاته الخیالیة فی شعر مهدی أخوان ثالث و سعدی یوسف: دراسة مقارنة فی الصّور الشعریة المحولة لدى الشاعرین»، به بررسی تطبیقی هنجارگرایی معنایی این دو شاعر در حوزه آمیزش حواس پنج‌گانه پرداخته‌اند.

۳- نظام زبانی

زبان جایگاهی مهم را در ساختار شعر جدید به خود اختصاص داده است، اما در نظر همه کسانی که آن را به کار می‌برند، مفهوم یکسانی ندارد. مقصود ما از زبان در این جا، «دایره واژگانی و کیفیت ترکیب آن‌ها در بافت شعر است. نظام‌دار بودن زبان نیز بدان معناست که هویت هر کلمه و پیوند کلمات با یکدیگر از منطبق زبانی خاصی پیروی می‌کند که در نظر اهل زبان پذیرفته شده است. این منطق، وضعیت جامد و غیر قابل تغییری را به وجود نمی‌آورد. شاعران سعی دارند افق‌های آن را گسترش دهند تا تازگی و زبایی زبان از بین نرود. بنابراین، شکستن هنجارها زبان روزمره، بخشی از منطق زبان شاعرانه است.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۵).

اگر پذیرفته باشیم که زبان شعر معاصر، «یکی از مظاهر ابتکار در مجموعه ملت‌ها است که با قیود زمان مقید نمی‌شود» (عبود، ۱۹۶۶: ۱۰-۱۲)، باید این را نیز بپذیریم که وجود هرگونه ضعفی که آن را به سمت ابتدال یا نارسایی سوق دهد، می‌تواند به آن لطمه بزند و درجه هنری آن را مخدوش کند.

اگرچه «تعامل با زمان، در پرتو زبانی حاصل می‌گردد که بتواند تجربه‌های نوین را با الهامی جدید انتقال دهد» (صایغ، ۱۹۶۶: ۲۳۱)، اما این بدان معنا نیست که زبان در مسیر این انتقال، آن‌چنان ریسک‌پذیر باشد که «اصل رسانگی» را دچار تزلزل کند و باری از ابهام را بر ذهن مخاطب حمل کند. بدیهی است، آن‌گاه که زبان در ایفای نقش‌های خود، تنها در مقام موضع‌گیری در برابر هنجارهای مرسوم گذشته قرار بگیرد و فارغ از منطق‌های گریزناپذیری گام بردارد که تخطی بی‌مورد از آن‌ها سبب «زیبایی‌زدایی»

از کلام شود، ارزش خود را از دست می‌دهد. به بیان دیگر، نوآوری‌های زبان «چه در حوزه ساختار و چه در حوزه تصویر و محتوا باید تابع چارچوب و قوانین خاصی باشد و منطبق بر اصولی که منطق شعر را تشکیل می‌دهند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۸) بنابراین، شعر امروز در بافت خود به زبانی نیازمند است که از نگرشی ویژه و برتر فراهم آید؛ زبانی که بخش عمده آن را ساختار معنایی دیگرگون و تحول‌یافته آن تشکیل می‌دهد و کیفیت کاربردش در نقد امروز در حوزه «فراهنجاری معنایی» مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

به طور کلی، گرایش خاص شاعران امروز به ایجاد تحول و دگردیسی در ساختار معنایی زبان و جواز ورودهای بی‌رویه برخی از واژه‌ها و سوزده‌های غیرمنتظره در سروده‌های آنان، ما را بر آن می‌دارد که بگوییم، زبان آنان به جهت قدرت ریسک‌پذیری بالا و جسارت خارج از حد در کاربردهای غیر عادی، زمینه لازم را برای آسیب‌شناسی در نزد ناقدان معاصر فراهم آورده است.

۴- فرم ذهنی

بخشی از آنچه به نام «فراهنجاری معنایی» در سطح زبان مطرح است با مسأله ذهنیت تخیلی شاعر ارتباط عمیق پیدا می‌کند. «بحث ذهنیت در شعر را می‌توان به درون‌مایه آن اختصاص داد که به طور عمده در خدمت «پیام و اندیشه» است.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۵۱۶) پیام و اندیشه به ذهنیت شاعر فرم می‌بخشد. «فرم ذهنی عبارت است از ارتباط چند سویه درونی که اندام‌های شعری با یکدیگر دارند.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۸) برای ایجاد تحول در چنین ارتباطی، شاعر باید به کمک واژه‌ها، در ساختار کلام، نوعی دگردیسی به وجود آورد و زبان را از روند طبیعی خود خارج کند تا بدین طریق، باورهای ضمنی مخاطب را به چالش گیرد و عادت معمول فهم او را بر هم زند.

برخی از منتقدان شعر فارسی و عربی، گمان کرده‌اند که «فرم ذهنی» همان قالب شعر است؛ در حالی که فرم شعر، قالب نیست و «می‌توان آن را شیوه نمایش محتوا دانست» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۲۰۵) که گاهی با ارائه طبیعی و یک‌دست درون‌مایه شعر، پایانی مورد انتظار را برای مخاطب رقم می‌زند و هیچ‌گونه سردرگمی و غرابتی را در معنا ایجاد نمی‌کند، اما گاهی بر خلاف انتظار، از طریق تکرار معنایی و گسست تصویری، به شعر جلوه‌ای دیگرگون و معناگریز می‌دهد که واکاوی جنبه‌های مثبت یا منفی آن در حوزه آشنایی‌زدایی معنایی، مورد توجه بسیاری از ناقدان امروز بوده است.

در مقایسه فرم ذهنی شاعران گذشته و امروز نیز باید گفت، «در شعر کهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت. در هر بیت یک یا دو تصویر ارائه می‌شد و تکوین پیدا می‌کرد. گاهی این تصویر به یکی دو بیت دیگر نیز تجاوز می‌کرد. ولی معمولاً به دلیل بیت‌پرستی و وجود قافیه‌ای محدودکننده، تصویر یک بیت، به بیت دیگر منتقل نمی‌شد یا در صورت انتقال به بیت دیگر، در آن تکوین خود را به اوج می‌رساند و پایان می‌پذیرفت. این در حالی است که در شعر امروز، نمی‌توان یک سطر را خواند و سطر دیگر را نادیده گرفت. یا باید سطر را تکرار نکرد یا در صورتی که علاقه‌ای به تکرار سطر باشد، باید تمام شعر را از سر خواند؛ به دلیل این‌که اگر واحد شعر گذشته بیت باشد، واحد شعر جدید، خود شعر است.» (همان: ۲۰۴-۲۰۳) طرح این مقایسه در این‌جا، از آن جهت ضرورت دارد که آسیب‌شناسی شعر معاصر در آن‌جا که بحث رمیدگی معنایی و گسیختگی محتوایی مورد نظر است، مستلزم چشم اندازی در دورن‌مایه‌هایی است که شاعران در گذشته داشته‌اند؛ چرا که در نقد شعر - از جهت کیفیت گسست معنایی ذهن شاعران - به ناچار باید گریزی به کاربردهای متعارف گذشته بزنیم تا یافته‌های غیر معمول شعر امروز را بهتر لمس کنیم.

بدیهی است که برخی از تصاویر نوپایی که از ایده هنجارگریز ذهن شاعران امروز ایران و عراق برمی‌خیزند و آشنایی‌زدایی‌های تخیلی آنان را دربر دارند، بر مبنای تمرکززدایی و از هم پاشیدگی ساختارهای محتوایی زبان به سرایش درآمده‌اند؛ بدین معنی که خواننده پس از آن‌که بخشی از یک سروده را می‌خواند، سرانجام آن را پیش از این‌که به پایان برسد پیش بینی می‌کند، اما شاعر در یک چرخش ناگهانی ملموس، پیش‌فرض‌های او را نقش بر آب می‌نماید و با از هم گسیختن بافت‌های معنایی، از دنباله

یا انتهای کلامش آشنایی‌زدایی می‌کند. از آن‌جا که شاعر در این فرایند، شیوهٔ هنجارین درک معنایی کلام را از حالت تعبیرپذیر بودن خارج می‌کند و هر لحظه، مجموعه علائم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می‌دهد، هر گونه قضاوت دربارهٔ قوت یا ضعف عدول وی از ترم‌ها، در حوزهٔ هنجارگریزی معنایی، ارزیابی می‌گردد. بر این اساس، با پذیرش این نکته که رمیدگی معنایی و بر هم زدن روابط منطقی میان عناصر شعر، به زبان شاعران جلوه‌ای نابهنجار می‌دهد، می‌توان فرم ذهنی سروده‌های معاصر ایران و عراق را در حوزهٔ هنجارگریزی معنایی، به دو شیوهٔ زیر، آسیب‌شناسی کرد:

۱- فرم ذهنی مبتنی بر «هم‌گرایی» که معتقد به ارتباط اندام‌وار میان عناصر شعر است.

۲- فرم ذهنی مبتنی بر «واگرایی» که ناظر است بر افشان بودن عناصر و ساختار شعر.

«در بوطیقای متمایل به نوع اول، هر چه رابطهٔ اجزای شعری استوارتر و تناسب آن‌ها با یکدیگر بیش‌تر باشد، ارزش هنری آن بالاتر است. در بوطیقای که به نوع دوم گرایش دارند، ارزش هنری شعر را باید در میزان موفقیت شاعر در انتقال مضمون مورد نظر از طریق در هم شکستن ساختارها جستجو کرد.» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۹-۳۸)

۵- شیوهٔ تصویرپردازی

تصویر دربردارندهٔ دریافت‌های شاعر از محیط پیرامون خویش و ارائهٔ ادبی آن به واسطهٔ آرایه‌هایی همانند تشبیه، استعاره و... است؛ خواه این دریافت‌ها حسی باشند و خواه انتزاعی. بررسی آثار ادبی فارسی و عربی در حوزهٔ شعر نشان می‌دهد که نوع تصاویر و کیفیت کاربردشان در شعر گذشته و امروز، بسیار متفاوت است؛ چرا که شعر امروز در حوزهٔ تصویرپردازی، ویژگی‌هایی دارد که در شعر گذشته کم‌تر به چشم می‌خورند. در مقایسهٔ چگونگی تصویرپردازی در گذشته و حال نیز باید گفت، در شعر کهن، تصویر اغلب به عنوان تزیین به کار رفته، اما در شعر معاصر، تصویر القاگر معنا است و محتوا، جزء جدایی‌ناپذیر آن محسوب می‌شود.

