فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۱ (پیاپی ۱۸) بهار ۱۳۹٦، ص۳۸-۱۹

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

رضا کیانی *، علی سلیمی *و سوسن جبری *

چکیده

نوآوری‌های قابل تأمّل در صوّر 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 شخصی‌سازیِ عواطف در دو محور همنشینی و جانشینی و عدول آگاهانه از خودکاریِ زبان، اصـــولِ قراردادی را پس می‌زنند تا کلام خویش را برجسته کنند. در این رهگذر، شاعران ایران و عراق با توجّه به قرابت‌های خاصّ فکری و فرهنگی، و تحت تأثیر عوامل مختلف زندگی امروزین، در جست و جوی آفرینش تصاویر تازه بوده‌اند و با تخطّی از قواعد معنایی زبان، در مسیر درک مخاطبان، درنگ‌های عامدانه ایجاد کرده‌اند.

نکته حائز اهمیّت در این زمینه آن است که اگرچه بهره‌برداری شاعران این دو سرزمین از شگردهایِ نوینِ تصویرپردازی، اغلب به زبان آنان جلوه‌ای بدیع بخشیده؛ امّا 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 حوزۀ 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 بی‌رویّۀ نظام خانوادگی کلمات»، «اتکا بر کاربردهای کلیشه‌ای زبان»، «جمود ذهنی در موقعیت‌های آرکائیک» و... از جمله عواملی به‌شمار می‌رود که در حوزۀ 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 خلاقیّت در آن کمتر بوده، بر آن نقدهایی وارد است.

کلید واژه ها: آسیب‌شناسی، نقد تطبیقی، حوزۀ معنایی زبان، شعر معاصر ایران، شعر معاصر عراق.

۱ـ مقدمه

ادبیّات امروز ـ به‌ویژه در حوزۀ شعر- در پاره‌ای از موارد، به دلیل نداشتن ارتباط مؤثر با مخاطبان نتوانسـته آن‌گونه‌که شایسته است، موفق عمل کند. این کاستی، گاه ناشی از برداشت‌های نادرست شاعران از نیازهای امروزین مخاطب است. افزون بر این،

دانش آموختۀ دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران (مسؤول مکاتبات) rkiany@yahoo.com
* استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران salimi1390@yahoo.com
* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران sousan_jabri@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۳/٤/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹٤/۹/۲

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

زورآزمایی شاعران در بازتعریفِ فضایی جدید و به دور از قید و بندهای معنایی گذشته، گاه با ورود بی‌رویّهٔ ایده‌های نو و خروج بی‌مورد نُرم‌های کُهن، زبان شعر را گرفتارِ آفتِ نارسایی کرده است. بنابراین، در صورتی که گُسست از قواعد معنایی زبان، تنها با هدف کنار زدنِ هنجارهای گذشته صورت پذیرد و «اصل تکامل» نادیده گرفته شود، زبان از مسیر مطلوب دور می‌گردد و به بیراهه می‌رود؛ چراکه گُسستن از گذشته، هرگز به معنای زنده داشتن حال نیست. افزون بر این، از آن‌جاکه شعر امروز، بیش از هر دوره‌ای تحت تأثیر تحوّلات 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 عمل‌کند و پارچه‌های غبارگرفتهٔ سنّت را- اگرچه قدیمی به نظر می‌رسند- آن‌گونه بدوزد که کهنگی جنس‌شان، تحت‌الشعاع دوختِ نو و بدیع آن‌ها قرار می‌گیرد.

بی‌تردید، یکی از عواملی که از منظر آسیب‌شناسی،[1] به شعر معاصر زیان رسانده آن است که برخی از شاعران بیش از این که از توانشِ ادبیِ زبان بهره گیرند، نقش دگرگون‌سازِ آن را مدّ نظر داشته‌اند. به عبارت دیگر، آنان به جای این‌که از زبان به‌عنوان فرصتی در جهت تجلّی هنرمندانهٔ شعر خود استفاده کنند، از آن تنها بسانِ ابزاری برای نابود کردن نُرم‌های 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 دیگرگونهٔ آن‌ها دخیل دانست، واکاوی آثار شاعران و کیفیّت بهره‌برداری آنان از امکانات موجود در زبان است.

باید یادآور شد که هر چیزی می‌تواند موضوعی برای شعر باشد، امّا همه چیز قابلیّت شعر شدن را ندارد. در بررسی آسیب-شناسی شعر در حوزهٔ معنایی زبان، «موضـوع» به‌عنوان عامل اساسی مضمون‌سازی، باید به‌گونه‌ای گزینش گردد که مخاطب بتواند پس از درنگ در معنای کلام، لایه‌های نوینی را که دچار دگردیسی شده‌اند، کشف کند. بنابراین، نادیده گرفتن اهمیّت «موضوع» و کاربرد ضعیف آن در ساختار متن، به حوزهٔ معنایی زبان،آسیب‌های جـدّی وارد می‌کند.

ناگفته نماند، اگرچه تحوّل و دگردیسی در حوزهٔ معنایی زبان، شعر را از سقـوط در دامنهٔ تکرار باز می‌دارد، امّا چنین فرایندی نباید به بهایِ پیدایش ضعف و نارسایی در کلام به دست آید. البتـه در این مورد، ضعف یا نارسایی، تنها به‌عنـوان 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 ادبیّات امروز آشنایی داشته باشند، فقط به صِرف این‌که شعر معاصر را درک نمی‌کنند و قادر به برقراری ارتباط با آن نیستند یا مطابق با سلیقهٔ 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 عقیدهٔ 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 خاصّ فکری و فرهنگی، و تحت تأثیر عوامل مختلف زندگی امروزین، همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها با دست‌اندازی در ساحت‌های معنایی زبان در پیِ آشنایی‌زدایی از کلام خویش بوده‌اند. نکتهٔ قابل تأمل این است که اگرچه گرایش این شاعران در پیش‌بُرد ترفندهای تحوّل در حوزهٔ معنایی زبان، بیش‌تر اوقات، مثبت ارزیابی می‌گردد و در مباحث مربوط به «زیبایی‌شناختی»[2] از آن به نیکی یاد می‌شود، امّا 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.

به‌طورکلّی، کاربرد تصاویر تکراری و پژمردهٔ گذشته و ضعف در تصویرسازی‌ها، استعمال ترکیبات متروک و بی‌رمق قدیمی، گرایش به مضمون‌های کلیشه‌ای و از رده خارج، رمیدگی معنایی، توجّه صِرف به نقش دگرگون‌سازِ زبان بدون در نظر گرفتن

[1] Pathology
[2] Aesthetic

دیگر کارکردهای ادبی آن و... از جمله عواملی است که در مباحث مربوط به آسیب‌شناسی در «زیبایـی‌زدایی»[1] 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 اهمیّت موضوع آسیب‌شناسی شعر معاصر ایران و عراق باید گفت، ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی بیش از هر چیز، نیاز جدّیِ بسیاری از دانش‌پژوهان به پردازش و بررسی تطبیقی موضوعات زبان‌شناختی در ادبیّات ملل مختلف است که امروزه در مباحث ادبی، جایگاه مهمی دارد.

بر این اساس، هدف از پژوهش حاضر، تبیین کیفیّت ترکیب‌سازی‌ها و تصویرپردازی‌های شاعران معاصر ایران و عراق و آسیب‌شناسی سروده‌های آنان در حوزهٔ معنایی زبان است که در چارچوب مکتب ادبیّات تطبیقی آمریکایی و با استناد به شواهد مشابهی تحقّق می‌یابد که قابلیّت نقد ضعف یا زیباییِ آن‌ها محسوس‌تر به‌نظر می‌رسد.

ناگفته نماند که با توجّه به گسترهٔ 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 نیمهٔ دوّم 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- پیشینهٔ پژوهش

به‌طور کلّی، پژوهش‌هایی که موضـوع 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 حوزهٔ ادبیّات فارسی نگاشته شده است.

۲- پژوهش‌هایی که در حوزهٔ ادبیّات عربی به انجام رسیده است.

۳- پژوهش‌هایی که در خارج از دو حوزهٔ ادبیّات فارسی و عربی صورت گرفته است.

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

۱- مقاله‌ای از «ویکتور شکلوفسکی»[1] تحت عنوان «هنر به مثابهٔ تکنیک»[2]. وی در این مقاله، نظریهٔ «آشنایی‌زداییِ»[3] خود را- که اساس فلسفهٔ زیبایی‌شناسی صورت‌گرایان است و می‌توان آن را صورت اوّلیّهٔ نظریهٔ هنجارگریزی به حساب آورد- مطرح کرد.

۲- مقاله‌ای از «یان موکاروفسکی»[2] با عنوان «زبان معیار و زبان شعر»[4]. وی نیز در این مقاله، نظریهٔ «برجسته‌سازی»[5] را -که همواره با مباحث مربوط به هنجارگریزی همراه بوده- معرفی کرد.

در ایران نیز پژوهش‌هایی درباب 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 ادبیّات» دربارهٔ هنجارگریزی و شیوه‌های آن به شکل اشاره‌وار سخن رانده و در زمینهٔ 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 حوزهٔ معنایی زبان شعر رخ داده، از آن به‌عنوان «رستاخیز واژگان» یاد می‌کند.

