نشریّهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال ششم، شمارهٔ یازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳

بررسی تطبیقی صور خیال در دو شعر«فی یوم فلسطین» بدر شاکر السیاب و«پنجره» قیصر امین‌پور* (علمی- پژوهشی)

دکتر عباس گنجعلی
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری
فرشته صفاری
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

قوهٔ خیال به عنوان یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین ارکان یک اثر هنری، آفرینندهٔ انواع صور بلاغی چون تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص، کنایه و ... است و می‌کوشد تا با ایجاد نوعی از ساختارشکنی در معنا و واژگان، توجه مخاطبان بیشتری را با خود همراه سازد.

وجود صور خیال منحصر به شعر کلاسیک نیست؛ بلکه اقبال شعر معاصر و خلاقیت‌های شاعران امروز در آفرینش عناصر ابتکاری، شکوفایی و توسعهٔ انواع صور بلاغی را در پی داشته است. سیاب و امین‌پور از شاعرانی هستند که شاهد نوآوری‌های آنان در این عرصه هستیم و حتی در اشعاری با درونمایه‌های سیاسی و اجتماعی نیز می‌توان به جایگاه ارزشمند این عناصر در اشعار آن‌ها پی برد؛ به‌گونه‌ای که در دو اثر برگزیده از نقش بی‌بدیل این عوامل در پدید آمدن سبکی بدیع در ادبیات مقاومت نمی‌توان اغماض کرد. هدف این پژوهش ادبی که به روش تطبیقی- و البته بر اساس مکتب آمریکایی و با رویکرد اصالت تشابه و همانندی - انجام گرفته، بررسی اهمیت صور خیال در دو نمونه(«پنجره» و «فی یوم فلسطین») از اشعار شاعر ایرانی قیصر امین‌پور و شاعر عراقی، بدر شاکر السیاب است.

واژه‌های کلیدی: صور خیال، ادب مقاومت، بدر شاکر السیاب، قیصر امین پور، فی یوم فلسطین، پنجره.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۲/۴/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۲/۹/۱۲
نشانی پست الکترونیک نویسندگان: abbasganjali@yahoo.com
fe_saffari@yahoo.com

۱- مقدّمه

از میان جلوه‌های گوناگون هنر، شعر همواره نقشی تعیین‌کننده در بیداری امت‌ها و به تصویر کشیدن بحران‌های اجتماعی و سیاسی داشته‌است. همان‌گونه که یک قطعهٔ شعری می‌تواند شناسنامه‌ای برای یک کشور باشد که در آن می‌توان به مختصات جغرافیای سیاسی و اجتماعی آن پی برد، گاهی نیز به‌مثابهٔ شکوائیه‌ای است که بی‌محابا بر ابرقدرت‌ها می‌تازد و جهانی را به بهانهٔ دادخواهی به جوشش وامی‌دارد.

ملاک‌های متعددی برای ارزش‌گذاری شعر متصور است؛ ولی، به طور کلی«شعر حقیقی و مطلوب شعری است که بتواند با مخاطب خود ارتباط سالمی برقرار کند. شاعر در حکم حاکم«برج عاج‌نشینی» نیست که در خلوت رؤیاهای خویش بنشیند و با فروبستن در به روی دیگران«مرثیه‌خوان دل دیوانه» خود باشد. او باید بداند که«شعر یک پدیدهٔ انسانی است و برای انسان‌هاست». بی‌شک شاعر متعهد کسی است که علاوه بر طرح مسائل متعالی، می‌کوشد که دیگران را نیز در مسیر کمال راهنمایی کند و عواطف و احساسات درونی برخاسته از اندیشهٔ پویا و کمال‌جوی خود را با زبانی زیبا، سلیس، جذاب و قابل‌درک در کمال سخاوت بر دیگران عرضه کند و تصویرگر لحظه‌هایی باشد که دیگران از شنیدن و دیدن آن خرسند می‌شوند و بر علم و آگاهی و کمال روح انسانی افزوده می‌شود» (قاسمی، ۱۳۸۴: ۱۴-۱۵).

با توجه به تعریف فوق عالی‌ترین شعرها، سروده هایی است که بیش از آن‌که فردی باشند اجتماعی‌اند و با اهداف متعالی سروده شده‌اند که مطمئناً اشعار حماسی و به‌ویژه اشعاری که بحران‌های جامعهٔ معاصر را به تصویر می‌کشند، از مقبولیت بیشتری برخوردارند. حوزهٔ ادبیات پایداری همواره یکی از دل‌مشغولی‌های مهم شاعران معاصر بوده‌است. «عنوان ادبیات پایداری معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون ستیزی با پایگاه‌های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و... شکل می‌گیرند» (سنگری، ۱۳۸۳: ۴۵).

شعر فلسطین، نمادی از دادخواهی مردمی است که در مسیر مقاومت ثابت‌قدم و مقاوم حرکت می‌کنند. «در ادب عرب فلسطینی، شعر پیشتاز است؛ البته نه بدان جهت که شعر در طول قرون گذشته در میان عرب‌ها، هنر ادبی بارز و تا حد زیادی منحصر به فرد بوده‌است؛ بلکه، بدان جهت که شعر در نفوذ میان توده‌ها و شوراندن و به هیجان درآوردن آن‌ها از قدرت بیشتری برخوردار است؛ هم‌چنین بدان جهت که انتشار شعر در میان مردم به سهولت انجام می‌شود. در همهٔ انقلاب‌ها و جنبش‌های جهان این شعر بوده است که صلابت مقاومت مردمی و شعارهای حماسی را برای مبارزان فلسطینی به ارمغان آورده‌است» (فرزاد، ۱۳۸۰: ۳۷-۳۸).

شعر این منطقه دوره‌های متعددی را درک کرده است که به صورت مختصر به آن اشاره‌ای خواهیم داشت.«پس از سال ۱۹۴۸ ادبیات فلسطین بنای جنبش تازه‌ای را پی ریخت که مناسب‌تر است آن را ادبیات غربت نامید تا ادبیات فلسطین یا ادبیات آوارگان. در این جنبش، شعر مهم‌ترین عامل شناخته می‌شود که در طول سال‌های اخیر به پیشرفت‌های قابل ملاحظه‌ای از نقطه نظر کیفیت و ساختمان نائل آمده است. خاموشی کوتاه پس از جنگ سال ۱۹۴۸ بیداری وسیعی را به دنبال داشت و از آن پس بود که شعر به صورت بازتابی از شور و التهاب مردم درآمد. شعر فلسطین با توجه به روش ادبیات عرب و بیگانه، اندک‌اندک قواعد سنتی کهنه را زیر پا نهاد و بازتابندهٔ حسی شد یگانه از اندوهی ژرف که بیشتر با واقعیت‌های موقعیت خود هم‌ساز بود» (مهربان،۱۳۴۹: ۱۱-۱۲).

موضوع فلسطین و سرزمین اشغالی به عنوان یکی از محورهای اساسی شعر مقاومت، نه تنها در شعر عربی ؛بلکه، در شعر همهٔ ملل عدالت‌خواه و استکبارستیز جای خود را باز کرده‌است. شعر معاصر فارسی نیز از این قاعده مستثنی نبوده و در آثار شاعران و نویسندگان این مرز و بوم گاه شاهد خلق آثاری هستیم که علاوه بر داشتن زیبایی‌های کلامی، مرهمی بر آلام رنج‌کشیدگان و آوارگان قدس شریف است.

صور خیال به‌سان روح در یک اثر هنری دمیده می‌شود.«تصویر به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی(از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز مرسل، نماد، اغراق و مبالغه، اسناد مجازی، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و... اطلاق می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۲).

«صورت خیالی محصول تخیل جمال‌شناسانه است.«کانت» آن‌جا که تخیل را به سه نوع بازآفرین(reproductive)، مولد(productive) و جمال‌شناسانه (asthetics) تقسیم می‌کند، می‌گوید که تخیل جمال‌شناسانه مثل تخیل مولد، پلی است که جهان اندیشه را به جهان اشیاء متصل می‌کند» (همان: ۵۵).

۱-۱-بیان مسأله

از سال ۱۹۴۸ به بعد فلسطین یکی از محورهای اساسی شعر مقاومت جهان عرب است. از دیگر سو، شاعران معاصر عرب تلاش نموده‌اند تا با به‌کارگیری ابزارهای هنری و اسطوره‌ها، شعر مقاومت را عمق بیشتری ببخشند (محسنی‌نیا، ۱۳۸۸: ۱۵۴). لذا از آنجا که ادبیات تطبیقی به مقایسه ادبیاتی مشخص با ادبیات سایر ملل و یا برخی از آن‌ها، و یا به مقایسه یک اثر ادبی در یکی از زبان‌ها، با اثر ادبی مشابه در زبان دیگر اهتمام می‌ورزد. این جستار نیز در پی آن است تا در این چارچوب و بر اساس مکتب آمریکایی به بررسی و تحلیل دو اثر، صرف نظر از روابط تاریخی یا تأثیر و تأثرات آن‌ها از یک‌دیگر وصرفاً با رویکرد اصالت تشابه و همانندی، ضمن معرفی مختصر دو شاعر، به بررسی صور خیال و عوامل مؤثر بر آن در دو سروده منتخب، بپردازد. نویسندگان در این پژوهش در صدد پاسخ‌گویی به این پرسش هستند که صور خیال تا چه میزان می تواند بر اشعار ادب مقاومت -که دو نمونه از آن در اینجا انتخاب شده است- سودمند و تأثیرگذار واقع شود.