«از آن‌جا که تصاویر دارای ویژگی‌های دینامیکی هستند؛ بنابراین، گاه شکلی را دربرمی‌گیرند و گاه از شکلی خلع می‌شوند.» (مسعود، ۱۹۶۶: ۱۳۵) در این زمینه، یکی از نکات مهمی که در خوانش تصویری شعر امروز باید در نظر داشت، آن است که حرکت تصاویر و چرخش ناگهانی آن‌ها در امتداد خیال شاعران، نباید به گونه‌ای باشد که اصل رسایی کلام را مختل کند و درک خواننده را با درنگی بدون فایده، بی‌نتیجه بگذارد. افزون بر این، کاربرد تصاویر تکراری و پژمردهٔ گذشته، ضعف در تصویرپردازی، و استعمال خارج از حد ترکیبات بی‌رمق و کلیشه‌ای کهن به ساختار معنایی شعر امروز آسیب رسانده است. بر این اساس، «تصاویر شعری باید به عنوان یکی از ارکان برابر با عنصر تفکر در نزد شاعران امروز در نظر گرفته شوند» (ابوشبکه، ۱۹۶۲: ۲۰) و زبان را از مرز کاربردهای متروک خارج کنند و افقی تازه را در برابر دیدگان بکشایند.

۶- نگاهی به آسیب‌شناسی شعر معاصر ایران و عراق

در شعر امروز، کلمات در یک نظام اندام‌وار و هماهنگ در کنار هم قرار می‌گیرند؛ تا القاگر معنا یا مفهومی باشند که شاعر به آن نظر دارد، اما «گاه این اندام‌وارگی آن قدر پیچیده می‌گردد و کلمات به گونه‌ای در هم تنیده می‌شوند که تعویض یا جابه‌جایی یک کلمه، تمام شعر را آسیب‌پذیر می‌کند.» (طاوسی، ۱۳۹۱: ۳۵).

«در شعر واقعی، هم جوشش و هم کوشش، سهم خود را دارد. اگر جوشش بیش‌تر باشد، شاعری بیش‌تر و سخنوری کم‌تر خواهد بود. به عکس، اگر سهم کوشش بچربد، سخنوری بیش‌تر و شاعری کم‌تر خواهد شد. اگر جوشش و کوشش برابر باشد، شاعری کامل خواهیم داشت» (موسوی گرمارودی، ۱۳۹۱: ۶۷).

در سطح تطبیقی، اگر نمرهٔ نهایی شاعران گذشته و بنامی همچون سعدی و متنبی- که از هر جهت سرآمد و برجسته بوده‌اند- را در کل (۱۰۰) فرض کنیم؛ باید حداقل (۵۰) نمره از آن را سهم جوشش‌ها و (۵۰) نمره را برای کوشش‌های این دو در نظر بگیریم.

«جوشش در هر شاعر، از سرچشمه‌های قریحه فوران می‌کند. قریحه شعری، یک استعداد و نیروی ویژه است که با ولادت هر شاعر، تولد می‌یابد؛ درست مانند صدای خوش. درجه قوت و ضعف آن نیز، همچنان با ولادت هر کس، همراه اوست و کم و زیاد نمی‌شود؛ باز مانند صدای قوی و ضعیف. اگر کسی فقط با «دو دانگ» صدا به دنیا آمده باشد، نمی‌تواند در آن تغییری به وجود آورد و مثلاً آن را به «شش دانگ» تبدیل کند. اما چه شاعر و چه خوش‌آوا، با هر درجه از قریحه یا صدا، می‌تواند با کوشش آن را با کمال بیش‌تری عرضه کند.» (همان: ۶۴)

آنچه در این مورد، شعر امروز را آسیب‌پذیر نشان داده، آن است که شاعرانی بوده‌اند که در جوشش و قریحه، توان بالایی از خود بروز داده‌اند، اما یا فرصت کوشش نیافته یا از روی کاهلی، در جهت کمال آن نکوشیده‌اند. افزون بر این مورد، چینش جدولی کلمات، پرداختن به تصاویر کلیشه‌ای، کاربرد ترکیبات تکراری گذشته، از هم گسیختن لایه‌های معنایی کلام از آغاز تا انجام یک شعر و... از جمله عواملی محسوب می‌شود که حوزه معنایی زبان امروز را آسیب‌پذیر کرده است که در این‌جا با تکیه بر بخشی از سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق برخی از این ضعف‌ها مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۶- چینش‌های جدولی بی‌رویه و برهم خوردن نظام خانوادگی واژگان

زبان در معنای معمول خود، ابزاری است برای ایجاد ارتباط بین مردم که بر مبنای هنجارهای مرسوم و تعیین‌شده به کار گرفته می‌شود. واژگان، ترکیبات و به‌طور کلی بخش‌هایی از عناصر زبان بر اثر کاربرد روزمره، تکراری و متروک می‌شوند و غباری از کهنگی بر پیکره آن‌ها فرو می‌نشیند. بدیهی است که چنین زبانی نمی‌تواند عواطف و احساسات مخاطب را برانگیزد و تنها به عنوان ابزاری مؤثر در جهت انتقال پیام، مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. در این حال، شاعران با گریز از اصول متعارفی که بر زبان معیار سلطه افکنده، روح تازه‌ای در کالبد واژگان و ترکیبات وصفی و اضافی خویش می‌دمند؛ به گونه‌ای که زبان با تمام ظرفیت‌های موجود در خود، به عرصه‌ای مبدل می‌گردد که شاعران در گستره آن به واژه‌جویی، مضمون‌یابی و تصویرآفرینی می‌پردازند و با تمهیدات تازه‌ای که در روند کاربردی آن انجام می‌دهند، در برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی کلام، نقش‌آفرینی می‌کنند. بر این اساس، اگر زبان هنجار را همان زبان رسمی و معیاری بدانیم که برای ایجاد ارتباط عادی بین مردم به کار می‌رود، هرگونه تغییر و تحولی که آن را به مسیر دیگری غیر از قواعد حاکم بر زبان معیار سوق دهد، آشنایی‌زدایی به شمار می‌آوریم.

در این زمینه باید اذعان کرد، اگرچه تخطی از اصول معنایی زبان هنجار در سروده‌های شاعران امروزی، بیش‌تر در جهت تقویت جنبه‌های زیباشناختی شعر کاربرد یافته و غالباً نمودی مخاطب‌پسند یافته، اما گاه به آن جهت که از حدود کلی زبان تجاوز کرده و در اصول محتوم معنایی را خدشه‌دار ساخته، بر آن نقدهایی وارد است.

در این باره، با تأمل عمیق در ساختار اشعاری که پاره‌ای از آرایه‌های ادبی موجود در آن‌ها در نگاه اول برای خواننده جذاب و تازه می‌کنند، متوجه می‌شویم که شکل‌گیری این آرایه‌ها، صرفاً از یک فرمول سطحی بر روی کاغذ تبعیت می‌کند و در آفرینش آن‌ها جوشش ذهنی شاعر نقش فراوانی نداشته است. بنابراین، سرایش چنین اشعاری عاری از ارزش هنری است؛ چرا که هر کسی به سادگی می‌تواند با کشیدن یک جدول و پس و پیش کردن یا تعویض جای واژگان در جملات مختلف، چنین ترفندی را به کار ببرد، بدون این‌که تأمل و تعمق ویژه‌ای به کار برده باشد.

برای وضوح این موضوع که از آسیب‌های جدی در ساخت معنایی زبان به شمار می‌آید، لازم است که به طور خلاصه، اشارات ارزش‌مند دکتر شفیع کدکنی را در پژوهشی به نام «شعر جدولی»^۱ یادآور شویم. ایشان در این باره چنین می‌گویند: «شعر جدولی، شعری است که نویسنده آن از به هم ریختن خانواده کلمات و ترکیب تصادفی آن‌ها به مجموعه بی‌شماری از «استعاره»،

^۱ Table poetry

«مجاز» و حَتّی «تمثیل» دست می‌یابد؛ بی‌آن‌که درباره‌ی هیچ کدام آن‌ها، از قبل، اندیشه، حس، حالت و تأملی داشته باشد. از نوادر اتفاقات، این‌که بخش قابل ملاحظه‌ای از این ایماژهای جدولی، زیبا و شاعرانه و گاه، حیرت‌آوردند. (۱۳۷۷: ۴۷).

وی در بخشی دیگر از سخنان خود این‌گونه می‌نویسد: «ما می‌گوییم: «یک جفت کفش»، «دو جفت جوراب» یا «یک باب منزل»، «دو باب مغازه» یا «یک بطری شراب» یا «یک چَطُولُ عرق» یا «یک رکعت نماز» یا «یک قطره باران» و «یک چکه باران» و در شمارش هر یک از این مجموعه‌ها از یک نوع وابسته‌ی عددی استفاده می‌کنیم؛ مثلاً نمی‌گوییم: «دو رکعت مغازه»، می‌گوییم: «دو باب مغازه» و نمی‌گوییم: «یک چَطُولُ جوراب»، می‌گوییم: «یک جفت جوراب». این‌ها پارادایم‌های ثابت یا نزدیک به ثابت زبان هستند که در زبان‌های مختلف عالم، با تفاوت‌ها و سایه‌روشن‌های خاص خود، همیشه حریم خود را به‌طور طبیعی حفظ کرده‌اند و مثل خانواده‌هایی که در میان خودشان ازدواج می‌کنند کم‌تر با بیگانه وصلت می‌کنند. حال اگر شما بیایید از روی تعمّد، خانواده «باران و ابر و مه و صاعقه و برق و سیل و ...» (همان) را که همیشه با یکدیگر وصلت می‌کنند و خاستگاه طبیعی آن‌ها چنین وصلت‌هایی را ایجاد می‌کند، وادار کنید به ازدواج با خانواده‌ای دیگر؛ مثلاً خانواده «ایمان»، «حضور قلب»، «ولایت»، «مذهب» و «ایدئولوژی»، عملاً نتایج عجیبی به بار می‌آید که غالباً فرزندان غیر عادی و ناقص الخلقه و گاه بدیع و نوآیین از ایشان زاده می‌شود:

[ایمان ابر + حضور قلب رعد + ولایت سیل + مذهب صاعقه + ایدئولوژی طوفان]

یا مثلاً به‌جای این‌که بگوییم: «یک قطره باران بارید»، بگوییم: «یک قطره اندوه بارید» یا «یک قطره شادی بارید». همین‌که شما وابسته‌ی عددی خانواده مایعات را که «قطره» است به خانواده دیگری که خانواده شادی و غم است، داده‌اید یک رشته تصویرها و استعاره‌هایی، خود به خود، حاصل شده است که شما کوچک‌ترین احساس و تأملی درباره‌ی آن‌ها نداشته‌اید. (همان: ۴۹-۵۰)

با چنین تفسیری، اگر بخواهیم شعر معاصر ایران و عراق را از این زاویه آسیب‌شناسی کنیم، باید بگوییم، بخشی از خرق عادت‌هایی که در ساختار کلی عبارت‌های امروزی خودنمایی کرده، از برهم خوردن نظام خانوادگی برخی از واژه‌ها به‌دست آمده است. با وجود آن‌که بی‌سابقه بودن چنین ساختارهایی در سروده‌هایی امروز ایران و عراق، سبب می‌شود که خوانندگان، خود را با انواع تازه‌ای از «وصلت‌های واژگانی» و «بازی با کلمات» روبرو ببینند، اما این بدان معنا نیست که چنین ساختارهایی همواره به تقویت لایه‌های معنایی زبان منجر گشته باشند، بلکه گاهی به‌گونه‌ای سطحی که فاقد حس و عاطفه لازم است، کلام را به ابتذال می‌کشاند.