۳- محمود فتوحی در بخش‌هایی از کتاب «سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها» دربارهٔ 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] Foregrunding

٤- فروغ جلیلی در کتاب «آیینه‌ای بی‌طرح: آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز» با اشاره به کلّیاتی در باب انواع هنجارگریزی، به ذکر مواردی از هنجارگریزی‌های معنایی در زبان شاعران معاصر فارسی پرداخته است.

۵- کاووس حسن‌لی در کتاب «گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران» ضمنِ تحلیل زبان، شکل، تصویر و محتوای شعر معاصر فارسی، حوزهٔ معنایی را به‌عنوان یکی از حدود قابل نقد زبان شاعران هنجارگریز امروز مورد بررسی قرار داده است.

افزون براین، تحقیقاتی نیز در حوزهٔ ادبیّات عرب دربارهٔ چگونگی تخطّی 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 الدّراسات الأسلوبیهٔ» و «الانزیاح فی التراث النقدی والبلاغی» شیوه‌های هنجارگریزی؛ به‌ویژه هنجارگریزی معنایی را از نگاه ناقدانهٔ خود مورد بررسی قرار داده است.

۲- عبّاس رشید الدده در کتاب *الانزیاح فی‌الخطاب النقدی والبلاغی عندالعرب* کاربردهای بلاغی هنجار گریزی معنایی را از دیدگاه نقدی ارزیابی کرده است.

۳- قتیبه الحباشنه و مثنی العساسفه در مقالهٔ مشترک خود با عنوان «الانزیاح فی لغهٔالشعر دراسهٔ فی نماذج دالهٔ من شعر أدونیس» کیفیّت کاربردهای هنجارگریزی معنایی در شعر ادونیس را بررسی کرده‌اند.

٤- التجانی بولعوالی در پژوهشی مفصّل با عنوان «الشعر العربی بین سلطهٔ المعیار ولذهٔ الانزیاح»، نوسان شعر عربی بین زبان معیار و زبان هنجارگریز را مورد نقد و بررسی قرار می‌دهد.

۵- علی سلیمی و رضا کیانی در مقاله‌ای مشترک تحت عنوان «معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی» به بررسی شیوه‌های برجسته‌سازی در زبان شعر عزالدّین المناصره، شاعر برجستهٔ فلسطینی پرداخته‌اند. افزون براین، دو نگارنده در مقالهٔ مشترک دیگری با عنوان «الانزیاح و دلالاته الخیالیهٔ فی شعر مهدی أخوان ثالث و سعدی یوسف: دراسهٔ مقارنهٔ فی الصّـــور الشعریهٔ المحولهٔ لدی الشاعرین»، به بررسی تطبیقی هنجارگریزی معنایی این دو شاعر در حوزهٔ آمیزش حواس پنج‌گانه پرداخته‌اند.

۳- نظام زبانی

زبان جایگاهی مهم را در ساختار شعر جدید به خود اختصاص داده است، امّا در نظر همهٔ کسانی که آن را به کار می‌برند، مفهوم یکسانی ندارد. مقصود ما از زبان در این‌جا، «دایرهٔ واژگانی و کیفیّت ترکیب آن‌ها در بافت شعر است. نظام‌دار بودن زبان نیز بدان معناست که هویّت هر کلمه و پیوند کلمات با یکدیگر از منطق زبانی خاصّی 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 زاییِ 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 مجموعهٔ ملّت‌ها است که با قیود زمان مقید نمی‌شود» (عبود، ۱۹٦٦: ۱۲_۱۰)، باید این را نیز بپذیریم که وجود هرگونه ضعفی که آن را به سمت ابتذال یا نارسایی سوق دهد، می‌تواند به آن لطمه بزند و درجهٔ 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، ۱۹٦٦: ۲۳۱)، امّا 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 تخطّی بی‌مورد از آن‌ها سبب «زیبایی‌زدایی»

از کلام شود، ارزش خود را از دست می‌دهد. به بیان دیگر، نوآوری‌های زبان «چه در حوزهٔ ساختار و چه در حوزهٔ تصویر و محتوا باید تابــع چارچوب و قوانین خاصّــی باشد و منطبق بر اصـولی که منطـق شعر را تشکـیل می‌دهند.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۸) بنابراین، شعر امروز در بافت خـود به زبانی نیازمند است که از نگرشی ویژه و برتر فراهم آید؛ زبانی که بخش عمدهٔ آن را ساختار معنایی دیگرگون و تحوّل‌یافتهٔ آن تشکیل می‌دهد و کیفیّت کاربردش در نقد امروز در حوزهٔ «فرا هنجاری معنایی» مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

به طورکلّی، گرایش خاصّ شاعران امروز به ایجاد تحوّل و دگردیسی در ساختار معنایی زبان و جواز ورودهای بی‌رویهٔ برخی از واژه‌ها و سوژه‌های غیرمنتظره در سروده‌های آنان، ما را بر آن می‌دارد که بگوییم، زبان آنان به جهت قدرت ریسک‌پذیری بالا و جسارت خارج از حدّ در کاربردهای غیر عادی، زمینهٔ لازم را برای آسیب‌شناسی در نزد ناقدان معاصر فراهم آورده است.

٤ـ فُرم ذهنی

بخشی از آنچه به‌نام «فراهنجاری معنایی» در سطح زبان مطرح است با مسأله ذهنیّت تخیّلی شاعر ارتباط عمیق پیدا می‌کند. «بحث ذهنیّت در شعر را می‌توان به درون‌مایهٔ آن اختصاص داد که به طور عمده در خدمت «پیام و اندیشه» است.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ٥١٦) پیام و اندیشه به ذهنیّت شاعر فرم می‌بخشد. «فرم ذهنی عبارت است از ارتباط چند سویهٔ درونی که اندام‌های شعری با یکدیگر دارند.» (زرقانی،۱۳۹۱: ۳۸) برای ایجاد تحوّل در چنین ارتباطی، شاعر باید به کمک واژه‌ها، در ساختار کلام، نوعی دگردیسی به‌وجود 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 قالبِ شعر است؛ در حالی که فرمِ شعر، قالب نیست و «می‌توان آن را شیوهٔ نمایش محتوا دانست» (حسن‌لی،۱۳۹۱: ۲۰۵) که گاهی با ارائهٔ طبیعی و یک‌دست درون‌مایهٔ شعر، پایانی مورد انتظار را برای مخاطب رقم می‌زند و هیچ‌گونه سردرگمی و غرابتی را در معنا ایجاد نمی‌کند، امّا گاهی بر خلاف انتظار، از طریق تکثّرِ معنایی و گُسستِ تصویری، به شعر جلوه‌ای دیگرگون و معناگریز می‌دهد که واکاوی جنبه‌های مثبت یا منفی آن در حوزهٔ آشنایی‌زداییِ معنایی، مورد توجه بسیاری از ناقدان امروز بوده است.

در مقایسهٔ فرم ذهنی شاعران گذشته و امروز نیز باید گفت، «در شعر کهن، تکوینِ 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 صـورت انتـقال به بیت دیگر، در آن تکوین خـود 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 سطری 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: ٢٠٤ـ٢٠٣) طرح این مقایسـه در این‌جا، از آن جهت ضرورت دارد که آسیب‌شناسی شعر معاصر در آن‌جا که بحث رمـیدگیِ معنایی و گسیختگیِ محتوایی مورد نظر است، مستلزم چشم اندازی در دورن‌مایه‌هایی است که شاعران در گذشـته داشته‌اند؛ چرا که در نقد شعر ـ از جهت کیفیّتِ گُسستِ معناییِ ذهن شاعران ـ 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 ایدهٔ هنجارگریزِ ذهن شاعران امروز ایران و عراق برمی‌خیزند و آشنایی‌زدایی-هایِ تخیّلی 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، سرانجامِ آن را پیش از این‌که به پایان برسد پیش بینی می‌کند، امّا 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 علایم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می‌دهد، هر گونه قضاوت دربارهٔ قوّت یا ضعف عدولِ وی از نُرم‌ها، 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 سردوه‌های 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 افـشان بودن عناصر و ساخـتار شعر.

«در بوطیقاهای متمایل به نوع اوّل، هر چه رابطهٔ اجزای شعری استوارتر و تناسب آن‌ها با یکدیگر بیش‌تر باشد، ارزش هنری آن بالاتر است. در بوطیقاهایی 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: ۳۹ـ۳۸)

۵ـ 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 کیفیّت کاربردشان در شعر گذشته و امروز، بسیار متفاوت است؛ چرا که شعر امروز در حوزهٔ تصویرپردازی، ویژگی-هایی 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، امّا در شعر معاصر، تصویر القاگر معنا است و محتوا، جزء جدایی ناپذیر آن محسوب می‌شود.