۱-۲-اهمیت و ضرورت پژوهش

بی‌تردید حوزهٔ ادبیات پایداری یکی از اصیل‌ترین و حساس‌ترین جریانات ادبی جهان است که همواره انعکاس صدای دادخواهی و ظلم‌ستیزی جوامعی بوده‌است که جنگیده‌اند تا از همهٔ ارزش‌های دینی و ملی خود پاسداری کنند و در این میان زبان آهنگین شعر، گاهی کاری‌تر از دشنه‌ای است که در قلب ابرقدرت‌ها فرود می‌آید. بحران جامعهٔ فلسطین در ادبیات همهٔ اقوام و ملل آزادی‌خواه بازتاب وسیعی داشته‌است و اهمیت انجام این پژوهش تثبیت قدرت‌نمایی زبان شعر دو شاعر معاصر عرب زبان، بدر شاکر السیاب و فارسی

زبان، قیصر امین‌پور است که با بهره‌مندی از صور خیال، هم تداعی‌گر لحظاتی تلخ و شیرین از تاریخ حماسه و غرور ملتی بی‌پناه شده و هم مخاطبان اشعارشان را به تماشای رزمگاهی نابرابر می‌برند و این منتهای رسالتی است که شعر حوزه‌ی مقاومت بر دوش دارد.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با پیشینهٔ این پژوهش باید گفت که پژوهش های زیادی درباره هر یک از این دو شاعر، صورت گرفته است، خواه به صورت جداگانه و خواه به صورت تطبیقی با شخصیّت های دیگر؛ به عنوان مثال سیاب با شاعرانی چون نیما، الیوت، اخوان ثالث و فروغ فرخزاد، و قیصر امین پور بیشتر با محمود درویش مورد تطبیق قرار گرفته و پایان نامه ها و مقالاتی در این باره به نگارش درآمده است. اما در حوزه تطبیق سیاب و قیصر، جز مقاله «تقابل شهر و روستا در شعر معاصر عرب و فارسی؛ به‌ویژه در آثار بدر شاکر السیاب و قیصر امین‌پور» از جواد قربانی و رسول عباسی، (فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، شماره ۱۵و۱۶، پاییز و زمستان ۸۶) پژوهش دیگری در این زمینه صورت نگرفته است.

۲- بحث

۲-۱- زندگی‌نامه بدر شاکر السیاب

نامی‌ترین بنیانگذار شعر نو عرب و آغازگر جنبش شعر آزاد در سال ۱۹۲۶ در روستای جیکور از توابع بصره در جنوب عراق متولد شد. آموزش ابتدایی را در سال ۱۹۳۸ به پایان برد و تا سال ۱۹۴۲ دوره متوسطه را در بصره سپری کرد وسپس در سال ۱۹۴۳ برای ادامهٔ تحصیل به بغداد رفت (اسوار، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

پس از فارغ التحصیلی از دانش سرای عالی بغداد به تدریس مشغول شد. در سال ۱۹۴۵ افزون بر ادب عربی، در رشتهٔ ادبیات انگلیسی ادامهٔ تحصیل داد و سه سال بعد فارغ التحصیل گردید (فرزاد، ۱۳۸۰: ۵۷). «از ابتدای پاییز سال ۱۹۴۸ به عنوان معلم زبان انگلیسی در الرمادی مشغول به تدریس؛ اما، به خاطر عضویت در حزب کمونیست در سال ۱۹۴۹ از تدریس محروم شد» (الفاخوری، ۱۳۸۰: ۶۳۷).

«در اواخر دهۀ پنجاه میلادی از این حزب (کمونیست) کناره گرفت وبه گرایش‌های ملی دل بست، بارها وبارها به علت فعالیت سیاسی به زندان افتاد یا آواره و از کار بر کنار شد» (اسوار، ۱۳۸۱: ۱۲۹).

او را بزرگ‌ترین شاعر در میان بنیانگذاران شعر امروز دانسته‌اند و تاکنون صدها پژوهش و رساله و کتاب دربارۀ شعر و جایگاه او نوشته وتالیف شده است. (او) در ادب عرب و ادبیات انگلیسی تتبعاتی عمیق داشت و پس از تاثرات نخستین از«بایرون شلی»،«کیتس»،«وردزورث»،«استیون اسپندر»،«روبرت بروک»، از «الیوت» و«ایدیث سیت ول» تاثیری خاص پذیرفت. از سال ۱۹۶۰ به بعد به بیماری فلج خزنده دچار شد وبا وجود معالجات ممتد در بغداد و بیروت سرانجام در ۱۹۶۴ در سن سی وهشت سالگی و در غربت در گذشت»(همان:۱۲۹). دفترهای شعر او عبارتند از: أزهار ذابلة(گلهای پژمرده)۱۹۴۷، أساطیر(افسانه-ها)۱۹۵۰، المومس العمیاء(روسپیِ کور)۱۹۵۴، الأسلحه و الأطفال(اسلحه و کودکان)۱۹۵۵، حفار القبور(گورکن)۱۹۶۰، أنشودة المطر(سرود باران)۱۹۶۰، المعبد الغریق(معبد غرق شده)۱۹۶۲، منزل الأقنان(خانه بردگان)۱۹۶۳، شناشیل ابنه الجلبی(پنجره‌هایِ دخترِ چلبی)۱۹۶۴ و أقبال(اقبال)۱۹۶۵. افزون بر این سیّاب را اشعار نشرنایافتۀ بسیاری است که بخش مهمی از آنها به شیوه کهن بوده و پس از درگذشت وی در پنج دفتر منتشر شده است (سیاب، ۲۰۰۰: ۳۹۹).

۲-۲-زندگی‌نامۀ قیصر امین‌پور

«قیصر امین‌پور متولد سال ۱۳۳۸ ش در دزفول بود. تحصیلات ابتدایی تا دبیرستان را در زادگاهش گذراند و بعد در دانشگاه تهران به ادامه‌ی تحصیل پرداخت. او پس از تغییر رشته‌های دام‌پزشکی و جامعه‌شناسی، سرانجام در رشتۀ ادبیات فارسی تحصیل کرد. وی سال‌های پیش از انقلاب در زمینه‌های گوناگون چون شعر، خط، نقاشی، تئاتر و قصه‌نویسی کار و تجربه‌آزمایی کرد؛ اما، پس از انقلاب، عمدۀ کار خویش را در قلمرو شعر متمرکز کرد» (نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۲: ۲۷).

«او بـه عنـوان یکـی از حامیـان و بنیادگـذاران شـعر تعهـد در انقـلاب اسـلامی مطـرح اسـت. صـور اندیـشه، کـاربرد مـضامین بکـر و نـو، واژگـان و ترکیبـات متـأثر از مـسائل جنـگ، شـهادت و... از اندیـشه‌هـای شـاعرانی چـون او نـشأت گرفتـه و سـهم ارزشـمندی از فرهنـگ و ادبـی اسـلامی امـروز مـدیون ایـن مهربانـان عرصـه شـعر و شعور و فکر و خیال است» (همان: ۲۹).

«در سـال ۱۳۷۷ و در اثـر یـک سـانحهٔ رانـندگی، قیـصر سـلامتی خـود را از دسـت داد و اگرچـه پـس از مـدت‌هـا بـه گونـه‌ای توانـست سـلامتی نـسبی خـود را بازیابـد؛ امـا، عـوارض ایـن تـصادف هولنـاک، بیمـاری‌هـای پـی در پـی و لاعلاجـی را بـرای او در پـی داشـت کـه در ادامـه مـرگ زودهنگـام ایـن شـاعر را، رقـم زد. قیـصر در روز سه‌شـنبه هـشتم آبـان ۱۳۸۶ و در پـی یـک حملـه قلبـی در بیمارسـتان مهـر تهـران، بـدرود حیـات گفـت»(بهداونـد، ۱۳۸۸: ۴۰). از مهمتـرین آثـار ایـن شـاعر گرانقـدر مـی‌تـوان، آینـه‌هـای ناگهـان، تـنفس صـبح، بـی بـال پریـدن، گزیـده اشـعار، گـل‌هـا همـه آفتابگردانند و... را نام برد.

۲-۳-بررسی صور خیال در شعرهای«فی یوم فلسطین» و«پنجره»

«تـصویرهـای شـعری بـه مثابـه ابـزاری هـستند کـه معنـی را تقویـت مـی‌کننـد و بـر قـدرت تـأثیر حـسی شـعر مـی‌افزاینـد.»(فتـوحی، ۱۳۸۵: ۴۲۱).«صـورت‌هـای خیـال علاوه بر آن‌که زبان شعر را بـه سـهم خـود از زبـان نثـر متمـایز مـی‌کنـد، - مثـل موسـیقی شـعر-، ظرفیـت زبـان را نیـز بـرای بـرانگیختن عاطفـه افـزایش مـی‌دهـد....صـور خیـال سبب می‌شود که جهـانی کـه شـاعر در آن شـعر عرضـه مـی‌کنـد، بـا جهـان واقعـی کـه مـا بـه آن عـادت کـرده‌ایـم، تفـاوت پیـدا کنـد و همـین تـازگی و غرابـت جهـان شـعر کـه بی‌تردیـد خیـال در پدیـدآوردن آن نقـش بـسزایی دارد، سـبب مـی‌شـود کـه توجـه مـا بـه متن جلب گردد... »(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۵-۸۶).

مـا در ادامـهٔ بحـث بـه بخـشی از هنـرنمـایی‌هـای دو شـاعر در بـه‌کـار بـردن مهـم‌تـرین صور خیال اشاره خواهیم داشت.