نگاهی به ساختار عبارت‌های زیر که همگی با آمیزش تازه نظام خانوادگی واژگان به‌دست آمده‌اند، ما را در درک بهتر آنچه گفته شد، یاری می‌رساند:

❁ كَانَتْ الْأَحْبَارُ تَشْرَبُ هَاجِسَ الظُّلُمَاتِ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۱۸۷/۱)

ترجمه: (سنگ‌ها، دلواپسی تاریکی‌ها را می‌نوشیدند!)

❁ شَرِبَتْ سَنَاهَا ضَحْكَةُ الْأَرْيَاحِ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۹/۱)

ترجمه: (خنده بادها، نور شمع‌ها را نوشید!)

❁ نوشیدن نور ناب کاری است شگفت! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۳۰)

❁ نسیمی شعله فانوس را نوشید! (سپهری، ۱۳۸۹: ۵۲)

واژگانی چون «دلواپسی»، «نور» و «شعله» در ذات خود، نوشیدنی نیستند؛ اما شاعران در تمام نمونه‌های بالا در مدار طبیعی واژگان، دست به نوجویی و خرق عادت‌های مشترک زده‌اند؛ اگرچه این ابتکارها آن چنان هم از منطق شاعرانه به دور نیست و زیبایی‌های خاصی در پشت هر یک از آن‌ها نهفته است، اما از آن جهت که فعل «نوشیدن» نه فقط در این چند نمونه، بلکه در جای جای سروده‌های شاعران مذکور، به عنوان یکی از عناصر تکراری در تنگنای لحظه‌ها به یاری شعر آمده، حالت کلید واژه‌ای

کلیشه‌ای به خود پذیرفته که پس از چندین بار تکرار، تازگی خود را از دست داده است. بنابراین، پاره شعرهای بالا، از آن جهت آسیب‌پذیر می‌کنند که ساختار خانوادگی واژگان را با یک فرمول سطحی بر روی کاغذ بر مبنای جابه‌جایی‌های کوششی و مکرر شاعران - بی‌آن‌که جوشش قریحه در این ساختارها چربش داشته باشد - دچار تحول معنایی کرده‌اند. بدیهی است که «از منظر آسیب‌شناسی، تصویری که در نگاه نخست، تازه می‌نماید، اما پیوسته تکرار می‌شود، دیری نمی‌پاید که ارزش خود را در برابر دیدگان خواننده از دست می‌دهد و باری از کسالت را بر ذهن او تحمیل می‌کند؛ چنین تصویری پس از هر بار تکرار، چینش کوششی واژگان را بیش از پیش، برای ما یادآوری می‌نماید.» (الغریبی، ۲۰۰۴: ۱۴۳/۱)

در دو نمونه زیر نیز بار دیگر سعدی یوسف و قیصر امین‌پور با شیوه‌ای همسان و مشابه، از طریق پس زدن رابطه‌های قراردادی میان واژه «قطره» و آمیزش دور از ذهن آن با واژگانی چون «خستگی» و «رنج»، به قالب زدن تصویرهای جدولی پرداخته‌اند:

❁ تَبْكِ وَعَلَى جَبِينِكَ مِنْ عَنَاءِ الْحَرْفِ قَطْرَةٌ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۸۶/۱)

ترجمه: (در آن حال که قطره‌هایی از خستگی حرف بر پیشانی تو هست، گریه می‌کنی.)

❁ قطره قطره خستگی را می‌چشید! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۱۱)

آن‌گونه که در این دو نمونه می‌بینیم، واژه «قطره» - که در شیوه هنجارین کلام، همواره با واژگانی همچون «آب»، «باران»، «اشک» و ... هم‌آیی دارد، در نمایی تازه و خلاف انتظار، در کنار دو واژه «خستگی» و «رنج» قرار گرفته است. بی‌تردید، تازگی در بیان این دو تصویر از سطح عادی کلام فراتر رفته و به زبان، جلوه‌ای زیبا بخشیده است، اما از آن‌جاکه آفرینش چنین ترکیباتی همواره با غلبه نیروی کوششی شاعران بر استعدادها و جوششی آنان شکل می‌پذیرد، و این جریان در نمونه‌های فوق نیز به شکل جابه‌جایی ساده و بی‌دردسر واژه‌های «خستگی» و «رنج» به جای واژه‌های همچون «آب» صورت پذیرفته، توانش زبانی این دو شاعر را در بوته نگاهی منتقدانه قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، «وقتی شاعران، تمام کوشش خود را مصروف ساختن شعر و بازی با کلمات می‌کنند و به همین دلیل، نوشته‌های آنان به شدت همانند می‌شود و شعر را طبق یک دستورالعمل آموخته و از پیش تعیین شده می‌سازند، تفاوتی با سنت‌گرایانی که به دنبال قافیه‌بازی و شعرسازی می‌روند، ندارند. تنها تفاوت آنان با اینان در «ساخت‌های تازه» است که با فراگیری تکنیک می‌توان به آن دست یافت. (حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۶۴)

به هر حال، نمونه‌هایی از این دست، در سروده‌های معاصر ایران و عراق، فراوان به چشم می‌خورند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت، برخی از شاعران این دو سرزمین، تاکتیک چینش جدولی را از طریق بر هم زدن نظام خانوادگی واژگان، به عادت غالب تبدیل کرده‌اند و نه تنها ایرادی در آن نمی‌بینند، بلکه آن را از نشانه‌های شعر مدرن می‌پندارند.

۲-۶- کاربرد واژگان بی‌رمق گذشته در ساختار معنایی زبان

بی‌تردید، خلق و ایجاد تصویرهای نوپا در شعر امروز تا حد زیادی برآیند عاطفه و تجربه خاص شاعران است که با سازماندهی خاص واژگان در کنار هم به زبان رونقی دوباره می‌بخشد. به تعبیر دقیق‌تر، «خلق زبان تازه یا در حوزه‌ای محدودتر، خلق ترکیبات تازه معمولاً معمول دو عامل می‌باشد: عامل اول، وسواس و میل مفرط شاعر به فرم، صورت و زبان خاص است. در این حالت، شاعر به دور از جوشش و غلیان احساس و عاطفه سرشار، معمولاً به منظور هنرنمایی، اعجاب، تشخیص زبانی و ... - با سامان بخشیدن به واژگانی که هنوز از رونق نیفتاده‌اند - به خلق ترکیبات تازه دست می‌زند.» (حسن‌پورآلاشتی، ۱۳۸۴: ۳۴) نمونه‌های برتر هم‌آیی واژگانی در قالب ترکیب‌های تصویری مدرن و بی‌پیشینه در شعر امروز ایران و عراق را می‌توان در سروده‌های شاعرانی همچون سپهری، امین‌پور، البیاتی و ... مشاهده کرد. در عامل دوم، «خلق ترکیب‌های تازه برای شاعر یک ضرورت است، نه انتخاب و اختیار. چنین نیست که شاعر بخواهد بنا بر انگیزه‌های خارج از حوزه الزام شعری به منظوره‌های دیگری چون غافل-گیرسازی، هنرنمایی و ... خلق ترکیب کند، بلکه این ضرورت اندیشه، عاطفه و احساس است که شاعر را به ایجاد آن ترکیبات و

می‌دارد. شاید بتوان گفت، این ترکیبات همزاد احساس، عاطفه و اندیشه هستند که با او متولد می‌شوند؛ یعنی، شاعر آن‌ها را اختیار نکرده است بلکه آن، خود، بر شاعر تحمیل شده است.» (همان) نمونه‌هایی از این دست ترکیبات که با سازماندهی هدف‌مند کلماتی فراهم آمده‌اند و بخشی از آن‌ها از قاموس واژگان منسوخ اقتباس شده‌اند را می‌توان در اشعار اخوان‌ثالث، الحیدری، یوسف و... مشاهده کرد.

هم‌آیی انواع واژگان در شعر شاعران امروز ایران و عراق، در بسیاری از موارد به خلق ترکیباتی منجر گشته که تازه و بی‌پیشینه‌اند. البته در این رهگذر، گاهی نیز به ترکیبات کهنه‌ای برمی‌خوریم که طراوت نخستین خود را از دست داده‌اند و تکرار خارج از حد آن‌ها در بطن تصاویر امروزی، تازگی تصویری را تحت الشعاع کهنگی خود قرار داده است. در بحث آسیب‌شناسی، کاربرد واژگان از متروک و بی‌رمق گذشته در ساختمان تصاویری که مسائل سیاسی - اجتماعی دنیای معاصر را تحت پوشش خود قرار می‌دهند، از آن جهت به حوزه معنایی زبان، زیان می‌رساند که گاهی این واژگان در ساختار کلام شاعران، آن‌چنان برجسته عرض اندام می‌کنند که طراوت و تازگی تصاویر نوین را تحت تأثیر کهنگی خود قرار می‌دهند. به بیان دیگر، اگر چه بخش عظیمی از تصاویر شعر امروز بی‌سابقه و نوظهور هستند، اما وجود پاره‌ای از واژه‌ها و ترکیب‌های منسوخ در ساختار آن‌ها، از شادابی زبان می‌کاهد. چنین وضعیتی در سروده‌های شاعرانی همچون مهدی اخوان‌ثالث، بلند الحیدری و سعدی یوسف به وفور قابل مشاهده است، اما در شعر شاعرانی چون سپهری، امین‌پور و البیاتی، آن‌چنان ملموس نیست.