«از آن‌جا که تصاویر دارای ویژگی‌های دینامیکی هستند؛ بنابراین، گاه شکلی را دربرمی‌گیرند و گاه از شکلی خلع می‌شوند.» (مسعود،۱۹٦٦: 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 حدّ ترکیبات بی‌رمق و کلیشه‌ای کُهن به ساختار معنایی شعر امروز آسیب رسانده است. بر این اساس، «تصاویر شعری باید به عنوان یکی از ارکان برابر با عنصر تفکّر در نزد شاعران امروز در نظر گرفته شوند» (ابوشبکه، ۱۹٦۲: ۲۰) و زبان را از مرز کاربردهای متروک خارج کنند و افقی تازه را در برابر دیدگان بگشایند.

٦ـ نگاهی به آسیب‌شناسی شعر معاصر ایران و عراق

در شعر امروز، کلمات در یک نظام اندام‌وار و هماهنگ در کنار هم قرار می‌گیرند؛ تا القاگرِ معنا یا مفهومی باشند که شاعر به آن نظر دارد، امّا «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: ٦۷).

در سطح تطبیقی، اگر نمرهٔ نهایی شاعران گذشته و بنامی هچون سعدی و متنبی- که از هر جهت سرآمد و برجسته بوده‌اند- را در کلّ (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 قریحـه فوران می‌کند. قریحـهٔ شعری، یک استـعداد و نیروی ویژه است که با ولادت هر شاعر، تولّد می‌یابد؛ درست مانند صـدای خوش. درجهٔ قوّت و ضعف آن نیز، همچنان با ولادت هر کس، همراه اوست و کم و زیاد نمی‌شود؛ باز مانند صدای قـوی و ضعیف. اگر کسی فقط با «دو دانگ» صدا به دنیا آمده باشد، نمی‌تواند در آن تغییری به‌وجود آورد و مثلاً آن را به «شش دانگ» تبدیل کند. امّا چه شاعر و چه خوش‌آوا، با هر درجه از قریـحه یا صدا، می‌تواند با کوشش آن را با کمال بیش‌تری عرضه کند.» (همان: ٦٤)

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، امّا یا فرصت کوشش نیافته یا از روی کاهلی، در جهت کمالِ آن نکوشیده‌اند. افزون بر این مورد، چینشِ جدولیِ کلمات، پرداختن به تصایر کلیشه‌ای، کاربرد ترکیبات تکراری گذشته، از هم گُسیختن لایه‌های معنایی کلام از آغاز تا انجام یک شعر و... از جمله عواملی محسوب می‌شود که حوزهٔ 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.

۱ـ ٦ـ چینش‌هایِ جدولی بی‌رویه و بر هم خوردن نظامِ خانوادگیِ واژگان

زبان در معنای معمول خود، ابزاری است برای ایجاد ارتباط بین مردم که بر مبنای هنـجارهای مرسوم و تعیین‌شده به‌کار گرفته می‌شود. واژگان، ترکیبات و به‌طور کلّی بخش‌هایی از عناصر زبان براثر کاربرد روزمره، تکراری و متروک می‌شوند و غباری از کهنگی بر پیکرهٔ آن‌ها فرو می‌نشیند. بدیهی است که چنین زبانی نمی‌تواند عواطف و احساسات مخاطب را برانگیزد و تنها به‌عنوان 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؛ به‌گونه‌ای که زبان با تمام ظرفیّت‌های موجود در خود، به عرصه‌ای مبدّل می‌گردد که شاعران در گسترهٔ آن به واژه‌جویی، مضمون‌یابی و تصویرآفرینی می‌پردازند و با تمهیدات تازه‌ای که در روندِ کاربردیِ آن انجام می‌دهند، در برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی کلام، نقش‌آفرینی می‌کنند. براین‌اساس، اگر زبان هنجار را همان زبان رسمی و معیاری بدانیم که برای ایجاد ارتباط عادی بین مردم به‌کار می‌رود، هرگونه تغییر و تحوّلی 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 تخطّی از اصول معنایی زبانِ هنجار در سروده‌های شاعران امروزین، بیش‌تر در جهت تقویت جنبه‌های زیباشناختی شعر کاربرد یافته و غالباً نمودی مخاطب‌پسند یافته، امّا گاه به آن جهت که از حدود کلّی زبان تجاوز کرده و در اصول محتوم معنایی را خدشه‌دار ساخته، بر آن نقدهایی وارد است.

در این باره، با تأمّل عمیق در ساختار اشعاری که پاره‌ای از آرایه‌های ادبی موجود در آن‌ها در نگاه اوّل برای خواننده جذاب و تازه می‌کنند، متوجّه می‌شویم که شکل‌گیری این آرایه‌ها، صرفاً از یک فرمول سطحی بر روی کاغذ تبعیت می‌کند و در آفرینش آن‌ها جوششِ ذهنیِ 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 تامّل و تعمّق ویژه‌ای به کار برده باشد.

برای وضوح این موضوع که از آسیب‌های جدّی در ساخت معنایی زبان به شمار می‌آید، لازم است که به طور خلاصه، اشارات ارزش‌مند دکتر شفیعی کدکنی را در پژوهشی به نام «شعر جدولی»[1] یادآور شویم. ایشان در این باره چنین می‌گویند: «شعر جدولی، شعری است که نویسندهٔ آن از به هم ریختنِ خانوادهٔ کلمات و ترکیبِ تصادفیِ آن‌ها به مجموعهٔ بی‌شماری از «استـعاره»،

[1]. Table poetry

«مـجاز» و حتّی «تمـثیل» دست می‌یابد؛ بی‌آن‌که دربارهٔ هیچ کدام آن‌ها، از قبل، اندیشه، حسّ، حالت و تأمّلی داشته باشد. از نوادرِ اتّفاقات، این‌که بخش قابل ملاحظه‌ای از این ایماژهایِ جدولی، زیبا و شاعرانه و گاه، حیرت‌آورند.» (۱۳۷۷: ٤٧).

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 چَطْوَل عرق» یا «یک رکعت نماز» یا «یک قطره باران» و «یک چکه باران» و در شمارش هر یک از این مجموعه‌ها از یک نوع وابســـــتهٔ عـددی استـفاده می‌کنیم؛ مثــلاً نمی‌گوییم: «دو رکعت مغازه»، می‌گوییم: «دو باب مغازه» و نمی‌گوییم: «یک چَطْوَل جوراب»، می‌گوییم: «یک جفت جوراب». این‌ها پارادایم‌های ثابت یا نزدیک به ثابت زبان هستند که در زبان‌های مختلف عالم، با تفاوت‌ها و سایه‌روشن‌های خاصّ 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، خانوادهٔ «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 ایجاب می‌کند، وادار کنید به ازدواج با خانواده‌ای دیگر؛ مثلاً خانوادهٔ «ایمان»، «حضورِ 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:

[ایمانِ ابر + حضورِ قلبِ رعد+ ولایتِ سیل+ مذهبِ صاعقه+ ایدئولوژیِ طوفان]

یا مثلاً به‌جای این‌که بگوییم: «یک قطره باران بارید»، بگوییم: «یک قطره اندوه بارید» یا «یک قطره شادی بارید». همین که شما وابستهٔ عددی خانوادهٔ مایعات را که «قطره» است به خانوادهٔ دیگری که خانوادهٔ شادی و غم است، داده‌اید یک رشته تصویرها و استعاره‌هایی، خود به خود، حاصل شده است که شما کوچک‌ترین احساس و تأمّلی دربارهٔ آن‌ها نداشته‌اید.» (همان: ۵۰_٤۹)

با چنین تفسیری، اگر بخواهیم شعر معاصر ایران و عراق را از این زاویه آسیب‌شناسی کنیم، باید بگوییم، بخشی از خرقِ عادت‌هایی که در ساختار کلّی عبارت‌های امروزین 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 تازه‌ایی از «وصلت‌های واژگانی» و «بازی با کلمات» روبرو ببینند، امّا این بدان معنا نیست که چنین ساختارهایی همواره به تقویت لایه‌های معنایی زبان منجر گشته باشند، بلکه گاهی به‌گونه‌ای سطـحی که فاقد حسّ و عاطــفهٔ لازم است، کلام را به ابتذال می‌کشاند.

نگاهی به ساخـتار عبارت‌های زیر که همگـی با آمیزش تازهٔ نظام خانوادگی واژگان به‌دست آمده‌اند، ما را در درک بهترِ آنچه گفته شد، یاری می‌رساند:

❁ **كَانَتْ الأَحْجَارُ تَشْرِبُ هَاجِسَ الظّلمَاتِ!** (یوسف، ۱۹۸۸: ۱۸۷/۱)

ترجمه: (سنگ‌ها، دلواپسی تاریکی‌ها را می‌نوشیدند!)