۲-۳-۱- تـشبیه:«تـشبیه را بـه طـور کلـی از نظـر صـورت بیـانی مـی‌تـوان بـه دو صـورت فـشرده و گـسترده خلاصـه کـرد. منظـور از تـشبیهات فـشرده تـشبیهاتی اسـت

که با افزودن دو طرف تشبیه(مشبه و مشبه‌به) به صورت یک ترکیب اضافی در می‌آید که در اغلب قریب به اتفاق موارد، مضاف در آن مشبه‌به و مضاف‌الیه مشبه است و تشبیه گسترده، تشبیهی است که به صورت ترکیب اضافی بیان نشده باشد. در تشبیه گسترده ممکن است هر چهار رکن تشبیه ذکر شود و ممکن است وجه شبه یا ادات و یا هر دو حذف شوند»(همان: ۲۱۵).

حتی یَضُمَّ ثَریَ الجَزیرَةَ أهلَهَا أو یَلبِسُونَ مَطَارِفَ العُلیَاء(۲)

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

در انتهای کوچه شب، زیر پنجره قومی نشسته خیره به تصویر پنجره

(امین‌پور، ۱۳۸۸ :۱۴۷)

جز با کلید ناخن ما وا نمی‌شود قفل بزرگ بسته به زنجیر پنجره

(همان: ۱۴۸)

در میان انواع مختلف تشبیه، در دو شعر مذکور با تشبیهاتی از نوع بلیغ اضافی سر و کار داریم. سیاب در ترکیب «مطارف العلیا»، بزرگی را به چادر تشبیه کرده و قیصر با «کوچه شب»، از مشبه‌به کوچه برای شب استفاده کرده و هم‌چنین از تشبیه ناخن به کلید بهره برده‌است.

۲-۳-۲-استعاره: «استعاره را همواره اصلی‌ترین شکل زبان مجازی دانسته‌اند»(هاوکس، ۱۳۷۷: ۱۲). «ارزش غائی استعاره و ارزشی که کاربرد غیر«حقیقی» کلمات و عبارات را در آن توجیه می‌کند، ارزش تزئینی آن است. استعاره «عالی‌ترین پیرایهٔ سبک است» (همان: ۲۷).

بدر شاکر السیاب با صنعت استعاره، اشغالگران، سرزمین فلسطین و مبارزان جبههٔ مقاومت را مورد خطاب قرار می‌دهد و این‌گونه می‌سراید:

یا راقصینَ علی دم الصحراء قد آنَ یومُ الثورة الحمراء(۳)

تلک المواطنُ أین عنها أهلها فتروحُ تُعرِضُها عَلَی الغُرَبَاء(۴)

حتی یضم ثری الجزیرة أهلها أو یلبسون مطارف العلیاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

در بیت نخست«فی یوم فلسطین»«صحراء» استعاره از سرزمین فلسطین و «راقصین» استعاره از استعمارگران است. در بیت هفتم نیز «الغرباء» استعاره از اشغالگران یهودی است. ترکیب«مطارف العلیا» نیز در بیت دوازدهم استعاره از کفن شهادت است.

در بیت دیگری از او با استعاره‌ای از نوع تبعیه سرو کار داریم.

و یدٍ یَفِرُّ البَغیُ مِن هَزّاتها حَمراء ضَرَّجَها دمُ الشهداء(۵)

(همان:۴۹۸)

فعل«یَفِرُّ» نمی‌تواند فاعلی چون «البغی» داشته‌باشد؛ پس، منظور از فعل مذکور «ابطال و نابودی» است.

۲-۳-۳-مجاز: «مجاز استعمال لفظ است در غیر معنی اصلی و موضوع‌له حقیقی به مناسبتی، و آن مناسبت را در اصطلاح فن بدیع علاقه می‌گویند»(همایی، ۱۳۸۲: ۲۴۷).

سیاب در این شعر این گونه می‌سراید:

یاراقصین علی دم الصحراء قد آن یوم الثورة الحمراء

تلک الشرارةُ بعد حین تنجلی عن زاخرٍ بالنار والأضواء(۶)

الیوم یَحطِمُ کلُّ شعبٍ ثائر سودَ القیود بضحکة إستهزاء(۷)

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

در بیت نخست«دم» مجاز لازمیه است و منظور «کشتگان» است و در دومین بیت«الشرارة» مجاز سببیه است و مسبب آن یعنی «الحرب» مقصود بوده‌است و در سومین بیت نیز«الیوم» مجاز جزء از کل است و منظور از آن «دهر« و«أیام» است.

در شعر امین‌پور نیز با مجاز علیّت رو به رو هستیم، وقتی شاعر این‌گونه از ارادهٔیک ملت مبارز سخن می گوید:

اصرار، پشت پنجره گفتگو بس است دستی برآوریم به تغییر پنجره

(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

در این بیت منظور از دست نیرویی برای گشودن پنجره است؛ پس، دست علت است و معلول آن قدرت و توانایی است.

۲-۳-٤- تشخیص: «تشخیص در لغت به معنی تمییز دادن است؛اما، در اصطلاح نقد ادبی به پیروی از منتقدان عرب به مفهوم قسمی از استعاره به کار رفته‌است که به موجب آن عناصر بی‌جان یا انتزاعی، صورتی انسانی، بهیمی یا جان‌دار یابند. اگرچه در کتاب‌های بلاغیون قدیم ایرانی، تشخیص به طور مستقل مطرح نشده‌است؛ اما، آن‌چه آن‌ها در باب استعارهٔ مکنیه یا استعارهٔ بالکنایه گفته‌اند با تشخیص برابر است. این نوع استعاره در ادبیات ملل مختلف به اشکال متفاوت یافت می‌شود. در ادبیات فارسی،کوتاه‌ترین شکل آن، همان استعاره بالکنایه و نوع گستردهٔ آن توصیفاتی است که شعرا از طبیعت کرده‌اند»(داد، ۱۳۸۰: ۷۷-۷۸).«برخی تشخیص را معادل استعارهٔ مکنیه و تخییلیه و استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه گرفته‌اند که البته از جهاتی همانندند؛ اما، کاملاً یکسان نیستند»(محبتی، ۱۳۸۰: ۱۷۵).با توجه به توضیحات فوق، استعاره بالکنایه(تشخیص) در شعر سیاب رخ داده‌است، وقتی پایان کار مبارزان فلسطینی را قرار گرفتن در دل این خاک مقدس می‌داند و این گونه می‌سراید:

حتی یَضمَّ ثری الجزیرة أهلها　　أو یلبسون مطارف العلیاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

فعل« یَضمُّ» به معنای در بر گرفتن است. شاعر معاصر باور دارد خاک مقدس فلسطین به‌سان مادری اهالی آن را در خود جای می‌دهد و این نمونه‌ای از جاندارانگاری در شعر سیاب است.

شاعر ایرانی نیز از ترکیباتی بدیع و بی‌نظیر در ترسیم جامعهٔ‌ستمدیدهٔ فلسطین بهره می گیرد.

این سوی شیشه شیون باران و خشم باد　　در پشت شیشه بغض گلوگیر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۷)

«شیون باران»، «خشم باد» و «بغض گلوگیر پنجره» از نمونه‌های به‌کارگیری آرایهٔ تشخیص در اثر حماسی امین‌پور است.

۲-۳-۵-جناس: «هم‌گونی» یا جناس از آرایه‌هایی است که در سخن آراسته و هنرورزانه کاربردی گسترده یافته‌است. هم‌گونی آن است که در میان دو واژه

بـه‌گونـه‌ای ویـژه از دیـد ریخـت و سـاختار آوایـی، هماننـدی و پیونـدی نزدیـک یافـت. دو واژهٔ «همگـون» را دو پایـهٔ جنـاس مـی‌نـامیم»(کـزازی، ۱۳۷۳: ۴۸). در شـعر سـیاب بـا یـک جنـاس مطّـرف یـا مزیـد مواجـه هـستیم و آن در ابیـات پـنجم و هـشتم رخ می‌دهد که بـین شـلاء وأشـلاء برقـرار مـی‌شـود. در ابیـات چهـارم و پـنجم بـین دم وفـم بـا جنـاس مـضارع رو بـه رو هـستیم. در ابیـات هـشتم و دهـم نیـز بـین دم و دمـع، جنـاس زاید مذیّل وجود دارد.

فَضَّت فمَ المُستعمرین بلطمة — لا غیَر قاتلة ولا شلّاء(۸)
والقدسُ ما للقدسِ یمشی فوقها — صهیونُ بین الدمع والأشلاء(۹)
(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

و ید یفر البغی من هزاتها — حمراء ضرجها دم الشهداء
فضتْ فم المستعمرین بلطمة — لا غیر قاتلة ولا شلاء
(همان: ۴۹۸)

والقدس ما للقدس یمشی فوقها — صهیون بین الدمع والأشلاء
یا أختَ یعربَ لن تزالی حُرةً — بین الدم المسفوکِ و الأعداء
(همان: ۴۹۸)

در شـعر امـین‌پـور نیـز یـک جنـاس لاحـق و یـک جنـاس زایـد مزیـل کـه در بیـت شـشم واقـع شـده و آن مـابـین واژگـان « را» و « تـا» و هـم‌چنـین بـین «را» و «راه» و یـک جناس مضارع در آخرین بیت و میان واژگان«ما» و «وا» واقع است

تا آفتاب را به غنیمت بیاوریم — یک ذره راه مانده به تسخیر پنجره
(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۸)

جز با کلید ناخن ما وا نمی‌شود — قفل بزرگ بسته به زنجیر پنجره
(همان: ۱۴۸)

۲-۳-٦-تـضاد یـا طبـاق: «نـاسـازی یـا تـضاد آن اسـت کـه سـخنور واژه‌هـایی را در سرودهٔ خویش به کار ببرد که در معنا با یک‌دیگر ناسازند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۰۵).