ذکر این نکته ضروری است که کاربرد واژگان یا ترکیبات سنتی در شعر معاصر که می‌توانست در بحث مستقلی با عنوان «باستان‌گرایی» مورد بررسی واقع شود - و در بخش سوم این پژوهش، به شکل گذرا به آن اشاره شد - از آن جهت در این قسمت گنجانده شده که حوزه معنایی زبان شاعران امروز را - که بحران‌های سیاسی - اجتماعی جوامع را انعکاس می‌دهد - تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. اگر چه باید اعتراف کرد که بخشی از سروده‌های معاصر ایران و عراق با پشتوانه قرار دادن این واژگان و ترکیب‌های کهن در بطن تصاویر تازه خود، زیبایی خاصی یافته‌اند، اما نباید از این نکته نیز غافل بود که چنین ترفندی، آن‌جا که به یکنواختی در سبک شاعران این دو سرزمین انجامیده، تأثیر فراگیر و مورد انتظارش - که در آن همه مخاطبان به شکل یکسان، تحت پوشش قرار گیرند - را از دست داده است؛ چرا که پاره‌ای از واژگان و ترکیب‌ها به اندازه‌ای منسوخ شده‌اند که با گذشت زمان، درک آن برای همگان ممکن نیست و برخی از خوانندگان با نگاه به سطرهای نخستین شعر، در درک معنا و مفهوم، ناتوان می‌مانند و رغبتی به خواندن سطرهای بعدی از خود نشان نمی‌دهند. بنابراین، کاربرد چنین شیوه‌ای در تصاویر امروز در صورتی که با اعتدال لازم صورت گیرد و به «زیبایی‌زدایی» از حوزه معنایی زبان منجر نگردد، به تکامل و غنای شعر می‌انجامد. و اتخاذ چنین ترفندی، هرگاه که از تأثیر محتوایی زبان شاعر بکاهد و تمایل خواننده را از تداوم خواندن کاهش دهد، به حوزه معنایی شعر آسیب جدی می‌رساند.

در این رهگذر، باید دانست آن‌گونه که بهره‌وری بی‌مورد و افراطی از امکانات زبان گذشته در محور معنایی زبان، زیان‌آور است، اتکا نکردن به این امکانات نیز از غنای زبان می‌کاهد. به بیان دیگر، می‌توان گفت، «گسستن از امکانات زبانی گذشته و جای‌گزینی اصلاحات سطحی با تکیه بر فضا سازی تصویری بی‌حس، به جای ساختار، معماری درونی و وحدت اجزا، روند طبیعی و سالم شعر را تهدید می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۰۹). بنابراین، احیای واژگان مرده در ساختار شعر امروز، باید به گونه‌ای باشد که ذهن را متحجر نکند. شاعر باید بداند که «به جای این‌که خود به گذشته برگردد و در آن‌جا مقیم شود، گذشته را به امروز بیاورد» (همان: ۳۱۰).

اگر بخواهیم در ادبیات ایران معاصر، موضوع «آرکائیسم واژگانی» را - که بخشی از ساختار معنایی زبان بر مبنای نظام هم‌آیی واژگان آن شکل می‌پذیرد - آسیب‌شناسی کنیم، در این مورد باید قسمت گسترده‌ای از بررسی‌ها را به شعر اخوان‌ثالث اختصاص دهیم. «در یک نگاه، شعر اخوان، تلفیقی از زبان گذشته و امروز است. به تعبیری، شعر وی درختی است با برگ‌های کهنه و نو؛

هر چند کفه باستان‌گرایی آن سنگین‌تر می‌کند. به بیان ساده‌تر، ریشه و بدنه تناور درخت شعر اخوان، «گذشته» است و شاخه‌ها و ساقه‌های آن، «امروزینه». آنچه از این تلفیق حاصل می‌آید، سایه‌ساری است تا همیشه گسترده، برای دم‌آسایی رهگذرانی که در گستره زبان فارسی به جست‌وجوی خویش برآمده‌اند.» (همان) با وجود این‌که گرایش اخوان ثالث به احیای واژگان مُرده، اغلب هوش‌مندانه و هدف‌مند است، اما گاه با واژگان و ترکیبات منسوخ بر خورد می‌کنیم که ساختار سروده‌های سیاسی-اجتماعی اخوان ثالث را تحت تأثیر کهنگی خود قرار داده‌اند. برخی از این واژگان عبارتند از:

آبخوست: (جزیره)- انیران: (غیر ایرانی)- بدست: (وجب)- برادندر: (برادر ناتنی)- بیغاره: (سرزنش)- پدندر: (ناپدری)- مادندر: (نامادری)- دختندر: (دختر ناتنی)- ستان: (به پشت خفته)- مُرده‌ریگ: (ارث)- نش: (نه او را) و .. (ر.ک: حقوقی، ۱۳۹۱: ۲۶)

در سروده‌های معاصر عراق نیز، اگرچه استفاده از امکانات زبان گذشته، اغلب موارد به تکامل شعر منجر گذشته است، اما «کاربرد بی‌مورد پاره‌ای از واژگان که مدت‌ها از تاریخ مصرف آن‌ها می‌گذرد، نه تنها، غنای سروده‌ها را به دنبال نداشته، بلکه به عنوان یکی از آفت‌های زبانی، به تحجّر ذهنی شاعران انجامیده است.» (عبدالحمید، ۱۹۹۰: ۶۳) در این مورد، سروده‌های سعدی یوسف نسبت به دیگر شاعران عراقی، آسیب‌پذیرتر نشان می‌دهد، این در حالی است که چنین روندی در شعر وی، همواره منفی قلمداد نمی‌گردد و بخش عمده‌ای از تلاش شاعر در این محور، حتی به زیبایی شعرش نیز یاری رسانده است. برخی از این واژگان قدیمی که به اندیشه‌های سیاسی-اجتماعی وی، نمایی سنتی بخشیده است، عبارتند از:

الکَلکَل: (سینه)- الکرْدوم: (مرد بلند قامت)- الشّخف: (مرد بلند قامت)- ناتیق: (ماه رمضان)- ورنه: (ذوالقعدة)- دبار: (چهارشنبه) و ...

در شعر معاصر ایران و عراق، واژگانی که در سروده‌های شاعرانی همانند سپهری، امین‌پور و البیاتی به‌کار رفته‌اند و ترکیب‌های تصویری را تشکیل داده‌اند، در قیاس با شاعرانی چون اخوان‌ثالث، الحیدری و یوسف، واژگانی هستند که طراوت بیشتری دارند؛ در نتیجه، بافت‌های معنایی کلام در اشعار آن‌ها تازه‌تر به نظر می‌رسند. البته در این‌جا باید یادآور شویم که گرایش به کاربرد واژگان سنتی در شعر تمام شاعران مذکور به هر میزانی که باشد، به معنای ایستایی و جمود در اندیشه و دشمنی و مخالفت با تحوّل و نوزایی نیست؛ چنین گرایشی در صورتی‌که با بینش دقیق شاعرانه همراه باشد، شور حیات را در شعر بر می‌انگیزد و سامان گذشته را به یاد می‌آورد. پیوند بافت زبان شعر کهن با شعر معاصر ایران و عراق، ضمن این‌که سفارش‌های هنری "نیما یوشیج" و "نازک الملائکه" را تداعی می‌کند، حاصل هوش‌مندی و مهارت شاعران بعد از این دو، در عرصه شعر فارسی و عربی است.

روی هم رفته می‌توان گفت، «کاربرد واژگان کهنه، فی نفسه، با نوعی غرابت همراه است. البته هر نوع غرابتی نمی‌تواند موجه باشد؛ تنها آن دسته از واژگان مهجور و قدیمی می‌توانند در یک بافت زبانی جای بگیرند که به معماری و ساختار طبیعی آن گزند نرسانند؛ سبب آشفستگی و تصنع زبان نشده، مخاطب را سردرگم نکنند. تحقّق این امر بیش از هر عاملی به توانایی و قدرت زبان-شناختی شاعران بستگی دارد. شاید به همین علت بایسته، است که فقط شاعران معدودی توفیق آن را یافته‌اند تا در عرصه شعر امروز به زبانی با هویت آرکائیمی دست یابند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۱۲).

۳-۶- کلیشه‌سازی^۱ در محور همنشینی زبان

هنر - به ویژه شعر - با گستردگی زبان، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد و هرگونه بی‌توجهی نسبت به تنوع آن، افزون بر این‌که اثر هنری را در سطح یک بیان معمولی، ایستا نگاه می‌دارد، از جذابیت آن نیز می‌کاهد و مخاطب را از التذاذ هنری بی‌نصیب می‌گذارد. در این

^۱ Stereotype

رهگذر، شاعر برای عرضه هنری شعر باید از «قالبی کردن کلام»^۱ بپرهیزد و همواره در پی نوآوری باشد. به بیان دیگر، شاعر باید بداند که مجبور نیست از عناصر شعر به شکل یکسان و در جاهای از پیش تعیین شده استفاده کند. باید توجه کرد که هر یک از عناصر و شگردهای بیانی در شعر، همچون ادویه‌ای است که به غذا افزوده می‌شود و در حکم ابزاری برای تنوع و چاشنی ذوق به حساب می‌آید؛ طبیعی است که در انتخاب چاشنی‌های غذایی باید میزان آن را در نظر گرفت. بنابراین، شاعر با تمرکز بیش‌تر به محتوا و ساخت درونی، شعر خود را از انسجام تصویری بهره‌مند می‌سازد و آن را از تکرار و کلیشه شدن و تناسب‌های دور از ذهن رها می‌سازد.