❁ **شَرِبَتْ سَنَاها[۳] ضَحْكَةُ الأَرْيَاحِ!** (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۹/۱)

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

❁ **نوشیدن نور ناب کاری است شگفت!** (امین‌پور،۱۳۸۹: ٤۳۰)

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

واژگانی چون «دلواپسی»، «نور» و «شعله» در ذات خود، نوشیدنی نیستند؛ امّا شاعران در تمام نمونه‌های بالا در مدار طبیعی واژگان، دست به نوجویی و خرقِ عادت‌های مشترک زده‌اند؛ اگرچه این ابتکارها آن چنان هم از منطق شاعرانه به دور نیست و زیبایی‌های خاصّی در پشت هر یک از آن‌ها نهفته است، امّا 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 واژه‌ایِ

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 ـ بی‌آن‌که جوشش قریحه در این ساختارها چربش داشته باشد ـ دچار تـحوّلِ معنایی کرده‌اند. بدیهی است که «از منظر آسیب‌شناسی، تصـــویری که در نگاه نخـست، تازه می‌نماید، امّا پیوســـته 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 تصـویری پس از هر بار تکرار، چینش کوششی واژگان را بیش از پیش، برای ما یادآوری می‌نماید.» (الغریبی، ۲۰۰٤: ۱٤۳/۱)

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

❁ **تَبکی وَعَلَی جَبینکَ مِنْ عناء الْحَرفِ قطرةٌ!** (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۸٦/۱)

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

❁ **قطره قطره خستگی را می‌چشید!** (امین‌پور، ۱۳۸۹: ٤۱۱)

آن‌گونه که در این دو نمونه می‌بینیم، واژهٔ «قطره» ـکه در شیوهٔ هنجارینِ کلام، همواره با واژگانی همچون «آب»، «باران»، «اشک» و ... هم‌آیی دارد ـ در نمایی تازه و خلافِ انتظار، در کنار دو واژهٔ «خستگی» و «رنج» قرار گرفته است. بی‌تردید، تازگی در بیانِ این دو تصویر از سطح عادی کلام فراتر رفته و به زبان، جلوه‌ای زیبا بخشیده است، امّا از آن‌جاکه آفرینش چنین ترکیباتی همواره با غلبـهٔ نیروی کوششی شاعران بر استعدادهای جوششی آنان شـکل می‌پذیرد، و این جریان در نمونه‌های فوق نیز به شـکلِ جابه‌جایی سـاده و بی‌دردسر واژه‌های «خستگی» و «رنج» به جای واژه‌ای همچون «آب» صورت پذیرفـته، توانشِ زبانی این دو شاعر را در بوتهٔ 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 شدّت همانند می‌شود و شعر را طبق یک دستورالعمل آموخته و ازپیش‌تعیین‌شده می‌سازند، تفاوتی با سنّت‌گرایانی 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: ٦٤)

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، تاکتیکِ چینش جدولی را از طریق بر هم زدن نـظام خانوادگـی واژگان، به عادتیِ غالب تبدیل کرده‌اند و نه تنها ایرادی در آن نمی‌بینند، بلکه آن را از نشانه‌های شعر مُدرن می‌پندارند.

۲ـ ٦ـ کاربرد واژگان بی‌رمق گذشته در ساختار معنایی زبان

بی‌تردید، خلق و ایجاد تصویرهای نوپا در شعر امروز تا حدّ زیادی برآیندِ عاطفه و تجربهٔ خاصّ شاعران است که با سازماندهی خاصّ واژگان در کنار هم به زبان رونقی دوباره می‌بخشد. به تعبیر دقیق‌تر، «خلق زبان تازه یا در حوزه‌ای محدوتر، خلق ترکیبات تازه معمولاً معمول دو عامل می‌باشد: عامل اوّل، وسواس و میل مفرط شاعر به فرم، صورت و زبان خاصّ است. در این حالت، شاعر به دور از جوشش و غلیان احساس و عاطفهٔ سرشار، معمولاً به منظور هنرنمایی، اعجاب، تشخّص زبانی و ... ـ با سامان بخشیدن به واژگانی که هنوز از رونق نیفتاده‌اند ـ به خلق ترکیبات تازه دست می‌زند.» (حسن‌پورآلاشتی،۱۳۸٤: ۳٤) نمونه‌های برتر هم‌آیی واژگانی در قالب ترکیب‌های تصـــویری مدرن و بی‌پیشیـنه در شعر امروز ایران و عراق را می‌توان در سروده‌های شاعرانی همچون سپهری، امین‌پور، البیاتی و... مشاهده کرد. در عامل دوم، «خلقِ ترکیب‌های تازه برای شاعر یک ضرورت است، نه انتخاب و اختیار. چنین نیست که شاعر بخواهد بنا بر انگیزهایِ خارج از حوزهٔ الزام شعری به منظورهای دیگری چون غافل-گیرسازی، هنرنمایی و... خلق ترکیب کند، بلکه این ضرورت اندیشـه، عاطفه و احساس است که شاعر را به ایجاد آن ترکیبات وا

می‌دارد. شاید بتوان گفت، این ترکیبات همزاد احساس، عاطفه و اندیشه هستند که با او متولّد 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 بی-پیشینه‌اند. البته در این رهگذر، گاهی نیز به ترکیبات کُهنه‌ای برمی‌خوریم که طراوت نخستین خود را از دست داده‌اند و تکرار خارج از حدّ آن‌ها در بطن تصاویر امروزین، تازگی تصویری را تحت الشعاع کُهنگی خود قرار داده است. در بحث آسیب-شناسی، کاربرد واژگان از متروک و بی‌رمقِ گذشته در ساختمان تصاویری که مسائل سیاسی ـ اجتماعی دنیای معاصر را تحت پوشش خود قرار می‌دهند، از آن جهت به حوزهٔ معنایی زبان، زیان می‌رساند که گاهی این واژگان در ساختار کلام شاعران، آن چنان برجسته عرض اندام می‌کنند که طراوت و تازگی تصاویر نوین را تحت تأثیرِ کُهنگی خود قرار می‌دهند. به بیان دیگر، اگر چه بخش عظیمی از تصاویر شعر امروز بی‌سابقه و نوظهور هستند، امّا وجودِ پاره‌ای از واژه‌ها و ترکیب‌های منسوخ در ساختار آن‌ها، از شادابی زبان می‌کاهد. چنین وضعیتی در سروده‌های شاعرانی همچون مهدی اخوان ثالث، بلند الحیدری و سعدی یوسف به وفور قابل مشاهده است، امّا در شعر شاعرانی چون سپهری، امین‌پور و البیاتی، آن‌چنان ملموس نیست.

ذکر این نکته ضروری است که کاربرد واژگان یا ترکیبات سنّتی در شعر معاصر که می‌توانست در بحث مستقلی با عنوان «باستان‌گرایی» مورد بررسی واقع شود ـ و در بخش سوّم این پژوهش، به‌شکل گذرا به آن اشاره شد ـ از آن جهت در این قسمت گنجانده شده که حوزهٔ معنایی زبان شاعران امروز را ـ که بحران‌های سیاسی ـ اجتماعی جوامع را انعکاس می‌دهد ـ 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 تازهٔ خود، زیبایی خاصّی یافته‌اند، امّا 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 ـ که درآن همهٔ مخاطبان به شکل یکسان، تحت پوشش قرار گیرند ـ 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 اعتدالِ لازم صورت گیرد و به «زیبایی‌زدایی» از حوزهٔ معنایی زبان منجر نگردد، به تکامل و غنایِ شعر می‌انجامد. و اتّخاذ چنین ترفندی، هرگاه که از تأثیر محتوایی زبان شاعر بکاهد و تمایل خواننده را از تداوم خواندن کاهش دهد، به حوزهٔ معنایی شعر آسیب جدّی می‌رساند.

در این رهگذر، باید دانست آن‌گونه‌که بهره‌وری بی‌مورد و افراطی از امکانات زبان گذشته در محور معنایی زبان، زیان‌آور است، اتّکا نکردن به این امکانات نیز از غنای زبان می‌کاهد. به بیان دیگر، می‌توان گفت، «گُسستن از امکانات زبانیِ گذشته و جای‌گزینی اصلاحات سطحی با تکیه بر فضاسازیِ تصویریِ بی‌حسّ، به جای ساختار، معماری درونی و وحدت اجزا، روند طبیعی و سالم شعر را تهدید می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۰۹). بنابراین، احیای واژگان مُرده در ساختار شعر امروز، باید به-گونه‌ای باشد که ذهن را متحجّر 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 ادبیّات ایران معاصر، موضوع «آرکائیسم واژگانی» را ـ که بخشی از ساختار معنایی زبان بر مبنای نظام هم‌آیی واژگان آن شکل می‌پذیرد ـ 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 کفهٔ باستان‌گرایی آن سنگین‌تر می‌کند. به بیان ساده‌تر، ریشه و بدنهٔ تناور درخت شعر اخوان، «گذشته» است و شاخه‌ها و ساقه‌های آن، «امروزینه». آنچه از این تلفیق حاصل می‌آید، سایه‌ساری است تا همیشه گسترده، برای دَم‌آساییِ رهگذرانی که در گسترهٔ زبان فارسی به جست‌وجوی خویش برآمده‌اند.» (همان) با وجود این‌که گرایش اخوان ثالث به احیای واژگان مُرده، اغلب هوش‌مندانه و هدف‌مند است، امّا گاه با واژگان و ترکیبات منسوخی برخورد می‌کنیم که ساختار سروده‌های سیاسی- اجتماعی اخوان ثالث را تحت تأثیر کُهنگی 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، اغلبِ موارد به تکامل شعر منجر گذشته است، امّا «کاربرد بی‌مورد پاره‌ای از واژگان که مدّت‌ها از تاریخ مصرف آن‌ها می‌گذرد، نه تنها، غنایِ سروده‌ها را به دنبال نداشته، بلکه به عنوان یکی از آفت‌هایِ زبانی، به تحجّرِ ذهنی شاعران انجامیده است.» (عبدالحمید،۱۹۹۰: ٦٣) 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، حتّی به زیبایی شعرش نیز یاری رسانده است. برخی از این واژگان قدیمی که به اندیشه‌های سیاسی- اجتماعی وی، نمایی سنّتی بخشیده است، عبارتند از:

الکَلْکَل: (سینه)- الکُرْدُوم: (مرد بلند قامت)- الشّنخف: (مرد بلند قامت)- ناتِق: (ماه رمضان)- ورنهٔ: (ذوالقعده)- 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 سنّتی در شعر تمام شاعران مذکور به هر میزانی که باشد، به معنای ایستایی و جُمود 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 سامانِ گذشته را به یاد می‌آورد. پیوند بافت زبان شعر کهن با شعر معاصر ایران و عراق، ضمن این‌که سفارش-های هنری "نیما یوشیج" و "نازک الملائکه" را تداعی می‌کند، حاصل هوش‌مندی و مهارت شاعرانِ بعد از این دو، در عرصهٔ 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 موجّه 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 آشفتگی و تصنّع زبان نشده، مخاطب را سردرگم نکنند. تحقّق این امر بیش از هر عاملی به توانایی و قدرت زبان-شناختیِ شاعران بستگی دارد. شاید به همین علتِ بایسته، است که فقط شاعران معدودی توفیق آن را یافته‌اند تا در عرصهٔ شعر امروز به زبانی با هویّتِ آرکائیسمی دست یابند» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۱۲).

۳- ٦-کلیشه‌سازی[1] در محور همنشینی زبان

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

[1] Stereotype

رهگذر، شاعر برای عرضهٔ هنری شعر باید از «قالبی کردن کلام»[1] بپرهیزد و همواره در پیِ نوآوری باشد. به بیان دیگر، شاعر باید بداند که مجبور نیست از عناصر شعر به شکل یکسان و در جاهای از پیش‌تعیین‌شده استفاده کند. باید توجّه کرد که هر یک از عناصر و شگردهای بیانی در شعر، همچون ادویه‌ای است که به غذا افزوده می‌شود و در حکم ابزاری برای تنوّع و چاشنی ذوق به حساب می‌آید؛ طبیعی است که در انتخاب چاشنی‌های غذایی باید میزان آن را در نظرگرفت. بنابراین، شاعر با تمرکز بیش‌تر به محتوا و ساختِ 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 حوزهٔ معنایی زبان، آسیب‌پذیر کرده، پرداختن بیش از حدّ به واژگانی است که به شکل کلیشه-ای در محورِ همنشینی زبان قرار می‌گیرند و توجّه مخاطب را به خود جلب نمی‌کنند. «کلیشه‌ها، مضمون‌هایی هستند که به مضمون‌های آشنا، تکراری و پژمرده تبدیل شده‌اند؛ به‌نحوی 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 به‌کار می‌برد یا به کار خواهد برد. شناخت نقش این کلیشه‌ها در «زیبایی‌زدایی» شعر از دیدگاه بحث آسیب‌شناسی، اهمیّت زیادی دارد. این کلیشه‌ها معمولاً در شعر ناب به‌کار 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 به‌کار 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؛ به‌گونه‌ای که شاعران این دو سرزمین، «آن‌چنان طبیعی و راحت، صدای پرندگان و دیگر اصواتِ طبیعت را در زبان خویش جای داده‌اند که گویی واژه یا عناصر ترکیبی زبان را وارد شعر کرده‌اند.» (علی‌پور،۱۳۸۷: ۳۵٦) به نظر می‌رسد که کاربرد بی‌رویّه و تکراری این روش، ارزش زبانی چـــندانی ندارد و هرچند معنا را مورد تأکـــید قرار می‌دهد، امّا از آن جهت که به «حـــشو در کلام»[2] منجر می‌گردد، به ساختار شعر آسیب می‌رساند. در نمونه‌های زیر، پاره‌ایی از این کلیشه‌ها که در سروده‌های معاصر ایران و عراق به گونه‌ای شعار تبدیل شده‌اند، می‌آید:

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

تِکْ .. تِکْ .. تِکْ ../ صَوْتُ السَّاعَةِ، ذَاتَ الصَّوتِ الْمَکْرُورِ/ تِکْ .. تِکْ .. تِکْ ../ لا .. لَنْ أرْجعَ لِلسَّاعَةِ/ مِیْلَیْهَا الْمَکْسُورِیْن/ تِکْ .. تِکْ .. تِکْ ../ ذَاتَ الصَّوتِ الْمَکْرُورِ/ لا .. لَنْ أرْجعَ/ لِلسَّاعَةِ مِیْلَیْهَا الْمَکْسُورِیْن. (۱۹۹۲: ۷۸۸_۷۸۷)

ترجمه: (تِک.. تِک.. تِک../ صدایِ ساعت؛ صدایی تکراری/ تِک.. تِک.. تِک../ نه.. هرگز مسافت درهم شکستهٔ ساعت، به سوی آن برنخواهد گشت/ تِک.. تِک.. تِک../ صدایی تکراری/ نه.. هرگز مسافت درهم شکستهٔ ساعت، به سویش برنخواهد گشت.)

اصرار بر تکرار مداومِ این «تِکْ .. تِکْ ... تِکْ» جز آن‌که حوصلهٔ مخاطب را سر ببرد و در او این احساس را که شاعر توانِ گیرایی او را دستِ کم گرفته است، ایجاد نماید، خاصیّتی ندارد.

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

رَصِیْـفُ الشَّارعِ کَانْ/ خِـلْواً إلاّ مِنْ صَـوْتِ حِـذَائِی/ طَقْ .../ طَقْ .../ طَقْ .. (همان:٦۲۲)

---

[1] Blockade of speech

[2] Redundancy

ترجمه: (پیاده‌رو خیابان خالی بود، مگر از صدایِ کفشِ من: طَق... طَق... طَق...)

بی‌تردید، ذکر چندبارهٔ صدای «طق .. طق .. طق ..» بعد از ترکیب اضافی «صوت حذائی: صدای کفش من»، اگرچه معنای ماقبل را تقویت می‌کند، امّا به حشو کلام منجر گشته است که چنین تأکیدی نمی‌تواند به زیبایی شعر، کمک کند.[٤]

سعدی یوسف نیز به منظور دیداری کردن تصویر ذهنی خود از صدای نَرمِ پاهایی که بدون کفش در راه‌پیمایی گام برمی‌دارند، این گونه می‌سُراید:

شَبَّ الشَّـابُ، شَبَّ الشَّـابُ، شَبَّ الشَّـابُ/ لَكِن ظَلّتْ الْـقَدَمَانِ حَافِيَتَيْنِ/ جِـكْ جِـكْ جِـكْ/ أخوّضُ فِي تَظَاهُرَةٍ وَأهْتِفُ عِنْدَ «رأس الجسر». (۱۹۸۸: ۲۰۲/۲)

ترجمه:(جوان رشد کرد، جوان بالغ شد، جوان بزرگ شد/ امّا همچنان دو پای [او] برهنه است [= هنوز هم فقر دامن‌گیرش است]/ جِکْ جِکْ جِکْ/ من در تظاهراتی داخل می‌شوم و در «رأس الجسر» فریاد برمی‌آورم.)

صـدای «جِکْ جِکْ جِکْ» در پاره شعر بالا، برای تأکـید ما قبـلِ خود آمده، امّا تقویت معـنای پیشین با واژه‌هایی که منجر به حشو زاید در کلام شود به ساختار زبان، آسیب رسانده است.

بر خلاف گرایش حشوپردازنهٔ 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/ روبوسیِ آبدار با پنجره داشت/ یکریز به گوشِ پنجره پچ پچ کرد/ چِکْ‌چِکْ، چِکْ-چِکْ ... چه کار با پنجره داشت؟! (۱۳۸۹: ۸۹)

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

در پاره شعر زیر نیز مهدی اخوان ثالث با تجسّم بخشیدن به ذهنیّت خود و حسّی کردن عواطفش، توانایی شگرفِ خویش را در انعکاس به موقعِ صدای باران نشان می‌دهد:

باران جَرجَر بود و ضجّهٔ ناودان‌ها بود/ و سقف‌هایی که فرو می‌ریخت/ افسوس آن سقف بلند آرزوهایِ نجیبِ ما/ و آن باغِ بیدار و برومندی که اشجارش/ در هر کناری ناگهان می‌شد صلیب ما/ افسوس!