در اشعار سیاب با تضاد در فعل و اسم و در شعر قیصر با تضاد در اسم رو به رو هستیم. بین تلتظی و إطفاء در بیت ۱۱ شعر سیاب، بین دو اسم «ضحکة» و «الدمع» و در بیت پایانی شعر قیصر بین «وا» و«بسته» این صنعت را می‌توان یافت.

ثاراتُ أهلكَ فی دمانا تلتظی　　هیهات لیس لهنّ من إطفاء(۱۰)

الیوم یحطِم کلُّ شعبٍ ثائر　　سود القیود بضحکة إستهزاء

والقدس ما للقدس یمشی فوقها　　صهیون بین الدمع والأشلاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

جز با کلید ناخن ما وا نمی‌شود　　قفل بزرگ بسته به زنجیر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۸)

۲-۳-۷-تکرار: تکرار آن است که واژه‌ای چندین‌بار در سخن به کار برده‌شود، به‌گونه‌ای که مایهٔ زیبایی و نگارینی فزون‌تر آن گردد» (کزازی، ۱۳۷۳ :۸۱).

۲-۳-۷-۱-هم‌آوایی:«یکی از گونه‌های تکرار است که سخنور آوایی(=حرف) را پی در پی در سخن خود بیاورد و بدین‌سان آن را خنیایی ویژه ببخشد» (کزازی، ۱۳۷۳: ۸۴).

درکل مجموعه شعر سیاب با تکرار مصوت بلند (آ) ۴۸ بار مواجه هستیم.«اگر دنبال هم بیاید فریاد بلند «آی» از دل آن در می‌آید» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۴۵). در شعر قیصر نیز با تکرار مصوت (**ای**) به میزان۳۲ بار رو به رو هستیم.

۲-۳-۷-۲-هم‌حروفی: در میان حروف دو صدای«سین» و«شین» در شعر سیاب بیشتر به گوش می‌رسد. «با رجوع به « معجم الوسیط» و ۲۵۲ مصدری که با حرف سین شروع می‌شود، ۸۲ مصدر بر معانی دارای مضامین جوششی و محرک دلالت می کند، همان لغزش و تحرکی که در ادای این لفظ بر زبان جاری می‌شود (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۰). دربارهٔ حرف «شین» باید گفت: «با رجوع به «معجم الوسیط» به ۲۱۰ مصدر رهنمون می‌شویم که ۴۹ مورد آن بر تشتت، ناهماهنگی و اضطراب دلالت می‌کند و درست مشابه همان احساسی است که نفس آدمی در هنگام تلفظ این حرف از خود بروز می‌دهد» (همان، ۱۱۵).

در دومین بیت شعر قیصر با تکرار حرف « شین» و در مصراع دوم همین بیت با تکرار مصوت(ـِ) روبه رو هستیم.

این سوی شیشه شیون باران و خشم باد　　در پشت شیشه بغض گلوگیر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۷)

۲-۳-۷-۳-**تتابع اضافات**: «آوردن کسره‌های متوالی است، خواه در اضافه باشد و خواه در وصف»(همایی، ۱۳۸۲: ۲۱). تکرار مصوت (ـِ) در شعر امین‌پور نمونه‌ای از این صنعت است.

در انتهای کوچه شب، زیر پنجره　　قومی نشسته خیره به تصویر پنجره

این سوی شیشه شیون باران وخشم باد　　در پشت شیشه بغض گلوگیر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸ :۱۴۷)

۲-۳-۷-٤-رد العجزعلی الصدر: «عجز در لغت به معنای آخر و پایان است و صدر به معنای آغاز و بالای هر چیز است و در اصطلاح عروضی صدر، آغاز مصرع را می‌گویند و عَجُز پایان آن را. در اصطلاح بدیعی اگر کلمه‌ای که در اول بیت یا مصراع یا فقرهٔ اول نثر آمده، در پایان آورده شود ردّ العجز علی الصدر صورت گرفته است(محبتی، ۱۳۸۰ :۷۸). در بیت زیر«هتلر» هم در ابتدا و هم در انتهای بیت تکرار شده‌است.

ما هتلرُ السفّاحُ أقسی مُدیَةً　　یومَ الوغی من هتلر الحلفاء(۱۱)

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

۲-۳-۷-۵- واژآهنگ: «هر کلمه‌ای در زبان بار معنایی و موسیقایی خاص دارد که خواسته یا ناخواسته انگیزش‌های ویژه‌ای در ذهن و روان ما ایجاد می‌کند و هر کلمه‌ای علاوه بر این‌که حامل و حاوی بار فرهنگی و تاریخی و زبانی ویژه خویش است، از آهنگ و آوای منحصری نیز بهره‌ور است» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۳۷).

در شعر سیاب ضمیر غایب «ها» ۷ بار تکرار شده‌است و در شعر قیصر نیز با تکرار کلمهٔ پنجره در جایگاه ردیف رو به رو هستیم.

۲-۳-۸-مراعات النظیر: «هم‌بستگی» یا مراعات‌النظیر آن است که واژه‌هایی در سخن به کار برده‌شود که در معنا با یک‌دیگر پیوسته و همبسته باشند؛ واژه‌هایی

کـه مـی‌تـوان گفـت از یـک دودمـان و زمینـهٔ معنـایی‌انـد» (کـزازی، ۱۳۷۳: ۱۰۳). مـا در شـعر بـدر شـاکر الـسیاب بـا مجموعـه‌ای از کلمـات ادبیـات مقاومـت ماننـد «دم، ثـورة، الـشرارة، النـار، الأضـواء، القیـود، البغـی، ضـرّج الـدم و...» رو بـه رو مـی‌شـویم. بـین کلمـات «دم»،« فـم» و« وجـه» نیـز مراعـات النظیـر وجـود دارد. در همـین شـعر، یکـی از مهـم‌تـرین اصـول مکتـب رمانتیـک یعنـی طبیعـت‌گرایـی شـاعر دیگربـار رخ مـی‌نمایـد و «الـصحراء، الـشرارة، النـار، الأضـواء، ثـری، الجزیـرة» پدیـده‌هـایی طبیعـی هـستند کـه شـاعر از آن‌هـا در شـعر خـویش بهـره مـی‌گیـرد. در شـعر انقلابـی قیـصر نیـز مجموعـهٔ الفـاظ «کوچـه، پنجـره، شیـشه، دیـوار، آفتـاب» کـه در ظـاهر همگـی پدیـده‌هـایی مـرتبط با طبیعـت هـستند دیـده مـی‌شـود؛ ولـی، بـه واقـع نمـادهـایی از جامعـهٔ مظلـوم فلـسطین در شـعر او رونمـایی مـی‌شـود. در بیـت پایـانی نیـز بـین واژگـان «کلیـد و قفـل و زنجیـر» مراعات النظیر به چشم می‌خورد.

۲-۳-۹- **تلمـیح**: «اشـاره بـه داسـتانی در کـلام اسـت و دو ژرف‌سـاخت تـشبیه و تناسـب دارد؛ زیـرا، اولاً ایجـاد رابطـهٔ تـشبیهی بـین مطلـب و داسـتانی اسـت و ثانیـاً بـین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۹۰).

ما هتلر السفاح أقسی مدیة یوم الوغی من هتلر الحلفاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

ایـن بیـت مـی‌توانـد اشـاره‌ای بـه جنایـات هیتلـر باشـد. برشـمردن یهودیـان در شـمار عناصـر نـامطلـوب نـژادی و تحقیـر نـژاد آنـان از جملـه اقـدامات سـخیفانه اوسـت. یکـی دیگـر از آن‌هـا افسانهٔ هولوکاسـت اسـت. «ایـن اصـطلاح ریـشهٔ یونـانی دارد و بـه معنـای «قربـانی کـردن بـا آتـش» اسـت» (تراهـی،۱۳۸۴: ۹۰). پـس از بـروز جنـگ جهـانی دوم توسط صهیونیست‌هـا جعـل شـد. ایـن محافـل مـدعی بـود کـه پـس از بـه قـدرت رسـیدن حـزب نـازی در آلمـان بـه سـال ۱۹۳۳ بـه دسـتور هیتلـر و سـران نـازی ۶ میلیـون یهـودی در کـوره‌هـای آتـش‌سـوزی و اتـاق‌هـای گـاز سـوزانده و کـشته شـده‌انـد» (همـان: ۱۵). هولوکاسـت صـرفاً ابـزاری بـرای مظلـوم‌نمـایی قـوم یهـود اسـت کـه از ایـن طریـق بـر حاکمیـت نـامشروع خـود سـرپـوش مـی‌گذارنـد. تکـذیب مـاجرای هولوکاسـت بـه

معنـای عـدم محکومیـت اقـدامات ظالمانـهٔ وی علیـه یهودیـان نیـست. شـاعر عـرب، عمـق جنایات غاصبان قدس شریف را از اقدامات دهشتناک رهبر نازی‌ها جانسوزتر می‌داند.