از عواملی که شعر امروز را در حوزه معنایی زبان، آسیب‌پذیر کرده، پرداختن بیش از حد به واژگانی است که به شکل کلیشه‌ای در محور همنشینی زبان قرار می‌گیرند و توجه مخاطب را به خود جلب نمی‌کنند. «کلیشه‌ها، مضمون‌هایی هستند که به مضمون‌های آشنا، تکراری و پزمرده تبدیل شده‌اند؛ به نحوی که در زبان نقشی کاملاً خودکار گرفته‌اند و به شکل مکانیکی به کار می‌روند. به طور معمول، کلیشه‌ها به قدری تکراری‌اند که گاه خواننده می‌تواند حدس بزند که شاعر آن‌ها را در کدام قسمت از شعر خود به کار می‌برد یا به کار خواهد برد. شناخت نقش این کلیشه‌ها در «زیبایی‌زدایی» شعر از دیدگاه بحث آسیب‌شناسی، اهمیت زیادی دارد. این کلیشه‌ها معمولاً در شعر ناب به کار گرفته نمی‌شوند یا در صورت به‌کارگیری به کمک شگردهای هنری آشنایی‌زدایی بیان می‌شوند.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۵۲۲)

از کلیشه‌هایی که در گمان برخی از شاعران معاصر، به منظور القای هرچه بیش‌تر معنا به کار رفته است، می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که صدا و آوای اشیا و پدیده‌های پیرامون را انعکاس می‌دهند. بدیهی است که کاربرد این شیوه به قلمرو شعر امروز ایران و عراق پس از «نیما یوشیج» و «نازک الملائکه» به شکل گسترده‌ای مجال بروز یافته است؛ به گونه‌ای که شاعران این دو سرزمین، «آن‌چنان طبیعی و راحت، صدای پرندگان و دیگر اصوات طبیعت را در زبان خویش جای داده‌اند که گویی واژه یا عناصر ترکیبی زبان را وارد شعر کرده‌اند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۵۶) به نظر می‌رسد که کاربرد بی‌رویه و تکراری این روش، ارزش زبانی چندانی ندارد و هرچند معنا را مورد تأکید قرار می‌دهد، اما از آن جهت که به «حشو در کلام»^۲ منجر می‌گردد، به ساختار شعر آسیب می‌رساند. در نمونه‌های زیر، پاره‌ایی از این کلیشه‌ها که در سروده‌های معاصر ایران و عراق به گونه‌ای شاعر تبدیل شده‌اند، می‌آید:

بلند الحیدری در دو نمونه زیر با تکرار پی‌درپی صدای «ساعت» و «کفش» در تلاش است که تصویری عینی از یافته‌های ذهنی خود ارائه دهد:

تِکْ .. تِکْ .. تِکْ /.. صَوْتُ السَّاعَةِ، ذَاتَ الصَّوْتِ الْمَكْرُورِ / تِکْ .. تِکْ .. تِکْ /.. لا .. لَنْ أَرْجِعَ لِلسَّاعَةِ / مِثْلَيْهَا
الْمَكْسُورِينَ / تِکْ .. تِکْ .. تِکْ /.. ذَاتَ الصَّوْتِ الْمَكْرُورِ / لا .. لَنْ أَرْجِعَ لِلسَّاعَةِ مِثْلَيْهَا الْمَكْسُورِينَ. (۱۹۹۲: ۷۸۸-۷۸۷)

ترجمه: (تِکْ.. تِکْ.. تِکْ /.. صدای ساعت؛ صدایی تکراری / تِکْ.. تِکْ.. تِکْ /.. نه.. هرگز مسافت درهم شکسته ساعت، به سوی آن برنخواهد گشت / تِکْ.. تِکْ.. تِکْ /.. صدایی تکراری / نه.. هرگز مسافت درهم شکسته ساعت، به سوی برنخواهد گشت.)

اصرار بر تکرار مداوم این «تِکْ .. تِکْ ... تِکْ» جز آن‌که حوصله مخاطب را سر ببرد و در او این احساس را که شاعر توان

گیرایی او را دست کم گرفته است، ایجاد نماید، خاصیتی ندارد.

در پاره شعر زیر نیز، حالتی شبیه به حالت بالا احساس می‌شود:

رَصِيفُ الشَّارِعِ كَانُ / خَلَوْا إِلَّا مِنْ صَوْتِ حَدَائِي / طَقْ ... / طَقْ ... / طَقْ ... (همان: ۶۲۲)

^۱ Blockade of speech

^۲ Redundancy

ترجمه: (پیاده‌رو خیابان خالی بود، مگر از صدای کفش من: طق... طق... طق...)

بی‌تردید، ذکر چندباره صدای «طق .. طق .. طق ..» بعد از ترکیب اضافی «صوت حذائی: صدای کفش من»، اگرچه معنای ماقبل را تقویت می‌کند، اما به حشو کلام منجر گشته است که چنین تأکیدی نمی‌تواند به زیبایی شعر، کمک کند.^۴ سعدی یوسف نیز به منظور دیداری کردن تصویر ذهنی خود از صدای نَرم پاهایی که بدون کفش در راه‌پیمایی گام برمی‌دارند، این گونه می‌سراید:

شَبَّ الشَّابُّ، شَبَّ الشَّابُّ، شَبَّ الشَّابُّ / لَكِنَّ الظَّمَانَ حَافِيَتَيْنِ / جِكْ جِكْ جِكْ / أَخْوَضُ فِي تَظَاهِرَةٍ وَأَهْتَفُ عِنْدَ «رَأْسِ الجَسْرِ». (۱۹۸۸: ۲۰۲/۲)

ترجمه: (جوان رشد کرد، جوان بالغ شد، جوان بزرگ شد/ اما همچنان دو پای [او] برهنه است [= هنوز هم فقر دامن‌گیرش است]) / جِكْ جِكْ جِكْ / من در تظاهراتی داخل می‌شوم و در «رأس الجسر» فریاد برمی‌آورم. صدای «جِكْ جِكْ جِكْ» در پاره شعر بالا، برای تأکید ما قبل خود آمده، اما تقویت معنای پیشین با واژه‌هایی که منجر به حشو زاید در کلام شود به ساختار زبان، آسیب رسانده است.

بر خلاف گرایش حشوپردانه الحیدری و یوسف در نمونه‌های بالا، قیصر امین‌پور در ساختار شعر زیر، از صدای ریزش باران، به شکلی هنرمندانه و به دور از حشو بهره‌برداری کرده است:

دیشب، باران قرار با پنجره داشت / روبوسی آبدار با پنجره داشت / یکریز به گوش پنجره پیچ کرد / چک‌چک، چک-چک ... چه کار با پنجره داشت؟! (۱۳۸۹: ۸۹)

تکرار به‌جا و هدف‌مند صدای «چک‌چک» در نمونه بالا، نه تنها به ساختار ظاهری شعر آسیب نرسانده، بلکه ساحت معنایی کلام را نیز به طرز زیبایی، پُر بار کرده است.

در پاره شعر زیر نیز مهدی اخوان ثالث با تجسم بخشیدن به ذهنیت خود و حس کردن عواطفش، توانایی شگرف خویش را در انعکاس به موقع صدای باران نشان می‌دهد:

باران جَرَجَر بود و ضجّه ناودان‌ها بود / و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت / افسوس آن سقف بلند آرزوهای نجیب ما / و آن باغ بیدار و برومندی که اشجارش / در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما / افسوس! (۱۳۴۴: ۴۷ و ۴۸)

در نمونه بالا، «جَرَجَر»، صدای باران است. «تکرار منظم و متوالی «ر» در «باران» و «جَرَجَر»، آوای سوگوار باران است؛ با ناودان‌هایی که ضجه می‌زنند و سقف‌هایی که می‌ریزند.» (ر.ک: علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۶۲)

سهراب سپهری در پاره شعر زیر واژه «چک‌چک» را که در حوزه معنایی به طور معمول در محور همنشینی با واژگانی همانند «باران»، «آب» و ... قرار می‌گیرد، در کنار واژه «چلچله» قرار می‌دهد و از کلام خویش آشنایی‌زدایی می‌کند:

من در این خانه به گم‌نامی نمناکِ علفِ نزدیکم / من صدای نَفَسِ باغچه را می‌شنوم / و صدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد / و صدای سرفه‌روشنی از پشتِ درخت / عطسه‌آب از هر رخنه‌سنگ / چک‌چکِ چلچله از سقفِ بهار (۱۳۸۹: ۱۶۸)

در نمونه بالا، اگرچه نسبت صدای «چک‌چک» به «چلچله» در نمای ظاهری ساختمان این عبارت، زیبا به نظر می‌آید، اما «از ارزش زبانی چندانی برخوردار نیست و توان القاگری ناچیزی دارد.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۶۲)

با تأمل در نمونه‌های مذکور باید گفت، بخش وسیعی از کلیشه‌سازی‌های شعر امروز ایران و عراق در محور همنشینی زبان، مربوط به ترکیبات یا عبارت‌هایی است که در آن‌ها صدای اشیا و پدیده‌ها در جهت تقویت کلام و تجسم بخشیدن به ذهنیت شاعران وارد عمل شده‌اند و به برجستگی زبان منجر گشته‌اند. باید یادآور شد که کاربرد هنرمندانه و به دور از حشو این صداها،

نه تنها ساختار ظاهری کلام را زیبا می‌کند، بلکه به غنای معنایی زبان شاعران نیز منجر گشته است. بدیهی است، در صورتی که آوردن این صداها در محور همنشینی، به حشو زاید در کلام منجر گردد، ارزش زبانی چندانی ندارد و زبان را به ابتذال می‌کشاند.

۴-۶- تصویرهای کهن در شعر نو

تصویرسازی به عنوان برجسته‌ترین فعالیت ذهنی شاعر، نقش ویژه‌ای در ارزیابی کیفی تخیل شاعرانه دارد. شاعر با ترفیع پدیده‌ها تا سطحی که درک و دریافت آن‌ها از حد گفتارهای عادی بسیار فراتر می‌رود، به تصاویر ذهنی خود، جلوه‌ای نوین می‌بخشد. در این مورد باید گفت، «نو بودن تصویرهای شاعرانه را می‌توان با دو ترازو سنجید:

۱- نو بودن تصویر در روزگار سروده شدن شعر، در مقایسه با تصویرهای متعارف و رایج همان روزگار.