(۱۳٤٤: ٤٨و٤٧)

در نمونهٔ بالا، «جَرجَر»، صدای باران است. «تکرار منظّم و متوالی «ر» در «باران» و «جَرجَر»، آوایِ سوگوارِ باران است؛ با ناودان‌هایی که ضجّه می‌زنند و سقف‌هایی که می‌ریزند.» (ر.ک: علی‌پور،۱۳۸۷: ۳٦۲)

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

من در این خانه به گُم‌نامیِ نمناکِ علف نزدیکم/ من صدای نَفَسِ باغچه را می‌شنوم/ وصدای ظلمت را، وقتی از برگی می‌ریزد/ و صدای سرفهٔ روشنی از پشتِ درخت/ عطسهٔ آب از هر رخنهٔ سنگ/ چِکْچِکِ چلچه از سقفِ بهار (۱۳۸۹: ۱٦۸)

در نمونهٔ بالا، اگرچه نسبت صدای «چِکْچِکْ» به «چلچله» در نمای ظاهری ساختمان این عبارت، زیبا به نظر می‌آید، امّا «از ارزش زبانی چندانی برخوردار نیست و توان القاگری ناچیزی دارد.» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳٦۲)

با تأمّل 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 تجسّم بخشیدن به ذهنیّت شاعران وارد عمل شده‌اند و به برجستگی زبان منجر گشته‌اند. باید یادآور شد که کاربرد هنرمندانه و به دور از حشوِ این صداها،

نه تنها ساختار ظاهری کلام را زیبا می‌کند، بلکه به غنایِ 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.

٤ـ ٦ـ تصویرهای کهن در شعر نو

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

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

۲- نو بودن تصویرهای شاعرانه بر بنیاد آن‌چه که در روزگار ما نیز همچنان نو، بدیع و مبتکرانه به شـمار 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 غلبهٔ جریان سنّت‌زدگی، نوعی بازسازیِ جزیی و غیرحرفه‌ای در ساختمان تصاویر شاعران پیشین محسوب می‌شوند و از هرگونه تازگی و خلاقیّت 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 شاعرانهٔ 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 سنّت‌های شعری و زبان و بیان پیشیان فرو بَرَد و عواطف و احساسات شخصی خود را وابنهد، بسیار طبیعی است که حاصل کار، شعری باشد مرده و بی‌رمق و خالی از هرگونه شور و نشاط و زندگی.» (حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۸٤: ۳۸). براین‌اساس، باید گفت تقلید و بازسازی غیرهنری تصایر شعر شاعران گذشته در سروده‌های امروزین، از آن جهت که صرفاً تلاشی است در بازیافتِ محصولی که پیش از این به مخاطبان عرضه شده، از معایبی است که در ادبیّات معاصر، مورد توجّه ناقدان قرار گرفته است. البته، نباید فراموش کرد که چنین تقلیدی در صورتی که با بازسازی هنرمندانهٔ میراث‌های متنی همراه باشد و تصاویر را بر پایهٔ 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 تفکّر داشته و خود را به همان صورت همچنان نگاه داشته است، امّا 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، امّا به یاری خلاّقیت خویش چیزی برآن‌ها افزوده و از آنِ خویش کرده‌اند.

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

گرایش ویژهٔ بلند الحیدری به تقلید از تصاویر اشباع شدهٔ قدیمی، جنب‌وجوش لازم و مورد انتظار را از شعر وی گرفته است. به عنوان مثال، علاقهٔ وافرِ این شاعر به شیوهٔ تصویرپردازی شاعران دورهٔ جاهـلی از واژهٔ «شب»، وی را بر آن داشـــته که همانند آنان با تکـــیه بر محیـط محـدودِ بیابانی، -حتّی در بحبوبهٔ فضای خفقان‌آلودِ دنیای معاصر نیز- به دور از خیال‌پردازی، واژگان کهن را در بازیافتِ تصاویر منسوخ به کار گُمارد[۵]:

حَسِبْتُ اللَّیْلَ/ لَیْثاً جَائِعَاً/ بَاتَتْ مَخَالِبُهُ تُمَزّقُ أضْلُعِی(الحیدری،۱۹۹۲: ۹۷)

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

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

این بازسازیِ سطحی از تصویر «شب» در شعر بلند الحیدری در مقایسه با بازسازیِ هنری سهراب سپهری از همین تصویر، بهره‌برداری متفاوت این دو شاعر را از مقوله‌ای مشترک ـکه در ادبیّات کُهن فارسی و عربی دست‌مایهٔ تصویرپردازی‌های شاعرانه بوده ـ 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 مشبه‌به، در تشبیهاتی به‌کار می‌رود که «شب» را توصیف می‌کنند.[۶] این بن‌مایهٔ تصویرساز در شعر سپهری اگرچه کشفی تازه به شمار نمی‌رود و درگذشته کاربرد داشته، امّا از آن جهت که با چهره‌ای نامحسوس و ظریف خودنمایی کرده، به عنوان نمونه‌ای موفق از حضور تصویرهای کُهن در شعر امروز تجلّی 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 اضافهٔ تشبیهی «قیر شب» که در شعر گذشتگان فارسی زبان، پیشینهٔ کاربرد داشته، نه تنها به کلیشه‌ای شدن تصویر «شب» منجر نگشته، بلکه آن‌چنان تحت تأثیر فضای امروزین کلام شاعر قرار گرفته است که کُهنگی آن به سختی به چشم می‌آید.

بر اساس نمونه‌های یاد شده، می‌توان گفت، تداوم تصویرهای کُهن در ساختار شعر امروز، گاه آن‌چنان پنهان و ظریف است که هیچ‌گونه نشانی از کُهنگی در چهرهٔ آن‌ها به چشم نمی‌آید. این در حالی است که گاهی هم بی‌آن‌که ساخت شاعران گذشته به بازی گرفته شود، تصاویر کُهنِ آنان بدون دردسر بازیافت می‌شود. بنابراین، تصاویر شعر سنّتی در شعر امروز، یا با به‌کارگیری متنِ شعریِ گذشته بدون هیچ‌گونه تغییری در ساختار شکل می‌گیرند، یا با به کارگیری نامحسوس و هنرمندانه مجال بروزِ دوباره می‌یابند. نوع اوّل همان است که در بازیافت تصویری واژهٔ «شب» در شعر بلند الحیدری نمودی تکراری یافت و نوع دوم با پردازش هنرمندانهٔ این تصویر در نزد سهراب سپهری جلوه‌ای بدیع پیدا کرد.

۵ـ ٦ـ جمود ذهنی در موقعیت‌های آرکائیک

یکی از مؤلفه‌های مهم در نقد شعر امروز، در نظر گرفتنِ کیفیّت بهره‌برداری شاعران از «امکانات آرکائیک»[1] در حوزهٔ معنایی زبان است. برای شاعرانی که سعی دارند در دنیای سیاست‌زدهٔ امروز، داشته‌های ذهنی خود را با پشتوانه‌های کهن همراه سازند، گریز زدن‌هایِ تاریخی همانند شمشیری دو لبه است که بهره‌وریِ به‌جا و مناسب از آن، به زیبایی حریم شعرشان یاری می‌رساند و استفادهٔ بی‌هدف و ناشیانه از آن، به زیبایی‌زدایی زبان‌شان منجر می‌گردد. بر این اساس باید گفت، «آرکائیسم» یا «باستان‌گرایی» که گونه‌ای از هنجارگریزی به‌حساب می‌آید، در صورتی که در خدمت زیبایی شعر باشد از محاسن شعر است، امّا اگر مانع و مخلّ زیبایی شعر باشد، در زمره معایب شعر قرار می‌گیرد. به تعبیر دیگر، «هرگونه گذشته‌گرایی باعث تولیدِ خلاقیّت هنری در زبان نمی‌گردد، بلکه هنرمند باید بسیار هوشیارانه و استادانه سیاق کلّی سخن را به‌گونه‌ای ترتیب دهد که واژه یا جملهٔ باستانی، بافت اثر و زبان را مستحکم‌تر سازد و بدان رونق و جلا بخشد.» (محبّتی، ۱۳۸۰: ۱٦۵)

[1] Archaeological Facilities

از معایبی که گاهی در شعر برخی از شاعران معاصر دیده شده و بهره‌برداری از باستان‌گرایی را به نوعی ضعف در حوزهٔ معنایی زبان مبدّل ساخته، نسخه‌برداری بی‌کم و کاست از سروده‌های است که پیش از این در خدمت ذهنیّت شاعران گذشته بوده و امروز بدون هیچ‌گونه دست‌اندازی و تحوّلی، بار دیگر جای خود را در اندیشهٔ شاعران معاصر پیدا کرده است. به تعبیر دیگر، گاه شاعر با مقایسهٔ 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 تداعـــی می‌کند و آن را به خود یا دیگر افرادی که با وی در ارتباط هستند، نسبت می-دهد. بدیهی است که این‌گونه تداعی‌گری به خودی خود، عیب نیست و در صورتی که با رنگ‌پذیری از هوش و خلاقیّت شاعرانه، دچار دگردیسی هدف‌مند شود به تکامل زبان منجر می‌گردد؛ کاربرد این شیوه در شعر آن‌گاه ضعف محسوب می‌شود که شاعر امروز، بی‌هیچ کوششی فرآوردهٔ ذهنیِ شاعر دیروز را استخراج کند و آن را به عنوان یکی از قصایدش به مخاطب عرضه کند.