یکـی از راه‌هـای دفـع تجـاوز دشـمنان اسـتفاده از زبـان تهدیـد اسـت و شـاعر معاصـر عراقی از این ابزار بـرای دفـع فـشارهـای دشـمن غاضـب بـه‌خـوبی بهـره جـسته‌است آنجـا که می‌سراید:

الیوم یحطمُ کلُّ شعبٍ ثائر　　سود القیود بضحکهٔ إستهزاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

ایـن بیـت سـیاب، تـداعی‌کننـدهٔ ایـن آیـهٔ شـریف قـرآن کـریم اسـت کـه خداونـد پیـامبرش را مـورد خطـاب قـرار مـی‌دهـد و مـی‌فرمایـد:«یَـا أَیُّهَـا النَّبِـیُّ حَـرِّضِ الْمُـؤْمِنِینَ عَلَـی الْقِتَـالِ إِن یَکُـن مِـنکُمْ عِـشْرُونَ صَـابِرُونَ یَغْلِبُـواْ مِئَتَـیْنِ وَإِن یَکُـن مِّـنکُم مِّئَـةٌ یَغْلِبُـواْ أَلْفًـا مِّـنَ الَّـذِینَ کَفَـرُواْ بِـأَنَّهُمْ قَـوْمٌ لاَّ یَفْقَهُـونَ» (أنفـال/۶۵). ترجمـه: ای پیـامبر مؤمنـان را بـه جهـاد ترغیـب کـن کـه اگـر بیـست تـن از شـما صـبور و شـکیبا باشـید بـر دویـست تـن از دشـمنان غالـب خواهنـد شـد و اگـر یکـصد نفـر بـوده بـر هـزار تـن از کـافران پیـروز می‌گردند چرا که آنان گروهی بی‌دانشند (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۰: ۱۸۵).

در شـعر قیـصر نیـز بـا تـک‌بیتـی روبـه رو هـستیم کـه ترسـیم‌کننـده آیـهٔ شـریفهٔ ۴۱ سـورهٔ عنکبـوت اسـت: «مَثَـلُ الَّـذِینَ اتَّخَـذُوا مِـن دُونِ اللَّـهِ أَوْلِیَـاءَ کَمَثَـلِ الْعَنکَبُـوتِ اتَّخَـذَتْ بَیْتًـا وَإِنَّ أَوْهَـنَ الْبُیُـوتِ لَبَیْـتُ الْعَنکَبُـوتِ لَـوْ کَـانُوا یَعْلَمُـونَ». ترجمـه: مَثَـل حـال آنـان کـه غیـر خـدا را بـه دوسـتی گرفتنـد، حکایـت خانـه‌ای اسـت کـه عنکبـوت بنیـاد کنـد؛ در حالی که سست‌ترین خانه‌ها خانه عنکبوت است اگر می‌دانستند! (همان: ۴۰۱).

ما خواب دیده‌ایم که دیوار شیشه‌ای است　　اینک رسیده‌ایم به تعبیر پنجره

(امین‌پور، ۱۳۸۸: ۱۴۸)

در واقـع در ایـن بیـت مـراد از دیـوار یـک نیـروی محکـم و پـرصـلابت اسـت ولـی شـاعر بـا یـادآوری نـوع آن کـه شیـشه‌ای اسـت، بـه شـکننده بـودن آن و نـاپایـداری آن گریز زده‌است.

در جای دیگری از این شعر به نمونه‌ی دیگری از تلمیح برمی‌خوریم

اصرار، پشت پنجره گفتگو بس است　　دستی برآوریم به تغییر پنجره

(همان: ۱۴۸)

این بیت ذهن مخاطب را به این بیت شعر سعدی بزرگ رهنمون می‌سازد:

سعدیا گرچه سخندان و مصالح گویی　　به عمل کار برآید به سخندانی نیست

در این بیت شاعر به صورت غیر مستقیم پایان‌بخشیدن به همهٔ مذاکرات و گفتگوهای بی‌نتیجه را خواستار است؛ ضمن این‌که یک‌بار دیگر تقویت روحیهٔ جهادی را مد نظر قرار داده و در صدد تحولی اساسی در بنیان جامعه است.

۲-۳-۱۰-سمبل: «سمبل(symbol) را در فارسی رمز و مظهر و نماد می‌گویند. سمبل نیز مانند استعاره رابطه‌ای دوسویه دارد. به سوی غایب، مظهرٌله و به سوی حاضر مظهر و یا رمز یا نمود می‌گوییم» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۱۷). «دکتر شمیسا سمبل‌ها را در سه دسته جای می‌دهد «۱- وضعی یا قراردادی: شاعر، خود سمبل را وضع می‌کند.۲- سنتی: که در افواه مردم ساری است و به همان وضع نیز در آثار ادبی استفاده می‌شود؛ مثلاً شیر نماد شجاعت است. استفاده از هر دو نوع خودآگاهانه است.۳- شخصی: سمبولی است ناخودآگاه مثل زنبور طلایی در بوف کور یا پنجره در شعر فروغ. شاعران معمولاً سمبل‌ها را از زمینه‌های فرهنگی‌ای که در جامعه وجود دارد استخراج می‌کنند؛ از این‌رو طبقاتی از مردم برای درک آن آمادگی بیشتری دارند. به هر حال در سمبل معمولاً یک قرینهٔ فرهنگی مطرح است» (همان: ۲۲۰-۲۱۹).

در شعر شاعر معاصر عراقی، نمادی تاریخی به چشم می‌خورد که در زمرهٔ عالی‌ترین و اصیل‌ترین نمادهای جامعهٔ عربی است. در بیت دهم، زن فلسطینی مورد خطاب قرار می‌گیرد و حفظ ارزش‌های یک جامعهٔ مقاوم -که همان پاسداشت خون شهید است- از او مطالبه می‌شود. شاعر به منظور تکریم و تهییج بیشتر بانوی فلسطینی، او را به عنوان خواهر یَعرب [۱۲] مورد خطاب قرار می‌دهد.

یا أختَ یعرب لن تزالی حُرة　　بین الدم المسفوک و الأ عداء[۱۳]

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

«ارائه یک تصویر نمادین و رمزی از اشیاء طبیعت در کار همهٔ شاعران دیده می‌شود؛ یعنی شاعر پدیده‌های طبیعی مانند: گل، سنگ، ماه، دریا، درخت، ستاره

و... را به کار می‌گیرد تا به مفهوم نامحسوسی که در ذهن دارد تجسم ببخشد و آن را محسوس و قابل درک سازد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۹۰).

در شعر قیصر نیز با چند مورد از این نمادهای وضعی یا قراردادی که شاعر از عناصر طبیعی استخراج کرده روبه رو هستیم. «شب» نماد ظلم و خفقان، « پنجره» رمز امید، روشنایی، اشراق، آینده و وسیلهٔ ارتباط است، «دیوار» نماد اشغالگران و «آفتاب» نماد آزادی است.

۲-۳-۱۱-التفات: «التفات تغییر سخن از غیبت به خطاب یا از خطاب به غیبت است» (شمیسا،۱۳۷۳: ۱۲۰).

در شعر بدر شاکر السیاب ابتدا با جملهٔ خطابی «یا راقصین علی دم الصحراء» رو به رو هستیم.در ادامه از ابیات ۲ تا ۹ شاعر با مخاطبش به صیغهٔ غایب سخن می‌گوید و در بیت ۱۰ با جملهٔ «یا أخت یعرب لن تزالی حرة» دیگربار به طریق خطاب و در بیت پایانی کلام خود را با جملهٔ غایب «حتی یضم ثری الجزیرة أهلها» به انتها می‌رساند.

در شعر امین‌پور نیز شاعر از لحن غایب به تکلّم می‌رود و این تغییر ناگهانی از مصرع دوم بیت سوم با عبارت«دستی برآوریم به تغییر پنجره» آغاز می‌شود و تا پایان شعر این روند ادامه می‌یابد. هدف شاعر ایرانی، ابراز همدردی و همرزمی با پیکارگران عرصهٔ جهادی فلسطین است.

۲-۳-۱۲-کنایه: «جمله یا ترکیبی(از قبیل ترکیبات وصفی، ترکیبات اضافی، صفات مرکب، مصادر مرکب)است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد؛ اما، قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته‌باشد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۷۳).

در بیت یازدهم شعر بدر شاکر السیاب شاعر از آتشی (خونخواهی) سخن می‌گوید که در خون مردان این سرزمین برافروخته شده و خاموشی برای آن نیست. منظور از آتش، خشم و نفرت، و این خود استعاره مکنیه تبعیه است.

ثارات اهلك فی دمانا تلتظی　　هیهات لیس لهنَّ من إطفاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

فعل «نشستن» در نخستین بیت شعر قیصر در معنای کنایی منتظر ماندن به کار گرفته شده‌است.

در انتهای کوچه شب، زیر پنجره　　قومی نشسته خیره به تصویر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸ :۱۴۷)

«دست برآوردن» نیز در بیت سوم به معنای«اقدام کردن» است.

اصرار، پشت پنجره گفتگو بس است　　دستی برآوریم به تغییر پنجره

(همان: ۱۴۸)

۲-۳-۱۳-اغراق: «از ویژگی‌های یک اثر حماسی، اغراق آمیز بودن آن است. اغراق در شدت عاطفه ریشه دارد. دوست داشتن فراوان یا بیزاری بسیار، باعث می‌شود که زبان یک اثر رنگ مبالغه و اغراق به خود بگیرد» (ارمغان، ۱۳۸۶: ۷۰).

در این دو سروده نیز به دو نمونه اغراق شاعرانه برخورد می‌کنیم که استفادهٔ تعمدانهٔ سرایندگان آن‌ها در راستای اهداف ادبیات حماسی قرار دارد.