۲- نو بودن تصویرهای شاعرانه بر بنیاد آن‌چه که در روزگار ما نیز همچنان نو، بدیع و مبتکرانه به شمار می‌آید.» (ر.ک:

اوحدی، ۱۳۹۰: ۱۵)

شاعران معاصر، تحت تأثیر عوامل سیاسی-اجتماعی، از تصاویری پرده‌برداری می‌کنند که مخاطبان برای نخستین بار، برخورد با آن‌ها را تجربه می‌کنند. با این حال، برخی از تصویرپردازی‌های امروز، به جهت غلبه جریان سنت‌زدگی، نوعی بازسازی جزئی و غیرحرفه‌ای در ساختمان تصاویر شاعران پیشین محسوب می‌شوند و از هرگونه تازگی و خلاقیت شاعرانه به دور هستند.

در این مورد، نگاهی گذرا به سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق به وضوح نشان می‌دهد که کاربرد ملموس برخی از تشبیهات و استعارات کلیشه‌ای قدیم، حرکت و پویایی را از زبان شاعرانه آنان گرفته و شعرشان را از رمق انداخته است؛ چرا که «تصاویر شعری، پویایی و سرزندگی خود را از متن و ضرباهنگ حیات می‌گیرند؛ وقتی شاعر چشم از زندگی و جهان اطراف خود فرو بندد، سر در عالم سنت‌های شعری و زبان و بیان پیشیان فرو برد و عواطف و احساسات شخصی خود را واپنهد، بسیار طبیعی است که حاصل کار، شعری باشد مرده و بی‌رمق و خالی از هرگونه شور و نشاط و زندگی.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸۴: ۳۸). براین اساس، باید گفت تقلید و بازسازی غیرهنری تصاویر شعر شاعران گذشته در سروده‌های امروزین، از آن جهت که صرفاً تلاشی است در بازیافت محصولی که پیش از این به مخاطبان عرضه شده، از معایبی است که در ادبیات معاصر، مورد توجه ناقدان قرار گرفته است. البته، نباید فراموش کرد که چنین تقلیدی در صورتی که با بازسازی هنرمندانه میراث‌های متنی همراه باشد و تصاویر را بر پایه توصیفات مهجور ارائه نکند، به تکامل زبان شعر امروز منجر می‌گردد؛ زیرا در هر دوره‌ای به مقوله‌هایی برمی‌خوریم که در دوران پیشین کارکردی ویژه در تصویرسازی یا تفکر داشته و خود را به همان صورت همچنان نگاه داشته است، اما سخنوران دوران بعدی در این مقوله‌ها دست به نوآوری زده، آن‌ها را در شعر خویش رنگی دیگر داده و به جامه‌ای نو آراسته‌اند. به بیان دیگر، آنان دست مایه‌های خویش را از همان مقوله‌های دوران پیشین گرفته‌اند، اما به یاری خلاقیت خویش چیزی بر آن‌ها افزوده و از آن خویش کرده‌اند.

در این زمینه، با ذکر دو نمونه از سروده‌های شاعران امروز ایران و عراق، به واکاوی سیطره سطحی و ضعیف تصاویر کهن در مقابل تأثیر عمیق و قوی آن‌ها می‌پردازیم؛ تا کاربرد هنرمندانه میراث‌های تصویری کهن و استعمال غیر هنری آن‌ها- در شعر امروز این دو سرزمین- مقایسه گردد.

گرایش ویژه بلند الحیدری به تقلید از تصاویر اشباع شده قدیمی، جنب‌وجوش لازم و مورد انتظار را از شعر وی گرفته است. به عنوان مثال، علاقه وافر این شاعر به شیوه تصویرپردازی شاعران دوره جاهلی از واژه «شب»، وی را بر آن داشته که همانند آنان با تکیه بر محیط محدود بیابانی، حتی در بحبوه فضای خفقان‌آلود دنیای معاصر نیز- به دور از خیال‌پردازی، واژگان کهن را در بازیافت تصاویر منسوخ به کار گمارد:

حَسِبْتُ اللَّيْلَ / لَيْثًا جَائِعًا / بَاتَتْ مَخَالِبُهُ تَمَرَّقُ أَضْلَعِي (الحیدری، ۱۹۹۲: ۹۷)

ترجمه: (شب را بسانِ شیری گرسنه پنداشتم که چنگال‌هایش، پهلوهایم را از هم دَرید.)

در پاره شعر بالا، شاعر واژه «شب» - که نمادی از ظلم و خفقان جامعه است - را با ابزارهای از کار افتاده و سنتی - که عمر مفیدشان برای بیان مسائل سیاسی و اجتماعی امروز، به پایان رسیده - توصیف کرده است. بدیهی است که چنین تشبیهی از آن جهت که نمونه‌ای است از شعر کوششی که با سفارش ذهنی شاعر از الگوهای کهن فراهم آمده و قریحه‌ای به شکل خودجوش در شکل‌گیری آن نقش نداشته، به عنوان تصویری کلیشه‌ای قلمداد می‌گردد که در گذشته کشف شده و اکنون بار دیگر استخراج گردیده است.

این بازسازی سطحی از تصویر «شب» در شعر بلند الحیدری در مقایسه با بازسازی هنری سهراب سپهری از همین تصویر، بهره‌برداری متفاوت این دو شاعر را از مقوله‌ای مشترک - که در ادبیات کهن فارسی و عربی دست‌مایه تصویرپردازی‌های شاعرانه بوده - به خوبی نشان می‌دهد. به عنوان مثال، در سروده‌های شاعران دیرین فارسی همانند فردوسی و ناصر خسرو، «قیر» نمادی از سیاهی و تیرگی است که به عنوان مشابه، در تشبیهاتی به‌کار می‌رود که «شب» را توصیف می‌کنند.^۱ این بن‌مایه تصویرساز در شعر سپهری اگرچه کشفی تازه به شمار نمی‌رود و در گذشته کاربرد داشته، اما از آن جهت که با چهره‌ای نامحسوس و ظریف خودنمایی کرده، به عنوان نمونه‌ای موفق از حضور تصویرهای کهن در شعر امروز تجلی یافته است:

دیرگاهی است در این تنهایی / رنگ خاموشی در طرح لب است / بانگی از دور مرا می‌خواند / لیک، پاهایم در قیر شب است (۱۳۸۹: ۱۱).

در پاره شعر بالا، در هم تنیدگی محسوس دغدغه‌های شاعر در کنار اضافه تشبیهی «قیر شب» که در شعر گذشتگان فارسی زبان، پیشینه کاربرد داشته، نه تنها به کلیشه‌ای شدن تصویر «شب» منجر نگشته، بلکه آن‌چنان تحت تأثیر فضای امروزی کلام شاعر قرار گرفته است که کهنگی آن به سختی به چشم می‌آید.

بر اساس نمونه‌های یاد شده، می‌توان گفت، تداوم تصویرهای کهن در ساختار شعر امروز، گاه آن‌چنان پنهان و ظریف است که هیچ‌گونه نشانی از کهنگی در چهره آن‌ها به چشم نمی‌آید. این در حالی است که گاهی هم بی‌آن‌که ساخت شاعران گذشته به بازی گرفته شود، تصاویر کهن آنان بدون دردسر بازیافت می‌شود. بنابراین، تصاویر شعر سنتی در شعر امروز، یا با به‌کارگیری متن شعری گذشته بدون هیچ‌گونه تغییری در ساختار شکل می‌گیرند، یا با به‌کارگیری نامحسوس و هنرمندانه مجال بروز دوباره می‌یابند. نوع اول همان است که در بازیافت تصویری واژه «شب» در شعر بلند الحیدری نمودی تکراری یافت و نوع دوم با پردازش هنرمندانه این تصویر در نزد سهراب سپهری جلوه‌ای بدیع پیدا کرد.

۵-۶ - جمود ذهنی در موقعیت‌های آرکائیک

یکی از مؤلفه‌های مهم در نقد شعر امروز، در نظر گرفتن کیفیت بهره‌برداری شاعران از «امکانات آرکائیک»^۱ در حوزه معنایی زبان است. برای شاعرانی که سعی دارند در دنیای سیاست‌زده امروز، داشته‌های ذهنی خود را با پشتوانه‌های کهن همراه سازند، گریز زدن‌های تاریخی همانند شمشیری دو لبه است که بهره‌وری به‌جا و مناسب از آن، به زیبایی حریم شعرشان یاری می‌رساند و استفاده بی‌هدف و ناشیانه از آن، به زیبایی زدایی زبان‌شان منجر می‌گردد. بر این اساس باید گفت، «آرکائیسیم» یا «باستان‌گرایی» که گونه‌ای از هنجارگریزی به حساب می‌آید، در صورتی که در خدمت زیبایی شعر باشد از محاسن شعر است، اما اگر مانع و مخل زیبایی شعر باشد، در زمره معایب شعر قرار می‌گیرد. به تعبیر دیگر، «هرگونه گذشته‌گرایی باعث تولید خلاقیت هنری در زبان نمی‌گردد، بلکه هنرمند باید بسیار هوشیارانه و استادانه سیاق کلی سخن را به‌گونه‌ای ترتیب دهد که واژه یا جمله باستانی، بافت اثر و زبان را مستحکم‌تر سازد و بدان رونق و جلا بخشد.» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۱۶۵)

^۱Archaeological Facilities

از معیایی که گاهی در شعر برخی از شاعران معاصر دیده شده و بهره‌برداری از باستان‌گرایی را به نوعی ضعف در حوزه معنایی زبان مبدل ساخته، نسخه‌برداری بی‌کم و کاست از سروده‌های است که پیش از این در خدمت ذهنیت شاعران گذشته بوده و امروز بدون هیچ‌گونه دست‌اندازی و تحوّل، بار دیگر جای خود را در اندیشه شاعران معاصر پیدا کرده است. به تعبیر دیگر، گاه شاعر با مقایسه شرایط امروز خود با اوضاع دیگران در گذشته‌های دور، به حسّی می‌رسد که تمام آن چیزهایی را پیش از این برای آنان مصداق داشته را برای خویش تداعی می‌کند و آن را به خود یا دیگر افرادی که با وی در ارتباط هستند، نسبت می‌دهد. بدیهی است که این‌گونه تداعی‌گری به خودی خود، عیب نیست و در صورتی که با رنگ‌پذیری از هوش و خلاقیت شاعرانه، دچار دگرگونی هدف‌مند شود به تکامل زبان منجر می‌گردد؛ کاربرد این شیوه در شعر آن‌گاه ضعف محسوب می‌شود که شاعر امروز، بی‌هیچ کوششی فرآورده ذهنی شاعر دیروز را استخراج کند و آن را به عنوان یکی از قصایدش به مخاطب عرضه کند.