مقایسهٔ دو قصیدهٔ زیر از البیاتی و اخوان‌ثالث مصداقی است از دو لبه بودنِ شمشیر آرکاییسم در نزد این دو شاعر؛ چراکه چگونگی بهره‌برداری از امکانات گذشـــتهٔ زبان در نزد البیاتی در نمونه‌ای که می‌آید، نمـــودی است از کاربردی که در آن «جوشش» و «کوششِ» شاعر هیـــچ نقشی ندارند و کیفیّت بهره‌برداری از آن در نزد اخوان‌ثالث در نمونه‌ای که خواهد آمد، نمودی است از کاربردهایی برتر که در آن «جوشش» و «کوششِ» شاعر، هم‌ساز با هم در جهت تکامل حوزهٔ معنایی زبان، گام برمی‌دارند.

البیاتی در قصیده‌ای با عنوان «کَلِماتٌ إلی الحجر»[۷] در بخش مستقلی مرسوم به «قالَ طرفةُ بن العبد» بدون هیچ‌گونه تغییری در ظاهر یا معنایِ معلّقهٔ "طرفةُ بن العبد"، بخشی از کلام این شاعر دورهٔ جاهلی را بی‌آن‌که قاموس یا ساخت زبانی وی را به بازی گیرد، در حوزهٔ شعر امروز وارد می‌کند:

۱- وَمَا زَالَ تَشْـــرَابِی الْخُـمُورَ وَلَـذَّتِـی وَبَیْـعِی، وَإنْفاقِی طَرِیـفی وَمُتْـــــلَدِی

۲- إلَی أنْ تَحَامَتْـــــنِی الْعَشِـــیْرةُ کُلُّـهَا وأُفْـــــرِدْتُ، إفْـــرادَ الْـــبَـعِـیْـــرِ الْمُـــعَـبَّدِ

۳- فَإنْ کُنْتَ لا تَسْطِیْـــعُ دَفْـعَ مَنِیَّتِی فَدَعْـنِی، أُبَادِرْهَا بِمَا مَلَـکَـتْ یَدِی

.....

٤- کَرِیمٌ، یُروّی نَـفْسَـــــــــــهُ فِی حَـیَاتِـهِ سَتَعْلَمُ،إنْ مُتْنَا غَداً أیُّنَا الصَّـــدِی؟

(۱۹۹۵: ۱۷۸/۲)

ترجمه:

۱- پیوسته در کارِ باده‌نوشی و لذّت‌جویی و بخشیدن مال مُکتَسَب 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.

٤- 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، بی هیچ کوششی، تنها با کپی‌برداری از معلّقهٔ مشهورِ"طرفةُ بن العبد"،در پی آن است که دغدغه‌های ذهنی خود را از زبان این شاعر قدیمی بیان کند. به عبارت دیگر، البیاتی در مقایسهٔ تنهاییِ ناگواری که تبعید و آوارگی بر او تحمیل کرده با تنهایی و فلاکتی که در گذشته "طرفةُ بن العبد" از آن سخن گفته، بدون کم‌ترین تحوّل در ساختار کلام او، عنوان شعر خود را «قالَ طرفةُ بن العبد» نهاده است. البیاتی «احساس می‌کند که در وضعی شبیه وضع "طرفة" زندگی می‌کند که خود در سمتی و تمام مردم در سمت و سوی دیگری ایستاده‌اند؛ لذا چیزی بهتر از ابیات این شاعر دورهٔ جاهلی نیافته

که بیان‌گر حالت و وضعیت کنونی وی باشد. ابیاتی که نمایان‌گر پافشاری ورزیدن بر فلسفهٔ خاصّی از زندگی و بدون هیچ قید و بندی، روی آوردن به لذّت‌ها 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 "طرفهٔ" را متمایز می‌سازد؛ البیاتی می‌خواهد از این حالت بهره‌مند شود؛ او که در جامه‌ای به سر می‌برد که همچون «طرفهٔ» احساس غربت و جدایی می‌نماید.» (الضاوی، ۱۳۸٤: ۲۰۳). ذکر این نکته ضروری است که چنین ضعفی در کلام البیاتی از آن جهت در حوزهٔ معنایی زبان آسیب‌شناسی می‌شود که تلاش شاعر در این موقعیّت، 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 نمونهٔ فوق با توجه به این‌که زبانِ شاعر در برابر موقعیّت ارکائیک فاقد حرکت و جنبش است، ماهیّت هنری شعر در وابستگی محض به گذشته، زیبایی خود را از دست داده است.

اخوان‌ثالث برخلاف البیاتی در قسمتی از قصیدهٔ «نخل نور و نخل ناز»، خود را از جمود مطلق در موقعیت‌های آرکائیک رهانده و با ظرافتی هنرمندانه، اندیشهٔ امروزین خود را با بخشی از معلّقهٔ «عمرو بن کلثوم» پیوند زده است:

ز خمرِ «اندرین» خوش‌تر ندیده‌ست — عرب گویی به کام و جام و مینا
کمی پُر کیفْ خَمرِ خُوزیِ ما — به از دریای خمرِ اندرینا
هم ایدون خُلَّری خمر و خَبوشی — اروُمیّ و اراکی وَ اسْفَرینا
دگر جُلفایِ گلفام و گلبوی — چو گونهٔ دخترِ آزرمگینا
چنان گفتم که‌آن آویزه‌گوگفت: — «ولا تُبْقِی خُمُورَ الأندرِینا»[۸]
حدیثِ نخلِ نور و نخلِ ناز است — چنان کآمیزهٔ شیرانگبینا

(۱۳۸۷: ۱۹٤_۱۹۳)

در پاره شعر بالا، شاعر با جاسازی زیبا و هدف‌مندِ بخشی از معلّقهٔ مشهور«عمرو بن کلثوم»، کلام این شاعر عرب‌زبان دورهٔ جاهلی را با اشارات امروزین همراه ساخته و به زبان خود، ژستی تاریخی بخشیده است. بدیهی است که چنین شیوه‌ای از کاربرد متون کُهن در شعر امروز، اگرچه ممکن است به مذاق برخی از ناقدان خوش نیاید، امّا 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

دربارهٔ برخی از نارسایی‌ها و ناتوانی‌هایِ 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 حوزهٔ 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 بهرهٔ لازم بگیرند، تنها توانِ ویران‌گری آن را مدّ نظر داشته‌اند. به عبارت دیگر، آنان به جای این‌که از زبان به عنوان فرصتی در جهت تجلّیِ 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 ادامهٔ خلاقیّت و

تنوّع در کلام دور می‌کند، شعر را مـــلال‌آور و بی‌جاذبه می‌نماید و بهانهٔ لازم را در اختیار آن دسته از منتـقدانی قرار می‌دهد که همـواره 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، جزیی از عادت‌های غالب برخی از شاعران شده و حدود معنایی زبان را به شدّت تهدید می‌کند.

مجموعهٔ این ضعف‌ها، آسیب‌هایی جدّی به قلـــمرو زیباشناسی شعر معاصر ایران و عراق در محدودهٔ 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 طفره 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 گشـــته و گاه آن‌چنان گرفتار جمود در موقعیت‌های آرکائیک زبان شده که اصل «خلاقیّت» را به‌کلّی فراموش کرده است.

پی نوشت ها

۱- ویکتور شکلوفسکی (Victor Shkovsky) از منتقدان روسی و از چهره‌های شاخص مکتب فرمالیسم است. نظریهٔ شکلوفسکی، به «آشنایی‌زدایی» معروف است.

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

۳- مرجع ضمیر «ها» واژهٔ «شموع» است.

٤- با وجود آن‌که این پاره شعر از جهت حشوی که در کلام ایجاد کرده، به «زیبایی‌زدایی» از زبان منجر گشته، امّا بدان سبب که شاعر با گریز آگاهانه از نُرم، شیوهٔ هنجارین کلام را مورد دست‌اندازی قرار داده، درخورِ تأمّـــل است؛ چرا که مخاطب پس از شنیدن این جملهٔ شاعر که: «رصیفُ الشارع کانَ خلواً إلاّ ...» انتظار دارد که کلمهٔ استثنا شده بر شخص یا چیزی دلالت کند، ولی شاعر برخلاف این انتظار، واژهٔ «صوت حذائی» را آورده که دلالت بر یک پدیدهٔ شنیداری دارد، نه پدیده‌ای که در مکان (=پیاده‌رو) جای بگیرد.

۵- برای اطلاع بیشتر از تصویرپردازی‌های شاعران دورهٔ جاهلی دربارهٔ «شب» به مقالهٔ «اللیل وما یتصل به فی الشعر الجاهلی» از محمود شکیب انصاری و حسن دادخواه، چاپ شده در مجلهٔ العلوم الإنسانیهٔ، شماره دوازدهم مراجعه شود. همچنین برای اطلاع بیشتر از تصویرپردازی‌های بلند الحیدری دربارهٔ «شب» به کتاب «الصورهٔ والإیقاع فی شعر بلند الحیدری» تألیف محمد ابراهیم عوض مراجعه گردد.

٦- فردوسی در دیباچهٔ 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):

شبـی چون شبه، روی شسته به قیـر نه بـهـرام پیـدا، نه کـیـوان، نه تیـر

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 نسرین برگ نیل اندوده صحرایی

(گزیدهٔ اشعار ناصر خسرو،۱۳۷۰: ٦)

۷- این قصـــیدهٔ طـــولانی از بخـش‌های مختلـــفی تشکیل شده که به ترتیب عبارتند از: ۱ـ المستحیل: (غیر ممکن) ۲ـ عن المیـلاد والموت: (دربارهٔ تولّد و مرگ) ۳ـ قال طرفهٔ بن العبد (طرفه چنین گفت) ٤ـ کتابهٔ علی قبر عائشهٔ: (نوشته‌ای بر قبر عایشه) ۵ـ الحمل الکاذب: (بارِ دروغین).