الیوم یحطمُ کُلُّ شعبٍ ثائر　　سود القیود بضحکة إستهزاء

(السیاب، ۲۰۰۰: ۴۹۸)

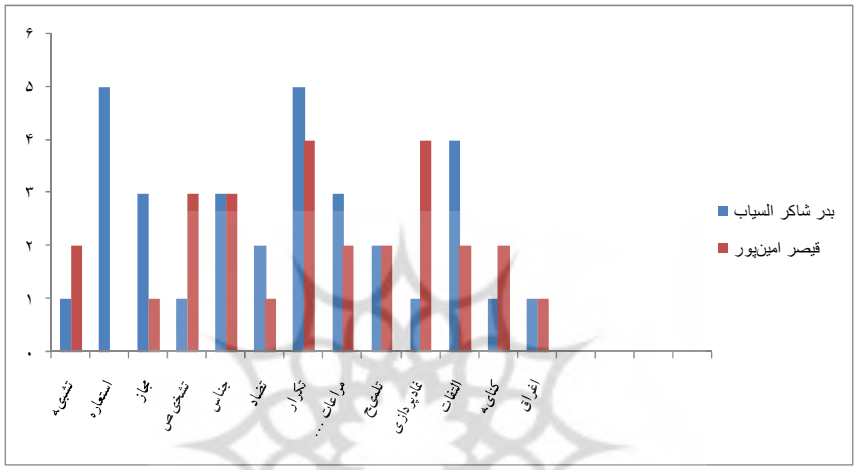
سیاب در این بیت ادعای شکستن همهٔ بندها را با لبخند تمسخر ملت مقاوم دارد و کاملاً مشهود است که این گفتهٔ وی ادعایی بیش نیست و مراد از این تعبیر در حقیقت به زانو درآوردن همهٔ قدرت‌های پوچی است که مقاومت این مردمان ستمدیده را تضعیف می‌کند.

در شعر قیصر امین‌پور نیز ادعای رهایی از قفل بزرگ به واسطهٔ ناخن بیان شده‌است و منظور از ناخن ارادهٔ مردمان مظلوم این مرز و بوم است.

جـز بـا کلیـد نـاخن مـا وا نمـی‌شـود قفـل بـزرگ بـسته بـه زنجیـر پنجـره

(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۸)

۲-٤- میزان بهره‌مندی دو شاعر از انواع تصاویر شعری



پـس از خاتمـهٔبحث پیـشین، اینـک در نمـودار زیـر بـه‌گونـهٔ تـصویری بـه میـزان اهمیت و توجه دو شاعر به انواع صور خیال به صورت کمّی اشاره می‌کنیم.

نمودار۱: تنوّع صور خیال در شعر بدر شاکر السیاب و قیصر امین‌پور

۲-۵-عوامل مؤثر بر صور خیال

۲-۵-۱-تأثیر قافیه و ردیف

«یکـی از تـأثیرهـایی کـه قافیـه در ذهـن ایجـاد مـی‌کنـد، مـسأله توجـه دادن خواننـده بـه زیبـایی ذاتـی کلمـات اسـت» (شـفیعی کـدکنی،۱۳۵۸: ۷۵). «در بـسیاری از شـعرهـا قافیـه عـلاوه بـر ادای وظـایف خـود، از نظـر صـوتی ترسـیم مفهـوم شـعر اسـت. اگـر موضوع شـعر حالـت ندبـه و فریـاد کـشیدن باشـد، قافیـه نیـز ایـن حالـت را از نظـر صـوتی نمـایش مـی‌دهـد و ایـن چیـزی اسـت ورای جنبـهٔ مـوزیکی قافیـه و یـا گوشـهٔ مشخـصی از همان، که جای دقت و گسترش بسیار دارد» (همان: ۸۱).

بـدر شـاکر الـسیاب بـا انتخـاب مـصوت بلنـد «آ» بـرای واژگـان قافیـه چنـدین هـدف را دنبال کرده‌اسـت؛ نخـست ایـن‌کـه اسـلوبی خطـابی را جهـت هـشدار بـه اشـغال‌گـران و

تهدید و ترعیب آن‌ها به خدمت گرفته‌است؛ از دیگر سو شاید با انتخاب این قافیه در صدد آگاه‌کردن همهٔ حامیان این ملت رنجدیده از وضعیت اسفناک و بحرانی آن‌هاست و بالاخره اینکه در خوش‌بینانه‌ترین حالت به تحریک و تهییج جبههٔ مقاومت مبادرت نموده‌است.

قیصر امین‌پور نیز با به خدمت گرفتن قافیه‌ای مناسب در کنار ردیف بخشی از مضامین و مفاهیم پایداری را در این شعر به زیبایی انعکاس داده‌است. کشیدگی کلمات قافیه با مصوت بلند «ای» و همراه شدن آن با کسره اندکی مخاطب را در ابیات درگیر می‌کند، تا اینکه با آمدن ردیف، هم معنای قافیه تکمیل شود و هم شاعر در بزنگاه شعرش از مهم‌ترین و حساس‌ترین عنصر نمادین به بهترین شکل استفاده کند.

«ردیف در شعر فارسی اهمیت بسیار و نقش خیره کننده‌ای دارد. برترین نقش ردیف، غنا بخشیدن به موسیقی قافیه است؛ آن‌جا که شاعر قوافی فقیر دارد، ردیف را به مدد موسیقی شعر می‌رساند و از رهگذر ایجاد این همسانی، شعر را خوش‌نوا می‌کند. ردیف، محور بسیاری از هم‌حروفی‌ها و هم‌صدایی‌هاست» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳).

شعر بدر شاکر السیاب از داشتن ردیف محروم است؛ ولی دربارهٔ شعر قیصر باید این نکته را متذکر شد که«ردیف در اکثر غزل‌های او در کنار قافیه به آهنگ موسیقایی شعر کمک کرده‌است و سبب شده تا از ازدحام تصاویر در شعر او نیز جلوگیری کند. نقش ویژهٔ ردیف در شعر که همان کمک به شاعردر آفرینش ترکیب‌های بدیع استعاری و تشبیهی و تشخیصی امور مادی، حسی، همچنین تجریدی و انتزاعی است در شعر امین‌پور به خوبی به چشم می‌خورد» (قاسمی، ۱۳۸۴: ۱۶۷). در شعر قیصر امین‌پور واژهٔ«پنجره»ردیف شعری است که ویژگی‌هایی را برای آن بر می‌شمریم.

۲-۵-۱-۱-هم‌سانی‌های ردیف و قافیه در غنا بخشیدن به موسیقی شعر

بی‌تردید هم‌نشینی حروف قافیه و ردیف و هم‌آهنگی‌های آوایی آن‌ها در تقویت موسیقی و آهنگ شعر نقش بسزایی ایفا می‌کند.

۲-۵-۱-۲-هم‌خوانی صامت پایانی قافیه با صامت میانی ردیف

در شعر قیصر امین‌پور هر یک از واژگان قافیه با صامت«ر» به پایان می‌رسد که صامت میانی ردیف نیز همین حرف است.

۲-۵-۱-۳-تشخیص(جاندارانگاری)

شاعران برای آن‌که به ردیف‌های اسمی حرکت و پویایی ببخشند، گاه به واژه شخصیت انسانی می‌دهند و شعر را با استعارهٔ بالکنایه (از نوع تشخیص) رفتارمدار و پویا می‌سازند» (محسنی، ۱۳۸۲: ۶۴).

در مصراع دوم از دومین بیت با ترکیبی روبه‌رو می‌شویم که نظریهٔ فوق را تأیید می‌کند.

این سوی شیشه شیون باران و خشم باد در پشت شیشه بغض گلوگیر پنجره

(امین‌پور،۱۳۸۸: ۱۴۷)

۲-۵-۱-٤-نام‌گذاری شعر از روی ردیف

«در ادب معاصر که نام‌گذاری شعر مرسوم شده‌است، شاعران در نام‌گذاری شعر خود بیش از همه به ردیف توجه داشته‌اند؛ آن‌ها نام شعر خود را از واژه یا واژه‌های ردیف برداشته‌اند. نمونه‌هایی از این نام‌گذاری در شعر بهار و شهریار، اهمیت این عنصر شعری را نشان می‌دهد و مشخص می‌کند که آن‌چه شاعر بر آن تأکید دارد، ردیف شعر است» (محسنی، ۱۳۸۲: ۶۶). این نکته در شعر قیصر نیز مشهود است که نام شعر بنا به تناسب با ردیف آن رقم خورده است.

۲-۵-۲- حرکت و ایستایی در مفاهیم و واژگان شعری

«برخی از محققان زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند. بر همین اساس، روان‌شناسان معتقدند از روی تنوع و بسامد واژگان مورد استفادهٔ هر شاعری می‌توان گرایش‌های فکری، عاطفی، اجتماعی و سیاسی او را تشخیص داد. از نظر روان‌شناسی، اهمیت شناخت واژه‌های مورد استفادهٔ افراد تا بدان حد است که بر اساس آن می‌توان به برخی حالات روحی و روانی نویسنده و گوینده پی برد» (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۵).

با توجه به این‌که هر دو شعر دارای مضامین حماسی و انقلابی، هستند باید شاهد یک جنبش و پویایی در میان واژگان شعری بود. در شعر بدر شاکر السیاب

با اسلوب خطاب در ابتدای غزل رو به رو می‌شویم که دلالت بر جسارت و عزم راسخ شاعر برای ایستادن در برابر اشغالگران است. وجود کلماتی که دلالت بر حرکت دارند مانند (راقصین، ثورة و حمراء) در بیت نخست، نویدبخش شعری خالی از اندیشه‌های منجمد و فاقد ابتکار است. علاوه بر آن، وجود فعلی با صیغهٔ ماضی نقلی، نشان‌دهندهٔ حرکتی است که هم‌چنان استمرار دارد. در بیت دوم نیز الفاظ (الشرارة، النار، الأضواء) و فعل (تنجلی)، همگی بر پویایی فضای شعری دلالت دارند. در بیت سوم(یحطم، ثائر و ضحکة) فضایی با بار مثبت معنایی را ترسیم می‌کنند ولی «القیود» با صفت «سود» اندکی از این تحرک می‌کاهند؛ ضمن این‌که إستهزاء در فرهنگ لغوی و دینی ما از جایگاه نسبتاً خوبی برخوردار نیست؛ البته هر چند که در این بیت با مفهومی کاملاً متفاوت به کار گرفته شده و قابل پذیرش است. در بیت سوم فعل(یفرّ، هزاتها و حمراء) هم‌چنان واژگان تداعی‌کنندهٔ انقلاب است. تصویرسازی شاعر در این بیت کاملاً مشهود است؛ آنجا که سیاب از حرکت دستان سرخی که آغشته به خون شهید است، سخن به میان آورده و دشمن را وادار به گریز می‌کند. در بیت بعد (لطمة، قاتلة و شلاء) مبارزه را علنی‌تر می‌سازند. استفاده از فعل ماضی«فَضَتْ» نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که دوران زورگویی به انتهای خود نزدیک شده و شاعر در بیت بعد با استفاده از فعل مضارع «یصرخ» و اسناد آن به «کل حر غاضب» بیشتر در تهییج و تقویت روحیهٔ جهاد تأکید می‌کند. در بیت یازدهم از هم‌نشینی «ثارت»، «دمانا»، «تلتظی» و «إطفاء» شاعر خشم و انزجار یک ملت را به تصویر می‌کشد و اسم فعل هیهات که در معنای ماضی فعل (بَعُد) در زبان عربی استعمال می‌شود، از دیرینه‌بودن و اصالت این احساس سخن می‌گوید. در بیت پایانی، نقطهٔ پایان این نفرت، مرگ یا شهادت است.