مقایسه دو قصیده زیر از البیاتی و اخوان ثالث مصداقی است از دو لبه بودن شمشیر آرکایسم در نزد این دو شاعر؛ چراکه چگونگی بهره‌برداری از امکانات گذشته زبان در نزد البیاتی در نمونه‌ای که می‌آید، نمودی است از کاربردی که در آن «جوشش» و «کوشش» شاعر هیچ نقشی ندارند و کیفیت بهره‌برداری از آن در نزد اخوان ثالث در نمونه‌ای که خواهد آمد، نمودی است از کاربردهایی برتر که در آن «جوشش» و «کوشش» شاعر، هم‌ساز با هم در جهت تکامل حوزه معنایی زبان، گام برمی‌دارند.

البیاتی در قصیده‌ای با عنوان «کلماتی الی الحجر»^۷ در بخش مستقلی مرسوم به «قال طرفه بن العبد» بدون هیچ‌گونه تغییری در ظاهر یا معنای معلقه «طرفه بن العبد»، بخشی از کلام این شاعر دوره جاهلی را بی‌آن‌که قاموس یا ساخت زبانی وی را به بازی گیرد، در حوزه شعر امروز وارد می‌کند:

۱- وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَدَّتِي وَيَيْعِي، وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتَلَدِي
 ۲- إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا وَأَفْرَدْتُ، إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعْبَدِ
 ۳- فَإِنْ كُنْتُ لَا تَسْطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي فَدَعْنِي، أَبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي

۴- كَرِيمٌ، يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ سَتَعْلَمُ، إِنْ مَتْنَا غَدًا أَئِنَّا الصَّادِي؟

(۱۹۹۵: ۱۷۸/۲)

ترجمه:

- ۱- پیوسته در کار باده‌نوشی و لذت‌جویی و بخشیدن مال مُکَتَسَب و موروثی خود هستم.
- ۲- تا این‌که تمام قبیله مرا ترک کردند و من همچون شتری گر، تنها ماندم.
- ۳- تو اگر توانایی دفع مرگ مرا نداری، پس مرا به خودم واگذار، تا به آن‌چه در اختیار دارم، بپردازم.
- ۴- من بخشنده‌ای هستم که در زندگی‌اش خود را [از شراب] سیراب می‌سازد و فردا که بمیریم، خواهی دانست کدام‌یک از ما تشنه‌تر است؟

آن‌گونه که می‌بینیم شاعر در ابیات بالا، بی‌هیچ کوششی، تنها با کپی‌برداری از معلقه مشهور «طرفه بن العبد»، در پی آن است که دغدغه‌های ذهنی خود را از زبان این شاعر قدیمی بیان کند. به عبارت دیگر، البیاتی در مقایسه تنهایی ناگواری که تبعید و آوارگی بر او تحمیل کرده با تنهایی و فلاکتی که در گذشته «طرفه بن العبد» از آن سخن گفته، بدون کم‌ترین تحوّل در ساختار کلام او، عنوان شعر خود را «قال طرفه بن العبد» نهاده است. البیاتی «احساس می‌کند که در وضعی شبیه وضع «طرفه» زندگی می‌کند که خود در سمتی و تمام مردم در سمت و سوی دیگری ایستاده‌اند؛ لذا چیزی بهتر از ابیات این شاعر دوره جاهلی نیافته

که بیان‌گر حالت و وضعیت کنونی وی باشد. ابیاتی که نمایان‌گر پافشاری ورزیدن بر فلسفه خاصی از زندگی و بدون هیچ قید و بندی، روی آوردن به لذت‌ها و خوشی‌های زندگی می‌باشد؛ این همان موضعی است که البیاتی نسبت به زندگی می‌گیرد و بیت پایانی بیان‌گر حالت انزواطلبی، مبارزه‌جویی و اعتماد به نفسی است که "طرفه" را متمایز می‌سازد؛ البیاتی می‌خواهد از این حالت بهره‌مند شود؛ او که در جامه‌ای به سر می‌برد که همچون «طرفه» احساس غربت و جدایی می‌نماید.» (الضاوی، ۱۳۸۴: ۲۰۳). ذکر این نکته ضروری است که چنین وضعی در کلام البیاتی از آن جهت در حوزه معنایی زبان آسیب‌شناسی می‌شود که تلاش شاعر در این موقعیت، به جهت انتقال مفهومی است که ترکیبات و تصاویر تکراری گذشته را در پوسته‌ای کاملاً تقلیدی به خدمت درآورده و هیچ‌گونه خلاقیتی در معنا ایجاد نکرده است. بنابراین، در نمونه فوق با توجه به این‌که زبان شاعر در برابر موقعیت ارکائیک فاقد حرکت و جنبش است، ماهیت هنری شعر در وابستگی محض به گذشته، زیبایی خود را از دست داده است.

اخوان‌ثالث برخلاف البیاتی در قسمتی از قصیده «نخل نور و نخل ناز»، خود را از جمود مطلق در موقعیت‌های آرکائیک رها کرده و با ظرافتی هنرمندانه، اندیشه امروزین خود را با بخشی از معلقه «عمرو بن کلثوم» پیوند زده است:

ز خمرِ «اندرین» خوش‌تر ندیده‌ست	عرب‌گویی به کام و جام و مینا
کمی پُر کیفِ خمرِ خُوزیِ ما	به از دریای خمرِ اندریننا
هم ایدون خُلریِ خمر و خبوشی	ارؤمیی و اراکی و اسفَرینا
دگر جُلفایِ گلفام و گلبوی	چو گونه دختِرِ آرم‌گینا
چنان گفتم که آن آویزه‌گوگفت:	«ولا تُبقی خُمورَ الأندَرینا» ^۸
حدیثِ نخلِ نور و نخلِ نازاست	چنان کامیِزَه شیرانگبینا

(۱۳۸۷: ۱۹۴-۱۹۳)

در پاره شعر بالا، شاعر با جاسازی زیبا و هدف‌مند بخشی از معلقه مشهور «عمرو بن کلثوم»، کلام این شاعر عرب‌زبان دوره جاهلی را با اشارات امروزین همراه ساخته و به زبان خود، ژستی تاریخی بخشیده است. بدیهی است که چنین شیوه‌ای از کاربرد متون کهن در شعر امروز، اگرچه ممکن است به مذاق برخی از ناقدان خوش نیاید، اما از آن جهت که کوششی است ملموس که با همراهی نسبی جوشش ذهنی شاعر، بر متن یک شعر قدیمی، جامه‌ای نو پوشانده است، نسبت به نمونه شعری که از البیاتی نقل شد، آسیب‌پذیری کم‌تری دارد.

نتیجه

درباره برخی از نارسایی‌ها و ناتوانی‌های شعر امروز، نکته‌های فراوانی وجود دارد که ناقدان را به سمت و سوی خُرده‌گیری در این باب، سوق داده است. بیش‌تر انتقادهایی که در این زمینه وجود داشته، به‌جا و تأمل‌برانگیز است و می‌تواند در حوزه نقد معاصر به عنوان موضوعی درخور بحث، مورد توجه قرارگیرد.

بخشی از کاستی‌های شعر معاصر، معلولِ چگونگی برخورد آن دسته از شاعرانی است که بیش‌تر از آن‌که از پتانسیل ادبی موجود در زبان بهره لازم بگیرند، تنها توان ویران‌گری آن را مد نظر داشته‌اند. به عبارت دیگر، آنان به جای این‌که از زبان به عنوان فرصتی در جهت تجلی شعر خود استفاده کنند، از آن همانند ابزاری برای نابودکردن هنجارهای گذشته، بهره‌برداری کرده‌اند.

افزون بر این، از دیگر عواملی که در شعر امروز، محور معنایی زبان را دست‌خوش دست‌اندازی‌های ضعیف و نامناسب کرده، آن است که برخی از شاعران خود را از فضای کشف هنری جدا می‌کنند و بدون هیچ‌گونه کوششی، محصول گذشتگان را تحت عنوان قصیده‌ای جدید به نام خود ثبت می‌کنند. در این زمینه، کاربرد کلیشه‌های زبانی که شاعران را از ادامه خلاقیت و

تنوع در کلام دور می‌کند، شعر را ملال‌آور و بی‌جاذبه می‌نماید و بهانه لازم را در اختیار آن دسته از منتقدانی قرار می‌دهد که همواره به دنبال خُرده‌گیری از ضعف‌های موجود در زبان شاعران بوده‌اند.

علاوه بر این موارد، افراط در چینش جدولی واژگان و بر هم زدن نظام خانوادگی کلمات، از جمله آسیب‌هایی است که در شعر امروز، جزئی از عادت‌های غالب برخی از شاعران شده و حدود معنایی زبان را به شدت تهدید می‌کند.

مجموعه این ضعف‌ها، آسیب‌هایی جدی به قلمرو زیباشناسی شعر معاصر ایران و عراق در محدوده معنایی زبان وارد ساخته است؛ تا بدان‌جا که برخی با این توجیه که شعر امروز این دو سرزمین، توان برقراری ارتباط با مخاطبان را ندارد، از خواندن آن ظفره می‌روند. به اعتقاد آنان، شعر معاصر ایران و عراق با وجود گستردگی و آزادی عمل شاعران پس از "نیما یوشیج" و "نازک الملائکه"، گاه بستر دست‌اندازی در ساحتی شده که سر منشاء برخی از عوارض زبانی همچون ابهام و نارسایی در کلام شاعرانه گذشته و گاه آن‌چنان گرفتار جمود در موقعیت‌های آرکائیک زبان شده که اصل «خلاقیت» را به کلی فراموش کرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- ویکتور شک洛夫سکی (Victor Shkovsky) از منتقدان روسی و از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم است. نظریه شک洛夫سکی، به «آشنایی زدایی» معروف است.

۲- نظریه یان موکاروفسکی (J. Mukarovsky) نظریه پرداز چک، به «برجسته‌سازی» شهرت دارد.

۳- مرجع ضمیر «ها» واژه «شموع» است.