۸- اخوان ثالث در این‌جا با ظرافت خاصّی مطلع معلّقهٔ مشهور "عمرو بن کلثوم" را به زبان شاعرانهٔ خویش پیوند زده است:

ألاَ هُبِّی، بِصَحْنِکِ، فَاصْبَحِینا وِلا تُبْـقِی خُـمُـــــــــــورَ الأَنْـدَرِینا

منابع

۱. أبو شبکهٔ، إلیاس (۱۹٦۲م). *أفاعی الفردوس المقدمهٔ*، الطبعهٔ الثالثهٔ، بیروت: دار الحضارهٔ.

۲. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳٤٤هـ‌ش). *از این اوستا*، چ۱، تهران: مروارید.

۳. ـــــــــــــ (۱۳۸۷هـ‌ش). *ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم*، چ۷، تهران: زمستان.

٤. امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹هـ‌ش). *مجموعهٔ کامل اشعار*، چ٤، تهران: مروارید.

۵. انصاری، محمود شکیب و حسن دادخواه (۲۰۰۵م). «اللّیل وما یتصل به فی الشعر الجاهلی»، *مجلهٔ العلوم الإنسانیهٔ*، العدد۱۲(۲)، صص۵۱ـ۳۷.

٦. اوحدی، مهرانگیز (۱۳۹۰هـ‌ش). *تصویرهای نو در شعر کهن: غزل‌های مولانا، سعدی و حافظ*، چ۱، تهران: دستان.

۷. بوالعوالی، التجانی (۲۰۰٦م). *الشعر العربی بین سلطهٔ المعیار ولذّهٔ الانزیاح*، رسالهٔ الماجستیر، الجامعهٔ الحرّهٔ بمدینهٔ دینهاخ هولندا، کلیهٔ الآداب، قسم اللغهٔ العربیهٔ وآدابها.

۸. البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵م). *الأعمال الشعریهٔ*، المؤسسهٔ العربیهٔ للدراسات والنشر، دون الطبع.

۹. جلیلی، فروغ (۱۳۸۷هـ‌ش). *آیینه‌ای بی‌طرح: آشنایی‌زدایی در شعر شاعران امروز*، چ۱، تبریز: انتشارات آیدین.

۱۰. الحباشنه، قتیبه و مثنی العساسفه (۲۰۱۰م). «الانزیاح فی لغهٔ الشعر دراسهٔ فی نماذج دالهٔ من شعر أدونیس»، *فصلیهٔ حولیات آداب عین شمس*، جامعهٔ عین شمس، المجلد:۳۸، صص۱۵۸-۱۳۹.

۱۱. حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۸٤هـ‌ش). *طرز تازه: سبک‌شناسی غزل سبک هندی*، چ۱، تهران: سخن.

۱۲. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۷هـ‌ش). «*جایگاه زبان در شعر امروز ایران*»، لبنان: نشریهٔ الدراسات الادبیّه، ش پیاپی٦۵ـ٦۳، صص٦۵ـ۵۳.

۱۳. ـــــــــــــ (۱۳۹۱هـ‌ش). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*، چ۳، تهران: ثالث.

۱٤. حقوقی، محمد (۱۳۹۱هـ‌ش). *شعر زمان ما: مهدی اخوان ثالث*، چ۱۵، تهران: نگاه.

۱۵. الحیدری، بلند (۱۹۹۲م). *الأعمال الکاملهٔ للشاعر*، الطبعهٔ الثانیهٔ، القاهرهٔ: دار سعاد الصباح.

۱٦. رشید الدده، عبّاس (۲۰۰۹م). *الانزیاح فی الخطاب النقدی والبلاغی عند العرب*، الطبعهٔ الأولی، بغداد: دار الشؤون الثقافیهٔ العامهٔ.

۱۷. زرقانی، مهدی (۱۳۹۱هـ‌ش). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان شناسی ایران در قرن بیستم*، چ۱، تهران: ثالث.

۱۸. سپهری، سهراب (۱۳۸۹هـ‌ش). *هشت کتاب*، چ۱، تهران: مبین اندیشه.

۱۹. سلاجقه، پروین (۱۳۸۵هـ‌ش). *از این باغ شرقی: نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان*، چ۱، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۲۰. سلیمی، علی و رضا کیانی (۱۳۹۰ه.ش). *معناآفرینی در شعر با استفاده از هنجارگریزی‌های زبانی: بررسی موردی، عزّالدین مناصره، شاعر معاصر فلسطینی*، پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی، ش۲، پیاپی٦۰/٦، صص۷۵-۵۵.

۲۱. ـــــــــــــ (۱۳۹۱هـ‌ش). الانزیاح ودلالاته الخیالیهٔ فی شعر مهدی أخوان ثالث و سعدی: دراسهٔ مقارنهٔ فی الصور الشعریهٔ المحوّلهٔ لدی الشاعرین، بحوث فی اللغهٔ العربیهٔ و آدابها، *مجلّهٔ محکمهٔ نصف سنویهٔ تصدر عن کلیهٔ اللغات الأجنبیهٔ بجامعهٔ أصفهان*، العدد(۷)، صص۹۲-۷۵.

۲۲. شعار، جعفر (۱۳۷۰هـ.ش). *گزیدهٔ اشعار ناصر خسرو*، **تهران:** علمی.
۲۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳٦۸هـ.ش) *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
۲٤. ـــــــــــ (۱۳۷۷هـ.ش). «شعر جدولی: آسیب‌شناسی نسل خِرَد گریز»، *بخارا، نشریهٔ ادبیات و زبان‌ها*، ش۱، صص۵۹_٤٦.
۲۵. صایغ، عبود (۱۹٦٦م). *أضواء جدیدة علی جبران: دراسة أدبیة*، بیروت: منشورات الدار الشرقیة للطباعة والنشر، دون الطبع.
۲٦. صفوی، کورش (۱۳۷۳هـ.ش). *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، ج اوّل: نظم، چ۱، تهران: نشر چشمه.
۲۷. ـــــــــــ (۱۳۸۳هـ.ش). *از زبان‌شناسی به ادبیّات*، ج دوّم: نظم، چ۱، تهران: نشر سورهٔ مهر (حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
۲۸. الصمادی، امتنان عثمان (۲۰۰۱م). *شعر سعدی یوسف: دراسة تحلیلیة*، الطبعة الأولی، عمان: وزارة الثقافة.
۲۹. الضاوی، أحمد عرفات (۱۳۸٤هـ.ش). *کارکرد سنّت در شعر معاصر عرب: بدر شاکر السّیاب، خلیل الحاوی، نازک الملائکة، عبدالوهاب البیاتی، أدونیس و صلاح عبدالصبور*، ترجمهٔ سیّد حسین سیّدی، چ۱، 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 العراقی المعاصر وتحلیله*، سوریا: منشورات الجامعة.
۳۲. عبود، مارون (۱۹٦٦م). *دمسق وأرجوان*، الطبعة الثالثة، بیروت: دار الثقافة.
۳۳. علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷هـ.ش). *ساختار زبان شعر امروز: پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر*، چ۳، تهران: فردوس.
۳٤. عوض، محمد إبراهیم حسین (۲۰۰۹م). *الصورة والإیقاع فی شعر بلند الحیدری*، الناشر: دار العلم والإیمان للنشر والتوزیع، الطبعة الأولی.
۳۵. الغریبی، خالد (۲۰۰٤م). *فی الشعر التونسی الحدیث*، الطبعة الأولی، تونس: منشورات اتحاد الکتّاب التونسیین.
۳٦. فتوحی، محمود (۱۳۹۱هـ.ش). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، چ۱، تهران: سخن.
۳۷. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۱هـ.ش). *گزارش و ویرایش شاهنامهٔ فردوسی*، نامهٔ باستان، تهران: سمت.
۳۸. محبّتی، مهدی (۱۳۸۰هـ.ش). *بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن*، چ۱، تهران: سخن.
۳۹. محمد ویس، أحمد (۲۰۰۵م). *الانزیاح من منظور الدّراسات الأسلوبیة*، بیروت: المؤسسة الجامعیة للدراسات والنشر والتوزیع.
٤۰. ـــــــــــ (۲۰۰۹م). *الانزیاح فی التراث النقدی والبلاغی*، الطبعة الثانیة، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
٤۱. موسوی گرمارودی، سیّد علی (۱۳۹۱هـ.ش). *جوشش و کوشش در شعر*، چ۱، تهران: هرمس.
٤۲. مسعود، حبیب (۱۹٦٦م). *جبران حیّاً ومیّتاً*، الطبعة الثانیة، بیروت: دار الریحانی للطباعة والنشر.
٤۳. یوسف، سعدی (۱۹۸۸م). *دیوان سعدی یوسف: المجلد الأوّل والثّانی والثّالث*، الطبعة الأولی، بیروت: دار العودة.