در نقطهٔ مقابل شعر سیاب، در ابیاتِ آغازینِ شعرِ امین‌پور، با گروهی از واژگانی رو به رو هستیم که بیش از آن‌که امیدبخش باشند، حزن‌انگیزند؛ هرچند شاعر با آوردن ردیف پنجره که نماد امید و شادی است، سعی در پنهان‌کردن این اندوه داشته‌است، ولی در همان بیت اول با آوردن واژگان (انتهای کوچه، شب، نشسته، خیره) فضایی وهم‌آلود را در برابر دیدگان مخاطبانش می‌گشاید. بیت دوم

شعرش نیز ترسیم‌گر یک جوّ طوفانی و نابسامان است و بغضی که از خلال جاندارانگاری، شاعر به پنجره منتسب می‌کند. از بیت سوم، شاعر کم‌کم در صدد تغییر فضا بر می‌آید و خواستار خاتمه‌بخشیدن به همهٔ حرف و حدیث‌های بی‌حاصل است. شاعر با صیغهٔ متکلم خود را به‌عنوان عضوی از جامعهٔ فلسطین بر می‌شمرد. از این بیت، شاعر با صراحت پای به عرصهٔ امیدها و آرزوهای ملت فلسطین می‌گذارد و تمام تلاش‌ها را معطوف به تغییر طرح پنجره که همان تغییر اوضاع سیاسی و اجتماعی آن‌هاست می‌داند و دشمن اشغال‌گر را به دیواری تشبیه کرده که باید در حسرت تصویر پنجره باشد. در بیت بعد، شاعر دو واژهٔ دربر دارندهٔ دو معنای متناقض را به هم اضافه می‌کند؛ دیوار که نمادی از استقامت و صلابت است و شیشه که در مفهوم متضاد آن کاربرد دارد. در بیت بعد بین غنیمت و تسخیر نوعی تناسب برقرار است، مضافاً این‌که فضای این بیت را به جنگ نزدیک‌تر کرده‌است. آفتاب به عنوان نمادی از رهایی است که در تقابل با ذره قرار می‌گیرد. سرانجام، شاعر در بیت پایانی همهٔ آن‌چه را که یادآور مبارزه است، در این بیت پیاده می‌کند و واژگان کلید، قفل بزرگ و زنجیر ترسیم‌کنندهٔ زندانی است که امین‌پور خلاصی از آن را به ارادهٔ پولادین مردم فلسطین مرتبط می‌داند. به هر حال با پایانی شیرین در شعر او رو به رو می‌شویم؛ چیزی که در شروع شعر، قابل پیش‌بینی نبود و این نیز شاید یکی از ویژگی‌های شعر امین‌پور باشد که خوانندهٔ شعرش را غافلگیر می‌کند.

۲-۵-۳-نقش رنگ‌ها بر تقویت صور خیال

«آنچه مسلم است این است که عنصر رنگ به عنوان گسترده‌ترین حوزهٔ محسوسات انسانی در تصویرهای شاعرانه سهم عمده‌ای دارد و از قدیم‌ترین ایام، مجازها و استعاره‌های خاصی از رهگذر توسعه دادن رنگ در غیر مورد طبیعی خود در زبان وجود داشته است؛ چنان‌که بسیاری از امور معنوی که به حس بینایی در نمی‌آیند، با صفتی که از صفات رنگ‌هاست، نشان داده‌شده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۲۱۱). هر چند که شعر امین‌پور از وجود رنگ خالی است؛ اما در شعر بدر شاکر السیاب با دو رنگ قرمز و سیاه رو به رو می‌شویم که دربیت

آغازین شعرش به انقلاب ملت فلسطین رنگ سرخ می‌بخشد و در سومین بیت از ترکیب اضافی «سود القیود» استفاده می‌کند که ازجنایات رژیم صهیونیستی اعلام انزجار می‌کند.

«رنگ سیاه در شعر سیاب پرکاربردترین رنگ است و ۶۶ بار به کار گرفته‌است. اندوه، ستم، تاریکی و نومیدی گسترده‌ترین حوزهٔ معنایی این رنگ در اشعار سیاب است که گاه متأثر از جامعه و محیط پیرامون شاعر و گاه ناشی از حال و هوای روحی اوست؛ چرا که سیاب اساساً شاعری محزون است» (سیفی و مرادی، ۱۳۹۱: ۲۸۱). قطعاً شعر مذکور مربوط به دوره‌ای است که شاعر دورهٔ رمانتیک شعری خود را پشت سر نهاده و گام در عرصهٔ شعر متعهد اجتماعی و انقلابی نهاده‌است؛ پس، رنگ سیاه در شعرش نماد تمام ظلم‌ها، بی‌عدالتی‌ها و ناملایماتی است که جامعهٔ معاصر فلسطین با آن دست به گریبان بوده، ولی شاعر معتقد است که این بندهای سیاه با پایداری این ملت از هم می‌گسلد.

«رنگ قرمز پس از رنگ سیاه پرکاربردترین رنگ در اشعار سیاب است. او این رنگ را ۶۰ بار در اشعارش به‌کار گرفته‌است. سیاب با الهام از آموزه‌های دینی، گاه این رنگ را نماد خون، شهادت‌طلبی و ایثار قرار می‌دهد» (همان: ۲۹۶). استفاده از صفت حمراء یک بار برای ثورهٔ و دیگر بار برای ید بیان‌گر استفادهٔ وی از این رنگ برای خلق مضامین انقلابی و بخشیدن تحرک و جوشش به جریان مقاومت اسلامی است.

۲-۵-٤-عامل طبیعت و غنای صور خیال

«هیچ هنری نیست که به انسان ارزانی شده باشد و در آن، آثار طبیعت هدف اساسی بشر نباشد. بدون این هدف، امکان نداردهنرها به وجود آیند؛ زیرا بسیار بر آن اتکا دارند تا آن‌جا که به منزلهٔ نمایش‌گران و عرضه‌دارندگان چیزی هستند که طبیعت در برابرشان قرار می‌دهد» (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۰۷). اگر بخواهیم به عناصر طبیعت در هر دو شعر اشاره کنیم باید گفت که با توجه به رمانتیک بودن هر دو شاعر، طبیعت به عنوان جزئی جدایی‌ناپذیر با شعر آن‌ها پیوند خورده‌است. «الصحراء، الشرارة، النار، الأضواء، الوطن، القدس، ثری و الجزیرة» نمونه‌ای

کوچک از طبیعت‌گرایی سیاب است. در شعر قیصر نیز «کوچه، شب، پنجره، شیشه، باران، باد، دیوار، آفتاب» به این شعر اجتماعی جلوه‌ای خاص بخشیده‌است و مسلماً جذابیت شعری که قرار است دردی از دردهای یک ملت ستمدیده را بازگو کند، با پدیده‌های طبیعی جلوه‌ای دیگر می‌یابد و مخاطبان بیشتری را جذب می‌کند.

۳- نتیجه‌گیری

بدر شاکر السیاب دوران زندگی خود را در سایهٔ حکومت خودکامه و مستبدی می‌زیست که نتیجهٔ آن حاکم‌شدن موجی از اختناق و فشارهای سیاسی بر آثار وی است. در دیوان شعری او با شعرهایی مواجه می‌شویم که نشان می‌دهد شاعر نه‌تنها به مشکلات جامعهٔ خویش واقف است و به آن‌ها می‌پردازد؛ بلکه، مسألهٔ فلسطین نیز در نظر او حائز اهمیت بوده و هم‌چون بسیاری دیگر از هم‌قطارانش به آن توجه نموده‌است. او همواره به عنوان شاعری اجتماعی مطرح بوده‌است؛ اما، غالباً معضلات اجتماعی در شعر او با صراحت گفته نمی‌شود و این عدم وضوح در بیان، سبب گردیده که مخاطبان آثارش از او به عنوان شاعری نمادگرا و اسطوره‌پرداز یاد کنند. سیاب در شعر مذکور با لحنی تهکم‌آمیز خطاب به غاصبان قدس، اثری می‌آفریند که مانند سایر سروده‌های مربوط به فلسطین ماندگار می‌شود. اگرچه وجود صور خیال در این شعر به نسبت سایر اشعار دیوانش شاید زیاد به نظر نرسد؛ ولی، در همین غزل نه‌چندان طولانی به همهٔ آن‌چه یک شاعر مقاومت در نیت دارد، دست یافته است. در این شعرِ سیاب، روحیهٔ ایثار و مقاومت با استفاده از گزینش واژگان مناسب و موقعیت‌شناسی در بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی و مناسبات آوایی، بیش از پیش تقویت شده است.