۴- با وجود آن‌که این پاره شعر از جهت حشوی که در کلام ایجاد کرده، به «زیبایی‌زدایی» از زبان منجر گشته، اما بدان سبب که شاعر با گریز آگاهانه از تُرم، شیوه هنجارین کلام را مورد دست‌اندازی قرار داده، درخور تأمل است؛ چرا که مخاطب پس از شنیدن این جمله شاعر که: «رصف الشارح کانَ خلواً إلا...» انتظار دارد که کلمه استثنا شده بر شخص یا چیزی دلالت کند، ولی شاعر برخلاف این انتظار، واژه «صوت حذائی» را آورده که دلالت بر یک پدیده شنیداری دارد، نه پدیده‌ای که در مکان (= پیاده‌رو) جای بگیرد.

۵- برای اطلاع بیشتر از تصویرپردازی‌های شاعران دوره جاهلی درباره «شب» به مقاله «اللیل وما يتصل به فی الشعر الجاهلی» از محمود شکیب انصاری و حسن دادخواه، چاپ شده در مجله العلوم الإنسانية، شماره دوازدهم مراجعه شود. همچنین برای اطلاع بیشتر از تصویرپردازی‌های بلند الحیدری درباره «شب» به کتاب «الصورة والإيقاع فی شعر بلند الحیدری» تألیف محمد ابراهیم عوض مراجعه گردد.

۶- فردوسی در دیباچه داستان «بیژن و منیژه» در تصویری که از شب ساخته، روی شب را قیر اندود دانسته و هراس و وحشت را در آن برجسته کرده است (ر.ک: کزازی، ۱۳۸۱: ۱/۵):

شبی چون شبه، روی شسته به قیر
نه بهرام پیدا، نه کیوان، نه تیر

افزون بر این، ناصر خسرو در تصویری، شب را به دریایی بی‌کران از قیر تشبیه کرده است:

شبی تاری، چون بی‌ساحل دمان پر قیر دریایی
فلک چون پر ز نسرين برگ نیل اندوده صحرايي

(گزیده اشعار ناصر

خسرو، ۱۳۷۰: ۶)

۷- این قصیده طولانی از بخش‌های مختلفی تشکیل شده که به ترتیب عبارتند از: ۱- المستحیل: (غیر ممکن) ۲-

عن المیلاد والموت: (درباره تولد و مرگ) ۳- قال طرفه بن العبد (طرفه چنین گفت) ۴- کتابه علی قبر عائشه: (نوشته-

ای بر قبر عایشه) ۵- الحمل الکاذب: (بار دروغین).

۸- اخوان ثالث در این جا با ظرافت خاصی مطلع معلقه مشهور "عمرو بن كلثوم" را به زبان شاعرانه خویش پیوند زده است:

ألا هُبِّي، بَصْحَجِكِ، فَاصْبِحِينَا وَلَا تُبْقِي خُمُـــــــورَ الأَنْدَرِينَا

منابع

۱. أبو شبكة، إلياس (۱۹۶۲م). *أفاعي الفردوس المقدمة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الحضارة.*
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۴۴هـ.ش). *از این اوستا، چ ۱، تهران: مروارید.*
۳. _____ (۱۳۸۷هـ.ش). *ترا ای کهن بوم و بردوست دارم، چ ۷، تهران: زمستان.*
۴. امین پور، قیصر (۱۳۸۹هـ.ش). *مجموعه کامل اشعار، چ ۴، تهران: مروارید.*
۵. انصاری، محمود شکیب و حسن دادخواه (۲۰۰۵م). «اللَّيْلُ وما يتصل به في الشعر الجاهلي»، *مجلة العلوم الإنسانية، العدد ۱۲ (۲)، صص ۳۷-۵۱.*
۶. اوحدی، مهرانگیز (۱۳۹۰هـ.ش). *تصویرهای نو در شعر کهن: غزل‌های مولانا، سعدی و حافظ، چ ۱، تهران: دستان.*
۷. بوالعوالی، التجانی (۲۰۰۶م). *الشعر العربي بين سلطة المعيار ولذة الانزياح، رسالة الماجستير، الجامعة الحرّة بمدينه دینهاخ هولندا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها.*
۸. البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵م). *الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دون الطبع.*
۹. جلیلی، فروغ (۱۳۸۷هـ.ش). *آینه‌ای بی طرح: آشنایی زدایی در شعر شاعران امروز، چ ۱، تبریز: انتشارات آیدین.*
۱۰. الحباشنه، قتیبه و مثنی العسافه (۲۰۱۰م). «الانزياح في لغة الشعر دراسة في نماذج دالة من شعر أدونيس»، *فصلیه حولیات آداب عین شمس، جامعه عین شمس، المجلد: ۳۸، صص ۱۵۸-۱۳۹.*
۱۱. حسن پور آلاشتی، حسین (۱۳۸۴هـ.ش). *طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی، چ ۱، تهران: سخن.*
۱۲. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۷هـ.ش). «جایگاه زبان در شعر امروز ایران»، *لبنان: نشریه الدراسات الادبیّه، ش پیاپی ۶۵-۶۳، صص ۵۳-۶۵.*
۱۳. _____ (۱۳۹۱هـ.ش). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چ ۳، تهران: ثالث.*
۱۴. حقوقی، محمد (۱۳۹۱هـ.ش). *شعر زمان ما: مهدی اخوان ثالث، چ ۱۵، تهران: نگاه.*
۱۵. الحیدری، بلند (۱۹۹۲م). *الأعمال الكاملة للشاعر، الطبعة الثانية، القاهرة: دار سعاد الصباح.*
۱۶. رشید الدده، عباس (۲۰۰۹م). *الانزياح في الخطاب التقدي والبلاغي عند العرب، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.*
۱۷. زرکانی، مهدی (۱۳۹۱هـ.ش). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان شناسی ایران در قرن بیستم، چ ۱، تهران: ثالث.*
۱۸. سپهری، سهراب (۱۳۸۹هـ.ش). *هشت کتاب، چ ۱، تهران: مبین اندیشه.*
۱۹. سلاجقه، پروین (۱۳۸۵هـ.ش). *از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان، چ ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.*
۲۰. سلیمی، علی و رضا کیانی (۱۳۹۰هـ.ش). *معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی: بررسی موردی، عزالدین مناصره، شاعر معاصر فلسطینی، پژوهشنامه نقد ادب عربی، ش ۲، پیاپی ۶/۶۰، صص ۷۵-۵۵.*
۲۱. _____ (۱۳۹۱هـ.ش). *الانزياح ودلالاته الخيالية في شعر مهدی أخوان ثالث و سعدی: دراسة مقارنة في الصور الشعرية المحولة لدى الشعراء، بحوث في اللغة العربية و آدابها، مجله محكمه نصف سنويه تصدر عن كلية اللغات الأجنبية بجامعة أصفهان، العدد (۷)، صص ۹۲-۷۵.*

۲۲. شعار، جعفر (۱۳۷۰هـ.ش). *گزیده اشعار ناصر خسرو، تهران: علمی.*
۲۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸هـ.ش) *موسیقی شعر، تهران: آگاه.*
۲۴. _____ (۱۳۷۷هـ.ش). «شعر جدولی: آسیب‌شناسی نسل خرد گریز»، *بخارا، نشریه ادبیات و زبان‌ها، ش ۱، صص ۴۶-۵۹.*
۲۵. صایغ، عبود (۱۹۶۶م). *أضواء جديدة على جبران: دراسة أدبية، بيروت: منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر، دون الطبع.*
۲۶. صفوی، کورش (۱۳۷۳هـ.ش). *از زبان‌شناسی به ادبیات، ج اول: نظم، چ ۱، تهران: نشر چشمه.*
۲۷. _____ (۱۳۸۳هـ.ش). *از زبان‌شناسی به ادبیات، ج دوم: نظم، چ ۱، تهران: نشر سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی).*
۲۸. الصمادی، امتنان عثمان (۲۰۰۱م). *شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية، الطبعة الأولى، عمان: وزارة الثقافة.*
۲۹. الضاوی، أحمد عرفات (۱۳۸۴هـ.ش). *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب: بدر شاکر السیاب، خلیل الحاوی، نازک الملائکه، عبدالوهاب البیاتی، أدونیس و صلاح عبدالصبور، ترجمة سید حسین سیدی، چ ۱، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.*
۳۰. طاوسی، سهراب (۱۳۹۱هـ.ش). *آیین صورتگری: تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر، تهران: ققنوس.*
۳۱. عبدالحمید، عبداللطیف (۱۹۹۰م). *فی الشعر العراقي المعاصر وتحليله، سوريا: منشورات الجامعة.*
۳۲. عبود، مارون (۱۹۶۶م). *دمشق وأرجوان، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الثقافة.*
۳۳. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷هـ.ش). *ساختار زبان شعر امروز: پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر، چ ۳، تهران: فردوس.*
۳۴. عوض، محمد إبراهيم حسین (۲۰۰۹م). *الصورة والإيقاع في شعر بلند الحيدري، الناشر: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى.*
۳۵. الغریبی، خالد (۲۰۰۴م). *فی الشعر التونسي الحديث، الطبعة الأولى، تونس: منشورات اتحاد الكتاب التونسيين.*
۳۶. فتوحی، محمود (۱۳۹۱هـ.ش). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چ ۱، تهران: سخن.*
۳۷. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۱هـ.ش). *گزارش و ویرایش شاهنامه فردوسی، نامه باستان، تهران: سمت.*
۳۸. محبتی، مهدی (۱۳۸۰هـ.ش). *بدیع‌نو: هنر ساخت و آرایش سخن، چ ۱، تهران: سخن.*
۳۹. محمد ویس، أحمد (۲۰۰۵م). *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.*
۴۰. _____ (۲۰۰۹م). *الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، الطبعة الثانية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.*
۴۱. موسوی گرمارودی، سید علی (۱۳۹۱هـ.ش). *جوشش و کوشش در شعر، چ ۱، تهران: هرمس.*
۴۲. مسعود، حبیب (۱۹۶۶م). *جبران حیاً ومیتاً، الطبعة الثانية، بيروت: دار الريحاني للطباعة والنشر.*
۴۳. یوسف، سعدي (۱۹۸۸م). *ديوان سعدي يوسف: المجلد الأول والثاني والثالث، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة.*