شعر «پنجره» متعلق به مجموعهٔ شعری «آینه‌های ناگهان» است. در این کتاب، گرچه شاعر معاصر از جنگ تحمیلی و حال و هوای آن فاصله گرفته، ولی هنوز هم در لابلای اشعار فلسفی او یک نوع سرگردانی و پریشان‌خاطری موج می‌زند که شاید نتیجهٔ درک دوران جنگ و پیشامدهای پس از آن باشد؛ ازاین‌رو، در گوشه‌ای از ذهنش به یاد مردمی می‌سراید که با وجود سال‌ها مقاومت خسته نشده

و هنوز درفش مبارزه را پایین نیاورده‌اند. مسألهٔ فلسطین در اندیشهٔاین شاعر متعهد نیز تا آن‌جا ریشه‌دار است که حتی در کتاب کودکانهٔ «مثل چشمه مثل رود» نیز شعری را تحت عنوان «منظومهٔ فلسطین» از خود بر جای گذاشته‌است. بی‌تردید استفاده از هنر نمادپردازی، جان‌بخشی به اشیاء و طبیعت‌گرایی در این سرودهٔ حماسی از رموز ماندگاری آن محسوب می‌شود و تأثیری شگرف بر مخاطبان حوزهٔ ادب مقاومت برجای می‌گذارد.

با بررسی این دو شعر می‌توان دریافت که هر دو از شاخصه‌ای مشترک، یعنی دیدگاهی امید آفرین نسبت به قضیهٔ فلسطین، حکایت دارد؛ هر چند که رویکرد مقاومتی دو شاعر در پرداختن به مسألهٔ فلسطین، متفاوت است. سیاب شعرش را با خطابی نسبت به استعمارگران صهیونیست آغاز می‌کند و از همان آغاز بی‌پرده مضمون و محتوای شعرش را آشکار می‌سازد؛ ولی، امین‌پور ابتدا با لحنی متفاوت و با به‌کارگیری زبانی که سرشار از صناعات شعری به ویژه زبان نمادین است به مسألهٔ فلسطین و مقاومت فلسطینیان اشاره می‌کند و در صدد تقویت روحیهٔ جهاد است.

حاصل کلام این‌که اهمیت و ارزش صور بلاغی در استحکام و تقویت مضامین حماسی غیر قابل انکار است. هر یک از این تصاویر گرچه زاییدهٔ تخیلات شاعر است، ولی می‌تواند در احیای ارزش‌های والای انسانی نقشی کاملاً زنده و پویا ایفا کند؛ به‌گونه‌ای که گاه مخاطب از روزنهٔ تشبیه و استعاره دنیایی را درک می‌کند که خالی از وهم و پندارهای شاعرانه است. حوزهٔ ادبیات پایداری، از اسطوره‌ها، افسانه‌ها و رموزی آکنده است که گاهی شاعر در قالب آن‌ها رسوخ می‌کند تا مخاطبانش را نیز به مرز باور برساند.

یادداشت‌ها

۱- برای اطلاعات بیشتر ر.ک : بلاطه، عیسی: بدر شاکر السیّاب؛ حیاته و شعره.

۲- (آتش خشم مردم به خاموشی نمی‌گراید) تا هنگامیکه خاک جزیره مردمان آن را در آغوش بگیرد یا اینکه ساکنانش جامه های عزت و بزرگی بر تن نمایند.

۳- ای کسانی که بر خون جاری دشت می‌رقصید، روز انقلاب سرخ فرا رسیده‌است.

۴- آن سرزمین، اهالی آن کجایند؟ که به بیگانگان عرضه می‌شود.(مگر آن سرزمین را ساکنانی نیست که چنین، به بیگانگان عرضه می شود؟)

۵- ظلم و تعدی از حرکت دستی (قدرت مردم و به دیگر عبارت، همان انقلاب) که خون شهدا آن را گلگون ساخته، گریزان است.

۶-آن اخگر پس از مدتی شعله‌ور می‌شود، در حالی‌که آکنده از آتش و نورهاست.

۷- امروز هر ملت انقلابی، سیاهی بندها را با خنده‌ای تمسخرآمیز در هم می‌شکند.

۸- این دست پرتوان بر دهان استعمارگران سیلی‌ای کشنده نواخت.

۹- قدس را چه شده است که غاصبان صهیونیست بر روی کشتکان و بازماندگان گریان آن، گام نهاده اند ؟

۱۰-(ای خواهر یعرب!) آتش خونخواهی از اهل تو در خون‌های ما زبانه می‌کشد و خاموشی برای آن متصور نیست.

۱۱- دشنهٔ هیتلر خونریز در روز جنگ، تیزتر از دشنهٔ این هم پیمانان هیتلر صفت نبود.

۱۲-یعرب بن قحطان، پدر قبایل عرب بوده و گویند که او اولین کسی است که به زبان عربی سخن گفته است. عرب‌های اصیل که پیش از اسلام به دو دستهٔ شمالی و جنوبی تقسیم می‌شدند خود را منسوب به وی نمودند که در اصطلاح به آنان، قحطانیان گفته می‌شد.

۱۳- ای خواهر یَعرب(ای زن اصیل عرب) تو همواره میان خون بر زمین ریخته و دشمنان، آزاد و آزاده ای.

فهرست منابع

۱. **قرآن کریم.**

۲. ارمغان، علی، (دی ۱۳۸۶)، «**تصویرآفرینی در شعر قیصر**»، کتاب ماه کودک و نوجوان، ۶۴-۷۰.

۳. اسوار، موسی، (۱۳۸۱)، **از سرود بارن تا مزامیر گل سرخ**، تهران: انتشارات سخن.

۴. امین‌پور، قیصر، (۱۳۸۸)، **آیینه‌های ناگهان**، (چاپ پانزدهم)، تهران: افق.

۵. بلاطه، عیسی، (۱۹۸۱)، **بدر شاکر سیاب(حیاته و شعره)**،(چاپ سوم)، بیروت: دار النهار.

۶. بهداروند، ارمغان، (۱۳۸۸)، **این روزها که می‌گذرد (زیبایی‌شناسی و سیر تحول شعر قیصر)**، تهران: نقش جهان.

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

۸. تراهی، سید محمد، (۱۳۸۴)، **جایگاه هولوکاست در پروژهٔ صهیونیسم**، (چاپ دوم)، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

۹. داد، سیما، (۱۳۸۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی (واژه نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی به شیوه تطبیقی و توضیحی، (**چاپ چهارم)، تهران: مروارید.

۱۰. دیچز، دیوید، (۱۳۶۶)، **شیوه‌های نقد ادبی**،ترجمه یوسفی و صدقیانی، تهران: علمی.

۱۱. سنگری، محمدرضا، (زمستان ۱۳۸۳) «**ادبیات پایداری**»، مجله شعر، نیمه اول، ش ۳۹، صص ۴۵-۵۳.

۱۲. سیاب، بدر شاکر، (۲۰۰۰)، **الأعمال الشعریه الکامله**، بغداد: دار الحریه للطباعه والنشر.

۱۳. سیفی، طیبه؛ مرادی، کبری، (۱۳۹۱/۱/۲۰)، «**بررسی تطبیقی بسامد کاربرد رنگ در اشعار نیما یوشیج و بدر شاکر السیاب**»، ادب عربی، ش سوم، صص(۲۷۳-۳۰۵).

۱۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۰)، **شعر معاصر عرب**(ویرایش دوم)، تهران: سخن.

۱۵. _____، (۱۳۵۰)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نیل

۱۶. _____، (۱۳۵۸)، **موسیقی شعر**، تهران: توس.

۱۷. شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **بیان**، تهران: میترا.

۱۸. _____(۱۳۷۳)، **نگاهی تازه به بدیع**، تهران: فردوس.

۱۹. عباس، حسن، (۱۹۹۸م)، **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۲۰. فاخوری، حنا، (۱۳۸۰)، **الجامع فی تاریخ الادب العربی**، بیروت: منشورات ذوی القربی،

۲۱. فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، (چاپ دوم)، تهران: سخن.

۲۲. فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۸۰)، **رؤیا و کابوس شعر پویای معاصر عرب**، تهران: انتشارات مروارید.

۲۳. قاسمی، حسن، (۱۳۸۴)، ***صور خیال در شعر مقاومت***،(چاپ دوم)، تهران: فرهنگ گستر.

۲۴. کزازی، میر جلال الدین، (۱۳۷۳)، **بدیع (زیباشناسی سخن پارسی)**، تهران: مرکز.

۲۵. محبتی، مهدی، (۱۳۸۰)، **بدیع نو (هنر ساخت و آرایش سخن)**، تهران: سخن.

۲۶. محسنی، احمد، (۱۳۸۲)، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۲۷. محسنی‌نیا، ناصر، (۱۳۸۸/۹/۳۰)، «**مبانی ادبیات مقاومت معاصر ایران و عرب**»، نشریه ادبیات پایداری دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، ش اول، صص(۱۴۵-۱۵۸).

۲۸. مهربان، کوروش، (۱۳۴۹)، **شعر مقاومت در فلسطین اشغال‌شده**، تهران: افق.

۲۹. نجف زاده بار فروش، محمد باقر، (۱۳۷۲)، **فرهنگ شاعران جنگ و مقاومت**، تهران: کیهان.

۳۰. هاوکس، ترنس، (۱۳۷۷)، **استعاره**، تهران: مرکز.

۳۱. همایی، جلال الدین، (۱۳۷۰)، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، (چاپ هفتم)، تهران: هما.